الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون – تيارت –

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة الماستر

في اللغة والأدب العربي

فرع: نقد ومناهج. **تخصص:** نقد حديث ومعاصر.

الموضوع

مداخل التحول في الشعر والشعرية العربية

إعداد الطالبتين:

- ولاد علي أسماء.
- سوالم نادية.

إشراف الأستاذ:

أ. د: معازيز بوبكر.

تمت مناقشتها بتاريخ 2020/09/28 أمام اللجنة المكونة من:

(اللقب والاسم)	(الرتبة)	(الصفة)
أ. د: داود محمد	أستاذ التعليم العالي	رئيسا
أ. د: مكيكة جواد محمد	أستاذ التعليم العالي	مناقشا
أ. د: معازيز بوبكر	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا

السنة الجامعية:2019-2020م

إهداء

إلى التي من دونها لا أعرف في الأرض مكاني.

إلى التي كانت دوما تاجي و بيتي و عنواني.
أمي الحنون
إلى الذي دعائه يسكن وجداني.
أبي العزيز

إلى كل عائلة "ولاد علي" من كبيرها إلى صغيرها وخاصة عائلتي التي طالما كانت سندا لي في هذه الحياة .

إلى كل صديقاتي اللواتي عرفتهن في مشواري الدراسي.

أسماء

إهداء

إلى التي قال في حقها صلوات الله عليه وسلامة أمك ثم أمك ثم أمك إلى العطاء الذي لا ينضب ... إلى نبع الحنان والحياة إلى التي تشقى لتسعدني و تتعب لتريحني و تسهر لنومي إلى التي لا تعرف الملل و لا الضجر إلى والدتي الغالية التي لولاها لما وصلت لهذه اللحظة بذات

إلى أبي الغالي سندي و مرشدي و حبيبي الذي لم يبخل عليا يوما بشيء عمل على إرضائي و سعادتي و توفير حاجياتي اشكره جزيل الشكر و له كامل التقدير والاحترام

إلى المعطاء الذي مد يده في كل الأوقات

إلى الذي عان من اجل تنشئتي و تقويمي ...إلى اشد و أطيب و احن قلب في الدنيا

إلى زوجي حبيبي الغالي الذي كان صديق دربي و مشوار التعليمي فله مني جزيل الشكر والعرفان و الإخلاص

كما اهدي عملي المتواضع إلى كل إخوتي و أخواتي و أصدقائي الأوفياء رعاهم الله ووفقهم

نادية

شكر وعرفان

بسم الله الرحمن الرحيم

قال الله تعالى: "رب أوزعني أن اشكر نعمتك التي أنعمت علي وعلى والدي وأن أعمل صالحا ترضاه وأدخلني برحمتك في عبادك الصالحين "
سورة النمل/ الآية19

نحمد الله عز وجل ،الذي أتم علينا نعمته وعظيم فضله ،ووفقنا على درب العلم الذي يبقى
طويلا مهما قطعنا ،ويبقى غزيرا مهما اجتهدنا ،لقوله تعالى: "وما أوتيتم من العلم إلا قليلا"
سورة الإسراء/ الآية85

نتقدم كذلك بأسمى آيات الشكر والتقدير لأستاذنا الفاضل مشرف البحث الأستاذ الدكتور **معازيز بوبكر** الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته ونصائحه التي كانت عونا لنا في إتمام هذا البحث.

كما نشكر عضوي لجنة المناقشة سلفا على ما سيبذلانه في تقويم هذا البحث وتسديده سائلين الله العون وحسن المثوبة لهما.

وأن يجعل ذلك في ميزان أعمالهما.

والشكر موصول إلى أساتذة قسم اللغة والأدب العربي ونخص بالذكر أساتذة تخصص نقد حديث ومعاصر الذين زرعوا التفاؤل في دربنا وقدموا لنا من العلم ما أوصلنا إلى ما نحن عليه.

المقدمة

مــقدمــة

مقدمة:

الشعرية من أكثر المفاهيم الغربية استقطابا للجدل، والبحث في الدراسات الأدبية، ولقد أدى هذا الاستقطاب إلى نشوء تيارات واتجاهات كثيرة اعتنت بتحديد المفهوم، وحظيت باهتمام النقاد العرب وأسالت الكثير من الحبر، فقد أحدث هذا المفهوم تضاربا في الآراء بين النقاد على مستوى ترجمته التي اتخذت وجوها متعددة فمنهم من ترجمها إلى الإنشائية أو البويطيقا أو الشاعرية ...لكن أكثر هذه المصطلحات رواجا هو مصطلح الشعرية، أما النقد المعاصر فغالبا ما يذهب لتوسيع دائرتها باشتمالها على الشعر و النثر على حد سواء، ومنهم من تجاوز ذلك إلى إطلاقها على سائر الفنون كالرسم و السينما.

و لعل أهم الأسباب التي دفعتنا إلى اختيار بحثنا الموسوم بـ **"مداخل التّحول في الشعر والشعرية العربية"** هي كالأتي:

- ميولنا ورغبتنا في تقديم صورة واضحة عن قيمة الشعر والشعرية العربية.
- رغبتنا في الاشتغال على موضوع شعرية الشعر العربي لأننا طرقنا بابها من خلال بعض المقاييس، فاستهوانا مجال البحث فيها.
- تحفيز أستاذنا المشرف في تناول هذه الظاهرة الأدبية النقدية الجديرة بالدراسة

وهو الأمر الذي دفعنا إلى طرح التساؤلات التالية: ما هي أسباب انفجار الشكل الشعري القديم؟ وما أهم مبررات التحول في الشعرية العربية؟

وتعد هذه الدراسة بمثابة موضوع معاصر هام له صلة وثيقة بما يتداول الآن في الساحة النقدية المعاصرة، لذلك فهي تهدف إلى الوقوف على أساسيات الثقافة الجديدة والرؤى المعاصرة. والهدف من معالجة هذا الموضوع هو توضيح مفاهيم الشعرية الحداثية والكشف عن آلياتها.

مــقدمــة

ولمعالجة هذا العمل رسمنا خطة بحث تمثلت في فصلين سبقهما مقدمة ومدخل، وتلحقهما خاتمة وقائمة المراجع.

مقدمة: حاولنا فيها إعطاء فكرة عامة تشمل جميع عناصر البحث.

مدخلا: وفيه حاولنا تسليط الضّوء على ضبط مصطلحات الشعرية التي تناولناها بالدّراسة والتّحليل.

الفصل الأول: الشعر العربي ومسارات التحوّل. وفيه تحدثنا عن:

ملامح الشّعرية العربية الحديثة.(الانفجار)، الشّعر الحر كشكل جديد، أسبابه وأغراضه.(التّجاوز)

الفصل الثاني: قصيدة النثر التّجاوز والبحث عن قيم جديدة.تحدثنا فيه عن:

(نشأة ومفهوم قصيدة النثر عند العرب والغرب.عوامل قصيدة النثر.خصائص قصيدة النثر.شعر الهايكو باعتباره شعر جديد عرفه العصر).

وخاتمة: وحاولنا فيها حصر ما توصلنا إليه من نتائج لا نزعم أنّها نهائية، وإنّما حاولنا من خلالها كشف بعض العناصر التي ما تزال غير واضحة في الشعرية العربية.وفيما يتعلق بالمنهج المتبع في معالجة موضوعنا هذا اعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي لرصد آراء النقاد، وتحليل الظواهر الأدبية التي عالجناها في بحثنا، إضافة إلى المنهج التاريخي لتتبع الظاهرة الشعرية ورصد الموقف النقدي عبر مسارات تاريخية وزمنية مختلفة .

واعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها: حسن ناظم وكتابه مفاهيم الشعرية، تزفيتان تودوروف في كتابه الشعرية، أحمد بزون في كتابه قصيدة النثر العربية، وسوزان برنار في كتابها قصيدة النثر من بودلير إلى الوقت الحاضر...إلخ

من المؤكد أن لا بحث يخلو من الصعوبات، والعقبات ومنه نقف عند تشعب الموضوع واتساعه وبالتالي صعوبة السيطرة عليه، كثرة المصادر والمراجع التي تطرقت لموضوع الشعرية مما جعلنا في حيرة

من أمرنا أي المراجع نعتمد، خاصة أننا في كثير من الأحيان نجد نفس المعلومة مكررة وبشكل لافت، وكذلك تكمن صعوبة الموضوع في أنّه مشترك بين النقدين العربي والغربي.

وفي مقام الاعتراف والتقدير، لا يسعنا إلّا التقدم بجزيل الشكر،وخالص الامتنان لمن تفضل بالإشراف على هذا البحث الأستاذ **معازيز بوبكر**، على آراءه السديدة والموجهة، وحرصه على الكثير من الأمور المهمة التي تخص العمل، كما أشكر أعضاء لجنة المناقشة على عظيم جهدهم وصبرهم على قراءة هذا العمل تحليلا ونقدا،وتصويبه إلى الأحسن.

المـــمـــدخـــــل:

ضبـط المفاهيـم المتعلقـة

بـالشعريـة

المدخل:

كانت الشعرية محور اهتمام وبحث منذ القدم، ومثلتها أقطاب عديدة من النقاد، فقد كان لكل منهم رأي وأفكار مختلفة في تحديد مفهوم الشعرية كل حسب قناعته العلمية، وإن كانت التسمية ذات جذور منذ القدم مع أرسطو من خلال كتابه "فن الشعر"، فنجده عرف الشعر في قوله بأن الشعر محاكاة تتسم بثلاث وسائل، قد تجتمع وقد تنفرد وهي: الإيقاع والانسجام واللغة[1] .

إن الشعرية في العموم هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، وبمعنى هذا أنها تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي.

إن مصطلح الشعرية poetics مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته، وكان أصل ظهور هذا المصطلح لأرسطو. أما فيما يخص المفهوم فقد تنوع بالمصطلح ذاته رغم أنه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع، فهذا المصطلح له مفهومات مختلفة منها ما هو موجود في التراث العربي ومنها ما هو موجود في التراث الغربي.[2]

لقد تنوعت المفاهيم لهذا المصطلح الواحد وتغيرت الاصطلاحات التي أطلقت على هذا المفهوم من ناقد لآخر وهذا ما سنحاول التطرق إليه فيما يلي:

جاء في معجم مقاييس اللغة لابن فارس:" الشين والعين والراء أصلان معروفان: يدل أحدهما على ثبات والآخر على علم والعلم والجمع أشعار ورجل أشعر :أي طويل شعر الرأس والجسد، وشعرت بالشيء إذا علمته وفطنت له[3]". ومفهوم الشعرية في القرآن الكريم قوله تعالى:" وَمَا يشعركم أنها إذا جاءت لا يؤمنون"[4] ؛ فهي بمعنى ما يدريكم .

ويترجم البعض لفظة الشعرية poétique على أنها ذات الحقل الدلالي للعبارة الأجنبية وأصلها

---

[1] – أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت– لبنان، [د.ط]، 1973، ص 40 .

[2] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي– بيروت، ط1 – 1994، ص 09- 11 .

[3] – ابن فارس، مقاييس اللغة ، تح : عبد السلام هارون، مج03، دار الجيل، بيروت– لبنان، [د.ط].

[4] – سورة الأنعام، الآية 109.

يوناني، ولذلك يطلق عليها البعض كلمة "بويطيقا" وهذا اللفظ لا يعني الوقوف على حدود الشعر؛ وإنما شامل للظاهرة الأدبية عموما، وأصح ترجمة له "الإنشائية" فدلالته الأصلية هي "الخلق والإنشاء" والإنشائية هدفها ضبط مقولات الأدب من حيث هو ظاهرة تتنوع أشكالها وتستند إلى مبادئ موحدة.[1] وقد نتج هذا المصطلح من خلال توحد الأسلوبية مع الأدبية عبر تضافرهما في تكوين هذا المصطلح poetics، إلاّ أن عبد الله الغذامي يرى أنّ مصطلح الإنشائية يحمل جفاف التعبير المدرسي العادي. ولهذا جاء بمصطلح جديد أسماه الشاعرية وهو مصطلح جامع يصف اللغة الأدبية في النثر وفي الشعر، ويقوم في نفس العربي مقام poetics في نفس الغربي. ليشمل بذلك مصطلحي الأدبية والأسلوبية.[2]

والشاعرية poetics موضوعها الرئيسي عند ياكبسون هو تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى، كما أن الشاعرية تبحث في إشكاليات البناء اللغوي، وتنبع من اللغة لتصف هذه اللغة فهي: لغة عن اللغة تحتوي اللغة وما وراء اللغة. إذا فالشاعرية هي الكليات النظرية عن الأدب نابعة من الأدب نفسه، وهادفة إلى تأسيس مساره، فهي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي له.

من هنا ندرك أن الشاعرية تحتوي الأسلوبية وتتجاوزها، فالأسلوبية هي إحدى مجالات الشاعرية.[3]

وسعيد علوش هو الآخر استعمل مصطلح الشاعرية في كتابه "معجم المصطلحات الأدبية" بحيث قال بأن تودوروف استعمل هذا المصطلح كشبه مرادف لعلم "نظرية الأدب".

والشاعرية درس يتكفل باكتشاف الملكة الفردية التي تضع فردية الحدث الأدبي أي الأدبية عند ميشونيك.

أما "ج.كوهن" فيكتفي بتحديد المعنى التقليدي لـ الشاعرية كعلم موضوعه الشعر. وتعرف الشاعرية كنظرية عامة للأعمال الأدبية[4] .

وحسن ناظم يرى أن لفظة الشعرية قد شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد، فضلا عن الكتب المترجمة إلى العربية من أجل ترسيخ توحيد المصطلح. فالشعرية جاءت للموازاة بين التأويل

---

[1] – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3 ، (د.ت)، ص 171 .

[2] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص 15.

[3] – عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4- 1998، ص 21-22- 23 .

[4] – سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني – بيروت لبنان، ط1- 1985، ص 127 .

والعلم، كما أنها مقاربة للأدب، فقد وضع مصطلح الأدبية كمصطلح مواز للشعرية وهذا في أهدافه وإلى حدّ ما في طرائقه، فالأدبية هي موضوع للشعرية وهي باختصار تستنبط الأدبية في الخطاب وبهذا تكون علاقة الشعرية بالأدبية علاقة المنهج بالموضوع. يتسم مصطلح الأدبية بالعلمية وهي إرهاص لما يسمى علم الأدب وهو مواز كذلك لحقل الشعرية وهدفه تحديد القوانين المجردة التي تمثل قاسما مشتركا بين الأعمال الأدبية[1]. أما تودوروف يرى أن العمل الأدبي ليس في حد ذاته موضوع الشعرية. فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وهذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية.[2]

أما الشعرية عند أدونيس فهي أن تكون سرية وتظل دائما كلاما ضد الكلام، لكي تستطيع أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة.[3]

يتجلى استخدام مصطلح" الشعرية "عند" جمال الدين بن الشيخ "للوهلة الأولى في كتابه "الشعرية العربية"، الذي هو ضبط للحدود الإجرائية للخطاب الشعري التقليدي، إذ يعتبر الكتابة الشعرية انبثاق عن الشعرية العربية القديمة التي عبر عنها" قدامة بن جعفر"، بالعلاقة التكاملية بين اللفظ كدال، والمعنى كمدلول، بالإضافة إلى الوزن والقافية كبناء موسيقي، حيث يقول: إنه ينبغي "اللجوء إلى علاقة الإتلاف التي ينبغي أن تربط العناصر المكونة للكتابة الشعرية، وهي اللفظ والمعنى والوزن والقافية[4] .

يعرب د.خلدون في كتابه "الشمس والعنقاء" الشمعة poetics إلى بويطيقا وهذا هو التعريب القديم الذي وضعه بشر بن متى في ترجمته لكتاب أرسطو.

وقد عرّب حسين الواد في كتابه "البنية القصصية في رسالة الغفران" مصطلح poetics إلى بويتيك.

أما علي الشرع فقد ترجم poetics إلى نظرية الشعر في ترجمته لمقدمة كتاب نورثروب فراي

---

[1] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية العربية، مرجع سابق، ص 36 .

[2] – تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال الدار البيضاء– المغرب ،ط2– 1990، ص23.

[3] – أدونيس، (علي أحمد سعيد)، الشعرية العربية، محاضرات ألقيت في الكوليج دو فرانس، باريس، أيار 1984، دار الأداب – بيروت، ط1 1985، ط2 – 1989، ص 78 .

[4] – جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون ومحمد الوالي ومحمد أوراغ، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1–1996، ص 26 .

"تشريح النقد"[1]، وذكره إحسان عباس هو الآخر في كتابه"فن الشعر" وقال بوجود نظرية شعرية وأنها نظرية بسيطة سهلة، وهو يرى بأن النفس هي المسؤولة عن الشعر[2].

وأحمد درويش في ترجمته لكتاب "جون كوين" أسماه بالنظرية الشعرية وكل مواضيع هذا الكتاب تهتم بالشعرية أكثر شيء، فقال:"الشعرية علم موضوعه الشعر. وكلمة الشعر كان لها في العصر الكلاسيكي معنى لا غموض فيه"، وقال أيضا:"الشعرية هي حدود الأسلوب وهي تفترض وجود لغة شعرية تبحث عن الخصائص التي تكونها".[3]

وتترجم كذلك poetics إلى "فن الشعر" وقد تبنى هذه الترجمة د.يوئيل يوسف عزيز في ترجمته لدراسة ادوارد ستاكيفينج "فن الشعر البنيوي" و"علم اللغة في اتجاهات النقد الحديث" وعلية عزت في "معجم المصطلحات اللغوية والأدبية".

إلاّ أن ترجمة يوئيل يوسف كان فيها خطأ فادح؛ لأنّه ترجم structural poetics إلى فن الشعر البنيوي ويكمن الخطأ في أنه لا يوجد فن بنيوي للشعر، ولا يصح وصف الفن أو الشعر بأنه بنيوي، بل أن البنيوي وصف للدراسة أو النقد اللذين يتناولا الشعر بنيويا، وينبغي أن تترجم structural poetics إلى الشعرية البنيوية.[4]

وتترجم poetics أيضا إلى فن النظم في كتاب أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب رومان ياكبسون ترجمة فالح صدام الأمارة و عبد الجبار محمد علي.

وتترجم poetics إلى الفن الإبداعي أو إلى الإبداع وقد تبنى هذه الترجمة جميل نصيف في ترجمته كتاب "ميخائيل باختين"شعرية ديستويفسكي حيث طبع تحت عنوان "قضايا الفن الإبداعي عند ديستويفسكي، كما تبنى هذه الترجمة محمد خير البقاعي في ترجمته لمقال رولان بارت "نظرية النص".

وتترجم poetics إلى علم الأدب وتبنى هذه الترجمة جابر عصفور في ترجمته لكتاب "عصر البنيوية" لأديث كيرزويل، ومجيد الماشطة في ترجمته لكتاب ترنس هوكز"البنيوية وعلم الإشارة".

والترجمة الأخيرة لpoetics هي الشعرية وقد تبنى هذه الترجمة كثير من المهتمين بقضاياها، منهم محمد الولي ومحمد العمري في ترجمتهما كتاب "جون كوهن" بنية اللغة الشعرية" وشكري المبخوت ورجاء بن سلامة في ترجمتهما كتاب تودوروف "الشعرية" وكاظم جهاد في بعض مقالاته، وعبد

---

[1] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص 15.

[2] – إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة بيروت– لبنان ، ط3 ، (د.ت) ، ص 60 .

[3] – جون كوين، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا، تر:أحمد درويش، دار غريب القاهرة ،ج1–2، ط4–2000، ص29.

[4] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص 15.

السلام المسدي الذي يراوح بين ترجمتين هما "الإنشائية والشعرية" كما ذكرت فيما سبق ، وسامي سويدان في ترجمته لكتاب تودوروف "نقد النقد"[1] .

كان للنقاد العرب حظ في سبر مفاهيم الشعرية كما كان للنقاد الغرب حظ في ضبط مفاهيم وآراء حول الشعرية. فقد كان الشعر عند العرب عصب الحياة لديهم، فقد أنزلوا الشعر منزلة رفيعة وكانت مكانته مرموقة بين الشعراء، فكان الكثير من النقاد يقول الشعر، وقد ارتبط مفهوم الشعرية ارتباطا وثيقا بقواعد عمود الشعر ولم يخرج عن نطاقه، ونذكر بعض النقاد العرب الذين اهتموا بالشعرية:

الجاحظ: وهو من النقاد العرب الأوائل الذين عالجوا مصطلح الشعرية فقد اعتبر الجاحظ أن الشعرية هي عبارة عن صناعة، واهتم بالشكل على حساب المضمون حيث يقول:"أن أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فيعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا جيدا وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري على الدهان".[2]

وهذا ما وجد عند أرسطو حين ما ربط هذا المصطلح بصناعة الشعر فقد ركز اهتمامه على جانبين في العمل الأدبي الشكل والمضمون، وجعل الشعر صنعة فنية، وأن فن الشاعر يتجلى في صياغته وتنظيمه للعمل الشعري حتى يكسبه الصفة الشعرية، متخذا المحاكاة عنصر جوهري في الشعر.[3]

وابن سلام الجمحي هو الآخر استخدم مصطلح صناعة الشعر في قوله:" للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات منها ما تثقفه العين ومنها ما تثقفه الأذن ..."، فالشعر مصنوع مفتعل موضوع كثير لا خير فيه ولا حجة في غريبه ولا غريب يستفاد، ولا مثل يضرب، ولا مدح رائع، ولا هجاء مقذع، ولا فخر معجب ولا نسيب مستطرف.[4]

أما **أبو هلال العسكري** فقد حمل كتابه اسم الصناعتين ويقول فيه:" ومما يفضل به الشعر أن الألحان التي هي أهنى اللذات إذا سمعها ذو القرائح الصافية، والأنفس اللطيفة، لا تتهيأ صنعتها إلا على كل منظوم من الشعر، فهو لها بمنزلة المادّة القابلة لصورها الشريفة، إلاّ ضربا من الألحان الفارسية تصاغ على كلام غير منظوم نظم الشعر، تمطّط فيه الألفاظ، فالألحان منظومة، والألفاظ منثورة. فمن

[1] – نفس مرجع، ص 16.

[2] – أدونيس، الثابت والمتحول (تأصيل الأصول)، دار العودة – بيروت، ج2، ط1 ، 1977 – ط2، 1979ج2، ص 54 .

[3]– خولة بن مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، العدد التاسع (2013)، ص 364 .

[4] – ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، دار الكتب العلمية – بيروت لبنان، [د.ط]، 2001 ، ص 26 .

أفضل فضائل الشعر أن ألفاظ اللغة إنما يؤخذ جزلها وفصيحها، وفحلها وغريبها من الشعر، ومن لم يكن راوية لأشعار العرب تبيّن النقص في صناعته[1] .

وورد مصطلح الشعرية أيضا بمعنى نظم الكلام وعمود الشعر، فنجد المرزوقي يرى أنه لابد من الائتلاف بين اللفظ والمعنى ائتلافا تاما. ولكن الشعر دون النثر، ليس معنى ولفظ وحسب، بل كما قال قدامة "لفظ موزون مقفى يدل على معنى"، وقد قام بتحديد عمود الشعر من خلال العناصر التي عدّها الآمدي ووضّحها الجرجاني من قبل وهي:"شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته، الإصابة في الوصف، المقاربة في التشبيه، التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، مناسبة المستعار منه للمستعار له، مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما"، لكن المرزوقي لم يكتف بوضع هذه العناصر فقط، بل أضاف على ذلك معايير متنوعة خاصة بكل عنصر.[2]

وابن سينا يعرف الشعر بقوله:"إن الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة، متساوية وعند العرب مقفّاة"، ومعنى كونها موزونة يكون لها عدد إيقاعي، وكونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، أما مقفاة فهو أن يكون الحرف الذي يختم به كل قول منها واحدا". [3]

ويعلل ابن سينا سبب قول الشعر، فيجعله يخضع لسببين هما:"الالتذاذ بالمحاكاة واستعمالها منذ الصغر، حب الناس للتأليف المتقن والألحان".

ومن هاتين العلتين تولدت الشعرية.

أما **الفرابي** فتنحصر الشعرية عنده في التوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبية أولا ثم الشعرية قليلا قليلا[4].

وابن رشد أشار إلى معنى الشعرية وربطها بالقول الشعري فيقول:"الشعر هو القول المخيل ولذلك بالرغم من اعتماد الشعراء على الأوزان وعلى الألحان أو النغمات في تأليف أشعارهم يعتمدون خصوصا على الأقاويل في تخييلاتهم"، وهو يعرف الشعر بأنه "صناعة عمل الأقاويل المحاكية"[5].

---

[1] – أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 92.

[2] – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر، دار الثقافة – بيروت لبنان، ط4– 1983، ص 404-405-406.

[3] – ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشعراء، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو ،تر: عبد الرحمن بدوي، مرجع سابق، ص 161.

[4] – أبو نصر الفرابي، كتاب الحروف، تح: محسن مهدي ، دار المشرق بيروت – لبنان، ط2– 1990، ص 141.

[5] – ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، تح: تشارلس بنزورث وأحمد عبد المجيد هريدي، مركز تحقيق التراث مصر، ج9، [د.ط]، 1986، ص 22-24 .

ولعبد القاهر الجرجاني موقف نقدي معارض لنظرية عمود الشعر فالوزن والقافية لا يعتمد عليهما في تحديد شعرية الشعر. لذلك عمل على إسقاطهما "لقد نقض الجرجاني بنظريته الكثير من الأسس التي قام عليها عمود الشعر ..."

"فجمالية النص عند الجرجاني مستترة في نظرية النظم بوصفه توخي معاني النحو في معاني الكلم"، وهذا ما يحيل إلى الشعرية والتي تناولها في كتابيه "أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز"[1]

إضافة إلى هذه الكتب نجد كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، الذي اهتم فيه صاحبه بالشعر فتحدث حازم القرطاجني عنه قائلا:"الشعر كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها بما هي شعر غير التخييل.

والتخييل عنده يقع من أربعة أنحاء: جهة المعنى، والأسلوب، واللفظ، ومن جهة اللفظ والوزن. وفي حديث القرطاجني نلمس أنه عند تحدثه عن شعرية الشعر، والقول الشعري لم يقصد بهما الشّعر ولا النظم، وإنما كلمة الشعرية في معناها هي عندما ترتبط مع التخييل، فقد تحدث عن كافة الأقاويل الأدبية. وهذا ما ظهر في قوله :" وليس ما سوى الأقاويل الشعرية في حسن الموقع من النفوس مماثلا للأقاويل الشعرية لأن الأقاويل التي ليست بشعرية ولا خطابية ينحى بها نحو الشعرية لا يحتاج فيها إلى ما تحتاج إليه الأقاويل الشعرية[2]. فالمقصود هنا هو إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بماهيته وحقيقته.

يجب أن تكون الأقاويل الشعرية أشد الأقاويل تحريكا للنفوس؛ لأنها أشد إفصاحا عمّا به علقة الأغراض الإنسانية، إذ كان المقصود بها الدلالة على أعراض الشيء ولواحقه.

والأقاويل الشعرية يحسن موقعها من حيث تختار مواد اللفظ وتنتقي أفضلها وتركب التركيب المتلائم المتشاكل[3]. لقد ظل تعريف القرطاجني للشعر محافظا على الخاصية الذاتية وهي الوزن والقافية، والخاصية العامة هي التخييل في الشعر والتي لا تنفصل عن البنية الإيقاعية، التي لا تنفصل بدورها عن بنية التركيب والدلالة وفاعلية التخييل الشعري.

لقد اقترب القرطاجني من مفهوم الشعرية عندما لمح إلى إمكانية اشتمال النثر على عناصر الشعرية

---

[1] – خولة بن مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مرجع سابق، ص 365 .

[2] – حسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح :محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب– تونس ،ط3 ، 2008م، ص79.

[3] – نفس المرجع، ص 104.

لتوافر عنصري التخييل والمحاكاة فيه، ولكي يكون خليقا بهذه التسمية، عليه أن يثير إغرابا ويحدث تعجيبا عند السامع.[1]

الشعرية عند الغرب:

لقد اقترن مصطلح "الشعرية" بالناقد الغربي "**تودوروف**" والذي كان من بين النقاد الذين اهتموا بشكل خاص بهذا المصطلح بالتنظير والتأصيل له في النقد الحديث منذ القدم وحتى في وقتنا الحاضر، فنجد أنه قد وظف هذا المصطلح في مؤلفاته منها كتابيه الأول"الشعرية" والثاني "شعرية النثر" وما يهمنا هنا كتابه الأول الذي تناول فيه شعرية أرسطو باعتبارها اللبنة الأولى لهذا المصطلح، إذ يقول في هذا الصدد:"إن مؤلف أرسطو في الشعرية الذي تقادم منذ نحو ألف وخمس مئة سنة، هو أول كتاب خصص بكامله "لنظرية الأدب" وقد شبهها بقوله "هي تشبه إنسانا خرج من بطن أمه بشوارب يتخللها المشيب"

فتودوروف أشار من خلال تصوره أن الشعرية الأرسطية قد اكتملت ونضجت. وقال عن موضوع هذا الكتاب:"ليس موضوع كتاب أرسطو في الشعرية هو الأدب (أو ما ندعوه كذلك)، وبهذا المعنى ليس هذا الكتاب كتابا لنظرية الأدب لكنه كتاب في التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام، ونتيجة لذلك، وبعد تقديم مخصص للتمثيل بصفة عامة، يصف أرسطو خصائص الأجناس الممثلة (أو المتخيلة) يعني الملحمة والدراما ..." [2]

هذا عن رأيه في الكتاب، أما عن رأيه في شعريته فإنه صرّح بأنّ "كتب الشعرية مجرّد تعليقات على كتاب أرسطو في الشعرية، ذلك أن النص قد أصبح من الشهرة التي وضعت حجابا بينه وبين القراء، ولم يعد أحد يجرؤ على الاعتراض عليه"[3].

وتودوروف في تبريره لاستعمال هذه اللفظة يذكرنا بأن أشهر الشعريات، شعرية أرسطو لم تكن سوى نظرية تتصل بخصائص بعض أنماط الخطاب الأدبي، وقد استعملت اللفظة بهذا المعنى في الخارج، وقد حاول الشكلانيون الروس في السابق بعثها، فقد كان لجهود المدرسة الشكلانية formalisme في الشعرية دور في وضع مفهوم خاص لها لأنها المدرسة الأولى التي أقامت للشعرية

[1] – خولة بن مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مرجع سابق، ص 366 .

[2] – تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، مرجع سابق، ص 12 .

[3] – نفس المرجع، ص 24 .

الحديثة، هذا المفهوم من خلال نشر كتاباتهم. وأخيرا تظهر في كتابات رومان ياكبسون لتعني علم الأدب.

يرى تودوروف أنه إذا تناولنا كلمة الشعرية في معناها الواسع. فإن كل شعرية هي شعرية بنيوية، لا هذه فقط أو تلك في تنويعاتها مادام موضوع الشعرية ليس مجموع الوقائع الاختيارية "الأعمال الأدبية" بل بنية مجردة هي "الأدب."

فالشعرية منذ البداية تتحدد من حيث هي علم بالأدب، وهي بذلك مغايرة للفاعلية التأويلية للأعمال الفردية (التي لها سمة الأدب ولكنها ليست بعلم).[1]

وقد تم ضم الشعرية إلى حقل المعرفة في بادرة تأسيسها ووصفها بأنها فن مستقل، موضوعه الأدب من حيث هو أدب، فإننا نعلن من باب المصادرة عن قيام هذا الموضوع بذاته، فإذا لم تكن هذه الاستقلالية كافية فإنها لن تسمح بتكوين خصوصية الشعرية، وقد أطلق ياكبسون سنة 1919 هذه المقولة التي أصبحت شهيرة "ليس موضوع العلم الأدبي هو الأدب وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل معين عملا أدبيا". إن المظاهر الأشد أدبية في الأدب، والتي ينفرد لوحده بامتلاكها، هي التي تكون موضوع الشعرية. إن استقلالية الشعرية رهينة بقيام الأدب بذاته.

جاءت الشعرية لتضع حدا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل. ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع...، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه.[2] وأخيرا فإن تودوروف كان قد أعطى مدلولات متنوعة لمصطلح الشعرية، ومثلت تلك المدلولات حصرا مفهوميا مكثفا لكل المحاولات التي هدفت إلى بناء نظرية أدبية، ويتمثل تحديده في أن مصطلح الشعرية poetics يدل على:

1- أي نظرية داخلية للأدب.
2- اختيار إمكانية من الإمكانيات الأدبية، أي اتخاذ المؤلف طريقة كتابية ما.
3- تتصل الشعرية بالشفرات المعيارية التي تتخذها مدرسة أدبية ما مذهبا لها. أي مجموعة القوانين العملية التي تستخدم إلزاميا.

[1] - تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، مرجع سابق، ص 27 .
[2] - نفس المرجع، ص 84 .

إن المعنى الأول هو الذي يهم تودوروف. وبالتالي تفهم الشعرية بأنها مقترحات لتوسيع المقولات التي تسمح بالقبض على الوحدة والتنوع في الأعمال الأدبية.

بهذا المعنى يكون موضوع الشعرية مشكلا في الأعمال المحتملة أكثر مما هو عليه في الأعمال الموجودة يحدد هذا الاختيار الأساسي الطموح العلمي للشعرية، ليس موضوع العلم هو الواقعة الخاصة الهامة ولكنه القوانين التي تسمح لنا بتفسيرها.[1]

أما فيما يخص **ياكبسون** فهو يعرف الشعرية بأنها "ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة. وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"، وفي تعريف آخر يقول:"يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص" وعليه فقد حاول ياكبسون أن يكسب الشعرية علمية ما من خلال ربطها باللسانيات حيث تكون اللسانيات منهجية للأشكال اللغوية كافة، والشعرية تستمد هذه المنهجية في معالجة الأشكال الشعرية فحسب، وعلى الرغم من أن تعريف ياكبسون للشعرية يوحي بأن نظريته تعم الخطاب الأدبي من خلال هيمنة الوظيفة الشعرية أو تراجعها في الخطابات الأدبية[2].

والقضية الأساسية في شعرية رومان ياكبسون هي قضية الأدبية بمعنى آخر ما الذي يجعل من رسالة كلامية عملا فنيا ، وباعتبار الأدب كلاما بمعنى أن مادته الخام هي اللغة واللسانيات على حد قوله :"هي العلم الذي يشمل كل الأنساق والبنيات اللفظية، ولكي تستوعب مختلف البنيان كان لزاما عليها ألاّ تختزل في الجملة أو تكون مرادفة للنحو، فهي لسانيات الخطاب أو لسانيات فعل القول ..."[3]

شخص رومان ياكبسون في نظرية الاتصال وعناصرها الستة التي تغطي كافة وظائف اللغة، بما فيها الوظيفة الأدبية. فالقول يحدث من (مرسل destinateur) يرسل (رسالة message) إلى (مرسل إليه destinataire). ولكي يكون ذلك عمليا، فإنه يحتاج إلى ثلاثة أشياء هي:

[1] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص 19.

[2] – نفس المرجع، ص 90 .

[3] – خولة بن مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مرجع سابق، ص 369 .

1-**سياق:** وهو المرجع الذي يحال إليه المتلقي كي يتمكن من إدراك مادة القول ويكون لفظيا أو قابلا للشرح اللفظي.

2-**شفرة:** وهي الخصومة الأسلوبية لنص الرسالة. ولابد لهذه الشفرة أن تكون متعارفة بين (المرسل) و(المرسل إليه) تعارفا كليا أو على الأقل تعارفا جزئيا .

3-**وسيلة اتصال:** سواء حسية أو نفسية للربط بين الباعث والمتلقي لتمكنهما من الدخول والبقاء في اتصال. سنوضح برسم يبين هذه العناصر:

سياق رسالة

مرسل ——————————— مرسل إليه

وسيلة للشفرة

فياكبسون يرى أن كل قول يحدث في هذه المدارات الستة مهما كان نوع ذلك القول وباختلاف الأقوال في طبيعتها وجنسها إنما يكون في تركيزها على عنصر من هذه العناصر أكثر من سواء، وبهذا تختلف وظيفة القول من إخبارية أو نفعية أو انفعالية[1] .

وما يهم من هذا هو الوظيفة الأدبية، وذلك حين يصبح القول اللغوي أدبا، وهو تحول فني يحدث للقول ينقله من الاستعمال النفعي إلى الأثر الجمالي.[2]

وفي سياق آخر قدم ياكبسون موجزا للعناصر المكونة للحدث اللساني كالأتي:"إن المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه ولكي تكون الرسالة فاعلة، فإنها تقتضي أولا سياق تحيل عليه يدعى أيضا المرجع، وتقتضي الرسالة سننا مشتركة كليا أو جزئيا، بين المرسل والمرسل إليه،وأخيرا اتصالا، أي قناة فيزيقية وربطا نفسيا بين المرسل والمرسل إليه، اتصالا يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه".

ويمكن لمختلف هذه العناصر التي لا يستغني عنها التواصل اللفظي أن يمثل لها في الخطاطة التالية :

سياق Context

addresser مرسل.... رسالة Message مرسل إليه addressee

اتصال contact

سنن Code

كل عامل من العوامل المكونة للحدث اللساني يولد وظيفة لسانية، وفي خطاطة ياكبسون ميزت

[1] - عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص 09.

[2] - نفس المرجع، ص 10.

ستة عوامل ترتبط بها وظائف لسانية مختلفة، وبديهي أن تتعلق البنية اللفظية للرسالة بالوظيفة المهيمنة بيد أن المساهمة الثانوية للوظائف الأخرى لابد من أن ينظر إليها كونها مهمة أيضا، وقبل توضيح الوظائف اللسانية أورد حسن ناظم في كتابه خطاطة **ياكبسون:**

مرجعية referential

Emotive انفعالية شعرية poetic افهامية conative

انتباهية phatic

ميتا لسانية metalinguistic

في رأي حسن ناظم أن هناك تطابق هندسي بين خطاطة العوامل المكونة للحدث اللساني، وخطاطة الوظائف اللسانية. فكل عامل من العوامل الستة يولد وظيفة لسانية[1] .

وهذا ما اقترحه ياكبسون من خلال توسيع النموذج الثلاثي لكارل بوهلير karl buhler إلى ستة وظائف وهي كالأتي:

الوظيفة المرجعية: وهي متمركزة حول السياق اللفظي أو القابل أن يكون لفظيا، ذلك الذي تحيل إليه الإرسالية .

الوظيفة الانفعالية: وهي متمركزة حول المرسل.

الوظيفة الإفهامية: وهي متمركزة حول المرسل إليه.

الوظيفة الانتباهية: وهي متمركزة حول الحفاظ على التواصل بين المسنّن ومفكك السنن.

الوظيفة الميتا لغوية (المعجمية): وهي متمركزة حول السنن المشترك بين المرسل والمرسل إليه.

الوظيفة الشعرية: وهي متمركزة حول Einstellung الإرسالية.[2]

ومما سبق نرى أن ياكبسون أولى عناية خاصة بالوظيفة الشعرية كونها تمثل أرقى حساسيات الأدبية التي يصل إليها الأثر الأدبي الذي يرفع القول الأدبي من مرجعيته العادية إلى سياق جمالي يتجسد فيه تحول هذا القول اللغوي من رسالة إلى نص، ولا يقتصر هدف نقل الأفكار أو المعاني وحدها من المرسل إلى المرسل إليه، ولكن الرسالة تصبح الغاية نفسها في الخطاب الأدبي.[3] وبهذا فإن شعرية ياكبسون مرهونة بالوظيفة الشعرية التي تستطيع العثور عليها في الخطابات كافة، فياكبسون في وضعه

[1] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص 90- 91.

[2] – ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحمداني، دار النجاح الجديدة- البيضاء ، ط1- 1993، ص 68 .

[3] – خولة بن مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مرجع سابق، ص 370 .

لنموذج التواصل وتصنيفه الوظائف اللغوية ومن ثم تشديده على الوظيفة الشعرية المنبثقة عن معالجة الرسالة اللغوية ذاتها، أوحى بالحاجة إلى شعرية للخطاب الأدبي، والوظيفة الشعرية ليست الوظيفة الوحيدة للفن اللفظي، بل وظيفته المهيمنة المحدودة.

والشعرية في نظر ياكبسون علم قائم بذاته في حقل اللسانيات "بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما في الشعر على وجه الخصوص ..."[1]

أما **جون كوهن** تقوم شعريته على مبدأ المحايثة مثلها مثل اللسانيات،"الشعرية محايثة للشعر ويجب أن يكون هذا مبدأها الأساسي"[2].وهذا المبدأ يقوم على تفسير اللغة باللغة، ويمكن تحديد مفهوم الشعرية عنده من خلال قوله :"الشعرية علم موضوعه الشعر" وقد خلق لنا ثنائية هي ثنائية الشعر والنثر، أي مقابلة جنس الشعر لجنس النثر[3] .

ويرى جون كوهين أن الشعرية واللسانيات تلتقيان في كونهما تهتمان باللغة وحدها، ويكاد يكون اقتصار الشعرية على شكل اللغة هو الفارق الوحيد بينهما وبين اللسانيات.[4]

كما يرى أن تصبغ شعريته بصبغة علمية تتم من خلالها قراءة المنتوج الشعري ووصفه، وما يحتوي عليه من جماليات أسلوبية لذا يعرف الشعرية،"بوصفها علم الأسلوب أو الأسلوبية"، إن ما يميز شعرية كوهين خاصية الانزياح لأنه يتصور الشعر"علم الانزياحات اللغوية"[5].

يتناول"كوهن" مجموعة من الصور البلاغية ويدرسها في ضوء اللسانيات الحديثة ويصرّح بأن دراسته تدخل ضمن مشروع تجديد البلاغة القديمة، إضافة إلى الانزياح، فهو ينطلق من مقولة مفادها:" أن الشعر ليس نثرا يضاف إليه شيء آخر، بل هو نقيض النثر، وبالنظر إلى ذلك يبدو سالبا تماما، في حين أن الشعر لا يحطم اللغة العادية إلا ليعيد بناءها، وهذه مرحلة ثانية".فالمعرفة بالشعر تتحدد من خلال مقارنته بالنثر، وهذا ما دفعه إلى إبراز الفرق بين الشعر والنثر واعتبر أن الشعرية يجب أن تهتم بالشعر فقط إذ يعرّفها أنها "علم موضوعه الشعر".[6]

عمل كوهن على تطوير البلاغة القديمة والدفع بها إلى دائرة الأسلوبية، غير أن المهم_هنا_هو تجلية

---

[1] – نفس المرجع، ص 371 .

[2] – جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر:محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1– 1986، ص 40 .

[3] – جون كوين، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، مرجع سابق، ص 29– 30 .

[4] – جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، مرجع سابق، ص 40 .

[5] – نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس،دار الأمل، [د.ط] ، (د.ت)، ص 19 .

[6] – جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص 9– 10 .

وجهة النظر الدقيقة في معالجة هذه القضية فضلا عن كونها ضرورة تقتضيها شعرية "كوهن" لتكون منسجمة في هذا السياق، فبالاستناد إلى اللسانيات، كان"كوهن" قد عرف كلا من"الدال Signifie" و"المدلول Signifiant" حسب "سوسير" أو "التعبيرExpression" و"المحتوى Contenu"كما يقول هيمسليف، فالدال هو الصوت المنطوق والمدلول هو الفكرة أو الشيء. وقد ميز هذا الأخير بين عنصري التعبير والمحتوى بين جانبي الشكل والجوهر، فالشكل هو مجموع العلاقات التي يستقطبها كل عنصر من العناصر الداخلية للتنظيم. أما الجوهر فهو الحقيقة الذهنية أو الكائنة والشكل هو تلك الحقيقة ذاتها كما شكلها التعبير.[1]

وقد حدد كوهن ثلاثة أنماط للشعرية مستندا في ذلك إلى مستويين من مستويات التحليل اللغوي، وهما: الصوتي والدلالي إضافة إلى مستوى لغوي آخر هو المستوى التركيبي الذي ربطه "كوهن" بالانزياح، فالانزياح التركيبي عنده هو نوع من أنواع الانزياح السياقي على مستوى الكلام بالمفهوم السوسيري، متمثلا في التقديم والتأخير في الشعر، إن الشعر "انزياح" أو "انحراف" عن معيار هو قانون اللغة، إلا أن هذا الانزياح ليس فوضويا، فنظرية "الانزياح" تتجلى في خرق الشعر لقانون اللغة، "وهو الخرق الذي يمنح النص الشعري شعريته الأسلوبية، لأن الأسلوب حقيقة يعتبر_غالبا_مجاوزة فردية، طريقة في الكتابة خاصة بمؤلف واحد".[2]

وقد وضع كوهن نموذج شعري يمثل هذا النوع الشعري في الجدول التالي :

النمط	الصوتي	المعنوي "الدلالي"
قصيدة النثر	−	+
النثر الموزون	+	−
الشعر التام	+	+
النثر التام	−	−

ويرى حسن ناظم أن كوهن فرق بين الشعر والنثر والفرق عنده يكمن في التماثل الذي يكون ذا حضور أوسع في الشعر من دون النثر، وهذا التماثل عند كوهن ذو طبيعة تأثيرية وقد حصر الناقد أنواع التماثل عند كوهن بـ:

[1] – جون كوين، النظرية الشعرية، أحمد درويش، مرجع سابق، ص 49– 50.

[2] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص 115– 116– 117.

1- **تماثل الدوال**: أبرزها التماثل الصوتي، ويشتمل أيضا على التجانس والمطابقة النحوي والصرفية والمرتبة في الجملة، وكذلك القافية بوصفها مكافأة دلالية.

2- **تماثل المدلولات**: ويتمثل في الترادف الذي ينقسم على التّعاريف والبديهيات.

3- **تماثل العلامات**: ويتمثل في ترديد العلامة في النص الواحد.[1]

ويسمي كوهن "القصيدة النثرية قصيدة دلالية لتركها الجانب الصوتي غير مستقل فحسب وللدلالة على أن العناصر الدلالية وحدها غير كافية لخلق جمالية ما".

و يسمي الصنف الثاني "قصيدة صوتية لتضمينها الوزن والقافية في حين أنها دلاليا لا تعدو أن تكون نثرا، فالنثر ليس له أي وجود شعري وإنما موسيقى فحسب". ومما سبق نستنتج أن شعرية جون كوهن قائمة على مبدأ الانزياح.[2]

وميكائيل ريفاتير عالج مفهوم الشعرية من خلال الوظيفة الأسلوبية التي جعلها بديلة عن الوظيفة الشعرية، فالوظيفة الأسلوبية تدرس داخل الملفوظ اللساني، تلك العناصر المستخدمة لفرض طريقة تفكير المسنّن encodeur على مفكك السنن décodeur، بمعنى أنها تدرس فعل التواصل، لا كنتاج خالص لسلسلة لفظية ولكن باعتباره حاملا لبصمات شخصية المتكلّم وملزما لانتباه المرسل إليه، والوظيفة الشعرية عنده متمركزة حول قصد Einstellung الإرسالية باعتبارها كذلك، وهذه الوظيفة هي التي توضح الجانب الملموس من الدلائل[3] .

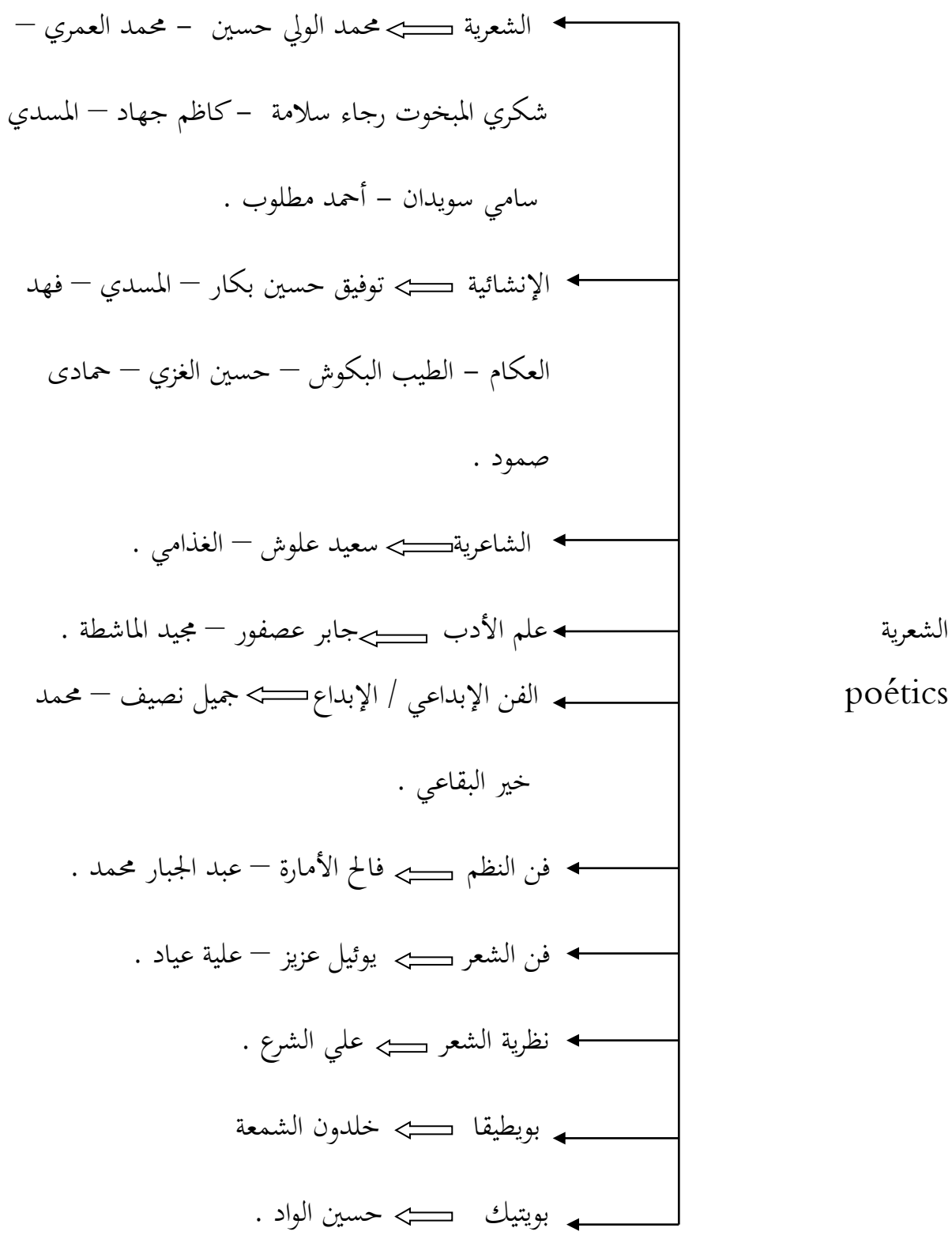
ولعل أشمل وأعم دراسة في هذا المجال، ما قدّمه حسن ناظم في كتابه مفاهيم الشعرية وترجمات مصطلح poétique كانت كالأتي:[4]

[1] - نفس المرجع، ص 112 – 113.

[2] - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص 114.

[3] - ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحمداني، مرجع سابق، ص 66- 68- 69.

[4] - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص 18.



إنّ محاولة إنهاء الخلاف ووضع مصطلح للشعرية اليوم لن تكون سهلة بالاعتماد على فكرة دون غيرها، أو مبحث دون غيره وأنّه لابدّ من أخذ عدد من المسائل بجدية وهو الأمر الذي ستتضح أهميته عند الانطلاق في مقاربة مفهوم الشّعرية.

الفصل الأول:

الشّعر العربي ومسارات التحوّل

- ملامح الشّعرية العربية الحديثة.(الانفجار)
- الشّعر الحر كشكل جديد، أسبابه وأغراضه.(التّجاوز)

الفصل الأول: *الشعر العربي ومسارات التحوّل*

إنّ الشعر العربي تعبير مقصود به أي شعر كتب أو يكتب باللغة العربية، بشرط أن يكون موزونا ومقفى فالوزن شرط لازم في جميع أنواع الشعر، القديم والحديث على حد سواء، بما فيه الشعر المعاصر باستثناء ما يسمى قصيدة النثر. أمّا القافية فهي لازمة في معظم أنواع الشعر القديم، أمّا في الشعر الحديث فقد أخذ يتقلص دور القافية الخارجية، فاستعمل مفهوم "الشعر المرسل" أي الشعر دون تقفية خارجية، وإن كان قد سعى في الواقع إلى تعويضها بنوع من التقفية الداخلية حيث لا يمكن الاستغناء عنها بالنسبة في أنواع الشعر العربي، وفي أي عصر من العصور التي قيل فيها هذا الشعر.

وأهم ما ميز الشعر العربي التزام الشعراء بالوزن والقافية، في مجمل أنماطه، وفي مختلف أجياله، وإن جاءت بعض المحاولات المعاصرة خالية من الوزن والقافية، إلاّ أنّها في الواقع محاولات قد تحسب على الشعر في بعضها، لكنّها تعتبر من الشعر المنثور جميلة ورائعة وتعبر بحق عن شاعرية قائلها، ومع ذلك إنّ أبرز ما يفرّق بين الشعر والنثر هو الوزن، وماعدا ذلك قد تكون أشبه بعناصر مشتركة بينهما.[1]

ملامح الشّعرية العربية الحديثة.(الانفجار)

عرف العصر الحديث حركات تجديدية عديدة وأولى هذه الحركات "مدرسة الإحياء والبعث" وهي حركة شعرية كانت بواكرها الأولى في مصر أوائل العصر الحديث، وهذه المدرسة تندرج ضمن الاتجاه المحافظ القديم، التي تزعمها كل من محمود سامي البارودي وأحمد شوقي، وأبو القاسم الشابي، فقد سعى البارودي إلى إعادة إحياء الشعر العربي بكل مشخصاته وتوجيه الأنظار إلى ما فيه من قيم فكرية وروحية وفنية صالحة للبقاء والاستمرار واعتبر أدونيس أن البارودي هو بداية النهضة وشاعرها الأول فيقول:"وهذا الشاعر العظيم، وان يكن قد تخير لشعره الثوب التقليدي، إلا أنه قد نسج خيوطه من خير ما وصلت إليه لغة الشعر العربي من قوة وجمال واستطاع أن يخضع تلك اللغة التقليدية للتعبير عن أحاسيسه أو قص أحداث عصره"[2]، وقد سار شعراء هذه المدرسة في نظمهم

[1] – فالح الحجية الكيلاني، الموجز في الشعر العربي، دراسة في العصور المختلفة للشعر العربي، جاء في الموسوعة الحرة (ويكيبيديا) علم الأدب العربي، [د.ط]، (د.ت)، مج 1، ج1، ص 29 .

[2] – أدونيس ، الثابت والمتحول ،ج3، صدمة الحداثة، مرجع سابق، ص46 .

للشعر العربي على النهج الذي كان عليه في عصور ازدهاره. وكان لظهورها العديد من الأسباب والدوافع، منها:

1- شعور الأدباء والشعراء إلى ضرورة إحياء الثقافة العربية وحضارتها .

2- ظهور جمعية المعارف التي ساعدت على إحياء الدواوين الشعريّة العربيّة القديمة .

3- الكفاح والنضال الذي عمّق فكرة الرجوع إلى الماضي والالتفات إلى أمجاد العرب القديمة ومحاولة إعادة إحيائها .

4- تأسيس دار الكتب المصريّة التي كان لها الدور الأكبر في نشر الثقافة والتراث القديم.

إنّ تسمية الحركة بحركة الإحياء أو حركة البعث حدث طافح بالدلالات ذلك أنّ الإحياء يتضمن تسليماً مضمراً بأنّ الشعر القديم كان قد هوى أمّا مفهوم البعث فإنّه يحيل هو الآخر إلى الموت.[1]

إنّ الأعمال الأدبية والفنية التي ينطبق عليها مفهوم الكلاسيكية هي الأعمال اليونانية والرومانية القديمة فقط؛ لأنّها الوحيدة التي ترتفع إلى مستوى التراث الإنساني.[2]

ولا يخفى علينا أنّ هذه المدرسة أو الحركة قد وقعت في بادئ الأمر في بؤرة التقليد على يد بعض الشعراء فأصابته الرتابة والجمود حتى جاء ثلة من الشعراء، وغيروا ما عرف بالتقليد، فقد أفلح البارودي، ونجح أيّما نجاح في هذا فلم يكن مقلدا بل كان منميا ومطورا، مستغلا لإمكانات الشعر العربي القديم، أحسن استغلال.

التجديد في الشعر عند رواد الشعر الحديث:

محمود سامي البارودي: وذكر البارودي لا يمكن أن يمر دون أن يتبعه ذكر من على يده صقلت هذه الموهبة، وهو الشيخ حسين المرصفي وكان له أثر كبير في رائد البعث في الشعر العربي الحديث محمود سامي البارودي[3]

يعتبر الشيخ المرصفي رائد النقد الإحيائي، وهو الذي منه استقى البارودي موهبته في إحياء الشعر العربي، فأطلق العنان لموهبته، فها هو يقول في مطلع نونيته:

أخَذَ الكَرى بمَعَاقدِ الأجْفَانِ وهفَا السَرى بأعِنَّة الفُرسَانِ[4].

---

[1] – محمد لطفي اليوسفي، كتاب المتاهات والتلاشي في النقد و الشعر، دار الفارس – بيروت، لبنان، ط1- 2005، ص31.

[2] – نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية ، دار نوبار – القاهرة ، ط1، 2003 ، ص511 .

[3]– وليد علي الطنطاوي، دور الشيخ حسين المرصفي في الاتجاه إلى النقد القديم، دع، جامعة المدينة العامة، شام عالم، ماليزيا، (د.ت).

[4] – محمود سامي البارودي، ديوانه، مؤسسة هنداوي، 2012 ،[د.ط] ، ص 12 .

فقد خرج البارودي عن ما ألفته أسماعهم من شعر كان عبارة عن تجارة، واسترزاق وتكسب، وأخذوا يتحرزون عن التماس المحسنات البديعية، ومواضيعهم لا تكاد تخرج عمّا هو مألوف ومتداول متميزا بالجزالة والرصانة والرقة والإبانة[1] .

أمّا هذه القفزة التي قفزها البارودي في إعادة نبض الحياة إلى الشعر الأصيل من جديد فيما يشبه الإحياء الحقيقي، فقد استطاع أن يرتفع ببنائه الشعري ليسموا به إلى مكان الفحول من الشعراء الأولين في الجاهلية والعصور الأولى من الإسلام ، فقد أثارت عجب الناس واستثارت إعجابهم، بفضل عنايته بالشعر العربي نفخ فيه روحا جديدة بعدما غلب عليه الجمود الذي انطوى عليه لقرون طوال، وليمهد السبيل من بعده لأبناء مذهبه: شوقي، وحافظ وإسماعيل صبري، ومن سار سيرتهم، ونسج نسجهم[2] .

كما سبق الذكر أنّ هذه المدرسة بريادة البارودي لم يكن هدفها إقصاء التراث، فالتجديد هنا لا يعني نفي القديم "لا يعني ذلك أنّ الشعر الجديد يبدأ من لا شيء، وأنّ على الشاعر ليكون جديدا، أن يستأصل جذوره الماضية وينفصل عن التراث"[3]

لقد كان صنيع البارودي مع الشعر، صنيع من أعاد الحياة لمن سلبها كان يجاري ويحاكي ويلامس القدماء ولا يقلدهم. إنّما الجديد الذي استرعى الأسماع لشعره، ودعا إلى الإعجاب به، هو نزوعه إلى تصوير الواقع كما هو بساطة وسلاسة وقوّة، دون اعتماد على محسنات اللفظ البديعية من جناس وطباق ونحوهما، ودون إغراب في الخيال، إن أثار العجب لم يثر الإعجاب[4] .

ومن الأغراض الجديدة التي تصدى لها الشعر الوطني وشعر الغربة التقى وهو على خبرته في هذا الغرض لا يفتأ يقلد القدماء فيغرف من معينهم الصافي ويعبر عن نفسه بمفرداتهم، ففي قصيدته التحسر على الشباب يقول:

ألا لَيتَ هَاتِيكَ اللَّيالِي وقَد مَضَت تَعودُ، وذاك العَيشُ يَأتِي على قدرِ.

يلتقي هذا البيت مع بيت من قصيدة للشاعر أبو العتاهية(بكيت على الشباب:)

فيَا ليتَ الشَبابَ يعودُ يومًا فَأخْبرَه بمَا فَعلَ المشيبُ[5].

---

[1] –محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ج1، دار الجيل – بيروت، ط1، 1412هـ- 1992م، ص73 .

[2] – محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت- لبنان ، ط1، 1410هـ- 1990م، ص 20

[3] – أدونيس ، الثابت والمتحول ،سلطة الموروث الشعري، ج4 ، ص 50 .

[4] – محمد خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص 75 .

[5] – إبراهيم عوض، في الشعر العربي الحديث (تحليل وتذوق) ، المنار للطباعة والكمبيوتر، [د.ط]،1427هـ- 2006م، ص 19 .

فالبارودي أعاد صياغة البيت وإن كان محافظاً على المضمون والشكل فقط أحياه بطريقته .

أما الأسلوب بالنسبة للبارودي فقد اهتم به وببلاغته وروعته فها هو ينشد قائلا:

أترى الحمام ينوح من طرب معي وندى الغمامة يستهلّ لمدمعي[1] .

وظف البارودي أسلوب الحوار، مع عناصر الطبيعة(الحمام)، واصفا مدى حزنه في منفاه، فعادة ما يكون الحمام هو الوحيد الذي يراه الأسير في منفاه وكأنّه يعبر عنه ويمثله فهو هنا يخاطب الحمامة التي يبدو أنها كانت تبكي لحاله .

كما أنّ القارئ لشعر البارودي والمتذوق لأفكاره يجدها سهلة فقد ذهب باللفظ من الغموض والتعقيد إلى الوضوح والإفصاح، فها هو يقول:

لا تحسبيني ملتُ عنكَ مع الهَوَى هيهاتَ ما تَرك الوفَاءُ بِعَادي[2]

أمّا استخدام البارودي للبحور العروضية، فهو لم يخرج عن ما سبقه إليه الشعراء، الذي ارتقى بشعرهم وحاوره وحاكاه، وكانت البحور في مجملها لا تخرج عن الطويل والبسيط، الكامل والوافي والخفيف التي تتماشى مع حالته النفسية .

أحمد شوقي: يعدّ من أبرز شعراء الاتجاه الإحيائي لا من حيث اهتمامه بقضايا السياسة والاجتماع، إنّما من حيث جودة الصياغة والسبك للعبارة الشعرية ناهيك عن حسه المرهف باللفظ وتناغمه، وإتقانه للصور الفنية ورسمها بدقة لا تخرج عن الموروث العربي الأصيل[3]، وقد أخرج شوقي أول ديوان له بعنوان الشوقيات سنة 1898 .

ولا ريب أنّ شوقي في شعره أثار مرحلة تقديمية في الشعر العربي الحديث، وقال حافظ في مبايعة شوقي بإمارة الشعر:

أَمِيرُ القَوَافِي قَد أَتَيتُ مُبَايعًا وهَذِي وُفُودُ الشَرقِ قَد بَايَعتْ مَعَي.[4]

والكثير ممن تأثر بأحمد شوقي وأعماله، قالوا عنه أنّه هو الرائد وإن كان البارودي هو الرائد الأول لمدرسة البعث، فإنّ شوقي هو الرائد الثاني لها، ومدرسة البارودي وشوقي، وهي مدرسة الإحياء والعمودية، ومدرسة البلاغة العربية، ومدرسة الأصالة والتجديد في الشعر الحديث، لا تزال مؤثرة في ميدان الشعر ولا تزال أعلامها مرفوعة[1] .

---

[1] – البارودي، ديوانه، مرجع سابق، ص 175 .

[2] – المرجع نفسه ، ص 95 .

[3] – محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص 22.

[4] – محمد خفاجي ، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه ، مرجع سابق ، ص 76- 91 .

إنّ التجديد عند شوقي شأنه شأن ما أتى به البارودي أهمها ما جاء به على مستوى اللغة الشعرية، فشوقي اعتمد على بث القديم من الألفاظ التي نسيها الناس، لم يتجاوز استخدام السيف والرمح في وصف المعارك ونذكر من ذلك قوله:

السَيفُ عَارٌ، والبَاءُ مُسلَطٌ والسَيلُ خَوفٌ والثُلُوجُ رُكَامٌ[2].

كثيرا ما يلجأ الشعراء وهم في الغربة إلى التحقيق من آلامهم وأشواقهم باستحضار – أوطانهم وأحبابهم للاستئناس بهم، مثلما فعل شوقي في النص الآتي:

يا نَائحَ الطَلحِ، أشْبَاهَ عَوادِينَا نَشجِي لِوادِيكَ أم تَأسَى لِوادِينَا؟[3]

وقد يكون غلو شوقي أكثر وضوحا في جانب اللغة منه في جانب المعاني، فهو بمعاينة وصوره وخيالاته يحيط ممّا في الغرب بكل ما يسيغه الطبع الشرقي وترضاه الحضارة الشرقية[4].

وكان التجديد والارتقاء عند شوقي على مستوى الصورة الشعرية القائمة على التشبيه، فهاهو يقول:

هذَا الهِلالُ الذِي تُحيُونَ لَيلَتهُ أبْهَى الأهِلةِ عِندَ الله ألوَانًا.

كأنَّهُ جمَالٌ رائِعٌ وهَدَى خُدودُ يُوسفَ لمِا عفَّ وَلهَانًا.[5]

فالتشبيه هنا واضح فقد شبه عودته إلى وطنه بالأمل وعهد التشبيه تارة ويشبهه بالعقيدة الدينية تارة أخرى، فشوقي هنا عمد للتشبيه ليصور مدى حبه لوطنه، كما شبهه بالكعبة هنا دليل على تقديس شوقي لوطنه.

إن شوقي امتاز بصياغته القوية لما حصله من علم وحكم ونصائح وثقافة وتوجيهات ليقدمها في قالب متقن جديد، حسن الصياغة تعتريه عاطفة رصينة قوية تتخللها الحكمة كقوله:

إذا ظَهرَ الكِرامُ على اللِئامِ سَيجمَعُنِي بكَ التارِيخُ يومًا.[6]

قال شوقي الشعر في أغراضه القديمة ماعدا الهجاء، ابتكر الشعر المسرحي التمثيلي بصورته الكاملة في مصرع كيلوباترة ومجنون ليلى وغيرهما، وأكثر من الشعر السياسي والاجتماعي والتاريخي ووصف الآثار المصرية، وهو في ثنايا ذلك ينثر الحكم الخالدة، داعيا إلى التمسك بالأخلاق الفاضلة

---

[1] – محمد خفاجي ، مدارس الشعر الحديث ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، مصر، ط 01 ، 2004 ، ص15 .

[2] – أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة، مج 1، ج1، (في السياسة والتاريخ والاجتماع)، دار العودة– بيروت، 1988، [د.ط]، ص 231– 239 .

[3] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث ، ج1، مرجع سابق ، ص 121 .

[4] – أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص 16.

[5] – المرجع نفسه ، ص 247 .

[6] – المرجع نفسه ، ص 215 .

والتحلي بالثقافة. ذلك عدا قصائده في الوصف والرثاء والمدح والغزل وفي الموضوعات الاجتماعية والسياسية[1] .

حافظ إبراهيم: تأثر حافظ أيّما تأثير بأوضاع بلاده والأحداث الحاصلة فيها، وهو ما يظهره شعره فهو يسجل زاخر بالصدق والوطنية والانفعال في أسلوب شيّق مطبوع على جزالة ألفاظه ومتانة تركيبه وقوة السبك والأسلوب فمن ذلك قول شوقي:

مَازلتَ تَهتفُ بالقَديمِ وفَضْلِهِ حتى حَميتَ أمَانةَ القُدَماءِ.

جَددتَ أسلوبَ الوَليدِ ولَفظِه وأتيتَ للدُنيَا بِسحْرِ الطَائي.[2]

كان إبراهيم محافظاً ومتبعاً للتيار التقليدي المحافظ كغيره من رواد عصره فهم لم يتجاوزوا في شعرهم القصيدة العربية الأصيلة ولم يطغى عليها أي تغيير من خلال الشكل أو المضمون فكلها تدور في فلك واحد ألا وهو الشعر العمودي هاهو يقول في قصيدة له:

آن يـا شِعرُ أن نَفـكَ قُيــودًا قَيدَتنَا بهَـا دُعـاةُ المحـَــالِ.

فَارفَعُـوا هَذهِ الكَمائِمَ عنـَا ودَعـُونـَا نَشمُ رِيحَ الشَمـَالِ.

ولكنه حين أراد التجديد لم يجدد في البحور والأوزان، ولا في الأسلوب والبيان، ولا في التفكير والخيال، وإنما جدد في موضوعات الشعر وأغراضه، فنظمه في الأغراض الجديدة التي جعلها بحور شعره وهي: الشعر الوطني، والشعر الاجتماعي، والشعر السياسي.[3]

كان تجديد شوقي وحافظ وأضرابهما، ممزوجا بالشعر الأجنبي، كما يفهم من التجديد، ولذلك كان أوضح من تجديد البارودي، ولكنهما مع هذا كان حظهما من القديم أكثر من حظهما من الجديد . يقول هيكل في مقدمته لديوان شوقي: إن حكمة شوقي وما يصدر عنه من وصف وغزل، وما يميز شعره جميعا، يبدو كأنما شوقي عربي، لا يتأثر بالحياة الغربية[4].

جميل صدقي الزهاوي: يعد من بين الرواد الأوائل المجددين في ثورته الشكلية على القوافي، فهو أول من اعتمد الشعر المرسل الذي يلتزم الوزن ويتحرر من القافية[5]، وهو يشير إلى الشعر العربي غير المقفى الذي حاول به الشعراء احتذاء الشعر المرسل الإنجليزي blan kverse ليكتبوا الأعمال الدرامية

---

[1] – محمد خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه ، مرجع سابق ، ص 94 .

[2] – نفس المرجع ، ص 119 .

[3] – نفس المرجع ، ص 117 – 118 .

[4] – نفس المرجع ، ص 76 .

[5] – فضل ناصر مكوع ، ريادة باكثير ومكانته بين رواد الشعر العربي الحديث ، مجلة التواصل ، كلية التربية زنجبار جامعة عدن ، عدد 26 ، ص 142 .

والترجمة. ويأتي في أي بحر من بحور الشعر العربي[1]. نشر الزهاوي محاولته الأولى سنة 1905بعنوان الشعر المرسل، في ديوانه الكلام المنظوم 1909 يقول فيها:

لمَوتُ الفَتى خَيرٌ من مَعيشَةٍ يَكونُ بهَا عِبئَا ثَقيلاً على النَاسِ.

يَعيشُ نَعيمَ البَالِ عِشرٌ من الوَرَى وتِسْعةُ أعشَارِ الوَرِى بؤَسَاءِ.

كان الزهاوي من أعظم الشعراء تحمسا لكتابة الشعر المرسل في الأدب العربي، عارض القافية الموحدة باعتبارها تحد من حرية الشاعر في التعبير عن أفكاره وعواطفه ولهذا اعتبرها عبئا ثقيلا ودعا إلى التحرر منها، فهو يعتقد أن عبء القافية في الشعر العربي أعظم منه ثقلا في الشعر الغربي؛ لأن القافية في العربية تشمل الحركة السابقة للصامت"حرف الروي"[2]. وفي بحثه عن موضوعات جديدة استخدم وسائل جديدة، كان من بينها عنصرا اللغة والأسلوب. فقد كان يدعو إلى بساطة اللغة، كما اخترع كلمات تناسب المعاني التي يريد التعبير عنها، والأوزان عنده لا تخضع لقواعد مشددة، والشعر عنده يجب أن يكون صادقا، خاليا من التكلف والمبالغة، يقوم على الحقيقة والأصالة فالحقيقة لديه أكثر أهمية من العاطفة والخيال[3]. عرف بنظمه في الشعر التعليمي وشعر النكبات، منه قوله في الشعر التعليمي:

لمَاذَا تحرَكَتِ الأنجُمُ كَأنَّكَ مثْلِي لا تَعلَمُ .

وفي شعر النكبات وهو يبكي الشهداء السوريين يقول:

عَلى كلِ عُودٍ صَاحبٍ وخَليلٍ وفِي كُلِ بَيتٍ رَنةٌ وعَويلٌ.

وفِي كلِ عَينٍ عِبرةٌ مِهْراقَةٌ وفِي كلِ قَلبٍ حَسرةٌ وغَلِيلٌ[4] .

معروف الرصافي: من أوائل الطليعة الواعية المتحررة التي تفاعلت مع الآراء الجديدة، فترك قديم الألفاظ وعني بالمعنى والفكرة وبالرأي تاركاً وراءه الاحتذاء بقصائد القدامى من الشعراء ومعرضاً عن معارضتها غير مكترث بالقواعد والأساليب البالية التي لم تكن تخرج عن أغراض معينة تافهة واصطلاحات محدودة ألفناها في القرن التاسع عشر وقبله[5].

---

[1] – س . موريه ، الشعر العربي الحديث ، مرجع سابق ، ص 18 .

[2] – نفس المرجع ، ص 197- 199 .

[3] – سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة ، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1-2001، ط2-2007 ، بيروت- لبنان ، ص 248 – 249 – 250 .

[4] – فالح نصيف الحجية الكيلاني ، الموجز في الشعر العربي ، ج2 ، مرجع سابق ، ص 520 – 523 .

[5] – سفانة داود سلوم، ظاهرة التمرد في أدبي الرصافي والزهاوي، إشراف حذام جمال الدين الآلوسي، رسالة ماجستير، جامعة بغداد ابن رشد،2007، ص 125 .

عرف الرصافي بتبنيه لنوع جديد من الشعر سمي بالشعر المنثور، الذي يعتبر ضرب من الشعر يتحلل من القواعد المقننة، كالوزن والقافية وارتباطه بالنثر أصدق وأولى، فالشعر المنثور يخضع لشكل من التلوين الموسيقي الخارجي المعتمد على بعض الزخرفية اللفظية وهو بهذا يقترب من الشعر المرسل.

وقد لا يبعد النثر العربي عن الشعر المنثور لاسيما عند الدارسين الأوائل فقد كان التقارب بينهما في المفهوم كبيرا، يصل أحيانا إلى درجة النظرة الواحدة أو الرؤية الأدبية الواحدة اعتمادا على المفهوم الجمالي المؤدى فيهما[1] .

والشعر المنثور مصطلح عربي يستخدم في مقابل ما يسمى في الأدب الانجليزي poetey in prose، وكذلك في مقابل الشعر الحر free verse بالمفهوم الأمريكي _ الانجليزي، لاسيما النوع الذي يكتبه والت هوايتمان walt whiteman [2] .

نظم كذلك في الشعر الاجتماعي الذي كان يدعوا فيه الشعراء إلى الثورة على العادات القديمة التي سادت المجتمع العربي، فدعا الشعراء إلى التخلي عن هذه العادات البالية، منه قوله في تشجيع فتح المدارس وبنائها هذه الأبيات:

ابنُوا المِدَارسَ واسْتَقْصُوا بهَا الأمَلاَ حتى تَطاوَلَ في بُنيَانهَا زَحلاً[3] .

بعد أن قام شعراء الإحياء بدورهم الكبير في إعادة الشعر العربي إلى التدفق في مجراه الأصيل الذي اختطه في العصور الذهبية ، على اثر عوامل سياسية واجتماعية وفكرية ظهرت في العالم العربي ودعت الناس إلى الثورة على كل ما هو راسخ في مجتمعهم، ومنه الشعر. وجد الشعراء أنفسهم مدفوعين إلى التيار الرومانسي الثائر على سيادة المنطق والعقل في الفن، الذي نشأ في أوروبا ليواجه التيار الكلاسيكي بكل ما فيه من معوقات تحول دون الفرد وحريته، ويدعو إلى اتخاذ العاطفة والحدس أساسا في التجربة الفنية[4] .

فإذا كانت المدرسة الإحيائية حافظت على مبادئ الشعر العمودي وأصالته، فإنّ المدرسة الرومانسية جاءت تعمل اختلاف كبيرا أو تناقضات تامة لما سبقها فألبست الشعر ثوباً جديداً مكنها من البروز والظهور على الساحة الأدبية العربية .

---

[1] – عبد الله حبيب التميمي، إشكالية التسمية ودلالتها في الشعر العربي الحديث، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العددان 3-4، مج 7، 2008 ، ص 38 .

[2] – س. موريه ، الشعر العربي الحديث ، مرجع سابق ، ص 18 .

[3] – فالح نصيف الحجية الكيلاني، الموجز في الشعر العربي ، مرجع سابق ، ص 524 .

[4] – محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص 25.

إنّ المذهب الرومانسي العربي تأصل وتجدر في الأدب العربي الحديث، بشكل واضح، تاركا آثارا عميقة في طياته، ولعلّ أول عامل وأهمه على الإطلاق في وصول الرومانسية إلى العرب هي حملة نابليون على مصر، وهي ثمرة اتصال العرب بالعالم الغربي، فكانت الحاجة إلى التجديد التي نشدها الشاعر العربي، مجسدة في المذهب الرومانسي الغربي، إذن فقد وجد الشاعر العربي ضالته،" وكان المهاجرين أسبق الشعراء وأكثرهم تأثرا بالحياة الغربية ولا سيما بالاتجاه الرومانسي الذي كان حتى ذلك الحين يقوض وجوده وسط معترك الاتجاهات بين رمزية وسوريالية ودادئية وواقعية[1] .

إنّ من اتجهوا هذا الاتجاه وتحدوا خطاه، بعد مدرسة الإحياء والبعث حققوا نقلة نوعية في شتى المجالات و نذكر على سبيل المثال لا الحصر، الشعر العربي الحديث، فها هو إبراهيم خليل يصيح بأنّ" الجيل الناشئ بعد شوقي وليد مدرسة لا شبه بينهما وبين من سبقها في تاريخ الأدب العربي الحديث، فهي مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية، ولم تقتصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر (يقصد القرن التاسع عشر) وهي على إيغالها في قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألماني والطلياني والإسباني واليوناني"[2] .

كما أنّ عامل البعثات العلمية وهجرة المفكرين والباحثين، التي شجع عليها محمد علي حين بعث بعثة علمية إلى أوربا لتنقل معالم الحضارة القائمة هناك، ودعم الطباعة وأنشأ المدرسة الطبية، فقد كانت له عدّة أنشطة فعالة للنهوض بالبلاد ودفعها إلى التقدم الجزئي.[3]

جاءت الرّومانسية العربية كامتداد للرّومانسية الغربية خاصة الفرنسية والإنجليزية، وما على الشعراء العرب إلّا أنّ يوضحوا أسس الرّومانسية العربية في العالم العربي.

يعتبر خليل مطران منشئ هذه المدرسة والمعلم الأول لكل الشعراء الرّومانسيين العرب، فقد كان زعيم التجديد في العالم العربي وكانت كتابات المجددين ترجع له الفضل دائما في إرساء معالم التجديد في العالم العربي، وهناك من جعل صاحب البداية الفعلية للتجديد وصاحب الفضل على المدارس التجديدية التي جاءت فيما بعد، وفي مقابل هذا، هناك من النقاد من أنكر عنه الريادة خاصة أولئك الذين يعودون للنقد الإنجليزي وليس الفرنسي، وهناك من ينكر عنه لقب الريادة في التجديد من خلال استحضار القصائد التي كتبها، والتي لا تخلو بدورها من التقليد، ولكن مطران رد على الرأي

[1] – محمد خفاجي ، مدارس النقد الأدبي الحديث ،الدار المصرية اللبنانية– القاهرة ، ط1– 1995 ، ص 155 وما بعدها .

[2] – إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث(من المحاكاة إلى التفكيك)، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط01 ،2003 ، ص45 .

[3] – محمد خفاجي ، مدارس الشعر الحديث ، مرجع سابق ، ص109 .

الأخير بقوله إنه كان يتعمد الجمع بين التقليد والتجديد حفاظا على انتمائه "وهكذا يضع مطران النقط على الحروف فيما يتعلق بمذهبه في الشعر، من مجاراة للقديم ومحاولات حذرة للتجديد.[1]

إضافة على ذلك فقد عملت عوامل عدة على بعث هذا النص منها كون الشّعر العربي غنائي ووجداني، والرّومانسية تناشد الغنائية والوجدان، والرّومانسية لتخليص الأدب من الجمود والمحاكاة والماضي وإيداع نص يتناسب مع العصر، وكان ذلك مطلب عدة من الذاكرين الأدباء العرب ، وعليه اجتمعت عدة أسباب لتهيأ الأرضية للنص الرّومانسي العربي، وقد مثّل النّص العربي الرّومانسي عبر عدة اتجاهات بعضها اهتمّ بالنص من خلال الإبداع وبعضها غلب عليه الطابع النّقدي ومن بين هذه الاتجاهات الّتي شكلت مدارس رّومانسية متمايزة هي"مدرسة الديوان، جماعة أبوللو ومدرسة المهجر"وبهذا تعزز الاتجاه الرومانسي بثلاث مدارس كان لها الأثر الكبير في تطور الشّعر العربي الحديث وتجديده على مختلف المستويات[2].

مدرسة الديوان: ظهورها لم يكن مجرد صدفة بل جاءت هذه المدرسة كرد فعل لمدرسة الإحياء، فقد أصبحت الحاجة ماسة إلى شعر يخطو نحو التطور والحداثة في هذا العصر.

وقد أشار محّمد خفاجي في كتابه حركات التجديد في الشعر الحديث إلى أهمية هذه المدرسة فقال عنها:"مدرسة الديوان من المدارس الشعرية المعاصرة والجديدة، وهي المدرسة المجددة الاتباعية_ الرومانسية_وقد خلّفت وراءها مدرسة البارودي وشوقي وحافظ ومطران المحافظة_الكلاسيكية_ وتزعمت حركة التجديد في الشعر ودعت إليها[3] .

وقد أثمرت مجهودات كلّ من: عباس محمود العقاد وعبد القادر المازني وعبد الرحمان شكري، ثمارا طيبة خدمت مسيرة التجديد الشعرية، وفتحت الأبواب أمام رياح التغيير والتطوير.[4]

وقد أطلق مصطلح جماعة الّديوان على هؤلاء الشعراء والّنقاد: العقاد، شكري، المازني، وسمي هكذا نسبة إلى الكتاب النقدي الذي اشتهرت به هذه المدرسة و المعنون باسم"الديوان في النقد والأدب"، وعليه فقد نشأت هذه المدرسة إثر صلات شخصّية و فكرّية بين أفرادها الثلّاثة، حيث تّم التوّحيد الفكري بينهم[5] .

---

[1] – محمد خفاجي ، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه ، مرجع سابق ، ص 48- 49- 50 .

[2] – نفس المرجع ، ص41 .

[3] – محمد خفاجي، حركات التجديد في الشعر الحديث، در الوفاء، الإسكندرية، [د.ط]، (د.ت)، ص 53 .

[4] – عبد القادر الغزالي،الشعرية العربية، مرجع سابق ، ص 169 .

[5] – محمد خفاجي، حركات التجديد في الشعر الحديث، مرجع سابق، ص 53 .

ورواد هذه المدرسة دعوا إلى شعر الوجدان وأكدوا وحدة القصيدة، فالشعر عندهم تعبير عن وجدان الشاعر، ويذهب شكري إلى التأمل الذاتي، والعقاد نظم في الجانب الوجداني التأملي وقال في كتابه الديوان الذي أصدره هو والمازني: إن الشعر يقاس بمقاييس ثلاثة: أولها: أن الشعر قيمة إنسانية، وثانيها: أن الشعر تعبير عن نفس صاحبه، وثالثها: أن القصيدة ذات بنية حية وليست أجزاء متناثرة يجمعها الوزن والقافية[1] .

وقد أورد أدونيس عن مضمون الكتاب قائلا: جاء في مقدمة الجزء الأول أنّ الغاية من الديوان هي(الإبانة عن الجديد في الشعر والنقد والكتابة) بحيث تتم (إقامة حدّ بين عهدين، لم يبق ما يسوّغ اتصالهما) وتصف هذا المذهب بأنّه إنساني، مصري، عربي".[2]

هذا في مقدمة الجزء الأول التي توضح وجهة هذه الجماعة التي هي التجديد على جميع أصعدة الأدب،" وبهذا الحسّ يبدؤون بنقد الشعر الذي سبقهم، ثم يخلصون بعد ذلك إلى عرض مبادئهم."

فكانت بدايتهم في نقد الشعر مع أحمد شوقي والمنفلوطي، عبد الرحمن شكري،" إذن هي حملة شنّها العقاد على أمير الشعراء أحمد شوقي وضعه في الميزان، حتى يستنشق ما وقع فيه شوقي من مخالفات في بناء قصائده، ولهذا دعا إلى هدمه [3]."

وقد أحدث هذا الكتاب ضجة كبيرة في الساحة الأدبية والشعرية في مصر بل وفي كل أقطار العالم العربي، وكان له تأثيره على شوقي والمنفلوطي، وغير من نظرية عمود الشعر القديمة ، وعلى الرغم من أنّ شكري كان قد قطع الاتصال بزميله إلاّ أنّه يبقى رائدا لهذه المدرسة وزعيمها الذي سار على نهجه زميلاه[4].

العقاد يرى في قصائد شوقي نماذج مفكّكة نستطيع أن نقّدم أي بيت منها أو نؤخّره دون أن تختلّ بها البنّية أو تضطرب، بينما القصيدة في تعريف كولردج هي كائن حي يستمّد كلّ عضو منها حياته ووظيفته من سائر الأعضاء مثلما يستمّد كلّ عضو منها حياته من حياة أعضائه و أجزائه[5] فكان العقاد غالبا ما يصّر على الوحدة التّي كان يجد شعر شوقي يفتقر إليها، وعندما كان يتحّدث عن الوحدة ، فإنّه كان في العادة يقصد الوحدة العضوّية .

---

[1] – محمد خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه ، مرجع سابق ، ص 305- 306 .

[2] – أدونيس ، الثابت والمتحول ، ج 04 ،مرجع سابق ، ص69 .

[3] – المرجع نفسه، ص70-71 .

[4] – محمد خفاجي ، حركات التجديد في الشعر الحديث ، مرجع سابق ، ص53 .

[5] – إبراهيم محمود خليل ، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ، مرجع سابق ، ص49 .

كان الشّعراء المعاصرون في الخمسينيات يعّدون الوحدة العضوّية في القصيدة من أهّم عناصر الشّعر، غير أنّ مندور كان أول من عارض هذه النّظرّية ورفض القبول الأعمى للوحدة العضوّية في القصيدة على أنّها مطلب أساسي في الشّعر الجّيد[1] .

ولعل من أهم الأسس التي تقوم عليها هذه المدرسة وأولها، "الوحدة ": فالعمل الأدبي يمثل في نظر أعضاء جماعة الديوان وحدة متماسكة تلتحم وفقها جميع المكونات النصية.[2]

ثانيا: ضرورة التخلص من جميع القيود، فقد كانت دعوتهم واضحة إلى التحرر من القافية الواحدة وإلى تنويع القوافي أو إرسالها، ولعبد الرحمن شكري قصائد تحررت من القافية الموحدة.[3]

ومن جماليات الشعر الرومانسي لدى جماعة الديوان مجد شعر الطبيعة فقد كان شعرهم نتاجا تمتزج فيه الثقافات العربية والغربية وخصوصا الثقافة الإنجليزية الرومانسية، لذلك كان يستولي على نفوس شعراء تلك الجماعة، خصوصا عبد الرحمن شكري ما يسمى بمرض العصر الذي كان سائدا عند شعراء الرومانسية في الغرب وكذلك عند شعرائنا العرب، لذلك رأينا شعرهم يفيض بالتشاؤم والأنين والشكوى من الظلم وقسوة الحياة وكان ذلك كله تعبيرا عن حياتهم الشخصية ومشاعرهم الذاتية وما ينتابها من آلام وأحزان فقد كانوا يتعاملون معها من منطلق جدّية، فيصبغون الطبيعة بأحزان نفوسهم ويمزجون بها وكان شكري هو رائد هذا اللون[4].

كتب العقاد قصيدة رائعة تصور معاناته بشكل راق، موظفا عناصر الطبيعة، فيقول في مطلعها:

حطَّ علَى الغُصنِ وانحَدرَ أقلَّ من لمحَةِ البَصرِ.

مغرّدا قطُّ ما توانِي مُرفْرفاً قطُّ ما استقَرَ.[5]

إنّ العقاد في قصيدته" عيش العصفور"جمع بين الجمال وعمق الفكرة التي زينها بعناصر الطبيعة

كما أنّ شكري كان يدعو إلى القيم الشعرية الرومانسية الأصيلة، من تجربة شعرية ووحدة عضوية، وحرص على الموسيقى، وعلى أن تكون القصيدة الغنائية ذاتية الطابع، وجدانية المشاعر، ممثلة لشخصية الشاعر الفنية تمام التمثيل، ومن ثمّ نادى بنظرية جديدة أسماها" شعر الوجدان "وجعلها شعارا له، كتبه على الجزء الأول من ديوانه الذي سماه "ضوء الفجر"ويتمثل هذا في بيته المشهور:

---

[1] – سلمى الخضراء الجيوسي ، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، مرجع سابق ، ص 228 .

[2] – عبد القادر الغزالي ، الشعرية العربية التاريخية والرهانات ، مرجع سابق ، ص 171 .

[3] – أدونيس ، الثابت والمتحول ، ج3 ، مرجع سابق ، ص 83 .

[4] – س. موريه ، الشعر العربي الحديث تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ص 112 – 113.

[5] – إبراهيم عوض، في الشعر العربي الحديث ، تحليل وتذوق ،مرجع سابق ، ص 91 .

أيا يا طائر الفردوس إنّ الشعر وجدان.[1]

جماعة أبوللو الشعرية: مهدت لنشوء هذه الحركة صلات عميقة بين منشئها أبو شادي وخليل مطران. فقد تتلمذ منذ طفولته على شعر مطران، وكانت علاقته به قوية ووثيقة فقد أشار إليه في مجموعته الأولى التي أصدرها "سنة 1910 باسم أنداء الفجر"، ويقول في إحدى قصائده مخاطبا مطران:

وهـل أنَا إلا نَفـحةٌ مِنكَ لم تَزلْ على عَجزهَا ظَمأَى، وإن دُمتَ قُدوتِي؟

ويقول أيضا:" أدين في الروح الشعرية خاصة إلى خليل مطران ثم إلى أحمد شوقي بين شعراء العربية".[2]

أسس أبو شادي جماعة أبوللو عام 1932، وأعلن عن ميلادها وجعل مركزها بالقاهرة، وتجمع طائفة من الأدباء والشعراء والنقاد من بينهم: أحمد محرم، إبراهيم ناجي، وعلي محمود طه، وكامل كيلاني، أحمد ضيف، علي العناني، أحمد الشايب، محمود أبو الوفا، وحسن كامل الصيرفي . وغيرهم وتولى أبو شادي سر أمانة هذه الهيئة، واختار أمير الشعراء أحمد شوقي رئيسا لها[3] .

كانت هذه المدرسة امتداد لمدرسة الرومانسيين في الشعر الحديث، وامتداد لمطران وفكره الشعري، وأبو شادي دعا إلى الأصالة والفطرة الشعرية، والعاطفة الصادقة، وإلى الوحدة التعبيرية، والتناول الفني السليم للفكرة والمعاني والموضوع، دعم وحدة القصيدة، نظم في الشعر القصصي والتمثيلي وشعر الطبيعة[4] .

قامت هذه المدرسة على أساس الدفاع عن الشعر والشعراء. وقد كان الحافز المباشر الذي دفع أبو شادي إلى تأسيس هذه الحركة الوضعية الشعرية في أيامه، وصلابة معاقل التقليد فالطموح نحو تحرير المجتمع العربي لا ينفصل عن الوعي بضرورة بناء ثقافة عربية حديثة منفتحة على جميع الأحقاب والأجناس والأبعاد الذاتية والوجودية[5] .

ومن أغراض البرنامج التجديدي لهذه الحركة والذي أعلنت عنه منذ ميلادها على النحو التالي:

- السمو بالشعر العربي وتوجيه جهود الشعراء توجيها شريفا.

---

[1] – محمد خفاجي ، حركات التجديد في الشعر الحديث ، مرجع سابق ، ص 54 .

[2] – أدونيس ، الثابت والمتحول ، ج4 ، مرجع سابق ، ص 99- 100 .

[3] – محمد خفاجي ، حركات التجديد في الشعر الحديث ، مرجع سابق ، ص 97 .

[4] – محمد خفاجي ، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه ، مرجع سابق ، ص 306 .

[5] – عبد القادر الغزالي، الشعرية العربية التاريخية والرهانات ، مرجع سابق ، ص 177 .

– ترقية مستوى الشعراء أدبيا واجتماعيا وماديا والدفاع عن صوالحهم وكرامتهم .

– مناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر[1] .

وقد أشار محّمد خفاجي في كتابه حركات التجديد في الشعر الحديث إلى سبب تسمية أبو شادي هذه المدرسة باسم أبوللو فيقول:"إن مدرسة أبوللو مدرسة تعاون وإنصاف وإصلاح وتجديد، وكان سبب تسميتها بهذا الاسم رغبة في أن تحمل اسما فنيا عالميا يلاءم صيغتها".[2]

تضمن شعره ذكر الطبيعة، فالتوجه نحوها يعكس التغير الملحوظ عند أبي شادي عن مفهوم الطبيعة في الشعر القديم وفي الكلاسيكي المحدث.[3]

وقد أكد أدونيس في الثابت والمتحول أنّ من المظاهر التي رافقت هذه المدرسة القلق وبساطة التناول والنزعة الإنسانية، والاهتمام بالأشياء البسيطة الأليفة .

أعلن شعراء هذه الجماعة الشعر الحرّ واحتفظوا بالشعر المرسل ونوعوا الأوزان، وجدّدوا فيها مرددين مذهب" الفن للفن "ومذهب" الفن للحياة"، وأنّ الشعر عاطفة وخيال وموسيقى وصورة، "ازدواج القافية في قصيدة من بحر واحد، والتنويع في القافية والبحور(الشعر الحر) في القصيدة الواحدة، والتحرر أحيانا من القافية(الشعر المرسل)، وتسمية الشعر الذي لا قافية له ولا وزن شعرا (الشعر المنثور)".[4] إنّ الصورة هي الوسيلة التي تضفي ذلك النوع الجمالي، والحسّ الفني للعمل الشعري "الدعوة إلى التعبير الفطري الطليق الذي يضمن الابتكار والحرية والخيال"[5].

كان أبو شادي أول شاعر مصري يستخدم الأساطير الإغريقية والمصرية القديمة. بعد ما دخلت إلى العربية على يد سليمان البستاني مترجم الإلياذة، فقد نظم أبو شادي كثيرا من القصص الأسطورية الإغريقية والمصرية القديمة[6]. يرى أبو شادي أنه ليس من الضروري أن يقترن الشعر بحضور أو غياب الوزن والقافية؛ فالعنصران في تقديره،

[1] – أدونيس ، الثابت والمتحول ، ج3 ، مرجع سابق ، ص 111 .

[2] – محمد خفاجي، حركات التجديد في الشعر الحديث ، مرجع سابق ، ص 99 .

[3] – سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، مرجع سابق ، ص 396 .

[4] – أدونيس، الثابت والمتحول، ج 4 ، مرجع سابق ، ص103 .

[5] – المرجع نفسه، ص106 .

[6] – سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص 398 .

شكليان لا يمكن الاقتصار عليهما في تمييز ما هو داخل في الشعر وما هو خارج عنه. وهذا التصور يسمح بالانفتاح على الكتابة الموزونة وغير الموزونة، مما يترتب عنه تغير في دلالة المصطلحات الأساسية في الشعرية العربية: الشعر والنثر والنظم؛ رغم الحفاظ على المقابلة التعارضية: الشعر المنظوم والشعر المنثور،"فالشعر ليس هو الكلام الموزون المقفى حسب التعريف القديم، وإنما الشعر هو البيان لعاطفة نفاذة إلى خلف مظاهر الحياة لاستكناه أسرارها والتعبير عنها، فإذا جاء هذا البيان منظوما فهو شعر منظوم، وإذا جاء منثورا فهو شعر منثور"[1] .

دعا أبو شادي إلى كتابة الشعر المرسل المتحرر من القافية الموحدة، كما فعل من سبقه من الشعراء على حسب رأي س.موريه الذي يرى أن أول من كتب الشعر المرسل :رزق حسون، ومحمد فريد أبو حديد، وجميل صدقي الزهاوي، وتوفيق البكري، وعبد الرحمن شكري. ليتمكن بعدهم أبو شادي من احتلال مكانة متميزة له، في ترسيخ ممارسة هذا الشكل الكتابي: تنظيرا وإبداعا. فمصطلح الشعر المرسل كغيره من التسميات في الشعرية العربية الحديثة يثير كثيرا من الخلاف والجدل[2] .

وهذا ما وقف عنده س.موريه في تعريف أبو شادي للشعر المرسل إذ يقول:"يعد من الشعر المرسل نسبيا ما تجرد من التزام القافية الواحدة، وان كان ذا قافية مزدوجة أو متبادلة. ولكن الحقيقة أن الشعر المرسل"blank verse" لا يوجد فيه أي التزام للروي "[3] .

استطاع أبو شادي السير بالشعر المرسل قدما، فكتب فيه الأنواع الشعرية الجديدة: القصة والملحمة والمسرحية، نادى بضرورة ممارسة الشاعر لحريته في الكتابة سواء تعلق الأمر بالوزن أم بالقافية أم بالمعنى وهذا ما وضّحه موريه قائلا:"استطاع أبو شادي أن يضع أصبعه على لب المشكلة، وأن يفهم العلاقة بين الشكل والمضمون، فنادى بأن الشاعر حر في اختيار الشكل الذي تمليه التجربة الشعرية بقطع النظر عما إذا كان إيقاعا وزنيا أو نثريا".

جرب الشعر الحر من خلال تأثره بالشعر الإنجليزي والفرنسي، ودعا إليه من خلال المجلة الناطقة باسم حركة أبوللو، قام بتنويع الأوزان الشعرية، وتنويع أنظمة القافية[1].

---

[1] – عبد القادر الغزالي، الشعرية العربية التاريخية والرهانات، مرجع سابق ، ص 183 .

[2] – نفس المرجع، ص 185 .

[3] – س. موريه، الشعر العربي الحديث تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، مرجع سابق ، ص 195- 196 .

إذن فتعدد الملامح لدى جماعة أبوللو، هو الذي وصل بها لهذه المكانة رغم كلّ النقد الذي تلقته هي ومثيلاتها في التيار الرومانسي، وتعدّد هذه الملامح وتنوعها من وجدانية إلى تغن بالطبيعة وتنويع في شكل القصيدة وإيحاء باللفظ ودقة في التصوير الرائع.أكسبها كل ما كانت تصبوا إليه وهكذا فإنّ أعظم أثر لهذه المدرسة،كما يقول أبو شادي،" إنّما جاء عن طريق التحرر الفني والطلاقة البيانية، والاعتزاز بالشخصية الأدبية المستقلة والجرأة على الابتداع مع التمكن من وسائله، لا عن طريق المجاراة للقديم المطروق، والعبودية للرواشم المحفوظة، والتقديس للتقاليد المأثورة"[2].

مدرسة المهجر: هي إحدى المدارس الشعرية في حركة الشعر في العصر الحديث، وهي مدرسة لها سماتها وخصائصها المميزة، ولها مذهبها في فهم الشعر وخطوات التجديد فيه.[3] سميت هذه المدرسة بالمهجر بسبب هجرة أبناء العرب من أوطانهم إلى العالم الجديد، وإقامتهم في الو.م.أ، أو كندا، أو إحدى دول أمريكا الجنوبية.

وقد سمي الأدب الذي نطق به هؤلاء المهاجرون "بالأدب المهجري"، وهو أدب حديث النشأة، ولد مع القرن العشرين، ومن أعلام الأدب المهجري أمين الريحاني الذي يعتبر أب الأدب المهجري، ثم جبران خليل جبران "عميد الأدب المهجري"، ليليه ميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضي، والقروي وغيرهم، ممن نطق أدبهم باسمهم وعبّر عن مشاعرهم، وصور عواطفهم، ووصف غربتهم وحنينهم في البلاد التي أقاموا فيها.[4]

وقد قامت في المهجر الأمريكي مدارس أدبية وشعرية حملت راية التجديد ودعت إليه، ومن بينها:

الرابطة القلمية: أنشئت سنة 1920 في نيويورك، على يد "جبران، نعيمة، عبد المسيح حداد، ندره حداد، إلياس عطاالله، وليم كاتسفليس، نسيب عريضة، رشيد أيوب، أبو ماضي، ووديع باحوط فيما بعد "[5] .

---

[1] – عبد القادر الغزالي، الشعرية العربية التاريخية والرهانات، مرجع سابق، ص 186- 187 .

[2] – أدونيس، الثابت والمتحول، ج4 ، مرجع سابق، ص 103 .

[3] – محمد خفاجي ، حركات التجديد في الشعر الحديث ، مرجع سابق ، ص 173 .

[4] – محمد خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، مرجع سابق، ص 325 .

[5] – أدونيس، الثابت والمتحول، ج4، مرجع سابق، ص 144- 145 .

كان أثر الرابطة القلمية في الشعر العربي عظيما، فقد دخل إلى الشعر العربي نوع جديد من الشعور ومن صدق الرؤيا، وقد بلغ الشعر مرونة أكبر في اللغة والوزن والإيقاع وتغيرا واضحا في اللهجة[1] .

يقول جبران في قصيدة له يردّ على منتقدي نتاج الرابطة القلمية واتجاهها الأدبي:

جَـاورتُم الأمسَّ، وملنَا إلى يَومٍ مُوشَّى صُبحهُ بالحَفَـاءِ.[2]

توسع مفهوم الوجدان عند شعراء الرابطة القلَمِية، ليشمل الحياة والكون في إطار وحدة الوجود الصوفية، فاختلط الوجدان بالذات والهجرة والغربة والوحدة. فشعر الرابطة القلمية عايش المد القومي، ثم تأثر تأثرا كبيرا بالآداب الأجنبية، إلاّ أنه ظلّ حبيس الذات والمضامين السلبية كاليأس والألم والخنوع والقناعة والاستسلام فهذه المضامين بعيدة عن حقيقة الوعي القومي الذي يستلزم الأفعال الإيجابية والتغيير الثوري والممارسة العملية وترجمة المشاعر إلى الواقع الفعلي[3] .

العصبة الأندلسية: وقد ألفت عام 1932؛ أسسها الشاعر ميشال المعلوف ورأسها الشاعر القروي، ثم شفيق المعلوف الشاعر، من أعلامها إلياس فرحات، وفوزي المعلوف، ورياض المعلوف، وشكر الله الجر[4] .

وقد اتسمت حركة العصبة الأندلسية الأدبية بالهدوء والاتزان، ويشر اسمها إلى مدى تأثر المهجريين بالأدب والشعر الأندلسي، خاصة الروح الغنائي والموسيقى والعذوبة الفنية في الموشحات، التي بلغت نهاية الترف والجمال.

يقول شفيق المعلوف يخاطب إخوانه في "العصبة الأندلسية" من قصيدته "الخرساء":

لَكِ الله فِي أصْقاعِ (كولمت) عُصْبةٍ تُناضِلُ عن حَوضِ البَيَانِ المهدَدِ.[5]

بدأت الرومانسية تفرض نفسها في المهجر الشمالي كتيار رئيسي في الشعر الحديث منذ مطلع القرن، وقد وجدت في المهجر حرية تعبير لم تجدها قط في المشرق العربي الذي كان لا يزال تحت تأثير

---

[1] – سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق ، ص 168 .

[2] – أدونيس، الثابت والمتحول، مرجع سابق، ص 146 .

[3] – أحمد المعداوي، قراءة في كتاب " ظاهرة الشعر الحديث "، la langue arabe اللغة العربي، رابط المقال www.9alami.com

[4] – محمد خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، مرجع سابق ، ص 326 .

[5] – محمد خفاجي، حركات التجديد في الشعر الحديث ، مرجع سابق ، ص 180 .

الكلاسيكية المحدثة في الشعر. ومن شعر المهجر الشمالي انتشرت الرومانسية بعد ذلك إلى بقية الشعر العربي الحديث، أما في المهجر الشمالي، فقد كان الأخوان معلوف أفضل من رفع راية الرومانسية، وقد تقمصاها أولا من التجربة السورية المبكرة، ثم من الرومانسية المهيمنة في المهجر الشمالي.[1]

نشأ الأدب المهجري في أوله متأثرا بحركتين: حركة التجديد التي تزعمها مطران في الشعر العربي، وحركة البعث الأدبي الأمريكي في أوربا، ويعتبر الأدب المهجري أدب واقعي في أكثره، يتجاوب مع الحياة والحضارة[2].ومن المعاني الجديدة في الشعر المهجري قول فرحات:

كل من راقب الظلام ظن عينيه كوكبين تائهين[3] .

ومن المحاولات التجديدية كذلك قصيدة النهاية لنسيب عريضة يقول فيها:

كفنوه

ادفنوه

اسكنوه

ولجبران قصيدة مهمة بعنوان "ماذا تقول الساقية" يقول فيها:

سِرتُ في الوَادِي وقَد جَاءَ الصَباحُ

مُعلِنًا سِرَ وُجُودٍ لا يَزولُ[4]

كان تجديد المهجريين في الأوزان الشعرية واضحا، فقد كتبوا الشعر عن طريقة الشعر المنثور أو النثر الشعري، فنظموا على منوال الموشحات قصائدهم لكثرة أوزانها وللحرية في تخير قوافيها، وكان جبران يقول:"إن تعدد الأصوات يزيد في وقع القصيدة ومداها، ويسترعي انتباه القارئ أكثر من الصوت الواحد"، فقد أكثروا من الأوزان القصيرة والبحور المجزوءة[5] .

كان الريحاني من أوائل الكتاب العرب الذين ثاروا على التقعر في اللغة وعلى التبجيل الذي أسبغ

[1] – سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، مرجع سابق ، ص 111 .

[2] – محمد خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه ، مرجع سابق ، ص 326 .

[3] – محمد خفاجي، حركات التجديد في الشعر الحديث ، مرجع سابق ، ص 186 .

[4] – فضل ناصر مكوع ، ريادة باكثير ومكانته بين رواد الشعر العربي الحديث، مرجع سابق ، ص 147 – 148 .

[5] – محمد خفاجي ، حركات التجديد في الشعر الحديث ، مرجع سابق ، ص 183 .

على اللغة العربية، ففي رأيه "أن الشاعر يجب أن يكون حرا في الاعتماد على ذوقه الخاص وحساسيته الفنية"، قام بكتابة الشعر المنثور وذلك لاطلاعه المبكر على الشعر المنثور عند والت ويتمان[1]. تحرر الشعر المنثور عند الريحاني من الوزن والقافية، وظهر ذلك جليا في ريحانياته، ففي مطلع قصيدته التي رثى بها الملك فيصل يقول:

حلَّقَ النِسرُ في الفَضَاءِ بَعيدًا

شَهيدًا يَكفُنهُ السَحابُ[2].

إذن الرّومانسية في الأدب العربي هي الأدب الخالص، الأدب الغنائي أو الوجداني وأصبح الشعراء لا يتحدثون إلا عن أنفسهم وأدبهم مداره العاطفة الخالدة والذاتية، والتأمل والصوفية الحالمة ومصاحبة الآلام والأحزان والفزع من الدموع والزفرات والاندماج مع الطبيعة الملهمة.[3]

وبرغم كل تلك الحركات التجديدية ومحاولات الابتعاد عن الزخرف اللفظي واللغة الخطابية التقريرية، إلا أن التقليد ظل منتشرا بصورة واضحة، حتى ظهور شعر التفعيلة أو ما عرف بالشعر الحر، والتي تزعمها كل من نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، بحيث يعتبر شعر التفعيلة المحاولة الأولى للانفلات من قيود الموروث الشعري.

الشّعر الحر كشكل جديد، أسبابه وأغراضه.(التّجاوز)

شعر التفعيلة أو الشعر الحر: ظهرت محاولات جادة لتجديد موسيقى الشعر ابتداء من النصف الثاني من القرن العشرين، لتخطي قيود الشكل التقليدية في القصيدة العربية التي عرفت بقيود الوزن والقافية؛ فلم تمض سنوات قلائل حتى شكّل هذا اللون الجديد من الشعر مدرسة شعرية جديدة حطّمت كل القيود المفروضة على القصيدة العربية منذ القديم، وانتقلت بها من حالة الجمود والتقعيد النمطي، إلى حالة أكثر حيوية وفرادة في التشكيل. فالشاعر العربي المعاصر لم يعد قادرا على صبّ أفكاره ورؤاه الحديثة في قوالب جاهزة، سبق لأجيال الشعراء قبله أن أخرجت منها صياغاتها الشعرية النمطية، فقد"كان الإحساس بالحاجة إلى التغيير، فالإطار الشعري قد نضج وبلغ ذروته، وظهرت ثمار طيبة لمحاولات جادة في سبيل هذا التغيير، ولم يكن التغيير المنشود والمتحقق في هذه المرة تغييرا

[1] – سلمى الخضراء الجيوسي ، المرجع السابق ، ص 128- 129 .

[2] – فضل ناصر مكوع ، المرجع السابق ، ص 152- 153 .

[3] – محمد خفاجي ، مدارس النقد الأدبي الحديث ، مرجع سابق ، ص 155 .

جزئيا أو سطحيا، بل كان تغييرا جوهريا شاملا، كان تشكيلا جديدا كل الجدّة للقصيدة العربية من حيث المبنى والمعنى أومن حيث الإطار والمحتوى[1] .

استخدم الشعراء في مصر والعراق مصطلح الشعر الحر لتسمية نوعين من النظم تتبع فيهما تكنيكات مختلفة لا صلة لها بالشعر الحر في المفهوم الأمريكي _ الانجليزي، ولا بالشعر الحر في المفهوم الفرنسي verse libre [2]، وهو كمصطلح يعود استخدامه على الساحة الأدبية والنقدية إلى عام 1910م ، عندما تحدث أمين الريحاني عن تجربته مع الشعر المنثور في مقدمة ديوانه "هتاف الأودية"، وقد كان استخدام الريحاني لهذا المصطلح "الشعر الحر" ترجمة حرفية للمصطلح الإنجليزي، والفرنسي وترجمته الحرفية الشعر الحر الطليق، فيقول: "على أن لهذا الشعر الطليق وزنا جديدا مخصوصا ، وقد تجيء القصيدة فيه من أبحر عديدة متنوعة"[3] .

كانت بداية حركة الشعر الحر سنة 1947، في العراق وامتدّت هذه الحركة حتى غمرت الوطن العربي كله، وكانت أول قصيدة حرة الوزن تنشر على يد نازك الملائكة بعنوان "الكوليرا" وهي من وزن المتدارك (الخبب):

طلعَ الفَجرُ...

في صَمتِ الفَجرِ، أصغِ، أنظرُ ركبَ البَاكينَ[4].

وفي نفس العام نشر بدر شاكر السياب قصيدة له على نفس النسق بعنوان "هل كان حبا"، يقول فيها:

هلْ تُسمِينَ الذِي أَلْقَى هُيامًا

أم جُنونًا بالأمَانِي ؟ أم غَرامًا ؟

هل يكُونُ الحبُ نوحًا وابتِسامًا،[5]

وكان هذان النصان محاولة للإفلات من عمود الشعر، وتمثيلا للشعر الحر الذي يسعى للخروج على المؤسسة الشعرية القديمة[6] .

---

[1] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار الفكر العربي – القاهرة ، ط3 ، (د.ت) ، ص 62 .

[2] – س. موريه ، الشعر العربي الحديث تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي ، مرجع سابق ، ص 18 .

[3] – محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية ، مرجع سابق ، ص 105 .

[4] – نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ،مكتبة النهضة ، بيروت، ط1– 1963،ط2– 1965، ط3– 1967 ،ص23– 24 .

[5] – فضل ناصر مكوع ، ريادة باكثير ومكانته بين رواد الشعر العربي الحديث ، مرجع سابق ، ص 163 .

[6] – محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، مرجع سابق، ص 108.

كان ديوان نازك الملائكة الثاني بعنوان "شظايا ورماد" هو الذي بدأ حركة الشعر الحر رسميا وإعلاميا، وقد كسبت الحركة دعما عندما نشر بدر شاكر السياب ديوانه الثاني "أساطير" اشتهر عبد الوهاب البياتي بعد ظهور السياب والملائكة، وطلع على العالم الأدبي عندما نشر ديوانه الثاني "أباريش مهشمة"[1] .

أن أهم ما ميز الشعر الحر من الناحية الفنية ما يلي:

- رفض ذاتية وعاطفية الشاعر الرومانسي وهذا أهم ما يجمع تيارات واتجاهات الشعر الحر.
- الخروج على القديم من ناحية القافية؛ إذ أصبح الشاعر لا يتقيد بالقافية.
- التخلص من قيود الموروث والقافية .
- ميل المواضيع في الشعر الحر إلى التلاحم والانسجام كما عند الشاعر السياب .

تأثر أغلب شعراء الشعر الحر بالثقافة الغربية فظهر شعرهم بشكل تناص (شكل ثقافي واعي) كما عند السياب وأحمد سعيد[2] .

ولعل من **أسباب** ظهور هذا النوع الجديد من الشعر حسب رأي محمد النويهي في كتابه "قضية الشعر الجديد" إذ يقول فيه: "أن كل شكل يحتاج إلى أن يحطم ويعاد صوغه من جديد فهذا هو شكل القصيدة عندنا. فمجرد طول العهد به واستمرار الزمن عليه أبلاه وأنهكه وأفقده ما كان له من حيوية ومطاوعة"، فالشكل القديم قد حمل الكثير وأدى الكثير حقا، ولهذا السبب قد وصل إلى درجة التشبع التي لا مزيد بعده. والسبب الآخر وهو: أن الشكل القديم في عهوده الطويلة التي ظل يستعمل فيها لم يستعمل لحمل العواطف الصادقة والأفكار الأصيلة، ولكن استعمل أيضا لحمل العواطف الكاذبة المفتعلة والأفكار المكررة المبتذلة[3] .

ترى سلمى الخضراء الجيوسي في كتابها "الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث":"أن الشعر الحر بدأ في الأساس تجريبا في الشكل، وفي الخمسينات وجد تقبلا لأسباب نفسية واجتماعية

[1] – سلمى الخضراء الجيوسي ، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، مرجع سابق ، ص 598- 601 .

[2] – طالب خليف جاسم السلطاني ، الأدب العربي الحديث مختارات من الشعر والنثر ، مرجع سابق ، ص 82- 83 .

[3] – محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، المطبعة العالمية ، جامعة الدول العربية – القاهرة ، [د.ط] ، 1964، ص 93- 95 .

فقد كان الدافع في نهاية الأربعينات نحو التغيير و التجديد، وهو دافع دائم الوجود في كل فن حي، كما أن الشعراء يختلفون من جيل لآخر وشعراء هذا الجيل ثقافتهم أوسع وأكثر حداثة.[1]

التجديد عند رواد الشعر الحر:

اعتمد أصحاب هذه الدعوة على التفعيلة الواحدة، وقاموا بتحرير شكل القصيدة العربية من النمط الذي فرض عليها لعهود طويلة، وتركت حرية الشكل إلى ذوق الشاعر، وبالرغم من أن شعر التفعيلة لم يتخل عن قواعد الخليل تماما، إلا أنه يتيح للشاعر مجالا أوسع للتشكيل الموسيقي في الشعر، وتقول في ذلك نازك الملائكة "ليست دعوة لنبذ شعر الشطرين نبذا تاما ولا هي تهدف إلى أن تقضي على أوزان الخليل وتحل محلها وإنما كان كل ما ترمي إليه أن تبدع أسلوب جديد توقفه إلى جوار الأسلوب القديم وتستعين به على بعض موضوعات العصر المعقدة.[2]

استطاع الشاعر المعاصر أن يعبر عن حالاته الشعورية المتغيرة، عبر مراحل القصيدة أو القصائد التي يكتبها، دون أن يكون أمامه عائق يحول دونه ودون رصد حالات الفرح والخوف والقلق والرفض، لقد تخّلص من نمطية التشكيل القديمة التي لم تعد تناسب حالاته المزاجية المتغيرة لأن الكتابة وفق نظام التفعيلة والإيقاع هي بمثابة الكتابة عن روح تسرى في القصيدة ذاتها، وتعتمد على النشاط الذاتي والسيكولوجي للمبدع ،"فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق، محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتتة، ونحن في الحقيقة لا نرضى عن العمل الفني إلا لأنه ينظّم لنا مشاعرنا وينسقها ويربط بينها في إطار محدد[3] .

وشبيه قول السياب بقول رامبو:" إن الشعر الحر أكثر من اختلاف عدد التفعيلات المتشابهة بين بيت وآخر. إنه بناء فني جديد واتجاه واقعي جديد جاء يسحق الميوعة الرومانتيكية وأدب الأبراج العاجية وجمود الكلاسيكية، كما جاء يسحق الشعر الخطابي الذي اعتاد السياسيون والاجتماعيون

[1] – سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، مرجع سابق ، ص 609 .

[2] – نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق ، ص 49 .

[3] – عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق ، ص 63 .

الكتابة به"، ففي لغة السياب هذه نشم رائحة هذا العنف بسبب هذا السحق أو التهديد به، فالرفض العنيف للقديم يلجئ إلى جديد صرف والجديد الصرف بطبيعته غامض مبهم[1] .

الشعر الحر لا يتقيد الشاعر فيه بنظام التفاعيل العروضية، إذ يتنوع فيه النغم وتتجدد التفعيلات، ولا يقيد البيت بنظام الشطرين المعروف في البيت الشعري[2] .

إن بساطة الأساس الإيقاعي الذي يقوم عليه الشكل الجديد، وهو التفعيلة الواحدة التي يستعملها الشاعر بأي عدد يحتاج إليه حاجة عضوية في كل جملة موسيقية.[3]

القافية في هذا الشعر لا تلتزم بحرف روي واحد، وإنما تأتي دونما توقع فيمتد السطر الشعري حسب ما يريد الشاعر له، وحسب ما يقتضي المعنى الذي يعبر عنه البيت، فالقافية هنا ترتبط بهذا المعنى ارتباطا يحقق الانسجام والتآلف بين القوافي[4] .

وقد كان لزاما على القافية بعد أن أصبحت أنسب صوت يمكن أن تنتهي عندها الوقفة الانفعالية والانتقال منها إلى دفقة جديدة، ومن نماذج هذه النوع نذكر قصيدة البياتي "المجوسي" التي يقول فيها:

يا لهَا مِن بِنتِ كَلبَة

هذِه الدُنيَا التي تُشبِعنَا مَوتًا وغُربَةً[5]

استغنى الشاعر عن القافية في وضعها التقليدي والنمطي ضمن معمارية التشكيل القديم، "لكنه ألزم نفسه مقابل ذلك بنوع من القافية المتحررة، تلك التي لا تربطه بسابقاتها أو لاحقاتها، إلا ارتباط توافق وتآلف، دون اشتراك ملزم في حرف الروي، وبذلك صارت النهاية التي تنتهي عندها الدفعة الموسيقية الجزئية في السطر الشعري هي القافية من حيث أنها النهاية الوحيدة التي ترتاح إليها النفس في ذلك الموضع.ومن هنا كانت صعوبة القافية في الشعر الجديد، وكانت قيمتها الفنية كذلك. [6]

ويحدد السياب أسباب ثورة رواد الشعر الحر على القافية في ثلاثة: أولها عدم القدرة على استعمال قافية واحدة إذ أصبحت كثير من القوافي أثرية، أما الثاني فهو أن الثورة الحديثة على القافية تتماشى مع الثورة على نظام البيت، ويعود الثالث إلى أن الشاعر الحديث مطالب بخلق تعابير جديدة[7] .

---

[1] – عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، مرجع سابق، ص 124.

[2] – محمد خفاجي ، مدارس النقد الأدبي الحديث ، مرجع سابق ، ص 74 .

[3] – محمد النويهي ، قضية الشعر الجديد ، مرجع سابق، ص 107 .

[4] – محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، مرجع سابق، ص 122.

[5] – السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ،دار المعارف، الإسكندرية ،ط2 ،1983، ص242.

[6] – عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق ، ص 67 .

[7] – فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر ، مرجع سابق ، ص 101 .

استعمل بعض رواد الشعر العربي الحر مفهوم الشكل استعمالات شتى، فنازك الملائكة تستعمل الشكل بمعنى طريقة في الكتابة كالشعر الحر، وتستعمله بمعنى الهيكل في حديثها عن علاقة الشكل بالمضمون، وتستعمل الشكل للدلالة على الشعر من حيث أنه جنس أدبي مرة ثالثة . فهي عندما تتحدث عن الشكل الشعري الحر أو شعر الشطرين تفصل بين الشكل والمضمون لأنها تستعمل الشكل بمعنى الوزن ، ولهذا ترى المعاصرة في المضمون لا في الشكل، في الروح واللغة والأسلوب لا في الوزن. وهذا فصل بين المادة والصورة لأن الوزن عنصر بنائي لا يمكن تناوله بمعزل عن العناصر الأخرى، بل هو الروح التي تجمع شتات هذه العناصر كما صرحت نازك في أكثر من موضع[1].

أما عندما تستعمل مصطلح (هيكل) فترى أنه"أهم عناصر القصيدة وأكثرها تأثيرا فيها. ووظيفته الكبرى أن يوحدها ويمنعها من الانتشار والانفلات ويلمها داخل حاشية متميزة". والهيكل عندها ليس سابقاً أو جاهزاً ذلك" أن الموضوع الواحد لا يفترض هيكلا معينا وإنما يحتمل أن يصاغ في مئات من الهياكل بحسب اتجاه الشاعر وقدرته الفنية والتعبيرية"[2].

ليس هناك شكل محدد لموضوع معين، فقد يصلح شكل لموضوع ولا يصلح لآخر بحسب ما تذهب إليه نازك إذ ترى أن الشعر الحر من حيث أنه شكل شعري قد يصلح لموضوعات لا يصلح لها شعر الشطرين والعكس"[3].

فالنويهي يرى أن المضمون الجديد لا يمكن وضعه بتمام جدته في الشكل القديم مهما يكن الشاعر قديرا فقدم الشكل لا بد أن يحده ويفسد عليه الكثير من جدته.[4]

ويستعمل أدونيس مصطلح الشكل استعمالات شتى أيضاً، لكنه يميز بين شكل مسبق وآخر لاحق. وهو يقف ضد الشكل السابق انطلاقا من أن الشعر رؤيا والرؤيا لا تقبل شكلا نهائيا أو عالما مغلقا. والشكل هنا يعني الوزن، لهذا يثور على الشكل القديم ويرى أنه ليس مجرد علاقات فنية وحسب بل علاقات اجتماعية.[5]

لقد حاول رواد الشعر العربي الحر أن يجددوا الشعر من خلال تجديد لغته. وأرادوا أن يجددوا لغته ويغنوها من خلال احتكاكهم بالحياة الجديدة .لقد وجدوا أن اللغة التقليدية جامدة عاجزة عن

---

[1] – نفس المرجع ، ص 185 .

[2] – نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، مرجع سابق ، ص 203- 204 .

[3] – نفس المرجع ، ص 34 .

[4] – محمد النويهي ، قضية الشعر الجديد ، مرجع سابق ، ص 98 .

[5] – محمد علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، مرجع سابق ، ص 186 .

مواكبة حركة الحياة فثاروا عليها. ووجدوا أن القاموس الشعري قد أصبح مجرد ألفاظ ميتة تحمل معاني محددة مكررة لا تمت إلى حياتهم بصلة .ومن ثم كان لا بد من تجديد اللغة على ضوء تجربة جديدة وفهم جديدة للحياة."لقد أيقنوا أن كل تجربة لها لغتها وأن التجربة الجديدة ليست إلا لغة جديد أو منهجا جديدا في التعامل مع اللغة"[1].

في نظر أدونيس أنه إذا كان العالم الذي نعيش فيه دائم التجدد والتغير ولا يستقر على حال فإنه لابد للشاعر المعاصر_إذا ما أراد أن يحيا في زمنه ويعبر عن تجاربه المعاصرة لا عن تجارب غيره_أن يجدد لغته لكي تساير تطور العصر الذي يعيش فيه بوصف اللغة عنصرا هاما في بناء القصيدة العربية إذ أن"الشاعر يجدد اللغة ويعطي للكلمات معنى أنقى لكي تكون أكثر قدرة على التعبير عن عالم يتجدد فالإبداع الشعري يطهر هو أيضا جسم اللغة، شأن الحدث الثوري الذي يطهر جسم المجتمع[2]

اللغة الشعرية في الشعر الحر: اللغة المستخدمة في هذا الشعر قريبة في بعض الأحيان من لغة الحياة اليومية حيث نجد فيها كلمات وعبارات وأمثال عامية. والأسلوب بسيط حافل بالتعبيرات العامية، يحتوي على اقتباسات من الأغاني الشعبية[3] .

الشعر عند أدونيس هو"ثورة داخل اللغة، من حيث أنه يجددها، وثورة في الواقع نفسه، من حيث أنه يرى إليه رؤية تجديدية، ومن حيث أنه يغير بتجديده اللغة، صورة الواقع، أي العلاقات القائمة بين الأشياء والكلمات، وبينها وبين الإنسان _ وهو لذلك ثورة في وعي الإنسان (...) فالشعر ثوري لا بكونه يتحدث عن قضايا ثورية، بل بكونه يحمل رؤية جديدة بلغة جديدة"[4] .

انفتح المجال أمام التجريب والمغامرة وأصبح الشاعر المعاصر "مغامرا بنفسه في مناطق لغوية ظلت مجهولة قبله وتصبح لغته المملوءة بالأسرار أشبه بالتجارب الكيماوية القديمة، يختبر فيها القوة الكامنة في الكلمات، وينتظر انفجارها الذري في كل لحظة"[5].

إن اللغة الشعرية مرتبطة بالإنسان الشاعر في علاقته بالحياة وليست مجرد خلق علاقات جديدة بين مفردات اللغة .فاللغة مرتبطة بتجربة الشاعر في الواقع عند البياتي وهو لا يستطيع أن يبدع ما لم يحط علما بشروط الحياة التي يعيشها .فاللغة الشعرية لا تقول ذاتها وإنما تقول رؤية الشاعر للحياة

---

[1] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 174.

[2] – أدونيس، سياسة الشعر دراسات في الشعرية العربية المعاصرة ، دار الآداب بيروت ، ط1-1985 ، ص 178 .

[3] – س.موريه، الشعر العربي الحديث ، مرجع سابق ، ص 392- 395 .

[4] – أدونيس، سياسة الشعر ، مرجع سابق ، ص 175 .

[5] – عبد الغفار مكاوي ، الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر ،ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1972،[د.ط]، ص 245.

والواقع .إنها ليست مجرد أصوات بل هي إحساس وانفعال وفكر، فهي امتداد للشاعر ومتعدية للآخر، فاللغة الشعرية وسيلة يكتشف بها الشاعر ما يحيد به[1].

الموسيقى الشعرية في الشعر الحر: تكلمت نازك الملائكة عن موقفها من موسيقى البحور الشعرية فقالت عنها:" ألم تصدأ لطول ما لامستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين ؟ ألم تألفها أسماعنا وترددها شفاهنا، وتعلكها أقلامنا حتى مجتها"، فقد دعت إلى التحرر من عبودية الشطرين، فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة يضطر الشاعر معها إلى أن يختم الكلام عند التفعيلة السادسة، وإن كان المعنى الذي يريده انتهى عند التفعيلة الرابعة[2] .

أشارت نازك من قبل إلى أن الوزن هو الذي يعطي للمادة المكونة للقصيدة شعريتها، ذلك أن الشعر ليس مجرد صور وعواطف وأفكار،"بل إن الصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن"[3]،فالوزن روح الشعر.الذي ينظم كل العناصر المكونة وينقلها من نثريتها إلى شعريتها، ومن معناها المحدود إلى معان ودلالات فنية لا حدود لها .ومن ثم فالوزن ليس شكلاً جاهزا أو قالبا كما يريد أدونيس بل هو الروح التي تسري في عروق اللغة والعواطف والصور. فاللغة الشعرية موزونة وكذلك العواطف والصور. إن نازك تستعمل مصطلح الوزن لا الإيقاع، بل إنها لا تميز بينهما لأنها لا تفهم الإيقاع خارج الوزن .أو ربما أدركت أن مفهوم الإيقاع عام يوجد في الشعر وغيره، ولا يمكن أن يكون مقياساً للتمييز بينه وبين النثر إلا إذا كان موزوناً، ومن ثم عدلت إلى مصطلح الوزن.

لم يهتم رائد من رواد الشعر العربي الحر بالوزن اهتمام نازك الملائكة في حالتي ثورتها ونكوصها . فقد ثارت على الأوزان الخليلية – في مرحلتها الأولى – اعتقادا منها أنها لا تتماشى مع شروط الحياة الجديدة، وعدتها قيودا تحد من قدرة الشاعر على التوغل في الواقع والتعبير عن مشكلات العصر[4] .

وقد ابتكر الشعراء تفعيلات جديدة لم تستخدم من قبل، ولا توجد في الشعر الكلاسيكي، ولا في نظامه الموسيقي. وثمة تجديد آخر يتمثل في إضافة مقطعين، أحدهما قصير والآخر طويل.[5]

---

[1] – فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر ، مرجع سابق ، ص 235 .

[2] – السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص 213 .

[3] – نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 224 – 225 .

[4] – فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، مرجع سابق ، ص 245 .

[5] – س. موريه، الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص 321- 322- 323 .

استعمل رواد الشعر الحر البحور إما في شكلها الأحادي "أي البحر القائم بذاته"، أو في شكلها المزجي "أي المزاوجة بين أكثر من بحر". يقول صلاح عبد الصبور في قصيدة الحزن:

يا صَاحِبِي إِنِي حَزِينْ

طَلَعَ الصَبَاحُ فمَا ابتَسمْتُ ولمْ يُنِرْ وَجهِي الصَبَاحُ

ومن التجارب التي مزجت بين أكثر من بحر تجربة السياب في قصيدة جيكور أمي:

تِلكَ أمِي وإنْ أجِئهَا كَسيحًا...

ونَافضًا بمُقلَتِي أعشَاشُهَا والغَابَا [1]

الإيقاع هو تنظيم وترتيب لفيض من الأصوات والمعاني والأحرف والكلمات، يستطيع أن يمنح النص تكثيفا معنويا، وعمقا دلاليا، وتأثيرا نفسيا وخياليا فعالا في المتلقي، إذ ترى الشكلانية الروسية أن " الإيقاع مثله مثل الصور يقصد به الكشف عن النمط التحتي للحقيقة العليا أي غور المعنى الكامن". فالإيقاع هو المعنى لأن اللغة لا تنتج المعنى خارج إيقاع تركيبها الدلالي ، ويزداد الإيقاع بروزاً مع تبدل القواعد اللغوية الاعتيادية، وتحولها إلى الانزياح الذي يبطل الدلالة الوضعية، ويستبدل بها الدلالة الإيحائية أو المجازية، أو مع تبدل الانفعالات التي تخلخل العاطفة وتؤججها"[2]

إن القافية عنصر إيقاعي مهم في إبراز الإيقاع الشعري، والتخلي عنها يضعف من موسيقى الشعر، لهذا وجب الالتزام بها أو تعويضها بما يقوم مقامها. ذلك أنه "عندما يزول صدى القافية من الآذان يصير النجاح أو الإخفاق في اختيار الألفاظ، وبناء العبارات وسائر نظام القصيدة، أبرز للعيان زوال القافية يضع الشاعر مباشرة وجها لوجه أمام مقاييس النثر .زوال القافية يسلب الألفاظ كثيرا من موسيقاها الناعمة ويكشف في القصيدة عن كثير من العورات".[3]

تُعد تقنية التكرار من أكثر العوامل المؤثرة في الإيقاع، وتحتوي المصادر الإيقاعية الموجودة في الشعر الحر مثلا على تكرار الإعراب، وتكرار الأصوات والعبارات والأسطر، والوقف، وطول السطر، ومحددات أخرى.[4]

التكرار في نظر نازك الملائكة وسيلة لغوية وفنية يلجأ إليها الشاعر لغرض إدراك الأبعاد الإيقاعية

---

[1] – محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، مرجع سابق، ص 128.

[2] – هدى الصحناوي، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة "بنية التكرار عند البياتي نموذجا"، مجلة جامعة الشارقة، مج30- ع1+2-2014، ص،97- 100- 101 .

[3] – فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، مرجع سابق، ص 260 .

[4] – هدى الصحناوي، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة "بنية التكرار عند البياتي نموذجا"، مرجع سابق، ص 105-106 .

لدى القارئ من جهة وتأكيد التموجات النفسية والعاطفية من جهة أخرى، ويمكن أن تصبح عند شاعر ما ميزة أساسية من بين ميزاته الفنية المختلفة .وقد قسمت نازك الملائكة التكرار إلى ثلاثة أقسام بعدما عرفته على النحو الآتي:" التكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها" وأقسام التكرار هي: التكرار البياني، أو اللفظي، التكرار اللاشعوري. وقد عرضت نازك-في تحليلها لظاهرة التكرار في الشعر الجديد-أمثلة من أشعار البياتي، ونزار قباني والسياب، بشكل متواز، وأوضحت كيف أنه"بسهولته وقدرته على ملء البيت وإحداث موسيقى ظاهرية فيه، يستطيع أن يضلل الشاعر ويوقعه في مزلق تعبيري[1] .

تحقق في قصيدة التفعيلة مفهوم الإيقاع بنوعيه الكمي "من نبر وتنغيم ومدى زمني" والكيفي "من صوتيات وصوائت وخلافه" فالإيقاع حديثا هو بنية من الصوائت والصوامت يتم تكرارها ، وقد خلطت قصيدة الشعر التفعيلي بين الأوزان[2] .

الصورة الشعرية وتوظيف الرمز والأسطورة:إن الصورة في الشعر الحديث لها فلسفة جمالية مختلفة، فأبرز ما فيها"الحيوية"فهي تتكون تكوّنا عضويا، وليست مجرد حشد مرصوص من العناصر الجامدة. فالصورة حديثا تتخذ أداة تعبيرية ولا يلتفت إليها في ذاتها، أصبح الشاعر يعبر بالصور الكاملة عن المعنى كما كان يعبر باللفظة. وكما كانت اللفظة أداة تعبيرية فقد أصبحت الصورة ذاتها هي الأداة.[3]

كان هجوم شعراء الشعر الجديد على البلاغة الواضحة المباشرة والعبارة العاطفية واضحا، وهو ما دفعهم إلى تعويض هذه العناصر في الشعر من الإكثار من الصور الشعرية لعدم تمكنهم من التعبير عن الحالات المعقدة بالشعر المباشر، لذلك لجأوا إلى الصورة والأساليب الموارية من أسطورة وفلكور وإشارة ورمز .وقد ساعدهم تأثرهم بالشعر الغربي المعاصر الغني بالصورة في اجتياز العتبة من الأساليب القديمة نحو أسلوب جديد حي يتنفس بروح العصر الحديث[4].

يقول عز الدين إسماعيل بأن "الصورة الشعرية رمز مصدره اللاشعور، والرمز أكثر امتلاء وأبلغ تأثيرا

[1] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 241 وما بعدها .

[2] – محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، مرجع السابق، ص 158.

[3] – عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي القاهرة، ط9 – 2013، ص 82.

[4] – السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص 144 .

من الحقيقة الواقعة .الرمز أكثر شعبية من الحقيقة الواقعة، فهو ماثل في الخرافات والأساطير والحكايات والنكات وكل المأثور الشعبي"[1]

وظف الشعراء الرمز للغموض وتطور هذا الرمز تطورا ملحوظا ليتحول من غموض جزئي إلى غموض كلي، وهو ما سمي بالنص المفتوح أو ما بعد النص فالعلاقة عامة جدلية قابلة للتأويلات، والرمز يتولد من خلال علاقة حميمة بين الصور التي تتجلى أمام الحس وبين مجموعة الإحساسات والمشاعر اللامتناهية، التي توحيه الصورة[2] .

تأثر شعراء الحداثة العرب، شكلا ومضمونا بإليوت وغيره من شعراء الغرب حقيقة. وإذا كان إليوت شاعرا شكا قراؤه ونقاده من غموض شعره وصعوبته، فإن غموض شعر الحداثة العربية وصعوبته يرجعان في بعض أسبابهما إلى هذا التأثر[3] .

ويؤكد السياب أهمية الرمز والأسطورة في بناء عالم شعري في مواجهة واقع غير شعري. فالأسطورة أو الرمز وسيلة لتحقيق الشعري من بين وسائل عدة، ولا تحمل قيمة شعرية في ذاتها .والشعري ينهض بالأسطوري وبدونه، كما يمكن أن يخلق أسطورته الخاصة به .والأسطورة ليست مجرد قصص يرثها جيل، وإنما هي نظرة إلى الحياة وتفسير لها. لهذا فإن الشاعر لا يلجأ إلى الأسطورة كمادة جاهزة، إنَّما يشكل أسطورته من خلال تجربته الشعرية[4]. نذكر في توظيف الرمز بعض الأبيات للبياتي يقول فيها:

يافَا... يَسوعُكَ فِي القُيودِ

وخفاش يطير

يا وَردةً حَمراءُ، يا مَطرَ الرَبيعِ

ف"يسوع يرمز به للإنسان و"الخفاش"و"الوردة الحمراء"و"مطر الربيع"كلها رموز ذات دلالات معينة.[5]

وفي ما يخص الأسطورة نذكر بعض الأبيات للسياب في قصيدته "جيكور" يقول فيها:

وتَلتَفُ حَولِي دُروبُ المدِينَه

ويَحرِقْنَ جِيكُورَ في قَاعِ رُوحِي ...[6]

---

[1] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 138.

[2] – مسعد بن عيد العطوي، الغموض في الشعر العربي، مكتبة الملك فهد الوطنية، ط2- 1420هـ، ص 164 .

[3] – عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، مرجع سابق، ص 72.

[4] – فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، مرجع سابق ، ص 268 .

[5] – عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة ، مرجع سابق ، ص 108 .

[6] – ماجد صالح السامرائي، بدر شاكر السياب شاعر عصر التجديد الشعري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1-2012، ص 15 .

الفصل الثاني:

قصيدة النثر :التّجاوز والبحث عن قيم جديدة

- *نشأة ومفهوم قصيدة النثر (عند العرب والغرب).*
- *قصيدة النثر بين الرفض والقبول.*
- *عوامل قصيدة النثر.*
- خصائص قصيدة النثر.
- شعر الهايكو ومحاولة التأسيس لقيم جديدة .

الفصل الثاني:قصيدة النثر :التّجاوز والبحث عن قيم جديدة

قصيدة النثر: Poème en Prose

يعرفها الناقد حاتم الصقر بأنها :الانتقالية الملموسة باتجاه ملامح الشعرية العربية الحديثة، وأنها الخطوة الثانية في مجال بناء شعرية عربية معاصرة بقيامها على شرط التحديث الشامل بعد الشعر الحر الذي يغدو تجديا تدريجيا عن التقليد المألوف"[1].

مفهوم قصيدة النثر عند الغرب:تعرف"سوزان برنار" قصيدة النثر بأنها:"قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية موحدة مضغوطة كقطعة بلور (...) خلق حر ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء، خارجا عن كل تحديد، وشيء مضطرب إيحاءاته لا نهائية"[2].

كما تحدد "سوزان برنار" قصيدة النثر على الشكل التالي: "إن قصيدة النثر هي تماما نوع مختلف ليس هجينا في منتصف الطريق بين النثر والشعر، لكنه شعر بمثابة نثر إيقاعي مكتوب بصورة شعرية رهيفة، يفترض بنية وتنظيما بكل ما فيها، إذ يبقى أن تلغه القوانين، قوانين ليست فقط صريحة، إنها عميقة، عضوية مثلما هي الحال في كل نوع فني حقيقي"[3].

مفهوم قصيدة النثر عند العرب: يقول أدونيس:"قصيدة النثر هي نوع متميز قائم بذاته، ليست خليطا، هي شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة، لذلك لها هيكل وتنظيم، ولها قوانين ليست شكلية فقط بل عميقة عضوية كما في أي نوع فني آخر"[4].

وبالنسبة "لفاضل العراوي" يعرفها بقوله: "إن قصيدة النثر هي شعر ونثر في الوقت عينه، وتقوم على عنصرين: الخيالي والجوهري المستمر (الشعر)، والواقعي اليومي والعارض (النثر) من جهة أخرى ضمن تأليف وحشي يستمد قوته من قانونه الوحي الحرية"[1].

---

[1]- أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، المرجع السابق، ص 222 .

[2]- علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط01، 2003، ص119 .

[3]- سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد مقاس، دار المأمون، بغداد، العراق، ط01، 1993، ص 19 .

[1]- أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة الشعر، بيروت، لبنان، س4، ع14، 1960، ص 81.

ويعرفها "فرحان بدري الحربي"بأنها:"واحدة من الخطوات المهمة باتجاه الحداثة في الشعر العربي وهي تسلك سبيلها الإبداعي في التعويض عن غياب الوزن والقافية والتركيز على عناصر جمالية أخرى تميز فن الشعر في إطار المرحلة التي يعيشها المبدعون، وإعلان القرآن بين الشعري والنثري وتجاوز حدود نظرية الأجناس الأدبية الضيقة إلى ما هو أدبي بمعناه الجمالي"[2].

ويصفها بأنها جنس مخنث حيث يقول:"ويرى بعض الباحثين أنها جنس مخنث، أي منفعل في ذاته، إذ تحمل صفات النثر والشعر معا، كما أنها تشير إلى حالة خروج وعدم اتفاق مع شكل الشعر وواقع النثر، فهي تجديد في هيأة الشعرية المعاصرة بغض النظر عن توافقه مع موازين نظرية الأجناس الأدبية وعدمه"[3].

وقد أطلق (جون كوهين) على قصيدة النثر "قصيدة معنوية"ويقول:"ففي قصيدة النثر في الواقع يوجد بصفة عامة نفس الخصائص المعنوية التي توجد في قصيدة الشعر ليس هناك شك في أن الشاعر في"قصيدة النثر"متحرر من قيود الوزن وهو أكثر طواعية لكي يلعب على رافد المستوى المعنوي"[4].

ويرجع مصطلح "قصيدة النثر" في الأصل إلى ترجمة المصطلح الفرنسي "Poème en Prose"

فهو مصطلح "وجد في بعض كتابات "رامبو"النثرية الطافحة بالشعر، فإن تكن له أيضا أصول عميقة في الآداب كلها، بما في ذلك العربية ولا سيما الديني والصوفي منها"[5].

أما محمد علي الشوابكة يعرفها بأنها:"الكتابة التي لا تتقيد بوزن أو قافية وإنما تعتمد الإيقاع والكلمة الموحية والصورة الشعرية، وغالبا ما تكون الجمل قصيرة محكمة البناء مكثفة الخيال"[6]، وهو من كان يتفق مع تعريف (جون كوهين) بتخلي قصيدة النثر عن الوزن والقافية فإنه يضع لها بعض

---

[1]- اصف عبد الله، الحداثة الشعرية وقصيدة النثر، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، سوريا، ع 343، 1999، ص04.

[2]- فرحان بدري الحربي، سيمياء الحداثة في قصيدة النثر، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، جامعة بابل العراق، العدد 03 -04، مج 07، 2008، ص44 .

[3]- المرجع نفسه، ص 40.

[4]- جون كوهين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، مرجع سابق، ص33.

[5]- سويف بكار، في العروض والقافية، دار المناهل للطباعة والنثر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط02، 1990م، ص 152 .

[6]- محمد علي الشوابكة وأنور أبو سليم، معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، الأردن، [د.ط]، 1991م، ص 209 .

الخصائص المميزة كالإيقاع والصورة الشعرية والجمل القصيرة والخيال.

نشأة قصيدة النثر: لقد شهدت القصيدة العربية تحولات بارزة مع منتصف القرن العشرين، ثم شهدتها طيلة مسارها التاريخي، فما أن لاحت قصيدة التفعيلة حتى أطلت قصيدة النثر بشكلها الصارخ وتمردها على القيود الخليلية من وزن وقافية[1].

"ولدت قصيدة النثر" Prose Poème" من رغبة في التحرر والإنعتاق، ومن تمرد على التقاليد المسماة "شعرية عروضية" وعلى تقاليد اللغة، وأضحى الهدف المرجو هو إبعاد النثر عن فن نظم الشعر، والبحث عن إيقاع نثري تستمد منه قصيدة النثر نتائج شعرية جديدة ومختلفة تماما عن المألوف والسائد في الشعرية الغربية، لأن النثر كما هو معلوم، على نقيض الشعر يمقت القوالب الجاهزة تماما، ويرفض الإيقاعات المفروضة مسبقا، لهذا مضت قصيدة النثر منذ نشأتها هاربة من الشعر إلى النثر ومن التراكيب البلاغية والقيم الدلالية المسطرة إلى مرونة الفكرة الشعرية التي يخلقها لها النثر جراء إغنائه للشاعرية ببضع صيغ لا يمكن قبولها بسهولة في نظم الشعر الكلاسيكي[2].

يتضح من خلال هذا أن قصيدة النثر لم تولد من فراغ بل هناك ظروف هيأت لظهورها في الساحة الشعرية الغربية منها ما سبق ذكره، بالإضافة إلى ذلك تقول الباحثة برنار:"والحقيقة أن قصيدة النثر لم تتفتح فجأة في روضة الآداب الفرنسية فقد كان يلزمها لذلك أرض صالحة، أود أن أقول أذهاننا تؤرقها شعوريا أو لاشعوريا بالرغبة في إيجاد شكل جديد للشعر، وكان يلزم أيضا الفكرة الخصبة التي مفادها أن النثر قابل للشعر، والنثر الشعري هو الذي هيأ لمجيء قصيدة النثر باعتباره أول طابع للتمرد على القوانين والطغيان الشكلي"[3].

يتضح من قول برنار أن النثر الشعري من العوامل التي هيأت لظهور قصيدة النثر في الأدب الغربي،باعتباره أول طابع للتمرد على الشعر الكلاسيكي.

---

[4]- مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، المرجع السابق، ص 216 .

[1]- سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد مقاس، المرجع السابق، ص 236.

[1]- المرجع نفسه، ص 23 .

"تذهب برنار في تحديدها لولادة قصيدة النثر في الساحة الشعرية الغربية إلى الشاعر الفرنسي "ألويسيوس برتراند" (1807-1841) على أنه أول مبدع لقصيدة النثر كنوع أدبي"[1].

كما يذهب إلى ذلك أيضا "أدونيس" حيث يقول:"برتراند" أول من كتب قصيدة النثر، حيث ترك مجموعة شعرية باسم (غاسبار الليل)، كانت هذه المجموعة هي البداية التي انطلقت منها قصيدة النثر الفرنسية"[2].

لكن الكاتبة "سوزان برنار"تعتبر في أكثر من مكان في كتابها قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا أن "برتراند"لم يكن معروفا، وتعتبر الانطلاقة الحقيقية لقصيدة النثر في النصف الثاني من القرن 19م، مع شارل بودلير فتقول:"بودلير الأول الذي فهم ضرورة إعطاء شكل حديث لقصيدة النثر صالح لتلبية الانفعالات الداخلية وتطلعات الإنسان المعاصر مع "بودلير"، شهدنا أول اهتزازات قادت مرحليا قصيدة النثر من قطب إلى آخر"[3]. أقدم بودلير على محاكاة "برتراند" ابتداء من ديوانه الأول "أزهار الشر" 1857م، ثم مجموعة قصائد نثرية أخرى أكثر جرأة في التشكيل والرؤيا هي مجموعته الموسومة ب(سوداوية باريس) بلغ عددها العشرين، نشرت في مجلة (لمبرس) عام 1862م"[4].

"فلقد بدأ بودلير بعد نشره هذه القصائد في محاولة لتدقيق اقتراحه الجمالي وتنفيذه من خلال محاكاة واقع المدينة في أهم ملامحها، التي تمثل معينا لا ينضب من النماذج والأحلام لأن الباريسية حياة غنية بالموضوعات الشعرية الرائعة، فمن أجل ترجمة حياة بشر القرن التاسع عشر وروحه في كل تعقيداتها، كان من الضروري استخدام شكل سلس، ومتنافر بما يكفي للتوافق مع الحركات الغنائية للروح ومع تموجات أحلام اليقظة وانتفاضات الوعي"[5].

ويصنف أدونيس شعر قصيدة النثر بقوله: "أكثر الشعراء من الغرب الذين كتبوا قصيدة النثر، كتبوا

---

[2]- أحمد بزون، قصيدة النثر العربية الإطار النظري، المرجع السابق، ص 81 .

[3]- أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق الهوية، العنف، الكتابة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط01، 2002م، ص14 .

[4]- المرجع نفسه، ص112-113 .

[5]- المرجع نفسه، ص113 .

[3]- سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، المرجع السابق، ص143 .

قبلها قصيدة الوزن، كانت قصيدة النثر حدا نهائيا لتجاربهم الشعرية، لم تكن هربا فنيا من الصعوبة إلى السهولة، أذكر من هؤلاء: بودلير ورامبو ومالارميه، وهناك شعراء آخرون معاصرون بين الوزن والنثر حسب إيحاء اللحظة، وخاصة في فرنسا، أذكر منهم:"رينيه شارل، بيير ريفردي، هنري ميشو"، فالشعراء الحقيقيون حين يكتبون شعرهم بالنثر، بعد أن كتبوه بالوزن، لا يفعلون ذلك بدافع الرغبة في السهولة أو بدافع الجهل لعلم العروض بل بدافع الرغبة في أشياء أخرى أبسطها خلق لغة شعرية جديدة "[1].

فقصيدة النثر ظهرت في الغرب وبروح غربية، وبالضبط في فرنسا (المهد الأول)ثم توسعت لتشمل أنحاء أوروبا بالعالم.

وقد"كانت العرب فيما مضى تقسم الكلام إلى نثر وشعر، والنثر إلى نثر أدبي ونثر عادي، ولم تعرف العرب من قبل شيئا يسمى قصيدة النثر لأن العرب اعتبروا كل كلام مرسل نثرا، وكل كلام موزون مقفى شعرا، وقصيدة النثر من جهة نظر البلاغة العربية لا يتعدى الكلام المرسل، غير أن العصر الحديث شهد تطورات أدبية كان من جملتها قصيدة النثر"[2].

هذه الأخيرة (قصيدة النثر) التي مهد لظهورها في الساحة الشعرية العربية جملة من العوامل، اختصرها أدونيس في قوله:"هناك عوامل كثيرة مهدت من الناحية الشكلية لقصيدة النثر في الشعر العربي منها:

1- التحرر من الوزن والقافية ونظام التفعيلة الخليلي، فهذا التحرر جعل البيت مرنا وقرّبه إلى النثر"[3].

2-"انعتاق اللغة العربية وتحريرها وضعف الشعر التقليدي الموزون، وردود الفعل ضد القواعد الصارمة.

3-ترجمة الشعر الغربي، فموضوع القصيدة المترجمة والغنائية التي تزخر فيها، وصورها، ووحدة الانفعال والنغم فيها، عناصر قادرة على توليد الصدمة الشعرية، من دون الحاجة إلى القافية أو الوزن.

4- النثر الشعري وهو من الناحية الشكلية، الدرجة الأخيرة في السلم الذي أوصل الشعراء إلى

[1]- أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، بيروت، لبنان، س04، ع 14، 1960م، ص 79 .

[2]- نابي علوش، من قضايا التجديد والالتزام في الأدب العربي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، د ط، 1978م، ص 60 .

[3]- أدونيس، في قصيدة النثر، المرجع السابق، ص 77 .

قصيدة النثر، وقد كان النقاش الذي أثير حوله في الأدب الفرنسي خاصة، بدء الفصل بين الشعر والنظم والتمييز بينهما"[1].

إذن فميلاد هذا النوع الشعري الجديد في الأدب العربي لم يكن وليد الصدفة أو حدثا مفاجئا، "إنه امتداد لمحاولات تمرد سابقة ورغبة عارمة في التجديد كشفت عنها بدايات القرن العشرين، من خلال النمط الشعري الذي تبناه آنذاك "جبران خليل جبران" و"أمين الريحاني" وآخرون، أطلق عليه اسم الشعر المنثور أو النثر الشعري"[2]، فهذه الكتابات لم تكن تسمى بقصيدة النثر، ومن ثم فتسميتها لم تر النور بعد عند هؤلاء.

لقد شكل لبنان ساحة مهمة لقصيدة النثر العربية، إذ يمثل المنشأ الحقيقي لها، من خلال مجلة (شعر) التي منبرها الرئيس، "حيث ولدت قصيدة النثر في الحركة الأدبية اللبنانية على أيدي عدة شعراء منهم (أدونيس، يوسف الخال، آنسي الحاج، شوقي أبي شقرا)، ويمكن القول أن أول من بادر في كتابة قصيدة النثر هو (علي أحمد سعيد "أدونيس")، وذلك عام 1958م، عندما ترجم قصيدة "سان جون بيرس" فقد كشفت له هذه الترجمة عن طاقات وأساليب للتعبير لا يستطيع الوزن أن يوفرها، وكان من تأثير هذه الترجمة أنه كتب أول أعماله في قصيدة النثر (وحدة اليأس)[3]، فمن خلال هذا القول تبين أن أدونيس هو رائد قصيدة النثر في الشعر العربي.

"فإلى جانب أدونيس أول من كتب قصيدة النثر هو أول من أطلق عليها هذا الاسم وذلك في مقالة له على صفحات (مجلة شعر) سنة 1960م، وذلك بعد تأثره بكتاب سوزان برنار (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا)، وتبنيه لأهم الأفكار والقيم التي جاءت في هذا الكتاب"[4].

نفهم من هذا أن قصيدة النثر أخذت التسمية من ترجمة المصطلح الفرنسيPoème en Prose والذي نقله أدونيس عن كتاب سوزان برنار، بالإضافة إلى أدونيس نجد الشاعر السوري محمد الماغوط

[1]- المرجع السابق، ص 77-78 .

[2]- أحمد بزون، قصيدة النثر العربية الإطار النظري، المرجع السابق، ص68 .

[1]- س. موريه، الشعر العربي الحديث (1800-1970م)، تر: شفيع السيد وسعد مصلوح، المرجع السابق، ص 447.

[2]- سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي أدونيس نموذجا، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، ط01، 2004م، ص 154.

الذي كتب في القصيدة النثرية والتي تضمنتها مجموعته الشعرية (حزن في ضوء القمر)، كما كتب يوسف الخال وجبرا إبراهيم جبرا وشوقي أبي شقرا في قصيدة النثر، إلا أن هؤلاء الشعراء الذين كتبوا في قصيدة النثر لم ينقطعوا عن كتابة الشعر الموزون، وشعر التفعيلة، أما "آنسي الحاج" فقد خالفهم في ذلك إذ أنه بدأ شعره معترضا على كل ما يتعلق بالشكل المتعارض عليه في الشعر العربي، منطلقا من مبدأ قصيدة النثر الخالصة، وهذا ما لوحظ على نتاجه الشعري، مما جعل أدونيس يعترف بأن "آنسي الحاج" هو بيننا الأنقى، نحن الآخرون ملونوه بالتقليد، قليلا أو كثيرا، وقد لا نستطيع بعد وصولنا إلى هذه الدرجة من التكون الشخصي أن نصفوا ونصير أنقياء في شعرنا"[1].

وقد أكدت ذلك الناقدة "سلمى الخضراء الجيوسي" بأن "آنسي الحاج" هو الوحيد بين هؤلاء الشعراء الذين سبق ذكرهم "كان يكتب بأسلوب النثر وحده"[2].

"وقد تأثر آنسي الحاج بقصيدة النثر الفرنسية، وهي عنده وسيلة للتعبير عن الجمود والركود اللذان انتابتا الحياة الأدبية في الوطن العربي، ويمكن أن تعد مقدمته لديوانه من قصائد النثر الذي عنوانه **(لن)** بيانا على هذا الاتجاه الجديد"[3].

إن قصيدة النثر في نظر آنسي الحاج ترفض قوانين الشعر الكلاسيكي، وأن الشاعر الحقيقي في نظره هو الذي يرفض القوالب الجاهزة، ويحاول خلق شكل جديد للتعبير، ولعل هذا ما أدى به إلى الكتابة بأسلوب النثر وحده.

بدأت حركة الشعر الحديث تشق طريقها، وكانت مجلة شعر منبرها الرئيس، وفي عام 1953م ظهرت مجلة الآداب البيروتية التي تبنت هذه الظاهرة الجديدة[4].

وفي عوامل نشأة قصيدة النثر يؤكد آنسي الحاج:"أن قصيدة النثر قد ظهرت أولا نتيجة ضعف في الشعر التقليدي، وثانيا نتيجة الشعور بأن العالم قد تغير ويتغير فارضا مواقف جديدة تفرض بدورها

---

[3]- أدونيس، في قصيدة النثر، المرجع السابق، ص81.

[4]- سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، المرجع السابق، ص 696 .

[1]- س موريه، الشعر العربي الحديث (1800-1970م) تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، المرجع السابق، ص447.

[2]- أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، دار الآداب، بيروت، 2002م، ص 122.

أشكالا جديدة، وثالثا نتيجة الترجمات عن الشعر الغربي، ورابعا نتيجة التطور عن الشعر الحر في العربية الذي نجح بعضه في الاقتراب من الكلام الدارج"[1].

مصطلح قصيدة النثر بين القبول والرفض:

لقد ظهرت قصيدة النثر العربية بعد فترة قصيرة من ظهور شعر التفعيلة أو ما أطلق عليه "بالشعر الحر" وكان الجدل لا يزال على أشده حول شرعية هذا النوع حتى أطلت "قصيدة النثر" وأحدثت هزة كبرى في تاريخ الشعر العربي، وأحدثت ما يشبه الصدمة عند القارئ الذي تعود على الشعر الموزون المقفى فإذا به أمام شعر تخلى عن كل قيود الخليل.

وقد ثار جدل كبير ولا يزال في أوساط النقاد والشعراء بين مؤيد ومعارض لهذا الشكل الشعري الجريء، الذي اقتحم مدينة الشعر وكان ضيفا ثقيلا على المحافظين.

أ. **الرفض**: لقد واجهت قصيدة النثر "رفضا شديدا كان يصل أحيانا إلى درجة الاتهام بأبشع التهم، وبينما كان الصراع قائما بين المحافظين ودعاة التجديد (قصيدة التفعيلة) أصبح بين المجددين أنفسهم[2].

ونجد في مقدمة الرافضين نازك الملائكة والتي انتقدت تيار"قصيدة النثر" انتقادا شديدا، تميز بالانفعالية، وقد ذهبت إلى أن "قصيدة النثر" ليست إلا نثرا عاديا، حيث تقول: "شاعت في الجو الأدبي في لبنان بدعة غريبة في السنوات العشر الماضية، فأصبحت بعض المطابع تصدر كتبا تضم بين دفاترها نثرا طبيعيا مثل أي نثر آخر، غير أنها تكتب على أغلفتها كلمة (شعر) ويفتح القارئ تلك الكتب متوهما أنه سيجد فيها قصائد مثل القصائد، فيها الوزن والإيقاع والقافية، غير أنه لا يجد من ذلك شيئا"[3]، إن كلام نازك الملائكة يحمل تناقضا مع حركتها التي حملت لواءها ودافعت عنها، ففي حين تدعو حركتها بحركة الشعر الحر، وهي محاولة للانفلات بعض الشيء من قيود الخليل، إلا أننا نجد في كلامها معنى الشعر يوافق ما ذهب إليه قدامة ابن جعفر بأنه"الكلام الموزون المقفى"، وكأنها

[3]- سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المرجع السابق، ص693.

[4]- عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية –مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، ط01، 1985م، ص 71.

[2]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، المرجع السابق، ص213.

بذلك تدعو إلى أن تتوقف حركة التجديد عندها أي (شعر التفعيلة) وهو لا يجب تقبله لأن «التفعيلة ليست قدر الشعر حتى نتوقف عندها، والعمل الإبداعي عموما مدفوع بهاجس التجاوز سواء كان ذلك في الشكل أو المضمون، فما المانع من التجريب خارج قصيدة التفعيلة وخارج شروطها»[1]، بل إن نازك الملائكة قد ذهبت إلى اعتبار تسمية هذا الشكل الجديد بـ(قصيدة النثر) خطأ كبير، وإن ذلك سيحدث نوعا من الفوضى في المصطلحات فتقول «تقع دعوة قصيدة النثر في خطأ كبير هو أنها تطلق كلمة (شعر) على الشعر والنثر معا»[2].

وهناك من يرى أنها ليست دعوة للحداثة وإنما للتخلف فهي"ليست انطلاقة نحو أفاق جديدة للتحديث الشعري وإنما تزداد تخلفا، فأنا لا أؤمن بقصيدة النثر وأرى أنها شكل متخلف تكنيكيا"[3].

قد تعرضت الشاعرة والناقدة"نازك الملائكة"إلى هجوم مقابل بسبب موقفها الصريح والحاد في رفض مشروع قصيدة النثر، وكان هجومها من طرف الناقد "يوسف الخال" الذي رد عليها بعنف متهما إياها بالجهل والرجعية وإساءة الفهم[4]، ولم تقتصر ردة الفعل تجاه الموقف النازكي المذكور على أدباء تجمع مجلة (شعر) وحدهم، ولكنها امتدت لتشمل أدباء ونقاد آخرين استمر احتجاجهم على موقفها من قصيدة النثر وفهمها للحداثة الشعرية إلى يومنا هذا، وهناك بعض الأصوات المنتقدة من يتهم نازك بأنها تنطلق في موقفها من الشعر الحديث من منطلق الإشباع والغرور في ميدان الريادة الذي كان لها نصيب بارز فيه عبر التأسيس لحركة الشعر الحر، وعلى حسب رأيهم تضع حجر عثرة في طريق الحركات التجديدية اللاحقة من خلال الدعوة إلى الالتزام بالحدود التي وضعتها هي وألزمت نفسها بها، وهذا كله يقود إلى تجميد التطور الشعري، كي تبقى قيادتها للحركة التجديدية أزلية ولا تتجاوزها مطلقا[5].

---

[3]- أحمد الفقيه، قصيدة النثر أفقدتنا القدرة على المقاومةhttp://www.zomal.com/zomalhtm/zomald/d005.htm

[4]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، المرجع السابق، ص 219.

[5]- عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية، المرجع السابق، ص71.

[1]- علي داخل فرج ، محاكمة الخنثى قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي، دراسة ما وراء نقدية، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ط01، 2011م، ص 173.

[2]- المرجع السابق، ص 174 .

يعد سامي مهدي الناقد العراقي الثاني الذي تناول بشيء من التفصيل في كتاباته النقدية مشروع قصيدة النثر وهاجم دعاتها لحدة لا تقل عن تلك التي رأيناها عند نازك الملائكة، إن لم تزد عليها، وقد جاءت أغلب الجهد النقدي المذكور في كتابه المرسوم (أفق الحداثة وحداثة النمط) الذي صدر ببغداد في العام 1989م، وقد أعلن مهدي في مقدمة كتابه المذكور عن نيته إعادة تقويم حركة مجلة (شعر)، من خلال تحليل البيئة التي أنتجتها وتقييم مشروعها المتمثل ب(قصيدة النثر)، فضلا عن الوقوف عند أدونيس بوصفه العنصر البارز الذي قدم جهدا نقديا يمكن أن يعد نموذجا لهذه الحركة[1].

– محاولة "سامي مهدي" إثبات الشروع بقصيدة النثر عند أدباء (شعر)، وذلك نتيجة حتمية لبروز الاتجاهين المذكورين، فأدباء الاتجاه الأول يكتبون النموذج الانجليزي (الشعر الحرFree verse) كما يسمى، وأدباء الاتجاه الثاني يكتبون النموذج الفرنسي (قصيدة النثرPoème en prose)، ومن وراء هذا يحاول أن يوصل القارئ إلى قناعة تامة بأن الدعوة إلى كتابة هذه القصيدة، هي دعوة مشبوهة، يقودها أدباء مشبوهون ومعادون للعروبة والتراث العربي.

مما لا شك فيه أن استغراق سامي مهدي في مناقشة الجوانب الإيديولوجية المصاحبة لظهور قصيدة النثر في الأدب العربي، جعله يقتصر في مناقشة الجانب الأهم من الموضوع، وهي قصيدة النثر نفسها، وربما يشهد على هذا التقصير أن دراسته خلت خلوا تاما من أي استشهاد وبعض منها يعزز به موقفه الناقد للقصيدة، وهذا ما تنبه له أكثر من باحث فيما بعد[2].

هنالك أيضا الناقد عبد الكريم الناعم الذي كان رافضا قصيدة النثر ويقول في مقالته: «في قضية قصيدة النثر من حيث الشكل والمضمون رفض قصيدة النثر رفضا باتا، ونفى عنها صفة الشعرية لخلوها من الوزن والقافية[3] وهنالك أيضا، صفاء خلوصي الذي سمي قصيدة النثر خاطرة لخلوها من أسباب الشعر، فهي عنده خطوة ثالثة تأتي بعد البلد».

ومنهم كذلك محمد الجزائري الذي يرفض أية دعوة إلى التعامل مع أعمال الشاعر بكونها شعرا أم

[3]– المرجع نفسه، ص 183.

[2]– المرجع نفسه، ص 185.

[3]– قصيدة النثر، جامعة الخليل، 1996م، ص16.

لا، لأنه يرى في هذه الدعوة طلبا للتخلي عن الالتزام وابتعادا عن الواقع، ومن جهة أخرى يجد فيها التقاء الدعوة إلى الفن للفن، وما يسميه الشعر المحض[1].

وجل الآراء، كما يلاحظ، يصدر عن افتقاد قصيدة النثر إلى الوزن والموسيقى الشعرية، على الرغم من أنه قد يعوض شيء منها في قصيدة النثر، عن طريق الإيقاع الموسيقي للكلمات والعبارات، لكن هذا التعويض لا يجعل من النثر الفني شعرا.

ويرى عبد الواحد لؤلؤة أن لهذه القصيدة جذورا في اللغة، وأساسا في التراث العربي الإسلامي، يتمثل في لغة القرآن الكريم، التي لم تلاق استهجان عرب الجاهلية، بل إنهم وصفوها بالبراعة والشاعرية على الرغم من غياب الوزن والقافية، ثم هناك كما يرى عبد الواحد لؤلؤة، لغة المتصوفة التي أحسن أمثلتها مواقف النفري "هذا الكلام منثور دونه أسمى أنواع الشعر الموزون المقفى، وهو كلام يدعوك أن تعيد النظر فيه، وتتمعن في تفصيلاته ومحتوياته، من هنا كانت قصيدة النثر ... نوعا من الأشكال الكتابية، التي ترقى إلى مرتبة الشعر لغة، رغم أنها لا تقع تحت تأثير الشعر شكلا"[2].

ويرى الناقد المصري هيكل أن القصيدة النثرية لغو من القول: بعيد من طبيعة الشعر، لأن الشعر في رأيه عنصر منه أساس هو الموسيقى، فإذا ألغيت ولجأنا على النثر، فلنسم هنا الكلام نثرا، ويستحضر قول بول فاليري في هذا الشأن حين أراد التفرقة بين الشعر والنثر، فقال: النثر كلام يمشي، والشعر كلام يرقص، وهو هنا يؤكد على معنى وحقيقة الموسيقى في الشعر"[3].

وعليه فإن قصيدة النثر قد استفادت من الشعر المنثور، ومن التراث الصوفي العربي، ومن قصيدة النثر الفرنسية، بل إنها استفادت من النثر نفسه، لأن في النثر أبعادا شعرية يمكن توظيفها شعرا، فضلت قصيدة النثر رهينة تجربة قصيدة النثر الفرنسية عند سوزان برنار.

ب- القبول: على الرغم من أن الموقف الرافض لقصيدة النثر كان هو الأكثر وضوحا، فإن هذه

---

[1]- المرجع السابق، ص 16 .

[1]- المرجع نفسه، ص 14 .

[2]- مراكشي لامية، بنية الخطاب الشعري من منظور النقد العربي المعاصر، يوسف الخال نموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العلوم، 2018م، ص 59.

القصيدة لم تعدم أنصارا ومؤيدين، تراوحوا في تأييدهم بين التطرف والاعتدال، في حين أنه قد ارتبط مفهوم الشعر بالوزن والقافية منذ القديم،لكن ينبغي الاعتراف بأنه ومنذ عصر أرسطو كانت هناك بعض المحاولات التي لا تحصر مفهومه في هذا المعنى المحدود، ويقول رمضان الصباغ: «فأرسطو يرى أن الإنسان يمكن أن يكون شاعرا وهو لا يكتب إلا نثرا، وأن يكون ناثرا وهو لا يكتب إلا شعرا أي (نظما)»[1].

ومن أوائل المعجبين والمشجعين عميد الأدب العربي طه حسين فكتب مقالا بعنوان (التجديد في الشعر)، ومما قاله: «ليس على شبابنا من الشعراء بأس فيما أرى أن يتحرروا من قيود الوزن والقافية، إذا تنافرت أمزجتهم وطبائعهم، ولا يطلب إليهم في هذه الحرية، إلا أن يكونوا صادقين»[2]، في حين إلى أن تعرض إلى عدد من الانتقادات بسبب رأيه هذا، كذلك نجد نزار قباني واحدا من أكثر المعجبين بقصيدة النثر، فبعد أن كتب القصائد الموزونة نجده يقارن بناءها ببناء "قصيدة النثر"فيقول «إن أسلوب بنائها يشبه بناء القلاع في القرون الوسطى .. مرمر .. ورخام .. وشموخ أعمدة، أما القصيدة الحديثة فهي أشبه بديكور حجرة صغيرة وزعت مقاعدها ولوحاتها وأوانيها بشكل ربما لا يوحي بالثراء الفاحش ولكنه يوحي بالدفء والأناقة»[3]، ويفسر نزار قباني إعجابه بقصيدة النثر لكونها أكثر الأشكال الشعرية جرأة وأكثرها حيوية[4].

ومن المعجبين كذلك نجد محمود درويش الذي لم يخف إعجابه بها رغم خلوها من الوزن والقافية، فالوزن ليس إلا أحد الأشكال الموسيقية ولا يمكن أبدا فرضه على القصيدة، المهم هو محاولة إيجاد بديل موسيقي، فيقول: «هناك شعراء مجيدون في قصيدة النثر وأسمي منهم على سبيل المثال أنسي الحاج ومحمد الماغوط وسركون بولص، إنهم يكتبون فعلا شعرا خاليا من الوزن والقافية، ولكن له شروط الكتابة الشعرية»[5].

---

[1]- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط01، 1998م، ص25.

[2]- طه حسين، التجديد في الشعر مجلة (شعر)، س01،ع 1957، 02، ص99.

[3]- نزار القباني، الشعر قنديل أخضر، ص 35.

[4]- نزار قباني، عن الشعر والجنس والثورة، الأعمال النثرية الكاملة، منشورات نزار القباني، بيروت، لبنان، ط 1999م، ج07، ص 479.

[5]- جهاد فاضل، أسئلة الشعر (حوار مع محمود درويش)، الدار العربية للكتاب، بيروت، ص314.

أما صلاح عبد الصبور فإنه يقول:«لا تستوقفني الأسماء كثيرا، ليسموها"قصيدة النثر"، أو ليسموها شعرا منثورا، أما أنا فلا أحب التسمية الأولى، ولكن كثير من أصوات الشعر المنثور، تهزني بدءا من جبران خليل جبران وانتهاء بمحمد الماغوط»[1].

ويقول الناقد اللبناني "حسين مروة": "في رأيي أن القصيدة الجديدة ولدت ولادة طبيعية جدا وليس فيها شيء من الاصطناع أو الافتعال، ولا الجمع بين المزدوجين، إنها طبيعة التغيير بحكم ظروف فنية وفكرية ومعرفية واجتماعية وسياسية معا، دون انفصال شيء من هذا عن شيء آخر"[2].ويؤكد الناقد العراقي "عبد الإله الصائغ" ضرورة التجديد والتطور، فيرى أنه لا توجد غرابة في ضم الشعر "قصيدة النثر" في حاضنته، فإن تراثنا فعل هذا من قبلنا دون حرج، وثمة دائما الشعرية التي تقر في ضمير النص بؤرة للجمال والابتكار، ويرى أن الشعر العربي الحر قائم على: شعر التفعيلة المكررة وقصيدة النثر[3].

نستطيع القول أن شاكر لعيبي يمثل أحد الأصوات المعتدلة للجيل السبعيني من شعراء قصيدة النثر في العراق، وإذا كنا قد رأينا من قبل أن عدد من شعراء هذا الجيل قد غلبت على خطابه النقدي والتنظيري النبرة الحماسية الزائدة التي جعلته يهاجم الأشكال الشعرية السائدة، كالشعر العمودي والشعر الحر، ويتهم شعراءها بالجمود والتخلف وغيرها من التهم، فإننا نتعرف مع لعيبي في صوت مختلف على حد بعيد، صوت يتبنى قصيدة النثر ويدعو إلى كتابتها، ولكنه في الوقت نفسه لا يحيد عن موقف الاعتدال في دعوته تلك، فهو إذا يؤكد في أكثر من مناسبة أن إبداع الشاعر غير مرتبط بالشكل أو بالنوع الشعري الذي يختاره لكتابة نصه الشعري لأن "القصيدة الجيدة هي ذاتها بأي الأشكال أنجزت"[4]

[1]- جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديثة (مقابلة مع صلاح عبد الصبور)، دار الشروق، بيروت، ط01، 1984م، ص268.

[2]- عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل، المرجع السابق، ص 44.

[3]- فائز العراقي، القصيدة الحرة محمد الماغوط نموذجا، المرجع السابق، ص 13.

[4]- علي داخل فرج ، محاكمة الخنثى، قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي دراسة ما وراء نقدية، المرجع السابق، ص209.

لقد كان لعيبي هو أيضا معتدلا في دفاعه عن قصيدة النثر، وحاول بكامل إخلاصه أن يود حجج المعارضين لها عربيا، وبإمكاننا القول أنه التقى مع سابقه في مسائل محددة يمكن أن نوجزها بالآتي:

1-تأكيد أن قصيدة النثر شكل شعري لا يلغي الأشكال السابقة ولا يدعي تجاوزها.

2-الإشارة إلى أن الوزن ليس العلامة الفارقة للشعر، والقول إن التراث تضمن إشارات متعددة إلى هذه المسألة.

3-الإقرار بأن قصيدة النثر لم تلق لحد الآن القبول الكامل عند المتلقي العربي، وأن هذا القبول يمكن أن يعد غاية ليست سهلة التحقيق في القريب العاجل.

4-رفض الخطاب المتطرف الذي يصدر من معارضي قصيدة النثر أو من دعاتها على حد سواء.

إن قصيدة النثر قد أبدت وجودها وشرعيتها ونظرا لارتباطها بالتجربة الشعرية، فقد جاءت ولادتها طبيعية نتيجة لعدة عوامل، ويؤكد كمال خير بك على ضرورة الاعتراف بكل التجارب الشعرية فيقول: «إننا محمولون في إطار التحويل الشعري المعاصر على أن تعترف بتعددية الأنماط الشعرية بحسب اختلاف مفهومات الشعراء والمراحل التي تؤثر في التطور التجريبي لكل منهم»[1].

عوامل وممهدات قصيدة النثر: تحدد سوزان برنار خمسة عوامل ممهدة لظهور قصيدة النثر في الشعر الفرنسي كما يلي:[2]

1- العقلية (أو الروح) الحديثة.

2- رد فعل ضد القواعد.

3- تأثير الترجمات.

4-تحرير اللغة.

5-ضعف الشعر العروضي في القرن الثامن عشر.

إن ما شخصته سوزان برنار من عوامل وممهدات حتى وإن كانت متصلة بمتن الشعر الفرنسي، تبقى صالحة لتشخيص حالة قصيدة النثر في الشعر العربي المعاصر.

[1]- كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، تر: مجموعة من أصدقاء المؤلف، دار المشرق، بيروت، ط01، 1982م، ص353.

[2]- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2007م، ص159.

خصائص قصيدة النثر:

ويأتي الشرط الإيقاعي الموسيقي في المقدمة إذا ما أردنا الحديث عن صفات قصيدة النثر وخصائصها، إذ أن مصطلح النثر يعني التحرر من كل الشروط والقيود ما خلا الشروط النحوية اللازمة، على أن قصيدة النثر تخرج من قيد النثر أيضا فهي تجمع بين وهج الشعر وسيولة النثر، وهذا ما جعل تسمية (قصيدة النثر) أكثر دلالة وانتسب لها في التسمية[1].

ويرى المنظرون لقصيدة النثر أنها تحتوي إيقاعا داخليا، وهي على العكس من قصيدة الشعر الحر التي تقوم في تشكيل بنيتها الموسيقية أساسا على البحر الشعري الخليلي، ولكن من دون التزام بنظام البيت بل باعتماد التفعيلة معيارا في الإيقاع الشعري.

"ففي قصيدة النثر يحاول الشاعر أن يدخل الحياة والزمان في أشكال إيقاعية ويفرض عليها هيكلا منظما، سواء بالمقاطع المنظمة أو التكرار أو البناء الدائري، ويستعمل توازنات من نوع مغاير بدل القافية والمقاطع الموزونة وتوازناتها".

أن الإيقاع الداخلي يشير إلى إحساس خاص بجماليات اللغة وقيمتها الصوتية والتركيبية بغض النظر عن الصورة الزمنية للتفعيلة.[2]

وقد تبنت مجلة (شعر) هذا الشكل الشعري بوصفه تمردا على الأشكال السائدة ونهاية عصر المواضعات والتقاليد في الحياة العربية والفكر العربي، وفضلا عن التمرد فإن قصيدة النثر تمثل الرفض أيضا، وهذا الرفض أنتج موقفين متباينين: أحدهما مثله أنسي الحاج ويقوم على رفض أي شكل من التقنين لقصيدة النثر فلا يمكن أن يتسع لها شكل معين أو قالب لأن ذلك سيؤدي إلى التقليد وهو مخالف لمشروع مجلة شعر التي ترفض كل القوالب السابقة لها في الشعر.

وإذا كانت قصيدة النثر تمثل ثروة على الوزن الشعري فذلك لا يعني انعدام الجانب الصوتي في

[3]- فرحان بدري الحربي، سيمياء الحداثة في قصيدة النثر،مرجع سابق، ص48.

[2]- المرجع نفسه، ص 49.

مثيراتها الفنية إذ أنها تستعيض عن ذلك بالإيقاع، فشعراؤها يؤمنون بضرورة العنصر الموسيقي في بناء القصيدة ولكنهم يعتمدون الإيقاع بدل الوزن في هذا العنصر.

وفضلا عن الإيقاع تتميز قصيدة النثر بالإيجاز والكثافة، وهي تفوق أية قصيدة عروضية في هذا الشأن، فهي تتجنب الاستطرادات الأخلاقية أو أية استطرادات أخرى وتتجنب الإسهاب والتفسير.[1]

وفضلا عن ذلك فإن وحدة القصيدة هي من أهم صفات قصيدة النثر، وهي علامة بارزة تشير إلى حداثتها، وقد أشار حسين مردان في بيانه الشعري "أن الهيكل الشعري يعني: وحدة البناء الفني، وجعلت مجلة شعر وحدة القصيدة مقياسا رئيسيا لفرز ما هو حديث عما هو تقليدي من الشعر، إذ وضعت وحدة القصيدة الحديثة في مقابل وحدة البيت القديم ووحدة القافية التي تنظم تكرار الوحدة المستقلة للبيت الشعري، فالقصيدة الحديثة وحدة متماسكة حية متنوعة، وهذا يتلاءم وما تحمله من إيجاز وكثافة، فإن قوتها الشعرية تكمن في تركيبها الإشراقي فهي تأليف من عناصر الواقع المادي والفكري". [2]

ولقصيدة النثر شأن خاص مع اللغة إذ أنها تحاول تحطيم البنية التقليدية للغة الشعرية أو تفجيرها، وأقامت نظامها على البناء المنفعل في الاستعارة والمجاز والإسناد المجازي خصوصا.

ومن صفاتها أيضا: المجانية، بمعنى أنها لا تفترض لنفسها أية غاية خارج نفسها لا سردية ولا برهانية، وأما إذا استخدم فيها بعض العناصر السردية أو الحوارية أو شيء من الوصف فذلك يكون شرط أن تتسامى بها وتوظفها في كل موحد والأهداف شعرية خالصة.[3]

وأن من المزايا العامة المشتركة للجيل الثاني من كتاب قصيدة النثر أن نصوصهم تنهض من أرض أكثر استقرارا واطمئنانا، فهذا الجيل ينصرف إلى داخل النص ويبني بلاغة النص الحديث على حياد لغوي وصوري وعاطفي بذكاء ودراية (قصيدة)، وهنا يكون الاقتراب من السرد في قصيدة النثر.

[1]- المرجع نفسه، ص ن.

[2]- المرجع نفسه، ص 49.

[3]- المرجع نفسه، ص 50.

ويحاول أدونيس مقاربة بعض خصائص (قصيدة النثر) حيث"يقترح فواصل جمالية بين النثر الشعري[1]، ملحا على أن "قصيدة النثر"ذات شكل قبل أي شيء ذات وحدة مغلقة، هي دائرة أو شبه دائرة، لا خط مستقيم، هي مجموعة علائق تنظم في شبكة كثيفة، ذات تقنية محددة وبناء تركيبي موحد، منتظم الأجزاء، متوازن، تهيمن عليه إرادة الوعي التي تراقب التجربة الشعرية وتقودها وتوجهها، إن قصيدة النثر تبلور قبل أن تكون نثرا أي أنها وحدة عضوية وكثافة وتوتر قبل أن تكون جملا أو كلمات".[2]

إن قصيدة النثر "نوع متميز قائم بذاته، وهي شعر يستخدم النثر لغايات شعرية، ولذلك فإن لها تنظيمها الخاص وقوانينها التي ليست شكلية فقط، بل هي قوانين عضوية وعميقة، شأنها شأن أي نوع فني آخر"، ومن ثم فإنه "لا يمكن أن تسمي صفحة نثر، مهما كانت شعرية، تدخل في رواية أو في صفحات أخرى، قصيدة نثر"[3].

يصوغ أدونيس هذه الخصائص كالتالي:

الخاصية الأولى: الوحدة العضوية

«يجب أن تكون صادرة عن إرادة بناء وتنظيم واعية، فتكون كلا عضويا، مستقلا ذات إطار معين، (...)، فالوحدة الموضوعية خاصية جوهرية في قصيدة النثر، فعليها مهما كانت معقدة أو حرة في الظاهر، أن تشكل كلا وعالما مغلقا، وإلا أضاعت خاصيتها كقصيدة»[4].

الخاصية الثانية: المجانية

«قصيدة النثر لا غاية لها خارج ذاتها، سواء كانت هذه الغاية روائية أو أخلاقية أو فلسفية أو برهانية، وإذا هي استخدمت عناصر الرواية أو الوصف أو غيرها، فذلك مشروط بأن تتسامى وتعلو بها لغاية شعرية خالصة، هناك مجانية في القصيدة. ويمكن تحديد المجانية بفكرة اللازمية، بمعنى أن قصيدة النثر

[1]- محمد جمال باروت، الحداثة الأولى قصيدة النثر من جبران إلى حركة مجلة شعر، المعرفة،ع 283- 284 سبتمبر/ أكتوبر 2017م، ص 28.

[2]- أدونيس، في قصيدة النثر، المرجع السابق، ص288.

[3]- المرجع نفسه، ص288.

[4]- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال، الدار البيضاء –المغرب، ط01، 2007م، ص192.

لا تتقدم نحو غاية أو هدف، كالقصة أو الرواية أو المسرحية أو المقالة، ولا تبسط مجموعة من الأفعال أو الأفكار بل تعرض نفسها كشيء، ككتلة لا زمنية».

الخاصية الثالثة: الكثافة

«على قصيدة النثر أن تتجنب الاستطرادات والإيضاح والشروح، وكل ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى، فقوتها الشعرية كامنة في تركيبها الإشراقي، لا في استطراداتها، ذلك أن قصيدة النثر ليست وصفا، وهي تأليف من عناصر الواقع المادي والفكري، يؤلف الشاعر موضوعا أو شيئا فنيان ينظم عالما معقدا يتجاوز العناصر، ولهذا يمكن أن يسمى خالقا له».

نسوق الآن في الجدول التالي هذه الخصائص، مجاورة لأصلها الفرنسي ولترجمة آنسي الحاج.[1]

أدونيس ←	سوزان برنار ←	أنسي الحاج
الوحدة العضوية	Intensité	التوهج
المجانية	Gratuité	المجانية
الكثافة (التركيب الإشراقي)	Brièveté	الإيجاز

جميع هذه الخصائص لا تستوعب تجارب شعر النثر في الأدب الفرنسي، فقصيدة النثر، كما أدركها لوتريامون مثلا «هي شيء جديد تماما، يأخذ من الرواية، ومن الهجاء الغنائي ومن القصيدة الملحمية».

فكلا من أدونيس وأنسي الحاج كتب قصائد نثر طويلة أو مركبة، تخل بخاصية على الأقل من خصائص سوزان برنار، فيما تفتحها على عناصر جديدة منبثقة من «تجربة الشاعر الداخلية لذلك فإذا كانت قصيدة النثر أرحب ما توصل إليه الشاعر لحديث على صعيد التكنيك والفحوى» فإنه من المستحيل، في رأي أنسي الحاج «الاعتقاد بأن شروطا ما أو قوانين أو حتى أسسا شكلية ما تعتبر

[1]- المرجع السابق ، ص192.

شروطا وقوانين وأسس خالدة، مهما يكن نصيبها من الرحابة والجمال»[1].

وإذا كانت قصيدة النثر «هي اللغة الأخيرة في سلم طموحه»، فإن الشاعر في رأي أنسي الحاج "سوف يظل يخترعها" وثوقا منه بأنه "ليس في الشعر ما هو نهائي" وبأنه "ما كان علامة طريق"[2] لا يمكن أن يعوض عن الطريق نفسها.

يعد أدونيس أول من ساهم في كتابة قصيدة النثر ومنظريها وقد تنوعت تجاربه الشعرية في هذا المجال، وكانت قصيدته (مفردة بصيغة الجمع) تعد من أهم نماذج قصيدة النثر، فهي ممتلئة بمفردات مشحونة تنهض على تكثيف الدلالة ومكتنزة بالرموز المتشابكة ولا تقدم احتمالات جاهزة للمعنى.

وفي قصيدة (أغنية) يقول أدونيس[3]:

يزل شَهريَار

حَاملاً سَيفَهُ للحَصَادِ

...بَينَ وَجهِ الضَحيةِ وخُطَى شَهرَيار

أما أنسي الحاج فإنه كان أكثر شعراء قصيدة النثر إيغالا في دفعها إل أن تصبح بديلا نهائيا عن كل الأشكال الشعرية الأخرى، فقد حاول إحراز أكبر قدر ممكن من الإدهاش والغرابة في قصيدته، ومن قصائده: (مجيء النقاب) التي تتنوع فيها الأساليب اللغوية المستخدمة[4].ومن شعره قصيدته التي تحمل عنوان (خطة) ويقول فيها:

كُنتِ تَصرُخينَ بينَ الصَنوبَراتِ، يَحملُ السُكونُ

كُنتُ أخْتبئُ، خَلفَ الصَنوْبرَاتِ لَئلَا تَرينِي

[1]- المرجع نفسه ، ص193.

[2]- المرجع نفسه، ص 193.

[3]- المرجع السابق، ص46.

[4]- المرجع نفسه، ص 47.

الصورة الشعرية لقصيدة النثر:الصورة الشعرية هي أساس الفن في الشعر وفهمنا للواقع باعتبار أن الأساس المتشكل صورة يمثل بأي حال من الأحوال و بأشكالها كافة خاصة عامة، مفردة مركبة، ذهنية حسية، مكانية زمانية، علاقة الشاعر بالمكان والزمان، فالصورة تتيح لنا فهم واستيعاب الواقع وعلاقة الشاعر بالواقع التي تضيء جوانب اجتماعية تتعلق بموقع الشاعر، وتتحدد أهميتها كفاعلية شعورية مرتبطة بالإحساس المتولد عن التجربة الإنسانية التي تبرز فعاليتها داخل النص، ومن هنا سنحاول مقاربة مكونات الصورة الشعرية من خلال ثلاث نماذج منها، هي: الصورة الذهنية، الصورة الحسية، الصورة المركبة.

1.الصورة الذهنية: لابد من الإشارة أولا إلى أنه لا يوجد في الفن عامة، والشعر خاصة، صورة ذهنية خالصة، كما لا يوجد صورة حسية خالصة أيضا، بسبب أن تشكيل الصورة كما غيرها، يخضع لعلاقة جدلية بين الحسي والذهني، الذي يمهد تفاعلها خلال التجربة الحياتية مع تحديد طبيعة هذه التجربة وحيويتها، وإدراك غلبة والوقوف على حقيقة الصورة، والتعرف على طبيعة العلاقة السياقية القائمة بين المفردات المكونة للصورة وإعطائها طابعا داخليا «تجريدي» الغاية منه استيطان ومعرفة وعي الشاعر انعكاسات التجربة النفسية والإدراكية في وجدانه.

يقول الشاعر:

السَماءُ تَتجورُ وتُطلقُ مَراتِهَا وطُرُقِهَا الهَوائِيةِ

واللَيلُ يهتزُ كَبحرٍ مَلفوفٍ بالجيلاتينِ...

بَينمَا تَتحَركُ الأرضُ بملاَحيهَا المنومِينَ.[1]

تبدأ هذه الصورة بالتشكل بدءا من حركة السماء التي يحددها الفعل الأول في السياق، السماء تأخذ شكل الوعاء المقلوب. إشارة التباس حركة المحمولات وعدم تعيين وجهة معينة تسير إليها إلى اتساع الصورة وامتدادها الكوني، ويهدف إثارة كوامن في المخيلة البشرية، وكلمة السماء بما تحمله من

[1]- يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ص138.

غموض فإنها تضعنا في مواجهة أفق شمولي لا تدرك عناصره إلا بالتصور، حيث يصبح الأفق منشطا للشعور الإنساني.

2.الصورة الحسية: الصورة الحسية تقوم على إمكانية تحققها في العالم المادي، ووجود العناصر الحسية التي هي الأساس في تجميع مكونات الصورة ومعرفة حركتها وهذا لا يعني ألا يكون للوجدان أثر في تكوين الصورة وتحديد الغرض النهائي مناه، بل غالبا ما تكون سلطته شبه مطلقة على مكوناتها الواقعية، نمثل على ذلك الصورة التالية للشاعر محمد الماغوط، إذ يقول:

آهٍ مَا أشهَى النَسيمَ، الذِي مر بنَا مُنذُ عامٍ

لَقدْ كانَ يهزِني كالشَجرَةِ

ويرفع سُترتِي كالذَيلِ... [1]

– إن هذا التركيب الصوري هو تكسر الواقع وتحطمه عبر البناء العام له، يسمح لنا بمتابعة كل من البناء الحسي للاستعارة والتشبيه لإيصال الحقيقة المعبرة عن واقع معين في حين أنه لا يسمح للشاعر بمتابعة نشاطاته.

– إن الصورة البصرية (إحساس أو إدراك حسي، لكنها تشير إلى شيء غير مرئي، شيء داخلي)[2]

3.الصورة المركبة: الصورة المركبة هي الصورة الفنية التي تمتد إلى أكثر من اتجاه، وتقوم خصوبتها على تعدد الصور التي ينهض بها سياق النص، وهي أيضا الإحاطة بالموقف الشعري المؤسس على موقف حياتي صريح أو مكتنة، وتقوم بنموها وترابطاتها المثيرة، الحسية والإدراكية على خلق جو عام تتشابك داخله تحولات ذات طبيعة تفاعلية تخص بنية النص، وظهور التعددية الصورية التي تفصح بحركيتها العامة على المستوى الفني الواعد والأصيل للنص. **يقول**

الشاعر رياض نجيب الريس:

[1]– المرجع السابق، ص 154.

[2]– المرجع السابق،ص 157.

آخر الليل،

وحدي، أعود

والقطار الهرم،...[1]

الصورة في هذا السياق هي صورة العودة، تكتسب أهميتها من سياقها الذي وضعت داخله، ومن علاقة التقديم والتأخير للمفردات المشكلة لها:(آخر الليل-وحدي، أعود)

الإشارة في تأخير الفعل والتقليل من أهميته نسبة لتوابعه التي تقدمت عليه، ويبدو أن الشاعر هنا لا تعنيه العودة، بقدر ما يعنيه الوقت الذي يمكن لفعل العودة أن ينجز داخلهن فالعودة فعل قائم، يحمل دلالات عدة تتلخص بالسفر، والسفر مصدر ينفتح على رحلة الإنسان الشاقة في الحياة، إن دلالة «آخر الليل» حددت كزمن من رجوع، تضيء بدورها، رحلة الشاعر الخاصة الفردية، فيها ظلمة وفيها وحشة، ففي آخر الليل لا يحسن المرء تمييز الأشياء وتلامسها، لأن الظلمة تكون على أشدها، وتنفتح العبارة هذه على دلالات إيجابية، كالصباح أو الفجر، مثلا من كونهما يليان الظلمة، تبدو شدة الليل كبيرة، ويصاحبها أمل في كون النهار القادم قادرا على إزالة غشاوة الليل.

والصورة الشعرية على حسب آراء نقاد وشعراء آخرين هي كالتالي:

رأي جون كوهين: «ليست الصور زينات خاوية، إنها تشكل جوهر الفن الشعري للذات -وهي التي تحرر الشحنة الشعرية من أسر العالم الذي يغشاها».

وفي رأي عزرا باوند أن الصورة هي: «تلك التي تقدم عقدة فكرية وعاطفية في برهنة زمن» وهي«توحيد لأفكار متفاوتة ».[2]

ويذهب إليوت إلى تحديد مهمة الشعر من خلال عمل الصورة فيقول: «على سبيل التخيل يجب أن يهتم الواقع ويمحق، لكي يتمكن الأدب من امتلاك القدرة الغريبة على تصويره كتجربة صافية،

[1]- المرجع السابق، ص 165.

[2]- أحمد بزون، قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، ، المرجع السابق، ص142.

المهم هو أن تكون للأدب هذه القدرة، تهديم الواقع وسيلة مؤقتة، تهديم العالم يسعى لولادة عالم آخر هو عالم الخلق الأدبي»[1].

فالصورة عمل محوري وأساسي في النص الشعري، وهي عملية تكثيف الواقع.

ويقول أندري بروتون:«بالنسبة إلي إن الصورة الأشد قوة هي التي تمثل الاعتباطية في أعلى درجاتها»[2].

أما الصورة في شعر محمد الماغوط فهي «قوام التعبير الشعري، وتكاد تكون الوسيلة الوحيدة لولا لمحات من الأصوات الداخلية في قصيدة أو قصيدتين من المجموعة، وصوره يوجه عام حسية تلتفظ مادتها من أشياء العالم، حتى المعاني المجردة تلبس مظاهر حسية وتتحول إلى خمول وسناء وتراب»[3].

أما عناصر الصورة فتحددها د.يمنى العيد «بالتشبيه والاستعارة واختيار المفردات، والإيقاع في التركيب، وهي عناصر قد تتداخل بهذه النسبة أو تلك في بناء الصورة»، وتستشهد بقول إيفون بلافال «يبقى أن التشبيه والاستعارة واختيار المفردات والإيقاع، جميعها تلتمس إقامة الصورة».

أما صلاح فضل يقسم العملية التصويرية إلى ثلاث مراتب:«أولها هي الصور المعتمدة على الحس وعلاقاته، وثنيتها الاستعارة التي تتم على مستوى اللغة ودلالتها، وثالثا مرتبة هي التي تؤدي إلى تكوين الصورة الذهنية المتعلقة وهي الرمز —فإن كانت هنالك صعوبات تعترض طريق الباحث أحيانا لتحديد الفوارق بين هذه المراتب فإن تحليلها العملي المستخلص من النصوص الأدبية وتصنيفها في نظم متماسكة والبحث عن وظائفها وبواعثها هو الضمان الوحيد لتقدم الدراسات الأسلوبية وإفادتها من مقولات البلاغة القديمة وحصاد علم اللغة الحديث»[4].

التشبيه: يعتبر التشبيه ركنا من أركان الصورة الشعرية فأدونيس يرفض الجمع بين التشبيه والصورة بقوله: «يخلط الكثيرون بين التشبيه والصورة، حتى ليندر بين قراء الشعر الجديد وناقديه من يميزون

[1]- المرجع نفسه، ص 143.
[2]- المرجع نفسه، ص145.
[3]- المرجع نفسه، ص 146.
[4]- المرجع السابق، ص147.

تمييزا صحيحا بينهما ...»

وفي المقاربة بين التشبيه والصورة يقول د.ساسين عساف:«التشبيه لا يمتلك الأشياء، إن له القدرة على تفكيكها للوقوع على أواصر القربى بينها، لا يمثل ذوبان الخارج في الداخل، فأشياء الوجود المتعالقة عن طريق التشبيه تحافظ على خصوصياتها».

الاستعارة: يقول كمال أبو أديب:«لعبت الاستعارة في الشعر مثل هذا الدور الأساسي عبر تاريخ الكتابة العالمية، لدرجة أن اتجاهات نقدية متعددة تربط وجوديا بين الشعر والاستعارة، ويتحقق مثل هذا الربط حتى في الدراسات الحديثة النابعة من اللسانيات (...) ومن بين أبرز من أسهموا في تأسيس هذا الربط الوجودي بين الشعرية والاستعارة، على أساس لغوي صرف: رومان ياكبسون، الذي ميز بين علاقتين في عملية الخلق الفني هما الاستعارة والكناية، رابطا بين الاستعارة والشعر وبين الكناية والنثر، دون أن يحصر أيا منهما حصرا مطلقا بأحد هذين النمطين من الإنتاج الفني»[1].

العديد من نقاد الشعر اعتبروا الاستعارة عنصرا أساسا في الصورة الشعرية، لما تقدمه من ديناميكية وحيوية في التعبير التصويري، التشبيه والتصوير صورتين يولدهما الخيال، يرى ريتشاردز أن «الاستعارة تبقى الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر، أشياء متباعدة ومختلفة لم توجد بينهما علاقة من قبل، وذلك بدافع التأثير في المواقف والبواعث، كما يرى أن الاستعارة من حيث هي صورة، هي مبدأ الوجود الشامل للغة أيضا، هي التي تعطي انطباعات جديدة للأشياء وتجعلها تستحم في مناخ جديد»، ويقول ريتشاردز أيضا مؤكدا أن الاستعارة هي: «سمة العبقرية ولا يمكن تعلمها»[2]. إن البعض يدخل الكتابة كعنصر ثالث للتشبيه والاستعارة كونها برزت كتعبير تصويري إيحائي فيقول جبرا إبراهيم جبرا: «تقع الكتابة في قصائد شعرائنا بين طرفي الصورة والرمز، أي الكتابة أصبحت هدفا للصورة وإحدى وسائلها في آن واحد»[3].

[1]- المرجع نفسه، ص 148.

[2]- المرجع نفسه، ص 149.

[3]- المرجع نفسه، ص150.

توظيف الرموز والأساطير:يعتبر توظيف الرموز والأساطير من أبرز الظواهر التي ميزت الشعر المعاصر، فالعلاقة بين الرموز والأساطير وبين الشعر علاقة قديمة ووطيدة، كما أن أساليب التشكيل الشعري الجديد، قد دفعت النقاد والشعراء على حد سواء للاهتمام بهذه الظاهرة فيقول عبد العزيز المقالح بأنها «مكنت الشاعر من أن يربط هذه الرموز والأساطير بالدلالات الفنية والنفسية للقصيدة وأن تكون القصيدة نفسها وليدة عملية تلقائية يلعب فيها اللاوعي دورا واضحا بدلا من وضعها تحت قوة الوعي المباشر»[1].

الرموز:لاشك أن اللجوء إلى الرمز في الشعر يغني التجربة الشعرية على المستوى الفني، ويفهم في تشكيل الصورة الشعرية، ويذهب محمد العبد حمود إلى أن "استخدام الرمز في السياق الشعري تضفي عليه طابعا شعريا"[2]، فالرمز يصبح أداة شعرية لنقل المشاعر الإنسانية وتحديد أبعادها النفسية، والسياق هو الذي يعطي للرمز أهميته ومضمونه الجمالي.

لقد طور الرمزيون في الشعر المعاصر معنى الرمز من مجرد العلاقة بين الإشارة والمشار إليه، ورأوا فيه «عمقا سحريا يختبئ خلف المظاهر»[3]، وقد اهتم الشعراء الغرب بالرمز وعلى رأسهم بودلير وأما في الشعر العربي فإننا نجد أدونيس من بين المهتمين بالرمز الشعري ويعرفه بأنه «اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هي القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستنشق عالما لا حدود له»[4].

وقد أكد عز الدين إسماعيل في متابعته للرموز التي يستخدمها الشعراء المعاصرون أن معظم العناصر الرمزية إنما ترتبط بالقديم بشخصيات أسطورية عربية وإغريقية[5]، فعلى سبيل المثال من الرموز الطبيعية نجد عناصر العالم الأربعة حاضرة في النص الأدونيسي باعتبارها وسائط لغوية تتحول إلى رموز ذات خصوصية في تجربة أدونيس الشعرية، ويقول عدنان حسين قاسم: «استخدم أدونيس رموزا نفسية

[1]- عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية، المرجع السابق، ص 128.

[2]- محمد العبد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بنياتها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط01، 1996، ص128.

[3]- المرجع السابق، ص121.

[4]- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط 02، 1978م، ص 160.

[5]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص202.

فكرية وفلسفية، جذورها الماء، النار، الهواء، التراب، باعتبارها العناصر الأساسية للطبيعة وقد استخدمتها الفلسفات المختلفة أساسا لتفسيراتها للكون والحياة»[1] وبذلك تكشف تلك الاستخدامات على الأصداء اللاواعية لتلك الرموز، ويبدو الإنسان في نصوص أدونيس جزءا من الطبيعة، فيقول أدونيس في قصيدته "**أرواد يا أميرة الوهم**":

وَبِاسمِ الطُفُولةِ، يا ذُوِي التَارِيخِ الأبرَصِ، أيَتهَا السُهولُ

النَاطِقةُ منَ الرَملِ والثِيَابِ، أصغُوا إلى هَذهِ الصَلاةِ...

وأرواد فيك يا بحر وأرواد منك يا طفولة الحب...[2]

إن الكلمات التي تغلب على قصيدة أدونيس هي الكلمات التي تحمل إشارة إلى الماء، هناك 47 كلمة تشير له، موزعة على مقاطع القصيدة، كما أن هناك عددا كبيرا من الكلمات التي تنتمي إلى الطبيعة ولكن لها علاقة بالماء(الجزيرة-السماء-الغيوم-السدود-البحيرة) وفي المقطع السابق نجد عددا من الإشارات الدالة على الماء (السيول- البحر- الموج-ترسو- الأشرعة- البحار-الزبد-السارية) وهنالك كلمات لها علاقة بعنصر الماء، وكلمات أخرى لها علاقة غير مباشرة

الأسطورة: لقد استخدمت الأسطورة في قصيدة النثر، كغيرها من القصائد التي صاحبت النهضة الشعرية العربية، والمرجح أن يكون ذلك اقتداء لما وقع في أوروبا فاعتبر البعض منهم أن الأساطير هي مادة الشعر الحقيقية.[3]

ولفظة الأسطورة من الاصطلاحات المعروفة في النقد الحديث، وهي متداولة في الدين والفنون وأحيانا تستعمل مناقضة للحقيقية[4]، ولقد اختلف النقاد والباحثون في تحديدهم لمفهوم الأسطورة،

[1]- عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، مصر د.ط،200م، ص275.

[2]- أدونيس، أرواد يا أميرة الوهم، مجلة (شعر)، دار مجلة شعر، بيروت، س03، ع10، 1959م، ص 11-12.

[2]- أحمد كمال زكي، التفسير الأسطوري للشعر الحديث، مجلة الفصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م1، ع04، 1981م، ص145.

[4]- إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط06، 1979م، ص157.

فنجدها عند الغرب تعني «علم بدائي أو تاريخ أولي أو تجسيد لأخيلة لاواعية»[1]، بينما هي عند العرب «الأباطيل وهي أحاديث لا نظام لها والأساطير هي الخرافات والأكاذيب»[2]، وقد وردت في القرآن الكريم بالمعنى ذاته في قوله تعالى: (وإذا تتلى عليهم ءاياتنا قالوا قد سمعنا لو نشاء لقلنا مثل هذا إن هذا إلا أساطير الأولين)[3]، فقد اعتبرت الأسطورة عنصرا شعريا إلى جانب العناصر الأخرى للقصيدة التي تعمل في تكامل من أجل تشكيل صورها، غير أن صلاح عبد الصبور يشير إلى أن الأساطير قد تؤثر بشكل سيء على القصيدة إن هي أقحمت إقحاما، فيقول: «لم نستطع أن نقبل كثيرا من صور استعمال الأسطورة حين وجدناها لصيقة بالقصيدة، منفصلة عنها بعض النظر عن ذلك الرباط الواهي من التتابع الشكلي»[4].

الشاعر يوظف الأسطورة بهدف إعادتها كما هي وينطلق منها من أجل التعبير عن حالة واقعة يتجاوز معانيها ويستنطقها.

ربما يكون إليوت في قصيدة "الأرض الخراب" أول من استعمل الأسطورة حتى الشرقية منها وتأثر به معظم الشعراء العرب في قصائدهم الحداثية، وربما كان السياب أول من وظفها في شعره والسبب في ذلك الظروف السياسية. إن بدر شاكر السياب في بداية مرحلة استعماله للأسطورة كان قد تعرف على الأسطورة من خلال ترجمة لجبرا إبراهيم جبرا لفصلين من كتاب "الغصن الذهبي" تأليف جيمس فريزر، حيث أعجب بها واستمالته أسطورة أدونيس أو تموز (إله الخصب أو الحياة) ولم يترسم السياب خطى إليوت في توظيف الأسطورة فهنالك فارق واسع بين البعد الرمزي للأسطورة في شعر السياب والبعد الرمزي في شعر إليوت. وما يلفت النظر أن "الرمز التموزي" كان قد استعمله الشاعر ت.س إليوت وأكثر منه في قصيدته(الأرض خراب) وإذ يعترف السياب بهذه المسألة إلا أنه لا يعتبر أنه قد

[1]- محمد العبد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص 144.

[2]- أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، المرجع السابق، ص 76.

[3]- سورة الأنفال، الآية 31.

[4]- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار قرأ، بيروت، لبنان، [د.ط]، 1992م، ص 137.

ترسم خطوات إليوت في رمز التموزي ،ذلك أن الرمز لا يسرق أو يقتبس بل أن روحه تنمو في لا وعي الشاعر[1].

اهتدى السياب إلى الأسطورة حتى صار شعره موشى بأسماء أسطورية كثيرة: عشتار، تموز، سيزيف، أدونيس، أنيس، ميدوزا، سربروس، أوديب، أفروديت ...الخ، وهو تارة يستنطقها لإغناء مناخ النص الشعري جماليا أو أدبيا، فالشاعر المعاصر يفجر أبعادها، والشاعر قبل الحداثة يستعملها بصورة نصية مباشرة كما فعل المازني والعقاد وأبو شادي وعلي محمود طه ... وغيرهم، فقد وظفوا الكثير من الأساطير العالمية والدينية والتاريخية القديمة، يقول السياب في قصيدة "**جيكور والمدينة**":

وغَشَى عَلى أعْيُنِ الخَازِنِينَ لهاثُ النُضارِ الذي يَحرُسُونهُ

...شَرايينٌ في كلِ دَارٍ وسِجنٍ ومَقهَى

فالسياب في هذا المقطع يصف الواقع الاستبدادي الذي يطغى فيه الحكام وأرباب المال على البسطاء والضعفاء الذين يعانون الفقر وضيق السجون، ولكن شرايين "**تموز**" آلهة الخصب، والسياب حين وظف الأسطورة بهذا الشكل في هذا المقطع وفي كثير من قصائده فإنه جعلها ستار خشية من الواقع السياسي فهو لا يصرح بقاعاته تصريحا مباشرا وقد ساعدته الأسطورة على البوح بشكل مستتر وربما كان هذا هو الدافع الأساس لاكتشاف الأسطورة إن لم يكن من جراء التأثير بإليوت[2]، هناك رمز أسطوري هو الفنيق الذي يقصد به طائر مصري أسطوري يظهر مرة كل خمسة سنوات في مصر، ينبعث مجددا بعد موته وقد اتخذه الشعراء رمز انبعاث الحياة والتجدد يقول أدونيس في قصيدته (**أرواد يا أميرة الوهم**):

الشِعرُ يَحرقُ أورَاقهُ القَديمةِ، يَجلِد نَسلَهُ، المنهزِم والقصيدة الآتيةَ

بلاد من الرفض، آه يا كلمات الموتى، آه يا بكارة-

[1]- حيدر توفيق بيضون، بدر شاكر السباب رائد الشعر الحديث، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1-1991م، ص80-81.

[2]- بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، بيروت، 1971م، ص416.

الكلمة- وتلبس القصيدة الآتية أهداب الطفولة وتبكي وتخشع

لألوهة الثدي[1]

فكما يحترق طائر الفنيق ليعود حيا من جديد فكذلك الشعر يحرق أوراقه القديمة، وكان الاحتراق فعلا حتميا لا بد منه لتبعث الحياة من جديد ولكن القصيدة الجديدة الآتية مختلفة عن الشعر الذي احترق إنها بلاد من الرفض، أو ليست هي "قصيدة النثر" القصيدة الرافضة لقيود الخليل، وكل التقاليد اللغوية المعروفة والمتوارثة، تلك التجربة الشعرية الجديدة التي تتبع من الهزة التي تتفجر في أعماق الإنسان من الصراع مع الحياة، مع القدر، مع قوى الطبيعة، إنه صراع بين قوى الإنسان وبين القوى التي تحاول فرض نفسها عليه، لذا فإن مرحلة الخلق لابد منها فيقول: (آه يا بكارة الكلمة)، «وهي المرحلة التي يحاول الشعر أن يخرجها إلى الوجود»[2].

اللغة الشعرية في قصيدة النثر:إن اللغة الشعرية هي لغة باطنية جديدة في الشعر المعاصر، ولاشك في أن استعمال جماعة شعر للرموز يكشف عن هذه النزعة الباطنية وقد أصبحت ميزة من مزايا الشعر المعاصر "فالشاعر يريد أن يجعل من قصيدته تجربة باطنية كامنة وهو يهز اللغة هزا عنيفا في سبيل الوصول إلى مدلولات تبعد كثيرا عن ظواهر الألفاظ"[3]. وهي ظاهرة إنسانية، كما أنها تمثل إحدى الخصائص المميزة للإنسان، وهي الأداة الأولى للتعبير كما أن «اللغة هي أداة الإنجاز العلمية التوصيلية، وهذا من أجل التعايش الاجتماعي لبناء حضارة إنسانية، كما أن اللغة تحمل قوة كاملة تجعل في إمكانها أن تعني أكثر مما تشير»[4].

إن اللغة الشعرية تختلف عن لغة الحياة اليومية فهي «تطلق سراح المعنى من الصلاة الداخلية التي تربطه بنقيضه وهي الصلات التي يتشكل منها مستوى اللغة»[5]، ينبغي على الشاعر أن يتعامل مع

[1]- أدونيس، أرواد يا أميرة، المرجع السابق، ص07.

[2]- جورج غانم، في النقد، مجلة (شعر)، س02، ع 19581، ص110.

[2]- محمد مصطفى هدارة، النزعة الصوفية في الشعر المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م1، ع4، 1981م، ص 121.

[4]- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ص133.

[5]- جون كوهين، النظرية الشعرية، المرجع السابق، ص369.

مفردات اللغة بطريقة جديدة، وقد أشار جون كوهين إلى عملية الخلق في كتابه (النظرية الشعرية) فيقول: «ليس هناك شعر ما لم يكن هناك تأمل في اللغة، وهو ما يتضمن تحطيم الأطر الثابتة للغة، وقواعد النحو وقوانين المقال»[1].

أما بالنسبة لإليوت فيؤكد أن الأشكال ينبغي لها أن تتحطم في اللغة الشعرية وتعاد صياغتها[2]، فالكتابة الشعرية هي مغامرة مع اللغة ودخول الشاعر فيها يسمح له بارتياد مجال الكشف.

إن اللغة الشعرية تعبر بصدق عن التجربة، ولا ينبغي أن تنفصل عنها الآن «أصالة المتنبي لا تكمن في أنه يعكس نظام الشطرين ونظام التفعلية والقافية، ولكن أصالته جاءت من كونه استطاع أن يعمل على تطويع اللغة الشعرية لتكون قادرة على التعبير المتحدي عن معاناته التي هي انعكاس لمعاناة عصره»[3]، ولشاعر "قصيدة النثر" لغة ينحرف بها عن التعبير المادي وهو يلجأ إلى استعمال عبارات وتراكيب تخرج عن النمط اللغوي المتداول، لذا تبدو لغته غير مألوفة أحيانا لأن اللغة الشعرية تقيم علاقات جديدة، ونجد نزار قباني يعلن عن سفره من القاموس اللغوي وعصيانه على مفرداته فالشعر عنده تمرد بل إنه «عصيان لغوي خطير على كل ما هو مألوف ومعروف ... ومكرس»[4].

لقد حملت اللغة الشعرية langage poétique عبئ التعبير عن التفكير الحداثي، لأن هذا التفكير لم يتحقق إلا عبرها بتشكيلاتها، فحين عجز الحداثيون عن تغيير الواقع، وهكذا إذن تأتي لغة قصيدة النثر مغايرة، مختلفة، رافضة للسائد والمألوف، وهي تحمل كلمات تتفجر طاقة وإيحاء ودلالات تفيض من عمق التجربة الإنسانية.

الغموض:إن الغموض هو أهم الخصائص المميزة للتجربة الشعرية منذ القديم، والغموض الذي تلمسه في "قصائد النثر" موجود في السياق الجديد للقصيدة التي تعبر عن الإنسان الجديد، وقد تخلت هذه القصيدة عن الأنساق التقليدية، فالشعر ليس صيغة معرفية مباشرة لنقل وتوصيل معلومات محددة.

---

[1]- المرجع نفسه، ص 208.

[2]- يوسف الخال، مفهوم القصيدة، مجلة (شعر)، دار مجلة شعر، بيروت، س07، ع 1963م، ص81.

[3]- عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية، المرجع السابق، ص31.

[4]- نزار قباني، ما هو الشعر؟ منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط03، 2000م، ص43.

أصبح الغموض من أهم وسائل الشعرية في النص الحداثي، خلاف لما كانت عليه القصيدة الأصولية التي اتصفت بالوضوح، إلا أن صفة الوضوح هذه ليست من مميزات الشعر المشروطة الأصلية حتى لدى القدماء، لأن أي شعر يحتاج إلى نوع من التعتيم، أما الوضوح فهو أقرب وألصق بلغة النثر العلم، فالقصيدة إذا لم يكتنفها سر الغموض ربما استبيحت أو استهلكت ساعة ميلادها، فالشعر ينبغي أن تعتريه دلالة من الغموض حتى يكون جذابا ومغريا بالكشف عن مكوناته.

أما البدايات الشعرية لبدر شاكر السياب فقد كانت ذات طابع رومانسي شفاف مهما تخللها من ألفاظ قديمة قاموسية، يقول في قصيدة "أقداح وأحلام":

خَفقتْ ذَوائبهَا على شَفتِي

وَسِنينَ فأَسْكرَ عِطرُهَا نَفسِي

نهرٌ من الأطيابِ أرشَفنِي... [1]

مهما احتوت هذه الأبيات التي هي من بواكير شعره على بعض الاستعارات والتشبيهات التي طبعتها بنوع شفاف من الغموض إلا أنها واضحة ولا تستدعي التأمل العميق من المتلقي،ويستمر السياب في كتابة الشعر على هذه الشاكلة الرومانسية التقليدية إلى أن تأتي المرحلة الثانية التي اختلفت عن الأولى، ويأخذ الشاعر منعرجا آخر من قصائده قصيدته والتي تمثل قمة تطور شعره "ليلة انتظار" التي يقول فيها:

يَدُ القَمرِ النَديةِ بالشَذَى مَرتْ على جُرُوحِي،

يدُ القمرِ النَديةِ مثل أَعْشابِ الرَبيعِ لها إلى الصُبحِ

خُفوقٌ فوقَ وَجهِي، كفُ طِفلَتِي الصَغِيرَةِ، كف غَيداءَ

تُدغْدِغُنِي ونحنُ على السَريرِ معًا، على السَطحِ... [1]

[1]- بدر شاكر السياب، الديوان، المرجع السابق، ص09-10.

إن هذا الشعر يماثل في غموضه ورموز شعره شعر أرتور رامبو في توظيفه عناصر الطبيعة، فالسياب أخذ الشعر بطرقه عن رامبو وبودلير، وستويل إيديث، وإليوت، وغيرهم من شعراء الغرب فالشاعر يستعمل في مقاطعه الكثير من الرموز الابتكارية التي تبعد فيها المسافات بين الأطراف الانزياحية، فأن تكون للقمر يد ندية بالشذى وتمر على جرح الشاعر تعبير أو صورة غير معهودة وهي صورة رمزية مبنية على تراسل الحواس حيث يصبح الشذى المتعلق بالشم ندى محسوسا على اليد ويلمس كما تلمس الأشياء وإحساس الجرح أيضا بذلك العطر المشموم تعبير رمزي وإحساس مغل في القتامة والغموض، ثم تصبح يد القمر الشذية مرة أخرى ذات لون أخضر تمثله أعشاب الربيع.

لقد جعل الشاعر أدونيس غموض القصيدة مقياسا للحداثة وصفة أساسية في الشعر، تثبت شعرية القصيدة معا، وأكد على أن الغموض موجود في القارئ وليس في النص، مما يجبره على البحث عن سبل أخرى للفهم والتأويل، وهذا ما يسبب تقلصا في عدد القراء "ويكفي في نظر أدونيس أن يكون هناك قارئ واحد يفهم قصيدة ما لكي تزول عنها صفة الغموض"[2]،كثيرا ما يقع القارئ العربي في مأزق عدم الفهم، لأن طابع القصيدة الحداثية أصبح يستعمل رموزا وأساطير تفرض عليه التوقف للبحث عن مصادرها، وتوجب عليه الثقافة الموسوعية لفك غرابتها المتولدة عن: [3]

- حذق التسلسل المنطقي.
- عرض الصور مهما كانت عبثية.
- الانفعال المعقد والمرهف.
- تداخل الصور والمشاعر والرموز، والمزج بينها.
- تحميل الكلمات معاني لا تحملها، أو لم تتعود أن تحملها. الإنسان

بطبعه ميال إلى الغريب الجميل لذا إن الغرابة المتولدة عن الغموض، هي التي تقوي في الشعر جماليته،

[1]- المرجع السابق، ص 710.

[2]- أدونيس، زمن الشعر، المرجع السابق، ص 158.

[3]- المرجع نفسه، ص 20.

لذلك ظل "أدونيس يدافع في كل المواقع عن الغموض في الشعر بوصفه جوهرا أصيلا فيه، ينشأ عن اعتماد الشاعر لغة مجازية، خيالية تعبر عما تعجز عنه اللغة النثرية العادية"[1].

يعتبر"الغموض مقوما جوهريا للشعر وأنه لا يضيء البيان بل يحققه إلا أن هذا الفهم ظل قاصرا على فئة قليلة"[2]، ومن الواضح أن النقد عامة يساند الوضوح والبساطة، لكن الشاعر الجديد تراه يسعى جاهدا في تحقيق الغرابة، والمعنى البعيد للنص، ويبتعد عن البسيط، وهنا تتعقد العملية التواصلية "فتتراجع في الشعر الوظيفة التواصلية لهوسه بالغموض، وانتمائه إلى المجهود المتعود إلى إيقاع صاحبه وتفرد ذاته"[3].

الانزياح: الانزياح هو أحد طرق الشاعر لابتكار لغة جديدة مشرقة، ولذا نادى أقطاب قصيدة النثر منذ ظهورها بضرورة خلخلة العلاقات القديمة المتواضع عليها بين ألفاظ اللغة وتأسيس علاقات جديدة تابعة من رؤيا الشاعر إلى تجاوز اللغة العادية والانحراف بها ويقول شوقي أبي شقرا عن "لغة قصيدة النثر إنها لغة حافلة بشعاعها، حافلة بالوهج والغرابة والنوايا الملتهبة"[4].

نجد جون كوهين من الأوائل المهتمين بظاهرة الانزياح في الشعر، وقد أشار إلى ذلك في كتابه (بنية اللغة الشعرية) حيث يرى" أن الشعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها..."[5]، ويرى أن الانزياح هو الشرط الضروري لكل شعر[6] لا يوجد شعر يخلو منه ولا وجود له خارج الشعر، في حين يوجد نمطين من أنماطه تكشف عن شعرية الانزياح.

أ- الانزياح الدلالي: عرف الانزياح الدلالي بأنه" يصرف نظر المتلقي بعيدا عن الدلالات المرجعية للكلمات"[7]، فبواسطة الانزياح الدلالي يتمكن المبدع من فك القيود للعلامات اللسانية المتواضع

---

[1]- إبراهيم الرومابي، الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر، ط01، 2007م، ص137.

[2]- المرجع نفسه، ص137.

[3]- خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال، المغرب، ط01، 2000م، ص216.

[4]- شوقي أبي شقرا، اللغة الشعرية في قلب العالم، مجلة شعر، دار مجلة شعر، بيروت، السنة7،العدد28، 1993م،ص 92

[5]- جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمرى، مرجع سابق، ص92.

[6]- المرجع نفسه، ص 192

[7]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص24

عليها، فتعطي العلامة قابلية للانفتاح على مجال دلالي أوسع بكثير مما هو متعارف عليه، ويقول أدونيس في حديثة عن الكلمات في الشعر بأنها" ليست تقديما دقيقا أو عرضا محكما لفكر أو موضوع ما، ولكنها رحب لخصب جديد... علينا في الشعر أن نخرج الكلمات من ليلها العتيق، أن نضيئها بغية أن نغير علائقها وأن نعلو بأبعادها"[1].

وهو في تعريف آخر كل ما يتعلق بالصور البيانية عامة والاستعارة بوجه خاصة، لأنها تعهد الأساسي في جوهر شعرية العمل الأدبي، والاستعارة عبارة عن تشبيه حذف أحد طرفيه المشبه ، لذلك فهي تعد أبلغ درجات الصور التشبيهية، لذلك يعرفها "السكاكي" بقوله "الاستعارة هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه و تريد به الطرف الآخر، مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالا على ذلك بإثباتك للشمسية ما يخص المشبه به"[2].

ومن جهة أخرى يرى الجرجاني أن الاستعارة مجاز عقلي فهو يقول في دلائل الإعجاز: "وقد تبين من غير وجه أن الاستعارة إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء لا تقل الاسم عن الشيء، وإذا ثبت أنها ادعاء معنى الاسم للشيء عملت أن الذي قالوه من أنها تعليق العبارة على غير ما وضعت له في اللغة، ونقل لها عما وضعت له كلام قد تسامحوا فيه، لأنه إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم لم يكن الاسم مزالا عما وضع له بل مقرا عليه"[3]

أما في العصر الحديث يوجد الناقد ريتشارد وهو أبرز من اهتم بالاستعارة، أفرد لها حيزا خاصا في كتابه فلسفة البلاغة فقد انتصف للاستعارة التي نظر في البلاغة على أنها "لعب بألفاظ، واعتبرت جمالا وزخرف أو وقوة إضافية للغة لا على أنها الشكل المكون و الأساسي"[4]، وفي المعنى نفسه يقول كوهين: "إن البلاغيين كانوا يحرمون الاستعارة البعيدة، وقد كانوا في عملهم ذاك منسجمين مع الجمالية السائدة في عصرهم"[1]، ومن أمثلتها يقول أدونيس:

---

[1]- أدونيس، محاولة في تعريف الشعر الحديث،مجلة (شعر)، دار مجلة شعر بيروت، س3، ع11،1959م،ص85

[2]- السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987، ص477.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، شرح عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، ط1، 1969م، ص437

[4]- أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص113

"القلب يترك الشواطئ يلحق الإوز البري، وتحت أهدابنا الانتظار

ضيقة حياة أيامنا والسنون عجفاء، راكدة عواصفنا

في خرق، سماؤنا في الرمل، وها نحن في مفارق الفصول"[2].

ففي هذا المقطع انزياحات دلالية، حيث قام أدونيس بالجمع بين شيئين مختلفين (السنون) (عجفاء/ راكدة)، فأدونيس يحمل معنى ذهنيا مجردا(السنون) ،صفات ملموسة (عجفاء/ راكدة)، وهو كذلك قد صور لنا ماضي البلاد وحاضرها المؤسف والحزين، فهناك انزياح دلالي على مستوى الدوال(عجفاء/ راكدة) فلم يشر المدلول إلى حالة الجدب والقحط بل أنه قد أشار بذلك يعكس القنوط و اليأس الذي يخيم عليه فيقول "سماؤنا في الرمل" فالسماء لا يمكن أن تكون في الرمل، ولكن المفردة الرمل لا تدل على المدلول المعروف لها، وإنما الرمل هنا كإشارة إلى الصحراء وبالتالي حالة القحط والجدب التي عمته من جراء الاضطهاد والذي يعيشه أبناء الوطن.

ومثال آخر في قوله لأدونيس:

أثداءُ الشَوارعِ تَدرُ غَزِيرةٌ[3]

وهي استعارة شبه فيها الشوارع بأنثى لها أثداء ترضع بها صغارها.

تعرض الكلمات والألفاظ إلى الانزياح يفقدها معناها الأصلي، وتصبح بذلك عرضة لتأويلات المختلفة فيعطي الشاعر للفظة معنى منزاحا المتلقي بعيدا عن المتواضع عليه، وقد عرف الانزياح الدلالي" يصرف نظر المتلقي بعيدا عن الدلالات المرجعية للكلمات" فقد كانت الكلمات محددة بمعان ووظائف واضحة وجاء أدونيس فاغتال المعنى الواحد للكلمة حررها وأعطاها الإمكانية لتحمل أكثر من معنى ومفهوم ووظيفة

[1]– جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي العمري، مرجع سابق، ص125

[2]–أدونيس، وحدة اليأس، مجلة (شعر)، دار مجلة شعر، بيروت س2. ع(8-7) 1958، ص16

[3]– أدونيس، تنبأ أنها الأعمى، دار الساقي، بيروت، ط2-2005، ص94

ب – الانزياح التركيبي: الانزياح التركيبي من الملامح الهامة التي تصب في باب الشعرية، فهناك علاقة قائمة بين الشعرية وبين الظواهر الأسلوبية، كما إن خرق القواعد والأنظمة اللغوية غالبا ما يكون لغاية شعرية ولكن ينبغي التنويه إنه لا" يكفي انتهاك القانون اللغوي لكي نكتب قصيدة أن الأسلوب انتهاك وهذا ما عيب الذين اعتقدوا ذلك يقول اندريه بريتون أقوى الصور بالنسبة لي هي تلك التي تمثل الاحتياطية في أعلى درجاتها"[1]، فلا ينبغي اعتبار كل فرق لسنن اللغة عملا انزياحيا، ومثال ذلك نجد في قصيدة أدونيس:

" تحت بيارق الرفض أسرج كلماتي. في غضون وجهي عرس آخر والأرض بين يدي امرأة !

أحارب لحمي الممزق، أنحني لصداقة البرق وبالرعد أمسح جراحي"[2]

فقد قدم شبه الجملة(تحت بيارق الرفض) على الجملة الفعلية(أسرج كلماتي) وذلك لأنه أراد التركيز على الرفض الذي اهتم به أدونيس كثيرا في هذه القصيدة، وذكره أكثر من مرة (أنا و الرفض ووجه الكلمة، وأنا سيد الرفض، مأخوذا بالرفض – يا رجل، وأشار إليه إشارات واضحة، فالرفض يعتبر المحور الذي تقوم عليه فلسفة أدونيس وسياسته الشعرية.

ونجد أيضا من أمثلة الانزياح عن المنطق اللغوي التقليدي هذه الجملة ليوسف الخال "عطشى تسير كأنها صمت الحجار"، فالإضافة إلى الانزياح الذي أحدثه الإسناد المثير للاستغراب (صمت الحجار)، والذي يقع في باب المجاز، فإن الانزياح التركيبي جيدا واضحا في قوله (عطشى تسير)، لأن الجملة العربية لا ترجح ورود الصفة قبل الفعل.

إن الانزياح هو جوهر اللغة الشعرية، فاللغة تفقد بريقها بكثرة الاستعمال وتكرار الصور ذاتها، والانزياح هو ما يعيد إليها بريقها وإيداع الشاعر يكمن على خلق لغة جديدة، وبهذا تعتبر العملية

[1]– أحمد بزون، قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، المرجع السابق، ص41

[2]– أدونيس، مرثية القرن الأول، مجلة (شعر)، دار مجلة شعر، بيروت، س4، ع14،1960، ص41

الإبداعية متكاملة بين كل منهما، اللغة تفرض النظام والمبدع يقترح الانزياح في حدود ما تمنح هي به.

الإيقاع:عرف الإيقاع منذ القدم واهتم الشعراء والأدباء به لأنه من أهم الخصائص المميزة للنص الشعري، حيث يعد أبرز عناصر التشكيل الفني في بناء القصيدة، كما أن له علاقة وطيدة بحياة الإنسان لأنه" صفة مشتركة من الفنون المرئية، فهو بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال "الأدب والفن"[1] فقد اختلف مفهوم الإيقاع من ناقد إلى آخر قديما وحديثا فهو عند الفارابي "عبارة عن سلسلة أزمنة يوضحها النقد على آلة مجوفة كالطبل والدف وغيرها"[2]. أما عند صفي الدين الحلي فهو" جماعة نقرات تتخللها أزمنة محددة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساوية يدرك تساوي تلك الأدوار ميزان الطبع لسليم"[3].

عرف كذلك على أنه" عبارة عن تردد وحدة نغمية على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، وهذه لوحدة في الشعر العربي هي التفعيلة"[4] والإيقاع في قصيدة النثر إيقاع صوري مرئي غير صوتي، إيقاع له أنظمة صوتية مغايرة تعتمد على العين والتأهل إلى درجة النص أصبح يرى ويشاهد، وبتعبير آخر ما نسميه(إيقاع الورقة) بدلا من إيقاع الوزن والغناء ويمكننا في هذا المجال أن نجعل بعض أنواع هذا الإيقاع الذي بنيت عليه بنية قصيدة النثر الإيقاعية فيما يلي:

الإيقاع الصوتي: يقوم على مجموعة العناصر الصوتية (الفونيمات) التي توليها المفردات، يستطيع الشاعر الإفادة من هذه القيم الصوتية من أجل التأثير في جمهور المتلقين عن طريق رفع الصوت وخفضه بشكل يراعي تقوية المقطع، المقطع الذي يقع عليه النبر يرتفع معه الصوت.

إيقاع السرد والحوار: لقد فرض السرد إيقاعه المحدد مثلما فرض الحوار إيقاعه المحدد أيضا، إيقاع السرد ينبع من ذات الفرد الكاتب وهو يسترسل بالوصف أو الحدث تبعا لرغباته بينما يتألف إيقاع

---

[1]- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات الصرفية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984م، ص 71

[2]- علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2006م، ص19

[3]-المرجع نفسه، ص 19

[4]- محمد فتوح أحمد، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1987م، ص374

الحوار من المشاركة مع الآخر، أي أنه ليس ذاتيا محصنا وثابتا بل متغير لأنه لا ينبع من ذات واحدة، وينبع تناوب السرد والحوار في تشكيل القصيدة على تنوع الإيقاع، القصيدة التي تبدأ بداية سردية فإن إيقاعها يكون بطيئا بعض الشيء، إذ يتجه الخطاب نحو التفصيل والدخول في الجزيئات واستلهام أجواء ذاتية خاصة تقرب كثير من المونولوج الداخلي الذي يستدعي إعمال الذاكرة التأملية وما فيها من هدوء وبطء، وهذا ينسجم مع تماما مع الأسلوب الحكاية الذي جاء عليه السرد.

إيقاع البياض: تقوم هذه التقنية على أساس العنصر التشكيلي للمكان الذي يحتله السواد، متخليا في ذلك عن مساحة معينة للبياض ويعد هذا العنصر (البياض) في التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة من وسائل توفير الإيجاد وتوصيل الدلالة للقارئ[1]. يكون بين اللون الأسود والأبيض الذي تحمله الدقة، أي بين الفضاء المكتوب والفضاء الفارغ.

إيقاع الأفكار: يعتبر هذا العنصر من أهم العناصر التي نقوم عليها البنية الإيقاعية للقصيدة. غالبا ما يستخدم الشعراء إيقاع الأفكار الذي يقوم على التوازي والترديد ليحقق الانسجام و الوحدة وللتعويض عن فقدان الانتظام في طول الأبيات و الأنماط، فموسيقى الأفكار تحتوي وتعتمد على التوازي والترادف والتباين و التنظيم التصاعدي للأفكار.

التكرار: يعتبر التكرار نسق تعبيرا مهما في بنية القصيدة النثرية والتي تقوم على التكرار في نصوصها بشكل يجذب القارئ ويجعله يرتاد مغامرة للكشف عن الدلالات، وجعلوا له معاني متعددة ومختلفة باختلاف الأغراض التي تطرق إليها الشاعر ويقول "رشيد شعلال" إنه" تجلية للمعنى وتزكية له، أو رغبة من الشاعر في التوكيد والتفصيل ومن ثم تنمية المعنى وبلوزته"[2].

يلجأ الشاعر إلى التكرار كوسيلة من الوسائل التي تعتمد على التأثير الذي تحدثه الكلمة المكررة في نفس المتلقي، وهو ما يؤكده عدنان حسين بقوله" أما الدوافع الفنية للتكرار فإن ثمة إجماعا على أنه

[1]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، المركز الثقافي، الدار البيضاء ، المغرب، ط2،، 1985م، ص 100- 101

[2]- رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، رسالة ماجستير، جامعة عنابة،1993م، ص 252

يحقق توازن موسيقيا، فيصبح النغم أكثر قدرة على استشارة المتلقي والتأثير في نفسه"[1].

التكرار الصوتي: ويتمثل في" تكرير حرف يهيمن صوتيا في بنية المقطع أو القصيدة"[2]، مثل ما نجده في قصيدة أنسي الحاج حيث يقول:

"كنتِ تَصرُخينَ بين الصَنوْبَراتِ، يحَمِلُ السُكونُ رِياحَ صَوتكِ إلى أَحْشائي

كنت مستترا خلق الصنوبرات أتلقى صراخك وأتضرع كي لا تريني.

كنت تصرخين بين الصنوبرات تعال يا حبيبي ![3]

نلاحظ أن صوت (التاء) قد هيمن على جسد القصيدة فقد اعتبر إحسان عباس أن صوت (التاء) من الحروف اللمسية، لأن صوته يوحي فعلا بإحساس لمسي مزيج من الطراوة والليونة، فانسجم بضلالة التي توحي بالليونة مع تجربة القصيدة فالشاعر يحكي توجهه إلى الطبيعة والصفاء.

"وجاءت تجربة انسي الحاج منبثقة من إحساسه بزيف الوجود، فلموت بالنسبة إليه واقعة بديهية لابد منها وهي تناديه(كنت تصرخين/ تعال يا حبيبتي)، لكن الإنسان ومن منطلق إحساسه بالضعف والعجز يحاول الهرب دون جدوى(وأتضرع لكي لا تريني/ كنت مستترا/ لأختبئ) في الأخير يدرك إن الموت يتهدده ولم يعد أمامه سواه فيتقدم نحوه(فأجيء إليك) لكن الموت يهرب عندئذ، وهو شعور سيطر على عدد كبير من شعراء مجلة شعر"[4].

التكرار اللفظي:التكرار اللفظي هو نمط من أنماط التكرار الذي اعتمده شعراء قصيدة النثر وهو" تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة"[5]، وقد اعتبر تكرار الكلمة أبسط ألوان التكرار أو أكثرها انتشارا، وهو نمط شائع في الشعر المعاصر ويلجأ إليه أغلب الشعراء لكن ينبغي توخي الحذر في

---

[1]- عدنان نبين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، (د.ت)، 2001م، ص 219

[2]- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، دار البيضاء، د، ط، 2001م، ص 82

[3]- انسي الحاج، خطة، مجلة شعر، س4، ع16، 1960م، ص61.

[4]- دهنون أمال، قصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر، الأسس و الجماليات رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2003،2004 ص 175-176

[5]- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق :82

استعماله وقد أشارت نازك الملائكة إلى ذلك في قولها" لا ترتفع نماذج هذا اللون من التكرار إلى مرتبة الأصالة و الجمال إلا على يد شاعر موهوب يدرك أن المعول في مثله لا على التكرار نفسه وإنما على ما بعد الكلمة المكررة"[1]، فالتكرار اللفظي فهو تكرار أصوات بعينها ويمكن لهذا التكرار أن يولد إيقاعا داخليا في القصيدة لأن من أسباب الإيقاع التكرار كما أن موقع الكلمة في النص يساهم غلى حد ما في درجة الإيقاع وهو بذلك يهدف لتقوية المعاني الصوتية، ومن أمثلة التكرار اللفظي نجد هذا المقطع من قصيدة أدونيس (أرواد يا أميرة الوهم):

"بلا جديلة ولا عطر لوحت حبيبتي

بلا وسادة رقدت حبيبتي

حافية رقصت حبيبتي وغنت..."[2]

لقد كرر الشاعر كلمة (حبيبتي) في كل أسطر المقطع، وكان "حسن الغرفي قد أشار إلى أن كلمة (حبيبتي) لها نبرة مختلفة عن كلمة حبيبة أو محبوبة نظرا لما فيها من حرارة نلمسها في الكلام المستعمل في الواقع"[3].

تكرار العبارة: وهذا النمط من التكرار موجود بكثرة في قصائد النثر ويكون بتكرار عبارة بأكملها في جسد القصيدة، وإذا جاء هذا النمط في بداية القصيدة ونهايتها فإنه يساعد على تقوية الإحساس بوحدتها، لأنه يعمل على الرجوع إلى النقطة التي بدا منها ويقول محمد لطفي اليوسفي"إنها تمكن القصيدة من العودة إلى لحظة البدء الولادة"، كما أنه يراد بها إنهاء المقطع وبداية مقطع جديد، وقد أعجب الشعراء و النقاد بهذا النوع من التكرار نظرا لما يحدثه من إيقاع داخلي يهدف إلى التأكيد على عبارات معينة بالإضافة إلى أن العبارة المكررة تفتح الفضاء الدلالي للنص ومثال ذلك نجده في قصيدة محمد الماغوط:

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، المرجع السابق، ص264

[2]- أدونيس، أرواد يا أميرة الوهم، مجلة شعر، مرجع سابق، ص16

[3]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 264.

"يا قَلبِي الجَرِيحُ الخَائنُ

هنا أريدُ أن أضَعَ بُندقِيتِي وحِذائِي

هنا أريدُ أن أحرقُ هَشِيمَ الحِبرِ و الضَحكَاتِ...

يا قَلبِي الجَرِيحُ الخَائنُ"[1].

فنجد في هذا المقطع تكرار العبارة (يا قلبي الجريح الخائن)، وقد وردت في بداية ونهاية المقطع، فجاءت لتشعرنا بنهاية المقطع بالإضافة إلى بعدها الإيقاعي.

إن هذه العبارة تحمل معها عذاب الشاعر وألمه، وقد جاءت تلقائيا التعبد عن المأساة التي يعيشها شاعر المنفى في وطن الأحزان والعار، وهي من العبارات التي تكرر كثيرا" فهي تتردد في أذهاننا، تنبعث من أعماق اللاشعور مهما حاولنا تناسبها والتهرب من صداها في أعماقنا"[2].

تكرار البداية: يقصد به تكرار اللفظة أو العبارة في بداية كل سطر من اسر القصيدة ومثال ذلك نجد هذا المقطع من قصيدة حوار نسني الحاج حيث يقول:

"قل: بماذا تفكر؟

أفكر كيف كنت، وأحزن من أجلك يا حبيبتي.

أفكر في شمسي التي أذابتك وفي جلدي الذي خضعك

أفكر في حبي الذي ركعك، ثم ملك يا حبيبتي،

أفكر في القتل"[3].

[1]- محمد الماغوط، الرجل الميت، مجلة شعر، دار مجلة شعر، بيروت، 1959م، ص30

[2]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، المرجع السابق، ص289

[3]- أنسي الحاج، حوار، مجلة شعر، س4، ع 1960م، ص63

لقد كرر الشاعر فعل أفكر في أغلب أسطر القصيدة تعبيرا عن الحالة النفسية القلقة التي يعانيها، كما أن الفعل المكرر قد احتل موقعا مركزيا، وبذلك يصبح منبعا لتوالد مجموعة من الدلالات أفكر (كيف كنت/ في شمسي التي أذابتك/ في حبي الذي ركعك/ في القتل) [1] **تكرار التجاوز**: يطلق تكرار التجاوز عند تجاوز الألفاظ المكررة كما أن" المنطق فيها يتلازم مع حركة الفكر في أهدافه التوكيدية أو الفكرية "، وهو نمط من أنماط التكرار المعتمدة التي عرفتها قصيدة النثر ومثال ذلك قصيدة البيت العميق لأنسي الحاج:

"البَيتُ والدُخَانُ يتَعانَقَانِ و الظِلُ غَائبٌ، ابسطُ قَامتِي...

لا حَاجَة لعَرقِ الهَارِبِ، لا حَاجَة لِلقَّرعِ لِلقَّرعِ لِلقَّرعِ"[2].

"هذا النمط من التكرار موجود بكثرة في شعر انسي الحاج لأن فضاء النثر يسمح بالاسترسال في أسلوب التكرار، وهو يقوم على تكرار نفس المفردة وبنفس الصيغة (للقرع للقرع للقرع) و هذا النمط غالبا ما يؤدي للتوكيد على الاسم المكرر بالإضافة إلى الإيقاع الذي يمنحه للقصيدة هو يمنح إيقاع الصدى، ويظهر ذلك من خلال التكرار"[3].

شعر الهايكو: لا أظن أن عددا كبيرا من الناس وبخاصة في عالمنا العربي قد سمع عن الهايكو، حتى من سمع فإن معرفته حتما ستكون ضئيلة، ومن يرجع إلى القاموس فلن يجد أكثر من كونه شعرا يابانيًّا يعتمد على المقاطع الصوتية وحسب، والبعض قد يكتفي بأن هذه الكلمة(هايكو)كلمة من اللغة اليابانية، ولن يكلف نفسه مشقة البحث عن ماهية الهايكو.

الغريب في الأمر أن الهايكو معروف لدى شريحة كبيرة من الناس في الغرب، والأمر عندهم أخذ أبعادا أكثر من مجرد الترجمة والقراءة والمتعة إلى التأثر به تأثرا ملحوظا في كتابات أصحاب المدرسة

[1]- دهنون أمال ، قصيدة النثر من خلال مجلة شعر الأسس و الجماليات، رسالة ماجستير، المرجع السابق ، ص180

[2]- حسن الغرفي ، حركية الإيقاع في الشعر العربي، المرجع السابق، ص 93.

[3]- دهنون أمال، قصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر الأسس والجماليات، المرجع السابق، ص 181

التصويرية) Imagism (في بريطانيا وأميركا، وفي مقدمتهم الشاعر إزرا باوند Ezra Pound[1]

الهايكو: هو شعر ياباني عريق ضاربا بجذوره في عمق التاريخ الحضاري لليابان، يتألف اسم (الهايكو) من مقطعين: الأول هاي ومن معاينة الأولية التي وضعها لأجلها المتعة والإمتاع، الضحك والإضحاك، أن تغير مظهرك الخارجي وتسلي الآخرين، التمثيل، الثاني "كو" ومعناه لفظ أو كلمة أو عبارة، وإذا ترجمنا حرفيا سنقول عبارة أو كلمة ممتعة، مسلية" ثم إذا أخذنا تطور دلالة اللفظ التاريخي، و انحرافاتها هنا وهناك، والحالات التي سلكها سنصل إلى ما يمكن أن نسميه حسن الطرافة بشكل جدي المزاجية الظريفة و العبثية المسلية"[2]. والهايكو هي قصيدة من ثلاثة أسطر تتشكل في مجموعها من سبعة عشر مقطعا لفظيا، وتنطوي على صور من الطبيعة أو انطباعات حولها مع كل ما تتضمنه من طقوس وعادات وكائنات حية، على أن تكون المفردات يابانية أصلية. ولا بد أن تحمل الصورة الشعرية المثيرة الظاهرة للعيان معنى أو معاني أخرى خفية، ومن أبرز شعراء الهايكو "ماتسو مونفارا" الملقب بـ"باشو Basho" ، و"بوزون Buson" و"كوبایاشي إيسا"[3].

فالهوكو بدأ فنا خفيفا متخالصا من وقار القصيدة اليابانية القديمة، وهو من هذه الجهة يتقاطع مع متطلبات الحداثة الشعرية كما جاءت في الثقافة العربية باعتبارها هرما وثورة على الأشكال والمضامين القديمة. ويقوم الهايكو على مرجع يرتكز على فلسفة الزن البوذية، و التي تبحث في التأمل وللفكر، والوقوف عند الأشياء، ومفردات الطبيعة، والظواهر المادية لجعلها إثارة لدلائل، إنها فلسفة الشرق. القديمة كالبوذية والكونفوشيرشية... إلى غير ذلك مما تحمل من تعاليم وقيم إنسانية[4].

ازدهر هذا الأدب في القرن 17 بفضل هؤلاء الشعراء ، بينما في القرنين التاسع عشر والعشرين بدأ الهايكو يتجاوز حدود اليابان ليصل إلى أميركا ودول الغرب. فترجموه ومن ثم تمّت محاكاته وكتابته وتطويره للاستغناء عن عدد المقاطع الصوتية اليابانية التي قد لا تتجانس مع باقي اللغات والصوتيات في العالم. وبعد العديد من الترجمات لهذا الأدب الياباني، سواء إلى الإنجليزية أو الفرنسية أو اللاتينية.

[1] – حسن الصلهبي، صوت الماء مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، مجلة الفيصل، الكتاب 11، العددان(477– 478)، دار الفيصل الثقافية، الرياض، السعودية، 1437هـ، ص 14 .

[2]– محمد عظيمة وكوتا كاريا، كتاب الهايكو الياباني، دار التكوين، دمشق، سوريا، 2016م ص17

[2]– هنري برونل، أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو، تر: محمد الدنيا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب –الكويت، إبداعات عالمية العدد 353، ط1 – 2005، ص 14 .

[4]– بشرى البستاني، الهايكو العربي بين البنية والرؤى، دراسة أدبية في مجال الشعر، مجلة رسائل الشعر، ع3، 2005م، ص54.

وصل الهايكو في منتصف القرن 20 إلى البلاد العربية عن طريق ترجمة نصوص منه إلى اللغة العربية [1].

وفي رأي حسن الصلهبي أن التأثر بهذا الفن لم يأت من فراغ، وإنما من خصوصية الهايكو، هذا الشكل الشعري المقتضب الذي يسعى إلى الإمساك بجوهر الأشياء من خلال كلمات بسيطة لفظا وقليلة عددا، وإلى التقاط الصورة الحية من جميع الأشياء من دون تصنّع أو مبالغة .ولذلك فإن شاعر الهايكو بالرغم من كلماته القليلة يكون حاضرا حضور الأشياء بكل ما تحتويه من جمال داخلي وخارجي. كما أنه لا يترفع على الأشياء حوله، ولا يدعي سيادته عليها .فهي مثله لها حياتها الخاصة التي يحب رؤيتها واكتشافها والغوص فيها، ولذا فإن غناء الجُدجُد مثلا قد يؤثر في العالَم أكثر من أغنيات الشاعر نفسه[2].

أما على المستوى العربي فلم يتم الخوض فيه بشكل مكثف كما الغرب، فالعدد قليل واقل من أن يُعد، فلم يصدر الشعراء العرب مجاميع كاملة من هذا الشعر. فمعظم الشعراء يدخلون نصوصاً منه داخل مجاميع شعرية،وربما نستثني تجربة الشاعر حسين عبد اللطيف من العراق الذي اصدر كتابا كاملا حمل عنوان: "بين آونة وأخرى يلقي علينا البرق بلقالق ميتة متوالية هايكو" عام 2012 هي الأحدث الأكمل بهذه التجربة[3] .

فقد ظل الهايكو أدبا مقروءا لدى العرب حتى منتصف ستينات القرن الماضي، التي شهدت بداية كتابته لدى بعض الشعراء، إذ يُذكر أن أول من اختبر كتابة الهايكو العربي وكان المؤسس الفعلي لقصيدة الهايكو العربية، هو الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة منذ عام 1964.

وكما يُقدّر لكل جديد؛ سواء كان أدبا أو فنا أو مطلق فكرة أو مشروع؛ أن يعاني الرفض والتشكيك وقسوة الانتقاد! عانى (المناصرة)–مثلما عانى شعراء العرب في التفعيلة والنثر والأقصوصة– من الانتقاد ورفض نصوص"الهايكو"والتوقيعات التي كتبها ومن أشهرها "هايكو تانكا".حيث أُشير إلى خروجه عن إطار التصوير الشعري إلى توسيع الهايكو العربي إلى مستوى التوقيعة الشعرية، الذي يتنافى وقواعد "الهايكو"التقليدي. لكنه استمر في كتابة "الهايكو" وظل هذا الرائد العربي ويكتب (هايكو) لهذا نجد أن هذا الشاعر الرائد يقول: (رجعتُ من المنفى في كفّي (خُفُّ حُنينْ) حين وصلتُ إلى المنفى الثاني سرقوا مني الخفينْ). ويقول (المناصرة) في هايكو آخر:

[1] – روعة يونس، الهايكو العربي "قصيدة التوقيعة الومضة المدهشة" ولغة الحاسة السادسة ، رأي اليوم ، صحيفة عربية مستقلة ، 2019– 2020 .

[2] – حسن الصلهبي، صوت الماء مختارات لأبرز شعراء الهايكو اليابابي، مرجع سابق، ن ص .

[3] – ويليام .جي .هيجنسون ، الطبيعة والهايكو .الهايكو والفصول، تر: عباس محسن ، قراءات 5507 ، 20-02-2013 .

(سَلاَمًا آهِ يا أَبَتاهُ، إنْ تَعبُوا، فَلنْ أَتعَب
وإن رَكَضُوا إلى أَعْدائِهِم طَمعًا
فلن أَذهَبْ[1]

[1] – روعة يونس، الهايكو العربي "قصيدة التوقيعة الومضة المدهشة" ولغة الحاسة السادسة، مرجع سابق .

الـــخـاتـمـــة

خـــــاتـمــة:

بعد هذه الدراسة الوجيزة في موضوع مداخل حول الشعر والشعرية العربية التي تنطوي صفحاتها في دروب مسجلة حيث تحدثنا عن مختلف تحولات الشعرية العربية عبر مختلف العصور، ومن خلال رصدنا لهذه التحولات تمكنا من التوصل إلى بعض النتائج ولا نقول كلها لأن مجال تحول الشعر لا يمكن القبض عليه بطرق يمكن تلخيصها فيما يلي:

– أن الشعرية كمصطلح ظهر عند الغرب، فكان لابد من تفصيل وإشارة إلى هذه الحقيقة المعرفية، وأيضا عرض مفصل للمفاهيم الأصلية للشعرية من منابعها فكان المدخل استجابة لذلك .

– أن العرب أثناء دراستهم للشعرية لم يضعوا مفاهيم محددة لها، أي أنهم كانوا يفتقرون للتنظير أو المصطلح المحدد، وهذا ما يدفع الباحث في مجال الشعرية العربية بالعودة إلى أكناف الدراسات النقدية منذ بداياتها في العصر الجاهلي أيام كان العرب ذواقين للشعر محكمين انطباعاتهم وتخميناتهم وصولا إلى مرحلة التدوين وانتقال المنطق والتفكير العقلي للثقافة العربية، هذا ما حاولنا إبرازه من خلال طروحاتنا الفكرية.

– لا يوجد مفهوم دقيق للشعرية وهذا راجع للتقاطعات الكثيرة التي تربطها بعدة مجالات ذات صلة باللغة وأخرى محايثة لها.

– اتصفت الشعرية بالصرامة والدقة وهذا راجع لاعتمادها الطرق اللسانية في مقارنة النصوص من الجوانب اللغوية.

– علاقة الشعرية بالبلاغة القديمة خاصة في مفهوم الانزياح والذي بني على أساسه " كوهن"نظرية الشعرية.

– يتحدد مفهوم الشعرية عند العرب من خلال الاهتمام والدراسات الطويلة للشعر، لا من خلال المفاهيم المعطاة من لدن النقاد.

- قضية عمود الشعر، والنظم والتخييل أهم تطبيقات الشعرية العربية.

- البلاغة هي النظرية الأصل للشعر العربي، لأنها تعتبره شاهدا على مباحثها وأقوالها مدعما لأرائها.

-كان محمود سامي البارودي محاكيا ومجاريا لا مقلدا للقدماء وهذا ما أثبته من خلال شعره حتى جاء أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وغيرهم من الشعراء من لبسوا ثوب البارودي الذي يتماشى ورؤيتهم الفنية فوجدوا فيما جاء به البارودي ملاذا لهم فانكبوا على الشعر يحيونه ويدعمون ما بدأه البارودي وكيف احتذوا حذو القدماء في بناء الشعر والصور والأخيلة والالتزام بعمود الشعر .

- جاءت الرومانسية كثورة استدعتها الظروف الاجتماعية والسياسية للبلاد آنذاك فمست الأدب وفنونه فأصبح الشعراء ينادون بالتحرر من القيود التي فرضت في نظم الشعر من الأوزان والبحور والقوافي وعمود الشعر.

- السمات التي صبغت الشعر الرومانسي من امتزاج في الطبيعة وتشخيصها والبحث في الوحدة العضوية، وبروز التجربة الذاتية وطغيان الوجدان كما مال الشعراء إلى الحزن والأسى والشكوى والبكاء.

- جماعة الديوان التي مثلها عباس محمود العقاد وعبد الرحمن شكري وعبد القادر المازني حيث غلب على شعرهم الإغراق في الخيال والصور وتتجلى مظاهر الطبيعة والحيوانات والصبح في شعرهم المليء بالحزن والعاطفة.

- جماعة أبوللو قامت بالتجديد في الموضوعات، صدق التجربة والميل إل الحزن والتشاؤم التجديد في قوالب الشعر بالميل إلى نظام المقطوعة الاعتماد على الصور، البحث عن الوحدة العضوية حضور عناصر الطبيعة.

- عمل شعراء المهجر ونحدد الجزء الشمالي من أمريكا الذين أطلقوا عليهم الرابطة القلمية تغربوا عن أوطانهم فعاشوا الغربة والحنين والشوق وانعكس كل هذا على شعرهم من أمثال إيليا أبو ماضي،

خليل حاوي،ميخائيل نعيمة الذي حضر في شعرهم النزعة الوجدانية وحب الوطن والتغني به دعوا إلى التجديد الكلي في الشكل والمضمون تأثرهم بالأدب الأمريكي.

-كانت المحاولات التي مهدت لظهور الشعر العربي الحديث كثيرة ومتنوعة من رواده، حيث باشروا في افتتاح فجر جديد للنص الأدبي، وأصبح الشعر الحداثي يمثل ظاهرة أدبية ملفتة للنظر امتدت عبر المسافات في كل ركن من أركان الوطن العربي

- الأسس التي قام عليها الشكل الجديد تستند إلى أسس نظرية قوية، وحجج فنية وتاريخية مقنعة تثبت عدم مخالفته للأصول التقليدية الموروثة.

- مس التجديد في هذا الشعر الجديد الشكل والمضمون، لتتسع دائرة أفق الكتابة الإبداعية وكان التجديد في الأغراض واختلاف المواضيع، مع توظيف الرموز والأساطير.

- لقد كان الجدال على مشروعية قصيدة النثر عنيفا جدا، فالرفض كان مطلق عند البعض، والحماس لها كان شديدا عند دعاتها.

- إن قصيدة النثر عدت نوعا أدبيا حقيقيا وقد استطاعت أن تتحول من الهامش إلى المركز كونها نوع من الكتابة الحرة، وهذا ما أكده الشاعر عز الدين المناصرة حيث يرى أن قصيدة لنثر نص مفتوح على أنواع سردية نثرية، وفيه درجات عالية من النثرية، أي كتابة حرة، وبالتالي فهو جنس مستقل لأن من مميزات قصيدة النثر الاستقلالية بجانب الإيجاز والوحدة.

- تعتبر قصيدة النثر في رأي الكثيرين نتيجة سلسلة طويلة من التحولات في بناء الشعر والنثر العربيين.

- قصيدة النثر شكل تجريبي حداثي، يتخذ من اللغة الشعرية مركبا يسافر به في مجاهيل جمالية غريبة عن المألوف، ومن ثم فإن قصيدة النثر ليست سوى رد فعل جمالي على ما هو قائم ومترسخ جماليا.

- قصيدة النثر لم تنشأ من فراغ ولا هي وليدة الصدفة فقد كان يلزمها لذلك أرض صالحة وأذهان أصبحت تبحث عن شكل جديد للشعر، يرى العديد من الباحثين أن أول ظهور لقصيدة النثر في

فرنسا ومنها انتشر هذا النوع الأدبي، أما أول ظهور لها في العالم العربي فبداياتها في الترويج لمصطلح قصيدة النثر بعد ترجمة ونقله أدونيس عن اللغة الفرنسية وتحديدا في كتاب سوزان برنار.

– إن اللغة الشعرية في قصيدة النثر هي لغة غامضة إنزياحية إيحائية ذات طاقة تخيلية لدى المبدع والمتلقي على السواء، منزاحة في بعدها الدلالي عن الدلالة الحرفية والقاموسية وفي بعدها العقلي تتجاوز المنطق والواقع، حيث تتجه هذه اللغة نحو خلق حالة انسجام وتوازن في الحالة النفسية للشاعر.

– الشعر هو اللغة، وإن من أهم العناصر التي تصنع شعرية اللغة: الرمز والأسطورة.

– تتميز قصيدة النثر بلغتها المتفردة، ولذا اعتمد روادها على لغة السرد التي توصل المعنى بشكل سلس، معتمدة مجموعة من الأساليب منها: الكثافة الشعرية والتكرار.

– الصورة الشعرية وسيلة فنية لنقل التجربة الشعرية، وهي من الركائز الأساسية في قصيدة النثر، فهي إحدى البنيات الإبداعية والطاقات الجمالية في عملية الخلق الشعري

– اتخذ رواد قصيدة النثر الانزياح كأداة مهمة في نصوصهم، وهو من أهم العناصر المكونة للغة الشعرية، يقوم على خرق القوانين المعيارية للنحو بغية تحقيق سمات شعرية جديدة تعجز عنها اللغة في مجال تمسكها بأبعادها المعيارية الصارمة.

–الإيقاع ركن مهم في شعرية قصيدة النثر التي تشتغل على أبعاد داخلية متخلية بذلك عن الإيقاع الخارجي.

ملخص

نال موضوع الشعرية العربية اهتماما بالغا من طرف الكتاب والنقاد كونه فريد من نوعه بين الأصناف الأدبية، حيث تهدف هذه الأخيرة إلى كشف ما يحتويه النص الأدبي و طريقة تحقيقه لوظائفه الجمالية و الاتصالية فالشعرية هي قوانين الإبداع الفني، وموضوع مذكرتنا "مداخل التحول في الشعر والشعرية العربية" يسعى إلى الكشف عن مفاهيم الشعرية العربية الحداثية في نسقها التطوري، وتوضيحها والكشف عن آلياتها.

تتمثل إشكالية بحثنا في أسباب انفجار الشكل الشعري القديم ؟ وأهم مبررات التحول في الشعرية العربية ؟

قسم البحث إلى مقدمة ومدخل ضبطنا فيه مفاهيم الشعرية العربية. وفصلين، الفصل الأول: خصصناه للحديث عن الشعر العربي ومسارات التحول، وفي الفصل الثاني: تناولنا فيه قصيدة النثر (التجاوز والبحث عن قيم جديدة)، والخاتمة كانت زبدة القول أنه ورغم كل محاولات النقاد العرب لوضع الشعر في قوالب جاهزة وتحديدهم الصارم بين الشعر والنثر، إلاّ أن محاولات الانفلات من قيود الوزن والقافية كانت مبكرة وهي تعود إلى العصر العباسي، وهو ما يكشف عن وعي مبكر لدى الشعراء بضرورة التغير، لأن الثبات يعني الموت.

إن التغير ضرورة من الضرورات التي لابد منها نظرا للارتباط الوثيق بين الشعر وبين ظروف العصر والبيئة، والانعطاف الحاسم الذي شهده مسار القصيدة العربية بعد ظهور قصيدة النثر كان طبيعيا لان العالم كان يعيش في جو من الانهزام والاضطراب، وهو ما ولد رغبة جامحة في الثورة على الأنظمة والتمرد على كل ما هو مألوف فأطلت علينا قصيدة النثر معلنة بذلك انفجار عمود الشعر العربي.

المصادر والمراجع

قـــائـــمة المـــصـــادر والمـــراجـــع:

✓ الـــــقرآن الـــــكريـــم.

أ-الـمراجـــع بالـــعربيـــة:

1. إبراهيم الرماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر،ط2007،01م.

2. إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث(من المحاكاة إلى التفكيك)، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط01 ،2003 .

3. ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، تح: تشارلس بنزورث وأحمد عبد المجيد هريدي، مركز تحقيق التراث مصر، ج9، [د.ط]، 1986.

4. ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، دار الكتب العلمية – بيروت لبنان، [د.ط]، 2001.

5. أبو نصر الفرابي، كتاب الحروف، تح: محسن مهدي، دار المشرق بيروت – لبنان ، ط2- 1990.

6. أبو هلال العسكري، الصناعتين.

7. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر – من ق2حتى ق8هـ)، دار الثقافة، بيروت- لبنان، ط1-1971.

8. إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة بيروت- لبنان، ط3، (د.ت) .

9. أحمد بزون، قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، دار الفكر الجديد، [د.ط]، (د.ت)

10. أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.

11. أدونيس، الشعرية العربية، محاضرات ألقيت في الكوليج دو فرانس، باريس، أيار 1984، دار الأداب – بيروت، ط1 1985، ط2 1989.

12. أدونيس، الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، دار العودة – بيروت، ج3، ط1، 1978.

13. أدونيس، الثابت والمتحول،سلطة الموروث الشعري، ج4،
14. أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط 02، 1978م.

15.أدونيس، سياسة الشعر دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب بيروت، ط1-1985

16. أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق الهوية، العنف، الكتابة، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط01، 2002م.

17. جهاد فاضل، أسئلة الشعر(حوار مع محمود درويش)، الدار العربية للكتاب، بيروت، (د.ت)، [د.ط].

18. جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديثة(مقابلة مع صلاح عبد الصبور)،دار الشروق، بيروت، ط01، 1984م.

19. حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، دار البيضاء، [د.ط]، 2001م،

20. حسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح :محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب- تونس، ط3، 2008م

21. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي- بيروت، ط1 – 1994 .

22. حيدر توفيق بيضون، بدر شاكر السياب رائد الشعر الحديث، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1،1991م.

23. خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال، المغرب، ط01، 2000م.

24. رمضان الصباغ في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط01، 1998.

25. السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ،دار المعارف، الإسكندرية ،ط2، 1983.

26. سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي أدونيس نموذجا، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، ط01، 2004م.

27. سويف بكار، في العروض والقافية، دار المناهل، بيروت- لبنان، ط02، 1990.

28. عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، [د.ط]، 1422هـ 2002م

29. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3 ، (د.ت)

30. عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، ط01، 1985.

31. عبد الغفار مكاوي، الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر،ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1972،[د.ط].

32. عبد القادر الغزالي، الشعرية العربية (التاريخية والرهانات)، دار الحوار، سوريا، ط1- 2010م

33. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4- 1998.

34. عدنان حسين قاسم،الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، مصر [د.ط]،2000م.

35. عدنان نبين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، (د.ت)، 2001م،

36. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي – القاهرة، ط3، (د.ت).

37. علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2006م.

38. علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشروق، الأردن، ط01- 2003م.

39. علي داخل فرج، محاكمة الخنثى قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي، دراسة ما وراء نقدية، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ط01- 2011م.

40. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سيناء القاهرة، ط4- 2002.

41. فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، اتحاد الكتاب العرب – دمشق، [د.ط]، 2005.

42. فالح نصيف الحجية الكيلاني، الموجز في الشعر العربي، دراسة في العصور المختلفة للشعر العربي، مج 1، ج1،ج2،جاء في الموسوعة الحرة (ويكيبيديا) علم الأدب العربي، [د.ط]، (د.ت).

43. فرحان بدري الحربي، سيمياء الحداثة في قصيدة النثر دراسة في وجود الظاهرة وتطورها في الأدب العربي الحديث والنقد، كلية التربية، جامعة- بابل العراق العدد03 -04، مج07- 2008.

44. كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، تر: مجموعة من أصدقاء المؤلف، دار المشرق، بيروت، ط01- 1982م.

45. محمد العبد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بنياتها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط01- 1996 .

46. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، المطبعة العالمية، جامعة الدول العربية – القاهرة،[د.ط]، 1964.

47. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، المركز الثقافي، المغرب، ط2- 1985م.

48. محمد خفاجي، حركات التجديد في الشعر الحديث، در الوفاء، الإسكندرية، [د.ط]، (د.ت).

49. ـــــــــ، مدارس الشعر الحديث، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط 01 -2004 .

50.ـــــــــ، مدارس النقد الأدبي الحديث،الدار المصرية اللبنانية- القاهرة، ط1- 1995م.

51.ـــــــــ دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ج1، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992م

52. محمد عظيمة وكوتا كاريا، كتاب الهايكو الياباني، دار التكوين، دمشق، سوريا، 2016م.

53. محمد فتوح أحمد، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، ط2، 1987م.

54. محمد لطفي اليوسفي، كتاب المتاهات والتلاشي في النقد و الشعر، دار الفارس – بيروت، لبنان، ط1 - 2005.

55.محمد هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، لبنان، ط1، 1990م

56. محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الشركة الدولية للطباعة – القاهرة، منتدى سور الأزبكة، ط1، سبتمبر 2003.

57.مسعد بن عيد العطوي، الغموض في الشعر العربي، مكتبة الملك فهد الوطنية، ط2- 1420هـ

58. مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة، بيروت لبنان، ط1، 1981.

59. نابي علوش، من قضايا التجديد والالتزام في الأدب العربً، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس،[د.ط]،1978 م.

60. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ،مكتبة النهضة، بيروت، ط1- 1963،ط2- 1965، ط3- 1967

61. نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، دار نوبار – القاهرة، ط1، 2003.

62. نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط01- 2007م.

63. نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، دار الأمل، [د.ط]، (د.ت).

64. يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، [د.ط]،(د.ت).

الـمعـــاجم:

1. أحمد زكريا أبي الحسين ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، مج ، دار الجيل ، بيروت- لبنان ،(د.ط).

2. أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 2001.

3. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني – بيروت لبنان، ط1- 1985.

4. السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987.

5. مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات الصرفية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984م

6. محمد علي الشوابكة وأنور أبو سليم، معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، الأردن،[د.ط]، 1991 .

3-الدواوين الشعرية:

1.إبراهيم عوض، في الشعر العربي الحديث (تحليل وتذوق)، المنار للطباعة والكمبيوتر، [د.ط]،1427هـ- 2006م

2.أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ج1، (في السياسة والتاريخ والاجتماع)، دار العودة- بيروت، 1988، [د.ط]

3.بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، بيروت، 1971م.

4.صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار قرأ، بيروت، لبنان، د.ط، 1992م

5.ماجد صالح السامرائي، بدر شاكر السياب شاعر عصر التجديد الشعري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1-2012

6.محمود سامي البارودي، ديوانه، مؤسسة هنداوي، 2012 ،[د.ط].

7.نزار القباني، الشعر قنديل أخضر.

8.ـــــــــ، عن الشعر والجنس والثورة، الأعمال النثرية الكاملة، منشورات نزار القباني، بيروت، لبنان، ج07، 1999.

9.ـــــــــ، ما هو الشعر؟ منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط03- 2000م.

4-المجلات:

1.أحمد كمال زكي، التفسير الأسطوري للشعر الحديث، مجلة الفصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م1، ع04- 1981م

2.أدونيس، أرواد يا أميرة الوهم، مجلة (شعر)، دار مجلة شعر، بيروت، س03، ع10، 1959م

3.ـــــــــ، تنبأ أنها الأعمى، دار الساقي، بيروت، ط2، 2005 .

4.ـــــــــ، في قصيدة النثر، مجلة الشعر، بيروت، لبنان، س4 ،ع14، 1960.

5.ـــــــــ،محاولة في تعريف الشعر الحديث،مجلة (شعر)،دار مجلة شعر بيروت،س3،ع1959،11م.

6.ـــــــــ، مرثية القرن الأول، مجلة (شعر)، دار مجلة شعر، بيروت، س4، ع14، 1960.

7.ـــــــــ، وحدة اليأس، مجلة (شعر)، دار مجلة شعر، بيروت س2.ع(8-7) 1958، ص16

8.اصف عبد الله، الحداثة الشعرية وقصيدة النثر، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، سوريا، ع343، 1999.

9.أنسي الحاج، خطة - حوار، مجلة شعر، س4، ع16، 1960م.

10.بشرى البستاني، الهايكو العربي بين البنية والرؤى، دراسة أدبية في مجال الشعر، مجلة رسائل الشعر، العدد الثالث،2005م.

11.جورج غانم، في النقد، مجلة (شعر)، س02، ع 19581.

12.حسن الصلهبي، صوت الماء مختارات لأبرز شعراء الهايكو اليابابي، مجلة الفيصل، الكتاب 11، العددان(477- 478)، دار الفيصل الثقافية، الرياض، السعودية، 1437هـ

13. خولة بن مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، العدد التاسع (2013)

14.روعة يونس، الهايكو العربي "قصيدة التوقيعة الومضة المدهشة" ولغة الحاسة السادسة، رأي اليوم، صحيفة عربية مستقلة، 2019- 2020 .

15.شوقي أبي شقرا، اللغة الشعرية في قلب العالم، مجلة شعر، دار مجلة شعر، بيروت، السنة7، العدد28، 1993م

16.طه حسين، التجديد في الشعر مجلة (**شعر**)، س01، ع02، 1957.

17.عبد الله حبيب التميمي، إشكالية التسمية ودلالتها في الشعر العربي الحديث، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العددان 3-4، مج 7، 2008

18.فضل ناصر مكوع، ريادة باكثير ومكانته بين رواد الشعر العربي الحديث، مجلة التواصل، كلية التربية زنجبار جامعة عدن، عدد 26 .

19.محمد الماغوط، الرجل الميت، مجلة شعر، دار مجلة شعر، بيروت، 1959م

20.محمد مصطفى هدارة، النزعة الصوفية في الشعر المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م1، ع4، 1981م.

21.محمد جمال باروت، الحداثة الأولى قصيدة النثر من جبران إلى حركة مجلة شعر، المعرفة، ع283-284، سبتمبر- أكتوبر 2017،

22.هدى الصحناوي، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة "بنية التكرار عند البياتي نموذجا"، مجلة جامعة الشارقة، مج30- ع1+2-2014

23.وليد علي الطنطاوي، دور الشيخ حسين المرصفي في الاتجاه إلى النقد القديم، دع، جامعة المدينة العامة، شام عالم، ماليزيا، (د.ت).

24.يوسف الخال، مفهوم القصيدة، مجلة (شعر)، دار مجلة شعر، بيروت، س07، ع 1963م.

5-الرسائل الجامعية:

1.دهنون أمال، قصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر، الأسس و الجماليات رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2003،2004

2.رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، رسالة ماجستير، جامعة عنابة،1993م.

3.سفانة داود سلوم ، ظاهرة التمرد في أدبي الرصافي والزهاوي، إشراف حذام جمال الدين الآلوسي، رسالة ماجستير، جامعة بغداد ابن رشد، 2007.

4.مراكشي لامية، مذكرة بنية الخطاب الشعري من منظور النقد العربي المعاصر، يوسف الخال نموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العلوم، 2018.

6-المترجمة:

1.أبو علي ابن سينا، فن الشعر ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، تر: عبد الرحمن بدوي.

2.أرسطو طاليس، فن الشعر، تر : عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت لبنان، [د.ط]، 1973

3.تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال الدار البيضاء- المغرب، ط2- 1990.

4.جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون ومحمد الوالي ومحمد أوراغ، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1-1996 .

5.جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر:محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1- 1986 .

6.جون كوين، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا، تر:أحمد درويش، دار غريب القاهرة، ج1-ج2، ط4-2000

7.س . موريه، الشعر العربي الحديث 1800- 1970 (تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي)، تر: شفيع السيد وسعد مصلوح، دار غريب – القاهرة، [د.ط]، 2003م

8.سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1 2001، ط2،2007، بيروت- لبنان.

9.سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد مقاس، دار المأمون، بغداد، العراق، ط01، 1993.

10.ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحمداني، دار النجاح الجديدة- البيضاء، ط1- 1993.

11.هنري برونل، أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو، تر: محمد الدنيا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب –الكويت، إبداعات عالمية العدد 353، ط1 – 2005

12.ويليام .جي .هيجنسون، الطبيعة والهايكو، الهايكو والفصول، تر: عباس محسن، قراءات 5507، 20-02-2013 .

7-المواقع الإلكترونية:

1.أحمد الفقيه، قصيدة النثر أفقدتنا القدرة على المقاومةhttp://www.zomal.com/zomalhtm/zomald/d005.htm

2.أحمد المعداوي، قراءة في كتاب "ظاهرة الشعر الحديث"، la langue arabe اللغة العربي، رابط المقال www.9alami.com

فهرس الموضوعات

الفــهرسة

إهداء

شكر وعرفان

مقدمة.....أ

المدخل 5

الفصل الأول: *الشعر العربي ومسارات التحوّل*

ملامح الشّعرية العربية الحديثة.(الانفجار) 22

الشّعر الحر كشكل جديد، أسبابه وأغراضه.(التّجاوز).....40

الفصل الثاني:قصيدة النثر :التّجاوز والبحث عن قيم جديدة

مفهوم قصيدة النثر 52

مصطلح قصيدة النثر بين القبول والرفض 59

عوامل وممهدات قصيدة النثر 65

خصائص قصيدة النثر 66

شعر الهايكو 93

خـــــاتـمــة: 98

قــائــمة المــصــادر والمــراجــع.....104

الفــهرسة 115