الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون – تيارت –

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

التخصص: نقد حديث ومعاصر

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

الموسومة بـ :

المكتوب خارج النظم لبلند الحيدري والريحاني وجبران

إعداد الطالبتين :

– أمينة سي سهلي

–أمينة صافي

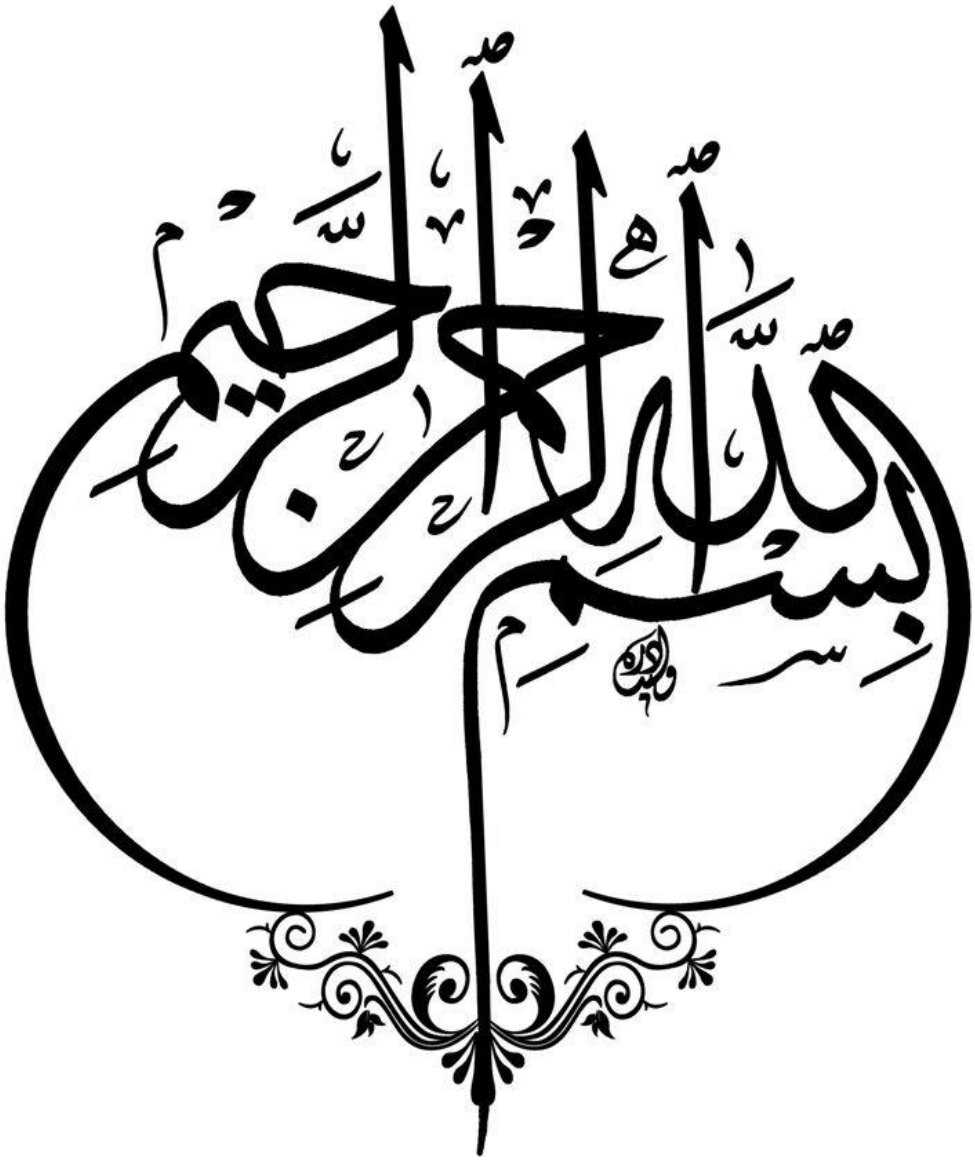
إشراف الأستاذ:

د. بلمهل عبد الهادي

أعضاء لجـنة المـناقشة

الاسم و اللقب	الرتبة	الصفة
نعار محمد	أستاذ التعليم العالي	رئيسا
بلمهل عبد الهادي	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا
ذبيح محمد	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية :1442–1443هـ / 2021–2022م


بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة:

يرى العديد من الدارسين ان المكتوب خارج النظم هو (جملة من الشعر المنثور أخذه الغرب عن الشرقيين ومن ثم عاد العرب فأخذوه عن الغرب).[1]

وقد أدر التشبث بهذا المصطلح بظاهرة الغموض الذي يلف مختلف القصائد النثرية فلا نكاد نصل إلى الجوهر الحقيقي الذي يرمي اليه الشاعر. فقد تعرض الشعر المنثور او قصيدة النثر الى هجوم كبير كانت الشاعرة نازك الملائكة من أبرز القائلين به وقالت عنه "بمجموعة شعرية لم تعتمد الوزن التقليدي انه شعر منثور أو نثر فني، وهي مع ذلك تعجب به ليس على اساس انه نثر يعالج موضوعات بل على اساس انه مادة شعرية "[2].

وهذا ما يستلزم الخوض في غمار مكتوب خارج النظم وعليه يطرح الموضوع عدة اشكاليات نذكر منها: ما المكتوب خارج النظم؟ كيف قرأ النقاد هذا الاخير؟

ولحل هذه الاشكاليات والبث فيها قسمنا بحثنا على مدخل وثلاثة فصول تتقدمها مقدمة تليها خاتمة.

-تناولنا في الفصل الاول مفهوم الشعر الحر وحقيقته ويتكون من اربع مباحث :

المبحث الاول موسوم بمفهوم الشعر الحر.

المبحث الثاني اسميناه بظهور الشعر الحر (البدايات –الدواعي).

المبحث الثالث تضمن اشكالية التأييد والمعارضة

اما المبحث الرابع فعنوانه ازمة الشعر الحر.

- وعجنا في الفصل الثاني على تعريف قصيدة النثر في أربعة مباحث تمحورت حول نشاة قصيدة النثر وأسباب تطورها.

[1] الادب في صحافة العراق.د.عناد الكبيسي ،مطبعة النعمان. النجف.1972.ص 279

[2] مجلة الشعر.ع 1959.11

- الآراء النقدية في تجربة قصيدة النثر.

- قصيدة النثر عند الغرب.

- جمالية قصيدة النثر.

كما عرجنا في فصل الثالث على مقومات قصيدة النثر ضمن ثلاثة مباحث وهي :

1- البناء الموسيقي الداخلي

2-التشكيل الإيقاعي في قصيدة النثر.

3-إشكالية الجنس.

وختمت بمجموعة من النتائج كانت حصيلة بحثنا هذا:

إن الشعر المنثور أو قصيدة النثر مصطلح متناقض لأنه يشتمل على متضاديين، القصيدة والتي هي ركيزة شعرية والنثر الذي هو جنس أدبي.

لا تلتزم القصيدة النثرية بأي إيقاع وإنما تعتمد اعتمادا كليا على ايقاع الذي يتاثر به الشاعر وكذلك من خلال احساس القاريء بالمضمون عند قرائته للقصيدة النثرية.[1]

-ولتحقيق كل ذلك عمدنا الى المنهج المتكامل حيث عدنا الى المنهج التاريخي وذلك عندما رحنا نتحدث عن المكتوب خارج النثر ضمن مقاربة تاريخية اكد فيها احد الباحثين[2] أنه منذ مطالع القرن 20 والشعراء العرب يكتبون بطريقة النثر ومنذ منتصف القرن 19 قد بدا الشعر والرواية تظهر في الادب العربي وترك تاثيرا واضحا على تطور النثر الشعري في العربية.

[1] جريدة الاخبار الادب. ع. 487.ت 2002.ص 05.

[2] ينظر : الشعر العربي الجديث. س. مورية.ت.شفيع السيد وسعد مصلوح . دار الفكر العربي. القاهرة.1986. ص 423.

-والمنهج التحليلي لما حاولنا تحليل مقولات النقاد. يقول الدكتور يوسف عز الدين في موضوع " لعل الفوضى والاضطراب النفسي اهم باحث للشعر الحر نتجة لتحول السياسي او الاقصادي". فان اكثر الناظمين في هذا اللون من الشعر كانو من ضعاف التعبير والثقافة.[1]

- والمنهج الوصفي ذلك عندما راح ادونيس يقول في مقطوفات من ديوانه " مفردة في صيغة الجمع".

سيري ايتها الحقول بخطوات من القيس

اخلع قميصك ايها الجبل

تراوحت مكتبة بحثنا بين الحداثي والتراثي ومجموعة المصادر والمراجع الغربية والمترجمة

1- مدخل الى النقد الادبي الجديث شلتاغ عبود شراد.ط 1.1998. دار النشر دار مجد اللاوي النشر.عمان.

2- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر.دار العلم للملايين.بيروت.1983.ط1.ص 169-170

3- عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنية ص.173-175.

4-محمد النويهي : قضية الشعر الجديد –معهد الدراسات العربية العالية القاهرة.1964-ص 509.

-لقد اعتورت بحثنا عدة صعوبات مرتبطة بصعوبة ترشيد الوقت وقلة المصادر والمراجع التي صعب علينا بحثها وتحليلها في هذا الوقت القياسي والضيق.

لا يفوتنا في الاخير إلا أن نتقدم بشكرنا إلى أعضاء اللجنة والاستاذ المشرف وكل من ساعدني في هذا البحث من اسرة وزملاء واصدقاء.

[1] في الادب العربي الجديث.د. يوسف عز الدين.مطبعة دار البصري.بغداد 1967 ص 209. 2- مجلة شعر. العدد 1959.11.

المكتوب خارج النظم: مقاربة تأريخية نقدية

لا شك في أن أهمية الشعر المنثور تتجلى كعامل استلهام واستحياء للشعراء الرواد وتابعيهم، وهذا ما اعترف به الشاعر بلند الحيدري في (خواطره) التي نشرها في مجلة (الأديب العراقي) عام 1962، حين ذكر أنه كان يرد إلينا من المغرب شعر ونثر كالشعر، وأن قراءات الشعراء العراقيين لوالت وتيمان مترجمة أو متجسدة في شعر الريحاني، كانت ذات أثر كبير في نفوسهم ورأي الحيدري هذا قد لا يلتقي مع من يرى من الدارسين أن الشعر المنثور ليس جديدا ولا طارئا في الأدب العربي، إنما هو قديم قدم هذا الأدب، (فالنثر الجاهلي هو من جملة الشعر المنثور، زمن الأمم الشرقية كانت السباقة في هذا المضمار وأن الغرب أخذه عن الشرقيين ومن ثم عاد العرب فأخذوه عن الغرب).[1]

وفي الواقع –كما يؤكد أحد الباحثين-[2] لم تكن كتابات الشعراء المعاصرين التي تستخدم النثر أداة للشعر، أول محاولة في هذا النمط من الكتابة. منذ مطالع القرن العشرين والشعراء العرب يكتبون بطريقة النثر، وكانت الرومانتيكية الفرنسية –منذ منتصف القرن التاسع عشر- قد بدأت في الشعر والرواية، تظهر في الأدب العربي وتركت تأثيرا واضحا على تطور النثر الشعري في العربية، ثم على الشعر المنثور بعد ذلك، يضاف إلى ذلك أن هذه لترجمات من الأشعار والروايات الفرنسية شجعت على إحياء النثر العباسي بتأنقه وجمالياته البلاغية أما باستخدام هذا الأسلوب في الترجمة وأما بمحاكاة النثر الشعري الفرنسي.

ولهذا ظهر في الأدب العربي نوعان من الشعر، أحدهما ترجع جذوره إلى الإنجيل وأدب طقوس الكنيسة المسيحية، والنثر الشعري عند الرومانتيكية الفرنسية. والآخر النثر ذو الطابع الإسلامي في أسلوبه البلاغي الذي يستقي من معين القرآن الكريم كما يتقفي أثر النثر في العصر العباسي.

ويمكن اعتبار عام 1880 التاريخ الذي كتبت فيه أول قطعة قصيرة مستقلة بأسلوب متأثر بالرومانتيكية الفرنسية. فكل سطر أو كل فقرة كتبت مستقلة عن الأخرى، وهذه القطعة بعنوان(

---

[1] الأدب في صحافة العراق- د.عناد الكبيسي، مطبعة النعمان، النجف، 1972، ص279.

[2] ينظر: الشعر العربي الحديث،س.موريه، ت: شفيع السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة 1986،ص423.

تقوى)من عنوان فرعي هو (شعر منثور) وقد كتبها نقولا فياض وظهرت في ديوانه(رفيف الأقحوان) الصادر في بيروت عام 1950.

وفي عام 1903 بدأ جبران بنشر كتاباته من الشعر المنثور[3]، وفي عام1905 نشر أمين الريحاني في مجلة الهلال الشهرية قصيدة نثرية سماها جورجي زيدان في تقديمه لها الشعر المنثور[4]، وقد ذكر أمين الريحاني أنه كان يحاول كتابة شعر حر على طريقة الشاعر والت ويتمان قائلا:((يدعى هذا النوع من الشعر الجديد (verslibre)بالفرنسية وبالانجليزية (free verese) أي الشعر الحر المطلق. وهو آخر ما اتصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج وبالأخص عند الأمريكيين و الانكليز. فلمتن وشكسبير أطلقا الشعر الانكليزي من قيود القافية ووالت ويتمان الامريكي أطلقه من قيود العروض كالأوزان الإصلاحية و الابحرة الصرفية.على أن لهذا الشعر المطلق وزنا جديدا مخصوصا، وقد تجيء القصيدة من ابحر عديدة متنوعى))[5].وذهب الريحاني مثل ويتمان إلي القول أن الشعر لا يكمن في الوزن والقافية[6].

وقد سار كل من جبران والريحاني على النهج ويتمان في قصائده التي كتبها عام 1855 وما بعدها[7]، فاستخدم كلاهما ما سمي بـــــ (إيقاع الفكرة) هذا بتقديم أنواع متعددة من التوازي مثل توازي الترادف وتوازي التضاد وتوازي التكامل أو البنية وتوازي الذروة[8].

وقد حاول الكثير من الأدباء العرب أن يحذوا حذو جبران والريحاني في شعرهما المنثور بالتخلي عن أوزان الشعر العربي واستخدام (إيقاع النثر) الذي تمليه طبيعة التجربة مصحوبا بوسائل وتقنيات جديدة تعويضا عن غياب الوزن. ومن بين الشعراء المهجريين الذين كتبوا هذا النوع رشيد أيوب في (أغاني

---

[3] ينظر: جبران خليل جبران. بيروت 1958. ص37-41...

[4] ينظر: الهلال، مج13، ع2، سنة 1905، ص:97-98، وقد نشرت قصائد الريحاني النثرية في ديوان باسم (هتاف الادوية)- شعر منثور

-نشره البرت الريحاني، بيروت1955، كما جمعت القصائد النثرية في ج5 من الريحاني

[5]الريحانيات، مج2، ص182-183، ط2.

[6] أدب وفن، امين الريحاني، مطبعة الريحاني، ط1، بيروت، 1975، ص45-46.

[7] مجموعة(أوراق العشب) الصادرة عام 1855.

[8] الشعر العربي الحديث، ص 433.

الدرويش)[9]، ومنهم أيضا أمين مشرق[10] وكان لزيارات الريحاني ورحلاته إلى البلدان العربية وخطبه التي كان يلقي فيها كثيرا من شعره المنثور، ودراسته لهذا النوع الأدبي وعلاقاته الحميمة بالشعراء والصحفيين العرب، كان لكل هذا أثره في إعطاء دفعة كبيرة للشعر المنثور في البلدان العربية وبالدرجة الأولى في مصر ولبنان والعراق ابتداء من العشرينيات، فحاكى كثير من الشعراء شعره المنثور.[11]

وإذا كان سموريه قد عزا ظهور الشعر المنثور إلى تأثر الشعراء العرب بالشعراء الغربيين وتقليدهم في كتابة قصائد مماثلة[12]. فضلا عن التأثر بالرومانتيكية الفرنسية، فإن الأدباء العراقيين، يعزون ظهوره في العراق إلى أسباب أخرى. فالدكتور عناد الكبيسي يرى أن الريحاني ((حين زار العراق احتفى به أدباء بغداد احتفاء يليق به كأديب عربي مشهور، وكان ينتقل من حفلة إلى أخرى وهو في خلال ذلك كله يتحف معجبيه بهذه الطريقة الجديدة، ومن ثم تنقله الصحافة بعد ذلك وتشيعه بين الناس.. وبالإضافة إلى هذا فإن بعض الصحف العراقية كانت تنشر شعر الريحاني الذي قاله قبل قدومه إلى العراق وكانوا يسمون هذه الطريقة حينذاك الشعر المنثور))[13].

ويقول الدكتور يوسف عز الدين في الموضوع ((لعل الفوضى والاضطراب النفسي أهم باعث (للشعر الحر)[14] نتيجة للتحول السياسي أو الاقتصادي أو الحربي الذي رج المثل الاجتماعية وهز التقاليد العالمية العامة لعدم قدرة الناس على احتمال وطأتها أو الصبر على مواجهتها لضعف النفوس واضطرابها وقلقها. وتتجلى هذه الحقيقة في هذه الحركة حركة (الشعر الحر)، فإن أكثر الناظمين في هذا اللون من الشعر

---

[9] بيروت، 1959.

[10] ينظر: بلاغة العرب في القرن العشرين، محيي الدين رضا، القاهرة، 1920، ص 173.

[11] ينظر: أمين الريحاني في العراق، روفائيل بطيء، بغداد 1923، ص 33-46.

[12] يؤيده في هذا د. غالي شكري، إذ يرى أن هذه المحاولات لم تقم قط على دعائم من الشعر العربي بل كانت ترجمات للشعر المرسل أو الشعر المنثور عن اللغات الأوروبية أو كانت تقليدا في كثير من الأحوال – ينظر: شعرنا الحديث إلى أين، ص 112.

[13] الأدب في صحافة العراق، ص 271.

[14] ليس المقصود بالشعر الحر هنا شعر التفعيلة، إنما الشعر المنثور، وهي التسمية الصحيحة له التي تقابل التسمية الغربية لهذا اللون من التعبير (free verse).

كانوا من ضعاف التعبير والثقافة. والضعيف لا يقدر على مجاراة القوي فيتخذ له سبيلا آخر يثبت به وجوده، سدا لثلمة نقصه وتخديرا لهوان نفسه))[15].

وقد تبدت هذه الظاهرة عندما هاجر كثير من العرب إلى أمريكا وأكثرهم ممن لم تمكنه الفرصة من إتمام تعليمه العالي ومنهم من لم تسعفه الحال لإتقان العربية لسيطرة اللغة الأجنبية على تربيته وثقافته. فهجرة الشاعر العربي إلى أمريكا وبعده عن وطنه وذكرياته القديمة قد بعثت فيه الحنين إلى وطنه والاشتياق إلى أهله وأسرته، فأراد أن يفرغ هذه المشاعر في قوالبها الشعرية المألوفة فأحس بضعف في الأداة وقصور في التعبير، فالتجأ قسم إلى الشعر الكثير القوافي والأوزان فكانت بداية الشعر المرسل أو المنثور.[16]

فيما يرى الزهاوي أن السبب في ظهور هذا الضرب من التعبير هو تقليد (الشعر الإفرنجي) ((فالشعر هو من فعل المحيط ومن أثر دوافعه ومؤثراته... وعبثا يسعى إلى جعل الشعر العربي على نمط الشعر الإفرنجي بحجة أن الإفرنج سباقون في كل علم وفن، محاولا تقليدهم...))[17] ووصف الزهاوي هؤلاء الذين نظموا الشعر العربي بعيدا عن البيئة العربية بالمتشبهين بالغرب و ((أن أكثر شعرهم بارد غث وتكاد لا تصادف بيتا مبرزا يجوز أن تستشهد به في كتاباتك أو خطبه لحسن أدائه وكبر معناه))[18].

ويرى الدكتور يوسف عز الدين أن الزهاوي أول من دعا في العراق إلى هذا الشعر، ولكنه اشترط شروطا، فقد رأى الشعر المنظوم أشد تأثيرا من المنثور لما فيه من اللحن والموسيقى ولأنه سهل الحفظ والإنشاد[19]. وقد دعا الزهاوي في تجديده إلى ترك القافية والاكتفاء بالوزن وسمى الشعر الذي يدعو إليه الشعر المرسل ونشر قصيدة ايد فيها رأيه، منها[20]:

لموت الفتى خير له من معيشة يكون بها عبئا ثقيلا على الناس

---

[15] في الأدب العربي الحديث، د.يوسف عز الدين، مطبعة دار البصري، بغداد، 1967، ص 209.

[16] نفسه، ص 210-211.

[17] من محاضرات ألقاها الزهاوي سنة 1922 ونشرت في جريدة العراق، شباط 1922.

[18] المصدر نفسه.

[19] محاضرة الزهاوي المنشورة في جريدة العراق، شباط 1922.

[20] ديوان الزهاوي، ص 31.

يعيش رخي العيش عشر من الورى وتسعة أعشار الأنام مناكيد

أما في بني الأرض العريضة قادر يخفف ويلات الحياة قليلا

فرد عليه روفائيل بطي بقوله: ((إن ما يدعو إليه هو الشعر المنثور بعينه، وإذا أطلق الشعر العربي من القافية فأحرى به أن يطلقه من الوزن، ليكون إرساله صحيحا، فيصبح حينئذ الشعر المنثور الذي هو شعر بمعانيه وألفاظه، ولكنه ليس منظوما، وتخال أن الأنفس العصرية أصبحت تمج التقليد وتكره القيود، لذلك هي ترحب بالطرائق الجديدة السهلة نظير الشعر المنثور))[21].

وقد كان للرصافي رأي آخر، عرض فيه فكرة الزهاوي، جاء فيه ((وجل ما يتجلى لي هذا الشعر الذي يسميه صاحبه بالمرسل إنما هو اقتران الرعونة بالشعور وخلط السخافة بالظرافة وإدغام التفاهة بالنباهة وطلب السمعة من وراء البدعة))[22].

أما الشعر المنثور فللرصافي رأي أدلى به وهو يتحدث عن الريحاني وجبران اللذين حملا لواء هذا الضرب من التعبير: ((رأيت لجبران خليل جبران عدة رسائل من الشعر المنثور العربي نحا أهل الغرب في الشعر الإفرنجي، وأعرف أمين الريحاني، اجتمعت به مرة في داره فأنشدني من الشعر المنثور ما يزري بعقود النحور وابتسام الثغور))[23].

وقد سماه الرصافي في الشعر الصامت واستحسنه بقوله: ((وأما الشعر المنثور العاري من الوزن والقافية فهو شعر بالمعنى الأعم أي شعر بمعانيه التي تفعل بالنفس ما يفعله الإنشاد المقترن بالنغم والإيقاع إلا أنه لا يتغنى به فعلا، فهو إذن تقليد للشعر المنظوم من جهة الغاية المقصودة به. وحبذا لو سمي الشعر المنثور بالشعر الصامت لعدم اقترانه بالغناء والرقص وسمي المظوم بالناطق لاقترانه بذلك، أما أنا فاستحسن الشعر المنثور وأقول به من حيث أنه خير واسطة لانباط القرائح وإثارة العواطف لا غير، إلا أني لا أفضله

---

[21] مجلة الحرية، العدد 2، 1925/1، ص 5.

[22] المصدر السابق، ص 16.

[23] ذكرى الرصافي، عبد الحميد الرشودي، بغداد، 1950، ص 25.

على الشعر المنظوم، لأن هذا شعر منثور وزيادة، إذ هو لاقترانه بالغناء يبلغ غاية الشعر المنثور من طريق أقصر ويتناوله بيد أطول))[24].

وقد عمل روفائيل بطي على دفع الدعوة إلى الشعر المنثور إلى الأمام خلال فتح مجلته (الحرية) أمام نشر هذا الضرب من الكتابة الأدبية. وكان في كل ذلك مقلدا للريحاني تقليدا مباشرا، حتى أنه كتب (قصيدة) من هذا الضرب ألقاها في تكريم الريحاني محاكيا فيها شعره[25]: ((أنا رفيق الطبيعة/ أنا طريد الزمان/ أنا حبيب الإنسانية/ أنا عدوها اللدود/ مكاني معروف وإن عشت بغير مكان/ وذكراي لا تبرح الأذهان/ وإن تجاهل بوجودي كثير من أبناء الإنسان...)).

وهي قطعة نثرية ليس للشعر فيها نصيب ولا ملمح، ثم قام بإصدار مجموعة من الشعر المنثور أسماها (الربيعيات) عام 1925، وتضم أربع عشرة قصيدة سبق له أن نشرها متفرقة في مناسبات مختلفة، ومن هذه القصائد نقرأ قصيدة (الحب المكتوم)[26]: ((في العين شعاع وفي القلب التياع وفي الرأس صداع/ يحول شعاع العين ولا يجرأ على الالتماع/ يذوب القلب لوعة وهو حبيس الالتياع/ ويضطرب الفكر ويقلق الخاطر حتى لتحسب الرأس مصدوعا/ وليس في الرأس صداع/ هز الحب المكتوم سره في النجوم، عيشه في وجوم/ يحار في تدبيره أصحاب القرائح والفهوم)).

وهي قطعة بادية الضعف والركاكة، ولا ترقى حتى إلى النثر الفني بعباراته النثرية البراقة وسجعه المتوازن النغمة. غير أننا نجد في المجموعة نفسها قطعة أخرى لا تكتفي بالسرد للتعبير عن الفكرة، إنما يسعى الكاتب فيها إلى خلق التوتر الشعري في تعابيره عن طريق التضاد في بناء الصور: ((ابتعد عن هذه الأكواخ الحقيرة والقصور الفخمة/ فلا موطئ فيها لقدميك/ إن في الأكواخ أشباح الفقر والمسكنة/ وفي الصروح هياكل العظمة الباطلة/ يجل كل ذلك ستار من الظلام الدامس/ ازدحمت في بقعتنا الأرجل، وبسطت الأيدي/ فذاق بها الفضاء...))[27].

---

[24] المصدر السابق، ص 230، ومجلة الحرية، تموز، 1925، ص 16.

[25] مجلة الزنبقة، العدد الصادر في أول تشرين الأول سنة 1925.

[26] الربيعيات، ص 72.

[27] المصدر نفسه، ص 54.

لقد كان روفائيل مخلصا في دأبه على التجديد وجريئا في طرح آرائه، حتى قال أمين الريحاني عنه: ((أنه شاعر وعامل في السبيل الذي فيه التحريم والتكفير وسيكفرونه بلا شك تكفيرا لأنه يسيء إلى أصحاب العقائد والآداب العتيقة إساءتين في الفكر وفي الطريقة، أجل هو من أعضاء الشعر المنثور..))[28].

ويجد الباحث في المجلات والصحف الصادرة في تلك الفترة[29] العديد من قصائد الشعر المنثور نشرتها مجلات وصحف مثل (الحرية) و (اليقين) و (الصحيفة) وجريدة (الاستقلال) و (المزمار) و (الكلام) و (بغداد) و (العراق) وكلها قد عملت على جعل هذا الضرب من التعبير يمضي في طريقه[30]، ويصل إلى مدى أبعد مما كان يستحق[31].

وفي نهاية الأربعينيات أصبحت دعوى أن الشعر لا يعتمد بالضرورة على الوزن أكثر قبولا بعامة، وبالذات بعد تشجيع المجلة الأدبية اللبنانية (الأديب) التي كان ألبير أديب يقوم بتحريرها[32]، حتى أن دواوين الشعر المنثور التي ظهرت حينئذ لم تتضمن مقدمات اعتذارية يدافع بها أصحابها عن هذا النوع من الشعر ، كذلك لم يذكر الشعراء ما إذا كانت دواوينهم شعرا منثورا أم لا، وقد تمكنت مجلتا الأديب وشعر أن تمنحا الشعر المنثور دفعة كبيرة في عالم الأدب العربي، وراح الشعراء يكثرون من قصائدهم المنثورة في هاتين المجلتين باعتماد التعبير بالصورة والتعبير عن بواطن مشاعرهم واستخدام الرموز وإضفاء شيء من الغموض على كتاباتهم.

وقد تعرض (الشعر المنثور) و (قصيدة النثر) إلى هجوم كبير، كانت الشاعرة نازك الملائكة، من أبرز القائلين به، وبخاصة بعد كتابة (خزامى صبري) مقالا عن مجموعة (حزن في ضوء القمر) لمحمد الماغوط،

---

[28] ملوك العرب، أمين الريحاني، بيروت، 1925، ج2، ص 398.

[29] ينظر: الأدب في صحافة العراق، ص 288.

[30] في الأدب العربي الحديث، ص 236.

[31] "كانت مجلة الحرية البغدادية تلاحق الريحاني في حفلاته وتذكر أن الريحاني هو الذي نقل هذه الطريقة إلى الأدب العربي"، الأدب في صحافة العراق، ص 283.

[32] وقد كتب ألبير نفسه شعرا منثورا، ومن شعره هذا قصيدة (صدى) منها "هذا الشذى/ لي به نسب/ هذا الطيب؟ أنا أرهقته/ هذه نسمة من عندنا/ أنت يا تمرين/ من أين لك العبق العبيق/ من دلك على سرنا/ بالله كيف تجرؤين؟..."، الأديب، 1946، ص 10/ صدر له ديوام (لمن) عام 1952 بمصر..

وقالت عنه ((مجموعة شعرية لم تعتمد الوزن التقليدي، وغالبية القراء في البلاد العربية، لا تسمي ما جاء في هذه المجموعة شعرا باللفظ ولكنها تدور حول الإسم فتقول أنه شعر منثور أو نثر فني، وهي مع ذلك تعجب به وتقبل على قراءته ليس على أساس أنه نثر يعالج موضوعات أو يروي قصة أو حديثا بل على أساس مادة شعرية، لكنها ترفض أن تمنحه اسم شعر، وهذا طبيعي من وجهة نظر تاريخية بالنسبة للقراء العاديين، أما النقد فيجب أن يكون أكثر جرأة أن يسمى الأشياء بأسمائها الحقيقية، وأنا أعتبر هذا النثر الشعري شعرا))[33].

فكتبت الملائكة تقول: ((في لبنان قامت دعوة غريبة ناصرها بعض الأدباء وتبنتها مؤخرا مجلة (شعر) التي راحت تدعو إليها صاخبة، وكان المضمون الأساسي لهذه الدعوة كما استخلصته من مجموع ما يقولون، أن الوزن ليس مشروطا في الشعر وإنما يمكن أن نسمي النثر شعرا لمجرد أن يوجد فيه مضمون معين. وعلى هذا الأساس أخذوا يكتبون النثر مقطعا على أسطر وكأنه شعر حر، لا بل أنهم زادوا فطبعوا كتبا من النثر وكتبوا على أغلفتها كلمة (شعر).

ولقد سموا النثر لذي يكتبونه على هذا الشكل، باسم (قصيدة النثر) وهو اسم لا يقل غرابة وتفككا عن تعبير غيرهم (الشعر المنثور)، ذلك أن القصيدة إما أن تكون قصيدة وهي إذ ذاك موزونة وليست نثرا وإما أن تكون نثرا فهي ليست قصيدة فما معنى قولهم (قصيدة النثر) إذن؟))[34].

وتعتمد دعوى نازك الملائكة على أساس ارتباط الشعر بالوزن ولا شعر من دونه ((إن الوزن هو الروح التي تكهرب المادة الأدبية وتصيرها شعرا. فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف، لا بل إن الصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى، ونبض في عروقها الوزن... والسبب المنطقي في فضيلة الوزن، هو أنه بطبعه يزيد الصورة حدة ويعمق المشاعر ويلهب الأخيلة. لا بل أن يعطي الشاعر نفسه خلال عملية النظم نشوة تجعله يتدفق بالصور

---

[33] مجلة شعر، العدد 11، 1959.

[34] قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد، 1965، ص 132.

الحارة والتعابير المبتكرة الملهمة. إن الوزن هزة كالسحر تسري في مقاطع العبارات وتكهربها بتيار خفي من الموسيقى الملهمة))[35].

ومضت الشاعرة الناقدة في هجومها على هؤلاء الكتاب بقولها: ((والأساس النفسي في هذه الدعوة أن هؤلاء الكتاب الأفاضل الذين يحسنون إبداع نثر جميل أحيانا يزدرون ما يمتلكون من موهبة ويتطلعون إلى مالا يملكونه. إنهم باختصار لا يحترمون النثر، وذلك هو أساس الإشكال، إنهم ما زالوا أقل إبداعا من شاعر يخلق هذا الجمال نفسه، ولكن بكلام موزون، وبذلك تراهم يعبرون عن ازدرائهم لموهبتهم باطلاق شعر على ما يكتبون، وكانوا في السنين الخالية يقولون (شعر منثور) مشيرين بكلمة (منثور) –على الأقل- إلى أنه نثر، فأصبحوا اليوم من الاستهانة بالمقاييس الموضوعية بحيث يجرؤون على أن يسموه شعرا على الإطلاق. لا بل إنهم أصبحوا يحتقرون الشعر ويسمونه تقليديا لكي يجعلوا الإبداع والتجديد قاصرا على نثرهم المبتكر، فهو الشعر الأوحد برغم المقاييس كلها))[36].

وإذا كانت نازك الملائكة تصر على أن هذه الكتابات هي نثر محض، ونثر جميل أحيانا، فإن الدكتور أحمد مطلوب يصفها بأنها نثر فني، إذ يقول: ((وصفوة القول أن (الشعر المنثور) و (قصيدة النثر) كلام غير موزون وإن كان مشحونا بالعواطف والأحاسيس وهذان اللونان من الأدب ليسا شعرا بل نثر فني له قيمة في حركة التجديد التي يمر بها الأدب العربي الحديث))[37]. ومن الطريف أن يكون للرصافي رأي مخالف للآراء التي تهاجم هذا الضرب من التعبير الأدبي، إذ يقول : ((وقج اشتهر بالشعر المنثور في عصرنا هذا رجال منهم أمين الريحاني وجبران خليل جبران، أما أنا فلا ألومهما على هذا التساهل، لأننا اليوم في عصر ارتقى فيه طراز التفكير واختلفت وجهة النظر مما كانت عليه في القرون الماضية، فليس من الموافق لروح العصر أن ننشد الشعر فيه بلغة امرئ القيس ولا بد للشعر وللغة قبل الشعر من تقمصهما بروح العصر))[38].

---

[35] المصدر نفسه، ص 193.

[36] المصدر نفسه، 207.

[37] دراسات بلاغية ونقدية، د. أحمد مطلوب، دار الحرية للطباعة –بغداد، 1985، ص 529.

[38] النقد الأدبي الحديث، د. أحمد مطلوب، مطبعة الجيلاوي، القاهرة، 1968، ص 207.

وقبل أن يتأثر الشعراء العراقيون بمدرسة مجلة (شعر) اللبنانيية في أواخر الخمسينيات ومن ثم البدء بنشر كتاباتهم من (قصائد النثر) فيها، كانوا قد تأثروا بمدرسة مجلة (الأديب) التي صدر عددها الأول عام 1941 وأسلوب صاحبها ألبير أديب في كتاباته النثرية التي تقصد إلى جعل (الأثر) مقياسا للشعرية بمعنى أن الشعر ليس نظاما يخرج ما ليس على قياسه، بل هو إيقاع يدخل فيه ما يخلق أثره في النفس، سواء أكان نثرا أم نظما، وأن الشعر يمكن أن يوجد خارج الوزن والقافية.

وربما كان القاص عبد المجيد لطفي من أشد المقلدين لألبير أديب آنذاك وقد نشر عددا كبيرا من شعره المنثور قبل أن يصدر ديوانه (تصابي الكلمات)[39] عام 1970. وفي هذه المجموعة نجد نوعا من الإنشائية التي تفتقر إلى الوحدة البنائية، إذ أن الجمل في الغالب تقوم على الاكتفاء التعبيري بشكل لا نجد فيه أفكار الشاعر تتلازم ويستدعي بعضها بعضا، لذلك يمكن أن نقرأها مجزأة: ((كفي تهرول/ واتت رابية رخوة ولن أكافح/ فالرذيلة حب أو نفاية أو قدرة/ وأنا حب في مسيرة فائضة/ وبلا مستنقعات تزحف زواحف أنيقة/ وفانوسي يطفئ الريح وتخمد الأضواء/ أنا الذي أقود، انتهي/ ويضمر جلد أفعى/ تلد وتصرخ، تصرخ وتلد/ الأفعى والمرأة))[40].

ويجد الدارس أيضا أن العديد من هذه (الأشعار) هي خواطر براقة، ورصف لتعابير منمقة، تعتمد أحيانا على التداعيات وانثيال الأفكار: ((قطع من الغمام فوق رأسي/ ومثل قباب بعيدة تبدو حواشي الشمس ومثل الروابي تخضل أطراف جزر قرمزية/ وهكذا أضيع/ الأشياء التي تبدو أنظف أقلها قيمة/ إن القذارة اهتزازاتها/ والجروح الملوث إيلام جدير بالاحترام/ أنا أعرف الضعف، في الألم تبدو الحشرة فينا أكثر جوعا/ إن أوتارنا الخفية تهتز، ترتعش، تصفع/ وتتحلل خلال ذلك كثافة الأشياء))[41].

وإذا كان عبد المجيد لطفي يبتعد عن المباشرة في تعابيره ويعتمد شيئا من الغموض والرمزية، فإن حسين مردان الذي مارس هذا النوع من الكتابة في مجموعة (العالم تنور)[42]، يجنح إلى الوضوح والبساطة

---

[39] طبع بمساعدة وزارة الأعلام في مطبعة النعمان في النجف، سنة 1970.

[40] تصابي الكلمات، ص 10.

[41] نفسه، ص 31-32.

[42] العالم تنور، شعر، مطبعة اللواء، بغداد 1958.

في التعبير ذلك أنه يسبغ جل اهتمامه بالمضمون الذي يطرحه من خلال اعتماد الوصف المباشر والميل إلى السرد، ولذلك بدت مجموعة حسين هذه، في حقيقتها، كأنها خاطرة طويلة مقسمة إلى سبعة وعشرين مقطعا، غير أنها مكتوبة على طريقة تقطيع الأشطر: ((غدا سينبثق فجر جديد/ وبغداد غرقى بالأضواء/ والشفاه التي ظلت يابسة/ سنة، سنة كاملة/ تبتسم للنسيم البارد/ حتى القلوب الميتة/ الموغلة في الموت/ تتحرك مبتهجة))[43].

وإذا كان خطأ الناظمين يكمن في اعتقادهم أن الوزن والقافية كافيان لإبداع الشعر وهما ركناه الأساسيان، فإن خطأ أصحاب الشعر المنثور يكاد يكون النقيض لهذا التصور، إذ يجعلون إلغاء الوزن هدفا يعتمدونه لتجديدهم دون أن يقدموا بديلا ناجحا يقي كتاباتهم من السقوط في حومة الأفكار التي تتوزع في بنية الخاطرة حينا، أو السقوط في شرك النثر الركيك حينا آخر: ((كيف لا أضيق بهذا العالم/ العالم الذي يلتف حول فخذين/ عالم مارلين مونرو/ نصفه من المراهقين/ والنصف الآخر لا يجيد غير صناعة الرصاص/ إنه عالم مخيف/ فعلى كل رأس شبح/ غرفة مظلمة/ وليس باستطاعة إنسان الاختيار))[44].

فهذا الوضوح ابتعد باللغة عن حدود الشعر ذات الظلال الشفيفة، وحمل الفكرة ووضعها بين أيدينا بشكل مباشر ما أفقدها أسباب إثارتنا وتنبيه أحاسيسنا.

يمكن أن يحدد الباحث زمنيا، ظهور (قصيدة النثر) بشكلها الحديث البعيد عن جذوره الأولى –الشعر المنثور والنثر الشعري- مع ظهور مجلة (شعر) اللبنانية عام 1957، وحتى المصطلح نفسه ولد في تلك الفترة وقبلها كانت التسميات مختلفة، والذين أكدوا المصطلح المعزز بالانموذج في مجلة (شعر) هم أولئك الذين يقرأون باللغة الفرنسية. ولهم اطلاعهم على الشعر الفرنسي الذي تعد قصيدة النثر أحد وجوهه[45]. ويذكر عبد الرحمن الربيعي: ((أنه أول من كتب قصيدة النثر في العراق بتأثير معين من شعراء مجلة شعر، وأن كل شعرائنا

---

[43] نفسه، ص 5.

[44] نفسه، ص 25.

[45] جريدة القادسية، مقال (قصيدة النثر والأسئلة العمياء) عبد الرحمنمجيد الربيعي، 1986/10/07.

العراقيين الذين اهتموا بقصيدة النثر هم أولئك الذين عرفوا عن طريق مجلة شعر، لا بل أنهم بدأوا كتابتها ونشرها عندما تعرفوا على مجلة شعر))[46].

ويجد الباحث في العدد (23) من مجلة (شعر) السنة السادسة عام 1962، أنها نشرت أول مرة (قصيدتي نثر) طويلتين، الأولى لعبد الرحمن مجيد الربيعي والثانية ليوسف الصائغ التي يشير تاريخ كتابتها إلى عام 1956.

وقارئ قصيدة عبد الرحمن مجيد الربيعي يجدها أقرب إلى أسلوب قصصه القصيرة وسائل للتعبير، فضلا عن خلوها من شكل من أشكال الإيقاع، كما هو واضح في هذا المقطع منها: ((تسلق المسرح رجل صامت/ بارد...بارد/ نظراته كسيرة/ كان من قبل لصا/ يسرق الأزهار ليدوسها بقدميه/ وانتفض عن رجل آخر/ أصابعه مقادح/ صرخ صمته الطويل السمفونية:-لن تعزف/ فقد مات العازفون/ وكان الأصيل في روعته، ورميت أشلاؤهم في هوة سحيقة..))[47].

ولا يبتعد أسلوب أغلب (قصائده) في مجموعة (شهريار يبحر) عن هذا الأسلوب، حيث شيوع المفردات ذات الدلالات العامة والمفردات الشائعة في الأنماط النثرية، التي تتشابك جميعا على وفق تركيب البناء النثري: ((أخذ ليلى لصدره/ في ليلة لم تكن قائظة/ وكان القمر بدرا/ وفتيات قبيلتنا/ يرقصن عند عين الماء/ ودنس ورد حلم قيس/ وارتوى/ شوى الصيد وأكله/ ترنح عمود قيس/ وسقطت مملكته))[48].

وإذا كانت العديد من (القصائد) في هذه المجموعة تقترب من القصة القصيرة أكثر من اقترابها من الشعر، فإن (القصائد) الأخرى هي محض خواطر تتراصف فيها الجمل حتى تغدو تراكما لغويا نثريا محضا، يعمل على التأثير في المستوى الأدائي للعبارة في نسيج القصيدة بعامة، فيطفئ توهج الفعل الشعري فيها.

أما قصيدة يوسف الصائغ (ثمة أفيون) التي احتلت صفحات كثيرة من مجلة شعر، فهي نوع غريب من الكتابة الأدبية، إذ تبتدئ بأسلوب الشعر المنثور الذي كان يكتبه الريحاني أو روفائيل بطي في العشرينات من هذا القرن، ثم تتحول إلى أسلوب القص العادي مع التأكيد على الحوارات البسيطة الساذجة في كثير من الأحيان. فهي تبتدئ بهذا الشكل: ((في أية مدينة أنا/ أيها العابرون، أين نحن/ لو كان هذا بلدي عرفني أهلي/

---

[46] نفسه، ص4.
[47] مجلة (شعر) العدد 23، السنة السادسة، 1962، ص 51.
[48] شهريار يبحر، عبد الرحمن مجيد الربيعي، بيروت، 1985، ص 214.

لو كانت هذه مدينتي... وجدت على الرابية منزلي/ لست في حينا/ أيها العابرون لست منكم/ العابرون صم/ أهل المدينة من حجر/ قطعوا آذانهم وشيطان استل من فمهم ألسنتهم/ أي إله طردكم من الجنة؟/ أي حقد سحقكم باللعنة...))[49].

ومن أسلوبها القصصي هذا المقطع الذي يغلب عليه السرد والوصف: ((أوصدت الباب، وعن يميني سكايري، والمنفضة مليئة بالأعقاب، لكن حنجرتي تتألم وصدري يضيق كالبئر، وأسعل فأبصق دما وألطخ منديلي، فبأي دمع تغسله أمي؟/ الدخان لذيذ، لكنه يقرض رئتي، وشفتاي تنتقمان منه بحقد))[50].

أما حواراتها فهي الأكثر ابتعادا عن الأداء الشعري لسطحيتها وغلبة الروح النثري الثقيل عليها: ((- أحضري الإبريق، سأغتسل. سأحلق لحيتي وأتعطر وسأستحم بالشمس. يلفني الضياء فلا اخجل. وسأطرد جميع المعزين وأبحث عن حبيبة.وسأطرد جميع المعزين وأبحث عن حبيبة.

- ولدي لا تخجلني، لا تخجل شيخوختي، حبيبي لا تضمني أمام الجيرا.
- أنا هنا يا أماه. لقد ولدت من العدم. ويد مباركة أيقظتني))[51]

وربما يكون من المهم هنا أن نذكر أن (القصائد) التي نشرها جبرا إبراهيم جبرا في مجلة (شعر) منذ زمن مبكر، كان لها تأثير معين على الشعراء العراقيين، بحكم وجود هذا الأديب بينهم، وصلاته الطيبة مع العديدين منهم، فضلا عن كون (قصائده) هذه قد تميزت بالجودة والتماسك والطول، حرص فيها – كما حرص الآخرون من أوائل شعراء مجلة شعر بخاصة محمد الماغوط- على تدارك مواطن الضعف في المحاولات الأولى والمتمثلة في الخلو من الإيقاع. فقارئ قصائد الماغوط الأولى وقصائد جبرا[52]، لا يشعر بغياب الإيقاع عنها برغم خلوها من الأوزان المعروفة، فضلا عن توفرها على العديد من ميزات الشعر الجيد. تقول سلمى الخضراء الجيوسي: ((... ولكني لا أستطيع أن أضع إنتاجا كإنتاج توفيق صايغ أو محمد الماغوط إلا تحت (الشعر)، لأن تأثري به كامل، يملؤني بذلك التوتر وأحيانا بالنشوة التي أشعر بها إزاء الأعمال الشعرية الصادقة. ولكني أعرف في الوقت نفسه أن عددا كبيرا من الشعراء العرب اليوم لا يستطيعون أن يعتبروه شعرا، لأن حساسيتهم

---

[49] مجلة شعر، العدد 23، 1962، ص 59.
[50] المصدر نفسه، ص 64.
[51] نفسه، ص 76.
[52] ينظر: على سبيل المثال قصيدة جبرا (المدينة) المنشورة في مجلة شعر، العدد 6، 1958، ص 17، وقصيدة الماغوط (القتل) في ص 5 من العدد نفسه.

الشعرية مبنية عن تلقي الشعر المنظوم ذي الموسيقى الظاهرة والإيقاعات المنغومة المنظمة، فهي أبدا تنتظر هذا التوقيت الموسيقي الموقع عندما تستعد لسماع الشعر أو قرائته ولا يكتمل حضورها إلا به))[53].

وإذا كانت الصحف والمجلات العراقية مثل جريدة (المستقل) التي كان يشرف على صفحاتها الثقافية الشاعر رشدي العامل، ومجلة (العاملون في النفط) التي كان يشرف عليها الأديب جبرا إبراهيم جبرا، و(الانباء الجديدة) التي يشرف على صفحاتها الثقافية القاص عبد الرحمن الربيعي، قد نشرت عدة نصوص من (قصيدة النثر) فإن مجلة (الكلمة) لصاحبها ومديرها المسؤول حميد المطبعي كانت قد فتحت بابها على مصراعيها (لقصيدة النثر)، ذلك أن الكاتب حميد المطبعي كان أكبر المتحمسين لها والمدافعين عنها وكاتبيها منذ نهاية الستينات، فضلا عن رئيس تحريرها القاص موسى كريدي الذي كان هو الآخر من كتاب (قصيدة النثر).

ففي العدد الأول من مجلة الكلمة الصادر في كانون الثاني عام 1967، نشر المطبعي قصيدة (الصيف يجرح الصمت) وهي قصيدة لا تشي بعلاقات محددة ولا تضيف لغتها الشائكة إليها أبعاد تثريها وتغنيها أو تعمق عندنا الإحساس بما يريد الشاعر أن يوصله إلينا من أفكار، فبدت تجربته خلالها كأنها ملفقة وزائفة، ولا نرى كتابتها إلا ضربا من الانقياد إلى هوس التعبير بغموض غير مبرر، يقول المطبعي: ((كان أن أخفي إسمي في آخر الشهور/ أن أصير رمادها الجديد تأريخي الأولي/ والعبور صمت قافلة الشهور/ جنيت خلني ألبس العصور لغة الأوراق من أول الخمائل/ خلني أخلع انهياراتي العتيقة/ صدى هذا الموكب في الرحيل/ جنيت أني بعدما لعنت اسمي العتيق اقرأ في الشواطئ الدفينة/ ظلال قافلة أقبلت تستريح، تعيد بقيا غابات الفتوح)).

وغير هذا، فإن الإيقاع الذي نشعر به في هذه القصيدة إنما مرده إلى بعض الأشطر الموزونة، أو الألفاظ التي تتطابق بنيتها مع النبرة التي تعطيها بعض تفعيلات العروض، وليس مرده إلى إيقاع خاص أو إيقاع داخلي كما كانوا يرددون. كما نجد فيها إيقاع التقفية الداخلية والخارجية مثل: الشهور والعبور، وتستريح الفتوح، ونجد مثل هذا في قصيدته (النشأة الأولى)[54] حيث التأكيد على القافية الداخلية أو الخارجية، وتوزيع الكلمات حسب القيمة الصوتية لبعض التفعيلات: ((أتجهليني يا سنيني/ ركعت، جبهتي جسر لك، توأم لحنيني/ يا فرسا تبوح للطريق سر المسافة/ وعينا فرسي الطريد، وعيناي النهاية/ في المدى تستريحان، تخطوان تعبران)).

[53] مجلة الكلمة، مقال (الشعر العراقي-ملامح وخطوط) العدد 6، ت2، 1973، ص3.
[54] الكلمة، العدد 2، حزيران 1967، ص 48.

ويلاحظ الدارس أن العديد من قصائد النثر تتسم بتفكك بنائها، ذلك أن اللغة فيها هي التي تسيطر على الشاعر وتسحبه إلى أبنيتها الغريبة وتشكيلاتها غير المألوفة في لغة الشعر وتغريه بالسقوط في لعبة شكلية لا طائل من ورائها. ولا نبالغ في القول إذا قلنا أن هذا الخلل يكاد يكون قاسما مشتركا لأكثرية قصائد النثر العراقية. ومنها على سبيل المثال هذا الأنموذج لجواد حمد من قصيدته (ذبول العالم الأسفل): ((مصباح يخبو/ جؤس يصطخب في الحشرجة/ في جسر محنط/ بقايا من رجوع/ في رهبة وحدي أصارع جوعي/ والعرف الأقصى))[55].

((أصمت. أصمت. ما أنت غلا انت وما هي إلا هي/ الملائكة تمر مسرعة. الملائكة تعدو شاحبة/ وفي يد كل واحد منهم باقة من الكرفس الاصطناعي/ اصمت. أصمت. فلا صولجان الملك/ يستطيع أن يضم يديك إلى بعضهما/ ولا الحنين المجهض يستطيع أن يشرب البحر من العالم))[56].

ويجد الباحث في هذه (القصائد) أنها عبارة عن تركيب لا يمتلك ما يسنده من أبعاد موضوعية. فالرموز الكثيرة التي تضيق بها (القصيدة النثرية) ليت لها أية وظيفة شعرية، فأية فائدة لرموز قصيدة صلاح فائق (ثلاث قصائد)[57] مثل (المرأة الوحشية) و (المقاهي) و (اللصوص) و (فيزياء الخجل) و (القطط).

أننا لا نكاد نعثر على شيء مهما أجهدنا أنفسنا في التفكير في دلالاتها، يقول صلاح فائق في هذه القصيدة: ((آه/ أنه مساء يوم آخر/ وها أنا/ أقف أنظر في مرآتي الوحشية/ ألمس سنوات المقاهي معبأة في وجهي، طرقا مغصوبة بجيش مؤجل/ ليلا يسحبه اللصوص بعيدا، حبا قديما يستضيف فيزياء الخجل وقطط المدن القديمة))[58].

ومثلها رموز قصيدة حميد المطبعي (تآلف في زمن الهجرة) مثل (الفعل المضارع) و (الأيتام) و (الكافور) و (الصابون) وغيرها من الرموز التي تزدحم بها القصيدة دون فائدة واضحة: ((يستبعدون بكارة الليل/ كل فعل مضارع زمن للهجرة للأسماء/ وتغسلون أوجه الأيتام بالشمع والكافور والطيور/ أحمل في راحتي زهرتين من الصابون/ عبر مومياء ويفطم المكفوف ميلاد سور/ يسافرون في وجهي)).

---

[55] الكلمة، 53.
[56] مجلة (الشعر 69) العدد 2، حزيران 1969، ص 33.
[57] المصدر نفسه، العدد الأول، مايس 1969، 37.
[58] الكلمة، العدد الأول، 1968، ص 12.

فالرموز هنا رموز مجردة، في حين يجب أن تكون الرموز في القصيدة إشارات ذات امتدادات وإيحاءات موصلة، كما أن اختلاط الرموز هنا أفقد القصيدة انتظامها في بنية دلالية مقبولة وجعلها أقرب إلى الركام غير قابل للترتيب أو الفرز، بل أنها تبدو كما لو كانت تسجيلا لهلوسة مثقلة بالغموض والتشويش.

وبالرغم من أن العديد من العبارات التي تتكون منها هذه القصائد لا تخلو من جاذبية في تنسيقها للألفاظ إذا نظرنا إليها مجتمعة في بنية القصيدة، لأنها ستكون مرصوفة بعضها إلى جانب بعض دون أن تلتحم في نسيج شعري ينماز بالحيوية والتماسك. فعبارات مثل (ايتها الأوطان النامية في صحون الهواء) و (وقد امتلك صورتي المؤجلة) و (أتلطخ بمن يستحمون في المدن) و (ترتعد عظام الطيور بعد فضاء السواحل) لا تخلو من تنسيق غير مألوف للألفاظ، ولكنها مجتمعة تبدو مفككة وهلوسة لا توصل إلى شيء: ((ألتقي مع من/ أيتها الأوطان النامية في صحون الهواء/ التقي مع الحقد. وقد أمتلك صورتي المؤجلة/ وأتلطخ بمن يستحمون في المدن؟ أسافر/ سفنا؟ قبطانا؟ مكتشفا ترتعد عظام الطيور بعد فضاء السواحل؟/ التقي لأبعثر موانئ الأسماك والتماسيح؟/ عقلي ماء/ ومجاذيفي مؤسسات القرون))[59].

ويكاد يكون غياب الإيقاع الواضح سمة الكثير من هذه القصائد، الأمر الذي يجعلها تنوء بالأصوات النثرية غير المتجانسة وبالألفاظ التي تخدش الأذن التي اعتادت اللفظ المنغوم والعبارة ذات الوقع والسلاسة عند قراءة الشعر منذ أزمان طويلة. وإذا كانت (قصيدة النثر)، -كما يزعم أصحابها- ردا على خطابية الشعر الموزون وإيقاعاته الصائتة، فإن الباحث في هذه (القصائد) يجد أغلبها ذات لهجة خطابية وصوت صائت ونبرة عالية غير منغومة.. ولعل (قصيدة) أنور الغساني خير شاهد على هذا الأسلوب((يا سادة/ يا رموز الوقت في المحطات/ هناك نساء/ يأتين بالرجال الباكين في القصائد القديمة/ وقبل الرحيل يرسمن بالطباشير خطوط القتال/ وأنتم المشردون تحت الجسور الخشبية/ تنتظر لحومكم الخناجر النظيفة في أكف تنمو كل لحظة))[60].

إن أنموذج الوزن الموسيقي –كما يقول د. علي عباس علوان- يعطي الشكل خطورته كما يتناسق في الوقت ذاته مع البناء الداخلي للقصيدة، سواء في التنويع أو التوازن أو في أصداء الجرس العام أو فيما تتركه الترجيعات المختلفة من أصداء وتلوين. ونحن لا نستطيع أ نعوض الذوق الشعري عند القارئ العربي حين يفتقد العنصر الهارموني الخارجي، بالموسيقى الداخلية للكلمة أو التركيب أو المشاعر[61].

---

[59] الكلمة، العدد، 6، 1973، قصيدة (نية للمغادرة)، مؤيد الراوي، ص 133.
[60] الكلمة، أيلول، 1969، ص 98.
[61] ينظر: المصدر السابق، العد 1970، 5، ص 63، من لقاء مع الدكتور علي عباس علوان.

وقد أدت محاولات بعض الشعراء في إيجاد شيء من الإيقاع في قصائدهم عن طريق جعل بعض الكلمات أو الجمل موزونة، إلى إظهارها أشبه ما تكون بالقصائد مكسورة الوزن، متعثرة الإيقاع، بخاصة عند إضافة بعض الترابطات الصوتية عن طريق التقفية.

وفي الحقيقة يجد الباحث في (قصائد النثر) العراقية أنها تأخذ ثلاثة أنماط تعبيرية مختلفة[62]. يأخذ النمط الأول خصائصه من ابتعاد (القصيدة) عن جنس الشعر بعدم التفاتها إلى الإيقاع الموسيقي الذي يعتمده الشعر العربي ويستند إلى بحور الشعر وتفعيلاته النغمية، وبأنها لم تحقق –خارج نظام الوزن- أية رابطة صوتية كحد أدنى للإيقاع الواضح غير المرتبك أولا، وبان الشاعر لم يستطع الارتفاع باللغة عن عموميتها وتحويلها إلى صوت شخصي، وأن ينظمها من خلال رؤيته وموهبته في أغنى الأشكال تعبيرا، مستثمرا دلالتها وأصواتها وعلاقات بنائها وإيقاعها على نحو فريد ثانيا. ويمكن أن تكون (قصائد) عبد الرحمن مجيد الربيعي من هذا النمط، على سبيل المثال فهي لم تتوفر على إمكانات رفيعة تبلغ باللغة مبلغا مرموقا من التفجر والصفاء، فضلا عن مباشرتها وخلوها من الحد الأدنى للإيقاع المنظم الملتحم بصور القصيدة وتعابيرها.

أما النمط الثاني فيقف على النقيض من هذا النمط حيث يعتمد الشعراء الهروب المصطنع عن تقديم الأفكار التي يستطيع القارئ أن يفهمها ومن ثم يتأثر بها ويمكن القول أن الغموض الذي يصطنعه الكثير من الشعراء في قصائدهم هذه هو غموض مقصود لذاته بعد أن يفشلوا في تحقيق التوازن بين الفكرة والفن من خلال إيجاد الأنموذج المتناسق مع الذات والآخر، فيسقطون في هوة عميقة لا مخرج منها، حيث تتكدس التراكيب وتتراكم الأفكار المشوشة دون أن تتحول إلى معان واضحة في ذهن المتلقي بصورة نثرية وتؤثر في مشاعره. غير أنهم يقولون لك بعد هذا أنه شعر (سريالي) يقوم على توليد علاقات جديدة بين الألفاظ تعين الشاعر في خلق صورة فريدة، تعتمد استقطاب قوى الحلم والتعمق في قرارة الذهن البدائية.

أما الحقيقة، فهي أن هذا الضرب من التعبير هو شطحة من الشطحات التي كثيرا ما تحدث في الفن والتي لا تبلغ بالشاعر في نهاية المطاف رؤية واضحة وجادة ومتكاملة، وربما كانت نماذج هذا النمط هي الأكثر بين أنماط (قصيدة النثر)، ذلك أن كثيرا من الشباب في بداية الستينات كانوا قد اطلعوا على أدب اللامعقول وافتنوا به، وراحوا دون فهم عميق ودقيق لهذا الأدب يكتبون متحمسين قصائد (تجريدية) تضم أفكارا متناقضة ومشوشة، لا نخرج منها مهما تأملنا بموضوع محدد. وإلا فما هي الفكرة التي يريد مؤيد الراوي أن يوصلها

[62] ينظر: المصدر نفسه، ص 63 وما بعدها.

إلينا في قصيدته (أشخاص في فيزياء الجسد) على سبيل المثال: ((‘ملا أن أظن الزيادة فضاء/ ‘ملا أن لا تكون دولة/ انتظر. انتظر. انتظر زيادة المطر/ بعد سقوط الأصابع مع الرمز داخل قنينة الليل/ انتظر زراعة المعاطف والوفود الأجنبية... إلخ))[63].

فلا شك في أن هذا النص عبارة عن تكديس أكبر كمية من الأفكار المضطربة المتناقضة دون أن تأخذ قارئها إلى التامل أو إلى رؤية واضحة المعالم والأبعاد. ونقرأ أيضا من هذا النمط قصيدة جان دمو (آه لما القوارب هذه) التي يقول فيها: ((لا وجود في الظل إلا لعاصمة الأبدية/ الغيوم حين تنعكس في بحيرة ما، تترع قشورها وتبدأ بالتكلم/ هل بالرماد وحده يضاء القلب؟/ هل الحقول أسرة؟ ...))[64].

فاللغة في هذه القصيدة لغة غريبة تصدم قارئها، ذلك أنها تقيم علاقات اعتباطية بين الألفاظ، ليس لكون هذه العلاقات غير مألوفة، بل لأنها لغة جافة لا تستطيع الألفاظ فيها أن تتناسق وتلتحم فيما بينها لتشكيل صياغة فنية مرموقة[65]. لذلك يبقى الشعر فيها ناقص للتجمع في بؤرة تتسلم انعكاسات وترسلها إلينا صورا فنية متوحدة ومتوهجة وخلابة.

أما النمط الثالث فهو الذي يأخذ من النمطين السابقين بعض خصائصها ويتوفر على سمات تعبيرية مقبولة تتحد بالابتعاد عن الوضوح الزائد والمباشرة والخطابية وعمومية اللغة النثرية كما تبتعد في الوقت نفسه عن الغموض المقصود والأفكار المتناقضة المشوشة والتراكيب (التجريدية). وهو نمط على أية حال قليل الوجود بين نماذج النمطين السابقين الكثيرة.

وهذا الأنموذج لموسى كريدي من هذا النمط المقبول إلى حد ما: ((بعدما أوثقوك بمهماز الخيل الصافنة/ وفصلوا من سبحات الجسد/ أبواقا للجند المهزومين، وأحصنة للحداة/ ومتاريس لخطب الأمير وخطبة الجمعة/ قطف الموت نحو يديك لسانه/ واحتمى بالبحر جلدك...))[66]. ومنه أيضا قصيدة نزار عباس الذي كان يكتب مثل هذه القصائد منذ الستينات: ((أحيانا أفكر بك/ أحيانا أسقط/ أكتشف ذلك الشرخ في الروح/ ذلك الشرخ في المرآة/ مرآة قديمة بإطار من خشب، مطوقة بالخشب/ لعينة بالخشب/ مرآة بالخشب...))[67].

---

[63] الكلمة، العدد2، ت2، 1968، ص 82.
[64] المصدر السابق، العد 1، ت 1،1970، ص 39.
[65] ينظر: كنماذج على ذلك: قصيدة حميد المطبعي (حوار الخوف) في العدد 4، آذارن 1970، ص 141، وقصيدة صلاح فائق في العدد 5، 1970، ص 81، وقصيدة (جيلي) لجان دمو في العدد 3، مايس، 1967، ص 55.
[66] الكلمة، أيلول، 1973، ص 21.
[67] المصدر نفسه، ص 48.

ومنه أيضا قصيدة عالية ممدوح (الفرح في دورق الكيمياء): ((في القصر/ بئر/ ونفق، ومرايا/ في القصر بطن/ ومنشفة قاسية/ ونوم قديم/ في القصر كتر/ أيقونة بيضاء وغضب مسافر/ قبل أن أبصر الخرس/ طهرت الماء بالشعر/ في الذاكرة/ كتبت عن فداحة الفرح/.../ في الساحة علقت أزرار أبي/ ونام النهر/ وقلبه مفلس))[68].

وربما كان سر كون بولص من أكثر الشعراء توفرا على نماذج هذا النمط، ذلك أن هذا الشاعر كان قد كتب الكثير من القصائد الموزونة الجيدة ونشرها في مجلة شعر إلى جانب قصائد كبار شعرائها، من نماذجه هذه نقرأ هذا المقطع: ((أصل إلى وطني/ بعد أن عبرت/ نهر يهبط فيه المنجمون بآلات فلكية صدئة/ مفتشين عن النجوم/ أو لا أصل إلى وطني، ان عبرت نهرا لا يهبط فيه أحد/ .../ أجرح الهواء، عانق جسد الموسيقى/ ثم خندق الكلمة/ هناك نبضة في داخل النبضة/ ونبضة أخرى في داخل النبضة الثانية...))[69].

وبعامة، يمكن القول، إن المزالق الخطيرة في (قصيدة النثر) في العراق أدت إلى خلق العديد من الإشكالات الشعرية الحديثة، وإلى انتشار الفوضى واختلاط المفاهيم، ذلك أن الكثير ممن كتبوا (قصيدة النثر) كانوا من الشعراء الذين لم يتوفروا على موهبة كبيرة وثقافة أصيلة، فبقيت هذه (القصيدة) معزولة وضعيفة الصلة بالقارئ.

يقول الدكتور علي عباس علوان ((نحن لا نميل إلى اعتبار قصيدة النثر شعرا يمكن أن يأخذ مدى أوسع في حقبة السبعينيات، أو أن يشكل ظاهرة أدبية ذات مستقبل مرموق، ذلك أن افتكار هذه القصيدة لمحور أساس من محاور القصيدة الشعرية ولبعد يكاد يكون من أبرز أبعادها ونعني به العنصر الموسيقي إذ ان فقدانه يجعل هذا اللون من التعبير بعيدا عن ترابط النفس مع الفكر في آن واحد))[70].

وكما ذكرنا من قبل، فقد تعرضت (قصيدة النثر) إلى هجوم كبير من النقاد والشعراء الذين يعارضون هذا اللون من التعبير، وقد يكون من الطريف والمفيد هذا أن نذكر ما كتبه الناقد طراد الكبيسي عنها وعن كبير المتحمسين لها حميد المطبعي، ومن ثم رد الأخير عليه. يقول الكبيسي: ((إن قصيدة النثر في الأدب العربي لم تكتسب بعد صفة قصيدة.. إن ما يسمى في الأدب العربي الحديث قصيدة نثر لا يعدو كونه –في أفضله- نثرا شعريا أو شعرا منثورا.. وليس الوزن هو الحد الفاصل بين الشعر والنثر فهناك نثر يسمو كثيرا على الشعر بشاعريته. وهناك شعر أسوء بكثير من النثر.. إن ما تنشره (الكلمة) تحت اسم (قصيدة نثر) سواء لصاحبها أو

---

[68] الكلمة، العدد 3، 1970، ص 102.
[69] الأديب المعاصر، العدد 31، آذار، 1989، ص 10-14.
[70] الكلمة، العدد5، 1970، ص 63.

لغيره لا يعدو في معظمه أن يكون (هراء) لا طائل وراءه. أقول هذا وأنا أقول لصاحب (الكلمة): ان ما تبدؤه في (الكلمة) إنما يشكل بداية عصر انحطاط في اللغة والشعر))[71].

وقد رد صاحب مجلة الكلمة على الكبيسي قائلا: ((إن مجمل الآراء التي أوردها الزميل طراد الكبيسي تشكل الضد من قصيدة النثر.. ومع هذا فإنه أخيرا كتب قصيدة نثر ننشرها هنا بناء على طلبه وهو يصر على أن قصيدته هذه ليست قصيدة نثر، ومنها: ((اسألك. فتنتبذ الصحراء. ويقعد ما بيننا البحر، مثل امرأة في التلفزيون.. تشحب. يشحب ما بين نفسي والعالم.. أين معراجك أيتها الاشجار الملتفة مثل البزقات.. طاردتني في المطارات.. وفي الكتب المضادة للثورة، أفلام الجنس [كان فيلم الليل the frensh love]...إلخ)).

ويقول الناقد عبد الجبار داود البصري إن الحديث عن شرعية قصيدة النثر حديث سابق لاوانه، لأن الأنواع الشعرية والأجناس الأدبية بشكل عام لا تعتبر شرعية بقرار رسمي ولا بنظرة ولكن جودة العطاء الأدبي وانتشاره وترسخه خلال التاريخ هو الذي يعطيه الشرعية. فالشعر الحر لم يأخذ شرعيته من أحمد باكثير ولا من لويس عوض ولكنه أخذ شرعيته من بدر شاكر السياب. والشعر المنثور في ضوء العطاء الأدبي ما زال غير مشروع لا تنافس نماذجه نماذج محمود درويش ونزار قباني والبياتي بل لا تنافس أروع نماذجه من هم أقل شاعرية من هؤلاء... والذين يدعون إلى ضرورة قصيدة النثر يخلطون بينها وبن ضرورة تجديد الشعر وتحديثه وتطويره، وإذا كان الشعر المنثور قد وجد قبل أكثر من ستين عاما فما زال يسير من سيء إلى أسوء[72].

---

[71] الكلمة، العدد5، أيلول 1973، ص 13.
[72] ينظر: جريدة القادسية، 1986/07/24.

المبحث الأول: مفهوم الشعر الحر:

هو نوع من أنواع الشعر، ظهر عندنا على يد جماعة من الشعراء الشباب بعد الحرب العالمية الثانية، فكان له مؤيدون وأنصار كما كان له خصوم وأعداء.

فما هو الشعر الحر؟ وما حقيقته وما نظامه؟

- الشعر الحر هو ذلك الشعر الحديث الذي لا يخضع لنظام البيت العربي المعروف ولا يتقيد بعدد ثابت من التفعيلات في السطر ولا يخضع لقافية موحدة في الغالب.

ولقد اختلف بعض النقاد في تسمية هذا النوع من الشعر فها هي جماعة "أبولو" و"نازك الملائكة" تتفق على تسميته **"بالشعر الحر"** وتعتبر هذه التسمية مصطلح انجليزي أطلق في البداية على ديوان "أوراق العشب" للشاعر الأمريكي "ويت ويمان" عام 1855 فقيل " FREE VERSE" بينما أطلق على شعر الأديب الإنجليزي "إليوت، ELIOT" وهو شاعر مشهور في عالم التجديد إسم **"الشعر الجديد،** NEW FOETRJ" وديوانه **"الأرض والخراب"** وهناك من الأدباء العرب من سمى هذا الشعر **"بالشعر المطلق أو الشعر المنطلق"** أو **"شعر التفعيلة".**[1]

كما يرى بعض الدارسين أن الشعر الحر هو ثورة شاملة تناولت الشكل والمضمون في شعرنا العربي المعاصر فنفخت فيه روحا حية ونفضت عنه غبار القرون، وهو امتداد للحركات التجديدية القديمة.

كما عرفه بعض الدارسين أنه ذلك الشعر المبني على نظام خاص ومخالف للنظام العروضي القديم وقد جاء نتيجة للتغيير الجذري الذي أصاب الأمة العربية حيث صب اهتمامه على قضايا معينة من أهمها قضية المدينة، الحزن، الموت.

ويعرفهم البعض الآخر بما فيهم "نازك الملائكة" أنه انسلاخ جزئي من العروض، ومن فكر الماضي ويدل في نفس الوقت على بقاء نسبي في نمط اللغة الشعرية القديمة. بالإضافة إلى أن بعض النقاد يرون أن

[1] شبكة ياهو ه الثقافية WWW .YAHOO .COM.

شعر التفعيلة هو ثورة عنيفة هزت منظومة التقاليد الشعرية وغيرت أشكال القصائد ودخلت منطقة الصراع القومي الاشتراكي ويقصد به أيضا أن يقوم الشاعر بأخذ تفعيلة ما وينظم على وزنها شعرا كثيرا دون أن يلتزم بعمود الشعر أو قافيته، فالأسطر فيه غير متساوية التفعيلات.

شعر التفعيلة مساحة واسعة للتعبير عن المشاعر بخلاف الشعر العمودي الذي يضيق على الشاعر نوعا ما مما يدعوه لاختزال مشاعره، والشعر إنما هو إخراج المشاعر من الصدور وتدوينها في السطور مع الالتزام بالوزن طبعا، أما الكلام غير الموزون فليس شعرا بالتأكيد.

وشعر التفعيلة موزون كما نعلم، ويمكن أن نستخلص أن شعر التفعيلة يعتمد على التفعيلة كوحدة أساسية وعلى نظام الشعر الواحد طال أم قصر، مقابل البيت العمودي ذي العدد المحدد من التفاعيل والقافية الموحدة، فقد تأتي تفعيلة واحدة صعودا إلى ما شاء الشاعر. وشعر التفعيلة يعتمد على التفعيلة الواحد مثل: "مستفعلن" وقد يعتمد أكثر من تفعيلة: "مستفعلن فاعلن" أو "فاعلتن، مستفعلن" فما كان على تفعيلة واحدة فهو الصافي كالبحور الصافية وما كان مختلطا فهو الممتزج كالبحور الممتزجة، وشعر التفعيلة يخضع لقانون العروض من حيث الزحافات والعلل، ويستعمل الشاعر في شعر التفعيلة جميع التفاعيل لكن هناك تفاعيل تستعمل أكثر من غيرها، وهناك مثلا تفعيلات لا نكاد نعثر عليها في شعر التفعيلة.

بعض النماذج من قصائد شعر التفعيلة: يقو الشاعر "بلقاسم خمار" في قصيدة بعنوان "التداعي":

يا لعنة الأيام أحب أن أعيش

أن أنام .....؟

دجاجة تبيض كل يوم

أعظم عندي من عشرين ديك

يوقضني في الصباح

يحرمني من لذة الأحلام.[1]

ويقول الشاعر محمود درويش في قصيدته "الجسر":

مشيا على الأقدام

أو زحفا على الأيدي نعود

قالوا.....

وكان الصخر يضمر.

والمساء يدا تقود

لم يعرفوا أن الطريق إلى الطريق

دم ومصيدة، وبيد[2]

ويقول الشاعر "فاروق شوشة":

وهج سطع من ياقوتة الليل

ونهر بشق يركض في برية الحلم

ووقت صاهل بالرغبات

أنت في المرآة.....

والمرآة في عينيك

هل تم اختلاف واتفاق

[1] محمد بلقاسم خمار، الحروف والضوء، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1979، ص 201.

[2] جمال بدران محمود درويش، شاعر المقاومة والصمود، القاهرة، ط1999. 1.

فأعرها ما تعير الريح للفوضى

وبادرها عناقا بعناق.[1]

ويقول "أدونيس" "الفجر":

شمسك في مفاصلي

كالثلج كالحريق

إن غربت أشرق

وإن أغب تشقشق

يا قلقا يولد في طريقي

يا فجرا يا رفيقي.[2]

[1] محمد بلقاسم خمار، الحروف والضوء، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979، ص204.

[2] أدونيس قصائد أولى، بيروت، ط1، 1957، ص32.

المبحث الثاني:ظهور الشعر الحر(البدايات ـــــ الدواعي):

أ- البدايات:

يعتقد غالبية الأدباء والشعراء العرب أن شعر التفعيلة وليد النصف الأول من القرن العشرين، وهو اعتقاد خاطئ لأن الدراسات الأدبية لم تكشف لنا كل جوانب التراث، وهذا الجانب أحد الجوانب التي بقيت بدون كشف لذا ساد الاعتقاد بأن شعر التفعيلة وليد النصف الأول من القرن العشرين، بينما حقيقة بدايته ترجع إلى ألف عام مضت حيث أنه من خلال الدراسات حول هذا الموضوع اكتشفنا أن هناك فن سبق ظهور شعر التفعيلة المعاصرة ألا وهو "البند". فما المقصود بالبند؟ ولماذا يعتبر سابقا لظهر شعر التفعيلة؟

البند هو فن سبق ظهور شعر التفعيلة المعاصر، ويعرفه الشيخ "جلال الحنفي" بأنه: "نمط من لهو الحديث والنثر الفني المطعم بتفاعيل معينة مرسلة على غير التزام بقافية أو أشطر شعرية، ولا مقدار له يضبط حدوده وأطرافه".[1]

تعرفه "نازك الملائكة" عروضيا: "من ذلك كله يبدو لي أن القاعدة العروضية للبند هي أنه شعر حر تتنوع أطوال أسطره وترتكز إلى دائرة المجتلى مستعملا منها الرمل والهزج معا".[2]

ونعتقد أن البند كان نوعا من تقليد إيقاع آيات القرآن، والبند يكتب بطريقة النثر العادي لكنه موزون وهذا مثال عليه تقدمه الشاعرة "نازك الملائكة" هذا نموذج من بند "ابن الخلفة" وهو أشهر البنود وأحسبه أظرفها وأحفلها بالعفوية: "أهل تعلم أن لحب لذاذات، وقد يعذر لا يعدل من فيه غراما وجوى مات فذا مذهب أرباب الكمالات، فدع عنك من اللوم زخاريف المقالات فكم قد هذب الحب بليدا فغدى في مسلك الآداب والفضل رشيدا صه فما بالك أصبحت غليظ الطبع لا تظهر شوقا. لا ولا

[1] شبكة ياهو ه الثقافية WWW .YAHOO .COM.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1983، ص175.

تعرف توقا لا ولا سمت بلحظيك سنا البرق اللاوعي الذي أومض من جانب أطلال خليط عنك قد بان وقد عرس في سفح البان".[1]

وهنا يصح القول أن البند هو سابق في الزمن وهو الشكل الأول لشعر التفعيلة قبل أن يعرف القرن العشرين شعر التفعيلة بألف سنة، ومصدره الأول والقاعدة التي سار عليها هي القرآن الكريم ولعله من الخطأ اعتبار البند شعرا بل هو نثر و لم يصل إلى حد الشعر.

ثم تأتي المحاولات التي قادتها جماعة "أبولو" وقد سمت محاولاتها تلك "شعرا حرا" رغم أنها كانت شبه ما يسمى "الشعر المرسل" كما خاض أدباء المهجر هذه التجربة الفنية فكتب الشاعر "نسيب عريضة" عام 1917 قصيدة حرة معروفة بـــــــــ "ميخائيل نعيمة" قال بجرأة: "لا الأوزان ولا القوافي من ضرورة الشعر".[2]

كما ترجم الشاعر اليمني "علي أحمد باكير" في مسرحية لشكسبير، تحت عنوان "روميو وجولييت" شعرا فمزج بين البحور و لم يلتزم بعدد معين من التفعيلات، ثم انتشرت موجة التجديد بعد الحرب العالمية الثانية، ولا بأس أن نتحدث قليلا عن الظروف التاريخية التي نشأ فيها شعر التفعيلة المعاصر، حيث دشنت البشرية بعد الحرب العالمية الثانية (1945-1990) عهدا جديدا وعصرا جديدا إذ أفهى استخدام السلاح النووي لأول مرة في تاريخ البشرية "هيروشيما ونكازاكي" اليابانية حقبة زمنية كبرى انهارت معها الإمبراطوريات القديمة وحلت محلها الولايات المتحدة الأمريكية التي سيطرت على مسرح الأحداث في العالم بفضل ما توفر لها من الإمكانيات الأسطورية في مجالات العلوم، والمال والتكنولوجيا، والإعلام والصناعة السينمائية في هوليود، فانتشرت ثقافتها وساد الكثير من أنماط حياتها في كثير من بقاع العالم، وخاصة في أوساط الشباب مع نهاية الحرب العالمية. إذا قد ولدت قصيدة الشعر الحر "قصيدة التفعيلة الواحدة" عاكسة جو الحرية النسبي الذي ساد العالم بعد انهيار الفاشية في ألمانيا.

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، 1983، ط7، ص 169-170.

[2] ميخائل نعيمة، الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت، 1983، ط13، ص96.

كثر الجدال حول رواد الشعر الحر "فنازك الملائكة والسياب، وباكير، وأبو شادي" يزعمون الريادة لأنفسهم، بينما أرجعها صلاح عبد الصبور وغالي شكري، إلى الدكتور "لويس عوض، وناجي علوش، وإنعام الجندي "إلى السياب، والنويهي إلى نازك الملائكة، والسياب"، أما سيد قطب فإنه يرجعها إلى نازك.

فمن هو الرائد الأول لهذا الشعر؟

تقول الشاعرة "نازك الملائكة": "كانت بداية حركة الشعر الحر سنة 1947م في العراق ومن العراق، بل من بغداد نفسها زحفت هذه الحركة وامتدت حتى غمرت الوطن العربي كله، وكانت أول قصيدة حرة الوزن تنشر قصيدتي "الكوليرا" وهي الوزن المتدارك "الخبب" نظمتها يوم 1947-01-27 أرسلتها إلى بيروت فنشرتها مجلة العروبة في عددا الصادر في أول كانون الأول 1947".[1]

ولكن "نازك الملائكة" تتفاجأ بديوان "بدر شاكر السياب" "أزهار ذابلة" يصدر في بغداد في النصف الثاني من الشهر نفسه الذي نشرت فيه قصيدتها "الكوليرا" وكانت فيه قصيدة حرة الوزن هي "هل كان حبا"، وهي من بحر "الرمل" وقد علق عليها بأنها من "الشعر المختلف الأوزان والقوافي" ونظمها بتاريخ 1946-11-29م، أي قبل نشر "الكوليرا" بإحدى عشر شهرا، الأمر الذي جعل الأستاذ "علوش ناجي" يرجع الريادة إلى "السياب" بدون منازع، بينما الناقد "سيد قطب" بؤمن بأن "نازك الملائكة" هي رائدة الشعر الحر، معلقا على ذلك بأن الريادة عنده لا تعني أول من اكتشف الشعر الحر، وها هو "غالي شكري" يحصر "أولويات السياب ونازك" في إطار شكل "الشعر المرسل" ويوضح رأيه في الريادة فيقول: "...ولعل أولى العلامات التي تقودنا إلى مناخ شعرنا الحديث هي مقدمة ديوان "بلو تولاند" ومجموعة التجارب الشعرية التي ضمها هذا الديوان المنشور عام 1947 وإن كانت التواريخ المثبتة في نهاية كل قصيدة تؤكد أن هذه التجارب الشعرية تقع في حياة "لويس عوض" إبان الفترة التي قضاها في كيمبريج

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، 1983، ط7، ص21.

بين عامي 1938-1940 أي أنها تسبق كامل الإرهاصات والبدايات التي يشار إليها أكاديميا بأنها الأصول الباكرة لحركة الشعر العربي الحديث".[1]

وسط كل هؤلاء يأتي "علي أحمد باكير" فهو أول من استخدم التفعيلة في البيت واكتشف البحور الصافية وميزها عن غيرها من "البحور المزدوجة التفعيلة"، كما اهتدى إلى صلاحية البحور في النظم المسرحي دون بعض. فهو إذا الرائد الأول للشعر الحر.

ب- الدواعي:

لقد أخذت سفينة الشعر العربي تبتعد عن مرفئها القديم، الذي ظلت مشدودة إليه عبر عصور طويلة، وإن ما يلاحظ هو أن الشعر فن كما يعتبر أثرا من آثار العبقرية الإنسانية، وما نتفق عليه هو أن شعرنا العربي قد تطور تطورا محسوسا منذ منتصف القرن الماضي وصولا إلى يومنا هذا، ويعود ذلك إلى عدة عوامل، أوجزناها في سببين رئيسيين هما:

1) **الدواعي الذاتية:** إن الشاعر الحديث يجب أن يثبت فرديته باختطاطه سبيل شعري معاصر يصب فيه شخصيته الحديثة لأنه مرتبط بأحداثه وقضاياه، لا ارتباط المتفرج وإنما هو يعيش تلك الأحداث وهو صاحب لتلك القضايا، ونظرا لتعرض الشاعر للازدحام الحضاري والتعقد الآلي والاضطراب الفكري، وتغير ذوقه من ذوق بدائي يغني ويعجب بالأنغام الشديدة الجهر، إلى ذوق نامي مهذب، يميل إلى الأنغام الدقيقة المختفية، التي تحتاج إلى ذكاء حتى تتابع، إلا أن البحور الخليلية لم تعد متناسبة مع الذوق الجديد المتحرر، وهذا يرجع إلى عدة أسباب نجمعها في النقاط التالية:

1/ حدة الوزن التقليدي وشدة بروزه وإملاله كان كفيلا بأن ينفرنا منه في حد ذاته، فالتفاعيل القديمة في البحور التقليدية بجرسها الحاد البارز وتكررها المنتظم تظل أغلالا ثقيلة مرهقة تكبر الشاعر الحديث.

2/ كثرة التقليد الكاذب في التاريخ الطويل للشعر العربي.

[1] WWW .Odabsham.org 14/06/2004

3/ الشعر الحديث، بسبب وضعه الجديد أصبح لا يستطيع الاهتمام بغير موضوعه، ومشاعره الغير المتساوية في الحجم ولا في الشكل، كما أنه أيقن أن وزنه يجب أن يخضع لحجم وطول مشاعره، لا أن يكون قانونا يلزم اتباعه إلى جانب هذه الأسباب هناك حجج أخرى لأصحاب التحرر الغنائي الذين وجدوا أن النغمة القديمة، تقيد الشاعر وتجعله كعبد لها. فأحمد أمين يدعو إلى التحرر من القيود الخليلية، معللا بأن لكل عصر ذوقه ومزاجه الفني.

فيقول: "إن البحور ليست إلا أوزانا، والأوزان ليست إلا موسيقى، والموسيقى تختلف باختلاف العصور ... فكذلك يجب أن تكون الأوزان والقافية مسايرة للزمن".[1]

ومن الطبيعي أن الشاعر العربي لا يكتب من فراغ، بل يكتب وراءه الماضي وأمامه المستقبل. أي أنه على اتصال دائم مع نوعين من الروافد أثناء محاولاته التحررية وه1ين الرافدين هما: الرافد التراثي والرافد الأوروربي.

أ- الرافد التراثي:

إن الرافد الذي ينهل منه الشعر المعاصر هو الخط الإنساني المضيء الذي يربط أصالة الماضي بواقع الحال ويستشرق المستقبل، وحركة الإبداع واحدة في كل زمان ومكان ومن رحم واحد، لذا نرى الروافد الأصلية الإبداعية في التراث تلون الشعر المعاصر في أضواء مختلفة وهناك اتجاهات في شعرنا المعاصر، اتجاه ارتبط بالموروث وقلده وهي حركة الأحياء على يد "البارودي" ومدرسته، واتجاه خرج عن التقليد والاتباع وما يهمنا هو الاتجاه الثاني وأول روافده هو:

1/ الرجز: إذا تأملنا في الشعر العربي نجد الرجز يختلف عن القصيدة العمودية من حيث الشكل والمضمون، ولقد تغير هذا الفن وتبدل وقد استخدمه "سلم الخاسر" من شعراء القرن الثاني الهجري، حين مدح الخليفة الهادي بقصيدة كل بيت فيها على وزن "مستفعلن" واحدة والتي تقوم عليها بحر الرجز ومما قال:

[1] محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ص10.

موسى المطر

غيث بكر

وكم قدر

ثم انهمر [1]

وحقيقة الأمر لعبت تفعيلة الرجز دورا هاما في بنية القصيدة العربية المعاصرة، لأنها تسهل على الشاعر الكتابة وتعطي له حرية في التنقل بسبب جوازات التفعيلية "مستفعلن" ويصبح شكل القصيدة على هذا الوزن، يشبه رسم القصيدة في الشعر الحر.

2/ الموشحات: لقد عرف الشعر العربي على مر العصور أشكالا للقصيدة العربية وأثرت في الشعر العربي المعاصر كالموشحات التي ازدهرت في بلاد الأندلس الذي يقوم على تنويع القافية حيث يتميز في شكله على القصيدة العربية الكلاسيكية، فأصبح يمثل ثورة شعرية عليها. وإن الموشحات مهدت مباشرة إلى خلق فن جديد هو الشعر الحر، ومهد إلى تعدد القوافي.

ب- الرافد الأوروبي:

لقد انفتح الشعر العربي على الآداب الأوروبية، وتأثروا بحركات الشعر الأوروبية ولا سيما في الأدب الإنجليزي والأدب الفرنسي، وأخذ الشعر القديم يبتعد عن طبيعته من حيث الشكل والمضمون معا باعتبار التجربة الشعرية تفرض صورتها الشكلية لا محالة، وهكذا أصبح الشعر العصري يتطور متأثرا بالآداب الأوروبية وذلك عن طريق الحملات العسكرية والهجرة والبعثات العلمية والتجارة.

2) دواعي اجتماعية وسياسية:

"إن الشعر هو المرآة الصادقة التي تعكس عليها أحوال الأمة الشاملة من فكرية وأخلاقية وذوقية".[2]

[1] محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، الطبعة الأولى 1963 – دار المعارف، ص373.

[2] محمد النويهي: قضية الشعر الجديد - معهد الدراسات العربية العالية – القاهرة، 1964، ص509.

إن الشعراء اقتنعوا بضرورة التغيير كلما تغير الواقع المتحرك، وكلما كانت حركة من الحركات يمهد لها ويصاحبها حركة تجديدية في الشعر، فاقترنت حركة "عرابي" مثلا بنهضة السعر في مدرسة "البارودي" الذي استطاع أن يخلص الشعر العربي من الزخارف اللفظية.

واقترنت حركة "مصطفى كامل" ببداية الشعرية على أيدي "أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وخليل مطران" حيث كانت بمثابة تحول حاسم بالنسبة للشعر العربي، وذلك بتجديد المضمون الشعري حسب ما يقتضيه زمانهم.

عاد الشعر العربي إلى سابق عهده على يد هؤلاء المعاصرين وشهد نهضة أدبية نشيطة تجلت في شعر المدارس المتعاقبة في مدرسة الديوان وصولا إلا مدرسة "أبولو"، فالأولى التي مثلها كل من "شكري والعقاد والمازني" أكثر جرأة من سابقيها، لأن تجديدهم من ناحية الشكل كان متواضعا جدا، وينحصر في إطلاق القافية قليلا فاستخدموا الشعر المزدوج الذي تتغير فيه القافية في كل بيتين منه كما دعوا إلى ضرب آخر من الشعر عرف عند الفرنسيين بـــــــــــــــ "الشعر المرسل"، وفيه يتقيد الشاعر بالوزن لا القافية، ومن ناحية المضمون فقط طغت عليه النزعة التشاؤمية فكانت انعكاسا للحياة التي يعيشها شعبهم من استعمار والإقطاع وفساد الإدارة وثانيها تأثرهم بالثقافة الغربية وخاصة الرومانسية الإنجليزية فقصائدهم كانت تحمل في معظمها معان إنسانية تعالج خوالجها النفسية وآلامها وأحلامها، كما كانت تترجم الحياة وحقائقها وأسرارها.

أما جماعة "أبولو" والتي كانت بقيادة "أحمد زكي أبو شادي" فقد ظهرت إلى الوجود بعدما عظم الاتصال بمدارس الشعر المعاصر، عند العرب كالرومانسية أمام صرامة مدرسة الديوان، وبالتالي كانت فكرة جماعة "أبولو" السمو بالشعر وترقية مستواه وقد حاربت شعر المناسبات وجعلت من أشعارها استجابة لخلجات النفس، مع الابتعاد عن التكلف والتصنع فانتقلت القصيدة عند هؤلاء الشعراء من التعبير بالألفاظ والجمل إلى التعبير بالصورة الشعرية والبعد عن الإيقاع الخطابي، ويشير إلى ذلك أحد شعراء هذه المدرسة في مجلة "أبولو" سنة 1932، فإن المدرسة قد طورت الجانب الموسيقي للقصيدة العربية إذ مال بعض الشعراء إلى أنماط مختلفة من الموشحات التي خرجت من الأوزان الخليلية.

وبعد الحرب العالمية الثانية نجد الصورة الشعرية قد بدأت في التغيير وهذا كله ناتج عما خلفته الحرب من دمار على جميع المستويات وخاصة المستوى المعنوي الذي دمره الاستغلال ووزع الرعب والقلق "كما لا ننسى نكبة فلسطين 1948 وما أعقبها من مآسي دامية"[1] والتي زادت من إحساس الشعراء باهتزاز قيمهم، وضاعفت شعورهم بالحزن، ودفعتهم إلى الكتابة في موضوعات تدور حول وصف جرائم الاستعمار في هذه النكبة وغدر الصهيونية وآلام المطرودين من ديارهم ونجد ذلك في عدد من قصائد "نزار قباني" تحت عنوان "هوامش على دفتر النكسة" وأشعار أخرى تحمل نوعا من التفاؤل منها هذه الأبيات التي تعلن عن عودة الكبرياء إلى النفس الفلسطينية:

أنا فلسطيني .....

بعد رحلة الضياع والسراب

أطلع من العش من الخراب

أضيء كالبرق على وجوهكم [2]

وقبل هذا نجد الشاعرة "نازك الملائكة" قد كتبت في هذا القالب الشعري الجديد إذ تعتبر من أوائل من صانوا هذا الشكل ويظهر ذلك في قصيدتها المعروفة "الكوليرا" والتي نشرت في بيروت عام 1947 وهذا مقطع منها من وزن "المتدارك":

طلع الفجر

أصغي إلى وقع خطى الماشين

في صمت الفجر أصغ أنظر ركب الباكين

عشرة أموات، عشرون[1]

[1] محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص 515.

[2] نزار قباني: قضية الشعر الجديد، ص 515.

وكانت نازك الملائكة من الذين دعوا إلى الثورة على القديم وإلى مسايرة التطور ولكن ما كادت تنتشر هذه الدعوة حتى أثيرت ضجة في الصحف والمجلات وكانوا يتنبؤون لها بالفشل أكيد.

إن الشعر الجديد في أي عصر من العصور، لا ينبع عن عجز أصيل في الشعر الذي سبقه، وإنما ينبع عن مفهوم حضاري جديد للشعر وعن نظرة جديدة عند الشاعر نحو العلاقات الإنسانية، فالشاعر المعاصر وجد أن المضمون الجديد لا يمكن أداءه أداءا تاما في الشكل القديم، لأنه يقوم على الوحدة الكاملة للبيت ويقوم على عدد من التفاعيل وأن جميع الأبيات تكون بقافية واحدة، وبالتالي فهذا الشكل يعتبر قيدا صارما تسوده السيمترية والهندسية فقرر الثورة عليه واستبداله بشكل جديد.

وظهر على إثر ذلك وجه جديد للشعر ساعد على قيام الثورة، وعرف بحركة الشعر الحر وذلك بانفتاح العرب في العصر الحديث على الثقافات الأوروبية وترجموا بعض آثارها إلى اللغة العربية وبالتالي فاحتكاك شعوبنا بالغرب سواء كان ذلك مباشرة كالاطلاع على الآداب الأوروبية بلغتها الأصيلة، وإن دارس الأدب المقارن يبين أحكام تتصل بتأثير الآداب الأجنبية بالأدب القومي في عصور اللقاء الحضاري والفكري والأدبي في عصرنا هذا، وكان تأثره بالآداب الأجنبية تأثرا واضحا.

تأثروا بـــــــ "توماس هرنر إليوت" الذي قاد ثورة على ما صار عليه الشعر الإنجليزي في ختام القرن التاسع عشر من الاصطناع والتكلف، وكانت موضوعاته تدور حول مواقف حقيقية يلقاها الإنسان الحديث، في الحياة المعاصرة في إنجلترا والغرب عامة، ومن بين ما تأثروا بمنهاجه نجد شاعرا عربيا كان من رواد الشعر الجديد وهو "بدر شاكر السياب"، ولقد ترك لنا "السياب" عدة آثار شعرية، من بينها "أنشودة المطر" ولقد اعتمد فيها لغة استمدها من أسلوب الحديث الواقعي، بما فيه من فيض ونبرات حارة وجمال فني مزدوج، بجرس موسيقي يرسم صورة صوتية لواقع الحياة فيقول:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

[1] نازك الملائكة : قضايا الشعر العربي المعاصر – دار العلم للملايين بيروت الطبعة 5، 1978 – ص36.

أو شرفتان وراح ينأى عنهما القمر[1]

وممن تأثروا بشعر "إليوت" نجد أيضا "صلاح عبد الصبور" الذي يعد رائد من رواد الشعر الحر. ولقد تأثر بنظرية "إليوت" المسماة: "المعادل الموضوعي لأنه رأى فيها ما هو خليق بأن ينقذ إنتاجنا الحديث من كثير مما فيه من السطحية والضحالة والمباشرة فيجعله أكثر نضجا...".[2]

ومما يجب الإشارة إليه أن تأثر الشعراء العرب بنماذج الشعر الأوروبي، لم يكن مجرد تقليد لها وإنما كان استجابة لحاجة نفسية في داخلهم، وأن الشعر الحر كان في بداياته قليلا، ولكن ما إن انتصرت الثورة على القديم وثبتت أقدامها حتى انتشر الشعر الحر انتشارا مدهش السرعة في كامل الأقطار العربية، ولم يعد الشعراء يلزمون مدرسة شعرية بذاتها كالواقعية أو الرمزية أو السريالية. بل مالوا إلى الاتجاه التكاملي ومن مثلوا هذا الاتجاه "خليل حاوي، نزار قباني، صلاح عبد الصبور، بدر شاكر السياب".

[1] ديوان بدر شاكر السياب: دار العودة، ص 45.

[2] محمد النويهي : قضية الشعر الجديد، ص67.

المبحث الثالث:إشكالية التأييد والمعارضة:

لا يخفى على أي مهتم أو باحث في مجال شعر التفعيلة أن هذا الأخير كان وما يزال موضع جدل واسع ونزاع بين الأدباء، فكما للشعر الحر خصوم من جهة فهو يحضى بالتأييد من جهة أخرى، فمن هم دعاة التأييد والمعارضة يا ترى؟ وما هي مبرراتهم في مواقفهم تلك؟

يرى بعض الدارسين أن الشعر الحر هو بدعة من البدع التي جرها علينا استبعاد وانبهار الشرق بالغرب، وهو نمط من أنماط الغزو الفكري وقد أطلقوا عليه اسم "الشعر الحر"، وترجع هذه التسمية إلى عدم تقبلهم هذا النوع من الشعر بصفة مطلقة وقد وصفوه بالتقليد، ولقد بنوا رأيهم هذا على اعتماد أدلة تمثلت في أن مصطلح الشعر الحر، ترجمة للمصطلح الإنجليزي " FREE VERSE" وقد أطلق أول ما أطلق على ديوان "أوراق العشب" للشاعر الأمريكي "ويمت ويمان" عام 1855.

كما اعترفت كذلك الشاعرة "نازك الملائكة" بأن قصيدتها "الجرح الغاضب" أخذت أسلوب تقنيتها مباشرة عن الشاعر الأمريكي "ادجار آلان بو" في إحدى قصائده و لم تكن "نازك الملائكة" الوحيدة التي اعترفت بذلك فهناك شعراء كثيرون نظموا قصائد شعرهم الحر آخذين من الشعر الغربي حيث يقول الدكتور "حامد حنفي داود" : "إن هذا الشعر الجديد ترجمة حرفية محضة للشعر الغربي وليس تطويرا فنيا للشعر العربي العمودي...".[1]

وهاهو الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي يوضح قائلا: "وهذه الدعوة تأثرت في أكثر الأمر بمذهب الشاعر الأمريكي ويت ويمان...".[2]

إن الأقوال العدائية الاستفزازية التي أطلقها دعاة الشعر الحر على تراثنا الأدبي، كانت بمثابة حافز قوي على رفض هذا النمط من الشعر.

[1] www.azzaman.com/azzan/articles/2002/11/11

[2] www.bad.com/who/personality.fm!catia=169

إضافة إلى ذلك يقول الدكتور المعارض "محمد عبد المنعم خفاجي" : "والشعر الحر تعبير كامل لنظام القصيدة الشعرية العمودية، وفيه محاولات لسدل الستار على تراثنا الشعري المأثور".[1] وقال أيضا إن كثير من الشعوبيين الحاقدين على العربية وتراثها حشروا أنفسهم في زمرة الداعين إلى حركة الشعر الحر".[2]

كما أن الدكتور حامد حنفي داود يبدي رأيه بقوله: "إنهم حاقدون على القومية العربية وعلى دعاة الشعوبية"[3] ولا ننسى قول الشيخ محمد الغزالي: "إن هذا الشعر انتشر في صحفنا انتشار القمامات في الطرق المهملة"[4] بالإضافة إلى كل هؤلاء النقاد المعارضين، هناك آخرون رفضوا الشعر الحر بشدة أبرزهم "العقاد، عزيز أباضة،...إلخ".

إن ما عرضناه يمثل خصوم الشعر الحر ولكن هذا لا يلغي وجود مؤيدين وأنصار، حيث يرى بعض الدارسين كرد على المعارضين، أن الشعر الحر ثورة شاملة تناولت الشكل والمضمون في شعرنا العربي المعاصر فنفخت فيه روحا حية، ونفضت عنه غبار القرون وخلعت عليه رداء عصرنا المتطور المتحضر، وهو امتداد للحركات التجديدية القديمة وليس تقليدا للغرب أي أنه قفزة للتطور والتغيير مع تجنب الاصطناع ومن أنصار هذا الموقف أيضا الناقد السوري عبد المعين الملوحي.

من خلال ما ذكرناه يتضح أن للشعر الحر أنصار، كما له خصوم وفي كلتا الحالتين هو موجود، بغض النظر عن مساوئه أو محاسنه، إلا أنه تعرض إلى انتقادات كثيرة وذلك كونه تخطى كل القيود العروضية وحطم الشكل الشعري القديم، فقد كان بمثابة جسم غريب وسط أجسام مألوفة.

ففي الشعر الحر نجد جوانب حسنة وأخرى سيئة، قصائد رائعة وأخرى رديئة تماما كأي شيء في هذه الدنيا.

---

[1] www.bad.com/who/personality.fm=1698pereed=786

[2] نفس المرجع السابق.

[3] www.azzaman.com/azzan/articles/2002/11/11

[4] محمد الغزالي، مشكلات في طريق الحياة الإسلامية/ دار النهضة-مصر للطباعة والنشر 1999ص87.

3) المبحث الرابع:أزمة الشعر الحر:

لقد عبر الشاعر الفلسطيني "محمود درويش" عن هذه الأزمة بقوله "إن سيلا جارفا من الصبيانية يجتاح حياتنا ولا أحد يجرأ على التسائل: هل هذا الشعر، شعر؟ !".[1]

ومن هنا أصبح الشعر الحديث يعيش مشكلة عرقلة تطوره، فقد اتهم بالرداءة والتصنع والغموض ورفض فكرة تقبله شعرا، وكان بمثابة دخيل لا حاجة إليه ولا فائدة منه، وقد تبين أن ذلك الاتهام نتيجة لمظاهر عديدة للشعر الحر، وتتمثل تلك المظاهر في:

- سمة الغموض والإبهام على قصائد الشعر الحر، ذلك لتراكم عدة أسباب، في أحيان كثيرة تكون رؤية الشاعر نفسها غامضة فينقلها كما استقبلها، وقد يكون سبب الغموض أيضا استعمال الأساطير في الشعر العربي المعاصر: "لا تؤدي وظيفتها الفنية بقدر ما تذيع فعل التغريب والإبهام".[2]
- إلا أن الناقد الدكتور "إحسان عباس" يبرر هذه الظاهرة أحيانا، فيقول: "إن الشعر قد يكون غامضا أحيانا، ولكن الغموض في الأغلب يكون في أنفسنا والحواجز التي تقوم فيها دون تحقيق للوضوح"[3] وبقيت قضية الغموض والإبهام مفتوحة، فهناك من النقاد من يراها سطحية غير مؤثرة ومنهم من يدرسها بتعمق لعظمة تعقيدها.
- العبث بتراكيب اللغة قضية أخرى تظهر تأزم ظاهرة الشعر الحر فقد عبث بعض دعاة الشعر بقواعد اللغة وتراكيبها، فأخل بعضهم "أل" التعريف على الفعل، فقال "التود أن تحسن بي الحياة"، وأدخل بعضهم النداء على المعرف بالألف واللام: "يا اللفلك الدائر" وقد أثارت هذه

[1] www.elwaha.dz.com/takafa.htm

[2] www.elwaha.com/graphics/2003/10oct/17.10lailyhtml/culture/html

[3] إحسان عباس: فن الشعر/ نشر وتوزيع دار الثقافة –بيروت لبنان- ط2 1985- ص159.

القضية جدالا كبيرا، حيث يظهر من النقاد من يرفض طريقة العبث بتراكيب اللغة وبالتالي رفض الشعر الحر ورفض ما جاء به.

- إن معظم دعاة الشعر الحر شيوعيون وشعوبيون يجهرون بعداوتهم للإسلام والعروبة فقد ارتكبوا مخالفات عقدية، منها ما هي لفظية، فصدموا شعور الجماهير المسلمة، فحصلت القطيعة. وكمثال عن ذلك نعرض ما قاله "عبد الرحمن الشرقاوي" مخاطبا الرئيس الأمريكي "ترومان":

وكالله إله وحيد

معا ذلك بل أنت فوق التشبيه

وليس كمثلك شيء يكون

فإن قضية المخالفات العقدية شكلت خطرا كبيرا على الشعر العربي الحديث لما خلفه من آثار تمس الإسلام وتطعن العروبة في الصميم وذلك ما زاد الشعر الحر تأزما وتعقيدا.

- اخترع دعاة الشعر الحر ما عرف بـــــــــــ: "القصيدة النثرية" أو "النثر المشعور".

وأول من كتب في هذا النوع، الأديب اللبناني "أمين الريحاني" ومحاولاته لا تخضع لا للوزن ولا للقافية، فكيف يسمى شعر؟؟.

وقد قال الدكتور"عبد العزيز المقالح": "إن إطلاق وصف الشعر علة قصيدة النثر خطأ... فالنثر نثر والشعر شعر..."[1].

- لقد استعمل دعاة الشعر الحر التراكيب اللغوية والصور الغامضة البعيدة عن الذوق السليم والأسلوب السهل فقد قالوا: "الصقيع"، "الركود السام الجامد"، "الأسد الشاكي في بحر النجوم"، "صوت الرائحة" القدر الأعمى".

[1] www.elwatan.com/graphics/2003/10oct/17.10 la ilytml/culture/html

المبحث الثاني: خصائص الشعر الحر.

1) من حيث البناء الموسيقي:

1- **الموسيقى الخارجية:** وتتألف هذه الموسيقى من الوزن والقافية

أ) **الوزن:** لقد تطور أوزان القصيدة في الشعر الحديث و لم تعد كما كانت من قبل بالاعتماد على الأوزان الداخلية. لكن الشعراء لم يحافظوا على نظام البحر، وإنما استعملوا نظام التفعيلة المركبة في الأبحر المركبة، كما تنوعت التفعيلات في القصيدة الواحدة، وصار الشاعر يأتي بجوازات وتغييرات لم يقم بها أسلافه القدماء، ومن أمثلة ه1ه التغييرات هذا المقطع من قصيدة "أدونيس"

ذاهبا أتفيأ بين البراعم والعشب أبني جزيرة

أصل الغصن بالشطوط

وإذا ضاعت المرافئ واسودت الخطوط

ألبس الدهشة الأسيرة

خلق حصن السنابل والضوء في موطن العشاشة.[1]

ونقسم هذا المثال إلى التفعيلات التالية:

فاعلن فعلن فاعلن فعلن فاعلن فاعلن /فا

فعلن فاعلن فعول

فعل فاعلن فعول فعولن فعولن /فا

فاعلن فاعلن فعولن

[1] أدونيس، الأعمال الكاملة، ص120.

فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فعولن.

إن التغيير الذي حدث هو اتجاه التفعيلة (ف+علن) اتجاها معاكسا لتصبح (علن+فا) أي فعولن، و لم ترد في بحر "المتدارك"، ولكن الشاعر هنا استخدمها لأنها تناسب أبنية قصيدته، فلقد هدم التشكيل الموسيقي الجديد الوحدة الموسيقية المتكررة في القصيدة والمتمثلة في البيت ليخل القصيدة كلها إلى وحدة موسيقية تضم مفردات نغمية كثيرة في إطار شعري كامل، يمكن أن نقول مع (عز الدين إسماعيل): "إن الموسيقى القصيدية تقوم على هذا الغرض، إذا القصيدة بنية إيقاعية خاصة، ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته، فتعكس هذه الحالة في صورة جديدة منسقة تنسيقا خاصا بها، وإن القصيدة الجديدة تأخذ بفلسفة جمالية تؤمن بقيمة الواقع النفساني في الفن والحياة..."[1]

فلم يكن أمام محاولات التجديد في الإطار الموسيقي للقصيدة إلا أن نسلم بنظام التفعيلة، ونلتزم به مادام نظام الضربات الثقيلة والخفيفة يمكن الركون إليه، والحق أن نظام التفعيلة هو النظام التي تفرضه طبيعة هذه اللغة، ومن ثم كان الخروج على نظام البيت مشروعا ما دام النظام الأساسي والضروري قائما، وهو نظام التفعيلة ذاتها، بنية موسيقية منتظمة، وكما يقوم السطر على التفعيلة الواحدة يقوم كذلك على أكثر من تفعيلة حتى يصل في بعض الأحيان إلى تسعة تفعيلات. ومن أمثلة ذلك هذا المقطع من قصيدة "نازك الملائكة" (طريق العودة) حيث تقول:

وكنا نسميه دون ارتياب طريقا للأمل

فما لشذاه أفل

وفي لحظة عاد يدعى طريق الملل.[2]

فالشطر الأول مكون من ستة تفعيلات والثاني من ثلاث والثالث من خمس، هذا المقطع من بحر المتقارب، و لم يخرج عن تفعيلاته، ونغماته، ولكن الشاعرة تحررت من الأسطر المتساوية، واتجهت إلى

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص64-65.

[2] ديوان نازك الملائكة، -المجلد الثاني- دار العودة، ط2 (1989)، ص40.

نظام السطر الذي يتكون من تفعيلات تختلف من سطر لآخر. وهناك بعض المحاولات في الشعر الجديد لتنويع التفعيلة في السطر الواحد، نذكر هذه التجربة "لبدر شاكر السياب" حيث يقول:

تلك أمي وإن أجنيها كسبا

لا ثمار أزهارها والماء فيها والترابا

ونافضا بمقلتي أعشاشها والغابا

تلك أطيار الغد الزرقاء والغبراء يعبرنا السطوح

أو ينشرن في بويب الجناحين كزهر يفتح الأفوافا

ها هنا عند الضحى كان اللقاء

وكانت الشمس على شفاهها تكسر الأطيافا[1]

الشطر الأول يعلن فيه الشاعر عن الصورة الأساسية لتنويع التفعيلات، فإذا بهذا السطر يمثل شطرا من البحر الخفيف، إّا فسوف يكون التنويع في التفعيلات، بين (فاعلاتن، مستفعلن) ثم جاء السطر الثاني فإذا كله (فاعلاتن)، أما الثالث فمن (مستفعلن) ثم يعود الشاعر في السطر الرابعإلى (فاعلات) وبذلك تكون الدورة الموسيقية قد اكتملت، وهي لا تكتمل إلا لتبدأ من جديد، فإذا السطر الخامس بيت كامل من بحر "الخفيف" ثم يليه السادس من (فاعلاتن)، فالسابع من (مستفعلن) وهكذا.

"إن الشاعر يقصد من هذه التجربة ولا شك أن يستعمل تنويعا محددا ومعترفا به لكي يخلق منه إطارا أوسع".[2]

ونذكر هنا الحملة الشعرية التي هي مرحلة متطورة عن السطر الشعري، وإن ظلت محتفظة بكل خصائصه، والفرق البسيط بينهما أن الجملة الشعرية بنية موسيقية أكبر من السطور، وقد تمتد إلى خمسة

[1] ديوان بدر شاكر السياب، ص656.

[2] د: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص91.

أسطر أو أكثر متتالية، حيث أصبحت القصيدة كلها وحدة معبرة غن الإيقاع الداخلي، وعلى هذا الأساس تحطمت الوحدة الموسيقية للبيت الذي تحول إلى سطر عادي شعري، ومن أمثلة ذلك الجملة الشعرية من قصيدة "أحبيني" لـــــــــــــــ "السياب" حيث يقول:

وكل شبابها كان انتظارا إلي إلى شط يهوم فوقه القمر

وتنعس في حماه الطير رش نعاسها المطر

فنبهها، فطارت تملأ الآفاق بالأصداء ناعسة

تؤج النور مرتعشا قوادمها، وتخفق في خوافيها

ظلال الليل أين أصيلنا الصيفي في جيكور[1]

فالسطر الأول هنا قائم موسيقيا بذاته، وقد ورد هنا لكي يتضح السياق المعنوي فحسب. أما الأسطر الأربعة التالية فجملة واحدة متصلة تتكون من خمسة عشر تفعيلة، إذا نحن توقفنا عند كلمة "الليل" في السطر الأخير ومن ثمانية عشر تفعيلة إذا نحن امتددنا إلى نهاية السطر والواقع أننا لا نستطيع إلا أن نمد بالقراءة إلى نهاية السطر.

ب) القافية:

إن الشعر الحر لم يهمل القافية كما فهم البعض بل أعطاها مفهومها الجديد الذي يتماشى مع أهداف الإطار الموسيقي للقصيدة المعاصرة، فالشعر الحر لا يستغني عن القافية وإنما هو يلونها وينوعها، والقافية هي التي تشدنا إلى القصيدة ولا يجوز أن نستغني عنها إلا إذا انتقلنا من الشعر إلى النثر الفني الذي فيه روح الشعر وجماليته أحيانا، ولكنه لا يحمل موسيقى أصلية، والقافية الملونة في الشعر الحر نراها تشد القصيدة كلها بخيط دقيق نعجب لهذا النغم الجديد المتنوع، ويبدو لنا ذلك جليا في هذا المقطع للشاعر العراقي "بدر شاكر السياب" إذ يقول:

[1] ديوان بدر شاكر السياب، ص639.

وكان يطوف مع جدي

مع المد

هتاف يملأ الشطآن يا وديانا ثوري

ويا هذا الدم الباقي على الأجيال

أيا إرث الجماهير

تشط الآن واسحق هذه الأغلال

كالزلزال. تحد النيرا، أو فاسحقه مع النيران.[1]

فالشاعر لم يهمل القافية، وإنما لونها وجعل بعضها يرتبط ببعض، حيث تبرز هذه القافية في الكلمات التالية (ثوري، الجماهير، الأجيال، الأغلال) فالقافية موجودة لكنها غير ملتزمة بشكلها المعهود، لدينا في الشعر القديم. "القافية موجود في الشعر المعاصر الجديد وإن أخذت شكلا آخر هو في الحقيقة أصعب مراسا من القافية القديمة ..."[2]

ونجد في ديوان "شظايا رماد" لـــــــــــــ "نازك الملائكة" وهي ترثي يوما تافها:

كان يوما تافها وكان غريبا

أن تدق الساعة الكسلى وتحصي لحظاتي

إنه لم يك يوما من حياتي

إنه قد كان تحقيقا رهيبا

لبقايا لعنة الذكرى التي مزقتها

[1] ديوان شاكر السياب، ص79.

[2] د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص113.

هي والكأس التي حطمتها

عند قبر الأمل الميت خلف السنوات

خلف ذاتي...[1]

هذه الأسطر تنتهي بحث النهاية الموسيقية المريحة دون تقييد بنظام ثابت لهذه النهايات، ودون التزام لحرف روي واحد. في كل هذه النهايات وإنما زاوجت الشاعرة بين حروف الروي الثلاث، التي استخدمتها في نهاية هذه السطور الثمانية. نجد القوافي تتقارب وتكاد تكون ملتزمة في نسق في نسق واحد أول الأمر، ثم تتفرق بدءا، ولكن حضورها الرتيب واضح في كل مقطع، رد على ذلك الحرص عليها الذي يدفع أحيانا إلى تقسيم كلمة ما ليجعل جزءا منها قافية لسطر، والجزء الآخر في بداية السطر الذي يليه، وه1ا ما نجده في قصيدة "بدر شاكر السياب" "هل كان حبا" حيث يقول:

هل تسمين الذي ألقى هياما

أم جنونا بالأماني أم غراما

ما يكون الحب؟ أنوحا وابتساما

أم خفوق الأضلع الحرى إذا حان التلاقي

بين عينينا فأطرقنا فرارا باشتياق

عن سماء ليس تسقيني إذا ما

جئتها مستسقيا

إلا أو ما.[2]

[1] ديوان نازك الملائكة، ص95.

[2] ديوان بدر شاكر السياب، ص101.

لقد أدى الحرص الشديد على القافية بالشعر إلى أن يقسم كلمة "ما جئتها" في السطر السادس لتكون "ما" قافية".

وبمرور الوقت كان يجب أن تتخلص التجارب الأولى للشعر الحر من الاضطراب والتداخل بين القصيدة الخليلية في صلابة قوافيها، وفي استقرار توقعاتها النغمية وبين العثور على بديل إيقاعي للقصيدة الجديدة يتشكل في بنية تركيبها الباطني ويتكون في نسقها الداخلي. ويتضح ما قلناه حين نتعرض للقصيدتين التاليتين.

فنجد في أولهما ظاهرة الحفاظ المقصود على القافية في متتاليات الأسطر مع تقاربها الشديد، بينما نجد الأخرى تكاد تحاول جاهدة التخلص البطيء مع الانسياق وراء الحرص على كم القوافي المتتالية، يقول "السياب" في قصيدته "أساطير":

أم خفوق الأضلع الحرى إذا حان التلاقي

بين عينينا فأطرقنا فرارا باشتياق

عن سماء ليس تسقيني إذا ما

جئتها مستسقيا

إلا أو ما.[1]

لقد أدى الحرص الشديد على القافية بالشعر إلى أن يقسم كلمة "ما جئتها" في السطر السادس لتكون "ما" قافية".

وبمرور الوقت كان يجب أن تتخلص التجارب الأولى للشعر الحر من الاضطراب والتداخل بين القصيدة الخليلية في صلابة قوافيها، وفي استقرار توقعاتها النغمية وبين العثور على بديل إيقاعي للقصيدة

[1] ديوان بدر شاكر السياب، ص101.

الجديدة يتشكل في بنية تركيبها الباطني ويتكون في نسقها الداخلي، ويتضح ما قلناه حين نتعرض للقصيدتين التاليتين.

فنجد أولهما ظاهرة الحفاظ المقصود على القافية في متتاليات الأسطر مع تقاربها الشديد، بينما نجد الأخرى تكاد تحاول جاهدة التخلص البطيء من الانسياق وراء الحرص على كم القوافي المتتالية، يقول "السياب" في قصيدته "أساطير":

أساطير من حشرجات الزمن

نسيج من اليد البالية

رواها ظلام من الهاوية

وغني بها ميتان

أساطير كالبيد هاج السابا

عليها وشقت بقايا شهابا

وأبصرت فيها بريق النظار

يلاقي سدى من ظلال الرغيف

وأبصرتني والستار الكثيف

يواريك عني فضاع الانتظار

وخابت مني وانتهى عاشقان...[1]

واضح مما قلناه أن القوافي المتقاربة والمتمثلة تغطي وجه القصيدة، فنجد:

[1] ديوان بدر شاكر السياب، ص33.

الأول مع الرابع

الثاني مع الثالث

الخامس مع السادس

السابع مع العاشر

الثامن مع التاسع

ويأتي الحادي عشر متفقا مع قافية أول السطر. وفي قصيدته "سوف أمضي" يظهر أن محاولته في التخلص البطيء من الانسياق وراء الحرص على كم القوافي المتتالية.

حيث يقول في هذا المقطع:

سوف أمضي...اسمع الريح تناديني بعيدا

في ظلام الغابة اللقاء والدرب الطويل

يمتطي ضجرا والذئب يعوي والأفوال

يسرق النجم كما تسرق روحي مقلتاك

فاتركيني أقطع الليل وحيدا

سوف أمضي فهي مازالت هناك

في انتظاري...[1]

نجد هذا المقطع يتوافق فيه:

الأول مع الخامس

[1] ديوان بدر شاكر السياب، ص47.

الثاني مع الثالث

الرابع مع السادس

بينما يتكرر السابع في كل مقطع فيما يشبه لازمة إيقاعية وبهذا يتضح لنا الاختلاف بين هاتين القصيدتين في القافية، "فالقافية تقاربت وأصبحت عودة إلى ما سبق من عيوب الشعر الخليلي، من تكرار رتابة القافية. أي كأننا زدنا الرتابة رتابة".[1]

ونجد مثل هذا التكرار والرتابة، والذي يتلاحق بعنف في قصيدة "نزار قباني" "إلى ميتة" والتي يقول:

وانتهت قهوتنا

وانتهت قصتنا...[2]

2) الموسيقى الداخلية:

الموسيقى الداخلية هي النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصور، بين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر. إنها مزاوجة بين المعنى والشكل والمتلقي، ومن الأمثلة على ذلك في شعرنا القديم قول "ابن الرومي":

يا أيها الهارب من دهره أدركت الدهر على حمله ...[3]

لقد اختار "ابن الرومي" البحر السريع، فجاء ملائما للصورة التي رسمها لهذا الإنسان الهارب، فالهارب من دهره من شر أو مكروه يجري بسرعة، فأتت الموسيقى سريعة متلائمة مع الموقف النفسي لهذا الإنسان الذي يركض بسرعة هاربا من دهره المخيف. وقد كان "ابن الرومي" بارعا في اختياره لألفاظ ذات دلالة موسيقية التي تزاوج الصور، فمجيء حرف الهاء أربع مرات في الشطر الأول ومرتين في الشطر الثاني يشكل ناحية فنية مهمة. إن هذا الحرف يدل على التعب الشديد النابع من الجري السريع

[1] رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي المعاصر، منشأة دار اللمعارف (د ت) ص244.

[2] نزار قباني: قضية الشعر الجديد، ص516.

[3] ديوان ابن الرومي، باعتناء كامل الكناني، القاهرة، (د ت)، ص274.

أمام خيال الدهر، والإنسان الذي يتعب في عمل ما نراه يتنفس من خلال الهاء القوية، حتى تسمع في الآذان متكررة متقطعة، وهذه الموسيقى الداخلية الواضحة في الأبيات هي الربط بين الذات والموضوع وبين الشكل والمضمون. ولدينا مثال آخر في شعرنا الحديث لـــــــــــ "بدر شاكر السياب" حيث يقول:

أي ثغر من هاتبيك أشفاها

ساكبا شكواه آها ثم آها؟

غير أني جاهل معنى سؤالي عن هواه

أهو شيء من هواه يا هواها؟...[1]

إن تكرار لفظة "آها" في نهاية كل مقطع يوحي بمدى العذاب النفسي الذي يعانيه الشاعر ويجعلنا نحس بوقع انفعالاته مع كل كلمة يقولها. ويقول أيضا:

بويب

بويب

أجراس برج ضاع في قرار البحر

الماء في الجرار أجراء من المطر

بلورها يذوب...يا بويب

فيدلهم في دمي حنين

إليك يا بويب

[1] ديوان بدر شاكر السياب، النهر والموت، ص453.

يا نهري الحزين كالمطر...[1]

إن تكرار لفظة "بويب" في هذا المقطع أربع مرات توحي بجو طقس ديني يهيمن على الجو العام للقصيدة، فالشاعر يبحث عن هوة خلاص، فيستعمل حرف النداء "يا" مناديا "يا بويب" ويستمر ينادي، وكأنما يرسم أفقا لا متناهيا بينه وبين هذا النهر، وكأنما النهر يرمز إلى الكون الفسيح، وهذا النداء المستمر يوحي بالعلاقة بين الإنسان والكون، وبين رغبة الشاعر في التمحور داخل هذا الكون. نلاحظ إذا أن تكرار لفظ معين في القصيدة أو تكرار تفعيلة معينة، تعطي أبعادا موسيقية وهذا ما يقودنا إلى بحث ظاهرة أخرى في شعرنا العربي هي ظاهرة "الإيقاع" فـــــــــــــ "محمد النويهي" يرجع وجود نظام النبر في اللغة العربية، هذا النظام قامت عليه القراءات القرآنية المختلفة، من هنا فإنه أمام أيدينا نظام مطرد الإيقاع، بإمكاننا أن نستعمل هذا النظام في ابتكار أساسي إيقاعي جديد لشعرنا".[2]

وهذا النظام موجود في الشعر الانجليزي مثلما ذكر "محمد النويهي" وهو يختلف عن النظام العروضي الخليلي، "فالأوزان الخليلية تقوم على العدد المضبوط للحروف، واختلاف نوعها بين متحرك وساكن، وترتيبها في مقاطع تختلف في القصر والطول أي في المدة الزمنية التي نستغرقها في نطقها، أما النظام النبري فيقوم على المقطع الكامل نفسه، وعل مقدار النبر أو الضغط الذي يوقعه علينا نمط من أنماط الترتيب..."[3]

ومن هنا نرى أن هذا النظام يقوم على الامتداد الصوتي للمقطع، ما بين قصر وطول، وعلى ترتيب هذا الامتداد بين مقاطع الكلمة.

ويعرف "شكري محمد عياد" "الإيقاع": بأنه ذاتي في الكلام ويرى أن الموسيقى الشعرية تعتمد على عاملين أساسيين:

1- الإيقاع: تلك الظاهرة التي تقوم على التكرار المنتظم.

[1] المرجع السابق، ص453.
[2] د: محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، (د.ط د.ت) ص255.
[3] المرجع السابق، ص240.

2- الميلودية: تلك الظاهرة التي تقوم على التناسب بين النغمات.

وهذه الظاهرة موجودة في السلم الموسيقي باسم الهارموني من الهارمونية أي الانسجام والتآلف ولكن الهارمونية موجودة في الموسيقى بشكل متزامن لأن الألفاظ تتلاحق في لحظات متسلسلة...".[1]

"أضف إلى ذلك أن الشاعر الحر يقيم هذا البناء الإيقاعي غير ملتزم إلا بشيء واحد طريقة معينة في تتابع المقاطع. يمكن أن تتلاءم مع تردد الأنفاس عند الانشداد"[2] ويدعوا "كمال أبو ديب" إلى خلق إيقاع شعري حديث لأن ذلك يشكل حتمية تاريخية ويشدد على أهمية التتابع والسكون والتشكيل في بنية الكلمة "ويرى أن الإيقاع كالحياة، حركة تبحث عن قرار وفي الحاجة إلى سكون ثابت في كل وحدة إيقاعية تأكيد مغلق لذلك... لكن ذلك أيضا يؤكد الحاجة إلى تجاوز السكون حيث يحل السكون المطلق الأزلي... فالحركة هي الفعل في الحياة العربية والشعر العربي والسكون يكتسب معناه في سياق الحركة وهكذا تخلق الأنساق...[3] ويعتمد التطور الإيقاعي على مبدأ التركيز "الذي يقرر أن تركيز الفاعلية الشعرية على نمط واحد من نمطي التشكيلات الإيقاعية هو النمط الوحيد للصورة حين ينشأ الإيقاع من تكرار تفعيلة واحدة عددا من المرات سيؤدي إلى حدوث تطورات جوهرية في بنية التشكيلات الإيقاعية أحد أغراضها كسر رتابة البنى التي تنشأ من التكرار المطلق وخلق تنويع إيقاعي غني".[4]

ومن خلال هذه الآراء تتضح لنا أهمية الإيقاع في الشعر بصورة عامة، وقد تبلور دور الإيقاع في شعرنا المعاصر ولعب دورا هاما في تطوره وللإيقاع مصادر متعددة في شعرنا العربي وقد نتج عن تفعيلات معينة وعن تكرارات لفظية معينة كما في شعر "السياب" مثلا:

[1] د. شكري محمد عياد: موسيقى الشعر الجديد – دار المعرفة بالقاهرة – 1968، 108.
[2] نفس المرجع، ص109.
[3] كمال أبو ديب: بنية الإيقاع في الشعر العربي، ص520.
[4] نفس المرجع، ص93.

مطر...

مطر...

مطر...

سيعيش العراق بالمطر.[1]

إن تكرار لفظة "مطر" خلق إيقاعا جعلنا نحس بوقع حبات المطر وخلق فينا نشوة الولادة، وجعلنا نشم رائحة التراب وقد روته رائحة السماء، ولنسمع "أدونيس" يقول:

رأيت كل يحنو على الحسين

رأيت كل زهرة تنام على كتف الحسين

رأيت كل نهر يسير في جنازة الحسين.[2]

إن تكرار لفظة "رأيت" ولد شعورا بعظمة المأساة التي لفت الكون بأسره وجاء تكرار لفظة "الحسين" ليعطي القصيدة إيقاعا جنائزيا حزينا كما أن التراث قد أوحى لشعرائنا بكثير من الإبداعات في مجال الموسيقى والإيقاع، ففواتح الصور (يس، ألم،...) قد فتح أمام شعرائنا المعاصرين آفاق جديدة لتطوير البنية الإيقاعية في شعرهم ولقد خلى ذلك عند "أدونيس" حيث يقول:

ولست أنا من ينطق بها

بها

حم، ألم

ولست أنا من يكتب[1]

[1] ديوان بدر شاكر السياب، ص480.

[2] أدونيس الأعمال الكاملة، ص352.

ونلاحظ هنا كيف استخدم أدونيس لفظتي "حم" و"ألم" هما فاتحتا سورتين خالقا بذلك إيقاعا دينيا متناغما منسجما مع بنية القصيدة، و لم يكتفي أدونيس بفواتح السور، بل استخدم الحروف الأبجدية.

أيضا متأثر بالشعر الأوروبي وخاصة برامبو...[2] فيها هو يقول:

كشف رأسها الباء والجيم خطة شعر انقرض انقرض

ألف أول الحروف انقرض

أسمه الهاء تنفتح والراء مثل الهلال

غارقا دائما في الرمال

انقرض انقرض[3]

وفي مكان آخر يقول:

دال قامة يكسرها الحزن (لماذا أسقط الماضي ولا يسقط)؟

قاف قاب قوسين وأدنى[4]

نرى كيف أن الشاعر أعطى لهذه الحروف أبعادا لا متناهية عبر إيقاعها داخل القصيدة، فلم تعد تدل على حروف في اللغة، وإنما صارت كونا زاخرا بالمعاني والدلالات وسواء تأثر الشاعر بتراثنا أم بالتيار الأوروبي، في هذا المجال فإن للحروف أهميتها في الإيقاع والتعبير. فقد يحدث أن تفقد الكلمات ذات المعاني المباشرة فاعليتها في نقل اللا محسوس والمجرد ، ولا يعود بإمكانها أن توصل إلينا أثر التجربة فيتعين بألفاظ موسيقية مجردة لينل هذا الأثر إلينا.

---

[1] أدونيس، مفرج بصفة الجمع، ص336.

[2] عبد الحميد جيدان، الاتجاهات في الشعر العربي المعاصر، ص360.

[3] أدونيس، الأعمال الكاملة، ص575.

[4] نفس المرجع السابق، ص595.

وهكذا تصبح الموسيقى المجردة هنا معبرا لينقل الشاعر من خلاله انفعالاته ومعاناته ورؤاه، وهكذا نستنتج أن كل جزء في القصيدة يلعب دوره في الإيقاع حتى البياض، بياض الصفحات بين السطر والآخر، وبين الكلمة والكلمة، يرمز إلى الصمت صمت الإيقاع، كما أن النقطة والفاصلة تفصلان بين الوحدات النغمية، الفاصلة تفصل بين وحدات نغمية غير متكاملة، بينما النقطة تفسل بين وحدتين نغميتين تامتين حتى علامات التعجب والاستفهام تعطي البيت رنات متناسقة مع المعنى، وهكذا نلاحظ أن الأوزان والتفعيلات في القصيدة لم تعد وحدها تشكل موسيقاها وأنغامها بل أصبح الشاعر بالإضافة إلى ذلك يعتمد على سحر الكلمة وإيقاعها وغناها الموسيقي والصوتي.

2/ التجديد في اللغة:

يقول أدونيس: "أعرف أن الطريق لغة في شعوري لا في المكان لغة في العروق وفي نبضها لغة في السريرة، حيث تأتي المسافات من الروح موصولة بالبريق بريق الفتوحات والكشف والعابرين وفي النجوم الأخيرة اللغة هي الظاهرة الأولى في كل عمل فني، يستخدم الكلمة أداء للتعبير هي أول شيء يصادفنا وهي نافذة التي من خلالها تظل، فالإنسان لم يعرف السحر إلا يوم أدرك قوة الكلمة، و لم يعرف الشعر إلا يوم أدرك قوة السحر.

"فالشعر هو الوسيلة الوحيدة لغنى اللغة وغنى الحياة على السواء".[1]

فالشعر يستخدم اللغة، ولا غنى له عنها، لكنه لا يستخدمها كما هي مستخدمة على ألسنة المتكلمين، "إن من شأن اللغة أن تكيف نفسها على الدوام وفقا لمطالب الواقع بكل أبعاده ولغة عصرنا تختلف بكل تأكيد عن لغتنا في أي عصر مضى".[2]

وإن موقف التجربة الشعرية الجديدة قد صار واضحا، إن شعر هذه التجربة يتعامل مع اللغة تعاملا خاصا وجديدا، ولد صار الشعراء المعاصرون، على وعي بضرورة الكشف على الجوانب الجديدة في الحياة، يستنتج بالضرورة الكشف عن لغة جديدة وإن التجربة ليست إلا لغة جديدة، ومن هنا تميزت

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنية، ص173-175.

[2] عز الدين إسماعيل، روح العصر : دراسات نقدية، الشعر والمسرح والقصة، دار الرائد العربي، بيروت-لبنان، (د ط) (دت)، ص68.

لغة الشاعر المعاصر بعامة من لغة الشعر التقليدية، وإذا نظرنا نظرة واقعية محددة إن لم تتطور اللغة مع تطور الحياة، أيقنا من سلامة منطق الشاعر المعاصر في بحثه الدائم على اللغة الجديدة إن لكل عصر همومه ومشاكله وقضاياه واللغة بوصفها ترجمان لكل فعل وكل موقف، عليها أن تتكيف مع كل عصر، وليس مبالغة أن يقال إذا أردت الاطلاع على الإطار الحضاري لشعب ما، في زمن ما فادرس لغته، ففي عروق اللغة يعيش العصر.[1]

إن قضية الشعر تثار دائما عند كل مرحلة من مراحل التجديد والتطور، ولا إنكار لوقوع هذه القضية من قضايا التجديد في شعرنا المعاصر موقعا أساسيا وإن عملية الإبداع الشعري تتمثل أقوى ما تتمثل في إبداع اللغة، ومن هنا يطلب في لغة الشعراء أن تكون هي لغة النا وأن تكون لغتهم في آن واحد، وفي هذا التناقض الظاهر، لكن الحقيقة أن لغة الشعر هي دائما كذلك، وهذا التناقض الظاهر هو سر الشعر فيها، فلغة الشعر تخاطب الناس بما تحمل من هذا النبض، وإن اختلف من حيث هي لغة عن لغة الناس اليومية.

هذه الفكرة ألح عليها هنا لأنها تبدو المفتاح لقضية التجديد في لغة الشعر المعاصر، والشعراء المعاصرون على وعي كاف بخطورة هذه القضية، ومن ثم لم يكتفوا بتجديد لغة الشعر، وخلق أفقا جديدا في المصطلح الشعري من نجدهم كثيرا يحدثوننا في قصائدهم عن معاناتهم بالكلمة، وإنما صار الحل الوحيد خلق معجم شعري جديد يناسب تجارب العصر الجديدة، فقد أحس الشاعر المعاصر ومنه قول "الحجازي" في قصيدته "موعد في الكهف" حيث يقول:

وكنت شاعرا حكيما ذات يوم

حتى استطعت أن أحمل للفظين معنى واحد

فقدت حكمتي وضاع الشعر مني بددا

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنية، ص176.

ففي هذه الأسطر ينكر الشاعر علاقة اللغة بالشعر، فيؤكد على ضرورة التلاحم بين لغة الشعر ولغة الوجود، فاللغة ليست صندوقا نحتفظ به في خزائننا ونستخرج منه الألفاظ لكي نضعها علامة على الأشياء والأفكار، والكلمة ليست مجرد صوت له دلالة وإنما هي وجود وحضور له كيان وجسم ومن ثمة فلكل كلمة طعم وذوق.

وقد حدثنا عن تلاحم اللغة بالوجود كل من: "صلاح عبد الصبور، والبياتي..." وغيرهم.

إن التجديد في اللغة لا يعني الخروج عن قواعدها وأصولها ولا يعني تحطيم الترتيب المنطقي أو الدلالي، وإنما يعني: لا تنفصل اللغة عن حياة صاحبها، وعن عصره وعن تجاربه، بل لابد للغة الشاعر أن تحمل صورة عصره وظلال عصره، "وإن لكل لفظة ينبغي أن ترتبط بعصر الشاعر، وإنما لغة كل شعر حقيقي صيغة حميمة بينه وبين الواقع الذي يتعايش معه، ويلتحم به، هي صيغة بين لحظة الإبداع ولحظة الوعي بالعالم الخارجي"[1]

لقد استطاع الشعراء المعاصرون خلال تجربة الشعر الجديد أن يصنعوا للشعر العربي مصطلحا جديدا ينبض بروح العصر، واقترابه بذوق المتلقي، "وإن لغة الشعر المعاصر لابد أن تقترب من لغة الجماهير لكي يستطيع الإنسان البسيط قراءة الشعر، إلا أن هناك شعراء ينجحوا في تريب شعرهم من الجماهير، بل أصبح الإبهام إليهم وسيلة وغاية، وهؤلاء هم الذين لم يوفقوا بين مشاعرهم وبين اللغة التي يستخدمونها، ويكون ذلك عن طريق استخدام دقيق للحس اللغوي، والاعتماد على قوة اختيار اللفظ، لأنه أداة من أدوات الشعر المهمة، فاللغة الشعرية تكمن في استعداد الشاعر نفسيا وفنيا لصياغة اللغة بطريقة خاصة تضفي عليها جمالا خاصا، وتتطلب التركيز والإيحاء والرمز، وطريقة تركيب الكلمات ببعضها البعض، وتطورها مرتبط بتطور المضمون لتصل إلى المتلقي وتؤدي دورها الاجتماعي والسياسي".[2]

3/ التجديد في الخيال والصورة الشعرية:

[1] عبد العزيز المقالح : عمالقة عند مطلع القرن، دار الأدب – بيروت، ط1، 1984، ص30.

[2] محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ط2، الجزائر، 1984، ص300-346.

لقد سيطرت النزعة الحسية على النظرة الجمالية في الشعر العربي، تلك النزعة التي تعتمد على إمتاع الحواس أكثر مما تعتمد على الإيحاء، وبدأت الفترة الرومانسية في الشعر العربي الحديث بمبادئ نظرية تمثلت في آراء العقاد وشكري، والمازني، في مصر، وآراء ميخائيل نعيمة، وشكر الله الحر في المهجر، كما وضحت في كتبهم الغربال والمنقار الأحمر، وأصنام الأدب، ففي مجال الخيال أثره في الصورة الشعرية يجب التمييز بين الخيال والتوهم الذي ذكره عبد الرحمن شكري في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه والذي يذكر رأي كولدرج يقول شكري: "أنه يجب التمييز في معاني الشعر وصوره بين نوعين سمى أحدهما "التخيل"و"الآخر""التوهم"فالتخيل هو:أن يظهر الشاعر الصلات التي بين الأشياء والحقائق وتشترط في هذا النوع أن يعبر عن حق، والتوهم هو أن يتوهم الشاعر شيئين صلة ليس لها وجود"[1]

أما العقاد فيقول عن الخيال :"إنه ملكة تعين عن الصدق والصواب"[2] وبالتالي فهذه الآراء بنت تحديدها للخيال على أسس له علاقة بالواقع فرأت أن الخيال وسيلة فعالة لإدراك الحقائق.

ولقد رأت المدرسة الرومانسية أن الشعر الحديث تعبير عن الأحاسيس والعواطف والخيال والوجدان والذوق السليم.

ويقول:"المازني":"ثم تأمل الشعر ليس شعورا مترجما" والواضح من كل هذه الآراء أن هؤلاء الشعراء أرادوا الاقتراب من فكرة الخيال الأخلاقي."[3]

"وبغض النضر عن شعر المناسبات الذي انتشرت في أعمالهم، فقد حاولوا في شعرهم أن يعبروا عن عواطفهم في قصائد حملت لأول مرة تشي بهذه العاطفة. فنرى عند المازني" الماضي، الدار المهجورة، الوردة الذابلة" من قصائد الجزء الأول من ديوانه، ونرى العقاد في قصائده "الثوب الأزرق، ليالي رأس البر..." ونرى عند "شكري" أمثالا مخاطبة المجهول، الشاعر وصورة الكمال، وعصفور الجنة، "فالخيال عند الشعراء الثلاث لا يزال خيالا حسيا، صورة موجهة أساسا إلى حواس القارئ ومدركاته الخارجية،

[1] ديوان عبد الرحمن شكري: جمع وتحقيق نقولا يوسف، ط1، الاسكندرية، 1960،ص364-365.

[2] مجلة الثقافة، القاهرة، 30 مايو، 1930

[3] إبراهيم عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، الدار القومية للطباعة والنشر 1961، ص221.

لكن الجديد الذي أضافوه إلى هذا الخيال أنه أصبح ناميا موحيا"[1] "فالاستعارة في قول شكري: "كأنني منك في باب المفترس" لا تقف عند حد المشاكلة والتزام وجهة الشبه بين جزئيها وإنما تتعدى هذا إلى مجموعات من الدلالات العددية غير مجرد الدلالات المنطقية والذهنية، إنما تعتمد اعتمادا كبيرا على نشاط خيالي خلافا في تجميع أجزاء الصورة فهذا هو الوحش المفترس، وقد تغلقت في نابه فريسة، إنها لا شك بين الحياة والموت، إنها الآن في مواجهة أبشع اللحظات، لحظة الموت، فالصورة التي قدمها وإن كانت تعتمد على نوع من الخيال الحسي، إلا أنها صورة متسعة الدلالات"[2] بالرغم من أن الشعراء في المهجر دعوا لمثل هذا الرأي أي ما دعت إليه مدرسة الديوان، إلا أنهم كانوا أكثر إخلاصا لدعواهم، وأكثر تناسقا بين شعرائهم وشعراء المهجر، وكانوا أكثر تمثيلا لمفهوم الخيال الرومانسي من شعر المازني والعقاد وشكري، ربما لأنهم احتكوا بالفكر الغربي في موطنه وأيضا بحكم طبيعتهم كمهاجرين، كانوا لا يتقيدون بالعادات والتقاليد أيا كان السبب، فقد كان الشعر المهجري أكثر تجديدا وتجانسا واستطاع جبران ونعيمة وأبو ماضي، ونسيب عريضة، أن يقدموا شعرا تسيطر عليه الإيحائية والخيال بقول نعيمة في الطمأنينة:

من سراجي الضئيل أستمد البصير

كلما الليل طال والظلام انتشر

وإذا الفجر مات والنهار انتحر

فاختفي يا نجوم واطفي يا قمر

من سراجي الضئيل أستمد البصر[3]

فنحن هنا أمام صورة مركبة قد تبدو أن مكوناتها حسية، لكنها في الواقع أبعد من هذا فهي تعتمد في المرتبة الأولى على مدركات وهمية، ينسج منها الشاعر صورة خيالية تعتمد على ما يمكن أن نثيره من

[1] سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، المقومات الفنية والإبداعية، دار المعارف الجامعية، 1984.

[2] نفس المرجع.

[3] مختارات من الشعر العربي الحديث، دار النهار للنشر، بيروت، 1969.

مشاعر وجدانية في حدث المتلقي، فالسراج والليل والظلام والنجوم والقمر كمكونات للصورة ليست هي هذه الأشياء في واقعها المحسوسة وإنما هي أشياء تنتمي إلى عالم الوهم الذي يخلق هذه الرموز، وهي تحاول إعطاء حالة وجدانية لتجربة الباحث عن الطمأنينة في هذا الوجود، والشاعر لم يقل إحساسه بطريقة مباشرة وإنما بطريقة أقرب إلى لغة الأحلام، فسياق الصورة الشعرية يرينا شاعرا يتحدى الوجود ولا يهتم إذا مات الفجر أو انتحر النهار، أن الشاعر اتخذ من عناصر الصورة وسيلة للتعبير عن هذه الأحاسيس ولكن بمستواها الآخر بالمستوى النفسي الذي يهتم بالاستغراق في الإيحاء.[1]

لقد قام هؤلاء الشعراء بتأكيد صورة القصيدة العربية الجديدة في وجدان الذوق العربي، كما وصلت إليه عند شعراء الديوان والمهجر وخاصة فيما يتعلق بمفهوم الخيال والصورة وكان من نتائج هذا ظهور لغة جديدة للشعر فيها الكثير من الحيوية والإيحاء والقدرة على التعبير على الخلجات النفسية.[2]

إن أهم ما يميز الصورة الشعرية الجديدة اتجاهها إلى الاستغناء عن المعالم الحسية المحدودة والانشغال ببناء وجود فني مستقل يستمد وجوده من عناصر الصورة الشعرية نفسها، لا من عناصر الواقعة الحسية.

فلم يعد الخيال الشعري يقتنع بإيجاد العلاقات بين الموجودات أو بأن يتلقى مصادر وصور من الخارجـــ بل أصر أن يخلقها بنفسه، وأصبحت الصورة الشعرية بالتالي صورة تموج الألوان والأضواء والرؤى المختلطة المتداخلة.

لنتأمل هذه الصور من قصيدة فصل المواقف "لأدونيس":

الزمن فخار والسماء طحلب ماذا تفعل؟

أسير الرعد والماء والشيء والحي

وحين تفرغ المسافات حتى من الظل؟

أملؤها أشباحا تخرج من الوجه والخاصرة.

[1] سعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، دار المعارف الجامعية، ص384.

[2] عبد القادر القط، لغة الشعر الحر، قضايا ومواقف، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971، ص22.

وترشح بالحلم وذاكرة الشجر

وحين لا تواتيك الدنيا

أرى السماء اثنين

الأرض اثنين

إلا أنا

أبقى واحد....[1]

إن ما نلاحظه هو تركيبة وجدانية تنتمي إلى عالم الداخل أكثر من انتمائها إلى الواقع، إنها صورة داخلية تتجه إلى تنسيق الوجود الخارجي وفقا لرؤى الشاعر الذاتية الداخلية، هكذا سيطرت الرؤية الداخلية للشاعر على الصورة الشعرية فجعلتها صورا ذات وجود فني داخلي، تحرص على الداخل أكثر من حرصها على العلاقات الخارجية.

و"اعتماد الشاعر" على ثقافته الخاصة في بناء الصور الشعرية جعله يفضل الواقع الأسطوري على الواقع الخارجي، هذا الواقع الغني برموزه الانفعالية وأحاسيسه.[2]

ولقد أدرك الشاعر خلال تجاربه المستمرة أن أفعال الذات الداخلية وأفعال الأسطورة هما وحدهما المالكان لصفة الضرورة وأنهما بهذا أسمى من الواقع الخارجي العرفي الذي فقد في ظل مناخه الحضاري أن يمد إنسانه بمواقف واضحة للاستجابة.

4/ أشكال الصور الشعرية المعاصرة:

إلى جانب استعمال الشعراء في العصر الحديث لأشكال الصور التقليدية ركزوا واهتموا باستعمال شكلين جديدين من الصور الشعرية هما:

[1] كتاب التحولات والهجرة، ص211-212.

[2] سعيد الورقي، لغة الشعر الحديث: مقوماته الفنية وطاقاته الإبداعية، دار المعارف الجامعية، 1984.

1- **الصور الرمزية:** من واجب الشاعر المعاصر حين يستخدم رمزا جديدا أن يخلق السياق الخاص الذي يناسب الرمز لأن الرمز من حيث هو وسيلة لتحقيق أعلى القيم في الشعر ينبغي أن يتقيد ببعدين أساسيين هما: التجربة الشعرية الخاصة، والسياق الخاص فالتجربة الشعورية هي التي تستدعي الرمز القديم لكي تجد فيه التفريغ الكلي لما تحمله من عاصفة أو أو فكرة شعورية وذلك عندما يكون الرمز مستخدم قديما وهي التي تضفي على اللفظة طابعا رمزيا، بأن تركز فيها شحنتها العاطفية أو الفكرية الشعورية وذلك عندما يكون الرمز المستخدم جديدا[1]، والشاعر حين يستخدم رمزا لابد أن يحدد سياقه الخاص به فاستخدام الرمز في السياق الشعري يضفي عليه طابعا شعريا. بمعنى أن يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده النفسية ومن الرموز الأكثر استعمالا في الشعر المعاصر الرموز الأسطورية مثل: سندباد، أيوب، شهريار...[2]

ونجد الشاعر العراقي "إلياب" واستخدمه لرمز سندباد في قصيدته "رجل النهار" مع أن الشعراء المعاصرين قد استخدموا رمزا لسندباد مع تفاوت فيما يسمع كقول "أدونيس" في قصيدته "الإله الميت":

أقسمت أن أكتب فوق السماء.

أقسمت أن أحمل مع سيزيف.

صخرته الصماء.

أقسمت أن أطل من سيزيف.

أخضع للحمى وللشرار.

أبحث في المحاجر الضريرة

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره، ص207.

[2] نفس المرجع، ص207.

عن ريشة أخيرة.[1]

لابد ونحن نتحدث عن الرمز أن نشير إلى الفرق الجوهري بينه وبين الاستعارة حتى لا يختلط الأمر "إن الاستعارة علاقة لا منطقية وعبث بالحدود وخلط بين الفكرة والإحساس، وخلطا نافعا يؤدي ما تقصر عنه الجوائز، ولهذا تستميل إلى التشابه من غير المتشابهات وهاهنا تقترب الاستعارة من الرمز، لكن الفرق بينهما يتضح في علاقة كليهما بالسياق، فالتشبيه والاستعارة متضمن في السياق، أما الرمز صورة مستقلة، وجود ذاتي تتحرك حرة، وتتمتع بأصالة ريبة.[2]

2- الصورة الأسطورية:

إن الأسطورة هي الجزء الناطق من الشعائر البدائية الذي نماه الخيال واستخدمته الآداب العالمية، ومن ثم فهو يعني تلك المادة التراثية التي صيغت في عصور الإنسانية الأولى وعبر بها الإنسان في تلك الظروف عن فكره ومشاعره اتجاه الوجود.[3]

والشاعر المعاصر في استخدامه للأسطورة في الصورة الشعرية إنه يجعل الصور تفرض لنفسها وجودا خلال منطق الخيال وأكثر واقعية، وإن علاقة الأسطورة بالفن علاقة قديمة، فكم كانت الأساطير مصدر إلهام للفنان والشاعر، وكم من الأعمال الفنية والشعرية ما هو صياغة جديدة للأسطورة، ذلك أن الأسطورة ليست مجرد نتاج بدائي ترتبط بمراحل من قبل التاريخ أو بعصور التاريخ القديمة في حياة الإنسان، إنما هي عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر ومازالت الأسطورة تعيش بكل نشاطاتها وحيويتها.[4]

استخدم الشاعر أسطورة "يوليسيز" هو بطل ملحمة "الأوديسا" "لهوميروس" قائد "طروادة" يحمل دلالات معنوية أساسها الإقناع بعدالة القضية الفلسطينية. وحتمية انتصار شعبها وعودتها إلى أرضه.

---

[1] أدونيس، مقطع إلى سيزيف، من قصيدة الإله الميت، ص127. ديوان أغاني مهيار الدمشقي.

[2] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص751.

[3] تعريف/ أنس داوود، نقلا عن رسالة الصورة الشعرية في القصيدة الجاهلية، ص278.

[4] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره، ص222.

كما عاد "يوليسيز" إلى الملكة وزوجته "بينيلوب" وإيحاءات جمالية تزيد السياق جمالا أو القصيدة إيقاعا تتناسب والإيقاع العام لها.

الفصل الثاني:

تعريف قصيدة النثر:

تعد النثر مغامرة من مغامرات التجديد في الشعر العربي المعاصر خاضها مجموعة من الشعراء المغمورين بروح التجديد والتحرر وكسروا كل الحواجز المقدسة التي كانت تشكل نموذجا لا يمكن تخطيه سواء من حيث الشكل أو المعنى وبما أن العالم أصبح قرية بتقنيات عالمية مهولة باتت الحاجة ملحة لكتابة نوع جديد الذي عرف بقصيدة النثر "أنها عمل ثوري بعمل من القوالب الجاهزة التي ألفناها في ظل ألف عام من الضغوط ألف عام ونحن عبيد وجهلاء وسطحيون".[1]

يرى الكاتب هنا أن قصيدة النثر عمل شعري معاكس لما تعودنا عليه من الشعر القديم والشعر الحر فهي انفجار ثوري جديد لها بناؤها وطريقها الخاص في الصياغة مغايرة تماما عما سبق من الشعر التقليدي ويرى الكاتب أنها وصلت إلى حد الفوضى ترفض كل التقاليد المتعارف عليها وفي مقدمتها الأخلاق التي تحد من ممارسة الإنسان لإنسانيته وتمنعه من تفتح ذاته ونموها ويرى كذلك بأن الشعر القديم كان سطحي وكانوا مقيدون به، وكانوا يرون في هذا الشعر بوجود سالم يعد صالحا للبقاء وأن هناك قيما جديدة لوشك أن تنفتح لتأخذ مكانها في مرحلة حضارية جديدة يوشك أن ينتقل إليها المجتمع وهو بهذا يدفع هذه القصيدة إلى الأمام ويزيل من أمامها عقبات الرجعية والمحافظة المزمنة وبهذا يكون رفضه رفضا مؤسس يؤمن بالقيم التي ما زالت صالحة للبقاء ويدعو إلى اتجاه جديد يرى أنها تصلح للمجتمع الحديث ولأخلاقه الجديدة هي الأخرى وترى أن هذه القيم تتعارض مع الحرية المزعومة للفرد أو بالأحرى التي يسعى الوصول إليها في مجتمعه المتحضر ويرى هاني مندس أن قصيدة النثر هي مجرد محاولة من محاولات التجديد لا ندين بالشعر الشكلي بالجمود والرجعية لكان جدير بأن يقدم دراسة فنية لهذا اللون لا يعتمد على بيان الثورة الفكرية فيه بقدر ما تعتمد على توضيح مقوماته الفنية يذهب القائل هنا إلى أن الإبداع والتجدد الشعري كان له الأثر البالغ لدى العديد من الشعراء فكانت لهم عدة محاولات وتجارب متميزة فكانت قصيدة النثر وليدة هذه المحاولات فهي نمط شعري جديد لا يمت بأية صلة للشكل الشعري القديم الذي يصفه بالجمود والرجعية ويرى أن بينهما اختلاف واسع في الأسلوب

[1] قضايا ومواقف للدكتور عبد القادر القصا الهيئة العامة للتأليف والنثر د.ط/د.ت.

والبناء الفني ولو أنه رأى بينهما أية علاقة لقدم له دراسة فنية لهذا اللون أو الارتباط لاعتمد فيه على توضيح المقومات الفنية متخليا بعض الشيء لمن تلك النزعة المادة فيه ويرى الدكتور عبد الحميد جيدة أن "القصيدة النثرية التي خرجت كليا عن النموذج الشعري السائد الذي كان يفرض على الفنان فرضا واعتمدت على ذات الشاعر في خلق وإبداع الصور والتعابير والموسيقى بحرية مطلقة"[1] ويذهب هنا إلى أن قصيدة النثر شكلا شعريا جديدا بأساليبه وقواعده التي تميزه عن باقي الأساليب الشعرية المتداولة، وتميزه أيضا عن النماذج الشعرية السائدة والمرونة، التي كانت تفرض نفسها فرضا على نفس وذات الشاعر واعتمدت قصيدة النثر على الجانب النفسي للشاعر أي بمعنى ارتبطت بالواقع الداخلي له في خلق وابتكار التعابير الشعرية التي كانت تعتمد على الحرية الواسعة للشاعر وأنها تحمل في طياتها ومعانيها ذلك "الطموح الذي كان الشاعر يهدف إلى تحقيقه"[2] ويتمثل في التجديد الشعري وهو خلق شكل شعري جديد يكسر ويزيل كل الأساليب والقواعد القديمة وقصيدة النثر كلها تعتبر تغيرا كليا بما ألقاه عن الموروث حيث أنها جعلت الشاعر يحسن التعامل مع العالم الداخلي له ويتوجه إليه بشكل مباشر إلى أنماط جديدة وحديثة هذه الأخيرة التي تعد "خروجا عن الأصول"[3] وهنا الكاتب ركز وقرن الحداثة إقرانا وثيقا بالأصول وتبدوا دلالة الربط في ذلك التنظيم الذي عقد بينهما أي بين الحداثة التي تخالف القدم واعتبر قصيدة النثر وليدة الحداثة فالحقيقة أن عصر قصيدة النثر تهزه أسوء التشاحنات والمبدع مطالب بأن يجد له توازنا بين هزات وتمزقات تضع وجوده في دائرة التحولات رحال قصيدة النثر كالشخص الذي تتقاذفه أمواج العصر.

نلاحظ أن مختلف الأقوال التي أدرجناها تتفق على أن قصيدة النثر نمط فني وجمالي وليد العصر الحديث وأنه نمط يختلف عما كتبه الأقدمون من العرب مثل الأشكال الأدبية من القصيدة العمودية إلى الموشح إلى النصوص المفتوحة والحكايا..... ولكن الشعر ظل يتخذ هذا الشكل المألوف الذي نعرفه، ويبدو لي أن قصيدة النثر هي ثمرة من ثمار الجهود الكبيرة والمحاولات المتعددة التي قام بها عدد كبير من

[1] قضايا ومواقف لد. عبد القادر القط، الهيئة العامة للتأليف والنشر، دط. دث.

[2] الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، د. عبد الحميد جيدة.

[3] الشعرية العربية لأدونيس (علي أحمد سعيد)، دار الآداب.

الشعراء عبر عصور متعاقبة بدءا بالعصر العباسي وصولا إلى البدايات الأولى لنموها وأنها نتيجة حتمية كان لابد من الوصول إليها وأن ميدان قصيدة النثر يتجه إلى البحث عن الشعر في كل مكان وربما استدعى ذلك منا الخروج خارج القصيدة نفسها محاولا تنظيم إرادة فنية تسمح لها أن تتخذ شكلا وتصبح كائنا موضوعا فنيا.

نشأة قصيدة النثر وأسباب تطورها:

قصيدة النثر طاغية في الوقت الراهن على خارطة الكتابة الشعرية في الوطن العربي، وذلك لأسباب كثيرة قد تكون متناقضة وليس بالضروري أن تكون متكاملة ومنها أن كتابة قصيدة النثر صعبة إلى الحد الذي لا يمكن أن يكتبها بشكل إبداعي متميز إلا من قطع رحلة الإبداع كلها، بمراحلها المختلفة ابتداء من قصيدة العمود والتراث وقصيدة التفعيلة، وانتهاء بقصيدة النثر، وليس ذلك من الناحية النقدية وإنما على صعيد المعرفة الثقافية الشاملة هذه الأنماط والأشكال الشعرية وعناصرها الفنية وأبعادها الإنسانية ولعل من الأسباب التي تبدو متناقضة مع السبب الذي ذكرناه سالفا عملية الاستسهال الكبير، الذي يراها الشعراء الناشئون خاصة إذ اكانوا لا يجيدون أو يفقهون شيئا عن الوزن ناهيك عن وزن العمود، "ثم لاحظوا بعين الاعتبار أثر الجو المحيط الذي يهدد البيان العربي حين انطلقت الدعوة إلى اللغة العامية، وسادت العجمة أسلوب الأدعياء من رجال الصحافة".[1]

يبدو أن الكاتب اعتبر قصيدة النثر نتيجة حتمية لضعف اللغة وركاكة الألفاظ وفساء المعاني، إن هذا الجو أدى إلى ظهور هذا اللون الأدبي ونمت هذا الحضن الركيك، والملاحظ أنها لون جديد استطاع أن يفرض نفسه في ظل التحولات والصراعات الحداثية وأننا نحاول أن نفلت من القوالب الجاهزة لننجز قوالب أخرى.

ظل التحولات والصراعات الحداثية، وأننا نحاول أن نفلت من القوالب الجاهزة لننجز قوالب أخرى بهدف خلق أشكال وعوالم هي نفسها ستكون عرضة للنقد وهو يبحث إذا بقلق عن أشكال جديدة

[1] بين الأدب والنقد، محمد رجب البيومي، -الدار المصرية اللبنانية-، ط1، ت.ط، 1997، ص158.

ولغة سيكون من الصعب الآن التمييز الغث من السمين، وهذا ليس مطلوبا تحت هذا التواطأ وكعبرة مما يجري من قدراتها الخلاقة على توليد نفسها بنفسها وصناعة شعر حداثي مميز وقصيدة النثر هي البنية الشرعية لعصر العولمة عصر يتمم بأقصى مستويات الحرية وإنما قصيدة عابرة للقارات ومكسرة لجميع القيود.

وقد ساعدت على تدشين قصيدة النثر العربية مجموعة الأسباب والوقائع الثقافية أيضا تأتي ترجمة الشعر الأجنبي إلى العربية في مقدمتها إذ أنها مارست تأثيرا خاصا في إيجاد هذا النوع الجديد من الكتابة الشعرية "فقج اعتاد القراء العرب منذ بداية هذا القرن رؤية أشعار منقولة عن الإنجليزية والفرنسية من دون وجود وزن ولا قافية، ولكن هؤلاء القراء لاحظوا أن هذه الأشعار تحتفظ بين سطورها مع ذلك بطاقة كامنة لا توجد في النثر الاعتيادي"[1] ويمكننا أن نتخيل تبعا لذلك أن بعض هؤلاء القراء الذين لم يتح لهم أن يقرؤوا شعرا أجنبيا بهذه اللغات أو غيرها قد تخيلوا أن بودلير ورامبو وكيتس وادغار ألن بو، إنما يكتبون في لغاتهم بهذه الطريقة أو بما هو قريب منها وهو أمر لم نألفه في تراثنا. بمعنى أن القارئ العربي لم يعتد من قبل قراءة شعر العربية مترجم نثرا عن اليونانية أو اللاتينية أو عن غيرهما من اللغات القديمة، في حين عرفت لغات أخرى كالفرنسية شيئا من ذلك في وقت مبكر من تاريخها عن طريق نقل أشعار يونانية ولاتينية، عرف القارئ الفرنسي معها أن القافية ليست جوهرية فيها، بعد أن نجح عدد من هذه الترجمات المكتوبة بالنثر الشعري في نقل بعض جماليات الشعر الأجنبي دون اللجوء إلى القافية، وأحيانا دون الوزن.

وبعض نقادهم "يعد أشعار هوراس التي ترجمها الأب ساندون وقصائد لوتاس التي ترجمها دوميرابو وقصائد ميلتون التي ترجمها دون سان مون قصائد فرنسية غير مقفاة، وأن لهذه القصائد وزنها مع أن هذا الوزن ليس موحدا"[2] وهو نوع من التبني للغة النثر الفرنسي الذي يقترب في صناعته من الشعر حينما يكون فيه من القوة وتوفر بعض المزايا الأسلوبية ما يجعله يقطع من لغة النثر الأدبي الاعتيادي وربما كانت ترجمة (أنطوان كالان) لحكايات الليالي العربية في القرن الثامن عشر قد دخلت في هذا الإطار مع

[1] جريدة أخبار الأدب، ع480، ت2002.

[2] المصدر السابق، ص04.

أن كالان كان قد خلص نصه الفرنسي من الشعر العربي الذي كان يرد فيه تعليقا تلخيصيا لهذا الموقف أو ذاك وكل ذلك كان مهما لجمهور فرنسي رأى في هذه الترجمات إرضاء لطموحات شعرية لم تجد ما يليها في الممارسات الشكلية لناظمي الشعر الموجودين في الساحة الأوروبية وسوزان برنار تقول: "أنه عبر الترجمات قام الكتاب الفرنسيين بأولى المحاولات في قصيدة النثر التي تختلف عن الرواية وعن الكتابة الملحمية وليس لدينا شك في أي شعراء عرب مثل جبران خليل وأنمين الريحاني وغيرهما من الشعراء المهاجرين الذي كتبوا بالعربية كانوا يستقرون الأداء السهل للترجمة الحرة".

وتأتي الأسباب الفنية والجمالية لاختيار في إطار قصيدة النثر في المقدمة فكاتب هذه القصيدة يدرك أحيانا أن العمود الشعري وحتى شعر التفعيلة قد أصبح قديما وأدركه التحجر والرتابة على الرغم من كل محاولات التغيير، والتطوير في طبيعة البناء الموسيقي، لهذا الشعر فلذلك لم يعد بمقدور بعض الشعراء الشباب واستخدام الأدوات الشعرية القديمة من دون الشعور بأنهم يعزفون على أوتار قديمة ليس بإمكانهم مساوقة التطور الذي يشهد واقع الحياة وتطور الرؤيا للأشياء من حولنا وكان بودلير خير من عبر عن تلك الرغبة الحارة في خلق شعر حديث ينطوي على موسيقى بدون إيقاع ولا قافية مرن وحركي يتكيف مع حركات الروح الغنائية، وتموجات الخيال ورجفات الضمير، أي أن قصيدة النثر على هذا الأساس الذي يرفض فيه الشاعر الوسائل الآلية للشعر الموزون المقضى ويطلب إغراءات أكثر دقة من الكلمات نفسها ومن التوافقات السرية الموجودة بين الصوت والمعنى وبين الإيقاع وبين التجربة الشعرية واللغة التي تترجمها ولقد كان للجانب السياسي أثر كبير في نشأة وظهور قصيدة النثر العربية "ومعظم أصحاب هذا الاتجاه يدينون بالواقعية الاشتراكية وقد استعانوا بكل الوسائل الفنية والتجارب الموضوعية التي يتضمنها هذا الاتجاه"[1]

لقد كان للواقعية الاشتراكية الوقع الكبير على نفوس الشعراء الذين تبنوا أفكارها الداعية إلى التحرر وروح الجماعة وكسر مختلف التناقضات العكسية في الشكل التقليدي والبحث عن كل ما هو جديد وتبني الوسائل الفنية وكل ما يتعلق بهذا الاتجاه وبما أن المجتمعات العربية تسربت إليها هذه الأفكار في

[1] دراسات في الأدب العربي الحديث، د.محمد مصطفى هدارة، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 1988.

الاقتصاد وبالتالي كان لها الأثر الكبير على الساحة الأدبية وعلى الشعر خاصة وهذا من أكثر الأسباب أهمية:

- الأحاسيس والمشاعر القوية المفعمة بروح التحرر والاندفاع هو الذي دفع بالشاعر الحالي إلى التحرر من قيود القافية والوزن، والبحث عن الشعور بالانسجام وتطابق الهوية بين ما يبحث عنه وبين ما هو سائد، فقد كان هؤلاء جميعهم يشعرون بوجود صداع في العلاقة بينهم وبين المجتمع الذي عاشوا فيه بكل ما ينطوي عليه من قيم وأخلاق ثابتة، مما جعلهم يبدون غرباء عن الواقع الحضاري والاجتماعي الذي عاشوا فيه وحاولوا التعبير عنه.

ولقد ثبت أن الشعر التقليدي والكلاسيكي كثيرا ما يتناسب وحالة توازن جسدية ومعنوية واجتماعية تتفق مع الإنسان وعالمه، في حين أن قصيدة النثر تتنكر كما هو معروف لأية إمكانية لوجود الوزن والقافية في الكلام الشعري حسب ما أشارت إليه سوزان برنار بأن الشاعر الذي يكتب شعرا تقليديا يكون متطابقا بصورة أساسية مع الخليقة برمتها فضلا عن المجتمع، في حين أن الشاعر الناثر المناهض للشكلية والالتزام بالشكل السائد يتمرد على هذا الخلق.

ومعروف أن جيل الشعراء العرب اللبنانيين والسوريين والفلسطينيين الذين تبنوا مشروع قصيدة النثر وكتبوا فيها وحالوا تثبت أقدامهم في البيئة الشعرية العربية، كانوا يحسون بالمشاعر نفسها التي أحس بها أقرانهم الفرنسيين في عهود سابقة، فقد عاش هؤلاء مرارة الخيبة والهزيمة وفكروا كما سلف الذكر بالثورة على كل شيء بعد هزيمة عام 1948 وكانت حياة بعضهم جوانب أخرى غير واضحة تماما، وأسباب مركبة يرجعها بعضها إنفصاهم عن الواقع الاجتماعي والأخلاقي والسياسي الموجود في مجتمعهم العربي، كما يرجع تأثير سريع وعميق بالشعراء الفرنسيين ولا سيما الفرنسيين من أصحاب قصيدة النثر.

فانطلاقا من كل هذا قامت الدعوة في العصر الحديث "للمطالبة بحرية الفنان مما أدى إلى تفجير الثورة الشعرية، التي انبعث منها حركة الشعر الحر والقصيدة المدورة كما مر بنا والآن تجسدت الحرية المطلقة

في قصيدة النثر التي يصح أن يطلق عليها اسم قصيدة الشعر الحر"[1] التي لا تتضمن معنى حقيقيا لهذا الاسم وبخاصة إذا ما قورنت أو قيست بالقصيدة النثرية التي اتخذت لنفسها منحا مغايرا ومتميزا عن سابقيه. التي اعتمدت كلية ذات الفنان المبدعة في خلق وابتكار التعابير التي يراها مناسبة له ولمشاعره الجياشة بحرية مطلقة وعلى الرغم من أن الساحة الشعرية العربية لم تشهد ظهور شعراء كبار ينتجون على هذا المشوار ويهتمون بتكريس مبدأ التحرر في هذا الشكل الشعري الجديد.

بحيث كان بعضهم يزاوج بين الشعر الحر وقصيدة النثر الغالبية العظمى من شعراء قصيدة النثر العربية الذين ظهروا في الستينيات من القرن الماضي يقعون تحت لواء واحد، الذي يتخذ أصحابها مواقف رافضة تعتمد على تقنيات رافضة للقدم لفظية يميل أصحابها إلى اتخاذ مواقف وجودية يشيع فيها الغموض والحيرة والدعوة إلى مناهج وأفكار أخرى يجري التعبير عنها والإشارة إليها تحت شعار شكل مجدد ومتحرر من سلطة التراث والعمود الشعري وهذه الثورة الشعرية قديمة في تاريخنا الأدبي هي ثورة ضد النظم ومحاولات جزئية وجدية وخطيرة تنال القصيدة الرسمية من حيث بناؤها التقليدي المتعارف عليه.

لقد ظهر في المشرق العربي الموشحات، وخرج عن القصيدة العربية ورسمها كما خرج فيما بعد عندما ازدهر ونمى في بلاد الأندلس هذا الشعر الذي تخلى عن القافية العربية ووحدة البيت حتى ظهرت موشحات بدون وزن شعري، الذي تخلى عنها تماما وليس مستبعدا أو مستغربا في تراثنا العربي بحيث وجد هناك شعر عربي لا وزن له، وهذه الخصائص قربت النثر من الشعر وكسرت بعض الحواجز أو المقدسات التي كانت متواجدة بينهما "على صعيد النثر العربي القديم فقد كان يمتاز بالسجع والصور التقريرية الواقعية"[2] وعليه نلاحظ أن هناك أسباب قديمة وأخرى حديثة اجتمعت وساهمت في ظهور قصيدة النثر الحالية.

[1] الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، د. عبد الحميد جيدة، دار النثر، مؤسسة نوفل، بيروت-لبنان، ط1، 1980، ص317.
[2] المصدر السابق، ص318.

إشكالية المصطلح:

يجمع غالبية النقاد أن المصطلح قصيدة النثر كائن في هجين فلا هو بشعر ولا هو بنثر، فهم يرون أنه يشتمل على تنافر وعدم انسجام بين لفظته "قصيدة" بما توحي إليه من خصائص بنائية إيقاعية تركيبية و"نثر" الذي يحيل إلى الكتابة النثرية تعدد أنواعها ومستوياتها حيث يرى عبد الله شريف "أن هذا المصطلح يقر ضمنيا بالمشروعية الشعرية لهذا لنصوص قصيدة النثر"[1] ويؤكد على طابعها التجريبي وعلى حديثها إذا انتشار هذا اللون من الكتابة الشعرية واتساع رقعته وهيمنته على الساحة الأدبية لم يحدث اعتباطي، أو بالمصادقة وإنما يمثل مشروع بحث عن قيم ثقافية وفنية جديدة وتعبيرا عن حساسية فنية جديدة وتصورا مغايرا لطبيعة الإيقاع في الشعر، ويرى أحمد درويش أن الحوار حول المصطلح "POEME EN POSE" قصيدة النثر حوار عالمي وأن كثيرا من النقاد الأوروبيين المعاصرين يرونه مصطلحا متناقضا لأن نصفه الأول "قصيدة" يعني ما ليس بنثر على حين أن نصفه الثاني "نثر" يعني ما ليس بشعر، ومن هنا فإن مفهوم كل جزء يتعارض مع منطوق الجزء الشريك في بناء المصطلح".[2]

إن اللافت للنظر هنا أن كثيرا من النقاد الأوروبيين يروا أن مصطلح قصيدة النثر متناقض لأنه يشتمل على متضادين، قصيدة والتي هي ركيزة شعرية، ونثر وهو جنس أدبي ثان يختلف عن الجنس السابق الذي هو الشعر وهذا ما يتجسد من خلال لفظة قصيدة ويرى آخرون أن جماعة مجلة "شعر" التي

[1] متعة تذوق الشعر –دراسات في النص الشعرية وقضاياه- د. أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ص288.

[2] جريدة أخبار الأدب، ع486، ت2002، ص11.

تأسست سنة 1975 تتحمل المسؤولية الكبرى في تبني هذا المصطلح له انطلاقا من التجربة الفرنسية واعتمادا على كتاب سوزان برنار الذي ظهر سنة 1985، وقد أدر التشبث بهذا المصطلح إلى تشجيع كثير من الشعراء والنقاد المحافظين على التفكيك بشعرية نصوصها، وكان من الأفضل اعتبارها منذ البداية نمطا من أنماط التجديد في الشعر العربي أو شكلا من أشكال الشعر الحر. وأن المصطلح شجع كثير من النقاد المعاصرين يؤكد على رفض اعتبار نصوص قصيدة النثر نصوصا شعرية من عدم خضوعها للشروط المتوارثة في كتابة الشعر العربي وخاصة على مستوى على مستوى الوزن أو الإيقاع أو البناء الهيكلي، فالبعض يعتبرها كتابة نثرية تحمل بعض ملامح الشعر والبعض الآخر يعتبرها جنسا أدبيا لم تتبلور ملامحه ومميزاته بعد ويقول الدكتور إخلاص فخري عمارة: "رأى فيه تناقصا بين اللفظين، فقصيدة تعني شعرا وهو ما يتعارض مع نثره من الممكن تسمية هذا اللون من الكتابة الأدبية نثرا موسيقيا أو فنيا"[1] إن الكاتب هنا يحاول أن يسقط هذا النوع من دائرة الشعر ويجعله في دائرة الصياغة الموسيقية أو الفنية.

والقصد من الشعر ما ثم شطرا أبياته وفي التهذيب شطر بنيته سمي بذبك لكماله وصحة وزنه وقال ابن جني سمي قصدا لأنه "قصد" والواقع أن كلمة القصيدة لها مدلولها الدقيق لا ينطق حتى على كل الشعر العربي القديم، فضلا عن أن يدخل فيه ما ليس بشعر "وقيل سمي قصيدا لأن قائله احتفل له فنقحه أن تسمية "قصيدة النثر" تطلق لأول مرة من خلال دراسة كتبها أدونيس لمجلة شعر صيف 1959 بعنوان "محاولة تعريف الشعر الحديث" وبعدها أكد عليها في كتاب له بعنوان "زمن الشعر" حيث يقول في خلالها "أن تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي وقد يتناقض الشعر أنه تحديد للنظم لا للشعر"[2] فليس كل كلام موزون شعرا بالضرورة وليس كل خاليا بالضرورة من الشعر إن قصيدة نثرية يمكن بالمقابل ألا تكون شعرا "يرى الكاتب أن اعتماد الوزن في تحديد الشعر يعد نقصا وقد لا يعادل الشعر ولا يعتبر كل قو موزون شعرا، فيبدو أن في الأمر شيئا من المبالغة وهناك أيضا نوع من النشر الفني الموسوم بسمات الشعر حين نرسم لقصيدة النثر الفنية واعية متميزة عن غيرها من الأجناس الأدبية

[1] قضايا شعرية، د.إخلاص فخري عمارة كلية الألسن –جامعة عين شمس- الناشر مكتبة الآداب، د.ط، د.ت، ص121.

[2] الاتجاهات الأدبية في الشعر العربي المعاصر لـــــــــــ د.عبد الحميد جيدة –دار النشر مؤسسة نوفل بيروت-لبنان، 1980 ص320.

سنجد لدينا جنسا أدبيا جسدا وأكثر ما يساعده على ذلك خاصية الموسيقى فهي تعتمد على الموسيقى الخفية "وهي أشد تغلغلا في النفس الإنسانية وأصدق تعبيرا عن مشاعر الشاعر وأحاسيسه، وهي أهم كثيرا من الموسيقى التي تظهر في الوزن والقافية والموسيقى الخافية تنبع من التقاء الألفاظ مدى ملاءمتها للمعنى ومدى ما تضيفه من دلالات محية تتغلغل وتتناغم مع أعماق النفس الإنسانية فهي تصغي حسن الأداء وترابط الأفكار وجمال التصوير على العمل الأدبي بما يجعله يصل إلى حبات القلوب"[1] يذهب القائل هنا إلى أن الموسيقى الداخلية التي تمس بها النفس المتلقية هي أكثر وقعا وأعمق من الموسيقى الظاهرة للأعين من وزن وقافية، كما هو الشأن في الشعر العربي القديم ويشير أيضا إلى أن قوة ترابط الأفكار تنتج عن تلك الموسيقى الخفية.[2]

خصائص ومميزات قصيدة النثر:

في مجال التصور النظري لطبيعة قصيدة النثر وخصائصها الفنية والدلالة ومكوناتها النصية العامة، في مجال الممارسة الإبداعية والانجاز النصي على اعتبار كثيرا من الإشكاليات النظرية والنصية التي أثارها هذا النمط من الكتابة، مازال يكتنفه اللبس والغموض على الرغم من التراكم الكمي والكيفي الذي حققه على مستوى النشر والممارسة الإبداعية هي قصيدة تتقاطع فيها النصوص الطويلة والقصيرة، البسيطة والمركبة ويتداخل فيها الغنائي والسردي والدرامي والتشكيلي والزمني واللازمني، يتشابك فيها الذاتي والإنساني اليومي والواقعي الصوفي والمأساوي والفوضوي والنظام والوحدة والتشظي والانسجام واللانسجام، وهي ذات مستويات شعرية متفاوتة فيها النثري البسيط والشعري المتألق، والضيق السطحي والعميق المقلد المكرر والمبدع الخلاق، لذلك مطلوب من هذه التجربة أن تبلور مزيدا من الرؤى النصية الجديدة والأشكال التعبيرية المتميزة على مستوى اللغة الشعرية والإيقاع والتناقض

[1] متعة تذوق الشعر ودراسات في النص الشعري وقضاه –د.أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ص223.

[2] الإيقاع العربي لأبو السعود سلامة أبو السعود –الطباعة دار الوفاء للطباعة والنشر، ت ط، ص103.

والتشكيل النصي حيث أنها "تخلت عن شكلية وبنية القصيدة السابقة وخرجت عن النموذجية لترسم من الداخل هيكلتها الفريدة المغايرة لكل الأشكال السالفة"[1]

لقد أدى ظهور الحداثة والإبداع والتجديد الشعري الذي نادى به مجموعة من الآباء والشعراء الذين هدفوا إلى كسر كل الأساليب الشعرية القديمة والدعوة إلى بناء شكل شعري جديد مغاير تماما لما تعودنا عليه من القصائد القديمة والسالفة ويشتمل هذا التجديد الأسلوب والتغيير والمعاني والبناء فكانت قصيدة النثر وليدة هذا التجديد الشعري، لقد تخلت على البناء التقليدي القديم بالإضافة إلى ذلك تخلت عن النموذجية لترسم لنفسها من الداخل الهيكل والشكل المغاير والفريد من نوعه، المختلف على كل الأشكال الشعرية السالفة ويمكننا تدعيم ذلك ببعض المقاطع الشعرية لأدونيس لإيضاح الخصائص وتأكيدها إذ يقول في مقطوفات من ديوانه "مفرد في صيغة الجمع":

والهواء هواء بفضل القرية

والبيت بيت بفضل الزيتون

انزعي غلالتك أيتها الأرض

الماء يعود مراهقا من الشيخوخة

والنبع يطير صوب العصفور

ويقول أيضا:

ابتسم أيها النهر لجفائك

امرحي أيتها الزهرة بين الشوكة والشوكة

تمطي أيتها الشجرة في سرير الشمس

[1] الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، د.عبد الحميد جيدة، دار النشر مؤسسة نوفل –بيروت، لبنان- ط1، 1980، ص320.

وأسمعه نداء الجسد

جسدك صوتي أسمعه

نظري أتشرد فيه

جسدك رحيلي وكل خلية منطلق

جسدك مرفأي وأضلل المراسي

جسدك الصخر يستبقيني

الغبار يطير بي

جسدك هبائي

ويظللني

جسدك قضاؤك وأنا وحوشة المجتحة

جسدك قوس قزح وأنا المناخ والتحول[1]

ويقول:

سيري أيتها الحقول بخطوات من القس

اخلع قميصك أيها الجبل

الضوء يعبر وتعبر حراشته

الأدغال تعبر

[1] الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، د.عبد الحميد جيدة، دار النشر مؤسسة نوفل –بيروت، لبنان- ط1، 1980، ص323.

وتعبر خواطر التلال

وأنا

مكسوا بالزمن ورماده

يرميني الشجر من نوافذه

يتلقفني فضاء تسيجه أفناذ غير مرئية

.....

هكذا بدأت من أظافر القدمين

يوم حككت بها جلدة الأرض

بين هواء دمشق وشجر قصابين

أزين النبات

فكت الأرض أزرارها هطل ماء/لا

أخذت غصن الزيتون

ورسمت على التراب دورة أحشائي

وقفت السماء جانبا وابتدأ هدير يرك أنه بدء التكوين[1]

ازدوج كل شيء كل شيء واستعلت أعماقي هجرة وتقاسمتني الأقاصي

تحت الشجرة الذراعين

[1] المصدر السابق، ص324.

أقف باستدارة السرة

ارتسمت أوائل ممراتي

خطوة خطرة تتأصل والجسد يعطش ويتغضن

وليس للفجر غير قمصان تثقبها قرون الماعز

وأخذ جسدي يفيض والطرق لا تتسع

أخطو كمن يصل جمرة بجمرة

هاوية بهاوية

وترتطم أطرافي بسماء كالهرم وتجثو

وفي ركبتي تتكدس الجبال والسهول[1]

من خلال هذه النماذج يمكن تحليل الخصائص، والمميزات الخاصة بقصيدة النثر تفصيلا بإبزاء البناء النفيس لهذا الشكل الشعري الجديد وهي كما يلي:

إنها تخلت عن الشكل الشعري القديم وبنت لنفسها نموذجا آخر أنها أصبحت بالعالمية وتخلت عن النزعة الفردية الطاغية على الشكل التقليدي، وأصبحت صالحة لكل زمان ومكان وغير مقيدة بوقت محدد بحيث أننا عندما نقرأها الآن أو على مرور القرون فإنها يكون لها نفس الوقع في نفوس الجيلين، وإن الشاعر يعبر بصوت الإنسانية جمعاء وأصبحت تتسم بروح الفن العام لا اللغة الواحدة، يمعنى أنه أي واحد يقرأها أو يطلع عليها فإنه يحس بنفس المشاعر والأحاسيس التي راودت الكاتب أو المؤلف، لأن المشاغل والمشاكل واحدة والواقع لا يختلف من مكان لآخر.

[1] المصدر السابق، ص324.

ومن المميزات أيضا أن "القصيدة النثرية تقوم على الدفقة الشعورية الواحدة فتكون القصيدة النثرية مجموعة الدفقات الشعورية يكسبها الخيال الفني الخرق في صور شعرية فريدة وتطول هذه الدفقات وتقصر حسب الحالة الشعورية التي تنتاب الشاعر في أثناء كتابتها"[1] إذا كانت القصيدة القديمة تقوم على وحدة البيت وقصيدة الشعر الحر على وحدة الشطر في بنية وشكل القصيدة فإن القصيدة النثرية تقوم على الدفقة الشعورية الواحدة، وتنجم هذه الدفقة على مدى المعاناة التي يحس بها الشاعر، وتصادفه وتتشابك داخل نفسه العميقة بهذه الأحاسيس، وهذه المعاناة الإنسانية ترسم لنفسها أبعادا وأفقا لا يستطيع بأي وسيلة نقل هذه المعاناة واستيعابها وتعتمد القصيدة النثرية في صناعتها الفنية على الخيال الفني الخلاق المبدع، أي عندما تنتاب الشاعر تلك الدفقة الشعورية فالخيال هنا هو الذي يكسبها ويبدعها في صورة شعرية متميزة وهذه الدفقات تكون طويلة أو قصيرة حسب الحالة الشعورية التي تنتاب الشاعر أثناء كتابته للقصيدة، وهذه بعض النماذج التحليلية للدفقات الشعورية للقصيدة السابقة لأدونيس: "ورسمت على التراب دورة أحشائي" دفقة شعورية أولى "ودفقت السماء جانبا وابتدأ هدير كأنه بدء التكوين" دفقة شعورية ثانية "وازدوج كل شيء واشتعلت أعماقي هجرة وتقاسمتني الأقاسي تحت شجرة بشكل الذراعين أفقي باستدارة السرة" دفقة شعورية ثالثة وهكذا تتوالى الدفقات الشعورية بشكل مستمر في القصيدة حتى آخر كلمة فيها وأنها تكون مرتبطة في شكل سلسلة تجمعها وحدة شعورية كبرى، تعكس واقع تلك الصور المترابط المختلفة الألوان والتعابير حسب مصادرها وروافدها، وللحالة النفسية للشاعر الدور الكبير والأثر الأعمق في تلك الدفقات الشعورية وتواليها.

ومن مميزاتها أيضا تميزها الشديد بالغموض الذي يلف مختلف القصائد النثرية ويمكن توضيح ذلك من خلال النموذج الموالي: في مقطع لعصام ترشحاني من قصيدة "أبراج الحلم الأسود":

ودخلت في ليل الحضارة

أين كنت

رأيت وجهك عاريا

[1] الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، د.عبد الحميد جيدة، دار النشر مؤسسة نوفل، بيروت-لبنان، الطباعة الأولى، 1980.

والنار فوق جموحه

حبلى بفاكهة الجحيم

ورأيت آلهة

تقامر في ء سريرك

لا أقول

رأيت أعضاء الخطيئة

كنت مكونا

بنار الدهشة الأولى

وكان الجوع سيافا

يحاصرني

فضاقت في دمي الأشياء[1]

الملاحظ هنا في هذا الجزء هو اتسام القصيدة العميق بظاهرة الغموض فلا نكاد نصل إلى الجوهر الحقيقي الذي يرمي إليه الشاعر إلا وبرزت مجموعة من الظواهر الفنية، وتتميز أيضا بتقسيم القصيدة إلى فقرات تتشاكل في بناء العام وبين مختلف الفقرات تكون هناك فواصل جزئية وكأنها استراحة في القصيدة لنفس الشاعر والقارئ معا ونلاحظ أيضا ظاهرة التركيز على عبارة أو كلمة معينة والاستعانة بنقاط كثيرة على إثباتها.

[1] دراسات في الأدب العربي الحديث، د.محمد مصطفى هدارة، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 1988، ص68.

كما أن القصيدة النثرية استعملت لنفسها لغة جديدة ضمن علاقات تعبيرية هي الأخرى جديدة "وتلعب سمياء اللغة دورا هاما في بنائها وفي هذه الحالة تفوز الموسيقى الشعرية من السطح إلى الداخل لتعزف من خلال مجرى الشعور"[1]

بمعنى أن العمل الشعري تتكامل فيه جميع العناصر وهذه الأخيرة هي التي تهديه إلى ما يتطابق مع تلك الدفقات الشعورية لتتوجه إلى العقل فإنه هو المصنع الذي ينتجها ويترجمها باللغة واللغة تختلف بين التعقيد والوضوح.

ومن خلال النموذج الذي مر بنا نلاحظ أنه يغلب عليه طابع الغموض ويلاحظ المحدثون أن الشعر كلما كان يتم بالغموض فإنه يهزنا أكثر ويكون أشد قابلية على يعبر بشكل صادق وفعال ولكننا نلاحظ أن العدول عن البساطة والوضوح إلى الغموض لا ينفي الشعر من أن يكون قويا ومؤثرا "أن الشعر قد يكون سيطا سهلا وأنه مع ذلك يهزنا"[2] يمكن القول أن الشعر البسيط السهل قد يهزنا ويترك أثرا واضحا ولكن هذا لا يعني أن الشعر الموسوم بالغموض لا يهزنا بل ذلك راجع إلى استخدام أساليب فنية أخرى.[3]

الفصل الثاني:

قصيدة النثر في مصر:

لقد تفجرت قصيدة النثر في مصر على يد عبد المعطي حجازي، وكان ذلك على صفحات الأهرام ليفتح بذلك الملف القديم الجديد للمحاكمة لون إبداعي وارد، الذي لا يزال جدلا ويصف كأحد نقاط التماس المباشرة في معركة الحداثة التي لم ينفرج بعد دخانها الآراء متقاطعة فمنهم مع قصيدة النثر اعتبروها الآتية الشرعية لعصر الانترنت والعولمة، عصر يتسم بأقصى مستويات الحرية وأنها كالفاكس والانترنت عابرة للقارات، أما معارضوها فاعتبروها خشبة النجاة للمتطلقين على الإبداع من أنصاف

[1] المصدر السابق، ص326.

[2] قضايا شعرية، د.إخلاص فخري عمارة، كلية الألسن، جامعة عين شمس، الناشر مكتة الأدب، د.ط، د.ت، ص121.

[3] الشعر العربي المعاصر، د.عز الدين إسماعيل –دار العودة ودار الثقافة-بيروت، ط3، 1981، ص187.

الشعراء الجاهلين للوزن والآخرين المغرمين بالهلوسة ولعبة العبث اللغوية وكتابة التعويذات والطلاسم وتقليد الصراعات الوافدة بلا أدى احترام لشروط إبداعية خاصة، وفي محاولتنا لرصد جمهرة من هذه الآراء المتباينة لا تعدم الإشارة إلى أن أي لون إبداعي لابد أن يتنوع في منتوجاته ومستوياته فالنص يحدد جودته مهارة المبدع وتمكنه من أدواته وليس قالبه مهما كان فهمها لا تبكر المستوى الهابط والرديء لكم هائل من أعمال قصيدة النثر إلا أنه مما يجدر الاعتراف به أيضا الكم المماثل والفاشل من الشعر العمودي، وشعر التفعيلة، والمتهم الحقيقي والذي يجب أن تفتح ملفاته هو الشاعر وليس قالب القصيدة قصيدة النثر أميا لأحمد عبد المعطي حجازي "أن قصيدة النثر وحيدة الخلية، كالأميبا فقد تطورت الأميبا التي تتكاثر بالانقسام إلى كائن أرقي يتزاوج بالتلقيح"[1] الشعراء الكاتبون لقصيدة النثر والمدافعون عنها اختاروا الأميبا التي هي أحط في سلم التطور لأنهم جردوا الشعر من الوزن والقافية وتآزر الأصوات والاستعارة وجعلوه محصورا في "النثر" فهو شيء يشبه الشعر أو شعر أخرس أو شعر وحيد الخلية، قصيدة المواهب المتواضعة يقول حسن طالب قصائد أصابت مهجة الشعر بالفرق كانت تلك هي أولى الإشارات الهجومية التي استعملها حسن طالب في رده على المتحمسين لقصيدة النثر، ذلك أنه يذهب في ذلك تحديد ثلاثة مرتكزات هي في نظره شرط أساسي لكتابة قصيدة شعرية، ويتعلق الأمر بالإيقاع والمجاز ثم المعنى مؤكدا على أن سبب التجاء الشعراء خصوصا من جيل السبعينات إلى كتابة قصيدة النثر، يرجع بالأساس إلى تواضع مواهبهم وثقافتهم وحسهم اللغوي، لذلك هجروا الشعر إلى النثر مدعين أن الوزن والقافية زخرفة وخلية مجانية ليخلص في الأخير إلى قناعة مفادها أنا ما انتهى إليه شعراء السبعينات الذين بحثوا عن السهولة وطلبوا راحة الدماغ وظنوا أنهم قادرون على أن يكسبوا الشعر بأقل تكلفة فأنشئوا نثرا مموها، حين سألناهم ما هذا النثر المذهل الفقير قالوا أن الشعر شكل غير مقدس محمد سليمان وتحت عنوان "الشعر والمافيا والنثر أيضا بدأ الشاعر حسن طالب ذلك أنه حاول منذ البداية إثبات تلك النظرة الدونية والصيغ الساخرة التي كان يستعملها شعراء التفعيلة جبال الشكل العمودي والقصيدة القديمة باستحضار منظومة الألفية، رغم أنها نظمت لتكون وسيلة مساعدة للتعلم وحفظ القواعد النحوية بعد ذلك انتقل للحديث عن الشكل الإبداعي الذي اعتبره غير مقدس لكنه في الوقت

[1] ركبال الجبور –معركة قصيدة النثر في مصر-جريدة الامبراطور-ع6929، دار العودة –بيروت، ت2003، ص1.

نفسه ليس بلاقيمة بحيث ساعد على فرز النصوص ووضع الفوارق والعلامات بينها وبين كتابات إبداعية أخرى غير أنه ما يلبث أن يصل إلى قناعة خاصة به كما يعبر عن ذلك مفادها أن "قصيدة النثر حتى الآن لم تنجح في تثبيت جذورها بسبب رفضها لكل التجارب الشعرية السابقة لها بما فيها قصائد قصائد النثر التي كتبها يوسف الخال، انسي الحاج والماغوط وغيرها"[1] لأنها دائما حسب محمد سليمان "أهملت بعض العناصر الإيجابية التي كان من الممكن الاتكاء عليها والانطلاق منها و لم تدرك أن القطيعة التامة مع التجارة السابقة نوع من العدمية وارتماء في أحضان الآخر"[2] ليخلص في نهاية مقالته إلى أليس مخجلا دفاع بعضنا عن قصيدة النثر لدينا بإنجاز شعراء غربيين مثل: سان جون بيرس وريتسوس، المسؤولية تقع على عاتق المترجمين أما محمد عناني في حوار قصير أجرته معه الصحافية مي نور، أوضح الدكتور محمد جيل بكامله منذ الحرب العالمية الثانية للشعر العالمي كانت بدون موسيقى فتصور هذا الجيل مع حالة الازدهار التي كان يعيشها الأدب الأجنبي أن كتابة الشعر نثرا خطوة إلى طريق التطور والرقي، مما تساهم في الشهور التدريجي في المرعفة واللغة العربية وصعوبة كتابة النظم بالفصحى وشيوع الزجل والعامية، من هنا فإنه يضيف الدكتور عناني ينذر أنه نجد مترجما يقدم على نقل الصورة الموسيقية للقصيدة التي كان يترجمها وهذا الخلل هو الذي أنتج ذلك التصور الغريب الذي يعتبر أن الشعر نثر وأن النثر شعر، والشعر ليس منزلا من السماء أما حليم سالم قسم تعليقه على ما كتب إلى سبع ملاحظات مركزة والتي منها أن خصائص الشعر يضيفها بشر وما وضعه بشر غيره بشر آخرون وأن كثيرا من محافظي الحياة الشعرية الراهنة يرهبون الشعراء المجددين، يحمله الأعرابي القديم "إذا هذا الشعر فكلام العرب باطل إذا كان يرهن شرعية الجديد بمظاهات القديم لقد اشتغل الضعفاء والركيكون قصيدة النثر، وركبوها لتغطية فقرهم وقلة رفضهم الجمالي لكن هذا هو عين ما حدث في كل تجربة وكل حركة وكل عصر، أن أصحاب قصيدة النثر انتهجوا نفس السبيل مقارنة جيد قصيدة النثر بريء قصيدة العمود والتفعيلة لجاءت النتائج فادحة وفاضحة.

[1] نفسه، ص02.

[2] نفسه، ص03.

"قصيدة النثر ليست مستوردة بل أنها تطور طبيعي وصحي في سياق النجد والتخريب وكسر الجمود الثابت"[1] كما أنها ذات جذور تاريخية قديمة من الفراعنة والبابليين والأشوريين، مرورا بمتصوفة الإسلام ونشيد الإنشاد وصولا إلى أمين الريحاني وجبران، وحسين عفيف، ومحمد مير رمزي وغيرهم، وسيكون من العبث أن تدخل قصيدة أخرى عمودية أو تفعيلة تافهة من العصر الجاهلي أو الإسلامي أو الحديث نطاق الشعر بينما يخرج منه نثري للنفري المجاز والموسيقى شرطان للشعر لكن المجاز عديد وكثير ومتنوع وليس مقتصرا على المجاز اللغوي البلاغي القديم والعقيم، بل يتجاوزه إلى مجاز المعنى المشهد وجاز المناطق العمياء في الروح ومجازات المسكوت عنه في النفس والحياة، ومجاز كسر المجاز، كما أن الموسيقى أوسع من الوزن الخليلي الذي يعتبر إحدى صيغ أو هيئات هذه الموسيقى أن وزن القصيدة ليس علامة شعريتها وبالتالي فإن نثرية أولا وزنية القصيدة ليست علامة بشعريتها المحاكمة يجب أن يكون متبادلة ويقول عزمي عبد الوهاب بأن الذين يحاكمون قصيدة النثر بكونها مسئولة عن انحطاط الذوق العام وضعف الشعور بالانتماء (القومية) فيرى الشاعر عبد الوهاب بأنه يجوز لشعراء هذه القصيدة بذات المنطق محاكمة أصحاب القوالب القديمة لأنهم واكبوا بقصيدتهم هزيمة كاملة ونصف انتصار، لقد دخلوا بتلك القصيدة مع تحرر العالم العربي من وبقة الاستعمار وضياع وطن بأكمله اسمه السري فلسطين وانتهوا بلحظة سيولة عالمية أفقدتهم مواطئ أقدامهم فتوقف أغلهم عن الكتابة، ليخلص في الأخير إلى دعوة "خصوم" هذه القصيدة إلى ترك الشعراء الجدد لبناء عالمهم وألا يلتقوا إلى من ينادوا بأن قصيدة النثر هي المستقبل، لأنهم يمتلكون هم أيضا جرأة ووقاحة مصادرة المستقبل مثلما يمتلكونها هم تماما بحور الخليل تمتنع أمام الموجات الجديدة محمد صالح تحت عنوان أيهما أسبق الشعر أم الخليل بن أحمد؟ أوضح محمد صالح أن الضجة المفتعلة التي يثيرها حجازي يكشف أول ما تكشف عن أصولية ضيقة تنظر إلى الفن إلى أنه حاصل جمع عناصره أو أدواته، بينما الفن الحقيقي هو قيمة مضافة أعلى بكثير، النثر تكرار لاعتراضات العقاد علة قصيدة التفعيلة وينتقل بعد ذلك إلى اعتبار الذي قام به الخليل ابن أحمد الفراهدي بخصوص العرض والقافية يعتبر بحث كان آخرها قصيدة التفعيلة التي يعتبر حجازي أحد روادها والدراسة التحليلية العميقة التي أعدها الشاعر محمد البدوي التي ترى بأن قصيدة النثر ستكون ثورة ثانية

[1] ركبال جبوري –معركة قصيدة النثر في مصر- جريدة الإمبراطور، ع6929، دار العودة –بيروت، ت2003، ص03.

الشعر العربي وهي تؤكد خطاها نحو هدفها في كل يوم ومنذ منتصف الثمانينات، وأنها خاضعة لما يجري في ساحة الإبداع عامة من تداخل الأنواع الأدبية وتآزر وسرد مجاني لأن كل ذلك لا يمكن أن يخفف شعرية بمعزل عن الارتكاز إلى ثقافة القيمة والاتكاء على إرث الحضارة الإنسانية والاهتمام بالتاريخ، حيث الناس وبالفلسفة حيث الذات، وبالمكان حيث الروح، وبالخيال حيث نرى مالا يراه الآخرون توجد معركة إذن قصيدة النثر موجودة أما الدكتور جابر عصفور فيرى أن المعركة حول النثر توجد أو لا توجد معركة بلا معنى لأن قصيدة النثر موجودة فعلا، وعندما يوجد نوع أدبي ويصبح شائكا وقويا ومسيطرا ويمكن أن تفكر في أسئلة أخرى وكيف يمكن أن تؤكد الإبداع المتميز في هذه القصيدة؟ كيف يمكن أن ندرس التمايزات بين أجيال مختلفة فيها؟ ما نوع الشعرية التي تقوم عليها؟ وغيرها من الأسئلة بعد ذلك ينتقل للرد عن الأسباب التي جعلت قصيدة النثر تكتسب شعريتها في لبنان مثلا بينما ما زال البحث مستمرا عن هذه الشرعية في مصر. ليؤكد أن عنصر الاستعداد لقبول الجديد لدى اللبنانيين أكثر منه لدى المصريين مستشهدا في ذلك بدعوة ميخائيل نعيمة في كتابة الديوان مثلا ذلك ليخلص في الأخير إلى أن المهم ليس الشكل نثر أو تفعيلة وإنما درجة الشعرية[1] "فعندما تتحقق درجة من الشعرية تكون إزاء قصيدة بغض النظر عن مسماها الشكلي" يقول الدكتور عدنان الظاهر مهما قيل عن قصيدة النثر فإنها تكتسح أسواق وميادين الشعر كافة، لأن هذا العصر الجديد زمن الحضارة والانترنت والعولمة فإنها وليدة أقصى درجات الحرية، وفكرا ومسلكا وأن أوان غروب سلطان نستعز التفعيلة الذي طال النقاش حوله دون أي مبرر سوى استعراض العضلات وحب الظهور من قبل بعض النقاد المطالبين للشهرة بالركوب على ظهور بعض الشعراء الذين برزوا يوما وشهروا بشعر التفعيلة فأسموهم كبار، وأطلقوا عليهم ما شاءوا من ألقاب الحفاوة والتبجيل التي لا يستحقون بلى شعر التفعيلة حركة إلى الأمام وكان وليد عصر ما بعد الحرب العالمية الثانية ومنتوجها المباشر، إذا حررت الفاشية والنازية وانتشر شكل جديد للحرية والد بيروقراطية روجت له أمريكا بالدرجة الأولى، وفرضته على العالم بحربية قوتها العسكرية وسلاحها النووي وثرائها الباذخ وقدراتها الإعلامية الأسطورية وقد يكون رامبو أحد معاصريه أول من كتب قصيدة االنثر، من أبرز خصائص قصيدة النثر هي ثورة جذرية مثلثة

[1] المصدر السابق، ص03.

الأطراف أحدثت تغيرات جذرية أخرى في شكل القصيدة ثانيا: حرثت وقلت محتواها فأوجدت لها محتوى خاصا بها جديدا كل الجدة على عالم الشعر العربي ثالث: وهنا تطور واخترعت لغتها الخاصة وأبرز سمات هذه اللغة تحررها من حركات الإعراب بعد أن حررت نفسها، وقائلها من قيود الفراهدي "إنها قصيدة الفوضى الخاصة الخالية من أية منظومة عقلية هندسية"[1]. ولأنها متحررة من حركات الإعراب نراها قريبة جدا من الشعر الشعبي العالمي.

إنها ضد المنطق المعروف وضد مفاهيم العقل السائد بالعرف أو الولادة أو بقوة الدين وقوانين الدولة "فيا أيها الشعراء أفسحوا المجال أمام كوكبة شباب قصيدة ما بعد الحداثة، عقل العويص شعر النثر العربي تجاربه واختباراته كلها من لبنان وسوريا والعراق والأردن وفلسطين، إلى الخليج ومصر والمغرب، إلى كل مكان آخر في مشارق الأرض ومغاربها لم تعد مشكلته محصورة في قصيدة النثر كبنية ذات قيم جمالية محددة أسقطت عليها أسس نظرية واضحة فقد تم اختراق منطق هذه القصيدة وكسر مفاهيمها والتوسع في مقاربة عوالمها، التي باتت تخلف نفسها بنفسها وتجدد جسدها وروحها خارجة على الأسس التي وضعتها سوزان برنار واعتقد البعض لوهلة أنها مقدسة ونهائية فإذا بها ممرغة ومضرجة على أيدي أصحاب الثورة الأدبية من الرواد قبل غيرهم تأكيدا فنحن نقول مقدمة "لن" لا نهرب من قوالب جاهزة لنجهز قوالب أخرى ولا نعني التصنيف الجامد لنقع بدورنا فيه وما صفة التدمير التي تلاحق قصيدة النثر، كلعنة جملية إلا الإطار الحر والخلاق الذي نحب أن ندرج فيه كل محاولة جديدة لشعرية النثر وكتابة قصيدة فيه نقول التدمير نعم تدمير الشكل وتدمير العالم بهدف خلق أشكال وعوالم هي نفسها ستكون عرضة للتدمير، لا استتابا بالحقيقة نهائية ومادامت المعارك الأدبية تجري في القاهرة على هذا المنوال ويتردد بعض صداها بيروت ووفق هذه الأهداف المجانية شعريا فإن الشعر المصري وشعر النثر تحديدا يبحث إذا بقلق عن أشكال جديدة ولغة جديدة، سيكون من الصعب الآن تمييز الغث من السمين فيها وهذا ليس مطلوبا تحت هذه الوطأة وكعبرة مما يجري يستحيل إدراج كل ما يكتب من قصائد شعر النثر العربي، تحت التسمية المعروفة لقصيدة النثر فهذه باتت من باب تسمية الكل باسم الجزء وقد ذهبت التجارب الشعرية منذ الستينيات حتى اليوم، مذاهب شتى في خلق أشكالها حتى لدى شعراء الجيل

[1] المصدر السابق، ص04.

الواحد بل حتى لدى الشاعر الواحد نفسه، ولم يعد صالحا القول بشعر قصيدة النثر لتعريف كل ما يكتب نثرا الآن أو للمقارنة مع القصيدة الموزونة أو قصيدة التفعيلة والقصيدة الحرة، وهذه الحال إذا دلت على شيء فعلى حيوية اللغة العربية وعلى ديناميكية شعر النثر وقدراته الخلاقة على توليد نفسه بنفسه وصناعة قصيدة اصطلح على تسميته قصيدة نثر أم غير ذلك فالمسألة أبعد من ذلك إنها مسألة نهر الشعر بشق مجراه غير أنه بالأدوية والأعشاب الوعرة والخيال وال.....بالتسميات وسيظل على طريقته وقصيدته وهي طرائق وقصائد شتى إلى البحر ولن يخطئ الهدف.

بعض آراء النقدية في تجربة قصيدة النثر:

بينما كان يهتز العمود الشعري كان السؤال يدور حول قصيدة التفعيلة لاسيما أن غالبية المبتدئين يتجهون للتعبير من خلال هذه القصيدة، التي كانت تتشكل ملامحها وتفرض وجودها في الساحة الشعرية اليوم يطرح السؤال نفسه قصيدة النثر، ترى هل تصبح هذه القصيدة التي جوبهت بضجر حتى في فرنسا بعد إشراقات بودلير أن تأخذ المساحة التي فرضتها قصيدة التفعيلة وحازت عليها ثمة أسئلة كثيرة يجب أن تطرح أولها، لماذا يكتب البعض مثل هذه القصيدة؟ وما هو الدافع وماذا يريدون أن يقولوا؟.

وهل استطاعت هذه القصيدة من خلال تجاوزها الموسيقى الشعرية والقوافي من إضاءة شيء اللغة وهل تختلف هذه اللغة في تشكيلها عن لغة القصيدة التفعيلة التي تنطلق منها الداخل أم أنها تتعامل مع اللغة بنفس الأسلوب والاختلافات أم هي مجرد فروق شخصية بين شاعر وآخر، ومن أجل هذا الموضوع قمنا باستطلاع بعض الآراء لبعض الذين يكتبون قصيدة النثر وهو رعد مطشرا سمير طاهر عبد

الخالق كيطان، هيم ذياب سرحان، ونايف الجهني ومن خلال هذه اللعينة المختارة كنا نبحث عن أمواج الموسيقى الشعرية العربية لديهم ولو أن البعض كان يعبر من خلال القصيدة الموسيقية والنثرية معا مثل: نايف الجهني الذي نشرت له قبل مدة قصيدتين متقابلتين معا وكذلك هيثم سرحان الذي لا يحدد الشكل الذي سيكتب به أن التجربة هي التي تفرض شكل القصيدة التي تكون.

يقول رعد مطشرا "قصيدة النثر هي الخروج عن المألوف"[1] أي أن قصيدة النثر لا يمكن أن تنطلق من خلال انظام المقيد لشعر العمود زائد الخروج عما هو مألوف والقدرة على التصوير والتأثير إذن قصيدة النثر المبدعة "هي قصيدة زئبقية تحتمل التأويل وهي نوع من الثورة على ما استهلك من شعر التفعيلة والعمود"[2] ويقول سمير طاهر بأن قصيدة النثر ولدت عنده من قصيدة التفعيلة ويقول "سمير طاهر بأن قصيدة النثر ولدت عنده التفعيلة ويقول: "بينما أكتب قصيدة تفعيلة وجدت أنني أستطيع استخدام تأثيرات أفضل وعندما بذلت جهدي وبدأت معالجتها وكانت النتيجة قصيدة النثر واختفت عندها الأوزان"[3].

ويرى بأنه يستطيع بقصيدة النثر أن يستخدم مؤثرات جمالية أخرى إضافة إلى استخدامه الجمالية الخاصة به، والوقوف والاستمرارية يتحكم بها بالحروف والحركات مثل قصيدة وصف قبله حيث يقول:

حين اقتربا من باب النفق انقطعت أصواتهما

زحفا

لهثا

ولجا

النفق الذي أخفاهما

[1] جريدة أخبار الأدب، ع480، ت2002.

[2] المرجع السابق، نفس الصفحة.

[3] المرجع السابق، نفس الصفحة.

ما أفلح في كتم صراخهما

وهذا هيثم سرحان الذي يقول: "أنني أكتب قصيدة النثر حين تكون الحالة الشعرية بعيدة جدا، وتحتاج إلى لغة كثيفة للإمساك بهذه الحالة التي قد تكون ضبابية"[1] وعبد الخالق كيطان الذي يغزو السبب في ظهور النثر إلى العالم الذي أصبح قرية بتقنيات اتصالية مهولة، عالم متغير وبحث عن المبتكر في أساليب التعبير عن الوجدان الشخصي والجمعي وحاجة ماسة للحرية بمعانيها كلها فهو في نظره لا يخلو من شقاوة ومغامرة كشقاوة قصيدة النثر كان في أوروبا عند الربع الأخير من القرن 18 و لم يكن العالم قد أصبح قرية وعالمية ويبدو أن جبران خليل جبران كان مبكرا في كتابه بأنه "البنى" والأجنحة المتكسرة التي هي نثر يحمل روح الشعر، هناك الكثير من الأدباء والشعراء الذين لا يعترفون بقصيدة النثر كفن شعري إنما هي أحد الفنون الأدبية التي تصب في الإبداع ولكنها ليست شعرا إنما هي أحد الفنون الأدبية التي تصب في الإبداع ولكنها ليست شعرا، وهذا أحمد قدومي أحمد معارضي قصيدة النثر يقول "لم تثبت رؤية هلال قصيدة النثر العربي فالنماذج محدودة وليس هناك من اتفاق على ما هية قصيدة النثر بعد، والجدل كان سابقا لميلاد قصيدة النثر نفسها"[2] لقد سبق الاتفاق على أن الأدب يتألف من شعر ونثر وإن ما يسمى بقصيدة النثر من الممكن اعتباره فنا أدبيا جميلا يمتلك المقومات الأدبية، ولكن لماذا الإصرار على إدخاله خانة الشعر وجهة نظر أحمد قدومي تنطلق من المسلمات لها نتائجها الخاصة التي لا يمكن التغاضي عنها، ولقد سبق لي أن كتبت قصيدة نثر بعنوان "حصار على خان النار"وتنشرها تحت إطار من النثر الفني الجميل، ولقد وجدت أغلب الذين كتبوا قصيدة النثر شعراء تفعيلة ما عدا محمد الماغوط وسرجون بولص، وأولهم أدونيس، ومن ثم سيدي يوسف وفاضل الغراوي أما شعراء النثر فلم يحققوا حتى الآن الشهرة التي تكللهم بها قصيدة النثر، ربما لقصر المدة الزمنية بحيث لم تتحقق هذه القصيدة بصمتها اللافتة والعميقة في الأدب العربي الحديث بعد وربما تحققها في المستقبل والأمر ليس كما يقول عبد الخالق كيطان، بأن قصيدة النثر أصبحت مركز الأشكال في الثقافة العربية المعاصرة وما زلنا نردد محافلنا كلها من أين جاءنا اللغم الموقوت، إلى حتى يستمر وأنا لا أؤيده الرأي لأن قصيدة النثر

[1] جريدة أخبار الأدب، ع487، ص02.

[2] المصدر السابق، ص02.

لحد الآن لم تعطنا تلك الكمية من القصائد الرائعة، فكتابها الجيدون قلة والقصائد المؤثرة محدودة وأن المسألة ليست حربا بين الأشكال الأدبية أو لهذا فهي لم تسبب ذلك الإشكال في الثقافة المعاصرة، ولم تصل بعد لحد المنافسة مع الأنماط الشعرية الأخرى ولم تثبت بصمتها بعد فهي لا تزال في مرحلة التخريب، والذي نظروا هم بعض شعراء التفعيلة أمثال أدونيس وكذلك بعض مبدعيها وغير أن قصيدة النثر عانت وبشكل واضح من المدعين علما بأن هذا النوع من الكتابة إذا قورن بغيره لم يكن ولن يكون الأفضل، إنما هو مساحة للتغيير تفتح أمام الكاتب ولذلك أصيبت مساحة الإبداع في هذا الجنس الأدبي بالاستسهال، على الرغم من أنها أصعب في الكتابة لمن يعرف الشعر كما أن نفرا من الكتاب إنما يكتب تقليدا للشعر المترجم، وعندما نقرأ القصيدة شعرا أنها مترجمة وإذا أضفت إلى ذلك المنطقة النثرية التي تشكل غالبا سمة بارزة لدى كتاب قصيدة النثر مما جعلها كتابة سمجة كما أن القارئ للنصوص من هذا الجنس الأدبي يستشعر الجهل باللغة لدى كتابه بحجة أن التجديد لا يحتاج إلى لغة، مما جعل العديد من الكتاب يستسهلون الصعب ويركبون مركبا سهلا، وتزال القصيدة النثرية تخوض تجربة أو مغامرة في الفراغ مع جمهورها على أساس أن ليس هناك أرضية مشتركة بينهما "إنما الصورة النهائية للمجتمع الشعري في حياتنا المعاصرة، فما زال الشعراء يتحركون فوق أرض لم تستقر تحت أقدامهم، وما زالت التجارب الجديدة في مجال الشعر مستمرة وتقدم لنا كل يوم جديدا يبدو بعضه بعضه غير مقبول على نحو ما نراه في قصيدة النثر"[1]

نلاحظ من خلال هذا القول بأن هناك من الأدباء والنقاد من يرون بأن الحركة التجديدية في الشعر المعاصر بالخصوص قصيدة النثر، فهي تقابل بالرفض من بعضهم باعتبار أنها ابتكار من قبل المجددون من أصحاب المدرسة الجديدة نفسها لأن الشعراء المعاصرون حتى الآن لم يحددوا لأنفسهم طريقا ومسلكا ومنهجا منظما يتماشون معه، وما زالت تجاربهم في الشعر قائمة في طريق الاستمرار.

وفي إبداع الجديد وبما أن قصيدة النثر تمثل عندهم اندفاعا وتطرفا في التجديد، وهنا يعني أن أصحاب قصيدة النثر رسموا لها طريقا مغايرا لا يتفق مع الصورة التي رسموها لتجديد الشعر عندهم، وكان نتيجة

[1] جريدة البحث، م4، ع126، دمشق-سوريا، 2004، عمر محمد جمعة، شعرية قصيدة النثر، ص11.

هذا عدم وجود نظرية نقدية مستقرة الأصول والتقاليد في الحياة الأدبية وما زال الشعراء إلى حد الآن كل واحد منهم يبدي رأيه وأفكاره ويجامل نفسه ومما ينتج عن ذلك تعارض في الآراء والأفكار والتناقض بينهم، فمدارس التجديد تعطي للشعر نماذج مبالغ فيها تكاد تخرج عن مفهومه المتعارف عليه، وأصحاب هذه المدرسة نفسها ينكرون هذا الاندفاع الذي اتجه إليه الجيل المعاصر، ونرى بأن الشاعرة الكبيرة نازك الملائكة وهي رائدة من رواد المدرسة الجديدة أعلنت منذ سنوات غير بعيدة أن الشعراء المعاصرون نحو منحى خاص وانحرفوا كثيرا منهم عن طريق التجديد الصحيح، الذي كانت تحرص المدرسة الجديدة في الشعر على الالتزام به والسير على قواعده.

لقد كتبنا ونكتب الشعر العمودي وقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر بعد أن مارسنا أشكالا عديدة من الشعر الفنطازي والشعر السريالي وحتى الهندسي وإلى غير ذلك من الأشكال التي تعتمد الشكل الشعري متفاضية في حالات كثيرة عن م مون الفكرة وقد تكون الفكرة مشتنبة أو غامضة أو مبهمة تلتقط من خلال الإبحار في أعماق الشعر، وقد لا تلتقط شيئا ذا قيمة وتصور وتبدع أشكالا جديدة وتفيض بطاقات متداخلة وآراء متنوعة ونحن الآن في الشهور الأخيرة من القرن العشرين.

ترى ماذا ستكون عليه سمة القصيدة المستقبلية في القرن القادم الداخل في الألفية الثالثة؟ وما هو الشكل الذي ستتخذه والأفكار التي ستقدمها وتطرحها غدا؟

قصيدة النثر عند الغرب:

لقد عرف الشعر الغربي في فترة متقدمة عن العرب ما يعرف بالنثر الشعري، نثر لا وزن ولا قافية فيه إلا موسيقى خفية تزينه، يمكن أن نقلمها ونشعر بها أثناء القراءة وقد كتب بودلير يقول "من منا الذي لا يحلم يوما بمعجزة النثر الشعري نثر يكون موسيقيا بلا وزن ولا قافية طبعا غير متطلب لكي يتوافق مع الحركات الغنائية للروح ونموذج أحلام اليقظة، ورجفات الوعي"[1] وقد استطاع بودلير تحقيق هذا الحلم

[1] النظرية الشعرية لجون، ترجمة وتقديم وتعليق د. أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع –القاهرة- د. ط، ت. ط، 2000 ص73.

من خلال كتابة قصائد نثرية بالشكل الذي كان يطمع وسطى إليه ونورد هنا مقطع من إحدى قصائده النثرية القصيرة، إذ يقول فيها:

الإنسان يمكن أن يكون شقيا

لكن الفنان الذي تمزقه الرغبة

سعيد إنني أستعين برسم تلك التي ظهرت لي مرات نادرة

واختفت بسرعة خارقة كشيء جميل يندم عليه وراء المسافر ليلا

كأنها اختفت منذ عهد بعيد

وكل ما توحي به ليلى

وعميق عيناه مغارتان يتلألأ منهما

في غير وضوح أسرار غامضة

ونظرتها تومض كالبرق وإنها انفجار في قلب الظلمة[1]

ولقد جاءت أبيات بودلير شاعرية وموزونة بشكل خافت وداخلي فقد جمع بين عبارات تختلف نسبة الطول بينهما اختلافا ومنحا فبعض الأبيات لا تتجاوز السطر والبعض الآخر تعدى الثلاثة أسطر.

فهي تبدو وكأنها دوال تزاوجت بين الطول والقصر، وتلمس فيها تساوي للنبرات والبيت إذا تكون من أربعة تراكيب أو خمسة فإننا نتوقع أن يكون عدد النبرات خمسة أو أربعة ولا يتعدى التركيبات النبران. لقد ساهمت قصيدة النثر الغربية وبشكل بارز في إظهار قصيدة النثر العربية إلى الوجود

جمالية قصيدة النثر:

[1] المصدر نفسه، ص96.

كيف يمكن التحدث عن جمالية نوع يرفض تحديد مسبق ويمقت أكثر ما يمقت أن يصنف أو يخضع لمعايير جمالية أو غير جمالية، باعتبار أن قصيدة النثر مبنية على اتحاد المتناقضات ليس في شكلها فحسب وإنما في جوهرها كذلك نثر وشعر حرية وقيد فوضوية مدمرة وفن منظم، ومن هنا يبرز تبانيها الداخلي وتتبع تناقضاتها العميقة والغنية من توترها الدائم وحيويتها "إذا انطلاقا من ازدواجية قصيدة النثر الذي هو نثر وشعر في آن واحد لتتبين أن الازدواجية تلتقي مع ازدواجية أكثر تعقيدا، والرغبة في التخلص من القوانين الشكلية في خلق شكل"[1] وكيف أن قصيدة النثر تأتي أخيرا بصيغة مزدوجة طبقا لسيطرة الفردية أو سيطرة الإدارة الفنية للسعي للتوصل إلى شكل فني آخر، يحمل في طياته طابعا للتمرد الإنساني وما لهذا التمرد من قوة خلابة.

فالنثر على نقيض الشعر يخفت القوالب الجاهزة تماما، والإيقاعات المفروضة عليه خارجا وسوف تمضي قصيدة النثر هاربة من الشعر داخل النثر، ومن التراكيب البلاغية والسمات المنطقية المفخمة، وقصيدة النثر بحكم مرونتها ستكون بمقدرتها منح الفكرة الشعرية الحق في أن تخلف شكل تطورها وقدرتها على استيعاب مفردات طازجة وتسمية الأشياء بأسمائها"[2] بجانب أن قصيدة النثر لأنها مكتوبة نثرا :قد أغنت الشاعرية ليضع صيغ جديدة لا يمكن قبولها بسهولة في فن منظم الشعر الكلاسيكي"[3] ولا تنسى أن قصيدة ستفرض قوانينها العضوية على ذلك النثر في اختيار مفرداته وتراكيبه وأسلوبه هناك على المستوى النقدي، اهتمام متزايد بما يسمى قصيدة النثر ونحن نعرف أن واقع شيوع قصيدة النثر وتواتر الكتابة فيها حاليا من قبل الشعراء الشباب بصيغتها المعروفة وغير المعروفة هو الدافع إلى هذا الاهتمام الذي بقي في الغالب أسير النيات والكتابات النقدية ذات الطابع الصحفي في الغالب، والغريب في الأمر أن القصيدة العمودية ذات الموضوع السياسي والهدف الإيديولوجي الموظف لأغراض تعبوية لا تحظى بمثل هذا الاهتمام إلا في القليل النادر من هذه الكتابات.

[1] جريدة البحث م4، ع136، دمشق-سوريا، 2004، عمر محمد جمعة، شعرية قصيدة النثر، ص09.

[2] المصدر السابق، ص09.

[3] المصدر السابق، ص11.

ولأن الكثيرون يعتقدون بأن قصيدة النثر تمثل أكثر من غيرها جانبا مهما من الحساسية الشعرية السائدة، الآن فإن علينا أن نعترف لهم بذلك شريطة أن يتحملوا الإصغاء لبعض الحقائق المتصلة بواقع بعض توجهات هذه القصيدة من ناحية، وبتاريخها السابق ومرجعيتها العربية والغربية من ناحية ثانية فمن خلال ملاحظة نقدية عامة يمكن القول أنه إذا كانت القصيدة العمودية أو المكتوبة على غرارها قد التزمت عندنا بالتعبير عن الفكر السائد على صعيد المضمون والحساسية الجمالية والبلاغية المرورية على صعيد الشكل فإن قصيدة النثر قد منحت نفسها أكبر فرصة للتأمل أحيانا والدخول في أحيان أخرى بمحاكاة لغوية ولفظية وجمالية لا علاقة لها بالقضايا السياسية والفكرية المطروحة، إلا على نحو بعيد وغير مباشر هذا إذا لم يكن المرء مستعدا للذهاب إلى حد القول بأن هذا النوع من الصوغ اللساني المسمى بقصيدة النثر، هو الذي يمثل الأداة المفضلة لدى الكثيرين للتعبير عن هواجس وأحاسيس ومشاعر لا تريد الإفصاح عما تريد قوله دوما ولكنها لا تشعر بالانسجام وتطابق الهوية بين ما تطرحه وبين ما هو سائد السوق الشعرية .

الفصل الثالث: مقومات قصيدة النثر:

الشعر المنثور أو قصيدة النثر كما يسميها البعض قضية نقدية جدلية تضاربت الآراء حول مشروعيتها، البعض يرفضها تماما أو يرفض تسميتها شعرا، والبعض الآخر يرى أنها الشعر الحق وهناك بعض الباحثين من يربط بين قصيدة النثر ومفهوم الحداثة، ويجعل ذلك من أساسيات ما يقوم عليه نقده وأن قصيدة النثر ما هي إلا نزعة ليبرالي تحررية بجنح فهمه، بعيدا عن عالم الأدب يحكمه في ذلك النظرة المحدودة والحكم على المضمون بالشكل الفني، وهذا ما لا ينبغي فالشكل الفني لا يكون مدخلنا للحكم على الشيء، فقد تأتي قصيدة النثر محملة بالمضامين الهادفة هناك بعض القصائد تحمل غموضا مستعصيا على الفهم. وتحمل تشكيل لغوي يبتعد عن أي مضمون محدد كما نجدها عند أصحاب التوجه البنيوي الشكلاني من هذا المدخل يرفض قصيدة النثر، متسائلين كيف يشرع في كتابة نص إسلامي هادف يضع المضمون أو لا؟

والحقيقة أنه لا أحد يطالب الغموض من غير الهادف ولا بالتشكيل لمجرد التجديف العائم المرهون بخلفية الشاعر، لكن المطلوب هو عدم الطرح الخطابي المباشر الذي ملته الأذن ولنبحث عن أساليب جديدة في طرح أدبنا المعاصر، يقول أدونيس "تطلق قصيدة النثر في الحركة الشعرية العربية من أن نحيد باللغة عن طريقتها العادية في التعبير والدلالة وتضيف إلى طاقتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة وإخضاع اللغة وقواعدها وأساليبها لمتطلبات جديدة بحيث أنها تشير من جديد في تراثنا العربي معنى الشعر بالذات"[1] يتوجه القائل هنا إلى ضرورة الانزياح باللغة العادية إلى منحى معاكس، يتم من خلاله استهلاك كل الطاقات واستنفاذها والإبداع فيها من خلال إدخال عليها بعض عناصر الدهشة والمفاجأة ويستوجب علينا أيضا استخدام قواعد اللغة وأساليبها بما يتطلبه العصر، من إدخال مصطلحات وألفاظ وصيغ جديدة تتماشى وهذا النوع من الشعر الجديد أي قصيدة النثر.

وهناك من النقاد من يرفض تسمية هذا الفن شعرا، ويعتمد في طرحه على أن الشعر إيقاع خارجي لا بد منه، والحقيقة أن الشعر فعل تحرر وانطلاق لا يجد بوزن أو قافية لأن هذا التقيد بهذين العنصرين قد يلجئ الشاعر إلى إخضاع المعنى اللفظ وبهذا يقع في خيانة النص، أو المعنى الذي يبحث عنه في سبيل البحث عن قافية مناسبة "إن تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي يتناقض الشعر أنه تحديد للنظم لا للشعر فليس كل كلام موزون شعرا بالضرورة وليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر[2] كما يقول أحد النقاد شاعر قصيدة النثر شاعر حر، وبمقدار ما يكون الإنسان حرا أيضا تعظم حاجته إلى اختراع متواصل اللغة تحيط به وترافق جريه تلتقط فكره الهائل المشوش، والنظام معا وكما يقول أنسي الحاج "ليس للشعر لسان جاهز ليس لقصيدة النثر قانون أبدي"[3] بحيث يقول أيضا هيثم سرحان ذياب لغة قصيدة الشعر مكثفة، وهو يرى بأنه عندما يكتب قصيدة النثر تكون الحالة الشعرية بعيدة جدا وتحتاج إلى لغة كثيفة للإمساك بهذه الحالة التي قد تكون ضبابية.

البناء الموسيقي الداخلي:

[1] الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، الدكتور عبد الحميد جيدة، دار النشر مؤسسة نوفل، بيروت-لبنان، ط1، 1980.

[2] المرجع السابق، نفس الصفحة.

[3] المرجع السابق، ص320.

إن الموسيقى من أبرز سمات الكتابة الشعرية وحتى النثرية، ويبدو لي أن الموسيقى ملمس فني وحسي يعطي إشاراته مبدئيا ليبرز جليا في الأفق معلنا عن نفسه ووجوده، بدون داع لكي يبينه ويوضحه، وليس كما ادعى الكاتب أنها ملامح لا يمكن قرائتها إلا من خلال الصورة، وأن الموسيقى في القصيدة تحتاج إلى قارئ يحققها فتكون القراءة هي الشكل الذي يحس ويلمس الشاعر من خلاله جمالية الموسيقى أي أن القارئ يحقق الذوق الفني لديه وليس بالضرورة أن ينتصر لها على حساب غيرها.

إن النبرة الموسيقية لقصيدة النثر نلمسها ونحي بها من أول كلمة في القصيدة، وإن تلك النبرة تبدأ بالتطور والنمو إلى آخر كلمة في القصيدة أو المقطوعة، والملاحظ أن حبلها لا ينقطع ويزداد تركيزا، فالقصيدة كلها نغمة واحدة لا حدود لها ولا جمارك فاصلة بين أجزائها، لأننا نؤمن أنها لحمة واحدة وأننا نخلص وننتهي إلى أن النبرة الموسيقية تلم أطراف القصيدة.

"وتكون موسيقى قصيدة النثر ليست موسيقى الاستجابة للإيقاعات القديمة، بل لتجربتها الجديدة في حياتنا"[1] وهنا نرى أن القارئ يؤكد على انفصاله عن الإيقاعات والأشكال القديمة الخاصة بشعر التفعيلة، وإنما يجب البحث دائما عن التجديد في الموسيقى والإيقاع والتشكيل كل على حدى، "اعتمدت قصيدة النثر كما تبدت في أعمال شعرائها على صورة موسيقية نفسية ترتبط ارتباطا وثيقا بالتجربة الشعرية"[2] بدأت قصيدة النثر كتعبير شعري يعتمد كلية على الموسيقى النفسية لها علاقة بالتجربة الشعرية، فقامت قصيدة النثر بالتخلي عن الموسيقى الظاهرة وإلغائها بكل أنواعها وأشكالها.

وتربط وتصل بين ما يسعى بإحداث التوتر النفسي، والتوقيت الموسيقي الموقع سواء في أسلوبه المتوقع أو المفتوح وإنما أصبحت كما يقول أدونيس "فقرة خارج الحواجز كلها وتمردا أعلى"[3] ونستنتج من قول أدونيس أن قصيدة النثر نمط شعري جديد اخترق كل الحواجز والأساليب الشعرية القديمة والمعتمدة، ورسمت لنفسها طريقا جديدا ومنهجا مغاير لكل الاتجاهات الشعرية سواء القديمة أو الجديدة قلق أصبحت في نظره نوع من التمرد لعالي.

[1] الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، د. عبد الحميد جيدة، دار النشر مؤسسة نوفل، بيروت-لبنان، ط1، ص320.
[2] لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، د. سعيد الورقي، دار المعرفة الجامعية، د.ط، د.ت، ص212-213-214.
[3] لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، د. سعيد الورقي، دار المعرفة الجامعية، د.ط، د.ت، ص212.

ولقد اعتمدت في الصور الموسيقية على الإيقاعية الذاتية المميزة التي تظهر لنا كإيقاع حدسي لا يمكن أن نشعر به وندركه إلا من خلال إدراكنا للتجربة الشعرية فلا يصح أن نحس به قبل إحساسنا بالتجربة الشعرية، وهذا ما نلاحظه بالنسبة للموسيقى الشكلية الخارجية ذات الصلة بالحواس وانعكاسها على انفعالات أدق هذه الخصائص الداخلية للصورة الموسيقية في قصيدة النثر يقول محمد الماغوط في قصيدته "مصافحة في أيار"[1]

هل وجدت عملا؟

لا

هل كتبت شيئا؟

لا

هل أجبت أحدا؟

لا

فهذا المونولوج الشعري إلى جانب ما فيه من سيولة نثرية نجد بأنه يحتوي على أهم الخصائص والمميزات الموسيقية باعتبارها لغة شعرية وهي الطاقات الشعرية المكثفة عندما تتداخل مع النثر فتبدو لنا شحنة انفعالية متوترة "لقد اعتمدت قصيدة النثر بإلغائها كل ما يمكن من شكلية موسيقية خارجية على موسيقى داخلية تتبع من الحدس بالتجربة الشعرية، كتجربة أحالت التفجر محل التسلسل والرؤية محل التفسير"[2] وقصيدة النثر باعتبارها قالب شعري جديد له منحاه الخاص في الموسيقى والإيقاع فنجدها قد تخلت بشكل نهائي عن الصورة الموسيقية وأبقت على الموسيقى الداخلية التي تكون نتيجة الحدس والتجربة الشعرية التي ترى أن قصيدة النثر عبارة عن تفجير المشاعر الإنسانية بدلا من أن تكون تسلسلا

[1] نفس المرجع ،ص214.

[2] لغة الشعر العربي الحديث، د.سعيد الورقي، دار المعرفة الجماعية، د.ط، مقومات الفنية وطاقاتها الإبداعية، د.ت،ص212.

شعريا وترى كذلك بأنها رؤية بدلا من التفسير، ونرى هذا بوضوح من خلال إدراكنا لقول أنسي الحاج[1]، جريمة الحرباء:

أقدر أن أقول أي شيء أسلحتي تزدهر أو تخسف

وفقا للقمر ن من شرفات المسافات ولي بينهم نصب شعره

ملتهب العظمة صوتي بين الموت وبين لا شيء

وهكذا نرى بأن قصيدة النثر قد تخلت عن الجمال الموسيقي المطلوب من الصورة الموسيقية ذلك الجمال المنسجم والمنطقي، وإنما أضحى ذلك الجمال الذي يمكن أن تصفه بأنه الجمال الموضوعي الذي يتخلص ويكون نتيجة كل المحاولات القواعد والقوانين الشعرية، فهذه الصورة الذاتية الخاصة والمميزة التي تكون نتيجة مشاعر إنسانية وتجربة شعرية التي تتخذها كبعد نفسي لها، كما يقول جبرا إبراهيم جبرا في قصيدته "حاملات بألفاظي"[2]

هذه خمرنا: ألفاظنا المقطرة

للشاعر في خشنانا

للحس في دمانا للرعب في رؤانا نصبها وإن تفدن

لعشاقنا مبغضينا

إن لقصيدة النثر مميزات تتسم بها عن غيرها من الشعر الحديث، فمن ذلك فإنها تكتفي بالموسيقى الداخلية وبعد النبر عنصرا مهما فيها، حيث أنه ارتفاع نسبي في الذبذبات الصوتية ويكون ارتفاعها مفاجئا في القصيدة وعادة ما يحدث هذا الارتفاع في مطلع القصيدة ومستهلها.

التشكيل الإيقاعي في قصيدة النثر:

[1] نفس المرجع، ص213.

[2] نفس المرجع، ص214.

من طبيعة ومميزات قصيدة النثر في بنائها التشكيلي لا تعتمد على إيقاع ومتميز خاص بها ألفناه في القصائد العمودية "القصيدة النثرية لا تلتزم بأي إيقاع، الانفعال بالتجربة والإحساس بالمضمون"[1] وإنما تعتمد قصيدة النثر اعتمادا كليا على الإيقاع الذي يتأثر وينفعل بالتجربة التي يمر بها الشاعر وتدفعه إلى كتابة هذه القصيدة وتكون العامل الوحيد في تحريك مشاعره وعواطفه وكذلك من خلال إحساس القارئ بالمضمون عند قراءة القصيدة النثرية وقد سبق إلى هذه المحاولة الشعراء الرومانسيون فكتب بعضهم الشعر المنثور مثل جبران خليل جبران، وحسين عفيف، وأحمد زكي أبو شادي، وجميلة العلايلي، وكان الهدف من محاولاتهم هاته هي إزالة الفرق الموجود بين الشعر والنثر، من خلال إزالة البناء الموسيقي للقصيدة التي لم يحالفها النجاح غير أن الشعراء النثريين المعاصرين من أمثال: توفيق الصايغ المولود سنة 1920م-1344ه ومحمد الماغوط 1930م-1349ه الذين اجتهدوا في محاولات كثيرة قصد تطوير موسيقى الشعر المعاصر، من أجل جعل الإيقاع ينبثق من خلال البناء الفني للعبارة الشعرية دون الالتزام بالتناغم الموسيقي الذي يحدث بين الشكل والمضمون وكذلك الانسياب وكذلك الانسياب الشعوري النامي والمتوتر "إن إيقاع قصائد النثر قائم على عروض جديد، وهو ما أطلق عليه العروض البصري الذي يحول الموجات البصرية إلى موجات سمعية استنادا إلى قدرة المتخيل على وضع التماثل في اللامتماثل"[2] وقد طبع هذا النوع من الشعر الجديد بنمط عروضي مميز ومختلف عن سالفيه من الأشكال العروضية سواء الخليلية أو شعر التفعيلة، وقد تكون القصائد التي عبروا بها من خلال العمود أو التفعيلة ليست بالقصائد المميزة ولهذا كان البحث عن قصيدة أخرى من الممكن أن يجدوا أنفسهم مجبرين على البحث عن الجديد والمميز وإن هذا النمط من القصائد لا تنطق من خلال النظام المقيد لشعر العمود أو التفعيلة إلى الخروج عن المألوف، والقدرة على التصوير والتأثير وإن شكلها الإيقاعي الجديد الذي يكون التفاعل فيه بين البصر والسمع هو ما يؤدي إلى التأويل الحسي للخيال الجياش للمبدع.

[1] جريدة أخبار الأدب، ع487، ت2002، ص05.

[2] المصدر السابق، نفس الصفحة.

الفصل الثاني:

"يمثل مسالك قصيدة النثر في الإيقاع البصري الآتي: التكراران، التصاقب المتأتي، استثمار المفاتيح الاستهلالية للقصيدة، تبادل الأثر والتأثير، الاتكاء على مرجعية الحواس، الاجتهاد في طول الشطر النقري أو قصري، تصاقب ملفوظات الكلمات الإيقاعية التلقائية"[1] من هنا تم التوصل إلى خصائص انفرادية لإشكالية الإيقاع في قصيدة النثر، وتم التمييز بينها وبين باقي الأشكال الشعرية الأخرى وهي كما ذكرها الكاتب كما يلي:

1- التكرارات: البصري والدلالي والمتماثلان في تردد أو تكرار الحرف أو الكلمة أو العبارة أو الصياغة أو البياض أو النقاط أي مختلف الأنواع المشكلة للقصيدة أو الشكل الشعري عموما.

2- التصاقب المتأتي: من الجناس التلقائي، أو الحروف المتشابهة مثل د ذ س ش/ ص ض.....إلخ عن تصاقب مخارج الحروف للقصيدة من الشعر ما تم شطر أبياته، أو في التهذيب شطر بيته سمي بذلك لكماله وصحة وزنه واعتمد منه كل ما قصر منه واختلف نباؤه نحو الرمل والرجز.

3- استثمار المفاتيح الاستهلالية للقصيدة: من نحو الاستهلال بحر جر، تنهض عليه البنية الإيقاعية أو الدلالية أو الصورة ومن نحو الاستهلال بالفعل.

4- تبادل الأثر والتأثير بين خفاء الغية وتجليها شكل ذلك التنكير والتعريف والتناقض بين الصورة الواقعية والصورة المجازية، فالقصيدة تحمل معنى الوزن أساس والكمال ولكن إذا نظرنا لمعنى الكلمة من جهة أخرى نجد أمرين مهمين تمتاز بهما قصيدة النثر وهما القصيدة فالكاتب في هذه القصيدة يتوجه بقصيدته الكاملة لها مثلها في ذلك مثل سائر الفنون.

5- وهو أن القصيدة النثر تمتاز بالإيجاز وتفجر المعنى من خلال اللفظ المنتقى المؤدي للمعنى بواسطة التشكيل الفني والتعالق اللفظي غير المألوف مع غيره من الألفاظ.

6- الاتكاء على مرجعية الحواس وحساسيتها بتوظيف الصور الفنية سواء كانت البصرية أو السمعية أو الشمية أو اللمسية أو الذوقية فثمة غالبا شفرات تغذي التلقي الحسي لتمنح ذاكرة التلقي شحنات إذافية مركزها المرجعية المشتركة بين النص وقراءاته وشيء من ذلك، مثلا مركزية اللون في صياغات النصوص.

[1] دلالة المكان في قصيدة النثر، د. عبد الإله الصائع، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1999، ص19-20-23.

7- الاجتهاد في طول الشطر الشعري أو قصره، بما يحقق رغبة النص في محاكاة معطي اللوحة البصرية ثمة غالبا دراسة تفصيلية لأطوال الأشطر وتكوينها وهو أمر يشد البنية الخارجية إلى الداخلية لاستنباط بنية ثالثة، ناهضة على الأثر البصري التشكيلي ولسوق تلبث مليا عند هذا المسلك لأهميته أمثلة: الحورية[1]

بنت التسعة عشر عاما

تعشق

جارها

تبناها من رمل الكلمات

وملح الزبد

ومشط شعرها

في ء يقاسون

وتكشف عن نهديها

كرمال التنين

يا لؤلؤة

نرجسي، نرجسي، نرجسي

لكن لؤلؤة عاشقة

عاشقة حتى الموت

[1] دلالة المكان في قصيدة النثر، د. عبد الإله الصائغ، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1999، ص22-23.

إن المتأمل في هذا المقطع يلمس أن الكاتب جعل م نفسه متمردا للكلمات الهاربة من نسقها اللفظي المتماثل إلى ما ذهب إليه في نسيج القصيدة وفق قوانين الوزن والعروض، في حين نلحظ أنها تنطوي على مبدأي الهدم والبناء حيث أنها نشأت من التمرد على القوانين، الوزن والعروض أحيانا وعلى القوانين العادية للغة أخرى أحيانا.

8- تصاقب ملفوظات الكلمات لتماثل رغبة قصيدة النثر في استثمار وهلات الشعر الأولى، المخبأة بين السجع والرجز، لتتمكن من الإتيان بأكبر قدر من البنيات الرئيسية للكلمات المتفرقة لتشكيل الوحدة الإيقاعية، والوزنية لقصيدة النثر، أو لشعر التفعيلة أو غيرها مثال[1]:

حريق..حريق..حريق..

حريق في العباءة العربية

حريق في مراكب الصيادين وأكواخ الفقراء

حريق في الرخام والمرمر

حريق في قناطر الجمالين وبيوت الكلاب البلدية

حريق في وعاء اللغة وألواح التاريخ

حريق في نسيج الجسد الواحد

حريق.. حريق.. حريق..

فلو قلنا يا بائع الخبز لكان القول شيئا من البحر المجتث[2]

يا بائعل + + خبز أقبل = |0|0||0 + |0||0|0 مستفعلن فاعلاتن

[1] دلالة المكان في قصيدة النثر، د. عبد الإله الصائع، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1999، ص25.
[2] نفس المرجع، ص25.

أميرة بحرية ← أميرتين بحريتين 0||0|0 + 0||0|| مفاعلن مستفعلن

يسمو على الأرقام ← يسمو علالأرقامي 0|0|0| + 0||0| مستفعلن مفعولن

من التفكير والرسم ← من تتفكير وررسمي 0|0|0|| + 0|0|0|| مفاعيلن مفاعيلن

إن الكاتب هنا تحركه ثنائية الملأ والفراغ يحاول من خلالها أن يضمد جراح العربي ويطفأ النار التي تفتك بجسده، فيقيم لها حصنا من التجريد، ولا يتخلى من خلالها عن المألوف وهو يبحث بذلك عن قيمة الإنسان العربي وحقه في الحياة والتفكير، بالمعنى الإبداعي والتحرري والإحساس بالحرية بشكل أكيد من أشكال افتكاك الاعتراف من الآخر وبذلك يستطيع أن يملأ ذلك الفراغ الذي يحيط به ويطفأ تلك النار التي تفتك بجسده المضني.

9- الإيقاعات التلقائية: وأن أمر هذه الإيقاعات بين في قصيدة النثر على نحو يشكل درجة أكثر من الاعتيادي وأقل من الظاهرة لكن الأمر غير مقصور على قصية النثر إذا ما تذكرنا أن الإيقاع شطر مهم في بنية اللغة العربية.

وإن الكاتب لقصيدة النثر لا يفصل الإيقاعات السمعية سعيا وراء صفاء القصيدة، أي شكلها فيظهر بذلك الإيقاع سواء مقصود أو غير مقصود بشكل حالم على شكل قصيدة النثر، فهو مثل الصوت يصدر عن أرجل البعيد وسوف نخبط عددا من الصياغات الإيقاعية.

أما فيما يخص الوزن والقافية لا نكاد نلحظ كاتبا أو مؤلفا إلا وحاول التجديد في القصيدة العربية القديمة والشكل الشعري عموما، "كان يعمل لتحرر الشعر من قيود الوزن والقافية"[1] وأطلق محاولاته الشعرية من قيود القافية وقام الريحاني لينفتح الأدب العربي بنفحة شعرية تخالف ما جاء به غيره، ورؤيته في الشعر المنثور من تخليه عن العروض والأوزان لقي إقبالا جديدا من قبل الأدباء وراحوا يمارسون خطواته وينظمون على منواله والريحاني فيما يلي يقدم لنا قصائد فيها فكر وفيها معنى وفي كل بيت منها

[1] تاريخ الشعر العربي الحديث لأحمد قبش، د ط، د ت، دار الجيل – بيروت،ص ص288.

مجال كبير للتفكير والتأمل، سواء من ناحية الشكل أو المضمون فهو في هذه النماذج لا يتركك بدون أن يبقي في ذهنك أثرا وتأملا، وفيما يلي نموذج لذلك:

والقلب في يدي

والروح على لساني

أقف أمامه فتنكشف أمامي أعاجيب الزمان

له كلمة تخفيف كلمة تشير وكلمة تحيي وتميت

وهو سير في سبيله هادئا مطمئنا

يحمل الخير من الشمال إلى الجنوب[1]

كما هو المعلوم أن الشعر هو الكلام المنمق ذو نمط حسي معنوي والمبني على وزن فيه لحن سواء كان مقفى أو غير مقفى، وفي هذه الأبيات تخلى الشاعر عن القافية وأضفى عليه روحا نغمية حيث أننا لا نكاد نلمس فيها نقص القافية لأن القافية تشعر بها داخليا في ثنايا القصيدة.

ويقول طه حسين مبديا رأيه في التحرر من الوزن والقافية "وليس على أحد من التجديد في الشعر وأوزانه وقوافيه وقد جدد القدماء من العرب في شعرهم فابتكروا في الإسلام أوزانا لم تكن في العصر الجاهلي وابتكروا في العصور المتأخرة أوزانا لم تكن في الشعر الإسلامي الأول، وصنعوا بالقافية مثلما صنعوا بالوزن"[2]

الملاحظ أن طه حسين لم يخالف إطلاقا فكرة التجديد والإحداث في الشعر، وإنما دعم الفكرة وذلك من خلال تعرضه لبعض الأمثلة ومن ذلك تلك التجديدات التي قام بها الشعراء من ابتكار لبعض البحور الشعرية، التي لم تكن على الإطلاق في العصر الجاهلي، وكذا في مختلف العصور اللاحقة وأنه يحق لهم

[1] تاريخ الشعر العربي الحديث لأحمد قبش، د ط، د ت، دار الجيل – بيروت،ص ص288.

[2] من أدبنا المعاصر للدكتور طه حسين، دار الأدب –بيروت ط1، 1958، ط4، 1989، ص33.

الإتيان بالجديد وبالشكل الذي يناسب الشعر العربي، ولكل عصر ومتطلباته ومادامت قد عولجت القافية على كثير من الأصعدة فكيف للمتأخرين ألا يسعوا إلى تحديثها أو تحرير الشعر منها. إذا صح القول إذ يقول طه حسين "فإذا أتيحت لأحدهم أو لكثير منم الحرية الخصبة المنتجة كنا أحب الناس لشعره"[1]

وهذه دعوة صريحة جدا من طه حسين يدفع فيها المبدعين إلى التحرر والإتيان بأنماط وأشكال جديدة إذا أتيحت لهم الفرص ويذهب في ذلك مذهبا عريضا عند قوله أنه سيكون أحب الناس لشعره بمعنى أنه مشجع ومساند لهذه التجديدات ما لم تكن مكسرة ومخلة باللغة والأدب العربي الأصيل، ويقول طه حسين كذلك "وما أحر تشوقنا إلى لون جديد من هذا الفن الأدبي الرفيع، يرضى حاجتنا إلى تصوير جديد للجمال"[2] وهو بصورة صريحة وجزئية جدا يساهم في تدعيم الجديد لأنه كما يرى أننا بحاجة إلى فن أدبي رفيع ترضاه النفوس وتطمئن له القلوب، ويتجسد أصدق وأكمل صور الجمال بهذا الفن الجديد، وهذه أبيات من قصيدة "حزن في ضوء القمر" لمحمد الماغوط متخليا عن القافية حيث يقول:

أيها الربيع المقبل من عينيها

أيها الكناري المسافر في ضوء القمر

خذني إليها

قصيدة غرام أو طعنة خنجر

فأنا متشرد وجريح

أحب المطر وأنين الأمواج البعيدة

من أعماق النجوم أستيقظ

[1] من أدبنا المعاصر للدكتور طه حسين، دار الأدب –بيروت ط1، 1958، ط4، 1989، ص36.

[2] نفس المرجع، ص36.

لأفكر بركبة امرأة شهية رأيتها ذات يوم[1]

لأعماق الخمرة وأقرض الشعر

قل لحبيبتي ليلى ذات الفم السكون والقدمين الحريريتين

إني مريض ومشتاق إليها

إنني ألمح آثار أقدام على قلبي

دمشق يا عربة الصبايا الوردية

وأنا راقد في غرفتي

أكتب وأحلم وأرنو إلى المارة

من قلب السماء العالية

أسمع وجيب لحمك العاري

عشرون عاما ونحن ندق أبوابك الصادة

والمطر يتساقط ثيابنا وأطفالنا

ووجوهنا المختنقة بالسعال الجارح

تبدو حزينة كالوداع صفراء كالبلبل

ورياح البراري الموحشة

تنقل نواحها

[11] دراسات في الأدب العربي للدكتور محمد مصطفى هدارة، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، ط1، 1988، ص66.

إلى الأزقة وباعة الخبز والجواميس

ونحن نعدو كالخيول الوحشية في صفحات التاريخ

نبكي ونرتجف وخلف أقدامنا المعقوفة

وتمضي الرياح والسنابل البرتقالية[1]

من خلال هذه الأبيات يظهر هناك تناغم قوي جدا بين الشكل والمضمون والانسياب الشعوري القوي والجياش، وفي هذه الأبيات التي أوردناها تسقط القافية تماما ولا وجود لأي أثر لها، وتشكل العبارات والجمل بحسب الدفقات الشعرية المتضاربة للشاعر.

إشكالية الجنس:

هل قصيدة النثر جنس أدبي مستقل بذاته أم جنس أدبي متوسط بين الشعر والنثر؟ وقد ورد في لسان العرب أنه يقال "هذا يجانس هذا أي يشاكله"[2] يرى ابن منظور أن المجانسة هي المشاكلة، أو المشابهة حيث يمكننا القول أن هذا الشيء يجانس ذاك، أي يشابهه سواء في جميع الصفات أو في جزء منها، أما مجمع اللغة العربية في القاهرة فقد نص على "أن الجنس هو الأصل وهو النوع في اصطلاح أهل المنطق، وهو أعم من النوع فالحيوان جنس، الإنسان نوع واشتدت العصبية للتجنيس عن هذا الجنس الادبي علما له مقدماته وقوانينه وتطبيقاته"[3] يذهب الكاتب التأكيد أن الجنس الأدبي أنه جنس متفرد بذاته له قوانينه وضوابطه وعوالم محددة، يرتكز عليه وهذا مالا يمكننا إنكاره أو التغاضي عليه، وإنما إبرازه وتوضيحه وتأييده "وإذا تصالح الدارسون على أهمية التميز بين الأجناس فقد اختلفوا في ملفوظ الجنس، ومحولاته فأيهم الأكبر وأيهم الأصغر وأيهم الأقرب وأيهم الأبعد؟ الجنسgenre أم الفن art أم النوع kind أم الشكل forme .....إلخ"[4]

[1] المصدر السابق، نفس الصفحة.

[2] لسان العرب لابن منظور، دار صادر، ط3، ت ط، 1994، م5، ص421.

[3] دلالة المكان في قصيدة النثر، عبد الإله الصائغ، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، ت ط، 1999، ص09.

[4] المصدر نفسه، ص09.

هنا الكاتب يحاول إبراز ومعالجة نقطة اختلاف الدارسين في تعريف أو بتحديد مفهوم للجنس وكل ما يتعلق به وإقامة مقارنة بين المصطلحات التي يروا أنها تقارب مفهوم الجنس من فن ونوع وشكل وعوالم أخرى.

وهو يؤيد فكرة التميز بين الأجناس، وهذا ما نلاحظه أنه أقرب إلى الواقع من حيث تعدد أشكال وأنواع كل واحدة وانفرادها بجنس يميزها عن سواها من الموضوعات، لكننا نلمس بين تلك الأنواع ولو جزء من التدخل والتزاوج بين الأجناس "فالتدخل قائم بين الشعر والنثر، فنجد ما هو خاصية من خصائص الشعر ماثلا في النثر، ونجد بعض الأحيان خصائص النثر الفني، ولكن يتفرد بها حيث أنه يجعل موضوعا للخلق والابتكار ومجلي للنظام".[1]

يشير هنا الكاتب إلى نقطة جوهرية ألا وهي العلاقة المبنية بين الشعر والنثر وتشترك بينهما بعض الخصائص والمميزات، فنجد بعض ميزات الشعر موجودة في النثر، وتشكل إحدى ركائزها وعمود تبني عليه ونجد أحيانا أخرى ميزات النثر ماثلة في الشعر، ويذهب إلى أن كلا من الشعر والنثر يشكلان نمط متجانس مرتكز كل واحد منهما على الآخر، ويمثل عمود من أعمدته الرئيسية والقارة" ففي النثر موسيقى ولكنها في الشعر على نحو آخر، والخيال في الشعر يجمع يحلق في سماوات أخرى لا يلحق بها النثر والشعر، النثر يعبر عن مواجد هما للغة واحدة ولكنها في الشعر غير ما هي عليه في النثر"[2]

ويمكن أن نستدل على ذلك الترابط الموجود بينهما بظاهرة الخيال فهو يعتبر من أهم العناصر الموجودة في الشعر، وهذه الميزة موجودة أيضا في النثر والفن وهذا خير دليل على أنها كل متكامل إلا أنه يشير إلى أن الشعر ينفرد بها دون النثر.

من حيث أنها في الشعر تمثل موضوعا للخلق والابتكار، بينما في النثر يساهم في تشكيلات أخرى ويذهب إلى أن النثر والشعر يشتركان في ميزة أخرى هي الموسيقى ولكنها في النثر تختلف نوعا ما عن موسيقى الشعر، فهو يرى أنه يتجه اتجاها أعمق وأقوى من أن يصل إليه النثر، واللغة تعد أهم خاصية

[1] مدخل إلى النقد الأدبي الحديث د/شلتاغ عبود شراد –ط1، 1998، دار النثر دار مجدلاوي للنشر، عمان.

[2] مدخل إلى النقد الأدبي الحديث د/شلتاغ عبود شراد –ط1، 1998، دار النثر دار مجدلاوي للنشر، عمان.

يشترك فيها كليهما فاللغة بالنسبة للنثر قوامه وركيزته وكذا في الشعر وليست هناك ألفاظ منفردة للشعر، وخاصة به فقط وكذلك الأمر في النثر ولكن تجسد اللغة حسب وقعها في الكلام، وخاصة في الشعر وهي بعض الألفاظ التي اصطلح عليها باللغة الشعرية، ومن هنا نلاحظ أن بين النثر والشعر صلة وثيقة فكيف لا يمكن لهما أن يكون نمط شعري مزدوج؟

خاتمة :

لعله يبدوا واضحا مما تبين لنا أن المكتوب خارج النظم كائن في هجين متناقضين. لأنه يشتمل على متضادين فلا هو بقصيدة والتي هي ركيزة شعرية. ولا هو بنثر والذي هو جنس أدبي ثاني حيث يري أحمد درويش أن الحوار حول قصيدة النثر حوار عالمي وأن الكثير من النقاد الأوروبيين المعاصرين يرونه أن هنالك تناقض لأن نصفه الأول قصيدة بمعني ليس بنثر على حين أن نصفه الثاني نثر يعني ما ليس بشعر.[1]

اضافه الى هذا أن قصيدة النثر هي قصيدة تتقاطع فيها النصوص الطويلة والقصيرة، البسيطة والمركبة ويتداخل فيها الغنائي والسردي والدراما والتشكيلي، والزمني واللازمني.

إنها تخلت عن الشكل الشعري القديم، وبنت لنفسها نموذجاً آخر، أنها أصبحت بالعالمية وتخلت عن النزعة الفردية الطاغية على الشكل التقليدي، واصبحت صالحة بكل زمان ومكان وغير مقيدة بوقت محدد، بحيث أننا نقرأها الآن أو على مرور القرون فإنها يكون لها نفس الوقت في نفوس الجيلين.

ومن المميزات أيضا تميزها الشديد بالغموض الذي يلف مختلف القصائد النثرية. فلا نكاد نصل إلي الجوهر الحقيقي الذي يرمي إليه الشاعر.

كما أن للقصيدة النثرية سمياء اللغة التي لها دور هام في بناءها.[2] بمعني أن العمل الشعري تتكامل فيه جميع العناصر لتتوجه إلى العقل فإنه هو المصنع الذي ينتجها ويترجمها بالغة التي تختلف بين التعقيد والوضوح.

قصيدة النثر ليست مستوردة بل أنها تطور طبيعي ذات جذور تاريخية قديمة من الفراعنة والبابليين ولأشورين، مرورا بمتصوفة الاسلام ونشيد الانشاد، وصولا إلي أمين الريحاني وجيران، وحسين عفيف ومُحَمَّد مير رمزي وغيرهم. يقول رعد مطشرا قصيدة النثر هي الخروج عن المألوف.[3] أي أن قصيدة النثر لا يمكن أن تنطلق من خلال نظام مقيد لشعر العمود زائد الخروج عما هو مألوف، والقدرة على التصوير والتأثير إذن قصيدة النثر هي قصيدة زئبقية تحتمل التأويل.

نلاحظ أن مختلف الأقوال التي ادرجناها تقف على أن المكتوب خارج النظم أو قصيدة النثر نمط فني وجمالي يختلف عما كتبه الاقدمون من العرب. ويبدو واضحا أن القصيدة النثرية هي ثمرة من ثمار الجهود الكبيرة التي

[1] جريدة أخبار الأدب. ع 486.ت2002. ص11.
[2] دراسات في الأدب العربي الحديث . د مصطفى هدارة . دار العلوم العربية للطباعة والنشر . ط1. 1988.ص 68.
[3] جريدة أخبار الأدب . ع 480. ت 2002.

قام بها العديد من الشعراء عبر عصور متعاقبة ،بدءا بالعصر العباسي وصولا إلي البدايات الأولى لنموها. وأنها نتيجة حتمية كان لابد الوصول إليها. وأن ميدان قصيدة النثر يتجه إلى البحث عن الشعر في كل مكان، وربما إستدعى ذلك من الخروج خارج القصيدة نفسها محاولا تنظيم إرادة فنية تسمح لها أن تتخذ شكلاً وتصبح كائناً موضوعيا فنيا.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر العربية:

- الأدب في صحافة العراق، د الكبيسي، مطبعة النعمان، النجف 1972.
- أدب وفن، أمين الريحاني، مطبعة الريحاني، ط1، بيروت 1975.
- بلاغة العرب في القرن العشرين، محي الدين رضا، القاهرة، 1920.
- في الأدب العربي الحديث، د يوسف عزالدين، مطبعة، دار البصري، بغداد 1967.
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد1965.
- دراسات بلاغية ونقدية، د أحمد مطلوب، دار الحرية للطباعة، بغداد 1985.
- قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، معهد الدراسات العربية العالمية، القاهرة 1964.
- محمد الغزالي، مشكلات في طريق الحياة الإسلامية / دار النهضة، مصر للطباعة والنشر 1999.
- احسان عباس، فن الشعر، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1985.
- رجاء عيد، التجديد الموسيقى في الشعر العربي المعاصر منشأة دار المعارف، د، ت.
- نزار قباني، قضية الشعر الجديد.
- الاتجاهات في الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنية.
- محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ط2، الجزائر، 1984.
- ابراهيم عبد القادر المازني، حصاد الهشيم الدار القومية للطباعة والنشر.
- سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، المقومات الفنية والإبداعية.
- عبد القادر القط، لغة الشعر الحر قضايا ومواقف.
- الصورة الأدبية، مصطفى ناصف.
- بين الأدب والنقد، محمد رجب البيومي.
- دراسات في الأدب العربي الحديث، مصطفى هدارة، ط1.
- متعة تذوق الشعر، دراسات في النص الشعرية وقضاياه، د أحمد درويش.
- قضايا شعرية، د إخلاص فخري عمارة، كلية الألسن، جامعة عين الشمس.

- الايقاع العربي لأبو السعود سلامة أبو السعود.
- ركبال الجبور، معركة قصيدة النثر في مصر، جريدة الامبراطور.
- دلالة المكان في قصيدة النثر، د عبد الإله الصائع.
- تاريخ الشعر العربي الحديث لأحمد قبش.
- من أدبنا المعاصر، د طه حسين.
- لسان العرب لابن منظور، دار صادر، ط 3.
- مدخل إلي النقد الأدبي الحديث، د شلتاغ عبود شراد، ط 1.

الدوريات

- الهلال، مج 13، ع 2، سنة 1905.
- مجموعة أوراق العشب، الصادرة عام 1855.
- مجلة الحرية، العدد 1، 1925/5.
- مجلة الزنبقة العدد الصادر في أول تشرين الأول، سنة 1962.
- مجلة شعر، العدد 23، السنة السادسة، 1962.
- مجلة الكلمة العدد 2 حزيران، 1967.
- الأديب المعاصر، العدد 31، اذار 1989.
- مجلة الثقافة، القاهرة، 30 مايو 1930.
- جريدة، أخبار الأدب، ع 480، ت 2002.
- جريدة البحث م 4 العدد 126، دمشق، سوريا، 2004، عمر محمد جمعة شعر قصيدة النثر.

الفهـــرس

مقدمة

الفصل الأول: مفهوم الشعر الحر وحقيقته.....ص 1-43.

المبحث الأول: مفهوم الشعر الحر .....ص 1-4.

المبحث الثاني: ظهور الشعر الحر .....ص 5-14.

المبحث الثالث: إشكالية التأييد والمعارضة .....ص 15-16.

المبحث الرابع: أزمة الشعر الحر .....ص17-43.

الفصل الثاني: تعريف قصيدة النثر .....ص 44-73.

المبحث الأول: نشأة قصيدة النثر و أسباب تطورها.....ص 46-50.

إشكالية المصطلح.....ص 51-53.

خصائص ومميزات قصيدة النثر .....ص 53-60.

قصيدة النثر في مصر .....ص 60-66.

المبحث الثاني: بعض الأراء النقدية في تجربة قصيدة النثر .....ص 66-70.

المبحث الثالث: قصيدة النثر عند الغرب .....ص 70-71.

المبحث الرابع: جمالية قصيدة النثر .....ص 71-73.

الفصل الثالث: مقومات قصيدة النثر .....ص 73-83.

المبحث الأول: البناء الموسيقي الداخلي .....ص 74-77.

المبحث الثاني: التشكيل الايقاعي في قصيدة النثر .....ص 77-86.

المبحث الثالث. إشكالية الجنس .....ص 86-88.

خاتمة

قائمة المصادر والمراجع.

ملخص :

موضوع مذكرتنا هو المكتوب خارج النظم لبلند الحيذدري ، و الريحاني و جبران ، فهو جملة من الشعر المنثور أخذه الغرب عن الشرقين ومن ثم عاد العر فأخذوه عن الغرب ، قسمنا بحثنا كالتالي مدخل وثلاثة فصول تتقدمهما مقدمة تليها خاتمة، افتتحنا مدخل المذكرة بمقاربة تاريخية نقدية، تناولنا في الفصل الاول مفهوم الشعر الحر و حقيقته ، كما تحدثنا في الفصل الثاني على تعريف قصيدة النثر ، ثم فصلنا في الفصل الثالث على مقومات قصيدة النثر ، وختمنا بمجموعة من النتائج كانت حصيلة بحثنا هذا .

Abstract:

rulet forthe item Al-Haidari and Al-Rahani and Gibran-it is collection of scattered loetry that the west took from the east, and then arabs returned and took it from the west. we divided our research as follous: an intraduction and three chapters lead by an introduction followed by a conclusion. we opened the memorandum sentry with acritical historical approach. in first chapter, we discussed the comcept of free loetry and its reality, as we talket about in the second chaptre an the definition of the rose, then we separated in the third chaptre on the elements of the lrose loem.