محاضرات النص الأدبي العربي المعاصر

السنة الثانية ليسانس فرع دراسات أدبية

المجموعة2/الأفواج 08/07/06/05

الأستاذة: د/سعاد بن ناصر

المحاضرة01: بـــدايـــات الشعر المعاصر ورواده

أخذت فئة من شعراء التحديث على عاتقها محاولات التجديد، انطلاقاً من معطيات خلقتها الظروف في مرحلة ما بين الحربين الكونيتين. هذه الظروف كانت سياسية، اجتماعية، ثقافية وفنية. لكن الشعر العربي، وبدءاً من أواخر الحرب العالمية II، راح يحاول أن ينحو منحى جديداً في مسار الشعر، لاسيما المثقف العربي الذي نشأ تحت نير الاستعمار في كافة أنحاء الوطن العربي، صعقته الهجمة الغربية بكل حضارتها وفكرها وأدبها وفنّها، زد على ذلك أن التململ الرومانسي لدى المثقفين العرب قد هيّأ المناخات لإيقاد نار الثورة، وطنياً وفكرياً وفنياً. فكان، والحال هذه، أن راح شعراء العرب يفتشون عن الذات مثلما فعل شعراء مرحلة (1914ـــ1945)، وتابعهم في ذلك الشعراء الذين كتبوا شعراً بعد تاريخ 1945. ثم كان أن وقعت مأساة 1947 لسبب أو لآخر، مما جعل المثقف العربي يقف أمام نفسه وقفة الناقد، فكان أول رد فعل تجاه النكبة« هو تحرير العقول والنفوس من الغرور الواثق المطمئن، ومن الجهل بالذات، وكان الشاعر العربي الحديث من جيل الشباب، هو أول من أدرك بحدسه وعمق وجدانه أبعاد المأساة العربية وأول من أرهص بمضاعفاتها القادمة »[1].

لكن هذا الإرهاص بدأ بنغمات رومانسية رمزية، بسبب الإرث أو الترسبات الفنية التي اكتسبها شعراء جيل ما بعد الحرب الكونية الثانية، من شعراء جيل العشرينات والثلاثينات من القرن الماضي (ق 20)، وبخاصة تراث " إلياس أبو شبكة " وتراث " سعيد عقل" اللذين تمظهرا في شعر غير واحد من شعراء العرب، نذكر منهم بدر شاكر السياب، وأدونيس (علي أحمد سعيد) وبُلَنْد الحيدري، ويوسف الخال...

وقد حاول هذا الجيل تغيير مقولة الشعر العربي النيوكلاسيكي الحديث، من أجل شعر حديث آخر، اتخذ لنفسه شعار الحداثة، فأنكر شكل القصيدة القديم، وشكلها المعدّل على أيدي سعيد عقل، وإلياس أبي شبكة، وأحمد زكي أبي شادي... فتعرضت جميع عناصر القصيدة إلى تغيرات جذرية أو كادت، على أيدي شعراء الطليعة الجديدة. وحدث صراع بين أنصار القديم وأنصار الجديد، مثلما جرى في زمن أبي نواس وأبي تمام، ولكل زمان قديمه وحديثه.

وبقدر ما كانت « ثورة الشعر في هذه المرحلة (1945ـــ 1950) وما بعد، حادة وناجحة في بعض الأحايين، كان الصدام مع القوى المحافظة عنيفاً والصراع حاداً... فأصيب العالم الشعري العربي الحديث بانفصام مرهق في حساسيته الشعرية: فقوم لا يستطيعون إلا تذوق الشعر الموروث، وقوم لا يتذوقونه على الإطلاق... وأخذت قضية الشعر الجديد (الحداثة) وجوه خلاف بين أنصار القديم وأنصار الجديد »[2].

---

[1] ـ سلمى الخضراء الجيوسي، الشعر العربي المعاصر، تطوره ومستقبله، مقال في مجلة عالم الفكر، ع 2، م 4، 1973، ص 333.

[2] ـ المرجع السابق، ص 32 - 33.

انقسم المثقفون فريقين: فريق يصرّ على أن للشعر العربي قواعد وأصولاً وقوالب لا يمكن أن تتغير، ويشكل الخروج عليها فوضى وزندقة أو شعوبية أدبية وفنية، تعمل على هدم التراث والموروث الحضاري. وفريق يقول إنه من الممكن أن يكون وجه الشعر في أي مرحلة مختلفاً عمّا كان عليه قبلها. ولا يزال أوار المعركة قائماً حتى أيامنا هذه. ولكل فريق آراؤه وحججه ومنطقه. وبعض الشعراء صدر عن عقيدة فنية، وبعضهم الآخر صدر عن عقيدة سياسية، لكن الغاية البعيدة عند جميع المجددين كانت تحرير الشعر من الترسبات القديمة.

من هذه الزاوية، نحا الشعر العربي المعاصر منحاه الواقعي، واهتز من جذوره« وانفصل عن كل ما ليس استجابة لقضاياه في التراث العربي واسترفد ما رأى نفسه فيه من تراث الغرب، أينما وقع: من الماركسية والوجدانية، من الفوق واقعية ورفضها وخلقها من العالم الراهن عالما تبنيه على هندسة مباينة لهندسته، وتستلّ من الأساطير رموزاً فكرية، ومن مآسي الشعراء الإنسانيين غذاء لمآسيها »[1].

*** مفهوم الشعر عند بدر شاكر السياب:**

كان السياب من أوائل الشعراء الذين تأثروا بهذا المنحى التجديدي، ومن أشدهم مأساة، وفي ذلك يقول:« حُرمت عاطفة الأمومة وأنا ابن أربع... ولكنّني لم أُحرم جدتي ». ثم حصل أن فقد السياب جدته:« أيرضى القضاء أن تموت جدتي ؟!». فأضحى في موقف« أشقى من ضمّت الأرض ». وبذلك فقَدَ آخر قلب يحنو عليه ويحبه. ثم إن المرض داهمه مبكراً، فعانى منه، ولذلك يعتبر أحد النقاد أن:« بدر شاكر السياب، في حياته وموته، مأساة قلما عرفها الشعر في كل تاريخه »[2]. بالإضافة إلى تجاربه السياسية والعقائدية التي استنفدت جهده وحياته. ونسجل هنا أن السياب درس الشعر الإنجليزي، وأحب الكثيرين من أعلامه وشعرائه، فتداخل في شعره الوجه الغربي بالوجه الشرقي. وكما اتحد بالشعر، اتحد بتراثه وبقومه.

ومن هذا المنطلق، يحدد مركز السياب في الشعر العربي المعاصر، حتى يضحي ممثلا لموجة هذا الشعر في مد انتقالها من شاطئ الرومانسية الحالمة من " أزهار ذابلة " ديوانه الأول (1947)، و" أساطير" ديوانه الثاني (1950)، إلى رائعته انشودة المطر (1960)، وغيرها من أعماله. وهو في هذا الزمن منفتح على ثقافة العالم، حيث يلتقي مع ييتس " Yeats "، ويكتشف ت. س إليوت "T.S. Elliot "، وتهزه إيديث ستويل " E. Sitwell "... ويعبق في شخصه تراث المسيحية، وتراث الحضارة القديمة وأساطيرها، فإذا هذا الحشد من الثقافات يجتمع في كيان السياب مع موروث العرب الشعري العمودي، وما اجتذبه من الرفض والخروج على أنماط الاتباعيين،و تأنق الرمزيين. وقد نمت كل هذه المؤثرات

---

1 ـ أنطون غصاس كرم، مدخل إلى دراسة السعر العربي الحديث، عامل الثقافة، ص 276.

2 ـ يوسف الخال، مقدمة كتاب: بدر شاكر السياب، حياته وشعره لعيسى بلاطة، ص 15.

على أساس التداعي من ذكريات طفولته« أو من واقع أمته أو واقع الإنسانية الجريح، أو على أساس اكتشاف الذات ذاتها بعينين جديدتين وضياء دخيل صار أصيلا وتعليله أن السياب لم ينظم الشعر إلا بمقدار ما هو امتداد لمأساته الداخلية والتمزق المعتمل فيه. فذوّب في مأسأته كل فاجع أتاه، وحوّل على تجربته الوجدانية كل تجربة، وفي حمّى نفسه صُهرت حمّى " سيزيف " وشعلة " بروميثيوس "، وحرارة البعث من " تموز "، والمسيح، وبتاريخ " جميلة بوحيرد " وعدمية المحو من " هيروشيما "»[1].

ومن خلال هذه المعطيات الثقافية والحضارية، يقف السياب شاهد عصر على بروز حركة الشعر المعاصر، حيث كانت« ولادة محتوى جديد، وولادة تعبير جديد. ومن دلائل هذه الشهادة رفض الفصل بين التعبير والحياة، والشكل والمحتوى، ليس الشكل وعاء المحتوى، أو رداءه، أو نموذجا، وإنما هو حياة تتحرك وعالم يتحرك أو يتغير. فعالم الشكل هو، لذلك، عالم تحولات »[2].

ومن هنا، يكتسب التحول في مفهوم الشعر عند السياب، كما عند غيره من شعراء الحداثة، بُعداً جديداً، فلا يعود كلاماً موزوناً مقفّى ذا معنى، بل رؤيا جديدة، هي بِنْتُ التغير، رؤيا تبني عالماً جديداً آخر، ومع هذا المفهوم، وفوضى ما بعد الحرب الكونية II، وقف الشاعر ليكون نبيّ عصره. ولم يعد مدهشاً أن نرى إلى هذا " النبي الجديد "، منفياً مضطهداً، مشرداً محروماً، يقابل بالنفور وعدم الفهم، لأنه تخطى« زمن العافية والانسجام... وشرع بتمزيق أقنعة المنطق والمتعارف عليه، طامحاً لأن يثقب جدار المعقول، لأنه يشق طريقه وسط اللغة والرعب ويعيش في ملكوت العبث حيث لا معنى للكلام »[3].

وهكذا صار الشاعر صوتاً نبوياً رؤياويا همّه الخلق عبر التحولات الطارئة، وبناء على هذه المعطيات يدخل السياب الشاعر في دائرة النبوة، وكلمات الرؤيا تُخيف القارئ، والسياب يريد أن يزعج القارئ على رأي ت. س. إليوت الذي يقول:« إن الشاعر العظيم يزعج قارئه أكثر مما يبهجه، إن قراءة قصيدة عظيمة نوع من أنواع المخاض، من أنواع الميلاد، ولن تولد إلا من خلال الألم، إنه ميلاد الروح ».

وانطلاقاً من تحديد الشاعر عند السياب، نحاول تقصي مفهومه للشعر من خلال مقدمة ديوانه " أساطير " التي تعتبر بمثابة " بيان شعري " للتجربة الشعرية الجديدة. لا يقدم لنا السياب تحديداً مباشراً أو تعريفاً واضحاً للشعر من خلال ديوانه، ولكننا نستشف من مجمل هذه المقدمة أن الشاعر يحاول أن يعرّف لنا الشعر الحر، أو شعر التفعيلة، والذي كانت أول تجربة له من هذا النوع في قصيدته " هل كان حباً " التي نشرها عام 1946.

---

1 ـ أنطون غطاس، مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث، عامل الثقافة، ص 280.

2 ـ أدونيس، في قصائد بدر شاكر السياب، ص 6.

3 ـ خالدة سعيد، بوادر الرفض في الشعر العربي الحديث، مقال في مجلة " شعر " 1961، عدد 19، ص 92 و93.

وعموماً، كان مفهوم الشعر عنده مضطرباً، ومتأرجحاً بين المعنى الكلاسيكي القديم:« الشعر كلام موزون مقفى ذو معنى »، وبين الشعر الحر، مع الأخذ بنظرية اللاوعي الرمزية التي هي أقصى درجات الوعي، على عملية استحضار أو استنباط للذكريات، وبذلك تتوافق نظرة السياب مع نظرات الرومنطقيين الغربيين، والرمزيين، ولاسيما بودلير. وسبب ذلك ثقافة السياب الغربية، ومطالعته لآثار الرومنسيين والرمزيين، خصوصاً القصائد التي ترجمها الشاعر المصري على محمود طه. مثلما تتلاقى مع نظرة ت. س. إليوت في أن الشاعر« قد يتوصل إلى حدود من الوعي لا يمكن التعبير بالكلمات عمّا وراءها من المعاني... وأننا قد نجد في الشعر فوق ما قدره الشاعر أو وعاه »[1].

ولكن مهما يكن من أمر فإن الشعر يظل عند السياب انعكاساً للحياة، حياة الشاعر الخاصة وحياته الجماعية،« وإذا كان الشعر انعكاساً من الحياة فلا بد له أن يكون قائماً مرعبا (...) ولكن ما دامت الحياة مستمرة، فإن الأمل في الخلاص باقٍ مع الحياة، إنه الأمل في أن تستيقظ الروح وهذا ما يحاوله الشعر الحديث »[2].

يتضح لنا، من خلال هذا العرض، أن السياب كان يعدّ الشعر تعبيراً عن حالة النفس في كل تعقيداتها، وأن الشاعر يخطط للغد وينظر للأشياء قبل وقوعها، وكأنه يتنبّأ بها، فيرى العالم لا كما هو، بل كما ينبغي أن يكون، وبذلك تتحدد مهمة الشعر، فتتخذ صنعة النبوّة أو الرسالة البنّاءة المحررة.

والسياب، وإن التقى بمفهومه هذا مع الرومنسيين والرمزيين، فقد كان مبشّراً بقدوم شعر جديد. ففي هذا العصر الذي انقطعت فيه النبوات. يقول السياب، جاء الشاعر ليحل محل النبي. وعن هذه الدعوة إلى التجديد في الشعر العربي المعاصر، يقول السياب نفسه:« ما زلنا في بداية الطريق، ما زلنا نحاول ونجرب، وقد ننجح في هذه المحاولة وقد لا ننجح، ولكننا واثقون من شيء واحد، أننا سنمهد الطريق لجيل جديد من الشعراء، سيجعل الشعر العربي مقروءاً في العالم كله ».

و لم يكن السياب وحده، في هذه المعركة، بل كانت إلى جانبه نازك الملائكة، وعبد الوهاب البياتي، اللذان نافساه على ريادة حركة الشعر الحر في مرحلة ما بعد الحرب الكونية الثانية...

*** نازك الملائكة:**

هي رائدة تجربة الشعر الحر في الوطن العربي، وذلك تقريباً بإجماع النقاد، و في هذا المستوى تقول نازك نفسها:« كانت بداية حركة الشعر الحر سنة 1947 في العراق، بل من بغداد نفسها، وحفت هذه الحركة وامتدت حتى غمرت

---

[1] ـ مجلة " شعر "، 1957، العدد 3، ص 112

[2] ـ المرجع نفسه، ص 113

الوطن العربي كله أوكادت (...) وكانت أول قصيدة حرة الوزن تُنشَر قصيدتي المعنونة:" الكوليرا "»[1]. وفيما يلي مقتطفات من القصيدة:

طلع الفجر

أصغ إلى وقع خطى الماشين

في صمت الفجر، أصِخْ، اُنظر ركب الباكين

عشرة أموات، عشرونا

لا تُحصِ، أصغ للباكينا

اسمع صوت الطفل المسكين

موتى، موتى، ضاع العدد

موتى، موتى، لم يبق غد

في كل مكان جسد يندبه محزون

لا لحظة إخلاد لا صمت

هذا ما فعلت كفّ الموت

تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت

نشرت هذه القصيدة ببيروت سنة 1947. وبعد ذلك بأيام قليلة، صدر في بغداد ديوان "أزهار ذابلة " لبدر شاكر السياب، وفيه قصيدة حرة عنوانها " هل كان حُبّا ". وقد قال عنها صاحبها بأنها من " الشعر المختلف الأوزان والقوافي ". وهذا نموذج منها:

هل يكون الحب أنّي

بِتُّ عبداً للتمني

أم هو الحب اطّراح الأمنيات

والتقاء الثغر بالثغر ونسيان الحياة

واختفاء العين في العين انتشاء

كانثيال عاد يفنى في هدير

أو كظل في غدير

---

[1] ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 6، مارس 1981، ص 35.

... ثم مضت سنتان صامتتان لم تنشر خلالها الصحف والمجلات شعراً حراً. وفي صيف 1949، صدر ديوان نازك الملائكة " شظايا ورماد "، وقد ضمنته مجموعة من القصائد الحرة. وقدّمت للديوان بمقدمة مسهبة أشارت فيها إلى وجه التجديد في ذلك الشعر، وبيّنت موضع اختلافه عن نظام الشطرين... وما كاد هذا الديوان يظهر حتى قام له جدل شديد في صحف العراق، وأثيرت حوله مناقشات حامية في الأوساط الأدبية في بغداد. وكان كثير من النقاد ساخطين ساخرين يتنبّأون للدعوة كلها بالفشل الذريع. غير أن استجابة الجمهور الكبير لهذا النمط الجديد، كانت تحدث في صمت وخفاء... وما كادت الشهور العصيبة الأولى تمرّ ــ وسط ثورة الصحف والأوساط الأدبية ــ حتى بدأت تظهر قصائد حرة الوزن ينظمها شعراء شبان في العراق، ويبعثون بها إلى الصحف.

وفي مارس 1950، صدر في بيروت ديوان لشاعر عراقي شاب هو عبد الوهاب البياتي، وعنوانه " ملائكة وشياطين ".. وهكذا بدأ عهد جديد في الشعر العربي.

وهكذا شكلت مبادرة الملائكة والسياب، ومن سايرهما من الشعراء الشباب، مواكبة للتطور الحضاري المطّرد، تجسد مرحلة بالغة الخطورة، تكاد تكون حاسمة في بعض الأحيان. ذاك أن تيار الشعر الحر الذي سار إلى جانب الشعر التقليدي " الموروث القومي " الفني، قدّم نفسه على أنه قفزة نوعية في سياق التجديد الشعري، وتفجير الأشكال الشعرية والمضامين القديمة والبناء العضوي القصيدة العربية. ووقفت القصيدة الجديدة وجهاً لوجه أمام نمطية القصيدة القديمة والقصيدة الرومنسية. وكان لا بد لأصحاب الشعر الحر أن يطرحوا مفهومهم الجديد للفن، ويمكّنوا له من أن يقوّض الأسس التي دعّمت نظرية الشعر الكلاسيكي ونظرية الشعر الرومنسي.

المحاضرة02:

قصيـــــــــــــــــــــــــدة التفعيـــــــــــــــــــــــلة(الشعر الحر)

ماهو الشعر الحر؟

الشعر الحر هو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وإنما يصح أنه يتغير عدد التفعيلات من سطر إلى سطر، ويكون هذا التغيير وفق قانون عروضي يتحكم فيه، وترى نازك الملائكة رائدة الشعر الحر، وصاحبة الكتاب التأسيسي له "قضايا الشعر المعاصر" أن "أساس الوزن في الشعر الحر أنه يقوم على وحدة التفعيلة. والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أن الحرية في تنويع عدد التفعيلات، أو أطوال الأشطر تشترط بدءا أن تكون التفعيلات في الأشطر متشابهة تمام التشابه، فينظم الشاعر من بحر الرمل ذي التفعيلة الواحدة المكررة أشطرا تجري على هذا النسق مثلا:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

ويمضي على هذا النسق حرا في اختيار عدد التفعيلات في الشطر الواحد، غير خارج عن القانون العروضي للبحر، جاريا على السنن الشعرية المتعارف عليها، ويمكن نظم الشعر الحر بتكرار أية تفعيلة مكررة في الشطر العربي المعروف سواء أكان البحر صافيا مثل المتقارب و ممزوجا مثل السريع، وقد حددت نازك الملائكة بحورا للشعر الحر، وهي:(الكامل، الهزج ، الرمل، الرجز، المتدارك، المتقارب) وهي بحور صافية وأضافت إليها وزن مجزوء الوافر(مفاعلتن مفاعلتن)، واشتقت من مخلع البسيط وزن(مستفعلاتن مستفعلاتن)، أما البحور الممزوجة فهي:السريع (مستفعلن مستفعلن فاعلن)، والوافر(مفاعلتن مفاعلتن فعولن)، وتفضل الناقدة استعمال الصافية منها لتجنب مزالق النظم.

وقد اكتسب الشعر الحر بفضل رواده وشعرائه جماليات وشعرية خاصة به ، نذكر من أهمها:

1/ الإيقاع:

1- فتحت حرية النظم على طريقة السطر والتفعيلات للشاعر الحديث والمعاصر مجالا واسعا لتجريب أصوات متباينة في شعره، و لم لا خلق أصوات جديدة تماما، تتبع حالته النفسية، وتكون نابعة من التجربة الشعرية الخاصة به، تكون مناسبة لموضوع قصيدته، فيختار وفقا لإيقاع كل هذه الأمور عدد التفعيلات المناسبة في كل سطر دون تقيد بعدد محدد مفروض عليه ولا يناسب ما هو طامح لتحقيقه وإيصاله بشعره.

2- استطاع الشعر الحر بنظام التفعيلة أن يعبّر عن الحالات النفسية المتقلبة للشاعر، عن حالات الحزن والفرح، وعن تعقيدية الحياة، مستخدما الإيقاع الملائم لكل حالة نفسية ويتغير هذا الإيقاع بتغيرها، كما كان الإيقاع ينتج عن الكلمات والحروف وما يجاورها، فأصبح بذلك الإيقاع هو روح القصيدة الذي يتبع نفسية الشاعر.

3- التحرر من الروي المتكرر في كل سطر، والتحرر من القافية كلما تطلبت الحالة النفسية للشاعر، و ارتباط القافية السابقة واللاحقة يشكّل حالة تآلف وانسجام دون الالتزام بوحدة الروي بينهما، فتكون بذلك القافية هي: نهاية الدفقة الشعورية في السطر الشعري، وهي النهاية الوحيدة التي تعبر عن سكون النفس في ذلك المكان(نهاية السطر).

4- القافية في الشعر الحر هي نهاية موسيقية للسطر الشعري، وهي أنسب نهاية له من الناحية الإيقاعية، ومن هنا كانت صعوبة القافية، وقيمتها الفنية. هذا ما تؤكّده "نازك الملائكة" حيث ترى أن موسيقى القافية في كل سطر سواء كانت موحدة أو منوعة تمنح الشعر الحر شاعريته الحقيقية التي تمكّن الجمهور من تذوّقه والانفعال معه والاستجابة لإيقاعه الخاص.

2/ اللغة والكلمات:

1- اللغة أساس القصيدة والكلمات لا تأخذ معناها الشعري إلى إذا كانت موحية وتحمل المعنى الذي نعرفه بطريقة لا نعرفها، تجعلنا كقراء نلمح الظلال والضياء التي لم نكن نلمحها من قبل فيها، يقول صلاح عبد الصبور من ديوان أحلام الفارس القديم:

لو أننا كنا كغصني شجره

الشمس أرضعت عروقنا معا

والفجر وأنا ندى معا

ثم اصطبغنا خضرة مزهرة

حين استطلنا فاعتنقنا أذرعا

وفي الربيع نكتسي ثيابنا الملونة

وفي الخريف نخلع الثياب، نعري بدنا

ونستحم في الشتا، يدفّئنا حنوٌّنا.

في هذا المقطع نلمح الكلمات التي تتماشى مع موسيقى القصيدة وتصنع بذاتها نغما خاصا وليست إلا كلمات مألوفة ومتداولة إلا أن الشحنة الشعرية والعاطفية والنفسية التي تملأها تجعلها تشق طريقها إلى القلب فتمنح شعرية خاصة للقصيدة.

2- تثري الكلمات وإمكانياتها الصوتية الإيقاع الشعري، بنفس درجة إثراء التفعيلات وعددها واستخدامها المتنوع في السطر الشعري، وهذا تضافرا مع عوامل أخرى.

3- وظيفة الشاعر هي إضفاء الانفعال على الكلمة، بوضعها في سياق إيقاعي، ونفسى، يحوّلها عن معناها المألوف في الحياة اليومية أو لغة النثر، ويعطيها ما يمكن أنّ نسميه الكثافة، والقدرة على الإيحاء. [1]

4- إن الكلمة في النثر ذات مدلول دقيق، أما الكلمة الشعرية فإنها لا تتوخى أن تكون هكذا، بل حسبها أن تثير حولها جوا من الذكريات والأحلام والرؤى، والمدركات الأخرى الخافية والظاهرة. فالكلمة الشعرية ليستً بناء ذا معنى وحسب، بل إن الإيقاع يحول المعنى، ويفرض ظلالا جديدة عليه.[2]

2/ التضمين والإيحاء:

1- استعمال التضمين والإشارة والإيحاء في الشعر الحر اختلف عن استعماله في الشعر العمودي، لأن استخدامه كان مكثفا ومتداخلا في القصيدة الواحدة، متأثرا في ذلك بشعراء مثل "إليوت/Eliot" الذي كان يضمن في قصائده شعرا مختلف اللغات وأساطير متعددة المصادر، مؤمنا أن التضمين يعطي لقصائده بعدا دراميا وإيقاعا متنوعا لا يوقعه في الرتابة.

2- التضمين "لا يفيد قصيدة الشعر الحر في إعطائها فرصة للتواصل والتكامل فحسب، بل يفيد كذلك في إخفاء اللحن الناتج عن القافية." كما أنه "يخلق الإحساس بالمفارقة عن طريق المعنى والصوت بين حياة العصر الحاضر وحياة العصور الأخرى." وذلك عندما يلقي النص المضمن على النص الأصلي ظلاله فيتحاوران في مقارنة ضمنية بين الحاضر والماضي أو بين ثقافة وأخرى، ومنه يبين الشاعر المعاصر وجهة نظره من حاضره، فيصنع بذلك

---

[1] / رمضان الصباغ: رمضان الصباغ ، في نقد الشعر العربي المعاصر- دراسة جمالية-دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الاسكندرية مصر، ط1، 2002، ص 195.

[2] / المرجع نفسه.ص16.

جمالية خاصة تتمثل في خلق صراع داخلي وتوتر في القصيدة، تمنح هذه الأخيرة تميزها. ونورد مثالا عن التضمين من الشعر العربي، ورد في قصيدة "أمل دنقل"(البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) يضمن بيتا ل(الزباء) ملكة تدمر سنورده بين قوسين، يقول "أمل دنقل مخاطبا زرقاء اليمامة:

تكلمي...تكلمي

فها أنا على التراب سائل دمي

وهو ظمئ يطلب المزيدا

أسائل الصمت الذي يخنقني:

(ما للجمال مشيها وئيدا؟!

أجندلا يحملن أم حديدا؟!)

فمن ترى يصدقني؟

أسائل الركع والسجودا

أسائل القيودا

(ما للجمال مشيها وئيدا؟!

أجندلا يحملن أم حديدا؟!)

وهنا يضمّن الشاعر الموقف الحاصل لملكة تدمر ككل وليس البيت الشعري فقط[1]

3- انتشر التضمين في الشعر الحر فأخذ الشعراء من الشعر الأجنبي بلغته الأصلية مثل شكسبير، بودلير رامبو، اليوت...، كما أخذوا من القرآن، ومن التراث الشعري العربي الغني. وقد استخدم سواء لصنع صدمة في الإيقاع، أو مفارقة في المعنى، وتوليد صراع بين النص الغائب والنص الحاضر بما له من شحنة انفعالية، أو خلق جو نفسي متوتر من خلال الصراع بين النصين.

3/التكرار:

1- التكرار "إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف

---

[1] / ينظر أكثر حول التضمين: دراسة السيد بحراوي عن التضمين في مجلة فصول، المجلد السابع العددان الثالث والرابع 1987. ينظر أيضا: رمضان الصباغ ، في نقد الشعر العربي المعاصر- دراسة جمالية-دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الاسكندرية مصر، ط1، 2002، ص 195.

عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه."[1]

2- التكرار يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة، وأحدها قانون التوازن. إن للعبارة الموزونة كيانا ومركز ثقل، وأطرافا، وهي تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة التي لابد للشاعر أن يعيها وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها."[2]

3- يتخذ التكرار في الشعر الحر والمعاصر معاني أثقل من تلك التي اتخذها في الشعر القديم، حيث اكتسب التكرار شعرية أعمق لم تقتصر على تكرار الألفاظ والمعاني المتعارف للفت الانتباه وخلق نغمية للقصيدة، بل إن التكرار صار يخلق مشاعر وانطباعات جديدة لدى القارئ، فيسعى الشعراء المعاصرون بقصيدة الشعر الحر إلى خلق الصور الحية من خلال تكراراتهم، وخلق انفعالات متعلقة بالمواضيع المطروحة في قصائدهم.

4- استخدم التكرار في الشعر الحر لتصوير الحالات النفسية الدقيقة وتكثيفها للوصول بها إلى الذروة العاطفية دون الإفصاح بذلك.

خاتمة:

لم يقتصر الشعر الحر على تنظيرات نازك الملائكة، فالشعر حرّ، دون مصطلحات تحرّره، لذلك تميز كل شاعر عن الآخر، ووضع بصمته الخاصة على أشعاره، لذلك اغتنت الشعرية العربية بأنواع كثيرة من الصور والتكرارات والإيقاعات التي أبدعها الشعراء المعاصرون، وانطلاقا من هذه الحرية كتب الشعراء على طريقة أخرى رأوا أنها أكثر حرية وإنصافا ، وهيما سنطرحه في المحاضرة المقبلة.

---

[1] / نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت ،لبنان، ط14، 2007،ص276.

[2] / المرجع السابق ص277-278.

المحاضرة03:

قصيـــــــــــــــــــــدة النـــــــــــــــــــّــــــــــــثر

تغيرّ الزمان، وصار الحديث والنقاش حول اصطلاح تسمية قصيدة النثر، والنقاش حول شعريتها من نثريتها، أو التردد حتى في قراءتها ضربا من الماضي، لأن قصيدة النثر صارت واقعا لا فرار منه، بل إن شعراءها صاروا يعدّون بالمئات، وقراءها صاروا متمرّسين أكثر ومتطلبين أيضا، وذلك راجع إلى كثرة الوسائط السمعية والبصرية التي تثير اهتمام الجمهور القارئ، وتشبع حاجياته الحسية والمعرفية وحتى الخيالية، لذلك لم تعد قصيدة النثر -والشعر المعاصر بصفة عامة- تعبر عن الهموم الجماعية بصفة مفهومة موجهة مباشرة للقراءة، لكنها اتجهت مخصوصة إلى القارئ المعاصر الباحث عن الجليل والرائع، عن الجماليات المعقدة والموسيقى النفسية الداخلية للقلق، والرسم بالكلمات للجسد المغيّب، بالبحث عن دلالاته الصامتة والمفتوحة على العالم؛ لأنه لا يفهم نفسه بل يتماهى معها فحسب، هذا هو قارئ قصيدة النثر، فما هو هذا الشعر الذي يحقق كل هذا؟ وماهي خصائصه وشعريته التي تسمو بالشعر وتعطيه وزنه لدى القارئ ولدى الوسط النقدي المعاصر؟

ما هي قصيدة النثر؟

هل يمكن أن نخرج من النثر قصيدة؟ هذا هو السؤال الأول الذي يتبادر إلى ذهن الدارس، وهو ما شغل بال رواد قصيدة النثر كسؤال تأسيسي تمنح إجابته الجانب التنظيري لشعرهم، وقد أجاب "أنسي الحاج" في مقدمة ديوانه "لن" قال:" أجل، فالنظم ليس هو الفرق الحقيقي بين النثر والشعر ، لقد قدمت جميع التراثات الحية شعرا عظيما في النثر، ولا تزال، ومادام الشعر لا يعرف بالوزن والقافية، فليس ما يمنع أن يتألف من النثر شعر، ومن شعر النثر قصيدة نثر، لكن هذا لا يعني أن الشعر المنثور، والنثر الشعري هما قصيدة نثر، إلا أنهما والنثر الشعري الموقع على وجه الحصر عنصر أولي فيما يسمى قصيدة النثر الغنائية، ففي هذه لا غنى عن النثر الموقّع. إلا أن قصيدة النثر ليست غنائية فحسب، بل إن هنالك

قصيدة نثر تشبه الحكاية، وقصائد نثر "عادية" بلا إيقاع كالذي نسمعه في نشيد الإنشاد (وهو نثر شعري)"[1] من هنا دعت قصيدة النثر الشعراء إلى اعتناق مبدأ الانصهار بين الشعر والنثر، مركزة على اللغة الشعرية في إيجازها وكثافتها، وعلى الإيقاع الداخلي في عمقه وتميزه، وهذا "أدونيس" الرائد الآخر في هذا الشكل الشعري يصف القصيدة الجديدة بأنها: "تأسيس نوع جديد من التعبير، بحيث تصبح القصيدة مثلا كتابة جديدة ليست وزنا بالضرورة، وليست لا وزنا بالضرورة. تصبح إيقاعا وزنيا نثريا أو نثريا وزنيا يمكن أن تمتزج فيه الأنواع كلها"[2]

وغالبا لا نجد اتفاقا واسعا على تعريف مصطلح قصيدة النثر، وهو ما تفسره المنظرة لهذا الشكل الشعري في الشعر الغربي "سوزان برنار" في كتابها الأبرز "قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن" حيث ترى أنها: "نوع يرفض – بالذات– أي تحديد "مسبق"، ولا ينفر من شيء قدر نفوره من أن يكون ثابتا ومصنفا، وخاضعا لمعايير جمالية، أو أخرى: نوع متحرك، هيولي، أدى تطوره الدائم إلى التغيير العميق–حسب العصور– لمفهومه وبنيته"[3]وهو الأمر ذاته الذي رفضه رواد هذا الشعر الجديد، فقد رأوا أن القوانين والقواعد تفقد الشعر حريته، وأنهم انطلقوا من مبدأ كسر الأنماط والحدود، معطين للقصيدة مفهومها الخاص فهي:" نثر وشعر، حرية وصرامة، فوضوية مدمرة وفن منظم...، ومن هنا يبرز تبيانها الداخلي، وتنبع تناقضاتها العميقة الخطرة والغنية، ومن هنا ينجم توترها الدائم وحيويتها"[4] .

وقد حاولت الناقدة "سوزان برنار" إيجاد أهم العناصر الفنية والجمالية التي يعوض بها الشاعر عن كسره لكل القواعد المتعارفة للشعر وهي: الحصر، الإيجاز، شدة التأثير، والوحدة العضوية؛ أما في الأدب العربي فقد كان تأثير الرافد الفرنسي على الشعراء المعاصرين وأهم من كان ملتزما بما قالته "سوزان برنار" الشاعر "أنسي الحاج"، حين يرى أنه :

"يجب أن تكون قصيدة النثر قصيرة لتوفر عنصر الإشراق، ونتيجة التأثير الكلي المنبعث من وحدة عضوية راسخة، وهذه الوحدة العضوية تفقد من لازمنيتها إن هي زحفت إلى نقطة معينة تبتغي بلوغها...إن قصيدة النثر عالم [بلا مقابل]"

"إن قصيدة النثر قد تلجأ إلى أدوات النثر من سرد واستطراد ووصف، لكن كما تقول سوزان برنار شرط أن تعمل لغايات شعرية"[5]

وقد كانت مبادئ الشعراء عموما منطلقة من :

---

[1] / أنسي الحاج: لن، دار الجديد، ط3، 1994، ص15.

[2] / أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ط2، 1980، ص 246.

[3] / سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، تر: راوية صادق، دار شرقيات، القاهرة، 2000، ص121.

[4] / المرجع نفسه، ص33.

[5] / أنسي الحاج: لن، ص16

- الثورة على نظام العروض.
- التطلع إلى تجديد اللغة من داخل اللغة والبحث عن "الشعري" في النثر.
- محاولة خوض تجربة رؤياوية كشفية تنهل من التراث الصوفي/ الديني/الأسطوري: وتتعاطى اليومي والعادي.[1]

وللوصول إلى هذا تميزت قصيدة النثر بخصائص شعرية نذكرها:

1- <u>الإيقاع:</u>

بسبب تخلي قصيدة النثر عن الوزن والقافية والتفعيلة والتشكيل العروضي بصفة عامة، حلّت عناصر أخرى مكانها وأخذت الأهمية الأكبر كإبدلات للإيقاع وموسيقى النص وتذكرها "يمنى العيد" في هذه العناصر:

- التكرار وفق أشكال موظفة لتأدية دلالتها.
- التوزيع والتقسيم على مستوى القصيدة بهدف دلالي محدد.
- التوقيع على جرس بعض الألفاظ والموازاة بين حروفها[2]

ويؤكد "أدونيس" على اختلاف عناصر الإيقاع في قصيدة النثر، فهو يرى أنها تستثمر عناصر إيقاعية كإيقاع الجملة، وعلاقات الأصوات والمعاني والصور، والطاقة الإيحائية للكلام وما يتبعها من أصداء متلونة ومتعددة، فهو لا ينفي الموسيقى عن قصيدة النثر وإنما يؤكد على خصوصيتها وعدم تقليديتها يقول: "إنها موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدد كل لحظة"، لكن هذا لا يعني أبدا فوضوية القصيدة فهي تتبع نظاما خاصا بها، فالهدم والبناء يتماشيان معا من خلالها، وعليها أن تكتسب شكلا ما وهو شكل تخلقه القصيدة ، وليس مفروضا من الخارج، أي أنه شكل تطلبته القصيدة نفسها مثلها في هذا مثل النهر الذي يخلق مجراه، هذا ما يؤكده أدونيس، كما يشرح أن الأشكال الشعرية لا تهتدي بنموذج معين تحذو حذوه، إنها بلا نموذج، فكل شكل يصبح نموذجا لذاته، وبهذا فإن الشعر يتجه نحو الشكل المتحرك[3].

ويرى "محمد عبد المطلب" ما يراه أدونيس، فكل إبداع بالنسبة إليه في قصيدة النثر يختار إيقاعه المناسب له بحيث يكون هذا الإيقاع شديد الالتحام بالبنية الدلالية والتركيبية، فيكون بذلك الإيقاع هو الخاصية المستهدفة، ويصبح الوزن مجرد أداة لإنتاج الإيقاع، ويتولد هذا الإيقاع من عناصر أفقية ذات طبيعة تراكمية تولد نوعا من الإيقاع الداخلي والخارجي، وهي العنصر التي لها حضورها الدائم الذي يتطلب الإنصات إليها والتنبه لصوتيتها، وهي تتنوع بين: إفرادية

---

[1] / إيمان الناصر: قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف، دار الانتشار العربي، البحرين، ص56.

[2] / ينظر: يمنى العيد: في معرفة النص، دار الأداب، ط4، بيروت 1999، ص106.

[3] / أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط3، بيروت، 1979.ص ص 116-118.

وتركيبية، وبين حرفية وصرفية، وبين بديعية ونحوية.[1] وتشتغل العناصر السابقة على خصيصة مهمة في قصيدة النثر، وهي التوازن بين الإيقاع وعدم الإيقاع، وهذا الأخير ينتج عن ضياع التراكمية في الأصوات والتكرارات، وليس عدم وجودها، معنى هذا كما يرى "عبد المطلب" أن القصيدة في حاجة إلى "فوضى إيقاعية جميلة" تنتج بالأساس عن الانتظام وعدم الانتظام معا، ومثال ذلك: تردد الدوال المتجاورة حرفيا(أي تلك التي تتشارك في حرف أو حروف معينة)والانتظام يظهر حين تتجاور تلك الدوال(الكلمات) أما اللاانتظام فيكون في حضور دوال متجاورة تلقائيا دونما اشتراك في حروف معينة. وقد استعمل شعراء الحداثة هذه الخاصية بديلا عن الجانب العروضي وهو ما أسماه الباحث "التكافؤ الصوتي"، ويتطلب هذا إنصاتا تاما للنص للإحساس به.

ولقد اهتم شعراء قصيدة النثر وحتى نقادها بإبراز موسيقاها أو إيقاعها الداخلي، وذلك لنفي تهم عدم وجود موسيقى في نصوصهم، وباختصار تتمثل مقومات إيقاع قصيدة النثر فيما يلي[2]:

1- الانسجام الداخلي بين الكلمات والحروف فيما بينها.

2- التناظر بين الجمل كما هي موزعة في جسد النص من حيث الطول والقصر.

3- التكرار (تكرار الجملة، الفعل، والتجانس بين الصيغ النحوية للجمل المكررة (اسمية ، فعلية...) أو التجانس بين الصيغ الزمنية للأفعال(ماضية، مضارعة، أمر))

4- إيقاع الأفكار والحركات الإنسانية التي تتبعثر على مساحة النص.

5- التكثيف والإيجاز في استخدام اللغة.

6- الفصل والوصل بين الجمل كمرتكزات نحوية تساعد في خلق موسيقى موازية.

7- إيقاع البياض، عموديا وأفقيا على جسم الصفحة.

8- الاعتماد على الخصائص الداخلية التي تتمتع بها الكلمة في وجودها المستقل.

2- اللغة:

- انطلاقا من مبدأ الهدم وكسر التقاليد في سبيل خلق الجديد والمتحرك والمتغير، قدم شعرا مجلة "شعر" نصوصهم منتهكين بذلك اللغة الشعرية المعتادة، مبتكرين لغة جديدة بصورها ودلالاتها المختلفة، كما أدخلوا اللغة المحكية،

---

[1] / رابح سعيد ملوك: قصيدة النثر العربية(بحث في المفهوم والبنى)، دار أسامة/ نبلاء ناشرون وموزعون، عمان الأردن ط1، 2015، ص268.

[2] / المرجع نفسه، ص300.

وكسروا المنطق اللغوي، والقواعد المتداولة، ما أوصلهم إلى الفوضى الخلاقة المنشودة في تنظيرات "سوزان برنار"، فهذا "أدونيس" يشرح طريقته في خلق لغة جديدة فيقول:" أول ما أعمله أفرغ هذه اللغة من محتواها، وأحاول أن أشحنها بدلالات جديدة تخرجها من معناها الأصلي، ثم أبدل علاقاتها بجاراتها، ثالثا أغير النسق الموضوعة فيه، هكذا أبتكر لغة جديدة"[1].ومثالا عن الخرق وانتهاك قواعد اللغة نورد قصيدة لأدونيس تنعدم فيها حروف العطف، حين يقول:

خارج الصدفة

أسافر

أصعد، أتفجر

ألبس الهدير والتهدج

أتموّج بالرعب

أتحرّر من التوبة، العظة، العودة

أتحرر من الصبر

من دمي والتاريخ الراقد فيه

أتجزّأ وأعرى وأوسوس نفسي ضد نفسي

أضع نفسي خارج كل شيء وأقول للجنون الرشيق أن

يسرق أهدابي كنسيم غربي

أنقطع، أنفصل، أنفصم

أختبئ تحت شفتي[2]

وفي هذه القصيدة نلمح أثر غياب حروف الربط بين الأفعال وهو ما نحسه حين القراءة، أي السرعة والحركية والاندفاع.

- مجازية اللغة هي الخاصية الفاصلة بين النثر والشعر، والتي تمنحها التحول والاختراق وهذا ما يؤكده "أدونيس":" لأن المجاز يشحن اللغة بطاقة جديدة، ويضفي أسماء على أشياء، ووقائع ليس لها اسم في اللغة العادية، وأنه يسمي إلى ذلك أشياء لا يمكن أن توفها لها اللغة العادية عبارات محددة...وأن نتجاوز باللغة محدودية اللغة، يعني

---

[1] / أحمد بزون: قصيدة النثر العربية، ص153.

[2] / أدونيس: الأعمال الشعرية، ج3، (مفرد بصيغة الجمع، وقصائد أخرى)، دار المدى، دمشق/بيروت 1996، ص92-93.

أننا نقدم عالما غير عادي، أي نقدّم صورة عن العالم من مستوى أكثر غنى وعلوا، وهنا نرى الفرق أو الفصل النوعي بين ما هو شعري وما هو غير شعري"[1].

- يركز أصحاب قصيدة النثر على اللغة الشعرية كعنصر اختلاف بين الشعر والنثر ، وتنتج هذه الأخيرة من خلال عمليات التركيب وترتيب الكلام وتنظيمه، وهو الأمر الذي يقلل من أهمية الوزن والقافية التي لطالما حددت مفهوم الشعرية. يقول أدونيس عن لغة الشعر المتجددة: " إن لغة الشعر هي لغة إشارة، في حين أن اللغة العادية هي لغة إيضاح، فالشعر الحديث هو، بمعنى ما، فن جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله. إن الأثر الشعري الحديث مخاطرة: مخاطرة في التعبير بلغة انسانية عن انفعال أو حقيقة لم تخلق اللغة الانسانية للتعبير عنهما. ما لا تعرف اللغة العادية أن تترجمه، هو أحد مواضيع الشعر الحديث، يصبح الشعر في هذه الحالة حيلة، يصبح ثورة ضد اللغة".[2]

3- الرؤيا:

تكسب قصيدة النثر خصوصيتها من خلال مضمونها الرؤيوي المتعدد، والذي يتميز فيه كل شاعر عن الآخر، وهذا المضمون وليد الرؤيا الجديدة للعالم، والتي تتشكّل عند الشاعر من خلال المعرفة والتجربة، وهذا ما يسمح له بتقديم قصائد غنية بالصور والانفعالات والأخيلة وهو ما يراه أدونيس في القصيدة الحديثة، حيث إنها" لم تعد تقدم للقارئ أفكارا ومعاني، وإنما أصبحت تقدم له حالة أو فضاء من الصور والانفعالات والأخيلة، وقد استعيض فيها عن الموقف العقلي أو الفكري الواضح والجاهز بمناخ انفعالي، نسميه تجربة أو رؤيا"[3] فماهي الرؤيا إذن: "الرؤيا بطبيعتها، قفزة خارج المفاهيم القائمة. هي إذن تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها. هكذا يبدو الشعر الحديث، أول ما يبدو، تمردا على الأشكال والمناهج الشعرية القديمة، ورفضا لمواقفه وأساليبه التي استنفذت أغراضها"[4].

إن نقل التجربة والحياة برؤية جديدة في قصيدة النثر لم يكن انعكاسا لها طبعا بل هو تفكيك وهدم لجميع تقاليدها، والرؤية الكشفية هذه كانت الباعث الأول على التمرد والقلق والرفض وهي التجليات الأبرز لحركية الرؤيا، حيث ترى الباحثة "إيمان الناصر" أن حركية الرؤيا اتخذت في قصيدة النثر بعدين، وهما:

---

[1] / المرجع نفسه، ص154.

[2]/ المرجع نفسه، ص155.

[3] / من أدونيس: زمن الشعر، عن رابح سعيد ملوك: قصيدة النثر العربية، ص137.

[4] / المرجع السابق، ص139.

- الأول متعلق برؤيا الخلاص؛ حيث تبدأ رحلة البحث عن الذات ن موقع مجابهة الزمن، وتستمر بمعايشة لحظات الاغتراب، والقلق، ليجد الشاعر في زمن القصيدة فضاء للانبعاث، وفي هذه الحال تصبح القصيدة المساحة الوحيدة التي يمكن للذات أن تخرج إليها، لتمارس بها التفكيك، وتبصر العالم القمعي مدمّرا. وبتعبير آخر، لتجابه بالرفض الموت الحتمي الذي يفرضه الواقع، بموت اختياري تنتقي الذات الكاتبة شكله وزمانه ومكانه. ذلك هو الموت في الإبداع، بحثا عن التطهير والخلاص باختزال الزمن، واستحضار لحظة البعث.
- أما البعد الثاني فمتعلق بالرؤيا الدرامية، ونستطيع تصوّر أهمية هذه الرؤيا من خلال تلاحم قوى الشعور بقوى التفكير في العمل الفني للشاعر، والتي تظهر تأملا مذهلا في أكثر الحالات الإنسانية بداهة وواقعية، وذلك عن طريق رصد واستجلاء تناقضات الحياة وتبدلاتها، وهي رؤيا الأشياء، ومن خلالها، وهو ما يوضح لنا أن "العمل الشعري ذا الطابع الدرامي إنما هو بناء على مستويين: مستوى الفن، ومستوى الحياة ذاتها، فنحن لا نستبصر في القصيدة ذات الطابع الدرامي مقدرة الشاعر على بناء عمله الشعري بناء فنيا فحسب، بل نعاين كذلك مدى قدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكلها.[1]

من ناحية أخرى، استوحى كثير من شعراء قصيدة النثر البعد الصوفي، أو الصوفية، وهو ما أثر في لغتهم ودلالاتهم على حدّ سواء، فرؤياهم تحوّلت وتجدّدت، أي نظتهم للحياة والواقع، حيث انتقلوا من عالم الكلمات إلى عالم الأشياء، من خلال ابتكار حالات وجدانية هي أقرب إلى الشطحات الصوفية، مبدعين بذلك جمالية وشعرية خاصة، وقد وضح أدونيس قوام الجمالية الصوفية فيما أمرين:

- الأول: هو أن محاولة الكشف عن الغيب لا توصل إلا إلى مزيد من الحاجة إليها، فما يعرفه الإنسان ليس إلا عتبة لما يظلّ غير معروف، ويدعوه إلى معرفته، كأنه بقدر ما يعلم يزداد جهلا، أي يزداد رعبة في استقصاء الغيب، على اعتبار أنه –حسب النفري–[كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة] من حيث إن اللغة أعجز عن أن تحمل طاقة ما يتصوّره الإنسان، وبخاصة المبدع الذي يرى أكثر مما يعرف.
- والثاني هو أن تجربة الكشف تفترض للتعبير عنها، في آن، كلاما يفلت من أغلال العقلانية والمنطق، ومن أغلال المشترك الشائع."[2]

هذه الجمالية الصوفية انبثقت منها حركة أدبية مغايرة في الشعر المعاصر (قصيدة النثر)، حيث إن الشعراء استلهموا الصوفية فكانت لغتهم مجازية، وكان رمزهم كثيفا، وكان تعبيرهم متناصا مع عمالقة الصوفية كابن عربي،

---

[1] /إيمان الناصر: قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف، ص153

[2] / أدونيس: الصوفية والسوريالية، دار الساقي، ط1، 1996، ص140.

والحلاج، والنفري، وغيرهم، وممن تماهى مع الرؤيا الكشفية الصوفية "أدونيس" الذي نختم بمقطع من "تحولات العاشق" يقول فيه:

أتشجر حولك

وأهوي، بينك وبيني، نسرا بآلاف الأجنحة

أسمع أطرافك الهاذية

أسمع شهقة الخاصرة وسلام الأوراك

يغلبني الحال

أدخل صحراء الجزع هاتفا باسمك

نازلا إلى الأطباق السفلى

في حضرة العالم الأضيق

أشاهد النار والدمع في صحن واحد

أشاهد مدينة العجب

وتسكر أحوالي.[1]

[1] /أدونيس: الآثار الكاملة، ج1، ص514.