محاضرات السداسي الثاني

مقياس: الشعرية العربية المعاصرة

السنة الأولى ماستر

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

الأستاذة: سعاد بن ناصر

البريد الالكتروني: ***bennacer_souad@yahoo.fr***

المحاضرة الأولى: أشكال التجديد الموسيقي في الشعرية المعاصرة

المحاضرة الثانية: شعرية قصيدة التفعيلة

المحاضرة الثالثة: شعرية قصيدة النثر

المحاضرة الرابعة: التجريب في الشعرية المعاصرة

المحاضرة الأولى:

أشكال التجديد الموسيقي في الشعرية المعاصرة

استطاعت القصيدة العربية منذ ظهورها وعلى مرّ الزمن أن تتخذ أشكالا موسيقية مختلفة من حيث بنائها العروضي، وسنذكر المراحل الأولى التي مرت بها قبل الوصول إلى أشكالها التجديدية المعاصرة:

1/**الأرجوزة:** وهو طور يرى كثير من الباحثين أن العرب الأوائل وصلوا إليه بعد أن تجاوزوا مرحلة اللغة اليومية العادية إلى الجمل المسجوعة التي تعتمد القافية ولكنها غير موزونة، وارتقى السجع إلى بحر الرجز المؤلف من تكرار سببين ووتد ليسهل على السمع ويبلغ أثره في النفس.

2/**القصيدة العمودية:** وهي القصيدة المعتمدة على وحدة الوزن والروي والتي جاء عليها معظم الشعر العربي.

3/**الموشّحـــــــــة:** وفيها يتنوع الروي ويختلف عدد التفعيلات في أبيات الموشحة بطريقة محكمة وبقواعد مقررة.

في المرحلة الحديثة ظهرت محاولات للتجديد في موسيقى الشعر فبرز:

4/**الشعر المرسل:** هو أول محاولة تجديدية حديثة في الشعر العربي كان من روادها "الزهاوي"و "عبد الرحمن شكري"و "أبو شادي" وكان "العقاد" من أنصارها. يلتزم فيه الشاعر بالوزن العروضي الموحد-غالبا- في القصيدة إلا أنه يتحرر من الروي الموحد في الأبيات، كما في هذه الأبيات للزهاوي:

لموت الفتى خير له من معيشـــة يكون بها عبئا ثقيلاعلى الناس

وأنكد من قد صاحب الناس عالم يرى جاهلا في العزو وهو حقير

يعيش نعيم البال عشر من الورى وتسعة أعشـــــار الورى بؤساء

أما في بني الأرض العريضة مصلح يخفف ويلات الحياة قليـــلا

إذا ما رجال الشرق لم ينهضوا معا فأضيع شيء في الرجال حقوقها

إذا ناب أوطانا نشأت بأرضـــها خراب ولم تحزن فأنت جمـــاد

وقد انتهت المحاولات في الشعر لمرسل -كما يرى "الغذامي" بأن أهمل رواده فكرة الروي المرسل وأخذوا بفكرة القوافي المزدوجة والمتقابلة مع المحافظة على البحر،وهذا هو آخر ما توصل إليه "الزهاوي" و"العقاد". كما يرى "الغذامي" أن للموشحة والشعر المرسل أثر بالغ على شعراء المهجر والمدرسة الرومانتيكية في تنويع الروي في القصيدة، وفي كتابة القصائد على مقاطع مزدوجة ورباعية وخماسية، أفاضت على القصيدة العربية جمالا وأتاحت مجالا واسعا للإبداع، ونوعت الإيقاع لتتواءم قصيدته وإحساسه معا.[1]

5/**شعر المقطعات:**وتندرج تحت هذه التسمية مجموعة من أساليب الأداء التي عرفت في القديم والحديث، وهي ممتدة عن الشعر المرسل والموشحات، يتنوع فيها الروي ويختلف عدد الأبيات، من مثنى ورباع وخماس،وقد أبدع فيها شعراء المهجر متأثرين بالشعر الغربي، إلا أن أصله هو امتداد للشعر المرسل والموشحات العربية. إلا أن "الدكتور عز الدين اسماعيل"[2] يرى أن هذه المحاولات مع كثرتها وتنوعها لم تكن تضرب في الصميم، فلم يكن التغيير الذي تحدثه تغييرا جوهريا في التشكيل الموسيقي والصوتي للقصيدة ، بل كان تغييرا جزئيا وسطحيا.

---

[1] / عبد الله الغذامي، الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، سلسلة كتاب الرياض رقم 66، مؤسسة اليمامة للنشر، الرياض، السعودية،1999، ص15-16.

[2] / الدكتور عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت،1972، ط2.

6/ **الشعر الحر:** وهو شعر يعتمد على التفعيلة العروضية كأساس عروضي للقصيدة، ويتحرر من البيت العمودي ذي التفعيلات المحددة، مثلما يتحرر من الروي الثابت، وقد اختلف النقادو الشعراء حول الريادة ومن هو الأسبق في كتابة هذا النوع من الشعر، وحتى حول تسميته(سنفصل في المحاضرة الثانية هاته المسائل)، إلا أن "نازك الملائكة" و"بدر شاكر السياب" أو تيار الشعراء العراقيين أعطوه مصطلح الشعر الحر، وكان كتاب "قضايا الشعر المعاصر" لنازك الملائكة قد أزال اللبس عن هذه القضية حيث نظّرت لهذا النوع من القصيدة، ووضعت آليات وقوانين لكتابتها، وهو ما يعدّ إنجازا خطيرا على مستوى حداثة القصيدة العربية عموما على حد رأي النقاد.

وقد اختارت نازك الملائكة ستة بحور شعرية تقليدية تفاعيل كل منها موحدة وتعتمد في نغميتها على تفعيلة واحدة متكررة ، وهي البحور الصافية المتكونة من تفعيلة واحدة أصلية ومتكررة وهي:

الرمل: فاعلاتن_فاعلاتن_فاعلاتن

الهزج: مفاعيل_مفاعيل_مفاعيل

الرجز: مستفعلن_مستفعلن_مستفعلن

الكامل: متفاعلن_متفاعلن_متفاعلن

المتقارب:فعولن_فعولن_فعولن

المتدارك: فاعلن_فاعلن_فاعلن

وبحورا ممزوجة هي الوافر والسريع لكن بقوانين خاصة.

انطلاقا من هاته البحور يكتب الشاعر قصيدته على شكل أسطر وليس أبياتا، ويترواح عدد تفعيلاته فيها بين الستة والتسعة قد تقل لتصل إلى تفعيلة واحدة في بعض القصائد، وفيها يجيز الشاعر لنفسه الزحافات والعلل والخبن والطي وهو ما لم يجزه الشعر العمودي بتاتا. نخرجت بذلك القصيدة الحرة عن رتابة البحور الخليلية،ونضع مثالا من قصيدة لنزار قباني(من منشورات نزار قباني 1967) يقول:

أعطيت هذا الشرق من قصائدي بيادرا

علقت في سمائه... النجوم والاالجواهرا

ملأت يا حبيبتي

بحبه الدفاترا

ورغم ما كتبته

ورغم ما نشرته

ترفضني المدينة الكئيبة

تلك التي سماؤها لا تعرف المطر

وخبزها اليوميّ... حقد وضجر..

ترفضني المدينة الرهيبة

لأنني بالشعر يا حبيبة

غيرت تاريخ القمر.

وما نلاحظه هو تنويع القافية والروي، واستخدامه لتفعيلة مستفعلن مع ما تخللها من تغييرات في كل سطر ، هذا بالنسبة لإيقاع القصيدة الخارجي، أم إيقاعها الداخلي فيتمثل في التكرارات (ورغم، ترفضني)والصور الجمالية (خبزها اليومي حقد وضجر، تاريخ القمر)

إن هذا النوع من الصيد كان نقلة حيوية واكبت العصر مع المحافظة على الإيقاع الذي حفظ للشعر العربي رونقه وقوته.

إلا أن هذا النوع من التشكيل الشعري تحوّل على أيدي بعض الشعراء إلى كتابة آلية مكررة فقدت سحرها الإبداعي، فأصبحت نظما في إطار ضيق،على خلاف الشعر العمودي الذي يعتمد على ستة عشر بحرا متنوعا، اقتصر الشعر الحر على بحور وتفعيلات محددة أدّت إلى ضيق النفس الموسيقي، وأثرت على إيقاعية وحركية القصيدة، وهو ما تتطلبه الدوافع الأولى التي انبثقت القصيدة الحرة منها.

وقد حاولت نازك الملائكة وعدد من الشعراء إرساء هذا التشكيل الشعري على بر آمن إلا أن الرتابة والضيق الموسيقي جعلت الشعراء يلجأون إلى التدوير ونشأت بذلك القصيدة المدورة.

6/ قصيدة النثر:

هو عمل نثري يأخذ أسلوب الشعر وخصائصه، يعتمد بشكل كبير على الإيقاع الداخلي النابع من قوة العاطفة وعمق الخيال، وجدة في التركيب، واستخدام لغة مجازية مركزة، ويلغي هذا النوع من الشعر كل قيود العروض من وزن وروي وتفعيلات؛ إذ يرى رواده (أدونيس، أنسي الحاج، محمد الماغوط،فؤاد رفقة..)أن قصيدة النثر هي ذروة الحداثة وأن الوزن كرمز وأداة ينافي الحداثة؛ فهم يعتمدون الموسيقى الداخلية المنبعثة من الصور والأخيلة وما تحدثه من إيقاع خاص في تلاحمها مع الكلمات، وفي نمو القصيدة نموا عضويا

متناسقا، وهم يميلون إلى الغموض، ويستخدمون لغة ذات جمل مبتكرة تجنح إلى الغرابة أحيانا.يقول أدونيس:" الشعر لا يحدد بالعروض، وهو أشمل منه، بل إن العروض ليس إلا طريقة من طرائق النظم... أما إيقاع قصيدة النثر فإيقاع مختلف عن الإيقاع الخليلي، فهو يكمن في إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الإيحائية، والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة، هذه كلها موسيقى مستقلة عن موسيقى الشكل المنظوم، قد توجد فيه وقد توجد بدونه"

كما يقول واصفا موسيقى قصيدة النثر أيضا: "إنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة، بل هي موسيقى الاستجابة لموسيقى تجاربنا وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدد كل مرة"، ويحدد هذا الإيقاع متمثلا في: التوازي، التكرار، النبرة، الصوت، حروف المد،تزاوج الحروف، وغيرها.[3]

ويرى "الغذامي" إن قصيدة النثر هي مجاراة لقصيدة النثر الفرنسية والإنجليزية، كما يفرق بينها وبين النثر الشعري في كونها قصيرة ومحكمة البناء، كما تختلف عن الشعر المنثور في عدم وجود وقفة في آخر السطر فيها، وتختلف عن أي قطعة نثرية قصيرة في أمور منها: أن في قصيدة النثر عادة إيقاعا خارجيا ظاهرا، وأصداء بارزة وكثافة في التعبيرات والخيال. وقد يظهر فيها نوع من التقفية الداخلية وبعض المقاطع الموزونة. وممن كتب فيها أدونيس وأنسي الحاج.

بعد عرضنا للأشكال الموسيقية في القصيدة العربية القديمة منها والحديثة والمعاصرة، يجدر بنا الإشارة إلى أن ظهور أي من هذه الأشكال لم يلغ الأشكال التي سبقتها، لأن الأشكال ليست غاية في حد ذاتها و لا تشكل حداثة القصيدة وإنما تكتسب هذه الأخيرة

---

[3] / نعمان عبد السميع متولي، إيقاع الشعر العربي في الشعر البيتي، الشعر الحر، قصيدة النثر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر2013.

حداثتها من اختلافها في نواح عدةمن صور ولغة ومضامين وفكر وإحساس، إلا أن ما أصبح يشكل موسيقى للنص الشعري لا يقتصر على الأوزان والقوافي وإنما هو "الإيقاع" المفهوم الشامل لجميع تفاصيل الحداثة والاختلاف والتجديد المذكورة سابقا، فما هو الإيقاع؟

1- الإيقاع عند روز غريب هو: " تكرار حرف أو لفظة أو عبارة على أبعاد متساوية أو غير متساوية، والإيقاع أيضا تكرار وزن أو شكل من أشكال التنسيق يضمن للعبارة التوازن وحسن الرصف، ويجوز التوسع في مفعهوم اللإيقاع ليشمل جميع الوسائل الموسيقية التي يلجأ إليها الفنان لتقوية معانيه الأساسية عن طريق الإيحاء الصوتي"[4]

2- يفرق الدكتور عز الدين اسماعيل بين الوزن والإيقاع، ويعرفه على أنه:" حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر والتفاعيل وهو غير الوزن، وهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها، فهو يصدر عن الموضوع.في حين يفرض الوزن على الموضوع، هذا من الداخل، وهذا من الخارج."[5] (وهذا الرأي راجع على الشعر الحر الذي حوّل البيت إلى أسطر شعرية مواكبة لنوازع النفس والشعور وصولا إلى المتلقي بعمق أكبر يتعدى الأذن).

3- التحوّل في مفهوم الإيقاع هو الأكبر عند دعاة مدرسة قصيدة النثر، فهذا "أنسي الحاج" مثلا يؤكّد عدم ملاءمة الموسيقى الشعرية التقليدية لإنسان متغيّر ذي إحساس جديد، لأن الإنسان في تغيّر دائم، وهو ما يؤكّده "أدونيس" لأن الشعر في ولادة مستمرة، هو حيّ لا يفتأ يتشكّل ويتجدّد.

---

[4]/ رابح سعيد ملوك: قصيدة النثر العربية "بحث في المفهوم والبنى"، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط1، 2015، ص251.

[5] / عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح على الأنواع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002، ص71.

4- الإيقاع نابع من الداخل، فهو ابتكار ويتطلب استخدامه قوة ومهارة أكثر مما يتطلبه الوزن.

أخيرا وكنتيجة شاملة يكون التطور والتجديد في القصيدة وشكلها الموسيقي أو إيقاعها منبعثا من التجربة الشعرية ذاتها، عفويا لا افتعاليا، ولا يكون أبدا شكلا جاهزا سابقا للقصيدة

أو إطارا توضع فيه للزينة.

المحاضرة02:

شعريـــة قصيـــــــــدة التفعيـــــــلة(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 ومن أهمها:

شعرية الإيقاع:

1- فتحت حرية النظم على طريقة السطر والتفعيلات للشاعر الحديث والمعاصر مجالا واسعا لتجريب أصوات متباينة في شعره، ولم 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.

شعرية 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 حنوًّنا.

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، ونفسي، يحوّلها عن معناها المألوف في الحياة اليومية أو لغة النثر، ويعطيها ما يمكن أنّ نسميه الكثافة، والقدرة على الإيحاء. [6]

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. [7]

شعرية 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.

---

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

[7] / المرجع نفسه.ص16.

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 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[8]

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.

شعرية 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 عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه."[9]

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."[10]

---

[8] / 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.

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

[10] / المرجع السابق ص277-278.

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.

المحاضرة03:

شعريـــــــة قصيـــــــــدة النـــــّثر

تغيّر 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)"[11] 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"[12]

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"[13]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"[14] .

---

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

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

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

[14] / المرجع نفسه، ص33.

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"[15]

وقد كانت مبادئ الشعراء عموما منطلقة من :

- 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.[16]

وللوصول إلى هذا تميزت قصيدة النثر بخصائص شعرية نذكرها:

1- **شعرية الإيقاع:**

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:

---

[15] / أنسي الحاج: لن، ص16

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

- التكرار وفق أشكال موظفة لتأدية دلالتها.
- التوزيع والتقسيم على مستوى القصيدة بهدف دلالي محدد.
- التوقيع على جرس بعض الألفاظ والموازاة بين حروفها[17]

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[18].

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 وتركيبية، وبين حرفية وصرفية، وبين بديعية ونحوية.[19] وتشتغل العناصر

---

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

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

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

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[20]:

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.

---

[20] / المرجع نفسه، ص300.

2- **شعرية 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، 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"[21].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

---

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

أنقطع، أنفصل، أنفصم
أختبئ تحت شفتي[22]

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 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"[23].
- 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 لفة 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".[24]

---

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

[23] / المرجع نفسه، ص154.

[24]/ المرجع نفسه، ص155.

3- شعرية 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"[25] 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"[26].

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:

- 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

---

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

[26] / المرجع السابق، ص139.

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.[27]

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.

---

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

- والثاني هو أن تجربة الكشف تفترض للتعبير عنها، في آن، كلاما يفلت من أغلال العقلانية والمنطق، ومن أغلال المشترك الشائع."[28]

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، 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.[29]

---

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

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

المحاضرة 04:

التجريب في الشعرية العربية المعاصرة

لطالما ارتبط مفهوم التجريب بالحركات التجديدية، الثائرة على السائد والتقليدي، مثل حركات الحداثة وما بعدها، وقد كانت الشعرية العربية المعاصرة بواقعها المتجدد، والخارج من عباءة القديم والكلاسيكي إلى معطف الحداثة الشعرية مع الشعر الحر وقصيدة النثر، كانت عموما تخوض في مجال التجديد والحركة التغييرية المتواصلة، وهذا جزء مهم من مفهوم التجريب، والتجريبية في مجال الشعر والكتابة وضّحها رائدها "أدونيس" كما يلي: "**المحاولة الدائمة للخروج من طرق التعبير المستقرة، أو التي أصبحت قوالب، وأنماطا، وابتكار طرق جديدة. وتعني هذه المحاولة إعطاء الواقع طابعا إبداعيا حركيا.**"[30] كما وُصف التجريب بأنه : "حركة وعي الجماعة بما تؤسّسه الذات المبدعة، بانخراطها في حركة تغيير النص بوصفه خطابا متعددا، ينهض على مقومات جمالية متنامية، وفن تغيير العالم بما هو تمثّل لحركة التاريخ، واستشراف لأفقها خارج التنميط الإيديولوجي السهل."[31]وهنا لا يكون التجريب ممكنا ومقبولا إلا إذا امتلك المجرب المعرفة والوعي، والرؤية الإبداعية الشاملة من منظورها التاريخي، كما أن التجريب بمفهوم التجاوز هو إضافة مدروسة للشعر، وليس حذلقة تنطلق من الفراغ كما يرى ذلك الناقد الجزائري "أحمد يوسف"، وذلك في تأثيثه النقدي لمصطلح الشعر المختلف، يقول: " إذا كانت ظاهرة التجريب حقا مشروعا لكل نص شعري يريد أن يحقق فرادته، ويؤكّد أصالته ضمن منطق الاختلاف، فلا ينبغي أن يتحوّل إلى حذلقة تنطلق من الفراغ، وتبني صرحا هشا يذهب في مهب الريح، وتلبس الغموض الذي جاوز الإيحاء

---

[30] / أدونيس: زمن الشعر، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص287.

[31] / خالد الغريبي: الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس، ط1، 2005، ص13.

إلى الإلغاز دون معرفة أبسط أبجديات الشعر."[32] وهذا الغموض والإلغاز هو ما تعلق بالصوفية وشطحاتها البعيدة عن الشعر، حيث لا يوظف الشاعر الرؤيا الصوفية لخدمة شعره، بل يغلب الشطحات على جمالية الشكل الشعري، وبذلك يكون قد خرج عن أبجديات الشعر البسيطة. وقد اعترض كثير من النقاد على التجريبية في الشعر، كونها ثورة تقوم مبادئها في الغالب على السياسة والتبعية للآخر، أو اتباع مذهب أيديولوجي معيّن، إلا أن رفضهم هذا كان مطلقا، مما لا يسمح للشعر بالحركية والتغيير السبيل الوحيد للتطّور والخلق، والتجريبية كما يرى أدونيس:" لا تنهض وفقا لما هو راهن، وإنما تنهض كتجاوز له من أجل الكشف عن بديل أشمل وأعمق وأغنى."[33]أي لا دخل للإيديولجيات والسياسات في التجريب الشعري، بل إن الشعري هو "تجاوز" وبحث عن الأفضل والأعمق، وقد ربط "محمد عزام بين التجريب والتجاوز ناظرا إلى التجاوز على أنه إيجابي بطريقته، يقول: " إننا لا نرغب في أدب تجريبي يرصد الحيرة أمام الأشكال الإبداعية، فأدب التجاوز هو رؤية متكاملة، لا تستند إلى خلفية واحدة ولا تستقي مادتها من الواقع المرصود، ومن الواقع المتوقع، وإنما عنصر التكامل ضروري"[34]. وهو ما يدعو إليه محمد برادة في "خرائط التجريب الروائي" فيرى أن " التجريب لا يعني الخروج عن المألوف بطريقة اعتباطية، ولا اقتباس وصفات وأشكال جربها آخرون في سياق مغاير، إن التجريب يقتضي الوعي بالتجربة، أي توفّر الكاتب

---

[32] / أحمد يوسف: يتم النص والجينالوجيا الضائعة، تأملات في الشعر الجزائري المختلف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص282.

[33] / أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص287.

[34] /محمد عزام: اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 1987، ص401.

على معرفة الأسس النظرية لتجارب الآخرين وتوفره على أسئلته الخاصة التي يسعى إلى صياغتها صوغا فنيا، يستجيب لسياقه الثقافي ورؤيته للعالم"[35].

التجريب في الشعرية العربية المعاصرة:

استطاعت القصيدة العربية المعاصرة أن تخلق لنفسها منطقا جماليا مغايرا، على مختلف الأصعدة، كالإيقاع مثلا، وهو ما تطرقنا إليه في المحاضرات السابقة، والبلاغة الخاصة والجديدة متمثلة في اللغة والصور الشعرية، كما كانت للرؤيا مكانتها في توضيح تجربة الشعراء وآمالهم، وتوقعاتهم للحياة. فكانت بذلك القصيدة العربية المعاصرة مجالا خصبا وفضاء واسعا للخوض في كل أبعاد الشعرية، ولا نفرق هنا بين الشعر الحر، أو قصيدة النثر بكل تفرعاتهما، لأن الكتابة الشعرية ما تزال تعتمد على كليهما حتى وقتنا الحالي، ولم يقتصر التجريب على قصيدة النثر ، فهذا "محمود درويش" مثلا تجريبي بامتياز لكنه يكتب على إيقاع الشعر الحر، وهو ما نسميه "إيقاع التجربة" الذي يكتب عليه كل شاعر مبدع.

ومن الخصائص الشعرية الجديدة والتجريبية في الشعر المعاصر عموما ما يلي:

- إلغاء تبعية إيقاع التجربة لإيقاع العروض.
- التخلص من الرؤى القائمة العامة، والنبرة الخارجية الجهيرة، والتركيز على خصوصية التجربة، وخصوصية النبرة الشعرية وخصوصية الأداء.
- تجاوز مفهوم الصورة البلاغية إلى المفهوم البصري.
- إطلاق الصوت الداخلي، والتخفف من الحالة العاطفية الصاخبة التي لطالما ارتبطت بدرجة الإيقاع العروضي.

---

[35] / محمد برادة: خرائط التجريب الروائي/ عن: نور الدين باكرية: التجريب في الشعر المغاربي المعاصر. أطروحة دكتوراه.جامعة مولود معمري تيزي وزو.

- التركيز على الأشياء وتفاصيل الواقع، واستبدال الذاكرة المعرفية بالذاكرة البصرية.
- التشبث بالإنساني الحميم والذات الإنسانية في أقصى درجات هشاشتها.

وبهذا تمكنت القصيدة المعاصرة تحصيل الشكل الجديد والجمالية المغايرة، ويرصد الباحث: "شريف رزق" في كتابه "آفاق الشعرية العربية الجديدة" ملامح التجريب والتجديد في القصيدة العربية المعاصرة محددا إياها في محورين أساسيين[36]:

- **الشكل:**
- **البناء المشهدي.**
- **الشفاهية وتداولية الخطاب.**
- **خمود العاطفية وحيادية الأداء.**
- **التفاصيلية.**
- **التشذير.**
- **تصدّع الحدود الموضوعة بين الأجناس الأدبية.**
- **تشظي الحكاية ولا معقولية السرد.**
- **الموضوع:**
- **جسدانية الذات الفردية.**
- **جماليات القبح.**

ومن الملاحظ أن التجريب هنا يأتي مع حركة ما بعد الحداثة في الثورة على التقاليد الشعرية، وتأخذ مابعد الحداثة هنا بعدها الشعري المعاصر من خلال من تبنوها من شعراء

[36] / شريف رزق: آفاق الشعرية العربية الجديدة، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، السعودية، ط1، 2015.

السبعينات والثمانينات والتسعينات(ما بعد شعراء "مجلة شعر") في معظم أقطار الوطن العربي.

وقد تطرقت الدكتورة "زهيرة بولفوس" في رسالة الدكتوراه خاصتها الموسومة: "التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر"[37] لاتجاهات التجريب في الشعر العربي المعاصر وارتأينا -لأهمية طرحها- وإلمامها بجميع الاتجاهات والآراء الواردة في موضوع المحاضرة أن نوردها تامة.*

[37] / زهيرة بولفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة قسنطينة، 2010/2009.

*ملاحظة: يمكنكم مراجعة الرسالة والاستفادة منها وتحميلها على الموقع الالكتروني:-https://k-tb.com/book/Arabi01962

1- اتجاهات التجريب في الشعر العربي المعاصر :

تستوقفنا في هذا المقام ثالث الكلمات /المفاتيح في صيغة عنوان أطروحة بحثنا مطالبة بحقها في الضبط والتحديد ؛ وهي كلمة "المعاصر"أو "المعاصرة" (*La contemporanéité*) التي من شأنها تحديد الامتداد الزمني للمدونة الشعرية - موضوع الدراسة وتسييج حدود مقترحنا في مقاربتها.

فقد ارتبط مفهوم "المعاصرة "في جل الدراسات النقدية بالمفهوم الزمني الذي ينسحب على الخمسين سنة الأخيرة من العصر الحديث، وفي هذا السياق يقول " جابر عصفور ":« تظل صفة "المعاصرة " حائمة حول البعد الزمني، أي الوجود في العصر، في دائرة لا تتجاوز خمسين عاما تقريبا. ومن الأفضل للصفة والأجدى في ضبط الاصطلاح، أن تظل الصفة في حدود هذه الدائرة، حائمة حول بعدها الزمني، لا تتجاوزها إلى غيرها »[38]، لأنَّها إن فعلت «لتحوم حول "روح العصر "، وقعت في مزالق مفهومية تربك دلالتها من ناحية، وتعكر على الجذرية الكامنة في تصورات "الحداثة" من ناحية ثانية »[39]،كما أنَّ الإلحاح على ارتباط الشعر بروح العصر يحوله إلى نوع من المحاكاة تنطوي على إذعان لهذا الروح، فيظل الشعر المحدث تابعا للعصر مع أنَّه متمرد عليه ورافض لمنطق الخضوع لما يسمى " روح العصر " [40] .

وفي المقابل أشار" علي عشري زايد" إلى أن الدلالة الزمنية للمعاصرة«شديدة المرونة، تتسع أحيانا لتمتد على مساحة زمنية تتجاوز القرن منذ بداية عصر النهضة على يد البارودي في أواخر القرن التاسع عشر إلى الآن، وتضيق أخرى فلا تتجاوز المدى

---

[38] - جابر عصفور : رؤى العالم ، ص 336 .

[39] - المرجع نفسه ، ص 336.

[40] - ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

الزمني لآخر أجيال مبدعينا وما بين هذين الطرفين تتنوع مدلولات المصطلح وتضطرب »[41] .

كما قدَّم " محمد بنيس" طرحا فيه من العمق والاختلاف الشيء الكثير؛ رأى فيه أنَّ المعاصرة في الشعر تقتضي تجاوز الآني والسطحي إلى الباقي والجوهري؛ فقد تغيَّرت مع الشعر المعاصر وظيفة الشعر، فهي ليست شهادة أو تاريخا لحاضر نراه أو ماض تجاوزناه، وإنما هي المغامرة نحو ما لم نعرفه، ولم نسمع عنه، والمغامرة لا تعرف بداية أو نهاية[42]، كما أنَّها ليست رواية لحادثة أووصفا لمشهد وإنَّما هي نقد؛ فالنقد أساس الإبداع [43]، وهو نقد قائم على التجريب، وعلى الإبداع معا «تجريب يفتتح أصقاعا، لم تطأها الأقدام من قبل وممارسة تنتقي الجيد والمصفى وتبعد المظاهر الخادعة والموضوعات الزائفة واللاعقلانية فلا كتابة خارج التجربة والممارسة»[44].

يتقاطع هذا الطرح مع ما ذهب إليه " صلاح بوسريف " - في دراسته للمغاير والمختلف في الشعر المغربي المعاصر - حيث أكد أنَّ مفهوم " المعاصرة" هو« أحد معابر الحداثة، وأحد أسئلتها الأكثر ازورارا وبحثا وتجريبا وتنوعا. أوهو المؤتلف الذي يحيا ويوجد في اختلافه»[45].

---

[41] - علي عشري زايد : دراسات نقدية في شعرنا الحديث ، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر و التصدير، القاهرة ، مصر ، ط2 ، 2002م ص 05 .

[42] - محمد بنيس : حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر و الثقافة) ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ، المغرب ،ط2 1988م ، ص 18 .

[43] - المرجع نفسه ، ص 19 .

[44] - المرجع نفسه ، ص 20 .

[45] - صلاح بوسريف : المغايرة و الاختلاف في الشعر المغربي المعاصر ، ص 14 .

وهذا يعني « أنَّ ما هو معاصر هو حديث في الآن ذاته ، ولكن ليس كل حديث معاصرا»[46]،ثم إنَّ الشعر الحديث من « زاوية أخرى هو تمييز لكل التيارات الشعرية التي تعارض القديم مهما كانت درجة هذه المعارضة ونتائجها، ومن الطبيعي أن نجد الشعر المعاصر أحد تيارات الشعر الحديث وهذا التحديد يمنعنا من الخلط بين الشعر الحديث والمعاصر، ويبيّن أن كلا منهما يمثل مجموعة شعرية على أن الشعر المعاصر هو مجموعة صغرى ضمن المجموعة الكبرى الخاصة بالحداثة »[47] .

إننا إذ نؤيد في بحثنا هذا الطرحين السابقين ونتأمل ، مليًّا، ما أفضت إليه مباحثه السابقة نؤكِّد بأننا سنشتغل فيه على التجارب الشعرية التي استطاعت بالفعل ترسيخ هاجس التجريب في الممارسة الشعرية الجزائرية واستطاعت التفاعل مع معطيات عصرها واستيعاب مختلف تحولاته وتجسيدها إبداعيا؛ حيث سنستخدم المصطلح للدلالة على الفترة الزمنية الممتدة من سبعينيات القرن الماضي إلى تاريخ كتابة هذا البحث (2009)، لاعتبارات سيأتي توضيحها في سياق لاحق.

إضافة إلى ما سبق فإنَّه يجدر بنا قبل الخوض في عرض تفاصيل هذا المبحث أن نسجل ملاحظتين أساسيتين أفضت إلينا بهما القراءة[48] المتأملة في مسار تطور الممارسة الشعرية العربية والمعاصرة منها تحديدا، هما:

1- إنَّ الفاعلية الشعرية العربية التي ظلَّت مخلصة لإمكاناتها وطاقاتها ولم تهتم للحدود التي أقامها العروضيون، قد تجسَّدت بامتياز في شعرنا العربي المعاصر« الذي خرج عن

---

[46] - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[47] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[48] - للتوسع ينظر : زهيرة بولفوس : جدلية الموت والانبعاث في شعر " علي أحمد سعيد " (أدونيس) ، رسالة ماجستير ، إشراف الأستاذ الدكتور : يحي الشيخ صالح ، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة منتوري -قسنطينة ، 2003-2004م ، ص ص 116-130 .

المألوف الإيقاعي المتوارث خروجا امتد إلى هندسة النص الداخلية من حيث تجلياتها المتنوعة من مقاطع وسياقات يتحرك ضمنها الشعور في حركته المتموجة ذهابا وإيابا، ومن ثمَّ التأسيس لمشروع القصيدة المعاصرة، والرؤية الحداثية في الشعر العربي» [49] .

2- إنَّ الشاعر العربي المعاصر قد ابتعد كليا عن المفاهيم التي ألحقت بالشعر ردحا من الزمن لأنَّه سلَّم نفسه لسلطة التجريب التي أدخلته في مغامرة اختبار الطاقة التعبيرية للغة وللطبيعة الشعرية الأمر الذي أكسب الشعر مفهوما جديدا أخرجه من حيز الزينة التي تصحب الوجود الإنساني والحماسة العارضة والتسلية المؤقتة، فلم يعد الشعر لاحقا للوجود ولا مظهرا من مظاهره [50]، بل إنَّه التأسيس الكلامي لوجود جديد، وصياغة للعالم على نحو جديد يرفض التقريرية والوضوح .

هذا يعني أن الشعر العربي المعاصر حقل حافل بكل مظاهر التجريب الذي تعددت أشكاله واتجاهاته، ولعل هذا ما يدفعنا إلى رصد و تتبع تلك الأشكال والاتجاهات التي عرفها الخطاب الشعري العربي المعاصر استكمالا لتتبع سيرورة الحركية الإبداعية التي بثها التجريب في نسغ الشعر العربي.

والحقيقة أنَّ القارئ للمدونة الشعرية العربية المعاصرة لا يتردد في الإقرار بأنَّ الخطاب الشعري العربي المعاصر قد عرف مند خمسينيات القرن الماضي اتجاهات متعددة للتجريب اختلف الباحثون في تقسيمها وهيكلتها.

يستوقفنا في هذا السياق الطرح الذي قدَّمه " صلاح فضل " في كتابه " أساليب الشعرية المعاصرة"[51]، والذي أكد فيه أنَّ التجريب قد طال الأسلوب في شعر

---

[49] - عبد القادر عبو : فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة ، ص 111 .

[50] - ينظر : المرجع السابق ، ص 114 .

[51] - ينظر : صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان، ط1 ، 1995م .

الحداثة وأثمر عدة أساليب تعبيرية في الشعر المعاصر، وزَّعها الباحث إلى أربعة تنويعات أسلوبية؛ هي [52] :

1- **الأسلوب الحِسّي** : تتحقق فيه نسبيا أعلى درجة في الإيقاع المتصل بالإطار والتكوين كما يتميَّز بدرجة نحوية عالية يقابلها انخفاض ملموس في درجتي الكثافة النوعيَّة و التشتت وقد مثل له الباحث بشعر نزار قباني ذي المقروئية واسعة النطاق .

2- **الأسلوب الحيوي** :يرتكز هذا الأسلوب على حرارة التجربة المباشرة المعيشة، لكنَّه يوسع المسافة بين الدال والمدلول نسبيا لتشمل بقيّةَ القيم الحيوية، ومع أنَّه ينمي درجات الإيقاع الداخلي بطريقة أوضح فهو يعمد إلى الكسر اليسير لدرجة النحويَّة ويطمح إلى بلوغ مستوى جيد من الكثافة والتنويع دون أن يقع في التشتت، ويستخدم أقنعة تراثية وأسطورية تحتفظ بكلّ طاقتها التعبيرية، كما قد يميل إلى الاصطباغ بمسحة ملحمية بارزة، وقد مثَّل له بشعر بدر شاكر السياب وأمل دنقل وأحمد عبد المعطي حجازي .

3- **الأسلوب الدرامي** : ويتجلى فيه أساسا تعدد الأصوات والمستويات اللغوية، وترتفع درجة الكثافة نتيجة لغلبة التوتر والحوارية فيه . ومع اجتراحه لمغامرة التجربة الكشفية إلى جانب التجارب الحيويَّة المثيرة إلا أنَّه يتميز بسبة تشتّت أوضح دون أن يخرج عن الإطار التعبيري ويمثله –حسب الباحث – شعر صلاح عبد الصبور في جملته ومحمود درويش في بعض مراحله.

4- **الأسلوب الرؤيوي** : تتوارى فيه التجربة الحسيَّة خلف طابع الأمثولة الكليَّة ،وهذا يؤدِّي إلى امتداد الرموز في تجليات عديدة، يفتر الإيقاع الخارجي بشكل

---

[52] - ينظر : المرجع نفسه ، ص ص 34-35 .

واضح، ولا تنهض فيه أصوات مضادَّة، وتتعدَّد الأقنعة، وتتَّجه باتجاه كثافة أكثر وتشتّت أعظم، والتناقض الواضح في درجة النحوية . وتنحو شبكة الصور لنسج غلاف يشِّف عن رؤى كليَّة بارزة، وقد مثل لهذا الأسلوب بشعر البيَّاتي ، وخليل حاوي وسعدي يوسف.

كما أكد أدونيس الدور الفاعل لشعراء تجمع "شعر" الذي ساهم في تقديم نمط من التجديد في هذا الأسلوب، جاء على ثلاثة مستويات هي [53]:

1- مقاربة يومية لمشكلات الإنسان .

2- مقاربة ميتافيزيقية (تسعى إلى ما هو أعمق من الواقع).

3 – مقاربة عبثية لا معقولة .

في حين قسَّم " مصلح النجار " اتجاهات التجريب التي عرفها الخطاب الشعري المعاصر إلى زمرتين منفصلتين؛ تضم الأولى الاتجاهات التي طالت التجريب على مستوى المضمون، أما الثانية فخالصة للاتجاهات التي جسدت التجريب على مستوى شكل القصيدة، محتكما في ذلك إلى قناعة مفادها أنَّ النص الشعري هو خلاصة معادلة (شكل + مضمون)، حيث حصر اتجاهات التجريب في موضوعات القصيدة العربية ومضامينها وحددها بثمانية؛ هي[54]:

1- اتجاه استلهام التراث، وبعثه بإيقاع جديد وشكل جديد.

2- اتجاه استلهام الخبرات الجسدية، واستعمال معجم الجسد وتجلياته الغريزية في النص كما هو الحال في أدب الفضيحة التي تستدعي إدانة بنية المجتمع من خلال فضح الجسد الذي يقوم بوظيفة المرآة للمجتمع.

---

[53] - ينظر : أدونيس : ها أنت أيَّها الوقت ، دار الآداب ، بيروت ،ط1 ، 1993م ، ص 38 .

[54] - ينظر : مصلح النجار : السراب و النبع ،ص ص 79-82 .

يحيلنا هذا الطرح على واحدة من تنظيرات أدونيس للحداثة الشعرية التي دعى فيها إلى كسر الطابوهات وتجاوز المحضور والكبت الذي عانت منه الممارسة الإبداعية العربية طويلا من خلال دعوته إلى اعتناق المجهول مقابل التقليدية التي دعت دوما إلى قول المجهول « وفي هذا ما أتاح تفجير كثير من الحدود في النظرة الموروثة إلى الأنا، والجسد، واللغة، وأتاح الدخول إلى عالم المكبوت العربي، وهو عالم شاسع هائل قلَّما يجرؤ العربيّ على الخوض فيه»[55].

3- اتجاه استلهام خبرات الحياة الشخصية : ويقصد بذلك التفاصيل اليومية والخبرات البسيطة والأحداث الاعتيادية واستعمال لغة الحديث اليومي؛ وقد نتج عن هذا النمط من الأداء الشعري مستوى من اللغة الشعرية تتناسب معه .

وفي هذا السياق نشير إلى أن توظيف لغة الحديث اليومي في الشعر دعوة أطلقتها جماعة "شعر" وجسدها المتن الشعري لشعرائها ، خاصة منهم يوسف الخال وأدونيس[56].

4- اتجاه استلهام تيمات السحر، من خلال بثِّ السحري، والعجائبي، والحكايات الشعبية الغرائبية، والخرافات في القصيدة الحديثة، مما يضفي عليها أجواء غير مألوفة.

---

[55] - أدونيس : سياسة الشعر ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1996م ، ص 74 .

[56] - لعل الجدير بالذكر في هذا المقام أن موقف "يوسف الخال " من توظيف لغة الحديث اليومي مغاير تماما عن موقف أدونيس بل إنَّه أحد أكبر أسباب الخلاف الذي شبَّ بينهما ، وفي هذا يقول أدونيس : « اختلفنا على سبيل المثال في مسألة اللغة . من جهتي ، لم أكن أستطيع فيما أرى انهيار العالم حولي وانهيار اللغة التي تعبِّر عنه ، إلا أن أكتب وكأنني أسكن في نبض للغة العربية ،وقد ردَّ لجسدها بهاؤه الأصلي.هكذا كنت أرى أنَّ الكتابة باللغة الدارجة إحدى علامات ذلك الانهيار» . للتوسع ينظر : أدونيس : ها أنت أيها الوقت ، ص 185 .

وينظر أيضا : كمال خير بك : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص 68 ، ص 80 .

5 - إبراز الانشغالات الفلسفية،كتلك التي ظهرت بقوة لدى السياب وشعراء مجلة"شعر".

6- السعي الواضح لكتابة قصيدة ملحمية، وتأصيلها في شعرنا العربي الذي يفتقر في تراثه إلى الشعر الملحمي، ويشكِّل هذا استمرارا لتضمين الأساطير في القصيدة العربية الحديثة، وتبني الفكر الأسطوري ليكون الفكر الذي تنطلق منه بعض الرؤى الشعرية في سياق القصيدة العربية مثلما تجسَّد هذا الاتجاه عند الشعراء التموزيين. وقد سيطرت الرغبة في إضفاء الأجواء الأسطورية على القصيدة العربية حتى ألفينا كثيرا من القصائد لا تعتمد على أسطورة موروثة وإنما تصنع أسطورتها، أي هي نسيج حكاية يشتبك في أحداثها الآلهة والناس وأنصاف الآلهة أوتعتمد الخوارق، أوتضيف إلى الأسطورة المعروفة أحداثا،أوشخوصا، أوتخلط بين أحداث الأسطورة وما ليس منها ...إلخ .

7- حالة عدم تحديد الموضوع، أوتعدد الموضوعات في النص الواحد، والتداخل بينها والوقوع في دائرة الإيضاحات والتفاصيل والاستطرادات.

8- الإيهام بالنموذج المضموني : ومن ذلك الإيهام بنموذج المتشائم ، أواللاأبالي ،أوالمتهور أوالمتجاوز أوالمثالي ،أوالمتعالي ،أوالعدمي ، أوالمستهتر... ، ومن ذلك مثلا تضخيم التيمة الوجودية وتعميمها ، وجعل القلق الوجودي هاجسا في كثير من القصائد ، وقد ظهر هذا القلق الوجودي لدى كثير من شعراء الحداثة العربية ، بسبب ظروف الحياة العربية في هذه المرحلة وكان من هؤلاء الشعراء التموزيون .

أما على مستوى الأسلوب (الشكل)، فقد توزعت جهود التجريب الحداثي – حسب الباحث - في سبع اتجاهات هي [57]:

1 - اتجاه اللعب باللغة والتركيز على الدلالات اللغوية المعجمية، وتعالقها من باب التجريب واكتشاف آفاق ما أطلق عليه أدونيس كيمياء اللغة .

2- اتجاه التجريب على مستوى التشكيل البصري للقصيدة .

3- اتجاه ديوان الحالة: وهو ديوان يتحدث عن حالة واحدة (سياق)، وإن تنوّعت نصوصه (تقسيماته).

4- اتجاه تشظيَّة النص، حتى وإن كان الموضوع واحدا .

5- اتجاه الغموض الكلي: ويعني تعمُّد تغييب المعنى، وعدم إبلاغ الرسالة، وهو عنصر ذو علاقة بالمعنى، ولكنه يصنع من خلال اللغة /الشكل .

6- اتجاه نفي نقاء الأنواع (نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع)، فظهر في القصائد سرد وتعدُّد في الخطاب، وتعدُّد في الضمائر، وتعدد في المكان والزمان وأحداث، ومونولوج وديالوج وبناء قصصيّ ، وتعريف الشخصيات وغيرها ؛ فظهر الأسلوب الدرامي في القصيدة، وفيه يتجلى كما يقول صلاح فضل، تعدد الأصوات، والمستويات اللغوية، وترتفع درجة الكثافة نتيجة غلبة التوتر والحوارية فيه، وفيه تشتت واضح [58] .

ومع هذا الاتجاه تجسد النص المضاد أوالنص العابر للأجناس الأدبية؛ أو"مشروع الكتابة " الذي دعى إليه أدونيس وغيره من شعراء الحداثة؛ حيث لجأ بعض الشعراء إلى إدخال عناصر كثيرة تنتمي إلى المسرح، والرواية، والفلسفة،

---

[57] - ينظر : مصلح النجار : السراب و النبع ، ص ص 83-84 .

[58] - ينظر : صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة ، ص 35 .

والعلم ، والتاريخ وغيرها قد يكون من فنون الكلام، أومن غيرها من الفنون الأخرى .[59]

وفي هذا السياق يؤكد الباحث ضرورة « أن نميِّز بين كون الشاعر يأتي بالإطار من خارج الشعر ويملأه شعرا، أوأنَّه يصنع قصيدة ، ويضع لها إطارا من خارج عالم الشعر. وهذه مشكلة قد ينتج عنها مثلا في حالة من الحالات قصيدة ذات بناء مسرحي، أو مسرحية شعرية، وشتان بينهما. ويمكن القياس على هذه الحالة في حالات أخرى، يستعير الشاعر فيها شيئا من أشياء القصة أوالحكاية أوسواهما»[60].

7 - التداعيات، والكتابة الآلية .

لا بد أن نسجل جملة من الملاحظات التي تؤكد قصور هذا الطرح عن استيعاب الانفتاح التجريبي الواسع الذي عرفه شعر الحداثة في النصف الثاني من القرن العشرين، حيث نلمس عدم تمييز الباحث بين الشكل و اللغة والأسلوب؛ حيث يضع الكل تارة في خانة واحدة تقابل المضمون ويفصل بينهم تارة أخرى ؛ بل إنَّه لا يميِّز حتى بين الشكل والمضمون مع اعترافه المسبق بالفصل التام بينها على الرغم من أنَّ الخطاب الشعري الحداثي قد كسر الحدود الوهمية الفاصلة بين الشكل والمضمون ، بل إنَّ الأدب التجريبي – عموما والشعري منه تحديدا- وهو الأدب الحداثي بامتياز، لا يعترف إلا بالوحدة بينهما [61] .

ونحن إذ نتحفظ على ما ذهب إليه الباحث بشأن هذا الفصل غير المبرر بين الشكل والمضمون أو(الموضوعات) – كما اصطلح عليه - نستحضر ما خلص إليه "مصطفى السعدني" في تعريفه للتجريب بقوله: « التجريب الفعلي هو أصالة في الشكل

---

[59] - ينظر :أدونيس : سياسة الشعر ، ص 121 .

[60] - مصلح النجار : السراب و النبع ، ص 84 .

[61] - ينظر : منار عبد الوهاب : التجريب في القصة السورية (1970م – 2000م) ، ص 08 .

وحداثة في المضمون . والشاعر المعاصر مطالب بتحقيق التوفيق والانسجام والتوازن بين مجموعة من الاعتبارات المتباينة»[62].

يحيلنا هذا المفهوم إلى تلك الدعوة التي أطلقها الشاعر الجزائري المعاصر "عبد الله حمادي" في مقدمة ديوانه " تحزب العشق يا ليلى "[63]حول "لوازم الحَدَاثَة والمُعَاصَرة للقصيدة العمودية" والتي سنأتي على عرضها ومناقشتها في موضع لاحق من هذا البحث.

وإذا كان "السعدني" لم يفصح عما يقصده بـ : "مجموعة من الاعتبارات المتباينة " ؟!!، فإنَّ هذا لا يمنعنا من مناقشة موقفه وإظهار قصوره؛ ذلك أن التجريب حداثة في الشكل وحداثة في المضمون معا لأن الخطاب الشعري التجريبي استجابة للوهج الحداثي الذي أسقط الخط الفاصل بين طرفي الثنائية (شكل/ مضمون) ، ولعل هذا ما أوضحه أدونيس في قوله:« إن واقع القصيدة كحضور مشخص في هيكل ما، هو شكلها، فشكل القصيدة هو القصيدة كلها : لغة غير منفصلة عما تقوله ومضمون ليس منفصلا عن الكلمات التي تفصح عنه . فالشكل والمضمون وحدة في كل أثر شعري حقيقي، وهي وحدة انصهار أصيل. ويأتي ضعف القصيدة من التفسخات والتشققات التي تُستَشف في هذه الوحدة . هكذا يبدو أن القصيدة الجديدة قصيدة/حركة مقابل القصيدة التقليدية التي هي قصيدة ثبات ومقاومة. ومن هنا، لا نهائية الخلق الشعري»[64].

---

[62] - مصطفى السعدني : التغريب في الشعر العربي المعاصر بين التجريب و المغامرة ، ص 11 .

[63] - ينظر : عبد الله حمادي : تحزب العشق يا ليلى – شعر ، دار البعث للطباعة و النشر ، قسنطينة ، الجزائر ، ط1 ، 1403هـ -1982م ص ص 07-42.

[64] - أدونيس : زمن الشعر ، ص 15 .

ويتضح قصور رؤيا "السعدني" كلما توغلنا أكثر في عمق الطرح النقدي الأدونيسي الذي جاء فيه قوله:«ليس الشكل عند الشاعر الحديث، في هذه الكتابة الجديدة صيغة كتابة، وإنما هو صيغة وجود. أعني أنه وعد ببداية دائمة. ومن هنا لا ينطلق الشاعر الحديث من أولانية شكلية بل ينطلق على العكس من أولانية اللاشكل. ابتداء ، يتحرر من المكتسب، المتعلم الاصطلاحي. ابتداء لا يمارس ما مورس . ابتداء، يخلص من تصنيفه داخل الثقافة الموروثة. ابتداء، يتحرك وفي أعماقه طموح ليس إلى أن يتعلم القيم السائدة، بل إلى أن يخلق القيم الجديدة. ابتداء، يرى أن المسألة ليست أن يكرر لغة معروفة، بل المسألة أن يكتشف لغة غير معروفة. ابتداء، يختار المجيء من المستقبل »[65]، وفي هذا ما يناقض تماما الزعم السابق ويظهر عدم استيعاب صاحبه لجوهر التجريب وماهيته لأننا «لا يمكن أن نتصور تطور الأدب في مضامينه ومحتواه على ضوء ما طرأ على المجتمع الحديث من تغيرات ومواقف، دون أن يحدث تغيير مماثل في تركيبه اللغوي وإطاره الفني، فالشكل والمضمون يكونان وحدة عضوية متماسكة يستجيب أحدهما لما يطرأ على الآخر من تغيير»[66].

لعل ما ينبغي الركون إليه في هذه المسألة تحديدا هو الإقرار بأنَّه ما دام الخطاب الشعري رؤيا تتجسد في لغة وإيقاع وكتابة تعبر عن قضايا وتحمل موضوعات أومضامين تعمق هذه الرؤيا وتتوحد بها؛ فإنَّ التجريب قد طال هذه المجالات جميعها، حيث انفتحت اللغة على الواقع المعيش فاستوعبت لغة الحديث اليومي،كما جنحت إلى الغموض عن طريق الانزياح والتجريد والكتابة بالحبر السري والتشظِّي؛ لأنَّ النص

---

[65] - أدونيس : صدمة الحداثة ، ص 314 .

[66] - شلتاغ عبود شراد : حركة الشعر الحر في الجزائر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ،ط1 ، 1985م ، ص 05 .

الشعري جسد له كيانه المادي الذي يفرض وجودا مميزا على الورقة، الأمر الذي يلزم قارئه بتتبع جماليات هذا الكيان / الجسد في تمثُّله على صفحة الكتابة، حيث الاشتغال على الفضاء الطباعي لهذا النص، كما كسر الإيقاع الرتابة العروضية الخليلية وتجاوز السلطة الخارجية إلى تشكيل إيقاعي بديل أو موسيقى داخلية تحفظ للنص سحر انتماءه إلى عالم الشعر؛ الأمر الذي فجر سيلا من الأشكال الشعرية التجريبية تدافعت فيه القصيدة "الحرة"و"النثرية"و"التوقيعة" و"الديوان"و"التشكيلية-البصرية"...وغيرها كما طال الموضوعات وأبعادها الدلالية؛ حيث تحرر الشعر من النموذجي والجاهز والمثالي والمعروف وراح يتوحد بالهامشي والمتحوِّل والمجهول واللامنتهي.

وفي هذا السياق نستحضر الطرح الذي قدمه الباحث " محمد صابر عبيد " في كتابه :"إشكالية التعبير الشعري -كفاءة التأويل "[67]؛ الذي اقترح فيه عدة تسميات لأشكال تجريبية عرفتها المدونة الشعرية العربية؛ حصرها في ما يأتي [68]:

1- القصيدة المفلمنة : وهي القصيدة التي تستعير تقنيات الفن السينمائي وآلياته، ولاسيما المونتاج، والمشهد، واللقطة، وأسلوب العرض الصوري، والتكثيف الصوري وإيحاء الصورة، وآلية تكبير الجزئيات والتفاصيل .

2- القصيدة المشكلنة : وهي القصيدة التي تستعير تقنيات الرسم في بناء لوحة شعرية تستخدم اللون بتدرجاته وتداخلاته المختلفة، والخط، والفراغ، ومربع اللوحة والتناسب بين أجزاء الصورة .

---

[67] - محمد صابر عبيد:إشكالية التعبير وكفاءة التأويل – تجربة في القراءة الجمالية ،دراسة ، وزارة الثقافة الأردنية ، عمان-دمشق ، سوريا، ط1 2007م .

[68]- ينظر : المرجع نفسه ، ص ص 207 - 208 .

سميَّ هذا النموذج في بعض الدراسات بـ :" القصيدة التشكيلية " [69]، و" القصيدة البصرية"[70] أيضا، وهو ما سنأتي إلى تفصيل القول فيه في سياق لاحق .

3- القصيدة الممسرحة : وهي القصيدة التي تستعير تقنيات المسرح وآلياته، ولا سيما أسلوب العرض المسرحي، وتفعيل طاقات الدراما، والحوار، واستثمار إمكانات الديكور وتعدد الأصوات، والجمل القصيرة، وإبراز مظاهر الشخصية وعناصرها وقد عرفت أيضا بالشعر المسرحي.

4- القصيدة المسردنة : وهي القصيدة التي تفيد من تقتنيات السرد وألياته سواء في تمظهرات الراوي، أوفي تعدد ضمائر السرد، أوفي رسم حدود الشخصية السردية أو في تفعيل عناصر السرد وتوسيع فضاءاته، أوفي دعم آلية الوصف، وعرف هذا النمط أيضا بـ "القصيدة السردية " [71].

---

[69] - ينظر : محمد نجيب التلاوي : القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، ط2 ، 2006م .

[70] - ينظر : محمد الصفراني :التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م) – بحث في سمات الأداء الشفهي " علم تجويد الشعر " المركز الثقافي العربي ، الدر البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2008 .

[71]- ينظر : فتحي النصري : السردي في الشعر العربي الحديث- في شعرية القصيدة السردية ، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم تونس ،ط1 ، 2006م .

5- القصيدة المرأوية : نسبة لـ "المرايا"[72]، وهي القصيدة التي تستخدم " المرايا "، وتوظف إمكاناتها وطاقاتها في الاستنساخ والمضاعفة والانعكاس. ويندرج هذا النوع برأينا تحت ما يسمى قصيدة القناع [73] .

6- القصيدة السير - غيرية : وهي« قول شعري ذو نزعة سرد-درامية يسجل فيها الشاعر سير غيرية لشخصية منتخبة ذات حضور استثنائي في الذاكرة الوطنية أوالقومية أوالإنسانية، في مجال إبداعي معرفي وإنساني معين، ويروي الشاعر بوصفه ساردا موضوعيا سيرة الحياة مركزا على الجانب الاستثنائي فيها، باعتماد الوقائع والحكايات المدونة والشفاهية، ولاسيما تلك التي لها تأثير بارز في الوجدان الجمعي ويتخذ منها أنموذجا يسعى إلى تكريسه ونمذجته بدوافع فنية أو فكرية أو غيرها»[74] وقد أكد الباحث أن للشاعر مطلق الحرية« في اعتماد الصياغة التي يجدها أمثل للشخصية، على النحو الذي يناسب طبيعة الشخصية، ووجهة نظر الشاعر وطبيعته الأسلوبية الشعرية بآلياتها اللغوية والفضائية»[75] .

---

[72] - "المرآة" أسلوب من أساليب توظيف الشخصيات - التراثية أو المعاصرة – والتعامل معها في الشعر ، و عرف به الشاعر" أدونيس " حتى كاد يقتصر عليه وحده، وقد حدد "إحسان عباس " مفهوم هذا المصطلح مؤكدا أن " المرآة "« لا تعس إلا الأبعاد المتعينة على شكل صور أمينة للأصل ولكنها في الحقيقة تستطيع أن تكون بعيدة عن الموضوعية ، لأنها في النهاية صورة ذاتية ، ومن المفروض أن تكون كذلك ؛ إذ لو كانت مكتملة الموضوعية، لكانت أقرب إلى الواقعية الطبيعية التي تحاول رسم الأمور كما هي دون تحريف أو لكانت أشبه بالتصوير الفوتوغرافي» ، والملاحظ أنها - وفق الطرح السابق – تصلح أن يرفع للماضي، كما يصلح أن ترفع في وجه الحاضر، وأن تعكس الأشياء مثلما تعكس الأشخاص . للتوسع حول المصطلح ودلالاته ينظر : إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، دار الشرق ، عمان ، الأردن ط2 ، 1992م ، ص 125 .

[73] - ينظر : محمد علي الكندي : الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ، نازك ، البياتي) ، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، ط1 2003م ، ص ص 63-375 .

[74] - محمد صابر عبيد : إشكالية التعبير الشعري -كفاءة التأويل ، ص 208 .

[75] - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

7- القصيدة الحوارية : وهي القصيدة التي تنهض على أسلوبية حوارية غير ممسرحة، تعتمد على أسلوبيات الاسترجاع، والاستذكار، ومزج التذكر بالحلم، والحوار الفضائي بانتظار حلم الاكتمال .

والحقيقة أنه يمكن إدماج هذا الشكل التجريبي ضمن ما يسمى بالقصيدة السردية، التي تستعير تقنيات السرد وتدمجها في بنائها، والاستباقات والاسترجاعات واحدة منها .

8- القصيدة الممنحتة : وهي القصيدة التي تسعى إلى توظيف تقنيات فن النحت وآلياته في بناء قصيدة تقوم على التجسيد، والتجسيم وضبط الأبعاد، وتحديد الشكل، وتبئير الطاقة الدلالية والسيميائية المشعرنة داخل حدود المجسَّم الشعري، وهو ما يحتاج إلى قراءة بصرية دقيقة .

يمكن لهذا النوع أيضا أن يدمج ضمن القصيدة التشكيلية على اعتبار البعد البصري للتجسيم كما سنوضح في سياق لاحق .

يبرز أمام الباحث / القارئ ارتباك الطرح السابق، حيث يمكن إدماج بعض الأشكال التجريبية تحت تسمية واحدة على اعتبار أنها تنويعات على شكل تجريبي بعينه، كما تبرز أيضا إشكالية ضبط المصطلح ،وهي إشكالية معمقة لما سبق ذكره حول التسمية وإشكالياتها، فهذه الأشكال التجريبية خرجت،كما يبدو، عن إطار التصور النقدي لمفهوم القصيدة، لتجسد مرحلة إبداعية جديدة اصطلح التنظير النقدي للشعر على تسميتها بـ : مرحلة الكتابة، كما عرفت هذه المرحلة -أيضا -تسميات متعددة تختلف باختلاف الأشكال التجريبية التي تجاوزت المفهوم التقليدي للقصيدة وأعلنت انفتاحها الخلاق على الجديد المختلف .

هذه التعددية في الأشكال التجريبية ، وفي تسمياتها أيضا، تجسد انفتاح النص الشعري التجريبي العربي المعاصر على سائر الفنون والأجناس الأدبية واخترقه حدودها وتوظيفه لمقوماتها الجمالية في تشكيل متنه وصياغة شكله ونحت لغته واشتقاق أسلوبه .

وإذ نسجل تحفظنا على تصنيف الباحث، سالف الذكر ، لتلك الأشكال التجريبية، خاصة بالنسبة للنسبة التي اشتقت منها التسميَّة ، والتي تثير في مسامع القارئ استغرابا واستثقالا ، نميل إلى اعتماد التسميات الآتية : "القصيدة الومضة" أو"التوقيعة "، "القصيدة النثرية "، "القصيدة السردية " ،" القصيدة المسرحية "، "القصيدة البصرية "،" قصيدة القناع " ، وغيرها من الأشكال التجريبية التي تجسد مفهوم النص العابر للأجناس الأدبية .

ولعل في ما تقدم ما يدفعنا إلى القول بأنَّ قصيدة التجريب لا تخضع في بنيتها إلى برمجة مسبقة تحكمها، ولا إلى ذلك المنطق الخارجي الذي تحتكم إليه الأنماط التقليدية في الكتابة الشعرية، وإنما تستمد نظامها من داخلها، وكذلك منطقها الخاص بها الذي يتولَّد أثناء فعل الكتابة عبر تكسيرها الميثاق الشعري المتداول وتخلصها من نمطيَّة بنياته، من خلال اختراق عمود الشعر والانزياح عن رتابة مكونات الخطاب الشعري المعهودة، وجعله يستوعب أبنية خطابية متعددة، مسرحيا كان أوحكائيا أودينيا أوتاريخيا أوسياسيا ...إلخ ، ويأتي هذا التداخل بين الخطابات في إطار ما أشرنا إليه من انفتاح الخطاب الشعري عليها وعبوره إليها، واستثمارها لتقوم بوظائفها في مجرى هذا الخطاب، وتتضافر مع الطرائق الموظفة في بنائه، وهذا ما يجعلها تسهم جميعا، وكلا بحسب خصوصيته في إثراء عالمه الشعري وتشكيل مكوناته، وأخيرا تحقيق نوع من الانسجام في بنيته.