التشكيلات الحداثية للخطاب الشعري المعاصر

زينار قدري خلف عبدالله (*)

إن عملية الإبداع الفني عامة والشعري خاصة تتعلق بالمبدع نفسه، وليس بالشكل أو النوع الذي سيعرض فيه إبداعه، فالأمر راجعٌ بمقدرته علي تحكمه وتوظيفه لتقنياته الفنية من لغة وصورة وإيقاع، وقد عبر كثير من هؤلاء المبدعين عن رغبتهم في التحديث، وعدم البقاء على نمط شعري محدد، وأشاروا إلى أهمية البحث عن أشكال جديدة، بحيث تكون ملائمة لأفكارهم ورؤاهم، وتخرج عن الإطار التقليدي، هذا ما جعلهم يرفضون الخطاب الشعر التقليدي، ويبحثون عن أشكال أخرى كشعر التفعيلة، أو قصيدة النثر، وسنقف هنا على الأسس التي قام عليها الشعر التقليدي للوصول إلى ما استحدث من أشكال كقصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر.

لقد قام عماد الشعر قديمًا على ركنين أساسيين هما: الوزن، والقافية في نسج الجانب الصوتي للقصيدة العمودية، حيث اتكأ على قواعد الخليل، فكان التشكيل تشكيلًا وزنيًا، وهذا التشكيل هو الحد الفاصل بين ما هو شعر وما هو نثر، فضلاً عن المعنى والعاطفة وجمال الصورة، والأسلوب والخيال، فهل اتسم بالثبات؟، وما هو الشعر؟ وهل بالفعل هناك حدود تفصل بين ما هو شعري وما هو نثرى؟ وهل هناك قوانين تقوم عليها هذه الأشكال الأدبية؟ وهل سبق شعر التفعيلة وقصيدة النثر فنون أدبية أخرى حاولت التجريب والتحديث؟، نحن إذا أردنا تحديد مفهوم الشعر، لزمنا معارضته بما ليس شعراً، ولكن لم يعد من السهل تعيين ما ليس شعراً بالمطلق (١)، الشعر عند العرب لم يخرج عن جملة من الثوابت، وهو الكلام الموزون المقفى، وكانت تصورات النقاد العرب لم تخرج عند حدود الشكل، انطلاقًا من مبدأ(القياس)، وقد تمت معالجته من خلال مجموعة من القضايا: " اللفظ والمعنى، والطبع والصنعة، ووحدة القصيدة وتعدّدها من حيث الغرض والموضوع، والصدق والكذب، وما عُرف بعمود

(*) هذا البحث من رسالة الدكتوراه الخاصة بالباحثة، وهي بعنوان: "التشكيلات الحداثية للخطاب الشعري المعاصر"، إشراف: أ.د. أحمد يوسف محمد خليفة – كلية الآداب – جامعة سوهاج & أ.د. بهاء محمد محمد عثمان – كلية الآداب – جامعة سوهاج.

١- ينظر: رومان ياكوبسن، قضايا الشعريّة، ت: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٨م، ص ٩.

الشعر، والموازنة بين الشعراء وشعرهم، والشعر المنحول أو المسروق، والجانب الأخلاقيّ في الشعر، وعلاقته بالدين. [١]

بدأت هذه القوانين تتزحزح بعد أن ظلت ماكثة عدد من القرون، ومع المعطيات الحداثية بدأت رؤية الناقد تتبدل وتتغير وبدأ يدرك أن: تحديد الشعر بالوزن تحديدٌ خارجيٌّ سطحيٌّ، قد يناقض الشعر؛ إنّه تحديدٌ للنظم لا للشعر، فليس كلّ موزون شعر بالضرورة، وليس كلّ نثر خالياً، بالضرورة، من الشعر"[٢]**، ففهم الشعر وفقًا لهذا الأساس الشكلي (الوزن والقافية) بات أمرًا تاريخيًا، وهذا لا يعنى خلو التنظير النقدي القديم من إشارات وتلميحات حول ما يلغى النظرة الضيقة للشعر فى (ارتباطه بالوزن) " فقد نشأ ميلٌ إلى التشكيك في أن يكون مجرد الوزن والقافية مقياساً للتمييز بين الشعر والنثر وإلى جعل اللغة الشعريّة، أو طريقة استخدام اللغة، مقياساً في هذا التمييز، وتقسيم المعنى عند الجرجاني إلى نوعين: تخييلي وعقلي، دليلٌ بارزٌ، فحيث يكون النصّ قائماً على المعنى الأوّل يكونَ في رأيه شعراً، وحيث يكون قائماً على المعنى الثاني ليكون شعراً، وإن جاء موزوناً مقفى"**[٣]**، كما أن صناعة الشعر تستعمل الأقوال الخطابية، ليس هذا فحسب بل إن الخطابة تستعمل الأقوال الشعرية:" لتعضد المحاكاة في هذا بالإقناع، والإقناع في تلك بالمحاكاة" [٤]، فالنص الشعري يحتوى على "عناصر إقناعيّة وعناصر جماليّة للإخبار، كما أنّ النصّ الإقناعيّ يحتوي عناصر شعريّة وإخباريّة." [٥]، مما يعنى ذوبان الحدود بين ما هو شعري، وبين ما هو نثري، وبدأت تظهر تيارات شعرية جديدة، فالشعر ظاهرة طبيعية علمية، والظواهر تتسم بالتغيروالتبدل،لذلك يمكن حساب تغيراتها وتطوراتها، فالخطاب الشعري يعيش لحظة مخاض ممتدة، وهى لحظة لابد أن يتبعها ولادة أشكال شعرية جديدة،هذا التغير والتطور أعاد النظر لمعنى الأدب بصفة عامة، والشعر بصفة خاصة، وما يتعلق بإعادة إنتاجه من حيث الشكل**

---

[١] - ينظر: إحسان عباس، تأريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة بيروت، ط٤، ١٩٨٣، ص ٣٠، ويقارن مع عزّ الدين المناصرة، جمرة النصّ الشعريّ، منشورات اتحاد الأدباء والكتّاب العرب،عمان ،ط١، ١٩٩٥م، ص ٢٩.

[٢] - أدو نيس، محاولة في تعريف الشعر الحديث ، مجلة شعر، بيروت ، السنة ٣، العدد ١١، ص ٨٥.

[٣] - أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص ١١.

[٤] - حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس ، ط١، ١٩٦٦، ص ٢٩٣.

[٥] - هينرش بليث، البلاغة والأسلوبيّة، ترجمة وتقديم د. محمد العمري، منشورات دراسات سال، المغرب، دون تاريخ ، ص ٦٣.

والصورة وقوانين الإيقاع والبني الأسلوبية والمفاهيم البلاغية، صاحب ذلك تغير في معنى الشعرية، وهذا نتاج طبيعي لفلسفة الحداثة، وقد أشار أدونيس فى معرض حديثه عن الشعرية أن "هناك من الناحية "الكميّة" طريقتين في التعبير الأدبيّ: الوزن والنثر، ومن الناحية النوعيّة أربعة طرق:

- **التعبير نثريّاً بالنثر.**
- **التعبير نثريّاً بالوزن.**
- **التعبير شعريّاً بالنثر.**
- **التعبير شعريّاً بالوزن.**

ووضح أدونيس أن الفرق بين الشعر والنثر ليس الوزن، بل طريقة استعمال اللغة، فالنثر يستخدم النظام العادي للغة، أي يستخدم الكلمة فى موضعها [١]، أما الشعر فهو يحيد عن ذلك فهو " اللغة التي تضحّي إن كثيراً أو قليلاً بالنحو لحساب قيمة الكلمات الذاتيّة والتقاءاتها" [٢]، بدأ النقاد بعد ذلك ينظرون لقانون يبحث فى خصائص الأشكال الأدبية، ليس هذا فحسب بل يبحث عن شكل الأشكال، وعن عامل مشترك عام للشعر، فتوصلوا إلى ما سمى ب (الشعرية)، وهى مصطلح عام يعنى(قوانين الخطاب الأدبي)، ورغم عدم وجود تعريف محدد لها سواء فى الكتابات النقدية الغربية أو العربية، واختلاف تصورات النقاد لها من، فقد أرجع البعض الاهتمام بها منذ أرسطو فى كتابه " فن الشعر" والتي عنيت بدراسة المحاكاة والتخييل.

وقد ورد مصطلح الشعرية فى كتابات النقاد العرب القدماء بمسميات عدة فمنهم من اصطلح لفظ (الصناعة)، " وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلوم والصناعات "[٣]، والبعض الآخر اصطلح (عمود الشعر ، والنظم، والتخييل)، والتخييل أحد ركائزها المهمة يقول القرطاجنى " أن نتمثل لمتلقي الشعر صورة أو صور ينفعل لتخيلها انفعالاً من غير روية إلى جهة من الانبساط والانقباض" [٤]، وقد ذكر د. محمد عبد المطلب[٥] في كتابه " أن الشعرية العربية أسست إبداعها على عدد من الركائز، هذه الركائز حددت ملامح

---

[١] - ينظر، أدونيس، سياسة الشعر، مرجع سابق، ص٢٤،٢٢.

[٢] ر. م. البيريس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، مرجع سابق، ص ١٢٧.

[٣] - ابن سلام الجمحى، طبقات فحول الشعراء ، ص٥.

[٤] - حازم القرطاجنى، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٨٩.

[٥] - محمد عبد المطلب، قراءات في الأدب واللغة والثقافة، دار المعارف، القاهرة، ط١، ٢٠١٥م، ص٤٣، وما بعدها.

الهوية الإبداعية للشعرية العربية بصفة عامة، هذه الركائز تمثلت في: (الإيقاع الموسيقى- اللغة – التخييل - المعنى)على التوالي، فهل حافظت الشعرية العربية بصفة عامة على هذه الركائز الأربعة عبر تحولاتها؟ أم أصابها نوعًا من التبديل والتغيير والحذف والإسقاط؟

نلمس تلك التحولات في ما عرف بالحساسية الجديدة، التي تجلت في الأشكال الشعرية التي شهدها الشعر والتي نحن بصدد الحديث عنها، فقد تنوعت أشكال القصيدة وتراجعت الصورة البلاغية، أمام الصور التشكيلية، وتعددت الأصوات في القصيدة الواحد، وانفتح البناء الفني على أساليب المعمار الحديث وقلت الزخرفة والمحسنات البديعية، وحل محلها تشكيلات أخرى، ولا ننسى أن ننوه قبل حديثنا عن هذه الأشكال المستحدثة أن نشير أنه عند استحداث شكل شعري جديد، لا يعنى أنه ألغى السائد قبله، فقصيدة التفعيلة لم تلغى ما سبقها من قصائد كلاسيكية، بل ظل بعض الشعراء يكتب القصيدة الكلاسيكية حتى الآن، لذلك تركز الباحثة على شكلين (الشعر الحر وقصيدة النثر)، وتعد هذه الأشكال بمثابة " مراجعة، وتصفية حساب مع القوانين القديمة للشعر، ومعيارها الشكلي والجمالي "[1].

الشكل الحداثي الأول (الشعر الحر):

شهد مطلع القرن العشرين الكثير من محاولات التجديد، وكانت هذه المحاولات نتيجة إطلاع الشعراء على شعر الغرب وثقافته، وكانت أولى المحاولات التجديدية هي التي شهدتها مدرسة الديوان، فقد رأى شعراؤها أن القافية تقف حجر عثرة أمام إبداعهم مما تثيره للمتلقي من سأم، بالإضافة إلى حالة التوقع لدى المتلقي جراء سماع البيت الأول، فحاولوا التخلص من هذه الرتابة عن طريق تحرر القافية، وهذا ما أعلنه عباس العقاد في عام١٩٠٨م، عن عدم التزام الشعر بوحدة القافية، يقول العقاد: "والذي نعتقده أو نشعربه،أن تنويع القوافي لشعر العربي خير من إرساله بغير قافيه، وأنه يقبل التنويع في أوزان المصاريع المطولة، ولا ينفصل عن الموسيقية التي نشأ ودرج فيها " [2]، استمرَّت تلك المحاولات في التجديد، حتى ظهر ما عُرِف حينها بالشعر المُرسل؛ أي: المرسل من القافية، فكانت محاولة جميل صدقي الزهاوى، وما نظمه عبد

[1] - ينظر محمد جمال باروت ، الحداثة الأولى، ، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط١، ١٩٩١م، ص ١٧١م.

[2] - العقاد، دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، نهضة مصر، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص ٤٣.

الرحمن شكري في قصيدته كلمات العواطف من ديوان ضوء الفجر[١] ١٩٠٩م، يقول فيها:

خليلي والإخاء إلى صفاء
إذا لم يغذه الشوقُ الصحيحُ

وفى عام ١٩١٠م اهتم أمين الريحاني بالشعر المنثور كحركة شعرية جديدة عندما تحدث في مقدمة ديوانه (هتاف الأودية) وكانت مصطلح (الشعر الحر الطليق) هو الترجمة الحرفية للمصطلح الإنجليزي free verse والمصطلح الفرنسي vers libers، يقول الريحاني: " إن لهذا الشعر الطليق وزنًا جديدًا مخصوصًا، وقد تجيء فيه القصيدة من أبحر عديدة متنوعة" [٢] لكنه لم يستخدم مصطلح الشعر الحر، واستخدم مصطلح الشعر المنثور.

وقد استخدم " أحمد زكي أبو شادي" مصطلح الشعر الحر عام ١٩٢٦م، والذي كان يعنى به مزج أكثر من بحر واحد في قصيدة واحدة "[٣] كانت هذه المحاولات وما شابهها من محاولات شعراء الديوان والمهجر وأبوللو، سوى فكاك من النمط الموسيقي المتبع، وقد سبقها فن الموشحات والمخمسات.....، وفى عام ١٩٣٢م، تحدث شيبوب عن الشعر الحر وقارن بينه وبين الشعر المطلق، في بعض القصائد مثل(الشراع- الحديقة الميتة-القصر العالي)، فبعد أن كان التنوع في الأبحر، تنوعت الأبيات بين الطول والقصر، معتمدًا في ذلك على التنوع ما بين التام والمجزوء والمنهوك والمشطور من أبحر الخليل، مما دفع البعض إلى الاعتقاد الخاطئ أن ذلك نواة والشعر الحر.

وفى عام ١٩٤٣م قدم درينى خشبة تعريفًا للشعر الحر حيث عرفه على أنه: " الشعر الذي لا يتقيد بعدد التفعيلات في البيت الواحد ، فقد يتركب البيت فيه من تفعيلة واحدة، وقد يكون تفعيلتين، وقد تصل تفعيلاته إلى ثماني أو عشر أو اثنتي عشر، وذلك في القصيدة الواحدة" [٤]، ولابد أن نشير هنا إلى أن أحمد على باكثير قد سبق نازك إلى التجريب الشعري ، وقد اهتدى إلى هذا النوع عن طريق الترجمة أولاً، لكنه لا يملك إسهامًا حقيقيًا في كتابة هذه القصائد، إلا ما ورد عن هذه الطريقة الشعرية في مقدمة (روميو وجوليت)، ومقدمة (

---

[١] - د. عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٥٢.

[٢] - أمين لريحاني، هتاف الأودية، دار الريحاني للطباعة والنشر، بيروت ، ١٩٥٥، ص٩٠.

[٣] - أحمد صالح الطامي: إشكالية المصطلح الشعري الحديث(الشعر الحر نموذجًا)، علامات فى النقد، المجلد الثامن، الجزء الثلاثون، النادي الثقافي الأدبي بجده، ديسمبر، ١٩٩٨م، ص٢٠١.

[٤] - دريني خشبة، مجلة الرسالة، عدد٥٣٨، سنة١١، ٢٥ أكتوبر،١٩٤٣، ص ٨٤٧.

أخناتون ونفريتى)، وفى عام ١٩٤٥م قام أحمد بكثير بنشر نموذج من(الشعر الحر المرسل) كما أسماه في مجلة الرسالة العدد٦٢٥ بتاريخ ٢٥ يونيو ١٩٤٥م، يقول فيه:

يا لها مهزلة

يا لها سؤة مخجلة

وفى عام ١٩٤٧م نشرت نازك الملائكة أول قصيدة الكوليرا، وسار على ضربها بدر شاكر السياب في قصيدته (لعل كان حبًا)، وعام ١٩٤٩م نشرت نازك ديوانها الثاني، شظايا ورماد واعتمدت في كل قصائد الديوان على مفهوم التفعيلة،كما كشفت عن الأساس العروضي الذي اعتمدت فيه على بناء هذا الشكل الجديد،وعام ١٩٥٤ أطلقت على هذا الشكل الشعري الجديد مصطلح الشعر الحر، على أنه قد سبقه العديد من المحاولات رغم اختلاف المسميات، أكدت ريادتها بكتابة كتابها(قضايا الشعر العربي) سنة ١٩٦٢م.

وما يغفله الكثيرون هو ديوان (بلوتولاند) للويس عوض والذي اعتبره د.عبد الناصر هلال أي ديوان عوض هو المقدمة الحقيقية الرائدة لتجربة الشعر الحديث، أكثر مما تؤرخه قصيدة(هل كان حبًا) أو (الكوليرا)، فالقصائد المفردة لا تشكل ظاهرة فنية تستوعب ملامح التجديد خصوصًا أن القصيدتين سابقتا الذكر أقرب إلى النسق التقليدي، كما ذكر الأسباب التي أدت إلى عدم حظوا هذا الديوان باهتمام النقاد منها إشارته التي وردت في المقدمة حيث قلل من أهمية النصوص على مستوى شعريتها، ورأى أن ما ورد في ديوانه شعر رديء، وهو ليس شاعرًا، ويبرر د. عبد الناصر هذه الإشارة بقوله" ربما الذي دفع لويس عوض إلى قول هذا لإحساسه بضآلة التجربة الوليدة وقدرتها على التأثير أمام سلطة التقليد، كما أنه أراد أن يكون أمام المحافظين منضبطًا" [1]

يضم الديوان قصيدة بلوتولاند وقصائد أخرى التي نشرت مابين ١٩٣٨-١٩٤٠ وذلك عند استقرار د. لويس عوض " بجامعة كامبريدج " وقد استخدم السطر الشعري بدلاً من الشطر، كما قدم تجربة الشعر المنثور، واعتمد في إنتاج شعريته على الرمز، ودعا إلى ابتكار أوزان جديدة تناسب التجربة الجديدة، والتفت إلى ما يعرف بالتشكيل البصري وأهميته الدلالية في إنتاج الشعرية العربية الجديدة ، ففي قصيدة (كيرياليسون) المكتوبة عام ١٩٣٧م،والتي نشرت

[1] - ينظر: د. عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية (بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة)،ص٤٢،٤١.

بعدها بعشر سنوات، استخدم الشكل الهرمي، وقد تنبه الشعراء إلى أهميه هذا التشكيل، وسنعرض لهذه القصيدة التي يقول فيها:

أبي, أبي
أبي, أبي
أحزان هذا الكوكب
ناء بها قلبي الصبي

إلى نهاية هذه القصيدة، ونلاحظ الإيقاع القلق، لكن ما يهمنا هنا عرض محاولات التجديد المصرية، فلويس عوض كان في وسعه أن يحتل في الشعر مكانًا يستحقه، لكنه فضل أن يكون مبشرًا للشعر الذي لم يكتب منه إلا بدايات ومحاولات، (فبلوتولاند) ديوان صغير يضم عشر قصائد بالإضافة إلى عدة مقطوعات، بعضها نظم بالفصحى وبعضها الآخر بالعامية، وفي بعض القصائد يتبع القوانين الموروثة في الوزن والتقفية، وفي بعضها الآخر يتحرر من هذه القوانين، فينشئ تشكيلات عروضية جديدة، وهناك قصائد أهمل لويس عوض الوزن، وكتب الشكل الذي أصبح قصيدة نثر.

فقصيدة (بلوتولاند) ليس منجزًا إبداعي فقط، بقدر كونه استطاع إحداث أثر والخروج عن التقاليد الموسيقية الموروثة، والتخلي عن الوزن، فلويس عوض تخلى عن الوزن، وتخلي باكثير عن القافية.

لذلك يمكننا القول :إن الشعر الحر هو نمط مستحدث من ألوان التعبير، يعتمد على التفعيلة وتكرارها دون الالتزام بالعدد المتواتر في القصيدة التقليدية، ولهذا أطلق عليهم بعضهم شعر التفعيلة؛ لأنه يهتم بالجانب الشكلي المتمثل في عد التفعيلات، وبشكل أكثر وضوحًا بالناحية الموسيقية للقصيدة.

ولقد مر الشعر الحر بعدد من المسميات(الجديد – الحر – المرسل- التفعيلة – المعاصر)، فقد هاجم محمد مندور في كتابه (قضايا جديدة في أدبنا الحديث) الشاعر عزيز أباظة الذي سخر من هذا الشعر وسماه (الشعر المنثور)أو (النثر المشعور)، ثم أطلق عليه (الشعر الجديد)، هذا المسمى الشعر الجديد أطلقه عليه صلاح عبد الصبور وأدونيس ، وتابعهم في تلك التسمية محمد النويهي في كتابه الذي أسماه(قضية الشعر الجديد)، والذي رد فيه على الكثير من آراء نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر الحديث)، ومن أوائل من أطلق عليه (الشعر الحر) الشاعر أحمد زكى أبو شادي وهو ما أطلقته عليه نازك الملائكة، كما أطلق عليه (النظم الحر)أو(النظم)، أو الشعر (المرسل الحر)، أما الشاعر خليل شيبوب كما أنه من أوائل من نظموه وأطلق عليه

(الشعر المطلق)، على حين أطلق عليه محمد عوض محمد (مجمع البحور وملتقي الأوزان)، وسماه باكثير (الشعر المرسل المنطلق)، وأطلق عليه عز الدين إسماعيل ومحمد بنيس (الشعر المعاصر)، أما يوسف الخال (الشعر المحدث).

وقد ذكر د/مصطفى الضبع في كتابه (قصيدة النثر) بعض هذه المسميات ومنها،(الشعر المستحدث)، وأطلقه عليه إبراهيم الأبياري، وأطلق عليه عز الدين الأمين عام ١٩٦٤م (شعر التفعيلة)، أم (شعر العمود المطور)، فقد أطلقه عليه عبد الواحد لؤلؤة، وقد ذكر تداخل هذه المسميات، وأكد على أن شعر التفعيلة هو أكثر المصطلحات دلالة على مفهوم الشعر، وعلى بنية هذا الشعر الذي يعتمد على التفعيلة الوزنية مدعما رأيه ببعض آراء النقاد، ومنهم يوسف نوفل والطامي [١]، وقد قمت بالرجوع إلى هذه الآراء، يقول يوسف نوفل بعد مناقشته لهذه المصطلحات وأرجع سببها الفوضى التي تعود في الأساس ب " تأثر الرواد باللغات الأجنبية في قراءاتهم وولعهم، وبخاصة الإنجليزية والفرنسية، ومن هنا أتت فوضي التسميات، وبهذا نخلص إلي تسميتين لا ثالث لهما وهما الشعر الجديد، شعر التفعيلة، ويرجح هو شعر التفعيلة [٢].

وقد أتفق الطامي مع رأى يوسف نوفل، فيقول: " إن مصطلح شعر التفعيلة هو المصطلح الوحيد الذي يميز الشعر الذي أراده السياب ونازك وعبد الصبور وغيرهم، ولا يمكن أن يدخل في مدلوله أي أسلوب شعري آخر، سواء أكان عموديًا أم نثريًا، فبمجرد أن نطلق عليه مصطلح

(شعر التفعيلة) فإن الشعر ينصرف دون شك إلى المدلول، يضيف لذلك أن مصطلح شعر التفعيلة على النقيض من مصطلح الشعر الحر كونه مصطلح عربي أصيل، وذلك لاستخدامه كلمة (التفعيلة) التي يقوم عليها في الأساس"[٣].

وتسميته بالشعر الحر لتحرره من القيود على المستويين الشكلي والموضوعي، وليس على المستوى الشكلي فحسب ورغم ذلك فقد أحدث خللاً في استخدامه لأن حريته غير مقيدة بقيود تضل متلقي هذا الشعر، وهو ما أشارت إليه نازك الملائكة من أن الشعراء أنفسهم ظنوا أن هذه الحرية مطلقة

---

[١] - مصطفى الضبع، قصيدة النثر ، ص١١١.

[٢] - د. يوسف نوفل، بيئات الأدب، دار المريخ للنشر، ط١، ١٩٨٤م،ص٢٢٦.

[٣] - أحمد صالح الطامي، إشكالية المصطلح الشعري الحديث(الشعر الحر نموذجًا)، علامات فى النقد، المجلد الثامن، الجزء الثلاثون، النادي الثقافي الأدبي بجدة، ديسمبر ١٩٩٨م، ص٢٠١.

غير مقيدة بقيود، تتيح الخروج على قواعد اللغة نفسها وليس قواعد الخليل فحسب، بل أنها أبدت انزعاجها للخلط بين البحور في قصيدة واحدة..." [١].

ويمكن إرجاع تحمس الشعراء لكتابة هذا الشكل المستحدث رغبة منهم للبحث عن وسائل جديدة مستحدثة "فقد كان الإحساس بالحاجة إلى التغيير، فالإطار الشعري قد نضج وبلغ ذروته، وظهرت ثمار طيبة لمحاولات جادة في سبيل هذا التغيير، ولم يكن التغيير المنشود والمتحقق في هذه المرة تغييرًا جذريًا أو سطحيًا، بل كان تغييرًا جوهريًا شاملاً، كان تشكيلاً جديدًا كل الجدة للقصيدة العربية من حيث المبنى والمعنى أو من حيث الإطار والمحتوى"[٢].

- الإطار الموسيقي لقصيدة التفعيلة وصور التحديث:

حدث تغيير جذري على مستوى المبني والمعنى، هذا التغيير لم ينتج عن عجز هؤلاء الشعراء أمام القوانين القديمة ولا رغبة في التخفف من الوزن والقافية، وإنما كانت رغبتهم في جعل الإطار الموسيقي خاضعًا للمشاعر الوجدانية والحالة النفسية، وموسيقى هذه القصيدة تقوم علي هذا الأساس: إن القصيدة بنية إيقاعية خاصة، ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته، صورة جديدة منسقة" [٣].

ومع ذلك لم يبتعد الشاعر المعاصر كلية عن موسيقي الخليل، وذلك لوجود "ارتباط عضوي بين معنى الشعر وموسيقاه يصعب الفصل بينهما، ولذا يضيع معنى الشعر تمامًا إذا ترجم إلى النثر"[٤]، وتربط نازك هذا الشعر المستحدث إيقاعيًا بالعروض الخليلي حيث كان يعنى عندها " الشعر الذي يعتمد على التغيير في بحور الخليل من حيث الشكل الخارجي، مع المحافظة على الجوهر من حيث اعتماد التفعيلة" [٥].

وبما أن القصيدة الجديدة قامت على أسس جمالية كان لابد من الوقوف على الوسائل التي تشكلت عليها هذه الموسيقي، أبرزها (الوزن والقافية)، فهل يستغني الشعر عن هذين العنصرين، وهما بمثابة حجر الزاوية بالنسبة له؟

تحول البيت من العمودي إلى السطر الشعري، أي تفتت بنيته العروضية، وتم إلغاء أي قانون يلزم النص الشعري استيفاءه عدد محدد من الصور

---

[١] - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط٦، ١٩٨١م، ص٨٠.

[٢] - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٥٥.

[٣] - المرجع نفسه، ص٦٤.

[٤] - محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، ط٢، ١٩٧١م، ص٢٣.

[٥] - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص٢٥.

العروضية، ونظم الشعراء هذا الشطر الشعري علي نوعين من البحور، (البحور الصافية- البحور الممزوجة)، وبالنسبة للبحور الصافية، وهى التي يتألف شطرها من تكرار تفعيلة واحدة ست مرات، وهى: (الكامل- الرمل- الهزج- الرجز) [١]، وبحران صافيان يتألف كل شطر فيهما من أربع تفعيلات(المتقارب- المتدارك)[٢]، فشعر التفعيلة ينظم بتكرار تفعيلة واحدة.

وينظم أيضًا على البحور الممزوجة، وهى التي يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة على أن تكرر إحدى التفعيلات، وهما بحران اثنان(السريع – الوافر) [٣]، أما بحر(الطويل – المديد – البسيط- المنسرح) فلا ينظم عليها لأنها ذات تفعيلات منوعة لا تكرار فيها، فينظم على البحور التي كان التكرار قياسًا في تفعيلاتها كلها أو بعضها[٤].

ورغم تحرره من ضوابط القدامى، ترى الباحثة أنه امتدادًا للشعر التقليدي وتطويرٌ لأصوله، فهو لا يخلو من الوزن والقافية، اللذان عدا ركنين أساسين لا يقوم الشعر بمعزل عنهما، فهو اعتمد التفعيلة المكررة، وليس السطر الشعري ؛ لأنه يخضع للتنسيق الجزئي للأصوات والحركات المتمثلة في التفعيلة، فالشاعر ينتقى بحرًا تقليديًا من البحور الصافية الذي تتكرر فيه نفس التفعيلة مثل

(الكامل- الرجز – الرمل – المتقارب - السريع - المتدارك)، ثم يعبر عن تجربته الشعرية بتفعيلة واحدة أو تفعيلتين أو ثلاث تفعيلات أو أربع تفعيلات حسب ما تقتضيه الدفقة الشعورية فطال وقصر.

– الإيقاع الشعري المعاصر والوقع الجمالي:

لقد لفت الشعراء الحداثيين أن القيمة الجمالية للنص لا تكمن في بنية الشكل وحدها، وإنما هي حصيلة تفاعل مجموعة عوامل ومحددات منها ما يعود إلى النص نفسه باعتباره شكلًا وبنية إيقاعية، ومنا ما يعود إلى تجاوب المتلقي وتفاعله " وهذا ما يعني أن جمالية نص معين ليس معطي قبليًا ومتعاليًا يصدر عن جوهر لا تاريخي، بل إنها تستمد طابعها وعمقها من تعالق النص مع النسق الأدبي/ الفكري/ الثقافي العام في فكرة تاريخية محددة، لكن ذلك لا يلغي دور المتلقي الذي يتجاوب مع جمالية النص، ثم تصدر عنه أحكام القيمة التي تعد أول

---

[١]- الكامل شطره (متفاعلن متفاعلن متفاعلن)، الرمل شطره (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)، الهزج شطره (مفاعيلن مفاعيلن)، الرجز شطره (مستفعلن مستفعلن مستفعلن).

[٢] - المتقارب شطره (فعولن فعولن فعولن فعولن)، والمتدارك شطره (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن).

[٣] - السريع شطره (مستفعلن مستفعلن فاعلن)، والوافر شطره (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) .

[٤] - انظر، نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،مرجع سابق، ص٧٩ وما بعدها.

مظهر من مظاهر إنتاج ذلك الوقع الأولي الذي يؤهل النص ليكون موضوعًا جماليًا يرقي إلى مقام القراءة والتأويل[١].

فالإيقاع مفهوم عام وشامل لهندسة القصيدة، فهو نابع من طبيعة التجربة الشعرية من خلال التفاعل بين النظام الصوتي، والنظام اللغوي، و تتداول مصطلحات إيقاع القصيدة ووزن القصيدة بين النقاد، فهل هناك فرق بينهما؟ وهل الإيقاع قاصر على الشعر دون النثر أم أنه يتم توظيفه في كليهما؟ نعم يوجد فرق؛ فالإيقاع هو وحدة النغمة التي تتكرر علي نحو ما في الكلام [٢] ويتوافر في الشعر والنثر ففي الشعر تمثله التفعيلة في البحر أما في النثر فيتمثل في بعض المحسنات اللفظية، فالتنظيم الصوتي للقصيدة يتكون بواسطة وسائل متعددة منها الوزن والقافية وتكرار البنى الصرفية والنحوية والمحسنات البديعية الصوتية مثل السجع والجناس والترصيع ولا ترتبط قيمة الشعر باستخدام كل هذه الوسائل بل ينتقي الشاعر مايراه ملائمًا لبناء قصيدته، أما الوزن فهو مجموعة التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان هو الوحدة الموسيقية للقصيدة في أغلب الأحيان[٣] .

وقد حصر الدكتور محمد صابر عبيد في كتابه " القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية" ثلاثة أنماط من الإيقاع، وقد دلل بنماذج من الشعراء الرواد وغيرهم ممن انتهجوا شكل شعري جديد، وهما (الإيقاع الصوتي – إيقاع السرد وإيقاع الحوار – إيقاع الأفكار)[٤].

---

[١] - د. حميد سمير، شعرية التلقي،(النص وتجاوب المتلقي في أدب المعري)، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠١٨م.

[٢] - انظر، محمد فاخوري، موسيقي الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، مطبعة الروضة ، دمشق، ١٩٩٦م، ص١٦٦، ١٦٧.

[٣] - انظر، المرجع نفسه، ص ١٦٧.

[٤]- محمد صابر عبيد،(القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية) حساسية الانبثاقية الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١٠م، ص٣٨ وما بعدها

الشكل الحداثي الثاني (قصيدة النثر):

تعتبر قصيدة النثر من أبرز صور تجليات التحولات الشعرية فى الخطاب الشعري المعاصر وآخرها في الفترة محل الدراسة (النصف الثاني من القرن العشرين)، وهى" إحدى محصلات الحداثة فى سعيها المتسم بالتوتر نحو التحول والتجديد" [١]، تتسم حداثتها بأنها ثائرة على كل ما يتصل بالقديم، فقصيدة النثر تولدت بعد انتشارعدد من الأشكال الأدبية أولها الشعر الحر الذي تم تناوله فى المبحث الأول، ثم ظهر النثر الشعري، والشعر المنثور، فتحطم البيت الشعري مما زاد من تحرر الشعر، وتوج هذا التحرر بهذا الشكل الأدبي، وقد رأى محمد عبد المطلب أن ذروة هذا التحرر والتمرد تمثل في توليد جنس أدبي جديد " يجمع بين الشعر والنثر تم الاصطلاح على تسميته " قصيدة النثر" وهى ترجمة للمصطلح الفرنسي Poe`me en prose "[٢].

وكانت العلاقة بين قصيدة النثر وشعر التفعيلة علاقة سلبية، فهذا الجنس الأدبي يتميز بخمس ميزات ذكرها أدونيس في كتابه:

١- هو اختلاف، ليس انسجامًا ولا ائتلافًا.

٢- يبحث دائما عن نظام كتابة شعرية جديد.

٣- يتحرك نحو الإبداع دون منهجية مسبقة.

٤- ليس تراكمًا بل انبثاقًا.

٥- الأفق الثوري، منم أجل عالم أفضل[٣].

وقد أقبل عليها الكثير من الكتاب وقد فسر صلاح فضل هذا الإقبال: " كان وراء نظرتهم إليها على أنها شكل حداثي في إطار تيارات التجريب الحداثي"[٤].

---

[١] - ينظر، عزت أحمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٣٠٠٣م، ص٤٣٥.

[٢] - ينظر، محمد عبد المطلب، قصيدة النثر، الجسر الثقافية، ع٢، قطر، ١٩٩٩م، ص ٤٣٥.

[٣] - أدو نيس، زمن الشعر، دار العودة، ط٢، بيروت، ١٩٧٨م، ٢٨٩.

[٤] - ينظر، صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب ، ط١، بيروت، ١٩٩٥م، ص ٢١٧.

قصيدة النثر في الخطاب الأدبي الغربي:

كانت الإشارة الأولى التي ورد فيها ذكر قصيدة النثر قد صدرت عن بوالو[١]، في مؤلفه: رسالة إلى بيرو[٢] عام ١٧٠٠ ، يقول: " هناك أصناف من الشعر لم يسبقنا إليها الرومان ولم يعرفوها، كتلك القصائد النثريّة التي نسميها " روايات " على سبيل المثال" [٣].

فقد أطلق بوالو القصائد النثرية على الرواية، وقد حاولت بعض الدراسات إيضاح المراد بنعت القصيدة بالنثرية، هل بسبب خروجها عن السياقات، وخاصة ما يتعلق بالموسيقى والإيقاع؟، أم يرجع السبب إلى خروجها على الأعراف اللغوية، واستخدام أساليب مستخدمة في النثر؟، فقد ذكرت سوزان برنار بشأن مصطلح القصائد النثرية موضحة أن الخطاب النقديّ في القرن الثامن عشر كان يسوّغ إطلاق تسمية (قصيدة) على كلّ نصّ أدبيّ ، فمسرحية لراسين كانت تسمّى (قصيدة مسرحيّة)، ورواية مثل تليماك تسمّى (قصيدة نثريّة)، وبقي هذا المعنى متداولاً ، ومعمولاً به في الدراسات والوثائق النقديّة حتى القرن التاسع عشر ومشارف القرن العشرين [٤]، وهذا يدفعنا للتساؤل عن بدأ الممارسة الحقيقية لكتابة القصائد النثرية في الغرب؟، كما سنوضح في السطور القادمة هل كان المولد فئ الغرب أم في المشرق؟

إنّ جذور قصيدة النثر في الشعر الإنكليزيّ ـ كما يرى بعض الدارسين ـ ترقى إلى القرن الثالث الميلادي ، وتتمثّل هذه الجذور بقصائد قصيرة تتسم بالروح الشفّافة والحكمة ، يطلق عليها بالإنكليزيّة (aphoristic prose poem) ، تنسب إلى شاعر ايرلنديّ مجهول ، لا يعرف عنه سوى اسمه (

---

(١) بوالو (١٦٣٦- ١٧١١)، الزعيم العقائدي الأدبي في فرنسا القرن السابع عشر، وهو الذي استطاع أن يحدد الخطوط الأساسيّة لسياستها الأدبيّة، من أهم أعماله (فن الشعر / ١٦٧٤) و(رسالة إلى آل بيزو).

(٢) هي رسالة موجهة إلى شارل بيرو أحد أهم نقاد فرنسا وأدبائها المحافظين، كان يرى بضرورة تقديم الأدب القديم وإعطائه المكانة الأولى دون إعارة الأدب الجديد أيّة أهمية تذكر، وهذا ما أدّى إلى نشوب معارك أدبيّة في فرنسا بين بيرو ومؤيديه من جهة، وأدباء ينزعون إلى فكرة التجديد بينهم بوالو الذي حسم المعركة لصالحه من جهة أخرى، حيث كانت رسالته تلك خاتمة للنزاع الأول بين القديم والجديد، وهذا النزاع الذي شهدته فرنسا في القرن السابع عشر وامتدّ إلى القرن الثامن عشر لم يكن الأخير بالتأكيد، للمزيد بهذا الخصوص يراجع: فان تيغم، المذاهب الأدبيّة الكبرى لفيليب،ت: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط ١، ١٩٦٧م، ص ٩١.

(٣) ينظر: سوزان بيرنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيّامنا، ترجمة: د. زهير مغامس، مراجعة: على جواد الطاهر، الهيئة العامة لقصور الثقافة،١٩٩٩م، ص ٣١ .

(٤) ينظر: قصيدة النثر من بودلير إلى أيّامنا، سوزان بيرنار، مصدر سابق ، ص ١٤٨ .

أوسيان - Ossian) ، كان يكتب قصائده النثريّة تلك باللغة (الغاليّة) التي كانت شائعة في الشمال البريطاني آنذاك . وقد تعرّف العالم على هذا الشاعر وأثره بجهود الشاعر الانكليزيّ (جيمس ماكفيرسون ١٧٣٦ – ١٧٩٦) ، الذي قام بجمع القصائد وترجمتها [١] .

ويقول ليمان: لا كمال لتاريخ قصيدة النثر الإنجليزية, ما لم يتضمن أعمالا مثل نثريات شكسبير في " هاملت ", أو " زواج الجنة والجحيم " لوليم بليك " [2]، مع دور هذه الممارسة في البداية الأولى لقصيدة النثر إلاَّ أن الأدب الانجليزي لم يهتم كثيراً بترسيخ مفهوم و قوانين قصيدة النثر, و اكتفى بتوطيد معنى ومفهوم الشعر الحر, و تصدى لذلك الشاعر ستفن سبندر, والذي رأى أن قصيدة النثر ليست شعرًا بالمعنى الدقيق بل هي قريبة منه " [3].

أما في الولايات المتحدة الأمريكية فقد اكتشف الشعراء شكل قصيدة النثر في منتصف ستينات القرن العشرين، فترة الاضطراب الثقافي ومحاولات الاستكشاف الجمالي، ويتضح هذا من خلال ما كتب خلال هذه الفترة على يد عدد من الرواد، أمثال: كارل شابيرو, آنى سيكستون وروبرت بلاى وجيمس رايت وميروين وديفيد اجناتو، بالإضافة إلى ما كتبه الروائي شيروود أندرسون في العقود الأولى من القرن، وكذلك ما كتبه الشاعر كينيث باتشون في الأربعينيات والخمسينيات من نفس القرن كل هذه ما ذات صلة بقصيدة النثر، وفي منتصف الستينيات كتب الشعراء هذه القصيدة، وأطلقوا عليها نفس المسمى (قصيدة النثر)، أمثال راسل أديسون وتشارلز سيميك، وقد أطلق عليها في البداية حكايات رمزية، ثم بعد ذلك أطلق عليها روتينيا قصائد نثرية.

أما فرنسا فهي موطن قصيدة النثر، وأخذت تشكل ملامحها، ولعل (شاتوبريان) قد أسهم أكثر من أي شخص آخر، بإشعاع عبقريّته، في تطوير القصيدة، أو بالأحرى في تطوير" الأغنية النثريّة " [٤]، على أنه لم يدّعِ ـ أبداً ـ كتابة قصيدة النثر، بالمعنى الدقيق لها. لقد كانت كتاباته عفويّة، تحقق رغبته في كتابة حرّة، وجماليّة مطلقة، بعيداً عن محدّدات المصطلح الذي لم يكن يشغله أبدا، وربّما تكون مقطوعته المتقنة ـ بحسب سوزان بيرنار ـ " الربيع في بريتانيا ",

---

[١] ينظر: قصيدة النثر في الأدب الانكليزي، د .عبد الستار جواد، مجلة الأديب المعاصر، ع٤١، ١٩٩٠م، ص ٥١.

[٢] تشارلز سيميك: العالم لا ينتهي, ترجمة: أحمد شافعي, الهيئة العامة لقصور الثقافة, ط١، ٢٠١٣م، ص٧,٨ .

[٣] ينظر : أحمد بزون : قصيد النثر العربية , المرجع السابق ، صـ٨٠ .

[٤] قصيدة النثر من بودلير إلى أيّامنا ، سوزان بيرنار، مصدر سابق ، ص٤٢ .

نموذجاً متقدّماً لقصيدة النثر يعطي شاتوبريان حقّ الريادة [١]، ولكنّها على أيّة حال ريادة (ناقصة) إذ لم يدعمها الوعي بها، وسوف يلزمنا الأمر سنوات أخرى حتى يتعرّف العالم على (الوزيوس بيرتران) [٢] ومجموعته الشعريّة "غاسبار الليل"، فبهذه المجموعة يبدأ تحديدًا عصر قصيدة النثر، فقد حاول بيرتران التحرر من طغيان الشعر الكلاسيكي فظهرت على يده القصيدة البارناسية عام ١٨٦٦, تقول برنار إن قصيدة برتران كانت " ردًا على طغيان الشعر الكلاسيكي المنظوم, والأشكال المحددة للبحث في أشكال أكثر مرونة و أكثر تنوعًا " [٣]، وقد اتسمت القصيدة البارناسية بأنها عبارة عن مقطوعات قصيرة مبنية موزونة جدًا, واضحة الحدود تصويرية , متميزة بخصائص شكلية و تشكيلية , لكنها لم تحقق التحرر الكامل / الكلي من الشكل والوزن.

فقصيدة النثر ولدت مع بودليرBaudelaire charles Pierre, و تألقت مع رامبو Rimbaud وازدهرت مع مالارميه مقولة شائعة في الأوساط الثقافية الفرنسية و لدى المهتمين بالشعر الفرنسي الحديث, إذا أدركنا أن بودلير Baudelaire charles هو المؤسس, وأن رامبو هوأهم المنظرين للشعر في عصره مستفيدا في ذلك من آراء برتران و تجربة بودلير، ويوضح ذلك جاذلوي باكيس بقوله " تعودنا دائما أن نقول إن الشعر الحديث يولد مع بودلير Baudelaire charles وإنه يتألق مع رامبو ثم مالا رميه Mallarme " [٤]

---

[١] ينظر : قصيدة النثر من بودلير إلى أيّامنا ، سوزان بيرنار، مصدر سابق ، ص ٤٣ .

[٢] لوي بيرتران أو (الوزيوس الرومانتيكي) ولد في (ديغون) ١٨٠٧ وتوفي يوم ١١ اذار ١٨٤١م، عن عمر يناهز الرابعة والثلاثين، له مجموعة شعريّة واحدة صدرت بعد وفاته بعنوان (غاسبار الليل) عام ١٨٤٢ .

[٣] سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى وقتنا الراهن، ت: راوية صادق، دار شرقيات القاهرة ، ط١, ٢٠٠٠م ج ٢ صـ١٥٠

[٤] - ينظر: جابر عصفور، المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين، دار قباء للطباعة، د ط . ١٩٩٨ صـ٣٤٣.

قصيدة النثر في الخطاب الأدبي العربي:

عرضنا فيما سبق الإطار التاريخي لقصيدة النثر في موطنها الأول (الغرب)، أما هنا فسأحاول تقصي أصول قصيدة النثر في الأدب العربي من خلال تتبع مفهومها، والذي مر بمراحل متعددة نشأ عنها تحول في المصطلح فمن الشعر المنثور / الشعر المطلق/ قصيدة النثر /" فمصطلح قصيدة النثر أصبح أكثر شيوعًا، ووضوحًا واستعمالاً في النصف الثاني من القرن العشرين، بينما سيطر " وشغل مصطلح (الشعر المنثور) أدباء مطلع القرن العشرين ونقاده"[١]، حتى وصل في الآونة الأخيرة إلى النص والنص المفتوح/ النص عابر الأنواع / الكتابة خارج النوع والجنس.

ولو تتبعنا الجذور العربية لقصيدة النثر سنتوقف أمام ما سمي بالنثر الفني الذي تطور في القرن الرابع الهجري، وقد تجسد في كتابات الجاحظ وصولًا إلى بديع الزمان الهمذاني، وقد تمثل هذا الفن في (المقامة)، وهي مزيج من الشعر والنثر، واستمر هذا الأسلوب حتى مطلع القرن الماضي لدى المويلحي في(حديث عيسى بن هشام)، ولدى شوقي في أسواق الذهب حيث يشير حسين نصار إلى أنه " قد عثر على ثلاث مقالات في كتاب (أسواق الذهب) أعلنت افتتاحية كل منها أنها من الشعر المنثور، وفي هذا التصور يتأكد لنا أن هاجس التطوير لم يستثن حتى غلاة الكلاسيكية من القيام بفعل المراجعة، والذي خلق حالة عامة مع بداية القرن العشرين"[٢]، وقد شهدت هذه المحطة ظهور حركة موازية لها وهي حركة النثر الفني، ومع مطلع القرن العشرين ظهرت محاولات جادة تحاول خلق علاقة بين الشعر والنثر من خلال ما أطلق عليه لاحقًا " النثر الشعري الرومانسي"، وهو النثر الذي يعتمد بعدًا في الخيال، ويغلب عليه الروح الشعرية خاصة عند جبران، وأمين الريحاني، وخليل مطر، وحسين عفيفي حيث خرجوا إلى شكل شعري أكثر رحابة، تعلو فيه لغة الشعر على النثر فجبران" في نثره الشعري كان قد أعرض عن الوزن والقافية، واستبقى منه ألفاظ الشعر وصوره ومعانيه فغدا شاعرًا بنثره أكثر منه بشعره" [٣]

---

[١] - عبد الله السمطي، قصيدة النثر، المصطلح وإشكالياته، الموسوعة النقدية لقصيدة النثر العربية، السمطي للنشر والإعلام، الرياض، ط١، ٢٠١٢م، م(١)، ص٥٤.

[٢] - عبد العزيز موافي ، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص ١٠٩م.

[٣] - خليل أبو جهجهة ، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، مرجع سابق، ص١٢٨.

وقد اختلفت آراء المتلقين حول الأسبقية لكتابة الشعر المنثور، وقد أشرنا إلى هذه النقطة أثناء حديثنا عن قصيدة التفعيلة، كما أحب أن أوضح أن هذا الشعر أصبح نوع قائم بذاته علي يد الشاعر المصري حسين عفيف• عام (١٩٠٢م- ١٩٧٩م)، وهو الشاعر الوحيد في جماعة أبولو الذي لم يكتب سوى الشعر المنثور، وهو يعد الرائد الحقيقي لقصيدة النثر المصرية، بل والعربية أيضًا ، وقد تغافلته كثير من الكتابات أثناء التنظير لولادة قصيدة النثر العربية، ولكن حاول الناقد نبيل فرج والشاعر عبد العزيز موافي إنصاف حسين عفيف، وهي محاولات لها قيمتها كخطوة أولى، وقد أصدر "عفيف" أحد عشر ديوانًا، ولم يقتصر على الإبداع بل أسس ووضع المفاهيم، ففي محاضرة ألقاها في نادي موظفي الحكومة بالإسكندرية في يوم ١٣ ديسمبر ١٩٣٦م، يقول: " وربَ معترض يقول إن الأوزان الاصطلاحية لازمة للشعر، والجواب عن ذلك أن الشعر أسبق من الأوزان، لأن الأوزان من صنع البشر، في حين أن الشعر وجد مع الحياة، ومادام الشعر قد استطاع فيما مضي أن يعيش حينًا من غير أوزان فلديه القدرة أن يعيش بدونها ، وقد تساءل أثناء المحاضرة قائلاً: هل معنى ذلك أن الشعر المنثور يتحرر من الوزن الموضوع والقافية ليصبح سهل الصياغة كما يتبادر إلى الذهن؟؟ وأجاب عن هذا التساؤل بقوله: إن الشعر المنثور من القافية والوزن الواحد يجعل مهمة الشاعر شاقة وعسيرة، إذا لاحظنا أن الاضطراب الذي يلابس الوزن والقافية يساعد على إحداث النغم، لهذا فإن الشاعر يستعيض عن موسيقي التكرار، بموسيقي أخرى يستمدها من القوة الشاعرة نفسها[١]، يقول (حسين عفيف) في ديوانه العشق:

خدك وردي وقلبي جمرة

كلاهما شبت به النار وما أحلى حريقها !

• - حسين عفيف. شاعر مصري طليعي، ولد في القاهرة عام ١٩٠٢م، و توفي في الإسكندرية عام ١٩٧٩، من بين أعضاء جماعة أبولو البارزين، تميز بالقدرة على التنظير النقدي للشعر المنثور و خاصة ف محاضرته
الشهيرة التي ألقاها في نادي موظفي الحكومة بالإسكندرية يوم ١٣ ديسمبر ١٩٣٦ . أصدر إحدى عشرة مجموعة
شعرية من الشعر المنثور، منها "مفاجأة" ١٩٣٤ م، ينظر: كمال نشأت.شعر الحداثة في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٢٠٢

[١] - كمال نشأت،.شعر الحداثة في مصر، الابتداءات..الانحرافات..الأزمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م ، ص ٢٠٢.

وكان لمجلّة شعر التي أسّسها ورأس تحريرها الشاعر يوسف الخال في العام ١٩٥٧م، ولندوتها الشعريّة والأدبيّة التي بدأت بإقامتها في يوم الخميس من كلّ أسبوع ، الفضل الأكبر في إطلاق مصطلح قصيدة النثر، وهذا معناه أن المسافة الزمنية بين قصيدة النثر وقصيدة التفعيلة لا تتجاوز عقدا واحدا، ولعل هذا ما يفسر سرعة إيقاع التحولات الشعرية في العالم العربي منذ " النهضة " مع بداية المنتصف الثاني من القرن التاسع عشر، و تحول الواقع التاريخي في البلدان العربية التي كانت تبحث بصورة حثيثة عن أفق ترسو فيه معالم النهضة، والحداثة، والثورة، والتقدم، كما أن تنظيرات أدونيس الكثيرة، أو النصوص الشعرية لعدد من الشعراء أمثال: يوسف الخال، وأدو نيس، وإنسي الحاج وشوقي أبو شقرا، وفؤاد رفقة، وسعدي يوسف، ومحمد الماغوط، وعصام محفوظ، ونذير العظمة. . . أو من خلال عدد من النصوص النقدية لعدد كبير من النقاد والشعراء، يقول يوسف الخال في قصيدة (الحوار الأول)[١]:

متى تمحى خطايانا؟

متى تؤرق آلام المساكين؟

من خلال هذا النص يتضح لنا أن مجلة شعر سارت على النسق التجريبي، حتى إن خالدة سعيد أكدت أن يوسف الخال بتجاربه " نقح الشعر العربي بأنماط جديدة" [٢]، واتسم بابتكار صيغ جديدة "حاول فيها الاقتراب من النثر، وتقديم نماذج شعرية تخلو خلوًا تامًا من الوزن والقافية، ومنذ الأعداد الأولى[٣] .

إنّ الحديث عن الدور الريادي لمجلّة شعر، لا يقتصر على الانفتاح الذي اتّخذته وسيلةً لدفع عجلة الحداثة، عبر استقطابها لأسماء شعريّة معيّنة فقط، بل يتأتّى من خلال وعيها الجديد، الذي أفرزت فيه ما هو عصريّ عّما تبيّنته هي من معنى الحداثة، حيث أخذت على عاتقها نقد الرومانتيكيّة، "وبهذا المعنى يمكن فهم (الشعر ـ الرؤيا) الذي قالت بهِ الحركة الحديثة منذ الخمسينيّات، كردٍّ على (الرومانتيكيّة) (...) فالبيان الذي تلاه يوسف الخال (...)، والذي دشّن فيه (فاعليات شعر) ومثّل "الفعل الافتتاحي" لها. لم تكن نقاطه القاعدة الفكريّة الأولى لحركة "شعر" في مرحلتها الأولى أو الوثيقة الأولى في الطور الأوّل من نشاط التجمّع، والمرجع الأوّلي لتصوّراته المجدّدة وحسب، بل إنّ نقاط الانطلاق

---

[١] - يوسف الخال، الأعمال الكاملة، دار العودة ، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م، ص٢٢٠.

[٢] - مجلة شعر، العدد٦، السنة٢،نيسان ١٩٥٨م، ص١٥٨.

[٣] - عبد الواحد لؤلؤة، قضية الشعر الحر: مجلة شعر، العدد٤٣، السنة١١، صيف ١٩٦٤م، ص٥٩.

هذه تكشف عن نيّة في وضع الأسس النظريّة للتيار الحديث في الشعر العربيّ". (١)

إلاّ أنّ الثورة الفعليّة لقصيدة النثر المصرية، إنّما شهدنها مرحلة الثمانينيّات، بعد أنْ أرهصت متغيّرات عُرفت بـ (الحساسيّة الجديدة)، وهي البديل الشعريّ للحداثة التي كانت أحد المعطيات المؤسّسة لقصيدة النثر، ولاسيّما في مرحلة التأسيس؛ تجمع شعر وما بعده، وصولاً إلى مرحلة الثمانينيّات، التي تمخّضت عمّا ساغ تداوله في نهاية التسعينيّات ضمن مفهوم الحساسيّة الجديدة، التي هي" تكسير النمط السرديّ المتسلسل التقليديّ، تحطيم الترتيب العقليّ المنطقيّ للعمل الفنّي، الولوج إلى عالم الحلم، الاستفادة بالتداخل الزمني، الاعتماد على الحوار الداخلي، تفجير طاقات اللغة، الاستغناء عن السياق التقليديّ في التعبير ..." (٢).

إنّ شعراء الحساسيّة الجديدة، ما بعد قصيدة الحداثة النثريّة بدأوا يعون أنّ "روّاد قصيدة النثر كانوا وقعوا تحت وطأة وهم نظريّ مفاده أنّه لا يوجد بين الشعر والنثر سوى اختلاف في الدرجة لا في الطبيعة" (٣)**، ومن هنا بدأ التوجّه نحو كتابة خارج الأجناس، كتابة تنطلق من فكرة شموليّة الأدب، وشعريّته غير المحددة بشكل معلوم، وهذا ما دفع للسطح الأدبيّ بمسميات عديدة من شأنها أن تحرج المنهج النقديّ وتجعله عاجزاً عن إقامة حوار معها** (٤) **، و"يمكننا أن نحدّد قصيدة النثر طبقاً لوظائفها الأيديولوجية بوصفها قصيدة الهامش التي قامت بالضدّ من المركز الذي يضمن له حضوراً ميتافيزيقيّاً يعطيه في آن معاً قيمةً حضوريه وكياناً مغلقاً على نفسه ويمنحه قيمةً يقينيةً ثابتةً لها القابليّة على إبعاد كلّ شكل مغاير ومخالف"**(٥).

لقد حاولت قصيدة النثر إذًا، وعبر مراحلها الثلاث، الانحراف عن الأنظمة الشعريّة القياسيّة، رافعة شعار التحول، بالضد من الثبات الذي أقرّته أصول الفهم الشعريّ العربيّ، وتجلّت محاولة الانحراف هذه بالخروج على العروض

---

(١) الحداثة الأولى، محمد جمال باروت، مصدر سابق، ص ١٩٨، ويراجع: حركة الحداثة في الشعر العربيّ المعاصر، كمال خير بك، مصدر سابق، ص ٦٥-٦٩.

(٢) أدور الخرّاط، شعر الحداثة في مصر، دراسات وتأويلات، ، ط١، ١٩٩٩، ص٩، ١٠.

(٣) قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، سوزان بيرنار، مرجع سابق، ص ١٣٤، ١٣٥.

(٤) ينظر: فاضل ثامر، قراءة نقدية لبعض النصوص الشعريّة الجديدة، مجلة أسفار، العدد المزدوج ١٢/١١، ١٩٩٠م، ص ١٤٩.

(٥) علي بدر، تأريخ قصيدة النثر العربيّة، مقاربة أبستمولوجيّة، مجلة الطليعة الأدبيّة، دار الشؤون الثقافيّة، بغداد، ع١، ١٩٩٩، ص١٣.

والأوزان الخليليّة المتعاهدة، وإسقاط القافية، ومجافاة الزخارف اللغويّة البلاغيّة والبديعيّة، وتسهيل القاموس اللغويّ وتقريبه من اللغة المحكيّة، وبهذا "كانت قصيدة النثر تتجه صوب العقل المؤسّس الذي يحيل الشعر إلى لغة تجريديّة قائمة على مدلول ثابت يتوافق مع صورة شكليّة متكرّرة لتحولات شبه مستقرة تعبّر عن قوة البنية التي تحكمه" [1].

موقف المتلقي من التشكيلات الحداثية:

سعى رواد الحداثة إلى تشكيل الخلق الشعري الجديد والمغاير، وفي سبيل الوصول إلى هذا الخلق الشعري المستحدث كانت الرؤيا حاضرة، وتمثلت في جملة من الخصائص، حيث لم يعد الشعر يتقيد بنموذج شعري محدد، بل راح يبحث عن أشكال جديدة، " من هنا فإن كل رؤيا هي تغيير لنظام الأشياء، وقفزٌ خارج منطقها يفرز لغته الخاصة، لغة التغيير والتحوّل، لأن الرؤيا هي تحول لعلاقات الأشياء، ومن هنا كانت الرؤيا خروجا عن الأشكال الفنية المألوفة إلى أشكال غير محدّدة بقابلية جاهزة، إن الرؤيا هي تمرد على سلطان النموذجية الفنية الموروثة، ودخول في أشكال غير معروفة [2] .

يعد القارئ العليم، أو القارئ الناقد واحدًا من أهم أنواع المتلقين القراء؛ وذلك لأنه لا يقبل الرأي المطروح على حالته أو يركن إلى ما وصل إليه المؤلف السابق، ولكنه يعيد بناء النص من جديد بناءً آخر، يجعل البناء الثاني"رأيه" أو رؤيته ونقده لفكرة أو نظرية تنشأ مولدًا جديدًا يختلف كلية عما قبل سابقًا، كان لازمًا على أن أعرض بعض آراء المتلقين النقاد، تبرز موقفهم من التشكيلات الحداثية وتوضحها.

لقد ارتبط الشكل بالمضمون ارتباطًا وثيقًا أثناء الحكم على العمل الأدبي، مما أدي إلى رؤى جديدة مغايرة، يقول "غالي شكري": "لقد كان الشكل في النقد الجديد للشعر مرتبطا أوثق الارتباط بالمضمون، مما أدى إلى رؤى جديدة للنقد في موازاة الرؤيا الجديدة للشعر.وبينما كان المصطلح الموسيقي هو المعيار الأول لوزن الشعر وتقييمه في نقد الجيل الماضي كما كانت الصورة الشعرية هي المعيار الثاني، وبالكاد أصبحت منذ خليل مطران وميخائيل نعيمة والعقاد الوحدة العضوية أي سياق المعنى هو المعيار الثالث، فقد استحدث النقد الجديد سلما

---

[1] تأريخ قصيدة النثر العربية، علي بدر، مصدر سابق، ص١٣.

[2] - محمد جمال باروت، الشعر يكتب اسمه، دراسة في القصيدة النثرية في سوريا، اتحاد الكتاب العربي، ١٩٨١م، ص53

جديدا للتقييم، يستوعب في ثناياه القيم السابقة ولكنه يضيف إليها أبعادا جديدة "[١].

أما عن ظاهرة الشعر الحر فقد اعترض كثير من المتلقين عليها وحاربوها منذ عام ١٩٥٣م، خاصة عند تبني (مجلة الآداب البيروتية لهذا الشعر) وهذا ما حدث لقصيدة النثر منذ عام ١٩٥٤م، قبل ظهور(مجلة شعر) التي تبنت قصيدة النثر، فقد أطلق عليها بعض المتلقين (القصيدة اللاوزنية) أو (القصيدة اللاصوتية)، وسأقوم هنا بعرض تلك الآراء سواء بالقبول أو الرفض أو التأييد لهذه التشكيلات.

كانت مقدمة (بلوتلاند) للويس عوض هي أولى المحاولات التي قامت بتبرير وجود هذا الشعر، وقد نشرها لويس عوض عام ١٩٧٤م، تحت عنوان(حطموا عمود الشعر)، وقد أكد أن الشعر العربي قد مات مات عام ١٩٢٢ م، مات بموت أحمد شوقي، مات ميتة الأبد،، فمن يشك في موته فليقرأ جبران ومدرسته، وناجي ومدرسته، وعلى أحمد باكثير، وصالح جودت"، والموت عند لويس يتحدد بأن الأجيال الجديدة تختلف تمامًا عن الأجيال القديمة، فهي أجيال معذبة ثائرة تقرأ فاليري، وت.س اليوت، وتكافح من أجل الاستبداد[٢]، كما كان " صلاح عبد الصبور" من أنصار التجديد فقد نشر دراسة في المجلة العدد التاسع والخمسين ١٩٦٢م، تحت عنوان " الشعر الجديد لماذا؟" وقد عرض في هذا المقال أن الأدباء أصحاب اللغة والشعراء ورثة الشعر، ولهم الحق في تغيير ملامحه، كما حدد دعائم التجديد في الشعر بتغيير العالم وتغيير النظرة[٣] .

أما (نازك الملائكة) فقد أعلنت في مقدمة كتابها ضرورة التجديد في الشكل العام للقصيدة، وقد دعمت موقفها الداعي للتجديد من خلال عرضها لأسباب اندفاع الشاعر والقارئ معًا نحو تلقي ظاهرة الشعر الحر، هذه الأسباب تتمثل في[٤]:

- التروع نحو الواقع :لأنّ التشكيل الجديد يفسح المجال للشاعر كما للمتلقي في أن يقترب من واقعه المعيش، فلا يحيد عن تمثل هذا الواقع في شعره لأن الإطار الجديد يسمح له بعرض رؤاه دون التقيد بالموروث القديم فالشعر الحر

---

[١] -غالي شكري، سوسيولوجيا النقد العربي الحديث ،ط ١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨١م، ص ١٥٥.

[٢] - ينظر، شكري غالي، مفهوم الحداثة عند شعرائنا الجدد، المجلة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، س٧،ع٨٢، جمادي الأول – أكتوبر، ١٩٦٣م، ص٤٢.

[٣] - انظر، شكري غالي، مفهوم الحداثة عند شعرائنا الجدد، المرجع السابق، ص٤٣.

[٤] - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص٥٦،٦٠،،٥٣،٥٣.

يتيح للفرد الهروب إلى الأجواء الرومانسية والابتعاد عن الواقعية، كما أن نظام الشطرين يكبل الشاعر، ومحدد بحدود لا يستطيع الخروج منها.

- الرغبة في التحرر والاستقلال: رغبة الشاعر في تحيق ذاته من خلال فرادته الإبداعية.

- النفور من النموذج: من طبيعة الفكر المعاصر أن يجنح عما سمي بالقصيدة النموذج، فوجد الشاعر نفسه في حاجة إلى تحطيم هذا النموذج الهندسي، وأن يصنع نماذج حسب رؤيته وأفكاره.

وعلى الرغم من دعمها للتجديد والشعر الحر إلا أنها تراجعت عما أعلنته في مقدمة ديوانها، وبدأت تحذر من مزايا الشعر المضللة، وربما يرجع تراجعها أنها لا تعد الشعر الحر إهمال كامل للوزن وهو ما سيتضح في رفضها لقصيدة النثر واعتبارها بدعة شعرية ظهرت في لبنان حين ذهبت إلى مقاربة قصيدة محمد الماغوط على أساس أنها الشكل الشعري النثري الأول في الشعرية العربية، فاعتبرته مجرد خاطرة تقول: " إنه نثر طبيعي كالنثر على الرغم من أن كاتبه ينثره مفرقا على أسطر كما لو أنه كان شعرا حرا [1].

وقارنت بين مشروع الشعر الحر، الذي أرست قواعده، وما سمي بقصيدة النثر، فقالت ...": **وإنما سمينا شعرنا الجديد بالشعر الحر لأننا نقصد كل كلمة في هذا الاصطلاح فهو شعر لأنه موزون يخضع لعروض الخليل ويجري على ثمانية من أوزانه وهو حر لأنه ينوع عدد تفعيلات الحشو في الشطر، خالصا من قيود العدد الثابت في شطر الخليل .فعلى أي وجه تريد دعوة النثر أو تسمي النثر شعرًا؟ وما هذه الفوضى في المصطلح والتفكير لدى الجيل الذي يقلّد أوروبا في كل شيء تاركا تراث العرب الفن [2] ، هذا يدفعنا للتساؤل حول كيفية استقبال المتلقي لهذا المصطلح(قصيدة النثر)؟، الذي ينقسم لشقين الشق الأول (قصيدة)، والشق الثاني(نثر).**

كان أدونيس أول من استعمل مصطلح" قصيدة النثر"، نقلا عن المصطلح الفرنسيPoème en prose وذلك في مقالة له تحت عنوان " محاولة في تعريف الشعر الحديث" ولكن المصطلح في هذه المقالة لم يسيَّج بسياج مفهومي يبرز خصائصه ، ثم ظهر المصطلح مرة أخرى بشكل أكثر تحديدا في مقالة

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص٢١٣.
[2]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص٢١٣.

ثانية بعنوان " في قصيدة النثر" والمقالتان منشورتان في مجلة" شعر.*"، ويرى غالي شكري أن تسمية " قصيدة النثر" تسمية خاطئة[١]، معتبرًا إطلاق هذه التسمية آخر رواسب الحس الكلاسيكي في حركة التجديد الحديثة في الشعر العربي [٢]، كما أشار أن إطلاق هذه التسمية في إطار حركة الشعر الحديث يدفعنا للوراء، وأن إحلال كلمة (نثر) بدلا من وزن يدل سوى على رد الفعل الذي يصنعه الشعراء المحدثون وليس الفعل، كما يرى أن تسميتها بهذا الاسم تسئ للنقد أيضًا واقترح تسميتها (التجاوز والتخطي).

عبد العزيز المقالح قررا خطأ هذه التسمية ، مقترحا مصطلحا بديلا هو " القصيدة الأجد"،

ويستند المقالح في رفضه هذا إلى اعتبارات عدة منها أن إطلاق صفة النثرية على هذا الشكل الشعري يقيم حالة من التضاد، فالنثر نثر والشعر شعر ولا يلتقيان[٣].

ما يهمنى هنا كيف تلقي المتلقي قصيدة النثر ؟ (قصيدة النثر بين القبول والرفض) وهل كان الاعتراض على مسماها أم على التجديد بصفة عامة؟.

الاتجاه الأول: وهو الاتجاه الذي يرفض فكرة قصيدة النثر بصفة عامة:

رأي بعض أصحاب هذا الاتجاه أن هذه التسمية تحمل خطرًا كبيرًا أمثال د. عبد القادر القط والذي رأى أن هذا الشعر" يتيح لكل من تعتمل في نفسه بعض الخواطر الوجدانية أو بعض التأمل في النفس والحياة والمجتمع ليصوغها في كتابات لا تبلغ الشعر ذي المستوى الرفيع ولا النثر الفني ذي الطابع الشعري، ويرى أن هذه الظاهرة قد نتجت عن ما يتصور شيوعًا لمبادئ (السردية)، و(التداولية)، واقتحام تجارب تبدو جريئة وحرة" وهى في حقيقتها نابية لم ينف

---

* *ظهرت المقالة الأولى في العدد ١١، السنة٣، صيف١٩٥٩ ،وقد ورد فيها المصطلح مركبا تركيبا نعتيا (قصيدة نثرية). ونشير هنا إلى أن هذه المقالة قد أعاد أدونيس نشرها فيما بعد في كتابه "زمن الشعر".أما المقالة الثانية فقد ظهرت في العدد١٤ ،السنة الرابعة ،ربيع.١٩٦٠.

١ - انظر غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الشروق، ط ١، بيروت ، ١٩٩١م، ص٥٦.

٢ - المرجع نفسه، ص٥٦.

٣ - انظر عبد العزيز المقالح : أزمة القصيدة العربية ،مشروع تساؤل، دار الآداب، ط ١، بيروت،١٩٨٥، ص٧١. والملاحظ أن المقالح لا يثبت على المصطلح البديل الذي يقترحه ، إذ سرعان ما يستبدل به مصطلحا آخر هو" النص الشعري" ، وذلك بدءًا من الصفحة٧٤من كتابه المذكور.

عنها سمو الفن سوقيتها وابتذالها" [١]، أما الشاعر كمال نشأت فقد اتهم نواتج هذا الشعر الذي اسماه " بشعر الحياة اليومية" بالركاكة وإفساد الذوق مفرقًا بينه وبين الشعر الذي يرتكز على حد تعبيره على " الذوق المصفى والموهبة الشاعرة" [٢]

الاتجاه الثاني: (الوسط) يرفضون المسمي فقط واقترحوا مسميات أخرى.

استخدم "محمد العبد" مصطلح (قصيدة النثر) إلا أنه غير راضٍ عنه، فحسب رؤيته يرى تناقضًا ظاهرًا بين الوحدتين المشكلتين للمصطلح، كما أنه يرى أن التسمية لا تنسجم مع المقولة النقدية الأولية المبنية على الاندماج بين الشكل والمضمون، فمصطلح قصيدة النثر حسب قوله

(مصطلح أبتر)، واقترح تسميته ب (النثر الشعري)، وتري الباحثة أن هذا المسمى يزيد الأمر صعوبة وذلك؛ لأن هناك ثمة فرق بين قصيدة النثر والنثر الشعري [٣].

أما الناقد محمد فكري الجزار، فيقرر أن ثنائية نظم–نثر التي تقسم الإنتاج الشعري إلى قصيدة نظم وأخرى قصيدة نثر، برغم إشارتها إلى توفر عناصر الشعرية في الأخيرة، تتضمن إشارة نقيضة من خلال إضافة النثر إلى القصيدة، واقترح تسميتها (الكتابة الشعرية)، وذلك لتجاوز دلالات النظم، وحسب رؤيته فالكتابة الشعرية تنسق في الخطاب النقدي الحديث مع ظواهر الحداثة الأدبية عالميًا وعربيًا على السواء، كما أنها تتضمن الخصائص الفنية دون أن يكون الوزن أحد مكوناتها، وبنفس المعيار تكتشف النثرية في كثير من الكتابات المتمتعة بخصوصية الوزن [٤]، ولا تتفق الباحثة مع هذه التسمية لأن؛ مصطلح (الكتابة الشعرية)، ينسحب على القصيدة العمودية، وقصيدة التفعيلة، وليس مصطلحًا يميز هذا النوع من الكتابة دون غيرها.

---

[١] - د. عبد القادر القط: رؤية الشعر العربي المعاصر في مصر، مجلة إبداع القاهرية، العدد الثالث، مارس ١٩٩٦م، ص١٧.

[٢] - كمال نشأت، شعر الحياة اليومية، مجلة إبداع القاهرية، العدد الثالث، مارس، ١٩٩٦م،ص٥٥.

[٣] - ينظر، محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، القاهرة، ١٩٨٩م، ص١٧٧.

[٤] - ينظر، محمد فكري الجزار :لسانيات الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة2002م، .ص١٧.

الاتجاه الثالث: هو الاتجاه الذي قبل المسمي والشكل العام، فهي ظاهرة قائمة لابد من مناقشتها وتحليلها.

فمحمد عبد المطلب فيرى أن المصطلح رغم كونه مصطلح مترجم عن الفرنسية، لكن عبد المطلب أعطاه شرعية الحضور من خلال الوقوف على أبعاده من الناحية المعجمية فمادة" قصد ، إضافة لهذا الكلام، وتدعيمًا لرأي محمد عبد المطلب ففي" لسان العرب " ترتبط بالقصد، كما أن ابن منظور لم يربط بين القصيدة والوزن أو القافية، وإنما ربطها بالشعر ، ومادة" شعر " في المعجم تنتمي إلى الشعور والفطنة والعلم [١]، وينحو صلاح فضل نفس الاتجاه الذي سلكه عبد المطلب في التأمل في الجذر اللغوي، فقد وضح أن هذا الجذر يفضي بنا إلى فكرتين متلازمتين أولهما (القصدية) فالقصيدة كلام مقصود في ذاتهن فهو اللغة عندما تصبح كلامًا فنيًا وليس مجرد وسيلة تواصل، هذا القصد هو الذي يميز قصيدة النثر عن أشكال الشعر الأخرى (كالشعر المنثور والنثر الشعري) وها ما أشارت إليه سوزان برنار في كتابها (قصيدة النثر)، أما الركيزة الثانية فتتمثل في الاقتصاد أي أن لغة القصيدة تتميز بالقصد والتركيز والتكثيف، ولذلك لا يرى فضل أي تناقض دلالي في مصطلح" قصيدة النثر " باعتبار أن الجذر اللغوي لكلمة قصيد ة لا يتضمن الأوزان العروضية ، فبإمكان النثر في بعض حالاته أن يكون مقصودا لذاته جماليا واقتصاديا ، فيتخلق منه هذا الأسلوب الجديد الذي يسمى قصيدة النثر[٢].

حتى إن الناقد والروائي إدوار الخراط قد وضح أن " إنكار مصطلح قصيدة النثر قد أصبح نوعًا من العبث النقدي" [٣] على الرغم أنه في موضع آخر لا يخفي علينا إحساسه بقلق المصطلح وافتقاده الشمول والإحاطة، ولذلك فإنه يقترح تعبير(الكتابة عبر النوعية) كبديل أكثر دقة، وذلك عندما يقول في معرض حديثه عن كتابة بدر الديب: " وقضية قصيدة النثر كما نعرف محسومة في معظم الأوساط الأدبية في المشرق والمغرب على السواء، ولكنها عندنا ما زالت تواجه صخرة من التزمت والحفاظ على القديم..... على أنني بطبيعة الحال لا أصر على التسمية أو على التصنيف وإنما أدعو هذه الكتابة الجدية لكتابة "

---

[١] - ينظر محمد عبد المطلب : قصيدة النثر، ص٣٥.

[٢] - ينظر صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة، ص218

[٣] - إدوار الخراط: الكتابة عبر النوعية، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤م،ص١٨.

عبر نوعية" إذا أجد في ذلك دقة أكبر وشمولاً وإحاطة أكثر مما أجد في تسمية (قصيدة النثر)[١].

أما جموع المتلقين المتمثلين في الشعراء أنفسهم فقد صرحوا بأن قصيدة النثر:" حلقة نوعية مختلفة جماليًا بلا شك في تاريخ الشعر العربي على مدار عمره التليد، ولم تأتِ من فراغ فقد سبقتها تيارات وتجارب شعرية كثيرة.... ومع ذلك بقي الخيط موصولاً، هو الخيط نفسه وطرفه الآخر في يد الأسلاف"[٢].

يمكن القول إن أي فن حداثي يتأرجح بين القبول والرفض من قبل المتلقين، كما أنه هذا الفن الحداثي يعبر عن جماليات عصره، ولم ينشأ من فراغ بل تسبقه تجارب وتيارات مختلفة.

[١] - المرجع نفسه، ص٣٣، ٣٤.
[٢] - الملتقى الأول لقصيدة النثر، ديوان الشعر (المقدمة)، الدار للنشر والتوزيع، الكتابة الأخرى، المقدمة، ٢٠٠٩، ص٦.

المصادروالمراجع

المصادر:

- **علاء عبد الهادي:**

– **حليب الرماد – مركز إعلام الوطن العربي صاعد . القاهرة. ١٩٩٤م،**

– **شَجِن، مركز الحضارة العربية، "ط١"، ٢٠٠٣م.**

– **النشيدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ط٢، ٢٠٠٥م.**

– **مهمل (تستدلون عليه بظل)، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٩م،**

– **إيكاروس أو في تدبير العتمة (يوميات من ثورة يناير- حكايات شعرية) القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠١٤م.**

- **محمد الحمامصي، موت مؤجل في حديقة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٨م.**

- **محمد عفيفي مطر:**

– **ملامح من الوجه الأنبادوقليسي، بيروت، دار الآداب، ط١، ١٩٦٩م.**

– **الأعمال الشعرية (أعمال مختارة) تقديم، أحمد سويلم، مكتبة الأسرة ، ٢٠٠٤م.**

– **الأعمال الكاملة، ديوان رباعية الفرح، الجزء الثالث، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٠م.**

مراجع عربية:

١– أحمد بزون قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، دار الفكر الحديث بيروت، ط١٩٨٦،١م.

٢– ابن رشيق القيرواني، " العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده"، مطبعة السعادة ، القاهرة، ١٩٦٣م.

٣– أدور الخرّاط:

- **شعر الحداثة في مصر، دراسات وتأويلات، ، ط١، ١٩٩٩.**
- **الكتابة عبر النوعية، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤م،ص١٨.**

٤– أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٥،

٥– إحسان عباس، تأريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة بيروت، ط٤، ١٩٨٣.

٦– جابر عصفور، المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين، دار قباء للطباعة، د ط . ١٩٩٨م.

٧- حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس ، ط١، ١٩٦٦.
٨- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب ، ط١، بيروت، ١٩٩٥م.
٩- عزّ الدين المناصرة، جمرة النصّ الشعريّ، منشورات اتحاد الأدباء والكتّاب العرب،عمان ،ط١، ١٩٩٥م
١٠- عبدا لسلام المسدي، فى جدل الحداثة،كتاب الشعر ومتغيرات المرحلة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦م،
١١- عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، ٢٠٠٤م
١٢- عزت أحمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٣٠٠٣م.
١٣- عزة جدوع: عن محاولات التجديد في إيقاع الشعر الحديث (دراسة نقدية في شعر حسن طلب)، مكتبة المتنبي، ٢٠١٣.
١٤- العقاد، دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، نهضة مصر، القاهرة، ٢٠٠٦م،
١٥- كمال نشأت،.شعر الحداثة في مصر، الابتداءات..الانحرافات..الأزمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.
١٦- مصطفى جمال الدين:الإيقاع في الشعر العربي (من البيت إلى التفعيلة)، مطبعة النعمان للنشر والتوزيع، ١٩٧٠م، صـ٤٥.
١٧- محمد عبد المطلب، قراءات في الأدب واللغة والثقافة، دار المعارف، القاهرة، ط١، ٢٠١٥م
١٨- محمد جمال باروت ،:
- الحداثة الأولى، ، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط١، ١٩٩١م.
- محمد الشعر يكتب اسمه، دراسة في القصيدة النثرية في سوريا، اتحاد الكتاب العربي، ١٩٨١م.
١٩- أمين لريحاني، هتاف الأودية، دار الريحاني للطباعة والنشر، بيروت ، ١٩٥٥.
٢٠- محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، ط٢، ١٩٧١م.
٢١- محمد فاخوري، موسيقي الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، مطبعة الروضة ، دمشق، ١٩٩٦م.

٢٢- يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآداب، ط٤، بيروت١٩٩٩م.
٢٣- يوسف نوفل، بيئات الأدب، دار المريخ للنشر، ط١، ١٩٨٤م.
٢٤- يوسف حامد : قضايا الإبداع في قصيدة النثر،دار الحصاد للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م.
٢٥- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط٦، ١٩٨١م.
٢٦- د. حميد سمير، شعرية التلقي،(النص وتجاوب المتلقي في أدب المعري)، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠١٨م.
٢٧- محمد صابر عبيد،(القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية) حساسية الانبثاقية الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١٠م.
٢٨- عفيفي مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، من مجمرة البدايات، ط١، ١٩٩٨م.

مراجع مترجمة

١- تشارلز سيميك: العالم لا ينتهي, ترجمة: أحمد شافعي, الهيئة العامة لقصور الثقافة, ط١، ٢٠١٣م.
٢- تودورف، الشعرية ، ت: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامه، ط٢، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩٠م.
٣- جون كوهن، اللغة العليا، تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، ط٢، ٢٠٠٠م.
٤- رومان ياكوبسن، قضايا الشعريّة، ت: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٨م.
٥- سوزان بيرنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيّامنا، ترجمة: د. زهير مغامس، مراجعة: على جواد الطاهر، الهيئة العامة لقصور الثقافة،١٩٩٩م.
٦- سي موريه، حركة التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ت: سعد مصلوح، ط١، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٦٩م،
٧- هينرش بليث، البلاغة والأسلوبيّة، ترجمة وتقديم د. محمد العمري، منشورات دراسات سال، المغرب، دون تاريخ.

الرسائل العلمية والدوريات:

١-علي بدر، تأريخ قصيدة النثر العربيّة، مقاربة أبستمولوجيّة، مجلّة الطليعة الأدبيّة، دار الشؤون الثقافيّة، بغداد، ع١، ١٩٩٩.

٢-فاضل ثامر، قراءة نقدية لبعض النصوص الشعريّة الجديدة، مجلة أسفار، العدد المزدوج ١٢/١١، ١٩٩٠م،

١. - الإبداع وبنية القصيدة في شعر عبد الله البردوني،مجلة عالم الفكر،ع١،مج٣٧،يونيو سبتمبر، ص٢٤٦.

٢. شكري غالي، مفهوم الحداثة عند شعرائنا الجدد، المجلة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، س٧،ع٨٢، جمادي الأول – أكتوبر، ١٩٦٣م، ص٤٢.

٣. عبد العزيز المقالح : أزمة القصيدة العربية ،مشروع تساؤل، دار الآداب، ط ١، بيروت،١٩٨٥،

٤. الملتقى الأول لقصيدة النثر، ديوان الشعر (المقدمة)، الدار للنشر والتوزيع، الكتابة الأخرى، المقدمة، ٢٠٠٩م.

عبد القادر القط: رؤية الشعر العربي المعاصر في مصر، مجلة إبداع القاهرية، العدد الثالث، مارس ١٩٩٦م.