مجلة جامعة ذمار

للدراسات والبحوث

مجلة علمية محكمة فصلية تعنى بالمعرفة الانسانية | العدد العاشر رجب ١٤٣٠هـ - يونيو ٢٠٠٩

- الأستاذ الجامعي (صفاته وكفاءاته)
- جيو مورفولجية حوض صنعاء
- دراسة سياقية في سورة الكهف
- الكتابة .. تكلم النص
- فقه المآلات (دراسة تأصيلية تطبيقية)

مجلة جامعة ذمار للدراسات والبحوث

مجلة علمية محكمة فصلية تعنى بالمعرفة الإنسانية

رئيس التحرير

أ. د. أحمد محمد الحضراني
رئيس جامعة ذمار

مدير التحرير

د. عبدالعزيز الحاج مصطفى

المراسلات

رئاسة جامعة ذمار
ص - ب (87246) - ذمار ، اليمن
هاتف : 509551 ـ 6 ـ 00967
فاكس : 509553 ـ 6 ـ 00967
أميل :ـ Thamar.jhs@jmall.com
موقع المجلة على الانترنت:
مسؤول الموقع :ـ د. عبدالغني الأدبعي

مجلة جامعة ذمار للدراسات والبحوث

- جميع الحقوق محفوظة .
- لا يحق إعادة نشر المواد المنشورة في المجلة دون استئذان إدارتها .
- لا يحق الاقتباس من المواد المنشورة في المجلة من غير ذكر المصدر .

تصدرها

رئاسة جامعة ذمار

الهيئة الاستشارية

أ. د.صالح علي باصره
أ. د.عبد العزيز المقالح
أ. د. عبد الوهاب راوح
أ.د. محمد محمد مطهر

هيئة التحرير

أ.د. أحمد عبده صالح
أ.د. أمين الحميري
أ.د. عادل الألوسي
أ. هلال الراعي

التدقيق اللغوي

د. عبدالكريم البحلة
د. عبدالله الإرياني

المتابعة العلمية والفنية

أ.عبدالقوي علي العفيري
أ. إبراهيم ناصر صالح القيسي

سكرتارية التحرير

أ. إيلاف الآلوسي

تنسيق وإخراج ضوئي

أ. محمد محمد علي سبيع

مجلة جامعة ذمار للدراسات والبحوث

مجلة علمية محكمة فصلية تعنى بالمعرفة الإنسانية

العدد (10) - رجب 1430هـ يونيو 2009 م

فهرس المحتويات

كلمة رئيس التحرير	7	أ. د.أحمد محمد الحضراني رئيس جامعة ذمار
• الأستاذ الجامعي (صفاته وكفاءاته)	9	أ. د. صادق ياسين الحلو
• الكتابة. تكلّم النّص	20	أ. د. عبد الواسع الحميريّ
• المهيمنة وتجلياتها تأملات نظرية وقراءة تطبيقية في قصيدة (الخيط المشدود في شجرة السرو) لنازك الملائكة	37	أ. د. علي حداد حسين
• القول المبين في معنى قوله تعالى : قل إن كان للرحمن ولدٌ فأنا أول العابدين	66	أ.د. محمود بن يوسف فجّال
• قراءة جديدة في شرح القصائد التسع المشهورات لابن النحاس (المنهج والأدوات)	90	د. عبد العزيز الحاج مصطفى
• الحضارة العربية والإسلامية المؤتمرات العربية والدولية أنموذجاً 1980-2007م	109	د. داوود المنصدعي
• تسويق المنتجات السياحية اليمنية لدول مجلس التعاون الخليجي وآثاره الاقتصادية والاجتماعية	123	د. احمد احمد الرحومي
• فقه المآلات (دراسة تأصيلية تطبيقية)	152	د. محمد سرحان التمر
• إعراب الفعل المضارع و بناؤه بين النحاة القدماء و المحدثين (رؤية أخرى)	169	د. عبد الكريم مصلح أحمد البحله
• القول الشهير في تحقيق الإدغام الكبير (تحقيق)	186	د. عطية بن أحمد بن محمد الوهيبي
• دراسة سياقية في سورة الكهف	221	د. ذكرى يحيى القبيلي
• أسباب الخلع بين الماضي والحاضر	245	د. محمد حسن الإبراهيم
• جيومورفولجية حوض صنعاء	278	د. عبد الحميد محمد الصالح
• شعرية الوزن بين التجديد الشعري الحديث وقصيدة النثر (الحضور والغياب)	301	د. خالد الغزالي
• ظاهرة الصعلكة في الشعر العربي قبل الإسلام. (المفهوم والبواعث)	325	د. عبد الله علي قاسم الصنوي
• اللغويات التاريخية ودراسة الأدب الإنجليزي.	382	أ.د. أمر ناث جها
• العلامة الباقية: تأثير اليوت في بعض الروايات الانجلوهنديه.	376	د. شاندرا بوسان برساد
• نحو تواصل فعال: تطوير المهارات فوق اللغوية لدى اليمنيين المتعلمين للغة الإنجليزية كلغة أجنبية.	362	د. عبدالله الأرياني

- المواد المنشورة تعبر عن آراء كاتبيها ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة .
- ترتيب المواد في المجلة يخضع لاعتبارات فنية .

شعرية الوزن بين التجديد الشعري الحديث وقصيدة النثر
(الحضور والغياب)

د. خالد الغزالي *

الخلاصة :

يعد الوزن في الشعر ركناً مهماً ، فهو خصيصة ملازمة له لاسيما في شعرنا العربي، بوصفه أحد العناصر الرئيسة في الشعر، وظلت هذه القيمة تحاط بهالة من القداسة لدى النقاد والشعراء في المشهد النقدي العربي القديم، على الرغم من ظهور بعض التوجهات التجديدية التي حاولت التخلص من نظام القافية الموحدة.

أمّا التيارات والحركات التي ظهرت منذ مطلع القرن العشرين، على كثرتها وتعدد مشاربها، فنجد أن أي من هذه الحركات جميعها لم تعلن نيتها إلغاء الوزن، إذ أجمع معظم رواد هذه الحركات على أهمية الوزن، وأنه العنصر الأساسي في الشعر، وأن إلغاء الوزن يعني خروج الكلام من دائرة الشعر، فلا شعر من دون موسيقى، وهذا إحساس دقيق يبين أهمية الموسيقى في الشعر وأنهما يتصلان ببعضهما اتصال الروح بالجسد .وعليه فقد وقف البحث عند :

التنظير الواسع الذي حظي به الوزن وبيان أهميته من فلاسفة اليونان، والعرب القدامى، فضلاً عن الرؤى النقدية إزاء الوزن في النقد الغربي الحديث. كما وقف البحث

* أستاذ الأدب والنقد المساعد – التربية والاداب – خولان- جامعة صنعاء.

عند الإنجاز العظيم الذي حققته حركة الشعر الحديث، وموقف الحركة من الوزن والقافية، فقد مثلت هذه الحركة انطلاقة دفعت بالحركة الشعرية والنقدية العربية من واقع الرتابة إلى عالم أكثر رحابة، وفتحت آفاقاً لعملية التجديد الشعري وسرعان ما انتشرت ولاقت القبول على مستوى الأقطار العربية كافة، وبعد انتصار هذا التيار، ظهر منذ أواخر الخمسينيات من القرن الماضي اتجاه يسمى اتجاه (مجلة شعر) اللبنانية، وقد حاول منظر و هذا الاتجاه تجاوز الشكلين للقصيدة العربية (العمودية والتفعيلة)، وتجلّت تعبيراتهم في كتابة ما يسمى (قصيدة النثر)، ملغية الوزن والقافية، ومنذ ذلك التاريخ وحتى اليوم ظلت قصيدة النثر فضاءً مفتوحاً لا تخوم له، ولم يستطع مريدو هذا التوجه التوصل لنتائج محددة تكون بمثابة سمات مميزة يختص بها هذا اللون الجديد أو التجربة الشعرية النثرية، غير أن هذه الدعوة واجهت كثيراً من ردود الأفعال، تجلت في رؤى وشهادات ومواقف نقدية، بين رافض ومؤيد ، وقد استعرض البحث في صفحاته الأخيرة بعضاً منها على سبيل التمثيل لا الحصر، بغية أن نوضح ولو بقدر يسير أسباب الرفض والقبول.

مفهوم الوزن وأهميته عند القدامى والمحدثين

تعد صلة الشعر بالموسيقى صلة حتمية في القديم والحديث، إذ لا انفكاك لأي منهما عن الآخر.

إن الوزن هو الصورة الخاصة للإيقاع، وكلاهما يقوم على التكرار من جانب الشاعر والتوقع من جانب المتلقي، وعادة يكون هذا التوقع لا شعورياً؛ لأن (تتابع المقاطع على نحو خاص – سواءً كانت هذه المقاطع أصواتاً أو صوراً للحركات الكلامية – يُهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره، وهذا سر أهمية الوزن الشعري، باعتباره استجابة لترويح نفسي من قبل المتلقي)[1].

ويُعرف الوزن بأنه: (مجموعة الأزمنة المتساوية المكررة التي يتألف منها البيت والتي عرفت بالتفعيلات)[2]، ومن الشعر العربي نفسه وجد أن أوزانه تتساوى فيها الحركات والسكنات في كل بيت من القصيدة ملتقية دائماً عند قافية توثق وحدة النغم، كما يُعرف الوزن بأنه: (مجموعة نقرات تتخللها أزمنة محددة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة، ويكون لها أدوار متساوية الكمية)[3].

والوزن يؤدي في الشعر موسيقى تركيبية هي نتاج الأوزان الشعرية ذات القيمة المركبة المعتمدة على التناسق الصوتي للكلمات التي تؤدي إلى تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر.

والإيقاع الشعري ليس شيئاً عرضياً أو زينة خارجية يمكن طرحها بسهولة، فلقد سبق لأفلاطون أن أعلن في جمهوريته عن الأهمية الكبرى للإيقاع كعنصر أساسي من عناصر الشعر، عندما أشار إلى أن: (الشعر قائم على عناصر ثلاثة هي: الكلمة، والتناسق، والإيقاع)[4].

لذا تبرز أهمية الموسيقى في الشعر منذ القدم، وأنهما يتصلان ببعضهما اتصال الروح بالجسد، وقد قرر أرسطو في كتابه (فن الشعر)، أن الدافع الأساس للشعر راجع إلى علتين: الأولى غريزة المحاكاة أو التقليد، والثانية غريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم[5].

إن الوزن هو أحد العناصر الرئيسة في تكوين نسيج القصيدة وهو يشكل جزءاً مهماً من البناء الشعري وتوحيد بنية القصيدة.

وقد ذهب ابن رشيق القيرواني عند تحديد ماهية الشعر إلى: (عَدّ الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولها به خصوصية)[6].

ونظر ابن سينا، إلى الوزن على أنه جزءٌ من اللغة المخيلة في الشعر، إذ يقول: (إن الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة) ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي)[7].

وكان القدامى من علماء العربية لا يرون في الشعر أمراً جديداً يميزه عن النثر إلا ما يشتمل عليه من الأوزان والقوافي.

ومن فلاسفة العرب الذين وقفوا أمام هذه المسألة: الفارابي، إذ أكد (أن الجمهور وكثيراً من الشعراء إنما يرون أن القول شعراً متى كان موزوناً)[8].

وظاهر قول الفارابي، يعني أن إلغاء الوزن خروج الكلام من دائرة الشعر.

إن من أخطر أسرار الشعر تلك الجذوة الإيقاعية والموسيقية السرية، التي تمتلئ بها القصيدة وتجعل، لها القدرة على التأثير بطريقة مذهلة على المتلقي مما جعل القدماء يعدونه لونا من السحر يسيطر به الشاعر على الجماهير.

وعليه فإن ثمة سبباً مهماً في فضيلة الوزن، (وأنه بطبيعته يزيد الصورة جدة، ويعمق المشاعر ويلهب الأخيلة، وتأكيد الوزن والصورة في وحدة متماسكة تعني الانحياز إلى المتعة الجمالية) (9).

والوزن في حد ذاته كونه تنسيقاً جمالياً (يمتلك قيمة إنفعالية مهيمنة تتعلق بتخدير الحواس من الناحية الفسيولوجية، كما أنه يرتبط بالأحاسيس الفطرية لدى الإنسان) (10).

وقد أكد الدكتور محمد النويهي أن (الوزن في الشعر ليس زائداً يمكن الاستغناء عنه، وليس مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينةً ورونقاً، بل إن الشاعر الصادق لا يجد من الأشكال الموزونة مناصاً حين يحاول الكلام في ساعة الإلهام) (11).

وكذلك الدكتور عبدالقادر القط يعتقد: أن الشعر في جوهره (تعبير وجداني عن الحياة بالكلام يتحقق فيه إيقاع خاص لا يكون عادة في النثر وتوضع الألفاظ فيه في نسق موسيقي خاص يكسبها قدرة على الإيحاء والتأثير لايكون لها عادة في غير هذا النسق، أما طبيعة هذا الإيقاع وهذا النسق الموسيقي يتعلق بمتواضعات تختلف باختلاف الشعوب وظروفها الاجتماعية واللغوية) (12).

ويرى العقاد في الوزن وما يتصل به سبيلاً للوصول إلى الفن الكامل إذ يقول: (إن المقصود بالفن الكامل هو الشعر الذي توافرت له شروط الوزن والقافية، وتقسيمات البحور والأعاريض التي تعرف بأوزانها وأسمائها، وتطرد قواعدها في كل ما ينظم من قبلها) (13).

نلحظ من رأي العقاد أن الشعر أساساً يعتمد على الموسيقى، وأن موسيقاه خاضعة لبحور الشعر المتوارثة، ويظهر شدة تمسكه برأيه في تحديده لكلمة الأوزان وأسمائها وطبقاً لهذا الفهم، فإن لغة الشعر من دون الوزن تنحدر إلى نقطة باهتة الوقع، لا يمكن معها أن نسمي الكلام شعراً، وإنما نسميه نثراً.

أما محمد مندور فيقول: (لا نستطيع أن ننكر ضرورة الموسيقى للشعر، وإلاّ أصبح نثراً بالبداهة، كما أن هناك شعراً يستمد معظم جماله من موسيقاه) (14).

إن الانحياز إلى الأوزان الشعرية على وفق ما تم بسطه من الآراء، يعني تأطير دائرة الشعرية، وعضوية الوزن في إقامتها.

وتتأتى أهمية الوزن من تأثيره ووظائفه بالنسبة لطرفي النص الشعري، الشاعر الفنان من جهة، والمتلقي من جهة ثانية، وتكمن أهمية الوزن بالنسبة للمتلقي فإنه يطيل لحظة التأمل عنده، أمّا بالنسبة للشاعر فإن العلاقة ما بين اللغة التي يستعملها والوزن تبدو علاقة ملتحمة في النص الجيد، لأن الأوزان في النصوص تنظم الخصائص الصوتية للغة. وهذا ماذهب إليه رجاء عيد، الذي يقول: (إن الوزن هو الإطار الموسيقي الذي يمنع القصيدة من التبعثر) (15)، فضلاً عن كونه ينظم جوانب عدة في بنية القصيدة، الجانب النغمي من خلال الوحدات الصوتية المنتظمة، والجانب التنظيمي الذي يبلور العلاقات بين الكلمات والصور في إطار بنية موسيقية واحدة، والجانب الإيحائي الناتج عن الجانبين السابقين في الصور المنفردة في القصيدة.

ويشير الشاعر والناقد عبدالكريم راضي جعفر في كتابه – رماد الشعر – إلى أن البنية الموسيقية تعمل على (إثراء النص وتميزه، بحيث يكون كلاماً موحياً يقود حتماً إلى تميز الشعر عما ليس شعرا، فهو عنصر في القصيدة، لا يمكن تجاوزه بأي حال من الأحوال إذا ما أردنا أن نسمي هذه القيمة التعبيرية الجمالية شعراً) (16).

إن انصهار البنيتين الإيقاعية، واللغوية في بنية واحدة، هي بنية القصيدة التي تجمّع الخصائص الصوتية والدلالية والتركيبية، وبمجموعها منصهرة يتولد (التغيير المركب) الذي أحدثته شعرية الوزن، ونظمته في شكل معين يسمى القصيدة، وعليه فقد أكدت الناقدة نازك الملائكة أن شعرية الوزن تشتغل على ثلاثة مستويات:

المستوى الأول : إقامة النص وتوحيده عبر الوزن لأن الوزن هو روح الشعر، إذْ تقول في ذلك: (إن الوزن هو الروح الذي تكهرب المادة الأدبية وتصيرها شعراً، فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف، لا بل إن الصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لامستها أصابع الموسيقي ونبض في عروقها الوزن) (17).

بمعنى: أن الوزن هو الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر، من أجل إقامة النص الشعري وتوحيده.

المستوى الثاني : التوصيل والتلقي، وترى – نازك الملائكة أن الوزن (لا يعطي الشعر الإيقاع وحسب، وإنما يجعل كل نبرة فيه أعمق وأكثر إثارة وفتنة، ولذلك كان الشعر مؤثراً، إذ كان القدماء يعدونه ضرباً من السحر سيطر به الشاعر على الجماهير)[18].

أمّا المستوى الثالث: فقد ذهبت نازك الملائكة إلى أن الشاعر (يصبح حين تعتريه لجج الحالة الشعرية مشحون الذهن بالموسيقى، غائصاً في أعماق عدم الوعي بحيث تندفع اللغة في عقله غير الواعي، فترتفع إلى سطحه عشرات الكلمات المطموسة الأصداء مما قد رقد قروناً في الذهن الجماعي للأمة) [19].

والواقع أن أغلب النقاد والدارسين والشعراء القدامى والمحدثين، لا يتنكرون لدور الإيقاع في الشعر.

واصطفافاً مع ما تم طرحه سلفاً من الآراء، لبيان الوزن وأهميته منذ فلاسفة اليونان، إلى النقاد والشعراء المعاصرين، لا ضير أن نشير بإيجاز إلى آراء بعض الشعراء والنقاد الغربيين في الموضوع نفسه، بوصفها أنموذجاً لما طرحته بعض الحركات والجماعات الأدبية العربية، التي تروم من وراء ذلك خلق بديل إيقاعي للأوزان العربية الخليلية.

إن البنية الإيقاعية مدرك صوتي ذو أهمية عظيمة في بث الحال النفسية التي تكون قد غاصت في مدركات صوتية هائلة، ولعظم هذا المدرك الصوتي، ذهب (مالا رميه) إلى القول: (إن الشعر لا يصنع من الأفكار، بل من الكلمات كأصوات) [20].

ويرى كولردج أن (الوزن يحقق زيادة الحيوية والحساسية في المشاعر العامة والانتباه، ويحدث الوزن هذا الأثر عن طريق إثارة الدهشة من وقت لآخر، عن طريق إشباع رغبة الاستطلاع تارة وإثارتها تارة أخرى، وهكذا على نحو دقيق جداً حتى أنه يستحيل إدراكه إدراكاً واضحاً في اللحظة الواحدة، وإن كان الأثر الكلي الذي يولده كبيراً وأن الوزن هو الشكل الصحيح للشعر)[21].

ويرى الشاعر.ت.س اليوت (أن موسيقى الشعر هي التي تمكن ألفاظ الشعر من تعدي عالم الوعي والوصول إلى العالم الذي يتجاوز حدود الوعي) [22].

ويذهب يتيس إلى : (أن الوزن يخلق في الذهن حالة من الغيبوبة اليقظة) [23].

أمّا رتشاردز في كتابه – مبادئ النقد الأدبي – فقد خَلَص إلى نتيجة في غاية الأهمية، يقول: (إن وصفنا الصادق للوزن بأنه مخدر أو مهيّج أو جليل أو تأملي أو مرح دليل على قدرة الوزن على التحكم في الانفعال على شكل مباشر) [24].

ويقول ماكس آيستمان: (إن المبدأين الرئيسين الناظمين للشعر هما الوزن والمجاز، فهما متلاحمان يتبع أحدها الآخر) [25].

هكذا يظل الوزن عنصراً من عناصر الترتيبات الأساسية للقصيدة العربية، بوصفه الركن المتمم لإحداث التغيير المركب، وعلى وفق ما مر الوزن تكون القصيدة القائمة على الوزن متضادة مع قصيدة النثر، لأن الشعر وجد لنفسه اسماً صادقاً ينص على الوزن.

القافية قيمة موسيقية :

إن الحديث عن الوزن يدعونا إلى الحديث عن القافية، لكون الوزن كما يقول ابن رشيق: (جالباً لها بالضرورة)[26] ، وهي شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية.

إن للقافية قيمة موسيقية مهمة في البنية الإيقاعية للنص الشعري، فهي (عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة ، وتكرارها هذا يكون جزءاً مهماً من الموسيقى الشعرية)[27]، فالقافية في النص الشعري تكون (هيكلاً ثابتاً في القصيدة وحاملة للدلالة، فهي موجودة على كل مستويات بنية ما)[28]، وهذا الهيكل هو الذي يحفظ للقصيدة موسيقاها وأصواتها من التلاشي مع حفظها للمعنى العام وذلك بترددها المكثف في النص.

ويذهب الدكتور المقالح إلى القول: إن القافية (عنصر موسيقي صارخ أدهش العرب، فأرادوا أن ينقلوه إلى النثر لكي يخلقوا فيه قدراً من الطرب والموسيقى الخارجية، فكان النثر المسجوع..) [29].

لقد لازمت القافية الشعر العربي منذ نشأته، بل إن العرب عرفوا القافية قبل أن ينظموا الشعر الكمي الذي وصل إلينا، فهي ضرورة ملحة؛ لأنها تنشر على القصيدة وشاحاً ضبابياً شفافاً، (فوجود القافية ضروري لوجود شعر دقيق في تكوينه الموسيقي)[30]، وهي إحدى الروابط الجميلة بين المبدع والمتلقي، فضلاً عن أن القافية تساعد على حفظ النصوص وتسلسلها.

وللأهمية السيكولوجية والفنية للقافية، ألحت الناقدة نازك الملائكة على الشعراء ألاَّ يتخلوا عنها؛ لأنها ركن مهم في موسيقية الشعر وليست مجرد كلمات عابرة موحدة الروي، فبروزها ورنينها تظل أهم لفظة في البيت، إذ ينتظرها السامع متطلعاً. وانطلاقاً من تلك الأهمية، رصدت نازك الملائكة تسعة عوامل تجعل من القافية ضرورة فنية وسيكولوجية ملحة تتلخص في أنها: وسيلة لخلق وحدة في القصيدة، وتعبير عن قوة وصلابة في كيان البيت، كما أنها وسيلة أمان واستقرار، وتدلنا على النظام في ذهن الشاعر وتنسيق فكره، وتعبر عن الأفكار الداخلية التي يتعمدها الشاعر، وتبزغ في قصيدته من أعماق اللاوعي، كما أنها تعمق الإيحاءات، وهي تيار كهربائي يسري في القصيدة ويرفرف في ألفاظها مغناطيسية تجذبنا من دون أن نقول لماذا، وهي قيد يفتح كنوز المعاني الخفية ويغيِّر اتجاه القصيدة نحو مجالات خصبة، وأخيراً فإنها في شعر المقاومة والنضال، تعطي القافية إحساساً بأن الشاعر مجهز بعزيمة صلبة لا تلين[31]، وللقافية علاقة وثيقة بموسيقية النص الشعري؛ لأن القافية كصوت (يتكرر بأوقات متساوية داخل القصيدة يعطيها إيقاعاً موسيقياً يوحد أبياتها المستقلة من ناحية، ويلقي ظله على بنية ألفاظ القصيدة من ناحية أخرى) [32]، والقافية غالباً (توحي بالمعنى الجميل أو أنها تحور الفكرة الشعرية إلى ماهو أجمل من الأصل، وليست القافية حجر عثرة أمام الشاعر، بل العكس فهي التي تبعده عن الفوضى والضياع في خضم المعاني الشعرية المتشعبة)[33]. وقد أدرك القدامى أهمية القافية، فقد كانت القصيدة تسمى باسم قافيتها، مثل نونية ابن زيدون، وسينية البحتري، أي أنها قد استعملت استعمالاً مجازياً للدلالة على القصيدة.

حركة الشعر الحديث :

المفـــــهوم :

لو أردنا أن نعرف حركة الشعر الحديث في الشعر العربي الحديث في مرحلته الأولى، لقلنا: (إنها تحرر من الأنساق الثابتة في الشعر العربي التقليدي) (34).

لقد مرَّ بنا أنه ومنذ مطلع القرن العشرين، أحس الشعراء بحاجة ماسة لنوع من التغيير في الشكل القائم للقصيدة العربية، وقد مرّ بنا أن أغلب المحاولات التي سبقت حركة الشعر الحر، لم تحدث أي تغيير مهم في شكل القصيدة حتى اكتشف الشعراء العرب طريقة يكسرون بها القاعدة الأساسية في هذا التماثل والتوازن، ويزيلون صفة الاكتفاء الذاتي في البيت الشعري ذي الشطرين، وكانت حركة الشعر الحديث نتيجة ذلك البحث المستمر .

إن سر الحرية في شكل الشعر الحديث الجديد لا يكمن فقط في التحرر من الالتزام بعدد ثابت من التفعيلات في البيت الواحد، بل أيضاً في التحرر من الوقفتين وقانون التماثل والتوازن في الشكل القديم للشطرين.

إن البداية الرسمية لحركة الشعر الحر يجب أن ينظر إليها على أنها ظاهرة فنية نجحت بسبب نضوجها الفني وبسبب توقيتها غير المقصود الذي جاء ملائماً للحظة التاريخية والنفسية في الوطن العربي، وبسبب من الصدمة الروحية التي أحدثتها مأساة فلسطين في العام 1948م، وما نتج عنها من غليان فكري، وسياسي واجتماعي، فقد استطاع الشعراء الجدد أن يضفوا على الشكل الشعري الجديد صفات شعرية أكثر بهاءً مع تبني أعمق للمواقف والرؤى المعاصرة.

يعد ديوان نازك الملائكة (شظايا ورماد)، الذي نشر ببغداد بدء حركة الشعر الحديث رسمياً وإعلامياً، وفي مقدمة الديوان تعرض الشاعرة أداءها في الشعر الحر، هدفه وأفضليته الفنية، وقد أكسبت الحركة دعماً عندما نشر بدر شاكر السياب ديوانه (أساطير)، في العام 1950م، ويمكن القول: إن هذين الشاعرين قادا ثورة الشكل في الشعر العربي الحديث مع حظ طيب من النجاح.

اشتهر عبدالوهاب البياتي بعد ظهور الملائكة والسياب، وبرز في الوسط الأدبي شاعراً حديثاً مكتملاً في العام1954م ، عندما نشر ديوانه الأول (أباريق مهشمة).

ومن الطبيعي أن التغيير لم يظهر دفعة واحدة، ولم يبلغ حد النضج منذ المحاولة الأولى، إلا أن النماذج الناضجة لهذه المحاولة استطاعت أن تقف على أرض ثابتة، كما استطاعت أن تقدم البرهان على قيمة المحاولة ودلالاتها الفنية.

ومن الجدير بالذكر هنا، أن المحاولة لم تكن نتيجة عجز من الشعراء عن نظم شعرهم في الشكل القديم، ولم تكن الرغبة في التخفيف من أعباء الوزن والقافية، إنما كان الدافع الحقيقي جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعاً خضوعاً مباشراً للحال النفسية والشعورية التي يصدر عنها الشاعر، فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق محدثة نوعاً من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتتة، وأصبحت التشكيلة الجدية لموسيقى القصيدة كلها وحدة تضم مفردات نغمية كثيرة في إطار شعري شامل.

إن موسيقى القصيدة الجديدة بنية إيقاعية خاصة، ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته تعكس هذه الحالة لا في صورتها المشوشة التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر، بل صورة جديدة منسقة تنسيقاً خاصاً بها من شأنها أن تساعد الآخرين على الالتقاء بها وتنسيق مشاعرهم المشوشة وفقاً لنسقها(35).

الشعر الحديث والوزن والقافية

قامت القصيدة في الشعر الحديث على أساس جمالي جديد، لذا كان على رواد هذه الحركة ومن تبنى دعوتهم أن يحددوا موقف هذا الشكل الجديد من الوزن والقافية على اعتبار أن الوزن والقافية هما عصب الشكل الشعري والصفة التي تجعل من الكلام المشكل شعراً.

إن الشعر الحديث لم يلغ الوزن والقافية، بل أدخل تعديلاً جوهرياً عليهما، لكي يعبر الشاعر عن تموجات نفسه ومشاعره وانفعالاته وهو الذي لم يكن الإطار القديم يساعد على تحقيقه، فلم يعد الشاعر حين يكتب القصيدة الجديدة يرتبط بشكل معين ثابت للبيت ذي الشطرين، فضلاً عن عدم تقيده في نهاية الأبيات بالروي المتكرر.

ليس للشعر الحر بحر جديد يختلف عن البحور التي وضعها الخليل للشعر العربي وإنما الجديد هو حرية التصرف في عدد تفعيلات هذه الأبحر وفي التوزيع الموسيقي لكل قطعة بما يتلاءم وحاجة الشاعر.

وتنظر الناقدة العربية العراقية نازك الملائكة إلى الشعر الحديث على أنه ظاهرة عروضية قبل كل شيء، ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة، ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر ويعنى بترتيب الأسطر والقوافي، وأسلوب استعمال التدوير والزحاف، وغير ذلك مما هو من القضايا العروضية الخالصة أو هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل تدخل فيه بحور عدة من البحور العربية الستة عشر المعروفة، أو هو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت، وإنما يصح أن تتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر آخر، ويكون هذا التغيير وفق قانون عروضي يتحكم فيه[36]، أي أن أسلوب الشعر الحديث قام على التفعيلة، يكررها الشاعر بالعدد الذي يريده، وهذا الأسلوب الجديد ليس خروجاً على عروض الخليل، بل هو تعديل لها يتطلبه تطور المعاني والأساليب المعاصرة.

وطبقاً لهذا التأسيس فإن الشعر الحديث (ولد قائماً على أساس راسخ من العروض العربي)[37]، ومعنى هذا أن موسيقى الشعر الحديث متصلة بموسيقى شعر الشطرين، على الرغم من ثبات الكمّية الصوتية في البيت وحركيتها في الشعر الحر.

أمّا القافية في الشعر الحديث فهي تمثل فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر، والشعر الحديث (أحوج مايكون إلى الفواصل، خاصة بعد أن أغرقوه بالنثرية الباردة، كما تذهب نازك. وتقرر أن الذين ينادون اليوم بنبذ القافية هم غالباً الشعراء الذين يحدثون الأخطاء النحوية، واللغوية، والعروضية الشنيعة[38].

إن القافية في الشعر الحديث لم تعد لازمة تتكرر في كل شطر، أي أن الشاعر قد استغنى عنها بوضعها القديم، إلاّ أنه ألزم نفسه بقافية متحررة لا ترتبط بسابقاتها أو لاحقتها إلا ارتباط انسجام وتآلف في ذلك الموضع، فهي: (كلمة لا يبحث عنها في قائمة الكلمات التي تنتهي نهاية واحدة، يستدعيها السياق المعنوي والموسيقي للسطر الشعري، لأنها هي الكلمة الوحيدة التي تصنع لذلك السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها)[39].

مر بنا أن القصيدة في الشعر الحديث قامت على أساس جمالي جديد، والشعر مهما كان مذهبه الجمالي لابد أن يتوافر على الوزن والقافية، ومن ثم كان لابد للشعر الحديث من الارتباط بهذين العنصرين، وهذا ما أكده أصحاب هذه الحركة.

وتنظر الناقدة العربية العراقية نازك الملائكة إلى الشعر الحديث على انه ظاهرة عروضية قبل كل شيء، ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة، ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر ويعنى بترتيب الأسطر والقوافي، وأسلوب استعمال التدوير والزحاف، وغير ذلك مما هو من القضايا العروضية الخالصة أو هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل تدخل فيه بحور عدة من البحور العربية الستة عشر المعروفة، أو هو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت، وإنما يصح أن تتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر آخر، ويكون هذا التغيير وفق قانون عروضي يتحكم فيه[36]، أي أن أسلوب الشعر الحديث قام على التفعيلة، يكررها الشاعر بالعدد الذي يريده، وهذا الأسلوب الجديد ليس خروجاً على عروض الخليل، بل هو تعديل لها يتطلبه تطور المعاني والأساليب المعاصرة.

وطبقاً لهذا التأسيس فإن الشعر الحديث (ولد قائماً على أساس راسخ من العروض العربي)[37]. ومعنى هذا أن موسيقى الشعر الحديث متصلة بموسيقى شعر الشطرين، على الرغم من ثبات الكمّية الصوتية في البيت وحركيتها في الشعر الحر.

أمّا القافية في الشعر الحديث فهي تمثل فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر، والشعر الحديث (أحوج مايكون إلى الفواصل، خاصة بعد أن أغرقوه بالنثرية الباردة، كما تذهب نازك. وتقرر أن الذين ينادون اليوم بنبذ القافية هم غالباً الشعراء الذين يحدثون الأخطاء النحوية، واللغوية، والعروضية الشنيعة[38].

إن القافية في الشعر الحديث لم تعد لازمة تتكرر في كل شطر، أي أن الشاعر قد استغنى عنها بوضعها القديم، إلاّ أنه ألزم نفسه بقافية متحررة لا ترتبط بسابقاتها أو لاحقها إلا ارتباط انسجام وتآلف في ذلك الموضع، فهي: (كلمة لا يبحث عنها في قائمة الكلمات التي تنتهي نهاية واحدة، يستدعيها السياق المعنوي والموسيقي للسطر الشعري، لأنها هي الكلمة الوحيدة التي تصنع لذلك السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها)[39].

مر بنا أن القصيدة في الشعر الحديث قامت على أساس جمالي جديد، والشعر مهما كان مذهبه الجمالي لابد أن يتوافر على الوزن والقافية، ومن ثم كان لابد للشعر الحديث من الارتباط بهذين العنصرين، وهذا ما أكده أصحاب هذه الحركة.

ومهما تكن النتائج، فإن أغلب هذه المحاولات انطلقت من رغبة صادقة لتطوير النظام الإيقاعي والموسيقي للقصيدة العربية الحديثة، ولم تعلن عن نيتها التخلي عن النظام الإيقاعي تخلياً نهائياً وشاملا.

قصيدة النثر

المفهوم والمصطلح:

يحتل المصطلح النقدي في الدراسات المعاصرة أهمية عظمى، كونه مرتكزاً أساسياً في الجانب المعرفي الذي يضع الأسس الراسخة للخطاب النقدي، وتعوَّل عليه الدراسات اللاحقة في وضع أسسها المنطقية الثابتة، إذ يمثل حجر الأساس وعتبة الدراسات النقدية الأدبية.

لقد شاع في المشهد النقدي العربي المعاصر تعدد المصطلح الدال على فهم بعينه، وتباينت مدلولاته الدقيقة، إذ وصلت أحياناً إلى التضاد، وأمرٌ هو ذاك يكون له أثره السلبي في إرباك المبدع والمتلقي على حد سواء.

أمَّا عند أخذ المصطلح الأدبي من لغة لأخرى لابد وأن نأخذ بنظر الاعتبار أمرين أساسيين هما :-

الأول: مدلوله العميق في لغته الأم، **والثاني:** ضرورة ربط هذا المصطلح بحقل دلالي متأصل في أصل اللغة التي يفد إليها، إذ يؤدي ذلك إلى اندماج المصطلح في اللغة التي أصبح ضيفاً عليها.

أمَّا عن مصطلح قصيدة النثر : فقد مر هذا المصطلح بمراحل متنوعة من حيث إثبات هوية النص المكتوب، إذ حار أغلب الكتاب به وبماهيته، فهل هي نوع ينضوي تحت جنس معين، أم هي جنس كباقي الأجناس الأدبية.

لعل ذلك يرجع إلى تركيبة المصطلح الذي يجمع بين جسنين أدبيين هما الشعر والنثر، فضلاً عن إهمال تحديد الهوية الأدبية عند منشئيها الأوائل إذ اكتفى أصحابها بإنتاجها من دون أن يحددوا ماهيتها التصنيفية.

يقول ميشيل ساندرا: (ولابد من الاعتراف بأن قصائد النثر قد بدأت تشكل نماذج نصية وأفاقاً مرتقبة)(40).

أمّا في الأدب العربي الحديث، فإن قصيدة النثر ظهرت أول مرة في العام 1960م، وقد عدت وقتها نوعاً أدبياً مستقلاً، قد تعاطى معه النقاد العرب بشفافية ووضوح، فقد أكد الناقد العربي العماني سعيد الصقلاوي أن (تركيب هذا المصطلح غير سوي، ذلك أنه مركب من كلمتين متغايرتين تمثلان إبداعين متغايرين شكلاً وبناءً وأسلوباً وصياغة وطرحاً، إذ إن الشعر يقتضي الاتساق واللغة العبقرية المكثفة والإيقاع، والإيقاع في الشعر ممسوق وتوقيعاته منسجمة في توافق غير مسموح الإخلال به) [41].

ويقترب من هذا الرأي الأستاذ الدكتور صبري مسلم، إذ يذهب إلى تأكيد استقلال كل من مصطلحي الشعر والنثر وأن لكل منها سماته الذي تميزه عن الآخر [42].

وتعرف قصيدة النثر بأنها (عمل يمكن أن يضم بعض خصائص الشعر الغنائي أو جميعها، إلاّ أنها تتخذ على الصفحة شكل النثر – لكنها لا تعتلج في وجدان الشاعر كما يفعل الشعر، وهي تختلف عن النثر الشعري في أنها قصيرة ومركزة، وعن الشعر الحديث في أنها لا تتقطع إلى أسطر) [43].

إن ما تجدر الإشارة إليه هنا، أن معاصريها لم يجعلوا منها موضوعاً لمذهب شعري قط، فضلاً عن أن محاولات التعريف بها قد جاءت متأخرة، وظل بعض النقاد يعدون ذلك الإهمال من باب أن قصيدة النثر عملاً منفلتاً عن ربقة الشعر، لذا فهي لا مجنسة، وبالمقابل تعمد نقاد آخرون نسبتها إلى الجنس الشعري من دون الغور في ماهيتها وأنساق بنائها وغير ذلك، لذا نجدهم ينشغلون بضرورة إيجاد البديل عن الإيقاع والوزن العروضي، وكذا الحال بالقافية والهندسة الخارجية للنص، ويزعمون أن النثر مادة خاماً أخضع للمتطلبات الشعرية.

وطبقاً لمقولة الربط بين قصيدة النثر والشعر وغياب الركن الأهم في الشعر، وهو عنصر الإيقاع الذي يطالبها ببديل، واعتمادها النثر يوجب البحث عن إيقاع يوائم بين الشعر وسواه ويصل عناصر النص ببعضها البعض إيقاعياً، وعليه فإن إشكالية قصيدة النثر تبدأ من التسمية أو المصطلح، ولحل هذا الإشكال لزم إعادة النظر في ماهيتها كنتاج أدبي جديد وتصنيفها طبقاً لخصائصها وسماتها.

إن قصيدة النثر نتاج أدبي مغاير لنتاج الشعر الذي يعد جنساً أدبياً له قوانينه البنائية الخاصة التي تختلف عن قوانين جنس النثر، لذا لا ضرورة لإقحام الندية بينهما ، لأن قصيدة النثر تركيبة أدبية أخذت من ملامح الجنس النثري وملامح الجنس الشعري، لكن ذلك الأخذ لا يعني بالضرورة ارتباطاً بهما أو بأحدهما، وهذا ما حدى بأحد الشعراء العرب إلى القول (أن تنضوي قصيدة النثر تحت مصطلح النثيرة من دون الإضافة إلى فن قولي آخر) (44).

قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر

لقد مثلت محاولات التجديد التي طرأت على القصيدة العربية المعاصرة منذ مطلع القرن العشرين على يد الحركات والتيارات الأدبية المختلفة، لاسيما ما حققته حركة الشعر الحديث على يد الرواد، نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبدالوهاب البياتي وغيرهم من مؤيدي هذه الحركة في أقطار عربية أخرى، انطلاقة حيوية دفعت بالحركة الشعرية من واقع الرتابة والتقليد إلى عالم أكثر رحابة وسعة، وفتحت آفاقاً لعملية التجديد والتجاوز الشعرية، على أن طموح التجديد والمغامرة عند الشعراء لم يقف عند حد ما حققته حركة الشعر الحديث من إنجازات جمالية، بل ظل الطموح مستمراً في تدفقاته حتى لاحت في مطلع الستينيات من القرن الماضي تجليات مغامرة شعرية جديدة تمثلت في النتاجات المغايرة التي احتضنتها (مجلة شعر) اللبنانية، مشكلة بذلك اتجاهاً جديداً في حركة الشعر العربي المعاصر.

وعلى الرغم من الدور الواضح الذي اضطلع به شعراء (مجلة شعر) في محاولة بلورة قصيدة النثر كاتجاه شعري جديد، إلاّ أن ذلك لا يعني أن نتاجاتهم قد شكلت البداية الأولى لقصيدة النثر كتجربة جديدة متجاوزة، فهناك محاولات سابقة لمحاولات (مجلة شعر)، تمثلت في محاولات أمين الريحاني، وجبران، والزهاوي في كتابة الشعر المرسل.

ويعد يوسف الخال، وأدونيس، ونذير العظمة، وفؤاد رفعة، وشوقي أبو شقرا من أبرز ممثلي اتجاه (مجلة شعر).

ويكاد يجمع أغلب المهتمين في هذا المجال، أن الينابيع الأولى لقصيدة النثر في الأدب العربي الحديث، عرفت من آثار الريحاني، وجبران، ومي زيادة، ولكنها كانت قصيدة لا

تحمل مبرراتها النقدية، إذ كانت تعبيراً عن حالة من الانطلاق الرومانسي التي يعيشها الأديب آنذاك، فضلاً عن ظروف معيشية عاشها أمثال هؤلاء الأدباء، من اطلاعهم على الآداب الأجنبية شعرها ونثرها، وتأثرهم الشديد بها.

لقد امتازت القصيدة النثرية في عهد هؤلاء بقدر من الوضوح وبمسحة رومانسية، ولم يقصر أحد من هؤلاء نشاطه عليها (45).

بعد أن بسطنا ملمحاً سريعاً عن البدايات الأولى لقصيدة النثر كشكل متجاوز في سياقه الزمني نخلص إلى أن قصيدة النثر في أدبنا العربي وعبر مراحل تطورها، هي وليدة النثر الفني، وتعد نتاج تراكمات من الكتابات الشعرية النثرية، تلتقي في تماثلها مع قصيدة النثر الفرنسية من حيث ولادتها، ومن حيث ماهيتها وحقيقتها، إذ أن قصيدة النثر العربية المعاصرة تعد محاولات (جماعة شعر) في أواخر خمسينيات القرن العشرين، قد مثلت بعض شروط قصيدة النثر الفرنسية (46).

يبدو أن قصيدة النثر لم تصبح حتى الآن في الشعر العربي المعاصر نوعاً أدبياً مستقلاً قد استقرت أعرافه وتأصلت تقاليده، على الرغم من الحماس المؤسس الذي لقيته هذه القصيدة عند (جماعة شعر)، فضلاً عن اندفاع الشباب اليوم نحوها، وكأنها طوق النجاة لتيارات التجريب.

ومما تجب الإشارة إليه هنا أن قصيدة النثر منذ روادها الأوائل وحتى اليوم لازالت فضاءً مفتوحاً لا تخوم له، وعليه لم يتمكن المهتمون من الوصول إلى سمات عامة محددة، تستطيع أن توحد تلك التجربة، فقد تميزت محاولة كل واحد منهم بميزات خاصة، تختلف عن محاولات الآخرين، فسماتها وشروطها عند أمين الريحاني تختلف عن سماتها عند جماعة (مجلة شعر)، وهكذا..

الوزن والقافية في قصيدة النثر

يذهب منظرو قصيدة النثر أن بنيتها ترتكز على تعطيل العامل الأساس في التعبير الشعري التقليدي – حسب قولهم – وهي الأوزان العروضية، من دون أن تشل بقية إمكانات التعبير في أبنيتها التخيلية والرمزية، ويعتقدون أن قصيدة النثر محاولة لتحرير الشعر، باتخاذ النثر نقطة انطلاق، ويؤكدون بشكل خاص على الكثافة

تحمل مبرراتها النقدية، إذ كانت تعبيراً عن حالة من الانطلاق الرومانسي التي يعيشها الأديب آنذاك، فضلاً عن ظروف معيشية عاشها أمثال هؤلاء الأدباء، من اطلاعهم على الآداب الأجنبية شعرها ونثرها، وتأثرهم الشديد بها.

لقد امتازت القصيدة النثرية في عهد هؤلاء بقدر من الوضوح وبمسحة رومانسية، ولم يقصر أحد من هؤلاء نشاطه عليها (45).

بعد أن بسطنا ملمحاً سريعاً عن البدايات الأولى لقصيدة النثر كشكل متجاوز في سياقه الزمني نخلص إلى أن قصيدة النثر في أدبنا العربي وعبر مراحل تطورها، هي وليدة النثر الفني، وتعد نتاج تراكمات من الكتابات الشعرية النثرية، تلتقي في تماثلها مع قصيدة النثر الفرنسية من حيث ولادتها، ومن حيث ماهيتها وحقيقتها، إذ أن قصيدة النثر العربية المعاصرة تعد محاولات (جماعة شعر) في أواخر خمسينيات القرن العشرين، قد مثلت بعض شروط قصيدة النثر الفرنسية (46).

يبدو أن قصيدة النثر لم تصبح حتى الآن في الشعر العربي المعاصر نوعاً أدبياً مستقلاً قد استقرت أعرافه وتأصلت تقاليده، على الرغم من الحماس المؤسس الذي لقيته هذه القصيدة عند (جماعة شعر)، فضلاً عن اندفاع الشباب اليوم نحوها، وكأنها طوق النجاة لتيارات التجريب.

ومما تجب الإشارة إليه هنا أن قصيدة النثر منذ روادها الأوائل وحتى اليوم لازالت فضاءً مفتوحاً لا تخوم له، وعليه لم يتمكن المهتمون من الوصول إلى سمات عامة محددة، تستطيع أن توحد تلك التجربة، فقد تميزت محاولة كل واحد منهم بميزات خاصة، تختلف عن محاولات الآخرين، فسماتها وشروطها عند أمين الريحاني تختلف عن سماتها عند جماعة (مجلة شعر)، وهكذا..

الوزن والقافية في قصيدة النثر

يذهب منظرو قصيدة النثر أن بنيتها ترتكز على تعطيل العامل الأساس في التعبير الشعري التقليدي – حسب قولهم – وهي الأوزان العروضية، من دون أن تشل بقية إمكانات التعبير في أبنيتها التخيلية والرمزية، ويعتقدون أن قصيدة النثر محاولة لتحرير الشعر، باتخاذ النثر نقطة انطلاق، ويؤكدون بشكل خاص على الكثافة

والتركيز والوحدة العضوية التي هي وحدة مغلقة، وأن قصيدة النثر يجب أن تتحاشى التفسيرات والتوضيحات، إلاّ أن هذا الوصف ينطبق على الشعر عموماً. ويؤكد أدونيس أن: (الإيقاع في قصيدة النثر متنوع وجديد، يقوم على التوازي والتكرار والنبر ونسق الصوت وتواتر الصوائت والصوامت، ويضيف أن أول الشروط البنائية في قصيدة النثر هو أن تكون متواصلة من دون نهايات محددة للسطر الواحد، بل مكتوبة على الصفحة كما يكتب النثر) (47).

ويذهب أنسي الحاج، إلى أن ظهور قصيدة النثر نتيجة الضعف في الشعر التقليدي، فضلاً عن الشعور بأن العالم قد تغير وهذا التغيير قد فرض مواقف جديدة تفرض بدورها أشكالاً جديدة، فعملت قصيدة النثر على تحرير الشعر العربي بالدرجة الأولى ومده بلغة تستطيع تجسيد مواقفه الجديدة بدلاً من الاعتماد على لغة قديمة بالية (48)؛ لأن شاعر الوزن حسب ما ذهب إليه مؤيدو هذا التوجه – منسجم يقبل بقواعد السلف ويتبناها، بينما شاعر النثر متمرد ورافض، فهو ليس تلميذاً، بل مبدع.

وحاول أدونيس أن يوحي بإمكانية خلق إيقاع موسيقي مغاير لما أسماه بالإيقاعات القديمة المقننة، ويؤكد أن في قصيدة النثر موسيقى لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة المقننة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجربتنا المتموجة وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدد في كل لحظة (49)، ولأن الوزن يخنق الايقاع كما يرون، فقد حاولوا توسيع مفهوم الموسيقى الشعرية التعويضية من خلال الاتكاء على عناصر وخصائص دلالية وبلاغية وصرفية وصوتية وتركيبية.

وعليه فقد ألغت قصيدة النثر كلياً الموسيقى الظاهرة في كل أشكالها، فلم تعد القصيدة تعتمد في إحداث التوتر النفسي على التوقيت الموسيقي الموقع، سواء في أسلوبه المتوقع أو المفتوح، وإنما أصبحت كما يقول أدونيس: (قفزة خارج الحواجز كلها وتمرداً أعلى) (50).

وتذهب الناقدة خالده سعيد، وهي من مؤيدي هذا الاتجاه ، أن عناصر الشعر القديم الرئيسية هي الوزن والقافية، فهي الآنية التي تمسك بالمادة الشعرية، جاء بعض الشعراء الحديثين ليتخلوا عنها فكسروا الآنية واندلق الشعر حيّاً بين أيديهم (51).

ويؤكد أصحاب هذا الاتجاه، بأن الوزن والقافية ليسا كل شيء في القصيدة، وأن اختيار الموضوعية والغنائية والصور وبناء القصيدة هي عناصر قادرة على إثارة الصدمة الشعرية الخفيّة لدى المتلقي، وليس هناك حاجة للإصرار على أن الشكل في القصيدة جوهري، فيمكن للقصيدة أن تكون منثورة من دون أن تهلك، تقول خزامى صبري: (إن الشعر شيء لا صلة له بالوزن والقافية، وإنما الوزن صفة عارضة يمكن أن يقوم الشعر من دونها) (52).

اعتمدت هذه القصيدة كما بدت في أعمال شعرائها على صورة موسيقية نفسية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتجربة الشعرية، والإيقاع الذاتي الخاص كإيقاع حدسي، فلا يمكن أن نشعر به شعوراً مسبقاً على إدراك التجربة كما يحدث عادة بالنسبة للموسيقى الشكلية الخارجية، التي تنعكس على الانفعالات، وهكذا لم يعد الجمال الموسيقي المطلوب في القصيدة جمالاً منسجماً منطقياً، وإنما أصبح جمالاً يتملص من كل محاولات التقنين القواعدي(53)، بل هي في نظرهم – صورة ذاتية خاصة تسوقها مشاعر التجربة كبعد نفسي لها، وإنّ المستقبل لهذا الوزن غير التقليدي. إن المستقبل إنما هو لهذا الشعر الحديث الذي ابتعد في شكله ومضمونه عن الفترة الزمنية السابقة وما قبلها، والشعر في نظرهم ليس إلاّ معاني تحمل العاطفة والخيال والصور، وسواء بعد ذلك كان موزوناً أو غير موزون، لأن الوزن في رأيهم ليس شرطاً في الشعر وأن العنصر الأساسي فيه هو المضمون، وقد ذهب جبرا إبراهيم جبرا إلى القول: (إن الشاعر باعتماده على إيقاع الفكرة والصور يتجنب تماماً رتابة أوزان التفعيلات، ويصل إلى درجة أكبر من الحرية، تجعله قادراً على التعبير عن نفسه بعبارات حديثة)(54).

قصيدة النثر بين الرفض والقبول :

تحتل مسألة البحث عن نظام إيقاعي جديد للقصيدة العربية أهمية خاصة في مشروع الحداثة الشعرية العربية منذ انبثاق حركة الشعر الحديث في الربع الثاني من القرن العشرين وما سبقتها من حركات، إلاّ أنَّ هذه التجارب كلها ظلت تدور إلى حد كبير في إطار الحفاظ على الطبيعة الإيقاعية والموسيقية للقصيدة الحديثة، ولم تعلن عن نيتها التخلي عن النظام الإيقاعي تخلياً كاملاً إلاّ أن منظري قصيدة النثر التي

تبنتها (مجلة شعر) اللبنانية حاولوا نسخ التجربة الأوروبية لاسيما التجربة الفرنسية نسخاً من دون اعتبار لخصوصيات اللغة العربية ونظامها الإيقاعي الذي ينتمي إلى نمط الشعر الكمي الذي يؤسس على الكم في المقاطع وما يتطلب من زمن للنطق به.

لقد تطرف منظرو هذا الاتجاه في دعواتهم، وذهبوا إلى أن المستقبل الأوحد هو لقصيدة النثر لأن الوزن يخنق الإبداع، فشكل هذا الغلو خرقاً للنسقية التقليدية لمفهوم القصيدة العربية، صاحب ذلك تنظير لافت للنظر، أدى إلى انقسام المشهد النقدي العربي المعاصر بين متحمس لهوية هذه القصيدة كضرورة من ضرورات العصر، ورافض لهذه القصيدة مدافعاً عن هوية الشعر العربي وأوزانه الخليلية من هؤلاء رواد حركة الشعر الحر، فقد هاجمت نازك الملائكة قصيدة النثر ووسمتها بالهجينة، لأنها ليست سوى نثر ولا حق لها بادعاء اسم الشعر، وأن للنثر قيمته الذاتية التي تتميز عن قيمة الشعر، وتذهب الملائكة إلى إلغاء كل كلام يسمى شعراً بمعزل عن فكرة الوزن : لأن الناثر مهما جهد في صنع نثر تحتشد فيه الصور والمعاني، يبقى قاصراً في اللحاق بشاعر يبدع ذلك الجمال نفسه، ولكن بكلام موزون [55]. ومعنى ذلك أن إلغاء الوزن يعني خروج الكلام عن دائرة الشعر، كما وصفت هذه الدعوة بالركيكة والفارغة من المعنى، إذ لم يفد منها الأدب العربي ولا اللغة العربية وكذا الأمة العربية نفسها، وتخلص الملائكة إلى القول: "ولسوف يجد دعاة قصيدة النثر أنفسهم حيث بدأوا، فلقد استحالت كلمة شعر إلى التعبير عن النثر كما أرادوا، غير أن الشعر وجد لنفسه اسماً آخر صادقاً ينص على الوزن الذي حاولوا قتله، ولسوف يبقى الناثرون حيث كانوا مع الناثرين [56].

ومن النقاد العرب من ذهب في رفضه لقصيدة النثر وتصدى لها، على أنها نبتة غربية، ويهدف دعاتها من وراء ذلك القضاء على التراث العربي الأصيل والإطاحة به، منهم الدكتور محمد أبو الأنوار، الذي يرى أن: (كل أدب ينم عن وطنه، وليس قبول قصيدة النثر في الآداب الأوروبية يسوغ مشروعيتها في ديوان الشعر العربي إلاّ لمن بداخله سعيٌ إيدلوجي عقائدي خاص، أو جهل بحقيقة الشعر العربي وليس مجرد رغبة في أن يتزيا ببزة الشعراء وهو ليس منهم، ووصف أبو الأنوار هذه القصيدة بأنها مولود غير شرعي)[57].

أمّا الدكتور محمد مصطفى بدوي فقد أكد رفضه لهذه القصيدة لسببين:

الأول : أن الشعر تعبير لفظي عن تجربة نفسية لها عناصرها العاطفية الأساسية الخاصة.

الثاني : أن هذا التعبير لا يمكن أن يقوم على فوضى، بل إنه يتبع نظاماً كاملاً موحداً، وهذا النظام هو الذي يمكن الشاعر من السيطرة على تجربته العاطفية، وينتهي إلى القول: بأن الشعر المنثور ليس شعراً ؛ لأنه يفتقر إلى عنصر الوزن الذي من دونه لا يكون الشعر فناً أبداً (58).

ومعنى هذا أن الشعر فنٌ يرتكز على عنصر أساسي يتمثل في شكل القصيدة الذي يسيطر على التجربة العاطفية للشاعر وينظم بنيتها الإيقاعية.

ويذهب الدكتور عبدالكريم راضي جعفر إلى القول: (إن قصيدة النثر تفتقر إلى عنصر أساسي من عناصر بنية القصيدة، أو هذا الكلام الموحي المعبر عن تجربة والذي نسميه شعراً، وهذا العنصر هو الوزن، بل إنها لم تخلق لنفسها البديل اللائق الذي يعوض عن الوزن) (59).

ويشير الناقد فاضل ثامر في كتابه : (الصوت الآخر) إلى أن (قصيدة النثر ظلت بعيدة عن الإفادة من نظام التنغيم والوقف والنبر والتمفصل، ولم تعن بالكشف عن مستويات التوازي وأنساق البنائية المختلفة، بما يكفل خلق بنية موسيقية وإيقاعية بديلة، بل اكتفت بإلغاء أي مظهر إيقاعي منظم)(60).

ويؤكد الشاعر عبدالكريم الناعم أن معظم الذين اتجهوا إلى هذا النمط من الكتابة عاجزون عن كتابة الشعر الموزون، وربما كان اختيار الأكثرية لهذا النوع من الشعر ناتجاً عن عجز في كتابة القصيدة الموزونة والمقفاة (61).

وعليه تظل تجربة النص الأجد – كما يسميها الدكتور المقالح – منذ نشوئها حتى وقتنا الحاضر منتمية إلى دائرة النثر الفني، وخارجة عن دائرة الشعر.

مر بنا أن قصيدة النثر منذ وجدت (مجلة شعر) قد صاحبها تنظير لافت للنظر، بل لقد ذهب أصحاب هذا التوجه إلى أنهم حققوا قفزة إلى الأعلى، وأن المستقبل لهذه القصيدة غير التقليدية وأن كاتبها أو مبدعها سيد غير منقاد إلى الأوزان التقليدية، وقد آزر هذه الدعوة شعراء ونقاد من معظم الأقطار العربية، منهم الشاعر العربي السوري هيثم الخوجة، الذي ذهب إلى القول: إنّ قصيدة النثر لم تنبثق من فراغ، لأنها

نتاج لمخاض عصور سابقة لها، ولأنها صورة من صور إبداع هذا العصر طالما عبرت عن مكنونات مشاعر الإنسان الحيّ، وحتى تكتسب هويتها وتميزها وملاءمتها للحياة المعاصرة زيّن أهابها الغموض، وطرزت أهدابها الرموز والدلالات فاشرأب عنقها نحو الفكرة فأوغلت في الخطاب الفلسفي دون أن تنسى أثر الوجدان، وبذا اكتسبت شرعية الوجود (62).

أمّا الشاعر، علي جعفر العلاق، فقد وصف نتاجات قصيدة النثر قائلاً لقد تسلل إلى قلاعنا القديمة عارياً من الوزن والقافية مكسواً بغيوم اللغة وأمطارها المنهمرة كالليل، والنظيفة كأنين الينابيع، وها هو يوقظ فينا قطعان الروح والجسد ويهش عليها لا بعضاً من الوزن والقافية، بل بسحر اللغة وحدها، بضوئها الغامض وكثافتها الموحية(63).

وتذهب الدكتورة وجدان الصائغ في كتابها (القصيدة وفضاء التأويل) إلى أنه بات من الضروري الانفتاح على قصيدة النثر بوصفها شكلاً طرياً، ولد جراء الرغبة الجامحة في التحرر والانعتاق من سلاسل العروض وأعراف اللغة وتقاليدها المكررة وعبر مخاضات متوالية رفدتها المواهب الحقيقية مثل: أدونيس، والماغوط، وأنسي الحاج، وقاسم حداد... عصارة نتاجها الباحث عن الشكل الأوحد والقولبة الطريفة اللافتة، فحفرت لها نقوشاً مميزة في أفقنا الثقافي المعاصر(64).

وختاماً فإنه ومن خلال بسط الرؤى والشهادات السالفة الذكر، والتي تقاربت أحياناً، وتباعدت في أحايين أخرى ووصلت إلى درجة التنافر الحاد، يمكن القول:

من حق الشاعر أن يجرب ويسعى نحو التغيير، لاسيما في ظل المتغيرات المتسارعة في عصرنا وواقعنا المعيش، إلا أنه يجب أن تنبثق التجارب والدعوات من خلال التطور المنطقي للغة والأدب الذي ينتمي له المبدع نفسه، إذ لا ينبغي الاتكاء على تجارب الآخرين، لأن لكل لغة من لغات الأمم خصائصها التي تميزها، وما جرى مع منظري قصيدة النثر العربية، أنهم اتجهوا نحو قصيدة النثر في التجربة الأوروبية، لاسيما التجربة الفرنسية، وهذا باعتراف المنظرين أنفسهم، من دون مراعاة لخصائص اللغة العربية وأوزان الشعر العربي، وعليه فقد ولدت قصيدة النثر في الأدب العربي من رحم غير عربية وهي تفتقر لأهم مقومات التجربة الشعرية، وهو الوزن، لذا فقد تحولت إلى تجربة تنتمي إلى النثر

أكثر من انتمائها إلى الشعر، كما أن محاولة خلق نظام إيقاعي بديل غريب عن الشعر العربي يعد عديم الجدوى، أي أن محاولة إيجاد إيقاع جديد يجب أن يأخذ بالحسبان خصائص الوزن العربي، بمعنى أن أي نزوع نحو الحداثة لاسيما في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية المعاصرة أو حتى لقصيدة النثر نفسها يجب أن يتم في إطار الاعتراف بمشروعية الإيقاع الشعري.

واصطفافاً مع ما ذهبنا إليه: فإن النماذج الجيدة التي كتبت من قصائد النثر هي التي تمتلك جذوة إيقاعية ناجحة، وتقوم في بنيتها على الوحدات الإيقاعية المتمثلة في الأوزان العروضية الخليلية، وهذا باعتراف بعض كتاب هذه القصيدة أنفسهم.

أي أنه لم تكن هناك ثمة حاجة فنية ملحة في شعرنا العربي المعاصر إلى الاتجاه نحو الأشكال النثرية، وإنما تكمن الحاجة الحقيقية في أن يتخلى الشعر العربي عن بعض الصفات الوزنية العالية التي يلتزم بها، لكي يلائم المتطلبات والمتغيرات المعاصرة، التي طرأت عليها مستجدات عميقة.

هـــوامش

1. الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1978م : 364.
2. لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، د. السعيد الورقي، دار النهضة العربية، بيروت، 1984: 165.
3. الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، د. مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان، جمهورية العراق، 1974م: 10.
4. نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث، من مطران إلى السياب، منيف موسى، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1984م : 65.
5. موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، (د.ت): 20.
6. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين، دار الجيل للنشر، بيروت، 1972م : ج1/134.
7. نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث، مصدر سابق: 50.

8. جوامع الشعر، مع تلخيص كتاب أرسطو في الشعر، تحقيق محمد سليم سا
المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، 1971م : 172.
9. نظرية الشعر عند نازك الملائكة، د. عبدالكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافة بغد
2001م: 145.
10. لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، مصدر سابق: 161.
11. قضية الشعر الجديد، د. محمد النويهي، دار الفكر، بيروت، 1971م: 38.
12. قضايا ومواقف، د.عبدالقادر القط، الهيئة العامة للتأليف والنشر،القاهرة، 1971م
110.
13. قضية الشعر الجديد، مصدر سابق: 38.
14. الشعر العربي بعد شوقي، محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ت)، ج2/55.
15. التجديد الموسيقي في الشعر العربي المعاصر، رجاء عيد، منشاة المعارف، الإسكندرية
1997م: 319.
16. رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، د.
عبدالكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1998م: 308.
17. نظرية الشعر عند نازك الملائكة، مصدر سابق: 146.
18. نظرية الشعر عند نازك الملائكة: 147.
19. سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى،نازك الملائكة،دار الشؤون الثقافية،بغداد،1993م
10.
20. الشعر والتجربة، أشيبالدمكاليش، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار النهضة
العربية للنشر، بيروت، 1963م: 23.
21. مبادئ النقد الأدبي، رتشاردز، ترجمة د. مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية للتأليف
والترجمة القاهرة، 1963م، 198.
22. قضية الشعر الجديد، مصدر سابق، 29.
23. نفسه، 208.
24. مبادئ النقد الأدبي، مصدر سابق،201.
25. نفسه، 286.
26. العمدة في محاسبة الشعر وأدبه ونقد، مصدر سابق، ج1/151.
27. موسيقى الشعر، مصدر سابق، 29.
28. الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ، دار توبقال للنشر، المغرب، 1996م: 217.
29. الشعر بين الرؤيا والتشكيل، د. عبدالعزيز المقالح، دار العودة، بيروت، 115.

30. فن التقطيع الشعري والقافية، صفا خلوصي، مطابع دار الكتب،بيروت، 1996م: 215.
31. نظرية الشعر عند نازك الملائكة، 156، 157.
32. فضاء البيت الشعري، عبدالجبار داود البصري، الشؤون الثقافية، بغداد، 1992م: 121.
33. فن التقطيع الشعري والقافية، مصدر سابق، 22.
34. الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، د. سلمى الجيوسي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2001م: 695.
35. الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عزالدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، 1988م: 64.
36. نظرية الشعر عند نازك الملائكة، 73.
37. نفسه، 175.
38. نفسه، 157.
39. الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: 76.
40. قراءة في قصيدة النثر، ميشل ساندرا، ترجمة د. زهير مجيد، وزارة الثقافة، صنعاء، 2004م: 13.
41. القصيدة وفضاء التأويل،د.وجدان الصائغ،وزارة الثقافة والسياحة،صنعاء، 2004م: 158.
42. نفسه، 159.
43. الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، مصدر سابق، 692.
44. القصيدة وفضاء التأويل، مصدر سابق، 158.
45. من قضايا التجديد والالتزام في الأدب العربي، ناجي علوش، الدار العربية للكتاب تونس، 1978م: 60، 61.
46. الشعر المعاصر في اليمن دراسة فنية، عبدالرحمن إبراهيم، مركز عبادي، صنعاء، 2005م: 215.
47. الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، 692.
48. نفسه: 692.
49. أفق الحداثة وحداثة النمط، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1998م: 98.
50. الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، 693.
51. نفسه.
52. قضايا الشعر العربي المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، 1983م: 216.
53. لغة الشعر العربي الحديث، 214.

54. الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، 693.

55. نظرية الشعر عند نازك الملائكة، 148.

56. قضايا الشعر العربي المعاصر، 222.

57. القصيدة وفضاء التأويل، 151.

58. الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، 701.

59. آفاق عربية، د. عبدالكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية بغداد، العدد 11، 12، جمهورية العراق، 1996م.

60. الصوت الآخر، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1992م: 285.

61. الشعر المعاصر في اليمن دراسة فنية، 230.

62. القصيدة وفضاء التأويل، 160.

63. نفسه، 150.

64. نفسه، 163.