المبحث الثالث

جماليات الاشكال الشعرية

يمثل شكل القصيدة الحديثة مطلباً جمالياً مهماً يسعى الشعراء في بناء قصائدهم إلى بلوغ مرحلة عالية فنية منه، لما يحمله هذا الشكل الجديد من جانب (تعبيري) دلالي وسيميائي وجانب (تشكيلي) لا يقل أهمية عن شعرية العناصر التعبيرية المكونة لبناء القصيدة، وهو ما افتقرت إليه القصيدة العمودية التقليدية، إذ بقي شكل القصيدة مكبلاً بالبحور الخليلية والقافية الموحّدة، فلم تكن ميزة القصيدة بشكلها بل بما تحويه من ألفاظ ومعانٍ وصياغات لغوية.

لذا جاءت قصيدة التفعيلة ردة فعل على البنية الشكلية التقليدية للقصيدة العمودية، إذ لم يعد بوسعها التعبير عن روح العصر والاستجابة لمتطلباته، وفي الأعم الأغلب ما يتنازل الشاعر عن مضمونه الشعري من أجل شكل القصيدة المحدد بالبيت الشعري وقيد القافية الموحّدة، إذ ((إن تطور الشكل في القصيدة الحديثة ليس مسألة اعتباطية بل تطور خاضع لعوامل كثيرة، يقابله تطور على مستوى الوظيفة الشعرية، فكلما تطور الشكل الشعري، اتسع أفق الأداء الوظيفي للقصيدة))[1].

فالشكل الشعري الحر كان أقرب من تجربة الشاعر وحساسيته ورؤيته العصرية، فمضمونه الشعري يحدد شكل القصيدة وليس الأمر خلاف ذلك، إذ إن ((تغيير مستويات الشكل وتطورها يخضعان لعاملين الأول، وعي الواقع وضروراته، ثم إدراك الأداة وفهمها التي يمكن أن يتوسل بها الشاعر لصناعة الشكل الجديد لتجربته الشعرية، وذلك لانه تطور يأتي استجابة لمعطى حضاري وليس رغبة ذاتية مجردة))[2]، لذا جاء تحليل شكل القصيدة جزءاً من جماليات القصيدة الحديثة، بل نجد كثيراً من الدراسات التي دارت حول شكل القصيدة وما تؤديه من دور مهم في تجربة الشاعر.

ويبدو إن التحرر من شكل القصيدة التقليدي، والأهمية التي أولتها الدراسات الحديثة، للشكل الشعري كان سبباً في إيغال بعض الشعراء في أشكالهم الشعرية إلى حدّ يتجاوز الحاجة الفنية والجمالية للقصيدة، إذ تحولت بعض القصائد في هذا السياق إلى مجموعة من الخطوط والمجسمات والأشكال المجانية، التي لا تمت بصلة حيوية لتجربة الشاعر.

---

(1) جماليات الفنون في شعر يوسف الصائغ (المسرح، الرسم، القصة، السينما)، رسالة ماجستير، جامعة تكريت – كلية التربية للبنات، إشراف د. محمد صابر عبيد، 1999: 8.

(2) جماليات الفنون في شعر يوسف الصائغ (المسرح، الرسم، القصة، السينما): 9.

ولا تخرج قصيدة النثر عن ذلك التطور الذي حدث في مسيرة القصيدة العربية، فهي شكلٌ إبداعي مهم، وحلقة مهمة من حلقات تطور الأشكال الشعرية، ولكنها لم تنضج شكلياً، إلا على يد مجموعة من الشعراء، لما يتطلبه هذا الشكل من قدرة شعرية عالية، على أساس أن هذه القصيدة تخلّت تماماً عن البحور الشعرية والقافية وكل ما له صلة بالثقافة الإيقاعية في القصيدة العربية التقليدية، واتجهت إلى بدائل إيقاعية أخرى.

ولا يمكن لأحد إنكار أهمية الشكل في بناء القصيدة الحديثة، إذ استطاع أن يكون معطى جمالياً بالغ الخطورة والأهمية في نجاحها، يتناسب مع العناصر الأخرى، لكن من دون أن تكون له الميزة الحاسمة في الحكم على جماليتها، فلا نستطيع أن نهمل القصيدة التقليدية بسب شكلها، ولا نعظم القصيدة الجديدة (التفعيلة)، لأنها أكثر حداثة من سابقتها على مستوى الزمن فقط، إذ إنّ نجاح القصيدة في كل الأحوال يعتمد على قوّة شعريتها على مستوى التعبير والتشكيل معاً.

يرى الناقد علي جعفر العلاق أن ميزة القصيدة الإبداعية والجمالية تكمن أولاً في شكل القصيدة، إذ ((صار الشكل الشعري قيمة مطلقة في حد ذاته لدى الكثيرين منهم؛ وأصبح الإعراض عن هذه القصيدة أو تلك محسوماً منذ البداية احتكاماً إلى منطق خارجي محض هو الشكل))[1]، وهم بذلك ينكرون ذلك التلاحم الجمالي ما بين شكل القصيدة ومضمونها، بل أصبح في الوقت الحاضر يوازي أهمية المضمون الشعري. فـ ((القصيدة الحقة، أو النص المكتمل، ليس جهداً شكلياً محضاً، خالياً من دفء الذات، وليس حشداً من المفردات المرصوصة بعناية، بل هو مغامرة الروح وهي تبتكر، من اللغة وفي اللغة كيانا حسيا لعذابها الوارف، أو انتصارها العصيّ على التحقق))[2].

لقد أصبح شكل القصيدة – لدى النقاد العرب - يمثل أداة مهمة في بناء القصيدة العربية القديمة، فلا نجد دراسة نقدية تخلو من الحديث عن شكل القصيدة ـ المتمثل بالجانب العروضي ـ، وكانت اغلب آرائهم النقدية تدعو للمحافظة على ذلك البناء العروضي، وغالباً ما يحكم على الشاعر بالضعف إذا ماخرج عليها، لذا تحول إلى شكل من أشكال التعصّب غير الفني وغير الجمالي للنوع الشعري على حساب القيمة الإبداعية له.

ونجد العلاق ومن خلال آرائه النقدية ذات الطبيعة الجمالية، لا يرى في الشكل الشعري سمة مميزة وحاسمة لهذه القصيدة، أو تلك،فهو ((لايحدد مصير نص ما، ولا يكشف عن مدى شعريته: إن ما يحدد ذلك أمر آخر تماماً. إنه تشغيل الشكل الشعري

---

(1) هاهي الغابة فأين الأشجار، علي جعفر العلاق،: 42.

(2) م. ن: 31.

وتفجير ما في مكنونه الداخلي من جمال أو إثارة ضمن رؤيا تنتظم كل عناصره))[1]، والأخذ بنظر الاعتبار بقية عناصر القصيدة، التي تشكّل مع عنصر الشكل الفضاء الشعري العام المكوّن لبناء القصيدة.

القصيدة العمودية

تمثل القصيدة العمودية البنية الشكلية الأساسية المعروفة للقصيدة العربية، وهي في الغالب مكونة من شطرين، هما الصدر والعجز، وغالباً ما كانت تخضع لهندسة صوتية حسابية عالية الضبط والتوافق، يتساوى فيها عدد التفعيلات في كلا الشطرين تقريباً، وعلى الرغم من أهمية هذا الشكل وهيمنته لفترة طويلة على بناء القصيدة العربية، إلاَّ أن النقاد لم يولوا اهتماماً لهذا الشكل البنائي لأنه ثابت ولا خلاف عليه، وربما كان من المسلمات والبدهيات التي لا تحتاج إلى مزيد من التحليل والتفسير.

وتمثل محاولة الخليل بن أحمد الفراهيدي العروضية في اكتشاف علم العروض، المحاولة الأولى للبحث في شكلية هذه القصيدة على أساس رياضي بالغ الدقة، إذ قسم البيت الشعري إلى صدر وعجز، ولكن في النهاية بقيت محاولة صوتية، ادت إلى فرض المزيد من القيود على تجربة الشاعر، بوصفها ارثاً شعرياً لايجوز الخروج عليه، لذا لم يتمكّن الشاعر من خرقها إلا في منتصف القرن العشرين على يد الروّاد.

لذا كان الشكل في القصيدة العمودية وعاءً يضم جميع الموضوعات بلا استثناء، وكان اهتمام الشاعر ينصب على اللغة والمجاز والصورة البلاغية على النحو الذي يحفظ التقاليد المعروفة والمتفق عليها في البناء الشعري، فضلاً عن أهمية حضور الوزن باشتراطاته الصحيحة.

وتبعاً لذلك ظهرت سلسلة محاولات للتخلص من هيمنة الشكل التقليدي وكسر رتابته، فظهرت لنا الموشحات، وحاولت خرق الشكل التقليدي واقتراح أشكال بديلة، ثم ظهر الشعر المرسل وغيره، وعلى الرغم من أهمية تلك المحاولات وطرافتها، باعتبارها مقدمات لظهور شعر التفعيلة، إلاَّ أنها لم تتخلص من هيمنة الشكل التقليدي، إذ بقيت تدور في فضائها العروضي، لكنها خلقت نوعاً من الجرأة للدخول في مغامرات جديدة على وفق هذا النسق.

وقد رافقت ظهور الشكل الشعري الجديد دعوات لنبذ جميع الأشكال الشعرية ذات البناء العمودي التقليدي، بدعوى أنها تمثل الكلاسية القديمة في رصد الأشكال الشعرية، في حين غاب عن هولاء أن القصيدة الجديدة لم تأت بدعوى القضاء على

---

(1) م. ن: 83.

القصيدة العمودية، بل هي محاولة لكسر القالب العروضي والتخلص من القيود التي فرضها أنصار هذا الشكل الشعري على حساب تجربة الشاعر وحساسيته وموضوعه، فكثير من الشعراء – حتى الشعراء الذين نادوا بالتغيير – لم ينكروا قوّة حضور القصيدة العمودية، بما تمتلكه من تاريخ في ذائقة المتلقي العربي عبر أكثر من ألف عام من مسيرة الشعرية العربية.

لا يرى العلاق في رؤيته الجمالية للشعر العربي أنّ شكل القصيدة هو الذي يحكم على حداثة القصيدة، فـ ((الجواهري والبردوني، ونزار قباني، في قصائدهم العمودية، أكثر حداثة في رؤاهم الشعرية من العشرات من كتاب قصيدة النثر، وأعمق تمرداً على الأعراف السائدة في الشعر أو الحياة ممن يدعون هذا التمرد))[1]، وتبعاً لذلك أهملت الكثير من النماذج الشعرية المهمة، بسبب شكلها الشعري، حتى وإن كانت لشاعر حداثي، فمن ((المفارقات الغريبة أن شاعرين، مثل ادونيس ومحمود درويش لم تسلم نماذجهما العمودية، من هذا الإهمال. لقد ظلت بعيدة عن عناية النقاد، رغم جمالها الفائق، ورغم ما يتمتعان به من حظوة يحسدان عليها بين دارسي الشعر ونقاده))[2].

لذا نجد أن أغلب أحكام النقاد في هذا المجال تفتقر إلى الموضوعية والدقّة والشمول، لأنها تحكم على هذا النمط حكماً تعصبياً ظاهراتياً، قبل الدخول إلى النص بدعوى شكله التقليدي فقط، الذي لا يمت للحداثة بصلة. فـ ((موقف النقاد من هذا النمط الشعري يفتقر، في البعض منه على الأقل، إلى التماسك والاحتكام إلى المنهجية ليخرج من تلك الأرجحة الواضحة بين الرفض والقبول، بين الاحتفاء المؤقت والإهمال الدائم لهذه القصيدة التي يتجدد اهتمامنا بها بين فترة وأخرى))[3].

وعلى الرغم من الإهمال الذي جوبهت به القصيدة التقليدية (العمودية) استناداً إلى هذه النظرة الجمالية الضيّقة، يرى العلاق أنها ما تزال قادرة على النهوض بمهامها الجمالية، إذا توافرت لها قدرة شعرية عالية، تبتعد عن التقليد وتكرار الأنموذج، فـ((الكثير من شعراء الحداثة العرب ظلوا يعاودون الكتابة وفق هذا الشكل الشعري بين فترة وأخرى، كان بعضهم يسند إلى هذا الشكل دوراً فنياً أو فكرياً، يشتد به نسيج النص من جهة، أو يؤجج به فكرة ما، أو عاطفة معينة من جهة أخرى. أما البعض الآخر، كالبياتي مثلاً، فقد كان يكتب القصيدة العمودية الكاملة، أحياناً كما فعل في سنواته الأخيرة))[4]، وهو بذلك يؤكد على أن شعرية القصيدة تكمن في عناصرها

---

(1) هاهي الغابة فأين الأشجار: 43.
(2) م. ن : 43.
(3) هاهي الغابة فأين الأشجار: 44.
(4) م. ن: 83.

وليس في شكلها الخارجي حسب، فكلما حققت القصيدة فرادتها الإبداعية كانت أقرب إلى امتلاك طاقاتها الجمالية.

إنّ القصيدة الحقّة بحسب رؤية العلاق النقدية الجمالية ((لا يحدّدها الشكل وحده؛ فالشكل ليس إناء منفصلاً عن فيض الذات، بل هو تجسيد حي ملموس لكل ما يمور في عقل المبدع وروحه من توق وألم وتوجّسات؛ لذلك فالتقليدية ليست مقصورة على القصيدة العمودية فقط؛ إن الكثير من القصائد المحسوبة على الحداثة هي تقليدية حتى النخاع: الافتقار إلى حيوية اللغة، ضمور المخيلة، تفكك البناء، خفوت الإحساس الفردي))[1]، وبهذا تتكشّف رؤية الناقد العلاّق عن موضوعية ووعي جمالي لا يتوقف عند حدود الشكل المجرد، بل يعاين القصيدة بوصفها كتلة جمالية متكاملة بين جميع عناصرها.

القصيدة الحرة ((التفعيلة))

تمثل القصيدة الحرّة ((قصيدة التفعيلة)) ثورة تشكيلية وتعبيرية على ثبات القصيدة التقليدية، هدفها هو كسر شكلية تلك القصيدة، والخروج من دائرة التكرار الشعري، الذي جعل من القصيدة بنية شعرية جافة ذات طبيعة واحدة عصيّة على التجديد، لا تمتلك أدواتها الجمالية التي يمكن أن تناسب العصر وتحولاته الكبيرة، إذ ((كانت حركة الشعر الحر في بدايتها، تمثل تطوراً شكلياً، قصد مباشرة قيود الشكل التقليدي للقصيدة العربية ذات الشطرين والقافية الموحدة.فلقد كان الإحساس بوطأة هذا الشكل، يزداد بازدياد طموح الشعراء المجددين، في ظروف تنامي النزوع إلى التحرر بوجه عام))[2].

لذا حاول الشعراء الذين تبنّوا قصيدة التفعيلة الثورة على الجانب الموسيقي التقليدي المؤلف من شطرين، والتفنن به ضمن شكل يقوم على السطور الشعرية المتنوعة الأبعاد خلافاً للأبيات الشعرية المتساوية عادةً، وذلك للتأكيد على أن شعرية القصيدة لا تكمن في شطري القصيدة، وحسب، بل ((بدأ البحث عن إيقاع للقصيدة لا يتمثل في الوزن الشعري وحده، بل في حرية إيقاعية ممكنة: تقع خارج الوزن الموروث، خارج إطاره الجاهز))[3].

على هذا الأساس يمكن القول إن الثورة بالدرجة الأولى هي ثورة إيقاعية، إذ ((كان هذا الإيقاع يتجاوز الوزن الشعري ليجد تجسيده الممكن في خلخلة ذلك الوزن، في كسر تشكيله الهندسي الحاد، وترويض اندفاعاته الصوتية المتسارعة. كان الشاعر العربي يحاول انجاز ذلك عبر سلسلة من عمليات الاقتحام تعيد الاعتبار،

---

(1) م.ن: 46.

(2) الشعر الحر في العراق (منذ نشأته حتى عام 1958)، يوسف الصائغ، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2006: 180.

(3) في حداثة النص الشعري، علي جعفر العلاق،: 122 .

لأول مرة، لزحافات الشعر، وتشحنها، بعد تحريرها من طاقتها السلبية، بفاعلية جديدة، تستطيع عن طريقها تغذية القصيدة بما تتطلبه من سرعة أو إبطاء أو بعثرة أو انثيال))[1].

وعلى الرغم من أهمية هذا التغيير، ولكن الناقد العلاق، لا يجد في ذلك ميزة تحسب لهذه الثورة الشكلية، لأن القصيدة ما تزال تدور في فلك التقليد، فهي تحاول حل مشكلة بأخرى، من خلال اقتصارها على الوزن من دون النظر إلى عناصر القصيدة الأخرى، فهو ينظر إلى التغيير بوصفه مغايرة نوعية للسائد يجب أن لا تتوقّف عند حدود الإيقاع.

فالقصيدة الجديدة ليست مجرد ثورة شكلية، وحسب، بل وظيفية في الوقت ذاته، لذا ((صار الشعر، في تطوره الأرقى، رؤيا للحياة والكون تختزل تجربة الشاعر الكيانية في شكل حسيّ شديد الدلالة. لذلك ما عاد الشعر الحديث مجرد انعطافة شكلية، بل صار...، مفهوماً ورؤيا جديدين ساعدا على الانتقال بحركة الحداثة إلى أفق مغاير. هكذا تستمد القصيدة الحديثة حيويتها، لا من إنجاز عروضيّ شكليّ بل من تجسيدها لرؤيا شعرية تخص الشاعر، ويترشح عنها موقفه الفني والفكري، في بنية حسية تعبيرية))[2].

وهذا ما أكد عليه العلاق في آرائه النقدية الجمالية، فليس الهدف من التغيير عنده هو في استبدال قالب وزني بآخر، بل كيف تستطيع أن تحول عناصر تلك القصيدة إلى طاقة جمالية فعالة، تنم عن تفرد وإبداع، وإلاَّ تقع في فخ التقليد والتكرار، إذ ((لم يكن التحرر من القافية الواحدة هو انجاز القصيدة الحديثة، كما أن الالتفات إلى التفعيلة كوحدة موسيقية ليس مأثرة كبيرة؛ إنهما،وحدهما، لا يعنيان قضية حاسمة في تطور الشعر العربي وحركة الحداثة فيه.إن كمّاً هائلاً من الشعر قد كُتب ويُكتب الآن، دون التزام صارم بقافية أو وزن، ومع ذلك لا يمكن اعتباره شعراً إلا بقدر كبير من التجني على الحقيقة والتساهل في المعايير،...، فإن الانجاز الحق للقصيدة العربية، وقد صار ذلك أمراً متفقاً عليه، هو الرؤيا الحديثة للشاعر إزاء واقعه وصلته بالعالم))[3].

ونحن لا ننكر طبعاً أهمية هذه الثورة الشعرية التي حدثت في مسيرة الشعرية العربية، ولكن يجب أن تشتمل على رؤية تنم عن وعي الشاعر لمشكلات عصره، وتقترب من العالم الذي تولد منه، إذ إن العلاق يرى أن ((تشكل الرؤيا الشعرية، في حقيقة الأمر، مسعى يستهدف الشاعر لا القصيدة، أي أنها تعنى بتجديد الشاعر أولاً،

---

(1) في حداثة النص الشعري: 122-123.
(2) م. ن: 122.
(3) في حداثة النص الشعري: 138- 139.

وعياً، وثقافة، وذائقة، ونظرة إلى الحياة والعالم، قبل أن تعنى بتجديد النص))[1]، بمعنى أن حساسية الشاعر هي التي تشتغل من أجل التغيير والتحديث والتطوير وتحقيق فتح جديد في التجربة، لأن ((القصيدة، في النهاية، ليست إلا محصلة لجهد الشاعر، وتجسيداً جمالياً، حسياً لمسلكه الثقافي والذوقي والنفسي في لحظة حياتية ما))[2].

لذا نجد كثيراً من القصائد على هذا الأساس متجددة من ناحية الشكل فقط، لكنها لا تمتلك رؤية تجديدية مبدعة على مستوى البناء والتشكيل والرؤية الشعرية المستجيبة لمنطق العصر، لأن ((جهود التجديد، في الغالب، تتجاوز الشاعر إلى قصيدته؛ أي أن النص لا المبدع كان هدفها الأساس. وكان التجديد لا الروح التي أنتجته هو محور الفعل التجديدي وهدف حركته. وبذلك لم يكن الشاعر، باعتباره رائياً مبدعاً وخالقاً للقصيدة، غاية التجديد، وشاغلاً من شواغله العميقة، بل كان، في معظم الأحيان، لا يتمتع إلا باهتمام جزئي، أو غير مخطط له))[3].

لا شك في أنّ الكثير من شعراء الحداثة – ولاسيما من أسس لهذه الثورة الشكلية – كانت تجاربهم الشعرية تنم عن رؤية خاصة، تختلف عن الأخر، فتجربة نازك الملائكة الرومانسية، التي تجد فيها ملاذاً آمناً من صراعات الحياة العنيفة التي كانت تعيشها، تختلف عن تجربة السياب الواقعية الملتهبة بحساسية الشاعر الذي يجد فيها معاناته المريرية مع الوطن والمرض وسائر أشكال المعاناة الأخرى، وكذلك لغيره من الشعراء.

ولكن ذلك لا يعني أن هذا الأنموذج الشعري كان بعيداً عن التكرار، واجترار الشعراء لنماذج من سبقهم، وربما كان التحرر من الجانب العروضي سبباً في إيغال بعض الشعراء في أشكالهم الشعرية، من دون البوح برؤية شعرية واضحة، إذ تحولت قصائدهم إلى لعبة شكلية بالدرجة الأولى، وربما كان ذلك إيذاناً بولادة شكل شعري ينم عن رؤية شعرية واضحة.

---

(1) م. ن:11.
(2) م. ن : 11.
(3) م.ن: 11.

قصيدة النثر

ولدت قصيدة النثر نتيجة التطور الذي هيّأه مناخ الحداثة الشعرية، ونتيجة لتكرار الأنموذج الشعري لقصيدة التفعيلة إذ تشابهت كثير من التجارب إلى حدّ كبير، وتأكيدها الدائم على قواعدها الموسيقية، إذ جاءت ((من رغبة في التحرر والانعتاق، من التمرد على التقاليد المسماة (شعرية) عروضية، وعلى تقاليد اللغة))[1]، فضلاً عن ذلك فقد أوجدت ((حركة الشعر العربي الحديث، لاسيما في مراحلها اللاحقة مناخاً لحداثة شعرية مغايرة، إلى حد واضح، لتلك التي سعت إليها القصيدة العربية في حداثتها الخمسينية، ولقد حققت قصيدة النثر الكثير من شروط حريتها ضمن مناخ الحداثة هذا))[2].

وعلى الرغم من أهمية هذا الأنموذج الشعري، فإنّ القصيدة فيه ظلت ((رهينة ذلك الفضاء السجالي دون أن يتاح لها، إلاّ نادراً، أن تقدّم للفحص والتأمل برهانها الجمالي والدلالي في هذه البرهة الشعرية بالغة التعقيد والثراء))[3]، ويبدو ذلك واضحاً وجلياً في مسألة طبيعية في النقد العربي، فمنذ القدم نجد أن النماذج الشعرية الجديدة تتعرض لهجمة شرسة من النقاد، بدعوى عرض أسباب ومسوغات أكثرها خارجية، لا تمت لشعرية القصيدة بصلة، لذا ((علمتنا التجارب السابقة أن الأنموذج الجديد – مهما كان – لا يستطيع لجم ألسنة الاعتراض والسجال والتشكيك والسخرية من جهة، ولا تستطيع هذه أن توقف الأنموذج ولاسيما حين يتمتّع بقدرات وإمكانات وخصائص نوعية قادرة على الصمود، لذا ظلت قصيدة التفعيلة قائمة بالرغم من كلّ شيء، وستبقى قصيدة النثر قائمة وحاضرة وفاعلة – ضمن رؤيتها الجديدة وقيمها وملاءمتها للراهن المزاجي والثقافي والرؤيوي العربي – بالرغم من كل شيء أيضاً))[4].

يبدو أن مشكلة قصيدة النثر تتمثّل في أنها محاولة للخروج الكامل على النظام الموسيقي الخليلي في القصيدة العربية، الذي اعتادت الذائقة العربية على سماعه وتلقيه مئات السنوات، إذ نجد أن شكل القصيدة يكمن أساساً في جانبه الصوتي بالدرجة الأساس، فمتى ما تحررت من إطارها الموسيقي التقليدي يمكنها بعد ذلك أن تخرج من فضاء الأشكال الشعرية المعروف، فقد ((ظل الوزن عاملاً حاسماً في

---

(1) قصيدة النثر من بلودير إلى أيامنا، سوزان برنان، ترجمة د.زهير مجيد مغامس، مراجعة د. علي جواد الطاهر، أفاق للترجمة، المركز المصري العربي، ط2، 1996: 130.
(2) في حداثة النص الشعري: 122.
(3) من نص الأسطورة إلى أسطورة النص، علي جعفر العلاق،: 166.
(4) الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر (الكتابة بالجسد وصراع العلامات، قراءة في الأنموذج العراقي)، دار الشؤون الثقافية، بغداد - العراق، ط1 2010: 12.

تحديد الشعر، والإقرار بشعريته، مع أنه، أي الوزن، عنصر خارجي لا يتحتم كمونه قَبْلياً،في لغة الشعر، ولا يتوجب، كذلك، انبثاقه منها انبثاقاً آلياً))[1].

أما الحديث عن الجانب المهم الآخر في موسيقية القصيدة العربية التقليدية فيكمن في القافية، إذ إنّ ((القافية rhyme وهي عامل خارجي أيضاً، لم تكن مؤهلة، في حد ذاتها، لتلعب هذا الدور كله في ترجيح شعرية القصيدة. ذلك أن القافية لم تستطع، عملياً، أن تنجز هذه المهمة في مئات القصائد التي ظلت، مع توفر القافية، نصوصاً مهجورة، لا دفء فيها))[2].

وربما كان التصاق مفهوم الشعر بمسألة الوزن والقافية، سبباً في وجود هذه الرؤية التي تحيل كل مفهوم للشعر على عروض الخليل، على الرغم من أنّ كثيراً من القصائد بالرغم من التزامها بالعروض الخليلي لكنها لا تمتلك تلك القدرة الشعرية العالية لجذب المتلقي، وذلك أكده كثير من النقاد العرب القدامى، إذ نجد الجاحظ مثلاً في تعريفه للشعر يحاول الابتعاد عن سطحية تلك التعاريف التي تجد في الشعر كلاماً موزوناً مقفى فقط، وتسعى رؤيته إلى الدخول إلى بنية النص، إذ إن جمالية النص الشعري لديه لا تكمن في إطاره الخارجي والمتمثل بالوزن والقافية فحسب، وإنما تكمن في براعة الشاعر وقدرته على التصوير وتمثيل خصوصية تجربة الشاعر.

ولا تخرج آراء الجرجاني بعيدا عما بدأه الجاحظ في هذا المضمار، فلا يجد ميزة الشعر في الجانب الصوتي فقط، إنما في طريقة النظم، وبذلك يكون ((قد أبطل معياراً تقليدياً راسخاً من معايير الحكم على شعرية الشعر، لقد حرر الشعرية من حبسها في قفص الشعر وحده، جعل منها إمكانية قد يفجرها أي نص آخر، شعراً كان أم نثراً، يتوفر فيه ذلك المنحى من الصياغة، المحكمة، المتوترة: النظم، أو بناء الجملة syntactic))[3].

ويبدو استناداً إلى هذه الرؤية أن ((الجدل حول النص القرآني يمثل، في حقيقته، مدى جديداً أدى إلى البحث عن تأثير شعري يقع خارج الشعر بحده المشروط بالوزن والقافية))[4]، فضلاً عن النص الصوفي الذي فتح مجالات جديدة للنظر غلى شعرية الكلام، إذ ((كان هذا النص، في خصائصه التعبيرية والنفسية والروحية، يطفح بطاقات شعرية أخاذة. إنه نص مفارق لجادة النثر بامتياز واضح. هذا من جهة، وهو من جهة أخرى، نص يخترق مملكة الشعر الموروثة ليؤسس بوجوده الصافي، الغامض، المتشظي أنموذجاً لشعر آخر مختلف))[5]، وربما كانت

(1) في حداثة النص الشعري: 110.
(2) م. ن: 110.
(3) في حداثة النص الشعري: 111-112.
(4) م.ن: 113.
(5) م. ن: 114.

دعوة الجرجاني في نظرية النظم وآرائه الأخرى في هذا السياق بداية التحول، عن هيمنة النص الشعري برؤيته الحداثية، وبداية الدخول إلى بنية النص للكشف عن قدرته الشعرية الخلاقة.

يعتقد الناقد العلاق أن تلك الآراء كانت البداية الحقيقية لخروج النص الشعري من الارتباط النهائي والحاسم بمستواه الصوتي المرتبط بالعروض، والبحث عن أشكال شعرية مغايرة، لا يحددها الوزن والقافية، بل اللغة وما تحتويه من جانب موسيقي لا يقل أهمية عن الوزن والقافية، وهذا بدوره يؤكد على أن الوزن والقافية ليسا إلاّ جزءاً من مجموعة عناصر مكونة للقصيدة، ((صحيح أن الوزن والقافية قد وفرا لهذه النصوص أن تكون نظماً، versification، إمكانية شعرية، أو وعداً بالشعر، لكنهما لم يضمنا لها أن تكون شعراً متحققاً، أو واقعة شعرية مجسدة، بينما ظلت مئات النماذج النثرية مهملة، لا يعبأ أحد بثرائها الشعري الكامن، أو يلتفت إلى ما فيها من طاقة، داخلية، متلظّية وذلك بسبب افتقارها إلى شَرطَي الوزن والقافية))[1].

فاللغة بتجلياتها الإيقاعية المتنوعة في قصيدة النثر لا تقل أهمية عن المستوى الصوتي ذي الطابع العروضي في القصيدة، من خلال تراكيبها وانزياحها عن المألوف، إذ لعبت دوراً أساسياً في خلقها، وبها تعوض عن الوزن والقافية في القصيدة الكلاسيكية، من خلال توظيف المستوى الصوتي للكلمة والجمل المتكونة منها،إذ ((ضمن مناخ الحداثة هذا لا تعود اللغة وسيلة، بل تصبح هدفاً للخلق، وتجلياً له. وفي هذه اللغة تبلغ الكثافة حدودها القصية حيث ينهض صوت الكلمة بدور في تجسيد الدلالة، وتغدو الكلمة شكلاً صوتياً للمعنى، كما أن صورتها الحسية، أو وجودها الفيزيائي يصبح، بما فيه من بعثرة، أو اكتظاظ، أو استطالة، صورة مرئية لما تريد التعبير عنه))[2].

إن هذه اللغة التي تستعملها قصيدة النثر هي ((لغة حرّة وانسيابية وجريئة وخالية من العقد، تستوعب الفضاء اللساني الإنساني كاملاً، من دون أي اعتبار للثنائية العنصرية المتمثلة في التفريق الطبقي بين المتن اللغوي والهامش اللغوي، تؤسس أنموذج فصاحتها بالمعنى الحيوي الإجرائي والعملي والواقعي للمفهوم الثقافي للفصاحة، إذ يستجيب هنا لصالح قوّة التعبير ونقاء التشكيل وثقافية الرؤية وديناميةالتداول))[3].

وتشكل الصورة في هذا الموضوع رافداً آخر من روافد تشكيل قصيدة النثر، لما تتمتع به من قدرة شعرية عالية يمكنها تحقيق شعرية الكلام، لقد ((أخذ التركيز

(1) في حداثة النص الشعري: 110.
(2) م.ن: 123.
(3) الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر: 8.

على أهمية الصورة الشعرية مدى بعيداً حتى غدت، في أحيان كثيرة، محكاً للتمييز بين شعرية نص ما ونثرية نص آخر))[1]، لذا واعتماداً على هذه المعطيات وما تكشفه من حساسية جديدة فقد ((تضافرت الصورة، واللغة، والإيقاع الداخلي على خلق مجرى جديد للشعرية، خارج الهيمنة المطلقة للوزن والقافية، وفُتحت طرق جديدة للوصول إلى مكمن الشعرية في النص وملامسة لذته، وطراوته، وغموضه))[2].

وهذا يؤكد أن قصيدة النثر لم ترفض الأشكال الشعرية السابقة ولم تحاول الخروج عليها، إلاَّ في جانبها الصوتي الإيقاعي المتمثّل بالوزن والقافية حصراً، فهي تتشكل من أدواتها ومكوناتها المعروفة نفسها مثل (اللغة، الصورة، والموسيقى الداخلية) وغيرها، إذ إنّ ((قصيدة النثر تستخدم النثر وهو عنصر فوضوي خام، وتصبه في شكل قصيدة وتفرض عليه تنظيماً فنياً يجعل منها وحدة واحدة جداً ومعقدة جداً في آن واحد، وهي تبدو ثانياً في بناء الجملة ذات الإيقاع التي تتجه نحو طرازين كبيرين، الجملة الانسيابية الموسيقية، والجملة المتقطعة الحيوية؛ وسنجده الآن على صعيد التنظيم في قصيدته، حينما نرى شرخاً يحدث بمستوى مفهوم الزمن، ويفصل القصائد التي تشل المد الزمني بـ (أشكال صارمة)، والقصائد التي تتحرر من الحقبة الزمنية بـ(تمرد) على الأصناف الزمنية والمنطقية))[3].

إن وضع حدود فنية وجمالية واضحة لقصيدة النثر كما يعتقد العلاق ليس بالأمر الهيّن في ظلّ وجود فنون إبداعية كثيرة يمكن أن تتداخل مع هذه القصيدة، إذ ((حاول نقاد كثيرون التمييز بين قصيدة النثر وسواها من الكتابات الشعرية المجاورة كالشعر المنثور، أو النثر الشعري poetic prose، أو الشعر الحر، ومع كل ذلك فإن الحدود بينها لم تتضح تماماً. كانت تلك الجهود تسعى إلى الكشف عن التمايز، وبلورة المغايرة، لكنها كانت تصطدم بذلك التداخل، واختلاط الحدود أحياناً))[4].

وهذا يعني أن التعريفات والتحديدات تتعدد وتتنوع بصيغ لا تكون دائماً فنية وجمالية تصلح للتمييز، فـ ((حين نتأمل هذه التعريفات وسواها نجد أن المعوّل عليه في التفريق بين قصيدة النثر والشعر المنثور والشعر الحر هو الوجود الفيزيائي للنص، أي شكله المتحقق على الورق. وهذا المقياس خارجيّ، ومؤقت، ونسبي وليس داخلياً، أصيلاً، متجذراً في النص الشعري. إن ترتيب الأسطر أو توزيعها على

(1) في حداثة النص الشعري: 124.
(2) م. ن : 124.
(3) قصيدة النثر من بلودير إلى أيامنا: 141.
(4) في حداثة النص الشعري: 117.

الصفحة قضية بالغة المرونة. وقد تختلف من شاعر إلى آخر اختلافاً بيناً، لأسباب شكلية، أو طباعيه لا صلة لها بجوهر النص أو طبيعته الشعرية))[1].

إن تجربة قصيدة النثر العربية ـ بحسب الناقد العلاق ـ في نماذجها الأصيلة التي تحققت على أيدي روادها الأوائل أنجزت نصوصاً مهمة، كان لها الأثر البالغ في لفت الانتباه نحوها بقوّة، إذ ((أثارت قصيدة النثر، التي كتبها ادونيس وتوفيق صائغ وانسي الحاج ومحمد الماغوط، الانتباه إلى ما في النثر من إمكانات جمالية وخصائص تقترب به من الأداء الشعري العالي))[2]، ولم تكن الساحة الشعرية العراقية بمعزل عن حركات التطور التي شهدتها القصيدة الحديثة في مجال قصيدة النثر، ولاسيما في المرحلة التي أعقبت جيل الروّاد، إذ كان ((اهتمام شعراء الستينات بالنثر والكشف عن شعريته جزءاً من موقفهم من الشعر، ومفاهيمه المستقرة في الذهن والذائقة، وجزءاً من إحساسهم بمعضلة الإيقاع الشعري وضرورة الخروج به إلى مديات أوسع وأكثر غنى))[3]، وتمكنوا من أن ينجزوا نماذجهم التي لا تقلّ شأناً عن النماذج الأخرى.

ويرى العلاق أن الشاعر سركون بولص أفضل من تمثل هذا النوع من القصائد، وأول من كشف عن طاقات النثر الإبداعية، وما تحتويه من تفجرات خفية، فضلاً عن قدرته الشعرية في التعبير بشكل بارع ومركز. معوضا في ذلك جمالية الجانب الصوتي في القصيدة الموزونة، إذ ((تأخذ الصورة في قصيدة النثر، لدى سركون بولص، مداها الأقصى. حيث يعوض الشاعر عن جمالية القصيدة الموزونة بإشعال طاقة النثر، وإيقاع الكلمة، وقوة التضاد الخفي بين الأفكار والإيحاءات))[4].

وعلى الرغم من أهمية قصيدة النثر في كسر رتابة الأشكال الشعرية السابقة،لما تحمله من ((تجربة جريئة لكسر ما بدا على موسيقى القصيدة العربية من رتابة، غير أن هذه التجربة سرعان ما وصلت، في واقع الأمر، إلى طريق وعرة، ولم يتجاوز شعراؤها الرواد أفضل إنجازاتهم تقريباً))[5]، إلاّ إنها لم تصل إلى درجة النضج الشعري، كما في قصيدة التفعيلة، إذ سرعان ما انحدرت شعريتها وقلّت قيمتها الفنية والجمالية.

ونجد أن ذلك راجع إلى أسباب عدّة، أولا الرفض الذي جوبهت به قصيدة النثر، فهي لم تطرح على طاولة النقاش والسجال النقدي كما هي الحال في قصيدة التفعيلة، فعلى الرغم من رفضهم لها في بداية الأمر إلا أن المناقشات والمحاورات

---

(1) م.ن: 118.
(2) الشعر والتلقي، د. علي جعفر العلاق: 41
(3) الشعر والتلقي: 41.
(4) م. ن: 42.
(5) في حداثة النص الشعري: 126.

التي خاضها أنصار قصيدة التفعيلة، أدت في النهاية إلى نضج شكل القصيدة الجديد واستقرار ملامحه ومعطياته، في حين نجد أنّ المقاربات النقدية التي تحدثت عن قصيدة النثر، لم تكن سوى مجموعة أصوات أطلقها شعراء مثل (ادونيس، ومحمد الماغوط، وانسي الحاج وغيرهم).

وكانت أغلب أرائهم وتجاربهم الشعرية في هذا السياق ذات نبرة استفزازية متعصبة تحاول محو الأشكال الشعرية التي سبقتها، في حين غاب عن هولاء الشعراء أن الأشكال الشعرية لا تخلق من عدم، إنما هي نتيجة تطور هذا الفن في سياق التطور الحضاري الشامل لحركة المجتمع، لذا كانت هذه القصيدة ((نظرياً وتطبيقاً، ريحاً معاكسة للسياج الراسخ لمفهوم الشعر ووظيفته ومهاراته. كانت، في أحيان كثيرة، عدوانية، متعالية وعابثة، وقد ساهم ذلك في إعاقة تطورها المرتقب: لم تصبح حاجة ثقافية وجمالية للمتلقي من جهة، ولم تكن، من جهة أخرى، موضوعاً للنظر النقدي الرصين المتأمل))[1].

فضلاً عن ذلك فإن قصيدة النثر هي قصيدة شديدة الخصوصية تحتاج إلى موهبة شعرية كبيرة ومثقفة، تحاول الاقتصاد بعناصر القصيدة، لكي لا تقع في فخ التفصيل النثري الذي يصطاد أغلب قصائد النثر، لذا يجد العلاق أنه حتى الشعراء الذين تبنوا هذه القصيدة، لم تكن تجربتهم في هذا المجال طويلة وعميقة ومستمرة، فأدونيس مثلاً وعلى الرغم من شعريته العالية في عموم قصائده، وتجاربه المميزة في قصيدة النثر بخاصة، فإنها لم تشكل جزءا مهما من عالمه الشعري، إذ لم تكن ((بالنسبة له، إلاّ جزءاً منها. إن مجده الشعري، كما أظن، لا يتمثل إلاّ في قصائده الموزونة))[2].

ولم يتخلص الشاعر محمد الماغوط - على الرغم من قدرته الشعرية المتميزة في هذا المجال – من سطوة النثر وهيمنته الدرامية، بما تمتلكه ((كتاباته من تلقائية جارفة تشتت كثافة النص وتضعف من ترابطه أحياناً))[3]، وتجعله مجرد كلام يجري على صعيد الشكل مجرى الشعر.

في حين لم تختلف قصائد انسي الحاج الأولى ((كثيراً عن كتاباته التنظيرية عن قصيدة النثر. لقد كانت كلتاهما استفزازية، ضدية، ضجرة، وأثارت مشاكساته الكلامية من العواصف، والحنق،والغبار أضعاف ما أسفرت عنه من مطر أو خضرة حقيقية..... أما في كتاباته المتأخرة فقد خفت تلك النبرة، وبدأت قصائده تخلو، إلى حد ملموس، من ذلك، الهوس الشكليّ، والرغبة في الإدهاش والمخالفة))[4].

---

(1) في حداثة النص الشعري: 128.
(2) م.ن: 126.
(3) م. ن: 127.
(4) الشعر والتلقي:127.

هذا فضلاً عن تلك التجارب التي لم تكن تعي خصوصية هذا الشكل الجديد وطبيعته ومعطياته وكيفيته، وهي بدورها تزيد من مأزق قصيدة النثر وتضاعف من مشكلاته، إذ إنَّ ((الكثير من ضعاف الموهبة قد وجدوا فيها مركباً سهلاً، فأخذوا يحاكون شعراءها المهمين: يسيرون في ظلالهم، أو تحت مصابيحهم العالية. وهكذا صارت قصيدة النثر، على أيديهم، موضة، وزياً، وبهرجة))[1]، متخذين التحرر من الوزن طريقاً لنظم قصائدهم.

وهم بذلك يكررون الخطأ الذي وقع فيه من سبقهم، من أولئك الذين يجدون في الوزن أساس شعرية القصيدة، ((حقاً، لم يعد الارتباط بين الوزن والشعر ألياً، لم يعد الوزن قيمة شعرية مطلقة، لكن ذلك لا يعني أن يستعاض عن ذلك المعيار المطلق بآخر مثله. إن مطلق الوزن معيار خاطئ للحكم على شعرية القصيدة مثله في ذلك مثل النثر حين يتحول إلى قيمة مطلقة))[2]، فجمالية قصيدة النثر تكمن في التعامل الدقيق والنوعي في المنطقة الحساسة ما بين الشعري والنثري، فكلاهما يعمل على إنضاج هذا النوع من القصائد لكن بطريقة فنية جمالية لا يحسن أداءها إلاَّ من له موهبة كبيرة.

فكما نعلم أن قصيدة النثر لم تحاول التخلص من الإيقاع بشكل مطلق، ولكنها حاولت التعويض عن الوزن - بما يمثله من وزن وقافية في القصيدة الكلاسيكية، وتفعيلات في القصيدة الحديثة - بالجانب الصوتي الإيقاعي الثرّ الذي تملكه العبارات المكونة لهذه القصائد، لذا نجد أنّ تجاربهم الشعرية لا تعدو كونها ((نثراً رخواً: يفتقر إلى اللغة المزدهرة، والأداء المفعم بالمفاجآت، والتصميم الداخلي الطلق، وغنائية الأسى. لقد نسى الكثيرون من كتاب قصيدة النثر، كما يبدو، أن الموهبة العظيمة هي التي تحقق، رغم صرامة الأعراف، حريتها الكبرى وفضاءها المترامي))[3] .

وعلى الرغم مما واجهته قصيدة النثر من صعوبات ومآزق ومزالق ومشكلات، وما تزال، إلاّ أنها ((نوع شعري، يندرج في حقل الفاعلية الشعرية الحديثة في شعرنا العربي، وينهض بنصيبه القاسي في التعبير عن تجربتنا الروحية والجمالية بطريقة لا تستمد شعريتها من مجرد الوزن والقافية، بل من توتر النص، وعلاقاته الداخلية))[4]،

وهي تجسد بذلك في رأي الناقد العلاق ((جزءاً من اتجاه حداثتنا الشعرية ومطالبها الجمالية والفكرية، وهي ليست اندفاعة خارج هذه الحداثة بل هي، عبر

---

(1) في حداثة النص الشعري:127.
(2) م.ن: 127.
(3) هاهي الغابة فأين الأشجار: 32.
(4) في حداثة النص الشعري: 130.

نماذجها الفاعلة، شرارة إضافية تندلع في الطرف الأخر من الغابة))[1]، لكنها تحتاج إلى وعي نقدي يعرف كيف يجعلها تنتظم في شجرة عائلة الشعرية العربية بمختلف أنواعها الشعرية.

إنّ الناقد علي جعفر العلاق ينظر من خلال جماليات التركيب الشعري التي تذهب إلى تقسيم القصيدة العربية في تجربتها الطويلة، إلى قصيدة عمودية تقليدية، وقصيدة حرّة ((تفعيلة)) وقصيدة نثر، إلى أن التجربة الشعرية في مستوى مهم من مستوياتها هي إيقاعية، لما يمتلكه الإيقاع من ضرورة شعرية جوهرية في بناء القصيدة وتحقيق منجزها الجمالي المطلوب.

إلا أنه بالمقابل لا يعدّ الإيقاع محصوراً بالوزن الشعري الخليلي المعروف بالعروض الشعري، بل يعتقد أن اللغة الشعرية تنطوي على إمكانات إيقاعية فذّة ربما لم ينتبه إليها الشاعر العربي إلا بعد بروز الشكل الشعري المعروف بـ ((قصيدة النثر))،والتي تعتمد على ((الموسيقى الداخلية المنبعثة من الصور والأخيلة وما تحدثه من إيقاع خاص في تلاحمها مع الكلمات، وفي نمو القصيدة نمواً عضوياً متناسقاً))[2]، لذا طالبت بإلغاء عروض الخليل والاستعاضة بممكنات إيقاعية أخرى تقع خارج الوزن الشعري.

إن رؤية العلاق النقدية هي رؤية ناضجة تنمّ عن فهم عميق لحركة القصيدة وحساسيتها ومكوناتها وقضاياها، فموهبته الشعرية تقدّم له خدمة جليلة في مجال معاينة جوهر القصيدة وأسرارها الداخلية، التي ربما لا يتمكّن من تقديرها وكشفها إلا من له تجربة في كتابة الشعر كما هو الناقد العلاق، على النحو الذي جاءت توصلاته النقدية الجمالية على درجة كبيرة من الفهم والإدراك والوعي، أضافت إلى تجربة النقد الشعري شيئاً جديداً.

---

(1) م. ن : 122.

(2) الصوت القديم الجديد (دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث)، د. عبدالله الغذامي، سلسة كتاب الرياض66، مؤسسة اليمامة الرياض 1999: 22.