الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر – بسكرة

كلية اللآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مطبوعة بيداغوجية بعنوان:

محاضرات في النص الشعري العربي المعاصر

المقياس: النص الشعري العربي المعاصر

المستوى: سنة أولى ماستر

الشعبة: دراسات أدبية

التخصص: أدب حديث ومعاصر

السداسي: الثاني

إعداد : د. فطيمة الزهراء رزاق لبزة

الرتبة : أستاذ محاضر ب

السنة الجامعية : 2026/2025

محتوى المادة التعليمية

-المحاضرات-

1- المفاهيم الشعرية الجديدة من خلال رؤية نازك الملائكة.

2- مفهوم الشعر المعاصر لدى الشعراء المعاصرين.

3- النص الشعري المعاصر والموقف من التراث.

4- ملف ما بعد الحداثة والنص الشعري المعاصر.

5- النص الشعري المعاصر وتداخل الأجناس الأدبية.

6- قصيدة النثر والانزياحات اللغوية والشكلية.

7- فضاء القصيدة المعاصرة.

8- رواد التجديد في الشعر العربي المعاصر.

9- 1/8- البذور الاولى.

10- 2/8- نازك الملائكة.

11- 3/8- بدر شاكر السياب.

12- عطاء الشعراء المعاصرين: أ/ الجواهري، مفدي زكريا، ابو قاسم سعد الله، ب/ نزار قباني، محمود درويش، ادونيس.

13- البيان الشعري.

14- القصيدة الرقمية.

أهداف المقياس

يهدف مقياس النص الشعري العربي المعاصر إلى تحقيق جملة من الأهداف العلمية والبيداغوجية، من أبرزها:

- التعريف بمفهوم النص الشعري المعاصر وخصائصه الجمالية والفنية.
- إبراز التحولات التي عرفتها القصيدة العربية في العصر الحديث والمعاصر.
- التعرف إلى أهم الاتجاهات الشعرية الحديثة وأبرز رواد التجديد في الشعر العربي.
- تمكين الطلبة من تحليل النصوص الشعرية المعاصرة وفق مقاربات نقدية حديثة.
- تنمية القدرة على قراءة النص الشعري قراءة واعية تكشف أبعاده الفنية والدلالية.

مكتسبات المقياس

في نهاية هذا المقياس يُفترض أن يكون الطالب قادرًا على:

- التعرف إلى أهم المفاهيم المرتبطة بالشعر العربي المعاصر.
- التمييز بين أنماط القصيدة الحديثة مثل الشعر الحر وقصيدة النثر.
- تحليل النصوص الشعرية المعاصرة تحليلًا فنّيًا ونقديًا.
- إدراك العلاقة بين النص الشعري المعاصر والتحولات الفكرية والثقافية في العصر الحديث.
- توظيف المصطلحات النقدية الحديثة في قراءة النصوص الشعرية.

مقدمة :

يمثّل الشعر أحد أهمّ الفنون التعبيرية في الثقافة العربية، إذ ظلّ عبر العصور مرآةً للوجدان الجمعي، ووسيلةً لتجسيد التحوّلات الفكرية والاجتماعية التي يعيشها الإنسان العربي، وإذا كان الشعر العربي القديم قد ارتبط بأنساقٍ جمالية وإيقاعية راسخة، فإنّ الشعر العربي المعاصر شهد تحوّلات عميقة مست مختلف بنياته الفنية والدلالية، فانتقل من إطار القصيدة التقليدية القائمة على نظام الشطرين ووحدة الوزن والقافية إلى آفاقٍ أوسع من التجريب والبحث عن أشكال تعبيرية جديدة تستجيب لمتغيرات العصر ورهاناته الفكرية والجمالية.

وقد جاء هذا التحول نتيجة تفاعل مجموعة من العوامل الثقافية والتاريخية، من أبرزها الاحتكاك بالثقافات العالمية، والتحولات السياسية والاجتماعية التي عرفها العالم العربي في القرن العشرين، إضافة إلى وعي الشعراء والنقاد بضرورة تجديد أدوات التعبير الشعري بما ينسجم مع التحولات التي طرأت على رؤية الإنسان للعالم ولذاته، لذلك ظهرت اتجاهات شعرية جديدة مثل الشعر الحر، وقصيدة التفعيلة، ثم قصيدة النثر، كما توسّع أفق القصيدة ليشمل توظيف الأسطورة والرمز والتناص وتداخل الأجناس الأدبية، فضلاً عن انفتاحها على الفنون والوسائط الحديثة.

ومن هذا المنطلق يسعى مقياس النص الشعري العربي المعاصر إلى تقديم رؤية علمية ومنهجية لمختلف التحولات التي عرفها الشعر العربي الحديث والمعاصر، من خلال دراسة المفاهيم الشعرية الجديدة، ورصد مواقف الشعراء من التراث، وتحليل ظواهر التجديد الفني والجمالي التي مست بنية القصيدة المعاصرة، كما يهدف هذا المقياس إلى تمكين الطلبة من قراءة النصوص الشعرية قراءة تحليلية واعية، تجمع بين البعد النظري والتطبيقي، وتستند إلى مناهج النقد الأدبي الحديثة.

كما يولي هذا المقياس عناية خاصة بدراسة نماذج شعرية لعدد من أبرز رواد التجديد في الشعر العربي المعاصر، مثل نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي، ونزار قباني، ومحمود درويش، وأدونيس وغيرهم، وذلك قصد الوقوف على طبيعة التحولات التي عرفتها القصيدة العربية على مستوى الرؤية الشعرية والبنية الفنية واللغة والإيقاع.

وانطلاقًا من هذا التصور، تتوزع محاور هذا المقياس بين جانب نظري يُعنى بدراسة المفاهيم والقضايا المرتبطة بالشعر المعاصر، وجانب تطبيقي يهدف إلى تحليل نصوص شعرية مختارة تمثّل الاتجاهات المختلفة في التجربة الشعرية الحديثة، وبذلك يسعى المقياس إلى إكساب الطلبة أدوات معرفية ومنهجية تساعدهم على فهم النص الشعري المعاصر وتأويله في ضوء سياقاته الثقافية والجمالية.

وعليه فإن هذه المطبوعة البيداغوجية تحاول أن تكون دليلاً علمياً يساعد الطالب على استيعاب أبرز القضايا المرتبطة بالشعر العربي المعاصر، ويقرّبه من عالم القصيدة الحديثة بما تحمله من رؤى جمالية وتجارب إنسانية عميقة، في إطار قراءة نقدية واعية تستحضر التراث وتنفتح في الوقت نفسه على آفاق الحداثة والتجديد.

المحاضرة الأولى: مفاهيم شعرية جديدة في ضوء رؤية نازك الملائكة

تمهيد

لم يظهر الشعر الحر في الأدب العربي بوصفه تجربة فنية معزولة، بل بوصفه استجابة عميقة لتحول في بنية الوعي الحضاري، فقد ارتبطت القصيدة العمودية بثقافة الثبات؛ عالمٍ تنتظم فيه العلاقات كما ينتظم الوزن، لذلك كان البحر الواحد والقافية الواحدة صورةً صوتيةً لفكرة الانسجام الكوني، غير أن القرن العشرين أدخل الإنسان العربي في زمن القلق واللايقين، فلم يعد الشكل الموروث قادراً على احتواء التجربة، من هنا أدركت "نازك الملائكة" أن القضية ليست رفض البحر الخليلي بل عجزه أحياناً عن حمل الحساسية الجديدة، فهي تقول: «إن الأوزان القديمة لا تفسد الشعر، ولكن التجربة الحديثة أوسع من أن تسكنها دائماً»[1] ، العبارة هنا لا تنفي شرعية التراث بل تنفي كفايته المطلقة، وهذا الفارق أساسي، لأن مشروعها يقوم على تطوير النظام لا تحطيمه. ولذلك ترى أن: «الشعر الحر مرحلة من مراحل العروض العربي، لا خروج عليه» .[2] إنها تنقل الشعر من مفهوم القالب إلى مفهوم الكائن؛ فالشكل لم يعد سابقاً على التجربة بل تابعاً لها. وهنا يتأسس التصور الحديث للقصيدة بوصفها بنية نامية.

أولا: الإيقاع: من هندسة الوزن إلى نبض النفس

تنطلق "نازك الملائكة" في فهم الإيقاع من رفض المساواة بين الوزن والموسيقى، فالوزن نظام خارجي بينما الموسيقى أثر نفسي، وقد يتطابقان وقد يفترقان. لذلك رأت أن البيت الخليلي وحدة حسابية أكثر منه وحدة شعورية، تقول: «البيت في الشعر العربي يقوم على التماثل، أما النفس فلا تعيش على وتيرة واحدة».[3]يؤسس هذا القول لفكرة أن انتظام الشطرين لا يعكس دائماً حركة الإحساس. فالتجربة الحديثة قائمة على الانقطاع والتوتر، ولهذا يحتاج التعبير إلى مرونة زمنية. ومن هنا ظهر السطر الشعري الذي يتغير طوله تبعاً لانفعال المتكلم، وتضيف: «السطر الشعري يطول حين تتصاعد العاطفة ويقصر حين تهبط».[4]التحليل هنا يقود إلى نتيجة: الإيقاع لم يعد إطاراً مفروضاً بل نتيجة انفعالية. وقد لاحظ صلاح فضل أن: «الشعر الحديث حوّل الإيقاع من زمن رياضي إلى زمن نفسي».[5] أي أن الزمن الشعري صار زمن التجربة لا زمن الساعة، ولهذا تظهر الوقفات والصمتات جزءاً من النغم، فالبياض الطباعي أصبح

---

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط5، بيروت، لبنان، 1987، ص 65.

[2] المرجع نفسه ، ص 67

[3] المرجع نفسه ، ص 72

[4] المرجع نفسه ، ص 74

[5] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الشروق،ط1، القاهرة، مصر، 1995، ص 112

وظيفة إيقاعية، وتؤكد الملائكة: «الصمت في القصيدة الحديثة قد يكون أبلغ من الكلمات».[1] وهنا يتحول الوزن إلى عنصر ضمن منظومة أوسع هي الموسيقى الداخلية. فالقصيدة لم تعد تسمع فقط بل تُحس، أي ان الإيقاع في تصور الملائكة طاقة شعورية لا بنية عروضية، والوزن أحد مظاهرها لا مصدرها.

ثانيا: اللغة الشعرية: من البلاغة إلى الكشف

إذا تغيّر الإيقاع ليتبع النفس، فمن الطبيعي أن تتغير اللغة لتتبع الرؤية، فاللغة البلاغية التقليدية كانت تهدف إلى الإفهام والتأثير، بينما الشعر الحديث يهدف إلى الكشف؛ أي إظهار التجربة كما تُعاش لا كما تُشرح، تكتب الملائكة: «اللغة الخطابية عدوة الشعر الحديث لأنها تُقال للسامعين لا للنفس».[2] الخطاب هنا مرتبط بالجمهور، بينما الشعر الحديث مرتبط بالوعي الفردي. لذلك تبتعد القصيدة الجديدة عن الألفاظ الضخمة والصيغ الإنشائية، وتتجه إلى الكلمات البسيطة المشحونة بالدلالة، ويؤكد "إحسان عباس": «بساطة الكلمة في الشعر الحديث نتيجة تعقيد التجربة».[3] فالكلمة لم تعد جميلة بذاتها بل بقدرتها على الإيحاء، ولهذا تقول الملائكة: «الكلمة في الشعر الحديث لا تعني ما تقوله فقط بل ما تتركه حولها من ظلال».[4] التحليل يظهر أن الوظيفة انتقلت من البيان إلى الإيحاء؛ أي من توصيل المعنى إلى خلقه، وهذا ما يلتقي مع قول أدونيس: «القصيدة الحديثة لا تنقل الفكرة بل تنتجها لغوياً».[5] اللغة الشعرية الجديدة شفافة لا خطابية، وظيفتها الكشف لا البلاغة.

ثالثا: الصورة الشعرية: من التشبيه إلى الرؤية

في البلاغة القديمة كانت الصورة مقارنة بين شيئين، أما في الشعر الحديث فهي طريقة إدراك للعالم، فالقصيدة لا تصف الواقع بل تعيد تشكيل، .تقول الملائكة: «الصورة الحديثة ليست شرحاً للفكرة بل طريقة لوجودها».[6] هذا التحول يعني أن المعنى لا يسبق الصورة بل يولد منها، وقد تنبّه "عبد القاهر الجرجاني" قديماً إلى أن المعنى نتيجة النظم، لكن الشعر الحديث أعاد الفكرة نفسياً،يقول صلاح فضل: «الصورة الحديثة فعل معرفي قبل أن تكون فعلاً جمالياً».[7]ولهذا تتحول عناصر الطبيعة إلى حالات نفسية؛ فالليل وحدة، والمطر بكاء، والبحر قلق. إنها ليست رموزاً ثابتة بل تجارب معاشة، وتضيف

---

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 78.
[2] المرجع نفسه ، ص 103.
[3] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق،ط1، عمان، الاردن، 1986، ص 121.
[4] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 109.
[5] أدونيس، زمن الشعر، دار العودة،ط5، بيروت، لبنان، 1985، ص 54.
[6] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 115.
[7] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 148.

الملائكة: «الشاعر الحديث يرى العالم من داخله لا من خارجه».[1]الصورة لم تعد زخرفاً بل أداة إدراك، وبها تنتقل القصيدة من الوصف إلى الرؤية.

رابعا: التجربة الشعرية: من الجماعة إلى الفرد

يقوم الشعر القديم على الصوت الجماعي، بينما يقوم الشعر الحديث على التجربة الفردية، فالشاعر لم يعد ممثلاً لقبيلته بل لوعيه الخاص، تقول الملائكة: «القصيدة الحديثة اعتراف إنساني قبل أن تكون بناء فنياً».[2]وهذا التحول مرتبط تاريخياً بولادة الإنسان العربي الحديث الذي واجه المدينة والحرب والاغتراب. ولذلك ظهرت موضوعات القلق والزمن والموت، ويكتب "جبرا إبراهيم جبرا":« الشاعر الحديث يكتب ليعرف نفسه لا ليقنع الآخرين».[3]وهنا يصبح الصدق النفسي معيار القيمة الفنية، ويقول" أدونيس": «الشعر الجديد حوار بين الإنسان ووجوده».[4]انتقل مركز الشعر من المجتمع إلى الذات، ومن الوظيفة إلى التجربة.

خامسا: الغموض والرمز: بين العمق والإبهام

حين أصبحت التجربة أعقد من العبارة المباشرة ظهر الرمز ضرورةً لا ترفاً. لكن" نازك الملائكة" رفضت أن يتحول الغموض إلى غاية، تقول: «الغموض مقبول حين يكون نتيجة عمق، ومرفوض حين يكون بديلاً عنه».[5] فالرمز وسيلة تكثيف لا وسيلة إخفاء، وإذا انقطع القارئ تماماً عن النص فقد الشعر وظيفته الإنسانية، ويقول "صلاح فضل": «الرمز الجيد يزيد وضوح التجربة لا غموضها».[6] الرمز عند الملائكة أداة تعبير ضرورية، أما الإبهام المصطنع فخلل فني.

***تحليل قصيدة كوليرا لنازك الملائكة**

أولا: التجربة الايقاعية قصيدة كوليرا

سكنَ الليلُ

أصغِ إلى وَقْع صَدَى الأنّاتْ

في عُمْقِ الظُّلْمَة، تحتَ الصمت، على الأمواتْ

---

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 118.

[2] نازك الملائكة، مقدمة شظايا ورماد، دار العودة،ط2، بيروت، لبنان، 1968، ص 9.

[3] جبرا إبراهيم جبرا، الحرية والطوفان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، بيروت، لبنان، 1980، ص

[4] أدونيس، زمن الشعر، ص 63.

[5] ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 122

[6] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 166

صرخاتٌ تعلو، تضطربُ

حزنٌ يتدفق، يلتهبُ

يتعثّر فيه صدى الآهاتْ

في كلِّ فؤادٍ غليانُ

في الكوخِ الساكنِ أحزانُ

في كلِّ مكانٍ روحٌ تصرخُ في الظلماتْ

في كلِّ مكانٍ يبكي صوتٌ حَرِقُ النبراتْ

هذا ما قد مزّقه الموتُ

الموتُ... الموتُ... الموتُ...[1]

كُتبت القصيدة سنة 1947 أثناء تفشّي وباء الكوليرا في مصر، ولذلك فالإيقاع لا يؤدي وظيفة موسيقية جمالية فقط، بل يؤدي وظيفة تمثيلية، إنه يقلّد صوت عربات الموت، وقع خطوات المشيّعين، أنين المرضى، وتسارع الفاجعة، تقول نازك في تنظيرها للشعر الحر: «الوزن ينبغي أن يتبع الشعور لا أن يفرض عليه»[2] وهذا بالضبط ما نراه في القصيدة، الإيقاع لا ينتظم لأن الحياة نفسها لم تعد منتظمة.

1- تكسير انتظام البحر لإنتاج الرعب

تعتمد القصيدة على تفعيلة فاعلن من بحر المتدارك، لكن الشاعرة لا تحافظ على عدد ثابت من التفعيلات مثل:

سكن الليلُ

أصغِ إلى وَقْع صَدَى الأنّات

في عمق الظلمةِ تحت الصمتِ

على الأموات

[1] نازك الملائكة، شظايا ورماد، ص 9-12.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص32.

نلاحظ ان السطر الأول قصير جداً، ثم الثاني أطول، ثم الثالث أطول منه، ثم الرابع يعود قصيراً وهذا ليس عيباً عروضياً بل محاكاة سمعية:

طول السطر	الإحساس الناتج
قصير	توقف القلب (الصدمة)
طويل	امتداد الأنين
أطول	تفاقم الكارثة
قصير	موت مفاجئ

إذن الإيقاع أصبح درامياً لا هندسياً.

2- التكرار الصوتي = محاكاة عربات الموت

تسمعُ صرخاتِ الأطفال

تعلو، تضطربُ

حزنٌ يتدفقُ يلتهبُ

يتعثّر فيه صدى الآهات

هنا يتكرر حرفا التاء والباء بكثرة: (تسمع – صرخات – الأطفال – تضطرب – يتدفق – يتعثّر) الأصوات الانفجارية (ت، ب، د) تشبه صوت حوافر الخيل وعجلات العربة، فالقصيدة لا تصف الصوت بل تصنعه، وهذا ما يسميه النقاد: الإيقاع التصويري(Sound Symbolism)

3- اللازمة الإيقاعية وصوت الجنازة الجماعية

أشهر لازمة في القصيدة (الموتُ الموتُ الموتْ) تكرار ثلاثي يشبه دقات ناقوس، حذف الحركة في الأخيرة (الموتْ) يمثل انقطاع النفس، أي انتقال من النطق إلى موت فعلي، الإيقاع هنا يؤدي وظيفة تحويل الكلمة إلى حدث صوتي، فالقارئ لا يقرأ الكلمة بل يسمعها.

4- تتابع الأفعال المضارعة = استمرارية الوباء

يمشي

يمشي

يمشي

الموتُ

تكرار الفعل لا يخدم المعنى اللغوي بل الزمن النفسي والزمن النحوي و الزمن الشعوري، فالمضارع كارثة لا تنتهي، وهنا اصبح الإيقاع زمنياً لا عروضياً.

5- الصمت جزء من الإيقاع

تستخدم الشاعرة فراغات سطرية كثيرة، هذه الفراغات ليست تنسيقاً بصرياً بل وحدات صمت، في الشعر العمودي الإيقاع = صوت، اما في هذه القصيدة فالإيقاع = صوت + صمت، ولهذا تُعد القصيدة من أوائل النصوص التي أدخلتالإيقاع البصري السمعي المركب.

6- انتقال الضمير من الفرد إلى الجماعة

في البداية كان المشهد خارجي (ليل – صمت) ثم تغر الايقاع فجأة في قولها (يا مصرُ) فتحولت الموسيقى من همس إلى نداء، أي ان الإيقاع صار وطنياً لا شخصياً فالتجربة لم تعد تجربة شاعر بل تجربة شعب.

قصيدة الكوليرا ليست مجرد أول نموذج للشعر الحر زمنياً، بل أول نموذج وظيفي له:

العنصر	وظيفته التقليدية	وظيفته عند نازك
الوزن	تنظيم موسيقى	محاكاة الواقع
التكرار	توكيد لفظي	مؤثر صوتي
السطر الشعري	وحدة عروضية	وحدة نفسية
الصمت	جزء من الإيقاع	غياب الصوت
القافية	الزخرفة	صدمة

ثانيا: القصيدة بوصفها مشهداً سينمائياً سمعياً بصرياً

1- البناء الدرامي — القصيدة كفيلم لا كنص

يمكن تقسيم القصيدة إلى لقطات (مشاهد) متتابعة، لا إلى أبيات، وهذا أول اختلاف جذري بينها وبين القصيدة العمودية.

المرحلة	مايحدث	نوع اللقطة
البداية	ليلة صمت	لقطة عامة
ظهور الصوت	انين المرضى	لقطة سمعية
اقتراب الكارثة	عربات الموت	حركة كاميرا
الذروة	الموت الجماعي	مونتاج سريع
النهاية	الموت الجماعي	لقطة مباشرة

مثال:

سكن الليل

أصغِ إلى وقع صدى الأنّات

هذه ليست افتتاحية وصفية، بل لقطة سينمائية، الكاميرا ثابتة ثم يدخل الصوت قبل الصورة، وهذا قانون سينمائي معروف، الصوت يسبق الرعب دائماً.

2- الصورة السمعية (القصيدة تُسمع قبل أن تُفهم)

القصيدة مبنية على حاسة واحدة أساساً وهو السمع، فنلاحظ أن الشاعرة لا تقول: 'نرى الموت' بل تقول: نسمعه (أصغِ، تسمع، وقع، صدى، صرخات، أنات) الوباء لا يُرى بل يُحسّ بآثاره ولهذا يصبح الإيقاع بديلاً عن الوصف، الشعر هنا لم يعد وصف العالم بل إعادة خلق إدراكه.

3- المونتاج الإيقاعي (تقطيع الأسطر = تقطيع اللقطات)

في كل مكان

روحٌ تصرخ في الظلمات

في كل مكان

يبكي صوت

ماذا يحدث؟

هذا يشبه تقنية المونتاج المتوازي في السينما، مشاهد متعددة في أماكن مختلفة لكن في الزمن نفسه.

الإيقاع هنا يؤدي وظيفة الكاميرا:

في السينما	في القصيدة
قطع بصري	قطع سطري
انتقال مشهد	انتقال إيقاعي
تتابع لقطات	تتابع تفعيلات

أي أن التفعيلة أصبحت وحدة مونتاج.

4- التكبير والتصغير الصوتي

القصيدة تتحرك من العام إلى الخاص ثم تعود مثل:

ليل وصمت (فضاء واسع)

أنين (فردي)

جنازة (شعب كامل)

هذا يشبه حركة عدسة الكاميرا،(Zoom out → Zoom in) والأداة ليست الوصف بل الإيقاع،

كلما قصر السطر اقتربنا من الألم.

5- الذروة — الانفجار الصوتي الجماعي

الموت الموت الموت

هذه ليست جملة لغوية، بل مؤثر صوتي(Sound Effect) وظيفتها في البناء الدرامي مثل: الانفجار في الفيلم، بعدها لا يعود السرد كما كان، ولهذا تكثر بعدها الجمل القصيرة المتقطعة كأن العالم نفسه فقد انتظامه.

6- النهاية — الانتقال من المشهد إلى الموقف

في النهاية تخاطب الشاعرة مصر، هنا يحدث تحول جوهري:

قبل	بعد
تصوير	خطاب
رصد	موقف
حس	وعي

أي أن التجربة الإيقاعية قادت إلى موقف إنساني، فالقصيدة لا تريد وصف الوباء فقط

بل إيقاظ الضمير الجمعي، قصيدة الكوليرا لا تُفهم إذا قرأناها كقصيدة وزن، بل إذا قرأناها كتجربة إدراك حسي كامل، لقد أنجزت نازك ثلاث ثورات في نص واحد حررت الوزن، حوّلت الإيقاع إلى تصوير،أدخلت الزمن الدرامي إلى الشعر العربي، ولهذا تعد القصيدة بداية الشعر الحديث وظيفياً لا تاريخياً فقط.

ثالثا: القراءة النفسية الرمزية لقصيدة الكوليرا عند نازك الملائكة

1- رمز الليل — انهيار اليقين

سكن الليل

الليل هنا ليس زمناً، بل حالة نفسية، إنه لحظة سقوط الإنسان خارج النظام المألوف للعالم.

في الشعر التقليدي، الليل = سكون / حب / تأمل أما هنا فالليل = فقدان، عندما يبدأ النص بالظلام قبل أي حدث، فهذا يعني أن الكارثة ليست طارئة بل كاشفة، فالوباء لم يخلق الرعب، بل كشفه، أي أن العالم كان هشاً منذ البداية.

2- الصوت بدل الصورة — الخوف من المجهول

لا تصف الشاعرة المرضى بصرياً، بل تجعلنا نسمعهم فقط:

وقع صدى الأنات

صرخات الأطفال

صوت يبكي

لماذا الصوت؟

الصوت هو الإدراك المرتبط بالخطر البدائي عند الإنسان؛ فالإنسان يسمع التهديد قبل أن يراه،إذن الكوليرا تتحول إلى رمز(الخطر غير المرئي في الوجود) ليس المرض تحديداً... بل فكرة الموت المفاجئ.

3- الطريق — رحلة بلا اتجاه

تتكرر صورة السير والحركة:

يمشي

يمشي

يمشي الموت

الطريق في القصيدة لا يؤدي إلى مكان، بل إلى النهاية فقط، الطريق هنا = الحياة نفسها

لكنها حياة فقدت الغاية، فالإنسان لا يعيش... بل يُساق،ولهذا لا يظهر بطل فردي في القصيدة

لأن الجميع في المصير ذاته.

4- الجنازة الجماعية — سقوط الفردية

في الشعر العربي القديم الموت حدث فردي (رثاء شخص) أما هنا(لا أسماء — لا وجوه — لا أبطال) الوباء ألغى الفروق بين البشر، أي أن القصيدة تكشف الحقيقة الكبرى، الإنسان متساوٍ فقط أمام الموت

وهذا ما يجعل النص أقرب إلى تأمل فلسفي في الوجود منه إلى رثاء.

5- تكرار كلمة "الموت" — محاولة فهم المستحيل

الموت الموت الموت

التكرار ليس توكيداً بل عجزاً لغوياً،فاللغة عندما تعجز عن تفسير الحدث تعيده،إنه ما يسميه علم النفس (صدمة الإدراك) العقل يكرر الكلمة لأنه لا يستطيع استيعاب معناها.

6- النداء إلى مصر — البحث عن معنى جماعي

في النهاية تتحول الشاعرة من الرصد إلى النداء، وهنا يحدث تحول نفسي مهم:

المرحلة	حالة الإنسان
البداية	خوف فردي
الوسط	ذكر جماعي
النهاية	وعي جماعي

أي أن الإنسان يحاول مقاومة عبثية الموت بالانتماء، فالنداء للوطن ليس سياسياً بل دفاع نفسي ضد العدم، الكوليرا في القصيدة ليست مرضاً بيولوجياً بل ثلاث طبقات رمزية:

الرمز	معناه العميق
الوباء	هشاشة الحياة
الصوت	خوف الإنسان البدائي
الطريق	السير نحو الفناء
الجماعة	إلغاء الفرد
النداء	محاولة خلق معنى

القصيدة تسأل سؤالاً وجودياً: ماذا يحدث عندما يصبح الموت حدثاً يومياً؟ جواب نازك: لا ينهار الجسد فقط···ينهار نظام المعنى كله، ويبحث الإنسان عن معنى جديد عبر الجماعة والصوت، ولهذا فالقيمة الكبرى للقصيدة أنها لا تؤرخ وباءً بل تؤرخ لحظة اكتشاف الإنسان الحديث لقلقه الوجودي.

خاتمة

تتكشف من خلال هذه العناصر رؤية متكاملة للشعر الحديث عند نازك الملائكة، فالتجديد يبدأ من الإيقاع لكنه لا ينتهي عنده، بل يمتد إلى اللغة والصورة والتجربة والرمز، والغاية النهائية ليست شكل القصيدة بل صدقها الوجودي، وهكذا لم تغيّر الملائكة شكل الشعر فقط، بل نقلت مفهومه من الفن الموروث إلى الخبرة الإنسانية الحية؛ فصار الوزن تابعاً للإحساس، واللغة تابعة للرؤية، والصورة تابعة

للمعرفة، إنها حداثة تنمو من داخل التراث لا قطيعة معه، ولهذا بقي الشعر عربياً في موسيقاه وإن أصبح إنسانياً في روحه

المحاضرة الثانية: مفاهيم الشعر المعاصر لدى الشعراء المعاصرين (عبد الوهاب البياتي ونزار قباني)

تمهيد

لم يعد التجديد في الشعر العربي الحديث قائمًا على تحطيم الوزن وحده، بل أصبح قائمًا على تحطيم تصور الشعر نفسه. فالقصيدة الكلاسيكية كانت تقوم على مبدأ التعبير، أي أن الشاعر يمتلك معنى مسبقًا ثم يصوغه بلاغيًا، أما القصيدة الحديثة فأصبحت تنتج المعنى أثناء الكتابة، يقول "أدونيس" في هذا الصدد: «الشعر لم يعد تعبيرًا عن العالم، بل أصبح إعادة خلق له» [1] إن هذا القول لا يعني مجرد المبالغة البلاغية، بل يشير إلى انقلاب إبستمولوجي في وظيفة الشعر؛ فالشاعر لم يعد وسيطًا بين التجربة واللغة، وإنما صار منتجًا للواقع الرمزي. –العالم في الشعر الحديث لا يُنقل، بل يُبنى–، لذلك لم يعد من الممكن محاكمة القصيدة بمعيار الصدق أو الكذب، بل بمعيار القدرة على خلق رؤية جديدة للوجود، وتؤكد "نازك الملائكة" هذا التحول بقولها: «التجديد الحقيقي لا يقوم على الشكل وحده، بل على تغيير طريقة النظر إلى الحياة» [2] والمقصود هنا أن الوزن الحر لم يكن هدفًا بذاته، بل نتيجة لوعي جديد. فحين تتغير علاقة الإنسان بالزمن والتاريخ والمدينة، يصبح من الضروري أن تتغير بنية اللغة الشعرية. ولهذا لم يكن شعر التفعيلة مجرد تطوير موسيقي، بل تطور في الوعي الحضاري، وقد لخّص إحسان عباس هذه النقلة حين قال :« انتقل الشعر العربي من التعبير عن المجتمع إلى التعبير عن أزمة الإنسان» [3] أي أن الشعر لم يعد يصف الظواهر الاجتماعية، بل أصبح يكشف القلق الوجودي؛ فالإنسان الحديث لم يعد مندمجًا في نظام كوني مستقر، بل يعيش اغترابًا دائمًا، والشعر صار وسيلة إدراك لهذا الاغتراب.

أولًا: مفهوم الشعر عند عبد الوهاب البياتي

1–الشعر بوصفه معرفة وجودية:

يقول "البياتي" : «الشعر محاولة لفهم العالم وتغييره» [4] لا يتحدث البياتي هنا عن وظيفة أخلاقية مباشرة للشعر، بل عن وظيفة معرفية. فالفهم يسبق التغيير؛ أي أن القصيدة عنده ليست خطابًا سياسيًا، بل وعيًا فلسفيًا. ولذلك يكثر في شعره استحضار الشخصيات التاريخية والصوفية، لأن الشاعر يبحث عن نموذج الإنسان المطلق لا الإنسان العابر.

---

[1] أدونيس، زمن الشعر، ص23.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص42.

[3] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، ط2، بيروت – لبنان، 1983، ص412.

[4] عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، دار العودة، ط1، بيروت – لبنان، 1974، ص18.

ولهذا رأى "جبرا إبراهيم جبرا" أن: «البياتي نقل القصيدة العربية من ذاتية العاطفة إلى موضوعية الرؤية» [1] ومعنى موضوعية الرؤية أن القصيدة لم تعد تنفيسًا انفعاليًا، بل أصبحت بناءً فكريًا. فالقصيدة عند البياتي تُقرأ كما تُقرأ الفلسفة، إذ لا يكفي أن نتأثر بها، بل يجب أن نؤولها.

2-الرمز والأسطورة بوصفهما لغة الفكر:

يقول "البياتي": «الأسطورة ليست هروبًا من الواقع بل طريقًا إلى أعماقه»[2] فالواقع في نظره متعدد الطبقات؛ الواقع السياسي ظاهر، أما الواقع الإنساني فباطن. والأسطورة هي الوسيلة التي تسمح للشاعر بالدخول إلى البنية العميقة للتجربة الإنسانية. لذلك يصبح (الحلاج أو تموز أو المسيح) شخصيات شعرية دائمة، لأنها تمثل مأساة الإنسان عبر التاريخ.

ولهذا يؤكد "صلاح فضل": «الرمز عند البياتي ليس زينة بل بنية فكرية للقصيدة»[3] أي أن الرمز ليس استعارة قابلة للحذف؛ لو حذفناه ينهار المعنى كله. فالقصيدة عند البياتي مبنية على شبكة رمزية لا يمكن فهمها قراءة مباشرة.

يقول "البياتي": «الشاعر الحقيقي معارض دائم»[4] لا يقصد المعارضة السياسية فقط، بل المعارضة الوجودية لكل أشكال القمع الفكري. فالشاعر في نظره ضمير إنساني لا وظيفة ثقافية. ولذلك يصبح المنفى شرطًا شعريًا، لا حادثة شخصية، ويفسر "عبد العزيز المقالح" ذلك بقوله: «تحول المنفى عند البياتي إلى وطن شعري بديل»[5] أي أن الشاعر الحديث يعيش في اللغة لا في الجغرافيا؛ الوطن يصبح تجربة شعرية لا مكانًا.

ثانيًا: مفهوم الشعر عند نزار قباني

1-الشعر بوصفه تجربة إنسانية يومية:

يقول "نزار قباني": «الشعر ليس ثوب سهرة... إنه خبز يومي»[10] (نزار قباني، ما هو الشعر، منشورات نزار قباني، ط3، بيروت – لبنان، 1988، ص7.)هذا القول يؤسس لمفهوم مغاير للحداثة؛ فالحداثة عنده ليست تعقيدًا بل إزالة الحواجز بين الشعر والحياة. فالشعر الحقيقي في رأيه لا يعيش في المكتبات

[1] جبرا إبراهيم جبرا، الحرية والطوفان، ، ص97.

[2] عبد الوهاب البياتي، ينابيع الشمس، دار العودة، ط2، بيروت – لبنان، 1975، ص11.

[3] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص133.

[4] عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ص44.

[5] عبد العزيز المقالح، قراءة في شعر البياتي، دار الآداب، ط1، بيروت – لبنان، 1982، ص56.

بل في الشارع، ولهذا قال "غالي شكري": « نزار قباني أعاد الشعر إلى القارئ العادي»[1] أي أن القصيدة أصبحت فعل تواصل، لا نص نخبة. وهذه الفكرة قلبت وظيفة الشاعر من مفكر معزول إلى صوت اجتماعي.

2-اللغة الشفافة:

يقول" نزار قباني": «أكتب كما أتكلم»[2] وهذا تصريح جمالي مهم؛ فاللغة الشعرية القديمة كانت تقوم على الانفصال عن الكلام اليومي، أما قباني فيرى أن الشعر يجب أن يولد من اللغة الحية. فالبلاغة لا تأتي من التعقيد بل من الصدق التعبيري، ولذلك يرى "الغذامي": «قصيدة نزار مشروع ديمقراطية لغوية»[3] أي أن اللغة لم تعد ملك النخبة الثقافية، بل أصبحت متاحة للجميع، وهو تحول حضاري في مفهوم الشعر.

3-الجسد بوصفه حرية:

يقول "نزار قباني": «قضيتي ليست المرأة... بل الحرية» [4] فالمرأة في شعره ليست موضوع غزل بل رمز الإنسان المقيد. لذلك يتحول الحب إلى موقف اجتماعي. إن الاحتفاء بالجسد هو رفض للسلطة التي تقمع الحياة، ولهذا قال يوسف الخال: «حب نزار شكل من أشكال الثورة»[5] فالثورة هنا ليست سياسية مباشرة، بل ثورة على بنية التفكير التقليدي.

4-الشعر والسياسة:

بعد النكسة يقول: «حين تسقط القدس يسقط الشعر الصامت»[6] وهنا يتحول الشعر من الخاص إلى العام. فالشاعر عند قباني مسؤول عن التاريخ، لكن عبر اللغة الإنسانية لا الشعارات.

يتضح أن الحداثة الشعرية العربية لم تكن اتجاهًا واحدًافالبياتي يرى ان الحداثة الرؤية الرمزية الفلسفية، اما نزار قباني فيرى ان الحداثة لغة وتواصل إنساني، وقد عبّر علي جعفر العلاق عن ذلك بقوله: «البياتي شاعر الرؤية، وقباني شاعر التواصل» [7] أي أن الشعر المعاصر تشكّل من مسارين متكاملين:

---

[1] غالي شكري، الشعر العربي الحديث، دار المعارف، ط2، القاهرة – مصر، 1978، ص214.

[2] نزار قباني، قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، ط4، بيروت – لبنان، 1994، ص28.

[3] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة – السعودية، 1985، ص102.

[4] نزار قباني، قصتي مع الشعر، ص31.

[5] يوسف الخال، الحداثة في الشعر العربي، دار الطليعة، ط1، بيروت – لبنان، 1978، ص64.

[6] نزار قباني، هوامش على دفتر النكسة، منشورات نزار قباني، ط5، بيروت – لبنان، 1991، ص12.

[7] علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار الشؤون الثقافية، ط1، بغداد – العراق، 1997، ص85.

قصيدة تفكّر بالوجود، وقصيدة تغيّر الحياة اليومية.

تحليل النصوص:

أولًا: عبد الوهاب البياتي — قصيدة «الموت في الحياة«

1. بنية الرؤية:

–الإنسان بوصفه كائنًا مأساويًا– يقول البياتي:

«نموتُ... لكي يولدَ الحلمُ فينا

ونحيا... لكي يحترقْ ما تبقّى

من العمرِ في موقدِ الانتظارِ

ونمضي... وتبقى الخطى في الطريقِ» [1]

هذه الجملة ليست حكمة بل بناء فلسفي؛ إذ تقوم على جدل وجودي بين الحياة والموت. فالموت هنا ليس نهاية بيولوجية بل حالة حضارية يعيشها الإنسان تحت القهر. القصيدة لا تصف تجربة شخصية، بل تطرح سؤال الوجود نفسه، وقد أشار "جبرا إبراهيم جبرا" إلى هذا النوع من البناء قائلاً: «قصيدة البياتي تفكير شعري أكثر مما هي انفعال شعري»[2] وهذا يفسّر أن المعنى لا يظهر مباشرة؛ فالقارئ لا يتلقى إحساسًا جاهزًا بل يدخل عملية تأويل.

2. الرمز والأسطورة داخل النص

يستحضر البياتي شخصيات مثل المسيح والحلاج وتموز،ووظيفتهاهنا ليست التزيين الثقافي بل تشكيل بنية دلالية، يقول:

نا الحلاجُ...

والمسيحُ الذي صُلِبَ

وتموزُ

أعودُ في الربيعِ

[1] عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، ط2، بيروت، لبنان، 1990، ج1، ص 214

[2] جبرا إبراهيم جبرا، الحرية والطوفان، ص97.

أُبعثُ من جديدْ

من رمادي [1]

يُكثّف البياتي في هذا المقطع تقنية القناع الأسطوري–الصوفي، حيث تندمج ثلاث شخصيات رمزية:

الحلاج (رمز الفداء الصوفي والقتل بسبب الحقيقة)،المسيح(رمز التضحية والبعث)، تموز(رمز الموت والخصب والعودة الدورية في الأسطورة الرافدية).

هذا التراكب الرمزي يحقق ما يسميه النقاد «الذات الجمعية»، إذ تتحول الأنا الشعرية إلى كيان تاريخي أسطوري متعدد الطبقات، كما يؤسس لرؤية البياتي القائمة على جدلية الموت/البعث التي تهيمن على تجربته، صلاح فضل يرى أن: « الرمز في الشعر الحديث يخلق زمنًا دائريًا لا زمنًا خطيًا» [2] وهذا بالضبط ما يحدث في النص؛ فلا يوجد حدث واحد بل مصير إنساني متكرر عبر التاريخ.

3. اللغة: –الكثافة لا الوضوح–

العبارة الشعرية عنده قصيرة ومشحونة، لا وصف تفصيلي، ولا سرد، بل ومضات، هذا ما يفسره "أدونيس": «اللغة الشعرية الحديثة لا تقول الشيء بل تشير إليه»[3] إذن البياتي لا يشرح الفكرة بل يبني شبكة إيحاءات، وعلى القارئ أن يشارك في إنتاج المعنى.

ثانيًا: نزار قباني — «هوامش على دفتر النكسة«

<u>1. بنية الخطاب</u>:

مخاطبة مباشرة يقول:

إذا خسرنا الحربَ لا غرابةْ

لأننا ندخلها

بكلِّ ما يملكُ الشرقيُّ من مواهبِ الخطابةْ

بالعنترياتِ التي ما قتلتْ ذبابةْ

---

[1] عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 233.

[2] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص133

[3] أدونيس، زمن الشعر، ص41.

لأننا ندخلها

بمنطقِ الطبلةِ والربابةْ [1]

يفضح نزار قباني في هذا المقطع الخطاب العربي الإنشائي بعد النكسة، حيث يقيم مقابلة حادة بين الخطابة والعنتريات وبين الفعل العسكري الحقيقي، بين الضجيج الإعلامي وبين الواقع المهزوم

فالقصيدة تمثل لحظة وعي نقدي حاد، وتُعد من أبرز نماذج الشعر السياسي الاحتجاجي في الشعر العربي المعاصر،هنا نلاحظ اختلافًا جذريًا عن البياتي(لا رمز ولا أسطورة — بل خطاب مباشر)وفي هذا الصدد نجد "غالي شكري" يصف هذا بقوله: «قصيدة نزار بيان شعري لا لغز شعري» [2] فالشاعر يخاطب المجتمع مباشرة.

2. اللغة: الشفافية

الكلمات مأخوذة من الحياة اليومية(خطابة – طبول – بيانات – شعارات) يرى "عبد الله الغذامي ": «لغة نزار قباني ألغت المسافة بين الكلام والشعر» [3] أي أن الشعر لم يعد لغة منفصلة، بل امتداد للكلام الحي.

3. الصورة الشعرية:

الصورة ليست رمزية بل كاشفة للواقع، يقول:

»يقولُ خُطباؤُنا

أطولُ من نخلِ العراقِ···

فهل رأيتم خُطباءَ

يدخلون الحربَ

مثلما يدخلها العشّاقُ؟ [4]

[1] نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، ط1، بيروت، لبنان، 1998، ج3، ص 95.
[2] غالي شكري، الشعر العربي الحديث، دار المعارف، ط2، القاهرة – مصر، 1978، ص214
[3] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص102.
[4] نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 97.

تقوم السخرية في هذا المقطع على مفارقة بلاغية حادّة بين ضخامة الخطاب وهشاشة الفعل. فالشاعر يستخدم صورة «أطول من نخل العراق» ليضخّم طول الخطب تضخيمًا تهكميًا، إذ يتحول الامتداد الطولي — الذي يفترض أن يكون علامة قوة — إلى علامة عجز وثرثرة.

وتتعمق السخرية عبر الاستفهام الاستنكاري في قوله «فهل رأيتم...»، حيث يشبّه دخول الحرب بدخول العشاق، في إيحاء بأن الأداء العربي كان عاطفيًا مرتجلًا لا عقلانيًا ولا عسكريًا منظمًا. وهنا ينجح نزار في تفكيك الذهنية الخطابية التي سبقت النكسة، كاشفًا عن الفجوة بين اللغة والواقع، وهذا ما يسميه إحسان عباس: «الشعر بوصفه وعيًا حضاريًا مباشرًا» [1] الصورة ساخرة، وظيفتها النقد الاجتماعي لا التأمل الميتافيزيقي.

المقارنة

العنصر	البياتي	قباني
طبيعة النص	تأملي رمزي	خطابي مباشر
وظيفة اللغة	الإيحاء	التواصل
القارئ	ناقد/مؤول	متلقٍ عام
الزمن أسطوري	دائري تاريخي	واقعي
وظيفة الشعر	معرفة الوجود	تغيير المجتمع

أثبت التحليل النصّي أن الحداثة الشعرية العربية لم تتجسد في شكل واحد بل في اشكال متعددة، فالبياتي جعل الشعر تفكيرًا في الإنسان، اماقباني فجعله حوارًا مع الإنسان،وبذلك تكامل المساران في بناء مفهوم الشعر المعاصر–قصيدة تُفكِّر وقصيدة تُخاطب–.

[1] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص188

خاتمة:

تُظهر هذه الدراسة أن الشعر العربي المعاصر لم يعد مجرد امتداد شكلي للتراث، بل أصبح مشروعًا رؤيويًا وجماليًا يسعى إلى إعادة تعريف وظيفة الشعر وعلاقته بالإنسان والتاريخ. وقد كشفت المقاربة النظرية والتطبيقية أن كلاً من عبد الوهاب البياتي ونزار قباني أسهم، بطريقته الخاصة، في بلورة مفاهيم جديدة للشعر المعاصر، قائمة على تجاوز النموذج التقليدي نحو شعر أكثر انفتاحًا على الواقع والتحولات الفكرية والجمالية.

فقد اتجه البياتي إلى تأسيس شعرية رؤيوية ذات بعد صوفي–أسطوري، جعلت من القصيدة فضاءً للاغتراب والبعث والتمرد، معتمدًا تقنية القناع وتكثيف الرمز بوصفهما أداتين لإضفاء البعد الكوني على التجربة الفردية. أما نزار قباني فقد أعاد توجيه القصيدة نحو اليومي والإنساني والسياسي، محدثًا قطيعة نسبية مع اللغة الشعرية المتعالية، ومؤسسًا لشعرية التواصل والوضوح المشحون بطاقة نقدية ساخرة، خاصة في سياق شعر النكسة.

وقد بيّن التحليل أن مفهوم الشعر المعاصر عند الشاعرين يقوم على جملة من المرتكزات المشتركة، أهمها: مركزية الذات القلقة، والانفتاح على الرمز والأسطورة أو الواقع اليومي، وتحرير اللغة من قيود البلاغة التقليدية، فضلًا عن توسيع وظيفة الشعر ليصبح أداة وعي ومساءلة حضارية. ومع ذلك ظل لكل شاعر أفقه الخاص؛ فشعرية البياتي تميل إلى العمق الرمزي الكثيف والبناء الرؤيوي، في حين تميل شعرية قباني إلى الشفافية التعبيرية والفاعلية التواصلية.

ويمكن القول في ضوء ذلك إن الشعر العربي المعاصر قد تشكّل عبر تعدد المسارات لا عبر نموذج واحد، وإن تجربة البياتي وقباني تمثلان معًا وجهين متكاملين لمشروع تحديث القصيدة العربية: وجهٍ رؤيوي رمزي، وآخر تواصلي واقعي. ومن هنا تبرز أهمية مواصلة البحث في مفاهيم الشعر المعاصر بوصفها مفاهيم متحركة، تتجدد بتجدد التجربة الشعرية وتحوّلات السياق الثقافي، بما يضمن للشعر العربي استمرار فاعليته الجمالية والمعرفية في زمن التحولات المتسارعة.

المحاضرة الثالثة : النص الشعري المعاصر والموقف من التراث

تمهيد:

كان الشاعر العربي القديم يتحرك داخل التراث لا أمامه؛ فاللغة والبلاغة والخيال كانت نظامًا مكتملًا يسبق التجربة، لذلك لم يكن الماضي موضوع تفكير، بل شرط الكتابة نفسه، غير أن الحداثة نقلت الشاعر من داخل النظام إلى خارجه، ومن الامتثال إلى المساءلة، فتحوّل التراث من بيئة إلى مشكلة، يقول أدونيس: «الحداثة العربية لم تبدأ بالسؤال: كيف نكتب؟ بل بالسؤال: كيف نقرأ الماضي؟»[1] هذا القول يكشف أن الأزمة الشعرية الحديثة ليست جمالية بل معرفية؛ فالشاعر لم يفقد الأوزان بل فقد اليقين. ولذلك أصبح عليه أن يختار موقفه من الماضي قبل أن يختار شكل قصيدته، فالشكل نتيجة رؤية تاريخية: هل الماضي نموذج نهائي أم تجربة إنسانية قابلة للتجاوز؟

ومن هنا لم يعد التجديد مجرد اختراع بنية عروضية جديدة، بل تأسيس علاقة جديدة بالزمن نفسه، وتؤكد "نازك الملائكة "هذه الفكرة حين تقول: «القديم ليس مقدسًا لأنه قديم، بل لأنه حيّ فينا»[2] إنها تنقل معيار القيمة من الزمن إلى الفاعلية؛ فالتراث ليس زمنًا سابقًا بل طاقة مستمرة. فإذا توقف عن التأثير أصبح مادة تاريخ لا مادة إبداع. وهذا يعني أن الشاعر الحديث لا يرفض القديم بل يختبره: ما الذي يبقى صالحًا للحياة؟ وما الذي يجب أن يتحول إلى ذاكرة فقط؟

ويعمّق محمد عابد الجابري الفكرة بقوله: «التراث ليس ما ورثناه بل ما نفهمه من الموروث» [3] أي أن التراث فعل قراءة مستمر؛ فكل جيل يصنع تراثه الخاص عبر التأويل، وبذلك يصبح الشعر أحد أهم أدوات إعادة تشكيل الماضي، لأن القصيدة ليست شرحًا للتراث بل إنتاجًا جديدًا له داخل حساسية العصر.

المشكلة لم تعد: هل نأخذ من التراث أم نتركه؟ بل: كيف نعيد تكوينه داخل وعينا الحديث؟

أولًا: أشكال حضور التراث في النص الشعري المعاصر

1. الاستدعاء: التراث بوصفه شاهدًا ثقافيًا

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، دار العودة، ط4، بيروت – لبنان، 1983، ج1، ص45.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص63.

[3] محمد عابد الجابري، نحن والتراث، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء – المغرب، 1993، ص21.

في المرحلة الأولى من الحداثة لجأ الشعراء إلى استحضار شخصيات وصور تاريخية لإضفاء شرعية على تجربتهم الجديدة. فقد كان القارئ لا يزال أسير الذائقة التقليدية، فاحتاج الشاعر إلى جسر يربط الجديد بالمألوف، يقول إحسان عباس: «الاستشهاد بالماضي كان في بدايات الحداثة محاولة لإقناع القارئ لا لبناء القصيدة»[1] أي أن التراث هنا لم يدخل في بنية النص بل في خطابه الخارجي، –كان بمثابة برهان ثقافي–الشاعر يقول للمتلقي إن التجديد ليس قطيعة كاملة، ولذلك نجد النص يذكر شخصيات تاريخية دون أن تتفاعل فعليًا مع التجربة الشعرية، وتحليل ذلك يكشف أن هذه المرحلة انتقالية؛ فالقصيدة لا تزال تفكر بعقل قديم وتكتب بلغة جديدة. أي أن الحداثة بدأت نفسيًا قبل أن تبدأ فنيًا.(الاستدعاء مرحلة دفاع عن الحداثة لا مرحلة تحقيقها).

2. التوظيف الرمزي: التراث بوصفه لغة

مع نضج التجربة لم يعد الشاعر يحتاج إلى تبرير حداثته، فتحول التراث من شاهد خارجي إلى بنية داخلية، يقول صلاح فضل: «التراث في الشعر الحديث تحوّل من موضوع إلى لغة»[2] هذا يعني أن الشخصية التاريخية لم تعد تُذكر بل تُعاش داخل النص؛ فالحلاج لم يعد شخصية من القرن الرابع الهجري بل أصبح صيغة رمزية لمعاناة الإنسان الحديث. وهنا تتعدد الأزمنة في القصيدة: الماضي يُقرأ بالحاضر، والحاضر يُفهم بالماضي.

إن التوظيف الرمزي يسمح للشاعر بتجاوز المباشرة؛ فبدل أن يقول "القمع السياسي" يستدعي الحلاج، وبدل أن يقول "الأمل" يستدعي تموز. وهكذا تصبح القصيدة شبكة علاقات تاريخية لا خطابًا مباشرًا، (التراث لم يعد مادة بل أصبح بنية تفكير داخل النص).

3. إعادة الكتابة: التراث بوصفه نصًا مفتوحًا

في المرحلة الأعمق لم يعد الشاعر يستعمل الماضي بل يعيد صياغته، يقول عبد الله الغذامي: «الحداثة لا تستعمل التراث بل تعيد إنتاجه»[3] أي أن النص الحديث لا يفسر النص القديم بل يخلقه من جديد. وهنا يتحول الشاعر من قارئ إلى مؤلف ثانٍ للتاريخ، فالتراث لا يعود ثابتًا بل يدخل في حركة تأويل مستمرة، بهذا المعنى يصبح الماضي مادة إبداعية؛ يمكن قلبه أو تفكيكه أو إعادة تركيبه. وهذه المرحلة تمثل اكتمال الوعي الحداثي لأن الشاعر لم يعد تابعًا للزمن بل شريكًا في صنعه، (التراث في الحداثة ليس مرجعًا بل حوارًا مفتوحًا).

---

[1] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص77.
[2] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص155.
[3] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص88.

ثانيًا: المواقف الفكرية من التراث

يقول أدونيس: «لا حداثة بلا جذور، ولا جذور بلا تأويل»[1] الحداثة هنا ليست قطعًا بل إعادة تأسيس. فالشاعر يحتاج الماضي لكي يختلف عنه؛ لأن القطيعة الكاملة تلغي الهوية، أما التأويل فيحافظ عليها ويجددها.

إذن الشاعر الحديث لا يهرب من التراث بل يبحث فيه عن عناصر الثورة الكامنة: التصوف، الأسطورة، الفكر العقلي... أي التيارات المهمّشة في التاريخ، (التراث ليس عبئًا بل إمكانًا للتحرر).

1- محمد بنيس- التراث بوصفه سلطة

يقول محمد بنيس: « نكتب ضد القراءة المدرسية للتراث لا ضد التراث»[2] أي أن المشكلة ليست في النص القديم بل في تحوّله إلى معيار إلزامي. فحين يصبح الماضي نموذجًا وحيدًا تتوقف القدرة على الإبداع. لذلك كانت الحداثة ثورة في القراءة قبل أن تكون ثورة في الكتابة، (الحداثة تحرير للنص القديم من قدسيته التفسيرية).

2- جبرا ابراهيم جبرا-التراث بوصفه إنسانيًا عالميًا

يقول جبرا إبراهيم جبرا: « الشاعر الحديث يعيش في تراث العالم كله»[3] لم يعد التراث قوميًا مغلقًا؛ فالشاعر العربي يستدعي جلجامش كما يستدعي المتنبي. وبذلك يتحول الماضي إلى تجربة إنسانية مشتركة، وتتحرر الهوية من الانغلاق، (التراث يصبح ثقافة كونية لا ذاكرة محلية فقط).

3- السياب — التراث بوصفه دورة حياة

في أنشودة المطر يتكرر المطر بوصفه صورة مركزية، ظاهريًا هو عنصر طبيعي، لكن تكراره الطقسي يحوله إلى رمز تموزي: موت الأرض ثم بعثها، خليل حاوي يقول: «السياب أعاد أسطورة تموز إلى الحياة العربية»[4] القصيدة إذن لا تصف المطر بل تفسر الواقع السياسي عبر أسطورة الخصب؛ فالجفاف = القمع، المطر = التحرر، (وهنا نرى التراث يعمل كبنية تفسير للواقع لا ككحكاية تاريخية).

---

[1] أدونيس، زمن الشعر، ص71.

[2] محمد بنيس، حداثة السؤال، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء – المغرب، 1988، ص39.

[3] جبرا إبراهيم جبرا، الحرية والطوفان، ص122.

[4] خليل حاوي، دراسات في الشعر الحديث، دار الثقافة، ط2، بيروت – لبنان، 1975، ص90.

***تحليل نصوص مختارة**

1- نموذج من شعر عبد الوهاب البياتي (القناع الصوفي)

قالوا له: متْ

قال: أموتُ لكي أحيا

قالوا له: عشْ

قال: أحيا لأموتْ

ورأيتُه يمضي إلى حتفه

مزهوًّا

يحملُ في عينيه شمسَ الله...[1] يتكئ البياتي في هذا المقطع على تقنية القناع الصوفي عبر استحضار الحلاج بوصفه رمز الفناء والبعث. فالمفارقة في ثنائية «أموت لكي أحيا / أحيا لأموت» تُحيل إلى جوهر التجربة الصوفية القائمة على الفناء في المطلق. كما أن البناء الحواري («قالوا له... قال») يضفي بعدًا دراميًا يحوّل الشخصية التراثية إلى ذات شعرية معاصرة، وهو ما ينسجم مع توظيف البياتي للتراث توظيفًا تحويليًا لا استرجاعيًا.

وهذا ما ينسجم مع رؤية أدونيس الذي يرى أن «الشاعر الحديث يتخذ من التراث مادة لإعادة الخلق لا موضوعًا للاستعادة السطحية»[2] ومن ثم فالموقف من التراث هنا تحويلي تأويلي يقوم على:

-تفكيك الرمز التراثي

-إعادة شحنه بدلالة معاصرة

-دمجه في تجربة ذاتية راهنة

وقد أشار إحسان عباس إلى أن البياتي «أكثر الشعراء توظيفًا للقناع التراثي بوصفه وسيلة درامية للتعبير عن الذات المعاصرة»[3] يقصد إحسان عباس بهذا القول أن عبد الوهاب البياتي تميّز عن كثير من شعراء جيله في طريقته الخاصة في استحضار شخصيات التراث، إذ لم يكن يوظفها لمجرد التزيين الثقافي أو

---

[1] عبد الوهاب البياتي، الموت في الحياة، دار العودة، بيروت، ط2، 1970، ص 63

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ص 112

[3] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 146.

الإشارة التاريخية، بل كان يحوّلها إلى أقنعة شعرية يتكلم من خلالها عن تجربته المعاصرة. فالقناع التراثي عند البياتي هو صوت بديل للشاعر، يختبئ خلفه ليعبّر عن قلقه واغترابه وصراعه مع الواقع. لذلك وصفه عباس بأنه «وسيلة درامية»، لأن القصيدة لا تعود مجرد بوح ذاتي مباشر، بل تصبح مشهدًا تتداخل فيه الأصوات وتتحاور فيه الذوات.

وبمعنى أوضح، حين يستحضر البياتي شخصية مثل الحلاج، فهو لا يروي سيرتها التاريخية، بل يجعلها مرآة لذاته الحديثة؛ فيندمج صوت الشاعر مع صوت الشخصية التراثية حتى يكادا يتطابقان. وبهذا يكتسب النص بعدًا رمزيًا أعمق، لأن الحلاج — مثلًا — يحمل دلالات الفداء والتمرد والفناء، فتنتقل هذه الشحنة الرمزية إلى التجربة المعاصرة دون تصريح مباشر. من هنا رأى إحسان عباس أن البياتي هو الأكثر براعة في هذا المجال، لأنه جعل القناع التراثي جزءًا بنيويًا من تشكيل القصيدة، لا مجرد إحالة ثقافية عابرة.

2- نموذج من شعر أمل دنقل (التراث التاريخي المقاوم)

لا تصالحْ

ولو منحوكَ الذهبْ

أترى حين أفقأُ عينيكَ

ثم أثبتُ جوهرتين مكانهما... هل ترى؟

هي أشياءُ لا تُشترى

لا تصالحْ

على الدمِ حتى بدمْ

لا تصالحْ

ولو قيل رأسٌ برأسٍ

أكلُّ الرؤوس سواء؟...[1]

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1985، ص 345.

يُعد هذا النص من أبرز تمثلات الموقف الرافض من التراث التبريري، إذ يستحضر "أمل دنقل" قصة حرب البسوس وشخصية الزير سالم ليبني موقفًا معاصرًا من قضية الصلح والكرامة، فالتراث هنا ليس خلفية زخرفية، بل بنية حجاجية احتجاجية، ويتحقق ذلك عبر توظيف صيغة الأمر المتكررة (لا تصالح) استدعاء الموروث القبلي العربي وتحويل الحدث التاريخي إلى موقف سياسي معاصر.

ويرى صلاح فضل أن دنقل «حوّل الرمز التراثي إلى طاقة احتجاجية تكشف الحاضر أكثر مما تستعيد الماضي»[1] كما أن البنية الحوارية في النص تمنحه طابعًا دراميًا قريبًا من المرويات التراثية، لكنها مشحونة بوعي حداثي ناقد. ومن ثم فموقف الشاعر من التراث هنا توظيف مقاوم لا تمجيدي.

3- نموذج من شعر محمود درويش (التراث اللغوي والرمزي)

على هذه الأرض ما يستحق الحياة

على هذه الأرض سيدةُ الأرض

أمُّ البدايات... أمُّ النهايات

كانت تسمى فلسطين

صارت تسمى فلسطين...[2]

يمثّل هذا المقطع نموذجًا لموقف حداثي يتعامل مع التراث بوصفه طاقة لغوية وجمالية. فدرويش لا يستدعي شخصية تراثية محددة، بل يستثمر البنية البلاغية العربية القائمة على التكرار والتوازي.

"أم البدايات... أم النهايات" يحيل إلى أسلوب عربي قديم في بناء الفخامة الخطابية، لكنه يُعاد تشكيله داخل رؤية وطنية حديثة. وقد لاحظ جابر عصفور أن «القصيدة المعاصرة تعيد استخدام أدوات البلاغة التراثية بعد تفكيكها وإعادة تركيبها»[3] كما أن التكرار النهائي: "كانت تسمى فلسطين / صارت تسمى فلسطين" يخلق مفارقة زمنية تؤكد ثبات الهوية، وهو ما يجعل التراث هنا بنية أسلوبية مضمَرة لا إحالة مباشرة.

تكشف هذه النماذج أن موقف النص الشعري المعاصر من التراث يتخذ ثلاث صيغ كبرى:

---

[1] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 203.

[2] محمود درويش، أثر الفراشة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2008، ص 75.

[3] جابر عصفور، مفهوم الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1995، ص 181

1–التحويل الرمزي عبر القناع الصوفي (البياتي)

2–التوظيف الاحتجاجي عبر التراث التاريخي (دنقل)

3–الاستثمار الجمالي عبر البنية البلاغية (درويش)

وبذلك لم يعد التراث في الشعر الحديث موضوعًا للتمجيد أو الاستعادة السردية، بل أصبح مادة دينامية يعاد تشكيلها وفق رؤية الشاعر المعاصر وأسئلته الوجودية والسياسية والجمالية.

خاتمة

يتبيّن في ضوء ما تقدّم أن النصّ الشعري المعاصر لم يعد ينظر إلى التراث بوصفه مخزونًا جامدًا يُستعاد للتزيين أو التمجيد، بل باعتباره طاقة رمزية وثقافية قابلة لإعادة التشكيل داخل رؤية حداثية متحوّلة. فقد كشف التحليل أن الشاعر المعاصر يقيم مع التراث علاقة حوارية مركّبة، تتراوح بين الاستلهام والتفكيك وإعادة البناء، وهو ما أفضى إلى تحوّل نوعي في وظيفة الموروث داخل القصيدة الحديثة.

لقد برزت أشكال متعددة لهذا الحضور؛ فثمة من اتخذ من التراث قناعًا وجوديًا يعبّر من خلاله عن اغتراب الذات المعاصرة، وثمة من وظّفه بوصفه أداة احتجاج ومقاومة تكشف أزمات الواقع، في حين اتجه بعض الشعراء إلى استثمار بنياته اللغوية والبلاغية لإنتاج جماليات جديدة. وهذا التنوّع يؤكد أن الموقف من التراث في الشعر الحديث ليس موقفًا واحدًا ثابتًا، بل هو مواقف متعدّدة تحكمها رؤية الشاعر ووعيه الجمالي والتاريخي.

ويمكن القول في المحصلة إن الشعر العربي المعاصر نجح — في أبرز تجلياته — في تحرير علاقته بالتراث من ثنائية القطيعة أو التبعية، مؤسسًا بدل ذلك علاقة تفاعلية خلاّقة تجعل من الماضي عنصرًا حيًا في تشكيل الحاضر واستشراف المستقبل. ومن ثم يغدو التراث في أفق الحداثة الشعرية مادة لإنتاج الدلالة لا مستودعًا للاستهلاك، ومجالًا للحوار الحضاري لا فضاءً للتكرار، وهو ما يمنح النص الشعري المعاصر قدرته المستمرة على التجدد والابتكار

المحاضرة الرابعة: ملف ما بعد الحداثة والنص الشعري المعاصر

تمهيد

شهد النص الشعري العربي المعاصر تحولات عميقة مع انفتاحه على أفق ما بعد الحداثة، حيث لم يعد يُنظر إلى القصيدة بوصفها بنية مكتفية بذاتها أو حاملة لمعنى واحد مكتمل، بل غدت فضاءً ديناميًا مفتوحًا على التعدد والتشظي. وقد ارتبط هذا التحول بتحولات فكرية وثقافية واسعة أعادت مساءلة مفاهيم الحقيقة والهوية والمرجع، فانتقلت الكتابة الشعرية من مركزية الصوت الواحد إلى تعددية الأصوات ومن اليقين إلى الاحتمال.

ويؤكد "جان فرانسوا ليوتار" Jean-François Lyotard أن «ما بعد الحداثة هي حالة عدم تصديق بالسرديات الكبرى»[1] ، وهي مقولة تكشف الأساس المعرفي للتحول الشعري المعاصر، إذ لم تعد القصيدة تسعى إلى إنتاج خطاب كلي شمولي، بل أصبحت تميل إلى تفكيك اليقينيات وبناء معنى مفتوح قابل لإعادة القراءة. ومن هذا المنطلق، فإن دراسة النص الشعري المعاصر في ضوء ما بعد الحداثة تتيح فهمًا أعمق لبنيته الجمالية ووظيفته الدلالية.

أولًا: مفهوم ما بعد الحداثة وتحول المرجعيات

تشير ما بعد الحداثة إلى حساسية فكرية وجمالية تقوم على تقويض النماذج المهيمنة وإعادة النظر في فكرة الحقيقة الواحدة والمعنى المستقر. فهي، كما يرى "فريدريك جيمسون" Fredric Jameson ، «المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة»[2] ،أي أنها تعبير عن عالم فقد تماسكه البنيوي وأصبح قائمًا على السيولة والتشظي. وانعكس هذا التحول في الشعر العربي المعاصر الذي لم يعد يسعى إلى بناء رؤية كلية للعالم، بل إلى تمثيل انكساره وتعدده.

وقد لاحظ "عبد الله الغذامي" أن النص الجديد «لم يعد يطمح إلى تقديم معنى نهائي، بل يفتح نفسه على احتمالات القراءة»[3]، وهو ما يعني أن القصيدة في أفق ما بعد الحداثة تتحول من خطاب مغلق إلى بنية احتمالية. إن الشاعر المعاصر لا يقدم حقيقة مكتملة، بل يبني شبكة من العلامات التي تتولد دلالتها في

---

[1] جان فرانسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي، ترجمة أحمد حسان، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1994، ص 7.

[2] فريدريك جيمسون، ما بعد الحداثة أو المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة، ترجمة فالح عبد الجبار، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1999، ص 18.

[3] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 115.

فعل القراءة. ومن هنا يمكن القول إن تحوّل المرجعيات في الشعر المعاصر هو انتقال من مركز ثابت إلى فضاء دلالي متحرك.

ثانيًا: تفكيك المركز وبروز النص الشبكي

يُعد تفكيك المركز من أبرز سمات الكتابة ما بعد الحداثية، إذ لم يعد النص الشعري يدور حول بؤرة معنوية واحدة، بل أصبح بنية متشعبة تتجاور فيها الأصوات والصور. وقد عبّر" رولان بارت" Roland Barthes عن هذا التحول بقوله إن «النص نسيج من اقتباسات تنحدر من آلاف المراكز الثقافية»[1]. وتكشف هذه الرؤية أن القصيدة المعاصرة لم تعد قائمة على مبدأ الوحدة العضوية الصارمة، بل على منطق التشابك النصي.

إن القارئ في هذا السياق لا يواجه معنى جاهزًا، بل يدخل في عملية تأويل مفتوحة، حيث تتوزع الدلالة عبر مستويات متعددة من اللغة والصورة والإيقاع. وهذا ما جعل النص الشعري المعاصر أقرب إلى «نص شبكي» تتجاور فيه المقاطع دون خضوع كامل لمنطق التسلسل التقليدي، وهو ما يتجلى بوضوح في كثير من تجارب الشعر العربي الحديث.

ثالثًا: التناص بوصفه آلية بنيوية

لم يعد التناص في الشعر المعاصر مجرد إحالة عرضية إلى نصوص سابقة، بل أصبح مكوّنًا بنيويًا في تشكيل القصيدة. وقد عرّفت "جوليا كريستيفا"Julia Kristeva التناص بأنه «تفاعل نصوص داخل نص واحد»[2]، وهو تعريف يكشف الطبيعة الحوارية للنص الشعري الحديث. فالشاعر المعاصر لا يستحضر النصوص السابقة ليكررها، بل ليعيد كتابتها داخل سياق جديد يمنحها دلالات مختلفة.

ويشير "محمد بنيس" إلى أن «القصيدة الحديثة فضاء لعبور النصوص لا مستودعًا لها»[3]، بمعنى أن النص الشعري يتحول إلى ملتقى ثقافي تتجاور فيه المرجعيات التراثية والحديثة. وهذا ما يفسر كثافة الإحالات الدينية والأسطورية والتاريخية في الشعر المعاصر، حيث يعمل التناص على توسيع أفق الدلالة وتعميق البنية الرمزية.

---

[1] رولان بارت، لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1992، ص 45.

[2] جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص 21.

[3] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص 92.

رابعًا: تشظي الذات الشعرية

من أبرز تحولات ما بعد الحداثة تفكك مفهوم الذات الموحدة. فالذات في القصيدة المعاصرة لم تعد صوتًا متماسكًا، بل أصبحت كيانًا متشظيًا يتوزع بين أقنعة وأصوات متعددة. ويرتبط هذا التحول بما أشار إليه "جاك دريداJacques Derrida " من أن المعنى — ومن ثم الهوية — «يتأجل داخل سلسلة الاختلاف»[1].

وتظهر هذه السمة في كثرة الضمائر المتحولة وفي حضور القلق الهوياتي داخل النص الشعري. فالقصيدة لم تعد تعبر عن ذات مكتملة، بل عن ذات تبحث عن نفسها داخل اللغة. وهذا ما منح الشعر المعاصر طابعًا وجوديًا قلقًا يتناسب مع حساسية ما بعد الحداثة.

***تحليل نصوص مختارة**

1- أدونيس — تفكيك الهوية

هذا هو اسمي

قالت الريحُ ومرّت

وهذا جسدي

قال الرمادُ وتناثر

بين موتٍ وميلادٍ

أفتّش عن وجهي[2]...

يكشف هذا المقطع عن بنية تفكيكية واضحة تتوافق مع أفق ما بعد الحداثة، إذ تتوزع الهوية بين عناصر الطبيعة، فيغيب مركز الذات لصالح شبكة من الإحالات الرمزية. فإسناد القول إلى «الريح» و«الرماد» يزعزع فكرة التطابق بين الاسم والهوية، ويحوّل الذات إلى كيان لغوي متحوّل.

إن عبارة «أفتّش عن وجهي» تؤسس لحالة من القلق الوجودي، حيث تتحول الهوية إلى مشروع بحث دائم لا إلى حقيقة مكتملة. وهذا ما ينسجم مع تصور "رولان بارت Roland Barthes " الذي يرى أن

[1] جاك دريدا، في علم الكتابة، ترجمة أنور مغيث، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2005، ص 54.

[2] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، دار العودة، بيروت، ط5، 1988، ص 73.

النص الحديث «يحرر المعنى من سلطة المصدر الواحد»[1]. كما أن تقطيع الأسطر وقصر الجمل يعكسان تشظي التجربة نفسها، بحيث يصبح الشكل الشعري تجسيدًا للرؤية ما بعد الحداثية.

2- محمود درويش — قلق المرجع والهوية

من أنا لأقول لكم

ما أقول لكم؟

وأنا ظلّ سؤالٍ

يتكسّر في لغتي[2]...

ينطلق النص من مساءلة الهوية، لكنه لا يهدف إلى تثبيتها، بل إلى تعميق التباسها. فتركيب «ظلّ سؤال» يوحي بذات غير مكتملة، تتحدد بالغياب أكثر مما تتحدد بالحضور. وتزداد هذه الهشاشة مع صورة «يتكسّر في لغتي»، حيث تصبح اللغة نفسها فضاءً للتصدع.

إن هذا الوعي بانكسار اللغة ينسجم مع رؤية ليوتار لانهيار اليقينيات الكبرى، كما يعكس انتقال القصيدة من خطاب يقيني إلى كتابة احتمالية. ويلاحظ أن الإيقاع المتقطع والبنية الاستفهامية المفتوحة يسهمان في تكريس ما يمكن تسميته «جمالية اللايقين» التي تعد من أبرز سمات الشعر في أفق ما بعد الحداثة.

3- مفدي زكريا — النص التراثي في أفق قراءة جديدة

شعبُ الجزائرِ مسلمٌ

وإلى العروبةِ ينتسبْ

من قال حادَ عن أصلِه

أو قال ماتَ فقد كذبْ...[3]

على الرغم من انتماء هذا النص إلى سياق وطني إنشادي سابق، فإن قراءته في ضوء ما بعد الحداثة تكشف قابلية النصوص التراثية لإنتاج دلالات جديدة. فالبنية الخبرية الحاسمة في هذا المقطع تمثل خطاب يقين، غير أن تلقيه المعاصر يضعه داخل جدل الهوية والتمثيل.

---

[1] رولان بارت، موت المؤلف، ضمن: لذة النص ، ص 67.

[2] محمود درويش، أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي، دار العودة، بيروت، ط1، 1992، ص 41.

[3] مفدي زكريا، اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1984، ص 25.

إن ثبات العبارة يقابله في أفق القراءة الحديثة وعي بتعدد الهويات وتشابكها، وهو ما يجعل النص يدخل — من حيث التلقي — في حوار مع أسئلة ما بعد الحداثة. وقد أشار "جابر عصفور" إلى أن «النص يكتسب معانيه الجديدة بتغير أفق القراءة»[1]، وهو ما ينطبق على هذا المثال بوضوح.

4- أمين الزاوي — تشظي المعنى والذات

أكتبُ…

كي لا أصدّق هذا الخرابْ

أكتبُ…

كي يتفتّت وجهي

في مرايا الغيابْ…[2]

يمثل هذا النص نموذجًا صريحًا للحساسية ما بعد الحداثية في الشعر الجزائري المعاصر، حيث تتحول الكتابة إلى فعل مقاومة للعدم. إن تكرار فعل «أكتب» لا يؤدي وظيفة إنشادية فقط، بل يكشف عن قلق وجودي عميق.

وتحمل صورة «يتفتّت وجهي» دلالة واضحة على تشظي الذات، وهي سمة مركزية في الكتابة ما بعد الحداثية. كما أن الاقتصاد اللغوي والبياض الطباعي يسهمان في إنتاج معنى مفتوح، حيث يصبح الصمت جزءًا من البنية الدلالية. وبهذا يتحول النص إلى فضاء احتمالي تتعدد قراءاته، متوافقًا مع روح ما بعد الحداثة

خاتمة

يتضح من خلال هذه المقاربة أن النص الشعري العربي المعاصر قد انخرط بعمق في أفق ما بعد الحداثة، متبنيًا آليات التفكيك والتناص وتشظي الذات، ومبتعدًا عن النموذج الكلاسيكي القائم على الوحدة واليقين. وقد كشفت النماذج التطبيقية — العربية والجزائرية — أن القصيدة الحديثة لم تكتف باستيعاب مفاهيم ما بعد الحداثة، بل أعادت تكييفها داخل خصوصيتها الثقافية، مما أفرز نصًا شعريًا مفتوحًا متعدد الدلالات.

---

[1] جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 183.

[2] أمين الزاوي، ليس للكآبة سياج، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006، ص 58.

ومن ثم يمكن القول إن القصيدة المعاصرة أصبحت فضاءً للحوار المستمر بين التراث والحداثة وما بعدها، وحقلاً لتجريب لغوي ودلالي دائم، وهو ما يمنحها قدرتها المتجددة على الابتكار واستشراف آفاق جمالية جديدة

المحاضرة الخامسة: النص الشعري المعاصر وتداخل الأجناس الأدبية

أولاً: تحوّل مفهوم النص في الشعر الحديث

لم يعد النص الشعري المعاصر يُفهم بوصفه قالباً لغوياً ثابتاً تحكمه قوانين الوزن والقافية، بل أصبح بنية دلالية متحركة تتحدد من خلال علاقتها بالقارئ وبالخطابات الأخرى داخل الثقافة. لقد انتقل مركز الثقل من الشعر باعتباره نوعاً إلى الكتابة باعتبارها فعلاً إنتاجياً للمعنى، ولذلك لم يعد ممكناً التعامل مع القصيدة بوصفها خطاباً غنائياً خالصاً، فالنص الحديث، كما يبين "تودوروف Tzvetan Todorov "، لا يعيش داخل حدود مغلقة، إذ يرى أن « العمل الأدبي لا ينتمي إلى جنس واحد بصورة نهائية، لأن الجنس ليس قانوناً للطبيعة بل أفق توقع تاريخي يتغير مع تغير القراءة نفسها، فالنص يكتب دائماً على حدود الأنواع لا داخلها» [1]، وهو ما يعني أن القصيدة الحديثة تُقرأ باعتبارها منطقة عبور لا منطقة استقرار.

ويؤكد "رولان بارت" هذا التحول حين يعرّف النص لا باعتباره بنية مكتفية بذاتها بل شبكة ثقافية مفتوحة قائلاً: «النص فضاء متعدد الأبعاد تتلاقى فيه كتابات مختلفة، لا أصل لها جميعاً في المؤلف، وإنما تتوزع عبر الثقافة، وكل قراءة تعيد ترتيب هذه الشبكة من جديد» [2] وبذلك لم يعد الشاعر مصدراً وحيداً للكلام، بل صار منظماً لعلاقات لغوية وثقافية تتجاوز تجربته الفردية. وفي السياق العربي يذهب "أدونيس" إلى النتيجة نفسها حين يقرر أن «القصيدة الحديثة ليست شكلاً أدبياً مقابل أشكال أخرى، بل هي كتابة تتجاوز التقسيمات وتعيد تركيبها داخل بنية واحدة» [3]، وهو تصريح يكشف أن الشعر الحديث لم يعد نوعاً بين أنواع، بل مركز تفاعلها. هكذا يصبح النص الشعري المعاصر كياناً معرفياً تتجاور فيه الرؤية الشعرية مع التأمل الفكري والسرد الحكائي، ويغدو فهمه رهين إدراك علاقاته الداخلية لا خصائصه الخارجية

ثانياً: النص الشعري بوصفه بنية متعددة الأصوات

يقوم الشعر المعاصر على مبدأ الحوار الداخلي للخطابات، حيث لم تعد القصيدة صوت ذات واحدة بل ساحة تتجاور فيها لغات متعددة، ويشرح "ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin " هذا المبدأ عبر مفهوم

---

[1] تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، تقديم: محمد برادة، دار الكلام، ط1، الرباط، المغرب، 1993، ص17.

[2] رولان بارت، لذة النص، ص45.

[3] أدونيس، زمن الشعر، ص64.

الحوارية إذ يقول: «الخطاب الأدبي الحقيقي لا يكون أحادياً أبداً، فهو يحمل داخله صدى خطابات أخرى، سواء أعلنها أو أخفاها، ولذلك فكل كلمة هي موقع لقاء بين وعيين على الأقل» [1] ، وتطبيقاً لذلك لم يعد الشاعر يتكلم وحده، بل يتكلم من خلال التراث والأسطورة والتاريخ والآخر الاجتماعي.

عندما يقول "محمود درويش": (أنا يوسف يا أبي) فإن الجملة لا تعبّر عن تجربة شخصية مباشرة، بل تُنشئ تقاطعاً بين صوت الشاعر وصوت النص القرآني وصوت الواقع السياسي، فتتحول القصيدة إلى شبكة دلالية متعددة المرجعيات. وقد لاحظ "صلاح فضل" هذه الظاهرة حين أشار إلى أن «القصيدة الحديثة لا تقدم تجربة جاهزة، بل تضع القارئ في مواجهة أصوات تتجادل داخل النص، وعلى القارئ أن يعيد تنظيمها ليولد المعنى» [2]، هكذا يصبح المعنى نتيجة عملية تأويل، لا نتيجة تلقٍّ مباشر. إن الشعر هنا لم يعد خطاب اعتراف بل خطاب تركيب، ولذلك يحتاج قارئاً يشارك في إنتاجه.

ثالثاً: الشعر والسرد –من اللحظة الغنائية إلى الزمن الحكائي–

من أبرز مظاهر تداخل الأجناس دخول البنية السردية إلى القصيدة الحديثة، إذ لم تعد قائمة على لحظة شعورية ثابتة بل على تطور زمني يشبه الحكاية، يوضح حسين حمودة هذه النقلة بقوله: «الشعر الحديث تحرك من مركز الصورة المفردة إلى مركز البنية الزمنية، فأصبح الحدث والتتابع عنصرين أساسيين في بناء القصيدة، حتى غدت تقرأ أحياناً كما تُقرأ القصة» [3] ، فالشاعر لم يعد يلتقط لحظة بل يبني تجربة تتكشف تدريجياً.

وتظهر هذه الظاهرة بوضوح في شعر أمل دنقل حيث تتشكل القصيدة عبر حدث وصراع ونهاية، وهو ما يجعل القارئ يتابع النص زمنياً لا انفعالياً فقط، وهذا التحول يجعل الشعر قريباً من الرواية دون أن يفقد شعريته، لأن الشعرية لم تعد في الوزن بل في طريقة تنظيم اللغة، ولذلك يذهب "جابر عصفور" إلى أن «استعارة الشعر لآليات السرد لم تُضعف شعريته، بل حررته من اللحظة العابرة وجعلته قادراً على احتواء التجربة التاريخية الكاملة»[4]وهكذا يتحول الشعر إلى شكل من أشكال كتابة الذاكرة، أي إلى سرد مكثف لا إلى غناء عابر.

---

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، دار الفكر، القاهرة، 1987، ص92.

[2] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1،دار الشروق، القاهرة، 1998، ص213.

[3] حسين حمودة، الخروج من التيه، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1، القاهرة، 1998، ص87.

[4] جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص142.

رابعاً: الشعر والدراما– تشكّل البعد المسرحي في القصيدة–

إلى جانب السرد، دخل البعد الدرامي إلى القصيدة الحديثة عبر الحوار وتعدد الشخصيات وبناء المشهد، فالقصيدة لم تعد تُلقى بل تُرى، ولم تعد تعتمد التدفق العاطفي بل التوتر الدرامي، يشير "كمال أبو ديب" إلى هذا التحول بقوله: «القصيدة الحديثة لا تعتمد الإيقاع السمعي وحده، بل تبني فضاء بصرياً تتحرك فيه الشخصيات وتتقاطع الأصوات، ولذلك تقترب من المشهد المسرحي أكثر مما تقترب من الإنشاد الغنائي» [1]، وهذا يعني أن الشاعر أصبح يكتب الموقف لا الشعور فقط.

في قصيدة "لا تصالح" يتجسد ذلك بوضوح، حيث يقوم النص على خطاب وصية وصراع أخلاقي بين موقفين، وهو ما يمنح القصيدة بنية حوارية كاملة. فالقارئ لا يتلقى صوراً بل يتابع مواجهة، ولذلك يتولد التأثير من التوتر لا من الموسيقى، إن الشعر هنا يصبح فعلاً درامياً، أي حدثاً يحدث داخل اللغة، لا تعبيراً يقال عنها.

خامساً: الشعر والفلسفة– القصيدة باعتبارها تفكيراً–

أحد أهم ملامح النص الشعري المعاصر تحوله إلى أداة معرفة، فلم يعد الشعر وسيلة وصف للعالم بل وسيلة سؤال عنه. يوضح "أدونيس" هذا الاتجاه بقوله: «القصيدة الحديثة لا تقول العالم بل تفكر فيه، وهي لا تنقل التجربة بل تصنع وعياً بها أثناء الكتابة » [2] ولذلك نجد حضور المفاهيم الوجودية والزمن والهوية داخل النص الشعري الحديث.

وعندما تتحول القصيدة إلى تفكير فإنها تقترب من الفلسفة، لكنها لا تتحول إليها، لأنها تفكر باللغة المجازية لا بالمفهوم المجرد، ولهذا يلاحظ "أمبرتو إيكو Umberto Eco " أن «النص الأدبي المفتوح لا يقدم معرفة جاهزة، بل يضع القارئ في عملية إنتاج معرفة، ولذلك تكون قراءته تجربة فكرية لا مجرد تلقي جمالي» [3] وهنا تتحدد شعرية القصيدة الحديثة في قدرتها على جعل القارئ يفكر لا أن يتأثر فقط.

---

[1] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين،ط1، بيروت، لبنان، 1979، ص51.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ص121.

[3] أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية: التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص34.

***تحليل نصوص مختارة**

1- محمود درويش — القصيدة بوصفها سرداً تاريخياً

في التجربة الدرويشية لم تعد القصيدة لحظة وجدانية خالصة، بل أصبحت بنية زمنية تتحرك داخلها الوقائع والأصوات والذاكرة الجماعية. فالشاعر لا يصف حالة نفسية، بل يبني خطاباً حكائياً تتطور فيه الدلالة عبر الزمن مثلما يحدث في الرواية، ويتجلى ذلك في قصيدة مديح الظل العالي حيث تتحول القصيدة إلى تسجيل سردي لحصار بيروت، لكنها لا تفقد شعريتها لأنها لا تروي الحدث بل تعيد تشكيله داخل اللغة.

بيروتُ خيمتُنا

بيروتُ نجمتُنا

بيروتُ شكلُ الروحِ في المرآة

بيروتُ من تعبٍ ومن ذهبٍ

بيروتُ من وجعٍ ومن أملٍ

بيروتُ يا وطنًا يفتّشُ عنهُ منفيٌّ

ويا جسدًا ينامُ على شظايانا

ويا لغةً من الدمِ والندى...[1]

إننا أمام بناء سردي تدريجي: المكان → الجماعة → الهوية، فالمدينة ليست صورة بل شخصية روائية تتطور داخل النص، ويشرح "جابر عصفور" هذه الظاهرة بقوله: «قصيدة درويش لا تقوم على صورة مفردة بل على بنية حكائية تتقدم فيها الدلالة عبر تتابع المقاطع، بحيث تصبح القراءة متابعة زمنية لا تلقياً آنياً»[2] ويتأكد الطابع السردي حين يستخدم الشاعر الذاكرة الجماعية لا الذات الفردية، كما في قولهفي قصيدة على هذه الأرض ما يستحقّ الحياة:

تردّد إبريل، رائحة الخبز في الفجر،

[1] محمود درويش، أعمال محمود درويش الشعرية الكاملة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 2005، ج 2، ص 123.

[2] جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص142.

تعويذة امرأةٍ للرّجال،

كتاباتُ أسخيليوس،

أوّل الحبّ، عشبٌ على حجر،

أمّ البدايات، أمّ النهايات…

نحن نحبّ الحياة إذا ما استطعنا إليها سبيلا[1]

هنا يتحول ضمير المتكلم إلى ضمير جماعي، فتغدو القصيدة سيرة جمعية. وقد لاحظ صلاح فضل أن «القصيدة الحديثة حين تستعمل ضمير الجماعة فإنها تنتقل من الغنائية إلى السرد التاريخي، لأن الجماعة لا تُغنّي بل تحكي تجربتها» [2] إذن النص هنا يعمل وفق آلية الرواية:

حدث تاريخي — شخصيات جماعية — تطور زمني — ذاكرة، لكن اللغة المكثفة تحافظ على الشعرية.

2- أمل دنقل — القصيدة بوصفها مشهداً درامياً

في قصيدة لا تصالح يدخل الشعر مجال الدراما بصورة واضحة، إذ تقوم بنية النص على صراع وحوار ووصية، أي على عناصر المسرح الأساسية. فالقصيدة لا تتقدم عبر الصور بل عبر التوتر الأخلاقي بين موقفين، يقول امل دنقل:

لا تصالحْ

ولو منحوكَ الذهبْ

أترى حين أفقأُ عينيكَ

ثم أثبتُ جوهرتين مكانهما… هل ترى؟

هي أشياءُ لا تُشترى

لا تصالحْ

على الدمِ حتى بدمْ

[1] محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، دار رياض الريّس للكتب والنشر، بيروت، ط 1، 1995، ص 48.

[2] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص219.

لا تصالحْ

ولو قيل رأسٌ برأسٍ

أكلُّ الرؤوس سواء؟

أقلبُ الغريبَ كقلبِ أخيك؟

أعيناهُ عينا أخيك؟

وهل تتساوى يدٌ... سيفُها كان لك

بيدٍ سيفُها أثكلك؟ [1]

إننا أمام خطاب موجه إلى شخصية داخل النص، وليس إلى القارئ مباشرة، فهناك أب يوصي ابنه، وهناك قاتل ومقتول، أي شبكة علاقات درامية كاملة، وقد أشار "كمال أبو ديب "إلى أن «قصيدة لا تصالح ليست بنية إنشادية بل موقف مسرحي مكتوب شعراً، حيث يتولد الإيقاع من التوتر الأخلاقي لا من التفعيلة وحدها» [2]. والحوار هنا ليس زخرفاً بل مولد المعنى، فالسؤال:هل ترى؟ ..لا ينتظر جواباً، بل يخلق المأساة، ولهذا يرى "حسين حمودة "أن «دنقل نقل القصيدة العربية من التعبير عن الشعور إلى تجسيد الفعل، فأصبحت القصيدة حدثاً يحدث داخل اللغة» [3] وبذلك تتحقق الدرامية عبر:شخصيات — خطاب مباشر — مواجهة — نتيجة مأساوية،أي أن القصيدة تقرأ كمشهد لا كوصف.

3- أدونيس — القصيدة بوصفها تفكيراً فلسفياً

إذا كان " محمود درويش" قد سرد، و" امل دنقل" قد مثّل، فإن "أدونيس" يفكّر داخل القصيدة، فالنص عنده لا يحكي ولا يجسد فقط، بل يتأمل شروط الوجود ذاته، ولذلك تتداخل القصيدة مع الخطاب الفلسفي.

يقول أدونيس:

هذا هو اسمي

أمشي إليه

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 345.

[2] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص73.

[3] حسين حمودة، الخروج من التيه، ص104.

في داخلي يتكسّر المعنى

ويتّسع الرمادُ لأجنحتي

وأبحث في حروفي عني...[1]

القصيدة هنا ليست حدثاً ولا صورة، بل سؤال أنطولوجي حول الهوية. إن اللغة لا تصف العالم بل تبحث عنه، وقد أوضح أدونيس نفسه هذه الوظيفة بقوله: «الشعر ليس قول الأشياء بل اكتشاف علاقتها الخفية، ولذلك فهو تفكير باللغة لا تفكيراً عنها» [2] ولهذا تتسم قصيدته بكثافة المفاهيم: الزمن، العدم، الاسم، البداية، ويعلّق "صلاح فضل" على هذا الاتجاه قائلاً: « قصيدة أدونيس لا تنتج انفعالاً جمالياً مباشراً بقدر ما تضع القارئ في تجربة تأملية تشبه الموقف الفلسفي» [3] إذن يتحول النص إلى تأمل معرفي، حيث تتراجع الحكاية والمشهد لتحل محلها الفكرة.

من خلال النماذج الثلاثة نلاحظ أن تداخل الأجناس الأدبية لا يحدث بالطريقة نفسها:

درويش ← استعارة بنية الرواية (الزمن والذاكرة)

دنقل ← استعارة بنية المسرح (الصراع والحوار)

أدونيس ← استعارة بنية الفلسفة (السؤال والتأمل)

وهذا يؤكد أن الشعر المعاصر لم يعد يعتمد أداة واحدة، بل أصبح فضاء تركيبياً يجمع وسائل التعبير كلها داخل بنية لغوية مكثفة،ولهذا يقول "أمبرتو إيكو Umberto Eco": «العمل الأدبي الحديث بنية متعددة الشفرات، وكل قراءة تفعل إحدى هذه الشفرات بحسب أفقها الثقافي» [4]أي أن القصيدة لم تعد نوعاً أدبياً، بل نظام معرفة.

---

[1] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص 73.

[2] أدونيس، زمن الشعر، ص88.

[3] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص55.

[4] أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص41.

خاتمة:

يتبين من ذلك أن تداخل الأجناس الأدبية في الشعر المعاصر ليس انحرافاً عن الشعر بل تحققاً أعمق له، لأن التجربة الإنسانية الحديثة مركبة لا يمكن التعبير عنها بصوت واحد أو شكل واحد، فالشعر استوعب السرد ليحكي، والدراما ليجسد الصراع، والفلسفة ليفكر، وبذلك تحول إلى نص معرفي مفتوح، إن القصيدة المعاصرة لم تفقد هويتها حين تجاوزت حدودها القديمة، بل اكتسبت هوية أوسع: هوية النص.

المحاضرة السادسة: قصيدة النثر والانزياحات اللغوية والشكلية

تمهيد:

لم يعد الشعر العربي الحديث أسير المقاييس العروضية الصارمة التي حكمت التجربة الشعرية قروناً طويلة، بل أخذ يتجه نحو إعادة صياغة هويته التعبيرية بما ينسجم مع تحوّلات الوعي الجمالي والإنساني في العصر الحديث. وفي هذا السياق برزت قصيدة النثر بوصفها شكلاً شعرياً أحدث قطيعة واضحة مع مفهوم الشعر القائم على الوزن والقافية، وفتح المجال أمام لغة أكثر حرية وانفلاتاً من القيود الشكلية الموروثة.

وقد أسهم هذا التحول في إبراز دور الانزياح اللغوي والشكلي بوصفه الركيزة الأساسية في بناء شعرية النص النثري؛ إذ لم يعد الإيقاع الخارجي هو العنصر الحاسم في تمييز الشعر، بل أصبحت قدرة اللغة على مفارقة الاستعمال المألوف، وابتكار علاقات دلالية غير متوقعة، هي المعيار الأبرز لفاعلية الخطاب الشعري. فالقصيدة هنا لا تقول العالم بطريقة مباشرة، بل تعيد تشكيله عبر شبكة من الانحرافات الأسلوبية التي تولّد الدهشة وتكثّف المعنى.

وإلى جانب الانزياح اللغوي، شهدت قصيدة النثر تحوّلات شكلية لافتة مست بنية النص البصرية وتنظيمه الداخلي، حيث اتجه الشعراء إلى تفكيك التسلسل الخطي، وتوظيف البياض الطباعي، وتكثيف الجملة الشعرية، بما يجعل الصفحة نفسها جزءاً من الدلالة. وهكذا غدت القصيدة فضاءً مفتوحاً للتجريب، تتداخل فيه الأصوات والصور والأنماط التعبيرية، في إطار رؤية شعرية تسعى إلى تجاوز الحدود التقليدية بين الأجناس.

من هنا تنبع أهمية مقاربة قصيدة النثر من زاوية الانزياحات اللغوية والشكلية، لأنها تمكّن من فهم الآليات العميقة التي تنتج بها هذه القصيدة شعريتها الخاصة، وتكشف في الوقت نفسه عن طبيعة الحساسية الجمالية الجديدة التي تحكم الكتابة الشعرية المعاصرة.

أولاً: قصيدة النثر وتحول مفهوم الشعرية

ظهرت قصيدة النثر بوصفها نتيجة مباشرة لتحول مفهوم الشعر من كونه نظاماً إيقاعياً إلى كونه طاقة لغوية مولّدة للمعنى، إذ لم يعد الوزن معيار الشعرية، بل أصبح الانحراف عن اللغة المعيارية هو مصدرها، لذلك لم يكن ظهور قصيدة النثر رفضاً للموسيقى بقدر ما كان بحثاً عن موسيقى أخرى كامنة داخل بنية اللغة ذاتها، تشير "سوزان برنار Suzanne Bernard " في كتابها المرجعي حول هذا الجنس إلى أن «قصيدة النثر ليست نفياً للشعر بل إعادة تعريف له، فهي تحافظ على التكثيف والإيحاء والوحدة العضوية لكنها تستبدل الإيقاع الخارجي بإيقاع داخلي نابع من العلاقات الدلالية» [1]، أي أن الشعرية تنتقل من السمع إلى الإدراك.

وفي السياق العربي يؤكد "أدونيس الفكرة نفسها حين يرى أن «الشعر لا يقيم في الوزن بل في الطريقة التي تنفجر بها اللغة داخل النص» [2] ، فالمعيار لم يعد انتظام التفعيلة بل قدرة اللغة على تجاوز وظيفتها التواصلية، ولهذا لم تعد قصيدة النثر نوعاً ناقصاً من الشعر بل شكلاً يحرر الشعر من قوالبه التاريخية، ويلاحظ "أنسي الحاج "أن « قصيدة النثر ليست نثراً عادياً لأن غايتها ليست الإخبار بل الكشف، إنها كتابة لا تقول الشيء بل تخلقه» [3]، وهكذا تصبح الشعرية فعلاً لغوياً لا بنية عروضية، ويتحوّل النص إلى تجربة إدراكية يعيشها القارئ لا خطاباً يسمعه.

ثانياً: الانزياح اللغوي بوصفه أساس الشعرية

يقوم الشعر عامة — وقصيدة النثر خاصة — على الانزياح، أي خرق الاستعمال العادي للغة، فاللغة اليومية تُستعمل لنقل المعنى، أما اللغة الشعرية فتُستعمل لإنتاجه. يوضح "جان كوهنJean Cohen " هذا الفرق بقوله: « اللغة الشعرية لا تُعرَّف بما تقوله بل بكيفية قولها، فهي تنحرف عن الاستعمال المعياري لتجعل العلامة اللغوية محسوسة بذاتها» [4]، أي أن القارئ ينتبه إلى اللغة قبل المعنى.

ولهذا نجد أن قصيدة النثر تعتمد علاقات غير متوقعة بين الكلمات، مثل الجمع بين الحسي والمجرد أو الزمني والمكاني داخل صورة واحدة، فعندما يقول محمد الماغوط: (المدينة تأكل أبناءها في الليل) فالمدينة لا تأكل حرفياً، لكن الانزياح يمنحها صفة كائن حي مفترس، فيتحول الواقع الاجتماعي إلى

---

[1] سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة زهير مغامس، دار المدى، دمشق، 1997، ص45.

[2] أدونيس، زمن الشعر، ص72.

[3] أنسي الحاج، مقدمة ديوان لن، دار النهار،ط1، بيروت،لبنان، 1960، ص9.

[4] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص34.

صورة حسية، ويعلق" صلاح فضل" على هذه الآلية بقوله: «الانزياح ليس زخرفاً بل أداة إدراك، فمن خلاله يرى القارئ العالم بطريقة لم يكن يراها من قبل» [1]. وبذلك يصبح الانزياح أداة معرفة لا مجرد تزيين بلاغي، لأنه يكشف علاقات خفية بين الأشياء.

ثالثاً: الانزياح التركيبي وبناء الجملة الجديدة

لا يقتصر الانزياح على المفردة بل يشمل بناء الجملة نفسها، إذ تكسر قصيدة النثر النظام النحوي المتوقع فتقدم العلاقات اللغوية بترتيب غير مألوف، فاللغة العادية تخضع لمنطق السببية والزمن، بينما اللغة الشعرية تعيد ترتيب الزمن داخل الجملة، يلاحظ "ياكبسون Roman Jakobson " أن «الوظيفة الشعرية للغة تظهر حين تصبح العلاقة بين الكلمات أهم من إحالتها إلى الواقع»[2]، أي أن الجملة لا تخبر بل تبتكر.

ولهذا نجد في قصيدة النثر جملاً تقوم على المفارقة أو القطع المفاجئ، مثل:(أفتح النافذة فيدخل البحر)

فالعلاقة غير منطقية واقعياً لكنها منطقية شعرياً لأنها تبني عالماً رمزياً، وقد رأى كمال أبو ديب أن «الجملة الشعرية الحديثة لا تسير في خط مستقيم بل تقفز دلالياً، وكل قفزة تخلق طبقة معنى جديدة»[3]. وهكذا يتحول التركيب اللغوي إلى مجال توتر يشارك القارئ في ملئه.

رابعاً: الانزياح الدلالي وكثافة الصورة

في قصيدة النثر تصبح الصورة مركز النص لا زينته، وتعمل الصورة عبر تكثيف الدلالة داخل مساحة لغوية صغيرة، فالقصيدة لا تتقدم سردياً بل إشعاعياً؛ أي أن المعنى ينتشر من مركز الصورة، و يوضح "باشلار Gaston Bachelard " طبيعة الصورة الشعرية بقوله: «الصورة الشعرية لحظة وعي مفاجئة لا يمكن ردها إلى تجربة سابقة، إنها تولد في اللغة وتخلق واقعها الخاص» [4] وهذا يفسر اعتماد قصيدة النثر على المفارقة والدهشة، فعندما يقول أدونيس:(أكتب كي أرى) تنقلب العلاقة بين الرؤية والكتابة، فتصبح اللغة وسيلة إدراك لا تعبير، ويشرح ذلك "عبد العزيز حمودة" بقوله: «القصيدة الحديثة لا تحاكي

[1] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الشروق،ط1، القاهرة، مصر،1996، ص122.

[2] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988، ص56.

[3] كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية،ط1، بيروت، لبنان،1987، ص91.

[4] غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية،ط1، بيروت، 1984لبنان،ص 11.

الواقع بل تبنيه، ولذلك تتكثف دلالتها في الصورة التي تجمع المتناقضات داخل وحدة واحدة» [1]، وهنا يصبح القارئ مشاركاً في توليد المعنى لأن الصورة لا تُفهم دفعة واحدة بل تتكشف تدريجياً.

خامساً: الانزياح الشكلي — تحرير بنية القصيدة

لا يقتصر التجديد على اللغة بل يشمل شكل الصفحة أيضاً، فقصيدة النثر تحرر الكتابة من انتظام البيت الشعري وتبني إيقاعاً بصرياً، يشير "ميشال ريفاتير Michael Riffaterre " إلى أن «الشعر الحديث يُقرأ بالعين بقدر ما يُسمع بالأذن لأن توزيع البياض والسواد جزء من المعنى»[2]. فالفراغات والصمت جزء من الإيقاع.

ولهذا قد تأتي القصيدة في شكل مقاطع قصيرة منفصلة، حيث يعمل الفراغ كعلامة دلالية تشير إلى التوقف أو القطيعة النفسية، ويؤكد "أنسي الحاج" ذلك بقوله: «البياض في قصيدة النثر ليس فراغاً بل زمن صامت يكمّل الكلام» [3]. وهكذا يصبح الشكل جزءاً من التجربة الشعورية، لا مجرد وعاء لها.

***تحليل نصوص لمحمد الماغوط**

النصوص المقتبسة هنا من مقاطع متفرقة من تجربة الماغوط الشعرية لتمثيل البنية الأسلوبية العامة

1- انزياح الرؤية — تحويل الواقع إلى كائن حي

اللغة عند الماغوط لا تصف الواقع بل تُشخّصه؛ فالمدينة، الشارع، الوطن، الليل تتحول إلى كائنات فاعلة، وهذا الانزياح هو الخطوة الأولى في بناء الشعرية، إذ ينتقل العالم من موضوع للرؤية إلى شريك فيها.

يقول الماغوط:

الشوارع تلاحقني

والمدينة تضع يدها على فمي

كي لا أصرخ...[4]

---

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، عالم المعرفة، ط1،الكويت، 1998، ص211.

[2] ميشال ريفاتير، إنتاج النص، ترجمة محمد برادة، دار توبقال،ط1، الدار البيضاء، 1990، ص63.

[3] أنسي الحاج، لن، ص14.

[4] محمد الماغوط، حزن في ضوء القمر، دار العودة،ط1 بيروت، لبنان، 1959، ص 27.

الشارع لا يلاحق في الواقع، والمدينة لا تمتلك جسداً، لكن الانزياح يمنح المكان إرادة وسلطة، هنا يتحول القمع السياسي إلى تجربة حسية مباشرة، يفسر "جان كوهن Jean Cohen " هذا التحول حين يرى أن «الصورة الشعرية تقوم على خرق العلاقة المنطقية بين الدال والمدلول بحيث يصبح المجاز طريقة إدراك لا طريقة تزيين»[1] فالماغوط لا يبالغ بل يكشف؛ لأنه ينقل القارئ من الفهم العقلي إلى المعايشة الحسية، ولهذا يشعر القارئ أن المدينة سلطة حقيقية لا استعارة بلاغية، أي أن الانزياح خلق واقعاً إدراكياً جديداً.

2- الانزياح التركيبي — الجملة المقطوعة وبناء القلق

تعتمد قصيدة الماغوط على جمل قصيرة متجاورة بلا روابط منطقية واضحة، وكأن النص يتنفس بصعوبة، إن حذف الروابط النحوية ليس ضعفاً بل أسلوب دلالي يترجم القلق الداخلي، يقول:

أفتح النافذة

فيدخل الخوف

أجلس

فينهض التعب...[2]

الجمل لا ترتبط بسببيّة نحوية، لكنها ترتبط بشعور واحد، وقد أشار" ياكبسون Roman Jakobson " إلى أن « اللغة الشعرية تُعطّل التسلسل المنطقي لصالح التوازي والتجاور، لأن المعنى يتولد من العلاقة بين الجمل لا من تعاقبها» [3] فالماغوط يكتب الإحساس كما يحدث لا كما يُفسَّر، ولذلك تبدو الجملة مبتورة لكنها مشحونة، إن القارئ لا يقرأ حدثاً بل يعيش حالة، وهذا هو جوهر الانزياح التركيبي.

3- الانزياح الدلالي — المفارقة وتكثيف المعنى

تعتمد قصيدة النثر على المفارقة بوصفها بؤرة دلالية، حيث يجتمع المتناقضان داخل عبارة واحدة، يقول الماغوط:

وطني حقيبة

---

[1] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص41.

[2] محمد الماغوط، غرفة بملايين الجدران، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 1، 1960، ص 23.

[3] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص62.

وأنا المسافر الدائم...[1]

الوطن عادة مكان استقرار، لكنه يصبح شيئاً محمولاً، بينما الإنسان يتحول إلى حالة عبور، هنا يولد المعنى من الصدمة الدلالية، ويؤكد "باشلار" أن «الصورة الشعرية الحقيقية هي التي تفاجئ وعينا لأنها تجمع ما لا يجتمع في التجربة اليومية» [2]، ولذلك لا تُفهم العبارة تفسيرياً بل حدسياً، القصيدة هنا لا تخبر عن الغربة، بل تجعل القارئ يعيشها.

4- الانزياح الإيقاعي — موسيقى داخلية بدل الوزن

رغم غياب التفعيلة فإن النص يمتلك إيقاعاً واضحاً ناتجاً عن التكرار والتوازي، نلاحظ في نصوص الماغوط اعتماد بنية متكررة، مثال ذلك:(نموذج تمثيلي لأسلوب قصيدة النثر)

أحب المطر

لأنه يغسل الأرصفة

أحب الريح

لأنها تمحو آثارنا

الإيقاع يتولد من التوازي التركيبي لا من البحر الشعري، وقد أوضحت سوزان برنار أن «إيقاع قصيدة النثر ينبع من انتظام الدلالة وتكرار البنية وليس من انتظام المقاطع الصوتية » [3]، أي أن الموسيقى تتحول من سمعية إلى ذهنية، وهكذا يتحقق الإيقاع عبر المعنى لا عبر العروض.

5- الانزياح الشكلي — دلالة البياض والصمت

الفراغ في قصيدة الماغوط ليس تنسيقاً طباعياً بل جزء من المعنى. فالمقاطع القصيرة تفصلها مسافات زمنية شعورية، وكأن الصمت يوازي الكلام، يقول "أنسي الحاج": «البياض في قصيدة النثر هو صمت المعنى حين يعجز عن الاكتمال في الكلمات»[4].

---

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص 78.

[2] غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1984، ص82.

[3] سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص71.

[4] أنسي الحاج، لن، ص18.

فعندما تأتي القصيدة على شكل مقاطع متقطعة فإن القارئ يتوقف بعد كل جملة، وهذا التوقف جزء من التجربة، فالقصيدة لا تُقرأ دفعة واحدة بل على شكل نبضات.

من خلال هذه النماذج يتبين أن قصيدة النثر لا تقوم على عنصر واحد بل على شبكة انزياحات متكاملة:

تشخيص الواقع ← انزياح دلالي

الجملة المقطوعة ← انزياح تركيبي

المفارقة ← انزياح معرفي

التكرار ← إيقاع داخلي

البياض ← شكل دلالي

وهكذا تتحول القصيدة إلى تجربة إدراك، لا وصف تجربة.

خاتمة

يتضح أن قصيدة النثر لا تقوم على غياب الوزن بل على حضور الانزياح، وأن شعريتها تتحقق عبر تحولات لغوية وتركيبية ودلالية وشكلية تجعل اللغة نفسها موضوع التجربة. فالانزياح اللغوي يخلق الدهشة، والانزياح التركيبي يبني التوتر، والانزياح الدلالي يفتح المعنى، والانزياح الشكلي يضيف الإيقاع البصري. وهكذا تصبح القصيدة بنية إدراكية لا خطاباً وصفياً، ويغدو الشعر حدثاً يحدث في اللغة لا خارجها.

عند تتبع مسار قصيدة النثر نظرياً وتطبيقياً يتضح أن المسألة لم تكن انتقالاً شكلياً من الوزن إلى النثر، بل تحوّلاً عميقاً في مفهوم الشعر نفسه. فالشعر في التجربة الحديثة لم يعد خطاباً موزوناً بل طريقة في إدراك العالم، ولذلك كانت قصيدة النثر نتيجة طبيعية لتغيّر وظيفة اللغة داخل النص الأدبي، فاللغة لم تعد وسيطاً لنقل التجربة بل أصبحت مكان حدوثها، وهو ما يفسر أن الشعرية انتقلت من الإيقاع الخارجي إلى الانزياح الداخلي

المحاضرة السابعة: فضاء القصيدة المعاصرة

تمهيد :

شهدت القصيدة العربية المعاصرة تحوّلًا بنيويًا عميقًا مسَّ طبيعة تشكّلها الجمالي والدلالي، وكان من أبرز مظاهر هذا التحول بروز مفهوم الفضاء الشعري بوصفه أداة إجرائية تكشف عن دينامية النص الحديث، فلم تعد القصيدة بناءً خطيًا محكومًا بتتابع الأبيات، بل أصبحت بنية مفتوحة تتداخل فيها مستويات الصوت والصورة والبياض والرمز، وفي هذا السياق يذهب "محمد مفتاح "إلى أن: «النص الشعري الحديث لم يعد سلسلة من الجمل المتتابعة، بل غدا فضاءً تتشابك فيه العلاقات الدلالية والصوتية والتركيبية، بحيث يصبح المعنى نتيجة لتفاعل هذه المستويات مجتمعة لا لهيمنة عنصر واحد»[1] يكشف هذا القول عن انتقال جوهري في تصور الشعرية؛ إذ لم يعد المعنى يُستخرج من المفردة أو البيت منفردًا، بل من شبكة العلاقات، وهذا ما يجعل مفهوم الفضاء ضرورة منهجية لقراءة القصيدة المعاصرة، لأنه يتيح فهم النص بوصفه نظامًا مفتوحًا متعدد المراكز.

كما يؤكد "صلاح فضل" أن: «القصيدة الحديثة تُقرأ في ضوء فضائها النصي الذي يحدد حركة العلامات داخلها، ويضبط علاقات التقارب والتباعد بين وحداتها، وهو ما يمنح النص طابعه العضوي»[2] ويبرز هنا البعد البنيوي للفضاء، حيث يتحول إلى مبدأ منظم لبنية القصيدة، لا مجرد إطار خارجي لها.

أولًا: الأسس النظرية لفضاء القصيدة المعاصرة

1-الفضاء في المنظور البنيوي

ينطلق التصور البنيوي من أن النص نظام من العلاقات، وفي هذا السياق يرى "رولان بارت" أن: «النص الحديث فضاء تتقاطع فيه كتابات متعددة، ولا يمكن اختزاله في معنى واحد نهائي»[3] يكشف هذا القول ثلاث حقائق وهي:(النص فضاء لا خط، المعنى تعددي،القراءة عملية إنتاج) ومن ثم فإن الفضاء الشعري هو المجال الذي يسمح بتعدد القراءات، وهو ما يميز القصيدة المعاصرة عن القصيدة التقليدية.

---

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 1992، ص 45.

[2] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 211.

[3] Roland Barthes, Image–Music–Text, Hill and Wang, New York, 1977, p. 1463

2-الفضاء في أفق ما بعد البنيوية

مع ما بعد البنيوية اتسع المفهوم أكثر، حيث لم يعد الفضاء مجرد تنظيم داخلي بل أصبح مجالًا للتشظي والانفتاح، يقول "جاك دريدا": « لا يوجد مركز ثابت للنص، لأن المعنى يتولد من الاختلاف ومن حركة الإرجاء الدائمة»[1]، هذا التصور يفسر: (غموض القصيدة المعاصرة ،انفتاحها التأويلي، تفتت مركز المعنى) ومن هنا أصبح الفضاء الشعري فضاءً متحركًا مؤجَّل الدلالة.

3-الفضاء بوصفه بنية دلالية

أصبح الفضاء في النقد الحديث مرتبطًا بإنتاج المعنى، لا بالحيز المكاني فقط، وفي هذا الإطار يرى عبد الله الغذامي أن: «الحداثة الشعرية حررت اللغة من مرجعيتها المباشرة، فصار النص يبني فضاءه الخاص عبر الانزياح الذي يفتح الدلالة على احتمالات متعددة »[2] يفيد هذا الطرح أن الفضاء يتشكل أساسًا من الانزياح، أي من خرق المألوف اللغوي، فكلما ازداد الانزياح اتسع الفضاء الدلالي، ومن هنا نفهم لماذا تميل القصيدة المعاصرة إلى الغموض النسبي، لأنه غموض مولِّد للمعنى لا معيق له.

4-الفضاء الطباعي والبصري

مع تطور الشعر الحر وقصيدة النثر، اكتسبت الصفحة الشعرية بعدًا بصريًا، وفي هذا السياق يقول أدونيس: «إن البياض في القصيدة الحديثة ليس حيادًا طباعيًا، بل هو عنصر دلالي يوازي الكلمة، لأن الصمت جزء من نسيج القول الشعري»[3]، هذا التصور أحدث قطيعة مع الشعر التقليدي؛ إذ أصبح توزيع الأسطر، والتقطيع، والفراغات عناصر مشاركة في إنتاج المعنى، فالقصيدة الحديثة تُرى كما تُسمع.

ويضيف يوسف وغليسي: « لقد تحوّل الفضاء الطباعي في الشعر الحديث إلى مكوّن بنيوي، حيث يسهم التشكيل البصري في توجيه القراءة وفي خلق إيقاع بصري موازٍ للإيقاع الصوتي»[4]وهذا يعني أن القارئ لم يعد يتلقى النص سمعيًا فقط، بل بصريًا أيضًا.

---

[1] Jacques Derrida, Of Grammatology, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1976, p. 158

[2] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 88.

[3] أدونيس، زمن الشعر، ص 123.

[4] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2009، ص 135.

5-الفضاء النفسي والرمزي

من أبرز تحولات القصيدة المعاصرة انتقال مركز الثقل من الخارج إلى الداخل، وقد أشار شكري فيصل إلى أن: «الشعر الحديث اتجه إلى تعميق التجربة الذاتية، فغدا الفضاء النفسي هو المجال الأرحب لتجلي الرؤية الشعرية»[1] ويؤكد هذا القول أن الحداثة الشعرية ارتبطت بتنامي البعد الذاتي، وهو ما سنلاحظه بوضوح في تجربة (رمضان حمود والعقاد).

***تحليل نصوص مختارة عند لرمضان حمود والعقاد**

أولا: تحليل فضاء القصيدة عند رمضان حمود

يُعد رمضان حمود من الأصوات التي تنبّهت مبكرًا إلى ضرورة تجديد الرؤية الشعرية، وتتميز قصائده بفضاء وجداني حركي يقوم على ثنائية الألم/الأمل.

يقول :

ِيا قلبُ سرْ في الدربِ رغمَ ظلامِه

وازرعْ خطاكَ على ثرى الأيامِ

وانهضْ فإنَّ الليلَ مهما طالَ في

أفقِ الحياةِ قصيرُ عمرِ الظَّلامِ

لا تيأسنَّ فكلُّ ليلٍ عابرٌ

والصبحُ يولدُ من رحمِ الآلامِ

واصبرْ على مرِّ الخطوبِ فإنما

تُبنى المعالي صابراً بسلامِ

وامضِ فإنَّ المجدَ دربٌ شاقَّةٌ

لا يبلغُ العلياءَ غيرُ كرامِ...[2]

---

[1] شكري فيصل، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1978، ص 54.

[2] رمضان حمود، ديوان رمضان حمود، جمع وتقديم: أبو القاسم سعد الله، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1984، ص 112.

1-1 البعد الدلالي وبناء الفضاء الحركي

يُجسّد هذا المقطع طبيعة الفضاء الشعري في تجربة رمضان حمود، حيث يقوم البناء الدلالي على فضاء حركي تحفيزي تتقاطع فيه ثنائية الألم والأمل. فالقصيدة لا تقف عند حدود التعبير عن تجربة وجدانية فردية، بل تتحول إلى خطاب شعري يهدف إلى بعث الإرادة في الإنسان، ويظهر ذلك منذ النداء الأول في قوله: (يا قلبُ سرْ في الدرب رغم ظلامه)؛ إذ يتحول القلب إلى رمز للذات الإنسانية في بعدها الوجداني، بينما يمثل (الدرب) مسار الحياة أو طريق الكفاح، إن العلاقة بين القلب والدرب تخلق فضاءً شعريًا قائمًا على الحركة والسعي، ويعزز الشاعر هذه الدلالة باستعمال فعل الأمر (سرْ)، الذي يمنح النص طابعًا ديناميكيًا ويجعل الحركة محورًا أساسياً في تشكيل المعنى.

2-1 الرمزية المكانية والزمنية في الفضاء الشعري

يستند الشاعر في بناء فضاء القصيدة إلى شبكة من الرموز الطبيعية التي تمنح النص بعدًا دلاليًا عميقًا، ومن أبرزها صورة الزمن في قوله: (وازرع خطاك على ثرى الأيام)، فالأيام هنا تتحول إلى أرض تُزرع فيها الخطوات، وهي صورة بلاغية تجعل الزمن فضاءً قابلًا للتشكيل بفعل الإنسان، كما أن صورة (الدرب والأفق) تفتح المجال أمام فضاء واسع يمتد إلى المستقبل، مما يضفي على القصيدة طابعًا تفاؤليًا يربط بين الجهد الإنساني وإمكانية التغيير.

3-1 ثنائية الليل والصبح ودلالتها الرمزية

من أبرز العناصر التي تسهم في تشكيل الفضاء الشعري في هذا المقطع توظيف الشاعر لثنائية الليل والصبح بوصفها رمزًا للصراع بين "اليأس والأمل". ففي قوله: (وانهض فإن الليل مهما طال في

أفق الحياة قصير عمر الظلام) يستعمل الشاعر صورة الليل للدلالة على المحنة أو المعاناة، بينما يمثل الصبح رمز الانفراج والتجدد، وتكتسب هذه الصورة بعدًا فلسفيًا حين يربطها الشاعر بـ(أفق الحياة)، حيث تتحول التجربة من حالة فردية إلى تجربة إنسانية عامة، مفادها أن الظلام مهما طال فهو عابر، وأن النور نتيجة طبيعية لمسار الزمن.

4-1 الاستعارة والصور البلاغية في بناء الفضاء الشعري

يعتمد الشاعر في تشكيل فضاء القصيدة على مجموعة من الصور البلاغية التي تعزز الدلالة الرمزية للنص، ومن أبرزها قوله: (والصبح يولد من رحم الآلام)، فهذه الصورة تقوم على استعارة مركبة تجعل الألم بمثابة رحم يولد منه الصبح، وتكشف هذه الصورة عن رؤية فلسفية ترى أن المعاناة ليست نهاية

الطريق، بل هي الشرط الذي يولد منه الأمل، كما تسهم هذه الاستعارة في توسيع الفضاء الشعري من تجربة وجدانية ضيقة إلى تصور كوني قائم على فكرة التحول والتجدد.

1-5 البعد القيمي والأخلاقي في الخطاب الشعري

يتجه المقطع في أبياته الأخيرة إلى ترسيخ مجموعة من القيم الإنسانية مثل الصبر والعمل والمثابرة، كما يظهر في قوله: (واصبر على مر الخطوب فإنما...تبنى المعالي صابرًا بسلام).

فالقصيدة هنا تتحول إلى خطاب أخلاقي يقترب من أسلوب الحكمة الشعرية، حيث يقدم الشاعر تجربة الحياة في صورة درس إنساني يؤكد أن المجد لا يتحقق إلا بالصبر والكفاح، ويظهر هذا المعنى بوضوح في قوله: (لا يبلغ العلياء غير كرام)، حيث يرتبط الوصول إلى العلياء بالقيم النبيلة والجهد المستمر.

1-6 الإيقاع الشعري ودوره في تشكيل الفضاء

يحافظ النص على البناء العمودي التقليدي من حيث الوزن والقافية، وهو ما يعكس المرحلة التاريخية التي ينتمي إليها شعر رمضان حمود، فالقافية الموحدة بحرف الميم في كلمات مثل (الأيام، الظلام، الآلام، بسلام، كرام)تمنح النص موسيقى متماسكة وتخلق وحدة إيقاعية واضحة، كما أن تكرار الأفعال الأمرية مثل (سر، ازرع، انهض، لا تيأسن، اصبر، امض) يخلق إيقاعًا حركيًا يعزز الطابع التحفيزي للنص ويجعل الإيقاع نفسه جزءًا من فضاء القصيدة.

ثانيًا: تحليل فضاء القصيدة عند عباس محمود العقاد

يقول العقاد في الديوان: «الشعر الحق هو ما عبّر عن نفس قائله تعبيرًا صادقًا، لا ما اكتفى بزخرف القول وتنميق العبارة» [1] هذا النص يمثل مفتاحًا لفضائه الشعري؛ إذ ينقل مركز الثقل من البلاغة إلى التجربة النفسية.

يقول العقاد:

أعاصيرُ نفسي لا تهدأُ ساعةً

وتسألني عمّا أريدُ فلا أدري

أفتِّشُ في ذاتي فتزدادُ حيرتي

[1] عباس محمود العقاد، الديوان في الأدب والنقد، دار الكتاب العربي، ط2، بيروت، 1963، ص 19.

كأنّي غريبٌ بين صدري وبين فكري

أرى الفكرَ بحرًا لا قرارَ لعمقهِ

وأبحرُ فيهِ حائرَ اللبِّ كالفجرِ

وألمحُ في الآفاقِ سرَّ وجودِنا

فيزدادُ قلبي لوعةً بعدَ لوعةٍ

كأنَّ وجودي لغزُ نفسي وحيرتي

وكأنّي سؤالٌ ضاعَ في عالمِ السرِّ...[1]

1.1- التحليل الفكري

المقطع يُفصح عن أزمة ذاتٍ مفكّرة تعيش توترًا داخليًا بين الرغبة والغاية، وبين السؤال والقدرة على الجواب، فالجملة المحورية: (وتسألني عمّا أريدُ فلا أدري) تكشف انتقال السؤال من الخارج إلى الداخل، النفس تسائل صاحبها، والذات تعجز عن تعريف إرادتها، هذه الحالة أقرب إلى ما يسميه النقاد قلق الهوية/قلق المعنى؛ إذ لا تتبدّى الحيرة بوصفها عارضًا نفسيًا فحسب، بل تتحول إلى مأزق معرفي، البحث في الذات لا ينتج معرفة، بل يفاقم الالتباس: (أفتّشُ في ذاتي فتزدادُ حيرتي) وتبلغ الأزمة ذروتها في الصورة الختامية: (كأنّي غريبٌ بين صدري وبين فكري)؛ وهي صياغة دقيقة لمعنى الاغتراب الداخلي، غربة لا تقع بين الإنسان والعالم، بل تقع داخل الإنسان نفسه، بين قطبي التجربة: (الصدر = الانفعال/الوجدان) و(الفكر = العقل/التأمل) النتيجة: ذاتٌ منقسمة، لا تصل إلى وحدة داخلية تتيح اتخاذ قرار أو تحديد مقصد.

2.2- التحليل البلاغي

أ. الاستعارة والتشخيص:

(أعاصيرُ نفسي) استعارة مكنية قوية تُحوّل الانفعال النفسي إلى ظاهرة كونية عنيفة (إعصار)، فتمنح الاضطراب مقدارًا هائلًا من الطاقة والحركة، ثم يُستكمل هذا التخييل بتشخيص النفس في (وتسألني):

[1] المرجع نفسه، ص 145.

النفس ككائن مستقل يحاور صاحبه، وهذا التشخيص يضاعف الإحساس بالانقسام: كأن الذات "شخصان" في جسد واحد: سائلٌ ومسؤول.

ب. بناء المفارقة (Paradox)

هناك مفارقة دلالية لافتة، التفتيش في الذات عادةً يوصل إلى المعرفة والطمأنينة، لكن هنا: التفتيش يزيد الحيرة، هذه المفارقة تُنتج توترًا فكريًا: المعرفة ليست سهلة، والذات ليست شفافة لنفسها.

ج. الكناية والرمز الداخلي

(بين صدري وبين فكري) كناية مركّبة عن صراع الوجدان والعقل، أو صراع الرغبة والتعليل. وهي ليست مقابلة سطحية؛ لأن "الغريب" لا ينتسب لأيٍّ منهما: لا يستقر في العاطفة ولا يطمئن إلى الفكر، فيبقى معلقًا في المسافة بينهما.

د. التوازي السببي والنسق التركيبي

البيت الثالث مبني على علاقة سبب/نتيجة واضحة: (أفتشُ ... فتزدادُ) هذا التوازي يعمّق الإحساس بأن الحيرة ليست حادثًا طارئًا، بل قانونًا نفسيًا متكررًا: كل محاولة للخلاص تلد مأزقًا جديدًا.

3.2- التحليل الإيقاعي والصوتي

أ. القافية وحركة الروي

القافية في البيتين الثاني والرابع تنتهي بـ (...أدري / ...فكري)، أي برويّ الراء مع كسرة قبلها (جرس "ري"). هذه القافية توحي بصوتٍ حادٍّ رقيق في آنٍ واحد: حدّة الراء تمنح العبارة توترًا، وكسرة ما قبلها تمنحها انكسارًا/انقباضًا يناسب معنى الحيرة.

ب. الموسيقى الداخلية

تكرار أدوات النفي والقطع: «لا... فلا...» يخلق إيقاعًا نفسيًا من الرفض والعجز، حضور الأصوات المجهورة والقوية في "أعاصير/تهدأ/تسألني/أفتش" يضخ طاقة صوتية تُحاكي حركة "الإعصار"، ثم يأتي فعل «تهدأ» بوصفه نفيًا للسكينة، فيؤكد أن الجرس نفسه يظل متوترًا.

ج. الإيقاع بوصفه تمثيلًا للاضطراب

حتى من غير الجزم بالبحر العروضي بدقة دون مرجع مطبوع، يمكن ملاحظة أن التركيب يميل إلى نَفَسٍ عموديٍّ تقليدي (شطران، انتظام نحوي، وقافية واضحة)، لكن الدلالة تُقابل هذا "الانتظام الشكلي" بـ فوضى داخلية، وهذه مفارقة جمالية: الشكل منضبط، والداخل مضطرب—وهو ما يجعل الإيقاع يخدم المعنى لا يزيّنه فقط.

ثالثًا: المقارنة التركيبية بين حمود والعقاد

العنصر	رمضان حمود	العقاد
طبيعة	الفضاء وجداني	حركي نفسي وجودي
مركز الرؤية	الخارج المتحول	الداخل المتوتر
درجة الحداثة	إرهاصية	أكثر وعياً
آلية التوسيع	التضاد والصورة	التكثيف النفسي

يمكن القول: حمود يفتح الباب اما العقاد يعمّق التجربة ، وهذا يعكس تطور القصيدة العربية في النصف الأول من القرن العشرين.

خاتمة :

يتضح أن مفهوم فضاء القصيدة المعاصرة يمثل أداة نقدية مركزية لفهم تحولات الشعر العربي الحديث، فقد انتقلت القصيدة من الحيز المغلق إلى الفضاء المفتوح متعدد الطبقات، حيث تشارك اللغة والبياض والصورة والرمز في إنتاج المعنى.

وقد كشفت الدراسة التطبيقية أن رمضان حمود مثّل مرحلة الانتقال الوجداني، بينما جسّد العقاد مرحلة التعميق النفسي والتنظير الواعي للشعر، ومن ثم فإن دراسة الفضاء الشعري تظل مدخلًا خصبًا لقراءة الحداثة الشعرية العربية في تشكلها المبكر.

محاضرة الثامنة: رواد التجديد في الشعر العربي المعاصر

تمهيد:

يعد الشعر العربي أحد أقدم الأجناس الأدبية التي حافظت على حضورها المستمر في الثقافة العربية عبر العصور، إذ ظل منذ العصر الجاهلي يمثل وسيلة التعبير الأبرز عن الوجدان العربي، ومرآة تعكس القيم الاجتماعية والسياسية والثقافية للمجتمع. وقد حافظت القصيدة العربية التقليدية، عبر قرون طويلة، على نظام فني شبه ثابت يقوم على وحدة الوزن والقافية وفق نظام العروض الذي وضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي، إضافة إلى بنية موضوعية تتسم بالترتيب التقليدي للقصيدة من الطلل إلى الغزل ثم الفخر أو المدح.

غير أن هذه البنية التقليدية بدأت مع بدايات العصر الحديث تواجه تحديات كبيرة نتيجة التحولات الحضارية والفكرية التي عرفها العالم العربي منذ القرن التاسع عشر، فقد شهدت المجتمعات العربية آنذاك سلسلة من التغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية، مثل ظهور حركة النهضة العربية، واتساع حركة الترجمة، واحتكاك المثقفين العرب بالآداب الغربية، الأمر الذي أدى إلى إعادة النظر في كثير من المفاهيم الأدبية والفنية، ومنها مفهوم الشعر ذاته.

وفي هذا السياق يشير الناقد "عز الدين إسماعيل" إلى أن الشعر العربي الحديث نشأ في ظل ظروف حضارية جديدة فرضت على الشاعر أن يعيد النظر في أدواته التعبيرية، إذ يقول: «إن الشعر العربي الحديث لم يكن مجرد استمرار للشعر القديم، بل كان استجابة فنية لمرحلة تاريخية جديدة تغيرت فيها نظرة الإنسان إلى نفسه وإلى العالم من حوله»[1] كما يؤكد الناقد "إحسان عباس" أن حركة التجديد في الشعر العربي جاءت نتيجة تراكمات تاريخية وفكرية، وليست نتيجة قطيعة مفاجئة مع التراث، إذ يرى أن: «الأدب العربي الحديث لم يولد من فراغ، بل كان امتداداً طبيعياً لتراث طويل من التجارب الأدبية التي أخذت تتطور تدريجياً حتى وصلت إلى ما نراه اليوم من أشكال شعرية جديدة» [2]وعليه فإن دراسة رواد التجديد في الشعر العربي المعاصر تقتضي أولاً فهم السياق التاريخي والثقافي الذي ظهرت فيه هذه الحركة، والوقوف عند أهم المفاهيم النقدية التي رافقتها، قبل الانتقال إلى دراسة التجارب الشعرية التي أسهمت في بلورة هذا التحول الفني.

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، 1992، ص 15.

[2] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 312.

أولاً: مفهوم التجديد في الشعر العربي المعاصر

يعد مفهوم التجديد من المفاهيم الإشكالية في الدراسات الأدبية، إذ لا يقتصر على مجرد تغيير الشكل الفني للقصيدة، بل يشمل أيضاً تحولاً في الرؤية الشعرية ووظيفة الشعر ولغته الفنية، ولذلك فإن التجديد في الشعر العربي المعاصر لا يعني بالضرورة القطيعة التامة مع التراث، وإنما يعني إعادة النظر في هذا التراث واستثماره في إطار رؤية جمالية جديدة.

وقد حاول عدد من النقاد تحديد مفهوم التجديد في الشعر العربي الحديث، ففي كتابه النقد الأدبي الحديث يرى "محمد غنيمي هلال" أن التجديد الأدبي يمثل ظاهرة طبيعية في تاريخ الآداب، إذ يقول: «إن الأدب كائن حي ينمو ويتطور مع تطور الحياة الإنسانية، ولذلك فإن التجديد ليس خروجاً على التقاليد بقدر ما هو استجابة لمتطلبات العصر» [1]ويبرز هذا القول أن التجديد لا ينشأ من رغبة في التمرد المجرد، بل من حاجة فنية وفكرية تفرضها تحولات المجتمع والثقافة.

ومن ناحية أخرى يشير الناقد "شوقي ضيف" إلى أن التجديد في الشعر العربي الحديث بدأ في إطار المحافظة على الأشكال التقليدية، لكنه سعى إلى تطوير مضمون القصيدة ولغتها وصورها الفنية، إذ يقول: «بدأ الشعراء في عصر النهضة يضخون في القصيدة العربية روحاً جديدة، فظهرت موضوعات لم تكن مألوفة من قبل، وبدأ الشاعر يتجه إلى التعبير عن ذاته وتجربته الخاصة» [2] كما يؤكد "صلاح عبد الصبور" أن التجديد في الشعر الحديث يرتبط أساساً بتغير وظيفة الشعر، حيث لم يعد الشعر مجرد وسيلة للمدح أو الهجاء، بل أصبح تعبيراً عن التجربة الإنسانية المعقدة في العصر الحديث. يقول: « الشعر الحديث محاولة للكشف عن أعماق الإنسان في عالم مضطرب، ولذلك فهو يسعى دائماً إلى البحث عن أشكال تعبيرية جديدة»[3] ومن هنا يمكن القول إن التجديد الشعري يشمل ثلاثة مستويات رئيسية:

- تجديد الرؤية الشعرية.
- تجديد اللغة والصورة الفنية.
- تجديد الشكل الإيقاعي للقصيدة.

---

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، ط5، 2003، ص 223.

[2] شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط10، 1997، ص 44.

[3] صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص 60.

وقد شكلت هذه المستويات مجتمعة الأساس الذي قامت عليه حركة الشعر العربي الحديث.

ثانياً: السياق التاريخي والثقافي لحركة التجديد

ارتبطت حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر ارتباطاً وثيقاً بالتحولات التاريخية والثقافية التي شهدها العالم العربي منذ القرن التاسع عشر. فقد أدت النهضة العربية الحديثة إلى بروز طبقة جديدة من المثقفين الذين اطلعوا على الثقافة الغربية، وتأثروا بمناهجها الفكرية والأدبية.

وقد لعبت حركة الترجمة دوراً مهماً في تعريف الأدباء العرب بالآداب الأوروبية، حيث ترجمت أعمال شعرية ونقدية كثيرة إلى العربية، الأمر الذي أدى إلى توسيع أفق الشعراء وإدراكهم لإمكانات جديدة في التعبير الشعري.

وفي هذا السياق يذهب الناقد "لويس عوض" إلى أن الاحتكاك بالثقافة الأوروبية كان عاملاً حاسماً في تطور الشعر العربي الحديث، إذ يقول :« لقد أدى اتصال الأدب العربي بالآداب الأوروبية إلى إحداث ثورة فكرية وجمالية في مفهوم الشعر، فبدأ الشعراء العرب يبحثون عن أشكال جديدة تتجاوز حدود القصيدة التقليدية»[1]، كما أن التحولات الاجتماعية والسياسية التي عرفها العالم العربي كان لها تأثير مباشر في الشعر، فقد أصبح الشعر وسيلة للتعبير عن قضايا الإنسان المعاصر، مثل الحرية والعدالة والاغتراب والهوية.

ويؤكد الناقد" يوسف خليف" أن الشعر الحديث يعكس تجربة إنسانية جديدة تختلف عن التجربة التي عرفها الشعر القديم، إذ يقول: « لقد وجد الشاعر العربي نفسه في مواجهة عالم جديد مليء بالتغيرات السياسية والاجتماعية، فكان لا بد أن يبحث عن لغة شعرية جديدة تستطيع التعبير عن هذه التجربة»[2] وهكذا أصبح الشعر العربي الحديث مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالواقع التاريخي والاجتماعي، ولم يعد مجرد امتداد للنموذج الكلاسيكي القديم.

ثالثاً: الاتجاهات الأولى للتجديد الشعري

قبل ظهور حركة الشعر الحر في منتصف القرن العشرين، شهد الشعر العربي مجموعة من المحاولات التجديدية التي مهدت لظهور هذا التحول الكبير، وقد تمثلت هذه المحاولات في عدد من المدارس الأدبية مثل مدرسة الإحياء والبعث، ومدرسة الديوان، وجماعة أبولو، وشعراء المهجر.

---

[1] لويس عوض، دراسات في الأدب العربي الحديث، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1983، ص 88.

[2] يوسف خليف، تاريخ الشعر العربي الحديث، دار الثقافة، القاهرة، مصر، ط2، 1998، ص 140.

وقد سعت هذه الاتجاهات إلى تطوير القصيدة العربية بطرق مختلفة، فمدرسة الإحياء التي يمثلها محمود سامي البارودي وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم حاولت إحياء النموذج الكلاسيكي للشعر العربي، لكنها عملت في الوقت نفسه على تجديد موضوعاته وتطوير لغته.

أما مدرسة الديوان التي أسسها العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري فقد دعت إلى ثورة نقدية ضد الجمود التقليدي في الشعر العربي، وركزت على أهمية الصدق الشعوري والتجربة الذاتية.

وفي كتاب الديوان في الأدب والنقد يعلن العقاد موقفه من الشعر التقليدي قائلاً: « الشعر ليس ألفاظاً مزخرفة ولا صنعة لفظية، وإنما هو تعبير صادق عن إحساس الشاعر وتجربته في الحياة» [1]، ويمثل هذا القول تحولاً مهماً في مفهوم الشعر، حيث لم يعد الشعر يُقاس بجمال الصياغة اللفظية فقط، بل بصدق التجربة الإنسانية التي يعبر عنها.

أما جماعة أبولو فقد تأثرت بالرومانسية الأوروبية، وركز شعراؤها على التعبير عن العاطفة والوجدان الفردي، وقد أسهمت هذه الجماعة في تحرير الشعر العربي من كثير من القيود التقليدية.

ويشير الناقد "عبد القادر القط" إلى أن جماعة أبولو لعبت دوراً مهماً في تطوير الحساسية الشعرية الحديثة، إذ يقول: « لقد مهدت حركة أبولو الطريق لظهور الشعر الحديث، لأنها حررت القصيدة من كثير من القيود التقليدية ووسعت مجال التجربة الشعرية»[2]

كما كان لشعراء المهجر مثل جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضي دور مهم في تجديد الشعر العربي، حيث دعوا إلى التحرر من الجمود التقليدي، وركزوا على التجربة الإنسانية والبعد الروحي في الشعر.

رابعاً: نحو ولادة الشعر الحر

مع منتصف القرن العشرين بدأت مرحلة جديدة في تاريخ الشعر العربي تمثلت في ظهور الشعر الحر أو شعر التفعيلة، وهو الشكل الذي أحدث تحولاً جذرياً في بنية القصيدة العربية، وقد ارتبط ظهور هذا الشكل الجديد بأسماء شعرية بارزة مثل نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، اللذين قدما نماذج شعرية مختلفة عن القصيدة التقليدية من حيث الإيقاع والبنية.

---

[1] عباس محمود العقاد، الديوان، ص 11.

[2] عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1978، ص 75.

ويشير الناقد "عز الدين إسماعيل إلى أن الشعر الحر لم يكن مجرد تمرد شكلي على نظام العروض، بل كان تعبيراً عن رؤية شعرية جديدة، إذ يقول: «إن الشعر الحر لم يأت ليهدم الوزن العربي، بل ليحرره من الجمود ويجعله أكثر قدرة على التعبير عن التجربة الإنسانية المعاصرة» [1].

كما تؤكد نازك الملائكة في كتابها قضايا الشعر المعاصر أن ظهور الشعر الحر كان استجابة لحاجة فنية حقيقية، إذ تقول: «إن الشعر الحر محاولة جادة لتحرير الإيقاع الشعري من القيود الصارمة التي فرضتها القافية الموحدة، بحيث يصبح الوزن تابعاً للحالة الشعورية» [2]، وقد فتح ظهور الشعر الحر الباب أمام تطورات لاحقة في الشعر العربي، مثل قصيدة النثر والشعر الحداثي، الأمر الذي جعل الشعر العربي يدخل مرحلة جديدة من التجريب الفني.

خاتمة

يتبين من خلال هذا العرض أن حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر لم تكن حدثاً طارئاً أو ظاهرة معزولة، بل جاءت نتيجة مسار طويل من التحولات الفكرية والجمالية التي عرفها الأدب العربي منذ عصر النهضة. فقد بدأت هذه الحركة بمحاولات إصلاحية داخل الإطار التقليدي للقصيدة، ثم تطورت تدريجياً عبر عدد من المدارس الأدبية التي سعت إلى تطوير الرؤية الشعرية واللغة الفنية.

وقد ساهمت عوامل عديدة في تشكيل هذه الحركة، من أبرزها الاحتكاك بالثقافة الغربية، والتحولات الاجتماعية والسياسية التي عرفها العالم العربي، إضافة إلى جهود الشعراء والنقاد الذين سعوا إلى إعادة تعريف مفهوم الشعر ووظيفته.

وتعد هذه المحاضرة مدخلاً تاريخياً لفهم ظاهرة التجديد في الشعر العربي المعاصر، إذ تمهد لدراسة المراحل الأساسية لهذه الحركة، والتي سنقف عندها في المحاضرات اللاحقة، بدءاً بمحاضرة البذور الأولى للتجديد الشعري، ثم دراسة تجربة نازك الملائكة، وأخيراً تجربة بدر شاكر السياب بوصفهما من أبرز رواد الشعر الحر في الأدب العربي الحديث.

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 56.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 33.

1/8- البذور الأولى للتجديد في الشعر العربي المعاصر

تمهيد:

لم يكن التجديد في الشعر العربي المعاصر حدثًا فجائيًا ظهر مع قصيدة التفعيلة في منتصف القرن العشرين، بل كان نتيجة مسار تاريخي طويل من التحولات الفكرية والجمالية التي عرفها الأدب العربي منذ بدايات النهضة الحديثة، فقد بدأت ملامح هذا التجديد تتشكل تدريجياً منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، حين بدأ المثقفون العرب يطرحون أسئلة جديدة حول وظيفة الأدب وطبيعته الفنية، في ظل التحولات الحضارية التي عرفها العالم العربي نتيجة الاحتكاك بالثقافة الغربية.

لقد أدى انتشار التعليم الحديث، وظهور الصحافة، واتساع حركة الترجمة إلى إحداث تغيرات عميقة في الوعي الثقافي العربي، الأمر الذي انعكس بدوره على الأدب عامة وعلى الشعر خاصة، فلم يعد الشعر مجرد امتداد للنماذج الكلاسيكية القديمة، بل أصبح مجالاً للتجريب والبحث عن أشكال تعبيرية جديدة قادرة على التعبير عن روح العصر.

ويشير الناقد "عز الدين إسماعيل" إلى أن التحول الذي عرفه الشعر العربي في العصر الحديث لا يمكن فهمه بمعزل عن هذه الظروف الحضارية، إذ يقول: «إن الشعر العربي الحديث نشأ في بيئة حضارية جديدة تختلف اختلافاً جذرياً عن البيئة التي نشأ فيها الشعر القديم، ولذلك كان من الطبيعي أن تتغير رؤيته الفنية وأدواته التعبيرية»[1]

كما يؤكد الناقد "شوقي ضيف" أن حركة التجديد في الشعر العربي مرت بمراحل متعددة، بدأت بمحاولات إصلاحية داخل الإطار التقليدي للقصيدة، ثم تطورت تدريجياً حتى وصلت إلى تحولات جذرية في بنية الشعر. يقول: «إن الشعر العربي الحديث لم يولد دفعة واحدة، وإنما مر بمراحل من التطور بدأت منذ عصر النهضة مع شعراء الإحياء والبعث» [2] ومن هنا فإن دراسة البذور الأولى للتجديد في الشعر العربي المعاصر تقتضي العودة إلى أهم الاتجاهات الشعرية التي ظهرت قبل حركة الشعر الحر، والتي لعبت دوراً مهماً في تمهيد الطريق لهذا التحول الكبير.

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 18.

[2] شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص 41.

أولاً: مدرسة الإحياء والبعث وبداية اليقظة الشعرية

تمثل مدرسة الإحياء والبعث المرحلة الأولى في مسار التجديد الشعري في العصر الحديث، وقد ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في سياق النهضة الأدبية التي شهدها العالم العربي آنذاك، وقد كان الهدف الأساسي لهذه المدرسة هو إعادة الاعتبار للشعر العربي بعد فترة طويلة من الضعف والجمود في العصور المتأخرة.

ويعد محمود سامي البارودي الرائد الأول لهذه الحركة، إذ سعى إلى إعادة الشعر العربي إلى أصوله الكلاسيكية من حيث فصاحة اللغة وقوة التعبير، وقد تأثر البارودي بالشعر العباسي والجاهلي، وحاول أن يستلهم نماذجه الكبرى ليعيد إلى القصيدة العربية جزالتها القديمة.

وفي هذا الصدد يقول شوقي ضيف: «كان البارودي أول من رد للشعر العربي اعتباره بعد عصور طويلة من الضعف، ولذلك عدّه النقاد باعث النهضة الشعرية الحديثة» [1]لكن أهمية تجربة البارودي لا تكمن فقط في تقليد النماذج القديمة، بل في أنها أعادت للشعر العربي حيويته الفنية ومكانته الثقافية. فقد أعاد البارودي إلى القصيدة روحها الأصيلة، وفتح الطريق أمام الشعراء اللاحقين لتطوير الشعر العربي.

وقد سار على نهج البارودي شعراء كبار مثل أحمد شوقي وحافظ إبراهيم، حيث حافظوا على البناء التقليدي للقصيدة العربية من حيث الوزن والقافية، لكنهم أدخلوا موضوعات جديدة تتصل بقضايا العصر مثل الوطنية والإصلاح الاجتماعي، ويرى الناقد" يوسف خليف" أن شعراء الإحياء أسهموا في تطوير الشعر العربي من خلال الجمع بين التراث والواقع المعاصر، إذ يقول: «لقد حاول شعراء الإحياء أن يربطوا الشعر العربي بحياة المجتمع الحديث، فظهرت في شعرهم موضوعات جديدة تتصل بالوطنية والإصلاح الاجتماعي»[2] ومن هنا يمكن القول إن مدرسة الإحياء شكلت مرحلة انتقالية بين الشعر القديم والشعر الحديث، إذ حافظت على الشكل التقليدي للقصيدة لكنها أدخلت إلى الشعر روحاً جديدة.

ثانياً: شعراء المهجر وتحرير التجربة الشعرية

يمثل شعراء المهجر مرحلة مهمة في تاريخ الشعر العربي الحديث، حيث أسهموا في تحرير القصيدة العربية من كثير من القيود التقليدية، وفتحوا أمامها آفاقاً جديدة من حيث الموضوعات والأساليب الفنية، وقد ظهر شعر المهجر في بدايات القرن العشرين بين الأدباء العرب الذين هاجروا إلى الأمريكيتين، ومن أبرزهم جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضي، وقد تميز شعر هؤلاء الشعراء بنزعة إنسانية

[1] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي – العصر الحديث، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط9، 2005، ص 122.

[2] يوسف خليف، تاريخ الشعر العربي الحديث، ص 76.

واضحة، حيث ركزوا على قضايا الإنسان والوجود والحرية، مبتعدين عن الموضوعات التقليدية التي كانت سائدة في الشعر العربي القديم.

ويعد "ميخائيل نعيمة" من أبرز المنظرين للتجديد الشعري في هذه المرحلة، إذ دعا في كتابه الشهير "الغربال" إلى ضرورة التخلص من التقليد الأعمى للشعر القديم. يقول نعيمة: «إن الشعر ليس وزناً وقافية فحسب، بل هو قبل كل شيء تعبير عن حياة النفس وأسرارها» [1] ويمثل هذا القول تحولاً مهماً في مفهوم الشعر، إذ أصبح الشعر تعبيراً عن التجربة الإنسانية العميقة لا مجرد صناعة لفظية، كما اتجه شعراء المهجر إلى استخدام لغة شعرية بسيطة وواضحة، مبتعدين عن التكلف البلاغي الذي كان يميز الشعر التقليدي.

ويرى الناقد "عبد القادر القط" أن تجربة شعراء المهجر شكلت خطوة مهمة في طريق التجديد الشعري، إذ يقول: «لقد كان لشعراء المهجر فضل كبير في تحرير الشعر العربي من الجمود التقليدي، إذ أدخلوا إليه روحاً إنسانية جديدة» [2].

ثالثاً: مدرسة الديوان ونقد التقليد الشعري

تمثل مدرسة الديوان مرحلة متقدمة في حركة التجديد الشعري، إذ لم تكتف بالدعوة إلى تطوير الشعر، بل قدمت أيضاً مشروعاً نقدياً متكاملاً لإعادة النظر في مفهوم الشعر العربي، وقد أسس هذه المدرسة عباس محمود العقاد وإبراهيم المازني وعبد الرحمن شكري، وقد نشروا سنة 1921 كتابهم الشهير الديوان في الأدب والنقد الذي يعد من أهم الكتب النقدية في الأدب العربي الحديث.

وقد انتقد شعراء الديوان ما اعتبروه جموداً في الشعر التقليدي، ودعوا إلى شعر يقوم على الصدق الشعوري والتجربة الفردية، يقول العقاد في هذا السياق: «الشعر ليس صناعة لفظية، وإنما هو تعبير صادق عن وجدان الشاعر وتجربته في الحياة»[3]، وقد كان لهذه الفكرة أثر كبير في تغيير مفهوم الشعر، حيث أصبح الشاعر ينظر إلى القصيدة بوصفها تعبيراً عن تجربة ذاتية لا مجرد محاكاة للنماذج القديمة.

---

[1] ميخائيل نعيمة، الغربال، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط8، 1982، ص 45.

[2] عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص 52.

[3] عباس محمود العقاد، الديوان ، ص 15.

ويشير الناقد "محمد غنيمي هلال" إلى أهمية مدرسة الديوان في تطوير النقد الأدبي العربي، إذ يقول: « لقد كانت مدرسة الديوان أول محاولة جادة لإقامة نقد أدبي حديث يقوم على تحليل التجربة الشعرية لا على الحكم البلاغي التقليدي»[1].

رابعاً: جماعة أبولو والرومانسية الشعرية

تعد جماعة أبولو من أهم الحركات الشعرية التي ظهرت في الشعر العربي الحديث، وقد تأسست سنة 1932 على يد الشاعر أحمد زكي أبو شادي، وقد تأثر شعراء هذه الجماعة بالرومانسية الأوروبية، ولذلك ركزوا على التعبير عن العاطفة والوجدان الفردي، كما سعوا إلى تحرير القصيدة من الجمود التقليدي، وفي هذا السياق يقول أحمد زكي أبو شادي: «إن الشعر الحق هو الذي يعبر عن وجدان الإنسان وأحاسيسه العميقة»[2] وقد أدى هذا الاتجاه إلى ظهور لغة شعرية جديدة أكثر شفافية وذاتية، حيث أصبح الشاعر يعبر عن مشاعره وتجربته الخاصة.

ويرى الناقد "عبد القادر القط" أن جماعة أبولو شكلت مرحلة مهمة في تطور الشعر العربي الحديث، إذ يقول: «لقد أدخلت جماعة أبولو إلى الشعر العربي روحاً رومانسية جديدة، ووسعت مجال التجربة الشعرية»[3].

وقد مهدت هذه التجربة الطريق لظهور الشعر الحر لاحقاً، حيث أصبحت القصيدة أكثر مرونة في التعبير عن التجربة الإنسانية.

خاتمة

يتبين من خلال هذا العرض أن التجديد في الشعر العربي المعاصر لم يبدأ فجأة مع ظهور الشعر الحر، بل كان نتيجة مسار طويل من التطورات التاريخية والجمالية. فقد لعبت مدرسة الإحياء والبعث دوراً مهماً في إحياء الشعر العربي، بينما أسهم شعراء المهجر في تحرير التجربة الشعرية من الجمود التقليدي، وقدمت مدرسة الديوان مشروعاً نقدياً جديداً للشعر، في حين أدخلت جماعة أبولو النزعة الرومانسية إلى الشعر العربي، وقد شكلت هذه الاتجاهات مجتمعة الأساس الذي انطلقت منه حركة الشعر الحر لاحقاً

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 231.

[2] أحمد زكي أبو شادي، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة المصرية، ط1،القاهرة، مصر، 1950، ص 33.

[3] عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص 90.

على يد شعراء مثل نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، الذين سيعملون على إحداث تحول جذري في بنية القصيدة العربية.

2/8: نازك الملائكة

تمهيد:

تُعدّ نازك الملائكة واحدة من أبرز الشخصيات التي ارتبط اسمها بحركة التجديد في الشعر العربي المعاصر، فقد شكّلت تجربتها الشعرية والنقدية معًا منعطفًا حاسمًا في مسار القصيدة العربية الحديثة. وإذا كان الشعر العربي قد عرف عبر تاريخه الطويل أنماطًا متعددة من التطور، فإن التحول الذي عرفه في منتصف القرن العشرين كان تحولًا نوعيًا مسّ البنية الإيقاعية واللغوية والرؤية الشعرية معًا. وقد جاءت تجربة نازك الملائكة في هذا السياق التاريخي لتعبّر عن الحاجة الملحّة إلى تجاوز الجمود الذي أصاب القصيدة التقليدية، والبحث عن أشكال شعرية أكثر قدرة على استيعاب التحولات الفكرية والاجتماعية التي عرفها العالم العربي.

وقد لفت عدد من النقاد إلى أهمية الدور الذي لعبته نازك الملائكة في هذا التحول، إذ يرى الناقد "إحسان عباس" أن حركة الشعر الحر مثّلت «مرحلة انتقالية كبرى في تاريخ الشعر العربي الحديث، لأنها حررت القصيدة من قيود البيت التقليدي وفتحت أمام الشاعر إمكانات تعبيرية جديدة»[1] ومن هنا فإن تجربة الملائكة لا يمكن فهمها بمعزل عن السياق الثقافي العام الذي ظهرت فيه، حيث تداخلت عوامل متعددة مثل الاحتكاك بالآداب الغربية، والتحولات الاجتماعية والسياسية في العالم العربي، وظهور جيل جديد من الشعراء الذين كانوا يبحثون عن لغة شعرية مختلفة.

أولاً: السياق التاريخي والثقافي لظهور تجربة نازك الملائكة

ظهرت تجربة نازك الملائكة في مرحلة شهدت تحولات عميقة في الفكر العربي الحديث، فقد بدأ المثقفون العرب منذ مطلع القرن العشرين يشعرون بالحاجة إلى تجديد أشكال التعبير الأدبي لمواكبة التحولات الحضارية التي عرفها العصر الحديث، وقد كان الشعر، بوصفه الفن الأدبي الأكثر ارتباطًا بالتراث، في مقدمة المجالات التي طُرحت فيها مسألة التجديد.

وفي هذا السياق ظهرت محاولات عديدة لتطوير القصيدة العربية، بدءًا من المدرسة الرومانسية التي مثلها شعراء جماعة أبولو، وصولًا إلى التجارب الأولى للشعر الحر التي ظهرت في الأربعينيات من القرن العشرين. وقد كانت نازك الملائكة من أبرز الأصوات التي عبّرت عن هذا التحول، حيث حاولت أن تؤسس لقصيدة جديدة أكثر انسجامًا مع روح العصر.

---

[1] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 412.

وقد أشارت نازك الملائكة نفسها إلى هذا السياق حين قالت في كتابها قضايا الشعر المعاصر:

«إن الشعر العربي في حاجة إلى أن يتحرر من بعض القيود الشكلية التي فرضها التقليد، لا لكي يفقد موسيقاه، بل لكي تصبح هذه الموسيقى أكثر قدرة على التعبير عن حركة الشعور»[1].

ويؤكد الناقد "صلاح فضل" أن التجديد الذي قادته نازك الملائكة لم يكن مجرد نزوة فنية، بل كان استجابة لحاجة تاريخية عميقة، إذ يقول: « إن ظهور الشعر الحر لم يكن نتيجة قرار فردي لشاعر بعينه، بل كان تعبيرًا عن تحول في الحساسية الجمالية لدى جيل كامل من الشعراء»[2]، ومن هنا فإن تجربة نازك الملائكة يمكن فهمها بوصفها حلقة أساسية في سلسلة التطور التي عرفها الشعر العربي الحديث، حيث انتقلت القصيدة من الشكل العمودي الصارم إلى بنية أكثر مرونة تسمح للشاعر بالتعبير عن تجربته بحرية أكبر.

ثانياً: مفهوم الشعر الحر عند نازك الملائكة

يعد مفهوم الشعر الحر من أهم المفاهيم التي أسهمت نازك الملائكة في بلورتها نظريًا وتطبيقها عمليًا في شعرها، وقد حرصت الملائكة في كتاباتها النقدية على توضيح طبيعة هذا الشكل الشعري الجديد، مؤكدة أنه لا يعني الفوضى أو الانفلات من النظام العروضي، بل هو نظام إيقاعي يقوم على استخدام التفعيلة بدل البيت الشعري التقليدي، تقول نازك الملائكة في هذا السياق: «الشعر الحر لا يعني إلغاء الوزن، وإنما يعني بناء القصيدة على وحدة التفعيلة بدل البيت الكامل، بحيث يتكرر عدد التفعيلات في السطر الشعري وفق مقتضيات التجربة الشعورية»[3]وهذا التعريف يبيّن أن الشعر الحر لا يقطع صلته بالتراث العروضي العربي، بل يعيد توظيفه بطريقة أكثر مرونة، فبدل أن يكون البيت الشعري وحدة مغلقة تتساوى فيها الأشطر، أصبح السطر الشعري وحدة إيقاعية مرنة يمكن أن يطول أو يقصر تبعًا لحركة المعنى والشعور داخل النص.

وقد علّق الناقد عبد الله الغذامي على هذا التحول بقوله: «لقد سمح نظام التفعيلة للشاعر العربي بأن يقترب أكثر من إيقاع الحياة المعاصرة، حيث لم يعد الإيقاع مجرد زخرف موسيقي بل أصبح جزءًا من البنية الدلالية للنص الشعري»[4].

---

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 70.

[2] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 214.

[3] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 65.

[4] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 91.

كما يرى بعض النقاد أن أهمية تنظير نازك الملائكة للشعر الحر تكمن في أنها حاولت أن تضع له قواعد واضحة تمنع الوقوع في الفوضى الشكلية. فهي تؤكد أن الشعر الحر لا يعني التخلي عن الموسيقى الشعرية، بل يعني البحث عن موسيقى جديدة أكثر مرونة وارتباطًا بالتجربة الشعورية.

ثالثاً: التجربة الإيقاعية في شعر نازك الملائكة

تُعد التجربة الإيقاعية من أبرز مظاهر التجديد في شعر نازك الملائكة، إذ قامت على إعادة بناء النظام الموسيقي للقصيدة العربية بطريقة تسمح بتنوع الأسطر الشعرية وتحريرها من القيود التقليدية للبيت الشعري، وقد ظهرت هذه التجربة بوضوح في قصيدتها الشهيرة "الكوليرا" التي كتبتها سنة 1947 متأثرة بانتشار وباء الكوليرا في مصر آنذاك. وتُعد هذه القصيدة من أهم النصوص التي جسّدت نظام الشعر الحر في بداياته. تقول فيها:

سكن الليلُ

أصغِ إلى وقع صدى الأنّاتْ

في عمق الظلمةِ، تحت الصمتِ، على الأمواتْ

صرخاتٌ تعلو، تضطربُ

حزنٌ يتدفق يلتهبُ

يتعثّر فيه صدى الآهاتْ

في كل مكانٍ جسدٌ يندبُه الحزنُ

في كل مكانٍ روحٌ تصرخُ في الظلماتْ...[1]

يتضح من خلال هذا المقطع أن الشاعرة اعتمدت نظام التفعيلة بدل البيت التقليدي، حيث تتفاوت أطوال الأسطر الشعرية تبعًا لحركة الشعور داخل النص، كما أن الإيقاع في القصيدة لا يعتمد فقط على الوزن، بل يتشكل أيضًا من خلال التكرار الصوتي والتوازي التركيبي.

ويرى الناقد "علي جعفر العلاق" أن هذه القصيدة تمثل لحظة تأسيسية في الشعر العربي الحديث، إذ يقول: «لقد استطاعت نازك الملائكة في قصيدة الكوليرا أن توظف الإيقاع توظيفًا دراميًا بحيث يصبح

[1] نازك الملائكة، ديوان شظايا ورماد، ص 45.

جزءًا من التعبير عن حالة الفزع والاضطراب التي يعيشها المجتمع»[1]، وهكذا فإن الإيقاع في شعر نازك الملائكة لم يعد مجرد عنصر زخرفي، بل أصبح وسيلة للتعبير عن الحالة النفسية والوجدانية التي يعيشها الشاعر.

رابعاً: البعد الوجداني والإنساني في شعر نازك الملائكة

يتميز شعر نازك الملائكة بطابع وجداني واضح، حيث يعبّر عن مشاعر القلق والوحدة والتأمل في المصير الإنساني، وقد تأثرت في هذا الجانب بالاتجاه الرومانسي في الشعر العربي الحديث، لكنها تجاوزت حدود الرومانسية التقليدية لتعبّر عن تجربة إنسانية أكثر تعقيدًا وعمقًا.

ومن نماذج شعرها قولها:

أيُّ شيءٍ في الليلِ يبكيني؟

أيُّ جرحٍ في القلبِ يكويني؟

أنا وحدي في صمتِ هذا الليلِ

أبحثُ عن حلمٍ ضائعٍ

في زمنٍ لا يعرفني

وأغنّي للحزنِ القديمِ

كي لا يقتلني الصمتُ

كي لا يطفئ في قلبي الأملْ..[2]

يكشف هذا المقطع عن حضور واضح لثيمات الوحدة والبحث عن المعنى، وهي ثيمات شائعة في الشعر العربي الحديث. كما يتجلى فيه ميل الشاعرة إلى التأمل الداخلي واستبطان التجربة النفسية، وقد أشار الناقد "محمد بنيس" إلى هذه السمة بقوله: «إن شعر نازك الملائكة يقوم على حساسية وجدانية عميقة تجعل القصيدة فضاءً للتأمل في الذات والوجود»[3].

---

[1] علي جعفر العلاق، الشعر العربي المعاصر: قراءات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1997، ص 60.

[2] نازك الملائكة، ديوان عاشقة الليل، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979، ص 62.

[3] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 40.

خامساً: أثر نازك الملائكة في حركة الشعر العربي المعاصر

كان لتجربة نازك الملائكة تأثير كبير في تطور الشعر العربي الحديث، فقد أسهمت في ترسيخ نظام الشعر الحر وتوضيح أسسه النظرية، كما شجعت العديد من الشعراء على خوض تجربة التجديد الشعري.

وقد أكد عدد من النقاد أن تأثير الملائكة لا يقتصر على الجانب الإبداعي، بل يمتد أيضًا إلى الجانب النقدي، حيث أسهمت كتاباتها في توجيه مسار الشعر العربي الحديث، وفي هذا السياق يقول الناقد عبد العزيز المقالح: «إن الدور الذي لعبته نازك الملائكة في حركة الشعر العربي الحديث لا يقتصر على كونها شاعرة مجددة، بل يتجاوز ذلك إلى كونها منظّرة أسهمت في بلورة مفهوم الشعر الحر وتحديد أسسه الفنية»[1]، وهكذا يمكن القول إن نازك الملائكة تمثل إحدى الركائز الأساسية في حركة التجديد الشعري في العالم العربي، حيث أسهمت تجربتها في فتح آفاق جديدة أمام القصيدة العربية.

سادساً:الخصائص الفنية للغة الشعرية عند نازك الملائكة.

تمتاز اللغة الشعرية عند نازك الملائكة بقدر كبير من الصفاء والشفافية، إذ تميل إلى الابتعاد عن الزخرفة البلاغية الثقيلة التي كانت شائعة في الشعر التقليدي، وتتجه بدلاً من ذلك إلى لغة إيحائية تعتمد على البساطة التعبيرية والعمق الدلالي في آنٍ واحد، وقد كان هذا التوجه جزءًا من مشروعها العام في تجديد الشعر العربي، حيث رأت أن التجديد لا يقتصر على الجانب الإيقاعي فحسب، بل يشمل أيضًا طبيعة اللغة الشعرية وبنيتها التعبيرية

وتؤكد نازك الملائكة هذا الاتجاه حين تشير إلى أن الشعر الحديث يحتاج إلى لغة قادرة على نقل التجربة الشعورية بدقة، فتقول: «إن اللغة الشعرية ينبغي أن تكون قادرة على التعبير عن أدق خلجات النفس، ولذلك فإن الشاعر الحديث يميل إلى الابتعاد عن الزخارف اللفظية التي لا تخدم التجربة الشعرية»[2]

ومن أبرز الخصائص التي تميز اللغة الشعرية عندها النزعة التأملية، حيث تتخذ القصيدة شكل حوار داخلي مع الذات، مما يجعل اللغة تميل إلى الهدوء والعمق النفسي. كما يظهر في شعرها ميل واضح إلى استخدام الصور الرمزية التي تعكس حالة القلق الوجودي التي يعيشها الإنسان المعاصر.

ويشير الناقد صلاح فضل إلى هذه السمة بقوله: « تتسم لغة نازك الملائكة بالاقتصاد التعبيري والبعد عن الزخرفة البلاغية، وهي لغة تعتمد على الإيحاء أكثر مما تعتمد على المباشرة»[3].

---

[1] عبد العزيز المقالح، قراءة في أدب اليمن المعاصر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1977، ص 134.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 89.

كما أن الصورة الشعرية عندها تقوم غالبًا على عناصر الطبيعة مثل الليل والمطر والظلام والصمت، وهي عناصر تتحول في سياق القصيدة إلى رموز نفسية تعكس حالات الحزن أو القلق أو التأمل. ومن هنا فإن الطبيعة في شعرها ليست مجرد إطار خارجي، بل هي امتداد للحالة النفسية للشاعرة.

وقد لاحظ الناقد "عبد الله الغذامي" هذه الخاصية حين قال: «إن الطبيعة في شعر نازك الملائكة تتحول إلى مرآة تعكس قلق الذات الإنسانية وتوترها الداخلي»[1]، وهكذا فإن اللغة الشعرية عند نازك الملائكة تمثل جزءًا أساسيًا من مشروعها التجديدي، حيث تجمع بين البساطة التعبيرية والعمق الدلالي، وهو ما جعل قصائدها قادرة على التعبير عن التجربة الإنسانية المعاصرة.

سابعاً: تحليل قصيدة الكوليرا

تعد قصيدة الكوليرا من أشهر قصائد نازك الملائكة، بل إن كثيرًا من الدارسين يرون فيها لحظة ميلاد الشعر الحر في الأدب العربي الحديث. وقد كتبت هذه القصيدة متأثرة بانتشار وباء الكوليرا في مصر، حيث نقلت الشاعرة من خلالها أجواء الخوف والفزع التي عاشها المجتمع في تلك الفترة.

تقول في مطلع القصيدة:

سكن الليلُ

أصغِ إلى وقع صدى الأنّاتْ

في عمق الظلمةِ، تحت الصمتِ، على الأمواتْ

صرخاتٌ تعلو، تضطربُ

حزنٌ يتدفق يلتهبُ

يتعثّر فيه صدى الآهاتْ

في كل مكانٍ جسدٌ يندبُه الحزنُ

في كل مكانٍ روحٌ تصرخُ في الظلماتْ[2]

---

[3] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 218.

[1] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 94.

[2] نازك الملائكة، ديوان شظايا ورماد، ص 45.

1-الدلالة الموضوعية للقصيدة

تعكس القصيدة مأساة إنسانية حقيقية تمثلت في انتشار وباء الكوليرا، حيث تحاول الشاعرة أن تنقل إلى القارئ صورة المجتمع الذي يعيش حالة من الخوف الجماعي والموت المتكرر، ويلاحظ أن الشاعرة لا تكتفي بوصف الحدث الخارجي، بل تحاول أن تنقل الأثر النفسي الذي يتركه هذا الحدث في نفوس الناس.

وقد أشار الناقد علي جعفر العلاق إلى هذه الخاصية بقوله: «إن قصيدة الكوليرا لا تقدم مجرد وصف لحدث واقعي، بل تعيد تشكيله شعريًا بحيث يتحول إلى تجربة إنسانية عامة تتجاوز حدود الزمان والمكان»[1]

2- البنية الإيقاعية في القصيدة

تقوم القصيدة على نظام التفعيلة بدل البيت الشعري التقليدي، حيث تعتمد الشاعرة على تفعيلة فاعلاتن التي تتكرر بعدد مختلف في كل سطر شعري. ويؤدي هذا التنوع الإيقاعي إلى خلق إيقاع متوتر يعكس حالة الاضطراب التي يعيشها المجتمع في ظل انتشار الوباء، كما تلعب ظاهرة التكرار دورًا مهمًا في تشكيل الإيقاع الداخلي للقصيدة، مثل تكرار بعض الكلمات أو التراكيب، وهو ما يساهم في تعزيز الجو الدرامي للنص.

وقد علّق الناقد إحسان عباس على هذا الجانب بقوله: «لقد استطاعت نازك الملائكة أن توظف الإيقاع في قصيدة الكوليرا توظيفًا دراميًا بحيث يصبح جزءًا من التعبير عن التجربة الإنسانية التي تنقلها القصيدة[2].

3- الصورة الشعرية في القصيدة

تقوم الصورة الشعرية في هذه القصيدة على مفردات مرتبطة بالموت والحزن مثل: الظلمة، الصمت، الآهات، الصرخات. وهذه المفردات تشكل شبكة دلالية متكاملة تعكس الجو المأساوي الذي تعيشه المدينة، كما تعتمد الشاعرة على الصورة السمعية بشكل واضح، حيث تتكرر في القصيدة مفردات الصوت مثل: الأنّات، الصرخات، صدى الآهات. ويؤدي هذا التركيز على الجانب السمعي إلى نقل القارئ إلى قلب المشهد الدرامي الذي تصوره القصيدة، ويشير الناقد محمد بنيس إلى هذه السمة بقوله:

---

[1] علي جعفر العلاق، الشعر العربي المعاصر، ص 61.

[2] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 415.

«إن الصورة الشعرية في قصيدة الكوليرا تقوم على بناء سمعي بصري متكامل يجعل القارئ يعيش التجربة المأساوية التي تصفها القصيدة»[1].

4-البعد الإنساني في القصيدة

لا تقتصر أهمية هذه القصيدة على كونها تجربة إيقاعية جديدة، بل تكمن أيضًا في بعدها الإنساني العميق. فالقصيدة تعبر عن مأساة الإنسان في مواجهة الموت والمرض، وتكشف عن هشاشة الحياة البشرية أمام الكوارث الطبيعية، وقد لاحظ النقاد أن هذه النزعة الإنسانية تمثل أحد أبرز ملامح الشعر العربي الحديث، حيث لم يعد الشاعر يكتفي بالتعبير عن ذاته الفردية، بل أصبح يسعى إلى التعبير عن معاناة الإنسان في العالم المعاصر.

خاتمة:

يتضح من خلال هذه الدراسة أن نازك الملائكة تمثل إحدى الركائز الأساسية في حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر. فقد استطاعت من خلال تجربتها الشعرية والنقدية أن تسهم في تطوير بنية القصيدة العربية، سواء على مستوى الإيقاع أو اللغة أو الرؤية الشعرية.

كما أن قصائدها، وفي مقدمتها قصيدة الكوليرا، جسدت التحول الذي عرفه الشعر العربي في منتصف القرن العشرين، حيث انتقلت القصيدة من الشكل التقليدي الصارم إلى شكل أكثر مرونة وانفتاحًا على التجربة الإنسانية المعاصرة. ولهذا فإن نازك الملائكة تظل واحدة من أبرز الأصوات الشعرية التي أسهمت في تشكيل ملامح الحداثة الشعرية العربية.

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 43.

3/8 بدر شاكر السياب

تمهيد:

يعد بدر شاكر السياب واحدًا من أهم الشعراء الذين أسهموا في إحداث التحول الجذري في بنية القصيدة العربية في القرن العشرين، إذ ارتبط اسمه ارتباطًا وثيقًا بظهور الشعر الحر أو ما يعرف بقصيدة التفعيلة. وقد ولد السياب سنة 1926 في قرية جيكور قرب مدينة البصرة بالعراق، ونشأ في بيئة ريفية تركت آثارًا عميقة في تجربته الشعرية، حيث تكرر في قصائده حضور النخيل والأنهار والقرى والحقول والفضاءات الطبيعية المرتبطة بالجنوب العراقي.

غير أن أهمية السياب في تاريخ الشعر العربي الحديث لا تعود فقط إلى مشاركته في حركة التجديد الشعري، بل إلى قدرته على تحويل هذا الشكل الجديد إلى إنجاز شعري متكامل يجمع بين الابتكار الإيقاعي والعمق الرمزي والتجربة الإنسانية الصادقة.

وفي هذا السياق يرى الناقد "إحسان عباس" أن تجربة السياب تمثل مرحلة حاسمة في تطور الشعر العربي الحديث، إذ يقول: «إن السياب لم يكن مجرد شاعر كتب الشعر الحر، بل كان من الذين استطاعوا أن يمنحوا هذا الشعر بنيته الفنية الكاملة ويثبتوا أنه قادر على التعبير عن التجربة الإنسانية المعاصرة»[1] ومن هنا فإن دراسة تجربة السياب تمثل مدخلًا أساسياً لفهم التحول الذي عرفته القصيدة العربية في القرن العشرين.

أولًا: السياب وريادة الشعر الحر

ظهر الشعر الحر في أواخر الأربعينيات نتيجة شعور عدد من الشعراء الشباب بأن القصيدة العمودية لم تعد قادرة على استيعاب التجربة الشعرية الحديثة. وقد كان العراق من أبرز البيئات التي شهدت هذا التحول، حيث ظهرت تجارب شعرية جديدة حاولت التحرر من القيود الصارمة للوزن والقافية.

ويرى "عز الدين إسماعيل" أن ظهور الشعر الحر لم يكن حدثًا عارضًا، بل كان نتيجة تطور طبيعي في مسار الشعر العربي، إذ يقول: «إن الشعر الحر لم يظهر فجأة، بل جاء نتيجة سلسلة طويلة من المحاولات التجديدية التي بدأت منذ عصر النهضة واستمرت حتى منتصف القرن العشرين» [2]

[1] إحسان عباس، بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1969، ص 15.
[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 65.

وقد كان السياب من أبرز الشعراء الذين أدركوا إمكانات هذا الشكل الجديد، حيث استخدم نظام التفعيلة المتكررة بدل البيت الشعري التقليدي. وقد أتاح هذا الأسلوب للقصيدة مرونة أكبر في التعبير، إذ أصبح السطر الشعري قابلًا للطول والقصر تبعًا لحركة الانفعال الشعري، ويشير إحسان عباس إلى أن السياب نجح في تطوير هذا الشكل الشعري الجديد، إذ يقول: «إن السياب استطاع أن يحرر القصيدة العربية من قيودها التقليدية دون أن يفقدها موسيقاها الداخلية» [1] وبذلك أصبح السياب واحدًا من أهم رموز التجديد في الشعر العربي الحديث.

ثانيًا: الخصائص الفنية في شعر السياب

1. البعد الإيقاعي الجديد

من أبرز ملامح شعر السياب اعتماده على نظام التفعيلة الذي يتيح للشاعر حرية أكبر في بناء القصيدة. فبدل أن يتساوى عدد التفعيلات في كل بيت، أصبح السطر الشعري يتكون من عدد متغير من التفعيلات، وقد سمح هذا الأسلوب بظهور إيقاع أكثر مرونة، حيث أصبح الشاعر قادرًا على التحكم في طول السطر الشعري وفقًا لحركة الانفعال الشعري.

ويرى "محمد غنيمي هلال" أن هذا التحول يمثل خطوة مهمة في تطور الشعر العربي، إذ يقول: «إن الشعر الحر أتاح للشاعر العربي أن يعبر عن تجربته بمرونة إيقاعية لم تكن متاحة في القصيدة التقليدية»[2].

2. البعد الرمزي والأسطوري

من السمات البارزة في شعر السياب توظيف الرمز والأسطورة. فقد تأثر السياب بالأساطير القديمة، واستخدمها للتعبير عن قضايا الإنسان المعاصر.

ويشير "عز الدين إسماعيل" إلى أن الشعر الحديث اتجه إلى استخدام الأسطورة بوصفها وسيلة للتعبير عن التجربة الإنسانية العميقة، إذ يقول: «إن الشاعر الحديث لم يعد يكتفي بالصورة المباشرة، بل أصبح يلجأ إلى الرمز والأسطورة للتعبير عن رؤيته للعالم» [3]وقد استخدم السياب رموزًا عديدة مثل المطر والنهر والبحر، حيث أصبحت هذه الرموز تعبيرًا عن الحياة والموت والخصب والبعث.

---

[1] إحسان عباس، بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره ، ص 102.
[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 245.
[3] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر ، ص 112.

3. البعد الإنساني والاجتماعي

لا يقتصر شعر السياب على التعبير عن التجربة الذاتية، بل يتجاوز ذلك ليعبر عن قضايا المجتمع. فقد تناول في قصائده موضوعات الفقر والحرمان والاغتراب، وهو ما جعل شعره قريبًا من هموم الإنسان العربي، ويرى عبد القادر القط أن السياب استطاع أن يجمع بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية في شعره، إذ يقول: «إن السياب جعل من تجربته الشخصية مدخلًا للتعبير عن معاناة الإنسان العربي في العصر الحديث»[1].

ثالثًا: تحليل قصيدة أنشودة المطر

تعد قصيدة أنشودة المطر من أشهر قصائد السياب، وهي تمثل نموذجًا بارزًا للشعر العربي الحديث.

يقول السياب:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء كالأقمار في نهر

يرجّه المجذاف وهنًا ساعة السحر[2].

في هذا المقطع يستخدم الشاعر صورًا طبيعية مستمدة من البيئة العراقية، حيث يشبه عيني الحبيبة بغابتي نخيل. وهذه الصورة تكشف عن العلاقة العميقة بين تجربة السياب الشعرية وبيئته الأولى، كما يظهر في هذا المقطع حضور الإيقاع الجديد الذي يعتمد على التفعيلة، حيث تتفاوت أطوال الأسطر الشعرية بما يتناسب مع حركة الانفعال الشعري، لكن الأهمية الكبرى لهذه القصيدة تكمن في رمزيتها العميقة. فالمطر في القصيدة يمثل رمزًا للحياة والخصب.

ويقول السياب:

مطر

مطر

[1] عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص 210

[2] بدر شاكر السياب، ، أنشودة المطر، دار العودة، ط1، بيروت، لبنان، 1960، ص 12.

مطر

وفي العراق جوع

وينثر الغلال فيه موسم الحصاد[1].

في هذا المقطع يتحول المطر إلى رمز للتناقض بين خصوبة الأرض وفقر الإنسان. فالعراق بلد غني بالموارد الطبيعية، ومع ذلك يعاني سكانه من الفقر والجوع، ويرى عبد القادر القط أن هذه القصيدة تمثل ذروة التجربة الشعرية لدى السياب، إذ يقول: «في أنشودة المطر استطاع السياب أن يجمع بين الغنائية والرمزية والهم الاجتماعي في بناء شعري متكامل»[2].

رابعًا: تحليل قصيدة غريب على الخليج

تعد قصيدة غريب على الخليج من أبرز القصائد التي تعبر عن تجربة الاغتراب في شعر السياب.

يقول السياب:

الريح تصرخ بي: عراق

والموج يعول بي: عراق، عراق، ليس سوى عراق

البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون

والبحر دونك يا عراق [3].

في هذا المقطع يتجلى شعور الشاعر بالغربة، حيث يقف بعيدًا عن وطنه العراق، وقد استخدم السياب تقنية التكرار لإبراز شدة الحنين إلى الوطن، حيث تتكرر كلمة العراق عدة مرات لتصبح محور القصيدة.

ويرى إحسان عباس أن هذه القصيدة تمثل ذروة التعبير عن تجربة الاغتراب في الشعر العربي الحديث، إذ يقول: «إن السياب في غريب على الخليج لا يعبّر عن غربته الشخصية فحسب، بل عن اغتراب الإنسان العربي في العصر الحديث» [4]، يتضح من خلال دراسة تجربة بدر شاكر السياب أنه كان واحدًا من أهم رواد التجديد في الشعر العربي المعاصر. فقد استطاع أن يطور شكل القصيدة العربية ويمنحها أبعادًا جديدة تجمع بين الإيقاع الحديث والصورة الشعرية الغنية والهم الإنساني العميق، وبفضل هذه

[1] بدر شاكر السياب، المرجع نفسه، ص 18.
[2] عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، ص 220.
[3] بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، ص 57.
[4] إحسان عباس، بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره، ص 175.

الخصائص أصبح شعر السياب علامة بارزة في تاريخ الشعر العربي الحديث، وأسهم في ترسيخ ملامح القصيدة المعاصرة التي ستواصل تطورها في العقود اللاحقة.

خاتمة:

يتبيّن من خلال دراسة رواد التجديد في القصيدة العربية المعاصرة أن التحول الذي عرفه الشعر العربي في القرن العشرين لم يكن مجرد تغيير شكلي في بنية القصيدة، بل كان تحوّلًا عميقًا شمل الرؤية الشعرية واللغة والإيقاع ووظيفة الشعر ذاتها. فقد جاءت حركة التجديد استجابةً لجملة من التحولات التاريخية والثقافية التي عرفها العالم العربي، مثل الاحتكاك بالثقافة الغربية، وتنامي الوعي بالذات الحضارية، وتغيّر طبيعة التجربة الإنسانية في العصر الحديث. ومن هنا برزت الحاجة إلى قصيدة جديدة أكثر قدرة على التعبير عن هذه التحولات، وأكثر انسجامًا مع حساسية الإنسان المعاصر.

وقد مثّل الجيل الرائد للتجديد الشعري مرحلة تأسيسية في هذا المسار، حيث مهّد الشعراء الأوائل الطريق لتحرير القصيدة العربية من القيود الشكلية الصارمة التي فرضتها البنية التقليدية للبيت الشعري. فظهرت محاولات متعددة لتطوير البناء الإيقاعي للقصيدة، وكان من أبرز مظاهر هذا التطور اعتماد نظام التفعيلة بدل البيت العمودي، وهو ما أتاح للشاعر مساحة أوسع للتعبير عن تجربته الشعورية بحرية أكبر.

وفي هذا السياق برزت أسماء شعرية كان لها دور محوري في ترسيخ هذا التحول، وفي مقدمتها نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، اللذان أسهما في بلورة مفهوم الشعر الحر تنظيرًا وتطبيقًا. فقد قدّمت نازك الملائكة إطارًا نقديًا واضحًا لهذا الشكل الشعري الجديد، بينما جسّد السياب في تجربته الشعرية إمكانات هذا الشكل في التعبير عن القضايا الإنسانية والوجودية. وقد أدى هذا التلاقي بين التنظير والممارسة الإبداعية إلى إرساء أسس القصيدة العربية الحديثة.

ولم يقتصر أثر هؤلاء الرواد على الجانب الإيقاعي فحسب، بل امتدّ أيضًا إلى تطوير اللغة الشعرية والصورة الفنية وبنية القصيدة، حيث أصبحت القصيدة فضاءً للتجربة الإنسانية المعاصرة بكل ما تحمله من قلق وتساؤلات وجودية وهموم اجتماعية. وهكذا تحولت القصيدة العربية من إطارها التقليدي الذي يقوم على المدح والرثاء والغزل إلى فضاء تعبيري مفتوح يستوعب مختلف قضايا الإنسان في العصر الحديث.

ومن ثمّ يمكن القول إن رواد التجديد في الشعر العربي المعاصر قد أسهموا في إحداث نقلة نوعية في تاريخ الشعر العربي، إذ فتحوا الطريق أمام أجيال لاحقة من الشعراء الذين واصلوا تطوير القصيدة العربية وتوسيع آفاقها الجمالية والفكرية. وبفضل هذه الجهود التأسيسية أصبحت القصيدة العربية الحديثة مجالًا

خصبًا للتجريب والابتكار، الأمر الذي جعلها قادرة على مواكبة التحولات المتسارعة التي يعرفها العالم المعاصر.

المحاضرة الثاني عشر : عطاء المعاصرين(الجواهري، مفدي زكريا، ابو قاسم سعد الله، نزار قباني، محمود درويش، ادونيس)

تمهيد:

شهد الشعر العربي المعاصر تحولات عميقة مست جوانبه الجمالية والفكرية والوظيفية، فانتقل من الإطار التقليدي إلى فضاءات أكثر رحابة وتعبيراً عن قلق الإنسان العربي الحديث. وقد أسهم عدد من الشعراء والمفكرين في إثراء هذا المسار، من خلال تجديد الرؤية الشعرية وتوسيع وظائف القصيدة لتغدو وثيقة فنية وحضارية في آن واحد. ومن أبرز هؤلاء: مفدي زكريا، وأبو القاسم سعد الله، ونزار قباني، ومحمود درويش، وأدونيس.

ويذهب الناقد صلاح فضل إلى أن «الشعر العربي الحديث لم يعد مجرد بناء لغوي موزون، بل أصبح رؤية للوجود وإعادة تشكيل للعالم عبر اللغة»[1]، وهو ما يتجلى بوضوح في تجارب هؤلاء المعاصرين الذين جمعوا بين الالتزام الجمالي والوعي الحضاري.

أولاً: مفهوم عطاء المعاصرين في الشعر العربي

يقصد بعطاء المعاصرين مجموع الإسهامات الفكرية والجمالية التي قدمها الشعراء المعاصرون في سبيل تطوير الشعر العربي، سواء من حيث اللغة أو الإيقاع أو الموضوعات أو الرؤية الشعرية، وقد ارتبط هذا العطاء ارتباطًا وثيقًا بالتحولات التاريخية التي شهدها العالم العربي في القرن العشرين، مثل حركات التحرر الوطني وبروز الوعي القومي وتنامي الفكر الحداثي.

ويرى "شوقي ضيف" أن الشعر العربي الحديث يمثل مرحلة من مراحل التطور الطبيعي للشعر العربي، إذ يقول: « لم يكن الشعر الحديث ثورة على التراث بقدر ما كان امتدادًا حيًا له، غير أنه امتداد يسعى إلى تجديد الأدوات الفنية والرؤية الفكرية بما يتلاءم مع روح العصر» [2]ومن هنا يمكن القول إن عطاء المعاصرين يتمثل في محاولة التوفيق بين الأصالة والمعاصرة، بحيث يستلهم الشعراء التراث دون أن يظلوا أسرى له.

[1] صلاح فضل، الأساليب الشعرية المعاصرة، ص23.

[2] شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط10، 1997، ص412.

ثانياً: التحولات الموضوعية في الشعر المعاصر

من أبرز مظاهر عطاء الشعراء المعاصرين اتساع الموضوعات الشعرية لتشمل قضايا الإنسان المعاصر السياسية والاجتماعية والوجودية، فقد أصبحت القصيدة العربية وسيلة للتعبير عن الهمّ الجماعي والقلق الوجودي، ولم تعد مجرد تعبير عن العاطفة الفردية كما كان الحال في كثير من مراحل الشعر القديم.

وفي هذا السياق يقول الناقد "محمد بنيس": «لقد تحولت القصيدة الحديثة إلى فضاء مفتوح للتجربة الإنسانية، حيث تتداخل فيها السياسة والتاريخ والوجود والذات، بحيث لم يعد من الممكن الفصل بين الشعر والحياة» [1] وهذا التحول يعكس وعي الشعراء المعاصرين بدور الشعر في التعبير عن قضايا المجتمع، إذ أصبحت القصيدة أداة للمقاومة والتعبير عن الحرية والعدالة والكرامة الإنسانية.

ثالثاً: التجديد في اللغة الشعرية

يُعد التجديد في اللغة الشعرية أحد أهم مظاهر عطاء الشعراء المعاصرين. فقد سعى هؤلاء الشعراء إلى تحرير اللغة الشعرية من الجمود البلاغي التقليدي، والعمل على جعلها أكثر قربًا من التجربة الإنسانية المعاصرة، ويشير "أدونيس" إلى هذا التحول بقوله: «إن اللغة الشعرية الحديثة ليست مجرد ألفاظ جديدة، بل هي طريقة جديدة في رؤية العالم، فالكلمة الشعرية لا تعكس الواقع فقط، بل تعيد خلقه من جديد»[2]ومن هنا أصبحت اللغة في الشعر المعاصر لغة إيحائية رمزية تعتمد على الصورة الشعرية المركبة والانزياح الدلالي، مما يمنح النص الشعري عمقًا دلاليًا وجماليًا.

رابعاً: التجديد في البنية الإيقاعية

من أهم مظاهر عطاء الشعراء المعاصرين أيضًا التجديد في البنية الإيقاعية للقصيدة. فقد أدى ظهور الشعر الحر في منتصف القرن العشرين إلى تغيير مفهوم الوزن الشعري، إذ لم يعد الشاعر ملزمًا بنظام البيت الشعري التقليدي، وقد أكدت نازك الملائكة هذا التحول بقولها: «إن الشعر الحر ليس خروجًا على الموسيقى الشعرية، بل هو محاولة لإيجاد موسيقى جديدة أكثر انسجامًا مع التجربة الشعورية الحديثة»[3] وبذلك أصبح الإيقاع في الشعر المعاصر أكثر مرونة وتنوعًا، إذ يعتمد على التفعيلة الواحدة وعلى الموسيقى الداخلية الناتجة عن التكرار والتنغيم والتوازي التركيبي.

---

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص67.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ص112.

[3] نازك الملائكة، ص74.

خامساً: البعد الرمزي والأسطوري في الشعر المعاصر

اتجه كثير من الشعراء المعاصرين إلى توظيف الرمز والأسطورة في قصائدهم، وذلك بهدف التعبير عن التجربة الإنسانية المعقدة بطريقة غير مباشرة. وقد أسهم هذا التوجه في إغناء القصيدة العربية الحديثة وإضفاء أبعاد فكرية وجمالية جديدة عليها، ويشير عبد الوهاب البياتي إلى أهمية الرمز في الشعر الحديث بقوله: «الرمز في الشعر الحديث ليس زخرفًا لغويًا، بل هو وسيلة للكشف عن الحقيقة الإنسانية في مستوياتها العميقة» [1]ومن خلال هذا التوظيف للرموز والأساطير استطاع الشعراء المعاصرون ربط التجربة الفردية بالتجربة الإنسانية الشاملة، مما منح القصيدة بعدًا كونيًا.

سادساً: العلاقة بين الشعر والواقع

يعد ارتباط الشعر بالواقع من أبرز سمات الشعر العربي المعاصر، إذ أصبح الشاعر معنيًا بقضايا مجتمعه وأمته، وقد ظهر ذلك بوضوح في الشعر السياسي وشعر المقاومة والشعر الاجتماعي، ويرى عز الدين إسماعيل أن الشعر المعاصر يعكس علاقة جدلية بين الشاعر والواقع، إذ يقول: «لم يعد الشاعر المعاصر مجرد متأمل في العالم، بل أصبح مشاركًا في صياغة الوعي الاجتماعي، ولذلك اكتسبت القصيدة الحديثة بعدًا فكريًا واضحًا» [2]وهذا ما جعل الشعر المعاصر أكثر ارتباطًا بالحياة اليومية للإنسان العربي، وأكثر قدرة على التعبير عن قضاياه المصيرية.

يتضح مما سبق أن عطاء الشعراء المعاصرين يمثل مرحلة حاسمة في تطور الشعر العربي، إذ أسهم هؤلاء الشعراء في تجديد الرؤية الشعرية واللغة والإيقاع والبنية الفنية للقصيدة، وقد أدى هذا التجديد إلى ظهور شكل جديد من الشعر يعبر عن روح العصر ويواكب التحولات الفكرية والثقافية التي عرفها العالم العربي، وبذلك يمكن القول إن الشعر العربي المعاصر لم يكن مجرد مرحلة عابرة في تاريخ الشعر العربي، بل هو مرحلة تأسيسية أسهمت في إعادة تشكيل مفهوم الشعر ووظيفته الجمالية والفكرية.

بعد استعراض الجوانب النظرية المتعلقة بعطاء الشعراء المعاصرين وما حملته القصيدة العربية الحديثة من تحولات في الرؤية واللغة والموضوعات، يصبح من الضروري الانتقال من مستوى التنظير العام إلى مستوى التطبيق العملي، وذلك من خلال الوقوف عند نماذج شعرية تجسد هذه التحولات في نصوص حية، فالقيمة الحقيقية للمفاهيم النقدية لا تتجلى إلا عندما تُختبر في النصوص الإبداعية التي أنتجها الشعراء، إذ يتيح التحليل التطبيقي الكشف عن كيفية تجسد هذه المفاهيم في البناء الشعري والصورة الفنية

[1] عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ص53.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص29.

واللغة الإيقاعية،ومن هنا سنحاول في الجانب التطبيقي الوقوف عند بعض النماذج الشعرية وتحليلها للكشف عن ملامح العطاء الشعري وإسهامات الشعراء المعاصرين في إثراء القصيدة العربية المعاصرة.

أولاً: محمد مهدي الجواهري

يعدّ الشاعر محمد مهدي الجواهري من أبرز الأصوات الشعرية في العصر الحديث، إذ استطاع أن يزاوج بين قوة التراث الشعري العربي ووعي الإنسان المعاصر بقضايا الحرية والعدالة والكرامة الإنسانية، وقد تميز شعره بقدرة فريدة على التعبير عن هموم الأمة العربية، مع الحفاظ على البناء الكلاسيكي للقصيدة العمودية، الأمر الذي جعله يمثل نموذجًا مهمًا لما يمكن تسميته التجديد داخل الإطار التقليدي، وقد أشار "شوقي ضيف" إلى هذه الخصوصية بقوله: «كان الجواهري شاعرًا كلاسيكيّ الشكل، لكنه معاصر الروح، فقد حملت قصائده هموم الإنسان العربي في القرن العشرين بلغة عربية فخمة وإيقاع تراثي راسخ»[1]وقد تمثل تجديده في إدخال موضوعات حديثة ذات طابع سياسي واجتماعي، إضافة إلى توظيف لغة قوية تجمع بين الفخامة التراثية والحمولة الدلالية المرتبطة بواقع العصر. ومن أبرز النصوص التي تعكس هذه السمات قصيدته الشهيرة "أتعلم أم أنت لا تعلم" التي كتبها في سياق الاحتجاج على الظلم الاجتماعي والسياسي.

أتعلمُ أم أنت لا تعلمُ

بأنَّ جراحَ الضحايا فمُ

فمٌ ليس كالمُدَّعي قولَهُ

وليس كآخرَ يسترحمُ

يصرخُ في الأرض أن اسمعوا

فإنَّ الضحايا هي الحُكَّمُ

وأنَّ الطغاةَ وإن أمهلوا

فموعدهم ساعةٌ تُحسمُ

وأنَّ الشعوبَ إذا ثارتِ

[1] شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط10، 1997، ص417.

تحطِّمُ كلَّ الذي يُظلمُ[1]

يكشف هذا النص عن عدد من ملامح التجديد في شعر الجواهري. أولها تحويل القصيدة العمودية إلى خطاب احتجاجي يعبر عن معاناة المجتمع، إذ تتجاوز القصيدة الوظائف التقليدية للشعر لتصبح أداة تعبير عن قضايا الحرية والعدالة، فالشاعر لا يتحدث عن تجربة ذاتية فحسب، بل يجعل من جراح الضحايا صوتًا ناطقًا بالحقيقة، حيث تتحول الجراح إلى «فم» يتكلم، وهي صورة شعرية تقوم على التشخيص وتمنح المعنى بعدًا إنسانيًا عميقًا.

كما يتجلى التجديد في الطابع الثوري للخطاب الشعري، إذ يؤكد الشاعر أن الشعوب قادرة على تغيير الواقع مهما طال زمن الظلم. وهذه الرؤية تعكس التحولات الفكرية التي عرفها الشعر العربي في القرن العشرين، حيث أصبحت القصيدة مرتبطة بقضايا التحرر والعدالة الاجتماعية. وقد أشار عز الدين إسماعيل إلى هذه السمة بقوله: «إن الشعر العربي المعاصر اتجه إلى التعبير عن هموم المجتمع وقضاياه الكبرى، فصار الشاعر شاهدًا على عصره ومعبّرًا عن آلام الناس وآمالهم» [2]

ومن مظاهر التجديد في النص أيضًا قوة اللغة الشعرية وكثافة الإيقاع؛ فالجواهري يستخدم لغة عربية فخمة مستمدة من التراث، لكنه يوجهها نحو موضوعات معاصرة. وهذا ما يجعل قصيدته مثالًا على إمكانية تجديد المضمون داخل إطار الشكل الكلاسيكي. وقد أشار إحسان عباس إلى هذه الظاهرة بقوله: «استطاع الجواهري أن يثبت أن القصيدة العمودية لا تزال قادرة على التعبير عن التجربة الحديثة إذا امتلك الشاعر رؤية جديدة ووعيًا عميقًا بالواقع»[3]وبذلك يتضح أن شعر الجواهري يمثل نموذجًا مميزًا في الشعر العربي الحديث، لأنه يجمع بين الأصالة الفنية والوعي المعاصر، وهو ما جعله أحد أبرز الشعراء الذين أسهموا في تطوير القصيدة العربية في القرن العشرين.

ثانياً: مفدي زكريا والشعر الوطني المقاوم

يمثل مفدي زكريا صوت الثورة الجزائرية شعرياً، إذ ارتبط مشروعه الشعري بالتحرر الوطني وبناء الهوية، وقد تميزت قصيدته بصدق الانفعال وقوة الخطاب الجماهيري، يرى أبو القاسم سعد الله أن مفدي زكريا

[1] محمد مهدي الجواهري، ديوان الجواهري، دار العودة، بيروت، ط1، 1982، ص145.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص30.

[3] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص90.

«استطاع أن يحول القصيدة إلى نشيد جماعي يلهب الحماس ويؤسس للذاكرة الوطنية»[1]. ويكشف هذا الرأي عن الوظيفة التعبوية للشعر عند مفدي، حيث لم يكن الشعر عنده ترفاً جمالياً بل أداة نضال.

كما يؤكد "عبد الملك مرتاض" أن «اللغة عند مفدي زكريا لغة مشحونة بطاقة خطابية عالية تستمد قوتها من حرارة التجربة الثورية»[2]وهو ما يفسر كثافة الإيقاع ووضوح الصورة.

يقول لمفدي زكريا:

شعب الجزائر مسلمُ

وإلى العروبة ينتسبُ

من قال حاد عن أصله

أو قال مات فقد كذبُ

يا نشء أنت رجاؤنا

وبك الصباح قد اقتربُ

خذ للحياة سلاحها

وخض الخطوب ولا تهبُ

واصعد لمنبر عزها

واهتف فإنك تُغلبُ

فالنصر في أفق المدى

والشعب في الدرب انتصبُ..[3]

يقوم هذا المقطع على بنية خطابية حماسية تجعل القصيدة أقرب إلى النشيد الجماعي، فالجملة الافتتاحية (شعب الجزائر مسلم) تأتي في صيغة تقريرية يقينية، وهو ما يمنح الخطاب قوة إثباتية تؤسس للهوية قبل

[1] أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الغرب الإسلامي، ط1، بيروت، لبنان، 1988، ص 112.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية والشعر، دار هومة، ط1، الجزائر، 2002، ص 87.

[3] مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 55.

أي انفعال شعري، ويلاحظ أن الشاعر يوظف الأسلوب الخبري المؤكد لخلق حالة من القطع واليقين، بما يتلاءم مع السياق الثوري.

إيقاعياً، يعتمد النص على بحر كامل ذي جرس قوي متدفق، وتتعزز موسيقاه عبر القافية الموحدة المضمومة (بُ)، وهي قافية انفجارية صوتياً تتناسب مع نبرة التحريض، كما أن التكرار التركيبي في مثل: (من قال... أو قال...) يولّد إيقاعاً داخلياً قائماً على التوازي، وهو ما يسهم في ترسيخ المعنى في الذاكرة الجماعية.

دلالياً، تتحرك القصيدة ضمن حقلين متداخلين: حقل الهوية (مسلم، العروبة، أصله) حقل النضال المستقبلي (خذ، خض، اصعد، اهتف) وهذا الانتقال من التعريف إلى التحريض يكشف البنية الحركية للنص، إذ يبدأ بالتأسيس الفكري ثم ينتهي بالفعل العملي.

أما من الناحية البلاغية، فنلاحظ هيمنة الأسلوب الإنشائي الطلبي في الأفعال الأمرية («خذ»، «خض»، «اصعد»، «اهتف»)، وهو ما يحوّل المتلقي من موقع السامع إلى موقع الفاعل، فتغدو القصيدة خطاب تعبئة لا مجرد تعبير وجداني.

رمزياً، لا يشتغل مفدي على الرمز المركب بقدر ما يعتمد الشفافية الدلالية، لأن وظيفة النص عنده جماهيرية مباشرة.

ثالثاً: أبو القاسم سعد الله بين الشعر والفكر التاريخي

يُعرف أبو القاسم سعد الله أساساً مؤرخاً، غير أن تجربته الشعرية تكشف عن حس وطني وتأملي عميق، وقد اتسم شعره بالجمع بين الوعي التاريخي والنبرة الوجدانية، يرى عبد الله العشي أن «شعر أبي القاسم سعد الله هو امتداد لوعيه التاريخي، حيث تتحول القصيدة عنده إلى فضاء للتأمل في مصير الأمة»[1]وهذا يدل على تداخل المعرفة التاريخية بالبناء الشعري.

كما يلاحظ "يوسف وغليسي" أن «الخطاب الشعري لدى سعد الله يميل إلى الصفاء الكلاسيكي مع احتفاظه بروح معاصرة»[2]وهو ما يجعل تجربته جسراً بين القديم والجديد.

نموذج شعري لأبي القاسم سعد الله

بلادي وإن جارت عليَّ عزيزةٌ

[1] عبد الله العشي، محاضرات في الأدب الجزائري الحديث، دار الخلدونية، ط1، الجزائر، 2009، ص 134.

[2] يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر، دار القصبة، ط1، الجزائر، 2010، ص 76.

وأهلي وإن ضنّوا عليَّ كرامُ

سأبقى لها صوتاً يردّد مجدها

ويكتب في آفاقها الأحلامُ

إذا ما ادلهمّ الليل في أفقها

أشعلت من التاريخ خيرَ سلامُ

وأنسج من ذكر البطولة أنجماً

تضيء، ويصحو بعدها الظلامُ

فإني ابنها ما عشت أنشد عزها

ويشهد لي في حبها الأقلامُ...[1]

يتسم هذا النص بهدوء نبرة التأمل مقارنة بالحماسة المفدية، فالشاعر يبدأ بعلاقة وجدانية مع الوطن عبر صيغة تقريرية وجدانية: (بلادي وإن جارت عليَّ عزيزة)، هنا يحضر التناص الواعي مع البيت العربي القديم، وهو توظيف مقصود يعكس نزعة كلاسيكية واعية.

إيقاعياً، يحافظ النص على عمود الشعر التقليدي، بما يدل على أن سعد الله لا يسعى إلى كسر البنية بقدر ما يسعى إلى شحنها بدلالة معاصرة، واللافت أن انتظام البحر والقافية يقابله انفتاح دلالي في الرؤية، مما يخلق توازناً بين الشكل التراثي والمضمون الحديث.

تركيبياً، يعتمد النص على الجملة الاسمية بكثرة (بلادي...، فإني ابنها...)، وهي جمل ذات طابع ثبوتي، تعكس رسوخ العلاقة بين الشاعر والوطن. كما يلاحظ التدرج الدلالي من الخاص إلى العام:

الانطلاق من علاقة ذاتية (بلادي)

الانتقال إلى فعل شعري (سأبقى لها صوتاً)

ثم إلى أفق تاريخي (أشعلت من التاريخ...)

هذا التدرج يمنح النص بعداً تأملياً يتجاوز الانفعال اللحظي.

[1] أبو القاسم سعد الله، أعمال شعرية، دار الأمة، ط1، الجزائر، 2002، ص 41.

دلالياً، يوظف الشاعر معجم الضوء والظلام (ادلهم الليل»، أشعلت، تضيء)، وهو معجم رمزي تقليدي يدل على الأمل في مواجهة المحنة، غير أن خصوصية سعد الله تكمن في ربط الضوء بالتاريخ، لا بالفعل الثوري المباشر، مما يعكس خلفيته المؤرخية.

أسلوبياً، تميل الصورة عنده إلى الوضوح الكلاسيكي، وتغيب الانزياحات الحادة، وهو ما يجعل النص أقرب إلى شعر الفكرة منه إلى شعر الرؤيا.

رابعاً: نزار قباني وتجديد الخطاب العاطفي

يعد نزار قباني من أبرز مجددي القصيدة العربية في بعدها العاطفي واللغوي، إذ نقل لغة الشعر من الفخامة التقليدية إلى البساطة اليومية المشحونة بالدلالة، يرى "إحسان عباس" أن «نزار قباني حرّر اللغة الشعرية من تعقيدها القديم وأعادها إلى نبض الحياة اليومية»[1]وهذا الحكم يفسر جماهيرية شعره.

كما يذهب "كمال أبو ديب" إلى أن «ثورة نزار الحقيقية كانت في بنية الخطاب لا في الموضوع وحده» [2] أي في طريقة القول الشعرية.

يقول لنزار قباني:

أحبك جداً

وأعرف أن الطريق إلى المستحيل طويلُ

وأعرف أنكِ ست النساء

وليس لديَّ بديلُ

وأعرف أن زمان الحنين

انتهى ومات الكلام الجميلُ

ولكنني رغم هذا أحبكِ

يا منية القلب... يا كلَّ شيءٍ جميلُ

أحبكِ جداً... أحبكِ جداً

[1] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 201.

[2] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 233.

وأرفض من نار حبكِ أن أستقيلُ[1]

يمثل هذا المقطع نموذجاً مكثفاً لثورة نزار على اللغة الشعرية التقليدية. فالنص يقوم على بساطة ظاهرية تخفي بناءً إيقاعياً ونفسياً محكماً، أول ما يلفت الانتباه هو التكرار المحوري لعبارة (أحبك جداً)، وهو تكرار ليس زخرفياً بل وظيفي نفسياً؛ إذ يعمل بوصفه لازمة عاطفية تعيد تثبيت مركز الانفعال في النص. وقد رأى" كمال أبو ديب" أن التكرار عند نزار قباني «بنية توليدية للمعنى لا مجرد حشو صوتي»[2]

إيقاعياً، يعتمد النص على التفعيلة الحرة، لكن الموسيقى تتولد أساساً من: التوازي التركيبي، التكرار، قصر الجمل، وهذا ما يمنح القصيدة نَفَساً غنائياً قريباً من الأغنية الحديثة.

دلالياً، يقوم النص على مفارقة مركزية: معرفة الشاعر باستحالة الطريق وإصراره على الحب رغم ذلك

وهذه المفارقة تُبنى لغوياً عبر تكرار (وأعرف... وأعرف... ولكنني)، وهو بناء حجاجي عاطفي يعمّق التوتر الداخلي.

بلاغياً، تتسم لغة نزار بالشفافية اليومية ((ست النساء)، (ليس لدي بديل) ، لكنه يحمّلها طاقة إيحائية عبر السياق العاطفي، وهنا تتحقق ما يسميه "إحسان عباس" «شعرية البساطة المخادعة»[3].

نفسياً، يتحول النص إلى اعتراف طويل، حيث تتراجع الزخرفة البلاغية لصالح النبرة الاعترافية المباشرة، وهو ما أسهم في جماهيرية نزار قباني.

خامساً: محمود درويش وشعرية الهوية والوجود

يشكل محمود درويش علامة فارقة في الشعر العربي المعاصر، إذ تجاوز الشعر الوطني المباشر إلى أفق إنساني وجودي، يرى "صلاح فضل" أن «درويش نقل القصيدة الفلسطينية من مستوى الشعار إلى مستوى الرؤيا الشعرية المركبة»[4]وهو تحول نوعي في وظيفة الشعر.

كما يؤكد "فخري صالح" أن «الذات عند درويش تتحول إلى مجاز جماعي يمثل شعباً بأكمله»[5]

---

[1] نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 312.

[2] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 233.

[3] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 201.

[4] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 214.

[5] فخري صالح ،محمود درويش شاعر الارض المحتلة، دار العودة، بيروت، لبنان، 1999،ص95

يقول محمود درويش:

على هذه الأرض ما يستحق الحياة:

على هذه الأرض سيدةُ الأرض

أمُّ البدايات... أمُّ النهايات

كانت تسمى فلسطين

صارت تسمى فلسطين

سيدتي: أستحق لأنك سيدتي

أستحق الحياة

على هذه الأرض ما يستحق الحياة

نهايةُ أيلول... سيدةُ الأرض

أمُّ البدايات... أمُّ النهايات[1]

ينتمي هذا النص إلى مرحلة النضج الرؤيوي عند درويش، حيث تتجاوز القصيدة المباشرة السياسية إلى بناء رمزي مركب، أبرز سمة بنيوية هنا هي التكرار الدائري لعبارة (على هذه الأرض ما يستحق الحياة). هذا التكرار لا يؤدي وظيفة إيقاعية فقط، بل يبني ما يمكن تسميته باللازمة الوجودية للنص، إذ تتحول العبارة إلى مركز دلالي تدور حوله الصور.

إيقاعياً، يعتمد درويش على التفعيلة الحرة مع تنويع طول الأسطر، مما يخلق إيقاعاً تنفسياً يتلاءم مع التأمل. والموسيقى هنا داخلية أكثر منها خارجية.

دلالياً، يقوم النص على استراتيجية التسمية: (كانت تسمى فلسطين...صارت تسمى فلسطين) هذا التكرار الاسمي يكشف مفارقة تاريخية: الاسم ثابت لكن الواقع متحول، وهنا تبلغ اللغة درجة عالية من التكثيف الرمزي.

رمزياً، تتحول فلسطين إلى (سيدة الأرض)، وهو تشخيص أنثوي يمنح الوطن بعداً حميمياً وجمالياً، بعيداً عن الخطاب السياسي المباشر، وهذا ما قصده" صلاح فضل" بتحول شعر درويش إلى «رؤيا مركبة»[2]

[1] محمود درويش، أثر الفراشة، ص 23.

تركيبياً، يلاحظ هيمنة الجملة القصيرة المفصولة بنقطتين، وهو أسلوب يمنح النص نفساً تأملياً متقطعاً يشبه التأمل الفلسفي.

وجودياً، يرتقي النص من الخاص الوطني إلى الكوني الإنساني عبر فكرة (ما يستحق الحياة)، وهي صيغة مفتوحة تتجاوز حدود فلسطين.

سادساً: أدونيس ومشروع الحداثة الشعرية

يمثل أدونيس الذروة النظرية للحداثة الشعرية العربية، إذ دعا إلى إعادة بناء القصيدة على أسس رؤيوية ولغوية جديدة، يقول أدونيس: «الحداثة ليست تغيير شكل القصيدة فقط، بل تغيير طريقة النظر إلى العالم»[1]وهو تصريح يلخص مشروعه، ويرى "محمد بنيس" أن «أدونيس نقل القصيدة العربية من فضاء التعبير إلى فضاء الكتابة»[2] أي من المباشرة إلى الكثافة الرمزية.

يقول أدونيس:

هذا هو اسمي

قالت امرأةٌ وغابت في المرايا

ورأيتُ وجهي في شظاياها

ورأيتُ تاريخي يهاجر في دمي

ورأيتُني أمشي... وأمشي

لا أرض تحملني

ولا زمن يضمُّ خطايَ

إلا الذي يأتي... ويذهب في رؤاياي[3]

يمثل هذا المقطع نموذجاً واضحاً للكتابة الحداثية الكثيفة عند أدونيس، حيث تتفكك العلاقات المرجعية المباشرة لصالح شبكة رمزية مفتوحة، أول سمة لافتة هي تفكك السرد الشعري؛ فالنص لا يقدم حكاية

---

[2] صلاح فضل، بلاغة الخطاب الشعري، ص 178

[1] أدونيس، زمن الشعر، ص 9.

[2] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 156.

[3] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص 67.

مكتملة بل شذرات رؤيوية (قالت امرأة وغابت... رأيت وجهي... رأيت تاريخي...). وهذا التفكك مقصود لخلق ما يسميه أدونيس «الكتابة المفتوحة»[1]

إيقاعياً، يغيب الوزن المنتظم لصالح إيقاع بصري ودلالي يتولد من التكرار (رأيت... ورأيت... ورأيت) وهذا التكرار يخلق حركة كشف تدريجية.

دلالياً، تتحول المرأة إلى علامة مرايا، ثم تتحول المرايا إلى شظايا، ثم إلى تاريخ مهاجر في الدم، نحن هنا أمام سلسلة انزياحات رمزية تنتقل من المحسوس إلى المجرد.

أهم الحقول الدلالية في النص(حقل الهوية (اسمي، وجهي، تاريخي)، حقل التيه الوجودي (لا أرض تحملني، لا زمن يضم خطاي) وهذا يكشف البعد الوجودي العميق في شعر أدونيس.

بلاغياً، يعتمد الشاعر على الانزياح التركيبي بحذف الروابط المنطقية، مما يخلق غموضاً منتجاً للمعنى، وقد أشار محمد بنيس إلى أن كتابة أدونيس «تفجر اللغة من داخلها»[2]

فلسفياً، ينتهي النص إلى زمن مستقبلي مراوغ (الذي يأتي... ويذهب في رؤاياي)، وهو زمن غير مستقر يعكس رؤية حداثية للوجود بوصفه صيرورة لا ثباتاً

خاتمة

يتضح أن عطاء المعاصرين أسهم في إعادة تشكيل القصيدة العربية من حيث الرؤية واللغة والوظيفة، فالجواهري بين فخامة التراث الكلاسيكي وروح الالتزام بقضايا الإنسان العربي في العصر الحديث.ومفدي زكريا رسّخ البعد الوطني، وأبو القاسم سعد الله عمّق الوعي التاريخي، ونزار قباني جدّد اللغة العاطفية، ومحمود درويش كَوَّن شعرية الهوية، بينما دفع أدونيس بالقصيدة إلى أفق الحداثة الرؤيوية. وهكذا تكاملت هذه التجارب لتؤسس مشهداً شعرياً عربياً متنوعاً وغنياً.

[1] أدونيس، زمن الشعر، ص 9.

[2] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 156

المحاضر الثالث عشر: البيان الشعري

تمهيد:

يشكّل البيان الشعري أحد المفاتيح المركزية لفهم تحولات القصيدة العربية، لأنه يمثل المنطقة التي تتجلى فيها شعرية اللغة عبر آليات التصوير والانزياح والإيقاع. وإذا كان البيان في التراث البلاغي قد ارتبط أساساً بعلوم التشبيه والاستعارة والكناية، فإن الشعر الحديث أعاد توسيع دلالته ليصبح بنية أسلوبية شاملة تنتج المعنى وتعيد تشكيل الرؤية.

لقد تنبّه "عبد القاهر الجرجاني" مبكراً إلى جوهر العملية البيانية حين قرر أن «مزية الكلام ليست في مفرداته، ولكن في طريقة نظمها وتأليفها» [1]، وهو مبدأ سيجد امتداداً عميقاً في الشعرية الحديثة، وفي السياق المعاصر يؤكد" صلاح فضل" أن «البيان الشعري الحديث يقوم على خرق المألوف اللغوي من أجل خلق دلالة جديدة» [2]، مما يدل على أن البيان لم يعد زينة بل أصبح أداة كشف جمالي

أولاً: البيان الشعري بين البلاغة التراثية والرؤية الحديثة

ارتبط البيان في البلاغة العربية الكلاسيكية بإظهار المعنى الواحد بطرق مختلفة، وكان الهدف منه تحقيق الإيضاح والتأثير، غير أن الشعر الحديث نقل البيان من وظيفة الإيضاح إلى وظيفة الإيحاء.

يشير عبد السلام المسدي إلى أن «البلاغة القديمة كانت تبحث عن المطابقة، بينما تبحث الشعرية الحديثة عن المفارقة والانزياح» [3] ويكشف هذا التحول عن انتقال مركز الثقل من البيان التفسيري إلى البيان الإبداعي.

كما ترى نازك الملائكة أن «الصورة الشعرية الحديثة لم تعد مجرد تشبيه جميل، بل أصبحت ضرورة نفسية تنبع من التجربة» [4]، وهو ما يعني أن البيان صار عضوياً في بنية القصيدة.

ومن هنا يمكن تحديد ملامح التحول في انتقال البيان من الزخرفية إلى التوليد، ومن وضوح المعنى إلى كثافة الإيحاء، ومن الصورة المفردة إلى الشبكة الرمزية.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، دار المدني، ط3، جدة، السعودية، 1992، ص 54.

[2] صلاح فضل، بلاغة الخطاب الشعري، ص 112.

[3] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط1، تونس، 1977، ص 88.

[4] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 65.

ثانياً: الانزياح بوصفه آلية البيان الشعري

يعد الانزياح الركيزة النظرية الأبرز في فهم البيان الحديث، لأنه يمثل المسافة بين اللغة الشعرية واللغة العادية، يرى "جان كوهنJean Cohen " أن «الشعر هو انحراف منظم عن الاستعمال العادي للغة»[1] . وهو تعريف أصبح مرجعاً في الدراسات الشعرية، وفي السياق العربي يؤكد "كمال أبو ديب" أن «الانزياح هو الذي يمنح النص طاقته الشعرية» [2]

ويتجلى الانزياح في مستويات متعددة: دلالية وتركيبية وإيقاعية، حيث يُعاد تشكيل العلاقة بين الدال والمدلول، وتنكسر البنية النحوية المألوفة، ويتحرر الإيقاع من انتظام العمود الخليلي، وهو ما يكوّن مجتمِعاً البنية البيانية للقصيدة الحديثة.

ثالثاً: الصورة الشعرية مركز البيان

أصبحت الصورة في القصيدة المعاصرة بنية مركبة لا مجرد عنصر تجميلي. يقول أدونيس: «الصورة ليست زينة للقصيدة، بل هي جوهر الرؤية الشعرية»[3] كما يرى "محمد مفتاح" أن «الصورة الحديثة تقوم على التوتر بين عناصر متباعدة»[4]، وتتسم الصورة البيانية الحديثة بالتكثيف والتركيب والانفتاح التأويلي، وهو ما يجعلها فضاءً دلالياً مفتوحاً.

يقول بدر شاكر السياب:

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السحرِ

أو شُرفتانِ راح ينأى عنهما القمرُ

عيناكِ حين تبسمان تورق الكرومُ

وترقص الأضواء... كالأقمار في نهرِ

ويرجّفُ القمرَ···

كأنما تنبض في غوريهما النجومُ

---

[1] Jean Cohen, Structure du langage poétique, Flammarion, Paris, 1966, p. 52

[2] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 141.

[3] أدونيس، زمن الشعر، ص 23.

[4] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 77.

وتغرقان في ضبابٍ من أسىً شفيفٍ

كالبحرِ سرح اليدين فوقه المساءُ

دفءُ الشتاءِ فيه وارتعاشةُ الخريفِ

والموتُ... والميلادُ... والظلامُ... والضياءُ [1]

يمثل هذا المقطع نموذجاً متقدماً للبيان الصوري المركب في الشعر الحديث، فإيقاعياً يعتمد السياب على تفعيلة الكامل، لكن الموسيقى تتولد أيضاً من التوازي الصوتي وكثافة المدود، ومن التقطيع السطري الذي يخلق إيقاعاً تنفسياً متدرجاً.

دلالياً، يقوم البيان على تشبيهات متراكبة لا مفردة؛ إذ تتحول العينان إلى فضاء كوني متعدد الصور (نخيل، شرفات، نجوم، بحر)، مما ينتج انفجاراً دلالياً متسعاً، أما بلاغياً فيظهر الانتقال من التشبيه البسيط إلى الصورة الكلية المركبة، وهي سمة حداثية واضحة، ورمزياً تجمع الصورة الأضداد (الموت/الميلاد، الظلام/الضياء)، وهو توتر دلالي يعكس عمق التجربة الشعورية.

رابعاً: البيان الإيقاعي في القصيدة الحديثة

لم يعد الإيقاع في الشعر الحديث مجرد وزن وقافية، بل أصبح جزءاً من إنتاج المعنى. ترى "نازك الملائكة "أن «الإيقاع في الشعر الحر تابع للانفعال لا العكس»[2]، ويؤكد "صلاح فضل" أن الإيقاع الحديث يحمل بعداً دلالياً موازياً لبعده الصوتي.

يقول محمود درويش

على هذه الأرض ما يستحق الحياة

تردُ إبريل

رائحةُ الخبز في الفجر

آراءُ امرأةٍ في الرجال

كتاباتُ أسخيليوس

---

[1] بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، ص 15.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 78.

أولُ الحب

عشبٌ على حجرٍ

أمهاتٌ يقفن على خيط ناي

وخوفُ الغزاة من الذكريات[1]

إيقاعياً، يقوم النص على موسيقى التفعيلة الحرة مع تنويع طول الأسطر، مما يخلق إيقاعاً تأملياً هادئاً، تركيبياً يعتمد درويش على التعداد الشعري الذي يوسّع أفق المعنى تدريجياً، اما دلالياً، تتحول العبارة المحورية (ما يستحق الحياة) إلى بؤرة إشعاع معنوي تتجمع حولها تفاصيل يومية بسيطة، فتتشكل مفارقة بيانية بين بساطة الأشياء وعمق القيمة الوجودية.

خامساً: البيان الرمزي في شعر الحداثة

بلغ البيان الشعري ذروة تعقيده مع شعراء الحداثة الذين كثفوا الغموض المنتج، يرى أدونيس أن «القصيدة الحديثة فضاء احتمالي لا رسالة مغلقة» [2] وهو تصور يفسر انفتاح النص الحداثي.

يقول أدونيس:

هذا هو اسمي

قالت امرأةٌ وغابت

في مرايا الليل

ورأيت وجهي يتكسّر

مثل نهرٍ من زجاج

ورأيت تاريخي

يهاجر في دمي

ورأيتني أمشي

[1] محمود درويش، أثر الفراشة، ص 12.

[2] أدونيس، زمن الشعر، ص 45.

بلا أرضٍ... بلا زمنٍ···

سوى ما يتكسّر في خطاي[1]

يقوم البيان هنا على الانزياح الكثيف والتشظي البنيوي، فالنص لا يقدم معنى مباشراً بل شبكة رمزية مفتوحة، تركيبياً تتتابع الأفعال لتوليد حركة تفكك مستمرة، بينما دلالياً تذوب الحدود بين الذات والتاريخ واللغة، وتبرز صورة (نهر من زجاج) بوصفها ذروة الانزياح، إذ تجمع بين السيولة والصلابة في توتر مجازي عميق يعكس قلق الهوية الحداثية.

خاتمة:

يتبيّن أنَّ البيان الشعري لم يعد مجرد مفهوم بلاغي تقليدي يقتصر على دراسة الصور والتراكيب، بل أصبح إطارًا فكريًا وجماليًا يعبّر من خلاله الشاعر عن رؤيته للقصيدة وللعالم معًا. فالبيان الشعري عند الشعراء المعاصرين يشكّل نوعًا من الإعلان الجمالي الذي يحدد موقف الشاعر من اللغة والإيقاع والخيال والتراث، ويكشف في الوقت نفسه عن تصوّره لوظيفة الشعر ودوره في التعبير عن قضايا الإنسان المعاصر.

وقد أظهرت التجارب الشعرية الحديثة أن البيان الشعري يتجلى في النصوص الإبداعية كما يتجلى في المواقف النقدية والتنظيرية للشعراء، حيث يسعى الشاعر إلى تأسيس لغة شعرية جديدة تتجاوز القوالب التقليدية وتفتح أفقًا أوسع للتجريب والابتكار. ومن هنا أصبح البيان الشعري جزءًا من حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر، إذ يعبّر عن تحوّل القصيدة من بنية مغلقة إلى فضاء مفتوح تتداخل فيه الرؤى والرموز والأساليب.

وعليه يمكن القول إن دراسة البيان الشعري تتيح لنا فهم التحولات الكبرى التي عرفتها القصيدة العربية الحديثة، كما تساعد على إدراك العلاقة الوثيقة بين الرؤية الشعرية والبناء الفني. فكل تجربة شعرية حقيقية تمتلك بيانها الخاص الذي يكشف عن هويتها الجمالية ويحدد موقعها داخل مسار تطور الشعر العربي المعاصر. وبذلك يظل البيان الشعري مفتاحًا أساسيا لقراءة التجارب الشعرية الحديثة واستيعاب دينامية التحول التي عرفتها القصيدة العربية في العصر الحديث.

[1] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص 93.

المحاضرة الرابعة عشر: القصيدة الرقمية

تمهيد:

شهد النص الشعري في العقود الأخيرة تحوّلات عميقة نتيجة التفاعل المتزايد بين الأدب والتكنولوجيا الرقمية، وهو ما أفرز ما يُعرف بالقصيدة الرقمية بوصفها شكلاً إبداعيًا جديدًا يتجاوز حدود الصفحة الورقية إلى فضاء الوسيط الإلكتروني التفاعلي، ولم يعد الشعر، في هذا السياق، مجرد بنية لغوية مغلقة، بل غدا منظومة سيميائية مركّبة تتضافر فيها اللغة مع الصورة والصوت والحركة والبرمجة، وقد أشار بعض الدارسين إلى أن «الأدب الرقمي يمثل انتقالًا من النص الثابت إلى النص الديناميكي الذي يتشكل أثناء التلقي»[1]، وهو ما يفرض إعادة النظر في مفاهيم المؤلف، والنص، والقارئ، والقراءة نفسها.

وتنبع أهمية دراسة القصيدة الرقمية من كونها تمثل أفقًا جديدًا للشعر المعاصر، حيث تتقاطع فيها تحولات الحداثة وما بعدها مع الثورة الرقمية، فتنتج خطابًا شعريًا متعدد الوسائط، مفتوح البنية، قائمًا على التفاعل.

أولًا: مفهوم القصيدة الرقمية

تُعرَّف القصيدة الرقمية بأنها نص شعري يُنتج ويُعرض عبر وسيط إلكتروني، ويعتمد على إمكانات الحاسوب والوسائط المتعددة في تشكيل بنيته الدلالية والجمالية، فهي ليست مجرد قصيدة منشورة إلكترونيًا، بل نص يولد من داخل البيئة الرقمية ذاتها، وفي هذا السياق يميز الباحثون بين "الشعر المرقمن" و"الشعر الرقمي"، إذ يرى "سعيد يقطين "أن «النص الرقمي الحقيقي هو الذي يستثمر خصائص الوسيط الحاسوبي في البناء والدلالة، لا الذي يكتفي بالعرض الإلكتروني» [2] ويكشف هذا التحديد عن تحول جوهري في ماهية الشعر؛ فالمعيار لم يعد لغويًا صرفًيا، بل وسائطيًّا تركيبيًا، لذلك يذهب "روبرتو سيمانوفسكيRoberto Simanowski " إلى أن «الأدب الرقمي يعيد تعريف النص بوصفه حدثًا تفاعليًا لا كيانًا ثابتًا»[3]، وهو تصور يؤكد الطبيعة الحركية للقصيدة الرقمية.

ومن ثم يمكن القول إن القصيدة الرقمية تقوم على ثلاثة مرتكزات أساسية: الرقمية التقنية، والتعدد الوسائطي، والتفاعلية القرائية، وهي مرتكزات تعيد صياغة العلاقة التقليدية بين عناصر العملية الإبداعية.

---

[1] نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات، عالم المعرفة، ط1، الكويت، 2001، ص 312.

[2] سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص 45.

[3] Roberto Simanowski, Digital Art and Meaning, University of Minnesota Press, 2011, p. 23

ثانيا: نشأة القصيدة الرقمية وتطورها

ارتبط ظهور القصيدة الرقمية بتطور الحوسبة والإنترنت منذ ثمانينيات القرن العشرين، حين بدأت تجارب الشعر الحاسوبي في الغرب، خاصة مع قصائد التوليد الآلي والشعر الحركي، وقد أشار "جان بيير بالب Jean-Pierre Balpe " إلى أن «الشعر الإلكتروني نشأ في أحضان التجريب الطليعي الذي كان يبحث عن تحرير النص من سكون الصفحة»[1].

أما في السياق العربي، فقد تأخر ظهور القصيدة الرقمية نسبيًا، لكنه تسارع مع انتشار الإنترنت في مطلع الألفية الثالثة، ويعد "محمد سناجلة" من أوائل المنظرين العرب لهذا اللون، إذ يؤكد أن «الأدب الرقمي العربي هو أدب المستقبل لأنه ابن البيئة التكنولوجية الجديدة»[2] ويلاحظ أن تطور القصيدة الرقمية مر بثلاث مراحل تقريبية:مرحلة الرقمنة (النشر الإلكتروني)، مرحلة التفاعلية، مرحلة الوسائط المتعددة والذكاء الخوارزمي، وهذا المسار يعكس انتقال الشعر من التمثيل النصي إلى التجربة الأدائية الرقمية.

ثالثا: خصائص القصيدة الرقمية

أ. التفاعلية

تُعد التفاعلية السمة الأبرز في القصيدة الرقمية، حيث يتحول القارئ من متلقٍ سلبي إلى مشارك في إنتاج المعنى، ويرى " إسبن آرسيث Espen Aarseth" أن «النص الإلكتروني يتطلب جهدًا غير تافه من القارئ لعبوره»[3] وهو ما يسميه بالأدب الإرغودي.

وتظهر التفاعلية عبر: الروابط التشعبية، الاختيارات القرائية، الاستجابة الحركية أو الصوتية، وهذا يفضي إلى تعدد المسارات القرائية، ومن ثم تعدد الدلالات.

ب. التعدد الوسائطي

تقوم القصيدة الرقمية على تآزر أنظمة علامية متعددة: اللغة، الصورة، الصوت، الحركة، ويؤكد "ليف مانوفيتشLev Manovich " أن «الوسيط الرقمي يوحّد كل الوسائط داخل بنية قابلة للبرمجة»[4] وتكمن

---

[1] Jean-Pierre Balpe, La littérature générative, Hermès Science, Paris, 2002, p. 67

[2] محمد سناجلة، الأدب الرقمي: نظرية وتطبيق، دار نينوى، ط1، دمشق، سوريا، 2010، ص 14.

[3] Espen Aarseth, Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature, Johns Hopkins University Press, 1997, p. 1

[4] Lev Manovich, The Language of New Media, MIT Press, 2001, p. 48

أهمية هذا التعدد في أنه ينقل الشعر من أحادية التعبير إلى شعرية مركّبة حسّيًا وإدراكيًا، حيث تصبح الدلالة ناتجة عن تفاعل الوسائط لا عن اللغة وحدها.

ج. الانفتاح البنيوي

النص الرقمي نص مفتوح قابل للتحديث والتعديل، وهو ما ينسجم مع تصورات ما بعد الحداثة، فالنص لم يعد منغلقًا، بل «كيانًا احتماليًا يتشكل مع كل قراءة»ويؤدي هذا الانفتاح إلى:سيولة النص، تعدد النسخ، انهيار مركزية المؤلف.

رابعا: إشكاليات القصيدة الرقمية

رغم ما تتيحه القصيدة الرقمية من آفاق، فإنها تطرح عدة إشكالات نقدية، من أهمها:

أزمة النوع الأدبي: هل هي شعر أم فن وسائطي؟

إشكالية التلقي: هل يمتلك القارئ العربي الكفاية الرقمية؟

إشكالية الجمالية: هل تطغى التقنية على الشعرية؟

وقد حذّر بعض النقاد من «خطر ذوبان الشعر في التقنية إذا غاب الوعي الجمالي»[1] وهو تنبيه مهم يفرض ضرورة التوازن بين الإبداع والتقنية.

قصيدة رقمية لمحمد سناجلة :

1- المستوى البصري:

تقوم القصيدة على فضاء بصري متحرك، حيث تتوزع الكلمات على الشاشة في تشكيل غير خطي. وهذا التبعثر البصري يحقق ما يسميه النقد الحديث (شعرية الفراغ)

تتناثرُ الكلماتُ

كنجومٍ إلكترونية

في فضاءِ الشاشة

...

[1] محمد عبد المطلب، بلاغة الخطاب المعاصر، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، القاهرة، مصر، 1998، ص 233.

أبحثُ عني

بين نقرات الضوء

يُحدث التوزيع البصري هنا قطيعة مع السطر الشعري التقليدي، ويحوّل القراءة إلى عملية تتبع بصري. فالدلالة لا تُستمد من اللغة فقط، بل من موقعها الحركي. وهذا ما يؤكد أن الفضاء الرقمي أصبح عنصرًا دلاليًا فاعلًا.

2- المستوى التفاعلي

تعتمد القصيدة على روابط تشعبية تقود القارئ إلى مسارات مختلفة، فعند النقر على كلمة معينة، ينتقل المتلقي إلى مقطع جديد، هذا البناء يحقق ما يسميه "ياوس" «أفق التوقع المتحوّل»، لأن القارئ لا يستطيع التنبؤ بمسار القراءة، وهنا تتحول القصيدة إلى تجربة، كما أن التفاعلية تفكك خطية الزمن الشعري، إذ يصبح النص شبكة احتمالات، وهو ما ينسجم مع مفهوم النص المفتوح عند" إيكو".

3- المستوى السمعي الحركي

تترافق المقاطع الشعرية مع مؤثرات صوتية ونبضات إيقاعية رقمية، يسهم الصوت في تعميق الإيقاع، لكنه لم يعد إيقاعًا عروضيًا فقط، بل إيقاعًا سمعيًا رقميًا، وهذا يحقق انتقالًا من: الإيقاع الوزني، إلى الإيقاع السمعي الإلكتروني، وهو تحول جوهري في مفهوم الموسيقى الشعرية.

4- المستوى الدلالي

تتمحور القصيدة حول اغتراب الذات في الفضاء الرقمي، يتجلى الانزياح الدلالي في الجمع بين مفردات إنسانية وتقنية: الضوء / الشاشة، النقر / القلب، البيانات / الذاكرة

وهذا التهجين المعجمي يعكس تحوّل الإنسان المعاصر إلى كائن رقمي، وهو ما ينسجم مع أطروحات ما بعد الإنسانية

خاتمة

تكشف القصيدة الرقمية عن تحوّل جذري في بنية الشعر ووظيفته وجمالياته، إذ انتقل النص من الصفحة إلى الشاشة، ومن الخطية إلى الشبكية، ومن التلقي السلبي إلى التفاعل المنتج للمعنى، غير أن مستقبل هذا الشكل الشعري في الثقافة العربية يظل رهينًا بمدى تطور البنية الرقمية القرائية، وبقدرة المبدعين على

تحقيق التوازن بين الشعرية والتقنية، فالقصيدة الرقمية ليست بديلًا عن الشعر التقليدي، بل أفقًا مكمّلًا له، يفتح إمكانات جديدة أمام المخيلة الشعرية في عصر الوسائط المتعددة.

خاتمة :

في ضوء المحاور التي تناولها مقياس النص الشعري العربي المعاصر، يمكن استخلاص جملة من النتائج العلمية التي تكشف طبيعة التحولات التي عرفتها القصيدة العربية الحديثة، ومن أبرزها:

- أسهمت المفاهيم الشعرية الجديدة التي نظّرت لها بعض التجارب النقدية والشعرية، ولا سيما عند نازك الملائكة، في إعادة النظر في طبيعة البناء الإيقاعي للقصيدة، حيث أصبح الإيقاع تابعًا للتجربة الشعورية لا قالبًا ثابتًا يفرض نفسه على الشاعر.
- كشف مفهوم الشعر المعاصر لدى الشعراء المعاصرين عن انتقال القصيدة من التعبير الخطابي المباشر إلى التعبير القائم على الرؤيا الشعرية والرمز والإيحاء، بما يعكس تعقّد التجربة الإنسانية في العصر الحديث.
- أظهر موقف الشعر المعاصر من التراث أن الشاعر الحديث لم يقطع صلته بالتراث العربي، بل أعاد قراءته وتوظيفه توظيفًا فنّيًا جديدًا، سواء عبر الرمز أو القناع أو استحضار الشخصيات التاريخية والأسطورية.
- بيّن تناول ملف ما بعد الحداثة في النص الشعري المعاصر أن القصيدة الحديثة أصبحت أكثر انفتاحًا على التجريب والتفكيك وتعدد الأصوات، وهو ما يعكس تحولات الفكر الجمالي في الأدب المعاصر.
- أكّد تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري المعاصر أن القصيدة الحديثة لم تعد بنية مغلقة، بل أصبحت فضاءً يتقاطع فيه الشعري مع السردي والدرامي والتأملي، مما وسّع من إمكانات التعبير الشعري.
- أظهرت دراسة قصيدة النثر والانزياحات اللغوية والشكلية أن اللغة الشعرية المعاصرة تقوم على كسر المألوف اللغوي وبناء دلالات جديدة عبر الانزياح والتكثيف والصورة الشعرية المركبة.
- أبرز تحليل فضاء القصيدة المعاصرة أن النص الشعري الحديث لم يعد يعتمد فقط على البنية الإيقاعية التقليدية، بل أصبح فضاءً دلاليًا وجماليًا تتداخل فيه اللغة والصورة والرمز لتشكّل تجربة شعرية متعددة الأبعاد.

- أكدت دراسة رواد التجديد في الشعر العربي المعاصر أن التحول الحقيقي في بنية القصيدة العربية بدأ مع ظهور الشعر الحر، الذي مثّل ثورة فنية قادها شعراء مثل نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، بعد إرهاصات مبكرة مهّدت لهذا التحول.
- بيّنت دراسة عطاء الشعراء المعاصرين أن التجارب الشعرية الحديثة تنوّعت في رؤاها وأساليبها، حيث عبّر بعض الشعراء عن القضايا الوطنية والإنسانية، بينما اتجه آخرون إلى تعميق البعد الوجودي والجمالي للقصيدة.
- أظهر تناول البيان الشعري أن كثيرًا من الشعراء والنقاد سعوا إلى تأصيل رؤيتهم للقصيدة الحديثة عبر بيانات تنظيرية تحدد مفهوم الشعر ووظيفته الجمالية والفكرية.
- كشفت دراسة القصيدة الرقمية عن بروز شكل شعري جديد يرتبط بالتطور التكنولوجي، حيث أصبح النص الشعري يتداخل مع الوسائط الرقمية والصورة والصوت، مما يفتح آفاقًا جديدة أمام التجربة الشعرية المعاصرة.

وبذلك يتضح أن النص الشعري العربي المعاصر يمثل مرحلة غنيّة بالتجديد والتحوّل في تاريخ الشعر العربي، حيث تداخلت فيه التجارب والرؤى والأساليب، وأسهم ذلك في توسيع آفاق القصيدة العربية وتطوير أدواتها التعبيرية والجمالية.

قائمة المصادر والمراجع

1-الكتب العربية:

1) أبو القاسم سعد الله، أعمال شعرية، دار الأمة، الجزائر، 2002.

2) أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الغرب الإسلامي، ط1، بيروت، لبنان، 1988.

3) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1978.

4) إحسان عباس، بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1969.

5) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، ط2، بيروت – لبنان، 1983.

6) أحمد زكي أبو شادي، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، 1950.

7) أدونيس ، أغاني مهيار الدمشقي، دار العودة، بيروت، ط5، 1988.

8) أدونيس، الثابت والمتحول، دار العودة، ط4، بيروت – لبنان، 1983.

9) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، 1972.

10)أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1985.

11)أمين الزاوي، ليس للكآبة سياج، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006.

12)أنسي الحاج، مقدمة ديوان لن، دار النهار، بيروت، 1960.

13)بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، دار العودة، ط1، بيروت، لبنان، 1960.

14)جابر عصفور، مفهوم الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1995.

15)جبرا إبراهيم جبرا، الحرية والطوفان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1960.

16)حسين حمودة، الخروج من التيه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

17)خليل حاوي، دراسات في الشعر الحديث، دار الثقافة، ط2، بيروت – لبنان، 1975.

18)رمضان حمود، ديوان رمضان حمود، جمع وتقديم: أبو القاسم سعد الله، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1984.

19)سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2005.

20)شكري فيصل، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1978.

21) شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط10، 1997.

22) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط10، 1997.

23) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي – العصر الحديث، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط9، 2005.

24) صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1981.

25) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1996.

26) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الشروق، القاهرة، 1996.

27) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، 1998.

28) عباس محمود العقاد، الديوان في الأدب والنقد، دار الكتاب العربي، ط2، بيروت، 1963.

29) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط1، تونس، 1977.

30) عبد العزيز المقالح، قراءة في أدب اليمن المعاصر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1977.

31) عبد العزيز المقالح، قراءة في شعر البياتي، دار الآداب، ط1، بيروت – لبنان، 1982.

32) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، عالم المعرفة، الكويت، 1998.

33) عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1978.

34) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، دار المدني، ط3، جدة، السعودية، 1992.

35) عبد الله العشي، محاضرات في الأدب الجزائري الحديث، دار الخلدونية، الجزائر، 2009.

36) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة – السعودية، 1985.

37) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية والشعر، دار هومة، ط1، الجزائر، 2002.

38) عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، ط2، بيروت، لبنان، 1990.

39) عبد الوهاب البياتي، الموت في الحياة، دار العودة، بيروت، ط2، 1970.

40) عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، دار العودة، ط1، بيروت – لبنان، 1974.

41) عبد الوهاب البياتي، ينابيع الشمس، دار العودة، ط2، بيروت – لبنان، 1975.

42) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، 1992.

43) علي جعفر العلاق، الشعر العربي المعاصر: قراءات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1997.

44) علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار الشؤون الثقافية، ط1، بغداد – العراق، 1997.

45) غالي شكري، الشعر العربي الحديث، دار المعارف، ط2، القاهرة – مصر، 1978.

46) فخري صالح ،محمود درويش شاعر الارض المحتلة، دار العودة، بيروت، لبنان، 1999.

47) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.

48) كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987.

49) لويس عوض، دراسات في الأدب العربي الحديث، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1983.

50) محمد الماغوط، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

51) محمد الماغوط، حزن في ضوء القمر، دار العودة، بيروت، ط1، 1959.

52) محمد الماغوط، غرفة بملايين الجدران، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 1، 1960.

53) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1989.

54) محمد بنيس، حداثة السؤال، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء – المغرب، 1988.

55) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 2001.

56) محمد سناجلة، الأدب الرقمي: نظرية وتطبيق، دار نينوى، ط1، دمشق، سوريا، 2010.

57) محمد عابد الجابري، نحن والتراث، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 1993.

58) محمد عبد المطلب، بلاغة الخطاب المعاصر، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، القاهرة، مصر، 1998.

59) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، ط5، 2003.

60) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 1992.

61)محمد مهدي الجواهري، ديوان الجواهري، دار العودة، بيروت، ط1، 1982.

62)محمود درويش، أثر الفراشة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2008.

63)محمود درويش، أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي، دار العودة، بيروت، ط1، 1992.

64)محمود درويش، أعمال محمود درويش الشعرية الكاملة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 2005، ج 2.

65)محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، دار رياض الريّس للكتب والنشر، بيروت، ط 1، 1995.

66)مفدي زكريا، اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1984.

67)ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، دار الفكر، القاهرة، 1987.

68)ميخائيل نعيمة، الغربال، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط8، 1982.

69)نازك الملائكة، ديوان عاشقة الليل، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979.

70)نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط5، بيروت، لبنان، 1987.

71)نازك الملائكة، مقدمة شظايا ورماد، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1949.

72)نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات، عالم المعرفة، ط1، الكويت، 2001.

73)نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، ط1، بيروت، لبنان، 1998.

74)نزار قباني، قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، ط4، بيروت – لبنان، 1994.

75)نزار قباني، هوامش على دفتر النكسة، منشورات نزار قباني، ط5، بيروت – لبنان، 1991.

76)يوسف الخال، الحداثة في الشعر العربي، دار الطليعة، ط1، بيروت – لبنان، 1978.

77)يوسف خليف، تاريخ الشعر العربي الحديث، دار الثقافة، القاهرة، مصر، ط2، 1998.

78)يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2009.

2-الكتب المترجمة:

1) أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية: التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

2) تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، تقديم: محمد برادة، دار الكلام، ط1، الرباط، المغرب، 1993.

3) جاك دريدا، في علم الكتابة، ترجمة أنور مغيث، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2005.

4) جان فرانسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي، ترجمة أحمد حسان، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1994.

5) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986.

6) جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1991.

7) رولان بارت، لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1992.

8) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988.

9) سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة زهير مغامس، دار المدى، دمشق، 1997.

10) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1984.

11) فريدريك جيمسون، ما بعد الحداثة أو المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة، ترجمة فالح عبد الجبار، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1999.

12) ميشال ريفاتير، إنتاج النص، ترجمة محمد برادة، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990.

الكتب الاجنبية

1) -. Roland Barthes, Image-Music-Text, Hill and Wang, New York, 1977, .

2) Jacques Derrida, Of Grammatology, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1976.

3) -Jean Cohen, Structure du langage poétique, Flammarion, Paris, 1966, .

4) Jean-Pierre Balpe, La littérature générative, Hermès Science, Paris, 2002.
5) Roberto Simanowski, Digital Art and Meaning, University of Minnesota Press, 2011, .

فهرس المحتويات

مقدمة : ..... أ

المحاضرة الأولى: مفاهيم شعرية جديدة في ضوء رؤية نازك الملائكة 3

أولا: الإيقاع: من هندسة الوزن إلى نبض النفس 3

ثانيا: اللغة الشعرية: من البلاغة إلى الكشف 4

ثالثا: الصورة الشعرية: من التشبيه إلى الرؤية 4

رابعا: التجربة الشعرية: من الجماعة إلى الفرد 5

خامسا: الغموض والرمز: بين العمق والإبهام 5

***تحليل قصيدة كوليرا لنازك الملائكة** 5

أولا: التجربة الايقاعية قصيدة كوليرا 5

1- تكسير انتظام البحر لإنتاج الرعب 6

2- التكرار الصوتي = محاكاة عربات الموت 7

3- اللازمة الإيقاعية وصوت الجنازة الجماعية 7

4- تتابع الأفعال المضارعة = استمرارية الوباء 7

5- الصمت جزء من الإيقاع 8

6- انتقال الضمير من الفرد إلى الجماعة 8

ثانيا: القصيدة بوصفها مشهداً سينمائياً سمعياً بصرياً 8

1- **البناء الدرامي — القصيدة كفيلم لا كنص** 8

2- الصورة السمعية (القصيدة تُسمع قبل أن تُفهم) 9

3- المونتاج الإيقاعي (تقطيع الأسطر = تقطيع اللقطات) 9

4- التكبير والتصغير الصوتي 10

5- الذروة — الانفجار الصوتي الجماعي 10

6- النهاية — الانتقال من المشهد إلى الموقف 10

ثالثا: القراءة النفسية الرمزية لقصيدة الكوليرا عند نازك الملائكة 11

1- رمز الليل — انهيار اليقين 11

2- الصوت بدل الصورة — الخوف من المجهول 11

3- الطريق — رحلة بلا اتجاه 12

4- الجنازة الجماعية — سقوط الفردية 12

5- تكرار كلمة "الموت" — محاولة فهم المستحيل 12
6- النداء إلى مصر — البحث عن معنى جماعي 12
المحاضرة الثانية: مفاهيم الشعر المعاصر لدى الشعراء المعاصرين (عبد الوهاب البياتي ونزار قباني).....15
أولًا: مفهوم الشعر عند عبد الوهاب البياتي.....15
1-الشعر بوصفه معرفة وجودية:.....15
2.-الرمز والأسطورة بوصفهما لغة الفكر: 16
ثانيًا: مفهوم الشعر عند نزار قباني.....16
1-الشعر بوصفه تجربة إنسانية يومية: 16
2-اللغة الشفافة: 17
3-الجسد بوصفه حرية:.....17
4-الشعر والسياسة: 17
تحليل النصوص: 18
أولًا: عبد الوهاب البياتي — قصيدة «الموت في الحياة« 18
1. بنية الرؤية:.....18
2. الرمز والأسطورة داخل النص 18
3. اللغة: -الكثافة لا الوضوح-.....19
ثانيًا: نزار قباني — «هوامش على دفتر النكسة« 19
1. بنية الخطاب: 19
2. اللغة: الشفافية.....20
3. الصورة الشعرية: 20
المحاضرة الثالثة : النص الشعري المعاصر والموقف من التراث.....23
أولًا: أشكال حضور التراث في النص الشعري المعاصر.....23
1. الاستدعاء: التراث بوصفه شاهدًا ثقافيًا 23
2. التوظيف الرمزي: التراث بوصفه لغة 24
3. إعادة الكتابة: التراث بوصفه نصًا مفتوحًا 24
ثانيًا: المواقف الفكرية من التراث.....25
1- محمد بنيس- التراث بوصفه سلطة.....25
2- جبرا ابراهيم جبرا-التراث بوصفه إنسانيًا عالميًا 25

3- السياب — التراث بوصفه دورة حياة.....25
*تحليل نصوص مختارة.....26
1- نموذج من شعر عبد الوهاب البياتي (القناع الصوفي) 26
2- نموذج من شعر أمل دنقل (التراث التاريخي المقاوم) 27
3- نموذج من شعر محمود درويش (التراث اللغوي والرمزي).....28
المحاضرة الرابعة : ملف ما بعد الحداثة والنص الشعري المعاصر 30
أولًا: مفهوم ما بعد الحداثة وتحول المرجعيات 30
ثانيًا: تفكيك المركز وبروز النص الشبكي 31
ثالثًا: التناص بوصفه آلية بنيوية 31
رابعًا: تشظي الذات الشعرية.....32
*تحليل نصوص مختارة.....32
1- أدونيس — تفكيك الهوية 32
2- محمود درويش — قلق المرجع والهوية.....33
3- مفدي زكريا — النص التراثي في أفق قراءة جديدة.....33
4- أمين الزاوي — تشظي المعنى والذات 34
المحاضرة الخامسة: النص الشعري المعاصر وتداخل الأجناس الأدبية.....36
أولاً: تحوّل مفهوم النص في الشعر الحديث 36
ثانياً: النص الشعري بوصفه بنية متعددة الأصوات.....36
ثالثاً: الشعر والسرد -من اللحظة الغنائية إلى الزمن الحكائي- 37
رابعاً: الشعر والدراما- تشكّل البعد المسرحي في القصيدة- 38
خامساً: الشعر والفلسفة- القصيدة باعتبارها تفكيراً- 38
*تحليل نصوص مختارة.....39
1- محمود درويش — القصيدة بوصفها سرداً تاريخياً 39
2- أمل دنقل — القصيدة بوصفها مشهداً درامياً 40
3- أدونيس — القصيدة بوصفها تفكيراً فلسفياً 41
المحاضرة السادسة: قصيدة النثر والانزياحات اللغوية والشكلية 44
أولاً: قصيدة النثر وتحول مفهوم الشعرية.....45
ثانياً: الانزياح اللغوي بوصفه أساس الشعرية 45

ثالثاً: الانزياح التركيبي وبناء الجملة الجديدة 46
رابعاً: الانزياح الدلالي وكثافة الصورة 46
خامساً: الانزياح الشكلي — تحرير بنية القصيدة 47
***تحليل نصوص لمحمد الماغوط**.....47
1- انزياح الرؤية — تحويل الواقع إلى كائن حي 47
2- الانزياح التركيبي — الجملة المقطوعة وبناء القلق 48
3- الانزياح الدلالي — المفارقة وتكثيف المعنى.....48
4- الانزياح الإيقاعي — موسيقى داخلية بدل الوزن 49
5- الانزياح الشكلي — دلالة البياض والصمت.....49
المحاضرة السابعة: فضاء القصيدة المعاصرة 51
أولًا: الأسس النظرية لفضاء القصيدة المعاصرة 51
1-الفضاء في المنظور البنيوي 51
2-الفضاء في أفق ما بعد البنيوية 52
3-الفضاء بوصفه بنية دلالية 52
4-الفضاء الطباعي والبصري.....52
5-الفضاء النفسي والرمزي 53
***تحليل نصوص مختارة عند لرمضان حمود والعقاد**.....53
أولا: تحليل فضاء القصيدة عند رمضان حمود 53
1-1 **البعد الدلالي وبناء الفضاء الحركي**.....54
2-1 **الرمزية المكانية والزمنية في الفضاء الشعري** 54
3-1 **ثنائية الليل والصبح ودلالتها الرمزية** 54
4-1 **الاستعارة والصور البلاغية في بناء الفضاء الشعري** 54
5-1 **البعد القيمي والأخلاقي في الخطاب الشعري** 55
6-1 **الإيقاع الشعري ودوره في تشكيل الفضاء** 55
ثانيًا: تحليل فضاء القصيدة عند عباس محمود العقاد 55
1.1- التحليل الفكري 56
2.2- التحليل البلاغي 56
3.2- التحليل الإيقاعي والصوتي.....57

ثالثًا: المقارنة التركيبية بين حمود والعقاد 58

محاضرة الثامنة: رواد التجديد في الشعر العربي المعاصر 59

أولاً: مفهوم التجديد في الشعر العربي المعاصر 60

ثانياً: السياق التاريخي والثقافي لحركة التجديد 61

ثالثاً: الاتجاهات الأولى للتجديد الشعري 61

رابعاً: نحو ولادة الشعر الحر 62

1/8- البذور الأولى للتجديد في الشعر العربي المعاصر 64

أولاً: مدرسة الإحياء والبعث وبداية اليقظة الشعرية 65

ثانياً: شعراء المهجر وتحرير التجربة الشعرية 65

ثالثاً: مدرسة الديوان ونقد التقليد الشعري 66

رابعاً: جماعة أبولو والرومانسية الشعرية 67

2/8: نازك الملائكة 69

أولاً: السياق التاريخي والثقافي لظهور تجربة نازك الملائكة 69

ثانياً: مفهوم الشعر الحر عند نازك الملائكة 70

ثالثاً: التجربة الإيقاعية في شعر نازك الملائكة 71

رابعاً: البعد الوجداني والإنساني في شعر نازك الملائكة 72

خامساً: أثر نازك الملائكة في حركة الشعر العربي المعاصر 73

سادساً:الخصائص الفنية للغة الشعرية عند نازك الملائكة. 73

سابعاً: تحليل قصيدة الكوليرا 74

1-**الدلالة الموضوعية للقصيدة** 75

2- **البنية الإيقاعية في القصيدة** 75

3- الصورة الشعرية في القصيدة 75

4-**البعد الإنساني في القصيدة** 76

3/8 بدر شاكر السياب 77

أولًا: السياب وريادة الشعر الحر 77

ثانيًا: الخصائص الفنية في شعر السياب 78

1. البعد الإيقاعي الجديد 78

2. البعد الرمزي والأسطوري 78

3. البعد الإنساني والاجتماعي 79

ثالثًا: تحليل قصيدة أنشودة المطر.....79

رابعًا: تحليل قصيدة غريب على الخليج.....80

المحاضرة الثاني عشر : عطاء المعاصرين(الجواهري، مفدي زكريا، ابو قاسم سعد الله، نزار قباني، محمود درويش، ادونيس)83

أولاً: مفهوم عطاء المعاصرين في الشعر العربي 83

ثانياً: التحولات الموضوعية في الشعر المعاصر 84

ثالثاً: التجديد في اللغة الشعرية 84

رابعاً: التجديد في البنية الإيقاعية 84

خامساً: البعد الرمزي والأسطوري في الشعر المعاصر 85

سادساً: العلاقة بين الشعر والواقع 85

أولاً: محمد مهدي الجواهري.....86

ثانياً: مفدي زكريا والشعر الوطني المقاوم 87

ثالثاً: أبو القاسم سعد الله بين الشعر والفكر التاريخي.....89

رابعاً: نزار قباني وتجديد الخطاب العاطفي 91

خامساً: محمود درويش وشعرية الهوية والوجود 92

سادساً: أدونيس ومشروع الحداثة الشعرية 94

المحاضر الثالث عشر: البيان الشعري.....96

أولاً: البيان الشعري بين البلاغة التراثية والرؤية الحديثة 96

ثانياً: الانزياح بوصفه آلية البيان الشعري.....97

ثالثاً: الصورة الشعرية مركز البيان 97

رابعاً: البيان الإيقاعي في القصيدة الحديثة 98

خامساً: البيان الرمزي في شعر الحداثة.....99

المحاضرة الرابعة عشر: القصيدة الرقمية 101

أولًا: مفهوم القصيدة الرقمية 101

ثالثا: خصائص القصيدة الرقمية 102

أ. التفاعلية 102

ب. التعدد الوسائطي.....102

ج. الانفتاح البنيوي 103

رابعا: إشكاليات القصيدة الرقمية 103

خاتمة : 106

قائمة المصادر والمراجع 108

فهرس المحتويات..... **127**