# قصيدة النثر من ( البيت الواحد ) إلى ( الومضة)
# (المصطلح والإشكالية – التطور الخارجي – التغيير الموسيقي )


**م. د. بيداء عبد الصاحب عنبر الطائي**

**جامعة بغداد / مركز البحوث التربوية والنفسية**


**Prose poem from (one house) to (flashing) "Problematic Terminology - External Evolution – Music Change"**


**Dr. Abd al-Saheb Al-Taie**
**University of Baghdad - Center for Educational and Psychological Research**

## ملخص البحث:

مثلت القصيدة العربية، بقالبها القديم، النموذج في خصائص الشعر من حيث البنية والموضوع، حتى اعتمدت الحافظة العربية على الأذن الموسيقية، فكان الوزن والقافية أساس الصورة الموسيقية في ذلك الأنموذج. وجاءت محاولات التجديد بالهجوم على البنية القديمة للقصيدة وبعض أساليبها وصورها، فظهرت إرهاصات تلك المحاولات لمواكبة التطورات الحاصلة في المجتمع وعلى مختلف الأصعدة. وكان التحول والانتقال من الضعف والركود الذي أصاب الوضع العام، ووضع الأدب والشعر على وجه الخصوص مع جماعة الإحياء، لا سيما مع محمود سامي البارودي الذي عاش مرحلة الضعف العربي، فطرح موضوعة الذات والهوية وفتح بوابة الشعر على الماضي العريق، ليس من باب التقليد، بل من أجل أن يستعيد الشعر عافيته بعد ما أصابته الركة ودخلت عليه شوائب كثيرة، وكانت لتجربة البارودي في المنفى دورا كبيرا في حركة التجديد في القصيدة العربية. أما التجديد الحاصل بسبب التأثر بالآداب الغربية، فقد حصل على يد خليل مطران الذي فتح الشعر على الباب الفرنسي، فجدد موضوعات الشعر وأساليبه، وأدخل الإيقاعات السردية والدرامية. ولم يتوقف التجديد في موسيقى الإطار الشعري، وانتقل الشعر العربي بعد الحرب العالمية الأولى من برجه العاجي إلى الاهتمام بالشعب وهذا ما أتضح عند جماعة أبولو والمهجر، فبرز على الساحة الأدبية الشعر الوجداني وتكسرت نمطية الإيقاع فظهرت الأوزان الخفيفة والإيقاعات السريعة والتناوب الإيقاعي، وتجسد ذلك بالموشحات والرباعيات والمزدوجات، ثم بعد ذلك حصل التحول النوعي في النصف الثاني من القرن العشرين على يد رواد الشعر الحر في أواخر الأربعينات في العراق. ولم يقف تجديد الشعر عند هذا النمط من القصيدة، بل ظل في حركة مستمرة، وبرزت على الساحة الأدبية قصيدة النثر وما أحدثته من ضجة نقدية، ثم بعد ذلك جاءت قصيدة الومضة، كل تلك المراحل من التحولات الحاصلة على القصيدة القديمة بلورت بشكل أو بآخر، الرؤية الجديدة للواقع المتغير، فآثر الشعراء الشكل على المضمون ما يبيّن نفورهم من الأنموذج القديم. إن القصيدة العمودية قطعت شوطاً طويلاً في التنوع والتجديد، وهذا الأمر أصبح من البديهيات المسلم بها، إلاّ انه ما أريد إثباته في هذا البحث أن التجديد وضع الشاعر أمام مصداته المتعددة، حتى نشأت القصيدة الومضة في أحضان قصيدتي التفعيلة والنثر. لنكتشف أن قصيدة الومضة هي نفسها قصيدة البيت الواحد، بحلّة جديدة، وهذا ما سيتم توضيحه عبر مطالب البحث الثلاثة، وهي: إشكالية المصطلحات.التطور الخارجي: اللغة – الدلالة.التغيير الموسيقي.

وأنهيت البحث بخاتمة وضعت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها.


**Research Summary :**

The Arabic poem, in its old form, represented the model in the characteristics of poetry in terms of structure and subject. The Arabic portfolio was based on the musical ear. The weight and the rhyme were the basis of the musical image in that model. Attempts to renew the attack on the old structure of the poem and some of its methods and images, and showed the ambitions of those attempts to keep pace with developments in society and at various levels. The transformation and transition from the weakness and stagnation of the general situation, and the development of literature and poetry in particular with the revival group, especially with Mahmoud Sami Baroudi, who lived in the Arab weakness, put the subject of self and identity and open the gate of poetry to the past, In order to restore the hair after the impact of the knee and entered many impurities, and the experience of Baroudi in exile a major role in the renewal movement in the Arabic poem. The renewal due to the influence of Western literature, was obtained by Khalil Mtran, who opened the hair on the French door, He renewed the themes of poetry and asked And moved the rhythms of narrative and drama. The renewal did not stop in the music of the poetic framework, and the Arabic poetry after World War I moved from its ivory tower to the attention of the people and this is what was revealed by the Apollo group and the Diaspora. The literary scene was the emotional poetry and the rhythm was broken. And rhythmic rotation. This was reflected in specimens, quartets and doubles. Then, in the late second half of the ٢٠th century, the qualitative transformation took place in the late ١٩٤٠s by the pioneers of free verse in Iraq. The renewal of poetry did not stop at this style of the poem, but remained in a continuous movement, and emerged on the literary scene of the prose poem and the resulting uproar, and then came the poem of flash, all these stages of the transformations of the old poem crystallized in one way or another, Of the changing reality, poets influenced the form on the content, which shows their aversion to the old model.

## المطلب الأول: (نظرة في المفاهيم).

كانت لقصيدة البيت الواحد أهميتها الكبيرة عند النقاد القدامى في مرحلة التأسيس لقواعد الشعر والتنظير له، فعندما سُئل ابن الزبعري عن سبب تقصيره لأشعاره أجاب قائلاً: «لأن القصار أولج في المسامع وأجول في المحافل»[١]. حتى بدا عندهم بأن المقطعة الشعرية كالبيت الواحد في تحقيق المغزى الحقيقي للشعر والتعبير عن تجربة الشاعر بايجاز. ومن هنا فإن البيت الواحد في مفهومهم هو «الذي يتضمن جوهراً شعرياً سواءً تمثل في صورة فنية رائعة أو بيت شعري يحمل ذات الشاعر ومعاناته»[٢]. ما يعني اختزال تجربة الشاعر في بيت واحد يعكس صورة مكثفة.وتعد قصيدة الومضة شكلاً شعريا أو أسلوبا بنائيا حاز على اهتمام النقاد في العصر الحديث، له من الخصائص

ما يميزه عن القصيدة الطويلة، كالتكثيف والإيجاز والإدهاش وقوة الإيحاء، ومثل هذه الصفات لا يمكن لها أن تأتلف وأن تلتقي دفعة واحدة إلاّ في إطار بنية القصيدة القصيرة[٣]. وقد تكون هذه القصيدة سطراً واحدا أو جملة واحدة تذكرنا بوصف القدامى للبلاغة بأنها لمحة دالة، ويمكن أن تكون مجموعة مقاطع تنقل لنا مجتمعة موقفاً شعورياً واحداً[٤]. ولعلّ التطور الفكري والحضاري الذي أصاب المجتمع حذا بالشعراء البحث عن أسلوب وشكل شعري جديد يؤمن الاختصار والإيجاز في أغلب مجالات الحياة بما يعكس رؤية الشاعر «فقصيدة الومضة قصيدة رؤيا، الأمر الذي يجعل منها قصيدة خاطفة تتنامى بأسلوب السرد المونتاجي، وتكتمل بذروة الختام، لكنها تهتم بالقول التعبيري والتركيز على الفكرة الشعرية وتناميها»[٥] وهنا تأكيد أيضا على الاختزال والتكثيف.وتعرضت قصيدة الومضة إلى إشكالية المصطلح، فمن الأمور المسلم بها أن يواجه أي شكل شعري جديد آراء كثيرة تجعله في موضع القبول أو الرفض، وهذا أمر يرجع إلى التباين في النظرة إلى التباين في النظرة إلى العملية الأبداعية. فعز الدين المناصرة أصرّ على تسمية هذا الشكل من الشعر بـ (قصيدة التوقيعة) التي تتميز من وجهة نظره بالكثافة، الأمر الذي جعل من نص التوقيعة يميل إلى الإدهاش البصري أو اللغوي، ولعل هذا ما أحدث خلطا بين التوقيعة المكثفة وبين القصيدة القصيرة، فالطول والقصر في عدد السطور لا يؤكد الكثافة لأن الكثافة والتركيز قد يكونان في قصيدة نص طويل وقد لا يكونان في نص قصير [٦]. وهذا يجرنا للحديث عن مدى مطابقة مصطلح التوقيعة مع هذا الأسلوب الشعري (الومضة) والتي هي «بنية مكثفة التعبير ملبية الإختصار الزمني ومحققة النحوية البنائية بغية التوصيل بأقصى سرعة»[٧]، ما يجعل من قصيدة النثر قصيدة قصيدة تمتاز بالإيحاء والتكثيف حتى أطلق النقاد عليها تسميات متعددة، كالنثيرة، والتوقيعة، والخاطرة، وكلها تتفق على وصفها بالإيجاز والتركيز والكثافة وقوة الإيحاء. وحفل تراثنا الشعري بالكثير من الصياغات والأشكال الشعرية، التي كان لها دور في التطور الشعري، كالمقطعات، والرباعيات، والموشحات وغيرها، لاسيما المقطعات التي عُرفت بسمات كالإيجاز والتكثيف والإشارة وغيرها، فكل منها يقوم على وحدة الموضوع وقصر النص واختزال مفرداته وتكثيف دلالاتها، وهذا ما يعني وجود تشابه كبير بين المقطعة والومضة ؛ فالمقطعة تعالج موضوعا ما أسلوبيا وصوريا وموسيقيا، بحيث يشعر المتلقي بإتمام فكرة هذا الموضوع دون الحاجة إلى أبيات مضافة. على الرغم من إن عدد الأبيات التي تستغرقها المقطعة غير محدد، وهي تتراوح بين السبعة والعشرة – بحسب رشيق القيرواني– الذي يرى أنه «إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة.. ومن الناس من لا يعد القصيدة إلاّ ما بلغ العشرة وجاوزها، ولو ببيتٍ واحد»[٨]. أما البيت الواحد فقد سمته العرب يتيماً، وإذا بلغ الشعر البيتين أو الثلاثة، فهو نتفة[٩]. فعلى الرغم من إشكالية المصطلح إلاّ إنها تقارب المفهوم الحديث إلى حدً بعيد. نخلص من ذلك: أن الشعر بأنماطه وأشكاله كلها يعد سلسلة واحدة تبدأ من حيث تنتهي، ما يعني أن فكرة الومضة متأصلة ومتجذرة في الشعر العربي القديم، متمثلة في

قصيدة البيت الواحد. وقد وظف شعراء قصيدة النثر، الومضة، في أشعارهم توظيفاً يعتمد في الأساس على فكرة الإيجاز والتكثيف، كما وظفها أيضاً شعراء التفعيلة؛ ما يعني أن الومضة تستدعي قدرة فنية، واختزال العاطفة والانفعال بأقل قدر ممكن من التعبيرات. وهذا يعني أن الشاعر الواحد يمكنه كتابة الومضة ضمن أشكالها الثلاثة (الومضة العمود – الومضة التفعيلة – الومضة النثر).ونضجت قصيدة الومضة بتجربتها الجديدة في العقد التسعيني عند شعراء تميزوا في معالجتها، ولعل تلك التجربة تزامنت مع ظهور قصيدة شعر إيمانا منهم بأن قصيدتهم تمثل رؤية جديدة تستمد مقوماتها من جسد القصيدة الموروثة بروح جديدة.

## ***المطلب الثاني: (التطور الخارجي في شكل القصيدة).***

**أولاً– اللغة:**

بدأت ملامح الاهتمام الأول باللغة الشعرية في النقد العراقي الحديث بعد النصف الثاني من القرن العشرين، وظهر هذا الاتجاه في الاهتمام بالمعجم النقدي للناقد العراقي أولاً، وتطور هذا الاهتمام فيما بعد إلى أهمية اللغة وعلاقتها بالصورة والخيال والموسيقى، ضمن فضاء الاشتباك الحاصل بين المناهج النقدية في النقد العراقي الحديث على وجه الخصوص. أن لغة الشعراء كانت تتفاوت في بناء الألفاظ، ورصف المعاني، وطريقة عرض الأفكار داخل سياق الجملة الشعرية، ويؤكد وجود شعراء كان لهم الفضل في السبق والابتكار في اللغة، والمعاني، والصور الشعرية، وبذلك شكل النقد الأدبي في النصف الأول من القرن العشرين جزءاً من الوعي الجديد، الذي تنبه إليه الأدباء العراقيون، ولا يمنع ذلك طبيعة فهمهم له، من أنه يبحث عن الجوانب السلبية في العمل الإبداعي، وهذا ما ضيّق من مجالات تأثيره في مرحلته، ولاسيما في ميدان لغة الشعر، وربما عكس هذا التوجه سمةً خاصة بالأدب العراقي، ونقده، في تلك المرحلة، فهما قد برزا في ظروف سياسية واجتماعية لم تكن المناقشة الهادئة وتبادل الرأي من سماتهما، فكان النقد تشهيراً بعيوب النص وصاحبه، فلم يستوعبوا إلا جانباً ضيقاً من حدود النقد والانتقاد من دلالة هذين المصطلحين المتداولين بالمعنى المعاصر لاصطلاح النقد(١٠)، وهو ما يمثله هذا الاتجاه النقدي من حيث خصوصية التعامل النقدي مع النص وصاحبه. وبذلك أخذت اللغة تشكل موضع اهتمام أكثر النقاد، فهي الأداة الإجرائية المعّول عليها في الخطاب النقدي؛ لكون هذا الاتجاه امتداداً طبيعياً محاكياً لطريقة النقد العربي القديم،إذ كانت بدايات ظهور النقد العربي القديم لغوية معتمده على الأدوات الرئيسة التي تشكل اللغة الشعرية التي تتمثل في (**النحو، الصرف، العروض**)، فهي التي تعني السلامة الشعرية في تقويم النص الشعري، التي كانت تبنى عليها نظرية (**عمود الشعر العربي القديم**)، بوصفه القاعدة المعيارية للقصيدة العربية القديمة. واللغة الشعرية ضمن هذه الرؤية أصبحت حجر الأساس عند الناقد، من حيث كونها تمده بالوسائط والأدوات التي تسهل عليه الوقوف على أدبية النص، واستخلاص القيم الإبداعية والفنية، للاقتراب من الموضوعية التي

ينشدها النقد في تقديم ثوابت معيارية لإصدار العديد من الأحكام النقدية[١١]، ومن هنا نجد أن العلاقة بين الناقد واللغة أضحت علاقة وطيدة، بوصفها – أي اللغة– المادة الأولى التي يتعامل معها الناقد ويبني على أساسها نصه النقدي؛ لان الوقوف عليها ومعرفة أسرارها الجمالية في الحقل الشعري الذي يختلف عن الحقل النثري يساعده على كشفها ومعرفة خصائصها الإبداعية في «رعاية صفة المخالفة في الاستخدام الفني للغة، هذه المغايرة أو الانحراف على نحو معين عن القواعد والمعايير المثالية التي تحكم اللغة العادية»[١٢]. ويبدو أن هذا الاتجاه يتجه نحو المعيارية (اللغوية– البلاغية) في التقويم النقدي، فهو لا ينطلق من فراغ، وإنما ينطلق من أساس تراثي في التعامل النقدي مع اللغة على مستوى المفردة، والتركيب، والجملة، والاهتمام بالنحو، والفصاحة، والصورة والخيال، ومشكلات اللغة من ناحية العقم، والركاكة، والاضطراب، ويحرص على الأصالة اللغوية في محاولة تأكيد ضرورة التطابق التام بين الشاعر ولغته الشعرية، بوصف الأدب أداة الحياة، وإن القصيدة هي بالأساس انعكاس لصورة الواقع. وتُظهر لنا هذه الرؤية إن الناقد ينظر إلى اللغة الشعرية من خارج النص، وليس من داخله، لذا فهي رؤية معيارية، تهتم بالشكل، واللغة وقواعدها، وكيفية البناء، والربط، والاستقامة اللغوية في الصورة، والخيال، والموسيقى، فضلاً عن الاهتمام بالجانب البلاغي، بعد أن تشترط للشعر لغته الخاصة التي «تتطلب منها أن تكون مستوفية للشروط التي اشترطوها لتستقيم في مكانها جميلة نضيرة، وهو بحكم قيوده محتاج إلى العمل والنظر وكدّ الذهن، والى نوع من الاصطفاء والاختيار»[١٣]؛ ونلحظ من هذا الرأي أنه يتطلب من اللغة أن تتحدد بقيود تجعلها تقترب من المعيار السلفي عند العرب القدامى، من حيث الاهتمام بجزالة المفردة، وسبك العبارة، وقوة التصوير، والاهتمام بالمجاز، ودلالته، وقدرته على التأثير والتلاحم بين عناصر اللغة، والمعنى، والموسيقى، بوصفها المهيمنات الأساسية؛ لتكوين البنية الشعرية على وفق المنظور البلاغي العربي القديم المتفق عليه منذ القدم. وفي ظل هذا المنظور التراثي النقدي للغة الشعرية، والمصطلح عليه بـ **(التأسيس)** تتحدد طبيعة اللغة الشعرية أو مفهومها بأنها «حالة نظم الكلمات بما يجعلها زاخرة بالدلالة، هذه الدلالة تنبجس من تراوح علاقة الحقيقة بالمجاز من جهة، والبناء بالإيقاع من جهة أخرى»[١٤]، وهي بذلك الصنيع تحاكي نظرية **(النظم)**، لعبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) وتنهل منه؛ لتؤكد فكرة الأصالة، والعروبة في اللغة المأخوذة من المعجم النقدي السلفي، الذي يقوم على نوع من التناسب بين الشكل والمضمون، والاهتمام بالقاعدة النحوية في تأدية المعنى، من حيث توخي معاني النحو، وملاءمة اللفظ لمعنى اللفظة التي تليها، وما لها من دور كبير في طرق أبواب البلاغة العربية القديمة.ولا يخفى على أيّ باحثٍ إن الشعر ظاهرة لغوية في وجودها الأساسي، واللغة تكون بهذا المعنى النقدي هي جوهر الشعر، وغايته، ولا سبيل إلى معرفته إلا من جهة اللغة التي تمثل عبقرية الشاعر، في طريقة الاستعمال على وفق المنظور النقدي المعمول به، وبذلك يكون الشعر في الأساس فاعلية لغوية، عند

أعلام هذا الاتجاه، فجوهر اللغة الشعرية يقوم بالأساس على اللغة التي تبدأ بالأصوات مروراً بالمفردة، وانتهاء بالتركيب. لذا نجد أن هذه الرؤية النقدية بعامة ترغب في المحافظة على ديباجة اللغة العربية من خلال جزالة القديم يرتبط بالحاضر الشعري، لخلق لغة شعرية متزنة أصيلة، مخلصة للغة العربية وقواعدها وأصولها النحوية والشعرية التي تنصب فيها المكونات الأساسية للخطاب الشعري في بناء لغوي يستعمل كل إمكانات اللغة الموسيقية والتصويرية والإيحائية، والدلالية لينقل إلى المتلقي خبرة منفعلة بالحياة[١٥]، ونتلمس من هذا الحديث أن هذه النظرة النقدية لا تؤكد دور اللغة وحدها في مفرداتها أو تراكيبها، لان وراء كل تركيب نحوي معين، يكمن معنى خاص به يصاغ ضمن دلالة وتصوير معينين مرتبطين بالحياة، إلا أن دور اللغة يعدّ مركز الاهتمام أو البؤرة في توجه هذا الانطلاق بعد أن يتم «الانتقال من الفكرة إلى الكلمة خلال المعنى، ففي كلامنا يوجد دائماً التفكير الخفي؛ الأصل الفرعي»[١٦]، وهذا الأمر يتطلب استعمال اللغة استعمالاً خاصاً، لكن بدرجة من السلامة التي لا يستطيع فيها الشاعر الخروج عن أسس أو قواعد عمود الشعر العربي عند العرب.من هنا بدت ملامح هذا الاتجاه النقدي في النظر للغة من حيث كونها جوهر الشعر وغايته و وسيلته في أداء المعنى، في صورة كونها رمزاً للواقع وانعكاساً له تتمثل في صورة الكلمات التي تمتد مع خيط المؤدية لمعنى أو فكرة ما يتوجه إليه النص بالاستخدام الخاص لفاعلية اللغة فهي تحتاج إلى إمعان ودراسة وترقب مستمرين، ولاسيما أن اللغة هي «الظاهرة الاولى في كل عمل فني يستخدم الكلمة أداة للتعبير»[١٧]، لقد كان هذا الانطلاق والتوجه النقدي مواكباً للنظرة النقدية القديمة في التعامل المباشر مع اللغة، من حيث كونها مفردة لغوية أو صوتية أو تركيبية أو تصويرية، يتعامل معها الناقد تعاملاً معيارياً فهي المحك الأساس في التعامل النقدي مع الشعر على وجه الخصوص، إلا أن ذلك كله يكاد يجري في ميدان لغوي واحد متمسك بمقومات اللغة العربية الفصيحة ولا يفرط بها، مما يؤدي إلى بقاء بصمات التعامل مع التراث النقدي واضحة المعالم، فيما يأتي من أجيال ويظهر من أساليب الكلام فيها [١٨]. ويرتسم هذا المفهوم النقدي المحافظ بكون الشعر أكثر المجالات الإبداعية انتماءً إلى الماضي، ومحافظةً على أصوله، لأنه يعبر عن الذات الإنسانية ضمن تجربة نفسية ترتبط بواقعها الذي يمنحها سمات تعبيرية خاصة، تتردد عبر مواقف لها ملامحها التاريخية التي تتصف حيناً بالتكرار أو التقليد، أو المحاكاة، أو التمسك بالقاعدة، فيسعى إلى تغذية لغة الشعر من الموروث، ويأخذ من الماضي النقدي الشيء الكثير في صورة المقاربة النقدية، للنقد العربي القديم، ومد جسور التواصل والتلاقح الثقافي والمعرفي بين ذات الناقد والشعر في صورة جديدة تقوم على أساس المحاذاة للماضي ومحاكاته. وعليه بدا هذا التوجه النقدي عند معظم نقاد هذه المرحلة توجهاً محافظاً، يحرص على المحافظة على طبيعة اللغة الموروثة، والمرحلة السياسية، العربية من الضياع؛ لكون الشاعر وريثاً لعطاء أدبي زاخر أقام عمله الشعري عليه، فأحبه وأعجب فيه وتعلمه، فليس غريباً أن يجد في

لغته التي يكتب بها شيئاً من آثار الماضي، لما يفصح عن صلة الشاعر والناقد به، وعلاقتها بالتوجهات الشعرية الجديدة المواكبة لروح العصر[١٩].ونتلمس في هذا الاتجاه النقدي، أنه يحاول تحديد الرؤية النقدية في المجال التطبيقي ضمن حدود الشعر العمودي، الاحتذاء بالماضي الذي لا يبارحونه ولا يخرجون عن أصول **(عمود الشعر العربي القديم)**، ونظرية **(النظم)**؛ فاستمدوا أساليبه في الاطار الشكلي الذي يعبر عن صلة عميقة نجدها في الشكل أكثر مما هي في المضمون، برصد الظاهرة اللغوية والموسيقية والتصويرية والدلالية، ضمن مسار المقاربة النقدية التي تتجه إلى تأصيل الواقع العربي على وفق التحديد الزمني لهذه الرؤية في صورة الامتداد التقليدي في التعامل مع هذا التراث ؛ ليصبح هذا التعامل مع هذه القضية مبنياً على قواعد وأسس موضوعية محددة من صميم عمق التاريخ وعروبة النقد، إذ يستمد كل آفاق المعرفة النقدية من التراث العربي الإسلامي؛ ليعكس روح القومية العربية وكيفية الاعتزاز بها. وبعد أن «قلّت عناية النقاد باللفظ لانشغالهم بالمضمون وانصرافهم إلى الصور الجديدة التي بهرتهم»[٢٠]. تحدد مجال هذه الرؤية بأنها تقوم على تقديم نقد «يقوّم ويهدي ويرشد إلى سواء السبيل، بعد أن كثرت الأغلاط اللغوية، وشاعت أساليب جديدة، لا تمت إلى اللغة الأصيلة بصلة، بل هي تقليد لشعراء الغرب ونقاده و إسراف في التجديد»[٢١]، فهي رؤية تدعو لانبثاق الماضي النقدي من جديد، والعودة إلى أحضانه، بعد أن اتجه الشعراء والنقاد إلى الرؤية الغربية، وأهملت الرؤية النقدية العربية الأصيلة المأخوذة من صميم العربية الخالصة؛ إن هذه النظرة كانت منبثقة من الصميم العربي، وذلك لعدم توظيف نقاد هذه الرؤية لأسس النقد الحديث ومناهجه، كما أن النقاد في العصر الحديث قد قلت عنايتهم باللفظ، لانشغالهم بالمضمون والتصوير، فضلاً عن عدم اكتمال أدواتهم النقدية المتصلة بالتقويم اللغوي التي لا تتعدى ما عرفوه من كتب النقد القديم، والبلاغة العربية [٢٢]. ولا يختلف اثنان على أن اللغة هي أداة الشاعر التي يترجم بها ما يدور في نفسه من مشاعر وانفعالات وتجارب ؛ فالشعر ما هو إلاّ «وسيلة يفلسف بها الإنسان ذاته... وظلّ التعامل مع اللغة لتؤدي مهمة الكشف عن كوامن الذات وإبرازها أمام الآخر، بل أمام الذات نفسها»[٢٣]. فأدرك الشاعر الحديث أهمية التجديد في اللغة، بما لها من إمكانات وما تحمله من أسرار عميقة للخلق والإبداع، يقول أدونيس: « لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق، فالشعر مسارا للعالم وليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء يعبّر عنه وحسب، بل هو الشخص الذي يخلق أشياء بطريقة جديدة»[٢٤]. وبعد أن مرت القصيدة الجديدة بمراحل التجديد المعروفة، احتاجت بالضرورة تغيير لغتها الكلاسيكية القديمة، فبحثت عن بديل للغة الشعر العمودية. ويتضح لنا بعد مراجعة الكتب النقدية العراقية الحديثة، إن هناك تطوراً نوعياً ملحوظاً في ترسيخ **(أسس شعرية جديدة)** للغة الشعرية، نتيجة لتطور المقاييس النقدية، وتباين المواقف النقدية لدى النقاد في النظر إلى اللغة الشعرية، وكان تطورها تدريجياً لا بدّ من النظر إليه من عدة جوانب واتجاهات مختلفة، فكل جانب يوحي ويشير إلى

معنى، أو فكرة، أو دلالة، والانزياح عمّا ما هو مألوف ؛ كونها أصبحت لغة غير تقليدية لأنها لا تُفهم، ولا تُعرف إلا من خلال تعدد القراءة، والتأويل، والتقويض، ولم تعد تشير إلى ما يقوله الشاعر فقط؛ بل أضحت لغة ناطقة بصوغها اللساني الجديد الذي لا يفهم إلا من خلال المشاركة الوجدانية والفعلية في فهم العبارة الشعرية، بوصفها تجسيماً حياً للوجود فهي لغة التجربة الحية، لاسيما أن هناك فهماً خاصاً يقتضي عدم الفصل بين الدلالتين الخارجية و الانفعالية للكلمات المرتبطة بها، فهما عنصران مهمان في التجربة الشعرية [٢٥].و شكلت قضية اللغة الشعرية محور النتاج النقدي لدى الشاعر والناقد الحديثين ضمن مسارات الحداثة وما بعد الحداثة كونها تحمل أكثر من المعنى، فهي تعكس صورة النص وطاقته الإبداعية لدى الشاعر والناقد، وتعكس مؤثرات السياق الخارجي؛ وبسبب التحولات السريعة المفاجئة التي أحدثتها حركة الحداثة الشعرية وما بعدها، نتيجة الشغف بالتجديد، والتجريب، والتحديث، ضربت الحركة الشعرية رواقاً من الحيرة حول النقد والناقد في مسألة اللغة الشعرية. وكانت أكثر الدراسات النقدية التي واكبت هذه الحركة تتجه نحو التنظير النقدي الوصفي لها، وتمثل ذلك في النتاج النقدي لعدد من النقاد.

**ثانياً- الدلالة:**

تعد الصورة من مكونات العمل الشعري الأساسية، فهي بحسب جابر عصفور: «الجوهر الثابت والدائم فيه»[٢٦]، كما أنها ترتبط بالتجربة الشعرية لأنها «طريقة من طرق التعبير ووجه من أوجه الدلالة»[٢٧]. وعندما فرضت بعض القيود أو القوالب في القصيدة العمودية، كانت الصورة لا تخرج عن إطار البيت الشعري ولا تتجاوز أبعاده المألوفة، فهي واحدة كلية محصورة بمظاهر البلاغة العربية من تشبيه واستعارة وكناية. وهذا يعني انها كانت عبارة عن علاقة جزئية بين مشبه ومشبه به، وبعد أن كان المفهوم القديم للصورة قائما على صلة التشابه بين الشعر والتصوير، والرسم والتخيّل، وعلى الاهتمام بالأشكال البلاغية[٢٨]، فقد تعددت مفاهيمها وتنوعت في العصر الحديث، وأصبحت «هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية في آن»[٢٩]، فهي في أبسط معانيها: «رسم قوامه الكلمات»[٣٠]، ومن ثم أصبحت بشكل آخر في القصيدة الجديدة بعد أن تحررت من قيودها القديمة وتخلصت من وحدة القافية. وعُدت الصورة الملمح الرئيس والمميز للحداثة بما احتوته من عناصر الدهشة والمفارقة والانزياح بحيث أفسحت المجال للمتلقي أن يقرأ النص الشعري قراءات مفتوحة، بعد أن كانت في قصيدة البيت الواحد تمثل صورة كلية متتابعة. وعليه فإن قوة الشعر تتمثل في «الإيحاء عن طريق الصور الشعرية لا في التصريح بالأفكار المجردة ولا المبالغة في وصفها، تلك التي تجعل المشاعر والأحاسيس أقرب إلى التعميم والتجريد منها إلى التطوير والتخصيص»[٣١]. ويرى جان كوهن أن وظيفة الصورة هي التكثيف، فالشعرية هي تكثيفية اللغة، والكلمة الشعرية لا تغير محتوى المعنى، وإنما تغير شكله، إنها تعبر من الحياد إلى التكثيف، فهي من

الناحية البنيوية شمولية، ومن الناحية الوظيفية تكثيفية، إنها إذن شمولية لكي تتكثف[٣٢]، فإذا كانت الشعرية تكثيفاً للغة فان الصورة الفنية تكثيف للشعرية، وهذا المقترب أدنى إلى طبيعة الصورة الفنية في الشعر الحديث لا سيما في قصيدة التفعيلة أو الشعر الحر. ومن المعروف أن النقد الحديث يذهب إلى أن النص يتشكل في ضوء علاقات الحضور والغياب، فعلاقات الحضور هي علاقات تشكيل وبناء داخل النص، أي ما يرتبط به النص من العلاقات المبنية على الأسس النحوية، واللغوية، والصرفية، والبلاغية، والفنية بين الكلمات والجمل بعضها بالبعض الآخر، في حين أن علاقات الغياب تتصل بالمعنى وترميزه بصورة أوسع مما يدله الدال على المدلول من معنى واضح. ووصل الوصف الدلالي في ضوء المناهج الحديثة إلى درجة الإسراف والغلو في دراسة البنيات الداخلية للنص، وعدم الاكتراث أن للمعنى دلالة معينة ثابتة، ورفض الاعتراف بدور الوعي وأهميته، والمفاهيم العرفية، والدلالات الخارجية في تشكيل الخطاب الأدبي، ومحاولة تغييب المواقف الأيديولوجية والسوسيولوجية التي تلحظ في النص، الأمر الذي أفضى الى تعتيم العلاقة بين العلامة اللغوية ومرجعها، وبين النص ودلالته، وبين المبدع العربي وواقعه، وقد قاد هذا الأمر إلى تصاعد كثافة مستويات الغموض، والإبهام، والتعقيد في الخطاب الشعري العربي الحديث مما خلق أمام البحث الدلالي، والنقد الأدبي إشكالات منهجية وإجرائية[٣٣]. وحاول الناقد ضمن مساره الموازن رصد الإفادة من الرمز والأسطورة في تحديث الدلالة والتوسيع في اللغة الشعرية، من منطلق أن الأسطورة هي فن مجازي قائم على التخييل، والتصوير، فضلاً عن عقد أوجه المشابهة بين الماضي، والحاضر في لغة أسطورية قادرة على اجتلاب دلالة الماضي، وانبعاثها من جديد تحت ظلال اللغة الشعرية المستحدثة التي امتدت من لغة الحياة اليومية إلى لغة الرمز والأسطورة، وذلك بفضل النزوع نحو الواقعية، وتأثير التجربة الرومانسية العالمية، والهرب من الذاتية والغنائية السائبة، نحو روح الجماعة المعبر عنها في الأسلوب الرمزي والأسطوري. ووجد الناقد الموازن في دراسته للبنية الدلالية أن الشعراء قد تجاوزوا التوظيف السائد، واتجهوا نحو الرمز، والأسطورة والانتفاع منهما دلالياً ؛ بزيادة التكثيف اللغوي، والرغبة في اتساع غموض اللغة ودلالتها، فضلاً عن التفرد في درجة الإيحاء الشعري، لتبدو لغة الشعر ودلالتها كأنها لغة قصص، أو مسرحيات، أو روايات، أو أساطير بدرجة شعرية عالية تتحقق فيها الشروط الجامعة لبنية النص، إذ يتحول غموض اللغة وغرابتها إلى شيء جمالي نفسي جديد تبتعد فيه اللغة عن الإبهام والانغلاق نحو الانفتاح والتشظي في الدلالة، وتعلق التناول النقدي بهذه المسألة من ناحيتي البناء والمضمون الشعريين اللذين هما على تماس مباشر في تأدية المعنى، ووضوحه، وغموضه، والإيحاء به[٣٤]. ومن هنا شغلت مسألة التجديد الدلالي مساحة واسعة تتصل بقضية التجديد الشعري على مستوى اللغة والمضمون ضمن محاور الاتجاه النقدي الموازن، بسبب محاولات التجديد المتعلقة بالأسس الفنية لبناء اللغة الشعرية فكان محور النقاش يتمثل في دور اللغة ودلالتها، وفاعلية المفردة

والتركيب في السياق الشعري، وطاقتها التعبيرية والدلالية، ودرجة الغموض، والإيحاء، والتكثيف فيها من منطلق التوسيع في حدود المفردة الشعرية وجعلها أكثر قدرة على النماء، والابتكار، والتصوير في المجالين المجازي والرمزي؛ الغرض منه هو إحداث قوة التأثير عند المتلقي، وليس محاكاة اللغة القديمة وتقليدها، إلا أن التراث لم ينفصل عنهم في حُسن الأخذ و الاختيار، والانتقاء اللغوي من المفردة، والتراكيب، والصياغة الشعرية للغة الشعرية، فقد كان ميدان الإفادة منهما هو إدخال التجربة الشعرية في صورة رمزية[٣٥]، لا سيما أن الأسطورة وسيلة فنية تتيح للشعر قوة التأثير والتعبير بلغة تصويرية[٣٦]، واتجهت صوب مناطق الرمز والأسطورة بوصفها مهيمنات مجازية متعارف عليها مسبقاً أخذت تشكل بنية الكلام الشعري، وتتجه به نحو التطور الدلالي، والابتعاد عن الاستخدام المجازي الاعتيادي حتى أصبحت كل كلمة فيها تدل على موضوع، أو دلالة خاصة بها بقدر ما هي إشارة شعرية واضحة في الحقل الشعري [٣٧]. وتتفق اغلب الرؤى النقدية في الاتجاه النقدي الموازن؛ بكون الرمز والأسطورة مظهرين أصيلين من مظاهر اللغة الأدبية في التعبير عن تجربة الأديب وعالمه الخاص بوصفهما شكلاً من الأشكال المجازية التي يمكن تحديدها دلالياً «بالفكر المجازي، فطبيعة ومعنى المجاز هما الركنان الأساسيان لمفهوم الوحدة بين العالمين أو الكونين اللغوي والأسطوري. فقد لوحظ بصورة عامة أن الرابط العقلي بين اللغة والأسطورة هو المجاز. ومصدره يكمن في بناء اللغة حيناً والخيال الأسطوري حيناً آخر وبالكلام حيناً ثالثاً. فالمجاز ظاهرة لغوية يعدّ تراثاً حصلت عليه اللغة من الأسطورة»[٣٨]. لا سيّما أن الاستعمال الاستعاري للرمز والأسطورة يُعد مؤشراً قوياً على خصوبة دلالة الخيال الشعري وقوته الشعرية[٣٩]، فضلاً عن أن اللغة الشعرية في جوهرها تقوم على انتزاع الألفاظ من مجالاتها المعجمية، وإلباسها دلالات متعددة من مجالات أخرى استقيت من مجالات الرمز، والأسطورة واستعملت استعمالاً فنياً، يدل على المهارة الإبداعية، كونها لغة تتضح فيها ظلال الدلالات بالقدر الذي تحمله الدلالات المحددة، فالاستخدام المجازي فيهما جاء لاستيحاء الأجواء اللغوية الموروثة؛ وإشاعة مناخ لغوي جديد قادر على بث الحياة في هذه المفردات في الشعر المعاصر للتعبير عن روح الجماعة. لقد تعددت أنماط الصورة في بنية قصيدة الجديدة، واتكأ الشعراء على أكثر من أسلوب في تشكيل صورهم ضمن إطار نصوصهم الشعرية، فبعد أن كانت في قصيدة البيت الواحد ذات بنية تقليدية حيث «اتكأ الشعراء التقليديون على شكل الشيء وعلى لونه في صورهم الفنية اتكاءً كبيراً ولم يحاولوا النفاذ إلى باطنه»[٤٠]، فهذا البناء الفني اهتم بالتشبيه الخارجي، وهو من الأساليب الفنية في تشكيل الصورة وأقلها قدرة على الإيحاء ؛ ذلك أن «مطابقة الصورة للواقع أمر يحبط طاقاتها الفنية ويحدّ من اندفاعاتها الدلالية، إذ يصبح الغرض منها كأنها مجرد الإخبار عما هو موجود في الواقع العيني، ملتصقاً بأصله.. حتى لكأن الصورة الشعرية لا تخفي وراءها رؤية للعالم، وموقفاً من مشكلاته وطريقة حضور فيه، بل هي مجرد وصفة قائمة على قواعد تركيبية متعارفة يمكن

تعلمها»[٤١]. بالتأكيد أن هذا الكلام لا ينطبق على جميع نصوص الشعر العربي، بل يمكن سحبه على بعض الصور الجامدة الموغلة بالتقليدية، لا سيما إذا كانت العلاقة بين المشبه والمشبه به قريبة جداً لتحقق العناصر المشتركة بينهما. وكانت هذه البنية التقليدية للصورة الشعرية من أهم الأشكال البلاغية وأكثرها شيوعاً في قصائد البيت الواحد، وأغلبها لا تمت إلى التجربة الشعرية بصلة. أما في الشعر الحر فأن الصورة الفنية فيه تقوم على الكلمة الموحية ودلالتها المركزية والهامشية، وتحولت علاقاتها التقليدية إلى نسج من علاقات جديدة من خلال تبادل المدركات، فظهرت أساليب متعددة كالتجسيد الذي «يقدم المعنى في شيء شيئي أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم المادية إلى الحسية»[٤٢]، والتشخيص الذي يمثل «إحياء المواد الحسية الجامدة وإكسابها إنسانية الإنسان وأفعاله»[٤٣]. ولعلَّ بنية الصورة الحسية من أكث الأنماط الصورية حضوراً في شعر التفعيلة ؛ ذلا لأن الشاعر ميال إلى التعبير عن العوالم الشعورية المجردة بطريقة تجعله يستثمر مدركات العالم وأشياءه الحسية، بمعنى أنها «إعادة إنتاج عقلي لذكرى أو تجربة حسية ليست بالضرورة مدركة بالبصر»[٤٤]، وهذا ما لجأ إليه شعراء المدرسة السريالية والرمزية، حتى أصبح بإمكان الشاعر أن يمنح حاسة البصر وما لها من صفات لحاسة السمع أو الشم أو الذوق أو الحدس، وهذا ما يُسمى بتراسل الحواس الذي عرفه الدارسون على أنه: « كلام مشحون شحناً قوياً يتألف عادةً من عناصر محسوسة، وخطوط وألوان، وحركة ظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة عاطفة أي انها توميء بأكثر من المعنى الظاهر وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي وتؤلف في مجموعها كلاماً منسجماً»[٤٥]. وبذلك أصبح بالإمكان الحديث عن المحسوس كأنه معنوي، والمادي كأنه ملموس محسوس اعتماداً على التجارب المباشرة ورؤية الشاعر الداخلية حتى تبدو كأنها ذات وجود داخلي نفسي مرتهن بفكرة تبادل الحواس. ونلحظ في البناء الفني في قصيدة التفعيلة، أن الصورة جزئية مبنية على أساليب متعددة، قائمة على علاقات بنائية تركيبية، كما أنها تخرج من حيّز التشكيل إلى مجالات الإيحاء واللامباشرة، فتأخذ منحىً سريالياً ونمواً أفقياً أو عمودياً في الأداء ما ينتج عن ذلك تناسلاً خصباً للصور البلاغية وغير البلاغية، والتي تصب جميعها بعد ذلك في الأداء التصويري. أما بالنسبة للرمز فهو يشكّل مرحلة نهائية في بنية الصورة الفنية في شعر التفعيلة، فيستند إلى تداعي الرؤى والمدركات ما يؤكد وظيفته الإيحائية.

### المطلب الثالث: (التغيير الموسيقي).

مثلما كانت للصورة الشعرية أهمية كبيرة وعلاقة وشيجة مع اللغة الشعرية في تحديد البنية التصويرية وتجسيد القيمة التعبيرية للتجربة الإنسانية وتصويرها لغوياً، فإن الموسيقى لا تقل أهمية عن ذلك بحكم علاقتها باللغة الشعرية، ذلك إن لغة الشعر لا يمكن أن تنهض إلا بوجود العنصر الموسيقي الذي يتعاضد معها في تجاذب مستمر، وكذلك يتصاهر مع الصورة في التحام تام ؛من حيث التآزر مع الصورة لإقامة اللغة الشعرية الخاصة ببناء القصيدة العربية التقليدية، لذا لمسنا أن

معظم الرؤى النقدية ضمن هذا الاتجاه المحافظ بحدوده المعيارية يؤمن بأهمية العنصر الموسيقي، الذي يسهم في رسم الصورة الموسيقية التي لا تقل أهمية عن الصورة **(التصويرية)**، انطلاقاً من الحكم النقدي القديم المتتبع للسلف الصالح، الذي يعدّ الوزن "أعظم أركان الشعر، وأولاها بها خصوصية»[٤٦]. وإذا كان للصورة الشعرية أثر كبير في بنية القصيدة الفنية، وفيها تكمن سر شاعرية الشاعر، فضلاً عن أثرها الكبير في الكشف عن التجربة الشعرية، فإن هذه الأداة لا يمكن أن تنهض بمهماتها على أكمل وجه من غير أن تتآزر معها وسيلة أخرى من وسائل التعبير الشعري، وهذه الوسيلة هي الموسيقى لأن الشعر في الأصل موسيقى و تصوير، فالموسيقى من الوسائل الجوهرية والعناصر الأساسية في البناء الفني للشعر، فالشعر ضربٌ من الموسيقى، «ذلك أن بين معنى الشعر وموسيقاه ارتباطاً حيوياً، وكلنا يعرف أن معنى القصيدة قد يضيع تماماً إذا ترجمت إلى كلمات منثورة، فالمعنى في الشعر يتطلب موسيقى الشعر حتى نفهمه الفهم الكامل، وحتى نتأثر به التأثر الواجب له»[٤٧]. ومن هنا فإن وجود الصورة الموسيقية التي ترسمها الكلمات ضروري في ضوء التشابك الحاد بين الجانب الموسيقي والتصويري، في ضوء العلاقات اللغوية التي ترسمها طبيعة لغة الشعر؛ فهما المبدءان الرئيسان الناظمان للشعر؛ لكونهما متلاحمين يتبع احدهما الآخر. وبهذا تحمل موسيقى الشعر أثراً مهماً وبالغاً في الخطاب الشعري يوازي أهمية الصورة الشعرية، لأنهما (لموسيقى/ الصورة) يتآزران لينتجا بنية القصيدة العامة التي هي اللغة الشعرية التي تقوم على الملاءمة بين الخيال والإيقاع وهذا ما يجعلها أشد أثراً في النفوس إذ إن الشعر لا يتم إلا بمقدمات مخيلة، ووزن ذي إيقاع متناسب ليكون، أسرع تأثيراً في النفوس. ونفد من ذلك أن العلاقة بين الشعر والموسيقى علاقة عضوية، بل أن الموسيقى من أقوى عناصر الإيحاء فيه، وهي العنصر الجوهري الذي لا قوام للشعر من دونها، وبهذا يتصل الشعر بالموسيقى اتصال الروح بالجسد، لأنها «تستطيع أن تقيم بناءً متكاملاً يجمع بين التأليف القائم في أعماق الفنان والفائر في نفسه وبين غيره من المتلقين في قدرة فنية على جعل إيقاعات النفس تجذب الآخرين بواسطة النغم الشعري الذي تعطي مذاقه موسيقى الشعر»[٤٨]، إذ ظلت دراسة موسيقى الشعر العربي القديم تدور في أغلبها ضمن الفلك الذي دارت به دراسات العروض العربي القديم، وأكثر الدراسات الحديثة التي عنيت بموسيقى الشعر العربي اعتمدت العروض الخليلي أساساً لها وشرحته و وضحته مستخدمة وسائله ذاتها، ولم تخرج عنه إلا في الحدود التي يتطلبها الشرح والإيضاح [٤٩].

ومن هنا نلمس جذور هذه العلاقة وأهميتها في البناء الموسيقي للغة الشعر في توصيف النظرة الكلية والعامة لها، لاعتقادهم بشموليتها في عملية الحكم والتقويم والاستنتاج، وهو الامر الذي أوصل هذه الاراء النقدية الى الاعمام والنظرة النقدية السطحية المفتقرة في بعض الأحيان للتحليل والتقويم الدقيق، مع العلم أنهم لم يقتصروا على النظرة العامة وأنما تعدوها الى حدود الجانب الجزئي**(الوزن والإيقاع والقافية)**، وهو الأمر الذي تحقق ضمن حدود الاتجاه النقدي المحافظ[٥٠]، إلا أن هذا لم يتم إلا حينما

تدخل الموسيقى أو الصورة الموسيقية ضمن حدود الالتزام المعياري (**اللغوي، البلاغي، العروضي**)، هذه الرؤية النقدية التي هي محاكية للرؤية النقدية العربية القديمة، في الالتزام العروضي الذي يلزم الشاعر في لغته الشعرية بالوزن الخاص الذي تضفيه طبيعة التجربة الشعرية. فرؤية **الدكتور علي عباس علوان** تنطلق من كون الموسيقى تشكيلة لغوية تعتمد على التناسق الصوتي للكلمات بطريقة «تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر، على أكبر نظام ممكن، ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع» [٥١] الموسيقي، فضلاً عن حركة التوقيع الموسيقي الذي تضفيه القافية، واستخدام البحور الشعرية التي تمثل جزءاً جوهرياً من الوحدة الموسيقية للغة الشعرية.وتبدو العلاقة بين اللغة الشعرية والموسيقى في القصيدة العربية التقليدية علاقة متلاحمة في هذا المنحى النقدي المحافظ، فضلاً عما تنميه هذه العلاقة من توليد للبنية الإيقاعية للغة الشعرية ؛ لان هذه الوحدة الموسيقية تقوم على وحدة التنغيم التي تكرر على نحو ما الكلام أو البيت الشعري، أي توالي الحركات والسكنات والحروف على نحو منتظم ضمن سياق الجملة الشعرية، إذ يبرزها ويوجه الانتباه إليها بحيث تبدو علاقة الكلمة – التي تمثل اصغر مكون في اللغة– بالوزن علاقة وثيقة لان الوزن يؤكد دور الكلمة ويدعم فاعليتها بصورة موسيقية [٥٢]. فوجود العنصر الموسيقي في اللغة الشعرية أصبح ضرورة حتمية في تحديد شعرية اللغة وجودتها الموسيقية التي تتمثل في «توالي مقاطع الكلام وخضوعها إلى ترتيب خاص، مضافاً إلى تردد القوافي وتكرارها، وهي بهذا أهم خاصية تميز الشعر عن النثر»[٥٣]. إنّ من أكثر الظواهر الفنية البارزة في مفهوم التجديد في الشعر، هو الإيقاع أو الموسيقى التي كانت تنحصر في بنية القصيدة القديمة في الوزن والقافية، وبحور الخليل المعروفة، ثم تطورت من نمطها الكلاسيكي إلى الحديث، فاحتاج الشاعر الإيقاع، ولم يكن التغيير – بحسب عز الدين إسماعيل – «جزئيا أو سطحيا وإنما كان جوهريا شاملا وكان تشكيلا جديدا للقصيدة العربية من حيث المبنى والمعنى»[٥٤]. حتى أصبحت موسيقى القصيدة الجديدة تقوم على بنية إيقاعية ترتبط بالحالة الشعورية التي يصدر عنها الشاعر فأصبحت له حرية مطلقة ورفض قيود الوزن والقافية فالوزن هو آخر القلاع الشكلية لإيقاع القصيدة العربية المنتظم، والذي بدأ يتآكل بظهور الشعر الحر، فلم يبق منه سوى التفعيلة، وبذا فقد يتضمن الشطر الشعري تفعيلة أو أكثر ما جعل الفرصة متاحة لرواد قصيدة النثر الذين دقّوا آخر إسفين في نعش النظام الوزني الموروث. لقد كان المناخ في العراق مهيئاً لاستقبال قصيدة النثر، لا سيما بعد دعوات الزهاوي إلى الشعر المرسل، والرصافي إلى الشعر المهموس، وحسين مردان في ديوانه ( الربيع والجوع) الذي جاء على غلافه أنه من النثر المركز [٥٥]؛ إذ دعا إلى استبعاد الوزن عن الشعر نهائيا، وذلك بقوله عن الوزن أنه " حبل قصير لا يصل إلى القعر، لذلك لا بدّ من الاستغناء عنه، والسقوط إلى الأعماق لنفرك التراب اللزج في القاع فتشع المعادن الكامنة فيه "[٥٦]، وترى نازك الملائكة أن الأوزان الحرة تسمح " للفرد المعاصر أن يهرب من أجواء الرومانسية

إلى جوّ الحقيقة الواقعية... وقد تلفت الشاعر إلى أسلوب الشطرين فوجده يتعارض مع هذه الرغبة عنده ؛ لأنه من جهة مقيد بطول محدود للشطر وبقافية موحدة لا يصح الخروج عليها، ولأنه من جهة أخرى حافل بالغنائية والتزويق والجمالية العالية " [٥٧]، وقد بينت في كتابها النقدي ( قضايا الشعر المعاصر) بأن الشاعر الحديث جاء باتجاهاته الحديثة ونظر في نظام الشطرين فوجده يبيح له شكلا مقيدا بنمطٍ معين ذي طبيعة هندسية مضغوطة، ولا بد أن يتطلب هندسة مقابلة في الفكر الذي يستوعبه هذا الشكل، وذلك بمعزل عن حاجة السياق، لقد وجد الشاعر الحديث نفسه محتاجا للإنطلاق من هذا الفكر الهندسي الصارم الذي يتدخل حتى في طول عباراته، وليس هذا غريبا في عصر يبحث عن الحرية، ويريد أن يحطم القيود، ويعيش ملء مجالاته الروحية والفكرية والفكرية، ولم تكن حركة الشعر الحر إلاّ استجابة لهذا الميل.[٥٨] وظهر دعاة هذه القصيدة الجديدة في العراق، وأبرزهم: موسى النقدي، وسركون بولص، وصلاح فائق، وسلامة كاظم، وغيرهم [٥٩]، ولعلها اقترنت بمجلة الكلمة لحميد المطبعي. وكانت مجلة شعر التي ظهرت في العراق عام ١٩٦٨، منبرا للشعراء إلى كتابة قصيدة النثر، استنادا على موقفهم الحضاري: «الدعوة لكتابة قصيدة النثر تنطلق من موقف حضاري قائم على نقيض شعري يستند على النقل الميكانيكي للمنظورات والعقل... ذلك أن القوى المعطلة داخل الإنسان لا يمكن أن تجد طريقها في الشعر إلاّ من خلال الصراع الشعري ذاته، وحتى هذا الصراع لا بد أن يخضع لقانون القصيدة الذي هو الفني والتتابع... انه اغتصاب لما هو أكثر مفاجأة، وإلغاء للعلاقات التي تربط حركة القصيدة... بهذا الوعي ينمو الإنسان التاريخ، والإنسان القيمة، داخل سلطة القصيدة»[٦٠]، وبهذا فانه يمكن القول بأن التغيير الموسيقي بعضه كان امتداداً طبيعياً لـ(قصيدة التفعيلة) معتمدة على الأبحر الصافية، وهو ما يؤكده الشاعر زاهر الجيزاني بقوله: «كانت هذه الأجواء التي عاشها هؤلاء الشعراء حيث في ذهنهم ووجدانهم ما أسمّيه بـ"أجواء التفعيلة" حيث شكّلت الركائز الأساسية التي أكدها الرواد ما زالت قائمة، ولم يستطع جيل الستينات أن يطيح بها»[٦١]. وهو يشير إلى الغنائية والتقفية وشيوع مفردات المعجم اليومي واختزال البحور من ستة عشر بحراً إلى ثمانية صافية. وعلى الرغم من أنه يرى أن كتابة هذا اللون إبراز للمهارة الوزنية «لم يكن لدى أغلب شعراء السبعينات العراقيين، مشروع ابداعي صحيح، وإنما كانت كتابة هذا اللون من الشعر ابرازاً للمهارة الوزنية وتحدياً للفظ الذي يطلقه الجيل السابق من أن هؤلاء لا يعرفون الوزن»[٦٢]. وبعضه الآخر جاء بخط مغاير، ومشابه للتجربة التي أسستها (جماعة كركوك) مِمَّنْ دعوا إلى ما اصطلح عليه بقصيدة النثر، وقد حاول عن طريقها شعراء التجريب في السبعينات، أن يحدثوا صدمة إيقاعية لا عهد للمزاج السائد بها، ولا عهد للقصيدة بها، عن طريق نماذجهم الشعرية ومغايرتها للمناخ العروضي السائد آنذاك [٦٣]. محاولة منهم لكسر النمط الإيقاعي الوزني الذي اعتمدت عليه قصيدة التفعيلة، ويشير الدكتور محسن اطيمش إلى عدد الظواهر الموسيقية التي وجدها

جديرة بالرصد والتتبع مثل: (التنوع) وهو تنوع الأوزان تبعاً للمقاطع الشعرية التي تؤلّف بمجموعها القصيدة الكاملة. و(التداخل) ويعنى به تداخل بحر شعري في بحر آخر [٦٤]. و(التناوب)، أي تكوين القصيدة موسيقياً من الشكلين التقليدي والحر والعمودي والتفعيلة. وظاهرة (الاختلاط) حيث يختلط الشعر بالنثر في بنية القصيدة الواحدة، وظاهرة (التدوير) التي تجعل من موسيقا القصيدة دورة واحدة إيقاعياً حيث يتطور مفهوم اشتراك الصدر والعجز في البيت العمودي في كلمة واحدة، إلى مفهوم جديد هو توالي وتكرار اكتمال التفعيلة من سطر إلى آخر يليه على امتداد القصيدة، بحيث لا يقف القارئ إلا عند نهايات مقاطعها أو عند انتهائها كاملة [٦٥]. وتكاد ظواهر (التنويع، والتدوير، والاختلاط، والتمازج) تميّز النماذج الشعرية لدى شعراء التجريب من جيل السبعينات. إذ يحاول عن طريق الترابط بين البناء الموسيقي وبين المضمون الذي يوظف الشاعر فيه الوزن لإظهار بعض النواحي الموضوعية أو النفسية التي يحرص على اظهارها مما يتطلب التعبير عنها قدرة وطول نفس شعريين، وصلاح أداة الشاعر التعبيرية، ومعرفة كيفية استخراجها من كوامنها في الأعماق [٦٦]. وقدرته على التجديد الذي ألقى بظلاله على نتاج عدد غير قليل من الشعراء في بناء موسيقى جديدة، لحياة جديدة، وعصر موسيقي جديد، استطاع أن يذهب بالأُذن الموسيقية إلى حد أبعد مما كانت تألفه الأذن العربية القديمة من إيقاع ولذا فهو جدير بخلق قوانينه التي تنأى عن المألوف في التشكيل الموسيقي المتوارث. طارحاً ذلك كله عن طريق النماذج التي تم اختيارها لبعض الشعراء الذين مارسوا (التجريب) عن طريق العديد من مظاهر المزج بين الأبحر والتفعيلات فضلاً عن كسر النمط السطري لقصيدة التفعيلة.

## الاستنتاجات:

١. نشأت القصيدة الومضة في أحضان قصيدتي التفعيلة والنثر، إذ أن قصيدة الومضة هي نفسها قصيدة البيت الواحد، بحلّة جديدة.

٢. إن كلاً من قصيدتي البيت الواحد، والومضة يتضمنان جوهراً شعرياً سواءً تمثل في صورة فنية رائعة أو بيت شعري يحمل ذات الشاعر ومعاناته؛ ما يعني اختزال تجربة الشاعر في بيت واحد يعكس صورة مكثفة.

٣. إنّ الشكل الشعري الجديد لكل من قصيدتي البيت الواحد، والومضة، يؤمن الاختصار والإيجاز في أغلب مجالات الحياة بما يعكس رؤية الشاعر؛ فقصيدة الومضة قصيدة رؤيا، الأمر الذي يجعل منها قصيدة خاطفة، تهتم بالقول التعبيري والتركيز على الفكرة الشعرية وتناميها، وهنا تأكيد أيضا على الاختزال والتكثيف، وهذا ما ينطبق على قصيدة البيت الواحد، ما يعني أن فكرة الومضة متأصلة ومتجذرة في الشعر العربي القديم، متمثلة في قصيدة البيت

٤. ان الحديث النقدي عن قصيدة النثر ينظ إلى أي مدى يمكن استثمار البنية المجسدة والعناصر الدلالية والتركيبية والنحوية في ايجاد البديل النوعي للأنساق المنظمة المهتمة بالرتابة دون الوقوع في السجع؛ ما يعني أن ايقاع الشعر العربي تطور من هيمنة الوظيفة التنظيمية التي تتطلب أعلى درجات التناسب إلى هيمنة وظيفة توليد المعاني.

٥. نضجت قصيدة الومضة بتجربتها الجديدة في العقد التسعيني عند شعراء تميزوا في معالجتها، ولعل تلك التجربة تزامنت مع ظهور قصيدة شعر إيمانا منهم بأن قصيدتهم تمثل رؤية جديدة تستمد مقوماتها من جسد القصيدة الموروثة بروح جديدة.

## هوامش البحث

(١) العمدة: ١/ ١٥٧.

(٢) قصيدة البيت الواحد، خليفة التليسي: ٣١.

(٣) ينظر: بنية القصيدة القصية في شعر عز الدين المناصرة، فيصل صالح قصيري: ٩٩.

(٤) ينظر: م.ن: ٩١-٩٢.

(٥) الومضة الشعرية، سلاف علوش، جريدة الأسبوع الأدبي، ع(٨٣٠)، ٢٠٠٢/١٠/٢٦.

(٦) ينظر: بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة: ٩٧.

(٧) المصدر نفسه: ١٦٨-١٦٩.

(٨) العمدة: ١٥٨/١.

(٩) ينظر: إعجاز القرآن: ١٨٣.

(١٠) ينظر: نقد الشعر العربي في العراق، د.عباس توفيق، ص ٣٦.

(١١) ينظر: الأسلوب والنحو، د.محمد عبد الله جبير، ص ١١.

(١٢) نظرية اللغة في النقد العربي: د.عبد الحكيم راضي، ص ٢٠٩.

(١٣) لغة الشعر بين جيلين: د.إبراهيم السامرائي، ص ٢١.

(١٤) ينظر: الاتجاهات الوطنية في الشعر العراقي الحديث: د.رؤف الواعظ، ص ٣٧٥.

(١٥) التفكير واللغة، فيجوشكي، ت: طلعت منصور، ص ٢٦٣.

(١٦) لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين: د.عدنان حسين العوادي، ص ٣٠.

(١٧) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: د.عز الدين إسماعيل، ص ١٧٣.

(١٨) ينظر: من تراثنا اللغوي، ما يسمى في العربية بالدخيل، طه باقر، ص ٦.

(١٩) ينظر: أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، علي حداد، ص( ٢٢٩-٢٣٠).

(٢٠) المصدر نفسه: ص ١٤٧.

(٢١) المصدر نفسه: ص (١٢٥-١٢٦).

(٢٢) ينظر: النقد الأدبي الحديث في العراق، ص (١١٥- ١٢٠)،( ١٤٨- ١٥٩).

(٢٣) درامية النص الشعري الحديث، علي قاسم الزبيدي: ٢٧.

(٢٤) مقدمة للشعر العربي، أدونيس: ١٢٦- ١٢٧.

(٢٥) لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها وطاقاتها الإبداعية)، ص (٦٤ - ٦٥).

(٢٦) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: ٦.

(٢٧) م.ن: ٧.

(٢٨) البيان والتبيين، الجاحظ: ٢٠٦.

(٢٩) الصورة الفنية في النقد الشعري، عبد القادر الرباعي: ٨٥.

(٣٠) الصورة الشعرية، دي سيل لويس: ٨١.

(٣١) دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، محمد غنيمي هلال: ٦٠.

(٣٢) اللغة العليا: النظرية الشعرية، جان كوهن: ١٤٥.

(٣٣) ينظر: الصوت الآخر: فاضل ثامر، وينظر: المصدر نفسه، ص (٢٠٥ -٢٠٦)، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق: محمد مبارك، ص ١٧٨، «وعي اللغة أو لغة الوعي»، محمد الأسعد، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العدد ١٨- ١٩ (آذار)، ١٩٨٢، ص (١٥٢- ١٥٣).

(٣٤) ينظر: الشعر العراقي الحديث (١٩٤٥-١٩٨٠) في معايير النقد الأكاديمي العربي: ص ١٦٦، للإفادة ينظر: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره المعنوية، ص ٢٠٤.

(٣٥) ينظر: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره المعنوية، ص ٢٢٦.

(٣٦) ينظر: الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، ص ١١٧.

(٣٧) للإفادة ينظر: شجرة الغابة الحجري، ص ١١٤، و: كتاب المنزلات، ص ٢٢٨

(٣٨) التحليل النقدي والجمالي للأدب: ص ٧٦.

(٣٩) ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: د. إحسان عباس، ص ٢٠٨.

(٤٠) تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، نعيم اليافي: ٢٤.

(٤١) الشعر والشعرية، محمد لطفي اليوسفي: ٩٢.

(٤٢) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي: ٢٠٩.

(٤٣) م.ن: ٢١٠.

(٤٤) بنية القصيدة الجاهلية، ريتا عوض: ٤١.

(٤٥) تمهيد في النقد الأدبي الحديث، روز غريب: ١٩٢.

(٤٦) العمدة في محاسن الشعر ونقده: ابن رشيق القيرواني،١/١٣٤.

(٤٧) قضية الشعر الجديد، د. محمد النويهي، ص ٢٠.

(٤٨) التجديد الموسيقي في الشعر العربي: د. رجاء عيد، ص ١٢.

(٤٩) ينظر: بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، ص ٤٣.

(٥٠) ينظر:الشعر العراقي الحديث في معايير النقد الأكاديمي العربي، ص،٤١٢.

(٥١) مبادئ النقد الأدبي: ص ١٩٤.

(٥٢) ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ص ٢٣٢، وتنظر مصادره.

(٥٣) موسيقى الشعر: د. إبراهيم أنيس، ص ٢١.

(٥٤) الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل: ٦٢.

(٥٥) ينظر: قصيدة النثر والاحتمالات المؤجلة ( بحث)، مجلة الأديب المعاصر:١١٣، ع(٤١)، عدد خاص بقصيدة النثر، العراق، ١٩٩٠.

(٥٦) المكان نفسه.

(٥٧) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة: ٥١.

(٥٨) ينظر: م.ن: ٦٠.

(٥٩) ينظر: أفق الحداثة وحداثة النمط، سامي مهدي: ٢٣.

(٦٠) لماذا قصيدة النثر، تقديم حميد المطبعي، الكلمة، ع(٤)، السنة الخامسة، ١٩٧٣: ٣.

(٦١) زاهر الجيزاني، الشعر العراقي الحديث من ١٩٧٣– ١٩٩٣، مجلة كراس (١٩٩٤/٢): ٨٩.

(٦٢) نفسه، ص ٨٩.

(٦٣) يُنظر: د. علي متعب جاسم، الشعر العراقي الحديث، ص ٢٩٠.

(٦٤) يُنظر: حميد قاسم، شعر النار، دراسة نقدية في الظواهر الفنية ١٩٧٤–١٩٩٤، ص ٩٥.

(٦٥) يُنظر: محسن اطيمش، دير الملاك، دراسة نقدية للظاهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، جمهورية العراق، بغداد ١٩٨٢، ص ٢٨٥، حميد قاسم، شفر النار، ص ٨٥.

(٦٦) يُنظر: د. محسن اطيمش، دير الملاك، ص ٢٨٥، ثامر خلف السوداني، وهج العنقاء (دراسة فنية في شعر خليل الخوري)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠١م، ص ١٨١.

**المصادر:**


- أفق الحداثة وحداثة النمط، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧.
- بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، مرشد الزبيدي، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة،١٩٩٤.

- بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، فيصل صالح قصيري، مجدلاوي للنشر والتوزيع،
- البيان والتبيين، الجاحظ، تح: عبد السلام هارون، طبعة الخانجي.
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٣.
- التحليل النقدي والجمالي للأدب، عناد غزوان، دار دجلة،٢٠١١.
- دراسات نقدية في النظرية والتطبيق: محمد مبارك، وزارة الاعلام – بغداد، ١٩٧٦.
- دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، محمد غنيمي هلال، دار النهضة للطبع، مصر –
- دير الملاك، دراسة نقدية للظاهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، محسن اطيمش، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، جمهورية العراق، بغداد ١٩٨٢.
- شجرة الغابة الحجري، كتابات في الشعر الجديد، طراد الكبيسي، وزارة الاعلام، بغداد،
- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: د.عز الدين إسماعيل، ص ١٧٣.
- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره المعنوية، عز الدين اسماعيل، دار العودة – بيروت،
- شعر النار، دراسة نقدية في الظواهر الفنية في الشعر العراقي الحديث، حميد قاسم، ١٩٧٤-١٩٩٤، ٩٥.
- الصوت الآخر: فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٢.
- الصورة الشعرية، دي سيل لويس،، ت: أحمد نصيف الجنابي وآخرين، مؤسسة الخليج، ١٩٨٤.
- الصورة الفنية في النقد الشعري، عبد القادر الرباعي، دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٤.
- العمدة في محاسن الشعر ونقده: ابن رشيق القيرواني، تح: السيد أحمد صادق، دار المعارف، بمصر، ط(١)، ١٩٠٧.
- قصيدة البيت الواحد، خليفة التليسي، دار الشروق، بيروت،١٩٩١.
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، ط(٣)،١٩٦٧.
- قضية الشعر الجديد، د. محمد النويهي، معهد الدراسات العربية العالية، جامعة الدول العربية،١٩٦٤.
- اللغة العليا: النظرية الشعرية، جان كوهن، ت: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٥.
- مقدمة للشعر العربي، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط (٣)، ١٩٧٩.
- وهج العنقاء "دراسة فنية في شعر خليل الخوري"، ثامر خلف السوداني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠١م.

الدوريات بحسب التواريخ:

- لماذا قصيدة النثر، تقديم حميد المطبعي، الكلمة، ع (٤)، السنة الخامسة، ١٩٧٣.
- وعي اللغة أو لغة الوعي، محمد الأسعد،مجلة الفكر العربي المعاصر،بيروت،العدد ١٨ . ١٩ " آذار ١٩٨٢ "،
- قصيدة النثر والاحتمالات المؤجلة ( بحث)، مجلة الأديب المعاصر:١١٣، ع(٤١)، عدد خاص بقصيدة النثر، العراق، ١٩٩٠.
- الشعر العراقي الحديث من ١٩٧٣-١٩٩٣، زاهر الجيزاني، مجلة كراس (١٩٩٤/٢).
- الومضة الشعرية، سلاف علوش، جريدة الأسبوع الأدبي، ع (٨٣٠)، ٢٠٠٢/١٠/٢٦.