الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique Et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

Le Ministère De L'enseignement Supérieur Et De La Recherche Scientifique

جامعة 8 ماي 1945 قالمة

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

الرقم:.....

Université 8 Mai 1945 Guelma

Faculté : lettre et Langue

Département de langue et de littérature arabes

N° :.....

مذكرة مقدمة لنيل شهادة

الماستر

(تخصص: أدب جزائري)

دراسة فنية لقصيدة النثر عند عبد الحميد شكيل

مقدمة من قبل: رحمة خليفاتي

تاريخ المناقشة : 2018/06/26

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	الجامعة
علي طرش	أستاذ محاضر ب	رئيسا	**الجامعة 08 ماي 1945**
ميلود قيدوم	أستاذ محاضر أ	مشرفا ومقررا	**الجامعة 08 ماي 1945**
عبد الحليم مخالفة	أستاذ مساعد أ	ممتحنا	**الجامعة 08 ماي 1945**

السنة الجامعية:

1439/1438 هـ

2018/2017 م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

نشكر الله عز وجل الذي وفقنا في انجاز هذه الدراسة،

كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من قدم لنا يد المساعدة في إتمام هذه الدراسة المتواضعة ونخص بالذكر أستاذنا الدكتور الفاضل "ميلود قيدوم" الذي لم يبخل علينا بعطائه العلمي وآرائه وأفكاره ونصائحه وارشاداته من خلال مراحل هذه الدراسة.

ولا ننسى أساتذتنا الكرام،

كما أخص بالشكر أيضا إلى والدي القدير وأمي العزيزة

كما لا يفوتنا أن نشكر كل من ساهم من قريب أو بعيد في انجاز هذا العمل المتواضع.

وفي الأخير أسأل الله العظيم أن يجزي الجميع عني خير الجزاء

المقدمة

يعتبر الأدب تلك الصياغة النموذجية للتجارب الإنسانية فهو تعبير صارخ عن الحياة الداخلية للنفس البشرية يتميز بتقنيات فاعلة تقر بجودة السبك وصلابة التعبير، فقدرة الشاعر هي المحرك الأساس على خلق العبارات وتركيبها لإنتاج لوحات شعرية باستطاعتها خرق أفق التوقع وولوج النفس المتلقية من الباب الواسعة.

ونظرا لشساعة التراكيب والصيغ المساهمة في الرقي بالأدب فإننا نراها تتميز بالاختلاف والتنوع، ويعد الشعر واحدًا من الحقول التي تحتاج إلى البحث والتنقيب المكثفين ففي كل مرحلة مر الشعر بكل معتبر من التغيرات التي جعلته يحظى باهتمام وافر فنلمح ظهور القصيدة النثرية في الساحة الأدبية المعاصرة التي كانت محط الأنظار نظرا لما حملته من مبادئ تنادي بتحطيم قواعد الشعر القديم ومقوماته فقد نفذت لروح الشاعر وكانت منقذه، فظهورها جاء في مرحلة كان فيها الشاعر بحاجة لأخذ نفس عميق يسترجع به طاقاته الفنية والإبداعية فكانت ملجأه الوحيد ومنفذه الواسع في ظل التطورات الحاصلة والحداثة الشعرية حيث أطلقت العنان نحو أفقًا أكثر اتساعًا وحريةً دون رابط أو ضابط أو قيد وهذا ما جعلها محطًا للدراسة النقدية من زوايا مختلفة فقصيدة النثر عمومًا من بين الأنواع الجريئة الجامحة التي تسعى جاهدة لفرض وجودها في الأفاق الأدبية الراقية ونافست الأجناس الأدبية البارزة، فنجد القصيدة النثرية المشرقية أكثر حظًا وانتشارًا من ناحية البحث والدراسة والانتشار مقارنة بالقصيدة النثرية الجزائرية، ومرد ذلك كون القصيدة المشرقية كانت ومازالت قبلةً للباحثين والدارسين وهذا ما جعلها تتجاوز القطر المشرقي وتتسع رقعتها مقارنة بنظيرتها الجزائرية التي لم تلق حظوظها في الدراسة الواسعة ولو وجدت فرصتها لأصبحت علمًا بارزًا في الساحة الأدبية لكونها امتدادًا طبيعيًا للقصيدة المشرقية.

ولهذا عزمنا على اختيار موضوع بحثنا الموسوم بـ "دراسة فنية لقصيدة النثر عند عبد الحميد شكيل" وقد اتخذنا من ديوانيه "مدار الماء/ فجوات الماء" كحقلين خصبين للدراسة الفنية والجمالية، كما ارتأينا بأن هذين العملين يحملان كمًا هائلًا من الشعرية الفنية والتي

تضمن للقصيدة النثرية بأن تثبت مشروعيتها وتؤكد أحقيتها في البروز في الساحة الأدبية العربية.

ومن الأسباب الوجيهة التي دفعتنا لاختيار موضوع هذا البحث نجد:

- ارتأينا بأنّ القصيدة النثرية نصًا مفتوحًا أكثر من غيره من النصوص وهذا ما يجعله ذلك الفضاء الواسع الذي يحتاج للدراسة والبحث لأنّه لم ينل فرصته الكافية بعد في الدراسة
- محاولة لإثراء الدراسات الجادة حول الأعمال والنصوص الجزائرية والتي لا تقل شأنًا وقيمةً على النّصوص المشرقية، نظرًا لما تتميّز به من جمالية.
- وجدنا في دواوين الشاعر عبد الحميد شكيل ذلك الاستقطاب الذي يثير في النّفس رغبةً في البحث في ثناياها والكشف عن خباياها وما بين سطورها.
- إطلاعنا على جملة الدراسات والأعمال التي تخص القصيدة النثرية هي الدافع الأساس الذي جعلنا نركز على التنظير للقصيدة النثرية العربية.

وكما اعتمدنا في ذلك على كتابات أدونيس الغنية عن التعريف والثرية في هذا المجال لكونه الشخصية الأولى المنظرة للكتابة النثرية العربية ورائد من رواد الحداثة العربية ومن كتبه: مقدمة للشعر العربي، الثابت والمتحول بأجزائه الأربع، فاتحة لنهايات القرن وغيرها من المؤلفات التي ساهمت في التنظير هذا الجنس الكتاب: ككتاب أحمد بزون قصيدة النثر العربية (الإطار النظري).

بالإضافة إلى اطلاعنا على عدد معتبر من الرسائل والتي تطرقت لهذا الجنس الكتابي منها: رسالة أمال منصور: بنية القصيدة في ديوان "أغاني مهيار الدمشقي لأدونيس، ورسالة أمال دهنون قصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر الأسس والجماليات ونظرًا للبحث والتطلع على كم معتبر من المراجع تمكنّا من ضبط إشكالية بحثنا في النقاط الآتية:

- ما الإشكاليات التي واجهت قصيدة النثر؟

- ما الدوافع التي جعلت الشاعر المعاصر يعتمد تقنيات بديلة يغطي بها غياب الوزن والقافية؟
- بماذا تميزت لغة الشعر المعاصر – القصيدة النثرية– وما سبب إقحامها في النصوص الشعرية المعاصرة؟
- ما أبرز الظواهر الفنية والجمالية التي طغت على نصوص عبد الجميد شكيل؟

وفيها ما يخص المنهج فقد اعتمدنا المنهج البنيوي الذي يعتبر أنسب المناهج لتحليل النصوص ومعالجتها معالجة عميقة وفقا للتراكيب اللغوية المختلفة.

أما خطة البحث التي سرنا وفقها فقد جاءت كالآتي:

مقدمة: حددنا فيها الموضوع العام للبحث

الأسباب والدوافع لاختيار موضوع البحث

أبرز وأهم المصادر المعتمدة في البحث

الإشكالية المطروحة في خضم هذا البحث

المنهج المعتمد في الدراسة

وأعقبنا المقدمة بفصلين الأول نظري والثاني تطبيقي

الفصل الأول أوله: بدايات قصيدة النثر العربية

مبادئ قصيدة النثر ومقوماتها

قصيدة النثر بين الرفض والقبول

التجربة الشعرية الجزائرية

أما الفصل الثاني التطبيقي فأوله عنوناه بـ: فنية الإيقاع عند عبد الحميد شكيل تحدثنا فيه عن إيقاع الحرف، الكلمة، الجملة، ظاهرة التكرار، وتطرقنا من خلال دراستنا للموسيقى الداخلية لأهم الظواهر التي تتيح ذلك التناغم الإيقاعي داخل النص الشعري.

أما العنصر الثاني وقد تحدثنا فيه عن فنية الانزياح عند عبد الحميد شكيل وبعدها تطرقنا لظاهرة الغموض في القصيدة النثرية واستخرجنا أبرز النّصوص الغامضة غير المألوفة ودورها في إضفاء جمالية على نصوص الشاعر .

والخاتمة كانت بمثابة حوصلة لأهم النتائج والملاحظات المتعلقة بفنية قصيدة النثر والتي تسهم مساهمة فاعلة في جعله نص حداثي مواكبا لأبرز التطورات.

أما فيما يخص الصعوبات التي واجهتنا أثناء فترة انجاز هذا البحث فيمكن حصرها في ما يلي:

- غياب بعض المراجع المهمة والتي تعذر علينا الحصول عليها ككتاب أدونيس "زمن الشعر وسياسة الشعر"، كتاب عز الدين المناصرة قصيدة النثر، المرجعية والشعارات

وأخيرا نتقدم بأصدق عبارات الشكر والعرفان للدكتور "ميلود قيدوم" تعبيرا منا على الامتنان ونتوجه له بأسمى عبارات التقدير والاحترام نظرًا لما قدمه لنا من نصائح وتوجيهات قيمة أثرت البحث واسهمت في توجيهه للوجهة الصحيحة، وتوسيعه آفاقه وكذا الدعم المعنوي الذي كان دفعا لإتمام هذا الموضوع.

الفصل الأول

قصيدة النثر الآفاق والتحديات

1- بدايات قصيدة النثر العربية

2- مبادئ قصيدة النثر ومقوماتها

أ- الوحدة العضوية:

ب- المجانية:

ج- الكثافة والإيجاز:

3- قصيدة النثر بين الرفض والقبول

4- التجربة الشعرية في الجزائر

1- بدايات قصيدة النثر العربية

لقد مرت القصيدة العربية عبر حقب متفاوتة بتغيرات جذرية اعتبرت من أعظم سمات التحول في تاريخ الأدب العربي، وقد عدت "قصيدة النثر" واحدة من نتاج هذه التغيرات حيث أحدثت ثورة صاخبة على الساحة الأدبية لكونها أسلوبا شعريا جديدا، وشكلا خطابيا غير معهود قطع كل خيوط القرابة مع القوانين والقوالب السابقة من أوزان الفراهيدي وأغراض الشعر القديم كالمدح والهجاء والرثاء، وقد حملت في جوهرها دعوة صريحة لضرورة الخلق والابتكار والإبداع.

ومنه يمكننا القول بأن القصيدة النثرية عالمٌ فضفاضٌ، وفضاءٌ حيٌ، ومجالٌ خصبٌ يدعونا للبحث والتدقيق، وهذا ما يحيلنا إلى ضرورة تتبع بداياتها، وعوامل نشأتها في ساحة الأدب العربي.

فقد ظهرت بوادرها الأولى في كتابات "الريحاني" خاصة ديوانه "هتاف الأودية" (1910)، الذي شكل نمطًا جديدًا في الكتابة الشعرية تجاوز من خلاله النصوص العتيقة إلى نصوص أكثر انفتاحا تطابقت بوضوح مع خصائص الشعر الأمريكي (والت ويتمان) وهذا ما وضعها في مصاف "الشعر المنثور"[1].

ويبدو أن هذا التأثر الذي ظهر في أعماله كان البذور الأولى لنشأة القصيدة النثرية العربية، رغم ما حملت أفكاره من تأثر بمبادئ الثقافة الغربية (الأمريكية) فقد تميزت هذه الأعمال بنزعة تحررية مفعمة بنظرة فلسفية وجودية حيث قال: « هدفي في الحياة أن أبذل ما في طاقتي كتابةً وخطابةً وعملًا على تحرير الانسان من قيود الجهل والفقر والخوف وإزالة الأوهام... ووسيلتي إليه الفكر الحر والبحث الحر والقول الحر مجرد من كل تحزب

[1]- ينظر: عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر (نص شعري تهجيني مفتوح، عابر للأنواع، مستقل) دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 2015، ص 13.

وأهواء شخصية»[1]، فالشعر في هذه المرحلة حطم عمود الشعر وتجاوز كل القضايا الشعرية القديمة المتعارف عليها، فمهمته تجاوز المهمة الإنشادية الحماسية إلى مهمة أكثر اتساعًا وأشد عمقًا هدفها الأسمى تحرير الإنسان وطلق العِنان للخيال وفق مبدأ شعري حداثي يتميز بالبساطة والغموض في الآن ذاته، كما حصلت تجربة "جبران خليل جبران" هي الأخرى نظرة جديدة في الكتابة الشعرية مثل "دمعة وابتسامة" 1914، فنصوصه مالت في معظمها إلى إيقاع الآية التوراتية الانجيلية[2]، أي أنه من خلالها استطاع الخوض في تجربة جديدة وإيقاعًا غير معهود ولغة ليست وليدة هذا العصر واستمراريةً له، وإنما كانت تفجيرًا خاصًا[3] تنافى وما هو سائد في الساحة الأدبية في تلك الفترة، فتجربته كانت بمثابة المتنفس للشعر العربي وذلك من خلال ابتكار طريقة إيقاعية جديدة استمدت جوهرها من إيقاع الآيات التوراتية.

فجبران لم تسعه القوالب القديمة الجاهزة، هذا لأنه «شاعر رائي خالق رؤى وأنماط من التفكير والنظر»[4] فبذلك عمل على محو الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر وخلق قصيدة تجمع كلا الشكلين وتتخطى حدود الوزن والقافية المتعارف عليها منذ الأزل، فاستطاع تجسيد رؤيا جديدة للعالم والإنسان وشكلاً كتابيًا موزونًا أو منثورًا يحتضن هذه الرؤيا"[5]، التي هدفها مواكبة التطورات الحاصلة على الساحة الأدبية، ونقول بأن التجربة الجبرانية خلقت مجموعة من الرؤى التي تماشت وعصر النهضة وحملت الشعر في هذه المرحلة من زاويته المظلمة إلى فضاءً أكثر إضاءة، ومنه مواكبة التطورات الحاصة على ساحة الأدب، "فأدونيس" يرى

---

[1]– خالدة سعيد، حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث) دار العودة، بيروت، ط2، 1982 ص 32.

[2]– ينظر: عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، م س، ص 12

[3]– خالدة سعيد، حركية الإبداع،م س، ص 39.

[4]– المرجع نفسه ،ص 12.

[5]– على أحمد سعيد (أدونيس) الثابت والمتحول (ج3)، صدمة الحداثة، دار العودة بيروت، ط2، 1979 ص 79.

بأنه «مع جبران تبدأ في الشعر العربي الحديث الرؤيا التي تطمح إلى تغيير العالم»[1]، وهذا ما يوضح أن "لجبران خليل جبران" رؤيا حداثية متطلعة نحو مستقبل حداثي يراه الأفضل وهذا يدفعنا لإدراك أهميته كنموذج ريادي حديث[2]، وتليه في ذلك الكاتبة الفلسطينية "مي زيادة" والتي اقتحمت ساحة الكتابة النثرية من بابها الواسع بأعمال عنونتها "بكلمات وإشارات" 1922 "ظلمات وأشعة" 1923، والتي صنفت في مصاف "النثر الفني" الذي يشبه في شكله الكتلة الطباعية النثرية العادية، أو نظام الفقرات النثرية، أي قصيدة النثر في مرحلتها الأولى[3]، ومنه يمكننا القول أن أعمال "مي زيادة" أسهمت هي الأخرى في تحديد معالم القصيدة النثرية في تلك الحقبة، فرغم جدة هذه الأعمال، إلا أن التّغيير بدا ملحوظًا مس جوانب القصيدة شكلًا ومضمونًا وهذا يرجع بالدرجة الأولى إلى جلّ التّغيرات التي مست مختلف الأصعدة والتي كان تأثيرها عميقا، فكان لموجة الحركة التّجديدية الغربية أثرها على الحركة الأدبية العربية.

فالحداثة الغربية كانت بمثابة الثورة الفكرية لدى العرب، فهي فاتحة الغوص في أغوار الكتابة للوصول إلى تمرد علني على الموروث الشعري والكتابي، حيث بدأ التجديد على يد جماعات ومدارس نشأت في خضم التّطورات الحاصلة في الساحة الأدبية الغربية وقد تمتعت هذه المدارس بجملة من الأفكار والمبادئ جملت القصيدة العربية بآراء تجديدية مقتبسة جراء الاحتكاك والاطلاع المتواصل على ما توصلت إليه الآداب الغربية الأوروبية والأمريكية «فالشاعر العربي في هذه المرحلة أصبح شاعرًا شمولي النظرة فأكثر من استحضار أصوات عديدة من ثقافات عديدة»[4].

---

[1]– على أحمد سعيد، (أدونيس) مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص 79.

[2]– المرجع نفسه، ص 82.

[3]– ينظر: عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، م س، ص12– 13.

[4]– السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماته الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، ط2، 1983، ص 35.

فنجد من أولى المدارس والتجمعات الأدبية التي ظهرت في سماء الساحة الأدبية العربية والتي رأت في ضرورة الأخذ بعلوم الغرب فهي السبيل الأنجع للإصلاح الأدبي فبرزت «وتبلورت مدرسة الديوان كمدرسة أدبية جديدة تحمل على القديم ممثلًا في شوقي... وتنادي بالتّجديد على أنّه التّعبير عمّا في النفس... فالعقاد لا يرى في التجديد إنكار فضل العرب وإنّما التّجديد الحق أن ننكر أوهام الذين يحصرون الفضل كلّه في العرب... وليس التجديد أن نُضرب عن تقليد العرب لتقليد الإفرنج... وإنّما التّجديد أن يقول الإنسان لأنّه يجد في نفسه ما يحسه ويقوله وما يجدر به أن يحس ويقال...»[1].

ومن هنا يمكننا القول أن مدرسة الديوان عُدت بمثابة الانتصار الجديد، فالعقاد هنا لم ينف وجود تراث عربي قديم ولكن دعا إلى ضرورة البحث عن ما يخالج النفس من أحاسيس ومشاعر وهذا ما تدعو له الرومنسية الغربية فالحداثة هنا مست مواضيع القصيدة لا شكلها العام وبناءها الخارجي.

أما جماعة أبولو فقد عمقت الاتجاه الوجداني للشعر وكان نصيب أحمد زكي أبو شادي الأوفى في تحديد معالم التجديد في القصيدة العربية، فقد «نشر ديوانه "الشفق الباكي" الذي حمل لنا بعض التجارب الجديدة والجريئة»[2].

حيث قام الشاعر في عمله هذا بنسج نص شعري يتمازج فيه عدد من البحور لتولد قصيدة مشكلة من أوزان مختلفة استساغها عددٌ من الشعراء وانتجوا على منوالها عددًا من الأعمال المتشبعة بالثقافة الرومنسية الغربية منها «(ما وراء الغمام) الإبراهيم ناجي، (الملاح التائه) لعلي محمد طه، (أين المفر) لمحمود حسن إسماعيل، (شاطئ الأعراف) ثم (إلى جيتا الفاتنة في مدينة الأحلام) للهمشري»[3]. وكل هذه الأعمال حملت في تجاربها مبادئ

---

[1]– المرجع نفسه، ص 39.

[2]– ينظر: محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، العامرية، الإسكندرية، مصر، ط1، 2008، ص 37.

[3]– خالدة سعيد، حركية الإبداع، م س، ص 43.

الرومنسية لكنها متشبعة بروح عربية خالصة، ونزعة إنسانية متفردة، لكن ما لبثت هذه الأعمال حتى كتب لها الفناء والنسيان حيث كانت «رياح التجديد التي انطلقت مع دعاة التطور والعلمنة، ومع المهجريين... قد خلخلت توازن البوصلة العربية فلم تعد تشير باستمرار إلى الماضي... وانتهت إلى الفراغ ولاذ كبار شعرائها بالصمت»[1]، ومرد ذلك انطلاق هذه الحركة بمنتوج ضئيل لم يكن له المجال لكي ينمو ويتطور ليحمل معالم ومبادئ الحداثة الشعرية في تلك المرحلة ولكن في «أوائل عام 1957 أسس يوسف الخال مجلة "شعر" التي تبنت تيار الحداثة وقد نشر في العدد الثاني بيانًا يحدد فيه ملامح الحداثة العربية»[2]، ومنه يمكننا القول بأن هذا التجمع عُدّ منحى فكري وتيار حداثي انصهرت من خلاله كل مبادئ ومميزات الشعر المعاصر.

وقد عد هذا التجمع المحطة الأولى للانطلاقة التجديدية والراعي الرسمي للشعر العربي المعاصر المتشبع بروح التجديد والحداثة، ومنه ضرورة مواكبة التطورات الحاصلة في الساحة الأدبية الغربية والانفتاح على آدابها، وقد التف حول هذا التجمع عدد من الشعراء هم "أدونيس"، "أنسي الحاج" "محمد الماغوط، "تذير العظمة"، وكلهم كانوا من السبَّاقين لإثراء بيان الخال وتشجيعها وكانت معظم أراءهم مقتبسة إثر احتكاكهم بكتاب: "سوزان برنارد، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا" Le Poème En Prose De Baudelaire Jusqu'à Nos Jours وهذا الكتاب عدّ البداية الحاسمة للشعر العربي، فإقبال الشعراء عليه بالدراسة والتّمحيص جعلتهم يستطيعون تحديد مبادئ قصيدة النثر وخصائصها الفنية لتفتح لذلك «الأذهان على تحديد مفهوم قصيدة النثر»[3] فمصطلح "قصيدة النثر" في حد ذاته هو ترجمة للمصطلح الفرنسي "poème en prose " المقتبس والمترجم عن كتاب "سوزان برنارد" وهذا يوضح مدى اندفاع الشعراء خاصة رواد قصيدة النثر على هذا الجنس الكتابي وأصوله من

[1]– المرجع السابق، ص 11.

[2]– محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، م س، ص 41.

[3]– أحمد بزون، قصيدة النثر العربية (الإطار النظري) ، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، ص86.

الآداب الغربية «وكأنها طوق النجاة لتيارات التجريب الطليعي ونزوعها الثوري الهدام فيما يشبه جنوح الحداثة»[1]، فهم كانوا مندفعين نحو أسس أكثر جرأةً ومبادئ أكثر انفتاحًا يحاولون من خلالها ركب قطار التّجديد وهذا دليل على توقهم الشديد لكل تغيير كان محظورا من قبل.

وقد بدا التأثر واضحا لدى شعراء مجلة "شعر" ويظهر ذلك من خلال اقبالهم الكبير على دراسة وتمحيص الآداب الأجنبية الأوربية منها والأمريكية، فكل شاعر من المجلة استهوته ثقافة واستساغته آداب، "فيوسف الخال" مثلا: يقول في صدد حديثه عن التجربة الغربية.

فيقول: «إن هذا الشعر في انجترا في الوقت الحاضر يتشوق إلى ظهور شعراء كبار يخلفون بيل ييتس (Yeats) وإليوت (Eliot) ثم أودن (Audon) ومكنيس وسبنتر (Spender)... وإذا أردنا التمييز بين الشعر الإنجليزي والفرنسي نستطيع القول: إنّ الشّعر الفرنسي كعاداته أكثر جرأةً وجنوحًا إلى التّجربة الفذة من الشّعر الإنجليزي الذي يتصف بالاعتدال والمحافظة»[2] وهذا يحيلنا إلا أن شعراء ورواد قصيدة النثر، خاصة –"يوسف الخال"– ركزوا على نتاج التجربة الشعرية الغربية فحددوا وفقها طبيعة الشعر الجديد" وتوجهاته ودليل ذلك مسارعة "يوسف الخال" وغيره من رواد قصيدة النثر العربية إلى ترجمة النتاج الغربي وهذا راجع لكون رواد ومؤسسي هذا الجنس الأدبي الجديد من الملمين بالإبداعات الغربية.

وهذا ما لخص لهم أسس القصيدة ومبادئها، « فيوسف الخال يبرر لنفسه الصلة المباشرة لمشروعه بالروح الغربية، وذاك من خلال التشديد على أجنبية مشروع السياب وذلك

[1]– صلاح فضل، الأساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص 217.

[2]– ينظر: أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، م س، ص 72.

من خلال تلقيه للأدب الإنجليزي على يد أستاذ إنجليزي متشبع بروح الاتجاه المعاصر والحديث"[1].

وهذا يدل على أنّ كل حركة تجديدية مردّها الثقافة الغربية التي أشعلت فتيل الحداثة في نفسية كل شاعر دعا بضرورة التّجديد، فالإيقاع مثلا واحد من الظواهر المتميزة في هذه المرحلة الشعرية، فرغم تواتره في مختلف القصائد السابقة إلا أنّ القصيدة المعاصرة (النثرية) أزاحته ليعبر عن بعد أخر فأخرجته من ضمن الموسيقى الخارجية إلى موسيقى داخلية أكثر عمقًا فأصبح إيقاعًا متولدًا من دواخل اللفظة ومنطلقًا من هيكل العبارة، «وهذا العنصر ليس جديدًا ولا مخيلا على الخطاب الشعري» [2]، وإنما عصر الحداثة شكله وفقا لما تستدعيه النّفس وما تستحبه الأذن هذا يعنى أن الشّاعر في هذه المرحلة لم يعد يستسيغ الطريقة السابقة، فالموسيقى الداخلية (الايقاع) في القصيدة المعاصرة عبرت بوضوح عن التجربة الشعرية المعاصرة، وهذا ما دفع بالشاعر المعاصر أن يستحدث تقنيات وفنيات عوض بها غياب الوزن والقافية، فظاهرة التكرار مثلًا تعتبر «واحدة من الظواهر اللغوية التي نجدها في الألفاظ والتراكيب، وتعمل على المستوى الصوتي كعملها على المستوى الدّلالي، وقد اعتمد شعراء الحداثة على هذه البنية بخواصها الإيقاعية»[3]، ومنه يمكننا القول بأن هذه الظاهرة استطاعت نحت النّص الشعري المعاصر وأضافت له بعدًا دلاليًا عميقًا تستسيغه الأذن ويجعل النفس المتلقية تسعى جاهدة لسبر أغوار هذه التقنية وكشف المراد منها.

أما لغة الشعر المعاصر فقد حملت أبعادًا جعلتها تعبر عن مكبوتات الشاعر الداخلية ومكنوناته النفسية، فهي إذن لغة استحدثها الشاعر المعاصر تميزت بخصوصيتها، فالألفاظ فيها طيعة والكلمات سلسلة والتعابير فريدة، ففي هذه المرحلة «تحولت اللغة إلى خلق فني

---

[1]– ينظر: أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، م س، ص 72.

[2]– محمد مرتاض، الخطاب الشعري عند فقهاء المغرب العربي، دار الأوطان، سيدي موسى، الجزائر ط1، 2009، ج2، ص 630.

[3]– محمد علوان سلمان، الإيقاع في شعر الحداثة، م س، ص 286.

في ذاته طاقة تعبيرية، تشكيلية، فنية تتسم بالإحياء، والرمز، و التصوير، والايقاع والاحساس في وقت واحد» [1]، ومنه يمكننا القول بأن اللغة لم تعد تلك القوالب الجاهزة المتراصة، بل أصبحت لغة مشحونة بأكثر من دلالة فالجملة الواحدة في الشعر المعاصر تستحوذ على عدد متباين من القراءات بل ونستطيع أن نطبق عليها عددًا من الدراسات.

وأول من حمل مشعل الحداثة العربية "أدونيس" حيث « دشّن تجربته الشعرية في أواخر الاربعينات وما كادت سنة 1954 تطل حتى كان ينشر على الناس قصيدة (فراغ) التي اعتبرت وقت ذاك علامة فارقة في تجربته الشّعرية المديدة حيث تميّزت بشاعرية مميزة وحساسية شعرية مختلفة» [2].

فقد اعتبرت قصيدته (فراغ) علامة فارقة في النتاج الأدبي التّجديدي هذا لتميّزها برؤية شعرية استشرافية حملت عددًا من الآفاق المفتوحة والفضاءات الواسعة التي تحتمل تعددًا للقراءات والتأويلات، « حيث أن القصيدة لديه لا تنفك تنمو في سديم بلانهايات، إنّه انبثاق ملتهب يطلق في ارجاء هذا السديم بروقًا مدهشة وعواطف جامحة ولغة وارفة» [3].

كما نجده من أكثر المركزين على نتاج التّجربة الغربية، فقد أقبل على دراستها بدقة متناهية حيث اعتبر أدونيس «كل من "بودلير" (Boudlaire) و"مالارميه" (Mallarmé) إنهما نظريًا وشعريًا أساس الحداثة في الشعر الفرنسي، لكنهما لم يأخذا مفهوم الحداثة من التراث الفرنسي، وإنما أخذاه من الولايات المتحدة الأمريكية من "إدغار الان بو" (Edger Alain Poe)... وإن مدار آرئهما في الشعر هو نفس مدار آرئه حتى إنهما يتبنيان أفكاره» [4]، وهذه من أولى نقاط التأثر، كما يبدوا أن القصيدة تأثرت بروح السريالية

---

[1]– المرجع السابق، الصفحة نفسها

[2]– صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس (الطفولة، الشعر، المنفى)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2000، ص 09.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– ينظر: أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، م س، ص 74.

والرومانسية والرمزية والفلسفة الوجودية، وهذا ما دفع بها لأن تحيا وتتنفس وتخلق لنفسها مجالا واسعا يستطيع أن يسمو ويرقى لمصاف القصائد الغربية وهذا ما يضمن لها السيرورة والتطور فأدونيس يصرح بمدى تأثره بهذه الاتجاهات المعاصرة فيقول «تأثرت بالحركة السوريالية كنظرة، والسريالية هي التي قادتني إلى الصوفية... تأثرت بالماركسية و"نِتْشَه" من حيث القول بفكرة التجاوز والتخطي، تأثرت "بأبي نواس" و"أبي تمام" من حيث فهم اللغة الشعرية، تأثرت بفكرة البحث والتجريب في الشعر العالمي الحديث»[1].

وهذا دليل قاطع على مدى احتكاك ادونيس بمختلف المعارف ومختلف الثقافات على اختلاف جوانبها وهو بذلك يعتبر موسوعيا ملما بكل الجوانب التي تساعد على الارتقاء فكريا وابداعيا ومنه يمكننا القول بأنّ "أدونيس" قد تأثر من خلال تجربته الشعرية بخمسة مصادر هي: « 1- الشعر العربي الكلاسيكي ولا سيما المتنبي وأبو العلاء المعري وأبونواس.

2- الحركة الصوفية وأفكارها ورؤاها، أي الكتابة الصوفية لا الشعر الصوفي.

3- الفيلسوف الألماني فريديريك نتشه وما يمثله من غضب ورفض وتمرد وعنفوان.

4- الفكر اليوناني ولا سيما الفيلسوق هيراقليطس.

5- المعرفة العلمية والتفكير العلمي المعاصر»[2].

ومنه فإن "أدونيس" يعدّ من الشعراء الذين يمتلكون ثقافة واسعة ومعرفة متعددة المشارب وهذا ما جعل شعره يتميّز بأفق غير محدود وأبعاد غير مقيدة تتميّز «بتعدد الأصوات والمستويات في آن، ومتراكب كالطبقات الجيولوجية، فلا تمحو كل طبقة طبقة، بل أن كل طبقة هي بناء على ما قبلها وتمهيد لما بعدها وتأسيس لانبثاق جديد»[3].

---

[1]- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ط1، 1980، ص 267.

[2]- صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس، م س، ص 09.

[3]- المرجع نفسه، ص 08-09.

كما نجد من الذين أسهموا في حمل راية الحداثة الشعرية العربية "أنسي الحاج" الذي يعتبر هو الآخر من مؤسسي الحداثة عند العرب رفقه "أدونيس" و"يوسف الخال" وغيرهم فقد ساهم كغيره من الرود في إنعاش الحركة الحداثية وإحداث ثورة صاخبة في الساحة الأدبية، فمعظم أرائه ومبادئه كانت واضحة وجريئة تتميّز بتجسيد نظرة ثاقبة حول قصيدة النثر.

« فمجموعاته الشعرية: لن، الرأس المقطوع، ماضي الأيام الآتية، ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة"، الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع، الوليمة»[1]، فكل هذه الدواوين حملت في طياتها دواوينًا نثرية خالصة ومنه نستنتج أن تجربة "الحاج" لم توزن ولم تصاغ على منوال الخليل وأوزانه، بل كانت تجربة فذة، شعرية حقيقية تستوجب القراءة العميقة لأنها من أبرز الأعمال التي استطاعت أن تضع القارئ على السكة الرشيدة للشعر المعاصر.

وقد تميزت هذه الأعمال بجملة من المميزات جعلت منها مجالا خاصا بصاحبها «حيث قام بكسر البنية الكلاسيكية لمسار الجملة العربية وتركيبتها البلاغية فاتحا نسقا جديدا للكلمات من حيث تتابعها النحوي وكأنّ اللغة هي من تحدد موضوع القصيدة»[2]، وهذا دليل قاطع على ثورة الشاعر على كل ما هو كلاسيكي فقد نقل بنية الجملة من الكلاسيكية إلى تركيبة جديدة أكثر بعدًا واتساقًا هذا في حد ذاته تفسير لم يسبق له إليه غيره.

ولكن بعض النّقاد هاجموا هذا التأثر –خاصة بالآداب الأجنبية– والذي أثار جدلا كبيرا في الساحة الأدبية العربية ووضع القصيدة في موضع الإتهام من حيث المرجعية والتي عدّها النّقاد في معظمها غربية.

---

[1]– ينظر: أنطون جوكي، مقال أنسي الحاج "النثر وشقائقه" مجلة العربي الجديد، الثلاثاء 25 نوفمبر / تشرين الثاني، 2014، العدد 85، س 1.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ولكن روادها واجهوا وتصدوا لهذه الانتقادات، فلا يمكن عزل التجربة الشعرية العربية عن فضاء الآداب العالمية بل ولابد من الانفتاح على مختلف التجارب الأخرى، فلا يمكن للأدب العربي أن يعيش متقوقعا منعزلا على ذاته، ويجب بالضرورة الاحتكاك والتواصل بين مختلف التجارب الإنسانية، ولم يتوقف الجدال هنا بل وصل إلى حد الاتهام والوصف بالتبعية والتقليد للغرب هذا ما دفع "أدونيس" للرد بقوله: «إني أود أن أشير إلى المبالغة في نظرتنا السائدة للتأثر بالشعر الفرنسي، إن هذه النظرة خطأٌ كبيرٌ، عدا أنها تصدر عن موقف استيلابي مبهور إزاء الثقافة الغربية، ليس الشعر الفرنسي الراهن... أكثر أهمية وغننًا عن الشعر العربي الراهن وإذا كان شعرنا العربي يتأثر بالتجارب الشّعرية الحالية في العالم فإن أصحاب هذه التجارب يتأثرون هم أيضا بإبداعاتنا العربية»[1]، والتأثر بالآداب الأخرى شيء طبيعي وجوهري، فجوهر الإبداع في فترة الحداثة مدى التأثير والتأثر، وتلك هي الخاصية التي تتميز بها القصيدة الجديدة.

[1]– ينظر صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس، م س، ص 09.

2- مبادئ قصيدة النثر ومقوماتها:

لقد جاءت قصيدة النثر كثورة وتمرد علني ومطلق على الموروث الشعري القديم حيث عمدت بشكل مباشر إلى هدم المسلمات وتقويض الأفكار العتيقة، ومنه إعادة صياغة الشّعر الجديد وفق نمط حداثي فهي تسعى بشكل مباشر إلى تحرير الشعرية العربية من قيود القديم وتدفع به إلى آفاق أكثر اتساعًا، فقد ظل الشعراء منذ حقبة من الزمن ينسجون قصائدهم وفق منوال أصبح في العصر الحديث لا يتماشى وشعورهم وأوضاعهم النفسية والاجتماعية والفكرية، فقد انحصروا في زاوية وحدة الوزن والقافية، إلا أن طلع الفجر على شكل جديد من أشكال الكتابة عرف "بالقصيدة النثرية" وهنا كان متنفس مجموعة من الشعراء الذين حملوا لواء شعرية هذا الجنس الكتابي الجديد والذي اعتبروه الأسمى وأصبح منذ ظهوره من أبرز الأشكال التّجريبية التي جسدت التداخل العميق بين الأجناس وذلك لاعتمادها «على مبدأ فوضوي وهدّام لأنها ولدت من تمرد على قوانين علم العروض وأحيانا على القوانين المعتادة للغة»[1]، ومنه يمكننا القول أن مبادئ قصيدة النثر ومقوماته هي من حفزت الشعراء لتبينها فقد أتاحت لهم المجال للتعبير عما يرغبون فيه دون قيد أو وزن، فالتمسك بالقديم يعتبر «تكرارًا صنعيًا لأشكال وأفكار جامدة مستنفذة"[2]، لا تستطيع مواكبة الواقع المعاصر الذي تنوعت فيه طرق التفكير وتباينت خلاله أشكال التعبير ويبقى الهدف الأسمى في الوقت الراهن البحث عن الحرية دون ضوابط أو قيود، فهي محاولة واضحة من قصيدة النثر لفرض وجودها وفق «عوامل متزامنة تنصب كلها في بؤرة واحدة لإحداث فاعليتها الجمالية وهي بالترتيب:

1- تعطيل الأوزان العروضية المتداولة.

2- تفعيل أقصى الطاقات الشعرية الممكنة.

---

[1]- سوزان برنارد، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر، زهير مجيد مغامس، علي جواد الطاهر إهداءات، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1999، ص 16.

[2]- علي أحمد سعيد، (أدونيس) مقدمة الشعر العربي الحديث، م س، ص 78.

3-إبراز الاختلاف الدلالي الحاد»[1].

وهذا يحيلنا إلى أن هدم القصيدة الجديدة جاء ترسيخ مبادئ وفق مبدأ حداثي فتعطيل الأوزان العروضية المتداولة منذ القديم دليل قاطع على الثورة على الموروث الخليلي المتداول منذ عقود من الزمن فقد سعت بصراحة مطلقة إلى اتهامه لتشكل على رمادة نصًا شعريًا يتماشى والتطورات الحاصلة قابلا للتحرر ومسايرًا للحداثة الشعرية، ومنه رفض الجمود والسكون والموت في قالب واحد، والتّغيير هنا لم يتوقف في حدود الأوزان العروضية وإنما مس كل جوانب القصيدة بدءًا باللغة التي تميّزت في هذه الفترة بطبيعتها الموحية الغامضة فصنفت في مصاف اللغة التشفيرية المشحونة بنظرة تحررية نابعة من نفسية الشاعر الذي لم تعد تسعه القوالب الجاهزة واللغة العتيقة ذات الوظيفة التواصلية الإفهامية، وهذا ما أضاف للقصيدة المعاصرة عددًا من الأبعاد الخاصة، ومنه أصبح للشاعر عالمه الاستثنائي الذي خلق من لغة حية وواسعة مشحونة بروح المستقبل ونمط التحرر الذي تناغمت فيه الإيقاعات والدلالات والحركات فيها أفرزه تلاحم الكلمات وليتم التأكيد على أن النّص عبارة عن قصيدة نثرية يجب أن تتوفر فيه عدد من الشروط منها:

أ- الوحدة العضوية:

القصيدة النثرية فضاء خاص، صادر من إرادة واعية وقدرة شعرية خلابة فلا تعتبر مجرد تراكمات بل هي أعمق من ذلك تتميز بالدرجة الأولى بجديتها ومواكبتها للحداثة، فهي «عالم مغلق يخشى أن يفقد صفته كقصيدة»[2]، غير قابلة للفصل أو التجزئة إذ «ينبغي أن تكون وحدة عضوية مستقلة»[3]، تعي التجربة الشعرية للشاعر في إطار مغلق ومحكم السبك وهذا ليصل القارئ إلى قناعة التمييز بين النّص الجديد وغيره من النصوص، فلا يسعنا

[1]- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصر، م س، ص 219.

[2]- صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1997، ص 108.

[3]- سوزان برنارد، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، م س، ص 18.

تفكيكها أو اسقاطها جزء من جزئياتها مقارنة بالنص القديم الذي لكل بيت فيه موضوعه الخاص الذي يعالجه.

فالقصيدة النثرية بهذه الميزة عدّت «عالما مكتملا، يتمثل في تنسيق جمالي متميز يختلف عن الأشكال النثرية الأخرى من قصة قصيرة أو مقالة مهما كانت شاعريتها»[1]. فالقصيدة النثرية تكتسب شعريتها وشرعيتها من شكلها الداخلي لا تصميمها الخارجي.

كما نجد أن "عباس محمود العقاد" من أولى الداعين إلى ضرورة تجاوز الوحدة الموضوعية إلى الوحدة العضوية حيث يقول: إن «القصيدة ينبغي أن تكون عملًا فنيًا تامًا يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامه بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخلّ ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها»[2].

ومنه يمكننا القول أن في تجاوز الوحدة العضوية يحدث اختلال في القصيدة النثرية حيث تصبح بمثابة البناء غير المتراص والذي تنعدم فيه صفة الاتحاد والتماسك، فالغرض من توظيف الوحدة العضوية في قصيدة النثر هو خلق تلك الروابط وجعل القصيدة تتحد فيما بينها بخيوط جد رفيعة تجعل منها شكلًا متجانسًا وبزوالها تصبح القصيدة في اختلال واضطراب وهذا ما يؤكد عليه العقاد بقوله: « ومتى طلبت هذه الوحدة المعنوية في الشعر فلم تجدها، فاعلم أن الألفاظ لا تنطوي على خاطر مطرد، أو شعور كامل الحياة بل هو كأمشاج الجنين المخدج بعضها يشبه بعض أو كأجزاء الخلايا الحيوية الدنيئة لا تميز لها عضو ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة»[3].

---

[1]– صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، م س، ص 108.

[2]– عباس محمود العقاد وابراهيم عبد القادر المازني، الديوان في الأدب والنقد دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر، قطاع النشر، ط4، 1997، ص 130.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

كما نجد أن العقاد من الملحين على الاقتداء بالوحدة العضوية في الكتابة الشعرية فالقصيدة في نظره «كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغنى غيره في موضعه إلا كما لا تغني الأذن عن العين أو القدم أو الكف أو القلب عن المعدة»[1] فتكامل أعضاء الجسم أسقطه العقاد على التكامل والاتحاد النّاجم عن ترابط واتحاد أبيات القصيدة فيما بينها فكل بيت مهمته في البناء الشعري وبحذفه أو إسقاط جزء من جزيئاته يخل بالمعنى ويفسده.

ب- المجانية:

لقد تميزت القصيدة النثرية بمميزات ومبادئ جعلت منها شكلًا فريدًا، وما حملته من هذه المميزات، "المجانية" بمعنى أن القصيدة لا تخضع لمبدأ زمني محدد فالغاية فيها أنها لا تتطور للوصول إلى غاية محددة، أي أنها « مهما استخدمت في وسائل سردية أو وصفية لابدّ أن تتفادى التماسك القصصي المطرد»[2]، فهي لا تهدف إلى هدف واضح ومحدد كالقصة أو الرواية، أما أفعالها فهي غير قابلة للتطور لكي تصل إلى مبتغى محدد، فمهمة الشاعر هنا تختلف عن مهمة الروائي.

فتوظيف الشاعر لهذه الميزة أو المبدأ لا يسعى من خلال عمله الشعري أن يكون علمه قصديًا محددًا لهدف واضح بل يعمل على المحافظة على كل ما جاء بين سطور العمل الشعري «ويتعين أن تكون وظيفتها الأساسية شعرية مما يتطلب أن تكون بنيتها اعتباطية مجانية»[3]، غير مرتبطة بما هو خارجي كالقضايا المختلفة.

فمبدأ المجانية مبدأ راسخ في القصيدة النثرية وأساس من أساسها الذي ميزها منذ ظهورها لا يخضع لهدف واضح أو مبتغى محدد، ومن أهم ما جاءت به الحداثة الشعرية وما نادت به القصيدة النثرية منذ ظهورها.

---

[1]- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2]- صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، م س، ص 108.

[3]- المرجع نفسه، ص نفسها.

ج- الكثافة والإيجاز:

تستغنى القصيدة النثرية عن الاستطرادات والشروحات التفصيلية وهذه مهمة الشاعر الجوهرية الذي يسعى جاهدا إلى انتقاء الألفاظ والكلمات المركزة المكثفة والموجزة والتي تستطيع أن تستوعب معاني واسعة المدى فرغم اقتصادها اللغوي غير أنها تنطوي على معنى دلالي مشحون بالمعاني الصادقة، «فقوتها الشعرية لا تتأتى من رقي موزونة، ولكن من تركيب مضيء مثل قطعة الماس فالاقتصاد أهم خواصها منبع شعريتها»[1].

وإن كانت هذه المبادئ الجمالية التي دعت إليها سوزان برنارد فهي نفسها اعتنقها «دعاة قصية النثر العربية، ولا سيما "أدونيس" و"أنسي الحاج"»[2].

وهذه الميزة من أكثر الميزات خصوصية في القصيدة النثرية وهذا ما يجعلها ذلك الفضاء المغلق المتولد عن التقنيات والتغيرات التي تفسل بها الكلمات ليعاد تشكيلها حاملةً لإيحاءات أكثر جرأةً مما كانت عليه من قبل، رافضةً لكل ضغط خارجي يحاول اقتحام السكينة التي تطمح لخلقها بين التراكيب اللغوية في النّص الشّعري، وهذا ما تفرضه الحداثة الشّعرية فهي تكشف عن أشكال تعبيرية متعددة، تلغي الموروث والذاكر ولا تحيل المتلقي إلى أي مبتغى أو فكرة، بل تحيلها إلى ذاتها فقط في نمط تعبيري راقي تهتز له النفوس وتنتعش.

[1]- صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، م س، ص 108.

[2]- صلاح فضل، الأساليب الشعرية المعاصرة، م س، ص 217.

3- قصيدة النثر بين الرفض والقبول:

تُعد قصيدة النثر واحدة من المواضيع الشائكة التي حاولت فرض نفسها في الساحة الأدبية الغربية والعربية، وما جعلها تتدحرج بين الرفض والقبول تميزها بخصوصيات لم تعهدها القصائد التي سبقتها، فرغم قصر ألفاظها وضيق عباراتها إلا أنها تتسم بالقصدية والتكثيف والتركيز، تختلف باختلاف كل شاعر فكلٌ يحاول أن يُعبر عن ذاته وتجربته النفسية.

وهذا ما وضع النقاد العرب في فريقين: فريق من دعاة قصيدة النثر وشرعيتها وفريق من المنددين بها والداعين للثورة عليها، وهذا ما وضع القصيدة في موضع التمحيص والتدقيق والدراسة لكونها لا تخضع لقوانين صارمة تجعلها مقيدة وفق مبدء معين بل تسعى دائما للابتكار والإبداع ولا تقبل الجمود والثبات والتقليد.

ونجد من المعترفين بشرعيتها "أدونيس" الذي رأى فيها تلك القصيدة، «ذات الشكل المنفتح، تتضمن مبادهات تغير باستمرار مقاييسها الشعرية والجمالية، من هنا يعارض الشاعر الجديد الثابت بالتحول، والمحدود باللامحدود والشكل المنغلق الواحد المنتهي بالشكل المنفتح الكثير اللانهائي»[1]، هذا ليجعل منها نمطًا حدثيًا بامتياز، رافضا لأن يحدد وتنحصر قوانينه، وضَمِنَ حرية الشاعر في التّجديد وفق ما تمليه عليه الظروف والزمان والمكان، فالقصيدة العمودية هناك من يرى بأنّها لا تتماشى والحداثة الشّعرية المعاصرة، فما تمليه قوانين العصر القديم لم تعد صالحا لما هو حاصل في العصر الحالي.

ويرى أدونيس كذلك بأنّ لهذه القصيدة جذورها في النثر الوصفي (سجع الكهان مثلا)، وهذا ما يدل على أن للنثر جذورا ضاربة في الحضارة العربية القديمة غير أن إقبال الشعراء على الشّعر بدل النثر جعله في الريادة وانحصر النثر في زاوية الكتابات العشوائية التي بقيت حبيسة أوراق المبدعين.

[1]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي الحديث، م س، ص 157.

وذهب آخرون إلى أن قصيدة النثر هي مفتاح الشاعر لولوج عالم التطور والانتقال من وضع سلبه أحقيته في الكلام إلى وضع آخر شكل نقطة تحول في الكتابة الشعرية المعاصر، "فسليم بركات" أكد نسب القصيدة النثرية إلى الشعر فهو يمتلك «تجربة خاصة في مجال قصيدة النثر تختلف كليا على أبناء جيله، فشعره ضخَّ حياة جديدة في المشهد الشعري تمثل بأسلوبية شعرية خاصة»[1]، متشبعة بروح حداثية خالصة شكلًا ومضمونًا ومستقطبة لكل ما يخالف القديم، فالنّص الجديد هو الوعاء الذي يضم كل المشاكل والمطالب الخاصة بالشاعر والمتلقي معا وذلك لاستيعابها كل الفضاءات والاعترافات والتساؤلات.

كما يحدّد "أدونيس" الاختلاف الجوهري بين الإيقاع في القصيدة النثرية والإيقاع في القصيدة العمودية، فالقصيدة النثرية مختلفة بشكل كبير عن سبيقتها لأن الموسيقى فيها «ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة بل هي موسيقى الإستجابة لإيقاع التجارب الحياتية الجديدة فهي إيقاع متجدد لكل لحظة»[2]، حسب ما يداعب خلجاتنا النفسية اتجاه حياتنا وواقعنا، وهذا يحتم على المبدع أن يكون فنانًا أصيلًا يوفق بين موروثه وحاضره ويسعى جاهدا إلى ابتكار نظريات تلائمه وتخالف ما سبقها بأسلوب جمالي ناضج وواع يتميز بالعصرنة الثقافية التي تتيح له مقومات خاصة متفردة، وهذا ما تضمنه القصيدة الجديدة « فالفنان الأصيل، الشاعر الأصيل، إذن هو ذلك الذي يكتشف قوانين الأصالة في عصره، ويدوس بقدميه إن استطاع جميع القواعد والنظريات الجمالية ليصنع عملًا فنيًا أو أدبيا أصيلا بقواعد ونظريات جمالية لا تأخذ كل مقوماته من آثار الأقدمين ومخالفتهم»[3] بإنشاء عالم جديد من الجماليات والفنيات التي لا ريب في أن يأخذ من الموروث إن وافق

[1]– ينظر: عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، م س، ص 230.

[2]– ينظر: أدونيس مقدمة للشعر العربي الحديث، م س، ص 116.

[3]– عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة الجديدة، (دراسات ومناقشات)، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 1981، ص 31، 32.

الحاضر وتماشي ومبادئه، مع السعي إلى الابتكار، فالقصيدة النثرية لوحة تشكيلية لكل واحد الأحقية في وضع ألوانها حسب ذوقه.

أما الفريق الرافض لمصداقية "قصيدة النثر" فقد وصل إلى الرفض إلى حد الإتهام فهذا الجنس الكتابي الجديد في نظرهم قد أخرج الشعر من نطاقه المعتاد وهو الإيقاع الوزني والذي يُعد أول بادرة في تاريخ الشعر العربي، فالقصيدة الحرة لم تخرج عن أوزان الفراهيدي بشكل مطلق بل حافظت على وحدة التفعيلة.

غير أن القصيدة النثرية أول ما قامت به هو الثورة على الوزن والقافية وتحطيمها.

فنازك الملائكة من أولى المعارضين والمنتقدين لتيار "قصيدة النثر"، حيث رأت بأنها مجرد نثر عادي كتب على صفحات أوراق ولقب بالشعر فتقول: «شاعت في الجو الأدبي في لبنان بدعة غريبة في السنوات العشر الماضي، فأصبحت بعض المطابع تصدر كتبا تضم بين دفاترها نثرا، طبيعيا مثل أي نثر آخر غير أنها تكتب على أغلفتها كلمة (شعر) ويفتح القارئ تلك الكتب متوهما أنه سيجد فيها قصائد... غير أنه لا يجد في ذلك شيئا"[1]، كما أنها حاولت تجريد القصيدة النثرية من الإيقاع والموسيقى ورأت بأن "الموسيقى ملازمة للشعر لا له»[2]، حيث أسقطت الإيقاع تماما على القصيد النثرية، كما شككت في النصوص التي توصف بأنها شعر وتصفها بأنها مجرد نثر عادي لا يرقى ليصنف في خانة الشعر، كما تصر على وقوع «قصيدة النثر في خطأ كبير هو أن تطلق كلمة (الشعر) على الشعر والنثر معا، فإذا نظم الشاعر قصيدة من بحر المنسرح ذات شطرين، وقافية موحدة، كانت لديهم شعر، وإذا كتب ناثر فقرة نثرية خالية من الوزن والقافية تمام الخلو، كان ذلك على حسابهم شعر أيضا»[3]، وهذا قرار منها على التيه التنظيمي الذي وقع فيه كتاب هذه القصيدة

[1]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967، ص 132.

[2]– المرجع نفسه، ص 18.

[3]– م، ن، ص 118.

فهم لا يفرقون بينم ما هو شعر، وما هو نثر، بل ويسقطون القوانين المعمول بها في إنشاء القصائد وعليه تصبح الممارسة الشعرية ناقصة وغير مضبوطة.

فالقصيدة العربية في هذه المرحلة سقطت في فخ من التيه والضياع فتحولت إلى «كلمات متقاطعة حتى أن الشاعر نفسه لا يفهم ما يكتب فهو يمكن أن يعطيك الآن شرحا معينا... وبعد شهر شرحا آخر»[1].

أي أن القصيدة النثرية متعددة القراءات غير محددة المرامي لا تحمل صورة شعرية ذات رهفة ورهبة في الآن ذاته.

ويذهب عبد المالك مرتاض إلى وصف القصيدة النثرية بأنها «مصطلح مهزوز لم يتفق النقاد المعاصرون على استقامته وصلاحه للاستعمال»[2]، فالغموض الذي مازال يعتريه، وجه له عددا من أصابع الاتهام على أنها «شكل من الكتابة استقر به المقام وانغرس في الأوهام»[3]، فهذا التعبير يوحي بأنه القصيدة ليس لها جذور وظهورها كان من عدم فهي: «لا تبرح تبحث عن نفسها... لا هي تقوم على أنقاض الشعر فتنتمي إليه صراحة، ولا هي تنتمي إلى النثر فتنتسب إليه يقينا»[4].

[1]– عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة الجديدة، (دراسات ومناقشات)، م س ص 68.

[2]– عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، منشورات دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1، 209– 262.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– م، ن، ص 263، 264.

4- التجربة الشعرية في الجزائر:

إن المتتبع لحركة الشعر في الجزائر يجده مرّ بعدد من التحولات والتّغيرات وهذا ما يجعله امتدادا للشّعر المشرقي، فالشّاعر الجزائري. سار كغيره من المشرقيين على خطى الشعراء القدامى حيث اتخذ من هيكل القصيدة العمودية كقاعدة جوهرية لإبداعاته هذا من ناحية الشكل، أما من ناحية المضمون فقد كتب في الأغراض المعروفة يقول أبو القاسم سعد الله « كان عماد هذا التيار المحافظة على عمود الشعر القديم والاحتفاظ بخصائص القديم والاحتفاظ بخصائص القصيدة العربية الموروثة دون تطوير وتجديد فالقافية واحدة والوزن واحد، والمعاني ساذجة مقلدة لا تخرج عن الرثاء والمدح والزهد والإرشاد»[1]، بمعنى أن الشعر الجزائري هو ذلك الامتداد الطبيعي للشعر المشرقي بل ويعتبر محاكاة للنظير التقليدي العربي القديم فالمحافظة على القصيدة العربية بكل قوالبها يوحي بمدى تمسك المبدع الجزائري بمقوماته وأصوله العربية فجل الأعمال جاءت متشبعة بوطنية غير مسبوقة فالشّعر في هذه المرحلة كان « صوتا لتلك الجماهير المتحدة بمختلف اتجاهاتها في ثورتها على الاستعمار المستغل»[2]، بمعنى أن الشاعر عزم في هذه الفترة شحن الهمم واستنهاضها للعزائم « واتصف الشعر بمبادئ الوطنية، كما عُنى بتجارب سياسية في بعض الأحيان واتخذ مرة اخرى شكل المعارضة والدعوة إلى مفاهيم جديدة تحقق للشعب حياة أكمل وأوفر كرامة»[3] فقد اكسب الشعر في المرحلة صفة الشعر الوطني هذا لأنه، « ألهب الحماس ودلل على أن الطريق الوحيد هو طريق الكفاح المسلح»[4]، إذن يمكننا اعتباره بأنه الأداة الفاعلة

---

[1]- أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007 ص 27/26.

[2]- سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية صيدا، بيروت، 1967 ص 133.

[3]- أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، م س، ص 25.

[4]- سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، م س، ص 140.

لإيصال الأفكار الثورية وتثبيت الرؤى والمبادئ الوطنية بهدف لم الشمل الوطني والوصول إلى حل واحد وأوحد وبذلك خلق فكرة البحث عن الحرية والاستقلال.

وعموما فإن الشعر في هذه الفترة ساهم في «خلق تاريخ الجزائر الذي لا يخص الشعب الجزائر فقط وإنما تلك الشعوب التي تعيش نفس تلك الفترة من تاريخها»[1]، فالشاعر في هذه المرحلة تمكن من معايشة منظومة الواقع وتسجيل حضوره كطرف فاعل في الثورة.

كما نجد أن الشعر الجزائري عرف تحولا أدى إلى خلق نمط جديد ساهم في خدمة الأوضاع السائدة والتّغيرات الراهنة فكان للشّعر الحر مكانته في الساحة الأدبية الجزائرية فكأول محاولة كانت في منتصف الخمسينات مع جيل من الشعراء الشباب، «فسعد الله أول المقدمين على تجربة الشعر الحر، ويثني عليه باوية الذي استطاع أن يغذي هذه التجربة بروح جديدة في الشكل والمضمون»[2]، وذلك بتحريره لقصيدة "طريقي" التي يقول فيها:

يا رفيقي.

لا تلمني عن مروقي.

إذا أنا اخترت.

طريقي.

وطريق كالحياة.

شائك الأهداف مجهول السمات.

عاصف الأرياح وحشي النضال[3].

وقد اعتبرت هذه المحاولة الأولى من نوعها في الجزائر، فمدّ الشعر الحر كان له صدًا واسعًا في الجزائر فالشّاعر في هذه المرحلة استطاع "صد الصلابة العروضية"[4] ومنه

---

[1]– سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر م س، ص 140.

[2]– صالح حزفي، الشعر الجزائري الحديث، طبع بمؤسسة الوطني للكتاب، الجزائر،1984، ص 354.

[3]– أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص 144.

[4]– صلاح فضل، الأساليب الشعرية المعاصرة، م س، ص 60.

تمكن من الانحراف والعدول عن مضمار القصيدة العمودية فالأوضاع الخارجية والواقع المعيش حتّم على المبدع خلق فضاء خال من القيود والضوابط، وما ميّز الشعر الحر عند الشّاعر الجزائري أنّه لم يكن موغلًا في الرمزية التي عرف بها بعض المجددين بل عمد إلى « الخوض في الفعل التاريخي الذي تداخل مع النّص الشّعري الجديد أساسه المعاصرة التي أتت أكلها مشرقيا»[1].

فرغم الشكل الحديث للقصيدة الجزائرية إلا أنّه في أغلب المضامين التي تناولتها الحديث عن السياسة والأحداث العامة للبلاد في تلك الفترة.

كما وجد الشاعر الجزائري في الصحافة المجال الأوسع لنشر إبداعاته وأعماله خاصة بصدور عدد معتبر من الصحف والمجلات و اعتبرت هذه من أبرز العوامل التي أنعشت الحركة الأدبية في تلك الفترة (خاصة المجلات التونسية وبعض المجلات الجزائرية كالشهاب والبصائر).

لكن بعد مرحلة الاستقلال نلحظ صمتًا رهيبًا خيم على الساحة الأدبية ومرد ذلك عودة مختلف الشعراء والمؤلفين إلى حياتهم العادية فمنهم من توجه للبحث العلمي ومنهم من انصرف للحياة العملية، فبعد المرحلة الاستعمارية نجد بأنّها شلت مختلف الهياكل وعطلت أهم القطاعات، وهذا ما دفع بأفراد الشعب إلى ضرورة البناء والتشييد[2].

وأمام الفراغ الذي شهدته المرحلة السابقة وخلو السّاحة الأدبية من الانتاجات الشّعرية ظهرت فئة من الشباب حولت إحياء وإنعاش الأوساط الأدبية فظهر بذلك اتجاهان تميّز كل اتجاه منهما بالاختلاف من حيث المبادئ والمقومات التي بنى كل شاعر فيها أشعاره ومن هذه الاتجاهات نجد: «الاتجاه الأول الذي يكتب الشعر العمودي والحر يحاول التّجديد في

[1]– عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشّعر الجزائري المعاصر، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط 2004 ، ص 69.

[2]– شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، طبع المؤسسة الوطنية للكتاب، وحدة الرغاية، الجزائر، 1985، ص 78.

إطاره كالغماري ومحمد ناصر، ومبروكة بوساحة وعبد الله حمادي، وغيرهم أما الاتجاه الثاني انصرف إلى الشعر الحر وأعلن القطيعة بينه وبين العمودي مثل: أزراج عمر وحمري بحري، عبد العالي رزاقي، أحلام مستغانمي، وغيرهم، وهناك من أضاف اتجاها آخر وهم أصحاب قصيدة النثر»[1]، وكما أسلفنا سابقا بذكر عبد الحميد بن هدوقة الذي يُعد ديوانه الأرواح الشاغرة كأول محاولة في ما يخص قصيدة النثر غير أنّ هذه المحاولة لاقت نقدًا لاذعًا نظرًا لإفتقارها للبعد الشعري وكثافة الصورة الشعرية كما نجد عددا من الشّعراء الذين نظموا دواوين ضمن ما يسمى قصيدة النثر مثل: ربيعة جلطي، زينب الأعوج، وقد تميزت أعملهما بمستوى واعي والخبرة شعرية محكمة.[2]

أما شاعرنا عبد الحميد شكيل فيعد هو الأخر نموذجا من نماذج الكتابة النثرية في الجزائر ويعتبر صاحب الكلمة الشعرية الحقة والتراكيب الفنية الفذة، وقد اسهمت أعماله في وضع الإرهاصات المتينة للقصيدة النثرية الجزائرية، فقد نسج نصوصًا وفقا لرؤية نابعة من نفسيته الملونة بزرقة البحر الخلابة.

ومنه نستنتج بأنّ الشّعر الجزائري يتنوع بتنوع المواضيع التي عالجها والأشكال التي جاء عليها فرغم الظروف والمؤثرات الخارجية، إلا أن الأدب الجزائري عامة والشّعر خاصة استطاع فرض وجوه على السّاحة الأدبية رغم ما لحقه من نقد وما اعتراه من نقص لكنه بقي ومازال مواكبًا لأهم المحطات والتطورات الحاصلة.

[1]– كمال فنيش، البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر (مرحلة التحولات 1988/2000)، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الادب العربي المعاصر، جامعة قسنطينة، 2010، ص 03.

[2]– عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات، بتصرف، م س، ص 262.

الفصل الثاني

الظواهر الفنية في شعرية عبد الحميد شكيل

أولا- فنية الإيقاع عند عبد الحميد شكيل:

1- إيقاع الحرف

2- إيقاع الكلمة

3- إيقاع الجملة:

ثانيا- ظاهرة التكرار في شعرية عبد الحميد شكيل:

1- التكرار الصوتي (تكرار الحروف)

2- تكرار الكلمة:

3- تكرار العبارة:

ثالثا- فنية الانزياح عند عبد الحميد شكيل:

رابعا- ظاهرة الغموض في شعرية عبد الحميد شكيل

أولا- فنية الإيقاع عند عبد الحميد شكيل:

يعتبر الشعر القديم حقلًا من الحقول الخصبة وفضاءً واسعًا يعج بالكثير من الاستفهامات والتساؤلات والشعر المعاصر تحديدًا تميّز بهذه الميزة منذ بدايات ظهروه، وهذا ما جعله محط نظر الدارسين والباحثين والنقاد، فالقضايا الجوهرية التي جاء بها هذا الشعر وحملها في طياته جعلت من القصيدة المعاصر- النثرية- تبدوا أكثر جرأة وطلاقة مقارنة بسبيقاتها.

فالقوانين التي أرساها الفراهيدي وصنّفها ليست سوى مجرد «جزء من هذه الخصائص لا كلها» [1]، وهذا يدل على أن كل الجزيئات والخصائص التي أبدعها الفراهيدي ليست إلا عددا من الخصائص التي ميّزت الشعر في مرحلة زمنية محددة أما ما جاء به الشّعر المعاصر فهو «التعبير الجديد بمعاني الكلمات وخصائصها الصوتية أو الموسيقية» [2]، ومنه يمكننا القول بأنّ الشّعر المعاصر دحض وهدم القوانين السّابقة وجعل للشّاعر أحقيته في تأسيس قوانين تخدم ذاتيته وتتماشى وخصوصيته الإبداعية، فكل عمل كي يبقى فريدًا متميّزًا يجب أن يكون ذا صبغة خاصة يتميز بها لوحده، فالمبدع هنا تحررت ملكته الإبداعية ووجد في قصيدة النثر فضاءًا رحباً لهذه الحريات وتشجيعًا صريحًا للابتكار والإبداع الشعري فهذه الصفات الجوهرية التي تتميز بها لا تجعلها تستند لأي شكل من الأشكال السابقة.

فمشروع قصيدة النثر خلق لكي يكون متميزًا وكل عمل ضمن هذا المشروع فهو بصمة خاصة من مبدعه، لا مجال له أن يتكرر فالتجارب المعاصرة «تحاول أن تخلق أصواتًا منفردة بمواصفات إبداعية خاصة» [3].

---

[1]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، م س، ص 114.

[2]- المرجع نفسه، ص 114.

[3]- سلمان قاصد، قصيدة النثر دراسة نقدية، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2011، ص 130.

أي أنها تجارب فريدة من نوعها مشبعة بروح المغامرة نحو أفق مجهول وهذا بغرض خلق الاصوات المتفردة واكتساب الشرعية الإبداعية الخاصة.

أما فيما يخص جانب الإيقاع فقد عمل الشاعر المعاصر جاهدا لاستبدال التناغم الشكلي والمتمثل في إيقاع لوزن والقافية وحرف الروي بإيقاع أكثر عمقًا تولد من التحام الحروف والكلمات بالأصوات والمعاني أي أنّه تولد إثر تكامل هذه العناصر فيما بينها فحُسن السبك والصياغة ينتج إيقاعا مفعمًا بالدلالة يستهوي أذن المتلقي ويخلق في ذاته انفعالات متعددة واردة من مدى وقع هذا الإيقاع على نفسته، ومن هنا يمكننا القول بأنّ «موسيقى قصيدة النثر ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتحدد كل لحظة»[1].

ومن أولى المحطات التي نبدأ منها للبحث في جوهر إيقاع عند عبد الحميد شكيل نبدأ من:

1- إيقاع الحرف: مما لا شك فيه أن الحرف هو أصغر مكون للنّص في اللغة العربية ويعتبره الشاعر والكاتب مادة أولية في بناء أشعاره ونصوصه، والتي ينسج من خلاله لغته الشعرية والروائية، فشدة الالتحام بين هذه الأجزاء تولد نصًا شعريًا محكم السبك والصناعة يحمل دلالة تصويرية تعد ثمرة إبداع الشّاعر، كما يعتبر الحلقة الواصلة بين الشاعر وما يحاول الإدلاء به وهذا دليل على أن «للأصوات الأثر الكبير في التشكل الدلالي والمدلولي معًا»[2]، بمعنى أن الأثر الصوتي ينجم عن مدى التوافق بين الدال والمدلول معا.

فعمق الإيقاع في الشعر المعاصر، ينجم عند «شحن الحروف بمختلف التناغمات الصوتية وهنا يكتمل الجمال»[3]، بمعنى أن لكل حرف في النّص الشعري دلالته الصوتية وبعده الدّلالي الذي يضفى على العمل الشعري إيقاعًا يحمل أبعادا دلالية توحي باندفاع

[1]- ينظر أدونيس، مقدمة للشعر العربي، م س، ص 116.

[2]- محمد مرتاض، الخطاب الشعري عند فقهاء المغرب العربي، م س، ص 601.

[3]- المرجع نفسه، ص 631.

إيقاعي داخلي نابع من مستويات تعبيرية مدهشة ومتوافقة من حيث التناغم الشكلي والصوتي معا، فالإيقاع الداخلي إذن هو «نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية»[1].

فالدواخل النّفسية للشّاعر هي من تفرض عليه التّلاعب في لوحته النفسية والتي تنبثق بالدّرجة الأولى من نفسية فتساهم هي الأخرى في انتقاءه للحروف بل وهي الدافع له في كيفية تركيبها وبنائها، «وتنسقها تنسيقا خاصا يتلاءم مع حالته الشعورية» [2]، أي أن التدفق الشعوري للشاعر هو المتحكم الأول في تحديد العمل الإبداعي، إذن «هناك علاقة وثيقة بين العالم الداخلي للمبدع والإيقاع» [3]، وهذه العلاقة لا تتجسد إلا حينما يتقن ويتفنن المبدع في الصناعة اللفظية وذلك حينما يستطيع تحميل اللفظ والحروف أبعادًا أكثر اتساعًا وإكسابها إيقاعًا يتجاوز الدلالة السطحية إلى أخرى أكثر عمقًا متلونة بحلة جمالية تعطيها نغمًا منسجمًا مع الصوت فتسهم في لفت انتباه القارء لهذا النوع من التموج الدلالي والرونق اللفظي فتتلقاها الأذن ويحاول المتلقي تفكيكها للخروج منها بمعاني يستحبها ومن هنا تفكك الرموز التي تنسجها الخيوط الإيقاعية الحرفية.

وعند التّوغل في رحاب دواوين الشاعر "عبد الحميد شكيل" نستنتج أنه من المبدعين الذين تلاعبوا بالصوت والحرف والكلمة فمدى التوظيف الحكيم لهذه الجزئيات والتلاعب بمكان ورودها أحدث تناغمًا مغايرًا ودلالة متفاوتة من مدلول لآخر فنجده يقول في مقطع من نصه:

وطن للصراع،

أم وطن للضياع،

أم وطن للمتاع،

---

[1]– خالدة سعيد، حركية الإبداع، م س، ص 111.

[2]– كريم الوائلي، التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة، دار وائل للنشر، ط1، 2009، ص 16.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أم وطن الضباع[1].

نجد في هذا المقطع توافقا في البينات الدلالية المتدخلة في إنتاج وتشكيل مفردات هذا النّص الشّعري رغم وجود اختلاف طفيف بين حرفين في كل سطر كما نجده يستثنى توظيف حرف (أم) في بداية السطر.

كما نجد أن التمازج الكبير بين هذه الحروف ولد نغما موسيقًا منسجمًا وهذا ما أدى إلى تعايش الأذن مع مستوى إيقاعي واحد ومنتظم والسبب راجع لتكرار نفس الوحدات الصوتية ونفس المعاني التي في معظمها إيحاء بمدى الصراع والضياع والتشتت الذي يعانيه الشاعر.

كما عمد الشاعر إلى تغيير لحرفين في كل سطر: السطر الأول (ص، ر)، السطر الثاني: (ض، ي) السطر الثالث: (م، ت)، السطر الرابع: (ض، ب).

وهذا كان بصدد خلق دلالات تستدعي تعدد القراءات لدى الملتقى وتباينها لأن الصوت الواحد له القدر على التأثير في المتلقي بأية طريقة كانت، كما أن لكل شخص قدرة استيعاب وفهم وقراءة خاصة وهذا ما يجعل النص فضاءً متعدد القراءات.

الجناس: وظف الشاعر الجناس الذي هدف من خلاله إلى توليد نغمة موسيقية إمتاعية متواترة توحي بالتناغم الدلالي وقوة في السبك والتلاعب بالحروف والكلمات والتي حاول من خلالها أن يوصل للمتلقي ما يعانيه الوطن من تشتت وضياع وعدم الاستقرار والاضطراب، فالوطن في هذه المرحلة يعج بالضياع، وهذا دليل قاطع على ما يعانيه من فساد.

كما وظف الشاعر حرف العين في نهاية كل سطر وهذا التواتر جعل للمقطع نغمة إيقاعية وموسيقية متواترة تمتع الأذن فتلفت الانتباه فهي تقابل حرف الروي في الشعر العمودي، لكن توظيفها في هذا المقطع لم يعمد إليه الشاعر. وإنما الغرض منه هو إحداث

[1]– عبد الحميد شكيل، فجوات الماء (نصوص إبداعية)، وزارة الثقافة الجزائر، ط2007، ص 44.

نغم موسيقي وبذلك تحقيق الإيقاع الداخلي في هذه المقطوعة، ويعتبر حرف العين من «الأصوات الواقعة بين الشدة والرخاوة»[1] ، كما أنه صوت حلقي، مجهور إحتكاكي.

كما وظف الشاعر حرف النون والذي تكرر في كلمة (وطن) المكررة في كل سطر قد ولد ذلك نغمًا خاصًا فحرف النون من الأصوات التي «تقع بين الشدة الرخاوة، وتميز بكونه من أصوات الغنة»[2]، التي تحمل نبرة من الحزن والألم والأنين، كما أنه صوت لثوي أسناني ومجهور.

كما استند الشاعر في هذا المقطع على حروف المدّ خاصة في كلمات (صراع، الضياع، المتاع، الضياع) وهي من الأصوات المجهورة[3]، القوية ذات النفس الطويل، وقد اقترن حرف المد ببعض الكلمات التي جاءت في أواخر كل سطر وهذا ما أضاف لها نوعا من القوة والقساوة، كما نجد أن الامدادات أضافتا كذلك إيقاعًا يعبر عن الانكسار والضياع والتشتت. ويقول في مقطع آخر :

مطر وريح

قمر وريح

قبض ريح

قبض ريح[4]

في هذا المقطع الشعري نجد تواتر نفس المقاطع الصوتية وهذا ما يوضح توافق في البنيات الحرفية المتداخلة في تشكيل مفردات المقطع الشعري، غير أن الاختلاف بدا:

---

[1]– الإمام أبي الأصبع السماتي الإشبيلي، مخارج الحروف وصفاتها، تح: محمد يعقوب تُركستاني، طبع مركز الصف الإلكتروني براج وخطيب، بيروت، ط1، 1984، ص 89.

[2]– المرجع نفسه، ص 90.

[3]– م، ن، ص، ن

[4]– عبد الحميد شكيل، فجوات الماء، م س، ص 30.

أولا في حذف حرف العطف في السطر الثالث والرابع، كما نجد أن المفردتين في بداية السطرين الأول والثاني غير متجانستين تماما (مطر، قمر)، وهذا لاختلاف والحذف لحرف العطف يولد تعددًا للقراءات واختلاف للدلالات وهذا الكسر المفاجئ عمده الشاعر في مقطعه حيث تلاعب بالبنيات الحرفية والغرض من ذلك خلق أفق أوسع من أجل البحث عن دلالات إضافية وبذلك التأثير في المتلقي.

كما وجد الشاعر في توظيف الأسلوب البلاغي إضافة جمالية للقصيدة النثرية فالجناس يمنحها بعدًا إيقاعيًا خلابًا وواقعًا مستحبًا لدى المتلقي، والغاية الجمالية من توظيفه لفت انتباه القارئ من خلال وقعه المستحب على الأذن.

كما نجده في توظيف حرف الحاء في نهاية كل سطر توليد لإيقاع داخلي ولد تناغمًا واضح بين الأسطر الشعرية فميزة هذا الحرف أنه من «الأصوات المهموسة »[1]، الخافتة.

أما حرف الراء فهو من الأصوات الانحرافية [2]، التي تحس القارئ بنوع من الحركية وتوحي بمدى الانفعال فهذا الحرف يحفز النفس على الاندفاع في نغم موسيقي وإيقاع مشبع بالحركة والاستمرارية.

كما وظف الشاعر حرف المد (الياء) وهي من «الأصوات المجهورة» [3]، القوية تتميز بطول نفسها الشعري.

2- إيقاع الكلمة: تعتبر الكلمة عماد النص، فبالتحامها وتماسكها تساهم مساهمة بالغة في تشكيله ومدى التداخل والترابط بين هذه الجزيئات (الكلمات) في نمط متناسق وتشكيل متراكب يؤدي إلى خلق نصوص شعرية ونثرية محكمة السبك والصياغة والبناء.

---

[1]- الإمام أبي الأصبع السماتي، مخارج الحروف وصفاتها، ص 90.

[2]- المرجع نفسه، ص 95.

[3]- م، ن، ص 89.

« فالكلمة هي أساس القصيدة... توحي بأنها تعني شيئا أكثر من المعنى العادي، وهذه الصفة لا مهرب منها للكلمات عندما تحتل مكانتها في القصيدة أو عندما يرويها ناظمها»[1]، بمعنى أنها المكون الأساس فهي الجسر الرابط بين الشاعر وأحاسيسه بفضلها يتمكن الشاعر من التصريح بما يخالجه وذلك بشحنها بالانفعالات والمشاعر ووضعها في موضع وسياق مناسبين.

كما لا يمكننا أن نتغاضى على أن« الكلمة في النثر ذات مدلول دقيق أما الكلمة الشعرية فإنها لا تتوخى أن تكون هكذا، بل حسبها أن تثير حولنا جوًا من الذكريات والأحلام والرؤى والمدركات الأخرى الخافية والظاهرة»[2]، بمعنى أن الكلمة في السياق النثري ذات مدلول واحد لا تتجاوزه، بعكس الكلمة في الشعر فهي فضاء متعدد التأويلات تتجاوز المعنى المعجمي لمعنى أكثر عمقًا يحتاج لقراءات كثيرة وهذا ما يخلق دلالات متباينة وقراءات تختلف بين السطحية والعميقة، والكلمة تتحدد معانيها ودلالاتها في إطار السياق الذي توظف فيه، فعند إقحامها في نسق شعري ثري بموسيقى وإيقاع فإن الشاعر المتمرس يخرجها من كونها كلمة قاموسية لبنية عميقة ذات دلالة وإيقاع، فتقفز وتتحرر من القواميس والمعاجم لتحلق في سماء الشعرية وهذا ما يجعلها تخلق إيقاعها الخاص وبهذا «قد أسهمت في تأليف الجمل الشعرية بطريقة سمحت للشاعر بوضعها في موطنها، كي تؤدي وظيفة الانسجام بين الأفكار ولتربط الجمل بعضها ببعض»[3].

وكما نجد أن الشاعر المعاصر عمد على شحن الكلمة في الشعر المعاصر بشحنات جديدة أي« خلق لغة جديدة تصلح أن تكون لغة خلق، والمقصود بخلق الشاعر للغته هو

[1]– رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الاسكندرية، ط1، 2002، ص 191.

[2]– المرجع نفسه ،ص 193.

[3]– محمد مرتاض، الخطاب الشعري عند فقهاء المغرب العربي، م س، ص 507.

التعامل مع مفردات اللغة بطريقة جديدة حيث يفرغ الكلمات من شحنتها الموروثة، ويشحنها بشحنة جديدة»[1]،

أي جعل الكلمات في هذا العصر تتماشى ومتطلباته فلا يمكن أن يكون الشاعر موغلا في التراث أو متمسكا بما هو معاصر وإنما يجب أن يكون وسطيا في التعامل مع هذه الكلمات وخلقها وتركيبها وفقًا للغة جديدة «تحمل طاقة تعبيرية وتشكيلية»[2].

وحتى نلج عالم الكلمات لابد لنا من كشف السبل والعلائق التي اعتمدها شاعرنا عبد "الحميد شكيل" في توظيف هذا الزخم الكمي من الكلمات التي تراوحت بين الأسماء والأفعال في ديوانيه (مدار الماء، فجوات الماء) والتي ارتكز من خلالها وستعان بقدرتها على توليد إيقاع دلالي داخل نصوصه، فنجده في هذا المقطع يقول:

زيتونة من فرح الينابيع،

مشتلة من ريف البلاد المهمش،

أغنية نسكنها فواجعنا التي فرخت في القلوب،

واستوت على الأعمدة!

نتسلق سفحك.

نناجز طيرا أزرق حط على السفح المتوج،

يشجو الشجر الطالع من شبق الوجد،

رعشة العين الجليلة.

في بهو المدينة.

مسرى العشاق القدامى

تحتشد النساء الضاجات بالرغبة المنتقاة

---

[1]– أحمد فهمي، قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2012، ص 41.

[2]– المرجع نفسه ، ص 42.

من الرماد

إلى الرماد

من السماء

إلى الفراغ[1]

تحتشد الكلمات في هذا المقطع بصورة مكثفة، والأسماء لها حضورها الفعال، فنجد الشاعر في هذا المقطع وظف الأسماء بطريقة غير مألوفة انزاحت عن أساسها البنائي في التشكيل اللغوي.

ومثال ذلك في التراكيب الآتية (فرح الينابيع، فواجعنا التي فرغت في القلوب مشتلة من ريف البلاد المهمش، يشجو الشجر الطالع من شبق الوجد)، وهذه العبارات لا تستدعي القراءة السطحية العابرة بل تحتاج إلى قراءة عميقة لفهم ما أراد الشاعر الإدلاء به ومنه قراءة ما بين السطور.

فيبدو لنا بأن الشاعر عبر عن مدى حزنه وألمه والمآسي التي اثقلت عاتقه ويظهر ذلك في قوله: (فواجعنا التي فرخت في القلوب)

ومنه نستنتج بأن الشاعر اعتمد أسلوب التشفير والتعتيم بدل التصريح، وهذا ما يجبر القارئ على التأمل الدقيق في المدلولات التي يمكن أن ترمي إليها إبداعات الشاعر، فقد تختلف القراءة من متلقي لآخر وهذا ينجم عنه القراءات المتعددة والاحتمالات المتباينة عند قراءة النص الشعري الواحد.

كما نجد أن الشاعر شكل هذا المقطع لوحدات صرفية تسهم هي الأخرى في توليد إيقاع متناغم و«ومما لا شك فيه أن للوحدات الصرفية كما لغيرها من الوحدات الأخرى إيحاءات وإيماءات تسهم جميعا في توضيح الرؤى، وتقوم بتوجيه المعنى نحو القصد الذي

[1]– عبد الحميد شكيل، فجوات الماء، م س، ص 66.

ارتضته لها»[1]، مثل الكلمات الآتية: (فرح، شجر، شبق جاءت على وزن فعل)،(ريف، سفك، عين، سفح، طير، بهو جاءت على وزن فَعْلْ)، (أغنية، أعمدة جاءت على وزن أَفْعِلَة)، (رعشة، رغبة جاءت على وزن فَعْلَة).

كما نجد أن بعض من الأسماء انتهت بتاء مربوطة مثل (زيتونة، مشتلة، أغنية، أعمدة، رعشة، جليلة، مدينة، رغبة، منتقاة، ...)، ومرد ذلك إلى الأسماء مؤنثة جاءت لتوليد ايقاع فتواتر التاء في نهاية كل كلمة جاء لتثبيت ايقاع عكس توجه الشاعر، ويتميز حرف التاء بكونه صوت لهوي، أسناني، مهموس، ذو طبيعة انفجارية.

ونهاية المقطع جاء فيها أسماء تستحوذ بشكل كبير على حروف المد (رماد، سماء، فراغ) وهذا لتميّز حرف المد بطول النفَس الشّعري.

كما يبدو أن الأسماء جاءت وفق نمطين معرفة بالإضافة، وصفة وموصوف فما جاء معرفًا بالإضافة في قوله: (فرح الينابيع، ريف البلاد، شبق الوجد، رعشة العين، بهو المدينة).

أما ما جاء صفة وموصوف في قوله: (البلاد المهمش، السفح المتوج، الشجر الطالع، العين الجليلة، العشاق القدامى، النساء الضاجات، الرغبة المنتقاة)، والمزاوجة بين هاتين النمطين ولّدت نغما موسيقيا خاصة فشدة التآلف والتلاحم بين هذه الكلمات أنتجت تراصًا لغويًا ودلالة تركيبية معمقة تساهم في توليد معنى ساكن ففي هذا المقطع لا نجد احتشادًا للأفعال وهذا ما جعل الحركة الدلالية مستقرة وهذه صفة مميزة الأسماء.

وكما تحتشد نصوص عبد الحميد شكيل بمحركات مولدة للإيقاع ألا وهي الأفعال التي تتميّز بالحركة وانعدام الثبات، وقد اعتمدها شاعرنا لكي تكون الرابط بينه وبين مشاعره وتجربته الوجدانية فالأفعال تتولد من «نسق معين أو بموجب حركة نفسية معينة»[2]،

[1]– محمد مرتاض، الخطاب الشعري عند فقهاء المغرب العربي، م س، ص 603.

[2]– خالدة سعيد، حركية الإبداع، م س، ص 112.

ونجده كذلك يقول في مقطع شعري آخر عنونه بـ"بوابة بحرية":

كنت تعوى المدينة،

كانت خطاك تقودك،

إلى شاطئ البحر،

كنت تقول: "إن البحر عزاء المتعبين"

كنت تكرع الخمرة،

تردد شعر" لوركا' أمير الأندلس،

كنت ترفع صوتك، [1]

نجد في هذا المقطع تعاقبا بين الفعل الماضي والمضارع وذلك في قوله: (كنت / تهوى)، (كانت / تقودك)، (كنت/ تقول)، (كنت / تكرع)، (كنت/ ترفع)، وهذا ما ولد إيقاعًا داخليًا ساهم في تحديد ما يعانيه الشاعر وما يحاول الإدلاء به فالتلاعب بين الزمنين الماضي والحاضر يوحي بحالة التردد التي يعانيها الشّاعر فالتلاعب الشعري ولد بعدًا إيقاعيًا خاصًا، فبتوظيف هذه الأفعال استطاع الشّاعر استثمارها، من خلال المزاوجة بين الماضي والحاضر وهذا ما أدى إلى إحداث إيقاع دلالي مختلف ساهم مساهمة فاعلة في توليد إيقاع الفعل ودوره في تحقيق الانسجام الذي برز بوضوح في المقطع الشعري، فالشّاعر عمد إلى الجمع بين متضادين.

« ومنه فعلاقة التضاد هي أساس الحركة، فالكلمة تحرض الكلمة أو الصورة تحرض الصورة، فهذه العلاقة تجعل الطرفين حديث لفعل واحد»[2]، ومنه يمكننا القول بأن التحام الكلمة والإيقاع يولد تعميق دلالة اللفظ وهذا ما يساهم في بلورته وتجميله.

[1]– عبد الحميد شكيل، فجوات الماء، م س، ص 11.

[2]– خالدة سعيد، حركية الإبداع، م س، ص 116.

3- إيقاع الجملة:

تعتبر الجملة القاعدة الجوهرية و «الوحدة المحورية لبناء النص»[1]، فهي بذلك عماده وأبرز مكوناته، وينتج النّص عادة من تلاحم هذه الجزئيات إثر تلاعب الشّاعر بها وتركيبها وفقا لما يستهويه بل ويجعل منها مجالا مهما للإدلاء بمدلولاته، فالمزاوجة بين الكلمات والحروف والجمل في النّص الشّعري يُسفر عنه ميلاد نصوص شعرية ذات قيم لغوية تعج بالمعاني وتتبع بالدلالات التي يستسيغها القارئ، فشدة التّشابك والتّرابط التي تظهر في هذه النّصوص قائمة أساسا على «نظام من الكلمات التي تتصل فيما بينها إتصالًا وثيقا»[2]، ومنه نستنتج بأنّ هذا الكم الهائل من الكلمات التي تعج بها نصوص الشّعراء هي بمثابة الأوعية الحاملة لها يحول في نفسية كل مبدع فمن خلالها يمكننا أن نلج العالم الداخلي لكل شاعر ومنه تتضح لنا الرؤى وتبرز المعالم الشعرية بوضوح.

كما نجده في مقطع آخر يوضح ميزة تناغم الجمل في نصوصه الشعرية حيث يقول:

فتعالي أيتها الوعلة الجميلة،

نشرب نخب الرفاق،

ننشد المراثي الحزينة !

نقرأ الأشعار المفجوعة !

تتوج هيبون أميرة للبحر...

سيدة للمدن المستباحة !

الزمن الرصاصي يمتد في دمنا...

يكبر في دمنا...

يحتسب أنفاسنا...

---

[1]- كلاوس برينكر، التحليل اللغوي للنص (مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج)، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005، ص 32.

[2]- المرجع نفسه، ص 37.

يقيد خطواتنا...

يرفع البراءة الوطنية !

ماذا نكتب؟

كل الكلمات صارت هجينة.؟[1]

في هذا المقطع الشعري نجد تزاحمًا للجمل والكلمات، فالشّاعر في نصه هذا يتقاسم الألم مع الآخر فقد أخرجه من دائرة الأنا المغلقة وهذا يتجلى من خلال توظيفه للضمير نحن (المستتر) أما الأفعال في (نشرب، ننشد، نقرأ، نتوج) هي أفعال مضارعة صيغت بصيغة الجمع بمعنى أن الشّاعر يحاول أن يرسم لنا صورة، ويوضح لنا بأنّ الألم عام والأحزان عامة، فهي كامنة في دواخل كل فرد بل ومستمرة ويظهر ذلك في قوله: (يكبر في دمنها...)

كما نلاحظ في هذا المقطع تكثيف الشّاعر للجمل الفعلية وذلك بتوظيفها متتالية لا فاصل بينها، ليقحم بعدها جملتين اسميتين خرق بهما حركية وانفعال الجمل الفعلية بنوع من السكون والاستقرار وهذه وظيفة الجمل الاسمية.

كما نجد بأنّ هذه الأسطر توضح وتبين معاناة الشّاعر الداخلية وترصد أسباب تدهور حالته النّفسية من حزن عميق وألم ملازم له في أغلب أسطره الشّعرية، فالزمن الرصاصي الذي أشار له نصه الشّعري، قد يكون زمن الاستعمار الفرنسي أو زمن الإرهاب الذي ترتبت عنه آلام وفواجع ما زالت تلازم خلجاته، فيبدو كأنه يعيدنا إلى ذلك الزمن الأليم.

وبرغم تعدد القراءات لهذا النّص إلا أننا نتفق بأنّ هناك ضررًا مصابًا عانى منه الكل ومنه نستنتج بأن الإبداع الشّعري جسد معاناة انسانية لم تكن واضحة في سطور النّص علانية بل تُفهم من سياق القراءة العميقة، وإنّ هذه الجمل المشحونة بكل معاني الألم والانكسار والفواجع ساهمت في خلق نص محكم السبك والصياغة متناغم، استحدث إيقاعًا

[1]– عبد الحميد شكيل، مدار الماء، م س، ص 48.

خاصا تولد من الاستخدام المبتكر التوظيف الصائب لهذه البدايات، «فجمالية النّص تكمن حتمًا في تركيبته الصوتية الفنية أي في أجراسه الصوتية المتلاحقة، ففلسفة النّص الأسلوبية إنّما تستمد جماليتها من الصوت، فالصوت هو المسيطر وهو الظاهرة الأولى فيه حتمًا»[1] إذن بمكننا القول بأن الصوت أو الإيقاع هو ما يمنح الكلمة مدلولها داخل النّص الشّعري، فهي تمنحه رونقًا من نوع خاص يجذب القارئ المتمرس الذي يتميّز بالنّظرة الثاقبة والقراءة العميقة التي تمكنه من فهم النّص الشعري.

ثانيا- ظاهرة التكرار في شعرية عبد الحميد شكيل:

تعتبر ظاهرة التكرار واحدة من أهم الظواهر المميزة للشعر المعاصر، فقد اهتم الشاعر بها نظرًا لأهميتها في تفعيل الإيقاع الداخلي وإعطائه رونقًا يجعلها تحدث تناغمًا دلاليًا واضحًا يُلفت انتباه القارئ ويشده للإنصات والبحث في مكنونات البُنى المكررة التي تضفي على النّص الشعري جماليةً واضحة

وينتج التكرار من إدراك الشّاعر بأنه: «أسلوب يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من امكانيات تعبيرية، إنه في الشّعر مثله في لغة الكلام، يستطيع أن يُغنى المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، وذلك إن استطاع الشّاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه»[2]، ومنه نستنتج بأن الإفراط في استخدام هذه التقنية يؤدي بالشّاعر إلى ما يسمى الابتذال في الشعر ومنه الولوج بالقصيدة في متاهة الفوضى وعدم الاعتدال. « فالقاعدة الأولى في التكرار، ... ينبغي أن يكون اللفظ المكرر وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظيةً متكلفة لا سبيل إلى قبولها»[3]، إذن يمكننا القول بأن التكرار تذكرة لدخول عالم الشرعية الأدبية فمن خلاله عمد الّشاعر إلى سدّ فراغ الوزن والقافية بهذه التقنية

[1] –عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 121.

[2] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، م س، ص 231.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

لكونها تفسح له المجال الواسع للإفصاح عن ذاته دون عرقلة أو تعسير، لذلك عليه حسن النسج بين اللفظ المكرر والمعنى المراد حتى لا يختل التّركيب ويعرقل المعنى.

وتقنية التكرار في القصيدة النثرية وسيلة من الوسائل التأثيرية التي اعتمدها الشاعر في قصيدته، فالكلمة المكررة والجملة المكررة، لم تكرر عبثًا وإنما هناك مقصودا جرّاء تكرارها، « فالدافع من وراء التكرار هو التركيز على كلمات محددة للفت الانتباه إليها فيبرزها الشاعر ويعطيها أهمية أكبر عن طريق التكرار»[1]، ومنه نستنتج بأن جل الكلمات والعبارات المكررة هي بمثابة وحدات لغوية ذات وظيفة إيقاعية، الغاية منها فك شفرات النّص وبذلك لفت انتباه المتلقي لضرورة الإبحار في معاني القصيدة الشعرية، لكن على الشاعر أن يكون معتدلا في توظيفه للتكرار كي «لا يصبح التكرار مخلًا، يثقل العبارة ولا يعطيها شيئا ولو حذفناه لأحسنا لسياق وأنقذناه من الاختلال»[2]، بمعنى أن هناك كلمات أو عبارات تساهم في تشويه المعنى لا تجمله وبذلك ينتقل التكرار من الوظيفة الجمالية إلى الوظيفة التي تهدم النّص الشعري.

وقد ينم التكرار عن نفسية الشاعر فتكراره للكلمات على حساب كلمات توحي بمحاولة الشاعر لإيصاله معنى مراد لا يستطيع الإدلاء والتصريح به، «و يعتبر التكرار مكونًا إيقاعيًا مفقودًا تستعيده قصيدة النثر لتؤكد شعريتها»[3]، وهذا ما جعل نصوص عبد الحميد شكيل لا تخلو من عنصر التكرار في أشكاله المتعددة وأنماطه المختلفة فالدفقات الشعورية هي محرك الكتابة الشعرية عند الشاعر وهذا ما يسمح له بتشكيل لوحات ذات أبعاد دلالية وجمالية تنفد لروح القارئ وتنعش نفسيته وتجعله يبحر في ثنايا الأسطر الشعرية ململمًا المعاني المرادة

[1]– أمال دهنون، قصيدة النثر العربية من خلال مجلة الشعر، الاسس والجماليات، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، سنة 2005ص 172.

[2]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، بتصرف ،م س، ص 245.

[3]– سلمان قاصد، قصيدة النثر، م س، ص 51.

والأفكار المشحونة في القصيدة النثرية، ومن أنماط التكرار المعتمدة عند عبد الحميد شكيل نجد من أبرزها:

1- التكرار الصوتي (تكرار الحروف)

يعتبر هذا النوع من التكرار من الأنواع الشائعة فالشّاعر يعمد من خلال تكراره لحرف يهيمن على كافة أسطر المقطع الشعري، « ويعد تكرار الحرف من أكثر بنى التكرار ترددا في الشعر، فقد أولع الشاعر بالصورة الصوتية للحرف وما يحدثه من إيقاع مع تغير في الدّلالة» [1]، فلكل حرف دلالته ومدى مطابقته مع نفسية الشاعر وحالته الشعورية، فقدرة الحرف على إحداث نغمة صوتية مميزة لها دورها في إنتاج الشعرية لدى الشاعر، ومنه نستنتج بأن تكرار الحرف أسهم مساهمة فاعلة في نسج نصوص شعرية موحية، فمدى الترابط بين هذه الوحدات التي تعتبر أصغر مكون للنّص الشعري تدل على تلاعب الشّاعر بهذه الجزئيات لكي يوصل المتلقي للاستحضار والتأويل والقراءة العميقة للنّص الشعري.

بعد قراءتنا لعدد معتبر من قصائد الشاعر عبد الحميد شكيل تبين لنا أن تستحوذ على كم معتبر من تقنية التكرار خاصة فيما يخص تكرار الحرف فنجده يقول:

في الزمن الأول كانوا ثلاثة...
يجترحون قرن الشمس،
يقتحمون أصقاع الأرض،
تهواهم نساء الدينا جميعا،
كانوا أشداء...
وكانت سجاياهم تخلب لب العالم،
كانوا مشاتل الحب [2].

[1]- محمد علوان سلمان، الإيقاع في شعر الحداثة، م س، ص 287.

[2]- عبد الحميد شكيل، مدار الماء، م س، ص 81.

نلاحظ في هذا المقطع الشعري هيمنة واضحة لحرف (النون) الذي وظفه الشاعر قرابة (10) عشر مرات ويعتبر هذا الحرف من الحروف الواقعة بين «الشدة والرخاوة» [1]، كما أنه من أصوات الغنة التي توحي بالألم والحزن، كرره الشاعر بكثرة في هذا المقطع ليصور لنا حالة الألم التي يعانيها ومثال ذلك (يجترحون يقتحمون).

كما نجده يكرّر عددًا معتبرًا من حروف المدّ التي وظّفها قرابة (19) تسع عشر مرّة ومرد ذلك كون حروف المد تخلق فضاءً واسعًا داخل الجمل الشّعرية نظرا لطول نفسها الشّعري.

أما في مقطع آخر فنجده كرر عددا معتبرا من الحروف وذلك في قوله:

عذبت سمعك بلغو الأحجية،

رفيقي العزيز:

أيها الباحث عن مكتبات المدينة،

عن مجلة، جريدة تقرأها...

تفاوض البائع !

تنافق البائع !

تفقد حماسك الرائع !

ومن ثمة:

تلعن الكتابة، [2]

عند قراءتها لهذا المقطع الشعري ومن الوهلة الأولى نجد أن الشّاعر قد وظف حرف التاء قرابة الخمسة عشر مرة ويصنف هذا الصوت ضمن «الأصوات الشديدة» [3]، والشدة بمعنى الضغط عند مخرج الحرف.

[1]– الإمام أبي الأصبغ السماتي، مخارج الحروف وصفاتها، م س، ص 89.

[2]–عبد الحميد شكيل، مدار الماء، م س، ص 14.

[3]– الإمام أبي الأصبغ السماتي، مخارج الحروف وصفاتها، م س، ص 88.

كما كرر حرف العين سبع مرات في هذا المقطع الشعري وهو من «الأصوات المجهورة ذات الصفة الاحتكاكية» [1]، ودلالة توظيف الشّاعر لهذا الحرف توحي بمدى الأثر الدّلالي الإيقاعي القوي الي ميّز هذه الأسطر الشعرية فتكرارها أكسب الشعرية بعدًا عميقًا وأضفى عليها رونقًا موسيقيًا خاصًا.

ونجده في موضع آخر يقول:

كانت دنياك المجلوة:

امرأة من بديع الكلام!

كان يفاجئك الصياح :

تتعرى،

مندمجا بألق امرأة،

من عبير البحار !

كنت تبكي

ثم تبكي،

وتبكي... [2].

في هذا المقطع الشعري كرر الشّاعر حروف المدّ قرابة الأربع عشرة مرة فأضفت على النّص الشّعري جمالية بارزة فأكسبته بعدًا فنيًا وإيقاعيًا مميزًا، نظرًا لطول النّفس الشّعري الذي تضفيه على الأسطر الشّعرية ويتضح ذلك في الكلمات الآتية (الكلام، الصباح، البحار...).

[1]– محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري، في ديوان أبي فراس الحمداني، دار هومة للطباعة النشر، ط2003، ص 103.

[2]– عبد الحميد شكيل، فجوات الماء، م س، ص 27.

ووظف كذلك حرف التاء عشر مرات في مختلف أسطر النّص الشّعري وهذا ما جعلها الحرف المهيمن والمتميّز كونها من «الأحرف الشديدة» [1]، ودلالة تكرارها إضافة القوة للقصيدة رغم دلالات الحزن التي حملتها في كلمة (تبكي) المكررة قرابة الثلاث مرات والغرض من توظيف هذا الحرف لفت انتباه المتلقي وحثه على ضرورة كشف أسرار الحروف المكررة.

كما نجده كرر حرف الباء ثامن مرات وهي من «الأصوات الشديدة» [2]، التي تمد الشّعرية بدفقة شعورية مميّزة وذلك في قوله (بديع، عبير...).

ويقول في مقطع شعري آخر:

نجيئ المدينة / زهوها !

تخفق راياتها في الفضاء المديد / حلمها !

نهبط ساحاتها، نندمج بألق الصباح، ما بيع من شهدها.

تأسرنا الجسوم التي تجر سرير الرغائب / عشقها !

نشاكس امرأة تفوح من جوها عطر شديد / نعشها !

نتراشق بالنكات الطريفة / ملحها،

نراهن عن كفلها الذي هزم الأقحوان،[3]

عند قراءتنا للأسطر الشعرية السّابقة يتبين لنا بأنه استند في شعريته هذه للتكرار المكثف لحروف المد التي أكسبت الشّعرية طول النّفس وجعلتها أكثر قوة وصلابة وما جعلها تتميز بهذه الميزة كونها من «الحروف المجهورة» [4]، خاصة في نهاية الأسطر والتي عمد الشاعر لجعل أواخر كلماها ممدودة وذلك في: (حلمها، شهدها، عشقها، نعشها، ملحها)،

---

[1]– الإمام أبي الأصبغ السماتي، مخارج الحروف وصفاتها، م س، ص 88.

[2]– المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

[3]– عبد الحميد شكيل، فجوات الماء، م س، ص 93.

[4]– الإمام أبي الأصبغ السماتي، مخارج الحروف وصفاتها، م س، ص 88.

وهي كلمات تميزت بالاتساع وهذا ما يثير الانفعال في نفس المتلقي، فالحروف المكررة تدفع بالنفس نحو أفق أكثر اندفاع يتميّز بنغم موسيقي يمتلئ بحركية، فوظيفة التكرار تجعل الشعرية تأخذ أبعادا دلالية مختلفة في النّص الشّعري.

كما نجده وظف حرف النون ذو الدلالة المتميزة بالحزن وذلك في قوله: (تأسرنا، نتراشق، نراهن)، ومدى تكرار هذا الحرف جعل الشعرية تتميز بشعارات نصية تختلف من مقطع لآخر وهذا ما خلق تناغما تولد من السياقات المبتكرة الموظفة من قبل الشاعر.

2- تكرار الكلمة:

هو نمط من أنماط التكرار المعتمدة في الشّعر المعاصر والمتمثلة في تكرار كلمة سواء كانت فعلًا أو اسمًا في القصيدة الشعرية، «وهو من أبسط ألوان التكرار» [1]، فالشاعر يعمد هنا إلى تكرار كلمة واحدة في مواضع مختلفة من النّص الشّعري أو تكرارها متتالية بغرض التّأكيد على شيء محدد، وهذا ما يخلق جوا موسيقيا وإيقاعا داخليا متولد تلقائيا جراء هذا التّوظيف.

ولعل نصوص عبد الحميد شكيل كانت ثرية بهذا النّوع من التكرار الذي برز بوضوح في عدد من المقاطع الشّعرية فنجده يقول:

« كنت تمشي...

ثم تمشي...

وتمشي...»[2]

كرر الشاعر في هذا المقطع الشعري الفعل (تمشي) ثلاث مرات وهذا ما أحدث أثرا دلاليًا إيقاعيًا قويًا، عبر من خلاله عن قمة العناء والشقاء الذي توجه به للمخاطب (أنت) فهو

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، بتصرف ،م س، ص 245.

[2]- عبد الحميد شكيل، فجوات الماء، م س، ص 28.

وصف بكل شفافية حالة الآخر التي تنم عن المعاناة وهذا ما صوره في المقطع السابق (ص25)

كما نجده يكرر لازمة البكاء فيقول:

كنت تبكي

ثم تبكي،

وتبكي.

وتقول:

خانني البحر...

خانني الفجر...

خانني الحرف ! [1]

كرر الشّاعر في هذا المقطع صفة البكاء والخيانة، فالتصريح بالبكاء جاء جراء تعرض المرء للخيانة التي قد تكون من وراء سوء الأحوال والواضح بأن الخيانات متعددة فالبحر خائن والفجر خائن والحرف خائن، ما جعل القصيدة تتميز بإيقاع مثمر فالتكرار «أكسب التركيب الشعري حركة علائقية بين السطوح والأعماق، بين الحضور والغياب»[2]

3- تكرار العبارة:

وهو نوع آخر من أنواع التكرار المعتمد في الشعرية المعاصرة ويكون بتكرار عبارة واحدة في بداية أو نهاية كل مقطع شعري ما يجعها بمثابة اللازمة في القصيدة الشعرية وتضفي هذه التقنية جمالية خاصة على قصيدة النثر وهي البصمة التي ميزت نصوص شاعرنا عبد الحميد شكيل الذي اعتمد هذه التقنية وهذا ما خلق مناخًا إيقاعيًا وزخمًا دلاليًا معتبرًا جعل النّص الشّعري يتلاحم فيها بينه، ومنه يمكننا القول بأن اعتماد هذه التقنية يعود

[1]- عبد الحميد شكيل، فجوات الماء، م س، ص 29.

[2]- ابراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، م س، ص 190

أساس لمحاولة الشاعر التركيز على فكرة معينة أو ضرورة المتلقي للفت انتباهه لما يحاول الإدلاء به.

كما نجد ان الشّاعر عمد إلى تكرار جملة واحدة في نهاية نصه قرابة الثلاث مرات وذلك في قوله:

واعتبر ما جاء في القول هراء...

فلنودع بعضنا

قبل الفراق....

فلنودع بعضنا

قبل الفراق

فلنودع

بعضنا

قبل

الفراق...[1]

ما يثير انتباه المتلقي في هذا المقطع هو التكرار الذي نلحظه في ختام هذا النّص الشّعري، والذي أضفى عليه جمالية وفنية متناهية، فقد كرر الجملة الفعلية (فلنودع بعضنا قبل الفراق) ثلاث مرات وهذا لكي يعبر عن لفهته وحنينه وشدة شوقه في تنفيذ فعل (التوديع) قبل الفراق لأنه تأكد وأن الفراق شيء ملازم لا مفر منه فإلحاحه على التوديع أكسب الصفة رونقًا خاصًا وجمالية مميزة، ويبدوا لنا بأنه بصدد التعبير عن تجربته الشعورية التي جسدها في هذه اللوحة الشّعرية المميزة والتي زينها بمدلولات مختلفة، كما نجد بأن طريقة كتابته لهذا المقطع أكسبت البصر جمالية مؤثرة وهذا ما يؤدي لترك انطباع واضح في نفسية المتلقي

[1]– عبد الحميد شكيل، فجوات الماء، م س، ص 43.

فالتّلاعب بالكلمات في ثنايا الصفحة البيضاء تكسب النّص جمالية أكثر وكأنه قام ببعثرة الكلمات على الصفحة ليوصلنا إلى معاني مضمرة تعبر عن حالة التردد والحيرة.

كما يقول في قصيدته المعنونة بـ (أشجار البحر، أشجار القلب):

رفيقي العزيز:

أحزانك أحزاني !

أفراحك أفراحي !

عفوا !

هل للشعر في الوطن العربي أفراح؟

للشعراء التعساء دور واحد:

التصفيق للسلطان....

أو الموت في الأقبية !

صوت الدينار...

أو رحمة الأحذية،

رفيقي العزيز:

هل حذفت الأغنية؟

هل وعيت الأحجية؟

هل وعيت الأحجية؟ [1]

قد يبدوا واضحا بأن ظاهرة التكرار برزت بشكل واضح تكرار الخاتمة والتي تعتبر بمثابة الحوصلة النهائية التي وظفها الشاعر في نهاية قصيدته وجاءت خاتمة هذه القصيدة بمثابة تساؤلات متتالية (هل حذفت الأغنية) وهل (واعية الأحجية) مرتين وما قاله كان عبارة عن ألغز لم يتطرق للإدلاء بها بطريقة مباشرة أو علانية وسعى جاهدا لتمريرها بشكل

[1]– عبد الحميد شكيل، مدار الماء، م س، ص 15–17

أحاجي مشفرة ليلفت انتباه القارئ المدقق لأنها قد تكون تعبير بشكل مباشر عن الواقع الحياتي للفرد وذلك في قوله: (ارتفاع موجة الغلاء للشعراء التعساء، دور واحد التصفيق للسلطان...)، وقد أضاف التكرار في نهاية النّص رنة إيقاعية موسيقية مميزة، فتكرار أسلوب الاستفهام أكسب الخاتمة رونقا خاصا وجمالية مستحبة فهذه التساؤلات وظفها الشّاعر بغرض خلق عالم واسع من التأويلات والاحتمالات ومنه إعمال العقل في محاولة حل هذه الأسئلة.

ويقول في مقطع آخر من مقاطع (البسمة المغلقة):

وقالوا:

سلاما للوطن المفدى،

سلاما للأرض التي سقتها دمانا

سلاما للأشجار..

سلاما للبراري...

سلاما للأشعار التي لا تهادن...

سلاما للسلاح الذي يتململ

في الأيادي...

سلاما للطير...

لما أفرزته المراحل...

بما قد يخرب ما شيدته قرانا. [1]

عندما نلمح هذا المقطع الشعري بصريا نجد أن الشاعر وزع أسطره الشّعرية بطريقة هندسية غير منتظمة فالتلاعب بالأسطر على بياض الورقة أكسب القصيدة جمالية بصرية من نوع خاص، فعند غوصنا في ثنايا النّص الشعري نجده وظف (لفظة سلاما) السبع مرات

[1]– عبد الحميد شكيل، فجوات الماء، م س، ص 38.

في هذا المقطع وهذا ما سجل تناغما دلاليا واضحًا وإيقاعًا صوتيًا متميّزًا فمن خلال تكراره يدفع بالقارء لكي يحلق ويبحر في هذه المعاني.

فالشاعر حاول تصوير المجتمع والوطن وما آل إليه، فهذا التكرار صور قمة الأسى والتحسر وهكذا فإن التكرار هو «مرحلة التجريب المستمر، الانفتاح الشامل سعيا وراء صيغة جديدة لإيقاع الحياة المنسابة في سبل هاربة، مشوهة، مبهمة» [1]

كما نجد الشّاعر عبد الحميد شكيل يعتمد مرة أخرى على ظاهرة التكرار فنجده يقول في قصيدة (أوسمة الكتابة أوسمة الشهادة)

أيها الوطن المقيد بأغنيات العاشقين،

وبدم الشهيد المبعثر في قمم الوهاد،

وبأوسمة الذين عربدوا في ألق الكتابة،

وتعمدوا الموت على عربات الريح و الموج المكابد [2]

الملاحظ على هذا المقطع المستهل بأداة النداء (أيها) فيرجع الشاعر ويختتم بهذا المقطع خاتمه فيقول:

مرة ضد التوحد بالخراب.

أيها الوطن المقيد بأغنيات العاشقين.

وبدم الشهداء المبعثر في قمم الوهاد،

وبأوسمة الذي عربدوا في ألق القصيد،

وبعربات الموج المتوحد بالمحار،

امنحنا

صمت المقابر....

[1]– ابراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، م س، ص 223.

[2]– عبد الحميد شكيل، مدار الماء، م س، ص 28.

أو حق الانتشار!! [1]

نلاحظ من خلال هذه التقنية المعتمدة عند الشّاعر عبد الحميد شكيل وكأنه ينطلق من نقطة ليرجع لها في آخر القصيدة فالشاعر أضفى على هذا النّص الشعري رغبته النفسية وتختلف الضمائر في هذه الأسطر الشعرية فمرّة يتحدث عن الشهيد "هو" وفي مرة أخرى يقوم الشهداء "هم" وهذا بدوره يجسد ايقاعًا دلاليًا ونغم موسيقي يترك في نفس المتلقي انطباعًا خاصا، فالموضوع الأساس الذي تناولته هذه الأسطر هو الحديث عن الوطن فهي الكلمة التي كررها الشّاعر وهذا ما يجعل المتلقي يغوص في حيثيات النّص والخروج بدلالات وانطباعات تسهم في تعزيز الأثر الإيقاعي للتكرار ومنه نخلص إلى أن ظاهرة التكرار ظاهرة لازمت شعرية عبد الحميد شكيل وأكسبتها جمالية خاصة وفنية مميّزة.

ثالثا- فنية الانزياح عند عبد الحميد شكيل:

مما لا شك فيه أن اللغة ترجمة للأحاسيس والمشاعر الداخلية الجياشة التي تختلج صدر الشّاعر، فهي بذلك المترجم الأساس لكل التجارب الشّعورية فما يدلي به كل مبدع يعد بمثابة تلك المكبوتات الداخلية والتي يترجمها عادة في أعمال شعرية تعكس نفسيته الداخلية.

وقد تختلف كل لغة باختلاف البيئة والعصر الذي يعايشه كل شاعر، فلغة الشعر القديم هي لغة صلبة، غير مفهومة يحتشد فيها التنميق والصنعة اللفظية، « فهي اذا لغة جافة دلالتها ثابتة ومحدودة» [2]، وعموما نجد بأن التّعبير الشّعري هو جزء من الحالة النّفسية للشاعر من حزن وسعادة وهذا ما تميزت به لغة الشّعر المعاصر حيث يسعى الشّاعر جاهدًا في هذه المرحلة إلى تحدي الأعراف التقليدية وكسر القيود القديمة، وذلك بخلق لغة وليدة عصرها وليست امتدادا للغة السابقة، فأفق التجديد حمل في طياته عددًا من التّجاوزات اللغوية والمجازات التي كسرت ما هو معهود، وقد تميّزت أعمال عبد الحميد شكيل بهذا

[1]- المصدر السابق ، ص 34-35.

[2]- أحمد فهمي، قصيدة التفعيلة وسماته المستحدثة، م س، ص 42.

النّوع من كسر لأفق التوقع وذلك بانزياحه وعدوله عن ما هو مألوف في جمل وتراكيب غير سياقها المعهود، « فلغة قصيدة النثر أخذت مجازية اللغة التي نحت بها في اتجاه الشّعر» [1] بمعنى أن لغة قصيدة النثر هي ميزاتها في اكتساب شرعيتها الشعرية، فجملة الانزياحات التي تميزت بها أدت الى « خلخت وتفكيك النظام القديم والتمرد على الأشكال التقليدية وانتهاك المقدسات اللغوية»[2] بمعنى خلق صورة وأشكال غير معهودة تتمثل في نقاط التحول على مستوى القصيدة فالشّاعر حاول من خلال توظيفه لتقنية الانزياح خلق أنماط ورؤى جديدة نابعة من صلب الحداثة لتدحض وتهدم المسلمات التقليدية، فاللغة في هذه المرحلة أصبحت تعبيرا واضحا عن تجربة فاضها المبدع، فطريقة توظيفه لها وتعاملها الجديد معها جعل منها لغة تتميز بخصوصية وهذا ما ولد شعرًا خاصًا، « فمن غير المنطقي ان تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة، فالشاعر المعاصر أيقن بأنّ كل تجربة لها لغة جديدة... وهنا تميّزت لغة الشّعر المعاصر بعامة عن لغة الشعر التقليدية» [3]، فالانزياح إذا تعبير صريح على تلك اللغة الجديدة وذلك التعبير الغير مباشر وهذا ما تقتضيه الكتابة الحداثية، فالشّاعر نلمسه دومًا في رحلة البحث عن لغة انزياحية راقية غير اللغة التي كتب بها الشعر التقليدي، لغة ترقى بالشعر إلى آفاق جديدة إذا فهي « لغة تمرد على السياق الخارجي للشعر» [4] فأدونيس مثلًا يرى في ضرورة تحديث اللغة وجعلها تعبيرًا آخر مخالفًا للغة السابقة فيقول: « أول ما أعمله أفرغ هذه اللغة من محتواها، وأحاول أن أشحنها بدلالات جديدة تخرجها من معناها الأصلي، ثم أبدل علاقاتها بجاراتها، ثالثا أغير النسق الموضوعية

[1]– أحمد بزون، قصيدة النثر العربية الإطار النظري، م س، ص 154.

[2]– المرجع نفسه، ص 157.

[3]– ينظر: عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1972، ص 174.

[4]– أحمد بزون، قصيدة النثر العربية الإطار النظري، م س، ص 153.

فيه، وهكذا أبتكر لغة جديدة»[1] فلانزياح في الشعرية المعاصرة أصبح أكثر من ضرورة فهو صفة ملازمة له منذ ظهوره ومنه يمكننا القول بأن « ذروة التعبير في الشعر كانت التّعبير اللامباشر»[2] فجوهر الشّعر المعاصر البحث عن عبارات مشفرة وتعابير منزاحة، ومنحرفة عن المواضع الموظفة فيها أي خلخلة وتفكيك اللغة القديمة وبذلك « خلق نسق جديد ومجموعة جديدة من العلاقات التي يصوغها الشّاعر» [3]، وهنا يمكن الابداع وتظهر الملكة الشعرية « فاللغة الأدبية إذن انحراف لا بسبب المعطيات الشكلية التي ترد عليها، بل لأنها بصورة خاصة تُرجمة عن قدرة إبداعية منفردة» [4]، ومنه يمكننا القول بأن الشّاعر المتمرس، النّاضج لغويا هو من له القدرة على التلاعب باللغة وتوظيفها بأي شكل من الأشكال، التي تخلق وتصور قدرته الإبداعية في ميدان الشعرية المعاصرة.

فالشعر في مرحلة الحداثة أصبح تلك الأداة ذات الوظيفة الإبداعية فعملية الخلق الإبداعي أصبحت تنم عن المكنونات الخفية والمكبوتات النفسية فبعدما كان الشعر ذلك التعبير الصريح عن الأوضاع النفسية أصبح في هذه المرحلة ذلك الشعر ذا الميزة التشفيرية الغامضة فالقصيدة العربية الحديثة أصبحت وليدة ابداع الشاعر لكونه حسب أدونيس « جوهر الخصوصية التي تميز الشاعر» [5]، ومنه يمكننا القول بأن التجربة الشعرية الإبداعية تختلف من شاعر الى آخر فالحالات النفسية والوجدانية المصاحبة لعملية الكتابة الشعرية هي المحرك والدافع الأول لنظم القصائد وتحرير النصوص، فحتى نقول عن العمل

---

[1]– المرجع السابق، الصفحة 159.

[2]– خالدة سعيد، حركية الابداع، م س، ص 73.

[3]– أحمد بزون، قصيدة النثر العربية الإطار النظري، م س، ص 157.

[4]– أمال منصور، بنية القصيدة في ديوان أغاني مهيار الدمشقي لأدونيس، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي جامعة محمد خيضر، بسكرة 2003–2004، ص 83.

[5]– عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، ط1، 2009، 135.

بأنه نتاج مبدع يجب أن يكون «خلقا على غير مثال سابق»[1]، أي أن الإبداع يتجسد وفق مبدأ النتاج الفريد من نوعه فكل عمل يحمل إمضاء مبدعه، ما يجعل العمل متفردا والشاعر فريدًا، ومنه فإنّ «الشاعر شخص رافض للصورة التي عليها الحياة في جوانبها الثقافية والسلوكية والجمالية وبالتالي يُحمل نفسه مسؤولية إعادة صياغة هذه الصورة وإبداعها بشكل جديد وباستمرار إنه كما قال أدونيس في صياغة رائعة: نفي يتقدم» [2]، ومنه يمكننا القول بأنّ الشّاعر شخص مختلف ينظر للحياة من زاوية مخالفة لنظرة الإنسان العادي وهذا ما يجعله ذلك «المبدع الثائر على اكتشافه أي المتجاوز للآخرين ولذاته معًا وباستمرار يمضي –أبدا– نحو الأمام يبني ويهدم معًا»[3].

فاللغة الشّعرية في الشّعر المعاصر اكتسبت جمالية جعلتها تصور نفسية الشّاعر المبدع، « فوظيفتها تصوير الوجدان الذي يفيض من العاطفة المتأججة للشّاعر... الذي يسحر المتلقي ويبهره»[4].

ومنه نخلص إلى أن « الانزياح ظاهرة أسلوبية جمالية»[5]، اختص بها الشعر المعاصر خصوصا فجعلها تكتسب جمالًا ورونقًا خاصًا.

فالانزياح ساهم مساهمة فاعلة في طلق العنان للشّاعر بغية توظيف الصور المجازية، « فالمجاز يشحن اللغة بطاقة جديدة، ويضفى أسماء على أشياء لا يمكن أن توفر لها اللغة العادية عبارات محددة... وأن تتجاوز باللغة محدودية اللغة، يعنى أننا نقدم عالما غير عادي، أي نقدم صورة عن العالم من مستوى أكثر غنى وعلو»[6]،

---

[1]– المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2]– المرجع نفسه، ص 138.

[3]– م، ن، ص 136.

[4]– ينظر عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات، م س، ص 113.

[5]– أمال دهنون، قصيدة النثر العربية من خلال مجلة الشعر، م س، ص 147.

[6]– أحمد بزون، قصيدة النثر العربية الإطار النظري، م س، ص 154.

ونجد أن نصوص الشاعر "عبد الحميد شكيل" تعج بالانزياحات وهذه الخاصية لازمت عددًا معتبرًا من قصائده بل وكانت فضاء رحبًا لها، فاعتماده هذه التقنية جعل قصيدة النثر عنده تنحو منحى آخر تميزت فيه بالتصريح مرة والتلميح في مرة أخرى، فهو يرى الحياة من زاوية دقيقة ويعالج قضاياها بحص مرهم وإدراك سليم.

فيقول في قصيدة "من يوميات بوحمرة"

يرتدي الليل عباءته البدوية،

ويطوف في أرجاء المدينة،

يبحث عن "بوحمرة" الوطني،

يبحث عن زمان للقصيد المكرس [1].

من خلال العنوان (من يوميات بوحمرة) نجد أنّ الشّاعر وظّف تقنية الانزياح عند عتبة نصه (العنوان) فلفظة "بوحمرة" تعنى الحي الذي كان قصديريا الواقع بمدينة عنابة والذي وقعت فيه عددا من التّجاوزات فتم ترحيل سكانه، فالشاعر هنا عمد إلى تصوير حياة ويوميات سكان هذا الحي.

أما في قوله (يرتدي الليل عباءته) فقد انزاح عن اللغة المألوفة المتداولة للغة أخرى أكثر عمقا ودلالة، حيث عبر بطريقة جمالية انزياحية عن ما يريد الوصول له، فبدل أن يقول: حل الليل ووسع عتمته مثلا، نجده قال: بأنّ الليل يرتدي عباءة ويطوف بها في أرجاء المدينة ونجده في هذا المقام يقصد بأنّ الليل قد أسدل ستاره وغطى بظلمته كل أرجاء المدينة.

ويقول أيضا:

وكيف انتهو في

زمهرير النباهة !

[1]– عبد الحميد شكيل، فجوات الماء، م س، ص19.

كنت تسميهم: "ذباب المدينة المسلح"..

ما كنت تدري أنّ للمدينة اعتبارات القرابة..

وأخذت تصرخ،

يالصراصير التعاسة !؟[1]

في هذا المقطع نجد الشاعر وظف عبارة "الذباب المسلح" وهي عبارة انزاح بها عن المعنى العادي للغة، فقد قصد من خلالها حديثة عن الأطفال الصغار كثيري الحركة والنشاط، فهم يتقاطعون مع الذباب في صفة الحركة الملازمة لهم كما أنه قد يقصد من خلال ذلك صفة القذارة التي يتصف بها عادة أطفال الأحياء القصديرية، حيث تنعدم أدنى شروط الحياة كالماء وغيرها.

أما لفظة "المسلح" فتدل على تمردهم وتشردهم

فنجده في قصيدة "البسمة المغلقة" يقول:

يسكرك عسكر الورد

الطالع من طفح اللغة،

لغو الأسئلة !

تغني في غبش الفجر، [2]

وظف الشّاعر في هذا المقطع اللغة في غير موضعا الحقيقي فقد اقترنت بالكلمات بكلمات فير غير سياقها وهذا بغية الوصول للغة تتميز بجمالية، فقد جعل الشاعر للورد عسكرًا يسكر وهذا ضرب من الخيال، كما أنه جعل للغة طفحًا وللأسئلة لغوًا وهذه لغة مجازية أكثر منها حقيقة، فقد جعل الشّاعر من عبير الورود مادة مسكرة تستطيع أن تؤثر

[1]– عبد الحميد شكيل، فجوات الماء، م س، ص20.

[2]– المصدر نفسه ، الصفحة 32.

في الشخص ومنه نجد أنّ في هذا التعبير انزياحًا معنويًا يتضح من سياق الكلام، كما نجده ربط بين اللغة والورد والسكر بروابط معنوية تفهم ما بين سطور القصيدة.

ويقصد بقوله (لغو الأسئلة) بأنها تلك الأسئلة التي لا فائدة منها ولا معنى لها ولا أهمية، ويتوضح ذلك من خلال استعماله لفظة (لغو) التي توحي بالخطأ والقول الباطل الذي لا قيمة له والبعيد كل البعد عن الصواب والفائدة، إذ أنّ «الحديث عن لغة قصيدة النثر يأخذنا دائما إلى مجازية اللغة التي تنحو بها في اتجاه الشعر، في اتجاه افتراقها عن لغة النثر، أي إلى تحديد عناصر هذا الاختراق أو التحول»[1].

فالمجاز هنا يلعب دورًا أساسيًا في القصيدة النثرية وباعتماده تخلق دلالات وصور مستحدثة ومشحونة بدوافع تجديدية بغية الحصول على لغة تتماشى والعصر الحالي.

ونجد في هذا المقطع من قصيدة "عبد الحميد شكيل" حشد للصور المجازية والتي عبر بها عن ما يعانيه فنجده يقول:

إن القول المفصح في البلاد العربية:

يؤدي لحبل المشنقة !

اشرب كأسك الطافح بالدمع،

والرغبات الذبيحة،

اقنع نفسك بالرداءات الجديدة.

توقع أن يجيئك الرخ في شكل الهزاز،

وترى البحر يتسكع في "كور" المدينة [2].

وظف الشّاعر في هذا المقطع لغة انزياحية واضحة، فالدموع لا توضع في الكأس ولا تشرب، والمقصود من هذا التعبير عن شدة المرارة والألم وكثرة المعاناة التي كان يعانيها

[1]– أحمد بزون، قصيدة النثر العربية الإطار النظري، م س، ص 154.

[2]– عبد الحميد شكيل، فجوات الماء، م س، ص40.

الشّاعر، فقساوة الحياة والتّقييد الكبير للحياة العربية هو الدافع الذي جعله لا يستطيع التصريح وذلك في قوله:

إنّ القول المفصح في البلاد العربية:

يؤدي لحبل المشنقة ! [1]

فالإنسان في هذه البلاد بقى حبيس أفكاره وآرائه ولا يستطيع الإدلاء بها والتصريح بوجهات نظره بكل حرية رغم الشّعارات التي تنادي بالديمقراطية إلا أن التعبير بكل حرية في هذه المواطن يؤدي بصاحبه في أغلب المرّات للقتل أو النفي أو الشنق كما قال الشاعر.

أما في قوله "الرغبات الذبيحة" فيقصد بها الآمال الميتة والأهداف المقيدة، فمهما تميز الفرد من طموح ومهما تشبع بروح الإرادة يبقى في البلاد العربية محكوما عليه بالموت هذا جسيديا، أو بالموت الروحي، وذلك بقتل مواهبه ورغباته وطموحاته التي إن صرح بها مات وإن كتبها بقيت حبسة أدراج مكتبته وأوراقه.

وتوحي لفظة "ذبيحة" بالقساوة الكبيرة، فهي أعمق من كلمة القتيلة أو الميتة، وتعبر بدرجة أكبر عن مدى المعاناة بل وتنقل التّعبير بدلالة أكثر فهي تنطوي على مدلولات نفسية عديدة تترك أثر فاعل في نفسية المتلقي وتوضح وترسم له الصورة بشكل درامي أكثر.

كما نجد بأنّه زاوج بين البحر وصفة التسكع في قوله: (وترى البحر يتسكع في كور المدينة) وكأنّه يقول لنا بأنّ البحر شخص وصوره في حالة يمكنه الانتقال من مكان لآخر وهذه لغة انزياحية ربطت بين صفة وموصوف (البحر، التسكع) غير متناسبتين تماما.

كما نجده يقول في موضع آخر في ديوان مدار الماء:

هو ذا المطر الساقط في أعماق القلب،

يتوزع عبر مسافات الذات العطشى،

يتوارى خلف ذاكرة الأعشاب البحرية،

[1]– المصدر السابق، الصفحة نفسها.

أيها الراغب في ملكوت الأرض:

توحد بذرات الكون الأزرق [1]،

من الطبيعي أن المطر لا يسقط على القلب فالشاعر في هذه الأسطر انزاح وانحرف عن اللغة العادية ليجعلها أكثر مجازية فهو جمع بين شيئين لا يتناسب الجمع بينهما، هذا بصفة عامة، غير أن الدلالة الرمزية للماء تدل عادة على الانشراح والانفتاح فبمجرد سقوطه تنزل السكينة على النّفس والذات العطشى، فالشّاعر هنا يمرر رسالة المعاناة التي يعيشها قبل سقوط حبات المطر، لكن بسقوطها انجلت المعاناة واختفى الألم، فالمطر بمثابة الدّواء الذي عالج الدّاء الكامن في أرجاء النّفس المضطربة.

ويقول أيضا:

إذ يلمع الزند المشمع بالأنوثة !

كنت تقول:

إن نساء بونة

قد أخذن نصف عمري،

والباقي أخذته هموم الكتابة !!

هل تذكر يوم التقينا؟

كنت كالح الوجه،

حزين المحيا !

حدثتني عن شجون الكتابة، [2]

في هذا المقطع الشعري نجد أن الشّاعر قد قسم عمره لقسمين القسم الأول قدمه لنساء "بونة" والقسم الآخر أخذته هموم الكتابة.

[1]– عبد الحميد شكيل، مدار الماء، م س، ص80.

[2]– عبد الحميد شكيل، فجوات الماء، م س، ص14.

فالكتابة عند الشّاعر شكلت مهمة ضرورية ومسؤولية ملقاة على عاتقه فقد منحها نصفًا من عمره وهذا يدل على أهميتها في حياته.

كما نجد أن الشّاعر وظف اللغة الصّوفية والتي تجلت في دواوينه المقدمة وهذه خاصة تميز بها "أدونيس" في شعره وهذا التركيز الواضح الذي ظهر في قصائده مرده محاولة الشاعر لتجسيد بعض الأفكار الوجودية وترجمة بعض الأفكار الورحية، فجل التعابير دارت حول الوجود الإنساني من خلال حديثه عن بعض الشّخصيات المتصوفة والحقيقة الإلهية وكذا تأكيد الصلات الكونية بين الله والإنسان إلى غير ذلك من الأفكار الإلهية فنجده يقول:

رفيقي العزيز

أيها المفعم بعطر اللغة العربية،

أيها المعجب بأبي حيان التوحيدي،

والحلاج، وصلاح الدين، وغيلان الدمشقي،

والسياب، و"لوركا" الموشى بدم البرتقال ! [1]

جمع الشاعر في هذا المقطع أقطاب الصوفية وأبرز أعضاء المذهب الصوفي خاصة الحلاج وربط كل هذه الشخصيات باللغة العربية التي تعتبر أبرز تراث للعرب، فهي لغة القرآن والشّعر، وهذا ما أكسبها قداسة، وجعلها تحتل مكانة مرموقة مقارنة بنظيراتها من اللغات.

والغرض من توظيف الجانب الصّوفي الإخبار عن تلك الحقائق الغيبية التي لا يعلمها إلا الله.

ونجده يقول في موضع آخر:

أيها الراغب في ملكوت الأرض:

[1]– عبد الحميد شكيل، مدار الماء، م س، ص11.

توحد بذرات الكون الأزرق،

احفظ تذكارات الايام الصعبة [1].

في هذه الأسطر نجد أنّ الشّاعر اعتمد في لغته على اللغة القرآنية فكانت المنهل في كتابته فبعض الألفاظ الموظفة في هذه الأسطر مقتبسة من القرآن الكريم مثل: (ملكوت، الأرض، توحد بذرات، الكون الأزرق)، والغرض من هذا الاقتباس إثراء الشّاعر للغته الشّعرية.

كما استهل مقطعه هذا بالنداء (أيّها) فهو في هذا المقام ينادي مثل من هو راغب في التدبر والتأمل والتفكر في خلق الله ويدعوهم لضرورة النّظر في هذا الكون الفسيح، فرمز له باللون الأزرق الذي هو لون الماء عادة والذي يحوي بالصّفاء والسّكينة ويدعو للتّأمل ويحث على الاطلاع.

ونجده في القصيدة الآتية يتحدث عن الماء وذلك في قوله:

ما الذي يجعل الماء كظيما؟

والسماء شحيحة بالمطر.

ما الذي غير لون البحيرة؟

وأضفى ظل الغبار على منعرجات الطريق ! [2]

الشاعر في هذه المقطع يتطرق في حديثة عن المطر والسماء والماء، فالسماء أصبحت بخيلة وهذا ما دفعه للتساؤل عن حال الأرض جراء غياب الماء وهذا ما حملته لفظة (كظيما) التي تدل عن الحزن والهم وشدة اليأس وجعل هذه الصفة مقترنة وملازمة للماء، فالعلاقة هنا علاقة الصفة بالموصوف، كما يدل ذلك على الانقطاع والغياب.

[1]– المصدر السابق ، ص80.

[2]– م، ن، ص 94.

تعتبر لفظة (كظيما) لفظة قرآنية بامتياز وذلك في قوله تعالى: ﴿وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِالْأُنثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ﴾* وتدلّ هنا أيضا على الحزن والهم وخيبة الأمل.

ويقول أيضا:

وبقيت وحدك في الحصار،

تحارب أباسلة الجحيم...

"الآخرون هم الجحيم"

"الآخرون هم الجحيم" [1].

نلاحظ أن كلمة الجحيم الموظفة في هذا المقطع هي كلمة مستوحاة أصلا من القرآن الكريم، فهي بذلك لغة دينية تستعمل للترهيب من أهوال يوم القيامة، والغرض من توظيف الشّاعر لها في هذا المقطع تذكير المنافقين بنهايتهم وترهيبهم من عذاب السعير الذي لا مفر منه، والغرض من توظيف الألفاظ القرآنية في النّص الشّعري جعلها أكثر إثباتًا وأعمق حجة وبرهنا وهذا ما يكسب المعنى قوة والأسلوب شرفا والتعابير رونقًا خاصًا.

رابعا- ظاهرة الغموض في شعر عبد الحميد شكيل

يعتبر الغموض ظاهرة واضحة في الشّعر المعاصر عامة وقصيدة النثر خاصة حيث يُعد عمودها الفقري وموضوعها الأساس، فهذه الظاهرة عبّرت بوضوح عن ما يحاول الشّاعر الجديد الإدلاء به وأصبحت ملازمة للكتابة المعاصرة، فالقصيدة الغامضة هي التي تخلق أبعادا وتولد رؤى للقارئ أو المتلقي، « فالشاعر المعاصر وجد نفسه أمام انفجار معرفي هائل الكثرة والتّعدد والتّعقد، فاختلط هذا بتجربته الخاصة وانعكس هذا المزيج الفريد الغني على النّص الشّعري فأصابه بالعمق والبعد المضموني كما أصاب تقنياته الإبداعية

* سورة النحل، الآية 58.

[1]- عبد الحميد شكيل، فجوات الماء، م س، ص53.

بالتعقد»[1]، وهنا نلمح بأنّ الغموض في الشّعر نتيجة من نتائج الحداثة الشّعرية فالشعر في هذه المرحلة تشبع بمختلف القيم والمبادئ فالشاعر أصبح أكثر المطلعين على الثقافات والرؤى والأفكار.

والسبب وراء غموض التّجربة الشّعرية « هذا لكونها تجربة ما ورائية تصدر عن الذات الباطنية وعن انفعال المبدع» [2]، وهذا ما ينتج نصوص مشفرة ذات أبعادًا تعبر بالدرجة الأولى عن نفسية الشّاعر، فهذا الغموض انبثق بالدرجة الأولى من أغوار النّفس وعبر عن خلجاتها وحاول التّصريح عن دواخلها النّفسية، وهذا ما يجعل الشعر متأرجح بين الغموض تارةً والوضوح تارةً، وهذا ما جعل القصيدة تستحوذ على معنيين معنى ظاهري ومعنى آخر باطني عميق.

فالغموض في قصيدة النثر «ليس الغموض المضل الذي يقف كحاجز منيع يستحيل معه الغوص إلى عمق الدلالات التي يتضمنها النسيج الفني للقصيدة، بل هو غموض هادف يُخفي من ورائه جمالية إبداعية مشرقة ويُكسب النّص الشّعري قيمة فنية عالية» [3]، ومنه يمكننا القول بأنّ ظاهرة الغموض هي ظاهرة جمالية في الشعر المعاصر أكسبت القصيدة النثرية طابعًا مميزًا وخاصًا.

ونستنتج بأن الغموض أصبح ضرورة في بناء القصيدة المعاصرة فالقصيدة الغامضة هي أكثر القصائد استحواذًا على تعدد للقراءات والتأويلات ومنه خلق فرص للخيال والتخييل، وهذا ما يجعل المتلقي شديد التّفاعل معها، وعند تتبع ظاهرة الغموض تاريخيا نجده لا يقتصر على الشعر الحداثي فقط، بل كان سائدًا ومتواجدا بقولة في التراث العربي القديم

---

[1]– عبد الرحمان محمد العقود، الإبهام في شعر الحداثة، مطابع السياسة، الكويت، مارس 2002، ص24

[2]– ابراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، م س، ص 119.

[3]– امحمد جلاوي، التراث والحداثة في اشعار لونيس آيت منقلات، طبع الجزائر عاصمة الثقافة العربية، ص 187.

ودليل ذلك توظيفهم لتلك الألفاظ الصلبة والعبارات القاسية، والتراكيب التي لا تفهم إلا عند الاستعانة بالمعاجم والقواميس لشرح ألفاظها المستعصية الفهم والاستيعاب، فكلما خرجت القصيدة من حيزها المألوف عبرت أكثر عن مبادئ الحداثة وقيمها، فالقصيدة الحداثية قصيدة متطورة ومواكبة لأهم الأحداث التي تعاصرها.

كما نجد بأنّ الشعر الحداثي عبر عن تلك المكنونات الخفية بعد ما كان تعبيرًا مباشرًا وصريحًا عن الأوضاع الخارجية المحيطة بالمبدع، وهذا ما يدل على وجود فرق شاسع بين القصيدة التقليدية والقصيدة الحديثة.

فمن « مهمات الشّعر أن يفتح دروبًا إلى ذلك العالم الخفي وراء العالم الظاهر ويتيح للإنسان أن يتخلص من العوائق ويصير شبيها بسائل روحي يتمدد في العالم»[1]، ومنه ضرورة البحث في أعماق الشعرية المعاصرة وفك شفراتها المعقدة.

ونصوص "عبد الحميد شكيل" تميزت بنوع من الغموض جعلها تتميز بجمالية، فجملة الإشارات والرموز جعلت « لغة الشعر توصف بأنّها لغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح...، إن الأثر الشّعري الحديث مخاطرة: مخاطرة في التّعبير بلغة إنسانية عن انفعال أو حقيقة لم تخلق اللغة الإنسانية للتّعبير عنهما ما لا تعرف اللغة العادية أن تترجمه، هو أحد مواضيع الشعر الحديث، يصبح الشعر في هذه الحالة حيلة يصبح ثورة ضد اللغة» [2]، ومنه يمكننا القول بأنّ قصيدة النثر العربية تستدعي بالضرورة لغة التلميح والإشارة وهذا ما يوضع أفق التأويلات والتخمينات، فنجد عبد الحميد شكيل يقول في قصيدته (أشجار البحر، أشجار القلب):

هناك وردتان،

هناك نجمتان،

[1]– أدونيس مقدمة الشعر العربي، م س، ص 58.

[2]– أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، الإطار النظري ،م س، ص 155.

هناك نغمة وآه !

تكبل الصهيل،

تلجم البراري،

تقاوم الضباب والضجيج،

وردة الحوار...

ورغبة الصغار

لقطعة من الحلوى في ارتفاع موجة الغلاء [1].

من عنوان النّص أشجار البحر، أشجار القلب نجد بأنّ الشّاعر اعتمد لغة تشفيرية وغامضة وعندما نلج أسطر القصيدة نجدها مبهمة المعاني، غامضة الأفكار وهذا ما يجعلنا لا نتذوقها ولا نفهمها.

ففي السّطر الأول تطرق لفكرة محددة فقد أشار لوجود وردتين، أما الثاني والثالث اختلف فيها التّعبير حيث خرج من فكرة الوردتين ليدخل لفكرة أخرة توحي بالحزن والألم وذلك في قوله: (نغمة وآه، تكبل الصهيل...)، وهذا ما يوضح بأنّ الشّاعر طرح أفكاره بطريقة متشعبة فلا رابط بين الفكرة وما يليها، كما نجده انتقل من طرح لآخر دون رابط معنوي أو لغوي يجمع الأفكار ويؤسسها في إطار نص شعرية متكافئ وملتحم ومنسجم فالغموض في هذا النص تشكل من خلال الانسجام الواضح بين أسطر القصيدة وهذا ما يحيل القارئ إلى التأويل ويدفعه لطرح الاستفهامات والاستفسارات فله كامل الحرية في قراءة النّص حسب انطباعه فالشّعر الغامض يترك لنا حرية الاختيار والغوص في الخيال مادام النّص الشّعري لم يحدد معنى واضح ولم يقيّد المتلقي بفكرة محددة.

وهذه الظواهر الغامضة جعلت المعنى يبدوا أكثر إثارةً واشد لفتًا للإنتباه فالعبارة المزركشة بالصنعة اللفظية جعلت المتلقي أكثر تركيزًا لكونها تستفز مشاعره وتحثه على

[1]– عبد الحميد شكيل، مدار الماء، م س، ص 10.

ضرورة البحث وفك شفرات هذا النّص ومن ثم البحث عن المعنى المراد من هذه النصوص الشعرية.

كما نجد الغموض يسيطر على نصوص شاعرنا وذلك في قصيدته المعنونة بـ (تناسخ الأمكنة) والتي يقول فيها:

نمتطي الريح،

الخطو المجنح،

ما تفرّع من وهج الصّدى؟

نواصل رحلتنا،

خطوتنا الجريئة

نعلم الأمكنة الأليفة،

تلك الأميرة السرخسية،

تعاني الموت الشذى،

ما كان محرما في الزمن السحيق،

ما كان عالقا بأمشاج اللغة !

نقترب رغبتنا التي علقت في الفراغ،

التي أفرغت من صباباتها،

ورطت في ضجيج المصاحب لارتفاع النهار[1].

استعمل الشّاعر كعادته أسلوب التّشفير في العنوان (تناسخ الأمكنة)، فالمعنى غامض يحتاج للتأويل والتّفسير المعمق من أجل الوصول لمعنى واضح كما نجد أن التّعابير التي تخللت أسطر هذا المقطع الشعري هي تعابير غامضة ومبهمة غلبت عليها التساؤلات والاستفهامات، كما نجد بأنّ الشّاعر حمل الجمل الواردة في هذا النّص الشّعري معنى

[1]– عبد الحميد شكيل، فجوات الماء، م س، ص 71.

سطحي غير مقصود، ومعنى عميق وهو المقصود، فالتساؤلات التي أثارها الشاعر في نفسية المتلقي لم تكن عبثا منه وإنّما هي تساؤلات قصيدة الغرض منها البحث عن أجوبة لك تساؤل وبالتالي ضرورة التطرق للمدلولات المعنوية واللغوية التي تفهم من سياق القصيدة.

ومنه نخلص إلى أن الشاعر عمد إلى كسر المألوف من خلال توظيفه لهذه التقنية والتّلاعب بها عبر عدد هائل من أسطر قصائده ويعتبر هذا التّلاعب بمثابة خروج عن القاعدة المألوفة في الشّعر القديم، فهذه التقنية ساهمت بشكل كبير في وضع الشّاعر في موضع التّعبير عن مشاعره ومكبوتاته دون أن يستطيع أحد فك شفرات نصه، لأن تقنية الغموض تفتح المجال واسعًا لتعدد القراءات والتأويلات، وهذا ما خلق رابطًا واضحًا بين المتلقي والشاعر، كما نجد بأنّ ظاهرة الغموض أضافت بعدًا جماليًا وفنيًا عرج بالقصيدة من مسارها المعتاد وسار بها لفضاءً أكثر اتساعًا ورحابةً وهذا ما تطمح له القصيدة المعاصرة.

الخاتمة

خاتمة

تعتبر القصيدة النثرية نموذج من النماذج الصارخة في الشعرية العربية والتي لقيت كما معتبرا من الانتقادات التي جعلتها تلقى صعوبة في تأكيد شرعيتها في الأدب ومرد ذلك كونها لا تتقيد بضابط أو ميزان يضبط مقاييس تشكلها ولهذا ظلت متباينة مختلفة من شاعر لآخر، وهذا ما جعلها حقل تجارب لا ردع فيه وفي موضوع بحثنا المعنون "بدراسة فنية لقصيدة النثر عند عبد الحميد شكيل والذي اعتمدنا فيه مقدمة مع فصين نظري وتطبيقي وتوصلنا إلى عدد من النتائج الحصورة فيما يلي:

- أن الشعر حتى يوصف بأنه شعر لا ينبغي أن يتوفر على وزن وقافية فقط بها هناك أساليب وتقنيات تجعله يعوض هذا النقص الذي لا يعتبر نقص، إنما تقنية من تقنيات الحداثة المعتمدة في القصيدة النثرية، ونصوص عبد الحميد شكيل تميزت بهذه الميزة، احترمت خلجاته وصورت حالته النفسية بدقة متناهية، دون قانون يقيدها ولا ضابط يردعها، وهذا ما يجعها فريدة من نوعها لا تحسس القارئ بشيء من النقصً والعجز بعدم توظيف الوزن والقافية.
- نصوص عبد الحميد شكيل وظفت تقنيات أخرى جعلتها مكان التقنيات المعتمدة قديما، فدعم الإلتزام بالتقنيات التقليدية لم يؤثر على القصيدة في هذه المرحلة بل جعلها تفي بالغرض المرجو ومختلف التراكيب اللغوية وفرت إيقاعًا متناغمًا، تولد من قدرة الشاعر على التلاعب بالحروف والأسماء والجمل ما جعل النص مفتوحًا على عدد من العوالم التي تمكن القارئ من النفاذ إلى ثناياه وطياته.
- كما نجدها تستحوذ على تعدد الاحتمالات والتأويلات وهذا ما يجعل القارئ عنصر فاعلا في العملية الشعرية، فلكل متلقي الحق في تأويل النص الشعري حسب ما يستهويه وهذا ما يجعل النصوص فضاءً رحبًا وملائمًا لمختلف القراء بحسب أهوائهم ونفسياتهم الشعورية.

- كما وجدنا أن لغة الشاعر تستحوذ على كم معتبر من الانزياحات والتجاوزات اللغوية والعبارات غير مألوفة التي تعتريها وهذا ما يثير في نفسية المتلقي خلق رؤية مندفعة نحو كسر هذا الابهام وفك شفراته.
- وفي الأخير نجد أن كل هذا الكم المتكامل من التقنيات المعتمدة المتوفر في هذه النصوص الشعرية جعل منها ترتكز على ركيزة إبداعية هامة تتأسس على أركان التجربة الشعرية الخاصة بالشاعر والتي كانت بمثابة التصوير الخاص الذي يجد في القصيدة النثرية ضالته وهذا ما جعل النصوص كلا متكاملا ملتحما وضع أسس للشعرية الجزائري المعاصرة.

قائمة

المصادر والمراجع

القرآن الكريم، رواية حفص عن عاصم.

أولا: المصادر:

01- عبد الحميد شكيل، فجوات الماء (نصوص إبداعية)، وزارة الثقافة الجزائر، ط2007.

02- عبد الحميد شكيل، مدار الماء (نصوص إبداعية)، وزارة الثقافة الجزائر، ط2007.

ثانيا: المراجع:

أ- باللغة العربية:

01- ابراهيم رماني الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر.

02- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

03- أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007 .

04- أحمد بزون، قصيدة النثر العربية (الإطار النظري) ، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1.

05- أحمد فهمي، قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2012.

06- الإمام أبي الأصبغ السماتي الإشبيلي، مخارج الحروف وصفاتها، تح: محمد يعقوب تُركستاني، طبع مركز الصف الإلكتروني براج وخطيب، بيروت، ط1، 1984..

07- أمحمد جلاوي، التراث والحداثة في اشعار لونيس آيت منقلات، طبع الجزائر عاصمة الثقافة العربية.

08- خالدة سعيد، حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث) دار العودة، بيروت، ط2، 1982 .

09- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الاسكندرية، ط1، 2002.

10- سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية صيدا، بيروت، 1967.

11- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماته الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، ط2، 1983.

12- سلمان قاصد، قصيدة النثر دراسة نقدية، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2011.

13- شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، طبع المؤسسة الوطنية للكتاب، وحدة الرغاية، الجزائر، 1985.

14- صالح حزفي، الشعر الجزائري الحديث، طبع بمؤسسة الوطني للكتاب، الجزائر،1984.

15- صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس (الطفولة، الشعر، المنفى)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2000.

16- صلاح فضل، الأساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.

17- صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراء، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1997.

18- عباس محمود العقاد وابراهيم عبد القادر المازني، الديوان في الأدب والنقد دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر، قطاع النشر، ط4، 1997.

19- عبد الرحمان محمد العقود، الإبهام في شعر الحداثة، مطابع السياسة، الكويت، مارس 2002.

20- عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة الجديدة، (دراسات ومناقشات)، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 1981.

21- عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، ط1، 2009.

22- عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

23- عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، منشورات دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1.

24- عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر (نص شعري تهجيني مفتوح، عابر للأنواع، مستقل) دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 2015.
25- عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1972.
26- على أحمد سعيد (أدونيس) الثابت والمتحول (ج3)، صدمة الحداثة، دار العودة بيروت، ط2، 1979 .
27- على أحمد سعيد، (أدونيس) مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.
26- علي أحمد سعيد (أدونيس)، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ط1، 1980
28- عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشّعر الجزائري المعاصر، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط 2004 .
29- كريم الوائلي، التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة، دار وائل للنشر، ط1، 2009.
30- محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، العامرية، الإسكندرية، مصر، ط1، 2008.
31- محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري، في ديوان أبي فراس الحمداني، دار هومة للطباعة النشر، ط2003.
32- محمد مرتاض، الخطاب الشعري عند فقهاء المغرب العربي، دار الأوطان، سيدي موسى، الجزائر ط1، 2009، ج2.
33- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967.

ب- المترجمة:

01- سوزان برنارد، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر، زهير مجيد مغامس، علي جواد الطاهر إهداءات، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1999.
02- كلاوس برينكر، التحليل اللغوي للنص (مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج)، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005.

ثالثا: الرسائل والأطروحات الجامعية:

01- أمال منصور، بنية القصيدة في ديوان أغاني مهيار الدمشقي لأدونيس، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي جامعة محمد خيضر، بسكرة 2003-2004.

02- كمال فنيش، البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر (مرحلة التحولات 2000/1988)، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الادب العربي المعاصر، جامعة قسنطينة، 2010.

رابعا: المجلات

01- أنطون جوكي، مقال أنسي الحاج "النثر وشقائقه" مجلة العربي الجديد، الثلاثاء 25 نوفمبر / تشرين الثاني، 2014، العدد 85، س 1.

الفهرس

فهرس الموضوعات

العنوان الصفحة

مقدمة.....أ-د

الفصل الأول قصيدة النثر الآفاق والتحديات

- بدايات قصيدة النثر العربية.....1-11

- مبادئ قصيدة النثر ومقوماتها:.....12

- الوحدة العضوية: 13-15

- المجانية: 15

- الكثافة والإيجاز: 16

- قصيدة النثر بين الرفض والقبول:.....17-20

- التجربة الشعرية في الجزائر:.....21-24

الفصل الثاني الظواهر الفنية في شعرية عبد الحميد شكيل

- فنية الإيقاع عند عبد الحميد شكيل:.....26

- إيقاع الحرف.....27-30

- إيقاع الكلمة 31-36

- ايقاع الجملة: 37-38

- ظاهرة التكرار في شعرية عبد الحميد شكيل: 39-40

فهرس الموضوعات

- التكرار الصوتي (تكرار الحروف).....41-44

- تكرار الكلمة: 45-46

- تكرار العبارة: 46-50

- فنية الانزياح عند عبد الحميد شكيل: 51-61

- ظاهرة الغموض في شعرية عبد الحميد شكيل.....62-67

الخاتمة.....69-70

قائمة المصادر والمراجع.....72-74

ملخص:

لقد تناولت هذه الدراسة "قصيدة النثر" التي تعتبر واحدة من أعظم سمات التحول في تاريخ الشعر العربي، تتميز بعدد معتبر من التقنيات التي أكسبتها جمالية خاصة وتعد دواوين الشاعر عبد الحميد شكيل (مدار الماء، فجوات الماء) فضاء خصبا لهذه الدراسة الفنية فمن خلال هذا النموذج الحداثي(قصيدة النثر) ودواوين الشاعر عبد الحميد شكيل توقفنا على أهم العناصر التالية: قصيدة النثر في الوطن العربي مقوماتها، اشكالياتها، والتجربة الشعرية الجزائرية.

فنية الإيقاع وظاهرة التكرار، فنية الانزياح وظاهرة الغموض

Résume :

Cette étude a traité « une prose » qui a transformé l'histoire de la poésie arabe, cette ci est caractérisée par un gang nombre d'élément artistiques qui lui a donné un grand charme, la poésie de Abdel Hamid Chekil est un domaine très riche à travers ses modèles artistiques (la prose) et ses poèmes on énumère les points suivante :

- La prose dans les pays arabe, sa problématique et ses valeurs et l'expérience poétique arabe
- Les techniques rythmiques, les refrain et la confusion .

Abstract :

This study has dealt with "a prose" that has transformed the history of Arabic poetry, this is characterized by a gang of artistic element that gave it a great charm, the poetry of Abdel Hamid Chekil is a very rich field through his artistic models (prose) and his poems we list the following points:

- The prose in the Arab countries, its problematic and its values and the Arab poetic experience
- rhythmic techniques, chorus and confusion.