جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بإيتاي البارود
المجلة العلمية

بَوَاعِثُ الْحَدَاثَةِ عِنْدَ جَبْرَا إِبْرَاهِيم جَبْرَا فِي الْبَيَانِ النَّقْدِي
"لِلْمَجْمُوعَاتِ الشِّعْرِيَّة"

إعداد
د/ طه غالب عبد الرَّحيم طه
أستاذ مشارك، قسم اللُّغة العربيَّة وآدابها
كلِّيَّة العلوم والدِّراسات الإسلاميَّة، قلقيلية، فلسطين

(العدد السادس والثلاثون)
(الإصدار الثاني .. مايو)
(١٤٤٤هـ - ٢٠٢٣م)

علمية - محكمة - ربع سنوية
الترقيم الدولي: ISSN 2535-177X

بَوَاعِثُ الْحَدَاثَةِ عِنْدَ جَبْرَا إِبْرَاهِيم جَبْرَا فِي الْبَيَانِ النَّقْدِيِّ "لِلْمَجْمُوعَاتِ الشِّعْرِيَّةِ""

طه غالب عبد الرَّحيم طه

قسم اللُّغة العربيَّة وآدابها، كلِّيَّة العلوم والدِّراسات الإسلاميَّة؛ (كلِّيَّة جامعيَّة حكوميَّة)، قلقيلية، فلسطين.

البريد الإلكتروني: taha_t1@hotmail.com

الملخص:

يستظهر البحث أسس الحداثة عند جبرا إبراهيم جبرا؛ عبر النَّظر الفاحص في بواعث تحرُّر الشِّعر، وآفاق تنظير النَّقد؛ بالاتِّكاء على استغوار التَّفكيك بيان النَّاقد، في "**المجموعات الشِّعريَّة**"؛ لمتغيًّا استبطان دوافع "التَّشكيل النَّثريّ"؛ في ضوء تحوُّلات: الأدب، والثَّقافة، والحضارة، ضمن الإطارين: الإقليميّ، والكونيّ.

ويعالج الباحث أطروحته ببيانٍ تمهيديّ في: **(المُؤَثِّرات، والإرهاصات، والمصطلحات، والإشكاليَّات، والمرجعيَّات، والمراجعات)**؛ لإضاءة حدود المقاربة التَّحليليَّة التَّالية، في أربعة مباحث؛ للبواعث: **(الذَّاتيَّة والنَّقديَّة، والفنِّيَّة والبنائيَّة، والوطنيَّة والقوميَّة، والحضاريَّة والوجوديَّة)**؛ بالتَّحليل التَّفكيكيّ المُعَمَّق، والمدارسة التَّأويليَّة الكاشفة.

وينتهج المبنى البحثيُّ توصيف المِهاد النَّظريّ، واستنباط البواعث المحوريَّة، واستقراء خلاصات المقاربات، مع الاستناد إلى الآليَّات الإجرائيَّة ضمن "نقد النَّقد"؛ في نطاقي: الاستجلاء المُبِين عن أنظار جبرا، والاستدعاء المُوازِي لآراء النُّقَّاد الحداثيّين.

وتمخَّض تفكيك مقولات الخطاب النَّقديّ عن فروع البواعث الجوهريَّة؛ إذ تضمَّنت **(البواعث الذَّاتيَّة والنَّقديَّة: مطامح التَّجديد والتَّحديث، وملامح النَّقد والتَّنظير)**، وشملت **(البواعث الفنِّيَّة والبنائيَّة: مُقَوِّمات الموسيقا والتَّصوير، ومُؤَثِّرات البناء المتصاعد للمضامين)**، وتبدَّت **(البواعث الوطنيَّة والقوميَّة في: مجابهة النَّكبة،**

ومواجهة النَّكسة)، وتجلَّت **(البواعث الحضاريَّة والوجوديَّة بأثرٍ من: روافد الإبداع، وشواهد التَّأمُّل)**.

وتبقى هذه البواعث قابلةً للنَّظر الفاحص، فالرَّفض النَّاقض؛ بالاستناد إلى المعايير التُّراثيَّة الأصيلة في مقاربة "التَّشكيل النَّثريّ"؛ لإقرار المصطلح المناسب للتَّجربة الحداثيَّة؛ في ظلِّ التَّباين البائن بين مصطلحي: "الشِّعر الحُرّ"، و"قصيدة النَّثر"، في وصف "النَّصِّ الجديد" عند جبرا، من جانبٍ، والتَّناقض المستحكم بين قطبي مصطلح "قصيدة النَّثر"، في تنظير غيره، من جانبٍ آخرَ؛ ممَّا يستدعي الجهود العمليَّة والواقعيَّة؛ لاعتماد المصطلح البديل؛ الَّذي يضع تجارب التَّحديث في الموضع الدَّقيق من الأجناس الأدبيَّة؛ وفق الأسس الموضوعيَّة المبنيَّة على سُبُل: التَّبصُّر، والتَّمعُّن، والتَّمحيص؛ بمنطق الإنصاف في مسارات: الاستقراء، والاستدلال، والاحتجاج.

الكلمات المفتاحيَّة: بواعث الحداثة؛ جبرا إبراهيم جبرا؛ البيان النَّقديّ؛ "المجموعات الشِّعريَّة"؛ "التَّشكيل النَّثريّ".

.

the motives of modernity according to jabra ibrahim Jabra in the monetary statement "for poetic collections"

Taha Ghaleb Abdul Rahim Taha
Department of Arabic Language and Literature, College of Science and Islamic Studies; (Governmental University College), Qalqilya, Palestine.
Email: taha_t1@hotmail.com

Abstract:
The research explores the foundations of modernity according to Jabra Ibrahim Jabra. Through careful consideration of the motives for the emancipation of poetry, and the prospects for theorizing criticism; By relying on deconstruction, the critic's statement, in "Poetry Collections"; For the purpose of introspecting the motives of "prose formation"; In the light of transformations: literature, culture, and civilization, within the two frameworks: regional and global.

The researcher deals with his thesis with an introductory statement in: (influences, precursors, terminology, problems, references, and reviews); To illuminate the limits of the following analytical approach, in four topics; Motives: (subjective and critical, artistic and constructive, patriotic and nationalistic, civilized and existential); In-depth deconstructive analysis, and revealing interpretive study.

The research building follows the description of the theoretical thalamus, the deduction of the pivotal motives, and the extrapolation of the abstracts of the approaches, with reliance on the procedural mechanisms within the "Critique of Criticism"; Within My Domain: The Explanation by Jabra, and the Parallel Evocation of the Views of Modernist Critics.

The dismantling of the categories of critical discourse resulted in branches of essential motives. It included (subjective and critical motives: aspirations for renewal and

modernization, and features of criticism and theorizing), and it included (artistic and constructive motives: the elements of music and photography, and the effects of the escalating construction of the contents). Civilizational motives Existentialism is influenced by: Tributaries of Creativity, and Evidence for Meditation).

These motives remain amenable to scrutiny, so the contradictory rejection; Based on the authentic heritage criteria in the approach to "prose composition"; To approve the appropriate term for the modernist experience; In light of the discrepancy between the terms: "free poetry" and "prose poem", in describing Jabra's "new text", on the one hand, and the strong contradiction between the two poles of the term "prose poem", in the theorizing of others, on the other hand; which calls for practical and realistic efforts; to adopt the alternative term; which puts the experiences of modernization in the precise position of the literary genres; According to the merits based on the means: insight, reflection, and scrutiny; By the logic of fairness in paths: induction, inference, and protest.

Keywords: The Motives Of Modernity; Jabra Ibrahim Jabra; Monetary Statement "Poetic Collections"; "Prosaic Formation".

- المُقَدِّمة.

تتمحور معالجة البحث حول تجلية بواعث التَّحرُّر الشِّعريّ عند جبرا إبراهيم جبرا، بمنطق التَّفكيك القائم على استغوار بيانه النَّقديّ، الماثل في مُقَدِّمة "**المجموعات الشِّعريَّة**" بعامَّةٍ، ومستهلّ مجموعة "**تمُّوز في المدينة**" بخاصَّةٍ؛ لرصد انعكاس آثار تحوُّلات: الأدب، والثَّقافة، والحضارة؛ بفعل المُؤَثِّرات السِّياقيَّة الإقليميَّة والكونيَّة، على تشكيل الحالة الحداثيَّة عنده؛ في صُعُد: اللُّغة، والموسيقا، والصُّورة، والتِّقانة، والأطروحة.

وأَنْ يُعتمد الخطاب النَّقديُّ لجبرا في "**المجموعات الشِّعريَّة**"، مع إضاءته بمجمل الأنظار النَّقديَّة المتداولة في السِّياق عينه؛ فلدلالة العيِّنة النَّقديَّة على الدَّور الطَّليعيّ للنَّاقد في الحداثة، من جانبٍ، وإيحائها بدوافع صدوره الإبداعيّ عن التَّجديد، على مدى ثلاثين عامًا، من مسيرته الأدبيَّة والنَّقديَّة والفكريَّة، من جانبٍ ثانٍ، فضلًا عن تضمُّنها بواعثه الخاصَّة والعامَّة، من جانبٍ أخيرٍ.

ويستكشف التَّفكيك الغوريُّ نهج التَّحديث ومُنتهَج التَّجديد؛ تَكِئَةً لاستبطان مُؤَشِّرات تنظير النَّاقد، وفقًا لآليَّات "نقد النَّقد"، وبما يتَّفق مع البيان الموضوعيّ لوجهته الجديدة في تحرير معاني القصيدة ومبانيها؛ على نمط "الشِّعر الحُرّ" و"القصيدة الجديدة" في تنظيره، أو "قصيدة النَّثر" من منظور بعض النُّقَّاد، أو "تشكيل النَّثر" بالاستناد إلى مظاهر التَّحرُّر من التَّقاليد الشِّعريَّة؛ في نطاقات: المضمون، واللُّغة، والبلاغة، والموسيقا، ضمن بناءٍ نثريّ توليفيّ؛ يقوم على ركائز: الجمع، والمزج، والتَّفاعل، والتَّحويل؛ لتكوين شبكةٍ علائقيَّةٍ متواشجةٍ، بين التَّجارب المختلفة.

واقتضى النَّهج العلميُّ الالتزام بالحياد الموضوعيّ؛ في محاور: التَّفكيك، والتَّفسير، والتَّأويل، للبواعث الحداثيَّة المختلفة، وانعكاساتها التَّنظيريَّة اللَّاحقة، وصولًا إلى محاولات ترويج التَّحرُّر الشَّكليّ والمضمونيّ، بما تضمَّنته من ملامح: الغموض، والاضطراب، والتَّباين؛ الموحية بعجز مُنَظِّري التَّشكيل الجديد عن وضع الضَّوابط المصطلحيَّة والبنائيَّة؛ في ظلِّ الانعتاق غير المُبَرَّر من

التَّقاليد الشِّعريَّة الرَّاسخة، والانفتاح المطلق على النَّماذج المُغَلَّفة بضبابيَّة الغاية والتَّصوُّر؛ ممَّا يُعزِّز، من جهةٍ، مقولة انتفاء أهليَّة مصطلح "قصيدة النَّثر" للمبنى النَّثريّ الجديد؛ على اعتبار تحلُّله من نسقيَّة القصيدة الشِّعريَّة بركائزها العروضيَّة؛ ويدعم، من أخرى، الدَّعوة إلى ضرورة مراجعة المصطلح والتَّجربة؛ لاعتماد المصطلح الدَّقيق المُعَبِّر عن تجارب التَّحديث، تلك الَّتي لم تخرج عن نطاق "التَّشكيل النَّثريّ"؛ وهو المصطلح المُتَبنَّى في هذا البحث؛ لدلالته على التَّنظيم البنائيّ المُؤَطَّر بنسق النَّثر، على ما فيه من دعوى تعويض الإيقاع الدَّاخليّ لتنامي الفكرة والدَّلالة والصُّورة إسقاط المُحَدِّدات العروضيَّة؛ استنادًا إلى الاحتجاج الواهي بحتميَّة التَّحوُّل عن التَّقليد إلى التَّجديد في ضوء مُتَطلَّبات الحداثة.

واستلزم الحياد في معالجة الظَّاهرة، إيراد الآراء التَّنظيريَّة المختلفة، لمناصري مذهب التَّحرُّر، بما فيها من مخالفةٍ منهجيَّةٍ واضحةٍ لأسس "القصيدة العربيَّة"، كما استقرَّت في التَّقعيد النَّقديّ القديم؛ بفعل جهودٍ استقرائيَّةٍ مستفيضةٍ، في عمق الإبداع الشِّعريّ المُوحِي بأصالة الموروث الفنِّيّ العربيّ، ورسوخ قوانينه الضَّابطة للقصيدة؛ من جهتي: المعنى، والمبنى؛ وعليه فإنَّ العبارات الكاشفة عن أنظار هذا المذهب؛ تكشَّفت، بحِجاجها الواهن، ومنطقها الغامض؛ عن مدى التَّعصُّب المبنيّ على نبذ التُّراث، واستقطاب المظاهر الحداثيَّة للفنون الكونيَّة، لا عن نظرٍ فاحصٍ، ورؤيةٍ عميقةٍ، وإنَّما لمُجَرَّد مساوقة موجة الحداثة العالميَّة، مع إغفال القيمة الحقيقيَّة للأصول التُّراثيَّة؛ الكائنة في ترسيخ الهُوِيَّة الثَّقافيَّة والمُكْنة الحضاريَّة للأُمَّة.

وجاء التَّفحُّص المنطقيُّ لأطروحات النَّاقد، وأنظار مناصري مذهبه الحداثيّ، في نهاية كلِّ مطلبٍ من مطالب البحث؛ وذلك على نهج دفع الحجج الواهية؛ المعتمدة على: التَّصوُّرات الذَّاتيَّة، والآراء الانفعاليَّة، والمحاذير الاستباقيَّة، والتَّجارب الضَّبابيَّة، والتَّعميمات النَّقديَّة؛ بالاتِّكاء على: منطقيَّة التَّبصُّر، وموضوعيَّة التَّقصِّي، وعقلانيَّة الاستدلال، ما أمكن ذلك؛ لبيان المآخذ:

المضمونيَّة، والأسلوبيَّة، والمنهجيَّة، على مسار التَّحديث المخالف للقواعد الأصوليَّة الأولى؛ بغية الإسهام في توجيه المسار الحداثيّ نحو الوجهة الموافقة للضَّوابط الشِّعريَّة التُّراثيَّة الرَّاسخة.

- **الدِّراسات السَّابقة:**

قاربت مجموعةٌ من الدِّراسات السَّابقة مظاهر الحداثة في شعر جبرا إبراهيم جبرا؛ ضمن المناحي: المضمونيَّة، والأسلوبيَّة، والشَّكليَّة؛ ومن أظهرها:

١ - بُلَّاطة، عيسى، (٢٠٠٢م)، **نافذة على الحداثة؛ دراسات في أدب جبرا إبراهيم جبرا**، (د. ط)، بيروت: المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر.

٢ - عصفور، محمَّد، (٢٠٠٩م)، **نرجس والمرايا؛ دراسة لكتابات جبرا إبراهيم جبرا الإبداعيَّة**، (ط١)، بيروت: المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر.

٣ - عوض، ريتا، **جبرا إبراهيم جبرا والحداثة الشِّعريَّة.. قراءة في سيرته الفكريَّة**، مجلَّة العربيّ، المجلس الوطنيّ للثَّقافة والفنون والآداب، (ع: ٦٦٠)، (- ملفّ خاصّ)، (https://alarabi.nccal.gov.kw/)، تاريخ النَّشر: (١١/ ٢٠١٣م)، تاريخ الاسترداد: (١٠/ ٤/ ٢٠٢٣م).

٤ - درَّاج، فيصل، (أغسطس/ ٢٠١٥م)، **جبرا إبراهيم جبرا؛ (كتاب دبي الثَّقافيَّة، الإصدار: ١٣١)**، (ط١)، دبي: مجلَّة دبي الثَّقافيَّة، ودار الصَّدى للصِّحافة والنَّشر والتَّوزيع.

٥ - برجكانيّ، فاطمة، ورجبيّ، فرهاد، (أوت، آب/ ٢٠١٧م)، **تجلِّيات السُّرْياليَّة في قصيدتي [مجموعتي]: "تمُّوز في المدينة" لجبرا إبراهيم جبرا و"حياة الأحلام" لسهراب سبهري؛ دراسة مقارنة**، مجلَّة رؤى فكريَّة، مخبر الدِّراسات اللُّغويَّة والأدبيَّة، جامعة محمَّد الشَّريف مساعديَّة، سوق أهراس، الجزائر، (ع: ٦)، ص٢٩٢ - ٣١٢.

٦ - بعليّ، حفناوي، (٢٠١٩م)، **جبرا إبراهيم جبرا في ضوء المُؤَثِّرات الأنجلو أمريكيَّة**، (ط١)، عمَّان: دار اليازوريّ العلميَّة للنَّشر والتَّوزيع.

٧ – الحجوج، إيمان أسعد حسن، (٢٠٢٠م)، **مظاهر الحداثة في أعمال جبرا إبراهيم جبرا الشِّعريَّة**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: كمال حامد الدِّيب، ومحمَّد صلاح زكيّ أبو حميدة، غزَّة: جامعة الأزهر.

وينماز هذا البحث عن الدِّراسات السَّابقة؛ باستقصاء دوافع تشكيل المعمار الجديد عند جبرا؛ من خلال الوقوف المُتَأنِّي على بواعث حداثته الأدبيَّة؛ في الأطر: الذَّاتيَّة، والنَّقديَّة، والفنِّيَّة، والبنائيَّة، والوطنيَّة، والقوميَّة، والحضاريَّة، والوجوديَّة؛ بتحليل بيانه النَّقديّ الكاشف، في مُقَدِّمتي: "**المجموعات الشِّعريَّة**"، ومجموعة "**تمُّوز في المدينة**"؛ لِمَا فيهما من إيجازٍ مبينٍ عن البواعث المحوريَّة، والمظاهر الأساسيَّة؛ الَّتي أثَّرت في المقاربات النَّقديَّة اللَّاحقة لمُنَظِّري الحداثة.

– بيانٌ تمهيديٌّ في المُؤَثِّرات والإرهاصات والمصطلحات والإشكاليَّات والمرجعيَّات والمراجعات.

– المطلب الأوَّل: بيانٌ تمهيديٌّ في المُؤَثِّرات.

إنَّ البحث في بواعث الحداثة عند جبرا إبراهيم جبرا؛ يتطلَّب الوقوف على أبرز المُؤَثِّرات التَّكوينيَّة، في شخصيَّته الأدبيَّة، وشموليَّته الإبداعيَّة؛ فهو "روائيٌّ، وكاتب قصَّة، وشاعرٌ، ورسَّامٌ، وناقدٌ، وهو واحدٌ من أبرز كُتَّاب فلسطين. وُلد جبرا في بيت لحم، ودرس في القدس، وفي جامعة كيمبريدج في إنجلترا؛ حيث حصل على شهادة الماجستير في الأدب الإنجليزيّ. بعد كارثة (١٩٤٨م)؛ انتقل جبرا إلى العراق، واستقرَّ في بغداد، وحصل على الجنسيَّة العراقيَّة"[(١)].

وتجلَّى المنحى الوظيفيُّ بعمله "في الكلِّيَّة الرَّشيديَّة بالقدس. وبعد حلول النَّكبة؛ قصد بغداد؛ فدرَّس الأدب الإنجليزيَّ في جامعة بغداد. وفي سنة

(١) الخضراء الجيُّوسيّ، سلمى، (١٩٩٧م)، **موسوعة الأدب الفلسطينيّ المعاصر؛ الشِّعر**، (ط١)، بيروت: المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر، ١: ١٦١، (– الشِّعر/ – جبرا إبراهيم جبرا، [١٩٢٠ – ١٩٩٤م]).

(١٩٥٤م)، التحق بشركة نفط العراق في منصبٍ إداريٍّ، وظلَّ يحاضر في جامعة بغداد حتَّى سنة (١٩٦٤م)"[١].

وتبنَّى جبرا مسار التَّنوُّع في إبداعه الأدبيّ والفنِّيّ؛ فقد "كتب القصَّة القصيرة، والرِّواية، والشِّعر. وهو أديبٌ وناقدٌ واسع الاطِّلاع، ويجمع، في نقده، بين الشِّعر، والقصَّة، والمسرحيَّة، والرَّسم، ويبرز الصِّلات القائمة بينها... وشعره من النَّوع الحُرّ؛ تخطَّى فيه بحور الشِّعر القديمة"[٢].

وانبثقت مُؤَلَّفاته الكثيرة عن ثقافته الموسوعيَّة؛ وذلك في مجالات: النَّقد، والشِّعر، والقصَّة، والرِّواية، فضلًا عن ترجماته المختلفة للنُّصوص الشِّعريَّة والرِّوائيَّة، والدِّراسات النَّقديَّة؛ حيث "نشر عدَّة كتبٍ في النَّقد الأدبيّ، تُعَدُّ من بين أهمّ ما كُتب في النَّقد العربيّ المعاصر. من كتبه: "الحُرِّيَّة والطُّوفان" (١٩٦٠م)، "الفنّ في العراق اليوم" (بالإنجليزيَّة – ١٩٦١م)، "الرِّحلة الثَّامنة" (١٩٦٧م)، "الفنّ العراقيّ المعاصر" (١٩٧٢م)، "جواد سليم ونصب الحُرِّيَّة" (١٩٧٥م)، "النَّار والجوهر" (١٩٧٥م)، "ينابيع الرُّؤيا" (١٩٧٩م)، "الفنّ والحلم والفعل"، "جذور الفنّ العراقيّ" (١٩٨٦م)، "تمجيد الحياة – مقالات في الأدب والفنِّ" (١٩٨٩م)، "تأمُّلات في بنيانٍ مرمريٍّ" (١٩٨٩م)"[٣].

وبالإضافة إلى ذلك، "نشر جبرا ثلاث مجموعات شعريَّة: "تمُّوز في المدينة" (١٩٥٩م)، "المدار المغلق" (١٩٦٤م)، "لوعة الشَّمس" (١٩٧٩م)، كما نُشرت، بعد وفاته، مجموعته الشِّعريَّة الأخيرة "متواليات شعريَّة" (١٩٩٦م)"[٤].

---

(١) شراب، محمَّد محمَّد حسن، (٢٠٠٦م)، **شعراء فلسطين في العصر الحديث**، (ط١)، عمَّان: الأهليَّة للنَّشر والتَّوزيع، ص٨٩، (– شعراء فلسطين/ ٦٠ – جبرا إبراهيم جبرا).

(٢) **نفسه**، ص٨٩.

(٣) الخضراء الجيُّوسيّ، **موسوعة الأدب الفلسطينيّ المعاصر؛ الشِّعر**، ١: ١٦١.

(٤) **نفسه**، ١: ١٦١.

ونشر جبرا، أيضًا، مجموعةً قصصيَّةً واحدةً، وسبع رواياتٍ، وكتابين مميَّزين في السِّيرة الذَّاتيَّة؛ هما: "البئر الأولى" (١٩٨٩م)، و"شارع الأميرات" (١٩٩٤م)، وترجم إلى العربيَّة التِّراجيديَّات الشِّكسبيريَّة، وبعض الرِّوايات والكتب النَّقديَّة(١).

واستحقَّ بهذه الغزارة الإبداعيَّة التَّكريم؛ إذ "نال جبرا جائزة صدَّام حسين للرِّواية عام (١٩٨٩م)، كما نال جائزة سلطان العويس للنَّقد الأدبيّ عام (١٩٩٠م)، ووسام القدس؛ تقديرًا لإنجازه الأدبيّ"(٢).

– المطلب الثَّاني: بيانٌ تمهيديٌّ في الإرهاصات.

وقف جهاد فاضل على بداية تأثُّر الشِّعر العربيّ بنمط النَّثر في آداب الغرب، مشيرًا إلى الرِّحلة الشِّعريَّة العربيَّة الثَّانية؛ الَّتي أدَّت إلى تفشِّي المساحات النَّثريَّة في القصيدة، بقوله: "بدأت في الخمسينيَّات مع شعراء... كالسَّيَّاب، وهي رحلةٌ مستمرَّةٌ حتَّى اليوم. ومن مظاهر أو ملامح هذه الرِّحلة وقفة الورع أمام الشِّعر الغربيّ لدرجة تقليده أحيانًا، سواء من حيث الشَّكل أو المضمون؛ فمع أنَّ التَّفعيلة هي الشَّكل الشِّعريُّ الطَّاغي عندنا في هذه المرحلة، إلَّا أنَّ النَّثر غزا "القصيدة التَّفعيليَّة" نفسها؛ فأصبحت المساحات النَّثريَّة فيها أكبر أحيانًا من المساحات المنظومة. ناهيك عن غزوٍ آخرَ تمثَّل في "قصيدة النَّثر"، وفي "الشِّعر المنثور" عمومًا، وهو ما لم يعرفه الشِّعر العربيُّ في مراحلَ سابقةٍ إلَّا نادرًا"(٣).

وأتبع الإشارة السَّابقة بوصف ظروف هذه الرِّحلة وبيان نتائجها، قائلًا: "إنَّ رحلة الشِّعر العربيَّة الثَّانية قد تمَّت في مرحلة قلقٍ واضطرابٍ تختلف عن المراحل السَّابقة؛ ولذلك تميَّزت بجرأةٍ أكثر. لم يعد الشَّاعر يراعي شروط القصيدة

(١) يُنظَر: **نفسه**، ١: ١٦١، ١٦٢.

(٢) **نفسه**، ١: ١٦٢.

(٣) فاضل، جهاد، (٢٠٠٠م)، **أدباء عرب معاصرون**، (ط١)، القاهرة، وبيروت: دار الشُّروق، ص٢٤٣، (– الشِّعر والحداثة/ – هجرة الشِّعر).

كما كان يراعيها الشَّاعر الَّذي سبقه، بل تحرَّر من كُلِّ شرطٍ. لقد أصبحت الأوزان قيودًا، وكذلك القافية. وأُلغيت الحدود أحيانًا بين الشِّعر والنَّثر؛ فلم يعد هناك أجناسٌ أدبيَّةٌ، بل "كتابة". بل لم يعد هناك نقاطٌ وفواصلُ وعودةٌ إلى السَّطر. حتَّى المعنى غاب؛ فأصبحت رحلة القارئ مع القصيدة رحلةً خابية الأضواء، بل منعدمة الأضواء، كما لو أنَّها رحلةٌ في ليلٍ. عبر العصور كان هناك شعرٌ وكان هناك نثرٌ. بل إنَّ في الشِّعر العربيّ، بالذَّات، موسيقا تجعله أبعد عن النَّثر منه في أيَّة لغةٍ أخرى، ولكنَّ النَّثر في السَّنوات الأخيرة اقترب كثيرًا من الشِّعر العربيّ بل امتزج معه؛ فـ"قصيدة التَّفعيلة" في واقعها الرَّاهن، وعلى أيدي بعض شعرائها الكبار كأدونيس، تتخلَّلها مساحاتٌ نثريَّةٌ واسعةٌ"(١).

وقد مهَّدت مجموعةٌ من العناصر الماثلة في: الفنِّ، والفكر، والتُّراث، والتَّرجمة، "من النَّاحية الشَّكليَّة، لـ"قصيدة النَّثر" في الشِّعر العربيّ؛ منها التَّحرُّر من وحدة البيت والقافية ونظام التَّفعيلة الخليليّ؛ فهذا التَّحرُّر جعل البيت مرنًا وقرَّبه إلى النَّثر. ومن هذه العناصر انعتاق اللُّغة العربيَّة وتحرُّرها، وضعف الشِّعر التَّقليديّ الموزون، وردود الفعل ضدّ القواعد الصَّارمة النِّهائيَّة، ونموُّ الرُّوح الحديثة. ثمَّ هناك التَّوراة والتُّراث الأدبيّ القديم، في مصر وبلدان الهلال الخصيب، على الأخصّ. ومن هذه العناصر ترجمة الشِّعر الغربيّ... ومن هذه العناصر "النَّثر الشِّعريُّ"، وهو، من النَّاحية الشَّكليَّة، الدَّرجة الأخيرة في السُّلَّم الَّذي أوصل الشُّعراء إلى "قصيدة النَّثر". وقد كان النِّقاش الَّذي أثير حوله في الأدب الفرنسيّ خاصَّةً، بدء الفصل بين الشِّعر والنَّظم، والتَّمييز بينهما"(٢).

وترك شعراء الشَّتات بصمةً واضحةً في ثورة الشِّعر عقب النَّكبة، "وكان من بين شعراء الشَّتات الَّذين ساهموا في ثورة الخمسينات الشِّعريَّة كلٌّ من: توفيق

(١) **نفسه**، ص٢٤٤، ٢٤٥.

(٢) أدونيس، عليّ أحمد سعيد إسبر، (ربيع/ ١٩٦٠م)، **في قصيدة النَّثر**، مجلَّة شعر، دار مجلَّة شعر، بيروت، لبنان، السَّنة الرَّابعة، (مج: ٤)، (ع: ١٤)، ص٧٧، ٧٨.

صايغ، وجبرا إبراهيم جبرا، وسلمى الخضراء الجيُّوسيّ. وأظهر جبرا (إلى جانب نقده الأدبيّ القيّم) ميلًا مُبَكِّرًا نحو القصَّة، وغدا فيما بعد واحدًا من أبرز الرّوائيّين في العالم العربيّ. وكان – بصفته شاعرًا – من أوائل الَّذين أدخلوا "قصيدة النَّثر" إلى الأدب العربيّ، والَّذين استخدموا أساطير الخِصب الَّتي شاعت في الشِّعر العربيّ في أواخر الخمسينات"[١].

وتمثَّلت إرهاصات نشأة "التَّشكيل النَّثريّ" في منجز جبرا[٢]، وغيره من الشُّعراء والنُّقَّاد، على مستويي: التَّنظير، والتَّطبيق؛ إذ "بقي جبرا إبراهيم جبرا (١٩٢٠ – ١٩٩٤م) ينشر "قصائد التَّفعيلة" و"قصائد النَّثر"، والَّتي تدخل في إطار "الشِّعر الحُرّ"، كما صُنِّفت في مجلَّة "شعر"، وكما كان هو، أيضًا، يصرُّ على تسميتها"[٣]؛ فشعره "من النَّوع الحُرّ، تخطَّى فيه بحور الشِّعر القديمة"[٤].

(١) الخضراء الجيُّوسيّ، **موسوعة الأدب الفلسطينيّ المعاصر؛ الشِّعر**، ١: ٤٩، ٥٠، (– مُقَدِّمة الأدب الفلسطينيّ في العصر الحديث/ – الشِّعر [١٩٤٨م] – [١٩٦٧م])؛ ويُنظَر أيضًا: الخضراء الجيُّوسيّ، (١٩٩٢م)، **مُقَدِّمة أنثولوجيا الأدب الفلسطينيّ الحديث**، تر: عبد اللَّطيف البرغوثيّ، (د. ط)، نيويورك: مطبعة جامعة كولومبيا، ص٣٣، (– الشِّعر من [١٩٤٨م] إلى [١٩٦٧م]).

(٢) **لاستطلاع منجز جبرا، في إطار "التَّشكيل النَّثريّ"**؛ يُنظَر: عصفور، محمَّد، (٢٠٠٩م)، **نرجس والمرايا؛ دراسة لكتابات جبرا إبراهيم جبرا الإبداعيَّة**، (ط١)، بيروت: المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر، ص٢١٩ – ٢٥٠، (– القسم الثَّاني: الشِّعر/ – الفصل العاشر: جبرا إبراهيم جبرا وقصيدة النَّثر).

(٣) بزون، أحمد، (١٩٩٦م)، **قصيدة النَّثر العربيَّة؛ الإطار النَّظريّ**، (ط١)، بيروت: دار الفكر الجديد، ص٨٧، ٨٨، (– الفصل الثَّاني: نشوء قصيدة النَّثر في لبنان/ ٥ – قصيدة النَّثر في لبنان).

(٤) شراب، **شعراء فلسطين في العصر الحديث**، ص٨٩، (٦٠ – جبرا إبراهيم جبرا).

وكان جبرا أوَّل البادئين بكتابة "قصائد النَّثر"، وفق مصطلحها "العرفيّ"، قبل العام (١٩٥٩م)[١]؛ ولهذه الأوَّليَّة أن توحي بمكانة "جبرا الشِّعريَّة، والدَّور الَّذي أدَّاه في تأسيس الحداثة الشِّعريَّة، وفي مجلَّة "شعر"، الَّتي كانت موئل هذه الحداثة عربيًّا"[٢]؛ فأضحت "الصِّفة الأصيلة فيه، والأكثر وضوحًا في عطائه الأدبيّ، أنَّه كان شاعرًا مهَّد بشعره ووطَّأ لانتشار "قصيدة النَّثر"، الَّتي تطوَّرت على أيدي محمَّد الماغوط وأنسي الحاجّ"[٣]؛ ممَّا عزَّز طابع الرِّيادة لمشروعه

(١) يُنظَر: بزون، **قصيدة النَّثر العربيَّة؛ الإطار النَّظريّ**، ص٨٨.

(٢) وازن، عبده، **كتاب فيصل درَّاج يعيد جبرا إلى الواجهة**، ثقافات، موقع عربيّ لنشر الآداب والفنون والفكر، (https://thaqafat.com/)، تاريخ النَّشر: (٢٣/ ١٢/ ٢٠١٥م)، تاريخ الاسترداد: (٢٣/ ١/ ٢٠٢٢م).

(٣) خليل، إبراهيم، **جبرا إبراهيم جبرا... موسوعيَّة النَّاقد وشاعريَّة الأديب**، الموقع الإلكترونيّ لصحيفة "القدس العربيّ"، لندن، (https://www.alquds.co.uk/)، تاريخ النَّشر: (١٠/ ١٢/ ٢٠٢٠م)، تاريخ الاسترداد: (١٠/ ٦/ ٢٠٢٢م)؛ **ويمكن استظهار أبرز محاور التَّرجمة: الشَّخصيَّة، والأدبيَّة، والنَّقديَّة، والفنِّيَّة، لجبرا إبراهيم جبرا، في المقالة نفسها، فضلًا عن الشَّهادات والمقالات والأبحاث المنشورة، في مجلَّة "رؤى فكريَّة"، ضمن العدد الخاصّ بجبرا، (ع: ٦)، (أوت، آب/ ٢٠١٧م)**؛ ويُنظَر منها؛ وفق ترتيبها في العدد المُشار إليه آنفًا: لؤلؤة، عبد الواحد، (أوت، آب/ ٢٠١٧م)، **جبرا... صورة من قريبٍ**، مجلَّة رؤى فكريَّة، مخبر الدِّراسات اللُّغويَّة والأدبيَّة، جامعة محمَّد الشَّريف مساعديَّة، سوق أهراس، الجزائر، (ع: ٦)، ص٢٧ – ٣٩؛ عصفور، محمَّد، (أوت، آب/ ٢٠١٧م)، **شهادة التّلميذ في أستاذه**، مجلَّة رؤى فكريَّة، مخبر الدِّراسات اللُّغويَّة والأدبيَّة، جامعة محمَّد الشَّريف مساعديَّة، سوق أهراس، الجزائر، (ع: ٦)، ص٤٠ – ٤٢؛ مظفَّر، ميّ، (أوت، آب/ ٢٠١٧م)، **جبرا إبراهيم جبرا: "المبدع لا ينتهي"**، مجلَّة رؤى فكريَّة، مخبر الدِّراسات اللُّغويَّة والأدبيَّة، جامعة محمَّد الشَّريف مساعديَّة، سوق أهراس، الجزائر، (ع: ٦)، ص٤٣ – ٥٣؛ العلَّاق، عليّ جعفر، (أوت، آب/ ٢٠١٧م)، **جبرا إبراهيم جبرا؛ من كاريزما الإبداع إلى تراجيديا النِّهايات**، مجلَّة رؤى فكريَّة، مخبر الدِّراسات اللُّغويَّة والأدبيَّة، جامعة محمَّد الشَّريف مساعديَّة، سوق أهراس، الجزائر، (ع: ٦)، ص٥٤ – =

التَّجديديّ[١]، المُؤَصَّل بأنظاره النَّقديَّة؛ حيث "نشر عدَّة كتبٍ في النَّقد الأدبيّ، تُعَدُّ من بين أهمِّ ما كُتب في النَّقد العربيّ المعاصر"[٢].

وتساوق هذا الدَّور التَّأسيسيُّ مع دعوات "بعض المحدثين من الشُّعراء إلى نوعٍ من الشِّعر يتحرَّر فيه أصحابه من قيود الوزن والقافية، وأسموا إنتاجهم "القصيدة النَّثريَّة"، وتبنَّت المجلَّة البيروتيَّة مجلَّة "شعر" هذه الظَّاهرة الكتابيَّة[٣]،

=

٦٩؛ السَّعافين، إبراهيم، (أوت، آب/ ٢٠١٧م)، **عرفتُ جبرا**، مجلَّة رؤى فكريَّة، مخبر الدِّراسات اللُّغويَّة والأدبيَّة، جامعة محمَّد الشَّريف مساعديَّة، سوق أهراس، الجزائر، (ع: ٦)، ص٧٠ – ٧٥؛ عبد اللَّطيف، باهرة محمَّد، (أوت، آب/ ٢٠١٧م)، **جبرا إبراهيم جبرا؛ الثَّقافة بوَّابة عشق الحياة**، مجلَّة رؤى فكريَّة، مخبر الدِّراسات اللُّغويَّة والأدبيَّة، جامعة محمَّد الشَّريف مساعديَّة، سوق أهراس، الجزائر، (ع: ٦)، ص٨٧ – ٩٧؛ غزوان، معتزّ عناد، (أوت، آب/ ٢٠١٧م)، **جبرا إبراهيم جبرا؛ منجزه الفنّيّ وآراؤه في التَّشكيل العربيّ**، مجلَّة رؤى فكريَّة، مخبر الدِّراسات اللُّغويَّة والأدبيَّة، جامعة محمَّد الشَّريف مساعديَّة، سوق أهراس، الجزائر، (ع: ٦)، ص١٢١ – ١٥٢؛ ويُنظَر أيضًا: نعواش، نهال، **مَن هو جبرا إبراهيم جبرا؟**، "مُفَكِّرون"؛ موقع مُتَخصِّص بالحديث عن سِيَر المُفَكِّرين في العالَم، (https://mufakeroon.com/)، تاريخ النَّشر: (١٧/ ١٠/ ٢٠٢١م)، تاريخ التَّحديث الأخير: (٢٠/ ١٠/ ٢٠٢١م)، تاريخ الاسترداد: (٧/ ٧/ ٢٠٢٢م).

(١) **في مظاهر الرِّيادة الأدبيَّة عند جبرا إبراهيم جبرا**؛ يُنظَر: بعليّ، حفناوي، (٢٠١٥م)، **راهن الشِّعر في نهايات القرن؛ أصداء الملحمة وأصداء التَّوقيعة والصُّوفيَّة**، (د. ط)، عمَّان: دار اليازوريّ العلميَّة للنَّشر والتَّوزيع، ص١٥ – ٢٧، (– الفصل الأوَّل: شعريَّة التَّأسيس الأسطوريّ والتَّجنيس الصُّوفيّ/ – الأقانيم الأسطوريَّة والجماليَّة في شعريَّات جبرا إبراهيم جبرا/ – المُكوِّن الأسطوريّ في شعر جبرا إبراهيم جبرا).

(٢) الخضراء الجيُّوسيّ، **موسوعة الأدب الفلسطينيّ المعاصر؛ الشِّعر**، ١: ١٦١؛ **ولمطالعة ترجمته الأدبيَّة**؛ يُنظَر: **نفسه**، ١: ١٦١، ١٦٢، (– الشِّعر/ – جبرا إبراهيم جبرا، [١٩٢٠م – ١٩٩٤م]).

(٣) **للتَّعرُّف إلى دور مجلَّة "شعر"، في تبنِّي تحرير الشِّعر من أسس التَّقليد**؛ يُنظَر:

=

والَّتي من أعلامها محمَّد الماغوط السُّوريّ. ولقي هذا اللَّون هجومًا عنيفًا من نقد القدامى، ومن أصحاب النَّزعة الجديدة "الشِّعر الحُرّ"؛ لأنَّهم، في نظرهم، فقدوا ركنين أساسيَّين للقصيدة؛ هما: النَّظم الجيِّد، والوزن. وزعيمة المعارضة نازك الملائكة، والَّتي تُعَدُّ مِن أوَّل مَن كتب "الشِّعر الحُرّ". وهذه القصيدة تشبه "النَّثر المُركَّز"... وكلاهما ينضج بالعواطف والإحساسات الشِّعريَّة، وإنْ لم يكونا شعرًا"(١).

ورأى أدونيس أنَّ ""الحديث" الشِّعريَّ منذ بدايات هذا القرن، وانتهاءً بمجلَّة "شعر"، إنَّما هو إنضاجٌ، وتوسيعٌ، وتعميقٌ؛ بحيث كُشفت أبعادٌ حداثيَّةٌ لم تكن معروفةً؛ أدَّت إلى أن يُعاد النَّظر في تحديد معنى الشِّعر بالذَّات، وتلك هي ذروة الإنجاز الَّذي حقَّقته التَّجربة الشِّعريَّة في مجلَّة "شعر"، على الصَّعيد النَّظريّ، خصوصًا، بالإضافة إلى نتاجٍ شعريٍّ عينيٍّ فرض طريقةً جديدةً في مقاربة الشِّعر، وفي فهمه، وفي تقويمه. وما يُقال، اليوم، إنَّما هو انتظامٌ واستمرارٌ في الأفق الَّذي أسَّست له مجلَّة "شعر""(٢).

=

أبو سيف، ساندي سالم، (٢٠٠٥م)، **قضايا النَّقد والحداثة؛ دراسة في التَّجربة النَّقديَّة لمجلَّة "شعر" اللُّبنانيَّة**، (ط١)، بيروت: المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر؛ **ويُشار، في هذا السِّياق، إلى مجلَّة "وتريَّات" المُتَخصِّصة في "التَّشكيل النَّثريّ"، وقد انطلقت عام (٢٠٢١م)، في العراق**؛ يُنظَر: الكواز، جبَّار، (حزيران/ ٢٠٢١م)، **أوَّل مجلَّة مُتَخصِّصة في قصيدة النَّثر نشرًا وبحثًا ونقدًا**، مجلَّة وتريَّات، نادي وتريَّات قصيدة النَّثر، الاتِّحاد العامّ للأدباء والكُتَّاب، بغداد، العراق، (ع: ١)، ص٦.

(١) التّونجيّ، محمَّد، (١٩٩٩م)، **المعجم المُفَصَّل في الأدب**، (ط٢)، بيروت: دار الكتب العلميَّة، ٢: ٧١٢، (– حرف القاف/ – القصيدة النَّثريَّة).

(٢) أدونيس، (١٩٨٩م)، **الشِّعريَّة العربيَّة**، (ط٢)، بيروت: دار الآداب، ص١٠٨، ١٠٩، (– الشِّعريَّة والحداثة).

ثمَّ استثمر الجِدَّة المذكورة آنفًا، في الإشارة إلى إمكانيَّة تعديل مُحدِّدات الشِّعر الموروث، والتَّأسيس للمفاهيم الشِّعريَّة النَّابضة بالحداثة، فقال: "وفي هذا ما يشير إلى أنَّ المسألة، في الكتابة الشِّعريَّة، لم تعد مسألة وزنٍ وقافيةٍ، حصرًا، بل أصبحت مسألة شعر أو لا شعر، وإلى أنَّ هذه المسألة تضعنا، تبعًا لذلك، أمام إمكان الكتابة الشِّعريَّة، في أفقٍ آخرَ غير الأفق الموزون المُقَفَّى؛ وهو إمكانٌ يتيح لنا أن نُعدِّل التَّحديد الموروث للشِّعر، وأن نضيف إليه، وأن نُؤسِّس مفهوماتٍ أخرى للشِّعر. وفي ظنِّي أنَّ المعنى الأعمق والأغنى في الثَّورة الشِّعريَّة العربيَّة الجديدة إنَّما يكمن هنا، لا في مُجرَّد تعديل النَّسق الوزنيّ وتحويره، ولا في مُجرَّد الخروج عن الوزن والقافية، كما تواضع أكثر النُّقَّاد المعاصرين على قوله وتكراره"(١).

وجاء تصاعد حضور "تشكيل النَّثر"؛ انطلاقًا من حقِّ التَّأطير الأدبيّ، القائم على المعايير الفنِّيَّة والجماليَّة، وقد أشار كمال خير بك إلى ذلك بقوله: "استطاعت "قصيدة النَّثر" – وبفعل "روح التَّصميم الحداثيّ" لحركة "شعر" – أن تنال ما دعوناه بـ"حقِّ الإقامة في مدينة الشِّعر"؛ وقد مُنح هذا الحقُّ للأعمال المشحونة بالصُّور والعناصر الجماليَّة – كنتاج محمَّد الماغوط وأدونيس – بنحوٍ أسهل ممَّا مُنح به للأعمال الَّتي تُفضِّل "تِقْنيَّة الصَّدمة والتَّأثير" على الجماليَّة الشِّعريَّة؛ كما هي الحال في أعمال: توفيق صايغ، وجبرا إبراهيم جبرا، وأنسي الحاجّ، وإبراهيم شكر الله، وحتَّى يوسف الخال"(٢).

---

(١) أدونيس، (١٩٨٥م)، **سياسة الشِّعر؛ دراسات في الشِّعريَّة العربيَّة المعاصرة**، (ط١)، بيروت: دار الآداب، ص١٢، (– ما الشِّعريَّة؟/ – أوَّلًا: الإبداع والتُّراث).

(٢) خير بك، كمال، (١٩٨٦م)، **حركة الحداثة في الشِّعر العربيّ المعاصر؛ دراسة حول الإطار الاجتماعيّ – الثَّقافيّ للاتِّجاهات والبنى الأدبيَّة**، تر: لجنة من أصدقاء المُؤلِّف، (ط٢)، بيروت: دار الفكر للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، ص٣٥٥، (– القسم الثَّالث: تحويل البنى الإيقاعيَّة/ – الفصل الخامس: بناء القصيدة الحديثة/ – البناء الخارجيّ للقصيدة: نماذج البناء، والأنواع الفنِّيَّة).

وذكر، لاحقًا، ارتقاء أهمِّيَّتها والاهتمام بها؛ نتيجة انسجام التَّقييم مع المفاهيم والمحاولات التَّجريبيَّة في الغرب، قائلًا: "إنَّ "القصيدة المنثورة"، أو "غير العروضيَّة"، أو "غير الموزونة"، الَّتي تأخَّر انتصارها النِّهائيُّ؛ بفعل التَّحفُّظ السَّائد في الذَّوق العامّ إزاء إنتاجٍ شعريٍّ قائمٍ على هجران الإيقاع العزيز على الأذن العربيَّة، قد حظيت، فيما بعد، بأهمِّيَّةٍ واهتمامٍ متعاظمين على السَّاحة الشِّعريَّة، وفي الأوساط المُثقَّفة بالتَّحديد؛ فقد بدأت معارضة هذا النَّوع الشِّعريّ الخاصّ تُخلي المكان، تدريجيًّا، لتقييمٍ يبدو أكثر تطابقًا مع المفهومات – أو في الأقلّ المحاولات التَّجريبيَّة – المعاصرة في أوروبَّا وفي أمريكا"[١].

وشعر جبرا خليقٌ بالدَّرس الفاحص؛ إذ إنَّه "يستحقُّ من العناية النَّقديَّة أكثر ممَّا لقيه لحدِّ الآن"[٢]؛ لكونه "إحدى المغامرات الأولى في الشِّعر الحديث؛ ذات الطَّابع المغاير والتَّغييريّ معًا، فضلًا عمَّا يمكن أن نعتبره نقطة بدايةٍ – مع جملة بداياتٍ أخرى – لما آلت إليه "قصيدة النَّثر العربيَّة" على يد رُوَّادها الآخرين، ومَن أعقبهم بإساءةٍ أو إحسانٍ! ولهذا؛ فإنَّ أيَّة دراسةٍ لتاريخ "قصيدة النَّثر العربيَّة" ومتنها؛ تحتّم أن تضع شعر جبرا في موضعه الصَّحيح"[٣].

فقد استوحى الشَّاعر وأدباء مجلَّة "شعر" سمات "التَّشكيل النَّثريّ" من "(إزرا باوند، وإليوت[٤])، وأشاعوا في القصيدة العربيَّة مظاهر: الكثافة، والإيجاز،

(١) **نفسه**، ص٣٥٥.

(٢) عصفور، **شهادة التّلميذ في أستاذه**، ص٤٢.

(٣) مصطفى، خالد عليّ، (آذار، مارس، ونيسان، أبريل/ ١٩٩٥م)، **جبرا إبراهيم جبرا شاعرًا**، مجلَّة الآداب، دار الآداب، بيروت، لبنان، السَّنة الثَّالثة والأربعون، (ع: ٣، ٤)، ص٧٨.

(٤) **للإحاطة بتأثير شعر (إليوت)؛ في قصائد جبرا**؛ يُنظَر: مصطفى، خالد عليّ، (١٩٧٨م)، **الشِّعر الفلسطينيّ الحديث؛ (١٩٤٨ – ١٩٧٠م)**، (د. ط)، بغداد: وزارة الثَّقافة والفنون، ودار الحُرِّيَّة للطِّباعة، ص١٥٠ – ١٥٣، (– الباب الأوَّل: الشِّعر الفلسطينيّ خارج الأرض المحتلَّة/ – الفصل الثَّاني: النَّفي الرُّوحيّ/ – ٣ –).

والتَّـوهُّج، والنُّـزوع الشَّـكليّ المُجـرَّد، والتَّـداخل بـين الأجنـاس القريبـة منهـا كالأقصوصـة، واسـتخدام البنـاء الـدِّراميّ، والتَّوظيفـات الأخـرى لتِقْنيَّـة السِّـينما والمسرح والرِّواية والملحمة والأسطورة"(١).

وأسهمت معاناة المنفى ومجابهة الآخر، "في صقل تجربة جبرا الإبداعيَّة؛ الَّتي أفرزت على مدى حياته نحو ستِّين كتابًا، في الرِّواية والنَّقد والتَّرجمة والشِّعر وغيرها، غير أنَّ الَّذي صنع جبرا الشَّاعر، كان، بالدَّرجة الأولى، تصميمه على دخول معركة الشِّعر الحديث وهي في أوجها؛ ليدلي فيها بدلوه؛ فقد كان يرفض فكرة "شعر التَّفعيلة"، ويرفض مصطلح "قصيدة النَّثر"، ويبحث عن موسيقا الشِّعر في الشِّعر ذاته: في كلماته، وصوره، وأفكاره، بعيدًا عمَّا هو خارجيٌّ"(٢).

ونستظهر ممَّا سبق؛ "أنَّ الوزن هو آخر القلاع الشَّكليَّة لصورة الإيقاع المنتظم في القصيدة العربيَّة، وسرعان ما بدأ هذا الحصن بالتَّآكل من خلال ثورة "الشِّعر الحُرّ"؛ فلم يبق من ذلك الانتظام سوى التَّفعيلة الَّتي تنتظم مع غيرها على أساس إتمام ما يريد الشَّاعر البوح به... وكلُّ ذلك جعل الفرصة مواتيةً لرُوَّاد التَّجربة الشِّعريَّة الحديثة، ولا سيَّما مَن أراد مجاراة النَّموذج الشِّعريّ الوافد (قصيدة النَّثر)؛ ممَّا جعل أعناق التَّجديد والحداثة تشرئبُّ لتدقَّ آخر إسفينٍ في نعش النِّظام الوزنيّ الموروث"(٣)، (١).

---

(١) بعليّ، راهن **الشِّعر في نهايات القرن؛ أصداء الملحمة وأصداء التَّوقيعة والصُّوفيَّة**، ص٢٢.

(٢) حطِّينيّ، يوسف، **البناء الإيقاعيّ في شعر جبرا إبراهيم جبرا**، مؤسَّسة فلسطين للثَّقافة، (http://www.thaqafa.org/)، تاريخ النَّشر: (٢٣/ ٩/ ٢٠٠٧م/ ٥:٥٣ AM)، تاريخ الاسترداد: (٢٥/ ١/ ٢٠٢٢م).

(٣) الحسَّانيّ، عادل نذير بيري، (٢٠٠٧م)، **قصيدة النَّثر العربيَّة؛ النَّشأة والمرجعيَّات اللُّغويَّة**، مجلَّة أهل البيت عليهم السَّلام، جامعة أهل البيت عليهم السَّلام، كربلاء، العراق، (ع: ٥)، ص٢٣٢، (– المبحث الثَّاني: المرجعيَّات اللُّغويَّة).

=

(١) **لمقاربة تحوُّلات القصيدة العربيَّة، والظُّروف المُؤثِّرة في نشأة "التَّشكيل النَّثريّ" وتطوُّره؛** يُنظَر: عبَّاس، إحسان، (فبراير/ ١٩٧٨م)، **اتِّجاهات الشِّعر العربيّ المعاصر؛ سلسلة عالم المعرفة (٢)**، (د. ط)، الكويت: المجلس الوطنيّ للثَّقافة والفنون والآداب، ص١١ – ٢٨، (– الفصل الأوَّل: نظرة تاريخيَّة موجزة)؛ ويُنظَر: بزون، **قصيدة النَّثر العربيَّة؛ الإطار النَّظريّ**، ص٥٥ – ١١٩، (– الفصل الثَّاني: نشوء قصيدة النَّثر في لبنان)؛ ويُنظَر: دهنون، آمال، (٢٠٠٣/ ٢٠٠٤م)، **قصيدة النَّثر من خلال مجلَّة "شعر"؛ الأسس والجماليَّات**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: الطَّيِّب بودربالة، بسكرة، الجزائر: جامعة محمَّد خيضر، ص١٥ – ٦٨، (– الفصل الأوَّل: نشأة قصيدة النَّثر العربيَّة)؛ ويُنظَر: الحسَّانيّ، **قصيدة النَّثر العربيَّة؛ النَّشأة والمرجعيَّات اللُّغويَّة**، ص٢٢٩ – ٢٣٢، (– المبحث الأوَّل: نشأة قصيدة النَّثر)؛ ويُنظَر: الحربيّ، فرحان بدري، (٢٠٠٨م)، **سيمياء الحداثة في قصيدة النَّثر؛ دراسة في وجود الظَّاهرة وتطوُّرها في الأدب العربيّ الحديث والنَّقد**، مجلَّة القادسيَّة في الآداب والعلوم التَّربويَّة، كلِّيَّة التَّربية، جامعة القادسيَّة، الدِّيوانيَّة، العراق، (مج: ٧)، (ع: ٣، ٤)، ص٤٢ – ٥١، (– الظَّاهرة والمصطلح/ – مشروع الحداثة في قصيدة النَّثر/ – الرِّيادة والتَّأسيس/ – خصائص قصيدة النَّثر/ – الاستنتاج)؛ ويُنظَر: مرَّاكشيّ، لامية، (٢٠١٧/ ٢٠١٨م)، **بنية الخطاب الشِّعريّ من منظور النَّقد العربيّ المعاصر**، (أطروحة دكتوراه غير منشورة)، إشراف: عقاب بلخير، المسيلة، الجزائر: جامعة محمَّد بوضياف، ص٣٧ – ٤٠، (– الفصل التَّمهيديّ: ماهيَّة الحداثة/ ٣ – بذور قصيدة النَّثر في التُّراث العربيّ)؛ ص٦١ – ٧٦، (٥ – مجلَّة شعر وقصيدة النَّثر)؛ ويُنظَر: تمبر، أحلام، وبولخراص، حنان، (٢٠١٩/ ٢٠٢٠م)، **مُحَدِّدات الإيقاع في قصيدة النَّثر**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: فاطمة شريفيّ، تيارت، الجزائر: جامعة ابن خلدون، ص١ – ١٤، (– الفصل الأوَّل: الإرهاصات الأولى لقصيدة النَّثر عند الغرب وظهورها عند العرب/ ١ – الإرهاصات الأولى لقصيدة النَّثر عند الغرب/ ٢ – قصيدة النَّثر عند العرب)؛ ويُنظَر: رزوق، عثمانيَّة، (٢٠١٩/ ٢٠٢٠م)، **الصُّورة الشِّعريَّة في ديوان "الحياة السِّرِّيَّة للمجنون الأخضر" عصام أبو زيد**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: شهيناز بن زرقة، تلمسان، الجزائر: جامعة أبي بكر بلقايد، ص٣٨ – ٤٨، (– الفصل الأوَّل: القصيدة النَّثريَّة؛ نشأتها وميزاتها).

– المطلب الثَّالث: بيانٌ تمهيديٌّ في المصطلحات.

يرتكز بيان مفهوم "تشكيل النَّثر" على استقطاب المحاور الأساسيَّة في قراءة المصطلح؛ مِهادًا لاستكشاف بواعث التَّحرُّر عند جبرا إبراهيم جبرا، مع التَّنبُّه إلى أنَّ تصريحه بمصطلح "الشِّعر الحُرّ"؛ جاء بأثرٍ من معرفته النَّافذة في النَّقد الغربيّ، فضلًا عن تصوُّره للتَّحرُّر من قيود التَّقليد؛ باعتماد مبدأ الحُرِّيَّة في تشكيل منحيي: المضمون، والبناء، وإلَّا فإنَّ التَّنظير في الخطاب النَّقديّ "**للمجموعات الشِّعريَّة**"، يندرج ضمن تأسيسٍ رحيبٍ لدعائم النَّسق الأسلوبيّ الجديد في "التَّشكيل النَّثريّ"؛ باستيعاب المحاولات السَّابقة، وإضفاء جِدَّة الابتكار على التَّجارب اللَّاحقة.

ولم يخلُ نهجه من تحديد أسس "النَّسق المُتَحرِّر"؛ باعتبار أنَّ "النَّسق الشِّعريَّ": "هو مجموعةٌ مترابطةٌ ومُنظَّمةٌ ومتكاملةٌ من الطُّرق والوسائل والأدوات والأساليب، الَّتي تقوم جميعها من خلال علاقاتها التَّبادليَّة بالمهامِّ اللَّازمة لتحقيق البناء الشِّعريّ المتكامل: (لغة، صورة، إيقاع، دلالة)؛ فهو وحدةٌ تتكوَّن من أجزاءٍ أو وحداتٍ متباينةٍ ومتماسكةٍ معًا (أنساق صغرى)"[(١)].

وقد انطلقت (سوزان برنار) لترسيم حدود مصطلح "قصيدة النَّثر"؛ من معايير: الإبداع الإراديّ الشَّكليّ، وانتفاء الغاية خارج النَّصّ، والوحدة العضويَّة، والكثافة والإيجاز[(٢)]؛ لتصل إلى النَّتيجة الماثلة في أنَّها "ليست شكلًا انتقاليًّا

(١) ثابت، طارق، (ديسمبر/ ٢٠١٦م)، **النَّسق الشِّعريّ وبنياته؛ منطلقات التَّأسيس المعرفيّ والتَّوظيف المنهجيّ**، حوليَّات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعيَّة والإنسانيَّة، جامعة (٨ ماي/ ١٩٤٥م)، قالمة، الجزائر، (ع: ١٧)، ص٣٣، (– خامسا: محاولة لإيجاد مفهوم للنسق الشعري/ أ – مفهوم النسق الشعري).

(٢) يُنظَر: برنار، سوزان، (١٩٩٨م)، **قصيدة النَّثر من بودلير حتَّى الوقت الرَّاهن**، تر: راوية صادق، مراجعة وتقديم: رفعت سلَّام، (ط١)، القاهرة: دار شرقيَّات للنَّشر والتَّوزيع، بالتَّعاون مع المركز الثَّقافيّ الفرنسيّ للثَّقافة والتَّعاون، قسم التَّرجمة والنَّشر، ١: ٣١ – =

محكومًا بالزَّوال بعد ميلاد "الشِّعر الحُرّ"، وإنَّما هي جهدٌ حقيقيٌّ لخلق لغةٍ شعريَّةٍ جديدةٍ، تستجيب إلى احتياجاتٍ أخرى غير النَّظم"[١]؛ وهي، على ذلك، "نوعٌ من التَّمرُّد والحُرّيَّة، هي أكثر من مُجرَّد محاولةٍ بسيطةٍ لتجديد الشَّكل الشِّعريّ، إنَّها مطالبةٌ للرُّوح، ومظهرٌ للكفاح الَّذي يستأنفه الإنسان دائمًا من جديدٍ ضدّ مصيره"[٢].

وقدَّم كمال خير بك رؤيته للمفهوم ضمن إطاري: التَّحرُّر، والشَّكل، فقال: "ودون أن نزعم التَّوقُّف طويلًا عند السِّجال الَّذي أثير حول الطَّابع "النَّثريّ" والخصوصيَّة الأسلوبيَّة لـ"قصيدة النَّثر"، نُحدِّد إنَّنا نفهم بـ"قصيدة النَّثر": مجموع العمل الشِّعريّ "المُحَرَّر" من القافية والإيقاع المُمَيِّزين للنَّظم. ذلك، تجدر الإشارة إلى أنَّ هذا النَّوع من "الشِّعر المُحَرَّر" كان يُقدِّم نفسه وفق شكلين من الكتابة أو التَّنظيم الخطِّيّ: الأوَّل هو الشَّكل المدعوُّ، عمومًا، بـ"الشِّعر الطَّلق"، والثَّاني هو الشَّكل النَّثريُّ بصريح التَّعبير، والَّذي يحتكر تسمية "قصيدة النَّثر". وفيما تمثَّل الشَّكل الأوَّل في أعمال: الماغوط، وجبرا إبراهيم جبرا، وتوفيق صايغ، تمثَّل الشَّكل الثَّاني في نتاج: أدونيس، وأنسي الحاجّ، وشوقي أبي شقرا، وعصام محفوظ، ويوسف الخال"[٣].

وأتى أدونيس على بيان المفهوم مستندًا إلى ملامح: الشَّكل المغلق، وعلائق الدَّاخل، وتوازن الإيقاع، بقوله: "أمَّا "قصيدة النَّثر" فذات شكلٍ قبل

=

٤٠، (– مدخل)؛ **وحول أثر المعايير الغربيَّة، في "التَّشكيل النَّثريّ"**؛ يُنظَر: **نفسه**، ١: ٧ – ٢٥، (– هذا الكتاب.. وقصيدة النَّثر العربيَّة، بقلم: رفعت سلَّام).

(١) برنار، **قصيدة النَّثر من بودلير حتَّى الوقت الرَّاهن**، ٢: ٦١٣، (– خاتمة).

(٢) **نفسه**، ٢: ٦١٤.

(٣) خير بك، **حركة الحداثة في الشِّعر العربيّ المعاصر؛ دراسة حول الإطار الاجتماعيّ – الثَّقافيّ للاتِّجاهات والبنى الأدبيَّة**، ص٣٥٥.

أيّ شيءٍ – ذات وحدةٍ مغلقةٍ. هي دائرةٌ، أو شبه دائرةٍ، لا خطٌّ مستقيمٌ. هي مجموعة علائق تنتظم في شبكةٍ كثيفةٍ، ذات تِقْنيَّةٍ مُحَدَّدةٍ، وبناءٍ تركيبيٍّ مُوَحَّدٍ، منتظم الأجزاء، متوازنٍ، تهيمن عليه إرادة الوعي الَّتي تراقب التَّجربة الشِّعريَّة وتقودها وتُوجِّهها. إنَّ "قصيدة النَّثر": تبلورٌ، قبل أن تكون نثرًا؛ أي أنَّها وحدةٌ عضويَّةٌ، وكثافةٌ، وتوتُّرٌ، قبل أن تكون جملًا أو كلماتٍ. هي، إذن، نوعٌ مُتَميِّزٌ قائمٌ بذاته. ليست خليطًا. هي شعرٌ خاصٌّ يستخدم النَّثر لغاياتٍ شعريَّةٍ خالصةٍ؛ لذلك لها هيكلٌ وتنظيمٌ، ولها قوانين ليست شكليَّةً فقط، بل عميقة عضويَّة كما في أيّ نوعٍ فنّيٍّ آخرَ. فشاعر النَّثر يحاول كشاعر الوزن أن يُدخل الحياة والزَّمان في أشكالٍ إيقاعيَّةٍ، ويفرض عليها هيكلًا مُنَظَّمًا، سواء بالمقاطع المنتظمة، أو التَّكرار، أو البناء الدَّائريّ، ويستعمل، بدل القافية والمقاطع الموزونة وتوازناتها، توازناتٍ من نوعٍ مغايرٍ. إنَّ "قصيدة النَّثر": عالَمٌ كاملٌ مُنَظَّمٌ، جميع أجزائه متماسكةٌ، كاملةٌ بذاتها، تحمل معناها وغايتها؛ فلا يمكن أن نُسمِّي صفحة نثرٍ، مهما كانت شعريَّةً، تدخل في روايةٍ أو في صفحاتٍ أخرى، "قصيدة نثرٍ""[١].

وأضاف، تاليًا، اختزاله المُكثَّف للمفهوم، قائلًا: ""قصيدة النَّثر"، إذن، شاملةٌ، متمركزةٌ، مجَّانيَّةٌ، كثيفةٌ، ذات إطارٍ. هي عالَمٌ مغلقٌ، مقفلٌ على نفسه، كافٍ بنفسه، وهي، في الوقت ذاته، كتلةٌ مُشِعَّةٌ مثقلةٌ بلا نهايةٍ من الإيحاءات، قادرةٌ أن تهزَّ كياننا في أعماقه. إنَّها عالَمٌ من العلائق"[٢].

وأبان، في الإطار الاصطلاحيّ، المفاهيم الجديدة، الَّتي أدخلها إلى الشِّعر العربيّ، فقال: "هكذا عملت على أن أُدخل إلى الشِّعريَّة العربيَّة مفهوماتٍ جديدةً، أصبحت اليوم تُشكِّل أجزاءً عضويَّةً منها. أُوجز أهمَّها في ثلاثةٍ: الأوَّل، هو

(١) أدونيس، **في قصيدة النَّثر**، ص٨١.

(٢) **نفسه**، ص٨٢.

مفهوم "قصيدة النَّثر". وحين أطلقت هذه التَّسمية (١٩٦٠م)، الَّتي كانت عنوان دراسةٍ حول هذا المفهوم، هُوجِمت هجومًا حادًّا اتَّخذ طابعًا سياسيًّا – قوميًّا؛ إذ رأى فيها الَّذين هاجموها – وما زالوا يهاجمونها – خرقًا لمبدأ الشِّعر العربيّ؛ وبالتَّالي، تهديمًا لتراث اللُّغة الشِّعريَّة العربيَّة. لكن، على الرَّغم من ذلك، تكاد اليوم "قصيدة النَّثر" أن تكون الطَّريقة التَّعبيريَّة الغالبة، خصوصًا لدى الشُّعراء الشُّبَّان"(١).

وأوضح المفهوم الثَّاني، بقوله: "هو مفهوم "القصيدة الشَّبكيَّة المُركَّبة": الَّتي هي نصٌّ – مزيجٌ، تتآلف فيه الوزنيَّة على تنوُّعها، مع النَّثريَّة على تنوُّعها. وفي هذا النَّوع من البناء التَّأليفيّ إغناءٌ كبيرٌ للشِّعريَّة العربيَّة، عدا أنَّه يُمهِّد لإعادة النَّظر، أساسيًّا، في نظريَّة الأنواع الأدبيَّة"(٢).

وبيَّن المفهوم الثَّالث، حين قال: "الثَّالث، هو المفهوم المتَّصل بما سمَّيته "لاحقيَّة الشَّكل"، مقابل أسبقيَّته في التَّقليد الوزنيّ الخليليّ؛ فلم يعد الشَّكل الشِّعريُّ، بالنِّسبة إليَّ، قاعدةً جاهزةً، وإنَّما أصبح تموُّجًا يتبع الحركة النَّفسيَّة، فيما تمارس نشاطها الخلَّاق. بل لم يعد هناك من شكلٍ، في المطلق، وإنَّما أصبح لكُلِّ قصيدةٍ شكلها الخاصُّ"(٣).

---

(١) أدونيس، **سياسة الشِّعر؛ دراسات في الشِّعريَّة العربيَّة المعاصرة**، ص٧٣، (– شعريَّة الهُويَّة).

(٢) أدونيس، **سياسة الشِّعر؛ دراسات في الشِّعريَّة العربيَّة المعاصرة**، ص٧٤؛ وقريبٌ من هذا الشَّكل "المُركَّب" النَّمط "الممزوج"، أو "المختلط"؛ وهو "الَّذي يُمثِّل مرحلةً انتقاليَّةً أكثر تقدُّمًا، لكنَّ الَّذي ظلَّ يُمثِّل نوعًا فنِّيًّا مستمرًّا، فهو النَّمط الَّذي يُقدِّم مزيجًا من "الأبيات الحُرَّة" و"النَّثر الشِّعريّ""؛ نقلًا عن: خير بك، **حركة الحداثة في الشِّعر العربيّ المعاصر؛ دراسة حول الإطار الاجتماعيّ – الثَّقافيّ للاتِّجاهات والبنى الأدبيَّة**، ص٣٥٤.

(٣) **نفسه**، ص٧٤.

واتَّخذ إميل بديع يعقوب من ائتلاف التَّصوير واختلاف الموسيقا مدخلًا للجمع بين "قصيدة النَّثر" والأنماط الإبداعيَّة الموازية لها، في نهج التَّحرُّر من أسس "القصيدة التَّقليديَّة"، قائلًا: ""الشِّعر المنثور"، أو "الطَّلْق"، أو "المُطلَق"، أو "المُحرَّر"، أو "قصيدة النَّثر": تسمياتٌ مختلفةٌ لنوعٍ من الكتابة النَّثريَّة، تشترك مع الشِّعر في الصُّور الخياليَّة، والإيقاع الموسيقيّ أحيانًا[(١)]، وتختلف عنه في أنظمة: الوزن، والقافية، والوحدات. ومنهم مَن يُسمِّي هذا النَّوع من الكتابة "الشِّعر الحُرّ"، غير فاصلٍ بينها وبين "شعر التَّفعيلة"، وأكثرهم يُميِّز بين النَّوعين. ولهذه الكتابة أصولٌ عميقةٌ في الآداب العالميَّة ولا سيَّما الدِّينيّ منها، والصُّوفيّ. وقد شاعت في لبنان في مطلع الخمسينات، ثمَّ تبنَّتها مجلَّة "شعر"، ومجلَّة "حوار"، وجريدتا: "النَّهار"، و"لسان الحال". ومن أهمّ رُوَّادها: محمَّد الماغوط، وجبرا إبراهيم جبرا، وتوفيق صايغ، وشوقي أبو شقرا، وأنسي الحاجّ. ومن أبرز ما يُميِّزها من الشِّعر: افتقارها إلى عناصر الجَرْس والإيقاع؛ المُتَمثِّلة في: الوزن، والقافية، ونظام البيت، وكذلك شكل الكتابة؛ ففيها تستمرُّ الكتابة خطوطيًّا كما النَّثر، وتتوقَّف عند نهاية الجملة. وهي تختلف عن النَّثر في أنَّها "تجمع إلى الذِّهنيَّة الحدسيَّة والرُّؤياويَّة وإلى التَّدفُّق والانسيابيَّة التَّوتُّر المشحون""[(٢)].

ويمكن اختزال "القصيدة النَّثريَّة"، من النَّاحية المفهوميَّة، وفق مقاربة عزِّ الدِّين المناصرة؛ على أنَّها: "نصٌّ أدبيٌّ تهجينيٌّ، مفتوحٌ على الشِّعر، والسَّرد،

---

(١) **للمعاينة الوافية في مفهوم "الإيقاع"**؛ يُنظَر: علُّوش، سعيد، (آذار، مارس/ ٢٠١٩م)، **معجم مصطلحات النَّقد الأدبيّ المعاصر؛ فرنسيّ – عربيّ؛ شرح وافٍ لنحو (٧٥٠) مصطلحًا**، مراجعة: كيان أحمد حازم يحيى، وحسن الطَّالب، (ط١)، بيروت: دار الكتاب الجديد المتَّحدة، ص٥٥٧، ٥٥٨، (– الإيقاع).

(٢) يعقوب، إميل بديع، (١٩٩١م)، **المعجم المُفصَّل في علم العروض والقافية وفنون الشِّعر**، (ط١)، بيروت: دار الكتب العلميَّة، ص٢٩٥، (– باب الشِّين/ – الشِّعر المنثور)؛ ص٣٧٧، (– باب القاف/ – قصيدة النَّثر).

والنَّثر الفنِّيّ، عابرٌ للأنواع، يفتقد إلى البنية الصَّوتيَّة الكمّيَّة المُنظَّمة، لكنَّه يمتلك إيقاعًا داخليًّا غير منتظمٍ؛ من خلال توزيع (علامات التَّرقيم)، و(البنية الدَّلاليَّة)؛ المُركَّبة على بنية التَّضادِّ، و(جدليَّة العلاقات) في النَّصّ، الَّتي تخلق الإيقاع الخفيَّ؛ فهي (أي قصيدة النَّثر) نوعٌ أدبيٌّ مستقلٌّ ينتمي إلى جنس الحافَّة، وله (ذاكرةٌ) في التُّراث العربيّ؛ تتمثَّل بالقراءة الصَّامتة"[١].

وذهب أنور الموسويّ إلى كينونة "تشكيل النَّثر" في "الشِّعر النَّثريّ المكتوب بالصِّيغة العالميَّة، الَّتي خرجت من إسقاطات ونداءات الموسيقا العربيَّة؛ تلك القصيدة أو ذلك الشِّعر الَّذي يُكتب بالنَّثر العاديّ الخالي من كُلِّ تفنُّنٍ شكليٍّ أو بصريٍّ، والمعتمد بشكلٍ كُلّيٍّ في شعريَّته على جوهر اللُّغة والأسلوب والأفكار"[٢]؛ مُنتهِيًا إلى أنَّ "تشكيل النَّثر": "شعرٌ يُكتب بالكلام العاديّ، وبالجمل والفقرات، من دون تشطيرٍ، ولا تفنُّنٍ بصريّ"[٣]، ومُنبِّهًا على أنَّه "بالقدر الَّذي تطالب فيه "قصيدة النَّثر" بشعريَّة النَّصّ، فإنَّها تطالب، أيضًا، بنثريَّته، وهذا الأمر؛ أي ضروريَّة نثريَّة "قصيدة النَّثر"، أمرٌ غائبٌ، بالكُلِّيَّة، عن أذهان كثيرٍ من الشُّعراء العرب"[٤]، [١].

---

(١) المناصرة، عزّ الدِّين، **قصيدة النَّثر... (كما هي): نصٌّ تهجينيٌّ شعريٌّ.. مفتوحٌ عابرٌ للأنواع.. ومستقلٌّ**، الموقع الإلكترونيّ لصحيفة "رأي اليوم"، لندن، (https://www.raialyoum.com/)، تاريخ النَّشر: (١٤/ ١٢/ ٢٠١٥م/ ١٣:١٣ PM)، تاريخ الاسترداد: (٧/ ١١/ ٢٠٢١م).

(٢) الموسويّ، أنور غنيّ، (٢٠٢٠م)، **التِّقْنيَّات السَّرديَّة في القصيدة العربيَّة؛ مقالات نقديَّة أسلوبيَّة**، (د. ط)، العراق: دار أقواس للنَّشر، ص١٧٩، (– تِقْنيَّات القصيدة السَّرديَّة/ – عادل قاسم وقصيدة النَّثر السَّرديَّة).

(٣) **نفسه**، ص١٨١.

(٤) الموسويّ، **التِّقْنيَّات السَّرديَّة في القصيدة العربيَّة؛ مقالات نقديَّة أسلوبيَّة**، ص٢٢٢، (– تِقْنيَّات القصيدة السَّرديَّة/ – قصيدة النَّثر المعاصرة وأساليبها؛ كتابات كريم عبد الله نموذجًا).

=

(١) **للمزيد حول مفهوم "التَّشكيل النَّثريّ"**؛ يُنظَر: خناري، عليّ گنجيان، وجغتايي، فاطمة، (أغسطس/ ٢٠١١م)، **قصيدة النَّثر عند محمَّد الماغوط وأحمد شاملو**، فصليَّة دراسات في الأدب المعاصر، جامعة آزاد الإسلاميَّة، جيرفت، إيران، (مج: ٣)، (ع: ١٠)، ص٧٨ – ٨٠، (– المُقَدِّمة)؛ ويُنظَر: محمَّد، عبد الحميد بوغزالة، (٢٠١٥/ ٢٠١٦م)، **الموقف النَّقديّ العربيّ من قصيدة النَّثر**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: يوسف بديدة، الوادي، الجزائر: جامعة الشَّهيد حمَّة لخضر، ص٨ – ١٢٦، (– مدخل: قصيدة النَّثر؛ التَّعريف والنَّشأة)؛ ويُنظَر: صخارة، فهيم، (٢٠١٦/ ٢٠١٧م)، **قصيدة النَّثر؛ بنيتها وإبدالاتها الفنِّيَّة؛ أنسي الحاجّ أنموذجًا**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: عبد الرَّحمن بن يطو، المسيلة، الجزائر: جامعة محمَّد بوضياف، ص٤ – ٢١، (– الفصل الأوَّل: نشأة ومفهوم قصيدة النَّثر عند الغرب وعند العرب/ – المبحث الأوَّل: المفهوم اللُّغويّ والاصطلاحيّ لمصطلح قصيدة النَّثر/ – المبحث الثَّاني: نشأة ومفهوم قصيدة النَّثر عند الغرب/ – المبحث الثَّالث: نشأة ومفهوم قصيدة النَّثر عند العرب)؛ ويُنظَر: تاهميّ، فضيلة، (٢٠١٧/ ٢٠١٨م)، **شعريَّة السَّرد القصصيّ "لأحمد عبد الكريم"**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: جميلة روباش، المسيلة، الجزائر: جامعة محمَّد بوضياف، ص٣٨ – ٤٠، (– الفصل الأوَّل: القصّ والأنماط الأدبيَّة/ ٣ – شعريَّة قصيدة النَّثر/ – تعريف قصيدة النَّثر)؛ ويُنظَر: خمقانيّ، إيمان، (٢٠١٨/ ٢٠١٩م)، **تجلِّيات السَّرد في ديوان "يد في الفراغ" لعلوان مهديّ الجيلانيّ**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: حمزة قريرة، ورقلة، الجزائر: جامعة قاصدي مرباح، ص١٩ – ٢١، (– الفصل الأوَّل: بين السَّرد وشعريَّة القصيدة/ – المبحث الثَّاني: قصيدة النَّثر؛ المُقَوِّمات والشِّعريَّة/ – المطلب الأوَّل: مفهوم قصيدة النَّثر ومُقَوِّماتها)؛ ويُنظَر: تمبر، وبولخراص، **مُحَدِّدات الإيقاع في قصيدة النَّثر**، ص١٤ – ١٨، (– الفصل الأوَّل: الإرهاصات الأولى لقصيدة النَّثر عند الغرب وظهورها عند العرب/ ٢ – قصيدة النَّثر عند العرب/ ٢. ٢. المفهوم/ ٢. ٣. مجلَّة الشِّعر ومفهوم قصيدة النَّثر)؛ ويُنظَر: الموسويّ، **التِّقْنيَّات السَّرديَّة في القصيدة العربيَّة؛ مقالات نقديَّة أسلوبيَّة**، ص٤٤ – ٤٦، (– مدخل مفاهيميّ/ – مفهوم قصيدة النَّثر؛ كتابات صدَّام غازي نموذجًا)؛ ص١٧٩ – ١٨١، (– تِقْنيَّات القصيدة السَّرديَّة/ – عادل قاسم وقصيدة النَّثر السَّرديَّة)؛ ص٢٢٠، ٢٢١، (– قصيدة

=

وقد خالف النَّهج الَّذي تخذه جبرا؛ في التَّحرُّر من الالتزام بالوزن التَّامّ، ضمن "التَّشكيل النَّثريّ"، الشِّعر الَّذي تواضع المُنَظِّرون له على تسميته بمصطلح "الشِّعر الحُرّ"؛ وهو الَّذي "يتميَّز عن الشِّعر الموزون المُقَفَّى بأنَّ نسقه الصَّوتيَّ لا يعرف انتظامًا تقليديًّا في الأوزان، وهو يعتمد على الإيقاع اعتمادًا أكبر من اعتماده على اطِّراد التَّفعيلات في البحور المعروفة... وهذا الشَّكل نوعٌ من التَّجريب أسهم في تحرير الشِّعر من المواضعات الشَّكليَّة في البناء وموضوع التَّناول"[(١)]، وظهر في صورة "الشِّعر المُتَحرِّر من الأوزان الشِّعريَّة، وبحورها المعروفة، ومن التَّقيُّد بالقافية؛ لذا فإنَّ نظمه أسهل بكثيرٍ من نظم الشِّعر العموديّ المُقَفَّى"[(٢)].

=

النَّثر المعاصرة وأساليبها؛ كتابات كريم عبد الله نموذجًا/ – فصل: مفهوم قصيدة النَّثر)؛ ويُنظَر: بنانيّ، شهرزاد، (جوان، حزيران/ ٢٠٢١م)، **قصيدة النَّثر في ميزان التَّحوُّلات النَّقديَّة العربيَّة**، مجلَّة الإبراهيميّ للآداب والعلوم الإنسانيَّة، جامعة برج بوعريريج، برج بوعريريج، الجزائر، (مج: ٢)، (ع: ٢)، ص٣٧٣، ٣٧٤، (١ – الإطار المفاهيميّ لقصيدة النَّثر/ ١. ٢. مفهوم قصيدة النَّثر)؛ ويُنظَر: شرفيّ، لخميسيّ، (جوان، حزيران/ ٢٠٢١م)، **قصيدة النَّثر بين المفاهيم النَّظريَّة والأبعاد الدَّلاليَّة**، مجلَّة التَّواصل، جامعة باجي مختار، عنَّابة، الجزائر، (مج: ٢٧)، (ع: ١)، ص٧٠، ٧١، (٢ – مفهوم قصيدة النَّثر)؛ ويُنظَر: سواق، صبرينة، ويوسف، يوسفيّ، (جوان، حزيران/ ٢٠٢٢م)، **شعريَّة قصيدة النَّثر في الجزائر عند عبد الحميد شكيل ونادية نواصر**، مجلَّة دراسات معاصرة، مخبر الدِّراسات النَّقديَّة والأدبيَّة المعاصرة، جامعة تيسمسيلت، تيسمسيلت، الجزائر، (مج: ٦)، (ع: ١)، ص٤١٧، (١ – ماهيَّة قصيدة النَّثر/ ١. ١. لغةً/ ١. ٢. اصطلاحًا).

(١) فتحي، إبراهيم، (١٩٨٦م)، **معجم المصطلحات الأدبيَّة**، (د. ط)، صفاقس: المؤسَّسة العربيَّة للنَّاشرين المتَّحدين، والتَّعاضديَّة العُمَّاليَّة للطِّباعة والنَّشر، ص٢١٦، ٢١٧، (– ش/ – الشِّعر الحُرّ، [Vers Libre]).

(٢) نصَّار، نوَّاف، (٢٠٠٧م)، **المعجم الأدبيّ**، (ط١)، عمَّان: دار ورد للنَّشر والتَّوزيع، ص١١٠، (– ش/ – شعر حرّ، [Free Verse]).

وبذلك؛ نجد أنَّ منهجيَّة الكتابة الَّتي "تُميِّز "قصيدة النَّثر" عن "الشِّعر الحُرِّ" كاصطلاحٍ "أكاديميٍّ"؛ ترتكز على أساسين: الأوَّل: أنَّ "قصيدة النَّثر" تعتمد الكتابة الخطِّيَّة تمامًا كما النَّثر، أمَّا "الشِّعر الحُرُّ" فيُكتَب كما الشِّعر الموزون. والثَّاني: أنَّ "قصيدة النَّثر" تتوقَّف عند نهاية الجملة، في حين أنَّ "الشِّعر الحُرَّ" يعمد إلى قطع الجملة"[١]، لكنَّ اختلاف النَّهج "بين "قصيدة النَّثر" و"القصيدة الحُرَّة"، لا يُغيِّر شيئًا في أساس المسألة الَّتي تجتذب انتباهنا، هنا، قبل سواها: ألا وهي هذا التَّخلِّي النِّهائيّ عن الإيقاع الخارجيّ للقصيدة الكلاسيكيَّة، والدُّخول إلى حيِّزٍ كان، في اللُّغة العربيَّة، حتَّى ذلك الحين، حكرًا على النَّثر، وما يتفرَّع من النَّثر"[٢].

وتنبغي الإشارة، في هذا السِّياق، إلى إطلاق شعراء التَّجديد مصطلح "الشِّعر الحُرِّ"؛ "دلالةً على حركتهم الدَّاعية إلى التَّحرُّر من قيد القافية الواحدة، وصورة البيت الشِّعريّ المُقيَّد بعددٍ مُحدَّدٍ من التَّفاعيل المُقرَّرة، في النِّظام الخليليّ الأصوليّ"[٣]، [٤].

---

(١) بزون، **قصيدة النَّثر العربيَّة؛ الإطار النَّظريّ**، ص٦٦، (– الفصل الثَّاني: نشوء قصيدة النَّثر في لبنان/ ١ – قصيدة النَّثر: التَّعريف/ – استنتاج).

(٢) خير بك، **حركة الحداثة في الشِّعر العربيّ المعاصر؛ دراسة حول الإطار الاجتماعيّ – الثَّقافيّ للاتِّجاهات والبنى الأدبيَّة**، ص٩٤، (– القسم الأوَّل: نشوء حركة الحداثة/ – الفصل الثَّاني: تطوُّر حركة الحداثة وتوجُّهاتها؛ تجمُّع شعر في لبنان).

(٣) يعقوب، إميل بديع، وعاصي، ميشال، (أيلول، سبتمبر/ ١٩٨٧م)، **المعجم المُفصَّل في اللُّغة والأدب؛ نحو – صرف – بلاغة – عروض – إملاء – فقه اللُّغة – أدب – نقد – فكر أدبيّ**، (ط١)، بيروت: دار العلم للملايين، ٢: ٧٤٤، ٧٤٥، (– باب الشِّين/ – الشِّعر الحُرّ).

(٤) **لمطالعة مفهوم "الشِّعر الحُرِّ"، ونظامه العروضيّ، ونشأته، وأبرز شعرائه، ورأي نازك الملائكة في مزاياه وتبعاته السَّلبيَّة على المعنى والمبنى**؛ يُنظَر: الملائكة، نازك صادق، (١٩٩٧م)، **ديوان نازك الملائكة**، (د. ط)، بيروت: دار العودة، ٢: ٧ – ٢٩، (– مُقَدِّمة =

=

"شـظايا ورمـاد"، [٣/ ٢/ ١٩٤٩م])؛ ويُنظَـر: الملائكـة، (١٩٦٧م)، **قضـايا الشِّـعر المعاصـر**، (ط٣)، بغداد: منشورات مكتبة النَّهضة، ومطبعة دار التَّضامن، ص١٩ – ١٩٦، (– القسم الأوَّل: في الشِّعر الحُرِّ/ – الباب الأوَّل: الشِّعر الحُرّ باعتباره حركة/ – الباب الثَّاني: الشِّعر الحُرّ باعتباره العروضيّ/ – الباب الثَّالث: الشِّعر الحُرّ باعتبار أثره/ – الباب الرَّابع: ملحق بقضايا الشِّعر الحُرِّ)؛ ويُنظَر: يعقوب، **المعجم المُفصَّل في علم العروض والقافية وفنون الشِّعر**، ص٢٧٩ – ٢٨١، (– باب الشِّين/ – شعر التَّفعيلة أو الشِّعر الحُرّ)؛ ويُنظَر: التّونجيّ، **المعجم المُفَصَّل في الأدب**، ٢: ٥٥٤، ٥٥٥، (– حرف الشِّين/ – الشِّعر الحُرّ)؛ **وللتَّوسُّع في مفهوم "الشِّعر الحُرِّ"، ونشأته، وعلاقته بشعر "البَنْد"، وقوافيه، وتفعيلاته**؛ يُنظَر: عتيق، عمر، (٢٠١٤م)، **معجم مصطلحات العروض والقافية؛ دراسة دلاليَّة إيقاعيَّة**، (ط١)، عمَّان: نبلاء ناشرون ومُوزِّعون، ودار أسامة للنَّشر والتَّوزيع، ص١٨٦ – ١٩٨، (– الشِّين/ ٣ – شعر التَّفعيلة، [الشِّعر الحُرّ])؛ **ولاستكمال مطالعة أنواع إيقاع "الشِّعر الحُرِّ"، وقوافيه، ووسائل إثراء تشكيله الإيقاعيّ**؛ يُنظَر: بوهرور، حبيب، (٢٠٠٦/ ٢٠٠٧م)، **الخطاب الشِّعريّ والموقف النَّقديّ في كتابات الشُّعراء العرب المعاصرين؛ أدونيس ونزار قبَّانيّ نموذجًا**، (أطروحة دكتوراه غير منشورة)، إشراف: الرّبعيّ بن سلامة، قسنطينة، الجزائر: جامعة منتوري، ص٣١ – ٩٦، (– الباب الأوَّل: الشِّعر العربيّ المعاصر بين التَّشكيل والرُّؤيا/ – الفصل الأوَّل: آليَّات تشكيل البديل والمُتَغيِّر في الشِّعر العربيّ/ – الشِّعر الحُرّ)؛ **وللوقوف على القاعدة المصطلحيَّة المُتَعلِّقة بـ"الشِّعر الحُرِّ"، ومدى انسجامها مع الظَّواهر البنائيَّة المدروسة**؛ يُنظَر: الجوة، أحمد أبو بكر، والشّحام عبد الله، (٢٠١٦م)، **الإشكال المصطلحيّ في نقد الشِّعر الحُرِّ**، مجلَّة جامعة الملك عبد العزيز، الآداب والعلوم الإنسانيَّة، جدَّة، السُّعوديَّة، (مج: ٢٤)، (ع: ١)، ص٥٩ – ٩٩؛ **ولتتبُّع جذور "الشِّعر الحُرِّ"**؛ يُنظَر: عليقيّ، شهلة، (٢٠١٤/ ٢٠١٥م)، **مواقف النَّقد العربيّ من حركة الشِّعر الحُرِّ؛ الإرهاصات الأولى**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: فاتح حمبليّ، أمّ البواقي، الجزائر: جامعة العربيّ بن مهيديّ، ص ٥ – ١٥، (– مدخل: الجذور الأولى للشِّعر الحُرِّ)؛ **ولاستقصاء مراحل تطوُّر "الشِّعر الحُرِّ"**؛ يُنظَر: بن محفوظ، سميحة، وبوترعة، هالة، (ماي/ ٢٠١١م)، **الشِّعر الحُرّ وبناء القصيدة عند نازك الملائكة وبدر شاكر السَّيَّاب**، (رسالة ماجستير

=

– المطلب الرَّابع: بيانٌ تمهيديٌّ في الإشكاليَّات.

ظهرت إشكاليَّات "التَّشكيل النَّثريّ"، عند النُّقَّاد؛ ضمن أُطُر: المصطلح، والنَّوع، والهُوِيَّة، والموسيقا، واللُّغة، والتَّلَقِّي؛ حيث ارتبط النَّقد المصطلحيُّ "باختلاف المصطلحات، سواء تلك الَّتي رافقت ظهورها "الشِّعر المنثور" و"النَّثر الشِّعريّ"، أو تلك الَّتي نشأت في تعارضٍ معها "الشِّعر الحُرّ" (Free verse)،

=

غير منشورة)، إشراف: عبد السَّلام صحراويّ، قسنطينة، الجزائر: جامعة منتوري، ص٢٧ – ٦٤، (– الفصل الأوَّل: الشِّعر الحُرّ وأثره في تحوُّل القصيدة العربيَّة)؛ ص٦٥ – ٩٨، (– الفصل الثَّاني: بدر شاكر السَّيَّاب وطفرة التَّجديد)؛ ص٩٩ – ١٣٥، (– الفصل الثَّالث: نازك الملائكة وتصميم القصيدة الحُرَّة)؛ ويُنظَر: بن صالح، عبد الحليم، وكمارا، محمَّد موسى، (٢٠١٩م)، **تجلِّيات الشِّعر الحُرِّ في الأدب العربيّ**، مجلَّة التَّجديد، الجامعة الإسلاميَّة العالميَّة، ماليزيا، (مج: ٢٣)، (ع: ٤٦)، ص٢٢٦، (– خاتمة)؛ **ولاستظهار أسس "الشِّعر الحُرِّ"**؛ يُنظَر: كاظم، مصطفى عليويّ، (٢٠١٨م)، **جينوم الشِّعر العموديّ والحُرّ**، (ط١)، الحلَّة، بابل، العراق: مؤسَّسة دار الصَّادق الثَّقافيَّة – طبع ونشر وتوزيع، ص١٢٧ – ١٤٥، (– الباب الخامس: الشِّعر الحُرّ/ – مُقَوِّمات الشِّعر الحُرِّ/ – بحور الشِّعر الحُرِّ)؛ **وللتَّبصُّر في الموقف النَّقديّ من "الشِّعر الحُرِّ"**؛ **بين القبول والرَّفض**؛ يُنظَر: الزّبيديّ، عبد الكريم عبَّاس حسين كريجيّ، (٢٠٠٤م)، **القصيدة الحُرَّة عند شعراء العراق الرُّوَّاد في الخطاب النَّقديّ العراقيّ**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: فليح كريم خضير الرّكابيّ، بغداد: جامعة بغداد، ص٢٠ – ٤٧، (– الفصل الأوَّل: موقف الخطاب النَّقديّ من الشَّكل الجديد/ ١ – إشكاليَّة الخطاب النَّقديّ/ ٢ – المواقف المناصرة/ ٣ – المواقف المناهضة)؛ ص١٤٢ – ١٦٤، (– الفصل الرَّابع: ١ – نازك الملائكة ناقدةً/ ٢ – السَّيَّاب ناقدًا/ ٣ – بلند الحيدريّ ناقدًا/ ٤ – البيَّاتيّ ناقدًا)؛ ويُنظَر: عليقيّ، **مواقف النَّقد العربيّ من حركة الشِّعر الحُرِّ؛ الإرهاصات الأولى**، ص٤٩ – ٥٩، (– الفصل الثَّاني/ ١ – القصيدة الجديدة في ميزان النَّقد).

وكما هو معروفٌ، فإنَّ "قصيدة النَّثر" بدأت بالنُّفور من القوافي والأوزان، ثمَّ بالتَّمرُّد عليها كلِّيَّة، وأخيرًا باستحداث شكلها الخاصّ"[1].

ووجَّه الدَّرس النَّقديُّ عنايته صوب مُسَبِّبات التَّعدُّد والاختلاط في إطار المصطلح؛ إذ "كثرت التَّسميات: "الشِّعر الحُرّ"/ "المنطلق"/ "المنسرح"/ "الشِّعر المنثور"/ "النَّثر الشِّعريّ"/ "قصيدة النَّثر"[2]، واختلطت المصطلحات، واقترن

---

(١) النَّاصر، إيمان، (٢٠٠٧م)، **قصيدة النَّثر العربيَّة؛ النَّغاير والاختلاف**، (ط١)، بيروت: مؤسَّسة الانتشار العربيّ، ص٣٨، ٣٩، (– الفصل الأوَّل: المخاض التَّاريخيّ التَّجريبيّ/ – المبحث الأوَّل: المخاض التَّجريبيّ وانحراف المصطلح – مفارقة التَّسمية/ – أوَّلًا: تداخل المصطلحات).

(٢) **لإدراك مفاهيم**: "**الشِّعر المُرْسَل**"، و"**الشِّعر المنثور**"، و"**الشِّعر الحُرّ**"، و"**قصيدة النَّثر**"؛ يُنظَر: عزّ الدِّين، يوسف، (١٩٨٦م)، **التَّجديد في الشِّعر الحديث؛ بواعثه النَّفسيَّة وجذوره الفكريَّة**، (ط١)، جدَّة: النَّادي الأدبيّ الثَّقافيّ، ص١١٦ – ١٢٣، (– الفصل الثَّاني: بواعث التَّجديد وجذوره/ ١ – الشِّعر المُرْسَل/ ٢ – الشِّعر المنثور/ ٣ – الشِّعر الحُرّ)؛ ويُنظَر: يعقوب، إميل بديع، وبركة، بسَّام، وشيخانيّ، مي، (شباط، فبراير/ ١٩٨٧م)، **قاموس المصطلحات اللُّغويَّة والأدبيَّة؛ عربيّ – إنكليزيّ – فرنسيّ**، (ط١)، بيروت: دار العلم للملايين، ص٢٣٨، (– باب الشِّين/ – الشِّعر الحُرّ)؛ ص٢٣٨، (– الشِّعر المُرْسَل)؛ ص٢٣٩، (– الشِّعر المنثور)؛ ويُنظَر: الخضراء الجيُّوسيّ، (تشرين الأوَّل، أكتوبر/ ٢٠٠٧م)، **الاتِّجاهات والحركات في الشِّعر العربيّ الحديث**، تر: عبد الواحد لؤلؤة، (ط٢)، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيَّة، ص٦٨٥ – ٧٠٢، (– الفصل الثَّامن: إنجازات الشِّعر الجديد حتَّى مطلع السَّبعينيَّات/ – أوَّلًا: الشَّكل/ ٢ – الشِّعر المنثور وقصيدة النَّثر)؛ **وللتَّعمُّق في مصطلحات**: "**الشِّعر المُرْسَل**"، و"**الشِّعر الحُرّ**"، و"**النَّثر الشِّعريّ**"، و"**الشِّعر المنثور**"؛ يُنظَر: ملوك، رابح، (٢٠٠٧/ ٢٠٠٨م)، **بنية قصيدة النَّثر وإبدالاتها الفنِّيَّة**، (أطروحة دكتوراه غير منشورة)، إشراف: نور الدِّين السّدّ، الجزائر: جامعة الجزائر، ص٢٠ – ٤٧، (– الفصل الأوَّل: قصيدة النَّثر؛ إشكاليَّة المصطلح والتَّصنيف/ ٢. ١. الشِّعر المُرْسَل/ ٢. ٢. الشِّعر الحُرّ/ ٢. ٣. النَّثر الشِّعريّ/ ٢. ٤. الشِّعر المنثور)؛ **وللممايزة بين مفاهيم**: "**الشِّعر الحُرّ**"، و"**النَّثر الشِّعريّ**"، و"**الشِّعر**
=

أغلبها بتسمياتٍ ارتجاليَّةٍ غير مُحَدَّدة الدَّلالة، بل إنَّ أصحابها يحاولون تضمينها المعاني الَّتي يريدون...، وربَّما أدَّى ذلك إلى تعثُّر هذه المفاهيم؛ إمَّا بسبب التَّرجمات الخاطئة النَّاتجة عن انحراف المصطلح وسوء تأويله وتوصيله من جهةٍ؛ وإمَّا بسبب التَّعارض الحادِّ بين منجزات "قصيدة التَّفعيلة" الموازية "للشِّعر

= **المنثور**"، و"**قصيدة النَّثر**"؛ يُنظَر: دكار، خديجة، (٢٠١٠/ ٢٠١١م)، **شعريَّة إيقاع قصيدة النَّثر؛ عاشور بوكلوة أنموذجًا**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: راضية عداد، أمّ البواقي، الجزائر: جامعة العربيّ بن مهيديّ، ص١٥ – ١٧، (– مدخل: قصيدة النَّثر بين الشِّعريَّة والشَّرعيَّة/ – توطئة/ ٣ – هجرة النَّصّ على الخارطة العربيَّة/ ٣. ١. الشِّعر الحُرّ/ ٣. ٢. النَّثر الشِّعريّ/ ٣. ٣. الشِّعر المنثور/ ٣. ٤. قصيدة النَّثر)؛ ويُنظَر: صخارة، **قصيدة النَّثر؛ بنيتها وإبدالاتها الفنِّيَّة؛ أنسي الحاجّ أنموذجًا**، ص١٧ – ٢١، (– الفصل الأوَّل: نشأة ومفهوم قصيدة النَّثر عند الغرب وعند العرب/ – المبحث الثَّالث: نشأة ومفهوم قصيدة النَّثر عند العرب/ ٢ – المفهوم/ – مُقَوِّمات قصيدة النَّثر)؛ **ولاستكشاف ثنائيَّة: الثَّبات، والانطواء، وإشكاليَّة تداخل المصطلحات والمفاهيم في: "الشِّعر الحُرّ"، و"قصيدة النَّثر"، و"الشِّعر المُرْسَل"، و"الشِّعر المنثور"، و"النَّثر الشِّعريّ"، و"النَّثر المُرَكَّز"**؛ يُنظَر: التَّميميّ، عبد الله حبيب، (٢٠٠٨م)، **إشكاليَّة التَّسمية ودلالتها في الشِّعر العربيّ الحديث**، مجلَّة القادسيَّة في الآداب والعلوم التَّربويَّة، كلِّيَّة التَّربية، جامعة القادسيَّة، الدِّيوانيَّة، العراق، (مج: ٧)، (ع: ٣، ٤)، ص٣٥ – ٣٧، (– المبحث الثَّاني: حضور الشَّكل الشِّعريّ وثباته/ – قصيدة الشِّعر الحُرّ/ – قصيدة النَّثر)؛ ص٣٧، ٣٨، (– المبحث الثَّالث: أشكال قيد الانطواء؛ [الشِّعر المُرْسَل، والشِّعر المنثور، والنَّثر الشِّعريّ، والنَّثر المُرَكَّز])؛ ويُنظَر: تمبر، وبولخراص، **مُحَدِّدات الإيقاع في قصيدة النَّثر**، ص٢٣ – ٢٦، (– الفصل الأوَّل: الإرهاصات الأولى لقصيدة النَّثر عند الغرب وظهورها عند العرب/ ٢ – قصيدة النَّثر عند العرب/ ٢. ٥. انتهاء القصيدة للأجناس/ ب – أشكال الأجناس الَّتي تنتمي إليها قصيدة النَّثر/ – الشِّعر المُرْسَل/ – النَّثر الشِّعريّ/ – النَّثر الشِّعريّ وقصيدة النَّثر/ – الشِّعر المنثور).

الحُرّ" "في المرجعيَّة العربيَّة"، وبين مكاسب "قصيدة النَّثر" الَّتي تبنَّت شكلًا مفارقًا ومغايرًا ومختلفًا من جهةٍ أخرى"(١).

وأثارت مفارقة التَّسمية قضيَّة التَّصنيف النَّوعيّ؛ "ولأنَّ "قصيدة النَّثر" تقع بين الانفصال عن التُّراث "العروضيّ بخاصَّةٍ"، وبين وهم الإيقاع المستمدّ من "نثر الحياة"؛ فإنَّ مفارقة التَّسمية تنبع من انصهار نقيضَيْها: (شعر/ نثر)، وفق المرجعيَّات التَّأسيسيَّة – تاريخيًّا وذوقيًّا – الَّتي رسَّخت لارتباط مفهوم الشِّعر بالوزن؛ ممَّا ينفي عنه، لاحقًا، أيَّة شعريَّةٍ إذا ما تحوَّل إلى النَّثر"(٢).

واتَّجهت النُّصوص الحديثة صوب تجديد "لغة السَّرد النَّثريّ المنفتحة على الشِّعر، بل ذهبت إلى حدِّ إلغاء التَّعيين الأنواعيّ وخلخلة جهاز التَّلقِّي. وبالعكس؛ فقد استطاعت "قصيدة النَّثر"، بدورها، أن تستفيد من هذا التَّوظيف، إلَّا أنَّ تلقِّيها – مع ذلك – ما زال يخضع للتَّصوُّر الكلاسيكيّ التَّقاطبيّ، الَّذي يرى الإبداع اللُّغويَّ منقسمًا بين شعرٍ ونثرٍ"(٣).

وتمخَّض، عن السَّابق، مطلب التَّصنيف النَّوعيّ للشِّعر؛ ففي "خضمِّ هذا السِّياق الأنواعيّ الإشكاليّ والمتراحب، ثمَّة – إذن – رغبةٌ في تأسيس نحوٍ داخليٍّ يتعلَّق بمسألة أنواعيَّة الشِّعر؛ أي بكُلِّ ما يتعلَّق بتصنيف الشِّعر إلى أنواعٍ. ومثل هذه الأنواعيَّة تستدعي كُلَّ الدِّراسات الَّتي تناولت الشِّعر بوصفه خطابًا أنواعيًّا؛ وذلك لأنَّ المسعى النَّقديَّ نحو أنواعيَّة الشِّعر، وضمنها أسئلة

(١) النَّاصر، **قصيدة النَّثر العربيَّة؛ التَّغاير والاختلاف**، ص٤٤، ٤٥.

(٢) النَّاصر، **قصيدة النَّثر العربيَّة؛ التَّغاير والاختلاف**، ص٤٦، (– الفصل الأوَّل: المخاض التَّاريخيّ التَّجريبيّ/ – المبحث الأوَّل: المخاض التَّجريبيّ وانحراف المصطلح – مفارقة التَّسمية/ – ثانيًا: مفهوم قصيدة النَّثر).

(٣) الورايريّ، عبد اللَّطيف، **الشِّعريّ والنَّثريّ: نحو بحث أنواعيَّة الشِّعر المعاصر**، الموقع الإلكترونيّ لصحيفة "القدس العربيّ"، لندن، (https://www.alquds.co.uk/)، تاريخ النَّشر: (٢٢/ ٤/ ٢٠١٨م)، تاريخ الاسترداد: (٢٣/ ١/ ٢٠٢٢م).

"قصيدة النَّثر"، وتمفصلات الشِّعريّ والنَّثريّ، قد ارتفع إلى درجة أن يصبح مطلبًا إبستمولوجيًّا، ينبغي أن يحرص على بناء مفهومات النَّوع الشِّعريّ، وتجديد النَّظر النَّقديّ فيه؛ قياسًا إلى ما استجدَّ على صعد: البناء، والأنواع، والموضوعات"(١).

وقد نادى أدونيس بانفتاح الانفعال التَّعبيريّ؛ على أساس تجاوز الحدود النَّوعيَّة والشَّكليَّة الموروثة، فقال: "القصيدة المنفتحة ذات الشَّكل المنفتح، تتضمَّن مبادهاتٍ تُغيِّر، باستمرارٍ، مقاييسنا الشِّعريَّة والجماليَّة: من هنا يعارض الشَّاعر الجديد الثَّبات بالتَّحوُّل، والمحدود باللَّامحدود، والشَّكل المنغلق الواحد المنتهي، بالشَّكل المنفتح الكثير اللَّانهائيّ، ويعلن أنَّ الشِّعر تجاوز حدوده النَّوعيَّة القديمة، وصار عالَمًا فسيحًا من الأوضاع والحالات الرُّوحيَّة والتَّعبيريَّة، فيما وراء الحدِّ والنَّوع، وفيما وراء كلِّ قاعدةٍ وكلِّ تقليدٍ"(٢)؛ وعليه فإذا "كانت القصيدة الخليليَّة مجبرةً على اختيار الأشكال الَّتي تفرضها القاعدة أو التَّقليد الموروث، فإنَّ "القصيدة الجديدة"، نثرًا أو وزنًا، حُرَّةٌ في اختيار الأشكال الَّتي تفرضها تجربة الشَّاعر. وهي، من هذه النَّاحية، تركيبٌ جدليٌّ رحبٌ، وحوارٌ لا نهائيٌّ بين هدم الأشكال وبنائها"(٣).

وأضاف أدونيس في توضيح ازدواجيَّة: الهدم، والبناء: "الهدم؛ لأنَّها وليدة التَّمرُّد، والبناء؛ لأنَّ كلَّ تمرُّدٍ ضدّ القوانين القائمة مجبرٌ، ببداهةٍ، إذا أراد أن يبدع أثرًا يبقى، أن يُعوِّض عن تلك القوانين بقوانينَ أخرى؛ كي لا يصل إلى اللَّاعضويَّة واللَّاشكل؛ فمن خصائص الشِّعر أن يعرض ذاته في شكلٍ ما، أن يُنظِّم العالَم؛ إذ يُعبِّر عنه. إنَّ النَّثر، بطبيعته، يرفض القيود الخارجيَّة، بعكس النَّظم، يرفض القوالب الجاهزة والإيقاعات المفروضة من الخارج، وهو يتيح

(١) **نفسه**، تاريخ الاسترداد: (٢٣/ ١/ ٢٠٢٢م).

(٢) أدونيس، (١٩٧٩م)، **مُقَدِّمة للشِّعر العربيّ**، (ط٣)، بيروت: دار العودة، (صدرت الطَّبعة الأولى، عام [١٩٧١م]، عن دار العودة)، ص١٠٧، (٥ – آفاق المستقبل).

(٣) **نفسه**، ص١١٤.

طواعيةً شكليَّةً إلى أقصى حدود التَّنوُّع؛ بحيث إنَّ "قصيدة النَّثر" تخلق شكلها الَّذي تريده، كالنَّهر الَّذي يخلق مجراه. ومع أنَّ لهذا الشَّكل قوانينه البنائيَّة، كما أشرنا، إلَّا أنَّ القانون، هنا، ليس قيدًا كما في الوزن، بل علامة طريقٍ"(١).

وبناءً على التَّوجُّه السَّابق؛ فإنَّنا "لا نستطيع أن نُحدِّد "قصيدة النَّثر" تحديدًا مسبقًا؛ فالشِّعر لا يخضع لمقاييسَ مفروضةٍ بشكلٍ قَبْليٍّ أو نهائيٍّ. إنَّه كائنٌ مُتَحرِّكٌ مفاجئٌ. تنطلق "قصيدة النَّثر" من هذه الظَّاهرة: إخضاع اللُّغة وقواعدها وأساليبها لمُتطلَّباتٍ جديدةٍ؛ بحيث إنَّها تثير، من جديدٍ، في تراثنا العربيّ، معنى الشِّعر بالذَّات؛ ففي تراثنا العربيّ حدٌّ فاصلٌ بين النَّثر والشِّعر. الشِّعر هو فنُّ البيت؛ أي النَّظم. هو مُحَدَّدٌ باعتباره شكلًا فقط. إذ نُوجِّد، إذن، بين الشِّعر والعروض الخليليّ، لا يعود ثمَّة مجالٌ في التُّراث العربيّ لبحث "قصيدة النَّثر"؛ لأنَّها إذَّاك تستحيل، غير أنَّ الشِّعر لا يُحدَّد بالعروض، وهو أشمل منه، بل إنَّ العروض ليس إلَّا طريقةً من طرائق التَّعبير الشِّعريّ – هي طريقة النَّظم"(٢).

وخلاصة البيان في قضيَّة النَّوع؛ أنَّه لم يكن "التَّحوُّل إلى "قصيدة النَّثر"؛ مفهومًا نوعيًّا جديدًا، إلَّا تطوُّرًا منطقيًّا مُتَوقَّعًا للخصائص النَّوعيَّة الجديدة للشِّعر، ولا ندري لِمَ أثارت "قصيدة النَّثر" ضجَّةً كبرى، واعتراضاتٍ حادَّةً، مع أنَّها لم تزد على أنَّها أعلنت أنَّها ستتخلَّى عن وزن الشِّعر صراحةً وجرأةً؛ أمَّا ادِّعاؤها بأنَّها نوعٌ جديدٌ ذو خصائصَ فريدةٍ فهذا نظريٌّ فقط؛ فقد ظلَّت، من النَّاحية التَّطبيقيَّة، محاولاتٍ لغويَّةً وتجاربَ أدبيَّةً حداثيَّةً مُتَحرِّرةً من أيّ قيدٍ وشرطٍ، لها ما للشِّعر الحديث، وعليها ما عليه، ولكنَّها أوصلت الوعي النَّوعيَّ إلى نهاياته القصوى، وأرست قواعد ميوعةٍ نوعيَّةٍ تقوم على النَّصِّيَّة بدل النَّوعيَّة، ولم تعرف الآراء الشِّعريَّة تخبُّطًا قدر ما أثارته ظاهرة "قصيدة النَّثر"؛ إذ جرَّ الاعتراف بها إلى

(١) أدونيس، **في قصيدة النَّثر**، ص٧٨.

(٢) أدونيس، **في قصيدة النَّثر**، ص٧٥.

تبنّي آراءٍ متناقضةٍ ومفاهيمَ متعارضةٍ؛ فمصطلح "قصيدة النَّثر" نفسه يعاني من تناقضٍ عضويٍّ بين مفهوم "قصيدة" الَّذي يدلُّ على تصوُّرٍ شكليٍّ ما، ومفهوم "النَّثر" الَّذي يعني اللَّاشكلانيَّة مطلقًا!"[١].

ونتج عن فوضى المصطلح واضطراب النَّوع "سؤال الهُوِيَّة"؛ وهو "مأزقٌ حقيقيٌّ في البنية الذِّهنيَّة العربيَّة المحافظة تجاه التَّطوُّر والتَّغيير في صورته الحداثيَّة؛ وبذلك لم يرتبط، في السَّاحة الثَّقافيَّة، بالخوض في ماهيَّة "قصيدة النَّثر"، ومحاولة النَّظر في جوهر شعريَّتها، والبحث في جنيالوجيا رؤيتها، بقدر ما اشتغل بسؤال الذَّاكرة، بشكلٍ عقديٍّ وتاريخيٍّ؛ ولعلَّ غياب النَّقد سببٌ وجيهٌ نحو هذا النُّزوح"[٢].

وبدا الإشكال الموسيقيُّ مقترنًا بنهج تجاوز القواعد الأصوليَّة الموروثة؛ "فقد تجاوزت "قصيدة النَّثر" الحدود الشِّعريَّة المرسومة، وأعلنت القطيعة الكاملة مع الشَّكل الإيقاعيِّ القديم وزنًا وقافيةً، رافضةً كلَّ التَّقعيدات النَّقديَّة والشُّروط المسبقة، راضيةً منها بمبادئَ عامَّةٍ هي أقرب إلى روح الشِّعر؛ كالحصر، والإيجاز، والكثافة، والتَّوهُّج، والوحدة العضويَّة"[٣].

---

(١) جنديَّة، بتول أحمد، (٢٠١٧م)، **أصول الوعي الوظيفيّ ومستويات تحقُّقه في الشِّعر العربيّ الحديث؛ بحث في الأصالة والحداثة بأدوات المنهج الحضاريّ**، (أصل الكتاب أطروحة دكتوراه، أجيزت بتقدير ممتاز، في اختصاص نظريَّة الأدب، من جامعة حلب، كلِّيَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة، قسم اللُّغة العربيَّة، بتاريخ [٣٠/ ٦/ ٢٠١٠م])، جميع الحقوق محفوظة للمُؤلِّفة، ص١٠١، (– الفصل الثَّاني: الأسس النَّظريَّة للظَّاهرة الشِّعريَّة/ – ثانيًا: مفهوم الشِّعر وإشكال النَّوع الأدبيّ).

(٢) طلبيّ، رشيد، **حجاب التَّلقِّي في قصيدة النَّثر العربيَّة**، الموقع الإلكترونيّ لمجلَّة "الدَّوحة" الثَّقافيَّة، وزارة الثَّقافة، قطر، (https://www.dohamagazine.qa/)، تاريخ النَّشر: (٣/ ٦/ ٢٠٢٠م)، تاريخ الاسترداد: (٢٦/ ٦/ ٢٠٢٢م).

(٣) وقاد، مسعود، (٢٠١٢م)، **قصيدة النَّثر وشعريَّة التَّجاوز**، مجلَّة علوم اللُّغة العربيَّة وآدابها، جامعة الشَّهيد حمَّة لخضر، الوادي، الجزائر، (ع: ٤)، ص٢٥.

وترتَّب على مجاوزة النِّظام الإيقاعيّ التَّقليديّ بروز تحدِّي "تقديم البدائل الموسيقيَّة والإيقاعيَّة؛ حيث لم يكن الاستغناء عنهما كُلِّيًّا مقبولًا؛ إذ ارتبط مفهوم الشِّعر عند العرب بالوزن والقافية، وهما الأساس الثَّابت للإيقاع... إنَّ الثَّابت الَّذي لا خلاف فيه هو أنَّ "قصيدة النَّثر" قد استغنت عن الوزن والقافية؛ بوصفهما الشَّكل الأكثر تجسيدًا للإيقاع، وما وصفها بهذه البنية الاسميَّة المتناقضة شكلًا (قصيدة/ النَّثر) إلَّا دليلٌ حاسمٌ على هذا الاستغناء الكامل، لكنَّ أنصارها لا يرون في تخلِّيها عن الوزن والقافية أيَّ مُبَرِّرٍ لإبعادها عن دائرة الشِّعر"(١).

وتجلَّى البديل الموسيقيُّ الجديد في الإيقاع الدَّاخليّ، "وعلى الرَّغم من أنَّ رهانها الأكبر كان على عنصر الإيقاع الدَّاخليّ الَّذي هو ذو طبيعةٍ زئبقيَّةٍ مُتَملِّصةٍ مثلها، إلَّا أنَّه يبقى أنَّ هذا الشَّكل الهلاميَّ الهجين – وإنْ سلَّمنا بأنَّها تقوم على بنيةٍ إيقاعيَّةٍ داخليَّةٍ دائمًا – حلَّةٌ خاصَّةٌ من الكتابة الشِّعريَّة، ولا يمكنها، بحالٍ من الأحوال، أن تكون المُمثِّل الشَّرعيَّ للحداثة الشِّعريَّة، ولن يكون الإيقاع الدَّاخليُّ وقفًا عليها وحدها؛ فهي، ببساطةٍ، تستمدُّ إيقاعها من المُكَوِّنات نفسها، الَّتي تمنح النَّثر بكلِّ أشكاله وتشكيلاته إيقاعًا ما"(٢).

وتفادى الإيقاع المنشود عند أنصار "التَّشكيل النَّثريّ" المظاهر الخارجيَّة للشَّكل، مع تركيز الاهتمام على الظَّواهر الدَّاخليَّة؛ القائمة على تدفُّق الفكر وبناء الصُّورة؛ وفق السِّمات الموسيقيَّة الكامنة في مُكَوِّنات اللُّغة المُعبِّرة عن النَّفس الإنسانيَّة، في استجاباتها المختلفة لمُؤَثِّرات الحياة؛ ذلك أنَّ "الإغراق في الشَّكليَّة يُؤدِّي إلى تفكُّك القصيدة؛ أي إلى وجود الإيقاع، بشكلٍ مستقلٍّ عن الصُّور والأفكار، وإلى أن تكون له وظيفةٌ مستقلَّةٌ عن وظيفة القصيدة. الإيقاع في اللُّغة

(١) **نفسه**، ص٢٣.

(٢) وقاد، **قصيدة النَّثر وشعريَّة التَّجاوز**، ص٢٨.

الشِّعريَّة لا ينمو في المظاهر الخارجيَّة للنَّغم. القافية، الجناس، تزاوج الحروف وتنافرها – هذه كلُّها مظاهرُ أو حالاتٌ خاصَّةٌ من مبادئ الإيقاع وأصوله العامَّة. إنَّ الإيقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار الَّتي تصل فيما بين النَّفس والكلمة، بين الإنسان والحياة"(١).

وتجاوز أدونيس الشَّكل الخارجيَّ إلى جسد القصيدة المشحون بالملامح الشِّعريَّة، ضمن حديثه عن وهم التَّشكيل النَّثريّ عند بعض الحداثيّين؛ إذ "يرى أصحابه أن مُجرَّد الكتابة بالنَّثر؛ من حيث إنَّها تختلف مع الكتابة الوزنيَّة القديمة، وتأتلف وتتماثل مع الكتابة النَّثريَّة في الغرب، دخولٌ في الحداثة. ويبالغ بعضهم فيرى أنَّ مُجرَّد الكتابة بالوزن تقليدٌ وقِدمٌ، ومُجرَّد الكتابة بالنَّثر تجديدٌ وحداثةٌ. وهذا القول هو الوجه المقابل للقول التَّقليديّ إنَّ الوزن هو، وحده، الشِّعر، والنَّثر، أيًّا كان، نقيضٌ للشِّعر. إنَّ هؤلاء لا يُؤكِّدون على جسد الشِّعر، وإنَّما يُؤكِّدون على لباسه الخارجيّ: لا يُعنون بمادَّة الشِّعر، بل بشكله الوزنيّ أو النَّثريّ. غير أنَّ الشِّعر لا يُحدَّد بالوزن، وهو كذلك لا يُحدَّد بالنَّثر. إنَّ استخدام الشَّكل الوزنيّ، كمثل استخدام الشَّكل النَّثريّ؛ لا يُحقِّق، بحدِّ ذاته، الشِّعريَّة ولا الشِّعر. ونعرف كتابةً بالوزن لا شعر فيها، كذلك نعرف اليوم كتابةً بالنَّثر لا شعر فيها"(٢).

وعلى وجه العموم، فإنَّ "النَّثر سيبقى نثرًا، ولو سُمِّيَ بـ"النَّثر المشعور"، أو "الشِّعر المنثور"؛ ما دام فقد القاعدة الفنِّيَّة الشِّعريَّة، وابتعد عن الموسيقا؛ لأنَّ الموسيقا هي لغة الشِّعر، الَّتي تضبط الإيقاع، وتحفظ جمال الفنِّ فيه. إنَّ الابتعاد عن عروض الفراهيديّ؛ معناه تكوينٌ نغميٌّ جديدٌ، في بيئةٍ موسيقيَّةٍ

(١) أدونيس، **مُقَدِّمة للشِّعر العربيّ**، ص٩٤، (٤ – الحاضر وبدايات التَّحوُّل).
(٢) أدونيس، **الشِّعريَّة العربيَّة**، ص٩٤، ٩٥.

جديدةٍ؛ فإذا بعثت هذه الموسيقا المتعة واللَّذَّة أو الشَّقاء والألم في النَّفس، وحرَّكت الأحاسيس؛ فقد نجح التَّكوين النَّغميُّ الجديد"[١].

وكان الاتِّكاء على مُكوِّن اللُّغة مدعاةً لتبرير انصهار عناصر الشِّعر والنَّثر في "الشَّكل الجديد"؛ فلقد "دعت "قصيدة النَّثر" إلى اعتناق شكلٍ جديدٍ يستمدُّ حركيَّته من الانصهار "شعر/ نثر"، بغض النَّظر عن طبيعة كلٍّ منهما، مُرَكِّزة على اللُّغة الَّتي تصنع بنفسها ما تشاء، ولم يكن بزوغ هذا الشَّكل اعتباطًا؛ وإنَّما هو ثمرة اتِّحاد عناصر، ما كان لها أن تجتمع؛ ونقصد بذلك مُكَوِّنات كلٍّ من الشِّعر والنَّثر؛ لتصهرها في روح "الشِّعريّ" وتصقلها قوى الإبداع معطية، بذلك، ما يُسمَّى "قصيدة النَّثر""[٢].

وأضاء أدونيس مستوى اللُّغة في "تشكيل النَّثر"، بقوله: "هذا يعني، بتعبيرٍ آخرَ، أنَّ طريقة استخدام اللُّغة مقياسٌ أساسيٌّ مباشرٌ في التَّمييز بين الشِّعر والنَّثر؛ فحيث نحيد باللُّغة عن طريقتها العاديَّة في التَّعبير والدَّلالة، ونضيف إلى طاقتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدَّهشة؛ يكون ما نكتبه شعرًا، والصُّورة من أهمِّ العناصر في هذا المقياس؛ فأينما ظهرت الصُّورة تظهر معها حالةٌ جديدةٌ وغير عاديَّةٍ من استخدام اللُّغة. لا يجوز، إذن، أن يكون التَّمييز بين الشِّعر والنَّثر خاضعًا للوزن والقافية؛ فمثل هذا التَّمييز شكليٌّ لا جوهريٌّ. تنطلق "قصيدة النَّثر" في الحركة الشِّعريَّة العربيَّة الجديدة، من هذه الظَّاهرة: إخضاع اللُّغة وقواعدها وأساليبها لمتطلَّباتٍ جديدةٍ؛ بحيث إنَّها تثير، من جديدٍ، في تراثنا العربيّ، معنى الشِّعر بالذَّات"[٣].

---

(١) عزّ الدِّين، **التَّجديد في الشِّعر الحديث؛ بواعثه النَّفسيَّة وجذوره الفكريَّة**، ص٧٦، (– الفصل الأوَّل: التَّجديد في الشِّعر الحديث/ – الموسيقا الدَّاخليَّة).

(٢) النَّاصر، **قصيدة النَّثر العربيَّة؛ التَّغاير والاختلاف**، ص٤٩، ٥٠.

(٣) أدونيس، **مُقَدِّمة للشِّعر العربيّ**، ص١١٢، ١١٣.

وأدَّى تحرير اللُّغة من التَّقليد، إلى الثَّورة على نظام العروض، والتَّطلُّع إلى تجديد اللُّغة من داخلها، والبحث عن سمات الشِّعر في النَّثر، ومحاولة خوض تجربةٍ رؤياويَّةٍ كشفيَّةٍ، تنهل من التُّراث الصُّوفيِّ/ الدِّينيِّ/ الأسطوريِّ، وتقارب الوقائع اليوميَّة والعاديَّة[١]، [٢].

(١) النَّاصر، **قصيدة النَّثر العربيَّة؛ التَّغاير والاختلاف**، ص٥٦، (بتصرُّفٍ).

(٢) **للاطِّلاع على السِّمات البنائيَّة الأساسيَّة "للتَّشكيل النَّثريّ"؛ في مستويات: اللُّغة، والصُّورة، والإيقاع، والشَّكل**؛ يُنظَر: أدونيس، **في قصيدة النَّثر**، ص٨١، ٨٢؛ ويُنظَر: بزون، **قصيدة النَّثر العربيَّة؛ الإطار النَّظريّ**، ص١٢١ – ١٩٥، (– الفصل الثَّاني: شعريَّة قصيدة النَّثر)؛ ويُنظَر: عبيد، محمَّد صابر، (٢٠٠١م)، **القصيدة العربيَّة الحديثة بين البنية الدَّلاليَّة والبنية الإيقاعيَّة؛ حساسيَّة الانبثاقة الشِّعريَّة الأولى؛ جيل الرُّوَّاد والسِّتِّينات**، (د. ط)، دمشق: اتِّحاد الكُتَّاب العرب، ص٧٥ – ٨٦، (– الفصل الأوَّل: بنية الإيقاع الشِّعريّ؛ التَّشكيل والتَّدليل/ – أنماط إيقاعيَّة القصيدة/ ٤ – إيقاع الأفكار/ – إيقاع قصيدة النَّثر)؛ ويُنظَر: دهنون، **قصيدة النَّثر من خلال مجلَّة "شعر"؛ الأسس والجماليَّات**، ص٦٩ – ١٣٧، (– الفصل الثَّاني: جماليَّات قصيدة النَّثر)؛ ص١٣٨ – ١٨٩، (– الفصل الثَّالث: بنية الإيقاع الدَّاخليّ)؛ ويُنظَر: النَّاصر، **قصيدة النَّثر العربيَّة؛ التَّغاير والاختلاف**، ص٨٥ – ١٤٦، (– الفصل الثَّاني: تحوُّلات الشَّكل)؛ ص١٤٩ – ٢٠٥، (– الفصل الثَّالث: تحوُّلات الخطاب الدَّلاليّ)؛ ص٢٠٨ – ٢٧١، (– الفصل الرَّابع: تحوُّلات الإيقاع)؛ ويُنظَر: ملوك، **بنية قصيدة النَّثر وإبدالاتها الفنِّيَّة**، ص٩٥ – ٢١٣، (– الفصل الثَّاني: اللُّغة الشِّعريَّة في قصيدة النَّثر)؛ ص٢١٤ – ٣٠٣، (– الفصل الثَّالث: الإيقاع وعناصره في قصيدة النَّثر)؛ ويُنظَر: دكار، **شعريَّة إيقاع قصيدة النَّثر؛ عاشور بوكلوة أنموذجًا**، ص٢٤ – ٤٣، (– الفصل الأوَّل: شعريَّة إيقاع قصيدة النَّثر)؛ ويُنظَر: خناري، وجغتايي، **قصيدة النَّثر عند محمَّد الماغوط وأحمد شاملو**، ص٨٠، ٨١، (– سمات قصيدة النَّثر في الأدبين العربيّ والفارسيّ)؛ ويُنظَر: العشابيّ، عبد القادر، (٢٠١٤/ ٢٠١٥م)، **بنية الكتابة الحداثيَّة؛ دراسة في الأسس النَّقديَّة والجماليَّة**، (أطروحة دكتوراه غير منشورة)، إشراف: حبيب مونسي، سيدي بلعبَّاس، الجزائر: جامعة جيلالي ليابس، ص٢١٧ – ٢٣٤، (– الفصل الرَّابع: انفجار الأشكال =

=

الشِّعريَّة/ ٣ – قصيدة النَّثر أو نثيرة الشِّعر)؛ ويُنظَر: السِّيسيّ، سيِّد عبد الله، (٢٠١٦م)، **ما بعد قصيدة النَّثر؛ نحو خطاب جديد للشِّعريَّة العربيَّة**، (ط١)، بيروت: المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر، ص٧٥ – ١١٣، (– الفصل الثَّاني: لغة قصيدة النَّثر: تدمير مواضعات اللُّغة، تجديد مواضعات الشِّعر)؛ ص١١٥ – ١٥٨، (– الفصل الثَّالث: التَّصويريَّة النَّصِّيَّة والتَّشكيل البصريّ للقصيدة)؛ ص١٥٩ – ١٩٩، (– الفصل الرَّابع: تحوُّلات التَّشكيل الإيقاعيّ – من الوزن إلى البنى الإيقاعيَّة)؛ ويُنظَر: قاسي، صبيرة، (ديسمبر/ ٢٠١٦م)، **تشكيل الصُّورة الفنِّيَّة في قصيدة النَّثر الجزائريَّة**، مجلَّة معارف، جامعة البويرة، البويرة، الجزائر، السَّنة الحادية عشرة، (مج: ١١)، (ع: ٢١)، ص١٦٥ – ١٦٨، (– المصطلح والمفهوم)؛ ويُنظَر: صخارة، **قصيدة النَّثر؛ بنيتها وإبدالاتها الفنِّيَّة؛ أنسي الحاجّ أنموذجًا**، ص٢٧ – ٥٢، (– الفصل الثَّاني: بنية قصيدة النَّثر وإبدالاتها الفنِّيَّة/ – المبحث الأوَّل: بنية الإيقاع الدَّاخليّ في قصيدة النَّثر/ – المبحث الثَّاني: أنماط التَّكرار في قصيدة النَّثر/ – المبحث الثَّالث: الإبدالات الفنِّيَّة للإيقاع الدَّاخليّ/ – المبحث الرَّابع: أنواع الإيقاع في قصيدة النَّثر)؛ ويُنظَر: هاشميّ، محمَّد بلحبيب، (٢٠١٦/ ٢٠١٧م)، **نحويَّة الاتِّساق لقصيدة النَّثر؛ شعر محمود درويش أنموذجًا**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: ناصر إسطنبول، وهران، الجزائر: جامعة وهران (١) – أحمد بن بلَّة، ص٣٢ – ٣٨، (– الفصل الأوَّل: النَّسق الشِّعريّ بين السَّلامة النَّحْويَّة وتفكيك اللُّغة/ ١ – التَّفكيك في لغة الشِّعر الحديث؛ تفكيك اللُّغة في قصيدة النَّثر)؛ ص٨٦ – ٨٩، (– الفصل الثَّاني: اتِّساق الخطاب الشِّعريّ بين الوثوقيَّة والإرسال/ ٤ – الإيقاع الصَّوتيّ وأثره في اتِّساق النَّصِّ/ ٤. ٢. تحوُّل مفهوم الإيقاع في قصيدة النَّثر)؛ ويُنظَر: تاهميّ، **شعريَّة السَّرد القصصيّ "لأحمد عبد الكريم"**، ص٤٠ – ٤٨، (– الفصل الأوَّل: القصّ والأنماط الأدبيَّة/ ٣ – شعريَّة قصيدة النَّثر/ – الإيقاع والموسيقا/ – الصُّورة الشِّعريَّة/ – لغة قصيدة النَّثر/ – تجديد اللُّغة وتحطيمها)؛ ويُنظَر: ربيع، محمود محمَّد، (مارس/ ٢٠١٨م)، **قصيدة النَّثر بين النَّظريَّة والتَّطبيق**، مجلَّة دفاتر، مخبر الشِّعريَّة الجزائريَّة، جامعة المسيلة، المسيلة، الجزائر، (ع: ٦)، ص١٨٣ – ١٩٨؛ ويُنظَر: خمقانيّ، **تجلِّيات السَّرد في ديوان "يد في الفراغ" لعلوان مهديّ الجيلانيّ**، ص٢١ – ٢٤، (– الفصل الأوَّل: بين السَّرد وشعريَّة القصيدة/ – المبحث الثَّاني: قصيدة النَّثر؛

=

=

المُقَوِّمات والشِّعريَّة/ – المطلب الثَّاني: شعريَّة قصيدة النَّثر)؛ ص٢٤ – ٣١، (– المبحث الثَّالث: آليَّات توظيف السَّرد في قصيدة النَّثر)؛ ويُنظَر: تمبر، وبولخراص، **مُحَدِّدات الإيقاع في قصيدة النَّثر**، ص٣٢ – ٦٠، (– الفصل الثَّاني: بنية قصيدة النَّثر وإبدالاتها الفنِّيَّة/ ١ – البناء الفنِّيّ لقصيدة النَّثر/ ٢ – البناء النَّصِّيّ الهيكليّ لقصيدة النَّثر/ ٣ – مفهوم الصُّورة الشِّعريَّة وعناصر تشكيلها)؛ ص٦١ – ٩١، (– الفصل الثَّالث: التَّشكيل الإيقاعيّ في قصيدة النَّثر/ ١ – الإيقاع اللُّغويّ/ ٢ – الإيقاع الصَّوتيّ/ ٣ – الإيقاع البصريّ للفضاء النَّصِّيّ والعلامات غير اللُّغويَّة)؛ ويُنظَر: رزوق، **الصُّورة الشِّعريَّة في ديوان "الحياة السِّرِّيَّة للمجنون الأخضر" عصام أبو زيد**، ص٣٨ – ٤٨، (– الفصل الأوَّل: القصيدة النَّثريَّة؛ نشأتها وميزاتها)؛ ويُنظَر: شعبان، بهلول، (منتصف آذار، مارس/ ٢٠٢٠م)، **إشكاليَّة قصيدة النَّثر بين تحدِّيات الرَّفض والتَّأصيل الإبداعيّ**، مجلَّة إشكالات في اللُّغة والأدب، معهد الآداب واللُّغات، جامعة تامنغست، تامنغست، الجزائر، (مج: ٩)، (ع: ١)، ص٤١٠ – ٤١٥، (– رابعًا: قصيدة النَّثر بين الشِّعريَّة المطلقة والمعيار العروضيّ)؛ ص٤١٥ – ٤٢٠، (– خامسًا: قصيدة النَّثر: آفاق التَّأسيس والتَّأصيل)؛ ويُنظَر: حمد، علاء، (نهاية آذار/ ٢٠٢٠م)، **قبَّعة اللَّامحدود؛ بنية قصيدة النَّثر.. قراءة في المنجز**، (كتاب رقميّ)، جميع الحقوق محفوظة للمُؤلِّف، ص٩ – ١١، (– بنية قصيدة النَّثر)؛ ويُنظَر: الحارثيّ، حمدان محسن عواض، (أكتوبر/ ٢٠٢٠م)، **الإيقاع الدَّاخليّ بوصفه ضرورة جماليَّة؛ دراسة تحليليَّة لقصيدة النَّثر السُّعوديَّة**، مجلَّة كلِّيَّة اللُّغة العربيَّة، جامعة الأزهر، إيتاي البارود، محافظة البحيرة، مصر، (مج: ٣٣)، (ع: ٧)، ص٨٢٢٩ – ٨٢٨٧؛ ويُنظَر: بوراس، عبد الخالق، (أكتوبر/ ٢٠٢٠م)، **الصُّورة الشِّعريَّة في قصيدة النَّثر الجزائريَّة من التَّشكيل إلى الدَّلالة الفنِّيَّة؛ مقاربة في قصائد عبد الحميد شكيل**، مجلَّة الآداب، قسم الآداب واللُّغة العربيَّة، كلِّيَّة الآداب واللُّغات، جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة (١)، قسنطينة، الجزائر، (مج: ٢٠)، (ع: ١)، ص١٧٤ – ١٩٤؛ ويُنظَر: العبوديّ، مها عبَّاس محمَّد، وحماديّ، إسماعيل خلباص، (تشرين الثَّاني/ ٢٠٢٠م)، **الإيقاع الدَّاخليّ في التَّشكيل الشِّعريّ لقصيدة النَّثر**، مجلَّة كلِّيَّة التَّربية، جامعة واسط، الكوت، محافظة واسط، العراق، (ع: ٤١)، (ج: ٣)، ص٦٧ – ٨٤؛ ويُنظَر: الموسويّ، **التِّقْنيَّات السَّرديَّة في القصيدة العربيَّة؛ مقالات نقديَّة**

=

ونتجت إشكاليَّة التَّلَقِّي عن الالتباسات السَّابقة؛ حيث إنَّ "القصيدة الجديدة" "اصطدمت بحواجزَ تتمثَّل في التَّلَقِّي بما فيه دائرة النَّقد وحاجز الذَّات أمام

=

أسلوبيَّة، ص٤٦ – ٥٤، (– مدخل مفاهيميّ/ – مفهوم قصيدة النَّثر؛ كتابات صدَّام غازي نموذجًا)؛ ص٧٦، ٧٧، (– تِقْنيَّات القصيدة السَّرديَّة/ – قصيدة النَّثر السَّرديَّة؛ الفكرة والنَّموذج)؛ ص٧٨ – ٨٥، (– تِقْنيَّات قصيدة النَّثر؛ قصيدة "رحلة جنوب الذَّاكرة"، للشَّاعر عزيز السُّودانيّ نموذجًا)؛ ص١٨١ – ١٩١، (– عادل قاسم وقصيدة النَّثر السَّرديَّة)؛ ص٢١٥ – ٢١٩، (– الواقعيَّة الجديدة في قصيدة نثر ما بعد الحداثة؛ قصيدة "حرب" للشَّاعر فريد غانم نموذجًا)؛ ص٢٢٢ – ٢٣٤، (– قصيدة النَّثر المعاصرة وأساليبها؛ كتابات كريم عبد الله نموذجًا/ – فصل: السَّرديَّة التَّعبيريَّة عند كريم عبد الله)؛ ويُنظَر: شرفيّ، **قصيدة النَّثر بين المفاهيم النَّظريَّة والأبعاد الدَّلاليَّة**، ص٧١، ٧٢، (٣ – خصائص قصيدة النَّثر)؛ ص٧٢ – ٧٤، (٤ – مُقَوِّمات بناء قصيدة النَّثر/ ٤. ١. اللُّغة الشِّعريَّة/ ٤. ٢. الموسيقا الشِّعريَّة)؛ ص٧٤ – ٧٦، (٥ – أمثلة عن عناصر الإيقاع الدَّاخليّ)؛ ويُنظَر: هاشميّ، محمَّد بلحبيب، ومليانيّ، محمَّد، (نوفمبر/ ٢٠٢١م)، **القصديَّة في قصيدة النَّثر؛ (قصيدة مجيء النِّقاب أنموذجًا)**، مجلَّة التَّعليميَّة، مخبر تجديد البحث في تعليميَّة اللُّغة العربيَّة في المنظومة التَّربويَّة الجزائريَّة، كلِّيَّة الآداب واللُّغات والفنون، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعبَّاس، الجزائر، (مج: ١١)، (ع: ٢)، ص٣٧٢ – ٣٨٣؛ ويُنظَر: يحيى، عبير خالد، (٢٠٢١م)، **قصيدة النَّثر العربيَّة المعاصرة بمنظورٍ ذرائعيٍّ**، (ط١)، القاهرة: دار الحكمة للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، ١١ – ٢٧، (– الباب الأوَّل: المُقَدِّمة النَّظريَّة؛ أصول قصيدة النَّثر العربيَّة وأغراضها المعاصرة)؛ ويُنظَر: أخو ارشيدة، عبد السَّلام عبد الكريم، والخرشة، أحمد غالب، (يونيو/ ٢٠٢٢م)، **جماليَّات التَّشكيل الإيقاعيّ في قصيدة النَّثر عند أمجد ناصر**، مجلَّة اللُّغة العربيَّة وآدابها، مؤسَّسة المجلَّة العربيَّة للعلوم ونشر الأبحاث، المركز القوميّ للبحوث، غزَّة، فلسطين، (مج: ١)، (ع: ٣)، ص٢١ – ٤٨؛ ويُنظَر: هاشميّ، محمَّد بلحبيب، ومليانيّ، محمَّد، (سبتمبر/ ٢٠٢٢م)، **نصّ قصيدة النَّثر والأوزان الشِّعريَّة بين صرامة العروض الخليليّ وحلوليَّة الحداثة**، مجلَّة فصل الخطاب، مخبر الخطاب الحجاجيّ، جامعة ابن خلدون، تيارت، الجزائر، (مج: ١١)، (ع: ٣)، ص٥٧ – ٧٢.

نخبويَّة الشِّعر؛ ما أسفر عن اتِّساع الهوَّة بين الشَّاعر ومجتمعه، الشَّاعر الَّذي أصبح يعيش غربةً مضاعفةً تستأثر بكتاباته الشِّعريَّة"[١]؛ وذلك "بسبب غياب النَّقد القادر على خلق ألفةٍ صحيحةٍ بين نصوصها ومعايير القراءة النَّقديَّة، خاصَّةً مع هيمنة القراءة التَّقليديَّة الَّتي لم تتوافق مع قوانينها الإيقاعيَّة واللُّغويَّة والتَّصويريَّة، بل والرُّؤيويَّة المرتبطة بالحداثة، وطروحاتها الصَّادمة"[٢].

ورأى البعض أنَّه من اللَّازم على دعاة "القصيدة الجديدة" "ألَّا ينظروا إلى حضورها في المشهد الشِّعريّ بوصفها خروجًا على النَّسق الشِّعريّ فحسب؛ بل هي خروجٌ على منظومةٍ ثقافيَّةٍ واسعةٍ، تتجاوز كثيرًا قضيَّة الوزن والقافية؛ لتُؤلِّف ظاهرةً ثقافيَّةً جديرةً بالاهتمام؛ ومن هنا نجد أنَّ الخطاب النَّقديَّ حولها لم ينجح في مغادرة الجانب التَّنظيريّ[٣]، وبقي يدور في حدود المصطلح، والمشروعيَّة، وإيقاعيَّة هذه القصيدة[١]، ولم ينظر إليها بوصفها فعلًا ثقافيًّا"[٢]، [٣].

---

(١) طلبيّ، **حجاب التَّلقِّي في قصيدة النَّثر العربيَّة**، تاريخ الاسترداد: (٢٦/ ٦/ ٢٠٢٢م).

(٢) **نفسه**، تاريخ الاسترداد: (٢٦/ ٦/ ٢٠٢٢م).

(٣) **للتَّمعُّن في الخطاب النَّقديّ حول "التَّشكيل النَّثريّ"**؛ يُنظَر: فاضل، (١٩٨٤م)، **قضايا الشِّعر الحديث**، (ط١)، القاهرة، وبيروت: دار الشُّروق، ص١٣ – ١٥٨، (– القسم الأوَّل: كتابات حول الشِّعر والحداثة)؛ **ولمعرفة عوامل نشأة "التَّشكيل النَّثريّ"، ونظريَّته، ومواقف النُّقَّاد منه**؛ يُنظَر: الجباليّ، حمدي، (١٩٩٨م)، **قصيدة النَّثر**، مجلَّة جامعة النَّجاح للأبحاث، (العلوم الإنسانيَّة)، نابلس، فلسطين، (ع: ١٢)، ص٧٣ – ٨٨؛ ويُنظَر: بوفلاقة، محمَّد سيف الإسلام، **قصيدة النَّثر في ميزان النَّقد**، الموقع الإلكترونيّ لصحيفة "رأي اليوم"، لندن، (https://www.raialyoum.com/)، تاريخ النَّشر: (٢٠/ ١٢/ ٢٠١٧م)، تاريخ الاسترداد: (١٠/ ٦/ ٢٠٢٢م)؛ **وفي الدِّراسة النَّقديَّة التَّحليليَّة، لأنماط "تشكيل النَّثر"، وبنائه، ولغته، وأطروحاته**؛ يُنظَر: محبك، أحمد زياد، (٢٠٠٧م)، **قصيدة النَّثر؛ دراسة**، (د. ط)، دمشق: اتِّحاد الكُتَّاب العرب، ص١٥ – ٣٢، (– الفصل الأوَّل: الومضة وقصيدة النَّثر القصيرة والطَّويلة)؛ ص٣٣ – ٥٢، (– الفصل الثَّاني: بناء قصيدة النَّثر)؛ ص٥٣ – ٧٠، (– الفصل الثَّالث: اللُّغة في قصيدة النَّثر)؛ ص٧١ – ١٠٦، (– =

=

الفصل الرَّابع: الرُّؤى الجديدة في قصيدة النَّثر).

(١) **لمعاينة إشكاليَّات "التَّشكيل النَّثريّ"؛ في مناحي: المصطلح، والتَّجنيس، واللُّغة، والوزن، والإيقاع، والشِّعريَّة؛** يُنظَر: الصَّائغ، عبد الإله، (١٩٩٩م)، **دلالة المكان في قصيدة النَّثر؛ "بياض اليقين" لأمين إسبر أنموذجًا، (ط١)**، دمشق: الأهالي للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، ص٧ – ١٤، (– إشكاليَّة الجنس، إشكاليَّة الشِّعريَّة)؛ ويُنظَر: شريق، عبد الله، (يونيو/ ٢٠٠٣م)، **في شعريَّة قصيدة النَّثر، (ط١)**، الرِّباط: اتِّحاد كُتَّاب المغرب، بدعمٍ من المكتب الإعلاميّ الكويتيّ، ص١٣ – ١٨، (– إشكاليَّات قصيدة النَّثر/ ١ – إشكاليَّة المصطلح/ ٢ – إشكاليَّة الانتماء الأجناسيّ/ ٣ – إشكاليَّة الوزن والإيقاع)؛ ويُنظَر: دهنون، **قصيدة النَّثر من خلال مجلَّة "شعر"؛ الأسس والجماليَّات**، ص٢ – ١٤، (– تمهيد: تعريف قصيدة النَّثر/ ١ – لغةً/ ٢ – اصطلاحًا)؛ ويُنظَر: ملوك، **بنية قصيدة النَّثر وإبدالاتها الفنِّيَّة**، ص١٤ – ٩٤، (– الفصل الأوَّل: قصيدة النَّثر؛ إشكاليَّة المصطلح والتَّصنيف)؛ ويُنظَر: التَّميميّ، **إشكاليَّة التَّسمية ودلالتها في الشِّعر العربيّ الحديث**، ص٣٦، ٣٧، (– المبحث الثَّاني: حضور الشَّكل الشِّعريّ وثباته/ – قصيدة النَّثر)؛ ويُنظَر: سعدون، عليّ، (٢٠١٠م)، **جدل النَّصّ التِّسعينيّ؛ دراسة نظريَّة وتطبيقيَّة في تجربة الجيل التِّسعينيّ في الشِّعر العراقيّ ونصوص التِّسعينيَّات، (ط١)**، ميسان، العراق: اتِّحاد الأدباء والكُتَّاب العراقيِّين، ص١٩ – ٢٤، (– الفصل الأوَّل: جدليَّة الولادة في جيل التِّسعينيَّات/ – المبحث الأوَّل: التباسات التَّاريخ)؛ ويُنظَر: محمَّد، **الموقف النَّقديّ العربيّ من قصيدة النَّثر**، ص٢٩ – ٨٠، (– الفصل الأوَّل: إشكاليَّة قصيدة النَّثر)؛ ويُنظَر: السِّيسيّ، **ما بعد قصيدة النَّثر؛ نحو خطاب جديد للشِّعريَّة العربيَّة**، ص ١٩ – ٧٤، (– الفصل الأوَّل: مرجعيَّات شعريَّة قصيدة النَّثر، إشكاليَّات النَّوع الأدبيّ نظريًّا وتاريخيًّا)؛ ويُنظَر: بركات، جمال الدِّين، (٢٠١٦/ ٢٠١٧م)، **قصيدة النَّثر وإشكاليَّة التَّجنيس**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: ضيف عبد المالك، المسيلة، الجزائر: جامعة محمَّد بوضياف، ص٥٠ – ٩٠، (– الفصل الثَّاني: قصيدة النَّثر وإشكاليَّاتها/ ١ – إشكاليَّة المصطلح. ٢ – إشكاليَّة الوزن والإيقاع. ٣ – إشكاليَّة النَّوع. ٤ – إشكاليَّة التَّجنيس)؛ ويُنظَر: بوفلاقة، **قصيدة النَّثر في ميزان النَّقد**، تاريخ الاسترداد: (١٠/ ٦/ ٢٠٢٢م)؛ ويُنظَر: مرَّاكشيّ، **بنية الخطاب الشِّعريّ من منظور النَّقد العربيّ**

=

=

المعاصر، ص٤١ – ٦٠، (– الفصل التَّمهيديّ: ماهيَّة الحداثة/ ٤ – إشكاليَّات ظهور قصيدة النَّثر عند العرب/ أ – إشكاليَّة المصطلح. ب – إشكاليَّة التَّسمية. ج – إشكاليَّة الإيقاع. د – إشكاليَّة خصائص قصيدة النَّثر وآراء النُّقَّاد والأدباء حولها)؛ ويُنظَر: عليّ، إسراء حليم، (٢٠١٩م)، **إشكاليَّة مصطلح قصيدة النَّثر عند النُّقَّاد العرب المعاصرين**، مجلَّة القادسيَّة في الآداب والعلوم التَّربويَّة، كلِّيَّة التَّربية، جامعة القادسيَّة، الدِّيوانيَّة، العراق، (مج: ١٩)، (ع: ١)، ص١٥٥ – ١٧٠؛ ويُنظَر: تمبر، وبولخراص، **مُحَدِّدات الإيقاع في قصيدة النَّثر**، ص١٨ – ٢١، (٢ – قصيدة النَّثر عند العرب/ ٢. ٤. إشكاليَّة المصطلح)؛ ويُنظَر: سعداويّ، محمَّد الأخضر، وجلوليّ، العيد، (٢٠٢٠م)، **الأشكال الفنِّيَّة الجديدة في الشِّعر الجزائريّ المعاصر؛ قصيدة النَّثر وقصيدة الومضة أنموذجًا**، مجلَّة إشكالات في اللُّغة والأدب، معهد الآداب واللُّغات، جامعة تامنغست، تامنغست، الجزائر، (مج: ٩)، (ع: ٥)، ص٥٠٦، ٥٠٧، (١ – قصيدة النَّثر)؛ ويُنظَر: شعبان، **إشكاليَّة قصيدة النَّثر بين تحدِّيات الرَّفض والتَّأصيل الإبداعيّ**، ص٤٠٠ – ٤٠٧، (– أوَّلًا: قصيدة النَّثر من المعطيات اللُّغويَّة إلى المغايرة والتَّجنيس)؛ ويُنظَر: هاشميّ، محمَّد بلحبيب، ومليانيّ، محمَّد، (٢٠٢١م)، **قصيدة النَّثر بين وثوقيَّة اللُّغة وآفاق الإبداع**، مجلَّة دراسات معاصرة، مخبر الدِّراسات النَّقديَّة والأدبيَّة المعاصرة، جامعة تيسمسيلت، تيسمسيلت، الجزائر، (مج: ٥)، (ع: ٢)، ص٥٥٨ – ٥٧٠؛ **وحول مغالطات "تشكيل النَّثر"**؛ يُنظَر: الضّبع، محمود إبراهيم، (سبتمبر/ ٢٠٠٣م)، **قصيدة النَّثر وتحوُّلات الشِّعريَّة العربيَّة**، (ط١)، القاهرة: الهيئة العامَّة لقصور الثَّقافة، ومدينة السَّادس من أكتوبر: الشَّركة الدَّوليَّة للطِّباعة، ص٢٨١ – ٣٤٠، (– الفصل الرَّابع: قصيدة النَّثر وتحوُّلات الشِّعريَّة العربيَّة).

(١) الخالديّ، جاسم حسين سلطان، (تمُّوز/ ٢٠١٣م)، **قصيدة النَّثر والمأزق الثَّقافيّ**، مجلَّة دراسات تربويَّة، مركز البحوث والدِّراسات التَّربويَّة، وزارة التَّربية، بغداد، العراق، (ع: ٢٣)، ص٢٦٥.

(٢) **لتبيُّن موقف النَّقد العربيّ والغربيّ، من "التَّشكيل النَّثريّ"، بين الرَّفض والقبول**؛ يُنظَر: النَّقَّاش، رجاء، (د. ت)، **أدباء ومواقف**، (د. ط)، صيدا، وبيروت: منشورات المكتبة العصريَّة، ص٢٤١ – ٢٤٣، (٢٤ – أزمة في نقد الشِّعر)؛ ويُنظَر: عتيق، **معجم**

=

- المطلب الخامس: بيانٌ تمهيديٌّ في المرجعيَّات.

لا تخفى المشارب المرجعيَّة المختلفة للتَّجربة الجديدة؛ إذ استندت، من النَّاحية الغائيَّة، إلى القوام الأساسيّ، لمسار "الشِّعر الحُرّ" المذكور سابقًا؛ والماثل

=

مصطلحات العروض والقافية؛ دراسة دلاليَّة إيقاعيَّة، ص٢٤٦ – ٢٥٠، (- القاف/ ٦ – قصيدة النَّثر)؛ ويُنظَر: محمَّد، **الموقف النَّقديّ العربيّ من قصيدة النَّثر**، ص٨١ – ١٢٦، (- الفصل الثَّاني: قصيدة النَّثر بين الرَّفض والقبول)؛ ويُنظَر: صخارة، **قصيدة النَّثر؛ بنيتها وإبدالاتها الفنِّيَّة؛ أنسي الحاجّ أنموذجًا**، ص٢١ – ٢٦، (- الفصل الأوَّل: نشأة ومفهوم قصيدة النَّثر عند الغرب وعند العرب/ – المبحث الرَّابع: مصطلح قصيدة النَّثر بين القبول والرَّفض)؛ ويُنظَر: هاشميّ، **نحويَّة الاتِّساق لقصيدة النَّثر؛ شعر محمود درويش أنموذجًا**، ص٧٤ – ٧٦، (- الفصل الثَّاني: اتِّساق الخطاب الشِّعريّ بين الوثوقيَّة والإرسال/ ٢ – قصيدة النَّثر)؛ ص٧٦ – ٨٢، (٣ – قصيدة النَّثر وجدليَّة النَّسق الشِّعريّ أو النَّثريّ/ ٣. ١. الفريق الَّذي لا يرى أنَّ قصيدة النَّثر تُعبِّر عن الشِّعر/ ٣. ٢. الفريق الَّذي يرى في قصيدة النَّثر الوجه المعاصر للشِّعر)؛ ويُنظَر: مرَّاكشيّ، **بنية الخطاب الشِّعريّ من منظور النَّقد العربيّ المعاصر**، ص٥٣ – ٦٠، (- الفصل التَّمهيديّ: ماهيَّة الحداثة/ ٤ – إشكاليَّات ظهور قصيدة النَّثر عند العرب/ د – إشكاليَّة خصائص قصيدة النَّثر وآراء النُّقَّاد والأدباء حولها/ – قبول قصيدة النَّثر/ – رفض قصيدة النَّثر)؛ ويُنظَر: شعبان، **إشكاليَّة قصيدة النَّثر بين تحدِّيات الرَّفض والتَّأصيل الإبداعيّ**، ص٤٠٧، ٤٠٨، (- ثانيًا: قصيدة النَّثر بين الظُّهور والرَّفض)؛ ص٤٠٨ – ٤١٠، (- ثالثًا: مواقف الرَّفض والتَّجريد)؛ ويُنظَر: بنانيّ، **قصيدة النَّثر في ميزان التَّحوُّلات النَّقديَّة العربيَّة**، ص٣٧٥، ٣٧٦، (٢ – قصيدة النَّثر بين الأصالة والمعاصرة)؛ ص٣٧٦ – ٣٨٠، (٣ – قصيدة النَّثر بين الرَّفض والقبول/ ٣. ١. الرَّفض/ ٣. ٢. القبول)؛ ويُنظَر: شرفيّ، **قصيدة النَّثر بين المفاهيم النَّظريَّة والأبعاد الدَّلاليَّة**، ص٧٦ – ٧٨، (٦ – موقف النُّقَّاد من قصيدة النَّثر)؛ **ولاستيضاح موقف محمود درويش من "تشكيل النَّثر"**؛ يُنظَر: ناصر، أمجد، (أبريل/ ٢٠٠٩م)، **محمود درويش وقصيدة النَّثر**، مجلَّة الكرمل، رام الله، فلسطين، (ع: ٩٠)، ص١١١ – ١١٧، (- أقواس ٣).

في الانعتاق من البناء التَّقليديّ للقصيدة العربيَّة، واتَّكأت، في المستوى الأسلوبيّ، على النَّثر المُتَضمِّن سمات الشِّعر؛ من قبيل: "النَّثر الفنِّيّ"، و"النَّثر المُركَّز"، و"النَّثر الشِّعريّ"، و"الشِّعر المنثور"، مع عدم إغفال تأثُّرها، ضمن المنحى المنهجيّ الأوَّليّ، بالمحاولات الغربيَّة.

أمَّا "النَّثر الفنِّيُّ": فهو "النَّثر الَّذي يقرب من الشِّعر؛ لوفرة الصُّور، والتَّشابيه، وشيوع الإيقاع في تركيبه"(١)، وأمَّا "النَّثر المُركَّز"؛ فظهر من خلال "حركةٍ أدبيَّةٍ ظهرت في العراق، رفضت الشِّعر العربيَّ القديم، ودعت إلى التَّحرُّر من قيود الوزن والقافية الَّتي اعتمدها دعاة "الشِّعر الحُرِّ". و"النَّثر المُركَّز" لونٌ يشبه "قصيدة النَّثر"... وأحدث منها. أوَّل مَن كتبه حسين مروان في العراق، ثمَّ نزار قبَّانيّ في سوريَّة. ومع أنَّ هذا النَّثر يحمل، بين جمله، طاقاتٍ شعريَّةً جبَّارةً إلَّا أنَّه نثرٌ ذو إحساسٍ وعواطفَ ليس غير"(٢).

وتبدَّى "النَّثر الشِّعريُّ" في "ذلك النَّثر الَّذي يتميَّز ببراعة السَّبك، ويستخدم المُحسِّنات اللَّفظيَّة والمجازات والأوزان الإيقاعيَّة الشَّائعة في الشِّعر عادةً. وفي النَّثر العربيّ نجد مثل هذه الشَّاعريَّة في مقامات البديع الهمذانيّ (ت٣٩٨هـ)... وقد لعب السَّجع دورًا هامًّا في إضفاء الشَّاعريَّة على النَّثر الفنِّيّ العربيّ، على نحو ما نرى في المثال السَّابق"(٣).

وجرى مفهوم "الشِّعر المنثور" على أنَّه: "نثرٌ شعريٌّ... يتناول موضوعات الشِّعر، ويعتمد الانفعالات الشُّعوريَّة والصُّور البيانيَّة المعهودة في القصائد

---

(١) عبد النُّور، جَبُّور، (كانون الثَّاني، يناير/ ١٩٨٤م)، **المعجم الأدبيّ**، (ط٢)، بيروت: دار العلم للملايين، ١: ٢٧٧، (– ن/ – نثر).

(٢) التّونجيّ، **المعجم المُفَصَّل في الأدب**، ٢: ٨٥٠، (– حرف النُّون/ – النَّثر المُركَّز).

(٣) وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، (١٩٨٤م)، **معجم المصطلحات العربيَّة في اللُّغة والأدب**، (ط٢)، بيروت: مكتبة لبنان، ص٤٠٢، (– باب النُّون/ – النَّثر الشِّعريّ، [Poetic Prose]).

الأصوليَّة، كما يعتمد لونًا من الإيقاعات القائمة على توازن الفقرات والفواصل، مُتَحرّرًا كُلِّيًّا من الأوزان الخليليَّة، ومن نظام التَّقفية، وإنْ يكن ناظموه يلجأون إلى بعض السَّجع أحيانًا"[١].

وكان "الشِّعر المنثور" "مُتَأثِّرًا بالشُّعراء الغربيّين المعاصرين... وشبَّهته المعارضة بسجع الكُهَّان الَّذي عُرف في الجاهليَّة. ومِن أوائل مَن كتب فيه أمين الرَّيحانيّ وجبران. وقد ادَّعى مُؤيّدوه أنَّ الوزن يقتل الفكرة، والقافية تجعل الشَّاعر يضطرُّ لها ليبحث ويحشو الألفاظ حشوًا لا طائل له... وهو الَّذي يُدعى بـ"الشِّعر الحُرّ""[٢].

وميَّز أنيس المقدسيُّ بين "النَّثر الشِّعريّ" و"الشِّعر المنثور"؛ "فالأوَّل أسلوبٌ من أساليب النَّثر تغلب فيه الرُّوح الشِّعريَّة؛ من: قُوَّةٍ في العاطفة، وبُعْدٍ في الخيال، وإيقاعٍ في التَّركيب، وتوفُّرٍ على المجاز. وقد عُرف بذلك كثيرون وفي مُقدِّمتهم جبران خليل جبران؛ حتَّى صاروا يقولون الطَّريقة الجبرانيَّة"[٣].

أمَّا الثَّاني فهو "غير هذا النَّثر الخياليّ. وإنَّما هو محاولةٌ جديدةٌ قام بها البعض؛ محاكاةً للشِّعر الإفرنجيّ. وممَّن فتحوا هذا الباب أمين الرَّيحانيّ؛ فإنَّ له في الجزء الثَّاني من ريحانيَّاته عشر قطعٍ، وفي الجزء الرَّابع ثلاث عشرة قطعةً،

(١) يعقوب، وعاصي، **المعجم المُفصَّل في اللُّغة والأدب**، ٢: ٧٤٩، (– باب الشِّين/ – الشِّعر المنثور).

(٢) التّونجيّ، **المعجم المُفَصَّل في الأدب**، ٢: ٥٦٥، (– حرف الشِّين/ – الشِّعر المنثور).

(٣) الخوريّ المقدسيّ، أنيس، (١٩٥٢م)، **الاتِّجاهات الأدبيَّة في العالم العربيّ الحديث؛ دراسات تحليليَّة للعوامل الفعَّالة في النَّهضة العربيَّة الحديثة ولظواهرها الأدبيَّة الرَّئيسيَّة**، (ط١)، بيروت: جامعة بيروت الأمريكيَّة، منشورات كلِّيَّة العلوم والآداب، ٢: ١٩٧، (– الاتِّجاه الفنِّيّ/ – أثر الغرب في أدبنا العربيّ/ – تجديد الأسلوب الشِّعريّ/ – حُرِّيَّة الإخراج في النَّظم/ – الشِّعر المنثور والنَّثر الشِّعريّ).

تلمس في جميعها هذه النَّزعة إلى النَّظم الحُرِّ من قيود الأبحر العروضيَّة المعروفة"[١].

وأشار عزُّ الدِّين المناصرة إلى المرجعيَّات الأسلوبيَّة والبنائيَّة، في إطار المسائل المحسومة بشأن "القصيدة الهجينة"، ذاكرًا أنَّ مرجعيَّة هذه القصيدة، الَّتي وُلدت عام (١٩٥٤م)، وفق تقديره؛ تتمثَّل في "النَّثر الفنِّيّ"، كما عند جبران خليل جبران، ومي زيادة، و"الشِّعر المنثور"، كما عند أمين الرَّيحانيّ[٢].

واستجلى جهاد فاضل التَّأثُّر بالمرجعيَّات الغربيَّة، في سياق الإيضاح المُعَمَّق بالأمثلة؛ حيث انبرى لتوصيف التَّنظير الممنهج على نمط "القصيدة الغربيَّة"، بقوله: "جرى تنظيرٌ واسعٌ خلال الرِّحلة الثَّانية، لا للانفتاح على القصيدة الغربيَّة، بل للكتابة مثلها؛ فهذا لويس عوض في مُقَدِّمة "بلوتو لاند" يقول إنَّ العرب لم يعرفوا هذا النَّوع من القصائد والأشعار الأوروبِّيَّة الَّتي علينا أن نكتب مثلها؛ لنكون حديثين ومعاصرين. ويدعو لويس عوض، صراحةً، إلى اعتبار القصيدة الأوروبِّيَّة هي النَّموذج والمقياس. أمَّا تنظيرات أدونيس، سواء في "صدمة الحداثة" (الجزء الثَّالث من الثَّابت والمُتَحوِّل) أو في سواه؛ فهي تدعو، صراحةً، أيضًا، إلى بناء الحداثة الشِّعريَّة العربيَّة في أفق الغرب وبموادِّه الشِّعريَّة. وهناك تنظيراتٌ كثيرةٌ لشعراء آخرين كأنسي الحاجّ تعتمد تنظيرات الأوروبِّيِّين لـ"قصيدة النَّثر"؛ على أساس أنَّها شكل الحداثة الشِّعريَّة في زماننا هذا. ومن هذه التَّنظيرات كتاب (سوزان برنارد) المشهور، وعنوانه "قصيدة النَّثر من بودلير إلى أيَّامنا هذه""[٣].

---

(١) الخوريّ المقدسيّ، **الاتِّجاهات الأدبيَّة في العالم العربيّ الحديث؛ دراسات تحليليَّة للعوامل الفعَّالة في النَّهضة العربيَّة الحديثة ولظواهرها الأدبيَّة الرَّئيسيَّة**، ٢: ١٩٨.

(٢) المناصرة، **قصيدة النَّثر... (كما هي): نصٌّ تهجينيٌّ شعريٌّ.. مفتوحٌ عابرٌ للأنواع.. ومستقلٌّ**، تاريخ الاسترداد: (٧/ ١١/ ٢٠٢١م)، (بتصرُّفٍ).

(٣) فاضل، **أدباء عرب معاصرون**، ص٢٤٥، (– الشِّعر والحداثة/ – هجرة الشِّعر).

واستدعى التَّوصيف السَّابق إدانة انقطاع الصِّلة المرجعيَّة الوثيقة مع التُّراث العربيّ؛ حيث قال: "إنَّ المسألة الجوهريَّة الَّتي ينبغي أن ينصبَّ عليها البحث هي مسألة التُّراث وكون عمليَّة القطع معه مستحيلةً ومعاديةً للحداثة قبل سواها. أوَّلًا: التُّراث عبارةٌ عن كنزٍ للشَّاعر بالذَّات؛ إذ لا يمكن لقصيدة هذا الشَّاعر أن يكون لها شأنٌ لا في الحاضر ولا في المستقبل؛ إنْ تجاهل هذا التُّراث أو اقترب أكثر من اللَّازم من تراث الآخرين. ثمَّ لماذا يقطع هذا الحداثويُّ العربيُّ الَّذي ملأ الدُّنيا حديثًا عن الحداثة علاقته مع تراثه، في حين يطلب جميع حداثويي العالَم تمتين العلاقة مع تراثهم ومع كُلِّ تراثٍ آخرَ؟"(١).

وأدلت بتول جنديَّة برأيها في قضيَّة التَّأصيل، عبر قولها: "مشكلة تأصيل "قصيدة النَّثر" تعاني من العقد نفسها الَّتي عانتها، وتعانيها، المذاهب الأدبيَّة المستعارة من أجل تأصيلها؛ فـ"قصيدة النَّثر" ظهرت لدينا اقتفاءً لأثر التَّجريب الغربيّ، لا نتيجة للتَّجريب الشِّعريّ العربيّ أوَّلًا، ثمَّ إنَّ النُّصوص النَّثريَّة التُّراثيَّة؛ الصُّوفيَّة الإشراقيَّة غالبًا، الَّتي اتَّسمت بالكثافة والوهج والطَّاقة التَّعبيريَّة العالية، لا تتطابق مع مفهوم "قصيدة النَّثر المعاصرة" الَّتي أنتجها "شعراؤنا!"؛ فهي لم تكن هذيانًا سرياليًّا مجَّانيًّا، ولكنَّها لغةٌ رمزيَّةٌ حُمِّلت من المعاني الغيبيَّة المطلقة ما لا تقدر اللُّغة المباشرة على تحمُّله ثانيًا، وثالثًا استعارت "قصيدة النَّثر العربيَّة" المفهوم من الغرب، وأعتمت بعض جوانبه لغايةٍ غير شريفةٍ في رأينا؛ لأنَّها إنَّما قصدت من خلاله إكمال مشوار التَّهديم، وسرطنة الشِّعر العربيّ، وبلبلة الذَّوق الجماليّ"(٢).

---

(١) فاضل، **أدباء عرب معاصرون**، ص١٨٠، (– الحداثة الملتبسة/ – أدونيس والقطيعة مع التُّراث).

(٢) جنديَّة، **أصول الوعي الوظيفيّ ومستويات تحقُّقه في الشِّعر العربيّ الحديث؛ بحث في الأصالة والحداثة بأدوات المنهج الحضاريّ**، ص١٠٢.

وقصارى القول، في شأن تأصيل المرجعيَّات، "إنَّ سؤال الأصول التُّراثيَّة لـ"قصيدة النَّثر" قد يبدو سؤالًا جزئيًّا أكثر منه شموليًّا، والأجدى لنا أن نثيره في ضوء منطلقاته الأوَّليَّة وهي الجذور الغربيَّة؛ لأنَّ "قصيدة النَّثر" بوصفها نوعًا أدبيًّا مستقلًّا وظاهرةً فنِّيَّةً جديدةً؛ إنَّما طوَّرها الذَّوق والتَّلقِّي الغربيَّان قبل أن تؤول إلينا"(١)، (٢).

– المطلب السَّادس: بيانٌ تمهيديٌّ في المراجعات.

تستلزم المراجعة النَّقديَّة تقديم خلاصة الاستقراء في منجز جبرا؛ لمقاربة مدى استجابة الشِّعر لمنطلقات التَّنظير، ضمن مستويي: التَّحقُّق، والتَّطوُّر؛ فبمعاينة مجموعاته الشِّعريَّة: "**تمُّوز في المدينة**"، (١٩٥٩م)، و"**المدار المغلق**"، (١٩٦٤م)، و"**لوعة الشَّمس**"، (١٩٧٩م)؛ يتَّضح لنا "أنَّ "**المدار المغلق**" أكثر نضجًا واستجابةً لمنطلقات جبرا النَّظريَّة في نقد الشِّعر، على الرَّغم من أنَّ التَّباين الحاصل بين المجموعات الثَّلاث – على هذا الصَّعيد – جاء نسبيًّا؛ إذ بقيت تجربته الشِّعريَّة في كلِّ ما كتب من شعرٍ متجانسةً تجانسًا كبيرًا وكأنَّها قصيدةٌ

(١) النَّاصر، **قصيدة النَّثر العربيَّة؛ التَّغاير والاختلاف**، ص٤٤.

(٢) **لاستجلاء مرجعيَّات "التَّشكيل النَّثريّ"، بروافده الغربيَّة، وجذوره العربيَّة**؛ يُنظَر: بوهرور، **الخطاب الشِّعريّ والموقف النَّقديّ في كتابات الشُّعراء العرب المعاصرين؛ أدونيس ونزار قبَّانيّ نموذجًا**، ص٩٧ – ١٧٨، (– الباب الأوَّل: الشِّعر العربيّ المعاصر بين التَّشكيل والرُّؤيا/ – الفصل الثَّاني: قصيدة النَّثر)؛ ويُنظَر: الحسَّانيّ، **قصيدة النَّثر العربيَّة؛ النَّشأة والمرجعيَّات اللُّغويَّة**، ص٢٣٢ – ٢٣٩، (– المبحث الثَّاني: المرجعيَّات اللُّغويَّة)؛ ويُنظَر: خناري، وجغتايي، **قصيدة النَّثر عند محمَّد الماغوط وأحمد شاملو**، ص٨٢، (– جذور قصيدة النَّثر في الأدبين العربيّ والفارسيّ)؛ ويُنظَر: السِّيسيّ، **ما بعد قصيدة النَّثر؛ نحو خطاب جديد للشِّعريَّة العربيَّة**، ص١٩ – ٧٤، (– الفصل الأوَّل: مرجعيَّات شعريَّة قصيدة النَّثر، إشكاليَّات النَّوع الأدبيّ نظريًّا وتاريخيًّا)؛ ويُنظَر: طلبيّ، **حجاب التَّلقِّي في قصيدة النَّثر العربيَّة**، تاريخ الاسترداد: (٢٦/ ٦/ ٢٠٢٢م).

واحـدةٌ؛ فهـو يعتمـد الآليَّـات نفسـها والأفـق نفسـه فـي رسـم السِّياسـة اللُّغويَّـة والتَّصويريَّة لمجمل قصائده"[١].

وإجمالًا؛ فقد تضمَّنت قصائده "مزيجًا فريدًا من ثيماتٍ أثيرةٍ لدى شعراء مجلَّـة "شـعر"؛ كالأسطورة، والرَّمز، والفناء، والبعث، وتجلّيات المدينـة الحديثـة، ومـن ثيمـات شـعراء المقاومـة؛ كـالحنين إلـى البيـت، والمدينـة الأمّ، والأرض المفقودة، والزَّيتون؛ وهذا مزيجٌ نـادرٌ فـي تلك الفترة داخل مشروعٍ شعريٍّ واحدٍ مشغولٍ بالحداثة من جانبٍ، وبمعاني المقاومة من جانبٍ آخرَ. والحديث، هنا، يدور عن ديوانه الأوَّل "**تمُّوز فـي المدينـة**"، الَّذي نشره عام (١٩٥٩م)، لكنَّ الأمر ينطبق، أيضًا، على مجموعاته الشِّعريَّة المتتالية: "**المدار المغلق**"، عام (١٩٦٤م)، و"**لوعة الشَّمس**"، عام (١٩٧٩م)، ومجموعته الأخيرة "**سبع قصائد**"، (١٩٨٩م)"[٢].

وقد يظنُّ البعض "أنَّ جبرا ليس لـه سوى أربعـة دواوين؛ هـي تلك الَّتـي ضمَّتها "**المجموعة الشِّعريَّة الكاملة**"، الَّتي صدرت عن دار رياض الرَّيِّس، في عام (١٩٩٠م)... ولكنَّ جبرا لـه مجموعتان أخريان؛ إحداهما صدرت في كتابٍ بعد وفاتـه، وهـي "**متواليـات شـعريَّة؛ [بعضـها للطَّيـف، وبعضـها للجسـد]**"،

---

(١) عبيد، محمَّد صابر، **جبرا إبراهيم جبرا: المعادلـة النَّاقصـة؛ نضـج النَّقـديّ وحساسـيَّة الشِّـعريّ**، الموقـع الإلكترونـيّ لمجلَّـة نـزوى، وزارة الإعـلام، سـلطنة عُمـان، (https://www.nizwa.com/)، تـاريخ النَّشـر: (١/ ١/ ٢٠١٣م)، تـاريخ الاسـترداد: (٢٥/ ١/ ٢٠٢٢م).

(٢) العيلة، أنس، **جبرا إبراهيم جبرا... الرّوائيّ الَّذي ظلَّ شاعرًا**، مجلَّة رُمَّان، مجلَّة إلكترونيَّة ثقافيَّـة فلسـطينيَّة تصـدر عـن بوَّابـة اللَّاجئـين الفلسـطينيِّين، (http://rommanmag.com/)، تـاريخ النَّشـر: (١٦/ ١/ ٢٠٢١م/ ٠٩:٠٠ AM)، تـاريخ الاسترداد: (٢٢/ ١/ ٢٠٢٢م)؛ **وللإلمـام بمضـامين شـعر جبـرا وأسـاليبه**؛ يُنظَـر: مصطفى، **الشِّعر الفلسطينيّ الحديث؛ (١٩٤٨ - ١٩٧٠م)**، ص١٤١ - ١٥٨.

(١٩٩٦م)، والأخرى ما زالت قصائدها متناثرةً في المجلَّات الَّتي نُشرت بها، وإنْ كان جبرا قد منحها اسمًا: "**قصائد بعضها للَّيل وبعضها للنَّهار**""[١].

ونضوج جبرا المُبَكِّر لم يتبعه تطوُّرٌ لافتٌ في مجموعاته الشِّعريَّة المتتابعة؛ على صعيدي: الشَّكل، والموضوع؛ وضمن مستويات: الأسلوب، وتنوُّع البناء، والجملة الشِّعريَّة؛ ممَّا أدَّى إلى انحسار حضور قصيدته لاحقًا، بالإضافة إلى تحديد جمهور قُرَّائها؛ بفعل غرابة اللُّغة، والسَّرد الموغل في النَّثر[٢].

ويسعنا، في مدارسة عموم منجزه؛ القول إنَّ انخفاض "إنتاجه الشِّعريّ – قياسًا إلى إنتاجه الإبداعيّ العامّ أوَّلًا، وإلى مكوثه الطَّويل على الأرض السَّاخنة للحداثة الشِّعريَّة، وقربه وتفاعله مع رُوَّاد القصيدة العربيَّة الحديثة – يعكس إخلاصًا محدودًا لهذا الفنّ لصالح فنونٍ إبداعيَّةٍ أخرى، منحها من وقته وجهده الكثير، على النَّحو الَّذي لم يسمح له بالتَّخطيط؛ ليكون أحد أعلام الشِّعريَّة العربيَّة الحديثة؛ بإحساس أنَّ بوسعه أن يُقدِّم الأهمَّ في مجالات الإبداع الأخرى الَّتي مارسها، وما حقَّقه هناك ولا سيَّما في مجال الإبداع الرِّوائيّ والتَّرجميّ؛ يُؤكِّد صلاحيَّة هذا التَّوصُّل لوصف جهد جبرا الشِّعريّ"[٣].

---

(١) العذبة، صيتة نقادان، (يونيو/ ٢٠٢١م)، **أسطورة تمُّوز عند جبرا بين النَّقل الواعي والتَّوظيف المقصود؛ نظرة تطبيقيَّة إلى (تمُّوز في المدينة)**، مجلَّة الدِّراسات العربيَّة، كلِّيَّة دار العلوم، جامعة المنيا، المنيا، مصر، (مج: ٤٤)، (ع: ٢)، ص٤٩١، (– أوَّلًا: في البدء كان حديث جبرا التَّمُّوزيّ أو الموسوعيّ).

(٢) يُنظَر: العيلة، **جبرا إبراهيم جبرا... الرِّوائيّ الَّذي ظلّ شاعرًا**، تاريخ الاسترداد: (٢٢/ ١/ ٢٠٢٢م).

(٣) عبيد، **جبرا إبراهيم جبرا: المعادلة النَّاقصة؛ نضج النَّقديّ وحساسيَّة الشِّعريّ**، تاريخ الاسترداد: (٢٥/ ١/ ٢٠٢٢م)؛ **ولاستصفاء رأي جبرا في توزُّع طاقات ذوي المواهب الكبيرة، على أجناسٍ أدبيَّةٍ مختلفةٍ**؛ يُنظَر: فاضل، (١٩٩٣م)، **أسئلة النَّقد؛ حوارات مع النُّقَّاد العرب**، (د. ط)، تونس، وطرابلس: الدَّار العربيَّة للكتاب، ص٨٤ – ٨٦، (– مع أ. جبرا إبراهيم جبرا/ – حوار نُشر في "القبس"، بتاريخ: [٢١/ ٧/ ١٩٨٨م])؛ **ولتقصِّي**
=

واللَّافت، في هذا المجال، أنَّ جبرا "الشَّاعر هو غير جبرا الرِّوائيّ والنَّاقد والمترجم والكاتب المُتَعدِّد الأساليب. صورته كشاعرٍ ظلَّت أقلَّ رواجًا من صوره الأخرى، وأثره الشِّعريُّ لم يكن كأثره الثَّقافيّ عمومًا؛ إذ لم يظهر، بوضوحٍ، على الجيل الشِّعريّ الَّذي تلاه، أو على الأجيال اللَّاحقة، بينما كان أثره الثَّقافيُّ عميقًا وفاعلًا"(١).

وقد أكَّد جبرا أنَّ تعدُّد الإبداع صادرٌ عن جوهرٍ واحدٍ؛ بصيغٍ ووجوهٍ مختلفةٍ؛ فالتَّعدُّديَّة الفنِّيَّة: "هي حركاتٌ مُتَعدِّدةٌ لسمفونيَّاتٍ مُتَعدِّدةٍ، وهذا هو المهمُّ في أن يكون الإنسان قد وزَّع نفسه وجمعها مرَّةً أخرى في أشكالٍ كثيرةٍ ...؛ فالتَّعدُّديَّة في الصِّيغ، وحتَّى في الأجناس الأدبيَّة، تحتوي، كلٌّ منها، على تعدُّديَّةٍ كامنةٍ فيها...؛ فالصِّيغ جميعها، في النِّهاية، إنَّما تشعُّ عن جوهرٍ واحدٍ، ولكنَّه جوهرٌ مُتَعدِّد الأوجه"(٢).

وخلص من التَّأكيد السَّابق إلى أصالة الشِّعر في الفنون كلِّها؛ بطموحها الموسيقيّ إلى الشُّحنة الشِّعريَّة؛ فإذا "لم تكن شاعرًا، أوَّلًا وآخرًا، فأنت لست

=

الحقول المُتَنوِّعة في إبداع جبرا؛ يُنظَر: درَّاج، فيصل، (أغسطس/ ٢٠١٥م)، **جبرا إبراهيم جبرا؛ (كتاب دبي الثَّقافيَّة، الإصدار: ١٣١)**، (ط١)، دبي: مجلَّة دبي الثَّقافيَّة، ودار الصَّدى للصِّحافة والنَّشر والتَّوزيع، ص٩ – ١٤، (– جبرا في مراياه المُتَعدِّدة)؛ ص١٥ – ٣٩، (– جبرا ومراجعه الجماليَّة)؛ ويُنظَر: درَّاج، فيصل، **الأديب الفلسطينيّ المُتعدِّد الصِّفات**، مجلَّة رُمَّان، مجلَّة إلكترونيَّة ثقافيَّة فلسطينيَّة تصدر عن بوَّابة اللَّاجئين الفلسطينيِّين، (http://rommanmag.com/)، تاريخ النَّشر: (١٨/ ١/ ٢٠٢١م/ ١٣:٠٠ PM)، تاريخ الاسترداد: (٣/ ٦/ ٢٠٢٢م).

(١) وازن، **كتاب فيصل درَّاج يعيد جبرا إلى الواجهة**، تاريخ الاسترداد: (٢٣/ ١/ ٢٠٢٢م).

(٢) جبرا، جبرا إبراهيم، (١٩٨٦م)، **الفنّ والحلم والفعل**، (د. ط)، بغداد: دار الشُّؤون الثَّقافيَّة العامَّة، وزارة الثَّقافة والإعلام، ص١٣٠، ١٣١، (– الكتابة والوجود الإنسانيّ؛ هواجس في عالَمٍ كلّه أسرار، حوار مع المُؤلِّف أجراه ماجد السَّامرَّائيّ، [١٩٨٣م]).

روائيًّا، ولست ناقدًا، ولست مبدعًا. الشِّعر هو سمة الأصالة في كلِّ الفنون. وإذا كانت الفنون كلُّها تطمح إلى الحالة الموسيقيَّة؛ فهي إنَّما تفعل ذلك عن طريق الشُّحنة الشِّعريَّة الكامنة فيها. اعزل الشِّعر عنها تسقطها جميعًا، وتصبح شيئًا غير الإبداع. ولعلَّ واجب المبدع هو، في النِّهاية، أن يكون قد حوَّل الحياة بزخمها وبؤسها وروعتها إلى ما يشبه القصيدة؛ فيكون بذلك قد استخلص الذَّهب من المعادن الأخرى"[(١)].

ويدخل البيان النَّقديُّ في مُقدِّمتي: "**المجموعات الشِّعريَّة**"، ومجموعة "**تمُّوز في المدينة**"[(٢)]، ضمن نطاق تأسيس جبرا للتَّحديث؛ "ولعلَّ من أبرز الأسباب الَّتي دفعت الشَّاعر إلى ممارسة التَّنظير الشِّعريِّ إلى جانب ممارسة الإبداع؛ هي فكرة الحداثة الَّتي اندرجت في إطارها القصيدة المعاصرة، وما لحقها من رفض بعض النُّقَّاد وثورتهم على الشَّاعر الَّذي ألبس القصيدة العربيَّة ثوب الحداثة؛ ما دفع بالشَّاعر إلى تقديم رؤيته والدِّفاع عنها؛ عبر سلسلة تنظيراتٍ توضيحيَّةٍ وتفسيريَّةٍ؛ تُبيِّن طبيعة الجديد الَّذي وصل إليه الشَّاعر المعاصر"[(٣)].

---

(١) جبرا، **الفنّ والحلم والفعل**، ص١٣٢.

(٢) **لاستنتاج بنود** "**الميثاق القرائيّ الضِّمنيّ**"، **في خطاب مُقَدِّمة المجموعة**؛ يُنظَر: هياس، خليل شكري، **القصيدة السِّيرذاتيَّة: بنية النَّصِّ وتشكيل الخطاب**، مكتبة جوجل، (https://books.google.ps/)، النَّاشر على المكتبة: قاعدة بيانات "المنهل" للنَّشر الإلكترونيّ، تاريخ النَّشر: (١/ ١/ ٢٠١٦م)، تاريخ الاسترداد: (٣٠/ ٦/ ٢٠٢٢م)، ص١٣٩ – ١٤٣، (– المُقَدِّمة).

(٣) شارف، فاطمة الزَّهراء خالد، (٢٠١٤/ ٢٠١٥م)، **إشكاليَّة الحداثة لدى نازك الملائكة؛ بيان** "**شظايا ورماد**" **أنموذجًا**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: مختاري خالد، السَّانية، وهران، الجزائر: جامعة وهران – السَّانية، ص٣٠؛ **وللاستزادة حول** "**البيان الشِّعريّ والنَّقديّ**"؛ يُنظَر: **نفسه**، ص٢٣ – ٤٥، (– الفصل الأوَّل: ماهيَّة البيان الشِّعريّ/ – النَّقديّ ورهانات التَّلقِّي).

ونشير إلى المراجعة النَّقديَّة الذَّاتيَّة لجبرا، بشأن تحديث القصيدة العربيَّة، وفيها يقول: "بعد ثلاثين سنةً من بدايتنا في عمليَّة التَّحديث الشِّعريّ؛ تحقَّق الكثير لكنَّه في تحقُّقه انفلت. كان للشِّعر العربيّ نوعٌ من القدسيَّة، الآن فقد الشِّعر العربيُّ هذه القدسيَّة. لقد حضَّرنا ثلاثين سنةً حتَّى أصبح قول مثل هذه القصائد الحديثة ممكنًا، ولكن يُخيَّل لي، أحيانًا، أنَّنا أخطأنا بذلك التَّحضير؛ لأنَّنا مهَّدنا لهذا النَّوع من الشِّعر"(١).

ويُلحظ الانفتاح الرُّؤيويُّ في عموم النَّهج النَّقديّ لجبرا؛ فرؤيته "اصطفافٌ يجمعه بسواه من مدارسَ نقديَّةٍ شتَّى، تُفرِّقها المناهج في جزئيَّاتها وإجراءاتها، لكنَّها تجتمع حول تلك اللَّافتة الرُّؤيويَّة المُعوِّضة عن صنف المنهج ونوعه؛ فهي انتماءٌ فكريٌّ وفنّيٌّ، ورفضٌ للتَّقليد والجمود، تتبنَّى الحُرِّيَّة مفهومًا أو نهجًا على صعيد الثَّقافة، واستقصاء الرُّؤيا والكشف والحدس في الكتابة الشِّعريَّة، الَّتي ينشط فيها الجانب الأسطوريُّ؛ فيغدو الشَّاعر فاديًا أو مُخلِّصًا أو مُضحِّيًا. والرُّؤية ذات

(١) فاضل، **قضايا الشِّعر الحديث**، ص٢٧، (– القسم الأوَّل: كتابات حول الشِّعر والحداثة/ – ماذا جرى للشِّعر؟)؛ **وفي مواقف جبرا من قضايا: التَّجديد، والحداثة، والإبداع، والمنجز الشِّعريّ الحديث، و"الشِّعر الحُرّ"**؛ يُنظَر: **نفسه**، ص١٧٩ – ٢٠٣، (– القسم الثَّاني: حوارات حول الشِّعر/ – مع جبرا إبراهيم جبرا)؛ **وحول مظاهر الحداثة في أعماله**؛ يُنظَر: عوض، ريتا، **جبرا إبراهيم جبرا والحداثة الشِّعريَّة.. قراءة في سيرته الفكريَّة**، مجلَّة العربيّ، المجلس الوطنيّ للثَّقافة والفنون والآداب، (ع: ٦٦٠)، (– ملفّ خاصّ)، (https://alarabi.nccal.gov.kw/)، تاريخ النَّشر: (١١/ ٢٠١٣م)، تاريخ الاسترداد: (١٠/ ٤/ ٢٠٢٣م)؛ ويُنظَر: الحجوج، إيمان أسعد حسن، (٢٠٢٠م)، **مظاهر الحداثة في أعمال جبرا إبراهيم جبرا الشِّعريَّة**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: كمال حامد الدِّيب، ومحمَّد صلاح زكيّ أبو حميدة، غزَّة: جامعة الأزهر، ص١٠ – ٤٤، (– الفصل الأوَّل: الاتِّجاه الحداثيّ في شعر جبرا إبراهيم جبرا)؛ ص٤٦ – ٧٣، (– الفصل الثَّاني: التَّجلِّيات الإنسانيَّة للحداثة في شعر جبرا إبراهيم جبرا)؛ ص٧٤ – ١٢١، (– الفصل الثَّالث: القضايا الحداثيَّة في شعر جبرا إبراهيم جبرا).

أبعادٍ ثلاثةٍ؛ هي: الحداثة، والحُرّيَّة، والرُّؤيا، وهي أقانيم تُشكِّل فكر جبرا النَّقديّ، وبمواجهتها لا يعود ضروريًّا تبويب نقده في منهجٍ بعينه، وهي من علامات بحثه الدَّائب عن الحُرّيَّة في الفنّ والكتابة"(١).

وبمقدورنا إجمال موقفه النَّقديّ؛ "بأنَّه: نَصِّيٌّ: لا يربط العمل بصاحبه؛ وكُلِّيٌّ: لا يرى الجزء إلَّا وسيلةً لكشف التَّرابط الكُلِّيّ للنَّصّ؛ ونفعيٌّ: يرى في العمل (مغزًى)؛ وغَوْريٌّ: يتجاوز الهيكل الظَّاهريَّ للنَّصّ إلى بنيته العميقة"(٢).

ويفضي بنا النَّظر في أسلوبه النَّقديّ إلى "القول إنَّ مَن يطَّلع على كتبه النَّقديَّة؛ سيدرك، دون عناءٍ كبيرٍ، أنَّ جبرا إبراهيم جبرا كلاسيكيُّ النَّقد الجديد وجديد النَّقد الأكاديميّ؛ مزيج من صفاء الرُّؤية وتفتُّحها على الابتكار من جانبٍ، ودقَّة المفهوم وسلامته من جانبٍ آخرَ...؛ فهو لا يكتب بلغةٍ أكاديميَّةٍ مُثقَلةٍ بالهوامش، وبطيئة الإيقاع، بل يكتب بلغةٍ فيها ما في الإبداع من توتُّرٍ، وامتلاءٍ...؛ وبذلك فإنَّ نقده لا يسقط في برودة البحوث الأكاديميَّة أو حياديَّتها المُتوهَّمة. والنَّقد لدى جبرا إبراهيم جبرا، كما يتَّضح من كتاباته، صنوٌ للإبداع؛ فلغته النَّقديَّة عامرةٌ بضروب المراوغة الخلَّاقة الصَّاعدة من مُخَيِّلةٍ خِصبةٍ وعقلٍ بالغ الثَّراء"(٣).

---

(١) الصَّكَر، حاتم، (أوت، آب/ ٢٠١٧م)، **جبرا ناقدًا للشِّعر؛ المصطلحات والمفاهيم**، مجلَّة رؤى فكريَّة، مخبر الدِّراسات اللُّغويَّة والأدبيَّة، جامعة محمَّد الشَّريف مساعديَّة، سوق أهراس، الجزائر، (ع: ٦)، ص١٠١، (– توطئة).

(٢) الصَّكَر، **جبرا ناقدًا للشِّعر؛ المصطلحات والمفاهيم**، ص١٠٣، (– النَّقد؛ استغوار وكشف)؛ **وحول جهود جبرا في نقد الشِّعر**؛ يُنظَر: **نفسه**، ص٩٩ – ١٢٠؛ **ولاستخلاص توضيحاته في واقع النَّقد العربيّ، ومنهجه النَّقديّ، والجمع بين الشِّعر والنَّقد، وتنوُّع مستويات الإبداع**؛ يُنظَر: فاضل، **أسئلة النَّقد؛ حوارات مع النُّقَّاد العرب**، ص٧٥ – ٨٦، (– مع أ. جبرا إبراهيم جبرا/ – حوار نُشر في "القبس"، بتاريخ: [٢١/ ٧/ ١٩٨٨م]).

(٣) العلَّاق، **جبرا إبراهيم جبرا؛ من كاريزما الإبداع إلى تراجيديا النِّهايات**، ص٥٩، ٦٠، (– جبرا والنَّقد السِّيريّ).

- المبحث الأوَّل: البواعث الذَّاتيَّة والنَّقديَّة.

- المطلب الأوَّل: مطامح التَّجديد والتَّحديث.

صرَّح جبرا، في بيانه النَّقديّ، ضمن "**مُقَدِّمة**" مجموعة "**تموُّز في المدينة**"، المُؤرَّخة في (آذار/ ١٩٥٩م)، بذكر الكاشف الذَّاتيّ، لجسارة الاندفاع في مسار التَّجديد، دون اهتمامٍ بمعارضة المُنكرِين؛ ليتساوق اندفاعه، في عموم اتِّجاه التَّجديد، مع آراء المُنَظِّرين لقضيَّة التَّحرُّر، من قيود الشِّعر العموديّ(١).

وقد شكَّلت هذه المجموعة انعطافةً نوعيَّةً؛ لترويج "تشكيل النَّثر" في الوطن العربيّ؛ باعتماده فيها على "تِقْنيَّة الصَّدمة والتَّأثير" أكثر من اعتماده على الجماليَّة الشِّعريَّة(٢)، حيث قال:

"**إنَّ إدخال نغمةٍ جديدةٍ، على فنٍّ قديمٍ، يعتمد موسيقا تقليديَّةً، أمرٌ يحتاج إلى جرأةٍ كثيرةٍ، بَلْهَ القدرة والبراعة، وأنا قد لا أملك الأخيرتين، ولكنَّني مندفعٌ في سبيلي، مهما اعترض عليه النَّاس**"(٣).

ولهذا التَّصريح أن يشي بذاتيَّة الباعث، نحو التَّنغيم الجديد، وفق المنظور النَّقديّ، الَّذي لا يخلو من مجازفة الذَّات؛ في سبيل ترسيخ الأهليَّة الفنِّيَّة "للنَّصِّ المُتَحرِّر"؛ إذ "كان اهتمام جبرا، في صياغة شعره، مصروفًا – بشكلٍ عامٍّ – للموسيقا الدَّاخليَّة بين تناسقات القصيدة، بعيدًا عن حسابات التَّفعيلات والأوزان؛

(١) يُنظَر: بن صالح، وكمارا، **تجلِّيات الشِّعر الحُرِّ في الأدب العربيّ**، ص٢٠٨ – ٢١١، (– مُقَدِّمة).

(٢) يُنظَر: يعقوب، أحمد، **قصيدة النَّثر في فلسطين**، الموقع الإلكترونيّ لصحيفة "الأيَّام"، أدب وفنّ، رام الله، فلسطين، (https://www.al-ayyam.ps/)، تاريخ النَّشر: (٢٣/ ٣/ ٢٠٠٤م)، تاريخ الاسترداد: (٢٢/ ١/ ٢٠٢٢م).

(٣) جبرا، جبرا إبراهيم، (تشرين الثَّاني، نوفمبر/ ١٩٩٠م)، **المجموعات الشِّعريَّة**، (ط١)، بيروت: رياض الرَّيِّس للكتب والنَّشر، ص١٥، (– مِن المُؤلِّف).

فهو يُعَدُّ مِن أوائل مَن خاضوا "قصيدة النَّثر" بجرأةٍ، لم ترق كثيرًا للذَّوق العربيّ في حينه"(١).

واحتفت مجلَّة "شعر" بهذه "النَّغمة الجديدة"، في سياق الإعلان عن مجموعة الشَّاعر، ضمن المجموعات الجديدة الصَّادرة عن "دار مجلَّة شعر"؛ حيث ورد البيان المختزل لأسلوب المجموعة، تحت عنوان: "**صدر أخيرًا: "تمُّوز في المدينة"؛ شعر، جبرا إبراهيم جبرا**"؛ على أنَّه: "أسلوبٌ جديدٌ من الشِّعر، يطلُّ للمرَّة الأولى على الأدب العربيّ. إنَّه عنوان مرحلةٍ جديدةٍ؛ يتخطَّى فيها الشِّعر العربيُّ القيود التَّقليديَّة، في المحتوى والتَّعبير"(٢).

ورأى محمَّد عبيد أنَّ القول السَّابق يجافي منطق التَّقليد الشِّعريّ؛ "لأنَّنا نفترض أوَّلًا في "إدخال نغمةٍ جديدةٍ" التَّخلِّي، قطعًا، عن الوزن؛ بوصفها حاملًا إيقاعيًّا يفرض نغمته على القول الشِّعريّ، ويخرج ما عداه خارج دائرة الشِّعر؛ لذا فإنَّ فكرته عن "النَّغمة الجديدة"؛ بإحداث تزاوجٍ بين ما هو موزونٌ وما هو نثريٌّ بلا ضابطٍ، أمرٌ لا يستند إلى منطقٍ نظريٍّ صحيحٍ، بل هي مُجرَّد محاولةٍ محفوفةٍ بالمخاطر"(٣).

ويبقى الشَّاعر النَّاقد في حالةٍ من الإصرار الذَّاتيّ على نهج التَّجديد؛ فنراه يعرض لأهمِّيَّة الفتح الجديد في الشِّعر الحديث، ضمن كتابه اللَّاحق "**الرِّحلة الثَّامنة**"، حين يقول: "إنَّ الشِّعر الحديث قلبٌ للمفاهيم الموروثة وفتحٌ لأرضٍ

---

(١) العذبة، **أسطورة تمُّوز عند جبرا بين النَّقل الواعي والتَّوظيف المقصود؛ نظرة تطبيقيَّة إلى (تمُّوز في المدينة)**، ص٤٩١.

(٢) مجلَّة شعر، (صيف/ ١٩٥٩م)، **صدر أخيرًا: "تمُّوز في المدينة"؛ شعر، جبرا إبراهيم جبرا**، مجلَّة شعر، دار مجلَّة شعر، بيروت، لبنان، السَّنة الثَّالثة، (مج: ٣)، (ع: ١١)، ص٤.

(٣) عبيد، **جبرا إبراهيم جبرا: المعادلة النَّاقصة؛ نضج النَّقديّ وحساسيَّة الشِّعريّ**، تاريخ الاسترداد: (٢٥/ ١/ ٢٠٢٢م).

جديدةٍ. إنَّه الإبحار في "بحر الظُّلمات" الَّذي خشيه الملَّاحون من قبل قرونًا طويلةً؛ لبلوغ أمريكا جديدة. إنَّه إمضاءٌ لوسيلةٍ تعبيريَّةٍ هي أهمُّ وسائل النَّفس في إطلاق مكنوناتها، بل لعلَّه خلقٌ لوسيلةٍ جديدةٍ"(١)، ويضيف تاليًا: "فكما قلت، سابقًا، في التَّجديد، نحن إنَّما نكشف أرضًا غير مألوفةٍ؛ وفي هذا الكشف إثراءٌ للُّغة والأدب والحضارة"(٢).

ويُعلَّل اندفاع جبرا في مسار تحديث الشِّعر العربيّ؛ بتجاوزه النَّمط التَّقليديَّ في الشِّعر الَّذي كتبه بالإنجليزيَّة؛ "وبما أنَّ جبرا كان في شعره الإنكليزيّ الَّذي سبق شعره العربيَّ قد تجاوز الأشكال التَّقليديَّة؛ فإنَّه لم يكن من الممكن أن يعود في شعره العربيّ إلى الأشكال الَّتي حاول إحياءها كلٌّ من شوقي وحافظ إبراهيم ...، وبدت له حتَّى محاولات نازك الملائكة وبدر شاكر السَّيَّاب محاولاتٍ وجلةً تتفلَّت من قيود الأشكال القديمة، ولكنَّها غير قادرةٍ على التَّحرُّر التَّامّ. ومَن يقرأ "مُقَدِّمة" جبرا لديوانه العربيّ الأوَّل؛ يدرك الفرق الكبير بين ما كان يسعى له هو، وبين ما كانت نازك الملائكة قد أخذت تُنظِّر له في التَّيَّار الآخر من الشِّعر الحديث"(٣).

ونقع على مطامح التَّجديد الحداثيّ، ضمن "**مُقَدِّمة**" "**المجموعات الشِّعريَّة**"، المكتوبة في (ربيع/ ١٩٩٠م)، وفيها قوله:

"**غير أنَّ هذه الأعمال تُمثِّل معظم نتاجي الشِّعريّ، في فتراتٍ مختلفةٍ، عبر ما يقارب ثلاثين سنةً، بدءًا من مطلع الخمسينات، كنتُ فيها معنيًّا (أكاد**

(١) جبرا، جبرا إبراهيم، (١٩٧٩م)، **الرِّحلة الثَّامنة؛ دراسات نقديَّة**، (ط٢)، بيروت: المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر، ص٧، (– الشِّعر الحُرّ والنَّقد الخاطئ، [١٩٦١م]).

(٢) **نفسه**، ص١٤.

(٣) عصفور، **نرجس والمرايا؛ دراسة لكتابات جبرا إبراهيم جبرا الإبداعيَّة**، ص١٧٦، ١٧٧، (– القسم الثَّاني: الشِّعر/ – الفصل التَّاسع: جبرا شاعرًا).

أقول: كلَّ يومٍ) بهموم الشِّعر؛ بتجديده وتحديثه[١]؛ بكتابته ونقده والتَّنظير له"[٢].

---

(١) **لاستكناه مفهوم "التَّجديد"، وبواعثه، ومضامينه، في الشِّعر العربيّ الحديث؛** يُنظَر: عزّ الدِّين، **التَّجديد في الشِّعر الحديث؛ بواعثه النَّفسيَّة وجذوره الفكريَّة**، ص٢٥ – ٩٩، (– الفصل الأوَّل: التَّجديد في الشِّعر الحديث)؛ ص١٠١ – ٢٠١، (– الفصل الثَّاني: بواعث التَّجديد وجذوره)؛ ص٢٠٣ – ٢٧٩، (– الفصل الثَّالث: مضامين الشِّعر الجديد)؛ **وفي مفهوم "الحداثة"؛** يُنظَر: العشابيّ، **بنية الكتابة الحداثيَّة؛ دراسة في الأسس النَّقديَّة والجماليَّة**، ص١١ – ٣٧، (– مدخل/ ١ – مفهوم الحداثة)؛ **وللمتابعة الوافية حول "شعريَّة الحداثة العربيَّة"؛** يُنظَر: أدونيس، (صيف/ ١٩٥٩م)، **محاولة في تعريف الشِّعر الحديث**، مجلَّة شعر، دار مجلَّة شعر، بيروت، لبنان، السَّنة الثَّالثة، (مج: ٣)، (ع: ١١)، ص٧٩ – ٩٠؛ ويُنظَر: أدونيس، **مُقَدِّمة للشِّعر العربيّ**، ص٧٧ – ٩٧، (٤ – الحاضر وبدايات التَّحوُّل)؛ ص٩٩ – ١٤٣، (٥ – آفاق المستقبل)؛ ويُنظَر: أدونيس، (١٩٧٨م)، **الثَّابت والمُتَحوِّل؛ بحث في الاتِّباع والإبداع عند العرب؛ ٣ – صدمة الحداثة**، (ط١)، بيروت: دار العودة، ص٢٥٣ – ٢٧٨، (– صدمة الحداثة)؛ ص٢٧٩ – ٢٩٧، (– الحداثة/ التَّجاوز)؛ ويُنظَر: أدونيس، **الشِّعريَّة العربيَّة**، ص٧٩ – ١١٢، (– الشِّعريَّة والحداثة)؛ ويُنظَر: شكري، غالي، (١٩٩١م)، **شعرنا الحديث.. إلى أين..؟**، (ط١)، القاهرة، وبيروت: دار الشُّروق، ص١٠٢ – ١٢٩، (– الفصل الرَّابع: مفهوم الحداثة بين الشُّعراء والنُّقَّاد)؛ ويُنظَر: فاضل، **أدباء عرب معاصرون**، ص١٧٧ – ٢٠٧، (– الحداثة الملتبسة)؛ ص٢٠٩ – ٢٥١، (– الشِّعر والحداثة)؛ ويُنظَر: محمَّد، نافع حمَّاد، وبهجت، منجد مصطفى، (٢٠١٦م)، **مفهوم التُّراث والتَّجديد عند الشُّعراء الرُّوَّاد؛ شعراء العراق أنموذجًا**، مجلَّة التَّجديد، الجامعة الإسلاميَّة العالميَّة، ماليزيا، (مج: ٢٠)، (ع: ٤٠)، ص١٠٩ – ١٣٣؛ ويُنظَر: عبد الرَّحمن، إبراهيم محمَّد محمَّد، (٢٠٢٠م)، **الحداثة الشِّعريَّة العربيَّة؛ رؤية موضوعيَّة**، مجلَّة البحث العلميّ في الآداب، (اللُّغات وآدابها)، كلِّيَّة البنات للآداب والعلوم والتَّربية، جامعة عين شمس، القاهرة، (مج: ٢١)، (ع: ٧)، ص٤٨ – ٩٣؛ **وفي شأن الحداثة الغربيَّة والعربيَّة؛** يُنظَر: بوهرور، **الخطاب الشِّعريّ والموقف النَّقديّ في كتابات الشُّعراء العرب المعاصرين؛ أدونيس ونزار قبَّانيّ نموذجًا**، ص١٧٩ – ٢٤٨، (– الباب الأوَّل: الشِّعر العربيّ المعاصر بين التَّشكيل والرُّؤيا/ – الفصل الثَّالث: ملمح الحداثة الغربيَّة وتشكيل الموقف الإبداعيّ والنَّقديّ العربيّ الحديث).

(٢) جبرا، **المجموعات الشِّعريَّة**، ص٩، (– مُقَدِّمة).

وأَنْ تأتي الإشارة للبداية التَّجديديَّة المتوائمة مع سياق التَّأسيس التَّنظيريّ "للتَّشكيل النَّثريّ"؛ فلدلالة الاشتغال على مشروع التَّجديد في مستويي: الإبداع، والنَّقد؛ حيث تبدَّى الإبداع في المجموعة الشِّعريَّة "**تمُّوز في المدينة**" مثالًا وِفاقًا لأدوات النَّاقد الَّتي نظَّر لها، بإيجازٍ، في "**مُقَدِّمة**" مجموعاته بعامَّةٍ، و"**مِهاد**" مجموعته الشِّعريَّة بخاصَّةٍ، فضلًا عن تأكيد عنايته بالتَّحديث؛ في نطاقات: الكتابة، والتَّنظير، والنَّقد، ضمن سعيه الحثيث لإدراك جوهر التَّغيير؛ بالرُّؤية المرتكزة على تأصيل الأدوات النَّقديَّة المنسجمة مع جِدَّة الإبداع.

وعليه؛ فإنَّ مطامح جبرا الماضية في نهج التَّجديد؛ أتت من التَّصوُّر القائم على "أنَّ النَّاقد الفنَّان هو أقرب إلى روح الأدب، وأكثر قدرةً على اكتشاف أسراره، من ذلك النَّاقد الَّذي يعتمد على الأفكار النَّظريَّة فقط، سواء كانت هذه فلسفيَّةً أو نفسيَّةً أو اجتماعيَّةً؛ فالعمل الفنِّيُّ هو، في نهاية الأمر، كائنٌ متكاملٌ، وتشريحه وتحليله قد يكونان من عوامل فهمه وإدراكه، ولكنَّهما لن يكونا كافيَيْن في عمليَّة تذوُّقه والاستمتاع به، والنَّاقد الفنَّان هو الَّذي يدرك الحقائق النَّظريَّة العلميَّة إدراكًا كاملًا، ولكنَّه لا يقف عندها، وإنَّما يتعدَّاها ليُحدِّد، بعد ذلك، نوع العمل الفنِّيّ، ولونه، وطعمه، وسرَّ الحياة فيه، ودرجة هذه الحياة"[1].

وانطلق الشَّاعر في سبيل التَّجديد، برؤيةٍ ذاتيَّةٍ واضحةٍ؛ إذ بدت "قصائد جبرا النَّثريَّة ناضجةً منذ بدايتها وبداية ظهور هذا الشَّكل الشِّعريّ نفسه؛ فهي غير مرتبكةٍ وخاليةٌ من تعثُّر البدايات أو التَّردُّد والهشاشة في أسلوبها؛ فتقوم قصيدة جبرا، الَّذي كان أحد المُبشِّرين بولادة هذا الشَّكل الشِّعريّ مع كوكبةٍ من شعراء مجلَّة "شعر"، على مجازاتٍ وصورٍ غير مألوفةٍ، ومفرداتٍ وتراكيبَ نحويَّةٍ شعريَّةٍ تصل حدَّ الغرابة في أحيانٍ كثيرةٍ؛ وينمُّ هذا عن رغبةٍ واضحةٍ، وتفكيرٍ ملـيٍّ، بكتابة قصيدةٍ تُعبِّر عن صوتٍ شخصـيٍّ معاصرٍ، يطرح أسئلة عصره

(١) النَّقَّاش، **أدباء ومواقف**، ص٢٤، (٣ – النَّاقد الفنَّان).

ويثير قضاياه؛ من: منفًى، وغربةٍ، وملابسات العلاقة الشَّائكة والمرتبكة مع المدينة الحديثة"[١].

وقد أدَّى جبرا "دوره النَّقديَّ، في هذا كلِّه؛ بما مثَّله نقده من اتِّجاهاتٍ جديدةٍ في الأدب والفنِّ؛ ركَّز فيها على ما رأى فيه عمليَّة تأسيسٍ وحالة استمرارٍ"[٢]؛ ليُعمِّق "سؤال التَّجديد؛ فإذا كان هذا السُّؤال ارتكز على كسر الشَّكل العروضيِّ للقصيدة، فإنَّ جبرا سيقيمه على مُثُلٍ إبداعيَّةٍ جديدةٍ، مُتَحرِّرًا من النَّظريَّات والمسارات التَّقليديَّة الَّتي اتَّخذتها العمليَّة النَّقديَّة العربيَّة. ولعلَّ هذا هو ما شكَّل الأساس والمنطلق الفعليَّ لما كتب من نقدٍ، إنْ في الشِّعر أو في الفنِّ التَّشكيليِّ؛ فقد بنى ذاته الثَّقافيَّة على تفكيرٍ جديدٍ، بإبداعٍ جديدٍ؛ وصولًا إلى بناء فكرٍ نقديٍّ جديدٍ"[٣]؛ حيث كان اهتمامه مُنْصَبًّا على "تأصيل مفهوم التَّجديد، في كلٍّ من الأدب والفنِّ؛ مُحَوِّلًا النَّقد إلى مُحَرِّكٍ للإبداع"[٤].

وعندما نهتمُّ بتصوُّراته، ضمن "الفكر التَّجديديِّ في إطاره النَّقديِّ؛ فذلك لأنَّه كان بعيد الأثر والتَّأثير في ثقافة عصره، وفي بناء الرُّؤية الجديدة؛ فهو كتب النَّقد دفاعًا عن طريقته في الكتابة إبداعًا؛ وعلى هذا يمكن تأكيد العلاقة بين جبرا المبدع (شعرًا، وروايةً، ورسمًا)، وجبرا النَّاقد الَّذي ركَّز جهده النَّقديَّ في هذه

---

(١) العيلة، **جبرا إبراهيم جبرا... الرِّوائيّ الَّذي ظلَّ شاعرًا**، تاريخ الاسترداد: (٢٢/ ١/ ٢٠٢٢م).

(٢) السَّامرَّائيّ، ماجد، (خريف/ ٢٠١٧م)، **جبرا إبراهيم جبرا في بغداد؛ التَّأسيس لزمن الحداثة العربيَّة في الشِّعر والرَّسم**، مجلَّة الدِّراسات الفلسطينيَّة، مُؤسَّسة الدِّراسات الفلسطينيَّة، بيروت، لبنان، ورام الله، فلسطين، (ع: ١١٢)، ص١٤٤، ١٤٥، (– التَّأسيس الأوَّل).

(٣) السَّامرَّائيّ، **جبرا إبراهيم جبرا في بغداد؛ التَّأسيس لزمن الحداثة العربيَّة في الشِّعر والرَّسم**، ص١٤٨، (– حداثة بغداد وتجديد رُوَّادها).

(٤) **نفسه**، ص١٥٢، (– المبدع وعصره).

الحقول الإبداعيَّة. وإذا كانت كتاباته النَّقديَّة في الفنِّ التَّشكيليّ؛ رسمًا ونحتًا، قد ركَّزت على ما يُؤسِّسه هذا الفنُّ، فإنَّ كتاباته في الشِّعر ستُركِّز على التَّجربة لدى الشَّاعر الحديث، وسيشغله توظيف الأسطورة من طرف هذا الشَّاعر في قصيدته؛ بصفتها (أي الأسطورة) صورةً تكوينيَّةً غنيَّةً بالمعاني والدَّلالات الرَّمزيَّة الَّتي تستجيب لرؤيا الشَّاعر"[١].

وتمحورت رسالة جبرا الثَّقافيَّة المُؤَطَّرة بالتَّجديد حول "تشديداته الأساسيَّة على كون الفنِّ هو العنوان الحضاريّ للأُمَّة، وعلى قدرات الابتكار اللَّازمة لهذا الفنِّ؛ لتحقيق الإضافة وفاعليَّة الاستمرار مع المُتَلقِّي؛ فهو في كُلِّ ما كتب؛ إبداعًا وقراءةً في الإبداع، قدَّم دفاعًا جريئًا عن التَّجديد، وتثبيتًا لأسس الجديد؛ وفي هذا لم يكن منغلقًا على نمطٍ دون سواه، بل إنَّنا نجده دائم الإحالة إلى ما يجد فيه روحًا جديدةً تتصاعد بقدراتها الرُّؤيويَّة وبالتَّجربة؛ الأمر الَّذي يمكن أن يُعَدَّ تبنِّيًا منه لتصوُّراتٍ مثاليَّةٍ، لعلَّها بعضٌ من تأثيراتٍ رومانسيَّةٍ أسَّست طريق البداية"[٢].

وينبني على السَّابق؛ أنَّ "النَّقد الحداثيَّ انطلق من منطلقاتٍ أساسيَّةٍ: إرادة الذَّات، إرادة التَّحرُّر المطلقة، إرادة التَّجديد. وقد حرص على أن يُحقِّق هذه الإرادات في مفهوم "الشِّعر الجديد"، حتَّى إنْ تناقض مع نفسه، واعتسف الأحكام؛ ليُبرِّر لنفسه جنوحه، وفي حين يرفض تقييد حُرِّيَّة المبدع بقوانينَ نوعيَّةٍ تُعبِّر عن إرادةٍ جماعيَّةٍ وثقافة أُمَّةٍ، لا يجد غضاضةً في تقييدها بقوانينَ فرديَّةٍ هي خلاصات عمليَّات تجريب غير مختبرة ولا نهائيَّة"[٣].

---

(١) **نفسه**، ص١٥٠، (– جبرا والفكر النَّقديّ التَّجديديّ).

(٢) **نفسه**، ص١٥٤.

(٣) جنديَّة، **أصول الوعي الوظيفيّ ومستويات تحقُّقه في الشِّعر العربيّ الحديث؛ بحث في الأصالة والحداثة بأدوات المنهج الحضاريّ**، ص٩٩.

وبذلك وقعنا، في الباعث الذَّاتيّ؛ على مطامح التَّجديد والتَّحديث؛ من خلال انبثاقةٍ ذاتيَّةٍ عن النَّغمة الجديدة؛ بأثرٍ من الاشتغال الحثيث، على مدى ثلاثين عامًا، في إطار الشِّعر؛ بمجالاته: الإبداعيَّة، والابتكاريَّة، والنَّقديَّة.

وبدت الجرأة عدَّة جبرا في هذا السَّبيل، دون اعتبارٍ للمعارضة النَّاقدة جِدَّة التَّجربة الطَّارئة على الشِّعر، الَّذي لم تُشكِّل تقليديَّته الموسيقيَّة والبنائيَّة عبئًا على مُتَطلَّبات التَّطوُّر في العصور السَّابقة؛ بقابليَّة العمود الشِّعريّ لاستيعاب المعطيات الحضاريَّة المستجدَّة والوافدة، على صعيدي: المعنى، والمبنى؛ ولهذه المرونة التَّفاعليَّة السِّياقيَّة، الَّتي لا تخفى على كُلِّ دارسٍ لتاريخ الأدب؛ أن تُجسِّد المرتكز المثاليَّ للتَّمسُّك بـ"القصيدة الموروثة"؛ الَّتي أضفت، بتماسكها المضمونيّ، ونظامها الموسيقيّ، قيمةً مركزيَّةً، على الجوهر المنشود من الرِّسالة الشِّعريَّة، ضمن مستويي: الإقناع، والإمتاع.

– المطلب الثَّاني: ملامح النَّقد والتَّنظير.

سعى جبرا إلى ترسيخ مصطلح "الشِّعر الحُرّ، في "**مُقَدِّمة**" "**المجموعات الشِّعريَّة**"؛ وهو الَّذي انطلق به وفق مرجعيَّته النَّقديَّة الغربيَّة، فضلًا عن تصوُّره الذَّاتيّ القائم على وسم "القصيدة الجديدة" بتحرُّر الأسلوب والبناء، فقال:

"**وقد سمَّيت هذا الشِّعر، منذ البداية، "شعرًا حُرًّا"؛ وفق مفهومي "للشِّعر الحُرّ"، وهو مفهومٌ اختلفت فيه مع العديدين ممَّن تصدَّوا له من نُقَّادٍ ودارسين، وما زلت معهم على خلافٍ. وقد رأيت فيه، بعد ركود الكثير من الحوافز النَّهضويَّة والإحيائيَّة، الَّتي عرفناها منذ منتصف القرن التَّاسع عشر حتَّى منتصف القرن العشرين، توسيعًا لطاقات اللُّغة وأشكال القول، ومُؤَشِّرًا لطاقاتٍ ما زالت كامنةً في اللُّغة والقول سيكون مستقبلنا، كأُمَّةٍ وحضارةٍ، قادرًا على تفجير المزيد منها، بعد أن مهَّدنا لذلك بعناد المُحِبّ، وإصرار المؤمن بحيويَّة**

العقل العربيّ، إزاء المُصِرّين على النُّكوص بهذا العقل والانكفاء به إصرارًا ملؤه الضَّجيج والجهل"[1].

ونعاين، في المقتبس السَّابق، التَّصريح الواضح بخلافه النَّقديّ، في شأن دقَّة المصطلح، مع الاتِّجاه المضادِّ؛ القائل بمبدأ المغايرة بين "الشِّعر الحُرّ" و"قصيدة النَّثر"[2]، في التَّصنيف النَّوعيّ؛ بنهجٍ لا يخلو من انتفاء تناغم مفهومي المصطلحين، مع ما ورد في القاعدة الاصطلاحيَّة للنَّقد الغربيّ؛ على اعتبار انضواء "القصيدة الحُرَّة"، عند ذوي الرَّأي المضادِّ، في إطار الشِّعر، رغم مخالفتها تشكيل البناء التَّقليديّ؛ بمستند حضور الوزن والقافية فيها، ومجانبة "القصيدة المنثورة" قوام الشِّعر؛ لتحرُّرها من الالتزام الصَّارم بهما.

وأوحى الخلاف المفهوميُّ بتصوُّره للنَّهج الجديد؛ وهو التَّصوُّر القائم على ركيزة التَّحرُّر في المعنى والمبنى؛ انطلاقًا من فهم دلالة المصطلحين في نقد الغرب؛ ذلك أنَّ مصطلح "الشِّعر الحُرّ" يدلُّ دلالةً واضحةً على النَّمط المُتَحرِّر من الوزن والقافية معًا؛ بينما يتعلَّق مصطلح "قصيدة النَّثر" بـ"التَّشكيل النَّثريّ" المنتظم في فقراتٍ متراتبةٍ، مع اشتمالها على بعض السِّمات الفنِّيَّة الشِّعريَّة.

---

(١) جبرا، **المجموعات الشِّعريَّة**، ص٩، ١٠، (– مُقَدِّمة).

(٢) **في المُحَدِّدات الأساسيَّة؛ للتَّمييز بين "الشِّعر الحُرّ" و"تشكيل النَّثر"**؛ يُنظَر: ناصر، أمجد، **قصيدة النَّثر وما تتميَّز به عن الشِّعر الحُرّ**، الجزيرة نت، أخبار الثَّقافة، (https://www.aljazeera.net/)، تاريخ النَّشر: (٢٤/ ١٠/ ٢٠١٢م)، تاريخ الاسترداد: (٢٢/ ١/ ٢٠٢٢م)؛ ويُنظَر: كحاليّ، آمنة، ودخوش، عفاف، (٢٠١٨/ ٢٠١٩م)، **الخطاب الشِّعريّ في كتابات الشُّعراء العرب المعاصرين؛ "نزار قبَّانيّ أنموذجًا"**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: محمَّد سعدون، المسيلة، الجزائر: جامعة محمَّد بوضياف، ص١١ – ٢٠، (– الفصل الأوَّل: الشِّعر المعاصر وآراء ومواقف الشُّعراء الرُّوَّاد في ماهيَّته وفي شكله/ – المبحث الأوَّل: الشِّعر الحُرّ وقصيدة النَّثر).

ومكمن الخلاف الاصطلاحيّ قابلٌ لتوضيح النَّاقد المُعَزَّز بوضع الحدود المائزة بين المصطلحين، في سياق بيان المآخذ المنهجيَّة على دراسة نازك الملائكة لقضيَّة "الشِّعر الحُرّ"، في كتابها "قضايا الشِّعر المعاصر"(١)، وذلك ضمن كتابه النَّقديّ "**الرِّحلة الثَّامنة**"، وهو القائل: "فهي تُسمِّي الشِّعر الموزون المُقَفَّى دونما ترتيبٍ، والَّذي يتفاوت عدد التَّفاعيل في أبياته، بـ"الشِّعر الحُرّ". وواقع الأمر أنَّ الشِّعر لا يمكن أن يتقيَّد بهذه القيود كلِّها ويُسمَّى، اعتباطًا، حُرًّا. "الشِّعر الحُرُّ": ترجمةٌ حرفيَّةٌ لمصطلحٍ غربيٍّ هو (Free Verse) بالإنكليزيَّة، (Vers Libre) بالفرنسيَّة. وقد أطلقوه في الغرب على شعرٍ خالٍ من الوزن والقافية كليهما. إنَّه الشِّعر الَّذي كتبه (ولت وِتْمَنْ)، وتلاه فيه شعراء كثيرون في آداب أممٍ كثيرةٍ؛ فكُتَّاب "الشِّعر الحُرّ" بين شعراء العرب اليوم هم أمثال: محمَّد الماغوط، وتوفيق صايغ، وكاتب هذه الكلمات"(٢).

وأبان جبرا المغالطة المنهجيَّة المُترتِّبة على التَّأصيل المُلتبِس لمفهوم "الشِّعر الحُرّ"؛ وهي المُتَمثِّلة بالخلط البادي في وصف "قصيدة النَّثر"؛ إمعانًا في إلصاق تسمية "الشِّعر الحُرّ" بشعرها المُستحدَث، وذلك في قوله: "هذا هو الخطأ الأساسيُّ الأوَّل في التَّسمية. وعنه ينشأ خطأٌ أساسيٌّ ثانٍ: "قصيدة النَّثر"، الَّتي

(١) **للتَّدقيق الفاحص في مفهومي: "الشِّعر الحُرّ"، و"تشكيل النَّثر"، عند نازك الملائكة؛** يُنظَر: الملائكة، **قضايا الشِّعر المعاصر**، ص٥١ – ١١٤، (– القسم الأوَّل: في الشِّعر الحُرّ/ – الباب الثَّاني: الشِّعر الحُرّ باعتباره العروضيّ/ – الفصل الأوَّل: العروض العامّ للشِّعر الحُرّ/ – الفصل الثَّاني: المشاكل الفرعيَّة في الشِّعر الحُرّ)؛ ص١٨٢ – ١٩٦، (– الباب الرَّابع: ملحق بقضايا الشِّعر الحُرّ/ – الفصل الثَّاني: قصيدة النَّثر).

(٢) جبرا، **الرِّحلة الثَّامنة؛ دراسات نقديَّة**، ص١٤؛ **وفي تصويب مفهوم "الشِّعر الحُرّ"؛ وفق منظور جبرا؛** يُنظَر: مصطفى، **الشِّعر الفلسطينيّ الحديث؛ (١٩٤٨ – ١٩٧٠م)**، ص١٥٠؛ ويُنظَر: لؤلؤة، **جبرا... صورة من قريبٍ**، ص٣٢، ٣٣.

تصفها النَّاقدة بأنَّها من الشِّعر الَّذي راحت تدعو إليه مجلَّة "شعر" بصخبٍ[١]: "وكان المضمون الأساسيُّ لهذه الدَّعوة... أنَّ الوزن ليس مشروطًا في الشِّعر، وإنَّما يمكن أن نُسمِّي النَّثر شعرًا؛ لمُجرَّد أن يتوفَّر فيه مضمونٌ مُعَيَّنٌ... ولقد سمَّوا النَّثر الَّذي يكتبونه على هذا الشَّكل باسم "قصيدة النَّثر""[٢]؛ فالخلط في التَّسمية الأولى حتَّم الخلط في الثَّانية؛ فسمَّت "الشِّعر الحُرَّ" (Vers Libre) بـ"قصيدة النَّثر"؛ لكي يبقى الشِّعر المُستحدَث لديها هو "الحُرّ""[٣].

واسترسل النَّاقد في بيان مكمن الخطأ، وتحديد دلالة مصطلح "قصيدة النَّثر"، بإضافته: "ولعلَّها لو عادت إلى ما كُتب في هذا الموضوع في مجلَّة "شعر" نفسها، (ناهيك عن كتب الشِّعر الإنكليزيّ والفرنسيّ)؛ لأدركت أنَّ "قصيدة النَّثر" هي "القصيدة" الَّتي يكون قوامها نثرًا متواصلًا في فقراتٍ كفقرات أيّ نثرٍ آخرَ، على فارقٍ في "المضمون" الَّذي تستنكره النَّاقدة. فإذا غفلنا عن "المضمون"؛ ما الَّذي يبقى لنا من الأدب كلِّه سوى طنينٍ ورنينٍ، وإيقاعٍ لحَدْو الإبل وغناء الملاهي؟ "المضمون" هو الَّذي يجعل من فقراتٍ نثريَّةٍ قصيدةً أو غير قصيدةٍ. و"قصيدة النَّثر"، على كُلٍّ، ترجمةٌ لمصطلحٍ فرنسيّ الأصل (Poème en Prose)؛ وُجد لتحديد بعض كتابات (رامبو) النَّثريَّة الطَّافحة بالشِّعر؛ كـ"موسم في الجحيم" و"إشراقات"، وإن تكن له، أيضًا، أصولٌ عميقةٌ في

(١) يُنظَر: الملائكة، (تشرين الأوَّل، أكتوبر/ ١٩٦٢م)، **الشِّعر الحُرّ والجمهور**، مجلَّة الآداب، دار الآداب، بيروت، لبنان، السَّنة العاشرة، (ع: ١٠)، ص٦، (٢ – الظُّروف الأدبيَّة للعصر/ ب – قصيدة النَّثر)؛ ويُنظَر: الملائكة، **قضايا الشِّعر المعاصر**، ص١٣٢، (– القسم الأوَّل: في الشِّعر الحُرِّ/ – الباب الثَّالث: الشِّعر الحُرّ باعتبار أثره/ – الفصل الأوَّل: الشِّعر الحُرّ والجمهور/ ٢ – الظُّروف الأدبيَّة للعصر/ ب – قصيدة النَّثر).

(٢) **نفسه**، ص٦؛ ويُنظَر: الملائكة، **قضايا الشِّعر المعاصر**، ص١٣٢.

(٣) جبرا، **الرِّحلة الثَّامنة؛ دراسات نقديَّة**، ص١٥.

الآداب كلِّها، بما في ذلك العربيَّة، ولا سيَّما الدِّينيّ والصُّوفيّ منها. فما وجه البدعة، وفيم الدَّهشة والعجب؟"(١).

وخطَّأ جبرا وسم قصيدته بـ"النَّثريَّة" واضعًا الحدود الفاصلة بين "الشِّعر الحُرّ" و"النَّثر الشِّعريّ"، وذلك في كتابه "**الفنّ والحلم والفعل**"، حيث قال: "أنا لا أكتب "قصيدةً نثريَّةً"؛ فهذه العبارة من الأخطاء الرَّائجة الَّتي لا بدَّ من تصحيحها ورفضها. القصيدة الَّتي أكتبها لا تتوخَّى التَّفعيلة ولا القافية. إنَّها "شعرٌ حُرٌّ"، يُحقِّق بإيقاعه وصوره وتماسكاته الخاصَّة به التَّعبير الَّذي تحاوله القصيدة في أيِّ شكلٍ آخرَ. ليست كتب جبران شعرًا بهذا المعنى. إنَّها "نثرٌ شعريٌّ". والفارق كبيرٌ بين الاثنين. فأنت ترى أنَّ في القصيدة الَّتي أدافع عنها دفقًا مُعَيَّنًا، يُؤكِّد على وحدتها العضويَّة؛ من حيث الصُّور، ومن حيث التَّصاعد الدِّراميّ، ومن حيث الغاية الأخيرة للقصيدة؛ يجعلها، في النِّهاية، أشبه بجوهرةٍ لا يمكن اختصارها إلَّا إذا حطَّمتها"(٢).

ثمَّ أضاف، تاليًا، في شأن الممايزة بين "الشِّعر المنثور" و"الشِّعر الحُرّ": "إنَّ أمين الرَّيحانيّ كتب "شعرًا منثورًا"، ولم يكتب "شعرًا حُرًّا" بالمعنى الَّذي حدَّدته...؛ والفرق هو أنَّ "الشِّعر المنثور" كـ"القصيدة التَّقليديَّة"؛ في اعتماده على السَّطر الواحد، بدلًا من البيت الواحد، في احتواء المعنى والإيقاع، وكلاهما ينتهيان بانتهاء السَّطر الواحد؛ وهذا يجعله شعرًا تقليديًّا من حيث التَّركيب والغاية، ولكنَّه منثورٌ. وهذا بالضَّبط ما يرفضه أصحاب "الشِّعر الحُرّ"؛ حيث يُصَبُّ السَّطر الواحد في السَّطر الآخر، وتُصَبُّ السُّطور بعضها في بعضٍ دافقةً بمعناها المتواصل وإيقاعها المتواصل في تركيبٍ خاصٍّ؛ يجعل منها قصيدةً

(١) **نفسه**، ص١٥.

(٢) جبرا، **الفنّ والحلم والفعل**، ص٢٦٥، ٢٦٦.

تختلف في وحدتها المُؤَلَّفة من عناصرَ كثيرةٍ عمَّا كان يكتبه أمين الرَّيحانيّ، وعمَّا كتبه لبنانيُّون آخرون من "شعرٍ منثورٍ""[١].

وأورد النَّاقد، في "**مُقَدِّمة**" "**مجموعاته الشِّعريَّة**"، رؤيته الذَّاتيَّة في جدارة مفهومه المُتَعلِّق بـ"الشِّعر الحُرّ"؛ من خلال استناده إلى المُحَفِّز فالمُؤَشِّر؛ ليتبدَّى المُحَفِّز في الصُّعود النَّهضويّ والإحيائيّ بعد قرنٍ من الرُّكود؛ وليتجلَّى المُؤَشِّر في استيعاب الشَّكل الحديث طاقات اللُّغة وأنماط القول.

وبناءً على ذلك؛ فإنَّ انفتاح التَّعبير اللُّغويّ، ضمن الأجزاء المُكَوِّنة "للشَّكل الجديد"؛ لغاية "توليد الموسيقا، يتَّسم بطابعٍ تِقْنيٍّ، وإنَّ تحقُّقه هو تحقُّقٌ مادّيٌّ صادرٌ، في غالبيَّته، عن اللُّغة كتلفُّظٍ صائتٍ. وهو، في أجزائه العدَّة، لا بدَّ وأن ينزع نحو دلالةٍ ما، أو أن يُوظَّف في اتِّجاه توليد تناسقٍ مع بقيَّة عناصر القصيدة؛ ممَّا يُولِّد دلالاتها أو إيحاءاتها المميّزة"[٢]؛ ولهذا يمكن أن يُسمَّى نمط "تشكيل النَّثر" بـ"القصيدة الدَّلاليَّة"؛ "إذ لا يعتمد في الواقع إلَّا على هذا الجانب من اللُّغة، تاركًا الجانب الصَّوتيَّ غير مستغلٍّ شعريًّا...؛ وذلك يدلُّ على أنَّ العناصر الدَّلاليَّة تكفي وحدها لخلق الجمال المطلوب"[٣].

وقد اشتمل باعث التَّنظير الذَّاتيّ على بُعدي: الوَحدة، والحضارة؛ تمهيدًا لتأكيد حضورهما في منظور النَّاقد المُتَسلِّح بعناد المحبَّة الرَّاسخة، وإصرار

---

(١) **نفسه**، ص٢٦٦، ٢٦٧.

(٢) يمنى العيد، حكمت صبَّاغ الخطيب، (شباط/ ١٩٨٥م)، **في معرفة النَّصّ**، (ط٣)، بيروت: دار الآفاق الجديدة، ص٩٩، ١٠٠، (– القسم الثَّاني: المسألة النَّقديَّة والمسألة الشِّعريَّة/ – الفصل الأوَّل: خطوط عريضة في البحث عن هُويَّة القصيدة العربيَّة الحديثة/ – تفكيك العناصر وولادتها الجديدة/ ١ – الموسيقا والإيقاع الدَّاخليّ).

(٣) كوهن، جان، (١٩٨٦م)، **بنية اللُّغة الشِّعريَّة**، تر: محمَّد الوليّ، ومحمَّد العمريّ، (ط١)، الدَّار البيضاء: دار توبقال للنَّشر، باتِّفاقٍ خاصٍّ مع دار (فلاماريون)، باريس، ص١١، ١٢، (– مدخل: الموضوع والمنهج).

الإيمان العميق؛ لمقصد تفعيل الطَّاقة الحيويَّة للعقل العربيّ، ونبذ الضِّدِّ الماضي على ضجيج النُّكوص وجهل الانكفاء؛ ولانفتاح الذَّات على تكريس علاقة الشِّعر مع ثيمات: النَّهضة، والإحياء، والأُمَّة، والحضارة، والعقل؛ أَنْ يُعزِّز الأفق الرَّحيب لمنظورها المرتبط بالنَّظرة الشَّاملة لعلاقة الأدب بالمشهد الكونيّ، في السِّياقات الاجتماعيَّة المختلفة.

ومضى جبرا في إطار التَّحديث الممنهج بأنظاره الذَّاتيَّة؛ على مبدأ رفض المصطلح المأزوم بإشكاليَّة الضِّدِّ؛ في الجمع الجانح عن دائرة المنطق بين "القصيدة" و"النَّثر"، حين قال:

"**وعُرف عنِّي رفضي لنزوع الكثيرين من دارسي الشِّعر إلى تسمية هذه القصيدة بـ"قصيدة النَّثر". وهم اليوم، وبعد لَأْيٍ، يُقِرُّونها شعرًا؛ لأنَّها باتت تُمثِّل النَّزعة الأقوى والأهمَّ في ما يُكتَب الآن من شعرٍ، في كلِّ قطرٍ عربيٍّ، بغير ما استثناء. غير أنَّ بعض الدَّارسين ما زالوا يمالئون السَّلفيَّة؛ بالرَّبط فيها بين "القصيدة" وبين "النَّثر"، ثمَّ يتناولونها بكامل عدَّة النَّقد الشِّعريّ، حيث لا مكان للنَّثر، وهم يعلمون أنَّ "قصيدة النَّثر" إنَّما هي شيءٌ آخرُ، تحدَّثت عنه في سياقاتٍ مختلفةٍ، منذ أوائل السِّتِّينات**"(١).

ويبدو المُعَرِّف الاستهلاليُّ بحضور الذَّات الرَّافضة إشكاليَّة المصطلح؛ مُبِينًا عن أقلِّيَّة "تيَّار التَّجديد" الَّذي تصدَّره النَّاقد، في مقابل "تيَّار التَّقليد" المُقِرِّ للتَّنافر النَّوعيّ بين مصطلحي: "القصيدة"، و"النَّثر"، بيد أنَّ تمام التَّوصيف يصل بنا إلى نسخ النُّزوع الأوَّل، بالإقرار الشِّعريّ اللَّاحق؛ من خلال الاتِّكاء على معطيات التَّعميم الأفقيّ العربيّ في مكتوب الشِّعر؛ لتستحيل الأكثريَّة، من منظوره، إلى أقلِّيَّةٍ تساوقت مع سلفيَّة التَّقليد؛ بالإصرار على حضور الرَّابط الوثيق بين "القصيدة" و"النَّثر" من جانبٍ، وبمقاربة "النَّصِّ الجديد" وفق الأدوات

(١) جبرا، **المجموعات الشِّعريَّة**، ص١٠، (– مُقَدِّمة).

النَّقديَّة التَّقليديَّة من جانبٍ ثانٍ؛ لينتفي، بهما، نهوض النَّهج النَّقديّ بأعباء الشِّعر في نمطه الجديد.

ولعلَّ في إضاءة النَّاقد تناقض فهم أهمّيَّة الماضي، بين المُجَدِّدِين وغير المُجَدِّدِين، في "**الرِّحلة الثَّامنة**"؛ ما يُفسِّر رفضه الحاسم لممالئة دعاة الانغلاق الماضويّ؛ من منطلق إدراكه العميق لقيمة الموروث، وذلك في مُجمَل معالجته الموجزة لجدليَّة: (التَّجديد، والتَّقليد)، فيقول: "هذا الماضي يصبح لدى المُجَدِّدِين قُوَّة اندفاعٍ وتحليقٍ؛ فالماضي لدى المُجَدِّدِين جذرٌ ومنبتٌ وجذعٌ تستمدُّ منها اللُّغة طاقتها، ويستمدُّ منها الإبداع عصارة الدَّيمومة؛ فيصبح كُلُّ جديدٍ فرعًا آخرَ من دوحةٍ عظيمةٍ، دون أن يعيد الفرع شكل الفرع الآخر. وهنا سرُّ حيويَّة هذا الجديد...؛ أمَّا الماضي لدى غير المُجَدِّدِين فهو أوَّل الحلقة الَّتي يطالبون، دومًا، بانغلاقها؛ وذلك بالمطالبة بأن يعود خطُّ التَّطوُّر فيستدير نحو أوَّله؛ وهذا تناقضٌ أساسيٌّ في فهم الماضي وعظمته وقُوَّة إيحائه"(١).

واتَّسم نهجه الحداثيُّ، وفق الإضاءة السَّابقة، بالاتِّزان؛ فإذا "كان جبرا من أكثر نُقَّاد الحداثة الشِّعريَّة العربيَّة بروزًا؛ فإنَّه أشدُّهم اتِّزانًا في فهم هذه الحداثة، وفحص تجلِّياتها ومساراتها. الحداثة، في تصوُّره؛ ليست عبثًا، وليست هدمًا للُّغة وفتكًا بكُلِّ ضوابطها وسننها؛ الَّتي تجعل العمل الشِّعريَّ ذا قيمةٍ جماليَّةٍ واجتماعيَّةٍ"(٢).

والحداثة الَّتي ابتناها النَّاقد قائمةٌ على أساس "تحرير القصيدة من الوزن وملحقاته؛ مع ما يصاحب هذا التَّحرُّر من تحرُّرٍ أسلوبيٍّ وبلاغيٍّ قادرٍ على تمثُّل الخبرة الوجدانيَّة والذِّهنيَّة"(٣)؛ حيث "كان من أوائل الشُّعراء العرب الَّذين حرصوا على الدُّخول إلى "الحداثة"؛ بنقل الخبرة الشِّعريَّة من ميوعةٍ رومانسيَّةٍ؛

(١) جبرا، **الرِّحلة الثَّامنة؛ دراسات نقديَّة**، ص٩.

(٢) العلَّاق، **جبرا إبراهيم جبرا؛ من كاريزما الإبداع إلى تراجيديا النِّهايات**، ص٥٩.

(٣) مصطفى، **جبرا إبراهيم جبرا شاعرًا**، ص٧٧.

(بأصولها بين الحربين، وذيولها بعد الثَّانية)، إلى خبرةٍ شعريَّةٍ مُرَكَّزةٍ ذات أفقٍ شموليٍّ... مع ما يتطلَّبه هذا الانتقال من تحوُّلاتٍ رؤيويَّةٍ تعبيريَّةٍ خاصَّةٍ، منها الإيقاع النَّثريّ؛ سواء أأطلقنا على هذا الإيقاع "الشِّعر الحُرّ"؛ بالمعنى الَّذي عُرف به شعر (وولت وِتْمَنْ) – وهو ما يُحبِّذه الأستاذ جبرا نفسه – أم بالمعنى الَّذي نفهمه لـ"قصيدة النَّثر"، مهما كانت الفوارق التَّعبيريَّة بينهما قائمةً"[١].

ونستوحي ممَّا سبق؛ أنَّ دور جبرا لم يكن "ضئيلًا في المرحلة التَّأسيسيَّة الأولى للحداثة الشِّعريَّة؛ فهو يختلف كثيرًا عن أدوار الرُّوَّاد خصوصًا في التَّنظير والمتابعة النَّقديَّة. وثقافته (الأنغلوساكسونيَّة) العميقة؛ خوَّلته أن يخوض غمار الحداثة، وأن يُرسِّخ بعض المصطلحات، وأن يجيب – نظريًّا – على الكثير من الأسئلة الَّتي طُرحت، آنذاك، بإلحاحٍ"[٢].

وننتهي من تفكيك الباعث النَّقديّ؛ ضمن ملامح النَّقد والتَّنظير؛ إلى اتِّكاء النَّاقد على فهمه الذَّاتيّ للمرجع الغربيّ، في التَّنظير "للقصيدة الجديدة"، تحت مصطلح "الشِّعر الحُرّ"؛ بما تولَّد عنه من خلافٍ مفهوميٍّ مع النُّقَّاد، زاد من حِدَّته إطلاق مصطلح "قصيدة النَّثر" على النَّسق النَّصِّيّ الَّذي تخذه جبرا عنوانًا للتَّطوير الحداثيّ؛ لِمَا تضمَّنه المصطلح المأزوم بالضِّدِّيَّة من ملمح التَّناقض بين مُكَوِّنَيْه: (قصيدة/ نثر)؛ وبما تبع ذلك من محاكمة "النَّصِّ الجديد" بمقاييس الخطاب الشِّعريّ.

والمنطق الَّذي تفرضه موضوعيَّة التَّبصُّر في فحوى التَّنظير النَّقديّ؛ ينطق بثراء الموروث؛ في مناحي: المضمون، والبناء، والموسيقا؛ وهو الثَّراء الكفيل بتوفير البدائل الابتكاريَّة "للنَّصِّ الشِّعريّ الجديد"، في ضوء الأسس التُّراثيَّة الأصيلة، دون الرَّحيل إلى القاعدة النَّقديَّة الغربيَّة، وهي الغريبة عن العناصر

(١) **نفسه**، ص٧٧.

(٢) وازن، **كتاب فيصل درَّاج يعيد جبرا إلى الواجهة**، تاريخ الاسترداد: (٢٣/ ١/ ٢٠٢٢م).

التَّكوينيَّة للشَّخصيَّة الإبداعيَّة العربيَّة، مع إمكانيَّة استيحاء المُؤَثِّرات الأدبيَّة الكونيَّة المنسجمة مع المنظومة التُّراثيَّة، وعلى ذلك؛ بدا الاستناد إلى مبدأ التَّحديث؛ من منطلق "الشِّعر الحُرّ" في نهج جبرا، و"قصيدة النَّثر" عند غيره، ابتعادًا عن جوهر الشِّعر بقواعده الأصوليَّة، والتماسًا للتَّجديد في غير المصادر الأصيلة.

وعندما يُبتنى مرتكز التَّنظير على مُبَرِّر الرُّكود الأدبيّ الطَّارئ، الَّذي لا تخلو منه الأدبيَّات العالميَّة؛ يكون تحفيز النَّاقد إلى التَّحديث؛ من جهة التَّحرُّر المُوَلِّد للحوافز النَّهضويَّة والإحيائيَّة، طارئًا على القاعدة التُّراثيَّة العربيَّة؛ بقدرتها الدَّائمة على توفير الحيويَّة المثاليَّة للعقل العربيّ، في أنماط التَّعبير، وأشكال القول؛ بما تضمَّنته من طاقاتٍ واسعةٍ في محاور: اللُّغة، والبلاغة، والأسلوب.

والقول بهذا الطَّارئ الشَّاذِّ عن صميم الموروث، لا ينفي حرصه على آداب العربيَّة، في نطاق الاجتهاد البشريّ، الَّذي تكون صوابيَّته منوطةً بمقدار الاقتراب من أصول التُّراث، فضلًا عن الاحتكام إلى المنطق الموضوعيّ في الحِجاج، دون إلصاق سمتي: النُّكوص، والانكفاء، بمناصري تَرَسُّم نهج "القصيدة التُّراثيَّة الأصيلة"، على أن تكون الموضوعيَّة موصولةً بالأحكام النَّقديَّة الَّتي ينقضها التَّعميم المُفْرَغ من الأسس المعياريَّة الدَّقيقة؛ وذلك بتعميم تمثيل "القصيدة الجديدة" النَّزعة الأقوى في الكتابة الشِّعريَّة العربيَّة، بخلاف السَّائد في الإبداع العربيّ المستند إلى أسس "القصيدة التُّراثيَّة"، رغم تعدُّد المسارات الحداثيَّة.

– المبحث الثَّاني: البواعث الفنِّيَّة والبنائيَّة.

– المطلب الأوَّل: المُقَوِّمات الفنِّيَّة الموسيقيَّة والتَّصويريَّة.

أوضح جبرا بواعثه الفنِّيَّة، في إطار تأسيس ركائز الموسيقا والتَّصوير، بإيجازٍ شديدٍ، قائلًا:

"**في قصائدي هذه، أُعنَى بالتَّفعيلة ولا أُعنَى. بعض الأبيات موزونٌ وبعضها غير موزونٍ. وقد تتلاحق أبياتٌ موزونةٌ، ولكنَّ لكلٍّ منها، في القصيدة الواحدة، وزنًا مغايرًا للآخر. والقوافي أستخدمها أو أغفلها حسبما أرتئي؛ وما ذلك إلَّا لأنَّني، إذ "أُموسِق" الفكرة أو الصُّورة، أرفض رفضًا قاطعًا أيَّ لحنٍ (أو "بحرٍ") رتيبٍ؛ فإذا قُرِئت كلٌّ من هذه القصائد قراءةً جهوريَّةً، مع فهمٍ لبنائها الدَّاخليِّ الصَّاعد، الذّرويّ؛ بانت موسيقاي الجديدة مع بيان الصُّورة نفسها**"(١).

وجسَّدت الأطروحة السَّابقة تمهيدًا استباقيًّا للتَّأطير التَّطبيقيّ الماثل في مجموعة "**تموز في المدينة**"؛ بوصفها مقاربةً منهجيَّةً واقعيَّةً "للشِّعر الحُرّ"، وفق مفهوم جبرا، وللحُرِّيَّة، في المِهاد، أن تتبدَّى في أوضح صورها؛ بانتفاء معايير: التَّفعيلة، والوزن، والقافية، في مبنى النَّصّ الشِّعريّ، الجامع بين الموزون وغير الموزون، مع مثول المغايرة في الموزون، والمزاوجة بين تمكين القافية وإغفالها؛ ممَّا يصرف الوجهة الإبداعيَّة، في منظوره، عن تقييد التَّقليد؛ بإخضاع المعاني لرتابة المباني؛ وبذلك توحي الفسحة البنائيَّة المُنَظَّر لها بمُبَرِّر الشَّكل الشِّعريّ الجديد؛ المرتكز على اتِّساع المعاني؛ بسبب مرونة البناء.

وتمثَّل البديل الموسيقيُّ الجديد؛ في الموازاة البنائيَّة المتصاعدة بين الفكرة والصُّورة؛ بأثرٍ من تنامي الفكر المُتَدرِّج، وبلاغة استعارة التَّجسيد، على أنَّ المُتَلقِّي البصير يعوزه، مع مقاربة مداخل القراءة النَّصِّيَّة النَّافذة، تفعيل الإيقاع

(١) جبرا، **المجموعات الشِّعريَّة**، ص١٥، (– مِن المُؤلِّف).

السَّمعيّ الجهير؛ المُؤَدِّي إلى إثارة انفعال عواطف النَّفس وانثيال خواطر العقل؛ لإدراك مُخرَجات تعالق المُكَوِّنات النَّصِّيَّة المختلفة.

وقد أجمل النَّاقد هذا النَّهج القائم على الصُّور الشِّعريَّة النَّامية؛ بتأثير الموسيقا الدَّاخليَّة المُتَأتِّية من انفتاح التَّعبير على موسقة الأفكار والألفاظ، في سياق بيان ركائز "الشِّعر الحُرّ"، ضمن كتابه "**الرِّحلة الثَّامنة**"، فقال: "إنَّ "الشِّعر الحُرَّ"، بالعربيَّة، يعتمد الصُّور الشِّعريَّة والموسيقا الدَّاخليَّة الَّتي تتخطَّى انتظام التَّفاعيل، ولا يحفل بالقافية إلَّا إذا وردت عفوًا، ويحفل، في الأغلب، بالإكثار من الألفاظ الَّتي تتَّصف بكثرة أحرف المدِّ – أحرف العلَّة"(١).

ويكمن إيقاع "القصيدة المُتَحرِّرة"، ضمن التَّنظير السَّابق، "في حركتها الدَّاخليَّة، بالمقدار الَّذي يتبدَّى في حركتها الخارجيَّة. ووفقًا لهذا المنطلق؛ فإنَّها لا تقيم وزنًا للتَّفاعيل، وإنَّما أساسها ردود الفعل تجاه الواقع، وما تُخلِّفه هذه الرُّدود من تناغمٍ مصدره نفس الشَّاعر المنفعلة أو الفاعلة"(٢).

والَّذي لا شكَّ فيه، "أنَّ الشِّعر، في نشأته، ذو صلةٍ بالموسيقا؛ فقد كان تكرُّر الصَّوت في فواصلَ منتظمةٍ، وتساوي اللَّحظة الموسيقيَّة في الأبيات أو تواقتها؛ يُسهِّل التَّرانيم الشِّعريَّة القديمة. لكنَّ إيقاع الجملة، وعلائق الأصوات والمعاني والصُّور، وطاقة الكلام الإيحائيَّة، والذُّيول الَّتي تجرُّها الإيحاءات وراءها من الأصداء المُتَلوِّنة المُتَعدِّدة – هذه كلُّها موسيقا، وهي مستقلَّةٌ عن موسيقا الشَّكل المنظوم. قد تُوجَد فيه، وقد تُوجَد بدونه أيضًا. في "قصيدة النَّثر"، إذن، موسيقا، لكنَّها ليست موسيقا الخضوع للإيقاعات القديمة المُقنَّنة، بل هي موسيقا

(١) جبرا، **الرِّحلة الثَّامنة؛ دراسات نقديَّة**، ص١٤، ١٥.

(٢) بعليّ، **راهن الشِّعر في نهايات القرن؛ أصداء الملحمة وأصداء التَّوقيعة والصُّوفيَّة**، ص٣٥، (– الفصل الأوَّل: شعريَّة التَّأسيس الأسطوريّ والتَّجنيس الصُّوفيّ/ – التَّشكيلات الجماليَّة في كون جبرا الشِّعريّ).

الاستجابة لإيقاع تجاربنا المُتَموِّجة وحياتنا الجديدة – وهو إيقاعٌ يتجدَّد كلَّ لحظةٍ"[١].

وهكذا؛ يبدو إيقاع "تشكيل النَّثر"، في الوحدة الأساسيَّة الكائنة في الجملة؛ وهذه "الوحدة مُتَموِّجةٌ. هي وليدة رفض القواعد الصَّارمة الَّتي تضع للبيت، وحدة الوزن، إطارًا مسبقًا، وإبدالها بقواعدَ بنائيَّةٍ مُتَحوِّلةٍ – وليدة رفض النِّظام المُطلَق المُجرَّد في سبيل نظامٍ حيٍّ لا حتميَّة فيه. الجملة في "قصيدة النَّثر" أشبه بعالمٍ صغيرٍ. هي خليَّةٌ مُنظَّمةٌ تُشكِّل جزءًا من كُلٍّ أوسع ذي بناءٍ مماثلٍ. والكلمات بجرسها وعلائقها النَّغميَّة والبصريَّة؛ تعكس للأذن والفكر معًا التَّجربة في القصيدة. ولا بدَّ للجملة في "قصيدة النَّثر" من التَّنوُّع؛ حسب التَّجربة؛ للصَّدمة الجملة النَّافرة المتضادَّة المفاجئة. للحُلم والرُّؤيا الجملة الموحية. للألم والفرح والمشاعر الكثيفة الجملة الغنائيَّة؛ من هنا تخلق "قصيدة النَّثر" إيقاعًا جديدًا لا يعتمد على أصول الإيقاع في "قصيدة الوزن"، وهو إيقاعٌ مُتَنوِّعٌ يتجلَّى في: التَّوازي، والتَّكرار، والنَّبرة، والصَّوت، وحروف المدِّ، وتزاوج الحروف، وغيرها"[٢].

وعلى ذلك؛ فإنَّ جبرا أسَّس لتوليد الموسيقا بمعزلٍ عن لزوميَّة الوزن والقافية؛ بتكثيف المظاهر الموسيقيَّة في الأجزاء الأخرى من "التَّشكيل النَّثريّ"؛ وهي الكائنة في: التَّركيب اللُّغويّ المنتظم في أنساقٍ من الموازنات والتَّقطيع، والتَّكرار بأشكالٍ دالَّةٍ، والتَّوزيع والتَّقسيم في جسم النَّصّ لهدفٍ دلاليٍّ مُحَدَّدٍ، والتَّوقيع على جرس بعض الألفاظ المعجميَّة، والموازاة بين حروفها[٣]؛ لتتجلَّى

(١) أدونيس، **في قصيدة النَّثر**، ص٧٧؛ ويُنظَر أيضًا: أدونيس، **مُقَدِّمة للشِّعر العربيّ**، ص١١٦.

(٢) أدونيس، **في قصيدة النَّثر**، ص٨٠.

(٣) يمنى العيد، **في معرفة النَّصّ**، ص٩٨، (بتصرُّفٍ).

أهمِّيَّة الإيقاع الدَّاخليّ في كونه جزءًا مُتَميِّزًا ضمن العنصر الموسيقيّ؛ حين يظهر في حركةٍ تنمو وتُولِّد الدَّلالة(١).

وهذا يعني أنَّ التَّوظيف اللُّغويَّ يُجسِّد "في "قصيدة النَّثر" عنصرًا هامًّا في بنائها الموسيقيّ؛ فهو يُعَدُّ حاصلًا للعلاقات الدَّاخليَّة في القصيدة، وما يتفرَّع عنها من قيمٍ جماليَّةٍ وفنِّيَّةٍ مرتبطة بالنَّشاط النَّفسيّ؛ الَّذي ندرك من خلاله، ليس صوت الكلمات بل ما فيها من معنًى وشعورٍ؛ وهنا تتحدَّد أهمِّيَّة الإيقاع وارتباطه بالدَّلالة؛ ذلك لأنَّ الدَّلالة الموسيقيَّة قائمةٌ في التَّشكيل والصِّياغة اللُّغويَّة؛ أي أنَّ هذه الصِّياغة، الَّتي هي سلسلةٌ من الحركات الصَّوتيَّة، تقترن بسلسلةٍ من الحركات الفكريَّة"(٢).

ويتداعى إلى سياق إجمال المرتكز الأساسيّ لتنظير النَّاقد التَّحرُّر من المنظومة الموسيقيَّة التَّقليديَّة، والتَّعويض عنها بالإيقاع الدَّاخليّ؛ القائم على موسقة مضامين الدَّلالات النَّامية، في ثنايا الصُّورة الشِّعريَّة الكُلِّيَّة؛ إذ بصدور مجموعة "**تمُّوز في المدينة**"، "بدا أنَّ نمطًا شعريًّا جديدًا يتجلَّى في أفق القصيدة العربيَّة، نمطًا ليس غريبًا تمامًا عن ثورة "القصيدة التَّفعيليَّة"، الَّتي كان أطلقها شعراء عراقيُّون؛ من أمثال: بدر شاكر السَّيَّاب، ونازك الملائكة، وليس غريبًا، أيضًا، عن بعض مرامي "قصيدة النَّثر" وتِقْنيَّاتها الحديثة. ويُوضِّح جبرا في مُقَدِّمة ديوانه الفريد هذا أنَّه يُعنى ولا يُعنى بالتَّفعيلة؛ فبعض الأبيات أو الأسطر الشِّعريَّة موزونٌ، وبعضها غير موزونٍ، والأمر نفسه ينسحب على القوافي الَّتي

(١) **نفسه**، ص١٠٥، (بتصرُّفٍ)؛ **وفي الصُّورة الشِّعريَّة**؛ يُنظَر: **نفسه**، ص١٠٥ – ١١١، (– القسم الثَّاني: المسألة النَّقديَّة والمسألة الشِّعريَّة/ – الفصل الأوَّل: خطوط عريضة في البحث عن هُوِيَّة القصيدة العربيَّة الحديثة/ – تفكيك العناصر وولادتها الجديدة / ٢ – الصُّورة/ أ – تعدُّد المستويات/ ب – الدَّاخليّ والخارجيّ).

(٢) بعليّ، **راهن الشِّعر في نهايات القرن؛ أصداء الملحمة وأصداء التَّوقيعة والصُّوفيَّة**، ص٣٥.

يستخدمها حينًا ويغفل عنها حينًا؛ أمَّا سرُّ عمله الشِّعريّ فيقوم على "موسقة" الفكرة والصُّورة، كما يُعبِّر، رافضًا رفضًا تامًّا أيَّ بحرٍ عروضيٍّ رتيبٍ"(١).

ويكون التَّساؤل حول مفهوم القراءة الجهيرة مشروعًا، في ضوء إشارة النَّاقد إلى ضرورة الفهم التَّأمُّليّ للقصيدة؛ ممَّا يستدعي سؤال الجوهر الأساسيّ "للنَّصِ الجديد"؛ فهل "قصيدة جبرا هذه قصيدة منبرٍ أم قصيدة تأمُّلٍ؟ إذ إنَّنا نفترض أنَّ "القصيدة الجديدة" الَّتي يدعو لها جبرا وزملاؤه هي قصيدة القراءة الذَّاتيَّة التَّأمُّليَّة؛ الَّتي بوسعها أن تدرك وتفهم ذلك (البناء/ الدَّاخليّ/ الصَّاعد/ الذّرويّ)، الَّذي يزعم جبرا أنَّ قصائده قد حقَّقته"(٢).

وللتَّبصُّر الفاحص في إبداع الشَّاعر النَّاقد؛ أن ينتهي بنا إلى "أنَّه يبحث، دائمًا، عن القصيدة الكاملة، ولا يحاول أن يبني مقطعًا ينأى بموسيقاه أو رؤيته عن مقطعٍ آخرَ مجاورٍ؛ إذ تخلق قصيدته، دائمًا، مقولتها وشكلها دفعةً واحدةً. إنَّ جبرا الَّذي اطَّلع اطِّلاعًا جيّدًا على الشِّعر العربيّ والغربيّ يُقدِّم رؤاه المختلفة من خلال نصٍّ متماسكٍ من النَّاحية الموسيقيَّة، وإنْ كانت موسيقاه لا تنبع، بالضَّرورة، من خلال إيقاعاتٍ يحسُّ بها قارئٌ كسولٌ، لا يبذل جهدًا كبيرًا في فهم الشِّعر؛ فموسيقا قصيدة جبرا لغزٌ مغلقٌ قد ينجح القارئ وقد لا ينجح في كشف كُنْهه، وهذه الموسيقا قد تكون ناتجةً عن المفردة ذاتها، أو من تجاورها مع مفرداتٍ مُحَدَّدةٍ تجاورًا مغامرًا وغير مألوفٍ؛ ممَّا يُنتِج شعورًا بالغرابة الَّتي تُولِّد ما تمكن تسميته "موسيقا الإدهاش"، وهي كثيرةٌ جدًّا في شعر جبرا"(٣).

---

(١) وازن، **كتاب فيصل درَّاج يعيد جبرا إلى الواجهة**، تاريخ الاسترداد: (٢٣/ ١/ ٢٠٢٢م).

(٢) عبيد، **جبرا إبراهيم جبرا: المعادلة النَّاقصة؛ نضج النَّقديّ وحساسيَّة الشِّعريّ**، تاريخ الاسترداد: (٢٥/ ١/ ٢٠٢٢م).

(٣) حطِّينيّ، **البناء الإيقاعيّ في شعر جبرا إبراهيم جبرا**، تاريخ الاسترداد: (٢٥/ ١/ ٢٠٢٢م).

ويُستوحى ممَّا سبق؛ أنَّ قضيَّة الإيقاع "من أخطر قضايا هذه القصيدة، وأحد أهمّ الأسباب الَّتي تُؤدِّي إلى نجاحها أو إخفاقها؛ فالمعروف أنَّ "قصيدة النَّثر" خاليةٌ من الوزن الَّذي يقوم بهندسة الأرضيَّة الموسيقيَّة "للقصيدة الحُرَّة"، وهي تفقد بذلك عنصرًا من عناصر النَّجاح في غاية الأهمِّيَّة؛ ممَّا يُرتِّب صعوباتٍ جديدةً وبالغةً يمكن أن تقف في طريقها من أجل تحقيق شعريَّتها؛ لذلك فإنَّ عليها أن تخلق إيقاعها بمعزلٍ عن أيِّ مُقَرَّرٍ خارجيٍّ مُعَدٍّ سلفًا، وعلى مُتَلَقِّي هذه القصيدة أن يستحضر كامل قواه الذِّهنيَّة والذَّوقيَّة؛ من أجل التَّعامل مع إيقاع المفاجأة لا الإيقاع المنتظر المُتوقَّع، في الأقلِّ، في شكله العامِّ"(١).

فهذه القصيدة "لها إيقاعها الخاصّ وموسيقاها الدَّاخليَّة؛ والَّتي تعتمد على الألفاظ وتتابعها، والصُّور وتكاملها، والحالة العامَّة للقصيدة. وهذا النَّوع من القصائد لا يرتكز إلى بناءٍ ذي حدودٍ واضحةٍ، ويمكن للشَّاعر فيه أن يستمرَّ في تجميع الصُّور وتوليدها، أو أن يحذف منها دون أن تتأثَّر القصيدة، وغالبًا ما يلجأ الشُّعراء في هذا النَّسق إلى اصطناع طريقة المقاطع؛ لإكساب البناء في القصيدة تماسكًا ظاهريًّا"(٢).

أمَّا تأسيس أدوات التَّعبير في عمق التَّصوير؛ فبادٍ في "**مُقَدِّمة**" المجموعة نفسها، بقوله:

"**لقد سئمت ما يُسمَّى بالإنكليزيَّة (Poetic diction)، وشعراء العرب يعشقونه، ويخشون الألفاظ المباشرة المعنى أو الاستعمال. ثمَّ إنَّني أمقت النُّعوت؛ فالحالات العاطفيَّة؛ من: حزنٍ، أو فرحٍ، أو غضبٍ، أو يأسٍ، يجب أن**

(١) عبيد، **القصيدة العربيَّة الحديثة بين البنية الدَّلاليَّة والبنية الإيقاعيَّة؛ حساسيَّة الانبثاقة الشِّعريَّة الأولى؛ جيل الرُّوَّاد والسِّتِّينات**، ص٨٥، ٨٦.

(٢) ثابت، طارق، (٢٠١٨م)، **النَّسق الشِّعريّ وبنياته؛ منطلقات التَّأسيس المعرفيّ والتَّوظيف المنهجيّ**، (ط١)، عمَّان: مركز الكتاب الأكاديميّ، ص٢٦٢.

تُثار بالألفاظ المُجسّدة. ومصادر الأفعال، أيضًا، أرفض استعمالها على وجه الإجمال"[١].

وما أسَّس له النَّاقد، في التَّصريح السَّابق، تنظير التَّعبير والتَّصوير المقترن بباعث الفنِّ؛ وفيه التَّعبير عن مُقَوِّمات التَّصوير على نحوٍ إجماليٍّ؛ بتوظيف الألفاظ الَّتي تُعبِّر عن المعاني المباشرة دون تعقيدٍ أو غموضٍ، وتُجسِّد الحالات العاطفيَّة الإنسانيَّة المختلفة، بالإضافة إلى مجانبة "خطابيَّة الشِّعر"، وكراهة استخدام "النُّعوت"، ورفض استعمال "مصادر الأفعال".

وجبرا، بذلك، لا ينفي "في تقديم ديوانه الأوَّل، الَّذي تبنَّته مجلَّة "شعر"، أنَّ ألفاظه مباشرةٌ في المعنى والاستخدام، وأنَّه يمقت النُّعوت ويُؤثر الألفاظ المجسّدة؛ وهذا الكلام يُبرِّر الجفاف الَّذي يسم شعره عمومًا؛ فقصائده غالبًا ما تخلو من الصُّور والمجازات والتَّشابيه، ولغته مُجرَّدةٌ وقاسيةٌ، لا تعرف أيَّ وهنٍ أو خللٍ؛ تبعًا لتماسكها وانضباطها"[٢].

بيد أنَّ التَّأطير اللُّغويَّ السَّابق يُعَدُّ من منجزاته المهمَّة، في سياق التَّعبير الواقعيِّ؛ "إذ قدَّم، في قصائده، استخداماتٍ شعريَّةً للسَّائد والمألوف والهامشيِّ؛ أصبحت – فيما بعد – من أهمِّ خصائص "قصيدة النَّثر"، حتَّى عند أحدث أجيالها"[٣]؛ أمَّا بشأن كراهة "النُّعوت"، ورفض "مصادر الأفعال"؛ "فإنَّ ذلك ليس جديدًا على الشِّعريَّة العربيَّة في أكثر مراحلها وعصورها، وربَّما كان أمر الاهتمام بالصِّفات ومصادر الأفعال من أخطاء "القصيدة الحُرَّة" وسلبيَّاتها؛ إذ بالغ بعض

(١) جبرا، **المجموعات الشِّعريَّة**، ص١٥، (– مِن المُؤلِّف).

(٢) وازن، **كتاب فيصل درَّاج يعيد جبرا إلى الواجهة**، تاريخ الاسترداد: (٢٣/ ١/ ٢٠٢٢م).

(٣) عبيد، **جبرا إبراهيم جبرا: المعادلة النَّاقصة؛ نضج النَّقديّ وحساسيَّة الشِّعريّ**، تاريخ الاسترداد: (٢٥/ ١/ ٢٠٢٢م).

شعرائها في ذلك؛ بحيث إنَّ دعوة جبرا، هنا، بدت وكأنَّها جديدةٌ على كُلِّ الشِّعريَّة العربيَّة"(١).

ويمكن أن نستلَّ من الطَّرح الكُلِّيّ، في هذا الموضع؛ رؤيته المبنيَّة على إجادة تفعيل الطَّاقات الحيويَّة للألفاظ؛ بنقل المُجرَّد العقليّ إلى المحسوس المادّيّ أو الإنسانيّ؛ من خلال تقانتي: التَّجسيد، والتَّشخيص؛ لتمكينهما حضور الخيال الشِّعريّ النَّافذ إلى ذهن المُتَلقّي؛ بما يستجلبه هذا التَّأسيس الفاعل إلى مبنى الصُّورة الشِّعريَّة من مُؤَثِّراتٍ حركيَّةٍ وحسّيَّةٍ مُتَنوّعةٍ.

وانسجمت أنظار جبرا اللَّاحقة، الَّتي وردت في كتابه "**الرِّحلة الثَّامنة**"، ضمن مآخذه على آراء نازك الملائكة، مع فحوى الرُّؤية النَّقديَّة السَّابقة، حيث قال: "يعتمد شاعر اليوم الابتعاد عن الرَّنين والضَّخامة؛ لأنَّه يرى فيهما، على الأغلب، وقفةً جوفاءَ مضحكةً...، ولم تعد "الفخامة" تُغرِّر به في عصرٍ كثير الكلام، أجوفه، وترك "الفخامة" للخطباء". كما أنَّه تعمَّد، وما في ذلك من ريبٍ بعد اليوم، ألَّا يخضع للشَّطر، هذا الحاكم العتيق المستبدّ، بل إنَّه يُسخِّر الشَّطر لموسيقاه وإحساسه وصوره؛ فالخطر الَّذي تقول النَّاقدة إنَّه "يكمن في أن يُقسِّم الشَّاعر أبياته بحسب المعنى"(٢)، هو الخطر الَّذي يجازف الشَّاعر المُحدَث بمجابهته؛ إنَّه سرُّ "الشِّعر الجديد""(٣).

---

(١) عبيد، **جبرا إبراهيم جبرا: المعادلة النَّاقصة؛ نضج النَّقديّ وحساسيَّة الشِّعريّ**، تاريخ الاسترداد: (٢٥/ ١/ ٢٠٢٢م).

(٢) الملائكة، **الشِّعر الحُرّ والجمهور**، ص٧٤، (٣ – إهمال الشُّعراء/ أ – إساءة الكتابة)؛ ويُنظَر: الملائكة، **قضايا الشِّعر المعاصر**، ص١٤٢، (– القسم الأوَّل: في الشِّعر الحُرِّ/ – الباب الثَّالث: الشِّعر الحُرّ باعتبار أثره/ – الفصل الأوَّل: الشِّعر الحُرّ والجمهور/ ٣ – إهمال الشُّعراء/ أ – إساءة الكتابة).

(٣) جبرا، **الرِّحلة الثَّامنة؛ دراسات نقديَّة**، ص١٤.

ووفق ذلك؛ نجد أنَّ الشَّاعر يلجأ "إلى لغةٍ تُشكِّل مفاتيح لعوالم أرحب وأبعد؛ تكون قيمة حروفها بقدر ما تثير حولها من ظلالٍ ورؤًى، وتبعث من إيحاءاتٍ إيذانًا بتجدُّد الحياة، تُسائل الحياة اليوميَّة الشَّاقَّة، تنأى عن الصِّياغة المباشرة، وتنفلت من إسار الاستعمالات الجاهزة"(١)، وترتكز على التَّوظيف الحسِّيّ؛ "للدَّلالة على معانٍ منتزعةٍ ممَّا تقع عليه الحواسُّ"(٢).

وهو بذلك؛ "يستوعب دعوة الحداثة في وجوب اقتراب لغة الشِّعر من اللُّغة المحكيَّة، كما أكَّد، في الوقت ذاته، على وجوب إحياء وعي الأُمَّة، أو ما يُعرف "بالموروث"؛ ملأ شعره بأصداء الماضي، وارتفع بالتَّعبير الدَّارج إلى المستوى الفنِّيّ؛ بحيث تستوعب القصيدة أدقَّ المشاعر؛ وعلى هذه الشَّاكلة زاوج بين اللَّفظ القديم واللَّفظ الجديد. في بعض شعره نزوعٌ كلاسيكيٌّ يحرص فيه على صفاء اللُّغة"(٣)؛ فكانت "لغته، رغم انتمائها الحارِّ للحداثة، تتمتَّع برصانةٍ كلاسيكيَّةٍ شديدة الحيويَّة، والنَّقاء، ومتانة العبارة. كان من أكثر نُقَّاد الحداثة صلةً بروح التُّراث الثَّاقبة، وكان أشدَّهم انغمارًا في المنجز الحداثيّ واستيعابًا له"(٤).

وتوازى هذا النَّهج مع تصوُّر الشَّاعر المعاصر للبلاغة الجديدة؛ "فالموقف الَّذي يقفه الشَّاعر العصريُّ الجديد ليس هروبًا من البلاغة النَّقيَّة الصَّافية، ولكنَّه التماسٌ لبلاغةٍ أخرى أكثر قربًا من الحياة، وأكثر تعبيرًا عن نبضها الحقيقيّ، وهو، في النِّهاية، اهتمامٌ ببلاغة الصُّور الشَّاملة، والتَّجارب النَّفسيَّة المكتملة، أكثر من الاهتمام ببلاغة الألفاظ البرَّاقة، الَّتي قد لا تخفي وراءها شعورًا صادقًا

---

(١) بعليّ، **راهن الشِّعر في نهايات القرن؛ أصداء الملحمة وأصداء التَّوقيعة والصُّوفيَّة**، ص٤٢، ٤٣.

(٢) مصطفى، **الشِّعر الفلسطينيّ الحديث؛ (١٩٤٨ – ١٩٧٠م)**، ص١٥٦.

(٣) بعليّ، **راهن الشِّعر في نهايات القرن؛ أصداء الملحمة وأصداء التَّوقيعة والصُّوفيَّة**، ص٤٣.

(٤) العلَّاق، **جبرا إبراهيم جبرا؛ من كاريزما الإبداع إلى تراجيديا النِّهايات**، ص٥٩.

أو تجربةً عميقةً؛ وهذا الكلام ليس معناه إهمال الألفاظ، ولكن معناه هو عدم الاعتماد عليها كوسيلةٍ وحيدةٍ من وسائل التَّأثير النَّفسيّ"[١].

وانماز شعر جبرا في مستوى اللُّغة، أيضًا، "بتكثيف موضوعاته؛ وهو إذ يُعبّر عن هذه الموضوعات باللُّغة؛ فإنَّه يُحمّلها من المعاني أكثر ممَّا تحمل في أذهان النَّاس، يختزل شعره التَّجربة الحياتيَّة في تشعُّبها وامتدادها عبر الزَّمان والمكان، ويساير هذا الامتداد؛ كي يكون أقرب إلى ذات الإنسان وألصق بحياته. من هنا فإنَّه يسعى إلى الإحاطة بهذه التَّجربة، والتَّعبير عن أبرز معالمها؛ وهو إذ يقوم بذلك يدخل في غمار الحياة جنبًا إلى جنبٍ مع الإنسان؛ لاكتشاف المستجدَّات؛ وهكذا تظهر قيمة شعر جبرا باعتباره نصوصًا تضيء ما غار داخل التَّجربة، وتظهر قدرة الشِّعر في اختزان دلالاتٍ عديدةٍ"[٢].

ولذلك لمسنا "أنَّ التَّجربة واللُّغة الشِّعريَّة في نصوص جبرا، دخلتا في صراعٍ عنيفٍ وحادٍّ مع ذات الشَّاعر، ومع القيم الإنسانيَّة المحيطة به، وقد تطلَّب هذا من جبرا أن يخوض تجربةً هائلةً من الإقدام والمغامرة اللُّغويَّة، على مستوى التَّكثيف والتَّوتُّر"[٣]؛ فأضحت "الخبرة الشُّعوريَّة، في شعره، معايشةً لخبرة العموم والحياة في شتَّى مناحيها، وللخبرات الذَّاتيَّة بشكلٍ موضوعيّ، توازنت فيه المواقف والقيم الإنسانيَّة والرُّوحيَّة، وسيطرت عليها مواقفُ مُتَعدِّدةٌ ومتباينةٌ؛ من الرَّفض والتَّمرُّد، والخوف والأمل. وظَّف الشَّاعر اللُّغة في التَّجربة الشِّعريَّة؛ على نحوٍ من الشُّعور والإحساس بامتلاك الحُرِّيَّة والثَّورة على الواقع"[٤].

---

(١) النَّقَّاش، **أدباء ومواقف**، ص١٩٠؛ **وفي اللُّغة الشِّعريَّة الواقعيَّة، المُعَبِّرة عن مستويات الحياة الإنسانيَّة**؛ يُنظَر: **نفسه**، ص١٨١ – ١٩٠، (١٩ – لغة الشِّعر ولغة الحياة).

(٢) بعليّ، **راهن الشِّعر في نهايات القرن؛ أصداء الملحمة وأصداء التَّوقيعة والصُّوفيَّة**، ص٤٥.

(٣) **نفسه**، ص٤٧.

(٤) **نفسه**، ص٤٧.

واستنادًا إلى ما سبق؛ فإنَّ الصُّورة الشِّعريَّة المنبثقة من عمق بناء اللُّغة، قد تشكَّلت عند الشَّاعر؛ "في ضوء المُؤَثِّرات الأنجلو أمريكيَّة وتجلِّياتها؛ حيث تميَّزت بتكامل اللَّوحة وروعة المشهد. ويلعب التَّجسيم البصريُّ دوره؛ فالتَّجسيم الفنِّيُّ طبيعةٌ خاصَّةٌ لدى الشَّاعر الفنَّان جبرا، كلَّما كانت الطَّبيعة مُتَمكِّنةً منه؛ جاء الخيال الفنِّيُّ ابتكارًا. كانت تعابيره، في مجال التَّجسيم والتَّصوير، أشدَّ جاذبيَّةً، وأعمق تأثيرًا، يتجلَّى فيها الفنُّ والجمال، كما أنَّ للشُّخوص ظلالًا في شعر جبرا"(١).

وقد انتهى دعاة الحداثة، في هذا الشَّأن، إلى تعذُّر "تحقيق نموذج "قصيدة النَّثر" بسهولةٍ، دون توفُّر شاعرٍ مُتَميِّزٍ ذي موهبةٍ شعريَّةٍ عاليةٍ، وثقافةٍ فنِّيَّةٍ زاخرةٍ؛ تُؤهِّله للعثور على منطقةٍ إيقاعيَّةٍ خارج دائرة الوزن الموروث؛ ولعلَّ خارطة هذه المنطقة ترتسم داخل حدود اللُّغة ذاتها؛ في أصوات الألفاظ وثرائها الدَّالِّ، وفي التَّفاعل الحاصل بين الكلمات في الجملة الواحدة، وفي ترابط أجزاء الجملة وتناسقها"(٢).

ويشي ختام النَّظر، في الباعث الفنِّيّ؛ المرتكز على المُقَوِّمات الموسيقيَّة والتَّصويريَّة؛ بالمجازفة الأسلوبيَّة دون ضابطٍ منهجيٍّ واضحٍ؛ باعتماد السِّمة التَّوليفيَّة بين العبارات الموزونة وغير الموزونة، على تغاير الوزن في الموزون منها، مع إثبات القافية تارةً، وإغفالها تارةً أخرى؛ وفق رؤية الذَّات الَّتي وجدت في الشُّروط العروضيَّة رتابةً موسيقيَّةً، ستُعوِّضها الموسقة الدَّاخليَّة لتنامي البناء

(١) بعليّ، (٢٠١٩م)، **جبرا إبراهيم جبرا في ضوء المُؤثِّرات الأنجلو أمريكيَّة**، (ط١)، عمَّان: دار اليازوريّ العلميَّة للنَّشر والتَّوزيع، ص٩، (– المُقَدِّمة)؛ ويُنظَر أيضًا: **نفسه**، ص١٨٩؛ ص١٩٨؛ ويُنظَر: بعليّ، **راهن الشِّعر في نهايات القرن؛ أصداء الملحمة وأصداء التَّوقيعة والصُّوفيَّة**، ص٧١، (– في تشكيل الصُّور الشِّعريَّة والبناء الدِّراميّ والتَّناصّ).

(٢) وقاد، **قصيدة النَّثر وشعريَّة التَّجاوز**، ص٢٤.

الصَّاعد في مجالي: الفكرة، والصُّورة، على قيد القراءة الجهيرة الموحية بكينونة الموسيقا الجديدة، في رأيه؛ ممَّا يوحي بافتقار دافع التَّنظير فالتَّطبيق إلى الاحتجاج المنطقيّ المُحْكَم.

ولهذا النَّمط التَّحديثيّ أن يحيلنا إلى "النَّصّ الهلاميّ" العَصِيّ على التَّماسك والتَّلقّي والنَّقد؛ بتأثير الرُّؤى الذَّاتيَّة الخالصة في تشكيل المحاور الدَّاخليَّة والخارجيَّة للنَّصّ؛ بوحيٍ من التَّفاعلات الشُّعوريَّة المُحَفِّزة للإبداع؛ وبذلك تتكوَّن مع كُلّ نصّ مفاتيحه القرائيَّة الخاصَّة الَّتي قد تتأبَّى على المُتَلَقِّي؛ بفعل غموض الدَّافع والفكرة، واضطراب البناء؛ أمَّا الغموض الَّذي يُعَدُّ، عند البعض، سمةً للنَّصّ الحداثيّ الفاعل في ثراء فكر المُتَلَقِّي؛ فتغدو مقبوليَّته على المحكِّ؛ لانفتاح التَّجريب الحداثيّ على استيعاب كلّ المحاولات النَّصِّيَّة الماضية إلى عالم الشِّعر، على غير بصيرةٍ بأهمِّيَّة أسسه وضوابطه ومعاييره؛ في تعزيز حضور "النَّصّ الحديث" برسوخ جذوره الضَّاربة في أعماق التُّراث.

وحين يكتمل بيان المنهاج دون مُكْنة الاحتجاج؛ تنجلي رؤية الذَّات عن محاذير اللُّغة الشِّعريَّة، على مستويي: اللَّفظ، والتَّركيب؛ بنبذ: التَّعقيد، والغموض، والخطابة؛ وتبنّي: المباشرة، والتَّشخيص، والتَّجسيد، مع إغفال القيمة الشُّعوريَّة للحظة الإبداع، والمصادر التَّكوينيَّة لثقافة الشَّاعر، والرَّوافد السِّياقيَّة لفضاءات النَّصّ؛ في ترسيم معالم "القصيدة الشِّعريَّة" بلغتها وأسلوبها ووزنها، فضلًا عن تهميش أهمِّيَّة القراءة النَّقديَّة في بيان الوجوه الإيجابيَّة والسَّلبيَّة، ضمن نطاقي: التَّعبير، والتَّصوير؛ من خلال تقييد الوصول إلى عمق الإحساس الشِّعريّ بالمحاذير الاستباقيَّة المُقَيِّدة لآفاق الإبداع والتَّلقّي.

– المطلب الثَّاني: المُؤَثِّرات البنائيَّة التَّصاعديَّة.

انطلق جبرا، عقب بيان مُقَوِّمات الموسيقا والتَّصوير، إلى ترسيم حدود المُؤَثِّرات البنائيَّة التَّصاعديَّة، من خلال ارتباط المُخرَجات الفنِّيَّة السَّابقة بالتَّنظير البنائيّ اللَّاحق، ضمن "**مُقَدِّمة**" مجموعته "**تمُّوز في المدينة**"، حين قال بعد إقرار تحرُّره من النِّظام العروضيّ:

"وما ذلك إلَّا لأنَّني؛ إذ "أُموسِق" الفكرة أو الصُّورة، أرفض رفضًا قاطعًا أيَّ لحنٍ (أو "بحرٍ") رتيبٍ؛ فإذا قُرِئت كلٌّ من هذه القصائد قراءةً جهوريَّةً، مع فهمٍ لبنائها الدَّاخليِّ الصَّاعد، الذّرويّ؛ بانت موسيقاي الجديدة مع بيان الصُّورة نفسها. وتتَّضح هذه الطَّريقة لكُلِّ مَن يعرف الموسيقا الأوركستريَّة؛ ففي كُلِّ قصيدةٍ "آلاتٌ" عديدةٌ متباينةٌ، و"مواضيعُ" مترابطةٌ؛ تتلاعب وتنمو نحو غايتها. والقصائد الطَّويلة مبنيَّةٌ على قاعدةٍ سمفونيَّةٍ[(١)]. وسيغيب أكثر هذا على السَّواد من قُرَّائنا، وسيعيبه البعض – كالعادة – ولكن لا ريب عندي أنَّ الشِّعر منطلقٌ نحو هذا الشَّكل في المستقبل"[(٢)].

ونقف، في التَّأصيل السَّابق، على النَّواة البؤريَّة، للتَّشكيل الشِّعريّ الحديث؛ وقد تمثَّلت في موسقة الفكرة والصُّورة، في ظلِّ الرَّفض القاطع للرَّتابة الموسيقيَّة التَّقليديَّة؛ أمَّا ضابط الكشف المبين عن المنهج والأثر في جِدَّة المواءمة الموسيقيَّة التَّصويريَّة؛ فكائنٌ في القراءة الجهيرة المُعَزَّزة بأدوات الفهم النَّافذ لصميم المبنى الدَّاخليّ؛ وفيه التَّراكم المضمونيُّ والخياليُّ الصَّاعد نحو الذُّروة.

وأراد النَّاقد لفكرته تمام البيان؛ باستدعاء مثال الموسقة الأوركستريَّة، وفق القالب السِّمفونيّ، على ما في تنوُّع الأدوات، وترابط المضامين، من مماثلةٍ ضمنيَّةٍ لبناء القصيدة؛ في وجوه: مواءمة القالب للحالة الشُّعوريَّة، وتباين درجات التَّنغيم بين الصُّعود والهبوط، وتجانس الأصوات والتَّراكيب والصُّور ضمن نسيجٍ بنيويٍّ متآلفٍ، وتوزيع الإيقاع الموسيقيّ على ضروب المشاعر والمعاني؛ ولهذا

---

(١) **لتفحُّص المفاهيم المنضوية في إطار "السِّيمفونيَّة"**؛ يُنظَر: عكاشة، ثروت، (١٩٩٠م)، **المعجم الموسوعيّ للمصطلحات الثَّقافيَّة؛ إنجليزيّ – فرنسيّ – عربيّ؛ مع ملاحق وصور توضيحيَّة**، (د. ط)، بيروت: مكتبة لبنان، والجيزة: الشَّركة المصريَّة العالميَّة للنَّشر – لونجمان، ص٤٥٥، (– سيمفونيَّة)؛ ص٤٥٥، (– قصيد سيمفونيّ)؛ ص٤٥٥، ٤٥٦، (– أوركستر سيمفونيّ).

(٢) جبرا، **المجموعات الشِّعريَّة**، ص١٥، (– مِن المُؤلِّف).

أن يصل بالمُتَلقِّي النَّبيه إلى ذروة الحالة الانفعاليَّة مع القصيدة؛ لما تُشكِّله هذه الأدوات الجديدة من دوافع تفاعل مستويات: النَّفس، والحسّ، والعقل، مع مُؤَثِّرات: الإيقاع، والمعنى، والتَّصوير؛ لارتباطها الحيويّ بمُعَزِّزات تنوُّع انفعال العاطفة.

وأَنْ يتجلَّى البناء، في وجهة جبرا، على هذا النَّحو؛ فعلى باعثي: اتِّساع المعنى، وتنامي الإيقاع؛ بما تُوفِّره المساحة الشُّعوريَّة المنعتقة من قيود التَّقليد، والمنفتحة على أنماط التَّعبير المتباينة، من أدواتٍ إبداعيَّةٍ حداثيَّةٍ جديدةٍ، في فضاء النَّصّ الشِّعريّ القائم على موسقة المضمون والخيال؛ بتوظيف المُؤَثِّرات الدَّاخليَّة للإيقاع؛ في مناحي: اللُّغة، والبناء، والشُّعور، على نحوٍ راسخٍ، والاستئناس بمُؤَثِّرات الموسيقا الخارجيَّة؛ في إطاري: التَّفعيلة، والقافية، بوجهةٍ اختياريَّةٍ عفويَّةٍ.

وانتهى التَّوضيح النَّقديُّ إلى تصنيف أنواع المُتَلقِّين؛ بمعيار تقبُّل التَّنميط الشِّعريّ الجديد؛ أمَّا انتفاء إدراك جُلِّ التِّقانات المُحْدَثة في أُطُر: الموسيقا، والتَّصوير، والبناء؛ فيشمل الشَّريحة الكبرى من قُرَّاء "القصيدة الجديدة"؛ وأمَّا تعييب جرأة الانعتاق من الأصول الشِّعريَّة التَّقليديَّة الرَّاسخة؛ فينحصر في موقف البعض؛ وهو المُتَوقَّع في ظلِّ انتفاء القبول التَّامّ لاستقبال الطَّارئ الجديد، على صعيدي: القارئ، والنَّاقد؛ بفعل غياب الأنظار النَّقديَّة المبينة، بيد أنَّ جبرا ماضٍ في سبيله؛ على أثرٍ من الاعتقاد الجازم بشرعنة الحضور المستقبليّ "للشَّكل الشِّعريّ الحُرّ".

إنَّ ما نظَّر له النَّاقد، في بناء المضمون، ماثلٌ في اعتماد الفكرة الأساسيَّة للنَّصّ على "مجموعةٍ من الأفكار والصُّور؛ الَّتي تكون بمثابة البذور الَّتي تنمو منها بقيَّة أفكار القصيدة وصورها. ويجري تطوير هذه الأفكار وهذه الصُّور على

غرار ما يفعله الموسيقيُّ بجملته الثِّيميَّة الَّتي هي بذرة مُؤلَّفه الموسيقيّ"[١]؛ ويستلزم هذا النَّسق التَّطويريُّ "التَّعرُّف على الثِّيمات الرَّئيسة وتتبُّعها، ودراسة التَّنويعات المختلفة الَّتي يجريها الشَّاعر عليها أثناء تطوير فكرة القصيدة"[٢].

وانسجم ما قدَّمه جبرا، في سياق البناء الصَّاعد، مع توجُّهات "القصيدة الحديثة"، الَّتي "تُركِّز إيقاعها على حركة هذه المُكَوِّنات؛ يتكثَّف الإيقاع هنا، في حركة النُّموِّ، في نسيج العلاقات النَّاهض بين هذه المُكَوِّنات، ويلفُّ الإيقاع هذا النَّسيج، يُسوِّر فضاء النَّصّ، يُدوِّره؛ وذلك حين يتَّخذ الإيقاع شكل التَّوتُّر المُتَجوِّل في النَّصّ كَكُلٍّ، والذَّاهب في أكثر من اتِّجاهٍ، أو المتداخل في حقول دلالات النَّصّ كلِّها. حقول الدَّلالات المُتَعدِّدة في النَّصّ الحديث مُنَضَّدةٌ ومفروزةٌ على قاعدة الموضوع المشترك، بل هي متداخلةٌ متشابكةٌ؛ بحيث يبدو النَّصُّ كُلًّا مُعَقَّدًا وبالتَّالي غامضًا. بنية النَّصّ لم تعد بنية الأفكار المتوالية والمحافظة، في تواليها المترابط، على حدودٍ بينها نسبيَّة واضحة، بل غدت بنية الأفكار الَّتي تمارس الاعتداء المستمرَّ، وهدم الحدود، وإسقاط الوضوح النِّسبيّ بينها.. تسري الدَّلالات في النَّصّ، تغور، وتدعونا لأن نجول ببصرنا بحثًا عنها.. هكذا حين نقرأ عبارةً أو مقطعًا تصلنا الدَّلالة ولا تصلنا؛ تصلنا لأنَّها حاضرةٌ، ولا تصلنا لأنَّ حضورها يسري، يغور، يغيب.. وعلينا أن نراه في غيابه، أو في إسرائه، في الظُّلمة الَّتي تُغيِّبه"[٣].

ونقع على ذكر توحيد أجزاء القصيدة بالمعنى الشَّامل المتكامل، في كتاب النَّاقد "**الرِّحلة الثَّامنة**"؛ حيث يقول: "لقد تعمَّد شاعر اليوم أن يجعل أبياته متَّصلة المعنى والتَّركيب، وتخلَّى عن العمود الَّذي كان يقوم على الصُّور الشَّتيتة لا يربطها سوى البحر والرَّويّ والمناسبة، ويطول ما دام للشَّاعر "نَفَس". ولكنَّ

(١) عصفور، **نرجس والمرايا؛ دراسة لكتابات جبرا إبراهيم جبرا الإبداعيَّة**، ص١٨٠.
(٢) **نفسه**، ص١٨١.
(٣) يمنى العيد، **في معرفة النَّصّ**، ص١٠١.

شاعر اليوم يُوحِّد بين أجزاء قصيدته من الدَّاخل؛ بسرِّ المعنى الواحد الشَّامل الَّذي هو موضوعه، وينتهي حين يتكامل على صفحة الورق، وفي البصيرة، تكاملًا يكاد يكون جبريًّا في استدارته العضويَّة على نفسه"(١).

ونلحظ لجوء جبرا إلى بنائه الموسيقيّ الخاصّ؛ الماثل في الإيقاع النَّامي من المُكَوِّنات الدَّاخليَّة للقصيدة؛ لتعويض نقص الصُّورة وفقدان الإيحاء؛ بفعل مباشرة التَّعبير؛ من خلال الموسيقا "الأوركستريَّة"، الَّتي تتضمَّن الآلات الموسيقيَّة المتباينة، والموضوعات المترابطة الماضية نحو غايتها(٢)؛ وبذلك "ظهر، في شعر جبرا، سَمْتٌ جديدٌ؛ يتميَّز باصطناعه الصُّورة الكُلِّيَّة، وبخفوت الإيقاع الَّذي يقترب من النَّثريَّة"(٣).

وتأسيسًا على ما سبق؛ فإنَّ تجلِّيات الجمال تظهر "في شعر جبرا، على مستوى البناء الموسيقيّ السِّمفونيّ... تُكوِّن قصائده الطِّوال البناء السِّمفونيَّ وشكلًا موضوعيًّا. أقام جبرا قصيدته على أسلوب "القصيد السِّمفونيّ"؛ الَّذي يتَّحد مع مضمون القصيدة، ويُشكِّل قالبها وأسلوبها وفقًا لمساراته؛ وكان هدفه، في ذلك، أن يكتب تعبيرًا موسيقيًّا عن الفكر والشُّعور واللَّون؛ أي أنَّه يريد أن يقول بلغة الكلمات والشِّعر ما قاله الموسيقيُّ"(٤).

وتكمن المفارقة، ضمن هذه المعالجة؛ في "قصيدةٍ عربيَّةٍ تجديديَّةٍ، بنغمةٍ إيقاعيَّةٍ جديدةٍ، لا تتَّضح إلَّا لمَن يعرف الموسيقا الغربيَّة الأوركستريَّة، وإذا كانت ثمَّة قصائد تخضع لمحاولاتٍ يعكس من خلالها جبرا معرفته بالموسيقا

(١) جبرا، **الرِّحلة الثَّامنة؛ دراسات نقديَّة**، ص١٤.

(٢) يُنظَر: وازن، **كتاب فيصل درَّاج يعيد جبرا إلى الواجهة**، تاريخ الاسترداد: (٢٣/ ١/ ٢٠٢٢م).

(٣) بعليّ، **راهن الشِّعر في نهايات القرن؛ أصداء الملحمة وأصداء التَّوقيعة والصُّوفيَّة**، ص١٧.

(٤) **نفسه**، ص٣٦.

الكلاسيكيَّة السِّمفونيَّة، وتمرين القول الشِّعريّ العربيّ الجديد عليها؛ فإنَّها محدودةٌ ولا يمكنها أن تُحقِّق أحلامه وطموحاته في هذا الجانب"(١).

وفي شأن القصائد الطَّويلة "الَّتي عدَّها جبرا مبنيَّةً على قاعدةٍ سيمفونيَّةٍ؛ بسبب تقسيمها على حركاتٍ ومقاطعَ، وتشغيل عنصر الإيقاع الدِّراميّ بين حركةٍ وأخرى ومقطعٍ وآخرَ؛ فإنَّنا يمكن أن نتلمَّسها ونراها في الكثير من القصائد الحُرَّة "التَّفعيلة"؛ عند: السَّيَّاب، وأدونيس، وسعدي يوسف، وصلاح عبد الصَّبور، ومحمود درويش، وغيرهم؛ أمَّا إذا كان جبرا يقصد في ذلك شيئًا أعمق وأدقَّ من ذلك؛ فإنَّنا لا نجد أنَّ النُّصوص نجحت في توصيله، وإنْ كانت النِّيَّة في إنجاز ذلك قائمةً نظريًّا لدى جبرا"(٢).

ويبقى أن نذكر وصف بعض الحداثيّين اعتقاد جبرا بانطلاق الشِّعر نحو هذا الشَّكل في المستقبل، على أنَّه "اعتقادٌ صحيحٌ يكشف عن فهمٍ عميقٍ لحركة الشِّعريَّة العربيَّة وتحوُّلاتها وإدراك مستقبلها، لكنَّ ذلك قد لا يكون، بالضَّرورة، متوافقًا مع المنجز الشِّعريّ أو متماهيًا معه"(٣).

ويُشار، في نهاية الباعث البنائيّ التَّصاعديّ، إلى علاقته الضِّمنيَّة بالدَّافع الموسيقيّ الدَّاخليّ، الَّذي توقَّفنا عنده في المطلب السَّابق؛ من جهة تبنِّي جبرا موسقة الفكرة والصُّورة؛ بفعل رفضه رتابة البحر الشِّعريّ، وتعويضه غياب الوزن بالإيقاع الدَّاخليّ لتنامي البناء المتصاعد؛ في أُطُر: الأفكار المُتَنوِّعة، والصُّور المترابطة، والتَّراكيب المتواشجة؛ ولفهم البناء الصَّاعد أن يسهم في مقاربة الجِدَّة الموسيقيَّة، بالتَّساوق مع بيان الصُّورة الكُلِّيَّة، وفق تنظيره، وحاول النَّاقد إيضاح

(١) عبيد، **جبرا إبراهيم جبرا: المعادلة النَّاقصة؛ نضج النَّقديّ وحساسيَّة الشِّعريّ**، تاريخ الاسترداد: (٢٥/ ١/ ٢٠٢٢م).

(٢) **نفسه**، تاريخ الاسترداد: (٢٥/ ١/ ٢٠٢٢م).

(٣) **نفسه**، تاريخ الاسترداد: (٢٥/ ١/ ٢٠٢٢م).

طريقته الجديدة بالمثال الموسيقيّ الأوركستريّ، ضمن القالب السِّمفونيّ؛ بما في القصيدة من نُمُوٍّ متصاعدٍ نحو الغاية الجوهريَّة.

وما يفرضه منطق الاستبصار، في عمق تنظير النَّاقد؛ يجاوز نطاق الرَّفض إلى استنكار البحث عن بدائل مرتكزات العروض في الموسقة الدَّاخليَّة، وهي الحاضرة، على الدَّوام، في النُّصوص الشِّعريَّة، بمُعدَّلاتٍ مختلفةٍ، يمكن استنطاقها بالحسِّ المُتَوقِّد للملكة النَّقديَّة النَّافذة إلى صميم الخطاب؛ من خلال استشعار العناصر الإيقاعيَّة الدَّاخليَّة، الملتئمة مع الضَّوابط العروضيَّة الخارجيَّة، في بناء الوحدة الموسيقيَّة للقصيدة؛ وذلك في ضوء ما استقام عليه العمود الشِّعريُّ عند النُّقَّاد القدامى؛ وفي هذا البناء التُّراثيّ تكمن ملامح: التَّرابط، والتَّواشج، والتَّماسك، في أعلى مراتبها؛ بما يغني الشَّاعر عن البديل الحداثيّ المقترح؛ ويدفعه إلى تمثُّل النَّموذج الشِّعريّ الأصيل؛ في بنائه التُّراثيّ المتماسك.

وقد أردف النَّاقد التَّنظير فالتَّمثيل بالتَّعميم؛ عبر حسم غياب معظم مرتكزات طريقته عن غالبيَّة القُرَّاء، وصولًا إلى اعتقاده، الَّذي ناصره فيه بعض الحداثيّين، بانطلاق الشِّعر نحو هذا الشَّكل في المستقبل؛ ويبدو تعميم الأحكام، على هذا النَّهج المتلاحق، خاليًا من منطق التَّنظير النَّقديّ المبنيّ على الأسس الموضوعيَّة المكينة؛ بفعل استحكام النَّظرة الذَّاتيَّة في استشراف حالتي: الإبداع، والتَّلقِّي، بمعزلٍ عن الاحتكام الفاعل إلى المنطق في إطلاق التَّصوُّرات النَّقديَّة.

– المبحث الثَّالث: البواعث الوطنيَّة والقوميَّة.

– المطلب الأوَّل: مجابهة النَّكبة الوطنيَّة.

وردت الإشارة إلى الباعث الوطنيّ؛ الماثل في "مجابهة النَّكبة الفلسطينيَّة"، على نحوٍ ضمنيٍّ، في ختام "**مُقَدِّمة**" مجموعة "**تمُّوز في المدينة**"، حين قال جبرا:

"**وإذ أنظر إلى هذه القصائد الآن مجموعة معًا، فأقرأها بلمحةٍ خاطفةٍ؛ أشعر بشيءٍ من الرُّعب؛ لأنَّها تعجُّ برموز الفتك والتَّمزيق والموت. إنَّها تُلخِّص لي سنواتي الأخيرة وبحثي فيها عن مصادر الإيناع والخِصب. أكانت هذه السَّنوات لغيري ما كانت لي أنا؟ مهما يكن الجواب، فلشَدَّ ما آمل أن نعود إلى المدينة راقصين!**"(١).

ويمكن مقاربة هذا المقتبس الموجز بغير وجهٍ؛ إذ أوحت قصائد المجموعة بمُؤَشِّرات السَّنوات الَّتي سبقت إصدارها، وهي، في مجملها، الكاشف الأدبيُّ للسَّنوات الممتدَّة بعد النَّكبة، وصولًا إلى تاريخ كتابة التَّقديم "**مِن المُؤَلِّف**"، في (آذار/ ١٩٥٩م)؛ ولهذا المُؤَشِّر الزَّمنيّ إيحاء السَّنوات العجاف من تاريخ القضيَّة الوطنيَّة، قبل نكبة (١٩٤٨م) وبعدها؛ لانحسار النِّضال في الفعل الوطنيّ، وتصاعد ظلم المحتلِّ في استلاب الحُرِّيَّة والأرض والمُقَدَّسات، بالإضافة إلى المجازر الَّتي أشاعت الموت والدَّمار في القرى والمدن الفلسطينيَّة.

أمَّا مكان الكتابة المرتبط بحضور النَّاقد في "بغداد"؛ فله دلالة الرَّحيل إلى المنفى عقب النَّكبة، على غرار الكثرة الكاثرة من الرَّاحلين صوب المنافي العربيَّة والعالميَّة؛ وفي ضوء ذلك يُفسَّر الرُّعب المُشار إليه؛ بما فيه من احتشاد الرَّمزيَّة العالية للفتك والتَّمزيق والموت، وهي المظاهر الَّتي تدين الاحتلال، وتفضح ممارساته الماثلة في الاستلاب والتَّهميش والإقصاء؛ ولذا ألفيناه حريصًا على

(١) جبرا، **المجموعات الشِّعريَّة**، ص١٦، (– مِن المُؤلِّف).

استحضار الرَّمز الأسطوريّ؛ الَّذي يشي بانكسار الفرد والجماعة، ليكون "تمُّوز" حاضرًا بقُوَّةٍ، في فاتح عنوان المجموعة الشِّعريَّة، وفي ظلال نصوصها؛ باعتباره رمزًا موحيًا بحالتي: الموت، والبعث، ضمن الفهم العميق لأساطيره، في الفكر الميثولوجيّ القديم(١).

---

(١) **لاستقصاء أساطير "تمُّوز"، في الفكر الميثولوجيّ القديم**؛ يُنظَر: عوض، ريتا، (آذار/ ١٩٧٤م)، **أسطورة الموت والانبعاث في الشِّعر العربيّ الحديث**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: خليل حاوي، بيروت: الجامعة الأمريكيَّة، ص٢٥ – ٣٢، (– الفصل الثَّاني: أسطورة الموت والانبعاث/ ١ – نموذج الموت والانبعاث/ أ – تمُّوز)؛ ويُنظَر: نعمة، حسن، (١٩٩٤م)، **موسوعة الأديان السَّماويَّة والوضعيَّة (١)**؛ **ميثولوجيا وأساطير الشُّعوب القديمة، يليه معجم المعبودات القديمة**، (د. ط)، بيروت: دار الفكر اللُّبنانيّ، ص١٣٦ – ١٣٨، (– الفصل السَّابع: معجم أهمّ المعبودات لشعوب العالم القديم/ – أ/ – أدونيس، [Adonis])؛ ص١٨٩، ١٩٠، (– ت/ – تمُّوز، [Tammuz])؛ ص٢٠٨، (– د/ – دوموزي)؛ ويُنظَر: السَّوَّاح، فراس، (١٩٩٦م)، **مغامرة العقل الأولى؛ دراسة في الأسطورة – سوريا وبلاد الرَّافدين**، (ط١١)، بيروت: دار الكلمة، ص٣٤٥ – ٣٥٥، (– سفر الإله الميِّت/ ٣ – هبوط بعل إلى العالم الأسفل)؛ ص٣٥٧ – ٣٦٤، (٤ – هجرة الإله الميِّت)؛ ص٣٦٥ – ٣٦٧، (٥ – الإله المُخَلِّص)؛ ص٣٧٥، ٣٧٦، (– تعريف بأهمِّ الآلهة/ – أدونيس)؛ ص٣٧٩، ٣٨٠، (– بعل)؛ ص٣٨١، ٣٨٢، (– دوموزي – تمُّوز)؛ ويُنظَر: عليّ، فاضل عبد الواحد، (١٩٩٩م)، **عشتار ومأساة تمُّوز**، (ط١)، دمشق: الأهالي للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، ص١٣ – ٤٠، (– الفصل الأوَّل: إلهة وإله الخِصب)؛ ص٩٥ – ١٢١، (– الفصل الخامس: أعراس دموزي [تمُّوز] والزَّواج المُقدَّس)؛ ص١٢٣ – ١٣٨، (– الفصل السَّادس: مأساة دموزي [تمُّوز] والحزن الجماعيّ)؛ ويُنظَر: الدِّيك، إحسان، (آب/ ٢٠٠٣م)، **الوعل صدى تمُّوز في الشِّعر الجاهليّ**، مجلَّة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدِّراسات، فلسطين، (ع: ٢)، ص٣٣ – ٨٤؛ ويُنظَر: بغوس، سامية، (٢٠١١/ ٢٠١٢م)، **أسطورة الانبعاث عند أدونيس؛ "أدونيس عند أدونيس"**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: عبد الله بن حلِّيّ، السَّانية، وهران، الجزائر: جامعة وهران – السَّانية، ص٧ – ٥٤، (– الفصل الأوَّل: =

وأَنْ يكون ترميز "تمُّوز" فاعلًا في عنونة المجموعة ومضمونها؛ فمن جهة استدعاء المعادل الرَّمزيّ الموائم للحالتين: الفرديَّة، والجمعيَّة؛ على جهات: تحقُّق المأساة، ومثول الموت، وتبدِّي الرَّحيل والنَّفي، مع التماس سبيل مناهضة المظاهر السَّابقة؛ بالقيامة الجديدة للانبعاث نحو الخصوبة؛ في مستويات: العودة الفرديَّة والجمعيَّة إلى الوطن، والصُّعود الوطنيّ في الفعل المقاوم، والتَّحرُّر من تبعات الاحتلال الجاثم على الأرض، غير أنَّ لسكون المرحلة وانتفاء بشارات الآفاق بسُبُل الخلاص دافع السُّؤال الفادح الجارح: "**أكانت هذه السَّنوات لغيري ما كانت لي أنا؟**"؛ بدلالة خطاب الأديب على تمثُّل همِّ الجماعة، وللانتماء الجمعيّ أن يظهر في أمل العودة الاحتفاليَّة إلى المدينة المسلوبة؛ في إشارةٍ نقديَّةٍ ضمنيَّةٍ "إلى البكائيَّات الَّتي ملأت "قصيدة التَّفعيلة" نحيبًا ومرارةً وأسًى؛ للخروج من تموضع الحزن وانكفائه فيها، إلى رقصة الفرح في "قصيدة النَّثر""[(١)].

ويلزمنا استخلاص دافع الشَّكل الشِّعريّ الجديد، من خطاب الشَّاعر النَّاقد، ضمن الباعث الوطنيّ؛ وهو الكائن في الانعتاق من قيود الشِّعر التَّقليديّ، والانطلاق إلى "الشِّعر المُتَحرِّر"، بموازاة الرَّغبة الجامحة في التَّحرُّر من قيود الاحتلال، ومعايشة الحُرِّيَّة في واقعي: الفرد، والجماعة، بيد أنَّ التَّوازي المنشود بين الشَّكل والمضمون؛ يدفع إلى ترجيح قصديَّة الأطروحة الضِّمنيَّة؛ بمناسبة

=

أسطورة أدونيس والأدب/ – المبحث الأوَّل: الأصل الأوَّل للأسطورة/ – المبحث الثَّاني: تناصّ أسطورة أدونيس مع الأدب)؛ ويُنظَر: الدِّيك، (٢٠١٣م)، **صدى الأسطورة والآخر في الشِّعر الجاهليّ؛ دراسات في الفكر والمعتقد**، (ط١)، باقة الغربيَّة، فلسطين: مجمع القاسميّ للُّغة العربيَّة، أكاديميَّة القاسميّ للتَّربية، ص٤٩ – ١٠٢، (– الفصل الثَّاني: الوعل صدى تمُّوز في الشِّعر الجاهليّ).

(١) عبيد، **جبرا إبراهيم جبرا: المعادلة النَّاقصة؛ نضج النَّقديّ وحساسيَّة الشِّعريّ**، تاريخ الاسترداد: (٢٥/ ١/ ٢٠٢٢م).

شكل الخطاب موضوع الوطن في مرحلةٍ بعينها؛ بأثرٍ من دافع التَّجريب الفكريّ والفنّيّ، المُتَّكِئ على عناصر: الجرأة، والمغامرة، والمغايرة، مع عدم الإنكار الكُلّيّ لمبدأ الدَّفقات الموسيقيَّة الخارجيَّة والدَّاخليَّة في القصيدة؛ بالجمع بين مرتكزي: السَّعة الأسلوبيَّة في المزاوجة بين الموزون وغير الموزون، والاتِّساع المعنويّ والتَّصويريّ في موسقة البناء الصَّاعد.

وقد وجدنا أنَّ جبرا، بتوثيقه للإطارين: الزَّمانيّ، والمكانيّ، في بيان المجموعة الشِّعريَّة الأولى؛ سيجعل "لكلٍّ من الزَّمان والمكان أبعادهما؛ فإذا كان الزَّمان هو ما بعد النَّكبة الفلسطينيَّة (١٩٤٨م)، زمان الخروج من القدس، فإنَّه، من جانبٍ آخرَ، انتصار الذَّات المبدعة على زمانٍ إنسانيٍّ منكسرٍ. وإذا كان هذا الزَّمان قد انكسر أمامه من إحدى نواحيه؛ فإنَّ نواحي أخرى منه ستُحقِّق الانتصار للذَّات الإبداعيَّة الجديدة جاعلةً منها ذاتًا مفتوحةً على العالَم، وقائمةً فيه، وما على المبدع إلَّا أن يدخلها بأعماله الخلَّاقة، مُعِيدًا للذَّات توازنها مع العالَم. أمَّا المكان؛ فإنَّ "بغداد" ستستأثر بالجانب الأكبر منه؛ إذ مثلما كانت هذه المدينة منطلق جبرا إلى الحياة الثَّقافيَّة والإبداع الأدبيّ، وفضاء تواصلٍ بين أفكاره التَّجديديَّة ورؤاه والواقع الأدبيّ فيها؛ فإنَّها باتت مسرحًا لأحداث روايته "**صيَّادون في شارعٍ ضيّقٍ**"، وستساعده أجواؤها الثَّقافيَّة، وحياة الإبداع المُتَفجِّر فيها، في العثور على أرضيَّةٍ فعليَّةٍ لرؤاه الإبداعيَّة منها والنَّقديَّة؛ الَّتي فتحت بابًا واسعًا للحداثة والتَّجديد، في العراق خاصَّة"[١].

ولعلَّ النَّكبة الفلسطينيَّة عام (١٩٤٨م)، "بما أحدثته من هزَّاتٍ نفسيَّةٍ وجسديَّةٍ مُدَمِّرةٍ، أوَّل حدثٍ يمكن وصفه، بكُلِّ دقَّةٍ، بأنَّه نقطة تحوُّلٍ في الأدب العربيّ الحديث، على صعيد العالم العربيّ بأسره؛ فقد مثَّل هذا الحدث خطًّا

(١) السَّامرَّائيّ، **جبرا إبراهيم جبرا في بغداد؛ التَّأسيس لزمن الحداثة العربيَّة في الشِّعر والرَّسم**، ص١٥٢، (– المكان وحركيَّة الزَّمان).

فاصلًا بين زمنٍ ساد فيه هدوءٌ نسبيٌّ، وثقةٌ وأملٌ زائفان، وزمنٍ شهد إدراكًا مُفْجِعًا للذَّات، وعمَّ فيه اليأس والقلق والشَّكُّ العميق والاضطراب العامُّ. غير أنَّ النَّكبة فتحت العيون أيضًا؛ فقد ظهرت، مع الإدراك الفجائيّ لإفلاس النِّظام العربيّ القديم، قُوَّةٌ جديدةٌ وُلدت من ثنايا العذاب، وظهر ذلك النَّوع من إرادة الحياة، ومن الرَّغبة في تجاوز الفجيعة، ممَّا لا يعرفه إلَّا أناسٌ مرُّوا بتجربة الفقد والمأساة؛ فقد دبَّت الحياة فجأةً في الفلسطينيِّين والعرب كافَّةً خلال الخمسينات، وشكَّلوا تحدِّيًا قويًّا للذَّات وللعديد من المُؤسَّسات الثَّقافيَّة والاجتماعيَّة والسِّياسيَّة الموروثة، بشكلٍ لم يكن من الممكن تصوُّره في الأربعينات"(١).

وكانت المأساة الفلسطينيَّة بعد النَّكبة "تحدِّيًا للتُّراث الأدبيّ، وأتاحت الفرصة للمُفكِّرين والمُثَّقفين أن يُخضعوا هذا التُّراث للتَّمحيص النَّقديّ، وكان من شأن هذا الفحص النَّقديّ أن يكون ظاهرةً صحِّيَّةً لو أنَّه لم يدفع ببعض الكُتَّاب إلى أن يتَّخذوا موقف الرَّفض المطلق؛ فينكروا، ولو على حساب نزاهة البحث العلميّ ودقَّته، أيَّ قيمةٍ لهذا الأدب الكلاسيكيّ الغنيّ المُتَنوِّع. وقد تأثَّر فنُّ الشِّعر تأثُّرًا واضحًا بهذا الموقف الجديد؛ فغدا التَّحدِّي للأشكال الشِّعريَّة الموروثة، الَّتي كادت تبلغ حدَّ القداسة في الماضي، قضيَّةً كبرى، فُتح فيها المجال على مصراعَيْه لا للبحث النَّظريّ وحسب، بل للآراء العاطفيَّة كذلك، وذلك للمرَّة الأولى في تاريخ الشِّعر العربيّ"(٢).

(١) الخضراء الجيُّوسيّ، **موسوعة الأدب الفلسطينيّ المعاصر؛ الشِّعر**، ١: ٤٤، ٤٥، (– مُقدِّمة الأدب الفلسطينيّ في العصر الحديث/ – الأدب الفلسطينيّ بعد عام [١٩٤٨م])؛ ويُنظَر أيضًا: الخضراء الجيُّوسيّ، **مُقدِّمة أنثولوجيا الأدب الفلسطينيّ الحديث**، ص٢٥، ٢٦، (– الأدب الفلسطينيّ بعد عام [١٩٤٨م]).

(٢) الخضراء الجيُّوسيّ، **موسوعة الأدب الفلسطينيّ المعاصر؛ الشِّعر**، ١: ٤٥؛ ويُنظَر أيضًا: الخضراء الجيُّوسيّ، **مُقدِّمة أنثولوجيا الأدب الفلسطينيّ الحديث**، ص٢٧.

وعكس التَّطوُّر الحاصل في "الأدب الفلسطينيّ، على المستوى الجماليّ، التَّطوُّر العامَّ في المراكز الأدبيَّة الكبرى في العالم العربيّ. وقد عرَّضت هجرة الجماهير الغفيرة، من سُكَّان فلسطين عام (١٩٤٨م)، الشُّعراء والكُتَّاب في الشَّتات إلى تأثيراتٍ جديدةٍ؛ عجَّلت، في نهاية الأمر، بتطوُّر فنِّهم أكثر ممَّا كانت عليه حال معظم مواطنيهم الَّذين ظلُّوا في أرض فلسطين...، غير أنَّ الكُتَّاب الفلسطينيّين... مرُّوا بفترةٍ من الذُّهول بعد كارثة عام (١٩٤٨م)، واحتاجوا إلى بعض الوقت ليجدوا أنفسهم ثانية، ويتابعوا مسيرة الإبداع المضنية. لكن بدا أنَّ الكُتَّاب الفلسطينيّين، خاصَّةً أولئك الَّذين كانوا يعيشون في الشَّتات، قد تجاوزوا الهزَّة الأوَّليَّة مع حلول منتصف الخمسينات، وعاودوا نشاطهم بحيويَّةٍ وعزمٍ؛ فأصاب الشُّهرة عددٌ من الشُّعراء وكُتَّاب القصَّة؛ بل تبوَّأ بعضهم طليعة الإبداع الشِّعريّ والتَّجديد في الفنِّ القصصيّ"(١).

ولا يمكننا إغفال الطَّابع العامّ لعقد الخمسينات؛ حيث "سادته الرَّغبة في التَّجديد والانعتاق من عقدة الذَّنب، وفي تغيير العالَم، بعد هزيمة سنة (١٩٤٨م)؛ وغالبًا ما عبَّرت هذه الرَّغبة عن نفسها بالعنتريَّات الزَّائفة، أو على الأقلِّ بالتَّأكيد على القُوَّة والتَّحدِّي، وعلى الغضب والرَّفض الصَّارخ؛ فحافظت بذلك على بلاغة اللُّغة الشِّعريَّة التَّقليديَّة، وعلى نبرتها المُؤَكِّدة للذَّات"(٢).

---

(١) **نفسه**، ١: ٤٧؛ ويُنظَر أيضًا: الخضراء الجيُّوسيّ، **مُقَدِّمة أنثولوجيا الأدب الفلسطينيّ الحديث**، ص٢٩.

(٢) **نفسه**، ١: ٥٠، ٥١؛ ويُنظَر أيضًا: الخضراء الجيُّوسيّ، **مُقَدِّمة أنثولوجيا الأدب الفلسطينيّ الحديث**، ص٣٤، ٣٥؛ **ولتحقيق الفهم الرَّاسخ للتَّغيُّرات الجذريَّة، في الاتِّجاهات الشِّعريَّة، بعد نكبة (١٩٤٨م)**؛ يُنظَر: الخضراء الجيُّوسيّ، **الاتِّجاهات والحركات في الشِّعر العربيّ الحديث**، ص٥٦٧ – ٦٥٨، (– الفصل السَّابع: تغيُّرات جذريَّة بعد [١٩٤٨م]).

أمَّا في منحى التَّوظيف الأسطوريّ؛ فقد ساهم جبرا، من النَّاحية الواقعيَّة، "بتعريف الشُّعراء العرب بهذه الأساطير؛ من خلال ترجمته البارعة عام (١٩٥٧م)، لذلك الجزء من كتاب (فريزر) "الغصن الذَّهبيّ"، (Frazer)، (The Golden Bough)، الَّذي يعالج أساطير (أدونيس أو تمُّوز)[١]. كما كان لعددٍ من شعراء الغرب أثرٌ في هذا المجال، خاصَّةً (ت. س. إليوت) (T. S. Eliot). وقد عكس استخدام هذه الأساطير، الَّتي يُبعَث فيها الإله فيعود معه الخِصب والحياة إلى العالَم؛ أملًا عميقًا بأن تنطلق الرُّوح العربيَّة ثانية بعد نكبة سنة (١٩٤٨م)؛ وإيمانًا مُتَجدِّدًا بإمكانيَّة البعث بعد الموت الرَّمزيّ"[٢].

ولا غرو في توظيف النَّاقد رمز "تمُّوز"؛ ذلك أنَّه "واحدٌ من مُؤَسِّسي الموجة التَّمُّوزيَّة، الَّتي ازدهرت في الخمسينيَّات، وقد تكون ترجمته نصّ (جيمس فريزر) عن (أدونيس) أو (تمُّوز) هي السَّبَّاقة في توضيح هذه الأسطورة وسبر أعماقها"[٣]؛ وهو الَّذي أشار إلى الأثر الأدبيّ لهذا النَّصّ، قائلًا: "وقد كان لهذا الجزء، فضلًا عن خطورته الأنثروبولوجيَّة الظَّاهرة، أثرٌ عميقٌ في الإبداع الأدبيّ في أوروبَّا في السِّنين الخمسين الأخيرة؛ بما هيَّأه للشُّعراء والكُتَّاب من ثروةٍ رمزيَّةٍ وأسطوريَّةٍ، نرجو أن يقبل عليها أدباؤنا أيضًا؛ لإغناء أدبنا الحديث"[٤].

---

(١) **يُنظَر في التفات الشُّعراء التَّمُّوزيّين لأساطير البعث؛ بفعل ترجمة جبرا كتاب (فريزر)، الموسوم بـ"الغصن الذَّهبيّ"**: السَّعافين، **عرفتُ جبرا**، ص٧٣.

(٢) الخضراء الجيُّوسيّ، **موسوعة الأدب الفلسطينيّ المعاصر؛ الشِّعر**، ١: ٥٠؛ ويُنظَر أيضًا: الخضراء الجيُّوسيّ، **مُقَدِّمة أنثولوجيا الأدب الفلسطينيّ الحديث**، ص٣٣.

(٣) وازن، **كتاب فيصل درَّاج يعيد جبرا إلى الواجهة**، تاريخ الاسترداد: (٢٣/ ١/ ٢٠٢٢م).

(٤) فريزر، جيمس، (١٩٧٩م)، **أدونيس أو تمُّوز؛ دراسة في الأساطير والأديان الشَّرقيَّة القديمة**، تر: جبرا إبراهيم جبرا، (ط٢)، بيروت: المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر، ص٧، (– كلمة المترجم).

ولا يخفى تأثير (جيمس فريزر) كاتب "الغصن الذَّهبيّ"، على الأدب الحديث؛ حيث "يعود إليه الفضل في الاهتمام الأدبيّ الرَّاهن في موضوع الأسطورة والطَّقس"(١)، ثمَّ إنَّ "أوجه الشَّبه الموسيقيَّة والتَّصويريَّة بين دراسة (فريزر) وبين الشِّعر والرِّواية المعاصرين، مهما تكن قويَّةً وموحيةً؛ فإنَّها، في جوهرها، متوازياتٌ؛ إنَّها خطوط نُمُوٍّ مُتَوازٍ"(٢)؛ ولذلك "فإنَّ "الغصن الذَّهبيَّ" أصبح مركزيًّا بالنِّسبة إلى الأدب الحديث؛ لأنَّه كان مُجَذِّرًا في الواقعيَّة الجوهريَّة الَّتي تتَّصف بها الدِّراسات الأنثروبولوجيَّة، ومشبعًا بروح البحث الرُّومانسيّ نحو مثلٍ أعلى، وخاضعًا لسيطرة السُّخرية والمفارقة في الأساطير الإلهيَّة والعادات الإنسانيَّة؛ لقد جعلته هذه، وقد اجتمعت كلُّها معًا، النَّمط الأعلى لهذا الأدب؛ وبالتَّالي رحمًا ولودًا له"(٣).

وقد احتفى شعراء المسار التَّمُّوزيّ، وفي طليعتهم جبرا "بالانبعاث، وتبنَّوا أسطورة "تمُّوز"، وحمَّلوها آمالًا كبيرةً وأحلامًا، وأسقطوها على الواقع السِّياسيّ وتحوُّلاته؛ حتَّى أصبحت التَّمُّوزيَّة تيَّارًا فكريًّا وشعريًّا في آنٍ واحدٍ. وأكثر الشُّعراء من استعمال اسم "تمُّوز" ومرادفاته في الحضارات المختلفة، وأجادوا في توظيف أسطورته توظيفًا إيحائيًّا حينًا ومباشرًا حينًا آخرَ"(٤).

ويظهر لنا "أنَّ للتَّجربة الفلسطينيَّة دورًا كبيرًا في فهم جبرا لأسطورة "تمُّوز"؛ بمعاني الفداء والخِصب، وما تفرَّع عنها أو اتَّصل بها من أساطير، وإصراره على

(١) فيكيري، جون. ب، "**الغصن الذَّهبيّ**"؛ **وقع عميق ونمط أعلى**، في: مجموعة نُقَّاد، (١٩٧٣م)، **الأسطورة والرَّمز؛ مبادئ نقديَّة وتطبيقات؛ خمس عشرة دراسةً لخمسة عشر ناقدًا؛ سلسلة الكتب المترجمة (١٥)**، تر: جبرا إبراهيم جبرا، (د. ط)، بغداد: دار الحُرِّيَّة للطِّباعة، منشورات وزارة الإعلام، ص٢٢٢.

(٢) **نفسه**، ص٢٣٣.

(٣) **نفسه**، ص٢٥٠.

(٤) وازن، **كتاب فيصل درَّاج يعيد جبرا إلى الواجهة**، تاريخ الاسترداد: (٢٣/ ١/ ٢٠٢٢م).

استلهام مضامينها على نحو ما تحقَّق في الخمسينات والسِّتِّينات، في كثيرٍ ممَّا كُتب من شعرٍ ونقدٍ وروايةٍ في العراق"[١]؛ فأكثر من "استخداماتها بمختلف الصُّور والأشكال، لكنَّها لا تخرج عن إطار دلالتها القديمة؛ وهي البعث والحياة والتَّجديد؛ بعث الحياة والأرض الَّتي أصابها الموات؛ فتنتشي ربيعًا وخِصبًا"[٢].

ومثَّلت مجموعة "**تمُّوز في المدينة**" ثورةً حداثيَّةً واضحةً، إلَّا أنَّ هذه الثَّورة "لم تقتصر على الإيقاع المُتَحرِّر الَّذي حقَّقته القصائد، ولا على الشَّكل الجديد والتِّقْنيَّات الأسلوبيَّة؛ ومنها: استخدام الألفاظ المباشرة والمجسّدة، ورفض النُّعوت ومصادر الأفعال، والابتعاد عن الانثيال العاطفيّ والوجدانيّ، بل إنَّ ثورته شملت، أيضًا، المضمون أو العمق؛ فالشِّعر هو شعر قضيَّةٍ وفكرٍ وبُعْدٍ حضاريٍّ. وقد رسَّخ جبرا، في ديوانه، هذا الشِّعر التَّمُّوزيَّ الَّذي مثَّل موجةً واسعةً، شارك فيها: السَّيَّاب، وأدونيس، وخليل حاوي، ويوسف الخال، وعبد الوهَّاب البيَّاتيّ، وسواهم. بدا ديوان جبرا كأنَّه يتمثَّل الظَّاهرة التَّمُّوزيَّة في أبعادها كافَّة؛ الرَّمزيَّة، والوجوديَّة، والقوميَّة[٣]"[٤].

ووظَّف الشَّاعر أسطورة "تمُّوز"، في مجموعته الأولى، توظيفًا خارجيًّا قريب التَّأويل، وداخليًّا بعيد التَّأويل[٥]؛ فحمَّل الأسطورة، في "المستوى الخارجيّ"،

---

(١) بعليّ، **راهن الشِّعر في نهايات القرن؛ أصداء الملحمة وأصداء التَّوقيعة والصُّوفيَّة**، ص٢٤.

(٢) **نفسه**، ص٢٩، (– الفصل الأوَّل: شعريَّة التَّأسيس الأسطوريّ والتَّجنيس الصُّوفيّ/ – التَّجلِّيات الأسطوريَّة في شعريَّات جبرا إبراهيم جبرا).

(٣) **لالتماس البيان المُفَصَّل حول مصطلحات: "الرَّمزيَّة"، و"القوميَّة"، و"الوجوديَّة"**؛ يُنظَر: راغب، نبيل، (٢٠٠٣م)، **موسوعة النَّظريَّات الأدبيَّة**، (ط١)، الجيزة: الشَّركة المصريَّة العالميَّة للنَّشر – لونجمان، والقاهرة: دار نوبار للطِّباعة، ص٢٩٩ – ٣١١، (– الرَّمزيَّة)؛ ص٥٠٠ – ٥١٠، (– القوميَّة)؛ ص٧١٥ – ٧٢٣، (– الوجوديَّة).

(٤) وازن، **كتاب فيصل درَّاج يعيد جبرا إلى الواجهة**، تاريخ الاسترداد: (٢٣/ ١/ ٢٠٢٢م).

(٥) يُنظَر: العذبة، **أسطورة تمُّوز عند جبرا بين النَّقل الواعي والتَّوظيف المقصود؛ نظرة تطبيقيَّة إلى (تمُّوز في المدينة)**، ص٥٠٨، (– خامسًا: الخلاصة).

"محمولات أحداثٍ وقعت فعلًا مرتبطة دائمًا بفلسطين؛ وهذا المستوى نجد فيه الجدب الَّذي يليه الخِصب المُفرِح، إنْ صحَّت التَّسمية، وكذلك الجدب الَّذي يليه الخِصب المُحزِن؛ الخِصب الَّذي يأتي بعد فوات الأوان، وكلا الخصبين لهما أسبابهما ومُبَرِّراتهما؛ واستخدام الحسِّ الأسطوريّ، في هذا المستوى، يبدو أكثر انكشافًا وقربًا للتَّأويل"(١).

وكشف بها، في "المستوى الدَّاخليّ"؛ "عن عوالم الإنسان الدَّاخليَّة؛ ليُعبِّر عن فوضى الإنسان ويأسه وحزنه وأزمته، وغالبًا الخِصب، هنا، هو الخِصب المُحزِن... والخِصب بلا فائدة؛ فهل كان جبرا يستشعر أنَّ أزمة الإنسان المعاصر غير قابلةٍ للانفراج، وإنْ انفرجت تنفرج إلى وضعٍ أسوأ؛ ويبدو استخدامه للنَّبض الأسطوريّ، هنا، غائمًا؛ لشدَّة تشابكه وتعقيده، وبُعده عن التَّأويل"(٢).

أمَّا رمزيَّة الأسطورة، في المجموعة كلِّها؛ فيمكن "تفكيكها في هذين الاتِّجاهين: الموت، والخِصب؛ فبعد الموت يأتي الخِصب وتعود الحياة، وبعد الخِصب يأتي الموت، وهكذا دواليك، في دائرةٍ لا تنتهي من معنى الحياة الأزليّ"(٣).

وعلى الرَّغم من "أنَّ التَّجربة التَّمُّوزيَّة، في الشِّعر العربيّ الحديث، لم تصمد كثيرًا كموجةٍ أو تيَّارٍ حاول البحث عن معادلٍ أيديولوجيٍّ للموقف الشِّعريّ، فإنَّ ديوان "**تمُّوز في المدينة**" ظلَّ إحدى علامات هذه التَّجربة الفريدة. ولعلَّ الشُّعراء الَّذين سمَّوا أنفسهم "تمُّوزيِّين" ومنهم جبرا، ما لبثوا أن انتقلوا إلى

---

(١) العذبة، **أسطورة تمُّوز عند جبرا بين النَّقل الواعي والتَّوظيف المقصود؛ نظرة تطبيقيَّة إلى (تمُّوز في المدينة)**، ص٥٠٧، (– رابعًا: نظرة عامَّة إلى مستويات توظيف أسطورة تمُّوز في الدِّيوان).

(٢) **نفسه**، ص٥٠٧.

(٣) **نفسه**، ص٤٩٦، (– ثالثًا: جبرا التَّمُّوزيّ.. وتوظيف الأسطورة).

تجارب أخرى، مُعيدين النَّظر في مشروعهم الحضاريّ – السِّياسيّ، وفي علاقتهم بالواقع، وعلاقة الواقع بالأسطورة. لم يخن "تمُّوز" شعراءه، ولا الشُّعراء التَّمُّوزيُّون خانوا أسطورة الموت والانبعاث، لكنَّ القطيعة حلَّت بين الواقع وتأويله التَّمُّوزيّ، أو بين الأسطورة وإسقاطاتها الواقعيَّة. وفيما أمعن الشُّعراء في رؤاهم التَّمُّوزيَّة الكبيرة، راح الواقع العربيُّ يزداد اغترابًا وإغراقًا في "الموت" المجازيّ مبتعدًا عن احتمالات الانبعاث. ومن خيبةٍ قوميَّةٍ إلى خيبةٍ وجوديَّةٍ؛ أدرك الشُّعراء التَّمُّوزيُّون أنَّ الأسطورة مُجرَّد أسطورةٍ، وأنَّ الواقع هو الواقع بهزائمه وأزماته"(١).

ويمكن استيحاء الثَّابت الأدبيّ، من وحي السَّابق؛ وهو الماثل في "أنَّ حدث انفتاح الشِّعر على الأسطورة كان فعل التجاءٍ وهروبٍ، بل إنَّه كان شكلًا من أشكال تهريب القصيدة بعيدًا عن مقولة الالتزام ومكائدها وما نتج عنها من مآزق. لم تأت عمليَّة انفتاح الشِّعر على الأسطورة من قبيل الاتِّفاق والصُّدفة. لقد كانت حدث احتماءٍ؛ حتَّى لكأنَّ النَّصَّ الشِّعريَّ هو الَّذي اختار أن ينتشل نفسه من الدُّروب المقفلة، الَّتي رسمها النَّقد، وطالب النَّصَّ الشِّعريَّ بارتيادها"(٢).

واستبان الباعث الوطنيُّ بذلك؛ في مجابهة النَّكبة الفلسطينيَّة، بمظاهرها الاستلابيَّة، وملامحها الانكساريَّة، ووجدنا النَّاقد، بتأثير الحدث الجلل؛ ساعيًا إلى التَّغيير، فالتَّحرير، انتهاءً بالانعتاق من المقاييس التُّراثيَّة للشِّعر، بموازاة الرَّغبة الجامحة في تغيير الواقع الوطنيّ المظلم، وتحرير الذَّوات والإرادات من التَّخاذل والنُّكوص والاستسلام، والانعتاق الكامل من الاحتلال؛ بما خلَّفه من مظاهر: الأسى، والأسر، والدَّمار، والموت؛ ولذا استدعى الشَّاعر، مع تحرير الشَّكل من

(١) وازن، **كتاب فيصل درَّاج يعيد جبرا إلى الواجهة**، تاريخ الاسترداد: (٢٣/ ١/ ٢٠٢٢م).

(٢) اليوسفيّ، محمَّد لطفي، (٢٠٠٥م)، **كتاب المتاهات والتَّلاشي في النَّقد والشِّعر**، (ط١)، بيروت: المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر، ص١١٣، (– المتاه الثَّالث: استباق الشِّعر ودفعه على دروب التِّيه والتَّلاشي/ – انفتاح الشِّعريّ على الأسطوريّ).

ضوابط "القصيدة التَّقليديَّة"، ترميز "تمُّوز"؛ بمحمولاته الإشاريَّة لثنائيَّة: (الموت، والحياة)؛ وذلك لتعميم التَّحديث في إطار الأسلوب عقب تحرير البناء.

أمَّا ترميز جبرا الكاشف عن عمق المأساة الفرديَّة فالجمعيَّة؛ من خلال استثمار الطَّاقة الإيحائيَّة للمُؤَشِّر التَّمُّوزيّ؛ فيتهاوى في عمق الشَّكل المُتَحلِّل من نهج "القصيدة التُّراثيَّة"؛ حين يحتفي مسار التَّحديث، من الموروث، بالرَّمز دون الشَّكل، على ما في "القصيدة العروضيَّة" من قابليَّةٍ مضمونيَّةٍ وأسلوبيَّةٍ لاستيعاب الرُّموز الميثولوجيَّة والإنسانيَّة والحضاريَّة، فضلًا عن الفسحة الموسيقيَّة في تخيُّر الوزن المنسجم مع الرُّؤية الفكريَّة؛ وبذلك لا يتعلَّق المأخذ على حداثة القصيدة باحتضان الرَّمز، إلَّا إذا كانت محاكاة المرجعيَّة الغربيَّة في التَّرميز تبعةً لنبذ "الشَّكل الأصيل"، الَّذي لم يزل قادرًا على مواكبة التَّحدِّيات الوطنيَّة الجسيمة، ومساوقة المعطيات الفكريَّة الجديدة.

- المطلب الثَّاني: مواجهة النَّكسة القوميَّة.

جاءت الفقرة الثَّانية، من "**مُقَدِّمة**" "**المجموعات الشِّعريَّة**"، المُؤَرَّخة في (ربيع/ ١٩٩٠م)، مُبينةً عن الباعث القوميّ؛ المُتَمثِّل في "مواجهة النَّكسة العربيَّة"، وفيها قول جبرا:

"**غير أنَّ هذه الأعمال تُمثِّل معظم نتاجي الشِّعريّ، في فتراتٍ مختلفةٍ، عبر ما يقارب ثلاثين سنةً، بدءًا من مطلع الخمسينات، كنتُ فيها معنيًّا (أكاد أقول: كلَّ يومٍ) بهموم الشِّعر؛ بتجديده وتحديثه؛ بكتابته ونقده والتَّنظير له، على غرارٍ يبرز قناعتي بمركزيَّة قضيَّته آنئذٍ بين قضايا الحياة العربيَّة؛ إذ رأيت فيه وسيلةً من وسائل إنعاش المُخَيِّلة القوميَّة على مستوى العصر، ودفعها، بمساءلة الذَّات والآخر، في اتِّجاه القدرة على التَّعامل مع تيَّارات الفكر، الَّتي**

باتت تهزُّ العالَم، منذ الحرب العالميَّة الثَّانية. لقد رأيت فيه قُوَّةً أخرى من قوى التَّغيير في المجتمع كلِّه"(١).

ويستبين لنا، من الإيضاح السَّابق، تعالق العناية الذَّاتيَّة بكتابة الشِّعر وتجديده وتحديثه ونقده بالبواعث القوميَّة؛ الماثلة في استنهاض الحضارة، ومثاقفة الفكر، وقُوَّة التَّغيير؛ حيث بدا الدَّافع قناعةً راسخةً ببُؤريَّة الشِّعر في الواقع العربيّ، المُتَأثِّر بالأحداث الكونيَّة؛ وعليه انعقدت الرُّؤية النَّقديَّة بالإنعاش والمرونة والقُوَّة؛ على سُبُل: إنعاش التَّصوُّرات الفكريَّة للحضارة القوميَّة، ومرونة المثاقفة مع التَّيَّارات الفكريَّة المعاصرة بإيجابيَّة علائق التَّأثُّر والتَّأثير، وقُوَّة التَّنوير فالتَّغيير في المستويات المجتمعيَّة قاطبةً.

وظهرت غاية التَّغيير في فقه جبرا النَّقديّ سبيلًا للتَّمرُّد الثَّائر على نكوص السَّاسة وتفكُّك المجتمع؛ ولهذا التَّمرُّد أن ينعكس على الأطر الإبداعيَّة المختلفة، بما فيها "الشِّعر الجديد"؛ لدور الشَّاعر الطَّليعيّ في تشخيص المعضلات، ومجابهة المُسَبِّبات؛ تحقيقًا لمبدأ التَّغيير الشَّامل في العالم العربيّ، وقد جأر النَّاقد بنهج التَّمرُّد، مُصَرِّحًا: "فـ"الشِّعر العربيُّ الجديد"، هذا "الشِّعر الحُرُّ" الطَّافي على حدوده، المُكَسِّر لقيوده، انعكاسٌ للتَّمرُّد العربيّ في سبيل حياةٍ أغنى وأعنف. وليس من قبيل المصادفات أن يأتي معاصرًا لفترة التَّمرُّد السِّياسيّ والغليان الاجتماعيّ في العالم العربيّ. إنَّه جزءٌ من الثَّورة الجذريَّة في الكِيان العربيّ. إنَّه جزءٌ من زحزحة العتيق وبناء الجديد"(٢).

وقد كرَّس النَّاقد مبدأ المعاصرة في "الشِّعر الجديد"؛ تعبيرًا عن التَّفاعل الواعي مع القضايا العربيَّة الجوهريَّة؛ فَكُلُّ شاعرٍ "في تصوُّره أنَّه ابن عصره، وأنَّه يُمثِّله، ولكنَّ صدق هذا التَّصوُّر مرتبطٌ إلى حدٍّ بعيدٍ بمدى انهماكه في

(١) جبرا، **المجموعات الشِّعريَّة**، ص٩، (– مُقَدِّمة).
(٢) جبرا، **الرِّحلة الثَّامنة؛ دراسات نقديَّة**، ص٧.

عصره وتفهُّمه لروحه؛ ومن ثَمَّ يتفاوت الشُّعراء في مدى تعبيرهم عن عصرهم؛ وفقًا لمدى فهمهم لمعنى العصريَّة"(١).

ونمضي إلى التَّجلية اللَّاحقة في "**مُقَدِّمة**" "**مجموعاته الشِّعريَّة**"؛ لما فيها من بيانٍ واضحٍ للباعث القوميّ، بقول جبرا:

"**وقد سمَّيت هذا الشِّعر، منذ البداية، "شعرًا حُرًّا"؛ وفق مفهومي "للشِّعر الحُرّ"، وهو مفهومٌ اختلفت فيه مع العديدين ممَّن تصدَّوا له من نُقَّادٍ ودارسين، وما زلت معهم على خلافٍ. وقد رأيت فيه، بعد ركود الكثير من الحوافز النَّهضويَّة والإحيائيَّة، الَّتي عرفناها منذ منتصف القرن التَّاسع عشر حتَّى منتصف القرن العشرين، توسيعًا لطاقات اللُّغة وأشكال القول، ومُؤَشِّرًا لطاقاتٍ ما زالت كامنةً في اللُّغة والقول سيكون مستقبلنا، كأُمَّةٍ وحضارةٍ، قادرًا على تفجير المزيد منها، بعد أن مهَّدنا لذلك بعناد المُحِبّ، وإصرار المؤمن بحيويَّة العقل العربيّ، إزاء المُصِرّين على النُّكوص بهذا العقل والانكفاء به إصرارًا ملؤه الضَّجيج والجهل**"(٢).

وتجلَّى التَّفرُّد النَّقديُّ في تأصيل مفهوم "الشِّعر الحُرّ"؛ بمنظور جبرا الَّذي خالف أنظار النُّقَّاد والدَّارسين؛ وفق رؤيته الفنِّيَّة للشَّكل الشِّعريّ المُستحدَث، وما يمكن مقاربته في ضوء التَّحديد الزَّمنيّ: (ربيع/ ١٩٩٠م)، والتَّعيين المكانيّ: (بغداد)، بعد قرابة ثلاثين عامًا من كتابة تقديمه لمجموعة "**تمُّوز في المدينة**"، في المكان عينه؛ يقترن بنهج التَّجديد، وبواعثه، وحوافزه، وأقطابه، ومُخرَجاته، في ظلِّ الحداثة البغداديَّة(٣).

---

(١) إسماعيل، عزّ الدِّين، (١٩٧٨م)، **الشِّعر العربيّ المعاصر؛ قضاياه وظواهره الفنِّيَّة والمعنويَّة**، (ط٣)، القاهرة: دار الفكر العربيّ، ص١٠، (– مدخل: الشِّعر بين العصريَّة والتُّراث).

(٢) جبرا، **المجموعات الشِّعريَّة**، ص٩، ١٠، (– مُقَدِّمة).

(٣) **للتَّوقُّف عند التَّأثير الحداثيّ المتبادل بين جبرا والنُّخب الأدبيَّة والثَّقافيَّة، في بغداد؛**
=

وحظي جبرا، في هذا المنحى، "باهتمام الأدباء والمُثَقَّفِين في العراق؛ إذ تحلَّق حوله الأدباء الشَّباب الَّذين امتدَّت أبصارهم إلى آفاق الحداثة، وقد أشاع مناخًا ثقافيًّا استقطب خيرة الأدباء والشُّعراء والنُّقَّاد"(١)، ووجد "في هذا الغليان الإبداعيّ، والطَّاقات العراقيَّة المُتَفتِّحة والسَّاعية إلى التَّجديد والتَّغيير، مناخًا مثاليًّا للتَّفاعل معها، وتبنِّي نشاطاتها بكُلِّ ما يملكه من إمكانيَّاتٍ، بقدر ما وجد فيه هؤلاء المبدعون قُوَّةً إبداعيَّةً داعمةً ومُحَرِّضةً"(٢).

وقد قامت رؤية النَّاقد على نبذ الرُّكود؛ بتدعيم ركائز حيويَّة العقل العربيّ؛ من خلال العناية بتجديد حوافز الاستنهاض والإحياء؛ لمبتغى الخلوص إلى توسيع الطَّاقات الكامنة في اللُّغة، وتفعيل قدرة الابتكار لأشكال الخطاب؛ بدافعي: التَّحدِّي، والإصرار؛ في مواجهة إصرار القطب المضادِّ على النُّكوص والانكفاء، دون مستندٍ حِجاجيٍّ أو معرفيٍّ مكينٍ.

وارتبط خطاب التَّنظير بالتَّقييم المجمل للتَّجربة الجديدة، في قراءة جبرا مُخرَجات السَّنوات السَّابقة؛ على نهج تأسيس المرتكز القوميّ بعد النَّكسات المتلاحقة، في ضوء البواعث الذَّاتيَّة والفنِّيَّة الَّتي نظَّر لها سابقًا، مع الاحتكام إلى الرَّابط الوثيق بين "الشِّعر الحُرّ" وحيويَّة العقل العربيّ، في تكريس التَّصوُّر

=

يُنظَر: مظفَّر، **جبرا إبراهيم جبرا: "المبدع لا ينتهي"**، ص٤٦ – ٤٩، (– جبرا في بغداد)؛ ويُنظَر: العلَّاق، **جبرا إبراهيم جبرا؛ من كاريزما الإبداع إلى تراجيديا النِّهايات**، ص٥٥ – ٥٧، (– جبرا خارج نصوصه)؛ ص٦٢ – ٦٥، (– جبرا، لميعة، بغداد)؛ ويُنظَر أيضًا: السَّامرَّائيّ، **جبرا إبراهيم جبرا في بغداد؛ التَّأسيس لزمن الحداثة العربيَّة في الشِّعر والرَّسم**، ص١٤٠ – ١٥٦.

(١) السَّعافين، **عرفتُ جبرا**، ص٧٢.

(٢) مظفَّر، **جبرا إبراهيم جبرا: "المبدع لا ينتهي"**، ص٤٨.

الحديث للإبداع؛ القائم على توسُّل حداثة اللُّغة والشَّكل؛ لاستدعاء النَّهضة الحيويَّة القوميَّة؛ بالمثاقفة الحكيمة مع تيَّارات الفكر، على صعيد المشهد الكونيّ.

وما أراده جبرا، في فحوى الباعث القوميّ؛ "هو أن ينهض حاضره العربيُّ، وليس شخصه وحده، بثقافةٍ عربيَّةٍ جديدةٍ، تتوازى مع الثَّقافة الإنسانيَّة فيما اتَّخذت (ويجب أن تتَّخذه ثقافتنا) من أهدافٍ تجديديَّةٍ؛ فراح يُؤسِّس لمثل هذا الحضور؛ من خلال خلق اللَّحظة الأدبيَّة والإبداعيَّة القادرة على استيعاب مثل هذا البُعد الزَّمانيّ، بخصوصيَّته المكانيَّة الَّتي نجده يُشدِّد عليها"(١).

وجذَّرت رؤيته القوميَّة وعيه بتحدِّيات مرحلة الانكسار؛ فإذا "كان وعيه وتمسُّكه بهُوِيَّته الفلسطينيَّة ثابتي الجذور في فكره وتوجُّهات تفكيره؛ فإنَّ هذا الوعي سيتكثَّف ويتصاعد في أعقاب حرب (حزيران، يونيو/ ١٩٦٧م)؛ ليكون في عمق اللَّحظة الزَّمنيَّة للعصر الَّذي حدثت فيه؛ وستنمُّ كتاباته عن وعيٍ ذاتيٍّ كثيفٍ جدًّا بأبعاد التَّحدِّيات الَّتي أوجدتها هذه الحرب"(٢).

وخلاصة التَّبصُّر في الدَّور الحداثيّ للنَّاقد؛ تتمثَّل في أنَّ جبرا من الأسماء المهمَّة ضمن زمن الولادة والانتقال إلى "حقبة التَّحوُّل"، في تجديد الفكر العربيّ، وهو الَّذي أسهم مع غيره في وضع الحدِّ الأساسيّ الفاصل لهذه الحقبة، في إطار الحركة الثَّقافيَّة المُتَشبِّثة بمبدأ تطوُّر الحياة والإنسان؛ من خلال تقديم المفاهيم والأعمال الَّتي كرَّست وعيها الجديد، وعبَّرت عن وجودها الجديد، بمختلف صور الحداثة المُتَغيِّرة بذاتها، والمُغَيِّرة للواقع العربيّ(٣).

---

(١) السَّامرَّائيّ، **جبرا إبراهيم جبرا في بغداد؛ التَّأسيس لزمن الحداثة العربيَّة في الشِّعر والرَّسم**، ص١٥٣.

(٢) **نفسه**، ص١٥٣.

(٣) بعليّ، **راهن الشِّعر في نهايات القرن؛ أصداء الملحمة وأصداء التَّوقيعة والصُّوفيَّة**، ص٢١، (بتصرُّفٍ).

وقد تعالى، في عمق الباعث القوميّ؛ الماثل في مواجهة النَّكسة العربيَّة، ميل النَّاقد عن القديم الموروث، إلى الجديد المُستحدَث؛ انطلاقًا من قناعته الرَّاسخة بمركزيَّة التَّأثير الإيجابيّ للحداثة الشِّعريَّة في الحياة العربيَّة؛ وقد التصقت بها سمة الرُّكود؛ بفعل الانحسار الحضاريّ على المستوى الكونيّ؛ ممَّا اقتضى، وفق مذهبه، ضرورات: استنهاض الحضارة القوميَّة، وإيجابيَّة المثاقفة مع الآخر، وقُوَّة التَّغيير في المستويات المجتمعيَّة المختلفة؛ فكان الحَلُّ في الحِلِّ من التَّقييد التُّراثيّ للحوافز النَّهضويَّة والإحيائيَّة؛ بانتهاج الطَّريقة الحداثيَّة في توسيع أشكال القول؛ وذلك لأثرها في تفعيل الطَّاقات الحيويَّة للعقل العربيّ في المستقبل؛ وأمَّا مخالفة هذه المقتضيات؛ فاستدعت منه وسم المخالفين بالنُّكوص والانكفاء والجهل.

ويتطلَّب تقصِّي الأطروحة السَّابقة تركيز التَّبصُّر في ثلاثة محاور؛ حيث تجلَّى المحور الأوَّل في ارتباط الرُّكود بمعايير التُّراث، وتبدَّى الثَّاني من خلال اقتران النَّهضة العربيَّة بالحداثة اللُّغويَّة على طريقة "القصيدة الجديدة"، وظهر الثَّالث عبر وسم مخالفة الحداثة المُتَحرِّرة من التَّقليد بالرَّجعيَّة والانعزال والجهل؛ وتوحي هذه المحاور، في ظاهر العبارات، وعمق الإشارات؛ بافتقارها إلى ضوابط: المنطق، والموضوعيَّة، والتَّجرُّد؛ لِمَا تضمَّنته من مخالفةٍ واضحةٍ للمُشَار إليه في معالجاتٍ سابقةٍ؛ حول إمكانيَّة حدوث الرُّكود الطَّارئ على الأدب في ظلِّ المُؤَثِّرات السِّياقيَّة والحضاريَّة المختلفة، وأهليَّة "القصيدة العروضيَّة" لاستيعاب التَّوسُّع اللُّغويّ والارتقاء الحضاريّ، ووجوب تقبُّل الرَّأي المنتصر للتُّراث؛ على اعتبار أصالته، ودفعه، إن أمكن ذلك، بالدَّليل الرَّاجح، والمنطق القويم الواضح.

- المبحث الرَّابع: البواعث الحضاريَّة والوجوديَّة.

- المطلب الأوَّل: الرَّوافد الإبداعيَّة الحضاريَّة.

لمسنا حضورًا فاعلًا للباعث الحضاريّ، في نطاق الرَّوافد الإبداعيَّة الحضاريَّة والثَّقافيَّة، ضمن "**مُقَدِّمة**" جبرا، في مستهلّ "**المجموعات الشِّعريَّة**"، حيث قال:

"**بعد هذا الكفاح الطَّويل، الَّذي ساهم فيه مئات الشُّعراء، على امتداد السَّاحة العربيَّة؛ استقرَّت "القصيدة الجديدة" شكلًا، سمِّها ما شئت. وأنا أرى في ما جرى لها في العقود الأخيرة، وما جرى للقصيدة في آداب الغرب منذ أوائل القرن العشرين، توازيًا لافتًا للنَّظر؛ يُؤكِّد مرَّةً أخرى أنَّ تواصل الحضارات الحيَّة أمرٌ حتميٌّ، وكذلك تبادل التَّأثير في مضامين الفنون وأشكالها معًا، منذ ملحمة كلكامش، وصعودًا زمنيًّا إلى ملاحم الإغريق، ومُعلَّقات الجاهليَّة، وروائع الأمويّين والعبَّاسيّين والأندلسيّين، وما أخذه عنها الإبداع الأوروبّيُّ في القرون الوسطى وعصر النَّهضة والقرون اللَّاحقة، حتَّى عصرنا الرَّاهن. وما أشكال الشِّعر، فيما يبدو من ذلك كلِّه، إلَّا خاضعةٌ لهذا القانون الإنسانيّ الَّذي صنعه التَّاريخ**"(١).

وقد وثَّق النَّاقد استقرار "القصيدة الجديدة"، في إبداعات التَّجربة العربيَّة، الكائنة عند مئات الشُّعراء، لعشرات السَّنوات، مُفَسِّرًا التَّوازي اللَّافت لتحديث القصيدة في آداب العرب والغرب؛ بحتميَّة تواصل الحضارات الإنسانيَّة الفاعلة، ومنطقيَّة تبادل التَّأثير المضمونيّ والشَّكليّ بين أدبيَّات الحضارات المتعاقبة، في أطرها: الرَّافديَّة، والإغريقيَّة، والعربيَّة، والأمويَّة، والعبَّاسيَّة، والأندلسيَّة، والأوروبّيَّة، وصولًا إلى راهن التَّحديث الموضوعيّ والنَّمطيّ.

(١) جبرا، **المجموعات الشِّعريَّة**، ص١٠، (- مُقَدِّمة).

واعتمد جبرا على مبدأ تبادل مُؤَثِّرات الفكر والأدب، ضمن مثاقفة الحضارات، في بناء المُستنتَج الأخير لباعث الثَّقافة الحضاريَّة؛ على نهج الحصر الموحي بالتَّأكيد؛ أمَّا المُؤَكَّد، في رأيه، فخضوع الأشكال الشِّعريَّة لقانون التَّلاقح الإنسانيّ، في روائع الفنون والآداب، ضمن الحتميَّة الحضاريَّة التَّاريخيَّة الرَّاسخة؛ لمُؤدَّى تعميم الانفتاح الفكريّ على تحديث مدارات المضمون وأشكال الخطاب، في الحالة الإبداعيَّة للشَّاعر، بما يتوافق مع الأطر السِّياقيَّة والشُّعوريَّة المختلفة، دون إلغاء الأشكال الأخرى للقصيدة، ومنها القصيدة الجارية على عمود الشِّعر القديم.

ويكون التَّصريح بالمثاقفة العربيَّة الكونيَّة ماثلًا في كتاب النَّاقد اللَّاحق "**الرِّحلة الثَّامنة**"؛ حيث ينطلق من خصوصيَّة اتِّصال "الشِّعر الجديد" بالرَّوافد الإبداعيَّة العالميَّة، إلى عموم الأثر النَّفسيّ والفكريّ للتَّجديد في حقلي: السِّياسة، والاجتماع، فيقول: "علينا أن نرى "حركة الشِّعر العربيّ الجديد" متَّصلةً بحركة الفنِّ الحديث بأوروبَّا – أو قل في العالَم كلِّه – أكثر من أيِّ شيءٍ آخرَ، بغير مواربةٍ؛ فالتَّجديد قد جاءنا من هناك، ولا بدَّ من الإقرار بذلك. لقد جاءنا التَّجديد كصورةٍ نفسيَّةٍ، لا في الشِّعر وحده، بل في تفكيرنا السِّياسيّ والاجتماعيّ برمَّته"(١).

أمَّا المضامين والأشكال الإبداعيَّة الواقعة في نطاق تبادل التَّأثير؛ فهي "منذ أواخر القرن الثَّامن عشر في تغيُّرٍ ديناميّ مستمرّ، والتَّهجُّم على كُلِّ تغيُّرٍ، قبل أن يستقرَّ ليصبح هدفًا لردَّة فعلٍ جديدةٍ، أمرٌ مألوفٌ يقوم به، دومًا، المُتَزمِّت والمُشِيح بوجهه عن تفجُّرات الحياة الرَّائعة. ولسببٍ ما، أصبحنا في حركتنا الفنِّيَّة والأدبيَّة جزءًا من هذه الدِّيناميَّة الشَّاملة، ولن نستطيع العودة إلى قواعدنا

(١) جبرا، **الرِّحلة الثَّامنة؛ دراسات نقديَّة**، ص٨.

السُكونيَّة إلَّا عن طريق دكتاتوريَّةٍ فكريَّةٍ سوداءَ، لن تلقى من الجيل الطَّالع، في النِّهاية، إلَّا الرَّفض"(١).

ويُستبطَن، من السَّابق؛ استقاء الشَّاعر مظاهر الحداثة من الرَّوافد الحضاريَّة الكونيَّة؛ فقد "أطلق جبرا قصائده، من خلال مجلَّة "شعر"، آهاتٍ غامضةً وآلامًا مبهمةً يائسةً. كانت محاولته اقتناص لغةٍ جديدةٍ غير مشروطةٍ بأيِّ منطقٍ دلاليٍّ. قدَّم قفزةً نوعيَّةً على المحاولات السَّابقة في "القصيدة الجديدة"، ومهما كان حظُّه من النَّجاح، فإنَّ أحدًا لا ينكر نشاطه؛ فقد أسهم في وضع تطوُّر الحركة الشِّعريَّة في منعطفٍ جديدٍ، بتلك الصُّور العبثيَّة الوجوديَّة، ونفخ في اللُّغة روحًا من التَّمرُّد، لم تُعهد من قبل، وأعطاها طاقةً إيحائيَّةً مدهشةً؛ فالحداثة الَّتي أرادها جبرا في الشِّعر العربيِّ؛ تشبه إلى حدٍّ كبيرٍ الحداثة الَّتي عرفها الشِّعر الأنجلو أمريكيُّ"(٢).

ويقتضي منطق الاستيفاء الإشارة إلى ارتباط حداثة الأدب بارتقاء الحضارة؛ ذلك أنَّ "مبحث "قصيدة النَّثر" يسوقنا إلى تطوُّر الشِّعر في مستويَيْه: الشَّكل، والمضمون، ويضعنا أمام التَّطوُّر الحضاريِّ في المنطقة العربيَّة، الَّتي شهدت تحوُّلاتٍ وحركاتٍ سياسيَّةً واجتماعيَّةً، منذ أواخر القرن التَّاسع عشر. إنَّ الشِّعر باعتباره مفهومًا قابلًا للتَّطوُّر والتَّغيُّر، كان مُحَرِّكًا أساسيًّا عبر تاريخ الشِّعريَّة العربيَّة والعالميَّة للتَّجديد، والتَّيَّارات النَّهضويَّة والإصلاحيَّة، وكان التَّجديد، دائمًا، ضرورةً اجتماعيَّةً، قبل أن يكون مظهرًا فكريًّا لنخبةٍ من النُّخب أو حركةً أدبيَّةً جزئيَّةً؛ وبالتَّالي فإنَّ "قصيدة النَّثر" لا يحصرها تحديدٌ، ولا يحكمها قانونٌ غير قانون المعاصرة لظروفها الفكريَّة والثَّقافيَّة"(٣).

---

(١) **نفسه**، ص٨.

(٢) بعليّ، **راهن الشِّعر في نهايات القرن؛ أصداء الملحمة وأصداء التَّوقيعة والصُّوفيَّة**، ص٢٣.

(٣) آل سعد، نورة، (٢٠٠٧م)، **الشَّمس في إثري؛ مقالات في الشِّعر والنَّقد**، (ط١)، بيروت: المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر، ص١٣٥، ١٣٦، (– قصيدة النَّثر العربيَّة).

وتتبنى مُخرَجات: الثَّورة، والمعاصرة، والجمال، على الرَّابط الوثيق بين الحداثة والحضارة؛ فعندما "نقول إنَّ الحداثة، في "الشِّعر الجديد"، هي مفهومٌ حضاريٌّ قبل كلِّ شيءٍ؛ فإنَّ هذا التَّعبير يعني جملة أشياء؛ يعني أوَّلًا؛ أنَّ هذا الشِّعر هو الصِّياغة الجماليَّة الصَّحيحة للإنسان العربيّ الحديث، لا في همومه العاطفيَّة، أو احتياجاته الاجتماعيَّة، أو أزماته النَّفسيَّة، وإنَّما في ثورته الحضاريَّة المعاصرة. وهو يعني، ثانيًا؛ أنَّ هذا الشِّعر أحد مُقَوِّمات الحضارة العربيَّة الحديثة، وليس وجهًا سياسيًّا أو لافتةً أيديولوجيَّةً، ولكنَّه العنصر الجماليُّ الَّذي يتَّسق مع مسار هذه الحضارة ولا يشذُّ عنها. من هذين المعنيين – الإنسان والحضارة في الوطن العربيّ – ينطلق تعبيرنا بأنَّ مفهوم الحداثة في "الشِّعر الجديد"، هو مفهومٌ حضاريٌّ قبل كلِّ شيءٍ؛ ومن ثَمَّ ينبغي أن يتوجَّه تقييم هذا الشِّعر إلى عمليَّة التَّفاعل بين الإنسان العربيّ وحضارته، في داخل القصيدة"(١).

والمُستخلَص الأخير، في نطاق الأثر الحضاريّ على عناصر الشِّعر؛ يُرسِّخ "أنَّ الوزن هو العنصر الجوهريُّ الوحيد، وما بعد ذلك فهو نسبيٌّ ومُتَغيِّرٌ، ويخضع في الأغلب للقوانين البلاغيَّة العامَّة، الَّتي تتحدَّد بشروطٍ حضاريَّةٍ معرفيَّةٍ وجماليَّةٍ... ولكنَّ قضيَّة النَّوع الأدبيّ لن تقف عند هذا الحدِّ؛ إذ إنَّ الفنَّ عامَّةً، والأدب خاصَّةً، هما، في النِّهاية، وسائلُ حضاريَّةٌ تتنازع فيما بينها التَّعبير عن حاجات الأُمَّة، والاستجابة لمُتَغيِّراتها؛ وسوف يُؤثِّر هذا التَّنازع في مفهوم النَّوع، وفي خصائصه، وفي مكانته أيضًا، وقد شهد القرن العشرون تقلُّص الدَّور الحضاريّ للشِّعر نفسه؛ لأسبابٍ تتعلَّق بالتَّغيُّر الحاصل في طبيعة النَّوع الشِّعريّ ووظيفته، وبشدَّة منافسة فنونٍ وليدةٍ، وصراع البقاء مع أنواعٍ أدبيَّةٍ نُفثت فيها حياةٌ جديدةٌ"(٢).

---

(١) شكري، **شعرنا الحديث.. إلى أين..؟**، ص١١٦، ١١٧.

(٢) جنديَّة، **أصول الوعي الوظيفيّ ومستويات تحقُّقه في الشِّعر العربيّ الحديث؛ بحث في الأصالة والحداثة بأدوات المنهج الحضاريّ**، ص٩٩.

وقد جرى تنظير جبرا، في صياغة الباعث الحضاريّ؛ ببيان مُؤَثِّرات الرَّوافد الإبداعيَّة الحضاريَّة، مشيرًا إلى التَّوازي اللَّافت بين الآداب العربيَّة والغربيَّة، في إطار تحديث الشِّعر؛ بفعل حتميَّة التَّواصل الحضاريّ، والتَّلاقح المضمونيّ والشَّكليّ، على غرار الآداب السَّابقة المتعاقبة على المثاقفة، في مجالي: المضامين، والأشكال.

ولهذا التَّفصيل المرتبط بالتَّأثير المتبادل بين أدبيَّات الحضارات المُتَنوِّعة وجهٌ من الصَّواب؛ في ضوء مُخْرَجات الدَّرس الأدبيّ المقارن، بينما يكون توجيه التَّمثيل لترسيخ مستهلِّ التَّنظير في القول باستقرار "القصيدة الجديدة"، من ناحية الشَّكل، على امتداد السَّاحة العربيَّة، مخالفًا للمنطق؛ من وجهي: انتفاء المعياريَّة الدَّقيقة في إقرار الحُكْم المُعَمَّم، وتعذُّر استقرار "التَّشكيل المُتَحرِّر" المنفتح على التَّحديث غير المضبوط؛ لتكاثر الأنماط المقترحة؛ بفعل اختلاف الرُّؤى والأنظار والتَّصوُّرات.

ويُقدِّم التَّمثيل المُستجلَب إلى دائرة التَّنظير حُجَّةً على القائلين بعجز "القصيدة العروضيَّة"، عن مواكبة التَّأثيرات الأدبيَّة العالميَّة؛ إذ دلَّت الشَّواهد التَّاريخيَّة للعصور الأدبيَّة السَّابقة على مرونة هذه القصيدة، وقابليَّتها للتَّحديث المضمونيّ والأسلوبيّ، مع الاحتفاظ بضوابطها العروضيَّة، في نطاق العلاقات المتبادلة مع الآداب الأخرى، ضمن حقلي: التَّأثير، والتَّأثُّر؛ ولهذا أن يُعزِّز مذهب الانتصار "للقصيدة التُّراثيَّة الأصيلة"، مع إفساح المجال للمُبْدِع لاستقطاب التَّحديثات المختلفة، الَّتي تُؤدِّي إلى تقوية حضور القصيدة في سياقها الحضاريّ، دون التَّخلِّي عن مُحَدِّداتها الأساسيَّة، الَّتي حفظت لها مكانتها الرَّاسخة بين آداب العالم، طيلة المراحل الأدبيَّة السَّابقة.

– المطلب الثَّاني: الشَّواهد التَّأمُّليَّة الوجوديَّة(١).

(١) **للبحث المُعَمَّق في مفهوم "الوجود"، من النَّاحية اللُّغويَّة**؛ يُنظَر: ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن زكريَّا، (ت٣٩٥هـ/ ١٠٠٤م)، (١٩٧٩م)، **معجم مقاييس اللُّغة**، تح: عبد السَّلام هارون، (د. ط)، بيروت: دار الفكر، مادَّة (وجد)؛ ويُنظَر: الجوهريّ، أبو نصر إسماعيل بن حمَّاد، (ت٣٩٣هـ/ ١٠٠٣م)، (١٩٩٠م)، **الصِّحاح؛ تاج اللُّغة وصحاح العربيَّة**، تح: محمَّد زكريَّا يوسف، (ط٤)، بيروت: دار العلم للملايين، مادَّة (وجد)؛ ويُنظَر: ابن منظور، أبو الفضل جمال الدِّين محمَّد بن مكرم، (ت٧١١هـ/ ١٣١١م)، (د. ت)، **لسان العرب**، (ط١)، بيروت: دار صادر، مادَّة (وجد)؛ ويُنظَر: الفيروزآباديّ، مجد الدِّين محمَّد بن يعقوب، (ت٨١٧هـ/ ١٤١٥م)، (د. ت)، **القاموس المحيط**، (د. ط)، القاهرة: دار الحديث، مادَّة (وجد)؛ ويُنظَر: الزَّبِيديّ، محمَّد مرتضى، (ت١٢٠٥هـ/ ١٧٩٠م)، (١٩٧٤م)، **تاج العروس من جواهر القاموس**، تح: عبد العليم الطَّحاويّ، (د. ط)، الكويت: وزارة الإعلام الكويتيَّة، مطبعة حكومة الكويت، مادَّة (وجد)؛ ويُنظَر: أنيس، إبراهيم وآخرون، (١٩٦٠م)، **المعجم الوسيط**، إشراف: عبد السَّلام هارون، (د. ط)، القاهرة: مجمع اللُّغة العربيَّة، مادَّة (وجد)؛ ويُنظَر: عمر، أحمد مختار، بمساعدة فريق عمل، (٢٠٠٨م)، **معجم اللُّغة العربيَّة المعاصرة**، (ط١)، القاهرة: عالم الكتب، ٣: ٢٤٠٢، ٢٤٠٣، (– الواو/ ٥٥٥٠ – وجد)؛ **وللتَّبصُّر الفاحص في مفهومي: "الوجود"، و"الوجوديَّة"، ضمن المنحى الاصطلاحيّ، في المعاجم الأدبيَّة والنَّقديَّة**؛ يُنظَر: عبد النُّور، **المعجم الأدبيّ**، ص٢٩٠، (– وجوديَّة)؛ ويُنظَر: وهبة، والمهندس، **معجم المصطلحات العربيَّة في اللُّغة والأدب**، ص٤٣٠، (– الوجوديَّة)؛ ويُنظَر: فتحي، **معجم المصطلحات الأدبيَّة**، ص٤٠٣، (– الوجوديَّة)؛ ويُنظَر: التّونجيّ، **المعجم المُفَصَّل في الأدب**، ٢: ٨٨٠، ٨٨١، (– الوجوديَّة)؛ ويُنظَر: نصَّار، **المعجم الأدبيّ**، ص٢٢٧، (– وجوديَّة)؛ ويُنظَر: مجموعة مُؤَلِّفِين، (٢٠١٣م)، **معجم النَّقد الأدبيّ**، ترجمة وتحرير: كامل عويد العامريّ، (ط١)، بغداد: وزارة الثَّقافة، ودار المأمون للتَّرجمة والنَّشر، ص١٧٩، (– الوجوديَّة)؛ **ولاستيفاء المدارسة الاصطلاحيَّة، في المعاجم الفلسفيَّة**؛ يُنظَر: صليبا، جميل، (١٩٨٢م)، **المعجم الفلسفيّ بالألفاظ العربيَّة والفرنسيَّة والإنكليزيَّة واللَّاتينيَّة**، (د. ط)، بيروت: دار الكتاب اللُّبنانيّ، ٢: ٥٥٨ – ٥٦٦، (– باب الواو/ – الوجود/ – الوجوديّ/ – الوجوديَّة)؛ ويُنظَر: مجموعة مُؤَلِّفِين، (١٩٨٣م)، **المعجم** =

استند جبرا، في الباعث الوجوديّ، إلى مُخرَجات التَّأمُّل في شواهد الحصيلة البشريَّة، ضمن الفقرة الأخيرة، من "**مُقَدِّمة**" "**المجموعات الشِّعريَّة**"، فقال في ذلك:

"**أمَّا الحصيلة؛ فهي اغتناء البشريَّة روحًا وخيالًا، وتجدُّد قدراتها للمزيد من غزارة الحياة، وللمزيد من التَّأمُّل في مجاليها وأغوارها؛ تأكيدًا لوعي الإنسان وجوده على هذه الأرض؛ حيث القصيدة تبقى، أبدًا، شهادة الشَّاعر على تجربته المُتَفرِّدة بتفرُّد ذاته، والملأى، في الوقت نفسه، بأصوات زمانه**"(١).

ويشي المُتَحصَّل عليه، في الإطار البشريّ؛ بالتَّجدُّد والتَّطوُّر؛ ضمن مستويات: الفكر، والإبداع، والمنطق؛ وذلك باتِّساع آفاق الرُّوح والخيال، وتجدُّد الابتكار والإبداع، وحيويَّة التَّأمُّل في الظَّواهر والبواطن؛ لعِلّيَّة تأكيد الوعي الإنسانيّ بالقضيَّة الوجوديَّة في المنحى الأدبيّ؛ من خلال شهادة القصيدة على تفرُّد الحضور الذَّاتيّ للشَّاعر المُتَمرِّد على سلبيَّات الواقع، فضلًا عن احتشادها بالرُّؤى السِّياقيَّة في الفنِّ والفكر والثَّقافة.

ولعلَّ النَّاقد أراد بهذا الارتقاء الختاميّ لمُخرَجي: التَّأمُّل، والوجود؛ الخلوص إلى حكمة التَّنظير في أُطُر: رؤى الذَّات، وأسس الفنِّ، ودوافع الحُرِّيَّة، وركائز الثَّقافة؛ لتدعيم نهجه الشِّعريّ، في بناء أطروحة "القصيدة الجديدة"؛ بخطاب النَّقد

=

الفلسفيّ، (د. ط)، القاهرة: مجمع اللُّغة العربيَّة، والهيئة العامَّة لشؤون المطابع الأميريَّة، ص١٤٠، (– حرف الفاء/ ٧٢٠ – فلسفة وجوديَّة)؛ ص٢١١، (– حرف الواو/ ١٠٩٥ – وجود/ ١٠٩٦ – وجود بالذَّات/ ١٠٩٧ – وجوديَّة)؛ ويُنظَر: وهبة، مراد، (٢٠٠٧م)، **المعجم الفلسفيّ**، (د. ط)، القاهرة: دار قباء الحديثة للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، ص٦٧٩، ٦٨٠، (– باب الواو/ – وجود/ – وجوديَّة/ – وجود بالذَّات)؛ ويُنظَر: حسيبة، مصطفى، (٢٠٠٩م)، **المعجم الفلسفيّ**، (ط١)، عمَّان: دار أسامة للنَّشر والتَّوزيع، ص٦٨٠، (– حرف الواو/ – وجود/ – وجوديَّة).

(١) جبرا، **المجموعات الشِّعريَّة**، ص١٠، (– مُقَدِّمة).

المُستنِد إلى تكثيف تصوُّراته حول مناحي: المبدأ، والنَّهج، والنَّظريَّة، والتَّجربة، والأثر.

ولتحقيق اغتناء القدرة البشريَّة؛ بتجدُّد غزارة الحياة وعمق التَّأمُّل؛ وصولًا إلى الوعي الوجوديّ؛ "استغلَّ جبرا، في شعره؛ بتأثير جماعة شعر الحداثة، في الغرب الأمريكيّ، "تيَّار الوعي"، مستفيدًا من إمكانيَّاته قصصيًّا ودراميًّا. يعتمد أسلوبه على إدراك قُوَّة الدِّراما، الَّتي تعتمل في أذهان البشر. يتميَّز التَّداعي الحُرُّ بأنَّه لا يتوقَّف إطلاقًا. تُنظِّمه ثلاثة عوامل؛ الذَّاكرة أساسه، ثمَّ الحواسّ تقوده، والخيال يُحدِّد طواعيته. استمدَّ جبرا بعض مُقَوِّمات نزعته الدِّراميَّة من قراءاته المُوسَّعة للشُّعراء الميتافيزيقيِّين"[(١)]، الَّذين يولون "اهتمامًا أكبر للتَّأمُّلات الشَّاعريَّة: الانفتاح على العالَم الموضوعيّ. الدُّخول في العالَم الموضوعيّ. تكوين العالَم الَّذي نعتبره موضوعيًّا...؛ فالتَّأمُّلات الشَّاعريَّة الشَّاردة تعطينا عالَم العوالم؛ إنَّها تأمُّلاتٌ كونيَّةٌ"[(٢)].

وقد أدرك الإنسان في القرن العشرين، أنَّ وجوده منقوصٌ في الحياة الَّتي تجري على غير مراده؛ "فوجدها تبعث على الرُّعب؛ فأحسَّ بأنَّه موجودٌ في عالَمٍ لا سند له فيه ولا ملاذ، عالَم يعود فيه، باستمرارٍ، إلى ذاته؛ وكان هذا مبعثًا على الإحساس بالتَّمرُّد؛ أحسَّ بأنَّ العالَم من حوله لا يحكمه نظامٌ ثابتٌ. لقد قفز الفشل الوجوديُّ إلى مركز الوعي الإنسانيّ، مُتَأثِّرًا بالظُّروف العالميَّة والمحلِّيَّة. دارت معظم مضامين جبرا الوجوديَّة حول الحُرِّيَّة والموت؛ ليصل، في النِّهاية،

(١) بعليّ، **جبرا إبراهيم جبرا في ضوء المُؤثِّرات الأنجلو أمريكيَّة**، ص٩، (– المُقَدِّمة)؛ ويُنظَر أيضًا: **نفسه**، ص١٩٨، (– الخلاصة في تمثُّلات جبرا الشِّعريَّة)؛ ويُنظَر: بعليّ، **راهن الشِّعر في نهايات القرن؛ أصداء الملحمة وأصداء التَّوقيعة والصُّوفيَّة**، ص٧٢.

(٢) باشلار، غاستون، (١٩٩١م)، **شاعريَّة أحلام اليقظة؛ علم شاعريَّة التَّأمُّلات الشَّاردة**، تر: جورج سعد، (ط١)، بيروت: المؤسَّسة الجامعيَّة للدِّراسات والنَّشر والتَّوزيع، ص١٥، (– مُقَدِّمة).

إلى الاصطدام بجدران الفراغ والضَّياع، والشُّعور باللَّاجدوى من كُلِّ شيءٍ؛ ومن ثَمَّ يصبح كُلُّ شيءٍ عقيمًا في نظره، وكلُّ المحاولات مكتوبٌ عليها بالفشل؛ وترتَّب عن ذلك إدانة العالَم المعاصر"[١].

ولذا؛ "تفجَّر إيقاع القصيدة، لدى الشَّاعر، غربةً وتساؤلًا ومحاكمةً للذَّات والواقع، وأصبح، بشكلٍ عامٍ، إيقاعًا مأساويًّا؛ يتردَّد بين الصَّرامة الحزينة، والتَّمرُّد الغاضب، والتَّحدِّي الرَّافض"[٢]، مُتَّخِذًا من الاتِّجاه السُّرْياليِّ ثيماته الأساسيَّة؛ فهو "سبيلٌ شعريٌّ للتَّمرُّد ورفض كلّ ما كان مقبولًا عند الآخرين، ومحاولةٌ للتَّعبير عن الأزمات السَّائدة في الحياة، والخروج من الدَّوائر الضَّيِّقة الَّتي تحيط بأفكار الأدباء"[٣].

وانعكست تجلِّيات التَّجربة الوجوديَّة في شعر جبرا؛ حيث "تمثَّل التَّجربة بِكُلِّ مضامينها، ومثلما تلاقت المنطلقات تلاقت الأهداف، ويبدو جبرا في تجربته سئم التَّعبير الشَّائع في الشِّعر العربيِّ؛ فلجأ إلى الأفكار الوجوديَّة المطلقة، وإعمال الذِّهن تفسيرًا وتفلسفًا، ينزع منزعًا إنسانيًّا كونيًّا شاملًا، مُتَأثِّرًا غاية التَّأثُّر بالوجوديَّة الإنسانيَّة"[٤].

---

(١) بعليّ، **راهن الشِّعر في نهايات القرن؛ أصداء الملحمة وأصداء التَّوقيعة والصُّوفيَّة**، ص٥٦، ٥٧، (– الفصل الأوَّل: شعريَّة التَّأسيس الأسطوريّ والتَّجنيس الصُّوفيّ/ – فيوضات الصُّوفيَّة وضفاف الوجوديَّة في شعريَّات جبرا إبراهيم جبرا/ – وجوديَّة بلا ضفاف.. ضياع جبرا بين النَّاسوت واللَّاهوت).

(٢) بعليّ، **راهن الشِّعر في نهايات القرن؛ أصداء الملحمة وأصداء التَّوقيعة والصُّوفيَّة**، ص٤٢.

(٣) برجكانيّ، فاطمة، ورجبيّ، فرهاد، (أوت، آب/ ٢٠١٧م)، **تجلِّيات السُّرْياليَّة في قصيدتي [مجموعتي]: "تمُّوز في المدينة" لجبرا إبراهيم جبرا و"حياة الأحلام" لسهراب سبهري؛ دراسة مقارنة**، مجلَّة رؤى فكريَّة، مخبر الدِّراسات اللُّغويَّة والأدبيَّة، جامعة محمَّد الشَّريف مساعديَّة، سوق أهراس، الجزائر، (ع: ٦)، ص٣٠٠، (– السُّرْياليَّة لدى جبرا وسبهري).

(٤) بعليّ، **راهن الشِّعر في نهايات القرن؛ أصداء الملحمة وأصداء التَّوقيعة والصُّوفيَّة**، ص٦٥.

وأسهمت فلسفته الوجوديَّة "في إنتاج نصٍّ أدبيٍّ عربيٍّ يصارع البديهيَّات الأدبيَّة والأيديولوجيَّة والسِّياسيَّة والعسكريَّة، ويحاول كسر دوائر الانتماءات القسريَّة المفروضة على العمليَّة الأدبيَّة، الفكريَّة، الجماليَّة، المعرفيَّة، الفنِّيَّة والثَّقافيَّة عامَّةً... إنَّه النَّموذج المضادُّ للخطِّيَّة والهرميَّة الَّذي يُمثِّل في ماهيَّته احتمالًا آخرَ"(١)، ويُؤكِّد "أنَّ تجربة الشَّاعر الحديث تصدر عن رؤيا كونيَّةٍ؛ عِمادها إعادة صوغ علاقة الإنسان بالوجود"(٢).

وصِيغت علاقة الإنسان بالوجود؛ من خلال "التَّعبير عن أزمة الفرد الرُّوحيَّة؛ بما يعانيه من همومٍ فكريَّةٍ وانفعالاتٍ نفسيَّةٍ، ضمن أسسٍ تكاد تكون وجوديَّةً. هذه التَّجربة تُركِّز على تصوير الصِّراع بين الفرد ونفسه "الصِّراع النَّفسيّ"، وبينه وبين القوى المرئيَّة واللَّامرئيَّة الَّتي تضغط على وجوده "الصِّراع الرُّوحيّ". ومع ذلك يظلُّ جوهر الصِّراع... مُتَعلِّقًا بالفرد نفسه، لا علاقة له بما يحيطه إلَّا عَرَضًا"(٣).

وبصورةٍ إجماليَّةٍ؛ فقد أكَّد النَّاقد أهمِّيَّة حضور الكتابة الإبداعيَّة؛ لتأمُّل واقع وجود الإنسان، على نحوٍ فاحصٍ مقاومٍ مُتَمرِّدٍ، في خضمِّ التَّجارب الكونيَّة الَّتي لا تخلو من التَّعقيدات، بقوله: "أمَّا الإحساس بالوجود الإنسانيّ؛ فهو أكثر تعقيدًا

(١) بواردي، باسيليوس، **جبرا إبراهيم جبرا... بائع القلق في مجتمعات الطَّاعة والرِّقابة**، مجلَّة رُمَّان، مجلَّة إلكترونيَّة ثقافيَّة فلسطينيَّة تصدر عن بوَّابة اللَّاجئين الفلسطينيِّين، (http://rommanmag.com/)، تاريخ النَّشر: (٢٤/ ١/ ٢٠٢١م/ ١٥:٠٠ PM)، تاريخ الاسترداد: (٣/ ٦/ ٢٠٢٢م).

(٢) السَّامرَّائيّ، **جبرا إبراهيم جبرا في بغداد؛ التَّأسيس لزمن الحداثة العربيَّة في الشِّعر والرَّسم**، ص١٥٤.

(٣) مصطفى، **الشِّعر الفلسطينيّ الحديث؛ (١٩٤٨ – ١٩٧٠م)**، ص١٤١.

من أن يستطيع المرء تحديده بمصطلحات: التَّناغم والنَّشاز، أو الضَّوء والظُّلمة، وهو الَّذي يجعل قضيَّة الكتابة قضيَّةً ملحاحةً ولا مردَّ لها"(١).

وعليه؛ فإنَّ "الكتابة، بحدِّ ذاتها، عملٌ ثوريٌّ. إنَّ الكتابة طريقةٌ لإعادة النَّظر في التَّجربة الإنسانيَّة كلِّها؛ بدءًا من الذَّات وتعقيداتها، وانتهاءً بالعالَم وتعقيداته؛ فإذا كان ثمَّة من علاقةٍ بين الذَّات والعالَم – وهي مُبَرِّر الحياة الأوَّل والأكبر – فإنَّ الكتابة هي الَّتي تجعل لهذه العلاقة معانيها المُتَحرِّكة، دومًا، بتحرُّك الذَّات وتحرُّك العالَم معًا"(٢).

والكتابة، وفق ذلك، "هي مقاومة حسِّ العبثيَّة الَّذي يفرضه العالَم على الإنسان في معظم أحيانه؛ ومن هنا مشروعيَّتها، بل من هنا قيمتها الثَّوريَّة؛ إذا كان لثورة عقل الإنسان المستمرَّة أن تضفي بهاءً مستمرًّا على الوجود، في عالَمٍ يعجُّ بالتَّمزيق والفوضى"(٣).

وتبرز الأهمِّيَّة البالغة للشَّكل اللُّغويِّ في ثورة الكتابة الوجوديَّة؛ إذ "باللُّغة يُظهر الإنسان ما هو، وبها يتأسَّس ويتحقَّق. إنَّها ممارسةٌ كيانيَّةٌ للوجود أو هي شكل وجودٍ، قبل أن تكون شكل تواصلٍ. أو بتعبيرٍ آخرَ: لم تكن اللُّغة للإنسان الشَّكل الأساس لتواصله؛ إلَّا لأنَّها كانت الشَّكل المبين لوجوده. والشَّاعر، إذن، لا يكتب عن الشَّيء، وإنَّما يكتب الشَّيء؛ إذ اللُّغة ليست للإنسان لكي يقول ما هو واقعٌ وحسب، (وإلَّا تساوت بغيرها من الأدوات)، وإنَّما هي، أيضًا، وقبل ذلك؛ لكي يقول الوجود – كينونةً وصيرورةً"(٤)؛ حيث "تقوم هذه الثَّورة، أساسيًّا، على القول إنَّ اللُّغة الشِّعريَّة تكشف عن الإمكان، أو عن الاحتمال؛ أي عن

(١) جبرا، **الفنّ والحلم والفعل**، ص١١١.

(٢) **نفسه**، ص١١٦، ١١٧.

(٣) **نفسه**، ص١١٨.

(٤) أدونيس، **سياسة الشِّعر؛ دراسات في الشِّعريَّة العربيَّة المعاصرة**، ص٨٠، (– شعريَّة التَّجريد).

المستقبل، وبأنَّ المستقبل لا حدَّ له، وبأنَّ اللُّغة الشِّعريَّة، تبعًا لذلك؛ تحويلٌ دائمٌ للعالَم، وتغييرٌ دائمٌ للواقع والإنسان"(١).

وقد واكب التَّشكيل الكُلِّيُّ "للقصيدة الجديدة" الإطار الوجوديَّ؛ وفق ملمحي: التَّغيُّر، والاحتمال، وعبَّر أدونيس عن ذلك، بقوله: "التَّغيُّر لا الثَّبات، الاحتمال لا الحتميَّة – ذلك ما يسود عصرنا، والشَّاعر الَّذي يُعبِّر تعبيرًا حقيقيًّا عن هذا العصر؛ هو شاعر الانقطاع عمَّا هو سائدٌ ومقبولٌ ومُعَمَّمٌ، هو شاعر المفاجأة والرَّفض، الشَّاعر الَّذي يهدم كلَّ حدٍّ، بل الَّذي يلغي معنى الحدِّ؛ بحيث لا يبقى أمامه غير حركة الإبداع وتفجُّرها في جميع الاتِّجاهات. هكذا تتَّجه القصيدة العربيَّة؛ لكي تصبح ما أُسمِّيه "القصيدة الكُلِّيَّة" – القصيدة الَّتي تبطل أن تكون لحظةً انفعاليَّةً؛ لكي تصبح لحظةً كونيَّةً تتداخل فيها مختلف الأنواع التَّعبيريَّة؛ نثرًا ووزنًا، بثًّا وحوارًا، غناءً وملحمةً وقصَّةً؛ والَّتي تتعانق فيها، بالتَّالي، حدوس الفلسفة والعلم والدِّين؛ فليست "القصيدة الجديدة" شكلًا من أشكال التَّعبير وحسب، وإنَّما هي، كذلك، شكلٌ من أشكال الوجود"(٢).

ويندرج ما تردَّد آنفًا، في فحوى "التَّشكيل الجديد"، ضمن إطار "الحداثة"؛ حين تعني: "حداثة الرُّؤيا قبل كلِّ شيءٍ – القدرة على التَّوغُّل إلى روح العصر الحديث، بشكلٍ طبيعيٍّ – وهي روحٌ متحذلقةٌ، ولكنَّها قادرةٌ على البساطة والصَّراحة والاختصار، تجاوزت الكثير من مبالغات القرون السَّابقة، وقدرتها على تضخيم الذَّات والإعلان عنها، والتَّوهُّم أنَّ الشِّعر (هذا الإدمان الرُّومانسيّ) قادرٌ، بالفعل، على تحريك العالَم"(٣).

---

(١) أدونيس، **الثَّابت والمُتَحوِّل؛ بحث في الاتِّباع والإبداع عند العرب؛ ٣ – صدمة الحداثة**، ٣: ٢٩٤.

(٢) أدونيس، **مُقَدِّمة للشِّعر العربيّ**، ص١١٧.

(٣) فاضل، (١٩٩١م)، **أسئلة الشِّعر؛ حوارات مع الشُّعراء العرب**، (ط١)، تونس، وطرابلس: الدَّار العربيَّة للكتاب، ص١٣٠، (– مع سلمى الخضراء الجيُّوسيّ/ – حوار نُشر في "الحوادث"، بتاريخ: [٦/ ١٢/ ١٩٨٥م]).

وأسهم التَّحوُّل النَّاجم عن الحداثة؛ في إضفاء قيمتي: التَّغيُّر، والتَّجدُّد، على التَّصوُّر الجماليّ، للشَّاعر السَّاعي إلى تأسيس وجوده، ضمن قصيدة الأسئلة الكونيَّة الرَّاهنة؛ وبذلك "لا يعود علم الجمال، بالنِّسبة إليه، علم جمال النَّموذج، أو الأصل، أو الثَّابت، بل علم جمال المُتَغيِّر، المُتَحوِّل، المُتَجدِّد. ويصبح الإبداع ممارسة الشَّاعر الأولى؛ من أجل تأسيس وجوده في أفق البحث/ السُّؤال. لم يعد الشَّاعر، بتعبيرٍ آخرَ، يكتفي بمحاكاة العالَم، وإنَّما أصبح يمارس هو نفسه خلق العالَم، وبدلًا من أن يردنا علم جمال الثَّابت إلى العالَم البديع الفائق، الكامل الصُّنع، أخذ يردنا علم جمال المُتَحوِّل إلى القصيدة البديعة الصُّنع؛ كصورةٍ جديدةٍ عن العالَم، من صورٍ ممكنةٍ لا نهاية لها"(١).

والشِّعر، على ذلك، "هو مسيرةٌ عبر رؤيا التَّمايز والتَّضادِّ؛ بين قطبي: التَّوق إلى العالَم، واستحالة النُّكوص إلى الواقع؛ حتَّى يُشكِّل بتحرُّره وانفصاله عن الواقع الجزئيّ المغلق، ونزوعه نحو المطلق اللَّانهائيّ، تحرُّرًا للذَّات؛ وهذا البلوغ النِّهائيُّ للشِّعر إنَّما يتحقَّق من خلال فعل: التَّجاوز "التَّخطِّي"، والكشف، والمعرفة، والوحدة، والخلاص"(٢).

وختام المقال، في هذا الموطن؛ أنَّ مدى ارتقاء الشَّاعر في مراتب الإبداع مرهونٌ بقدرته على توظيف نظرته الفلسفيَّة الشَّاملة؛ في تعبير الوعي الواقعيّ العميق عن وجود الذَّات والإنسان؛ "فالإنسانيَّة لا تعترف بشاعرٍ عظيمٍ إلَّا إذا كان هذا الشَّاعر صاحب فلسفةٍ ونظرةٍ إنسانيَّةٍ واسعةٍ، ولن يصل شاعرٌ إلى هذا

(١) أدونيس، **الثَّابت والمُتَحوِّل؛ بحث في الاتِّباع والإبداع عند العرب؛ ٣ – صدمة الحداثة**، ٣: ٢٦٥.

(٢) أبو سيف، **قضايا النَّقد والحداثة؛ دراسة في التَّجربة النَّقديَّة لمجلَّة "شعر" اللُّبنانيَّة**، ص٦٠، ٦١.

المستوى ولو أُوتي مواهب الأوَّلين والآخرين دون ثقافةٍ تُمكِّنه من الوعي العميق بنفسه، والوعي العميق بالإنسان، وبالعصر الَّذي يعيش فيه"(١).

وما قام عليه الباعث الوجوديُّ؛ من إضاءة المسارات التَّأمُّليَّة الوجوديَّة؛ لشهادة القصيدة على التَّجربة المُتَميِّزة للشَّاعر، وعلى زمانه المحتشد بالسَّلبيَّات والضِّدِّيَّات والطُّموحات والتَّصوُّرات؛ يندرج ضمن الوعي الحقيقيّ بأهمِّيَّة "القصيدة الشِّعريَّة"؛ في تجلية البصمة الأسلوبيَّة للمُبْدِع، والفرادة الفنِّيَّة لنصِّه الإبداعيّ، وموقفه الفكريّ من القضايا الإنسانيَّة والاجتماعيَّة والعالميَّة؛ من خلال قدرته التَّأمُّليَّة النَّافذة إلى مُسَبِّبات الظَّواهر، ومُؤَثِّرات البواطن؛ ويكون ذلك بالتَّفاعل الحيويّ مع نتائج اغتناء الرُّوح والخيال، فضلًا عن تجدُّد الحياة، على مستوى البشريَّة جمعاء.

ولعلَّ ما تردَّد في فحوى التَّنظير السَّابق؛ يُمثِّل منطق المُنَظِّر في تكريس إحساس الشَّاعر/ الإنسان بوعيه الوجوديّ؛ من خلال مواكبة السِّياقات الحداثيَّة والحضاريَّة المختلفة، وما من سبيلٍ إلى ذلك إلَّا باستثمار نتائج التَّجدُّد في "النَّصِّ الحداثيّ"، وفق منظوره، وعندما يقترن سياق المقول بالتَّنظير البؤريّ "للقصيدة الجديدة"؛ تتناهى إلينا غايته من التَّجربة الشِّعريَّة المُتَفرِّدة؛ حين تقترن بالتَّحديث الَّذي أراد له مرونة الأسلوب في الجمع بين المتناقضات؛ وهي النَّاقضة، بانزياحها عن القواعد الشِّعريَّة الأولى، نضج التَّجربة في التَّعبير عن آمال الإنسان المعاصر وآلامه؛ بينما أثبت "النَّسق العروضيُّ" جدارته في التَّرجمة الوجدانيَّة والانفعاليَّة والفكريَّة لمطامح الإنسان، في مختلف عصور الأدب؛ وعليه فإنَّ المنطق يُوجب توجيه الاهتمام إلى التَّحديث المضبوط؛ لمُؤَثِّرات الفكر، ومُدَعِّمات الأسلوب، ومُقَوِّمات الفنِّ، مع الحفاظ على الوزن بأطره العروضيَّة المُتَعدِّدة.

(١) النَّقَّاش، **أدباء ومواقف**، ص١٢٨، (١٣ – الشَّاعر الجاهل والشَّاعر المُثقَّف).

- الخاتمة: (النَّتائج والتَّوصيات).

تشكَّل نهج تجديد الشِّعر عند جبرا، وفق **مجموعةٍ من البواعث المحوريَّة؛** فبدت **البواعث الذَّاتيَّة والنَّقديَّة في مستويَيْن؛ هما: مطامح التَّجديد والتَّحديث، وملامح النَّقد والتَّنظير؛** حيث ارتبط **المستوى الأوَّل** بجسارة مجازفة الذَّات، ضمن مرحلة تأسيس شرعيَّة التَّجديد؛ في نطاقات: الكتابة، والتَّنظير، والنَّقد، لتُجسِّد مجموعة "**تمُّوز في المدينة**" تجربته الحداثيَّة؛ لغايته الماثلة في إدراك جوهر التَّغيير؛ بترسيخ الأدوات النَّقديَّة المنسجمة مع جِدَّة الإبداع.

واقترن **المستوى الثَّاني** بممايزة النَّاقد بين "الشِّعر الحُرّ" و"القصيدة النَّثريَّة"، مع تبنِّيه، بأثرٍ من معرفته الواسعة في النَّقد الغربيّ، المصطلح الأوَّل، ورفضه نهج تيَّار التَّقليد في إقرار المصطلح المأزوم بإشكال التَّضادِّ (قصيدة/ نثر)؛ وما ترتَّب عليه من انتفاء النُّهوض بأعباء "النَّصّ الجديد"؛ لمقاربته بالأدوات التَّقليديَّة، مُشِيرًا إلى تكاثر المنضوين تحت لواء التَّجديد، في واقع انتشار النَّهج الحديث، ضمن المستوى الإبداعيّ العربيّ، ومُكَرِّسًا تنظيره لانفتاح الذَّات على قضايا: النَّهضة، والإحياء، والأُمَّة، والحضارة؛ لتفعيل السَّعة اللُّغويَّة والشَّكليَّة في طاقات العقل وأنماط القول من جانبٍ؛ ولتعزيز النَّظرة الشَّاملة لعلاقة الأدب بالمشهد الكونيّ من جانبٍ آخرَ.

وتجلَّت **البواعث الفنِّيَّة والبنائيَّة في إطاري: المُقَوِّمات الموسيقيَّة التَّصويريَّة، والمُؤَثِّرات البنائيَّة التَّصاعديَّة؛** أمَّا **الإطار الأوَّل** فجاء في معرض تأسيس تنظير جبرا لمجوعة "**تمُّوز في المدينة**"؛ بوصفها أنموذج التَّفعيل الإبداعيّ لنهج التَّجديد؛ في انتفاء معايير: التَّفعيلة، والوزن، والقافية، دون إنكار حضورها المبنيّ على قوام التَّحرُّر من تقييد التَّقليد؛ بمجانبة خضوع المعاني لرتابة المباني، والاحتكام إلى اتِّساعها في ظلِّ مرونة البناء؛ من خلال الارتكاز إلى البديل الموسيقيّ الجديد؛ الماثل في تنمية تصاعد الفكر والتَّصوير؛ لتحقيق النَّفاذ العقليّ للمُتَلَقِّي؛ في إدراك علائق النَّصّ؛ بوحيٍ من المباشرة اللَّفظيَّة، والوضوح المعنويّ، والمُؤَثِّرات التَّصويريَّة الحسِّيَّة والحركيَّة؛ الظَّاهرة بتقانتي:

التَّجسيد، والتَّشخيص، وصولًا إلى تمثُّل الحالات العاطفيَّة الإنسانيَّة المتباينة، مع تجنُّب المحاذير الكائنة في مظاهر: التَّعقيد، والغموض، والخطابة، واستخدام النُّعوت، ومصادر الأفعال، والمُجَرَّدات العقليَّة.

وأمَّا **الإطار الثَّاني** فمُكَمِّل التَّنظير لحداثة الطَّاقات الحيويَّة في "القصيدة الجديدة"؛ بابتناء أساس التَّشكيل الشِّعريّ في فضاء موسقة الفكرة والصُّورة؛ على نهج الاستناد إلى اتِّساع المعنى، وتنامي الإيقاع، وتوظيف المُؤَثِّرات الدَّاخليَّة الصَّاعدة بالتَّراكم المضمونيّ والخياليّ نحو الذُّروة، في رفضٍ واضحٍ للقيود الموسيقيَّة التَّقليديَّة، وتمثُّلٍ منهجيٍّ للموسقة الأوركستريَّة في قالبها السِّمفونيّ؛ لتنويع الأدوات، وربط المضامين؛ وفق ضوابط: تباين التَّنغيم، ومواءمة الإيقاع للشُّعور، وائتلاف مُكَوِّنات نسيج البناء؛ والمقصد تعزيز حالة الاستقبال عند المُتَلَقِّي؛ بتحقيق التَّفاعل في مستويات: النَّفس، والحسّ، والعقل.

وتمثَّلت **البواعث الوطنيَّة والقوميَّة في منحيي: مجابهة النَّكبة الوطنيَّة، ومواجهة النَّكسة القوميَّة**؛ فأدان النَّاقد في **المنحى الأوَّل**، بمُؤشِّري: الزَّمان، والمكان، احتشاد السَّنوات العجاف من تاريخ القضيَّة الوطنيَّة قبل النَّكبة وبعدها، برموز: الفتك، والتَّمزيق، والموت؛ بفعل سياسات الاحتلال في: الاستلاب، والتَّهميش، والإقصاء، في ظلِّ انحسار الفعل النِّضاليّ المقاوم؛ مُلتمِسًا في رمزيَّة "تمُّوز" مناهضة العدم واستنهاض الانبعاث من الموت إلى حياة الحُرِّيَّة؛ وأضفى البُعد المكانيُّ المُتَمثِّل في "بغداد" صارخ الرَّفض للرَّحيل الفرديّ والجمعيّ، إلى منافي العروبة والكون؛ ليتمخَّض دافع التَّجديد عن الانعتاق من قيود التَّقليد، بموازاة الرَّغبة الجامحة في التَّحرُّر من قيود الاحتلال، بأثرٍ من قصديَّة تمثيل الشَّكل الجديد للموضوع الوطنيّ الطَّارئ، وفق مُحَفِّزات: الجرأة، والمغامرة، والمغايرة، مع عدم إنكار الحضور الموسيقيّ التَّقليديّ، في واقع إقرار المزاوجة الأسلوبيَّة بين التَّقليد والتَّجديد، واعتماد موسقة الفكرة والصُّورة في البناء الشِّعريّ الصَّاعد.

واعتلق **المنحى الثَّاني** بالارتباط الظَّاهر بين تنظير تحديث الشِّعر والبواعث القوميَّة المُؤطَّرة بإنعاش التَّصوُّرات الفكريَّة للحضارة، ومرونة المثاقفة مع التَّيَّارات الفكريَّة المعاصرة، وقُوَّة التَّغيير في مستويات المجتمع؛ انطلاقًا من بؤريَّة الشِّعر في واقع العروبة المُتَأثِّر بالمشهد الكونيّ؛ ممَّا يستدعي تفعيل حيويَّة العقل العربيّ الرَّاكد بفعل النَّكسات المتلاحقة، بمُحفِّزي: الاستنهاض، والإحياء؛ لاستثمار الطَّاقات اللُّغويَّة الكامنة، واستدعاء القدرة الابتكاريَّة في أشكال الخطاب؛ بناءً على دافعي: التَّحدِّي، والإصرار؛ والمبتغى تكريس نهج التَّحديث، بمستندي: سَعة اللُّغة، وجِدَّة الشَّكل.

وتجسَّدت **البواعث الحضاريَّة والوجوديَّة في مجالي: الرَّوافد الإبداعيَّة الحضاريَّة، والشَّواهد التَّأمُّليَّة الوجوديَّة**؛ فوثَّق جبرا في **المجال الأوَّل** استقرار "القصيدة المُستحدَثة" في التَّجربة العربيَّة، وردَّ توازي التَّحديث في آداب الغرب والعرب؛ إلى الحتميَّة الحضاريَّة في التَّواصل الإنسانيّ الفاعل، بمنطق تبادل التَّأثير المضمونيّ والشَّكليّ، بين روائع آداب الكون القديمة والحديثة؛ ولهذا دلالته في خضوع الأشكال الشِّعريَّة لقانون المثاقفة الإنسانيَّة؛ ممَّا يُؤدِّي إلى تعميم انفتاح الإبداع والنَّقد، على تجديد مدارات المضمون وأشكال الخطاب، بما يتلاءم مع السِّياق والشُّعور، دون إلغاء الشَّكل الشِّعريّ التَّقليديّ.

واستند في **المجال الثَّاني** إلى حصيلة المعارف البشريَّة؛ للإيحاء بالتَّنوُّع والتَّطوُّر، في مستويات: سَعة آفاق الفكر، وتجدُّد الإبداع، وحيويَّة المنطق النَّافذ إلى الظَّواهر والبواطن؛ لتأصيل وعي الإنسان بقضيَّته الوجوديَّة، في شهادة القصيدة على فرادة القالب الإبداعيّ للشَّاعر، مع الاتِّكاء على التَّنوُّع المرجعيّ الإنسانيّ في المعرفة والأدب؛ في إشارةٍ واضحةٍ إلى الحكمة المنشودة من نهج التَّنظير؛ بانسجام تحديث الشِّعر مع اتِّساع الأفق الإنسانيّ في الابتكار والتَّجديد.

وقد تأتَّى لنا تفحُّص البواعث السَّابقة؛ من خلال تفكيك المقاصد الكائنة في أطروحات النَّاقد، وآراء المُنَظِّرين الَّذين تابعوه في مذهبه الحداثيّ، في نهاية كلِّ مطلبٍ من مطالب البحث؛ بأدوات: المنطق، والتَّجرُّد، والعقل؛ في نطاقات:

التَّبصُّر، والتَّقييم، والاستدلال؛ لغاية رصد المآخذ الأساسيَّة على المسار التَّحديثيِّ؛ وقد تمثَّلت في مضمون التَّنظير، وأسلوبه، ومنهجه؛ بفعل اعتماد دعاة الحداثة على الذَّات في تصوُّراتها، وانفعالاتها، ومحاذيرها، وتجاربها، وتعميماتها؛ الَّتي افتقرت، في العموم، إلى وضوح المنطق والاستدلال، وموضوعيَّة التَّنظير والتَّجريب، ومنهجيَّة التَّأسيس والبناء؛ وذلك بالاستناد إلى المرجعيَّات النَّقديَّة الغربيَّة في المفاهيم، ونبذ الضَّوابط التُّراثيَّة الشِّعريَّة في البناء، وتعميم استقرار "القصيدة الجديدة" في المنجز، وانتفاء مقبوليَّة المعارضة في التَّشكيل، ووسم المخالفة بالنُّكوص والانكفاء والجهل.

وقد نجمت المظاهر السَّلبيَّة السَّابقة؛ عن مرتكز التَّنظير الماثل في الموازنة التَّفاضليَّة بين: ([التَّقليد = الرُّكود]، و[التَّحديث = الحيويَّة])؛ لغاية توجيه المسار نحو التَّحديث الماضي إلى التَّجريب على انفتاحٍ غير مضبوطٍ بقواعدَ منهجيَّةٍ واضحةٍ؛ ممَّا أدَّى إلى الإيغال في الجرأة، والغموض، والتَّجريح؛ من جوانب: جرأة اندفاع التَّحديث دون اعتبارٍ للشُّروط الشِّعريَّة الأصيلة، وغموض مُؤَسِّسات البناء ومُدَعِّمات الأسلوب "للنَّصِّ الحداثيِّ"، والتَّجريح في قدرة "القصيدة العروضيَّة" على استيعاب تطوُّرات الحياة ومُتَطلَّبات الحضارة.

وما من شكٍّ في أنَّ هذه الجوانب تُعَدُّ حُجَّةً على أتباع هذا المذهب؛ إذ إنَّ مدى نجاح النَّصِّ المقترح يتعلَّق بتمثُّل المعايير الشِّعريَّة لا بنبذها؛ فبها وبالفسحة التَّعبيريَّة والانفعاليَّة والعروضيَّة المتاحة من خلالها؛ تصدَّرت "القصيدة العربيَّة" المشهد الأدبيَّ، في المراحل التَّاريخيَّة المختلفة، مع إمكانيَّة استثمار الطَّاقات اللُّغويَّة، والأساليب البلاغيَّة، والمرونة العروضيَّة، والقابليَّة الابتكاريَّة، الكامنة في أصول التُّراث؛ لدفع الرُّكود الطَّارئ الَّذي ألقى بفتوره على مرحلةٍ بعينها، وهو الرُّكود الَّذي لم تخل منه الآداب الكونيَّة الأخرى.

ولمَّا كانت الجرأة الحداثيَّة غير آبهةٍ بالتَّقييم النَّقديِّ القائم على شرائط العروض وحدود البلاغة؛ شهدنا، في محاولاتها المقترحة، غموضًا أسلوبيًّا وبنائيًّا؛ لم يسعف المُتَلقِّي على الإمساك بخيوط "التَّجربة الهلاميَّة"، الَّتي كانت،

فـي المُجْمَـل، عَصِـيَّةً علـى الانسـجام والتَّفاعـل والنَّقـد؛ ممَّـا أفقـدها اسـتحقاق التَّوصيف بالنَّموذج، وأرسلها إلى مرحلةٍ من الانفتاح الأسلوبيّ والمنهجيّ على التَّجريب المُتَنوِّع بتنوُّع الطَّرائق والتَّصوُّرات.

وتمخَّض عن الجرأة الغامضة ظهور الاضطراب في تفاصيل التَّجربة التَّحديثيَّة؛ حيث تماهت المساحات التَّعبيريَّة بين الشِّعر والنَّثر؛ باعتماد التَّوليف بين العبارات الموزونة وغير الموزونة، وبإثبات القافية تارةً، وإغفالها تارةً أخرى؛ فاستعصى النَّصُّ على النَّقد من جهة التَّصنيف النَّوعيّ، وفتح المساجلات النَّقديَّة التَّجنيسيَّة على إطلاقها؛ في ظلِّ الخلاف المفهوميّ بين مُنَظِّرِي "النَّصِّ الحداثيّ" ومعارضيه، مع أنَّ الإخلال بضوابط العروض على مساراتٍ مختلفةٍ؛ أعطى للمنطق النَّقديّ فسحة الفحص الموضوعيّ للنَّصِّ الماضي على نهج "تشكيل النَّثر"، وقدَّم للنُّقَّاد تصوُّرًا مقنعًا وكافيًا لإمكانيَّة المواضعة الاصطلاحيَّة المبنيَّة على موضوعيَّة النَّظر والتَّمحيص والاستخلاص.

وانتهى الأمر بالدَّعوة الحداثيَّة إلى التَّجريح في "القصيدة الموروثة" وأنصارها؛ من منطلق التماس الحداثة في مثاقفة الغرب دون الاعتداد بالأصول التُّراثيَّة الأولى؛ فاتَّسم تيَّار الحداثة، في منظور مناصريه، بالتَّوسُّع، والحيويَّة، والاستقرار، والقُوَّة، والتَّجدُّد؛ ووُسِمَ تيَّار التَّقليد، بوحيٍ من المساجلة الانفعاليَّة، بالرُّكود، والجمود، والنُّكوص، والانكفاء، والجهل؛ من خلال تعميم الرُّكود الطَّارئ على مُجْمَل الإبداع الشِّعريّ العربيّ، والرَّبط بين التُّراث والجمود، ووصف تمثُّل الثَّوابت الشِّعريَّة الأصيلة بسلفيَّة التَّراجع والتَّقهقر والجهل، وذلك بمعزلٍ عن موضوعيَّة المحاججة النَّقديَّة؛ الَّتي تقتضي قبول الرَّأي المُؤَكَّد بالدَّليل العقليّ القائم على استنطاق تاريخ الأدب في العصور السَّابقة؛ وفي فحوى هذا التَّاريخ تكمن الحُجَّة الدَّامغة بشأن قدرة "القصيدة العروضيَّة" على التَّفاعل الحيويّ مع المستجدَّات الإقليميَّة الدَّاخليَّة، والرَّوافد الإبداعيَّة الحضاريَّة؛ بما حازته من سمات: الانسجام، والتَّواشج، والتَّماسك، بين عناصرها المضمونيَّة والأسلوبيَّة الدَّاخليَّة، وأسسها الموسيقيَّة والتَّشكيليَّة الخارجيَّة.

وتبقى هذه البواعث، بفروعها المُتَنوّعة، وانعكاساتها المختلفة، قابلةً للنَّظر الفاحص، فالرَّفض النَّاقض؛ بالاستناد إلى المعايير التُّراثيَّة الأصيلة، بشأن الممايزة التَّجنيسيَّة للنُّصوص الأدبيَّة، في خضمِّ التَّعصُّب المنفلت من عقال الحكمة العلميَّة والمنطق الصَّحيح؛ بتعميم مصطلحي: "الشِّعر الحُرّ"، أو "قصيدة النَّثر"، على النُّصوص النَّثريَّة المنضوية في إطار التَّجريب الحداثيّ، إلَّا إنْ عاد مسار التَّحديث عن انحراف الغاية والتَّصوُّر في التَّنظير والتَّطبيق، إلى الإقرار بنثريَّة هذا النَّصّ، وتوصيفه بالمصطلح الموائم.

وتنبثق **توصية المقاربة** من مُخرَجات الدَّرس السَّابق؛ بالتماس أسس التَّنظير؛ للبواعث: (الذَّاتيَّة، والنَّقديَّة)، و(الفنِّيَّة، والبنائيَّة)، و(الوطنيَّة، والقوميَّة)، و(الحضاريَّة، والوجوديَّة)، في سياق التَّطبيق، ضمن مجموعة "**تمُّوز في المدينة**"؛ لغاية رصد مظاهر التَّجديد؛ في أُطُر: المضمون، والصُّورة، والأسلوب، والإيقاع، والبناء؛ بما يُؤسِّسه النَّظر الفاحص في ثنايا "النَّصّ المُتَحرِّر"؛ من استقصاءٍ موضوعيّ لركائز التَّنظير، ومناهج التَّطوير؛ من جهتي: النَّقد، والأدب؛ وذلك لمقصد مقاربة "التَّشكيل النَّثريّ" بأسسه البنائيَّة؛ لإقرار المواضعة الاصطلاحيَّة المناسبة للتَّجربة الحداثيَّة؛ في ظلِّ التَّباين البائن بين مصطلحي: "الشِّعر الحُرّ"، و"قصيدة النَّثر"، في وصف "النَّصّ الجديد" عند جبرا، من جانبٍ، والتَّناقض المستحكم بين قطبي مصطلح "قصيدة النَّثر"، في تنظير غيره، من جانبٍ آخرَ؛ ممَّا يستدعي الجهود العمليَّة والواقعيَّة من مجامع اللُّغة العربيَّة، والمراكز العلميَّة والبحثيَّة، واتِّحادات: الشُّعراء، والأدباء، والنُّقَّاد، والكُتَّاب؛ لاعتماد المصطلح البديل؛ الَّذي يضع تجارب التَّحديث في الموضع الدَّقيق من الأجناس الأدبيَّة؛ وفق الأسس الموضوعيَّة المبنيَّة على سُبُل: التَّبصُّر، والتَّمعُّن، والتَّمحيص؛ بمنطق الإنصاف في مسارات: الاستقراء، والاستدلال، والاحتجاج.

– ثَبَت المصادر والمراجع العربيَّة والمُعَرَّبة، والأبحاث المنشورة، والشَّهادات الأدبيَّة، والرَّسائل والأطاريح الجامعيَّة، والمواقع الإلكترونيَّة:

– أَوَّلًا: ثَبَت المصادر والمراجع العربيَّة والمُعَرَّبة:

١ – أدونيس، عليّ أحمد سعيد إسبر، (١٩٧٩م)، **مُقَدِّمة للشِّعر العربيّ**، (ط٣)، بيروت: دار العودة، (صدرت الطَّبعة الأولى، عام [١٩٧١م]، عن دار العودة).

٢ – أدونيس، (١٩٧٨م)، **الثَّابت والمُتَحوِّل؛ بحث في الاتِّباع والإبداع عند العرب؛ ٣ – صدمة الحداثة**، (ط١)، بيروت: دار العودة.

٣ – أدونيس، (١٩٨٥م)، **سياسة الشِّعر؛ دراسات في الشِّعريَّة العربيَّة المعاصرة**، (ط١)، بيروت: دار الآداب.

٤ – أدونيس، (١٩٨٩م)، **الشِّعريَّة العربيَّة**، (ط٢)، بيروت: دار الآداب.

٥ – إسماعيل، عزّ الدِّين، (١٩٧٨م)، **الشِّعر العربيّ المعاصر؛ قضاياه وظواهره الفنِّيَّة والمعنويَّة**، (ط٣)، القاهرة: دار الفكر العربيّ.

٦ – أنيس، إبراهيم وآخرون، (١٩٦٠م)، **المعجم الوسيط**، إشراف: عبد السَّلام هارون، (د. ط)، القاهرة: مجمع اللُّغة العربيَّة.

٧ – باشلار، غاستون، (١٩٩١م)، **شاعريَّة أحلام اليقظة؛ علم شاعريَّة التَّأمُّلات الشَّاردة**، تر: جورج سعد، (ط١)، بيروت: المؤسَّسة الجامعيَّة للدِّراسات والنَّشر والتَّوزيع.

٨ – برنار، سوزان، (١٩٩٨م)، **قصيدة النَّثر من بودلير حتَّى الوقت الرَّاهن**، تر: راوية صادق، مراجعة وتقديم: رفعت سلَّام، (ط١)، القاهرة: دار شرقيَّات للنَّشر والتَّوزيع، بالتَّعاون مع المركز الثَّقافيّ الفرنسيّ للثَّقافة والتَّعاون، قسم التَّرجمة والنَّشر.

٩ – بزون، أحمد، (١٩٩٦م)، **قصيدة النَّثر العربيَّة؛ الإطار النَّظريّ**، (ط١)، بيروت: دار الفكر الجديد.

١٠ – بعليّ، حفناوي، (٢٠١٥م)، **راهن الشِّعر في نهايات القرن؛ أصداء الملحمة وأصداء التَّوقيعة والصُّوفيَّة**، (د. ط)، عمَّان: دار اليازوريّ العلميَّة للنَّشر والتَّوزيع.

١١ – بعليّ، (٢٠١٩م)، **جبرا إبراهيم جبرا في ضوء المُؤثِّرات الأنجلو أمريكيَّة**، (ط١)، عمَّان: دار اليازوريّ العلميَّة للنَّشر والتَّوزيع.

١٢ – بُلَّاطة، عيسى، (٢٠٠٢م)، **نافذة على الحداثة؛ دراسات في أدب جبرا إبراهيم جبرا**، (د. ط)، بيروت: المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر.

١٣ – التّونجيّ، محمَّد، (١٩٩٩م)، **المعجم المُفَصَّل في الأدب**، (ط٢)، بيروت: دار الكتب العلميَّة.

١٤ – ثابت، طارق، (٢٠١٨م)، **النَّسق الشِّعريّ وبنياته؛ منطلقات التَّأسيس المعرفيّ والتَّوظيف المنهجيّ**، (ط١)، عمَّان: مركز الكتاب الأكاديميّ.

١٥ – جبرا، جبرا إبراهيم، (١٩٧٩م)، **الرِّحلة الثَّامنة؛ دراسات نقديَّة**، (ط٢)، بيروت: المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر.

١٦ – جبرا، (١٩٨٦م)، **الفنّ والحلم والفعل**، (د. ط)، بغداد: دار الشُّؤون الثَّقافيَّة العامَّة، وزارة الثَّقافة والإعلام.

١٧ – جبرا، (تشرين الثَّاني، نوفمبر/ ١٩٩٠م)، **المجموعات الشِّعريَّة**، (ط١)، بيروت: رياض الرَّيِّس للكتب والنَّشر.

١٨ – جنديَّة، بتول أحمد، (٢٠١٧م)، **أصول الوعي الوظيفيّ ومستويات تحقُّقه في الشِّعر العربيّ الحديث؛ بحث في الأصالة والحداثة بأدوات المنهج الحضاريّ**، (أصل الكتاب أطروحة دكتوراه، أجيزت بتقدير ممتاز، في اختصاص نظريَّة الأدب، من جامعة حلب، كلِّيَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة، قسم اللُّغة العربيَّة، بتاريخ [٣٠/ ٦/ ٢٠١٠م])، جميع الحقوق محفوظة للمُؤلِّفة.

١٩ – الجوهريّ، أبو نصر إسماعيل بن حمَّاد، (ت٣٩٣هـ/ ١٠٠٣م)، (١٩٩٠م)، **الصِّحاح؛ تاج اللُّغة وصحاح العربيَّة**، تح: محمَّد زكريَّا يوسف، (ط٤)، بيروت: دار العلم للملايين.

٢٠ – حسيبة، مصطفى، (٢٠٠٩م)، **المعجم الفلسفيّ**، (ط١)، عمَّان: دار أسامة للنَّشر والتَّوزيع.

٢١ – حمد، علاء، (نهاية آذار/ ٢٠٢٠م)، **قبَّعة اللَّامحدود؛ بنية قصيدة النَّثر.. قراءة في المنجز**، (كتاب رقميّ)، جميع الحقوق محفوظة للمُؤلِّف.

٢٢ – الخضراء الجيُّوسيّ، سلمى، (١٩٩٢م)، **مُقَدِّمة أنثولوجيا الأدب الفلسطينيّ الحديث**، تر: عبد اللَّطيف البرغوثيّ، (د. ط)، نيويورك: مطبعة جامعة كولومبيا.

٢٣ – الخضراء الجيُّوسيّ، (١٩٩٧م)، **موسوعة الأدب الفلسطينيّ المعاصر؛ الشِّعر**، (ط١)، بيروت: المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر.

٢٤ – الخضراء الجيُّوسيّ، (تشرين الأوَّل، أكتوبر/ ٢٠٠٧م)، **الاتِّجاهات والحركات في الشِّعر العربيّ الحديث**، تر: عبد الواحد لؤلؤة، (ط٢)، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيَّة.

٢٥ – الخوريّ المقدسيّ، أنيس، (١٩٥٢م)، **الاتِّجاهات الأدبيَّة في العالم العربيّ الحديث؛ دراسات تحليليَّة للعوامل الفعَّالة في النَّهضة العربيَّة الحديثة ولظواهرها الأدبيَّة الرَّئيسيَّة**، (ط١)، بيروت: جامعة بيروت الأمريكيَّة، منشورات كلِّيَّة العلوم والآداب.

٢٦ – خير بك، كمال، (١٩٨٦م)، **حركة الحداثة في الشِّعر العربيّ المعاصر؛ دراسة حول الإطار الاجتماعيّ – الثَّقافيّ للاتِّجاهات والبنى الأدبيَّة**، تر: لجنة من أصدقاء المُؤلِّف، (ط٢)، بيروت: دار الفكر للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع.

٢٧ – درَّاج، فيصل، (أغسطس/ ٢٠١٥م)، **جبرا إبراهيم جبرا؛ (كتاب دبي الثَّقافيَّة، الإصدار: ١٣١)**، (ط١)، دبي: مجلَّة دبي الثَّقافيَّة، ودار الصَّدى للصِّحافة والنَّشر والتَّوزيع.

٢٨ – الدِّيك، إحسان، (٢٠١٣م)، **صدى الأسطورة والآخر في الشِّعر الجاهليّ؛ دراسات في الفكر والمعتقد**، (ط١)، باقة الغربيَّة، فلسطين: مجمع القاسميّ للُّغة العربيَّة، أكاديميَّة القاسميّ للتَّربية.

٢٩ – راغب، نبيل، (٢٠٠٣م)، **موسوعة النَّظريَّات الأدبيَّة**، (ط١)، الجيزة: الشَّركة المصريَّة العالميَّة للنَّشر – لونجمان، والقاهرة: دار نوبار للطِّباعة.

٣٠ – الزَّبِيديّ، محمَّد مرتضى، (ت١٢٠٥هـ/ ١٧٩٠م)، (١٩٧٤م)، **تاج العروس من جواهر القاموس**، تح: عبد العليم الطَّحاويّ، (د. ط)، الكويت: وزارة الإعلام الكويتيَّة، مطبعة حكومة الكويت.

٣١ – آل سعد، نورة، (٢٠٠٧م)، **الشَّمس في إثري؛ مقالات في الشِّعر والنَّقد**، (ط١)، بيروت: المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر.

٣٢ – السَّوَّاح، فراس، (١٩٩٦م)، **مغامرة العقل الأولى؛ دراسة في الأسطورة – سوريا وبلاد الرَّافدين**، (ط١١)، بيروت: دار الكلمة.

٣٣ – السِّيسيّ، سيِّد عبد الله، (٢٠١٦م)، **ما بعد قصيدة النَّثر؛ نحو خطاب جديد للشِّعريَّة العربيَّة**، (ط١)، بيروت: المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر.

٣٤ – أبو سيف، ساندي سالم، (٢٠٠٥م)، **قضايا النَّقد والحداثة؛ دراسة في التَّجربة النَّقديَّة لمجلَّة "شعر" اللُّبنانيَّة**، (ط١)، بيروت: المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر.

٣٥ – شراب، محمَّد محمَّد حسن، (٢٠٠٦م)، **شعراء فلسطين في العصر الحديث**، (ط١)، عمَّان: الأهليَّة للنَّشر والتَّوزيع.

٣٦ – شريق، عبد الله، (يونيو/ ٢٠٠٣م)، **في شعريَّة قصيدة النَّثر**، (ط١)، الرِّباط: اتِّحاد كُتَّاب المغرب، بدعمٍ من المكتب الإعلاميّ الكويتيّ.

٣٧ – شكري، غالي، (١٩٩١م)، **شعرنا الحديث.. إلى أين..؟**، (ط١)، القاهرة، وبيروت: دار الشُّروق.

٣٨ – الصَّائغ، عبد الإله، (١٩٩٩م)، **دلالة المكان في قصيدة النَّثر؛ "بياض اليقين" لأمين إسبر أنموذجًا**، (ط١)، دمشق: الأهالي للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع.

٣٩ – صليبا، جميل، (١٩٨٢م)، **المعجم الفلسفيّ بالألفاظ العربيَّة والفرنسيَّة والإنكليزيَّة واللَّاتينيَّة**، (د. ط)، بيروت: دار الكتاب اللُّبنانيّ.

٤٠ – الضّبع، محمود إبراهيم، (سبتمبر/ ٢٠٠٣م)، **قصيدة النَّثر وتحوُّلات الشِّعريَّة العربيَّة**، (ط١)، القاهرة: الهيئة العامَّة لقصور الثَّقافة، ومدينة السَّادس من أكتوبر: الشَّركة الدَّوليَّة للطِّباعة.

٤١ – عبَّاس، إحسان، (فبراير/ ١٩٧٨م)، **اتِّجاهات الشِّعر العربيّ المعاصر؛ سلسلة عالم المعرفة (٢)**، (د. ط)، الكويت: المجلس الوطنيّ للثَّقافة والفنون والآداب.

٤٢ – عبد النُّور، جَبُّور، (كانون الثَّاني، يناير/ ١٩٨٤م)، **المعجم الأدبيّ**، (ط٢)، بيروت: دار العلم للملايين.

٤٣ – عبيد، محمَّد صابر، (٢٠٠١م)، **القصيدة العربيَّة الحديثة بين البنية الدَّلاليَّة والبنية الإيقاعيَّة؛ حساسيَّة الانبثاقة الشِّعريَّة الأولى؛ جيل الرُّوَّاد والسِّتِّينات**، (د. ط)، دمشق: اتِّحاد الكُتَّاب العرب.

٤٤ – عتيق، عمر، (٢٠١٤م)، **معجم مصطلحات العروض والقافية؛ دراسة دلاليَّة إيقاعيَّة**، (ط١)، عمَّان: نبلاء ناشرون ومُوزِّعون، ودار أسامة للنَّشر والتَّوزيع.

٤٥ – عزّ الدِّين، يوسف، (١٩٨٦م)، **التَّجديد في الشِّعر الحديث؛ بواعثه النَّفسيَّة وجذوره الفكريَّة**، (ط١)، جدَّة: النَّادي الأدبيّ الثَّقافيّ.

٤٦ – عصفور، محمَّد، (٢٠٠٩م)، **نرجس والمرايا؛ دراسة لكتابات جبرا إبراهيم جبرا الإبداعيَّة**، (ط١)، بيروت: المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر.

٤٧ – عكاشة، ثروت، (١٩٩٠م)، **المعجم الموسوعيّ للمصطلحات الثَّقافيَّة؛ إنجليزيّ – فرنسيّ – عربيّ؛ مع ملاحق وصور توضيحيَّة**، (د. ط)، بيروت: مكتبة لبنان، والجيزة: الشَّركة المصريَّة العالميَّة للنَّشر – لونجمان.

٤٨ – علُّوش، سعيد، (آذار، مارس/ ٢٠١٩م)، **معجم مصطلحات النَّقد الأدبيّ المعاصر؛ فرنسيّ – عربيّ؛ شرح وافٍ لنحو (٧٥٠) مصطلحًا**، مراجعة: كيان أحمد حازم يحيى، وحسن الطَّالب، (ط١)، بيروت: دار الكتاب الجديد المتَّحدة.

٤٩ – عليّ، فاضل عبد الواحد، (١٩٩٩م)، **عشتار ومأساة تمُّوز**، (ط١)، دمشق: الأهالي للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع.

٥٠ – عمر، أحمد مختار، بمساعدة فريق عمل، (٢٠٠٨م)، **معجم اللُّغة العربيَّة المعاصرة**، (ط١)، القاهرة: عالم الكتب.

٥١ – ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن زكريَّا، (ت٣٩٥هـ/ ١٠٠٤م)، (١٩٧٩م)، **معجم مقاييس اللُّغة**، تح: عبد السَّلام هارون، (د. ط)، بيروت: دار الفكر.

٥٢ – فاضل، جهاد، (١٩٨٤م)، **قضايا الشِّعر الحديث**، (ط١)، القاهرة، وبيروت: دار الشُّروق.

٥٣ – فاضل، (١٩٩١م)، **أسئلة الشِّعر؛ حوارات مع الشُّعراء العرب**، (ط١)، تونس، وطرابلس: الدَّار العربيَّة للكتاب.

٥٤ – فاضل، (١٩٩٣م)، **أسئلة النَّقد؛ حوارات مع النُّقَّاد العرب**، (د. ط)، تونس، وطرابلس: الدَّار العربيَّة للكتاب.

٥٥ – فاضل، (٢٠٠٠م)، **أدباء عرب معاصرون**، (ط١)، القاهرة، وبيروت: دار الشُّروق.

٥٦ – فتحي، إبراهيم، (١٩٨٦م)، **معجم المصطلحات الأدبيَّة**، (د. ط)، صفاقس: المؤسَّسة العربيَّة للنَّاشرين المتَّحدين، والتَّعاضديَّة العُمَّاليَّة للطِّباعة والنَّشر.

٥٧ – فريزر، جيمس، (١٩٧٩م)، **أدونيس أو تمُّوز؛ دراسة في الأساطير والأديان الشَّرقيَّة القديمة**، تر: جبرا إبراهيم جبرا، (ط٢)، بيروت: المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر.

٥٨ – الفيروزآباديّ، مجد الدِّين محمَّد بن يعقوب، (ت٨١٧هـ/ ١٤١٥م)، (د. ت)، **القاموس المحيط**، (د. ط)، القاهرة: دار الحديث.

٥٩ – فيكيري، جون. ب، "**الغصن الذَّهبيّ**"؛ **وقع عميق ونمط أعلى**، في: مجموعة نُقَّاد، (١٩٧٣م)، **الأسطورة والرَّمز؛ مبادئ نقديَّة وتطبيقات؛ خمس عشرة دراسةً لخمسة عشر ناقدًا؛ سلسلة الكتب المترجمة (١٥)**، تر: جبرا إبراهيم جبرا، (د. ط)، بغداد: دار الحُرِّيَّة للطِّباعة، منشورات وزارة الإعلام.

٦٠ – كاظم، مصطفى عليويّ، (٢٠١٨م)، **جينوم الشِّعر العموديّ والحُرّ**، (ط١)، الحلَّة، بابل، العراق: مؤسَّسة دار الصَّادق الثَّقافيَّة – طبع ونشر وتوزيع.

٦١ – كوهن، جان، (١٩٨٦م)، **بنية اللُّغة الشِّعريَّة**، تر: محمَّد الوليّ، ومحمَّد العمريّ، (ط١)، الدَّار البيضاء: دار توبقال للنَّشر، باتِّفاقٍ خاصٍّ مع دار (فلاماريون)، باريس.

٦٢ – مجموعة مُؤَلِّفِين، (١٩٨٣م)، **المعجم الفلسفيّ**، (د. ط)، القاهرة: مجمع اللُّغة العربيَّة، والهيئة العامَّة لشؤون المطابع الأميريَّة.

٦٣ – مجموعة مُؤَلِّفِين، (٢٠١٣م)، **معجم النَّقد الأدبيّ**، ترجمة وتحرير: كامل عويد العامريّ، (ط١)، بغداد: وزارة الثَّقافة، ودار المأمون للتَّرجمة والنَّشر.

٦٤ – محبك، أحمد زياد، (٢٠٠٧م)، **قصيدة النَّثر؛ دراسة**، (د. ط)، دمشق: اتِّحاد الكُتَّاب العرب.

٦٥ – مصطفى، خالد عليّ، (١٩٧٨م)، **الشِّعر الفلسطينيّ الحديث؛ (١٩٤٨ – ١٩٧٠م)**، (د. ط)، بغداد: وزارة الثَّقافة والفنون، ودار الحُرِّيَّة للطِّباعة.

٦٦ – الملائكة، نازك صادق، (١٩٦٧م)، **قضايا الشِّعر المعاصر**، (ط٣)، بغداد: منشورات مكتبة النَّهضة، ومطبعة دار التَّضامن.

٦٧ – الملائكة، (١٩٩٧م)، **ديوان نازك الملائكة**، (د. ط)، بيروت: دار العودة.

٦٨ – ابن منظور، أبو الفضل جمال الدِّين محمَّد بن مكرم، (ت٧١١هـ/ ١٣١١م)، (د. ت)، **لسان العرب**، (ط١)، بيروت: دار صادر.

٦٩ – الموسويّ، أنور غنيّ، (٢٠٢٠م)، **التِّقْنيَّات السَّرديَّة في القصيدة العربيَّة؛ مقالات نقديَّة أسلوبيَّة**، (د. ط)، العراق: دار أقواس للنَّشر.

٧٠ – النَّاصر، إيمان، (٢٠٠٧م)، **قصيدة النَّثر العربيَّة؛ التَّغاير والاختلاف**، (ط١)، بيروت: مؤسَّسة الانتشار العربيّ.

٧١ – نصَّار، نوَّاف، (٢٠٠٧م)، **المعجم الأدبيّ**، (ط١)، عمَّان: دار ورد للنَّشر والتَّوزيع.

٧٢ – نعمة، حسن، (١٩٩٤م)، **موسوعة الأديان السَّماويَّة والوضعيَّة (١)؛ ميثولوجيا وأساطير الشُّعوب القديمة، يليه معجم المعبودات القديمة**، (د. ط)، بيروت: دار الفكر اللُّبنانيّ.

٧٣ – النَّقَّاش، رجاء، (د. ت)، **أدباء ومواقف**، (د. ط)، صيدا، وبيروت: منشورات المكتبة العصريَّة.

٧٤ – وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، (١٩٨٤م)، **معجم المصطلحات العربيَّة في اللُّغة والأدب**، (ط٢)، بيروت: مكتبة لبنان.

٧٥ – وهبة، مراد، (٢٠٠٧م)، **المعجم الفلسفيّ**، (د. ط)، القاهرة: دار قباء الحديثة للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع.

٧٦ – يحيى، عبير خالد، (٢٠٢١م)، **قصيدة النَّثر العربيَّة المعاصرة بمنظورٍ ذرائعيٍّ**، (ط١)، القاهرة: دار الحكمة للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع.

٧٧ – يعقوب، إميل بديع، وبركة، بسَّام، وشيخانيّ، مي، (شباط، فبراير/ ١٩٨٧م)، **قاموس المصطلحات اللُّغويَّة والأدبيَّة؛ عربيّ – إنكليزيّ – فرنسيّ**، (ط١)، بيروت: دار العلم للملايين.

٧٨ – يعقوب، إميل بديع، وعاصي، ميشال، (أيلول، سبتمبر/ ١٩٨٧م)، **المعجم المُفصَّل في اللُّغة والأدب؛ نحو – صرف – بلاغة – عروض – إملاء – فقه اللُّغة – أدب – نقد – فكر أدبيّ**، (ط١)، بيروت: دار العلم للملايين.

٧٩ – يعقوب، إميل بديع، (١٩٩١م)، **المعجم المُفصَّل في علم العروض والقافية وفنون الشِّعر**، (ط١)، بيروت: دار الكتب العلميَّة.

٨٠ – يمنى العيد، حكمت صبَّاغ الخطيب، (شباط/ ١٩٨٥م)، **في معرفة النَّصِّ**، (ط٣)، بيروت: دار الآفاق الجديدة.

٨١ – اليوسفيّ، محمَّد لطفي، (٢٠٠٥م)، **كتاب المتاهات والتَّلاشي في النَّقد والشِّعر**، (ط١)، بيروت: المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر.

– ثانيًا: ثَبَت الأبحاث المنشورة:

١ – أدونيس، عليّ أحمد سعيد إسبر، (صيف/ ١٩٥٩م)، **محاولة في تعريف الشِّعر الحديث**، مجلَّة شعر، دار مجلَّة شعر، بيروت، لبنان، السَّنة الثَّالثة، (مج: ٣)، (ع: ١١)، ص٧٩ – ٩٠.

٢ – أدونيس، (ربيع/ ١٩٦٠م)، **في قصيدة النَّثر**، مجلَّة شعر، دار مجلَّة شعر، بيروت، لبنان، السَّنة الرَّابعة، (مج: ٤)، (ع: ١٤)، ص٧٥ – ٨٣.

٣ – أخو ارشيدة، عبد السَّلام عبد الكريم، والخرشة، أحمد غالب، (يونيو/ ٢٠٢٢م)، **جماليَّات التَّشكيل الإيقاعيّ في قصيدة النَّثر عند أمجد ناصر**، مجلَّة اللُّغة العربيَّة وآدابها، مؤسَّسة المجلَّة العربيَّة للعلوم ونشر الأبحاث، المركز القوميّ للبحوث، غزَّة، فلسطين، (مج: ١)، (ع: ٣)، ص٢١ – ٤٨.

٤ – برجكانيّ، فاطمة، ورجبيّ، فرهاد، (أوت، آب/ ٢٠١٧م)، **تجلِّيات السُّرْياليَّة في قصيدتي [مجموعتي]: "تمُّوز في المدينة" لجبرا إبراهيم جبرا و"حياة الأحلام" لسهراب سبهري؛ دراسة مقارنة**، مجلَّة رؤى فكريَّة، مخبر الدِّراسات اللُّغويَّة والأدبيَّة، جامعة محمَّد الشَّريف مساعديَّة، سوق أهراس، الجزائر، (ع: ٦)، ص٢٩٢ – ٣١٢.

٥ – بنانيّ، شهرزاد، (جوان، حزيران/ ٢٠٢١م)، **قصيدة النَّثر في ميزان التَّحوُّلات النَّقديَّة العربيَّة**، مجلَّة الإبراهيميّ للآداب والعلوم الإنسانيَّة، جامعة برج بوعريريج، برج بوعريريج، الجزائر، (مج: ٢)، (ع: ٢)، ص٣٧١ – ٣٨٢.

٦ – التَّميميّ، عبد الله حبيب، (٢٠٠٨م)، **إشكاليَّة التَّسمية ودلالتها في الشِّعر العربيّ الحديث**، مجلَّة القادسيَّة في الآداب والعلوم التَّربويَّة، كلِّيَّة التَّربية، جامعة القادسيَّة، الدِّيوانيَّة، العراق، (مج: ٧)، (ع: ٣، ٤)، ص٣١ – ٤٠.

٧ – ثابت، طارق، (ديسمبر/ ٢٠١٦م)، **النَّسق الشِّعريّ وبنياته؛ منطلقات التَّأسيس المعرفيّ والتَّوظيف المنهجيّ**، حوليَّات جامعة قالمة للعلوم

الاجتماعيَّة والإنسانيَّة، جامعة (٨ ماي/ ١٩٤٥م)، قالمة، الجزائر، (ع: ١٧)، ص١٧ – ٤٧.

٨ – الجباليّ، حمدي، (١٩٩٨م)، **قصيدة النَّثر**، مجلَّة جامعة النَّجاح للأبحاث، (العلوم الإنسانيَّة)، نابلس، فلسطين، (ع: ١٢)، ص٧٣ – ٨٨.

٩ – الجوة، أحمد أبو بكر، والشّحام عبد الله، (٢٠١٦م)، **الإشكال المصطلحيّ في نقد الشِّعر الحُرّ**، مجلَّة جامعة الملك عبد العزيز، الآداب والعلوم الإنسانيَّة، جدَّة، السُّعوديَّة، (مج: ٢٤)، (ع: ١)، ص٥٩ – ٩٩.

١٠ – الحارثيّ، حمدان محسن عواض، (أكتوبر/ ٢٠٢٠م)، **الإيقاع الدَّاخليّ بوصفه ضرورة جماليَّة؛ دراسة تحليليَّة لقصيدة النَّثر السُّعوديَّة**، مجلَّة كلِّيَّة اللُّغة العربيَّة، جامعة الأزهر، إيتاي البارود، محافظة البحيرة، مصر، (مج: ٣٣)، (ع: ٧)، ص٨٢٢٩ – ٨٢٨٧.

١١ – الحربيّ، فرحان بدري، (٢٠٠٨م)، **سيمياء الحداثة في قصيدة النَّثر؛ دراسة في وجود الظَّاهرة وتطوُّرها في الأدب العربيّ الحديث والنَّقد**، مجلَّة القادسيَّة في الآداب والعلوم التَّربويَّة، كلِّيَّة التَّربية، جامعة القادسيَّة، الدِّيوانيَّة، العراق، (مج: ٧)، (ع: ٣، ٤)، ص٤١ – ٥٤.

١٢ – الحسَّانيّ، عادل نذير بيري، (٢٠٠٧م)، **قصيدة النَّثر العربيَّة؛ النَّشأة والمرجعيَّات اللُّغويَّة**، مجلَّة أهل البيت عليهم السَّلام، جامعة أهل البيت عليهم السَّلام، كربلاء، العراق، (ع: ٥)، ص٢٣٠ – ٢٤٧.

١٣ – الخالديّ، جاسم حسين سلطان، (تمُّوز/ ٢٠١٣م)، **قصيدة النَّثر والمأزق الثَّقافيّ**، مجلَّة دراسات تربويَّة، مركز البحوث والدِّراسات التَّربويَّة، وزارة التَّربية، بغداد، العراق، (ع: ٢٣)، ص٢٦٥ – ٢٨٢.

١٤ – خناري، عليّ گنجيان، وجغتايي، فاطمة، (أغسطس/ ٢٠١١م)، **قصيدة النَّثر عند محمَّد الماغوط وأحمد شاملو**، فصليَّة دراسات في الأدب المعاصر، جامعة آزاد الإسلاميَّة، جيرفت، إيران، (مج: ٣)، (ع: ١٠)، ص٧٧ – ٩٥.

١٥ – الدِّيك، إحسان، (آب/ ٢٠٠٣م)، **الوعل صدى تمُّوز في الشِّعر الجاهليّ**، مجلَّة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدِّراسات، فلسطين، (ع: ٢)، ص٣٣ – ٨٤.

١٦ – بوراس، عبد الخالق، (أكتوبر/ ٢٠٢٠م)، **الصُّورة الشِّعريَّة في قصيدة النَّثر الجزائريَّة من التَّشكيل إلى الدَّلالة الفنِّيَّة؛ مقاربة في قصائد عبد الحميد شكيل**، مجلَّة الآداب، قسم الآداب واللُّغة العربيَّة، كلِّيَّة الآداب واللُّغات، جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة (١)، قسنطينة، الجزائر، (مج: ٢٠)، (ع: ١)، ص١٧٤ – ١٩٤.

١٧ – ربيع، محمود محمَّد، (مارس/ ٢٠١٨م)، **قصيدة النَّثر بين النَّظريَّة والتَّطبيق**، مجلَّة دفاتر، مخبر الشِّعريَّة الجزائريَّة، جامعة المسيلة، المسيلة، الجزائر، (ع: ٦)، ص١٨٣ – ١٩٨.

١٨ – السَّامرَّائيّ، ماجد، (خريف/ ٢٠١٧م)، **جبرا إبراهيم جبرا في بغداد؛ التَّأسيس لزمن الحداثة العربيَّة في الشِّعر والرَّسم**، مجلَّة الدِّراسات الفلسطينيَّة، مُؤسَّسة الدِّراسات الفلسطينيَّة، بيروت، لبنان، ورام الله، فلسطين، (ع: ١١٢)، ص١٤٠ – ١٥٦.

١٩ – سعداويّ، محمَّد الأخضر، وجلوليّ، العيد، (٢٠٢٠م)، **الأشكال الفنِّيَّة الجديدة في الشِّعر الجزائريّ المعاصر؛ قصيدة النَّثر وقصيدة الومضة أنموذجًا**، مجلَّة إشكالات في اللُّغة والأدب، معهد الآداب واللُّغات، جامعة تامنغست، تامنغست، الجزائر، (مج: ٩)، (ع: ٥)، ص٥٠٥ – ٥٢٠.

٢٠ – سواق، صبرينة، ويوسف، يوسفيّ، (جوان، حزيران/ ٢٠٢٢م)، **شعريَّة قصيدة النَّثر في الجزائر عند عبد الحميد شكيل ونادية نواصر**، مجلَّة دراسات معاصرة، مخبر الدِّراسات النَّقديَّة والأدبيَّة المعاصرة، جامعة تيسمسيلت، تيسمسيلت، الجزائر، (مج: ٦)، (ع: ١)، ص٤١٦ – ٤٢٦.

٢١ – شرفيّ، لخميسيّ، (جوان، حزيران/ ٢٠٢١م)، **قصيدة النَّثر بين المفاهيم النَّظريَّة والأبعاد الدَّلاليَّة**، مجلَّة التَّواصل، جامعة باجي مختار، عنَّابة، الجزائر، (مج: ٢٧)، (ع: ١)، ص٦٨ – ٨٠.

٢٢ – شعبان، بهلول، (منتصف آذار، مارس/ ٢٠٢٠م)، **إشكاليَّة قصيدة النَّثر بين تحدِّيات الرَّفض والتَّأصيل الإبداعيّ**، مجلَّة إشكالات في اللُّغة والأدب، معهد الآداب واللُّغات، جامعة تامنغست، تامنغست، الجزائر، (مج: ٩)، (ع: ١)، ص٣٩٩ – ٤٢٣.

٢٣ – بن صالح، عبد الحليم، وكمارا، محمَّد موسى، (٢٠١٩م)، **تجلِّيات الشِّعر الحُرِّ في الأدب العربيّ**، مجلَّة التَّجديد، الجامعة الإسلاميَّة العالميَّة، ماليزيا، (مج: ٢٣)، (ع: ٤٦)، ص٢٠٧ – ٢٢٧.

٢٤ – الصَّكر، حاتم، (أوت، آب/ ٢٠١٧م)، **جبرا ناقدًا للشِّعر؛ المصطلحات والمفاهيم**، مجلَّة رؤى فكريَّة، مخبر الدِّراسات اللُّغويَّة والأدبيَّة، جامعة محمَّد الشَّريف مساعديَّة، سوق أهراس، الجزائر، (ع: ٦)، ص٩٩ – ١٢٠.

٢٥ – عبد الرَّحمن، إبراهيم محمَّد محمَّد، (٢٠٢٠م)، **الحداثة الشِّعريَّة العربيَّة؛ رؤية موضوعيَّة**، مجلَّة البحث العلميّ في الآداب، (اللُّغات وآدابها)، كلِّيَّة البنات للآداب والعلوم والتَّربية، جامعة عين شمس، القاهرة، (مج: ٢١)، (ع: ٧)، ص٤٨ – ٩٣.

٢٦ – العبوديّ، مها عبَّاس محمَّد، وحماديّ، إسماعيل خلباص، (تشرين الثَّاني/ ٢٠٢٠م)، **الإيقاع الدَّاخليّ في التَّشكيل الشِّعريّ لقصيدة النَّثر**، مجلَّة كلِّيَّة التَّربية، جامعة واسط، الكوت، محافظة واسط، العراق، (ع: ٤١)، (ج: ٣)، ص٦٧ – ٨٤.

٢٧ – العذبة، صيتة نقادان، (يونيو/ ٢٠٢١م)، **أسطورة تمُّوز عند جبرا بين النَّقل الواعي والتَّوظيف المقصود؛ نظرة تطبيقيَّة إلى (تمُّوز في المدينة)**، مجلَّة الدِّراسات العربيَّة، كلِّيَّة دار العلوم، جامعة المنيا، المنيا، مصر، (مج: ٤٤)، (ع: ٢)، ص٤٨٩ – ٥١٠.

٢٨ – عليّ، إسراء حليم، (٢٠١٩م)، **إشكاليَّة مصطلح قصيدة النَّثر عند النُّقَّاد العرب المعاصرين**، مجلَّة القادسيَّة في الآداب والعلوم التَّربويَّة، كلِّيَّة التَّربية، جامعة القادسيَّة، الدِّيوانيَّة، العراق، (مج: ١٩)، (ع: ١)، ص١٥٥ – ١٧٠.

٢٩ – غزوان، معتزّ عناد، (أوت، آب/ ٢٠١٧م)، **جبرا إبراهيم جبرا؛ منجزه الفنّيّ وآراؤه في التَّشكيل العربيّ**، مجلَّة رؤى فكريَّة، مخبر الدِّراسات اللُّغويَّة والأدبيَّة، جامعة محمَّد الشَّريف مساعديَّة، سوق أهراس، الجزائر، (ع: ٦)، ص١٢١ – ١٥٢.

٣٠ – قاسي، صبيرة، (ديسمبر/ ٢٠١٦م)، **تشكيل الصُّورة الفنِّيَّة في قصيدة النَّثر الجزائريَّة**، مجلَّة معارف، جامعة البويرة، البويرة، الجزائر، السَّنة الحادية عشرة، (مج: ١١)، (ع: ٢١)، ص١٦٥ – ١٧٥.

٣١ – الكواز، جبَّار، (حزيران/ ٢٠٢١م)، **أوَّل مجلَّة مُتَخصِّصة في قصيدة النَّثر نشرًا وبحثًا ونقدًا**، مجلَّة وتريَّات، نادي وتريَّات قصيدة النَّثر، الاتِّحاد العامّ للأدباء والكُتَّاب، بغداد، العراق، (ع: ١)، ص٦.

٣٢ – مجلَّة شعر، (صيف/ ١٩٥٩م)، **صدر أخيرًا: "تمُّوز في المدينة"؛ شعر، جبرا إبراهيم جبرا**، مجلَّة شعر، دار مجلَّة شعر، بيروت، لبنان، السَّنة الثَّالثة، (مج: ٣)، (ع: ١١)، ص٤.

٣٣ – محمَّد، نافع حمَّاد، وبهجت، منجد مصطفى، (٢٠١٦م)، **مفهوم التُّراث والتَّجديد عند الشُّعراء الرُّوَّاد؛ شعراء العراق أنموذجًا**، مجلَّة التَّجديد، الجامعة الإسلاميَّة العالميَّة، ماليزيا، (مج: ٢٠)، (ع: ٤٠)، ص١٠٩ – ١٣٣.

٣٤ – مصطفى، خالد عليّ، (آذار، مارس، ونيسان، أبريل/ ١٩٩٥م)، **جبرا إبراهيم جبرا شاعرًا**، مجلَّة الآداب، دار الآداب، بيروت، لبنان، السَّنة الثَّالثة والأربعون، (ع: ٣، ٤)، ص٧٧ – ٨٢.

٣٥ – الملائكة، نازك صادق، (تشرين الأوَّل، أكتوبر/ ١٩٦٢م)، **الشِّعر الحُرّ والجمهور**، مجلَّة الآداب، دار الآداب، بيروت، لبنان، السَّنة العاشرة، (ع: ١٠)، ص٣ – ٦؛ ٧٣ – ٧٦.

٣٦ – ناصر، أمجد، (أبريل/ ٢٠٠٩م)، **محمود درويش وقصيدة النَّثر**، مجلَّة الكرمل، رام الله، فلسطين، (ع: ٩٠)، ص١١١ – ١١٧.

٣٧ – هاشميّ، محمَّد بلحبيب، ومليانيّ، محمَّد، (نوفمبر/ ٢٠٢١م)، **القصديَّة في قصيدة النَّثر؛ (قصيدة مجيء النِّقاب أنموذجًا)**، مجلَّة التَّعليميَّة، مخبر تجديد البحث في تعليميَّة اللُّغة العربيَّة في المنظومة التَّربويَّة الجزائريَّة، كلِّيَّة الآداب واللُّغات والفنون، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعبَّاس، الجزائر، (مج: ١١)، (ع: ٢)، ص٣٧٢ – ٣٨٣.

٣٨ – هاشميّ، محمَّد بلحبيب، ومليانيّ، محمَّد، (٢٠٢١م)، **قصيدة النَّثر بين وثوقيَّة اللُّغة وآفاق الإبداع**، مجلَّة دراسات معاصرة، مخبر الدِّراسات النَّقديَّة والأدبيَّة المعاصرة، جامعة تيسمسيلت، تيسمسيلت، الجزائر، (مج: ٥)، (ع: ٢)، ص٥٥٨ – ٥٧٠.

٣٩ – هاشميّ، محمَّد بلحبيب، ومليانيّ، محمَّد، (سبتمبر/ ٢٠٢٢م)، **نصّ قصيدة النَّثر والأوزان الشِّعريَّة بين صرامة العروض الخليليّ وحلوليَّة الحداثة**، مجلَّة فصل الخطاب، مخبر الخطاب الحجاجيّ، جامعة ابن خلدون، تيارت، الجزائر، (مج: ١١)، (ع: ٣)، ص٥٧ – ٧٢.

٤٠ – وقاد، مسعود، (٢٠١٢م)، **قصيدة النَّثر وشعريَّة التَّجاوز**، مجلَّة علوم اللُّغة العربيَّة وآدابها، جامعة الشَّهيد حمَّة لخضر، الوادي، الجزائر، (ع: ٤)، ص٢١ – ٢٨.

– ثالثًا: ثَبَت الشَّهادات الأدبيَّة:

١ – السَّعافين، إبراهيم، (أوت، آب/ ٢٠١٧م)، **عرفتُ جبرا**، مجلَّة رؤى فكريَّة، مخبر الدِّراسات اللُّغويَّة والأدبيَّة، جامعة محمَّد الشَّريف مساعديَّة، سوق أهراس، الجزائر، (ع: ٦)، ص٧٠ – ٧٥.

٢ – عبد اللَّطيف، باهرة محمَّد، (أوت، آب/ ٢٠١٧م)، **جبرا إبراهيم جبرا؛ الثَّقافة بوَّابة عشق الحياة**، مجلَّة رؤى فكريَّة، مخبر الدِّراسات اللُّغويَّة والأدبيَّة، جامعة محمَّد الشَّريف مساعديَّة، سوق أهراس، الجزائر، (ع: ٦)، ص٨٧ – ٩٧.

٣ – عصفور، محمَّد، (أوت، آب/ ٢٠١٧م)، **شهادة التّلميذ في أستاذه**، مجلَّة رؤى فكريَّة، مخبر الدِّراسات اللُّغويَّة والأدبيَّة، جامعة محمَّد الشَّريف مساعديَّة، سوق أهراس، الجزائر، (ع: ٦)، ص٤٠ – ٤٢.

٤ – العلَّاق، عليّ جعفر، (أوت، آب/ ٢٠١٧م)، **جبرا إبراهيم جبرا؛ من كاريزما الإبداع إلى تراجيديا النِّهايات**، مجلَّة رؤى فكريَّة، مخبر الدِّراسات اللُّغويَّة والأدبيَّة، جامعة محمَّد الشَّريف مساعديَّة، سوق أهراس، الجزائر، (ع: ٦)، ص٥٤ – ٦٩.

٥ – لؤلؤة، عبد الواحد، (أوت، آب/ ٢٠١٧م)، **جبرا... صورة من قريبٍ**، مجلَّة رؤى فكريَّة، مخبر الدِّراسات اللُّغويَّة والأدبيَّة، جامعة محمَّد الشَّريف مساعديَّة، سوق أهراس، الجزائر، (ع: ٦)، ص٢٧ – ٣٩.

٦ – مظفَّر، ميّ، (أوت، آب/ ٢٠١٧م)، **جبرا إبراهيم جبرا: "المبدع لا ينتهي"**، مجلَّة رؤى فكريَّة، مخبر الدِّراسات اللُّغويَّة والأدبيَّة، جامعة محمَّد الشَّريف مساعديَّة، سوق أهراس، الجزائر، (ع: ٦)، ص٤٣ – ٥٣.

– رابعًا: ثَبَت الرَّسائل والأطاريح الجامعيَّة:

١ – بركات، جمال الدِّين، (٢٠١٦/ ٢٠١٧م)، **قصيدة النَّثر وإشكاليَّة التَّجنيس**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: ضيف عبد المالك، المسيلة، الجزائر: جامعة محمَّد بوضياف.

٢ – بغوس، سامية، (٢٠١١/ ٢٠١٢م)، **أسطورة الانبعاث عند أدونيس؛ "أدونيس عند أدونيس"**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: عبد الله بن حلِّيّ، السَّانية، وهران، الجزائر: جامعة وهران – السَّانية.

٣ – تاهميّ، فضيلة، (٢٠١٧/ ٢٠١٨م)، **شعريَّة السَّرد القصصيّ "لأحمد عبد الكريم"**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: جميلة روباش، المسيلة، الجزائر: جامعة محمَّد بوضياف.

٤ – تمبر، أحلام، وبولخراص، حنان، (٢٠١٩/ ٢٠٢٠م)، **مُحَدِّدات الإيقاع في قصيدة النَّثر**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: فاطمة شريفيّ، تيارت، الجزائر: جامعة ابن خلدون.

٥ – الحجوج، إيمان أسعد حسن، (٢٠٢٠م)، **مظاهر الحداثة في أعمال جبرا إبراهيم جبرا الشِّعريَّة**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: كمال حامد الدِّيب، ومحمَّد صلاح زكيّ أبو حميدة، غزَّة: جامعة الأزهر.

٦ – خمقانيّ، إيمان، (٢٠١٨/ ٢٠١٩م)، **تجلِّيات السَّرد في ديوان "يد في الفراغ" لعلوان مهديّ الجيلانيّ**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: حمزة قريرة، ورقلة، الجزائر: جامعة قاصدي مرباح.

٧ – دكار، خديجة، (٢٠١٠/ ٢٠١١م)، **شعريَّة إيقاع قصيدة النَّثر؛ عاشور بوكلوة أنموذجًا**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: راضية عداد، أمّ البواقي، الجزائر: جامعة العربيّ بن مهيديّ.

٨ – دهنون، آمال، (٢٠٠٣/ ٢٠٠٤م)، **قصيدة النَّثر من خلال مجلَّة "شعر"؛ الأسس والجماليَّات**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: الطَّيِّب بودربالة، بسكرة، الجزائر: جامعة محمَّد خيضر.

٩ – رزوق، عثمانيَّة، (٢٠١٩/ ٢٠٢٠م)، **الصُّورة الشِّعريَّة في ديوان "الحياة السِّرِّيَّة للمجنون الأخضر" عصام أبو زيد**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: شهيناز بن زرقة، تلمسان، الجزائر: جامعة أبي بكر بلقايد.

١٠ – الزّبيديّ، عبد الكريم عبَّاس حسين كريجيّ، (٢٠٠٤م)، **القصيدة الحُرَّة عند شعراء العراق الرُّوَّاد في الخطاب النَّقديّ العراقيّ**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: فليح كريم خضير الرّكابيّ، بغداد: جامعة بغداد.

١١ – شارف، فاطمة الزَّهراء خالد، (٢٠١٤/ ٢٠١٥م)، **إشكاليَّة الحداثة لدى نازك الملائكة؛ بيان "شظايا ورماد" أنموذجًا**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: مختاري خالد، السَّانية، وهران، الجزائر: جامعة وهران – السَّانية.

١٢ – صخارة، فهيم، (٢٠١٦/ ٢٠١٧م)، **قصيدة النَّثر؛ بنيتها وإبدالاتها الفنِّيَّة؛ أنسي الحاجّ أنموذجًا**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: عبد الرَّحمن بن يطو، المسيلة، الجزائر: جامعة محمَّد بوضياف.

١٣ – العشابيّ، عبد القادر، (٢٠١٤/ ٢٠١٥م)، **بنية الكتابة الحداثيَّة؛ دراسة في الأسس النَّقديَّة والجماليَّة**، (أطروحة دكتوراه غير منشورة)، إشراف: حبيب مونسي، سيدي بلعبَّاس، الجزائر: جامعة جيلالي ليابس.

١٤ – عليقيّ، شهلة، (٢٠١٤/ ٢٠١٥م)، **مواقف النَّقد العربيّ من حركة الشِّعر الحُرّ؛ الإرهاصات الأولى**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: فاتح حمبليّ، أمّ البواقي، الجزائر: جامعة العربيّ بن مهيديّ.

١٥ – عوض، ريتا، (آذار/ ١٩٧٤م)، **أسطورة الموت والانبعاث في الشِّعر العربيّ الحديث**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: خليل حاوي، بيروت: الجامعة الأمريكيَّة.

١٦ – كحاليّ، آمنة، ودخوش، عفاف، (٢٠١٨/ ٢٠١٩م)، **الخطاب الشِّعريّ في كتابات الشُّعراء العرب المعاصرين؛ "نزار قبَّانيّ أنموذجًا"**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: محمَّد سعدون، المسيلة، الجزائر: جامعة محمَّد بوضياف.

١٧ – بن محفوظ، سميحة، وبوترعة، هالة، (ماي/ ٢٠١١م)، **الشِّعر الحُرّ وبناء القصيدة عند نازك الملائكة وبدر شاكر السَّيَّاب**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: عبد السَّلام صحراويّ، قسنطينة، الجزائر: جامعة منتوري.

١٨ – محمَّد، عبد الحميد بوغزالة، (٢٠١٥/ ٢٠١٦م)، **الموقف النَّقديّ العربيّ من قصيدة النَّثر**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: يوسف بديدة، الوادي، الجزائر: جامعة الشَّهيد حمَّة لخضر.

١٩ – مرَّاكشيّ، لامية، (٢٠١٧/ ٢٠١٨م)، **بنية الخطاب الشِّعريّ من منظور النَّقد العربيّ المعاصر**، (أطروحة دكتوراه غير منشورة)، إشراف: عقاب بلخير، المسيلة، الجزائر: جامعة محمَّد بوضياف.

٢٠ – ملوك، رابح، (٢٠٠٧/ ٢٠٠٨م)، **بنية قصيدة النَّثر وإبدالاتها الفنِّيَّة**، (أطروحة دكتوراه غير منشورة)، إشراف: نور الدِّين السّدّ، الجزائر: جامعة الجزائر.

٢١ – هاشميّ، محمَّد بلحبيب، (٢٠١٦/ ٢٠١٧م)، **نحويَّة الاتِّساق لقصيدة النَّثر؛ شعر محمود درويش أنموذجًا**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: ناصر إسطنبول، وهران، الجزائر: جامعة وهران (١) – أحمد بن بلَّة.

٢٢ – بوهرور، حبيب، (٢٠٠٦/ ٢٠٠٧م)، **الخطاب الشِّعريّ والموقف النَّقديّ في كتابات الشُّعراء العرب المعاصرين؛ أدونيس ونزار قبَّانيّ نموذجًا**، (أطروحة دكتوراه غير منشورة)، إشراف: الزّبعيّ بن سلامة، قسنطينة، الجزائر: جامعة منتوري.

– خامسًا: ثَبَت المواقع الإلكترونيَّة:

١ – بواردي، باسيليوس، **جبرا إبراهيم جبرا... بائع القلق في مجتمعات الطَّاعة والرِّقابة**، مجلَّة رُمَّان، مجلَّة إلكترونيَّة ثقافيَّة فلسطينيَّة تصدر عن بوَّابة اللَّاجئين الفلسطينيِّين، (http://rommanmag.com/)، تاريخ النَّشر: (٢٤/ ١/ ٢٠٢١م/ ١٥:٠٠ PM)، تاريخ الاسترداد: (٣/ ٦/ ٢٠٢٢م).

٢ – حطِّينيّ، يوسف، **البناء الإيقاعيّ في شعر جبرا إبراهيم جبرا**، مؤسَّسة فلسطين للثَّقافة، (http://www.thaqafa.org/)، تاريخ النَّشر: (٢٣/ ٩/ ٢٠٠٧م/ ٥:٥٣ AM)، تاريخ الاسترداد: (٢٥/ ١/ ٢٠٢٢م).

٣ – خليل، إبراهيم، **جبرا إبراهيم جبرا... موسوعيَّة النَّاقد وشاعريَّة الأديب**، الموقع الإلكترونيّ لصحيفة "القدس العربيّ"، لندن، (https://www.alquds.co.uk/)، تاريخ النَّشر: (١٠/ ١٢/ ٢٠٢٠م)، تاريخ الاسترداد: (١٠/ ٦/ ٢٠٢٢م).

٤ – درَّاج، فيصل، **الأديب الفلسطينيّ المُتعدِّد الصِّفات**، مجلَّة رُمَّان، مجلَّة إلكترونيَّة ثقافيَّة فلسطينيَّة تصدر عن بوَّابة اللَّاجئين الفلسطينيِّين، (http://rommanmag.com/)، تاريخ النَّشر: (١٨/ ١/ ٢٠٢١م/ ١٣:٠٠ PM)، تاريخ الاسترداد: (٣/ ٦/ ٢٠٢٢م).

٥ – طلبيّ، رشيد، **حجاب التَّلقِّي في قصيدة النَّثر العربيَّة**، الموقع الإلكترونيّ لمجلَّة "الدَّوحة" الثَّقافيَّة، وزارة الثَّقافة، قطر، (https://www.dohamagazine.qa/)، تاريخ النَّشر: (٣/ ٦/ ٢٠٢٠م)، تاريخ الاسترداد: (٢٦/ ٦/ ٢٠٢٢م).

٦ – عبيد، محمَّد صابر، **جبرا إبراهيم جبرا: المعادلة النَّاقصة؛ نضج النَّقديّ وحساسيَّة الشِّعريّ**، الموقع الإلكترونيّ لمجلَّة "نزوى"، وزارة الإعلام، سلطنة عُمان، (https://www.nizwa.com/)، تاريخ النَّشر: (١/ ١/ ٢٠١٣م)، تاريخ الاسترداد: (٢٥/ ١/ ٢٠٢٢م).

٧ – عوض، ريتا، **جبرا إبراهيم جبرا والحداثة الشِّعريَّة.. قراءة في سيرته الفكريَّة**، مجلَّة العربيّ، المجلس الوطنيّ للثَّقافة والفنون والآداب، (ع: ٦٦٠)، (– ملفّ خاصّ)، (https://alarabi.nccal.gov.kw/)، تاريخ النَّشر: (١١/ ٢٠١٣م)، تاريخ الاسترداد: (١٠/ ٤/ ٢٠٢٣م).

٨ – العيلة، أنس، **جبرا إبراهيم جبرا... الرِّوائيّ الَّذي ظلَّ شاعرًا**، مجلَّة رُمَّان، مجلَّة إلكترونيَّة ثقافيَّة فلسطينيَّة تصدر عن بوَّابة اللَّاجئين الفلسطينيِّين، (http://rommanmag.com/)، تاريخ النَّشر: (١٦/ ١/ ٢٠٢١م/ ٠٩:٠٠ AM)، تاريخ الاسترداد: (٢٢/ ١/ ٢٠٢٢م).

٩ – بوفلاقة، محمَّد سيف الإسلام، **قصيدة النَّثر في ميزان النَّقد**، الموقع الإلكترونيّ لصحيفة "رأي اليوم"، لندن، (https://www.raialyoum.com/)، تاريخ النَّشر: (٢٠/ ١٢/ ٢٠١٧م)، تاريخ الاسترداد: (١٠/ ٦/ ٢٠٢٢م).

١٠ – المناصرة، عزّ الدِّين، **قصيدة النَّثر... (كما هي): نصٌّ تهجينيٌّ شعريٌّ.. مفتوحٌ عابرٌ للأنواع.. ومستقلٌّ**، الموقع الإلكترونيّ لصحيفة "رأي اليوم"، لندن، (https://www.raialyoum.com/)، تاريخ النَّشر: (١٤/ ١٢/ ٢٠١٥م/ ١٣:١٣ PM)، تاريخ الاسترداد: (٧/ ١١/ ٢٠٢١م).

١١ – ناصر، أمجد، **قصيدة النَّثر وما تتميَّز به عن الشِّعر الحُرِّ**، الجزيرة نت، أخبار الثَّقافة، (https://www.aljazeera.net/)، تاريخ النَّشر: (٢٤/ ١٠/ ٢٠١٢م)، تاريخ الاسترداد: (٢٢/ ١/ ٢٠٢٢م).

١٢ – نعواش، نهال، **مَن هو جبرا إبراهيم جبرا؟**، "مُفَكِّرون"؛ موقع مُتَخصِّص بالحديث عن سِيَر المُفَكِّرين في العالَم، (https://mufakeroon.com/)، تاريخ النَّشر: (١٧/ ١٠/ ٢٠٢١م)، تاريخ التَّحديث الأخير: (٢٠/ ١٠/ ٢٠٢١م)، تاريخ الاسترداد: (٧/ ٧/ ٢٠٢٢م).

١٣ – هياس، خليل شكري، **القصيدة السِّيرذاتيَّة: بنية النَّصِّ وتشكيل الخطاب**، مكتبة جوجل، (https://books.google.ps/)، النَّاشر على المكتبة: قاعدة بيانات "المنهل" للنَّشر الإلكترونيّ، تاريخ النَّشر: (١/ ١/ ٢٠١٦م)، تاريخ الاسترداد: (٣٠/ ٦/ ٢٠٢٢م).

١٤ – وازن، عبده، **كتاب فيصل درَّاج يعيد جبرا إلى الواجهة**، ثقافات، موقع عربيّ لنشر الآداب والفنون والفكر، (https://thaqafat.com/)، تاريخ النَّشر: (٢٣/ ١٢/ ٢٠١٥م)، تاريخ الاسترداد: (٢٣/ ١/ ٢٠٢٢م).

١٥ – الورايّ، عبد اللَّطيف، **الشِّعريّ والنَّثريّ: نحو بحث أنواعيَّة الشِّعر المعاصر**، الموقع الإلكترونيّ لصحيفة "القدس العربيّ"، لندن، (https://www.alquds.co.uk/)، تاريخ النَّشر: (٢٢/ ٤/ ٢٠١٨م)، تاريخ الاسترداد: (٢٣/ ١/ ٢٠٢٢م).

١٦ – يعقوب، أحمد، **قصيدة النَّثر في فلسطين**، الموقع الإلكترونيّ لصحيفة "الأيَّام"، أدب وفنّ، رام الله، فلسطين، (https://www.al-ayyam.ps/)، تاريخ النَّشر: (٢٣/ ٣/ ٢٠٠٤م)، تاريخ الاسترداد: (٢٢/ ١/ ٢٠٢٢م).