ajh 2003

خصوصية مفهوم الشعر الحر في تجربة توفيق صايغ[1] ديوان «ثلاثون قصيدة»[2] أنموذجا

مصلح عبدالفتاح النجار

قسم اللغة العربية ـ كليّة العلوم والآداب ـ الجامعة الهاشمية ، الأردن .

المجلة العربية للعلوم الإنسانية 69 العدد 21/84

الملخص

يتناول هذا البحث المجموعة الشعريّة الأولى التي صدرت للشاعر توفيق صايغ «ثلاثون قصيدة» وكانت من الشعر الحرّ . وقد بشّر صايغ ، في هذه المجموعة ، بشعر حرّ غير موزون ، يختلف عن الشعر الحرّ الموزون بالتفعيلة الذي كانت بدايته الحقيقية على أيدي نازك الملائكة وبدر شاكر السيّاب .

ويتكئ شعر صايغ ، في شعريّته ، على عناصر كالصور الشّعرية ، والإيقاع الداخليّ ، والغرابة في التراكيب والصيغ والمفردات ، وهو ينتظم على الصفحات في سطور غير وافية ، وليس على شكل فقرات متواصلة . كما يعالج هذا البحث سيمياء العنونة في هذه المجموعة الشعريّة ، على مستويي عنوان المجموعة ، وعناوين القصائد ، مناقشاً تمييز بعض هذه القصائد بأرقام متسلسلة لا بعناوين . ويتتبع البحث السمات الفنيّة التي توافرت في هذه النصوص ، تمثيلاً ، وتحليلاً ؛ وقد تبين أن صايغ يتطابق ، في السمات الفنّيّة التي ظهرت في قصائد هذه المجموعة ، مع السمات التي اشتهر أنّها تتوافر في قصيدة الشعر الحرّ .

١. توطئة : لماذا شعر توفيق صايغ الآن؟

ينماز (شعر) توفيق صايغ بخصوصية في خضمّ نتاجات حركة الشعر العربيّ . وهو يشترك في هذا مع شعر جبرا إبراهيم جبرا ، ومحمد الماغوط ، وثريّا ملحس (في كتاباتها الشعرية في العقود الأربعة الأخيرة) . لقد كتب هؤلاء الشعراء شعراً حرّاً ، وهو شعر غير موزون ، يختلف عن الشعر الحر (التفعيلي) الذي كتبه السياب ونازك الملائكة ، والبياتي ، وغيرهم ، فهذا النوع الأخير من الشعر كان موزونا بوزن التفعيلة الخليلية ، بدلاً من موسيقا البحر الخليلي ، من دون التقيد بعدد محدد من التفعيلات في كل سطر[3] ، وأما شعر صايغ وزملائه فلم يكن موزونا .

ولدى النظر في نتاجات حركة الشعر العربي الحديث ؛ تظهر عدة محاولات لإدخال نصوص غير موزونة في سياق الشعر ، وكان من أبرزها وأهمها ، في النصف الأول من القرن العشرين ، محاولات اللبناني أمين الريحاني (1876 - 1940) ومن حذا حذوه[4] ، من الشعراء الذين كتبوا شعراً منثوراً ، وهو شعر يتخطّى الوزن ، ولكنه لم يتخطّ القافية أحياناً[5] .

ويعترف الريحاني ، بتأثّره بالشاعر الأميركي والت ويتمان (1891 - 1892) Walt Whitman صاحب كتاب «أوراق العشب» Leaves of Grass الذي كتبه شعراً حرّاً Free Verse [6] ، وعلى يديه تحقّق تحرير الشعر من القافية والوزن كليهما في اللغة الإنجليزية[7] . ويشير الريحاني إلى أن لهذا الشعر وزناً جديداً مخصوصاً ، وقد تجيء القصيدة فيه من أبحر عديدة متنوعة ؛ إذ إن مزايا هذا الشعر لا تنحصر في قالبه الغريب الجديد فقط ، بل فيه من الفلسفة والخيال ما هو أغرب وأجدّ[8] ، بيد أنه يحتفظ بالتقسيم التقليدي للأبيات ، وبالقاموس التقليدي للغة والصورة[9] .

وتنبع أهمية الشعر المنثور Prose Poetry في هذا البحث من أنه شعر عربي غير موزون ، أو غير موحّد الوزن ، وهو يتوخى ، في تحرّره ، التأثر بكتابات والت ويتمان الشعرية .

وقد مثّل هذا الشعر إحدى مراحل الوعي الفني لكتابة جديدة بدأت تتشكل منذ بدايات القرن العشرين ، في إطار رحلة التجديد ، التي كانت لا تتجاوز ، آنذاك ، الانتقال من (الشكل المطلق) إلى تعدد الأشكال الشعرية[10] .

وفي سياق تعداد البروزات غير الموزونة التي ظهرت في جسم الشعر العربي الحديث ، يظهر إلى جانب الشعر المنثور ، النثر الشعري Poetic Prose الذي كتبه جبران خليل جبران ومن سار على خطاه من أدباء العربية ، والنثر الشعري أسلوب نثري تغلب فيه روح شعرية ، قوامها قوة العاطفة ، وبعد الخيال ، وإيقاع التراكيب ، والتوفر على المجاز[11] . إنه نثر يقترب من الشعر في استعماله الإيقاع ، وربما استعمل بعض الأبحر ، واللغة المجازية الضاجّة بالزخرف ، والصنعة ، وأنواع البديع[12] .

لقد حمل النصف الأول من القرن العشرين بشارة ولادة نوعين من الكتابة الإبداعية غير الموزونة ، التي تدّعى الشعرية ، وهما : الشعر المنثور ، والنثر الشعري . ومثل ذلك ظهر في النصف الثاني من القرن نفسه نوعان من الكتابة غير الموزونة التي تدّعي الشعريّة هما : الشعر الحر (غير الموزون) الذي هو موضوع هذا البحث ، وقصيدة النثر التي ظهرت في خريف 1957 على صفحات مجلة شعر البيروتية[13] ، ومن كتّابها أنسي الحاج ، وأدونيس ، وشوقي أبي شقرا ، ويوسف الخال ، وفؤاد رفقة ، وسواهم[14] ، وهي تختلف عن النثر الشعري في أنها قصيرة موجزة ، وتحتوي إيقاعاً بارزاً ، وتركيزاً على الأصوات الجهيرة ، والصور المجازية ، والعبارات المكثفة ، والإيقاعات الداخلية ، وفي بعض نصوصها وزن أحياناً[15] ، كل هذا يجيء مقروناً بقصديّة كتابة قصيدة نثر[16] ، وقد تأثر كتّابها بكتاب للكاتبة الفرنسية سوزان بيرنار «قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا» الذي نشر سنة 1959 [17] .

وبعد استعراض جملة الامتدادات النثرية في جسد حركة الشعر العربي في هذا القرن ؛ تَمْثُلُ أمام المستطلع النبيه حقيقةٌ مؤدّاها أن حركة نقدية كبيرة صاحبت شعر الريحاني ، ونصوص جبران ، ونتاجات أرباب قصيدة النثر . بيد

أنّ الشعر الحرّ (غير الموزون) بمفهوم صايغ ، وجبرا لم يحظ بنقد مشابه ، باستثناء نقود أساءت اختيار المدخل إلى هذه النصوص ، فعدّتها قصائد نثر[18] . وأمّا الناقد الذي كان يسمي الأشياء بأسمائها في هذا السياق ، فهو جبرا إبراهيم جبرا ، إذ عبّر بنقده عن وعي خاص بنوع الكتابة التي يكتبها هو وصايغ ومحمد الماغوط . إنه وعي من الداخل ، وصاحبه ناقد ذو مكانة في نقد حركة الشعر العربي الحديث بجملتها .

فالشعر الحر (غير الموزون) مهمٌّ بوصفه ثورة على تقاليد الشعر ، وانزياحاً بالشعر إلى فضاء تكون مادته فيه نثراً ، أو لنقل : إنه بروز نثري في حقل الشعر . إنه كتابة الشعر بالنثر ، وهو لم يأخذ حقه من النقد ؛ ومن أجل ذلك كله تجيء هذه الدراسة إسهاماً في إعطاء هذا النوع من الكتابة بعض حقّه من التجلية[19] .

ويختلف مفهوم الشعر الحرّ الذي يطرحه صايغ في جوانب منه ، عن سائر المنجز الشعريّ العربيّ السابق ، ولتَبَيُّن ذلك الاختلاف ينبغي استيضاح أهمّ خصائص ذلك الشعر العربيّ السابق ، ولا سيّما ما يتعلق منه بالوزن .

ولعلّ النظرية الشعريّة العربيّة القديمة تفصّلها في بنود واضحة نظريّة عمود الشعر العربيّ التي طرحها بعض النّقاد العرب القدماء ، وكان أوضح تحديداتها وأشملها تحديد المرزوقي (ت421 هـ) في مقدّمته لشرح حماسة أبي تمّام ، فهو يحدّد هذا العمود في سبع مسائل هي : شرف المعنى وصحّته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف ، والمقاربة في التشبيه ، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشاكلة اللفظ للمعنى ، وشدّة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما[20] .

وبما أن هذا البحث ينصرف في اهتمامه إلى الشعر الحرّ غير الموزون ، فإنّ الفارق الأساسيّ ـ وليس الوحيد ـ بين هذا النوع من الشعر وسائر الشعر العربيّ السابق هو عنصر الوزن . فكيف حال الوزن في المنجز الشعريّ الذي سبق الشعر الحرّ غير الموزون؟

إنّ العروض العربيّ ، كما يرجَّحُ ، عروض كمّيّ ؛ أي أنّه يقوم على التزام ترتيب معيَّن ونسب ثابتة بين المقاطع الطويلة والقصيرة ، وتجيء القافية في ختام هذا الترتيب المعيّن ، والنسب الثابتة دليلاً وعلامة نهاية بيت وبداية بيت آخر . ولعل القافية تعمل على ضبط الأبيات وإظهار تساويها . ولعلّ إفراط طول البيت الشعريّ العربيّ داع وجيهٌ لختمه بقافية ، إذ يصعب بعد عدد كبير من المقاطع أن تجتمع صورة البيت في الذهن ، بحيث يهتدي القارئ أو السامع إلى مكان الوقفة ، ما لم تتوافر قافية تدلّ على ذلك[21] .

وثمّة من يرى أن السمة الكميّة للشعر العربيّ تجعله مستغنيا عن القافية مطلقا ، لما يحتوي عليه من جواهر إيقاع تتردّد في البيت ، ومن ثمّ في القصيدة كلّها ، بطريقة منتظمة ، توفّر للشعر النغم المطلوب في الشعر[22] . «فالمعروف السائد والمأخوذ به ـ في الأعم الغالب ـ عند أكثر العرب والمستشرقين أنّ الشعر العربيّ شعر (كمّيّ) تتألّف كلّ (تفعيلة) فيه من مقاطع مختلفة الكمّ ، بنسب محدودة»[23] .

يتكئ الشعر العربيّ على عناصر لها قيم من الوزن والوقت ذات نسبة قارّة ، ومقادير ثابتة . فأمّا الوزن فمبالغُ ثقل وخفّة ربّما تخلّلها سكون . وأمّا الوقت فهو المُدَد التي تستغرقها تلك العناصر ، وتلك هي كمّيات الحركة الإيقاعيّة . وجدير بالذكر أن الشعر العربي يقوم في تأليفه على مبدأ النظام ، ومبدأ التناسب ، ومبدأ المعاودة الدوريّة[24] . وقد أدّى مفهوم الوزن الكمّي بالنقّاد والعروضيين العرب إلى وصف كلّ تنويع على بحور الخليل بالزيادة أو النقصان ، اعترافاً بتلك البحور بوصفها أصولا تامّة[25] .

إنّ الشعر العربي يتّسم أساساً بالوزن ، وهو أن تتساوى المقادير المقفّاة في أزمنة متساوية ، لاتّفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب ، فكلّ بيت مساو للآخر في كميّة الأصوات المرتّبة ترتيباً خاصّاً في تتابع المقاطع أو الحركات والسكنات ، بحيث يحتلّ كل بيت في القصيدة مدة زمنية متساوية تماماً مع مدّة كلّ بيت من جميع أبيات القصيدة[26] . ويتّضح هذا بملاحظة انبناء القصيدة

العربيّة ، في الأساس ، على أبيات متساوية الأطوال ، وكلّ بيت مكوّن من شطرين متساويي الطول أيضاً ؛ فالقصيدة تكرار لموسيقا البيت ، والبيت تكرار لموسيقا الشطر ، وبهذا تكون القصيدة تكراراً لموسيقا الشطر أيضاً . ولعلّ أنماط التكرار يمكن أن تكون أكثر من ذلك ، على مستويات نظام التفعيلات والمقاطع وعددها .

ويتكوّن العروض العربيّ من أوزان وتفعيلات . وهذه التفعيلات هي مجموعة من المقاطع المتحرّكة والساكنة ، تتتابع على وضع خاص ، فيوزن بها أي بحر من بحور الشعر الستة عشر ، وتتركب الأوزان من ثلاثة أشياء ، هي السبب ، والوتد ، والفاصلة[27] . وتنقسم القصيدة العربيّة إلى «وحدات ، ووحدة القصيدة هي البيت ، والبيت مقسّم إلى وحدات أصغر ، ووحدة البيت تسمّى التفعيلة . فالتفعيلة وحدة موسيقية صغيرة ، يتكوّن من تكرارها بيت من الشعر ، وهي وحدة قياس صوتية ، تقاس بها الأصوات المنطوقة في بيت من الشعر»[28] ، وتقاس الأبيات بكميّة الأصوات المنطوقة ، وتساويها ، وترتيبها في كلّ قسم من الأقسام ، بنظام مخصوص ، فالمقطع القصير ينبغي ، قياسا ، أن يقابله في البيت التالي مقطع قصير ، والطويل يقابله الطويل ، ويتوالى هذا الترتيب ، ويتّفق ، فيحدث الإحساس بالأثر الموسيقيّ الذي يسمّى الوزن[29] .

II. سيمياء العنوان ـ «ثلاثون قصيدة»

لَمْ تَحْظ هذه المجموعة الشعرية بعنوان أدبي ، بل كان نصيبُها عنواناً وصفيّاً إحصائيّاً ، يحدّد عددَ القصائد التي تتضمنّها «ثلاثون قصيدة» ، ولم تقف ندرة العنونة الأدبيّة عند هذا الحدّ ، بل تعدّته إلى أن تكون القصائد معرّفة بأرقام تسلسلها في المجموع ، ولا أقول : «معنونة» ، فهي قصائد ذات أرقام شبه متسلسلة من (1) إلى (30) ، وليست ذات عناوين ، بيد أن هذه الأرقام كانت مقطوعة ببعض العناوين ، سنجيئ على تفصيلها ، فيما يأتي من هذا البحث .

ولعلّ من الغريب على أدب تلك المرحلة أن نجد النصوص الأدبية من دون عناوين ، تُسْهم في تحديدها ، أو تشارك في توجيه مضامينها ، أو توضح

معانيها ، أو تسهم في تشكيل إيحاءاتها . كانت العناوين سمةً توصل إليها الأدباء العرب والتزموها ، حتّى لم يَعُد من السهل أن يتخلّوا عنها ، لما لها من أهميّة نصيّة ، جعلت بعض النقّاد يؤكدون هذه الأهميّة ، ويفردون دراسات مستقلة لتناول العناوين والعنونة[30] .

وينبغي الإشارة أوّلاً إلى أن عدد القصائد هذه المجموعة كانَ إحدى وثلاثين قصيدة ، وليس ثلاثين ، كما يخبر العنوان[31] .

والنقطة التالية التي يمكن أن تطرح هنا هي أن توفيقاً أدرج على رأس إحدى عشرة قصيدة من القصائد الإحدى والثلاثين أحد عشر عنواناً[32] وهنا يبرز التساؤل : ما الذي يميّز هذه القصائد ، حتى تظفر بعناوين ، وليس بأرقام؟

ولدى محاولة الإجابة عن سؤال سبب عنونة هذه المجموعة الشعرية بهذه الطريقة ، يتبادر إلى الذهن ذلك الصراع الذي أثارته قصائد توفيق صايغ ، ومثيلاتها في سياق حركة الشعر العربي وحركة النقد المرافقة لها من جدل حول ماهيّة هذه النصوص من حيث انتماؤها إلى حظيرة الشعر أو انفصامها عنه[33] ، وبذلك يسقط احتمال براءة هذا العنوان ، إذ يُستبعد أن يكون توفيق عاجزاً عن وضع عنوان لمجموعته الشعرية الأولى ، ويغدو احتمال قصْدية العنوان هو الأكثر ورودا . وغاية الشاعر منه هي نسبة نصوص هذه المجموعة إلى الشعر ، انطلاقاً من الدالّ (قصيدة) والذي يدلّ على النصّ الواحد الكامل من الشعر .

وهنا يمكن تفسير جعل العنوان «ثلاثون قصيدة» وليس «إحدى وثلاثون قصيدة» ، حتى لا ينصرف ذهن المتلقين إلى العدد دون تمييزه ، فعلى مستوى عدد كلمات العنوان ؛ تحدو الناحية الكميّة المتلقي ، لو كان العنوان «إحدى وثلاثون قصيدة» ، إلى الاهتمام بالعدد المكون من دالّين هما كلمة «إحدى» وكلمة «ثلاثون» ، ويكون هذا الاهتمام على حساب الدالّ الثالث وهو التمييز «قصيدة» ؛ فالتمييز كلمة واحدة ، والعدد كلمتان . وأمّا في حالة العنوان الذي اعتمده صايغ لمجموعته هذه ، فكان مكوّناً من دالّين ، يكتسب الثاني منهما أهميةً على حساب الأوّل . هذا بالإضافة إلى كون العنوان ذي الدوّالّ الثلاثة محتوياً على عدد لافت للانتباه بغرابته (31) يَسْرِقْ الاهتمام من التمييز ، في حين لا

يتسم العد (30) وهو من أعداد العقود بالغرابة نفسها ، وهذا يرجّح أنّ العنوان ذا الدّالين يكتسب فيه التمييز أهمية أكبر من العدد نفسه .

إن الشاعر يعلن من خلال هذا العنوان رغبةً في إعلان الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه نصوص هذه المجموعة ، أو لنقُلْ : نصوص هذا الكتاب . ولعلّ هذا السلوك لا يستغرب ، ويصبح هذا الاحتمال أكثر وروداً إذا توبعت عناوين مجموعات صايغ الثلاث ، وهي تباعاً : «ثلاثون قصيدة» ، و«القصيدة ك» ، و«معلّقة توفيق صايغ» ؛ فقد وفّر الشاعر في كلّ عنوان منها دالاً ينتمي إلى حقل الشعر ، بل هو دالٌّ إلى اسم النص الشعري الواحد الكامل «قصيدة» ، أو «القصيدة» ، أو «معلّقة» .

وفي سبيل إلحاق نصوصه بالشعر ؛ يقول توفيق : «أنا لا أسمي قصائدي نثرية ، بل شعراً ، شعراً خالياً من الوزن والقافية ـ شعراً غير خليلي»[34] .

ومما يؤيّد هذا التفسير ، كذلك أنّ سعيد عقل في بداية تقديمه هذه المجموعة يقول : «تَتَشوَّفُ الحياةُ إلى الحلم ، وكالنتاج القلميِّ هي . تُعاشُ نثريّةً فكأنها لم تكنْ ، ووحده يَمرّ في الأرض مَرّاً مليئاً من كانت حياتُه قصيدة» . وهنا يتّضح تركيز عقل على إدراج هذه النصوص في باب الشعر ، والتقليل من شأن النثر ، فإنّ الحياة إن كانت كالنثر ، فكأنها لم تكن ، وأمّا الامتلاء فسببه الشعر ، ومظهر القصيدة»[35] .

وبمثل هذا يمكن أن ينظر في تعليق جبرا إبراهيم جبرا على هذه النصوص ؛ إذ يقول عنها : «أجرأ وأعمق ما صدر في اللغة العربية من شعر»[36] . ولا يخفى أن جبرا شريك في كتابة هذا النوع من «الشعر» ، على حدّ اعترافه هو . فهو يجعل توفيق صايغ ، ومحمد الماغوط شريكين له في كتابة جنس شعري هو «الشعر الحر»[37] . وبسبب اشتراك جبرا في كتابة هذا النوع من الشعر ، فإنه سيكون حريصاً على وسم هذا النوع من الكتابة بالسمة الشعرية . والشعر الحر (Free Verse) بالإنجليزية ، أو (Vers Libre) بالفرنسية هو شعر متعدّد الإيقاعات ، وليس له بحر منتظم ، ولا حدود للبيت فيه[38] إنه شعر تأتلف في أبياته أشكال وزنية أو إيقاعية متنوعة ، أو تُتجاهل فيه القواعد العادية في العروض[39] .

إنه نوع من الشعر يحقق بإيقاعه وصوره وتماسكاته الخاصة به التعبير الذي تحاوله القصيدة في أي شكل آخر[40] . إنه شعر يخلو من الوزن ، وقلّما توافرت فيه القوافي[41] . أو هو على حدّ تعبير جبرا ، شعر خال من الوزن والقافية كليهما . إنه الشعر الذي كتبه والت ويتمان ، وتلاه فيه شعراء كثيرون في آداب أمم كثيرة ، فكتاب الشعر الحرّ بين شعراء العرب اليوم هم أمثال محمد الماغوط ، وتوفيق صايغ ، وجبرا إبراهيم جبرا [42] . ومن خلال أطروحات جبرا النقدية ؛ يمكن أن نستخلص السمات الآتية لقصيدة الشعر الحرّ :

1 - الاعتماد على الصور الشعرية .

2 - الاعتماد على الموسيقى الداخلية ، ويتضمن ذلك ما يأتي :

أ ـ تخطي انتظام التفاعيل .

ب ـ عدم الاحتفال بالقافية إلا إذا وردت عفواً .

جـ ـ الإكثار من الألفاظ التي تتصف بكثرة أحرف المدّ ـ أحرف العلّة .

3 - الإعراض عن البلاغة التقليدية .

4 - المباشرة ، والحريّة ، بتجنب سمات بنية القصيدة العمودية .

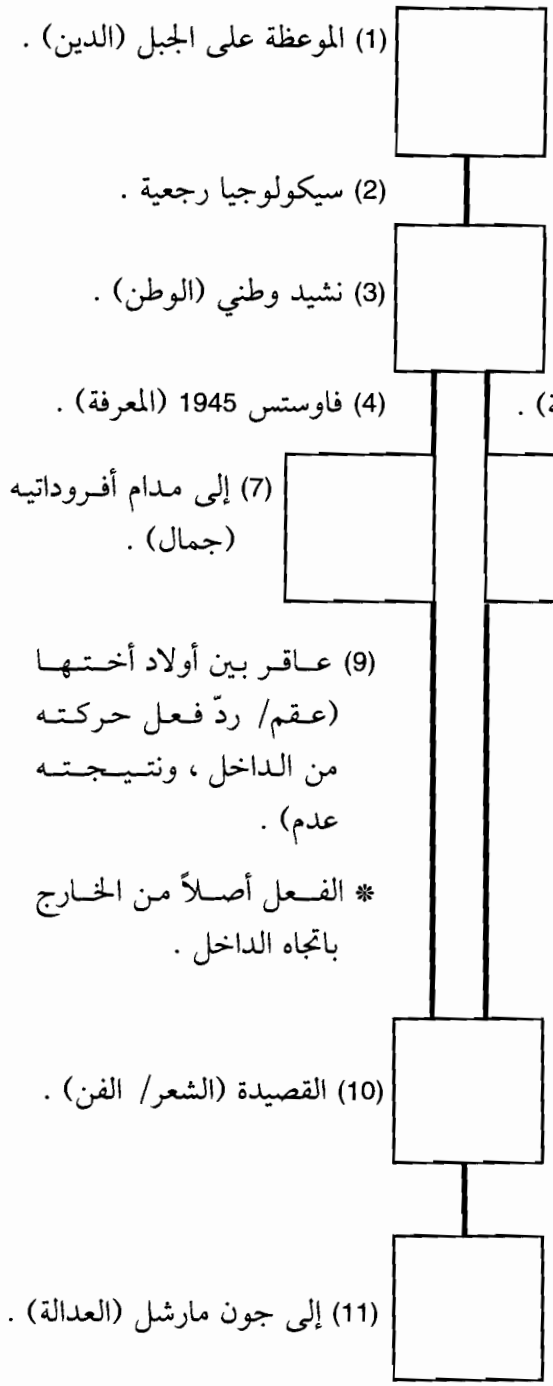
5 - قوام هذه القصيدة سطور غير وافية ، وليس فقرات متواصلة ، حتى يكون لسطورها وقعها البصري والإيقاعي المتميز .

6 - انعدام الضبط ، وحريّة التراكيب ، ولا حصرية الصيغ في إمكاناتها وتشكيلاتها[43] .

ويعلن جبرا ندرة النقد حول هذا النوع من الإبداع ، فصار نقاده هم شعراءه أنفسهم ؛ إذ استخدموا أقلامهم للدفاع عن جديدهم ، ولتحليله ، وتكريسه . هذا بالإضافة إلى أن جبرا أعلن انتظاره بروز ناقد موضوعي يستطيع أن يستخلص المعايير ، ويحدّد حدوداً نظرية لهذا الفن[44] .

III. قصائد معنْوَنة ، وقصائد مرقّمة

تتوزع عناوين القصائد غير المرقّمة في ديوان «ثلاثون قصيدة» على مجموعة من الحقول الدلالية ، وفيما يأتي مخطط يوضح تلك التوزيعة :


(1) الموعظة على الجبل (الدين) .
(2) سيكولوجيا رجعية .
(3) نشيد وطني (الوطن) .
(4) فاوستس 1945 (المعرفة) .
(5) كريلانس مثالاً للبطل (البطولة) .
(6) في الطريق إلى دمشق (قومي) .
(7) إلى مدام أفروداتيه (جمال) .
(8) فزع (خوف/ ردّ فعل حركته من الداخل إلى الخارج/ حيث يظهر للعيان .
* الفعل أصلاً من الخارج باتجاه الداخل/ سبب الخوف) .
(9) عاقر بين أولاد أختها (عقم/ ردّ فعل حركته من الداخل ، ونتيجته عدم) .
* الفعل أصلاً من الخارج باتجاه الداخل .
(10) القصيدة (الشعر/ الفن) .
(11) إلى جون مارشل (العدالة) .

وبما أن الأرقام التي أشير بها إلى القصائد يصعب الاستدلال بها على علاقات أو إيحاءات ، فإنّ السعي سينصبّ الآن على محاولة تأويل العناوين الأحد عشر سابقة الذكر ، بوصفها كلمات أو عبارات أو جملاً تحمل دلالات ، يمكن تتبعها تتبعاً تطوّرياً ، ينضاف في نتائجه ، إلى جملة ما يمكن أن يُستوحى من نصوص هذه المجموعة .

ويمكن تأويل هذا المخطط التتبعّي لعناوين القصائد غير المرقّمة في الديوان ؛ فتكون هذه العناوين خريطة للطريق الممتدّ بين مزودجة الدين ـ العدالة ، مروراً ، بالوطني ، والقومي ، والجمالي ، والفني . إنّ الطريق تبدأ بالدين ، وعن طريق السيكولوجيا الرجعية ، وما يصاحبها من التزام ؛ يصل سالكُ هذا الطريق إلى الإحساس بالوطن ، فيكتب النشيد الوطني أو ينشده ، وعن هذا المفصل من الطريق يسلك أحد مسربين : إما مسرب البطولة ، وهو الفعل المترتب على الوطنية ، أو مسرب فاوست حيث البحث عن المعرفة . وفي مسرب البطولة تكون الروح رخيصة ، أو لنقل : بيع المرء روحه لأهداف نبيلة ، وفي البحث عن المعرفة باع فاوست روحه للشيطان . وفي كلتا الحالتين بَيْعٌ للروح . ولدى سلوك فعل البطولة يصل السالك إلى طريق دمشق ، حيث يخرج من الدائرة الوطنية إلى الدائرة القومية . ولدى ركوب مركب المعرفة يصل السالك إلى أفرودايته المرأة الجميلة ، ووفاقاً للمحطة التالية من الطريق الذي تترسّمه العناوين يصل سالك طريق المرأة أفرودايته إلى اكتشاف حقيقة عقم هذه المرأة ، والعقم ردّ فعل ، اتجاهه من الداخل إلى الخارج ، وهو ردّ لفعل اتجاهه من الخارج إلى الداخل ، والنتيجة عدم . وأمّا سالك مسلك القومية فيصل إلى نتيجة مؤدّاها الفزع ، وهو كذلك ردّ فعل اتجاهه من الداخل إلى الخارج ، حيث يظهر هذا الفزع ، وأمّا الفعل الذي سبّب الفزع ، فهو فعل من الخارج إلى الداخل . وهنا يعود المساران ليلتقيا من جديد في محطّة القصيدة ، حيث اللجوء إلى الشعر/ الفن ، أو إنتاجه ؛ نتيجة لما لاقاه سالكا المسربين من معاناة ، لتكون المحطّة الأخيرة هي العدالة . وينبغي أن يُلاحظ أنّ العدالة جاءت بعد محطّة الشعر ، ولم تجئ بعد المحطات السابقة ، ولعلها لم تتعدّ كونها عدالة شعرية ، لا عدالة على أرض الواقع .

يقول توفيق عن قصائد «ثلاثون قصيدة» إنها تحتوي صراعاً حول مشكلة اللّه والدين ، وقيل إنها صراع بين البراءة والتجربة ، بين القناع والوجه ، بين الرغبة في جمود القَدَم ، ولذة انزلاق القَدَم[45] إنه تلك الرحلة بين الدين والعدالة ، مروراً بالمحطات التي سبق وصفها .

واستكمالاً لمحاولة استجلاء حصر استدلالات من خلال عناوين القصائد غير المرقّمة ، يمكن أن يكون الجدول الآتي معيناً لحصر حقول دلالية لهذه العناوين :

المرأة	الرجل	النص	النفسي	غير ذلك
إلى مدام أفرودايته	فاوستس . .	الموعظة على الجبل	سيكولوجيا رجعية	في الطريق إلى دمشق
عاقر بين . .	كريلانس . .	نشيد وطني	فزع	
	إلى جون مارشل	القصيدة		

إنّ بُعْداً آخر من الصراع يظهر في مجموع هذه العناوين (الرجل ـ المرأة) ، و (النصّيّ ـ النفسي) . أمّا الصراع القائم بين الرجل والمرأة ، فأزليٌّ أبديٌّ ، وأمّا الصراع بين ما هو نصّيّ وما هو نفسي ، فيمكن استظهاره من خلال النظر إلى النّصّيّ على أنه نص مكتوب ثم تدوينه ؛ أي إنه ، على المستوى الشكلي ، قد اكتمل . وأمّا ما هو نفسيٌّ ، فهو نصٌّ ، ولكنّه لم يدوّن ، لأنه لا يزال رهين النفس ، سواء في ذلك ما يتم بين عناصر النفس الداخلية ومكنوناتها ، أو ما يتم بين عناصر هذه النفس وخباياها من جهة ، وبين العناصر الخارجية ، فيظلّ هذا النص نصّاً متوالداً متنامياً متجدّداً لا نهائياً ، على عكس النصّ الذي أُتمتْ كتابتُه .

إنّ ما سبق سوقُه هنا لا يغفل أنّ النص إن تم تدوينه ، فإنه يبقى حاملاً في ذاته فكرة التجدّد مع كلّ حالة قراءة ، بيد أن هذا التجدد يجيء بعد اكتمال النص ، في حين تكون لا نهائية النصّ النفسيّ استكمالاً له ، فهو لم يتمّ بعد ، حتى حين تفاعله مع العناصر السابق ذكرها .

إنّ أساس فكرة الشعر الحرّ الذي يطرحه صايغ يمكن النظر إليه بمنظارين اثنين : أوّلهما هو البنية الصراعية ، فهذا الشعر ، في أساس وجوده ، صراع مع حالة ثباتيّة كان عليها الشعر العربيّ في منتصف خمسينيّات القرن العشرين ، حين التبشير بهذا النوع من الكتابة الشعريّة آنذاك . وأمّا المنظار الثاني ، فهو التكامل ؛ إذ يمثُل هذا الضرب من الكتابة الشعريّة بوصفه استكمالاً لمشهد شعريّ كان يصطرع فيه نوعان من الكتابة الشعريّة هما : شعر الشطرين ، وشعر التفعيلة . ومن ثم فإن التطور الطبيعيّ للإبداع الشعريّ آنذاك ، مثلما تقبّل شعر التفعيلة ، وهو ضرب من الكتابة الشعريّة التي تخلّت عن موسيقا البيت الخليليّ ، وتخلّت عن القافية الموحّدة الثابتة في نهايات الأبيات ؛ فليس من المستغرب حقاً أن يستوعب الواقع الشعريّ كتابة تدّعي الشعريّة ، وتستغني عن الوزن تماماً ، مع محاولة تعويضه بعناصر إيقاعيّة أخرى . وبهذا تكتمل الاحتمالات في المشهد الشعريّ العربيّ ، من حيث متغيّرا الوزن ، والقافية .

إنّ مفاهيم الشعريّة ـ على كثرتها ، وتعدّدها ، وتباين اتّجاهاتها ـ هي التي تجمع بين أنواع من الكتابة الشعرية العربيّة ، في إطار من اللاواحديّة ، أو ليكن : في إطار التعدّديّة الإبداعية والتلقّيّة . هذا بالإضافة إلى أن عناصر الافتراق بين هذه الأنواع من الكتابة الشعرية لا تلغي جمهرة غير قليلة من عناصر الالتقاء والتشابه بينهما ؛ فثمة بنى ثابتة أو لنقل : ثبت شطر كبير من أشيائها ، كالبنى النحويّة ، والصرفيّة ، وكثير من البنى البلاغية بياناً ، ومعاني ، وبديعا ، وسواها .

فإذا كان كل شيء يشبه كلّ شيء بجهة من الجهات ؛ فإنّ ملاحظة الشبه بين أنواع الكتابة الشعرية العربية لا تضطّر الموفّق بين هذه الأنواع إلى عنت كبير .

ينبغي أن يقال هنا : إن الشعر لم يُعرف بالوزن والقافية فحسب ، حتّى في نصوص النقد العربي القديم ، إذ نجد نقادا قدماء كثيرين يطرحون مفاهيم للشعر لا يحدّدها الوزن والقافية ومنهم : ابن رشد ، وابن خلدون ، وحازم القرطاجنّي ، ويحيى بن علي المنجّم ، وابن رشيق القيروانيّ ، وابن سيرين ، والسجّلماسيّ ، وابن البنّاء المرّاكشيّ ، والجاحظ ، والجرجاني[46] .

وينبغي القول أيضاً : إنه ثمة فرق بين الشعر والنثر ، مكمنه الإيقاع ، والصور البلاغيّة من تشبيهات ، واستعارات ، ومجازات ، وكنايات ، ولكنّ هذه عناصر مشتركة بينهما ، على اختلاف في الدرجة ، بيد أنّ الشعريّة أضحت ، على مستوى ما ، المصطلح الجامع الذي يصف اللغة الأدبيّة في النثر والشعر معاً[47] . فإذا كان النثر يفتقر إلى الوزن ؛ فهنالك عناصر إيقاعيّة قادرة على دعم إيقاع النثر ، لدى دخوله فضاء الشعر ، تعويضاً عن الوزن والقافية المنتظمة ، مثل التوازي ، والجناس الاستهلاليّ ، والسجع ، والتكرار بأنواعه ، وتفاوت السطور في أطوالها ، وإيحاءات الصوت في الكلمة ، وبناء العبارة ، والجملة ، والفقرة ، والقلب ، والتنويعات في الأساليب المعنويّة من توكيد ، واستفهام ، وتعجّب ، وسواها[48] .

وبعد حصر السمات النظرية التي يفترض حضورها في نصوص الشعر الحر الذي كتبه صايغ ، ينبغي أن نفحص شعره في ضوئها ، وهذا ما تحمله الصفحات القليلة الآتية :

1 - الاعتماد على الصورة الشعرية

يوفّر صايغ لشعره نمطاً متجاوزاً من الصور الشعرية ، التي لم تكن مألوفة في منتصف الخمسينيات ، حين نشرَ ديوانَهُ موضوع الدرس «ثلاثون قصيدة» ، ولقد كانت الواقعية الاشتراكية هي الاتجاه الشعري السائد في الأدب العربي آنذاك ، بما يمليه هذا الاتجاه من بساطة متعمّدة في الصور الشعرية ، كما إن شعراءه كانوا يقصدون إلى الإقلال من هذه الصور . فمن قصيدة «الموعظة على الجبل» يقول صايغ :

على التلّة اللثغاء
التي انتظرها طويلاً ذراعان متراخيان
لبحيرتنا النعسة
(كدمعة يتشوق إليها الخدُّ
وتَتَقَرْبطُ بعين)[49]

ولنا أن ننظر في الصور الآتية :

1 - التلّة اللثغاء : تشخيص

2 - ذراعان متراخيان : تشخيص

3 - بحيرتنا النعسة : تشخيص

4 - يتشوق الخد : تشخيص

5 - دمعة تتقربط بعين : تشخيص

ويلاحظ في الأسطر الشعرية الخمسة أنّ خمس صور قد توافرت ، وهي جميعاً صور تشخيص ، عُبّر فيها عن عنصر غير عاقل بما يكون للعاقل من الفاعلية ، فالتلّة لثغاء ، والذراعان متراخيان ، والبحيرة نعسة ، والخدّ يتشوق ، والدمعة تتقربط . وقد يتبادر إلى الذهن أنّ صورة الذراعين المتراخيين أو مرتخيين توضح أنّ الصورة التي أوردها صايغ هي صورة تشخيص ، فالتراخي يتخلف عن الارتخاء ؛ إذ يعني التراخي عكس الهمّة في أمر ما ، مقابل الارتخاء الذي يعني عكس الصلابة الأولى ، فالأولى هي التي تقتصر في استعمالها على الكائنات المشخّصة ، في حين يجوز استعمال الثانية لأي شيء لا يتسم بالصلابة .

إنّ صور التشخيص الخمس السابقة المارّة في خمسة أسطر شعرية بنسبة صورة شعرية واحدة لكل سطر شعري ، تتضمّن إسباغ الفاعلية النصيّة على مجموعة من العناصر ، حتى تتمكّن من القيام بأفعال لم تكن تقدّر لها في البيعة ، أو في مستويات الخطاب العاديّ اليوميّ ، أو في مستوى البلاغة العربية التقليدية .

ويقول صايغ من قصيدة «إلى مدام أفرودايته» :

غنائي يُهَفْهِفُ الرخام
يقولبُ الشفتين
غنائي يلوّنُ الرخامَ

يرقّصُ الجماجم
يقوّي النداء

ذراعُك يدعو ،
سكونك هياج
عناقك دفء وقشعريرة ،
عناقك حمّى .

يلمِّع لمعانَك غنائي
ويعريني
صمتي قصورٌ
غفلةٌ تجلببني
وتتدحرج على المرمر
كصمتي غنائي انتحار[50]

في السطور الشعرية السابقة صور شعرية كثيرة وغريبة ، وفيما يأتي تفصيلها :

1 - غنائي يهفهف : تشخيص .
2 - يهفهف الرخام : تشخيص .
3 - غنائي يقولب : تشخيص .
4 - يقولب الشفتين : تجسيد تحويلي .
5 - غنائي يلوّن الرخام : تشخيص .
6 - غنائي يرقّص : تشخيص .
7 - يرقص الجماجم : تشخيص .
8 - (غنائي) يقوّي النداء : تشخيص .

9 - ذراعك يدعو : تشخيص .

10 - سكونك هياج : مفارقة/ تجريد تحويلي .

11 - عناقك دفء وقشعريرة : تجريد .

12 - عناقك حمّى : تجريد .

13 - يلمّع غنائي لمعانك : تجسيد .

14 - يلمّع . . لمعانَك : تجسيد .

15 - يعرّيني (غنائي) : تشخيص .

16 - صمتي قصورٌ : تجريد تحويلي .

17 - (صمتي) غفلةٌ : تجريد تحويلي .

18 - غفلة تجلببني : تشخيص

19 - (غفلة) تتدحرج إلى المرمر : تشخيص .

20 - غنائى كصمتي : مفارقة/ تشبيه تقليدي .

21 - (غنائي) انتحار : تجريد

22 - (صمتي) انتحار : تجريد تحويلي

هنالك جملة من الملاحظات التي ينبغي أن تسجل على الصور السابقة أولاها تخصّ تصنيف صورتين منها ، هما الصورتان ذواتا الرقمين 16 ,21 فالصورة رقم 16 «صمتي قصور» وجّهت على أساس أن كلمة قصور ليست جمعاً لقصر وإنما هي تعني عدم الوفاء والتقصير . وأما الصورة 21 «غنائي انتحار» فعُدّت تجريداً ؛ لأن الغناء صوت ، والصوت في العلوم الطبيعية جسيمات فيزيائية لها كُتَلٌ .

وهنالك ملاحظة ثانية حول مفهوم الصورة التحولية وهو مفهوم طرحه الباحث في دراسة سابقة له حول الصورة الشعرية في شعر التفعيلة العربي ، وهو يشير إلى ضرورة ظلّ طرفها الأول محتفظاً بسمته من حيث التجريد ، أو التجسيد ، أو التشخيص ، أو التشيئ ، ولكنه قُرن في الصورة قيد البحث ، بما يكون لشيء آخر من السّمت نفسه ، ولا يكون له نفسه مثل هذا القران في

الطبيعة ، أو في مستوى التعبير البلاغي التقليديّ ، أو في مستوى الخطاب اليومي .

وأما الملاحظة الثالثة ، فتدور حول كون السطور الخمسة عشر الشعرية السابقة تضمّنت اثنتين وعشرين صورة شعرية مفردة ، أي إن نسبة الصور الشعرية إلى السطور الشعرية كانت 147% ، وهي نسبة جدُّ عالية ، تجعل هذه السطور الشعرية مبنيّة على الصور الشعرية ، بل مكتظّة بها .

وقد توزّعت صور هذه السطور على أربعة أنواع من الصور ، هي التشخيص بواقع 11 صورة ، فالتجريد بواقع 7 صور ، فالتجسيد بواقع 3 صور ، فصورة تشبيه واحدة فقط .

ومن خلال النظر في النصين السابقين يظهر اهتمام صايغ بالصور الشعرية ، وكثرتها في قصائده ، وجدّتها في الوقت نفسه .

لقد كثرت الصور الشعرية الحديثة من تشخيص ، وتجريد ، وتجسيد ، وشغلت النسبة العظمى من صور النصين السابقين ، حتى إن صورة التشبيه إن وردت ، فإنها لم ترد بالمواصفة التقليدية التي تملي بالمقاربة بين طرفي التشبيه . وإنّ هذه الكثرة يمكن فهمها في ضوء إعلان أصحاب هذا الشعر أنه يعرضون عن البلاغة التقليدية .

ولعلّ ارتفاع نسبة صور التشخيص نتيجة طبيعيّة لخصوصيّة مكانة الإنسان في فطريّة تناغم الكون التي انتقلت إلى الشعر ، فحقّقتْ حضوراً طاغياً لسمة الأنسنة ، المتمثّلة بلاغيّاً في صورة التشخيص ، فهيمنتْ هذه الصور على النّص ، وما ذلك ، في التقدير المنطقيّ ، إلا استجابة لتلك المكانة المعلاّة للإنسان في الكون ، ومن ثم لما ينسب إلى الإنسان من سمات وخصائص .

2 - الاعتماد على الموسيقا الداخلية

يمكن بسهولة التوصّل إلى حقيقة تجنّب صايغ البحور الشعرية الخليلية ، وموسيقا التفعيلة إذ لا تحتوي مجموعته هذه شعراً موزوناً أبداً ، وهو إذ يستغني

عن إيقاع الوزن ، فإنه لا بدّ يستغني عنه بعناصر إيقاعية أخرى ، هي ما يطلق عليه الإيقاع الداخلي ، وهو يشير إلى إيقاع في النص باستثناء الوزن والقافية الرئيسة .

وأمّا عن توفير الإيقاع الداخلي في شعره ، فكان هذا الإيقاع أبرز ما يكون متمثلاً في الحرص على أحرف العلّة ، ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة «القصيدة» :

بات يقلقني في العشيّ
أن أراها أفلتت في الصباح
فأسعى إليك ـ
لتبعثي ، جاهَلة ، فيّ اليقين ،
ونتلو (ولا تتلى لنا) الطقوس ـ
لا لتعطي بل لتأخذي
ولا لتأخذي ، بل لأهب[51] .

لعلّ كل كلمة من كلمات الأسطر السابقة جاءت محتوية حرفاً أو أكثر من أحرف العلة ، أو همزة على الأقل تنسجم مع إيقاع أحرف العلة ، في مجانستها الصوتية لبداية نطق تلك الأحرف . ولعلّ من السهل الجزم بأنّ صايغ لا يعتمد هذ الظاهرة ، أو يجيء بها قسراً ، فتكون مجتلبة ، فهو ليس من شعراء الصنعة أبداً ، ولكن توافر هذه الأحرف المتجانسة المتكرّرة يتوافق مع رغبة صايغ في توفير الإيقاع البديل عن الوزن والقافية في الشعر الموزون والمقفّى . وبسبب كثرة النماذج الموقّعة توقيعاً داخليّاً وعالياً ، وامتدادها على جسد هذا الديوان من بدئه إلى نهايته ، سأكتفي بالنموذج السابق .

ولا يقتصر هذا النوع من الإيقاع البديل على الجانب الصوتيّ سالف الذكر ، فالإيقاع لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها ، وإنّما يفهمها ، قبل الأذن والحواس ، الوعي الحاضر والغائب . ولا يقتصر الإيقاع على الصوت ، فهو نظام يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثّر ما (صوتيّ أو شكليّ) أو جوّ ما (حسّيّ ، فكري ، وسحريّ ، روحيّ) ، وهو كذلك صيغة للعلاقات (التناغم ، التعارض ، التوازي ، التداخل) ، فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنويّة وشكليّة[52] .

ثمّة إيقاع يستند أساسا إلى جانب معنوي هو التضادّ اللغوي والتقابلات التي تحتشد في الأسطر السابقة :

العشيّ ـ الصباح

جاهلة ـ اليقين

نتلو ـ تُتلى لنا

لتعطي ـ لتأخذي

وهذا يصنع إيقاعاً معنويّاً ، ينضاف إلى ما يسمّى الإيقاع الداخلي أيضاً ، فالتناقض المستور داخل أسلوب تندغم فيه الأضداد دون كبير وضوح لا بدّ له أن يكون معياراً عظيماً من معايير الشعر العظيم ، وذلك فقط لأن المشتمل الكلّي للنفس البشرية ، مبدعة الشعر العظيم وقابلته يكمن ويستسرّ تناقض شبه خفيّ[53] . إنّ التضاد يسم النّصّ بالتعدّدية ، وهو قد لا يعني دائما انفصال الحركات داخل النّص ، وإنّما يمكن أن يعني جدل الحركات نفسها ، مهما كان مستوى هذا الجدل . فالتمايز في النّصّ قد يفيد تفاعلا بين الحركات ، ومن هذا التفاعل تنبثق حركات جديدة تحمل خصائص مغايرة للخصائص التي انبثقت عنها ، ومن ثم تتحدّد ، استناداً إلى هذه الخصائص ، الرؤيا التي يفصح عنها كلّ من النّصّ والشاعر على السواء[54] .

3 - الإعراض عن البلاغة التقليدية

سبقت مناقشة هذه السمة في إطار السمة الأولى «الاعتماد على الصور الشعرية» .

4 - تجنب سمات القصيدة الشعرية

سَبَقت الإشارة إلى أنّ إيقاع قصائد هذا الديوان لم يعتمد على الوزن والقافية وهما العمودان الإيقاعيان اللذان تستند إليهما القصيدة العمودية . ولم تنقسم القصائد إلى أبيات تقليدية ، وإنما إلى سطور شعرية . وكذلك تجاوز صايغ البنية التقليدية في التكوين البلاغي لصور قصائده . وإنّ تجاوز البنية الإيقاعية

التقليدية ، والبناء البلاغي التقليدي كليهما يكسبان القصيدة عنده حريّة ، وحالة من المباشرة الإبداعية ، أي التلقائية ، إذ يكتب الشاعر ما يجول في خاطره ، من دون أن يكون محكوماً بأحكام الوزن ، والقافية ، والبلاغة التقليدية . يقول صايغ من القصيدة رقم (4) :

دُناي الفراغُ ،
أوْكارٌ حبالى
ثمّ ماذا؟ . . .
مَصيفي الفراغُ ،
مشتاي الفزعْ ؛
وعَيشي قطارٌ بينهما
صَفيرُهُ
ثم ماذا؟
مع قهوة الصباح
ثم ماذا؟
وطوال ساعات العمل
ثم ماذا؟
وقبالة الأوراق
وبين طيّات الفراش
ثم ماذا؟
وكما هنا هناكَ
ثم ماذا؟
يقضُّ اليومَ
ثم ماذا؟
ولا يبقي منه رسماً لغَد ،
ويحنو على أطلال أمس

كانت ديراً وبستاناً
لولا
ثم ماذا؟
وفي
ثم ماذا؟
مَعْمَسْتُ أيامي[55] .

في السطور السابقة يتّضح أن الشاعر يطلق للكلمات العنان ، لتتجاور ، ويتصل بعضها ببعض ، من دون رغبة أو حرص على إتمام الجمل أو العبارات ، فهو يقول : «لولا» ولا يوضح لولا ماذا ، ثم يقول : «وفي» ولا يتمّ في ماذا . كما إنه كان يكتب قصيدته في ضوء ما يشبه التفريغ الذهني أو الكتابة الآلية ، فسؤاله «ثم ماذا» يظهر في القصيدة وكأنّه يفرض نفسه بشكل آليّ بعد كل جملة يقولها ، وكأنه يفرّغ ما يجول في ذهنه من حقائق وأسئلة ، وتعليقات وإجابات ، مهما كانت درجة أهميتها . فلو أنه كان مرتبطاً بصيغة تقليدية عروضية أو بلاغية ، فإنه لم يكن ليحظى بمثل هذه الحريّة في التفريغ ، أو التلقائية في تكوين سطور قصيدته .

وإذا كان الشعر الحرّ الذي بين أيدينا يختلف عن سائر المنجز الشعريّ العربي الذي سبقه ، ومرّ إيضاح سماته سابقاً ؛ فإنه لم يكن منقطعاً عن ذلك المنجز انقطاعا باتاً ، وإنّما ينبغي القول : إنّ العناصر المشتركة بين تلك النصوص المعجبة التي رسخت بوصفها شعرا وهذا النمط غير الموزون كثيرة ، ومنها التوازي ، وهو تماثل ونسق يُكسب الأبيات المترابطة انسجاما وتنوّعا في الوقت نفسه ، ومنها كذلك الانزياحات في استعمال اللغة ، والطريقة المتميّزة في استعمال عناصر اللغة ، وفي تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات[56] . فلا يوجد تناقض بين تلك النصوص الشعرية الموزونة وغير الموزونة ، والفرق بينهما هو فرق في (الدرجة) لا في (الطبيعة) ، فهما شقيقان وليسا نقيضين[57] . فالاختلاف بين النثر والشعر ، كما يرى جان كوهن مثلاً ، اختلاف كمّيّ أكثر

منه نوعيّا ، ويميّز هنا نسبة الانزياحات اللغويّة ، التي تزيد في الشعر ، وتقلّ في النثر[58] .

5 - سطور غير وافية لا فقرات متواصلة

لدى النظر في قصائد هذا الديوان جميعها ، تجدها مكوّنة من سطور غير مكتملة وغير متساوية إيقاعيّاً ، ومتلاحقة ، بوصفها سطوراً لا أجزاءً من فقرات متواصلة ، وهذا يشبه الممارسة التي كانت تظهر عند أمين الريحاني في كتابته الشعر المنثور[59] ، على خلاف ما ظهر عند جبران خليل جبران في كتابته النثر الشعري[60] . ولعلّ الريحاني وصايغ كليهما كانا متأثرين بالأميركي والت ويتمان في كتابته الشعر الحرّ في ديوانه Leaves of Grass [61] ؛ وإذا كان شعر ويتمان مكوّناً من سطور شعرية غير متساوية ، وغير تامّة ، ومتلاحقة ، من دون أن تكون منتظمة في فقرات شبيهة بما يظهر في النثر .

يجري الشعر الحرّ الذي كتبه ويتمان ومن حذا حذوه في أسطر تتراوح في الطول اعتماداً على الصورة أو الفكرة التي يريد الشاعر تقديمها ، وقد يتطلّب ذلك كلمة واحدة أو كلمتين على سطر واحد ، أو قد يتطلّب سطراً كاملاً ، أو ما يفيض عن السطر . وإيقاع اللغة في السطر هو الذي يحدّد الصورة أو الفكرة . وهنا تكون الموسيقا الداخليّة في السطر ، أو في المقطع بتمامه هي البديل عن موسيقا التفعيلة وموسيقا القافية المقحمتين على إيقاع الكلام الطبيعيّ[62] .

ولعلّ من البديهيّ ، نتيجة لتضاؤل تعامل المتلقّي مع الشعر عن طريق السماع ، أن يتّجه هذا المتلقي إلى الشكل الطباعيّ للقصيدة ، باعتباره الوجه الأوّل الذي يصافحه ، والذي تحدّد من خلاله مجموعة الانطباعات المهمة المؤثرة في المتلقّي بصفة عامّة ، وتصل إلى التأثير في الدلالة من دون شك[63] . وقد أتاح الشكل المكتوب اختلافات من حيث توزيع السطور على الصفحة ، وتنسيقها تنسيقاً معيّنا ، أو بعبارة أخرى : توزيع الكتل السوداء على الصفحة البيضاء ، فالنّص يعامل ، من هذه الناحية ، بوصفه مكانا ، وذلك يفضي إلى دلالات لا يمكن تجاهلها ، أو عدّها هامشيّة ، أو ترفا فكريّا ، أو لعبة مجّانيّة[64] .

ومن السهل أن يفسّر هذا المسلك ، عند صايغ وسواه من كتّاب الشعر الحرّ على أنه ملاحقة للدفق الشعوريّ ؛ إذ هو شبيه بما سلكه شعراء شعر التفعيلة في جلّ تجاربهم ، وكانوا يفسرون ممارستهم على أنها متابعة للدفق الشعوري ، فإنْ طال هذا الدفق تناسب معه السطر الشعري في طوله ، وإن قصر الدفق قصر السطر الشعري[65] .

6 - حريّة التراكيب وتشكّلات الصيغ

لعلّ هذه السمة هي أهمّ سمات قصيدة الشعر الحرّ ، بعد تلك السمات التي تحدّد نوع هذا الجنس من الكتابة ، من حيث اللاوزنية ، والسطور غير التامّة ، وعدم القصد إلى كتابة قصيدة نثر . فإذا ما تأكدت هذه السمات جميعاً ؛ فإن أبرز سمة فنيّة لهذا النوع من الكتابة هو حريّة التراكيب ، ولا حصرية الصيغ من حيث إمكاناتها وتشكيلاتها . ويتضح ذلك في الأمثلة الآتية .

يقول توفيق من القصيدة رقم (1) :

في سُرايَ ، صيداً للذاذات الانتظار ،
عَثَرَتْ خطاي
مشيتي بقدمين وقَدَمَيّ
وبين صَدِّ قدمَيْ مبعوثك لي
وركْل قدميّ له
خبا وهجُ اللذاذات[66] .

يلاحظ في هذه الأسطر أنها كانت غريبة في سبكها ، وترتيب مفرداتها ، وعلاقات عناصرها . فلا يتضح للوهلة الأولى أن كلمة «صيدا» مثلاً هي مفعول له ، فالسرى غايته الصيد ، ولا يقتصر الأمر على طرافة الاعتبار النحوي لهذه الكلمة ، بل إنها تُعدّى إلى المفعول به (لذاذات) بحرف جر ، على الرغم من أنها تتعدى من دونه ، فهو زيادة على البناء النحوي ، ثم يجيء المفعول به بصيغة جمع المؤنث السالم (لذاذات) ، ومن اليسير فهمها على أنها جمعُ كلمة

(لذاذة) ، ولكنها اشتقاق خاصٌّ غير معجميّ ، وجمعه جمع مؤنث سالماً ، يكون غريباً على الرغم من أنّه قياسيّ .

وأمّا جملة «عثرت خطاي مشيتي بقدمين وقدميَّ» فجملة يكتنفها الإبهام ، وهو اضطراب تكويني يطرأ على تركيب الجملة . فالأصل أن المتلازمة اللفظية (عثرت خطاي) أو خطوتي أو خطواتي ، ولكن (خطاي) تأتي هنا فاعلاً ، وفاقاً للأصول النحوية المتبعة ، إذ إن الكلمتين المتلاحقتين (خطاي ، ومشيتي) تُقدّرُ عليهما الحركات الإعرابية ، ولا تظهر ، فإذا وقعتا في موقع الفاعل والمفعول به مثلاً ، كان الترتيب الدالّ على موقع كل منهما ، فالأُولى ترتيباً ، تكون الفاعل والثانية هي المفعول به ، ولا مجال لغير ذلك[67] . ومن هنا تكون مخالفة مألوف المتلازمة اللفظية لتصبح الخطى محدثاً لفعل العثر على المشية ، وليست هي التي تعثر .

وأمّا عامل الغرابة التالي فهو استعمال واو المعيّة بين (قدمين ، وقدميّ) ، والمستغرب هنا هو استعمال واو المعيّة نفسه .

وبهذا يلاحظ أن بعض التراكيب والصيغ كانت تتسم بحريّة ، وقلّة تحديد ، تمنح النصوص أمداء من الإيحاءات ، وتعدّد إمكانات الفهم .

فعلى الرغم من أن استعمال واو المعيّة أسلوب عربي فصيح قياسيّ ، فهو قليل استعماله في اللغة المعاصرة .

ثم تجيء كلمتا (قدميْ ، وقَدَميَّ) في سطرين متلاحقين ، وهو ما يصنع مفارقة قرائية لدى القارئ ، ويثير سبباً للتفكير في الفرق في المعنى بين المفردتين المتطابقتين لولا ضبط الحرف الأخير بسكون في إحداهما ، وبشدّة فوقها فتحة في الثانية .

وآخر ما ينضاف إلى أسباب غرابة لغة هذه السطور تكرار كلمة اللذاذات التي سبق الحديث عن صيغة جمعها ، واشتقاق مفردها .

وفيما يأتي نصٌّ آخر يشير إلى حريّة التراكيب وتشكّلات الصيغ ،

والغرابة ، وهو قوله من القصيدة رقم (2) :

وتَشَحْشَطْتُما
إلى تلّة المساكين والمنسحقي القلوب
ورفَسْتما الطوبْى
قدماي ، نَطْنطا :
جَرْجَرَةٌ بَعْدُ ، أو قمْزةٌ ،
تَبَخْتَرا :
أنتما الفُلْكُ الخليُّ
والرّبان والبوصلةْ
همّيَ أنْ تُقلعا ،
إن شئتما فشوّها الصقلبَ
وابصقا في وجه أبيه ،
وإن شئتما فحطّا على أراراس .
قدمايَ ، أقلعا
وأنا سأنطنط[68]

ولعلّ السطور السابقة تحتوي الكثير من عناصر الغرابة ، وخصوصيّة التراكيب ، وحريّة القرانات ، وقياسيّتها ، وقراءة تشكيلات الصيغ ، ولنا أن نعدّ هنا المفردات العاميّة ، والأجنبيّة ، والغريبة . ومن ذلك قوله : تشحشطتما ، من العينة الأولى ، وأراراس ، من العينة الثانية ، ونطنطا ، وقمزة ، والصقلب من العينة الثالثة ، ومعاني هذه المفردات الثلاث تباعاً هي[69] :

نطنطا : ابعُدا ، القمز : تناول الشيء بأطراف الأصابع ، والصقلب : لا معنى لها ، ولكنّ الصقلبي هو واحد الصقالبة ، وهو الواحد من الجنس السلافي سكّان بلاد البلغار . وبهذا يُلاحظ أنّها استعملت جميعاً بشكل غير دقيق أو غير معجمي . ولا يفوتنا التنبّه إلى الإيقاع الداخلي الذي يتوافر من تكرار الحروف والكلمات : تشحشطتما ، وأراراس ، ونطنطا .

ويمكن الإشارة أيضاً إلى خصوصية إلحاق الشاعر التعريف بالتركيب «منسحقي القلوب» ؛ إذ زاد أداة التعريف في بداية كلمة منسحقي ، وكان حقّه أن يكتفي بإلصاقها بالمضاف إليه دون المضاف ، وهي الطريقة القياسية لتعريف التركيب الإضافي .

ومن القرانات اللغوية الغريبة في السطور السابقة قوله : «رفستما الطوبى» ، و«شوّها الصقلب» . كما إنّ الخطاب السابق كلّه كان موجّهاً إلى القدمين .

إنّ عناصر الغرابة والطرافة في السطور السابقة كثيرة ، ولو أنّها توبعت فرادى بالطريقة التي أُجريت للأنموذج الأول لطال التعليق عليها ، ولكن نماذج الغرابة في هذا الدّيوان كثيرة ، ومقصود إلى توفيرها ، والتكثير منها ، فلا طائل من إطالة التعليق عليها .

إن محصّلة القول في هذا الباب تُبرز أنّ المتلقين عندما يقرأون نتاجات صايغ ، كشأن نتاجات الحدّاثيين ، تتكوّن لديهم حالة يمكن أن نطلق عليها حالة «جاهزية الاستغراب» ، وهي حالةٌ تجعل من بعض المفردات ، والاستعمالات التي لا يدهش لها المتلقّي من بعض الشعراء الذين لا يعلنون الحداثة عنواناً لهم ـ موقعاً للدهشة ، إذا استعملها شاعر حداثيّ . ولـمّا كان الأمر كذلك سعى شعراء الحداثة إلى توفير عناصر الغرابة في أشعارهم ، مفردات ، وتراكيب ، وأساليب ، واشتقاقات ، وقرانات ، وتوليدات ، واعتمدوا على جاهزية الدهشة في صنع كثير من جوانب شعريّتهم ، ووجوهها ، وتجلياتها .

نتيجة

بيّن البحث أنّ توفيق صايغ كان واحداً من الشعراء الذين كتبوا الشعر الحر ، بطريقة غير موزونة ، ملتزماً في قصائده مجموعة السّمات الإبداعيّة التي حصرها ناقد تابع هذا النّحو من الكتابة نقداً ، وممارسة إبداعيّة ، وهو جبرا إبراهيم جبرا . وتجلّى ذلك في تخلّي صايغ عن الوزن ، وتخطيّه انتظام

التفاعيل ، والاعتماد على الموسيقى الداخلية ، والإكثار من أحرف العلّة ، والإعراض عن البلاغة التقليدية ، وتجنّب سمات بنية القصيدة العموديّة ، واستعمال السّطور غير الوافية ، وليس الفقرات المتواصلة ، واتّسمت قصائده بحريّة التراكيب وفرادة تشكيلات الصيغ .

الهوامش والمراجع

(1) هو توفيق عبدالله صايغ (1923 - 1971) ولد في (خربا) في جبل الدروز جنوب سوريا ، ونشأ في طبريا في فلسطين . ودرس في الكلية العربية في القدس ، ثم الجامعة الأمريكية في بيروت ، ثم في جامعة هارفرد حيث دَرَسَ الأدب الإنجليزي ، ثم درس الأدب العربي في جامعة كامبريدج . عمل توفيق مدرّساً في الجامعة الأمريكية في بيروت ، وفي جامعة كيمبردج ، وفي كلية الدراسات الشرقية والأفريقية في جامعة لندن ، وفي جامعات برنستون ، وجونز هوبكنز ، وشيكاغو ، وتكساس ، وستانفورد ، ثمّ عمل رئيساً لتحرير مجلة (حوار) البيروتية ، وعاد بعد ذلك إلى التدريس في جامعة كاليفورنيا . له مجموعات شعرية هي : «ثلاثون قصيدة» 1954 ، و«القصيدة ك» 1960 ، و«معلقة توفيق صايغ» 1963 ، و«صلاة جماعة ثم فرد» (جمع بعد وفاته) ، والأعمال الشعرية الكاملة 1990 . وله كتب وترجمات أهمّها : أضواء جديدة على جبران 1966 ، وترجمته لكتاب روبرت سبيلر «تطور الأدب الأمريكي» 1959 ، وترجمته لرباعيات إليوت «رباعيات أربع» 1970 .

(ينظر محمود شريح ، **توفيق صايغ : سيرة شاعر ومنفى** ، رياض الريس للكتب والنشر ـ لندن ، 1989 ، ص317 - 321 ، وسلمى الخضراء الجيّوسي (تحرير) ، موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر ، مج1 (الشعر) ، 1997 ، ص303 ، ورياض الريس ، ثلاثة شعراء وصحافي : رسائل جبرا إبراهيم جبرا ، ويوسف الخال ، وتوفيق صايغ إلى رياض نجيب الريس ، دار رياض الريس للكتب والنشر ـ لندن ، 1996 ، ص256 - 255) .

(2) ضُمّنت قصائد هذه المجموعة الشعرية في **مجلّد الأعمال الكاملة لتوفيق صايغ** الذي صدر عن دار رياض الريس للكتب والنشر ـ لندن ، 1990 ، في الصفحات 9 - 105 .

(3) ينظر مثلاً : سلمى الخضراء الجيوسي ، مجلة عالم الفكر ، مج4 ، ع2 ، يوليو ـ سبتمبر 1983 ، وزارة الإعلام ـ الكويت ، ص**28** ، وعبدالفتاح النجار ، **حركة الشعر الحر في الأردن (1979 - 1992)** ، مركز النجار الثقافي ـ **عمان** ، 1998 ، ص20 .

(4) أبرز من حذو حذو الرّيحاني في كتابة الشعر المنثور إبراهيم الحوراني ، ورشيد أيوب ، وخليل مطران ، ومي زيادة ، ورشيد نخلة ، وإلياس زخاريا ، وثريا ملحس ، وهنري حماتي ، ونقولا قربان ، وإلياس ماسوح ، وأورخان ميسر ، وألبير أديب ، وإبراهيم شكر الله .

موريه ، س : **الشعر العربي الحديث** (1800 - 1970) تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي ، ترجمة : شفيع السيد وسعد مصلوح ، القاهرة ، دار الفكر العربي ـ 1986 ، ص436-433 .

(5) باروت ، محمد جمال ، **الشعر يكتب اسمه : دراسة في القصيدة النثرية في سوريا** ، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ـ 1988 ، ص27 - 28 .

(6) الريحاني ، أمين ، **هتاف الأودية** ، بيروت ، دار الريحاني ـ 1955 ، ص9 .

(7) الناعوري ، عيسى ، **أدب المهجر** ، القاهرة : دار المعارف ، 1959 ، ص338 . ومحمد جمال باروت ، **الشعر** يكتب اسمه ، ص25 .

(8) الريحاني ، أمين ، **الريحانيات** ، بيروت ـ دار الكتاب اللبناني المصري ، ط8 ، 1978 ، ج2 ، 182

(9) **الشعر** العربي الحديث ، ص441 .

(10) السراج ، نادرة جميل ، **شعراء الرابطة القلمية : دراسات في شعر المهجر** ، القاهرة : دار المعارف ـ ط3 ، 1989 ، ص244 .

(11) عطوي ، فوزي : **جبران خليل جبران : عبقري من لبنان** ، بيروت ، دار الفكر العربي ، 1989 ، ص26 .

(12) جواد ، عبدالستار : «قصيدة **النثر** في الأديب الإنكليزي» ، مجلة الأديب المعاصر (العراقية) ، ع41 ، ك 1990/2 ، ص47 .

(13) مهدي ، سامي : **أفق الحداثة وحداثة النمط** ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1988 ، ص83 .

(14) **أفق** الحداثة وحداثة النمط ، ص85 .

(15) **Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics**, Princeton University press, Enlarged Ed, 1976, p.664

(16) بيرنار ، سوزان : **قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا** ، ترجمة : زهير مجيد مغامس ، بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، 1993 ، ص23 .

(17) أدونيس ، في «قصيدة النثر» ، **مجلة شعر** (البيروتية) ، ع14 ، ربيع 1960 ، ص75 - 76 .

(18) ينظر مثلاً : شربل داغر ، **الشعرية العربية الحديثة** ، الدار البيضاء : دار توبقال للنشر ، 1988 ، ص60 . وعز الدين المناصرة ، **الشعريات (قراءة مونتاجية)** ، منشورات برهومة ـ عمان ، 1992 ، ص193 . وعز الدين المناصرة ، **حارس النصّ الشعري : شهادات في التجربة الشعرية** ، بيروت ، دار كتابات ، 1993 ، ص125 ، ومحمد جمال باروت ، **الشعر يكتب اسمه : دراسة في القصيدة النثرية في سوريا** ، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ـ ، 1981 ، ص48 .

(19) يلتفت محمود شريح في دراسته سيرة توفيق صايغ إلى أن النقاد العرب والأجانب اهتمّوا بقصائد توفيق ، ولكن هذا الاهتمام انصرف إلى تقييم إسهامه في حركة الحداثة ، والتفتوا إليه في سياق دراسة مجمل التغيرات التي طرأت على الشعر العربي الحديث بعد 1948 ، وبعضهم ترجم قصائده إلى الإنجليزية ، وهو يعدّ مجموعة من هذه الدراسات .
(ينظر محمود شريح ، توفيق صايغ ، ص238 - 239) .

(20) ينظر أبو علي المرزوقيّ ، **شرح ديوان الحماسة** ، نشره أحمد أمين وعبدالسلام هارون ، القسم الأوّل ، القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، 1959 ، ص9 .

(21) ينظر : شكري ، عيّاد ، **موسيقى الشعر العربي** ، القاهرة : دار المعرفة ـ 1968 ، ص98 - 101 .

(22) ينظر : محمد عوني عبدالرؤوف ، **القافية والأصوات اللغوية** (1) ، القاهرة ، مكتبة الخانجي ، د .ت ، ص15 .

(23) بكار ، يوسف : **في العروض والقافية** ، بيروت : دار المناهل ، ط2 ، 1990 ، ص54 .

(24) ينظر : محمد العياشي ، **نظرية إيقاع الشعر العربيّ** ، تونس ، المطبعة العصريّة ـ 1976 ، ص329 .

(25) ينظر : جودت ، فخر الدين ، **شكل القصيدة العربيّة في النقد العربيّ حتى القرن الثامن الهجريّ** ، بيروت ، دار المناهل ودار الحرف العربي ، ط2 ، 1995 ، ص178 .

(26) ينظر : عبداللطيف محمد حماسة ، **البناء العروضي للقصيدة العربية** ، القاهرة ، دار الشرق ، 1999 ، ص16 - 17 .

(27) في العروض والقافية ، ص56 - 57 .

(28) البناء العروضيّ للقصيدة العربيّة ، ص19 .

(29) البناء العرضيّ للقصيدة العربيّة ، ص14 .

(30) الجزّار ، محمد فكري ، **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي** ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998 . وينظر كذلك بسام قطّوس : سيمياء العنوان ، عمّان ، وزارة الثقافة ـ 2001 .

(31) القصيدة الحادية والثلاثون عنوانها «إلى جون مارشل» .

(32) العناوين تباعاً هي : «الموعظة على الجبل» القصيدة الثالثة ، و«سيكلوجيا رجعية» القصيدة الثامنة ، و«نشيد وطني» القصيدة التاسعة ، و«فاوستس 1945» القصيدة الحادية عشرة ، و«كريلانُس كمثال للبطل» القصيدة الثانية عشرة ، و«في الطريق إلى دمشق» القصيدة الثالثة عشرة ، و«إلى مدام أفروديته» القصيدة الرابعة عشرة ، و«فزع» القصيدة الحادية والعشرون ، و«عاقر بين أطفال أختها» القصيدة الخامسة والعشرون ، و«القصيدة» السابعة والعشرون ، و«إلى جون مارشل» القصيدة الحادية والثلاثون .

(33) ينظر ملحق **النهار الأسبوعي** الصادر في 1971/1/24 ، ص2 - 5 ، وعدد **ملحق النهار الأسبوعي** ، الصادر في 1972/1/9 .

(34) توفيق صايغ ، ص106 .

(35) ينظر تقديم سعيد عقل لمجموعة «ثلاثون قصيدة» في : توفيق صايغ ، **الأعمال الكاملة** ، ص15 .

(36) توفيق صايغ ، الأعمال الكاملة ، ص11 .

(37) جبرا ، جبرا إبراهيم : **الرحلة الثامنة** ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط2 ، 1979 ، ص14 - 15 .

(38) ينظر عبدالفتاح النجار : **قصيدة النثر في الأردن** (1979 - 1992) ، عمّان : مركز النجار الثقافي ـ 1998 ، ص30 . وعبدالستّار جواد ، **مجلة الأديب المعاصر** (العراقية) ، «قصيدة النثر في الأدب الإنكليزي» ، ع41 ، ك2 ، 1992 ، ص47 .

(39) **الشعر العربي الحديث** ، ص473 .

(40) جبرا ، جبرا إبراهيم : الفن والحلم والفعل ، بغداد : الشؤون الثقافية العامة ـ 1986 ، ص265 .

(41) Joseph T. Shipley: **Dictionary of World Literal Terms**, George Allen and Unwin Ltd, London, 1970, p. 132.

(42) الرحلة الثامنة ، ص14 . وجبرا إبراهيم جبرا ، **أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال** ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ص216 - 217 .

(43) الرحلة الثامنة ، ص14 - 15 ، وجبرا إبراهيم جبرا ، **معايشة النمرة وأوراق أخرى** ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1992 ، ص227 - 228 .

(44) معايشة النمرة ، ص229 .

(45) توفيق صايغ ، ص106 .

(46) ينظر ، حول آراء هؤلاء جميعا ، الفصل الذي عقده طراد الكبيسي ، في كتابه «**في الشعريّة العربيّة**» ، عمّان ، دار أزمنة ، ص23 - 28 . وهي جميعاً لا تتفق مع تعريف الشعر بالوزن والقافية فحسب .

(47) ينظر تزفتيان تودوروف ، **الشعريّة** ، ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، المغرب ، دار توبقال ، 1987 ، ص23 .

(48) ينظر ، Juli Scott Meisami, **New Forms in Modern Arabic Poetry 1900 - 1965** California University - Barkely, 1971, PP.233 - 237 ، وينظر كذلك : علي جعفر العلاق ، **في حداثة النّصّ الشعريّ** ، بغداد ، وزارة الثقافة ، 1990 ، ص137 - 147 .

(49) الأعمال الكاملة ، ص33 .

(50) الأعمال الكاملة ، ص66 - 67 .

(51) الأعمال الكاملة ، ص94 - 95 .

(52) ينظر خالدة سعيد ، **حركيّة الإبداع** ، بيروت ، دار العودة ، 1979 ، ص111 ، وينظر كذلك حديث نبيل أيوب حول الإيقاع الداخلي في كتابه «**البنية الجمالية في القصيدة العربيّة الحديثة**» ، بيروت ، المكتبة البوليسيّة ، 1992 ، ص248 - 249 .

(53) اليوسف ، يوسف سامي : **ما الشعر العظيم؟** ، دمشق : اتحاد الكتّاب العرب ـ 1981 ، ص111 .

(54) ينظر يوسف حامد جابر ، **قضايا الإبداع في قصيدة النثر** ، دمشق ، دار الحصاد للنشر والتوزيع ، ص303 .

(55) الأعمال الكاملة ، ص37 - 39 .

(56) ينظر طراد الكبيسيّ ، في الشعريّة العربية ، ص44 - 46 .

(57) ينظر سوزان برنار ، **قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا** ، ترجمة : زهير مجيد مغامس ، بغداد : دار المأمون ، 1993 ، ص134 - 135 .

(58) ينظر جان كوهن ، **بنية اللغة الشعرية** ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، المغرب : دار توبقال ـ 1986 ، ص11 .

(59) ينظر أمين الريحاني ؛ **الريحانيات** ، بيروت والقاهرة : دار الكتاب اللبناني ودار الكتاب المصري ، ط8 ، 1978 ، **وهتاف الأودية** ، بيروت ، دار الجيل ، ط4 ، 1989 .

(60) ينظر جبران خليل ، **المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران** ، بيروت ، دار صادر ـ د .ت ، ص241 - 242 ، وهي نصوص كتاب دمعة وابتسامة ، المكون من نثر شعري ، نُشر لأول مرة سنة 1914 .

(61) Walt Whitman: **Leaves of Grass**, Norton and Company; New York, 1973

(62) ينظر عبدالواحد لؤلؤة ، **مدائن الوهم : شعر الحداثة والشتات** ، لندن ، رياض الريّس للكتب والنشر ، 2002 ، ص64 .

(63) ينظر حوم ، علي ، **أدوات جديدة في التعبير الشعريّ المعاصر : الشعر المصريّ نموذجاً** ، الشارقة ، دائرة الثقافة والإعلام ـ 2000 ، ص137

(64) أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر ، ص158 ، 146 .

(65) ينظر : الملائكة ، نازك : **قضايا الشعر المعاصر** ، بيروت : دار العلم للملايين ، ط4 ، 1974 ، ص43 - 42 .

(66) الأعمال الكاملة ، ص25 .

(67) يراجع مصطفى الغلاييني ، **جامع الدروس العربية** ، ج3 : بيروت : المكتبة العصرية للطباعة والنشر ، صيدا ، ط14 ، 1980 ، ص7 .

(68) الأعمال الكاملة ، ص32 .

(69) استقصيت هذه المعاني من **المعجم الوسيط** .

* * *