



2026 DATE: SEP, 1ST

NO: 497/ 25

مجلة مينيسوتا الدولية للدراسات الأكاديمية

INTERNATIONAL MINNESOTA JOURNAL OF ACADEMIC STUDIES

ISSN: 2994-9122

الموضوع : إفادة قبول نشر بحث علمي محكم

إلى: نور خضير علوان- طالبة ماجستير جامعة القادسية كلية الآداب العراق

أ.د. هيام عبد زيد عطية- جامعة القادسية كلية الآداب العراق

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته :

بالإشارة الى الموضوع أعلاه تهديكم هيئة تحرير "مجلة مينيسوتا الدولية للدراسات الأكاديمية"
أطيب التحيات ونود اعالمكم بقبول نشر بحثكم المعنون ب:

الدوافع الجمالية (تحديث القصيدة) الستينية

The aesthetic motivations (modernizing the poem) of the sixties

اذ تم التحكيم حسب الأصول العلمية وأجيز البحث للنشر في العدد الخامس عشر
المجلد الثالث من مجلة مينيسوتا الدولية للدراسات الأكاديمية وصدر العدد الرابع
عشر نهاية شهر أيلول 2026/ آملي أن ينفع الله بعلمكم البلاد والعباد.

تفضلوا مع وافر الاحترام والتقدير

مدير تحرير المجلة

أ.د. حنان صبحي عبدالله عبيد



سلوك الفاعل الشعري وكسر الموروث

(الاستقلالية الاخلاقية ومكارزم الرفض)

نور خضير علوان

أ.د هيام عبد زيد عطية

طالبة ماجستير

تدريسية في كلية الآداب/ جامعة القادسية

المستخلص

رسم الشعر العراقي في ستينيات القرن الماضي متعطفاً قاسماً في مسار الحداثة الشعرية، إذ مثل لحظة تحول جذرية دفعت القصيدة العراقية إلى تجاوز المألوف والابتعاد عن اتساق التعبير التقليدي، وقد انفتح شعراء هذا الجيل على رؤى جديدة، وأساليب مغايرة، اسهمت في تأسيس منطلقات القصيدة الحديثة وركائزها الفنية والفكرية، وينطلق البحث من حدود الوقوف على سلوك الفاعل الشعري وتحققه في الشعر الستيني، أي الإفادة من القيمة الأخلاقية في ضوء مكارزم الرفض.

Abstract

Iraqi poetry in the 1960s marked a pivotal turning point in the course of poetic modernity, representing a radical transformation that pushed Iraqi poetry to transcend the familiar and move away from the consistency of traditional expression. The poets of this generation opened up to new visions and different styles, which contributed to

establishing the foundations of modern poetry and its artistic and

The research starts from the limits of understanding intellectual pillars.

the behavior of the poetic actor and its realization in the poetry of the
sixties, i.e. benefiting from moral values in light of the makarem of
rejection.

المقدمة

بسم الله الذي كرّمنا مكة الخلق، ومنّ علينا بالعقل والتفكير، وعلمنا ما لم تكن
تعلم، وصلى الله على خير الخلق محمد وآله الطيبين الطاهرين.

وبعد:

فإن البحث في مكامن الدرس النقدي عامةً والشعري خاصةً يتطلب دراية عالية
وقدر كبيرة في الوقوف على النص ولاسيما ونحن ندرس الشعر الستيني الذي اتسم
بملامحه ورؤاه التي تدخل في عوالم الشعر الحقيقية ومن هنا أخذت الولوج لدراسة
(سلوك الفاعل الشعري وكسر الموروث (الاستقلالية الاخلاقية ومكارزم الرفض))، ولقد
قسمت البحث على تمهيد نظري ومبحثين جاء المبحث الأول ليدرس الإيقاع، وجاء
المبحث الثاني البناء المناثر بالشعر الحر الانكسلوسكوني من ثم جاءت خاتمة البحث التي
احتوت النتائج وكتبت قائمة المصادر والمراجع.

التمهيد

مدخل نظري

لم يظهر في النقد الادبي مصطلح واضح وصريح يعرف باسم (الفاعل الشعري)، غير ان الباحثين في الشعر الحديث استفادوا من مفهوم (الفاعل السردى) الذي حدده غريماس، وذلك ليتمكن من الكشف عن الذات الفاعلة داخل النص الشعري، لكونها القوة التي تولد الدلالة.

يمكن القول ان مصطلح الفاعل السردى (يعد الفاعل السردى عنصراً اساسياً في البنية الحكائية، فالفاعل السردى هو فاعل إرسالي مهيمن على رسالته، اي يمتلك قوة توجه الخطاب وتُحدّد مرجعيته ودلالته)^(١)، يرى كريماس أن الشخصية الحكائية تقوم على مستويين اساسيين الاول هو المستوى العامل الذي يمثل إحدى مكونات الست، والآخر فيحدده نطاق الممثلين (الفواعل) حيث تتخذ الشخصية صورة فرد يودي دوراً ما يسمى (فاعل) يتشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد أو عدة خير أدوار عاملية، ويمكننا ايضاً ان نفرق بين العوامل والفواعل وذلك ان العوامل يمكن تحديدها بالتركيب السردى الهيكلي، في حيث الفواعل فيمكن ان نحددهم داخل الخطابات الخاصة التي يتظاهرون داخلها فإحياناً يمكن ان ترى ان العامل الواحد قد مثل بأكثر من فاعل، ويمكن القول الفاعل الواحد ممثلاً لعوامل متعددة)^(٢)، ومن خلال هذا المفهوم للعامل والفواعل في البنية السردية يمكن ان تعمم الفكرة إلى المجال (الشعري)، لنرى ان القصيدة أيضاً تمتلك فاعلاً شعرياً يقوم بوظيفه قريبة من الفاعل السردى، فهو الذات المتكلمة التي توجه.

فالفاعل الشعري يوجد في الشعر الستيني لا يتمثل بشخصية، بل يتحرك داخل النص على شكل ذات يتمثل في اللغة والموقف والصور ويتمثل في وعي الشاعر ورؤيته للعالم، والاستقلالية الأخلاقية فيرى كانط في إطار مشروعة النقدي (أنه إذا كان للعلم أسسه الراسخة في المجال الطبيعي المادي، فإن للأخلاق ايضاً ما يقابلها في المجال الإنساني، فكما يُشرع العقل للتجربة العادية ويضع لها أصولها ويحدد غاياتها، فإن عليه كذلك أن يضطلع بمهمة أكثر خطورة، وهي أن يؤسس التجربة الأخلاقية على مبادئ عقلية ثانية وواضحة)^(٣).

ومن هذا المنطلق، سعى كانط في كتابه (نقد العقل العملي)، (إلى أن يُقيم القيم الأخلاقية - وفي مقدمتها الحرية الانسانية وما يتصل بها من أهم الافكار الميتافيزيقية- على اسس عقلية

راسخة تضمن استقلال الارادة، وتبين أن الفعل الأخلاقي لا يقوم الا على الاستقلالية والحرية^(٤).

ومن خلال ذلك يمكن القول ان الشعر العراقي الستيني يمتلك استقلالية اخلاقية من خلال تمرده على الموروث الشعوري والسلطة، وكذلك الاخلاق تتجلى في موقف الشاعر من الانسان والحرية والواقع.

اما ميكارزم الرفض هو ابتعاد الانسان عن الواقع الذي يفقد جوهره في مرحلة اتسمت بالتهميش والظلم والاستلاب، جعلت الشاعر كلمته برفض الواقع من خلال نهضة شعرية دعت الى الخلاص من الخراب المعنوي والحسي وحولته الى واقع جديد يجسد المعنى الحقيقي للحرية بعيداً عن الزائف والشعارات^(٥) رافضاً الخضوع والاستسلام في خلق لحظة بناء جديد؛ لأن (مهمة الرفض لا يقوم على استجداء الراحة او البحث عن السلام، بل على إرادة التغير ومواجهة الواقع، ومن ثم، فإن الرفض في جوهره ليس هروباً او نفسياً، بل هو موقف مقاوم يسعى إلى تحرير الانسان والدفاع عن قيم الحرية والكرامة.

فالرفض اصبح وسيلة لتحرر الذات وتحقيق هويتها الضائعة والتمرد الواعي، ومن هنا جاءت القصيدة الستينية بلغة رافضة لكل موقف سلبي.

المبحث الأول

الإيقاع

إنَّ الستينيين تمردوا على أوزان المعروفة و الايقاعات التقليدية وهذا التمرد لم يكن معروف هل كان يصدر عن جهل ام أدراك؟ لكن على الرغم من هذا التمرد الا ان اغلب النقاد في نظرهم الشعر العراقي الستيني يحمل (موسيقاً) او يبقى تحت سلطة الموسيقى وللقوافي ظهور واضح في القصائد ولكن البيت ملزمة بالقوانين إلى الحد الذي يجعلها تفقد الحرية فهي ناتجة عن إدارة لا عن جبر^(٦). ويعد تداخل البحور والتدوير والتجريب من ظواهر التمرد التي تناولت الشعر والموسيقى.

لقد اجاز عدد من الشعراء لقصائدهم ان تخرج من بحرهما الخاص بها لتدخل في بحر آخر أو في اكثر من بحر متخذين لهذا التداخل اسباب شتى حتى اصبح (التداخل) بين تفعيلات وأخرى في المقطع الواحد و(التنوع) وتعتقد بذلك ان الاوزان بين مقاطع القصيدة، كأن يأتي احد المقاطع على بحر ثم يأتي المقطع الذي يليه على بحر اخر، وهذا اصبح شائعا في نصوص العديد من الشعراء.

في البدء لابد من ان تعرف الإيقاع بأنه(مجموعة متكاملة أو عدد متداخل من السمات المميزة تتشكل بجانب عناصر أخرى- من الوزن والقافية الخارجية-أحيانا ومن التقنيات بواسطة التناسق الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحركة او يفاق الى ذلك ما يتصل بناسق زمني لطبقات صوتية داخل منظومة التركيب اللغوي من حدة ورقة وارتفاع وانخفاض أو مدة طويلة أو مده قصيرة، وجميع ذلك يتم تناسقة ويتم انتظامه في اطار الهيكل النغمي للوزن الذي تبنى عليه القصيدة)^(٧) هنا يتضح لنا ان الايقاع يحتل مساحة اكبر من الوزن الذي هو جزء منه، كان هناك بحور محددة يعتمد عليها الشعراء في كتابة قصائدهم في الاغلب عمد شعراء القصيدة الستينية الى استخدام بحر(الرجز) الذي يعد من البحور الصاخبة.

يقسم الناقد عبد الجبار داود البصري تاريخيا كل مرحلة حيث يرى ان مرحلة الرجز بدأت بين عام ١٩٥٨ واستمرت حتى عام ١٩٦٨ تعد هذه الفترة هي فترة نشوء ونضوج الشعر الستيني التي صدرت فيها مجلة شعر في آخر مراحلها وهي مجلة شعر(٦٩) لذلك يرى الناقد عبد الجبار(تعد هذه المرحلة هي مرحلة الرجز حيث كثر استعمال البحور الممزوجة حيث تقدم على البحر الكامل، كان مجموع القصائد الحرة يبلغ ٥٦٦ قصيدة فكان هناك(١٧) ارجوزة في حين بلغت قصائد الكامل(٩٣)قصيدة، هذه المرحلة لم يعد السياب أبرز التجريبيين في ايقاع الشعر الحر)،

ثم رصد ظاهرة(التداخل) أول مره عند السياب في قصيدته(العقرب العربي)^(٨) خرجت بعض اسطرها من نغمة الوافر الى نغمة الرجز حيث كان التنوع النغمي يتراوح ما بين(متفاعلن) و(مستعلنن) فكان أحد المقاطع يأتي على تفعيله الوافر ثم يأتي المقطع الثاني على

تفعيله الرجز، هذا نجده في قصائد السباب وهي (بوسعيد) و(جيكور امي)^(٩)، الا ان هذه المحاولات لم تمل إلى مستوى الظاهرة البارزة عند الرواد وبذلك شهدت القصيدة الستينية تطور على مستوى الوزن ضمن شعرية(تداخل البحور) وبذلك اخذت القصائد الستينية تشهد وجود بحرين او كثر في القصيدة الواحدة.

ان ظاهرة تداخل البحور في الشعر الستيني اخذت منحنيين هما(عفوي ومقصود: اما العفوي فقد عد خطأ بغض من قيمة القصيدة ويطعن في كفاءة الشاعر، ولذا حرص الشاعر على تفاديه. واما المقصود فكان منحىً نظمياً خالصاً لكمه حكم النظم التقليدي ولذا لم يرق رواجاً ولا احتفاءً)^(١٠)، فعندما نتتبع الشعر الستيني تحد ان ظاهرة تداخل البحور موجودة بالمنحيين(عفوي ومقصود)ففي قصيدة عبد الامير معله(يادمي ياجيوش البذار)، من ديوان(السيف والرقية) يرى سامي مهدي ان هذه القصيدة شهدت تداخل بين بحرين هما(البسيط والمتدارك)تداخلا بكسر الرتبة ويكشف عن ايقاعات جديدة^(١١).

اما حميد سعيد في ديوانه(الاغاني الغجرية في قصيدة مشروع كتابه موشح اندلسي عن السيدة)،(شهدت هذه القصيدة تداخلا بين بحرين السريع والرجز تعد هذه محاولة مبرره من منظور عروضي، وذلك لان تفعيله كلا البحرين مستعلن)^(١٢).

اما قصيدة حسب الشيخ جعفر(المتسولة الذهبية)^(١٣)، تميز هذه القصيدة متعدد الاصوات الداخلية فيها صوتان صوت الشاعر وصوت البطلة لذلك يرى الناقد محسن اطميش(يأتي صوت الشاعر في اغلب اجزاء القصيدة على موسيقى بحر الرجز... وهم يغير الشاعر في هو سبقي صوته الامرة واحدة، غير ان التغير يحدث دائما عندما يبدأ صوت البطلة بالحديث وللشاعر نمطان من التنوع الموسيقي يرافقان أحاديث بطلته التي يمنحها ملامح اسطورية... وأول النمطين هو ان حديثها يأتي على وزن آخر هو الرمل اما ثاني النمطين من التنوع الموسيقي لصوت البطلة فهو تنوع الإيقاع، أي انه ينتمي إلى موسيقى صوت البطل ولكن بصورة ايقاعية مميزة، ذلك ان التشكيلة العامة لصوت الشاعر هي فالغالب(مستعلن مستعلن فعول)، ولكنه

يمنح صوت البطلة الذي يجيء على الرجز ايضا تشكيلة أخرى من تشكيلات هذا البحر هي في
الاعم (فعولن ومفتعلن)^(١٤)، لتناول هذه المقاطع من القصيدة اذا تبدأ القصيدة بالرجز:

تحلم في الشمس وفي انتظارها

كل صباح تنقض العزة عن مجارها

ولم تزل بابل كل ليلة

تفتقد الطول في انتظارها

لكن القصيدة تتحول الى بحر المتقارب

واغربه في سراويل ترقع

انخابها، والوطاويط في أوج رقصها واليومة المستكنة في زينه العرس، في توبها الابيض
الملالي، تلتفت في وكرها ثم الشاعر يحول القصيدة الى المتدارك

اتبعني، اتبع آثار خطاي

وفرّق عني اغطيني، وقميص صباي

إلى هواي واعاصير

واخذت القصيدة تواصل في تداخل البحور موزعة بين الرجز والمتقارب والمتدارك.

لقد رأى الشعراء الستينيين (التداخل) والتنوع

- وسيلة لكسر الرتابة.

- اضافة طاقة تعبيرية جديدة

- منح الشاعر حرية في التعرف والاختيار.

وبذلك فإن الشعراء منحوا لانفسهم ولغيرهم حرية التمسك بمبررات تسوغ لهم حرية التنوع في تفعيلات القصيدة كما اتاحت لهم ثقة عالية ان يتحدثوا عن خياراتهم ويرى الشعراء انهم، قد سلكوا هذا الطريق عن وعي وعن دراية ولم يكن في قصائدهم عن جهل^(١٥)، من ذلك يتضح لنا ان هذا (ان هذا الشكل العروضي الجديد قد مكن القصيدة في الحصول على حرية واسعة في حركتها الإيقاعية لتكوين اكثر قدرة على التحرك في مجال موسيقي اوسع)^(١٦).

أما التدوير فقد شاع مصطلح التدوير في مؤلفات العروض الحديثة، لقد حل محل المصطلحات البالية، وقال عنه الشيخ محمود مصطفى:- (يعد التدوير من القاب الأبيات، فالبيت المدور، ويقال له المداخل أو هو ما اشترك شطراه في كلمة واحدة)^(١٧).

من التحولات الجديدة التي اصابته الشطر الشعري في فترة الستينات هو التدوير لقد كانت بداية التدوير بشكل بسيط اذ (بدأ بإطالة الشطر الشعري وتمديده وعدم التوقف فيه الأحين يكون الوقوف نهاية طبيعية تكتمل عندها الدلالة ويستقر الإيقاع... من ذلك ما جاء في قصيدة مالك المطلبي (طعنة الصمت) المنشورة في ديوانه (سواحل الليل)، وقصيدة عبد الامير معل (يتلاشى المطر) المنشورة في ديوانه (السيف والرقبة)، وقصيدة ياسين طه حافظ (الشعر حين يعم الرعب) المنشورة في ديوانه (الوحش والذاكرة) فقد بلغ عدد تفعيلات بعض الاشطر هذه القصائد يضع عشره تقيلة، وربما زاد العشرين في ديوانه (أشعار الملك العاشق). تم تطور هذا التدوير حتى صار يشمل مقطعاً كاملاً من القصيدة، صار المقطع كله شطراً واحداً يتجنب فيه الشاعر اي وقت أو أية تقفية، وقد ينتهي المقطع بقافية تتكرر في نهايات المقاطع الأخرى، وقد لا تكون ثمة تقفية على الإطلاق، بل وقف يمنح المقطع قراراً إيقاعياً، ومن ذلك قصيدة سامي مهدي (الغائب) المنشورة في ديوانه (أشعار الملك العاشق)^(١٨).

اصبح لمفهوم التدوير تعريفاً حديثاً هو ان يتم توزيع جملة واحدة على عدة ابیات حيث اصبح للتدوير منطلقات اذا كان الانطلاق من جهة الكتابة يكون التدوير على اكثر من شطر اما اذا كان الانطلاق من جهة الوزن يكون التدوير على اكثر من منظومة إيقاعية^(١٩)، وبذلك يمكننا القول ان التدوير أصبح من الظواهر الفنية التي ارتبطت بالبنية الإيقاعية ونظراً للانفتاح الذي

اصاب الشعراء الستينيين حيث ظهرت الحداثة جلية في العديد من القصائد التي تجاوزت ما جاء به جيل الرواد وبذلك تشكلت نصوص شعرية تختلف بالشكل والمضمون خاليا حت في نصوصهم الشعرية.

وقد عد طراد الكبيسي الشاعر حسب الشيخ جعفر رائداً في ترسيخ مفهوم التدوير، على الرغم من أن هناك شعراء سبقو حسب الى هذا الميدان وآخرين عاصروه الا ان كثيراً منهم وقعوا في وهم (أن القصيدة المدورة هي قصيدة المستقبل، ومن لا يكتبها فلن يكون شاعراً معاصراً ولا مستقبلياً)^(٢٠)، وهذا الأمر وقع العديد من الشعراء إلى الانتقال بالتفعيلة باعتبارها وسيلة لربط الجملة ببدايتها بما يضمن تدفقاً إيقاعياً وانسيابية في البناء الشعري.

فالتدوير من خصائص القصيدة الحديثة، وليست القصيدة المدورة هي القصيدة الحديثة دون سواها... وما يميز القصيدة الحديثة هو انغمارها الكامل او الجزئي في تجربة التدوير، لكونه يمثل أحد ادواتها التعبيرية التي تسهم في بناء رؤيتها الفنية^(٢١).

فالشاعر والناقد طراد الكبيسي يطرح سؤال لماذا يوجد التدوير في القصيدة الحديثة؟ فالناقد حاول ان يوغل في قصائد (حسب الشيخ جعفر) حيث سعى الناقد للوصول إلى أجابه مقنعة حيث حدد خصيصتين جوهريتين اعتبرهما ميزة في التدوير وهما.

اولاً: (ما يمكن أن تسمية بالالتفات في الزمان والمكان، التردد بين الحلم والواقع.

ثانياً: (التشكيل الدرامي، فمعظم قصائد حسب المدورة يتحاور فيها صوتان المحب والمحوبة، والتوهم والتوقع - والحلم والواقع.. وعبر هذ الحوار تتجسد... التجربة كما تبرز العلاقة بين التدوير كشكل له خصائصه الدرامية، كمونولوج، وبين الشعر المرسل كشكل له خصائص الدراميا ايضاً (الديالوج خاصة)^(٢٢)

والتدوير جعله طراد الكبيسي على ضربين:

١-التدوير في الشطر: (مهما بلغ طوله وعدد تفاعيله، شرط أن لا يشمل القصيدة كلها)^(٢٣)،
يتضح هذا التدوير عند في النص الشعري الاتي:

هذه أنتِ...

كفاك طيران مرتبكان

وعيناك زقان من عسلٍ ونبيد

وساقاك أرجوحنانٍ

أنا محض طفلٍ عنيدٍ

يدخرجه العوجُ بينها

إذ ما تكسر

أحقي شظاياها تحت وسادته

واستوى قطعاً من لهيبٍ

وانتوطة من دخان^(٢٤)

نلاحظ وجود مقطعين شعريين في النص الأول يبدأ من كفاك الى... أرجوحنان، اما الثاني من
(وأنا محض.. إلى من دخان).

٢-التدوير الكلي: (وهو حين تكون القصيدة كلها مدورة تدويراً كاملاً، من أولها إلى آخرها،
كما لو كانت شطراً واحداً متصلاً، عروضياً وموسيقياً)، ونجد هذا النوع من التدوير عند
فاضل العزاوي في قصيدة(الصحراء) يقول:

هل تعرفُ أين يغادرُ ما في الانسان؟

أجل كالعبء يكون، تبعثره ريح مقبلة من مرفأ اشباح ولهذا أكتب هذا الصوت الدافي
وأدوانه في قلبي

في بيت متروك للجنابات أمام البحر العائد من مجلس عشاق^(٢٥)

نلاحظ في هذا النص كأنه عبارته عن مقطع شعري، حيث الزم التدوير كل جملة الشعرية، حتى
أصبح النص كله مدور.

أما التجريب: يمكن القول ان التجريب ميزة مختلفة عند الشعراء الستينيين من خلال الاطلاع
على نصوصهم الشعرية. بان التجريب مختلفا من شاعر الى شاعر من حيث حدثه بدء
التجريب يظهر في مرحلة البدايات الجديدة، مرحلة تغير جذري على مستوى الشعر والواقع لقد
خضع الشعراء للتجريب لكونه يمثل متنفسا ومخرجاً أدبيا وثقافياً تمكنهم من الخروج من
الازمات والانكسارات التي عانى منها الشعراء يتجلى ميل الشعراء الى التجريب بشكل واضح
في تجربة الشعراء الستينيين بـ(المغامرة وارتياك الافاق المجهولة وقد جرب الستينيون في كل
شيء، ولم يقتصر هذا التجريب على خرق الوزن والقافية بل امتد الى سطح القصيدة
الخارجي)^(٢٦)، في بدايات التجريب قابل موجه مختلفة بين القبول والرفض من قبل النقاد وترى
الباحثة ان هذا الأمر طبيعي بأن يتراوح بين(القبول والرفض) لأن التجريب كان هدفه إيجاد
شكل مغاير في نظام القصيدة وهو شيء لم تعتاده الثقافة النقدية والادبية.

المبحث الثاني

البناء المنائر بالشعر الحر الانكسلوسكوني

وبهذا تم تحويل التجربة الشعرية الستينية إلى منحى جديد، تمثل في قصيدة النثر بوصفها
شكلا من أشكال التجريب الايقاعي والرؤيوي(حيث يتم تحويل الادب الى تفكر فني فالطابع
الذي يغلب عليه هو طابع مصرفي، وبذلك يتم ظهور التناقض بين الايقاع والكلمة التي تحولت
إلى فكرة ذلك التناقض شكل نقطة انطلاق الأدب والفن)^(٢٧)

اما فيما يخص كيف نشأت قصيده نثر يمكننا القول ان قصيدة النثر الستينية نشأت نتيجة تصدع البنية الشعرية الموروثة، بفعل الصداعات الادبية من جهة، والدعوات التي سعت إلى تجاوز ملامح الشعر التقليدي من جهة أخرى حتى ابتعد الشعراء في بحثهم، فأنقلوا من مفهوم الشعر الى ما يعرف بالاشعر، ليعودوا في نهاية المطاف إلى إشكالية الثنائية بين الشعر والنثر، على الرغم من محاولات المكثفة لتخلص فيها^(٢٨)، يتضح لنا ان الستينيين كانوا يميلون بشدة إلى التجريب والتحديث، ويتجسد ذلك بوضوح من خلال اكتشاف فاضل العزاوي لقيمة الفنتازيا الايروتية، الصدمة والدهشة والاستيطان الداخلي، والكتابة العلمية والواقعية^(٢٩).

العزاوي سعى الى ان يقود القصيدة الستينية، نحو التجريب بقوله: لقد ارتبط بالشعر منذ وقت مبكر من حياتي، واني شاعر قبل كل شيء، لكن ثقافتني كوني شاعر لم تقتصر على الشعر وحدة لذلك في رأيي من الممكن ان يستفيد الشاعر في كتابة قصيدته باطلاعه على الفنون والعلوم والفلسفة والاجناس الكتابية الاخرى أكثر مما يستفاد من قصائد غيره من الشعراء.

ومن هذا يرى سركون بولص ان قصيده نثر ممكن ان تفتتح على العلوم الاخرى.

(اصبحت قصيدة نثر لها القدرة على ان تتزود من كل الروافد والانهار ومن طرق الكتابة المقالية تغترف من الكتابة الدينية ومن الصوفي وحتى من العلوم والباله والسينما والرقص وهذا الامر هو الذي ساعدها بتشكيل ايقاع القصيدة)^(٣٠).

يمكن عد التشكيل الكتابي واحد من التقنيات التي استعملها الشعراء الستينيون في نصوصهم الشعرية التي اثبتوا بها فرداتهم عن الجيل الشعري السابق (جيل الرواد) هذا النوع من التقنيات التي تقوم على اساس تناثر الكلمات فوق بياض الورقة، فضلا عن إدماج الرموز والصور والارقام، كما فعل العزاوي، هذا النوع من التحول خروج عن السائد والمألوف لأن هذه التقنية تخرج عن النظام التقليدي للقصيده التي تعرف بانتظام الاشطر وتماسك الصور اللغوية، وهذا يدخل ضمن رفض التراث اصبح هذا التحول الجديد يتلأم مع التحولات الجديدة،

فضلاً عن أن النص الشعري المعاصر استمد خصوصيته، وقيّمته الدلالية والشعرية والدلالية من صورته البصرية التي تشكل جزءاً من بنيته الابداعية^(٣١)، فالشاعر الستيني حقق الاستقلالية عندما انتج ما يعرف بـ (القصيدة البصرية) التي تعمل على حاسة السمع والبصر والتي تحاول (أن تستبدل التغير بالصورة البصرية بدل من التعبير بالصورة اللفظية)^(٣٢)، لأنهم وجدوا في استخدام هذا النوع من التقنيات خروجاً عن الأطر الكلاسيكية، كما شكل هذا النوع من القصائد مطابقة للواقع المهزوم الذي كان يعيشه الشاعر الستيني فالشاعر حقق الاستقلالية من خلال طموحه في الوصول إلى اعتبار الحداثة، (أصبح شكل الكتابة عند الشاعر هو الذي يعمل فكراً عالمياً غير متوقع)^(٣٣)

ومن القصائد التي يمكن أن نلمح بها الشكل الجديد، يقول سامي مهدي

ولا

أقدرُ

أن

أمسك

شيئاً

أيّ شيء^(٣٤)

هناك مساحة واسعة واحتلها البياض، من خلال الكلام المتناثر وتقطيعها، بالإضافة إلى أن هذا النوع التقطيع أضاف للنص إيقاعاً موسيقياً متناسقاً بما يناسب مع تطلع إليه الذات الشعرية في الإفصاح عنه، وذلك لأن هذا المقطع جزءاً من قصيدة الزوال التي جسدت فكرة الغناء في أبعادها الإنشائية والدلالية.

وفي القصيدة نفسها نجد الصورة البصرية في مقطع آخر

أوقعوا العالم فالأنباء تهتز

تجري دون إبطاء

وتمضي المدن

الأمكنة

الناس

البنى

الافكار

من حولي(١)

لجأ الشاعر في المقطع هذا، من خلال الكتابة المتناثرة، الى الافصاح عن هواجسه ومخاوفه
إزاء مصادر القلق الانساني الذي يعاني منه سامي مهدي هذا القلق يشاركه فيه كل انسان
لأنهم يقفون أمام خطر (الزوال)، أمام (فاضل العزاوي) كان له نصيب في التشكيل الكتابي
مثل،

إنهم لا يجيئون، لافي القصائد ولا في كلمات السفر.

إنهم لا يجيئون، في القصائد ولا في كلمات

إنهم لا يجيئون لا في القائد ولا.

إنهم لا يجيئون لا في القصائد

إنهم لا يجيئون

(١)المصدر نفسه: ٢٦٧.

إنهم لا

إنهم (٢)

من خلال القصيدة يمكننا القول ان عنوان القصيدة قد ارتبط ليشكل مباشر بمضمون القصيدة، فهي تبدأ بسطر كامل وتنتهي بكلمة واحدة، هذا الامر قد حقق مطلب العنوان لانه شكل جسراً دلالياً داخل النص. فضلاً عن أن التكرار الذي احتل مساحة واسعة في القصيدة أكد على ما كان يريد الشاعر ايصاله من خلال التوكيد على فكرة عدم المجيء.

الخاتمة

بعد الانتهاء من البحث فقد توصلت إلى عدد من النتائج وهي :

(١) تبين ان الانتقال الذي جعل للشعراء الستينات في العراق من العقل التقليدي الى العقل العقلاني كان سببه الانفتاح الواسع فالشعر الستيني لم يعد كالسابق محصور بطرق واحد بل اصبحت ثقافته متعددة.

(٢) اتضح لنا ان كسر الموروث لم يكن يشكل كامل تفكيكا ثم اعادة تركيب لتقاليد الشعر بما يناسب الوعي العقلاني الجديد.

(٣) ان المنافسة الثقافية في اقتصاد السوق ناتجة عن وعي جديد للشاعر حيث اسس الشاعر لتجربة شعرية مغايرة شكلا وفكرا من الاجيال السابقة.

الهوامش

(١) ينظر: الفاعل الشعري في شعر محمد عبد الباري، نادية حسين علي بدوي، رسالة ماجستير، جامعة الموصل، كلية التربية للعلوم الانسانية، ٢٠٢٣: ٧.

(٢) ينظر: الفاعل الشعري في شعر محمد عبد الباري: ٧-٨.

(٣) الاعمال الشعرية، فاضل العزاوي: ١١١.

- (^٣) ينظر: اسس ميتافيزيقا الاخلاق، ايما نويل كانط، تر: محمد فتحي الشنيطي، ط٢، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٦٩: ١٢-١٣.
- (^٤) ينظر: مشروع السلام الدائم، ايمانويل كانط، تر: عثمان أمين، ط١، المكتبة لانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٢: ١١.
- (^٥) ينظر: شعر جيل الستينات في العراق (دراسة موضوعاتيه)، زينه محجوب حسين، أطروحة دكتوراه، جامعة ديالى، كلية التربية للعلوم الانسانية، ٢٠١٩: ٢٥٦.
- (^٦) ينظر: الموقف الشعري الي اين، مالك المطلبي: ١٣.
- (^٧) التجديد الموسيقي في الشعر العربي، رجاء عبد، منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٧٤: ١٥.
- (^٨) ديوان بدر شاكر السياب، ج/٣٩٤.
- (^٩) المصدر نفسه: ٦٥٦/١.
- (^{١٠}) فضاء البيت الشعري عبد الجبار داود البصري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٦: ١٦٠.
- (^{١١}) ينظر: الموجة الصاخبة: ٣٠٥.
- (^{١٢}) ينظر: المصدر نفسه: ٣٠٥.
- (^{١٣}) الاعمال الشعرية، حسب الشيخ جعفر: ٤١٥.
- (^{١٤}) دير الملاك: ٢٩٧-٢٩٨.
- (^{١٥}) حيث نظم حميد سعيد قصيدته (مشروع كتابة موشح اندلسي) قوة بصامتها بقوله (في القصيدة تجاوزات عروضية مستمرة تأتي كمحاولة لتقمص طموحات شاعر الموشح القديم دون الالتزام بايجازاته العروضية المعروفة) الديوان ٣٧٥.
- (^{١٦}) ينظر: مملكة الغجر، علي جعفر العلاق: ٢٤.
- (^{١٧}) ينظر: اهدي سبيل الى علمي الخليل، العروض والقافية، محمود مصطفى، شرح وتقديم: سعيد محمد اللحام، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣: ١١٠.
- (^{١٨}) الموجة الصاخبة: ٣٠١.
- (^{١٩}) ينظر: حركة الحداثة في الشعر العربي لمعاصر، كمال خير بيك، المشرق للطباعة والنشر والتوزيع، ش.م.م، ط١، ١٩٨٢: ٢٧٥.
- (^{٢٠}) الغاية والفصول: ٩٣.
- (^{٢١}) ينظر: الغاية والفصول: ٩٤.
- (^{٢٢}) ينظر: المصدر نفسه: ٩٥.

- (^{٢٣}) الغاية والفصول: ٨٦.
- (^{٢٤}) سعادة خاصة: سامي ماضي: ٤٧.
- (^{٢٥}) الاعمال الشعرية، فاضل العزاوي: ١٩٥.
- (^{٢٦}) الموجة الصاخبة، سامي مهدي: ٣١٩.
- (^{٢٧}) ينظر: الوعي والفن، غيورغي عانستف، ترجمة: د. نوفل تيوف، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٠: ٧٠.
- (^{٢٨}) ينظر: ٢٠ رسالة بين حميد سعيد وسامي مهدي: ٥٥.
- (^{٢٩}) ينظر: الروح الحية: ١٢٥.
- (^{٣٠}) ينظر: شعر السينات في الخطاب النقدي العراقي، بيداء عبد الصاحب: ١٤١.
- (^{٣١}) ينظر: عتبات النص الشعري الحديث في الشعر المعاصر ومعاصرة الشعر، د. صادق القاضي، نادي نجران الادبي الثقافي، ط ١، ٢٠١٤: ٥١٤.
- (^{٣٢}) ينظر: التجريب ومخاضاته في الشعر الستيني العراقي، عبدالله عبد الرحمن غضب، جامعة ديالى، كلية التربية للعلوم الانسانية: ٣١٢.
- (^{٣٣}) ينظر: الثابت والمتحول، أدونيس: ٢١٥.
- (^{٣٤}) الاعمال الشعرية الكاملة، ١٩٦٥-١٩٨٥، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الاعلام، ١٩٨٦: ٢٦٨.

المصادر والمراجع

— أولاً: الكتب:

- (١) اسس ميتافيزيقا الاخلاق، ايما نويل كانط، تر: محمد فتحي الشنيطي، ط ٢، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٦٩.
- (٢) الفاعل الشعري في شعر محمد عبد الباري، نادية حسين علي بدوي، رسالة ماجستير، جامعة الموصل، كلية التربية للعلوم الانسانية، ٢٠٢٣.
- (٣) مشروع السلام الدائم، ايمانويل كانط، تر: عثمان أمين، ط ١، المكتبة لانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٢.
- (٤) الموقف الشعري الي اين، مالك المطلبي، وزارة الاعلام، العراق، د.ط، ١٩٦٩.
- (٥) التجديد الموسيقي في الشعر العربي، رجاء عبد، منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٧٤.
- (٦) فضاء البيت الشعري عبد الجبار داود البصري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٦.

-
- (٧) الموجة الصاخبة، شعر الستينات في العراق، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٤.
- (٨) الاعمال الشعرية، حسب الشيخ جعفر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٢٤.
- (٩) دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، محسن اطيّمش، دار الشؤون الثقافية، العراق، د.ط، ١٩٨٦.
- (١٠) مملكة الغجر، علي جعفر العلاق، وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر، العراق، د.ط 1981 .
- (١١) اهدي سبيل الى علمي الخليل، العروض والقافية، محمود مصطفى، شرح وتقديم: سعيد محمد اللحام، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣.
- (١٢) حركة الحداثة في الشعر العربي لمعاصر، كمال خير بيك، المشرق للطباعة والنشر والتوزيع، ش.م.م، ط١، ١٩٨٢.
- (١٣) الغاية والفصول، طراد الكبيسي، مطبعة محمد رشيد، العراق، د.ط، ١٩٧٩.
- (١٤) سعادة خاصة: سامي ماضي.
- (١٥) الأعمال الشعرية، فاضل العزاوي، منشورات الجمل، ط١، بغداد، ٢٠٠٧.
- (١٦) الوعي والفن، غيورغي عانستف، ترجمة: د. نوفل تيوف، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٠.
- (١٧) الروح الحية جيل الستينات في العراق، فاضل العزاوي، مؤسسة المدى، لبنان.
- (١٨) عتبات النص الشعري الحديث في الشعر المعاصر ومعاصرة الشعر، د. صادق القاضي، نادي نجران الادبي الثقافي، ط١، ٢٠١٤.
- (١٩) الثابت والمتحول، أدونيس، دار الساقي، لبنان، د. ط، د.ت.
- (٢٠) الاعمال الشعرية الكاملة، ١٩٦٥-١٩٨٥، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الاعلام، ١٩٨٦.
- ثانياً: الرسائل والأطاريح
- (١) التجريب ومخاضاته في الشعر الستيني العراقي، عبدالله عبد الرحمن غضب، جامعة ديالى، كلية التربية للعلوم الإنسانية.
- (٢) شعر الستينات في الخطاب النقدي العراقي، بيداء عبد الصاحب، أطروحة دكتوراه، العراق، ٢٠١٤.
- (٣) شعر جيل الستينات في العراق (دراسة موضوعاتيه)، زينه محجوب حسين، أطروحة دكتوراه، جامعة ديالى، كلية التربية للعلوم الإنسانية، ٢٠١٩.
