

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

بنية قصيدة النثر وإبدالاتها الفنية

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه
في الأدب العربي

إعداد الطالب: رابح ملوك

السنة الجامعية 2008/2007

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

بنية قصيدة النثر وإبدالاتها الفنية

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه
في الأدب العربي

إشراف الدكتور: نور الدين السد

إعداد الطالب: رابح ملوك

لجنة المناقشة:

د/ عثمان بدري..... رئيسا
د/نور الدين السد مقرر
د/أحمد حيدوش..... عضوا
د/فاتح علاق..... عضوا
د/علي ملاحي..... عضوا

السنة الجامعية 2007/2008

إهداء

إلى غيمة
تظلل روحي
إلى وردتين من الروح تغتذيان
إلى خيمتين من الدفء
إلى قيس الروح
إلى أحبتي

أهدي هذا العمل

إهداء

إلى النّالدين الغريمين : امآمد وثاية

إلى عوسّتي كعيدل والشتي مةٲٲ

إلى ول أفراد أكرتي وأخّ Dž مةٲٲ QHو الذور لخالّة.

إلى ول من أخذ أيدي إلى آريّة المعرفة من أياق الدراكة اةئتداطية
إلى أياق الجامعة. وأخّ Dž الذور مةٲٲ QHو أخي وDžديغي راا Tλ مةٲٲ æNو وسميؤ
أفراد أكرتؤ.

وإلى الذي أحازل هذا البآ P الرتاية والمتالعة واهتمهاا اةتات Z لآهد
الآميد لرايؤن لآرؤن مآبة وإخّ ! .

مقدمة

في معترك الحداثة العربية ظهرت ، في المستوى التنظيري، اتجاهات متباينة إيديولوجيا ، حاولت الدفاع عن مبادئها وأسسها التي رأت فيها الأسس الوحيدة الصالحة لقيام نهضة حضارية شاملة في الوطن العربي. وقد عبرت تلك الاتجاهات عن نفسها ، على الصعيد الشعري ، بأشكال مسندة تحدثة أو مقتبسة من الغرب.

وقد كان الحماس كبيرا في الدفاع عن الذات كما في الهجوم على الآخر النقيض، لأن الأمر يتعلق بقضية وجود واستمرارية قد يتسبب الآخر في القضاء عليهما. وفي هذا السياق يجب النظر إلى مشكلية قصيدة النثر في النقد العربي المعاصر على أنها ساحة من ساح الصراع من أجل إثبات الذات وتحقيق الوجود.

لقد عملت قصيدة النثر على التميز بشكلها وبلغتها، كما عمل دعايتها على التنظير لها باعتبارها شكلا مفارقا لما دونه من الأشكال الشعرية. فإلى أي مدى استطاعت قصيدة النثر أن تحقق تميزها ؟ وما الإبدالات التي اقترحتها لتحقيق التميز والتجاوز؟ وهل كان تنظير دعايتها رسما لواقع موجود أم واقع متخيل؟ إن هذه الأسئلة ، وما يمكن أن يتفرع عنها من أسئلة أخرى ، تمثل المحور الذي يدور حوله هذا البحث، وهي أسئلة تُبرز بعض دواعي اختصار قصيدة النثر موضوعا للدراسة، فقد شغلتنا هذه القصيدة منذ زمن غير قصير، وكانت موضوعا لنا في مذكرات الماجستير من خلال أحد أعلامها، وهو محمد الماغوط، وعلى الرغم من أن بحثنا في شعر الماغوط كان قد اقتصر على

الصورة الشعرية، فإنه نبهنا إلى قضايا أخرى تعد قضايا إشكالية بحـق. لـدـ كان بحثنا ذاك كوة أطللنا منها على عالم أرحب وأعقد.

هذا العالم بكل تعقيدته ، هو الذي حـاولنا معالجته فـي هـذا البـحث الموسوم بـ " **بنية قصيدة النثر وتبدلاتها الفنية**". أما البنية فينصرف مفهومها إلى مجموع الخصائص التي تجعل من نص ما قصيدة نثر ، في حين تتحدد الإبدالات¹ الفنية بجملة العناصر الفنية التي حاولت بها قصيدة النثر تعـويض العناصر الغائبة التي تميز القصيدة العمودية والحرّة ، وخاصّة فـي مجـال الإيقاع.

وقد توزعتُ البحثُ فصولٌ ثلاثة، عالج الأول منها قضية المصـطلح والتصنيف، وهنا كانت الإشارة إلى أن قصيدة النثر هي نتاج حركة الحدائـة العربية في الشعر، وهي تنفع ضمن تيارات التجريب الحدائـي الذي يقوم علـى عملية الانتهاك المتواصل للثوابت ، والبحث الدائم عن المغايرة والتجاوز. ولكن ذلك لا يعني انعدام الصلة بين قصيدة النثر والأشـكال الأدبية الأخرى، فقد ألح غير واحد من الباحثين ، على كون تلك الأشكال قد مهـدت الطريق ، إن بشكل مباشر أو غير مباشر، لظهور قصيدة النثر ، وما كان لهذه أن تظهر لولا تلك المقدمات والروافد التي ركز عليها البحث ، ومن هنا كـان لزاما الوقوف عند الشعر المرسل ، والشعر الحر ، والنثر الشعري، والشـعر المنثور. لقد عملت هذه الأشكال ، بدرجات متفاوتة، على تحطيم بنية البيت الشعري في القصيدة العمودية، ودفعت بالشعر نحو مزيد من التحـرر الذي كانت قصيدة النثر تتويجا له.

¹ جاء في المعجم الوسيط (قام بإخراجه إبراهيم مصطفى وآخرون ، دار الدعوة، استانبول 1989، ص44) ما يلي: << (أَبْدَلَهُ) : غَيَّرَهُ. وَأَبْدَلَ الشَّيْءَ بغيره ، ومنه : اتَّخَذَهُ عوضاً عنه، وخلفاً له >>.

بعد ذلك انتقل البحث إلى عرض الجدل الدائر حول قصيدة النثر، فقد تبينت مواقف الباحثين والشعراء من التسمية في ذاتها، تأييدا أو معارضة، كما اختلف هؤلاء في التحديدات التي حاولت تسييح هذا الشكل الشعري بإطار مفهومي يوضح بعض خصائصه. وفي هذا السياق تم إيراد التقسيمات الشكلية المقترحة لقصيدة النثر (أنسي الحاج و عبد العزيز المقالح).

في مرحلة تالية تناول البحث واحدا من أسس باب ذلك الجدول، إنه الاختلاف على ماهية الثنائية العريقة شعر/ نثر، وقد ظهر جليا أن هذا الاختلاف هو الذي يفسر الاضطراب في موقعة قصيدة النثر بين حقل الشعر والنثر، وهو ما جعل التوقف عند هذه الثنائية أمرا ضروريا للإجابة عن أسئلة من قبيل: لماذا احتدم الخلاف على ماهية الشعر؟ لماذا الإصرار على نسبة قصيدة النثر إلى حقل الشعر من قبل دعايتها ومناصريها؟ ما التحولات التي أصابت مفهوم الشعر مع حركة الحداثة العربية؟ إلى غير ذلك من الأسئلة المهمة.

في هذا الصدد واجه البحث موقفان بارزان: موقف يرى أصحابه في الشعر شكلا أدبيا ذا خصائص قارة أهمها الوزن، ومن ثم فلا مكان لقصيدة النثر في عالم الشعر، وعلى أصحابها أن يبحثوا لها عن أي تصنيف آخر خارج دائرة الخطاب الشعري. وأهم هؤلاء الشاعرة نازك الملائكة. أمّا أصحاب الموقف الثاني فهم يرون، على النقيض من أولئك، أن الشعر يمكن أن يوجد في غياب الوزن، فللشعر خصائص أخرى أهم من الوزن، ولذلك فإن غياب الوزن لن يؤثر في جمالية القصيدة، بل إنه، على العكس، قد يمنحها كثيرا من القوة الإبداعية. والنتيجة أن بالإمكان الحديث عن قصيدة النثر باعتبارها شكلا شعريا، بل لعلها أن تكون أرقى الأشكال الشعرية.

ولكن لماذا الخصومة حول مفهوم الشعر بالذات ؟ لماذا البحث عن مفهوم جديد للشعر ينسجم والخصائص المميزة لقصيدة النثر؟ إن بعضا من الإجابة عن هذا يكمن في إظهار مسألة هامة تتعلق بالمكانة القريبة من القداسة التي يمتاز بها الشعر عند المحافظين خاصة، من النقاد والشعراء العرب، وهي المكانة نفسها للشعر عند المجددين من دعاة الحداثة ، وإلا لم الخصم على انتماء قصيدة النثر إلى الشعر؟ فالخصام بين المحافظين والحدائين على موقع قصيدة النثر من الشعر والنثر هو ، في حقيقته، صراع على مكانة القصيدة يحرض كل فريق على احتكار الإشراف عليه. من ناحية أخرى ، توقف البحث في هذا الفصل الأول أمام ثنائية النثر والشعر عند الغربيين لاستجلاء موقع قصيدة النثر منها ، وذلك من خلال آراء بعض الأعلام مثل ج.ان.ك. وهن ورومان ياكبسون، مع التركيز على سوزان برنار التي شكل كتابها " قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن" المرجعية الأساسية لكثير من دعاة قصيدة النثر العرب كتابة وتنظيرا.

أما خاتمة الفصل الأول فتمثلت في اقتراح تقسيم ثنائي -لاشي للأشكال الشعرية العربية ، يقيم على أساس شكلي محدد -ض، تتفرع القصيدة العربية، على أساس هـ، إلى ثلاثة أشكال -الكب-رى: القصيدة العمودية -الموزونة ، ويدخل تحتها الموشح. وقصيدة التفعيلة التي تعتمد نظام الأسطر المكونة من عدد من التفاعيل غير محدد سلفا. ثم هناك أخيرا القصيدة غير الموزونة التي تنضوي تحتها قصيدة النثر والشعر والمنثور.

أما الفصل الثاني من البحث، فقد انضوى تحت عنوان " اللغة الشعرية في قصيدة النثر"، وفيه كان الانتقال إلى الجانب التطبيقية، دون إهمال بعض القضايا النظرية التي تضيء الدراسة التطبيقية، ومن ذلك الإشارة إلى

أن قصيدة النثر تندرج ضمن التجارب الشعرية التي تجعل ديونها الأول تجديد اللغة الشعرية، من خلال التجريب المتواصل الذي لا يذوي يغزو الحدود المطمئنة للغة. ولكي يكون هذا التجريب فاعلا ، فإن عليه ، حسب أدونيس، أن يتمرد على الموروث من القيم الفنية، وبذلك يخرج الشاعر من دائرة المنتج إلى فضاء الخلاق، والفرق بين الاثنين يعني فرقا في اللغة بالدرجة الأولى. إن قصيدة النثر ، في نظر البعض، تُعد رد فعل جمالي على ما هو قائم ومترسخ جماليا ، ولذلك فإن لغة هذه القصيدة قد تميزت، عند جماعة " شعر" خاصة، بأنها مفارقة للواقع اليومي ، فهي تقترح واقعها الخاص الذي هو ليس الواقع الفعلي ، بل الواقع الممكن .وعلى هذا الأساس يفرق أدونيس بين الشعر الوظيفي والشعر الحقيقي، فالأول يكتفي بوصف حدث خارجي مُمجدا إليه أو مُقبحا ، من خلال تكثيف انفعال يعبر عن وظيفة تصويرية/بلاغية. كما يفرق بين اللغة الشعرية واللغة اليومية التي ليست سوى حجاب للواقع ، فتأتي الأولى لتخرق هذا الحجاب ولتعبّر عما لا تستطيع الثانية التعبير عنه.

كما تناول هذا الفصل الثاني موقف جماعة "شعر" من اللغة ، فقد عملت هذه الجماعة على تفكيك اللغة إمعانا منها في انتهاكها ، وقد كانت الوسائل إلى تحقيق ذلك متنوعة، من الغياب المتعمد لأدوات الربط، والإتيان بجمل ناقصة مبتورة ، واستعمال كلمات عامية لا يُدرَك معناها إلا في الحدود الجغرافية لصاحبها.

في مرحلة تالية انتقل البحث إلى معالجة مفهوم الرؤيا عند دعاة قصيدة النثر ، متناولا مصادر الرؤيا وعلاقتها بمفهوم الحدس ، والفرق بينهما وبين الرؤية، ومن ثم العلاقة بين الرؤيا والواقع كما نظرت إليه الجماعة "شعر" خاصة ، وهي علاقة تتضح بشكل جلي من خلال تحديد

مصطلح "الشعر الميتافيزيقي" الذي يحيل إلى مفهوم يتعلق بعملية استبطان وتطلع غايتها القبض على العالم بعيدا عن أي فكر منطقي. ولكن الحدس الذي عرف عند جماعة "شعر"، وهو الحدس الصدفي، يعرف تراجعاً مع أصحاب قصيدة النثر اللاحقين، ليفسح المجال إلى ما يسمى بالحدس الحسي المرتبط بظهور "قصيدة الهامش".

ومن خلال نماذج تطبيقية، ووف البحث عند مفهوم التحول، لرصد اشتغاله في قصيدة النثر، عند أدونيس تحديداً، ليظهر أن التحول آلية من آليات اشتغال الدلالة في النص، فالكون الشعري كله في تحول.

في قسم آخر من هذا الفصل انصرف الاهتمام إلى قضية الصدورة في قصيدة النثر مع الإلماح إلى أهمية الصورة في البناء الشعري، ليتم الانتقال إلى البحث التطبيقي في طبيعة الصورة وخصائصها في قصيدة النثر، ولعل أهم تلك الخصائص الطابع الحركي للصورة الذي يضطلع الفعل بدور أساس في تحقيقه، من خلال ما ينطوي عليه من قوة، ومن خلال تراكم الأفعال وتتاليها في النص. وهذا الطابع الحركي يكاد أن يكون شاملاً.

إلى ذلك، تتميز الصورة في النماذج المدروسة بالابتعاد عن ربط العلاقات الواضحة بين عناصرها، فهي تميل إلى خلط مسافات فاصلة بينها، الأمر الذي يجعل الصدورة تدو، أحياناً، وكأنها مفككة، وغير متجانسة، إن في ذاتها أو في صلتها بغيرها من الصور ضمن النص الواحد.

وخلال ذلك لم يغفل البحث مسألة التصديف والتقسيم - م التي تطال الصورة، فتؤلف عند بعض التقسيمات المقترحة من قبل بعض الباحثين، كمحمد لطفي اليوسفي الذي يقترح أنواعاً ثلاثية للصورة هي:

الصورة/اللوحة، والصورة الانتشارية، والصورة البسيطة، ويوسـ ف حامـ د جابر الذي يدرس الصورة في قصيدة النثر في ضوء أنماط ثلاثة هي: الصورة الذهنية والصورة الحسية والصورة المركبة.

في آخر هذا الفصل تمّ التعرض لمسألة لم تتلّ الاهتمام الذي هي أهل له من قبل المشتغلين بدراسة القصيدة العربية الحديثة خاصة، وهي تلك المتعلقة بالشكل الكتابي للنص الشعري، أو ما يعـ رف عـ د الـ بعض بالاشـ تغال الفضائي. بالنسبة لهذه المسألة استعان البحث ببعض المصطلحات الإجرائية كالسواد الصغير والسـ واد الأصـ ر والسواد الصغار لتوظيفها في عملية الوصف للشكل الكتابي في قصيدة النثر، خاصة في القصـ أد النثرية لأدونيس، لأنها الأكثر تعقـ د وتنوعاً من هذه الناحية، وهذا تمّ رصد مختلف العلامات الكتابية التي يوظفها من علامات الترقيم والأعداد، والتقسيم للمقاطع، وشكل الخط، دون الاكتفاء، في هذا المجال، بالوصف والبحث للشكل الكتابي، فقد تمّ ربط هذا الشكل بالدلالة، من خلال النظر إليه على أنه ذو طبيعة أيقونية، ومن ثمّ كان ضرورياً رصد كيفية تحول هذا الشكل إلى دال له مدلولاته المتنوعة.

في الفصل الثالث الموسوم بـ "الإيقاع وعناصره في قصيدة النثر"، حاول البحث مقارنة أهم القضايا الإشكالية في قصيدة النثر، وهي تلك المتعلقة بالإيقاع، إذ حدث لدى بعض الشعراء والنقاد تملل من العـ روض الخليلي ما لبث أن تحوّل إلى تمرد، فرأى هؤلاء في قوانين العروض قيـ ودا وقوالب تسبب التجربة الشعرية وتمنعها من الانطلاق، وكان التركيز في هـ ذا الصدد على جماعة "شعر" وخاصة أنسي الحاج في مقدمة "الن". ولكن ما كتبـ هـ

أدونيس في هذا الموضوع يلخّص الموقف العام لدى دعاة قصيدة النثر مـ ن العروض الخليلي، فهو يهاجم هذا العروض من خلال نقاط أربع:

1- الوزن والقافية كظاهرة إيقاعية – تشكيلية لا تخص الشعر العربي وحده، فهي ظاهرة عالمية.

2- الوزن والقافية عمل تنظيري لاحق لشكل شعري سابق، وهو عمل لا يستنفد كل إمكانيات الإيقاع في اللغة العربية.

3- ومن ثم فإنها لنظرة خاطئة تلك التي ترى في الأوزان العروضية قوالب مطلقة تتجاوز التاريخ، وتتجاوز موسيقى اللغة العربية.

4- تحديد الشعر العربي بمجرد الوزن والقافية تحديد غير مستقر ، فقد أخذ يضطرب بدءاً من القرن الرابع للهجرة (الصولي، الجرجاني).

وبخلاصة الموقف من العروض أن الفاعلية الشعرية المعاصرة قد وجدت نفسها في حاجة ماسة إلى تجاوز ما اعتقدته حدوداً صارمة لتفجير قدراتها الحبيسة ، وأهم تلك الحدود ، طبعاً، الوزن والقافية.

وتبعاً لذلك عرف مفهوم الإيقاع تحوّلاً في النقد المعاصر والحدائث منه خاصة، ولعل أول مظاهر هذا التحول وأهمها التمييز بين الإيقاع والوزن . بيد أن التحول الأكبر في مفهوم الإيقاع هو ما نلمسه لدى جماعة " شعر"، التي ألحّت على تجدد الإيقاع بتجدد الإنسان، وعدم ثباته في قوالب محددة ونهائية ، ومن ثم فإن هناك فرقاً واضحاً بين الوزن والإيقاع، ومـ ن الخطأ التسوية بينهما، وعليه فقد ذهب بعض الباحثين إلى أن قصيدة النثر اكتسبت مشروعيتها من كشف خطأ التسوية هذا.

في خضم هذا الهجوم الكاسح على العروض الخليلي رُهِيت القصيدة العمودية بشتى التهم ، و في صدارتها تهمة الرتابة في الإيقاع ، ومـ رد هـ ذه

الرتابة ،حسب القائلين بها،إلى القافية وطبيعة التشكيل الزماني(الناشئ -ع- ن إيقاع الحركات والسكنات في التفعيلات)، والتشكيل المكاني (الهندسة المعمارية البصرية أو المرئية، في إطار المكان المتميّز بأشطر متساوية في الط-ول) . وقد انبرى البحث ، مدعما برأي لمحمد غنيمي هلال ، لرد هذه التهمة وتبيان بطلانها ، من خلال نموذج من الشعر العمودي.

بعد هذا كانت العودة إلى مسألة الإيقاع في قصيدة النثر ، للبحث -ث- ع- ن الإبدالات الإيقاعية المقترحة، ورصد العناصر التي يقوم عليها الإيقاع -في- هذه القصيدة، وهنا تمت الإشارة إلى بعض الآليات التي اعتمدتها قصيدة النثر لتوليد إيقاعها ، ومنها التكرار، والتوزيع وتقسيم الوحدات اللغوية-ة، واعتماد الدوال المتجاورة حرفيا . وفي هذا السياق توفى البحث عند مصطلح أس-ال كثيرا من الحبر تأييدا ومعارضة ، وهو مصطلح " الإيقاع الداخلي"، الذي يرى فيه دعاة قصيدة النثر مميزا لهذه القصيدة ، بينما يرى غيرهم أنه ليس حك-را عليها.

كما ذهب بعض الدارسين للبحث عن معيار لقياس الإيقاع الداخلي -في- قصيدة النثر ، ومن هؤلاء محمد علاء الدين عبد المولى الذي جعل من الكلمة وحدة أساسية لقياس الإيقاع في مقابل التفعيلة في الشعر، فهو ينظر إلى قصيدة النثر على أنها نثر ، ومن ثم فإن الإيقاع فيها هو إيقاع النثر-ر. كم-ا يح-اول الدارس نفسه رصد الوزن العروضي داخل قصيدة النثر-ر ، علم-دا إلى استخراج بعض الأسطر الموزونة عند "أورخان ميسر".ولكن ه-ذه المس-ألة عرّضية ، ولا ترقى إلى حدود الظاهرة المميزة لقصيدة النثر عند ميس-ر أو عند غيره.

وكان التركيز، قبل نهاية هذا الفصل، على التكرار حين يشـ تغلـ مولـ دا للإيقاع، وذلك مـ ن خلال دراسة نماذج متنوعة من قصيدة النثر تعتمد ، في توليد إيقاعها ، على تكـ رار الصوت وتـ كرار الكلمة وتكـ رار المقـ اطع التركيبية ، والبنى النحوية، ليتضح جليا أن قصيدة النثر (في النماذج المدروسة في الأفل) قد استندت بشكل كبير إلى أشكال التكرار المذكورة ، وذاـ كـ ي تخلق لنفسها إيقاعا تعوض به إيقاع الوزن وإيقاع القافية الغائبين فيها.

وفي ختام هذا الفصل الثالث تم التطرق إلى مسألة قد يبدو غريبا تناوؤها حين الحديث عن قصيدة النثر، وهي مسألة القافية. وبعيدا عن الآراء النظرية والحماس الفياض في العداء للقصيدة العمودية ومقوّميتها الأساسـ بين: الـ وزن والقافية، تُقدّم بعض النماذج من قصيدة النثر مساحات تشتغل فيها القافية بشكل واضح، لتؤثر في الإيقاع ، وتتدخل في رسم معالمه.

وهكذا تنتهي فصول البحث الثلاثة، يُتوج بخاتمة تحمـ ل أهـ م النتائج المتوصل إليها ، ولتعيد طرح أسـئلة لـ م يجـ ب عنهـ ـا البحث إجـابات نهـائية، ولتطرح أسئلة جديدة أفرزها البحثُ خلال مسيرته من قضـية إلـى أخرى من قضايا قصيدة النثر التي لا نظن أنها سـتنتهي فـي القريـ ب مـ ن الآجال.

إن الاهتمام بقصيدة النثر تنظـيرا وتحليلا قد سبق إليه كثيـ ر مـ ن الدارسين ، فـي الجانب التنظيري هناك أدونيس المنظـ ـ ر الأول لقصـيدة النثر ، خاصة في مقالته " في قصيدة النثر" (شـعر، ربيـع 1960)، ومحمـد العباس(ضد الآراء، شعرية قصيدة النثر). وفي الجانب التطبيقي هناك الباحث يوسف حامد جابر(قضايا الابداع في قصيدة النثر، دراسات فـي نصـوص القصيدة). وهناك دراسات زاوجت بين التنظير والتحليـل، مثـل "شـعـالـيا

قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع" لعز الدين المناصرة. وقد أفاد البحث من هذه الدراسات (ومن غيرها) إفادة تختلف نسبتها من مرجع إلى آخر، على الرغم من بعض الملاحظات التي يمكن إبدائها بشأن تلك الدراسات. فمقالة أدونيس، في الحقيقة، هي تلخيص لجزء يسير جدا مما ورد في كتاب سوزان برنار "قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن"، وهذه المقالة لا تصف واقعا شعريا بقدر ما تحاول استيراد وصفة جاهزة، لتكون دليلا لما سيأتي من الإبداع الفصنثري². أما محمد العباس فإنه يلج، في دراسته، على رد كل القضايا والطواهي - ر - في قصيدة النثر - ر - إلى - في العالم - ل الاجتماع - ي (السيولوجي)، الأمر الذي جعله - ه - يغفل كثيرًا عن قضايا الإبداع في هذه القصيدة. وكذلك الشأن بالنسبة ليوسف حاتم - د - جابر، والاختلاف الوحيد بين الاثنين هو الطابع النظري للدراسة عند الأول، والطابع التحليلي التطبيقي عند الثاني. أما عز الدين المناصرة، فإن ما يؤخذ عليه، في كتابه، هو غياب الموضوعية أحيانا، حين يتعرض لمسألة الريادة في قصيدة النثر، بحيث نراه يسعى جاهدا للتدليل على أن رواد قصيدة النثر فلسطينيون، وهو الأمر الذي يعيب عليه غيره من الباحثين - ي - كتابه نفسه. وعلاوة على ذلك فإن هناك بعض التناقضات في تصنيفه - ه - لقصيدة النثر، فهو لا يستقر على تصنيف واحد مضبوط، والأمر عينه يسهم محاولته ربط الصلة بين الشعر المنشور (عند الريحاني) وقصيدة النثر. بيد أن ما يحسب للباحث تذييله كتابه بسبر للآراء جمع فيه ردود العديد من النقاد والشعراء من الوطن العربي على أسئلة طرحها المناصرة عليهم، وهي أسئلة تكاد تمس مختلف إشكالات قصيدة النثر.

² نسبة إلى قصيدة النثر، وهذا المصطلح من وضعنا، إذ لم نعثر، في الدراسات التي اطلعنا عليها، على بديل يتضمن معنى النسبة إلى قصيدة النثر.

وقد خضع منهج البحث لطبيعة المادة المدروسة ، فتعددت طرائق المعالجة من فصل إلى آخر، ففي الفصل الأول هيمنة طريقة العرض والموازنة والنقد ، إذ تم عرض الآراء المختلفة والمواقف المتنوعة من قصيدة النثر مصطلحا وشكلا أدبيا ، مع إبداء الرأي في بعض تلك الآراء .

أما في الفصلين الثاني والثالث (وهما فصلان تطبيقيان) ، فقد عمدت البحث إلى توظيف المنهج الأسلوبى السيميائى ، وذلك بالاشتغال على لغة النصوص المدروسة ، وعلى العناصر غير اللغوية حين تصبح علامات دالة. ومن هنا اتجه البحث إلى تحليل الكثير من نصوص قصيدة النثر باعتبارها أدوات إجرائية معينة. وهذا التوظيف فرضته طبيعة الظواهر المدروسة، التي هي ظواهر متنوعة ، يحتاج البحث ، لكي يضيئها ، إلى ما يلائمها من أدوات التحليل ، وفي ذلك إثراء للبحث ، وإضاءة لطبقات كثيرة تشكل في مجموعها بنية قصيدة النثر.

إن أهم عائق واجه هذا البحث هو اتساع متن قصيدة النثر، الأمر الذي حتم التركيز على بعض شعراء "شعر"، يضاف إلى ذلك ضيق الحيز الزمنى الممنوح لإنجاز هذا البحث ، وصعوبة الحصول على المراجع الأساسية ، بل إن بعضها قد استغرق البحث عنه زمنا وجهدا غير يسيرين دون التمكن من الحصول عليه.

ولا يسعني في الأخير سوى التوجه بالشكر الخالص إلى كل من آزرني في إنجاز هذا البحث ، وأول هؤلاء الأستاذ المشرف الدكتور نور الدين السـدـ الذي رعى هذا البحث . وزوجتي التي وفرت لي جوا ملائما للعمل ، متحملة عني، في سبيل ذلك، كثيرا من أعباء الحياة الزوجية التي تنضاف إلى أعباء

التدريس الملقاة على عاتقها.دون أن أغفل فضل الـ دكتور مصـ طفى درواش
الذي لم يبخل علي باقتراحاته الوجيهة .
هذا وحسبي أنني اجتهدت ما استطعت إلى الاجتهاد سبيلا، وما توفيقي إلا
بـ .

البويرة في : جويلية 2007

الفصل الأول

- قصيدة النثر + حراة الحداثة الاربية:

لعلنا لا نكون مجانيين للحقيقة إذا سلمنا مع الباحث عزت محمد جاد بـ أن "قصيدة النثر" تعتبر إحدى محصلات الحداثة فـي سعيـها المتـسم بـ التوتـر نحـو التحول والتجديد¹، وهي حداثة ثائرة على كل ما يتصل بالـ قديم مـن تقاليد شعرية وفكرية ، ولأن الشعر، فيما يرى محمد عبد المطلب ، كان أكثر الأجناس الإبداعية التزاما بالتقاليد والقيود فإن مواجهته أولا ثم التمرد عليه ثانيا كانا من أبرز ملامح الحداثة، وكانت ذروة هـذه المواجهة توليد جنس أدبي جديد يجمع بين الشعر والنثر ، تم الاصطلاح على تسميته "قصيدة النثر" وهي ترجمة للمصطلح الفرنسي Poème en prose².

إن هذه الحقيقة تتبدى واضحة في حديث أدونيس عن الحركة الحديثة في الشعر العربي ، فهو يرى أن هذه الحركة تستند إلى أسس عدة منها التمرد على ما يسميه "الذهنية التقليدية" والوصول بـ هذا التمرد إلى أقصى ما تُتاحه التجربة الشعرية، وذلك يعني عدم الخضوع للتقليد لأن التجديد يتطلب الابتعاد عن التقليد وعدم التلاؤم مع أشكاله الشعرية ، فالأمانة لهذه الأشكال والأساليب فيها نفي للشعر³. وإذ ذلك فإن الشاعر ، كما يرى أدونيس، لا يستطيع أن يبني مفهوما شعريا جديدا إلا إذا كابد انهيار المفاهيم القديمة ، فعليه ، إذن، أن يصفو من التقليدية لكي يستطيع الدخول في العالم الآخر الكامن وراء العالم الذي يثور عليه⁴ ، وهو دخول لا يتم << دون الهبوط في هاوية الفوضى والتصدع والنفي >>⁵. ونلفي أدونيس دائم الإلحاح على ضرورة تخطي عهد الثقة الشعرية القديمة الذي انتهى، إلى عهد آخر ، وهو تخطأ يفرض على الشاعر لا تفردا في الأشكال الشعرية فحسب، بل يفرض عليه أيضا أن يذهب في طريق التجريب إلى أقصى حد⁶.

¹ انظر عزت محمد جاد: نظرية المصطلح النقدي، بيئة مصرية العامة للكتاب، القاهرة 2002، ص 435.

² انظر محمد عبد المطلب : قصيدة النثر ، أسس الثقافية ، ع2 ، قطر 1999، ص 27.

³ انظر أدونيس : الشعر العر ومشكلة التجديد ، ضمن " نظرية الشعر" (ربر وتـد مد كاـل ا طيب)، مرحلة الشعر، القسم الأول (الغالات)، وزارة الثقافة ، دمشق 1996، ص 356.

⁴ انظر ارجع نفسه، ص 364.

⁵ ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

⁶ انظر ارجع نفسه ، الصفحة نفسها.

لقد كانت قصيدة النثر، فيما يرى نجيب العوفي، ذات ارتباط بالحدثاء الشعريّة وموجة التجريب الشعري، ومن ثمّ كانت علاقتُها بقصيدة التّفـ ـ عيلة علاقتُـ ـة سلب⁷. وهو الأمر نفسه الذي يذهب إليه صلاح فضل حين يشـ ـير إلـ ـى أن إقبـ ـال المبدعين على قصيدة النثر كان وراءه نظرتهم إليها على أنها شكل حدثي في إطار تيارات التجريب الحدثي⁸ الذي كان طريقة لمواجهة اليقين الكلاسيكي، فقـ ـد كـ ـان التجريب بمثابة التدمير لكل الثوابت، ولم يكن الهدف منه تأسيس ثوابت ومرجعيات جديدة وإنما التأسيس للنقيض الذي يتجاوز نفسه باستمرار والذي ينأى بنفسه عـ ـن الركون إلى الأجوبة النهائية والأبدية.⁹

وهذا المعنى هو نفسه الذي يواجهنا به أدونيس عند حديثه عن التجريبية فـ ـي الشعر التي يعرفها بأنها >المحاولة الدائمة للخروج من طرق التعبير المسـ ـتقرة أو التي أصبحت قوالب وأنماطا، وابتكار طرق جديدة. وتعني هذه المحاولة إعطـ ـاء الواقع طابعا إبداعيا حركيا... التجريبية لا تنهض وفقا لما هو راهن، وإنما تنهض كتجاوز له من أجل الكشف عن بديل أشمل وأعمق وأغنى>¹⁰ ومن ثمّ كانت هــ ـذه التجريبية عملا مستمرا يتغيا تجاوزَ ما استقرّ وجمد¹¹. ويرى أدونيس، بناء على ذلك، أن الشعر الوحيد الجدير بتسمية الشعر الجديد هو الشعر التجريبي، وهــ ـو، وحده، الشعر الثوري¹². وهذا الشعر يتميز بميزات خمس هي التي تمنحه جدتـ ـه وثوريتـ ـه، >إنه، أولا، ليس متابعة ولا انسجاما ولا ائتلافا، وإنما هــ ـو، على العكس، اختلاف. وهــ ـو، ثانيا، بحث مستمر عـ ـن نظـ ـام آخـ ـر للكتابة ـ ـة الشعرية. وهو، ثالثا، تحرك دائم في أفق الإبداع: لا منهجية مسبقة، بل مفاجآت مستمرة. وهو، رابعا، ليس تراكما، كما هي الحال فـ ـي المجـ ـالات الاقتصادية والاجتماعية، بل بداية دائمة، فيقيم الإبداع الشعري ليست تراكمية، بل انبثاقية.

⁷ انظر عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عـ ـابر للأـ ـنواع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بـ ـوت 2002، ص 262.

⁸ انظر صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط1، بـ ـوت 1995، ص 217.

⁹ انظر عبد العزيز موا: قصيدة النثر من التأسيس إلى الرجعية، اللبس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة 2004، ص 48.

¹⁰ أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، ط2، بـ ـوت 1978، ص 287.

¹¹ انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

¹² انظر ارجع نفسه، ص 289.

وهو ، أخيراً ، تحريراً دائماً في أفق إنسان ثوري ، من أجل عالم أفضل ، وحيـاة إنسانية أرقى¹³.

وفي هذا السياق تشير سلمى الخضراء الجيوسي إلى أن ممثلي قصائد النثر الأكثر شهرة كانوا يقدّمون إلى جمهور القراء بوصفهم في طليعة شعراء التجريب في الوطن العربي.¹⁴

2- روافد قصيدة النثر:

لا يمكننا إلا أن نسلم بأن قصيدة النثر لم تكن طفرة في الأدب العربي ، إذ لا بد من أنها استفادت بشكل أو بآخر من محاولات التجديد في الشعر العربي على امتداد تاريخه ، بيد أن هناك اتجاهات بارزة مثل محاولات لتغيير مسار الشعر العربي ، ومن بين تلك الاتجاهات سنقف عند الشعراء المرسل والنثر الشعري و الشعر المنشور.

وفي الوقت الذي يصير فيه كثير من دعاة قصيدة النثر على أنها نتاج التأثير المباشر بالأدب الغربي نجد آخرين يصرون على ربطها بجذور تمتد من الحداثة حتى الأدب القديم. ومن هؤلاء كتّاب قصيدة النثر أنفسهم مثل بول شاولي الذي يحاول ربط العلاقة بين تطور النثر العربي وقصيدة النثر فهو يرى النثر العربي مكتنزا على امتداد عصوره حالات شعرية وخيالية وعاطفية قربته من الشعر، بل يمكن اعتبار بعض النصوص النثرية "روائع شعرية كاملة" بفضل ما تحمله من طاقات تأثير ، وكان كل ذلك يبشر بقصيدة النثر ويفتح لها الطريق. فتمتد مسجع الكهان وبعض الخطب في الجاهلية¹⁵ ، كما يرى شاولي للقرآن الكريم دوراً في إيجاد صفات خلقت خطأ فاصلاً بين نشره والنثر التقلدي ، بل إن نشره قريب من

¹³ ارجع السابق ،الصفحة نفسها.

¹⁴ انظر سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والركائز الشعرية العربية ، دار أدبيات ، بيروت ، ط 1 ، 1982 ، ص 117 ، 118.

¹⁵ انظر بول شاولي : المسائل الأساسية القصيدة العربية ، دة ، دراسات عربية ، السنة 18 ، ع 3 ، جانفي 1982 ، ص 117 ، 118.

الشعر ، فالقرآن الكريم يتميز بالجمع بين قوة الفكرة والعاطفة ، وعنف التشخيص والتمثيل، إلى سهولة التقاط المفردة .¹⁶

ثم يعرج على نشر الإمام علي فيرى فيه نثرا متميزا بطول النفس عبر جمل موقعة ذات مراحل مترابطة بروابط إيقاعية ومنطقية مفعمة بجو من الرهبة والتأثير الشديدين ، وهو نشر ليس للسمع كبير سلطان عليه ، وكان في ذلك حرية أكثر للنثر تغني التنوع الإيقاعي وتبعده عن الرتابة ليواكب الأفكار والمشاعر جوه موسيقي عال يلامس الرهبة والتأثير ، ساميا إلى ذروة الشعري.¹⁷

كما يشير الباحث إلى منعطفات أخرى عرف فيها النثر بعض التحولات التي أبعدته قليلا أو كثيرا عن وظيفته المعتادة ، ففي العصر الأموي برز اتجاه في النثر يحاول استيعاب مواضع كانت خاصة بالشعر ومنها النسيب . وفي أواخر القرن الثالث أصبح النثر فنا تؤدي فيه كل الفنون ، فقد صارت الرسائل الغرامية مثلا تنافس أقوى قصائد التشبيب.¹⁸

ويقفز الباحث إلى العصر الحديث ليؤلف على التحولات التي مسّت النثر العربي والتي كانت تمهيدا لقصيدة النثر ، مركزا على مرحلة ما بين الحربين خاصة في لبنان وعند أدباء المهجر ، فقد تعرض النثر في هذه المرحلة لثورة من الداخل فجرت طاقاته وكوامنه . وكانت الرومانسية، ممثلة خاصة في أمين الريحاني وجبران وفؤاد سليمان ، ممهدة بشكل أساسي لقصيدة النثر وذلك من خلال النثر الشعري.¹⁹

ويرى الباحث أن التمهيد لقصيدة النثر قد تم من خلال توفير معطيات يحصرها في ما يأتي:²⁰

- 1- الدراسات النقدية التي تناولت الدواوين الشعرية ومنها ما كتب نثرا .
- 2- الترجمات الشعرية التي كانت تنقل فيها القصائد الأجنبية نثرا .

¹⁶ انظر ارجع السابق ، ص 118. وكن أن نضيف إلى معطيات أعلاه معطيات أخرى تعرض إلى أنسي الحاج هي: ارتفاع مستوى النثر، ضعف الشعر التقليدي، الإحساس بعباء مغاير يفرض موقفا مغايرا ينتج عنه شكل تلف ، والشعر إلى ر. انظر أنسي الحاج: لن، دار لمة شعر، بيروت 1960 ، ص 11 (اقدمة).

¹⁷ انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

¹⁸ انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

¹⁹ انظر ارجع نفسه، ص 119، 120.

²⁰ انظر ارجع نفسه ، ص 120.

- 3- احتضان مجلة شعر للتجارب الشعرية الجديدة ، خاصة تجارب رواد قصيدة النثر أمثال أنسي الحاج ومحمد الماغوط وشوقي أبي شقرا وجبرا إبراهيم جبرا وتوفيق صايح وعصام محفوظ.
- 4- محاولة تلك الدراسات تثبيت مفاهيم جديدة ، هي في إطارها العام مقومات قصيدة النثر:

أ- أن الموسيقى الشعرية هي حركة داخلية متناغمة متحدة بالتجربة.

f - هدم الحد الفاصل بين الألفاظ الشعرية والألفاظ غير الشعرية .

‡ - التأكيد على الوحدة العضوية في القصيدة والتخلي عن التفكك البنائي القائم على الوحدة الشكلية.

إن قصيدة النثر، كما يتضح من تقديمنا لأفكار بول شاول، نتيجة لتطورات عرفها النثر العربي والشعر معا ، وهذا ما يعترض عليه الباحث محمد علاء الدين عبد المولى حين يذهب إلى أن إلحاق قصيدة النثر بالشعر العربي أمر ينطوي على مفارقة ، إذ إن سمات قصيدة النثر هي سمات النثر العربي لا الشعر²¹ ، ومن هنا يعلن الباحث اختلافه مع دعاة قصيدة النثر حول الإطار الذي يمكن أن توضع فيه هذه القصيدة ، فهو يرى ، اعتمدا على المفهوم التاريخي العربي -ي للشعر والنثر ، وجوب إلحاق قصيدة النثر بالنثر العربي لا الشعر ، لأن هذا الإلحاق هو الذي يمنحها انتماءها ، فجزورها موجودة في النثر العربي الذي من حقها تطويرة والإضافة إليه²² . هذا يعني أن قصيدة النثر امتداد وتطويرة للشعر العربي لا الشعر ، ومن ثم ينبغي النظر إليها على أنها ثورة في النثر لا ثورة في الشعر، فلقد أنجزت في النثر ما يشبه الثورة حتى صارت لا تشبه النثر الذي تمخضت عنه ، وشكلت لنفسها آفاقا تعبيرية ورؤيوية خاصة بها جعلتها خارج نهج القصيدة العربية وخارج الشكل والمفهوم التاريخي للنثر العربي.²³

²¹ انظر مد علاء الدين عبد الوهم : دأءة ، مفهومات قصيدة النثر وجزاء ، اء الكتاب العرب ، دمشق 2006 ، ص 110.

²² انظر ارجع نفسه ، الصفحة نفسها.

²³ انظر ارجع نفسه ، ص 111.

وبناء على ما سبق يعارض الباحث إلحاق قصيدة النثر بجنس الشعر واعتبارها تطورا للشعر العربي ، معتبرا هذا الإلحاق جمعا تليفيا بين متناقضين مختلفين في المقدمات والنتائج.²⁴

1.2 الشار المرسل:

إن تحديد الشعر المرسل يظهر من خلال التصنيف الذي قام به الباحث ط-راد الكبيسي للأشكال الكتابية التي سادت قبل ظهور قصيدة النثر ، و من تلك الأشكال الشعر المرسل الذي يعرفه بكونه شعرا لا قافية له يتكون من أبيات موزونة غير مقفاة ، ويدعى هذا النوع في الإنكليزية Blank Verse ، وقد كتب فيه شكسبير وملتون.²⁵ أما في العربية فيميز الكبيسي ثلاثة أنواع من الشعر المرسل²⁶:

- 1- القصيدة ذات النمط التقليدي (ذات الشطرين) ، ولكن هـ- ذا الذ-وع يكون، أحيانا، بدون قافية موحدة كما كتبه الزهاوي والنشاشيبي.
- 2- القصيدة ذات النمط التقليدي ، ولكنها ذات قواف مزدوجة (توفيق البكري).

- 3- النمط الثالث أقرب إلى الشعر المرسل الأوروبي ، ويمثله علي أحمد دباكثير ومحمد فريد أبو حديد.

ويلتقي الكبيسي في هذا التعريف مع س.موريه الذي يرى أن الشعر المرسل يشير إلى الشعر العربي غير المقفى، وهو يأتي في أي بحر م-ن بحر الشعر العربي، وأبياته موحدة الطول، وتنقسم بوجه عام إلى شطرين، والوزن فيه موحّد طوال القصيدة كلها، كما أن هذا المصطلح يُستخدم أحيانا للتعبير عن الأبيات ذات القوافي المزدوجة أو التبادلية، وهو يستخدم في مقابل ما يسمى بالإنجليزية Blank

²⁴ انظر ارجع السابق ، ص 110، 111 .

²⁵ انظر عز الدين ناصرة : إشكاليات قصيدة النثر، ص 23.

²⁶ انظر ارجع نفسه، ص 23، 24.

Verse²⁷. ولكن الحقيقة أن الشعر المرسل في الإنكليزية لا يوجد فيه أي التـزام بالروي، كما يشير إلى ذلك أحمد زكي أبو شادي.²⁸

ومن الغريب، في نظر س.موريه، أن العرب قد كانوا على علم بأن لليوندان شعرا مرسلا، ولكنهم لم يهتموا لهذا الشكل الشعري، ولعل السبب راجع، فيما يرى موريه، إلى الاهتمام الكبير بالقافية عند العرب أكثر من غيرهم.²⁹

أما حسين نصار فيدرج الشعر المرسل في إطار الشعر الـذي عمـل على التـخلص من القافية، مشيرا إلى أن هذا الشعر قد تعددت أسمـاؤه أكثر من مرـة، توجب حقيقته، فهـذا الشعر المرسل، والحر، والأبيض، والمطلق، والطلـق، والمنثور... إلخ، فإذا اطلعنا على ما وراء هذه الأسماء وجدناه مـتماثلا، وـالم يـدق مـتميزا غير المرسل والحر والمنثور.³⁰

إن أولى القضايا التي تواجهنا هنا هي قضية المصطلح إذ نجد المصطلحات الواصفة لهـذا الشعر كل الشعر العربي متعة ددة بتعدد البـاحثين، فالشاعر رزق اـحسون (1825-1880) مثلا، وهو من كتاب الشعر المرسل، لم يُسم تجربته الجديدة وإنما أشار إليها على أنها على "أسلوب الشعر القديم بلا قافية"³¹ أما نجيب الحداد فيستعمل مصطلح الشعر "الأبيض" معتمدا الترجمة الحرفية للمصطلح الفرنسي Vers blanc، وهو ما اعتمده أيضا الأب لويس شيخو ومن بعده المازني³². في حين نجد آخرين يعتمدون مصطلحات أخرى مثل "الشعر المطلق"³³ (محمـد عبد المـنعم خفاجي)، والشعر الطليق³⁴ (نقولا فياض).

²⁷ انظر س.موريه: الشعر العربي الحديث، تطور أشكاله وموضوعاته بناءً على الأدب العربي، ترجمته وعلق عليه: شفيق السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة 1986، ص18.

²⁸ انظر ارجع نفسه، ص196.

²⁹ انظر ارجع نفسه، ص185.

³⁰ انظر حسـن نصار: القافية العروضية والأدب، ص180. ولا يقصد الباحث بالشعر هنا شعر التفعيلة بل الشعر الذي مع به أكثر من وزن القصيدة الواحدة كما عند أبو شادي.

³¹ انظر س.موريه، الشعر العربي الحديث، ص215. وهو يلـي رزق اـحسون كتابه "أشعر الشعر"، طبعته 1870 ص2.

³² انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

³³ انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

³⁴ انظر ارجع نفسه، ص216، المـش 97.

ويُرجح موريه أن تسمية الشعر المرسل قد أطلقها الشعراء المحدثون متأثراً بآبن خادون في مصطلح النثر المرسل³⁵، معلا لجوء الشعراء إلى هذا النوع من الشعر بأنه كان وسيلتهم لترجمة الشعر القصصي والـ درامي والتـأملي، ولكتابة الشعر الفلسفي والقصصي، حيث لا حاجة إلى القافية وموسيقاها³⁶. وفي هذا السياق يمكن أن نضع زيادة رزق اـ حسون* في الشعر المرسل من خلال ترجمته الإصـحاح الثامن عشر من سفر أيوب، وذلك في كتابه <أشعر الشعر> (1869)³⁷، وقد جاء في المقدمة:

>> وقد سئح لي أن أنظم الفصل الثامن عشر من سفر أيـوب على أسـلوب الشعر القديم بلا قافية، لأن حد الشعر عندي نظم موزون وليست القافية تشـترط إلا لتحسينه، فقد كان الشعر شعرا قبل أن تعرف القافية كما هو عند سائر الأمم، ولـم يسمع للعرب بسبعة أبيات على قافية واحدة قبل امرΘ القيس لأنه أول مـن أحكـم قوافيها>³⁸

وعلى الرغم من أن هذا الرأي يثير أكثر من اعتراض تاريخي، إلا أنه يشـير إلى بداية التنازل عن عناصر راعترت أساسية في قيام الشعر، وذلك بحثا عن الحرية والانطلاق، وهذا ما مهد الطريق لتجاوزات أخرى انتهت عند شكل قصيدة النثر. وهذا البحث عن الحرية في الكتابة هو ما يظهر عند بولس شـحادـصاحب التجربة الثانية في كتابة الشعر المرسل بعد رزق اـ حسون، فقد أرسل شـحادـ برسالة إلى مجلة الهلال تحت عنوان <الشعر الموزون غير المقفى> (1906)، وفيها يرى أن هذا النوع من الشعر يمتاز بخصائص عدّة، فهو:

(1) يسير النظم.

³⁵ انظر س. موريه، الشعر العربي الحديث، ص 215، اـ امش 97.

³⁶ انظر ارجع نفسه، ص 216.

* أديب، ناثر، شاعر، صحافي، ولد بـلب، وهو من أصل أرمني فارسي (1825-1881).

³⁷ انظر ارجع نفسه، ص 192.

³⁸ نقلا عن ارجع نفسه، ص 192، 193.

(2) يمنح الشاعر حرية التعبير عن نفسه في بساطة وتلقائية ، بسبب التخلص من القافية وضرورتها.³⁹

ويصرح الشاعر بتأثره بملتون وشكسبير في شعرهما المرسل ، ويعلم أن هذه الميل، في ترجمة مسرحيات شكسبير، إلى هذا النوع من النظم. وقد أورد في خاتمة الرسالة ترجمة في أربعة عشر بيتا بدون قافية من البحر الطويل لجزء مـ من أحد مشاهد مسرحية " يوليوس قيصر " لشكسبير.⁴⁰

ومن الذين مارسوا هذا الشكل الشعري عبد الرحمن شكسبي الذي تصدعت بعض دواوينه قصائد من الشعر المرسل، مثل ديوانه لآلئ الأفك (1913) الذي ضمنه أربع قصائد من الشعر المرسل. وقد أضاف الشاعر إلى كل منها عبارة "من الشعر المرسل".⁴¹

وجاء أحمد زكي أبو شادي الذي ناصر حركة الإسهام بالشعر المرسل في كتابة المسرحية العربية والشعر القصصي الملحمي من خلال ترجمته بعض القصائد لأدباء غربيين أمثال فولتير، وهارفي، وشكسبير، وقد خطا أبو شادي بالشعر المرسل خطوة إلى الأمام من خلال تجنّب تقسيم البيت إلى شطرين، ومـن خلال تصدّمين الأبيات⁴²، وقد كانت هذه الخطوة تمهيدا للشعر الحر كما عرفه الأدب العربي فيما بعد.

وعلى يد علي أحمد باكثير ارتقى الشعر المرسل إلى مستوى أعلى وتأثرا بالأدب الإنكليزي الذي درسه في جامعة القاهرة، خاصة شكسبير الذي حاول تقليده في شعره المرسل، وذلك لكي يثبت للأساتذة في الشعر الإنكليزي أن اللغة العربية لها القابلية أيضا لمثل هذا الجنس الأدبي.⁴³ وقد تركزت تجارب باكثير في الشعر

³⁹ انظر ارجع السابق ، ص 201.

⁴⁰ انظر ارجع نفسه ص ص 201، 202.

⁴¹ انظر ارجع نفسه، ص 204.

⁴² انظر ارجع نفسه، ص 207. كما حاول أبو شادي شكلا من الشعر ارسلا هو ما دعا " مع البحور أو النظم " وهو نوع من النظم مع عدد من الأوزان القصيدة الواحدة. انظر ذلك سلمى الضراء ا يوسي: الاماات وركات الشعر العر ا ديت ، ص 574. وتورد الناقدة وذا لذلك قصيدة "ترنيمة آتون " من ديوان " الشفق الباكي " ، ولكنها تع هذا الشكل ربة هضة بسبب افتقارها إ التناغم مسار الأبيات ، الأمر الذي عليها منفرة للس مع انظر ارجع نفسه، ص 394.

⁴³ انظر ارجع نفسه ، ص 210.

القصة الأولى : تشالبيه المصالح والتصنيع

المرسل في الفن المسرحي ، فقد استخدم التكتيكات التي درسها في شـعر شكسـبير المرسل ومنها: تدفق المعنى، وجعل الفقرة- لا البيت- وحدة المعنى ، واستخدام عدد غير محدد من التفعيلات، إضافة إلى استخدام إيقاع للحوار أقرب إلى إيقاع الكـلام العادي⁴⁴ ، كما استخدم نظاما غير مطرد من القافية⁴⁵ .

ومن هنا يتضح لنا أن باكـثـير خطأ بالشعر المرسل خطـوة باتـجاه الشـعر الحر* ، كما أنه مهّد لتجاوز حدّة الإيقاع وصخبه.

ولكن محاولات الشعر المرسل جميعها التي اعتمد أصحابها نظم الشـعر طرین باءت بالفشل التام، وتعزو سلمى الخضراء الجيوسي هذا الفشل إلى أنه، في ذلك الوقت، كان من السابق لأوانه أن تقوم تجارب الشعر المرسل قبل إحداث تغيير جذري في نظام الشطرين العنيد.⁴⁶ أي أن أصحاب الشعر المرسل قد حاولوا القفز على المراحل الضرورية التي يتطلبها التطور في الأشكال الشعرية. وقريباً من هـذا التفسير ما يعال به شكري محمد عياد فشل تجربة الشعر المرسل ، يقول :

>>... ولم يجرؤ أحد على تجربة الشعر الموزون غير المفتى إلا في العصر الحديث، حين حاوله عبد الرحمن شكري وحمد فريد أبو حديد وغيرهما... ولم تصب هذه المحاولات نجاحاً بل بدت نوعاً من التدمير لموسيقى الشـعر، لأنها اكتفت باطّراح القافية ولم تنتبه إلى علاقتها الوثيقة بسائر العناصر التي يتكون منها شـكل شعري معين.

وتجربة الشعر المرسل في أدبنا الحديث تؤدي بنا إلى مناقشة النتيجة الثانية المترتبة على قاعدة "لانس" في الوظيفة الإيقاعية للقافية . وهذه النتيجة هي ارتباط القافية بالأشكال الشعرية بوجه عام. فإذا كانت قيمة القافية في الإيقاع هي "ضبط خطواتنا في القراءة"، أي مساعدتنا على تحديد الأجزاء أو المقاطع التي تكوّن وحدة البناء في القصيدة، فطبعي ألا تكون لها هذه القيمة إذا اختلفت الوحدات أو -

⁴⁴ انظر ارجع السابق ، ص 212 .

⁴⁵ انظر ارجع نفسه، ص 226.

* وقد توقفت ارب باكـثـير الشعر ارسـل باعتبار هذا الشـكل ليس له جدوى حقيقية كتابة اسرحية فقد وجد أن استخدام الشعر اسرح قد اوزه الزمن، لا سيما بعد أن غلبت الطريقة الواقعية على اـ وار. انظر ارجع نفسه، ص 213، 214.

⁴⁶ انظر سلمى الخضراء الجيوسي: الاهات واـ ركات الشعر العر اـ ديث، ص 214. انظر أيضا ص 576، 577.

الأسطر- في الطول. ومن هنا تيسر أطراحُ القافية في الشعر الحر ، على حـين فشلت تجارب الشعر المرسل. أو بالأحرى أن القافية في الشعر لم تعد لها نفس الوظيفة الإيقاعية التي نعرفها في الشعر المتساوي الأسطر.⁴⁷

أما حسين نصار فيرد ذلك الإخفاق الذي منيت به تجارب الشعر المرسل في مقابل النجاح الذي حققه الشعر الحر (شعر التفعيلة) إلى أن الشعراء الذين التزموا الشعر الحر أكثر موهبة واقتداراً ، وأشد اتصالاً بالثقافتين العربية والغربية ممن دعوا إلى الشعر المرسل، إضافة إلى أن المجتمع الذي خاطبوه كان أكثر تطوراً.⁴⁸

والملاحظ على تحليل حسين نصار افتقاره إلى الإقناع ، ذلك أنه يـدفعنا إلى التساؤل عن دور الموهبة في نجاح شكل أدبي دون آخر ، وهذا يجربنا إلى تساؤل آخر هو : هل كان سيقدر للشعر المرسل النجاح لو أن دعاة كانوا هم أصـحاب الشعر الحر؟ بصيغة أخرى نتساءل: هل الأمر يتعلق بموهبة شعرية ضعيفة أم بشكل شعري لم يجد الظروف مهياً لاستقباله ؟

ورغم كل شيء كانت تجارب الشعر المرسل ، رغم إخفاقاتها الفنية ، ذات مغزى ، لأنها تمثل البحث الحقيقي الدؤوب لدى الشعراء العرب في بداية القرن العشرين عن تغيير جذري في الشكل ، كما أنها مثلت بداية لسلسلة من التجارب المتواصلة الطامحة إلى تغيير النموذج التقليدي الملازم لشكل الشعر العربي.⁴⁹ ومن ثم لا يمكن النظر إلى تجربة الشعر المرسل في العربية إلا على أنها حلقة في تلك السلسلة.

⁴⁷ شكري مد عياد: موسيقى الشعر الحر ، مشروع دراسة علمية، أصدقاء الكتاب، القاهرة 1998، ص ص 106، 107.

⁴⁸ انظر حسـ نصار : القافية العروض والأدب، ص 181.

⁴⁹ انظر سلمى ضياء يوسي: إلهات وركات الشعر العربي الحديث، ص 395.

2.2 الشار الحر:

ي-رى بول شاوول أن قصيدة النثر >> قد اغتذت غذاء عظيمًا من الش-عر الحر <<⁵⁰، ومن ثم فإننا نلقي نقاطًا عديدة مشتركة بينهما⁵¹:

1- ارتكاز الشعر الحر، أساسًا، على الإيقاع الداخلي، إيقاع التجربة، وه-و الإيقاع نفسه الذي تنبني عليه قصيدة النثر. إن الإيقاع في الشعر الحر قائم على-على التفعيلة في حين أن قصيدة النثر قد تستفيد من التفعيلة في تغذية-إيقاعاتها-لكنها-تستغني عنها وتتحرر منها لتخلق إيقاعاتها.

2- تخاصُّ الشعر الحر من وحدة البيت إلى وحدة الموضوع، أي أن القصيدة تنمو نموًا عضويًا حيا، وهذه الوحدة هي وحدة قصيدة النثر بالذات.

- 1- الوحدة في الشعر الحر وفي قصيدة النثر هي الجملة الشعرية.
- 2- الشعر الحر وقصيدة النثر كلاهما اتجه إلى القوانين العضوية متمردًا على القوانين الجاهزة.
- 3- الحرية في الشكلين لا تعني الفوضى وإنما هي نظ-نظام ض-د النظ-نظام السائد.

إن هذه المقارنة بين الشعر الحر وقصيدة النثر تثير لدينا بعض الملاحظات والتساؤلات والاستدراكات على صاحبها:

1- كيف يكون الشعر الحر-ر قائمًا على الإيقاع الداخلي وعلى التفعيلة-في الوقت نفسه؟ هل يعني هذا أن ثمة علاقة بين الاثنين؟ وإذا كان الأمر كذلك فبم-إذا نفسر، إذن، إشارة شاوول إلى خلق قصيدة النثر لإيقاعاتها الخاصة؟

2- يُفهم-م-ن رأي شاوول أن وحد-دة الموضوع-وع-ه-ي الوجد-دة العضوية، والوحدتان ليستا شيئًا واحدًا.

⁵⁰ بول شاوول: مسائل أساسية القصيدة العربية، ص116. ويؤكد أنسي الحاج اعتبار الشعر الحر هذا لقصيدة النثر قوله: >>... هذا-ال-وزن الر-، القائم على مبدأ التفعيلة لا البيت، الذي عمل منذ عشر سن-على زيادة تقرب الشعر من النثر، ونلاحظ هذه الظاهرة بقوة عند-ع-رب الش-يوع والواقع، الذين اقتربوا من النثر لا أسلوبهم ولغتهم فحسب بل-أو والأداء...<<. لن، دار لة شعر، ب-وت 1960، ص11 (أقدمة).
⁵¹ انظر ارجع نفسه، ص117.

3- في النقطة الثالثة أعلاه يشير شاوول إلى أن الوحدة في قصيدة النثر وفي الشعر الحر هي الجملة الشعرية ، ولكنه أشار قبل ذلك (النقطة الثانية) إلى أن الوحدة فيهما هي وحدة الموضوع ، فهل يعني ذلك أن الجملة الشعرية هي التي تخلق وحدة الموضوع ؟

وعلى كل حال فإن الشعر الحر قد خطا خطوة نحو تحطيم بنية الشعر العمودي ممثلةً في وحدة البيت وبنيته القائمة على التناظر، وهي البنية التي تطلبتُ حصـور القافية دائماً ، ومع نجاح محاولة تجاوز الشكل الراسخ للشعر العمودي كان بالإمكان التفكير في خطوات أخرى في طريق التجاوز.

3.2 النثر الشعري:

يُعرف النثر الشعري *Prose poetique* في الأدب الغربي بكونه نمطاً من الكتابة يرد ضمن أعمال نثرية، وهو يستعير من الشعر لا الموضوعات فقط (وصف الطبيعة، المشاعر... إلخ)، بل يتعدى ذلك إلى بعض الطرائق والأساليب الخاصة بالشعر، دون أن يعني ذلك أن الأعمال النثرية تلك تسعى إلى أن تكون شعرية فهي ذاتها⁵².

أما في الأدب العربي فنلبي بول شاوول يحدد النثر الشعري باعتباره مقـابلاً للنثر الواقعي، الذي يتحدد بأطر العقلاني والمحدود، ويتمثل بشكل جيد في كتابات ابن المقفع، وعبد الحميد الكاتب، والجاحظ.⁵³

⁵² Voir M.Aquien, Dictionnaire de Poetique, Laibrairie Francaise, 1993, p.223.

⁵³ انظر بول شاوول: المسائل القصيدة الحديثة، ص113.

الفصل الأول : تشاللية المصالح والتصنيع

وما يفصل النوعين أحدهما عن الآخر أن التعبير في النثر الشعري يجاوز الفكر والمنطق إلى ما يسميه الباحث <<حركات الكائن الداخلية>>، أي إلى الشعر، مستخدماً الصورة والإيقاع والكلمة لا للتأويل والشرح ولكن للتحرير والإشارة، ويمثل له بالقرآن الكريم وكتابات الإمام علي رضي الله عنه.⁵⁴

ويمكن التمثيل للفرق بين نوعي النثر السالفين بالشكل الآتي:

(النثر الواقعي)	(النثر الشعري)
- عقلاني محدود - وظيفته التأويل والشرح	- متصل بالشعور - وظيفته الإثارة وتحريك المشاعر

ويعرّف أنيس المقدسي النثر الشعري بكونه أسلوباً من أساليب النثر تهيمن فيه الروح الشعرية التي تتبدى من خلال قوة العاطفة وبعد الخيال وإيقاع التركيب والتوفر على المجاز.⁵⁵

وأشهر كتاب هذا النوع من النثر، حسبه، جبران خليل جبران (العواصف، والبدائع والطرائف).⁵⁶

⁵⁴ انظر المرجع السابق، ص 113، 114.

⁵⁵ انظر أنيس المقدسي: إلهامات الأدبية العارضة، دار العلم للملايين، ط 6، 1977، ص 419، 420. ولاحظ هذا السياق عدم الغوص وراء اصطلاحات لتحديد مفاهيمها بشكل دقيق وإزالة الالتباسات التي قد تشوبها، من ذلك أن باحثاً مثل خليل أبوجهجة عندما يتحدث عن النثر الشعري يكتفي باقتباس تعريف المقدسي المذكور أعلاه دون مناقشته، وعلى الرغم من انتباه الباحث إلى ضرورة التمييز بين الأشكال التقابلية وخصوصاً النثر الشعري والشعر النثوري وفصيدة النثر وتأكيده وجوب إظهار هذا التفريق، فإنه لا يكلف نفسه عناء ماوله ذلك على الإطلاق. والغريب الأمر أن الباحث ينحى باللائمة على النقاد لإهمالهم البحث في مقومات النثر الشعري، يقول <<إن إلهامات النقدية هذه الظاهرة [النثر الشعري] اقتضت على ملاحظات سريعة ومبتسرة، تتعدى النظرة العجلى، الوصفية إلى مقومات هذا الفن>>. انظر كتابه: دائرة الشعرية العربية، الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، ط 1، 1995، ص 127، 128.

⁵⁶ انظر المرجع نفسه، ص 420.

هذا الإلحاح على نثرية النثر الشعري هو الذي نلمسه لدى محمد علاء الدين عبد المولى، عند حديثه عن جبران خليل جبران، إذ يشير إلى أن النثر الشعري عند جبران ليس شعرا على الرغم من كل الشاعرية التي تتمثل في كتاباته⁵⁷.

لقد ظلت قصيدة النثر، في خصم-م بحثها عن الاستقلال شكلا شعريا قائمًا بذاته، في جدل ممتد مع الأشكال التي قد تلتبس بها، وعلى رأس تلك الأشكال يأتي النثر الشعري. وهنا يعترض سبيلنا سيلٌ من الآراء المختلفة والمتضاربة بشأن موقع قصيدة النثر من الأشكال القريبة منها، ومدى اقترابها (أو تماهياها) أو ابتعادها عن تلك الأشكال، وهنا تظهر أزمة التحديد المصطلحي والمفهومي بكل أبعادها. وم-ن تلك الأشكال القريبة ما يعرف بالنثر الشعري.

والملاحظ أن أول تمييز بين النثر الشعري وقصيدة النثر في الحق-ل الثقافي العربي (بين جبران والريحاني ومي زيادة وبين أنسي الحاج والماغوط) ه-و م-ا لاحظته الاجتماعات الأسبوعية لخميس مجلة شعر في ربيع 1960 والتي خصصت لبحث قصيدة النثر من أن قصيدة النثر تختلف عن النثر الشعري أو النثر الفني أو الشعر المنشور، وقد احتدم هذا الجدل على إثر قراءة أطروحة سوزان برنار ج-ول قصيدة النثر⁵⁸.

اعتمادا على أطروحة برنار تلك، يفرق أدونيس بين النثر الشعري وقصيدة النثر في نقاط محددة يجمها الباحث محمد جمال باروت في ما يأتي⁵⁹:

⁵⁷ انظر محمد علاء الدين عبد الوهم : دأئة ، ص70.

⁵⁸ انظر محمد ال باروت : دأئة الأو ، قصيدة النثر من ج ان حركة لة ش-عر، اعرفة ، ع283/284، الس-نة24، س-بتم /أك-توبر1985، ص158. وانظر أيضا أدونيس: قصيدة النثر، ضمن "نظرية الشعر"، (ربر وتقد مد كامل ا طيب)، مرحلة لة شعر، القسم الأول، ص288-290.

⁵⁹ انظر محمد ال باروت : دأئة الأو ، ص159 وما بعدها.

النثر الشعري	قصيدة النثر
- ليس له شكل فهو استرسال واستسلام للشعور دون منهج شكلي أو بنائي.	- شكل قبل كـ ل شـ يـ ء ، ذات وحـ دة مغلقة.
- هو إذن سير في خط مستقيم ليس له نهاية.	- هي دائـ رة أو شـ به دائـ رة لا خـ ط مستقيم.
- لذلك فهو روائي أو وصـ في ، يتجـ ه غالبا إلى التأمل الأخلاقي ، أو المناجاة الغنائية أو السرد الانفعالي.	- هي مجموعة علائق تنظم في شـ بكة ذات تقنية محددة ، وبناء تركيبى موحد منتظم الأجزاء ومتوازن .
- وبسبب من ذلك يمتلئ بالاستطرادات والتفاصيل وتنفس فيه وحـ دة الـ تناغم و الانسجام	- هي نوع متميز قائم بذاته ، وليسـ ت خليطا ، هي شعر خاص يستخدم النثـ ر ويتسم بالعضوية.

ويرى باروت أن تمييز أدونيس (ومعه أنسي الحاج*) بين قصيدة النثر والنثر الشعري** يندرج في تمييز شعري جمالي أعم ، وهو التمييز بين رخاوة القصيدة الرومانسية واستطراداتها الوصفية والشعرية ، وبين عضوية القصيدة الحديثة . فإذا كانت القصيدة الرومانسية تهتم أساسا بالتعبير عن حالة الشعور، فإن القصيدة الحديثة تهتم بالبناء الداخلي لتجربة البحث والرؤيا في علاقات لغوية شعرية.⁶¹

ويذهب باروت إلى أن الحدود بين النثر الشعري وقصيدة النثر هي الحدود بين وعين وموقفين من الحياة والعالم : الوعي الرومانسي المرتبط بعصرية النهضة والوعي الجديد للنخبة الحديثة. لقد كان الشعر المنشور الشكل الأكثر إغراء وتعبيرا عن النزعة التجديدية في الوعي الرومانسي⁶²، ومن ثم يُلجأ باروت على ضرورة

* يفرق الحاج أيضا بين النثر الشعري والشعر المنشور من جهة وبين قصيدة النثر من جهة أخرى ، معناه إما أن عنصرها أوليا فيما يسمى قصيدة النثر الغنائية . انظر لن (أقدمة)، ص 9.

** يستعمل باروت مصطلحي النثر الشعري والشعر المنشور على أنهما مترادفان، انظر الدائرة الأولى ، ص ص 134، 158 على سبيل المثال.

⁶¹ انظر مدال باروت : الدائرة الأولى ، ص ص 161، 162.

⁶² انظر ارجع نفسه، ص 157. ويش الباحث الصفحة نفسها فيقول هذا الوعي الرومانسي (أبولو) نظريا بالشعر المنشور .

الفصل الأول : نشأة المصطلح والتصنيف

النظر إلى هذا الشكل الشعري على أنه ليس شكلا فنيا فحسب ، وإنما باعتباره مُعبّرا عن نظرة إلى العالم ذات جذور اجتماعية ضاربة في الحقل الاجتماعي التاريخي للوعي الرومانسي.⁶³ معنى ذلك أن النثر الشعري هو الإفراز التعيدي أو الفني للرومانسية العربية ، بينما كانت قصيدة النثر الناتج الفني لحركة الحداثة.

ولكن النثر الشعري يظل ممهدا أساسيا لقصيدة النثر، تقول سوزان برنارد: >> والواقع أن قصيدة النثر لم تنفتح - فجأة - في حديقـة الأدب الفرنسي ، فقد احتاجت في ذلك إلى تربة ملائمة ، أعني إلى أذهان تؤرقها - بشـكل واع تقريـبـا - الرغبة في العثور على شكل جديد للشعر، كما احتاجت - أيضا - إلى الفكرة الخصبة القائلة بأن النثر قابل للشعر. إنه النثر الشعري ، أول مظهر للتمرد ضد القواعد القائمة والطغيان الشكلي ، الذي مهد لقصيدة النثر <<.⁶⁴ ولا ننظر أن الأمر فيمـا يخص الأدب العربي بعيد عن هذا.

4.2 الشلار المنشور :

هذا المصطلح، كما يوضح س. موريه، هو المقابل العربي للمصطلح الإنجليزي Prose Poetry، وهو مستلهم من الإنجيل ومـن ترجمـات الشعـر الكلاسيكي والحديث.⁶⁵

ولكنه يرى ،من ناحية أخرى، أن ما سماه العرب شعرا منشورا كان محاكاة لمـا يعرف بالفرنسية باسم Vers libre وفي الإنكليزية Free verse كما يسـتفاد مـن تعريفـات الريحاني وآخرين⁶⁶.

⁶³ انظر ارجع السابق ، ص 157.

⁶⁴ سوزان برنارد: قصيدة النثر من بودا > الوقت الراهن ، ج 1، تر: راوية صادق، مراجعة وتقد رفعت سلام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة 1998، ص 43.

* يشـمـحـ باروت إـ أن جورجـي زيدان هو أول من استعـمل مصطـلح الشعـر اـنشور ، مقال له عام 1905 حمل عنوان "الشعر اـنشور" اللغة العربية ". انظر ا داتـة الأو ، ص 141.

⁶⁵ انظر س. موريه: الشعر العر ا ديث ، ص 425.

⁶⁶ انظر ارجع نفسه ، ص 444.

القصة الأولى : تشالبيه المصالح والتصنيع

ويدخل الشعر المنشور في مفهوم جورجي زيدان ضمن مـا يسـميه بالشـعر العصري الذي هو شعر معبر عن روح عصره موافق له بأسلوبه ومعناه ، وخير من يمثل الشعر المنشور هو جبران خليل جبران.⁶⁷

ويذهب توفيق إلياس أنجيل إلى أن الشعر المنشور قد نتج عن إهمال الوزن والقافية ، وهو لا يخفي تأثير الأدب الغربي فـي هـذا الشـكل الشـعري عند العرب ، ولكنه يحصر هذا التأثير في الكتابات النثرية للأدباء الفرنسيين أمثال لامارتين وشاتوبريان وجان جاك روسو وفكتور هيجو الذي رأى في الوزن عائقاً للشاعر في بسط أفكاره ومؤخراً له في الوصول إلى غايته.⁶⁸ ويختلف أنجيل في هذا عن الريحاني الذي يعود بالتأثير إلى جذور أنجلو-أمريكية.

أما يميني العيد فتري في الشعر المنشور حاجة فنية أملت لها ظروف جديدة ، وهو عندها شكل جديد يحاوله الشاعر بحثاً عن التحرر من بحور الخليل وأوزانه وذلك استجابة للحياة الجديدة بـهمومها وتحولاتها ، وهو ما عجزت عن التعبير عنه الأشكال الأدبية القديمة.⁶⁹

ويذهب موريه أن الشعر المنشور قد قام على أساس الإيقاع النثري اعتماداً على ما يسميه بموسيقى الفكر، وهي موسيقى تتحقق بفضل توفر عناصر منها:

- التوازي.
- الترادف.
- التقابل.
- التنظيم التصاعدي للأفكار.
- تكرار السطور والأفكار في مجموعات متنوعة⁷⁰.

أما حسين نصار فيحدد الخصائص التي تميز بها الشعر المنشور في بداياته بما

يلي:

⁶⁷ انظر مدال باروت: اداة الأو، ص137.

⁶⁸ انظر ارجع نفسه، ص 139، 140.

⁶⁹ انظر العيد: الدلالة الاجتماعية ركة الشعر الرومنطيفي لبنان، دار الفارار، ط2، ب و ت 1988، ص 141.

⁷⁰ انظر س. موريه: الشعر العر اديث، ص 230.

- التدفق العاطفي الحر.
- توفير لون من التنعيم بالاعتماد على الجمل القصيرة متساوية الطول .
- التصوير والإيحاء.
- التكرار.
- التقسيم.⁷¹

وقد استعملت مصطلحات عدة في تسمية الشعر المنشور⁷²:

- الريحاني (في الريحانيات وهتاف الأودية) : الشعر الحر - والمطلق أو الطليق.
- ألبير أديب (ولد 1808) : سَمَّى شعره "الشعر الرمزي المنشور" (مجلة الأديب مجلد 35، ع5، 1955).
- بشر فارس، ثريا ملحس : الشعر المطلق.
- إبراهيم العريض : الشعر المطلق والمرسل.
- رائف الخوري: الشعر الطليق.
- ميخائيل نعيمة (الغريال) : الشعر المنشور، القصيدة المنشورة، النشر الشعري.
- أنور الجندي (الشعر العربي المعاصر تطوره وأعلامه) : الشعر المنسرح.
- أنس داود (التجديد في الشعر المهجري (1967)) : النشر الفني.

أما حسين عفيف (من مصر) فيعرف الشعر المنشور بأنه >> يجري وفي ق قوال - ب عفوية يصبها ويستنفذها أولا بأول، لا يتوخى موسيقى الوزن والقافية ولكنه يس - تمد

⁷¹ انظر عبد العزيز موا : قصيدة النثر من التأسيس إلى الرجعية ، ص 113. وهو ينقل عن حسـ نصار : الشعر المنشور عند شـ وفي ، فصـ ول أكتـ وبر 1982،

ص 157. ويقدم موا : أذج من تلك البدايات أو ما يسميه بالنماذج الأولية ، و تتمثل النصوص الآتية:

- نص "التقوى" لنقولا فياض وهو أقدم نص من الشعر المنشور غز يعود إلى عام 1890.

- نص "الراحة" ان صدر عام 1903.

- نص "إياه واوت" ليل مطران نشره أوائل 1906. انظر ارجع نفسه الصفحة 113 وما بعدها. ولاحظ على الباحث اكتشافه بعرض هذه النصوص دون أن أول إظهار كيفية لمي صائص أعلاه فيها.

⁷² انظر سـ. موريه: الشعر العر ا ديث ، ص ص 441، 442.

نغمة من ذات نفسه، لا يشرح ومع ذلك يوحى عبر إيجازه بمعان لم يقلها، ليس كشعر القصيدة ولا ككثير المقال ولكنه أسلوب ثالث⁷³.

إن هذا التعريف يمنح الشعر المنثور السمات الآتية:

- لا يخضع لقوالب سابقة (التخاص من الأوزان المعروفة).
- لا يكرر إيقاعاته.
- يعتمد إيقاعات مصدرها النفس والوجدان.
- ليس له وظيفة شارحة.
- يتسم بالإيجاز والتكثيف.
- هو أسلوب ثالث بين الشعر الموزون والمقال النثري.

ولكن هــ ذا التحرر مـن الأوزان في الشعر المنثور لا يعنـي، فـي نظـر عـفـيف، الفوضى ، يقول:

>> الشعر المنثور يتحرر من الأوزان الموضوعة ولكنه لا ليـجـنـح إلـى الفوضى ، وإنما ليسير وفق أوزان مختلفة يضعها الشاعر عفو الساعة ومـن نسـجـه وحده، أوزان تتلاحق في خاطره ولكنها لا تطرد، غير أنها في تباين وحداتها ، تتساقط في مجموعها وتؤلف من نفسها في النهاية هارمونيا واحدة ، تلك التي تكون مسيطرة عليه أثناء الكتابة>>.⁷⁴

أما مارون عبود فيرى أن الشعر المنثور >>بناء على زوايا، فيه جمال مطلق>>⁷⁵

ويعرف المفدسي الشعر المنثور ، في سياق تفريقه بينه وبين النثر الشعري، بأنه غير النثر الخيالي (النثر الشعري)، وهو ينزع إلى النظم الحر من قيود الأبحر العروضية المعروفة، ومـن أعلامه أمـين الريحـاني⁷⁶. والملاحظ أن

⁷³ نقلا عن عز الدين اناصرة : إشكاليات قصيدة النثر ص 23.

⁷⁴ نقلا عن ارجع نفسه ، الصفحة نفسها.

⁷⁵ ارجع نفسه، ص 21. و يل الباحث | شريف رزق: ظاهرة الشعر المنثور وتفعيل التأسيس لقصيدة النثر، القدس العر ، لندن 1997/07/27.

⁷⁶ انظر أنيس اقدس: الاهات الأدبية العا العر اديث، ص 420.

الباحث(المقدسي) لا يقدم فرقا نوعيا بين الشكليات. ولكن يتضح من خلال النماذج التي يسوقها للشعر المنشور والنثر الشعري أنه يعتمد في عملية التفريق على الجانب الشكلي⁷⁷، أي الشبه بالشعر أو بالنثر.

أما ميخائيل نعيمة فإنه يدعو هذا الفن الشعري بالشعر المنسرح. وذلك لما في هذا الفن من الانطلاق والحركة في الاتجاه إلى الهدف بسير وسهولة ودون قيود⁷⁸. وتتلخص خصائص هذا النوع من الشعر في:

- عدم التزامه بوزن أو قافية.
- جريه (على السجية جريا ليس يخلو من الإيقاع الموسمي والرنانة الشعرية)⁷⁹

ويجعل نعيمة من جبران خليل جبران واحدا من كتاب الشعر المنشور، إذ يذكر، في تقديمه للمجموعة الكاملة لجبران، أن هذا أخذ ينشر بين 1903 و1908 في جريدة "المهاجر" مقالات من الشعر المنشور تحت عنوان "دمعة وابتسامة" وهذه المقالات هي التي جمعت عام 1914 ونشرت في كتاب بالعنوان نفسه⁸⁰. وتتميز هذه المقالات حسب ميخائيل نعيمة بالسلمات الآتية:

- المضمون الوجداني الفياض.
- التعبير عن فكر يتسم بالتوهج.
- الخيال المتموج الألوان.
- التأثر بالتوراة في نصيبها العربي والإنكليزي.
- تحري الصدق⁸¹.

⁷⁷ انظر ارجع السابق، ص 420 - 422. كن استخلاص تفرقة أعلاه من تعليق على قطعة من الشعر المنشور بيب اسطفان بأنا>> > ري على طريقة شعرية متناسقة الأجزاء>>. ارجع نفسه، ص 420. ويل الباحث إلى نصوص من النثر الشعري أن هي: أ، أيا الليل، ب، ليل وصباح، لكم لبناتكم، مناجاة أرواح، أيتها الأرض (من كتاب البدائع والطرائف) وب، أمي، ن وأنتم، أ خدرات وأباصع، حفار القبور (من كتاب العواصف). انظر ارجع نفسه، الص 62-63.

⁷⁸ ميخائيل نعيمة: الغربال الجديد، مؤسسة نوفل، ط 2، و 1983، ص 62، من مقالة عن والت وايتمان، ويوضح نعيمة أن لا علاقة للتسمية بالبحر الشعري أعرف.

⁷⁹ ارجع نفسه، ص 62، 63.

⁸⁰ انظر ميخائيل نعيمة (تقد ومراجعة وترتيب): ج ان خليل ج ان، المجموعة العربية الكاملة، دار صادر، ط 1، و 2002، ص 13 (التقد).

⁸¹ انظر ارجع نفسه، ص 13، 14.

أما لويس عوض في مقدمة (بلوتولاند وقصائد أخرى) الصادر عام 1947 فيعرف الشعر المنثور قائلا: >>أما الشعر المنثور فهو حر الموسيقى وخال من القافية معا<<⁸².

ويرى عز الدين المناصرة ، معتمدا على مقال لرشيد الشعر باق (مجلة لغـة العرب عام 1928) عن الشعر المنثور وعلى تعليق المحرر (أنستاس الكرمللي) ، أن الشعر المنثور بلا وزن، لكنه قد يلتزم ببعض القوافي المنثورة في نهايات السطور، وقد لا يلتزم بها إطلاقا كما في نص (إلى جبران) للريحاني⁸³.

كما نلني الباحث (خليل أبو جهجة) يسم مجموعة "ثلاثون قصيدة" لتوفيق صالح (صادرة عام 1954) بأنها شعر منثور.⁸⁴

ونلاحظ خطأ الباحث بين النثر الشعري والشعر المنثور، وذلك حين يتعـرض لحديث "خالدة سعيد" عن مجموعة الماغوط (حزن في ضوء القمر) باعتبارها نثـرا شعريا، فيدرج هذا الحديث ضمن حديثه هو عن الشعر المنثور.⁸⁵ وفي نهاية بحثه عن النثر الشعري، والشعر المنثور، و قصيدة النثر تتقاص تلك المصطلحات لتصبح مصطلحين اثنين هما: النثر الشعري، وقصيدة النثر⁸⁶. وهذا ينتسـاءل: هل ذاب مصطلح الشعر المنثور في النثر الشعري، وهل هما شيء واحد، فلمـاذا لم تتم الإشارة إلى ذلك إذن؟

أما خليل شيبوب (أحد شعراء أبولو) فيعتقد مقارنة بين الشعر المطلق (المرسل) والشعر المنثور (عام 1932)، فيرى أن الشعر المطلق أو الحر غير الشعر المنثور، لأن نثر الشعر هو افتكاكه من قيود الوزن والقافية، فإن حفظت القافية صار هذا الشعر نثرا مسجعا. أما الشعر المطلق، فهو يحتفظ بالوزن فقط، وقد اختلفوا في

⁸² لويس عوض : مقدمة بلوتولاند وقصائد أخرى، ضمن "نظرية الشعر" (ربر وتقد مد كامل ا طيب) ، مرحلة لة شعر، القسم الثا ، (مقالات، شهادات، مقدمات)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1996، ص 702-703.

⁸³ انظر عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، ص 11، وانظر مقتطفا من نص (إ ج ان) ارجع نفسه، ص 87. ولاحظ على المناصرة عدم الدقة النقل، فهو يوجي إلينا بأن النص منقول من بدايته، على الرغم من أن ما يثبته كتابه إا هو جزء من اقطع الثالث من القصيدة ، علاوة على أن هناك أسـطرا ساقطة ، مع عدم مراعاة الشكل الكنا كـأن يقسم سطر شعري إ سطرين. انظر لغرض اوازنة هتاف الأودية ، 126-127. هذا علاوة على أن المناصرة لا يلنا إ الصفحة أو الصفحات الـ نقل عنها من "هتاف الأودية". مع العلم أنه يل إ طبعة 1910.

⁸⁴ انظر خليل أبو جهجة: ا دأة الشعرية العربية، ص 130-131.

⁸⁵ انظر ارجع نفسه ص 131.

⁸⁶ انظر ارجع نفسه، ص 137.

الفصل الأول : نشأة المصطلح والتصنيف

أمر القافية: إبقائها أو إغفالها وقد أثرنا إبقائها في هذه القصيدة⁸⁷. وإذا كان هـ ذا التمييز لا يستند إلى تعريف اصطلاحى في تحديد الشعر المنثور ، فإن ما يعيننا منه هو اعتبار الوزن والقافية قيدين يجب التخلص منهما .

ومن رواد الشعر المنثور الريحاني* الذي شارك أيضا في النقد النظري الـذي دار حول هذا الشعر، إذ رأى فيه نوعا جديدا متصل الأسباب بالآخر ما تمخض عنه الارتقاء الشعري عند الغرب⁸⁸ وهو يعود به إلى الشعراء الإنكليزيين والـامريكيين (1616-1564)، (1819-1892)، فقد قام شكسبير بتحرير الشعر الإنكليزي من القوافي، بينما حرره وايتمان (1819-1892)، فقد قام شكسبير بالأوزان الاصطلاحية والأبحر العرفية⁸⁹، وقد رأى الريحاني ضرورة منح الموهبة الشعرية الحرية المطلوبة، وذلك بالتخلي عن الوزن التقليدي، واستخدام وسيلة وسط بين النثر والشعر⁹⁰.

يقول الريحاني:

>> يدعى هذا النوع من الشعر الجديد بالفرنسية Vers libres وبالإنكليزية Free verse - أي الشعر الحر ، وهو آخر ما اتصل إليه الارتقاء الشعري عند الإنكليزيين ، وبالأخص عند الإنكليز والأمريكيين ، فشكسبير أطلق الشعر الإنكليزي من قيود القافية، وولت وتمان Walt Witman أطلقه من قيود العروض ، كالأوزان الاصطلاحية والأبحر العرفية . على أن لهذا الشعر الطليق وزنا جديدا مخصوصا وقد تجسدت القصيدة فيه من أبحر عديدة متنوعة<<⁹¹.

يظهر من خلال كلام الريحاني مصطلحان هما الشعر المنثور والشعر الطليق*، وهما اسمان لنوع واحد من الشعر، ويتميز تعريف الريحاني للشعر

⁸⁷ انظر محمد الـباروت، الدائرة الأولى، ص143.

* مع ما كتبه ديوان هتاف الأودية، وقد قدم له مقدمة نظرية تضمنت آراءه ونظراته في هذا الفن.

⁸⁸ انظر خليل أبو جهجة: الدائرة الشعرية العربية، ص67.

⁸⁹ انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

⁹⁰ انظر س.موريه: الشعر الحر ، حديث، ص429. وهو ينقل عن مقدمة الريحاني لديوان مناسامي من الشعر المنثور "عرش البواب والـهال" بـوت 1925

أعيد طبعها "أدب وفن"، ص45.

⁹¹ أم الريحاني: هتاف الأودية، شعر منثور، دار الريحاني للطباعة والنشر، ط1، بـوت 1955، ص9.

* يؤثر موريه تسمية "الشعر المنثور" Prose-Poem على الشعر الحر Free verse ووجهته في ذلك أن رواد الشعر المنثور العربية استلهموه من "وايتمان" الذي أشار إليه هو نفسه على أنه نثر. انظر س.موريه: الشعر الحر ، حديث، ص444.

المنثور- كما يرى خليل أبو جهجة - بالبساطة التي لا تتجاوز المفهومات العامة لهذا الفن، كما أنه يقع في التناقض حين يخضع هذا النوع من الشعر الذي يصفه بالاطلاق لوزن أو عدة أوزان، فكأنه بذلك يقيد بقيود شكلية في حين أن الدافع وراء ولادة هذا الشعر وتسميته هو التحرر من تلك القيود⁹².

و الحقيقة أننا لا نرى في تعريف الريحاني أي تناقض ، لأنه أورد التعريف - ف المعتمد لدى الغربيين للشعر الحر Vers libres ، وهذا ما تؤكدُه يمنية العيد حين تعلّق على كلام الريحاني أعلاه ، بكونه لا يتطابق مع التجربة التي يقدمها الريحاني - في قصائده المنثورة ، - هذه مختلفة عن تجربة الشعر الإنكليزي أو الأمريكي - الذي عرفه ، فهذا شعر موزون في حين أنه غير موزون في تجربة الريحاني ، كما أنه في هذه التجربة لا يأخذ سمات تمنحه شكلاً متميزاً فهو حيناً يخضع للإيقاع والوزن التقليدي ، وأحياناً أخرى يلتزم بالقافية في بعض المقاطع من القصيدة، إضافة إلى التزام الريحاني أحياناً بقفلة يرددها بعد كل مقطع ، وهذه القفلة بمثابة اللازمة في الموشح الأندلسي.⁹³ ويلاحظ المناصرة شيئاً قريباً مما لاحظته يمنية العيد ، فهو يرى أن الريحاني في "هتاف الأودية" يستخدم عدة أنماط كتابية : فهو يستعمل القافية في بعض النصوص متحرراً في توزيعها على السطور الشعرية ، أو قد لا يستخدمها إطلاقاً ، وهو أحياناً يلغي الوزن والقافية تماماً.⁹⁴

ولكن الناقدون ينتهيان إلى نتيجتين مختلفتين بعد الملاحظات المتشابهة ، إذ تخلص يمنية العيد إلى أن الشعر المنثور عند الريحاني هو >> محاولة تراوح بين قيود القصيدة الكلاسيكية العربية التي يريد التحرر منها ، وبين بنية شعرية جديدة لا يتمكن من تحقيقها... هكذا تتسم القصيدة - المحاولة عند الريحاني بطابع تركيبية - مفكك وتحمل موروثاً من القصيدة العربية الكلاسيكية لم يتمكن من استغلاله - في عملية إنتاج قصيدة شعرية جديدة البنية ، وبذلك يبقى هذا الموروث ملصقاً أو مضافاً من الخارج ، وهو في شكله هذا يظهر كقيد تعجز القصيدة الشعرية -

⁹² انظر خليل أبو جهجة: أدب الشعرية العربية، ص 129.

⁹³ انظر العيد: الدلالة الاجتماعية - حركة الأدب الرومنطقي لبنان، ص 133-134.

⁹⁴ انظر عز الدين المناصرة : إشكاليات قصيدة النثر، ص 08.

المحاولة عن التحرر منه ، وليس عجزها هذا عن التحرر إلا عجزها عن أن تكـون تجربة فنية متميزة بما هو خاص بها <<⁹⁵

وتعزو الناقدة هذا العجز إلى العوامل الاجتماعية التي لم تكن ملائمة لنضج تجربة الريحاني وآخرين فالمجتمع اللبناني آنذاك كان يمر بمرحلة تحول لا تزال في بداياتها الغامضة والفنون الأدبية كانت أيضا لا تزال في بداية تكونها الجديد تتلمس أدواتها وسبلها ، فالولادة الناضجة كانت تنتظر ظروفها الموضعية الاجتماعية والأدبية أي المرحلة الراهنة حيث كان للقصيدة النثرية تألقها مع أنسـي الحاج وأدونيس وخاصة الماغوط.⁹⁶

أما المناصرة فيخلص من ملاحظاته أعلاه إلى تأكيد أن مصطلح الشعر المنثور الذي أطلقه الريحاني على مجموعته إنما يعني لديه ما يشبه قصيدة النثر أي التحرر من نظام القافية ونظام الشطرين لكنه يستخدم أوزانا مختلفة وفي القصيدة الواحدة.⁹⁷

وبالعودة إلى ديوان "هتاف الأوبية" نلاحظ أن الريحاني لم يتحرر من القافية بشكل لافت ، بل إن القافية تكاد أن تكون حاضرة في قصائد الديوان جميعها، إضافة إلى اعتماد اللازمة في كثير من القصائد ، هذا علاوة على وجود بعض الأبيات العمودية ، ولعل الشكل الآتي أن يوضح هذه المسائل بطريقة أفضل:

القصيدة	التقنية	اللازمة	الأبيات الموزونة
ريح سموم	تقنية شبه كاملة (ما عدا سطر واحد)	+	-
رماد ونجوم	مقفاة بنسبة كبيرة	+	-
الثورة	تقنية شبه كاملة	+	-
غريبان	تقنية شبه كاملة	-	-
عند مهد الربيع	تقنية جزئية	-	يتناوب فيها المنثور والموزون (بحر المتقارب التام) المقفى.

⁹⁵ انظر العيد : الدلالة الاجتماعية حركة الأدب الرومنطقي لبنان، ص 134.

⁹⁶ انظر ارجع نفسه، ص139.

⁹⁷ انظر عز الدين اناصرة : إشكاليات قصيدة النثر، ص08.

القسم الأول : تشالبة المصالح والتصنيع

هتاف الأودية	مقفاة بنسبة كبيرة	+	-
غصن ورد	تقفية ضئيلة	+	-
معبد في الوادي	تقفية جزئية	-	-
عشية رأس السنة	تقفية ضئيلة	-	-
إلى الله	تقفية جزئية	-	-
هجروها	تقفية جزئية	+	-
بلبل ورياح	تقفية جزئية	+	-
الملك الشحاذ	تقفية جزئية	+	-
الزنبقة الذاتية	تقفية جزئية	-	-
إلى المصلوب	تقفية شبه كاملة	- (تتكون من مقطع واحد)	-
أنا الشرق	تقفية ضئيلة	+	-
ابنة فرعون	تقفية ضئيلة جدا	+	-
دجلة	تقفية ضئيلة	+	-
النجوى	تقفية ضئيلة جدا	-	-
إلى أبي العلاء	تقفية جزئية	+	-
رفيقتي	تقفية جزئية	+	-
عود إلى الوادي	تقفية جزئية	-	-
حجارة باريس	تقفية جزئية	-	-
إلى جبران	تقفية ضئيلة	-	-
حصاد الزمان	تقفية شبه كاملة	-	-
البعث	تقفية جزئية	-	-
النسر العربي	تقفية شبه كاملة	+	المطلع بيت مصرع موزون(الخفيف التام)
الطريقان	تقفية شبه كاملة	-	-

إن الجـ دول أعلاه، يبين بشكل جلي، أن التقفية لا تكاد تغـ ب فـ في معظـ م القصائد ، وهنا نوضح أننا اعتمدنا معيارا تصاعديا بالنسبة لحضور الفايـة، وهـ و معيار متدرج بين عتبة دنيا هي التقفية الضئيلة جدا وعتبة عليا هــ ي التقفية شـ به الكاملة، وبين هاتين العتبتين تتصاعد التقفيات : الضئيلة والجزئية والتقفية بنسـ به

كبيرة. أما عن الموزون من الأسطر فلم نعتد إلا بالأسطر المتماثلة -وزن ، لأن انتشار أسطر من أوزان مختلفة أمر لا نعدمه حتى في نصوص قصيدة النثر -ركم -ا سدرى لاحقا.

ويرى موريه أن الريحاني قد استعمل أسلوب النثر الإسلامي المقفى -ك -أداة وسط بين الشعر والنثر للتعبير عن أفكار فلسفية⁹⁸. أما عن بناء النص عنده ، فيذهب موريه إلى أن الريح -اني (ومثله جبران) يسير ف -ي بناء نصوصه وف -ق خط -ة عامة ، هي نفسها التي يسير عليها وإيمان ، وتتمثل في العناصر الآتية:

- 1 - تناول موضوع ما والإبانة عنه في السطر الأول أو الأسطر الأولى.
- 2 - ثم تفصيله بأفكار متوازية ومتنوعة وبصور ورموز مجسدة.
- 3 - ثم تناول جانب واحد من الموضوع وتنميته بالطريقة نفسها.
- 4 - ثم تكرير الأفكار مع تنويعها للوصول أخيرا إلى النتيجة.

وهذا التناول يعطي انطبعا سيمفونيا وانطبعا حماسيا عاطفيا.⁹⁹

أما الجيوسي ، فترصد في الشعر المنشور عند الريحاني خصائص ترى أنها -ا ذات تأثير في الأجيال اللاحقة في المشرق العربي، وتلك الخصائص هي:

- وحدة الموضوع

- تقسيم القطعة إلى مقاطع تقصر أو تطول.

- استخدام الجمل القصيرة.

- استخدام العبارات المتكررة.

- استخدام صيغ النداء المتكررة.

- استخدام الصور والاستعارات المستقاة من الطبيعة.¹⁰⁰

⁹⁸ انظر المرجع السابق ، ص 431.

⁹⁹ انظر س. موريه : الشعر العر | ديث ، ص 434.

ويتعرض موافى للاختلافات الفارقة بين - ن الشعر - عر المنثور و قصيدة النثر، فيقرر أن الأول هو الجذر التاريخي للثانية في الأدب العربي. بيد أن أهم اختلاف بين الاثنين يتمثل في غياب المفاهيم التي تتأسس عليها القصيدة عند أصحاب الشعر المنثور وحضورها لدى قصيدة النثر، ولكن هناك نقطة جامعة بينهما (الشعر المنثور وقصيدة النثر) وهي التأكيد على الدور الثانوي للعروض في تمييز الشعر، فكلاهما لا يعتبر العروض صفة ملازمة للشعر، فهو حلية تزيينية لا يضر خلوعها بجمالية القصيدة، بل، على العكس، قد تزداد القصيدة تألقاً وبهاءً في غياب تلك الحلية.¹⁰¹

وفي سياق المقارنة بين النثر الشعري والشعر المنثور تلاحظ الجيوسي، أولاً، الإرباك الشديد الذي تحدثه المصطلحات المتعلقة بتجديد الشكل في الشعر العربي الحديث، لأن الكتاب لم يصلوا إلى اتفاق حول معانيها الدقيقة، فمصطلحات "النثر الشعري" و"الشعر المنثور" و"قصيدة النثر" تستعمل في الغالب استعمالاً عشوائياً لدى النقاد.¹⁰² وفيما يخص المصطلحين الأولين تحاول الناقدة إزالة الالتباس الحاصل بينهما على النحو الآتي:

1- النثر الشعري: تعرفه الناقدة بأنه >> الكتابة النثرية التي تستخدم الأسلوب الشعري مع صور شعرية وشيء من العاطفة العالية >>¹⁰³ وهذه العاطفة يمكن أن توصف بأنها شعرية، ولكنها لا تتبلج التوتري العاطفي الذي يميز الشعر¹⁰⁴، وفيما يتعلق بالأسلوب تشير الناقدة إلى أن أسلوب النثر الشعري يشبه أسلوب المقالة المعتادة من حيث نظام الفقرات وإمكان ورود الجمل الطويلة، وقد يمكن استخدامه في رواية كاملة¹⁰⁵ أو يتغلغل في أسلوب قصة قصيرة أو مقالة. والنثر الشعري في العربية، إضافة إلى الخصائص السابقة، أسلوب في النثر عليه مسحة من خيال، ويتميز بأنه لا ينتمي إلى وحدة مغلقة، بل قد ينتشر على مدى

¹⁰⁰ انظر سلمى صضاء يوسي: الاهات وركات الشعر العر | حديث، ص130.

¹⁰¹ انظر ارجع السابق، ص111.

¹⁰² انظر سلمى صضاء يوسي: الاهات وركات الشعر العر | حديث، ص129، اامش188.

¹⁰³ ارجع نفسه، الصفحة نفسها، اامش نفسه.

¹⁰⁴ انظر ارجع نفسه، ص 690.

¹⁰⁵ انظر ارجع نفسه، ص 129، اامش188.

عمل كبير¹⁰⁶. وهذا النوع من النثر هو الذي استخدمه جبران في الرواية والقصص القصيرة وكثير من كتاباته الأخرى¹⁰⁷، وفي هذا الصدد تعلن الجيوسي أن قصص جبران تعد خير مثال يتجلى فيه النثر الشعري بشكل بارز.¹⁰⁸ وهذا التحديد يفتـبس الكثير من التحديدات الغربية للنثر الشعري ن وهي تحديدات توقفنا عندها سابقا.

2- الشعر المنثور: ومن خصائصه، حسب الجيوسي أنه أكثر انتقائية في موضوعه الذي يبقى أكثر شاعرية، ومن خصائصه أيضا عدم الاسترسال في الشرح، كما أنه مختلف في بنائه، فهو يتجه نحو الشكل الشعري بأسطره القصيرة المقفاة أحيانا¹⁰⁹ (وهي أسطر يتوقف القارئ في نهايتها في أغلب الأحيان)¹¹⁰، ولغته الأكثر توترا، وتنقسم القصيدة إلى مقاطع.¹¹¹ فالشعر المنثور في العربية، كالشعر الحر في الإنكليزية، يخلو من الوزن ولكنه قد يستعمل القافية أحيانا لعنصر التزيين رغم أنه غير مقفى عادة.¹¹²

وبمقارنة الشعر المنثور بالشعر الموزون الجيد تلاحظ الناقدة أن الأول نادرا ما يلج الاقتصاد والتركيز والتوتر الذي بلغه الثاني.¹¹³

أما عن الإيقاع في الشعر المنثور فترى الجيوسي أن العناصر المنتجة له تتمثل في ما يلي:

- تكرار المفردات والعبارات.
- المتوازيات المركبة أو المتضادة أو المترادفة.
- أسماء المنادة.
- عبارات اللازمة المتكررة.
- تواتر الصوامت والصوائت.¹¹⁴

¹⁰⁶ انظر ارجع نفسه، ص 690.

¹⁰⁷ انظر ارجع نفسه، ص 129 | امش 188.

¹⁰⁸ انظر ارجع نفسه، ص 690.

¹⁰⁹ انظر ارجع السابق، ص 129 | امش 188.

¹¹⁰ انظر ارجع نفسه، ص 690.

¹¹¹ انظر ارجع نفسه، ص 129 | امش 188.

¹¹² انظر ارجع نفسه، ص 690.

¹¹³ انظر ارجع نفسه، ص 129 | امش 188.

¹¹⁴ انظر ارجع نفسه، ص 701.

وتعارض الجيوسي رأي محمد مصطفى بدوي (في مقدمة ديوانه: رسائل مـ ن لندن) الذي يذهب إلى أن الشعر المنشور يفتقر إلى نظام يُمكن الشاعر من السيطرة على تجربته العاطفية، وترى الجيوسي أن الشعر المنشور لا يفتقر إلى الشكل في يد فنان حقيقي، وعندما يستطيع >الشاعر في النشر أن يسيطر على تجربته العاطفية ويعبر عنها بمهارة واقتضاب فليس من سبب وجيه لرفض عمله<¹¹⁵.

من ناحية أخرى تعددت آراء النقاد العرب في العلاقة الرابطة بين الشعر المنشور وقصيدة النشر، ومن ثم كان تحديدهم للعلائق والفوارق بين الاثنين متبايناً بتباين رؤاهم واتجاهاتهم.

وفي هذا الصدد يرى عبد العزيز موافي أن ظاهرة الشعر المنشور تعد جـ ذراعاً طبيعياً لقصيدة النشر¹¹⁶، وهو في هذا ينسجم مع رأي س.موريه الذي ذهب إلى أن الشعر المنشور قد مهد لقصيدة النشر ممثلة في شعراء مجلة شعر خاصة¹¹⁷، بيد أن موافي يُقر أن هناك اختلافات عديدة بين الفنين أهمها غياب المفاهيم التي تتأسس عليها القصيدة عند أصحاب الشعر المنشور وحضورها لدى شعراء قصيدة النشر. أما ما يجمع الفنين فهو التأكيد على أن العروض ليس صفة لازمة للشعر، فهو وحليّة تزيينية لا يضر خلوعها بجمالية القصيدة، بل إنها، على العكس، قد تزداد تألقاً وبهاءً.¹¹⁸

وفي الاتجاه نفسه يسير عز الدين المناصرة، الذي يسجل ملاحظات عديدة على مجموعة هتاف الأودية للريحاني، ومن جملة تلك الملاحظات:

- أن مقدمة المجموعة كانت تعني بالشعر المنشور، نظرياً، قصيدة النشر، على الرغم من تسميته بالشعر المنشور، وما يؤكد ذلك هـ و تقـ ديم الريحاني قصيدة

¹¹⁵ | رجع السابق، الصفحة نفسها.

¹¹⁶ | انظر عبد العزيز موا : قصيدة النشر من التأسيس | ارجعية، ص 98.

¹¹⁷ | انظر س.موريه: الشعر العر | حديث، ص 445.

¹¹⁸ | انظر عبد العزيز موا : قصيدة النشر من التأسيس | ارجعية، ص 111.

الفصل الأول : إشكالية المصطلح والتصنيف

النثر (الشعر المنثور) عند "وايتمان"*. ومعنى هذا أنه يقصد مواصفات قصيدة النثر ، ولا يقصد غيرها من أنواع أخرى من الناحية النظرية.

- أن الإشكالية تكمن في الفارق بين نصوص المجموعة (هتاف الأودية) ، إذ نصادف قصيدة النثر حيث الغياب المطلق للوزن والقافية، كما نصادف أوزاناً أخرى تخضع لبعض الأوزان السطرية وبعض القوافي المتناثرة.*

- أن الريحاني طبق القصيدة عملياً في نص "إلى جب-ران" ، ونظرياً في المقدمة النظرية لمجموعته، فهو يقصد قصيدة النثر بالذات لكنه سماها "الشعر المنثور" ، لأن مواصفاته هي التحرر من الوزن والقافية .

- أن وضوح القصيدة، من خلال المواصفات لا التسمية ، يجعل المناصرة يذهب إلى القول أن ما كتب في النصف الأول من القرن العشرين يعبر عن قصيدة النثر في مرحلتها الأولى ، كما لدى أمين الريحاني ، إضافة إلى شعرنة النثر المكثف لدى جبران.¹¹⁹

ويلاحظ المناصرة أن الجديد عند الريحاني هو ولادة السطر الشعري . كما أن هذا الشعر المنثور قد قدم ما يشبه قصيدة النثر من خلال تخليه عن الوزن والقافية.¹²⁰

إن ما يسمى بالشعر المنثور يفضل جبراً إبراهيم جبرا تسميته بالشعر الحر (وذلك في معرض اعتراضه على نازك الملائكة في تسمية شعر التفعيلة بالشعر الحر)، وهو >> ترجمة حرفية لمصطلح غربي هو Free verse بالإنكليزية Vers libre بالفرنسية . وقد أطلقوه في الغرب على شعر خال من الوزن والقافية كليهما... فكتاب الشعر الحر بين الشعراء العرب اليوم هم أمثال محمد الماغوط وتوفيق صايح وكتاب هذه الكلمات . إن الشعر الحر بالعربية يعتمد الصور الشعرية والموسيقى الداخلية التي تتخطى انتظام التفاعيل ، ولا يحفل بالقافية إلا إذا وردت عفواً ، ويحفل في

* ولكن وايتمان لا يقدم الأدب الغربي على أنه كاتب قصيدة نثر، بل كواحد من كتاب الشعر الحر فهوهمه الغربي .

* من خلال وصفنا لديوان "هتاف الأودية" يظهر الوصف أعلاه مفتقراً للدقة.

¹¹⁹ انظر عز الدين المناصرة : إشكاليات قصيدة النثر، ص 09.

¹²⁰ انظر أ. رجعت نفسه ، ص 12.

الأغاب بالإكثار من الألفاظ التي تتصف بـ بكتـرة أـرفـمـد - أـرفـمـد - أـرفـمـد العلة>¹²¹. وحين نعود إلى مجموعة جبرا "تموز في المدينة" نجده يشير إلى بعض من ذلك في تقديمه للمجموعة ، يقول: >> ففي قصائدي هذه ، أعنى بالتفعيلة ولا أعنى ، بعض الأبيات موزون وبعضها غير موزون. وقد تتلحظ أبيات موزونة، ولكن لكل منها ، في القصيدة الواحدة ، وزنا مغايرا للآخر. والـ وافي أستاذـ خدمها أو أغفلها حسبما أرتـئـي. وما ذلك إلا لأنني، إذ "أموسـق" الفكـرة أو الصـورة، أرفـض أي لـن (أو "بحر") رتـيب .<¹²²

أما قصيدة النثر في نظر جبرا فهي القصيدة التي تقوم على نثر متواصل في فقرات كفقرات أي نثر آخر ، على فارق في المضمون¹²³ ، إن المضمون في رأي جبرا ليس شيئاً زائداً ، وإنما هو الذي يجعل فقرات نثرية قصيدة أو غير قصيدة، وعليه ، فإن ما يميز الشعر عن النثر هو المضمون ، لأن إغفال المضمون يحيل الأدب مجرد طنين ورنين.¹²⁴

ويشير جبرا إلى أن مصطلح قصيدة النثر عبارة عن ترجمة للمصطلح الفرنسي الأصل Poème en prose الذي وجد تحت يد بعض كتابات رامبو النثرية الطافحة بالشعر ، مثل "موسم في الجحيم" و"إشراقات" . كما أن لهذا اللون من النثر أصولا في الآداب كلها بما فيها الأدب العربي ، ولاسيما الديني والصوفي منها.¹²⁵

¹²¹ ج إبراهيم ج : الرحلة الثامنة ، مؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2 ، ب وت 1979 ، ص 14 و 15. تظهر هذه الصائص الشكلية هذا النمـودج من ج : نفسه :

هذه رنا : أفاطنا أقطرة،

للمشاعر حشانا،

للحس دمانا ، للرعب رؤانا ،

نصبا ، وإن نصن ،

لعشاقنا ومبعضينا،

فتطلق منهم، كما ميا، القلب واللسان،

ونشغل الناس ، ولو ليلة ،

شانا ودمانا ورؤانا...

من موعة "وز ادينة" ، مؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط2 ، ب وت 1981 ، ص 8.

¹²² ج إبراهيم ج : ادينة ، ص 5 (أقدمة).

¹²³ انظر ج إبراهيم ج : الرحلة الثامنة، ص 15.

¹²⁴ انظر ارجع نفسه ، الصفحة نفسها.

¹²⁵ انظر ارجع نفسه ، الصفحة نفسها.

القصة الأولى : تشالبة المصالح والتصنيع

إن ما يلاحظ على جبرا في رأيه السابق هو أنه، تارة، يتخذ الشكل فارقا بـين قصيدة النثر وما يسميه الشعر الحر ، ثم نلفيه ،تارة أخرى، يجعل المضمون فارقا بين الشعر والنثر، دون أن يحدد نوعية هذا المضمون وسماته التي تجعل منه مميزا للشعر عن النثر.

هذا الإلحاح على الشكل كمعيار مائز بين الأشكال الشعرية هو ما نلمسه عند مجلة شعر عموما في ردها على نازك الملائكة ، إذ ترى المجلة أن هذا ك ثلاثة أنواع عامة من الشعر عرفناها في الأدب العربي :

- 1- شعر الوزن ، ويدخل فيه تنوع التفعيلات .
- 2- الشعر الحر ، وهو الخالي من الوزن والقافية ، والمحافظ على نسق البيت (محمد الماغوط، جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم شكر ا ، توفيق صايح وغيرهم).
- 3- قصيدة النثر.¹²⁶

إن هذا التمييز كما هو واضح ، يعتمد على معيارية البناء الخارجي، الذي لا نراه (مع محمد جمال باروت) صالحا لهذا التمييز.¹²⁷ لأن الفوارق هنا تصـبح شكلية محضة ، فما يخرج الماغوط وأضرابه من دائرة قصيدة النثر إنـما هـو طريقة كتابتهم لأشعارهم ، فهي من حيث الشكل الكتابي شبيهة بالشـعر الحر وبعيدة عن نظام الفقرات النثرية المتتابعة، والنموذج الآتي من محمد المـاغوط يوضح ذلك:

لأن المـا ا الأيرة ستفان في ليلة ما

لأن يدي

سـينة مـة بين دربين من النـجوا!

سـاجر المـار والريح

¹²⁶ انظر محمد ال باروت: ا دائة الأو ، ص 165. وانظر أيضا حسن ا : القصيدة الرؤيا، دراسة التـنظ الشعري، منشورات ا اد كتاب ا غرب، ط1،

الرباط 2003، ص ص 138، 139.

¹²⁷ انظر ا رجع نفسه، ص 166.

سؤال الجوة يترا!! بين أسناني

اما يترا!! التلة بين أجنة الإصافير¹²⁸

فهذه الأسطر، إذن، لو عُيرتُ طريقة كتابتها لتصبح شبيهة بفقرات نثرية (وهو ما فعلته نازك الملائكة بنص للماغوط كما سنرى لاحقاً) لتحوّلت إلى قصيدة نثر، وهذا ما يُظهر تفكك التصنيف السابق وعدم انسجامه.

وفي النقد الغربي نطالع تعريف أمبرام-ز للشعر المثلث-ور Free Verse وفي كتابه (مسرد المصطلحات الأدبية (1957)) بأنه:

>> شعر فيه من الإيقاع أكثر مما في النثر العادي، لكنه مع ذلك لا يقوم على نمط وزني منتظم ويخلو من القافية عادة. وكان الناس يجدون ما يشبه الشعر الحر في ترجمة الكتاب المقدس في عهد الملك جيمس وذلك في "المزامير-ر" وفي "نشيد سليمان". لقد جرب الأوزان الحرة ماثيو آرنولد Matthew Arnold . كما قام والت ويتمن Walt Whitman بإذلال العالم الأدبي باستخدام أبيات متفاوتة الطول والإيقاع في مجموعة أوراق الإش f (1855). لكن شعراء جيل 1920 بدأوا فترة مركزة من استغلال هذا النوع من الشعر. والأمثلة المتطرفة من ذلك... تبين الدقة والرفاهة اللتين يمكن أن يتوصل إليهما هذا الشعر وبخاصة في تنويع وقع السرعة، والوقفة، والتوقيف، عندما يتحرر السطر من ذلك الشعر-م-ن ضرورة تفعيلية متكررة>>¹²⁹ وتعلق الجيوسي على هذا التعريف موضحة أن استعمال الإيقاع في هذا الشكل الشعري أمر في غاية الأهمية، لكن الأساس في بنائه الموسيقي هو الوزن وليس الإيقاع الصرف.¹³⁰

5.2 ترجمة الشار العربي:

¹²⁸ مداغوط: ديوان مداغوط، دار العودة، ط2، ب وت 1981، ص 108.

¹²⁹ نقلاً عن سلمى أضواء يوسي: الإلهات وأركان الشعر العربي الحديث، ص 649، أمش (185). والتشديد ونقاط حذف الكتاب لأم-ن وضعنا. نش إ أن الباحثة أثرت، ترتها قوله أم أمر أعلاه، استعمال مصطلح "الشعر" ر" مقابل عربياً للمصطلح الأجنبي بدلاً من الشعر النثري-الرائج الساحة النقدية العربية.

¹³⁰ نقلاً عن أ.رجع نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الأول : نشأة المصطلح والتصنيع

يعزو صلاح فضل قيام قصيدة النثر، في التجربة الشامية، إلى فعل الترجمة - عن الفرنسية¹³¹، إذ إن قصيدة النثر، حسب، >> تتماهى مع ما يبقى في النص - من شعر بعد انكسار الوعاء الإيقاعي >>¹³² وهو يرى في هذا الأمر مسألة عالمية لا أمراً خاصاً بالشعر العربي، فقد أشار نقاد الشعر الفرنسي إلى أن الترجمة - في القرن التاسع عشر خصوصاً هي التي بينت للشعراء أن الوزن والقافية ليسا كل شيء في الشعر، وأن اختيار الموضوع والغنائية والصور وبناء القصيدة وتحقيق ما يسميه "بو" بوحدة الانطباع، كل ذلك ككفيل - بأن يثير الصدمة الشعرية الخفية.¹³³ ومن ثم مال الشعر الحديث إلى التحدّد برفض أغلب القواعد التقليدية والتخلي عنها، ففي نهاية القرن التاسع عشر، ومع الشعر الحر، تم التخلي، تدريجياً، عن الوزن الثابت والقافية، وفيما يخص الشكل الكتابي (Calligramme) فإن التنظيم العادي للقصيدة قد اختفى.¹³⁴

ويعترف أدونيس بأثر الترجمة في كتابته لقصيدة النثر وذلك في إشارته إلى أن كتابته لقصيدته النثرية "وحده اليأس" عام 1958 كانت بتأثير من ترجمته قصيدة لسان جون بيرس، فقد كشفت له هذه الترجمة عن طاقات وأساليب للتعبير لا يستطيع الوزن توفيرها.¹³⁵ وكذلك الشأن بالنسبة لأنسي الحاج الذي يشير، في مقدمة "الن"، إلى أن الترجمات، عن الشعر الغربي خاصة، من بين العوامل الممهدة لظهور قصيدة النثر، وذلك على صعيد الشكل على الأقل.¹³⁶ وهذا ما يثيره تعليق مجلة "شعر" على ترجمة مصطفى الخطيب (أحد أساتذة الفلسفة في الكلية العلمانية الفرنسية ببيروت) لإحدى القصائد باعتماد الوزن والتقفية، إذ تتساءل "شعر" قائلة: >> ولكن السؤال هو: هل توفق المترجم بهذا الأسلوب إلى نقل معاني القصيدة

¹³¹ انظر صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 223. وننبه هنا إلى ملاحظة أنيس اقدسي المتمثلة أن أكثر الترجمات كانت مسبوكه قال الشاعر أنثور أو النثر الشعري، ومثال ذلك ترجمة أمي أم أبو شعر للكوميديا الإلية عن الإيطالية عام 1938 قال الشاعر الشعري. انظر أنيس اقدسي: الالهات الأدبية العالمة، ص 376، 378.

¹³² انظر السابق، الصفحة نفسها.

¹³³ انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

¹³⁴ Philippe Foreste – Gérard Conio Dictionnaire fondamentale du français littéraire Maxi 2004 p 325

¹³⁵ ريدة (وت)، 18 ديسمبر 1960، ص 10. نقلاً عن س. موريه: الشعر الحر، ص 446، 447.

¹³⁶ انظر أنسي الحاج: لن، ص 11.

الترجمة وجوها الشعرية ؟ وهل يصح هذا الأسلوب في الترجمة الشعرية إطلاقاً ، أم يؤثر عليه الترجمة الشعرية المتحررة من قيود الأوزان الموروثة ؟¹³⁷

وبخصوص الترجمة - نشير إلى أن الأمر لا يتعلق بقصيدة النثر العربية وحدها ، فقد كان للترجمة أثرها الواضح في قصيدة النثر الغربية ، فمع الترجمة تأكدت ضرورة تحرير اللغة الشعرية ، إذ واجه المترجمون الفرنسيون إشكالية نقل التعبيرات الخارقة للمألوف إلى اللغة الفرنسية ، الأمر الذي أدى إلى أن يضيف هؤلاء إلى الأسلوب والإيقاع ما تسميه برنار " بهارات غرائبية ". ولذلك فإن المحاولات الأولى في قصيدة النثر التي لقيت قبولا - قد اتخذت كلها شكلا " الترجمة المستعارة ".¹³⁸

3- الجدّة على قصيدة النثر: التحديداً التسمية ولبدأً الشائ:

1.3 مصطلح " قصيدة النثر " بين القبول والرفض

كان أدونيس أول من استعمل مصطلح "قصيدة النثر"، نقلاً عن المصطلح الفرنسي Poème en prose وذلك في مقالة له تحت عنوان " محاولة في تعريف الشعر الحديث " ولكن المصطلح في هذه المقالة لم يسيج بسياج مفهومي يبرز خصائصه . ثم ظهر المصطلح مرة أخرى بشكل أكثر تحديداً في مقالة ثانية بعنوان " في قصيدة النثر " والمقالتان منشورتان في مجلة "شعر".*

إن الجدال الدائر حول هذا المصطلح لا يمكن فهمه إلا في سياق توترات الحداثة ، وهي توترات تنسحب على دعاة الحداثة مثلما تنسحب على معارضتهم ، ومن ثم فإن الصراع بين الفريقين لم يكن حول قصيدة النثر تحديداً ، بل كان حول أسس ثقافية وفكرية كانت في أعقاب الأجيال متعارضة ، وعليه فإن الاستماتة في الدفاع عن قصيدة النثر تشير إلى ذود عن

¹³⁷ شعر، ع12، س3، خريف 1959، ص75.

¹³⁸ انظر سوزان برنار : قصيدة النثر من بودا > الوقت الراهن، ج1، ص ص 55، 56.

* ظهرت المقالة الأولى العدد 11 ، السنة 3، صيف 1959، وقد ورد فيها اصطلاح مركبا تركيبا تعنيا(قصيدة نثرية). ونش هنا إلى أن هذه المقالة قد أعدت أدونيس نشرها فيما بعد كتابه " زمن الشعر ". أما المقالة الثانية فقد ظهرت العدد 14، السنة الرابعة ، ربيع 1960.

خلفية فكرية قائمة على نشدان الحرية في الفكر والإبداع ، وذلك بالخروج على كل الثوابت التي تقننهما.

لكن الملاحظ أن الجدل كان منصبا بالدرجة الأولى على الصوت الدال رفضا أو قبولاً ، فالعناية لم تكن >> باستحداث فن جديد قدر محاكمة الصوت الدال في إقراره الجمع بين نوعين أدبيين منفصلين لهما سياقهما وآلياتهما<<.¹³⁹

وهنا نجد أنفسنا قبالة موقفين لا يلتقيان ، يرى أحدهما في المصطلح السلف جمعا غير مبرر بين نوعين متقابلين ، بينما يذهب الموقف الثاني إلى جواز الجمع بينهما .

فالباحث عبد الرحمن محمد القعود يذهب إلى أن قصيدة النثر تثير إشكاليات من خلال اسمها نفسه ، إذ كي- ف يمكن- ن الجمع- ع بي- تن متناقض- ين هم- ا الش- عر والنثر¹⁴⁰ ، ويشير الباحث إلى أنه طرح في أحد بحوثه* مصطلحا بديلا هو "القصيدة الحرة" ، ولكنه ، فيما بعد، وجد نفسه أكثر ميلا إلى مصطلح قصيدة النثر ، وذلك بعد إدراكه للتناقض الكامن في هذه القصيدة ، مما يجعل من المصطلح أفضل معبر عن طبيعة هذه القصيدة وهويتها ، فهي تقوم على وحدة الأضداد (شعر ونثر، حرية وصرامة...الخ).¹⁴¹

ويرى غالي شكري أن تسمية "قصيدة النثر" تسمية خاطئة¹⁴² ، معتبرا إطلاق هذه التسمية آخر رواهب الحس الكلاسيكي في حركة التجديد الحديثة في الشعر العربي¹⁴³ ، ذاك أن إطلاق هذه التسمية ضمن إطار حركة الشعر الحديث يدفع بنا إلى الوراء ، إلى منطقة يحاصر فيها الفنان بمجموعة من القواعد الثابتة، في حين أن ما يميز الرؤيا الحديثة في الشعر يجعل ثمة فروقا بين شاعر وآخر بحيث لا يمكن الجمع بينهما >> على مائدة واحدة<<¹⁴⁴. كما يرى غالي شكري أن إحلال كلمة "نثر"

¹³⁹ عزت مد جاد: نظرية المصطلح النقدي ، ص 436.

¹⁴⁰ انظر عبد الرحمن مد القعود: الإبداع شعرًا ، دأءة، العواول وأظاھر وآليات التأویل، اللس الوط للثقافة والفنون والآداب، الكويت 2002 ، ص 163.

* مقال له عنوانه " الإبداع والتلقي" ، عا الفكر، العدد 25، العدد 4، أبريل /يونيو 1997.

¹⁴¹ انظر أرجع نفسه ، الصفحة نفسها. ويش الباحث إ أن التناقض الكامن قصيدة النثر قد استمدته من ا دأءة. انظر الصفحة نفسها من أرجع نفسه.

¹⁴² انظر غا شكري: شعرنا ا دأءة إ أين؟ دار الشروق، ط1، ب وت 1991 ، ص 56.

¹⁴³ انظر أرجع نفسه ، ص 82.

¹⁴⁴ انظر أرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

محل كلمة وزن لا يعبر في حقيقة الأمر سوى عن رد الفعل لا عن الفعل >> الذي يصنعه الشعراء الحديثون>> ، لأن قصيدة النثر تقوم بذلك في الطرف النقيض لمـا يدعى بقصيدة النظم ، وبهذا يلتقي دعاة هذه وتلك عند حدود مفهوم للشعر يتميز بأنه مفهوم كلاسيكي وهو المفهوم الشكلي للشعر.¹⁴⁵ ومن ثم يذهب غالي شكري إلى أن تسمية "قصيدة النثر" مسيئة إلى دعايتها كمـا هــي مسيئة للناقد الحديث الذي كـف عن مطالبة الشاعر >> بمفاسات معينة لقصيدته>>¹⁴⁶ . وإذلك يقترح تسمية أخـرى هي " التجاوز والتخطي".¹⁴⁷

وفي المسار نفسه، مسار الرفض لمصطلح "قصيدة النثر" يسـير عبد العزيزـ ز المقال مقررًا خطأ هذه التسمية ، مقترحًا مصطلحًا بديلاً هو " القصـيدة الأـجـد"، ويستند المقال في رفضه هذا إلى اعتبارات عدة منها أن إطلاق صفة النثرية على هذا الشكل الشعري يقيم حالة مـن التضـاد ، فـالنـثر نـثـر والشـعر شـعر ولا يلتقيان.¹⁴⁸ ولعل الموقف ذاته هو الذي دفع محمود درويش إلى مطالبة كتاب قصيدة النثر الجيدين أن يبحثوا عن تسمية أخرى¹⁴⁹

ويذهب عبد الكريم الناعم مذهبا قريبا من ذلك حين يعلن أن تسمية "قصيدة النثر" لا تخلو من تضاد (قصيدة ≠ نثر) ، وهو اسم يقترب بتناقضه من تحديد هـذا الجنس إلى حد بعيد انطلاقا من اعتباره فوق الخاطرة عند البعض ، وقريبا مـن الشعر عند البعض الآخر.¹⁵⁰ ولكن الباحث لا يملك إلا التسليم بهذا المصطلح بسبب من شيوعه وتعدده استبداله.¹⁵¹ فهذه التسمية/المصطلح ، فيما يرى محمد العبد، مـا تزال علما على هذا " الجنس الأدبي" على الرغم مما لقيته من انتقاد يدعو إلى تعديل المصطلح.¹⁵² وعلى الرغم من استعمال العبد لمصطلح "قصيدة النثر" فإنه يقر بعـدم

¹⁴⁵ انظر ارجع السابق ، الصفحة نفسها.

¹⁴⁶ انظر ارجع نفسه، ص 83.

¹⁴⁷ انظر ارجع نفسه، ص 56، 88.

¹⁴⁸ انظر عبد العزيز اقا : أزمة القصيدة العربية ، مشروع تساؤل، دار الآداب، ط1، بـوت 1985، ص 71. ولاحظ أن اقا لا يثبت على اصطلاح البديل الذي يقترحه ، إذ سرعان ما يستبدل به مصطلحا آخر هو "النص الشعري" وذلك بدءا من الصفحة 74 من كتابه المذكور.

¹⁴⁹ انظر عز الدين اناصرة : إشكاليات قصيدة النثر ، ص 77.

¹⁵⁰ انظر ارجع نفسه ، ص 306.

¹⁵¹ انظر ارجع نفسه، ص 311.

¹⁵² انظر مد العبد: اللغة والإبداع الأدبي ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 1989 ، ص 177.

رضاه عنه لأسباب أولها أن التسمية لا تقابل مسماهما الذي أطلقت عليه ، فكأنها بذلك "اسم على غير مسمى ". وثانيها أن التناقض ظ-اهر ب-ين الوح-دين المش-كاتين للمصطلح (قصيدة، نثر) ، بما لكل منهما من ماهية راسخة في الت-رائين العرب-ي والعالمي. أما ثالثُ الأسباب فيتمثل في كون هذه التسمية لا تنسجم مع المقولة النقدية الأولية المبنية على الاندماج بين الشكل والمضمون¹⁵³ ، وبذلك يتعارض مص-طلح "قصيدة النثر" تعارضاً تاماً مع ما يتطلبه >الشكل الذي تنتج فيه كمراعاة ال-وزن والقافية معاً، أو الوزن وحده على الأول¹⁵⁴<، وعليه يصبح هذا المصطلح أبت-ر لاكتفاء-ه بعلاقته الروحية بالشعر م-ن خ-لال الس-مات التعبيرية والتص-ويرية والانفعالية ، وبناء على ذلك يقترح العبد تسمية بديلة لهذا الشكل الأدبي هي " النثر-الشعري".¹⁵⁵ ولكن اقتراح الناقد لا يحل القضية بقدر ما يزيدها تعقيداً، لأن ثمة فرقا بين قصيدة النثر والنثر الشعري كان هو الأساس في تحديد الأولى، ومن ث-م ف-إن إحلال أحد المصطلحين محل الآخر إنما هو من باب التساهل الاصطلاحي.

ويقف الناقد السوري محمد عزام عند مصطلح "قصيدة النثر " معتبراً إياه تسمية خاطئة ، ش-نه شأن مصطلح "الشعر الحر" ، والأولى ، في نظره، أن تسمى قصيدة النثر ب- "الشعر الحر"، ذلك أن إحلال كلمة "نثر" محل " الوزن" لا يعبر إلا ع-ن رد الفعل لا الفعل لما يدعونه "قصيدة النظم" ، إذ ليس النثر في قصيدة النثر هو ال-ذي يمنحها قيمتها الفنية ، كما أن النظم ليس هو الذي يمنح القص-يدة التقليدي-ة بع-دها التقليدي.¹⁵⁶

أما الباحث محمد فكري الجزار فيقرر أن ثنائية نظم-نثر التي تقس-م الإنتاج الشعري إلى قصيدة نظم وأخرى قصيدة نثر، برغم إشارتها إل-ى ت-وفر عناصر-ر الشعرية في الأخيرة، تتضمن إشارة نقيضة من خلال إضافة النثر إلى القصيدة.¹⁵⁷

¹⁵³ انظر ارجع السابق ، الصفحة نفسها.

¹⁵⁴ ارجع نفسه ، الصفحة نفسها.

¹⁵⁵ انظر ارجع نفسه، ص 178. ولكن الباحث افظ على تسمية "قصيدة النثر" بدءاً من عنوان الفصل الذي يتحدث فيه عن هذه القصيدة ، معللاً ذلك بشيوع هذه التسمية من ناحية ، وبكونها ، من ناحية ثانية، التسمية ا بية إ من ارسون كتابة هذا "الشكل الأد " حسب تعبه.

¹⁵⁶ انظر ارجع نفسه ، ص 25.

¹⁵⁷ انظر مد فكري ا زار: لسانيات الاختلاف، ا صائص ا مالية مستويات بناء النص شعرا ا دائة، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2002، ص 17.

بينما يقترح محمد ياسر - ر ش - رف تسمية بديلة لقصيدة النثر هي النثيرة.¹⁵⁸

ويقترح فكري الجزار، كمخرج من التسميات المتعددة الواصفة لقصيدة النثر، والتي تجني على أعمال شعرية تتمتع بقدر كبير - ر م - ن الإجابة، تبني مصطلح <<الكتابة الشعرية>>، وذلك لتجاوز دلالات النظم التي يحملها مصطلح القصيدة القرائي، خاصة وأن الكتابة الشعرية تنسق في الخطاب النقدي الحديث مع ط - واهر الحداثة الأدبية عالميا وعربيا على السواء¹⁵⁹.

ويرى أن من مزايا هذه التسمية <<الكتابة الشعرية>> أنها تتضمن رؤية رحبة ترى الشعرية في كتابة امتلكت مجموعة خصائص فنية دون اللجوء إلى تراط أن يك - ون الوزن أحدها، ويندس المعيار تكتشف النثرية في كثير - ر م - ن الكتابات المتميزة بخصوصية الوزن¹⁶⁰.

والواضح في اقتراح الجزار أن الباحث لم يتخلص من الإشكال المفهومي القائم في مصطلح قصيدة النثر، ذلك أن المصطلح الذي يقترحه يجعل ظل ال - وزن دائماً - م الحضور ، علاوة على أن مصطلح الكتابة الشعرية يمكن أن ينسحب على القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة أيضا.

أما نجيب العوفي فيرى أن مصطلح "قصيدة النثر" هو الأنسب له - ذه الظاهرة الشعرية ، فهو يجمع في صيغته الإضافية (قصيدة النثر) بين أهم خاصيتين له - ذه الظاهرة ، الخاصية الأولى أنها ضرب من الشعر (قصيدة) ، والثانية أنها مصدرة بلغة شعرية متحررة في الآن نفسه (نثر)، ومما دامت قصيدة النثر - ر جامعة - بين << وهج الشعر وسيولة النثر >> فإن تسميتها المتداولة تبقى الأدل عليها والأنسب لها.¹⁶¹

¹⁵⁸ انظر ارجع نفسه ، الصفحة نفسها. ويل الباحث | (النثر - ة والقصيدة - ضادة ، النادي الأدبي ، الرياض 1981 ، ص 216-244).

¹⁵⁹ انظر ارجع السابق ، ص 17، 18.

¹⁶⁰ انظر ارجع نفسه ، ص 18.

¹⁶¹ انظر عز الدين اناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، ص 266. ولاحظ أن نجيب العوفي لا يوافق النقاد القائل بالتناقض التسمية (قصيدة=نثر) انطلاقاً من أن القصيدة تتطلب أولاً الشرط الإيقاعي ، بينما يعثر النثر التحرر من كل الشروط والقيود . انظر ص 265. لكن العوفي لا يعلل موقفه ذلك على الرغم من أنه لا يقول بوجود أي إيقاع قصيدة النثر.

1.1.3 البحث في الجذر اللغوي والمصطلح : المأثرة لقصيدة النثر:

تمكيننا لمصطلح " قصيدة النثر"، يحـاول محمـد عبد المطلب تجذيرـه فـي اللغة العربية ، فيذهب إلى أن مصطلح "قصيدة النثر" على الرغم من كونه مترجمـا عن اللغة الفرنسية إلا أن متابعته للوصول إلى أبعاده المعجمية تعطيـه شـرحـة الحضور ، فمادة "قصد" في "لسان العرب" ترتبط بالقصد ، كما أن ابن منظور لم يربط بين القصيدة والوزن أو الفافية ، وإنما ربطها بالشعر ، ومادة "شعر" فـي المعجم تنتمي إلى الشعور والفطنة والعلم.¹⁶²

و ينتهي فـي محاولته تحـديد خصائص القصيدة ، مـن خلال المعـاجم العربية ، إلى أمرين:

- 1- أن الشاعر ما سمي شاعرا إلا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره.
- 2- أن مصطلح "قصيدة" يقوم ، من خلال المردود المعجمي، على ثلاث ركائز:
 - I- الفطنة: وهذه الركيزة تتعلق بالمبدع وقدراته الداخلية ذهنيـا وعقليا.
 - II- الوعي والقصد : هذه الطاقـة الداخليـة تستدعي المتلقي في المقصود خلاصا كان أم عاما ، كما تستدعي العالم لكي تراه من خلال وعيـه الكلي أو الجزئي.
 - III- التجويد في الأبنية السطحية(اللفظ) والأبنية العميقة(المعنى): وهذه الركيزة تقدم النص المفارق للنصوص التلفائية ، أي تقدم اللغة الجمالية المفارقة للغة التخاطب.¹⁶³

¹⁶² انظر محمد عبد المطلب : قصيدة النثر ، ص35.

¹⁶³ انظر ارجع نفسه ، ص 36.

القصيدا الأولى : تشالفة المصالح والتصنيف

وفي السياق نفسه ، يشير صلاح فضل إلى أن التأمل في الجذر اللغوي لكلمة قصيدة يفضي بنا إلى تبين فكرتين متلازميتين يشير إليهما ذلك الجذر ، إحداهما هي القصد والتعمد ، فالقصيدة كلام مقصود في ذاته، أي أنها اللغة عندما تصبح كلاماً فنياً محمداً ، وليس تـمـجـدـاً - رد وسـيلة تواصلية -ة تنتهيـي بمجـرد انتهـاء وظيفتها(التواصل) ، وهذا القصد هو الذي يميز قصيدة النثر عـن أشـكال الشعر الأخرى كالشعر المنثور أو النثر الشعري حيث تُفتقد مركزية القصد الشعري(وهـذا هو المعيار الفاصل بين النثر الشعري وقصيدة النثر في نظر سوزان برنـار كمـا سنوضح لاحقاً). أما الفكرة الثانية فتتمثل في الاقتصاد ، أي أن لغة القصيدة لا بد لها أن تتميز بالقصد والتركيز والتكثيف¹⁶⁴. وإذ لا يرى فضل أي تناقض دلالي في مصطلح "قصيدة النثر" باعتبار أن الجذر اللغوي لكلمة قصيدة لا يتضـمن الأوزان العروضية ، فبإمكان النـثر في بعض حالاته أن يكـون مقصـوداً لذاته جمالياً واقتصادياً ، فيتخاقل منه هذا الأسلوب الجديد¹⁶⁵ الذي يسمى قصيدة النثر.

لقد تباينت المواقف من قصيدة النثر ، وحصل اختلاف شديد حول ماهيتها وحول جنسها ، وكانت حصيلة الاختلاف والتباين ركائماً من الآراء حولها ، ويمكن الإشارة بدءاً إلى أن التحديدات التي حاولت مقارنة جوهر قصيدة النثر بـد توزعتها بطريقتان ، التحديد بالإيجاب والتحديد بالسلب. بل إن هناك من النقاد من يعتـرف بغموض ملامح قصيدة النثر ، عازياً ذلك إلى اختلاف طرائق الكتابة عند كتابها ، فهي عند الماغوط مثلاً تختلف في تقنياتها ورؤيتها عنها عند أدونيس ، كما أن قصيدة النثر التي يكتبها جماعة شعر غير التي يكتبها عبد الله راجع ويحيى بن عبد اللطيف، ومن ثم كانت قصيدة النثر عالماً كونياً فهي تتجاوز الشكل المحدود إلى الشكل غير المحدود وتتجاوز الوزن إلى الإيقاع ، مُنهيّةً بذلك سلطان الشكل الجاهز ، إذ إن الشكل يولد مع القصيدة ، بحيث يصبح لكل قصيدة شكلها.¹⁶⁶

¹⁶⁴ انظر صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة، ص218.

¹⁶⁵ انظر راجع نفسه، الصفحة نفسها.

¹⁶⁶ انظر مد عزام : أدب الشعرية، منشورات إدار الكتاب العرب، دمشق 1995، ص106.

ومن محاولات التحديد التي أشرنا إليها ما نجده عند أدونيس الرائد في استعمال مصطلح قصيدة النثر والتنظير له، معتمداً على سوزان برنار في كتابها "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا" (باريس 1959).¹⁶⁷

يبدأ أدونيس بإيراد حقيقة مبدئية تتمثل في استحالة تحديد قصيدة النثر تحديداً مسبقاً وذلك لأن الشعر غير خاضع لمقاييس قديمة ونهائية مفروضة عليه¹⁶⁸، لأنه، حسب تعبير أدونيس، <<كائن متحرك مفاجئ>>.¹⁶⁹ ومن ثم كانت قصيدة النثر حرة في اختيار الأشكال المفروضة على تجربة الشاعر¹⁷⁰. ولهذا فهي <<تركيب جدلي رحب وحوار لا نهائي بين هدم الأشكال وبناءها>>¹⁷¹

بعد ذلك يحاول أدونيس مقارنة بعض خصائص "قصيدة النثر" الحديثة بـ "قصة النثر" ذات فواصل جمالية بينها وبين النثر الشعري¹⁷²، ملحاً على أن قصيدة النثر << ذات شكل قبل أي شيء - ذات وحدة مغلقة - هي دائرة، أو شبه دائرة، لا خط مستقيم. هي مجموعة علائق تنتظم في شبكة كثيفة، ذات تقنية محددة وبناء تركيبية موحد، منتظم الأجزاء، متوازن، تهيمن عليه إرادة الوعي التي تراقب التجربة الشعرية وتقودها وتوجهها. إن قصيدة النثر تبلور، قبل أن تكون نثراً - أي أنها وحدة عضوية، وكثافة، وتوتر - قبل أن تكون جملاً أو كلمات>>¹⁷³

إن قصيدة النثر <<نوع متميز قائم بذاته>>، وهي شعر يستخدم النثر لغايات شعرية، ولذلك فإن لها تنظيمها الخاص وقوانينها التي ليست شكلية فقط، بل هي قوانين عضوية وعميقة، شأنها شأن أي نوع فني آخر¹⁷⁴. ومن ثم فإنه <<لا يمكن أن نسمي صفة نثر، مهما كانت شعرية، تدخل في رواية أو في صفة فحاة أخرى، قصيدة نثر>>¹⁷⁵.

¹⁶⁷ انظر أدونيس: قصيدة النثر، ضمن "نظرية الشعر، مرحلة لغة شعر، القسم الأول، ص 281، أمش 1.

¹⁶⁸ انظر المرجع السابق، الصفحة نفسها. وهذه الفوارق مقتبسة من سوزان برنار كما يشهد أدونيس نفسه، أمش.

¹⁶⁹ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

¹⁷⁰ انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

¹⁷¹ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

¹⁷² انظر محمد الـباروت: دائرة الأولى، ص 160.

¹⁷³ أدونيس: قصيدة النثر، ص 288.

¹⁷⁴ انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

¹⁷⁵ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وفي ضوء ما سبق يحاول أدونيس تحديد خصائص قصيدة النثر - ر معترفًا أن محاولته تلك ذات طابع عام وتقريبي، وهذه الخصائص هي¹⁷⁶:

1- وجوب صدور قصيدة النثر عن << إرادة بناء وتنظيم واعية >> فتكون بذلك كلا عضويًا مستقلًا وذات إطار معين ، وهذا ما يميزها << عن النثر الشعري - الذي هو مادة يمكن بها بناء أبحاث وروايات وقصائد. فالوحدة العضوية خالصة جوهريّة في قصيدة النثر. فعليها ، مهما كانت معقدة ، أو حرة أن تشكل كلا وعالمًا مغلقًا وإلا ضاعت خالصتها كقصيدة >>.

2- هي بناء فني متميز ، ولا غاية له - خارج ذاته - أيّة كانت تلك الغاية (روائية ، أخلاقية ، فلسفية ، أو برهانية) ، وإذا استخدمت قصيدة النثر عناصر الرواية أو الوصف أو غيرها ، فإنها تتسامى بتلك العناصر وتعلو بها لغاية شعرية خالصة ، هذا يعني أن هذا ك مجانية في قصيدة النثر ، وتتحدد فكرة المجانية بفكرة اللازمية ، وفحوى ذلك أن قصيدة النثر لا تسير نحو غاية أو هدف كالقصة أو الرواية أو المسرحية أو المقالة ، كما أنها (قصيدة النثر) لا تبسّط مجموعة من الأعمال أو الأفكار ، بل هي تعرض نفسها كشيء ، ككتلة لا زمنية.

3- الوحدة والكثافة: وفي هذا الصدد يرى أدونيس ضرورة أن تتجذب قصيدة النثر الاستطرادات والشرح ، وكل ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى ، فقوتها الشعرية كامنة في تركيبها الإشرافي لا في الاستطراد ، فقصيدة النثر ليست وصفاً ، إذ إن مهمة كاتبها هي تأليف موضوع أو شيء فني من عناصر الواقع المادي والفكري ، ولكنه يتجاوز هذه العناصر بما يجعل منه خالقا لعالم تنصهر فيه تلك العناصر ، ولذلك فإن أفكار الشاعر لا تتلاحق أو تتتابع في عملية الخلق ، بل تدخل عالما من العلاقات.

ويلخص أدونيس الملامح العامة لقصيدة النثر قائلا:

<< قصيدة النثر إذن شاملة ، متمركزة ، مجانية ، كثيفة ذات إطار. هي عالم مغلق ، مقفل على نفسه ، كاف بنفسه ، وهي في الوقت ذاته ، كتلة مشعة بلا نهاية من الإحياءات قادرة أن تهز كيانتنا في أعماقه. إنها عالم من العلاقات >>.¹⁷⁷

ويلق الشاعر رفعت سلام على الخصائص أعلاه كما وردت عند أدونيس أنها المرة الأولى في الكتابة العربية التي تطرح فيها قصيدة النثر بهذه الدقة ، ولعلها المرة الأخيرة أيضا ، ولكن مقالة أدونيس ، كما يضيف سلام ، تستند إلى ما كتبه سوزان برنار دون إضافات مهمة من أدونيس ، ودون اختراق للآفاق الواسعة التي فتحتها برنار. وهو نفسه ما يشدد عليه محمد جمال باروت ، وهو تشديد يستند إليه رفعت سلام بشكل صريح.¹⁷⁸

تقول سوزان برنار عن قصيدة النثر :

>> وتفترض قصيدة النثر... إرادة واعية للانتظام في قصيدة ، لا بد لها أن تكون كلا عضويا مستقلا... وهو ما سبقه ودنا إلى القلب - ول بمعيار الوحدة الإضوية : فمهما بلغت القصيدة من درجة التعقيد ، ورغم حريتها الظاهرية ، إلا أنها لا بد أن تشكل كلا وعالما مغلقا ، خشية فقدان صفتها كقصيدة... فعلينا أن نقبل بأن القصيدة لا تفترض لنفسها أية خارج نفسها ، لا سرية ولا برهانية... ويمكن أن نضيف أن فكرة "المجانية" يمكن أن تحددتها - بدقة - فكرة "اللازمية" ، بمعنى أن القصيدة لا تتطور نحو هدف ما ، ولا تطرح سلسلة من الأفعال المتتالية ، لكنها تُفرض على القارئ - "شيء" ، ككتلة لازمنية... ويفقدنا هذان الشرطان اللذان تحدثت عنهما لتوي - الوحدة والمجانية - إلى شرط ثالث ، أكثر خصوصية لقصيدة النثر ، هو **الأيجاز**. فعلى قصيدة النثر - أكثر من أي قصيدة عروضية أن تتجنب الاستطرادات الأخلاقية أو أي استطرادات أخرى ، والإسهابات التفسيرية ، أي... كل ما يضر بوحدةها وكثافتها.<¹⁷⁹

وهكذا تصبح الكثافة والإيجاز والتوهج بدائل تفعيلية شعرية في قصيدة النثر انطلاقا من جوهر دلالي قائم على جماليات الدلالة كركيزة أساسية.¹⁸⁰

¹⁷⁷ انظر المرجع السابق ، ص 289 ، 290.

¹⁷⁸ انظر نقد رفعت سلام للنثر العربية لكتاب سوزان برنار: قصيدة النثر من بودا > الوقت الراهن ، ص 8. وانظر أيضا مدح باروت: الدائرة الأولى ، ص 160.

¹⁷⁹ سوزان برنار : قصيدة النثر من بودا > الوقت الراهن ، ص 36. والتشديد الكتاب.

¹⁸⁰ انظر عزت مد جاد: نظرية المصطلح النقدي ، ص 438.

هذه الخصائص هي التي يعيد أنسي الحاج، أيضاً، تناولها في مقدمة -ه- لمجموعته "لن" (1960) معتمداً هو الآخر على أطروحة سوزان برنار.

يتساءل أنسي الحاج قائلاً: <<هل يمكن أن يخرج من النثر قصيدة؟>>¹⁸¹ وقبل أن يجيب عن هذا التساؤل يعمد إلى محاولة بسط خصائص النثر، فيجده بأنه <<محلول، ومرخي، ومتفرق، ومبسوط كالقشعريرة>>¹⁸²، وهو ذو طبيعة مرسلة وغاية إخبارية أو برهانية، والنثر سرد وهو مباشر ويميل إلى التوسع والاسطرار والشرح¹⁸³.

في مقابل ذلك تكتسي القصيدة خصائص مغايرة تتمثل في كونها عالمًا مغلقًا مكتفياً بنفسه، ذا وحدة كلية في التأثير، ولا غاية زمنية لها، والقصيدة، إلى ذلك، اقتصاد في جميع وسائل التعبير.¹⁸⁴ وهنا نلاحظ تمييز الحاج بين مفهومي القصيدة والشعر، وإذا كنا تبيننا خصائص القصيدة فيما سلف، فإن الشعر، عنده، توتر، وفي مقابل النثر الذي هو سرد، والشعر لا يهتم بالوعظ والإخبار والحجة والبرهان، وهو غير مباشر ولا آني، ومرتبطة بدواخل النفس، ومرتبطة بالإيحاء والإشراق.¹⁸⁵ وفيه يخصص الفرق بين القصيدة والشعر يشير الحاج إلى أن <<القصيدة أصل -عبارة- مع نفسها من الشعر مع نفسه>>¹⁸⁶، فالقصيدة، لكي تكون قصيدة، <<يجب أن تنغمس على عناصر الشعر لا لتكتفي بها، وإنما لتعيد النظر فيها بحيث تزيد من اختصارها وتكريرها وشد حزماتها>>¹⁸⁷ والقصيدة، لا الشعر، هي الشاعر، وهي، لا الشعر، العالم الذي يسعى الشاعر إلى خلقه، ولذلك فإنه قد يكون في ديوان ما شعر رائع ولا يكون فيه قصيدتان، بل يكون كله قصيدة واحدة،¹⁸⁸ ولأن القصيدة، باعتبارها عالمًا مستقلاً مكتفياً بنفسه، "هي الصعوبة البناء على تراب النثر" لأن النثر منفرد

¹⁸¹ أنسي الحاج : لن، ص 5 (المقدمة).

¹⁸² انظر صدر نفسه، الصفحة نفسها.

¹⁸³ انظر صدر نفسه، الصفحة نفسها.

¹⁸⁴ انظر صدر نفسه، الصفحة نفسها.

¹⁸⁵ انظر صدر نفسه، الصفحة نفسها.

¹⁸⁶ انظر صدر نفسه، الصفحة نفسها.

¹⁸⁷ انظر صدر نفسه، ص 5، 6.

¹⁸⁸ انظر صدر نفسه، ص 6.

القسم الأول : تشاللية المصالح والتصنيع

ومرسل ، أما الشعر فمن اليسير على النثر تقديمه ، فالنثر كان دائما ، على اخـتلاف العصور واللغات ، حافلا بالشعر ، بل إنه إذا قيس بشعر النظم فإنه يغلب عليه.¹⁸⁹

وبذلك يخلص الحاج إلى الإجابة عن السؤال أعلاه بالإيجاب ، فحسـب رأيـه يمكن أن تتكون من النثر قصيدة .¹⁹⁰

ويدرج عبد المعين الملوحي قصيدة النثر (دون أن يسميها باسمها) ضمن إطار عام هو الشعر الحر ، إذ يـعرف الشعر الحر مـن خلال نمـاذج التـي هـي كثيرة ، وأشهرها ثلاثة :

النموذج الأول: الذي وضعته نازك الملائكة.

النموذج الثاني: الذي سار عليه أغلب الشعراء المجددين وهو ذو وزن وقافية دون التقيد بقواعد نازك وعروضها.

النموذج الثالث: هو الذي لا يتقيد بوزن ولا قافية ، وهو أشبه بالنثر.¹⁹¹

ويرى محمد العبد أن قصيدة النثر شكل أدبي يقع موقعا وسطا بين النثر التقليدي والشعر بمعناه الكامل ، فهو "صيغة وسطى" تفرق عن الاثنين :

عن النثر التقليدي لانفرادها بميزات تعبيرية وبنائية ليست من جـوهر النثر التقليدي .

وعن الشعر لخلوها من الإيقاع الموسيقي المنتظم ، فإيقاعها إيقاع بنية لغوية لا إيقاع وزن وقافية.¹⁹² والملاحظ أن الباحث لا يحدد الفوارق التعبيرية والبنائية بين قصيدة النثر والنثر التقليدي ، ثم إنه ينفي الشعرية عن قصيدة النثر بسبب مـن

¹⁸⁹ انظر ا صدر نفسه ، الصفحة نفسها.

¹⁹⁰ انظر ا صدر السابق ، ص 9. ويعود ا حاج إ طرح السؤال نفسه << هل كن أن رج من النثر قصيدة؟ >> وهذا التحول أملاه على الشاعر الانفعال الشديد الذي صاحب الفقرات الواقعة في السؤال ، إذ حمل ا حاج بعنف على من يدعوهم با ـلفظ ا قلدن الراكدين الرجعي ـ معلنا سخطه على عبودية ألف عام ، مقترحا للخروج من ذلك سلوك سبيل : الاختناق أو انون ، وهو يفضل السبيل الثاني باعتباره سبيل اقاومة ، ومن سبيل ا طريق ا دم واضاعف والغضب وا قـد ، والتدم الذي يضحي أول الواجبات والتخريب ا تصف بكونه حيويا ومقدسا. انظر ا صدر نفسه ، الصفحة نفسها.

¹⁹¹ انظر عبد ا الموحى : نظرات الشعراء ، ضمن "نظرية الشعر" : مرحلة لمة شعر ، القسم الأول ، ص 450-451.

¹⁹² انظر مد العبد: اللغة والإبداع الأدبي ، ص 178.

الفصل الأول : إشكالية المصطلح والتصنيف

عدم استجابتها لإيقاع الوزن والقافية ، وهو ، بذلك ، يقع في تحديد - د الش - ع ر به - زين
العنصرين اللذين ألح دعاة قصيدة النثر على نفي كونهما مميزين للشعر عما سواه .

وبالنسبة لصالح فضل تعتبر قصيدة النثر >> أحد التنويعات البارزة - في
الحدثا الشعرية <<¹⁹³ ، وإذ أن المطلوب من الباحثين محاولة تبين ملامح شكلها
الذي تقترحه بديلا للشكل القديم¹⁹⁴ ، ولكنه في سياق ذلك يعترف أن قصيدة النثر لم
تستطع حتى الآن أن تتميز نوعا أدبيا له وتقاليده وأعرافه المتأصلة.¹⁹⁵

وفيما يشبه الرد على هذا الرأي تذهب الباحثة العراقية موسى بشرى صالح إلى
أنه لا يمكن النظر إلى قصيدة النثر بهدف استخلاص قوانين عامة لها ، لأن الملامح
الشكلية الثابتة تكاد تكون منعدمة في هذه القصيدة¹⁹⁶ ، ومن ثم نجد الباحثة تتحاشى
تصنيف قصيدة النثر ، وتكتفي بوصفها بـ "النمط الإبداعي"¹⁹⁷ . وأهم ما يميز هـ - ذا
النمط ، حسب الباحثة ، ضمورُ العنصر اللغوي لصالح العنصر الدلالي الذي يبرز
بوضوح وكثافة ، ومن ثم تبدو ملامح قصيدة النثر في كسر الانتظام المرئي للوزن
أو الإيقاع* والانحراف بثقلها الأكبر نحو تحقيقات أخرى للشعرية.¹⁹⁸

وعلى الرغم من اعتراف الباحثة بافتقاد قصيدة النثر شبه الكلي إلى الملامح
الشكلية الثابتة نظرا لاتساع هذه القصيدة بمرونة الأسلوب وبالفرديّة¹⁹⁹ ، إلا أن هـ - ذا
نلفيها تحاول الإمساك ببعض تلك الملامح²⁰⁰ :

1 - استثمار عنصر المفارقة (الفجوة) .

2- استخ - - دام تفني - ات النث - ر المب - - اشارة - كالطريقة البحثية - ، والتعريفات
والمصادر ، الأمر الذي كثيرا ما يفود إلى الوقوع في فخ التثنية .

¹⁹³ صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة ، ص 217

¹⁹⁴ انظر ارجع نفسه ، الصفحة نفسها .

¹⁹⁵ انظر ارجع نفسه ، الصفحة نفسها .

¹⁹⁶ انظر عز الدين اناصرة : إشكاليات قصيدة النثر ، ص 439 .

¹⁹⁷ انظر ارجع نفسه ، الصفحة نفسها .

* الملاحظ نظر الباحثة إلى الوزن على أنه مرادف للإيقاع ، انظر مناقشتنا ا - حديثنا عن الإيقاع قصيدة النثر ، ضمن هذا البحث (الفصل الثالث) .

¹⁹⁸ انظر ارجع نفسه ، ص 439 ، 440 .

¹⁹⁹ انظر ارجع نفسه ، ص 441 .

²⁰⁰ انظر ارجع نفسه ، الصفحة نفسها . وإذا كان المصطلح الأول مشتركا ، شعراء قصيدة النثر فإن المصطلح الآخر بيدوان الصق بتجربة أدونيس بشكل يفوق غيره
من الشعراء . وهذا ما سيتضح لاحقا - الفصل الثالث من هذا البحث .

3- وأبرز ملامح هو استثمار العنصر الكتابي ، أو سطح الورقة ، م- ن خ- لال علامات الترقيم ، والبياض ، وعدد الأسطر ، وتفتيت ح- روف الكلم- ات (تقني- ات الكتابة المتباينة).

أما شربل داغر فيرى ضرورة النظر إلى قصيدة النثر على أنها >> كتابة فيها من التخيل والسرد ومن الوزن والإيقاع مقادير ومقادير<>²⁰¹، فهي قد تستعيد قسما من عنصر بنائي فتؤكد في مدى القصيدة أو تتخلى عنه بعد سطور معدودة ، وهذه السمة هي ما يبلبل في كل مرة معالم التعرف الدائمة على قصيدة النثر، وه- ذا م- ا يجعل منها شكلا منصّصا في صورة فردية²⁰²، فهي >> ش- كل منصّ- ص ، ب- ل اجتهادي ، في صورة مفتوحة <<²⁰³. هذا يفضي بقصيدة النثر إلى أن تكون قص- يدة متعددة الأشكال ، حسبما يرى محمد صابر عبيد، وهذه التعددية هي إ- ح- دى أفض- ل سماتها، وسبب من أسباب استمرارها ، ومن ثم فإن محاولة إيجاد قوانين صارمة لها هي محاولة تينم عن عدم فهمها ، لأن البحث عن مثل تلك القوانين يعني البحث ع- ن نهاية لقصيدة النثر²⁰⁴، ولكن هذا لا يعني القول بالحرية المطلقة ، لأن >> كل شيء يجب أن يكون محدودا لكي يكون معنولاً<<²⁰⁵. إن الاستفادة من هذا الكلام ه- و أن قصيدة النثر يجب ألا تعدم بعض الح- دود والض-وابط الشكلية حت-ى يك- ون له- ا وجود، فهذه القصيدة ، كما يؤكد محمد صابر عبيد، مهما انفتحت ع- لى الأ- واع الأخرى فإن >> شكلها في هيكلية العامة يبقى ماثلا<<²⁰⁶، بيد أن الباحث لا يعطينا ملامح هذا الشكل الذي يصير ع- لى وجوده والذي ي- رى في فقدانها في قصيدة النثر فقداناً لهويتها ، أي فقداناً للكتابة.²⁰⁷

ويرادف عبد العزيز المقالح بين "قصيدة النثر" و"الكتابة الجديدة" إذ ي- رى أن قصيدة "مفرد بصيغة الجمع" لأدونيس تؤرّك لبداية "الكتابة الجديدة"، معتب- را ه- ذه

²⁰¹ عز الدين اناصرة : إشكاليات قصيدة النثر، ص524.

²⁰² انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

²⁰³ ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

²⁰⁴ انظر ارجع نفسه، ص435.

²⁰⁵ ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

²⁰⁶ انظر ارجع نفسه، ص436.

²⁰⁷ انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

القصيدة /الديوان >> علامة بارزة على طريق تكوين النص الشعري الجديد>>²⁰⁸. فهذا النص الإبداعي هو بداية للتحويلات الإبداعية التي تلغي الحواجز بين الأشكال الأدبية الحديثة ، وهذه سمة النصوص الحديثة حيث انعدام الفواصل بين القصيدة والقصة بين المسرحية والفيلم ، بين اللوحة والموسيقى. وقصيدة النثر تنطلق من مفهوم للتواصل يحرص على جمع السمات الفنية لمختلف الأجناس، ومن ثم فإنها تجمع بين النثر والحوار والقص والرمز ، فمن أراد قراءتها على أنها شعر فهي كذلك ، ومن أراد قراءتها على أنها نص استوعب في نظامه الأسلوب التراكيب الفنية في إطار جديد فهي كذلك.²⁰⁹

2.3 أشالة قصيدة النثر:

يشير أنسي الحاج إلى أن قصيدة النثر ليست شكلا واحدا ، فهناك ثلاثة أشكال:

- 1- قصيدة النثر الغنائية التي تعتمد على النثر الموقع.
- 2- قصيدة النثر التي تشبه الحكاية .
- 3- قصيدة النثر العادية ، وهذه بلا إيقاع كالذي نسمعه في نشيد الإنشاد (وهو نثر شعري)، أو في قصائد شاعر كسان جون بيرس. والبدل عن "التوقيع" في هـ. ذا الذوع هـ. و "الكـيان الواحد المغلق" و "الرؤيا" أو عمق التجربة²¹⁰. أي >> الإشعاع الذي يرسل من جوانب الدائرة أو المربع الذي تتوسطه القصيدة ضمنه، لا من كل جملة على حدة وكل عبارة على حدة، أو من التقاء الكلمات الحلوة الساطعة ببعضها البعض (كذا) الآخر فقط>>²¹¹ ولذلك فإن قراءة قصائد من هذا النوع قراءة لفظية جهرية للالتذاذ والترنح ستنتهي بقارئها إلى الكفر بالشعر ، ربما بسبب غياب السحر والطرب. إن تأثير هذا النوع لا يفعل فعله إلا بعد اكتمال القصيدة في القارئ.²¹² >> فهي وحدة، وحدة متماسكة لا شقوق بين أضلاعها ، وتأثيرها ينعكس

²⁰⁸ عبد العزيز أفا :أزمة القصيدة العربية ، ص 101.

²⁰⁹ انظر ارجع نفسه ، ص 103.

²¹⁰ انظر أنسي الحاج: لن، ص ص 9 ، 10.

²¹¹ ا صدر نفسه، ص 10.

²¹² انظر ا صدر نفسه ، ص 10.

ككل لا كأجزاء ، لا ككليات وألفاظ>.²¹³ ولكي يتحقق ذلك لا بد ألا تكون القصيدة طويلة* حسب ما قال به إدغار ألان بو، لأن التطويل يفقد القصيدة وحدتها العضوية، وهذا الأمر أكثر انطباقاً في النثر لكون قصيدة النثر أكثر حاجة من قصيدة الوزن إلى التماسك، وإلا تعرضت للعودة إلى النثر، فتصبح بذلك مقالة أو قصة أو رواية أو خاطرة.²¹⁴

أما عبد العزيز المفالغ فيحاول تصنيف قصائد النثر في أشكال ثلاثة ، منهجاً إلى أن تصنيفه لا يراعي البنية العامة للقصيدة قدر مراعاته لجملة الخصائص الفنية المرتبطة بالشكل الظاهر وذلك قياساً على الأشكال الشعرية الموروثة²¹⁵ ، وتلك الأشكال الثلاثة هي:

1- الشائ البيت:

يرى المفالغ أنه إذا كان كل بيت في قصيدة البيتية مسـتقلاً بمعناه وبصورته الشعرية أو بمجموعة الصور ، فإن السطر الشعري في قصيدة النثر* قد استقل أيضاً بمعناه وبصورته الشعرية²¹⁶.

ويضيف المفالغ بعض السمات المميزة لهذا الشكل رابطاً إياه بالشكل البيتـي في الشعر العمودي ، وهذه السمات هي: الوضوح الشـديد، الخلاص من التعقيد والتكثيف، عدم التداخل في المعاني، وغياب الصور الغريبة المبهمة²¹⁷. ولكي يفصل الناقد الشكل البيتـي في قصيدة النثر عنه في القصيدة العمودية فإنه يعمد إلى تلمس سمات أخرى له تتمثل في القدرة على ترويض اللغة لتصبح جديدة وموجبة وقادرة

²¹³ | صدر السابق، ص10.

* ربما كان قصداً ناجحاً نب الوقوع السرد، فـ >>القصائد الأطول بل للحركة باله السرد << كما يؤكد ديفيد بشبندر كتابه: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، تر: عبد القصور عبد الكر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1996، ص8.

²¹⁴ انظر ديفيد بشبندر كتابه: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، تر: عبد القصور عبد الكر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1996 نفسه، ص4، الصفحة نفسها.

²¹⁵ انظر عبد العزيز أفا : أزمة القصيدة العربية، ص122.

* يفضل أفا استعمال مصطلح القصيدة الأجدد بدلاً من قصيدة النثر.

²¹⁶ انظر أرجع نفسه، ص122.

²¹⁷ انظر أرجع نفسه، ص124.

على نقل الصورة الجديدة التي قوامها المفارقة والتضاد ، ففتحول المقابلات إلى فعل شعري وإلى إيقاع يوائم بين المختلف.²¹⁸

بيد أن النموذج الشعري الذي يسوقه المقال يجعل مفهوم الس- طر الشعري مفهوما ملتبسا ، وسنسوق هنا ثلاثة أجزاء من ذ- ك النم- وزج ال- ذي ه- و ن- ص لأدونيس²¹⁹:

- 1 -

ألق بلابا

ث لا ي يفيد أفرانها

بث لا ي يحرر أكرانها

- 2 -

لأريقنا آلا بيتنا موحلة

ما plp لي 2 في بيتنا ما

- 3 -

يتفد!

بين لحمة تتدحر + المارة

ولحمة تلاف النرد.

إن ما سميناه هذ- ا بالـج- زء يدع- وه المقال بي- تا (بع- د أن ك- ان ي- دعوه سطرًا)، والنص يتكون من عشرة أبيات. يقول المقال معلقا على نص أدونيس:

²¹⁸ انظر ارجع السابق، ص ص 124، 125.

²¹⁹ انظر ارجع نفسه، ص 122 - 124. و يل اقا | كتاب "فضايا الشعر" ديث " هاد فاضل، باعتباره ا صدر الذي نقل منه نص أدونيس، وبالعودة إلى الكتاب اذكور تقع على أثر للنص ، لا الصفحة الا يل إليها اقا (242) ولا الصفحات الأخرى من الكتاب.

>> هذا النص الجديد يقوم - في رأيي الخاص - على البيئية ، وإن تخدعنا الأرقام التي تفصل بين بيت وآخر، كما لن يخدعنا تفكيك البيت إلى سطور فنظن أن النص يقوم على نظام المقاطع ، إنه - كما نرى أيضا - نص يتألف من عشرة - أبيات لا من عشرة مقاطع ، وكل بيت يستوعب معنى واحدا مكتملا <<²²⁰

إن أول ما يستوقفنا هنا هو هذا الإلحاح على اعتبار مجموعة الأس-طر في نص أدونيس بيتا لا مقطعا ، ونحن نتساءل : على أي أس-اس نف-رق بين البيت والمقطع ؟ يجيبنا المقالح بأن ذلك يكون على أس-اس م-ن الاس-تقلال ب-المعنى أو بالصورة الشعرية. ولكن ما هي ضوابط المعنى المستقل؟ ثم ألا يعني القول باستقلال البيت بمعنى مستقل وصف النص الذي هو نص أجد بالعيب الأساسي الذي رُمي به الشعر القديم وهو وحدة البيت ؟ إذن كيف يكون النص "أجد" وهو غارق في "وحدة البيت" ؟ وبعد هذا كله لا نم-لك إلا أن نتعجب من عملية القفز من مص-طلح إلى آخر، فمن السطر الشعري إلى البيت ، ونحن نجد المص-طلحين مص-طريين في استعمال المقالح لهما فهما يبدوان حينما متطابقين ، ثم نلفيهما مختلفين عندما يص-بح البيت متضم-نا للسطر والسطر متضمنا في البيت ، فنحن ، إذن ، أمام معادلتين مختلفتين:

السطر = البيت

البيت < السطر

ثم ما مدى إجرائية المصطلحين في هذا الصدد ، يب-دو أن الج-واب س-يكون بالنفي، خاصة عندما نطرح سؤالاً من قبيل : ما العلاقة بين المقطع والبيت والسطر؟ بعبارة أكثر تفصيلا : مم يتكون المقطع ، من مجموعة أس-طر أم م-ن مجموعة أبيات تنحل هي الأخرى إلى مجموعة من الأسطر ، ولكن ، هل س-يكون تحديد البيت كما ورد عند المقالح صالحا للتطبيق في هذه الحالة؟

وعلاوة على ذلك نتساءل عن العلاقة بين الشكل البيئي والوضوح، بص-يغة أخرى: هل الوضوح الذي يتحدث عنه الناقد ملازم للشكل البيئي دون سواه ؟

القصة الأولى : نشأة المصطلح والتصنيف

ولعل أخطر ما في كلام الناقد سحبه لسمية الوضوح على مساحة واسعة مـن الشعر العربي ، فهل حقا أن شعرنا العمودي كله واضح ؟ إن هذا الحكم في نظرنا يلغي تراثنا الشعري من أساسه.

2- الشائات المفلاحي:

يشير المقال إلى أن نظام القصيدة المقطعية كما عرفت الحركة الرومانسية كان نظاما تتألف فيه القصيدة من عدد من المقاطع يخضع كل واحد فيها لقافية خاصة ، وقد تتعدد البحور ، وقد يستقل كل مقطع بفكرة لا ترتبط بالفكرة التي حملها المقطع السابق، في حين أن النظام المقطعي في قصيدة النثر مختلف عن ذلك اختلافا كبيرا، إذ يشكل كل مقطع جديد من القصيدة نموا تصاعديا لما قبله²²¹.

إن هذا التصنيف والتحديد للشكل المقطعي يشير لدينا جملة مـن الملاحظات والتساؤلات نوجزها في النقاط الآتية:

- الحديث عـن النظم المقطعي فـي القصيدة الرومانسية يفتقد الموضوعية، ففيه تجرأ واضح على بناء القصيدة الرومانسية العربية.
- هل النظام المقطعي في القصيدة الحرة مثلا يفتقد هذا النمو التصاعدي.
- هل هذا النمو التصاعدي خاص بالشكل المقطعي لا غير؟
- ألا يمكن إيجاد شكل آخر يزاوج بين الشكليين البيتي والمقطعي مثلا ؟

3- الشائات الترايبي:

وهو ، حسب المقال، أهـم أشكال قصيدة النثر وأكثـرها تعقيداً وتطوراً ، وهو يشبه في نظامه الكتابي القصيدة المدورة، إذ يتحلل الشكل الشعري

²²¹ انظر ارجع السابق ، ص 125 ، 126. و يل الباحث في قصيدة الماغوط "أشكال قصيدة النثر" باعتبارها مثالا للشكل المقطعي. للاطلاع على نص القصيدة انظر ارجع نفسه ، ص 125 ، 126. وديوان الماغوط ، ص 243 - 245. مع الإشارة هنا إلى الاختلاف بين نص القصيدة وارجع والديوان من حيث عدد المقاطع ، ومن حيث عدد أسطر القصيدة (33 سطرا ارجع ، 34 سطرا الديوان)، والسبب هذا التفاوت هو أن سطرين من القصيدة الديوان قد أدا سطر واحد نص القصيدة كما وردت ارجع. وننبه هنا إلى أن أقالا يل على ديوان الماغوط بل على لغة بانوراما ، العدد الثامن ، يناير 1984، ص 44. وقد استحال علينا العثور على هذه اللة للتأكد.

من البيتية والمقطعية باتجاه الاشكال، وهو يتجه نحو سماته الفنية وهــي التلقائية²²² والتوحيد الجوهرى بين الشكل والمضمون ، وهو شكل لم تكتمل مقوماته بعد²²².

ثمة ملاحظات عامة تمس تصنيف المقال بشكل عام نجملها في الآتي:

- إن بعض الخصائص التي يذكرها المقال بشأن كل شكل من الأشكال أعـلاه لا تخص شكلا واحدا، وإنما تخص الأشكال جميعها، فهي سمات لقصيدة النثر فـي عمومها، بل إنها تتجاوز قصيدة النثر إلى القصيدة الحرة(عند أدونيس مـثلا، وهـو الذي استقى منه المقال مثاله على الشكل البيتى).
- السمات مستخلصة من نماذج أحادية (خاصة الشـكل الأول)، فهـل يمكن الانطلاق منها لتعميم تلك السمات؟

4- شائبة الشر والشعر والبحك عن مولان لقصيدة النثر:

يظهر جليـا أن النزاع بين دعاة قصيدة النثر وخصومها كـان نزاعـا علـى الانتماء ، انتماء قصيدة النثر إلى الشعر من عدمه، لقد كانت قدسية الشـعر هـي الكامنة وراء مواقف الفريقين ، فالمسألة ، إذن ، ليست متعلقة بإبداعية قصيدة النثر بقدر ما هي متعلقة بعلاقتها بهذا الجنس الراسخ في التراث العربى والضارب فـي أعماق الذات العربية والمسمى شعرا. لقد كان ثمة ، عند الفريقين، نظرة واعية أو غير واعية إلى الشعر باعتباره جنسـا أعلى ، وإلـى النثر باعتبـاره أدنى مـن الشعر، وهذا، في نظرنا، ما دفع النقاد والشعراء إلى الخوض في ماهية الشـعر والفرق بينه وبين النثر ، وستتضح لاحقا مسألة التفضيل تلك من خـلال الصـفات المسندة إلى الشعر والنثر .

إن البحث عن الخصائص الفارقة بين الشعر والنثر أمر شغل النقاد العرب بشكل لافت، فخليل موسى يؤكد أن لغة الشعر غير لغة النثر، فهـذه بذات العقـل والمنطق، ووظـيفتها الإيضاح والتفسير والتـقرير والوصف ، ومـن ثـم فهـي

مباشرة ، على عكس لغة الشعر التي هي نتيجة المخيلة الإبداعية ، فهي تنقل إلينا التجربة الشعرية ، وتجتاز عالم الوعي إلى عالم اللاوعي، ولذلك فإنها تتبع - د - ن الوصف والمباشرة والتفسير.²²³

1.4 أدونيح والارق بين النثر والشعر:

يرى أدونيس أن الشعر والنثر يفتقران مهما تقاربا ، عند الكلام على التفاصيل والأشياء الراهنة، فإذا كان النثر يحيلنا إلى الواقع فإن القصيدة لا تنقل ذلك، وإذا فعلت ذلك فإنها في أقصى حالاتها لا تنقل الواقع وإنما تنقل "صورة" عنه هي نتاج مخيلة كاتبها . ولذلك فإننا عندما نطالع قصيدة فإننا ندركها إدراكا جماليا في المقام الأول دون أن نقارنها بالواقع صدقا أو كذبا، فوظيفة القصيدة ليست التوثيق بل التخيل. إن النثر يعمل على ردم المسافة بين اللغة والواقع أو التقريب بينهما بغية الوصول إلى المطابقة بين المقول والقول، في حين أن الشعر يعمل على خلق مسافة بين اللغة والواقع سواء في الرؤية أو المخيلة أو المجاز.²²⁴

إن الفروق بين الشعر والنثر تطال قائمة، حتى وإن خلا الشعر من الوزن ، وحتى إن حفل النثر بخصائص شعرية ، وتتمثل تلك الفروق في ما يلي²²⁵:

الشعر	النثر
-الاطراد فيه ليس ضروريا.	- اطراد وتتابع للأفكار
-ينقل حالة شعورية أو تجربة، ومن ثم فإن أسلوبه غامض بطبيعته.	-ينقل فكرة محدودة ،ومن ثم فإنه ينزع إلى الوضوح.
-الشعر عور فيه، باعتباره موقفا، متحدا بالأسلوب غير منفصل عنه.	- الشعور فيه، باعتباره موقفا، منفصلا عن الأسلوب.

²²³ انظر خليل اوسى: قصيدة النثر، دراسة - حداثه الشعر، اعرفه، ع260/261، السنة22، أكتوبر / نوفمبر 1983، ص147.

²²⁴ انظر أدونيس: موسيقى صوت الأزرق، اوبة، الكتابة، العنف، دار الآداب، ط1، ب وت 2002، صص33،34.

²²⁵ انظر أدونيس: مقدمة للشعر العر ، دار العودة ، ط3، ب وت 1979، ص112.

-وصفي، تقريرى، ذو غاية خارجية معينة و محدودة.	-غايته في نفسه، فمعناه متجدد دائم- بحسب السحر الـ ذي فيه ، وبحسب قارئه.
--	---

إن الفروق أعلاه تتلخص كلها في فرق واحد بين الشعر والنثر هـ- و طريقة- استخدام اللغة التي هي المقياس الأساسي في التمييز بين الشعر والنثر، فعندما تحيد اللغة عن طريقتها العادية في التعبير والدلالة وتنضاف إلى طاقاتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة، حينها يكون الشعر . وللصورة هنا أهميتها أيضا ، فحيثما ظهرت الصورة تظهر معها حالة جديدة وغير عادية من استخدام اللغة.²²⁶

وفي إطار هذه الظاهرة يجب وضع قصيدة النثر، فهي تنطلق ، في الحركة- الشعرية العربية الجديدة م- ن إخضاع اللغة وقواء- دها وأسس- اليها لمتطلبات- جديدة، بحيث إنها تثير من جديد ، في تراثنا العربي، معنى الشعر بالذات.²²⁷

ما الشعر- ر إذن ف-ي نظر أدونيس؟- رى أدونيس ، انطلاقا م- ن مقولة- للجرجاني* ، أن الشعر لا يتقيد بتعريفات نهائية ، لأنه ليس شيئا ثابتا يتناول شيئا ثابتا، وإنما هو حركة مستمرة من الإبداع المستمر.²²⁸

ويؤكد أدونيس في سياق حديثه عن الوزن في الشعر أن المبدع الخلاق جديد دائما ، حتى عندما يكتب بأشكال وزنية سابقة، وإذا كان الشكل "بنية حركية" ف-إن المهم هو النسج الذي يجري في هذه الحركة ويُجريها ، وعليه فإن الشكل ليس هـ- دفا أو غاية ، وإنما الهدف هو توليد فعالية جمالية جديدة²²⁹. إن الشعرية، فيم-ا ي-رى

²²⁶ انظر ارجع السابق، ص 112، 113.

²²⁷ انظر ارجع نفسه، ص 113.

* يصف ارجا الشعر بأنه << مف اذاهب، كذا اسالك، لا يكاد صر إلا تقريبا، ولا اط به تقسيما وتنبؤيا >>. نقلا عن أدونيس: **الثابت والخاص**، ص 291.

²²⁸ انظر ارجع نفسه ، الصفحة نفسها.

²²⁹ انظر أدونيس: **سياسة الشعر**، دار الآداب، ط2، ب وت 1996، ص12.

أدونيس، لا تتحقق بالشعر ، إذ إن هناك من الناحية الكمية ط - ريقتين فـ ي التعيـ ر الأدبي:الوزن والنثر، ومن الناحية النوعية ثمة أربع طرق:

1 - التعبير نثريا بالنثر

2 - التعبير نثريا بالوزن

3 - التعبير شعريا بالنثر

4 - التعبير شعريا بالوزن²³⁰

وبحسب هذه التنوعات تقترب الكتابة من الشعر أو تبتعد عنه، بعيدا عن شكلها الوزني أو النثري، ففي الطريقة الثانية نكون إزاء المعادلة الآتية:

$$\text{الشعر} = \text{النثر} + \text{الوزن}^*$$

وفي هذه الحالة لو قمنا بنثر كلام موزون فإن التوتر الدلالي فيه لا يتغير وإنما يظل كما هو في الوزن، وهذا يعني بأن الوزن هنا كمي لا نوعي ، أي أنه ليس عنصرا شعريا ، وهكذا يكون الكلام في هذه الطريقة شبيها به في الطريقة الأولى.

أما في الطريقة الرابعة^{**} فإننا حين نقوم بعملية نثر ، نلاحظ طخفـ وت التـ وتر الدلالي ، فالكلام الشعري لا يصبح نثرا ، وإنما يظل شعرا ، وعليـه فـإن الكـلام الموزون في هذه الحالة يقودنا إلى المعادلة الآتية:

$$\text{الشعر} \neq \text{النثر} (\text{الشعر نقيض النثر}).$$

والحال في هذه الطريقة شبيها بها في الطريقة الثالثة²³¹.

²³⁰ انظر ارجع السابق، ص ص 22، 23.

* يعطي مثلا عليها من زه بن أ سلمى معلقته قوله: <<وأعلم ما اليوم والأمس قبله ولكن عن علم ما غد عم >>، كما يضرب مثلا آخر من اتن . قوله: <<وكن على حذر للناس تستره ولا يترك منهم ثغر مبتسم>>. ارجع نفسه، ص 22، ا امش 2.
** يعطي أدونيس أمثلة على هذه الطريقة من أمام والشريف الرضي، وامرئ القيس، والشريف العقيلي.

²³¹ انظر ارجع نفسه، ص 23. واثال هذه الطريقة من أم لمة "أوراق مسافر"، انظره الصفحة 22 من ارجع نفسه.

إن الوزن في الطريقة الأولى يبدو شيئاً زائداً، فما عُبر عنه وزناً يمكن التعبير عنه بالنثر دون أن ينقص منه شيء، كما أن المعنى في هذه الطريقة يتسم بسـمات النثر ، فهو واضح ومباشر وعقلي، ونحن هنا إزاء نقل "فكرة" و "مضـمون" على عكس ما نحن إزاءه في الطريقتين الأخيرتين ، حيث يتم نقل " حالة" أو " تخيل".²³²

إن الكلام النثري ، كما يرى أدونيس، إعلامي إخباري، يقدم معلومـات عـن الأشياء، ويدور فـي إطـار المحدود المنتهي، في حين أن الكلام الشعري مـنـوع مخيل ، يشير إلى ما يمكن أن يكتنز به الشيء ، ويوحى بصور أخرى عنه، وهـو يدور في المنفتح وغير المحدود.²³³

ويمكن القول، انتهاءً، أن الفـرق بين الشعـر والنثـر ليس في الوزن بل في "طريقة استعمال اللغة".²³⁴

2.4 حدود النثر عند الملائكة وموقلاً قصيدة النثر:

إن رفض نازك الملائكة اعتبار قصيدة النثر شعراً متأثراً من مفهومها للشـعر وحدوده، وهو مفهوم يمكننا تجميع ملامحه من كتابها قضايا الشعر المعاصر، وقـد رأينا فيما سبق أن اعتراضها على اعتبار قصائد النثر شعراً مـردـه إلى شـكلها الكتابي، إذ لا بيت ولا شطر فيها، أي أنها، بعبارة أخرى، لا تشبه القصيدة العمودية أو الحرة. ولذلك نجدها تنظر إلى "حزن في ضوء القمر" لمحمد الماغوط على أنه <كتاب نثر فيه تأملات وخواطر>²³⁵ على الرغم أن كاتبه يكتبه بطريقة الشعـر الحر.²³⁶ ولذلك نجدها تعجب من كون دار مجلة شعر التي طبعت الكتاب قد أباحت لنفسها أن تدّيل عنوان الكتاب على الغلاف بكلمة "شعر".²³⁷

²³² انظر ارجع السابق، ص24.

²³³ انظر ارجع نفسه، ص 24، 25.

²³⁴ انظر ارجع نفسه، ص24.

²³⁵ انظر نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملاي ، ط7، ب و ت 1983، ص214.

²³⁶ انظر ارجع نفسه، ص 214، 215.

²³⁷ انظر ارجع نفسه، ص215.

ويظهر تأكيدها نثرية ما يكتبه الماغوط عندما تقتطف نموذجا منـه، وتوضـح أنها سوف تكتب >> هذا النثر كمـا ينبغي أن يكتبـ ب النـثـر، راجـين أن يعـ ذرنا كاتبه>>.²³⁸ أما النموذج فهو الآتي ، بشكله الكتابي النثري الذي حولته إليه نـازك الملائكة:

>> بلا أمثا. بقلبي الـي يـا20ق اوردـة حمـورا بـ صـة خـيرة ؤ صـة وودـة أشـيائي الحـرينـة في لـيلة ما : بقـا الحـبر وئـثار الـامـرة البـاردة علـآ المشـمـا الـا و صـما الشـلـور الـا و لـيلة ؤ والنـامـوح الـي يمـ ؤ دمي زاي أشيائي الحـرينـة ؤ وسـرحـنا عـنـها بـليدا بـليدا ؤ ورا بـ المدينة الـهـارفة في مجاري السـنا والدان بـليدا عـن المـهـرأة الـازارة الـي تـعـسـنا ثـيابـي بـما بـ النـار و دـا حـ الـيون في الـالمة تحـدق في سـهاقـيـا الـمـيلـتين ؤ وسـالـا الـبارد يـهـتي بـ لـيلا يائـسا عـبر النـافـة المـحـلـمة. والـراقـ المـلتـوي احـبـنا من جـثـا الـبيـد>>²³⁹

وتعلّق الناوذة عل هذا النموذج قائلة:

>> على هذا النمط جرت الخواطر في هذا الكتاب ، فيها صور غريبة وتخير للألفاظ وتلوين، غير أنها مكتوبة نثرا اعتياديا كالنثر في كل مكان وزمان .>>²⁴⁰

إن هذا التعليق يدفعنا إلى طرح جملة من الأسئلة والملاحظات:

- هل هذا التعليق على النموذج الذي تدعوه الناوذة خاطرة هــ و تعليـق عـاـى النص كما ورد في ديوان الماغوط بشكله الكتابي المختلف ، أم هــ و تعليـق عـاـى النموذج المثبت أعلاه ؟ والنصان ليسا نصا واحدا عـاـى الإطـلاق، وهمـا غـيـر متطابقين.

- بأي حق تتصرف الناوذة في الشكل الكتابي للنموذج ، على الرغم من أن هذا الشكل جزء من بناء النموذج؟

²³⁸ | رجع السابق، الصفحة نفسها.

²³⁹ | رجع نفسه، ص215.

²⁴⁰ | رجع نفسه، الصفحة نفسها.

القصة الأولى : تشالبيه المصالح والتصنيع

- هل نموذج الماغوط نشري بشكله الذي حُول إليه ، أم أن نشرته تابعه مـ ن
بنائه الفني؟ ثم ما هو هذا النشر الاعتيادي الذي يتماثل في كل مكان وزمان؟

- ما ذا سيكون رأي الناقدة الشاعرة لو حولنا بعض شعرها الحر إلى شـ كل
الفقرة الشعرية ، ألن يتحول حينها إلى نشر مسجوع؟

إن النص كما ورد عند الماغوط مختلف أشد الاختلاف من نواح كثيرة ، من
ناحية الوقفة* التركيبية والدلالية ، ومن ناحية البياض واشتغالاته، إلى غير ذلك.نحن
،إذن، إزاء نصين مختلفين ، حتى وإن تطابقا من حيث الدوال . أما النص عند
الماغوط فقد ورد ، في ديوانه، بالشكل الكتابي الآتي :

بلا أمتا...

ويقلبي الهمي يا 20ق اورد حمراب صرغيرنا

سدودت أشيائي الحرةينة في ليلة ما..

بقا الحبر

ونشار الهمرة الباردة علآ المشمش الال

وصما الشاور الالويلنا

والناموح الهمي يم ٢ دمى

زاي أشيائي الحرةيننا

سدورحتنا عندنا بليدا..بليدا

وراب المدينة العارفة في مجاري السنا والدان

بليدا عن المرأة الازارة

* انظر الوقفة وأنواعها مد بنيس: الشعر العر | حديث، ج3 (الشعر اعاص) ، دار توفال، ط2، الدار البيضاء، ا غرب 1996، ص122 وما بعدها.

التي تخرجنا ثيابي بماذا النار

ونأج الإيون في السلامنا

تحديق في ساقينا النملين

وسالنا البارديفتي ليلا يائسا

عبر النافذة المحلما

والرافاق الملتوي احبنا من الإبيد²⁴¹

وتتوقف نازك الملائكة، في معرض مناقشتها لخالدة سعيد، عند نفي هذه لصلة الشعر بالوزن والقافية، واعتبارها الـ وزن صفة عارضة يمكن أن يـ وم الشعرـ عر دونها، وهي فكرة لها دعائها الممثلون في أعضاء مجلة شعر، الذين ينظرون باحتقار إلى ما يسمونه الشعر الموزون.²⁴² فتري ألا وجود لشعر غير موزون، فالشـ عر لا يكون إلا موزونا.²⁴³

وحين تعترض على جبرا إبراهيم جبرا في استعمال مصطلح "الشـ عر الحـ ر" الذي يعني به الشعر غير الموزون، تتهمه بالسطو على مصطلحها دون مبالاة²⁴⁴، فتحاول أن تدافع عن أحقية ما أسمته بالشعر الحر بهذا المصطلح، فتقول <>إنمـا سمـينا شعـرنـا الجديـد(بالشعر الحر) لأننا نـ صدكـ لـ كلـ مة فـي هـ ذا الاصطلاح، فهو(شعر) لأنه موزون يخضع لعروض الخليل ويجري على ثمانية من أوزانه، وهو(حر) لأنه ينوع عدد تفعيلات الحشو في الشطر... فعلى أي وجه تريـ د دعوة النثر أن تسمى النثر شعرا؟>²⁴⁵

²⁴¹ اغوط: ديوان مد اغوط، ص 32، 33.

²⁴² انظر نازك الملائكة: فضايا الشعر المعاصر، ص 216.

²⁴³ انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

²⁴⁴ انظر ارجع نفسه، ص 217.

²⁴⁵ ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

وتُنحى نازك الملائكة باللائمة على أعضاء " شعر " حين ينفون الصلة بين الوزن والشعر، فتسأل عن دواعي تمييز لغات العالم كلها بين الشعر والنثر، إن لم يكن الوزن هو العنصر المميز بينها.²⁴⁶

وتعزو نازك رغبة هؤلاء في إلحاق النثر بالشعر، إلى شعورهم بدونية النثر أمام الشعر، وهم بذلك يعبرون عن ازدراءهم لموهبتهم من خلال تسمية ما يكتبونه شعرا.²⁴⁷ وكان أخرى بهم أن يسموا الأشياء بأسمائها، فللنثر قيمته الذاتية المتميزة عن قيمة الشعر، ولا يُغني واحد من الاثنين عن الآخر، فلكل حقيقة ومعناه ومكانه.²⁴⁸

إن قصيدة النثر، تبعا لذلك، ليست سوى نثر طبيعي خال من الوزن وممنوع الإيقاع اختاروا أن يسموه قصيدة.²⁴⁹ وإذا تعيب على شعراء قصيدة النثر في لبنان تسمية ما يكتبونه بالشعر، معتبرة إياه مجرد نثر، فما يكتبه هؤلاء ليس قصائد تشبه القصائد التي نعرفها، إذ لا وزن ولا إيقاع ولا قافية، وكتابتهم خالية من أي أثر للشعر، فليس فيها بيت ولا شطر²⁵⁰، ومن ثم تتساءل نازك متعجبة: >>وإذن فلم إذا كتبوا على الغلاف أنه شعر؟ تراهم يجهلون حدود الشعر؟²⁵¹

إن من خصائص الشعر، حسب الملائكة، أن يكتب >>مقطعا إلى أشطر<<، ومن ثم تأخذ على الترجمات النثرية العربية للشعر الغربي اعتمادها التقطيع.²⁵² في حين >>أن التقطيع هبة أعطتها اللغة العربية للشاعر وحسب، وإنما ليس تحفها الشاعر لأنه يكتب وحدات موسيقية موزونة... إن التقطيع ملازم للشعر. تلك هي

²⁴⁶ انظر ارجع السابق، ص 219.

²⁴⁷ انظر ارجع نفسه، ص 218.

²⁴⁸ انظر ارجع نفسه، ص 218، 219.

²⁴⁹ انظر ارجع نفسه، ص 152. وهو الرأي الذي تذهب إليه مكان آخر من كتابا المذكور، حيث تعلق على اذ من قصيدة النثر باعتبارها نثرا طبيعيا كأني نثر آخر. انظر ص 213.

²⁵⁰ انظر ارجع نفسه الصفحة نفسها. و الحقيقة أن للشعر اكانة الأو لا الأدب العر فقط، بل حـ الأدب العر . انظر هـ هذه المسألة :

Catherine Fromilhague Anne Sancier-hateau Analyses Stylistiques p.05

²⁵¹ انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

²⁵² انظر ارجع نفسه، ص 154.

المتلقي يكره أن يقرأ شيئاً مقطوعاً على أسطر بلا سبب مبرر كالوزن.²⁵⁴

3.4 ع ر الدين المناصرة، البحا عن جذ قصيدة النثر:

إن مسألة الجنس الذي يمكن أن تنضوي تحته قصيدة النثر هي التي شغلت الشاعر عز الدين المناصرة في كتابه "إشكاليات قصيدة النثر" الذي أردفه بعذوان فرعي دال في هذا السياق وهو "جنس مفتوح عابر للأنواع".

يرى المناصرة أن من الأفضل لقصيدة النثر إعلان الاسـتقلال عـن الشـعر والسرـد²⁵⁵، فهي قد حازت الاعتراف بشرعيتها كجنس ثالث مستقل²⁵⁶. ويشير في هذا السياق إلى أن الهاجس المركزي عند كتاب قصيدة النثر هو ارتبـاطهم الحمـيم بالجنس الشعري، على الرغم من أن قصيدة النثر الفرنسية التي هي مرجعية قصيدة النثر عندنا قد ولدت من النثر كما يؤكد الكثيرون، وهو الشأن أيضاً بالنسبة لقصيدة النثر الألمانية²⁵⁷، هـذا مع اعتـراف الباحث بالشاعرية العالية لقصيدة النثر، بيد أن ذلك لا يمنحها الاعتراف بكونها شعراً كاملاً، فقد طلت هذه المسألة في دأـرة الشك حتى في سنة 2001.²⁵⁸ ويستعير الباحث مصطلح الشعر الكامل من جون كوهن في تصنيفه التجنيسي للشعر والنثر الذي هو على النحو الآتي²⁵⁹:

الجنس	الصوتية	الدلالية
قصيدة النثر	—	+
نثر منظوم	+	—
شعر كامل	+	+
نثر كامل	—	—

²⁵³ رجع السابق، الصفحة نفسها.

²⁵⁴ انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

²⁵⁵ انظر عز الدين اناصرة : إشكاليات قصيدة النثر، ص 95.

²⁵⁶ انظر ارجع نفسه، ص 94.

²⁵⁷ انظر ارجع نفسه، ص 94، 95.

²⁵⁸ انظر ارجع نفسه، ص 94.

²⁵⁹ انظر ارجع نفسه، ص 95. وانظر أيضاً جون كوين: النظرية الشعرية، ترجمة إدرويش، دار غريب، القاهرة 2000، ص 32.

الواضح من الاعتماد على هذا الجدول أن ما يحرم قصيدة النثر من الانتماء إلى جنس الشعر إنما هو ، في رأي المناصرة ، افتقارها إلى الطاقات الإيقاعية التي تتوفر عليها الشعر المنظوم الذي هو الشعر الكامل. إن قصيدة النثر حسب المناصرة ينقصها ما يدعوه بالدلالة الصوتية وينقصها الإيقاع الشعري رغم اشتغالها على إيقاع نشري وصور شعرية ولغة شعرية²⁶⁰ ، ومن ثم كانت قصيدة النثر في عرفه خـاطرة نثرية ، وكتابة خنثى ونصا مفتوحا وجنسا ثالثا²⁶¹ كما أشرنا أعـلاه. إنهـا حسب تعبيره >> لا ذكر ولا أنثى ، فهي مزيج من الصور الشعرية الباردة ، قصيدة الصقيع الجميل الخالية من الإيقاع الذي هو العنصر المركزي للقصيدة . وهذا مـا يجعلهـا نوعا كتابيـا جديـدا أوـ رب إلى النثر لأنه يخلو مـن الدلالة الصـوتية والإيقاعية>>.²⁶² وهي نص الأنواع ، إذ تشتمل على أنواع متعددة سردية وشعرية ومسرحية.²⁶³

ويُلجّ الباحث على إقصاء قصيدة النثر من دائرة الشعر ، وهو يـرى أن هـذه القصيدة باعتمادها هذه التسمية (قصيدة النثر) قد وضعت النصين الشعري والنثري في تناقض لأنها ليست شعرا.²⁶⁴ وإذًاك نلغي الباحث يصرح بأنه يقرأ >>نصوصـا جميلة من قصيدة النثر باعتبارها جنسا ما<<.²⁶⁵

4.4 قصيدة النثر مجرد نثر أو شعر :

يرى محمد علاء الدين عبد المولى أن قصيدة النثر هي تطوير للنثر العربي لا للشعر ، وهي ، بذاك ، ثورة في النثر لا ثورة في الشعر²⁶⁶ ، ومن ثم فإن القول بأنهاـ

²⁶⁰ انظر ارجع السابق ، ص79.

²⁶¹ انظر ارجع نفسه، ص78 .

²⁶² عز الدين المناصرة : إلى أين تسـ القصيدة لعربية ؟ الشرق الأوسط (السعودية) العـدد6695 ، 28مارس1997. نقلا عن محمد العباس : ضد الذاكرة ، شعرية قصيدة النثر، مركز الثقا العر ، ط1، الدار البيضاء، وت2000، ص126.

²⁶³ انظر عز الدين المناصرة : إشكاليات قصيدة النثر، ص100.

²⁶⁴ انظر ارجع نفسه ، ص77.

²⁶⁵ ارجع نفسه، ص76. والتشديد الكتاب.

²⁶⁶ انظر مد علاء الدين عبد الو : وهم ا ذائقة، مفهومات قصيدة النثر ووجا، ااد الكتاب العرب، دمشق 2006 ، ص110.

الفصل الأول : إشكالية المصطلح والتصنيع

تطوير للشعر العربي إنما هو قول ينطوي على جمع تلفيقي بين متناقضين مختلفين في المقدمات والنتائج.²⁶⁷ ويؤمن الباحث بأن قصيدة النثر قد قامت بما يشبه الثورة في تقنيات النثر حتى صارت مستقلة بذاتها ولا تشبه النثر الذي تمخضت عنه، وقد استطاعت بفضل اجتراحها آفاقاً تعبيرية ورؤيوية أن تشق لنفسها طريقاً جعلتها خارج القصيدة العربية وخارج الشكل والمفهوم التاريخي للنثر.²⁶⁸ وهــ ذا الـ رأي يتطابق مع رأي المناصرة الذي يعتبر قصيدة النثر جنساً كتابياً ثالثاً.

ويذهب الباحث إلى أن في نسبة قصيدة النثر إلى جنس الشعر تعدياً على هــ ذا الجنس، وعليه فإن تسمية هذا الشكل الإبداعي بالقصيدة ليس إلا من قبيل المجاز والكناية. كما أن الإصرار على تبعية النثر للشعر هو انتقاص حقيقي من قيمة النثر، لأن هذا الإصرار يُضمر قناعة لدى أصحابه بتفوق الشعر وتدني مرتبة النثر.²⁶⁹

ويعزو هذه النظرة السلبية إلى النثر إلى أن الشعر في اللاوعي العربي له سحر وجاذبية استثنائية تصل إلى حد القداسة، والدليل على ذلك أن العرب قد أطلقوا على القرآن صفة الشعر لأنهم لا يجدون شكلاً أميز للتمييز والإبداع خارج الشعر.²⁷⁰

وقد لعبت مقولة <<الشعر ديوان العرب>>، فيما يرى الباحث، دوراً سلبياً في تهميش أشكال تعبيرية مهمة، وهكذا أدى ترسيخ طقوسية خاصة بالشعر إلى إنتاج عادات ثقافية لم تكن دائماً في صالح التجارب الأدبية، من ذلك أننا قد نواجه نصاً نثرياً ذا مستوى عال (كنصوص النفري مثلاً) يفوق حتى إمكانيات الشعر، لكننا نشعر حياله بعقدة نقص لأنه ليس شعراً.²⁷¹

²⁶⁷ انظر المرجع السابق، ص 110، 111.

²⁶⁸ انظر المرجع نفسه، ص 111.

²⁶⁹ انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

²⁷⁰ انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

²⁷¹ انظر المرجع نفسه، ص 112.

5.4 ثنائية الشار والنشر وموقلا قصيدة النشر في النقد العربي:

1.5.4 ر.!.البيريس 2 والفرق بين الشار والنشر:

يشير ألبيريس إلى أن فكرة النوع الأدبي المميزة لعصور انتظام العالم الإنساني قد اختفت تقريبا في عصرنا ، بيد أنها ما تزال قائمة من خلال التمييز البسيط بين الشار والنشر، وسواء اتخذنا البيت من مصطلحات الع-روض الشار-كلية ، أم اكتسب النشر، على العكس، صفات شعرية فإن الفرق بين الاثنين يظل واضحا، من خلال كون النشر يظل مكونا من تسلسل في الأفكار أو الأحداث أو الحوار، في حين أن هذا التسلسل ليس جوهريا بالنسبة إلى الشعر، وعليه فإن التمييز يظل محتما وإن كان معناه مختلفا عما كان عليه قبل قرن من الزمن.²⁷²

ويؤكد ألبيريس أن التمايز الشكلي بين الشعر والنشر لم يعد واردا اليوم* ، فقد قد الشعر في كثير من الحالات الإيقاع والوزن والقافية ، بل فقد أحيانا الحرارة ، كما تحرر بوجه خاص من المنطق الخطابي، وهذا التحرر في حد ذاته يميز ، من جديد، الشعر من النشر.²⁷³ ولذلك فإنه إذا أردنا تعريفا للشعر خاص بعصرنا ، فعلينا ألا نبحث عنه في تقلبات الشكل ، وفي الاختفاء التدريجي لضوابط البيت.²⁷⁴ ويخلص إلى التأكيد أنه يظل هناك نوعان أدبيان: النوع الذي يحب أن يحافظ على حب المنطق في سرد الأفكار وعرضها ، والنوع الذي يرفضه. ذا المنطق، وباختصار ، يظل هناك الشعر والنشر.²⁷⁵ ويظل النشر سردا منطقيًا متسلسلا ، وتبقى المغامرة التي يصفها مغامرة سلوك إنساني، وهـ و ، لهـ ذا السبب، يطرح مشكلة أخلاقية ، في حين أن الشعر ليس سردا ولا يـ راهن على سلوك أو رأي ، بل على مجرد احتكاك بالعالم ، ولهذا فهو مغامرة معرفة، وهـ و

²⁷² انظر ر.م.ألميس: الإلهام الأدبي الحديثة ، ترجمة جورج طرابيشي، منشورات عويدات، بيروت/باريس 1983، ص126.
* يش ألميس إلى أن الشعر والنشر كانا > عام 1880 خاضع لنطق النحو، وكان الشعر يفتقر عن النشر بضوابط الوزن والإيقاع والقافية. انظر أرجع نفسه، الصفحة نفسها.

²⁷³ انظر أرجع نفسه، ص127.

²⁷⁴ انظر أرجع نفسه، ص130.

²⁷⁵ انظر أرجع نفسه، الصفحة نفسها.

كشفت عما لم نره من قبل،²⁷⁶ كشفت عن عالم مجهول.²⁷⁷ ومن ثم فإن التعريف - ف الحقيقي للشعر المعاصر يكمن في وظيفة الممارسة الشعرية التي من سماتها أنها - ترفض السرد والوصف أو حتى استفزاز العواطف والتأمل.²⁷⁸ ويختلف الشعر عن النثر أيضا في كون الأول هو اللغة التي تضحي كثيرا أو قليلا بالنحو لحساب قيمة الكلمات الذاتية والتقاءاتها ، بينما يمثل الثاني اللغة التي لا يفقد فيها - النحو و حقوقه.²⁷⁹

إن الشعر ضد المنطق لأنه تعبير عن عالم غير متناسق، ومن هنا يصح - الشعر المعاصر رهانا متجددا أبدا : فهو يخاطر بالتعبير بواسطة اللغة البشرية - عن انفعال أو حقيقة لم تُخاق اللغة البشرية للتعبير عنهما. ولأن الشعري هو ما لا تستطيع اللغة التعبير عنه فإن الشعر سيصبح مختلة وتمردا ونضالا ضد اللغة، فالشاعر الحديث لا يعبر بالشعر عما يمكن أن يعبر عنه نثرا ، وإنما يريد للشعر أن يقول ما يمكنه أن يقوله وحده، أي ما يكون مستعصيا على منطق اللغة الدارجة.²⁸⁰

إن الممارسة الشعرية ، إذن، هي التي تحدد الشعر المعاصر²⁸¹، ومن ثم فإن الشكل يسقط أمام النية ، لذلك فإن هناك نصوصا نثرية تعتبر من قبيل "المحاولات الشعرية" إذا كانت تهدف إلى ربط علاقة بين حساسيتنا أو خيالنا وبين بعض قوانين العالم وإيقاعاته التي تهملها الملاحظة العلمية أو العلمية. فهذا - ك بعض الأعمال النثرية (روايات كوكتو ، و "مستنقعات" دومينيك رولان "م - ثلا) تتميز - بمنطقها - "الشعري" المرتبط بالمدح والغريب، ولذلك فإنها تتموضع عند الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر، ويكون ذلك بمقدار ما توحى تلك الأعمال بعالم مجهول خاف الرؤية - العادية للأشياء.²⁸²

²⁷⁶ انظر ارجع السابق، ص 129.

²⁷⁷ انظر ارجع نفسه، ص 132. ودد أليس وظيفة الشعر المعاصر بأنها: >> رؤية ما فيه عنا العالم من الروت والعادة، والكشف عن الوجه الذي للكـون، ونزع الجاب عن العلاقات وراسلات السرية ، وبالتالي استعمال لغة و موعة من التدايعات السرية : هذه هي اهمة والامتياز اللذان سيأخذ الشعر على عاتقه بعد قرون كلاسيكية أربعة كاملة كان قد وقف فيها نفسه على زخرفة العالم المشترك... ويزعم الشعر ، بقدر ما لا يكون إلا ذاته، يزعم أنه يكشف النقاب عن - حقيقة صه وحده : حقيقة العالم الذي لا نعرف كيف نراه والذي يعلمنا الشاعر أن نراه<<. ارجع نفسه، ص 139 و 140.

²⁷⁸ انظر ارجع نفسه، ص 130.

²⁷⁹ انظر ارجع نفسه، ص 127.

²⁸⁰ انظر ارجع نفسه، ص 128.

²⁸¹ انظر ارجع نفسه، ص 131.

²⁸² انظر ارجع نفسه، ص 132. وعن أصول هذه النظرة إ الشعر تراجع الصفحة 133 من ارجع نفسه.

إن الملاحظ على هذا التمييز بين الشعر والنثر عدم توفره على عناصر عملية تتيح التفريق بسهولة بينهما ، ولنا أن نسأل في هذا المقام : ما الذي يجعل لـ مـ ن روايات جان كوكتو ، مثلا ، محاولات شعرية لا شعرا ؟

2.5.4. ياكبسون والحدود بين الشعر والنثر :

يتساءل ياكبسون في مقال له تحت عنوان " مـ ا الشعر ؟ عـ ن تعريـ ف الشعر ، وبجيب بأنه إذا أردنا تحديد هذا المفهوم فإن علينا معارضته بمـ ا ليس شعرا ، مُقَرِّنا في الوقت نفسه بصعوبة تحديد ما ليس بشعر²⁸³ . ويضيف ياكبسون أنه حتى لو تمكنا من تحديد الأدوات الشعرية النمطية لدى شعراء عصر ما ، فإننا لن نكون بذلك قد اكتشفنا حدود الشعر ، لأن تلك الأدوات نفسها تستخدمها خطابة هـ ذه المرحلة ، بل إن الكلام اليومي يستعملها²⁸⁴ . وعليه فإن >> الحد الذي يفصل الأثر الشعري عن كل ما ليس أثرا شعريا هو أقل استقرارا من الحدود الإدارية للصـ ين <<²⁸⁵ ، وهـ ذا يعني أن مفهوم الشعر غير ثابت ، فـ هو يـ تغير مع الزمن ، ولكن تبقى الوظيفة الشعرية* أي الشاعرية Poeticité عنصرا فريدا لا يمكن اختزاله بشـ كل ميكانيكي إلى عناصر أخرى ، وإذا كانت الشاعرية مجرد مكوّن من بنية مركبة فإنها مكوّن يحوّل بالضرورة العناصر الأخرى ويحدد معها سلوك المجموع ، وإذا كانه فإنه إذا ظهرت الشاعرية (الوظيفة الشعرية) في أثر أدبي مـ ا وبلغت درجة الهيمنة ، فإننا سنتحدث حينئذ عن شعر²⁸⁶ . وفي هذا الإطار يمكننا فهم تحديد ياكبسون للشعر بأنه >> اللغة في وظيفتها الجمالية<<²⁸⁷ .

وتتجلى الوظيفة الشعرية للغة ، حسب ياكبسون في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة لا بديلا عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال ، وتتجلى في كون الكلمات

²⁸³ انظر رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، تر: مد الو مبارك حنون، دار توفال للنشر، ط1، الدار البيضاء، اغرب 1988، ص9.

²⁸⁴ انظر ارجع نفسه، ص10.

²⁸⁵ ارجع نفسه، ص10، 11.

* عن وظائف اللغة عند ياكبسون(ومنها الوظيفة الشعرية) انظر ارجع نفسه، ص27 وما بعدها.

²⁸⁶ انظر ارجع نفسه، ص19.

²⁸⁷ Roman Jakobson , Huit questions de poetique; Editions du Seuil K Paris K 1977, p.16.

وتركيبتها ودلالاتها وشكلها الخارجي ليست مجرد علامات مختلفة للواقع ، بل إن لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة.²⁸⁸

يأخذ مفهوم المهيمنة ، كما رأينا ، دورا مهما في تحديد مفهوم الشعر الذي هو مفهوم خاضع للتطور والتغير باختلاف العصور ، يقول ياكبسون:

>> ويمكننا تعريف المهيمنة باعتبارها عنصرا بؤريا Focal للأثر الأدبي : إنه -ا تحكم وتحدد وتغير العناصر الأخرى ، كما أنها تتضمن تلاحم البنية>>²⁸⁹.

الشعر ليس مفهوما بسيطا ، وهو ليس وحدة غير منقسمة ، بل هو في ذاته -ه نظام من القيم يتوفر على سلمية خاصة لقيمه العليا والدنيا ، وبين هذه القيم -ة رئيسية هي المهيمنة التي بدونها (في إطار حقبة معينة ، واتجاه فني معين) لا يمكن للشعر أن يُفهم أو يحاكم باعتباره شعرا . فهذه المهيمنة هي التي تُكسب الأثر -ر نوعية.²⁹⁰ وهذه المهيمنة يمكن البحث عنها في مظان متنوعة : في الأثر الأدبي -ي لفنان مفرد ، أو في مجموع أصول مدرسة شعرية ، وحتى في ف -ن حقبة معينة -ة باعتبارها كلا واحدا.²⁹¹

3.5.4 جون اوزان لؤالبك عن حدود فاصلة بين الشعر والنثر:

يحاول جون كوهن في كتابه "بنية اللغة الشعرية" تلمس الفروق الكائنة بين الشعر والنثر ، متبعا في ذلك البحث المتدرج المتأني .

ويرى كوهن في النثر العلمي تجليا لكل خصائص النثر التي يقابلها بخصائص الشعر ، وفي هذا السياق يشير كوهن إلى أن تلاحم الأفكار -سمة مميزة للتفكير -ر

²⁸⁸ انظر ارجع السابق ، ص 19. وانظر أيضا فيكتور أيرليخ: الشكلانية الروسية، تر: الو -مد ، مركز الثقافة الع -ر ، ط 1، الدار البيضاء، و ت 2000، ص 26. و الصفحة نفسها يرد ديد توماشيفسكي للغة الشعرية الذي يلتقي فيه مع ياكبسون ، فهو ددها باعتبارها >> واحدا من الأنساق اللغوية حيث تكون الوظيفة التواصلية مهمشة خارج البؤرة ، وتكتسي البنيات اللفظية قيمة مستقلة>>.

²⁸⁹ جاكبسون: القيمة الهيمنة، ضمن "نظرية النهج الشكلي" ، نصوص الشكلانية الروس ، تر: إبراهيم ا طيب مؤسسة الأ -ث العربية ، / مؤسسة اغربية لا -اد الناش -رين اتحدين ، و ت/الرباط 1982 ص 81.

²⁹⁰ انظر ارجع نفسه ، الصفحة نفسها.

²⁹¹ انظر ارجع نفسه ، ص 82.

العلمي ، إذ إن كل جملة تقود بالضرورة إلى جملة تالية ، أي أن ثمة تسلسلا منطقيا ، وهو ما لا نجده في الشعر ، على الأول في الشعر الحديث.²⁹²

ويؤكد كوهن أن الشعر ليس هــ و النثر مضافا إليه شـيـء مـا ، لكنه هــ ، في حقيقته ، مضاد للنثر ، ومن هذه الناحية يبدو الشعر سلبيا تماما ، كأنه شـكل معتل للغة ، ولكن هذا العنصر الأول يتضمن عنصرا آخر إيجابيا ، يتمثل في أن الشعر لا يهدم اللغة العادية إلا لكي يعيد بناءها وفقا لتخطيط أسمى ، وهــ ذا العنصر السلبى ، باعتباره شرطا ضروريا للعنصر الإيجابى ، لم يحظ بدراسة منظمة.²⁹³

يتعرض كـوهن إلى الخاط الواقـع بـين أوسـاط المثقفـين بين الـوزن والشعر ، وهو خطأ علينا الاحتراس منه ، ولكن علينا في المقابل ألا نقع في الخطأ المضاد فنجعل من الوزن مجرد زينة أو قيود تكبل حرية التفكير الشعري.²⁹⁴ والدليل على أن الوزن ليس كذلك بذرة قصيدة النثر ، فرغم النجاح الذي حققتـه هــ ، ظلت ظاهرة استثنائية ، وحتى بودلير الذي أعلن طموحه لتحقيق معجزة النثر الشعري الذي يكون موسيقيا بلا وزن ولا قافية ، ورغم تحقيقه لذلك الطموح فإنه يظل أكبر في ديوان " أزهار الشر " . ورغم ما عرفت قصيدة النثر من تنقيحات على امتداد تاريخها إلا أن "قصيدة الشعر" ظلت ، إلى اليوم ، المركب الطبيعي للشعر.²⁹⁵

ويعود كوهن إلى التأكيد على أن الوزن ليس هو الشعر ، كما أنه ليس قيدا يحد من حريته ، ذاك أن التغيير يتم على مستويين في اللغة ، صوتي ومعنوي ، والمستوى الثاني ، دون شك ، دليل على أن قصيدة النثر موجودة من الناحية الشعرية ، في حين أن لا وجود للشعر الذي يعتمد على تناسق الكلمات فقط إلا من الناحية الموسيقية . ومعنى هذا أن الشعر يمكن أن يستغني عن الوزن ، ولكنه في هذه الحالة سيتسم بالنقصان ، إذ إن الفن الكامل عليه استخدام كل أدواته ، ومن ثم كانت قصيدة النثر تبدو كالشعر الأبتـر بسبب استغنائها عن الجانب الصوتي من لغة الشعر.²⁹⁶

²⁹² انظر جون كوين : النظرية الشعرية ، ص 191 .

²⁹³ انظر ارجع نفسه ، ص 72 .

²⁹⁴ انظر ارجع نفسه ، ص 73 .

²⁹⁵ انظر ارجع نفسه ، الصفحة نفسها .

²⁹⁶ انظر ارجع نفسه ، ص 73 ، 74 .

إن الوزن ، في نظر كوهن، وسيلة لجعل اللغة شعرا ، دون أن يعنى ذلك المماهة بين الشعر والوزن فهذا أمر قد سبق لكوهن التنبيه إلى خطئه، إذ لا وجه للوزن إلا باعتباره علاقة بين المعنى والصوت، أي إنه بناء صوتي - معنوي.²⁹⁷

ويتعرض كوهن لتعريف هوبكنز G.Hopkins للوزن بأنه دائري في مقابل النثر الذي هو امتدادي فالوزن يدور دائما حول نفسه²⁹⁸ ، مشيرا في الوقت نفسه إلى أن هذا التعريف هو الذي اعتمده ياكبسون عندما حدد الوزن بأنه: >> مثال يردد بصفة كلية أو جزئية نفس الصور الصوتية<<.²⁹⁹ ويصف كوهن عند هذا التعريف لـ يعلن أنه يثير الكثير من المشاكل ، كما أن الكثير من علماء الأصوات يعارضه، ومـنهم جورج لوت G.lote.³⁰⁰

إن من أهم شروط أي تعريف، كمـا يرى كوهن، أن يكون تعـ - ريفا جامعـا مانعا، أي منطبقا على كل أجزاء المعرف ، والتعريف السابق لا ينطبق إلا على الوزن التقليدي ، ولهذا لا بد من إعادة صياغته بدلا من إقصاء الحالات التي لا تتفق معه ، مثل الوزن الحر الفرنسي الذي لا يلتزم لا بالبحر ولا بالقافية.³⁰¹

أما التعريف البديل الذي يبحث عنه كوهن فيرى أنه يجب أن يستجيب لثلاثة شروط:

- 1- أن ينطبق على كل شعر تقليدي أو حر.
- 2- أن لا ينطبق على أي لون من ألوان النثر.
- 3- أن يكون مبنيا ، فقط، على المعطيات الخطية(ما هو مكتوب).³⁰²

ويرى كوهن أن ثمة خاصية قابلة للاستجابة للشروط الثلاثة السابقة ، وهي التي يمدنا بها ما يمكن أن يسمى بتقطيع Découpage المقال الموزون.³⁰³ ويظهر ذلك في

²⁹⁷ انظر ارجع السابق، الصفحة نفسها. ويرى كوهن أن معادلة الوزن كظاهرة صوتية منفردة هي سبب كثير من المشاكل هذا الال ، ولذلك فإن أغلب تـك اشاكل د تسويغات اعتبار الوزن بناء صوتيا - معنويا. انظر ارجع نفسه، ص 74..

²⁹⁸ انظر ارجع نفسه، ص 75.

²⁹⁹ ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

³⁰⁰ انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

³⁰¹ انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

³⁰² انظر ارجع السابق، الصفحة نفسها.

³⁰³ انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الأول : نشأة المصطلح والتصنيع

للبحر، وعلى الجملة أن تخضع لمتطلباته.³⁰⁹ ويترتب على ذلك قيام البيتين بالكيفية أعلاه ممّا يجعل الإلقاء شاذًا ، فتجاهل علامة الاستفهام يجعل العبارة ضعيفة البناء ، إضافة إلى ارتباط كلمة الخريف ، بلا واسطة، بالكلمة السابقة عليها ، وفي المقابل تفصل عن الكلمات التالية عليها على الرغم من ارتباطها بها من الناحية التركيبية ، وعليه فإن لدينا هنا لونا من انقطاع التوازي بين الصوت والمعنى.³¹⁰

معنى ذلك أن الوزن يضع الوقف حيث يرفض المعنى ، وبذلك تنشأ ظاهرة التضمين التي يعتبرها كوهن <<حالة خاصة للصراع بين البحر والشعرى والتركيب>>.³¹¹

وينتهي كوهن، إلى تسجيل ملاحظة مهمة تتمثل في كون <<خاصية الخروج على قواعد التركيب هي الخاصية الوحيدة التي يتفق فيها الشعر التقليدي والشعر الحر، فهي إذن الخاصية الوحيدة "التعريفية" لأنها تتواجد في كل أجزاء المعرفة>>.³¹² ومن ثم يكون الشعر مخالفة لقواعد التركيب ، ومجازة بالقياس إلى قواعد توازي الصوت والمعنى التي تسود كل ألوان النثر.³¹³ وخلصية الخروج والمخالفة هاته ليست من قبيل الصدفة ، ولكنها جوهر الكلام الموزون.³¹⁴ ويمثل كوهن للاختلاف بين الشعر والنثر من حيث التوازي بين الصوت والمعنى وعدمه ، برسم بياني متداول بين نقاد الشعر ، يُمثل فيه المعنى والصوت من خلال خطوط أفقية ، والوقفات من خلال خطوط عمودية.³¹⁵

النثر

صوت - - - - - | - - - - - | - - - - -

³⁰⁹ انظر ارجع السابق، ص 81. وينقل كوهن عن كتاب جرامون Le vers Français الصادر بباريس عام 1954، ص 35.

³¹⁰ انظر ارجع نفسه، ص 81.

³¹¹ ارجع نفسه، ص 83.

³¹² ارجع نفسه، ص 95.

³¹³ انظر ارجع نفسه ، ص 96.

³¹⁴ انظر ارجع نفسه، ص 95.

³¹⁵ انظر ارجع نفسه ، ص 98.

معنى -----|-----|-----

الشعر

صوت -----|-----|-----|-----
معنى -----|-----|-----|-----

وحين ينظر كوهن إلى قصيدة النثر في نطاق الخاصية سالفة الذكر ، يلاحظ أنها لا تختلف ، في الواقع ، عن الشعر إلا في عدم مراعاتها لقواعد المـ وازاة فـ في الوقف ، وهنا ، تحديداً ، يكمن المعيار الوحيد الفارق بين قصيدة النثر والشعر الحر.³¹⁶ وللتدليل على انتفاء هذه الخاصية في قصيدة النثر وحضورها في الشعر يسوق كوهن نموذجاً مـ ن الشعر الحر لـ "كلوديل" وآخـ ر من قصيدة النثر لـ "بودلير" .

يفول كلوديل:

ث

البحار و

السدم الـي سدم الـي علـ

وشـ أن يـ المـلـلـ للـلـ الشـيـ بـ نـسـبـا والبرميـا المـا

والوريد الحيـ

والما بـ نـسـبـا والـيـنـاصـرـ. فـنـي أـلـيـ. فـنـي أـلـيـ.

القصة الأولى : تشالبيه المصالح والتصنيع

إن الملاحظ هنا أن نهاية البيت لا تلتقي مع نهاية الجملة ، مع أن الشعر هذا حر لا يخضع لقيود البيت والقافية، فالوقوف إذن لم يفرضه عدد المقاطع ولا متطلبات القافية، ومن ثم فإن قطع التوازي الصوتي/ المعنوي أمر متعمد في هذه الحالة.³¹⁷

ويقول بودلير:

الإنسان يمان أن ياون شقياً لأن الثنان الـPi تمزقنا الرربة سـفيد.

لنني أستاذين برس! تـp التي نـp را لي مرا ا نادرة ũ واااا بسرعة ااارة
اشيـp جميلاً يندا! علينا وراـp المسافر المحمودة ليلا ũ ااااا ااااا منـp ااااا لا يـيد
وااا ما تـوحي بـا فـp و ليلي وعميق.

عينااا مـاارتان يتـااا فيااا من زير وضوـp أسرار زامضة

ونـماارتااا تومـf ااااا البرق ũ ااااا ااااا في فـf ااااا

هنا يطرح كوهن السؤال الآتي: لماذا تسمى هذه القصيدة نثـرا بينما تـدعى قصيدة كلوديل شعرا ؟ إن الملمح الوحيد الذي يميز بين القصيدتين هــو أن قصـيدة بودلير تحترم التوازي الصوتي/المعنوي بوقوفها دائما على آخر الجملة، وهو مـا لا نجده في قصيدة كلوديل.³¹⁸

4.5.4 - سوزان برنار وقصيدة النثر العربية:

تري برنار أن قصيدة النثر يجب أن تتجه دائما صوب أهداف تتخطى الأهداف الخاصة بالنثـر الدارج ، إذ عليـها ألا تتعارض مع خصائص ثلاث يتميـز بهـا الشعر ، وهي: اللانفعية، والغموض والكثافة.³¹⁹ فقد كان من عادة بودلير ، عند كتابة

³¹⁷ انظر ارجع السابق ، ص ص 95،96.

³¹⁸ انظر ارجع نفسه، ص96.

³¹⁹ انظر سوزان برنار: قصيدة النثر من بودا > الوقت الراهن ، ص148.

قصيدة النثر، >> أن يكثف ويحذف التقنية الزائدة ، والتأملات ذات اللهجة الأخلاقية -
الخالصة<<³²⁰.

كما أن بودلير، كما تشير برنار، كان يعتبر تقسيم النص إلى مقاطع (Couplets) خالصة من خصائص قصيدة النثر ، فيصبح المقطع مرادفا للمقطع الشعري Strophe في الشعر المنظوم³²¹، وقيمة هذا التقسيم تكمن ، في نظر برنار، في أنه يساهم للشاعر >>بتهوية قصيدته ، وبأن يفصل العناصر بوقفات إيحائية ، فيبرز الخط الأخير ، على إيجازه، بطريقة أشد تأثيرا أيضا<<³²².

وحين تعود برنار إلى دوافع كتابة قصيدة النثر عند بودلير تنف عند إحساس بودلير ، وهو يترجم إ.أ.بو، بأن >>كاتب القصة يمتلك في حوزته تعديدا في النغمات، وظلال اللغة، والوقع المتأمل، والتهكمية، والسخرية، التي يتخللها الشعر<<³²³، وهذا ما جعل بعض قصائد "سأم باريس" تكاد تكون أقاصيص تثيرا بإدجار ألان بو ، ولقد رأى بودلير في قصيدة النثر شكلا يتمتع بحرية أكبر وانفتاح أشد مما هو كائن في قصيدة النظم.³²⁴

5.5.4 - صعوبة التمييز بين الأشكال الشعرية:

يطرح النقد الغربي مسألة صعوبة التفريق بين الأشكال الشعرية التي تتخلل عن الوزن العروضي ، يقول البروفيسور "مانسل جونز":

>> إن أية محاولة للتفريق نظريا بين الشعر الحر vers libre والأشكال الأخرى التي تعتمد على الإيقاع دون الوزن (مثل النثر الشعري أو الـ Verset) محاولة عنيدة ، بجانب نزوع جميع هذه الأشكال إلى اقتباس بعضها من بعض اضطرابا...ولهذا يظل الشعر الحر سلبيا في الأساس ، إذ لا يتطابق تطابقا مطردا مع أي نوع

³²⁰ ارجع السابق، ص151.

³²¹ انظر ارجع نفسه، ص152.

³²² ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

³²³ سوزان برنار: قصيدة النثر من بودا > الوقت الراهن، ص145.

³²⁴ انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

أو نمط واحد . << إنه متعدد الأشكال >> كما يقول مالا رمية . والشيء الواضح على الأول أن ذلك المصطلح نفسه مجموعة من الأشكال المتنوعة المتقاربة >>³²⁵

ومن ثم يمكننا أن نفهم لماذا يشير "كلايف سكوت" إلى أن << من خصائص قصيدة النثر الأساسية ...مقدرتها على الاحتفاظ بطبيعتها العرضية ، وحدتها التي تستعصي على السيطرة >>³²⁶ ، وهو يرى أن تاريخ هذه القصيدة المتقطع يجعل من الصعوبة بمكان أن نبت فيما إذا كانت قصيدة النثر قد أحاطت نفسها بحدود كافية لتتميز كجنس ، كما لا يمكن البت فيما إذا كانت هذه القصيدة بدعة غريبة للشعراء يتسمون بالغرابة أو إذا كان من الأفضل النظر إليها على أنها شيء انتقالي وعابر.³²⁷ وهذا يعني ، كما يستخلص محمد علاء الدين ، أن من خصائص قصيدة النثر ثلاث خصائص أساسية:

- 1- أنها ذات تاريخ غير مكتمل ، وغير مرتبط بنمط ثابت.
- 2- وتبعاً لذلك كانت قصيدة النثر ذات طبيعة عرضية غير مطلقة.
- 3- وهذا الواقع يجعل من الصعب الجزم بما إذا كانت قصيدة النثر جنساً أدبياً متميزاً أم بدعة غريبة ، أم هي شكل انتقالي وعابر.³²⁸

ولعل هذا الاستعصاء على التحديد العملي الإجرائي هو ما دفع إلى الاعتماد على عناصر شكلية من أجل تمييز قصيدة النثر عن الأشكال الشعرية والنثرية القريبة منها. جاء في موسوعة الشعر وفنونه Encyclopedia of poetry and poetics في تعريف قصيدة النثر ما يلي:

<< إنها عمل يمكن أن يضم بعض خصائص الشعر الغنائي أو جميعها ، إلا أنها تتخذ على الصفحة شكل النثر ... وهي تختلف عن النثر الشعري في أنها قصيرة ومركزة ، وعن الشعر الحر في أنها لا تتقطع إلى أسطر وعن فقرة النثر القصيرة في أنها تنطوي على إيقاع أكثر بروزاً ، وعلى مؤثرات نغمية وصور وكثافة في

³²⁵ نقلاً عن س. موريه: الشعر العر | حديث ، ص 454.

³²⁶ حركة الأدب (1890-1930) ، ج 2 ، روبرت مالكوم برادبري وجيمس ماكفرل ، ترجمة عيسى حان ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ص 53. نقلاً عن م. د. علاء الدين عبد الو : وهم الأدب ، ص 63.

³²⁷ نقلاً عن المرجع نفسه ، ص 64.

³²⁸ انظر المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

التعبير . وقد تنطوي كذا-ك على ق- واف داخ-لية وامتدادات موزونة-ة. وطولها-
عادة بين نصف صفحة (فقرة أو اثنتين) وثلاث صفحات أو أربع، أي متوسط طول
القصيدة الغنائية>³²⁹

وإذا ما اخترنا الشعر العربي غير الموزون قياسا إلى المحددات الشكلية أعلاه
كان ما كتبه الماغوط وجبرا مثلا شعرا حرا وما كتبه يوسف الخال وأنسي-ي الح-اج
قصيدة نثر، وهذا ما يذهب عليه البعض متأثرا بالتحديدات الغربية-ة له-ذه الأش-كال
الشعرية .

من الواضح ميلُ التعريف السابق إلى الفروق الشكلية التي تبقى ف-ي نظرن-ا
مهمة لأنها عملية أكثر من غيرها ، تماما مثلما تحدد شعر التفعيلة قياسا إلى الش-عر
العمودي بناء على الشكل الكتابي من خلال الاعتماد على نظام الأسطر والتفاعيل-ل
بدلا من نظام الأبيات. ولكن التعريف، في رأينا، في حاجة إلى بعض التعديل ح-ين
يتعلق الأمر بالشعر العربي. والذي نراه، في هذا الصدد، والذي نراه ، أن الف-روق
المختلفة التي حاول البعض جعلها معيارا للتفريق بين الأشكال الشعرية ف-ي الأدب
العربي تظ-ل غير دقيقة ، وإذالك نج-د أنفسنا مضطرين، ولو بشكل مؤقت، إل-ى
اعتماد المعايير الشكلية لتمييز شكل شعري من آخر ، وفي هذا الصدد يمكننا التفريق
بين ثلاثة أشكال شعرية كبرى ، قد تتنوع داخلها أشكال أخرى فرعية ، ولكنها تظل
منتمية إليها، وهذه الأشكال هي :

1 - القصيدة العمودية وتضم الشعر العربي الموزون المقفى ، ويدخل ض-منه
الموشح .

2 - شعر التفعيلة الذي يبنى على أساس التفاعيل المتكررة على مستوى الأسطر
الشعرية.

3 - الشعر غير الموزون : ويدخل ضمنه ما سمي بالشعر المنث-ور وقص-يدة
النثر.

وعلى هذا الأساس ، لا يهمنا اختلاف ما يكتبه الماغوط ،م-ثلا، ف-ي ش-كله
الكتابي عن بعض ما يكتبه أنسي الحاج ، تماما مثلما أن الشعر المقطعي الذي كتبـه
شعراء المهجر وغيرهم لم يعتبر خروجاً على القصيدة العمودية، بل عُـدّ تنويعـاً
عليها لاغير.

الفصل الثاني

اللغة الشعرية في قصيدة النثر

1 - حوثة اللغة الشعرية في الشعر الحديث:

إن الكلام على لغة قصيدة النثر يختلط بالكلام على لغة الشعر الحديث - ث
عموماً ، وذلك بسبب من تداخل الهواجس ، ولكون قصيدة النثر لا تعدو أن تكون
تجربة من تجارب الشعر الحديث تعمل على تجديد اللغة وتحطيمها¹. هذا يعني أن
مسألة الثورة في اللغة الشعرية ليست حكراً على قصيدة النثر ، وإنما هي مسألة
وجدت هذه القصيدة نفسها مضطرة إلى السير فيه لتحقيق التميز ولإثبات الوجود.
لكن الملاحظ أن ثمة تركيزاً خاصاً من دعاة قصيدة النثر على عنصر اللغة الشعرية
باعتباره عنصر اختلاف بين الشعر والنثر، ويعزو أحد النقاد هذا الأمر إلى أن
توكيد عنصر اللغة الشعرية يُضعف من أهمية الوزن والقافية والمفاهيم
الأخرى². وهو ما يتيح لهذا العنصر أن يكون عنصراً بديلاً ومؤثراً في شعرية
النص في الآن نفسه.

2 - حراة مجلة شعر وقضية اللغة:

قامت حركة " شعر " على موقف مضاد للواقعية ، وذلك انطلاقاً من منطلقات
سوريالية قائم في جوهره على رفض تام لكل القيم الفنية القديمة ، وأحياناً لكل القيم
دون تمييز ، وانطلاقاً من ذلك كانت اللغة عند الرواد في مجلة شعر شغلهم الشاغل
تأسياً بنصيحة معلمهم الأول جبران الذي يعلن ، صراحة ، أن الشاعر " أب - و اللغة
وأماها " ، وأن المقاد ناسج كفننها وحافر قبرها ، ومن ثم كان عمل هؤلاء على اقتناص
لغة جديدة غير خاضع لأي منطوق دلالي ، وبذلك استطاعوا ، على الأقل ، أن
يضعوا الحركة الشعرية في منعطف جديد³، بما نفخوه في اللغة من روح التمدد
غير المألوف ، مما منحها طاقة إيحائية تبعث على الدهشة⁴. بيد أن مساحة التمدد
ليست متساوية عند الجميع ، فهي تختلف باختلاف الرؤى والدوافع.

¹ انظر أد. بزون: قصيدة النثر العربية، الإطار النظري، دار الفكر الجديد، ط1، بيروت 1996، ص 167.

² انظر المرجع نفسه، ص 154.

³ انظر عبد العزيز أبا: أزمة القصيدة العربية، ص 89.

⁴ انظر المرجع نفسه، ص 90.

يرى أدونيس أن التعبير الشعري جـ زء مـ ن الحـ ـالات النفسـية والشعورية ، والتعبير لغة ، إذن فاللغة كائن حي متجدد ، والشعر الجديد يعبر عـن نفسه تعبيراً جديداً، وهذا يعني أن له لغة متميزة وخاصة.⁵

ويعود جمال اللغة في الشعر إلى نظام المفردات وعلاقاتها ، وهو نظام خاضع للانفعال والتجربة ولا يتحكم فيه النحو وقواعده. ومن ثم تميزت لغة الشعر بالإيحاء لا بالتحديد ، ولا يكون ذلك إلا بإفراخ الكلمة من شحنتها الموروثة التقليدية ، وملئها بشحنة جديدة ، فعلى الكلمة إذن أن تغادر إطارها العادي ودلالاتها الشائعة⁶ ، وبـذلك تخرج عن مجراها الموروث ، فلا تعود هناك كلمة قبيحة بذاتها أو جميلة بذاتها ، إذ تكتسب الكلمة بعداً آخر جديداً كل الجـدة.⁷ فالشـاعر الجديدـ د، كمـ ـا يقدمـه أدونيس، > فارس ينتشل الكلمات من الغدير الذي غرقت فيه ، يستلها كلمة كلمة من نسيجها القديم .يخيطها كلمة كلمة في نسيج جديد<>⁸، فتتكون ، بذلك ، >> لغة ثانية لا عهد لنا بها<>⁹.

وحين ينظر أدونيس إلى الكتابة العربية السائدة لا يرى فيها سوى "نتاج" ، وذلك بسبب افتقادها التجارب الكبرى المستندة إلى رؤى فلسفية أو ميتافيزيقية كبرى، فهي بذلك ليست رؤية جديدة للوجود ، ومن ثم كانت صفة "النتاج" أكثر انطباقاً عليها من صفة "الخلق".¹⁰ وعلايه فإن لغة هــذه الكتابة هي لغة المـنتج لا لغة الخلاق، واختلاف هاتين اللغتين نابع من اختلاف المنتج والخلاق¹¹:

المنتج	الخلاق
-يصدر عن نموذج أو معيار -بُعد التلقي مضمر عضويًا في النتاج ، فهو الهاجس الأول لدى المنتج.	- يصدر عما هو خارج عن المعايير. - يبدع في معزل كامل عـن هــاجس التلقي.

⁵ انظر أدونيس: زمن الشعر ، ص40.

⁶ انظر ارجع نفسه،الصفحة نفسها.

⁷ انظر ارجع نفسه، ص 95.

⁸ ارجع نفسه، ص163.

⁹ ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

¹⁰ انظر أدونيس: موسيقى الموت الأزرق، ص23.

¹¹ انظر ارجع نفسه، ص24.

- يتبع قواعد راسخة.	- لا قواعد للكتابة تتحكم به (خلخلة القواعد).
- لغته مطمئنة	- لغته مُقلقة.

أما يوسف الخال ، على الرغم من الموقف المتأخر من اللغة العربية عندما مال إلى الكتابة بالمحكية اللبنانية ، فإن رأيه في هذه اللغة ينم عن فهم واع لعمل الشاعر وحدود تمرده عليها بما يكفل له الإبداع الأصيل، لقد كان بموقفه المتزن تجاه هـ ذا التمرد، واسطة العقد أو المايسترو الذي ينظم حركة الإيقاع في حركة مجلعة شعر، على حد تعبير عبد العزيز المقالح¹² ، يقول الخال:

>> غير أن هذين التحديين - القيدين : قواعد اللغة وأصـ ولها ، والأسـ اليب الشعرية المتوارثة في تاريخ هذه اللغة الأدبي ، هما اللذان يمتحنان أصـالة الشعر وموهبته الإبداعية، فإن هو خضع لهما تمام الخضوع خرجت قصيدته مبذولة جامدة آلية ، وإن تمرد عليهما تمام التمرد خرجت قصيدته هذرا لا حضور له. أما الصحيح فهو أن يعترف الشاعر الأصيل الموهوب بقواعد لغته وأصولها ، وبمبادي الأساليب الشعرية المتأثرة بهذه اللغة والمتوارثة في تاريخها الأدبي، وفي الوقت ذاته يأخذ لنفسه قدرا كافيا من الحرية لتطويع هذه القواعد والأساليب ونفخ شخصيته فيها .

وفي هذا يهتدي الشاعر بملكة "الشـعور" (القويـة عند الشـاعر الأصـيل الموهوب) بما هو خطأ أو صواب في هذا التعبير أو ذاك. فملكة "الشعور" لا ملكة العقل هي التي تسدد خطى الشاعر خلال عملية الخلق في اختيار الألفاظ والصـيغ التعبيرية الملائمة ، وهي التي تنبهه في حال تجاوزه حدود حرته في التطويع ، لئلا تنكسر الأداة فلا تصلح صلة بينه وبين الآخرين. فما نفع القصيدة، بل أي كلام ، لولا هذه الصلة؟ أي لولا حاجة الشاعر الجوهرية إلى الاتحاد بالآخرين؟<¹³ وعلق عبد العزيز المقالح على الشروط التي وضعها الخال لمواجهة تحدي اللغة بأنها شروط كانت كفيلة بخلاق حركة شعرية عربية تستوعب طبيعة الشعر دون

¹² انظر عبد العزيز إفا : أزمة القصيدة العربية، ص94.

¹³ يوسف إفا : مفهوم القصيدة الحديثة ، ضمن " نظرية الشعر"، مرحلة لغة شعر، القسم الأول، ص494.

تذكر للتراث، دون أن يعني هذا نفي التمرد عن يوسف الخال ، لكن تمرد مدروس ومحسوب بحيث يتم لصالح اللغة و الشعر¹⁴.

إن التمرد في نظر الخال لا يطال الجوانب الشكلية ، ولكنه يمس الجوهر ، أي اللغة وطريقة الكتابة ، ومن ثم فإن المتمرد الحقيقي >>يسـ تهـدف اكتشاف الألفاظ والمبنى المطلق الذي يجب أن تتخذ هذه القصيدة ذاتها .فهو يقسـ و على الشيء لا لإزالته بل لتمجيده.وهو في ما يتعلق باللغة يُنزل بها الأذى ليعززها ويقوّيها ويمتحن قدرتها الفائقة على التعبير،وكـ ذلك الأمر فيما يتعلـ ق بالأسـلوب. إذن، فكل قصيدة ناجحة لا تكون إضافة على التراث الشعري فقط، بل تغيير لغوي وشعري لهذا التراث¹⁵.ومن هنا كانت ضرورة المواءمة بين الخـاص والعام ، والتراثي والحديث، والالتزام بالموروث من الأساليب الشعرية ، والحريـة من أجل تطوير هذه القواعد والأساليب¹⁶.

إن علاقة الشاعر باللغة،كما يؤكد الخال،تختلف عن علاقتها بالناثر ، فهي عند الشاعر رمز أكثر منها معنى ، ولذلك فإن الشاعر كثيرا ما يلجأ إلى تفجير الكلمة بتحميلها من المعاني أكثر مما تحمل في الأذهان،من أجل مفاجأة القارئ، وإيهـاظ إدراكه وحمله إلى عالم غريب وسحري طالما حلم به دون أن يلقاه.¹⁷ولكي يكـون الشعر حديثا ، لا بد ،كما يضيف الخال، أن ينطلق من تحرير اللغة، ونبذ القواعد والتسليم بمبدأ التطور¹⁸.إن اللغة في الشعر تتركب بطرائق مغايرة لتركيبها في البناء النثري، وهي في الشعر لا تخلو من تكثيف وتعقيد، وبعيدة عن تقرير الحقائق المجردة في الأذهان¹⁹.

3- قصيدة النثر واشتراطات اللغة الشعرية:

إن الشاعر مطالب، لكي يؤكد امتلاكه شعـورا مفارقة لا لاعتقادي مـن الأحاسيس، بأن يتوفر على طاقة لغوية قصوى ، وهذه الطاقة تنم عن وعي شعري

¹⁴ انظر عبد العزيز اقا : أزمة القصيدة العربية،ص94.

¹⁵ يوسف الخال : مفهوم القصيدة الحديثة،ص496.

¹⁶ انظر مد عزام : أدب الشعرية ، ص64.

¹⁷ انظر إبراهيم مود خليل : النقد الأدبي الحديث، من الماكاه إلى التفكيك، دار السيرة للنشر والتوزيع ، ط1، عمان 2003،ص194.

¹⁸ انظر ارجع نفسه،ص194.

¹⁹ انظر ارجع نفسه،ص195.

القصة الثانية: اللغة الشعرية في قصيدة النثر

متجاوز معاند، بفضل المجاز، لمجانية المعجم وجاهزيته التعبيرية، وهـ- ذه- س- مة قصيدة النثر باعتبارها إمكانا لغويا جديدا ، قائما على اخت- راق منظوم- ات ثب- ات الذاكرة ، باعتبارها بنية سوسولوجية ، وذلك عن طريق تصديق قص- دي للمعج- م ونقل النص من إزاماته التوصيفية إلى حراكاته التعبيرية الممت- دة.²⁰ وم- ن هـ- ذا المنظور ي- مكن اعتب- ار قصيدة النثر >> ردة الفعل الجم- الية المست- أنفة على الدوام ضد- د م- ا هـ- و ق- ائم ومترس- خ جم- -اليا ، أو هـ- ذا هـ- و م- ا ي- - وُمَل علي- ها>>.²¹ وعلا- يه، فإن قصيدة النثر، باعتبارها إمكانا لغويا ، يمكنها أن تكون جسرا نحو طرح أسئلة جدي- دة بشأن الشعر ، عن اللغة التي يؤم- ل منها- ا بناء مقومات ثقافية أعمق وأشمل وعن طبيعة المهمة التي يتم بموجبها- ا تحرير اللغة الشعرية.²²

معنى ذلك أن التجاوز فعل قصدي واع ، وهو ليس شعريا فحسب ، وإنما هـ- و اجتماعي بشكل أو بآخر ، لأن هذا التجاوز يط- ال " الآخر " أي يط- ال ال- ذاكرة الجماعية التي أُلقت نمطا معيناً من الكلام يسمُّه الثبات.

ومن هنا تكون الكتابة الشعرية بعيدة عن التطابق والتماهي، فهي لا تس- تمد كينونتها إلا من الاختلاف والتباين ، وينتج عن هذا التباين سمات تلتص- ق باللغة الشعرية ، تنحصر، حسب أدونيس، في النقاط الآتية:²³

- أن الكتابة لا تعود مجرد نقل وإنما تصبح بحثا.
- وتصبح تبعا لذلك مجال احتمال وساحة صراع.
- وعليه ، فإنها تتجاوز ما يرتبط بها من بنى ثقافية وفنية.
- ليس المعنى هو الذي ينتج الكتابة ، بل هذه هي التي تنتج المعنى.
- ليست وظيفة الكتابة التبشير والتفسير والشرح وفرض السر ، إنما الكتابة تسأله
- تسأله يراكم سرا على سر ، فتصبح بذلك خفاء لا جلاء.
- هذا الخروج من الوضوح والعقلنة يدخل الكتابة في انقلاب معرفي لا يع- ود المعنى معه موجودا في الخارج بثقافته السائدة ، ولكن وجوده يصبح كامنًا في النص ذاته.

²⁰ انظر مد العباس : ضد الذاكرة ، ص ص 109-110.

²¹ ارجع نفسه ، ص 111.

²² انظر ارجع نفسه ، ص ص 110 ، 111.

²³ انظر أدونيس: موسيقى اوت الأزرق، ص 26.

- الكتابة ، بهذا الشكل ، تصبح " استقصاء لإعادة تكوين العالم".
وقياسا على السمات السابقة ، يسجل أدونيس ملاحظة مهمة تتعلق بالكتابة في المجتمع العربي مفادها أن هذه الكتابة تتميز بهوية الانتماء بدلا من هوية الكينونة²⁴، ومن ثم يصبح من الطبيعي ألا يُنظر إلى الشعر >> بوصفه مقارنة معرفية وجمالية خاصة وقائمة في ذاتها بمعزل عن أية انتمائية <<²⁵، فالشعر، تبعاً لهذه النظرة، يتخلى عن أوليته لصالح انتمائيته، فيصبح انتماء قبل أن يكون لغة، ولهذا فإن الشعر نادراً ما يقوم انطلاقاً من وصفه شعراً، وإنما باعتباره وسيلة ، وبمدى ارتباطه بقضية قومية ما.²⁶ ومن ثم يصف أدونيس "الكلام الشعري السائد" بكونه يتميز بطابع "المجاز التعبيري" المعتمد على -ي وصف- فظاها -ري يفتق- ر إلى الماورائية، وبسبب ذلك كان هذا المجاز ذا وظيفة زخرفية، أي تزيين معنوي أول بمعنى ثان، أما بيانية الإبداع الشعري العظيم فتقوم على "المجاز التوليدي" الذي يتضمن بعداً أسطوريا ترميزيا قائماً على رؤية العالم بشكل جديد²⁷.

1.3 - اللاهة الشعرية وتفاصيلها الواقعة اليومية عند جماعة "شعر":

يبدو الواقع اليومي ، في رؤية جماعة شعر ، مهماشا ومبعدا، بل إن قيمة الشعر الفنية ترتفع كلما كان مفارقاً للواقع اليومي وتفاصيله. ولذلك فإن العلاقة بين اللغة الشعرية و"اليومي" تقوم على ما يشبه الإلغاء والتناقص. وفي هذا السياق يؤكد أدونيس أن من خصائص الشعر الأولى أنه يُخرجنا مما نألفه، وهو ، في هذا، مثل لأ الحـب والحلم، ولذلك فإن إبقاء الشعر سجين الحدود الضيقة للعالم اليومي سيؤدي به إلى الاختناق.²⁸ وإذا كان البعض يرى أن الغاية من الاهتمام بالتفاصيل هي الإمساك بالحقائق ، فإن السؤال المطروح ، في نظر أدونيس، هو: هل تكمن الحقيقة في ما نعيشه هنا والآن؟ والجواب ، عند ده، أن اليومي ليس إلا وجهاً مجتـزأ من الحقيقة ، علاوة على كونه زائلاً وعابراً. وعليه فإن الراهنية تعـاني نقصاً

²⁴ انظر المرجع السابق، الصفحة نفسها.

²⁵ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

²⁶ انظر المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

²⁷ انظر أدونيس: سياسة الشعر، ص26.

²⁸ انظر أدونيس: موسيقى الموت الأزرق، ص30.

القصة الثانية: الالة الشعرية في قصيدة النثر

متعددا : نقص الرؤية، ونقص الحقيقة، ونقص التعبير. وهكذا يصبح التركيز على التفاصيل نسجا لحجاب يخفي الحقيقة والعالم²⁹. ويند-أفش أدون-يس المفه-وم المستقر للراهن ، فيشير إلى أن هذا الراهن ليس وليد ما نعيشه فقط، فهو ذو تاريخ ممتد في الماضي، وهكذا فإنه لا يكتسب قيمته إلا منظورا إليه في أفق وجوده وأفق صيرورته، ولذلك فإن في تناول التفاصيل معزولة في ذاتها ولذاتها إفقارا لها يند-تج عنه فقر في التعبير عنها، وهناك الكثير من الذين يمارسون الكتابة الشعرية الحالية يصعدون عن رأي يرى في الشعر تعبيرا عن الواقع ، بينما الموق-ف الشعر-عري الصحيح ، حسب أدونيس، هو أن الواقع نقيض ذلك، فالشعر الجديد هو ما يند-أفص الواقع ، ففي مجتمع مغترب على جميع الأصعدة ، كالمجتمع العربي، على الشعر-ع أن يكون نقيضا للواقع ، محطما لجميع أوهامه³⁰. وذلك لأن وظيفة الشعر، كما يلح أدونيس في معظم كتاباته، هي التغيير لا النقل الأمين للواقع ومجرياته.

ويرى أدونيس أن الحديث عن دور الشعر في " حركية المجتمع الراهن-ة " يقتضي ، بداء، تحديد ماهية الشعر، الذي كان ، وما يزال، حداثا معرفيا-جماليا³¹. لذلك فإن أدونيس لا يعارض الربط بين الشعري والاجتماعي ، ولكن المسألة عنده تكمن في << معنى هذا الارتباط ونوعيته وكيفيته >>³² ، فعلى الشعر أن يتعد عن الوظيفية في علاقته بالواقع، إذ يجب أن يك-ون كشفا واستقصاء في أفق جمالي-تخييلي³³.

ويحاول أدونيس تحديد سمات الشعر الوظيفي، في ما يلي³⁴:

- النظر إلى الحدث بوصفه موضوعا خارجيا ، ومن ثم نقله تمجيذا أو تقبيحا م-ن خلال تكثيف انفعال يعبر عن وظيفة تصويرية - بلاغية.
- القصيدة تأخذ قيمتها من موضوعها ومن الموقف المعلن فيها لا من شعريتها. وينتج عن ذلك تغييب للشعرية من جهة ، وطمس للواقع م-ن خلال عك-س ظاهره ، بينما يظل عمقه بعيدا ومحجوبا ، فتغيب بذلك الأبعاد الرمزية. وبه-ذا

²⁹ انظر المرجع السابق، ص 31.

³⁰ انظر أدونيس: صدمة الحداثة، ص 283.

³¹ انظر أدونيس: سياسة الشعر، ص 169، 171.

³² ارجع نفسه، ص 172.

³³ انظر ارجع نفسه، ص 176.

³⁴ انظر ارجع نفسه، ص 176، 177.

القصة الثانية: اللغة الشعرية في قصيدة النثر

تق- وم الوط- ية- بتجريد الشعر من هويته ، متجاوزة ذلك إلى قتل اللغة الشعرية ، فتتحول القصيدة إلى مقالة فيها كل شيء إلا الشعر³⁵.

بناء على ما سبق يؤكد أدونيس أن اللغة الشعرية مفارقة للغة العامة المشتركة بين الناس في حياتهم اليومية ، لأن الشعر وفق هذا الاتجاه يص- بح مج- رد إع- ادة صياغة لمعنى موجود في الواقع ، وتقديمه في قالب لغوي جميل وم- وثر وس- هل التلقي³⁶، وبهذا الشكل، فإن الشاعر يقوم بإعادة صياغة العلاقات القائمة بين اللغة والواقع بدلا من خلق علاقات جديدة بينهما³⁷، وبذلك تنتفي ص- فة الخا- ق ، لأن الشاعر الحقيقي ، حسب أدونيس هو الذي تتوفر فيه سمات ثلاث³⁸:

أ- أن يكون ذا رؤية خاصة للعالم.

ب - هذه الرؤية >> تؤسس لعلاقات خاصة به، بين لغته والأشياء>>.

ج - و>> تؤسس لتقنية فنية وجمالية خاصة ، أو للغة شعرية خاصة>>.

إن اللغة اليومية المشتركة ليست، في نظر أدونيس، سوى حجاب على الواقع على الرغم من تفننها في محاولات تفسيره ، وعليه- ا نح- ن أن نخ- رق ه- ذا الحجاب، ولكي يتم ذلك لا مناص من خرق حجاب اللغة العامة المشتركة . وم- ن الطبيعي أن تكون اللغة الخارقة لغة خاصة يكشف به- ا الش- اعر ع- ن خص- ائص وعلاقات وآفاق لا تتيح اللغة اليومية العامة الكشف عنها، وهذا ما يستلزم حص- ول ما تسميه الناوذة أسيمة درويش " تحرير المعنى"^{*} الذي تكمن وراءه نظ- رة جديدة للإنسان وللعالم ، ولل علاقة بين الكلمات والأشياء مما يؤدي ض- رورة إلى ط- رق تعبيرية جديدة³⁹ وهذه الل- غة الخاص- ة لا تق- دم الأشياء باعتباره- ا يقين- ا وإنم- ا بوصفها احتمالا ، أي جملة من الممكنات التي ليست بدائل للأشياء والعالم ، وإنم- ا هي مج- رد رؤى وص- ور وع- لاق- ات تت- خا- لى معها الأش- ياء ع- ن ماديتها- ا المباشرة⁴⁰ ، >> لتصبح إشارات وعلامات أو آثارا غير مادية >>⁴¹.

³⁵ انظر ارجع السابق ، ص 177.

³⁶ انظر أدونيس: موسيقى اوت الأزرق، ص 37، 38.

³⁷ انظر ارجع نفسه ، ص 38.

³⁸ انظر ارجع نفسه ، ص 37.

^{*} هذا عنوان كتاب للناقذة، صادر عن دار الآداب ، ب و ت 1997.

³⁹ انظر ارجع نفسه ص 81، 82.

⁴⁰ انظر ارجع نفسه، ص 38، 39.

⁴¹ ارجع نفسه، ص 39.

القصة الثانية: اللغة الشعرية في قصيدة النثر

وتمارس هذه اللغة الخاصة تأثيرها على فعل القراءة من حيث الطريقة والدلالة، إذ تأخذ القارئ إلى فضاء من الإيقاعات والصور والعلاقات والظلال والأضواء والألوان والإشارات والرموز، فلا يعود يمسك بالأشياء والأفكار، فهذه تبدو له وكأنها تفلت منه، فلا يراها وإنما يرى انفجاراتها وإشعاعها.⁴²

هذه السمات الشعرية هي الواجب توفرها في قصيدة النثر، حتى تكون حديثة فعلا وإلا كانت حديثة الاسم فقط، بينما الحداثة الحقيقية تعود إلى طريقة الكتابة بها⁴³، لأن قصيدة النثر إن لم تكن طريقة جديدة في القول فإنها تصبح، حينئذ، مجرد مصطلح، فالمسألة الأساسية هي كيف نجعل من النثر شعرا.⁴⁴ فالتشكيل النثري في حد ذاته لا يصنع قصيدة، والذين يرون الكتابة بالنثر قمة الحداثة انطلاقا من تماثل هذه الكتابة مع الكتابة الشعرية الغربية إنما يتعون في وهم-م-ن أوهم-ام الحداثة، يدعوه أدونيس بوهـم التشكيل النثري⁴⁵ إن عظمة الكتابة، إذن، كامنة لا في الشكل، وإنما في الكشف المعرفي الخلاق، وفي العلاقات المعرفية والجمالية التي تقيمها الكتابة بين اللغة والعالم، وبين الإنسان والعالم⁴⁶، فالمسألة الجوهرية في الشعر هي في رؤياه ورؤيته، في العالم الذي يفتحه وبينه وفي الجمالية التي يصدر عنها، ويؤسس لها⁴⁷.

إن سر اللغة الشعرية يكمن في قدرتها على التعبير عن عالم تظل اللغة العادية عاجزة أمامه، وذلك بسبب محدوديتها مقابل لا محدودية العالم، ومن العبث التعبير عن اللامحدود بالمحدود.⁴⁸ ويلخص أدونيس الفروق بين اللغة العادية، المنطقية واللغة الشعرية في ما يلي⁴⁹:

⁴² انظر المرجع السابق، الصفحة نفسها.

⁴³ انظر المرجع نفسه، ص 135.

⁴⁴ انظر المرجع نفسه، ص 137.

⁴⁵ انظر أدونيس: فاقة لنهايات القرن، دار العودة، ط 1، ب و ت 1980، ص ص 315-316.

⁴⁶ انظر أدونيس: موسيقى الموت الأزرق، ص 131.

⁴⁷ انظر المرجع نفسه، ص 129.

⁴⁸ انظر أدونيس: صدمة الدائنة، ص 297.

⁴⁹ انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

اللغة العادية	اللغة الشعرية
- تتسم بمحدودية العبارة، فلا يشير التعبير إلا إلى الواقع العيني المباشر. - تموّه الواقع وتفتّعه	- العبارة فيها أكثر حيوية وشمولاً، فهي تضيف، إلى تسمية الشيء، بعده اللامرئي، وحركة الانفعال والتخيل عند من يسميه. - تُقدّم عالماً غير عادي أو صورة عنه أكثر غنى وسمواً، وذلك بتجاوزها محدودية اللغة واختراق حدودها. - تعطينا شعوراً جاداً بالواقع، إذ تكشفه وتضيئه، والشعر يرفض تمويه الواقع، وهذه طبيعة الشعر التي إن خانها فسيفقد خاصية الشعرية ويبطل أن يكون شعراً.

إن ما سبق يعني أن اللغة الشعرية شيء خاص بالشاعر، ومن ثم فإن الشكل الشعري، في رأي أدونيس، يصبح خاصاً لا عاماً، شخصياً لا جماعياً*، ولكن الشكل، من ناحية أخرى، يعتبر نقصاً⁵⁰، لأنه يضع صاحبه ضمن حدود ذات نهايات معلومة، يقول أدونيس: <<كن الحد والنهاية تكن قبراً. كن اللانهاية تكن نفسك، تكن الإنسان والحياة والكون>>. ومن ثم يجب أن يكون الشكل بالنسبة إلى المبدع حالة خاصة من اللانهاية، وأن يكون تجرداً لا ينتهي، وهذه اللانهاية هي قوام الإنسان والحياة والثقافة.⁵¹

* يقول أدونيس: <<تقدّمه اختارات من شعر السياب>> التصاق الشاعر بما عاده يؤدي إلى ظاهرة مترابطة: تساهل الشاعر إظهار خصوصيته، وتغيب الشعر الإنسان العامة يكتب يكتب ما يفردن ويظهر ما معه. الوعي ضمن العامة أفكار ثابتة واضحة، قواعد، عادات. وهذا كله يستلزم الثبات أشكال التعبير عن هذا الوعي>>. زمن الشعر، ص 211.

⁵⁰ انظر ارجع نفسه، ص 168. ولا بد هذا أن الشكل يتسم بالنقص عموماً، بل إن هناك شكلاً جديداً هو الذي يوسم بالنقص، يقول أدونيس: <<لا نقصد أن نرفض الشكل كشكل، بل كنماذج مسبقة وأصول تقنية قبلية. نقصد أن يتحرر الشعر من كل قالب مفروض، وألا يضع لفن>>. أولية تعريف الشعر ادب، ضمن "نظرية الشعر"، مرحلة لغة شعر، القسم الأول، ص 259.

⁵¹ انظر أدونيس: زمن الشعر، ص 169.

إن الأعمال الإبداعية العظيمة هي المتميزة بشكلها المختلف، دون فصل بين الشكل والمعنى، وعليه فإن الشكل لا يكون مختلفا إلا إذا كان ينقل معنى مختلفا، فلا شكل إذن إلا بالخروج من المعنى المسبق،⁵² فالإبداع هو أن تصنع رؤيتك في شكل، فالشكل هو الميسم الذي يسم ذاته -ية المبدع على المادة المعالجة، وغياب ذلك الميسم يعني غياب المادة نفسها، ويعني أن ليس لدى الكاتب شيء خاص للقول، وليس له طريقته الخاصة في قوله، ويصبح ما يكتبه تجميعا لجمل وعبارات على نحو اعتباطي.⁵³ وذاك الخروج من المعنى المسبق يتضمن، حسب أدونيس، تغييرا لعلاقة الإنسان بالعالم على مستوى اللسان والكيان، وذاك من خلال تغيير العلاقة بين الكلمات والأشياء المحسوسة (المشخصات)، وبينها وبين المجردات، وهكذا يصبح الشكل التعبير عن طاقة لتوليد العلاقات بين:

- الكلمة والكلمة

- الكلمة والشيء

- الإنسان واللغة

- الإنسان والعالم

وبذلك تصبح اللغة الشعرية لا شاهدا على الوجود، وإنما الوجود ذاته، إنها كينونة متحركة وفعالة، هوية متكاملة: >> قل لي ما شكل تعبيرك أو لـك مـا شعرك، وما لغتك، وما معرفتك، ومن أنت<<⁵⁴.

إن خصوصية الشكل نابعة من تجربة خاصة يعانها المبدع/الشاعر، إنها رحلة تلمس واستشراق واستقصاء، وسير في اتجاه المجهول، وفي هذا السير تظهر ذاتية الشاعر من خلال كتابته.⁵⁵ ولأن الشعر ليس موجدا في اللغة وإنما في الإنسان، والإنسان هو مالم اللغة بالشعر ومالم العالم، فإن ذلك يقتضي أن يكون وعي الشاعر لحضوره المشخص في العالم شرطا أوليا لكي يكون شعره حاضرا هو أيضا في العالم.⁵⁶

⁵² انظر أدونيس: موسيقى الموت الأزرق، ص 25.

⁵³ انظر ارجع نفسه، ص 138.

⁵⁴ انظر أدونيس: موسيقى الموت الأزرق، ص 25.

⁵⁵ انظر ارجع نفسه، ص 138.

⁵⁶ انظر أدونيس: سياسة الشعر، ص 110.

القصة الثانية: اللغة الشعرية في قصيدة النثر

اللغة الشعرية، إذن، يجب أن تكون لغة تجربة شخصية، ومن ثم كانت متسمة بالتفجر والتوتر والتناقض والغموض، فهي تتناول حالة معقدة من حالات النفس، داخلية في عوالم الحلم واللاشعور. إنها لغة الغرابة والسرية⁵⁷.
بيد أن أدونيس ينبه إلى ضرورة عدم النظر إلى الشكل على أنه منبع الجدة أو الحداثة في حد ذاته، لأن هذه قيمة داخلية في الشعر، فهي إذن قيمة مطلقة ممتدة مسيما ج الفكرة الزمنية الراهنة، إنها، بعبارة أخرى، قيمة تتجاوز الزمن⁵⁸.
>> معنى ذلك أن الحداثة ترتبط بمعنى التجربة الإبداعية، بمدى كشفها عن أعمق الإنسان، ومدى كونها ضوءا يخترق ويسبق الحداثة والعالم، فيملا وينبثق منهما⁵⁹.

2.3 - قصيدة النثر والواقعة الاجتماعية:

لم ينجدل يتجدد حول علاقة اللغة الشعرية بالحياة الاجتماعية اليومية، وفي هذا الصدد يشير محمد العباس أن القول باختراق قصيدة النثر لما هو راسخ، أي للذاكرة الثابتة، لا يعني بحال من الأحوال نفي البصمة السوسولوجية عن الكلمة، ومن ثم فإن توظيف الكلمات يجب أن يكون انطلاقا من روح معناها لا من شكلها، وبذلك يكون هذا التوظيف جماليا⁶⁰، أي يجب أن يكون هذا الاختراق >> واع لمستويات اللغة النحوية واللفظية باللغة ذاتها، دون تخوين الكلمة لمعانيها أو العبث بإمكاناتها الرمزية والدلالية⁶¹.

إن قصيدة النثر تقترب بلغتها الشعرية من الحياة اليومية بهدف تقيض مألوفاتها لا محاذاتها، فلا تعود بذلك لغة منبرية خطابية، وإنما تصبح أفقا تنفتح به الرؤية القصوى على الكون في علاقته الخفية باليومي، بحيث يصبح المدلول حرا في حركته غير مقيد بمادية الدال الشعري⁶²، فالمفردة في قصيدة النثر هي مفردة

⁵⁷ انظر المرجع السابق، ص 109.

⁵⁸ انظر أدونيس: زمن الشعر، ص 170.

⁵⁹ المرجع نفسه، ص 170، 171.

⁶⁰ انظر محمد العباس: ضد الذاكرة، ص 110.

⁶¹ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

⁶² انظر المرجع نفسه، ص 114.

القصة الثانية: اللغة الشعرية في قصيدة النثر

مفارقة لمعناها الفاموسي ومعناها التداولي ومنتهكة لمعقوليتها اللغوية ، فتبدو بـ ذلك في أقصى تطرفاتها ، وصولاً إلى الشكل الخالص للغة⁶³ ، ومن هنا كانت لغة قصيدة النثر لغة مضادة للغة من داخل نسيجها الصوتي والنحوي والدلالي، وقادرة على إرباك الحواس والتشويش على مألوفاتها واعتيادياتها ، إنها لغة تفتح فيها المفردة مدارات النص على اتساع المجاز الحر، بحيث >> يتراجع البياني قبالة الدلالي، والموضوعي إزاء العرضي<<⁶⁴ ، وبذلك تبني قصيدة النثر مرجعيتها اللغوية⁶⁵ . وبفضل هذا التمرد على اللغة تفرض قصيدة النثر الرفض الشعري ، وتخرج من محدودية التجنيس النصي مخترقة صرامة الواقع وذلك من خلال >> الإحاطة الشمولية معرفياً وحسياً بقاموس اللحظة ونظامه التشفيري القائم على أنسنة اللغة وغمسها في العادي والعرضي والهامشي بعيداً عن الهروب بها إلى الميتافيزيقا* >> أو استجلابها من حذقة المعجم أو جماله الذائِم<<⁶⁶ . وكما ترى سوزان برنار، فإن >> الشاعر الذي ينظم أبياتاً عادية يشعر أنه متفق أساسياً لا مع مجتمعه فحسب، بل مع الخليفة كلها ، في حين أن شاعر النثر المعادي للشكل يتمرد على هذه الخليفة<<⁶⁷ .

إن اللغة في قصيدة النثر ذات صلة شديدة بالمحيط الاجتماعي ، فهي تكتسب أبعادها التخيلية والتعبيرية من خلال الوعي بالمكان الـ ذي تمـ ارسه الـ ذات المبدعة ، ومن ثم الخضوع الأنطولوجي لذاكرته ودلالاته⁶⁸ . ولا يعني ذلك التعلق المباشر بهذا المحيط لأن في ذلك قتلاً للغة الشعرية ذاتها ، وإنما المقصود مما سبق التشديد على أن يكون التجاوز في اللغة الشعرية سوسولوجياً في مداه الوجـ ودي لا شكلاً يتعوزه الدوافع السوسولوجية المبررة ، ففي هذه الحال تظل التجربة متعلقة بالجانب الصوتي من اللغة على حساب بعدها الدلالي ، وعليه فإن الانفصام يكـ ون متمخضاً ، بشكل طبيعي ، عن إفراخ التجربة من دلالاتها السوسولوجية ، وذلك

⁶³ انظر أدونيس: سياسة الشعر، ص112.

⁶⁴ ارجع نفسه، ص113

⁶⁵ انظر ارجع نفسه ، الصفحة نفسها.

* كأن الباحث هنا يعرض أمامه شعر الـ جاء نصها التنظي منفلاً بالرؤى الغيبية الـ تنفي الواقع | خارج حدود القصيدة ، وتعد أنه مناض لطبيعة التجربة الشعرية ومنطقها ، فالواقع كثيف وهذه شقيقة ، ومن اؤكد أن اختلافهما هذا يؤدي | الفصل الثام بينهما. انظر عبد العزيز موا : قصيدة النثر من التأسيس | ارجعية، ص 63.

⁶⁶ مد العباس : ضد الذاكرة، ص115.

⁶⁷ ارجع نفسه، ص135.

⁶⁸ انظر ارجع نفسه، ص119.

لارتداد الشاعر آفاقا ذوقية ومعرفية مبتوتة الصلة بواقعها الاجتماعيين مع الانتكاء المبالغ فيه << على طاقة المجاز كحركة نفي للوجود >>⁶⁹.

تُعتبر قصيدة النثر ضمن حدائش الوعي الشعري مخترقة لبنى الذاكره ، ولكنها من خلال سمة الاختراق هاته نجدها تعكس ، بفضل تعالياتها الفنية ، عمق الحياة ومجراها الباطني الذي يحتفي دائما بأولوية المعنى والاقتصاد في التعبير ، من أجل معنى له العمق والشمول وأولوية الحضور⁷⁰. <> وهكذا يمكن النظر إلى اللغة في علاقتها بقصيدة النثر العربية كخطاب أدبي... باعتبارها فاعلية إبداعية اختراقية تقوم على التجاوي الثاني ابتداء على السوسولوجي >>⁷¹.

4 - قصيدة النثر وتأثير اللغة:

لقد مارس أصحاب قصيدة النثر التفكير على اللغة التي يكتبون بها ، وهـو تفكير انصب بشكل أساسي على الدوال من أجل إدخالها في الحيز العام للكلام وفي مستواه الاجتماعي ، وتبدو لغة الانتهاك هاته عند فئة من الشعراء محاولة للاقترب من النثر وذلك من حيث تبسيط الجملة والتركيب والمفردة⁷². وهذا الاقتراب من النثر هو، في رأي خالدة سعيد، ما حاوله يوسف الخال في مجموعته "البئر المهجـورة" على الرغم من عدم تخليه عن الوزن وبعض القافية⁷³.

وقد قدم شعراء مجلة "شعر" تجارب في انتهاك اللغة الشعرية في مسـتوياتها المختلفة ، و بذلوا جهدا كبيرا لأجل ابتكار لغة جديدة وصور ودلالات جديدة ، بل إن الأمر وصل إلى حد إدخال اللغة المحكية* ، واستقبال قصائد باللغة المحكية في مجلة شعر، الأمر الذي أدى ، في نظر البعض ، إلى فتح النصـوص على

⁶⁹ انظر ارجع السابق ، ص ص 118، 119.

⁷⁰ انظر ارجع نفسه، ص 116.

⁷¹ ارجع نفسه، الصفحة نفسها. والتشديد من عندنا.

⁷² انظر أ د بزون: قصيدة النثر العربية، ص 158.

⁷³ انظر ارجع نفسه، ص 163. و يلنا الباحث لأصوص خالدة سعيد | مقال حول "البئر المهجورة" | مجلة شعر ، السنة الثانية، العدد 6، ص 140.

** يقتصر ارجع على استقبال قصائد باللغة المحكية ، بل اوزه على التعليق عليها بهذه اللغة، من ذلك مثلا تعليق يوسف الخال على مجموعة "دولاب" يشال طراد. انظر شعر ، ع 4، ص 1، خريف 1957، ص 109 - 111.

فوضى.⁷⁴ وفي هذا السياق ينظر أحد الدارسين إلى مصطلح "جدار اللغة" الذي ورد لدى حركة شعر، على أنه علامة على الخروج من مرحلة الفناء - إلى مرحلة السؤال والقلق ، من مرحلة العلاقة المحايدة باللغة إلى مرحلة الاصطدام بها .⁷⁵

ويربط ط أحمد - د بزون - قضية تفكيك - ك - ال - لغة بأساليب - ب - التبسيط - ط اللغوية ، والعلمية ، بالإضافة إلى محاولة الاقتراب من أساليب النثر ، هذا - علاوة على أسلوب الترجمة الذي كانت له يد في تبسيط التعبير.⁷⁶

ومن الجدير هنا الإشارة إلى أن استعمال اللغة المحكية ومحاولة تقريب - ب الفصحى منها لم يلاق إجماع جماعة شعر ، فهـ ذا أدونيس ، مـ ثلا ، يوضح أن مصطلح "تفجير اللغة" الذي أثير عن الجماعة ، قد فهم المقصود منه فهما سيئا متمثلا في استخدام التراكيب الدارجة في لغة الحياة اليومية، أو المفردات النابية المبتذلة أو الصيغ غير النحوية ، أو الألفاظ الأجنبية والعبارات العلمية أو التبسيط الصحفي ، في حين أن المقصود من المصطلح هو تفجير الشعرية التلقائية - ليدية ذاتها ، أي بنية الرؤيا ، ومنطقها ومقارباتها ، أي تفجير مسار الفول وأفقها.⁷⁷ ويضيف أدونيس أن تلك الوسائل ليست جديدة ، فقد عرفت الشعر العربية القديمة ، كما عند ابن سكرة ، وابن الحجاج ، والواساني. مؤكدا أن مسألة "التفجير" ليست مسألة نظرية ، وإنما هي مسألة الشعر، أي هل هذا "التفجير" شعر أم لا ؟⁷⁸

وأما كان الدافع إلى اللجوء إلى استعمال بعض الألفاظ العلمية ، فإن العبارة بالقيمة الفنية لما يُكتب وهي قيمة قد تحققها تلك الألفاظ العلمية أو لا تحققها ، وقد نضيف ، إلى هذا، أن استعمال الألفاظ العلمية لا يعد، كما ترى - لمى الخضر - راء الجيوسي، فضيلة خاصة بالقالب النثري، فقد استعمل نزار قباني كثيرا من العلمية

⁷⁴ انظر المرجع السابق ، ص 153.

⁷⁵ انظر مد بنيس: الشعر العر ا ديث، ج3، ص82. وعن جدار اللغة انظر أيضا الصفحة 86 من المرجع نفسه.

⁷⁶ انظر أدونيس: قصيدة النثر العربية، ص 171. ويلاحظ الباحث إكمال خ بك : حركة ا دائمة الشعر العر ا عاصر، تر: أصدقاء المؤلف ، دار اشرق، ط1، ب وت 1982، ص 162.

⁷⁷ انظر أدونيس: سياسة الشعر، ص 132. ويش أدونيس إلى الاختلاف على مسألة اللغة بينه وبين يوسف ا مال ، رساله إ ا - ال (شباط 1987) قائلا: >> اختلفنا على سبيل ا مال ، مسألة اللغة . من جه ، أكن أستطيع ، فيما أرى انيار العا من جو وانيار اللغة ال تع عنه ، إلا أن أكتب وكأ: أسكن نبض اللغة العربية ، وقد رُدد سدها بأوه الأصلي. هكذا كنت أرى أن الكتابة باللغة الدارجة إحدى علامات ذلك الانيار . ومن هنا كان حرصي الكامل على أن أكتب باللغة نفسها ال أسست لثقافتنا ... أردت أن أؤسس لها آخر باللغة نفسها ال أسست للعلا الذي أسائله وأأوزعه >>. أدونيس : ها أنت أيتها الوقت ، دار الآداب ، ط1 ، ب وت 1993 ، ص 185.

⁷⁸ انظر المرجع نفسه ، ص 133.

في شعره، ولكن قيمة ذلك تكمن في حيوية الكلمات المختارة ورهافة دلالتها على المعنى المعين.⁷⁹

وفي سياق محاولات تفكيك اللغة يلاحظ كمال خير بك هجوماً لـ دى الشـعراء الحديثين على الفعل في الجملة العربية ، عن طريق إحالته اسماً أولاً واستبعاده عن العبارة ثانياً . علاوة على أن التركيب اللغوي يتعرض للتفكيك بتحويل الجملة الاسمية نفسها إلى شبه جملة أو استعمال جمل غير تامة.⁸⁰ ويقدم كمال خير بك طريقتين أساسيتين لهدم الطبيعة اللغوية من خلال "العدوان" على الجملة :

- 1- حذف العناصر المكونة الأساسية لوحدة منطق العبارة واكتماله.
- 2- حذف الفعل الرئيسي ، وذلك بإيراد الجملة الاسمية التي تقدم لوحدها دلالة كاملة ، وفي حالات أخرى تترد جمل فعلية في أصلها وقد غاب فعلها الرئيسي . وهذا ما يشكل جانباً من نزعة تكسير العبارة وبعبارة عناصرها ، وذلك بإحالتها إلى مجرد صيغ أو كلمات متتابعة مكررة أو متجاوزة دونما انتظام.⁸¹ ويرى كمال خير بك في هذا العمل ولادة الجملة الفوضوية بامتياز.⁸²

هذه اللغة الفوضوية تظهر في ديوان "لـن" لأنسي الحاج بفضل حذف كثير من الحروف الرابطة بين الكلمات ، وتعدية الفعل اللازم مباشراً على الضمير ، فيتحول الضمير الذي كان مضافاً إليه إلى مفعول به ، لأن الإضافة ضعيفة والفعل أقوى وأعنف.⁸³ أما بالنسبة لحذف الروابط فإنه يشكل ظاهرة لافتة حقاً ، كما يتجلى في النماذج الآتية:

* والحرى

ما سار رجلاً حزين ! التهتّن علامة الغدف لبحار. أراج الصراخ في
الرياء وعند الصبا تنانق المبحاة والمار وحسداً أكل وجنتي.

لأن الهوى !

ما

الهوى

⁷⁹ انظر سلمى أضرأ | يوسي: الاهات وركات الشعر العر | ديث، ص 699.

⁸⁰ انظر أد بزون: قصيدة النثر العربية، ص 169.

⁸¹ انظر أرجع نفسه ، ص 171، 172. و يل الباحث | كمال خير بك : حركة | دائرة الشعر العر | اعاصر، ص 158.

⁸² انظر أرجع نفسه ، ص 171. و يل الباحث | كمال خير بك | كتابه السابق، ص 158.

⁸³ انظر خالدة سعيد: حركة الإبداع، دار العودة ، ط 1 ، ب وت 1979، ص ص 71، 72.

* الحرف . لقد انتصرنا بشاؤنا جسمنا
البلاولة. الحرف ملاجئ الشداوة
الحرية
سد فترح في التاريخ أونا امرأة .⁸⁵

* الجلاء يرتفع الحجاب التابوا

يَسْرَة !

چند مثال از امدادها

الاآ يثيرون الجاد الجلاء حماسيأ أحمق . زلاا ! السوؤا ! السوؤا ! السوؤوؤا!
الجلأ إربؤأ بالقوة.

اي ! الضرر f يشير الجاد الجاد يشير الضرر f التاجلة الفشلية
 تراش النحاس بالسمالية! ⁸⁷

وفي بعض الأحيان يطل الحذف العناصر الأساسية للجملة ، كحذف خبر - ر "لعل" والمفعول به الثاني في هذا النموذج:

⁸⁴ أنسى | أج : لن، ص ص 20، 21.

⁸⁵ | صدر نفسه، ص 25.

86 | صدر نفیسه، ص 36.

87 | صدر، نفسه، ص 44.

الحمي p٨ أيدنا الجبتنا لآنا الجماد . PQ صميتي أيدنا الجبتنا وامنحني! 88

أما النماذج التي يعامل فيها الفعل اللازم معاملة الفعل المتعدي ، وذلك بحذف حرف الجر وتحويل الاسم المجرور إلى مفعول به ، فهي ليست كثيرة إلى درجة أن تصبح ظاهرة لافتة في ديوان " لن " . وحسبنا في هذا المقام التمثيل بالنموذج الآتي:

آن تتولين فيا الهب المجرد . أفار p ! أفار! أدور اوحش سلايد أبحد K
عن مراي قار + فاري... 89

وترى خالدة سعيد أن أنسي الحاج كانت تدفعه الرغبة في الاتحاد بالآخر، فكل فعل من أفعاله يحمل طموحا إلى التوحد بالآخر أو الوصول إليه على الأمل⁹⁰ ، وقد استطاع أنسي الحاج أن يحمل اللغة عنـفـ فـ نزوءـهـ المتمـ زقـ إلـى ذاك الاتحاد بالآخر. كما استطاع التقريب بين الكلمات وحذف الكثير من الإضافات والموضحات التي تعمل على تمديد الفكرة أو شرحها، وقد جاء الاعتماد على الفعل ليمنح مشاعره القدرة على حفظ حيويتها وعنفها وتوترها⁹¹.

وتأتي هذه الملاحظة نقيضا لما ذهب إليه كمال خير بك الذي جعل من حذف الفعل في القصيدة الجديدة سمة عامة كما رأينا أعلاه.

وتقدم لنا قصيدة النثر عند أدونيس نماذج دالة جدا في هذا المضمار إذ تغيب أدوات العطف ، أحيانا ، غيابا شبه تام ، وتترك الأفعـال متلاحقة بعضها وراء بعض ، دون أن تقع فيما أسماه كمال خير بك بالجملة الفوضوية :

⁸⁸ ا صدر السابق ، الصفحة نفسها.

⁸⁹ ا صدر نفسه ، ص 100.

⁹⁰ انظر خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص 70.

⁹¹ انظر ارجع نفسه، ص 72. و سياق قريب من هذا كن أن نضع إشارة س.موريه إ أن الشعر عند أنسي ا اج ، كما هو عند سانت جون ب س، وهنري ميتشوك وأنطوان أرتو وآرثر رامبو، يقوم أكثر الأحيان على العفوية ، وعلى ا مل ا كن فصل بعضها عن بعض ، مع التورية والرمزية ا نسـية، إ غلبة الصور والرؤى اللامعقولة اوحية باضطراب ا الشاعر الداخلي وتشوشه، وهـي صور أفـرب إلـى السوريالي . انظر كتابه: الشعر العر ا ـديث، ص ص 451، 452.

أنا + الصدفة
أسافر
أصعد + أتجبر
أبج النادر والتناد
أتمو + بالرءف
أنحرر من التوبة + الأمل + الأودة
أنحرر من الصبر
من دمي والتاريخ + الرافد فينا
أنجرا + وأعرز + وأوسو + نفسي ضد نفسي
أضو نفسي أنا + أنا شيء + وأقو + للجنون الرشيق أن
يسرق أزدابي انسي! 3 ربي
أنفوسنا أنفوسنا أنفوسنا!
أنتبه 3 أنا شفتي⁹²

بيت - د هـ - ذا النموذج بتحديد المساحة المكانية التي ستك - ون مس - رجا
للحركة ، حركة الذات المتكلمة ، وهي مساحة غير محدودة ، إنها الخارج بك - ل لا
نهائيته . ثم تترى الأفعال التي نعلم مسبقا أن - ها أفعال حركة ممتدة لا يوقفها شيء ،
وما يعزز هذا الامتداد صيغتها المضارعة ، وإذا كانت تحمل - ل ف - ي ذاتها - دلالات
الحركة العنيفة أحيانا ، فإن غياب الروابط النحوية (أدوات العطف تحديدا) ييسم هـ - ذه
الحركة بالسرعة ، فتبدو الأفعال وكأن بعضها يدفع بعضا . وهذا ما يجعل الحركة -
متسارعة . كما يصادفنا أحيانا ، عند أدونيس ، نماذج تغيب فيها الروابط النحوية ب - ين
أشبه الجمل ، وينتج عن ذلك تراكم لحروف الجر ومجروراتها كما في النم - وذج
الآتي :

«يبدأ جادزا يحرقنا ويبأر أحوالنا» - في قبا في مقاصير في

نواو

⁹² أدونيس: الأعمال الشعرية، ج3، (مفرد بصيغة الجمع وفصائد أخرى)، دار ادبي، دمشق، 1996، ص ص 92، 93.

في أفاريه في إلهوا I في تاليا في نفوش في أشااا ثلاثية مربلة

إلهاسية مئمة أسلاوانية

في Rزارة اتان يتلا f القمر ويلا R من المشلااا⁹³

إن هذا النموذج يبدو مقابلا للنموذج السابق أعلاه، ففي الأول نلني أنفسنا إزاء مكان واحد (خارج الصدفة) ، في حين أن الأفعال تتعدد وتتنوع وتتراكم . أمها في النموذج الثاني فيحدث العكس ، إذ تتنوع الأمكن وتتعدد ، بينما تتقلص الأفعال. والملاحظ أيضا على النموذج الثاني الغياب المطلق لعلامات الترقيم (والفاصلة خصوصا) ، ولعل من دوافع ذلك المحافظة على الانسياب الإيقاعي لأن إيراد الفاصلة >> يشترط على البناء الصوتي « وقفة قصيرة » ، وهـ و أمـ ر يريـ د الشاعر أن يتلافاه... لكي يحافظ على « الانسياب » الإيقاعي لهذا المقطع >>.⁹⁴ هـ ذا علاوة على الآثار الدلالية الناتجة عن عملية الحذف.

وقد استعرض أحمد بزون ما قام به كمال خير بك من رصد للتحويل الذي مسّ الكلمة في الشعر العربي الحديث (ومنه قصيدة النثر) ، إذ صنف الخصائص الأساسية لهذا التحويل في فئتين، سلبية وإيجابية. أما فيما يتعلق بالخصائص السلبية فيلاحظ كمال خير بك اختفاء ثلاثة أنواع من الكلمات في القصيدة الحديثة⁹⁵:

1- الكلمات الميتة أو الوعرة ، والتي وصفها يوسف الخال بأنها باهتة ومصابة بفقر الدم.

2- الكلمات الفخمة ذات الطابع الخطابى.

3- الكلمات الرومانسية النموذجية التي تخلق جوا يتسم بالمبالغات العاطفية.

وفيما يتعلق بالجوانب الإيجابية يشير كمال خير بك إلى ما يلي⁹⁶:

1- المفردات الدارجة أو >> الواقعية >>.

2- الكلمات المبتذلة التي يتغيا أصحابها من خلالها صدم الجمهـ ور ، وذالك

باختراق محرمات الماضى التي تقيم الحواجز بين الدال والمـ دلول. ونجـ د

⁹³ أصدر السابق ، ص 431.

⁹⁴ شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة ، ميل نصي، دار توفال للنشر، ط1، الدار البيضاء، اغرب 1988، ص 25.

⁹⁵ انظر أد بزون: قصيدة النثر العربية، ص 174 . و يل الباحث إ كمال خ بك : حركة ا دائه الشعر العر اعاصر، ص 135-144 .

⁹⁶ انظر ارجع نفسه، ص 175 . و يل الباحث إ كمال خ بك، الصفحات نفسها.

الميل إلى تلك الكلمات عند <<الشعراء الغاضبين>> كمحمـد المـاغوط وأنسي الحاج.

3- المفردات الجديدة : وهي إما كلمات ذات أصول كلاسيكية جاءت بصـيغة العامية ، وإما كلمات ناشئة عن تبني ألفاظ أجنبية.

4- الكلمات التي أعيد إحيائها وتخليصها من دلالاتها المعتادة ، وهي مستعارة من اللغات الحديثة في مجال الفلسفة أو علم النفس، أو الميثولوجيا وتحولات إلى إشارات ، مثل العدم ، الضجر ، الرفض...

5- الأسماء - الرموز: مثل " مهيار الدمشقي".

6- أسماء المواضع : مثل بابل ، قرطاج، ومكة.

وعندما ننظر إلى تعامل الشعراء مع اللغة علينا أن ندرك أن ثمة فرقا كبيرا بين الوقوع في اللحن أو الخطأ اللغوي ، وبين انتهاك قواعد اللغة عمدا ، وهذا ما نجده لدى بعض الأدباء والشعراء ، يقول جان جاك لوسيركل:

>> نحن نستمتع بارتكاب الإثم ضد اللغة لأن هذا العنف الذي نمارسه ضد تراكيبيها هو ما يضيف إليها الحيوية <<.⁹⁷

فاللغة ، إذن ، في حاجة إلى هذا العنف لتكون حركية ، وهذا العنف الذي يبرز في صورة انتهاك للقواعد وخروج عليـها ، لا يُعَدُّ >>انحرافا عن قواعد اللغة بشكل عام ... بقدر ما هو توقع أو تنبؤ بالمسار التطوري لقواعد اللغة وتراكيبيها<<.⁹⁸

ويرى لوسيركل أن عالم الألسنية شبيه براسم خرائط ، واللغة التي يدرسها هي الأرض التي يرسم خريطتها. وتتمثل تلك الخرائط في القواعد النحوية . ولكن هناك مساحات في اللغة لا يمكن لأي نحو الوصول إليها⁹⁹ ، فهذه القواعد لا تستوعب كل شيء ، إذ يظل هناك الكثير خارج الدراسة والذي يوضع عادة في خانة الشـذو ذ أو الاستثناءات¹⁰⁰. وهذا الشيء الواقع خارج قيود القواعد هو ما يـدعوه لوسـيركل بالمـتبقي ، يقول: >> إن التفاصيل التي لا نجدها في خريطة نحوية هي التي تؤلف

⁹⁷ جان جاك لوس كل : علف اللغة ، ترجمة وتقديم مد بدوي ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط1 ، ب و ت 2005، ص50.

⁹⁸ ارجع نفسه، الصفحة نفسها. وقد أورد لوس كل كلامه هذا سياق تعليقه على لمة ترد على لسان إحدى شخصيات رواية لسومرست موم يقع فيها خطأ وي. انظر ص 45 من ارجع نفسه.

⁹⁹ انظر ارجع نفسه، ص65.

¹⁰⁰ انظر ارجع نفسه، صص65، 66.

القصة الثانية: اللغة الشعرية في قصيدة النثر

ما أدعوه بـ **المتبقي** >>.¹⁰¹ وهذا المتبقي لا يلغي القاعدة التي يخرقها¹⁰² (إذ هو لا يخرجنا من دائرة اللغة ، بل يبقينا داخل خيمة هذه اللغة¹⁰³) ، وإنما يخرق الحدود التي ترسمها هذه القاعدة¹⁰⁴ ، وهذه الحدود لا تشبه الحدود في الخريطة وإنما هي أشبه بحاجز فاصل ، حاجز الرقابة ، وهكذا يصبح المتبقي هو المعادل اللغوي لمـا يسميه فرويد باللاوعي ، فالمتبقي تنبذه قواعد النحو ، ولكنه يعمل دائما على العودة بصور مختلفة : النكات ، زلات اللسان ، الأخطاء النحوية ، والشعر.¹⁰⁵ وعليه فـإن المتبقي جزء أساسي من اللغة ، كما هو اللاوعي الفرويدي من النفس.¹⁰⁶

إن اللغة الشعرية تستمد طاقتها الإيحائية وحقيقتها مـن تعاليها ، والمقصود بالتعالي تجاوز الواقع ، فمعناها كله هو في رفضها الزمن المباشر ، وفي هـذا الاستباق الموحى.¹⁰⁷

5 - قصيدة النثر والرديا:

إن خصوصية الشكل تأتي من خصوصية **الرديا** التي تميز شاعرا عن شاعر آخر ، وقد اتخذ مفهوم **الرديا** أهميته عند شعراء مجلة شعر خاصة ، لكونه منسجما مع أهم وظائف الشعر ، وهي الاستشراق والتعبير عن المستقبل ، فقد ألح هؤلاء على أن الشعر فن ولكنه ذو مضمون معرفي ، فهو يبصر القارئ بمـا لا يبصره بـه .¹⁰⁸

ضمن هذا الإطار يرى محمد جمال باروت أن إشكالية الحدث ، كما تحدثت في حركة " شعر " ، هي إشكالية مضمون¹⁰⁹ ، ويتحدد هذا المضمون في تعبيره عـن تجربة ورؤيا ، فيوسف الخال يلج على ضرورة أن يكون الشعر الحديث نابعا مـن

¹⁰¹ ارجع السابق ، ص66، والتشديد من عندنا.

¹⁰² انظر ارجع نفسه، ص73.

¹⁰³ انظر ارجع نفسه، ص66.

¹⁰⁴ انظر ارجع نفسه ، ص73.

¹⁰⁵ انظر ارجع نفسه ، الصفحة نفسها.

¹⁰⁶ انظر ارجع نفسه، ص76.

¹⁰⁷ انظر أدونيس: زمن الشعر، ص95.

¹⁰⁸ انظر إبراهيم مود خليل : النقد الأدبي الحديث ، ص205.

¹⁰⁹ انظر محمد جمال باروت: حركة لغة شعر، القسم الثاني ، المعرفة، ع275، السنة 23، جانفي 1985، ص72.

تجربة الشاعر وشخصيته المتفردة ، وأن يكون هذا المضمون وليد رؤى جديدة للعالم.¹¹⁰

والمعرفة الشعرية ، حسب رينيه حبشي، صورة لانغماس العالم في وعي الشاعر ، وتجلي ذلك كله في القصيدة.¹¹¹ ومن ثم يجب تأكيد قيمة الشعر كمعرفة تبصر ما لا يبصره العلم، وتدرك ما تعمل الفلسفة جاهدة على إدراكه ولا تبلغه إلا نادرا.¹¹² فالقصيدة الحديثة ، فيما يرى أدونيس، لم تعد تتقدم للفت أفاك أرا ومعاني ، وإنما أصبحت تتقدم له حالة أو فضاء من الصدور والانفعالات والأخيلة ، وقد استعاض فيها عن الموقف العقلي أو الفكري الواضح والجاهز بمنايا انفعالي نسيمه تجربة أو رؤيا.¹¹³ فإذا كان الشاعر شخصانيا حقا ، إذا كانت كل موجبات حساسيته وبصيرته، إذا كانت كل ثروات ذكرياته وتاريخه وتجربته في الحب والموت والحرية مجمعة في البؤرة المركزية لحضوره ، حينذاك يتغور الكون كله في روحه، ويصبح عبره لوحة إنسانية مثقلة بالمدايل الإنسانية. فالشاعر يؤنسن العالم عبر وعيه.¹¹⁴ ولأن الشعر يعمل على استخراج اللامرئي في شبكة المرئي فإنه لا يصل أبدا إلى إدراك واضح يمكن إثباته، ولكن إلى إدراك يتسم بالغنى والغموض، ومن ثم فإن القصيدة الحقة لا تنتهي بتاتا بالذوبان في أذن سامعها لأنها لم تستنفذ البتة تعبيرها عن كل الغنى الخفي الذي حضنت بذرته.¹¹⁵

ومن ثم يكون الشعر ، في منظور جماعة شعر، نفاذا إلى ما وراء الماورائيات من معان وأشكال، يقتنصها ويكشف النقاب عنها ، ليفتح عيوننا على ما يكمن في الأشياء من روعة وفتنة ومعنى ، مما لم ندركه بسبب من ضعف بصيرتنا، وعليه فإن الشعر الأصل يعد ضربا من الرؤية الثابتة أي ضربا من الرؤيا.¹¹⁶

¹¹⁰ انظر ارجع السابق ، ص 74. ويش باروت إ أن هذه الحركة كانت متأثرة بالاهتمامات السيكولوجية بالاهتمام بالنفس البشرية ، وبالتيارات الشعرية الغربية وعلى رأسها السورالية ، فكان أن ماهى مشروع هذه الحركة باساسة ايتافيزيقية والوجودية كما املت في النموذج النفا - الشعري الغر ، ولقد هضمت ثوابت هذه ا ساسية على استنويات الثقافية والروحية وا حالية لتعيد إنتاجها شعريا من خلال وبلها إربة شخصية كيانية. انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

¹¹¹ انظر إبراهيم مود خليل: النقد الأدبي الحديث، ص 206.

¹¹² انظر رينيه حبشي: الشعر معركة الوجود، ضمن " نظرية الشعر"، مرحلة لغة شعر، القسم الأول، ص 236.

¹¹³ انظر أدونيس: زمن الشعر ، ص 278.

¹¹⁴ رينيه حبشي ، الشعر معركة الوجود ، ص 236.

¹¹⁵ انظر ارجع نفسه ، ص ص 236، 237.

¹¹⁶ انظر إبراهيم مود خليل: النقد الأدبي الحديث، ص 207.

القصة الثانية: اللذة الشريرة في قصيدة النثر

إن الرؤيا في دلالتها الأصلية ، كما يرى أدونيس، مرتبطة بنوع خاص مـن المعرفة ، فهي وسيلة للكشف عن الغيب، ولا تحدث إلا في حالة انقصال عـن المحسوسات ، وفي الرؤيا ينكشف الغيب للرائي فيتلقى المعرفة.¹¹⁷

ويشبه ابن عربي الرؤيا بالرحم ، وكما أن الجنين يتكون في الرحم، كذلك يتكون المعنى في الرؤيا ، فهي، إذن، نوع من الإتحاد بالغيب ينتج عنه خالق صورة جديدة للعالم، ، وعليه فإن الرؤيا تهتم ببكارة العالم وجدته، فالرائي يُعنى بأن يظل العالم جديدا بالنسبة إليه، كأنما "ينال" ابتداء، باستمرار، ومن ثم يمكـن الرائي ضيق النفس بالعالم المحسوس المثقل بالرتابة في حين يكون مشغولا بعالم الغيب حيث التجدد المستمر¹¹⁸، ولذلك تأتي الرؤيا كشفا خارقا للواقع إلى مـا وراءه، دون اعتماد على منطق أو عقل، وهي غامضة بسبب طبيعتها الكلية، فالغموض ملازم للكشف، لا يتأتى إلا باستسلام القلب له بنوع آخر من الكشف أو مـا يشبهه الرؤيا ، فنحن لا ندرك الرؤيا إلا بالرؤيا، ومن ثم فـإن الرؤيا إلهـام¹¹⁹، إنها "صوفية" تتلبس المبدع فينتهي إلى >> استشفاف المجهول واكتشاف ما يختبئ وراء هذا الستار الكثيف الذي هو الواقع الأليف اليومي<<.¹²⁰

ويقف أدونيس عند ابن خلدون مستعيرا منه ربطه بين الرؤيا والجنون (حيث يلقي على ألسنة المجانين كلمات من الغيب فيخبرون بها) ليرى أن الجنون مـن حيث هو رمز شعري ، يمنح الشعر مجالا واسعا للحرية كي يعبر عن غير الطبيعي وغير العادي.¹²¹ ولعل هذا مما يفسر الميل على توظيف دال الجنون عند دبعـض جماعة "شعر" ، كما في هذا النموذج لأدونيس :

انصد

تشقق أليالي وازاوا

أذا الورق وازاوا الشرارة

والجنون يلغ! أحشاه¹²²

¹¹⁷ انظر أدونيس: صدمة اذاعة، ص166.

¹¹⁸ انظر ارجع نفسه ، الصفحة نفسها.

¹¹⁹ انظر ارجع نفسه، ص167.

¹²⁰ ارجع نفسه ، ص203.

¹²¹ انظر ارجع نفسه، ص170.

¹²² أدونيس : الأعمال الشعرية ، ج3، ص392.

فيكون الجنون هنا محركا للذات ، ومحولا لسمات العالم الذي يهـ. وي يتفكـك. ك يفعل هذا الجنون.

إن الشعر يتحدد ، إذن ، بكونه رؤيا ، ولكنها رؤيا لا تقتصر ر على بعـ. دها الروحي، يقول أدونيس:

>> إذا أضفنا إلى كلمة " رؤيا " بعدا فكـ. ريا بالإضافة ـة إلى بعـ. دها الروحـي، يمكنـنا حينـذاك أن نعـرف الشعـر ـ ر الحديـث ـ ث بأنـه رؤيـا .
والـ رؤيا ، بطبيعتها ، قفزة خارج المفاهيم القائمة. هي ، إذن، تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها. هكذا يبدو الشعر الحديث ، أول ما يبدو، تمردا على الأشـكال والمـناهج الشعـرية القديمـة ، ورفضـا لمواقفـه وأسسـاليه التي اسـتندت أغراضها>>¹²³. إن الشعـر يقوم، حسب أدونيس، على عكس الواقعية كما يفهمـها البعض (تناؤل أفكار وآراء ومشاعر قبلية والقيام بغنائها وتصنيفها وعرضـها في إيفاعات) ، إنه يبدل هرمونيا الواقع بهرمونيا إبداعية ، ويجد حقيقة خاصة وراء العالم¹²⁴. وهكذا نلاحظ مزاج أدونيس ، في مفهومه للرؤيا الشعرية ، بين الشعـر والمعرفة.¹²⁵

هذه الوظيفة الكشفية للشعر هي التي يقف عندها ألبيريس ، وهي وظيفة خاصة بالشعر المعاصر تحديدا ، هذا الشعر الذي يدنـه البحث عن حقيقة خفية يجهلـها الحس السليم كما تجهلها الملاحظة والمنطق والعلوم وحتى الفلسفة ، فالشعر الحديث مبني على الاعتقاد بوجود مثل تلك الحقيقة الخفية ، وهذه سمة يشـترك فيها مـع الدين.¹²⁶ وهذه الحقيقة الخفية ليست متيسرة لكل إنسان إذ تحول بين المرء وإدراكها الحجب التي أسدلها الروتين على نظرتنا إلى الأشياء والعالم ، ويأتي الشعر ليكشف كل ذلك¹²⁷. ومن هنا تصبح مهمة الشعر أن يمنح الأشياء معنى غير المعنى الذي أسبغه الروتين عليها ، أو على الأقل أن يوقظ فينا الدهشة. وحين أخذ الشعر والفـن

¹²³ أدونيس: أولـة تعريف الشعر الحديث، ص253.

¹²⁴ انظر مد بنيس: الشعر العر الحديث، ج3، ص37.

¹²⁵ انظر ارجع نفسه، ص48.

¹²⁶ انظر ر.م. أليـس: الاهات الأدبية الحديثة، تر: جورج طرايشي، منشورات عويدات، بـوت/باريس 1983، ص131. ويستشهد أليـس فيما صـهـذا الاشتراك بقول مالارميه عن الشعر: >>إنه يضيف أصالة على إقامتنا وبشكل أهمية الروحية الوحيدة>>. انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

¹²⁷ انظر ارجع نفسه، ص131.

القصة الثانية: اللعبة الشعرية في قصيدة النثر

هـ- ذه المهمة كان طبيعيا أن ينفصلا نهائيا عن الحس السليم ، بعد أن أصدر بحا مضطلعين بتحريرنا من الحس السليم الضيق¹²⁸. ومن ثم كان طموح الشعر إلى أن يكون وحيا ، وهذا ما يفسر اتسامه بالغموض والتردد واللامنطق¹²⁹.

وفي هذا الصدد يرى محمد جمال باروت أن طبيعة الرؤيا ووظيفتها ، كما تتجلى عند حركة " شعر " ، تستعيد مباشرة الجمالية الرمزية الفرنسية (قبل تأسس المدرسة الرمزية 1885-1905) والتي كشف عنها بـ ودلير وأكملها مالارميـه وأعطاها رامبو تعبيرها العاصف . هذه الجمالية الرمزية تصد در عن حساسية ميتافيزيقية وعن تجربة حدسية قوامها أن الإدراك الحدسي يقوم على معرفة مباشرة وداخلية في آن واحد.¹³⁰ كما دعا هؤلاء الرمزيون إلى إبعاد الواقع وهذا ما اضطلع به مالارميـه على سبيل المثال¹³¹ ، ومن ثم كان إلحاحه شديدا على ضرورة أن يكون الشعر إيحائيا لا وصفيا ولا روائيا¹³² ، وقد عمل هؤلاء على >> الكشف عن الوجه الخفي المدهش أو الصوفي للأشياء <<¹³³ ، وهكذا أصبحت مهمة الشعر أن يرينا العالم الذي لا نعرف كيف نراه ، فيأتي الشاعر ليعلمنا كيف نراه.¹³⁴ وبهـ ذه المهمة التي يضطلع بها الشعر أمكنه أن يزعم أنه >> يعارض العلاقات التي تعودنا إقامتها بين الأشياء والكلمات ، وأنه يجعلنا نستشف علاقات ما كنا لنشك ولو مجرد شك في وجودها <<¹³⁵ إن عاداتنا الفكرية التي اكتسبناها تقف حائلا بيننا وبين رؤية الواقع كما هو ، والشعر هــ و الذي يزيح حجاب النفعية عن الأشياء وعـن الواقع ، ومن ثم يمنحهما معنى آخر ، معنى يكون مفاجئا لنا لكي يعلمنا رؤية ما لم نكن نرى.¹³⁶

¹²⁸ انظر ارجع السابق ، ص 140 ، 141.

¹²⁹ انظر ارجع نفسه ، ص 131.

¹³⁰ انظر محمد جمال باروت: حركة لغة شعر، القسم الثاني ، ص 79.

¹³¹ انظر فيليب فان تيجيم: اذاهب الأدبية الكبرى ، فرنسا، تر:فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط2، بـ و ت 1975، ص 277.

¹³² انظر ارجع نفسه ، ص 280.

¹³³ ر.م. ألبيس: الاذاهب الأدبية الحديثة، ص 138.

¹³⁴ ارجع نفسه ، ص 140.

¹³⁵ ارجع نفسه ، ص 141.

¹³⁶ ارجع نفسه، ص 140، 141.

1.5 في م2و! الحدح :

يَخُصُّ الباحث عبد العزيز موافي ، بعد عرضه لمفهوم الحدس عند جملة م- ن الفلاسفة¹³⁷ ، إلى أن ثمة أشكالاً مختلفة للحدس:

- 1- الحدس الحسي المتعلق بإدراك الأشياء عن طريق الحواس.
- 2- الحدس العقلي ، حيث يتم وصول العقل إلى النتيجة المطلوبة بشكل مباشر- ر دون توسل بالبرهنة أو الوصف.
- 3- الحدس العاطفي: كالحب من النظرة الأولى.
- 4- الحدس الصوفي.
- 5- الحدس الفني، والذي يطلق عليه الإلهام¹³⁸.

ويشير الباحث إلى أن هذه الأشكال الحدسية تشترك في عناصر ثلاثة أساسية:

- أن الحدس معرفة مباشرة غير متدرجة ولا تحتاج إلى وسائط.
 - ينقلنا الحدس إلى الجوهر الباطن للموضوع.
 - الحدس معرفة فردية أي شخصية¹³⁹.
- كان مفهوم الحدس الفني القائم على فكرة الإلهام حاضراً في حركتي الكلاسيكية والرومانسية ، ثم حركة شعر التفعيلة* ، ولكن دون أن يظهـ ر المصـ طلح بلفظـ ه الصريح ، إذ إن هذا المصطلح لم يظهر إلى الوجود إلا في بداية الستينات من القرن الماضي ، باعتباره واحداً من إفرازات الحداثة في الشعر العربي.¹⁴⁰
- وقد ارتبط ظهور هذا المصطلح في مجال الكتابة التنظيرية والنقدية في حركة الشعر العربي الحديث بجماعة "شعر"، وكان ذلك بإطلاق المصطلح مباشرة ، أو بالإشارة إلى دلالاته ، ومن ذلك التأكيد على مفهوم المعرفة الإشراقية ، باعتباره

¹³⁷ انظر عبد العزيز موافي : قصيدة النثر من التأسيس إلى الرجعية، ص 59، 60.

¹³⁸ انظر المرجع نفسه، ص 60.

¹³⁹ انظر المرجع نفسه، ص 60، 61. و يلنا الباحث إلى فؤاد زكريا : التفكير العلمي، ط3، الكويت 1988، ص 94.

* واضح أن الباحث عمل من حركة شعر التفعيلة فسيما للرومانسية والكلاسيكية ، على الرغم من أن هذه الحركة لا تشكل مذهباً موازياً للمذاهب الأدبية المعروفة ، إذ إن هذه الحركة نفسها تنوعت هذه المذاهب وخاصة الرومانسية والواقعية والرمزية.

¹⁴⁰ انظر المرجع نفسه، ص 62.

الشاعر يسمو بشعره عن الواقع فيما يشبه الموقف الغيبي.¹⁴¹ ولعل هذا مـا يفسـر ر
العوالم الفوق-واقعية التي يرتادها أدونيس على سبيل المثال، يقول:

أفتح وألأنا
أسمأ أن حولي أناسا يتناسلون أ يموتون
يحاربون أ يحلمون

وَأَ أرازأ! أ
مأ pJp أ
أعرج البشر أ! أ
أأر
قابلأ! أ في واحة فرأ أأني- فرأ سريرتي أ
أان أ أأورا بيننا أ
أأشأأ وأدزأأ أرازأأ وأتراني.
أسمأ أصواتنا-
صوتأ يفوتأ لي :
" أأارق أأسأأ وأتمضي
سأينأ أأسأأ في أأسأأ
أيتأ أالسأأ
وأأ دأمة..."

أأرا يصيح أأ:
" أأأ أأأ أأأ أأأ أأأ"¹⁴²

وتدعيما لهذا النص الشعري المفارق وقف النص التنظيري لدى جماعة شعر
مثل ذاك الموقف الغيبي ، حتى يمنح النص الشعري مشروعته وشرعية وجـوده،

¹⁴¹ انظر أرجع السابق ، الصفحة نفسها.

¹⁴² أدونيس : الأعمال الشعرية، ج3، ص ص 78، 79.

القصة الثانية: اللغة الشعرية في قصيدة النثر

وهو موقف متأثر بنظريات الجمال المثالية في الثقافة الغربية مما يتصل بنظرية المثل الأفلاطونية ، أي تلك التي تقيم عالما من الجمال أكثر غنى ومفارقة للعالم الموضوعي¹⁴³. وبسبب من هذا كانت معايير هذا الموقف مستمدة من مثال للإبداع قائم على المفاهيم مثل الحدس والرؤيا وقوة الطبيعة الدافعة، لا على الواقع، أي أن هذه المعايير لا تفسر الظاهرة بأي عامل تاريخي.¹⁴⁴

وقد كان التعامل مع مفهوم الحدس عبر النص التنظيري يتأسس على اعتبار الحدس معرفة مضادة للعقل ، فهو معرفة ميتا فيزيقية تقوم على نفي منطق الواقع ومنطق اللغة، وهذه المعرفة تستند إلى المواهب الخاصة التي تميز الشاعر باعتباره كائنا ميتافيزيقيا ورائيا وعرفا¹⁴⁵.

2.5 الحدج الصوفي وم2و! الرديا:

حين تبنت جماعة "شعر" قصيدة النثر مع نهاية الخمسينات من القرن الماضي، كانت تتبنى تصورا عن الحدس لا يختلف عن التصورات السابقة لدى الكلاسيكية والرومانسية إلا في الدرجة لا في النوع. وقد تبنت الجماعة في ما بعد الحدس الصوفي القائم على الرؤيا فيما تبنت الاتجاهات الأخرى الحدس الفني الحسي، والجامع بين الحدسين أن كليهما ينظر إلى الشاعر على أنه يملك عينا ميتافيزيقية . أما ما يميز الحدس عند حركة شعر فهو أن القصيدة هي نوع من المعرفة الإشراقية ، وذلك بناء على مفهوم الرؤيا كما يطرحها التصور الصوفي خاصة ابن عربي.¹⁴⁶

هذه المعرفة الإشراقية كان لها تأثير كبير على شكل القصيدة عند جماعة شعر ، فقد رأى هؤلاء ضرورة أن تكون قصيدة النثر قصيرة ، وذلك لسبب وراة سوزان برنار التي تعتبر مبدأ الإيجاز ضروريا في قصيدة النثر حتى تكون هذه القصيدة ذات طبيعة إشراقية¹⁴⁷.

¹⁴³ انظر عبد العزيز موا : قصيدة النثر من التأسيس إلى ارجعية، ص62..

¹⁴⁴ انظر ارجع نفسه، ص 62، 63.

¹⁴⁵ انظر ارجع نفسه ، ص63.

¹⁴⁶ انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

¹⁴⁷ انظر ارجع نفسه، ص65.

ولقد كان للنص الصوفي تأثير كبير على النص الشعري الحديث وذلك من خلال إسهام الأول في دعم الاتجاه التخيلي الباطني في الشعر الذي يشكّل أساس الاتجاه الصوفي، وبذلك فإن الشعر ينحو منحى تأمليا في تحصيل المعرفة حيث يستند إلى الحدس الصوفي من خلال التراسل بين مفهومي الرؤيا في كل من النص الصوفي والنص الشعري.¹⁴⁸

إن التراسل بين النصين الشعري والصوفي، إذن، كان نتاجا طبيعيا للتراسل بين مفهوم الرؤيا الذي تبنته جماعة "شعر" والحدس الصوفي، وبذلك كانت التجربة الشعرية لدى "شعر" أقرب إلى الأحوال والمقامات الصوفية، وهنا تصبج هذه التجربة تأكيدا على اليقين الخاص الذي يؤمن به الشاعر وهو ويسعى نحو المطلق.¹⁴⁹

هذا التراسل بين الشعر والتصوف هو ما يقف عنده أدونيس، فهو يرى في التصوف حدسا شعريا، ومعظم نصوص التصوف هي، في نظرهم، نص شعري صافية¹⁵⁰. ويلخص أدونيس القيم التي استمدتها الشعر العربي الجديد من التراث الصوفي العربي في ما يلي¹⁵¹:

- تجاوز الواقع أو اللاعقلانية: واللاعقلانية في التصوف تعني الثورة على كل القوانين: فوالدين المعرفة العقلية والمنطق، والشريعة والفلسفة بالمعنى التقليدي. وفي المقابل تعني هذه الثورة التوكيد على الباطن، و>>اللاهوت مهنة المفهوم والمحرم! وتباحة الأشياء للحرية<<.

- الحدس الصوفي (الشعري) طريقة حياة وطريقة معرفة في الآن نفسه: وبهذا الحدس يمكن الاتصال بالحقائق الجوهرية، والشعور بالحرية اللانهائية، والارتفاع إلى ما فوق الإنسان، وبهذا نشعر >> أننا نتأق الله من وجودنا أنها حراة الهامة<<.

- الحرية: أعطى التصوف معنى جديدا للحرية، أغنى وأعمق، فالحرية في التصوف >> تصاعد مستمر نحو لا نهاية المطلق<<.

¹⁴⁸ انظر ارجع السابق، ص 64.

¹⁴⁹ انظر ارجع نفسه، ص 65.

¹⁵⁰ انظر أدونيس: مقدمة للشعر العر، ص 130.

¹⁵¹ انظر ارجع نفسه، ص 131-133. والتشديد من عندنا.

- التخيل: وهو أعمق من الخيال ، إنه << رؤية الخيال >>.
- اللانهاية: في الحدس الصوفي تنتفي الحدودية، لتتحل محلها اللانهاية : << الكون حركة لا نهائية. الغيب نفسه ليس نقلة نصلاً ، وإنما هو يتحرك بلا نهاية، ويتجلى وينكشف بلا نهاية >> ، وكلما توهمنا معرفته ازدادنا جهلاً به وشوقاً إليه في الوقت نفسه.
- في الحدس الصوفي ينقلب الموت من الدلالة على النهاية إلى الدلالة على البداية للحياة الحقيقية ، وبذلك تصبح قيمة الحياة كامنّة لا في زمينتها وإنما في المعرفة التي يحصلها الإنسان.
- يطرح التصوف فكرة الإنسان الكامل .

3.5 بين الرأيا و الرؤية:

لقد ميزت مجلة شعر منذ أعدادها الأولى بين "الرؤية" و "الرأيا"، وفي هـذا الإطار يعتبر ماجد فخري أن التمييز بين المصطلحين هو مفتاح السر ، وعنده أن الرأيا تساوي "الشعر الميتافيزيقي"، فالشعر الحديث كما رأينا مع أدونيس هو نتاج المعادلة الآتية:

الرأيا(ببعدها الروحي) + الرأيا(ببعدها الفكري الإنساني) = الشعر الحديث.
ويلزم عن هذا أن الشعر الحديث عبارة عن رأيا ، أي أنه ميتافيزيقي الكيان الإنساني بتعبير أدونيس.¹⁵²

وهكذا يظهر الشعر ، كما تناولته مجلة شعر، على أنه وسيلة معرفة ورأيا، وفي ذلك تحديد للأساس الجمالي المعرفي الرئيسي في نظرية الشعر التي حاولت "شعر" بلورتها كنظرية لمشروع الحداثة ، ومنه يبدو مشروعها برمتها وكأنه يتلخص في " القصيدة الرأيا".¹⁵³

* يشهد دي وية وكامل اهندس إ الشاعر قد اعتمد منذ صارة الرومانية القدة ثابة كاهن له القدرة على العلم بالغيب ووصفه ونقله بواسطة وحي إ.ي. وظل هذا الاعتبار الإامي سائداً الآداب الأوروبية عند الرومانسي. انظر: معجم المصطلحات العربية - اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت 1984، ص206.

¹⁵² انظر محمد ال باروت: حركة الشعر، القسم الثاني ، ص ص 77، 78. وينقل الباحث عن أدونيس : اولة لتعريف الشعر الحديث، شعر، حزب-ران 1959، ص79.

¹⁵³ انظر ارجع نفسه، ص 78.

وفي سياق المقارنة بين المصطلحين ترى بشرى موسى صالح أن مفهومهم - ظل مفتقرا إلى الاستقرار في الكتابات النقدية الحديثة ، مشيرة إلى أن مصطلح الرؤيا قد ابتعد كثيرا عن أصله المعجمي الذي يحيل إلى ما يرى في النوم ، وذلك بسبب من تحميله بعدا مثاليا ميتافيزيقيا ، بل إن الباحثة تعتبره أكثر تطرفا - في خروجه عن هذا الأصل ، في حين يبدو مصطلح الرؤية أكثر اقترابا من مفهومه - اللغوي المعجمي الذي يعني النظر بالعين أو القلب.¹⁵⁴ من ثم يذهب أدونيس إلى أنه >> بدءا من الواقع ، ينفتح الشعر على الممكن ، يغني الإنسان كما ينبغي له أن يكون . كما يقدر لأن يكون أو كما يراه* لا كما هو بين جدران الواقع. الإنسان واقع أكثر من الواقع، وليس واقعه اليومي إلا عتبة للدخول إلى واقعه الممكن، بل إن واقعه اليومي يصبح نوعا من السقوط حين تزداد الهوة بين قدراته ومنجزاته>>.¹⁵⁵

وهذا الولوع بتحقيق الممكن هـ و الـ ذي يدفع بالشاعر إلـى خـارج العالـم ـ م الواقعي ، خارج أيام الناس العادية ، وغالبا ما يعتبر الشاعر هذا العالم عدوا فيتسلح ضـده بالشعـر وفعلـه الـذي هو الفـعل الوحيد الـذي تمتزج فيه المتنـاقضات (الوداعة ، العداوة/ التراجع، الهجوم... إلخ) ، كما يتسلح باللغة وإيقاعها ، بالهيـام والحلم والهاجس ، بالواقع وما فوق الواقع.¹⁵⁶

هل يعني ما سبق أن الشاعر، في عرف أدونيس، لا بد -د أن ينسـلخ مـن -ن الواقع؟ يجب أدونيس بـأن الغاية مـما سبقت الإشـارة إليه هي غاية واحدة لدى الشاعر: >> أن يخلق الواقع اللائق بـه، أن يخالق حالـة يتجـاوز بـها المتناقضات ، حيث تستيقظ طاقات الإنسان للتلاقي مع الطاقات الأخرى ، من أجل بناء عالم جديد، وكل إنساني واحد<<.¹⁵⁷ وهنا تكمن مفارقة تتمثل في كون الشاعر كثيرا ما ينفك عن الآخر لشدة التعلق به، وإلى رفضه لشدة البحث عنه والهدف

¹⁵⁴ انظر بشري موسى صا : الصورة الشعرية النقد العر ا دبث ، ارکز النقا العر ، ط ١ ، الدار البضاء، و ت 1994 ، ص ص 151، 152. وتقتبس الباحثة تعريفا للرؤية من فاضل ثامر جاء فيه: <<مشاهدة بصرية مباشرة للأشياء والواقع ، و هذا فهو يش (أي مصطلح الرؤية) النقل ا سبي للمنظور، دون ان يع ذلك النقل (الفوتوغرا) والا للمرميات، فهو تلك بعدا روحيا وفكريا أيضا>>. و يسل الباحثة إ مقالته الفـن والأدب بـ الرؤية والرؤيا ، صـ حيفة الثورة، ع6003، بغداد 1986. مع الإشارة إ وجود خطأ مطبعي نص اقوله كما وردت كتاب بشري صا ، إذ ترد كلمة الرؤيا بدلا من الرؤية.

* تقول اعتدال عثمان (إضاءة النص، دار ا داته، ط ١ ، و ت 1988، ص76) : << إن ال طموح أدونيس ، كما يظهر أعماله، يقترن بـ لم بوافـع مغاير ، إنه تنطف من ا لم رؤاه الباهرة ، يغرسها قلب ا حاضر شعرا متوهجا ، وكلما شعر أساسة الانفصال بـ عوا الرؤى والواقع الراكد ا معتز ، يؤوب إ رحيل جديد لعل اللغة تثمر فعلا، لعل ا رف بضئ طريقا أو يزبح حجرا، ولعل الكلمات تصنع عال أكثر باء>> .

¹⁵⁵ أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 119.

156 انظر ارجع نفسه ، الصفحة نفسها.

¹⁵⁷ انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

القصة الثانية: اللعبة الشعرية في قصيدة النثر

إليه.¹⁵⁸ إن الواقع الذي ينشده الشاعر ويغنيّه ، هو الواقع كما يتمثله في نفسه، الواقع في صورته الآتية كإبداع وحركة وتكوين ، وهنا تتدخل الرؤيا لتكون أداة الشاعر للنفاذ إلى "ما وراء قشرة العالم" وخلق أبعاد إنسانية وفنية جديدة ، وهكذا يظل الشاعر سائرا في اتجاه المستقبل ، دون أن يعني ذلك هروبا من الواقع ، فالشاعر يستعين بالخيال والحلم والرؤيا لمعالجة واقع-ه الآخر، ولا يعانقه إلا بهاجس تغيير الواقع وتغيير الحياة¹⁵⁹ ، > فليس الواقع الذي يتطالع إليه ، الغيب المنفصل التجريدي ، وإنما هو الممكن الذي يختزن لا نهائية الواقع . كـ ل واقع نتجـاوزه يوصلنا إلى واقع أغنى وأسمى<.¹⁶⁰ وإذلك ربط ماجد فخري، وهو أحد نقاد مجلة شعر، شعرية الشعر بميتافيزيقيته، فشرط الحداثة والعالمية هي اتسام الشعر بـ ما يسميه الناقد " الشعر الإنساني الوجودي" ، فالشعر العظيم ، في نظره ، هو المتسم بالاندھاش ، بـ " الدراما الإنسانية" ، حيث يقف الإنسان بين عالمين: عالم متبـرم به، وآخر يصبو إليه دون أن يستطيع الوصول إليه.¹⁶¹ فيعمل الشاعر على تحويل العناصر الطبيعية بطريقة شبه سحرية ، وذلك كي يرسم الطريق نحو المستقبل الذي يطل في موقع الاحتمال:

أضئنا أنصرا أنصرا

مراجة الورقة بالحب

الآن بالليلين

وقلنا : من زانا يلجي المستقبل¹⁶²

وتعمل الأفعال هنا على تأكيد التجاذب بين الزمن الآتي الذي لا يـ زال عالمـا غير فعلي، والزمن الذي تعيشه الذات المتكلمة، وهو زمن فعلي، يـ تم فيه مـ زج العناصر بعضها ببعض بغية تحويلها. كما أن هذا الزمن مغلق بتأثير مـ ن الفعلين

¹⁵⁸ انظر ارجع السابق ، الصفحة نفسها.

¹⁵⁹ انظر ارجع نفسه ، ص 119 ، 120.

¹⁶⁰ انظر ارجع نفسه، ص 120.

¹⁶¹ انظر م.ج.باروت: حركة لـه شعر، القسم الثاني ، ص 74.

¹⁶² أدونيس: الأعمال الشعرية، ج 3، ص 390.

القصة الثانية: اللذة الشعرية في قصيدة النثر

الماضيين (أضفت، مزجت)، في حين أن الزمن الآتي مفتوح بفضل الفعل المضارع (أجيء). وهكذا تبدو الذات متجاذبة بين عالم شبه واقعي، وآخر كائن في المستقبل. وتري الباحثة أسيمة درويش أن القصيدة الرؤيا تنقسم، تبعا للعلاقة بالواقع، إلى قسمين: الرؤيا التي يكتب بها الشاعر مهووما بعيدا عن الواقع وأرضه، والرؤيا التي ينطلق فيها وعي الشاعر رغبة في الكشف ورهبة من الحجاب الحائل دون جـ. وهر الأشياء، أي رؤيا اختراق المجهول بوعي يتغيا اكتشاف الذات عبر اكتشاف الآخر والكون. ولذلك فإن الرؤيا تتخلق للشاعر عالمًا منفصلا عنه واقعًا المرفوض، وتتيح له أن يستحضر هذا العالم الخارجي إلى ذاته ودواخله كي ينفس نفسه إليه، ثم يدخل إليه بوعي باحثا لتحقيق اكتشاف مزدوج ومتم: زامن: اكتشاف جوانية العالم والذات.¹⁶³

ويُجمل الباحث يوسف حامد جابر رؤيا شعراء قصيدة النثر في ثلاثة مواقف: ف تلخص تجربتهم الشعرية: 1- رؤيا المـ - موت 2- رؤيا الـ - ولادة 3- جدلية الـ رؤيا الموت/ الولادة.¹⁶⁴

1- رؤيا الموت: يشير الباحث إلى أنه لا يمكن النظر إلى الموت هنا على أنه يشكل موقفا نهائيا للشاعر، وإنما قد يكون هذا الموقف مرتبطا بمرحلة وقع فيها الشاعر تحت سطوة ظروف اجتماعية صعبة مارست عليه قهر اجتماعي. ونفسيا، مما تسبب في حدوث شرارة كبيرة في رؤيا الشاعر، فكانت نتيجة ذلك أن ظهرت الحياة في نصه الشعري عقيمة مشوهة غير جذيرة بالعيش.¹⁶⁵ وفي سبيل إبراز ذلك يعتمد الباحث إلى نص لمحمد عمران من "كتاب الملاحة" ليس تنتج منه

¹⁶³ انظر أسيمة درويش: مسار التحولات، قراءة شعر أدونيس، دار الآداب، ط1، بـ وت 1992، ص177.

¹⁶⁴ انظر يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع قصيدة النثر، دراسات نصوص القصيدة، دار الآداب، ط1، بـ وت 1991، ص181.

¹⁶⁵ انظر ارجع نفسه، ص182.

• النص هو:

فمر من مطاف

8hvi دكنة الفرف

البيوت Z>YÈ من فضة رمادة

هـ الليل عا طهرها، وأعرق K

النول والنول

أفق من أة هار قنبلة

اند E عا الفذر الذي اولد

ة Z من ليد أملس

أرة من فص دار

Kهيا

قيامه على تأكيد مقومات السلب ، من خلال >> تشويها المسهر النهمي لحراية
الإلابة لا مجموعة الماونا التي زاهي فهي تمهاح مهلا الآنسهان لا وأوليهها
وإلانيا>>.¹⁶⁶ وفي إطار هذه النظرة ، يذهب الباحث إلى أن الأفق الذي يعبر عنه
الشاعر هو أفق محكوم عليه بالخواء والموت.¹⁶⁷

2- رديا الولادة: يرصد الباحث رؤيا الولادة باعتبارها مقابلا لرؤيا الموت ولكن
الرؤيين تلتقيان في كونهما لا تمثلان موقفا نهائيا للشاعر. إن الولادة هنا تشكّل
رؤيا خاصة تتوهج بالرح والحب والإيم. إن بمنطقة الحياة الحقيقة. ¹⁶⁸ وهذه
الرؤيا ، كما تتمثل في نصوص مختلفة من قصيدة النثر ، تقوم بمعالجة العناصر
الصانعة للحياة دلالتها الفعلية ، ونفي الخصائص الأخرى التي تناقض ذلك ¹⁶⁹ ، فتبدو
الحياة كما يراها الشاعر متموجة بحركتها الفعالة التي تنهض بمتغيراتها لا بسكونها
الذي يفرضه مزاج انفعالي لا ينسجم مع هذه الحركة الأصلية. ¹⁷⁰ وهكذا تصيح
الحياة بعيدة عن الجمود ، فليس ثمة سوى >> مسيرة مستمرة ، وتواصل ليواد
تواصل آخر ، ولادة دائمة تتحقق كل لحظة. كل شيء مشرع حياة وحركة ،
وإمكانية فعل ينمو ويتكامل . عناصر الحياة تأخذ م واقعها الحقيقية ، التي تبدأ
من هذه المواقع ، فتجدد فعلها ، وتمنحه خاصية الدفق والاسـ تمرارية>>.¹⁷¹ وفي
نطاق رؤية الولادة هاته ، لا يكون الماضي هو غاية الحياة ، ولا الحاضر أيضا ،
ذاك أن الماضي فعالية منقضية تم تجاوزها بفعل حركة الزمن وحركة الإنسان ،

أن برّة السدة
خبرة زلو هذا بوت
إبّا أها ابل، اطار أعراس ملتها الرا
ةمارّة ٢٠ أصاب
ومغنيّة ٢٠٤٠ دزلة
إبّا، أها امار، رنمّة العاشق
فاؤندالّا غردة
أغوص كهولة الملك

أرجع نفسه، ص183.

¹⁶⁶ أرجع نفسه، ص184. والتشديد الكتاب.

¹⁶⁷ انظر أرجع نفسه، الصفحة نفسها.

¹⁶⁸ انظر أرجع نفسه، ص199.

^{**} انظر هذه النصوص أرجع نفسه، الصفحات 199-201، 208-215، 209-216.

¹⁶⁹ انظر أرجع نفسه، ص201.

¹⁷⁰ انظر أرجع نفسه، ص206.

¹⁷¹ أرجع نفسه، ص203.

كما أن الحاضر أيضا هو موقف في طريق الانقضاء في الوقت الذي يعمد على تأسيس صيغ أصيلة يتشكل المستقبل استنادا إليها ، وينهض نهوضا صحيحا على حسب قدرته على التفاعل مع هذه الصيغ والأخذ بها.¹⁷²

3- جدلية الرديا- الموت/الولادة: وهي جدلية تغذي حركة العناصر في تحولاتها الدائمة مما يستدعي نفيا نهائيا لكل موافق السكون إلا في حال اعتبار هذه الموافقات قائمة بشكل مؤقت وآني لنتهاء من جديد لمواصلة حركتها وتفاعلاتها.¹⁷³ هذه الجدلية يربطها الباحث يوسف حامد جابر بجانب أسس طوري يتعلق بالموت والولادة ترتبط به الثقافة التي تهيأت للشعراء ، هذا علاوة على المستوى المادي الجدلي ، بيد أن الجانب الأسطوري المتعلق بهذه الجدلية هو الأهم -رب لفهم هذه القضية، وذلك نظرا للتراث الأسطوري الذي تضمن أجوبة لائقة للتساؤلات العجبية التي طرحها الإنسان فيما يتعلق بهذا الكون وأسراره، لاسيما سر الموت الذي يعتبر نهاية كل شيء، ومن ذلك أسطورة الإله "تموز" القائلة بالموت والانبعث لهذا الإله الجميل الذي يتجدد كل عام -كما تتجدد الطبيعة ، ومن ذلك أيضا الرموز المختلطة -فرعة -عن تلاك الأسطورة والمعقدة لدلالاتها كالماء ، والقمح، والأشجار ، والشمس، والرعد، وغيرها.¹⁷⁴

هذه الجدلية هي التي تقوم عليها حركة كثير من قصائد النثر، إذ تتنامى حركة الحياة في النص إما من داخل الموت أو على أنقاضه¹⁷⁵ ، ومن ذلك ما نلمسه في نص لأدونيس مجتزأ من " مفرد بصيغة الجمع" يقوم فيه الشاعر بتعميق هذه الجدلية

¹⁷² انظر المرجع السابق ، ص 205.

¹⁷³ انظر المرجع نفسه ، ص 220.

¹⁷⁴ انظر المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

¹⁷⁵ انظر المرجع نفسه، ص 221.

• النص المتزأ هو التا :

ب) لكن اؤرة ٥٢٢

كانت ٥٢٣

كبي ٥٢٤ السفر ٥٢٥ وا٥٢٦

كبي ٥٢٧ ا٥٢٨

أ٥٢٩ ٥٢٣ انحول ٥٣٠ كلمات

وا٥٣١ ٥٣٢

... وانكسرت عشبة لثلعت من ٥٣٣

٥٣٤ من راعها برعم بلون الشهوة

أ٥٣٥ عنصرها لعنصر

م٥٣٦ الورقة با٥٣٧

العصن بالم٥٣٨.

وتؤكد محتواها¹⁷⁶. ويقوم هذا النص على حركة العناصر المتضادة فيه وعلى تحويلاتها ، وتعمل الرؤيا الحاملة لخاصية الانبعاث على تعميم هذه الحركة وتجديدها.¹⁷⁷ وفي هذا النص يضعنا الشاعر قبالة مجموعة من الرموز تتوزع بين علاقات أصيلة ، وذلك من خلال الوشائج بين العناصر الثلاثة: الأرض ، الجرح ، والجسد ، التي تعتبر مؤشرات تسمح للنص في كليته أن يدخل في جـ و طقوسه وتتخلله أفعال تشع بالخصوصية وتعمل على ولادة الحياة¹⁷⁸. ومن خلال هذا النص يصبح الآتي في نظر أدونيس ولادة ونهوضا وفعلًا ، >> ينالاق من موا الحاضر ويتلصص استنادا لآثار فؤاد رفقته <<.⊃>179

45 الشار الميتافيزيقي:

يؤكد أدونيس، عام 1960، أن الحساسية الميتافيزيقية هي الخاصية الرئيسية في الشعر الحديث ، كما يلح فؤاد رفقة (أحد شعراء مجلة الشعر) وهو يناقش عناصر القصيدة الحديثة ، على أن القصيدة الحديثة تعبير عن فكرة غيبية كبرى.¹⁸⁰ ولقد تداولت حركة شعر مفهوم الميتافيزيقا في إطار مدار مدلولاته الأنطولوجي للإنسان، فإذا كان ذلك المفهوم (الميتافيزيقا) رئيسيا عند الحركة فإن الإنسان هو الآخر يمثل كلمة مفتاحية رئيسية من مصطلحاتها، وقد تداولت هذا المصطلح في إطار دلالاته في الميتافيزيقا الحديثة التي بدأت مع فيخته. والتي توجد ممثلة بهيديغر وتعرف المشكلة الرئيسية للإنسان بطبيعته ووجوده¹⁸¹. ومن هنا كان الشعر الميتافيزيقي لـ دى "شعر" هـ و شعر الإنسان والوجد والخص والفرد والحرية¹⁸²، ومن هنا يتحدد الشعر الميتافيزيقي بأنه >> تجربة شخصية يسبرها الشاعر ويفجرها في حدوس ورؤى وبروق... وهكذا فإن الشاعر الميتافيزيقي لا يعنى

وفلت: من هنا لغة استقبل.

ارجع السابق، ص 228، 229.

¹⁷⁶ انظر ارجع نفسه، ص 228.

¹⁷⁷ انظر ارجع نفسه، ص 229.

¹⁷⁸ انظر ارجع نفسه ، الصفحة نفسها.

¹⁷⁹ انظر ارجع نفسه، ص 234. والتشديد الكتاب.

¹⁸⁰ انظر مدال باروت : حركة شعر، القسم الثاني، ص 75.

¹⁸¹ انظر ارجع نفسه، ص 76.

¹⁸² انظر ارجع نفسه ، ص 76، 77.

بالأول-كارأيا كانت إلا من حيث انعكاسها في نفسه، وفي لحظة التاريخ-ة والحضارية، فالشعر الميتافيزيقي استبطان وتطلع وجهه للقبض على العالم، دون بيان أو فكر منطقي: أي دون حل أو جزم أو تحديد، وخارج كل نسق أو نظام. كل شعر عظيم هو بهذا المعنى شعر ميتافيزيقي >.¹⁸³

6 - قصيدة النثر وملائقة الوافؤ: التحوؤ عن الحدج الصوفي:

إن النزعة الإشرافية التي رأيناها عند جماعة "شعر" خاصة قد عرفت منحى تراجعيا، وذلك حينما وصلت قصيدة النثر إلى ذروة انتشارها في نهاية القرن الماضي، بل إن هذه القصيدة قد تمرت على النماذج السابقة في المراحل الأولى لقصيدة النثر. وقد حدث ذلك بعد أن فقدت قصيدة النثر يقينها الخاص فراحت تبحث عنه في الواقع المعيش، وهكذا وجد الشاعر نفسه في الهامش، فكانت النتيجة تنازله عن رؤاه المركزية. ومن هنا كان اعتماده على الحواس في التعرف إلى عالمه الشخصي¹⁸⁴. ومن ثم حدث التحول في طبيعة الواقع الذي يحياه الشاعر، فقد صار واقعا لا يتجاوز أشياء الصغيرة والحميمة، وصار عالمه لا يتجاوز حدود جسده، وقد كان لتغير وضعية الشاعر هذه داخل الكون أثره في رؤية الكون نفسه، إذ لم يعد الشاعر يرى الكون بعين العراف أو النبي، وغاب اليقين لتحل محله نسبية المعرفة، ولذا كاختلاف الحدس الذي يتسلح به الشاعر الهامشي، فلم يعد حدسا صوفيا أو فنيا، وإنما صار إدراكات الفطرية والانطباعية هي الأدوات الأولية لدى الشاعر للتعرف على العالم وفهم طواهره¹⁸⁵. وهكذا لم تعد قصيدة النثر معنية بالحدس العقلي، كما لم تعد بحاجة إلى الحدس الصوفي وذلك في غياب مفهوم الرؤيا، علاوة على تخليها عن الأفق الميتافيزيقي للحدس الفني بعد فقدان الإيمان بمفهوم الإلهام¹⁸⁶.

¹⁸³ ارجع السابق، ص77.

¹⁸⁴ انظر عبد العزيز موا: من التأسيس إلى الرجعية، ص67.

¹⁸⁵ انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

¹⁸⁶ انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

القصة الثانية: اللآمة الشاربية في قصيدة النثر

لقد صار الحدس الحسي هو المهيمن في القصيدة ، وهو عبارة عن <<انطباع شخصي ومباشر عن الواقع ، دون الاستناد إلى وسائل مفهومية ، وذلك عن طريق استخدام الحواس الطبيعية وحدها >>.¹⁸⁷ ومن أجل تأكيد هذا الحدس الحسي فإن الشاعر صار يقدم جوانب حياته اليومية وأشياءه الخصوصية والعابرة ، ومن ثم لم يعد الشاعر معنيا بالتقاط ما وراء الغيب ، بل إن همه الأول هو فهم عالم الحضور والمعلوم ، وإدراك ما يقع ضمن المجال الإدراكي للحواس.¹⁸⁸ ولا يعني اعتماده الشاعر الهامشي على الحدس الانطباعي أن المعرفة عنده مماثلة للمعرفة عند الإنسان العادي الذي يمتلك نفس الإحساسات ، إن مكمن الاختلاف بين الاثنين هو في كون المعرفة عند الشاعر تعني إدراك العلاقات بين الأشياء ، في حين أنها عند الشخص العادي ليست سوى إدراك الأشياء في ذاتها فالحدس الحسي إذن ليس نظرة إلى الأشياء بل إلى العلاقات بين هذه الأشياء ، التي قد تبدو خارج القصيدة وكأنها مجرد علاقات طارئة¹⁸⁹ . وعليه فإن الشاعر في هذه الحالة << يكتب عما يعرف فعلا لا عما يطمح إلى معرفته . وهنا تصبح القصيدة فعل إدراك لا أداة تعبير وأسلوبا للتعرف لا طريقة للكشف... فالشاعر لم يعد يدرك بحواسه بقدر ما يفكر بواسطتها .. وهذا أحد الأسرار المقدسة لقصيدة الهامش >>.¹⁹⁰

7- اللآمة الشاربية وم2و! التحوتا*:

يأخذ مفهوم التحول أهمية خاصة في بناء اللغة الشعرية حسـ بما يـرى أدونيس، كما أنه هو الذي يضمن طاقة التواصل المستمر بين الكائنات ، فالأمواج مثلا توشوش وتصرأ ، والبروق تتكلم. ولهذه الطاقة استمرار في النبوات السماوية متجلية في " المعجزات " . أما في المعتقدات الصوفية فتأخذ هذه الطاقة اسما آخر هو " الكرامة " ، حيث يتم خرق العادي لا باللغة وحدها وإنما بالعمل أيضا ، إذ

¹⁸⁷ ارجع السابق ، ص 68.

¹⁸⁸ ارجع نفسه ، الصفحة نفسها.

¹⁸⁹ انظر ارجع نفسه ، ص 69 ، 71.

¹⁹⁰ ارجع نفسه ، ص 71.

القصة الثانية: اللغة الشعرية في قصيدة النثر

تنتقل الأشياء من حالة إلى أخرى بفعل قدرة الولي . كما أن الإيمان بفكرة التحول يظهر في الإيمان بالملائكة والشياطين، ويضاف إلى ذلك طاقة السحر بما يتضمنه من تحولات.¹⁹¹ معنى هذا أن كل الموجودات خاضعة لسريرة التحول ، لأن وجودها مرتبط أصلاً بهذه السريرة.

ولأن الشاعر، كما يرى أدونيس، مرتبط ، أساساً، بالممكن ، وهو دائم البحث عنه، ولأن الممكن واقع في المستقبل ، فإن الشاعر يكتسب مـأخوذاً بهـذا المستقبل، بهاجسه الذي هو هاجس صيرورة واستباق، هاجس **تحولاً** بحيث تتبدى الثنائيات التناقضية (الذروة والهاوية، الماء والنار، الرفض والقبول) وقد زال التناقض بين طرفيها فإذا هما وجهان لحركة واحدة ، وفي أحضان هذا التحول يقيم الشاعر شعرياً وديكته البحث والرؤيا ، من أجل الملازمة بين تفرد وكنية الحضور الإنساني¹⁹² . ومن ثم فإن الشعر يصبح >> سحرًا يحذو في العالم ، ويهـز التاريخ، يخض الأيام ، يصير أصابع سحرية تلتقط الأشياء وتحولها على هواها...يصير لها وتحولاً>>.¹⁹³

ولكن كيف يفعل الشعر ذلك ؟ ما أداته لتحقيق مثل هذا التحول؟ إن المفهوم السابق للتحول لعله أن يكون، حسب أدونيس، الأساس الذي قام عليه التحول على صعيد التعبير عن العالم شعرياً. فإذا كان التحول (META-MORPHOSE) يمثل تدخلاً قوياً الغيب في تغيير أشكال الكائنات ، ومن ثم تقديم صورة جديدة للعالم، فإن المجاز (META-PHORE) هو وسيلة الشعراء في تغيير أشكال العلاقات بين الكلمات والأشياء ، ومن ثم بين الكلمات والكلمات ، وبين الأشياء والأشياء . ويتم ذلك بتحويل الكلمة تحويلاً تكتسب معه معنى لم يكن لها في الأصل ، وهـذا مـأ يمنح الكلمة وجـوداً جديداً مختلفاً عـن وجـودها الأصلي ، وتكون نتيجة ذـاك أن تتغيـر صورة الشيء الـذي تتحدث عـنه الكلمة ، وتتغير علاقاته ، ويتغير معناه.¹⁹⁴ وهـكـذا يصـبح المـجاز، حسب أدونيس، >> هو الاسم الشعري لتحول الأشياء>>، وعليـه تتأسـس " جماليـة التحول" ، ومن هنا يظهر الترايبـط العضوي بـين تحـول الأشياء وتحـول

¹⁹¹ انظر أدونيس: موسيقى الموت الأزرق، ص 378.

¹⁹² انظر أدونيس: مقدمة للشعر العر ، ص 121، 122.

¹⁹³ انظر ارجع نفسه، ص 124.

¹⁹⁴ انظر أدونيس : موسيقى الموت الأزرق، ص 379.

القصة الثانية: اللعبة الشارعية في قصيدة النثر

الكلمات ، فكما تتجدد بالتحول الوجودي صورة الشيء وبالتالي العالم، فإن صـورة الأشياء تتجدد وجوديا وشعريا بالمجاز.¹⁹⁵ وهذا التحول الحامل لسمة التجـدد هــو الذي يضمن للأشياء استمرارها وحركيتها.

ولعل الاستعارة من بين أنواع المجاز هــي الأكثر رـقـةـدرهـ علـى تحقيقـق التحول، وهو ما يظهر جليا في حديث عبد القاهر الجرجاني عنهـا، والجرجـاني مرجع عمدة عند أدونيس¹⁹⁶. يقول الجرجاني:

>> فإنك لترى بها [الاستعارة] الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة ، والمعاني الخفية بادية جلية ... إن شئت أرثك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل ، كأنها قد جُسمت حتى رأتهـا العيـون ، وإن شئت لطفـت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الطنون.<<¹⁹⁷

في نطـاق هــذا التحـديد الأدونيسي لمـفهوم التحول يمكنـنا تلقي كثير من شعر أدونيس ، من ذلك ، مثلا، افتتاحية القصيدة /الديوان " مفرد بصيغة الجمع " :

!! تان الآر f جسدا المذا جرحا

ايح يمان السؤربين الجسد والجرح

ايح تمان الآفامة

qj الجرح يتحوط آj أبوين والسدات يصير فضا

qj آj الفضا أبين السدات¹⁹⁸

إن التحول هو المتحكم في حركة هذا المقطع ، فثمة السفر الذي هو تحول في وضعية ما في أماكن معينة ، وهناك فعل التحول الذي يرد صريحا . وهذا الجرح الذي صار أبوين، والسؤال الذي تحول إلى فضاء. ثم هناك فعل الخروج الذي يتضمن حركة تفيد التحول في الوضعية من مكان مغلق إلى مكان مفتوح فسيح (الفضاء). وفعل الخروج هذا يتكرر بعد ذلك في لازمة تشي بهيمنة سـمة التحول(الخروج إلى الفضاء أيها الطفل).

¹⁹⁵ انظر ارجع السابق ، الصفحة نفسها.

¹⁹⁶ يصف أدونيس ارجا بأنه "الناقد الكبير البص" ، وذلك كتابه "ها أنت أيها الوقت"، ص 166.

¹⁹⁷ عبد القاهر ارجا : أسرار البلاغة علم البيان، قيق : عبدا ميد هنداي، دار الكتب العلمية ، ط1، ب وت 2001، ص 40.

¹⁹⁸ أدونيس: الأعمال الشعرية، ج3 (مفرد بصيغة ا مع وقصائد أخرى)، دمشق/ ب وت 1996، ص 207.

كما نلمس الإلحاح على التحول في نموذج آخر من القصيدة نفس-ها غي-ر بعيد عن النموذج السابق:

بداي شي b ينلا a آف f
بداي شي b يارزا a ويحايلا f
علوا وسفلا
تأريجاً واستقامة
وفاء:
مشرفي عليا f من الياء ح
وتصدت لأربا.¹⁹⁹

يبدأ هذا النموذج الشعري برغبة الذات في تحقيق كينونة جديدة لذات أخرى هي الأرض، ولكي يتحقق فعل التحول هنا تلجأ الذات الأولى إلى أداة سحرية هـ-ي "التسمية" *، فالأرض يطالها التحول بمجرد أن تُطلق عليها تسمية ما . ولكن فعل التحول يطال الذات الأولى أيضاً، فبعد أن تتفاعل هـ-ع الأرض تـ داخل وتلايها-ا يصيبها التحول ، وذلك حين تتصدع طربا. والحركة التي تعرفها ا-ال ذواتان نح-و التحول هي حركة غي-ر ثابتة، إن-ها ، بعبارة أخرى ، حركة خاضعة للتحو-ل: علوا وسفلا، تعريجا واستقامة.

¹⁹⁹ | صدر السابق ، ص 208، 209.

* تأخذ التسمية أيتها أيضا من فدركا على كـ صاحبها من ضبط الأشياء والتحول بثقة خلا ا . انظر عبد الفتاح كيلطو : الأدب والغربة، دراسات بنيوية الأدب العر ، دار توفال للنشر، ط3، الدار البيضاء (ا غرب) 2006، ص 113.

8- الصورة في قصيدة النثر

1.8- لبيئة الصورة الشعرية في قصيدة النثر:

يؤكد النقاد أن للصورة الشعرية في الشعر الحديث أهميتها ودورها المتميز الذي لا يستهان به في البناء العضوي للقصيدة، فضلاً عن قيمتها المعنوية، وقدرتها على الكشف عن التجانس والتلاؤم في القصيدة ككل.²⁰⁰ و قد بلغت أهمية الصورة أن توحدت بالشعر في القصيدة العربية الحديثة، >> فأصبح الشعر هو الصورة والصورة هي الشعر <<.²⁰¹ وفي هذا السياق يؤكد البروفيسور لفنكستون لويـس Li vingston Lowes أن الصورة جزء لا يتجزأ من الشعر، فهي شيء حتمي وثابت ومغروس في طبيعة وسيلة الشاعر- اللغة.²⁰² ومن ثم يصبح الرأي القائل بأن >> تاريخ الشعر سلسلة من التغيرات الكبرى في اللغة والصورة <<²⁰³ رأياً على قدر كبير من الوجاهة والصواب.

وتتدفق خالدة سعيد عند مجموعة أنسي الحاج "لن" لتسجل اهتمام الحاج بالاطلاع الحركي للصورة، ومن هنا كان الفعل هو محور الصورة عنده.²⁰⁴ وفيما يخص هذه المسألة يمكننا أن نلاحظ ببساطة الأهمية الكبرى التي يضطلع بها الفعل في بناء القصيدة لدى الحاج، فأبي قصيدة من شعره، وخاصة ديوانه "لن" تبدو حافلة بالأفعال، يقول في قصيدة "البيت العميق":

ندفن اللد! ونأ نذر لنا

المو! ضلّاح والريح.

المو! نأ يرق البحر والريح فجوة.

ندفن اللد! ونأ نأينا. ندفن اللد! ونأ نأينا. ندفن اللد! ونأ نأينا البيد الإمي هق

ي الإمي.

²⁰⁰ انظر بشري موسى صا : الصورة الشعرية النقد العر ا ديث، ص149.

²⁰¹ ارجع نفسه، ص145.

²⁰² انظر سي دي لويس: الصورة الشعرية، تر: أ د نصيف ا نا ومالك م ي وسلمان حسن إبراهيم، مراجعة عنان غزوان، مؤسسة ا ليح للطباعة والنشر، الكويت 1982، ص ص159، 160.

²⁰³ سلمى ا ضراء ا يوسي: الا هات وا ركات الشعر العر ا ديث، ص743.

²⁰⁴ انظر خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص72. وهذا السياق كن أن نورد ما ورد كتاب "الشاعر العر ا ديث مسرحيا " سن أ طيمش (بغداد 1977، ص307)، فقد جاء فيه >> لا تلك الاسم حركة كال تلكها الفعل <<.. نقلا عن بشري موسى صا : الصورة الشعرية النقد العر ا ديث، ص169.

مذفون اللح! ومذالمذا

مذالمذا ونبصقنا

نبصقنا ومذرعنا

مذرعنا لتلنقنا²⁰⁵

إن هــ ذا النموذج يتميز بطغيان الأفعال عليه ، الأمر الذي يمنحه حركية كبيرة ، وتتعاظم هذه الحركية بكون الأفعال مضارعة ، فهي إذن حركية مستمرة . وهذه الأفعال تمارسها الذات الجماعية ، مما يزيد لها حضورا وقوة ، وفي المقابل ل نلاحظ أن الذات التي نمارس عليها هذه الأفعال هي ذات فردية ، وهذا ما يتضح بشكل جلي في الأسطر الأربعة الأخيرة ، حيث نجد أفعالا متعددة تمارس على ذات واحدة:

مذفون
نأكل
نبصق
نزرع
نخنق
اللحم

والملاحظ على الأفعال هنا أنها تتوالد بعضها من بعض ، بل إن هذا التوالد يتم على سطح الورقة من خلال تكرار أفعال بعينها في نهاية سطر وبداية سطر تال له ، مشكّلة ، خلال ذلك ، دائرة دلالية مغلقة تبدأ بعن يشير إلى الموت أو علامة من علاماته (مذفون) ، وتنتهي بفعل شبيه به (نخنق).

وتميل الأفعال ، عند الحاج ، إلى الزمنين الحاضر والمستقبل ، ولـ ذلك كالتصيفة الفعل المضارع هي الطاغية ، كما فـي النموذج السابق ، وكما فـي قصيدة " نحو لا أدري " :

1- لحمة ألجذp آحي أفاif اللحمة

في وجرp ŌŌr أفسŌŌ أفسريح.

لوجp ŌŌr فجوة

أؤرد فيp ŌŌr.

2- تريد أن ترz Ōnر تاون مقبلة

وقابلة

وقالارة Ō ننتp! تحتŌŌ تفتنŌ

3- Ō تفردي

سفتحرŷ أروي للpودŌأروياŌأدوينا. أفسفر f الزنا Ō عطرنا.

تضاربي لتصوتي. وهن! تفرديŷ تلالري ترزلي تضاجلي...²⁰⁹

كما تشير خالدة سعيد إلى أن الحاج قد استبعد الصورة المعتمدة على العلاقات الشكلية الخارجية، أو ما تسميه الناقدة بـ "الصورة اللوحة"²¹⁰، لأن مثل هذه الصور >> ذات عنصر وصفي أو رمزي تستعين على بلورة التجربة بمشابهات ونظائر في العالم الخارجي، وعندما يسقط الشاعر عالمه الداخلي على هذه الأشباه يقدّم لنا صدى التجربة أو طيفا لها، لا فعلها الأصلي، وإن كانت تأتي أزهى وأكثر لمعاناً وأسهل إدراكاً وتقبلاً.²¹¹

وتؤكد الناقدة أنه كلما ضاقت المسافة بين الحالة الداخلية والحالة المعبر عنه. ابتعد الشعر عن النثر. وحركة الشعر الحديث ليست سوى تضيق مسـ تمر لهـ ذه المسافة بين التجربة وشكل التعبير.²¹² وتعتمد الناقدة أسلوب الموازنة بين صور من أنسي الحاج وصور أخرى من شعراء آخرين يكتبون أشكالا شعرية مختلفة، مـ ن

²⁰⁷ | صدر السابق، ص49.

²⁰⁸ | صدر نفسه، ص59.

²⁰⁹ | صدر نفسه، ص101.

²¹⁰ | انظر خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص72.

²¹¹ | رجع نفسه، الصفحة نفسها.

²¹² | انظر ارجع نفسه، ص73.

أجل التمييز بين صور الحاج المعتمدة على الفعل وبين الصورة اللوحة التي تعتمد الشكل. من ذلك هذه الصورة لسعيد عقل (من ديوانه "رندلى") والتي تعتبرها الناقدة من جيد شعره:

أذا واليا وأن نبجرا
في الريان اللينا النابو f
في التلا 20ق الياو f
في الPnz
في الض! لياي العرو f
اد م أومأ أن يزارا

فهي ترى أن العنصر الوصفي فيها واضح جدا ، فالصورة هنا ترتبط بالعالم الخارجي ، ولا يربطها بالعالم الداخلي سوى بعض الخيوط الرفيعة.²¹³ ثم تنتقل الناقدة إلى << صور قائمة في العالم الخارجي، لكنها ظلال وأطياف وانعكاسات للعالم الداخلي ، ومع أنها صور تمتلك خصائص الدهشة والإيحاء ، إلا أن إيحائها مستمد من جمال علائقها المادية والخارجية >>²¹⁴، وتورد الناقدة نماذج لمثل هذه الصور من قصيدة النثر هذه المرة، للماغوط، و لشوقي أبي شقرا.²¹⁵

الماغوط:
<<وياي أنا مرمار الشتاء البارد
ووردة اليار البيرة>>
<<الرتي تاروتا الساقلة بين الشوارع>>
<<ولاني أيلنا البدوي المشرك الشار>>

شوقي أبي شقرا:

²¹³ انظر ارجع السابق ، ص 73، 74.

²¹⁴ ارجع نفسه ، ص 74.

²¹⁵ انظر ارجع نفسه، ص 74، 75.

>> زلا أنا وحدي اسنجا
ورجلاي احتضار<<
>> من زلاي الليلة لن أنا!
حتة أصير ملا مشردا
لجلا
أنه تاجي صردا
أضينا اليلما!
أهلا والتبع
علا الحللا!<<

وتعلق الناقدة على هذه الصور قائلة :
>> هذه الصور تنتسب إلى العالم الخارجي أكثر من انتسب إليها إلى العالم الداخلي.

عندما يقول محمد الماغوط (ولاني أيلنا البدوي المشلا K الشلا) يطال في مقدمة اللوحة شكل البدوي المشعث بينما تبقى رؤيته لهذا الـ وطن في أبعـاد الصـورة الأخيرة ، غامضة ضبابية.

كذلك عندما يقول شوقي أبي شقرا:
(زلا أنا وحدي اسنجا) نتصور وحدة السنجاب وتتأثر بها ثم نفهم وحدـة الشاعر على ضوءها ، ونفهمها شبيهة بوحدة السنجاب<<²¹⁶.
وتشير الناقدة إلى أن أمثال هــ ذه الصـور ليست منعومة عند أنسـي الحاج ، ولكنها قليلة ، وذلك لأن تعاطفه مع العالم الخارجي يعتبر ضئيلا إذا قيس إلى الشعراء الآخرين، ومن تلك الصور ذات العلاقات الخارجية عند الخال:

(أنشد اسنبلة يابسة في الريح)

- 2

حلمتي ومثلي الأليف. أفوتنا $\text{P} \text{I}$: لو أن فرحة p لسهرة a أفتلها u جوعها أو
أملها. p الشفر ينتارني عندما تتناهي الوداعة فيليدني a الأصوا a البليدة²²⁰

- 3

مقلار وألنا في صلاية p الأعم²²¹

تقدم هذه النماذج مثالا جيدا للعلاقات البعيدة بين عناصر الصورة الواحدة، وبين
الصور في مجموعها داخل سياق واحد ، إذ نلني مسافات شاسعة تفصل بينها ، وهو
ما يتطلب من المتلقي جهدا غير يسير لتلقي مثل هذه الصور.
وإذا كانت النماذج الثلاثة التي سقناها منتمية إلى مجموعة "لن" ، فإننا نلاحظ
أن هذه الخاصية تطرد في المجموعتين اللاحقتين لأنسي الح-اج وهم-ا " ال-رأس
المقطوع(1963)، و" ماضي الأيام الآتية(1965)، ففي المجموعة الأولى نط-الع
الصورة الآتية:

نجمة البلاد الأبدى

تقو! من رماد الوحي

تعو!

في جحي! الأبي f الساران

والأحمر الإفاة ريلة السُر

والأسود الميا في الر nj

والأصغر الإفاة في النفاة

والأرق الرجلي

والأحضر المفلولة السم

والبنفسجي الإفاة²²² f

²²⁰ | صدر السابق ، ص22.

²²¹ | صدر نفسه ، ص61

²²² أنسي ا-اج:الرأس المقطوع، دار لمة شعر، ب و ت 1963، ص42.

فالعلاقات هنا لا تقوم على المألوف ، إنها تعقد الصلة بين عناصر تب- دو ف- ي
العادة بعيدة جدا بعضها عن بعض :

الرماد - - الوحي

البياض - - السكر

اللون الأحمر - - عقد الربطة

الربطة - - السفر

اللون الأحمر - - السفر

إلى غير ذلك من الصلات المعقودة بين عناصر تنتمي إلى مجالات متباينة وقد
تكون متنافرة. وهو ما يتضح أيضا في هذا النموذج الشعري:

داقلا مثل الشار

حيك تلقين نارة الآج واليا

تلمرين آفا ت والمراب

الساح والالف والساعا

تصلاين وتالبين

بالابا

القيمة

والجديدة

والمصححة

والمنفحة

والمأصبة.²²³

و إذا كانت مثل هذه الصور مطردة في الدواوين القريبة زمنيا من "ل- ن" مث- ل
"الرأس المقطوع " و "ماضي الأيام الآتية "، فإنها تكاد تغيب بعد ذلك كما في دي- وان

²²³ أنسي | آج ماضي الأيام الآتية، مكتبة العصرية، ط1، صيدا- ب و ت 1965، ص77.

"الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع" (1975)، إذ تميل الصور نحو ربط علاقات أليفة بين عناصرها، والابتعاد عن الغرابة.

إن التغيير الكبير الذي مس الصورة في الشعر العربي الحديث هــ والعلاقة الجديدة بين الموضوع وصورته، ومن هنا جاءت صور أدونيس على سبيل المثال غير متوقعة ، بل إنها قد تأتي غريبة أحيانا ²²⁴ ، كما في هذا النموذج :

عاشقان/أوية

أنية بلنا! أضرنا

أري! وأهراً أينا الجامد الذي يتوسل سوق اللبيلة وسوق اللبنة

أذا السراة حفا. ²²⁵

وتلاحظ الجيوسي أن من أهم خصائص الصورة في شعر أدونيس أنها لا تحمل لقارئها روابط عاطفية مباشرة ، فأدونيس يعتمد على التأثير الصـارم الذاتج عن طرافة صوره و غرابيتها ونضارتها. ²²⁶ ولكي تحدد الناقدة طبيعة الصورة عند أدونيس فإنها لا تجد وسيلة لتحقيق ذلك أفضل من أن تستعير من الناقد ل.ك.كورنل وصفه لحدث الصورة عند الشاعر الفرنسي "بيرس":

>> تميل الصورة إلى أن تكون منعزلة ، وتسلسل الصور يكاد أن يكون غير مترابط . والمسؤولية التي تُفرض على خيال القارئ لكي يفهمها تتزايد كثيرا ، لأن المسألة لم تعد مقصورة على اختيار إشارات مترابطة ، بل على مضادات يدعها ذهن الشاعر ، مستفاد من أزمنة وأمكنة متنوعة في تجربة الكتابة الذهبية أو الجسدية . وقد أدى الأمر بالنقاد إلى أن يقيموا مقارنات مع أساليب الصور المتحركة (السينما) أو حتى مع سلسلة لقطات من آلة التصوير >> ²²⁷ .

إن هذه الخاصية هي ما يُظهره النموذجان الآتيان من أدونيس:

1 - أيا لي موعد من سفينة الجحش!

²²⁴ انظر سلمى أضرأ يوسي: الإلهات وركات الشعر العر اديث، ص752.

²²⁵ أدونيس: الأعمال الشعرية ، ج3، ص167. من قصيدة مراکش - فاس والفضاء ينسج التأويل.

²²⁶ انظر سلمى أضرأ يوسي: الإلهات وركات الشعر العر اديث، ص753.

²²⁷ ارجع نفسه، ص756، 757. و يل الناقدة | Kenneth Cornel , The Post-Symbolist Period : French Poetic Currents 1900-1920, Yale Romantic Studies , 2dsr . (New Haven, CT : Yale University Press , 1958) P.152.

لستينة ũ ترسو
م P أنتمي ðآ الحا!
ø U لار P ار P
من اآ لحلة !! يارح أن تستفلا P
N ø !! ترد ز P الشجرة تحيتي
ألني حيا ا الريح ũ قبلنا Y
U ø حني يلح الليث ũ
ولح لنا نو f في النار.
ي ø الريق رم للسلادة
P P أ لنا عبور دائ!
p ø الما عاشق أبدي
لسب f واحد:
ũ يارح الشث.

ũ ø الموا ð لنا وشيئان م Ya
P P ũ يحبنا أحد.²²⁹

فـي النموذجين أءـلاه نجد أنفسـنا قبالـة مجموعة مـن الصـور لا تربط
بينها ، ظاهريا ، روابط واضحة أو علاقات بيّنة ، ففي النموذج الأول تطالعنا هـذه
الصور: سقيفة الجحيم، الملائكة الشيوخ النائمون فـي زوايا المسـجد والمـوت
يوقظهم، الموت الذي يسكر ، الموت الذي يكتب علـى شاطـئ النيـل ، المسـاء
قطن ، الفجر كتاب ، المقاعد رسوم سفن على صفحة النيل، الزوار السـاكنون فـي
أشعة الشمس، خووفو المبتسم، خووفو يروض الموت، فراشة ترفـرف علـى قـدـيل
خووفو.

أما في النموذج الثاني فنجد أنفسنا إزاء هذه الصور:

القصة الثانية: اللذة الشارعية في قصيدة النثر

الشخص النائم وحيدا، العالم الذي لا ينتهي تجميلا، الأشياء العازفة عن الاتصال بالمتكلم (الشاعر) لأنه يريد كل شيء، الموت القريب لارتباطه بالفكرة، الحب البعيد لارتباطه بالجسد، الجدل المسقوف بالضباب، الرجل المغامر، الغابة المسقوفة بالضباب، المرأة الحالمة، الحلم الذي يشبه الشاطئ، السفينة التي لا ترسو، الذاكرة المطهرة من اللحظات التي لا تحتفي بصاحبها، الشجرة العازفة عن التحية بسبب الغيرة، الشاعر يحيي الريح، الحزن الذي يلبس الليل، الحزن العاري نهارا، الطريق الممتد إلى ما لا نهاية، السعادة طريق لا ينتهي، الماء عاشق أبدي، الماء الذي لا يعرف الفشل. الموت الإله، الموت الشيطان، الموت الممقوت.

إن الصور السالفة لا تكاد تربط بعضها ببعض علاقات واضحة، الأمر الذي يجعلها تبدو متباعدة، وكأنها تفتقد إلى أي رباط يشد عراها. علاوة على ذلك نلاحظ ميل بعض الصور إلى التجريد، خاصة في النموذج الثاني، مثل "الطريق رمز السعادة" و"الطريق... عبور دائم" و"الماء... لا يعرف الفشل"، ذاك أن هذه الصور >> لا تحمل لونا أو تفصيلا يفرض على حواسنا²³⁰.

أما التفكك البادي على الصور وعدم ارتباطها فيما بينها فلا يعني على الإطلاق انتفاء الروابط بين عناصر الصور المختلفة. ففي النم- وذج الأول نل- في الصور جميعها محصورة ضمن مجال الذكرى، علاوة على تكرار لفظة "الموت" التي تصبح مركزا تدور حوله الصور المتعلقة به:

أذكر : - لي موعد مع سقيفة الجحيم

- الموت :

* يوقظ ملائكة شيوخا في زاوية المسجد

* يسكر ويكتب على شاطئ النيل مازجا قطن المساء

بكتان الفجر

* يضع مقاعد كأنها رسوم سفن على صفحة النيل من

أجل زوار يسكنون في أشعة الشمس

²³⁰ سي دي لويس: الصورة الشعرية، ص 82.

* وراء الهرم أمامه لكن الأحياء سحب والموتى قمح
- كان خوفو يبتسم ، كأنه لا يزال يروض الموت ، أو كأن الموت
فراشة ترررف على قذيله.

ففي النموذج الأول، إذن، حركتان أساسيتان : حركة الـ ذكرى ، وحركة الموت . ولكن الحركتين تتسمان بسمة أساسية أكدها أدونيس نفسه مرارا كما أشرنا وهي سمة التحول، وقد سبق لإحدى النافذات التأكيد أن الحركة الداخلية لـ دي أدونيس كما تتبدى في تجربته الشعرية مطبوعة على التحويل والانجذاب نحو الحركة والتجدد²³¹. هذا التحول يكاد يطال كل شيء في الصورة :

فهناك عنصر الزمن ، ونعني هنا زمن الذكرى الذي هـ و الـ زمن الماضى بالضرورة، وداخل هذا الزمن/الإطار تتحرك الأزمنة فالجملة الأولى في النموذج (لي موعد مع سقيفة ذلك الجحيم) تبدو أكثر انشدادا إلى المستقبل منها إلى الماضى على الرغم من موقعها ، ضمن دائرة الذكرى ، ومن ثم تصبح من قبيل مـ ا هـ و منتظر إنجازها. أما الجملة الثانية فترتد بنا إلى الحاضر: (الموت يوقظ ملائكة شيوخا في زوايا المسجد).

من ناحية أخرى هناك التحول الذي يصيب " الموت "، إذ يتحول من ذات فاعلة مؤثرة في الذوات الأخرى إلى ذات تتأثر، ذات مسلوقة الإرادة. ولعل الذي يضيء هذا الأمر بشكل جلي هـ و توظيف الفعل فـي النموذج أعلاه، إذ نلاحظ استئثار " الموت " بالأفعال جميعها دون الذوات الأخرى، فهو: يـ و قظ، ويسـ كر ويكتـ ب ويضع . و نصادف ، أثناء ذلك ، فعلا مسندا لغير "الموت"، بيد أن هذا لا يقلل من هيمنة الموت شيئا، فالفعل المسند لغير الموت هو الفعل "يسكنون"، وقد أسند لـ ذات أخرى هي " الزوار"، ولكن الفعل في سياقه ليس له من الفعلية سوى الصيغة لأنـه هنا فعل واصف لا فعل مؤثر فهو غير حركي على الإطلاق. بيد أن "الموت" يغادر موقعه هـ ذا ليصبح ذاتـا تتلقى التأثير، فيتخلى بذلك عن أداة قوته ، وهي الفعل، لتصبح هذه الأداة بيد ذات أخرى هي ذات خوفو الذي يروض الموت ، والذي كان يبتسم . ويمكننا أن نعال هذا الابتسام، انطلاقا من سياق الصورة الشعرية ، بأنـه

²³¹ انظر أسيمة درويش: ربراع ، دراسة نقدية ديوان أدونيس "الكتاب 1"، دار الآداب، ط 1، بيروت 1997، ص 61.

القصة الثانية: اللغة الشعرية في قصيدة النثر

سخرية من المـوت الذي صار ذاتا طيعة بين يدي خوfo. و ينتهي المقطع بإيهامنا بعودة الموت إلى موقع المؤثر حين يستلم أداته الأولى(الفعل) من جديد ، ولكن ذلك لا يؤدي إلا إلى نتيجة عكسية ، إذ يصبح الفعل سبيل الـ ذات إلى الانتهاء والزوال. وهذا ما يدعمه التحول الآخر الذي تعرفه ذات الموت ، حين تتحول مـن ذات قوية فاعلة ومؤثرة إلى ذات أخرى ضعيفة(الفراشة) ترفرف حـول مصـدر نهايتها .

وإذا كان المجاز، حسب أدونيس، هو الاسم الشعري لتحول الأشياء كمـا ورد أعلاه، فإننا نرى من المفيد إظهار كيفية اصطلاح المجاز بمهمة التحويل هاته، وذلك من خلال الاستعارتين الآتيتين من النموذج المدروس:

ان الوفو يبتس! انا يرو f الموا

إن الاستعارة هنا تنقل ذاتا أبرز مفوماتها الدلالية²³² الجمود واللاحيـاه، أي أن خوfo = [-متحرك]، [-حي] ، ولكنه يكتسب صفة خاصة بالإنسان وهي الابتسام ، الأمر الذي يؤدي إلى تحول المقومين السابقين من حالة السلب إلى حالة الإيجاب ، وفي هذا انتقال لذات خوfo من دائرة الجمادات إلى دائرة الأحياء، فتكون الاستعارة بذلك أداة للتحويل السحري.

ولا تتوقف سمة التحول في النموذج عند حدود ما ذكرنا ، بل إن الأفعال ، في معظمها ، تتضمن خاصية التحول من حالة إلى حالة أخرى جديدة. فالفعل " يسـكر" فيه تحول مـن حالة اليقظة والوعي إلى حالة السكر واللاوعي ، بل إن معناه اللغوي يحيلنا إلى التحول من حال إلى حال ، فمما ورد في لسـان العـرب بشـأن الجذر(سكر) مايلي²³³:

- السكران: خلاف الصاحي. والسكر نقيض الصحو.
- سُكَّار بصره: عُشي عليه.
- سكرت الريح: سكنت بعد الهبوب. وليلة ساكرة: ساكنة لا ريح فيها.

²³² للاطلاع على التحليل باقومات وتطبيقاته وأهم مشاكله، انظر مد مفتاح: لميل المطاب الشعري، استراتيجية التناص، مركز الثقافة العربية، الدار البيضاء، وت 1992، ص 88 وما بعدها.

²³³ انظر لسان اللسان، كذيب لسان العرب، ج 1، إشراف عبد أ. علي مهنا، دار الكتب العلمية، ط 1، وت 1993، ص 609، 610.

- سُكّر البحر: ركّذ

والفعل "يؤفّظ" يحيل إلى حالة سابقة هي حالة النوم وحالة حاضرة هـ-ي حالة اليقظة ، ويضطلع الفعل هنا بمهمة تجسير التحول من الحالة الأولى إلى الحالة الثانية. وذلك ما نلمسه في الدلالات اللغوية لهذا الفعل التي نورد منها ما يلي²³⁴:

- اليقظة: نقيض النوم

- أيقظت الغبار: أثرته، وكذلك يقيّظته تقييظًا.

- واستيقظ الخلخال والحلي: صوّت.

وكذلك شأن الفعل "يروض" الذي يشير إلى تحويل ذات من طباع معينة إلى طباع أخرى جديدة. ومن دلالاته اللغوية ما يلي²³⁵:

- راض الدابة يروضها... وطيّها وذلّها أو علمها السير.

- ناقة ريض: أول ما ريضت وهي صعبة بعد.

يضاف إلى كل ذلك كونه الأفعال السابقة أفعالاً مضارعة ، وهـ-و-م-ا-يم-نح الصورة صفتي الاستمرارية والتجدد.

أما النموذج الثاني أعلاه فإن انفصال الصـور بعضها عن بعض فيه يـدو أشد، وإذا نظرنا إلى الصور الجزئية المنضوية تحت الترقيم الألفبائي وجدنا بعض التناسب بين عناصر الصورة الجزئية الواحدة ، إذ بالإمكان ربط الأواصر بين تلك العناصر كما في هذه الصورة:

جبناً مسفوح بالضباب: رجلاً يهّامر

تعتمد الصورة هذه ، في تشكيلها ، على صورتين بلاغيتين هـ-ا-الاستعارة والتشبيه: والغريب هنا أن التشبيه الذي يصنف عادة على انه ابسـط-م-ن الاستعارة ، يبدو في هذه الصورة أعقد من الاستعارة نفسها وأشدّ حـ-ركية منها، ذلك أن التناسب بين السقف وبين الضباب الذي يغطي قمة الجبل على درجة

²³⁴ انظر المصدر السابق، ج2، ص772.

²³⁵ انظر المصدر نفسه، ج1، ص525.

القصة الثانية: اللعبة الشراكية في قصيدة النثر

من الواضح لا يحتاج معها إلى تأويل ، ولكن هذا الجدل ح-ين يصح رج-لا يغامر... يدفعنا إلى التساؤل عن الجامع بين الطرفين: الجبل والرجل المغامر. من ناحية ثانية نلاحظ أن الاستعارة ، على الرغم من تحقيقها لخاصية التح-ول التي أشرنا إليها أعلاه ، لم تخرج الجبل المغطى بالضباب من مجاله الطبيعي الجامد إلى مجال جديد ، فالذي تم ، إذن، تحول داخل الدائرة نفسها. وعلى النقيض من ذلك ما قام به التشبيه ، فهو علاوة على تحقيق التح-ول ، أي نق-ل الشيء من حالة إل-ى حالة جديدة ، قد أحدث تحولا في المجال ، فقد انتقل الجبل، بفضل التش-بيه، م-ن دائرته السابقة إلى دائرة الإنسان ، فتمت بذلك عملية التشخيص. وإذا كان الجبل في حال الاست-عارة قد بدا ساكنا ، فإنه في حال التشبيه قد اكتسب صفات حركية ، واستمرارية غير محددة بمكان أو زمان ، بيد أننا نلاحظ أن الاست-عارة هي التي هيأت السياق لكي يقوم التشبيه بد-وره ، وب-ذلك اكتملت الص-ورة الشعرية ، فقد أضافت الاستعارة ملامح إلى الجبل أو حولته إلى كائن جديد ، وعلى أساس الكينونة الجديدة تم التفاعل بين الجبل والرجل المغامر. ولا يمكننا أن ن-رى إلى التأثير بين عناصر الصورة على أنه يسير في اتجاه واحد ، بل ه-و لا يذ-ي يتحرك في الاتجاهين ، لقد صار الجبل والرجل شيئا واح-دا أي أن الجبل رج-ل يغامر ، وفي الوقت نفسه فإن الرجل الذي يغامر هو جبل مسقوف بالضباب ، وما يسمح بهذه الحركة ذات الاتجاهين هو بناء الصورة على التش-بيه البلي-ح ، أي أن حذف أداة التشبيه هو ما سمح بتداخل الرجل والجبل ليصبح ك-ل منهما ا-يض-ي الآخر ، ويمنحه من صفاته ما يجعله يغادر دائرته ه- ، أو عل-ى الأقل ، يبتع-د عنها. معنى ذلك أن المج-از في هذه الصورة يحقق تحول الذاتين في الوقت نفسه ، ذات الجبل وذات الرجل ، وذلك بفضل التفاعل الحاصل بينهما، إذ إن الجبل الذي غطيت قمته بالضباب ه-و كائن ل-ه قلب المغامر ال-ذي يبح-ث في المجهول ، محاولا أن يكشف حجه ، كما أن الرجل المغامر هو كائن صلب صامد يضرب في الضباب والمجهول ، ويخوض في ع-الم غ-امض ، وله-ذا تكتسب-ي مغامرته أهميتها.

يظهر التناسب أيضا في صورة أخرى من النموذج هي الصورة التالية مباشرة للصورة السابقة :

3أبة مسفوفة بالضباب: امرأة نحا!

يبدو تحليلنا السابق مناسباً هنا ، إذ نلاحظ التأثير المتبادل بين الغلبة التي يغمرها الضباب، والمرأة التي تحلم ، الأمر الذي يؤدي إلى تحول الذواتين من حالة إلى حالة أخرى. فالمرأة تأخذ من الغلبة خصوصيتها وثرأها وغموضها أيضا ، وفي حين تستمد الغلبة من المرأة إنسانيتها.

بيد أن الصور في النموذجين أعلاه تعاني من عدم التسلسل ، أو " التسلسل غير المترابط " بتعبير " كورنل " أعلاه و المسألة لم تعد مقصورة على اختيار إشـارات مترابطة . ففي النموذج الأول نحتاج إلى التأويل والتخريج من أجل الربط بين الصور المختلفة المشكلة للنموذج . إن ما يشد الصور هنا إنما هو دورانها حول مركز واحد هو الموت كما أشرنا أعلاه، ولكن هذه الصور تبدو غير مترابطة فيما بينها برابطة واضحة ، وهذا شيء تتعمده القصيدة الحداثية تعمداً ، فهي تعمل على أن تسربل نفسها بالغموض ، ولذلك تتعمد أن تكون المجالات التي تستمد منها صـورها ـ المجـالات متباينة ـ فهذه ـاكـ، وفي هـذا النمـودجـ، المجـال الماورائي(الجحيم، الملائكة) ، والمجال الطبيعي(سحاب، النيل، الشمس) والمجـال الزمني(المساء، الفجر)، والمجال الزراعي(قطن، كتان، قمح) ، ومجـال الكائنات الحية الإنسانية وغير الإنسانية(الحيوان، الزوار، الفراشة، الأحياء) وغيرهـا مـن المجالات المتباينة.

أما النموذج الثاني أعلاه فيقدم لنا عناصر هي وسط بين الصـور والأفكار التعليلية ، من ذلك الجملة "أ" حيث يضطلع المفعول لأجله (خوفـاً) بوظيفة التعليل، والجملة "ب" التي يتم فيها لتعليل بـ "لأن" والجملة "ج" التي يدور فيها التعليل بفضل "ذلك أن" وهذه الجمل لا تستمد قوتها من قوة الجانـب التصـديري فيها، فهو ضعيف ، خاصة في الجملتين الأخيرتين ، وإنما من قيامهما على التضاد والمفارقة كما سنرى لاحقاً. والملاحظ على بقية الجمل أن التعليل لا يكاد يغيـب فيها ، حتى تلك الجمل ذات الطابع التصويري الواضح مثل الجملة "ل" : الموت إله وشيطان معاً، لذلك لا يحبه أحد.

القصة الثانية: اللغة الشعرية في قصيدة النثر

وحين ننظر إلى أجزاء النموذج حسب الترقيم المعتمد نجد أنفسنا إزاء اثنتي عشرة صورة منفصلة يجهدنا البحث عن رابط بينها ، ويتعزز هذا الفصل باعتماد الترقيم بالحروف ، فذاك يجعل كل صورة قائمة بذاتها .

وتقف الجيوسي عند الصورة عند توفيق صايح لتلاحظ أن القصيدة عنده تتميز بكونها لا تحوي صوراً زائدة عن حاجتها، وقد تفتقر الصور عنده إلى التلقائية التي نلقيها لدى السياب ، ولكنها نطل دقيقة المعنى وجوهريّة في بناء القصيدة. إن الصورة عند توفيق صايح تقوم على معنى دقيق تدعمه صور تساعد في إظهار وضوحه الأساسي ، وهو كثيراً ما يلجأ إلى الصور الموسعة²³⁶.

ويظهر التركيز على الدقة في الصور عند صايح في حديث مسعود للجيوسي ، إذ تقول:

>> والقصيدة عادة سلسلة من صور محسوسة بالغة الدقة تشير إلى معنى مجردة أو مشاعر خفية ما كان للقارئ أن يفهمها إلا من خلال الصور. ويغلب أن تكون هذه... صوراً تشبه المنمنمات ، تشكل وحدات في صورة كاملة [وموسوعة] تحكم القصيدة... والصور في شعر توفيق صايح تدهشنا بأصالتها. فمن الواضح [كذلك] أن هذا الشاعر يمتلك وعياً مدهشاً بالعالم من حوله، لأنه لا يستقي صورته من عالم التصور المجرد [بل من الحياة حوله] <<²³⁷.

2.8 التضاد والمقارفة وبناء الصورة:

إن ما سبق لا يستنفد خصائص الصورة الشعرية في النظم ونجيب الشـعريين لأدونيس ، ذاك أن هذا السمة الأساسية وفاعلة في بناء الصورة وهي السمة التضاد ، إن الحديث عن التضاد كعنصر مهم في بناء القصيدة عند أدونيس ، بكل مستوياتها ، ومنها مستوى الصورة ، ليس حديثاً عن خاصية معزولة ، فهذه

²³⁶ انظر سلمى إضرأ يوسي: الاهات وركات الشعر العر اديث، ص 774، 775. وانش النافذة موضع آخر من كتابا إ أن صايح ذو دقة كبيرة النعب مع ميل إ الدعاية الساخرة، وقد يتطلب تذوق شعره استعدادا خاصا. وصوره دقيقة ومتناسكة وملائمة للموضوع. انظر الصفحة 775 من ارجع نفسه.

²³⁷ ارجع نفسه، ص 774. وهي تستعيد مقولة سابقة ا من مقالة عنوانا: القصيدة ك شعر، السنة 4، العدد 16، خريف 1960، ص 142. وتنبه هنا أن ما موقوف هو من إضافة النافذة. أما نقاط ا ذف فهي من عندنا.

القصة الثانية: اللغز الشعرية في قصيدة النثر

العنصر يطالعنا في كل القصائد (النثرية وغير النثرية). وفي هذا السباق ترى الناقدة أسيمة درويش أن شعر أدونيس >> يزخر بجديليات التضاد ، المبتوثة في أرجاء العالم والنص في آن واحد ، مثلاً - عالٍ - ي - والم - نخفض ، المتسع والضيق ، المعتد - والمضيء ، العرضي واللامتناهي ، يضيء - إف - إلى - ذاك - بالضرورة ، الثابت والمتحول ، وما يصعب إحصاؤه من جدليات التضاد في العالم والكون>>²³⁸. هذه الخصيصة هي ما يرصده ، أيضاً ، الناقد كمال نشأت ، معتبراً إياها خصيصة مهمة من خصائص شعر أدونيس - الذي يعتمده - ، في معظمه ، على " صور التناقض " .²³⁹ بيد أن موقف الناقد م - ن ه - هذه الخصيصة مناقض لموقف الناقدة أسيمة درويش ، إذ يرى فيها شيئاً سلبياً يعيب بناء الصورة والقصيدة عند أدونيس ، يقول في ه - ذا الصدد معلقة - على ص - ورة شعرية للشاعر: >> وصورة أدونيس في مجملها لا ترسم لوحة جمالية ، ولا تعطي دلالة فنية مثلما نرى في الشعر الحق ، ذاك أنها مكونة من عناصر بعيدة ، لا انسجام بينها أكرهت على النزول في غير مواضعها ، فكان هذا التشتت المعيب << .²⁴⁰ ويلجح الناقد على أن هذه الخصيصة تطرد في بناء الصور عند أدونيس.²⁴¹

ويعتبر النموذجان أعلاه مسرحاً لاشتغال آليات التضاد بشكل يجعل م - ن بنية التضاد بنية أساسية في تشكيل الصورة والقصيدة بصفة عامة .

بالنسبة للنموذج الأول نلاحظ اشتغال التضاد من خلال العناصر الآتية:

- التضاد الأول تضاد شكلي: فالنموذج يقدّم لنا ص - ورا منفصلة دلالية وتركيبياً (إذ نجد جملاً منتهية لا تربط فيما بينها روابط نحوية ، علاوة على علامة الترقيم النقطة في نهاية كل جملة مما يعزز ما قلناه). فمن هذه الناحية ثمّة انفصال بين الصور. وفي المقابل تخضع تلك الصور إلى ترقيم أبجدي متسلسل يعقد الصلة فيما بينها. وهكذا فإن ما يفرقه التركيب تجمعها الأبجدية.

- هناك ما يمكن تسميته بـ - " تضاد المجال " ، ويظهر هذا النوع من التضاد

في الجمع في تشكيل الصور بين عناصر تحيل إلى مجالات مختلفة ومتقابلة:

د : المجرد ≠ المحسوس

²³⁸ انظر أسيمة درويش: ريراع ، ص 61.

²³⁹ انظر كمال نشأت: شعر الدائنة ، مصر ، الانتداءات ، الأرفاق ، الأرمّة ، هيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 2005 ، ص 175 ، أمش (2).

²⁴⁰ ارجع نفسه ، ص 174.

²⁴¹ انظر ارجع نفسه ، الصفحة نفسها.

هـ- : الفضاء ≠ الأرض
الجماد ≠ الإنسان
و: اللاوعي ≠ الوعي
ح: الساكن ≠ المتحرك
(الشجرة) (الريح)
ي: المجرد ≠ المحسوس
ك: الطبيعي ≠ الإنساني
ك: الإلهي ≠ الشيطاني

وهكذا تتعاقب عناصر من مجالات مختلفة وتتحد فيما بينها ، وبذلك تتخذ اللغة الشعرية عند أدونيس من وحدة الأصداد حقلا للعبة اللغوية.²⁴²

1.2.8 اثباتا والنفي :

يمثل التضاد بين النفي والإثبات في النموذجين أعلاه لأدونيس سمة مهمة ، ففي النموذج الأول يظهر ذلك في النواحي الآتية:

1 - اثباتا والنفي بين الجملة المتناقضة:

- أ- كنت أنا... إثبات
- ب- لا يمكن... نفي
- ج- لا شيء... نفي
- د- الموت قريب... إثبات

2 - اثباتا والنفي داخل الجملة الواحدة:

نلاحظ هنا انبناء كثير من الجمل على أسلوب النفي والإثبات ، الأم- رال- ذي
يخلق حوارا فعلا بين بنيتين مختلفتين ظاهريا: النفي والإثبات:

²⁴² انظر مد بنيس: الشعر العر | ديث، ج3، ص95.

ب - لا يمكن الانتهاء... (نفي)

لأنه... ينتهي (إثبات)

ج - لا شيء يريدني (نفي)

أريد كل شيء (إثبات)

و - الحلم شاطئ (إثبات)

لسفينة لا ترسو (نفي)

ز - طهر ذاكرتك... (إثبات)

لم تعرف... (نفي)

ط - حزني يلبس... (إثبات)

ليس له... (نفي)

ك - الماء عاشق أبدي (إثبات)

لا يعرف الفشل (نفي)

ل - الموت إله... (إثبات)

لا يحبه أحد (نفي)

والملاحظ على العناصر المتضادة من حيث النفي والإثبات أن هناك تنوعا في العلاقات بينها ، ويمكن حصر هذا التنوع في علاقيتين منطقيتين أساسيتين:

1 - علاقة انفصال : وتمثلها الجملة "و" :

الحا! شالو

لسفينة لا ترسو

ونعبر عن ذلك بالصيغة المنطقية الآتية:

الشالو $\vee$ السفينة

2 - علاقة استلزام:

القصة الثانية: الالة الشريرة في قصيدة النثر

هذه العلاقة هي في الحقيقة علاقة النتيجة بالسبب، وتمثلها الجملة "ل":

- الموت إلّا وشيطان مّا

!p!p لا يحبنا أحد

ونعبر عن هذه العلاقة منطقيا كما يلي:

الموت إلّا وشيطان مّا $\Rightarrow$ لا يحبه أحد

وهي العلاقة نفسها في الجملة "ج"، ونعبر عنها منطقيا بـ:

أريد أنّ شي b $\Rightarrow$ لا شيء b يريدني

والأمر نفسه في الجملة "ز":

للحظة! لا تخرج أن تستقبل $\Rightarrow$ لا تخرج p!p!p منّا

ولكن علاقة التضاد هنا لا تعني التطابق التام بين الجمل السابقة، إذ نلاحظ أن الجملة "ب" مثلا، وعلى الرغم من ارتباط طرفي المعادلة فيها بعلاقة الاستلزام، فإنها تختلف عن نظائرها في كون طرفي التضاد فيها متماثلين، بينما هما في سواها مختلفان من حيث النفي والإثبات:

- أريد كل شيء $\neq$ لا شيء يريدني (إثبات $\neq$ نفي)

- لم تعرف اللحظة استقبالك $\neq$ طهر ذاكرتك منها (نفي $\neq$ إثبات)

- الموت إله وشيطان $\neq$ لا يحبه أحد (إثبات $\neq$ نفي)

وهذه المعادلات لا يمكن، بشكل من الأشكال قلبها ليصبح طرفاها متماثلين سلبا أو إيجابا. في حين أن الأمر على العكس في الجملة "ب"، فهذه علاقة النحو الآتي:

عد! انتلنا تجميعة اليا! $\Rightarrow$ عد! انتلنا اليا! (نفي = نفي)

وبالإمكان قلب هذه المعادلة من حالة النفي إلى حالة الإثبات:

انتلنا تجميعة اليا! $\Rightarrow$ انتلنا اليا! (إثبات = إثبات)

القصة الثانية: اللعبة الشكرية في قصيدة النثر

ولكننا حين نحاول تطبيق عملية القلب هاته على الجملة الأخيرة ، فإننا سنحصل دائما على معادلة طرفاها متقابلان أحدهما منفي والآخر مثبت:

أ أريد أن شي $b \Rightarrow$ أن شي b يريدني (نفي $\neq$ ثبات)

أخرج اللحمة استقبالي $p \Rightarrow$ أن أأكل من اللحم (ثبات $\neq$ نفي)

ليح الموالاة وشيئنا $q \Rightarrow$ يحبنا أن الناح (نفي $\neq$ ثبات)

حزني أن يلح الليث $\Rightarrow$ لئلا ثوف في النمار (نفي $\neq$ ثبات)

والنتيجة هي أن كل ما يحدث هنا ليس سوى تبادل للموافق - بين الطرفين الموجب والسالب في المعادلة.

إن التضاد بنية أساسية في قصائد النثر التي تمثل متن هذا البحث ، ولعل ممّا يدعم ذلك حضور هذه البنية في عناوين القصائد نفسها بشكل لافت ، وحسبنا هذا التمثيل ببعض العناوين لدى الماغوط وأنسي الحاج :

1 - محمد الماغوط:

* R_n في ضوء القمر :

- حزن في ضوء القمر
- جنازة النسر
- جفاف النهر
- جناح الكلبة
- الليل والأزهار
- حريق الكلمات

* R_n في ضوء القمر :

- بكاء في رحلة صيد
- اصفرار العشب
- الرعب والجنس
- وجه بين حذاعين

- هياج الفأر
- النار والجليد
- بكاء الثعبان

*** الزرنيخ ليح ما انتني :**

- من العتبة على السماء
- الغجري المقلب
- أمير من المطر وحاشية من الغبار
- الظل والهجير
- مسافر عربي في محطات الفضاء
- المهدية في عصر وحشي
- ذكرى حادث أليم لم يقع
- مروحة السيوف

2- أنسي الحاج :

*** ماضي اليا! آتية :**

- الثعلب هو اليخت
- اللحظة حرير وحجر
- السخرية الوحشية
- عناق الأوبئة

*** الرأح المفلوّة :**

- الصمت العابر كالفضيحة
- الشيطان الأبيض

* لن:

- عفاف يابس
- نحو لا أدري
- الحب والذنب

وتتحول الصور بفعل التضاد الحاد إلى صور مبنية على المفارقة، بحيث تتـ دم لنا الصورة ذاتا أو ذوات تكتسي صفات غير مألوفة، أو تتحرك في عـ والم تبـ دو غريبة عنها، أو ترتبطها بغيرها من الذوات علاقات غير طبيعية، فينتج عـ ن ذاـ ك انشطار للذات الواحدة بين عالمين أو عوالم مختلفة. يقول أنسي الحاج :

أنا زاو الشيطان أود! أنسي:

3لبتني الرقة

اشتد ا الكيو! ورا b الأفتاة والحج f انشدا

الملا ر يستسا! لآر f

3لبتني الرقة حببتي أحبتي²⁴³

تتبنى الصورة هنا على صفات مفارقة ومفاجئة تقدمها الذات المتكلمة لنفسها ، وهذه الصفات لا تنسجم إطلاقا مع الذات الموصوفة ، فالشيطان نموذج للشر المطلق وللقيح²⁴⁴ ، ولكنه يظهر في النموذج أعلاه في صورة نقيضة تماما ، الأمر الذي يولد توترا دلاليا يمنح الصورة قوتها. ولعل مرد الجزء الأكبر مـ ن هـ ذا التـ وتر إلـى المفاجأة، فلا عجب إذن أن يعتبرها جورج ديهامـ ل عنصرـ را>> مـ ن العناصرـ ر الجوهرية للصورة الفنية>>.²⁴⁵

وقد تتحقق المفارقة بفضل سلوك غير سوي للذات كمـ ا فـ ي هـ ذا النمـ وزج للماغوط:

²⁴³ أنسي ا حاج : الرسالة بشعرها الطويل > البنايع، دار ا ديد ، ط2 ، ب وت 1994، ص22.

²⁴⁴ تشد ا عجم العربية إ أن الشيطان لا يرى ولكنه يُشعر به باعتباره أفح شيء، ولو كان بالإمكان رؤيته لظهر أفح صورة. انظر لسلن اللسان ، ج 1 ،

ص673.

²⁴⁵ نقلا عن أ د مد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مؤسسة ا امعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط1، ب وت 2005، ص153.

لبنان يحترق

يذf ا2ر2 جريحة عند مدال2a الصحرا

وأنا أبحK عن فناء سمينزا

أحتp بل2ا في الحافلزا

عن رجلا عربي الملامح أصرعزا في ماان ما²⁴⁶

فالذات هنا تبدو غير مكترثة بما يحدث ، بل إنها تبدو غير مهتمة بشيء سوى البحث عن لذة حيوانية رخيصة .
وإذا كنا نعدم علاقة واضحة بين "لبنان" والذات المتكلمة ، فإن الأسطر التالية للأسطر أعلاه تنضح بهذه العلاقة:

بلادي تنالار

ترتج عاري2ا الشثأ الشبلا

وأنا أبحK عن ران من2Ry2a

وقروية يائسة 2أ3رر بل2ا²⁴⁷

إن الأفعال هنا تكاد أن تكون مطابقة لما هو موجود في النموذج الأول ، فثممة بلاد تتعرض للأذى ، وذات غير مبالية بذلك ، فكل همهمـا البحث عـن إلهـباع شهواتها. بيد أن ما يميز النموذج الثاني هو كون "البلاد" منسوبة إلى الذات المتكلمة بفضل ضمير المتكلم المفرد ، ومن ثم تصبح الفاجأة أشد والمفارقة أكبر أثـرا فـي المتلقي. ولأن النموذج الثاني يكاد أن يكون تكرارا للنموذج الأول ، فـإن بالإمكـان الزعم بأن هناك تماهيا بين "لبنان" و"البلاد" بحيث تصبحان شيئا واحدا ، فـلبنان ليس سوى البلاد التي تحيا فيها الذات المتكلمة غير عابئة بما يكتنفها من الأخطار. وهكذا تنشأ المفارقة من العلاقة المزدوجة بين البلاد/لبنان و الـذات المتكلمـة ، فالـذات مرتبطة ببلادها جغرافيا، منفصلة عنها وجدانيا وهذا ما يدفعنا إلى اعتبـار يـاء المتكلم المضافة إلى كلمة "بلاد" عارية من أي حمولة وجدانية .

²⁴⁶ مد اغوط: ديوان مد اغوط ، ص 69.

²⁴⁷ |صدر نفسه ، ص ص 69، 70.

3.8 أنماط الصورة في قصيدة النثر:

في سبيل الإمساك ببعض خصائص الصورة في قصيدة النثر ، حاول بعض الدارسين محاصرتها بجملة من المصطلحات التصنيفية، وذلك بالبحث في أنماطها . وحسبنا هنا أن نتوقف عند محاولتين اثنتين، أولاهما لمحمد لطفي اليوسفي ، والثانية ليوسف حامد جابر.

يتوقف محمد لطفي اليوسفي في دراسته لقصيدة "مفرد بصيغة الجمع" لأدونيس عند الصورة الشعرية ، ليميز ثلاثة أنواع لها في " مفرد بصيغة الجمع": الصورة أو اللوحة، الصورة الانتشارية، والصورة البسيطة.

1 - الصورة أو اللوحة*:

يلاحظ الباحث انطلاق الصورة من الفعل وعودتها الدائمة إليه ليرفدها بطاقات جديدة تعينها على التقدم ، وهذا ما يفسر تكاثر الأفعال وتتابعها كما في هـ ذا النموذج:

تلاوي يا شجرة الورد التحني بالفمر
الورد أيدنا السيد الفمر/التدح بشجرة الورد
وضفنا لـ سلمنا
جللنا فد! الوردة ردر درجاتنا
رينا لـ زار ردر
حزنا علينا رسوما
لأنوا الدياة في البر
لأنوا السلور في البحر...

يمكننا ، اعتمادا على ظاهرة تتابع الأفعال داخل الصورة الواحدة، أن نلاحظ ظميرين أساسيين، يتمثل الأول في استيعاب الصورة لجملة من العلاقات المعقدة

* اصطلاح هنا بعيد عن مصطلح خالدة سعيد سالف الذكر.

القصة الثانية: اللعبة الشارعية في قصيدة النثر

الناشئة بين عناصر لا يربط فيما بينها رابط منطقي (شجرة الورد، دبكة البر، سـلـمـور البحر) . والصورة ، بذلك، تواكب الجو الصوفي الذي يسم القصيدة ككل ، وذلك من خلال النفاذ إلى خبايا الواقع واستيعاب جدل العناصر وتفاعلاتها الخفية، ورصد التحولات المختلفة لتلك العناصر بالاعتماد على تدفق الأفعال (تعري، التحفي، وضعنا، جعلنا) ²⁴⁸. فوظيفة الفعل هنا الـ دفع بالصورة الموشكة على النهاية إلى الأمام لتصبح مركبة تركيباً معقداً ، فلا تكون وليدة علاقة تشابه واضحة تجمع بين شيئين، وإنما تكون ناتجة عن علاقات كثيرة متشابكة ، ومن ثم تتجاوز الصورة حدودها وتصبح <<لوحة مكتملة الشروط>>. ²⁴⁹ أما الأمر الثاني فمتعلق بخصوصيات تلك اللوحة ، إذ يترك الفعل آثاره الواضحة على الصورة لأنه هو مؤسسها ومفجرها ، ومن ثم فإنه يسمها بإيقاع حركي نابع منه أساساً. ²⁵⁰

2- الصورة الانتشارية:

يسمى الباحث أيضاً "المشهد" ²⁵¹ ، وهذا النوع من الصور ينشأ نتيجة انفتاح الصورة واتساعها بالاعتماد على نوع من الوصف التفصيلي لجزئيات داخل جميعاً ، فتنشأ فيما بينها علاقات متنوعة ضمن إطار محدد مضبوط. ²⁵² وفي سبيل إيضاح هذا النوع من الصور يعتمد الباحث إلى إيراد النمـذج الآتي: ²⁵³.

...إلى

يا المني ارسى ليح بيني وبيننا ترجمان

عند الارسي حو f

عند الحو f ميRان

²⁴⁸ انظر مد لطفي اليوسفي: بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس 1985، ص 123، 124.

²⁴⁹ انظر ارجع نفسه ، ص 124.

²⁵⁰ انظر ارجع نفسه ، الصفحة نفسها.

²⁵¹ انظر ارجع نفسه ، ص 126.

²⁵² انظر ارجع نفسه ، ص 124. وتسمى الناقدة سلمى اضرأا يوسي هذا النوع من الصور بالصورة الوسعة وهي <<تتكون من وحدات من الصور مرسومة أفقياً ، يث يستوعب اراء أشهد بأكمله ، تدأ أمامه، تلتأ بأركة وأشاهد الصفة والأصوات>>. الإلهات وأركات الشعر العربية الحديث، ص 769.

²⁵³ انظر ارجع نفسه، ص 125، 124.

حوثة الميراثان بفره

والالف تتألم

زانا

ينبأ الناح أما ينبأ الف في السيئاً إشتد
الإنسان طائراً سفل الطائر بين يدينا مشوياً. يرد أن
يشبوا. تتجمل عسا! الطائر وينبأ f ليرعأ.

زانا

أشجار تهرأ من أوراقها ثياباً تلبأ
سحائفاً تيسدلها الإنسان شيئاً تلامأ رتأنا
بلاضلاً! يقوئاً
أملارينا
نساب

فتملأر...

ويستخلص الباحث سمات عديدة للصورة من هذا المقطع منها:
1- أن الصورة هنا، بعد تستنفذ كل طاقاتها، تنفجر من الداخل في شكل صور
وصفية متتابعة ، تجتمع لتكون مشهداً يضم حركات كثيرة متناغمة (ينبت الذئاي،
تتجمع عظام الطائر، الطائر ينهض ليرعى...) وذوات فاعلة منفعة وعناصر
متفاعلة تذوب في نوع من المحاورة ينتج عنها تصالح الأضداد وذوبان الإنسان في
عالمه، ويتوحد مع الأشياء التي تكون ذاك العالم، ومن ثم يلغي اغترابه في ندرة
صوفية شفاقة²⁵⁴.

2- أن الفعل يكتفي ، في المقطع أعلاه ، بوظيفته الدلالية المعتادة ، أي التعبير
عن حركات تجري في زمن معين، وبذلك يتخلى عن وظيفته السابقة المتمثلة في
ضبط الإيقاع وتفجير الجدل.²⁵⁵

²⁵⁴ انظر المرجع السابق ، ص 125.

²⁵⁵ انظر المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

3- الصورة البسيطة:

يشير الباحث إلى افتقار هذا النوع من الصور إلى أطر واضحة ، فالصورة البسيطة توجد ضمن اللوحة أو المشهد ، فهي ، إذن ، عنصر من عناصرهما. ومن ثم فإن تحليل الصورة البسيطة يعني ، بالضرورة ، تحليل جانب من جوانبهما. وتتم الصورة البسيطة على طرائق مألوفة كالتشبيه بأنواعه المختلفة ، فتستعمل التشبيه مثلاً أو الاستعارة²⁵⁶.

وعلى الرغم من بساطة هذا النوع من الصور ، فإنها تنفتح في بعض الأحيان لتصبح ذات تركيب تجريدي يلغي طرفي التشبيه ، فتخلق الصورة وفي آفاق جديدة ، كما في المثال الآتي:

بيدو شرعاً

من اللجة ولأمره لنا السماء شلالاً
وأما وجبنا من

الآفاق يا شرعاً

فالصورة هنا على الرغم من كونها بسيطة ، فإنها ليست عادية ، إذ تتخذ من بذور انفجارها الذي يعقبه تحول يؤدي إلى اللوحة أو المشهد²⁵⁷.

أما يوسف حامد جابر فيعتمد ، وفي دراسته للصورة وفي قصيدة النثر ، تقسيماً ثلاثياً ، ولكن تقسيمه يتمخض عنه أنماط غير تلك التي مرت بنا مع محمد لطفي اليوسفي ، إذ نجد أنفسنا إزاء الصورة الحسية ، والصورة ، الذهنية ، والصورة المركبة. وينبذه الباحث إلى أنه لا وجود لصورة خالصة ، ذهنية أو حسية ، لأن تشكيل الصورة خاضع لعلاقة جدلية بين ما هو ذهني وما هو حسي²⁵⁸.

يقدم الباحث تعريفاً للصورة هو الآتي: >> الصورة... هي حركة ذهنية تتم داخل الشعور ، ولكنها ، في الوقت ذاته ، تعد انعكاساً لمختلف جوانب الطبيعة والمجتمع وظواهرهما ، مع الاحتفاظ بخصوصية التجربة وفراستها. كما أنها تشير

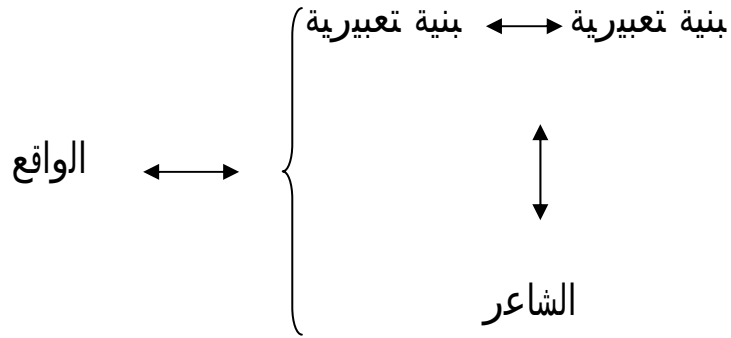
²⁵⁶ انظر المرجع السابق ، ص 126.

²⁵⁷ انظر المرجع نفسه ، ص 126 ، 127.

²⁵⁸ انظر يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع قصيدة النثر ، ص 137.

القسم الثاني: اللغة الشعرية في قصيدة النثر

أيضا إلى أشياء غير مرئية موجودة في وجدان هذا الشاعر أو ذاك ، كانت قد ترسخت عبر مسيرته الحياتية . وهنا يتدخل لا وعي الشاعر في تشكيل الصورة المعبر عنها، بحذف أو إضافة ما يراه ملائما لإخراجها - الصورة الشعرية لها خصوصيتها الناتجة عن حالة معينة، والمعبرة عن واقع معين²⁵⁹. ويرى الباحث أن الصورة الشعرية تعد في النهاية حصيلة التفاعل بين البنى التعبيرية في النص وبين هذه البنى مجتمعة (أي النص) والشاعر ، ثم بين النص والشاعر من جهة وبين الواقع المعيش والمتصور من جهة ثانية²⁶⁰. أي أن الصورة هنا حصيلة تفاعل ثلاثي الأطراف، يمكن توضيحه بواسطة الشكل الآتي (السهم المزدوج يرمز إلى عملية التفاعل):



وغير خفي استناد الباحث إلى الاتجاه الماركسي - في مفهومه لوظيفة الصورة ، وهذا ما يظهر أيضا في إشارته إلى أن الصورة تمكنا من فهم الواقع ، كما أنها تشير إلى ما هو صريح في هذا الواقع وما هو وكامن فيه . ويتوقف فهمنا في هذه الحال على فهمنا للعلاقة بين الشاعر والواقع. وهذه العلاقة تبرز لنا موقع الشاعر في الحياة وطريقة تفاعله معها حضورا وغيابا ، فيظهر بذلك الوجه الآخر للواقع ، أي الوجه المتصور له²⁶¹. وهكذا تتحدد الصورة الشعرية من جديد بأنها >> فعالية شعورية مرتبطة بالإحساس المتولد عن التجربة الإنسانية ذي الشمولية²⁶²<<.

²⁵⁹ | رجع السابق ، ص 135.

²⁶⁰ | انظر رجع نفسه ، ص 136.

²⁶¹ | انظر رجع نفسه ، الصفحة نفسها.

²⁶² | رجع نفسه ، الصفحة نفسها. والتشديد الكتاب.

1 - الصورة اللفظية:

سفننا ، أعلاه ، إشارة يوسف حامد جابر إلى العلاقة الجدلية بين الحسي والذهني في تشكيل الصورة ، وبناء على ذلك فإن الحديث عن نوع الصورة يكـون بالاستناد إلى الطابع الغالب على السياق المشكل لها إن كان ذهنيا أم حسيا. وهكذا فإن الصورة الذهنية تُرد إلى طبيعة العلاقة السياقية القائمة بين المفردات ، والتي تكون ذات أبعاد ذهنية غالبية ، الأمر الذي يسم الصورة بطابع داخلي تجريدي.²⁶³ وتقوم الصورة الذهنية >>على ترجيح المعطيات الخيالية التي تفرزها العلاقة بين عنصري الصورة ، والتي تتجهـد أن تجردها من الحدود المـؤطرة للمكان والزمان <<.²⁶⁴

ومن الصور الذهنية التي يتوقف عندها الباحث هذه الصورة لمحمد الماغوط:

(فالطولة تتبني الشبح)

الساقطة المحولة العذراء

اللافتُ للانتباه في معالجة الباحث لهذه الصورة أنه لا يشير إلى الطابع الذهني فيها ، أي لماذا تعتبر هذه الصورة ذهنية ، إلا بشكل مبتسر ، وإنما يسـتغرق في الحديث عن الأركان المشكلة لها والدوافع الكامنة وراء الجمع فيها بين عنصري يدوان متعارضين ، ثم يحاول فهم أطراف الصورة من خلال إسقاط دلالاتها على الواقع بهدف >>ربط الشعري بالاجتماعي والبحث عن هذا الاجتماعي في تكـوين خصوصية الشعري وإحياءاته<<.²⁶⁵ كما يقف الباحث عند بعض المظاهر البلاغية كالاستعارة ، مثلا ، في (الطولة تتـبعني) ليشير إلى " تحسيس المفهوم" في هذه الاستعارة ، ويرى الباحث في ذلك دلالة على التناقض العميق الذي يعاينه الشاعر ، علاوة على الدلالة على الألم الحاد لديه ، والخواء الروحي المحيط به.²⁶⁶ وينتهي من مقارنته لعنصري الصورة أعلاه (المشبه والمشبـه به) إلى اعتبار الصورة أداة للتعرف على النواحي النفسية والاجتماعية لدى الشاعر، كحياة التناقض التي

²⁶³ انظر مرجع السابق ، ص 137.

²⁶⁴ ارجع نفسه، ص 149.

²⁶⁵ انظر ارجع نفسه ، ص 141.

²⁶⁶ انظر ارجع نفسه ، ص 143.

يحياها الشاعر والظروف الحياتية والطبائع النفسية الكامنة وراء ذلك التناقض ، علاوة على التعرف على طبيعة الموقع الاجتماعي الذي يشغله الشاعر²⁶⁷ .

2- الصورة الحسية:

إذا كانت الصورة الذهنية تمتد مع الخيال إلى حدوده القصوى فـإن الصورة الحسية تقوم على إمكانية قيامها في العالم المادي المعروف، ولكن هذا لا يعني إلغاء أثر الوجدان في تكوين الصورة ، بل إن الوجدان يفرض في الغالب سلطة شبه كاملة على مكوناتها الواقعية ، فتصبح الصورة الحسية بذلك >> صورة لداخلي المنفعـل بالواقع<< ، وبذلك تتأكد جدلية الحسي/الذهني ، الخارجي/الداخلي.²⁶⁸

ويعالج الباحث اشتغال هذا النوع من الصورة في نماذج من قصيدة النثر منـه هذا النموذج للشاعرة سنية صالح²⁶⁹ (من ديوانها قصائد):

أني أيتني أيتني الريح
أبلادي أروع الفاسية عني
ما أنا وأرفقة صبرا زاشة
سفا البارحة عن زاشة الشجرة
وزا أنا أدور حولنا وأدور
أستأنا أيتني
وأحلا بالرجوة أيتني.

يفي الباحث، أولا ، عند التشبيه الحسي ليلاحظ أنه يأخذ مكانه البارز في هــ ذه الصورة،ومن ثم تلعب الأطراف المتفرعة عنه دورا مهما في تعميق مفهوم "الحسية" في الصورة ككل،وبعض هذا المفهوم متأ من أثر وجداني يعود إلى طبيعة الشاعرة وموقعها من الحياة²⁷⁰ .

²⁶⁷ انظر ارجع السابق ،ص144 .

²⁶⁸ انظر ارجع نفسه،ص149 .

²⁶⁹ انظر ارجع نفسه ،ص 149 ، 150 .

²⁷⁰ انظر ارجع نفسه ، ص 150 .

القصة الثانية: اللغة الشعرية في قصيدة النثر

هـ- ذا الم- وقع يصفه الباحث بالضحالة والتهميش وغياب الفعالية، مما يعني أن الشاء-رة تعان-ي مجاب-هة مع العالم تبدو فيها غير ح-رة ف-ي اختي-ار زمك-ان المجابهة، علاوة على أن التشكيل الاستعاري في الصورة أعلاه والذي بفضلها تتأنس-الريح، يحيلنا إلى القوة المركبة من عناصر مختلفة والتي تعمل على إذلال الشاء-رة والسيطرة عليها²⁷¹. ومن ثم يرى الباحث فاعلية الاستعارة السابقة تتمثل في تحديد موقع الشاء-رة في المجتمع والقوى المتسلطة عليها .

من ناحية ثانية ، يقف الباحث عند نشاطين متعارضين للاستعارة والتشبيه في الصورة أعلاه، فبينما تعمل الاستعارة على أنسنة الريح، نلغي التش-بيه يعم-د إلى-ي تشييء الإنسان . وهذا الاختلاف في حركة عناصر-ر الص-ورة لا يتغي-ا تح-ريض الخيال²⁷² وإنما >> هناك فضائيا أعمق << t مشاعر الشاء-رة في الحيوة عند-دما تعاني من تناقض مرير<<²⁷³.

إن ما يستوقفنا في معالجة الباحث للصورة بنوعيتها إصراره على ربط الصورة بالواقع وجعلها مجرد أداة للانعكاس، ونحن نعجب كيف أن انعكاس المشاء-عر ف-ي الصورة الشعرية والتعبير عنها يكون أهم من إثارة الخيال عن طريق هذه الص-ورة الشعرية . والملاحظ على الباحث تكريسه لتبعية اللغوي والفن-ي لم-ا ه-و واقع-ي اجتماعي، وهذا ما لمسناه فيما سبق . وإذا كان الباحث يحاول تأكيد أن الص-ورة لا تفهم إلا باعتبار سياق-ها اللغوي والاجتماع-ي²⁷⁴ ، فإن-ه لا يلب-ث أن ينتص-ر للسياق الأخير، وذلك حين يعلن صراحة أن-ه >> لا يجوز الفصل ب-ين الص-ورة الفنية... وبين الواقع باعتباره حقلا غنيا يستوعب أنشطة الناس وتتعرض علاقه-اتهم فيه لمداخلات متتالية، يصبح مع-ها فصل الآث-ار الوجدانية الخاص-ة بمشاء-عر المرء ، عن فاعلية هذه المداخلات أمرا مستحيلا. بذلك، تكون الصورة من/إسنا لوفائلا الحياة ومتغيراتها، من منظور شخصي ، تهدف إلى نقلنا التجربة الإنس-انية بحركيتها المستمرة²⁷⁵ << ، ولذلك يرى الباحث أن مما تتأكد به فعالية الص-ورة

²⁷¹ انظر المرجع السابق ، ص 150، 151.

²⁷² انظر المرجع نفسه ، ص 152.

²⁷³ المرجع نفسه، الصفحة نفسها. والتشديد من عندنا.

²⁷⁴ انظر المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

²⁷⁵ المرجع نفسه ، الصفحة نفسها. والتشديد من عندنا.

>> أن تكون منعكسا فكريا للواقع>>²⁷⁶. كما تظهر تبعية الصورة الشعرية للواقع من خلال تعابير تنتشر في صلب دراسة الباحث ، من ذلك تمثيلا لا حصرا:
>> نقل التجربة نفلا صادقا فنيا ووافلأيا>>²⁷⁷، >> إيصال الحقيقة الملبرة عن وافلأ معين>>²⁷⁸ ، >> ويكشف ذلك عن الجواني...الذي هـ...أجـد منالاسها
التجربة الحياتية ، عندما تحاول التجربة الشعرية كشفها وإظهارها>>²⁷⁹.
وبالبحث، بهذا، يطبق حرفيا مقولات المنهج الماركسي في النقد، الذي يـ ر بأولوية المضمون على الشكل، هذه الأولوية التي تعني أن هناك مضمونا عليـا أن نوجد له شكلا ملائما²⁸⁰.

3- الصورة المראה:

وهي >> الحالة بالموقع الشلاري الملائم على موقع حياتي صريح أو هانتزأ>>²⁸¹، وما يميز هذا النوع من الصور أنه ذو طبيعة نامية مما يسمح بظهور التعددية التصويرية التي تقف وراء خصوصية الصورة. ويتميز هذا النوع بالغنى وتعدد الاتجاهات ، وتظل غايته مثل النوعين السابقين كشـ فـ عالم التجربة وإظهار المكونات المشكلة له²⁸².

إن ما يؤخذ على الباحث أنه يقدم لنا مفهوما للصورة المركبة مفتتـ را إلى التحديدات المائزة له عن النوعين السابقين ، فإذا كانت الصورة الحسية هـي التي تغلب معطيات الواقع ، والصورة الذهنية هي التي تميل إلى التجريد ، فإن الصورة المركبة تفتقر إلى مثل هذا الوضوح المفهومي. وعندما نحاول أن نتبين صفة التركيب المنسوبة إلى هذا النوع من الصور فإننا نجده رديفا للتعدد ، وهكذا فـإن الصورة المركبة هي الصورة التي تتركب من عدد من صور فرعية أخرى. ويظهر هذا مـن خلال تحليله لنماذج تطبيقية تتضمن، حسبـه، صورا مركبة، إذ نجده يلج على صفتي

²⁷⁶ |رجع السابق، ص154.

²⁷⁷ |رجع نفسه، ص152. والتشديد من عندنا.

²⁷⁸ |رجع نفسه ، ص155. والتشديد من عندنا.

²⁷⁹ |رجع نفسه، ص156. والتشديد من عندنا.

²⁸⁰ انظر هنري أراون : اـ هالية اـركسية، تر: جهاد نعمان، منشورات عويدات ، ط2، بـوت /باريس 1982، ص 52.

²⁸¹ يوسف حامد جابر : قضايا الإبداع قصيدة النثر، ص164.

²⁸² انظر |رجع نفسه، الصفحة نفسها.

"الغنى" والتعدد" ، من ذلك تعليقه على نموذج لنجيب الرئيس ، ومما جاء في هـ ذا التعليق قول الباحث:

>> هكذا يبدو الواقع مع مـ ن منظر الشاءـ ر كمـ ا ينقله إلينا في شـ عره هذا ، **3**نيا، بمعطياته المختلفة التي يدفعها إلينا>>²⁸³. ويظهر الاهتمام بصفة الغنى هذه في بعض المقترحات التي يعتمدها الباحث²⁸⁴. ومن ذلك أيضا تمهيدـ ده لنمـ وزج للشاعر توفيق صايح بقوله:>> نفـ عند صورة **3**نية أخرى ، تمتد بجذورها إلـى أكثر من صورة ، تحاول بمجموعها أن تسجل موقفا من الحياة ، كما يتبدى للشاعر نفسه. وتمثل الصور الفرعية عناصر **3**نية للصورة الأم التي تنمو وتتكامل لتحقـ ق توازنا فنيا في بنيتها العامة>>²⁸⁵.

إن إيراد الصورة المركبة باعتبارها نوعا مختلفا عن النوعين السابقين يجعلنا نتساءل عن الأسس التي اعتمدها الباحث في تقسيمه لأنواع الصور، ثم ألا يمكن اعتماد معياري الحسية والذهنية في تصنيف النماذج التي ساقها الباحث تحت عنوان الصورة المركبة ؟ ألا يمكن ، بالعكس، اعتبار ما أورده الباحث من صـ ور حسـ ية وذهنية صورا مركبة ؟ من ذلك هذه الصورة لمحمد الماغوط²⁸⁶ والتي ساقها الباحث مثلا ، من جملة أمثلة، للصورة الحسية:

لما أشأ النسي! الـي مر بنا منذ عا!
لقد ان يـلني الشجرة
ويرفـل سترتي الـي
حيك الـموا! تصـلـ بـلـ الصبا
وصوا البحر يـلـو ويلـبـ
اصوا عنق يـبـج

²⁸³ ارجع السابق، ص 169. والتشديد من عندنا.

²⁸⁴ من ذلك إيراد الباحث اقتباسا من كتاب: "مقدمة نظرية الأدب" لعبد النعم تليمة، و جاء فيه:>> الواقع الفن يبدو أكثر غـ من حقيقته الواقعية، لأن الفن لا يقف عند الواقع معطياته ارجية مباشرة ، ا يتخطى هذه اعطيات إدراك جديد ا ، فيبدو الواقع صورة جديدة لـه: صـ ورته الفنية، وهـ هذه الصورة الفنية أكثر كمالا من (أصلها) <<. انظر ارجع نفسه، ص ص 169، 170.

²⁸⁵ ارجع نفسه، ص 171. والتشديد من عندنا.

²⁸⁶ انظر ارجع نفسه ، ص 154.

القصة الثانية: اللغة الشعرية في قصيدة النثر

فهذا النمـ وذج مشكـ ل مـ ن جملة مـ ن الصور الفرعية: صـ ورة النسـ يم
الشهي، صورة اهتـ زاز الشاعر مثل الشجرة، صورة السترة التي يرفعها النسـ يم
كالذيل ، وصورة الأمواج المتلاطمة، وصورة العنق المذبوح.

وعليه فإن مصطلح الصورة المركبة كما حدده الباحث يبدو غير إجراءي
بالمرة ، خاصة عندما نضعه ضمن التصنيف الثلاثي المعتمد لدى الباحث.

ويجري الباحث في تحليله للصورة المركبة على الطريقة نفسها التي ميـ زت
تحليله للنمطين السابقين مـ ن الصورة ، إذ نلفيه يلتفت إلى الجـ انبين التركيبي
والبلاغي في تشكيل الصورة مع ربط ذلك بالواقع النفسي والاجتماعي ، أي ربط
الفن بالواقع ، ولذلك نجده هذا يعتمد مقولة ماركسية صـ ريحة تشـ ير إلى أن
الفن: <> شكل من أشكال الوعي الاجتماعي... وهو أحد تلك الأشكال التي يعكس
الفكر البشري من خلالها الكينونة الاجتماعية>>²⁸⁷ . ويضيف الباحث بعد إيراده هذه
المقولة ما يشبه التعليق التوضيحي ، فيشير إلى أن الفن يكشف لنا طبيعة الشاعر
وأحواله، ويظهرنا على وضعه الاجتماعي²⁸⁸.

ما نسجله ، أخيراً، على معالجة يوسف حامد جابر للصورة في قصيدة النثر أنه
لا ينتهي بنا إلى خصائص جمالية مميزة لها ، لأنه كان حريصاً على إضاءة الصورة
لواقع الوجداني والاجتماعي ، وتفسير تشكيل الصورة ودلالاتها في ضوء هـ ذا
الواقع .

يمكن التمييز في تعامل قصائد النثر مع الصـ ورة بـ ين اتجـ اهين أو شـ كلين
للصورة : الصورة المكتملة أو الموسعة بتعبير سلمى الخضراء الجيوسي، والصورة
الناقصة . ويكون الشكل الأول للصورة شبيهاً بالبورترية عندما يكون محور الصورة
ذاتاً معينة تقدم بشأنها بعض التفاصيل التي تضيء جوانب منها:

ولمني استعرا ب فليح زير R و ح

أليفا ب

لنا البرق والريال والحبو!

سيد اليا! الأسنة والأوسى والأعلا

²⁸⁷ | رجع السابق، ص 167. و يل الباحث | ج. نيدوشيف : علاقة الفن بالواقع، منشورات الفكر الجديد، و ت، ص 5.

²⁸⁸ | انظر رجع نفسه ، الصفحة نفسها.

المقالة ٥: المنتج!

المتعدد أساليـ f 3ra والـ خيارـ

289 المرمور بالصاعقة بالنسر بالآفأy بالسنديان

ولكي يكون هذا النوع ناجحاً وفاعلاً لابد أن يبتعد عن الوظيفة الأصلية للبورتريه ، وهي التعريف بالشيء وتقديمه بصورة واضحة جلية، وهذا ما نلاحظه في النموذج أعلاه ، فالتفاصيل المقدمة لا تزيد على أن توضح سمات زوس كبر الآلهة عند الإغريق ، فهو سيد العوالم كلها ن ذو الرموز المعروفة ، وهكذا تتقدم ذات زوس دونما إعادة تشكيل لهويتها، ومن ثم تفقد قدرتها على أن تكون شخصية وفاعلة في سياق الصورة الشعرية التي تحتاج إلى كثير من الحرارة والتوتر حتى تحقق لنفسها التأثير المطلوب.

وهذا ما نلمسه في هذه الصورة الموسعة التي يرسمها شوقي أبي شقرا للجدة:

١١٣ حربية معجزة بالاعشاب . تدزان رجليها بالسحبيرتو لتلاورد مرضها
الاصبيو النفية السلحفاة.

لما سقط والدي في الوادي متناثرا الدنانير على الأشجار $\hat{U}$ أقام تصدوا! $\hat{U}$ تدثر بالنسمة وتت R_1 على الحائى $\hat{U}$.²⁹⁰

فالصورة هنا يختلط فيها الواقعي بغير الواقعي ، ومن ثم تبدو ملامح الجـدة
موشاة بالغموض الذي يمنحها القدرة على الإشعاع المتواصل . وكذلك الشأن بالنسبة
لصورة الأب .

أما الصورة الناقصة فنعني بها ، بعيدا عن أي حكم سلبي ، الصورة التي لا تقدم عالما مكتملا ، وإنما تعتمد اللوح ، وهذا النوع من الصور يهدف إلى الإيحاء ، وذلك بترك فجوات يملأها القارئ ، فالصورة هنا لا تقدم نفسها تامة التركيب ، وإنما تقدم بعض عناصر تركيبها ، أما عملية التركيب فإنها متروكة لمن يتلقاها. يقول أدونيس:

²⁸⁹ أنسى | أ.ج : ماضى الأيام الآتية ، ص 26.

شوفى أ شقرا: ماء | حصان العائلة و | حديقة القديسة ن ، مؤسسة بدران وشركاه، ط2 ، و ت 1974، ص ص 76، 77.

ورأي ال بحر في وأرأه الة
والثلة ما ال علة الما المذا الشمح تحرسني ولي دارة الظا
يحملني فرنا جلاي تلتارني شتتا ثور
أشهاد ايح ياون للضوء جسد الشوم
للألمي أنير ال عالي
ايح تمحوني الحقيقة ويثبتني الوزا! من أين أعبّر المسافة
بيننا ما Ø
دأما ان بيننا مسافة.²⁹¹

فالعالم الذي تقدمه الصورة هنا عالم مشئت، تبنى-ه عناصر-ر واقعية دون أن
يكتمل البناء ، بل إن هذه العناصر البانية تصبح، حين تنعقد بينها العلاقة، وس-يلة
لتشتت هذا العالم وغموض ملامحه.

9- الشائا الاتلي في قصيدة النثر وتايد اللة:

مع قصيدة النثر وف-ي إط-ار الحرية التي ت-وفرت له-ا ف-ي المس-تويات
المختلفة، عمد كثير من كتاب هذه القصيدة إلى استثمار الشكل الكتابي فيها ، وذ-ك
بغاية ممارسة مزيد من التفكير على شكل النص وعلى لغته، ويلاحظ أحمد ب-زون
أن >> آية ك-تابة ه-ذه القص-يدة ترفض بناء أي نط-ام هندس-ي، أي ت-رفض
تقصّده<<.²⁹²

ه-ذا الج-انب الطباء-ي أو الكتابي يسمي-ه مح-مد الما-ري بالاشتغال
الفضائ-ي، وهو ،حسبه ، مجموع مظاهر التفضية ف-ي النص-وص الشعري-ة
المكتوبة ، أي المعطيات الناتجة عن الهيئة الطباعية للنص.ولهذا الجانب دخل ف-ي

²⁹¹ أدونيس : الأعمال الشعرية ، ج3، ص 311.

²⁹² أ د بزون: قصيدة النثر العربية، ص178.

القصة الثانية: اللغة الشعرية في قصيدة النثر

ويعتبر تنظيم الشكل الكتابي للشعر من أهم تجليات هذه الخاصية من خـ. واص النص الشعري ، لأن تنظيم الكتابة الشعرية يسمح برصد جملة من قـ. وانين العلاقة بين البنية الشعرية واللغة العامة، فالشكل الخطي لا يمثل أسلوباً ولا نظاماً تعبيرياً في أي لغة طبيعية، أما الحال في النص الشعري، فإنه على العكس مـ. ن ذـ. ك، إذ إن الترتيب الكتابي للنص يأخذ أهميته الخاصة.²⁹⁹

وقد اعتمد كتاب قصيدة النثر طرائق عدة في توزيع الوحدات اللسانية على سطح الورقة فقد تتبعت قصيدة النثر شكل النص النثري فـ. ي التـ. الي مـ. ن بـ. دايات الأسطر إلى نهاياتها مثل " القصيدة الطويلة"³⁰⁰ ليوسف الخال وقصائد " بحيرة"³⁰¹ و" الشيطان الأبيض"³⁰² و" نهر الحياة من وسطه"³⁰³. وهناك من القصائد النثرية ما هو شبيه في شكله بالشعر الحر(قصيدة التفعيلة)، وفي هذا الصنف تنـ. درج كـ. ل قصائد محمد المـ. اغوط ، و "الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع" وبعـ. ض قصائد " لن " لأنسي الحاج*.

ويميز أحمد بزون طريقتين مميزتين لتشكيل هذا الصنف الشبيه بالقصيدة الحرة يسمى إحداهما "نظام الكلمة/ السطر"، ويسـ. وق مثـ. الا لهـ. ا مقطعـ. ا مـ. ن مجموعة(ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة)³⁰⁴ لأنسي الحاج:

الأنق ورده

ابننا ا آلا حريتي

التي

!

تقدر

أن

تؤي

²⁹⁹ انظر المرجع السابق ، الصفحة نفسها.

³⁰⁰ يوسف ا. ال: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، ط2، ب و ت 1979، ص283-292.

³⁰¹ أنسي ا. اج: الرأس المقطوع ، ص ص28، 29.

³⁰² ا صدر نفسه، ص92.

³⁰³ أنسي ا. اج: ماضي الأيام الآتية، ص81 - 84.

* كالقصائد الآتية : قواطع، سفر التكوين ، عملي.

³⁰⁴ انظر أ د بزون: قصيدة النثر العربية، ص178.

لي
شيئا

كما أن هناك "نظـام الكلمتين/ السطر" كما في هذا النموذج من شـوقي أبيـشـي
شقرا (لا تأخذ تاج فتى الهيكل)³⁰⁵:

ورقوا ورقوا من أنا
أريد الوجاق
والأريد! النسف
أبيد الصحارة
المف الإلهو
حمار الوجنا
أبنا البهنا
يتنار الليلة
ومعنا الصبه
فستان الحورة
برق الوداة.
دا الشاعر
مفتا القبو
أنا نبي الصلاة
اتلابة الحيوان
فضامي الأريق
أزنية الحلق

والملاحظ أن الباحث لا يتوقف عند تأثير توزيع الكلمات في بنية العبارة
والدلالة، رغم اقتباسه لمقولة لكamal خير بك تتعلق بهذه المسألة جاء فيها: >> هــ ذا

³⁰⁵ انظر المرجع السابق ، ص 178، 179.

القصة الثانية: اللعبة الشجرية في قصيدة النثر

النمط الفوضوي في التنقيط والتوزيع ، الذي استثمرته حركتا الدادائية والسـ وريالية بصورة كبيرة ، هو واحدة من الوسائل الناجعة التي استفاد منها الشـ عراء العـ رب المعاصرون لتحطيم العبارة التقليدية>>³⁰⁶.

يظهر هذا التحطيم أو التفتيت في استقلال كل كلمة بسطر ، ولكن تأثر الدلالة في النموذج الأول أعلاه لا يبدو كبيرا على عكس النموذج الثاني الذي صـارت الدلالات فيه مشتتة بسبب طريقة توزيع الدوال على سطح الورقة، علاوة على غياب علامات الترقيم والروابط على اختلافها، مما يزيد النص إرباكا دلاليا . ولعل هـ ذه النتيجة هي المقصودة من عملية التوزيع هاته، فالكلمات أعلاه تبدو أشـ به بالجمـ ل المبتورة ، هذا علاوة على غياب الفعل (لا نجد سوى فعل واحد)، الأمر الذي يجعل تعليق الكلمات بعضها ببعض من الصعوبة بمكان.

ولكن أحمد بزون لا يهمل علاقة الشكل الكتابي بالدلالة ، حين يعـالج مسـألة البياض النصي ، إذ يتناول في نموذج لأدونيس(من مفرد بصيغة الجمع) الفراغـات الناتجة عن تقطيع الكلمة إلى حروف متباعدة³⁰⁷ :

رقلة سرية من تاريخي سري للموا
يستأير يبتار حاليا يجرنا واحلنا
ويتأبنا أيا الد! ينار آلا الرمن يتحل! بين يدينا
آلا المان يتوشح بحلأما
يلتأ ورا
أنصاف وتمائثا تحمنا حروفا
>> أ و ر و ح ي و ح
أ د و ن ي <<

ويرى الباحث في هذا التباعد تعبيراً عن >>حركة الإطلاق الشـاعري، أو ... عن تكسر الإيقاعات البصرية والصوتية لتنقل انفعالات الشـاعر وحركة نفسه

³⁰⁶ انظر ارجع السابق ، ص 177.

³⁰⁷ انظر ارجع نفسه ، ص ص ، 181 ، 182.

المتوترة»³⁰⁸. كما يربط الباحث بين النص وطريقة تقطيعه ، فالتقطيع أعلاه يناسب حال الحطام وفعل التحطيم ، ولم يصرح الشاعر بتحطام الأنصاب والتمائيل ، واكتفى بالإشارة إلى ذلك عندما قال << تحمل حروفا >> فواعم بذلك بين صد-ورة الحط-ام وصورة الأنصاب والتمائيل ، ممثلاً لذلك بتكسر حروف الأسماء.³⁰⁹

بيد أن تصنيف أحمد بزون للشكل الكتابي في قصيدة النثر إلى الط-ريقتين المشار إليهما أعلاه لا يحيط بكل حالات هذا الشكل ، ولذلك نرى من المفيد التوسل بالمصطلحات التي يقترحها الباحث محمد مفتاح في هـ-ذا الش-أن ، خاصة وأن مصطلحاته تراعي مسألة التدرج من الكلمة إلى ما فوقها أو ما يسميه بـ- "جدلية البياض والسواد"³¹⁰. ومن أجل دراسة هذه الجدلية يقترح الباحث المفاهيم الآتية³¹¹:

- السواد الكبّار: السطر الذي يتجاوز ست كلمات.
 - السواد الأكبر: ما تضمن ، من الأسطر ، خمس كلمات.
 - السواد الكبير: أربع كلمات.
 - السواد الصغير: ثلاث كلمات.
 - السواد الأصغر : كلمتان اثنتان .
 - السواد الصغّار: كلمة واحدة.
- وفي المقابل نجد تدرجاً للبياض معاكساً لتدرج السواد ، فالسطر الذي ته-يمن عليه كلمة واحدة يتميز بالبياض الكبّار ، والذي فيه ست كلمات يس-مى البي-اض الصغار ، وبين نوعيّ البياض تتدرج أنواع أخرى .
- إن هذه المفاهيم المتدرجة تبدو عملية بشكل ملحوظ ، لأنها تستجيب لرغبتنا في الإمساك بالتنوعات المختلفة للشكل الكتابي في النصوص الشعرية المعاصرة ، فهذه النصوص لا تعتمد نوعاً واحداً من السواد والبياض ، وذلك حتى تتباعد عن الرتابة وتحقق لنفسها بنية شكلية ثرية. هذا ، علاوة على أن تصنيف مفتاح يصلح لوصف القصائد التي تعتمد على ما سماه أحمد بزون بنظ-ام الكلمة /الس-طر ، ونظ-ام الكلمتين/السطر .

³⁰⁸ ارجع السابق ، ص 181.

³⁰⁹ انظر ارجع نفسه، ص 182.

³¹⁰ انظر مد مفتاح: افاهيم معا ، و تأويل واقعي، اركز النقا العر ، ط1، الدار البيضاء /دوت 1999، ص 158.

³¹¹ انظر ارجع نفسه، ص 158، 159.

القصة الثانية: اللعبة الشارية في قصيدة النثر

والملاحظ على كثير من قصائد النثر ميلها إلى التنويع في الشكل الكتابي ، ويبدو هذا منطقيا إذا وضعنا في اعتبارنا رفض دعاة هذه القصيدة للقصيدة التقليدية بشكلها المعتمد على التناظر بين شطري البيت الواحد .وهذا الأمر في الحقيقة، هو أول ما ثارت عليه قصيدة التفعيلة التي حاولت أن تجعل من الشكل الكتابي للقصيدة شكلا قائما على الاحتمال لا على النموذج المسبق والمتمثل بـ د. أنس أنستدرك بالإشارة إلى أن هذا الكلام لا ينطبق ، بخصوص قصيدة النثر، إلا على ما يتبع نظام الأسطر.

ويظهر التنوع في الشكل الكتابي في كثير من قصائد النثر ، وحسبنا هذا الاستعانة بجداول توضيحية تبين طرائق اشتغال هذا الشكل في قصائد مختلفة.

• من ديوان الرأس المقطوع لأنسي الحاج:

قصيدة " الصمت العابر كالفضيحة"³¹²:

المقطع Č:

السطر	س.الكتاب	س.الأكبر	س.الكبير	س.الأصغر	س.الصغير	س.الصغار
1					+	
2	+					
3	+					
4			+			
5	+					
6	+					
7	+					
8	+					

³¹² أنسي الحاج: الرأس المقطوع، ص 37-49.

القسم الثاني: اللعبة الشاربية في فصيدة النثر

	+					9
					+	10
		+				11
			+			12

المقطع D:

السطر	س.الصغار	س.الأصغر	س.الصغير	س.الكبير	س.الأكبر	س.الكبار
1			+			
2				+		
3	+					
4			+			
5				+		
6						+
7				+		
8				+		
9			+			
10		+				
11				+		
12					+	
13			+			
14		+				
15			+			
16			+			
17		+				
18			+			
19		+				

القسم الثاني: اللعبة الشاربية في فصيدة النثر

		+				20
			+			21
			+			22
				+		23
					+	24
		+				25
		+				26
		+				27
	+					28
			+			29
		+				30
	+					31
				+		32
			+			33
	+					34
			+			35
		+				36
					+	37
		+				38
		+				39
		+				40
		+				41
				+		42
			+			43
				+		44
					+	45
		+				46

القسم الثاني: الألحان الشعرية في قصيدة النثر

			+			47
				+		48
					+	49
			+			50
			+			51
			+			52
			+			53
					+	54
			+			55

*من مجموعة "الفرح ليس مهنتي" لمحمد الماغوط:

قصيدة " خريف الأبنية"³¹³

هذه القصيدة مقسمة إلى مقاطع ، غير أنها تختلف عن قصيدة أنس-ي الح-اج أعلاه في غياب الأرقام على رأس كل مقطع ، فالمقاطع هنا محددة بفضل مسافات البياض الفاصلة ، عموديا، بين مجموعة من الأسطر ومجموعة أخرى * .

المقطع الأول:

السطر	س.الصغار	س.الأصغر	س.الصغير	س.الكبير	س.الأكبر	س.الكبار
1		+				
2				+		
3		+				

³¹³ مد الماغوط: ديوان مد الماغوط، ص235-237

* يغيب ترقيم المقاطع غيابا تاما ديوان الماغوط ، ويكتفي أحيانا بوضع علامة النجمة(*) للفصل ، مقطع وآخر ضمن القصيدة الواحدة ، و هذا دليل واضح على عدم احتفاء الماغوط بهذه أسألة ، ولعل ذلك حرصا على استمرار التدفق القصيدة الواحدة.

القسم الثاني: اللعبة الشاربية في فصيدة النثر

		+				4
			+			5

المقطع الثاني:

السطر	س.الصغار	س.الأصغر	س.الصغير	س.الكبير	س.الأكبر	س.الكبار
6		+				
7			+			
8				+		
9				+		
10				+		
11			+			
12					+	
13				+		
14				+		

المقطع الثالث:

السطر	س.الصغار	س.الأصغر	س.الصغير	س.الكبير	س.الأكبر	س.الكبار
15						+
16					+	
17					+	
18					+	
19		+				
20					+	
21						+
22		+				

القصة الثانية: اللعبة الشارية في قصيدة النثر

			+			23
			+			24

المقطع الرابع:

السطر	س.الصغار	س.الأصغر	س.الصغير	س.الكبير	س.الأكبر	س.الكبار
25		+				
26			+			
27				+		

المقطع الخامس:

السطر	س.الصغار	س.الأصغر	س.الصغير	س.الكبير	س.الأكبر	س.الكبار
28		+				
29						+
30						+
31				+		
32				+		
33				+		

وتظهر فاعلية الشكل الكتابي في حوارهِ مع دلالات النص إيجاباً وسلباً ،
كما يظهر في هذا النموذج من قصيدة "اليتيم" لمحمد الماغوط:

حلم ١١٢ ليلة بالربيع

وعندما استيقظ

الذي الزاور تحلي وسادتي

وحلم مرة بالبحر
وفي الصبا
ان فراشي مليئا بالصداح ورايح الاسما
ولان عندما حلم بالحرية
الذ الحراف
تلاق عنق الالة الصبا³¹⁴

تتوزع أنواع السواد في هذا النموذج على النحو الآتي:

السطر	س.الصغار	س.الأصغر	س.الصغير	س.الكبير	س.الأكبر	س.الكبار
1			+			
2		+				
3				+		
4			+			
5		+				
6						+
7				+		
8		+				
9				+		

عندما نتأمل بناء الدلالة في النموذج أعلاه نلاحظ تضافر جملة من العناصر - ر تسهم في تحقيق هذا البناء ، ومن بينها الشكل الكتابي الذي يتميز باختلاف أذ-واع السواد التي أشرنا إليها سابقا.

يبدأ النموذج بذكر الحلم دون الإفصاح عن موضوع ه- ذا الحل- م ، ويس-تخدم الشاعر هنا السواد الصغير ، ونوع السواد هنا أيقون لبداية سلسلة من الأحلام ، ث- م

القصة الثانية: اللثة الشارية في فصيدة النثر

تأتي نتيجة الحلم إيجابية في السطر الثالث ، فالزهور تغطي الوسادة. لقد انقلب الحلم إلى حقيقة جميلة ، وبذلك يستطيل وجود الشاعر ويمتلئ ، وهنا يأتي السواد الكبير. ر ليكون أيقونا لهذه الاستطالة وهذا الامتلاء.

ونلاحظ في الحلمين الأولين أن ثمة مسافة بين الحلم وتجسده ، وهذه المسافة يوجد بها السطران الثالث والخامس (عندما استيقظت، في الصباح). ولكن هذه المسافة تغيب في الحلم الثالث، وهو حلم أكبر من الحلمين الآخرين، وهنا يتدخل السواد لدعم عظم هذا الحلم قياسا إلى الحلمين السابقين، فالسواد في هذين سواد ص-غير بينما هو في ذاك سواد كبير. إن غياب المسافة تلك لم يكن إلا للإيذان بانتفاء التجسد الإيجابي للحلم ، فالنتيجة هنا سالبة وسريعة في الوقت نفسه، ويتدخل السواد لتعزير هذه الحالة من خلال السطر الثامن الذي سواده من النوع الأصغر، ولا يظهر ه-ذا النوع إلا في هذا السطر كأيقون لاندثار الحلم بالحرية ومن ثم موت هذا الحلم.

كما نلاحظ أن السطرين السابع والتاسع يلتقيان ويفترقان في الوقت نفسه، إذ يجمعهما نوع السواد (الكبير)، بينما يفرقهما اختلاف العالمين الداليين فيهما:

الحلم بالحرية # تطويق العنق

وهذا ما يجعل عنصر المفارقة هو المهيمن في هذين السطرين. علاوة على ما سبق نلاحظ أن أنواع السواد تقوم في النموذج أ-ع-لاه بوظيفة مزدوجة:

فه-ي م-ن ناحية تجمع بين عناصر متعارضة لتخلق المفارقات كم-ا رأيد-ا أعلاه .

ومن ناحية ثانية ، تعمل أنواع السواد كأيقونات للتجانس بين دلالات الأس-طر الشعرية. إن السواد يؤالف بين الأسطر الآتية:

(1، 4) ، (2، 5)

وهذه المؤلفات تتحقق على مستوى الدلالة أيضا، بل إن دلالات بعض الأس-طر تكاد أن تكون متطابقة:

حلمت ذات ليلة = حلمت مرة (بالبحر)

عندما استيقظت = في الصباح

كما يؤالف السواد بين الأسطر الآتية:

((3, 7), (9)) ، ((5, 2), (8))

غير أن المؤلفة والتجاسس هنا لا يتحققان على مستوى الدلالة، إذ نصادف هنا تنافرا دلاليا:

(كانت الزهور تغطي وسادتي = حلمت بالحرية) # تطوق عنقي
(عندما استيقظت = في الصباح) # كانت الحراب
وبالعودة إلى القصيدة التي ينتمي إليها - النم - وزج أع - لاه، نلف - ي أن ثنائيه
الاختلاف/الاختلاف حاضرة في هذه القصيدة، ويظهر بعض ذلك من خلال ما يلي:

- عربتي الذهبية الصلبة تحطمت.
- لن تجدوني ... في المرافئ...ستجدونني هناك...في المكتبات العامة.
- نائما على خرائط أوروبا نوم اليتيم على الرصيف.
- فمي يلامس أكثر من نهر، ودموعي تسيل من قارة إلى قارة.

1.9 الشات الاثابي في القصيدة النثرية عند أدونيس 2:

يبدو الشكل الكتابي عند أدونيس أعقد منه - عند دكت - باب قصيد - دة النثر -
الآخرين ، فهو لا يتبع أسلوبا واحدا ، بل يظهر من خلال نصوصه المختلفة أنه دائم
البحث والتجريب ، ومع أدونيس يأخذ الجانب البصري أهميته ، ويصبح الإلقاء ،
في هذه الحالة، مهذرا لجماليات التشكيل ، وسنحاول فيما يلي أن نقدم لخطوط
العريضة والملاحم المميزة للشكل الكتابي في القصائد النثرية الأدونيسية.

• قصيدة "أرواد يا أميرة الوزا!"³¹⁵ :

تتكون هذه القصيدة من سبعة مقاطع نثرية ، تحمل الأرقام العربية وشكلها
الكتابي شكل النثر ، فهي مقسمة إلى فقرات مثل فقرات النثر. وتنتهي هذه
القصيدة بمختلف علامات الوقف : الفاصلة ، النقطة ، النقطة - ين ، علامات

³¹⁵ أدونيس: الأعمال الشعرية، ج3، ص15-18. وتعود القصيدة حسب التاريخ الذي ذيلت به | 1958.

القصيدا الثاني: اللّغة الشّعرية في قصيدة النثر

التنصيص، والشرطة (-). وعلاوة على ذلك نجد في القصيدة اقترانا بـ بين الفاصلة والشرطة (-)، ولكن استعمالها هنا لا يجاوز المرتين، بيد أن هذه العلامة ستعرف تركيزا واضحا عليها في قصائد لاحقة. في حين لا نجد أثرا للخط المائل (/).

* قصيدة "مرثية الّيا! الحاضرة"³¹⁶:

هذه القصيدة مكونة من أربعة مقاطع ، مرقمة بأرقام عربية. وما يميّز هــ ذه القصيدة مزاجتها بين القصيدة الموزونة والقصيدة النثرية:

- المقطع الأول: يبدأ بأربعة أسطر موزونة ومقفاة تنفية متناوبة (أ ب أ ب). ثم يليها الجزء النثري الشبيه ، في شكله الكتابي، بشكل النثر.
- المقطع الثاني: يُفتتح بستة أسطر شعرية موزونة ومقفاة تنفية متناوبة أيضا. ويليه الجزء النثري الشبيه ، كتابيا، بالنثر. ثم ترد ثمانية أسطر موزونة ومقفاة على النحو الآتي: (أ ب أ ب ج د ج د). ثم ترد ثلاثة أسطر غير موزونة شبيهة كتابيا بأسطر من الشعر الحر.
- المقطع الثالث: نثري كله، وهو شبيه في شكله الكتابي بشكل النثر.
- المقطع الرابع: نثري كله.

• قصيدة "مرثية القرن الّوان"³¹⁷:

- هذه القصيدة مكونة من سبعة مقاطع مرقمة بالأرقام العربية.
- قبل المقطع الأول يرد مقطع شعري مكون من عشرة أسطر، وهو مـوزون ومعنون (أغنية) ، ومقفى بقافية من نوع (أ ب أ ج د ج د ب ج).
- تنتهي القصيدة بمقطع شعري موزون مكون من أحد عشر سطرًا، وهو على وزن المقطع الافتتاحي في القصيدة (الرمل). وهو يتبع تنفية من ذـوع (أ ب ب ج ج ب د ب هـ هـ د).
- الشكل الكتابي للقصيدة شبيه، في معظمه، بالشكل الكتابي للنثر.

³¹⁶ | صدر السابق، ص 21-26. وتعود هذه القصيدة إلى 1958.

³¹⁷ | صدر نفسه، ص 29-35. وتاريخ القصيدة غير مذكور.

- الفاصلة المسبوقة بالشرطة غائبة.
- الخط المائل غائب.

• قصيدة "تحولاً إلى الإياشوق"³¹⁸:

- يمكن تقسيم هذه القصيدة شكلياً إلى قسمين:
 - 1- قسم م مكون من ستة مقاطع نثرية تتبع الشكل الكتـابي للشعر الحر، وهي مرقمة بالأرقام العربية.
 - 2- تليها خمسة مقاطع مرقمة ومعنونة، وهي تنقسم أيضاً إلى قسمين:
 - أ- المقطعان الأول والثاني: وهما نثريان ، شكلهما الكتـابي شـبيه بشكل النثر.
 - ب- المقاطع الثالث والرابع والخامس موزونة ، وشـكلها الكتـابي شبيه بشكل الشعر الحر، كما أنها مقفاة على النحو الآتي:
 - *المقطع الثاني: أ ب أ ب ج ج د د ه ه د د و و
 - *المقطع الثالث: أ ب ج أ د أ
 - المقطع الرابع: أ ب أ ب ج د ج أ ه ه و ز ز و أ
 - في القسمين السابقين نجد بعض المقاطع تنقسم بدورها إلى مقاطع فرعية بفضل البياض العمودي الفاصل بين مجموعـة مـ ن الأسـطـر ومجموعـة أخـرى، ولا يشـذـذ عـن هذا التقسيم ، في القسم الأول، سـوى المقطـع السادس ، الأمر الذي يجعل هذا القسم أحرص على التفرع من القسم الثاني:
- القسـم الأول:**
- المقطعان الأول والثاني: يتفرع كلاهما إلى ثلاثة مقاطع.
 - المقطع الثالث : يتفرع إلى سبعة مقاطع.
 - المقطع الرابع: يتفرع إلى ثلاثة عشر مقطعا.
 - المقطع الخامس : يتفرع إلى ثمانية مقاطع.

القسا الثاني:

المقطع الأول: ينقسم إلى ثلاثة مقاطع فرعية.

المقطع الخامس: يتفرع إلى مقطعين اثنين.

* قصيدة "أقال! النّالرو اللّيتا"³¹⁹:

هـ- ذه القصيدة مقسمة إلى قسامين أساسيين يحملان ترقيما هـ- ديا وعذ- وانين هما: فصل الحجر وفصل المواقف.

ويبدو القسم الأول بسيطا جدا في شكله الكتابي قياسا على القسم الثاني ، فهـ و مقسم إلى أربعة أقسام مرقمة بالأرقام العربية وغير معنونة ، وهو قسـ م نثـ ري لا تتخلله مقاطع موزونة ، على عكس القسم الثاني كما سنرى لاحقا. هذا القسم الثاني ينقسم بدوره إلى أقسام خمسة مرقمة بالأرقام العربية-ة وغيـ ر معنونة:

القسم الأول : خال من العناوين والترقيم . وكذلك الشأن بالنسبة للقسم الرابع. القسم الثاني : يتضمن عناوين داخلية لمقاطع غير مرقمة ، وبعض هذه المقاطع موزون مقفى(على شكل شعر التفعيلة).

القسم الثالث : يتضمن عناوين دون ترقيم لمقاطع بعضها موزون مقفى-ى مثـ ل المقطع الذي عنوانه "صوت" ، فهو يتكون من بيتين عموديين على بحر الخفيف. القسم الخامس : يتفرع إلى سبعة أقسام/مقـ اطع مرقمة بالأرقام العربية-ة ومعنونة ، بعضها موزون مقفى (على شكل شعر التفعيلة).

وعلاوة على ما سبق ، نلاحظ ما يلي :

- القصيدة مكتوبة بخط عادي ، فهي خالية من الخط الدقيق.
- هناك توظيف لمختلف علامات الترقيم ، ولكن بعض العلامات غائبة مثـ ل الخط المائل والنقطتين المتتابعيتين.

*** قصيدة "قبر من أجنا نيويور" ³²⁰:**

- القصيدة مكونة من عشرة مقاطع.
- تتخلل المقاطع فواصل من البياض تنتج عنها مقاطع فرعية.
- المقاطع الفرعية في المقطع الرابع مرقمة بـ الألف الهجائية (أ ب ج د) إضافة إلى فواصل البياض.
- الشكل الكتابي للقصيدة أقرب إلى شكل الشعر الحر.

*** قصيدة " فدا ح بلا قصداً إلهياً احتمالاً " ³²¹:**

- تنقسم القصيدة إلى عشرة مقاطع مرقمة بالترقيم اللاتيني .
- هناك فواصل بياض داخل كل مقطع مما يجعله يتفرع على مقاطع أخرى.
- الجديد في هذه القصيدة، قياساً على القصائد السابقة، هـ و اسـ تعامل الخـ ط المائل (/) ، في حين تشترك مع القصائد الأخرى في بقية علامات الترقيم. والملاحظ على علامة الترقيم هاته (الخط المائل) أنها تقع أحياناً قبل السطر الشعري، وأحياناً أخرى تقع بعده.
- الشكل الكتابي للقصيدة شبيه بشكل الشعر الحر.

*** قصيدة "مراش - فا ح والفضاء ينسأ التاوية" ³²²:**

- القصيدة هاته مقسمة إلى تسعة مقاطع مرقمة بأرقام رومانية، باسـ تثناء المقطع الأول الذي يرد مغفلاً من الترقيم.
- الشكل الكتابي للقصيدة مزيج من شكل الشعر الحر وشكل النثر.

³²⁰ | صدر السابق، ص 107-129. تعود | ماي 1971.

³²¹ | صدر نفسه، ص 133-152. تعود | 1976، 1978.

³²² | صدر نفسه، ص 155-179. تعود | سبتم 1979.

القصة الثانية: اللعبة الشارعية في قصيدة النثر

- اعتماد الخط المائل (/) علاوة على علامات الترقيم الأخرى. ويقع الخط المائل غما في نهاية السطر أو في وسطه. يضاف إلى ذلك استعمال الشـرطة (-) بشـكل لاؤت ، وغالبا ما تكون مقترنة بفاصلة تقع قبلها مباشرة.
- تتفرع المقاطع في القصيدة إلى مقاطع ثانوية بفضل فاصل البياض العمودي.
- تتميز القصيدة بتوظيف البياض الفاصل أفقيا ، ولكـن ذلـك يـتم بشـكل محتشم (الصفحات 152 ، 161 ، 176). بينما لا نجد هذه التقنية موظفة فـي القصـائد السابقة.

* قصيدة "ضوء الشمال" ³²³.

- هي قصيدة تتبع نظام المذكرات والتأملات.
- شكلها الكتابي شبيه بشكل النثر.
- غياب البياض الفاصل أفقيا.
- غياب الترقيم والعنونة.
- تنقسم إلى فقرات / مقاطع بفضل فواصل البياض العمودي.
- تعتمد القصيدة بعض الخطوط المائلة (ثلاث مرات فقط).
- غياب الفاصلة المتبوعة بشرطة.

* قصيدة "مفرد بصيغة الجمال" ³²⁴.

- تنقسم قصيدة "مفرد بصيغة الجمع" إلى أربعة أقسام خاضعة للتـرقيم بالأرـقام الرومانية .
- القسم الأول بعنوان "تكوين"، وهو مقسم إلى أقسام ذات عناوين فرعية مرقمة بالأحرف الأبجدية (أ، ب، ج ،). وتحت كل عنوان نصادف مقاطع مرقمة بأرقام عربية دون عنونة (في القسمين: أ، ب) أو مرقمة مع العنونة (في القسم : ج).

³²³ | صدر السابق، ص 183-201. تعود | 1982-1985.

³²⁴ | صدر نفسه، ص 205-416. تعود | السنوات 1973-1975.

القسم الثاني: اللغة الشارعية في فصيحة النثر

القسم الثاني بعنوان "تاريخ" ، وهو مقسم إلى أربعة عشر قسما ، وهذه الأقسام مرقمة بالأرقام العربية دون عنونة، باستثناء بعضها (القسم الرابع: رقعة من تاريخ سري للموت)ن وينفرد أحد الأقسام بكونه يتضمن عناوين داخلية ترد في وسط النص (المقطع الرابع عشر).

القسم الثالث بعنوان "جسد" ، وهو يتسم بالسماط الشكلية الآتية:

- هو شبيه في تقسيمه الشكلي بالقسم الثاني.
- وهو مقسم إلى تسعة أقسام مرقمة بالأرقام العربية (ما عدا القسم الواقع بين القسمين الحاملين للرقمين سبعة وثمانية ، فهو خال من الترقيم ولكنه معنون) لكنه غير معنونة .
- بعض تلك الأقسام يحوي عناوين داخلية تجعله مقسم إلى أقسام فرعية (الأقسام: الأول، الثالث، الرابع، والخامس).
- القسم المعنون غير المرقم (الواقع بين القسمين الحاملين للرقمين سبعة وثمانية) ينقسم إلى مقاطع مرقمة بالأحرف الأبجدية (أ، ب، ج، د، هـ، و، ز).
- القسم الرابع بعنوان "سيميا"، وهو مقسم إلى سبعة أقسام مرقمة بالأرقام العربية دون عنونة.

بعض هذه الأقسام يحوي عناوين داخلية بدون ترقيم عددي.

الفصل الأول يضم عناوين داخلية تدرج تحتها مقاطع خاضعة للترقيم الأبجدي (أ، ب، ج، د).

الفصل الثاني يضم هو الآخر عناوين فرعية وترقيم الأبجدي (أ، ب، ج، د). ويتميز هذا القسم عن سابقه بكون الأحرف الأبجدية متبوعة بعناوين (مثلا: أ. عما يرد بقوة الوقت).

الفصل الثالث يحوي عناوين داخلية دون ترقيم عددي أو أبجدي . ولكن أحد هذه العناوين تدرج تحته مقاطع مرقمة بالأحرف الأبجدية من دون عنونة (أ، ب، ج، د، هـ، و).

الفصل الرابع يحوي عناوين فرعية دون ترقيم. ويتميز، على غرار القسم الثالث، بأن أحد العناوين الفرعية فيه تنـدرج تحتـه مـطـعـمـة أـبـجـدـيا دون عنوان (أ، ب، ج، د).

الفصل الخامس يتضمن عناوين فرعية تنـدرج تحت أحـدها مـطـعـمـة بالحروف على الشكل الآتي: (أ، د، و، ن، ي، س، أ، د/د). وواضح أن الأـحـرف الخمسة الأولى في هذا الترقيم تشكل اسم الشاعر (أدونيس).
القسم السادس والسابع خاليان من الترقيم والعنوان.

ملاحظة 1 على الشائات اللغوية في "مترد بصيغة الجمال":

نلاحظ ما يلي :

- استغلال البياض الفاصل أفقيا وعموديا.
- استغلال علامات الترقيم المختلفة : الفاصلة، علامة الاستفهام، النقطة ، الشرطية ، النقطة ، الطائفة ، لاث ، الألف ، واس ، الخط المائل (/)، المعتـرضتين ([]) ، النقطةـين الفوقيتين (:) ، علامـات التنصيص ، الشرطات الثلاث ، الفاصلة المتـبـوعة بشرطة ، و الخطين المائلين (//).
- تفكيك بعض الكلمات إلى حروفها المشكلة لها³²⁵ (أ، ن ا ، أ و ر ف ي و س ، أ د و ن ي س).
- غياب الخط الدقيق في كتابة النصوص ، فهي مكتوبة بخط عادي.

*قصيدة "أحلى! وألينا لية الشمع"³²⁶:

- هذه القصيدة أكثر تعقيدا في شكلها الكتابي من القصائد السابقة.
- تنقسم القصيدة إلى عشرة مقاطع مرقمة بالأرقام العربية.

³²⁵ | صدر السابق ، ص 210، ص 222.

³²⁶ | صدر نفسه ، ص 419-447. تعود | 1988.

القصيدا الثاني: اللّغة الشّاعرية في قصيدة النثر

- تعتمد القصيدة شكلين من الخطوط، أحدهما دقيق والآخر عادي، الأمر الذي يجعلنا أمام نصين متداخلين ومنفصلين في الوقت نفسه. ويمكن اعتبار النص الثاني (ذي الخط الدقيق) أشبه بالهامش على النص الأول (ذي الخط العادي).
- في هذه القصيدة تعود الفاصلة المتبوعة بشرطة (،-) لظهور ، سواء في النص الأول أو الثاني. ولكن هذه العلامة الترقيمية المزدوجة تتميز بوقوعها، في النص الثاني ، قبل السطر دائما، بينما لا تحتل هذا الموضع، إطلاقا، في النص الأول.
- تتميز القصيدة بوجود التضمين، إذ يضمنها الشاعر بيتين لأبي تمام ، وبيتا للمتنبي، وآخر للعقيلي(ص442).
- كما تستثمر هذه القصيدة فاصل البياض الأفقي بشكل لافت قياسا إلى القصائد السابقة.³²⁷ والملاحظ أن هذا البياض الفاصل لا يوجد إلا في النص الأول ذي الخط العادي ، بينما يغيب في النص الثاني .
- يتخذ النسان وضعية متقابلة في المقطع الأول: أحدهما على اليمين ، والآخر على اليسار.

* قصيدة "يد الحجر ترس! الماان(رقيا! البترا)"³²⁸:

- القصيدة مكونة من اثني عشر مقطعا مرقما بالأرقام العربية مع وجود العنونة أحيانا.
- يتناوب ، في القصيدة ، نسان عموديا .الأول منهما ذو خط عادي ويطبع النص الثاني في وسطه وهو ذو خط دقيق. وهذا النص الثاني عبارة عن شرح للكلمة الأخيرة في المقطع المنتهي من النص الأول، أو تعليق عليها وإضاءة لها. إن وظيفته أشبه بوظيفة الحاشية أو الهامش التوضيحي. ويكـون الشرح أو التعليق منسوبا ، أحيانا إلى مصدره أو صاحبه.
- تتميز القصيدة بندرة الخط المائل (/)، إذ يرد ثلاث مرات فقط، وينحصر في النص الثاني دون النص الأول.

³²⁷ | صدر السابق ، ص 436، 437، 438، 445.

³²⁸ | صدر نفسه ، ص 451-470. تعود | 1991، 1992.

القصة الثانية: اللغة الشعرية في قصيدة النثر

- لا تحضر الفاصلة منفردة ، في القصيدة ، إلا مرتين اثنتين ، بينما ترد مقترنة بالشرطة (، -) في مواضع قليلة.
- أكثر علامات الترقيم حضورا هي علامة الاستفهام
- هناك حضور للنقطتين وعلامة التنصيص والقوسين.
- البياض الأفقي الفاصل مستخدم في النصين الأول والثاني كليهما.
- الملاحظ أن علامات الترقيم الأساسية خاصة الفاصلة ، وهي الأكثر استعمالا عادة ، قد استعيرت عنها بالبياض الأفقي الفاصل كما في النموذج الآتي³²⁹:

مدح محيلاً يـمـجـداً بـمـوجـلاً و بـمـعـاقـلاً تـقـوئـة المـالـك يـلـيـمـن
عـلـى الرـمـان تـقـوئـة المـالـك جـرأة الـنـوئـة و تـشـلـر أن الـلـا يـتـاسـر
عـلـى شـلـن شـتـيـم و تـرـز n Ād Āl Āl يـجـلـسـون مـا أـصـدأفـاء! NJ
هـن البـشـر في قـاعـة و احـدة يـسـتـقـبـلون R و ارز!

واضح أن البياض الفاصل في هذا النموذج لا يعمل على تكسير البنية التركيبية للجملة ، ويمكننا بسهولة أن نضع بدلا من البياض علامات ترقيم (الفاصلة والنقطة) . وهكذا يصبح البياض الفاصل بديلا عن علامات الترقيم ، علاوة على وظائف أخرى يضطلع بها داخل النص.

* قصيدة "الملاد"³³⁰ :

- القصيدة مكونة من سبعة مقاطع ، وقد استُهلّت بسـ طرين يسـ بقان المقطـ ع الأول. والمقاطع مرقمة بالأرقام العربية.
- القصيدة عامرة بعلامات الترقيم خاصة الفاصلة ، على عكس القصيدة السابقة.
- ثمة توظيف مكثف لفاصل البياض الأفقي. ومن وظائفه في القصيدة اشـ تغاله بديلا لعلامات الترقيم(ص473).

³²⁹ | صدر ن السابق ، ص462.

³³⁰ | صدر نفسه ، ص473-496. تعود | 1983.

- استعمال الخط المائل (/) في وسط السطر وفي نهايته. أما عندما يـ رد فـ ي
بداية السطر فإنه يكون ، دائما، مسبوقا بالنقاط الثلاث (.../).

- يكثرن حضور الخط المائل بغياب علامات الترقيم إلا بعضها خاصة الشرطة
المسبوقة بفاصلة ، ليصبح هو علامة للترقيم رفقة فاصل البياض الأفقي. بل إن هذا
الغياب يصبح مطلقا كما في هذا النموذج³³¹:

النبي /

عدن/قدمازا مو

[illegible]

***قصيدة المداعة³³²:**

- تتكون القصيدة من ثمانية مقاطع مرقمة بالأرقام العربية وغير معنونة.
- في القصيدة مقطعان متقابلان يحمل كل منهما عنوانا دون ترقيم.
- تستثمر القصيدة البياض الفاصل أفقيا.

³³² | صدر نفسه ، 499-510. تعود | 1990.

القصيدا الثانية: اللآمة الشاربية في قصيدة النثر

- تستثمر القصيدة علامات الترقيم المختلفة بما فيها الخط المائل والفاصلة المتبوعة بشرطة (مرة واحدة فقط).
- تغيب في القصيدة المقاطع الموزونة.

* قصيدة " شلاوة تنقدا في إرائل المادة " ³³³:

- تتكون القصيدة من سبعة عشر مقطعا مرقما بالأرقام العربية دونما عنونة.
- بعض هذه المقاطع تقابله على اليسار مقاطع واقعة بين قوسين ، وهي مكتوبة بخط ذي خط دقيق، وهذه المقاطع مرقمة بالأحرف الهجائية الموضوعة بين قوسين. وهي مرتبة بين الألف والصاد. نجد ذلك في المقاطع : الثاني، والرابع، والسادس، والسابع، والتاسع، والعاشر، والخامس عشر، والسادس عشر، والسابع عشر.
- تستثمر القصيدة علامات الترقيم المختلفة، بما فيها الفاصلة المتبوعة بشرطة والخط المائل والمعتريضان اللذان نجدهما في المقاطع ذات الخط الدقيق ، وتضطلعان بوظيفة محددة هي التعليق والشرح.
- تستثمر القصيدة البياض الفاصل أفقيا وعموديا بشكل ملحوظ.

* قصيدة في حضن أبجدية ثانية ³³⁴:

- تبدأ القصيدة بمقطع عار من الترقيم والعنونة ، ثم تتتابع سبعة مقاطع معنونة ومرتمة بالأرقام الرومانية.
- بعض تلك المقاطع تتفرع إلى مقاطع أصغر ، ففي المقطع الثاني نجد مقاطع فرعية مرقمة بالأحرف الأبجدية العربية دونما عنونة، وفي المقطع الرابع تحضر العناوين إلى جانب الأحرف الأبجدية العربية. أما في المقطع الخامس فإن القصيدة تضع على رأس كل مقطع فرعي رمزا من الرموز الهندسية.
- تستثمر القصيدة البياض الفاصل أفقيا وعموديا.

³³³ | صدر السابق، ص 513-537. تعود القصيدة أواخر 1986، وأوائل 1987.

³³⁴ | صدر نفسه، ج 3، ص 541-569. تعود | جانفي 1993.

القصة الثانية: اللعبة الشارعية في قصيدة النثر

- تستثمر القصيدة علامات الترقيم المختلفة بـ (-) في الفاصلة المتبوعة بالشرطة (-) ولكن الخط المائل غائب تماما. في المقابل توظف القصيدة النجمة (*) بشكل لافت، إضافة إلى الأقواس المعكوسة (") بشكل ملحوظ.
- تغيب ، في القصيدة ، النصوص المتقابلة، كما يغيب الخط الدقيق.

ملاحظة 1 على تطور الشائات اللغوية لدى أدونيس 2 :

إن الوصف الذي قدمناه للشكل الكتابي لا يوفر لنا ببساطة، إمكانية ملاحظة تطور هذا الشكل لأن ترتيب القصائد في ديوان أدونيس لا يراعى - في العالم - الزمني ، وعليه، فإننا سنراعي هنا هذا العامل لكي نتبين بعض التغيرات الشكلية التي مست قصيدة النثر لدى أدونيس، وذلك بالاعتماد على جدول ترتب فيه القصائد حسب زمن كتابتها المثبت في نهاية كل قصيدة ، وهناك قصيدة واحدة لم تـ ذيل بتاريخ كتابتها ، وهي قصيدة "مرثية القرن الأول" التي حافظنا على موقعها اللغوي نتخذ في الديوان :

العلامة	الشكل النثري	الشكل الشعري	الفاصلة والشرطة	الشرطة	الخط المائل	الخطان المائلان	النقاط المتتابعة
أرواد...	+	-	+	+	-	-	+
مرثية الأيام...	+	+	-	+	-	-	+
مرثية القرن...	+	+	-	+	-	-	+
تحولات العاشق	+	+	-	+	-	-	+
أقاليم النهار..	+	+	+	-	-	-	+
قبر من أجل..	+	+	-	+	-	-	+
مفرد بصيغة..	+	+	-	+	+	+	+
قداس بلا قصد...	+	+	+	+	+	-	+
مراكش- فاس...	+	+	+	+	+	-	+

القسم الثاني: اللغة الشارعية في قصيدة النثر

المهد	+	+	+	+	+	+	+
ضوء الشمعة	+	+	+	-	+	+	+
شهوة تتقدم...	+	+	-	+	+	+	+
أحلى وأطيع...	+	+	+	+	+	+	+
المداعة	+	-	+	-	+	+	+
يد الحجر...	-	-	+	-	+	+	+
في حضن...	-	-	+	+	+	+	+

التقسيم إلى مقاطع	البياض الفاصل أفقيا	البياض الفاصل عموديا	التقسيم باعتماد الأحرف	المقاطع المعنونة	الأرقام العربية	الأرقام الرومانية	المقاطع الموزونة	الخط الدقيق	أشكال هندسية
+	-	+	-	-	+	-	-	-	-
+	-	+	-	-	+	-	+	-	-
+	-	+	-	+	+	-	+	-	-
+	-	+	-	+	+	-	+	-	-
+	-	+	-	+	+	-	+	-	-
+	-	+	+	+	+	-	+	-	-
+	+	+	+	+	-	+	-	-	+
+	-	+	-	-	-	+	-	-	-
+	+	+	+	+	-	+	-	-	-
+	+	+	-	-	+	-	+	-	-
+	-	+	+	+	-	-	+	-	-
+	+	+	+	+	+	-	-	+	-
+	+	+	-	-	+	-	-	+	-
+	+	+	-	+	-	+	-	-	+
+	+	+	-	+	-	+	-	-	+

إن الجدول أعلاه يشير لدينا الملاحظات الآتية :

- 1- هناك تدرج في تعقيد الشكل الكتابي ، إذ تبدأ النصوص بسيطة ثم تكيل إلى التعقيد الذي يبلغ مداه في النص الأخير.
- 2- النص الوحيد الذي يغيب فيه الشكل الشعري (نظام الأسطر) هـ- و-النص الأول الذي يعكس محاولة تقليد القصيدة الغربية ، شكليا على الأول، وذلك باتباع نظام الفقرات النثرية ، علاوة على قصر النص نفسه. ولكن هذا الشكل النثري الخاص سيغيب في النصوص اللاحقة ، الأمر الذي يعني أن أدونيس سرعان ما غادر دائرة التقليد الشكلي باحثا عن أشكال أخرى خاصة جدا ، دافعا بالتجريب إلى أقصى مداه، كما يظهر في النصوص التالية.
- 3- هناك تقنية ثابتة في النصوص جميعها وهي تقنية "المقاطع" ، فالنص-وص جميعها مقسمة إلى مقاطع . وهذه التقنية هي قاسم مشترك بين القص-أند الحديث . وبالنسبة لقصيدة النثر نلاحظ أن هناك اختلافا بين الشعراء في التعامل م-ع هـ-ذه التقنية، فأدونيس، كما لاحظنا سابقا، لا يستقر على طريقة واحدة في التعامل م-ع ل-م-ع نظم المقاطع ، في حين أن الماغوط مثلا لا يعتمد العنوان ف-ي مق-اطع ال-نص الواحد ، كما أنه يعتمد طريقة بسيطة في تمييز المقاطع بعضها من بعض ، وذلك عن طريق علامة فاصلة بين مقطع وآخر (نجمة أو ثلاث نجوم) أو عن طريق بياض فاصل خال من أي علامة ، هذا وتغيب العنوان في المقاطع غيابا مطلقا.
- 4- الشكلان الشعري والنثري يتزاوجان في النصوص جميعها باستثناء النص الأول ، الأمر الذي يؤدي إلى التنوع الشكلي.
- 5- بعض العلامات الترقيميه يتأخر في الظهور ، مثل الخط المائل ل-ال-ذي لا يظهر إلا مع "مفرد بصيغة الجمع" (1973/1975).
- 6- هناك علامة الخطين المائلين التي تظهر مرة واحدة لتغيب بعدها.
- 7- البياض الفاصل أفقيا يتأخر في الظهور حتى نص "مف-رد بص-يغة الجمع" ، وهذا يدعم ما ذهبنا إليه من أن الشكل الكتابي لدى أدونيس يتدرج في التعقيد.

- 8- لم يستعمل الشاعر الأرقام الرومانية حتى "مفرد بصيغة الجم-ع" ، حيث تغيب الأرقام العربية غياباً مطلقاً، وهي ظاهرة ستتكرر في النصين التاليين .
- 9- بـ النسبة لظاهرة إيراد مقاطع شعرية موزونة نلاحظ أنها تتواتر بدءاً من النص الثاني حتى النص السادس (1971)، ثم تغيب بدءاً من " مفرد بصيغة الجمع"، أما عودة الظاهرة فيما بعد (النص العاشر والنص الثاني عشر) فلإنذالا نعتد بها ، ذاك أن الشاعر يعتمد إلى التضمين (بـ المفهوم البلاغي³³⁵) فالأبيات الموزونة في هذين النصين ليست من إنتاجه.

2.9 الشاتة الاتابي أيقونا:

يرى "بيرس" أن بالإمكان تحديد ثلاث طرائق أساسية للتمثيل أو الإشارة أو للرمز ، ومن ثم يمكن التفريق بين ثلاثة أنواع من العلامات ، ومنها العلامة التي تكون شبيهة بما ترمز له أو ما تمثله، مثل النموذج المعماري أو الخريطة ، ويطلق بيرس على هذا النوع الأيقونة أي الصورة المصغرة.³³⁶

والملاحظ أن الشكل الكتابي في الشعر المعاصر (ومنه قصيدة النثر) شعر أيقوني بشكل ملحوظ ، ويمكن تفسير هذه الأيقونية بتحول العناصر المهيمنة في هذا الشعر من عناصر سمعية إلى عناصر بصرية مرئية . ويظهر هذا كله عند أدونيس خاصة ، إذ نلفي الشكل الكتابي عنده شكلاً دالاً على محتوى التعبير الذي تتضمنه الكلمات التي ترسم بطريقة يظهر فيها واضحاً قصد إبراز دلالاتها على المساحة البيضاء، لتتأمل النماذج الآتية:

- 1

جرح

ينوح

في

عندق...

³³⁵ انظر دي وهبة، كامل المهندس: معجم اصطلاحات العربية اللغة والأدب، ص 108.

³³⁶ انظر مدعنا : اصطلاحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إلميزي-عز، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، ب وت 1996، ص 155 من المعجم.

الآر f .

ترافقنا نجمة

تدأنا في جسد العبار ويدأنا في جسد الريح... فرنا³³⁷

-2

ان لي أن أتشمنا الرمن وأرسمنا

بهزاداف

تدأنا

منأنا

أيامي

أجراسا

أجراسا³³⁸

-3

أندحرنا بين أنا الجمر وأنا النلة

وبين

اليا

والآلح

أندأنا³³⁹

-4

أما ايح ولا ومازاو

فلسئلة

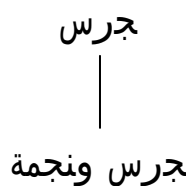
تألير

³³⁷ أدونيس : الأعمال الشعرية ، ج3، ص246.

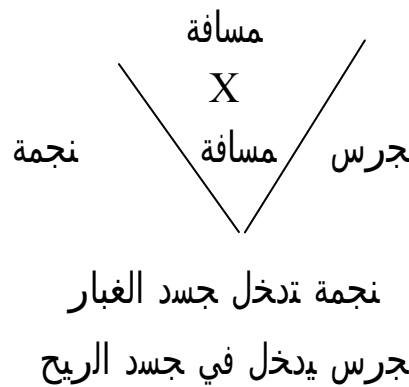
³³⁸ | صدر السابق ، ص226.

³³⁹ | صدر نفسه ، ص296.

إن النماذج الشعرية أعلاه تبين لنا بشكل جلي كيف يكون الشكل الكتابي دالاً، ففي النموذج الأول تحاول الكلمات/الأسطر الخمس الأولى المتتالية عمودياً وبشكل مفرد أن تحاكي وضعية الجرس المتدلي، ثم تأتي مساحة البيت الفاصلة له - هذه الكلمات عن السطرين الآخرين في النموذج لتكون بمثابة الهوة التي تفصل الجرس المتدلي عن الأرض التي ترد بلفظها الصريح في النموذج . لكن الأمور تتغير في السطرين الآخرين ، فبعد أن كان الجرس وحيداً ومُؤَلَّحاً لوحده بالكلمة المفردة، فإنه وجد مرافقاً له فيما بعد ، إنه - النجمة التي ترافقه على - مس - توى الشكل - الكتابي ، فالتجاور بين الكلمتين دالاً في ذاته على تحول الوضع من الأحادية إلى الثنائية. ثم يرد السطر الأخير الذي يتغير فيه اتجاه الحركة من العمودي إلى الأفقي ، تبعاً لاختلاف حركتي الفعلين: فعل التدلي وفعل الدخول. وفي هذا السطر تجتمع الكلمات لتشغل حيزاً أكبر بكثير من الحيزات التي شغلتها الكلمات في الأسطر السابقة جميعها، فقد تعددت الذوات في السطر الأخير الأمر الذي يجعلنا ننتقل من - الثنائية إلى ما فوق الثنائية ، وقد صارت المسافة بين الذوات أكثر قرباً - من ذي قبل، فالمسافة بين الذوات ، إذن، مسافة نامية ومتغيرة. وهكذا فإن هذا النموذج يقدم لنا عنصرين ينموان في اتجاهين مختلفين: الذوات التي تتكاثر بدءاً من ذات واحدة إلى ذواتين اثنتين ثم إلى أكثر من ذواتين ، والمسافة التي تتحرك - من الانفصال التام (الجرس يظهر في البداية وحيداً) إلى الاتصال النسبي (فعل المرافقة يتص - من مسافة فاصلة بين ذواتين، على الرغم من تلازمهما)، ثم إلى الاتصال الشديدي (الدخول في الجسد والدخول في الغبار). ويمكن التمثيل لذلك بهذا الشكل الذي يبين اتجاه الحركتين :



جرس، نجمة، جسد الغبار وجسد الريح
(الشاشة 1)



(الشاشة 2)

أما النموذج الشعري الثاني فيرسم حـالـة من التفكـك يؤازرها الشـكل الكتابي ، وذلك بالنظر إلى تفكيك الجملة إلى كلماتها التي تشغل كـل منها سـطرا لوحدها ، وهو ما يجعلها معزولة بعضها عن البعض الآخر، هذا عـلاوة على أن الشكل العمودي ينقل هنا ، كما في النموذج الأول، الحركة العمودية المتضمنة في الفعل "يتدلى". وبالعودة إلى القصيدة التي تتضمن هذا النموذج نلقي مسافة من البياض تلي السطر الأخير وهي مسافة يمكن اعتبارها أيقونا للهوّة التي تفصل الشيء المتدلي عن الأرض ، وبذلك تظهر الذات المتكلمة في هذا النموذج ذاتا معلقة إضافة إلى كونها ذاتا مفككة.

في النمـودج الثالث نلاحظ حركتين : أفـقية (التـحرج) وعمودية (التدلي) ، وتأتي وضعية الأسطر الشعرية لـتعكس الاتجاهين المختلفين لتينـك

القسم الثاني: اللغة الشعرية في قصيدة النثر

الحركتين ،حيث يضطلع السطر الأول برسم الحركة الأفقية، في حين أن الحركة العمودية يتعاون على رسمها أربعة أسطر يتكون كل منها من كلمة واحدة ، الأمر الذي يجعل الأسطر تتشكل وفق الشكل الآتي :



أما النموذج الرابع أعلاه فيشتغل هو الآخر أيقونيا ، وهو ذو شكل كتابي شبيه بالشكلين السابقين في النموذجين الثاني والثالث، إذ يردس - طر ممتد أفقيا - تتلاوه مجموعة من الأسطر ذات الكلمات المفردة (أربعة أسطر). ولأن الكتابة الشعرية ليست كتابة اعتباطية ، فإن الشكل الكتابي ليس اعتباطية أيضا ، باعتبارها عنصرا أساسيا في العملية الإبداعية في القصيدة المعاصرة كما أسلفنا. ومن ثم كان واجبا النظر إلى الشكل الكتابي باعتباره علامة أيقونية ، وهو ما فعلناه سابقا، وما نواصله مع النموذج الرابع. إن تجمع الكلمات في السطر الأول يعضد تراكم الأسئلة في ذهن الشاعر وتزاحمها، وهذا ما يعكسه غياب علامات الوقف (الفاصلة) . ولكن هذا التجمع لا يدوم طويلا ، إذ يليه التشتت والتطاير، وهذا ما تضطلع الأسطر التالية برسمه على سطح الورق ، وذلك من خلال توزيع الكلمات على الأسطر بشكل مفرد، ومن ثم فإن الشكل الكتابي هنا يرسم لنا مسار حركة متغيرة من التجمع إلى

القصة الثانية: اللعبة الشكارية في قصيدة النثر

الاندثار والتفرق. وهكذا فإن الحركة لا تتحقق بفضل الفعل "تطير" فحسب، بل إن للشكل الكتابي دورا هو الآخر في تشكيلها وتحديد مسارها داخل النموذج الشعري. ولا يتوقف الأمر عند هذا، بل إن مسار الحركة يرتسم من خلال الوضعية المتحولة للكلمة/الفعل على سطح الورقة، ومن ذلك حركة الفعل "أسافر" في النموذج الآتي:

في أوبار المحذورة بالصوا

في الصوا

في الإدد بين الراف! والراف!

في الف f بين الحاسنة وأهتنة

بين الوريدا والإنق

أسافر³⁴¹

وفي المقطع نفسه، من القصيدة نفسها يتكرر الفعل "أسافر" في موضع -ع ش- به مواز عموديا لموضعه في المقطع السابق:

هارة الصدفة

أسافر³⁴²

ثم يبدأ الفعل في الحركة نحو اليسار كما يظهر في النموذج الآتي من القصيدة نفسها:

حيك أصيرا البرق والجرا الإلاء! الجرا

أسافر

زانا

³⁴¹ | صدر السابق، ص 91.

³⁴² | صدر نفسه، ص 92.

حيك الجدار والجدار الارسي والجدار التبّ والجدار

في حوار داء!

حيك الساعة والواو والجريدة نورح أو يمامة

حيك الجسد بسا

والله ساحر بئج الآفة

والجسد الحضور والمسرة

أسافر أسافر

زانا - في الإشع الياح بين الأوراق والأرق

في الارسي المعلا باليتا

في اتبي زان الشاوف المريضة التي تتلناق وتنا! حولي

أسافر³⁴³

إن السفر الذي تمارسه الذات في عالمها الدلالي يتجسد حركة مادية للفعل " أسافر" ، إذ يغادر مكانه متحركا ناحية اليسار ، ليقطع مسافة بدائيتها أول السطر ونهايتها آخره:

أسافر

أسافر ..

أسافر أسافر..

أسافر.....

وهكـذا تفرض علينا القصيدة الالتفات إلى الناحية البصرية أثناء عملية التلقي، ولقد صرح أحد الدارسين أننا ، مع القصيدة الحديثة >> بتنا " نبصر" القصيدة قبل أن نقرأها>>³⁴⁴ ومن ثم كانت هذه القصيدة عبارة عن >> جسم طباعي ، له هيئة بصرية مظهرية <<.³⁴⁵

³⁴³ | صدر السابق ، ص ص 93 ، 94 .

³⁴⁴ | شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة ، ص 26 .

³⁴⁵ | رجع نفسه ، ص 15 .

القصة الثانية: اللعبة الشعرية في قصيدة النثر

لقد سعت قصيدة النثر ، إذن، إلى أن تكون لغتها لغة مفارقة ، ومدهشة بفجائيتها، ومن ثم فقد عملت دائما على تخيب أفق التوقع³⁴⁶ عند القارئ، ولعل خيبة الانتظار هاته لم تكن إيجابية في كل الأحيان، غير أنها هدف أساس لدى شعراء قصيدة النثر، لأن هدفهم الأول زلزلة كل المعايير المستقرة في جهة التلقي لدى القارئ . ولكي تحدث تلك الزلزلة فقد عمد د. هـ. ولاء إلى اختراق المعايير المألوفة، والانزياح عن السبل الفنية الشائعة، فكانت صورهم أقرب إلى الإغراب والتفكك ، يجتمع في بؤرتها عناصر متباعدة ومتباينة في مقوماتها الدلالية ، مع اختلاف الدرجة من شاعر إلى آخر. هذا علاوة على توظيف عناصر الشكل الكتابي توظيفا مفارقا للأشكال الشعرية الأخرى، بما يجعل من ذلك الاشتغال عنصرا بانيا وهذا ما في الآن نفسه، فهو يعطي القصيدة خصوصيتها الشكلية والدلالية من ناحية، ويهدم الشكل المألوف للقصيدة من ناحية أخرى، وهذا ما يظهر لدى أدونيس خاصة. وكل هـ. ذا الصنيع إنما يراد به زلزلة اليقين الجمالي والمعرفي لدى المتلقي ، لكي يتحول من متلق سلبي يستهلك وفق طرائق محددة، إلى قارئ إيجابي يبني النص وهو يتلقى أسئلة المستمرة ، لي طرح عليه ، بدوره، أسئلة أخرى ، فيحدث بذلك حوار لا ينتهي ، لأنه يولد الأسئلة اللانهائية.

³⁴⁶ انظر مفهوم أفق التوقع رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: سعيد الغاي، مؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1996، ص 167. وانظر أيضا هانز روبرت ياكس: آلية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، اللسان الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة 2004، ص 134 وما بعدها.

الفصل الثالث

1- الثورة على الإيرو f الإهليلي:

لعل خلخلة البنية العروضية للقصيدة العمودية أن تكون أول مظاهر التحديث في الشعر العربي ، وفي هذا السياق يشير الباحث حسين نصار إلى أن القافية قد سبقت الوزن في العثور على من يخاصمها ، إذ رأى فيها خصومها الحائل الوحيد بين الشعراء والأجناس الشعرية غير الغنائية كالشعر القصصي والشعر التمثيلي . كما حملوها مسؤولية غياب القصائد الطويلة في الشعر العربي لأنها تشغل الشاعر عن الاسترسال في معانيه بالتفتيش عنها.¹

ولكن الواضح أن هذه الخصومة لم تكن تعني، على الإطلاق، المطالبة بالتنازل عن القافية واعتبارها عنصراً ثانوياً في البناء الشعري ، بل هي خصومة موجهة ضد أحادية القافية التي تخلق الرتابة وتمنع الشاعر من التطويل.²

وقد وصل الأمر ببعض ، في رفض الإيقاع الخليلي (العروض)، إلى حد نفي أن يكون الوزن والقافية <<من أصول الشعر وقواعده>> على حد تعبير يوسف الخال ، فهذان العنصران لا يحولان دون قيام قصيدة عظيمة ، كما أن توفرهما لا يضمن الشعرية للقصيدة ، فقد يكون حضورهما مواكباً لغياب هذه الشعرية³، الأمر يسقط عن الأوزان التقليدية كل القداسة التي كانت تتمتع بها كما يلح على ذلك يوسف الخال في بيانه لعام 1956.⁴ وهو نفسه موقف نزار قباني الذي يعلن أن الوزن والقافية ليسا شرطين حتميين في العمل الشعري فهما موقوف اختياري، ومن ثم فإن العروض ليس الشرط الأساسي للشعر⁵. ولعل أنسي الحاج أكثر تمادياً في هذه المسألة حين يصرح قائلاً: <<إن شروط العروض هي...أمـر اعتبره موجهاً إلى سواي منذ أن كتبت نثراً ولم أحد عنه ولا أزال>>⁶ وهذا ما تلخصه خالدة سعيد ، عند تعليقها على مجموعة "حزن في ضد-وء القمـر" لمحمد الماغوط، بقولها: <<عناصر الشعر القديم الرئيسية هي الوزن والقافية، فهي الآنية

¹ انظر حسـ نصار : القافية العروض والأدب ، ص153.

² انظر هذا الأمر مقولة خليل مطران اقتبسـ ارجع نفسه الصفحة نفسها حيث يرى القافية الواحدة حائلاً دون نظم القصائد الطويلة ذات الوضـع الواحد.

³ انظر مد عزام : ا دائة الشعرية 1995، ص65.

⁴ انظر ارجع نفسه ، ص 63.

⁵ انظر جهاد فاضل: فصايا الشعر ا ديث، دار الشروق، ط1، ب وت 1984، ص ص 246-247.

⁶ ارجع نفسه ، ص 324.

القصيدة الثالثة: الأبيات وعناصرها في قصيدة النثر

التي تمسك بالمادة الشعرية. جاء بعض الشعراء الحديثين ليتخلوا عنها⁷، فكس-روا الآنية واندلق الشعر حيا بين أيديهم⁷.

وفي مقدمة "لن" يناقش أنسي الحاج رأي القائلين بأولية الموسيقى في الشعر وخلو النثر من الموسيقى المتخلقة من الوزن والقافية، وهذه الموسيقى-يقى، حسب هؤلاء، هي ما يحدث في القارئ "الهزة الشعرية"، فيرد على هذا ال-رأي بك-ون موسيقى الوزن والقافية إنما هي "موسيقى خارجية" وهي، علاوة على ذلك، عبارة عن قالب صالح لشاعر وعالم مختلفين عن الشاعر والع-الم المعاصرين. وهذه الموسيقى ثابتة في عالم متغير لإنسان متغير ولإحساس جديد.⁸ وما دام الأمر كذلك فإن >> قارئ اليوم لم يعد يجد في نفسه حاجة إلى الزلزلة الس-طحية الخداع-ة لطبلة أذنه<<⁹. ويستتبع ذلك رفض الشاعر لأدوات إبداع جاهزة وبالية ومريحة مفضلا عليها أدوات أخرى تمكنه من البحث والخلق على ما فيها من مشقة.¹⁰ ولا يكتفي الحاج بنفي أهمية موسيقى الوزن والقافية في الشعر المعاصر والحياة المعاصرة، بل يذهب إلى أبعد من ذلك فينفي أن تكون تلك الموسيقى، حتى في زمنها، وحيدة وأهم ما يزلزل القارئ.¹¹

إن هذه الأحكام ترجع، في أساسها، إلى موقف انفعالي سلبي من التراث، هو الذي يسم مقدمة "ل-ن" في معظمها، ولعل ذروة موقفه-ه ذاك تتبدى في قوله-ه: >> ألف عام من الضغط. ألف عام ونحن عبيد وجهلاء وس-طحيون<<¹². وهذه الموقف نفسه الذي دفع بشوقي أبي شقرا إلى مهاجمة الأوزان العربية التي يعتبرها >> جماجم. بل كأنها مغاور للشك وأساطير يفرق منها الرعاة الأحرار... والشعر أرحب وأوسع من زلزلة<<¹³ وكذلك شأن القوافي فهي أشبه بالرصاص.¹⁴

⁷ شعر، 3، صيف 1959، ص 94.

⁸ انظر أنسي الحاج: لن، ص 07 (أقدمة). ولعل الدين إميل رأي قريب من رأي الحاج يذهب فيه إلى أن الشعراء المعاصرين عملوا على إروج من الإطار الموسيقي القديم (إطار القصيدة العمودية) إلى صورة موسيقية خاضعة خضوعا مباشرا للحالة النفسية التي يصدر عنها الشاعر. انظر كتابه: النفس-النفس-ي للأدب، دار العودة، ودار الثقافة، بروت 1963، ص ص 60، 61.

⁹ انظر أنسي الحاج: لن، ص 07.

¹⁰ انظر صدر نفسه، الصفحة نفسها.

¹¹ انظر صدر نفسه، الصفحة نفسها.

¹² صدر نفسه، ص 08.

¹³ شعر، 7، 8، ص 2، جوز-أيلول 1958، ص 68.

¹⁴ انظر أرجع نفسه، ص 69.

القصيدة الثالثة: الأبيات وعناصرها في قصيدة النثر

وقبل ذلك كان للريحاني موقف صريح من القوافي والأوزان عام 1923، عبر عنه في مقدمة "الريحانيات" قائلا:

>>... فتحققت أن التزام القافية الواحدة والأوزان الوضعية يحول غالباً دون التبسط والتدفق فيضطر الشاعر أن يلجم قريحته لئلا تقع "في البيت" فتكسر رأسها أو يشذب المعاني الجديدة لتلائم الصيغ القديمة أو يختار أهون الأمور فيأتيننا بالنثر المنظوم. لذلك قلت: لا صيغ قديمة ولا قوافي ولا أوزان. وبديل النثر المنظوم جاءت بالشعر المنثور الذي يشهد على ما في لـوح الوجـود مـن موحيات المعاني والاستعارات والأفكار الجديدة.<<¹⁵

ويقف أدونيس من العروض الخليلي موقفاً مشابهاً، فيذهب إلى الـربط بين الرؤية التي تحكم عمل الخليل في وضعه قواعد العروض و الرؤية الدينية فيـرى مطابقة شبه كاملة بين الرؤيتين تتمثل في إخضاع >> القواعد والأشكال في الشعر لمبدأ مطلق وثابت ، كما هي الحال في الحياة والفكر بالنسبة للوحي ، فقد وضـع الخليل معياراً أساسياً واضحاً ومطلقاً شأن المعيار الديني، يـعـاس عليه الشعر ، ويميز به الشعر من اللالشعر.<<¹⁶ وفي نقده لهذا المعيار يـرى أن هـذا الإيقاع خاصة فيزيائية في الشعر العربي ، وهـي تتغيا الطرب بالدرجة الأولى¹⁷، كما أن قوانين هذا العروض فيها إزامات قاتلة لدفعة الخلق الشعري أو هي معرقلـة لها على الأول ، فهي تجبر الشاعر على التضحية بـحدوسه الشعرية العميقة من أجل الاستجابة لمتطلبات الوزن كعدد التفعيلات والقافية.¹⁸ والقافية هـي علامة الإيقاع ، فهـي معلم للتوقف ثم متابعة القراءة .وهي في أحيان كثيرة تجني علـى الشعر ، إذ تقتصر مهمتها على مجرد التكرار ، دون أن تكون لها وظيفة فـي تكامل مضمون القصيدة ، كما أنها قد تأتي زائدة ، فيمكن حينها الاسـتغناء عنها.

¹⁵ أم الرما : الرانيات، ج2، دار الكتاب اللبنا - دار الكتاب اصري، ط8، ب و ت - القاهرة 1978، ص10.

¹⁶ أدونيس: النص القرآ وآفاق الكتابة، دار الآداب، ط1، ب و ت 1993، ص 113.

¹⁷ انظر أدونيس : مقدمة للشعر العر ، ص114.

¹⁸ انظر ارجع نفسه، ص115. وقريب من هذا رأي نازك الملائكة الوارد مقدمة ديوانا " شطايا ورماد" الصادر عام 1949. هذا الرأي هو الذي يظهر هذه اقتطاعات من المقدمة المذكورة : >> ما زلنا نلهث قصائدنا و رعوطينا بقيدة بسلاسل الأوزان القدة وقرقة الألفاظ البينة ، وسدى اول أفراد منا أن الفوا فإذا ذاك بتصدى م ألف غيور على اللغة وألف حريض على التقاليد الشعرية ال ابتكرها واحد قد أدرك ما يناسب زمانه ، فجمدنا ن مـا ابتكر وا ذناه سنةوكان الشعر لا يستطيع أن يكون شعرا إن خرجت تفعيلاته على طريقة المليل...لقد سارت اياة وتقلبت عليها الصـور والأـوان والأحاسيس ومع ذلك ما زال شعرنا صورة لقفا نيك وبانت سعاد.الأوزان هي هي ، والقوا هي هي...وتكاد اعا تكون هي هي ؟... هذا الديوان لـون بسيط من ((ا روج)) على القواعد المألوفة ... إن أحسست أن هذا الأسلوب اديد ترتيب تفاعيل المليل يطلق جناح الشاعر من ألف قيد.<< ديوان نازك الملائكة، اللد الثا ، دار العودة ، ب و ت 1997، ص8، 9، 13.

القصيدة الثالثة: الإيقاع وعناصرها في قصيدة النثر

دون أن تتأثر القصيدة ودفعتها الشعورية ، بل إن الشاعر قد يضطر التزاما بالقافية إلى وضع قافية غريبة عن القصيدة ودفعتها الشعورية فتكثر بهـ ذلك الزوائد فـ في القصيدة وتمتلئ بالحشو¹⁹.

إن هوية التراث الشعري العربي لا تكمن ، حسب أدونيس ، في مجرد كونه موزونا مقفى ، وإنما في الرؤى التي يكشف عنها ، والآفاق التي يفتحها للحساسية والفكر²⁰ ، ولذلك نجده يناقش مسألة الوزن والقافية لتحديد مدى أهميتهما ودورهما في بناء الشعر العربي ، من خلال إيضاح نقاط أربع²¹:

1- الوزن والقافية كظاهرة إيقاعية-تشكيلية لا تخص الشعر العربي وحده ، وإنما هي ظاهرة عالمية ، أي أن هذه السمة ليست علامة على هوية الشعر العربي.

2- الوزن والقافية عمل تنظيري لاحق لتشكيل شعري سابق ، وهذا العمل محدود رغم براعته ، وغير مستنفذ لإمكانات الإيقاع في اللغة العربية ، لأنه يمثل ما استخدم منها واستقر ، وهذا الجزء المستخدم غير مطلق لأنه معرض لاحتمال الإضافة والتغيير من خلال استخدامات أخرى ، بل إنه معرض حتى للزوال تحت تأثير التطور ومقتضياته.

3- ثمة خطأ في النظر إلى الوزن/ القافية وذلك بالتوحيد بين الأصل والممارسة الأولى لهذا الأصل ، وفي هذا تحويل لأوزان الخليل إلى قوالب مطلقة تتجاوز التاريخ ، وتتجاوز موسيقى اللغة العربية ، مع أنها وليدة ذلك التاريخ ، وهي تشكيلات محددة من تلك الموسيقى* التي هي >> مادة إيقاعية-تشكيلية غير محددة<<.

4- إن تحديد الشعر العربي بمجرد الوزن/القافية بدأ يضرب منذ القرن العاشر الميلادي ، خاصة في آراء الصولي وهو ينتصر لشعرية أبي تمام ، وفي آراء الجرجاني ، حيث بدأت تتزعزع مكانة الوزن والقافية كمقياس للتمييز

¹⁹ انظر المرجع السابق ، الصفحة نفسها.

²⁰ انظر أدونيس: سياسة الشعر ، ص 10.

²¹ انظر المرجع نفسه ، ص 10 ، 11.

* يشهد أدونيس في قول كل من أدونيس وبوسفال بالضرورة الفصل بين العروض والإيقاع ، مع منح الإيقاع الأهمية والامتياز في بناء القصيدة المعاصرة ، فكلا يعترف الشعر إيقاعا لا عروضاً ، ويعلق بنيس على هذا الرأي بكونه رأياً مزدوجاً ، فهو من ناحية نقد مباشر حركة الشعر المعاصرة كما أولته نازك الملائكة ، ومن ناحية ثانية يعترف دعوة مفتوحة إلى قصيدة النثر. انظر مد بنيس : الشعر العربي الحديث ، ج 3 ، ص 41.

القصيدة الثالثة: الأيقاع وعناصرها في قصيدة النثر

بين الشعر والنثر ، وظهر الميل إلى جعل اللغة الشعرية هــي السـمة المميـزة والمقياس المعتمد.

ويؤكد أدونيس أن عمل الخليل لم يكن المقصود منه وضع قواعد مسـتقبليـة للشعر العربي ، وإنما كان تأريخا للإيقاعات الشعرية المعروفة حتـى أيامـه²². خلاصة الرأي عنده أن ما قام به الخليل لم يكن سوى استقراء لما استقر من الشعر العربي ، ومن ثم تنتفي إحاطة ذلك العمل بكل الإيقاع العربي²³، أي أنه ليس سوى نظرية في إيقاع الشعر العربي قيضت لها السيادة²⁴. وإلى إغفال هذه الحقيقة يمكن رد الموقف الذي يرى أصحابه في البحور أصولا أولـى ، رافضـين أي تشـكل إيقاعي لا يتطابق مع تلك الأوزان ، واصفين إياه بالدخيل على التـراث²⁵، وهـذا الموقف يكشف عن الفهم السيئ لعمل الخليل من قبل الذين يحتجـون بأوزانـه²⁶. وكانت نتيجة ذلك أسـر موسيـقى اللغة العربية داخـل حـاجز مـن التفعـيلات المحدودة ، وإذـلـك علينـا اليوم أن نستوعب عمـل الخليل فـي نطاق حـوده ودلالته ، وأن نستشرف بدءا من ذلك آفاقا جديدة لتشكلات إيقاعية جديدة²⁷.

والملاحظ أن قضية عدم اعتبار الوزن ركنا أساسيا لقيام الشعر نجـد لـها جذورا في النقد العربي القديم ، كما في النقد الحديث، وعند بعض الشعراء. فـابن رشيق ، مثلا، يلتزم بتأكيد أهمية الوزن والقافية في الشعر، ولكنه لا يسـتنكف أن يقدم لنا ، في الوقت نفسه، تعريفا مناقضا لما يذهب هو إليه ، وحسبنا ، لإيضاح هذا الأمر، إيراد الاقتباسات الآتية من كتابه العمدة:

- 1- >> الشعـرية مـعـدنية على أربعة أشـياء وهـي: اللفـظ، والمعنى، والوزن والقافية، فهذا هو حد الشعر <<²⁸
- 2- >> الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاهـا به خصوصـية، وهـو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة<<²⁹.

²² انظر أدونيس: مقدمة للشعر العر ، ص110.

²³ انظر كلمة أدونيس على ظهر الغلاف كتاب كمال أبو ديب: البنية الإيقاعية للشعر العر ، دار العلم للملا ، ط2، ب وت 1981.

²⁴ انظر سيد البحراوي : العروض وإيقاع الشعر العر ، باولة لإنتاج معرفة علمية، بيئة مصرية العامة للكتاب، القاهرة 1993، ص97.

²⁵ انظر كلمة أدونيس على ظهر كتاب أبو ديب السابق.

²⁶ انظر أدونيس: مقدمة للشعر العر ، ص 110.

²⁷ انظر كلمة أدونيس على ظهر كتاب أبو ديب السابق.

²⁸ ابن رشيق القوا : العمدة اسن الشعر وآدابه، فقيق مد عبد القادر أ د عطا، ج1، دار الكتب العلمية، ط1، ب وت 2001، ص127.

²⁹ ارجع نفسه، ص141.

القصيدة الثالثة: الألفاظ وعناصرها في قصيدة النثر

3- >> القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شـعرًا حتى يكون له وزن وقافية>>³⁰.

4- >>وقـال غـيـر واحد مـن العلماء: الشعر ما اشتمل على المثل السائر، والاستعارة الرائعة، والتشبيه الواقع. وما سوى ذلك فإنه لـالـفـاظـة فضـل الوزن>>³¹.

وفي العصر الحديث نلفي اليازجي، مثلاً، ينظر إلى النظام باعتباره ليس وفقاً على الشعر دون النثر، جاعلاً الفارق بين الشعر والنثر هو ما يحدثه الشعر من تأثير في النفوس والوجدان³²، وذلك من خلال المعاني السامية والصور الخيالية والألفاظ الفصيحة والتراكيب الخارجية على ما ألفتة العلامة في غير ابتذال، زيادة على التفنن في أساليب المجاز³³.

إن الشعرية العربية على امتداد تاريخها لم تحط النظام العروضي بقدراسة كاملة، بل إنها عرضته على الدوام لانتهاكات مستمرة³⁴.

ويذهب عبد الله راجع إلى أن الفاعلية الشعرية المعاصرة وجدت نفسها في حاجة ماسة إلى تجاوز الحدود الصارمة لتفجير قدراتها الحبيسة، إذ لم يكن لها هذه الفاعلية أن تنمو داخل مجالات محكومة بتلك القوانين الصارمة³⁵ التي تتجلى بوضوح في مجال البنية الإيقاعية المحكومة بوقفة ثلاثية تركيبية وعروضية ودلالية³⁶، ولذلك لم يكن هناك بد من التخلص من نظام الشطرين، وتغييره بنظام التفعيلة باعتبارها وحدة إيقاعية متكررة بكل وحداتها، وقد استتبع ذلك إعادة النظر في القافية الأمر الذي أتاح لظاهرة التدوير البروز بشكل واضح³⁷. >> لقد أدرك الشاعر العربي أنه لكي يعبر عن تجربته بكل صدق وحرارة مطالب بأن ينصت إلى حركة هذه التجربة في اضطرابها وهذوئها، قبل أن ينصت إلى الحركات التي تفرضها القوالب الجاهزة>>³⁸.

³⁰ ارجع السابق، ص 159.

³¹ ارجع نفسه، ص 130.

³² انظر: خليل أبو جهجة، أدب الشعرية العربية، الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، ط 1، بيروت 1995، ص 63، 64.

³³ انظر ارجع نفسه، ص 66.

³⁴ انظر مد عبد الله راجع: قصيدة النثر، ص 33.

³⁵ انظر عبد الله راجع: القصيدة الغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، ج 1، منشورات عيون، ط 1 الدار البيضاء 1987، ص 99.

³⁶ انظر ارجع نفسه، ص 99، 100.

³⁷ انظر ارجع نفسه، ص 102، 103.

³⁸ ارجع نفسه، ص 103.

القصيدة الثالثة: الألفاظ وعناصرها في قصيدة النثر

يعتبر هذا الرصد من الباحث/الشاعر تلخيصا للدوافع التي يقدّمها النقد والشعراء بين يدي رفضهم لنظام القصيدة العمودية ، ومن ثم فإن مناقشة هذا الرأي تعتبر رداً على تيار كامل يرى أصحابه في القصيدة العمودية مجموعة من القيود والقوانين الصارمة ، وهي قوانين وقع في وهم دعاة القصيدة الحرة (ونعني بهـا هنا شعر التفعيلة) أنهم تخلصوا منها بمجرد كسر الشكل النمطي المتمثل في نظام الأَشْطَر المتقابلة، ولكننا حين ننظر في البديل، وهو مجموعة من الأَشْطَر المكونة من تفاعيل لا تخضع لقانون عددي معين ، سنجد أنه لم يضمن للشعر الحر تحريراً تاماً فهو لا يزال خاضعاً لقانون التفعيلة بحيث يجري عليها تكراراً، و>>الحرية في تنويع عدد التفعيلات... في اختيار عدد التفعيلات في الشطر الواحد<<³⁹ ، وإذا كان العروض عبارة عن قوالب جاهزة فإن اعتماد التفعيلة وحدة أساسية لا يلغي تلك القوالب بل يخفف من حدتها فقط.

2- تحوُّل م2و! الألفاظ:

إن المؤلف من العروض الخليلي الذي سبقنا بعض ملامحه فيما سبق ، كان دافعاً لأن يعرّف مفهوم الإيقاع ضمن حركة الحداثة الشعرية العربية تحوُّلاً جذرياً، وإذ كان ذلك كانت خلطة مفهوم الإيقاع مظهرًا من مظاهر الحداثة في النقد الأدبي⁴⁰، إذ لم يعد الإيقاع في رأي هذا النقد نابعا من الوزن والقافية فحسب، بل هو نابع أيضا من الصور والمعاني والأفكار والوقفات وغيرها⁴¹.

إن مفهوم الإيقاع، إذن ، صار يتحرك في إطار أوسع متعدداً حدود التعاريف التي تربطه بالصوت وما ينتج عنه من آثار، وإلى بعض هذا تشير الباحثة روز غريب حين تعرف الإيقاع بأنه >> تكرار حرف أو لفظة أو عبارة على أبعاد متساوية أو غير متساوية، والإيقاع أيضا تكرار وزن أو شكل من أشكال التنسيق يضمن للعبارة التوازن وحسن الرصف... ويجوز التوسع في مدلول الإيقاع ليشمل جميع الوسائل الموسيقية التي يلجأ إليها الفنان لتقوية معانيه الأساسية عن طريق

³⁹ نازك الملائكة: فضايا الشعر المعاصر ، ص79.

⁴⁰ أنظر خليل أبو جهجة: أدب الشعرية العربية، ص38.

⁴¹ أنظر المرجع نفسه ، ص138.

القصيدة النثالية: آليات وعناصرها في قصيدة النثر

الإيحاء الصوتي>>⁴². إن الإيقاع حسب هذا التعريف يعتمد على مفهوم التوازن ولكن شرط التساوي في الأبعاد يسقط هنا لكي يتحدد الإيقاع من خلال الانتظام وعدم الانتظام في الوقت نفسه. وفي هذا إشارة ضمنية إلى الخروج على إيقاع القصيدة العمودية الذي تحكمه قوانين وضوابط تجعل منه إيقاعاً نظامياً. إضافة إلى كل ذلك نلاحظ أن تعريف روز غريب يشير إلى مسألة أخرى تتعلق بالعلاقة بين الصوت والمعنى أو ما تدعوه بالإيحاء الصوتي، وهي مسألة خلافية بين الدارسين والنقاد⁴³.

ويفرق عز الدين إسماعيل بين الوزن والإيقاع معرّفًا هذا بكونه >> حركة الأصوات الداخلية التي لا تتعدى مد على تقطيعات البحر والتفاعيل وهـ و غـ ر الوزن. وهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها، فهو يصدر عن الموضوع، في حين يفرض الوزن على الموضوع، هذا من الداخل وهـ ذا من الخارج>>⁴⁴.

وانطلاقاً من التعريف السابق يشير عز الدين إسماعيل إلى أن الشاعر المعاصر (ويعدّ به شاعر التفعيلة) قد حاول إعطاء صورة إيقاعية للحالة النفسية، لأن اللغة العربية ليست، بحكم طبيعتها، لغة إيقاعية* فقد وجد الشاعر نفسه أمام صعوبة فنية وهي كيف يجعل القصيدة بنية إيقاعية ذات أثر ودلالة دون أن يلغي الوزن والقافية، وقد وجد الحل في تحطيم وحدة البيت الموسيقية، تلك الوحدة التي تفرض على الشاعر حركة غير مواكبة للحركة التي تموج به. نفسه، فاستطاع بذلك التحطيم أن يستجيب لنوازع النفس ودفقاتها الشعورية وما تتطلبه من إيقاع مواكب لها، وهذا ما يفسر اختلاف الأسطر الشعرية من حيث عدد التفعيلات.⁴⁵ وبذلك >> لم تعد موسيقى الشاعر... مجرد أصوات رنانة تروع

⁴² روز غريب: ج 1، آثاره الكتابية، دار الكشوف، ط 1، ب وت 1969، ص 210، 211. نقلاً عن السابق، ص 227، 228.

⁴³ انظر مد مفتاح: دينامية النص، تنظير وإجاز، المركز الثقافي العربي، ط 3، الدار البيضاء، ب وت 2006 ص 55.

⁴⁴ نقلاً عن عز الدين إسماعيل: إشارات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع، مؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، ب وت 2002، ص 71. ولاحظ على عز الدين إسماعيل تعدد المصطلحات الدالة على الإيقاع عنده، من قبيل: التشكيل الزماني، التشكيل الموسيقي، الصورة الموسيقية، الصورة الإيقاعية، والإطار الموسيقي. انظر كتابه النفس النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، ب وت 1963، ص 58 وما بعدها.

* يشهد الناقد أن كلمة دب مثلاً تساوي من حيث الوزن كلمة سور وكلنا تشغل من البحر نفساً يز دون خلل إيزان.
⁴⁵ انظر عز الدين إسماعيل: النفس النفسي للأدب، ص 61.

القصيدة الثالثة: الإيقاع وعناصرها في قصيدة النثر

الأذن بل أصبحت توقعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه وفي هـ دوء ورفق<>⁴⁶.

بيد أن التحول الأكبر في مفهوم الإيقاع هو الذي نواجهه عند دءـ اة قصـ يدة النثر وكتابتها، وذلك في سياق دعوتهم إلى مفهوم جديد للشعر مبني على التجـ اوز ومواكبة النفس الإنسانية في تحولاتها ، وهذا ما نلمسه عند أنسي الحاج في إشارته إلى عدم ملائمة الموسيقىـ ي الشعرـ رية التقليدية لإنسان متغير ذي إحساس جديدـ دـ . ولأن الإنسان في تجدد دائم ، كما يؤكد أدونيس ، فإن الإيقاع أيضا يظل يتجدد بتجدد الإنسان ، ومن ثم وجب التشديد على كون الشكل الشعري ولادة مسـ تمرة ، وعليه فإن الشكل الشعري الحي هو الذي لا يفتأ يتشكل ويتجدد⁴⁷ . ومن ثم يـ ارن أدونيس بين القصيدة القديمة والقصـ يدة الجديدة ليؤكد أن تلك قائمة على الـ وزن السهل المحـ دد والمفروض مـ ن الخارج ، في حين أن الثانية تقوم على الإيقاع ، والإيقاع نابع من الداخل ، لذاـ ك فهو ابتكار ويتطلب استخداما مـ وة ومهـ ارة أكثر مما يتطلب استخدام الوزن ، ومن ثم تميزت القصيدة القديمة بأحادية الشكل في القصائد كلها ، بينما تميزت كل قصيدة جديدة بشكلها الخاص نثرا أو وزنا أو نثرا ووزنا في آن⁴⁸ . وفي ضوء هذا المفهوم يصبح الوزن الخليلـ ي جـ زعا مـ ن الشكل الشعري العربي لا الشكل كله⁴⁹ . وعليه فإن الشعر لا يحدد بالعروض لأن الشعر أشمل من العروض ، بل إن العروض ليس سوى طريقة من طرائق التعبير الشعري هي طريقة النظم⁵⁰ . كما أن هذا الشكل ليس خبرة علمـ ية تتوارث، إنه يولد ولا يُتبنى ، يُخلق ولا يُكتسب، شأنه شأن المضمون الشعري . ومن ثم فـ إن على الشاعر ، لكي يكون شاعرا حقا، ألا يستعير شكلا خارجيا منتما إلى زمـ ن غير زمنه، لأنه في هذه الحالة يصبح صانعا لا شاعرا⁵¹.

ويؤكد أدونيس أن القصيدة ليست نغما فحسب ، وإنما هي نغم وتعبير ، إذ يجمع النغم بين الإيقاع والمدلول في حين أن التعبير يربطنا بصاحبه وموضـ وعه

⁴⁶ ارجع السابق، ص 62.

⁴⁷ انظر أدونيس: مقدمة للشعر العر ، ص 110.

⁴⁸ انظر أدونيس: زمن الشعر، ص 39.

⁴⁹ انظر أدونيس: مقدمة للشعر العر ، ص 110.

⁵⁰ انظر ارجع نفسه ، ص 113، 114.

⁵¹ انظر ارجع نفسه، ص 110.

القصيدة الثالثة: الأيقاع وعناصرها في قصيدة النثر

في آن واحد ، وإذا ما وجدنا لذة شعرية في << الحركة النفسية الإيقاعية للكلمات ومقاطعها >> فإن هذه اللذة تكون مشروطة بكون تلك الحركة تتولد عن <<تفجرات الأعماق>>، وإذا لم تكن كذلك فإنها تتحد - ولإلى << رنين - يرد صدى - نعي وأجوف >>⁵²

هذا الفهم ، إذن ، يذهب بالإيقاع إلى أبعد من كونه لذة سماعية تتولد عند متلقي الشعر ، ليجعل منه معاشية للعالم الداخلي للقصيدة ، وهو ما يعود بنا إلى مفهوم عز الدين إسماعيل للإيقاع وضرورة ملاعته للنفس الإنسانية وحركتها الداخلية . إن الإيقاع في منظور أدونيس لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم - من قافية وجناس وتزاج حروف وتنافرهما ، وإنما هو يتجاوز هذه الأصول العلمية إلى << الأسرار الواصلة فيما بين النفس والكلمة ، بين الإنسان والحياة >>⁵³. ومن هنا يضطلع الإيقاع بوظيفة أكبر من الإطراب والإمتاع ليتحول أداة ينقل بها الشاعر رؤيا إلينا ، ولذلك فإن القصائد كشكل إيقاعي مجرد ليست شعرا ، وإنما هي <<مصنوعات شعرية >>، وعيه فإن الشعر لا يكون مجرد مجموعة من القوافي والأشكال والقواعد.⁵⁴ ومن هنا تظهر ضرورة تطوير الإيقاع الشعري وصفله في ضوء المضامين الشعرية الجديدة كما يدعو إلى ذلك يوسف الخال في بيانه الشعري الذي دشّن به فعاليات مجلة شعر عام 1956⁵⁵، ولكي يتحقق ذلك لابد من توفير مبدأ التحرر من جميع القوالب الفنية الموروثة المفروضة على الشاعر خارج موهبته وذوقه الشخصيين ، فالمفهوم القائل بإخضاع العمل الشعري لوزن معين وبناء فني معين لم يعد يتلاءم مع حاجة الشاعر المعاصر إلى التعبير عن تجربته الكيانية وعن رؤياه المبدعة.⁵⁶

ويذهب أنسي الحاج في مقدمة مجموعته "لن" إلى أن الفرق بين الشعر والنثر ليس كامنا في النظام ، وما دام الشعر لا يعرف بالوزن والقافية فليس ثمة مانع من أن ينتج من النثر شعر ومن شعر النثر قصيدة نثر.⁵⁷ إن قصيدة النثر قد جاءت في

⁵² انظر المرجع السابق ، ص 94.

⁵³ انظر المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

⁵⁴ انظر المرجع نفسه ، ص 108.

⁵⁵ انظر مد عزام : أدائه الشعرية ، ص 61 ، 62.

⁵⁶ انظر مود شريح : ربة لمة شعر واختراق جدار اللغة ، الفكر العربي المعاصر ، العددان 44/45 ، ربيع 1987 ، ص 93.

⁵⁷ انظر أنسي الحاج : لن ، ص 9 (المقدمة).

القصيدة النثرية: الألفاظ وعناصرها في قصيدة النثر

سياق التجاوز الذي يمثل ملمحا من ملامح الحداثة ، ولعل أهم خطوة في طريقه - ق هذا التجاوز هي التخلي عن الوزن أو الإيقاع الخارجي⁵⁸، ولذلك كان غياب الوزن والقافية عن قصيدة النثر أبرز ملامحها الشكلية⁵⁹.

وهكذا أخذت قصيدة النثر مشروعيتها على المستويين النظمي والليد-داعي انطلاقا من اكتشاف خطأ التسوية بين الوزن والإيقاع الشعري⁶⁰. فالإيقاع هو معطى لغوي لا يمكن تجاوزه ، لأن في ذلك تجاوزا للغة ذاتها، كما أنه لا مجال لأسر هذا الإيقاع ضمن تشكيل إيقاعي بعينه⁶¹. ومن ثم ، لا يصبح وجود الوزن شرطا لازما لتحقيق الإيقاع⁶². وعندما يتعرض الباحث للوزن فإنه يرى أن " الوزن الشعري هو في الغالب ناتج تجمع خصائص صوتية معينة في لغته"⁶³.

إن ظهور قصيدة النثر، إذن، ك- - ان تنوي- - جا للانتهاك- - ات المستم- - رة للعروض ، وكأن تلك الانتهاكات ، فيما يرى محمد عبد المطلب، كانت بمثابة دعوة خفية للجيل الأخير من الشعراء للقيام بمغامراتهم مع العروض . ولأن السابقين لم تكن لهم مساحة لممارسة المغامرات لم يجد أولئك سوى هجران النظام العروضي برمته تحت مصطلح جديد هو "قصيدة النثر"⁶⁴.

3- رتبة الألفاظ في النثر الإيمودي:

لقد بات واضحا أن ثمة شكوى دائمة من رتبة اللفظ-اع في القصيدة العمودية ، ولعل المواقف المختلفة من هذه القصيدة تلتقي جميعها عند هذا ال-دافع الذي يقف وراء عمليات التغيير التي طالت القصيدة العربية خلاصة في مجال الإيقاع.

⁵⁸ انظر عبد الرحمن مد القعود: الإيام شعرا داته ، ص154.

⁵⁹ انظر ارجع نفسه، ص156.

⁶⁰ انظر مد فكري ا زار: لسانيات الاختلاف، ص21.

⁶¹ انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

⁶² انظر ارجع نفسه، ص90.

⁶³ انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

⁶⁴ انظر مد عبد المطلب: قصيدة النثر، ص34.

القصيدة الثالثة: الألفاظ وعناصرها في قصيدة النثر

وسنصف عند نموذج للثورة على هذه الرتبة ، والغريب أن هـ ذا النمـ وذج لا ينتمي إلى قصيدة النثر وإنما إلى شعر التفعيلة ونعني به الشاعر الناقد اليميني عبـ د العزيز المقالح.

يدعو المقالح شعر التفعيلة بالشعر الجديد في مقابل الشعر الكلاسيكي والشعر الأجد(قصيدة النثر). وهو يرى أن الشعر الجديد قد قام على تجاوز الرتبة التـ ي تميز الشعر الكلاسيكي.

وأول مظاهر هذه الرتبة ومسبباتها يتمثل في القافية ، يقول المقالح:
>>ومن عناصر هذا التشكيل [الموسيقى] "القافية" ذلك الرتم المرتب، أو النغم المتكرر في القصيدة الكلاسيكية،<<⁶⁵

ومن ناحية أخرى يعزو الناقد تلك الرتبة إلى طبيعة التشكيل المكـاني فـي الشعر الكلاسيكي . ويقصد بالتشكيل المكاني >> المساحة أو الحيز الـذي يحتلـه البناء القالي للقصيدة<<⁶⁶، وهو>>الهندسة المعمارية البصرية أو المرئية في إطار المكان<<⁶⁷، بحيث تشير المكانية عند الناقد إلى الحيز المكاني الذي تشغله الكلمات والبحور الشعرية ، ولذلك لابد أن يخـتلف الحيز المكاني باختـلاف البـحـور طـويلة وقصيرة ، تامة ومجزوءة.⁶⁸

هـ ذا التشكيل المكـاني ينجم، فـي القصـيدة الكلاسيكية، عن الأشـطـر المتساوية، التي يفصل بينها >>نهر من الفـرا<< كان هو الفارق بـين الشـعر والنثر فـي تلك القصيدة⁶⁹، فقد اعتاد القـارئ >> أن يرى القصـيدة بشـكلها الثابت ، وما تكاد تقع عيناه على صفحة فيها شعر حتى تتلقـى حواسـه الأخـرى إشارات مباشرة تجعلها تنتهياً لاستقبال نوع من العمل الأدبي هو الشعر<<⁷⁰.
وما يستثيرنا في هذا الحكم عموميته التي تضع الشعر العربي العمودي كـلـه في وعاء واحد ، وكأنما هو شكل واحد يتكرر ، وبذلك يُغفل الناقد التنوع الهائل في

⁶⁵ عبد العزيز أفا : الشعر ، الرؤيا والتشكيل، طلاس للدراسات والنشر، ط2، دمشق 1985، ص232.

⁶⁶ ارجع نفسه، ص230.

⁶⁷ ارجع نفسه، ص230، 231.

⁶⁸ انظر ارجع نفسه، ص224.

⁶⁹ انظر ارجع نفسه، ص230.

⁷⁰ ارجع نفسه، ص227.

الحملة الثالثة: أتيقات وعناصرها في قصيدة النثر

هذا الشعر، وهو التنوع الذي اعترف به الناقد نفسه في بداية حديثه ع- ن عناصر- ر التشكيل الشعري، يقول في هذا الصدد:

>> التغيير المعاصر في الشعر العربي ليس تغييرا في الشكل أو في طريقة التعبير فحسب، وإنما هو كذلك تغيير عام وشامل ، تغيير في حدود الزمان، وفي إطار المكان ، وفي مفهوم الإيقاع. وإن القصيدة العربية الكلاسيكية نفسها... **لَا تَبْدُو شَيْئاً واحداً بِنِشْأَتِهَا** **لَا مِثْلَها** **بِاتِّتِلَاحِ البنية المائنية** والإيقاعية التي يضجها البحر الشعري>>⁷¹.

والأمر الثاني اللافت للانتباه قول الناقد بمعيار فارق بين الشعر والنثر متمثل في الشكل الكتابي ، وكأن العرب قد قالوا بهذا المعيار كما يستشف من كلامه ، وما نود التنبيه إليه هنا هو أن التشكيل المكاني لم يكن ملحوظا في الشعر العربي لـ زمن طويل ، لأن الشعر كان ينتقل عن طريق الرواية لا الكتابة ، ولذلك فـ إن المتلقي كان يعتمد على سماعه في تذوق هذا الشعر والاستمتاع به ، وهو ما يعتـرف به الناقد في سياق مقارنته بين الشعر الكلاسيكي والشعر الجديد ، يقول بعد الكلام المقتبس أعلاه مباشرة: >> أما في العصر الحديث فقد تغير شكل القصيدة ، ولم تعد العين وحدها قادرة على التمييز بين الشعر والنثر من النظرة الأولى، وإن كانت العين قد استعاضت عن ذلك بمتعة القراءة المتأنية بعد أن أصبح **القصيدة ذات الشكل الكتابي** ⁷². وبالعودة إلى ما سبقناه عن الشكل الكتابي للقصيدة في هذا البحث (الفصل الثاني) نتبين أن هذا الشكل ليس إطارا تجميلا ولا شيئا إحصائيا يمكن إلغاء وظيفته ببسر.

أما بالنسبة لدعوى الرتبة في التشكيل المكاني في الشعر العمودي فإننا لا نظن الناقد إلا باحثاً عن سمات التجديد في الشعر الحر (الذي يعد واحداً من شعرائه) وقصيدة النثر ، ولكي تكون تلك السمات جديدة حقاً لا بد ألا تكون متوفرة في الشعر العمودي ومن هنا راح الناقد يبني هذه السمات على أنقاض الشعر العمودي مجرداً إياه من كل العناصر الدينامية ليتحول بين يديه شكلاً جامداً رتيباً.

إذا كان التشكيل المكاني يعتمد على الكلمات التي تملأ حيزاً معيناً فإننا ننسبها إلى أن البحر الشعري إذا كان يتألف من تفاعيل متساوية في العدد (وهي غير

⁷¹ ارجع السابق، ص 213. والتشديد من عندنا.

⁷² ارجع نفسه ، ص 227. والتشديد من عندنا.

القصيدة الثالثة: الأبيات وعناصرها في قصيدة النثر

مكررة بشكل متطابق دائما كما سنرى لاحقا) فإن أبيات القصيدة ، في المقابل ، لا تتألف من عدد متساو من الكلمات، ومن ثم فإن التشكيل المكاني في بيت شعري لا يكون هو نفسه في أبيات أخرى، ولتأكيد ذلك نعود إلى أبيات أوردتها الناقد وهي للشاعر اليمني عبد الله البردوني⁷³:

واللهي تحدا الدياجير قبر جهائلا في جوانح الصدا عاري
وأنا وحدي العري f وأزالني عن يميني والوتني عن يساري
وأنا في دمي أسير وفي أرضي شهيد مفهيد الأوهام
وجريح الالب فتيلا الألماني و3هري f وهي أمته وبياي
أنا شيد حولي عليا 3ضو f ناو! من دمي علا 3ير ثار

إن الشكل الكتابي للأبيات أعلاه يظهر تفاوتها في المساحة الكتابية التي يشغلها كل بيت على الصفحة ، وإذا كان ثمة تماثل في هذا الشكل فهو وليد تدخلنا لإضفاء التجانس الشكلي عليها ، هذا علاوة على أثر ظاهرة التدوير التي تلغى الحدود الشكلية بين شطري البيت الشعري بجعلها شطرا واحدا ممتدا ، الأمر الذي يؤثر في طبيعة التشكيل المكاني ، وهنا نسجل أن الناقد لم يظهر التدوير في البيت الثالث أعلاه .

1.3 التشايع الزماني والرتابة:

لا تتوقف الرتبة في الشعر العمودي، حسب المقام ، على التشكيل المكاني ، وإنما تتعداه لتشمل عنصرا آخر يسميه بالتشكيل الزماني الذي يتعلق بـ <<الزمن في الشعر أو القصيدة من خلال الإيقاع الخارجي أو الشكلي...>> من الوحدات الإيقاعية والبحور الطويلة أو الوسيطة أو القصيرة المجزوءة*... إن ما نسميه التشكيل الزماني ناشئ عن إيقاع الحركات والسكنات في التفعيلات<>⁷⁴.

⁷³ ارجع السابق، ص 225.

* يرى الناقد أن <> لكل مجموعة من البحور إيقاعا زمانيا مشتركا ، وبعض البحور إيقاع زما خاص>>. الصفحة 215 من ارجع السابق.
⁷⁴ ارجع نفسه، ص 215. وبشكل أعم | إغفال النقد العرقد هذا النوع من التشكيل إغفالا تاما. انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

القصيدة الثالثة: الأبيات وعناصرها في قصيدة النثر

وهذا يعني أن <> التشكيل الزمني في القصيدة العربية ينشأ عن الوقت أو المـدى الذي تستغرقه قراءتها في إطار الزمن<>.⁷⁵

إن للبحر في الشعر العربي وظيفتين إحداهما صوتية أو موسيقية يـتم مـن خلالها توزيع النغم الموسيقي أو الصوتي ، والثانية إيقاعية زمانية يقوم البحر مـن خلالها بتوزيع الوحدات الزمانية التي تشكل زمن التفعيلة أو زمن البيت ومن ثـم زمن القصيدة.⁷⁶

وتنتج رتبة التشكيل الزمني ، في القصيدة العربية، حسب الناقد، عن كـون هذا التشكيل مكررا ، على الرغم من اختلافه من بحر إلى بحر آخر، إذ إن زمـن البيت الأول هو زمن الأبيات كلها مهما طالت القصيدة⁷⁷، <> بل إن زمن الشـطر الأول هو زمن القصيدة . فالأشطر متساوية، والأبيات متساوية، والإيقاع الزمـاني متساو ومتواز<>.⁷⁸

إن هذه الرتبة هي التي تجاوزتها القصيدة الجديدة التي أصبح فيها لكل سطر زمنه ومساحته الوقتية⁷⁹، وهـذا التنوع الزمني راجع ، كما يُستنتج مـن تحليل الناقد، إلى التنوع في التشكيل المكاني ، وفي المقابل فإن الرتبة الزمانية فـي القصيدة العمودية ناتجة عن الرتبة المكانية، وهذا ما يدفعنا إلى إبداء ملاحظة على الناقد تتمثل في كونه يفرض على النص الشعري الجديد قراءة أحادية هي القـراءة التي تنتقد بنهاية السطر الشعري ، وفي هذا إقرار لجمالية الإيقاع فيه، وإلغاء للتنوع الهائل الذي يجـد القارئ نفسه في خضمه عندما يطالع مثل ذلك النص، فكـأن الناقد ،بذلك، ينقلنا من "البيتية" إلى "السطرية" التي يكاد الواقع الشعري أن يلغيها من خلال آليات تقوم عليها القصيدة الجديدة ومنها التدوير.

أما فيما يخص القصيدة العمودية فإن الناقد يُغفل بعض العناصر الحيوية فيها والتي تجعلها بعيدة عن الرتبة ، ومن ذلك أن قراءة هذه القصيدة تختلـف مـن شخص إلى آخر ، ومن بيت إلى آخر في القصيدة نفسها تبعا لمؤثرات مختلفة، بل إنه يستحيل أن تتطابق قراءتان لقصيدة واحدة تطابقا كليا. وعلى الرغم من إشـارة

⁷⁵ ارجع السابق، ص 230.

⁷⁶ انظر ارجع نفسه، ص 214.

⁷⁷ انظر ارجع نفسه، ص 215، 216.

⁷⁸ ارجع نفسه، ص 216. وواضح أن الناقد يغفل دور الزخافات والعلل تغير التشكيل الزما ، وهو ما سنشـ إليه لاحقا.

⁷⁹ انظر ارجع نفسه، ص 220.

القصيدة الثالثة: الأبيات وعناصرها في قصيدة النثر

الناقد إلى تأثير عنصر الإنشاد في التشكيل الزمني فإنه لا يرى فيه سـ. وى مـ. ط بعض الحروف >> لا يغير شيئاً من الأمر في الحقيقة البديهية (كـ. ذا)، وهـ. و أن زمن البيت الأول هو زمن بقية الأبيات<>⁸⁰.

وإذا عدنا إلى تحديد المقالح للتشكيل الزمني على أنه المدى الزمني الذي تستغرقه القراءة ، زاد عجبنا من تهوين شأن الإنشاد في هذا التشكيل، وقد سـ. بق لإبراهيم أنيس معالجة هذه المسألة معالجة مستفيضة ، حسبنا أن نشير منها إلى حديثه عن ضرورة أن يراعي المنشد للشعر السكنات والوقوفات القصيرة التي قد يلجأ إليها ، مريداً بذلك إظهار جمال لفظ من الألفاظ أو إيضاح معنى دقيق لكلمة في البيت⁸¹. ولا بد أن هذا التوقف سيكون مختلفاً من بيت إلى آخر ، وهو ما ينتج عنه، ضرورة، اختلاف المدى الزمني للقراءة بين بيت شعري وآخر*.

4- نغني رتبة الأبيات عن الشلار الإمودي:

يرى نذير العظمة أن الأوزان ليست صيغاً جاهزة، فلو كانت كذلك لما كـ. ان بإمكان الشعراء أن يولدوا منها أنغماً مختلفة، فامرؤ القيس وطرفة، على سـ. بيل التمثيل، يستخدمان في معلقتيهما البحر الشعري نفسه، ولكنهما "يحصدان" إيقاعاً مختلفاً. فالإيقاع لا ينبع من البحر فقط ، بقدر ما يتولد من السبك اللغوي في تشابكه مع سياق النغم في بحر من البحور الشعرية.⁸²

⁸⁰ ارجع السابق، ص 218.

⁸¹ انظر إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، دار القلم، ط 4، ب و ت 1972، ص 190. ويضرب أنيس مثالا على ذلك أحداً من التنا والآخر من شوقي. فبعد إبراده لبيت التنا الذي يقول فيه:

باد هواك ص ت أم تص ا وبكاك إن ر دمعاك أو جرى

يش إ أن أرى شعر ، > إنشاد هذا البيت، أنه لا بد من وقفة قصدة عند كلمة هواك. انظر ارجع نفسه الصفحة نفسها.

* تقول ا يوسي سياق حديثها عن الشعراء ي: >> إن شكل الشطرين ، بالرغم من أنه شكل صارم ومتوازن توازناً دقيقاً ، إلا أنه بسيط أساسه وسمح بتنوع كـ. اللهجة والإيقاع<>. انظر كتابا الإلهات والركات الشعر العرا ديت ، ص 635. وتنش الناقد حديثها عن التنا أن وضع التنا على مقاطع الطويلة ذات ارف الصائت الطويل يساعد على إضفاء حجم أكبر على الصوت. ولص إ نتيجة مؤداها أن التنا الشعري العربية يتميز بصفته انغمة ، ا هي صفة بالغة الغواروة يستغلها الشعراء الذين تعودوا لإلقاء الشعر أمام جمهور. انظر ارجع نفسه، ص 830 و 831. وتنش الناقد إربة جرت التنا الصوتيات معهد الدراسات الشرقية والإفريقية خلا قراءة بيت من البحر الطويل مرة ، فلوخط القراءة الثانية للبيت أن الشطر الأول تداخل مع الشطر الثاني التوقيت البيت بأعه. انظر ارجع نفسه، ص 831.

⁸² انظر جهاد فاضل: قضايا الشعر العرا ديت ، ص 439 و 440. ولاحظ على العظمة مزاجته بمصطلحي الإيقاع والموسيقى، وهو يستعملهما باعتبار مترادف.

القصيدة الثالثة: الأبيات وعناصرها في قصيدة النثر

وينفي محمد غنيمي هلال الرتابة عن الشعر العربي العمودي ، إذ يـرى أن الرتابة في هذا الشعر نادرة الوجود⁸³ ، ومن ثم يعتبر الحملة على الوزن القديم من هذه الناحية غير عادلة، ذلك أن الوزن والإيقاع في ذلك الشعر لا يتفقان كل الاتفاق في أبيات القصيدة الواحدة.⁸⁴ ويعزو هلال هذا الاختلاف إلى أسباب ثلاثة:

1- اختلاف التفعيلات عن طريق ما يمارس عليها الشاعر مـن تغيير (زحافات وعلل) ، وهو ما يجعل التفعيلات في الوزن الواحد مختلفة بدءاً وحشـاً واختتاماً.

2- اختلاف حروف الكلمـات المقابلة لحروف التفعيلات بعضها مـ بعض ، ما بين حروف ساكنة وحروف مد طويلة ، وحروف لين وهذا الاختلاف الصوتي ينتج عنه تنوع في الإيقاع.

3- الإنشاد، وهـو يعني قـراءة الشعـر بحسـب متطـالبات المعنـى، وبه ، أيضاً، يتم التنوع في إيقاع القصيدة داخل الوزن الواحد ، ذلك أن الإنشاد يقتضي الضغط على المقاطع والكلمات ، كما يقتضي طول الصوت فـي بعض الكلمات وقصره في كلمات أخرى وعلو الصوت أو انخفاضه.⁸⁵

ويبدو هذا التعليل ، في رأينا ، على قدر كبير من الوجهـة ، إذ إن تطبيقه على قصيدة من قصائد الشعر العربي يظهر التنوعات الإيقاعية المختلفة داخل القصيدة الواحدة وضمن الوزن الواحد ، ويبرز هذا الأمر خاصة في القصائد التي تجري على البحور كثيرة الزحافات والعلل مثل الرجز. لنأخذ على سـبيل التمثيل قصيدة لأبي فراس الحمداني عنوانها " ألد من بارد الماء"⁸⁶.

تتكون القصيدة من 21 بيتاً ، وهي تجري على بحر الخفيف الـذي وزنه الأصلي (فاعلاتن مستعلن فاعلاتن) × 2. وبتقطيع أبيات القصيدة نحصل على الصور الوزنية الآتية:

⁸³ انظر مد غنيمي هلال :النقد الأدبي الحديث، نضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2004، ص 437.

⁸⁴ انظر ارجع نفسه، ص 437. ونش هنا إـبـيـز هلال ، الإيقاع والوزن ، فالإيقاع هو وحدة النغمة التي تتكرر الكلام أو البيت ، أي توازن الحركات والسكنات على و منتظم فقرة أو أكثر من فقر الكلام أو أبيات القصيدة ، وهنا مثل التفعيلة وحدة النغمة البيت ، أي أن التفعيلة هي الـمثل الإيقاع البحر العر . أما الوزن فهو مجموع التفعيلات البيت الشعري الذي هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية. انظر ارجع نفسه، ص 435، 436.

⁸⁵ انظر ارجع نفسه ، ص 437 - 440.

⁸⁶ أبو فراس الحمداني :ديوان أبو فراس، دار بـوت للطباعة والنشر، بوت 1979، ص 121، 122.

الحملة الثالثة: أتيقات وعناصرنا في قصيدة النشر

[illegible]

الواضح من الصور أعلاه هذا التنوع الذي يجعل القول بالرتابة الموسيقية في مثل هذه القصيدة أمرا بعيدا عن الحقيقة.

وحتى لو تطابقت الصور الوزنية في القصيدة فإن الحروف المشـكلة لتـك الصور لا يمكن أن تتطابق كلياً في حركاتها وسكناتها بين بيت وبيت آخر فـي

القصيدة الثالثة: الأيقاع وعناصرها في قصيدة النثر

القصيدة نفسها إلا نادرا ، علاوة على الاختلاف في عدد تلك الحروف ، والتطبيق على الأبيات العشرة الأولى من القصيدة السابقة لأبي فراس يظهر ذلك* :

ض س ف ك مي ض س ف ف ما ك ف س ك ض ك مي ك س* ف ض ف ما ض س ف ف ما ك ف س ك ف ك مي ك
ف ما ك ف س ف س ف ف ما ض س ف ف ما ك ف س ك س ك مي* س ك ف س ف س ف ض مو ك ف ك مي ك
ف س ف ما ف س ف ض س ك ف س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك
ما ف مو ض س ف مي ض س ف ف س ف س ف س ف س ف س ف س ف س ف س ف س ف س ف س ف س ف س ف
ما ف مي ف س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك
ف س ف ما ف س ف ف س ف س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك
ف ف ف س ف مي ف ك س مي ف ما ف س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك
ف ك ف س مي ك س س ك س ك ف ض س ض س* ف س ف ما ك ما ك س ك س ف س ض مو ك
ف س ف ف س ض س ض ما ف ف س ف ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك
ما ف ف س ما ض ف س ض ك س ض ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك س ك

إن الاختلاف الذي لمسناه أعلاه ينفي كل ما يمكن إلصاقه بالقصيدة العمودية من تهمة الرتابة المزعومة.

5- فبدأنا الأيقاع في قصيدة النثر:

قبل الحديث عن عناصر الإيقاع في قصيدة النثر نرى لازما الإشارة إلى أن العلاقة مع الوزن مسألة ذات حساسية عالية فيما يخص انتماء قصيدة النثر أو عدم انتمائها⁸⁷ ، وهي قضية أشرنا إليها سابقا ، فمع حركة الحداثة لم يعد الإيقاع متوقفا على الوزن والقافية ولا على التفعيلة وحدها ، ولهذا تشير يمنى العيد إلى عناصر أخرى تراها ذات أهمية أكبر بالنسبة لقصيدة النثر بسبب تخلي هذه عن التفعيلة والتشكيل ، ومن هذه العناصر:

- التكرار وفق أشكال موظفة لتأدية دلالتها .
- التوزيع والتقسيم على مستوى القصيدة بهدف دلالي محدد.
- التوقيع على جرس بعض الألفاظ والموازاة بين حروفها⁸⁸.

* سنستعمل الرموز الآتية: ف=الفتحة، ض=الضمة، ك=الكسرة، س=السكون، ما= ا د بالالف، مو= ا د بالواو، مي= ا د بالياء.

⁸⁷ انظر مد علاء الدين عبد الو : وهم ا دائة، ص106.

⁸⁸ انظر العيد: معرفة النص، دار الآداب، ط4، وت 1999، ص106.

القصيدة الثالثة: الألفاظ وعناصرها في قصيدة النثر

ولكن الباحثة ، حين تعتمد إلى التمثيل لما تقول به من عناصر الإيقاع ، تختار نموذجاً من محمود درويش لا من شاعر من شعراء قصيدة النثر* ، فتبين مختلف الموازنات الموجودة في ذلك النموذج في المستوى الصرفي (تكرار مفردات مؤنثة ومفردات مذكرة) ، ومستوى الطبيعة (كائنات حية وأخرى غير حية) ، وتوزع تلك العناصر في المكان الذي تشغله الجمل المتضمنة للتوازنات... إلى غير ذلك.⁸⁹

للإيقاع ، إذن ، عناصر أخرى غير العناصر العروضية ، وهـ - ذا م - ا يؤكده أدونيس ، فهو يرى أن قصيدة النثر تستثمر عناصر - ر إيف - اعية كإيقاع الجملة ، وعلاقات الأصوات والمعاني والصور ، والطاقة الإيحائية للكلام وما يتبعها من أصداء متلوثة ومتعة ددة⁹⁰ ، ومن ثم فإن أدونيس لا ينفي تمتع قصيدة النثر بالموسيقى ، وإنما ينفي الصفة التقليدية لهذه الموسيقى ، إنه - ا >> موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة ، وهو إيقاع يتجدد كل لحظة <<⁹¹. ولكن هل يعني هذا أن قصيدة النثر ، باستجابتها لإيقاع التجربة والحياة ، تصبح قصيدة بلا نظام؟ في هذا السياق يجيبنا أدونيس بأن التصحية بالقوانين لا بد أن تعوضها قوانين أخرى ، إذ إن م - ن خصائص القصيدة الجديدة ، وزنية - ا أو غير وزنية ، الهدم والبناء ، وإذا م - ا اكتفت بالهـ - دم فإنها تستغني - ي اللاعضوية واللاشكل ، وهـ - ذا مناف لخصائص الشعر الـ ذي ينبغي أن يعرض نفسه في شكل ما⁹². وهـ - و شكل تخلفه القصيدة أي أنه - ل - س م - روض - ا م - ن الخارج ، بل هو شكل تطلبته القصيدة نفسها ، مثلها في هذا مثل النهر الذي يخلق مجراه.⁹³ وهذا يعني أن الأشكال الشعرية لا تهتدي بنموذج معين تحذو حذوه ، إنه - ا بلا نموذج ، فكل شكل يصبح نموذجاً لذاته.⁹⁴ وبهذا فإن الشعر الجديد يتجه - ن - و الشكل المتحرك.⁹⁵

* تناول الناقدة بالدراسة وزجاً من مداعوط فيما بعد ، ولكنها لا تتوقف عند العناصر الإيقاعية المذكورة أعلاه ، على الرغم من تأكيدها أهمية هذه العناصر بالنسبة لقصيدة النثر خاصة.

⁸⁹ انظر المرجع السابق ، الصفحة نفسها.

⁹⁰ انظر أدونيس: مقدمة للشعر العر ، ص 116.

⁹¹ انظر نفسه ، الصفحة نفسها.

⁹² انظر المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

⁹³ انظر المرجع نفسه ، ص 116 ، 117.

⁹⁴ انظر المرجع نفسه ، ص 118.

⁹⁵ انظر المرجع نفسه ، ص 129.

القصيدة النثرية: آليات وعناصرها في قصيدة النثر

هذا ما يؤكد أنه واحد من كتاب قصيدة النثر هو بول شاوول ، حين يلج على أن لكل شاعر إيقاعه الخاص ، ولذلك فإن النظر إلى قصيدة النثر على أنها واقعة خارج دائرة الشعرية أو هي ناقصة الشعرية بسبب خروجها على الأوزان التقليدية أو نظام التفعيلة ، هو نظار يلغي التجربة ، إضافة إلى أن أصحابه ينفون عن النثر إمكانية احتوائه على أي أثر شعري ، وبذلك يقعون في أسر نظرية تحديد الشعر بالوزن والقافية⁹⁶. كما أن اعتماد هذا المفهوم الخارجي يحدد من طاقات النثر وإمكانات اختزانه طاقات شعرية⁹⁷. وفي ورق بول شاوول بين نوعين من النثر ، يسمى الأول نثرا واقعيا ، ويتحدد من حيث كونه قائما على الدقة الحسية والصورة الحسية والفكرة الواضحة . أما النوع الثاني من النثر فهو مرتبط بحركات الإنسان الداخلية ، ومن ثم فإن التعبير في هذا النثر مرتبط بالشعر⁹⁸. وهذا التحديد يتضمن مجمل البنية التي تتشكل فيها قصيدة النثر⁹⁹. وعليه فإن قصيدة النثر تعتمد على التجربة الشعرية في بناء صورتها الموسيقية¹⁰⁰.

ويسير محمد عبد المطلب على خطى أدونيس فيقول أنه ، مع قصيدة النثر ، صار كل إبداع يختار إيقاعه المناسب له بحيث يكون هذا الإيقاع شديداً الالتحام بالبنية الدلالية والتركيبية¹⁰¹. ومع شعرية الحدائث يصحح الإيقاع هو الخصيصة المستهدفة ، ومن ثم لا يصبح الوزن هدفاً في ذاته وإنما أداة لإنتاج الإيقاع. وهذا الإيقاع تولده عناصر أفقية ذات طبيعة تراكمية تولد نوعاً من الإيقاع الداخلي والخارجي ، وهذه العناصر لها حضورها الدائم الذي يتطلب الإنصات إليها والتنبه لصوتيتها¹⁰². وهي تتنوع ، فيما يرى الباحث ، بين إفرازية وتركيبية ، وبين حرفية وصرفية ، وبين بدعية ونحوية ، ولكن متابعة اشتغال هذه العناصر تحتاج إلى الصبر بسبب من الطلب على الكتلي الذي يميزها ، والذي يكاد ، معه ، أن يغيب الحس الصوتي ، ومن ثم فإن على المتابع أن ينقل الكتلية

⁹⁶ انظر بول شاوول : مسائل أساسية القصيدة الحديثة ، دراسات عربية ، ع3 ، السنة 18 ، جانفي 1982 ، ص 112.

⁹⁷ انظر المرجع نفسه ، ص 117.

⁹⁸ انظر المرجع نفسه ، ص 113، 114.

⁹⁹ انظر المرجع نفسه ، ص 114.

¹⁰⁰ انظر المرجع نفسه ، ص 117.

¹⁰¹ انظر محمد عبد المطلب : قصيدة النثر ، ص 37.

¹⁰² انظر المرجع نفسه ، ص 38.

القصيدة الثالثة: الألفاظ وعناصرها في قصيدة النثر

إلى الشفاهية لتحديد ركائز الإيقاع ومدى انتشارها أفقياً وعمودياً.¹⁰³ ولكن هــ هذه الأدوات لا تشغل بشكل منتظم في قصيدة النثر، مما يدفع بهذه القصيدة إلى أن تتجنب القصور في الإيقاع حتى لا تنسحب إلى منطقة النثر بشكل تلقائي، ومن ثم تصبح الخصيصة الأساسية في قصيدة النثر هــي التوازن بين الإيقاع وعـدم الإيقاع، ومفهوم العدمية هذا لا ينصرف إلى الغياب التام، وإنما إلى عـدم الانتظام وضياح الترجيع الصوتي التكراري، معنى هذا أن قصيدة النثر في حاجة إلى ما يسميه عبد المطلب << فوضى إيقاعية جميلة >>¹⁰⁴. ويضرب البـاحث مثالا لهذه الخصيصة (الانتظام وعدم الانتظام) بظاهرة تردد الـدوال المتجاورة حرفياً) ويقصد بـها اشتراك مجموعة من الكلمات في حـرف أو حـروف معينة، فالانتظام يظهر في تجاور مجموعة من الدوال تشترك في حـرف أو اشتراك في حروف معينة.¹⁰⁵ ويلاحظ الباحث أن شعراء الحداثة قد تعاملوا تعاملًا خاصًا مع هذه التقنية التي يدعونها بـ"الصوتية الحرفية"، ومن بينهم شعراء قصيدة النثر¹⁰⁶. إن استغلال الجانب الصوتي كان تعويضًا عن شعراء قصيدة النثر عـن الجانب العروضي ذي الموسيقى الواضحة، ولذلك نجد أن << التكافؤ الصوتي أصبح البديل المشروع للتكافؤ العروضي >>¹⁰⁷. وتأتي هــذه التقنية (يدعونها أيضًا "الدوال المتجاورة حرفياً") تمثيلًا لهذا التكافؤ الصوتي، وذلك حين يتدخل << الحرف المفرد في عقد العلاقة التجاورية بين المفردات >>¹⁰⁸، وتنشأ هذه العلاقة من خلال تردد حرف أو أكثر في دالـين متجاورين أو مجموعة دوال متجاورة، <> فينشأ عن هذا التردد إيقاع صوتي يتطلب منا إنصاتًا تامًا للإحساس به >>¹⁰⁹.

¹⁰³ انظر المرجع السابق، الصفحة نفسها.

¹⁰⁴ انظر المرجع نفسه، ص 38، 39.

¹⁰⁵ انظر المرجع نفسه، ص 41.

¹⁰⁶ انظر المرجع نفسه، ص 39.

¹⁰⁷ المرجع نفسه، ص 38.

¹⁰⁸ المرجع نفسه، ص 40.

¹⁰⁹ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الخصائص الثلاثة: الألفاظ وعناصرها في قصيدة النثر

ولكي يدلل الباحث على أن تقنية "الصوتية الحرفية" هــ ذهـ قد استثمرت استثماراً لافتاً في قصيدة النثر، فإنه يعتمد إلى رصد مقارن لها من فـي نصـ وص مختلفة ينتمي أحدها إلى قصيدة النثر، وقد كانت النتائج على النحو الآتي¹¹⁰:

النص	أمثلة الدوال	عدد الدوال المتداورة حرفياً	النسبة المئوية
صفحة من "أوراق شاة عاة منذ ألي عاة" جمال الغيطان	429	185	ě43
"حوار من الصمت" (قصيدة من الشعر لـ محمد إبراهيم أبو عنة)	231	101	ě44
مقدمة بطرس لها لكنا "نثر" قـ مصر إـ القدس	469	210	ě45
الرقةـالة إزو مـن "رقةـافل إز حآن" للرافعة	1760	904	ě51
مقدمة عبد الفـادر الفـؤ لـ "رقةافل إز حآن"	966	490	ě51
داوان ألد الشهواني (من قصيدة النش)	3091	1868	ě60

ويبدي محمد عبد المطلب، فيما يخص هذه النتائج، الملاحظات الآتية:

- يعد النص الأول من الأعمال القصصية التي تعتمد التوصليل بالدرجة الأولى، كما أنه يحكي ذكريات بعينها، الأمر الذي يجعل التأنيق الصياغة غير مطلوب، ولذلك هبطت نسبة الدوال المتداورة حرفياً إلى أقل من المتوسط.

- النص الثاني من قصيدة التفعيلة، أي أن إيفاعيته حاضرة فيه، ولذلك لم يكن في حاجة ماسة إلى زيادة حدة الإيقاع عن طريق الظواهر الصوتية¹¹¹.

¹¹⁰ انظر المرجع السابق، ص 39، 40.

¹¹¹ انظر المرجع نفسه، ص 40.

القصيدة الثالثة: الألفاظ وعناصرها في قصيدة النثر

- النص الثالث يكاد يكون خارج منطقة الأدبية ، ولكن المؤلف قاد مقدمته إلى هذه المنطقة بوصفها مدخلا لكتابه التسجيلي، وبوصفها المؤشر الأول على صياغة لغته صياغة فنية ، ولذلك ارتفعت النسبة لكنها لم تبلاّ المتوسط.

- أما نص الرافعي فينتهي إلى "الشعر المنثور" ولكن أصحاب هذا النوع كانوا يؤمنون أن ما يكتبونه نثر أولا وآخرا ولذا ظل النص في منطقة محايدة فلم يتجاوز المتوسط إلا بنسبة E1 فقط.

- النص الخامس يُلاحظ عليه ما لوحظ على نص الرافعي ، فلا بد أن تماسا صياغيا قد حدث بين الاثنين ومن ثم كانت النسبتان متقاربتين.

- أما النص الأخير فقد ارتفعت نسبة الدوال المتجـاورـة حرفيـا فيه إلى معدلاتها القصوى ، وذلك بحكم انتمائه إلى قصيدة النثر ، مما يشـي بسـعي هـذا "الجنس الأدبي" للبحث عن الظواهر الصوتية التي تحقـق لـه مـا فقـده بغيـاب التفعيلة¹¹².

ويضيف الباحث ملاحظة مفادها أن المساحة التي تشغلها الدوال المتجاورة حرفيا تكون في قصائد النثر منكمشة في أغلب الأحيان.¹¹³

هذه الظاهرة الإيقاعية هي عينها التي يقف عندها كمال نشأت ، ولكنه يعدّها مظهرا سلبيا في شعر الحداثة بما فيه قصيدة النثر على وجه الخصوص ، مطلقا عليها << لَيْفَانُ الْحَرْجِ الْوَاحِدِ الذي يتكرر في مفردات النص >>¹¹⁴ ، وهو يعتبر ذلك مجرد لعبة لفظية إيقاعية¹¹⁵ ، استفاضت عند شعراء الحداثة¹¹⁶ ، وهـم بـذلك يخالفون ذوق أمتهم الذي رفض تكرار الشين في كلمات متجاورة في شـطـر مـن بيت شهير للأعشى* ، وكان هناك إجماع على إدانة ذلك الشطر¹¹⁷ ، وهذا الإجماع هو بمثابة <<حكم بإدانة هذه اللعبة النشاز التي اطردت في شعر الحداثة كوجه من وجوه التجديد الإيقاعي!>>¹¹⁸ والخـلاصة التي ينتهي إليها كمال نشأت، بعـد

¹¹² انظر ارجع السابق ، ص 40 ، 41.

¹¹³ انظر ارجع نفسه، ص 41.

¹¹⁴ كمال نشأت : شعر ا دأنة مصر ، ص 238.

¹¹⁵ انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها. والتشديد من عندنا.

¹¹⁶ انظر ارجع نفسه، ص 239.

* لقد غدوت على ا انوت يتبع شاو مشل شلول شلل شول

¹¹⁷ انظر ارجع نفسه، ص 240، 241.

¹¹⁸ ارجع نفسه، ص 241.

القصيدة الثالثة: الألفاظ وعناصرها في قصيدة النثر

استعراضه لنصوص حدائيه مختلفة تعتمد تكرار حروف معينة، أن >> هذه النوعية من الفن الكتابي فاشلة إلى أقصى حد ، فهي لا تقدم شيئاً ذا بـال ، وهي تفشل في الوصول إلى الهدف الأساسي من كتابتها ، وهو الإيقاع المنسجم الناجح، فأولى خصائصها...افتقادها للانسجام الإيقاعي المقبول ولا أقول الفني الممتاز ذلك أنها – لافتعالها – تحقق نشاراً صارخاً لا أدري كيف لا يحسه كاتبها <<.¹¹⁹ لكن هــ ذا الحكم لا ينطبق إلى على النماذج الفاشلة من قصائد النثر، وتظل هــ ذا كـ نمـ اذج أخرى تحسن توظيف العناصر الصوتية بما يحقق لها جمالياتها.

ويرى محمد عبد المطلب أن قصيدة النثر تستثمر مظهرها آخر للصوتية الحرفية يتمثل في حروف المد ، وقد وصل ولع شعراء قصيدة النثر بالاستغلال على هذا الجانب الذروة عندهم ، يؤد ذلك إحصاء قام به الباحث على ديـ وان " ورده الفوضى الجميلة " لواحد من شعراء قصيدة النثر هو الشاعر رفعت سلام ، وقد أسفر الإحصاء عن النتيجة الآتية:

- مجموع دوال الديوان 2906 دال

- تتدخل الحركة الطويلة (المد) في 1931 دال ، بمـ ا يعـ ادل نسبـ

66.6%¹²⁰.

إن الباحث فيما قدمناه لم يكن ، حسب رأينا ، يتغيا البحث عما يميز قصيدة النثر من الناحية الصوتية الإيقاعية ، وإنما كان هدفه استحضار ما يؤكد فرضيته التي ساقها من قبل والمتمثلة في أن قصيدة النثر تتحـ رك مدوـ وعـ ـة بمـ دأ التعويض ، ومن ثم كان سعيها إلى تحقيق التكافؤ الصوتي كبديل لغيـ اب التـ ا فؤ العروضي . ومن أجل تحقيق هذه الفرضية راح الباحث يختار نصوصه المقارنة بانتقائية وقسرية واضحتين ، فهو يختار صفحة من قصة ، وقصيدة مـ ن شـ عر التفعيلة ، ومقدمتين لكتابين، ونصا من الشعر المثنو ، وإزاء هذا يختار ديوانا كاملا من قصيدة النثر ، وكأنا به يبحث عن التفوق الكمي بحثا. لقد كان أحـ رى بالباحث تنويع العينات التي شملها الإحصاء مع توفير قدر من الموضوعية والعدالة فيما يخص حجم المادة المختارة بما يضمن مصداقية كبيرة للنتائج المتوصل

¹¹⁹ | رجع السابق، ص 243.

¹²⁰ انظر مد عبد ا طلب: قصيدة النثر، ص 39 و40.

القصيدة الثالثة: الأيقاع وعناصرها في قصيدة النثر

إليها. ثم إن ما دعاه الباحث بالصوتية الحرفية تقنية موظفة في شعر التفعيلة كما في القصيدة العمودية ، وخير مثال على ذلك تلك الهندسات الصدية التي تتكشف عنها، مثلاً، قصيدة "الخریف" للشاعر "يوسف غصوب" كما يظهِر م. ن. تحليل الباحث جوزيف ميشال شريم لجوانبها الإيقاعية.¹²¹ ومن ثم فإننا نعجب م. ن. رأي محمد عبد المطالب الذي يذهب فيه إلى أن قصيدة محمد إبراهيم أبو سنة قد استغنت عن التجاور الدلالي الحرفي لأن إيقاعيتها حاضرة فيها .

أما الباحثة العراقية موسى بشرى صالح فتري أن " الشعرية الموسيقية" لقصيدة النثر تتبدى في كسر الانتظام المرئي للوزن أو الإيقاع والانحراف بثقلها. نحن. وتحقق أخرى للشعرية ، فإذا كانت المعادلة الشعرية قائمة على حدين وزني و دلالي فإن قصيدة النثر تنتصر للحد الثاني على حساب الأول ، فالعلاقة بين - ن الحدين عكسية ، إذ إن تضائل الحد الأول ينتج عنه تضخم الحد الثاني¹²² . وتتمثل تلك الشعرية حسب الباحثة في التنويعات التقنية والفنية داخل النسيج البنائي للقصيدة للمحافظة على الخاصية الموسيقية المتمثلة في شكل إيقاعي مرئي أو غير مرئي. عماده تناظرات لغوية وصياغية متباينة ، في محاولة لتفعيل الإيقاع الداخلي تعويضاً عن غياب الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن.¹²³ والحق أن الباحثة تتحدث عن تغييب الوزن لا غيابه ، لأنها ترى في الوزن عائناً في وجه الإيقاع وجبت إزالته، فالوزن ، في رأيها، يلغي ما تسميه " شعرية الشعر الداخلية" ويسجنها بنسق خارجي دخیل على الشعر ، فهو مجتاب من حقل آخر هو الموسيقى.¹²⁴

إن الآراء التي تسوقها الباحثة في هذا المقام تثير ملاحظات وأسئلة كثيرة :

- 1- كيف يمكن حصر شعرية قصيدة النثر في كسر الانتظام المرئي؟
للوزن؟! لابد أن الباحثة تقصد بالانتظام المرئي التناظر بين الأشكال - طر في - ي القصيدة العمودية، فهل كسر هذا التناظر هو الذي يولد شعرية قصيدة النثر؟ لقد حدث هذا الكسر من قبل شعر التفعيلة ، فهل يحق لنا ، بسبب من ذلك، أن نتحدث عن شعرية هذا الشعر انطلاقاً من كسره للانتظام المرئي؟

¹²¹ انظر جوزيف ميشال شر : دليل الدراسات الأسلوبية، مؤسسة إلمعية للدراسات و النشر و التوزيع ، ط1 ، و 1984، الصفحات 101-110.

¹²² انظر عز الدين أناصرة : إشكاليات قصيدة النثر، ص 439، 440.

¹²³ انظر ارجع نفسه، ص 442.

¹²⁴ انظر ارجع نفسه، ص 439.

القصيدة الثالثة: الألفاظ وعناصرها في قصيدة النثر

2- كيف تتحقق "الشعرية الموسيقية" من خلال بروز الجانب الدلالي م-ن النص ؟ في حين أن الباحثة تتحدث عن علاقة عكسية (ولنس-مها علاقة نف-ي وتغيب) بين الحدين الدلالي والوزني؟

3- كيف ترفض الباحثة اعتراف الشعر من حفل الموسيقى باعتباره حق-لا غريبا بينما نجدتها تقول بانفتاح الشعر على حق-ول أخرى هي أبعد عنه م-ن الموسيقى ، فهي ترى أن قصيدة النثر تستعيز عن التناغم الموسيقي أو الإيقاعي بتناغم آخر تسميه "التناغم الشعري -المعرفي"¹²⁵ الناتج عن ارتياد الشعر بعدا آخر-ر يتمثل ف-ي التاريخ والاقتصاد والفلسفة...على نحو يق-دم نص-ا متع-ددا ف-ي وحدته، واحدا في تنوعه، ومن ثم يظهر ما يمكن تسميته ب- "النص المعروف-في المفتوح".¹²⁶

ها نحن ، إذن، إزاء تناقضات جديدة ، فبعد الح-ديث بالحق-اح ع-ن "الش-عرية الموسيقية" نجد أنفسنا أمام بديل للتناغم الموسيقي-ي ه-و " التذ-اغم الش-عري المعرفي"، فهل يعني هذا ، إذا ما ألغينا فكرة التناقض، أن التناغم الموسيقي ناتج عن التناغم الدلالي ؟ أم أنهما شئ واحد؟ ثم ما موقع "الشعرية الموسيقية" من كل ذلك؟ إنه غموض المصطلحات وضبابيتها.

ثم إن الباحثة تنظر إلى العنصر الموسيقي ف-ي الشعر على أنه ع-د-صر د خيل ، وهي نظرة تحتاج إلى تصويب* ، إذ إن ثمة إجماعا على أصالة العنصر-ر الموسيقي في الفن الشعري، وفي هذا السياق ينفي محمد مندور أن تكون موس-يقى الشعر دخيلة عليه، أو مستعارة من فن آخر لأن هذه الموسيقى تابعة أساسا م-ن اللغة التي هي أداة التعبير الشعري، فالموسيقى، فيما يرى م-ندور، وس-يلة م-ن الوسائل المرهفة التي تعبر بها اللغة عن ظلال المعاني وألوانها ، بالإضافة إل-ى دلالة الألفاظ والتراكيب اللغوية¹²⁷.

¹²⁵ انظر ارجع السابق، ص 443.

¹²⁶ انظر ارجع نفسه، ص 442.

* لعل ، و الباحثة | هذه الغالطة الواضحة مرده | الانتصار لقصيدة النثر | تغيب الوزن تغيبا تاما ، وذلك > لا تفقد هذه القصيدة أحقيتها | التواجد منطقة الشعر.

¹²⁷ انظر محمد مندور: الأدب وفنونه، نصة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2000، ص 27. والكتاب عبارة عن سلسلة من | اصرات ألقاها الناو-د السنة | امعنة 1961-1962، 1962-1963.

القصيدة الثالثة: الأيقاع وعناصرها في قصيدة النثر

إن الإيقاع هو أصل الشعر كما هو أصل الرقص والموسيقى، فقد كان منبعها الحركة الإيقاعية الصادرة عن الأجسام البشرية - درجة في العمل الجماعي، وكانت هذه الحركة متضمنة عاملين، أحدهما جسدي كان يشكل بداية الرقص، والثاني شفوي وكان يشكل بداية النطق. فمع العمل إذن كان الإيقاع، فنحن، أثناء العمل، نحرك أعضائنا حركات موقعة، وإذا نعمل بأدوات تصدر عنها أصوات موقعة، وعلى إيقاع الحركات وأصوات الأدوات خرجت أصواتنا نغمة أو كلمة لتساعدنا على أداء العمل، وبانفصال اللغة عن جذورها البدائية ظلت تحمل سمة أساسية من سمات هذه الجذور هي الإيقاع¹²⁸.

وهناك لبس آخر في استعمال المصطلحات يظهر في إيراد مصطلحي الإيقاع والوزن وكأنهما دالان لمداول واحد، وفي حين أن الإيقاع أوسع - مع م- الوزن، فالأول، فيما يرى محمد مندور، مختلف عن الثاني حتى ولو بدا قريباً منه من حيث التعريف إذ يعرف بكونه >> تكرار ظاهرة صوتية على مسافات متساوية أو متجاوبة <<¹²⁹. ويتميز الإيقاع عن الوزن من ناحيتين:

- أن الظاهرة الصوتية لا تكون بالضرورة مقاطع أو حركات وسكنات أو نبرات كما في تحديد الوزن، بل يمكن أن تكون "سكوناً" مثلاً.

- أن التوالي في الإيقاع يتمتع بقدر من الحرية لا يتوفر في الوزن، لأن الشاعر يستطيع أن يحدد طبيعة ذلك التوالي كما يشاء، شريطة أن يكوّن التوالي موجوداً ومنتظماً. في حين أن الوزن عبارة عن نمط من التكرار خاضع للتقنين، وحتى إمكانيات الانحراف عنه نلّفها مقننة هي الأخرى¹³⁰.

ويتعاطم التباس المصطلحات وتداخلها عندما تحدثنا الباحثة عن الإيقاع الداخلي الذي تحاول قصيدة النثر تفعيله لتعويض غياب الإيقاع الخارجي، فنجد أنفسنا إزاء مصطلحات عدة: الوزن، الإيقاع، الإيقاع الخارجي، الإيقاع الداخلي. ويرد الإيقاع، عند الباحثة، مرادفاً للوزن كما أشرنا سابقاً، والوزن عندها هو الإيقاع الخارجي تارة أخرى، وذلك ليكون مقابلاً للإيقاع الداخلي، فكيف يكون الإيقاع مرادفاً للوزن، ثم يتفرع ليشمل الوزن وعناصر أخرى غير الوزن؟!

¹²⁸ انظر سيد البحراوي: موسيقى الشعر عند شعراء أبولو، دار المعارف، ط2، القاهرة 1991، ص11.

¹²⁹ نقلاً عن أ. رجح نفسه، ص14.

¹³⁰ انظر أ. رجح نفسه، ص14، 15.

القصيدة الثالثة: الإيقاع وعناصرها في قصيدة النثر

أما الباحث التونسي محمد بن عبد الحي فيبحث عن عناصر الإيقاع في قصيدة النثر من خلال مقطع من "مفرد بصيغة الجمع" مشيراً إلى أن هذا النص (مفرد بصيغة الجمع) >> نص من الشعر المنشور في مجمله، أي أنه يعتمد في موسيقاه على أنماط من الإيقاع ليس بينها الوزن <<¹³¹. وهذه الأنماط الإيقاعية تظهر في موسيقى الحركة النفسية (التي سنقف عندها لاحقاً) وموسيقى الحشو*، ويلاحظ الباحث أن هذه الموسيقى تتجلى في المقطع المذكور أعلاه من خلال مظاهر متنوعة منها التكرار، تكرار صيغ محدودة تكراراً كثيراً والصيغة المعنوية هنا هي صيغة الفعل، وتقدر نسبة الجمل الفعلية بـ 84٪، وهذا ما يبين هيمنة التكرار على غيره من الظواهر الصوتية كالجناس والترديد اللذين يلاحظ الباحث ندرتهما في المقطع المدروس¹³². ويتجلى التكرار أيضاً في صيغ أفعال الأمـر وأدوات النداء وأسماء الاستفهام التي تحل في الجمل الاسمية محل الصفات المسندة أو الأفعال.¹³³

ويتوقف محمد فكري الجزار عند عناصر للإيقاع في قصيدة النثر تتمثل في التشاكل الصوتي وتكراراته والتكرارات المقطعية، والنبر والتنغيم اللغويين، ثم إن الأداء اللغوي لا يخلو إطلاقاً من بعض وحدات وزنية متناثرة متنوعة، ووجود هذه الوحدات الوزنية المتناثرة بغير نظام والمتنوعة، بإمكانه أن يحقق إيقاع العمل أيضاً¹³⁴.

ويذهب الباحث إلى تطبيق هذا الكلام على إحدى القصائد النثرية مقترحاً "مهادا وزنيا" متمثلاً في تفعيلتين هما فاعل وفعول أو بالأحرى السبب الخفيف والوتد المجموع.¹³⁵

وحين يعوز الباحث العثور على تينك التفعيلتين يعتمد إلى تخريج عجيب عن طريق استغلال مفهوم الزحاف. إذ يقوم بتخريج تفعيلية مغايرة لفاعل وفعول¹³⁶.

* يتناول الباحث أقطع الأول من الجزء الثالث من القصيدة الواقع تحت عنوان "سمياء".

¹³¹ محمد بن عبد الحفيظ: التنظير النقدي وممارسة الإبداعية، دراسة لستة نقاد/شعراء معاصرين، منشأة المعارف، الإسكندرية 2001، ص 301.

** تتضمن موسيقى الحشو التكرار بأنواعه (حرفاً أو كلمة أو عبارة أو بيتاً أو مقطعا). انظر أراجع نفسه ص 236 وما بعدها.

¹³² انظر أراجع السابق، ص 314.

¹³³ انظر أراجع نفسه، ص 315.

¹³⁴ انظر محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف، ص 90.

¹³⁵ انظر أراجع نفسه، ص 89 وما بعدها.

¹³⁶ انظر أراجع نفسه، ص 91.

¹³⁶ انظر أراجع نفسه، الصفحة نفسها.

القصيد الثالث: الأيقاع وعناصرها في قصيدة النثر

وبناء على ذلك يرى أن القصيدة المحللة غير خالية من الإيقاع الوزني، ثم يقترح لها وزنا عجيبا أيضا، فهو يتشكل، م-ثلا، م-ن ف-ا- م-تفعن-م-تعلن - فاعلن¹³⁷.

والملاحظ أن الباحث هنا يلجأ إلى استخراج ما يشبه النظام الصوتي الموجود في أي نوع من الكلام، فكل كلامنا يمكن رده إلى الأجزاء الصوتية التي اعتمد عليها.

كما يتوقف "الجزار" عند نمط إيقاعي آخر هو ما يدعوه بالإيقاعية اللغوية التي تفرزها تيبوجرافيا العمل، حيث تتدخل علامات الترقيم في التشكيل اللغوي لتضع الكلمة داخل صيغتها الصرفية بما تحمله من قيم إيقاعية، وهنا يتدخل النبر والتنغيم في خلق هذا الإيقاع ويقصد بهم-ا الباحث ث النبر والتنغيم الشعريين للمكتوب¹³⁸. وهذا الإيقاع هو ما يدعوه الباحث تارة أخرى "بإيقاع الكتابة" و"الإيقاع البصري". ويعتبره الباحث خصوصية دائمة، وهو يتميز م-ع شعر الحدائث بعمله على الانتهاك المنظم للغة، بحيث تصبح الدلالة النصية مؤجلة لحدوث اكتمال النص، ومعه تصبح العلامات الترقيمية تقنيات إيقاعية لا علامات إيضاحية ملحقة بالتشكيل اللغوي كما كانت من قبل¹³⁹. وهذا كله يندرج ضمن م-ا س-ميناه سابقا بالشكل الكتابي (الفصل الثاني من هذا البحث).

أما عز الدين المناصرة فيرى في قصيدة النثر خاطرة نثرية ذات لغة شعرية تنقصها الدلالة الصوتية والإيقاع الشعري، فالإيقاع الموجود فيها هو إيقاع نثري لا شعري لأنه يفتقد خاصية الانتظام التكراري المتنوع، وهذا الإيقاع النثري يتولد من علامات الترقيم وطريقة توزيع السطور النثرية طباعيا على الصفحة¹⁴⁰. ولكن الباحث لا يلبث أن يناقض نفسه بعد أسطر قليلة من رأيه هذا حين يعلن أن << قصيدة النثر تستمد إيقاعها من النثر والشعر معا >>¹⁴¹.

¹³⁸ انظر مد فكري ا زار: لسانيات الاختلاف، ص 93.

¹³⁹ انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

¹⁴⁰ انظر عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، ص 79.

¹⁴¹ ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

6 - آليات الداهلي في قصيدة النثر:

يرى الكثير من النقاد أن قصيدة النثر قد استعاضت عن الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية بالإيقاع الداخلي*، وفي هذا الصدد يذهب الباحث محمد صابر عبيد إلى أن خلو قصيدة النثر من عنصر الوزن الذي يضطلع بهندسة الأرضية الموسيقية للقصيدة الحرة جعلها تفقد عنصرا من عناصر النجاح، وبذلك وجب عليها خلق إيقاعها بمعزل عن أي مخطط مسبق¹⁴²، ولتحقيق ذلك تلجأ قصيدة النثر إلى عناصر إيقاعية أخرى يستطيع بفضلها كاتب قصيدة النثر >> أن يدخل الحياة والزمان في أشكال إيقاعية، ويفرض عليها هيكلا منظما <<¹⁴³.

ومن تلك العناصر المقاطع المنظمة أو التكرار أو البناء الدائري، وكبديل عن القافية والمفعلة الموزونة يستعمل كاتب قصيدة النثر توازنات م-ن-م-و-ع آخر¹⁴⁴، بما يحقق للقصيدة الانسجام الداخلي الذي لا يخضع إلا لحركة الرؤية والتجربة الداخلية¹⁴⁵. ويتنوع الإيقاع في قصيدة النثر بتنوع الأساليب اللغوية المستخدمة في تشكيل القصيدة وما ينتج عنها من تنعيم يتنوع صوتيا بتنوع تلك الأساليب بين الاستفهام والتعجب والنفي والحوار المنقطع علاوة على النقاط والفواصل والأفعال، يضاف إلى ذلك الترددات الصوتية الناشئة من تجمعات الأصوات المتشابهة¹⁴⁶ أي ما يدعوه محمد عبد المطلب بالدوال المتجاورة حرفيا كما مر معنا من قبل. كما أن تلاحق المفردات في القصيدة تلاحقا مباشرا خاليا من حروف العطف يعمل على تشكيل خطوط إيقاعية فيها سرعة وتدفق¹⁴⁷.

* هناك من يستعمل مصطلح الموسيقى الداخلية بدلا من الإيقاع الداخلي، وهناك من يزوج المصطلح، مثل الباحث خليل أوسي. انظر ذلك مقالة "قصيدة النثر، ص 145، 146.

¹⁴² انظر محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، إداد الكتاب العرب، دمشق 2001، ص 80.

¹⁴³ انظر نفسه، ص 71.

¹⁴⁴ انظر انظر نفسه، الصفحة نفسها.

¹⁴⁵ انظر انظر نفسه، ص 72.

¹⁴⁶ انظر انظر نفسه، ص 79.

¹⁴⁷ انظر انظر نفسه، ص 79، 80. وقد استخلص الباحث هذه العناصر الإيقاعية من قصيدة لأنسي الحاج عنوانا "ي، القباب" من ديوانه "لن".

القصيدة الثالثة: الأيقاع وعناصرها في قصيدة النثر

أما عبد العزيز موافي فيستبدل بمصطلح الإيقاع الداخلي مصطلحا آخر هو الموسيقى الداخلية ، ويرى الباحث أن هذا المفهوم لم يتخذ تسمية اصطلاحية إلا في العصر الحديث ، على الرغم من ترده بشكل خافت في المدونات التراثية البلاغية باعتباره من مكملات البلاغة، ولكنه ظل في حالة من السيولة وعدم التشكل، وقد وقع أسيرا لبعض الآراء الانطباعية المعتمدة أساسا على الذوق الشخصي في اختيار النماذج التطبيقية ، وفي طريقة تناولها نقديا.¹⁴⁸

وفي العصر الحديث بدا هذا المصطلح في التشكل ثم الاستقرار بسبب من الاحتكاك بالمنجز النقدي الغربي ، ولكنه ظل يعاني من الخل المفهومي¹⁴⁹ ، فقد دجرت محاولات لضبط مفهوم هذا المصطلح، ولكن تلك المحاولات، فيما يرى الباحث، ظلت مجانية وقد اصررت ، وذلك لغياب شرطين أساسيين هما التوافق والتواتر ، وذلك ما لم يتحقق لكون التعريفات المطروحة ذات طابع شخصي ، فهي مفتقرة إلى التعميم أي إلى الموضوعية.¹⁵⁰

ويربط موافي تحول الموسيقى الداخلية إلى ظاهرة مهيمنة داخل الخطاب الشعري المعاصر بأمرين، يتمثل الأول في تصاعد الحضور النسبي لقصيدة النثر، ثم تصدرها للمشهد الشعري في العالم العربي. أما الأمر الثاني فيتعلق بتراجع الدور التاريخي للعروض ، إذ لم يعد الوزن شرطاً لازماً لتحقق الشعرية¹⁵¹، ومن ثم كان من الطبيعي البحث عن عناصر إيقاعية مفارقة تستمد منها القصيدة مبررات وجودها ، فجاء مصطلح الموسيقى الداخلية ليكون عنصراً رئيسياً في النسق الإيقاعي الناشئ ، مستمداً وجوده من تحولات بعض الأنساق الهامشية في الثقافة العربية لتصبح ظاهرة سائدة في العصر الحديث.¹⁵²

إن رأي موافي يستوقفنا من خلال النقاط التي يثيرها ، والتي نرى من الضرورة مناقشتها بما يلي:

1- القول بهيمنة الموسيقى الداخلية في الخطاب الشعري المعاصر ليس وصفاً للواقع الشعري بقدر ما هو ترديد لمقولات أصحاب قصيدة النثر، وليس لنا

¹⁴⁸ انظر عبد العزيز موافي : قصيدة النثر من التأسيس إلى ارجعية، ص293.

¹⁴⁹ انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

¹⁵⁰ انظر ارجع نفسه، ص295.

¹⁵¹ انظر ارجع نفسه، ص293.

¹⁵² انظر ارجع نفسه ، الصفحة نفسها.

القصيدة الثالثة: الأيقاع وعناصرها في قصيدة النثر

ندري هل يقصد الباحث الهيمنة الكمية أم الهيمنة النوعية ، أم الأولى فقط - دونوافقه عليها ، لكننا لا نرى في القول بالثانية سوى إيهام لا غير ، فالأسماء الشعرية ذات الحضور المميز في الساحة الشعرية العربية هي لشعراء يكتبون شعر التفعيلة أي الشعر الموزون لا قصيدة النثر ، وحتى أدونيس الذي يكتب الموزون وغير الموزون نلغيه حاضرا بموزونه أكثر منه بغير الموزون.

2- القول بتراجع الدور التاريخي للعروض ، وسقوط الوزن من الشعر - روط الضرورية لقيام الشعر ليس فيه جديد على مستوى التنظير ، فقط - دس - بق للفلاسفة المسلمين أن قالوا بذلك ، بل إن من النقاد العرب من لم يرب في الوزن ركنا أساسيا في الشعر (الجرجاني مثلا).

3- إذا كان الإيقاع الداخلي ، حسب الناقد ، عنصرا رئيسا في النسق الإيقاعي للقصيدة الجديدة التي يعني بها قصيدة النثر تحديدا ، فإننا نتساءل : ماهي العناصر - ر الثانوية إذن في هذا الإيقاع الناشئ ؟

1.6 مصدر الأيقاع الداخلي:

على الرغم من حكم الباحث عبد العزيز موافي على تعاريف الإيقاع الداخلي بالمجانية والقصور¹⁵³ ، فإنه يقدم مفهومه له ، إذ يرى أنه ينتج عن تآلف الحروف داخل الكلمة الواحدة وتآلف الكلمات معا في الجمل والفقرات¹⁵⁴ . وهكذا يصح جرس الكلمة الواحدة ثم جرس السياق اللغوي هو الأساس الذي تقوم عليه الظاهرة الإيقاعية الناشئة حسب تعبير الباحث¹⁵⁵ . ولكنه لا يلبث أن يغادر هـ - ذا المس - توى الصوتي ليعان أن الإيقاع الداخلي هو >> نوع من الإيقاع يرتبط بتموجات المعنى لا بـ اهتزازات الصوت ... وبـ معـنى آخـر ، فإنه يمكنه - لنا أن نقـرر أن الموسيقى الداخلية - في نص ما ، إنما تتمثل البنائية العميقة - للنسـق اللغوي لهـذا النص ، علـى المسـتويات: النحوية ، والبلاغية - والدلالية >>¹⁵⁶ ،

¹⁵³ انظر المرجع السابق، ص 295.

¹⁵⁴ انظر المرجع نفسه، ص 294. وينقل الباحث تعريفه عن سعد حاوي : دور الكلمة العمل الأدبي، ج 2، إصدار خاص 1999، ص 358.

¹⁵⁵ انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

¹⁵⁶ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الخصم الثالث: الأيقاع وعناصرها في قصيدة النثر

فالأمر، إذن، يتعلق، حسب الناقد، بمبدأ عض الظواهر النحوية والبلاغية كالتقويم والتأخير، والحذف والوصل والفصل، وهذا ما رصدته عبد القاهر الجرجاني في كتابه "دلائل الإعجاز"، ولكنه لم يستثمر ذلك لتعارضه مع ذائقة الذاكرة السائدة على زمنه، والتي تعول على الوزن العروضي وحده فيما يتعلق بالشعر. ولكن هذه الظواهر لا تقوم على مبدأي التكرار والتوقع، بل على نقيض ذلك، أي عدم التكرار وعدم التوقع¹⁵⁷، ليحدث بذلك ما يسميه بالصدمة المعنوية فيما يتعلق بالظواهر البلاغية، وكسرها التوقع فيما يتعلق بالنسق النحوي¹⁵⁸، فعملية التقديم والتأخير، مثلاً، تقوم على نفي التوقع النحوي، سواء أكانت على سبيل الجواز أم الوجوب.¹⁵⁹

فالإيقاع الداخلي يصدر، حسب الباحث، عن مظاهر نحوية وأخرى بلاغية وثلاثة دلالية.¹⁶⁰ وفيما يخص المظاهر البلاغية المولدة لهذا الإيقاع نلاحظ أن موافق لا يأخذ منها سوى تلك المظاهر ذات الصبغة الدلالية الواضحة، فهو يعددها في الالتفات والتكرار والمفارقة والمطابقة والمقابلة، بينما تُعتبر المظاهر البلاغية المعتمدة على أثرها الصوتي أو التناسب الزمني بين عناصر القول مصادر للإيقاع الخارجي.¹⁶¹

أما المظاهر الدلالية المنتجة للإيقاع الداخلي فهي <تندج-تندج-ن انفتاح النص، طبقاً لمبدأ التعدد الدلالي>¹⁶²

إن الملاحظ على الناقد عدم استقراره على تحديد واضح لمفهوم الإيقاع الداخلي، فمن ناحية يربطه بعدم التكرار، ومن ناحية أخرى يجعل التكرار مصدراً من مصادره! ثم كيف يكون التكرار منتجاً للإيقاع الداخلي في حين أنه يؤدي، ضرورة، إلى تراكم أصوات بعينها.

يضاف إلى ذلك تذبذب الناقد بين القول بتدخل الأصوات اللغوية في إنتاج تلك الموسيقى والقول بانتفاء ذلك. هذا، علاوة على أن الناقد يخرج مظاهر بدعية

¹⁵⁷ انظر المرجع السابق، ص 294، 295.

¹⁵⁸ انظر المرجع نفسه، ص 296.

¹⁵⁹ انظر المرجع نفسه، ص 295.

¹⁶⁰ انظر المرجع نفسه، ص 296.

¹⁶¹ انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

¹⁶² انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الخصم الثالث: الأيقان وعناصرها في قصيدة النشر

(الجناس، الترصيع، التقسيم، والتفوييف) من دائرة الموسيقى الداخلية على الرغم من أن كثيرا من الدارسين يربطونها بها.

أما المظاهر الدلالية فتترك الباحث يتحدث عنها لتبين وجهة نظره ولنذ-اقش رأيه ومصطلحاته، يقول:

>> ويمكن أن نضيف إلى ما سبق أن **الانتقال الدلالي**، الذي ينتج عن **تعدد الدلالة** للنص الواحد، يؤدي بدوره إلى تلك **الحركة الشعرية البالغة**، ويعود مصدرا هاما لإنتاج **الموسيقى الدلالية** في النص. فانفتاح الدلالة يؤدي بدوره إلى مبدأ كسر التوقع. إذ أن (كذا) التعدد ينفي **الوحدة**، وهي - عادة - ما يتوقعه الذهن باعتبار أن للرسالة مضمون واحد (كذا). إلى جانب أن غموض النص... يمنح ذه-ن المتلقي على حد تعبير مالارميه "فرح الطن اللذيذ". وهذا الفرح هو م-وثر فاع-ل بدوره في **الموسيقى الدلالية**. فالأيقان هنا ناتج من عن الانتقال من مناطق الط-ل إلى مناطق الضوء، ومن المعلوم إلى المجهول، والعكس صحيح، مما يؤدي إلى **أيقان نفسي مواز**<<¹⁶³

لقد سقنا هذا الاقتباس الحرفي لأنه يمثل، في رأينا، نموذجا للاقتباس ال-ذي يعترى كثيرا من مقاربات الإيقاع في قصيدة النشر، من ذ-ك أن الناقد يرجع-ل الانفتاح الدلالي ناتجا عن التعدد الدلالي للنص، ونحن نتساءل: ما الانفتاح الدلالي وما التعدد الدلالي؟! أليسا اسمين لشيء واحد؟ ثم كيف يؤدي هذا الانفتاح ال-دلالي إلى حركة شعورية باطنية؟ وما طبيعة هذه الحركة؟ وهل تغيب-ب تلك الحركة بغياب ذلك الانفتاح؟ هل كسر التوقع يحدث بسبب نفي الوحدة؟ وهل تتوقف وظيفة هذا التعدد عند هذا الحد؟ يضاف إلى ذلك غموض العلاقة بين هذا الفر-ح اللذيذ والموسيقى الداخلية.

أما عن توظيف المصطلح فإن الفقرة أعلاه تنضح بالاقتباس المصطلحي كما رأينا قبل قليل، ونضيف إلى ذلك هذا التبادل المفاجئ بين مصد-طلحي الموس-يقى والإيقاع دون تقديم مسوغات لهذا التبادل، فهل ت-م ذ-ك بسبب م-ن ت-رادف المصطلحين؟ ولكن الباحث، فيما سبق، قد جعل الموسيقى جزءا من الإيقاع. وهذا التداخل المصطلحي نصادفه في غير هذه المواضع المشار إليها، من ذلك، عل-ى

¹⁶³ ارجع السابق، ص 297. والتشديد من عندنا.

القصيدة الثالثة: الإيقاع وعناصرها في قصيدة النثر

سبيل التمثيل، مصطلحات : الموسيقى الداخلية والموسيقى النفسية والإيقاع النغمي.¹⁶⁴

لا يمكننا بعد الذي قدمنا إلا أن نحكم على الباحث من خلال حكمه على تعاريف الإيقاع الداخلي التي وصفها بالمجانية والقصور ، وعلاوة هذه المجانية والقصور في تحديدات الباحث هي العلة نفسها التي ساقها هـ.و ، وهي أن تلك التعاريف محض تصورات ذاتية ، وهذه الذاتية وتلك المجانية طافيتان على سطح الفقرة المقتبسة أعلاه.

ثمة ملاحظة أخيرة نود إبداءها فيما يخص تحديد الموسيقى الداخلية أو الإيقاع الداخلي حسب المصطلح المعتمد في بحثنا وتتعلق بمدى اختصاص هـ.ذا الإيقاع بقصيدة النثر دون القصيدة الموزونة بشكلها العمودي أو شعر التفعيلة . حسبنا أن نشير في هذا السياق إلى أن المظاهر النحوية والبلاغية والدلالية التي جعلها الباحث مصادر أساسية للإيقاع الداخلي هي نفسها التي يقوم عليها الشعر في عصره المختلفة ، ولا نظن أن النماذج الماثرة في كتب النحو والبلاغة والنقد مأخوذة من قصيدة النثر! ثم إن الباحث نفسه قد عاد إلى تلك الكتب ليحدثنا عن الإيقاع الداخلي.¹⁶⁵

ولا يكتفي موافق بالجانب النظري ، إذ يختار ، لدراسة الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر، مقطعاً من ديوان " مفرد بصيغة الجمع " لأدونيس هو الآتي:

(1) تالرا فراشة تدلنا فراشة والمسرة بالبيئة فصاين

(2) لنلنا ساعة اللقا بين الررة والحصاد بين شلايرة الحلا!

(3) وصحن اليا! شملة شملة تشتت الجبانة

(4) جرسا جرسا

تستيقظ السلاوة لنلنا ساعة الدلاوة في فرو التلا

¹⁶⁴ نقرأ ، مثلاً ، الصفحة 256 من ارجع السابق ما يلي (والتشديد من عندنا): >> فـا وعبق الداللية... هي اقلقا النفس الذي تتضمنه اللغة > تع عن ربة شعورية ما ، ويتم إدراكها بواسطة الذهن لا بواسطة الأذن>> .
كما نطالع الصفحة 258 من ارجع نفسه (والتشديد من عندنا أيضاً): >> وبذلك فإنه [ارجا] يفصل ، اقلقا النفس... و اقلقا ا س>> .
¹⁶⁵ انظر ، مثلاً ، الصفحات 256، 257، 258 من ارجع نفسه.

وأول ما يسجله هو وجود نوع من الموسيقى الداخلية في مفتاح النص*¹⁶⁶ وتنتج تلك الموسيقى من علاقة التضاد المعنوي بين الفعلين (تخرج، تدخل)، فهذا التناقض الدلالي في مستهل النص هو بمثابة المنبه الإيقاعي الناتج عن كسر التوقع. ويعضد هذا الإيقاع إيقاع صوتي ظاهر ناتج عن التناوب الزمني بين الجملتين (تدخل فراشة، تخرج فراشة) لعلاقة التقسيم الجامعة بينهما.¹⁶⁶ أما أهم ظاهرة إيقاعية في المقطع أعلاه فهي، في نظر الباحث، ظاهرة التجنيس الداخلي التي تعتمد على تكرار حرف معين داخل النسق اللغوي على مسافات متقاربة.¹⁶⁷ ويلاحظ الباحث أن التجنيس يخضع لعلاقة توطير الإطارة الإيقاعي للنص، ويطلق على تلك العلاقة "الصدوت والصدى"، فالحروف المتجانسة داخل هذا النص تحكمها نسب تتميز بأنها إما ثابتة أو منعكسة أو متغيرة بانتظام.¹⁶⁸ وهذا ما <> ينفي عدم وجود نظام إيقاعي داخل قصيدة النثر >>.¹⁶⁹ وهو تعميم غريب من باحث أكاديمي، إذ كيف نحكم بتوفر قصيدة النثر على نظام إيقاعي من خلال مقطع قصير من ديوان؟! ثم إن الباحث يحدثنا عن أن هذا النظام في حالة من السيولة، تسمح له بالتشكيل حسب التجربة الشعرية، وتحولاتها المختلفة.¹⁷⁰ وهو وصف غريب ومتناقض في الآن نفسه. ويواصل الباحث استخراج التجنيسات الداخلية من المقطع السابق على النحو الآتي:¹⁷¹

* يستعمل الباحث مصطلح النص بدلا من القصيدة أو المقطع.

¹⁶⁶ انظر المرجع السابق، ص 308، 309.

¹⁶⁷ انظر المرجع نفسه، ص 309.

¹⁶⁸ انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

¹⁶⁹ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

¹⁷⁰ انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

¹⁷¹ انظر المرجع نفسه، ص 309 - 312.

- 1- تكرار + فراشة
تكرار حرف الشين .
تدوير + فراشة

والمسرد بالهيئة فصاين ← تكرار حرفي السين والصاد.

هنا جاء الحرفان (س، ص) كصدى لتتالي الح-رف (ش) ال-ذي يع-د بمثابة الصوت. وتكون نسبة التردد بين الصوت والصدى في هذا السطر هي (2:2). ثم يأتي تتابع حرف الراء ثلاث مرات على مسافات متقاربة (فراشة - فراشة - المسرح) بمثابة خلفية إيقاعية لهذا الانتظام الإيقاعي.

2- لفلا ساعة اللفا بين الرة و الحصاد بين شليرة الحا!

هنا يلاحظ الباحث انعكاسا لعلاقة الص-وت والصد-ى إذ تتخذ الح-روف (س، ز، ص) شكل الصوت بينما يتخذ الحرف (ش) موق-ع الصد-ى ، ف-الحروف الثلاثة تتتابع في كلمات (ساعة - الزرع - الحصاد) ، ويأت-ي الح-رف (ش) كجواب لها في كلمة (شطيرة) ، وتتغير نسبة التردد هنا لتصبح (3:1). وه-ذه النسبة هي عينها التي تتكرر في السطر التالي:

3- و صحن أليا! شملة شملة تشلوا الجبانا/ جرسا جرسا

هنا تنعكس العلاقة بين الصوت والصدى ، إذ يص-بح الح-رف (ص) ه-و الصوت، بينما يتخذ الحرف (ش) وضع الصدى ، والنسبة هنا ه-ي: (1:3)، أي عكس النسبة السابقة .

ويخلص الباحث من تحليله إلى أن ثمة "وحدة إيقاعية" أساسية تتكون من أربع حركات فرعية : ثلاث منها متشابهة بينما الرابعة مختلفة . فإذا تم جمع الحركات الفرعية التي تشكل الصوت اتضح أنها تتساوى مع مجموع حركات الصدى¹⁷². إن هذا التحليل يشير لملاحظات عدة ، إضافة إلى ما سبقناه أعلاه ، وأولى تلك الملاحظات تتعلق بالأساس الذي تم ، بناء عليه، الربط ب-ين الح-روف المش-كلة

¹⁷² انظر ارجع السابق ، ص310.

القصيدة الثالثة: الأيقاع وعناصرها في قصيدة النثر

للصوت ، وتلك المشكلة لصدى هذا الصوت؟ فهناك تكرار لصوت الذن وفي السطر رقم 2 أعلاه، فهل نعتبره بمثابة صوت؟ وإذا كان الأمر كذلك فأين صدى هذا الصوت؟ ويلتبس مفهوما الصوت والصدى عندما نطالع تعليق الباحث على اختلاف نسب تردد الصوت والصدى في الأسطر السابقة ، يقول: >> أما اختلاف النسب الإيقاعية بين الأسطر فيجعل من السطر الثاني صوتا ، بينما يأتي السطر الثالث كصدى له.<<¹⁷³ فهل يستند المفهوم إلى علاقة بين الأصوات أم إلى علاقة بين نسب هذه الأصوات؟

هذا الإلحاح على اعتبار الإيقاع الداخلي السمة المميزة لقصيدة النثر نلغيه عند باحث آخر هو يوسف حامد جابر الذي يرى في هذه القصيدة تحولا جذريا في عالم الشعر وتتأني جذرية هذا التحول في رأي الباحث من قدرة قصيدة النثر على إزاحة الأشكال الشعرية السابقة أو الموازية لها.¹⁷⁴ إن إيقاع هذه القصيدة إيقاع مواكب لتماوج النفس الإنسانية خلال ردود أفعالها تجاه الظواهر الحياتية ، ولأن هذه الظواهر مختلفة فإن ردود الفعل تكون مختلفة ، وهذا يعني أننا إزاء تشكيل إيقاعي مباين لما ألفناه ومن ثم ينبه الباحث إلى أن محاولة وصف هذا الإيقاع بالاستناد إلى "تفاعيل الخليل" فيها مسخ للفاعلية الإيقاعية في قصيدة النثر ، وذلك نظرا لمحدودية تلك التفاعيل وعدم قدرتها على الاستجابة لتلك الفعالية الشعرية المتكونة بسبب من أنها (التفاعيل) تقف عند المستوى الشكلي لها. ومحاولة كهذه تـمـنـعـن قصور في إدراك منطلقات تلك الفاعلية.¹⁷⁵

إن إيقاع قصيدة النثر كامن في حركتها الداخلية بالقدر الذي يظهر في حركتها الخارجية ، وهو قائم على التناغم الذي تخلقه ردود الفعل تجاه الواقع والذي يكون مصدره نفس الشاعر المنفعلة أو الفاعلة¹⁷⁶ ، وبذلك يصبح الإيقاع محصلة للعلاقات الداخلية في القصيدة وما ينتج عنها من قيم جمالية وفنية مرتبطة بالنشاط النفسي للشاعر ، وهذا النشاط الذي لا يبرز صوت الكلمة بل مـلـمـلـا تحمـلـه مـن معنى وشعور. ومـن ثـم لا يصبح الإيقاع شيئا عالقاً بسطح النص لا

¹⁷³ ارجع السابق، الصفحة نفسها.

¹⁷⁴ انظر يوسف حامد جابر: فضايا الإبداع قصيدة النثر، ص 243.

¹⁷⁵ انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

¹⁷⁶ انظر ارجع نفسه، ص 243، 244.

الخصلة الثالثة: الإيقاع وعناصرها في قصيدة النثر

يتجـاوزه ، بل >> يكون الإيقاع حركة تسير مع النص وتنهض في نسيج مكوناته لتوليد الدلالة>>¹⁷⁷.

وفي رصده للإيقاع الداخلي في قصيدة النثر (أو التناغم الشعري كما يسميه أيضا) يقوم الباحث بالتمييز بين مستويين : شكلي ودلالي، فنكون إزاء تناغم شكلي وآخر دلالي . ويختص البحث في **التناغم! الشكلي** بـ >> معرفة الهيئة التي تظهر فيها البنية>>¹⁷⁸ ، وتقوم هذه الهيئة على موقع القيم التعبيرية وعلى أشكالها التي تأخذها داخل مجال لغوي محدد في مساحة النص. وهذا المجال يتضـمن أبعـاده الإيقاعية القائمة على إظهار محمولاته. ومن خلال حركة خالق النص وامتلاكه طبيعته المادية المحسوسة تبرز قدرات إيقاعية تتعلـق بعناصر هذه الطبيعة (مفردات كانت أو جملا) وتوضعاتها المختلفة. ومن جهة ثانية ينشأ الإيقاع من خلال تفاعل هذه العناصر فيما بينها ، ومن جهة ثالثة يعكس النص كمادة منطوقة علاقة أصيلة بين المبدع والمتلقي ، ومع هذه العلاقة ينهض الإيقاع مقترنا بمدى قابلية التفاعل وفي هذه الحالة تكون المميزات الإيقاعية المتعلقة بهـذا التفاعل متممة بخصائص فيزيائية وفيزيولوجية ونفسية.¹⁷⁹ وهذه الخصائص ذات دور في >>تفسير التناغم الشكلي المترافق مع بنية النص عامة>>¹⁸⁰.

هذا التناغم الشكلي يقسمه الباحث قسمين: إيقاع المفردة وإيقاع الجملة.¹⁸¹

1- إيقاع المفردة : إن النص هو مجموعة المفردات القائمة فيه ، والتي تكون خاضعة لطبيعة السياق الذي يفرضه الموقف الوجداني للشاعر . وتأخذ المفردة أهميتها في تشكيل النص من طبيعتها كمفردة وذلك من خلال التشكيل الذي تظهر به ، ومن ثم فإن الصيغة الصرفية لها وما ينتج عن ذلك من دلالة ، والسياق الذي ترد فيه المفردة ، مضافا إليه مجموع الخصائص الإيقاعية القائمة فيها ، كل ذلك يمنح المفردة أهميتها وحضورها اللغوي في النص ، وهو حضور له دلالة.

¹⁷⁷ ارجع السابق ، ص 244.

¹⁷⁸ ارجع نفسه، ص 245.

¹⁷⁹ انظر ارجع نفسه ، الصفحة نفسها.

¹⁸⁰ ارجع نفسه ، ص 246.

¹⁸¹ انظر ارجع نفسه ، الصفحة نفسها. ولاحظ على الباحث مزاجته ، الإيقاع والتناغم كما أشرنا أعلاه.

الخصائص الثلاثة: الإيقاع وعناصرها في قصيدة النثر

وله إيقاعه.¹⁸² ويتجسد هذا الحضور في البنية الصرفية للمفردة وطبيعة الحروف المشكلة لها، ونبر مقاطع الكلمة مع ما يصاحب ذلك من تنغيم صوتي ودلالي، و السوابق واللاحق، علاوة على موقع المفردة في السياق.¹⁸³

2- إيقاع الجملة: يرى الباحث أن إيقاع الجملة هو الإيقاع الأهم، وذلك راجع إلى الطبيعة الجمالية للنص، وعليه فإن ما تكتسبه المفردة من أهمية إنما هو نابع من كونها عنصرا نشيطا داخل الجملة، ومن ثم وجب الاهتمام بما يمكن أن تشيره الجملة من تناغم¹⁸⁴، >> سواء في توضعها كوحدة بنائية مسـتقلة، أم في حركتها وتحولاتها بين الوحدات البنائية الأخرى، وما يحدث، نتيجة لذلك، من تقاطعات مختلفة تخص طبيعة الجمل وتشكلاتها. فتظهر، بشكل أو بآخر، قدرة الإيقاع على تحديد أهمية هذه التشكلات والتناغم! الذي تحدثه خلال مساراتها.<<¹⁸⁵، وهذا يعني أن حركة الإيقاع في الجملة تنتج عن الخصائص التي تكتنفها في إطار موقعها داخل النص وما ينتج عن هذا الموقع من علاقات معينة، إضافة إلى الطبيعة الذاتية للجملة ممثلة في البنى المقطعية والنبر والفعاليات الصوتية والدلالية مما يشكل مجموع الخصائص الحركية التي تعمل على تعميم مفهوم الإيقاع وتوضيح اتجاهه داخل النص.¹⁸⁶

أما التناغم الدلالي فيقف الباحث عنده مؤكدا العلاقة الوثيقة بينه وبين التناغم الشكلي، إذ لا انفصال بين الاثنين، ومن ثم فإنهما متساويان من حيث الأهمية، بيد أننا، أثناء الدراسة، نركز على أحدهما دون الآخر. وتظهر فعالية الإيقاع المتأسسة على التناغم الدلالي فيما يسميه الباحث بـ **الحراصة الدلالية** داخل النص، وهي حركة تترك آثارا تشير إلى حضورها، كما تسمح للدارس، من ناحية أخرى، بملاحظة التعددية الدلالية في حال توفر النص عليها.¹⁸⁷

هذه الحركة الإيقاعية المتمخضة عن الحركة الدلالية تسلك طريقين هما إيقاع التواصل وإيقاع التمايز.¹⁸⁸

¹⁸² انظر ارجع السابق، الصفحة نفسها.

¹⁸³ انظر ارجع نفسه، ص 248.

¹⁸⁴ انظر ارجع نفسه، ص 265.

¹⁸⁵ ارجع نفسه، ص 265، 266، والتشديد ارجع.

¹⁸⁶ انظر ارجع نفسه، ص 266.

¹⁸⁷ انظر ارجع نفسه ص 286.

¹⁸⁸ انظر ارجع السابق، ص 287.

القصة الثالثة: الأيقاع وعناصرها في قصيدة النثر

1 - إيقاع التواصل: ويتحقق من خلال مسار خاص يتحد - رك داخل - ل الذ - ص ، بحيث يربط مختلف العناصر بمستوى واحد وبسياق متوالف يقوم على توليد حركة إيقاعية ذات خصائص متشابهة.

وارصد إيقاع التواصل داخل النص لا بد من مراقبة حركة الدلالات الخاضعة لحركة العناصر المختلفة لتحديد طبيعة التناغم الذي تحدثه ولمعرفة الخصائص التي يقوم عليها هذا التناغم.¹⁸⁹ وبسبب م - ن كل ذلك تتوفر في النص القابلية >> لا دخول في نسج متماثل كيعمقه اتساق التفاصيل ويلفيه وتغارب خصائصها>>¹⁹⁰ وهذه التفاصيل ما هي إلا تفاصيل دلالية كما يشير إلى ذلك الباحث في سياق تعليقه على ثلاثة مقاطع من قصيدة "صلاة في الهيكل" ليويسف الخال من ديوانه "قصائد في الأربعين". إذ يعدّ تلك المقاطع نصاً يقدم تفاصيل دلالية تقوم بـ >> لم النسج الشعري برمتيه ، وإضفاء طقس "عبادة" عليه، الأمر الذي يسمح لهذه التفاصيل أن تتحرك داخل إطاره لتدفع إيقاعاً متناسقاً يعمق وحدة الطقس، ويدخل إلى عالمه **3 نائية متدرجة ١٢ أوق حلمي** ، تعمّل على عقد مصالحة معه>>¹⁹¹. وهذا يعني - ن إيقاع التواصل ينشأ م - ن انسجام ال - ذوات الحاضرة في النص وغياب التضاد والصراع بينها.

2 - إيقاع التمايز: هو إيقاع قائم على تعدد المسبوتيات داخل البناء الشعري ، فينشأ عن هذا التعدد حركات متميزة محكومة بالتضاد الذي يجعل النص ينقسم إلى أكثر من مستوى ، ويسمح لنا مسار تلك الحركات برصد خصائص النص الأساسية¹⁹² ، وفي هذه الحالة فإن >> الإيقاع الذي تدفعه إلينا حركة البنية... يقوم على حركتي التناقض والهيمنة داخل النص>>¹⁹³. ولا يعني التضاد والتعددية دائماً انفصال الحركات داخل النص وقيامها على أسس التمايز ، أو على أسس هيمنة بعضها على بعض ، بل قد يعني ذلك جدل الحركات

¹⁸⁹ انظر المرجع السابق، الصفحة نفسها.

¹⁹⁰ المرجع نفسه، ص 288.

¹⁹¹ المرجع نفسه، ص 289. والتشديد المرجع.

¹⁹² انظر المرجع نفسه، ص 302، 303.

¹⁹³ المرجع نفسه، ص 305.

القصة الثالثة: الآليات وعناصرها في قصيدة النثر

فيما بينها ، وفي كلتا الحالتين يفيد التمايز تفـاعلا بين الحركات تنكشف من خلاله الرؤيا ، رؤيا الشاعر ونصه¹⁹⁴.

إن إيقاع التمايز إذن يكمن في توزيع تلك الحركات وتفاعلها ، وهو ما يولد إيقاعها ودلالاتها بما ينسجم وطبيعة الحركات ذاتها¹⁹⁵.

ويأخذ الإيقاع الداخلي تسمية أخرى عند الباحث محمد بـن عبد الحي هي "موسيقى الحركة"^{*} ، وهي الموسيقى التي يحاول رصدها في المقطع المعنوي بـ "سيمياء" من "مفرد بصيغة الجمع" ليجدها قائمة فيه على صراع نفسي في جـ و ملحي هو أسـاس "مفرد بصيغة الجمع" ، فالمقطع يعكس ملحمة الفرد "أدونيس" وهو واقع بين المتـأبلات: الوجـود والعـدم، المبتـدأ والمصـير، الفـرادة والنمطية، الروح والجسد، الألوهية والحيوانية، النطـق والعجمـة، الشـرف والضعـف، العزة والذل، الاختيار والجبر، الرفض والخضوع ، الفردي والجماعي ، الإنساني والكوني، الطموح والتخاذل ، الكفاح والاستسلام ، الخلود والفناء، خلود الكلمة وفناء الجسم¹⁹⁶ وما يعزز هذا التوتر ظواهر أخرى تتمثل في كثرة الأفعال وقصر الجمل ، وحذف الروابط ، إضافة إلى ظاهرة التقابل التي تحكم الأفكار التي يبنى عليها النص والتي تعضدها التقابلات التعبيرية¹⁹⁷. يدعم كل ذلك المونولـوج أو الأسلوب غير المباشر¹⁹⁸.

ويلاحظ الباحث أن هذا النوع من الموسيقى (موسيقى الحركة النفسية) هــو الركيزة في القصيدة المعاصرة التي تسعى للابتعاد عن الغنائية التقليدية القائمة على الأنشودة الحماسية متكئة على البعد الدرامي القائم على صـراع الأفعـال.

¹⁹⁴ انظر ارجع السابق، ص303.

¹⁹⁵ انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

^{*} وتتضمن موسيقى الحركة : التقابل ، التوتر، علامات الترفيم، التنغيم، لالت البياض، الإظهار ، الإخفاء، وذ. انظر ارجع السابق، ص 236 ومـا بعدها.

¹⁹⁶ انظر ارجع نفسه ، ص 330. وهذا التناوب بمستويي الدلالة اوجب والسالب "مفرد بصيغة ا مع" هو ما يقف عنده باحث آخر هو مد صـابر عبيد ليش إ أنه يؤدي إ >> تشكيل تنوع حركي الإيقاع يرتفع وينخفض بتقدم أفق الدلالة وتأخره من الإجاب إ السلب<<. مد صـابر عبيد : القصيدة العربية ا حديثة، ص 77، 78.

¹⁹⁷ انظر ارجع نفسه ، ص 331. ومن تلك التقابلات التعبيرية ما يلي(ارجع نفسه، الصفحة نفسها):

رج فراشة تدخل فراشة

ا سد وجل

لوحله طيبة الورد

ا سد ذل

لذله نكهة التأله

¹⁹⁸ انظر ارجع نفسه، ص332.

القصيدة الثالثة: الأبيات وعناصرها في قصيدة النثر

والأزمة ، ومن ثم فإن هذه القصيدة قد أحلت إيقاع الفكرة القمة ووضعت موسيقى الحشو** في منزلة ثانوية في السفح ، ووضعت موسيقى الإطار في أسفل السلم: الوزن أولاً ثم القافية.¹⁹⁹

2.6 نقد م2! الأبيات الداخلي:

إن الإيقاع الداخلي ، الذي ألح عليه شعراء قصيدة النثر وبعد ض النقاد المؤازرين لهم ، لم يسلم من النقد ، وهو نقد يسير في اتجاهين اثنين ، فهناك من ينفي وجود شيء اسمه الإيقاع الداخلي ، وهناك من يشكك في كون الإيقاع الداخلي ، مع التسليم بوجوده ، خاصية مميزة لقصيدة النثر عما سواها.

لقد كان موقف البعض ممن يمثلون الفريق الأول رداً بالمثل على إلغاء دعاة قصيدة النثر للوزن والقافية في العملية الشعرية ، ومن أولئك الشاعر شوقي بغدادى الذي يتلخص موقفه في النقاط الآتية:²⁰⁰

- 1- إلغاء الوزن والقافية نهائياً من الشعر ، وتعويضهما بما ليس من الموسيقى الداخلية مغالطة عجيبة لا سند لها.
- 2- الفوارق بين الشعر والنثر عديدة ، وإذا كانت الموسيقى أحد تلك الفوارق ، فإنها فارق أساسي ليس ممكناً تجاهله على الإطلاق.
- 3- القول بإمكان خلق الموسيقى من خلال تركيب نثري عادي عملية وهمية ، لأن الموسيقى ، أساساً ، نوع من التنظيم للأصوات يقوم على >> التناظر والتقابل وحسن التقسيم والربط بين الصوت وقراره<<.
- 4- وتبعاً للنقطة الأخيرة ، فإن مصطلح " الموسيقى الداخلية " تسمية غير دقيقة ، لأن الموسيقى لا تنبع من الصوت ذاته ، وإنما من ارتباطه بصوت آخر ، وعليه فإن الموسيقى لا تكون داخلية بل خارجية ، كما أن الأصوات المتتابعة لا تشكل لحناً حتى تخضع من الخارج للشروط الأساسية للموسيقى >> من تناظر وتقابل وتقسيم متوازن<<.

** اقصود بال تكرار بأنواعه: تكرار اللفظ ، الكلمة ، العبارة ، البيت ، والقطع. انظر ارجع نفسه ، ص 236.

¹⁹⁹ انظر ارجع السابق ، ص 335-336.

²⁰⁰ لم أعرفه ، ع260 ، سنة 1983 ، ص 137 ، نقلاً عن عبد العزيز أفا : أزمة القصيدة العربية ، ص 72 ، 73. والتشديد من عندنا.

القصيدة الثالثة: الألفاظ وعناصرها في قصيدة النثر

وإلى شيء قريب مـ ن ذلك يذهب عبد الكريم الناعم حين يؤكد أن شـ رط الإيقاع ظهوره لا داخلته، ومـ ن ثـ م يعترف بانتفاء تعريـ ف مقنـ ع للإيقاع الداخلي ، بل إنه لا وجود لهذا الشيء أصل* ، وإذا كان هناك من يقول بوجوده فإن عليه أن يعرفه تعريفا مقنعا ينسحب على كل قصيدة نثرية ، كما ينطبق تعريـ ف الإيقاع الشعري على أي قصيدة إيقاعية ، شريطة أن يكون التعريف ذاك خاصا بجنس غير النثر ولا ينطبق عليه²⁰¹. ولا يتوقف الناعم عند هذا الحد فـ ي نفـ ي الإيقاع الداخلي ، بل يتجاوز ذلك إلى نفـ ي أي نوع من الإيقاع عنها ، وما تلتقطه الأذن من إيقاع أثناء تلقي قصيدة نثر ، سماعا أو قراءة ، ليس إلا نتاجا لطبيعة بنية اللغة العربية التي تؤثر المقاطع القصيرة،²⁰² مما ينتج عنه طلال إيقاعية من غير قصد.²⁰³ إن قصيدة النثر في نظر الناعم قد انسأفت وراء نظيرتها الفرنسية انساقا أعمى ، دونما مراعاة لطبيعة اللغة العربية وللموروث الإيقاعي القاري في الـ ذاكرة بكل قيمه الجمالية النفسية التعبيرية ، ومن ثم كان عجز تلك القصيدة²⁰⁴.

وإذا كان هذا موقف شوقي بغدادي وعبد الكريم الناعم، فإن هناك مـ ن يقـ ر بوجود الإيقاع الداخلي ، مع التسليم بصعوبة تحديده، فنحـ ب العوفي مـ ثلا يصـ ف تعبير " الإيقاع الداخلي " بأنه << تعبير مراوٍ وزئبقي >>²⁰⁵ ، ومـ ن ثـ م كانـ ت صعوبة تحديده ووصفه وصفا موضوعيا دقيقا ، وذلك على عكس الإيقاع الخارجي العروضي - الخليلي، إنه شيء يدخل << في الجو النفسي للتجربة والشـ حنة الجوانية - للغة وطريقة توليـ ف جملها - ومفرداتها - ونحـ ت صـ ورها واستعاراتها >>²⁰⁶، ولذلك كان الإيقاع الداخلي شيئا يُشـ م ولا يفرك حسـ ب تعبيـ ر النحاة²⁰⁷. ويشير العوفي إلى الجهد الكبير الذي بذلته رائدة التنظير لقصيدة النثر الغربية سوزان برنار من أجل كشف الإيقاع الداخلي الذي تمتاز به قصيدة النثر

* وهو رأي سامي مهدي إذ يذهب إلى أن الإيقاع قصيدة النثر رد افتراض بل وهم ، لأن الإيقاع مرتبط بوسيقى الوزن وإيقاعاته، فالقواعد هي الـ عمل من الفن فنا. انظر ارجع السابق، ص 73.

²⁰¹ انظر عز الدين الناصرة : إشكاليات قصيدة النثر، ص 309.

²⁰² انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

²⁰³ انظر ارجع نفسه، ص 306.

²⁰⁴ انظر ارجع نفسه، ص 305.

²⁰⁵ ورد ارجع نفسه، ص 63.

²⁰⁶ ارجع نفسه ، الصفحة نفسها.

²⁰⁷ انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

القصيدة النثرية: الإيقاع وعناصرها في قصيدة النثر

عن القصيدة الموزونة ، ولكن قصيدة النثر ظلت في آخر التحليل مستعصية على التحديد.²⁰⁸

أما صلاح فضل فإنه يعتبر ممثلاً للفريق الثاني من الفريقين سـ. الفّي الـ ذكر أعلاه، فهو يرى أن بعض النقاد يبدلون جهداً فائقاً في التحليل من أجل البرهنة على أن قصيدة النثر عامرة بالإيقاع الداخلي تعويضاً عن الإيقاع العروضي²⁰⁹، ويعيب على هؤلاء إغفالهم حقيقة هامة هي أن الإيقاع الداخلي ليس سبب وجـ. ود قصيدة النثر ولا به تتميز ، فهو موجود أيضاً في "القصيدة العروضية"، فالإيقاع الـ داخلي عنصر كامن في طبيعة اللغة ذاتها ، ومن ثم ينتفي أن يكون تفعيل الإيقاع الداخلي لتعويض غياب الإيقاع الخارجي هو ما يميز قصيدة النثر²¹⁰.

وفيما يشبه الرد الصريح على من يحاولون إخضاع قصيدة النثر لـ لمفـ. ليس القصيدة العمودية والحرّة يشير فضل إلى أن قصيدة النثر تبحث عن إيقاع متغيـ. ر بطريقة غير معيارية ، بحيث يكون لكل نص إيقاعه الخاص الذي يميزه ، ومـ. ن هنا تأتي استحالة وضع قواعد عامة لهذا الإيقاع،²¹¹ وأخذاً بهذا الرأي يسقط تحدي عبد الكريم الناعم لدعاة قصيدة النثر باجتراح تعريف دقيق لها. ومن ثم فمن العبث البحث عن أطر للإيقاع الداخلي، لأن هذا الإيقاع ، فيما يرى فضل ، قائم أساساً على هدم القواعد وإثبات التغير والتمايز، وعليه فـ. إن كلمة موسـ. يقي فـ. ي هـ. ذا السياق تشير إلى ما وراء الأصوات من امتداد ميتافيزيقي للغة حيث البحث عـ. ن المطلق ، ومن ثم فإنه من العبث التماس هذه الموسيقى خاف الباب الصوتي المباشر الذي تنصر قصيدة النثر على إغلاقه، كما أنه من العبث أيضاً أن نبـ. ث عـ. ن موسيقى قصيدة النثر بقواعد الشعر القديم.²¹²

²⁰⁸ انظر ارجع السابق ، ص 264.

* ثل م بيوسف حامد جابر.

²⁰⁹ انظر صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة ، ص 218.

²¹⁰ انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

²¹¹ انظر ارجع نفسه، ص 219.

²¹² انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

3.6 آليات الدألي لـ 2 حارأ علا قصيدة النثر:

يعزو الباحث محمد علاء الدين عبد المولى البحثَ عن الإيقاع الداخلي عند دعاة قصيدة النثر إلى أن هؤلاء يعدون الوزن ظاهرة خارجية لا يمكن أن يعول عليها.²¹³

ولأن هؤلاء يعدون الوزن ظاهرة خارجية، أي موسيقى خارجية لا يمكن أن يعول عليها، فقد اتجهوا إلى الموسيقى الداخلية²¹⁴. ولكن محمد علاء الدين يرى أن هذا الموقف ينطوي على مغالطة، ففي القصيدة الموزونة، أيضاً، إيقاع داخلي، ومن غير المعقول أن يتسبب الوزن الخارجي في إلغاء الموسيقى الداخلية²¹⁵. وينطلق الباحث من تحديدات أدونيس (مقدمة للشعر العربي) ويمضي العيد (في معرفة النص) ويوسف حامد جابر (قضايا الإبداع في قصيدة النثر) للإيقاع الداخلي، وهي تحديدات توقفنا عندها سالفاً، ليقرر أن ما يحسبه البعض امتيازاً لقصيدة النثر قد حققته وتحققه قصائد التفعيلة نفسها التي يكتبها أدونيس، إذ ينكشف للنظر الدقيق أن ما عدّه هؤلاء من محددات الإيقاع الداخلي إنما هو من آليات عمل القصيدة - حيث بنيتها الإيقاعية على أساس أن المحددات السالفة للإيقاع الداخلي هي سمات إيقاعية للقصيدة الحديثة في عمومها²¹⁶.

ويذهب الباحث أبعد من ذلك فيقرر أن القصيدة العربية باعتمادها على وزن كانت أدر على توفير الإيقاع الداخلي للشعر، بل إن قولنا "قصيدة موزونة" يتضمن مبدئياً اعترافاً بوجود موسيقى داخلية²¹⁷، >> فتوفر الوزن يساعد أكثر على إظهار الموسيقى الداخلية و صياغتها<<²¹⁸ هذا على الرغم من اعتراف الباحث بكون هذه الموسيقى باهتة شاحبة لا تحقق الوحدة الكلية المطلوبة التي تتجلى باتحاد وظيفة الوزن خارجياً و داخلياً، بيد أن ذلك لا يلغي الموسيقى الداخلية دفعة واحدة²¹⁹.

ولذلك يتساءل الباحث قائلاً: >> هل الإيقاع المتحقق في (قصيدة النثر) هو - و سمة خاصة بها، تخلقه هي بحد ذاتها، أم أن ذلك متحقق أصلاً في اللغة نفسها؟ ثم ما

²¹³ انظر مد علاء الدين عبد الو: وهم ا دأئة، ص 126.

²¹⁴ انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

²¹⁵ انظر مد علاء الدين عبد الو: وهم ا دأئة، ص 127.

²¹⁶ انظر ارجع نفسه، ص 134، 135.

²¹⁷ انظر ارجع نفسه، ص 127.

²¹⁸ انظر ارجع نفسه، ص 128.

²¹⁹ انظر ارجع نفسه، ص 127.

الخصائص الثلاثة: الإيقاع وعناصرها في قصيدة النثر

هي محددات الإيقاع الداخلي في (قصيدة النثر)؟²²⁰ و لكـي يـضـبط هـذه المحددات، فإنه يرجع إلى الآراء التي حاولت رصد عناصر الإيقاع الداخلي، فيخلص إلى أن مقومات هذا الإيقاع تتمثل في ما يأتي²²¹:

- 1- الانسجام الداخلي بين الكلمات و الحروف فيما بينها.
 - 2- التناظر بـين الجمل كمـا هي موزعة في جسد النص من حيث الطول و القصر.
 - 3- التكرار (تكرار الجملة، الفعل، و التجانس بـين الصـيغ النحويـة للجمـل المكـررة (السـمية، فعلية....) أو التجـانس بـين الصـيغ الزمنـية للأفعال (ماضية، مضارعة، أمر)).
 - 4- إيقاع الأفكار و الحركات الإنسانية التي تتبعثر على مساحة النص.
 - 5- التكتيف و الإيجاز في استخدام اللغة.
 - 6- الفصل و الوصل بين الجمل كمركزات نحوية تساعد فـي خـلق موسيقى موازية.
 - 7- إيقاع البياض، عموديا و أفقيا على جسم الصفحة.
 - 8- الاعتماد على الخصائص الداخلية التي تتمتع بها الكلمة في وجودهـا المستقل.
- و يقف الباحث موقف المشكك في قدرة قصائد النثر على تحقيق الإيقاع الداخلي، يظهر ذلك في مناقشته ليوسف حامد جابر في كتابه "قضايا الإبداع في قصيدة النثر"، إذ يقف عند نموذج لسليم بركات جاء فيه:

3ير أني

سشششش

الآر ء

قبتا زإا

بلاولة

الجور²²²

²²⁰ ارجع السابق، ص 128.

²²¹ انظر ارجع نفسه، ص 129 و ما بعدها.

لنتساءل >> أين يكمن التناغم الدلالي هنا ؟ أفي توزيع النص هكذا ؟ أم فـ في كتابته سطرًا واحدًا ؟ و ماذا سيحدث لو قرأ المتلقي هذا السطر كلمة كلمة كما هو موزع ؟

إن كتابة النص سطرًا واحدًا هو الذي سيحقق له تناغمه الـ دلالي، وهو الـ ذي يمنحه موسيقى الجملة، التي لا يمكن الإحساس بها و النص كما هو عليه >>²²³. وفي تعامل الباحث مع نموذج سليم بركات تجاهل للشكل الكتابي في قصيدة النثر، فليس من حقه أن يختار للشاعر طريقة كتابة الأسطر، لأن تغيير الشكل الكتابي يعني إحلال نص مكان نص آخر ، فالشكل الكتابي جزء من بنية النص. وما فعله يوسف حامد جابر بنموذج سليم بركات يذكرنا بمعاملة نـازك الملائكة لقصيدة الماغوط كما مر معنا في الفصل الأول من هذا البحث.

و يخلص الباحث إلى أن الموسيقى الداخلية، على الأول كما تم التعاطي معها ـ من خلال معظم أدبيات (قصيدة النثر)، هي مسألة خاضعة لمزاج الكاتب لحظة كتابته للنص، وليست مؤسسة على رؤية فنية محددة²²⁴. و يعزو غياب أطـر محددة للموسيقى الداخلية في قصيدة النثر إلى غياب الموسيقى الخارجية²²⁵. و تظـل المسألة في نظره >>نوعًا من القبول بـ (شكل) بديلاً (كذا) عـن (شكل) آخر، فـ في عملية تبادل شكلي ليس إلا²²⁶.

ويرى الباحث أن مصطلح (إيقاع قصيدة النثر)، و يعني به تحديد ـ دا الإيقاع الداخلي، هو اصطلاح أقرب إلى لغة المجاز شأنه في ذلك شأن الحديث عن إيقاع في القصة، وإيقاع في المسرحية، و إيقاع درامي، و إيقاع اللوحة التشكيلية، و إيقاع العصر²²⁷. و ينتهي إلى تقرير النتيجة الآتية: >>إن (قصيدة النثر) لم تـتمكن مـن تحويل الإيقاع إلى سمة خاصة بها وحدها، و لا نجد حتى اللحظة إمكانية نسب إيقاع

²²² انظر ارجع السابق، ص 133.

²²³ ارجع نفسه، ص 134.

²²⁴ انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

²²⁵ انظر ارجع نفسه ، الصفحة نفسها.

²²⁶ ارجع نفسه ، ص 134.

²²⁷ انظر ارجع نفسه، ص 142.

خاص مستقل إليها. و ظل الإيقاع فيها مكتسبا من إيقاعات مجاورة لا مـ ن داخل
بنيتها>>²²⁸

7 - قصيدة النثر بين ليقاا الشعر وليقاا النثر:

إن عناصر الإيقاع وتجلياته في قصيدة النثر ، مما عده البعض خصائص شعرية توفرت عليها قصيدة النثر، لا يرى فيها البعض الآخر سمات للإيقاع النثري.

ومن هؤلاء من يستند ، مـ ن أجل إثبات نثرية الإيقاع في قصيدة النثر العربية، إلى الفلاسفة المسلمين في تناولهم للفرق بين الـ وزن الشعري والـ وزن النثري، فهذا يعتمد على عدد من التقنيات مثل الوصل والفصل ، وتناظر الجمـ ل فيما بينها من حيث عدد الكلمات وطول الجمل وقصرها وغير ذلك مما يؤيد تجـ موسيقى خاصة ولكنها لا تقوم على نظام الوزن الشعري أي البحر.²²⁹

ويتعجب الباحث محمد علاء الدين عبد المولى من ادعاء دعاة قصيدة النثر انتسابهم إلى النثر العربي في التراث (النثر الصوفي خاصة) في الحـ ين الـ ذي ينسبون فيه قصيدة النثر إلى الشعر العربي ، ففي هذا تناقض حتى مـ مع منطق القضايا على حد تعبير الباحث . كما أن في محاولة هؤلاء إلحاق قصيدة النثر بالشعر العربي ليا لعنق التاريخ ، فالعرب عندما أبدعوا نثرا لم يسموه شعرا على الإطلاق.²³⁰

ويظهر إصرار الباحث على إلحاق قصيدة النثر بالنثر العربي حـ ين يعالج قضية الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر ، إذ يشير إلى أن محـ دات هـ ذا الإيقاع

²²⁸ ارجع السابق، الصفحة نفسها.

²²⁹ انظر ارجع نفسه، ص 108. وتقف الباحثة ألفت كمال الرو كـ تابا " نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلم " عند موسيقى النثر لدى ابن سينا لتـ أنا >> تقوم .. على أن يكون الكلام مقسما على ل لكل منها نابة ددة ، وأن يكون هناك تناسب بـ هذه اـ مل كأن تكون متقاربة إما الطول وإما القصر ، وأن يكون هناك - أيضا - توافق بـ حروف ومقاطع كل من هذه اـ مل اتتابة ، كأن يكون هناك تشابه حركاتها وسكناتها ، دون أن يتساوى عدد هذه اـ حروف أو أن يتساوى زمن نطقها إما > لا يـ ال الكلام إ الشعر <<. نقلا عن ارجع نفسه ص 109.

²³⁰ انظر ارجع نفسه ، ص 110. ويرى الباحث أن ما كتبه النثري مثلا كان نثرا هائلا وعظيما ، واختيارا لشكل تعبـ ي خارج نظام الشعر، ولا كن رد مـ تتسم به كتابات التصوف من شعرية إ أن هؤلاء قد ابتكروا شكلا شعريا جديدا ، بل إ طبيعة خطابهم المتبس بالشعر بسبب من ثرائه سـ توباته الرمزية والمالية وطاقاته التخيلية ، ولكنه ليس شعرا ، فهو خطاب فرضته ربة ذات خصوصية تستطع أساليب التعبير السائدة احتواءها. ولكي يدلل الباحث على صحة ما يقول به يضرب مثلا بـ ابن عـ الذي صاـ كـ اـ من اـ ربه نثرا ، اـ الذي نظم فيه شعرا كـ أيضا ن وهنا يتساءل الباحث عن سبب اختيار ابن العـ النثر تعبـ ا متضافا مع الشعر. انظر ارجع نفسه، ص 112.

الخصائص الثلاثة: الألفاظ وعناصرها في قصيدة النثر

موجودة في نصوص نثرية من تراثنا العربي ، وقد تم التنظير لها وتقنيها على أيدي البلاغيين العرب الذين درسوا خصائص النثر ومميزاته مثل السجع والازدواج... الخ.²³¹ ومن ثم يذهب إلى تأكيد أن الجماليات الخاصة بالنثر العربي هي التي طورها النثر العربي الحديث ، ومن هنا يمكن الحديث عن التناظر والتناظر والجمال الطويلة والقصيرة وتجاوز الحروف ووزنها وانسجام الكلمات ، وهذا ما يمنح النثر العربي غنى لا حد له.²³²

1.7 البحث عن معيار لقياس الألفاظ الداخلية في النثر:

يقترح محمد علاء الدين ، اعتمادا على جماليات النثر سائلة الذكر ، معيارا مساعدا على قياس موسيقى النثر ، وهو معيار مستمد من شـ ر ط مـ و فـ ي تنظيرات الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر ، كما أن هذا المعيار موجـ و د فـ ي لـ ب جماليات النثر العربي ، ويتمثل في عنصر التوازي بين الجمل وتناظرها وتماثلها في حجمها.²³³ وفي سـ بـ لـ ذـ لـ كـ يعتمد الباحث "الكلمة" باعتباره وحدة صوتية/إيقاعية تأخذ دور التفعيلة في الشعر الموزون²³⁴ ، مشيرا إلى أن اعتماد هذه الوحدة سيوفر جوا إيقاعيا غير متكلف ، بحيث لا يكون توازي الجمل في النص النثري بعدد منتظم من الكلمات²³⁵ ، وتبقى مسألة خلق هذا الإيقاع >> متوقفة على استجابة خفية في ذات المبدع لتدفق الكلمات عليه لحظة الكتابة<<²³⁶ ، أما مسألة تلقي هذا الإيقاع الداخلي فتتوقف على >> القراءة المتمرسة والممعنة في حساسيتها لالتقاط نبض الكلام .والأمر يتطلب تمرينا على كيفية النطق بالكلمات مع مراعاة زمن نطقها<<²³⁷.

²³¹ انظر ارجع السابق، ص135. ويعتمد الباحث الحديث عن هذه الواض البلاغية على طراد الكيسي كتابه "البات النثر العر"، كما يشهد ذلك الصفحة نفسها.

²³² انظر ارجع نفسه، ص 137.

²³³ انظر ارجع نفسه، ص138.

²³⁴ انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها. وينبه الباحث إلى ضرورة إتقان الأدوات وروافد الكلمة ، فلا تغفل حروف الروادوات النصيب والزم وغـ هـ ا كلمات مستقلة ، بل دها مع الكلمة انعلقة با . انظر ارجع نفسه ، الصفحة نفسها.

²³⁵ انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

²³⁶ ارجع نفسه ، الصفحة نفسها.

²³⁷ ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

الخصلة الثالثة: الآليات وعناصرها في قصيدة النثر

ويطبق الباحث معياره هذا على نموذجين لأورخان ميسر م- ن مجموعته "سوريال"، فيقوم بتوزيعهما اعتماداً على وحدة الكلمة. وسنكتفي هنا بإيراد النموذج الأول:²³⁸

4 وحدات	٥٢١١	معاول	b	ب أكن
4 وحدات	بأطافري	القبور	أحفر	فكنت
4 وحدات	القبور	هذه	أ٢١	وكنت
وحدان			٢١	q٢١
4 وحدات	وأ٢٢	آه	ما٢	وكنت
3 وحدات		فأ٢٢	إل٢مف٢	أعود
3 وحدات		وأ٢٢	حفرة	ما ٢
3 وحدات		أداي	ب أضعها	حفرة
3 وحدات		ب أنتقل	كأ٢	أحسست
3 وحدات		لأ٢	ب٢	من ف٢

ويعلق على النموذجين قائلاً:

>> نلاحظ في هذه الأمثلة - ومثلها موجود بكثرة لدى أورخان - تقارب عدد الوحدات بين سطر وآخر وليس هناك تنافر بين عددها حتى وإن لم يحق التساوي الدقيق<<.²³⁹

وما نلاحظه على هذا المعيار هو عدم انطباقه على كثير من قصائد النثر ، فهو ليس معياراً منتظماً كما سنرى ، وهو إلى ذلك لا يسري على قصيدة بكاملها. وإنما على أجزاء منها. هذا علاوة على أن النصوص التي يمكن تطبيق هذا المعيار عليها هي النصوص التي تتبع نظام الأسطر ، أما تلك التي تتبع نظام الفقرات فإننا نصادف مشكلة تحديد الأساس الذي يتم ، استناداً إليه ، تقسيم أجزاء النص ، حتى يمكننا الحديث ، بعد ذلك ، عن وجود التوازن أو عدم وجوده ، خاصة عند غياب علامات الترقيم أو قلتها في تلك النصوص.

لنحاول اختبار هذا المعيار على نماذج مختلفة من قصيد النثر.

²³⁸ انظر المرجع السابق ، ص 138 ، 139.

²³⁹ ارجع نفسه ، ص 139.

النموذج الأول:

قصيدة " رجل على الرصيف" ²⁴⁰ لمحمد الماغوط:

نصف ونصف وراء شاعر فلا و كنت وزهدا عندما أحلم والأوار أشعر فهنا هات حب كان اضطرب فترأس وأشعر كهدار لقد كنت وحنا أولا أهيم كالصبا فأه	و الشاعر كل البحر الاحبية كأية التيمة الصافية أرنو بالغرو الراحلة أن علاء الكرا الصرار المتف فم علاء شفا الدمو بأن أفندال ولنا لأفبا كان لهرو الذاهب بعيدا	بفالا انكفنا نافذه وفناه فراشة أمال و رائحة إعني ب عند كل العنفه أعرا أطر الصغ كفطرات ع أصاعد أافيه وحان أرافف شعرة كسحاب إلعا فول الحلقات	وأشدار علاقه أرأه هيه أعدا أسد البنفس أميلن أجال أسا كلمات وا ب الطر كراهه أولا منذ الغزلي الدنان	أرا كأين من الوحل الصغ فوار الذي العاب والعيون الغابات فاه المطاول	تو بنان العسلية الوحشية		
---	---	---	--	--	----------------------------------	--	--

الخصبة الثالثة: أليفاة وعناصرها في قصيدة النثر

[illegible]

الخصائص الثلاثة: الألفبائية وعناصرها في قصيدة النثر

B	أمكن	اؤرؤ	ذرحا			
كانت	ذسدا					
كـ	مكن	السفر	k	اؤرؤ		
كـ	مكن	القامة				
أها	اؤؤابؤ	الطارون	السحرة	اؤؤامون		
أفراؤ	الغيب					
هاأنا	أمنهن	أؤراركم				
أول	إلقانة	أؤدر	P	الفؤة		
وأهضم	صوان	القل				
أمنهن	أؤراركم	أشهد	ألب	أؤاب		
أؤ	كم	استؤؤن	أؤربؤ			
أؤيم	ظاهري	منؤر	f أؤاؤ	منؤ	شؤأا	
وؤاؤا	مسنر	f أؤؤ	لؤ	فؤأا		
وؤ	واؤة					
أؤنؤؤ	أؤؤؤ					
أؤأعد	أؤأارة					
أؤأؤؤ	أؤؤم					
وأؤؤؤ	وأؤؤؤ					
وؤؤة	ماؤؤ	بؤ	وؤؤ			
كـ	أؤؤؤ	ذسؤي	عؤا			

إن الجداول السابقة تبين بوضوح عدم انتظام المعيار الذي يعتمده الباحث ، وعدم الانتظام هذا هو الذي يثري النصوص السابقة ، ويبعدها عن الرتبة السطرية التي يجتهد الباحث في تقديمها على أنها سمة إيجابية.

2.7 - التناقض بين الشارح والمؤلف وقصيدة النثر:

يظهر مـ ما سبق إلحاح الباحث محمد علاء الدين على إثبات نظرية قصـيدة النثر ، وفي ذلك تمهيد لإزاحتها عن موقع الصدارة ، حتى يبقى للشعر المـ وزون مكانه الذي لا ينافس فيه هذا الشكل التعبيري المسمى قصيدة نثر ، وإمعانا في هذا

القصيدة الثالثة: الألفاظ وعناصرها في قصيدة النثر

السبيل يتصدى الباحث لاتهـامات أصحاب قصيدة النثر لـا - وزن الشعـري العربي ، وهي اتهامات يوجزها الباحث في كون الوزن عبـارة عـن موسـيقى خارجية ، ومن ثم فهو عنصر شكلي بحث ، وفـي كـون الـوزن مرتـبطا بالماضي ، ويرى الباحث في هذا سحبا لصفة التخلف على كل من يكتبون بالوزن ماضيا وحاضرا . وكانت نتيجة تلك الاتهامات أن تحولت الدعوة إلى الخروج عـن الوزن إلى معادل للحدثا عند البعض ، الأمر الذي جعل كثيرا مـن جـهـود هـذه الحدثا مجرد تحديث لأشكال خارجية مفرغة من مضمونها ودلالاتها.²⁴⁴

ولكن الوزن ، فيما يرى الباحث ، عنصر محايد ، فالمشكلة إذن ليست فيه وإنما فيمن يمارسه ، أي في علاقة الشاعـر بالوزن وطريقة التعاطي مـع شروطه ، ومن ثم ينتفي الادعاء بكون الوزن قيـدا في حد ذاته.²⁴⁵

وعندما يتعرض الباحث للسجال المحتدم بين القائلين بقوة النظام والقائلين بقوة النثر ، يتوقف عند دراسة سوزان برنار التي تمثل المرجعية الأساسية التي يستند إليها دعاة قصيدة النثر ، ليشير إلى اعتراف برنار نفسها أكثر من مرة بأن بودلير كان أقوى في شعره الموزون منه في قصائده النثرية ، بل إنه هو نفسه (أي بودلير) يعترف بأنه مازال مستاء من بعض أجزاء قصيدته النثرية "سأم باريس"²⁴⁶.

إن الملاحظ على الباحث وقوعه في فخ "الإسقاط" ، الذي يـلـوم عـليه دـعاة قصيدة النثر²⁴⁷ ، إذ نلفيه يسقط إخفاقات قصيدة النثر كما رصدتها سوزان برنار على القصيدة النثرية العربية ليرى فيها الإخفاقات نفسها* والمتمثلة في المبالغة في إيراد التفاصيل ، والميل إلى الاستطراد ، والاستدلالات المجردة المسهية في التحليل ، مما يسم القصيدة بالطول ، ويقحم فيها ، بشكل ما ، عناصر غريبة مستمدة من النثر تعوق عملية البلورة الشعرية. وهذه الملاحظة سجلتها برنار على قصيدة النثر

²⁴⁴ انظر مد علاء الدين: وهم اذاعة، ص116.

²⁴⁵ انظر ارجع نفسه ، ص116.

²⁴⁶ انظر ارجع نفسه ، ص117، 118. ونبيه هنا إلى أن "سأم باريس" عنوان لمجموعة قصائد لا لقصيدة واحدة.

²⁴⁷ انظر ارجع نفسه ، الفصل الثالث : مشروع قصيدة النثر ، ص51 وما بعدها.

* يقول الباحث: >> لقد اغفل (ناقل) مصطلحات سوزان برنار ، وتأثرون بصورة مطلقة بشروطها .. أنا أجرت تأملا ، لا الشعر الإنساني بكل أشكاله المختلفة ، بل اختارت عينات فرنسية أخضعها للتحليلات ... إن النتائج التي توصلت إليها ... تكمن في ثباتها العلمية كمن تعميمها على ذات العالم ... بل هي نتائج تأمل أدبي له وسطها الخاص الذي كمن أن يكون قابلا للتكرار وقد يكون غامضا ... كيف إذن نأخذ بنتائج بحث نقدي منهجي مؤسس على حس تاريخي خاص بسورة ومثال الشعر الفرنسي ونريد أن نبدا بهذه القواعد الموضوعية غامضا ... نريد أن نأخذ بع الاعتبار أنه من الطبيعي جـدا اختلاف السياقات ومسارات الظواهر التي يؤدي إلى مضائق تلفة متباينة . أي أن تاريخ الشعر العربي هو ببساطة غامض تاريخ الشعر الفرنسي ، وما بعده - دان كـل البعد عن التماثل - أسرار والتطور وشكل التعبير وكيفية ... >> ارجع نفسه ، ص 38، 39.

القصيدة الثالثة: الألفاظ وعناصرها في قصيدة النثر

الفرنسية وهي في طور التبلور²⁴⁸. وفي سياق عملية الإسقاط هاته يُصدر الباحث حكمه على قصيدة النثر العربية بالتراجع إلى بدايات ولادتها في مهدها²⁴⁹.

ومن غريب الاستنتاج لدى الباحث انطلاقه من حكم برنار لبودلير بالنجاح في شعره المنظوم أكثر من نجاحه في قصائد - ده النثرية لينته - ي إلى - ي ثق - رير أن برنار >> تضعنا أمام احتمال قائم ومشروع ، وهو فشل التخلي عن ال - وزن ف - ي تحقيق الشعرية ، كما في الأعمال البودليرية التي تحللها²⁵⁰ << . ويضرب الباحث مثيلين من الشعر العربي على صدقية الاحتمال السابق ، يتمثلان في محمود درويش ونزيمه أبو غفش. فدرويش حاول كتابة قصيدة النثر في دي - وان "أحبك أو لا أحبك" ، وتحديدًا في قصيدته "مزامير" ، وذلك في مقاطع معينة منها تتميز بأنها - دون ما عرف عند درويش من "فتوحات في - وجمالية فذة".²⁵¹ أما نزيمه أبو - و غفش، كما يضيف الباحث، فهو الآخر قد حقق النجاح في قصيدة التفعيلة لا في "نثره"، وذلك لأن نثره اعترته الاستطرادات والتفاصيل والتحليلات التي تصلح - د الوضوح المباشر.²⁵²

وهنا يظهر الانتكاء الواضح على معايير سوزان برنار ، فهل من حق الباحث الحكم على الشعراء السابقين بمعايير مجتلبة من ثقافة غير ثقافتنا العربية ، وه - الذي لا يني يلج على خصوصية هذه الثقافة؟! ثم ما مسوؤ المقارنة بين شعراء الشعراء ونثرهما ، فما يثير الدهشة حقًا أن يوازن بين مقطوعات نثرية م - ن قصيدة وأعمال شعرية كاملة تمتد على زمان متطاوّل ودواوين متعددة! ثم ألم يكن حريا بالباحث أن يمثل لرأيه بشعراء آخرين عُرفوا بالشعر الموزون (الشعر الحر) والقصيدة النثرية مثل أدونيس والخال وشوقي أبي شقرا، تمامًا مثلما قارنت سوزان برنار بين الشعر الموزون لدى بودلير وقصائد النثرية ؟

ومما يؤخذ على الباحث، أيضا ، في دفاعه عن الوزن أنه يقع فيما يلوم عليه الآخرين ، فهو ينحو باللائمة على أعداء الوزن من الذين ينظرون إليه على أنه -

²⁴⁸ انظر المرجع السابق ، ص 118.

²⁴⁹ انظر نفسه، الصفحة نفسها.

²⁵⁰ انظر نفسه، الصفحة نفسها.

²⁵¹ انظر المرجع نفسه، ص 119.

²⁵² انظر نفسه، الصفحة نفسها.

القصيدة النثرية: آليات وعناصرها في قصيدة النثر

محدود ومعتدل للفعالية الشعرية²⁵³، واصفا هؤلاء بأنهم ذُؤُو >> رؤية ذهنية محضه غير مؤسّسة على اتصاف بالـ معرفي حقيقي يوثق به بالتـ راث الشعري العربي ، وبالوزن العربي للشعر. ونحن نجد القصود كامنا في مثل هـ ذه الـ رؤى المرتجلة ، التي لا تكترث بما تنجزه القصيدة العربية على يد كبار شعرائها مـ ن إضافات تثبت أنه عندما يوجد شاعر مـ م ، يسـ تطيع تحقيق المعجـ زات مـ ن الوزن<<.²⁵⁴ هذا علاوة على مأخذ آخر يأخذه الباحث على هـ هؤلاء ويتمثل في الغائهم التنوع والاختلاف الذي يميز الشعر العربي.²⁵⁵ ولكننا نلغي الباحث ، بعد كل هذه الانتقادات يعامل قصائد النثر العربية على أنها كل واحد متمثل يفتـ ر إلـ التنوع الذي هو ميزة الشعر العربي ، وكان أخرى به أن يعتبر قصائد النثر التي قل حظها من الفن مجرد كتابات ينبغي ألا تؤثر في حكمنا على قصائد نثرية أخرى يعترف هو نفسه بافتدار أصحابها ، كأدونيس مثلا . ومـ ن ثـ م كانت الأحكام التعميمية طاغية على الباحث ، كما في هذا الرأي الذي نسوقه حرفيا: >> وتنبئ نصوصهم [كتاب قصيدة النثر] عن أنها منفية عن أي علاقة مـ ع إيقاع اللغة العربية ، الذي لا يعتقله الوزن بقدر ما يسمح باكتشافه في صلة حميمة بين اللغة وحركة النفس، وتموجات الذات الداخلية>>²⁵⁶.

إن هذا الكلام ، علاوة على ما فيه من تعميم ظاهر ، يـ ذكرنا بتلك اللغة المجازية عند أصحاب قصيدة النثر في حديثهم عن الإيقاع الداخلي ، ولذا أن نتساءل هنا: كيف ينقل الوزن هذه الصلة الداخلية الحميمة بين اللغة وحركة النفس الداخلية ؟ أي كيف يتجسد ذلك على مستوى الإيقاع الشعري؟ هذا ما لا نجد له جوابا.

يضاف إلى ما سبق اضطراب المصطلح عند الباحث ، وبعده عن التحديد الدقيق ، وذلك بسبب من عدم استقراره على مصطلح بعينه ، مـ ن ذلك مثلا مصطلح الإيقاع الذي نجده ملتبسا بمصطلحين آخرين هما "الوزن" و"الموسيقى". يقول:

²⁵³ انظر ارجع السابق، ص121.

²⁵⁴ ارجع نفسه، ص 121.

²⁵⁵ انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

²⁵⁶ ارجع نفسه، ص115.

القصيدة الثالثة: الآيات وعناصرها في قصيدة النثر

>> إن الوزن والآيات يشـكلان الموسيقى للـنص الشعري، وعندـما نقول (الوزن) فلكي نوسع من دلالة ليتضمن هــذا (الآيات) ويخـلق بالتعـاون والانسجام معه (الموسيقى).²⁵⁷

إننا نعرف ما الوزن ، ولكننا لا نعرف، اعتمادا على كـلام الباحث ، مـا الإيقاع وما الموسيقى، إذ لا نملك سـوى معادلة بسيطة بـدر ما هي معقدة :

$$\text{الوزن} + \text{الإيقاع} = \text{الموسيقى}$$

هل يعني هذا أيضا أن بإمكاننا استخراج معـادلات أخـرى مـن هـذه المعادلة ؟ إنه أمر مشروع منطقيا:

$$\text{الوزن} = \text{الموسيقى} - \text{الإيقاع}$$
$$\text{الإيقاع} = \text{الموسيقى} - \text{الوزن}.$$

وهكذا تظل هذه المصطلحات ملتبسة لا تبين الحدود بينها.

3.7 البحث عن الوزن في قصيدة النثر:

فـي سياق الحديث عـن الموسيقى قى في قصيدة النثر من خـلال أورخـان ميسر ، يشير الباحث محمد علاء الدين عبد المولى إلى أن كثيرا من الجمل عـند أورخان تأتي موزونة ، أي أنها مطابقة لأوزان عروضية متنوعة ، و في ذلك دلالة على الإحساس العميق بموسيقى اللغة العربية لدى أورخان.²⁵⁸ وعلى تسرب الإيقاع العربي الموزون دون وعي من المبدع إلى نصه ، دون إيـلاء مـعـرفة الـوزن أهمية ، بل إن عدم المعرفة بالوزن أمر ذو مغزى ، فهو يدلنا على أن هناك نزوعا طبيعيا غريزيا إلى الإيقاع حتى لدى كتابة نص نثري.²⁵⁹ ويشير الباحث في هـذا الصدد إلى أنه كثيرا ما تصادفنا هذه الأمثلة لدى كتاب قصيدة النـثر مـما يـشـي بتسرب الإيقاع من لا وعيهم لحظة الكتابة .²⁶⁰

²⁵⁷ ارجع السابق، الصفحة نفسها. والتشديد من عندنا.

²⁵⁸ انظر ارجع نفسه ، ص 140. وانظر الأمثلة على الملحوظة الصفحة نفسها.

²⁵⁹ انظر ارجع نفسه ، ص 141.

²⁶⁰ انظر ارجع نفسه، الصفحة نفسها.

القصيدة الثالثة: الأبيات وعناصرها في قصيدة النثر

قبل منا قشة هذا الرأي، نشير إلى أن انتشار الأسطر الموزونة في نص -وص قصيدة النثر نصادفه في كثير منها ولعل في الأمثلة الآتية م - ن ش - عر - الم - اغوط وتوفيق صايح دليلا على ذلك:

بلا f الأسطر الموزونة من المازو²⁶¹:

* من قصيدة "الليل والأزهار"²⁶¹:

- يـمـو ا فينا المساب=متفعـلن فاعلات
- وفي وسـلـنا=مفاعلتن
- حتـآ الإصافير الحنونا=مستفعـلن مستفعلاتن
- لـنـلـ! يارزاوطني يا حبيبنا=فاعلاتن متفعـلن فاعلاتن
- لـنـني نـ أسـلـيا يا حبيبنا=فاعلاتن فاعلات فاعلاتن

* من قصيدة "واجبات منزلية"²⁶²:

- الـلـبي لي اوفية وعقال=فاعلاتن مستفعـلن فعلاتن
- لـأـعود لـآ الماضي=فعـلن فعـلن فعـلن
- اـرـسي الـابة في شـتـي السـلـآ=فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فا
- لـآ ضواحي المديننا=متفعـلن فاعلاتن
- فـوق ساريتنا=فعـلن فعـلن

²⁶¹ مد اغوط: ديوان مد اغوط، ص 66 - 68.

²⁶² صدر نفسه، ص 268 - 270 .

* من قصيدة "بعد تفكير طويل"²⁶³:

- انزعوا الأرضنا=فاعان فاعان
- !! نلاد لي حياة أسوأ=فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
- تسالنا في فراشي=فعولن فعولن فعولن
- طالبوا الموا أو الرحيتا=مستعلن مستعلن فعول
- ولن أفوتنا وداعا=متفعان فعلاتن
- فليقللنا بني من وراا جدار=فاعلاتن مستفعان فعلات
- أو وراا شجرة ما = فاعلات فاعلاتن
- ئ شي ب خير الخبار=مستفعان فاعلات

بلا f الأسرار المورونة من توفيق صايح (القصيدة ك)²⁶⁴:

- بلنا في الليالي الملواة القصار=فعولن فعولن فعولن فعولن
- ما حجبنا لنا عنانا بنينا=فاعان فاعان فاعان مسـ
- بيننا وبيننا الجدار = ـ تفعلان متفعان فعول
- واننا اللبير=فعولن فعول
- أن نعاون الماررا = فاعلاتن فاعلات
- بنتنا بيدر الوفير=متفاعان متفاعان
- انبقرا بلادنا من جديد=مستعلن مستعلن فعول
- وتررا أسرار الجدد=متفاعان متفاعان

نعود إلى الرأي أعلاه لنبدي الملاحظات الآتية:

²⁶³ صدر السابق ، ص 271 - 274.

²⁶³ توفيق صايح : القصيدة ك، دار مكتبة العصرية، ب وت 1960، اقطا 18. ومن الطراز أن سلمى ا حضراء ا يوسي تش إ أن هناك من أصحاب ا يول الشعرية الكثر ن لا يتحكم الأوزان ولا يستنبطها بشكل غريزي أبدا، ومن هؤلاء توفيق صايح الذي أكد للناقدة (1958) أن أذنه تكن فقط حساسة

بأوزان الشعر العر . انظر كتابا " الالهات وا ركبات الشعر العر ا حديث"، ص 698، وا امش 119 الصفحة نفسها.

القصيدة الثالثة: التثنية وعناصرها في قصيدة النثر

- يُلاحَظ أن الإيقاع الشعري، في نظر الباحث، هو الإيقاع المـ وزون دون سواه.

- ثم على أي أساس نتحدث عن اللاوعي في حضور الوزن في قصـائد النثر؟ كأن الباحث يريد الذهاب إلى أن الوزن العروضي إيقاع فطري .
- ثم إننا نرى أن لا تأثيرات لهاته الجمل أو الأسطر الموزونة في إيقاعية النص ككل. ولقد سبق للباحث التأكيد أن الإيقاع في قصيدة النثر إيقـاع نشـري لا شعري، فكيف صار شعريا بسبب من بضعة أسطر موزونة ؟

8- التارار مولدا للتثنية:

لعلنا ألمحنا فيما سبق إلى دور التكرار في توليد نوع من الإيقاع في قصـيدة النثر ، وها نحن نعود إلى هذا الأمر ببعض التفصيل والتمثيل لتبين مقدار اتكاء شعراء قصيدة النثر على عنصر التكرار ، الذي يؤدي وظائف متعددة منها الوظيفة الإيقاعية. ويشمل التكرار الأصوات كمـا يشمل الكلمات والمقاطع الكلامية التـي تستطيل متجاوزة حدود الكلمة²⁶⁵، علاوة على التوازي الذي يضطلع بدور رئيسي في توليد الإيقاع.

من ذلك تكرار حرف الجر (اللام) في هذا النموذج لأنسي الحاج:

وفلبي المفلوف

للمو+ ملحزا

للمو+ لحمزا

وللبرالين الـهيتال²⁶⁶

²⁶⁵ يش "فريق مو" | إمكانية التوصل | خلق الأثر الإيقاعي القصيدة عن طريق تكرار وحدات أك من الوحدات العروضية . انظر شـربل داغر :
الشعرية العربية | ديثة، ص 62.
²⁶⁶ أنسي | اج : الرأس | قطوع، ص 54.

في هذا النموذج تتكرر اللام الجارة ثلاث مرات متخذة نفس الموقع في فضاء الورقة (البداية)، خالقة بذلك نوعا من الإيقاع، حتى وإن كان ضئيلا فإنه يتعزز بوسائل أخرى من-ها الجذاس الذي يشم-ل، عم-وديا، الاس-مين المج-رورين (موج، موت)، كما يشمل المبتدئين المتأخرين (ملح، لحم).

أما عند أدونيس فإن تكرار حرف الجر يأخذ أهميته من كونه يوظف باعتباره مرتكزا إيقاعيا:

فهنا نلاحظ اعتماد الأسطر على حروف الجر (الباء ، في ، في) التي تتخذ لها إصدار السطر موقعا.

ونلفي عند توفيق صايح شيئا شبيها بذلك ، إذ يتكرر حرف الجر "عن" ، كما في هذا النموذج:

وقد يكون الحرف المكرر حرف استفهام ، كما يحدث في هذا النموذج الـ ذي يراكم الحرف "هل":

²⁶⁸ تفيق صايغ: القصيدة U، دار الكتب العصرية، روت 1960، اقطع 10.

وإلى المخرج

زائى دور حوتى الملاح أ! حوتى اللحد

زائى نتجنا إلى اليمين أ! إلى اليسار

زائى نسير إلى الوراء أ! إلى الأمام²⁶⁹

ولا يمكننا مغادرة هذا النموذج قبل التنبيه إلى ظاهرة أساسية تتكـئ عليهـا قصيدة النثر في تدعيم إيقاعها وهي ظاهرة التوازي بمختلف أشكالها ، فالتكرار في النموذج أعلاه، مثلا، لا يطال حرف الاستفهام فحسب ، بل يتعداه إلى تكـرار تراكيب متشابهة أفقيا وعموديا:

التوازي العمودي	التوازي الأفقي
هل دور	حول المهد
هل نتجه	حول اللحد
هل نسير	إلى اليمين
إلى اليمين	إلى اليسار
إلى الوراء	إلى الوراء
إلى اليسار	إلى الأمام
إلى الأمام	

كما يستثمر الحاج تكرر الكلمة لتوليد نوع من الإيقاع، مسندا إياه بـالتوازي التركيبي. يقول:

جسدي امرأتي

3يومنا أبوابي.3يومنا أعماقي.

جسدي امرأتي

جسدي

جسد الهاوية!²⁷⁰

ففي هذا النموذج نلاحظ تكرارا لكلمتي "جسد" و"غيوم" بما يجعلهما تهيمنا. إن على البصر والسمع كليهما خالقتين بذلك إيقاعهما الذي يزيده موقعا للكلمتين حضورا، إذ تتكرر الكلمة الأولى بشكل متواز عموديا، بينما تحافظ الكلمة الثانية على هذا التوازي أفقيا. ويتدخل التوازي التركيبي هنا ليجعل كل الوحدات اللغوية تقريبا منضوية تحته:

جسدي امرأتي

غيومه أبوابي

غيومه أعماقي

جسدي امرأتي

جسدي جسد[الهاوية]

وهذه التقنية (تقنية تكرار الكلمة) تصبح سمة شبه قارة في القصائد النثرية، خاصة عند أدونيس، وهي تطال الفعل والاسم كليهما:

لسا في الخارج

لسا في الوسط

لسا الحاي!

لسا اللأش²⁷¹

وفي ديوان "القصيدة ك" لتوفيق الصايغ يمكننا مطالعة النماذج الآتية التي يستغل فيها الشاعر تقنية تكرار الكلمة:

²⁷⁰ أنسي الحاج: الرأس اقطوع، ص116.

²⁷¹ أدونيس: الأعمال الشعرية، ج3، ص334.

1- أريد أن أتمسك أنا بحبل
وأريد وحبل أن تتشبنا بي²⁷²
أريد أن أتظا من حملتي

2- من ورع الملأ الأليان
من اور من سوزن
من صفنا من بثر الأعشاف
من فجر الأحقاق
من صد الأمور
من أشلاء الثفوف²⁷³

3- علينا أن ننتار
حلقة أهرز في سلسلا النجران والرجوة²⁷⁴
وأن نداهي علا التلة
قرامي السنديان والصباور
ونحدق نرق الصارو من زير ناور²⁷⁵ فيلنا التحديق عهد اسهذرا f
مواف هيانت²⁷⁶
علينا أن ننتار²⁷⁷
علينا أن ننتار.²⁷⁸

والملاحظ ،أيضا، عند الخال، اتكاؤه أحيانا على بعض التوازنات لخلق إيقاع معين كما في قوله من قصيدة " للعروق وحدها أن تنطق " :

>> اللواب يتلرجح في فرا.الضباب يتلرجح في فرا.الضباب يتلرجح فهي
فرا.<<²⁷⁹

²⁷² توفيق صابان: القصيدة ١ ، اقطع 1.

²⁷³ صدر نفسه ، اقطع 6.

²⁷⁴ صدر نفسه ، اقطع 18.

الخصائص الثلاثة: الإيقاع وعناصرها في قصيدة النثر

فهذه الفقرة الشعرية تبني إيقاعيتها على التوازن التام بين الجمل المشكلة لها ، إذ تتشكل كل جملة ، من الجمل الثلاث ، من مبتدأ وفعل مضمر الفاعل ، وجار ومجرور نكرة. علاوة على أن الجملة نفسها هي التي تتكرر مع اختلاف المبتدأ فقط فهو يتنوع بين الهواء والضياء والفضاء ، أي أن الفقرة هنا تعتمد على نوع من التكرار يسميه محمد بنيس بتكرير الترابط غير التام.²⁷⁶ وهذا التنوع يجذب الفقرة الرتابة من ناحية ويوفر نوعاً آخر من التقفية الداخلية الناتجة عن تشابه المبتدئات في الحرف الأخير (الهمزة المضمومة). وهذا يعني التراكيب النحوية لها دور في توليد الإيقاع ، ونرى من المفيد هنا الاستعانة بدراسة الباحث التونسي محمد المسعودي لهذه المسألة ، حتى وإن كانت دراسته تتخذ من المقامات متناً لها .

يتعرض الباحث إلى ما يسميه " طرق البناء النحوي " ليعقد العلاقة بين أساليب التنظيم الإيقاعي والتراكيب النحوية ، من أجل فهم طريقة بناء السجع في المقامات²⁷⁷. وبعيدا عن السجع نرى أن ما قام به المسعودي لا يخلو من فائدة لنا في دراسة دور التراكيب النحوية في تحقيق الإيقاع في قصيدة النثر.

يشير المسعودي إلى أنه يحدث أن تتماثل التراكيب النحوية >> أو تتجاوب من فقرة أو جملة إلى أخرى<<.²⁷⁸ ولدراسة هذه التماثل يستعمل الباحث مصطلح " السلاسل الجملية " Séries Phraseologiques من شارل بالي (في كتابه " Traite de Stylistique Française) ، وهو مصطلح يشير إلى المتواليات الجملية التي تتسلسل فيها الجمل بسمة الترديد لتراكيب نحوية متماثلة.²⁷⁹ ويميز الباحث ثلاثة أنواع من هذه السلاسل الجملية:

1 - السلاسل ذات التوازي التام ، وهذه تتماثل فيها الجمل في البنية والتركيب.²⁸⁰

²⁷⁵ يوسف إال : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 281.

²⁷⁶ أنظر محمد بنيس : الشعر العربي الحديث ، ج 3 ، ص 153.

²⁷⁷ أنظر محمد المسعودي : الإيقاع السجع العربي ، أوله ليل وديد ، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ، تونس 1996 ، ص 168.

²⁷⁸ أرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

²⁷⁹ أنظر أرجع نفسه ، ص 168 ، 169.

²⁸⁰ أنظر أرجع نفسه ، ص 169.

القصيدة الثالثة: الأبيات وعناصرها في قصيدة النثر

2- السلاسل التي يتكرر فيها نفس التركيب ، لا في أولها ، ولكن بعـد البداية مباشرة.²⁸¹

3- >> السلاسل التي تتداخل فيها الجمل المثلية تتداخل يجمعـ لـ منهـا شبكات معددة فيها صيغ مختلفة من تجاوب التراكيب <<²⁸².

وحين نختبر اشتغال هذه الأنواع في قصيدة النثر يظهر لنا الدور الكبير الذي تضطلع به تلك الأنواع في رُفد الإيقاع ، وسنكتفي هنا بإيراد السلاسل الجمالية المتمثلة كلياً أو جزئياً في قصيدة " اصفـرار العـشب"²⁸³ لمحمد الماغوط.

1 - السلاسل IP التواريث :

- أؤذفُ قبعتي في الوحل

- اضربُ حبيبتي بالسياط

- اضربُ شقيقتي بالسياط

- أؤذفُ قبعتي في البحر

- - - - -

- أيها الطفل

- أيها القاتل

- - - - -

- في المطر.. في الدهن

²⁸¹ انظر ارجع السابق، الصفحة نفسها.

²⁸² ارجع نفسه ، ص 170.

²⁸³ مد الماغوط: ديوان مد الماغوط، ص 148 - 152.

- أيها الرجل المجهول

- أيها الطائر المجهول

- أيها الطائر المجهول

2- النواة الثاني من السلسلة :

- [في] الأيدي الظالمه

- والأيدي البعيده

- [ولكن] دعني آكل

- دعني أغرق [أسناني في الأمكنة النائبة]

3- النواة الثالث من السلسلة :

- عبر الإصبع والإصبع ..آلاف الجثث والخرائب

- عبر الناب والنا ب آلاف الجبال والأودية [والزجاج المحطم]

- على لساني خمسة عصافير

- بين أسناني خمس سفن [من الدموع]

- ولكنني صفير [ينكش أضراسه تحت المطر]

- ولكنني قادر [على قضم الشرف كالخبز]

- في الأمكنة التي أحبها

- في دواليب [القطارات] التي أشتتها

- [ولكن] دعني أخبئ الخبز في لحمي [كالدبابيس]

- أفتله كالشوارب [السرية] فوق شفتي

وفي أحيان أخرى نجد في بعض قصائد النثر ميلا إلى توظيف تك- رار م- ن
نوع آخر كما يظهر في النموذج الآتي ليوسف الخال:

>> السلاسل يتساق الجبثا . الجبثا يرتزأ ذلآ البحر . البحر زا بهة مهن الجبثا

والوادة.<<²⁸⁴

وهذا التكرار ينصب على الكلمات الأخيرة من كل جملة، بحيث تشكل الكلمة الأخيرة من الجملة الأولى بداية للجملة الثانية ، في حين تصبح الكلمة الأخيرة من الجملة الثانية بداية للجملة الثالثة. وهذا النوع من التكرار درسه بعض البلاغيين القدماء تحت تسمية "التسبيح" الذي يعرف بأنه >> إعادة لفظ القافية في أول البيت الذي يليها<<²⁸⁵

إن هذه العناصر الإيقاعية لا تشغل على مستوى مقاطع قصيرة فقط ، كما قد توحي بذلك النماذج العروضية أعلاه، وإنما هي عناصر - ر فاعلة - على امتداد النصوص الطويلة ، يظهر ذلك جليا من خلال التحليل الآتي لنموذجين من قصيدة

²⁸⁴ يوسف | ال: الأعمال الشعرية الكاملة، ص281.

²⁸⁵ أ د مطلوب: معجم اصطلاحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، ب وت 2000، ص310. وقد ي التسبيح أيضا بتشابه الأطراف ، انظر ا صدر نفسه، ص322. وكنا العثور على التسبيح عند أنسي ا ج أيضا ، انظر ، على سبيل التمثيل، ديوان لن، ص ص 38، 39، وديوان الرسول بشعرها الطويل > الينايع، ص ص 11، 12.

القصيدة الثالثة: الأبيات وعناصرها في قصيدة النثر

النثر ، الأول عبارة عن مقطع من القصيدة/ الديوان " الرسالة بشعرها الطويل- ل
حتى الينابيع " * لأنسي الحاج. أما الثاني فهو لأدونيس. ونبدأ التحليل بمقطع -ع أنسي- ي
الحاج.

في المقلات :

- (1) أفس! أن أوون لأبتد ومعلوب
- (2) أفس! أن أحاول استحقاق نجمتد علآ اتني
- (3) أفس! أن أسمل نادا عينيذ فلعلي حامة شتيتد
- (4) أفس! أن أنسآ فصائدي لآح2د
- (5) أفس! أن أمتأ أرا f ورا حبي وأفس! أنزا سييتأ يسبقني
- (6) أفس! أن أن2د لسياتد انجوا! النلار
- (7) أفس! أن أسان دموعي في يد
- (8) أفس! أن أوون المسافة بين الممتي أحبد أحب
- (9) أفس! أن أرمي جسدي لآ اللبد لآسود ضجر
- (10) أفس! أن أوون با f سجنذ المختول علآ الوفا بوعود الليتأ
- (11) أفس! أن ناون زرفة انتتاري الخيرة ودأولي اللاعة ولفامتي الوبان
- (12) أفس! أن أوون فريسة لاد
- (13) أفس! أن أمتأ أشتللي أن أوون اتلأ مفتوحا علآ رابتيد
- (14) أفس! أن أوون انفسا! الال! بيند وبيند لآون وحتلأ فيد
- (15) أفس! أن أنايد فتلتأ السيادة
- (16) أفس! أن أحمأ بلادي في حبذ دون أن أعرج ا! أحب
- (17) أفس! أن أحبد دون أن أعرج ا! أحب
- (18) أفس! أن أمشي لآ جانبي وأقسام زPI الصديق الوحيد
- (19) أفس! أن أن2تأ من برق شلرد ملأرا علآ السلوتأ
- (20) أفس! أن يلأير عمري النحتأ من فقير صوت

(21) أفس! الما عثرا علّ قلبي بين السلاور أن أزلتج : وجدتّ وجدتّ!

(22) أفس! أن أنحنى من قم! نسى لأعبدّ اثيرا.²⁸⁶

الملاحظ على هذا المقطع اتكاؤه شبه الكلي على التوازنات الصوتية في بناء إيقاعيته ، وأول تلك التوازنات يظهر في تكرار الفعل " أقسم " بما يجعل منه مرتكزا إيقاعيا مهما في القصيدة ، خاصة وأنه يحافظ على موقعه في صدارة السطر مع كل ظهور جديد ، الأمر الذي يكثف حضوره الصوتي الإيقاعي . وتزداد هذه الكثافة عندما تتبع هذا الفعل جملة مصدرية متكونة من " أن " وفعل مضارع مسند إلى المتكلم المفرد ، وهذا الإسناد ينجر عنه حضور الهمزة في بداية الفعل لينتج تراكم صوتي للهمزة في مساحة مكانية متقاربة (همزة الفعل - " أقسم " ، وهمزة " أن " المصدرية ، وهمزة الفعل المضارع التالي لـ " أن ") ، وفي أحيان أخرى تتراكم أكثر من ثلاث همزات . كما يبرز في الشكل التوضيحي الآتي :

أقسم - - - أن أكون (1) (8) (10) (11 تكون) (12) (14)

- - - أن أحاول (2)

- - - أن أسمع (3)

- - - أن أنسى (4)

- - - أن أركض (5)

- - - أن أنطفئ (6)

- - - أن أسكن (7)

- - - أن أرمي (9)

- - - أن أظل (13)

- - - أن أناديك (15)

- - - أن أحمل (16)

- - - أن أحبك (17)

- - - أن أمشي (18)

- - - أن أنزل (20)
- - - أن أهتف (21)
- - - أن أنحنى (22)

يضاف إلى ذلك أن المقطع أعلاه يبني على عدة أنواع من التوازي، لعل أبرزها ما يسميه محمد مفتاح بالتوازي المتمثل، >> وهو ما تماثلت بنيته و اختلاف بعض معناه <<.²⁸⁷ و يظهر هذا النوع من التوازي في تكرار الفعل -ل المضارع "أقسم" مع "أن" المصدرية بينما يختلف الفعل المنصوب مع كل سطر:

- أقسم أن أكون.
- أقسم أن أحاول.
- أقسم أن أسمع.
- أقسم أن أنسى.
- الخ.

و أحيانا نعثر على التوازي المتطابق²⁸⁸ كما في:

- أقسم أن أكون (السطر 1).
- أقسم أن أكون (السطر 8).
- أقسم أن أكون (السطر 10).
- أقسم أن تكون (السطر 11).
- أقسم أن أكون (السطر 12).
- أقسم أن أكون (السطر 14).

أما أدونيس فتتوقف عند قصيدته النثرية "أرواد، يا أميرة الوهم"²⁸⁹، لنتبين إبدالا من الإبدالات الإيقاعية التي تستثمرها قصيدة النثر، وقد مر معنا هذا الإبدال

²⁸⁷ مد مفتاح: أفاهم معاً، و تأويل واقعي، مركز النفا العر ، ط1، الدار البيضاء، وت 1999، ص162.

²⁸⁸ >> هو ما تطابقت بنيته ومعناه من وجهة النظر البصري، وأما من وجهة النظر الفكري والواقعي، فإن التطابق عس انال و عزيز الوجود <<. ارجع نفسه، ص161. ومن الواضح أن النوع أعلاه من التوازي يندرجان ضمن ما يسميه مودا سعدي بالسلاسل ذات التوازي التام.

²⁸⁹ أدونيس: الأعمال الشعرية، ج3، ص15 - 18.

القصيدة الثالثة: الإيقاع وعناصرها في قصيدة النثر

الإيقاع تحت تسمية "الصوتية الحرفية" عند محمد عبد المطلب، وهي الظاهرة عينها التي يعطيها عبد الإله الصائغ تسمية أخرى هي "تداعي الحروف"، وهو يتجلى أوزبهذه الظاهرة الحروف السمعية في الحروف إلى جانبها البصري، إذ >> يلاحظ دارس الشعر العربي (النثر الفني أيضا) وجود ظاهرة تكرار الحروف المتشابهة فيما يخلق نمطا من الجمال تألفه العين وتأنسه الأذن >>²⁹⁰ بحيث يحتاج القصيدة حشد من الحروف بحيث يهيئ الحرف داخل الجملة أو المفردة الطريق إلى حرف آخر يماثله نغما أو رسما.²⁹¹ ورأينا أن هذه الظاهرة تتلاءم مع النظرة الحديثة إلى الإيقاع التي ترى أن >> الشعر العربي الحديث يسمع بالعين، أي أنه موسيقى مقروءة <<²⁹².

نلاحظ على القصيدة المذكورة استثمارها للتجانسات الصوتية سواء عن طريق تكرار حرف بعينه أو مجاورته لحرف يقاربه شكلا أو نغما، كما في المقطع الآتي:

>> الشلار يحرق أوراقها القيمة والقصيدة آتية بلاد من الرءف والشو
يا الما الموتى يا بارة اللمة وتلج القصيدة أذا الف والوهة والشو
لاو الف الذي <<²⁹³

في هذا المقطع تتلاحق الحروف المتماثلة بشكل تداعي، إذ تهيم على المساحة الكتابية حروف معينة هي الراء والقاف (وقريبتها في الشكل "الفاء") ثم تتلاشى مفسحة المكان لحروف أخرى هي الباء والكاف واللام، وهكذا يستثمر المقطع هذه التقنية الإيقاعية مع التنوع في عناصرها كما لاحظنا. ويظهر هذا الحرص على التنوع في المقطع الثاني من القصيدة:

>> للساعة زائرة المهملة الثلاثة للامر مجنحا به الفش وتمم الق الحية
وتصير حروفا أهز.

²⁹⁰ عبد الإله الصائغ: طاب الشعري، دائوي والصورة الفنية، دائوة و ليل النص، دائوة و ليل النص، مركز الثقا العر، ط¹، وت / الدار البيضاء، لبنان / المغرب 1999، ص 169.

²⁹¹ انظر ارجع نفسه، ص 170.

²⁹² نزار قبلا: الشعر فنديل أخضر منشورات نزار قبلا، وت 1963، ص 42.

²⁹³ أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، ج 3، ص 15.

زاو إP الحبف يعرق في إقية النالدين. زاو إP يهرج المهرأة والجيرة
المسماة امرأة وعلا شواوE الإشف الإشريني يشلأا المولا والربا ويقلاو إقية
التجر. زاو إP يسبح تحا المشدأ لأصفا بالفلاوأ في مآارة من الحرير والحمأ.
لينأE زاو إP الجمرأليشأأا. لتمجد زاو إP أأهرأج مصهلوية بالحدف. تحا إ
شمسأا تنمو عرائش الأمرأوجسأ الحبية الورقأأوجسأ الحبية لنجيا من الحبر.
والحبف لأفي فراش الساعا النائمة لأيستيق من دوار الةأأأةأ مرسةوما
بالأرق لأأنا بجسد امرأة>>.²⁹⁴

سنعتمد تقسيم المقطع إلى وحدات اعتمادا على التنظيم الكتابي ، ونعني بـه
التقسيم على أساس العودة إلى السطر التي تكون فاصلا بين وحدة شـكلية منتهية
وأخرى تبدأ. وعلى هذا الأساس نكون إزاء أربع وحدات يتشكل منها المقطع.
يمكن ملاحظة بعض الظواهر الإيقاعية كما يلي :

الوحدة الأولى:

نلاحظ فيها تراكم الحروف المكررة أو المتقاربة في النغم أو الرسم وتجاورها
بما يخلق إيقاعا ظاهرا:

بالنسبة للمجاورة الحرفية نجدها تتعلق بالحروف الآتية:

- الميم: مخمل ، العمر ، مجنحا ، تتمزق.
 - الراء: "تصير حروفا أخرى".
 - اللام: مخمل، الثلج، للعمر، بالقش، الحياة.
- أما فيما يخص تداعي الحروف رسما ونغما فنسجل ما يلي:
- (أ، ج، ح) - مخمل، الثلج، مجنحا.
- (ز، ص) - تتمزق، تصير.

الوحدة الثانية:

نلاحظ فيها أيضا مجموعات من التجانسات والتداعيات الحرفية:

المجاورة الحرفية:

- الراء: يعرف، المرأة، الجزيرة، امرأة.
- الشين: شواطئ، العشب، العشريني، يشعل.
- الجيم: الموج، الفجر.
- الميم: مغارة، من، الحمى.
- الراء: القعر، مغارة، الحريق.

تداعي الحروج:

- (ح، ج، ا) - الحبيب، خليج.
- (ج، ح، ا) - الموج، خيط، يسبح، تحت.
- (ز، س، ص) - الزيد، يسبح، لاصقا.
- (ع، 3) - القعر، مغارة.

الوحدة الثالثة:

المجاورة الحرفية:

- الجيم: الجمر، تمجد.
- الشين: شمسها، عرائش.
- الجيم: جسد، جسد، إنجيل.
- السين: جسد، جسد.
- الحاء والباء: الحبيبة، الحبيبة، الحبر، الحبيب.
- السين: الساعات، يستفيق، مرسوما، جسد.

تداعي الحروج :

(ر،ز) - مرسوم، مزينا.

(ش،س) - فراش ، الساعات.

وإذا تتبعنا القصيدة إلى نهايتها ألفيناها تتبع هذا النهج في المجاورة الحرفية -
وتداعي الحروف ، وهو ما يعكس رغبة في إغناء الإيقاع بهاتين التقنيتين.
بيد أن أمر الإيقاع في القصيدة لا يتوقف على تينك التقنيتين، إذ نجد فيهما
استثمارا للتوازنات التركيبية المختلفة، ويظهر ذلك في ما يأتي:

آه يا كلمات الموتى }
آه يا بكاره الكلمة }

تلبس...أهداب الطفولة }
تخشع لكوكب الثدي }

هو ذا الحبيب يغرق }
هو ذا يعرف }
هو ذا يسبح }

يَعرف المرأة }
يُشعل الموج }

لينطفئ هذا الجمر }
ليشتعل }
لثُمَجَد هذه الأطراف }

جسْدُ الحبيبة الورق }
جسْدُ الحبيبة إنجيل }

القصيدة الثالثة: الأبيات وعناصرها في قصيدة النثر

وفي أحيان كثيرة نلمس قصدية واضحة في إبراز هذه التوازنات وذلك عن طريق علامات الترقيم (الفاصلة والنقطة)، حين تعمل على تقسيم التراكيب اللغوية على مساحة النص بما يجعل منها عناصر متساوية أو شبه متساوية، وممن ثمة تصبح علامات الترقيم إشارات تنبهنا إلى ما في القصيدة من التوازنات. إن تقنية الجمل المتوازنة وتوظيفها في قصيدة النثر قد توقف عندها بعض الباحثين في قصيدة النثر، وفي هذا السياق يشير محمد علاء الدين عبد المولى إلى ميل قصيدة النثر إلى استخدام هذه التقنية بشكل غزير،²⁹⁵ الأمر الذي يجعل من تحليلنا أعلاه تحليلاً لسمة طاغية في قصيدة النثر، لا رصدًا لملح إيقاعي معزول. وهذه التقنية، تقنية الجمل المتوازنة، هي من الآليات لتعبيرية التي تقوّم عليها الشفاهية كما حددها "والتر.أ. أونغ" في كتابه "الشفاهية والكتابية" وهو يسلم على هذه التقنية بالأسلوب التجميعي في مقابل الأسلوب التحليلي، وهي تقنية مرتبطة بأنماط الإيقاع التي تتوفر للنص الشفاهي تنظيماً في الجمل وتوازناً مهمته تهيل حفظ هذه النصوص.²⁹⁶ وليؤكد الباحث محمد علاء الدين ما ذهب إليه من استثمار هذه التقنية في قصيدة النثر فإنه يسوق المثال الآتي من أدونيس²⁹⁷:

ان النوايا يضبط على الشاعر كلاماً لم يفهمه

ان الشاعر يتمددنا ويصير للمدينة عوداً رطباً

ان الأفق يتنسّمنا ويستروح إليه، -

شمسك جديدة، أيها النهار

الساكن ينبسنا ويتلّنا

الأعشاش ترقين وتلصقن.

²⁹⁵ انظر محمد علاء الدين عبد الوهم | دائرة، ص 206.

²⁹⁶ انظر ارجع نفسه، ص 205.

²⁹⁷ ارجع نفسه، ص 205 واقتطعة من قصيدة "قداس بلا فصد، خليط احتمالات..." والتشديد من عندنا.

9- القافية في قصيدة النثر:

هل هناك قافية في قصيدة النثر؟ إن سؤالاً كهذا يبدو غريباً جداً بشأن قصيدة أعلنت رفضها المطلق للقافية والوزن كليهما، ومن ثم يبدو العنوان أعـلاه غريباً أيضاً، وإذ ذلك سنعيد طرح السؤال بطريقة أخرى: هل تغيب القافية غياباً مطلقاً في قصيدة النثر؟ وللإجابة عن هذا السؤال لا بد أن نعود إلى النصوص نفسها ، بعيداً عن التنظيرات المختلفة التي قد تنفي أن يكون هناك أي توظيف للقافية في القصائد النثرية. فماذا تقول النصوص القصصية ؟

1 - يقول نص من "القصيدة كـ" لتوفيق صايح:

لما رأى رجلاً يا فلسي

بهدي مسرة شدة اسم المسمر

بهدي لآل (وعندنا بالنار

توف الصاف) حجر الزيد

بهدي الليالي الطوائف القصار أفضت الأيون مرزاقه مثقلة

تهب السبا أ يحمت علينا

يذا اسمنا

ما حجبنا عنا بنينا

بيننا وبيننا الجدار

ورحنا والنوا أ يمننا

نظلي أني والهاجر

ما ان وما بالوزا! ان

نشك حوت رأس النال

نظف أ أعرار.

تذا أ علأ من تتلم أ

ولنا القبير

وعدا لتاسف ملحا بالجران
زانة أشيا في ألبان البران
أن تاون المارا
(قدما بفرقة وحشوتنا
بننا بيدر الوفي)
انفرا بادر من جديد
أو كمال! في جوفنا والرائحة
فلنرأنا
على زير انتصار
وترا أسرار الجدد
ابترأر فننار
وتبس! فنل! أودا! ي
أرجل أون لزارو
بالمر المثأ
لنف علينا أمار مامرات
وتضحم اجاح
بلا فاف وئ حنان
ممن ملجر ويبرون الرسو!
وتالون ويغرون
وتلاود وتسار
ويشارون ويصمتون
لنا انتصارنا ووزنا
(ووزنا أننا ملبنا)
وشارنا وصمتنا
وصبيحة عدا أباينا
أرمر مما باينا²⁹⁸

لقد أوردنا هذا النص ، على طوله ، لكي نتبين أن التقفية فيه ليست عرضية أو جزئية ، فهي تنتشر على امتداد أسطر كثيرة ، الأمر الذي يمنحها دورا في توليد الإيقاع في النص، هذا علاوة على وظيفتها في ربط أجزاء النص ببعضها بعض. وهي تتنوع في أشكالها وموقعها من النص، فهناك التقفية المتمثلة في غير المتتابعة ، وهذه - كما التقفية المتمثلة في المتتابعة ، وثمة ، أخيرا ، القافية المتواطئة²⁹⁹ (بكينا، بكينا). ويتعزز الدور الإيقاعي للقافية ببعض الأسطر الموزونة التي توقفنا عندها في هذا الفصل.

2- نماذج من أنسي الحاج:

إن القول بوجود القافية عند أنسي الحاج أمر ينطوي على نوع من المفارقة ، فالحاج من أكثر شعراء قصيدة النثر هجوما على التراث الشعري العربي، ومن ثم فإننا ننتظر منه ثورة على هذا التراث لا بد أن تطال الوزن القافية وفي المقام الأول ، باعتبارهما حجر الأساس في التعريف المشهور للشعر الذي جعل منه دعاة قصيدة النثر هدفا معلنا : << إنه كلام موزون مقفى >>³⁰⁰. ولكن النص - وص تقول أحيانا شيئا مختلفا عن التنظير ، وقد يكون مناقضا له.

إن القافية لا تنتفي انتفاء مطلقا في نصوص الحاج ، بل إنها أحيانا تحضر بشكل لافت ، وستتوقف عند نمطين عريضين من القافية هما القافية المتواطئة والقافية غير المتواطئة.

أ- القافية المتواطئة: يعتبر هذا النمط من القافية تحصيل حاصل لتكرار الكلمة نفسها وذلك حين تأخذ لها موقعا في نهاية السطر ، وهنا يمكن تمييز طريقتين تشتغل وفقهما القافية المتواطئة : طريقة التتابع ، وطريقة التباعد، ومن ثم فإننا - سنعتمد مصطلحين إجرائيين هما : القافية المتواطئة المتتابعة ، والقافية المتواطئة المتباعدة. والنماذج الآتية كفيلة بإبراز حضور القافية المتواطئة لدى أنسي الحاج. بالنسبة للقافية المتواطئة المتتابعة ، يمكننا مطالعة النماذج الآتية:

²⁹⁹ انظر مد بنيس: الشعر العر | ديث، ج3، ص ص 148، 149.

³⁰⁰ فدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة | ي للطبع والنشر والتوزيع، ط3، القاهرة 1978، ص17.

* الأريج الطلعي عروسنا زاجرا تحدا الليث
سجنا لأوازا تحدا الليث
وزاي تقو! وتغلاينا في الليث³⁰¹

* أن يج
أن يج³⁰²

* أما! حبيتي.
ياحبيتي³⁰³

* أنا رأسد يا حبيتي وهذا اللالة حوتا رأسي
أنا رأسد وأذا التا علا رأسي³⁰⁴

* وأشوتا ما ينش
فلا ينش³⁰⁵

* يجادزا المتسلا فتسهلنا عن ضناها الفنا الضحية
المحتة وتلدأ
اليه ح وتلدأ
اللازية وتلدأ³⁰⁶

أما القافية المتواطئة المتباعدة فنمثل لها بالنماذج الآتية:

³⁰¹ أنسي | أج: الرسول بشعرها الطويل > الينابيع، ص 20.

³⁰² | صدر نفسه ، ص 21.

³⁰³ | صدر نفسه ، الصفحة نفسها.

³⁰⁴ | صدر نفسه، ص 22، 23.

³⁰⁵ | صدر نفسه ، ص 23.

³⁰⁶ | صدر نفسه ، ص 25.

* زاج قصة الوجزا اۆر من التاوين
وجدتلا وعيناى معمضتان
فاللاريق حبيبتي
قاد! من انتصارزا لي
قاد! من رجوعي هليلا

زاج قصة الوجزا اۆر من التاوين³⁰⁷

* فاتة هن الوايتة فليتا وأصيلا سياون
مالاا وحدلا
وبغير شبيزا سياون³⁰⁸

وقد يحدث أن يحتوي النموذج الواحد النوعين معا من القافية المتواطئة،
كما في النموذج الآتي:

* ديا دى يصيح
ديا دى يصيح
يسوة !
ديا دى يصيح³⁰⁹

لا يتوقف الأمر في هذا النموذج عند القافية المتواطئة المتتابعة ، بل يتعداه
إلى القافية غير المتواطئة ، فنحن نطالع ،بعد النموذج أعلاه، الأسطر الآتية:

ريش بسحر دى تنديمزا اعتق لسانزا نجزا

³⁰⁷ | صدر السابق ، ص 11.

³⁰⁸ | صدر نفسه، ص 15.

³⁰⁹ أنسي | اج: لن، ص 43.

يسوة أنف نفسي
أرضنا
ريق
التماسيح³¹⁰

ب- القافية غير المتوائمة:
وهذه أيضا يمكن النظر إليها من زاويتي التتابع والتباعد.
بالنسبة للقافية المتتابعة نكتفي بإيراد النماذج الآتية:

* في سلا! من ئ يسلاما هـ لتسفل منزا تحية
في حرية من ئ يلارج أنلنا حرية³¹¹

* فالتا ا هـ آ الأسر
واما أرسنا صلازا فوق الهمر³¹²

* وحضنا ا ع ابلنا لتحضن مـ Pyبيلنا
فالالابون ألالالنا ولو تـ Rوجوزالا³¹³

* يفتنا ابلاليمة ويقتنا الياقنا
يفتنا اباا Z ويقتنا الياقنا
يفتنا املح ويقتنا املح³¹⁴

³¹⁰ | صدر السابق، الصفحة نفسها. وكن الاطلاع على اذج أخرى للقافية ا توائمة ديوان الرسالة بشعرها الطويل > الينابيع ، انظر المـ فحات الآتية:

(36،35) ، 38 ، (39،38) ، 39 ، 43 ، 44 ، 52.

³¹¹ أنسي ا ا ج: الرسالة بشعرها الطويل > الينابيع ، ص 14.

³¹² | صدر نفسه، ص 17.

³¹³ | صدر نفسه ، ص ص 18،19.

³¹⁴ | صدر نفسه ، ص 19.

أما القافية المتباعدة فتجلبها النماذج الآتية:

* والإريح فوق الإهية

فوق الد!

زالل! يتم! علااد الفتة³¹⁵

* الدرة المصفولة بتوالي جميع الأحياء

بأماناً وصلها من التارة دون نقيصة

بأماناً من التارة

والمجندرة بالرح شفيق لنا

التي ألد! هليلجاً بضمائر جميع الرجاء³¹⁶

* الساحرة بيضاب وما من ساحرة سوداب

الهابطة شقية بالأسد رضية بالاراشة

الهابطة الحضراب لأن الاراشة الحضراب ومرحلتها الهابة .

من شتيد

وعلا أماناً تحب رأيا الوجود رأينا يا حبيبي

وفي رضاب بحبي رأيا الالهي³¹⁷

وقد يتفق أن يتضافر النمطان من القافية (المتواطئة وغير المتواطئة) ، مثلما
أشرنا أعلاه، وهو ما يوضحه النموذجان التاليان:

* أدرا ال أن أحدا !! ينحن من قبلنا

فوق زلاوية .

وا! تقولي احذرنا

³¹⁵ | صدر السابق ، الصفحة نفسها.

³¹⁶ | صدر نفسه، ص 26.

³¹⁷ | صدر نفسه، ص 26، 27.

لأن p عالية.

وحما أ النونية³¹⁸

* ومن حبنا أ f ألي p

حناني p يا ر f جيلتي ألي p

أنا السابق صلاتي

بارا n فوق ما أتم ح من p

فألي p في f ألي أ الرجاء.

جيلتي ألي p³¹⁹

3 - نماذج من محمد الماغوط:

فيما يخص القافية عند الماغوط نلاحظ ،أولا، ندرة القافية المتواطئة والقافية غير المتواطئة المتتالية، ولذلك فإن القافية المتباعدة تضطلع، علاوة على الوظيفة الإيقاعية، بوظيفة بنائية، إذ تعمل على الربط بين الأسطر ، وتحقيق انسجام بينها، ولعل قصيدة "وجه بين حذابين"³²⁰ التي تتكون من سبعة مقاطع أن تكون مثلا يضيء هذا الأمر.

في المقطع الأول من القصيدة (يتكون من أربعة أسطر) يرد السطر الآتي:

النود الملاجورة فح من الحافلا³²¹

وما كنا لتتوقف عند هذا السطر لولا تجاوب الكلمة الأخيرة فيه (أو الضرب ما دام المصطلح متوافرا في العروض العربي) مع أضرب أخرى في المقاطع التالية للمقطع الأول ، وذلك على النحو الآتي:

- في نهاية المقطع الثاني يرد هذا السطر: الفمنا عتأ حلا! اللائرا³²²

- وفي نهاية المقطع الثالث نقرأ السطر الآتي:

وتأخذ فصائدي في الشوارة اقشور الاضراوا³²³

³¹⁸ أنسي | آج : الرسالة بشعرها الطويل > النبايع، ص 44.

³¹⁹ | صدر نفسه، ص 32.

³²⁰ | مد الماغوط: ديوان مد الماغوط، ص 179-184 .

³²¹ | صدر نفسه ، ص 179.

³²² | صدر نفسه، ص 180.

القصيدة الثالثة: الأبيات وعناصرها في قصيدة النثر

- وبعد غياب هذه القافية في المقطعين الرابع والخامس، تعود لظهور من جديد ، ففي بداية المقطع السادس نطالع هذا السطر:

سَلَمَرَر يَدِي عَلَا ٱلْأَوَّلُ الحافلا 324

- وبعد ستة أسطر في المقطع نفسه (السادس) يرد السطر الآتي:

ٱلْأَوَّلُ شَقِيفَاتُ النَحِيلَا 325

- وفي المقطع السابع والآخر تزداد القافية كثافة عندما تحضر ثلاث مرات: 326:

عند أولئكَ المرابيا الشفراوا (السطر العاشر من المقطع)

في الضبا والّوحا والمسنفلا (السطر السادس عشر مـن

المقطع)

وأولئكَ مَلا رجايتي ومحبرتي انا ليلة ٱلْهَارُ الحانها (السطر

الآخر من المقطع). تتكون من سبعة مقاطع

وبهذا الموقع تكون هذه القافية آخر ما يطالعه المتلقي، ومن ثم يزداد تأثيرها

فيه.

إن القـول بانتفاء الإيقاع في قصيدة النثر أمر يحتاج، فـي نظرنا، إلى المراجعة، إذ من المستحيل أن تحقق هذه القصيدة جمالياتها الكاملة فـي غياب الإيقاع. بيد أنه إيقاع متنوع، فهو ليس إيقاع وزنيا، وإن كان هذا غير غائب مطلقا كما رأينا من قبل. ولكن أهم مظاهر الإيقاع في قصيدة النثر هو الإيقاع القائم على التكرار ، تكرار الصوت والكلمة والتركيب والصيغة... إلخ وأهم ما يميز تلك المظاهر الإيقاعية أنها غير منتظمة في القصيدة الواحدة ، وذلك حتى تبتعد قصيدة النثر عن الرتابة التي وصّمت بها نظيرتها العمودية.

323 | صدر السابق، 181.

324 | صدر نفسه، 182.

325 | صدر نفسه، ص 183.

326 | صدر نفسه ، ص 184.

النهاية

هكذا يبلغ البحث نهايته، بعد أن عبر مناطق متباينة، مصوبا ومصدا، وعندهذه النهاية، يحاول البحث تسجيل أهم النتائج المستخلصة، وطرح أسئلة أخرى لا تزال في حاجة إلى المعالجة والبحث، علآ آفا جديدة تفتح من خلالها في دراسة قصيدة النثر العربية:

- 1- لقد كان الجدل على مشروعية قصيدة النثر عنيفا جدا، فالرفض كان مطلقا عند البعض، والحماس لها كان شديدا عند دعايتها.
- 2- هذا الصراع على مشروعية الوجود كان في حقيقتة صراعا بين اتجاهين إيديولوجيين متناقضين.
- 3- تعتبر قصيدة النثر في رأي الكثيرين نتيجة سلسلة طويلة من التحولات في بناء الشعر والنثر العربيين.
- 4- كان التنظير للأشكال الأدبية العربية (ومنها قصيدة النثر) مكتنفا دائما باضطراب المصطلح وتعددده، وهي مسألة لا تزال في حاجة إلى جهود كثيرة من أجل التخفيف منها على الأقل.
- 5- الصراع على أحقية قصيدة النثر بالانتماء إلى الشعر، يشي بالفقدان التي يتمتع بها الشعر، إن عند المعارضين لهذا الانتماء أو عند المدافعين عنه.
- 6- الاختلاف بين الفريفيين كان اختلافا على مفهوم الشعر، وتحديدًا، على دور الوزن في تحديد الشعر. ومرد هذا الاختلاف إلى رؤيتين متباينتين: رؤية ثابتة لم تتغير لدى أصحابها معايير الشعر القديمة، ورؤية أخرى عرف مفهوما للشعر لديها، بتأثير من الثقافة الغربية، تحولات مهمة، جعلت منه مفهوما مفارقا للسياق والمتعارف عليه.
- 7- إن ثنائية الشعر والنثر ليست مقتصرة على الأدب العربي، فالأدب الغربي يعيش ملابساتها هو الآخر، وتثير لديه من الإشكالات كثيرا مما تثيره لدينا.

8- قصيدة النثر شكل تجريبي حديث ، يتخذ من اللغة الشعرية مركبا يسافر به في مجاهيل جمالية غريبة عن المألوف. ومن ثم فإن قصيدة النثر ليست سوى رد فعل جمالي على ما هو قائم ومترسخ جماليا.

9- تبعا للنتيجة السابقة ، تعمل قصيدة النثر على أن تجعل من لغتها لغة مفارقة للغة اليومية من جهة، ومتجاوزة للغة الراهنة للإبداع الشعري، وذلك من أجل تحقيق خصوصية تمنح كل قصيدة فرادتها التي لا تتكرر.

10- لتحقيق ذلك التفرد والتجاوز لجأت قصيدة النثر عند البعض إلى تحطيم البنية اللغوية للجملة ، خالقة بذلك ما يُعرف بـ " الجملة الفوضوية".

11- كانت لغة قصيدة النثر ، عند جماعة شعر خاصة، لغة تهويم بعيدا عن الواقع ، فهي تتغيا الرؤيا التي هي، بدورها، مروق من الواقع واستشراق لواقع آخر كائن في عالم الاحتمال.

12- اعتمدت هذه الرؤيا على الحدس الصوفي المنسجم معها، ولكن هـذا الحدس سينسحب من ساحة قصيدة النثر، بعد حركة شعر، ليفسح المجال لما يعرف بالحدس الحسي ، الذي هو حدس نقيض للحدس الصوفي ، ومن هذا الحدس ستنبثق قصيدة نثر تعانق الواقع، إنها "قصيدة الهامش".

13- الصورة في قصيدة النثر صورة مفارقة بامتياز، تتغيا الإدهاش وتخيب أفق التوقع لدى القارئ، وعلى هذا التخيب تبني تأثيرها .

14- وهذه الصورة تجمع عوالم شديدة التباين في ساحة واحدة ، فتبدو ، بذلك، متنافرة الأجزاء ، مفككة العناصر، الأمر الذي يتطلب من القارئ بذل جهد كبير لملء المساحات الفارغة، والبحث عن صلات بين عناصر متباعدة .

15- للاشتغال الفضائي في قصيدة النثر أهميته القصوى، إذ يبذل الشك كل الكتابي، لدى أدونيس خاصة، شكلا معقدا ومتنوعا ، أو هو ، بعبارة أخرى، متنوع التعنيد، ولذلك فهو شكل مفاجئ ومدعش ومتجدد على الدوام.

16- هذا الشكل الكتابي ليس عنصرا شكليا محضا ، إنما هو علامة من العلامات الدالة في قصيدة النثر.

- 17- مع قصيدة النثر تم التأكيد على الفرق بين ال- وزن والإيقاع ، إذ ب- دا الثاني أوسع من الأول، وهو لا نهائي في مقابل نهائية الأول.
- 18- دعوى الرتبة في الشعر العمودي دعوى مردودة في معظمها، وه- ي وليدة حماس زائ- د للأشكال الجديدة، ونظرة خاطئة قائمة على نف- ي الجديد- د للقديم، وعلى عدم تعايش الأشكال الشعرية.
- 19- طرحت قصيدة النثر بدائل إيقاعية ، وكان أهم تلك ال- دائل مفه- وم الإيقاع الداخلي، الذي لقي نقدا شديدا من طرف البعض، سواء تعلق الأمر بتحديث- ده أو كونه خصوصية لقصيدة النثر دون غيرها.
- 20- ظل بعض النقاد يلح على أن إيقاع قصيدة النثر ه- و إيقاع النثر- ر نفسه، ومن ثم تم اقتراح معايير لقياس الإيقاع في قصيدة النثر باعتباره إيقاعا نثريا.
- 21- على الرغم م- ن أن قصيدة النثر تقوم على إلغاء ال- وزن والقافية كليهما، فإننا لا نعدم بعض القصائد النثرية التي توظف فيها القافية بشكل ظاهر.
- وعلى الرغم من كل ما كتب عن قصيدة النثر وقضاياها الشائكة، فإننا نط- ن أن الكلام عنها لم يستنفد بعد، وأن من السابق لأوانه القول باستقرار قصيدة النثر شكلا قائما بذاته مستقر الحدود والمعالم، ولا يشفع لنا الركام الهائل من قصائد النثر في العالم العربي أن مذهب الطمأنينة إزاء هذه القصيدة ، لأنها لا تزال ف- ي حاجة إلى الدراسة والغربة والتمييز. فليس بد، في رأينا، من تحديد موقع قصيدة النثر من الأشكال المتماسة معها، وفي هذا السياق لا نخال القول بلا جدوى البحث في الخصائص المائزة لشكل شعري ما قولا على جانب كبير من الصواب، حتى وإن تحجج أصحابه بنظرية تداخل الأجناس الأدبية ، فنحن لا نزال نتحدث ع- ن قصة ورواية ومسرحية وشعر تفعيلة وقصيدة عمودية، وهذا يعني أننا نميز ه- ذه الأشكال الأدبية بعضها عن بعض . وهذا التداخل بين الأجناس ليس إلغاء لخصائص جنس ما بقدر ما هو توظيف لعناصر جنس من الأجناس الأدبية من طرف ج- نس أدبي آخر.

إن الذي ننتهي إليه أخيرا أن قصيدة النثر العربية لا تزال تبحث عن شـكلها
المتميز ، وفي سبيل الوصول إلى ذلك الشكل ستعمل دائما على تجريب أدوات فنية
تراها كفيلة بدفعها نحو تحقيق هويتها الخاصة.

المصادر:

- أدونيس (علي أحمد سعيد): الأعمال الشعرية، ج3 (مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى)، دار المدى، دمشق/بيروت 1996.
- أمين الريحاني: هتاف الأودية، شعر منثور، دار ربحاني للطباعة والنشر، ط1، بيروت 1955.
- أنسي الحاج :
- 1- الرسالة بشعرها الطويل حتى الينابيع، دار الجديد، ط2، بيروت 1994.
- 2- لن، دار مجلة شعر، بيروت 1960.
- 3- الرأس المقطوع، دار مجلة شعر، ط1، بيروت 1963.
- 4- ماضي الأيام الآتية، المكتبة العصرية، ط1، صيدا-بيروت، 1965.
- توفيق صايغ: القصيدة ك، دار المكتبة العصرية، بيروت 1960.
- جبرا إبراهيم جبرا: تموز في المدينة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت 1981.
- أبو فراس الحمداني: ديوان أبي فراس، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت 1979.
- محمد الماغوط: ديوان محمد الماغوط، دار العودة، ط2، بيروت 1981.
- يوسف الخال: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، ط2، بيروت 1979، ص281.

المراجع العربية:

- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ، دار القلم، ط4، بيروت 1972.
- إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع ، ط1، عمان، 2003.
- أحمد بزون: قصيدة النثر العربية، الإطار النظري، ط1، دار الفكر الجديد، بيروت 1996.
- أدونيس:
- 1 - الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، ج3(صدمة الحداثة)، دار العودة، ط4، بيروت 1983.
- 2- زمن الشعر، دار العودة، ط2، بيروت. 1978.
- 3- سياسة الشعر، دار الآداب، ط2، بيروت 1996.
- 4- فاتحة لنهايات القرن، دار العودة ، ط1، بيروت 1980.
- 5- مقدمة للشعر العربي ، دار العودة، ط3، بيروت 1979.
- 6- موسيقى الحوت الأزرق، الهوية، الكتابة، العنف، دار الآداب، ط1، بيروت، 2002.
- 7- النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب ، ط1، بيروت . 1993.
- 8- ها أنت أيها الوقت، سيرة شعرية ثقافية، دار الآداب، ط1، بيروت 1993.
- أسيمة درويش:
- 1- مسار التحولات ، قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، ط1، بيروت 1992.
- 2- تحرير المعنى، دراسة نقدية في ديوان أدونيس " الكتاب 1"، دار الآداب، ط1، بيروت 1997.
- اعتدال عثمان :إضاءة النص، دار الحداثة، ط1، بيروت 1988.
- أمين الريحاني: الريحانيات ،ج2، دار الكتاب اللبناني- دار الكتاب المصري، ط8، بيروت/القاهرة 1978.
- أنيس المقدسي: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، ، دار العلم للملايين، ط6، بيروت 1977.

- بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/بيروت 1994.
- جبرا إبراهيم جبرا: الرحلة الثامنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت 1979.
- جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، ط1، بيروت 1984.
- جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت 1984.
- حسن مخافي: القصيدة الرؤيا، دراسة في التنظير الشعري، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط 2003.
- حسين نصار: القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، القاهرة 2002.
- خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، ط2، بيروت 1982.
- خليل أبو جهجة: الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، ط1، بيروت 1995.
- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد عبد القادر أحمد عطا، ج1، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت 2001.
- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط1، بيروت 1995.
- سيد البحراوي:
- 1- العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة 1993.
- 2- موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، دار المعارف، ط2، القاهرة 1991.
- شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، المغرب 1988.
- شكري محمد عباد: موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، أصدقاء الكتاب، القاهرة 1998.
- عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي و الصورة الفنية، الحداثة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت / الدار البيضاء، لبنان/ المغرب 1999.
- عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 2002.

- عبد العزيز المقالح :
1- أزمة القصيدة العربية ، مشروع تساؤل ، دار الآداب ، ط1 ، بيروت 1985.
- 2- الشعر بين الرؤيا والتشكيل ، طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، ط2 ، دمشق 1985
- عبد العزيز موافي : قصيدة النثر ، من المرجعية إلى التأسيس ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط1 ، القاهرة 2004.
- عبد الفتاح كليطو : الأدب والغربة ، دراسات بنيوية في الأدب العربي ، دار توبقال للنشر ، ط3 ، الدار البيضاء (المغرب) 2006.
- عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة في علم البيان ، تحقيق : عبد الحميد هنداي ، دار الكتب العلمية ، ط1 ، بيروت 2001.
- عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ، بنية الشهادة والاستشهاد ، ج1 ، منشورات عيون ، ط1 ، الدار البيضاء 1987.
- عبد الله محمد الغدامي : تشريح النص ، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة ، دار الطليعة ، ط1 ، بيروت 1987.
- عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب ، دار العودة/دار الثقافة ، بيروت 1963.
- عز الدين المناصرة : إشكاليات قصيدة النثر ، نص مفتوح عابر للأنواع ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، بيروت 2002.
- عزت محمد جاد : نظرية المصطلح النقدي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 2002.
- غالي شكري : شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الشروق ، ط1 ، بيروت 1991.
- قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تح : كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي للطبع والنشر والتوزيع ، ط3 ، القاهرة 1978 .
- كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، نحو بديل جذري لعروض الخليل ، دار العلم للملايين ، ط2 ، بيروت 1981.
- كمال نشأت : شعر الحداثة في مصر ، الابتداءات ، الانحرافات ، الأزمة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 2005.
- محمد الماآلـ ري : الشكل والخطاب ، مدخل لتحليل ظاهراتي ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، الدار البيضاء/بيروت 1991.

- محمد بن عبد الحي: التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، دراسة لأعمال ستة نقاد / شعراء معاصرين، منشأة المعارف، الإسكندرية 2001.
- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001.
- محمد العباس: ضد الذاكرة، شعرية قصيدة النثر، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/بيروت 2000.
- محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 1989.
- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ج3 (الشعر المعاصر)، دار توبقال، ط2، الدار البيضاء، المغرب 1996.
- محمد عزام: الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1995.
- محمد علاء الدين عبد المولى: وهم الحداثة، مفهومات قصيدة النثر نموذجاً، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2006.
- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2004.
- محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2002.
- محمد كامل الخطيب (تحرير وتقديم):
- 1- نظرية الشعر، مرحلة مجلة أبولو، القسم الأول (مقدمات)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1996.
- 2- نظرية الشعر، مرحلة مجلة شعر، القسم الأول (المقالات)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1996.
- 3- نظرية الشعر، مرحلة مجلة شعر، القسم الثاني (مقالات، شهادات، مقدمات)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1996.
- محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس 1985.
- محمد مفتاح:

- 1- دينامية النص (تنظير وإنجان)، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء/ بيروت 2006.
 - 2- المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/بيروت 1999.
 - 3- تحليل الخطاب الشعري، استراتيجيات التناس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت 1992.
- محمد مندور: الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2000.
 - محمود المسعدي : الإيقاع في السجع العربي ، محاولة تحليل وتحديد ، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ، تونس 1996.
 - ميخائيل نعيمة :
- 1- في الغربال الجديد، مؤسسة نوفل، ط2، بيروت 1983.
 - 2- (تقديم ومراجعة وترتيب) : جبران خليل جبران ، المجموعة العربية الكاملة ، دار صادر، ط1، بيروت 2002.
- نازك الملائكة :
- 1- قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط7، بيروت 1983.
 - 2- مقدمة ديوان شظايا ورماد ، في ديوان نازك الملائكة، ج2، دار العودة ، بيروت 1997.
- نزار قباني : الشعر قنديل أخضر، منشورات نزار قباني، بيروت 1963.
 - يمنى العيد :
- 1- الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطقي في لبنان، دار الفارابي، ط2، 1988.
 - 2- في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآداب، ط4، بيروت 1999.
- يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، دراسات في نصوص القصيدة، دار الحداثة، ط1، بيروت 1991.

المراجع المترجمة:

- إبراهيم الخطيب (ترجمة): نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلايين الروس ، مؤسسة الأبحاث العربية / المؤسسة المغربية لاتحاد الناشرين المتحدين ، بيروت/الرباط 1982.
- جان جاك لوسيركل : عنف اللغة ، ترجمة وتقديم محمد بدوي ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط1 ، بيروت 2005.
- جون كوين: النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة 2000.
- ديفيد بشبندر في كتابه: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر ، تر: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1996.
- رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت 1996.
- ر.م. ألبيريس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، تر: جورج طرابيشي، منشورات عويدات، بيروت/باريس 1983.
- رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، المغرب 1988.
- سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت 2001.
- س.موريه: الشعر العربي الحديث، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمه وعلق عليه: شفيع السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986.
- سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ، ج1 ، تر: راوية صادق ، مراجعة وتقديم رفعت سلام ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة 1998.
- سي دي لويس: الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم، مراجعة عنان غزوان، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر ، الكويت 1982.
- فيكتور إيرليخ: الشكلائية الروسية، تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/بيروت 2000.
- فيليب فان تيغيم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط2، بيروت 1975.

- هانز روبرت ياكوبس : جمالية التلقي ، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي ، تر: رشيد بنحدو ،
المجلس الأعلى للثقافة ، ط1 ، القاهرة 2004.

- هنري أركون : الجمالية الماركسية ، تر: جهاد نعمان ، منشورات عويدات ، ط2 ، بيروت / باريس
1982.

- يوري لوتمان : تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة ، تر: محمد فتوح أحمد ، دار
المعارف ، القاهرة 1995.

الدوريات:

- شعر ، ع4، س1 ، خريف 1957.
- شعر ، ع7، 8، س2 ، تموز - أيلول 1958.
- شعر ، س3 ، صيف 1959.
- شعر ، ع12 ، س3 ، خريف 1959.
- دراسات عربية ، ع3 ، السنة 18 ، جانفي 1982.
- المعرفة ، ع261/260 ، السنة 22 أكتوبر/نوفمبر 1983.
- المعرفة ، ع275 ، السنة 23 ، جانفي 1985.
- المعرفة ، ع284/283 ، السنة 24 ، سبتمبر/أكتوبر 1985.
- الفكر العربي المعاصر ، العددان 44/45 ، ربيع 1987.
- مجلة الجسرة الثقافية ، ع2 ، ربيع 1999 ، نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي ،
الدوحة ، قطر.

المعاجم:

- لسان اللسان، تهذيب لسان العرب، إشراف عبدأ.علي مهنا، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت 1993.
- إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، دار الدعوة، استانبول 1989.
- أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت 2000.
- محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي-عربي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت 1996.
- مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت 1984.

المراجع باللغة الفرنسية:

- Catherine Fromitage , Anne Sancier- Château , Analyses Stylistiques, Editions NathanK Paris .2000.
- M.Aquien, Dictionnaire de Poetique, Laibrairie Francaise, 1993
- Philippe Foreste – Gérard Conio , Dictionnaire fondamentale du français littéraire , Maxi. 2004 .
- Roman Jakobson , Huit questions de poetique, Editions du Seuil, Paris . 1977.

مقدمة

مقدمة

- الفصل الأول: قصيدة النثر إشكالية المصطلح والتصنيف.....14
- 1 - قصيدة النثر نتاج حركة الحداثة العربية15
- 2 - روافد قصيدة النثر.....17
- 1.2 الشعر المرسل.....20
- 2.2 الشعر الحر.....26
- 3.2 النثر الشعري.....27
- 4.2 الشعر المنشور.....31
- 5.2 ترجمة الشعر الغربي.....48
- الجدل على قصيدة النثر : التحديد ، التسمية ، وإبدالات الشكل....50
- 1.3 مصطلح " قصيدة النثر " بين القبول والرفض.....50
- 2.3 البحث في الجذر اللغوي و الخصائص المائزة.....55
- 3.3 أشكال قصيدة النثر64
- 4 - ثنائية الشعر والنثر: البحث عن موطن لقصيدة النثر.....64
- 1.4 أدونيس والفرق بين الشعر والنثر.....70

2.4	حدود الشعر عند نازك الملائكة وموقع قصيدة النثر.....	73
3.4	عز الدين المناصرة: البحث عن جنس لقصيدة النثر.....	78
4.4	قصيدة النثر مجرد نثر لا شعر.....	79
5.4	ثنائية النثر والشعر وموقع قصيدة النثر في النقد الغربي.....	81
1.5.4	ر.م. ألبيريس والفرق بين الشعر والنثر.....	81
2.5.4	ياكوبسون والفرق بين الشعر واللاشعر.....	83
3.5.4	جون كوهن: البحث عن حدود فاصلة بين الشعر والنثر..	84
4.5.4	سوزان برنار وقصيدة النثر الغربية.....	90
	الفصل الثاني : اللغة الشعرية في قصيدة النثر.....	95
1	- حول اللغة الشعرية في الشعر الحديث.....	96
2	- حركة مجلة شعر وقضية اللغة.....	96
3	- قصيدة النثر واشتراطات اللغة الشعرية.....	99
1.3	اللغة الشعرية وتفاصيل الواقع اليومي عند جماعة شعر.....	101
2.3	قصيدة النثر والواقع الاجتماعي.....	110
4	- قصيدة النثر وتفكيك اللغة.....	109
5	- قصيدة النثر الرؤيا.....	117
1.5	في مفهوم الحدس.....	122

2.5	الحدس الصوفي ومفهوم الرؤيا.....	124
3.5	بين الرؤيا و الرؤية.....	126
4.5	الشعر الميتافيزيقي.....	132
6-	قصيدة النثر ومعانقة الواقع : التحول عن الحدس الصوفي.....	133
7-	اللغة الشعرية ومفهوم التحول.....	134
8	الصورة في قصيدة النثر.....	138
1.8	طبيعة الصورة في قصيدة النثر.....	138
2.8	التضاد والمفارقة وبناء الصورة.....	156
3.8	أنماط الصورة في قصيدة النثر.....	165
9-	الشكل الكتابي في قصيدة النثر وتفنيد اللغة.....	177
1.9	الشكل الكتابي في القصيدة النثرية عند أدونيس.....	191
2.9	الشكل الكتابي أيقونا.....	206
	الفصل الثالث : الإيقاع وعناصره في قصيدة النثر.....	214
1-	الثورة على العروض الخليلي.....	215
2-	تحول مفهوم الإيقاع.....	221
3-	رتابة الإيقاع في الشعر العمودي.....	225
4-	نفي رتابة الإيقاع عن الشعر العمودي.....	230

5 - إبدالات الإيقاع في قصيدة النثر.....	233
6 - الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر.....	245
1.6 مصدر الإيقاع الداخلي.....	247
2.6 نقد مفهوم الإيقاع الداخلي.....	258
7 - قصيدة النثر بين إيقاع الشعر وإيقاع النثر.....	264
1.7 البحث عن معيار لقياس الإيقاع الداخلي في النثر.....	265
2.7 التفاضل بين الشعر الموزون وقصيدة النثر.....	271
3.7 البحث عن الوزن في قصيدة النثر.....	275
8 - التكرار مواداً للإيقاع.....	278
9 - القافية في قصيدة النثر.....	295
الخاتمة.....	304
قائمة المصادر والمراجع.....	308