الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ابن خلدون –تيارت–
كلّية الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي

الموضوع

# ملامح الشّعريّة في قصيدة النّثر
# دراسة وصفيّة في مستوى الإيقاع

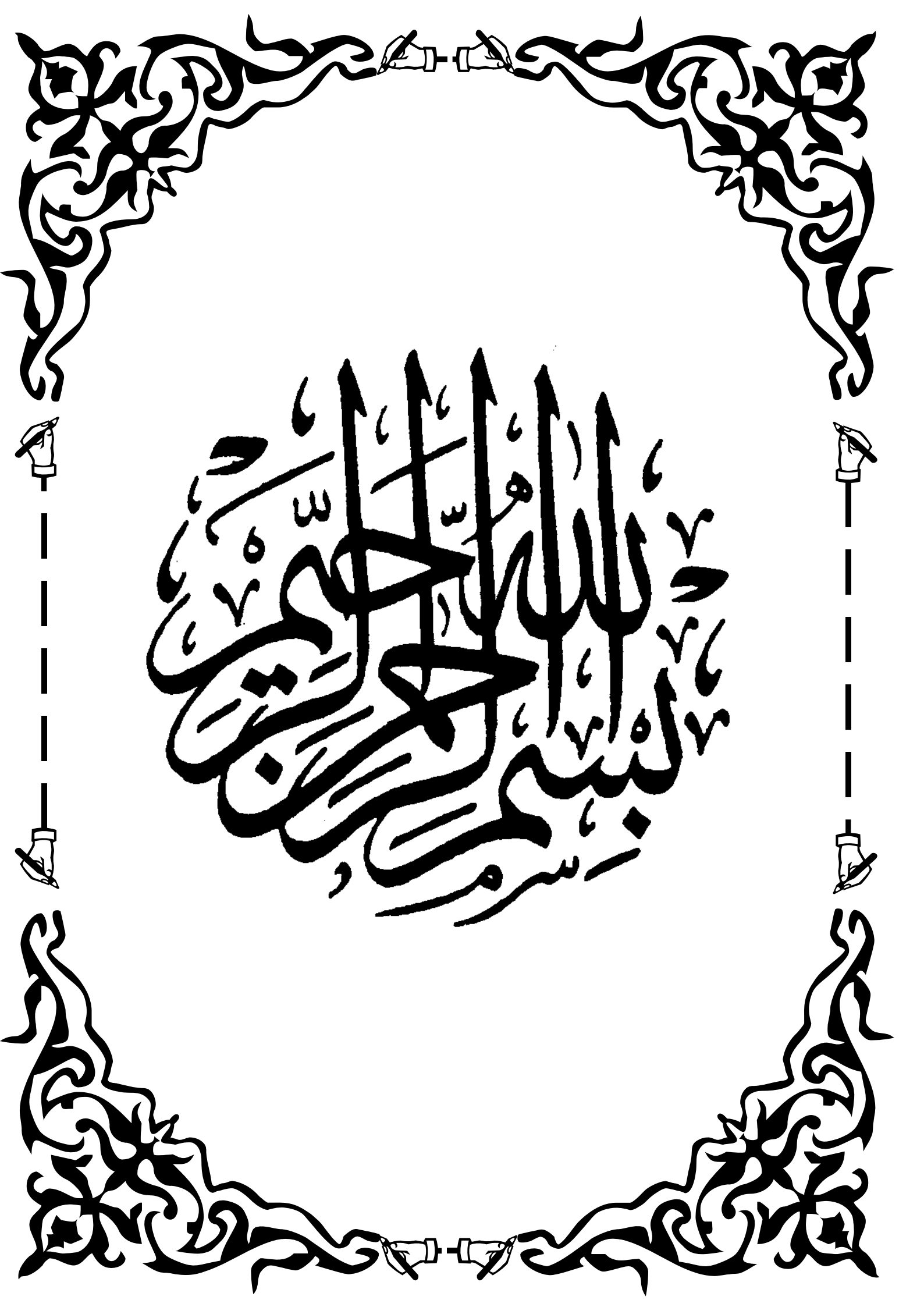
مذكّرة مقدّمـــة لنيل درجـــة الماجستير
في إطار مشـــروع الشّعريّة العربيّة بين التّراث والحداثة

إعداد الطّالبة : فاطمة الزهراء قوناس
إشـــراف الدّكتور: غانم حنجار

أعضاء لجنة المنـــاقشـــة:

| | | | |
|---|---|---|---|
| د– الطيب بن جامعة | أستاذ محاضر | جامعـــة تيسمسيلت | رئـــيسًا |
| د– غانم حنجار | أستاذ محاضر | جامعـــة تيارت | مشـــرفا ومقـــرّرًا |
| د– أحمد بـــوزيان | أستاذ محاضر | جامعـــة تيارت | عضوًا منـــاقشـــًا |
| د– محمد تاج | أستاذ محاضر | جامعـــة تيارت | عضوًا منـــاقشـــًا |
| د– عبد القادر زروقي | أستاذ محاضر | جامعـــة تيارت | عضوًا منـــاقشـــًا |

السّنة الجـــــامعيّة
1432هـــ- 1433هـــ / 2011م - 2012م



# بسم الله الرّحمن الرّحيم

و الصّلاة والسلام على أشرف المرسلين،و من تبعه إلى يوم الدين

أما بعد :

الحمد لله حمدا كثيرا ،رب العالمين لا يدوم إلا وجهه و من فضله أهدي هذا العمل إلى:

من وضعت الجنة تحت أقدامها ،و لم تبخل علي بشيء ،مما أوتيت . . .إلى أمّي الحبيبة

رعاها الله **"أمينة"**

إلى الّذي رسم الوجود في عيني و كان رمز القوة و العطاء . . .إلى أبي العزيز

حفظه الله **"ساعد"**

إلى أستاذي المشرف الدكتور "غانم حنجار"الذي أحتضن هذا البحث منذ أن كان فكرة إلى أن رأى نور الوجود .

أسأل الله له دوام الصحة و العافية وجزاه عنا خير الجزاء و أوفاه .

إلى أساتذتي الكرام دون إستثناء .

إلى جميع إخوتنا وأخواتنا ،إلى كل زملائنا و زميلاتنا .

كما أهدي ثمرة هذا الجهد إلى من كان له الفضل في إنجاز هذا العمل .

فاطمة الزّهراء قوناس

# مـــقـــدّمـــــة

**مقدمة:**

إنّ الحمد لله نحمده، خالق السّماوات والأرض العالم بأسرار الكون الواحد الأحد ربّ العالمين، الّذي أنزل القرآن الكريم بلسان عربي مبين على سيّد الخلق أجمعين ليكون نورا إلى الصّراط المستقيم أمّا بعد:

إن اختيارنا لهذا الموضوع – ملامح الشّعريّة في قصيدة النّثر "دراسة وصفيّة في مستوى الإيقاع"- لم يكن من قبيل المصادفة، بل كان وفقا لتفكير مسبق أدركنا من خلاله أهمّية الموضوع وقيمته العلميّة خاصّة وأن قصيدة النّثر وإشكاليّة الإيقاع فيها شكّلت محورا أساسا من محاور التّوجّهات الّتي سلكتها الشّعريّة العربية المعاصرة حيث اعتبر من أكثر القضايا الأدبيّة الّتي حازت اهتماما استثنائيا في الدّراسات والأبحاث النّقدية.

تولّد هذا الاهتمام الاستثنائي نظرا للخصوصية الّتي يحملها هذا الأثر الأدبي الّذي مازال محل نقاش وجدل واسعين، فهي – قصيدة النّثر- لم تحدّد هويّتها وموقعها بين الفنون الأدبية الأخرى، خاصّة قربها أو بعدها عن الشّعر؛ وهذا لأنّ قصيدة النّثر جاءت متجاوزة أهمّ أساسيات التّعبير الشّعري الأصيل كالوزن والعروض، لتكون بمثابة الثّورة في مجال الكتابة الإبداعيّة و المنتجات الموروثة من الزّمن القديم، ولقد لجأت قصيدة النّثر في خلق إيقاعها الخاصّ إلى خصائص نصّية مثّلت الرّكيزة الأساسية في بنائها أهمّها: "الوحدة العضوية والكثافة، والإيجاز واستثمار النّثر" محاولة من خلال هذه الخصائص خلق إيقاع داخلي متميّز يؤهّلها لأن تصنّف في دائرة الشّعر.

ولقد اعتبر الإيقاع الدّاخلي من أكثر العناصر الّتي شكّلت لقصيدة النّثر حجرة عثر في تحقيق طموحها بانضمامها للشّعر، وهذا نظرا للتّعقيد والغموض الّذي يكتنف إيقاعها الخاصّ، والحقيقة أنّ هذه الظّاهرة -الإيقاع- هي كانت الدّافع الرّئيس في اختيارنا لموضوعنا هذا ، حيث رغبنا في تسليط الضّوء على شعرية قصيدة النّثر، والكشف خاصّة عن شعريّة الإيقاع فيها، محاولة منا لملامسة جماليات القصيدة، المتجسّدة في هذا الإيقاع الخفي والبرهنة على أنّ شعريّة الإيقاع في أساسها لا تنبع بالضّرورة من الوزن العروضي، فهناك عناصر أخرى لها فعالية أكبر في رسم ملامح إيقاع داخلي أكثر تأثيرا، خاصّة التّركيز على طاقات اللّغة التّصويرية والصّوتية، واستثمار تقنيات الكتابة المعاصرة، من توظيف لمختلف العلامات واستغلال سطح

الورقة –السّواد والبياض– وغيرها من الخصائص النّصية الّتي تؤدّي دورا كبيرا في تجلّي هذا الإيقاع.

وتنطلق إشكالية بحثنا من محاولة الإجابة عن الأسئلة التّالية:

أين تكمن شعريّة هذا النّوع الأدبي؟ وهل لقصيدة النّثر، جمالية شعريّة تؤهّلها لأنّ تكون كتابة شعريّة جديرة بفرض واقعها على ذوق العصر؟ وهل استطاعت قصيدة النّثر أن ترسم ملامح إيقاعها الخاصّ؟ أو بمعنى أدقّ ما هو المفهوم الإيقاعي الّذي تقترحه قصيدة النّثر حتى تتمكّن أن تثبت أقدامها بوصفها جنسا شعريّا في خارطة الشّعرية العربية المعاصرة؟ذلك ما نتولى الإجابة عنه في قدر من الاجتهاد.

وعليه فإني آثرت في هذه الدّراسة تبني جملة من المناهج لمقاربة الموضوع،في مقدمتها المنهج الوصفي والمنهج الفنّي والمنهج التّاريخي.ذلك أنّنا نحسب بتكاملها يتحقّق عرض البحث.

ولا نذكر ما واجهنا من صعوبات في محاولتنا إنجاز هذا العمل إلاّ أنّنا نؤثر ذكر أهمّها كعدم الإحاطة بكلّ جوانب الموضوع خاصّة فيما يتعلّق بالفصل الثّاني – شعريّة الإيقاع – لعدم توافر المدونة الإبداعية الكافية الّتي تعرّضت لشعريّة الإيقاع في قصيدة النّثر،فضلا عن التّوفيق بين المواقف من هذا الجنس الأدبي بين الدّارسين والمتلقّين على سواء.

يتأسّس بحثنا الموسوم ب: "ملامح الشّعريّة في قصيدة النّثر دراسة وصفية في مستوى الإيقاع" على خطّة تمثّلت في مقدّمة ومدخل وفصلين وخاتمة، حيث تحدّثنا في المدخل عن أهمّ مراحل تطوّر الشّعر العربي، فجاء عنوان المدخل "حركيّة الشّعر العربي في تاريخ الأدب".

أمّا الفصل الأوّل فرأينا أن يكون: "محدّدات الشّعرية وتجلياتها في قصيدة النّثر" عنوانا له، ويندرج تحت هذا الفصل عدّة عناصر أهمّها:

أوّلا: التّشكيل التّاريخي لقصيدة النّثر.

أ/عند الغرب

ب/ظهور قصيدة النّثر في الشّعريّة العربية

ثانيا: قصيدة النّثر المقومات والخصائص

أ/إشكاليّة التّسميّة

ب/تعدّد المصطلح

ج/الخصائص النّصّية لقصيدة النّثر

ثالثا: قصيدة النّثر والنّقد المعاصر

أ/التّيار المدافع عن قصيدة النّثر

ب/التّيار المحافظ والرّافض لقصيدة النّثر.

الفصل الثّاني كان فصلا تطبيقيّا حاولنا من خلاله دراسة وتحليل بعض النّماذج من قصائد النّثر، وذلك للتّقرّب أكثر من الخصوصية الإيقاعية في هذه القصيدة،حيث تناولنا في هذا الفصل المعنون ب: شعريّة الإيقاع: أفق منفتح لتأسيس قصيدة النّثر عدّة عناصر نذكر منها:

أوّلا: مفهوم الإيقاع

أ/الإيقاع لغة

ب/الإيقاع في المفهوم التّراثي

ج/الإيقاع في التّصوّر المعاصر

ثانيا: الإيقاع الدّاخلي وقصيدة النّثر

أ/الإيقاع الدّاخلي الصّوتي "السّمعي"

ب/الإيقاع الدّاخلي التّصويري.

ج/الإيقاع الدّاخلي المرئي

د/إيقاع السّرد في قصيدة النّثر

أمّا خاتمة هذا الموضوع فقد تولّت رصد النّتائج الّتي نحسبها مترجمة لجهود الدّراسة.

أعانتنا بعض الكتب في الموضوع منها :قصيدة النّثر من بودلير إلى أيّامنا لسوزان برنار،وكتاب إشكاليات قصيدة النّثر لعزّ الدّين مناصرة،وحلم الفراشة الإيقاع الدّاخلي والخصائص النّصية في قصيدة النّثر،حيث كانت المعين في إتمام هذه الدّراسة.

وإنّنا لنرجو أن يكون بحثنا هذا قد ساهم في تسليط الضّوء على واحد من أهمّ المواضيع الّتي تمسّ الشّعريّة العربيّة المعاصرة، و إنّنا على يقين أنّ عملنا هذا تشوبه النّقائص إلاّ أنّنا نأمل أن تكون توجيهات السّادة الأساتذة كفيلة بتقويمها وتسديدها.

وفي الأخير فإن وفقنا فمن الله وحده وإن كان غير ذلك فمن أنفسنا، كما أتقدّم بالشّكر الجزيل والامتنان العميق إلى أستاذي الفاضل " غانم حنجار" على ما قدّمه من نصح وتقويم طيلة مراحل البحث، الأمر الّذي جعلنا نتجنّب الوقوع في الكثير من الهفوات، ولا ننسى أن نتوجه بالشّكر إلى جميع من قدّم لنا يد العون من أساتذتنا الأفاضل بقسم اللّغة العربية وآدابها، فجزاهم الله عنّا كلّ خير.

فاطمة الزهراء قوناس

(مهدية في: 15/02/ 2012)

# مدخل

## حركية الشعر العربي في تاريخ الأدب.

1/ الشعر العربي بين النشأة الجاهلية والتطور الإسلامي.

2/ ملامح التّجديد في القصيدة العباسية.

3/ خصوصية الموشح الأندلسي.

4/ حركة الشعر العربي الحديث.

5/ الحداثة العربية وحركة الشعر الحر "التفعيلة".

6/مرحلة التجاوز في الشعر المعاصر.

**حركيّة الشّعر العربي في تاريخ الأدب:**

لقد اعتبر الشّعر على مدى العصور، وفي كل الثّقافات من أهمّ الفنون وأجدرها تعبيرا عن أحوال النّفس الإنسانيّة لما فيه من قيم الإمتاع والفائدة لذا قيل: «إنّ الشّعر لا ينتهي إلى غاية، إنّه يمتلك سلطانا لا يردّ سلطان الفتنة والغواية والسّحر»[1].

ولما كانت الأمّة العربية من أكثر الأمم اهتماما بالشّعر وصناعته رفعت بذلك من شأنه؛ حيث اتخذته ديوانها وقيد أخبارها «فالشّعر كان النّتاج الوحيد لهذه الثّقافة، وأنّه كان التّعبير الأكثر دلالة... ومن ثم اعتبر الشّعر العربي على الدّوام مستودع هذه الثّقافة وتاريخها»[2].

وبذلك أدّى الشّعر العربي، وخاصّة الجاهلي منه دورا هامّا في حفظ وتخزين تاريخ هذه الأمّة وثقافتها، حتّى ظلّت خالدة إلى يومنا هذا.

والمتتبّع لتاريخ الشّعر العربي يجده قائما على الحركية والتّطور؛ حيث أفرز هذا التّطوّر عدّة أشكال للشّعر، ساهمت بعض الأسباب في تحقيق ذلك التّطور والتّجديد، ولعلّه من المعقول أن نسائل أنفسنا:

عن منطلقات القصيدة العربية، وظروف نشأتها؟ ودواعي تطوّرها عبر مساحة من الزّمن المعلوم؟.

ذلك ما نحاول التّقرّب منه في هذا العرض من المدخل.

## 1- الشّعر العربي بين النّشأة الجاهليّة والتّطوّر الإسلامي:

لقد نشأ الشّعر العربي في حضن بيئة شفوية تعتمد على الغنائيّة في قول الشّعر.

فكان الغناء أو الموسيقى الرّكيزة الأولى في صناعة الشّعر، وغلبت هذه الشّفوية على الشّعر الجاهلي لغياب عنصر الكتابة «فالشّعر الجاهلي ولّد نشيدا، أعني

[1] – محمد لطفي اليوسفي. الشعر والشعرية عند الفلاسفة والمفكرين، ما أنجزه وما هفوا إليه. دار العربية للكتاب، (د، ط)1؛ 1992 ص: 83.

[2] – جمال الدين بن الشيخ. الشعرية العربية.ت ح: مبارك حنون ومحمد الوالي، ومحمد الوارع. توبقال الدار البيضاء، ط1؛ 1996. ص: 5.

أنّه نشأ مسموعا لا مقروءا غناء لا كتابة، كان الصّوت في هذا الشّعر النّسيم الحي، وكان موسيقى جسديّة»[1].

ونظرا لهذين العاملين – الشّفوية والغنائية- أصبح بناء القصيدة معقّدا وصعبا، فلم تكن كتابة الشّعر هيّنة وسهلة على من كان «فمن يرجع إلى صناعة الشّعر العربي في أقدم نماذجه يرى صعوبة، وأنّها ليست عملا غفْلا بل هو موسوم بتقاليد ومصطلحات كثيرة» [2].

ومن بين المصطلحات الّتي كان لها الحضور اللاّفت في بناء القصيدة العربية هو مصطلح "البيت" الّذي اعتبر الأساس في قيام صرح القصيدة لأنّ «الكون الشّعري يبنى على البيت بوصفه وحدة بنائية مستقلّة بذاتها»[3].

ومن هنا اهتمّ النّقاد العرب بالبيت ودوره في الأداء الفنّي للقصيدة واعتبروه أحد دعائم القصيدة، فهي لا تقوم إلاّ به، وفي ذلك يؤكّد ابن رشيق (ت 456) قائلا: «البيت من الشّعر كالبيت من الأبنية قراره الطّبع وسمكه الرّواية، ودعائمه العلم وبابه الدّربة وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون»[4].

وإلى جانب دور البيت في بناء القصيدة شدّد النّقّاد العرب على دور "الوزن" فعلى الشّاعر أن يعدّ مسبقا ويجهز القالب الوزني الّذي يصوغ فيه تجربته الشّعرية، ولا يجب أن يخرج عن أحد البحور الخليلية «فإن أراد الشّاعر بناء قصيدة محض المعنى الّذي يريد بناء شعر عليه في فكره نثرا وأعدّ له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ الّتي تطابقه، والقوافي الّتي توافقه والوزن الّذي يسلس القول عليه»[5].

---

[1] – أدونيس. الشعرية العربية. دار الآداب، بيروت، ط2؛ 1989. ص: 05.

[2] – شوقي ضيف. الفن ومذاهبه في الشعر العربي. دار المعارف، مصر، ط14؛ ص: 14.

[3] – مشري بن خليفة. القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر. منشورات الاختلاف، ط1؛ 2006. ص: 27.

[4] – ابن رشيق (أبو علي الحسن القيرواني). العمدة في صناعة الشعر ونقده. تح: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي. القاهرة، ط1؛ 2000. ج1. ص: 196.

[5] – ابن طباطبا العلوي. عيار الشعر. تح: عباس عبد الستار. دار الكتب العلمية، بيروت، ط1؛ 1982-1402هـ، ص: 11.

وبهذه النّظرة القائمة على وحدة البيت في بناء القصيدة، وعلى دور الوزن في بلورت هذا البناء، اتخذت القصيدة العربية شكلها الخاصّ بها وهو نظام قائم على شطرين،وبهذا أصبحت القصيدة الجاهلية تقوم على وحدة الوزن والرّوي.

وحتّى يكتمل هذا البناء الهندسي في القصيدة الجاهلية، لا بدّ للشّاعر أن يتبع منهجا واضحا لا يخرج عنه، فيجب عليه أن«يبدأ بالنّسيب، ثمّ وصف منازل الأحبّة والوقوف عليها، ثمّ يذكر رحلته، ويصف راحلته، ويختم القصيدة بمدح أو وصف، أو غير ذلك من الأغراض الشّعريّة»[1].

وهذا المنهج نجده مجسّدا في أشهر ما دونه العرب وهي المعلقات الّتي اعتبرت النّموذج الأقرب للكمال في إتباع هذه النّمطية، الّتي أصبحت فيما بعد شرطا في الشّعريّة العربية القديمة، ودليلا على كفاءة الشّاعر.

كان لكلّ هذا تبعية نقدية صارمة، أفرزت فيما بعد ضوابط تحكّمت في رسم ملامح الكتابة الشّعرية وهندسة القصيدة، وكان أبرزها ما عرف في اصطلاح النّقّاد "بعمود الشّعر"، الّذي اكتمل ونضج مع "المرزوقي" في مقدّمته "شرح ديوان الحماسة"، فالمرزوقي لمّ شتات ما جاء في الكتب النّقدية* الّتي سبقته وصاغه في نظرية سمّيت بعمود الشّعر.

وأصبح فيما بعد هذا المصطلح المقياس الحقيقي للشّعرية العربية القديمة وأي خروج عنه هو خروج عن نموذج القصيدة الجاهلية، فهو باختصار نهج طريقة القدماء في قول الشّعر يقول المرزوقي«إنّهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحّته وجزالة اللّفظ واستقامته، والإصابة في الوصف والمقاربة في التّشبيه، والتحام أجزاء النّظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللّفظ للمعنى،

[1] – عبد الله بن محمد المحارب. أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1؛ 1412هـ – 1992. ص: 18.

* - الكتب النقدية التي أشارت لعمود الشعر،وسبقت جهود المرزوقي نجد كتاب الموازنة للآمدي(ت:370)،وكتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه لعبد العزيز الجرجاني(ت:366)

وشدّة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما فهذه سبعة أبواب هي عمود الشّعر»[1].

هذه الخصائص مثّلت عمود الشّعر، وهي منتقاة ومستخلصة من الشّعر الجاهلي وأساليبه الفنّيّة، لذلك حرصت الشّعرية القديمة على هذه التّقاليد الفنية لأنّه يمثّل مذهب الأوائل وفي ذلك يقول ابن قتيبة«ليس لمتأخّر الشّعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام»[2].

لقد تحكّمت هذه التّقاليد والمفاهيم في القصيدة العربية ولفترة طويلة حتّى أصبحت النّموذج المكرس، فلم تخرج القصيدة عن هذه النّمطية، وعن عمود الشّعر، الّذي قيدها وأطرها بمفاهيم تراثية؛ فأصبح الشّعر العربي بذلك خاضعا لهذه النّظرة المنطقية الّتي جعلته قالبا واحدا لا يحبذ الخروج عنه.

وإذا قلنا: إنّ هذه النّظرة استمرّت، و لم يتم الخروج عنها فهذا صحيح فلقد سيطر هذا النّموذج على القصيدة العربية في العصرين الإسلامي والأموي فهناك إجماع للنّقّاد[3] أن الشّعر في هذه الحقبة لم يشهد النّقلة المرجوّة منه ،وهذا لأنّ العرب انشغلت بأمور أخرى غير الشّعر وهذا أدّى بالضّرورة إلى ضعفه وتراجعه لفترة من الزّمن فلقد«انصرف العرب عن الشّعر أوّل الإسلام لما شغلهم من أمر الدّين والنّبوة والوحي، وما أدهشهم من أسلوب القرآن، فاخرسوا عن ذلك وسكتوا عن الخوض في النّظم والنّثر زمانا»[4].

وبذلك يمكن أن نخرج بنتيجة، وهي أنّ حركة الشّعر العربي منذ الجاهلية إلى غاية العصر الأموي، مشت على وتيرة واحدة، وظلّت النّظرة التّقليديّة هي السّائدة

---

[1] – المرزوقي.(أبو علي أحمد محمد بن الحسن). شرح ديوان الحماسة. تح: أحمد أمين عبد السلام هارون، القاهرة، ط1؛1991م-1411هـ ؛ ج1. ص: 9.

[2] – ابن قتيبة. الشعر والشعراء. تح: أحمد شاكر، دار المعارف، مصر، (د، ط)؛ ج1، ص: 76.

[3] – ينظر: نور الدين السد. الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي. ديوان المطبوعات الجامعية، 2007، ج1. ص: 124- 125.

[4] – ابن خلدون عبد الرحمان. المقدمة. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط1؛ 1413هـ- 1993. ص: 500.

والمسيطرة، خاصّة من حيث شكل القصيدة وهذه الفترة من حياة الشّعر العربي اصطلح عليها بفترة الشّعر القديم.

فالنّقّاد يعتبرون الشّعر العربي عرف عهدين: ويبدأ الأوّل قبل الإسلام بنحو مئة سنة، أي في أوائل القرن السّادس، وينتهي بعد الإسلام بنحو مئة سنة كذلك، وتسمّى هذه الفترة بالشّعر القديم، أمّا العهد الثّاني فيبدأ بقيام الدّولة العبّاسية في أواسط القرن الثّامن، حيث بدأت فترة الشّعر المحدث[1].

## 2- ملامح التّجديد في القصيدة العبّاسيّة:

بعد الرّتابة والتّقليدية الّتي شهدها الشّعر العربي في العصر الجاهلي والإسلامي والأموي، بدأت هذه التّقليدية في الإفلات والتّراجع مع العصر العبّاسي، الّذي اعتبر على الخصوص من أزهى العصور في حياة الحركة الأدبيّة عامّة، وحركة الشّعر خاصّة لما مسها من تطوّر بسبب الظّروف السّياسية والاجتماعية والحضارية عامّة.

وهذه الأسباب تتخلّص فيما يلي:

**أ: الصّراع بين القديم والحديث:** وهو صراع بسبب نفوذ العنصر العجمي.

**ب: تطلّع العرب إلى الرّقي:** بسبب الانفتاح الثّقافي والتّمازج العنصري، وحركة النّقل والتّرجمة والعلوم.

**ج: البيئة وأثرها:** هذه البيئة أوجدت الآداب الإقليمية والشّعوبية[2]؛ حيث تعرّف العربي بفضل هذا على ثقافات جديدة، وحياة جديدة مختلفة عن حياته فكان لابدّ له أن يكيف أدبه ومتطلبات هذه المرحلة، وبما أنّ الشّعر كان أبرز ما اهتمّ به العربي فلقد شهد هذا الأخير تحوّلا وحراكا مشهودا تمثّل كما يرى أدونيس هذا التّحول الفني في الخروج عن عمود الشّعر العربي، ورفض القيم السّائدة للحاجة إلى الاستحداث والتّجديد[3].

---

[1] - ينظر: أدونيس. زمن الشعر. دار العودة، بيروت، ط2؛ 1978. ص: 27.

[2] - ينظر: حنا الفاخوري. الجامع في تاريخ الأدب العربي- "الأدب القديم". دار الجيل، بيروت، لبنان (د، ط)؛ 1426هـ، 2005، ص: 522.

[3] - ينظر: أدونيس. مقدمة الشعر العربي. دار العودة، بيروت، ط3؛ 1979، ص: 37.

ولعلّ أهمّ ملامح التّجديد في العصر العبّاسي تمثّل في:

## 1- التّجديد والثّورة على عمود الشّعر:

لقد عبّر عن نزعة التّجديد هذه مجموعة كبيرة من الشّعراء: كان لهم الفضل الكبير في النّقلة الّتي شهدها الشّعر العربي في هذا العصر، حتّى سمي هؤلاء بالشّعراء المولّدين أو المحدَثين، فلقد بدأت بوادر اتجاه شعري جديد تمثّل في بشار بن برد وابن هومة والعتابي، وأبي نواس ومسلم بن الوليد، وأبي تمام وابن المعتر والشريف الرضي وآخرين، وهو اتجاه خرج به أصحابه على عمود الشعر العربي [1].

مثّل هؤلاء الشّعراء مرحلة التّحوّل الّتي عرفها الشّعر العربي في العصر العبّاسي إذ اعتبر بشار بن برد أوّل المحدَثين، حيث مارس التّجديد في شعره، فكان «أرق المحدثين ديباجة...سمي أبا المحدثين لأنّه فتق أكمام المعاني ونهج لهم سبيل البديع فتبعوه»[2].

وإلى جانب بشار بن برد نجد أبا نواس (**ت: 198هـ**) الّذي ثار على معالم القصيدة الجاهلية وبخاصّة ما أصاب مطالعها أو مقدّماتها الطّللية لأنّه«نعى على الأقدمين التزامهم بذكر الأطلال في افتتاح قصائدهم، وكانت أبرز محاولة منه للثورة على الديباجة القديمة في افتتاح القصائد»[3]، يقول في ذلك:

**تَصِفُ الطُّلُولَ عَلَى السَّمَاعِ بِهَا أَفَذُو العَيَانَ كَأَنَت فِي العِلْمِ؟**

**وَإِذَا وَصَفَتَ الشَّيْءَ مُتْبِعَا لَمْ تَخُلُ من زَلَلٍ وَمِن وَهْمٍ**[4].

وهو هنا ينكر على الشّاعر وصف شيء لم يعايشه و لم يره، وفي هذا خروج عن النّموذج الجاهلي.

وعلى الخطّ نفسه نجد الشّاعر أبا تمام (**ت: 228**) الّذي عُدّ من أكثر الشّعراء تداولا في الأوساط النّقدية وقتها، فلقد كان شعره بديلا معارضا لفكرة عمود الشّعر

---

[1] - ينظر: أدونيس. زمن الشعر. دار العودة. بيروت. ط2؛ 1978؛ ص: 37.

[2] - عبد الله بن محمد المحارب. أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1؛ 1421هـ؛ 1992؛ ص: 77.

[3] - المصدر نفسه. ص: 81.

[4] - أبو نواس. مقدمة الديوان. دار صادر. بيروت، (د، ط)، (د، ت) ص: 540.

ومن ثمّ آل على نفسه الاجتهاد في تقديم ما هو جدير خاصّة على مستوى المعاني «فالمعنى عنده غير مألوف وغامض، والصّورة الشّعرية عنده غير مألوفة فهو يستخدم الكلمة بطريقة غير مألوفة، أي نقل اللّفظ من معناه المعروف»[1].

وبهذا التّجديد خرج أبو تمام وتجاوز عمود الشّعر وأسّس لنفسه رؤية جديدة ومغايرة تقفز فوق كلّ المفاهيم المتوارثة والمعروفة، ولقد رأى البعض في هذا بداية لأسلوب جديد في التّعبير.

وهذا ما أكّدت عليه الدّراسات الحديثة وأقرّت بالدّور الرّيادي الّذي حقّقه أبو تمام بوصفه مطلق شرارة الحداثة والتّجديد في الشّعر العربي «فأبو تمام بداية جديدة في الشّعر العربي...في كلّ ما كتبه خلاق لا متأرجح بخيط وراء انفعاله إنّه الشّاعر العربي الأوّل الّذي خلق لنفسه سلاسل فنيّة وعاش يرقص عليها»[2].

وبذلك مثّل هؤلاء الشّعراء ومن بعدهم أبو العتاهية وابن المعتز والمتنبي حركة النّهضة والتّجديد الّذي شهده العصر العبّاسي، وكان تجديدهم وخروجهم عن عمود الشّعر فتحا حقيقيا لتشهد حركة الشّعر العربي اتجاها جديدا.

## 2/ التّجديد في القالب الشّعري:

ممّا لا شكّ فيه أنّ الثّورة على المضمون والمعنى الشّعري القديم في العصر العباسي صحبه ثورة على شكل القصيدة العمودية؛ حيث خلق الشّعراء المولّدون أشكالا جديدة تتلاءم وما يريدون التّعبير عنه فلقد «أصبحت التّجربة الشّعرية تصدر عن مفاهيم أخرى، وقيم جديدة، فاختنقت التّجربة بأبعادها الجديدة داخل شكل البناء القديم، وتطلّع الشّعراء إلى قوالب جديدة للقصيدة العربية»[3].

### أ- التّجديد في الوزن:

لقد استحدث المولّدون أوزانا جديدة ومتنوّعة تتناسب والتّجربة الشّعورية فهم حاولوا التّحرر من الأوزان الطّويلة والمعقّدة، وفي ذلك يقول أبو العلاء(**ت449**)

---

[1] - أدونيس. زمن الشعر. ص: 30.

[2] - أدونيس. مقدمة الشعر العربي. ص: 46.

[3] - عبد الله بن محمد المحارب. أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا. ص: 26.

«إنهم استحدثوا في هذا العصر المقتضب والمضارع الّذيْن سجلهما الخليل وليس لهما أصل في الشّعر القديم»[1].

مثال على المقتضب[*] قول أبو نواس:

**حَامِلُ الهَوَى تَعِبُ يَسْتَخِفُهُ الطَّرَبُ.**

ويقول أبو العتاهية في المضارع: [*]

**أَيَا عُتْبَ مَا يَضُرُّ كِ أَنْ تُطْلِقَ صِفَادِي.**

كما استحدثوا أيضا الخبب أو المتدارك[*] ومن أمثلته قول أبو العتاهية:

**هَمُّ القَاضِي بَيْتٌ يُطْرِبْ قَالَ القَاضِي لِمَا طُولَتْ**

**مَا فِي الدَّنْيَا إِلاَّ مُذْنِبْ هَذَا عُذْرُ القَاضِي وَاقْلُب[2]**

ومن هذه الأوزان أوجد المولّدون فنونا هي: السّلسلة والدّوبيت والقوما وكان كان والزّحل والموشح والمواليا[2] سمّيت هذه الفنون بالفنون السّبعة[*].

وهذا التّجديد في الأوزان صحبه تجديد في القافية.

---

[1] – شوقي ضيف. الفن ومذاهبه في الشعر العربي. ص: 72-73.

[*] – المقتضب: سمي بحر مقتضب لأنه اقتضب أي اقتطع من بحر المنسرح بحذف تفعيلته الأولى ووزنه: مفعولات – مستفعلن مستفعلن، ولا يستخدم إلا مجزوءا، رباعي الأجزاء

[*] – المضارع: اختلفت فيه التسمية فالخليل قيل سمي بالمضارع لمضارعته أي مماثلته بحر الخفيف وقال الزجاج سمي بذلك لمضارعته بحر المجتث، وقيل سمي بذلك لمشابهته الهرج ووزنه، مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن، لا يستعمل إلا مجروءا رباعي الأجزاء. ينظر: اميل بديع يعقوب. معجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر. دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ط1؛ 1411هـ- 1991 ص: 16- 116-138- 142.

[2] – ينظر: شوقي ضيف. الفن ومذاهبه في الشعر العربي.ص:73.

[*] – المتدارك: يسمى بذلك لأن الأحفش الأوسط تدارك به على الخليل سمي بالمتدارك لأنه تدارك بحر المتقارب وزنه: فاعلن فاعلن، لمزيد من التوضيح. ينظر: اميل بديع يعقوب. معجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر،ص: 138- 142.

[2] – ينظر: عبد الهادي عبد الله عطية. ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي. بستان المعرفة، مكتبة الإسكندرية؛ 2002 ص: 188.

[*] – أغلب هذه الفنون السبعة مهملة في الاستعمال لأنها اتخذت العامية لغة لها، فمثلا: المواليا هي شعر ينظم على بحر البسيط بعبارة عامية ملحونة وهو ما يعرف الآن بالموال، أما القوما مأخوذة من البغدادين القائمين بالسحور "قوم السحر"، وكان كان ينظم في الحكايات والخرافات، لمزيد من التوضيح، ينظر: شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي ص: 76.

**ب– التّجديد في القافية:**

نوّع الشّعراء في العصر العباسي في استخدام القافية، وخرجوا بذلك عن تقاليد القصيدة العربية، أفرز هذا التّجديد عدّة فنون هي:

**1/ المزدوج:** هو الّذي تتعدّد فيه القوافي، إلاّ أنّ وزنه واحد كأن يؤتى ببيتين من مشطور أي بحر، وبعدهما بيتين من نفس الوزن مع تغيير في القافية مثل قول ابن المعتز في أرجوزته:

**بِسْمِ الإِلَهِ المَلِكِ الرَّحْمَنِ ذِي العِزِّ وَالقُدْرَةِ وَالسُّلْطَانِ**

**الحَمْدُ لِلَّهِ عَلَى آلاَئِهِ أَحْمَدُهُ وَالحَمْدُ مِنْ نَعْمَائِهِ**[1].

**2/ المسمّط:** وهو أن يبتدئ الشّاعر ببيت مصرع، ثمّ يأتي بأربعة بغير قافية ثمّ يعيد قسما واحدا من حيث ابتدأ به، وهكذا إلى غاية القصيدة مثل قول امرؤ القيس:

**تَوَهَمْتُ مِنْ هِنْدٍ مَعَالِمَ الأَطْلاَلِ عَفَاهُنَ الدَّهْرُ فِي الزَّمَنِ الخَالِي**

**مَرَابِعُ مِنْ هِنْدٍ خَلَتْ وَمَصَايِفُ يُصْبِحُ بِمَغْنَاهَا صَدًى وَعَوَازِفُ**

**بِأَسْجُمِ مِنْ نُوءِ السَّمَاكِينَ هَطَّالُ**[2]

**3/ الرّباعي:** يسمّى الدّوبيت وهو نوع تتحدّد مصارعه الأربعة ما عدا المصرع الثّالث، ويقال هذا القالب يقرن ببشار بن برد[3].

**4/ المخمّس:** وهو أن يؤتي بخمسة أقسمة كلّها من وزن واحد وخامسها بقافية مخالفة للأربعة قبله، ثمّ بخمسة أخرى بوزن من دون القافية للأقسمة الأربعة الأولى[4].

وبهذا التّجديد والتّمرّد على التّقاليد القديمة استطاع الشّاعر العباسي، وخاصّة المولّدون أن يتركوا بصمة واضحة في تطوّر الشّعر العربي، ولقد كان لهم السّبق، فهم

---

[1] – ينظر: حسين عبد الجليل يوسف. علم القافية عند العلماء القدامى والمحدثين. مؤسسة المختار للنشر، مصر، ط1؛ 1425هـ– 2005، ص: 87.

[2] – ينظر: المصدر نفسه.ص:87.

[3] – ينظر: عبد الهادي عبد الله عطية. ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي. بستان المعرفة، مكتبة الإسكندرية؛ 2002 ص: 204.

[4] – ينظر: عبد العزيز شرف محمد عبد المنعم. النعم الشعري عند العرب. دار المريخ للنشر، مصر، (د، ط)، 1408هـ– 1987 ص: 277.

من مهدّ وعبّد الطّريق لمن جاء بعدهم، فلقد اعتبرت الحداثة العربية بدأت مع هذا العصر، فتأثير هؤلاء الشّعراء مازال يُؤتي ثماره، وهذا ما نلمسه في حركة الشّعر الحديث الّتي استندت على الّتي سبقتها وهي كانت مع العصر العبّاسي.

### 3- خصوصية الموشّح الأندلسي:

عرفت بلاد الأندلس بأنّها بلاد الجمال والأناقة، ولقد كان للعرب فضل كبير في تألّق وشهرة هذه البلاد، وذلك بفضل الفتوحات الإسلامية، حيث نقل العرب إلى الأندلس ثقافتهم وحضارتهم وساهموا في تطوّرها وازدهارها «وكان أهمّ شيء حمله العرب إلى بلاد الأندلس طبيعتهم الشّعرية، كما حملوا نزعاتهم العرقية وكان الشّعر يحلوا حيثما حلوا، وكان ينمو ويترعرع في انفجار طبيعي أشبه بانطلاق النّور مكن قلب الشّمس»[1].

ولقد ساهمت الطّبيعة الخلاّبة، وانتشار الغناء والموسيقى في تطوّر الشّعر بصورة كبيرة فالقصيدة الأندلسية هي: «قطعة موسيقية تعمل على إثارة العاطفة»[2]

كان لهذه الموسيقى دور في نشوء فن كان له الأثر الأكبر في حركة الشّعر العربي خاصّة بمن تأثّر به في عصر النّهضة، وهذا الفنّ هو "الموشّح" وهو« فن أنيق من فنون الشّعر العربي، اتخذ قوالب بعينها في نطاق تعدّدت الأوزان الشّعرية وكان ظهوره في نطاق إطار هذا بأرض الأندلس» [3].

وبذلك خرج الموشّح عن نطاق وتقاليد الشّعرية العربية المعروفة، حيث نوع في الأوزان والقوافي، وصنع لنفسه قالبه الخاصّ الّذي تميّز به، فالموشّح «يعتمد على أكثر من وزن، وأكثر من قافية، ويعتمد الوشاح فيه على ضرب من التّوزيع

---

[1] – حنا الفاخوري. الجامع في تاريخ الأدب العربي "الأدب القديم"، دار الجيل، بيروت، لبنان (د، ط) 1426هـ، 2005، ص: 934.

[2] –المصدر نفسه، ص: 934.

[3] – مصطفى الشكعة. الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه. دار العلم الملايين، بيروت لبنان، ط9؛ آيار مايو، 1997، ص: 371.

العروضي، هو أقرب إلى التّنويع الموسيقي، بحيث تكون الموشحة أقرب إلى القطعة الموسيقية أو القصيدة الشّعرية» [1].

لقد عدّ هذا التّنويع وجه التّجديد في فن الموشّح الّذي رأى فيه البعض بذور تجديدية ساهمت بصورة كبيرة في دفع حركة الشّعر العربي إلى الأمام لينقل بذلك إلى شعريّة أخرى مغايرة عما عرفها، من حيث التّنوع والخصوصية.

اتخذ الموشح من حيث بناؤه شكلا مميّزا، فكلّ موشح يعتمد على أجزاء معينة ولكلّ جزء منها اسم اصطلح عليه وهي:

المطلع أو المذهب، ثمّ الدّور يليه السّمط بعدها القفل ثمّ البيت وأخيرًا الخرجة[2].

وهذا نموذج للموشح الأندلسي

يقول: يحي بن يقي القرطبي (**ت 540هـ**):

**عَبَثَ الشَّوْقُ بِقَلْبِي فَاشْتَكَى أَلَمَ الوَجْدِ فَلَبَّتْ أَدْمُعِي**

**أَيُّهَا النَّاسُ فُؤَادِي شَغَفُ**

**وَهُوَ مَنْ بَغَى الهَوَى لاَ يُنْصَفُ**

**كَمْ أُدَارِيهِ وَدَمْعِي يَكِفُ**

. . .

**أَيُّهَا الشَادِنُ مَنْ عَلَّمَكَا بِسِهَامْ اللَّحَظِ قَتيلُ السَّبْعِ**

**لَمْ أَجِدْ لِلْصَّبْرِ عَنْهُ مَسْلَكَا فَانْتِصَارِي بِانسِكَابْ الأَدْمُعِ**[3]

يمكن القول: إنّ حركة الشّعر العربي بدأت تأخذ منحنى آخر خاصّة بعد العهدين العبّاسي والأندلسي، لكن سرعان ما بدأت هذه الحركة في الجمود والرّكود وهذا ما أصابها في عصر الانحطاط بعد أن تحرّكت « قبائل التّتار واستولت على البلاد

[1] – مصطفى الشكعة. الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، ص: 374.

[2] –ينظر: المصدر نفسه، ص: 375.

[3] – ينظر: حسين عبد الجليل يوسف. علم القافية عند العلماء والمحدثين. ص: 101-102.

العربية، وقضت على معالم الحضارة فيها...ثم جاء من بعده الأتراك العثمانيون فعمّ الويل وجفّت القرائح»[1].

والانحطاط الحضاري تبعه انحطاط أدبي أصبح فيها الشّعر مجرد تقليد واقتباس مع زيادة في الزخرفة والتنميق، وشاعت المدائح النّبوية والبديعيات وسقط الشّعر أسلوبا ومعنى وعاطفة وخيالا [2].

وبعد هذا استعاد الشّعر العربي انتعاشه من جديد وعادت إليه الحياة، وهذا كان مع بداية النّهضة العربية الّتي مهدت لها بصورة كبيرة حملت نابليون بونابرت على مصر عام 1798، هذه الأخيرة الّتي حملت معها أسباب التّجديد[*] والتّطوّر الّتي مهدت للفترة الّتي اصطلح عليها بعصر النّهضة العربية.

**4/ حركة الشّعر العربي الحديث:**

**أ- الشّعر الإحيائي:**

بعد مرحلة الضّعف والانحطاط الّتي شهدها الشّعر العربي، نتيجة ظروف سياسية واجتماعية قاهرة، جاء عهد البعث والإحياء الّذي مثّلته المدرسة الأصيلة الّتي حاولت إحياء التّراث ووصل الماضي المشرق بالحاضر من خلال النّموذج القديم في كلّ فنّ وعلم، أمّا الشّعر تولّى تمثيله كلّ من: محمود سامي البارودي(**ت1904**)، وأحمد شوقي (**ت 1932**) وحافظ إبراهيم (**ت1932**) وجميل صدقي الزهاوي (**ت1939**) ومعروف الرصافي (**ت1945**) وغيرهم، ولما كان البارودي مقدّما على من ذكرنا عدّ مطلق شعلة الإحياء في الشّعر العربي «كان باعثا للقديم من مرقده مزّق عنه أكفانه الّتي احتوته مئات السّنين وأزاح عنه ذيول النّسيان»[3].

---

[1] - حنا الفاخوري. الجامع في تاريخ الأدب العربي "الأدب القديم"، ص: 1025.

[2] - ينظر: المصدر نفسه، ص: 1025.

[*] - أسباب التطور التي مهدت للنهضة العربية: إنشاء المدارس، إنشاء الطباعة والصحافة، بعث البعثات وما خلقته من اتصال بالغرب. الترجمة. ينظر: المصدر نفسه، ص: 1025.

[3] - أدونيس. الثابت والمتحول بحث في الإتباع والإبداع عند العرب. "صدمة الحداثة"دار العودة بيروت- لبنان،ط01 ،1978م ،ج03، ص:51.

فجهود هؤلاء الشّعراء كانت واضحة في نهجهم نهج القدماء في الحفاظ على نظام الرّوي والقافية والوزن، والحفاظ على متانة اللّفظ ورصانته فلقد «حاول محمود سامي البارودي، وحفني ناصف وإسماعيل صبري، أن يرفعوا عن الشّعر أثقال الصّنعة وذلك بالعودة إلى التّراث بإحياء الدّيباجة العريقة للشّعر الفنّي في عصور جزالته»[1].

إنّ هذا المعنى والمفهوم للشّعر نجده في تعريف حسين المرصفي (**ت1989**) حيث يقول: «إنّ الشّعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متقفية في الوزن والرّوي، مستقلّ كلّ جزء منها في غرضه ومقصده عمّا قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به»[2].

هكذا حرصت هذه المدرسة على محاكاة القديم وتوجّهت جهود روادها إلى الفنّ الأسمى ضمن حركة شعريّة ذات حيوية وطموح، لكن رغم هذه المحاولة الجادّة للتّجديد لم يستطيعوا التّخلّص من النّزعة التّقليدية الّتي تنظر وتلتفت باستمرار إلى التّراث ليكون مرجعها الأوّل حتّى ولو كان هدفها هو إحياؤه.

وهذا ما عجّل بظهور المدرسة التّجديدية المتمثّلة في التّيار الرومانسي الّذي ثار على الكلاسيكية، وكان من أسباب ظهورها عجز مدرسة الإحياء على دفع حركة الشّعر العربي إلى الأمام فلقد ظهرت الرومانطيقية في الشّعر بوصفها حركة احتجاج ضد التّقليدي منه، وعلى غرار التّغيير الّذي حصل في المجالات الإقتصادية والسّياسية.

وبذلك أصبح التّيار الرومانسي البديل الأنسب للشّعر العربي، خاصّة بعدما شهدته حياته من عواصف عنيفة غيّرت مجرى كلّ ما حوله، ولقد بلغ تأثير الرومانسية في الأدب حدّا جعل بعض الأدباء ينظّمون أنفسهم في جماعات أدبيّة نذكر منها:

**ب– جماعة الدّيوان:** كانت هذه الجماعة أوّل جماعة مثّلت التّيار الرومانسي في الشّعر العربي، وأبرز روادها: عبّاس محمود العقاد (**ت 1964**)، إبراهيم عبد القادر المازني (**ت 1949**)، وعبد الرّحمان شكري (**ت 1958**).

[1] – سعيد الورقي. لغة الشعر العربي الحديث "مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية"، دار النهضة العربية، ط3؛ 1984، ص: 24- 25.

[2] – محمد مندور. النقد والنقاد المعاصرون. دار النهضة المصرية للطباعة والنشر والتوزيع (د، ط)؛ 1997 ص: 19.

عظّمت هذه المدرسة الشّاعر وجعلته نبيا وطوّرت الفكر النّقدي، خاصّة فيما يتعلّق بمقومات القصيدة، فكان اهتمامهم منصبا على القصيدة الشّعرية وبالدّور الأساسي الّذي تؤدّيه في التّعبير الشّعري من خلال: الصّورة والعاطفة والخيال يقول عبد الرّحمان شكري معرفا الشّعر «هو كلمات العواطف والخيال والذّوق السّليم...ومن أتى شعره ضئيل الخيال أتى شعره ضئيل الشّأن»[1].

كما ربطت جماعة الدّيوان الشّعر بالنّفس وهذا ما نجده في تعريف العقاد حيث يقول: «ليس الشّعر لغوًا تهذي به القرائح، فتتلقاه العقول في ساع كلالها وفتورها...بل الشّعر حقيقة الحقائق ولبّ اللّباب وهو ترجمان النّفس والنّاقل الأمين على لسانها»[2].

وقدّمت جماعة الدّيوان موقفا واضحا في بناء القصيدة وهذا يتلخّص في مفهومهم لوحدة القصيدة يقول في ذلك العقاد: «القصيدة الشّعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته، ولا يغني عنه غيره في موضعه إلاّ كما تغني الأذن عن العين أو القدم عن الكفّ أو القلب عن المعدة»[3].

وكان هذا المفهوم جديدا عن الشّعر العربي الّذي بنيت قصائده على مجموعة من الأبيات ضّعيفة الصّلة ببعضها.

أمّا قضية الوزن، فلقد أعطت هذه الجماعة أهمّية بالغة للوزن في بناء الشّعر لأنّ «الوزن شيء ضروري في الشّعر، وليس هو بالشّيء المصطلح عليه، ولكنّه جوهري لا بدّ منه...لأنّ الإنسان لم يخترع لا الوزن ولا القافية، ولكنّهما نشآ منه، ولا شعر إلاّ بهما أو بالوزن على الأقلّ»[4].

---

[1] – محمد كامل الخطيب. نظرية الآداب. "مرحلة الإحياء والديوان"، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا؛ ط1؛ 1997، ج02 ،ص: 631.

[2] – المصدر نفسه، ص: 677.

[3] – عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبد القادر المازني. الديوان. دار الشعب، القاهرة ط4؛ (د، تا) ص:130.

[4] – عبد القادر المازني. الشعر غاياته ووسائطه. تح: فايز ترحيني، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط2؛ 1990، ص: 08.

لكن رغم أن جماعة الدّيوان التزمت بالوزن العروضي، إلاّ أنها حاولت التّحرر من الرّوي الواحد، وهذا تجسّد في "الشّعر المرسل" الّذي اعتبر أوّل محاولة تجديدية في الشّعر العربي، كان من أهمّ روّادها، الزهاوي وعبد الرحمان شكري، وأبو شادي.

وقد نظم عبد الرحمان شكري الشّعر المرسل، مثل قوله في قصيدته "نابليون" وهي من البحر الكامل، يقول فيها:

**وَلَسَوْفَ تَبْلُغُ بِالسُيُوفِ مَبَالِغَا تَدْعُ المَمَالِكَ فِي يَدَيْكَ بَيَارِقَا.**
**لَكِنْ سَيَعْقِبُكَ الزَّمَانُ وَصِرْفُهُ زَمَنا يَكُونُ بِهِ الطَّلْيقُ أَسِيرَا**
**فِي صَخْرَةٍ صَمَّاءَ فَوْقَ جَزِيرَةٍ فِي البَحْرِ يَضرِبها العَباب الأَعظم[1].**

كما نجد أنّ التّجديد عند هذه الجماعة مسّ القافية، فلقد حاولت التّحرّر من قيودها، وكان العقاد من الأوائل الّذين عملوا على ذلك، وهذا ما نجده في قصيدته: ترجمة شيطان

**خَلَقَهُ شَاءَ اللَهُ الكُنُودَ وَأَبَا مِنْهَا فَاءَ السَاكِر**
**قَدَّرَ السُّوءَ لَهَا قَبْلَ الوُجُودِ وَتَعَالَى مِنْ عَلِيمٍ قَادِر**
**قَالَ كُونِي مِحْنَةً لِلأَبْرِيَاءِ فَأَطَاعَتْ يَا لَهَا مِنْ فَاجِرَةٍ**
**لَوْ اسْتَطَاعَتْ خِلَافًا لِلْقَضَاءِ لاسْتَحَقَتْ مِنْهُ لَعْنَ الآخِرَة[2].**

والحقيقة أنّ التّجديد عند جماعة الدّيوان مسّ المضمون أكثر من الشّكل.

**ج- جماعة أبولو:**

لقد كانت انطلاقة الرّومانسية مع جماعة الدّيوان البداية والتّمهيد لظهور جهود أخرى استوعبت المذهب الرّومانسي وطوّرته كحركة شعرية عربية وهي جماعة أبولو الّتي مثّلها كلّ من: أحمد زكي أبو شادي (**ت 1955**) وإبراهيم ناجي (**ت 1953**) وعلي محمود طه (**ت 1549**) وأبي القاسم الشابي (**ت 1934**)، وإلياس أبو شبكة (**ت 1947**).

---

[1] - عبد الهادي عبد الله عطية. ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي. الناشر بستان المعرفة، مكتبة الإسكندرية مصر، 2002 ص: 145.

[2].المصدر نفسه،135-136.

كان لجماعة أبولو دور ريادي في حركة التّجديد في الشّعر العربي نظرا لما دعت إليه من حداثة مفتوحة وهذا أهمّ ما تميزت به كحركة:

**1**/ حرارة الوجدان المشوبة بالتّوتر، وبساطة التّناول والنّزعة الإنسانية.

2/ الارتباط بالطّبيعة لا كمشاهد ومناظر، ولكن كأسرار وغيب[1].

3/ الاعتماد على الخيال والتّأمل مع شيء من الصّوفية والرّمزية.

4/التّوكيد على وحدة القصيدة ووحدة الشّاعر وحريته.

وبهذه الخصائص الّتي تبنتها جماعة أبولو تبلور مفهومهم للشّعر فنظروا إليه على أساس روحه لا مبناه «فالمعاني ليست وحدها الشّعر، بل روح الشّعر ما وراء تلك المعاني»[2].

كما جددت هذه الجماعة في القصيدة، ونوعت في القوافي و الأوزان، مثل قول أبي شادي: **تُفَتِشُ فِي لُبِّ الوُجُودِ مُعَبِّرَا**

**عَنِ الفِكْرَةِ العُظْمَى بِهِ لأَبَاءِ**

**تُتَرْجِمُ أَسْمَى مَعَانِي البَقَــاءِ**

**وَتُثْبِتُ بِالضَنِ سِّرَ الحَيَــاةِ**[3].

فالبيت الأوّل والثّاني من بحر الطّويل، والبيت الثّالث والرّابع من بحر المتقارب مع تنويع في القافية والرّوي، وبهذا مثّلت هذه الجماعة - أبولو- رؤيا شعريّة جديدة في الشّعر العربي بتجاوزها وتمهيدها للجديد فلقد مهدت «لنشوء بنية جديدة للقصيدة ومفهوم جديد للشّعر»[4].

**د- الرّابطة القلميّة:**

إلى جانب هؤلاء جميعا ظهرت جماعة أخرى بعيدا عن الوطن العربي، جماعة عاصرت ثقافة جديدة، فكان إحساسهم بالاغتراب دافعهم للإبداع والخروج عن المألوف أطلقت على نفسها اسم الرّابطة القلميّة، وأبرز روّادها: جبران خليل جبران

[1] - ينظر: أدونيس. الثابت والمتحول. "صدمة الحداثة"، ص: 114-115.

[2] - محمد كامل الخطيب، نظرية الشعر "مرحلة الإحياء والديوان"، ص: 605.

[3] - ينظر: عبد الهادي عبد الله عطية. ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، ص: 63.

[4] - أدونيس. الثابت والمتحول. "صدمة الحداثة"، ص:119.

(**ت 1931**) وميخائيل نعيمة ،وإيليا أبي ماضي (**ت 1957**)، ونسيب عريضة (**ت 1936**) وغيرهم.

لقد كان للرّابطة القلمية خطّ واضح في التّجديد فيه تمرّد وثورة على كلّ قديم لم يلمس المضمون فقط، بل تعدّاه إلى الشّكل، فنوّعوا في الأوزان نتيجة تأثّرهم بالثّقافة الغربية، والموشحات الأندلسية فلقد «ارتبط شعراء النّهضة وبخاصّة شعراء المهجر بالنّماذج الشّعرية للموشحات، وانطلقوا يجدّدون مستلهمين الخطوط العامّة لها»[1].

وهذا مثال لجبران خليل جبران يظهر فيه تأثره بالموشح الأندلسي

**اللهْ يَا ..... قَلْبِي اكْتُمْ هَوَاك**
**وَاخْفِ الَّذِي تَشْكُوهُ عَمَّنْ يَرَاكَ تَنْعَمُ**
**مَنْ بَاحَ بِالأَسْرَارِ**
**يُشَابِه الأَحْمَقَ**[2].

لم يكتف هؤلاء الشّعراء المجدِّدون بالتّنويع في الأوزان وبحورها فحسب بل تعداها إلى رفض القيد المتمثل في القافية يقول ميخائيل نعيمة: «إنّ القافية العربية السّائدة إلى اليوم ليست سوى قيد جديد يربط قرائح شعرائنا وقد حان تخطيه من زمان»[3] ويؤكّد ميخائيل في نصّ آخر على دور الوزن، أمّا القافية في رأيه ليست من الضّروريات في الشّعر، حيث يقول: «الوزن ضروري أمّا القافية فليست من ضروريات الشّعر ولا سيما إذا كانت كالقافية العربية بروي واحد يلزمه في كلّ قصيدة» [4].

ويجسّد ميخائيل نعيمة هذا المفهوم في إحدى قصائده "النّهر المتجمّد"، حيث يتضح جليا فيها التّنويع في القافية يقول:

---

[1] – حسين عبد الجليل يوسف. علم القافية عند العلماء والمحدثين، ص: 124.

[2] – نادرة جميل سرّاج. شعراء الرابطة القلمية. دراسات في شعر المهجر، دار المعارف، مصر (د، ط)؛ 1964، ص: 250.

[3] – ميخائيل نعيمة. الغربال.مؤسسة نوفل ،بيروت– لبنان،ط1983،13م،ص:85

[4] – المصدر نفسه، ص: 85.

**قَدْ كَانَ لِي يَا نَهْرُ قَلْبُ ضَاحِكُ مِثْلَ الْمُرُوجِ**
**حُرٌّ كَقَلْبِكَ فِيهِ أَهْوَاءُ وَآمَالُ تَمُوجُ**
**قَدْ كَانَ يُضَحِي غَيْرَ مَا يُسَمَى وَلا يَشْكُو الْمَلَلَ**
**وَالْيَوْمَ قَدْ جَمَدَ كَوَجْهِكَ فِيهِ أَمْوَاجُ الأَمَلِ**[1].

وبهذا نرى شعراء الرّابطة القلمية حاولوا التّجديد في القالب الشّعري ولقد اكتسب الشّعر معنى جديد في ظلّ تجربتهم الفريدة.

**هـ- العصبة الأندلسيّة:**

على خطى الرّابطة القلمية عملت العصبة الأندلسية وعلى نفس الهدف وهو إخراج الشّعر العربي من جلبابه القديم ووصله بروح العصر، فظهرت هذه الجماعة عام 1933 في سان باولو في البرازيل، وانطفأت جذورها عام 1953 وأهمّ شعرائها رشيد الخوري (**ت 1984**) وقيصر سليم الخوري وشفيق معلوف، وعقل الحر(ت 1945) وإلياس فرحات وميشال معلوف وغيرهم.

حدّدت هذه الجماعة أهدافها وطموحاتها بالنّسبة للشّعر العربي وهي:

أ- إنّ الغاية الّتي انشأت لأجلها العصبة الأندلسية وهي خدمة الأدب وتحريره من اللّجم والقيود الّتي تحدّ حريته وتكبح انطلاقته.

ب- إحياء التّراث العربي في الأندلس، فغايات العصبة كانت متشعبّة، كان أهمها مراجعة ما خلفه العرب وديعة في مكتبات الأمّة الإسبانية[2].

وبذلك يصبح الفارق بين العصبة الأندلسية والرّابطة القلميّة أنّ العصبة أكثر التزاما ووفاء للقديم.

لقد جدّدت العصبة الأندلسية أيضا في الأوزان وخرجت عن رتابة القافية مثل قول الشّاعر القروي "رشيد الخوري":

**مِنْ صَمِيمِ العَذَابِ ..... وَالأَلَمْ**

---

[1] - ينظر: نادرة جميل سرّاج. شعراء الرابطة القلمية ص: 264.

[2] - ينظر: عمر الدقاق. شعراء العصبة الأندلسية في المهجر. منشورات دار الشروق، بيروت، ط2؛ 1978، ص: 119- 120- 124.

**يَفْتَحُ اللهُ بَاب .....مِنْ نَسَمْ**
**فِي المَغِيبِ**[1]

ورغم أنّ عمر العصبة الأندلسيّة لم يدم طويلا إلاّ أنّها أدّت دورا محوريا في دفع عجلة الشّعر العربي إلى الأمام، فهي على الرّغم أنّها لم تعش أكثر من عقد واحد من السّنين فلقد كان أثرها واضحا في أدبنا الحديث واستطاعت أن تفتح فيه فتحا مبينا.

مثّلت هذه الجماعات الأدبية "الدّيوان والرّابطة القلمية وجماعة أبولو والعصبة الأندلسية"، أهم مظاهر الرومانسية في الشّعر العربي، ولقد كان لروّادها بصمة واضحة في دفع حركة الشعر العربي وهذا لأنهم «نادوا بضرورة تجديد الأدب في شكله ومضمونه، يقوم على أسس جديدة، تتجاوز المبادئ الّتي كانت ترتكز عليها الكلاسيكية، من تغليب للعقل على العاطفة والأحاسيس وصبغ الأدب بصبغة أخلاقية واجتماعية، لا مجال فيها للفردية والتّعبير عن الذات ومن تقليد القدامى وما ينشأ عن هذا التّقليد من قيود شكلية وفصل الأجناس واحترام الأصول الأدبية»[2].

لكن رغم القفزة الكبيرة الّتي حققتها الحركة الشّعرية العربية بفضل التّجربة الرومانسية الّتي اعتبرت خطابا تأسيسيا للمفاهيم والتصورات الجديدة إلاّ أن الحركة الشّعرية العربية، بقيت مسكونة بهاجس التّجديد والتّطور فالرومانسية شكّلت لها هي الأخرى قيدا جديدا لأنّ «الرومانسية سرعان ما تكونت لها تقاليدها الخاصّة سواء في حصيلتها اللغوية أو في صورها الشعرية أم في مواقفها العاطفية ففقدت بذلك حيويتها وصدقها ودخلها الزيف، وبالتالي تضاءل ارتباطها بالواقع العربي لما فيه من مشكلات سياسية واجتماعية»[3].

---

[1] – ينظر: حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي "الأدب الحديث"، ص: 646.

[2] – فؤاد القرقوري. أهم مظاهر الرومنطقية في الأدب العربي وأهم المؤثرات فيها. دار العربية للكتاب، طرابلس (د، ط)، 1988، ص: 92.

[3] – محمد مصطفى بدوي. "الشعر العربي الحديث بين التقاليد والثورة". مجلة الفكر الكويتي، أكتوبر. نوفمبر. ديسمبر؛ 1988، ص: 93.

لقد مهد تراجع الرومانسية في الشّعر العربي إلى ظهور جهود أخرى ومحاولات أكثر نضجا ووعيا بالفترة الّتي يمر بها الوطن العربي، وكان ذلك عقب الحرب العالمية الثانية، وكانت هذه الفترة الممهد الحقيقي لنشوء حداثة شعرية عربية جديدة هذه الأخيرة الّتي حاولت إعطاء مفهوم جديد للشّعر يتجاوز الطّرحيْن الكلاسيكي والرومانسي.

**5- الحداثة العربيّة وحركة الشّعر الحرّ:**

لم تهمد حركة الشّعر العربي، و لم تتوقف عند هذا الحدّ، بل استمرّت في البحث عن التّجديد والتّحرر، خاصة بعد مرحلة المدّ والجزر والصّراع بين القديم والحديث، فالشعر بعد مرحلة الرومانسية بقي متعطشا للانطلاق والانفتاح.

وهذا جاء مع الحداثة العربية خاصة بعد نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين؛ حيث حملت هذه الفترة بوادر حداثة عربية متفتحة على منجزات الحداثة الغربية، التي مهدت لنشوء حركة الشّعر الحر-التّفعيلة- وهذه أهمّ الممهدات لظهور هذه الحركة الجديدة في الشّعر العربي:

1/ انتشار التفكير الماركسي بين الشّباب من الشعراء، ورجال الفكر نتيجة للوضع السّياسي والإقتصادي، الّذي زاد سوء بسبب ظروف الحرب العالمية الثانية.

2/ مأساة فلسطين بنتائجها السياسية الكبرى المباشرة والغير مباشرة أدت دورا كبيرا في هذا التحول.

3/ تأثير ت- س- اليوت[*] (**ت 1988**) Eliot.t.s في نتاج الشّعراء الشباب ويبدو أثره واضحا في الأسلوب والشّكل واستخدام الأسطورة والإشارة في الشعر العراقي واللبناني والمصري.

4/ اطّلاع الشعراء العرب على الشّعر الغربي المعاصر، خاصّة ما أنجزه شعراء الرّمزية والسّريالية[1].

[*] - توماس إليوت. ناقد وشاعر إنجليزي، رائد من رواد الأسلوب الجديد في الشعر المعاصر، أبرز مؤلفاته الأرض الخراب

[1] - ينظر: مصطفى بدوي. "الشعر العربي الحديث بين التقاليد والثورة". ص: 19.

هذه الأسباب وغيرها كان لها الأثر الكبير في دفع عجلة التّحول في الكتابة الشعرية العربية الحديثة، وكانت الممهد الرئيس لظهور حركة الشعر الجديد أو ما سمي فيما بعد شعر التفعيلة.

وحركة الشعر الجديد كانت، وكما يؤكد تاريخ الحداثة مع جهود الشاعرة العراقية نازك الملائكة (**ت2007** ) فلقد «ظهر أول تفسير نقدي لحركة الشعر الجديد تقريبا في مقدمة ديوان نازك الملائكة شظايا ورماد 1949»[1].

وبذلك بدأ الشعر العربي مرحلة جديدة ومغايرة تماما، وبدأ بالتطور وفي هذا تعلق نازك الملائكة «يقف -الشعر- على حافة تطور جارف عاصف لن يبقى من الأساليب القديمة شيئا، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب، ستتزعزع قواعها جميعا والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقا جديدة واسعة من قوة الشعر والتجارب الشعرية الموضوعات ستتجه اتجاها سريعا داخل النفس بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد»[2].

إن الشعر في ظل هذه الحركة أصبح أكثر حرية وانعتاقا، فأضحى الشعر لا يقيد بقافية واحدة ولا وزن واحد، بل يجوز للشاعر مع الشعر الحر أن ينوع في الوزن العروضي في القصيدة الواحدة حسبما تمليه عليه التجربة الشعرية وفي ذلك تقول نازك «إنّها تحرر الشاعر من عبودية الشّطرين، فالبيت أو تفاعيل السّت الثّابتة مثلا يضطر الشاعر إلى أن يختم الكلمة عند التفعيلة السادسة، وإذا كان المعنى الذي يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعة، بينما يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء»[3].

وهكذا كسر الشعر الحر-التفعيلة- الرتابة الموجودة في الشعر العربي المتمثلة في البيت "الشطرين" الذي رأى فيه الشاعر المعاصر عائقا أمام تجربته الشعرية، ولهذا صنع لنفسه شكله الخاص الذي يبقى يتغير ويتبدل حسبما يريد التعبير عنه وبذلك «لم يعد للبيت التقليدي وجود...وتحكم بعد كسر هذا الإطار المصمط وترك مفتوحا

---

[1] - سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الأدبية، ص: 125.

[2] - نازك الملائكة. ديوان شظايا ورماد "المقدمة". دار العودة، بيروت. ط2؛ 1979، المجلد 2، ص: 27-28.

[3] - المصدر نفسه،ص:16.

لاحتمالات كثيرة...لأشكال مختلفة من النظام لا يعرف وجه التحديد أي شكل سيأخذ البيت، ومن هنا لم نعد نسمي البيت بيتا بل نسميه سطرا من الشعر»[1].

لقد كان التجديد العروضي أبرز السمات في شعر التفعيلة، فلقد دعا رواد هذا النوع إلى ضرورة هدم البيت وكسر الوزن العروضي واعتماد السطر أو التفعيلة الواحدة بوصفها بديلا للشكل القديم، وأساسا في الكتابة الشعرية، ومثال على استعمال التفعيلة الواحدة تقول نازك الملائكة:

**يَـدَاكَ لِلَّمْسِ النُّجُومِ**
**وَنَسْـجِ الغُـيُـومِ**
**وَتَشْيِيدِ لِجَمْعِ الطلاَلِ**[2]

هذه الأبيات تنتمي إلى بحر المتقارب، وهو يرتكز على تفعيلة واحدة وهي فعولن، ولقد التزمت الشاعرة هنا بتفعيلة واحدة بدل إتمام أجزاء البحر كلها.

كما يقوم أسلوب الشعر الحر على التنويع في التفعيلات لخلق إيقاع جديد وفي ذلك تقول نازك الملائكة «الشعر الحر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت، وإنما يصح أن تغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر ويكون هذا التغيير وفق قانون عروضي... »[3]

أما التجديد في القافية فكان هو الآخر بارزا فللشاعر الحرية في التنويع في القافية، مثل قول فدوى طوقان في قصيدتها: عاشق صوته

**تَخْطِفُنِي الرُؤْيَا مَعَ ابْتِسَامَةِ الصَّبَاح**
**أَرَاهُ طَائِرِي يَطِيرُ**
**يَهْجُرُنِي قَبْلَ الأَوَانِ**
**يَفْلِتُ مِنْ يَدَيَ فِي–**

[1] – عز الدين إسماعيل. الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. دار العودة، ودار الثقافة، بيروت، ط3؛ 1981، ص: 82- 83.

[2] – نازك الملائكة. ديوان شظايا ورماد "المقدمة".ص:16.

[3] – نازك الملائكة. قضايا الشعر المعاصر. منشورات مكتبة النهضة، بغداد، العراق، ط3؛ 1967. ص: 60.

**دَوَامَــةِ الــرِّيَاحِ[1]**

يتيح الشعر الحر للشاعر الحرية الكاملة في التنويع في القــوافي، لكــن هــذا لا يعــني إلغاءها أو الاستغناء عنها نهائيا، وهذا للدور الذي تؤديــه في خلــق إيقــاع متميــز تقــول نازك «إن القافية ركن مهم في موسيقى الشعر الحر لأنها تحــدث رنينــا وتــثير في الــنفس أنغاما وأصداء وهي فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الــشطر والــشطر، والــشعر الحــر أحوج ما يكون إلى الفواصل خاصة بعد أن أغرقوه في النثرية الباردة»[2].

وما نفهمه من هذا أن نمطية القــصيدة القديمــة مــع حركــة الــشعر الحــر قــد تراجعت ليحل محلها نمط جديد في الكتابة الشعرية.

لقد مثل في هذه المرحلة المهمة مــن حيــاة الــشعر العــربي كوكبــة كــبيرة مــن الشعراء نذكر منهم على سبيل المثال: بــدر شــاكر الــسياب، وعبــد الوهــاب البيــاتي، وادونيس وصلاح عبد الصبور، ومحمــود درويــش، وفــدوى طوقــان، وتوفيــق زيــاد وغيرهم ممن حمل شعلة الشعر الحــر في الــشعر العــربي، ولقــد حــدّد هــؤلاء الخطــوط العريضة التي يعتمدها الشعر الحر وهي:

1/ تقديم موقــف جديــد اتجــاه الكــون والواقــع والمجتمــع يتجــاوز المــوقفين الكلاسيكي والرومانسي.

2/ خلق وابتكار أســاليب وأبنيــة جديــدة كاســتخدام المونولــوج والتــضمين والقناع الرمزية والأسطورة.

3/ رفض كل ما هو جامد ومتحجر في الممارســات الــشعرية العربيــة، وإطــلاق قوى التجديد والابتكار.

4/ تحقيق ثورة عروضية جذرية دون إحداث قطيعة مــع المــوروث الــشعري عــن طريق إلغاء البنية الهندسية للشطرين، واعتمــاد الــشطر الواحــد[3] كأســاس للموســيقى الشعرية والاهتمام بفعالية الإيقاع والموسيقى الداخلية.

---

[1] – فدوى طوقان. ديوان وحدي مع الأيام. دار العودة، بيروت (د، ط)؛ 1984، ص: 551.

[2] – نازك الملائكة. قضايا الشعر المعاصر .ص:165 .

[3] – ينظر: مشري بن خليفة. القصيدة الحديثة في النقــد العــربي المعاصــر. منــشورات الاخــتلاف، الجزائــر. ط1؛ 2006، ص:34.

وما يمكن أن نخرج به أن أهم ما يميز هذه المرحلة كونها بداية التجديد الجادة في بنية الشعر العربي، خاصة على المستوى الشكلي، وذلك لأن شعراء هذه المرحلة تبنوا نظام التفعيلة "الشطر" كطريقة بديلة للشكل القديم "الشطرين" وحاولوا خلق إيقاعات جديدة.

**6/مرحلة التّجاوز في الشّعر العربي:**

بعد حركة الشعر الحر –شعر التفعيلة- جاءت مرحلة التجاوز والتخطي في الشعر العربي المعاصر، حيث بدأ شعر التفعيلة بالتراجع، لأنه في حقيقة أمره مثّل قيدا آخر للشاعر العربي المتعطش للحرية فهو –شعر التفعيلة- لم يمثل الخروج الكامل عن بنية القصيدة العمودية، بل بقي متشبثا ببعض خيوطها خاصة فيما يخص الوزن والقافية، وهذا ما أكدته نازك الملائكة بقولها«ليس خروجا على قوانين الأذن العربية والعروض العربي وإنما ينبغي أن يجري على تلك القوانين خاضعا لكل ما يرد من صور الزحاف والعلل والصروف والمجزوء والمشطور»[1].

والشعر المعاصر في ظل هذا الشعر بقي مجبرا على العودة إلى رتابة النمط القديم، وهذا ما عجل بظهور تيار أكثر تطرفا وتحررا، وهذا ما تجسد في حركة التجاوز في الشعر المعاصر، والذي مثله على الأخص شعراء مجلة "شعر" هذه الأخيرة التي قامت بتوجيه «الضربة الموجعة التي هزت الشعر العربي...في نهاية الخمسينات والستينات مع شعراء أسسوا هذه المواجهة النقدية الجذرية مع الموروث التقليدي»[2].

وأبرز هؤلاء الذين حملوا لواء التجديد في الشعر المعاصر نجد: أنسي الحاج وأدونيس ومحمد الماغوط، وشوقي أبو شقرا، ويوسف الخال، وتوفيق الصايغ وجبرا إبراهيم جبرا وغيرهم.

ولقد تبنت مجلة "شعر" عدّة مبادئ للعمل على تجديد الشعر وأبرز تلك المبادئ يلخصها يوسف الخال في:

1/التعبير عن التجربة الحياتية.

[1] – نازك الملائكة. قضايا الشعر المعاصر. ص:73.

[2] – محمد فرحان، هموم الثقافة العربية، دار الحداثة، بيروت، ط1؛ 1988، ص: 200.

2/استخدام الصورة الحية.

3/إبدال التعابير والمفردات القديمة التي استفزت حيويتها بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة وحياة الشعب.

4/الاعتماد في بناء القصيدة على وحدة التجربة والجو العاطفي العام لا على التتابع العقلي والتسلسل المنطقي.

5/الإنسان هو الموضوع وكل تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة سخيفة مصطنعة لا يأبه لها الشعر العظيم.

6/وعي التراث الروحي – العقل العربي- وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة وتقويمها كما هي دونما خوف أو مسايرة أو تردد.

7/الغوص إلى أعماق التراث الروحي – العقل الغربي- وفهمه والتفاعل معه.

8/الإفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم.

9/الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة، فالشعب مورد الحياة أما الطبيعة فحالة آنية زائلة.

10/تطوير الإيقاع الشعري العربي وصقله على ضوء المضامين الجديدة فليس للأوزان التقليدية أية قداسة [1].

في ظل هذه المبادئ التي تبنتها مجلة "شعر" أضحى الشعر عبارة عن تجاوز لكل مألوف وهذا ما أكده أدونيس في تعريفه للشعر، حيث يقول: «لعل أهم ما نعرف به الشعر هو رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة، هي إذن تعبير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها، وهكذا يبدو الشعر الجديد أول ما يبدو تمردا على الأشكال والطرق الشعرية القديمة فهو تجاوز وتخط يسايران تخطي الحاضر وتجاوز العصور الماضية»[2].

ولعل أبرز تجاوز حاول شعراء مجلة "شعر" تحقيقه هو العمل على كسر رتابة البنية الإيقاعية سواء كانت البنية الإيقاعية الخليلية أم البنية الإيقاعية القائمة على البيت

[1] – ينظر:منيف موسى.في الشعر والنقد.دار الفكر اللبناني،ط1405،1هـ- 1985م،ص:191- 192.

[2] – أدونيس. زمن الشعر. دار العودة. بيروت. ط3؛ 1983، ص: 9- 10.

الواحد، وهذا ما أسهم بصورة كبيرة في شيوع ما سمي بقصيدة النثر هذه الأخيرة التي كانت عبارة عن صرخة مدوية في وجه القوانين الشكلية الثابتة في الشعر فقصيدة النثر قد جاءت في «سياق ملمح الحداثة وهو التجاوز وتخليها عن الوزن أو الإيقاع الخارجي، ربما يكون أهم خطوات من خطوات هذا التجاوز لأنها الخطوة التي بدأ بها ألف ميل مسيرة قصيدة النثر»[1].

وهكذا كان الخروج عن الوزن العروضي أبرز سمات التجاوز في قصيدة النثر، ما جعل تحققها إبداعاً شعرياً في الشعرية العربية المعاصرة أمرا صعبا ومستحيلا في بعض الأحيان.

وما يمكن قوله في نهاية هذا المدخل: إن حركية الشعر العربي منذ الجاهلية حتى وقتنا الراهن، هي في حرّاك مستمر، وهذا حراك لا ينقص من قيمة الشعر، بل يساهم في الحفاظ على حيويته وقوته، ولولاها لبقي الشعر العربي رهين الجمود والركود الذي يؤدي في النهاية إلى موته وما أفرزه كل عصر هو شيء مميز ساهم بصورة أو بأخرى في دفع حركة الشعر العربي إلى الأمام.

[1] – عبد الرحمان العقود."الإبهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل".مجلة عالم الفكر.الكويت،ذو الحجة1422هـ-مارس2002م،ص:154.

# الفصل الأول: محددات الشعرية وتجلياتها في قصيدة النثر

أولا–التشكيل التاريخي لقصيدة النثر

أ – عند الغرب

ب – ظهور قصيدة النثر في الشعرية العربية.

ثانيا–قصيدة النثر: المقومات والخصائص.

أ– قصيدة النثر وإشكالية التسمية.

ب– تعدد المصطلح.

ج–الخصائص النصية لقصيدة النثر.

ثالثا–قصيدة النثر والنقد المعاصر.

أ–التيار المؤيد لقصيدة النّثر

ب–التيار المحافظ والرافض لقصيدة النثر.

## أولا–التّشكيل التّاريخي لقصيدة النّثر:

### أ/قصيدة النّثر عند الغرب:

إنّ البحث عن قصيدة النّثر العربية وحقيقة نشأتها ومفهومها يحتّم علينا العودة إلى منبعها الأصلي، وهو الخطاب الأدبي الغربي الّذي اعتبر الحاضنة الأولى لولادة قصيدة النّثر، فقد اعتبر كتاب قصيدة النّثر من بودلير إلى أيامنا (*) لسوزان برنار Bernard Suzan أهمّ بحث وضع الخطوط العريضة لمفهوم قصيدة النّثر، وتتبع الأطوار التاريخية الّتي مرّت بها؛ فسوزان في كتابها تؤكد على أن قصيدة النّثر كانت نتاج تطور طبيعي جاء لحاجة اقتضتها معطيات تاريخية، ارتبطت بتطور الشّعر والأدب عامّة.

وهذا تلخيص لأهم الأسباب والظروف الّتي رأت فيها سوزان برنار بداية لظهور قصيدة النّثر – في فرنسا– وهي:

**1–النّثر الشّعري** (*): هو الّذي هيأ لمجيء قصيدة النّثر، باعتباره أوّل طابع للتّمرّد على القوانين القائمة، خاصة قوانين الشّعر المتمثلة في الوزن والقافية، مما أدى إلى الفصل بين فن الشّعر ونظم الشّعر.

**2–تأثير التّرجمات** (*): وهي التّرجمات التي ساهمت في تحرير اللّغة من جهة، وفي ضعف الشّعر المنظوم من جهة أخرى؛ حيث حدث ذاك في القرن الثّامن عشر؛ فكان طبيعيّا أن يهيئ الطّريق لمجيء هذا النّوع الأدبي الأكثر حرية وحداثة ألا وهو قصيدة النّثر.

---

*– العنوان الأصلي للكتاب هو:Le poème en prose de badelaire jusqu'à nos jours

*– الشعر المنثور: مثل: مذكرات "لويس لايدون ديبلسي، "وبعض الرسائل""رسالة ديسير"، ورسالة "كامي ديمو لان" ورسائل "روسو الشعرية إلى مداد هودتو"، "ورسائل فيريز 1884" والرواية الجديدة المكتوبة برسائل كلها احتوت أمواجا غنائية وعاطفة تقترب من قصيدة النثر لمزيد من التوضيح: ينظر: سوزان برنار، قصيدة النثر من بولير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد مغامس، دار المأمون، بغداد، ط1، 1993، ص:34.

*– الترجمات: مثل: ترجمت هو نبر للجرة المكسورة "جيسنبر" وترجمة "قصائد هوراس" للأب ساندوس وقصائد لوناس التي ترجمها "دوميرابو" كلها قصائد متحررة من القافية، وترجمات مثل ترجمة "إيدا ووسيان ويونغ "رغم ترجمتها إلى الفرنسية فإنها تنطوي شاعرية حقيقة أكثر من ناظمي الشعر الغربي ينظر: سوزان بدنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص:28،30،35.

**3- أثـــر الرومانتيكيـــة**: مثـــل إســـهام شـــاتوبريان chateaubriand [*] في تطوير القصيدة أو تطـــوير الأغنيـــة النّثريـــة "الـــشّعر الغنـــائي" في مؤلفاتـــه "الربيـــع في بريتانيا" و"دعاء إلى سانتي" تقتـــرب هـــذه الأعمـــال مـــن قـــصيدة النثـــر؛ بالإضـــافة إلى أنّ الرومانسية حاولت البحث عن الـــشكل أفـــضل تطابقـــا مـــع تطلعـــات الجديـــدة من ناحية تذوق الآداب الأجنبية ولاسيما الأغـــاني ومـــن ناحيـــة أخـــرى اســـتعداد وإرادة قوية فيما يتعلق بشكل الشعر ولغته[1] .

وفي ثنايا حديث سوزان عن الأسباب الّتي مهدت لظهـــور قـــصيدة النّثـــر، تـــورد عدّة نصوص لبعض الأدباء الّذي كان لهم التّـــأثير الواضـــح في التّأصـــيل لقـــصيدة النّثـــر مثل، الـــنّصّ الّـــذي كـــان عبـــارة عـــن رســـالة[*] بعثهـــا بوالـــو (**1936- 1711**) إلى بيرو[*] عام 1700 يقول فيها: «هناك أصناف من الـــشّعر لم يـــسبقنا إليهـــا الرومـــان و لم يعرفوها كتلك القصائد النّثرية الّتي تسميها روايات على سبيل المثال»[2].

ورأت سوزان برنار أن هذا النصّ قد أشـــار إشـــارة واضـــحة إلى قـــصيدة النّثـــر إلاّ أنّ المشكلة التي واجهت ظهور قصيدة النّثر كجنس مـــستقل آنـــذاك- القـــرن الثـــامن عشر- هو أن مصطلح قصيدة، كـــان شـــائعا وواســـع الاســـتعمال، فالمـــسرحة كانـــت

---

*- **شاتوبريان**: ولد في سان مالو غرب فرنسا سنة 1768 وتوفي ســـنة 1847،أديـــب وشـــاعر ورجـــل سياســـي فرنسي،يعتبر زعيم الرومانسية في فرنسا،ويعود إليه الفضل في إثراء اللغـــة الفرنـــسية وتطـــوير النثـــر الفني،مـــن أبـــرز مؤلفاته "الشهداء 1809"،رحلة من باريس إلى البيت المقـــدس 1811،مـــذكرات مـــا وراء القـــبر 1849،واعتـــبر أحـــد القمـــم في أدب الـــرحلات الفرنـــسي.لمزيـــد مـــن التوضـــيح ينظـــر:

http://www.terezia.org/section phpriud.91

[1] – سوزان برنار.قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا. ص: 37- 38.

* - الرسالة: موجه إلى شارل بيرو أهم نقاد فرنسا وأدبائها المحـــافظين كـــان يـــرى ضـــرورة تقـــديم الآداب القـــديم وإعطائه المكانة الأولى دون إعارة الجديد أية أهمية وهذا ما أدى إل نـــشوب معـــارك أدبيـــة في فرنـــسا بـــين مؤيـــدي بوالو واستطاع بوالو إلى أن يحسم المعركة لصالحه: حيـــث كانـــت هـــذه الرســـالة خاتمـــة الـــصراع بـــين القـــديم والحديث، لمزيد من التوضيح ينظر: فليب فان تنغم المـــذاهب الأدبيـــة الكـــبرى في فرنـــسا. تـــر: فريـــد أنطنيـــوس، منشورات عويدات، بيروت، ط1؛ 1967، ص: 61.

*- بوالو: (1936-1711) من أعماله "فن الشعر" 1974، ورسالة إلى بيرو.

[2]- سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص:27.

تسمى قصيدة، والرواية تسمى قصيدة نثرية، وبقي هذا المعنى متداولا ومعمول به في الدّراسات والوثائق النقدية حتّى القرن التاسع عشر ومشارف القرن العشرين[1].

إلى جانب هذه الجهود تذكر سوزان جهود بعض الرواد الذين كان لهم الأثر الأكبر في تجلي قصيدة النثر أمثال: شارل بودلير[*] (**1867**) Baudelaire **charles**، وآرتر رامبو A. Rimbaud(**1891**)[**] ومالارميه[***] mallarmé (**1898**) ولوتريامون[****] Lautreament، وألوزيوس بيرتران Alosius Bertrand (**1841**)، هذا الأخير اعتبرته سوزان من أبرز الرواد المؤسسين لقصيدة النثر، خاصة في مؤلفه "غاسبار الليل" الذي« احتل في فلك الشعر الحداثي محل الفلك السيار في مجرة الآثار الشعرية الرؤيوية التي تجمع بصورة تلقائيا وفعالية بين المتناقضات الصارمة والأحكام والمراقبة وتجميع العناصر النصية وفق رؤية تركيبية مبنية على أساس التناسب والانسجام والالتحام»[2].

وهذا مقطع من غاسبار الليل لبيرتران

**عَـــادَ صِغَـــارُ السَاقُـــوا،**

---

[1]- ينظر:سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص: 134.

[*]- شارل بودلير: من دعاة "الفن للفن".

[**]- رامبو: من مؤلفاته موسم في الجحيم، يرى فيه النقاد أنه أكثر من حرر اللغة وأطلق الشعر من القوالب القديمة، لمزيد من التوضيح ينظر: عبد المنعم حقاجي. مدارس النقد الأدبي الحديث. الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط6؛ 1995، ص: 136، ص170.

[***]-ستيفان مالارميه(1842- 1898)شاعر فرنسي،من كبار شعراء الرمزية،مهدت أعماله لظهور بعض المدارس الفنية التي حملت لواء الثورة أوائل القرن العشرين،تعتبر قصائد النوافذ les fenêtres أول أعماله، ينظر:pttp: //almasira.blogspot.com./2010

[****]- دوكاس لوتريامون(1846- 1870)شاعر فرنسي ،أبرز مؤلفاته"أغاني مالدورور"،عمل شعري رمزي كبير،يقول فيه:

أيها المحيط العجوز

أيها المحيط العجوز .آه أيها العازب الوحيد أجبني

متى تغادر عزلتك الباردة الطبع المتسامية ينظر: pttp //www.alitthad.com/paper/php

[2]- عبد القادر الغزالي. قصيدة النثر العربية الأسس النظرية والبينيات النصية. مطبعة نزيفة، بركان المغرب، ط1؛ 2007، ص: 105.

**وَصُرَاخُهُمْ يَسْتَجْوِبُ صَدَى**
**الحَارَةِ الرَنَانِ، تَسْتَبِقُ السُنُونُو**
**الرَبِيعَ، يُرِيدُ الشِتَاءَ**
**أكتوبر، يُرِيدُ الشِّتَاء**
**هَذَا يَطْرُقُ أَبْوَابَ مَنَازِلِنَا**
**وَمَطَرٌ مُتَقَطِعٌ يَغْسِلُ زُجَاجُ**
**النَافِذَةِ المَتصَدِعَةِ، وَالرِيحُ**
**يُغَطِي سُلَمَ المَدْخَلِ الحَزِينِ**
**بِأَوْرَاقِ أَشْجَارِ البَلاَتَانِ**
**المَيْتَة**[1].

وتؤكد سوزان برنار على الدور الذي أدّاه هذا الشاعر فتقول «ينبغي أن نعترف لبيراتران بفضله في أنه أول من أدرك بوضوح هذه اللوحات المضحكة على أنها قصائد حقيقية، وكان دوره الحقيقي يكمن في أنه قد منح استقلالا لنوع لم يتحرر تماما بعد من النّثر الشعري، وأنه قد ميز دون غموض نوع قصيدة النثر من الأنواع الشعرية القريبة (ملحمة النّثر، القصة القصيرة والتأمل الأخلاقي أو الغنائي...) وبيراتران يصفي إن صح القول قصيدة النثر من العناصر النثرية وهو يقودها إلى الوجود على أنها نوع أدبي»[2]

أما عن جهود كل من مالارميه ورامبو تراها سوزان أنها تمثلت أكثر في سعيهم الكبير لإيجاد لغة جديدة خلاقة تتجاوز وتتخطى كل القوانين هذه اللغة الجديدة المتمردة ساهمت بصورة واضحة في ولادة قصيدة النثر تقول: «ينبغي الاعتراف بأننا مدينون لهؤلاء الشعراء بأروع المحاولات وأهمها وأكثرها وعيا في اتجاه قصيدة النثر...إن ذلك الجهد لإيجاد لغة قادرة على الحديث من الروح... والقيام

[1] – ينظر: سوزان وبرنار. قصيدة النثر بودلير إلى أيامنا. ص: 44.

[2] – ينظر:المصدر نفسه. ص: 47.

بفعل سحري وخلاّق في الوقت نفسه يغامر بتفجير الأطر الجاهزة والقضاء على الأشكال المستحدثة وفن نظم الشعر بفعل المد الروحي»[1].

وتتجسد هذه اللغة المتمردة في ديوان موسم في الجحيم لرامبو يقول في إحدى قصائده:

**-دَرْدَارٌ بِلاَ صَوْتٍ، عُشْبٌ بِلاَ زَهْرٍ، سَمَاءٌ مُكَفْهِرَةٌ!-**
**مِنْ هَذَا اليَقْطِينْ الأَصْفَرُ بَعِيدًا عَنِ خَصِّي العَزِيزِ؟**
**شَرَابٌ مِنْ ذَهَبٍ يَصُبُّبُ العَرَقَ**
**كُنْتُ أَشْبَهُ بِالأَفِتَةِ جَانٍ مُرِيَبَةٍ،**
**-وَهَبَتْ عَاصِفَةٌ فَاكْتَسَحَتْ السَمَاءَ. وَفِي السَمَاءِ**
**ضَاعَتْ مِيَاهُ الغَابَةِ عَلَى الرِمَالِ العَذْرَاءِ،**
**وَقَذَفَتْ رِيحَ اللهِ المُسْتَنْقَعَاتِ بِجَلِيدٍ؟**
**وَبَيْنَمَا أَنَا أَبْكِي، أَبْصَرْتُ الذَهَبَ- فَمَا اسْتَطَعْتُ أَنْ**
**أَشْرُبَ-**[2]

وفي سياق الحديث عن هؤلاء الشعراء ودورهم الريادي في التأسيس لقصيدة النّثر، تركز سوزان على جهود الشاعر شارل بودلير، وتؤكد أن أعماله ومؤلفاته الشعرية كانت الأكثر تأثيرا في بروز قصيدة النثر، فلقد مثلت أعماله الانطلاق الفعلي والحاسم لقصيدة النثر وترى سوزان برنار أن بودلير يستحق بامتياز أن «يلقب أب الشعراء الملعونين إذا ما حاولنا النعت لتعادل الجرأة والجسارة والغضب على الوتيرة الجهنمية للحياة المدنية، وهذه الرؤيا الصادمة، تنقض أول ما تنقض على الانتظام والنظام القبلي سواء كان شكليا: عروضيا أو دلاليا أو معجميا ومجال تمظهر تقلبات النظام واللانظام هو الشكل الشعري المحتمل لقصيدة النّثر»[3]

[1] - سوزان وبرنار. قصيدة النثر بودلير إلى أيامنا، ص: 58.

[2] - أرثر رامبو. فصل في الجحيم. ترجمة: رمسيس بونان، دار التنوير للطباعة والنشر بيروت، ط2؛ 1998، ص: 44.

[3] - عبد القادر الغزالي. قصيدة النثر العربية الأسس النظرية والبنيات النصية. ص: 108- 109.

ونجد من أعمال شارل بودلير الخالدة التي جسدت صور قصيدة النثر "ديوان أزهار الشر" وضجر باريس.

وهذا مقتطف قصير من ديوانه أزهار الشر، يقول واصفا الجمال:

**هَلْ تَنزَّلْتَ مِنَ السَمَاءِ أَمْ صَعَدْتَ مِنَ الجَحِيمِ**
**أَيُّهَا الحُسْنُ إنَّ نَظَرَاتِكَ الجَهَنَمِيَةِ المُقَدَسَةِ...**
**تشْعِلُ فِي الرُوحِ مَزِيجًا مِنْ حُبِ الخَيْرِ وَإِدْمَان الجَرِّيمَةِ**
**فَأَنْتَ شَبِيهٌ بِالنَّبِيذِ المُعْتَقِ حِينَمَا يَسْرِي فِي الأَوْصَالِ**

.....

**إنَّ عَيْنَيْكَ تَضُمَانِ هُدُوءَ الأَصِيلَ وَتَثَاؤُبَ السحْرِ.**
**وَتَضُوعُ مِنْكَ العُطُورُ كَمَا يَتَمَدَدُ المَسَاءُ المَشْحُونُ.**
**بالعَوَاصِفِ.**
**إَنَّ قُبُلاَتِكَ رَحِيقٌ مُسَكَرُ وَفَمُكَ إِنَاءٌ بَلُورِي رَقِيقُ.**
**يَا طَالَمَا أَخَافَ الأَبْطَالَ...**
**وَأَلْهَمَ الشَجَاعَةَ لِلأَطْفَالِ**[1]

وبهذا تلخص سوزان برنار أن الفضل الأكبر يعود لشارل بودلير في جعل قصيدة النثر جنسا مستقلا.

وإلى جانب هذه الجهود التي ذكرتها سوزان نجد هناك جهودا أخرى ساهمت بصورة أو بأخرى في التأسيس لقصيدة النثر، ونخص بها جهود الشعراء الإنجليز وعلى رأسهم الشاعر توماس ديكوينسي (**1859**) الذي رأى فيه البعض أنه أكثر من أعطى لقصيدة النّثر وجودا وجمالية يقول في ذلك الناقد بيركيز«إنه أكثر من أي كاتب آخر أسس الأنموذج المثالي لقصيدة النثر»[2].

---

[1] – ينظر: شارل بودلير. شاعر الخطيئة والتمرد. تحليل وترجمة: عمر عبد الماجد، دار النشر عمان الأردن، ط1؛ 1418؛ 1997؛ ص: 98.

[2] – عبد الستار جواد "قصيدة النثر في الأدب الإنجليزي"، "مجلة الأديب المعاصر"، ع 41،1990، ص 51، 52. نقلا عن: أحمد علي محمد. مفهوم قصيدة النثر في النقد الغربي الحديث الأصول والتحولات. أطروحة ماجستير. جامعة بغداد، 2005. ص: 54.

ومن أعماله التي ساهمت بصورة جلية في ظهور قصيدة النثر نجد «كتاب بعنوان "اعترافات إنجليزي مدمن على الأفيون" عام **1822**، لقد صدر هذا الكتاب قبل "غاسبار الليل"، ونشر قبله بعشرين عاما، وقام بودلير بنقل وترجمة كثيرا من نصوصه إلى اللغة الفرنسية، ونشرها في كتابه الشهير "الجنائن المعلقة- الأفيون والحشيش عام **1866**»[1].

والحقيقة أن توماس ديكونيسي ساهم في التأسيس لقصيدة النثر إلاّ أنّه لم يطلق على مؤلفاته الشعرية اسم قصيدة النثر وفي ذلك يقول: «إن هذه الأنماط ليس لها سابق في الأدب كما أعرف... ويمكن أن تسمية النثر المشحون بالعاطفة»[2].

لقد مثلت جهود كل من الأدباء والشعراء الفرنسيين والإنجليز الأرضية الخصبة التي نمت وترعرعت فيها قصيدة النّثر، وإن كانت الجهود الفرنسية الرائدة في هذه المسألة، وهذه الجهود تركت صدى وصل مداه إلى حدود الأدب العربي في إطار التأثير والتأثر، ومن ثم كان لهذا النمط من الشعر أنصار ودعاة بشروا به، من باب التفاعل مع كل ظاهرة ذات جدّة، ومن هنا جاز لنا التساؤل عن فكرة انطباع الشعر بالنثر، كيف تلقى الأدب العربي قصيدة النّثر؟ وما هي أهم الممهدات التي أسست نموذج قصيدة النّثر في الشعرية العربية المعاصرة؟.

[1] - عبد الستار جواد "قصيدة النثر في الأدب الإنجليزي"، "مجلة الأديب المعاصر"، ع 199041، ص 51، 52. نقلا عن: أحمد علي محمد. مفهوم قصيدة النثر في النقد الغربي الحديث الأصول والتحولات. أطروحة ماجستير. جامعة بغداد، 2005. ص: 54.

[2] - المصدر نفسه، ص: 54.

**ب – ظهور قصيدة النثر في الشعرية العربية:**

إن قصيدة النّثر العربية لم تتحقق بوصفها منجزا إبداعيا وحداثيا في الشعرية العربية المعاصرة إلاّ بعد أن هيأت لها بعض الظروف الأرضية الملائمة للظهور.

ولعل أبرزها تتجلى فيما يلي:

**1/الأسباب السّياسية والاجتماعية:**

أدت الظروف السياسية والاجتماعية دورا فعالا في ظهور قصيدة النّثر وهذا لأن: « قصيدة النّثر بدأت عربيا وسط تناقضات، وكانت ولادتها عسرة، وفي ظرف سياسي عجيب تواطأ مع ظهور قصيدة التفعيلة أو القصيدة الموزونة ونبذ قصيدة النثر إلى أقصى الهامش في الوقت نفسه» [1].

والحقيقة أن هذا السبب مثّل البداية للتمرد على كل الأشكال القديمة وهذا ما حمل لواءه بعض الشعراء السوريين واللبنانيين والفلسطينيين « الذين تبنوا مشروع قصيدة النثر وكتبوا فيها وحاولوا تثبيت أقدامها في البيئة العربية، خاصة بعد أن عاش هؤلاء مرارة الخيبة والهزيمة وفكروا بالثورة على كل شيء بعد هزيمة عام **1948**» [2]

وأبرز من كتب في قصيدة النثر: محمد الماغوط، أدونيس، "أحمد سعيد" ويوسف الخال، وأنسي الحاج، ونزار القباني وجبرا إبراهيم جبرا وغيرهم.

**2/أثر الترجمات:**

لقد أثمر الاتصال بالشعرية الغربية في إنتاج قصيدة النثر، خاصة بعد ترجمة بعض الأعمال الغربية إلى اللغة العربية فنحن نجد « ما ساعد على تدشين قصيدة النثر العربية هي ترجمة الشعر الأجنبي إلى العربية، إذ أنها مارست تأثيرا خاصا في إيجاد هذا النوع الجديد من الكتابة الشعرية، فقد اعتاد القراء العرب منذ بداية هذا القرن – القرن العشرين– رؤية أشعار منقولة عن الإنجليزية والفرنسية دون وجود وزن وقافية » [3].

---

[1] – جهاد هديب. "الخروج عن عباءة الشعر العربي" جريدة الاتحاد، 11 مارس 2010،
pttp://www alittihad.ae/details.php?id= 15165sy=2010

[2] – ضياء خضر. شعر الواقع وشعر الكلمات "دراسة في الشعر العراقي الحديث. من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 32.

[3] – المصدر نفسه، ص 33.

**3/انتشار الصحافة والمجلات الأدبية:**

لقد كان للمجلات المتخصصة مثل مجلة "الأدب"[*] ومجلة "الثقافة الأدبية" ومجلة "شعر"[*] دور ريادي في شيوع قصيدة النثر خاصة أنها عملت على تبني كل جديد من شأنه أن يخدم الأدب العربي ويمكن القول: «إن مجلات الثقافة والأدبية لعبت في الوطن العربي دورا حاسما في زيادة الوعي السياسي والأدبي بمشكلات النهضة في المجتمع وضرورة التجديد» [1].

**4/العامل الديني:**

هناك من ذهب للقول بأن السبب الديني يعتبر ممهدا لنشوء قصيدة النّثر، وهذا ما قال به عز الدين مناصرة، حيث رأى ترجمة الكتاب المقدس "الثوراة"[2] أثر في تجلي قصيدة النثر العربية، كما ذهب محمد جمال باروت، إلى ربط قصيدة النثر العربية بالقرآن الكريم[3].

**5- الأسباب الفنية والجمالية:**

لم تنشأ قصيدة النثر في الشعرية العربية المعاصرة، نتيجة ذائقة سياسية واجتماعية فقط، بل مثلت الذائقة الأدبية والفنية ذروة هذه الأسباب التي مهدت بصورة كبيرة في بروز نوع جديد من الكتابة اسمه "قصيدة النّثر"، وهذا لأن «الأسباب الفنية والجمالية تأتي في المقدمة لاختيار الكتابة في إطار قصيدة النّثر،

---

[*] - مجلة الآداب. مجلة لبنانية. أنشأت عام 1903. أسسها سهيل إدريس.

[*] - تأسست مجلة شعر عام 1957 على يد الشاعر يوسف الخال، لمزيد من التوضيح ينظر: سليمان بخيتي. إشارات النص والإبداع. حوارات في الفكر والأدب والفن. دار نلسن. بيروت. ط1؛ 1995 ص:25-127.

[1] - عبد القادر الغزالي. الشعرية العربية التاريخية والرهانات. دار الحوار، سورية، اللاذقية، ط1؛ 2010، ص: 269، 264.

[2] - ينظر: عز الدين مناصرة. إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع. دراسات النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1؛ 2002؛ ص: 526.

[3] - ينظر: عبد الرحمان العقود. الإبهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل. مجلة عالم الفكر. الكويت. ذو الحجة 1422 مارس2002، ص: 33.

فكانت هذه القصيدة تدرك التحجر والرّتابة، فلم يعد بمقدور بعض الشعراء استخدام الأدوات الشعرية القديمة من دون الشعور بأنهم إنما يعزفون على أوتار ميتة، فقدت الروح و لم يعد بإمكانها مسايرة التطور الذي شهده واقع الحياة وتطور الرؤيا» [1].

وبذلك يكون من أسباب تبني قصيدة النثر هو عزوف الكثير من الحداثيين والمعاصرين المجددين عن القصيدة الخليلية، لما يشكل بناؤها من صعوبة الإلمام بقواعد علم العروض، ولما كان أكثرهم يجهل هذه الضوابط ارتآها - قصيدة النثر- بديلا لا يمكن التنازل عنه.

**6/أثر الشعر المنثور والنثر الشعري:**

لقد اعتبر الشعر المنثور والنثر الشعري من أكثر الأنواع الأدبية التي ساهمت بصورة فعالة في نضوج وتطور قصيدة النّثر ولقد ظهرت « حركة الشعر المنثور ابتداء من هتاف الأودية عام **1910** لأمين الريحاني، بينما حركة النثر الشعري ظهرت بصدور دمعة وابتسامة عام **1914** لجبران خليل جبران واستمرت هذه الحركة في كتابات مصطفى الرافعي وألبير أديب وإلياس زكريا وثريا محلس...وغيرهم لتؤكد على أن الشعر المنثور أو النثر الشعري خصوصا كان تمهيدا لقصيدة النثر، وأنه كان المرحلة الأولى من مراحل تطورها» [2].

إن الخصائص النصية التي اعتمدها هذان الفنّانِ هي التي اعتبرت الباب الأوسع الذي وجدت فيه قصيدة النّثر منفذا للظهور والبروز وأهم تلك الخصائص نذكر:

1- التحرر من الأوزان والضوابط التقليدية.

2- الشعر المنثور يستخدم القافية في بعض النصوص[3]، وقد لا يستخدمها.

---

[1] - ضياء خضر. شعر الواقع وشعر الكلمات. ص: 33.

[2] - جعفر العقيلي. "النصاص والنص المفتوح العابر للأنواع". مجلة الموقف الأدبي تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، السنة الأربعون، العدد 478، شباط، 2011، ص: 179.

[3] - ينظر: عز الدين مناصرة. إشكاليات قصيدة النثر. نص مفتوح عابر للأنواع. ص: 11.

3- النثر الشعري أعرض عن الوزن والقافية واستبقى ألفاظ الشّعر[1] وصوره ومعانيه.

4- الشعر المنثور والنثر الشعري لا يعتمدان نظام الشطرين[2].

ورغم هذا التشابه والتداخل الكبير بين الفنين إلا أن هناك فوارق بينهما وهذا ما أكده أنيس المقدسي في قوله «النثر الشعري من أساليب النثر تغلب فيه الروح الشعرية من قوة العاطفة، وبعد الخيال، وإيقاع التركيب وتوافر على المجاز، وقد عرف بذلك كثيرون في مقدمتهم جبران خليل جبران حتى صاروا يقولون الطريقة الخليلية...على أن الشعر المنثور غير هذا النثر الخيالي، وإنما هو محاولة جديدة قام بها البعض محاكاة للشعر الإفرنجي ومن فتحوا هذا الباب أمين الريحاني...ونلمس في شعره النثري نزعة إلى النظم الحر من قيود الأبحر العروضية» [3].

رغم هذا الاختلاف إلاّ أنّ الظاهر الجلي في الخصائص النصية التي اعتمد عليها كل فن منهما قد أدت دورا فعالا في تجلي قصيدة النثر هذه الأخيرة التي استفادت من هذه الخصائص واتخذتها أساسا في بنائها وأبرز تلك الخصائص التحرر من الوزن والقافية وفي ذلك يقول عز الدين مناصرة «الشعر المنثور بعيدا عن القصدية أو عدمها؛ أي انطلاقا من المتحقق النصي أنتج شكل الشطر أي بلا وزن أو قافية، أما المنظور الرؤياوي فهو مرتبط بكاتب النص وزمانه وهكذا كان الشعر المنثور مرحلة أولى من التمهيد لقصيدة النثر من حيث المواصفات النظرية...كذلك تم إنجاز النثر الشعري في كتابات جبران ما يشبه القصيدة الكلية المدورة تدويرا كاملا» [4].

وهذه بعض الأمثلة عن هذين الفنين:

الشعر المنثور، يقول: أمين الريحاني:

---

[1] - ينظر: خليل دياب أبو جهجهة. الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد. دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1؛ 1995، ص: 128.

[2] - ينظر: عز الدين مناصرة. إشكاليات قصيدة النثر. نص مفتوح عابر للأنواع. ص: 8.

[3] - أنيس المقدسي. الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث. دار العلم للملايين، بيروت، ط4؛ 1967، ص: 426.

[4] - عز الدين مناصرة. إشكاليات قصيدة النثر مفتوح عابر للأنواع. ص: 12.

**عَــلَى الشَــاطِئ البَحــرِ الأَبْيَــضِ**
**بَيْــنَ مَــصَــبِ النَــهــرِ وَجُبَــيْلِ**
**رَأَيْتُ نِسْوَةَ ثَلاَثًا يَتَطَلــعْنَ إِلَى الشَرْقِ**
**الشَــمْــسُ كَــــــالجُــلْنَــــارِ**
**تَنــبْــشِــقُ مِــنْ ثَلْــجٍ يُكَلِلُ الجَبَلَ**
**امْــــرَأَةُ فِــي ثَــــوْبٍ أَسْــــوَدٍ**
**وَقَــــدْ قَبّــلَ التَهَــكُمُ فَمَهَا البَاسِمَ**
**امْــــرَأَة فِــــي جِــلْبَــاب أَبْيَض**
**نَطــقَ الحَــنَانُ فِي عَــيْنِهَا الدَامِعَة[1]**

**النثر الشعري، يقول جبران خليل جبران:**

**أَنَا غَرِيبٌ فِي هَذَا العَالَمِ...أُفَكِرُ أَبَدًا بِوَطَنٍ سِــحْرِي لاَ أَعْرِفُــهُ،وَتَمْلأُ أَحْلاَمِــي بِأَشْبَاحِ**

**أَرْضٌ قَصِيَةٍ مَا رَأَتْهَا عَيْنِي.**

**أَنَا غَرِيبٌ عَنْ أَهْلِي وَخِلاَنِي...أَنَا غَرِيبٌ عَنْ نَفْسِي ...**

**أَنَا غَرِيبٌ عَنْ جَسَدِي...أَنَا شَاعِرٌ أَنْظُمُ مَا تَنْثُرُ،الحَيَاةُ وَأَنْثُــرُ مَــا تَنْظُمُــهُ وَلِهَــذَا أَنَا غَرِيبٌ، وَسَأَبْقَى غربيًا حَتَى تَخْطِفَنِي المَنَايَا وَتَحْمِلُنِي إِلَى وَطَنِي[2].**

وما يمكن أن يقال عن أثر النّثر الشعري والشعر المنثور أنــه واضــح وجلــي ســاهم بصورة فعالة في نضوج قصيدة النثر، وقبل الانتقال إلى سرد باقي الأســباب الــتي مهــدت لولادة قصيدة النثر في الشعرية العربية المعاصرة لا بد أن ننوه بأن النثــر الــشعري والــشعر المنثور اعتبر من أكثر الأنواع الأدبية المجاورة لقصيدة النثر، وهذا مــا دفــع بعــض النقــاد أمثال: أدونيس وعبد الله الغذامي إلى التفريق بين هذه الفنون.

[1] – عز الدين مناصرة. إشكاليات قصيدة النثر مفتوح عابر للأنواع. ص: 07.

[2] – عبد القادر القط. عن الاتجاه الوجــداني في الــشعر العــربي المعاصــر. مكتبــة الــشباب؛ مــصر،1986؛ ص: 255، 256.

يقدم أدونيس بعض الفوارق الجوهرية بين النثر الشعري وقصيدة النثر فيقول:«النثر الشعري إطنابي، بينما قصيدة النثر مركزة مختصرة وليس هناك ما يقيد مسبقا النثر الشعري، أما قصيدة النثر فهناك شكل من الإيقاع، من تكرار بعض الصفات الشكلية، ثم إن النثر الشعري سردي وصفي شرحي، بينما قصيدة النثر إيحائية» [1].

من الفوارق التي قدمها أدونيس نلحظ التمايز بين قصيدة النثر والنثر الشعري، فحين يستطرد النثر الشعري في التعبير وتكون له حرية أكبر، على قصيدة النثر أن تتجنب هذا الاستطراد والشرح وعليها أن تكون أكثر اختصارا وتركيزا.

ولقد تجسد النثر الشعري بهذا المفهوم في عدّة أعمال أدبية، فنجده مثلا: "العبرات والنظرات"[*]، وفي "حديث القمر"و "رسائل الأحزان" و"السحاب الأحمر" تمثل هذه الكتابات تزاوجا ناجحا بين النثر الإسلامي ونثر الرومانسية الفرنسية[2].

أما الشعر المنثور فيؤكد عبد الله الغذامي أن هناك فوارق ظاهرة بين كل من النثر الشعري والشعر المنثور وقصيدة النثر فيقول:«قصيدة النثر تختلف عن النثر الشعري في أنها قصيرة ومحكمة البناء، وعن الشعر المنثور فيعدم وجود وقفة في آخر الأسطر فيها، وتختلف عن قطعة نثرية قصيرة في أمور بارزة منها أن في قصيدة النثر عادة إيقاعا خارجيا ظاهرا وأصداء بارزة وكثافة في التعبير والخيال»[3].

ومن هنا يمكن القول: إن النثر الشعري والشعر المنثور مهدا بصورة كبيرة لظهور قصيدة النثر، غير أن قصيدة النثر حاولت أن تؤسس لنفسها خطا مستقلا عن هذين الفنين.

---

[1] – أدونيس. الثابت والمتحول. "صدمة الحداثة"، دار العودة، بيروت، ط2؛ 1979. ص: 209.

[*] – "العبرات والنظرات" لمصطفى لطفي المنفلوطي، و"حديث القمر" و"رسائل الأحزان" و"السحاب الأحمر" لمصطفى الرافعي، لمزيد من التوضيح ينظر: س موريه. الشعر العربي الحديث: 1800، 1970 أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب العربي. تر: شفيع السيد وسعيد مصلوح. دار الفكر العربي، 1991، ص: 360.

[2] – ينظر: المصدر نفسه. ص: 360.

[3] – عبد الله أحمد الغذامي. الصوت القديم الجديد دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث.مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب،1987، ص:16.

مثلت هذه الأسباب وغيرها البوابة التي تسللت منها قصيدة النثر إلى الشعرية العربية المعاصرة، ولقد حاول الواقع النقدي العربي التأصيل لهذه الظاهرة الجديدة في الكتابة ورأى – قصيدة النثر- أنها لم تكن كلها جديدة عن البيئة الأدبية العربية، وحتى و لم تكن لها جذور تاريخية في تراثنا العربي فهناك ما يشبهها في التراث العربي وهكذا يمكن أن نضيف عنصر "التراث" وبروز تأثيره في ظهور قصيدة النثر.

وهذا ما ذهب إليه كل من أدونيس وعز الدين مناصرة الذين أكدا على أن لترجمة الكتاب المقدس تأثيرا في تجليات قصيدة النّثر، كذلك كتابات الصوفية في مثل ما كتبه "النفري" في "المواقف والخطابات"، وكتابات "محي الدين بن عربي" والنصوص "الكنعانية" مثل نص: "الكاهن الكنعاني إيلي ملكو"، والنصوص المصرية القديمة مثل: النصوص المجهولة في كتاب "الموتى الفرعوني المصري"، كما أثرت بعض الخطب في تجلي قصيدة النّثر، بالإضافة إلى ترجمة ملحمة "جلجامش"[1(*)]، إلى جانب ترجمة الشعر الفرنسي والشعر الأوروكي.

وهذه بعض الأمثلة من هذه النصوص.

نص النفري يقول:

**أَوْقَفَنِي، وَقَالَ لِي: مَنْ أَنْتَ وَمَنْ أَنَا؟ فَرَأَيْتُ**
**الشَّمْسَ وَالقَمَرَ وَالنُّجُومَ وَجَمِيعَ الأَنْوَارِ**
**وَقَالَ لِي: مَا بَقِيَ نُورٌ فِي مَجْرَى بَحْرِي إِلاَّ**
**وَقَدْ رَأَيْتُهُ، وَجَاءَنِي كُلُّ شَيْءٍ حَتَّ لَمْ يَبْقَ**
**شَيْءٌ، فَقَبَّلَ بَيْنَ عَيْنَيَّ، وَسَلَّمَ عَلَيَّ وَوَقَفَ فِي**
**الظِّلِ**

*- ملحمة جلجماش عاصرت أقدم الحضارات في التاريخ الإسلامي، حتى كانت لها صورة تعود ولادتها إلى 2300- 2100 ق.م؛ إنها تراث فني راق يحكي طفولة الشعب الأكادي/ البابلي وتكشف عن أسرار حضارته المخبوءة التي طواها الزمن في بلاد ما بين النهرين، ظهرت هذه الملحمة إلى النور في منتصف القرن العشرين إثر بحث عن مزيد من الآثار القديمة في جنوب العراق، لمزيد من التوضيح ينظر: شفيق البقاعي. الأنواع الأدبية. مذاهب ومدارس. مؤسسة عز الدين للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، ط1؛ 1405-1985م، ص: 308.

**"وَقَالَ لِي: تَعْرِفُنِي وَلَا أَعْرِفُكَ، فَرَأَيْتُهُ كُلَّهُ يَتَعَلَّقُ بِثَوْبِي وَلَا يَتَعَلَّقُ بِي وَقَالَ: هَذِهِ عِبَادَتِي. وَمَالَ ثَوْبِي وَمَا مِلْتُ، فَلَمَّا مَالَ ثَوْبِي قَالَ لِي: مَنْ أَنَا؟ فَكَسَفَتْ الشَّمْسُ وَالقَمَرُ وَسَقَطَتِ النُّجُومُ، وَخَمَدَتِ الأَنْوَارُ وَغَشِيَتِ الظُّلْمَةُ كُلَّ شَيْءٍ سِوَاهُ، وَلَمْ تَرَ عَيْنِي وَلَمْ تَسْمَعْ أُذُنِي، وَبَطُلَ حِسِّي، وَنَطَقَ كُلُّ شَيْءٍ فَقَالَ: اللهُ أَكْبَر"[1]**

- نص من كتاب الموتى الفرعوني المصري:

**عَسَى إِن نَهَضَ، أَنَا فِي العِشِ مِثْلَ صَقْرٍ مِنْ ذَهَبٍ**
**يَخْرُجُ مِنْ بَيْضَتِهِ، عَسَى أَنْ أَطِيرَ وَأَحُومَ**
**كَالصَقْرِ لَهُ سَبْعَةُ أَذْرُعٍ وَأَجْنِحَةٍ مِنْ زُمُرُدِ الجَنُوبِ**
**عَسَى أَنْ يَحْصُرَ لِي قَلْبِي مِنْ حَبْلِ الشَرْقِ**
**عَسَى أَنْ أَحُطَّ عَلَى زَوْرَقٍ**

- نص لسطيح الكاهن:

**رَأَيْتُ حَمَمَه**
**خَرَجْتُ مِنْ ظُلْمَةٍ**
**فَوَقَعْتُ بِأَرْضٍ نَهَمَة**
**فَأَكَلْتُ مِنْهَا كُلَ ذَاتَ جُمْجُمَةٍ**
**أُحَلِفُ لِمَا بَيْنَ الحرَّتَيْنِ مِنْ حنشٍ.**

- نص لقيس بن ساعدة الإيادي "خطبة"

**أَيُّهَا النَّاسُ**
**اسْمَعُوا وَعُوا**

[1] - ينظر: يوسف سامي اليوسف مقدمة للنفري دراسة في فكر وتصوف محمد بن عبد الجبار النفري. دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق؛ 1997، ص: 111، 112.

**انْتَظِرُوا وَاذْكُرُوا**
**مَنْ عَاشَ مَاتَ وَمَنْ مَاتَ، وَكُلُّ مَا هُوَ آتٍ آتٍ**
**لَيْلٌ دَاجٍ وَنَهَارُ سَـــاجٍ، وَسَمَاءٍ ذَاتَ أَبْـــرَاجِ[1].**

-نص من ملحمة جلجامش

**"أَنْتَ جَمِيلٌ يَا أنكيدو أَنْتَ تُشْبِهُ الإِلَهَ**
**فَلِمَاذَا مَعَ الوحُوشِ تَسْرَحُ فِي الصَّحْرَاءِ**
**تَعَالَى مَعِي إِلَى أُورُوك الْمُسَوَّرَةِ**
**حَيْثُ جَلْجَامش الْمكْتَمِلُ القُوَة**
**سَتَرَاهُ أَنْتَ وَتُحِبُهُ كَمَا تُحِبُ نَفْسَكَ**
**فَانْهَضْ مِنَ الأَرْضِ مِنْ مَرْقَدِ الرَعَايَا[2].**

اعتبر عز الدين مناصرة أن هـــذه النـــصوص النائمـــة في خـــزائن التـــراث العـــربي تقترب كثيرا من قصيدة النثر، حيث يؤكـــد علـــى أن الـــشبه قـــائم ومتحقـــق في هـــذه النصوص التي تقترب من فكرة قصيدة النثر، باستثناء غياب القصد في التسمية.

لقد مهدت كل هذه الأسباب لنشوء قصيدة النثـــر في الـــشعرية العربيـــة المعاصـــرة، لكن الانطلاق الفعلي والحقيقي لها كان مع مجلـــة "شـــعر" هـــذه الأخـــيرة الـــتي اعتـــبرت الحلقة الأقوى التي ساهمت في أن تبصر قصيدة النثـــر العربيـــة النـــور إلى الوجـــود، حيـــث قدمت الأسباب الرئيسية التي ساهمت في ترســـيخها أكثـــر ومـــن بـــين هـــذه الأســـباب نذكر:

1/التكفل بنشر الدراسات التي تتعرض بالنقـــد والتحليـــل -الإيجـــابي- للـــدواوين الشعرية الحديثة التي تتخذ من قصيدة النّثر أنموذجا للكتابة والثورة.

2/تقديم الترجمات الشعرية للقصائد الأجنبية، وذلك دون التـــزام القافيـــة والـــوزن وهذا ما جعلها تمثل أنموذجا للاحتذاء، وممارسة طقوس كتابة جديدة.

[1] – ينظر: عز الدين مناصرة. إشكاليات قصيدة النثر. نص مفتوح عابر للأنواع. ص: 18- 19.

[2] – ينظر: شفيق البقاعي. الأنواع الأدبية. مذاهب ومدارس. ص: 310.

3/التكفل بنشر الدراسات الشعرية النظرية والدواوين الشعرية والمتميزة، فلقد نشرت لأدونيس مقالا عنوانه "في قصيدة النّثر كما نشرت له قصيدة نثر عنوانها "مرثية القرن الأول".

4/تبنت مفهومات جديدة تصب في خدمة قصيدة النثر، أهمها: التشكيل الموسيقي الجديدة البعيد عن الإيقاعات التقليدية، وتحرير اللفظ من سلطة الشعر من خلال هدم الفاصل بين الألفاظ الشعرية والألفاظ الغير شعرية وكتابة قصيدة النّثر وقراءتها كبنية رؤيوية ومتكاملة في الوقت نفسه والدعوة للتخلي عن التفكك البنائي الذي يقدم على هذه الشكلية[1].

شكلت مجلة "شعر" الأرضية الخصبة التي نمت فيها قصيدة النّثر العربية حيث هيّأت لها الظروف الملائمة لتثبت أكثر في الشعرية العربية المعاصرة، والحقيقة أننا نجد كتاب سوزان برنار "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا" أثر كبير رسم وحدّد كل مفاهيم الشعرية الحداثية الجديدة عند جماعة مجلة "شعر".

وبناء على ما سبق ذكره يمكن القول: إن قصيدة النّثر العربية استفادت من كل هذه المرجعيات، استفادت من الشعر المنثور ومن التراث العربي، ومن قصيدة النثر الغربية.فهي بالتالي ثمرة منجزات ثقافية لا يستهان بها.

## ثانيا–قصيدة النثر: المقوّمات والخصائص

### أ– قصيدة النثر وإشكالية التسمية:

إنّ الباحث في خبايا قصيدة النثر سيصدم من الوهلة الأولى بمشكلة في غاية التعقيد وهي التسمية فقصيدة النثر هو مصطلح مركب من شعر ونثر، وبذلك نرى «اسمها يحيل إلى ضدين قصيدة / نثر».[2]

وبذلك يظهر التناقض والالتباس بدءًا باسمها لأن «كلمة قصيدة لم تسلم من اللبس ذلك أن وجود عبارة قصيدة نثرية التي أصبحت شائعة سلبت كلمة قصيدة

[1] – ينظر: حبيب بوهرور. مجلة "شعر الروافد والتشكيلات محمد الماغوط، وبول شارول. مجلة تزوى، تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، العدد 61؛ يناير 2010، محرم 1431 هـ، ص: 76.

[2] – حاتم صكر. قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة "من اشتراطات القصد إلى قراءة الأثر. مجلة "فصول" تصدر عن الهيئة المصرية للكتاب، ع 3، خريف 1998، ج2، ص 78."

في الواقع ذلك التحديد التام، والوضوح الذي كان لها يوم كانت تتميز بمظهرها النظمي في الوقت الذي كان فيه النظم شكلا لغويا تعاقديا صارما كان للقصيدة وجود شرعي غير قابل للتراع...غير أن عبارة قصيدة نثرية الظاهرة التناقض علينا إعادة تعريفها بما يرفع بكلمة نثرية إلى مستوى الذي يجعلها قابلة للتوافق مع قصيدة ومكتسبة لصفات وخصائص تعبيرية وفنية»[1].

إن التناقض الكامن في التسمية جعل هذه الكتابة تلقى صعوبة كبيرة في تقبلها واحتضانها في الشعرية العربية المعاصرة، وهذا لأن مصطلح "قصيدة" يحيل إلى "الشعر"، بينما مصطلح "النثر" يحيل إلى "النثر"، الذي هو نقيض الشعر، وهذه أهم الفوارق الجلية بين هذين الفنين:

(2)

| الشعر – قصيدة | النثر |
|---|---|
| – القصيدة عالم مغلق مكثف بذاته ذات وحدة كلية في التأثير.<br>– القصيدة ليست لها غاية زمنية.<br>–الشعر توتر وإيحاء.<br>– القصيدة اقتصاد في جميع وسائل التعبير.<br>– الشعر له بالآخر جسور العمق والغور في النفس.<br>– متعادل على القيمة العابرة.<br>– يمتلك القارئ ويحرره وينطلق به. | – محلول مرخي ومتفرق ومبسوط طبيعة مرسلة.<br>– أهدافه إخبارية أو برهانية وهدف زمني سردي ووصفي.<br>– يخاطب له بالآخر جسور المباشرة والتوسع والاستطراد.<br>– الشرح والدوران والاجتهاد الواعي والإقناع منفتح ومرسل.<br>– خلاف النظم. |

وهذا ما أكده أيضا أدونيس في رصده لأهم الفوارق بين الشعر والنثر:

[1] – محمد صابر عبيد. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 51.

[2] – ينظر: رشيد يحياوي. قصيدة النثر أو الخطاب الأرض المحروقة. إفريقيا الشرق، المغرب (د، ط)؛ 2008، ص: 40.

1/النثر إطراد وتتابع للأفكار، بينما هذا الإطراد غير ضروري في الشعر.

2/النثر ينقل فكرة محدودة، فهو بذلك واضح أما الشعر فينقل حالة شعورية.

3/النثر وصفي تقريري ذو غاية خارجية محدودة، بينما الشعر فغايته في نفسه فمعناه يتحدد بقارئه[1].

ومن هذه الفوارق الأساسية والجوهرية بين "النثر والشعر" نتساءل: هل يمكن أن نصنع من النثر قصيدة؟ أو بمعنى آخر هل يستطيع النّثر بمواصفاته هذه أن يقتنص خصائص الشعر ويصنع لنفسه شكلا جديدا مستقلا ؟.

قدم أنسي الحاج أبرز رواد قصيدة النثر إجابة عن هذا التساؤل حيث أكد أنه يمكن أن نخرج من النثر قصيدة لأن «النظم ليس هو الفرق الحقيقي بين الشعر والنثر، لقد قدمت جميع التراثات الحية شعرا عظيما في النثر، ولا تزال ومادام الشعر لا يعرف بالوزن والقافية فليس من مانع أن يتألف من النثر شعر، ومن شعر قصيدة نثر»[2]

وهذا ما أكده كل من أدونيس ويوسف الخال؛ حيث يرى أدونيس أنه هناك من الناحية الكمية طريقتين من التعبير الأدبي "الوزن والنثر" ومن الناحية النوعية أربع طرق هي: 1/التعبير نثريا بالنثر، 2/التعبير نثريا بالوزن، 3/ التعبير شعريا بالنثر، 4/التعبير شعريا بالوزن[3]

ومن هذه العناصر التي أوردها أدونيس يمكن أن نلحظ سعيه إدخال "التعبير الشعري بالنثر"إلى ميدان الشعر وهذا يبدو جليا في العنصر الثالث "التعبير شعريا بالنثر" كما أن إقحام عنصر الوزن في كل من الشعر والنثر يحمل في طياته مفهوم توسع التعبير الشعري من جهة وانفتاح وتداخل بين الأجناس الأدبية.

وإذا ما حاولنا التدقيق أكثر في هذه العناصر خاصة. التعبير شعريا بالنثر يتأكد أن لا أهمية لحضور الوزن والقافية، بل الذي يجب توافره حتى نستطيع التعبير شعريا بالنثر هو وجود اللغة الشعرية التي تتخطى وتتجاوز كل القيود والحدود.

---

[1] – ينظر: أدونيس. زمن الشعر. ص: 15.

[2] – أنسي الحاج. مقدمة ديوان "لن".

http://www.jehat:com/jehaat/ar/bayanatsebraya/ansi.htm

[3] – ينظر أدونيس. سياسة الشعر، دار الآداب. بيروت، ط1؛ 1985، ص 22، 23.

إن الطرح الذي قدمه كل من أنسي الحاج وأدونيس نجده مجسدا في رأي شكري غالي الذي يؤكد أن الجامع بين الشعر والنثر أو بين قصيدة النثر، وقصيدة النظم هو الأقوى حيث يقول: «قصيدة النثر تقف في الطرف المقابل لما يدعونه بقصيدة النظم، ولكن دعاة هذه وتلك يلتقون في الواقع عن حدود المفهوم الكلاسيكي للشعر، بمعنى آخر المفهوم الشكلي، فليس النثر في قصيدة النثر هو الذي يمنحها قيمتها القيمة الجديدة، وليس النظم في قصيدة النظم هو الذي منحها قيمتها الكلاسيكية القديمة، وإنما هناك شيء آخر لا علاقة بطريقة تركيب الكلمات نثرا ونظما وإنما هناك شيء آخر له علاقة بطريقة تركيب الكلمات نثرا ونظما، هو الذي يخلق ما ندعوه بالشعر، كما أن هناك شيئا آخر لا علاقة له بالتخلي عن الأوزان الخليلية هو الذي يجعل شعرنا قصيدة حديثة»[1].

وما نستشفه من نص شكري غالي هو أن الفيصل الحقيقي بين الشعر والنثر لا يتمثل في الشكل بل يتمثل في البعد الجمالي المجسد فيما يسمى بالشعرية هذه الأخيرة التي تجعل من النص الأدبي أدبا، فالشعرية هي «العلم الكلي للبنية الأدبية التي ليست حاصل جميع الظواهر التجريبية للأعمال الأدبية، وإنما النسق الذي يتجاوز هذه الأعمال ويحتويها»[2]

وبهذا المفهوم يمكن القول: إن مصطلح قصيدة النثر الذي يحيل إلى نقيضين قصيدة/ نثر، هذا التناقض الذي يمكن أن يتلاشى ويضمحل أمام الشعرية التي لم تعد مختصة بالشعر بل هي شاملة لكل الممارسات اللغوية الدالة سواء شعرا أم نثرا.

**ب –تعدّد المصطلح:**

إن مصطلح قصيدة النثر واجه عدّة مشاكل في الشعرية العربية المعاصرة ولعل أبرز تلك المشكلات هي مدى تقبل هذا المصطلح، وتعدد المصطلحات التي استعملت كبديل عنه، وإذا ما حاولنا البحث في الجذور التاريخية لهذا المصطلح نجد «ظهوره كان بداية الستينات ترجمة للمقابل الفرنسي Poème en prose »[3]

---

[1] – شكري غالي. شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2؛ 1978، ص 82.

[2] – جابر عصفور. نظريات معاصرة. الهيئة المصرية للكتاب، (د، ط)؛ 1998، ص: 120.

[3] – رشيد يحياوي. قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة. ص: 118.

وكان إعلانه الأول على يد أدونيس، حيث يقول: «ولعنا نعرف جميعا أن قصيدة النّثر وهو مصطلح أطلقناه في مجلة "شعر" إنما هو نوع أدبي -شعر- نتيجة لتطور التعبير في الكتابة الأدبية الأمريكية والأوروبية»[1]

ذهب بعض النقاد أمثال: عز الدين مناصرة ورشيد يحياوي إلى أن ترجمة هذا المصطلح ونقله من أصله الترجمة الحرفية دون إعادة وتنقيح له بما يتناسب ومتطلبات هذه الشعرية سبب هذه الإشكالية الاصطلاحية «لأن قصيدة النثر العربية ولدت مصطلحا ومفهوما خلوا من سند تأصيل أو مرجعية نقدية» [2].

يورد عز الدين مناصرة في كتابه إشكاليات قصيدة النثر عدّة مصطلحات وصلت إلى خمسة وعشرين مصطلحا استخدمت بديلا أو مقابلا لمصطلح قصيدة النثر، وأبرز تلك المصطلحات: النثر الشعري، الشعر المنثور، الخاطرة، النثر المركز، الشعر المنثور المركز، الشعر غير العمودي الحر، قصيدة الكتلة النص المفتوح، الشعر الحر، الكتابة الحرة[3]، وغيرها من المصطلحات.

ولقد ازداد وضع هذا المصطلح تعقيدا بعد أن رفض أبرز رواد هذه الكتابة – قصيدة النّثر- تبني هذا المصطلح أمثال محمد الماغوط (**2006** ) وجبرا إبراهيم جبرا (**1994**) هذا الأخير الذي يقول معلقا على هذه الإشكالية: «قد سميت هذا الشعر...شعرا حرا وفق مفهومي للشعر الحر (...) وعرف عني رفضي لتزوع الكثيرين من دارسي الشعر إلى تسمية هذه القصيدة بقصيدة النثر» [4].

ويعلل جبرا إبراهيم جبرا سبب رفضه تسمية قصائده بالقصيدة النثرية فيقول«الشعر الحر ترجمة حرفية لمصطلح غربي هو Free verse بالإنجليزية وvers libre بالفرنسية، وقد أطلقوه على الشعر الخالي من الوزن والقافية

[1] – أدونيس. فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة. دار العودة، بيروت، ط1؛ 1980، ص: 316.

[2] – محمد يحي الحصماني. "قصيدة النثر وإشكالاتها عند عبد العزيز مقالح". مجلة تروي، عمان، العدد 61؛ 2010 محرم 1431 ص: 47.

[3] – ينظر: عز الدين مناصرة. إشكاليات قصيدة النص. نص مفتوح عابر للأنواع، ص: 6.

[4] – جبرا إبراهيم جبرا. المجموعات الشعرية،بغداد ط1؛ تشرين الثاني، نوفمبر 1990، ص: 10.

كليهما...إنّه الشعر الذي كتبه والت ويتمان، وكتاب الشعر الحر من الشعراء العرب اليوم هم أمثال: الماغوط وتوفيق الصايغ وكاتب هذه الكلمات –يقصد نفسه- فحين قصيدة النثر هي القصيدة التي يكون قوامها نثرا متواصلا في فقرات كفقرات نثر عادي» [1].

وهذا الطرح أكده يوسف الخال حيث حاول أن يفصل في هذه القضية فأعطى معنى لبعض المصطلحات ملخصا إياها في ثلاثة مصطلحات:

**1/الشعر المتحرر من القافية:** وهو ما يسمى بالشعر المرسل، وهذا النوع يقوم على الوزن التقليدي[2]، مثل قول: الزهاوي

**لَمَوْتُ الفَتَى خَيْرٌ لَهُ مِنْ مَعِيشِهِ يَكُونُ بِهَا عِبْأً ثَقِيلاً عَلَى النَّاسِ**
**وَأَنْكَدَ مَنْ قَدْ صَاحَبَ النَّاسَ عَالَمَ يَرَى جَاهِلاً فِي الحَقِ وَهُوَ حَقِيرُ**
**يَعِيشُ نَعِيمَ البَالِ عَشرَ مِنَ الوَرَى وَتِسْعَةَ أَعْشَارِ الوَرَى بُؤْسًا**
**أَمَا فِي بَنِي الأَرْضِ العَرِيضَةِ مَصْلَحٌ يُخَفِفُ وَيْلاَتِ الحَيَاةْ قَلِيلاً**[3]

**2/الشعر الحر:** بالمفهوم الغربي المتحرر من الوزن والقافية معا وهو ما كتبه محمد الماغوط وجبرا إبراهيم جبرا[4]

يقول جبرا إبراهيم جبرا في قصيدة خرزة البئر:

**خَرْزَةُ البِئْرِ،**
**مُلْتَقَى أَيْدِي الصَبَايَا العَابِثَاتِ**
**بِالدَلاَءِ، السَاكِبَاتِ**
**يَنْبُوعًا فِي الجِرَارِ**

[1] – جبرا إبراهيم جبرا. المجموعات الشعرية. ص: 21.

[2] – يوسف الخال في الحداثة في الشعر. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت (د، ط)؛ (د، تا)، ص: 44، 45.

[3] – عبد الله أحمد الغدامي. الصوت القديم الجديد دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث دراسات أدبية. مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د، ط)؛ 1987، ص: 10.

[4] – يوسف الخال. الحداثة في الشعر. ص: 44، 45.

**بَيْـــنَ ضَحِـــــكِ وَغِنَـــاءِ**[1]

**3/قـــصيدة النثـــر**: وهـــو مـــا يـــسمى بالفرنـــسية Poème en prose وبالإنجليزية Prose poème وهو يختلـــف عـــن الـــشعر الحـــر في آداب العـــالم بأنـــه يستند إلى النّثر ويسمو به إلى مصاف الشعر[2]، مثـــل قـــول أدونـــيس: في ديوانـــه مفـــرد بصيغة الجمع في قصيدة "استطراد خامس".

**نَتَعَلَمُ كَيْفَ نَسْجُنُ السَمَاءَ فِي كِتَابٍ كَيْـــفَ نَهْجـــرُ العَـــلْمَ**
**وَنَهْرُبُ يَدْفَعُنَا بَيَاضُ الـــوَرَقِ تَحـــْرُسُـــنَا بُقَعُ الحِبْرِ**
**رَأَيْنَا مَخَابِزَ نَحْمِلُ رُؤُوسَ الجِـــبَالِ أَيَامًا تَتَدَثَرُ بِالنَخِيلِ وَتَمْشِي**
**بِأَرْجُلِ البَقْلِ وَبَيْنَ الخَطَمي وَالخَرْدَلِ يَعْلُو لَفْظُ حَوْلَ هَـــرَبِ امْـــرَأَةِ أَوْ جَنَـــازَةِ عَاشِقٍ**[3].

يرى عز الدين مناصرة أن السبب الرئيسي في تـــبني المـــصطلحين "قـــصيدة النثـــر" و"الشعر الحر" عائد بالدرجة الأولى إلى اختلاف المرجعية التي أخـــذ منـــها كـــل مـــصطلح فهو يؤكد أن من تبنوا مصطلح "قصيدة النثـــر" أمثـــال: أنـــسي الحـــاج ويوســـف الخـــال وأدونيس على الأخص، راجع إلى تأثرهم بالمرجعية الفرنـــسية، بينمـــا يجـــد أن مـــن تبنـــوا مصطلح "الشعر الحر" أمثال حبرا إبراهيم حبرا كان راجعـــا للتـــأثر بالمرجعيـــة الإنجليزيـــة، حيث يقول موضحا: «إن صراع التسميات هذا قد جاء نتيجة مسألتين:

-أولا: تنافس مثقفو المرجعيتين الفرنـــسية والإنجليزيـــة علـــى اســـتعراض درجـــة معرفة المواصفات في الأصول الأوروبية".

ثانيا: تنافس كتاب قصيدة النثر مع شعراء حركة التفعيلة» [4].

وبناء على هذا نلمس أن مصطلح قصيدة النثـــر لم يلـــق القبـــول الكامـــل وكـــان الجدل حول شرعيته كبيرا جدا، وفي هـــذا الـــصدد يـــرى شـــكري غـــالي أن مـــصطلح

---

[1] – جبرا إبراهيم جبرا، المجموعات الشعرية، ص: 73.

[2] – يوسف الخال. الحداثة في الشعر. ص: 44، 45.

[3] – ينظر: أدونيس. الأعمال الشعرية الكاملة، مفرد بصيغة الجمع. دار المـــدى للثقافـــة والنـــشر، ســـوريا، دمـــشق، (د، ط)؛ 1996، ص: 231.

[4] – ينظر: عز الدين مناصرة. إشكاليات قصيدة النثر. نص مفتوح عابر للأنواع، ص: 13.

أو تسمية قصيدة النثر أصبح تعبيرا خاطئا يجسد عجز الناقد بقدر ما يجسد الرواسب المختلفة في وعي الشاعر، حيث يقول: «دعاة قصيدة النّثر قد أساءت إليه التسمية كما أساءت إلى الناقد الحديث الذي لم يعد يطالب الشاعر بمقاسات معينة لقصيدته، و لم يعد يستخلص القيم الفنية متسلقا على الشعر، وإنما أصبح رائد المشاركة للشاعر الحديث كتشوه الخلق، لم يعد مجرد "قارئ ممتاز، كما كانوا يصفونه في القديم، لأن القارئ الحديث أصبح شاعرا وناقدا في آن، لا بالمعنى التكاملي الساذج الذي يمزج الخلق بالفقد كنقيضين يمكن التوفيق بينهما، وإنما بالمعنى الحضاري العميق الذي جعل من الرؤيا الحديثة للعالم، هدفا لكل من المبدع والمتلقي على السواء»[1]

ومن هنا يمكن القول: إن مصطلح قصيدة النثر رغم شيوعه شكل أزمة حقيقة في الشعرية العربية المعاصرة، وفي هذه المسألة نتساءل: لنفرض جدلا أن رواد قصيدة النثر اتخذوا مصطلحا آخر غير هذا المصطلح مثل "الكتابة الجديدة، أو القصيدة الحرة، أو النص المفتوح" هل كان لهذا الجدل الاصطلاحي أن ينتهي؟ أو بمعنى آخر هل كانت قصيدة النثر قد أعفت نفسها من هذا الجدل وهذا الرفض الصارخ؟ أم أن القضية أكبر من ذلك؟

هذا ما سنحاول التعمق فيه أكثر، في البحث عن الخصائص النصية لهذه القصيدة، وبناء عليها يمكن الفصل في هذه القضية شرعية هذا المصطلح وشرعية هذه الكتابة.

**ج –الخصائص النصية لقصيدة النّثر:**

إن قصيدة النثر ولدت في الشعرية العربية المعاصرة في جو مشحون ومتوتر، وهذا لأن هذا النوع من الكتابة لم تحدد معالمه وقوانينه بشكل دقيق وواضح، وهذا لأن: «التناقض كامن في قوانينها المقترحة كما شاعت أوائل الستينات لدى شعراء مجلة "شعر" وتبريرهم النظري لمحاولاتهم المبكرة، حيث نقلوا ملخصا لما رأت سوزان برنار أنه يعد خصائص لقصيدة النّثر» [2].

[1] – غالي شكري. شعرنا الحديث إلى أين؟ ص: 83.

[2] – حاتم صكر. قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة. من اشتراطات القصد إلى قراءة الأثر. مجلة فصول، ص: 78.

ولقد أكد موريس شايلان(*) أن قصيدة النّثر هي أكثر الأنواع الكتابية التي يصعب تقنينها وضبطها فهي «نوع لم يتجرأ منظر بعد على أن يصوغ قوانينه»[1] وهذا لأن أهم ما يميز قصيدة النثر هي قدرتها على الجمع بين المتناقضات، وهذا ما يمنحها التفرد من جهة ويجعلها مستعصية على التعريف من جهة أخرى فقصيدة النثر كما ترى سوزان برنار «مبينة على اتحاد المتناقضات ليس في شكلها فحسب وإنما في جوهرها كذلك نثر،شعر، حرية، قيد، فوضوية مدمرة وفن منتظم ومن هنا يبرز تباينها الداخلي وتتبع تناقضاتها العميقة الخطرة والفنية ومن هنا ينجم توترها وحيويتها»[2] .

إن لجوء قصيدة النثر إلى الفوضى والحرية والتناقض، نابع من تأثرها بالمذاهب الداعية إلى ذلك مثل: "السوريالية ومذهب الفن للفن" هذا الأخير الذي يعتبر شارل بودلير أبرز رواده.

استطاعت قصيدة النثر بهذه الخصائص أن تتحرر أكثر وكان المبدأ المزدوج فيها "الجمع بين الشعر والنثر" مبدأ وإن بدا متناقضا في ظاهرة فهو الذي يمنح قصيدة النثر شكلا جديدا ومختلفا، حيث أن «المبدأ المزدوج "شعر نثر" مثل ميل مزدوج الرغبة من التخلص من القوانين الشكلية والرغبة في خلق بشكل جديد»[3] .

وهذا المفهوم المزدوج لقصيدة النثر نجده مجسدا في المفهوم العربي حيث تعتبر «قصيدة النثر "شعر ونثر" في الوقت عينه وتقوم على عنصرين الخيال الجوهري المستمر "شعر" من جهة والواقعي اليومي العارض "النثر" من جهة أخرى، ضمن تأليف يستمد قوته من قانونه الوحيد الحرية»[4].

---

*- موريس شايلان:شاعر وأديب فرنسي، من مؤلفاته "مقدمة لعنوان مختارات من قصيدة النثر" ينظر: سوزان برنار، قصيدة النثر بودلير إلى أيامنا، ص: 12.

[1] – سوزان برنار. قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا. ص: 12.

[2] – المصدر نفسه. ص: 129.

[3] – المصدر نفسه. ص: 129.

[4] – أصنف عبد الله. الحداثة الشعرية وقصيدة النثر". منشورات اتحاد الكتاب العرب، العدد 343، البنية التاسعة والعشرون، تشرين 1999/2م رجب 1420، http: www.awu-dam.org

ويؤكد أدونيس على صفة الإزدواج والتناقض في قصيدة النّثر، حيث يرها من أهم الضروريات في نجاح الشعر المعاصر وفي ذلك يقول: «تتضمن القصيدة الجديدة نثرا أو وزنا مبدأ مزدوجا: الهدم لأنها وليدة تمرد، والبناء لأن كل تمرد على القوانين القائمة مجبر ببداهة إذا أراد الشاعر أن يبدع أثرا يبقى أن يعوض عن تلك القوانين بقوانين أخرى» [1].

وبذلك تصبح قصيدة النثر حرّة في اختيار الشكل الذي تستقر فيه فهي ليست شعرا بالمعنى الكامل، وليست نثرا بالمعنى المتداول، إنها تخلق شكلا جديدا أو معنى جديدا ينفصل عن المعنى القديم "الشكل القديم" و«هذه الميزة -الحرية- جعلت قصيدة النثر ليس لها قاعدة منتظمة كما هو الحال في قواعد الشعر التقليدي، فالشكل هو حركة دائبة متغيرة فهي تخلق مكامن جديدة تنبعث منها شعريتها خارج كل قوانين المتعارف عليها، فيصبح الشكل المنثور في قصيدة النثر قدرة باستطاعته أن ينقل تفسير لكل الملامح الخفية المعاصرة على نحو أفضل من الشعر وبصورة لا مثيل لها» [2].

لكن رغم هذا الرفض الصارخ للأشكال الجاهزة والقوانين الثابتة تحاول قصيدة النثر البحث عن البديل يقول أدونيس «رغم كون النص الجديد ضد النظام والتعقلن والمفهومية ورغم كونه يجعل الإبداع مشتملا متخذا اللامركزية والتجريب هدفا»[3] فقصيدة النثر تطمح لأن تكون «الفضاء الذي تغامر فيه التجربة الشعرية»[4].

ومعنى التجريب هنا أن تأخذ الكتابة المعاصرة زمام المبادرة لاكتشاف الجديد والمجهول، وهذا تأسيسا لجمالية مغايرة عما سبق، ولأن التجريب أصبح العنصر الفعال والخلاق في الشعرية المعاصرة، بقول محمد برادة «موقع الريادة والاكتشاف واللهث

---

[1] – أدونيس. مقدمة للشعر العربي. دار العودة بيروت، ط3؛ 1976، ص 116.

[2] – فارس الرحاوي."إشكالية قصيدة النثر بين المفهومين العربي والغربي". العدد 457، السنة الثامنة والثلاثون، آذار 2009.

http:www.awu-dam.org

[3] – أدونيس. زمن الشعر. ص: 258.

[4] – محمد عباس. ضد ذاكرة شعرية قصيدة النشر. المركز الثقافي الغربي، الدار البيضاء المغرب، ط1؛2000، ص: 118.

وراء الحالات القصوى في تجريب اللغة والتشكيل وتركيبة النص»[1] وهذا ما أكده بوند بقوله «الأدب يموت بدون التجريب المستمر» [2]

وبناء على مفهوم التجريب والحرية طالب أنسي الحاج بأن تمنح الحرية الكاملة للشاعر لأن هاتين الصفتين تمكّنان الشاعر من إضافة شيء جديد وهو اختراع اللغة وهذا لا يكون في رأيه إلا في ظل تجربة قصيدة النثر يقول: «شاعر قصيدة النّثر حر وبمقدار ما يكون إنسانا حرا، أيضا تعظم حاجته إلى اخترع متواصل للغة تحيط به ترافق حريته، تلتفظ فكرة الهائل المشوش والنظام معا، ليس للشعر لسان جاهز، ليس لقصيدة النثر قانون أبدي» [3].

استنادا إلى هذه المعطيات اتخذت قصيدة النثر الخروج عن الوزن "القالب العروضي" أساسا في مفهومها، فهي قصيدة ولدت من رحم رفض الأشكال والقوالب الجاهزة، فقصيدة النثر كما تؤكد سوزان برنار «أنكرت على نحو تام قوانين علم العروض ورفضت بإصرار أن تنقاد للتقنين، وتفسر الإرادة الفوضوية الكامنة في أصلها تعدد أشكالها، كما تفسر الصعوبة التي يواجهها المرء في تحديد هويتها ومعالمها» [4]

وهذا مثال توضيحي للحرية التي تلجأ لها قصيدة النثر لخلق شكل يتلاءم وما تريد التعبير عنه.

يقول أدونيس في مفرد بصيغة الجمع في قصيدة "استطراد ثان"

**انْهَضْ**

**اِسْتَرْوِلْ شَتَلاَتِ التَبْغِ أَرْسُمُ قَمَرِي عَلَى أَوْرَاقِي وَاصْغِي**

**لِأَصْوَاتِ لَيْسَ مِنْ لَكنَهَا لِي هَكَذَا أَرَى إِلَى الهَوَاءِ يَخْرُجُ مِن**

**الشَّجَر حَامِلاً قَوَارِبَ تَتَأَرْجَحُ وَيَهْوَى**

---

[1] – عبد الرحمن محمد العقود "الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل". مجلة عالم الفكر، الكويت، ذو الحجة، 1422 مارس 2002، ص: 141.

[2] – المصدر نفسه. ص: 141.

[3] –أنسي الحاج، مقدمة الديوان "لن".

[4] – سوزان برنار. قصيدة النثر من بودلير من أيامنا. ص: 12.

**وَحِينَ يَنْبَعِثُ رَسُهُ اللَيْلِ**
**وَشَرِبَ الفَجْرُ حِلْيَتَهُ**
**تَدْخُلُ الشَمْسُ**
**وَالبَيْتِ**
**فِي**
**فِرَاسِ وَاحِدٍ**
**افْهَمْنِي أَيُهَا البَيْتُ المَلِيءُ بِأَجْنِحَةِ السُنُونُو وَاقْبِلْ قِسْمَةَ الرِيحِ**[1]

يؤكد هذا النص على مدى جنوح قصيدة النّثر إلى اللاشكل فطموحها هو كسر القوالب الثابتة والمنتظرة، وهذا ما يجعل الوزن والقافية تتراجع في بناء قصيدة النّثر لأن قصيدة النثر على حد تعبير أدونيس «ليست مجبرة على اختيار أشكال موزونة فهي حرة في اختيار الأشكال التي تفرضها تجربة الشاعر»[2]

وبذلك نرى قصيدة النثر اتخذت من اللاشكل ومن اللانظام قانونا أساسيا لها، ولعل من حق المتلقي أن يتساءل: هل يعني ذلك أن أي كتابة لا تقيد بشكل معين ولا نظام واضح هي قصيدة نثر؟ أم أن هناك بعض المبادئ التي من شأنها أن تميز قصيدة النثر عن غيرها من الإبداعات الأخرى؟

لتفادي هذا الالتباس لدى متلقي هذه القصيدة حاول منظروها تأطير بعض المبادئ التي من شأنها أن تحفظ استقلاليتها وخصوصيتها وحتى تتحقق فعلا منجزا وإبداعا شعريا لابد لها من شروط قد تتضمن بعض المعقولية ومنها:

**1/الوحدة العضوية:** التي تميزها عن النّثر العادي، أي أن تكون قصيدة النّثر أكثر تماسكا وارتباطا وتركيزا، فلا تأتي مجزأة مفككة لا معنى لها أو تأتي على شكل قطع نثرية متراصة فوق بعضها البعض لا علاقة محكمة بين الكلمات، فتبدو في هذه الحالة كما أنها نثر عادي لا يرقى إلى مستوى إبداعي جمالي، يقول أدونيس«قصيدة النّثر عالم متكامل منتظم جميع أجزائه متماسكة كاملة بذاتها تحمل معناها وغايتها

[1] – ينظر: أدونيس. الأعمال الشعرية مفرد بصيغة الجمع. ص: 224.
[2] – أدونيس. زمن الشعر. ص: 114.

فلا يمكن أن تسمى صفحة نثر مهما كانت شعرية تدخل في الرواية أو صفحات أخرى قصيدة نثر»[1].

إن تحقق الوحدة العضوية في قصيدة النثر يكون باعتمادها على عنصر في غاية الأهمية وهو«الكثافة والالتفاف على بعضها البعض وهذا يساعد على تكامل عناصرها»[2]

وللتوضيح أكثر نأخذ مثالا على تجسيد الوحدة العضوية في قصيدة النثر، يقول محمد الماغوط في قصيدته "مسافر"

**بِلاَ أَمَلٍ...**
**وَبِقَلْبِي الذِي يَخْفِقُ كَوَرْدَةٍ حَمْرَاءٍ صَغِيرَةٍ**
**سَأُوَدِّعُ أَشْيَائِي الحَزِينَةِ لِلَيْلَة مَا...**
**بَقَعُ الحِبْرِ**
**وَأَثَارُ الخَمْرَةِ البَارِدَةِ عَلَى المَشْمَّعِ اللَزِجِ**
**وَصَمْتُ الشُهُورِ الطَوِيلَةِ**
**وَالنّامُوسُ الذِي يَمُصُّ دَمِي**
**هِيَ أَشْيَائِي الحَزِينَةِ**
**سَأَرْحَلُ عَنْهَا بَعِيدًا ...بَعِيدًا**
**وَرَاءَ المَدِينَةِ الغَارِقَةِ فَي مَجَارِ السلِّ وَالدُخَانِ**
**بَعِيدًا عَنِ المَرْأَةِ العَاهِرَةِ**
**التِي تَغْسِلُ ثِيَابِي بِمَاءِ النَّهْرِ**
**وَآلاَفُ العُيُونِ فِي الظُلْمَةِ**
**تُحَدِقُ فِي سَاقِيهَا الهَزِيلَتَيْنِ**
**وَسُعَالُهَا البَارِدِ يَأْبَى ذَلِيلاً بَائِسًا**

[1] – أدونيس. في قصيدة النثر "شعر" 1960 عدد 14 ص 81 نقلا عن منيف موسى في الشعر والنقد. دار الفكر اللبناني، ط1؛ 1405، 1985، ص 203.

[2] – عبد الرحمن محمد العقود. الإبهام في شعر الحداثة. العوامل والمظاهر وآليات التأويل. ص:161.

**عَبْرَ النَافِذَةِ المُحطَمَةِ**
**وَالزِقَاقُ المُلْتَوِي كَجَبَلٍ مِنْ جُثَثِ العَبِيدِ**
**سَأَرْحَلُ عَنْهُمْ جَمِيعًا بِلاَ رَأْفَةٍ[1]**

ما يمكن أن يلمسه القارئ لهذا القصيدة أنها تقوم على كثافة لغوية عالية، وما ساعد على بروز هذه الكثافة هو استعمال الشاعر للصور المجازية التي ينضح بها هذا النص، كالتشبيه في قوله: "كوردة حمراء وكجبل من جثث العبيد" وغيرها من الصور، هذه الصور أعطت طاقة إيحائية كبيرة ساهمت في تدفق المعاني من جهة، كما أدت دورا بارزا في تماسك النص والتفاف عناصره على بعضها البعض من جهة أخرى، فالشاعر منذ بداية القصيدة يعلن أنه سيودع كل أشيائه من "بقع الحبر وآثار الخمرة، والصمت والناموس، والمرأة العاهرة..." ويختم وينهي القصيدة بقوله أنه سيرحل عن كل هذه الأشياء الّتي مثّلت له الحزن والألم، وما عزر عنصر الوحدة العضوية في هذه القصيدة هو اعتمادها على التكرار وهذا في قوله: سأودع أشيائي الحزينة، هي أشيائي الحزينة، سأرحل عنها بعيدا،سأرحل عنهم جميعا" كلها ساهمت في رسم لحمة ظاهرة في القصيدة فهي تظهر كوحدة واحدة غير مجزأة ومفككة فعناصر القصيدة مرتبطة ومتماسكة فيما بينها، ويمكن القول: إن الوحدة العضوية في قصيدة النثر بهذا المفهوم نعني «تسلسل وجريان المعنى في أكثر من بيت»[2] كما يرى لويس عوض وهذا ما أكده أنسي الحاج حيث رأى قصيدة النثر بحاجة ماسة لتوافر الوحدة العضوية لأنها في نظره«وحدة، ووحدة متماسكة لا شقوق بين أضلاعها وتأثيرها يقع ككل لا كأجزاء، لا كأبيات وألفاظ، ومن هذا ما قاله "أدغار آلن بو" عن القصيدة (أي قصيدة) إذا أنكر عليها أن تكون طويلة إن كل قصيدة هي بالضرورة قصيرة، لأن التطويل يفقدها وحدتها العضوية، وهذا ينطبق أكثر ما ينطبق

[1] – ينظر: محمد الماغوط. ديوان حزن في ضوء القمر www.akhaw'a.net

[2] – مدحت الجيار، موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات، دار المعارف، القاهرة، ط3؛ 1995، ص 285.

في النثر، لأن قصيدة النثر أكثر من قصيدة الوزن حاجة إلى التماسك، وإلّا تعرضت للرجوع إلى مصدرها النثر، والدخول في أبوابه من مقالة ورواية وخاطرة»[1].

ومن هذا نفهم أن الوحدة العضوية في قصيدة النّثر، تعني الكثافة وتكامل أجزاء هذه القصيدة، مما يجعلها عالما متكاملا مغلقا على نفسه وإذا ما حاولنا التدقيق أكثر في هذا العنصر –الوحدة العضوية- يتأكد لنا أنه أكثر عنصر يمكنه أن يقارب ويجعل قصيدة النثر إبداعا شعريا وهذا لأن الوحدة العضوية أصبحت شرطا أساسيا في صناعة الشعر لأن القصيدة الحديثة «ليست مجموعة من الأبيات يستقل فيها البيت عما قبله وما بعده، وإنما هي تآلف مركب يحوج فيه البيت إلى تذكر ما سبقه وترقب ما يتبعه ضمن نسق موحد، ومثل هذه الوحدة تفرضها النفس الشاعرة، والنفس التي تتآلف فيها المعرفة والإحساس»[2].

**2/فكرة المجانية: Gratuite**: تحددها فكرة اللازمنية وتعني أن قصيدة النّثر لا تتطور نحو غاية أو هدف كما هو الحال مع الأنواع النثرية الأخرى[3] لقد تُرجم مصطلح المجانية في الشعرية العربية لعدة مصطلحات، فنجد محمد رضا المصري يترجمها، "بالاعتباطِية"[4]، ويترجمها عبد القادر القط "بالعفوية"[5].

وما يمكن أن يقال في فكرة المجانية "الاعتباطية" هو أن على قصيدة النثر أن تبقى بعيدة كل البعد عن الوصف الخارجي السطحي للأحداث والواقع، فقصيدة النّثر لا تعرض للمتلقي موضوعا معينا بتفاصيله الدقيقة، كما تفعل المسرحية أو القصة أو المقالة، فهي تحاول الابتعاد عن الإخبار المباشر وهذا لأنها «تطمح إلى الانفصال عن الواقع بل إنها تحقق هذا الانفصال فعلا بالاستقلال عن هذا الواقع والنأي عن تمثيله ولهذا ليس للموضوع أهمية فيها»[6].

---

[1] – أنسي الحاج. مقدمة ديوان "لن".

[2] – لطفي عبد البديع. "جماليات الإبداع بين العمل الفني وصاحبه". مجلة فصول. العدد4. ج2. مجلد، ص: 60.

[3] – ينظر: سوزان برنار. قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا. ص: 18.

[4] – ينظر: عبد الرحمان محمد العقود. "الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل. ص: 161.

[5] – ينظر: المصدر نفسه. ص: 161.

[6] – عبد الرحمن محمد العقود. "الإبهام في شعر الحداثة". العوامل والمظاهر وآليات التأويل. ص: 192.

إن هذا الانفصال عن الواقع والمواضيع المعينة يمنح قصيدة النثر صفة في غاية الغموض والتعقيد وهي صفة "التجريد" هذه الأخيرة التي يعتبرها شارل بودلير من أكثر الخصائص التي تمنح الشعر الجمالية الكافية التي يطمح إليها وهو في ذلك يقول: «التجريد معنى عقلي لا شيء وهو من ملامح الشعر الحديث، يتلامس الشعر والرياضة والموسيقى...جمال يتسم بالنشاز تنحية القلب عن مكانه القديم في الشعر تعبر عن حالات وجدانية شاذة مثالية فارغة عن المعنى...وفي البحث عنه نلجأ لتخليص الأشياء من شيئيتها»[1].

وما يرسم ويكمل هذا التجريد وهذه الجمالية في الشعر وفي قصيدة النثر خاصة، لابد من التركيز على اللغة الشعرية للوصول إلى هذه المرحلة العالية من الجمال والتجريد لأن «الغموض والتروع إلى الأسرار مستمد من الطاقات الشعرية الكامنة في اللغة وإطلاق الخيال نعبر حدودا تقترب من تجريدات الرياضة والموسيقى»[2].

وكمثال على ذلك قول أدونيس في قصيدة "تأريخ"

**لَمْ تَكُنْ الأَرْضُ جَسَدًا كَانَتْ جُرْحًا كَيْفَ يُمْكِنُ السَّفَرُ بَيْنَ**
**الجَسَدِ وَالجُرْحِ كَيْفَ يُمْكِنُ الإِقَامَة؟**
**أَخَذَ الجُرْحُ يَتَحَوَلُ إِلَى وَطَنٍ وَالسُؤَالُ يَصِيرُ تَارِيخًا**
**أُخْرُجْ أَيُّهَا الطِفْلُ**
**خَرَجَ عَلَيَّ**
**يَرْسُمُ حَقْلَ خَطَوَاتِهِ سَنَابِلَ شَجَرًا يَنَابِيعَ**
**تُلاَحِقُهُ رُوحُ غَايَةُ**
**هُنَا**
**أَرْضُ نَعْرِفُهَا نَجْهَلُهَا مَيِّتَةً حُبْلَى**
**هَلْ تَعْرِفُ قَصَبًا يَتَمَرَدُ عَلَى المَوَاقِدِ؟**

[1] – عبد الرحمن محمد العقود. "الإبهام في شعر الحداثة". العوامل والمظاهر وآليات التأويل، ص: 192.
[2] – المصدر نفسه، ص: 192.

**هَلْ تَعْرِفُ مَشَاعِلَ تَرْقُصُ فِي بُحَيْرَةِ الدَّمْعِ؟**
**هَلْ رَأَيْتَ رُؤُوسًا تُتَوِجُهَا رُؤُوسٌ؟**
**قَنَادِيلٌ مِنْ رُؤُوسٍ كِسْتِنَائِيَة**
**وَحَلاَّ لِطَهَارَةِ السَّمَاءِ؟**[1].

وفي هذه القصيدة يتضح أن الشاعر لا يسعى التعبير عن شيء معين أو موضوع معين، بقدر ما يحاول جعل اللغة تبدو أكثر جمالية وغموضا وهي بذلك تصبح أقرب للتأمل الفلسفي، وهذا ما نلمسه في تساؤلات المتلاحقة كيف يمكن السفر؟ كيف يمكن الإقامة؟ هل تعرف قصبا؟ هل تعرف مشاعل؟ هل رأيت رؤوسا؟.

وهكذا نلاحظ من هذا العنصر-"المجانية أو الاعتباطية"- أنه عنصر في غاية التعقيد والغموض، ولأنه يجعل المتلقي في حيرة دائمة في البحث عما تريد قوله هذه القصيدة وبذلك نرى أن قصيدة النثر باعتمادها على هذا الشرط أنها: «تخاطر بالمعنى مثلما خاطرة بالشعر وهذا يضيف صعوبة جديدة»[2] وهذا ما أكده الباحث الأردني بسام قطوس[*] الذي رأى أن «الطابع الإغرابي الطاغي هو أهم ما يميز هذا النوع من الكتابة فليس هدف أصحابها التواصل مع الآخر، وإنما تشويشه وخلق فجوة بينه وبين النص وحمله بأن يحس بأنه ليس له مكان في النص، وهذا امتداد للتروع السوريالي الذي يسعى إلى الانفلات عن كل رقابة عقلية أو منطقية أو خلقية أو حتى جمالية، والاتكاء على الحلم والإغراق في التعميمية، واللجوء إلى التداعي الحر أسلوبا، وما ينتج عنه تفكك وغموض وتعميم وتغريب»[3].

---

[1] – أدونيس. الأعمال الشعرية الكاملة. مفرد بصيغ الجمع. ص: 237.

[2] – عبد الرحمن محمد العقود. الإبهام في شعر الحداثة. العوامل والمظاهر وآليات والتأويل. ص: 162.

*– بسام قطوس. دكتور وباحث أردني "جامعة اليرموك" نشر بحث عن قصيدة النثر بعنوان "اتساق النص وانسجام الخطاب" توصل من خلاله أن قصيدة النثر تفتقر إلى خاصة الاتساق والانسجام. ينظر: عز الدين مناصرة. إشكاليات قصيدة النثر. ص: 88.

[3] – ينظر: عز الدين مناصرة. إشكاليات قصيدة النثر. نص مفتوح عابر للأنواع، ص: 86.

فيصبح بذلك خروج قصيدة النّثر عن الواقع ومحاولة الانفصال عنه واللجوء إلى التعميم وغياب الهدف والغاية فيها من أبرز السلبيات التي تحملها هذه القصيدة، فلعل قيمة المنتج الإبداعي تكمن في علاقته وانصهاره بالواقع ومعالجته بالوصف والتعليل.

**3/الإيجاز:** لتحقيق العنصرين الأولين "الوحدة والمجانية" لابد من شرط ثالث يتوج معنى قصيدة النّثر الحقيقي، وهو الإيجاز ربما يعتبر أكثر عنصر ذا خصوصيته فهو يلخص مفهوم وأساس قصيدة النّثر، ومعنى الإيجاز «أن تتلافى قصيدة النثر الاستطرادات والشرح، وكل ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى، فقوتها الشعرية كامنة في تركيبها الإشرافي لا في استطرادها »[1]

إن مفهوم الإيجاز في قصيدة النّثر هو أن تكون محدودة الطول مختصرة وتحاول الابتعاد عن الشرح والتفسير وإلا فقدت معناها وتلاشت وحدتها وكثافتها، وهذا ما يدخلها في باب آخر غير الشعر الذي يطمح لأن يكون أكثر تركيزا وإيحائية، وحتى تُضَمَ قصيدة النثر إلى مصاف هذا الشعر «يجب أن يتراوح طولها ما بين نصف صفحة (فقرة واحدة أو فقرتان أو ثلاثة) أو أربعة صفحات وهو طول قصيدة غنائية متوسطة»[2].

لقد استندت قصيدة النّثر إلى هذه الشروط: الإيجاز والوحدة والمجانية، وحاولت التمسك بها بديلا لما أقصته نهائيا من شروطها "الوزن والقافية"، الذي يحاول «شاعر- كاتب القصيدة النثر- أن يعوض عنه بجملة من الخصائص التي ترتبط بالنّثر، بأن يستنفر من لغة النثر أقصى طاقاته للارتفاع بها إلى مستوى الأداء الشعري لذلك على قصيدة النثر أن تلتم على نفسها وتتوتر وتصفو وتقاوم الانزلاق إلى النّثر العادي عليها أن تحقق التأثير الكلي والمجانية والكثافة»[3].

---

[1] - حبيب بوهرور. مجلة شعر الروافد والتشكيلات محمد الماغوط و"بول شارول". مجلة نزوى. ص: 78.

[2] - علي جعفر العلاق. في حداثة النص الشعري. دراسة نقدية. دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1؛ 2003، ص 120.

[3] - المصدر نفسه،ص:120.

وبهذه الشروط تكون قصيدة النّثر أكثر قوة وتأثيرا، أو بها تصبح كما وصفتها سوزان برنار «عالم مسوّر مغلق على نفسه يكتفي بذاته وأنها في الوقت نفسه كتلة مشعة مشحونة بحجم صغير لا نهاية من الإيحاءات قادرة على هزّ كياننا من أعماقه»[1].

**4- تقنية السّرد:**

بالإضافة إلى هذه الشروط والعناصر، تعتمد قصيدة النّثر على مبدأ يبدو أكثر غرابة وتناقضا، فهو نقيض الإيجاز والمحدودية والكثافة وهو الاعتماد على تقنيات وخواص السرد كاستخدام "الشخصية والحوار والحدث المتنامي الذي يتطور ويقود إلى تحول ونهاية لكنه لا يقدم قصة إنما حالة وموقفا ورؤية[2].

ويحاول حاتم صكر أن يرصد ويقترب من أهم مظاهر السرد في قصيدة النّثر ويحصرها في ما يلي:

1/تحديد البؤرة النصية أو المولد والمركز.

2/الاختزال والتكثيف الصياغي.

3/بنية التكرار.

4/البناء المتنامي للوحدة والكلية النصية.

5/اعتماد التناص إذ به عناصر متنوعة رمزا وإشارة وتضمينا في النص الجديد.

6/نظام الجملة وطرائف الصوغ وبناء النص لغويا بتنظيم دقيق.

7/تحرير الواقعية من تسلسلها الحياتي وإدماجها في سياق الوقائع الشعرية.

8/تعينات السرد المكانية والزمانية والتسميات والمحاورات.

9/استثمار سطح المكتوب خطيا ودمجه في المتن والمحاورات.

10/تمازج آفاق الدلالة وتنوعيها رغم طغيان السخرية والتمرد[3].

---

[1] - سوزان برنار. قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا. ص: 137.

[2] - ينظر: أحمد زاد محبك. قصيدة النثر"دراسة". منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق؛ 2007 ص: 43.

[3] - ينظر: حاتم صكر. "قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة من اشتراطات القصد إلى قراءة الأثر". مجلة فصول، ص: 81.

وهذا مثال توضيحي، يجسد توظيف قصيدة النّثر لتقنيات السرد يقول أدونيس في قصيدة "تحولات عاشق":

**فَارِسٌ يَقُولُ: "لاَ تُرِدِينَ شَيْئًا إِلاَ كَانَ"**
**أَخَذْتُ قَمْحًا بَذَرْتُهُ، وَقُلْتُ اطْلَعْ، فَطَلَعَ، قُلْتُ انْحَصِدْ**
**فَإِنْحَصَدَ، قُلْتُ**
**إِنْفَرِكْ، فَإِنْفَرَكَ، قُلْتُ انْطَحِنْ فَانْطَحَنَ، قُلْتُ انْخَبِزْ**
**فَانْخَبَزَ**
**فَلَمَا رَأَيْتُ أَنِي لاَ أُرِيدُ شَيْئًا إِلاَ كَانَ خِفْتُ، وَاسْتَيْقَضْتُ وَكُنْتُ**
**عَلَى وِسَادَتِي**
**وَأَنْتَ مَاذَا رَأَيْتَ**
**رِيحًا فِيهَا شَهْبٌ مِنَ النَّارِ وَرَاءَهَا أَطْفَالُ يَقْدُونَهَا**
**مَاذَا أَيْضًا؟**
**كُنَا مَعًا فِي مَرْكَبٍ وَكُنْتُ حَامِلاً، وَبَيْنَمَا نَحْنُ فِي عِنَاقِنَا**
**الأَلِيفَ انْكَسَرَ المَرْكَبُ فَنَجَوْنَا عَلَى خَشَبٍ مِنْ أَخْشَابِهِ وَوَضَعْتُ عَلَيْهَا طِفْلَكِ**[1].

يلاحظ في هذه القصيدة النثرية أن أدونيس استعمل تقنية السرد الحكائي بطريقة تقترب كثيرا من الفن الحكائي، وهذا ما نلمسه في تكرار الأفعال مثل (يقول، قلت، اطلع، أخذت، رأيت، كنت، انكسر، استيقضت...وغيرها) وهي كلها أفعال سردية تصف حدثا معينا في القصيدة، كما أن الحوار القائم في هذه القصيدة هو حوار بين شخصين، ويبدو أنهما "زوج وزوجة" وهذا ما يؤكده الضمير "أنت"، يؤكد كل هذا استعمال الشاعر لتقنية السرد المتمثلة في الاستعانة بالشخصية والحوار، ووصف الحدث الذي يتنامى، وهو عبارة عن "حلم"، وهو ما يمثل البؤرة النصية في هذه القصيدة، هذا الحدث "الحلم"، الذي يتنامى مع القصيدة فيجسد فيها فيها الوحدة والكلية.

[1] – ينظر: أدونيس. الأعمال الشعرية. مفرد بصيغة الجمع. ص: 47.

وبذلك نفهم أن للسرد وظيفة فعالة في قصيدة النّثر إذ «يقوم السرد بوظيفة بنائية وتكوينية بحسب الاستخدام الذي يخضع له ضمن البنيات الأسلوبية والنزعة النصية والخطابية لكل النص»[1].

لكن السؤال الذي يمكن طرحه هنا ألا يمكن أن تتحول قصيدة النّثر بهذه المواصفات والشروط السردية إلى عمل روائي أو قصصي؟

لقد حاولت سوزان برنار الإجابة عن هذا التساؤل، حول انزلاق قصيدة النثر إلى الحقل الروائي، فرأت أن الفرق بين قصيدة النثر والأعمال الفنية الروائية هو فرق جلي فتقول « من المهم أن نفرق قصيدة النثر ك "قصيدة" بالنسبة إلى الأنواع الأخرى من النثر ولا سيما الرواية، وسوف تتيح لنا الفرصة في الواقع أن نرى أنه قد تمّ في أغلب الأحيان خلط قصيدة النثر بأنواع المحاورة للرواية (الحكاية والأقصوصة والقصة القصيرة) وهذا خلط قابل للتفسير لسببين: أولا: لأنه إذا كانت الرواية ضرورة في جوهرها أو أن هدفها إن شئت أن تروي قصة، فإن قصيدة النثر هي ليست وصفية بالضرورة وعلى الدوام، إنها تستخدم في أغلب الأحيان عناصر حكائية، ومن جانب آخر فإن الرواية والشعر لا يظهران أبدا في الحالة الخام، تماما كما هو الشأن في الحقيقة» [2].

وتقدم سوزان برنار أهم الفوارق بين الفن الروائي وقصيدة النثر ونلخصها في ما يلي:

1/الزمن الحقيقي للقصيدة أقصر من الرواية، فإن المدة الزمنية المماثلة مختلفة جدا في الأعمال الشعرية، كما هو الشأن في الأعمال الروائية.

2/الرواية تظهر شكل سياق حوادث في الزمان...بحيث نستطيع أن نلمح في كل رواية حقيقة تطورا وأن نميز مراحل، أما القصيدة تبدو كتلة واحدة تركيبيا لا تتجزأ...فقصيدة النثر موجزة موحدة ومكثفة مثل كتلة البلور[3].

[1] – رشيد يحياوي. قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة. ص: 139.

[2] – سوزان برنار. قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا. ص: 138.

[3] – ينظر: المصدر نفسه. ص: 139- 140.

وهذا الطرح تبناه وأكده أنسي الحاج الذي اعترف أن قصيدة النثر قد تلجأ إلى أدوات النثر من سرد واستطراد ووصف لكن شرط أن ترفع منها وتجعلها تعمل في مجموع ولغايات شعرية ليس إلا وهذا يعني أن السرد والوصف يفقدان في قصيدة النثر غايتها الزمنية يبطلان أدوات الروائي والخطيب والناقد، هذه العناصر النثرية في كتلة لا زمنية في قصيدة النثر وتغدو مجردة من وظائفها السابقة[1].

وبناء على هذه المعطيات يتأكد لنا مبدأ التناقض الكامن في قصيدة النّثر، فهي حين تعلن أنها ضد النظام "القالب الجاهز" تهرب إلى نظام آخر أكبر صراحة وتعقيدا، وهذا ما يجعل تحققها كإبداع شعري – خاصة في الشعرية العربية – صعب بالمعنى الذي تطمح إليه، وهذا ما يجعل تنظيرها واضحا نوعا ما، بينما تطبيقها على أرض الواقع يظل أمرا في غاية الصعوبة لأن هذا «الشكل الكتابي الذي تسلل إلى حياتنا الأدبية وصار جزء من مشهد ثقافتنا الشعرية المعاصرة...شعر جميل سوى أنّه نادر وهو غير متوافر سوى لدى الشعراء السحرة وهم بعدد أصابع اليدين»[2].

إن هذه الخصائص والصفات الخاصة بقصيدة النّثر رأى فيها البعض أنها كافية لكي تستحق قصيدة النّثر أن تأخذ تأشيرة الدخول الشرعي إلى عالم الشعر فهي «تلجأ إلى القوة الشعرية للشعر لإثارة الهزة الشعرية» [3]، فيما رأى البعض الآخر، في هذه الخصائص خرقا صارخا لمعنى الشعر، وهي بهذا المعنى لا تمتّ له بصلة لا من بعيد ولا من قريب، وهكذا انقسم جمهور النقاد وحتى القراء إلى فئتين – في الشعرية العربية– فئة انحازت لقصيدة النثر ورأت فيها أنها آخر أجنحة الشعر، وفئة أخرى حملت لواء الرفض والمعارضة لها.

**ثالثا/قصيدة النّثر والنقد المعاصر:**

إنّ قصيدة النّثر لم تشكل أزمة هوية ومصطلح مفهوم فحسب في الشعرية العربية المعاصرة، بل تعدى الأمر إلى أن أصبحت الجنس الأكثر جدلا في الأوساط

---

[1] – ينظر:أنسي الحاج. مقدمة ديوان "لن".

http: //www jehat: com/ jehaat/ ar/ bayanatsebraya/ ansi. Htm

[2] – أصنف عبد الله. الحداثة الشعرية وقصيدة النثر http://www.awu-dam.org

[3] – سوزان برنار. قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا. ص: 136.

النقدية، فلئن كانت أزمة هذه القصيدة بدأت بالمصطلح فقد انتهى المطاف بها لأن تكون طرفا فعالا أشعل حربا نقدية بين مؤيد ومشجع يرى فيها أنها مولود شرعي للقصيدة العربية وبين ناقم ورافض لفكرة أن تكون قصيدة النثر هي إحدى صور الشعر.

وبهذا يمكن القول: إن الشعرية العربية المعاصرة أصبحت تقف «أمام أزمة إبداعية متولدة من صوت جماعي لا فردي تختلف فيه نبرات أصوات شعرية متباعدة مكانيا ومتجاورة حسيا، بل قد تتطابق فيه هواجسهم وقد تؤكد أن داخل بنية الرفض القوية اتجاه القصيدة النثرية هناك حالة قبول واستعداد للتعاطي معها»[1].

إن الواقع النقدي العربي المعاصر لم يحدد موقفه النهائي من قصيدة النثر، فما دعت إليه فوضوية في التعبير، وتخليها عن الوزن والقافية جعلها محل خلاف، وهذه بعض الآراء النقدية التي تعرضت لقصيدة النّثر.

**أ-التيار المؤيد لقصيدة النّثر:**

إنّ أبرز مؤيدي قصيدة النّثر كان من روادها وكتابها، أدونيس الذي جعل قصيدة النثر أكثر حضورا وشرعية في المشهد الأدبي "والشعري خاصة"، وهذا لأنه عمل جاهدا على إدخال مفاهيم وأشكال جديدة للشعرية العربية، حيث نجحت في رأيه فيما بعد هذه الأشكال أن تصبح جزءًا مُهمًّا في الشعرية العربية المعاصرة، وعلى رأس هذه المفاهيم الجديدة قصيدة النّثر يقول في ذلك موضحا: «مفهوم قصيدة النّثر، وحين أطلقت هذه التسمية عام **1960** التي كانت عنوان دراسة حول هذا المفهوم هوجمت هجوما حادا...إذ رأى فيها الذين يهاجمون خرقا لمبدأ الشعر العربي، وبالتالي تهديدا للغة الشعرية العربية، لكن على الرغم من ذلك تكاد تكون اليوم قصيدة النّثر أن تكون الطريقة التعبيرية العالية، خصوصا لدى الشعراء الشباب، بل تكاد تتحول عند بعضهم إلى نوع من الجمالية الفنية العصبيّة، فيصبح مقياسا حداثويا وزيّا مميزا للدخول إلى الحداثة الشعرية العربية»[2]

[1] - محمد العباس. ضد الذاكرة، "شعرية قصيدة النثر. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1؛ ص 98، 90.

[2] - أدونيس. سياسة الشعر. دار الآداب، بيروت، ط2؛ 1996، ص 73، 74.

وبذلك تصبح قصيدة النّثر في نظر أدونيس الشكل الجديد الأكثر ملاءمة للمشهد العربي الجديد، ورغم أن هذه القصيدة قوبلت بالرفض في بداياتها الأولى، استطاعت أن تقطع شوطا كبيرا، حتى أصبحت الثوب الجديد للحداثة الشعرية العربية، وما إقبال الشعراء عليها إلا دليلا على نجاح وتمكن القصيدة على احتضان آمال وآلام هؤلاء الشعراء.

ويواصل أدونيس دفاعه عن قصيدة النّثر مؤكدا على أنها في حقيقتها ومفهومها تبقى وافدا غربيا على الثقافة العربية، لكن هذا لا يعني في رأيه رفضها وإقصاءها من الشعرية العربية المعاصرة بحجة أن الشعريتين –العربية والغربية- هما الشعريتين المختلفتين، وفي ذلك يصرح قائلا: «نفهم كيف تصر تلك المقولة على إفراد الشعر العربي أي عزلته عن الشعر العربي بحجة أنه من طبيعة مغايرة رافضة أشكال تعبيرية كقصيدة النّثر مثلا، حاصرة حدود الشعرية في الوزنية الخليلية، وذلك صونا للأصالة من كل تغريب يشوش وضوح الهوية وتماسكها وخصوصيتها»[1].

ورغم أن أدونيس في هذا النص ذهب للقول: إن قصيدة النثر هي أساس ومفهوم غربي يأتي في فقرة أخرى وينـاقض نفسه، فيحاول أن يجد جذورا تاريخية لقصيدة النّثر في التراث العربي، ويخلص إلى نتيجة، وهي أن قصيدة النثر عربية، وهذا لأنها في نظره تجسدت في تراثنا في الكتابات الصوفية التي تقترب من قصيدة النّثر، يقول:«إن قصيدة النّثر...هي اليوم قصيدة عربية بكامل الدلالة بنية وطريقة وقد أخذت بعدها العربي خصوصا بعد أن تعرف كتابها على الكتابات الصوفية وبشكل خاص كتابات "النفري" "الموافق والخطابات"، وأبي حيان التوحيدي "الإشارة الإلهية"...وكثيرا من كتابات محي الدين بن عربي...أن الشعر لا ينحصر في الوزن، وأن طرق التعبير في هذه الكتابات وطرق استخدام اللغة في جوهرها شعرية، وإن كانت غير موزونة»[2].

[1] – أدونيس. سياسة الشعر. ص: 67.

[2] – المصدر نفسه. ص: 76.

ومن هذا المفهوم الذي توصل إليه يطالب أدونيس أن نتعامل مع قصيدة النّثر بشيء من التروي، ونحاول أن نتفهم حقيقتها وواقعها فهي تبقى في نظره تمثل أصالة التراث العربي، ومستقبل الكتابة الشعرية العربية الحاضرة حيث يقول: «إن كتابة قصيدة النثر عربية أصيلة يفرض بل يحتم الانطلاق من فهم التراث العربي الكتابي، واستعابته بشكل عميق وشامل، ويحتم من ثم تحديد النظرة إليه وتأصيله في أعماق خبرتنا الكتابية اللغوية في ثقافتنا الحاضرة»[1].

والمتفحص لنصوص أدونيس في دفاعه عن قصيدة النثر يمكن أن يلحظ ذلك التعصب والحماسة والانحياز، وهذا أمر طبيعي بحكم أنه أول من أدخل مصطلح قصيدة النّثر في الشعرية العربية المعاصرة، لكن المبالغة بالقول: إن قصيدة النّثر هي من صميم التراث العربي، وأنها ذات أصالة عربية يطرح عدة تساؤلات من بينها: إذا كانت قصيدة النّثر ولدت من رحم التراث العربي –خاصة الكتابات الصوفية– فلم هذا الرفض والاستهجان الكبير الذي قوبلت به؟ وبم نفسر كون قصيدة النّثر لا تزال مجرد مشروع لم يكتب له النجاح ولا الإخفاق؟ وإذا كانت مزاعم أدونيس أن الصوفية يكتبون من قديم قصيدة النثر فهل يعني هذا أنهم شعراء بالأصالة؟ ثم كيف نكيّف شعرهم الصريح "العمودي" إلى جانب نثرهم المبثوث في مصنفاتهم، وهل شروط إيجادها المذكورة سلفا هي معلومة لدى السادة الصوفية "أي الفوضى والتضاد واللاشكل...؟

وإلى جانب أدونيس نجد الشاعر نزار قباني يتخذ الموقف نفسه، فهو يدافع عن قصيدة النّثر التي في رأيه جاءت نتيجة ذائقة سياسية واجتماعية وذائقة أدبية خانقة، وهذا بالضرورة يحتم علينا استقبال هذا النمط الجديد من الكتابة لأنه الحاضن الجديد لهذه المشاكل والمستجدات عند الإنسان والقارئ العربي، يقول: «القصيدة العربية ستكون في المستقبل قصيدة نثر، لأن الإنسان العربي واقع في حالة ضجر،

[1] – أدونيس. فاتحة لنهايات القرن. بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، ص: 316.

ضجر من كل شيء، ضجر سياسيا ووجوديا واجتماعيا وهو أيضا ضجر من لغته ويريد أن يتحرر من كل شيء»[1].

ونزار قباني في دفاعه في قصيدة النّثر يرفض بشدة أن يكون رفضها مبنيا على أساس التسمية لأن التسمية لا تهم بل «الأهم أن شكلا من أشكال الكتابة قد انتشر وصار له كُتّابه وقرّاؤه»[2] كما أن رفضها لا ينبع من كونها مشابهة أو غير مشابهة للشعر العربي وفي ذلك يقول: «لا أستطيع أن أدين قصيدة النثر لأن ليس لها ما يشبهها في الأدب العربي...إن نظرية التشابه هذه تجعل الأدب مصنعا للنسيج لا ينتج إلا نوعا واحدا من القماش»[3].

وبهذا المفهوم يؤكد نزار على أن شرعية قصيدة النّثر تتبع من كونها كانت تطورا طبيعيا للشعر العربي، وكان القارئ العربي بحاجة إلى هذا التطور وفي ذلك يعلق قائلا: «لماذا تقبل بتطوير الأكل والعمارة وكل شيء ولا نقبل بتطوير الموسيقى»[4].

وما يقصده بالتطور الموسيقي هو التحرر من الأوزان القديمة وخلق إيقاعات جديدة تبعث بعض الحيوية في الشعر، وهذا ما يتجسد في رأيه في قصيدة النّثر، وهذا ما يؤكده يوسف الصايغ حيث يقول:«إذا كانت قصيدة النّثر مؤثرة أكثر من قصيدة الوزن...أليس من حق الشاعر أن يأتي بمقاطع نثرية أحيانا في قصيدة؟ فلماذا لا يحق له أن يكتب قصيدة نثر كاملة»[5].

وما يمكن أن يقال هنا: إن كلام نزار قباني يحتاج إلى تعليل ودليل، فما هي حجته بأن القارئ العربي ضجر من لغته؟ وإذا فرضنا جدلا بأن المتلقي العربي ضجر من "الشعر العربي القديم"، ألا يمكن أن يأتي الوقت الذي يضجر منه من قصيدة النّثر وبالتالي يسعى للبحث عن بديل آخر لها؟

---

[1] – جهاد فضل. أسئلة الشعر. حوارات مع الشعراء العرب. الدار العربية للكتاب، (د، ط)؛ (د، ت)، ص:349 – 350.

[2] – جهاد فضل. قضايا الشعر الحديث. دار الشروق، القاهرة، ط1؛ هـ1404، 1984م، ص: 244.

[3] – المصدر نفسه. ص: 244.

[4] – جهاد فضل. أسئلة الشعر. ص: 349.

[5] – المصدر نفسه. ص: 390.

وإلى جانب أدونيس ونزار قباني يؤكد لويس عوض على شرعية قصيدة النّثر إلا أن المشكلة التي توجهها – في رأيه– هي مشكلة رقي وتقدم المجتمع الذي يقدم فيه قصيدة النثّر كإبداع جديد وفي ذلك يقول:«إن هذا النوع يأخذ شرعيته كشعر وشرعيته كفن شأنه شأن الفكر السياسي أو الفلسفي وأحيانا تفرز المجتمعات فكرا فلسفيا مختلفا فتكون النتيجة أن ما يحدد الشّرعية وعدم الشرعية هو حالة الرقي أو الانحطاط الذي يكون عليها المجتمع»[1].

وهذا ما أكده أيضا سوكون بولص[*] (**2007**) الذي يصف الجدل حول القصيدة النثرية بالجدل العقيم، وبأنه يفضح مدى تأخر الشعرية العربية مقارنة بالشعريات الأخرى حيث يقول: «إن قصيدة النثر في أوربا وأمريكا وغيرهما من بقاع العالم هي الآن من الظواهر العادية في الأدب لا تخضع إلى أية تساؤلات أو نقاش حول ضرورة وجودها، وإذا قسنا تجربتنا بتجارب الآخرين نجد أنفسنا ما تزال تتصارع وتتجادل حول شرعية أو عدم شرعية هذه القصيدة»[2].

والحقيقة أن المقام لا يتسع لذكر كل الآراء المؤيدة لقصيدة النثر، وهذا تلخيص لبعض الآراء المؤيدة لها:

يرى الناقد العراقي حاتم صكر قصيدة النّثر يجب أن تتولى مهمات التجديد بكل ما تحمله الحداثة من إشكالية ومشاغب، وتعبير على مستويات البناء الشعري الخارجي والإيقاع واللغة والدلالة [3]،أما الناقد العراقي مالك المطلبي فإنه يقول: إن قصيدة النّثر هي آخر أجنحة الشعر[4]، فحين يصرح الناقد المغربي نجيب العوفي

---

[1] – لويس عوض. "قضايا الشعر المعاصر". ندوة، مجلة فصول، العدد 4 يونيو 1981 رمضان، ج4، المجلد الأول، ص 196.

*– سركون بولص. شاعر عراقي من كتاب قصيدة النثر من أعماله: ديوانه "الوصول إلى مدينة أين"، "الحياة قرب الأكروبول"، الأول والثاني، "والعقرب والبستان"، وديوان "إذا كنت دائما في مركب نوح "

[2] – عبد القادر الغزالي.الشعرية العربية ،التاريخية والرهانات،ص:312.

[3] – ينظر: حاتم صكر."قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة من اشتراطات القصد إلى قراءة الأثر"، مجلة فصول، ص: 78.

[4] – ينظر: مرشد الزبيدي. تجاهات الشعر العربي في العراق، دراسة الجهود النقدية في الصحافة العراقية. (1958- 1990). منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1999، ص: 71.

بالقول: إنها ولدت من رحم قصيدة التفعيلة ويعتقد الشاعر العراقي ريمول عدنان بفكرة أن الشعر في الحضارات القديمة بدأ قصيدة نثر وهو يعود إليها[1].

إن هذه الحجج التي قدمها مؤيد وقصيدة النثر رأى فيها بعض النقاد مجرد خيط أمل يحاول أصحابه التشبث به لإقناع أنفسهم وغيرهم بأن قصيدة النثر هي المستقبل المشرق للشعر العربي، بل هي في رأي معارضيها اعتبرت نسقا لكل الجهود التي تحاول أن ترقى بالشعر العربي.

**ب – موقف التيار المحافظ والرافض لقصيدة النّثر:**

هناك من النقاد والشعراء المعاصرين من رأى قصيدة النّثر مجرد عبث كتابي أو مغامرة سينتهي بها المطاف إلى الزوال لأن هذه القصيدة في رأيهم أسقطت من مفهومها أهم مقومات الشعر، فهي رفضت الانصياع أو التنازل لتغرف من الشعر أبرز خصائصه الفنية وهي –الوزن والقافية– كيف لهذه القصيدة أن تتنكر لهذا العنصر المهم وتدعي أنها تملك الشرعية الكاملة لتنظم إلى الشعر؟ أو يقال عنها أنها مرحلة من مراحل تطوره؟

هذا ما ذهبت إليه الناقدة والشاعرة نازك الملائكة (**2007**) في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" حيث تؤكد قائلة: «لقد سموا النّثر الذي يكتبونه على هذا الشكل باسم قصيدة نثر، وهو اسم لا يقل غرابة وتفككا عن تعبير غيرهم "الشعر المنثور"، وذلك لأن القصيدة إما أن تكون قصيدة وهي إذ ذاك موزونة وليست نثرا، وإمّا أن تكون نثرا فهي ليست قصيدة فما معنى قولهم قصيدة نثر؟»[2].

ونازك الملائكة في موقفها الرافض لقصيدة النّثر تحاول جاهدة أن تظهر قصيدة النّثر وكأنها خطأ فادح تم ارتكابه في حق الشعر العربي، وتواصل هجومها القوي ضدها، فلا تكتفي بحجة غياب الوزن في القصيدة النثرية بل تقفز إلى حجة أخرى، وهي الأكثر حساسية وهي "المتلقي" هذا الأخير الذي ترى نازك

[1] – ينظر: جعفر العقيلي. "النصاص والنص المفتوح العابر للأنواع، مجلة الموقف الأدبي. تصدر عن اتحاد العرب، السنة الأربعون، ع 478، شباط 2011، ص: 180".

[2] – نازك الملائكة. قضايا الشّعر المعاصر. منشورات مكتبة النهضة، بغداد – العراق، ط3؛ (د، ت)، ص: 132.

أنه يواجه معاناة كبيرة، وهو يقرأ هذه القصيدة، ولا يستطيع التفريق بينها وبين الشعر الحر -التفعيلة- لأن «ما يهم في الموضوع أن نثرهم الذي يقدمونه باسم الشعر الحر قد أحدث كثيرا من الالتباس في أذهان القراء...وخيل لهم نتيجة ذلك أن الشعر الحر نثر عادي»[1].

وما يمكن أن يستشفه القارئ من آراء نازك الملائكة هو حرصها وتخوفها من أن تصبح قصيدة النثر الجنس الشعري الجديد الذي من شأنه أن يلفت الانتباه، وأن يسحب البساط من تحت أقدام الشعر الحر -التفعيلة-

وما يمكن أن يقال لرائدة الشعر الحر –نازك الملائكة- في هذا المقام: ألا تستحق قصيدة النّثر أن تأخذ فرصة لتثبت شعريتها ووجودها كما فعل الشعر الحر؟ فهو الآخر مرّ بما مرت به قصيدة النثر؛ كما أن الشعرية العربية منذ القديم وحتى الوقت الراهن تبقى حاضنة لكل جميل«فأي غرابة في أن يضم الشعر قصيدة النّثر في حاضنته وتراثنا فعل هذا قبلنا دون حرج وثمة دائما الشعرية التي تقر في ضمير النص بؤرة للجمال والابتكار»[2].

و لم تكن نازك الملائكة الوحيدة التي مثلت هذا التيار المعارض، فلقد كان هناك أيضا صبري حافظ الذي جاءت آراءه موافقة تماما لما جاءت به نازك فيما يخص قصيدة النّثر، وهو في هذه المسألة حاول رصد أهم المقاييس الفنية التي تظهر مدى النقص في هذه الكتابة، والتي من شأنها أن تقصي قصيدة النثر من أن تكون شعرا أو كتابة إبداعية جديدة وأهم هذه العناصر:

1/ليس لهذه المحاولة جذور تراثية في أدبنا.

2/تفتقر قصيدة النّثر إلى عناصر الجرس والإيقاع والانتماء إلى أرض تراثية قومية.

-هذا الشكل التعبيري يتأرجح بين أمور ثلاثة:

أ-رصف العديد من الصور النثرية في محاولة لاستخراج شيء للتعبير عنه.

---

[1] - نازك الملائكة. قضايا الشعر المعاصر. ص:132- 133.

[2] - عبد الإله الصائغ. دلالة المكان في قصيدة النثر، "بياض اليقين لأمين أسير أنموذجا، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1؛ 1999؛ ص 13."

ب-أقصوصة ركيكة ممزقة الأوصال في سطور نثرية منثورة.

ج-بناء مطلسم من الكلمات الهجينة الغريبة[1].

وبناء على هذا يخلص صبري حافظ إلى نتيجة مفادها أن قصيدة النثر "لا شعر، ولا نثر"، وهذا ما ذهب إليه عبد الوهاب البياتي حيث يقول: «إنها ليست شعرا ولا نثرا بل هي جنس ثالث هجين مفكك ليس فيه صورة أو فكرة أو تجربة»[2].

إن هذا المفهوم والطرح أكده الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض حيث يرى «قصيدة النثر محاولة ساذجة للتعلق بالشعرية الضائعة من خلال العمل على اللغة والانتقال إلى التصوير»[3] ويؤكد عبد الملك مرتاض أنه في بحثه الدائم عن جماليات هذه القصيدة لم يتوصل إلى هذه الجمالية فيقول:«لقد أعنت نفسي إعناتا شديد كيما أعثر على نصوص ما يسمى "قصيدة النثر من جمال فني أو من تصوير مدهش أو من تعبير طافح أو من فيض شعري عالي، فلم أجد إلا الضحالة والسذاجة والركاكة والقصور»[4].

واستنادا إلى هذا يرفض عبد الملك مرتاض رفضا قاطعا، أن تكون قصيدة النّثر بديلا شرعيا للشعر العربي لأنها في رأيه تبقى مجرد عبث كتابي ساذج، لكن السؤال الذي يمكن أن نطرحه هنا: هل كل قصائد النثر هي كتابة ساذجة؟ وإن كانت كذلك فكيف نفسر تفوق بعض القصائد النثرية على بعض النصوص الشعرية في مثل ما كتبه: محمد الماغوط، وحبرا إبراهيم حبرا وغيرهم؟

وإلى جانب عبد الملك مرتاض نجد الباحث الجزائري الحبيب مونسي يدلي بدلوه في هذا الموضوع فيذهب إلى تبني الرأي القائل إن قصيدة النثر ليست شعرا

---

[1] - ينظر: محمد العيد حمود. الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط1؛ 1996، ص: 194، 195.

[2] - جهاد فضل. قضايا الشعر الحديث. دار الشروق، القاهرة، ط1؛ 1404، 1984، ص: 213.

[3] - عبد الملك مرتاض. قضايا الشعريات. منشورات دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1؛ 2009، ص: 376.

[4] - عز الدين مناصرة. إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع. ص: 246.

ولا تملك أي رابط بهذا الشعر فيقول: «قصيدة النثر ليست شعرا ولن تكون شعرا أبدا بالمفهوم الموروث للشعر العربي، فالشعر العربي كيان ضخم قائم إلى أن تدع الإبل حنينها فإذا خَفِتَ صوته في هذه الفترة، سوف يعود قويا مدويا في فترة أخرى، شعر تغذية الخطابة والبطولة والغنائية، وإذا حدث وإن عادت دواعيه عاد بقوة إلى الصدارة، أما قصيدة النثر شيء آخر غير الشعر إنها جنس جديد لابد له من إيجاد مكانة له ما بين الأجناس الأدبية الأخرى ولكنه إن أراد ذلك كان عليه أن يتأسس عل القواعد والحدود والمعايير»[1].

وما يمكن أن يقال في هذا الطرح أنه طرح ابتعد عن الواقع الإبداعي كثيرا فحين نقول أن دواعي الشعر هي: الخطابة والبطولة والغنائية"، نعم هذه دواعي الشعر في وقت مضى؛ ولكن في وقتنا الراهن هل هذه هي دواعي الشعر؟ نعتقد أن دواعي الشعر قد تختلف من زمن إلى آخر وفق ما يمليه الواقع الإبداعي حيث نجد الشعرية العربية المعاصرة حدث فيها «اختراق على مستوى الرؤية التي انفجرت من داخلها وانشطرت بانشطار الصراع القائم اجتماعيا وإبداعيا، ووقع تحول من فعل "الرؤية" إلى "الرؤيا"، ومن "الواقع" إلى "الحلم" ومن "الخطابة" إلى "الرؤيا" إلى النص/ العالم»[2].

كما نجد الغنائية وهي أبرز سمات الشعر القديم بدأت بالتراجع بفعل الكتابة والقراءة.

ومن الذين رفضوا بشدة انضمام قصيدة النثر إلى الشعر الشاعر حبيب الشيخ جعفر الذي يؤكد أن قصيدة النثر مهما وصلت إلى درجة عالية من الشاعرية فستبقى مجرد نثر فني، ولن ترقى لأن تحل محل الشعر وفي ذلك يقول: «قصيدة النثر ليست في تصوري شعرا، وإنما هي نثر عالي فنيا وقد نجد هذا النثر العالي في روايات عظيمة وفي أعمال مسرحية عظيمة ولهذا ففي تصوري المتواضع تعتبر قصيدة النثر نثرا

[1] – عز الدين مناصرة. إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع. ص: 426.

[2] – مشري بن خليفة. القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر. منشورات الاختلاف، ط1؛ 2006، ص: 72.

فأي فرق بين رسالة كتبها المعري بلغته العالية مثلا وقصيدة النّثر في نماذجها العالية؟... أي فرق بين قصيدة النثر وترجمة القصائد الأجنبية؟»[1]

هذا الرأي ذهب إليه الشاعر السوري محمد علاء الدين عبد المولى الذي اقترح أن تضم قصيدة النثر إلى النثر العظيم "لا الشعر" يقول: «قصيدة النثر هي ثورة في النثر، وهذا تعبير قد يكون واثق صلة بالحقيقة وهو ما ينصف هذا النمط من الكتابة إنصافا معقولا وذلك أبعد معنى من أن تعتبر هذه القصيدة تطورا للقصيدة العربية» [2].

لقد تطور الموقف المعارض لقصيدة النّثر، خاصة بعد أن أصرّت هذه القصيدة على التعلق بأحبال الشعر محاولة استحضار كل صفاته وخصائصه، لكن هذا لم يشفع لها، فمثلا: الناقد العراقي سامي مهدي يقول في ذلك: «لا أؤمن بأن قصيدة النثر هي شعر، قد يكون فيها الكثير من عناصر الشعر، ولكنها ليست شعرا، قد تكون نوعا أدبيا آخر لكنها تندرج تحت واجهة النّثر وليس تحت واجهة الشعر، فنحن نجد في القصة القصيرة وفي الرواية الكثير من عناصر الشعر لكنها لا تسمى شعرا، وإنما هي نوع أدبي»[3].

وبهذا المفهوم يرفض سامي مهدي فرضية أن يتسلل بعض الصفات وخواص الشعر إلى قصيدة النّثر مثل: التسمية واللغة الشعرية لأن هذا لا يسمح لهذه الكتابة أن تقتحم عرين الشعر وتدعي أنها جنس منه أو تطور طبيعي له وهذا ما أكده الناقد العراقي خليل الخوري في قوله:«الكلمات الطنانة والحجج التي تريد أن تمنح قصيدة النّثر شرعية وجود ناجمة عن عقدة نقص نابعة من إحساس، بل باليقين بدونيتها إزاء الشعر وهي كلها نابعة من لغة علم النفس...يكفي أن نشير إلى الصفات والخواص

[1] – جهاد فضل. أسئلة الشعر، ص: 66، 67.

[2] – عز الدين بن مناصرة. قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع. ص: 481.

[3] – جهاد فضل. أسئلة الشعر. ص: 121.

التي تستبغ بها مستعارة من خواص الشعر والقصيدة الشعرية، بدءا باسمها قصيدة الشعرية بعبارات مثل الموسيقى الداخلية واللغة والأخيلة وما شابه»[1].

وهذا المفهوم نجده عند الناقد السعودي محمد مويسي الحارثي الذي رأى إطلاق اسم "قصيدة النثر" لا يؤهلها للالتحاق بالشعر ولا يجعلها حتى "مزيجا" إنه نثر، وتجاوز الأنواع الأدبية لا يسمح بذوبان نوع آخر فالشعر الذي لا تجد فيه مقومات الشاعرية لا يمكن أن نطلق عليه اسم الشعر إنّه قول شعري أنه نثر في ظل شعر وكذلك النثر[2].

وبذلك نرى هذه العينة من آراء المعارضين لقصيدة النثر، رأوا فيها ترديا لا يرقى إلى مستوى إبداعي يؤهلها إلى أن تضاف إلى الشعر، وهي في رأيهم تبقى وافدا غريبا على الثقافة العربية، كما أنها لا تتوافر على سمات الشعر الأساسية وهي الموسيقى "الإيقاع" وهي بذلك تفقد مشروعيتها في الوجود بوصفها شعرا، بينما تكمن شرعية وجودها كونها نثرا.

إن الآراء المناقضة والمعارضة لقصيدة النثر تولد من فراغ فالاستفزاز الذي تمارسه هذه الكتابة جعل البعض يشكك في قدرتها الشعرية وبالتالي إخراجها من دائرة الشعر، وهذا لأنها مازالت تصر على أن لا تستقر في شكل معين، وهذا ما يجعل التعاطي معها صعبا فهي«ليس لها بيت ولا شطر وهذه المعضلة التي جعلت النقد السائد يتناولها باعتبارها قصيدة لا يوجد فيها بيت ولا شطر»[3].

إلى جانب ذلك هناك من ذهب إلى أن حجة الإيقاع الداخلي ساهم في ارتفاع الأصوات المعارضة لها وهذا لأن«قصيدة النثر خالية من الوزن الذي يقوم بهندسة الأرضية الموسيقية للقصيدة الحرة، وهي تفقد بذلك عنصرا من عناصر النجاح

[1] – مرشد الزبيدي. اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، دراسة الجهود النقدية المنشورة في الصحافة العراقية (1990 -1998). منشورات اتحاه الكتاب العرب، دمشق. ص: 72.

[2] – ينظر: عز الدين مناصرة، إشكاليات قصيدة النثر. ص: 271.

[3] – محمد صالحي. شيخوخة الخليل، بحثا عن شكل لقصيدة النثر العربية. "دراسة إلى منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1؛ يونيو 2003، ص: 26.

في غاية الأهمية، مما يرتب صعوبات جديدة وبالغة ويمكن أن تقف في طريقها من أجل تحقيق شعريتها»[1].

لم تقنع قصيدة النّثر بخصائصها النصية بعض الرافضين لها خاصة أن معالمها لم تكن واضحة تماما، خاصة فيما يخص الإيقاع، وهذا ما دفع الكثير من النقاد إلى نبذها وإخراجها من دائرة الشعر فنجد مثلا الناقد إحسان عباس أكد أنه تعب في البحث عن إيقاع داخلي في هذه القصيدة يقول:«لقد أعياني العثور على الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر على الرغم مما بذلت من جهود على سبيل الكشف عن هذا الإيقاع»[2].

وهذا ما ذهب إليه الشاعر بلند الحيدري الذي رأى اعترافه بشرعيته وشعرية هذا النوع يتوقف بالدرجة الأولى على أنه يحتوي ولو بقدر ضئيل موسيقى داخلية "الإيقاع" يقول:«هؤلاء الشعراء الذين اعتمدوا قصيدة النثر أنا معهم عندما يستطيعون بالفعل أن يغنوا لغتهم بهذه الإيقاعات الداخلية لكن ليس على هذه الطريقة التي ليس لها ما تعطيه...قصيدة النّثر من مميزاتها الوحيدة أن الإيقاع كان يمنعها من إدخال العصر إلى القصيدة...قصيدة النّثر أكثر إستيعابا، عندما تقرأ قصيدة حبرا النّثرية أو قصيدة الماغوط أو سواها من أصحاب القصيدة النّثرية تحسّ بالفعل أنهم في قصائدهم النّثرية أقرب إلى العصر من القصيدة الإيقاعية ولكن هذا لا يكفي أن يكون مبررا رئيسيا لما حدث مع قصيدة النّثر»[3].

إن مشكلة الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر دفع الشاعر محمود درويش الرافض لها للتساؤل:«هل شرح لنا الذين لا يعرفون لغتهم ماذا يعنون بالمصطلح الدارج تفجير اللغة؟ وهل أوضحوا لنا مفهوم الموسيقى الداخلية في إصرارهم على اختفاء الإيقاع؟ ولماذا لا تأتي الموسيقى الداخلية إلا من النثر؟ لماذا تعجز ثورة

[1] – محمد صابر عبيد. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية. ص: 58.

[2] – عز الدين مناصرة. إشكاليات قصيدة النثر. ص: 241.

[3] – جهاد فضل، أسئلة الشعر، ص 59.

الشعر العربي الإيقاعية على إنتاج موسيقى داخلية؟ وقبل ذلك ما هي بالضبط الموسيقى الداخلية؟ وما هي الموسيقى الخارجية؟»[1].

يمكن أن نفهم أن أكبر مشكل واجه قصيدة النّثر هو مدى تحقيقها لهذا الإيقاع "الداخلي" وبذلك تكون "قضية الإيقاع أو ما اصطلحنا عليه بـ: «إيقاع قصيدة النثر من أخطر قضايا هذه القصيدة وأحد الأسباب التي تؤدي إلى نجاحها أو إخفاقها» [2]

ومن هذا المنطلق صار حتميا على قصيدة النثر أن تجد بديلا لخلق إيقاع يتناسب مع شروطها وقوانينها الخاصة، وعلى هذا الأساس جاز لنا التساؤل: كيف استطاعت قصيدة النّثر أن ترسم ملامح إيقاعها الخاص؟ أو بمعنى أدق ما هو المفهوم الإيقاعي الذي تقترحه قصيدة النّثر، حتى تستطيع تثبيت أقدامها بوصفها جنسا شعريا في خارطة الشعرية العربية المعاصرة؟

قبل أن نطوي صفحة هذا الفصل و ننتقل إلى مسألة الإيقاع الداخلي في قصيدة النّثر، لابد لنا من أن نعلق على هذا الجدل النقدي حول شرعية قصيدة النّثر.

إن الجدل حول شرعية قصيدة النّثر يظهر لنا مدى اضطراب وتوتر وتصدع الشعرية العربية المعاصرة هذه الأخيرة التي تبقى متـردة في حسم القضايا النقدية العالقة، خاصة فيما يخص الأنواع الأدبية الوافدة الجديدة، فالسؤال الذي يمكن أن نطرحه في هذا الصدد لماذا نكثر الجدل والنقاش حول شرعية فن ما ولا نلتفت إلى ما هو أهم وأعمق وأفيد لهذه الشعرية؟ وهو إثراؤها وجعلها مفتوحة على كل الاحتمالات، فلا ضير في أن نحافظ على هويتنا وبمقابل ذلك نتفتح على الجديد الذي يساهم في إثراء تراثنا، فإن كانت قصيدة النثر هي وافد غربي فما العيب أن تضم الشعرية العربية هذا الوافد الجديد وتحاول تكييفه مع خصوصية هويتها؟ كما فعلت مع الرواية الجديدة والقصة والمسرحية وغيرها.

---

[1] – محمد درويش. قضايا الشعر الحديث. حوار جهاد فضل. دار الشروق، بيروت، ط1؛ 1404هـ، 1984م، ص: 29.

[2] – محمد صابر عبيد. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية. ص: 58.

لنتساءل هنا: لماذا لا نترك الإبداع الجمالي الخلاق هو الفيصل الأوحد في هذه القضية؟ ولماذا لا نتجاوز الأمور السطحية والهامشية من جدل حول التسمية والمصطلح، وكون هذا النوع وافق تراثنا أو لم يوافق فأين يكمن الخلق إذن في التقليد؟! إن هذه المسائل هي التي تقتل الإبداع بكل أشكاله وهي التي تجعلنا ندور حول حلقة مفرغة.

أما ما يمكن أن يقال لأنصار ورواد قصيدة النّثر، أن إصرارهم في ضم قصيدة النّثر للشعر هو السبب الرئيس في جعل هذه الكتابة تلقى هذه الموجات المتضاربة في الآراء، فما هو العيب في أن تكون قصيدة النثر هي تطور طبيعي للنثر؟ أو لم يستطع النثر في الشعرية العربية المعاصرة أن ينتزع الصدارة وأن يسحب البساط من تحت أقدام الشعر أما إن كانت قصيدة النثر تصر على أنها تطور طبيعي للشعر فعليها إثبات ذلك.

# الفصل الثاني: شعرية الإيقاع أفق منفتح لتأسيس قصيدة النثر

أولا– مفهوم الإيقاع

أ–لغة

ب–الإيقاع في المفهوم التراثي

ج–الإيقاع في التصور المعاصر

ثانيا– الإيقاع الداخلي وقصيدة النثر

أ–الإيقاع الداخلي السمعي

ب–الإيقاع الداخلي التصويري

ج–الإيقاع الداخلي المرئي

د–إيقاع السرد في قصيدة النثر

## أوّلا– مفهوم الإيقاع

قبل الولوج إلى معنى الإيقاع الّذي تسعى ق صيدة النّثر إلى تأسيسه، لا بدّ من أن نعرج إلى مفهوم الإيقاع عامّة، وهذا ليتضح لنا أكثر، ولنستطيع التّعمق أكثر في هذه الظاهرة –الإيقاع–

**أ– الإيقاع لغة:**

الإيقاع في المعاجم العربية هو مصدر مشتق من "**أوقع**" بمعنى "**بيّن**" و"**أوضح**" ويستعمل التوقيع مصدرا للفعل "**وقّع**" بمعنى "**الحق واغتياب ولام وأصاب**"، كما يستعمل الوقع والوقوع مصدرين للفعل "**وقع**" بمعنى "**سقط ونزل وضرب**" [1].

ومن هذا نجد الإيقاع بهذه المعاني والدلالات اللغوية يعني التّوضيح والبيان والبروز "الظّهور".

وإذا ما حاولنا البحث في المعاجم العربية فإنّ صاحب لسان العرب يعطي مفهوما للإيقاع فيقول:«..يقال طريق موقع مذلل، ورجل موقع منجد، وقيل قد أصابه البلاء" وأضاف على ذلك "ولغلاف القارورة الوقعة والسحاب الرقيق الوقع، وأهل الكوفة يسمون الفعل المتعدي واقعا، والإيقاع من إيقاع اللّحن والغناء، وهو أن يُوقع الألحان ويبيّنها»[2].

إنّ المعنى الأخير –اللحن– نجده مجسدا في القاموس المحيط يقول صاحبه: «الإيقاع هو ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان ويبيّنها»[3].

---

[1] – ينظر: عمر بن خليفة إدريس. البنية الإيقاعية في شعر البحتري. منشورات جامعة قاريوس، بنغازي، ليبيا، ط1؛ 2003، ص: 67.

[2] – ينظر: ابن منظور (أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري). لسان العرب. مادة "وقع"، دار صادر، بيروت، ط3؛ 2004م، ص:263.

[3] – ينظر: الفيروزابادي (محمد الدين بن يعقوب بن إبراهيم الفيروزابادي الشيرازي الشافعي). القاموس المحيط. دار الكتب العلمية، بيروت، ط1؛ 1999، ص: 127.

ما تؤكد عليه هذه المفاهيم والتّحديدات اللّغوية أن الإيقاع له علاقة وثيقة باللحن والطرب والغناء "الموسيقى"، والظاهر والجلي من هذه التّعاريف أنها لم تتعرض من قريب أو بعيد إلى الإيقاع بمعنى الوزن العروضي.

**ب- الإيقاع في المفهوم التّراثي:**

إنّ الباحث في مفهوم الإيقاع في تعريفات وتصوّرات النّقّاد القدامى يتبين له مدى قلة النصوص التي تعرضت لهذا المصطلح، لكن هذا لا يعني خلو التراث من هذا المفهوم.

يرى عزّ الدّين إسماعيل أن نقادنا القدامى ربطوا الإيقاع بالموسيقى أكثر من أي شيء آخر، حيث يقول: «كان مصطلح -الإيقاع- عندهم ألصق بمفهوم الإيقاع الموسيقي لأنّ التّوالي الزّمني هو الجوهر الموسيقي ومن هنا ركزّت أغلب الدّراسات على ارتباطه بالزّمن وأهملت الحركة ولم يلحظه الدّارسون إلاّ من خلال الموسيقى والوزن الشّعريّ، مع أنّه كان من أوضح مظاهره في فني العمارة والزّخرف الإسلاميين، كما كان الأساس الّذي قامت عليه علوم البلاغة والفن اللّغوي»[1].

لقد ارتبط مفهوم الإيقاع في التّراث العربي بالموسيقى نظرا لأنّ الشّعر العربي ارتبط بالإنشاد والمشافهة "السّماع"، وهذا ما جعله أقرب إلى الموسيقى هذه الأخيرة الّتي «ولدت في وقت واحد مع الشّعر البدائي المعبّر عنه بالإيحاءات والفقرات وبالكلمات المنظومة غالبا والصرخات الخالية من المعنى وبالأصوات الصناعية التي تصدرها العصي والحجارة هو الأب المشترك للرّقص والشّعر والموسيقى»[2].

يؤكّد الجاحظ (**ت: 255** ) على العلاقة الجامعة بين الموسيقى والشّعر ويرى الوزن عنصرا أساسيا في هذه العلاقة حيث يقول: «صارت العرب تقطع الألحان

---

[1] – عز الدين إسماعيل. الأسس الجمالية في النقد العربي. عرض وتفسير ومقارنة. دار الفكر العربي، مصر، ط1؛ 1955، ص: 115.

[2] – خميس الورتاني. الإيقاع في الشعر العربي الحديث. دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية، سوريا، ط2؛ 2005، ج1، ص: 34.

الموزونة على الأشعار، فتضع موزونا على موزون، والعجم تمطّط الألفاظ فتنقبض وتنبسط حتى تدخل في وزن اللّحن فتضع موزونا على غير موزون»[1].

نجد ابن طباطبا(322) يورد نصّا في معنى الإيقاع فيقول: «للشعر الموزون إيقاع تطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه»[2].

ابن طباطبا في هذا المقام يربط مفهوم الإيقاع بالوزن "الشّعر الموزون" ويكتمل هذا الإيقاع باعتدال المعنى واللّفظ الحسن.

إلى جانب ابن طباطبا نجد المرزوقي في شرح ديوان الحماسة يتحدّث عن الإيقاع ويربطه هو الآخر بالوزن الّذي يترك في رأيه أثرا في النّفس فيقول: «وإنما قلنا تخيّر من لذيذ الوزن لأن لذيذه يطرب الطّبع لإيقاعه ويمازجه لصفائه كما يطرب الفهم لصواب تركيبته واعتدال نظومه»[3] وبهذا يكون الإيقاع عنده هو عبارة عن أثر يتركه في نفس المتلقي، هذا الإيقاع الّذي ينشأ من اختيار الوزن المناسب.

وبناء عل هذه المفاهيم يتّضح جليا ربط الشّعر بالموسيقى فأغلب هذه التّعاريف أكدت على أن مفهوم الإيقاع له علاقة بالموسيقى وهذا ما نستشفه من المصطلحات التّالية "الطّرب، اللّحن، الغناء"، كما أنّه شديد الارتباط بالوزن العروضي.

والمتفحّص للشّعرية العربيّة القديمة يمكنه أن يلحظ أن مفهوم الإيقاع بدأ بالتّوسّع نوعا ما، وهذا ما نجده في المفاهيم الّتي قدمها الفلاسفة أمثال: الفارابي (**ت339**) وابن سينا(**ت 466**) وحازم القرطاجني(**684**).

فالفارابي مثلا يربط الإيقاع بالحروف فيقول: «هو نقلة منتظمة على النغم ذات فواصل، والفاصلة هي توقّف بواحة امتداد الصوت والوزن الشعري نقلة منتظمة

[1] – الجاحظ (أبو عثمان بن بحر الجاحظ)، البيان والتبيين. تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ط4؛ (د، ت) ج1، م1، ص: 385.

[2] – ابن طباطبا العلوي. عيار الشعر ، ص: 21.

[3] – المرزوقي. شرح ديوان الحماسة. تح: أحمد أمين وعبد السلام هارون، ص: 10.

على حروف ذوات فواصل، والفواصل إنما تحدث توقفات تامة لا تكون تلك الحروف ساكنة» [1].

وعلى هذا الأساس يصبح تصور الفارابي للإيقاع هو ذلك العنصر الزّمني الّذي يعتبر حلقة وصل بين إيقاعين: الإيقاع الشّعري وهو الّذي عبّر عنه بـ "الوزن الشّعري" والإيقاع الموسيقي المعبر عنه بـ: "النّغم"، وتؤدّي الحروف دورا بارزا في هذا الاتصال.

كما ربط الفلاسفة العرب المتأثرين بالفلسفة الأرسطية والثقافة اليونانية الإيقاع بالتخييل والمحاكاة، فنجد مثلا: السجلماسي يورد مصطلح الإيقاع في تعريفه للشّعر حيث يقول: «الشّعر هو الكلام المخيل المؤلّف من أقوال موزونة متساوية عند العرب مقفاة، فمعنى كونها موزونة؛ أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه متساو لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة؛ أن تكون الحروف التي يختم بها قول واحدة»[2].

نفهم من الطّرح الّذي قدّمه السّجلماسي أنّ المقصود بقوله "عدد إيقاعي" هو التّساوي الذي يجب أن يحصل بين صدر وعجز البيت الشعري في عدد التفعيلات، بالإضافة إلى دور القافية في صناعة هذا الإيقاع فتردد الحروف وتكرارها في نهاية الأبيات هو الّذي يساهم في رسم الإيقاع، الذي يبدو من ظاهر التعريف أنّه مرتبط بالوزن العروضي، ورغم أنّ السجلماسي أقحم مصطلح التخييل في هذا النصّ، إلاّ أنّه لم يشرح دور هذا التخييل في رسم ملامح الإيقاع.

بينما نجد في قبله حازم القرطاجني يقدّم مفهوما دقيقا لمعنى الخيال والإيقاع فيقول: «إنّ الشّعر يتألّف من التخاييل الضرورية،وهي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ،

[1] – الفارابي (أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان). الموسيقي الكبير. تح: غطاس عبد الملك خشة، دار الكتاب العربي، مصر، 1967، ص:1085- 1086

[2] – السجلماسي (أبو محمد القاسم السجلماسي). المترع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغاري، مكتبة المعارف الرباط، ط1؛ 1980، ص: 218.

وتخاييل مستحبّة وأكيدة وهي تخاييل اللّفظ في نفسه، وتخاييل الأسلوب، وتخاييل الأوزان والنظم» [1].

وما يمكن أن نلمسه من هذا المفهوم أنّ حازم القرطاجني كان الأكثر وعيا وإدراكاً للفرق بين الوزن والنّظم، حيث ربط النّظم بالخصائص الصّوتية المنتظمة الثّابتة، بينما ربط الوزن بجهات تناسب وتأليف بعض العناصر مثل "المعاني واللّفظ والأسلوب".

وهو يؤكّد على أنّ معرفة الوزن ودراسته لا تتوقف على معرفة علم العروض بل تتطلب الإلمام بقوانين البلاغة والموسيقى حيث يقول: «مجاري الأوزان وأنحاء تركيباتها وما يسوغ فيها هو الرّأي الصّحيح الّذي تعضده الآراء البلاغية والقوانين الموسيقية ويشهد به الذّوق الصّحيح والسّماع عند فصحاء العرب» [2].

ومن هذا النصّ يتبين ما يقصده حازم القرطاجني وهو مدى ارتباط الإيقاع بكل عناصر التّعبير الإبداعي "خاصّة البلاغة"، فعالية التّصوير البلاغي في رسم هذا الإيقاع، وبهذا يخرج حازم "الوزن" من المفهوم المتداول في الشّعريّة العربيّة القديمة الذي يعني فيها التنظيم والترتيب لأنّه يتجلى أكثر في «تآلف الكلمات وانسجامها وتلازمها في علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدّلالية والنّحوية هذه العلاقات تقوم على التّماثل والتّشابه، كما يقوم على التّخالف والتّضاد» [3].

والحقيقة أنّ ابن طباطبا هو الآخر حاول التفريق بين الشعر والنظم يقول في ذلك «الشّعر كلام بائن عن المأثور الّذي يستعمله النّاس في مخاطبتهم لما يختص به من النظم الذي إنْ عَدِلَ عن جهته مجّته الأسماع وفسد عن الذوق ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض

[1] – حازم القرطاجني (أبي الحسن). منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن خوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، ط3؛ 1986، ص: 89.

[2] – المصدر نفسه، ص: 285.

[3] – أحمد حمدان ابتسام. الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي. دار القلم العربي، حلب، سورية، ط1؛ 1997 ص: 31.

التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق فيه» [1].

الشّعر عند ابن طباطبا هو الارتباط بالإيقاع الذي ينشأ عن طريق اللّغة وطريقة تأليفها ونسجها، وليس مرتبطا بعلم العروض "النظم".

وبناء على ما سبق ذكره، يمكن القول: إنّ الشعرية العربية القديمة لم تقدم مفهوما دقيقا وواضحا لمعنى الإيقاع، رغم المحاولات النقدية الجادّة، الّتي تمثّلت في آراء حازم القرطاجني وابن طباطبا، لكنّ المؤكد من كلّ هذه المفاهيم أنّ الإيقاع مرتبط بالموسيقى والوزن العروضي ولعل هذا راجع بالدرجة الأولى إلى تعريف الشعر القائل: «إنّه قول موزون مقفى يدل على معنى» [2] وهذا ما يجعل الإيقاع في النقد القديم يرتبط بالوزن أكثر من أي عنصر آخر

**ج- الإيقاع في التّصوّر المعاصر:**

إن مفهوم الإيقاع بالّتصور المعاصر في الشعرية العربية هو في حقيقته ذو نشأة غربية، ولقد وصل إلى الشّعرية العربية عن طريق المثاقفة بين الشعريتين.

نجد مصطلح الإيقاع ( Rytme) استعمل في اللّغة اليونانية بمعنى«الجريان أو التّدفق»[3] ثم تطور المعنى فصار يعني«التواتر والتتابع بين حالتين، الصوت والصمت، أو النور والظلام، أو الحركة والسّكون أو القوّة والضّعف واللّين أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء...وهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي، ويكون ذلك في قالب متحرك منتظم في الأسلوب الأدبي أو الشكل الفني...ويستطيع الفنان الأديب أنْ يعتمد على الإيقاع باعتماده طريقة من ثلاث: التكرار أو التعاقب أو الترابط»[4].

---

[1] - ابن طباطبا. عيار الشعر. ص: 09.

[2] - قدامة بن جعفر. نقد الشعر. تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان (د، ط) (د، ت) ص: 64.

[3] - مجدي وهبة وكامل المهندس. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،مكتبة لبنان، بيروت، ط2؛ 1984، ص: 71.

[4] - ينظر: المصدر نفسه. ص: 71.

إنّ هذا المفهوم يبدو شاملا وواسعا بمعنى الإيقاع الذي يشمل كل الظواهر اللغوية في النص.

يقدم كولدرج (**1772**) Gderidge مفهوما للإيقاع فيرجعه إلى عاملين:«أولهما التّوقع الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة، تنتشر في العمل الفني كله وتعمل على تشويق الملتقى،وإثارة حبّ الاستطلاع في نفسه، أمّا الناحية الثانية فهي النغمة الغير المتوقعة، والتي تنشأ من عنصر المفاجأة أو خيبة الظن»[1].

وما يفهم من كلام كولدرج أنّ الإيقاع يؤدي وظيفتين: الأولى استمالة واستدراج المتلقي عن طريق التكرار، والثانية: جعل هذه الاستمالة تتحول إلى درجة عالية من التفاعل، حيث يصنع هذا الإيقاع في نفس المتلقي "الدهشة والمفاجأة" فالإيقاع حتى يتجسد ظهوره في النص لا بد أنْ يُحْدِثَ نوعا من الصدمة وخيبة الظن عند المتلقي وهنا تكتمل جمالية الإيقاع وشعريته.

وهذا المعنى ذهب إليه ريتشاردز [*] Richards حيث يؤكد على دور المتلقي في صناعة الإيقاع يقول: «إنّ الإيقاع هو ذلك النّسيج من التوقعات والإشباعات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع»[2] ويضيف موضحا على أنّ هذا الإيقاع يعود إلى «عاملي التّكرار والتوقع، فآثاره تنبع من توقعنا سواء كان ما نتوقّع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث، وعادة ما يكون هذا التّوقّع لا شعوريا فتتابع المقاطع على نحو خاصّ يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من النمط لا غيره»[3].

---

[1] – محمد زكي العشماوي. فلسفة الجمال. الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، (د، ط)؛1981، ص: 162.

*–إيفانز ريتشاردز ناقد إنجليزي (1893، 1979) من مؤلفاته قواعد النقد الأدبي (1924) معنى المعنى، والعلم والشعر (1926)، النقد العملي (1929)، ينظر: يوسف نور عوض. نظرية النقد الأدبي الحديث. دار الأمين، القاهرة، الطبعة الأولى، 1993. ص: 11.

[2] – تامر سلوم. نظرية اللغة والجمال في النقد الغربي، منشورات دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1؛ 1983، ص: 47.

[3] – أحمد حمدان ابتسام. الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي. ص: 21.

فالإيقاع عند ريتشاردز عبارة عن نشاط نفسي وذهني يتعلّق بالمتلقي، الّذي يتجاوز بقراءته وفهمه لهذا الإيقاع الشكل المتمثل في الأصوات التي تطرب الأذن لينتقل إلى الأهم والمعنى الذي يحمله النص والتفاعل معه.

وإذا ربط كولدرج وريتشاردز الإيقاع بالمتلقي، فإن ت. س إليوت (1888) Eliot .T. S يربط الإيقاع ببنية النصّ الكلية وليس بجزء معين يقول: «من الخطأ أنْ نعتقد أن كل شعر يجب أن يكون متناسق مع النغم...هناك من الشعر ما وضع للتغني، وهذا الذي يلزمه تناسق النغم، ولكن من الشعر ما وضع للتكلم والكلام لا يقتصر على إصدار الأصوات المعسولة ذات النغمات الشجية والقصيدة ذات الطول يجب أن يكون فيها صعود وهبوط في درجتها عن الحدّة حتى تطابق ما يحدث فعلا للعاطفة الإنسانية من تزاوج بين الصعود والهبوط، وبهذا التزاوج تتم الوحدة الموسيقية الشاملة لبناء القصيدة ككل»[1].

يؤكد هذا النص على أنّ الإيقاع يتعلق ببنية النص ككل لا يجزأ معنى منه، فهو ليس مجرد تناسق صوتي أو نغمي، بل حركة خفية تساعد كل عناصر النص بالإضافة إلى دور المتلقي في إتمام جمالية هذا الإيقاع.

كانت هذه عينة من آراء بعض الشعراء ونقاد الشعرية الغربية في الإيقاع، والحقيقة أنّ هذه المفاهيم الغربية أثرت بصورة كبيرة في تصور مفهوم الإيقاع في الشعرية العربية المعاصرة، وهذا ما سنحاول التعرف عليه.

لقد حاولت الشعرية العربية المعاصرة تحديد مفهوم دقيق للإيقاع فكانت أول محاولة لفهم الإيقاع هي العمل على التفريق بينه وبين الوزن في التراث النقدي العربي وربما استعمل كبديل لمصطلح الإيقاع آنذاك.

يقدم محمد مندور أهم الفوارق بين الوزن والإيقاع فيقول:«الكم "الوزن" يقصد به كم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمانا وكل أنواع الشعر لا بد أنْ يكون البيت فيها مقسما إلى تلك الوحدات وهي قد تكون متساوية كالرجز عندنا مثلا، وقد تكون متجاوبة كالطويل حين يساوي التفعيل الأول التفعيل الثالث، والتفعيل

[1] – محمد النويهي. قضايا الشعر الجديد. معهد الدراسات العربية العالمية، القاهرة، 1964، ص: 20- 21.

الثاني التفعيل الرابع...أما الإيقاع عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية على مسافة زمنية متساوية أو متجاوبة»[1].

وبهذا يرى محمد مندور أن الوزن هو ما يمثل تفاعيل العروض وتساويها في البيت الشعري، بينما يرجع الإيقاع إلى تردد ظاهرة صوتية وهو بهذا المعنى في رأيه «موجود في النثر والشعر»[2] ويؤكد محمد مندور في موازنته هذه على أنّ الوزن "الكم" هو موجود في الشعر لكنه محدود في النّثر وهو«محدد بمقدار الزمن الذي يستغرقه الجملة في نطقها»[3].

ويصل في الأخير إلى أنّ الفرق بين الإيقاعين الشعري والنثري يتجلى في أن «النّثر تتطابق الوحدات الإيقاعية مع الوحدات اللغوية، وأما في الشعر فضرورة المساواة بين وحدات تقتضي بأن تنتهي في وسط اللفظ دون أن تكتمل الجملة»[4].

إلى جانب محمد مندور يقدم شكري عياد أهم الفوارق بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي، ويحصرها في ما يلي:

1/ النّبر في الإيقاع الموسيقي يؤدّي دورا رئيسيا.

2/ الإيقاع الشعري ينبع من خصائص اللغة التي يقال فيها الشّعر، وقد يؤدّي طول المقاطع وقصرها دورا هاما في بعض اللغات يفوق أهمية النبر.

3/ توفّر الإيقاع أشق بكثير من توفير الوزن لأنه تابع لخصائص اللغة كما أنّه يختلف باختلاف اللغة والألفاظ الموضوعة فيه.

ويعطي على ذلك مثالا توضيحيا يقول: نقول عيْن، ونضع مكانها بئْر، وأنت هنا في مأمن من عثرة الوزن، أما الإيقاع هو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ[5].

ومن هذه الفوارق نفهم أنّ شكري عياد ربط: النبر بالإيقاع الموسيقي، أما الإيقاع الشعري هو أكثر ارتباطا بالوزن العروضي بينما مفهوم الإيقاع فهو

---

[1] – محمد مندور. في الميزان الجديد. مكتبة النهضة، القاهرة، ط2؛ 187.

[2] – محمد مندور. في الأدب والنقد. نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة القاهرة، 1988، ص: 25.

[3] – المصدر نفسه. ص: 25.

[4] – محمد مندور، في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة القاهرة، 1988، ص: 25.

[5] – ينظر: عياد محمد شكري.موسيقى الشعر العربي. دار العلم للملايين، بيروت، 1974،ص: 62

مرتبط بخصائص اللغة، وارتباطه باللّغة يجعله أكثر صعوبة من الوزن، وما يميز الإيقاع عن الوزن كونه قائما على التلوين الصوتي، الذي يختلف عن الكم الوزني الثابت والمنتظم.

ويضيف شكري عياد ويؤكد أنّ الإيقاع لا يكتمل فقط بوجود العنصر الصوتي، بل هو يتجلى أكثر في وجود معنى لهذه الأصوات لأنّ الإيقاع«شديد الالتصاق بالناحية الوجدانية في الإنسان»[1].

نجد هذا المعنى يتجسد في الطرح الذي قدمه العربي عميشي، حيث يربط الإيقاع بالنطق والصوت، يقول معرفا الإيقاع «إنه مرواغة وإبهام في طريقة إصابة اللسان المنشد للعناصر الصوتية المتزامنة في السياق التعبيري تستلذ الأذن مسْمعه، حتى إذا انتظمت الانتظام الإيقاعي القائم على الاستواء والاعتدال والانسجام واطمأنت إليها نفسية الأعراب واتخذوها نموذجا لسانيا بلاغيا حريا بالمباركة والتمجيد باعتباره تحفة لسانية والتوقيع بالأصوات والمعاني والصور التخييلية»[2].

من هذا النص يتضح جليا معنى دور النطق "الصوت" هذا الأخير الّذي يساهم في تمظهر هذا الإيقاع في النص، فطريقة نطق الأصوات هي التي تمنح النص الشعري إيقاعا مميزا ووقعا جديدا.

نلاحظ من هذه الموازنات التي قدمها كل من محمد مندور وشكري عياد، وتعريف العربي عميشي، حاولت التفريق بين الوزن والإيقاع على أساس الشّكل، فالوزن عندهم يعبر عن الكمّ "التّفعيلات في البيت" بينما الإيقاع فهو يتمثل في التلوين الصوتي والحقيقة أنّ هذه الموازنات لم تستوفِ جميع خصائص الإيقاع، وهذا لأن الإيقاع بالمفهوم المعاصر، تجاوز الأثر الصوتي ليشمل النصّ كلّه.ما فتح الباب أمام جهود ومحاولات جادّة عملت على إخراج الإيقاع من المجال الصّوتي الضّيق ليشمل كل مظاهر الفن، وليس باعتباره عنصرا خاصّا بالشعر وحده.

---

[1] – عياد محمد شكري. مدخل إلى علم الأسلوب. مكتبة الجيزة العامة، مصر، ط2؛ 1413، 1992، ص:55.

[2] – العربي عميشي. خصائص الإيقاع الشعري، بحث عن آليات تركيب لغة الشعر، دار الأديب، وهران، الجزائر(د، ط)؛ 2005، ص: 135.

لقد قدم نعيم اليافي دراسة وافية وشاملة، حاول من خلالها التفريق بين الإيقاع في النص القرآني، والإيقاع في الشعر والنّثر.

يقول في ذلك موضحا أهم الفوارق بين الوزن والإيقاع: «الوزن هو النمط المحدد الصرف أو الهيكل السكوني الجاهز والمجرد، أما الإيقاع فهو العنف المنظم أو حركة النصّ الدّاخلية الحيوية المتنامية التي تمنح الرموز المؤلفة للعبارة الدفق والثراء»[1].

وبهذا المعنى – ارتباط الإيقاع بالنصّ والحركة الداخلية- يصبح الإيقاع موجود في الشعر والنثر، لكن الفرق في رأيه يكمن في أن إيقاع النثر«يفك ذاته من رقبة القيد أو يرخي هذا قبضته قليلا عنه فتتدفق نغمات الإيقاع رخية سلسة ذات ألوان لا حصر لها، أمّا الإيقاع في الشعر مهما حاول إعفاء نفسه من قيود الوزن يظل مصفدا بها»[2].

إنّ إيقاع النثر بهذا المفهوم يتميز عن إيقاع الشعر،فحين نجد الإيقاع في النثر يتخذ بعض الحرية والانطلاق يبقى الإيقاع في الشعر رهين بعض الضوابط والقوانين التي تحدد وتأطر مساره،لأنّ«إيقاع الشعر يغلب عليه الانتظام أو يجمع بين النسق والخروج عن النسق، أمّا إيقاع النثر...فلا نسق ولا انتظام»[3].

وهكذا يمكن القول: إنّ الإيقاع في الشعرية المعاصرة بدأ يأخذ منعرجا جديدا ومغايرا، فمفهومه أصبح شاملا، حيث لم يقتصر على الشعر بل تعداه ليستوعب كل أثر أدبي، يقول حاتم صكر «خرج الإيقاع من الشّعر حصرا إلى النّثر والفنون الأخرى، فصار مبررا اليوم الحديث عن إيقاع اللوحة...وإيقاع المسرحية وإيقاع النثر الفني...إذ صار الإيقاع شاملا لا تحدّه أعداد أو أنغام...أصبحت تلك الهندسة للكائن

[1] – نعيم اليافي. "ثلاث قضايا حول الموسيقى في القرآن". مجلة التراب العربي، ع15-16، نيسان 1984، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ص: 133.

[2] – المصدر نفسه،ص: 134.

[3] – علي يونس. نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي. الهيئة المصرية العامة للكتاب؟ 1993 ص: 84.

والديناميكية الدّاخلية التي تغطيه شكلا ومنظومة الموجهات الّتي يبثها للآخرين والتعبير النفسي عن القوة الحيوية»[1].

لقد استطاع الإيقاع بهذه الموصفات تجاوز الوزن واحتوائه وعلى حدّ تعبير ميشونيك: « تضمين الإيقاع في الوزن، يتمّ تضمين الوزن في الإيقاع ورغم التّعارض الظّاهر فإن الوضعيتين متماثلتين، ليس للوزن نعت لأنّه لا يمكن أن يوجد لأنّ تعريف الوزن قد نقل تماما إلى الإيقاع»[2].

وهذا ما ذهب إليه ريتشاردز؛ حيث يؤكّد أنّ الوزن ما هو في حقيقته إلاّ صورة للإيقاع يقول: «الوزن جزء من الإيقاع، فالإيقاع سابق الموسيقى والشّعر، أو هو تشبيه حيوي كالعين، أمّا الوزن فهو كالبصر، ولما كان البصر وظيفة العين كان الوزن وظيفة الإيقاع»[3].

لقد اكتسب الإيقاع هذه الأهمّية في الشّعرية المعاصرة كونه لم يبق مقيدا بجزء معين في النّصّ، " كالصوت والحرف" بل تعدى كل هذا ليشمل كل خصائص النص الإبداعي وفي ذلك يقول ميشونيك «الإيقاع هو انكيات الذات في تاريخها ولذلك فإنه غير قابل للانعكاس كما أنّه لا يتوقف عن الرجوع، وغير قابل للجمع إنّ وحدته الممكنة الوحيدة لم تعد وحدة الواحدة، إنه الخطاب بوصفه نسقا»[4].

وبهذا المعنى يؤكد ميشونيك على صعوبة الإمساك والتعرف على الإيقاع فهو عنده غير قابل للجمع والإمساك، كما نجد في الوزن القابل للمسك والملاحظة، فالإيقاع لا يتحقق إلا داخل نسق الخطاب وهذا بالضرورة يجعله أكثر صعوبة وأكثر عمقا، وتمكن القول: إنه بهذا المفهوم يمثل البنية العميقة للنص.

ويمكن من هذه الفهوم السابقة الذكر أنْ نستخلص أهمّ الفوارق الجوهرية بين الوزن والإيقاع، وهي تتمثل في ما يلي:

---

[1] – حاتم صكر. حلم الفراشة الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر. دار الأزمنة، عمان، ط1؛ 2010 ص: 30.

[2] – عبد القادر الغزالي. قصيدة النثر الأسس النظرية والبنيات النصية. ص: 171- 172.

[3] – المصدر السابق. ص: 27.

[4] – عبد القادر الغزالي. قصيدة النثر الأسس النظرية والبنيات النصية. ص: 155.

| الإيقاع | الوزن |
|---|---|
| -الإيقاع سابق في الظهور.<br>-الإيقاع هو تردد ظاهرة صوتية، ارتبط بالنطق<br>-الإيقاع يعمل على إثارة دهشة المتلقي لأنّه مرتبط بالعاطفة والذهن وهو بذلك أقرب إلى التأويل.<br>-الإيقاع يمثل الحركة الدّاخلية للنصّ<br>-الإيقاع مرتبط بالمعنى والشعور ولهذا فهو يقوم على الإيحائية<br>-الإيقاع غير قابل للإمساك فهو معنى يتجلى في بنية النص – نسق الخطاب–<br>-الإيقاع لا يصبّ في الوزن لأنّه أوسع وأشمل منه<br>-الإيقاع هو البنية العميقة للنص | -الوزن لاحق<br>-الوزن هو كم التفاعيل المتساوية والمرتبة.<br>-الوزن يعمل على تطريب الأذن فهو ألصق بالسّماع وهو لا يحتاج لتأويل.<br>-الوزن يمثل السكون والرتابة والجمود "نظام"<br>-الوزن يرتبط بالشّكل أكثر<br>-الوزن قابل للإمساك والدراسة كونه يتجلى في الشكل الخارجي - التفعيلات–<br>-الوزن يصبّ في الإيقاع لأنه وظيفة من وظائفه.<br>-الوزن هو البنية السطحية الخارجية للنص. |

وبناء على ما سبق ذكره يمكن أن نلحظ أنّ مفهوم الإيقاع من أكثر المفاهيم غموضا، وهذا ما أكده رومان جاكسون بقوله: «الإيقاع من أكثر المفاهيم غموضا قديما وحديثا إلى حد أننا لا نجد اليوم تعريفا واضحا له» [1].

وما يمكن أن نفهمه بعد رصد هذه التّعاريف المختلفة لمعنى الإيقاع، أنها تعاريف ركزت قدر الإمكان على ما يتعلق بالنص ودوره في رسم ملامح الإيقاع فنجد "اللغة والحرف والمعنى والمتلقي...كلها تؤدّي دورا محوريا في إتمام جمالية وشعرية الإيقاع".

والحقيقة أن هذه العناصر هي التي فتحت الباب على مصرعيه لتحاول قصيدة النّثر أن تؤسس إيقاعا شعريا خاصا بها ينبع من هذه الخصائص، وهذا لأن «مفاهيم الإيقاع في الخطابات سواء ما اتصل منها بالمعجم أم اللّسانيات أم البلاغة وإلى الدالة والوظائف الجديدة التي تستند إلى الإيقاع بوصفه دالا أكبر في الخطاب، وهذه الفرضية الكبرى التي تسمح لقصيدة النثر بالتأسيس والحضور المغاير الصدى بالضرورة

[1] – حاتم صكر. حلم الفراشة الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر. ص: 27.

لذلك فبقدر ما تقترب من تعريف أصيل للإيقاع، بقدر ما نقترب من قصيدة النّثر بوصفها تجربة تعيد بناء مفاهيم شعرية جديدة»[1].

**ثانيا –الإيقاع الداخلي وقصيدة النثر:**

لقد حاولت قصيدة النّثر البحث عن بدائل موسيقية ترتبط بمكونات النّصّ، أكثر من ارتباطها بالشكل الخارجي المتمثل في الإيقاع العروضي ولجأت على حد تعبير أدونيس إلى استثمار «إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصورة وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء الملتوية والمتعددة»[2].

إنّ ارتباط الإيقاع بالمكونات النصية هو ما أصطلح عليه بالإيقاع الداخلي وكما يبدو ظاهرا من التّسمية فهو مرتبط ببنية النص الداخلية وهو بذلك يختلف اختلافا بيِّنًا عن الإيقاع الخارجي "العروض" وفي ذلك يعلق الشّاعر خليل الموسري بقوله«إنّ قصيدة النثر تعتمد أساسا على الموسيقى الداخلية وثمّة فرق كبير وكبير جدا بين الإيقاع المستورد من خارج أنا الشاعر وبين الإيقاع الداخلي، فإن كان الإيقاع الخارجي يتوالد من توارد الكلمات ضمن مسار عروضي راقص، فإنّ الإيقاع الداخلي يتوالد من تماسك الكلمات بصعقها فتنفجر وتتحول طبيعة أجسادها من خلال برق شعري كثيف...مما يجعل الحرارة تدب في أوصال الكلمات والحروف، وتجري الحياة في عروقها، فتخرج مألوفة وتذوب الكلمات المتفجرة بحسب التّجربة والرؤيا، وتشق إيقاعها الخاص العادي، ويدخل الشعر إلى أعماق الروح فتعيش الدهشة والنشوة»[3].

---

[1] – عبد القادر الغزالي. قصيدة النّثر العربية، الأسس النظرية والبنيات النصية. دار تريعة بركان، ط1؛ 2007 ص: 146.

[2] – محمد علاء الدين عبد المولى. وهم الحداثة مفهومات قصيدة النثر نموذجا دراسة. اتحاد كتاب العرب، دمشق؛ 2006، ص: 134.

[3] – محمد يحي الحمصاني. "قصيدة النثر وإشكالاتها عند عبد العزيز المقالح". مجلة نزوى، ع61، يناير 2010، محرم 1413، ص: 89.

وهذا ما أكدته سوزان برنار، حيث رأت الشاعر المعاصر بات في حاجة ماسة إلى خلق إيقاع أكثر حرية وفي ذلك تقول: «الشّاعر المعاصر يرفض وسائل الرقي الآلية للشعر الموزون المقفى، ويطلب مفاتن أكثر دقة من الكلمات نفسها ومن التوقعات السرية في المعنى والصوت، وبين الفكرة والإيقاع وبين التجربة الشعرية واللغة التي تترجمها»[1].

من هذا الطّرح يتبين أنّ الإيقاع الدّاخلي الّذي تطمح قصيدة النّثر إلى تحقيقه ينبع من خصائص اللّغة.

والحقيقة أن الإيقاع الداخلي الذي لجأت إليه قصيدة النثر هو أكثر معضلة واجهت هذه القصيدة لأن «الإيقاع الداخلي الذي لجأت إليه قصيدة النثر تعبير مراوغ وزئبقي من الصعب القبض عليه وتحديده وتَوْصِيفَه إن الإيقاع الداخلي شيء يشم ولا يفرك، كما يقول النحاة عن عللهم الخفية»[2].

لقد تولدت هذه الزئبقة في الإيقاع الدّاخلي لقصيدة النّثر نظرا لعدة أسباب فنية نذكر منها:

1/ إيقاعها شيء يدخل في الجو النفسي للتجربة والشحنة الجوانية للغة وطبيعة توليف جملها ومفرداتها.

2/ الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر يختفي بكونه نظما صوتيا لأنّ شعرية قصيدة النثر أو جزء منها ينتمي إلى إيقاع الكتابة، تقنيات الكتابة من (علامات التّرقيم، البياض، عدد الأسطر، تفتين حروف الكلمات...)

3/ الاستعانة بتقنية السّرد القصصي ميزة نثرية، مثّلت عقبة في رسم هذا الإيقاع نوعا ما[3].

ورغم الصعوبة التي يواجهها الدّارس في الإمساك بالإيقاع الدّاخلي – خاصّة في قصيدة النّثر– إلاّ أن هناك بعض المقترحات الإجرائية لمعاينة تمظهرات هذا الإيقاع، وفي هذا يقدم حاتم صكر بعض الآليات للاقتراب وملامسة هذا الإيقاع وهي:

[1] – برنار سوزان. قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا. ص: 58- 59.

[2] – عز الدين مناصرة. إشكاليات قصيدة النّثر، نص مفتوح عابر للأنواع. ص: 263.

[3] –ينظر:المصدر نفسه. ص:217- 263.

أ- الالتفاف إلى الأبنية الدّلالية للنصّ.

ب- الانتباه إلى إيقاع الفكرة والصّورة والمضمون والدّلالة.

ج- استثمار تقنيات الكتابة الشّعريّة.

د-استنباط الجملة الشّعريّة الكبرى[1].

إنّ هذه الآليات المقترحة لمعاينة تمظهرات الإيقاع الدّاخلي في النّصوص الشّعرية هي آليات عامّة يمكن أن تتعزّز بمجسّات في وسعها أن تلامس مظانّ الإيقاع الداخلي، نابعة من صميم اللّغة الشعرية في أبعادها "الصوتية والمرئية والرمزية والدلالية"[2].

ولتوضيح هذه الآليات نجدها تتجلى أكثر في:

البعد الصوتي ←——— المتعلق بالبنية السماعية "الأصوات، الحروف".

البعد المرئي ←——— المتعلق باستثمار تقنيات الكتابة "بياض سواد علامات"

البعد الزمني الدلالي←——— المتعلق بالجانب التصويري التخييلي.

البعد السردي ←——— المتعلق بتقنيات السرد "الحوار، الشخصية، الحدث".

في هذا المستوى التطبيقي حاولنا ضبط دراستنا أكثر، لهذا اقتصر تحليلنا على نماذج من قصائد أدونيس وجبرا إبراهيم جبرا [*] وقصائد لسيف الرجبي [*].

**أ- الإيقاع الداخلي الصوتي: السمعي:**

إنّ قصيدة النثر عملت على التّعويض عن الإيقاع الخارجي باعتمادها على الإيقاع الداخلي الصوتي الذي ينشأ في أصله من «أسرار اللغة الصوتية وقيمها

---

[1] - حاتم صكر. حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر. ص: 13.

[2] - ينظر: مسعود وقار. جماليات التشكيل الإيقاعي في الشعر، عبد الوهاب البياتي، دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع. أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر باتنة سنة 2001- 2005 ص: 142

*-جبرا إبراهيم جبرا، شاعر فلسطيني من مؤلفاته في الرواية "مثل مسرح في ليل طويل"، في الشعر "تموز في المدينة" كما قام بترجمة بعض الأعمال مثل "هاملت وعطيل وغيرها من الأعمال".

*- هو شاعر عماني، أبرز مؤلفاته:حوار الأمكنة والوجوه مقالات 1999،معجم الجحيم مختارات شعرية 1996،وذاكرة الشتات مقالات 1991.

.

الجمالية ووقوفا على التناسب بين الدلالات الصوتية والانفعالات التي تتراسل معها، وما يتبع ذلك من تلميح وتركيز وسرعة وبطء وتكرار وتوكيد وتنويع في النّغم»[1].

لقد عوّل – كتاب قصيدة النّثر على دور العنصر الصّوتي في إنتاج إيقاع بهذه القصيدة ورأى أدونيس أنّ هذا المستوى الإيقاعي يقوم على عناصر أهمها التّكرار وتوزيع أصوات المدّ، والتّوازي وبهذه العناصر تصنع قصيدة النّثر إيقاعا متنوعا في رأيه، حيث يقول: «يتجلى إيقاعها المتنوع – قصيدة النثر- في التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المدّ وتزاوج الحروف»[2].

**1- إيقاع التكرار في قصيدة النثر:**

تعتمد قصيدة النّثر أكثر ما تعتمد على التّكرار هذا الأخير الّذي لجأت إليه محاولة منها للإفلات من قبضة النّظام والرّتابة وهذا لأنّ «تعريف الإيقاع بأنّه تكرار عدد من المقاطع الصوتية المتشابهة (التفعيلات) لم يعد كافيا فلا بدّ من توفير مقومات أخرى ينهض الإيقاع مستمدا إليها تجانس الأصوات والجرس والنغم والدلالة التي توفرها الصيغ والتراكيب النحوية»[3].

إنّ التكرار في قصيدة النثر يتخذ عدّة أشكال وصور وهذه أبرز الأشكال:

– **إيقاع التكرار المتعمد مع تغيير داخلي:** يكون بتكرار البنية نفسها للجملة المتعددة الكلمات أو على الأقل بتكرار أركان رئيسية في البنية[4].

وكمثال على ذلك قول: جبرا إبراهيم جبرا في قصيدته: المدينة

**تَمَعَنْ فِي الشَارِعِ المُقفَرِ فِي الظَّلاَمِ**
**وَفِي أَبْوَابِ الحَوَانِيتِ**
**تَمَعَنْ فِي الشَارِعِ المُمْطِي فِي الصَّبَاحِ**

[1] – عبيد محمد صابر. القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية. ص: 43.

[2] – المصدر نفسه ص: 52.

[3] – عز الدين مناصرة، إشكاليات قصيدة النّثر، نص مفتوح عابر للأنواع، ص: 219.

[4] – ينظر: المصدر نفسه. ص: 219.

**هَلْ اسْتَرَحْتَ بَيْنَ قَفْلِ الأَبْوَابِ وَفَتْحِهَا**[1].

نلاحظ أن هذه المقاطع في أصلها قامت على التكرار الذي نجده في قوله:

تمعن+ في+ الشارع+ المقفر+ في+ الظلام

≠

تمعن+ في+ الشارع+ الممطى+ في+ الصباح

الملاحظ من هذا التكرار أنّه قائم على تكرار لفظة رئيسة في الجملة وهي تتمثل في فعل الأمر: "تمعن" والجار والمجرور "في الشارع"، أما نهاية المقطعين فلم تقم على التكرار، وهذا التكرار المتعمد بتغير طفيف يساهم في خلق إيقاع داخلي.

– **الإيقاع المتكرر كاللازمة:** يتشكل من خلال المقاطع بتكرار لفظة تمثل وحدة شعرية وتشبه اللازمة في الأغنية.

نجد هذا الإيقاع يتجسد في قول أدونيس في: "فواصل"

**حَجَرٌ يَتَدَلَّى مِنْ عُنُقِ الشَجَرَةِ لِيَمْتَلِئَ ثَدْيَاهَا وَيُكْثِرَ ثِمَارَهَا**

**يَنْمُو فِي صَدْرِ غَزَالَة لِتَتَزَوَجَ الرِيحُ**

**حَجَرَ تَزَاوِيقَ**

**طَلاَسِمَ**

**الأَسْوَدُ قَارُورَةُ وَسُلْطَانُ**

**الأَصْفَرُ جَسَرُ لِكُلِ شَيْءْ**

**الأَغْبَرُ كُحْلُ امْرَأَةٍ عَلَى اِسْمِ رَجُلٍ**

**رَجُلٌ عَلَى اسْمِ امْرَأَةٍ**

**حَجَرُ يُفْرِزُ الشَهْوَة**

**حَجَرٌ لَا يَغُوصُ فِي المَاءِ**

**حَجَرُ يُحَارِبُ النَّارَ**

[1] – ينظر: جبرا خليل جبرا. المجموعات الشعرية، ص: 22.

**حَجَرُ يَلْتِفُ بِهِ الحَزِينَ**[1]

إنّ القارئ لهذه القصيدة يجد التّكرار في هذه القصيدة ارتكز على لفظة "حجر" هذه الأخيرة التي تكررت ستّ مرات في النصّ، ولم يكن لجوء الشاعر إلى تكرارها اعتباطيا، بل إن هذا التكرار يؤدي وظيفة دلالية وصوتية وهو بمثابة العنصر الحيوي الذي تبنى عليه القصيدة، فنجد الوظيفة الدّلالية التي يؤديها تكرار لفظة "حجر" هي دلالة التحدي تارة وهذا ما تمثل في قوله "حجر يحارب النار، حجر يغوص في الماء"،وتارة أخرى يحمل دلالة الحزن وهذا في قوله:"حجر يلتف به الحزن".

أمّا الوظيفة الصوتية التي يؤديها هذا التكرار، هو أنّ هذا التكرار شبيه بالإيقاع الموسيقي، فهي – لفظة حجر- تمثل الإيقاع المتكرر كاللازمة في الأغنية، وأهميتها تكمن في البنية النّصيّة للقصيدة، فهي بمثابة اللازمة الضرورة لها، وإذا سقط من تكوينها النصي بهت إيقاعها الدّاخلي.

ومن أنواع الإيقاع الّذي تعتمده قصيدة النثر، نجد إيقاع التّكرار بلا تغيير، يكون بتكرار الألفاظ نفسها في سياق التّركيب، أسماء كانت أو أفعالا، وتارة يأتي هذا التّكرار موزعا: وهو الّذي تتكرّر فيه كلمة أو جملة أو بنية معينة لكنّها تتوزع أثناء التشكيل.

وهذا مثال توضيحي لهذا التكرار والإيقاع الّذي يصنعه

يقول أدونيس في: "فصل المواقف"

**خَارِجَ الصُدْفَةِ**

**أُسَافِرُ**

**أَصْعَدُ أَتَفَجَرُ**

**أَلْبَسُ الهَذِيرَ وَالتَهَدُجَ**

**أَتَمَوَجُ بِالرُعْبِ**

**أَتَحَرَرُ مِنَ التَوْبَةِ، العِظَةِ، العَوْدَةِ**

**أَتَحَرَرُ مِنَ الصَبْرِ**

[1] – ينظر: أدونيس. الأعمال الشعرية الكاملة، مفرد بصيغة الجمع. ص: 185.

**مِنْ دَمِي وَالتَارِيخِ الرَاقِدِ فِيهِ**
**أَتَجَرَأُ وَأَعْرَى وَأُوَسْوِسُ نَفْسِي ضِدَ نَفْسِي**
**أَضَعُ نَفْسِي خَارِجَ كَلِّ شَيْءٍ وَأَقُولُ لِلْجُنُونِ الرَشِيقِ أَنْ**
**يَسْرِقَ أَهْدَابِي كَنَسِيمِ غَرْبِي**
**أَنْقَطِعُ، أَنْفَصِلُ، أَنْفَصِمُ**
**بَعِيدًا بَعِيدًا، بَعِيدًا**[1]

تتأسس هذه القصيدة على عنصر التّكرار بصورة كبيرة، حيث نجد التكرار فيها يقوم على إعادة صيغة الفعل المضارع المصرف مع الضمير المتكلم **"أنا" – الشاعر–** وأهم هذه الأفعال نجد: **" ألبس، أتموج، أتحرر، أتجرأ، أصعد، أسافر، أنقطع، أنفصم، أوسوس، أعرى، أضع، أقول..."** وهذه الأفعال تكرر حوالي خمس عشرة مرة، وتكرار هذه الأفعال بصيغة المضارعة يعطي القصيدة حركية ووتيرة واضحة، وتتجلى هذه الحركية أكثر في المعاني التي يحملها كل فعل فنجد مثلا الأفعال **" ألبس، أتموج، أتحرر، أتجرأ، أصعد"** كلها أفعال تشترك في خلق دلالة واحدة وهي دلالة التحدي والقوة حيث يؤكد الشّاعر من خلال هذه الأفعال على إصراره على تغيير حالة الملل التي يشعر بها ويجسد هذا قوله:"أتحرر من التّوبة والعظة والعودة والصبر والتاريخ الراقد" فهو يطمح إلى تغيير كل هذا والانتقال إلى عالم آخر، التّحرر من كل القيود وهذا ما يؤكده قوله:"أضع نفسي خارج كل شيء وأقول للجنون الرشيق أن يسرق أهدابي".

إنّ هذا التّكرار الموزع في القصيدة يعمل على تعزيز الإيقاع الداخلي الذي يتصاعد ويتسارع ويبطئ تبعا للدلالة التي تحملها صيغ التكرار، والمؤكد من معاني الأفعال المضارعة في هذه القصيدة أنها تبعث على الحيوية والاندفاع وهذا ما يجعل الإيقاع الداخلي يتشبع بهذه المعاني.

**2 – أثر الأصوات الممدودة في الإيقاع الداخلي:**

[1] – ينظر: أدونيس. الأعمال الشعرية الكاملة، مفرد بصيغة الجمع. ص: 92.

تعتبر الأصوات الممدودة من أقوى العناصر التي اتكأت عليها قصيدة النثر في إنتاج إيقاع داخلي، وهذا لأنها تؤدي دورا بارزا في خلق تأثير على المستوى الصوتي والدلالي والنفسي "التأثير في المتلقي"، فحروف المدّ كما يقول: عياد شكري«لها علاقة بين هذه القيم، تحدث تأثيرا نفسيا شبيها بالتأثير الذي يحدثه لحن الموسيقى»[1].

وحروف المدّ كما هو معلوم تتلخص في "الألف، الواو، الياء".

ولنأخذ مثالا يوضح مدى دور حروف المدّ في خلق الإيقاع الدّاخلي، يقول جبرا خليل جبرا في قصيدة: في أرضي التي اقتطعتها.

**فِي أَرْضِي التِي اقْتَطَعْتُهَا**
**مِنْ مَسْرَحِ الأَفَاعِي**
**رِحَابَ البَوَارِ وَالضَيَاعِ**
**بَنَيْتُ بَيْتًا مِنْ عُرُوقِي وَضُلُوعِي**
**بِيَدِي حَرَثْتُهَا**
**مَسْتَجْلِبًا بِهَا المَاءَ الشَحِيحَ**
**عَبرَ القِفَارِ وَالبَرَارِي**
**غَيْرَ بَاغِي**
**فَوَازِعَ المَجْدِ المُقَامِ**
**عَلَى الفَرَاغِ**
**وَلَكِنْ مِنْ رِحَابِ الشَّوْكِ وَالضَيَاعِ**
**يَرْجُمُونَ البَيْتَ بِالحِجَارَةِ**
**وَثِمَارِي يَجْنُونَهَا بِالعِصِي..**
**مُتَسَلِلِينَ فِي اللَّيْلِ مَعَ الأَفَاعِي**[2]

[1] – عياد محمد شكري. موسيقى الشعر العربي. دار العلم للملايين، بيروت (د، ط) 1974، ص: 85.

[2] – ينظر: جبرا إبراهيم جبرا. المجموعات الشعرية. ص 20- 21.

الملاحظ بعد قراءة هذه القصيدة إنها اشتملت على أصوات المد وهي: "في-ضي- تى- ها- عي- حا- وا- يا- تا- في- عي- ذى- جى- ها- فا- را- ري- غى- وا- قا- را- حا- جا- مو- حارى- ها- ضي- كا- فا- رو- لو... " وبعد إحصائها يمكن القول: إنها بلغت تقريبا "ثمانية وثلاثين" صوتا ممدودا، وهيمت أصوات المد الطويلة المفتوحة، حيث تجدها تكررت عشرين مرة، ويأتي بعدها حروف المد الطويلة المجرورة بـ:أحد عشر صوتا تقريبا، فالشاعر في قصيدته زاوج بين حروف المدّ المفتوحة والمجرورة، هذه الحروف التي ساهمت وتحكمت في الإيقاع الداخلي للنص فنحن نجد حروف المد المفتوحة مثل "حا، يا، تا، وا، قا..." ارتبطت بدلالة "التوجع والحسرة والألم" وهذا ما تجسد في قوله: "البوار، الضياع، الأفاعي، اقتطعتها، المجد المقام على الفراغ"، وتأتي حروف المدّ الطويلة المكسورة لتأكد على هذا التّوجّع والألم وتضيف دلالة الشّكوى، وهذا ما نلمسه في قوله:"من عروقي وضلوعي، بيدي، أرضي، الأفاعي، متسللين، يرجمون، ثماري يجنونها بالعصي" وكان الشّاعر في توظيفه لهذه الحروف يجسد معاناة في غاية الألم، ويحاول أنْ يصوّر وينقل لنا شعوره باليأس والحزن، فبعد أن بنى بيته بعروقه ودمه وضلوعه، يأتي ما يحاول تدمير كل ما بناه ولقد ساعدته حروف المدّ في إظهار حسرته وشكوته.

كل هذه الدلالات التي ساهمت حروف المدّ في إنتاجها، يجعلها أكثر تأثيرا في صناعة الإيقاع الدّاخلي لهذه القصيدة، لأننا هنا – في هذا التحليل- لم نقف عند ظاهرها، بل الدّلالة الّتي تؤديها، فالوظيفة الصوتية لهذه الحروف تأتي أو تتجه سريعا أو بطيئا تبعا للدّلالة التي يحملها النصّ؛ وإذا ما عدنا إلى نصنا هذا نرى المعنى العام للقصيدة أو الدّلالة العامة التي حملت معنى "التّوجع والحسرة" يمكن القول: إنّ الإيقاع الدّاخلي لهذه القصيدة جاء بطيئا نوعا ما.

### 3 – التّوازي:

يعتبر التّوازي من أهم المكونات الّتي تخلق إيقاعا داخليا ولقد تحدث رومان ياكسبون (**1982**) jackobsoh roman عن هذا العنصر وأكد أنه من أكثر العناصر المهمة في العمل الفني يقول:«هو عنصر هام قد يحتل المترلة الأولى بالنسبة

للنص الأدبي»[1]،وهو عبارة عن تكرار ظاهرة صوتية قائمة في الأساس على التضاد والتناقض والمشابهة.

يحاول ياكسبون التّوضيح أكثر، فيفرق بين التوازي في الشعر والتوازي في النثر، فيرى التوازي في الشعر يقوم بالأساس على التناظر الوزني، أمّا التوازي في النثر فهو أوسع من ذلك يقول: «التوازي في الشعر يكون بالضبط هو الذي يفرض بنية التوازي، بنية تطريزية في البيت في عمومه الوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكونه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية، توزيعا متوازيا، ويحظى الصوت هنا حتما بالأسبقية على الدلالة وعلى العكس من ذلك، نجد في النثر أن الوحدات الدلالية ذات الطاقة المختلفة هي التي تنظم بالأساس البنيات المتوازية، وفي هذه الحالة يؤثر توازي الوحدات المترابطة على أساس التشابه أو التّباين أو المجاورة بشكل فعال في بناء الحبكة وعلى تخصيص ذوات الفعل ومواضيعه، وعلى انسياب النغمات السّردية»[2].

وبناء على هذا الطّرح يمكن القول: إنّ قصيدة النثر استثمرت تقنية النثر في صناعة الإيقاع الداخلي، وكان التوازي النثري القائم على الوحدات الدلالية "التشابه والمجاورة والتضاد" أكثر عنصر خدم قصيدة النثر.

ويمكن التّوضيح أكثر بأخذ أمثلة تؤكّد هذا، يقول أدونيس في قصيدة: "جسد".

**يَكْسِرُ الزَمَنُ غُصْنًا غُصْنًا**
**نَلْتَقِي = نَفْتَرِقْ = نَمْحُو وَجْهَيْنَا = نَكْشِفُ وَجْهَيْنَا**
**فِي السَّرِيرِ طَيْفَانِ**
**وَاحِدٌ يَتَرَاءَى، وَاحِدٌ يَتَوَارَى**
**وَالجَسَدَانِ أَرْبَعَةٌ–**

[1] – ينظر: رومان ياكسون. قضايا شعرية. تر: محمد الوالي ومبارك حنون: دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1؛ 1988، ص: 106.

[2] – المصدر نفسه. ص: 108.

**شَطْرٌ لِلْغَائِبِ**
**شَطْرٌ لِلْحَاضِرِ**
**جَسَدٌ مِنَ الإِبَرِ يَلْطِمُ أَحْشَاءَنَا**
**وَالجَسَدُ الَّذِي نَقْرَعِ لَا يُؤَاوِينَا**
**ثَمَّةَ شُقُوقٌ تَكْشِفُ مَا تُعْطِي**
**ثَمَّةَ أَسَارِيرٌ تَقْرَأُ عَلَيْنَا الأَسْرَارَ الأُوْلَى**
**كَيْفَ لِلْجَسَدِ الوَاحِدِ أَنْ يُثْمِرَ اليَاسَمِينَ وَالعَوْسَجَ؟**
**كَيْفَ لِقَلْبٍ وَاحِدٍ أَنْ يَلْبَسَ جَسَدَيْنِ؟**
**نَأْتَلِفُ = نَخْتَلِفُ**
**نَبْتَكِرُ خِدَاعًا يَعْلُو الطُفُولَةَ**
**رِيَاءٌ بِصِدْقِ الشَّمْسِ**
**وَيَقُولُ**
**الحُبُ ثَلاَثَةٌ– رَجُلُ وَرَجُلُ وَامْرَأَةُ**
**رَجُلُ وَامْرَأَةُ وَامْرَأَةُ**
**دَائِمًا**
**كَانَ**
**بَيْنَنَا**
**مَسَافَةٌ قُلْنَا**
**يَمْحُوهَا اللَّهَبُ الَّذِي نُسَمِيهِ الحُبُّ**
**وَالْتَصَقَ النَّهَارُ بِالنَّهَارِ اللَّيْلُ بِاللَّيْلِ وَبَقِيَتْ بَيْنَنَا مَسَافَةٌ** [1].

رغم طول القصيدة إلى أنها تنضح بكلّ أنواع التّوازي الّذي منحها جمالية وشعرية، وأضفى عليها موسيقى داخلية، ونحن إذا ما جئنا لرصد هذا التّوازي نجده يتمثل في التضاد "التباين" في قوله: يتراءى ≠ يتوارى، غائب ≠ حاضر، الياسمين ≠

[1] – ينظر: أدونيس. الأعمال الشعرية الكاملة، مفرد بصيغة الجمع. ص 301- 302- 303.

العوسج، رياء ≠ صدق، بالإضافة إلى المشابهة والمقابلة في قوله: النهار بالنهار – الليل بالليل.

إنّ التوازي القائم على التّضاد في هذه المفردات يؤدّي وظيفة إيقاعية واضحة، وذلك لأنّ الانسجام الموجود بين الحروف المتجاورة في هذه الأضداد، يؤدي دورا في خلق إيقاع منسجم أشبه بالنّغمة الموسيقية وكلّما حدث تجانس وتعادل بين الحروف، أدّى هذا إلى خلق توازنات صوتية تعمل على توجيه حركة الإيقاع الدّاخلي.

إلى جانب التضاد نجد أنّ التوازي تمثل في قوله: **"رجل ورجل وامرأة"** و**"رجل وامرأة وامرأة"** تمثل التّوازي هنا في استبدال موقع لفظه من مكان لآخر، ويمكن توضيح ذلك بالجدول الآتي:

| | | |
|---|---|---|
| رجل | رجل | امرأة |

| | | |
|---|---|---|
| امرأة | امرأة | رجل |

نجد الشاعر بعد أن كرر لفظة "رجل" في المقطع الأوّل مرتين ولفظة "امرأة" مرة واحدة، جاء في المقطع الثّاني وغير هذه المماثلة وعكس المعادلة كما يبدو ظاهرا في الجدول، إنّ هذه المغايرة والاستبدال الّذي لجأ إليه الشاعر من شأنه أن يخلق إيقاعا داخليا يتفاعل معه القارئ يتمثّل في إعادة قراءة لدلالة هذا الاستبدال.

والقارئ لهذه القصيدة يمكن أن يصدم ويدهش للمقابلة التي يقدمها الشاعر في قوله: نلتقي = نفترق، نمحو وجهينا = نكشف وجهينا ، نأتلف = نختلف، والصدمة التي تولد عند المتلقي هنا هو الجمع بين ضدين، فالأصل أن نقول: نلتقي ≠ نفترق، نمحو ≠ نكشف، نأتلف ≠ نختلف، فالأصل كما نرى هو التضاد التناقض بين هذه الألفاظ، وليس المساواة والمشابهة، إنّ هذا النوع من التوازي هو أكثر الأنواع التي تخلق إيقاعا داخليا في قصيدة النّثر، لأنّه قائم في أصله على عنصر المفاجأة والدهشة وبالتالي يمكن القول: إن التوازي في هذه القصيدة اتخذ عدة أشكال مرة جاء التوازي في شكل التّضّاد "التّناقض"، وتارة أخرى جاء بتكرار واستبدال وحدات

لغوية، وتارة ثالثة خرج عن المألوف فساوى بين لفظتين مختلفتين، وعلى هذا الأساس نرى الإيقاع الّذي أنتجه هذا التوازي هو إيقاع داخلي متنوع، فمرة يأتي على شكل النغمة الموسيقية "إيقاع التضاد"، ومرة يصنع إيقاع الدهشة والمفاجأة لدى المتلقي هذا الأخير الذي يساهم في إعادة قراءة جديدة لهذه التوازنات وبقدر مساهمته وتأثره تتحدد ملامح هذا الإيقاع الدّاخلي.

وبناء على التّحاليل السّابقة يمكن القول: إنّ الإيقاع الداخلي السمعي يعتبر من أقوى المستويات الخالقة للإيقاع، ولقد أدركت قصيدة النثر خصوصية هذا المستوى، فكثفت العمل عليه أكثر لخلق إيقاعها الخاص لأنّ «شعراء قصيدة النثر حاولوا أن يعوضوا عن الوزن الشعري بعناصر أخرى كالتوازي والسجع والجناس الاستهلالي والتكرار والتنويع في أطوال الأسطر والإفادة من حروف اللين ودلالة صوت الكلمة» [1].

وفي هذا التحليل الذي قدمناه في بعض القصائد، حاولنا جاهدين التركيز على أبرز الخصائص التي يقوم عليها الإيقاع السمعي من "تكرار وتوازي ودور حروف المدّ"، والحقيقة إن هذا المستوى هو أوسع المستويات، إذ يقوم على تفجير الخصائص الصوتية للغة من تركيز على دور الحروف ودلالتها، وعلى النبر والتنغيم، وغيرها من الظواهر الصوتية التي لا يتسع المقام لدراستها وتحليلها كل واحدة على حدة.

**ب- إيقاع التصويري الداخلي في قصيدة النّثر:**

تعتبر الصورة من أبرز الخصائص التي يقوم عليها الشعر، ولقد اهتم النقاد القدامى بهذا العنصر واعتبروه أكثر العناصر تأثيرا في البناء الشعري، ولقد ارتبط مفهوم الصورة في الشعرية العربية القديمة بعلوم البلاغة من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز ولهذا عرّف الشعر بأنه «لغة مجازية تقوم على علاقات وإقترابات تنطوي - غالبا- على المماثلة فتضم التشبيه والاستعارة والمجاز»[2].

[1] -ينظر: رشيد يحياوي. قصيدة النثر أو الخطاب الأرض المحروقة. ص 126.

[2] - مشري خليفة. القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر. ص: 163.

إن هذه العناصر الخالقة للصورة الشعرية في النقد القديم ارتبطت بمفهوم عمود الشعر هذا الأخير الذي أطرها بقوانين صارمة، وربطها بالعالم المحسوس وهذا ما يؤكده قول المرزوقي: «إصابة الوصف ومقاربة التّشبيه، ومناسبة المستعار للمستعار له»[1] كانت الإصابة والمقاربة والمشابهة كلها مصطلحات تجعل الصورة في الفهم القديم أقرب من المحسوس والمحدود.

إنّ هذا المفهوم بدأ في التراجع في الشعرية المعاصرة، حيث لم تعد الصورة تقاس على أساس بلاغي لأنّ«الصورة الفنية عوضت في النقد الحديث علم البلاغة، فلم نعد نبحث عن التشبيه ولا في الاستعارة ونوعيها ولا في المجاز وضربيه، ولا في الكناية وما تحمله من صورة جميلة»[2].

الصّورة الشعرية اتسع نطاقها في المفهوم المعاصر لتتجاوز المحسوس إلى الذهني لأنّ: «الشاعر يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها لا يقصد أن يمثّل لها صورة لحس معين من المحسوسات الحقيقية إنه يقصد بها تصوير ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية»[3].

إنّ هذا التّجاوز في الصورة الشعرية نابع في أساسه من عدّة عناصر من بينها أنه ارتبطت بتجربة الشاعر وبالموضوع وبخلق علاقات جديدة بين الأشياء لأنّ الشاعر لم يعد يقف على ظاهر الأشياء بل، «الشاعر تندمج فيه الذات بالموضوع فيدرك العلاقات الكامنة بين الأشياء وتقديمها بواسطة الصور مثل الطفل الذي يرى الظل على الأعشاب فيصيح إن الأعشاب تبكي» [4].

إنّ الصورة الشعرية في الشعرية المعاصرة تنضج وتصبح أكثر فاعلية بارتباطها بملكة الخيال الذي يعمل على إحداث انسجام بين العلاقات التي ترسمها الصورة، وبين

---

[1] – المرزوقي. شرح ديوان الحماسة. تح: أحمد أمين وعبد السلام هارون، ص: 09.

[2] – عبد الملك مرتاص، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية. عويدات بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص: 72.

[3] – عز الدين إسماعيل. الشعر العربي المعاصر. ص: 132.

[4] – العلاق، فتاح. مفهوم الشعر عند رواد الشعر الغربي، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، 2005 ص: 184.

ما يحدث من تفاعل وتأثر وجداني من لدن المتلقي، وهذا ما يجعل الصور«تخرج إلى الضّوء معقدة ومركبة تحمل معها سياقا من الخيال والشعور والفكر ليس هو السياق الحسي»[1].

لأن مفهوم الصورة كما يعرفها عزرا بوند Ezra pound هي الّتي«تقدم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزّمن وهي توحيد لأفكار متفاوتة»[2].

من هذا المفهوم الشّمولي اتخذت الصّورة مفهومها البارز والمهم في بنية النص، حيث شكلت النواة الأساسية في خلق توازن وحركة في بناء القصيدة، ولقد حاول الشاعر المعاصر التركيز على دورها البنائي في خلق إيقاع جمالي ينمو ويتطور في ظل ما تحققه الصورة من تجديد وطاقات إيحائية تمارس تأثيرا وسحرا لأنّ الإيقاع في القصيدة لا يتحقق إلاّ بعد «تلاؤمه الكامل وانسجامه التام مع حركة القصيدة التي تولد من تناميها المستمر طاقات جديدة، وتنكشف عن رؤى وأفكار وأخيلة يرتفع بها الإيقاع إلى مرتبة نموذجية في قيمتها الشعرية»[3].

إنّ الإيقاع الذي تصنعه الصّورة اعتبر من العناصر الأكثر حضورا في بناء إيقاع قصيدة النثر وهذا لأن شاعر قصيدة النثر حينما رفض عناصر الشعر المتفق عليها كلها، لجأ للتعويض عنها بالصورة الأخاذة ونمط الإيقاع متنامي داخلي جديد ورؤيا جديدة للحياة والوجود[4].

إنّ شاعر قصيدة النثر وفي بحثه الدّائم عن إيقاع داخلي يصنعه التصوير حاول التركيز أكثر على الطاقات اللغة الشعرية، وجعلها أكثر غموضا وجمالية، وهذا لبناء إيقاع داخلي اقرب إلى الإيقاع الرؤياوي وفي هذا المعنى يقول أدونيس: «مهمّة اللغة...أنّ تقتنص ما لا يمكن اقتناصه عادة، أو على الأصحّ ما لم تتعود هذه اللغة اقتناصة صحيح أنه لا وجود لما لا يمكن التعبير عنه، لكن ذلك لا يعود إلى وجود

[1] -. ناصف مصطفى.-الصورة الأدبية. دار الأندلس بيروت، لبنان، ط 2؛ 1981 ص: 36

[2] - مشري بن خليفة. القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر. ص: 170.

[3] - عبيد، محمد صابر. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية. ص: 21.

[4] - ينظر: جعفر العلاق. في حداته النص الشعري دراسة شعرية. ص:121.

اللغة كمفردات، وإنما يعود إلى وجود الشّعر الذي يجعل من اللغة سحرا ينفذ إلى كل شيء»[1].

إن ما تسعى إليه قصيدة النّثر من خلال نزوعها إلى الغموض الناشئ من لغتها هو جعل الصورة الشعرية تبدو أكثر تعقيدا وغرابة وهذه الغرابة هي التي تخلق إيقاعا داخليا، ينشئ بالدرجة الأولى من فعل التلقي والكتابة.

وهذا المعنى سنحاول التقرّب منه في دراسة تحليلية لقصيدة من قصائد أدونيس:

يقول أدونيس في قصيدته "مرآة الطّريق وتاريخ الغصون":

**كَانَتْ الرِيحُ عَيْنَيْنِ مَسْنُونَتَيْنِ**
**تَخْرُقَانِ الظَلاَمَ وَعَادَاتِهِ يَخْرُجَانِ**
**جَسَدَ اللَيْلَ، تَشْرُبَانِ**
**دَمَهُ الأَسْوَدَ، المُصَفَى**
**حِينَمَا تَصْعَدُ المَقَابِرُ وَتَسْقُطُ المَلاَكُ**
**كَانَتْ الرِيحُ جَنِيّة وَالأَغَانِي**
**وَجْهُهَا وَاليَدَيْنِ....**
**.... وَنَادِرُ الأَسْوَدُ**
**كَانَ الصَدَى، وَكَانَ**
**يَجْلِسُ بَيْنَ القَمَرِ وَالبُسْتَانِ**
**يَكْتَشِفُ الظِلَ، يُغَطِي جُوعَهُ وَكَانَ كَالدَهْرِ**
**فَلاَحًا مِنْ الفُرَاتِ**
**يُخْبِطُ جَرْحَ المَاءِ**
**يَمْشِي وَتَمْشِي خَلْفَهُ السَمَاءُ**[2]

تتأسس هذه القصيدة على جملة كبيرة من الصور الفنية، يقول:

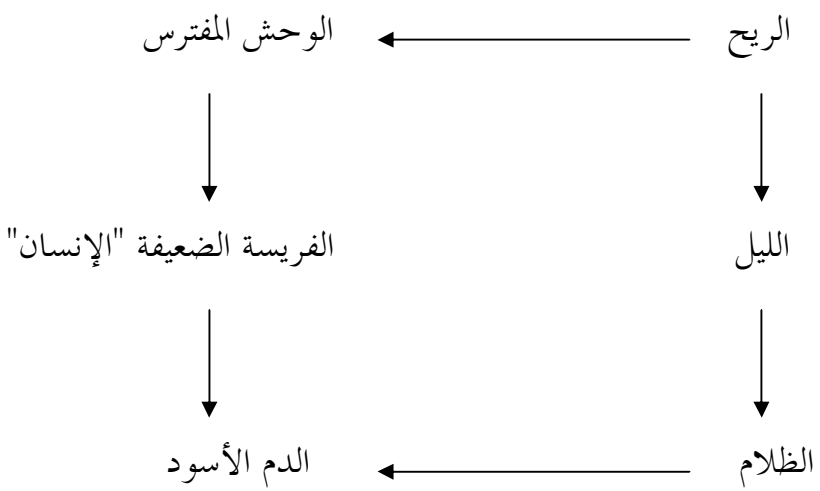
---

[1] – أدونيس. مقدمة للشعر العربي. ص: 126.

[2] – ينظر: أدونيس. الأعمال الشعرية هذا اسمي وقصائد أخرى. دار المدى للثقافة والنشر. دمشق، سوريا (د، ط)؛ 1996، ص: 212.

**كَانَتْ الرِيحُ عَيْنَيْنِ مَسْنُونَتَيْنِ**
**تَخْرُقَانِ الظَلاَمَ وَعَادَاتِهِ يَخْرُجَانِ**
**جَسَدَ اللَيْلَ، تَشْرُبَانِ**
**دَمَهُ الأَسْوَدَ، المُصَفَى**

إنّ الشّاعر في هذه المقاطع شخص الريح في هيئة إنسانية أو هيئة كائن مفترس يمتلك عينين ثاقبتين، تخرق **"الظلام"** هذا الأخير الذي شبهه بالشيء الّذي **"يخرق"**، وهو في هذا المشهد التصويري يوضح هيئة الوحش **"الريح"** الّذي يواصل طغيانه فيجرح **"جسد الليل"** إذ نرى كيف شبه الشّاعر اللّيل بالإنسان الّذي له جسد ويجرح، فيترف دمه **"الأسود الظلام"** فتقوم **"الريح"** بشربه وتصفيته، وكأنه في هذه الصورة يمثل حقيقة لوحش يجرح إنسانا ويشرب دمه ويصفيه ويمكن توضيح ذلك بالمخطط التالي:



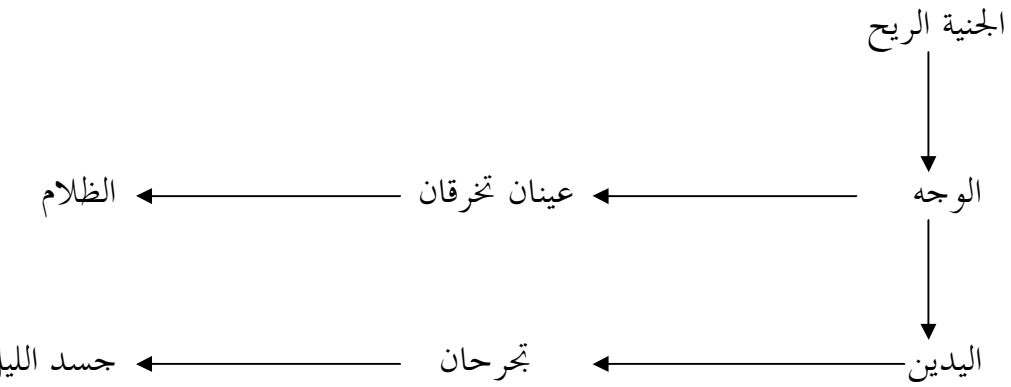

يمكن أن يلمس القارئ هذا التشخيص المثالي لهذه الصّور، فهو المتلقي. لا يمكن أن يتصور الريح مجسدا أمامه، والليل كإنسان ضعيف، والظلام بصفة الدم الأسود، وهو ما يجعل الصورة أكثر تعقيدا وغموضا وفي هذه المرحلة تبرز فاعلية التخييل هذا الأخير الذي يستطيع القارئ من خلاله تقريب الصورة أكثر في ذهنه، وبالتالي يمكنه ذلك من خلق دلالات جديدة تساهم في تكثيف الدلالات الإيحائية لهذه الصور هذا التكثيف الدلالي هو الذي يصنع إيقاعا دلاليا قائما على التأويل لأنّ الخيال

في هذا المستوى «يفقد التّأمّل وجهه السلبي المدجّن، الّذي لا يتعدى حالة الاسترخاء، والتّحليق في فضاءات موهومة ويمارس دوره الكشفي في شق الحدود والتآلف مع معطيات اللاممكن واختراق المناجاة المتاحة ذات الآفاق المحدودة وتوريد الاحتمالات»[1].

تتواصل الصّور الفنية الجمالية في هذه القصيدة، وتتدفق بصورة تلقائية كلما حاول القارئ أن يتدرج في القراءة، فالشاعر في المقطع السادس يعود إلى الريح ويرمز إليها "**الجنية**" التي تتخذ من "**أغاني**" وجها ويدا لها أي -صوتها- وهذا يتضح في قوله: **كَانَتْ الرِيحُ جِنِيَّة وَالأَغَانِي**

**وَجْهُهَا وَاليَدَيْنِ....**

هذه الصورة يمكننا ربطها بالصور السابقة، فيمكن أن نتصور أن صوت الريح "**أغانيها**" هو الذي يخترق ظلام "**الليل**" ولتوضيح علاقة هذه الصورة بالصورة السابقة نلجأ إلى هذا المخطط التوضيحي:




وهكذا تتضح معادلة هذه الصّورة التي تبدو أنها صورة كلية في هذه المقاطع، وليست صورة مجزّأة، إنّ الشاعر في هذه الصورة –تشبيه الريح بالجنية- حاول أن يمحو بعض الضّبابية عن الصّور السّابقة، وهذا لتقريبها من المتلقي أكثر لفهمها والتفاعل معها.

[1] – محمد صابر عبيد. "الخيال الشعري الحر. أسلوبية التعبير، أسلوبية البناء". مجلة ثقافات، جامعة البحرين، العدد السادس، ربيع 2003، ص: 35.

إنّ هذه الكلية الّتي لجأ إليها الشّاعر هنا تعتبر من أبرز العناصر الخالقة لمعنى الوحدة العضوية في قصيدة النّثر، لأنّ الوحدة العضوية في أساسها يقوم على اختيار وانتقاء الكلمة ووضعها مكانها المناسب وهذا ما ينتج ما«نطلق عليه إيقاع الصياغة الدلالي – وهو ببساطة- انتقاء الكلمة المناسبة ووضعها في مكانها الصحيح، فمن هذا يحصل منتج دلالي عجيب»[1].

إنّ الإيقاع الداخلي في هذه المقاطع هو إيقاع الصياغة الدلالي، هذا الأخير الذي ساهم في خلق وتكثيف البعد الدلالي لدى المتلقي، فكلما نجح الشاعر في خلق هذه الصياغة كلما كان هناك تفاعل وتأثر.

يواصل أدونيس في زخرفة قصيدته بالصور الفنية الغريبة، فينتقل من "الريح" إلى "الصّدى" الذي لا شكل له فيشبهه بالإنسان الذي يجلس بين البستان والقمر، الإنسان الذي يجوع ويخفي جوعه في قوله:

**كَانَ الصَدَى وَكَانَ**

**يَجْلِسُ بَيْنَ القَمَرِ وَالبُسْتَانِ**

**يَكْشِفُ الظِلَ وَيُغَطِي جُوعَهُ**

فالشّاعر هنا يتعمد جرّ المتلقي وجعله أكثر حضورا واندهاشا بهذا النص الغارق بالصور الغريبة والغامضة، فهو يعود للصدى ويرمز إليه بالدهر الذي شبهه بالفلاح "وكان الدهر فلاحا"، فالصور تأتي تباعا فهي تتدفق تدفقا كثيف، وهذا ساهم في صنع إيقاع داخلي، فكلما كان النص أكثر اشتمالا على الصّور الإيحائية كان أكثر اشتمالا على إيقاع داخلي.

ويختم الشاعر قصيدته بصورة أخرى، يمكن أن نلاحظ أن هذه الصّورة هي الكثير غرابة وغموضا وجمالية وهي في قوله:

**فَلاَحُ مِنَ الفُرَاتِ**

**يُخِيطُ جُرْحَ المَاءِ**

[1] – عبد الرحمان محمد العقود. "في الإبداع والتلقي الشعر بخاصة". مجلة الفكر. دولة الكويت. ع4، أبريل، يونيو1997، مجلد25، ص: 161.

**يَمْشِي وَتَمْشِي السَمَاءُ خَلْفَهُ**

"فلاح يخيط جرح الماء" في هذه الصورة تتفجر طاقات كل الصّور السابقة وتحدث الدهشة والمفاجأة، وتكسر كل التوقعات والاحتمالات فلقد تطورت الصور وحركتها في هذه القصيدة، وهذا ما يجعل الإيقاع الداخلي يزداد حضورا، ففي قوله:

"يخيط جرح الماء"، هنا نتساءل كيف يخاط جرح الماء؟ وهل للماء جرح أصلا؟

إنّ هذه الصّورة ليست صورة مجازية بالمعنى البلاغي، بل هي صورة تعبر عن تجاوز صارخ، تجاوز جمالي، ويمكن أن تسمّيها "الصورة التجاوزية" لأنه تجاوز في هذه الصورة كل مألوف ومعروف، فلقد جمع بين "**الجرح ← الماء**" رغم أنهما لا يلتقيان في الواقع، فالجرح يكون للإنسان أما الماء؟

إنّ الجمع بين ما لا يجمع "المتناقضات" هو ما اصطلح عليه كمال أبو ديب الفجوة = مسافة توتر، حيث نجد فجوة كبيرة بين لفظة "**جرح**" وبين لفظة "ماء" ومعنى الفجوة = مسافة توتر على حدّ تعبير كمال أبو ديب هي «الانتقال من كون إلى كون آخر أي خلق مسافة توتر شاسعة بين كونين وفعل الخلق هذا يولّد الشّعرية»[1].

يعتبر هذا العنصر –الجمع بين المتناقضات– من أكثر العناصر الخالقة للإيقاع الداخلي في قصيدة النّثر، فكلما كانت هناك فجوة = مسافة توتر بين كلمة وأخرى، أنتج ذلك توترا وإيقاعا داخليا ينشأ من التناقض الكامن بين اللفظتين.

يمكن القول هنا: إن الشاعر المعاصر أضحى اليوم يصنع الصورة بالألفاظ اللغوية المشبعة بالدلالات والأخيلة، متجاوزا توظيف الآليات القديمة ضمن ما يعرف بالبلاغة المعيارية، وهذا ما يحقق في ذهن القارئ عنصر الدهشة والمفاجأة وعلى المتلقي أن«يستحضر كامل قواه الذهنية والذوقية من أجل التعامل مع إيقاع المفاجأة لا إيقاع المنتظر والمتوقع»[2]

[1] – كمال أبو ديب. في الشعرية. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1؛ 1995، ص: 26.

[2] – عبيد محمد صابر. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية. ص: 58.

وما يمكن أن يقال عن الإيقاع التصوري الذي قامت عليه قصيدة النثر هو أنه إيقاع يقوم عل عدة خصائص أبرزها:

1/يقوم على التّكثيف المشبع بالإيحاءات المفتوحة على أكثر قدر من القراءات والإشباعات.

2/يقوم الإيقاع فيها على خلخلة المسافة المتوقعة لدى المتلقي أو ما يسميه كمال أبو ديب الفجوة = مسافة توتر.

3/تتظافر الصور الشعرية فيها تضافرا تموجيا دلاليا مشروطا ببنية المخيال الشعري عند الشاعر وعند المتلقي.

4/تخرج قصيدة النثر من مستوى لغة التضاد الذي يكرس المطابقة ولا يخلق المفارقة الحية إلى مستوى تفاعل التضاد وجدليته الخالقين للمدهش والآسر صورة ولغة وبلاغة.

5/إيجاد بلاغة جديدة لا تعتمد التشبيه والمحاكاة والاستعارة[1] المنقوعة في مياه المستعار منه، هي بلاغة الصورة والموقف واللحظة النفسية.

ومن هذه الخصائص الّتي اعتمدها الشاعر قصيدة النثر استطاع أن يخلق إيقاعا تصويريا هو اقرب من إيقاع الرؤيا الجمالية وإيقاع الدهشة والتفاعل.

**ج- الإيقاع الداخلي المرئي "البصري":**

ما يقصد بالإيقاع الداخلي المرئي، هو أنّ الشّعر المعاصر أو قصيدة النثر خاصة، اتخذت من **"الرؤية البصرية"** قانونا أساسيا في صناعة الإيقاع الداخلي، بدلا من القانون السمعي الذي كانت تقوم عليه القصيدة الغنائية وهذا لأن«ما وصلت إليه تقنية كتابة الشعر لا تذهب إلى مدى تحديد الإيقاع في الشعر بالصوتي فقط، ربما كان هذا المفهوم مسيطرا يوم كان الشعر شفاهيا في إبداعه... أما وقد انضمت لعبة العين بشكل أساسي إلى وسيلة التلقي والإبداع وصار الشّعر يكتب ويقرأ

[1] - ينظر: عز الدين مناصرة. إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع. ص: 324.

فإن من الحتم –وفق مفهوم الكتابة والقراءة وآلياتها وأبعادها- أن يتمدد الإيقاع ليستوعب غير الصوتي مما هو مدرك بالحس والذوق والذهن»[1].

وبذلك يصبح الإيقاع الداخلي المرئي عبارة عن بطاقة دلالية جمالية وإيقاعية تعتمد بالدرجة الأولى على الجانب التّشكيلي "الكتابة" أو ما يسمّى بالفضاء الطباعي للصفحة يقول عبد القادر الغزالي: «الفضاء الطباعي من الصّفحة دال من الدوال البانية للإيقاع في القصيدة فشكل الكتابة، وطريقة إعداد الصفحة هي العلامة البارزة التي يمكن بواسطتها الفصل في المسألة الإشكالية الخاصة بتعريف البيت الشعري»[2].

يقوم هذا التشكيل المرئي غالبا على عناصر، أبرزها توظيف علامات التّرقيم، والبياض والسواد الموجود في النص، وهذا لأنّ أجزاء القصيدة المعاصرة –قصيدة النثر- «تتشكل جميعا من تفاصيل اللعبة القائمة بين البياض والسّواد، فطالما أن المساحة المكانية للكتابة غير محددة بإطار مسبق، كما هو الحال في القصيدة العمودية، فللشاعر الحرية المطلقة في اختيار حجم السواد والبياض للقصيدة»[3].

وبناء على أهمية العنصر في رسم ملامح الإيقاع الدّاخلي لقصيدة النّثر فسنحاول أن نرصد البياض والسواد وعلامات الترقيم في بعض القصائد النّثرية لنقترب أكثر من الإيقاع الداخلي الذي ينتج عن هذه العناصر

## 1-إيقاع البياض والسواد في قصيدة النّثر:

لقد اتخذت قصيدة النّثر من اللاّشكل مبدأ أساسيا في قيامها، وهذا ما نلمحه في بعض القصائد النّثرية التي راوحت تارة بين مساحة واسعة من السواد "الكتابة"، وتوزعت في الوقت ذاته على البياض، لترسم بذلك إيقاعا داخليا متناقضا وحرا في ذات الوقت، وفي أهمية هذا العنصر يقول جان كوهين Jean cohen «الصوت والصمت يتحددان على المستوى الكتابي للقصيدة بالسواد

[1] – عبد الرحمان بن محمد العقود. "في الإبداع والتلقي" الشعر بخاصة، مجلة الفكر دولة الكويت، ع4، أبريل يونيو 1997، مجلد25، ص: 161.

[2] – عبد القادر الغزالي. قصيدة النّثر العربية، الأسس النظرية والبنيات النصية. ص: 210.

[3] – عبيد محمد صابر. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية. ص: 35.

رمزا للصوت، والبياض رمزا للصّمت، إذ أن البياض في القصيدة أهمية لافتة للنظر باعتباره صمت يحيط بالقصيدة»[1].

لقد تجسد عنصر البياض والسّواد مثلا في قصيدة "هذيان الجبال والسّحرة" لسيف الرحبي، حيث يقول:

**أَيَامٌ تَتْلُوهَا أَيَّامٌ**
**وَالانْتِظَارُ يَنْهَشُ جَسَدَهَا وَعُيُونَهَا التِي أَصْبَحَتْ بِلاَ ضَوْءٍ، حُفَرًا**
**مَلِيئَةً بِالوَحْشَةِ عَلَى الغَائِبِ الذِي قَذَفَ فِي خِضَمِ التِيهِ،ربّما ثَأْرًا**
**لإخوَةَ قَضُوا بِالطَرِيقَةِ نَفْسِهَا**
**وَرُبَّمَا لِبِيعَةٍ فِي مُدُنٍ أُخْرَى**
**وَرُبَّمَا...**
**أَيَّامٌ تَتْلُوهَا أَيَّامٌ**
**لا أَثَرَ لِلْفَقِيدِ**
**لا أَثَرَ لِلأَلَمِ**
**لا أَثَرَ لِلْعَائِلَةِ**
**هَذِهِ القِصَّةُ التِي رَوَتْهَا جَدَّتِي وَرَوَاهَا مَجْنُونُ القَرْيَةِ، أَتَذَكَرُ اسْمَهُ**
**كَانَ اسْمُهُ عَلِي بْنُ سَاعِدٍ، لَمْ أَعُدْ الآنَ أَتَذَكَرُ غَيْرَهَا، لَمْ أَعُدْ**
**أَتَذَكَرُهُمْ حِينَ كَانُوا يُضْرِمُونَ النَّارَ فِي الخِيَامِ، عَدَا الصَارِخَةِ إِلَيَّ**
**كَانَتْ تَقْفِزُ مِنْ قَلْبِ الحَرِيقِ نَحْوَ الدَّمِ المُنْتَصِبِ كَعَصَا الأَعْمَى**[2]

المتأمّل لهذا المقتطف من هذه القصيدة يلاحظ مدى تفاوت الوحدات اللغوية من مقطع لآخر، فحين نرى المقطع الأول احتوى "**ثلاث وحدات**"لغوية فقط، يتخذ المقطع الثاني والثالث وحدات أكثر كثافة تصل إلى ثمان وحدات أو أقل

[1] – جان كوهن. بنية اللغة الشعرية. ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1؛ 1986، ص: 98.

[2] – ينظر: سيف الرحبي. معجم الجحيم مختارات شعرية. دار الشرقيات، القاهرة، ط1؛ 1996 ص: 293-294.

ثمّ تأتي المقاطع الأخرى وتبدأ الوحدات اللغوية بالتّضاؤل، حيث يتخذ كل مقطع أربع وحدات أو أقل "وحدة واحدة" في قوله "ربما"، أمّا المقاطع الأربع الأخيرة فيطول فيها السّطر الشعري "السّواد"، فتصل الوحدات اللّغوية فيها حوالي تسع وحدات، وهذا ما يجعل مساحة توزيع البياض والسواد "الكتابة" تتفاوت في هذه القصيدة؛ أي أن البياض والسواد يتعانقان لرسم إيقاع يتشابك فيه إيقاع البياض "الصّمت"، وإيقاع السواد "الصوت"، ويمكن القول: إن الإيقاع الداخلي بهذا الشكل يقصر ثم يعود مرة أخرى ويطول، ولقد أدى البياض دورا بارزا في رسم هذا الإيقاع.

وقد يتخذ البياض والسواد في القصيدة النثرية شكلا آخر نجده في قول أدونيس في قصيدته (هيكل ثاني):

**رَأَيْتُ الصَبِيَ بَيْنَ ذِرَاعَيْهَا**
**يَنْحَسُونَهُ بِالإِبَرِ حَتَّى يَمُوتَ**
**قَرْبَانًا**

**وَكَانَ مَكْتُوبًا**

**يَجْلِسُ عَلَى أَرِيكَةٍ قُرْبَ المَذْبَحِ**
**مِنْ أَعْمِدَةِ قَصْرِهِ مِنَ الأَشْجَارِ المُحِيطَةِ تَتَدَلَى**
**هَيَاكِلُ**
**بَشَرِيَةٌ**
**رُؤُوسُهَا**
**إِلَى**
**الأَرْضِ**

**يَأْمُرُ**

**اجْمَعُوا حَطَبَ الجِبَالِ وَالنَوَاحِي كِدَّ سُوءٍ قِبَابًا وَمَنَاثِرَ**
**وَمَنَابِرَ عَلَى جَوَانِبِ الأَوْدِيَةِ وَالتِّلَالِ اجْمَعُوا النِّقَطَ وَمَنْ يَلْعَبُونَ[1].**

[1] – ينظر: أدونيس. الأعمال الشعرية. مفرد بصيغة الجمع. ص: 254- 255.

يلاحظ في هذه القصيدة كيف أن الشّاعر وزع البياض والسواد وخلق بهذا التوزيع المتفاوت في الكتابة إيقاعا داخليا متفاوتا؛ حيث بدت القصيدة وكأنها قطعة موسيقية تتراقص بين سكون وحركة.

وإذا تعانق البياض والسّواد في هذا النص، فهناك بعض القصائد تنحرف عن هذا الشكل باعتمادها على السواد فقط أو على البياض، وهذا ما نجده في قول: سيف الرحبي في قصيدته "هذيان الجبال والسحرة"

**هَا أَنَا أَلْمَحُ الجِسْرَ الذِي مَشَتْ عَلَيْهِ المَلايِينُ قَبْلِي وَتَبَّخَرَتْ، أَلْمَحُهُ مِنَ بعيد بحَدَبَتِهِ التِي تَصِلُ الغَابَةَ بالبَحْرِ، بَعْدَ أَنْ أَرْهَقَ التَعَبُ كِيَانِي، أَلْمَحُهُ كَمُخْلِصٍ يَنْتَظِرِنِي مُنْذُ الأَزَلِ، حَيْثُ أَرْتَمِي فِي الحَانَةِ المُطِلَةِ عَلَى بَحْرِ الشَّمَالِ الهَائِجِ، أَشْتَمُ رَائِحَةَ القَرَاصِنَةِ وَالدَاعِرَاتِ اللَّوَاتِي آخُذُ فِي مُغَازَلَتِهِنَ بَعْدَ الكَأْسِ الخَامِسِ وَأَحْكِي لَهُنَّ عَنْ بُطُولاتٍ وَهْمِيَةٍ وَطُقُوسِ الخِتَانِ وَالسَّحَرَةِ الذِينَ يَطِيرُونَ عَبْرَ القَارَاتِ، حَيْثُ أَجِدُ نَفْسِي فِي صَبَاحِ اليَوْمِ الثَّانِي عَلَى سَرِيرِ امْرَأَةٍ لا أَعْرِفُ اسْمَهَا أَوْ شَكْلَهَا، فَأَهْرُبُ مُتَسَلِلاً عَلَى أَطْرَافِ أَصَابِعِي فِي الظُّلْمَةِ الحَادَةِ، تَحْدُونِي رَغْبَةٌ فِي رُؤْيَةِ الفَجْرِ وَهُوَ يَنْطَلِقُ، مَرِحًا أَوْ كَئِيبًا عَلَى جِسْرٍ، خَلاصِي أَنْ أَرَاهُ يَضْرِبُ بِحَوَافِرِهِ الضَوْئِيَةِ أَرْضَ المَدِينَةِ– وَيَحْمِلُنِي هَكَذَا بَيْنَ اليَقَظَةِ وَالنَوْمِ، مَخْمُورًا، إِلَى مَخْبَأِي فِي الضِفَةِ الأُخْرَى**[1].

يلاحظ في هذه القصيدة انتشار السّواد "الكتابة" بصورة كبيرة وهذا ما يجعل وجود البياض يكاد ينعدم، وهذا بسبب تلاحق الوحدات اللغوية، وإذا ما حاولنا إحصاءها في كل مقطع لوجدناها متساوية تقريبا؛ حيث يقوم كلّ مقطع على "عشر وحدات أو تسع وحدات أو أكثر بقليل" وهذا التدفق المتواصل للوحدات اللغوية يمنح هذه القصيدة إيقاعا سريعا؛ لأنه لا وجود للبياض للتوقف، إن هذا الإيقاع السريع يخلق في نفس المتلقي مفهوما دلاليا وجماليا، وهذا لأنه «كلما طال السطر الشعري "السّواد"... فإنّ إيقاع البياض يظهر أكثر

[1] – سيف الرحبي. معجم الجحيم مختارات شعرية. ص: 295.

لأنّ انحساره وضيق مساحته يؤدّيان إلى إظهاره وإبرازه وإشغال العين المتلقية به من خلال إشراكه في مجال الرؤية البصرية» [1]وبهذا المعنى يصبح للسواد "الكتابة"دورا فعالا في خلق إيقاع داخلي مختلف ومفاجئ،يساهم المتلقي بصورة كبيرة في إتمامه لأن البيت الشعري في حضرة هذا السواد«يرفض الرضوخ لبياض معين ويتابع انطلاقته حاملا صورا متعددة تدفع بالقارئ نحو متاهة أوسع من الأولى،بحيث لا يقدر على التفريق من الناحية البصرية بين الشعر والنثر،ولكنه عندما يتداخل مع الإيقاع،يفطن بالمتاهة التي حملها الشاعر إليه»[2] .

أمّا في بعض القصائد نجد البياض يأخذ المبادرة لخلق إيقاع خاصّ يختلف كليا عن إيقاع السّواد، حيث تبدو القصيدة وكأنها شكل صامت تطالب بمن يكملها، وبمن يفهمها، وهذا ما نجده في قصيدة "امرأة في عاصفة" لجبرا إبراهيم جبرا حيث يقول:

**وَمِنَ السَّحَابِ إِعْصَارُ**
**يَمُجُ الغُبَارَ**
**وَيَعْوِي**
**بِحَلْقٍ أَجَشٍ**
**بَرَّاقِ النِّيَابِ**
**حَتَّى**
**تَسْقُطَ**
**قَطْرَةٌ**
**مِنْ طِينٍ**
**مِنْ مَاءٍ**
**مِنْ مَطَرٍ**

[1] – عبيد محمد صابر. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية. ص: 37.

[2] – محمد بنيس.ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية .دار العودة،بيروت–لبنان،ط1؛1979،ص:103.

**قَطَرَاتُ**
**مِنْ مَطَرٍ**
**تَزْلِقُ**
**كَالكُرَاتِ**
**عَلَى**
**عَبَاءَةِ**
**سَوْدَاءٍ**
**أَحَاطَتْ**
**بِفَهْمٍ**
**كَالحَجَرِ**
**أَحْمَرُ**[1].

تخلق هذه القصيدة إيقاعا مختلفا، ليس هو بالإيقاع السّريع الّذي رسمه النّصّ السّابق، وليس بالإيقاع الخفيف، بل هو إيقاع داخلي محمل بالثقل لأن استعمال الكلمات أو الوحدات، وحدة تلو الأخرى في سطر واحد، وجعلها متتابعة تدريجيا، يجعل هذا الإيقاع ثقيلا، وهذا لأنّ الشّاعر يعبر عن حالة في غاية التعميم والحزن، فهو يجسد مدى المعاناة بسبب ذلك "**الإعصار**"الّذي قضى على كلّ شيء، وهذا ما تمثل في قوله: "**يمح، يعوي، بخلق أجش، براق النياب**" كلّها كلمات دالة على قوة الإعصار.

إنّ استعمال وحدة لغوية واحدة مثل: "**حتى/ يسقط../أحمر**" في مساحة واسعة، لم يكن اعتباطيا، وهذا لأنّ المعنى الّذي أراد التعبير عنه الشاعر أعمق وأوسع من هذا البياض الذي تركه، فنجد مثلا لفظه: قطرة، ربما هي دالة على أمل حتى ولو كان أملا بعيدا أو مستحيلا، ولفظة "**سواد/ جرح**" لفظتين تحملان دلالات كثيرة منها: الألم، الحزن و اليأس، وهو الشاعر يرى بإمكان تلك

[1] – ينظر: جبرا إبراهيم جبرا. المجموعة الشعرية. ص: 100- 101.

**"القطرة"** أن تمحو ذلك الحزن، أي ذلك الأمل يمكن أن يعيد الحياة والبسمة ويشفي الجراح، فكيف لقطرة واحدة أن تمحو كل السواد وتشفي كل الجراح؟.

إن هذا البياض المتدرج يعطي القارئ مساحة أكبر للتأويل، ويمكن أن نسميه في هذه الحالة بالإيقاع المفتوح، حيث يستطيع القارئ إعادة تشكيل لهذه القصيدة وفق ما يفهمه، فيمكن كتابتها على الشكل التالي:

**وَمِنَ السَّحَابِ إِعْصَارُ**
**يَمُجُ الغُبَارَ**
**وَيَعْوِي**
**بِخَلْقٍ أَجَشٍ**
**بَرَّاقِ النِّيَابِ**
**حَتَّى تَسْقُطَ**
**قَطْرَةٌ مِنْ طِينٍ**
**مِنْ مَاءٍ مِنْ مَطَرٍ**
**قَطَرَاتُ مِنْ مَطَرٍ**
**تَزْلِقُ كَالكُرَاتِ**
**عَلَى عَبَاءَةِ سَوْدَاءٍ**
**أَحَاطَتْ بِفَهْمٍ**
**كَالحَجَرِ أَحْمَرُ**

واحتمال تشكيل آخر للبياض والسواد في هذه القصيدة، فتأتي على الشكل الآتي:

**وَمِنَ السَّحَابِ إِعْصَارُ يَمُجُ الغُبَارَ**
**وَيَعْوِي بِخَلْقٍ أَجَشٍ بَرَّاقِ النِّيَابِ**
**حَتَّى تَسْقُطَ قَطْرَةٌ مِنْ طِينٍ**
**مِنْ مَاءٍ مِنْ مَطَرٍ**
**قَطَرَاتُ مِنْ مَطَرٍ**

**تَزْلِقُ كَالكُرَاتِ عَلَى عَبَاءَةِ سَوْدَاءٍ**
**أَحَاطَتْ بِفَهْمٍ كَالحَجَرِ أَحْمَرُ**

وهكذا يعيد القارئ في ذهنه تصور شكل جديد لتوزيع البياض في هذه القصيدة، وهذا من أجل القبض على المعنى، ودلالة القصيدة، فكلما استطاع القارئ الاقتراب من الدلالة المعنوية للنص، ازداد تقربه من النص وفهمه، وفهم الإيقاع الداخلي الكامن فيه.

وبذلك يخلق البياض دلالات جديدة تتجاوز في بعض الأحيان الإيقاع الداخلي ليشمل الإيقاع الجمالي الفني القائم على التأويل والقراءة المنتجة وهذا ما أكده مالارميه Mallarmé في قوله: «لتنظيم الكلمات في الصّفحة مفعول بهيّ، إن اللفظة الواحدة تحتاج إلى صفحة كاملة بيضاء، وهكذا تغدو الألفاظ مجموعة أنجم مشرقة...إن تصوير الألفاظ وحده لا يؤدي الأشياء كاملة، وعليه الفراغ الأبيض متمم»[1].

وبذلك يمكن اعتبار البياض "الصّمت" والسواد "الكتابة" من أهمّ العناصر الخالقة للجمالية في القصيدة، وبالتالي من أبرز العناصر الخالقة للإيقاع الداخلي.

## 2- علامات التّرقيم وفعالية الإيقاع الداخلي:

لقد أدّت علامات التّرقيم من فواصل، ونقاط، وعلامات تعجب واستفهام، وعلامات أخرى في القصيدة المعاصرة، خاصة في قصيدة النّثر دورا بارزا في خلق إيقاع داخلي جديد ومختلف، وهذا لأن الشاعر المعاصر أدرك أنّ التّفاصيل الصغيرة في القصيدة هي القادرة على إتمام جمالية النص، وتعتبر علامات التّرقيم أبرز هذه التفاصيل التي يحاول الشاعر المعاصر التركيز عليها، لأنّها«شاهدة على أنّنا نتكلم بشيء آخر غير الكلمات برؤيتنا وبيدنا وجسدنا كله»[2].

[1] – محمد بنيس. ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب مقاربة بنيوية تكوينية، ص: 98.

[2] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث3، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2؛ 1996، ص: 100.

فقد يجسد استعمال علامات الترقيم في القصائد النّثرية، وهذا ما نجده مثلا: عند جبرا إبراهيم جبرا في قصيدته تموز في المدينة حيث يقول:

**قَدْحًا مَلأْتُ بِأَلْفَاظِي،**
**قَطَرْتُهَا، خَمَّرْتُهَا، عَتَّقْتُهَا،**
**وَسَكَبْتُهَا، فَائِضَةً، فِي أَفْوَاهِ عَشَقْتُهَا لِتَنْطَقَ،**
**فَقَالَتْ الحُبَ وَأَطْيَبُ العَبَثِ،**
**حَتَّى الشَبَقُ جَاءَ نُطْقًا**
**مِنْ حُنْجُرَاتِ مِنْ فِضَةٍ، مِنْ ذَهَبٍ،**
**تُدَنْدِنُ الأَلْفَاظُ فِيهَا، تُزَغْرِدُ**
**زَغَارِيدَ الأَعْرَاسِ فِي قَرْنَا...** [1].

المتفحّص و القارئ لهذه القصيدة يلمس استعمال الشاعر للفاصلة بشكل لافت، وهذا ما يتوضح في الجدول التالي:

| البيت | الفاصلة | النقاط |
|---|---|---|
| 1 | 01 | 0 |
| 2 | 03 | 0 |
| 3 | 03 | 0 |
| 4 | 01 | 0 |
| 5 | 0 | 0 |
| 6 | 02 | 0 |
| 7 | 01 | 0 |
| 8 | 0 | 03 |
| **المجموع** | 11 | 03 |

من خلال الجدول يتّضح جليا أن الفاصلة تكررت في كلّ مقطع تقريبا فقد وردت حوالي أحد عشر مرة، بينما نجد النقاط تكررت ثلاث مرات ولقد أدّت

[1] – ينظر: جبرا إبراهيم جبرا. المجموعات الشعرية. ط1؛ نوفمبر، 1990 ص: 17.

الفاصلة دورا كبيرا في خلق إيقاع داخلي؛ هذا الإيقاع الّذي ينساب تارة ثم ينقطع، لأنّ وظيفة الوقفة «هي في الأصل توقف للصوت ضروري بالنسبة للمتكلم، ليأخذ نفسه، في ذاتها ليست سوى ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن الخطاب، غير أنها وبشكل طبيعي محملة بدلالات لسانية»[1].

ونلاحظ في هذه القصيدة أنّ الفاصلة تأتي في آخر المقطع مثل قوله:"**قدحا ملأت بألفاظي**"، وتارة تأتي في وسط الكلمة وآخرها مثل قوله: **قطرتها، خمّرتها، عتقتها**.

كما يلاحظ في هذه القصيدة تكرار كلمة "**ألفاظي**" التي ترددت مرتين؛ وربما هي الّتي تشرح وظيفة الفاصلة في هذه القصيدة ويمكن القول: إن العلاقة الجامعة بين:

**ألفاظي** ⟵ **الفاصلة**، هو أنّ الفاصلة تؤدي وظيفة بنائية وهذا لأن علامات الترقيم لا تأتي اعتباطيا في النص فهي «تشير- علامات الترقيم- إلى الحدود بين أطراف جملة مركبة أو بين جمل مؤلفة لنص ما، وتدل أيضا على علاقات العطف أو الجر بين الجمل المختلفة، هذا من الناحية البنائية التركيبية، أمّا من الصوتية فإن علامات الترقيم تمثل تقليدا اصطلاحا للتدليل على الخط البياني للصوت»[2].

ومن هذا يمكن القول إنّ الفاصلة في هذه القصيدة أدّت وظيفة بنائية تركيبية حيث عوضت عن عنصر غائب في النص، فالشاعر حين يقول:

**قطرتها، خمرتها، عتقتها،**

**وسكبتها، فائضة، في أفواه عشقتها لتنطق،**

**فقالت الحب وأطيب العبث،**

هنا نتساءل: من هي التي عتقتها وسكبتها، ومن هي التي قالت؟

[1] – عبد القادر الغزالي. قصيدة النثر العربية الأسس النظرية والبنيات النصية ص: 210.

[2] – شربل داغر. الشعرية العربية الحديثة "تحليل نصي". سلسلة المعارف الأدبية، ط1؛ 1988، ص: 24.

هنا يأتي دور الفاصلة البنائي، فالفاصلة هي الّتي حذفت هذا العنصر ويمكن تقديره ب قطرت ألفاظي، خمرت ألفاظي، عتقت ألفاظي،

وسكبت ألفاظي، فائضة، في أفواه عشقتها لتنطق ،

فقالت ألفاظي الحب وأطيب العبث،

وبذلك أدت "الفاصلة" وظيفة بنائية في القصيدة، فهي لم تعوض على عنصر واحد فقط، بل عنصرين غائبين في النص الأول هو المفعول به **"ألفاظي"** والعنصر الثاني حرف العطف "و" أما عن الوظيفة الصوتية فهي أنها جنبت الشاعر التكرار الرتيب الثابت والممل، فالفاصلة، هنا أعطت انسابا وتدرجا في الإيقاع الداخلي، وهذا ما تؤكده النقاط المتتالية في آخر المقاطع في قوله: **"زغاريد الأعراس في قرنا...**

وهكذا عوض الشاعر بالفاصلة والنقاط المتتابعة عما يريد قوله، وهذا ما جعل النص أبلغ وأجمل وأكثر تأثيرا.

إنّ الباحث في قصيدة النّثر يلاحظ أنها تقنيات مختلفة في استخدام علامات الترقيم فهي لم تقتصر على استعمال "الفواصل، والنقاط أو علامات الاستفهام والتعجب، بل وظفت علامات أخرى مثل استعمال القوس، والعارضة، وغيرها ولجأت لها قصيدة النّثر لخلق إيقاع داخلي مختلف، وهذا ما نجده مجسدا في قصيدة بابل" لأدونيس؛ حيث نجده يقول:

**(بَابِلُ لاَ يَعْرِفُهَا أَحَدٌ / لاَ يَجْهَلُهَا أَحَدٌ)**

**خَلَعَ التَّارِيخُ قَمِيصَ النَّوْمِ وَصَارَ وَحِيدًا**

**فِي غَابَاتِ الذِّكْرِ**

**(بَابِلُ لاَ يَذْكُرُهَا أَحَدٌ / لاَ يَنْسَاهَا أَحَدٌ)** [1].

ويقول في مقطع آخر من نفس القصيدة

**بَابِلُ جِنْسُ**

[1] – ينظر: أدونيس. الأعمال الشعرية هذا سمي وقصائد أخرى. دار المدى للثقافة والنشر، دمشق سوريا (د، ط)؛ 1996، ص: 309.

**لِلْمَوْتِ، وَبَابِلُ حُبٌّ**
**تَهْبِطُ نَحْوِي**
**ضِفْتُ عَلَيْهَا / ضَافَتْ**
**عَرَفْتُ أَنَّ حَنِينِي تَعِبَ / تَعِبْتْ.**
**عَرَفْتُ أَنِّي أَتَبَخَّرُ فَوْقَ سَرِيرِي / تَعِبْتْ**
**عَرَفْتُ أَنَّ اللَّيْلَ فَرَاشَةُ جِنْسٍ / تَعِبْتْ**
**بَابِلُ تَصْعَدُ نَحْوِي**[1].

نلاحظ في هذه المقاطع من القصيدة أنها توافرت على كم كبير من علامات التّرقيم المتمثلة في استعمال القوسين الذين وردا مرتين، واستعمال العارضة التي هيمنت على النص؛ حيث نجدها تكررت حوالي سبع مرات، ولقد أدّت هذين العلامتين وظيفة دلالية بنائية ووظيفة صوتية "إيقاعية"، فنحن نجد الشاعر في لجوئه للقوسين في المقطعين الأوليين، كأنه يبين للقارئ مدى أهمية "بابل" هذه الأخيرة التي تحمل المعنى العام للقصيدة، بينما نجد العارضة أدّت دورا محوريا في هذا النص، وإذا ما حاولنا قراءة القصيدة جيدا سيتضح جليا هذا العنصر، والقراءة الثانية المحتملة لهذه المقاطع هي:

يقول: بابل لا يعرفها أحد / لا يجهلها أحد

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

بابل لا يعرفها أحد **ولا** يجهلها أحد

بابل لا يتذكرها أحد / لا ينساها أحد

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

بابل لا يتذكرها أحد **و** لا ينساها أحد

أما المقاطع الأربعة الأخيرة نجد:

ضقت عليها / ضاقت ⟵ ضقت عليها فضاقت علي

[1] – ينظر: أدونيس. الأعمال الشعرية هذا سمي وقصائد أخرى، ص: 311.

عرفت أن حنيني تعب / تعبت ⟵ عرفت أن حنيني تعب فتعبت

عرفت أني أتبخر فوق سريري / تعبت ⟵ عرفت أني أتبخر فوق سريري فتعبت

عرفت أن الليل فراشة جنس / تعبت ⟵ عرفت أن الليل فراشة جنس فتعبت

وبذلك يتضح جليا سبب لجوء الشاعر "للعارضة" في هذه القصيدة فنحن نجد العارضة في المقطعين الأولين عوضت عن حذف حرف العطف **"و"**، والمقاطع الأربع الأخرى عوضت العارضة في المقطع الأول عن حذف "الفاء السببية" ولفظة "علي"؛ أما المقاطع الثلاثة الأخيرة فعوضت العارضة أيضا عن غياب "الفاء السّببية"؛ ولقد لجأ الشّاعر إلى هذه التّقنية العلامية ليتجنب الوقوع في التّكرار وليمنح النصّ بعض الغموض ليدفع القارئ ويفتح له المجال لمعرفة ما يحاول قوله، وهذه العلامات أدت دورا بارزا في خلق إيقاع داخلي متجدد بعيدا عن الرتابة والاجترار الّذي يخلقه تكرار بعض الحروف لأنّ «الابتعاد عن استعمال أدوات الربط النحوية المسماة بحروف العطف، هذه الحروف إذا دخلت في قصيدة ما أوقعتها في الحشو والرتابة والاجترار والتلفيق والنثرية الفجة، فيصبح كالبناء تصدعت فحاول صاحبه أن يغطي انشقاقه وعيوبه بالملاط والتّجيير»[1].

**د- إيقاع السّرد في قصيدة النّثر:**

يعدّ السّرد من التّقنيات الأساسية التي تقوم عليها قصيدة النّثر، ورغم أنها أبرز الخصائص النصية التي من شأنها أن تقضي على طموح قصيدة النثر في الانضمام إلى الشعر، إلا أن قصيدة النص حاولت جاهدة على تكييف هذا العنصر في بنيتها الكلية، وذلك بالتركيز على البعد الدلالي الذي يخلقه السرد في فعل الكتابة وهذا لأن«العناصر الدلالية وحدها تكفي لخلق الجمال المطلوب»[2].

[1] - عز الدين مناصرة. إشكاليات قصيدة النّثر، نص مفتوح عابر للأنواع. ص: 324.

[2] - حاتم صكر. حلم الفراشة الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر. دار أزمنة، عمان، ط1؛ 2010 ص: 27.

حاولت قصيدة النّثر خلق هذه الدلالة الجمالية في العناصر السردية بتركيزها على:

1/العمل على خلق انضباط في الضّمائر وتسلسل القص وأحكام الوصف وإدارة التلفظات والمحاورات بكثافة تجافي الترهل النصي والهيجان اللغوي والسيولة العاطفية في الشعر الموزون.

2/يميل المنظور السردي في قصيدة النّثر إلى البحث عن تجسيدات وتعيينات للأفكار المعبر عنها سرديا، فيما يتم كتابة الشعر.

3/عملت قصيدة النّثر على التّكثيف والاقتصاد، حيث تجنبت الاستطرادات مركزة على السرد وبؤرته وأصواته وفضاءه وسيماته، ويكون النثر في حالة كهذه متجها إلى "أثر" المكتوب للقارئ لا إلى "القصد".

4/قصيدة النّثر ركزت على تحقيق نص كتابي على مستوى التوصيل الفني والتلقي الجمالي، بينما يتجه الشعر إلى مناطق المسافة في الإرسال والتقبل لتحقيق المقصود النظم[1].

وبناء على هذه المعطيات والخصائص انطلقت قصيدة النّثر في تأسيس إيقاع داخلي، نابع في الأساس من تقنيات السرد، وهذا الإيقاع يتمثل أكثر ما يتمثل في إيقاع الدلالة، فالدلالة والمعنى الذي يرسمه السرد هو الذي يساهم في هذا المستوى في صنع الإيقاع، وهذا ما سنحاول التقرب منه أكثر في تحليل نموذج يبين تجلي إيقاع السرد في قصيدة النّثر، يقول أدونيس في قصيدته: تحولات عاشق.

**كَانَ اسْمُهَا يَسِيرُ صَامِتًا فِي غَابَاتِ الحُرُوفِ،**
**وَالحُرُوفُ أَقْوَاسٌ وَحَيَوَانَاتٌ كَالمُخْمَلِ**
**جَيْشٌ يُقَاتِلُ بِالدُّمُوعِ وَالأَجْنِحَة**
**وَكَانَ الهَوَاءُ رَاكِعًا وَالسَّمَاءُ مَمْدُودَةٌ كَالأَيَادِي**
**فَجْأَةً**
**أَوْرَقَ نَبَاتٌ غَرِيبٌ وَاقْتَرَبَ الغَدِيرُ الوَاقِفُ وَرَاءَ الغَابَاتِ**

[1] – ينظر:حاتم صكر. حلم الفراشة الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، ص: 183- 184.

**رَأَيْتُ ثِمَارًا تَتَخَاصَرُ كَأَوْرَاقِ السِلْسِلَةِ**
**وَبَدَأَ الزَّهْرُ يَرْقُصُ**
**نَاسِيًا قَدَمَيْهِ وَأَلْيَافَهُ**
**مُتَحَصِّنًا بِالكَفَنِ**
**كَانَتْ المَرَافِقُ العَضَلاَتُ الوُجُوهُ بَقَايَا وَلِيمَةٍ لِنَّهَارٍ مَرِضَ وَمَاتَ**
**وَمَدْعُوِّينَ لَمْ تُولَدْ أَسْمَاءُهُمْ بَعْدُ...** [1].

في هذه المقاطع من القصيدة يظهر جليا استثمار الشاعر لتقنيات السرد، حيث تبدو عند قراءتها وكأنها قصة تحكي وتصف حدثا ما، ويتأكد هذا الوصف في استعمال الأفعال السردية المتمثلة في "كان، يقاتل، أوراق، اقترب، رأيت، تتخاصر، بدأ، ناسيا، كانت، مرض، مات، تولد..." كل هذه الأفعال السردية في هذه المقاطع تصف حدثا معينا ويظهر من المقاطع الثلاثة الأولى أن الشاعر يصف حالة في غاية الهدوء حيث يصف الغابة وحالة الهدوء والصمت التي اكتنفها، وهذا في قوله: "يسير صامت في الغابات، والحيوانات كالمخمل، كان الهواء راكما، والسماء ممدودة"، كل هذه الصّفات الّتي ذكرها الشّاعر تجعلنا نتصور أنّه متجول في هذه الغابة ويستمتع بهدوئها، هذه الطمأنينة التي يصفها الشاعر تخلق في بنية هذه المقاطع القائمة على الأفعال السّردية إيقاعا بطيئا هادئا.

لكن سرعان ما يتحوّل هذا الإيقاع ويتغير، وهذا لأنّ الحدث السردي في هذه القصيدة يبدأ بالتطور، فالشاعر بعد الوصف المثالي لهذه الغابات يأتي في المقاطع اللاحقة، ويقطع هذا الإيقاع البطيء، ويجعله أكثر حدّة باستعماله للفظة "فجأة" هذه الأخيرة التي تمهد لأمر طارئ وجديد، وهذا ما تجده مجسدا في المقاطع اللاحقة لها؛ حيث يتغير ذلك الهدوء وتسري بعض الحركة في هذه الغابة، ونجد هذا في قوله "أوراق نبات غريب، اقترب الواقف وراء الغابات، رأيت ثمارا تتحاصر، بدأ الزهر يرقص، متحصنا بالكفن".

[1] – ينظر: أدونيس. الأعمال الشعرية مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى. ص: 39.

كل هذه المعاني تدل على تغيير الحال، وكان الشاعر شعر بشيء يقترب منه من بين الشجيرات والأزهار، شيء غير كل الهدوء والطمأنينة التي كان يتنعم بها، والشاعر في وصفه لهذا الشيء الغريب لا يفصح عنه، بل يحاول أن يخلق بعض التشويق والتفاعل لدى القارئ لاستدراجه لإكمال القصيدة لمعرفة هذا الشيء.

إن هذا التغيير من حالة إلى حالة، من الهدوء إلى التوتر والترقب يخلق نوعا من الإيقاع الداخلي المضطرب، وهذا لأنّ الإيقاع الدّاخلي هنا ينشأ بالدّرجة الأولى من الدلالة التي تحملها القصيدة، وهذا الإيقاع يتذوقه المتلقي بالدرجة الأولى.

ومع إكمال القصيدة تتضح المعاني والدلالات التي تحملها القصيدة بقول:

**"رَأَيْتُ مَوْكِبًا مِنَ الفُرْسَانِ البِيْضِ تَمْتَطِي السَّمَاءَ، فَهَرْوَلْتُ صَائِحًا: ثُعْبَانٌ يَرْكُضُ خَلْفِي". وَكَرَّرْتُ صَائِحًا: "ثُعْبَانٌ طَوِيلٌ كَالنَّخْلَةِ... "**

**لَكِنَّ مَوْكِبَ الفُرْسَانِ أَسْرَعَ وَلَمْ يَسْمَعْنِي، وَقُلْتُ**

**آخُذُ فَرَسًا وَأَنْجُو**

**تَوَسَلْتُ وَتَحَقَقْتُ: لَا صَوْتَ لِي**

**رَبَطْتُ خَاصِرَتِي بِرِّيحِ الجَزَعِ وَتَطَايَرْتُ**

**هُوَ ذَا شَيْخٌ بِرَائِحَةٍ طَيِبَةٍ، فِي طَرِيقِي**

**–"هَلْ تَقْدِرُ أَنْ تُجِيرَنِي مِنْ هَذَا الثُّعْبَانِ؟"**

**–أَنَا ضَعِيفٌ وَهُوَ أَقْوَى مِنِّي، فِي الطَّرِيقِ مَنْ يُجِيرُكَ، أَسْرِعْ**

**أَسْرَعْتُ حَتَّى انْتَهَيْتُ إِلَى الهَوَاءِ**

**كَانَتْ السَّمَاءُ تَرْنُو إِلِي أظهر وَأَغِيبُ فِي الظُلْمَةِ**

**وَالرِيحُ تَتَلَفَظُ بِي وَتَرْدِدُنِي**

**سَمِعتْ صَوْتَ الشَيْخِ مِنْ بَعِيدٍ**

**"أَمَامَكَ جَبَلٌ مَلأَنُ .**

**بِوَدَائِعَ الحَيَاةِ، لَكَ فِيهِ وَدِيعَةُ تَنْصُرُكَ وَتُجْبِرُكَ**[1]

[1] – ينظر: أدونيس. الأعمال الشعرية مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى. ص: 39، 40.

في المقاطع يتنامى الحدث السردي ويتطور ويتسارع، فبعد أن شعر "الشاعر" بالارتباك والخوف بعد اقتراب شيء منه، يتضح أنّ هذا الشيء هو "ثعبان عظيم" وهو الذي غيّر الأجواء، وجعل كل شيء يتحرك ويرتبك، ويعود الشاعر للوصف السردي، فيصف الحالة التي تملكته حين رأى "الثعبان"، وهذا الوصف تمثل في توظيف أفعال سردية منها: هرولت، يركض، كررت، توسلت، تحققت، ربطت، تطايرت، أرنو، أظهر، أغيب، تتلفظ، ترددني..."

وأثناء وصفه لحالة الهلع التي أصابته، يوظف الحوار، الذي تجسد بين "أنا الشاعر" "ونفسه" في قوله: "قلت آخذ" وبين "الشاعر والشيخ" الذي يلتقيه في الطريق، تمثل الحوار في طلب المساعدة، لكن الشيخ يرد بأنّه لا يستطيع لأنّ الثّعبان أقوى منه، وهنا تبدأ الأحداث في التشابك والتعقد، حيث يجد الشاعر نفسه أمام مأزق كبير، وهذا ما يولد عنصر العقدة في هذه القصيدة وهي –البحث عن ملجأ والهروب من هذا الثعبان–

إنّ هذا التّشابك والتّطوّر في الحدث السّردي، يؤدّي دورا بارزا في تصاعد وتسارع الإيقاع الداخلي لهذه القصيدة، هذا الإيقاع الذي يبقى في حركة مستمرة.

وبعد هذه العقدة التي يقدمها الشاعر –الهروب من الثعبان– يأتي الحل وهذا ما نجده في نهاية هذه القصيدة حيث يقول:

**وَسَمِعْتُ صَوْتًا آتِيًا مِنَ الجَبَلِ**
**ارْفَعُوا السَتَائِرَ وَأَطِلُوا**
**الْتَفَتُ فَإِذَا الجَبَلُ نَوَافِذُ**
**وَالنَوَافِذُ أَطْفَالٌ وَأُمَهَاتُ، نَظَرْتُ مَصْعُوقًا: طِفْلَةٌ تَبْكِي: تَقُولُ هَذَا أَبِي ثُمَ**
**أَشَارَتْ إِلَى الثُعْبَانِ فَوَلَى هَارِبًا**
**وَامْتَدَتْ نَحْوِي يَدٌ**
**جَذَبَتْنِي وَأَدْخَلَتْنِي مَكَانًا لَمْ أَعْرِفْ عُمْرَهُ**
**كَانَ هُنَاكَ سَرِيرٌ يَنْتَظِرُنِي يَجْلِسُ عِنْدَ رَأْسِهِ طَيْفٌ يَنْهَضُ كَالثَدْيِ وَيَلْبَسُ عَجِيزَةٌ وَصَدْرًا وَمَا تَبَقَى**

**وَاسْتَيْقَظَ جَسَدِي،وَهَوَ أَسِيرُ المَسَامِ وَخَوَاتِمَ العَيْنِ وَالسِّرَةِ وَالطَبِيعَة الثَانِيَة**[1]

وفي هذه المقاطع الأخيرة يجد الشّاعر الحل، ويستطيع الهرب من الثعبان الذي يطارده، هذا الحل تمثل في لجوءه لجبل يشبه البيت فهو يقول: "إذا الجبل نوافذ" ارفعوا الستائر" "والنوافذ أطفال وأمهات" ويستعمل الشاعر في هذه النهاية أفعال سردية تؤكد نهاية مأساته والخوف الذي عاشه في قوله: "أشارت- امتدت- جذبتني- أدخلتني..." كل هذه الأفعال تمثل النهاية لهذه المأساة.

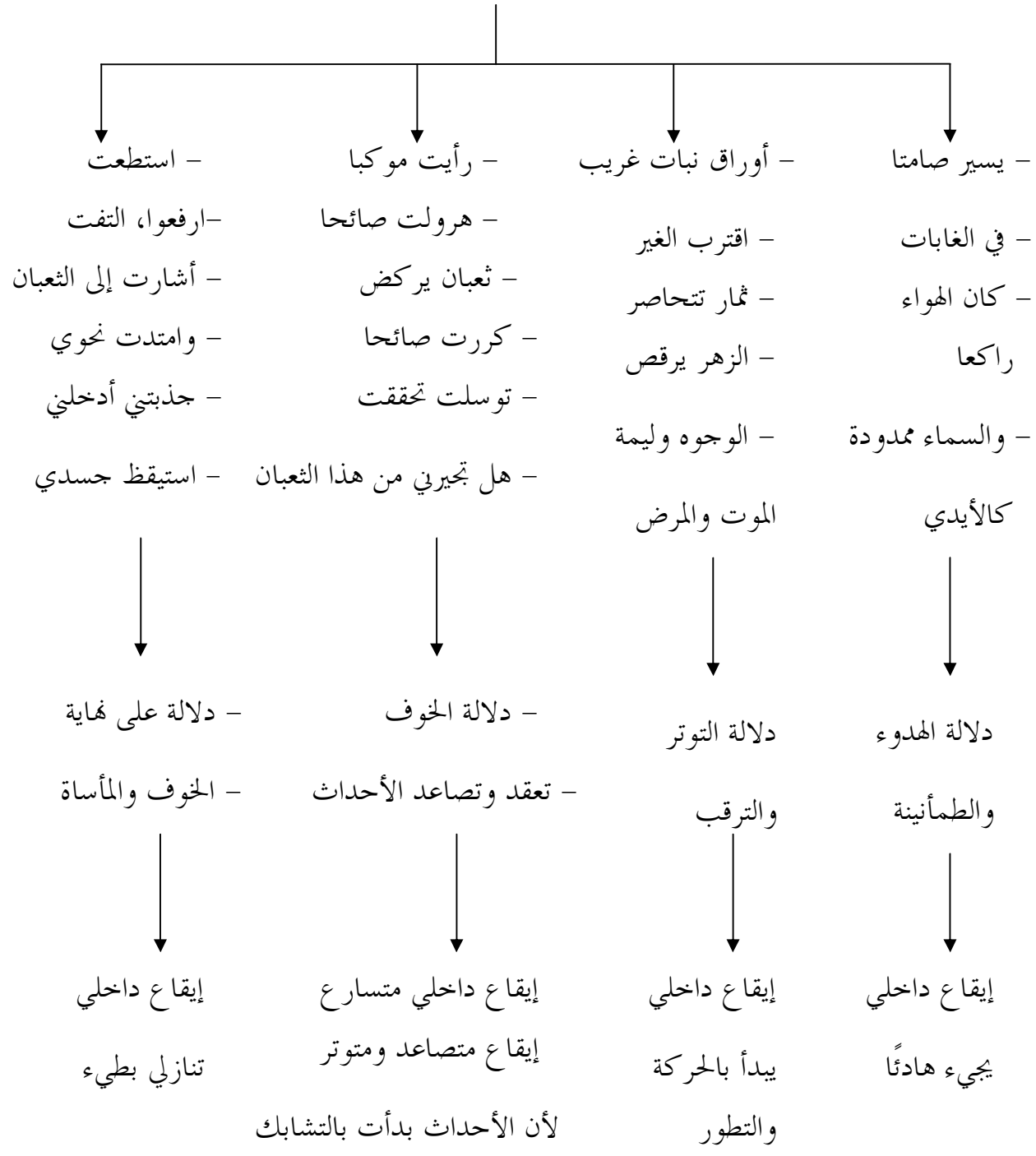
والظاهر من الدلالة التي تحملها هذه القصيدة، هي أنها عبارة عن "حلم" مخيف رآه الشاعر، انتهى هذا الحلم بصرخة "ابنته" ليستيقظ ويضع حدا ونهاية لهذا الحلم، وهذا ما تجسد في قوله "واستيقظ جسدي وهو أسر المسام وخواتم العين والسرة والطبيعة الثانية " فالفعل "استيقظ" تؤكد على نهاية الحلم، ولفظة "طبيعة الثانية" تؤكد هي الأخرى على العودة إلى عالم الحقيقة.

ويمكن القول: إن الإيقاع الداخلي بدأ في نهاية المقاطع يأخذ مسارا تنازليا بسبب الهدوء الذي تفرضه النهايات، ولتمثيل وتوضيح حركة الإيقاع الداخلي في هذه القصيدة تلخص دلالته في المخطط التالي:

[1] - ينظر: أدونيس. الأعمال الشعرية مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى. ص: 40، 41.

**دلالة الإيقاع الدّاخلي في:**

**تحولات عاشق**




ومن هذا نفهم أنّ إيقاع السّرد في قصيدة النّثر ليس هو بإيقاع الصورة أو الصوت، بل هو إيقاع مختلف تساهم عناصر السرد من حوار وحدث وشخصيات

في إتمامه وتطوّره، وهو يتجلى أكثر عن طريق فعل القراءة والفهم، وهكذا يصبح تحققه مرهونا بالدّرجة الأولى بقارئه.

**هـ- بعض نتائج الفصل التّطبيقي:**

وما يمكن أن نخرج به في نهاية هذا الفصل التطبيقي أن إيقاع قصيدة النثر هو إيقاع لا يقوم على عنصر واحد، بل تتضافر عدة خصائص وعناصر في ظهوره وتجليه أكثر، ويمكن أن نخلص تلك العناصر في ما يلي:

**1- دور اللّغة في صناعة إيقاع قصيدة النّثر:**

يلاحظ من التّحاليل السابقة أنّ شاعر قصيدة النثر حاول العزف على وتر حساس في الشعرية العربية وهو "اللغة" التي تملك كل الطاقات الكافية لخلق إيقاع داخلي، وربما أكثر من ذلك، وفي ذلك يقول عبد الله الغذامي « وإيقاع اللغة له أهمية في موسيقى الشعر الحديث ومن حسن الشاعر العربي أن اللغة العربية ذات إيقاع موسيقي رفيع وشامل» [1]

أدرك شاعر قصيدة النثر خصوصية هذا العنصر ودروه البارز في خلق إيقاع داخلي فحاول جاهدا استتراف طاقات اللغة "الصوتية والتصويرية" للوصول إلى إيقاع خاص ومختلف.

فنحن نجد مثلا في قصيدة "مرآة الطريق وتاريخ الغصون" لأدونيس" عمل فيها على تكثيف الجانب التصويري، فبدت القصيدة وكأنها نهر جارف من الصور المتدفقة والغريبة أو بدت كأنها صورة فنية متشابكة الألوان ، وهذه اللغة الشعرية أدّت عدة وظائف في وقت واحد، حيث عملت على تكثيف وتدفق الصّور الجمالية من جهة، وعملت على خلق إيقاع داخلي هو أقرب إلى الإيقاع الدلالي الرؤياوي من جهة وعملت من جهة ثالثة على استدراج القارئ وجعله مشاركا أساسيا في خلق إيقاع داخلي أقرب إلى إيقاع الدهشة والمفاجأة.

[1] - عبد الله الغذامي. "كيف نتذوق قصيدة حديثة". مجلة فصول، تصدر عن الهيئة المصرية للكتاب، العدد الرابع، مايو- يونيو، ج2، المجلد الرابع، ص: 100.

كما نجد الجانب الصّوتي اللّغوي أدّى دورا بارزا خلق إيقاع داخلي وهذا ما لمسناه في دراسة المستوى الصّوتي، ويمكن القول: إن الإيقاع الّذي يخلقه هذا الجانب هو إيقاع أقرب لإيقاع الموسيقى.

**2- حرية الشّاعر في خلق الإيقاع المناسب:**

يلاحظ من هذه النصوص أنّ قصيدة النثر اتخذت من الحرية خصيصة أساسية في إنتاج إيقاعها؛ وهذه الحرية يجب أن تبقى خاضعة وتابعة للشاعر فهو المخوّل الوحيد في قيادة هذه الحرية لأن: «في قصيدة النثر موسيقى لكنّها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة، بل هي موسيقى الإستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدد كل لحظة»[1].

ونحن نجد من خلال التطبيق اختلاف الإيقاع من قصيدة إلى أخرى تبعا لما أراد الشاعر التعبير عنه، فمثلا: جاء الإيقاع بطيئا في قصيدة "في أراضي التي اقتطعتها" لجبرا إبراهيم جبرا، تعبيرا عن تجربة الشّاعرة الممزوجة بالحزن والشكوى، وجاء الإيقاع في قصيدة "فصل المواقف" لأدونيس إيقاعا متسارعا ومتحركا، تبعا للدلالة التي جملتها القصيدة وهي التحدي والإصرار.

وبهذا يمكن القول: إن للشاعر الحرية الكاملة في ظلّ قصيدة النّثر في خلق إيقاع يتناسب وتجربته الشعرية؛ وهذا ما أكّده أنسي الحاج بقوله:«كل شاعر ينطوي على مجموعة من الإيقاعات، بل على بحر من الموسيقى، وأنّه في هذا البحر يختلط الموروث المكتسب باللاشعور والأصل والخام لتعيد كلها تشكيل موسيقى خاصة تسكن أو تنضج في وجدان الشاعر ويكسب هويته، ولغة الشّعر تعبير عن تلك الموسيقى الدّاخلية التي يمكن أن تكون خاصة بصاحبها»[2].

وبذلك تكسب قصيدة النثر صفة جديدة وهي حرية الشاعر في اختيار الإيقاع الذي يلائم حالته النفسية والشعورية، وبإعطاء الحرية للمبدع في اختراع الإيقاع

[1] - أدونيس. مقدمة للشعر العربي، ص: 116.

[2] - عز الدين إسماعيل. "مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين". مجلة فصول تصدر عن الهيئة المصرية للكتاب، العدد الرابع، يونيو1981، رمضان 1401، ج4، المجلد الأول. ص: 56.

الذي يتناسب وما يريد التعبير عنه يجعل هذه الكتابة – قصيدة النثر– أكثر جمالية وشعرية.

بهذه المعطيات تقفز قصيدة النثر فوق كلّ التّوقعات باتخاذها الإيقاع الحر الداخلي النابع من ذات الشاعر مصدرا أوليا في تمام شعريتها، وهي بذبك صرخة مدوية في وجه الإيقاع الرتيب الميت على حد تعبير أنصار هذا الإيقاع الحر.

### 3- إيقاع قصيدة النّثر ودور المتلقّي:

بما أنّ القصيدة الجديدة تكتب وتقرأ فهذا يعني أن لمتلقي هذه القصيدة دورا هاما في تحديد جمالية وشعرية هذا الأثر الجمالي لأنّ«عملية الإبداع الجمالي من منشئة هو تذوق جمالي»[1].

إنّ الإيقاع الدّاخلي لقصيدة النّثر، الإيقاع الخفي وغير القابل للإدراك السّمعي، الإيقاع النّابع في أساسه من داخل النصّ، يجعل من المتلقي ركنا أساسيا في معادلة هذا الإيقاع؛ ويبرز دوره أكثر بتفاعله وقراءته التي تمنح الإيقاع تمظهرا أكثر وهذا لأنّ «مسألة الشكل الجديد متعلقة بسيادة القراءة على السّماع»[2]

إنّ الدّور الكبير للمتلقّي، والّذي عوّل عليه روّاد قصيدة النثر رأى فيه البعض أكثر عنصر ربما يهدد نجاحها، وهذا لأن ليس كل متلقٍ مؤهلا لرصد كل هذا في قصيدة النثر.

وبناء على ما سبق ذكره نستشف أنّ الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر هو إيقاع عائد إلى دور اللّغة والشّاعر والمتلقي هذه الثّلاثية وحدها ستظل الفيصل في الحكم على وجود هذا النّمط الشّعري المثير.

---

[1] – عبد الله الغذامي. "كيف نتذوق قصيدة حديثة"، مجلة فصول تصدر عن الهيئة المصرية للكتاب، ع 4، مايو، يونيو، ج2، المجلد الرابع، ص: 21.

[2] – أمل دنقل "قضايا الشعر المعاصر"، مجلة فصول، العدد 4، يوليو، 1981، رمضان، ج الرابع، المجلد الأول، ص: 102.

# خـــاتمـــــــة

**خاتمة:**

حاولنا في هذه الدّراسة الاقتراب أكثر من الخصوصية الإيقاعية لقصيدة النثر، وبعد معايشتنا لها عن قرب تجسّدت لنا بعض النتائج التي نحصرها في ما يلي:

1/قصيدة النّثر العربية مهّدت لولادتها عدّة أسباب أبرزها انفتاح الشّعريّة العربية على منجزات الشّعرية الغربية؛ فلقد أدّت التّرجمة الدّور الرّيادي في أن يحطّ هذا المولود الجديد في رحاب أدبنا المعاصر، بالإضافة إلى أنها استفادت من مرجعيات أخرى، مثل: المرجعية التّراثية خاصّة فيما تجسد في النّصوص الصّوفية، وتأثير بعض الفنون الأدبية في بروزها أكثر وعلى الأخصّ الأثر الكبير الّذي لعبه الشعر المنثور والنثر الشعري.

2/إنّ أوّل مشكلة واجهت قصيدة النثر في الشعرية العربية كان مشكل التّسميّة والمصطلح وهذا كان نابعا من عدّة اعتبارات أبرزها يكون هذا المصطلح كان نقلا وترجمة حرفية لمصطلح غربي "Poème en prose" بالإضافة إلى التناقص الّذي توحي به التّسمية قصيدة/ نثر.

3/لاحظنا إصرار روّاد قصيدة النّثر على هذا المصطلح لم يكن لمجرد العناد أو أنهم لم يجدوا البديل المناسب، بل ربما اتخذت هذه التّسمّية من طرف هؤلاء ليتسنى لهذه الكتابة أن تأخذ حصّتها من الاهتمام، فكان المصطلح البوابة الّتي مارست من خلاله هذه الكتابة استفزازا، جعل الواقع النّقدي العربي يلتفت إليها، فاعتبرت بعد ذلك أكثر ظاهرة أدبية حازت اهتماما كبيرا، وهنا يمكننا أن نستحضر مقولة لجبران خليل جبران "اللّمسات النّاعمة لا توقظ الناس".

4/من خلال هذه الدّراسة المتواضعة ارتأينا في هذا المقام –التّسمّية المصطلح– أنّ المصطلح "**الكتابة الجديدة**" ربما هو الأقرب والأنسب لهذه الكتابة، وهذا لأنّ مصطلح "الكتابة" في الشعرية المعاصرة يبقى الجامع بين الإبداعات سواء كانت شعرا أم نثرا، أو **مصطلح "الشعر الحر"** هذا الأخير الذي يمثل مقدار تصرف الشّاعر بالمعايير والضوابط التي تنتج القصيدة، وعلى قدر الخروج عن تلك المعايير تكون نسبة الحرية، ومن هنا يكون مصطلح "الشّعر الحرّ" عنوانا جامعا لأنماط شعريّة مختلفة بما فيها "الموشح، والشّعر المرسل وشعر التّفعيلة وقصيدة النثر" هذه الأخيرة الّتي يتحرّر

فيها الشّاعر من ضوابط ومعايير الوزن والقافيـــة، وبالتّـــالي يـــصح أن نطلـــق علـــى هـــذه الكتابة تسمّية "الشّعر الحر" وهنا يمكن القول: إنّ التّـــسمية الّـــتي تبناهـــا **جـــبرا إبـــراهيم جبرا** انطلاقا من تأثره بالمرجعية الإنجليزية هو الطرح الأقرب إلى حقيقة هذه الكتابة.

من خلال بحثنا عن محددات وملامح الشّعريّة في قـــصيدة النّثـــر اتـــضح لنـــا جليـــا أن هذه القصيدة تقوم على عدّة خصائص لخلـــق شـــعريتها وأهمهـــا: تلجـــأ إلى خاصـــية "**التكثيف اللغوي والإيجاز والوحدة العـــضوية**" وهـــذا لخلـــق قـــوة شـــعرية تقتـــرب من شعريّة الشّعر.

5/تعتمد بصورة كبيرة على النّثر وهذا مـــا تجـــسّد في اســـتثمارها **تقنيـــة الـــسّرد**" من الاستعانة بالشّخصية والحوار والوصف والبناء المتنـــامي للأحـــداث، ورغـــم أنّ قـــصيدة النّثر حاولت أن تكيّف هذا العنـــصر وفـــق خصائـــصها النـــصية المتمثلـــة في "التكثيـــف والوحـــدة والإيجـــاز" إلا أنهـــا واجهـــت مـــشكلة كـــبيرة، فـــرأى الـــبعض أنّ قصيدة النّثر بهذا العنصر تخاطر بانضمامها إلى مجـــال الـــشّعر، فكيـــف لهـــا أن تركـــز على التكثيف والإيجاز في الوقت نفسه وتلجأ إلى لغة الاستطراد والشرح "لغة السّرد"؟

6/ما اتّضح لنا من خلال الدّراسة أن الاســـتعانة بتقنيـــة الـــسّرد "أو" النّثـــر" مـــن قِبل شعراء هذه القصيدة لم يكن عن جهل، بل إن اللّجـــوء إلى هـــذا العنـــصر كـــان وراء سعيهم لخلق شعرية جديدة ومختلفة تقوم في أساسها على الجمـــع بـــين لغـــة المتناقـــضات، كما حاول كتاب قصيدة النثر أن يثبتوا أنه يمكن المـــزج بـــين لغـــة الـــشعر ولغـــة النثـــر، والخروج منهما بقصيدة نثر، لكن الواقع النّقـــدي أثبـــت أنّ النّمـــاذج الـــتي مثلـــت هـــذا النّمط المتميز من قصيدة النثر هي قليلة جدا وكثير مـــن القـــصائد النثريـــة ســـقت في فـــح السرد فأضحت فنا آخر إلى كونها شعرا.

7/اتضح لنا من خلال بعض الآراء النقدية الـــتي عالجـــت شـــعرية قـــصيدة النثـــر، أنها آراء تباينت وانقسمت، فهناك من رأى أنـــه لا مكانـــة لتـــبني هـــذا المولـــود الجديـــد واستبعدها تماما من دائرة الشعر بحجة أنها تفتقر لأبرز مقوماتـــه وهـــي "الـــوزن والقافيـــة، وأبرز من مثل هذا التيار الرافض نجـــد: **نـــازك الملائكـــة، ومحمـــود درويـــش**، وصـــبري حافظ وعبد الوهاب البياتي وغيرهم، وإلى جانب هذا الـــرأي هنـــاك مـــن مثّـــل الـــصدر

الرحب الذي احتضن قصيدة النثر وأكّد على شرعية وجودها وحقها في أن تثبت شعريتها في الشعرية العربية المعاصرة ولقد أكد الجانب المناصر لقصيدة النثر أنها شكل كتابي يحتوي كل عناصر الشّعر بغض النظر عن تخليها عن الوزن العروضي، هذا الأخير الذي مثل عندهم النظم لا فن الشعر، وتكفي اللّغة الشّعرية لتفصل بين الشّعري واللاشعري وأبرز من مثل هذا التّيار المناصر نجد: **أدونيس، يوسف الخال، أنسي الحاج، نزار قباني**...وغيرهم".

8/وما يمكن أن يقال في موجة الرّفض الّتي تعرّضت لها قصيدة النثر، هو أنّه أمر طبيعي وصحي، وهذا لأن تاريخ الأدب أثبت أنّ كلّ جديد تعرض للرفض والاستهجان في بداياته، وبعد ذلك أثبت وجوده وشرعيته، مثلما حصل في العصر العباسي مع الشّعراء المولّدين، وما حصل في العصر الحديث مع شعر التّفعيلة هذا الأخير الذي اعتبر تطورا طبيعيا للشعر، بعد أن لقي موجة كبيرة من المعارضين عند ظهوره، وهذا ما يحدث بالضبط مع قصيدة النثر الّتي أصبحت حقيقة لا يمكن إنكارها أو تجاهلها وهذا ما يفرض على الشعرية المعاصر تحديد موقفها النّهائي من هذه القصيدة.

رغم أنّ قصيدة النثر خرجت عن القوالب الجاهزة، وقوانين الشّعر المفروضة خاصة "الوزن والقافية"، إلا أنها استطاعت عن تعوض عن غياب هذا العنصر لتخلف لنفسها إيقاعا داخليا يتناسب والخصائص التي تبنتها، وهذا ما بدا جليا من خلال النماذج التطبيقية، ويمكن أن نخلص أهم النتائج الّتي توصلنا إليها من خلال هذا التحليل:

9/قصيدة النثر استثمرت عدة عناصر لخلق إيقاعها الخاص،فركزت على قوّة الجانب الصوتي"السمعي"وتأثيره،وسحر الصورة الأخاذة.

10/إنّ النّزوع إلى اللاشكل واللانظام في قصيدة النّثر ساعدها أكثر على استثمار تقنيات الكتابة المعاصر من توظيف ""للبياض والسّواد وعلامات التّرقيم...هذه الأخيرة الّتي تؤدّي دورا بارزا في بلورت إيقاع داخلي خاصّ ينتج بفعل القراءة والكتابة، فالمتلقي هو الوحيد الّذي بإمكانه ترجمة هذه العلامات الصّامتة

وجعلها متحركة وناطقة وبذلك يمكن القول إن الإيقاع الذي ينتج من هذا الجانب هو إيقاع أقرب إلى إيقاع الكتابة والقراءة.

11/رغم أنّ تقنية السّرد اعتبرت أخطر عنصر يهدّد نجاح قصيدة النّثر، إلاّ أنّ شاعر قصيدة النّثر نجح في تكثيف هذا العنصر وجعله أكثر فعالية، فاستطاع من خلال رسم إيقاع داخلي متنوّع يرتكز بالدّرجة الأولى على عناصر هذا المستوى "من حوار وشخصيات" هذه الأخيرة مع تطوّرها وتشابكها مع بعضها البعض تقدم عقدة فنّيّة، تساهم في إنشاء إيقاع داخلي يقوّي ويتصاعد ويتدرج ويتنازل وفق مسار تنامي الحدث السّردي للقصيدة، مثلما تجلى لنا في قصيدة "تحولات عاشق" لأدونيس الّتي بدا فيها الإيقاع الدّاخلي تابعا لمسار الأحداث الّتي قدمتها القصيدة،وبذلك يمكن القول:إنّ هذه العناصر الّتي ركّزت عليها قصيدة النّثر هي كافية لخلق الجمالية في أي أثر أدبي.

12/مزجت قصيدة النّثر بطريقة فريدة بين إيقاع النّثر"السّرد"وإيقاع الشّعر"الصّورة" وهذا ما يمنحها التميز والجمالية التي تؤهلها لأن تكون حقيقة وإبداعا لا يستهان به،ربما هذه الخاصية"المزج بين إيقاعي الشّعر والنثر"هي الّتي تمنحها بجدارة تأشيرة الدّخول إلى عالم الشّعر.

13/لاحظنا من خلال الدّراسة التّحليلية أنّ الإيقاع الّذي تسعى قصيدة النّثر لتحقيقه هو إيقاع في غاية الغموض والتّعقيد لعدّة أسباب أبرزها :أنّ قصيدة النّثر تقدم إلى شرائح مختلفة من القراء وليس كل متلقٍ مؤهلا لرصد وتعقب هذا الإيقاع الذي يقوم على فعل القراءة والتأويل،ما جعلها-قصيدة النثر-داخل قفص الإتهام فلجوؤها إلى الغموض"التّجريد"صعب كثيرا فهمها وتقبّلها كجنس شعري جديد في الشّعرية المعاصرة.

وما يمكن أن نخرج به كخلاصة غير نهائية أنّ قصيدة النّثر رغم الإشكاليات الّتي عوّقت مسارها تستحقّ أن تكون الفضاء الشّعريّ الجديد الّذي تغامر فيه الشّعريّة العربية المعاصرة ،لأنّ ما دعت إليه من جِدّة وتجاوز من شأنه أن يمثل فرصة حقيقية للشعر العربي،فرصة نحو التطور والانفتاح،كما تفتح المجال أمام المتلقي لتنمية مهاراته الفكريّة و الذّوقيّة.

# قائمة المصادر والمراجع

## المصادر و المراجع:


1-ابتسام أحمد حمدان.الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي.دار القلم العـــربي، حلب- سوريا ،ط1، 1997.

2-إدريس عمر بن خليفة. البنية الإيقاعية في شعر البحتري ،منشورات جامعة قاريوس بنغازي، ليبيا ،ط1، 2003.

- أدونيس(علي أحمد سعيد)

3- الأعمال الشعرية الكاملة . مفرد بصيغة الجمع، دار المدى للثقافة والنشر ،سوريا- دمشق 1996.

4-الأعمال الشعرية ،هذا اسمي وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا - دمـــشق، 1996.

5-الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ج3، دار العودة، بيروت ط2؛ 1979 .

6-زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978.

7-سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.

8-الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.

9-فاتحة النهايات القرن بيانات من أجل ثقافة عربية جديـــدة، دار العـــودة، بـــيروت، ط1؛ 1980.

-اسماعيل عز الدين.

10- الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1955.

11- الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظـــواهره الفنيـــة والمعنويـــة، دار العـــودة، بـــيروت، ط3؛1981.

12- بختي سليمان. إشارات النص والإبداع. حوارات في الفكر والأدب والفن، دار نلسن، بيروت،ط1 ؛ 1995.

13- برنار سوزان. قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا. تر: زهير مجيد مفامس، دار المـــأمون، بغداد،ط1، 1993.

14- البقاعي شفيق. الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس. مؤسسة عز الدين للنشر والطباعة، بيروت لبنان، ط1، 1405، 1985 .

-بنيس محمد

15- الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر ،دار توبقال للنشر، المغرب ، ط2، 1996.

16- ظاهر الشعر المعاصر بالمغرب ،مقاربة بنيوية تكوينية .دار العودة،بيروت- لبنان،ط1، 1979.

17- بودلير شارل. شاعر الخطيئة والتمرد، تحليل وترجمة: عمر عبد الماجد، دار النشر، عمان الأردن، ط1، 1418، 1997.

18- الجاحظ (أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ). البيان والتبيين. تح: عبد السلام هارون، دار الفكر بيروت ،ط4، ج1، م1.

19- جبرا إبراهيم جبرا. المجموعات الشعرية، بغداد، ط1؛ تشرين الثاني، نوفمبر 1990.

20- أبو جهجهة خليل دياب. الحداثة الشعرية العربية من الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1995.

21- الجيار مدحت. موسيقى الشعر العربي، قضايا وإشكالات، دار المعارف ، القاهرة، ط3، 1995.

22- حمود محمد العيد. الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانا ومظاهرها. الشركة العالمية للكتاب، بيروت - لبنان، ط1، 1996.

23- الخال يوسف. الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان.

24- خضر ضياء. شعر الواقع وشعر الكلمات، دراسة في الشعر العراقي الحديث. من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

25- خطيب محمد كامل. نظرية الأدب مرحلة الإيحاء والديوان. منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا،ط1 ،1997 .

26- خفاجي عبد المنعم. مدارس النقد الأدبي الحديث. الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط6 ، 1995.

27- ابن خلدون عبد الرحمان. المقدمة. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط1 ، 1413هـ ، 1993.

28- ابن خليفة مشري. القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، 2006.
29- داغر شربل. الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي ، سلسلة المعارف الأدبية، ط1، 1988.
30- أبو ديب كمال. في الشعرية. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ،ط1 ،1987.
31- ضيف شوقي. الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط14.
32- عباس محمد. ضد الذاكرة شعرية قصيدة النثر، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
33- عبيد محمد صابر. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق 2001.
34- العشماوي محمد زكي. فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1980.
35- عصفور جابر. نظريات معاصرة، الهيئة المصرية للكتاب، 1998.
36- عطية عبد الله عبد الهادي. ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، بستان المعرفة، مكتبة الإسكندرية 2002.
37- العقاد عباس محمود وإبراهيم عبد القادر المازني. الديوان، دار الشعب القاهرة، مصر ط4.
38- العلاق جعفر علي . في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003.
39- عميشي العربي. خصائص الإيقاع الشعري، بحث في آليات تركيب لغة الشعر ، دار الأديب، وهران، الجزائر، 2005.
40- غالي شكري. شعرنا الحديث إلى أين ؟ دار الآفاق الجديدة، بيروت ط2؛ 1978.
41- الغذامي عبد الله. الصوت القديم الجديد، دراسة في الجذور العربية لموسيقى الشعر العربي ، 1987 .
- الغزالي عبد القادر.
42- الشعرية العربية التاريخية والرهانات، دار الحوار، سوريا، اللاذقية ط1، 2010.

43- قصيدة النثر العربية ، الأسس النظرية والبنيات النصية ، مطبعة نزيقة، بركان، المغرب، ط1، 2007.

- الفاخوري حنا .

44- الجامع في تاريخ الأدب العربي الأدب القديم ، دار الجيل، بيروت، لبنان ،1426هـ - 2005 ،ج1.

45- الجامع في تاريخ الأدب العربي الأدب الحديث. دار الجيل، بيروت، لبنان، 1426هـ- 2005، ج2.

46- الدقاق عمر. شعراء العصبة الأندلسية في المهجر، منشورات دار الشروق ،بيروت، ط2، 1978.

47- رامبو آرثر. فصل في الجحيم ،مختارات شعرية ، دار الشرقيات ، القاهرة ط1، 1996.

48- ابن رشيق (أبو علي الحسن القيرواني). العمدة في صناعة الشعر ونقده. تح : النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000.

49- الزبيدي مرشد. اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق،الجهود النقدية المنشورة في الصحافة العراقية، (1998-1990) ،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

50- السد نور الدين. الشعرية العربية ، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، 2007، ج1.

51- سلوم تامر. نظرية اللغة والجمال ، في النقد العربي، منشورات ، دار الحوار اللاذقية ، ط1 ،1983.

52- سراج نادرة جميل. شعراء الرابطة العلمية، دراسات في شعر المهجر ، مصر ، 1964.

53- السجلماسي (أبو محمد قاسم السجلماسي). المترع البديع في تجنس أساليب البديع، تح : علاء الغازي ، مكتبة الرباط ، المغرب ، ط1 ، 1980.

54- سي موريه. الشعر العربي الحديث ،(1800 ، 1970)أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب العربي ، تر : شفيع السيد وسعيد مصلوح، دار الفكر العربي 1991.

شكري عياد

55- مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة الجيزة العامة، مصر، ط2 ، 1413- 1992.

56- موسيقى الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، 1974.
57- الشكعة مصطفى . الأدب الأندلسي ، موضوعاته وفنونه ، دار العلم للملايين ، بيروت، لبنان، ط9، أيار- مايو 1997.
58- بن شيخ جمال الدين. الشعرية العربية، تح: مبارك حنون ومحمد الوالي ومحمد الوارع توبقال، الدر البيضاء، ط1 ، 1996.
59- الصائغ عبد الإله . دلالة المكان في قصيدة النثر بياض اليقين لأمين أسبر أنموذجا، الأهالي للطباعة و النشر ، سوريا، دمشق، ط1، 1991
60- صالحي محمد. شيخوخة الخليل، بحثا عن شكل القصيدة النثر العربية، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب المغرب، الرباط، ط1 يونيو 2003.
61- صكر حاتم. حلم الفراشة (الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، دار أزمنة، عمان، ط1، 2010.
62- ابن طباطبا(محمد بن أحمد العلوي). عيار الشعر تح : عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1982.
63- الفارابي (أبو نصر محمد بن طرحان). الموسيقي الكبير، تح غطاس عبد المكد خشنة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1967.
64- فدوى طوقان. ديوان وحدي مع الأيام ، دار العودة ، بيروت، 1984 الفيروزابادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999.
- فضل جهاد
65- أسئلة الشعر حوارات مع الشعراء العرب ، الدر العربية للكتاب.
66- قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1404، 1984.
67- ابن قتيبة.(أبو محمد عبد الله بن مسلم). الشعر والشعراء ، تح ، أحمد شاكر، دار المعارف ، مصر، ج1.
68- قدامة بن جعفر. نقد الشعر، تح : محمد عبد المنعم خفاجي دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان.
69- القرطاجني(أبو الحسن حازم). منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح: محمد الحبيب. دار المغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.

70- القرقوري فؤاد. أهم مظاهر الرومنطقية في الأدب العربي وأهم المؤثرات فيهـــا، الـــدار العربية للكتاب، طرابلسي، 1988.
71- القط عبد القادر. الاتجاه الوحداني في الشعر العربي المعاصر ، مكتبة الشباب ، 1986.
72- كوهين جان. بنية اللغة الشعرية ، تر: محمد الوالي ، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986.
73- المازني عبد القادر. الشعر غاياته ووسائطه ، تح: فايز تـــرحيني، دار الفكـــر اللبنـــاني، بيروت، ط2 ، 1990.
74- ابن محارب عبد الله. أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، مكتبة الخانجي، القـــاهرة، ط1، 1412، 1986 .
- مرتاض عبد الملك
75- بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية عويدات، بيروت- لبنـــان، ط1 ، 1986.
76- قضايا الشعريات، منشورات دار القدس العربي ، وهران، الجزائر ط1، 2009.
77- المرزوقي (أبو علي أحمد بن الحسن). شرح ديوان الحماسة، تح: أحمد أمين عبد السلام هارون ، القاهرة ، ط1، 1995.
78- مصطفى ناصف. الصورة الأدبية، دار الأندلس بيروت، لبنان، ط2، 1981.
79- المقدسي أنيس . الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1967.
80- مناصرة عز الدين . إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع دراسات النقـــد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2002.
81- محبك أحمد زياد. قصيدة النثر، دراسة ، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق 2007.
- مندور محمد
82- الأدب والنقد .نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، 1988.
83- في الميزان الجديد. مكتبة النهضة، القاهرة،ط2.
84- النقد والنقاد المعاصرون، دار النهضة المصرية 1997.

85- ابن منظور. أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري. لسان العرب ، دار صادر، بيروت، ط3؛ 2004.
86- منيف موسى. في الشعر والنقد، دار الفكر اللبناني، ط1 ، 1405، .1985
87- عبد المولى الدين محمد علاء. وهم الحداثة مفهومات قصيدة النثر نموذجا دراسة، اتحاه كتاب العرب، دمشق، 2006.
- الملائكة نازك.
88- ديوان شظايا ورماد. دار العودة، بيروت، لبنان، ط2 ، 1979، المجلد 2.
89- قضايا الشعر المعاصر. منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط3، 1967.
90- نعيمة ميخائيل. الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت- لبنان ،ط13؛1983.
91- النويهي محمد. قضايا الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية، العالمية القاهرة 1964.
92- أبو نواس. الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان
93- الورتاني خميس. الايقاع في الشعر العربي الحديث، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط2، 2005.
94- وهبة مجدي وكامل المهندس. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب مكتبة، لبنان، بيروت، ط2، 1984.
95- الورقي سعيد. لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية، مصر ط3 ؛ 1997.
96- يحياوي رشيد .قصيدة النثر أو خطاب الأرض المحروقة، افريقيا الشرق المغرب ، 2008
97- يعقوب إميل بديع. معجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 ، 1411، 1991.
98- اليوسفي محمد لطفي. الشعر والشعرية عند الفلاسفة والمفكرين ما أنجزوه وما هفوا إليه، دار العربية للكتاب، 1992.
99- اليوسف يوسف سامي. مقدمة للنفري، دراسة و في فكر وتصوف ومحمد بن عبد الجبار النفري، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق 1997.
100- يوسف حسن عبد الجليل. علم القافية عند القدماء والمحدثين ، مؤسسه المختار للنشر، مصر، ط1، 1425-2005.

**المجلات والدوريات:**

101- مجلة التراث العربي، العدد 15، 16 نيسان 1984 منشورات اتحاد الكتاب العـــرب، دمشق.

102- مجلة ثقافات جامعة البحرين، العدد السادس، ربيع 2003 .

103- مجلة عالم الفكر ، الكويت، العدد الرابع، أبريل يونيو 1997 .

- مجلة عالم الفكر، الكويت أكتوبر نوفمبر ديسمبر 1988.
- مجلة عالم الفكر ذو الحجة 1422 مارس 2002.

106- مجلة فصول تصدر عن الهيئة المصرية للكتاب.

- العدد الثالث ، خريف 1998 ، ج2.
- العدد الرابع يونيو 1981 رمضان 1401 ج4 المجلد الأول.
- العدد الرابع يونيو 1981، المجلد الرابع.

107- مجلة الموقف الأدبي، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق السنة الأربعون، العـــدد 478، شباط 2011.

108- مجلة نزوى، تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان العـــدد 61،ينـــاير 2010 محرم 1431.

**الأطروحات والمخطوطات:**

109- مسعود وقاز، جماليات التشكيل الإيقاعي في الشعر، عند عبد الوهاب البياني، دراســـة في الجذور الجمالية للإيقاع، أطروحة، دكتوراه جامعة الحاج لخـــضر، باتنـــة ســـنة 2001-2002.

110- أحمد علي محمد، مفهوم قصيدة الثر قي النقد العربي الحديث الأصـــول والتحـــولات، أطروحة ماجستير، جامعة بغداد 2005.

**مواقع الانترنت:**

- جهاد هديب الخروج عن عباءة الشعر العربي، جريدة الاتحاد، 11مارس 2010.
- Pttp://www.alittihad.aeldetails.phpid=15165sp= 2010
- أنسي الحاج مقدمة ديوان (لن)
Pttp://www.jehat.com/jehoat/at/bayanatsebralahsi.htm.

- أصنف عبد الله، الحداثة الشعرية وقصيدة النثر منشورات اتحاد الكتاب العرب .العدد 343، السنة التاسعة والعشرون تشرين 2، 1999.
رجب 1420، http:// www.awu.dam.org
- محمد الماغوط ديوان حزن في ضوء القمر www.akhwa'.net
- Pttp:// almasira.blogspot.com/2010.
- Pttp:// www.alitihad.com/paper/php

# فهرس الموضوعات

**فهرس الموضوعات:**

مقدمة.....أ

**مدخل: حركية الشعر العربي في تاريخ الأدب**

1/الشعر العربي بين النشأة الجاهلية والتطور الإسلامي.....02

2/ملامح التجديد في القصيدة العباسية.....06

3/خصوصية الموشح الأندلسي.....11

4/حركة الشعر العربي الحديث.....13

أ-الشعر الإحيائي.....13

ب-جماعة الديوان.....14

ج-جماعة أبولو.....16

د-الرابطة القلمية.....17

هـ-العصبة الأندلسية.....19

5/الحداثة العربية وحركة الشعر الحر.....21

6/ مرحلة التجاوز في الشعر المعاصر..... 25

**الفصل الأول: محددات الشعرية وتجلياتها في قصيدة النثر**

أولا:التشكيل التاريخي لقصيدة النثر.....29

أ-قصيدة النثر عند الغرب.....29

ب-ظهور قصيدة النثر في الشعرية العربية.....36

ثانيا: قصيدة النثر المقومات والخصائص .....45

أ- قصيدة النثر وإشكالية التسمية.....45

ب-تعدد المصطلح.....48

ج-الخصائص النصية لقصيدة النثر.....52

1/ الوحدة العضوية.....56

2/فكرة المجانية.....59

3/الإيجاز.....62

4/تقنية السرد.....63.

**فهرس الموضوعات:**

ثالثا: قصيدة النثر والنقد المعاصر.....66
أ- التيار المؤيد لقصيدة النثر.....67
ب-موقف التيار المحافظ لقصيدة النثر.....72
**الفصل الثاني: شعرية الإيقاع: أفق منفتح لتأسيس قصيدة النثر**
أولا: مفهوم الإيقاع.....82
أ-الإيقاع لغة.....82
ب-الإيقاع في المفهوم التراثي.....83
ج-الإيقاع في التصور المعاصر.....87
ثانيا: الإيقاع الداخلي وقصيدة النثر.....95
أ-الإيقاع الداخلي الصوتي "السمعي".....97
1-إيقاع التكرار.....98
2-أثر الأصوات الممدودة في الإيقاع الداخلي.....101
3-التوازي.....103
ب/الإيقاع الداخلي التصويري.....107
ج/الإيقاع الداخلي المرئي.....115
1-إيقاع البياض والسواد في قصيدة النثر.....116
2-علامات الترقيم وفعالية الإيقاع الداخلي.....123
د/إيقاع السرد في قصيدة النثر.....128
هـ/ بعض نتائج الفصل التطبيقي..... 135
1- دور اللغة في صناعة إيقاع قصيدة النّثر.....135
2- حرية الشاعر في خلق الإيقاع المناسب.....136
3- إيقاع قصيدة النثر ودور المتلقي.....137
خاتمة.....139
قائمة المصادر والمراجع.....144
فهرس الموضوعات.....154