الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ابن خلدون تيارت
كلية الآداب واللغات
قسم اللّغة والأدب العربي

قصيدة النّثر وشعرية القراءة

- دراسة في التّلقي والذوق الجديد-

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في النقد المعاصر

إعداد الطالبة:
- فاطمة الزهراء قوناس .

إشـــراف الدكتور:
- د. غانم حنجار .

أعضاء لجنة المناقشة

د. بوزيان أحمد	أ- التعليم العالي	ابن خلدون تيارت	رئيســـــــــا
د. غانم حنجار	أستاذ محاضر "أ"	ابن خلدون تيارت	مشـــرفا ومقـــررا
أ. د. زروقي عبد القادر	أ- التعليم العالي	ابن خلدون تيارت	عضـــوا مناقشـــا
د. عبد اللّه شطاح	أ- التعليم العالي	جامعة البليدة	عضـــوا مناقشـــا
د. عبد الهادي بلمهل	أستاذ محاضر "أ"	م/ ج غليزان	عضـــوا مناقشـــا
د. محمد عباس	أ- التعليم العالي	جامعة سعيدة	عضـــوا مناقشـــا

السنة الجامعية:

1439-1440هـ / 2018-2019م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

إهداء

إلى رفيقي الجديد الذي علمني معنى

الحياة

إليك أيها الغريب الذي زرتني بلا موعد

رغم قسوتك فقد أحببتك

رغم الألم الذي زرعته في أركان روحي

وجسدي

أحببتك

كنت منقذي ... حافزي ... مؤنسي

إليك رفيقي الجديد أهديك عملي

المتواضع.

مقدمة

إن الحمد لله نحمده خالق السماوات والأرض؛ العالم بأسرار الكون الواحد الأحد رب العالمين. الذي أنزل القرآن الكريم بلسان عربي مبين على سيد الخلق أجمعين ليكون نورا إلى الصراط المستقيم أما بعد:

مما لاشك فيه أن فعل الكتابة قد شهد تحولا ملحوظا على جميع المستويات وأن النّص الإبداعي وبالأخص الشّعري طرأت عليه عدّة تغييرات سواء من ناحية الشّكل أم من ناحية اللغة الشعرية؛ فبعد أن عكف الشّاعر القديم على رسم ملامح نص شعري مضبوط بمعايير معينة؛ بإتباع نمطية ثابته تمثلت في رصانة اللفظ وفخامته. والصور الشعرية البلاغية من إستعارة. وتشبيه. وكناية. ومجاز. واتباع قالب شعري أطره بما عرف بالبحور الخليلية-الوزن والقافية-.

بدأ هذا النّموذج المثالي الذي وسّم الشعرية العربية لقرون من الزمن في التّراجع بفعل التّطور الذي مسّ الشعرية العربية بعد انفتاحها على الشعريات الأخرى؛ فهذا التّحول الظاهر كان طبيعيا وصحيا؛ حيث تأثر النّص الشّعري العربي باختلاف الأنساق المعرفية في أزمنة معينة. فكان العصر العباسي بداية هذه التّغييرات التي شهدها الفن الإبداعي على العموم والنّص الشّعري على الخصوص؛ فشهد انتعاشا خاصة مع شعراء عرفوا بتمردهم وبلغتهم السّاحرة أمثّال: أبي تمام وأبي نواس والمتنبي وغيرهم من الشعراء الذين كان لهم بصمة واضحة في تطور النّص الشّعري.

لقد كان للترّجمة واحتكاك العرب بثقافات مختلفة وانتشار الكتابة دور كبير في بلورة مفهوم الشعر وتغيره؛ حيث بدأ التأثير الشّفوي السّمعي بالتراجع لتحل محله الكتابة؛ وهذا أثر بالضرورة في جودة النّص الشّعري وفي طريقة تلقيه؛ وهكذا انتقلت الشعرية العربية من الشعرية الشفوية إلى شعرية الكتابية التي تمخض عنها عدّة مفاهيم غيرت مسّار الكتابة والتّلقي خاصة مع الشعرية المعاصرة.

بذلك شهد مفهوم الشعر تباينا بين النقاد والمبدعين؛ ومع تطور الكتابة واتساعها أفرزت عدّة معطيات كان أبرزها على الإطلاق إعطاء الشّاعر الحرية الكاملة في تشكيل نصه الإبداعي دون قيد أو قانون شعري؛ فتخلى الشّاعر المعاصر طوعا عن عدّة خصائص شعرية كانت تكمل جمالية النّص الشّعري القديم.

وكان تمرده واضحا على القصيدة العمودية؛ حيث ظهرت عدّة أنواع شعرية ترجمة هذا التّمرد؛ طمحت هذه الأنواع الشعرية لتصنف في دائرة الشّعر نذكر منها: الشّعر النّثري النّثر الشعري الشعر المرسل، شعر التفعيلة، قصيدة النثر.

استنادا إلى هذا أتيحت الفرصة للشاعر المعاصر لأن يكون خالقا للشّكل الذي يراه مناسبا لرؤياه الشعرية؛ لقد كانت قصيدة النّثر نموذجا صارخا لهذه الحرية؛ حيث حاول من خلاله روادها ومناصريها إعلان تمردهم وثورتهم على كل ثابت بحجة أن الشعر القديم أضحى لا يلبي طموحاتهم؛ ويكبت إبداعاتهم.

واجهت قصيدة النّثر انتقادا كبيرا وقوبلت بالرفض، خاصة أنها أعلنت تمردها على كل قانون شعري، وحاولت التّأسيس لشعرية مخالفة مبنية على التّناقض وعلى لغة شعرية مسكونة بتفجير الأطر؛ وهجر اللغة الشعرية المعروفة؛ لتحقيق رؤية شعرية تبحث في المجهول وتتعمق فيه. وفي سعيها لهذا اتكأت على عدّة آليات اعتبرت في حد ذاتها عائقا أمام الكتابة الشعرية مثل: الوحدة العضوية. المجانية. المجاز؛ وتقنية السّرد؛ بالإضافة إلى شكلها الشعري غير الثابت؛ والغموض والغرابة وتطرقها للمواضيع المحظورة وغياب المعنى. كل هذا جعل قصيدة النثر تقع في قفص الإتهام؛ وكان أبرز إتهام واجهته قصيدة النثر أنها قصيدة تتعالى على متلقيها وتلغيه من العملية الإبداعية وهذا راجع إلى محدودية قراءتها أو للمعاناة التي يواجها القارئ وهو يتذوق هذه القصائد المشبعة بالتناقض والتّجريد.

انطلاقا من هذه المعطيات كان اختيارنا للموضوع الموسوم بـ: **قصيدة النثر وشعرية القراءة "دراسة في التّلقي والذوق الجديد"**. حيث اعتبر التّلقي من أكبر العقبات التي واجهتها قصيدة النثر؛ فلقد مثّل التّلقي وفعل القراءة الحلقة الأقوى في الشعرية العربية المعاصرة؛ إذ اضحى تحقق الشعرية والجمالية في أي نص موقوفا على فعلي التلقي والقراءة. كما كان للرغبة الشّخصية دور في اختيار الموضوع. فاختيار الموضوع لم يكن من قبيل المصادفة. بل هو تكملت لدراسة سابقة. الماجستير – المعنونة بـ: "**ملامح الشعرية في قصيدة النثر** " دراسة وصفية على مستوى الإيقاع.

ومن هنا تنطلق إشكالية بحثي المتضمنة الأسئلة الآتية:

كيف استقبل القارئ العربي نموذج قصيدة النثر التي تختلف عما ألفه من نصوص شعرية قديمة؟ وأي قارئ نفترضه لقصيدة النثر؟ وهل حققت قصيدة النثر المعادلة الصعبة المتّمثلة في الجمع بين الكتابة الحرة والمتلقي؟ أو بمعنى آخر ما هو البديل الشعري الجمالي الذي قدمته قصيدة النثر للمتذوق العربي؟ وهل استطاعت قصيدة النثر رغم الرفض أن تشكل لشعرية مختلفة؛ ويكون لها قراء وجمهور أم أنها بتعاليها تطمح أن تقدم لنخبة معينة من القراء؟ وهل يمكن اعتبار قصيدة النثر أنها تمثل الذوق الجديد وتطمح لتأسيسه الذي من شأنه أن يساهم في رقي فعل القراءة في الشعرية العربية وهل نجحت في ذلك؟ أم أن قصيدة النثر ظلت محصورة في زاوية دون قارئ يداعب حروفها ويكشف سحرها؟

ذلك ما أحاول الإجابة عنه في قدر من الاجتهاد والبحث.

ولمقاربة الموضوع والإمساك بحيثياته. فإني آثرت في هذه الدراسة مجموعة من المناهج النّقدية التي أحسبها ملائمة لموضوع البحث، فكان المنهج الفني والتّاريخي الغالبين في الدراسة. بالإستناد إلى جملة من الآليات والمفاهيم الإجرائية التي اتخذها

سندا في الدراسة. أبرزها: التّحليل والتّأويل والقراءة، محاولة لرصد أهم الآراء النقدية. وتأويل وتحليل بعض النصوص – قصائد النثر –وذلك لتقريبها أكثر لذهن المتلقي.

أما عن خطة البحث حاولت تأسيس تصور للدراسة؛ يتجسد في مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة؛ حيث تطرقت في المدخل المعنون" **بثنائية الشعر والنثر في الشعرية العربية**" إلى أهم المفاهيم التي تناولت مفهوم الشعر والنثر في الشعريتين القديمة والحديثة. وأهم الفروق الجوهرية الفنية بين الفنين.

أما الفصل الأول إرتأيت أن يكون موسوما بـ: **"التّحولات الكبرى في الشعرية المعاصرة"**؛ حيث انطوى تحت هذا الفصل عدّة عناوين ومباحث أهمها مفهوم الشعر والنثر في الشعرية العربية المعاصرة؛ والتأسيس التاريخي لقصيدة النثر وأبرز المحطات المؤثرة في نضوج قصيدة النثر العربية؛ كما تطرقنا في هذا الفصل لقصيدة النثر الفرنسية وأثر كُتَّابِها في الشعراء العرب.

يأتي بعده الفصل الثاني مكملا لمعنى التحولات التي شهدتها الشعرية العربية المعاصرة فعنون بـ: **قصيدة النثر وأفق الكتابة**؛ حاولت في هذا الفصل التفصيل أكثر في مفهوم قصيدة النثر، وأهم الخصائص الفنّية التي تتخذها هذه القصيدة ف جاءت عناوين هذا الفصل كالآتي: مفهوم قصيدة النثر ،أشكال قصيدة النثر الخصائص الجمالية في قصيدة النثر: الوحدة العضوية؛ الإيجاز والكثافة؛ المجانية؛ تقنية السّرد. ولقد حاولت في هذا الفصل عرض بعض القصائد النثرية وإبراز أهم خصائصها بالتحليل والتأويل. بالإضافة إلى التطرق إلى مفهوم التلقي والقراءة.

لأختم بفصل ثالث مسّ صلب البحث فحمل عنوان: "**قصيدة النثر وشعرية القراءة**". وكان هذا الفصل تطبيقيا حاولت من خلاله عرض عدّة نماذج من قصائد النثر لنخبة من الشعراء أمثال أدونيس؛ وأنسي الحاج؛ وديع سعادة، سركون بولص؛ محمد الماغوط؛ وغيرهم من الشعراء ولمقاربة مفهوم التّلقي في قصيدة النثر تطّرقت إلى

عدّة عناوين خَصت مفهوم شعرية القراءة وواقعها في الشعرية العربية؛ وأهم الآليات التي اتبعتها قصيدة النثر كآلية لجذب المتلقي؛ كاللغة الشعرية التي حاول شاعر قصيدة النثر من خلالها كسر أفق توقع المتلقي؛ بانتهاك المألوف في الصورة واللغة الشعرية؛ بالإضافة إلى آلية محو الموضوع؛ والتطرق إلى المواضيع المحظورة؛ ودور التّشكيل الكتابي في بلورة مفهوم التلقي كلها كانت خصائص فنية حاولت قصيدة النثر انطلاقا منها أن تقدم للقارئ نموذج مختلف عما ألفه؛ كما حوى هذا الفصل أهم الآراء النقدية المعاصرة التي أسست لمفهوم التّلقي في الشعرية المعاصرة، وكان أبرزها تلك الآراء أراء: أدونيس، أنسي الحاج، نزار قباني، كما عرجت في هذا الفصل لدور النقد والمتلقي في اكتمال العملية التفاعل والتلقي، وأهم العقبات التي وقفت أمام تحقق فعلي التلقي والقراءة في قصيدة النثر. هذه العناوين وغيرها حاولت من خلالها التقرب أكثر من فعل التلقي ودوره في تشكيل قصيدة النثر.

لتأتي خاتمة الموضوع راصدة أهم النتائج التي نحسبها ترجمة لجهود الدراسة.

حيث أعانتني بعض الكتب والمراجع في إتمام الموضوع والتّقرب منه أكثر نذكر منها: كتب أدونيس الشعرية والنقدية : الحوت الأزرق، و أوراق الريح، الأعمال الكاملة وغيرها وكتب أنسي الحاج مثل : خواتم والرسولة بشعرها الطويل؛ وكتب محمد الماغوط الأعمال الشعرية الكاملة؛ والأعمال الشعرية للشاعر سركون بولص؛ بالإضافة لكتاب الأعمال النثرية لنزار قباني، وعبد الله شريق في شعرية قصيدة النثر. ويوسف حامد جابر قضايا الإبداع في قصيدة النثر وغيرها من الكتب والمجلات والدوريات التي ساعدتني أكثر في فهم حيثيات الموضوع وملامسته.

ولا أنكر ما واجهني من صعوبات في الإلمام بجزئيات الدراسة وذلك لقلة المصادر والمدونات النثرية خاصة النقدية منها. التي حوت أراء النقاد المعاصرين أمثال

أنسي الحاج ومحمد الماغوط و رواد قصيدة النثر. فكانت المواقع الإلكترونية والمجلات والدوريات بديلا غير كاف لرصد أهم الآراء النقدية التي تطرقت لقصيدة النثر.

وفي الأخير أرجو أن يكون بحثي قد ساهم في تسليط الضوء على واحد من أهم المواضيع التي تمس الشعرية العربية – شعرية القراءة – وإنني على يقين أن عملي هذا تشوبه النقائص إلا أنني آمل أن تكون توجيهات السادة الأساتذة كفيلة بتقويمها وتسديدها.

وما يسعني أن أقوله قبل أن أطوي صفحات هذا البحث، هو التقدم بالشكر والامتنان العميق إلى أستاذي الفاضل **"غانم حنجار"** الذي رافقني طوال مراحل البحث و لم يبخل عني بنصائحه القيمة التي ساعدتني في إتمام البحث وإخراجه بصورة أفضل وجعلتني أتجنب الكثير من الهفوات فجزاه الله عنا كل خير، كما أتقدم بالشكر إلى كل من ساعدني حتى يرى هذا البحث النور فجزاهم الله عنا خير جزاء.

وإن وفقنا فمن الله وحده وإن كان غير ذلك فمن أنفسنا والحمد لله.

فاطمة الزهراء قوناس

مهدية:2017-04-07

المدخل

ثنائية الشّعر والنّثر في الشّعرية العربية

مفهوم الشعر في النقد العربي القديم

النثر في الشعرية القديمة

ماهية النثر في الشعرية العربية القديمة

حدود التداخل بين الشعر والنثر في الشعرية العربية.

- حل المنظوم ونظم المنثور

- تداخل الموضوعات والأساليب.

الشعر في المفهوم الحداثي .

النثر وماهيته في الشعرية العربية الحديثة

إنّ الجدل حول الشّعر والنّثر قديم وليس وليد اللحظة الراهنة، فلقد شغلت ثنائية الشّعر والنّثر بال النّقاد في القديم والحديث، وكانت من أهم القضايا التي حازت عناية لافتة في الجهود النّقدية، حيث تجلى الإهتمام بالفنين لمكانتها في المسّار الإبداعي ضمن الأجناس الأدبية الرائجة آنذاك، ومن هنا تسرب النّقاش إلى أحقية الفنين بالجدارة، وأيهما كان سببا في وجود الآخر؟ وهل يمكن إيجاد حدود التّمايز بين الشّعر والنّثر فصلا نهائيا؟ وهل يمكن أن يكون هناك فن يجمع بينهما؟

كل هذه التّساؤلات وغيرها شّكلت الأرضية للفكر النّقدي العربي نحو اجتهاد أصيل يضمن بعض الحقيقة في مقاربة الظاهرة على اعتبار الفنين ترافقا منذ البدء على المستوى الشّعري والوعي النّقدي.

وبناء على هذا سأحاول مقاربة هذه الظاهرة في الشّعرية العربية القديمة والمعاصرة في هذا المدخل المعنون بـ "**ثنائية الشّعر والنّثر في الشّعرية العربية**".

مفهوم الشّعر في النقد العربي القديم:

لقد حدّدت الشّعرية العربية القديمة حدود هذا الفن وحاول النّقاد القدامى أن يؤطروا مفهوم الشّعر منطلقين من عدّة مفاهيم شّكلت الركّيزة لتعريف الشّعر قديما عندهم، والمتصفح لمدونات النقد الأولى يلاحظ مدى تباين واختلاف هذه التّعاريف التي كانت مستقاة من واقع هذه الشّعرية التي بدورها شهدت تغيرات ملموسة تأثرا بعلوم مختلفة؛ فلفظة شعر، «**دخلت هذه اللفظة.... بيئة النّقد الأدبي واكتسبت بذلك دلالة اصطلاحية اذ شّرع النّقاد يضعون تعريفا محدودا لها لكنهم تباينوا في ذلك لتباين مصادر ثقافتهم وتبعا لتباين اتجاهاتهم النّقدية والبلاغية**»[1].

وكان أهم ما أقرته الشّعرية العربية القديمة بالنّسبة للشعر أنه صناعة وفي ذلك يقول ابن سلام الجمحي (**ت234هـ**) «**إنّ الشّعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسّائر أصناف العلم والصناعات**»[2].

والمقصود بالصناعة هو براعة العقل في صياغة الفن على حال من الإبدال والتفوق، فالشّعر ليس مجرد قول عاد، بل هو قول يعتمد على قوانين تكمل جمالية الصناعة فيه، وهو يشبه أصناف أي صناعة التي تتخذ آليات معينة تجعل منه فنا ذا مكانة مرموقة واهم هذه الآليات الطّبع والرواية والذكاء فالشّعر «**علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ثم تكون الدُربة مادة له**»[3].

فتعريف الشّعر بأنه علم وصناعة جعل هذا المصطلح يتقيد أكثر بقوانين وقواعد تكمل وتضبط جماليته، حيث أفرزت هذه المفاهيم والمصطلحات المستوحاة من واقع الشّعرية العربيّة.

---

[1]- عثمان موافي، من قضايا الشّعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة، الإسكندرية، ط3، 1993م، ج1، ص: 20.

[2]- ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشّعراء، تح: محمود محمد شاكر، دار المعارف، مصر (د ط)، 1952م، ص:07.

[3]- الجرجاني: القاضي عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تق، أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البخاري، ط4، 1966م، ص:15.

وكان أبرز تعريف للشعر في الشّعرية العربية القديمة ما قدمه قدامة بن جعفر (**ت337هـ**) في كتابه نقد الشّعر، حيث قال: «**إنه قول موزون مقفى يدل على معنى**»[1].

وإذا ما تأملنا هذا التعريف نجده موجزا ومختصرا، فقدامة في تعريفه يقر أنّ الشّعر قول، لكنه يزيد عن القول العادي بالوزن والقافية والمعنى، وهذه العناصر الثلاثة هي التي تمنحه صفة الشّعرية وتميزه عن أي قول عاد أو فن آخر، وقدامة يركز في تعريفه للشعر على عنصر الوزن ودوره الأكبر في خلق توازن في العمل الشّعري، ولهذا يقترح معايير فنية لبناء القصيدة تتجلى في: «**ائتلاف اللفظ مع المعنى**[2]**، وائتلاف اللفظ مع الوزن، وائتلاف المعنى مع الوزن، وائتلاف المعنى مع القافية**»[3].

بالتأمل في المقولة نجد مصطلح الائتلاف يشكل عاملا مشتركا في صناعة القصيدة؛ وهو ما يجعل آلية الانسجام مطلوبة في اتمام صناعة الشّعر وتحققه؛ فبفضل التفاعل الحاصل بين شروط البناء الشّعري خاصة خاصية الوزن التي لا تخلوا منها سمات الشّعري ؛ بل يشكل الوزن ببعدية الخارجي والداخلي قمة الصفة الشّعرية.

شكل هذا التعريف مرتكزا لكثير من النقاد فاتخذوه منطلقا في تعاريفهم للشعر وهذا ما نجده لاحقا عند أبي العلاء المعري (**ت 449هـ**) فهو يعرف الشّعر بقوله: «**الشّعر كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط إن زاد أو نقص أبانه الحس**»[4].

---

[1]- الجرجاني: القاضي عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تق، أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البخاري، ط4، 1966م، ص: 15.

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

[3]- المصدر نفسه، ص: 70.

[4]- أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، قدمه علي حسن فاغور ودار الكتب العلمية بيروّت، لبنان (د ط) (د س)، ص:103.

كما نجد ناقدا آخر يولي لمسألة الوزن الأهمية الكبرى في صناعة الشّعر وهو ابن رشيق (**ت 456 هـ**) حيث يعرفه قائلا: «**الشّعر بعد النية يقوم على أربعة أشياء هي: اللفظ، والمعنى والوزن والقافية فهذا حد الشّعر**» [1].

والملاحظ من تعريف ابن رشيق هو أنه لم يخرج كثيرا عما قاله قدامة إلا في مسألة النية؛ فهو يربط الشّعر بالنية والقصد، ويرى بعض الكلام رغم توافره على الوزن والقافية لكننا لا يمكن أن نعتبره شعرا لغياب عنصر النية والقصد في قوله، وخير مثال قدامه على ذلك هو «**القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف**»[2].كما أشار الجاحظ لمسألة القصدية في تحديد صفة الشّعر .

وهكذا نرى هذه التعاريف مثّلت مفهوم الشّعر عند بعض النّقاد العرب والملاحظ أن تركيزهم كان منصبا تجاه الشكل والبناء الخارجي، وعلى هذا الأساس تم الفصل بين الشّعر والنّثر انطلاقا من الوزن والقافية، بوصفهما عنصرين أساسين في إظهار جمالية القصيدة العربية واكتسبت هذا العنصر الأهمية الكبيرة في الشّعرية العربية نظرا لواقعها الشفوي، المؤسس «**على ثلاثة خصائص: الإعراب، وقضية الوزن وقضية السماع**»[3].

وللإنصاف نقول: إن الشّعرية العربية القديمة لم تقتصر على هذه التعاريف؛ فهي شعرية غنية بالآراء النقدية المختلفة، وهذا ما نلمسه في طرح من تأثروا بالفلسفة أمثال الفارابي (**ت 339 هـ**) وابن سينا (**ت 406 هـ**) وحازم القرطاجي (**ت 486هـ**) وغيرهم من النقاد اللذين تجاوزا بطرحهم النقدي الطروحات القديمة وأسسوا نظرة جديدة لمفهوم الشّعر.

---

[1]- ابن رشد أبو علي (الحسن القبراني)، العمدة في صناعة الشّعر ومقده، تح، عبد الواحد. مكتبة الحفابي، القاهرة، ط1، 1420هـ- 2000م، ص: 193.

[2]- المصدر نفسه، ص: 193.

[3]- أدونيس، الشّعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989م، ص: 13.

فابن سينا يقترح تعريفا مستمدا من الفلسفة[*]، الأرسطية التي ترى الشّعر هو الكلام المخيل المحاكى[*]، وفي ذلك يقول: «**الشّعر كلام مخيل من أقوال موزونة ومتساوية، وعند العرب مقفاة...والمخيل هو الذي تغن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسيا لا فكريا، سواء كان المقول مصدقا به أو غير مصدق به...انفعلت له طاعة للتخيل لا للتصديق فكثيرا يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديق...لكن الناس أطوع للتخيل منهم والمحاكاة شيء من التعجب ليس للصدق**»[1].

فابن سينا هنا يقر بأن الشّعر كلام موزون مقفى لكنه أضاف إلى ذلك صفة "الخيال " فالشّعر عنده كلام مخيل له تأثير ومفعول سّحري على النفوس، وبحضور هذا العنصر –التّخيل-يتفاعل المتلقي مع النّص الشّعري فينبسط بأشياء وينقبض عن أشياء سواء كان هذا الكلام المخيل حقيقة أم زيفا، فاذا كان الخيال عملا عقليا فإن للإنفعال أثر نفسي وجداني؛ ومن هنا يكون الشّعر جامعا بين الظاهر والباطن. وإلى جانب التّخيل تؤدي المحاكاة دورا رئيسيا في صناعة هذا التّخيل فهي عنده عنصر يضفي بعض التّعجب والجمالية.

ولاكتمال التّخيل والمحاكاة يرى ابن سينا أنه يجب توافر بعض العناصر المساعدّة ويحددها بقوله: «**الشّعر من جملة ما يخيل ويحاكى بأشياء ثلاثة: باللحن، والكلام نفسه، إذا كان مخيلا محاكيا...وبالوزن وزحما اجتمعت هذه كلها، وربما انفرد الوزن والكلام المخيل**»[2].

---

[*]- الأرسطية ترى أن الشّعر صناعة "مكنون في صناعة الشّعر". ينظر: فن الشّعر ارسطو، ص: 25.

[*]- المحاكاة: عند أفلاطون وسقراط هي تقليد الواقع، بينما عند أرسطوا فهي تصوير الشيء كما ينبغي أن يكون. ينظر" احسان عباس، فن الشّعر، دار صادر، بيروت، ط1، 1996م، ص: 16 – 17- 18.

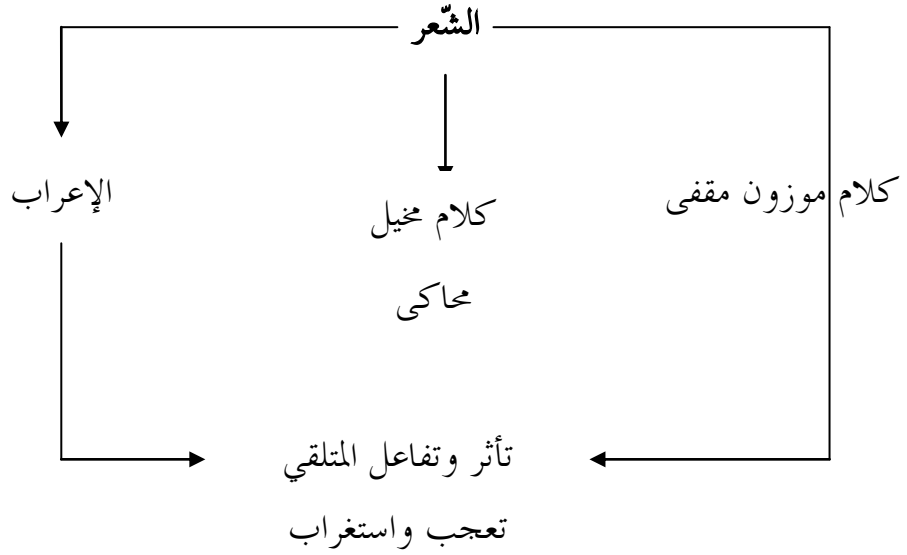
[1]- أرسطو طاليس: فن الشّعر، تحقيق وترجمة، محمد عبادة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، (د ط)،1387هـ-1967م، ص:197 - 198.

[2]- أرسطو طاليس، فن الشّعر، ص: 199.

وبذلك يصبح الوزن والتّخيل عنصرين أساسيين في صناعة الشّعر عند ابن سينا، وإلى جانبه نجد ابن رشد والفارابي تأثرا بهذا الطرح في مفهوم الشّعر، وهو طرح مستوحى كذلك من الفلسفة الأرسطية، والحقيقة أن مفهوم التّخيل نضج واكتمل مع جهود حازم القرطاجي؛ حيث قدم هذا الناقد نظرة واضحة ودقيقة لمعنى التّخيل، فهو يعرف الشّعر بقوله: «**الشّعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه لما يتضمنه من حسن التّخيل، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة، بجنب هيئة تأليف الكلام وقوة صدقه أو قوة شهرته، وكل ذلك يتأكد بها يقترن به من أغراب فإن الاستغراب أو التعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثيرها**»[1].

القرطاجي لم يخرج عما جاء به من سبقه من النقاد من ناحية تعريف الشّعر بأنه كلام موزون مقفى لكنه أضاف الكثير على ذلك فلقد عرض عدّة مصطلحات نقدية اعتبرت نظرة متقدمة لمفهوم الشّعر؛ فهو في هذا المقام يشرح لنا كيف لهذا الكلام – شعر–أن يحبب إلى النفس أو يكره إليها. وكل ذلك يحصل بفضل فاعلية التّخيل المحاكاة التي تقوي عنصر الإغراب وهذه المصطلحات جديدة قدمها القرطاجني، وهو في هذا التعريف لم يقتصر على صانع الشّعر "الشاعر"، بل تعداه إلى متلقيه الذي يساهم بصورة كبيرة في إتمام صناعة الشّعر من خلال تفاعله وتأثره فكلما حدث تعجب واستغراب وافتنان عند المتلقي اكتمل هذا العمل الفني واكتملت قوة تخيله ومحاكاته، ويمكن أن نلخص مفهوم القرطاجني للشعر في المخطط التالي:

[1] – المحاكاة عند أرسطو وتقوم على "الإيقاع واللحن والوزن"، وهذا مفهوم استوحاه ابن سينا في تعريفه للشعر.



وهكذا مثلت آراء القرطاجني نظرة متقدمة تنظر إلى النّص الشّعر بوصفه منجزا كاملا غير مجزأ فالنّص الشّعري عنده تفاعل بين الشاعر والمتلقي وهنا تكتمل العناصر البنائية للشعر من تخيل ووزن ومحاكاة وإغراب فإن سقط أحد هذه العناصر و لم يحدث تفاعل سقطت الجمالية من صناعة الشّعر.

عليه نلاحظ أن الشّعرية العربية لم تقتصر على تعريف أو مفهوم واحد للشعر بقدر ما كان مفهوما متباينا ومتفاوتا بين النقاد بين من عرفه انطلاقا من تقاليد الكتابة الشّعرية القائمة أنذاك؛ مفهوم يركز على الإنتظام والائتلاف بين كل من اللفظ والمعنى وبين الوزن الضابط الأساسي لهذا التعريفات؛ وبين تعريفات ركزت هي الأخرى على عنصر الوزن وحاولت إعطاء الشّعر مفهوما أعمق تمثل في التخييل والإغراب، فإذا فهمت الشّعرية القديمة الشّعر على هذا النحو، فكيف هي مع النّثر؟

النّثر في الشّعرية القديمة:

إن الشّعرية العربية القديمة لم تحفل بالنّثر كما حفلت بالشّعر لما له من أهمية في الثقافية العربية، إلى جانب ضعف إنتاج النّثر بمقابل غزارة الإنتاج الشّعري، وبذلك أصبح الشّعر ذا قيمة لا تضاهي آنذاك وفي ذلك يعلق طه حسين بالقول «**إنّ العصر**

الجاهلي لم يكن له نثر... وإن كان له نثر خاص، فلم يصل إلينا لضعف الذاكرة وخلوه من الوزن»[1]. بالإضافة إلى ضياع الأثار بسبب الشفوية وتوالي الحروب التي ساهمت بصورة كبيرة في إتلاف هذا الجزء من الإبداع-النّثر- وحتى فن الشّعر

لكن هذا لا يعني أن المدونات النقدية قد أقصت النّثر من الدراسة النقدية خاصة بعدما بدأ النّثر بالبروز والتطور في العصور الموالية للعصر الجاهلي كالإسلامي والعباسي على الأخص، فمع العصر الإسلامي بدأ النّثر يتجه اتجاها جديدا، حيث «**رسخ أقدامه ووطد أركانه ومد أطنانه ووثقها حتى جعله في مكانة تنازع الشّعر أهمية**»[2]

ولقد مهد لظهور النّثر جملة من الأسباب نذكر منها:

1- ميل القرآن الكريم بطبيعته إلى النّثر، فضلا عن كلام النبي صلى الله عليه وسلم وقد كان الاهتمام بهذين المصدرين المقدسين من المسلمين بتغليب النّثر في أرقى صوره.

2- دخول الخطابة ضمن شعائر الإسلام باعتبارها أداة تواصلية ذات فعالية ودلالة.

3- تقلص مجال الأغراض الشّعرية كالهجاء والافتخار والمدح الباطل؛ وانعكاف الشّعراء إلى النّص الديني حفظا وفهما.

4- أثر ودور الترجمة عن الآداب الأجنبية اليونانية والفارسية والمراسيل الرسمية خاصة في عهد الدولة العباسية[3]

لقد مهدت هذه الأسباب في ظهور النّثر الفني في البيئة العربية ولعل أكثر تلك الفنون النّثرية حضورا الخطابة التي كانت أكثر شيوعا في الأوساط النقدية آنذاك، ولقد تحدث الجاحظ بإسهاب عن الخطابة في كتابه البيان والتبيين وهو يؤكد أن الخطابة فن عرفته العرب كسائر الأمم الأخرى وهو يقول في ذلك «**والخطابة شيء في جميع**

---

[1]- طه حسين، من حديث الشّعر والنثر، دار المعارف، مصر، ط2، 1936م، ص: 25.

[2]- المصدر نفسه، ص: 12.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 18- 13-. 37.

الأمم»[1]. ويذهب الجاحظ إلى أن الخطابة العربية هي الأكثر تميزا وهذا لأن العرب «**امتلكوا قوة البديهة والارتجال وهذا ما يجعل الخطابة تبدو وكأنها إلهاما لا معاناة ولا مكابدة ولا تكلف في قولها**»[2].

- وإلى جانب الخطابة تعددت فنون الكتابة النّثرية خاصة في العهد العباسي فظهرت بذلك «**الرسائل الديوانية والرسائل الإخوانية في الشكر والعتاب والتعازي... كما ظهرت التصانيف العلمية والأدبية منها المقالات والمناظرات والعهود والروايات القصصية والمقامات**»[3].

- ولقد برزت هذه الفنون النّثرية بشكل كبير في البيئة العربية وهذا فتح المجال لتوسيع مجال التفكير والإبداع، ولقد تميزت هذه الفنون ببعض الخصائص الفنية فكانت تعتمد «**سهولة العبارة والتأليف في اللفظ والجودة في الوصف وإطالة المقدمات وتنويع البدء والختام ومالت إلى الغلو والإكثار من الألقاب والدعاء**»[4]

- فضلا عن فنون نثرية ذات أبعاد تواصلية وسردية كالمقامات والوصايا والترسلات والتوقيعات والحكم والأمثال وسائر صنوف النّثر العلمية والدراسية المجسدة في الأمالي والشروح.

---

[1]- الجاحظ، البيان والتبيين، تح: د. درويش حويدي، المكتبة العصرية، صيد، بيروت، ط2، 1421هـ- 2000م، ص: 417.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 425.

[3]- جنا فخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، "الأدب القديم"، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د، ط)، 1426هـ- 2005م، ص: 529.

[4]- المصدر نفسه، ص: 529.

ماهية النّثر في الشّعرية العربية القديمة:

أورد صاحب البرهان في وجوه البيان الشّعر تعريفا للنثر في حديثه عن كلام العرب فقال: «**اعلم أن سائر العبارة في كلام العرب إما أن يكون منظوما، وإما أن يكون منثورا والمنظوم هو الشّعر والمنثور هو الكلام**»[1].

ابن وهب (335هـ) يعرف النّثر من منطلق موازنته بالشّعر، فهو يرى الشّعر كلاما منظوما، وأن النّثر كلام غير منظوم، وهنا يكون الوزن هو الفاصل يبينهما لكن القول: إن النّثر هو كلام يحيل إلى أن أي كلام يعتبر نثرا فأين يكمن الفن والجمالية فيه، فهل هذا ما أراده صاحب التعريف؟ كما أن هذا التعريف ناقص فحتى الشّعر كلام.

نجد الإجابة عن هذا السؤال عند ابن خلدون الذي ناقش مسألة الشّعر والنّثر بتفصيل دقيق وواضح في مقدمته وهو في ذلك يعلق: «**أعلم أن لسان العرب على فنين: فن الشّعر المنظوم وهو الكلام الموزون المقفى وفي النّثر وهو الكلام غير الموزون، وكل واحد من هذين الفنين يشتمل على فنون ومذاهب في الكلام فأما الشّعر فمنه المدح والهجاء والرثاء، وأما النّثر فمنه السجع الذي يؤتي به قطعا، ويلتزم في كلمتين منه قافية واحدة تسمى سجعا، ومنه المرسل وهو الذي يطلق في الكلام ولا يقطع بأجزاء بل يرسل إرسالا من غير تقييد بقافية ولغيرها ويستعمل في الخطب والدعاء وترغيب الجمهور وترهيبهم**»[2].

وبهذا الطرح الذي قدمه ابن خلدون نفهم أن الشّعرية العربية القديمة عرفت فن النّثر مثلما عرفت فن الشّعر، وأنّ لهذا النّثر فنونا تميزه وتجعله مستقلا عن الفن الشّعري، وفنونه هي "الخطب والترسل، كما أن النّثر يتقيد أحيانا بالقافية والسجع وهي خاصة من خصائص الشّعر، وبهذا لم تعد حكرا عليه، بل حتى النّثر له أن يستعمله، ويواصل ابن

[1]- أبي الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تح : محمد العزاوي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1371، ص: 93.

[2]- ابن خلدون عبد الرحمان، المقدمة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1413هـ-1993م، ص: 486.

خلدون حديثه عن الشّعر والنّثر؛ ويرى لكل فن منهما أساليبه الخاصة فيقول: «**وأعلم أن لكل من هذه الفنون أساليب تختص به عند أهله لا تصح للفن الآخر، ويستعمل فيه مثل النسب المختص بالشّعر والحمد والدعاء المختص بالخطب**»[1]

وهكذا نجد ابن خلدون لا يفرق بين الشّعر والنّثر على أساس الوزن والقافية فقط، بل يرى الفرق بينهما يتجلى في المواضيع والأساليب أيضا ولكل جنس منهما أساليبه الخاصة به، فالشاعر يلتزم في شعره بالنسب بينما الناثر فيستعمل الدعاء والحمد في نثره، وبذلك تصبح أساليب النّثر غير أساليب الشّعر.

إن هذه الفروق بين الشّعر والنّثر رأي فيها البعض ميزات وخصائص أقام على أساسها مفاضلة بين الشّعر والنّثر. وهذا ما أدى إلى ظهور أنصار للشعر وأيضا للنثر، فنجد: أبا حيان التوحيدي (**ت 400 هـ**) الذي اعتبر أكبر من تعصب وانحاز إلى النّثر من خلال ما أورده في كتابه الإمتاع والمؤانسة ؛حيث فضل النّثر على الشّعر في عبارة مطولة وهذا تلخيص لها يقول: « **النّثر أصل الكلام والنظم فرعه، والأصل أشرف من الفرع، والفرع أنقص من الأصل ... النّثر ظاهرة لأن جميع الناس في أول كلامهم يقصد النّثر ... ومن شرفه أيضا أن الكتب ... النازلة من السماء... كلها مبسوطة متباينة الأوزان متباعدّة الأبنية مختلفة التصاريف لانتقاد الوزن ولا تدخل الأعاريض... ومن شرفه أن الوحدة فيه أظهر والتكليف منه أبعد**».[2]

هذه أهم خصائص النّثر التي أوردها التوحيدي في موازنته بالشّعر وهي كلها ميزات تعطي الأفضلية للنثر على الشّعر بحسبه.

وإلى جانب التوحيدي، نجد أحمد القلقشندي (**756-821 هـ**) الذي اتخذ الموقف نفسه من هذه القضية، حيث يرى نثر خصائص من شأنها أن تجعله متفوقا على

[1] – ابن خلدون، المقدمة، ص: 487.

[2] – التوحيدي (أبو علي محمد بن العباس)، الإمناع والمؤاسنة، شرح جليل المنصور، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، (د ط)، (د س)، ج2، ص: 248.

الشّعر لأن الشّعر في رأيه "**محصور في وزن وقافية يحتاج الشاعر معها إلى زيادة الألفاظ والتقديم فيها والتأخير والكلام المنثور لا يحتاج فيه إلى ذلك، فتكون ألفاظه تابعة لمعانيه... ويؤيد ذلك أنك إذا ما اعتبرت ما نقل من معاني النظم إلى النّثر وجدته قد نقصت ألفاظه وزاد حسنا ورونقا**[1].

والقلقشندي يرى للنثر ميزة تجعله أفضل وأشرف من الشّعر وهي كونه غير مقيد، فهو لا يحتاج إلى ما يحتاج إليه الشّعر من تقديم وتأخير وضرورة, ومن وزن حتى تكتمل صناعته، بل هو كلام غير مقيد ولا محصور بنظام أو قوانين، ولهذا يتسع ويترك لقائله مساحة أكبر للتعبير، مؤكدا في هذه المفاضلة أن معاني النّثر إذا انتقلت إلى الشّعر فستضعف وتنحط، بينما معاني الشّعر إذا نقلت إلى النّثر أصبحت أكثر جمالية ورونقا، فضلا عن أن **القلقشندي** يصنف عنصرا آخر للتفضيل بينهما وهو عنصر "**الفصل**" ويرى مقصد النّثر أشرف من مقصد الشّعر وفي ذلك يقول: «**مقاصد الشّعر لا تخلو من الكذب والتحويل إلى الأمور المستحيلة...بخلاف النّثر فإن المقصود الأعظم منه الخطب والترسل وكلاهما شريف الموضع حسن التعلق إذا الخطب كلام مبني على حمد الله تعالى وتمجيده وتقديسه وتوحيده والثناء عليه والصلاة على الرسول صلى الله عليه وسلم والتذكير والترغيب في الآخرة**»[2].

وهكذا يؤكد القلقشندي أن مقصد النّثر أشرف من مقصد الشّعر ولهذا فهو أعلى رتبة منه، لكن الملاحظ أن هذه الموازنة أو المفاضلة هي موازنة على أساس ديني أخلاقي لا على أساس فني، فهل هذا يعطي الأحقية والأفضلية للنثر على الشّعر؟

---

[1]- القلقشندي: هو أبو العباس شهاب الدين أحمد بن علي المعروف القلقشندي نسبة إلى القلقشندي في القل بمصر، وهو مهدي المولد والنشأة في عهد المماليك توفي في القاهرة 1418م أبرز مؤلفاته: كتابه الأدب في معرفة قبائل العرب، وقلائل العمان في التعريف بقبائل عون الزمان، وكتاب صبح الأعشى في صناعة الإنشا.

[2]- أبو العباس، أحمد القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الأنشا، دار الكتب المصرية، 1340هـ-1922م، ج 1، ص: 59، 60.

إن هذا الطرح بعيد عن الموضوعية التي تضع الشّعر والنّثر في ميزان واحد وهو الميزان الفني الجمالي للموازنة والمفاضلة على أساسها وبناء على ما سبق ذكره نجد الشّعرية العربية القديمة بهذا الطرح والمفهوم تقر بحتمية وجود فوارق بين الشّعر والنّثر، ولا يمكن تجاهلها ويمكن أن نستنتجها من التعاريف السابقة لكلا الفنين.

1- الشّعر كلام موزون مقفى، بينما النّثر هو كلام غير موزون.

2- الشّعر ضيق محصور، بينما النّثر مطلق متسع.

3- فنون الشّعر الهجاء والرثاء والمدح، بينما فنون النّثر السجع والترسل والخطب.

4- الشّعر أكثر اشتمالا على الخيال، بينما النّثر فيقل فيه عنصر التّخيل.

5- الشّعر يوحي والنّثر يشير.

ومع هذا كله وبالرغم أن النّثر تطور واتسع مجاله في الشّعرية العربية القديمة، إلا أنه ظل واعتبر الجنس الثاني الذي يقابل الشّعر ويتضاد معه فهو درجة ثانية بعد الشّعر، فقد أغفلت النظرة الأدبية والبلاغية الاهتمام به واعتبرته منافسا فاشلا للشعر الذي استأثر بكل العناية والرعاية وما يمكن أن نطرح كختام بعد عرض أهم المفاهيم، كتساؤل: إذا أطرت الشّعرية العربية القديمة حدود هذين الفنين وأبرزت بعض الفوارق الأساسية بينهما فكيف تعاملت الشّعرية المعاصرة مع هذه الظاهرة؟

ذلك ما تحاول المباحث الآتية التطرق إليه بقدر من البيان والتفصيل؛ بغرض فرز المواقف والأحكام؛ وفهم المبررات المعتمدة لدى كل فريق؛ مع تباين الأذواق والظروف.

حدود التداخل بين الشّعر والنّثر في الشّعرية العربية:

أ-الشّعرية القديمة:

رغم أن الشّعرية القديمة فصلت في مفهوم الشّعر والنّثر، وحددت الفوارق بينهما، إلا أن ذلك لم يمنع من ظهور عناصر تفاعل وتداخل بين الشّعر والنّثر في الشّعرية العربية القديمة، سأحاول التعرض إلى هذه العناصر بشيء من التعمق لأنها لم تشكل ظاهرة نقدية تمثلت في **حل المنظوم ونظم المنثور، وتداخل الموضوعات والأساليب.**

1-حل المنظوم ونظم المنثور:

لقد تحدث نقادنا القدامى عن مسألة التفاعل بين الشّعر والنّثر ورأوا هذا واردا، يمكن أن يقع حتى ولو كان لكل جنس منهما خصائصه الدالة عنه، فنجد **ابن طباطبا (ت 322هـ- 934م)** يعتقد أن الشّعر ينتقل إلى النّثر دون أن يؤثر ذلك على جماليته، حيث يقول: «**فمن الأشعار محكمة متقنة الألفاظ، حكيمة المعاني: عجيبة التأليف إذا نقضت وجعلت نثرا لم تبطل جودة معانيها، و لم تفقد بإزالة ألفاظها**»[1].

نفهم من هذا أن الشّعر رغم جزالته وإتقانه يمكن حله وجعله نثرا دون أن ينقص ذلك من قيمته ورونقة لأن الشاعر في نظر ابن طباطبا «**سلك منهاج أصحاب الرسائل، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه من فنونه، صلة لطيفة، فيخلص من الهزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى**»[2].

وبذلك تصبح عملية تفاعل الشّعر والنّثر في إطار أوسع؛ حيث يحاول الشاعر أن يقلد طريقة الناثر في وصل كلامه بعضه ببعض ويؤكد ابن طباطبا على ضرورة التفاعل بين الفنين، وما يحدث هذا التفاعل ويجعله مسموحا هو البلاغة الجامعة لهما، ويورد في ذلك مثالا فيقول: «**قيل للعتابي، بماذا قدرت على البلاغة؟ فقال بحل معقود الكلام**

[1]- ابن طباطبا العلوى، غبار الشّعر، تح: عباس عبد الستار ومراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1402هـ- 1982م، ص: 13.

[2]- ابن طباطبا، غبار الشّعر، ص: 12.

فالشّعر رسائل معقودة، والرسائل شعر، وإذا فتشت أشعار الشّعراء وجدتها متناسبة إما تناسبيا قريبا أو بعيدا، وتجدها مناسبة لكلام الخطباء وخطب البلغاء وفقر الحكماء»[1].

ابن طباطبا في هذا المقام يؤكد على عنصر في غاية الأهمية وهو علم البلاغة الذي لا يتحصل إلا إذا تمكن الشاعر والناثر على حل المعقود والصعب من الكلام لأن الشّعر هو رسائل، كما أن الرسائل هي شعر لأن «**أحسن الكلام ما راق لفظه ولطف معناه، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم، يطمع مشهوده بالسمع، ويمتع مقصوده على الطبع حتى إذا رامه مربع حلق، وإذا حلق أسف على المجاور وعتق ويقرب من المتناول»**[2].

وبذلك يصبح أحسن الكلام ليس بالشّعر وليس بالنّثر، وإنما الشّعر الذي يبدو في تأليفه أقرب من النّثر الذي يبدو وكأنه شعر، والتداخل بينهما يتمثل في حسن اختيار اللفظ الرقيق والمعنى اللطيف، وإقامة الصورة وأن يكون قريبا من المتناول، وهي كلها عناصر تحيل إلى البلاغة التي تعتبر الميدان الأخصب الذي يجمع الشّعر والنّثر لأن «**موضوعها شامل للشعر والنّثر فعلماؤها لم يميزوا بين الجنسين عند استنباط القواعد والقوانين الخاصة أثناء عمليات الانتقال كتابيا من الرسائل التي تعتبر فنا من فنون النّثر إلى الشّعر»**[3].

وهكذا يؤكد النقاد والدارسون القدامى على أن البلاغة هي الميدان الأنسب للشعر والنّثر، فالتقاطع بين الكتابة الشّعرية والنّثرية، يكمن أكثر ما يكمن في البلاغة التي تعتبر الجامع بينهما، لأن القواعد التي نصت عليها من حسن اختيار اللفظ والمعنى والدقة في التأليف والتصوير وإيصال الفكرة في أحسن حلة للمتلقي كلها صفات تنطبق على

---

[1]- ابن طباطبا، غبار الشّعر، ص: 81.

[2]- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ج2، تح وضبط: أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، (دط). (دت)، ص: 145

[3]- عبد القادر الغزالي، الشّعرية العربية التاريخية والرهانات، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2010م، ص: 64.

الشّعر والنّثر، وإذا عرف الشاعر والناثر كيف يوظفان البلاغة حسن كلامه، كما يمكنه ذلك من الانتقال من الشّعر إلى النّثر ومن النّثر إلى الشّعر دون أن يحدث خللا أو نقصا في أحد الفنين ؛لأن الإجادة لا تكمن في قول الشّعر أو النّثر، بل الإجادة تكمن في أن يجعل الشاعر من شعره يقارب النّثر، والناثر الذي يجعل من نثره يلامس حدود الشّعر، وهذا لن يتحقق إلا بوجود البلاغة التي تعبر العلم الكلي الذي يحتويها معا، والشّعرية العربية القديمة بهذا الطرح تؤكد على نظرتها المتقدمة، حيث قدمت تصورا أشمل لهذا المفهوم وهو أن البلاغة أو اللغة هي حاوية لكل كتابة جميلة سواء كان شعرا أو نثرا.

أما بالنسبة لعنصر التفاعل المتمثل في حل المنظوم ونظم المنثور تجسد في عدّة مؤلفات مثلث التفاعل بين الشّعر والنّثر، فنجد مثلا: الفنون القصصية ككلية ودمنة، وبعض المقامات وبعض القواعد العربية، قد نطقت في شكل شعري، وكل هذا لعدّة أسباب واعتبارات هما: تستهل حفظ ونقل هذه الفنون بالإضافة إلى أن نظم هذه المنثورات الطويلة يرجع لسبب تعليمي محض مثلما نجد في النحو الغربي الذي نظم في شكل شعري تعليمي، وهذا ما تجسد في الآراجيز والفنون المنظومة، وما ذلك إلا لتسهيل التعليم وتلقين المتعلمين «**فالتداخل بين الشّعر والنّثر في العصور المتقدمة في تاريخ الأدب العربي تمثل في المنظومات الشّعرية للعلوم وقواعد العربية والبلاغية والنحو ونظم القصص**»[1].

ولقد أورد ضياء الدين بن الأثير (**ت 639 هـ**) في كتابه المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر عنصر حل المنظوم، وأعطى أمثلة عن ذلك وهو يرى حل المنظوم يكون على ثلاثة أقسام هي: «**الأول نثر الشّعر بلفظه من غير زيادة، وهو أدنى مرتبة ... أما القسم الثاني أن ينثر المعنى المنظوم ...أما القسم الثالث أعلى من القسمين الأولين، فهو**

[1]- حسين الحمدي، الظاهرة الشّعرية العربية، الحضور والغياب، اتحاد كتاب العرب، بيروت- دمشق، ط1، ص: 27 - 28.

أن يؤخذ المعنى فيصاغ بألفاظ غير ألفاظه، ثم استطاع على المعنى فتلك الدرجة العليا، والأحسن التصرف وأتقن التأليف ليكون أولى بذلك المعنى من صاحبه الأول»[1].

ابن الأثير يعطينا مثالا توضيحيا عن كيفية حل المنظوم وفترة بصورة تزيد جمالا وتحافظ على رونفة، وهذا ما يمثله القسم الثالثة فابن الأثير يحل بينا لأبي الطيب المتني.

إنّ القتيلَ مثْل القتيل مضرخًا بدمائه

نثر ابن الأثير هذا البيت فقال «**القتيل بسيف العيون كالقتيل بسيف المنون غير أن ذلك لا يجرد من غمده، ولا يقاد صاحبه بغمده**»[2]. وقد زاد على البيت معاني كثيرة. هنا نثر ابن الأثير البيت الشّعري، فحافظ على معنى البيت وزاد عليه وغير بعض ألفاظه وزاد عليه، دون أن يفقده جماليته ورونقه، وبذلك تصبح عملية نثر المنظوم عملية فنية معقدة تعمل على إعادة صياغة المنظوم في صورة جديدة، هذه الصورة التي يشكلها الناثر ليطمح من خلالها إلى أن يجعل هذه العملية ترتفع بالمعاني الشّعرية إلى مستوى فني عال، يتجاوز من خلاله الوصف الخارجي والسطحي للنص الشّعري، وهذا ما يعطي عملية نثر المنظوم طابعا جماليا لتصبح بذلك مظهرا من مظاهر الإبداع تظهر فيها طاقات الناثر الفنية.

2-تداخل الموضوعات والأساليب:

لقد اتسع نطاق تداخل الشّعر والنّثر في الشّعرية العربية القديمة، وذلك كون التداخل لم يقتصر على حل المنظوم ونظم المنثور، بل تعداه إلى تداخل الفنين في أخص الخصائص وهي: الموضوعات والأساليب، وكل هذا أفرزه التطور الذي مس النّثر خاصة في العصر العباسي، حيث شكل هذا التطور في الفن النّثري نقطة تحول في الحدود المرسومة بين الشّعر والنّثر في الشّعرية العربية القديمة، فلقد تمخض عن هذا التطور اقتران

[1]- ينظر ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه، أحمد الحوفي وبدوي طبانة، القسم الأول، درا النهضة المصرية، الفجالة، القاهرة، ص: 103-104- 105 -106.

[2]- ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص: 106.

النّثر من الشّعر فأصبح من المسلم به أن نجد موضوعات الشّعر يطرقها النّثر فنعد أن «**كان الهجاء والرثاء أمورا لا تتجاوز الشّعر طمع فيها الكتاب فمد حوار وهجوا وعاتبوا ورنوا ووصفوا فأكثروا من وصف أشياء لم يكن الشّعر يعرض لها**»[1].

ولقد اعتبر الجاحظ من أبرز من أبدعوا في نثرهم واستطاعوا أن ينافسوا الشّعراء ويتفوق عليهم، فوظف في شعره كل الموضوعات الخاصة بالشّعر وأجاد في ذلك فهو: «**تناول في كتبه أغلب الفنون التي تناولها الشّعراء، وتفوق عليهم وأتى بما لم يوفق الشّعراء في عصورهم إلى أن يؤدوه، ويكفي أن تنظر في رسالة التربيع والتدوير الذي يهجوا بها الجاحظ عبد الوهاب وهي من أولها إلى آخرها هجاء**»[2].

بالإضافة إلى هجره موضوعات وفنون الشّعر إلى النّثر استطاع النّثر أن ينازع الشّعر في أهم وأخص ما يميز هي الموسيقى لأن النّثر مع تطوره «**اكتسب خصلة أخرى هي الموسيقى "فالنّثر أيام الجاحظ لا يلذ العقل وحده ولا الشعور، ولكنه يلذ العقل، والشعور معا والأذن أيضا لأنه نظم تنظيما موسيقيا وألف تأليفا خاصة له نسب خاصة**»[3].

ويمكن أن نجد نماذج كثيرة تمثل هذا التداخل على مستوى الأساليب وهذا ما نجده فيما سمي: "**بالسجع المنثور**" الذي يقيد بقافية واحدة ولقد كثر استعماله له، حيث «**استعمل المتأخرون أساليب الشّعر وموازينه في المنثور من كثرة الأسجاع والتزام التقفية، والتزام النسب بين يدي الأغراض وصار هذا المنثور، إذا تأملته من باب الشّعر وفيه و لم يفترق إلا في الوزن**» [4].

---

[1]- طه حسين، في حديث الشّعر والنثر، دار المعارف، مصر، ط2، 1936، ص: 55.

[2]- المصدر نفسه، ص: 56.

[3]- المصدر نفسه، ص: 63.

[4]- ابن خلدون عبد الرحمان، المقدمة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1: 1413هـ- 1993م، ص: 487.

وبذلك نجد الأسجاع التي تعتمد على التقنية الواحدة تشابه وتتداخل مع الشّعر في هذه الخاصية، وهذا ما نجده مثلا في المقامات التي تأثرت بأساليب الشّعر، حيث نجد أنها تكثر من السجع وهذا لإضفاء بعض الجمالية الموسيقية على هذا الفن القصصي الطويل فمقامات **بديع الزمان الهمذاني** (385ه-969م-395ه- 1007م) استعمل فيها القافية التي أعطت لمقاماته نغمة موسيقية تشبه وتقارب موسيقى الشّعر مثل قوله في إحدى مقاماته: «**يا أيها الناس... إنكم لم تتركوا سدى، وإن مع اليوم غدا... وإن بعد المعاش معاد، فأعدوا له زاد إلا لا عذر فقد بينت لكم المحجة وأخذت عليكم الحجة" ويقول في ختامها: أما اعتبرت طن مضى من أسلافك بمن دارته الأرض من الإفك، ومن فوجعت به من إخوانك وتقل إلى دار البلاء من أقرانك**»[1].

نلاحظ في هذه المقامة مقاربة كبيرة من أساليب الشّعر فهناك المقابلة في قوله **معاد= مزاد الحجة = الحجة**، والقول المسجوع في قوله **ومن فوجعت به من إخوانك ونقل إلى دار البلاء من أقرانك** حيث التزم الناثر بتقفية واحدة وهذا ما نجده مجسدا أيضا في مقامات الحريري.

لقد جسدت المقامات صورة للتداخل بين الشّعر والنّثر، ورغم أن هذه المقامات هي مقطوعات نثرية طويلة تشبه القصة إلى حد كبير استطاع فيها أصحابها أن يوظفوا الأسلوب الشّعري خاصة الموسيقى وهذا ما تمثل في استعمال الأسجاع والتقفية، وهذا ما أضفى عليها طابعا جماليا يقارب الشّعر إلى حد كبير.

وما يمكن أن نخرج به من كل ما سبق هو أن عملية التداخل والتفاعل بين الشّعر والنّثر في الشّعرية العربية القديمة لا يمكن إنكارها أو تجاهلها لكن الواقع النقدي أثبت أن هذه العملية لم تأخذ شكل الظاهرة فهي كانت في إطار محدود ومعين تم اللجوء إليها

[1]-ينظر: مصطفى الشكعة، بديع الزمان الهيذاني، رائد القصة العربية والمقالة الصحفية، دار الرائد الغربي، بيروت، لبنان، (د ط) 1979م، ص: 256.

لأداء مهمة تعليمية أكثر من كونها عملية فنية محضة، لأن التداخل حافظ على خصوصية كل فن منهما، فالنّثر رغم سطوته على موضوعات وأساليب الشّعر بقي محافظا على خصوصية النّثرية خاصة الانطلاق في التعبير والحرية التي لا يحدها الوزن، والشّعر رغم تأثره بالنّثر بقي المسيطر والمهيمن في الحياة الأدبية في الشّعرية العربية القديمة بينما نجد عملية التداخل بين الشّعر والنّثر في الشّعرية المعاصرة أخذت منحنى آخر وصل إلى حد اختلاط الشّعر بالنّثر فصعب بذلك على الكثير التمييز بينهما، وهذا ما طرح فيما بعد إشكالا محوريا تمظهر في التساؤلات الآتية: ما هي أشكال التداخل بين الشّعر والنّثر في الشّعرية العربية المعاصرة؟ **وما هي مقاييس التمييز بينهما في الشّعريات الحداثية والمعاصرة؟**

هذا ما سأحاول الإجابة عنه في الفصول القادمة من هذا البحث.

الشّعر في المفهوم الحداثي:

لم يظهر الشّعر العربي المعاصر على هذا النحو الذي نشهده اليوم من تطور إلا بعد أن أثرت فيه مدارس أدبية مهدت لظهورها المدرسة الاتباعية الكلاسيكية التي دعت إلى إحياء التراث من دون تجاوز النمطية التعبيرية القديمة، وهذا ما نجده مجسدا عند أحد أعلام النهضة العربية وهو الناقد محمد حسن المرصفي (**ت 1989م**) في تعريفه للشعر يقول: «**إن الشّعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في عرضه، ومقصده عما قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوص به**»[1].

ويبين هذا المفهوم بوضوح تام نهج المدرسة ا الإتباعية التي ترى الشّعر صدى ومحاكاة للقديم والتراث، فكل ما ذكره صاحب التعريف من كلام بليغ، واستعارة، ووصف ومن قافية، وأساليب العرب كلها مصطلحات تحيل بصورة كبيرة إلى الشّعرية العربية القديمة.

وبعد حركة الإحياء تطور الشّعر العربي شيئا فشيئا، وذلك ما تمثل في مرحلة الرومانسية وهي «**المرحلة التي خطا الشّعر فيها خطوات واسعة نحو ما يسمى بالعالمية**»[2]

ولقد مثل هذه الحركة مجموعات أدبية أهمها، جماعة الديوان وجماعة المهجر وجماعة أبولو والعصبة الأندلسية ومدرسة الشّعر الحر؛ حيث توجه جهود هؤلاء إلى تجاوز الطرح الكلاسيكي للشعر وحاولت جاهدة التجديد والتحرر من القديم فالشّعر

[1]- محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، دار النهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط)، 1997م، ص: 19.

[2]- محمد مصطفى بدوي، الشّعر العربي بين التقليد والثورة، مجلة عالم الفكر الكويت، العدد 3، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1988م، مجلد 19، ص: 89.

بالنسبة لهم ليس محاكاة للقديم، يقدر ما هو تعبير عن النفس والذات والحياة فلقد دعو إلى «**لون أدبي في الشّعر يعبر عن رؤية شخصية فردية، كما يعبر عن روح العصر**» [1].

وهذا ما يتجسد في تعاريف بعض رواد المدرسة الرومانسية للشعر فالعقاد أحد رواد جماعة الديوان يعرف الشّعر بقوله: «**ليس الشّعر لغوا تهذي به القرائح، فتنقله العقول ساع كلاها وفتورها... بل الشّعر حقيقة الحقائق ولب اللباب وهو ترجمان النفس والناقل الأمين على لسانها**» [2].

وبذلك يصبح الشّعر عند العقاد تعبيرا عن النفس وما يخالجها من أحاسيس، وهو الوسيلة الأمثل لنقلها وترجمتها للآخر.

وهذا المفهوم كان هو الغالب في تعريف الرومانسيين الذين اتخذوا من النفس المنبع الأول في صناعة الشّعر، فنجد جبران خليل جبران وهو أحد زعماء الرابطة القلمية يعرف الشّعر من منطلق ربطه بالذات والعاطفة فيقول: «**الشّعر عاصفة تشوق إلى القصي غير المعروف فتجعله قريبا معروفا، وفكرة تناحي الخفي غير المدرك فتحوله إلى شيء ظاهر ومفهوم**»[3].

إلى جانب جبران خليل نجد ميخائيل نعيمة يقدم تعريفا للشعر ويربطه بالحياة فيقول: «**الشّعر والحياة باكية وضاحكة وناطقة ومولولة ومهلهلة وشاكلة ومسبحة ومقبلة ومديرة**»[4].

وبهذا الطرح يصبح الشّعر عند ميخائيل نعيمة تعبير عن هذه الحياة بكل تقلباتها، وهذا ما يجعل مهمة الشاعر عنده هو نقل وترجمة حقائق هذه الحياة وهذا لأن «**الشاعر**

[1]- محمد مصطفى بدوي، الشّعر العربي بين التقليد والثورة، ص: 909.

[2]- محمد كامل الخطيب، نظرية الشّعر مرحلة الإحياء والديوان منشورات وزارة الثقافية السورية، دمشق، ط1، 1997م، ص: 677.

[3]- المصدر نفسه، ص: 551.

[4]- ميخائيل نعيمة، الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت، ط3، ص: 77.

الذي يستحق أن يدعي شاعرا لا يكتب ولا يصف إلا ما تراه عينه الروحية، ويختم به قلبه حتى يصبح حقيقة راهنة في حياته، ولو كانت عينه المادية أحيانا قاصرة عن رؤيته»[1].

وما يمكن قوله هنا: إن حركة فهم الشّعرية يعد محصورا في الشكل وخاصة الوزن والقافية، بل كان مفهوما يتجاوز النمط التقليدي ويركز على مضمونه وهدفه وبهذا أدت الحركة الرومانسية دورا محوريا في تغيير بعض المفاهيم الخاصة بالشّعر، لكن الواقع الإبداعي العربي خاصة بعد أن فقدت الرومانسية بريقها حاول البحث عن بديل وروح جديدة للشعر تفقر به كل التصورات والمفاهيم، وهذا لأن الشّعر في ظل الرومانسية أو ما يسمى بمرحلة الشّعر الحديث مسه بعض الجمود في ذلك يعلق أدونيس قائلا: «**يبدو لي الشّعر العربي طيلة النّصف الأول من هذا القرن في صور ثلاثة: الصورة الأولى هي التقليد والسلفية وتكتنز الصورة الثانية بدفعة ثورية تجديدية هي المضمون والشكل معا، أما الصورة الثالثة فتتأرجح بين رومانطيقة الكآبة حينا والغضب حينا آخر**» [2].

لقد تمخض عن تراجع الرومانسية في الشّعر العربي لظهور تيارات أدبية جديدة أثرت بصورة كبيرة في مسار الشّعر الغربي ومفهومه، وكانت أكثر هذه التيارات تأثيرا للرمزية والسريالية، كما ساهم عامل التفاعل بين الثقافة العربية والغربية في بلورة ذات الشاعر العربي ووسعت آفاقه على معالم جديدة كان يجهلها.

أما الحداثة فقد ظهرت في مجموعة من الشّعراء حملوا على عاتقهم مسؤولية التجديد في الشّعر العربي في كل مستوياته، ولقد كان أبرز هؤلاء الشّعراء هم الذين لهم دراية كبرى بالشّعر الغربي المعاصر: «**الشّعراء الرمزيون السرياليون الذين ارتبطت أسماؤهم بمجلة شعر البروتية، ولقد لعبت هذه المرحلة دورا هاما في الثورة على**

[1]- ميخائيل نعيمة الغربال، ص :82- 83.

[2]- أدونيس، مقدمة للشعر الغربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979م، ص: 77.

الرومانسية، وفي تشجيع الشّعر الجديد... ولم تقف ثورة الشّعر الجديد عند رفض الموضوعات التفعيلية الواحدة واستغنت عن القافية أو كادت، بل شاعت أيضا قصيدة النّثر»[1].

وبناء على ما سبق يمكن اعتبار حركة الشّعر الحديث كانت سابقة لنشوء الشّعرية العربية المعاصرة، التي حاولت هي الأخرى بلورة مفهوم جديد للشعر يتجاوز الطرح القديم والرومانسي وهذا ما سنتعرف عليه بالتفصيل في الفصول القادمة لهذا البحث.

النّثر وماهيته في الشّعرية الحديثة:

قبل أن نشير إلى ماهية النّثر في الشّعرية الحديثة لابد من الرجوع إلى عصر النهضة العربية الذي شهد فيه النّثر انتعاشا ملحوظا فلقد اغتنم فرصة تراجع الشّعر في هذه الفترة ليأخذ بزمام المبادرة متفوقا في بعض الأحيان على الشّعر ذاته لأن «**الشّعر لم يتنفس في أجواء هذا العصر وتوقف عن الحركة والنمو إلى درجة وصفت بالجمود**»[2].

ولعل من بواعث هذا التطور في فن النّثر هو:

1- تأثير النهضة العلمية في الحياة والعصر، حيث كادت تصبغها بصبغتها المادية والعقلية وكلتاهما بعيدة عن عالم الروح والوجدان، وهو عالم الشّعر.

2- بطء حركة الشّعر وكسل الشّعراء وفتورهم وانصرافهم عن القراءة وتعلقهم بالخيال وافتنانهم بالقديم وازدرائهم للجديد.

3- نشاط الكتاب واتصالهم بحياة الشرق والغرب، فتأثروا بالآداب الأوروبية، فظهرت فنون نثرية جديدة على المجتمع الغربي كالقصة القصيرة والرواية والمسرحية، والنقد الأدبي، فرضت هذه الفنون وجودها في الحياة الأدبية.

---

[1]- مصطفى محمد بدوي، الشّعر الغربي الحديث بين التقاليد والثورة، ص: 94.

[2]- عثمان موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشّعر والنثر في النقد الأدبي الحديث، دار المعرفة والجامعية، الإسكندرية، ط2، 2000م، ج2، ص: 38.

4- تطور الكتابة والخطابة بسبب تطور الحياة، وظهرت الطباعة والصحافة.

5- نهضة الشّعر طلت قديمة في نشأتها وروحها وغايتها، فحين تكورت النهضة النّثرية، فلم تعتمد على القديم إلا ريثما نبتت في جناحيها الريش، فلما استوثقت في جناحيها طارت مستقلة فبلغت في الرقي أمدا بعيدا.

6- إحياء الكتاب للنثر الغربي القديم وتجديده[1].

لقد تضافرت هذه الأسباب وغيرها لتؤدي دورا محوريا في الرفع من مكانة النّثر وإرجاعه إلى مكانته التي أقصى منها ولفترة طويلة، فبعد أن كان منه الشّعرية القديمة جنسا ثانيا بعد الشّعر أصبح مع الشّعرية الحديثة منافسا وندا قويا للشعر.

وبعد عصر النهضة ازداد تطور النّثر وغزوه للحياة الأدبية العربية، وهذا بفضل الحركة الرومانسية التي أدت دورا كبيرا في أن يصبح النّثر أكثر الفنون الأدبية تداولا فمع الرومانسية «**نجح النّثر في أن ينتزع من الشّعر سلطته التي أعلنت عنها التقليدية**»[2].

ولعل من أبرز الأسباب التي ساهمت في نجاح النّثر هو دعوة المدرسة الرومانسية إلى كسر كل الحدود الفاصلة بين النّثر والشّعر «**فالحدود الفاصلة بينهما كادت أن تمحي... وتعدى الأمر إلى طغيان النّثر على الشّعر وتغلغله في عناصره ومقوماته الفنية الأصلية محاولا صبغها بصبغته**»[3].

ولقد استطاع النّثر أن يعبر عن قضايا والنزاعات التي شهدها الأدب الحديث ومن هذه النزاعات نجد: «**النزعة الأدبية في الترسل والقصص والأبحاث مع الشيخين، ناصف اليازجي، ومع أحمد فارس الشدياق وجرجي زيدان، ومنها النزعة الاجتماعية في إصلاح مفاسد المجتمع وتحرير المرأة مع قاسم أمين وجبران خليل جبران ومصطفى**

---

[1]- ينظر طه حسين، حافظ وشوقي، مكتبة الخانجي القاهرة، (د ط) 1993م، ص: 11-12-13.

[2]- محمد ينس، الشّعر العربي الحديث، بنياته ودلالاته الرومانسية العربية، دار نويفال لنشر الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م، ص: 35.

[3]- ينظر: عثمان موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشّعر والنثر في النقد الادبي الحديث، ص: 40-42.

المنفلوطي ... ومنها النزعة السياسية في تحرير البلاد، ومعالجة القضايا الوطنية من أمثال مصطفى كامل، وسعدان زعلول، ومنها النزعة العلمية مع يعقوب صروف»[1]. وبذلك أدى النّثر دورا هاما في الحياة الحديثة؛ حيث حاول التعبير والتأقلم مع كل وجوه هذه الحياة الأدبية والعلمية والسياسية والاجتماعية وبعد هذه المرحلة ازداد النّثر قوة وحضورا في الشّعرية العربية المعاصرة هذه الأخيرة التي أصبحت تواجه مشكلة حقيقة في التمييز بين الشّعر والنّثر، حيث ظهرت أشكال تعبيرية تخطت كل الفوارق بين الفتن كالقصيدة النّثر التي مثلت قمة الصراع بين الشّعر والنّثر أما بالنسبة لمفهوم النّثر وماهية فإن الشّعرية العربية الحديثة وجدت صعوبة في تحديد مفهوم دقيق ومضبوط لماهية النّثر، وهذا نظرا للتداخل الذي حصل بين الشّعر والنّثر، ومدى اتساع المجال النّثر وتطوره وهذا «**صعب على الكثير من نقادنا المحدثين وضع تعريف دقيق للنثر يميزه عن الشّعر**»[2].

لقد حاول بعض الشّعراء والنقاد الحداثيين أن يصنعوا و يؤسسوا مفهوما دقيقا للنثر، فنجد مثلا طه حسين (**1889-1973م**) يتحدث بإسهاب عن هذه القضية فهو يعرف النّثر بقوله: «**مظهر من مظاهر الجمال فيه قصد إلى التأثير في النفس في أي ناحية من أنحائها، إنه هذا الكلام الذي يعنى به صاحبه عناية خاصة، ويكلفه من أنحائها، إنه هذا الكلام الذي يعنى به صاحبه عناية خاصة، ويتكلفه تكلفا خاصا، ويريد أن يأخذك بالنظر إليه والتحول عليه، كما يعني الشاعر بشعره ويحاول أن يؤثر في نفسك**»[3].

وبذلك يصبح النّثر بهذا المفهوم تعبيرا أدبيا فيه من الجمالية ما يخوله أن يكون مؤثرا، فهو عند طه حسين ذلك الكلام الذي يعني به صاحبه وبلغته ليصل به إلى مرحلة التأثير في النفوس، وهكذا يصبح النّثر كالشّعر له جمالية وتأثير يماثل الشّعر لأن النّثر عنه

[1]- حنا الفاخوري الجامع في تاريخ الأدب الحديث، دار الجبل بيروت، لبنان، (د ط)، 1426هـ- 2005م، ص: 23-28.

[2]- عثمان موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشّعر والنثر في النقد الغربي الحديث، ج2، ص: 09.

[3]- طه حسين، في الأدب الجامعي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1352، ص: 348.

طه حسين "**اكتسب بعض الصفات الفنية من الشّعر، وتحرر من بعضها كالتحرر من الوزن والقافية، واهتم بالتفكير أكثر من الخيال وهذا ما حقق له الاستقلالية**[1].

نجد ما قدمه طه حسين عن ماهية النّثر؛ يبين أن النظرة الحداثية قد اختلفت كثيرا عما أجادت به لشعرية القديمة، فبعد أن كان النّثر في تأرجح دائم وصراع مع الشّعر في الشّعرية القديمة أصبح في الوقت الراهن جنسا مستقلا ذا مكانة وحضور يقترب من الشّعر أو يفوقه، فالتطور الذي هز أركان الشّعرية العربية جعل من النّثر مظهرا من مظاهر الفن الخالص لأن «**النّثر هذب لغة العقل والتخاطب أصلحها... حتى نشأ له فن ليس شعرا أو ليس لغة تخاطب، وإنما شيء وسيط بينهما وقوي هذا الفن شيئا فشيئا بمقدار ما قوي العقل ورقي حتى تم تكوينه... فأصبح مظهر من مظاهر الأدبية الخالصة**»[2].

إلى جانب طه حسين نجد الناقد محمود عباس العقاد يرى النّثر غير مختلف في مفهومه عن الشّعر لأن «**النّثر كالشّعر فهو ليس لغة عقلية خاصة وإنما مزيج من العقل والوجدان**» [3].

من هذا يخلص العقاد إلى أن الفوارق بين الشّعر والنّثر لها أن تتضاءل في ظل هذا المفهوم لأن معظم صفات الشّعر هي صفات النّثر مع شيء من التفاوت في التعبير.

وهذا ما فهمه أبرز رواد المدرسة الرومانسية جبران خليل جبران الذي يرفض رفضا قاطعا أن يكون هناك فصل بين الشّعر والنّثر فيقول «**أقول لكم أن النظم والنّثر عاطفة وفكر وما زاد على ذلك فخيوط زاهية وأسلاك متقطعة**»[4].

---

[1]- عثمان موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشّعر والنثر في النقد الغربي الحديث، ج2، ص: 09.

[2]- طه حسين، في الأدب الجامعي، ص: 349.

[3]- محمد ينس، الشّعر العربي الحديث، بنياته ودلالاته الرومانسية العربية، دار توبقال لنشر الدار البيضاء، المغرب، ج2، ص: 62.

[4]- لكم لفتكم ولي لغتي، جبران خليل جبران، جبرانيات . موقع gaoo.ahtada.com.

لقد كان جبران خليل جبران أبرز الرواد الذي حاولوا بأعمالهم الفنية المتميزة أن يمحو الفواصل الشكلية بين الشّعر والنّثر، كانت مجهوداته الفنية رائدة في هذا المجال فهو أكثر من غيره عمل على محو الفواصل بين ما يسمى بالأنواع الأدبية من شعر ونثر، من مقالة وقصيدة وقصة ورواية ومسرح .وهذا ساهم في ظهور أنواع أدبية جديدة

كانت هذه عينة بسيطة عن مفهوم النّثر، عند رواد الأدب الحديث التي اتفقت على ضرورة النظر إلى الشّعر والنّثر كنتاج فني هدفه التعبير عن الحياة وهذا لأن كل منهما تعبير من العقل والشعور، وأن بعض الفنون النّثرية كالقصص والوصف الخيالي والرسائل الوجدانية تقترب جدا من الشّعر الغنائي في التأثير والتصوير وأن كل منهما يتناول الحياة بطريقة فنية تدخل فيها العاطفة والخيال.

وما نخرج به في نهاية هذا المدخل التمهيدي أن ثنائية الشّعر والنّثر كانت ولازالت أهم قضية شغلت المدونة النقدية الأدبية في القديم والحديث، فالملاحظ أن الشّعرية العربية القديمة عملت على الفصل بين الفنين، وعملت على خلق تمايز بينهما في الموضوعات والأساليب وحتى الشكل ؛واعتبرت الشّعر أرقى الفنون وأبرزها على الإطلاق، بينما كان النّثر الفني محدود الوجود، وهذا راجع إلى طبيعة الشّعرية العربية القديمة القائمة على الغنائية والشفوية، كما أن الشّعر كان حافظا ومرجعا قوميا، فاعتبرت مكانته الأعلى والأقدس، ورغم أن النّثر الفني شق طريقة في الشّعرية العربية القديمة وحاول أن يرسم لنفسه طريقا خاصا إلا أن الشّعر كان دائما المتفوق.

أما الشّعرية الحديثة فلقد بدأت المفاهيم تتغير واتسعت الفنون الأدبية فظهرت بذلك المقالة، والقصة القصيرة، والرواية، كما ظهرت أنواع شعرية أخرى مثل: الشّعر المرسل، والشّعر النّثري والنّثر الشّعري، كلها أنواع حاولت كسر الحاجز القائم بين الشّعر والنّثر، والملاحظ من هذه الحقبة أن تاريخ الشّعر به العربية أن الشّعر بدأ في التراجع لتزاحمه فنون أخرى جديدة وجدت الأرضية للبروز، كما أجادت في التعبير عن

الحياة لذلك، ولقد استطاع النّثر الفني بجميع فنونه أن يحجز مكانة مميزة، وحتى تطور إلى حد أن طالب بعض المبدعين النقاد كسر كل الحواجز بين الأجناس الأدبية لتحل محلها اللغة الشّعرية التي تعتبر الميدان الذي يتنافس فيه كل الفنون الأدبية وفي ذلك يقول نزار قباني **«اعتقد أن الجدار الفاصل بين الشّعر والنّثر سوف ينهار عما قريب كما انهار جدار برلين»** [1].

وفعلا مع الشّعرية المعاصرة بدأ الانهيار الحقيقي والفعلي لهذا الجدار الفاصل بين الشّعر والنّثر، حيث حاولت الشّعرية العربية المعاصرة جاهدة دمج الشّعري والنّثري لدرجة أصبح فيها التمييز بينهما يصعب وظهرت فنون أدبية جديدة شق على النقاد تصنيفها أهي شعر أو نثر مثل قصيدة النّثر.

وعلى هذا الأساس وبناءا على ما سبق نتساءل:

كيف نظرت الشّعرية العربية المعاصرة لهذه الحدود المرسومة بين الشّعر والنّثر؟ وهل استطاعت تمييز الشّعري من النّثري؟ أو بمعنى أدق ما هو المفهوم البديل الذي قدمته الشّعرية المعاصرة للظاهرة الشّعر والنّثر في حقل الدراسات النقدية المؤسسة؟

[1] -نزار قباني، هل تسمعين صهيل أحزاني، جنيف .15- 01- 1990. ص: 30.

http :// nemeen. Nirebloog.com

الفصل الأول

التحولات الكبرى في الشعرية العربية المعاصرة

تحول مفهوم الشعر.

النثر في الشعرية المعاصرة.

التأسيس التاريخي لقصيدة النثر

ملامح قصيدة النثر الغربية الفرنسية مثالا

الدواعي والاسباب التي أدت لظهور قصيدة النثر

- الدواعي السياسية والاجتماعية
- شعر التفعيلة
- الشعر المنثور والنثر الشعري.
- التأثير الصوفي وأثره في تجلي قصيدة النثر
- حركة النشر والتوزيع.
- مجلة شعر.

تحول مفهوم الشعر:

إذا كان النّقاد القدامى عرَّفوا الشعر بأنه كلام موزون مقفى، ورأت حركة الشعر الحديث أنه ترجمان وتعبير عن النّفس والعاطفة فإن هذا المفهوم بدأ بالتّراجع في الشعرية العربية المعاصرة، فالشّاعر المعاصر بدأ يبحث ويفكر عن بديل لهذه المفاهيم، باحثا عن مفهوم يفتح له أفقا جديدا يتماشى وظروف حياته المختلفة والمتغيرة، وهذا ما حققته له الحداثة العربية المعاصرة، هذه الحداثة التي تأثرت بالطرح الغربي وبالآداب الأخرى، حداثة حملت في طياتها مفهوم التَّحرر والتَّجديد والتَّجاوز هذه «**الحداثة في الشَّعر قد جاءت منذ بدايتها رافضة المنبرية والصَّوت العالي والمباشر، والتَّنغيم اللَّفظي، والقرائن التقليدية، وبذلك جازفت بقدرتها على التواصل، إذا وضعت مقابل جماعته الغرض الشعري فردانية زعزعت هذا الغرض وفي محاولتها الخروج على الكليشيهات المجازية والعاطفية، والابتعاد عن المتوارث من القرائن التي ألفتها الأذن قرابة أربعة عشر قرنا**» [1] .

عملت الحداثة المعاصرة على إعطاء الحرية المطلقة للّشاعر لخلق عالم بهي يلائم تطلعاته، يكون عالما يسبح فيه الشّاعر في دهاليز التّجربة واللغة هذه الأخيرة التي أصبحت الميزة في العمل الأدبي، عملت الحداثة الشِّعرية على رفض المفاهيم التّقليدية الجامدة من تنغيم وأعراض جماعية مضبوطة بقواعد معينة، وعملت على أن تركن كل ما هو تقليدي ولا يواكب حركة التّطور المستمرة فكان المفهوم الشّكلي القائم على الأوزان الشعرية والقافية وجزالة اللفظ وإصابة المعنى في ظل الحداثة أمراً متجاوزاً.

استنادا إلى هذه المفاهيم الجديدة التي قدمتها الحداثة العربية ظهرت في الشعرية العربية المعاصرة العديد من الكتابات النّقدية والأدبية التي تناولت مفهوم الشعر، انطلاقا من واقع هذه الشعرية المسْكونة بهاجس التّغيير والتَّحرر، وهذا ما فتح المجال أمام الشّعر

[1] – جبرا إبراهيم جبرا، "الحداثة في الشعر والجمهور جدلية القطعة والتواصل"، مجلة قصور تصدر عن الهيئة المصرية للكتاب، العدد 2، صيف 1996م، ج1، المجلد ص: 12.

ليشهد نقلة جديدة وتطورا ملحوظا وفي ذلك تعلق نازك الملائكة قائلة: «**يقف على حافة تطور جارف عاصف لن يبقى من الأساليب القديمة شيء، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها 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**»[1].

لقد أحدث هذا التّطور الحاصل في الشّعر العربي شرخا كبيرا في المفاهيم التّقليدية، حيث عمل الشعراء المعاصرون على تجاوز الطرح القديم، خاصة فيما يتعلق بمفهوم الشّعر، ولقد ارتبط مفهوم الشّعر في الشعرية المعاصرة بواقع هذه الشعرية المتناقضة كما يرى أدونيس: «**شعرية احتجاج وتساؤل حول الممكن**»[2] .شعرية دائمة البحث عن الجديد والمجهول، قائم على التساؤل المستمر، شعرية تتسم بالتناقض الذي يفرض على الشاعر التّميز والإمساك بحيثيات هذه الشعرية المتناقضة والمتمردة ويعرف أدونيس الشعر من واقع هذه الشعرية فيقول: «**الشّعر سؤال دائم وبحث دائم وتجاوز دائم**»[3] .

وبذلك نرى أدونيس فهم الشّعر أنه ليس قالبا جاهزا بقدر ما هو تجاوز لهذا القالب فهو «**خرق مستمر للقواعد والمقاييس**»[4]، وتعريف الشّعر بأنه سؤال وبحث يلخص لنا حقيقة الشّاعر المعاصر الذي يبقى في بحث دائم عن عالم جديد مجهول يتخطى عالمه الحاضر، كما أن تعريف الشعر بأنه سؤال هو تعريف أقرب للفلسفة منه للشّعر، وهذا يوضح مدى اتساع الشعرية المعاصرة.

ويواصل أدونيس تنظيره للشعر فيعرفه في فقرة أخرى بقوله: «**لعل خير ما نعرف به الشّعر هو أنه رؤيا والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السّائدة، هي إذن تغيير في**

---

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

[2]- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ط1، ص: 185.

[3]- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1983م، ص: 95.

[4]- المصدر نفسه، ص: 321.

نظام الأشياء، وفي نظام النّظر إليها، وهكذا يبدو الشّعر الجديد أول ما يبدو تمردا على الأشّكال والطرق الشعرية القديمة فهو تجاوز وتخط يسايران، تخطي عصر الحاضر وتجاوز العصور الماضية»[1].

الشّعر بالمفهوم الأدونيسي هو ثورة على كل الأطر الجاهزة سواء كانت هذه الأطر حاضرة مستهلكة أم قديمة جاهزة، فهو نظرة نحو تغيير الأشياء والمفاهيم، خلق يتجدد بالرؤيا التي يطمح لها؛ وأدونيس في تعريفه يؤكد على عنصر في غاية الأهمية وهو أن الّشعر رؤيا التي تجعل من الشعر سحرا يتجاوز الوصف السّطحي والخارجي، كما تفعل الرؤية البسيطة كما هو نقل حرفي، بل هي تتخطى هذا المفهوم السّاذج لتقفز فوق الأشياء الظاهرة، للغوص في مكانتها الخفية والمجهولة لاكتشاف جوانب الجمالية فيها، وهي رؤيا تكسر النظام المألوف لتأسس لنفسها حظا مستقلا يتجاوز كل الحدود والأزمنة والحواجز **«فالرؤيا ليست فكرا مجردا أو وجهة نظر وحدها وهي أيضا ليست الموقف الفكري للشاعر معزولا؛ بل هي كل هذه العناصر معا في مزيج فني وفكري جاد ومتجانس»**[2]. بذلك يصبح مصطلح الرؤيا أبرز الخصائص التي يقوم عليها الشّعر المعاصر. هذه الخاصية التي تمنح الشّعر التّفرد والغموض فهي مزيج بين الفكر والفن تجعل المتلقي في حيرة واندهاش، فالرؤيا في معناها الأدق عند الشعراء المعاصرين هي رديف التساؤل والبحث فهي **«توق وتساؤل ومسعى في اتجاه أجوبة أشد إرباكا»**[3].

إن هذه الرؤيا الخلاقة القائمة على التّساؤل والاندهاش لا تتحقق بسهولة إلا إذا استطاع الشّاعر أن يبتكر لغته الخاصة المختلفة فالشّاعر الكبير هو الذي يكون قادرا على يُكوِّنَ نظريته الخاصة مرتكزا على لغته الشعرية التي يحاول أن **«يُنزِل بها الأذى ليعززها ويقويها ويمتحن قدرتها الفائقة على التعبير»**[4]. تصبح بذلك اللغة وسيلة يصعب

---

[1]- أدونيس، زمن الشعر، ص: 9- 10.

[2]- علي جعفر العلاق، النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشروق، عمان- الأردن، 2003م، ص: 17.

[3]- المصدر نفسه، ص: 19.

[4]- يوسف الخال، في حداثة النص الشعري، ص: 21-22.

التّلاعب بها أو التهاون بدورها في صياغة مفهوم الشعر المعاصر، فالرهان الحقيقي يتوقف على أعتاب هذه اللغة، فالشعر كما يعرفه يوسف الخال «**لغة أي وليد مخيلة خلابة لا تعمل عملها الفني إلا باللغة**»[1]. من هذا الفهم يصبح للغة دور رئيس في تعريف الشّعر في الشعرية المعاصرة، فالرؤيا لا تتحقق للشّاعر إلاّ إذا عرف كيف يوظّف هذه اللغة توظيفا صحيحا يرتقي لمستوى الكتابة الشعرية المتميزة. وحتى يتفرد الشّاعر بلغته وشعره عليه «**أن يمتلك رؤيا خاصة به يختزل موقفه الفكري والجمالي من الحياة والشعر والعالم. رؤيا تجدده ...، وتجعل من عمله الشعري أو مجموع كتاباته الشعرية وحدات متفاعلية داخل سياق رؤيوي متجانس وشديد الفاعلية**»[2] ، فالشّاعر يحاول لأن يجدد رؤياه الشعرية، التي تكون مختلفة ومتجانسة، ترتكز على الفكر والجمال، رؤيا شعرية تجعل الكتابة الإبداعية عالما يعج بالجمالية وتخلق نوعا من التفاعل تترجمه عملية التلقي والتذوق.

هكذا أصبح مصطلح الرؤيا عنصرا مهيمنا في المفهوم الشعر المعاصر لأنها مرتبطة به ارتباطا وثيقا، فهي «**إذا شئنا الدقة في التّعبير والتّاريخ لا ترتبط إلا بهذا الشّعر الحديث .... وهي التي تمنحه صفة الغموض الذي يزيد من جماليته**» [3].

بالإضافة إلى الدور الذي تؤديه اللغة في اكتمال هذه الرؤيا الشعرية فبنجاح خلق هذه اللغة المتفردة فقط نستطيع أن نلامس مفهوم الشّعر الحقيقي لأن «**الحركة الوحيدة الممكنة حركة البحث عن لغة المستقبل، حركة تفجير للغة الحاضرة والتّجريب المنهك، بحثا عن لغة جديدة** »[4]. وبهذا عُدَّتِ اللغة من أهم العناصر التي حفل بها النّقد المعاصر واعتبرها عنصرا مكملا لجمالية وشعرية العمل الفني، إن لم تكن العنصر الأوحد والأبرز،

---

[1]- يوسف الخال، في حداثة النص الشعري، ص: 14.

[2]- شكري غالي، شعرنا إلى أين، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1978م، ص- ص: 18-19.

[3]- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية دار العودة، دار الثقافة، بيروت، ط3، 1981م، ص- ص: 178- 179.

[4]- كمال أبو ديب، الحداثة و"سلطة النص"، مجلة فصول، الحداثة والأدب، ج1، مجلد4، العدد3، 1984م، ص: 43.

وهذا ما دفع بعضهم لتعريف الشّعر أنه لغة بالدرجة الأولى، وهذا التّعريف لا يعني أن أية لغة كانت تعتبر إبداعا شعريا، لأن «**الشّعر هو تمرد لغوي مهذب وخروج عن النّظام المقرر لنهج الاستعمال اللغوي العادي**»[1] وبذلك يصبح الشعر تجاوزا لكل الأشكال النمطية المألوفة في اللغة، فالشعر كسر وهدم للقواعد الرتيبة وخروج عن العادي والمستعمل وطموح إلى الجمالية والشعرية والوصول إلى لغة جديدة متجددة مع كلّ قراءة لغة تسبح بك في عالم الإبداع والسّحر المبهر، تبهرك بتركيبها العجيب والمتناقض وهذا ما يؤكده أدونيس في قوله: «**الشّعر هو بمعنى ما: جعل اللغة تقول ما لم نتعلم أن تقوله إن الأثر الشعري مخاطرة، مخاطرة في التعبير بلغة أساسية عن انفعال أو حقيقة قد لا تستطيع اللغة الإنسانية أن تعبر عنها ما لا تعرف اللغة العادية أن تترجمه هو أحد مجالات الشعر يصبح الشعر في هذه الحالة ثورة مستمرة على اللغة**»[2].

يصبح مفهوم الّشعر في ظل التّغيرات المعاصرة والحياة المعقدة عبارة عن أنموذج لغوي، يجب أن يستوعب الحياة الإنسانية بكل أوجهها وتعقيداتها، يتجاوزها ويعبر عنها لغة تخاطب الروح والعقل لا تقف عند المحدود، تعتمد على الثورة المستمرة لأن في تمردها فقط يخلق ما يسمى باللغة الشعرية التي يرى يوسف الخال أنها «**إنها لغة متعددة**»[3]

إلى جانب أدونيس والبياتي يحاول الشّاعر الكبير صلاح عبد الصبور إعطاء تصور لمفهوم الشّعر فيقول:« **الشّعر هو صوت إنسان يتكلم مستعينا بمختلف القيم الفنية والأدوات الفنية.... فهو يستعين بالموسيقى والإيقاع والصورة والذهن والخيال يستطيع ...أن ينقل قدرا من الحقيقة الإنسانية التي يحسها فهي منطبعة عليه إلى غيره من**

[1]- عبد الله الغذامي، الموقف من الحداثة، ومسائل أخرى، جدة، ط8، 1418هـ- 1991م، ص: 32.

[2]- أدونيس، مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979م، ص- ص: 125-126.

[3]- محمد نيس، الشعر العربي الحديث "الشعر المعاصر"، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، ط2، 1996م، ج3، ص: 33.

الناس»[1].الشّعر بهذا الفهم هو عبارة عن تجربة إنسانية يحاول الشّاعر نقلها إلى غيره "المتلقي"، وهو أثناء هذه العملية الفنية يستعين بأدوات من شأنها أن ترقى بشعره، وأن يكمل جمالية هذا الفن، فهي تتلخص حسب رأيه في الموسيقى والصورة والإيقاع والخيال وبهذا الطرح الذي قدمه صلاح عبد الصبور يمكن اعتبار الشعر «**نوعا من الدراسة العميقة التي تتمادى وتتحول في كل اتجاه... وتعبر عن أزمة تصل إلى نهاية ما يقتنع به الشّاعر**»[2].

وهو ما تؤكده الشاعرة نازك الملائكة ؛حيث ربطت هي الأخرى مفهوم الشعر بالحياة فهي تعبر عن هذه الحياة التي لا تخضع للقانون أو مبدأ ثابت أو معنى، فهي تتغير باستمرار، وهذا يلزم على الشعر ضرورة التغير والتجديد معها لأنه الوجه المعبر عن هذه التغيرات وهذا يحتّم على الشاعر الإلمام بجزئيات هذه الحياة، لأن الشعر في رأيها «**وليد أحداث الحياة وليس للحياة قاعدة معينة تتبعها في ترتيب أحداثها ولا نماذج معينة للألوان التي تتبلور بها أشياؤها وأحاسيسها**»[3].

إلى جانب الرؤيا واللغة أولت الشعرية العربية المعاصرة أهمية كبيرة لموسيقى الشعر ورأت أن الرؤيا واللغة الشعرية في النص الشعري لا تأتي من فراغ بل هي ناتج بالدرجة الأولى من الموسيقى "الإيقاع" لأنها «**بمثابة الروح التي تكرهب المادة العلمية وتصيّرها شعرا فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف، بل إن الصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلا إن لمستها أصابع الموسيقى**» [4].

والحقيقة إن النّظرة إلى الإيقاع في الشعرية المعاصرة قد اتسعت وأصبح الحديث عن الموسيقى الشعرية يتجاوز الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية، ليشمل

---

[1]- صلاح عبد الصبور، "تحريف مع الشعر"، مجلة فصول، تصدر عن الهيئة المصرية للكتاب، العدد الأول، أكتوبر، 1981م، المجلد 2، ص: 16.

[2]- إيليا الحاوي، في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1986م، ج 5، ص: 88.

[3]- نازك الملائكة، ديوان شظايا ورماد، ص: 07.

[4]- يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1978م، ص: 224- 225.

الموسيقى الداخلية التي تساهم اللغة في صناعتها؛ حيث ظهر الاهتمام بالإيقاع الداخلي نظرا لظهور أشكال شعرية نوعت في الأوزان والقوافي وكسرت كافة الضوابط العروضية، لكنها استطاعت أن تخلق إيقاعا موسيقيا: كالشعر الحر وقصيدة النّثر. ونتيجة التمرد الحاصل في الشعرية المعاصر على الأشكال الثابتة المتمثلة أساسا في الإيقاع الخليلي – الوزن والقافة فهذا محمد الماغوط يرفض أن يعرف الشعر انطلاقا من هذه الثنائية فيصرح قائلا : «**الشعر نوع من الحيوان البري، الوزن والقافية تُدّجّنُه وأنا أرفض تدجين الشعر تركته كما هو حرا**»[1] بهذا الطرح حاول الشعراء المعاصرون تجاوز المفهوم القديم للشعر خاصة المفهوم الذي ربط الشعر بالوزن والقافية، ليحل محله ما عُرِف بالإيقاع الداخلي المرتكز أساسا على طاقات اللغة الإيحائية والتّصويرية ليشمل كل ما يرتبط بالكتابة من إشارات ورموز وعلامات وقف وكل ما يعلق على وجه الصفحة. ليغدو الشعر المعاصر مغامرة في رحاب الكتابة المعاصرة. لأن «**الوزن العروضي...ليس عنصرا جوهريا خالدا في الشعر، فالتشكيل الإيقاعي هو الشّرط الضروري والجوهري في الخطاب الشعري، وليس الوزن العروضي الذي يمثل إحدى التشكيلات الإيقاعية الممكنة للشعر العربي، وليس التشكيل الإيقاعي النهائي الوحيد، والممكن فالإيقاع الحر المفتوح والمتنوع هو الأصل وهو أسبق من الوزن وأعظم منه**».[2]

وهكذا يصبح للإيقاع حضورُ طاغٍ في المفهوم المعاصر للشّعر، حضور يتجاوز النظرة السّطحية القائمة على اتباع النّمط المعروف المتداول – الوزن العروضي- بل هو إيقاع حر متنوع، ينتج من طبيعة اللغة الشعرية التي تمنح الطاقة والجمالية، وحتى يكتمل الشعر ويسمى شعرا لابدّ له من تشكيل إيقاع حر متنوع، لأنه وحده القادر على أن يصنع منه عملا فنيا مميزا، لأن في ظل هذا الإيقاع المختلف والمتجدد بتجدد اللغة يحاول

[1]- محمد الماغوط، إغتصاب كان وأخواتها، خليل صويلح جوازات، ط1، 2002م، دار البلد الموقع. الساخر www.alsakher.com

[2]- عبد الله شريف، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب العرب، الرباط، ط1، يونيو، 2003م، ص: 16.

الشاعر المعاصر الوصول ليتخطى اللغة ليشمل علامات أخرى تساعد على رسم ملامح إيقاع متجدد ومفاجئ لمتلقيه، فتكون للعلامة والإشارة، وللبصر والحس والألوان دور في بلورة هذا الإيقاع الفريد.

يتأكد لنا من المفاهيم سابقة الذّكر التي حاولت أن تؤسس لمفهوم الشعر أنَّ ماهية الشّعر شهدت شرخا كبيرا وتجاوزا واضحا ؛حيث أصبح مفهومه متشعبا ومتناقضا في الوقت نفسه وهذا راجع بالدرجة الأولى إلى ظروف تطور الشعرية العربية المعاصرة وتشعُّبِ التيارات من تيارات فلسفية ومدارس أدبية معاصرة التي أثرّت في خروج مفهوم الشعر من جلباب القديم وأدت دورا بارزا في خلخلة المفاهيم النقدية فظهرت مفاهيم مختلفة لأن تغير الرؤى والمفاهيم الثقافية والجمالية وحتى الحياتية جعل الشعر يتغير تبعا لها خالقا بذلك رؤيا جديدة تواكب الحياة والذائقة الجمالية، وبذلك لا يستطيع الشاعر المعاصر « **تبني مفهوما شعريا جديدا إلا أذا عانى أولا في داخله انهيار المفاهيم السابقة ، ولا يستطيع أن يجدد الحياة والفكر، إذا لم يكن عاش التّجدد، فصفا من التّقليدية وانفتحت في أعماقه الشقوق .. التي تتردد فيها نداءات الحياة الجديدة** .»[1]

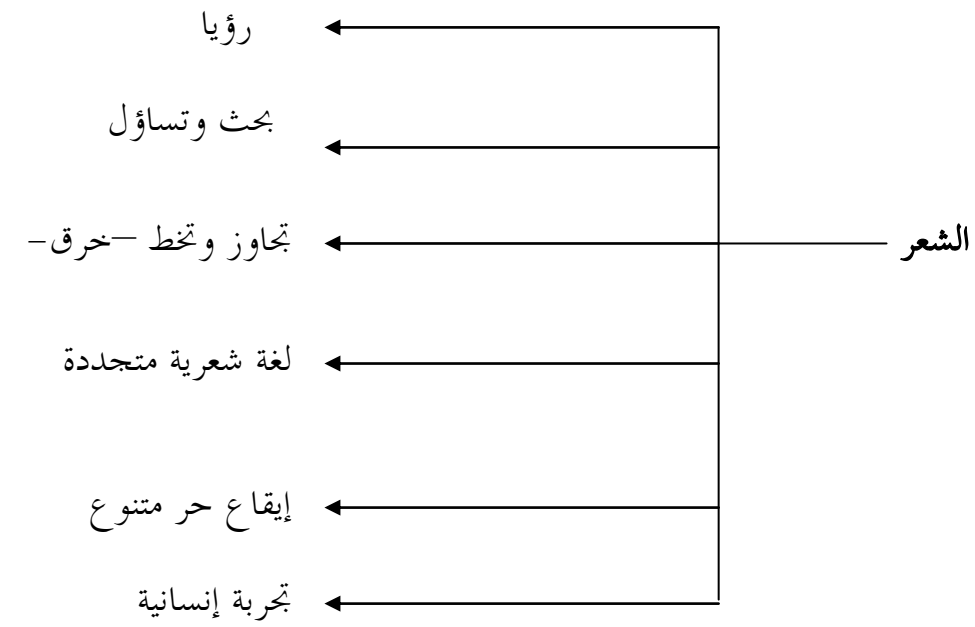
نفهم من هذا أن كتابة الشعر اتسعت حيث تجاوز مرحلة الكتابة إلى مرحلة التذوق، فالنص هو الذي يفرض شعريته على متذوقه بعيدا عن الموضوع والفكرة، واللغة هي أكبر رهان ليتوج أي نص ويوصف أنه على قدر عال من الجمالية، والشعرية فعلى الشاعر المتمكن أن يكون كاتبا ومتذوقا في الوقت نفسه، كما أن المفهوم الشعري في الشعرية المعاصرة ظل غامضا وليس محددا، كون اللغة الشعرية تبقى متجددة ومتغيرة وبذلك يبقى مفهوم الشعر هاربا ومتملصا من التعريف المحدود والضابط، وهذا ما أكده نزار قباني بقوله : «**كلما حاولت أن أتعقب الشعر إلى حيث يسكن يهرب مني**»[2].

---

[1]- على جعفر العلاق، النص الشعري، دراسة نقدية، ص: 12.

[2]- نزار قباني، قصتي مع الشعر، الكتاب التاسع والعشرون 1970م، الأعمال النثرية الكاملة، منشورات نزار القباني، بيروت- لبنان، ج 7، ص: 204.

ويمكن أن نلخّص المفاهيم المعاصرة للشعر في المخطط الآتي:



يتضح أن الشعر في الشعرية العربية المعاصرة هو نتاج رؤيا كلية تستوعب التّجارب الإنسانية بكل أبعادها النّفسية والفكرية، أنه نظرة شمولية للكون والحياة، تجاوز وتخط للظاهر والبسيط للوصول إلى الأعماق والباطن واكتشاف الخفي والمجهول الذي يقبع وراء الأشياء ولا يستطيع رؤيته والتعبير عنه إلا الشاعر الحقيقي المتمرس وإذا فهمت الشعرية المعاصرة الشعر على هذا النحو فكيف حالها مع فن النثر؟

النثر في الشعرية المعاصرة:

إن الشعرية العربية المعاصرة شهدت تطورا ملحوظا خاصة على مستوى المفاهيم النقدية والأدبية، بفعل الكم الهائل للإنتاج الأدبي فضلا عن اتساع رقعة الإبداع وظهور فنون أدبية جديدة كان لها الدور في بلورة مفاهيم جديدة خاصة في مجال النثر الفني، مثل الرواية المعاصرة والقصة، والنثر الشعري والشعر النثري والمقالة، والخاطرة وغيرها من الفنون الأدبية التي اجتاحت الحياة الأدبية العربية بالإضافة إلى اعتمادها الأسلوب واللغة الشعرية جعلها تلفت الأنظار إليها ليحاول النقاد والمهتمون إعطاء مفهوم أدبي ونقدي لهذا النثر الفني عالي الشعرية المشحون بالعاطفة والخيال واللغة الحية الخلاقة المتجددة التي

تقدم للقارئ نموذجا متكاملا يشع بالجمالية والحضور، وهذا ما دفع بالشعرية العربية المعاصرة على صهر الشعري بالنثري، لأن النثر وصل في هذه المرحلة الى مقام الشعر يقول أدونيس: «**أن النّثر اليوم يمكن في بعض الحالات أن يعتبر شعرا ومعناه اليوم يقترن بالخلق والتّعبير لا الصناعة.**»[1]، فَرُبِطَ النثر بالخلق والإبداع يجعل هذا الفن يصل إلى درجة من الشاعرية والجمالية تقارب الشعر إن لم نَقُل تفوقه، وهذا ما دفع الشعراء والنقاد المعاصرين الى الاعتراف بشاعرية النثر، فمحمود درويش يحاول أن يصوغ مفهوما للنثر الفني الذي خلط أوراق الشعر حيث يقول: «**النّثر ليس قصة وليس مسرحية وليس عملا أدبيا هو المنطقة الوسطى... بين الكتابة الصحفية وبين الشّعر، المنطقة التي لا أصحاب فيها لكن أنا فعلا أجد في النّثر شاعرية أكثر ما أجد في القصيدة**»[2].

فمحمود درويش يرى نثر المنطقة الوسطى بين الشعر والكتابة الصحفية، وهذا ما يمنحه في رأيه الجمالية والشّاعرية التي تجعله أكثر رقيا من الشعر فيكون تأثيره في النفوس أقوى وأكبر لأن: «**النّثر الحقيقي هو الذي يصدر من أعماق نفس الكاتب فيريك معناه الحقيقي ويهزك فتتأثر نفسك عند تلاوته**»[3].

ويؤكد محمود درويش أن النثر تمكن من الوصول إلى هذه الدرجة العالية من الجمالية والحضور في الشعرية المعاصرة كونه «**الأكثر اتساعا للتّعقيدات الثّقافية والوجودية والحياة التي نعيشها**»[4].

---

[1]- أدونيس، مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ص: 130.

[2]- محمود درويش، أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب، جهاد فضل، الدار العربية للكتاب، (دط)، (دس)، ص: 320.

[3]- منير حسامي، نظرية الشعر "مرحلة الإحياء والديوان"، تقديم: محمد كامل الخطجين، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دمشق، ط1، 1997م، ص: 586.

[4]- المصدر السابق، ص: 320.

إن التّعقيدات والتناقضات التي فرضتها الحياة الجديدة، دفعت المبدع المعاصر الى بحث عن فن جديد يعبر عنه وعن حاجاته، وهذا ما وجده في النّثر فكان مناسبا للتّعبير عن هذه المرحلة، وهذا ما جعل البعض يفضل النثر على الشعر لاتساعه واستيعابه للمشاكل الحياتية السياسية والاجتماعية وحتى النفسية.

رأت الشعرية المعاصرة أن النّثر أصبح ضرورة من ضروريات الحياة، استطاع هذا النّثر بأسلوبه ولغته وموضوعاته أن يفرض نفسه على هذه الحياة التي صادف أنها ملائمة لما يطمح إليه النّثر وهو التعبير عن تعقيدات ومشاكل الحياة.

والملاحظ من هذه المفاهيم أنها تقارب وبصورة كبيرة بين ماهية الشّعر والنّثر، فالنّثر في المفهوم الحداثي والمعاصر هو تعبير أدبي يتوفر على قدر كبير من الجمالية والشعرية ويملك أيضا سلطة التّأثير على النّفوس "المتلقين" وهذه كلها خصائص وصفات تتطابق ومفهوم الشّعر وهذا ما يدفعنا للتساؤل: **هل الشعرية العربية المعاصرة لا تميز بين الشعر والنثر؟ أم أنها تقر بالفوارق التي ترفع اللبس عن المتلقي؟.**

إن الشعرية المعاصرة رفضت رفضا قاطعا أن يكون الفارق الأساسي بين الشعر والنثر هو الوزن والقافية لأن «**الواقع الثّقافي بما يطرحه من رؤى جديدة للنّص الأدبي بيّن أن هذه الخصائص الشّكلية التي كانت ترسم حدود الشعر وتضعها حرصت على حرمته من اختلاطه بالنّثر لا تملك القدرة على الصمود في وجه النّظرة الأدبية المتماسكة**»[1].

يتبين أن الشعرية المعاصرة قد طعنت في الفوارق التي أقرتها الشعرية القديمة بين الشّعر والنّثر، واعتبرتها مجرد فوارق شّكلية لها أن تتلاشى خاصة بعد أن انفتحت الكتابة الإبداعية على كل الأشكال والاحتمالات، وهذا ما أدى بالشعرية المعاصرة إلى بحث عن الفوارق أكثر موضوعية وإنصافا، وأكثر حضورا وتأثيرا وفي ذلك يرصد أدونيس أهم الفوارق بين الشّعر والنّثر، وهي من وجهة نظره تتلخّص في ما يلي:

[1]- حسن الحموي، الظاهرة الشعرية العربية، الحضور والغياب، ص: 27.

1- النّثر اطرد وتتابع للأفكار، بينها هذا الاطراد غير ضروري في الشعر.

2- النّثر ينقل فكرة محدودة، فهو بذلك واضح، أما الشّعر فينقل حالة شعورية فهو غامض.

3- النّثر الوصفي تقريري ذو غاية محدودة، بينما الشّعر فغايته في نفسه فمعناه يتجدد بقارئه[1].

هكذا يتراجع عنصر الوزن والقافية في الشعرية المعاصرة بوصفه عنصرا فارقا بين الشّعر والنّثر، لتحل محلّه اللغةُ الشعريةُ كونها العنصر الأوحد الذي من شانه أن يفرق بين الشّعر والنّثر.

وقبيل أن نختم هذا العنصر لا بد من التعقيب على هذه الفوارق، فالوصف والتّقرير والوضوح ونقل الفكرة المحدودة لا يعني أن الكتابة في مجال النّثر أسهل من الكتابة في المجال الشعري، وإن هذه الخصائص، وإن بدت متوفرة وفي متناول الجميع فإنها هي التي منحت النثر هذه المكانة في الشعرية المعاصرة فالخصائص – **الوضوح والتّقرير**- هي التي تقيد النّثر أكثر مما يقيد الوزن الشّاعر «**فالنّثر وإن بدا أسهل من الشّعر لكنه أصعب وأكثر تعقيدا ... لأن النّثر له صفتان ليس في الشّعر وهما يقيدان النّاثر أكثر من قيود الشّعر المنطق الدقيق والوضوح التّام، فمهما يكن غرض النّثر ساميا فانه يجب أن يكون التسلسل الصحيح والوضوح التّام**»[2].

وهذا ما يجعل الكتابة في المجال النّثري أصعب وأعقد لأن «**الإبداع في النّثر أصعب جدا من الإبداع في الشّعر.**»[3]. وقديما قال التوحيدي : و«**الكلام على الكلام صعب.** »[4]

---

[1]- ينظر: أدونيس، زمن الشعر، ص: 15.

[2]- أحمد أمين، النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط3، 1952، ص: 66.

[3]- عبد الوهاب البياتي، ينابيع الشمس، السيرة الشعرية، دار الفرقد، دمشق، ط1، 1999، ص: 175.

[4]- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص: 131 .

مما لا شك فيه أنَّ مساحة التّداخل والتّقارب بين الشّعر والنّثر بدأت تأخذ منعطفا جديدا مع الشعرية العربية المعاصرة، هذه الأخيرة التي فتحت الباب على مصرعيه أمام حركة الإبداع لتشهد بذلك تطورا كثيرا، فبعد أن كرست الشعرية القديمة الفوارق الشّكلية بين الشعر والنثر عملت الشعرية المعاصرة على تجاوز الفوارق والعمل على دمج واختلاط الشعري بالنثري.

والحقيقة إن عملية التّقريب بين الشّعر والنّثر في الشعرية العربية المعاصرة مهّدت لها الحركة الرومانسية في الأدب العربي، حيث غيّرت مفاهيم كثيرة أهمها العلاقة التي تجمع بين الشعر والنثر، وهذا لأن الرومانسية العربية «**أسهمت في عملية تغيير البنيات المرجعية القديمة بين الشعر والنثر والعمل تارة على التقريب والتجاور بينهما، وتارة أخرى على الدمج والاختراق**»[1].

اعتبرت الرومانسية المساهم الأكبر في بلورة تصور جديد لمفهوم العلاقة بين الفنَّيْنْ وهذا لأن جهود روّادها كانت البداية والانطلاق في انفتاح النص الإبداعي على كل الاحتمالات والأشكال، وازداد هذا الانفتاح بعد الفترة التي عقبت المرحلة الرومانسية وهي مرحلة الحداثة العربية، حيث بدأت مع هذه الفترة بداية جديدة تنظر إلى العمل الأدبي سواء شعرا أم نثرا على أنه فضاء نصي له أن يتداخل ويتفاعل والأهم ليس البحث في تصنيف الأجناس الأدبية والتفريق بينهما بقدر أن الأهمية تكمن في الوحدة والجامع هذه الأجناس لأنه «**حدث تشابك تام بين فضاء الكتابة التّقليدية والكتابة الإبداعية في الشّعر والنّثر بخصوص الوحدة في مقولات الحداثة وإنجازاتها الفنية تم ازدحمت المكتبة العربية بأبحاث تسعى إلى كشف وحدة العمل الأدبي المعاصر**»[2].

---

[1]- عبد القادر الغزالي، الشعرية العربية، التاريخية والرهانات، دار الحوار، سوريا، اللاذقية، ط1، 2010م، ص: 194-195.

[2]- كمال أبو ديب، شعر اللحظة الراهنة، مجلة فصول، تصدر عن الهيئة المصرية للكتاب العدد3، خريف، 1996م، المجلد 15، ص: 12.

ومنه ندرك أن العمل الأدبي المعاصر اتسع اتساعا خطيرا، حتى صار من الشائع الحديث عن شعريات متعددة لا شعرية واحدة كالقول شعرية الشعر، وشعرية القص وشعرية السّرد، وشعرية الصورة، وشعرية الإيقاع وشعرية القبح، وشعرية النّثر... وغيرها من الشعريات المعاصرة التي شملت كل الفنون الأدبية، ونحن إذا ما حاولنا أن نحدد مفهوما دقيقا وشاملا لمعنى الشعرية نجد أنها: «**تعني الأدبية وهي النظرة البنيوية تنطلق من عدّ الأدب جنسا تنطوي تحته أنواع أدبية كالشعر والرواية والمسرح**»[1].

وبذلك تصبح الشعرية هي الميدان الذي يحتوي كلا من الشعر والنثر وهذا ما يؤكده جابر عصفور في قوله: «**أصبحت الشعرية العلم الكلي للبنية العامة الأدبية التي ليست حاصل جمع الظواهر التّجريدية للأعمال الأدبية، وأنها التنسيق الكلي الذي يتجاوز هذه الأعمال ويحتويها**»[2].

وبهذا صارت الشعرية غير مختصة بالشّعر وحده، بل هي شاملة لكل ممارسات اللغة الدّالة سواء كانت شعرا أم نثرا.

إن هذه النّظرة الشمولية للنّص الأدبي "**الشّعري والنّثري**" دفع بالشعرية المعاصرة لتوجه جهودها نحو كشف الحقيقة الشعرية وكيف لها أن تتحقق في الشّعر والنّثر معا؟ وكيف لها أن تحقق تداخلا وتفاعلا بينهما.

ورأت أن هذا التّداخل بين الشّعر والنّثر يكمن في توظيف اللغة والوصول بها إلى درجة من الجمالية والإبداع حيث تضمحل... أمام هذه الجمالية كل أشكال التّميز والتعريف بين الفنين، وبذلك تصبح اللغة الشعرية أداة الكتابة الإبداعية الخلاقة هي أكثر وأخص ما يجمع الشعر والنثر وليس المهم القول: إن هذا نص شعري وذاك نص نثري؛ بل الأهم أيهما استطاع أن يصل بلغته إلى درجة الإبداع الجمالي ليُوصَفَ بأنه الأكثر

[1]- حسن نظم، مفاهيم شعري، دراسة مغاربة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص: 25.

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

شعرية وجمالية وهذا لأنه رغم أننا نجد «**للنّثر وظيفة جمالية نوعية تختلف عن وظيفة الشّعر لكنهما يشتركان معا في الطبيعة بحكم القاسم المشترك الذي يجمعهما وهو التّوظيف الواعي لأبعاد الكلمة الفنية واستغلال ظلالها الخفية**»[1].

إنّ اللغة بهذا المفهوم أصبحت أداة طيعة في يد الشّعر والنّثر، وصار من المسلّم به أن يقتنص الشعر لغة النّثر والعكس، فلقد استعارت القصة والرواية وحتى المسرح والمقالة وهي فنون نثرية وظفت لغة الشعر من كثافة وغموض وصور وإيحاء، فأصبح النّثر في هذه الأعمال «**كالشّعر قادرا على بث الحياة في الكلمة النّثرية سواء كانت أقصوصة رمزية، أم قصيدة نثرية، الأمر الذي خلق لنا لونا من التّعبير النثري يخرج عن المألوف حين يتدفق التعبير تلقائيا وتصبح عناصر اللغة وموسيقاها وفكرتها وموضوعها الفلسفي شيئا واحدا قادرا على الوقوف جنبا إلى جنب مع الشعر الموزون**»[2]

وبدوره الشّعر لم يقف مكتوف اليدين، فلقد حاول هو الآخر أن يندمج وينفتح على النّصوص النّثرية، فاستطاع بجماليته أن يوظف الأسلوب القصصي والروائي وحتى المسرحي في لغته أصبحت بذلك القصيدة المعاصرة عبارة عن: «**دراما صغيرة لأنها تقوم على صوت يحاور نفسه، وأنا تحاور العالم مع نفسها ويتضمن الشّعر من عناصر السّرد ما يصله بفن القص لأن القصّ على مستوى تجسيد الشّخصية أو التّصوير الخاطف للأحداث والمشاهد**»[3].

وبناءً على هذا التّداخل بين الشّعر والنّثر يصبح من الصعب التّملص والهروب من حقيقة إن واقع الشعرية المعاصر هو واقع يفرض ويكرس هذا التّداخل حتى ولو حاول الشاعر والناقد تفادي وتجنب هذا التفاعل، إلاّ أن اللغة تبقى تحرفه إلى حيث لا يدري وهذا ما يراه عبد الله الغدامي حيث يؤكد أن لسياق النّص دورا كبيرا في رسم حدود

[1]- حسن الخمري، الظاهرة الشعرية العربية الحضور والغياب، ص: 28-29.

[2]- محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1413هـ-1994م، ص: 116.

[3]- ثائر زين الدين، خلق عربة الشعر، من منشورات أنحاء الكتاب العرب، دمشق، 2006م، ص: 50.

بين المبدع ليتداخل مع نصوص أخرى وفي هذا يقول: «**والسّياق له وجود قوي الاتساع في الذوق الأدبي لجمهور المتأدبين وقوته هذه تجعله واضح التّمايز بين جنس أدبي وآخر ... إلا أن هذا السّياق قد ينشطر إلى مسّارات متقاطعة في لحظات احتكاكه مع المبدع في حالة تنوع أجناس إبداعية، فالشّاعر الذي آمن الشّعر وتلبس بسياقه وشفراته تظل نفسه مكونة بالشّعر حتى ولو كتب نثرا أو رسالة شخصية ... لكن قد يتجاوز السّياق الشّعري سياجه ويتداخل مع سياق النثر، فيغرس فيه شيئا من شفراته ... ولذلك نجد نثر أحمد شوقي محمّلا بشفرات شعرية مبثوثة وكذلك نثر حمزة شحاتة ورسائله الشّخصية**»[1].

إن الانفتاح غير المسبوق في الكتابة الأدبية فتح شهية المبدعين المعاصرين لتظهر بذلك تجارب تجديدية في ممارسة الكتابة عملت على تحطيم كل الحواجز القائمة بين الشّعر والنّثر؛ حيث أفرزت هذه التّجارب التّجديدية نماذج أدبية تقارب بصورة كبيرة بين الشّعر والنّثر، وهذا ما أوجد بالضرورة خلافا حول الحدود المرسومة بين الكتابة الشعرية والنثرية فلقد «**تعددت الأشكال الشعرية من الشّعر المرسل إلى الشعر الحر والشعر المنثور...جعل الخطابات تتباين بين الدفاع والرفض والموازنة والتّقريب والتّداخل بين الشّعر والنّثر على المستوى النّقدي، أما على مستوى الإبداعي فقد قدّمت الكتابة بوصفها هيمنة للتداخل بين الشعر والنثر**»[2].

نفهم أن التّداخل والتّقارب الكبير بين الفنيين الذي وصل حد الإدماج الكلي مثل نقطة التباس وتباين بين النّقاد المعاصرين خاصة بعد ظهور أشكال تعبيرية تخطت كل الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر، مما دفع بعض الدارسين إلى اقتراح تقسيم للكتابة الأدبية من شأنه أن يرسم حدودا أو خيطا رفيعا يفصل أولا بين الشّعر والنّثر وتخفف ثانيا من الخلط بين الكتابة الشعرية والكتابة النّثرية، وفي هذا ميز أدونيس بين أربعة أنواع

[1]- عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، 1998م، ص: 13.

[2]- عبد القادر الغزالي، الشعر العربية التاريخية والرهانات، ص: 218.

من الكتابة الأدبية أو التّعبير الأدبي الذي ينقسم في رأيه إلى شعر ونثر ويوضح هذا بقوله: « **أن هناك من النّاحية الكمية طريقين من التّعبير الأدبي الوزن والنّثر، ومن النّاحية النّوعية أربع طرق هي:**

1- التّعبير نثريا بالنثر.

2- التّعبير نثريا بالوزن.

3- التّعبير شعريا بالنثر.

4- التّعبير شعرا بالوزن».[1]

من العناصر التي أوردها أدونيس يمكن أن نلحظ أن أدونيس يسعى إلى أن يدخل إلى ميدان الشعر "التعبير الشعري بالنثر "، وهذا ما يبدو جليا في العنصر الثالث، كما أن إقحام عنصر الوزن في كل من الشعر والنثر يحمل في طياته مفهوم توسيع التعبير الشعري من جهة، وانفتاح وتداخل بين الأجناس الأدبية من الأخرى.

وإذا ما حاولنا التدقيق في هذه العناصر نجدها اعتبرت المساهم الأكبر في ظهور بعض التيارات الشعرية التي كرّست هدم كلّ الحدود المرسومة بين الشعر والنثر بتخفيضها أو بإلغائها للقيود الوزنية والقوافي، فحيث نقول: التعبير شعريا بالنثر يعني لا أهمية لحضور الوزن والقافية، بل الذي يجب توفّره حتى نستطيع التعبير شعريّا بالنثر هو وجود اللغة الشعرية التي تتخطى وتتجاوز كل القيود والحدود خاصة الشكلية منها. ويمكن ان نلحظ من هذه التنظيرات التي تسعى جاهدة لإلغاء أي فوارق بين الشعر والنثر وتسعى لأن تتماهى الاجناس الأدبية فيما بينها أنها تنظيرات ربما تضر بالشعرية العربية أكثر من أن تعمل على تطويرها فلكل فن أدبي ميزاته ومتفرد بذاته فرغم إمكانية التناص بين الشّعر والنثر إلا أنه يبقى للشعر شعريته الساحرة وللنثر جماليته المتفردة. كما أن اللجوء إلى نظرية تماهي الأجناس بحجة أن اللغة الشعرية هي الرهان في الفصل بين جمالية أي نص اعتبر ذريعة واهية لأن تتسلل عدة كتابات وتتسلق جدار الشعر ليطلق عليها

[1]- ينظر: أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985م، ص: 22-23.

تسمية الشعر وهي بعيدة كل البعد عنه وهذا عاد بالسلب على الشعرية العربية المعاصرة وذلك بإنتاج نصوص أقل ما يقال عنها أنها ساهمت في تدني مستوى الكتابة والتلقي.

إن التخلي عن ثنائية الوزن والقافية والعمل على صهر الأنواع الأدبية ببعضها أفرز فيما بعد أشكالا تعبيرية كثر الخلاف حول كونها شعرا أم نثرا لأن «**الخروج عن الوزن والاهتمام بلغة الشعرية كمقياس للشعر أدى إلى إدخال قصيدة النثر في الشعر وإعادة النظر في الأنواع الأدبية**»[1].

اتخذ بعض المبدعين الخروج عن الوزن والاهتمام باللغة الشعرية ذريعة ليخلقوا ويبتكروا أساليب وتعابير جديدة مثّلت إلى حد كبير تماهي الشعر والنثر، وكان أهمها جدلا هو ما يسمى بـ: "**بقصيدة النثر**" التي اعتبرت منعرجا جديدا في الكتابة الإبداعية العربية فلقد كسرت – **قصيدة النثر** – كل الفوارق وقفزت فوق كل التصورات المعروفة حول الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر، ورغم أن الكتابة الشعرية والنثرية في الأدب المعاصر، قد تجاوزت كل التوقعات إلا أن هذه التوقعات قد صدمت هي الأخرى بنوع جديد من الكتابة خلط كل الأوراق هذا النوع – **قصيدة النثر**– الذي لم يحدد حتى الآن موقعه وهويته **أهو شعر أم نثر؟ أم أنه مزيج بين الجنسين؟** فطرح هذا مشكلة في غاية التعقيد على مستوى الماهية : **ما هي قصيدة النثر؟ وهل قصيدة النثر هي نتاج تداخل وتلاقح بين الشعر والنثر أم أنها صورة جديدة من الكتابة الأدبية؟ أم أنها واقع شعري جديد لا بد من تقبله واحتضانه؟. أم أنها مجرد فوضى أدبية تبتغي التأسيس للعبثية باسم التجديد والإبداع؟**

أحدثت قصيدة النثر إشكالا كبيرا، حيث يقف أي متلق كان متذوقا أو ناقدا حائرا أمام إشكالية تبدأ بالتسمية التي تجمع بين الشعر والنثر **قصيدة /النثر**، وتنتهي بالشكل فهي تعبير أدبي لم يستقر في شكل واحد واضح حتى يتم تصنيفها، وهذا لأن

[1]– فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م، ص: 80.

قصيدة النثر «**أنكرت على نحو تام قوانين علم العروض، ورفضت بإصرار أن تنقاد إلى التقنين**»[1].

إن هذا الشكل الجديد "قصيدة النثر" الذي نحن بصدد دراسة جمعت بصورة فنية عجيبة بين الشعر والنثر، وجد نفسه في أخر المطاف في منطقة معزولة ليس هو بالشعر ولا بالنثر، فلم تحدد هويته حتى الآن في الشعرية العربية المعاصرة، أو لنقل: إن قصيدة النثر أصبحت تعبرّ عن أزمة حقيقية من أزمات الشعرية العربية المعاصرة التي تسعى جاهدة إلى إيجاد تفسير مقنع يستوفي جميع مشكلات قصيدة النثر، خاصة بعد أن «**رفض بعض الدارسين والنقاد المعاصرين إدخال قصيدة النثر إلى مجال فن الشعر رغم ما تتوفر عليه من عناصر شعرية، فلقد رفض الكثير من النقاد والشعراء الاعتراف بانتماء تجارب قصيدة النثر إلى فن الشعر رغم ما فيها من نصوص جيدة تتوفر على مميزات الجوهرية لفن الشعر، رغم ما تنفح به من شاعرية وتميز فني إبداعي**»[2].

ولقد جاء هذا الرفض لضم قصيدة النثر إلى الشعر نظرا لما دعت إليه، فهي تجربة تقوم على مبادئ غير واضحة المعالم لكنها استطاعت بهذه المبادئ أن تصل إلى درجة من الإبداع الجمالي الذي فاق الشعر في بعض الأحيان، فهي تجربة تجمع بين إيقاع عجيب ولغة تنضح بالجمالية والشعرية، فقصيدة النثر تمردت على قوانين علم العروض، والقوانين المعتادة للغة وتسعى لتحطم الأشكال، وهي تخلق أشكالا مختلفة ومتطرفة وتريد أن تضم للشعر.

وانطلاقا من هذه المعطيات التي تفرضها قصيدة النثر، خاصة واقعها النقدي، يفرض علينا البحث في الأصول الأولى والتاريخية لظهور قصيدة النثر ومفهومها، وأهم

[1]- سوزان برتار، قصيدة النثر من بودليو إلى أيامنا، تر: زهيرة حيد مغمس، مر: على حواء الطاهر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط1، 1993م، ص: 12.

[2]- عبد الله شريف، في الشعرية قصيدة النثر، ص: 13.

مبادئها، وأين تمكن شعرية قصيدة النثر؟ وما هي أهم العناصر التي يمكن أن تجعل منها إبداعا شعريا حقيقيا؟.

بعد هذه اللمحة والجولة في مفهوم الشعر والنثر في الشعرية العربية القديمة والمعاصرة، يكمن أن نقدم ملخصا لما يوضح الاختلاف ومدى تطور الكتابة الإبداعية في الشعرية العربية، وهذه أهم النقاط التي خرجنا بها كنتائج لما تم التعرض له بالتحليل وهي واضحة في المخطط الآتي:

النّص الأدبي في الشعرية

القديمة

الشعر يقوم على :الوزن

والقافية والتخييل والمحاكاة

النثر : هو جنس ثان مقابل للشعر

ومعناه للشعر فهو كلام غير موزون

مساحة النثر كانت محدودة تمثل في

الخطب والترسل والمقامات والمناظرات

الفارق بين الشعر والنثر هو الوزن

والقافية

التداخل بين الفنين لم يثبت و لم يأخذ

شكل الظاهرة الأدبية فلقد حافظ كل

فن على خصوصيته

المعاصرة

الشعر يقوم على الرؤيا واللغة الشعرية

والتجربة الإنسانية والإيقاع

النثر: اقترب ولامس حدود الشعر فهو:

تعبير أدبي ذو جمالية وتأثير خاص

اتسعت مساحته أصبح له حضور

رومنسية وربما استأثر بكل اهتمام فنونه

القصة الرواية المسرح المقالة، النقد الأدبي

الفارق بين الشعر والنثر هو اللغة

الشعرية

التداخل وصل حد التماهي والاختلاط

حتى صار من الصعب التفريق بينهما

التّأسيس التّاريخي لقصيدة النثر:

جاءت قصيدة النثر بديلا شعريا جديدا محاولا التمرد على التقاليد الشعرية المعروفة من قوانين عروضية ونحوية، رغبة منها في التّحرر والانعتاق، وصناعة شعرية مخالفة يكون أساسها الإبداع الذي يستمد شعريته الحقيقية من اللغة هذه الأخيرة التي حاولت قصيدة النثر أن تتخذها رهانا لإثبات جدارتها كفن شعري صارخ متميز بعيدا عن الضوابط والمعايير التي رسمتها الشعرية العربية القديمة المتمثل في العروض وعمود الشعر.

ورغم أن التجديد في الشعرية العربية كان يمشي على وتيرة نحو الابتعاد جزئيا عن هذه القوالب العروضية الجاهزة، إلا أن قصيدة النثر حاولت أن تحمل شعلة التجديد على عاتقها بتجاوز الطرح الكلاسيكي وحتى الحداثي المتمثل في رسم بنية شكلية معينة ومنظمة تعيق أو تحّد من جمالية العمل الأدبي، فكانت قصيدة النثر بمثابة الفلتة الشعرية المتمردة على كل القوانين منّصبة نفسها البديل الذي يستحق الفرصة في إثبات شعريته وجماليته بعيدا عن كل تقليد معروف.

ولعل القارئ العربي أو المهتم بمسيرة قصيدة النثر في الشعرية العربية المعاصرة حقّ له التساؤل عن هوية قصيدة النثر وأسباب ظهورها في الأوساط الأدبية العربية: **هل كونها نتيجة حتمية وطبيعية لتطور الشعر؟ أم أنها أحد روافد التأثر بالشعرية الغربية؟ وصار من الضروري أن نساير عجلة التطور الحاصل في الشعرية العالمية؟ أم أنها تراث منسي حاول بعض الشعراء والكتاب المعاصرين نفض الغبار عنه وإحياءه من جديد؟.**

الجواب لن يكون سهلا لأن الباحث في الجذور الحقيقية لنشوء قصيدة النثر العربية لا بد له أن يلاحظ أن كل من الشعرية الغربية والتراث وحركة الشعر كان لهما الأثر الواضح والمباشر في بلورة مفهوم قصيدة النثر، كل أثر بنصيب ولو كان ضئيلا في ولادتها ووجودها فبدت هذه الأسباب بمثابة الأرضية الخصبة لتميز قصيدة النثر بديلا ضروريا في الشعرية العربية المعاصرة، ويجب التعامل معه وتقبله.

لكن من المؤكد والواضح للدارس أن للثقافة الفرنسية تأثيرا بارزا في ظهور قصيدة النثر، ولفهم أبجديات هذه القصيدة لابد من أن تسليط الضوء على قصيدة النثر الفرنسية محاولين أن نعرف أهم التأثيرات التي بثتها هذه الشعرية في الشعرية العربية المعاصرة.

ملامح قصيدة النثر الغربية "الفرنسية" مثالا:

يعتبر كتاب سوزان برنار قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا الراهن المرجع الأساسي الذي وثّق لقصيدة النثر الفرنسية، وعرض أهم المحطات التي مرت بها وذكر أهم روادها الذين حملوا على عاتقهم مسؤولية التغيير. حيث لخصت سوزان برنار قبل عرض أهم رواد هذا النوع الأدبي الجديد أهم التأثيرات التي عجّلت بظهور قصيدة النثر في أوساط الشعراء الفرنسيين، ورأت أن للنثر **الشعري*والترجمات* والرومانتكية*** أثرا واضحا في ظهور قصيدة النثر الفرنسية.

فإلى جانب هذه الممهدات التّاريخية ظهرت عدة أسماء مبدعة أطلقت سراح قصيدة النثر إلى الوجود، ولعل اسم الشّاعر شارل بودلير على رأس هؤلاء الرواد يعتبر أكثر اسم متداول في الأوساط الأدبية والنقدية كونه أول من رسم المعالم الأولى لقصيدة النثر؛ حيث اعتبرت أعماله الأفضل على مستوى اللغة الشعرية والرؤيا الخلافة، فكانت قصائده النثرية الناضحة جمالية ثورة على القديم خاصة قصائده. التي أصدرها عام 1857م هي الشرارة لظهور قصيدة النثر رغم التأثير والحضور الكبير لشارل بودلير

* – النثر الشعري: مثل مذكرات "لويس لايدون ديبلي" وبعض الرسائل روسو الشعرية الى مداد هوديجو، والرواية الجديدة المكتوبة برسائل كلها احتوى أمواجا غنائية وعاطفة نقترب من قصيدة النثر.

* – الترجمات: مثل ترجمة هوذبر للجرة المكسورة "حيسنبر"، وترجمة قصائد هوراس، وقصائد لوناس، وترجمة "ايدا ووسيان وتونغ"، كلها قصائد متحررة من القامة وتنطوي على شاعرية حقيقية.

* – الرومانشكية: مثل مؤلفات شوتوبريان، تطور الأغنية النثرية في مؤلفاته "الربيع في بريتانيا ودعاه إلى سانتي.

ينظر سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا، ص: 28-29-30-34-35-37-38.

تؤكد صاحبة كتاب "قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا هـذا " إن هنـاك شـاعرا آخـر لـه الفضل الأول في ظهور قصيدة النثر وهو ألوزيوس بيرتران alosius bertarnd.

1- ألوزيوس بيرتران: جاسبير الليل Alosius Bertarnd :

تذهب سوزان برنار للقول: إن كتاب جاسـبير الليـل لصـاحبه ألوزيـوس بيرتـران يعتبر الانطلاق الأول والفعلي لقصيدة النثر، وإن كل الشعراء وبمـا فـيهم بـودلير قـد تـأثر بهذا المؤلف واستقى منه تجربته الشعرية وفي ذلك تقول: «**ما كان يمكـن لكـل مـن بـودلير أو رامبو، أو غيرهما من الشعراء اللاحقين أن يمضوا أبعد مـن بيرتـران لـولا البدايـة الـتي ابتدأها أو الخطوة الجذرية الأولى التي خطاها**»[1].

وتصرّ سوزان برنار على ريادة بيرتران لكنها ترى هـذه الشخصـية الشـعرية المبدعـة لم يسعفها الحظ لتكون رائدة لحركة التجديد في الشـعر الفرنسـي المعاصـر فلقـد «**سـجل بيرتران نفسه على رأس هذه القائمة السوداء لملعوني قصيدة النثر**»[2].

ورغم ذلك اعتبر كتابه "جاسبير الليل" منعطفا حقيقيـا في ظهـور نـوع أدبي متميـز سمي فيما بعد بقصيدة النثر، وظهر تأثيره جليا في الشعراء الـذين جـاءوا بعـده، فمـا قدمـه في هذا الكتاب يبقى متميزا فتح الأفاق لمن جاء بعده لأن " «**غاسبار الليـل سـيظل مفصـلا أزليا لتاريخ الأدب، وذلك لأن قمة شعر مكتوب بالنثر، يبدأ مـن "غاسـبار" ولأن بيرتـران هو المبدع الحقيقي لقصيدة النثر باعتبارها نوعا أدبيا**»[3].

ولنأخذ مثالا من غاسبار الليل Gaspard de la Nuite

عاد صغار الصغار الساقوا

وصراخهم يستوجب الآن صدى

حينا ومثلما

[1]- ينظر: عصفور جابر، في محبة الادب، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص: 150-151.

[2]- سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا، ص: 42.

[3]- المصدر نفسه ، ص: 42- 43.

يسبق السنونو الربيع يسبقون الشتاء

أكتوبر يريد الشتاء هذا يلطم الأبواب منازلنا، ومطر متقطع يغمر زجاج النافذة المصدوم والريح تنثر أوراق الديت الميتة في الداخل المتروي»[1]

2- بودلير شاعر الخطيئة والتمرد:

إذا كان ألوزيوس برتران مطلق الشرارة الأولى لقصيدة النثر، فإن شارل بودلير charles Baudelaire يعتبر من الأوائل والسباقين الذين طوروا وساهموا في ظهور قصيدة النثر ودفع بها إلى الوجود الفعلي، لتصبح واقعا شعريا في الأدب الفرنسي خاصة والشعرية العالمية عامة، وهذا بعد صدور ديوانه **أزهار الشر 1855**.التي مثلث رؤيا شعرية جريئة تتسم بالجمالية والتمرد، جمالية تحاكي الحياة المعاصرة، آنذاك في باريس بكل ضجيجها وأحلامها، فكانت أعماله ترجمة لحياة الترف والتعقيدات التي إتسمت بها هذه المدينة «**فمن أجل ترجمة حياة القرن التاسع عشر وروحه في كل تعقيداتها، كان من الضروري استخدام شكل مرن، ومتنافر بما فيه الكفاية يتلاءم مع الحركات الغنائية للروح وتموجات الحلم و ارتعاشات الضمير** »[2].

كان بودلير من القلائل الذين أبدعوا وبشكل لافت في قصيدة النثر وفي التعبير عن روح العصر التي كان يعيش فيها خاصة في كتابه سأم باريس أو سودانية باريس le slecmde paris، كان هذا الكتاب فتحا حقيقيا لنوع أدبي جديد ومتميز قفز بالشعر الفرنسي إلى مصاف العالمية والريادية وفي ذلك يقول بول فاليرى: «**مع بودلير فإن الشعر الفرنسي اجتاز أخيرا حدودنا، أنه يقرأ عبر العالم يحتل مكانة باعتباره أكثر مميز للحداثة**» [3].

لقد حاول بودلير من خلال أعماله الشعرية خاصة "سأم باريس" وأزدهار الشر أن يؤسس شعرية حديثة تقوم على تجاوز السابق ورفض المألوف اعتمادا على رؤيا شعرية جديدة تكون اللغة الشعرية هي إحدى دعاماتها الأساسية بعيدا عن النمطية

[1]- سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا، ص: 44.

[2]- المصدر نفسه ص: 68.

[3]- شارل بودلير، الأعمال الشعرية الكاملة، تر: رفعت سلام ، دار الشروق ، القاهرة، مصر، ط1، 2009م، ص: 97.

المعروفة، ولهذا كانت أعماله عبارة عن تمرد نحو المجهول واللامتناهي فلقد «**جاءت مجموعة سأم باريس أو سودانية باريس عبارة عن بداية تأسيس لشعر الحداثة، فإن كانت أزهار الشر فتحت الطريق أمام الشعر الحديث، فإن سأم باريس قصائد نثرية صغيرة هو تجسيد شكلاني ورؤيوي للحداثة بمفهومها البودليري**»[1].

يمكن من هنا أن نلحظ مدى التأثير الذي أحدثه الشاعر بودلير حيث اعتبر الرائد الاول بامتياز، وذلك لسعيه الحثيث لتأسيس رؤيا شعرية مغايرة، فلقد كان حامل لواء قصيدة النثر الأول وهذا ما تؤكد تلك الرسائل التي كتبها لصديقه **أرسين هوساي**" Aris "Hosai مدير جريدة **لايوس ولارنيس** "Lyese et Larnis" واعترف له فيها بمحولاته التجديدية لإنتاج نوع شعري أطلق عليه اسم قصيدة النثر، فهو يقول له « **كنت أريد أن أحمل إليك مخطوطتين: إحدهما من أجل لايريس الذي تحدثنا بشأنه، والآخر من أجل لارتيس وهو الأكثر تقدما، فمنذ أعوام كثيرة، وأنا أحلم بقصائدي النثرية**»[2].

ويعبّر شارل بودلير عن حلمه المتمثل في خلق هذه القصيدة التي تتميز في رأيه بالسلاسة، وفي الوقت ذاته بعيدة عن الإيقاعية والرتابة العروضية المعروفة، فيقول واصفا إياها: «**من منّا لم يحلم في أوّج طموحه بمعجزة نثر شعري، موسيقى بلا إيقاع ولا قافية سلس ومتنافر بما يكفي للتوافق مع الحركات الغنائية للروح وتموجات أحلام اليقظة وانتفاضات الوعي**»[3].

يقدم بودلير في هذه الفقرة تعريفا شاملا ومختصرا لمفهوم قصيدة النثر، التي يراها بمثابة المعجزة الأدبية الفريدة من نوعها كونها تجمع بين التناقضات، الوعي والحلم، الإيقاع والإيقاع التنافر، والتوافق والسلاسة، الشعر والنثر، اليقظة، والحلم تناقضات

[1]- حبيب بوهرور، الخطاب الشعري والموقف النقدي في كتابات الشعراء العرب المعاصرين،" ادونيس ونزار قباني نموذجا، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2006-2007م، ص:

[2]- شارل بودلير، الأعمال الشعرية الكاملة، تر: رفعت سلامة، ص: 624.

[3]- المصدر نفسه، ص: 627.

تجتمع في نوع أدبي هو قصيدة النثر، فتأخذ قارئها إلى عالم الروح والبحث عن المجهول تصل به إلى نشوة الجمالية الشعرية المطلقة التي لا تقيدها حدود ولا قوانين مطلقة.

ولنبحر قليلا في أشعار بودلير يقول في سأم باريس قصائد نثر صغيرة في قصيدة "**الغرفة المزدوجة**"

غرفة تشبه الحلم يقظة، غرفة روحية حقا، حيث الهواء الراكد

مختصب قليلا بالوردي والأزرق

فيها تأخذ الروح حمام كسيل، معطر بالندم والرغبة، انه شيء ما

من عش، من زرقة وردية، حلم بالشهوة خلال الكسوف

للاثات أشكال ممطوطة، واهية واهبة، للاثاث سيماء، الحالم

تعال إنها توهب حياة خلال النوم، مثل ما هو نباتي ومعدني الأقمشة

تتكلم لغة صامه مثل الزهور والسماوات والشموس العارية[1] .

أُعتبر شارل بودلير شاعر الخطيئة والتمرد الأول كونه كان الأكثر جرأة في التشكيل وخلق رؤيا شعرية مغايرة تكسر كل الحدود عابرا بذلك إلى جمالية مبنية على تناقض خلاف، فكانت رغبة التجديد عنده بارزة وملحّة، وصرّح بها في أكثر من موضع حيث يقول: «**قد قمت ببعض التجارب في هذا النوع وتعرف كم صعب وخاصة من أجل تفادي إعطاء الشعر بعض خطة ما قابل للنظم**»[2].

إلى جانب إبداعه **سأم باريس – قصائد نثرية قصيرة-** كان ديوانه أزهار الشر تميزا حقيقيا، فلقد اعتبر هو الآخر عملا فنيا قدم فيه بودلير أجمل قصائده النثرية.

ولنأخذ مثالا من قصائده "**أزهار الشر**" يقول في قصيدته: **العدو**

لم يكن شبابي سوى عاصفة مظلمة

نقطعها هنا وهناك شموس باهره

[1]- شارل بودلير، الأعمال الشعرية الكاملة، سأم باريس، قصائد شعرية صغيرة، ص: 633.

[2]- المصدر نفسه، ص: 624.

بسبب الرعد،، والمطر في ذلك الخراب

الذي لم يبق في حديقتي إلا على القليل من الثمار المتوردة

وها أنا ذا الآن قد لامست خريف الأفكار

ولابد من استعمال الجروف والخرافات

لإعادة توحيد الأرض من المعمورة المبادة من جديد

التي يحفر الماء فيها فجوات كبيرة كالقبور

من يدري ماذا كانت الزهور الجديدة التي احلم بها

ستجد في هذه الأرض المعسولة مثل رمال الساحل

الغداء الروحي الذي يمنحها الحيوية

إنها الألم! إنها الألم! الزمن يلتهم الحياة

والعدو الغامض الذي يقضم منا

ينمو ويقوى بما نفقد من دماء[1].

عبر بودلير في هذه القصيدة بدقة عن حالته وهو يصارع من اجل التجديد وخلق هذا النوع الجديد، وكان تعبيره **الزهور التي أحلم بها** هو تعبير مجازي عن قصائده النثرية التي لا طالما حلم أن ترى النور وتفتح هذا العالم وتغيره الذي وصفه "**بالخراب، والأرض المعمورة**"، واصفا نفسه أو منصبا ذاته الفارس الثائر المتمرد في قوله: **لم يكف شبابي سوى عاصفة مظلمة،** ويعبر عن موجة التجديد التي يطمح لها بقوله: لابد من **استعمال الجاروف والخرافات** وهي عبارة تدل على الحرية في الإبداع والتجاوز إلى المجهول، فلقد وصل **لمرحلة لامس فيها خريف أفكاره** لقد نضجت والآن لها الأوان للتغير والتجديد والثورة.

كما اتسمت هذه القصيدة بجمالية لغوية عالية. حيث كان التناقض والمجاز والصور المتتالية مثل :شبابي عاصفة. لامست خريق أفكاري. يحفر الماء فيها فجوات

[1]- شارل بودلير، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 145.

كبيرة كالقبور، بالإضافة الى توظيف الغموض والرؤيا الجمالية التي بدت واضحة في تركيب المفردات بعيدا عن التكليف والموسيقى الخارجية. قدم بودلير في هذه القصيدة نموذجا مكتملا لقصيدة النثر يتصف بالتمرد والجمالية والشعرية .

كانت هذه لمحة مبسطة عن أهم الأعمال التي قدمها بودلير أعمال اتسمت بالتجديد والحداثة، إبداعات فنية مميزة فتحت الباب أمام الشعر الفرنسي وخاصة الشعر العالمي والعربي أفقا نحو نوع أدبي جديد سمي بقصيدة النثر، ورغم أن شعراء هذا النوع قد وصفوا بالمعونين والمتمردين، إلا أنهم حققوا بعد ذلك المعادلة الصعبة في خلق نوع شعري جديد يحمل تناقضا وجمالية مختلفة عبر بصورة دقيقة عن الراهن المعاش.

مما لا شك فيه أن تأثير بودلير كان واضحا في الشعرية العربية المعاصرة، وهذا ما سيتضح أكثر أثناء هذه الدراسة. حيث شكلت أعماله الشعرية أفقا استفادت منه الشعرية العالمية وبطبيعة الحال وصل تأثيره الأدبي والشعري حدود الشعرية العربية، حيث حاول الشعراء العرب المعاصرين أن يكتبوا على منواله وتأثروا بتجربته الشعرية المسكونة بالتمرد والثورة على كل شيء. فيعتبر شارل بودلير بمثابة الأب الروحي لقصيدة النثر، وهذا كونه أكثر الشعراء الذين أصروا وحملوا لواء التجديد في الشعرية العالمية، فكانت أعماله الشعرية المنارة التي أضاءت على كل الربوع، يبقى بودلير شاعر الثورة والتمرد والخطيئة بامتياز كونه استطاع أن يحقق حلمه وهاجسه المتمثل في رسم ملامح نوع أدبي متمرد على كل الأشكال، نوع يحمل في طياته كل أنواع الثورة والتناقض والجمالية، نوع يختصر في جوانبه كل أنواع التناقض الخلاق.

وما يمكن أن نضيفه كتدخل في هذا العنصر هو التساؤل عن أولئك الشعراء العرب المعاصرين خاصة مناصري قصيدة النثر الذين تأثروا بالحداثة الغربية وخاصة بأعمال بودلير التي اعتبرت تمردا حقيقيا في مجال اللغة ألا تعتبر ثورتهم وتمردهم وتأثرهم بالمنجز الغربي والانسياق وراءه نوعا من الانسلاخ والخروج عن النص العربي القديم بأصوله خاصة اللغة وهنا نخص بالذكر الشعراء الذين نادوا بضرورة تجاوز كل ماله صلة

بالتراث ؟. نقول :إنه لا عيب في الحداثة والتجاوز لكن بعيدا عن العبثية والتطرف الذي مس بقدسية النص العربي الأصيل.

3- آرثر رامبو نحو لغة الروح:

إلى جانب الجهود التي قام بها بودلير وبيرتران كانت هناك جهود أخرى لا تقل أهمية استفادت وبشكل كبير مما قدمته كل منها، فلقد التقط بعض الشعراء قصيدة النثر في بدايتها وعملوا على تطويرها وإعطائها طابع جديا وجعلها واقعا أدبيا، وابرز هؤلاء نجد **مالارميه وآرثر رامبو A.Rimbaud (1891)** الذي توجه في جهده الإبداعي والشعري على الأخص في إيجاد لغة جديدة تحطم كل مألوف، لغة تتسم بالتمرد والثورة، والجمالية الشعرية المتناقضة لغة الحلم كما يسميها يقول: «**لغة قادرة على الحديث مع الروح ... والقيام بفعل سحري وخلاق في الوقت نفسه تغامر بتفجير الأطر الجاهزة والقضاء على الأشكال المستحدثة**»[1].

لقد اعتبر آرثر رامبو المنَّظر الفعلي لقصيدة النثر، فلقد تجاوزت أعماله الشعرية والنقدية ما قدمه كل من سبقه، خاصة على مستوى اللغوي الجمالي "اللغة الشعرية "فلقد عمل على التحرر أكثر من القيود النحوية والعروضية التي تعيق العملية الإبداعية وتحد جماليتها، ويعتبر انجازه إشراقات تتويجا متميزا في مجال قصيدة النثر، حيث قدم فيه النموذج الأكمل لها، يقول في أحد قصائده: **"قصيدة الذاكرة"**[2]

الماء بصفاء ملح دموع الطفولة؛

أو كمثل هجمة الشمس عبر بياض [أجساد] النساء

أو حرير الرّيات واقرأ من خالص الزّنادق

تحت أسوار كانت عذراء مكلّفة بأن تدور عنها

ويقول في قصيدة طفولة

أنا القديس في مدارج الصخر الأصلي – كمثل الحيوانات الوادعة

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

[2]- أرثر رامبو، الآثار الشعرية، تر: كاظم جهاد، آفاق للنشر، منشورات حمل، ص: 350.

ترعى حتى بحر فلسطين

أنا العالم ذو الأريكة المعتمة. على نافذة حجرة مكتبي يرتمي المطر

والغصون

أنا مشاء الطرق الكبيرة. عبر الغابات القزمية. صخب الهواسات يطغى على

خطواتي. وطويلا أرى غسيل ذهب الغروب المحزون

وددت لو أكون الطفل المهجور على أرصفة المرفأ المتطاول حتى عرض

البحر. الخادم الصغير يجتاز الممشى وجبينه يلامس السماء

الطرق الشاقة. والتلال تدثر بنبات الوزال. الهواء جامد. والطيور

والينابيع ما أبعدها ! لو تقدمنا فلن تكون هناك غير تخوم العالم. [1]

ويوضح هذا النموذج مدى نضج التجربة الشعرية لدى آرثر رامبو ويظهر هذا في اللغة التي يستعملها، لغة تنضح بالكثافة والتصوير والإبداع والغموض النابع من اللغة فلقد «**أعطى قصيدة النثر المكثفة والسريعة علامة الشعري، فقد شحنها بصور لم توظف بوهم شاعر سابق جاعلا منها شظايا متطايرة من حمم المجهول فوق الصفحات مجانا مرسلا من سماء لغة جديدة لن تعود فيها القصيدة إيقاعا حديثا، وإنما ستسبقه**»[2].

فالتناقض ظاهر وجلي في قصيدة" طفولة " أنا القديس...والحيوانات الوادعة. أنا مشاء الطرق الكبيرة ...عبير الغابات القزمية كما أن القصيدة تحمل غموضا شعريا يعبر عن رؤيا خاصة لهذا العالم المتناقض غموض زاده التركيب الغريب للصور جمالية في قوله "يرتمي المطر والغصون... أنا العالم ذو الاريمة المعتمة .."

اعتبر ما قدمه أرثر رامبو في عمله الشعري اشراقات نموذجا كاملا في التجديد والجرأة خاصة على مستوى اللغة، حيث مثلت لغته التمرد والتناقض الذي يسعى أن يلامسه أي شاعر واعتبر بذلك أكثر الشعراء الذين أبدعوا لغتهم الخاصة وتفوق في ذلك

[1]- أرثر رامبو، الآثار الشعرية، تر: كاظم جهاد، آفاق للنشر، منشورات حمل، ص: 350.

[2]- الجباني عبد القادر، انطولوجيا قصيدة النثر الفرنسية، ط2، دار النهار، بيروت، 2003 م، ص: 153.

حتى على شال بودلير مطلق الشرارة الأولى لقصيدة النثر. جهود أرثر رامبو وسعيه في خلق هذه اللغة التي سكنته ونصبته بامتياز على رأس كل الشعراء فاعتبر أب التجديد خاصة في جانب اللغة الشعرية " أن "إشراقات"* هذه المجموعة غير المؤرخة (1872-1875 ؟) هذا العمل النهائي والمؤسس والرائد فلقد حلم رامبو **«شعر مستحيل مكتوب بلغة مستحيلة...تعثر على الإشراقات Uminations وهي قصائد نثر كانت فكرة الطوفان تجتاحه لعمق الفكرة المميزة للإحساس»**[1] هي أي – اشراقات – إنما تحقق حضورها عبورا للشعر أي ناحية الصمت

كان أرثر رامبو من أكثر الشعراء الذين ألغوا نهائيا ثنائية الشعر والنثر وتجاوزوا الفروق الشكلية التي تفصلهم واعتبر أكثر من حقق لغة مختلفة جمعت بصورة عجيبة وشعرية بين ما هو نثري وشعري عابرا بذلك ومتجاوزا لكل الأشكال النمطية التي كرست الفروق بين الشعر والنثر وفي هذا يسمي مالارمه أرثر رامبو **«بالعابر الهائل le passant cohsidèrable القام لعبور ظاهر واختراق متحد لجميع الاشكال والصيغ الوجودية والشعرية، شعر خاص هو اختياره للوجود الفعلي ووجود تصدي له كمن يتصدى لصنيع الشعري عسير ومتطلب»**[2].

إلى جانب عمله الفني **إشراقات** ترك رامبو رسالة نقدية رسالة الرائي* كانت بمثابة التنظير النقدي لقصيدة النثر، حيث أورد فيها أهم القضايا المتعلقة بالشعر ودور الشاعر الفعال في خلق رؤيا شعرية جديدة قائمة على التخطي والتجاوز فلقد أوضحت هذه الرسالة الأسس التي تقوم عليها قصيدة النثر، ويمكن اعتبارها بمثابة الركيزة النقدية

* – إشراقات: هي مجموعة شعرية ضمن 42 قصيدة نثر كتبها راميو ما بين فترة 1872- 1873م.

[1] – علي بدر، أرثور رامبو، الجوال العظيم الذي عاد بحذاء مثقوب، وقدم متهزئة، المدى الثقافي، العدد 247 الأحد 7 تشرين الثاني 2004م، ص: 02.

[2] – أرثور رامبو، الآثار الشعرية، تر: كاظم جهاد، آفاق للنشر، منشورات حمل، ص: 55.

* – رسالة الراني: أو خطاب الراني هو الخطاب الذي وجهه رامبو إلى صديقه رومبي بتاريخ 15 ماي 1875م، وتتضمن بالجورة أفكاره، ينظر: حسين بوهرورة، الخطاب الشعري والموقف النقدي في كتابات الشعراء العرب المعاصرين "أدونيس ونزار قباني" أنموذجا، دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006-2007 م، ص: 145 الهامش.

الأولى حول مفهوم قصيدة النثر، وهذه بعض المقتطفات المختصرة من هذه الرسالة* النقدية المهمة يقول فيها عن المبدع الشاعر:

«**أول ما يدرسه الإنسان الذي يريد أن يكون شاعرا هو أن يعرف نفسه معرفة كلية أن يبحث عن نفسه ينتقدها ويعلمها هناك أنانيون كثر يسمون أنفسهم مؤلفين، وآخرون ينتحلون نقدهم الفكري، ولكن المسالة هي أن تصنع النفس الوحش، كما يفعل النومبراجوكس....**»[1].

وهو بعبارة "**الوحش**" يؤكد على أهمية الحرية المطلقة للشاعر، وهي خلق خاص به، عالم يسبح فيه دون قيود سوى قيود الإبداع الحر، الذي يغذيه ويشحنه بانتقاد نفسه وإغوائها لتصل إلى مرحلة التمرد والثورة، وبذلك يصبح الشاعر حقا لا مجرد مدع موجه لان الشاعر الحق عند رامبوا هو « **سارق النار الإنسانية كلها في عهدته حتى الحيوان عليه أن يجعل اكتشافاته تشم وتحس، وتسمع فإن كان الشيء الذي أتى به من هالة شكلا وإن كان بلا شكل أعطى اللاشكل**»[2].

اللاشكل دعوة صريحة من رامبو إلى هجر الشكل الثابت والرتيب فالإبداع عنده لا يتلخص في شكل معين بذاته شعرا أو نثرا هو اللاشكل المطلق الذي لا يمكن الوصول إلى دهاليزه الغامضة والمجهولة إلا بأن يركب مركب اللغة، ويخلق لنفسه لغة الخاصة التي لا تشبه أي لغة أخرى لغة تميزه، فعلى الشاعر أن يبدع لغته يصنع منها عالمه الخاص تكون هذه اللغة مختلفة متمردة تشبه صاحبها الذي يتغير. صاحبها المشحون بالتناقض، لأن المسالة عند رامبو تنحصر في «**إيجاد لغة...فإن زمن اللغة الكونية آن...هي لغة سكون خطابا للروح مشبوهة كل شيء العطور والألوان، لغة فكر تشتت الفكر... يجدد الشاعر كمية المجهول التي تنهض في زمنه في نفس الكونية**»[3].

---

[1]- ينظر: المصدر السابق، ص: 163-164.

*- الرسالة النقدية أو الرسالة الرائي هو الخطاب الذي وجهه إلى فومبئي وحوث بعض أفكاره النقدية ذلك سنة 1871م.

[2]- تنظر: الجنابي عبد القادر ، أنطونوجيا قصيدة النثر الفرنسية، ط2، دار النهار، بيروت، 2003 م، ص: 163-164.

[3]- المصدر السابق، ص: 163- 164.

نلمس من هذا الطرح مدى المساحة التي أعطاها رامبو للشاعر لخلق هذا التجاوز المختلف لغة الفكر، تشتت فكر القارئ، وتأخذه إلى المجهول، والشاعر الحق هو القادر على خلق إيقاعات جديدة تتراقص في ربوعها الألوان والأصوات وحتى البياض والعلامات، وحتى الصمت، هذه هي اللغة التي تخاطب الروح، لغة أرادها رامبو أن تتجاوز القواعد الملموسة والثابتة إلى لغة جديدة، ربما يصبح البصر والشم والذوق لغة من نوع آخر ينتشي بها القارئ ويسافر بها إلى عالم الروح، فهو بقراءته لهذه اللغة يسبح في عوالمها الجديدة، غير العوالم القديمة المعروفة، كالقواعد النحوية والعروضية التي أصبحت روتينا عاجزا على تقديم الجديد أو الجمالية، على الشاعر الحق أن يعي جيدا معنى أن تكون اللغة متمردة غير مطيعة أن يدرك هروبها أن يسعى إلى أن يشكل منها المختلف لا المتشابه، لغة تسبح بعيدا عن كل ما تعلمه من قوانين، فهي لغة بلا قانون لغة الفكر والروح خلقت لتبقى لتجدد ويؤكد رامبو أن هذا النوع من اللغة فن يبقى للأبد فيقول : «**المليئة دوما بالعدد والتناسق سوف يكتب لتبقى**»[1]، وهذا لأنها لا تشبه غيرها بوصفها إبداعا قائما على تفجير اللغة والثورة المستمرة.

ويتضح أن محاولات رامبو الشعرية وحتى النقدية، اتسمت بقدر كبير من النضج الفكري والنقدي، فأراؤه النقدية خاصة فيما يخص الشاعر واللغة اعتبرت فتحا حقيقيا في مجال الكتابة الإبداعية والنقدية فاعتبر المنظر الفعلي لقصيدة النثر، حيث كان طرحه النقدي يجمع بين التميز والجرأة والتمرد، فلقد سبق من كان قبله كونه وضع الأساس لقصيدة النثر.

ويمكن تلخيص أهم الآراء البناءة في ما يلي:

1- الشاعر هو النبي والمتمرد الباحث دائما عن المجهول.

2- التجديد يكمن في البحث عن لغة مختلفة "لغة الروح لغة تحاكي الروح والفكر.

[1] - الجنابي عبد القادر، أنطونوجيا قصيدة النثر الفرنسية، ط2، دار النهار، بيروت، 2003 م، ص: 164.

3- اللغة هي الحلقة الأقوى والأوحد في خلق العمل الفني.

4- تبقى اللغة هي المجهول العصي والمتجدد.

5- الحرية الكاملة للشاعر في البحث عن لغته الخاصة وشكل خاص به.

قارئ هذه اللغة المتمردة يجب أن يعي هذه اللغة ويستوعبها

وهذا ما سعى إليه الشاعر مالارميه ، الذي أعتبر من الذين أبدعوا وشجعوا على خلق اللغة مسكونة بهاجس التجديد فأعماله الشعرية كانت «**أنموذجا للعبقرية الشعرية...فكان رامبو شاعرا نفاذ الصبر واختراق العالم والحياة**»[1].

لقد اعتبرت جهود هؤلاء الشعراء المنارة التي أضاءت السبيل لهذا النوع الأدبي الجديد – قصيدة النثر– وكانت تجاربهم الشعرية بمثابة الفتح الحقيقي لظهورها، خاصة أن تأثير أعمالهم قد تجاوز حدودها لتأثر في الشعرية العالمية وبالأخص الشعرية العربية.

إلى جانب جهود الشعراء الفرنسيين المتميزة والرائدة في هذا المجال هناك جهود أخرى في الجانب الآخر ساهمت في ظهور قصيدة النثر، وهذا ما نجده، فيما قدمه الشاعر الانجليزي **توماس ديكوسي (1859)** الذي رأى فيه البعض أنه أكثر من أعطى لقصيدة النثر وجودا فهو «**أكثر من أي كاتب آخر أسس الأنموذج المثالي لقصيدة النثر، خاصة في كتابه اعترافات انجليزي مدمن على الفنون عام 1828، فلقد صور هذا الكتاب قبل غاسبار الليل بعشرين عام وقام بودلير بنقل وترجمة كثير من نصوصه إلى اللغة الفرنسية وشرحها في كتابه الشهير الجنائن المعلقة والحنين عام 1866**»[2].

والحقيقة أن توماس ديكويسي ساهم في التأسيس لقصيدة النثر وما يأخذ عليه أنه لم يطلق على مؤلفاته اسم قصيدة النثر وفي ذلك يقول: «**إن هذه الأنماط ليس لها سابق في الأدب كما اعرف ... ويمكن أن نسميه النثر المشحون بالعاطفة**»[3]

[1]- أرثور رامبو، الآثار الشعرية، تر: كاظم جهاد، ص: 55.

[2]- عبد الستار جواد، قصيدة النثر في الأدب الانجليزي، مجلة الأديب المعاصر، ع 199041، ص: 51.

[3]- عبد الستار جواد، قصيدة، النثر في الأدب الانجليزي، الأديب المعاصر، ص: 51.

لقد مثلت جهود كل من الأدباء والشعراء الفرنسيين والأنجليز الأرضية الخصبة التي نمت وترعرعت فيها قصيدة النثر وإذا 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 بشروا به، من باب التفاعل مع كل ظاهرة ذات جدة ومن هنا جاز لنا التساؤل:

عن فكرة انطباع الشعر بالنثر؟ وكيف تلقى الأدب العربي قصيدة النثر؟ وهل كان التأثير والترجمة الدور الوحيد في ظهور قصيدة النثر؟ أم أن هناك ممهدات وأسبابا أخرى عجلت وأسست نموذج قصيدة النثر في الشعرية العربية المعاصرة؟.

مما لا شك فيه أن دور الترجمات والاحتكاك بالغرب كان له الأثر الأبرز لظهور قصيدة النثر في الشعرية العربية، لكن هذا لا يمنع أن تكون هناك أسباب أخرى ساهمت وبقوة في دفع هذا النوع الأدبي في أحضان الشعرية العربية، ولعل الأسباب السياسية والاجتماعية العربية كانت الباب الذي تسللت منه قصيدة النثر لتكون بمثابة المتمرد في زمن الخيبات والتغيرات وهنا نساءل: **ما هي أهم الأسباب السياسية والاجتماعية التي عصفت بالعالم العربي وغيرت ملامح توجهه؟ أو بمعنى آخر كيف أثرت العوامل السياسية والاجتماعية في خلخلة الساحة الأدبية وظهور هذا النوع الجديد؟ ألم تكن الفنون الأدبية الأخرى خاصة الشعر الموزون كافية للتعبير عن هذه المرحلة الراهنة التي مر بها العالم العربي؟**

كانت هذه لمحة مبسطة عن أهم الشعراء الفرنسيين الذين كان لهم الأثر الكبير في تجلي قصيدة النثر، خاصة تلك الأعمال الفنية التي اتسمت بالتجديد والحداثة، إبداعات فنية منيرة فتحت الباب أمام الشعر العربي نحو أفق أدبي جديد، ورغم أن هذا النوع قد وصفوا بالملعونين والمتمردين، إلا أنهم حققوا بعد ذلك المعادلة الصعبة في خلق نوع شعري جديد يحمل تناقض وجمالية مختلفة عبر بصورة دقيقة عن الراهن المعاش.

وما لا ريب فيه أن تأثير رامبو وبودلير على الأخص كان واضحا في الشعرية العربية المعاصرة، حين شكلت أعماله الشعرية أفقا استعادت منه الشعرية العربية بفضل الترجمات، حيث حاول الشعراء العرب المعاصرين أن يكتبوا على منواله وتأثروا بتجربته الشعرية المسكونة بالتمرد والتوتر على كل شيء، فاعتبر شارل بودلير بمثابة الأب الروحي لقصيدة النثر، وهذا كونه أكثر الشعراء الذين أصروا وحملوا لواء التجديد في الشعرية العالمية، فكانت الجمالية الشعرية المنارة التي أضاءت على كل شيء.

وما يمكن أن نضيفه كتدخل في هذا العنصر هو التساؤل عن أولئك الشعراء العرب المعاصرين، خاصة مناصري قصيدة النثر الذين تأثروا بالحداثة الغربية، وخاصة قصيدة بودلير التي اعتبرت تمردا حقيقيا في مجال اللغة، ألا تعتبر ثورتهم وتمردهم وتأثرهم بالمتجر العربي والإنسياق وراءه نوعا من الانسلاخ والخروج عن النص الغربي بأصوله خاصة اللغة، وهنا نخص بالذكر الشعراء الذين نادوا بضرورة تجاوز كل ماله صلة بالتوازن خاصة اللغة – أنس الحاج- وبمعنى آخر هل استطاع من تأثر بالإنجاز الفرنسي من خلق هذا النوع –قصيدة النثر- بكامل تمردها وتناقضها؟ هل استطاعوا أن يعالجوا هذا النموذج؟ أم أن تجديدهم وطموحهم اقتصر في الثورة على القصيدة العمودية؟ هذا ما سأحاول الإجابة عنه بقدر من الاجتهاد في الفصول القادمة.

الدواعي والأسباب التي أدت لظهور قصيدة النثر:

الدواعي السياسية والاجتماعية:

أدت الظروف السياسية والاجتماعية دورا فعالا في ظهور قصيدة النثر. وهذا لأن «**قصيدة النثر بدأت عربيا وسط تناقضات وكانت ولادتها عسيرة، وفي ظرف سياسي عجيب توطأ مع ظهور قصيدة التفعيلة أو القصيدة الموزونة ونبذ قصيدة النثر إلى أقصى الهامش في الوقت نفسه**»[1]. حيث اعتبرت الانهزامات والانكسارات المتتالية التي شهدتها الأمة العربية بعد الحرب العالمية الثانية مشجعا قويا ساهم في أن تشهد الساحة الأدبية تغيرا ملموسا. فكانت الدعوة إلى الحرية والثورة على كل أشكال الاستبداد السياسي والاجتماعي طريقا إلى الحرية الإبداعية «**فليس عبثا أن تكون محاولة التجديد قد وجدت في الوقت الذي كان الغليان الفكري والسياسي** »[2]؛ فظهرت بذلك الحركات التحررية في العالم العربي التي أدت دورا حاسما في تغير بعض المفاهيم ، فكانت نكبة فلسطين 1948 من أكبر الأسباب التي هزت أركان العالم العربي. فثار الشاعر والمبدع العربي على كل أشكال الظلم والاستبداد وفجّر كل طاقات في الكتابة التي كانت وجهته الوحيدة لإخراج كل أنواع الغضب والرفض« **فكان المفصل المأساوي الانكساري لنكسة 1967م، وما نجم عنه من هزات عنيفة على كل المستويات، حاسما في وضع المفاصل الشعرية، وتحديد ماهيتها الجدية، والتي بدأها أدونيس وغير ممارسة نصية شعرية بقصيدة هذا اسمي والتي بدأها :**

ما حيا كل حكمه هذه نادى

لم كيف آته دمي الآية

[1]- جهاد هديب، خروج عن عباءة الشعر العربي، جريدة الأتحاد 11 مارس 2010م.
http://wwalittihad.ae/detials= 151654=2010.

[2]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي القاهرة، ط3،1996م، ص: 14

هذا بدمي[1]**»**.

أكدت نخبة من الشعراء والنقاد المعاصرين أن ما شهدته الساحة العربية من تغييرات شاملة ، تمثلت في تحرر بعض الدول وبقاء أخرى أسيرة الاستعمار والاضطهاد – فلسطين –لبنان – وان مظاهر الظلم التي تعرضت له بعض الدول كمصر العدوان الثلاثي 1956؛ كان له الأثر في أن يتجمع الشعراء العرب إلى نوع جديد من الكتابة سمح لهم بترجمة ما يحدث؛ كتابة تحتوي كل تلك الخيبات والغضب الذي سيطر على الشعوب العربية فكانت الكتابة والشعر على الأخص هو المهرب الذي وجد فيه المبدع متنفسا وهذا ما دفع البعض للثورة على كل أشكال الرتابة والتقليد فلقد **«عبثنا أن تكون محاولة التجديد قد وجدت في الوقت الذي كان الغليان الفكري والسياسي في قمته وأنها تجد في عصرها هذا أقوى سند»** [2]. شكل يتلاءم ومتطلبات المرحلة التي تعيشها المجتمعات العربية؛ وهذا ما يذهب إليه أدونيس؛ حيث يرى الشعر العربي المعاصر هو نتيجة ضرورة فرضتها المرحلة التاريخية الجديدة وليست مجرد رغبة في التجديد؛ فقد واجهت المرحلة الشاعر بأسئلة جديدة دفعته لأن يعيد النظر في اللغة الشعرية وطرائق التعبير المألوفة.

هكذا هُيِئَت الأرضية لقصيدة النثر، حيث حاول بعض الشعراء الشباب المتحمسون إلى تبني شكل شعري ثائر يتناسب وطموحاتهم التجديدية ويتماشى مع الظروف الاجتماعية والسياسية التي تعيشها المجتمعات العربية، فحاولوا الثورة على كل الأطر الجاهزة متخذين من الحرية والثورة ميزة في كتاباتهم، فالكبت الذي كان يعيشه الشاعر العربي في ظل الانهزامات والانكسارات المتتالية رسمت ملامح شعرية مخالفة عما سبق، وربما كانت شعرية تتناص وهذه الظروف، فلقد اتسمت هذه الشعرية بالثورة

[1]– عبد الرحمن عبد السلام محمود، إشكالية الحداثة محاولة لوعي المصطلح والمرجعية التقنية، عالم الفكر، المجلد 30، العدد 02 أكتوبر– سبتمبر، الكويت، ص: 90.

[2]– عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 3، ص: 14.

والتمرد وحتى التناقض وفي بعض الأحيان بالانحطاط ؛ وذلك راجع إلى الحرية غير المؤسسة التي اتخذها الشعراء الشباب ذريعة لتجاوز القديم وتأسيسا لهذا الانقلاب الفني، فالأجواء المشحونة وكثرة الإنكسارات في العالم العربي ساهمت بقوة بتأسيس رؤية شعرية جديدة، حاول من خلالها روادها خاصة رواد قصيدة النثر أن يكون هذا التأسيس والتجديد يتلاءم ومتطلبات المرحلة التي تمر بها الشعرية العربية المعاصرة.

راهن بذلك الشعراء المعاصرون على أنواع جديدة من الكتابة الشعرية تمتاز بالفوضى والحرية في احتضان موجة الغضب والثورة فلقد كانت **«الأوضاع والرهانات الاجتماعية والسياسية النواة المحورية لهذه الخطابات التجديدية هي الاختلاف والتعددية؛ ومن هذه الزاوية شهدنا مسارات متزامنة ومتداخلة ومنقوعة ابتداء من الشعر المرسل إلى الشعر المنثور إلى الشعر الحر إلى قصيدة النثر وكلها أشكال تجرب هدم الشكل التقليدي وتؤسس أكوان شعرية جديدة تتفتح على الممكن لا الكائن»**[1]؛ بهذا عد السبب السياسي والاجتماعي من أبرز الأسباب التي ساهمت في أن تظهر قصيدة النثر؛ وقد ترجم هذا السبب في أشعار بعض الشعراء الثائرين من شعراء قصيدة النثر، فنجد يوسف الخال يقول واصفا الوضع السياسي وما آلت إليه الأوضاع في المجتمعات العربية قائلا:

أمحت شعلة. فساد الظلام

في بلادي وطأطأ الفكر عيا

يحمل القيد في يده ويمشي

في عبودية الظلال شقيا. [2]

يصف الشاعر الحالة التي تعيشها بلاده –لبنان– وهو حال معمم على كامل الدول العربية التي تعيش حالا من الكبت والظلم وهذا ما تجسد في قوله :فساد –ظلام –طأطأ الفكر – عيا –في عبودية – شقيا –قيد –الظلال"؛ كلها توحي بالظلم والقهر

[1]– محمد باروت، مقدمات لمشروع الحداثة الشعر العربية، ص: 88.

[2]– ينظر: يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة، 1979م، دار العودة، ط 2، ص: 115.

الذي يسلط في بلاده، فهو وطن يغرق في سيول من الجهل والفساد، لكن رغم ذلك يحاول الشاعر أن يحمل شعلة الأمل و التغير حتى وإن تعب الفكر، وهذا النوع من الكتابة القائم على الثورة وسلخ الوضع الاجتماعي والسياسي العربي مجسدا بقوة في أشعار محمد الماغوط، وأنسي الحاج ؛ وأدونيس وجبرا ابراهيم جبرا الذي ينتفض ثائرا في قصيدته المدينة فيقول :

يقولون لي: اذهب

انطلق واترك الطريق لنا؛

بين شوامخ المدن؛

من طين يتفتت

وعيون تتمرد

مات بالأمس مئة

واليوم يموت مئة

وغدا يموت مئة

ليبنوا أزقاقا

من عصب العين وجلد القدم. [1]

يقدم جبرا ابراهيم جبرا في قصيدته صورة لما يعيشه المواطن العربي من موت وقهر، فحتى تبنى مدن وأزقة يموت المئات اليوم والغد وماتت أمس دون مبالاة، فهذه المدن تبنى على ظهور هؤلاء المغلوبين على أمرهم فشموخ هذه المدن تبنى من عصب العين وقدم الجلد كما عبر الشاعر.

كانت قصيدة النثر شكلا حرا لجأ إليه الشاعر معلنا ثورته وسخطه على واقعه المأساوي الذي يعيشه وفضحه منتفضا على الأوضاع السياسية القاهرة التي كبتت طاقاته الإبداعية، فلقد تعرض أبرز شعراء قصيدة النثر للسجن والتعذيب والنفي من بلدانهم

[1]- ينظر: جبرا إبراهيم جبرا، الأعمال الكاملة، ص: 27.

والملاحقة أمثال محمد الماغوط وأدونيس كونهم ثاروا في أشعارهم على كل أنواع الظلم والاستبداد، فهذا محمد الماغوط يقول واصفا معاناته في السجن " **«أن تسجن وتهان وتعذب بسبب فكر هذا ما جعلني أشعر أن شيئا تحطم في اعماقي غير ضلوعي، شيء أهم من العظام لايكن ترميمه على الاطلاق»**[1].

ويقدم محمد الماغوط في قصائده النثرية صورة عما تعرض له من تعذيب في هذه السجون الحكومية ففي قصيدة العصفور الأحدب يستعرض الأحداث التي مرت به وهو في السجن

لا تفكر كثيرا أيها الأمير الشاب

لا تضربنا بالسياط

أنفخ علينا فقط لنسقط كدهان الطاولات

أو ارسلنا في عربات مطفأة إلى السجون

حتى العصافير يمرحون عند الأصيل

وأكفانهم ملفوفة مع ورق الزكام

أو اضربنا اضربنا

حتى تتكسر القصبة ويسيل الدم على الراحتين

فجلودنا القديمة معبأة في جيوبنا. [2]

محمد الماغوط في هذه المقاطع يصور معاناته في السجن فكان كالعصفور الذي تسلب حريته ،كما أن هذا المقطع يزخر بصور في غاية الفنية والجمالية تترجم كل ما عاشه الشاعر من ظلم وتعذيب فنجد ألفاظ مثل "تضربنا بالسياط–عربات مطفأة للسجون–أكفانهم ملفوفة–يسيل الدم–تنكسر العصبة–جلودنا قديمة–معبأة في جيوبنا–

[1]– محمد الماغوط، اغتصاب كان وأخواتها، حورات أجراها خليل صويلح، دار البلد، ط، 2002م، موقع الساخر.
www.alsakher.com .

[2]– ينظر: محمد الماغوط، العصفور الأحدب مسرحية، نسيبة صالح. مكتبة مدوى، مكتبة رقمية ص: 31.
WWW.MADDAWINET./BOOK

كلها صور تحمل في طياتها ما عاناه بعض الشعراء في تلك الفترة، فكانت الكتابة ملجأهم وقصيدة النثر ترجمانا ومهرب للشعراء الشباب الذين وجدوا فيها الحرية للتعبير والتمرد على كل شيء كائن وثابت، فلقد أثر الجانب السياسي بقوة في الجانب الثقافي الأدبي الذي شهد ثورة ويعبر أدونيس عن حساسية المرحلة ومدى تأثيرها فيقول: «**وكانت الثقافة تأخذ بالانفصال عن الثقافي وتتحول إلى نوع من السحر الأسود، وكانت السياسية تأخذ بالانفصال عن السياسي وتتحول إلى نوع من التآكل المفترس، ووصلت الثقافة في اصطدامها بالسياسية إلى نقطة لم يعد ممكنا معها غير الانفجار، ووراء هذا كله كانت تكمن مكبوتات ما كان الحجاب الذي يغطيها عتيق النسج، فجاء الكشف عنه جاء تمزيق الحجاب عنيفا**»[1].

هكذا اعتبرت مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية منعرجا حقيقيا في تطور الشعرية العربية من ناحية الأساليب والمواضيع، وخلق رؤيا شعرية وحداثة مختلفة متطلعة للتجاوز، فلقد مثلت هذه المرحلة بامتياز مرحلة البحث عن التجديد والتحرر. خاصة أنها حملت بوادر حداثة عربية منفتحة على منجزات الحداثة الغربية التي مهدت لنشوء حركة الشعر الحر-التفعيلة- فلقد كان لانتشار الفكر الماركسي وتأثير المذاهب الأدبية من واقعية ورومانسية ورمزية وسريالية الأثر الأكبر في نضج الحداثة العربية المعاصرة، هذه الأسباب وغيرها لها الأثر الأكبر في نضج الحداثة العربية المعاصرة، هذه الشعرية وغيرها لها الأثر الواضح في دفع عجلة التّحول في الكتابة الشعرية العربية المعاصرة، وكانت الممهد الرئيس لظهور حركة الشعر الجديد أو بما سمي فيما بعد شعر التفعيلة الذي كان له بصمة واضحة في تطوير الحداثة الشعرية العربية المعاصرة وأعتبر أقوى

[1]- أدونيس ها أنت أيها الوقت، سيرة شعرية ثقافية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1993م، ص: 10.

تجديد مسّ بنية القصيدة العربية، وبذلك كان الممهد الأقوى الذي عبد الطريق أمام قصيدة النثر[1]

1- شعر التفعيلة:

ظهرت حركة الشعر الجديد-التفعيلة- وكما يؤكد تاريخ الحداثة مع جهود الشاعرة **نازك الملائكة (ت 2007)** ويعتبر ديوانها شظايا ورماد بمثابة الأرضية النقدية التي مهدت لظهوره فقد: «**ظهر أول تفسير نقدي في حركة الشعر الجديد تقريبا في مقدمة ديوان نازك الملائكة شظايا ورماد**»[2]

بدأ الشعر العربي مرحلة جديدة، حيث شهد تغييرا كبيرا خاصة وأن شعر التفعيلة ألغى نظام الشّطرين جعل البيت السطر الواحد مع تنويع في تفعيلات البحور الخليلية والتنويع في القافية، وذلك تبعا للحالة النفسية التي يريد أن يعبر عنها الشاعر.

فالقصيدة الجديدة: «**تحرر الشاعر من عبودية الشطرين فالبيت أو تفاعيل البيت الثانية مثلا يضطر إلى أن يختم الكلمة عند التفعيلة الرابعة بينما الأسلوب الجديد يمنحه الوقوف حيث يشاء**»[3]

وللتوضيح نمثل للأسلوب الجديد مما يمنحه من حرية خاصة في التحرر من الشطرين والتفعيلات الثابتة التي تحد من الدفقة الشعرية لدى الشاعر، ولربما تحول بينه وبين ما يريد إيصاله للمتلقي: يقول **أمل دنقل** في قصيدته: "**براءة**"

أحس خيال عينيك

بشيء داخلي يبكى

أحس خطيئه الماضي تعّرب بين كفيك

وعنقوداً من التفاح في عينين خضراويين

---

[1]- ينظر: محمد فؤاد ديب السلطان، صورة الذكية في شعر محمود درويش، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد 10، العدد الأول، ص: 193، 2002م، جامعة الأقصى، غزة فلسطين، ص: 162.

[2]- سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها وطاقتها الأدبية، ص: 125.

[3]- نازك الملائكة، ديوان شظايا ورماد، ص: 125، المجلد2، ص: 27 – 28.

أأنسى رحله الأيام في عينين فردوسين؟

وحتى أين؟

تعذبني خطيئاتي .. بعيداً عن مواعيدك

وتحرقني اشتهاءاتي قريباً من عناقيدك !

وفي صدري

صبى أحمر الأظفار و الماضي[1]

يلاحظ قارئ هذه المقاطع أن الشاعر لم يلتزم بنظام الشطرين كما أن طول الأسطر يختلف من سطر الى آخر، وهذا راجع للحالة الابداعية للشاعر، فتارة يكون سطرا قصيرا مثل قوله: **أحس حيال عينيك وحتى أين؟** وتارة يكون طويلا مثل قوله: **أأنسى رحله الآثام في عينين فردوسين؟**، وهذه الخاصية تميز بها الشعر الحر التفعيلة، حيث أعطى الحرية الكافية للشاعر للتوقف حيث ما تمليه عليه الحالة الابداعية وعندما ينتهي المعنى الذي يريده، وفي ذلك تعلق نازك قائلة: «الشعر الحر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت، وإنما يصحُّ أن يغير عدد تفعيلاته من شطر إلى شطر ويكون هذا التغير وفقا قانون عروضي».[2]

وإلى جانب الحرية التي منحها الشعر الحر للشاعر في حجم السطر أضحى مسموحا له في ظل شعر التفعيلة أن ينوع في الوزن العروضي في القصيدة الواحدة حسبما تمليه التجربة الشعرية «**فلقد اكتفى الشعراء في إطار الشعر الجديد بإعطاء الحرية لأنفسهم في إعادة توزيع موسيقى البحر أو تعديلها بكيفية تمكنهم من إفراغ شحناتهم العاطفية في الوقت المناسب**»[3]

[1]- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مديولي، القاهرة، (د ط)،(د س)، ص: 47.

[2]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بغداد العراق، ط 3، 1967م، ص: 60.

[3]- أبي سلامة، الزغبي، تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى، عين الميلة، الجزائر، 2006 م، ص: 90.

لقد مثلت مرحلة الشعر الحر منعرجا حقيقيا في تطور الشعر العربي ولعب دورا حاسما في ظهور أنواع تجديدية استمدت الجسارة منه خاصة قصيدة النثر التي حاولت جاهدة أن تكون تطورا طبيعيا لحركة شعر التفعلية، وإن رفض رواد هذا الشعر مثل نازك الملائكة هذه الحقيقة، فقد اعتبرت قصيدة النثر مزاحما حقيقيا خرج من رحم الشعر الحر وزحزحه من مكانته العليا التي وصل إليها، والواقع الأدبي يؤكد أن شعر التفعيلة بجرأته وبمبادرته في التنويع في القوافي والبحور العروضية، والتخلي عن نظام الشطرين فتح منفذا للتحرر من هذه القيود كليا، التي أصبحت في إطار الشعر الحر هي الأخرى قيدا من نوع آخر ورغم ما نادى به الشعر التجديدي من تحرر إلا أنه يظل أسيرا لبعض القوانين العروضية الثابتة التي تكمل جماليته وتضبطها، فشعراء الشعر الحر "التفعلة " كما هو معلوم لم يتخلوا عن الأوزان إلا نادرا، وهذا ما نستشفه بوضوح في كلام نازك الملائكة رائدة هذا النوع ومنظّرته، حيث أكدت أن هذا الأسلوب الجديد ما هو إلا ترتيب لتفاعيل الخليل، حيث تقول«**أنني أحس أن هذا الأسلوب الجديد في ترتيب تفاعيل الخليل تطلق جناح الشاعر من ألف قيد**»[1].

كيف يطلق جناح الشاعر من ألف قيد؟ وهو يعيد فقط ترتيب تفاعيل الخليل؟ كانت هذه المعضلة السبب الرئيس لظهور بعض الشعراء الذين نادوا بضرورة التخلي كليا عن النظام الخليلي، وخلق نوع يسمح للشاعر أن يحلق دون قيد نوع أدبي تكون الحرية الكتابة في ظلاله أفقا يؤسس لرؤيا جديدة مختلفة ومنفتحة على التجديد تتجاوز كل الأنماط المعروفة، رؤيا تمنح الشعر والشاعر الرغبة الحقيقة في الخلق البناء الذي يثري الشعرية العربية المعاصرة، وكان نتاج ذلك ظهور قصيدة النثر.

واعتبرت قصيدة النثر ثورة حقيقية قامت على أنقاض الشعر الحر. حاولت أن تقدم بديلا جديدا عجز الشعر الحر بقوانينه أن يقدمه، فكانت الكتابة في قصيدة النثر

[1]- نازك الملائكة، مقدمة ديوان شظايا ورماد، ص: 13 - 14.

إلحاحا طالبت به الذائقة الفنية فضرورة التجديد الطبيعية في خلق الأنواع الادبية وتجاوز بعضها أفرز لنا قصيدة النثر التي يمكن القول إنها تطور طبيعي للقصيدة الحرة.

نخلص إلى أن مرحلة الشعر الحر مثلّت مرحلة التجديد الجادة. بينما قصيدة النثر مثلت مرحلة التجاوز والتخطي في الشعرية العربية المعاصرة.

إلى جانب الدور الكبير الذي لعبه الشعر الحر في بلورة مفهوم قصيدة النثر، لعبت عدة فنون أدبية دورا هاما في ظهورها وأخص تلك الفنون: الشعر المرسل والموشحات والشعر المنثور، والنثر الشعري.

2- الشعر المنثور والنثر الشعري:

يعتبر الشعر المنثور والنثر الشعري من أبرز الفنون الأدبية التي هيأت الأرضية لظهور قصيدة النثر، باعتبارها أول طابع للتمرد على القوانين القائمة، خاصة قوانين الشعر المتمثلة في الوزن والقافية 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 كتاب مصطفى الرافعي وأسير أديب وإلياس زكرياء وثريا ملحس وغيرهم لتأكد على أن الشعر المنثور والنثر الشعري كان تمهيدا للقصيدة النثرية، وأنه كان المرحلة الأولى من مراحل تطورها**»[1].

إن الخصائص النصية التي اعتمدها هذان الفنان اعتبرت الباب الأوسع الذي وجدت فيه قصيدة النثر منفذا للظهور والبروز خاصة أنها اعتمدت على التحرر من الأوزان المضبوطة، والتخلي عن القافية واستخدامها عند الضرورة. كما أنها حاولت التخلص من نظام الشطرين والاعتماد على النثر الشعري الواحد، بالإضافة إلى كل هذه

[1]- جعفر العقبلي، النصاص والنص المفتوح العابر للأنواع. مجلة الموقف الأدبي عن اتخاذ الكتاب العرب السنة الأربعون، العدد 478 شباط، 2011 م، ص: 179.

الخصائص النصية، حاول كل من النثر الشعري والشعر المنثور أن يخلق لغة ذات جمالية ورغم اعتماد أسلوب النثر حافظ في الوقت نفسه على ألفاظ الشعر ومعانيه وجاء مفعما بالعاطفة والخيال والصور الشعرية.

تعتبر اللغة الشعرية وجمالية الكلمة ومعناها الشعري وإيقاعها الذي ينبع من طريقة تأليفها هو أهم عنصر جمع بين الشعر المنثور والنثر الشعري:

و للتوضيح عن الشعر المنثور يقول: **أمين الريحاني في هتاف الأودية.**

الغَابِ وَشَحَارِيرُ البُسْتانِ؛ أنْشِدِيني مِنْ الأنغامِ

الَّتي يُطْرِفُ بِهَا الرُّعَاةُ الأنْعَامَ

صَوْتَ نايكِ في الدُّجَى وَصَوْتَ أرْغُنِكِ في الضُّحَى أسْمِعِيني

إلى صَوْتِ عُبَّادِكِ على ضِفَافِ الأنْهَارِ

وَصَوْتِ أوْلادَكِ في القِفارِ، اهْدِيني

انْشُري الآنَ حَوْلَ سَريري

مَا كَمَنَ في الحُقُولِ عَبيري.

اسْكُبِي الآنَ فَوْقَ رَأسِي

مَا تَرَكَتْهُ الأحْقَابُ في كَأسِي.

ألحقيني بحُبُّكِ

ضمنيني بطِيبكِ

انْعِشِيني بِهَمْسِ شَفَتيكِ

وَبلَمْسِ أنامِلِكِ.

رَدِّدي على مَسَامِعِي الآنَ

مَا نَسِيتُهُ مِمَّا عَلَّمتِيني مِنْ الألحَانِ

أسْمِعِيني الآنَ

مَا رَدَّدتْهُ عَنْكِ مَجَالِسُ قيانِ بَابلَ وَاليُونَانِ

دَاوِيني رَبَّةَ الوَادِي دَاوِيني.

رَبَّةَ الإنْشَادِ وانصريني [1]

نلاحظ أن الريحاني في هذا المقتطف من الشعر المنثور لم يستعمل نظام الشطرين، ولجأ إلى الشطر الواحد، بالإضافة إلى التنويع في القافية وإلغائها تماما في بعض الأحيان، كما أن هذه الأسطر لا تخلو من الجمالية الشعرية، فالقارئ لها لابد أن يلمس ذلك الغموض في استعمال الرموز والصور الشعرية، كما أن الموسيقى الشعرية واضحة وهذا من التكرار الذي أدى دوره في خلق نغمة منحه موسيقى داخلية، كما أن امتياز الشعر المنثور باستعمال الأسلوب السردي بصورة كثيرة واتخذه كتقنية في التعبير «**فالشعر المنثور استعمل كذلك قواعد متبعة في النثر عادة الجملة الطويلة والمترابطة ، السرد ، الإيضاح التفصيل.** »[2]

إن هذه التقنيات النصية التي اعتمدها الشعر المنثور من: تحرر من القافية والوزن، وتبني أسلوب السرد كلها كانت منطلقا استقت منه قصيدة النثر أهم وأبرز خصائصها الفنية.

ولقد أدى النثر الشعري الدور نفسه في بلورة مفهوم قصيدة النثر خاصة أنه نوع أدبي اعتمد تقريبا على الخصائص نفسها التي امتطاها الشعر المنثور والنثر الشعري وحتى قصيدة النثر هي كالآتي:

1- التّحرر من الأوزان والضوابط التّقليدية.

2- الشّعر المنثور أعرض عن الوزن والقافية واستغنى ألفاظ الشعر وصوره ومعانيه.

3- النّثر الشعري أعرض عن الوزن والقافية واستعان بألفاظ الشّعر وصوره ومعانيه.

4-الشّعر المنثور والنّثر الشعري لا يعتمدان نظام الشّطرين[3].

---

[1]- ينظر: حورية الخمليشي، الشعر المنثور والتحدث الشعري، قدم لها محمد مفتاح منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1، 1431 هـ- 2010م، ص: 92- 93.

[2]- شربل داغر، الشعر المنثور الشعر المجهول .https.// charbel dagher.com

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

ولمزيد من التوضيح نستعرض نماذج من كلام جبران خليل جبران، حيث اعتبر من رواد التجديد والحداثة على مستوى الكتابة الشعرية والنثرية على حد سواء.

يقول في **دمعة وابتسامة** في نص بعنوان موت الشاعر «**تعالي أيتها المنية الجميلة فقد اشتاقتك نفسي، اقتربي وحلي قيود المادة فقد تعبت من جرها.. تعالي إلي أيتها المنية الحلوة وأنقذيني من بين البشر الذين يحسبونني غريباً عنهم لأني أترجم ما أسمعه من الملائكة إلى لغة البشر**»[1]

القارئ لهذه المقتطفات، لابد أن يستوقفه الكم الهائل من الصور والمعاني الشعرية المشحونة بالعاطفة والخيال مثل: تعالي" **أيتها المنية الجميلة حلي قيود المادة أنقذيني** فجبران خليل جبران قد أبدع في التصوير والتعبير إلى حد لامس بذلك حد الشعر فالغالب على النّص هو روح الشّعر، وقوة العاطفة والخيال وهو يخاطب المنية "**الموت**" وهو يتوسلها أن تأتي وتنقذه كأنها منقذته الهارب إليها. وأسلوبه في مخاطبة المنية وترجيها كمنقذته يحبب للقارئ المنية رغم أنها موت ونهاية للحياة، فتكون اللغة في رحاب هذه الرؤيا تغيرا لنظام الأشياء فبعد أن كان الموت حزنا ونهاية تصبح ملجأ ومنقذا من كل قيد بعد أن كانت هي القيد أصبح المنية في لغة جبران جمالا وحلاوة بعد أن كانت خوفا وقبحا نهرب منه لا إليه.

كما يظهر الإيقاع الذي يخلقه التركيب الفريد بين الكلمات رغم إسقاطه للوزن والقافية، فاستعمال المجاز والصور والإيقاع الداخلي في النثر الشعري جعل هذا النثر يوصف بأنه نثر يعلو إلى مرتبة الخيال النثري ولعل جبران خليل جبران كان السباق لهذا النوع لأنه: «**في نثره الشعري كان قدد أعرض عن الوزن والقافية واستبقى منه ألفاظ شعر وصوره ومعانيه، فغدا شاعرا بنثره أكثر منه بشعره**»[2].

إن الخصائص النصية التي اعتمدها الفنان أدت دورا كبيرا في تحلي قصيدة النثر، حيث استفادت من هذه الخصائص واتخذها أساس في بنائها فلقد«**كان الشعر المنثور مرحلة أولى من**

[1]- جبران خليل جبران، دمعة وابتسامة، كلمات للمكتبة والترجمة، القاهرة – مصر، ص: 16- 17.

[2]- أبو جهجه خليل، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، ص: 128.

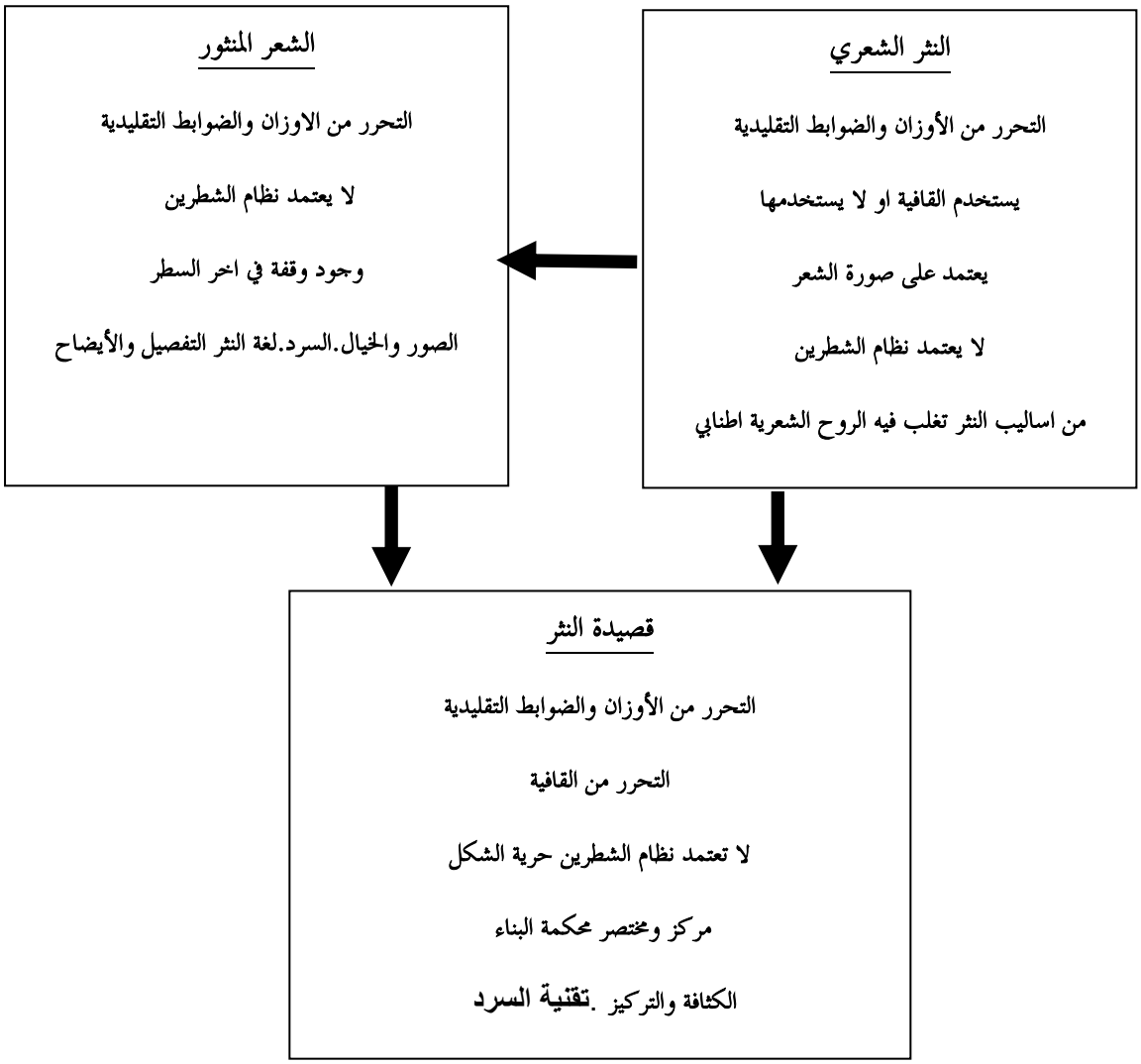
التمهيد لقصيدة النثر من حيث المواصفات النظرية...كذلك تم إنجاز النثر الشعري في كتابات جبران خليل جبران ما نسبه القصيدة الكلية المدورة تدويرا كاملا»[1]

رغم هذا التشابه الكبير بين الفنون الثلاثة قصيدة النثر الشعري والشعر النثري، إلا أن هناك فوارق تفصل كل فن عن الآخر وتميزه ومن الراجح، والمؤكد أن قصيدة النثر تأثرت بتقنيات هذين الفنين، إلا أنها رسمت لنفسها منحنى خاصا بها يفصلها عنهما تماما. فالملاحظ أن النثر الشعري إطنابي وأقرب منه إلى القصة القصيرة أو المقالة النثرية فهو خاطرة، وهذا يختلف تماما وتقنية الاختصار والكثافة التي تعتمدها القصيدة النثرية، وفي ذلك يفصل عبد الله الغدامي أهم الفوارق الظاهرة بين كل من الفنون الثلاثة فيقول «**قصيدة النثر تختلف عن النثر الشعري أنها قصيرة ومحكمة البناء، وعن الشّعر المنثور فينعدم وجود الوقفة في آخر السّطر منها، وتختلف عن قطعة نثرية قصيرة في أمور بارزة وكثافة في التعبير والخيال**»[2]

ويمكن من هذه أن نلخص مفهوم كل فن ونستنتج أهم المقومات النصية والقسم التي تجمع بينهم في المخطط الآتي:

[1]- عز الدين منصاري، إشكاليات قصيدة النثر نص مفتوح عابر للأنواع، ص : 12

[2]- عبد الله أحمد الغذامي، الصوت القديم الحديث، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث مطابع الهيئة العامة للكتاب، 1987م، ص:16.



ومن هنا يمكن القول: إن النثر الشعري والشعر المنثور ساهم بصورة كبيرة لظهور قصيدة النثر، ولأن تجد المنفذ والأرضية لنضج كفن شعري متميز، وحاولت أن تؤسس لنفسها خطا مستقلا عن هذين الفنين.

التّأثير الصوفي وأثره في تجلي قصيدة النثر

لا يمكن أن ننكر الدور الذي أدته كل من الظروف السياسية والاجتماعية في بلورة مفهوم قصيدة النّثر، كما لا يمكن تجاهل تأثير تطور الحركة الشعرية العربية وحتمية التغيير في ظهور قصيدة النثر، إلا أن الكثير من النقاد والمهتمين المعاصرين ذهبوا إلى أبعد من هذه الأسباب ورأوا أن لتأثير التراث القسط الأكبر في بروز قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر، وهذا ما قال به **عز الدين مناصرة ويوسف حامد جابر وأدونيس، وجمال باروت**، وغيرهم، وفي ذلك يصرح يوسف حامد جابر قائلا: «**، إن قصيدة النثر... لم تكن بعيدة عن التواصل مع التراث العربي والإسلامي بل أفادت منه بمقدار، وربما كان للمتصوفة التأثير الأكبر على شعراء هذه القصيدة**»[1].

كما ذهب إلى هذا عبد العزيز المقالح؛ حيث أكد أن غنى الموروث العربي أدى دورا في ظهور قصيدة النثر في الشعرية العربية المعاصرة، فالموروث الإسلامي وبالأخص الموروث الصوفي بلغته الغامضة والتجدد، أثر بصورة واضحة في ظهور تجربة في الكتابة استقت معانيها وقوانينها من هذا التراث الغني حيث يقول أنّ: «**هناك موروثا إسلاميا أقرب وأرحب تجربة وإمكانية ليكون الأساس التاريخي لهذا الشكل المتجاوز من الشعر**»[2]

إن الجمالية والرمزية والغموض والتكثيف اللغوي، وحتى الإيقاع الداخلي الذي تزخر به النصوص الصوفية هو الأساس الذي جعل قصيدة النثر تتأثر به، والدليل على ذلك تأثر أدونيس وهو أبرز رواد هذا النوع في جل كتاباته الشعرية بالشعراء الصوفية على الأخص الحلاج ومحي الدين بن عربي فها هو يخاطب الحلاج قائلا:

يا لغةَ الرّعدِ الجَليلةِ في هذه الأرض الشُعوريَة

يا شاعر الأسْوارِ والجُذورِ"[2].

---

[1]- يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص: 16.

[2]- المصدر نفسه، ص: 20.

من هذا المقطع يتضح التأثير الجلي للحلاج في أدونيس خاصة في قوله: "**يا لغة الرعد**" التي يقصد بها لغة التمرد والغموض والثورة، وفي قوله "**يا شعر الأسوار والجذور**" يعني بها شاعر المجهول، فالحلاج عند أدونيس يمثل لغة العنف والمجهول وهو عنده أيضا: «**لغة العنف في زمننا الهلامي الهش والعنف وسيلة من وسائل الثّورة**»"[1]، الثورة على المألوف والسائد بلغة عنيفة تغور في المجهول وكتتشفه وتتجاوزه.

إلى جانب هذا يؤكد عز الدين مناصرة على التأثير الصوفي في تجليات قصيدة النثر في مثل ما كتبه: النفري في المواقف والخطابات، وكتابات محي الدين بن عربي، والنصوص الكنعانية مثل نص الكاهن الكنعاني والنصوص المصرية القديمة مثل النصوص المجهولة كتاب الموتي الفرعوني المصري، كما أثرت الخطب في تجلي قصيدة النثر، بالإضافة إلى ملحمة جلجماش إلى جانب ترجمة الشعر الفرنسي والشعر الأوروكي.*

يورد عز الدين مناصرة في كتابه "إشكاليات قصيدة النثر" أمثلة تفصيلية توضيحية لهذه النصوص التي اعتبرها أثرت بصورة مباشرة في تجلي قصيدة النثر في الشعرية العربية المعاصرة، فلقد اعتبر أن هذه النصوص النائمة في خزائن التراث العربي تقترب كثيرا من خصائص قصيدة النثر، ولقد كان الاختلاف في رأيه في غياب القصد في التسمية.

وهناك من ذهب إلى أبعد من ذلك للقول: إن التراث الديني كان له الأثر الجلي في أن تجسد قصيدة النثر المنطلق، فالكتب الدينية المقدسة كالتوراة، وهذا ما ذهب إليه محمد جمال باروت، وكان وجه الشبه في ربط قصيدة النثر بالكتب المقدسة هو خلو هذه الكتب من قيود الوزن والقافية، والجمالية الكامنة في تصويرها وإيقاعها الداخلي المتناغم

[1]- المصدر السابق، ص: 20.

*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 ــ البابلي وتكشف عن اسرار حضارته المخبوءة التي طواها الزمن في بلاد ما بين النهرين ، ظهرت هذه الملحمة في منتصف القرن العشرين إثر بحث عن الآثار القديمة في جنوب العراق ، لمزيد من المعلومات ينظر : شفيق البقاعي، الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس، مؤسسة عز الدين للنشر والطباعة، بيروت- لبنان ، ط1 1985م، ص: 308.

والأخاذ الذي يلفت انتباه القارئ بتراكيبه فتخلق نوعا من الجمالية المختلفة بعيدا عن الضوابط لمعروفة .وبذلك نجد أن «**قصيدة النثر أول ما ظهرت في ملحمة كلكماش التي كتبها السومريون في بلاد ما بين النهرين وإذا أمعنا البحث والاستقصاء نرى في كتابات العهد القديم (التوراة) نماذج لقصيدة النثر كما في شعر نشيد الإنشاد – الذي هو عبارة عن قصيدة تنشد الحب البشري – ومزامير داود النبي وسفري الجامعة والأمثال وغيرها. فضلا عن كتابات الصوفية النثرية وكتاب النفري ورسائل لابن عربي...**» [1].

رغم أن هذه العوامل أثرت وبصورة واضحة في أن ترى قصيدة النثر في الشعرية العربية المعاصرة، رأى البعض فيها مهربا يؤكد مزاعم قولهم أن قصيدة النثر لم تكن محض مصادفة، بل هي عبارة عن تراكمات مختلفة ساهمت كل واحدة بشكل أو بآخر بدفع عجلة ظهور قصيدة النثر، إلى أن الأسباب الجمالية أو الذائقة الجمالية كانت من أهم وأبرز الأسباب التي عجلت في ظهورها لأن «**الأسباب الفنية والجمالية تأتي في المقدمة لاختيار الكتابة في إطار قصيدة النثر**»[2].

فلقد عمل بعض الشعراء على تبني نوع أدبي جديد يتجاوز الرتابة المعهودة، أسلوب جديد يعتمد على تقنيات مستحدثه في الخلق يتعدى الأدوات الشعرية القديمة، وهذا كله مسايرة للتطور الحاصل في الشعرية العربية.

ومن المؤكد أن تبني هؤلاء الشعراء لهذا النوع الجديد لم يكن محاولات متفرقة بل حاولوا التأسيس لها بطريقة بناءه ساعد أكثر في تفعيلها في الواقع الأدبي المعاصر، وهذا الدور التنظيري المؤسس حملت عاتقه المجلات الأدبية والثقافية، حيث كانت الحاضن الأول لمحاولات التجديد في مجال الشعر والأدب ولقد كانت مجلة "شعر"، المنارة الأولى التي احتضنت قصيدة النثر، وعملت على نشر ما في الأوساط الشعرية.

---

[1]– أحمد حسن علي الطفري، الأداء السردي في قصيدة النثر قراءة مختارة، مجلة كلية التربية الإسلامية، جامعة بابل، العدد13، أيلول، ص:

[2]– ضياء حضر، شعر الواقع، وشعر الكلمات، دراسة في الشعر العراقي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م، ص: 33.

حركة النشر والتوزيع:

إن انتشار الصحافة والمجلات الأدبية أدت دورا كبيرا في بروز قصيدة النثر، حث عملت هذه المجلات الأدبية على تشكيل أفق الحداثة الشعرية العربية المعاصرة، وذلك بتأسيس رؤيا حداثية متميزة، وذلك بتشجيع بعض المفاهيم القائمة على التجريب والثورة ويعتبر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين من أهم قرون التي شهدت انتشار هذه المجلات التي عملت على الترويج للجديد في مجال الكتابة وهذا ساعد على شيوع قصيدة النثر خاصة أن المجلات الأدبية اعتمدت سياسة نشر كل جديد من شأنه أن يخدم الأدب العربي: «**فالمجلات الثقافية والأدبية لعبت في الوطن العربي دورا حاسما في زيادة الوعي السياسي والأدبي بمشكلات النهضة في المجتمع وضرورة التجديد**»[1].

وأهم تلك المجلات الأدبية **مجلة الآداب** وهي مجلة أدبية أنشئت سنة **1903** على يد سهيل إدريس (.....) **ومجلة الثقافة الأدبية** ومجلة الثقافة الوطنية (**1952-1959**). حاولت هذه المجلات أن تنشر كل جديد يخص الشعر والأدب والثقافة، فكان لها دور ريادي في عملية النهضة الأدبية العربية. حيث أصبحت المتنفس الذي احتضن محاولات التجديد الجادة والطامحة للتغير ساعية لتأسس وعي نقدي وتطور على مستوى الكتابة الإبداعية من شأنه أن ينفض الغبار عن كاهل الشعرية العربية التي بقيت رهينة الماضي والقديم شعرية لها أن تقدم إبداعا متميزا لثرائها وغناها، وأهم مجلة برز دورها الريادي في الترويج لكل جديد هي مجلة "شعر"، حيث عملت على احتضان المواهب الشعرية الجديدة، واتخذت خطا واضحا في التجديد يعمل على التمرد والتجريب خاصة في مجال الكتابة الشعرية كما هو الحال مع مجلة " شعر".

[1]- عبد القادر غزالي، الشعرية العربية النارجية والرهانات، دار الحوار سورية، اللاذقية، ط1، 2010 م، ص: 269 – 264.

مجلة شعر:

تأسيس مجلة شعر على يد الشاعر يوسف الخال (....) وكانت بداية هذه المجلة محدودة، لكن بعد أن انطوى تحت لوائها عدة شعراء ونقاد توسع نشاطها، كان اهتمامها منصبا في البحث عن رؤيا شعرية، مختلفة بعيدا عن التقليد والرتابة «**فقد ظهرت مجلة "شعر" في بيروت سنة 1957، وفي شكل فصيلة تعتني في الأساس بالشعر إبداعا ونقدا وترجمة**»[1]، لكن كان هدفها المنشود في استقطاب شعراء جدد متعطشين للتمرد والإبداع الهاربين من أحضان التقليد، فمجلة شعر «**أرادت احتضان هذه المحاولات الهاربة من دائرة التقليد وتأسيس موقع لها في الشعرية العربية**»[2].

أسس يوسف الخال مجلة شعر، وحاول أن يطرح فيها أفكاره التجديدية حول القضايا الثقافية والأدبية بالأخص، فكانت هذه المجلة بمثابة الصرح الثقافي الذي استقطب الشعراء والأدباء والنقاد على حد سواء، وبالفعل استطاعت هذه الجلة رغم بدايتها المتعثرة وخطها التجديدي الذي قوبل بالرفض والهجوم، من أن تحيط نفسها بكوكبة متميزة فيما بعد أصبحت أكبر الأسماء المبدعة في الشعرية العربية المعاصرة أمثال **أدونيس، أنسي الحاج شوقي أبي شقرا، وجبرا إبراهيم جبرا، ونذير العظمة، وخليل الحاوي، ومحمد الماغوط...**وغيرهم.

لقد فتحت هذه المجلة صفحاتها لكل المواهب الجديدة المؤمنة بالتغيير والتطوير، من جميع أنحاء الوطن العربي سوريا، لبنان، الأردن، والعراق، وكان أول صدور للعدد الأول للمجلة في كانون الثاني عام **1957م**، ولقد جذبت إليها عدة أقلام من النقاد والشعراء، ساهموا بمراسلتهم ومشاركتهم الأدبية والنقدية في إرساء وتحديد أهداف هذه المرحلة والمتمثلة في خلق نوع جديد متمرد، نوع يستوعب متطلبات المرحلة الراهنة التي

[1]- سليمان جبران، صورة تقريبية للإيقاع وتطوره في الشعر الغربي، مجلة اللغة العربية، جنيف، عدد 2، 2011م، ص: 27.
[2]- ساندي سالم يوسف، قضايا النقد والحداثة، ص: 11.

تتمثل في قصيدة النثر فلقد «**كان هناك اتفاق كلي بين الأعضاء على ضرورة التمرد على الشكل القديم والبحث عن أشكال جديدة تتوافق مع توجهات المجلة الحداثية**»[1].

وضع يوسف الخال الخطوط العريضة لهذه المرحلة التجديدية وحدد بدقة الآليات التي تساعد على بلوغ الأهداف التي تطمح المجلة للوصول إليها، وهي خلق نوع أدبي مغاير، ولقد أحصى هذه الخطوط فيما يلي:

1- تقديم موقف جديد اتجاه الكون والواقع والمجتمع يتجاوز الموقفين الكلاسيكي والرومانسي.

2- خلق وابتكار أساليب واعية جديدة كاستخدام المونولوج والتضمين والقناع والرمزية والأسطورة.

3- رفض كل ما هو جامد ومتحجر في الممارسات الشعرية العربية وإطلاق قوى التجديد والابتكار.

4- تحقيق ثورة عروضية جذرية دون إحداث قطيعة مع الموروث الشعري عن طريق إلغاء البنية الهندسية للشطرين، واعتماد الشطر الواحد كأساس للموسيقى الشعرية والاهتمام بفعالية الإيقاع والموسيقى الداخلية[2].

قدم يوسف الخال في هذه النقاط الموجزة أهم الآليات التي يجب على المبدع اتباعها، وهذا لأن طبيعة المرحلة المتغيرة تحتم هذا، فيجب تجاوز الطرح القديم المتمثل في الإيقاعات الثابتة والشكل الواحد، وتبني نظرة جديدة، وابتكار وسائل بديلة غير المعروفة والمعمول بها في الشعرية العربية، لأنها لم تعد تفي بالغرض التجديدي، كما طالب بضرورة إعطاء الحرية الكاملة للشاعر في العملية الإبداعية، وهذا في رأيه كفيل بإطلاق قوى التجديد والوصول إلى رؤيا مخالفة لما سبق.

---

[1]- كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، ط2، 1406هـ- 1986م، ص: 71.

[2]- ينظر: مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد الغربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006م، ص: 34.

كما يؤكد يوسف الخال على عنصر في غاية الأهمية وهو عنصر التجريب، الذي يُليه أهمية قصوى في الوصول إلى هذه الرؤيا، فالتجريب وحده الكفيل الذي يمكنه أن يمنح العمل الفني والقصيدة بشكل خاص طابعا جديدا فالتجريب لن يميت الإبداع بل يستمر، ويربط يوسف الخال ويصر أن هذه التجربة ليس لها أن تتجزأ عن الإنسان وتنسلخ عنه، فهو موضوعها الأبدي وهدفها المنشود وهذا ما يؤكده في العناصر الآتية التي يراها هامة في كل عمل شعري ولابد من حضورها وتحققها حتى تكتمل الكتابة الشعرية المعاصرة.

1- التّعبير عن التّجربة الحياتية.

2- استخدام الصور الحية.

3- إبدال التّعابير والمفردات القديمة التي استنزفت حيويتها بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم التّجربة وحياة الشّعب.

4- الاعتماد في بناء القصيدة على وحدة التّجربة والجو العاطفي العام لا على التتابع العقلي والتّسلسلي المنطقي.

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

6-وعي التراث الروحي، العقل الغربي، وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الأحقية كما هي دونما خوف أو مسايرة أو تردد.

7- الغوص إلى أعماق الروحي-العقل العربي – وفهمه والتفاعل معه.

8- الإفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم والامتزاج بروح الشّعب لا بالطبيعة، فالشّعب مورد الحياة أما الطبيعة فحالة آنية زائلة.

9- تطوير الإيقاع الشعري العربي وصقله على ضوء المضامين الجديدة[1]،

[1]- ينظر: منذر موسى. في الشّعر والنقد، دار الفكر اللبناني، 1405هـ-1985م، ص: 191-192.

ما يستشفه القارئ لهذه العناصر أن يوسف الخال حدّد وبدقة دور التجريب وفعاليته في الخلق والإبداع، كما عرض أهم الآليات المساعدة عليه، فيؤكد على أن الإنسان هو محور التجريب والعملية الإبداعية، لا شيء آخر غيره، كما أن التراث العقلي- العربي والغربي-هو المادة التي نستمد منها هذا التجريب، فقط يشرط يوسف الخال الحذر في التعامل مع هذا التراث العقلي، فلا نكون مجرد متذوقين له، بل يجب وعيه وفهمه وتقويمه، وبذلك نستطيع أن نستقي منهما ما يثري العملية الإبداعية وتجاوز ما يعيقه ويحده، كما يدعو صراحة إلى التأثير والتفاعل مع الشعرية الغربية وإنجازات الشعراء الغرب، والاستفادة من تجاربهم المتميزة والفريدة التي ينبغي في رأيه أن تكون مرجعا حقيقيا يجب أن نلتفت له ونتخذها نموذجا للتجديد نظرا لما حققته من تطور ملحوظ، وهذا لأن الشعرية العربية في نظره بحاجة للتطوير، خاصة على المستوى الموسيقي "الإيقاع "ومستوى المضامين التي يجب أن تتغير في رأيه، ويجب أن تكون مستمدة من الحياة المعاشة لا من حياة أخرى **«لأن الواقع الاجتماعي وعنف الانقلابات السياسة المفاجئة. كل شيء كان يفضي إلى ذلك الخروج وتلك الجسارة ... وتختلف القصيدة جذريا... خرجت من (من أحادية المطلق) إلى (تعددية النسبي) ومن (اليقين) إلى (الإلتباس) ومن (الإلاهي) إلى (البشري) ومن(اليقين) إلى (الإلتباس) ومن(مسألة الوجود) إلى (شرط الوجود) بإعادة الاعتبار إلى الإنسان وأي التجربة الإنسانية حيث صار الإنسان هو الموضوع الأول...وهو الموضوع الأخير اختلفت القصيدة تماما».** [1]

عبرت هذه المطالب التي قدمها يوسف الخال عن نظرته النقدية المتقدمة والطامحة للتجريب، فجرأته في رسم ملامح لنوع شعري قوبل بالرفض، وإصراره في أن تصدر في أعداد مجلته هده المحاولات التمهيدية التي اعتبرت منذ البداية تمردا وخروج عن التراث الشعري، وكان نتيجة المطالبة بالتجريب المستمر أن أفرز لنا ما يسمى "بقصيدة النثر" كخط جديد لمعنى هذا لتجديد الهادف.

[1]- عبلة رويني، الشقراء الخوارج، kotobarabia.com

أدت مجلة "شعر" دورا رياديا في الترويج لكل جديد لاسيما قصيدة النثر، فلقد اعتبرت الجهود التي قامت بها الانطلاق الفعلي والحقيقي الذي ساهم في ان تشيع قصيدة النثر في الأوساط الشعرية والعربية وإخراجها من الوجود الفعلي، حيث قدمت كل الأسباب والمبررات التي عملت على ترسيخها أكثر في الشعرية العربية المعاصرة واعتبرها البديل الأنسب ومشروع كتابة جديد لابد من تبنيه وتشخيصه.

ونلخص أهم المجهودات التي قدمتها مجلة "شعر" في ما يلي:

1- التكفل بنشر الدراسات التي تتعرض بالنقد والتحليل الإيجابي للدواوين الشعرية الحديثة التي تتخذ من قصيدة النثر نموذجا للكتابة والثورة.

2- تقديم الترجمات الشعرية للقصائد الأجنبية، وذلك دون التزام القافية والوزن، وهذا ما جعلها تمثل نموذجا للاحتذاء وممارسة طقوس كتابة جديدة.

3- التكفل بنشر الدراسات الشعرية النظرية والدواوين الشعرية المتميزة، فلقد نشرت لأدونيس مقالا عنوانه في قصيدة النثر كما نشرت له قصيدة نثر عنوانها مرثية القرن الأول.

4- تبنت مفهومات جديدة صبت في خدمة قصيدة النثر أهمها التشكيل الموسيقي الجديد البعيد عن الإيقاعات التقليدية وتحرير اللفظ من سلطة الشعر من خلال هدم الفاصل بين الألفاظ الشعرية والألفاظ غير الشعرية، وكتابة قصيدة النثر وقراءتها. كبنية رؤيويه وتكاملية في الوقت نفسه والدعوة للتخلي عن التفكك البنائي الذي يقدم هذه التشكيلة[1].

رسمت مجلة شعر وبدقة ملامح التجديد التي سعت إلى تحقيقها وكان خطها التجديدي واضحا وأكثر احترافية، فهي لم تعمل على نشر القصائد الجديدة، بل تعدى

[1]- ينظر: حبيب بوهروز، مجلة الروافد والتشكيلات محمد الماغوط وبول شاوول تروي، مصدر عن مؤسسة عمان لصحافة والإعلان العدد 61، يناير 2010 م، محرم 1431هـ، ص: 76.

هذا إلى عرض النوع الجديد على للنقد والتحليل. خاصة قصيدة النثر بطريقة احترافية موضوعية تقوم على تقويم هذه المحاولات الجديدة وتثمينها أو رفضها.

وقد خصصت مجلة شعر يوما لهذه المناقشات البناءة يسمى بيوم "خميس الشعر" فكان «**ولها الفضل في التأسيس لقصيدة النثر العربية التي كانت مشروعهم الأكبر الذي دافعوا عنه على صفحات مجلتهم وفي الدواوين التي كانوا يصدرونها وفي الجلسات النقدية التي كانوا يعقدونها كل خميس**»[1].

جمع هذا اليوم المبدعين والنقاد واعتبر منبر تبادل الآراء والنقاشات التي ساهمت في إرساء دعائم شعرية جديدة.

لقد شجعت هذه المجلة المبدعين الذين نشروا في قصيدة النثر وخصصت جوائز مالية معتبرة للأعمال الأفضل، فكانت قصيدة النثر "حزن في ضوء القمر" لمحمد الماغوط المتوّج الأول لهذه الجائزة كون أن قصائده اعتبرت النموذج الأمثل والأكمل في قصيدة النثر.

كانت المجهودات التي قام بها يوسف الخال الراعي الرسمي لمشروع مجلة شعر واضحة ومؤسسة بطريقة منهجية في بحثه عن التجديد، فلقد اعتبر ما نشره في مجلته من محاولات قفزة في مجال الشعر العربي المعاصر خاصة والكتابة النقدية عامة، خاصة ما نشر لأدونيس، هذا الأخير الذي اعتبرت كتاباته التي نشرت في مجلة شعر بمثابة التأسيس الفعلي والعلني لقصيدة النثر فلقد كان أول شاعر وناقد عربي تجرأ على تسمية هذا النوع الذي يكتبه بقصيدة النثر، فهو يقول في ذلك: «**ولعلنا نعرف جميعا أن قصيدة النثر وهو مصطلح أطلقناه في مجلة "شعر" وإنما هو نوع أدبي شعر نتيجة لتطور التعبير في الكتابة الأدبية الأمريكية والأوروبية** »[2].

[1]- عادل داخل فرخ، محاكمة الخنثى قصيدة النثر الخطاب النقدي العربي، دراسة ما رواء نقدية، دار الفرهيس للنشر والتوزيع، ص: 30.

[2]- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة دار العودة، بيروت، ط1، 1980م، ص: 316.

لقد تأثر أدونيس وبصورة كبيرة بمنجزات الحداثة الغربية والفرنسية بالأخص خاصة أنه أول من قرأ وتأثر بكتاب سوزان برنار قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا هذا، معترفا بفضل هذا الكتاب في إرساء معالم قصيدة النثر في الشعرية العربية المعاصرة.

لقد نشرت مجلة "شعر" لأدونيس أهم الأعمال الشعرية والنقدية التي ساهمت بصورة كبيرة في توطيد قصيدة النثر في الشعرية العربية المعاصرة وكان أبرز تلك الأعمال قصيدة بعنوان مرثية القرن الأول وفي العدد نفسه نشر مقالا يتحدث فيه عن قصيدة النثر فكانت وكأنها مقدمة لقصيدة النثر العربية.

كانت قصيدة مرثية القرن الأول بداية حقيقة لقصيدة النثر والإعلان عن الكتابة في إطارها، فلقد شكلت هذه القصيدة حلقة مبكرة وممهدا لبروز قصيدة النثر بوصفها نوعا شعريا مستقلا عن الأنواع الشعرية والنثرية الأخرى التي سبقتها فأدونيس «**كان يريد بمرثيته أن يغرس القصيدة في رحم الكتابة وأن يلغي الحدود بين ما هو نثري وما هو شعري لتكون القصيدة متعلقة برحم النثرية**»[1]

كانت كتابات أدونيس الشعرية والنثرية بمثابة التنظير الفعلي والمرجع المتميز لقصيدة النثر العربي المعاصرة، حيث اتسم طرحه النقدي والشعري بالتجديد والجرأة والثقافة المتنوعة والمنطلقة للحداثة، خاصة أنه بالتجديد والجرأة والثقافة المتنوعة والمتطلعة للحداثة، خاصة أنه أبرز من حاول إعطاء مفهوم للشعر يتجاوز الطرح المتبادل فرأى أنه رؤيا ومغامرة يقوم على التجريب والبحث عن المجهول، هذا البحث الدائم لا يكون إلا بإعطاء الحرية للشاعر لاكتشافه، ويحدد أدونيس أهم العناصر الفنية التي تساعد على الخلق والإبداع وهي كالآتي في رأيه :

1- التمييز الجذري بين التهميش والإبداع.

2- اللاتكرارية أي الخلق المستمر.

[1]- مجلة العربية يومية سياسية من مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة العدد 14683 أي 8، 2016م.
ourba.alwewehagovs/hoae221162

3- التجريب[1].

بهذه الميزة الثلاثية الإبداع والخلق والتجريب يرى أدونيس أنه يمكن أن نتجاوز التكرارية المملة والرتيبة والتقليد الحرفي الذي يميت الشعر والإبداع، ولابد من ضرورة المجازفة والتجريب للخروج من جلباب القديم والتطلع للتجديد والتجاوز، كانت آراء أدونيس الأقوى والأكثر تأثيرا، وهذا ما نلمسه في أغلب كتبه النقدية التي اعتبرت أهم ما أسست لحداثة متمردة ومؤسسة.

إلى جانب جهود كل من يوسف الخال وأدونيس أدت شخصيات شعرية ونقدية أخرى دورا بارزا في إثراء أعداد هذه المجلة وجعلها في طليعة المجلات وأكثرها تميزا مثل: محمد الماغوط الذي كانت أعماله الشعرية تمثل النموذج الأقرب للكمال في قصيدة النثر خاصة من ناحية اللغة الشعرية، وأنسي الحاج الذي حاول هو الآخر أن ينظّر ويؤسس لمفهوم قصيدة النثر خاصة في مقدمة "لن" التي تعتبر مرجعا مهما في مجال قصيده النثر.

.أدت مجلة شعر دورا رياديا ومهما في الترويج للتجديد وبالأخص لقصيدة النثر، وقد وصلت التجريب في ميدانها أوجه، وكاتب المناظرات والمنافسات النقدية والأدبية التي تدور في فلك هذه المجلة ثورة خصصته في الشعرية العربية وتعتبر ما نشر في رحابها من أهم ما أفرزته الشعرية العربية المعاصرة نظرا للطرح الموضوعي والمؤسس على الجدَّة والتجريب «**فلقد كان إصدار مجلة "شعر" بمن التف حولها من كبار من شعراء المرحلة، أعظم رجة في تاريخ الحساسية الغربية الفنية العربية**»[2].

رغم ما قدمته مجلة شعر من تجديد ونتائج متميزة خاصة في مجال الإبداع الشعري إلا أنها لم تسلم من النقد والهجوم وهذا ما عجل بسقوطها وإقفالها وتوقفها عن النشر ولقد أدت عدة ظروف وأسباب دورا في توقف هذه المجلة الرائدة عن الصدور وسأحاول أن أتعرض لها شيء من الإيجاز.

---

[1]- أدونيس، زمن الشعر، ص: 258.

[2]- خالدة سعيد، يوتوبيا المدينة المثقفة، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط 1، 2013م، ص: 35.

رغم أن مجلة شعر كان لها صدى وتأثير في الشعرية العربية المعاصرة وما قدمته من جديد خدم هذه الشعرية واعتبر ما قدمته منارة غيرت ملامح الشعرية العربية، إلا أنها لم تسلم من النقد والهجوم، فلقد تم إيقاف المجلة عن النشر نهائيا، فلقد ظهرت عدة مشاكل وأزمات عجلت بتوقفها، وكانت هذه الأزمات تتأرجح بين السبب السياسي، والفني، إلى جانب المناوشات والصراعات المتتالية مع بعض المجلات المعادية لخطها التجديدي، هذه المجلات أعلنت الحرب عليها دون هوادة مثلما فعلت مجلة "الآداب"، كما أن المشاكل الداخلية بين أعضائها أدت دورا في تشتت ابرز أعضائها وتخليهم عن المجلة فلقد «**مرت المجلة بأزمات ثلاث خارجية، وتتصل بما دار حول التجمع من شبهات وخلافات سياسة، وخلافات ايدولوجية وداخلية يتعلق بالخلافات الشخصية التي عصفت بأعضاء التجمع ويشمل كما أشار إليها يوسف القائم من اصطدام المجلة بجدار اللغة**»[1].

وهذه لمحة مختصرة عن أهم الأسباب التي عطلت مسار المجلة التجديدي.

الأزمة السياسية:

أدى الجانب السياسي والايدولوجيا وقتها دورا سلبيا أثر على فعالية المجلة، ولقد وصل بها الحال أنها أُتُهمت أنها تعامل لصالح أجندات أجنبية خارجية، وكان الحزب الذي انطوت تحته هذه المجلة هو الحزب القومي السوري الذي بدى تأثيره أرائه وأفكاره واضحا وجليا فيما ينشره بعض الأعضاء مثل أدونيس ويوسف الخال «**فشعراء مجلة شعر دائما كانوا يمدون البصر إلى الشّمال مسكونين بالمفاهيم المستعارة. طموحا إلى حداثة ليبرالية وقصيدة كونية وكلية وإنسانية ... موقف بدا متأثرا لدى الكثيرين منهم بدعاوى الحزب القومي السوري ... المنسلخ عن الثّقافة الغربية إلى الثقافة المتوسطية. والى التطلع إلى الثقافة الغربية والفرنسية تحديدا**»[2] وبطبيعة الحال هذا أثار حفيظة وموجة غضب

[1]- ساندي سالم يوسف، قضايا النقد والحداثة، دراسة التجربة النقدية لمجلة الشعر، لبنان، ص: 11.

[2]- عيلة الرويني، الشعراء الجوارح، kotobarabia.com

الجانب الآخر المعارض لها وأدى للهجوم على المجلة وإنها أنّ توجهها هو توجه سياسي ايديولوجيا ليس توجها تجديديا أدبيا وهذا عصف بكل مجهودات المجلة الأدبية وصنفت أنها مجلة خائنة تتخذ من الإبداع والأدب ذريعة لتمرير آرائها وتوجهاتها السياسية .

ولعل ما نادت به المجلة من تجاوز للتراث وإعطاء نظرة جديدة للحياة والمجتمع العربي ودعوتها للتأثر بإنجازات الشعرية الغربية، وتجاوز الإطار الشكلي التفعيلي للقصيدة العربية القديمة والدعوة للغة مغايرة، واستعمال اللغة السهلة القريبة من روح الشعب والحياة، كلها كثفت الهجوم عليها في ظل اتهامات بأنها تنسلخ عن التراث العربي وتدعو لإلغائه والتخلي عنه، فكان اتهامها بأنها تعمل على تحطيم التراث والحضارة العربية، وهذا اعتبر اخطر اتهام وسمت به المجلة خاصة أنها تعمل أن تغير نظرة المتلقي العربي؛ حيث: «**أثارت هذه الدعوات التي تبنتها "شعر" واستندت إلى أفكار الحزب القومي السوري صخبا اتهاميا حام حول المجلة، خاصة فيما يتعلق بالنظرة نحو التراث العربي، وكان لهذه الدعوات دور في عزل مجلة "شعر" من محيطها ومنع دخولها من سوريا والعراق منذ أعدادها الأولى**»[1].

كما لم يتوقف الأمر عند هذا الحد، فلقد تعرض بعض شعراء المجلة للمضايقة وطرد بعضهم من بلدانهم، وكانت لبنان هي الملجأ الذي حوى هذه المجموعة الهاربة بإبداعهم وشعرهم الحامل بذور التجديد وفي ذلك يقول نذير العظمة: «**لم أكن وحدي الذي تعرض للأذى السياسي في تلك المرحلة ويبقى في الجبل اللبناني صار ملجأ للشعراء الذين عانوا مثلي ... فاللقاءات لا تنقطع بين جيران حابك والقاص الكبير للسعيد تقي الدين، وبدر شاكر السياب وجيرا إبراهيم جيرا ويوسف الخال وادونيس**»[2].

ويظهر هذا مدى المضايقات التي تعرضت لها المجلة وهذا عجل بالضرورة إلى إغلاقها، خاصة أنها اتهمت في شيء حساس وهو تحطيم التراث والعمل لطرف خارجي.

---

[1]- ساندي يوسالم يوسف، قضايا النقد والحداثة، ص: 30.

[2]- نذير العظمة، باب قضايا وأخبار، مجلة ستر، ع 2، 1957م، ص: 98-99.

2- الصراعات مع المجلات الأخرى:

بالرغم أن مجلة "شعر" وضحت أهدافها وما تصبو إليه من تجديد يخدم الشعرية العربية والفكر العربي، بعيدا عن أي توجه ايديولوجي أو أي هدف خفي كما يزعم البعض، وكان ما تنشره أكبر دليل لما تدعو إليه ولخطها التجديدي، خاصة معارضيها من المجلات الأخرى التي كان إفشال مشروع هذه المجلة من أولى أولوياتها فكرست أعدادا وأعدادا لهذا، وكانت مجلة "آداب" أكبر تلك المجلات التي أعلنت حربا لا هوادة فيها، متهمة إياها باتهامات زعزعت مجلة "شعر" من موقعها كجريدة رائدة للتجديد باثة بهذه الاتهامات الشك والخوف في نفس المتلقي العربي الذي التف حولها وكان يراها منارة ومنفذا حقيقيا للتجديد ولقد اعتبر «**قيادة المجلة ومهمتها التحويلية لمفاهيم الشعر ودعوتها للقيام بثورة جذرية وتمرد وتخطي استتبع ذلك انطلاقها نحو تغيير عالم الإنسان العربي وواقعة وحياته وتاريخه تغييرا حقيقيا للخروج من الواقع يخط لمؤامرة كبرى وعلى الفكر العربي الحديث**»"[1].

اتهمت مجلة "آداب" مجلة "شعر" إنها تخطط لمؤامرة تحت غطاء الدعوة للتجديد والتغيير، ورأت أن التمرد الذي نادت به خاصة على مستوى الشعري ما هو إلا خطوة منها لنسف التراث العربي وتشويهه وطمسه، ولقد حددت مجلة آداب أهم المحاور التي اتخذتها مبررا للهجوم على مجلة شعر نلخصها فيما يلي:

1- زعامة الشعر الحديث:

ذهبت "آداب" للقول: إن مجلة "شعر" تعطي نفسها أحقية الريادة في الشعر الحديث وترى أنها وحدها روجت له، ونسيت دور الآداب حيث «**يتجاهل اصحابها أن مجلة "الآداب" قد أصدرت قبل صدور مجلتهم بأربع سنوات و أن جميع شعراء التيار العربي الحديث قد اجتمعوا على صفحات آداب**»[2].

[1]- ينظر: ساندي سالم أبو يوسف، قضايا النقد والحداثة، دراسة في التجربة النقدية لمجلة شعر اللبنانية، ص: 33.

[2]- المصدر نفسه، ص: 33.

وبهذا يبدو أن الصراع حول الريادة والصدارة في الترويج للشعر الحديث كان من أبرز المحاور التي كانت على قائمة التي اتخذتها مجلة "آداب كغدر للهجوم على مجلة شعر".

2- الموقف من التراث:

كان محور التراث من أهم المحاور التي لعبت مجلة "آداب" على أوتاره؛ حيث اهتمت مجلة "شعر" إنها أكبر المجلات دعوة للتخلي عنه وإلغائه من خريطة الشعرية العربية المعاصرة، فلقد بينت "الآداب" «**أن مجلة شعر "ترمي إلى دعوة" همجية حيث يعرض الجذور الحضارية والإطار الحضاري، وهذه دعوة مفادها أن لبنان من أمم البحر المتوسط فان حضارته جزء من حضارتها، أما الحضارة العربية فتقع خارج هذا الإطار، وهذه الدعوة تلقى مع تحريض بعض المستشرقين المرتبطين بوزارات المستعمرات بعض الآداب والشعراء في لبنان على الأدب وشعر يدعوان إلى فصل لبنان عن العالم**»[1].

لقد وصل الهجوم على مجلة "شعر" أن اتهمت أنها تعمل على تحطيم التراث وعزل لبنان عن العالم وإبعاده عن ربوع الثقافة العربية، وإلحاقه بالثقافة الغربية، وجعله يغرد وحيدا، بينما هو جزء لا يتجزأ من الأمة العربية، ولعل هذا الإتهام كان يهدف إلى تشويه صورة المجلة وهو أن تبتعد عن العالم العربي وتخلق عالما خاصا يختصر في لبنان فكان اللعب على وتر القومية من طرف مجلة آداب واضحا واتخذته أساسا للهجوم عليها وفعلا نجحت في أن تعمم هذه النظرة السلبية عن مجلة "شعر" وهذا أثر في مسارها التجديدي.

3- الدعوة إلى قصيدة النثر:

لعل هذا المحور يعتبر أكثر محور سبّب المشاكل والأزمات لمجلة "شعر"، فاهتمت أن سعيها في تكوين وتكريس هذه الكتابة في الشعرية العربية فيه تزيف ومغالاة، خاصة أنهم ينسبون لأنفسهم الريادة في هذا. ورأت مجلة "آداب" أن تجديد المجلة في مجال الكتابة في

[1]- ساندي سالم أبو يوسف، قضايا النقد والحداثة، ص: 34.

إطار النشر لم يكن وليد اللحظة أو من مجهودات المجلة "شعر" المزعومة بل موجود ومن قبل، حيث رأت مجلة "آداب" أن شعراء «"**شعر" عبثا يحاولون إلحاق شعراء الطليعة في العالم العربي والانفراد بالشكل الخارجي والى كتابه القصيدة النثرية، وأثاروا غبارا كثيفا حولها وزيفوا واقع الشعر في الأدب العربي والأدب الأوربي، فعدوا أنفسهم أول من حاول الشعر المنثور، ونسو أن له جذورا في الأدب العربي**»[1].

نلاحظ أن مجلة "شعر" هوجمت في أخص شيء أرادت أن يكون لها فيه الفضل في تواجده في الشعرية العربية المعاصرة وهو قصيدة النثر وانتهت أنها تدين بالفضل لنفسها ونست جهود من كان قبلهم، كما اهتمت لأنها بهذا تسيء لتاريخ الأدب العربي والأوربي لأنها سبقتها في ذلك.

4- الاتصال بالغرب:

كان أخطر اتهام هز أركان مجلة "شعر" هو الاتصال مع الغرب وتعمل لصالحه بمقابل تخريب الثقافة العربية، وذلك بالترويج لمنجزاته والدعوة للتأثر به، واتهامها أنها تعمل جاهدة بقطع الصلة بالتراث «**وأنهم يكتبون بلغة لا يحفلون بها ولقد وصلت اتهامات الآداب إلى حدود التجريح الشخصيّ، واتهام "شعر" بالتمويل الخارجي وان ثمة علاقة تربطها بالأنظمة العالمية لحرية الثقافة**»"[2].

ويمكن أن نضيف سببا قويا ساهم في ضعف المجلة وتخلي أعضائها عنها وهو سبب اللغة التي تبناها معظم شعراء المجلة وهي لغة حاول فيها أصحابها التخلي فيها تدريجيا عن فخامة اللغة العربية وخصوصيتها، حيث مثلت اللغة العربية للبعض عائقا منعهم من الانطلاق في التعبير والإبداع وكان أبرز من رأى أن اللغة العربية قاصرة على مسايرة روح العصر والتجديد هو أنسي الحاج أكبر المجددين والفاعلين في مجلة "شعر"؛

[1]- ساندي سالم أبو يوسف، قضايا النقد والحداثة، ص: 34.

[2]- المصدر نفسه، ص: 34.

حيث رأى **«في اللغة العربية لغة (مقدسات) بينما رأى اللغة الفرنسية (انتهاكات) لتكون هي الأكثر إبداعا في –رأيه –»**[1].

ويشاطر يوسف الخال نفس الرأي حيث أكد أن النموذج الأكمل للتجديد يجده في الإبداعات الغربية، اعتبر هذه المعضلة نقطة حساسة أثارت حفيظة البعض حيث راو في هذه الآراء أنها تهدف إلى التقليل من قيمة اللغة العربية والدعوة لهجرها تأثرا بالغرب وتغني به دون التنقيب في أعماق لغتنا الغنية، كما أن استعمال العامية واللغة السهلة اثر سلبا على مسار المجلة.

بالإضافة إلى هذه الأسباب التي عصفت بمجلة "شعر" وأوقعت نشاطها نهائيا لعبت الخلافات الشخصية بين أعضائها دورا كبير في التعجيل لسقوطها وضعفها، ولقد زاد الأمر سوءا بعد انفصال خليل الحاوي، ومحمد الماغوط عن تجمع "شعر" وانضمامها إلى جبهة " آداب" ومعاركها الإتهامية. كما كانت الضائقة المالية من الأسباب التي عجلت في غلق المجلة وهجرها.

وفي نهاية هذا الفصل يتضح جليا أن قصيدة النثر العربية لم تكن وليدة اللحظة الراهنة، أو كانت عبثا فنيا، بل تضافرت عدة أسباب وظروف في أن تحط رحالها في الشعرية العربية المعاصرة، فلقد أفادت كل من الترجمة والتأثر بالشعريات العالمية والفرنسية بالأخص دورا بارزا في بلورة مفهومها، كما أدت الظروف السياسية والاجتماعية وحتى الجمالية "الذائقة الجمالية" دورا في أن تنضج قصيدة النثر أكثر وتجد لها موطئ قدم في رحاب الشعرية العربية.

ومن المؤكد أن مجلة "شعر" البيروتية وما فعلته هذه الفئة المنتسبة لها كان قفزة فعالة في اثراء الشعرية العربية المعاصرة، فكانت جهود روادها وعلى الأخص: أدونيس، يوسف الخال، أنسي الحاج، تعتبر الحلقة الأقوى في أن تترشح قصيدة النثر كنوع شعري متميز، فكانت تنظيراتهم، وإبداعاتهم الشعرية الانطلاق الحقيقي والفعلي لها.

[1]– ينظر: أنسي الحاج، شعراء الحوارج، حوار عبلة رويتي، kotobarabia.com

كما ساهمت القراءة والإقبال عليها على أن تتوج قصيدة النثر بان تكون حاملة لآمال وأحلام الشباب المتعطش للتعبير والثورة والتمرد.

فقصيدة النثر العربية بدأت بداية متعثرة وكانت غريبة ولقيت انتقادات واتهامات كثيرة أبرزها إنها تعمل على تشويه التراث العربي "الإرث العربي" المتمثل في الشعر العربي، وإنها دخيلة عن عالمنا لكن تطور الحاصل في الشعرية العربية وتغير المفاهيم النقدية والمتلقي العربي الذي اعتبر الحلقة الأقوى في عملية التجديد، فكانت الكتابة المعاصرة بكل جنونها وجموحها تبحث عن قارئ متمرس نموذجي يتفاعل معها ويتراقص معها في ربوع التجديد والثورة، قارئ ينزع عباءة الماضي ويعلن عن تمرده وتعطشه لكتابة تختصر وتتجاوز واقعه، قارئ يحتوي العملية التجديدية ويكون مشاركا ومتآمرا معها، عجلت كل هذه المعطيات في أن تجد قصيدة النثر الأرضية الرحبة لتتطور وتبرز أكثر فكانت بمثابة الحاضنة لآمال والأحلام، آمال في التجديد والخلق. وبذلك يمكن القول : إن قصيدة النثر أصبحت واقعا شعريا وعملا إبداعيا له حضور وقراء ومتابعون من كل الفئات.

وقبل أن نطوي صفحة هذا الفصل يمكن أن نخلص إلى أهم الأسباب والظروف التي ساهمت في بلورة مفهوم قصيدة النثر في الشعرية العربية المعاصرة:

1- قصيدة النثر العربية كانت بدايتها متغيرة وغريبة: حيث تختلف الآراء النقدية، في نشوئها وتطورها، لكن رغم هذا تبقى الترجمة والتأثر بالمتجر الغربي (الفرنسي هو الأساس) في نضج القصيدة الغربية.

2- قصيدة النثر العربية ظهرت في جو عربي ومشحون تمثل في الانكسارات والانهزامات المتتالية فكانت شعر الانكسار بامتياز.

3- اعتبرت مجلة "شعر" الحلقة الأقوى في إيصال قصيدة النثر للقارئ "المتلقي العربي كونها المنجز الأول الذي عمل على ترسيخها كعمل فني "شعري" في رحم الشعرية العربية".

4- مجلة "شعر" حاولت تغيير الأذواق وفعل الكتابة بالاستناد إلى الحرية والإبداع.

وللتقرب أكثر من خصوصية هذه الكتابة الموسومة والمتعطشة للثورة والهاربة من كل الأشكال والقوانين الثابتة. لابد أن نبحث عن مفهومها وأهم الآليات الفنية والخصائص التي اتخذتها لتبرز جماليتها وشعريتها كنوع شعري جديد وهذا ما سنحاول التطرق إليه بالشرح والتحليل في الفصل القادم من هذا البحث فصل معنون بـ: قصيدة النثر: وأفق الكتابة.

الفصل الثاني:
قصيدة النثر وأفق الكتابة

1- قصيدة النثر إشكالية المصطلح

2- مفهوم قصيدة النثر

3- إشكال قصيدة النثر

الحرية والتّجريب "اللاشكل"

1- الشكل النثري - قصيدة النثر الحكائية-

2- الشكل الحر "اللاشكل"- قصيدة النثر الغنائية-

3- الشكل الأفقي"- قصيدة النثر العادية-

الخصائص الفنية لقصيدة النثر

1- الوحدة العضوية

2- الإيجاز

3- المجانية.

- تطور مفهوم التلقي والقراءة.

قصيدة النثر: إشكالية المصطلح والمفهوم

إنّ عملية التّفاعل والتّداخل بين الشعر والنّثر في الشعرية المعاصرة، وتماهي الأجناس الأدبية فيما بينها، وتطور النّثر بكل فنونه، من قصة ورواية ومقالة، ومزاحمته للغة الشعر واقتناصها وتوظيفها وفق رؤيا جديدة أفرز عدة تساؤلات كان أبرزها على الإطلاق ما أثاره النّاقد أنسي الحاج في مقدمة "**لن**" هل يمكن أن نخرج من النّثر قصيدة[1]؟ ونتساءل نحن هنا إن: كانت الشعرية العربية المعاصرة، وصلت حدا كبيرا من التّطور والانفتاح في الكتابة الإبداعية لأن تصنع نوعا جديدا يجمع بصورة فارقة بين فن الشعر وفن النثر؟ نوعا يكون كاسرا لجدار الأجناس والتصنيفات الشّكلية، يكون جامعا للغة الشعر الجامحة ولغة النّثر الحالمة، نوعا يفتح آفاق الكتابة الإبداعية؟ أو بمعنى آخر هل نجحت الشعرية المعاصرة في مقاربة هذه الظاهرة – قصيدة النّثر – على المستوى الإبداعي والتّنظيري ؟

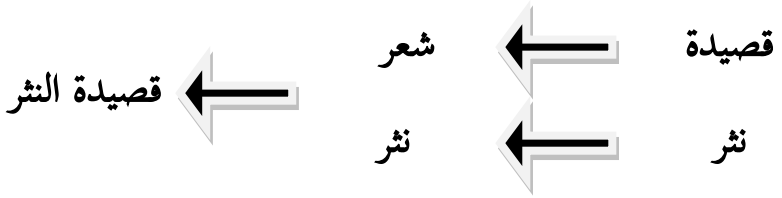
هذه التساؤلات توجت في الأخير بإمكانية إيجاد هذا النّوع الجديد الجامع للشّعر والنّثر ويؤكد أنسي الحاج في مقدمته أنه يمكن ذلك، وليس هناك أي مانع يسقط هذه الاحتمالية وفي ذلك يقول: «**أجل فالنّظم ليس هو الفرق الحقيقي بين الشّعر والنّثر لقد قدمت جميع النثريات الحية شعرا عظيما في النّثر ولا تزال، وما دام الشّعر لا يعرف بالوزن والقافية، فليس هناك ما يمنع أن يتألف من النثر شعر، ومن الشعر النثر قصيدة نثر**»[2].

كان التّغيير الحاصل في المفاهيم النّقدية خاصة في تعريف الّشعر كما رأينا في المدخل والفصل الأول من هذه الدراسة، دافعا حقيقيا لأن تظهر كتابة جديدة سميت "**قصيدة النّثر**" التي أعلنت تمردها وتناقضها من البداية وذلك ظاهر وجلي بالدرجة الأولى في تسميتها الثنائية قصيدة نثر.

---

[1] – أنسي الحاج، "لن"، موقع جهة الشعر ..www.jehat.com

[2] – المصدر نفسه.



هذا التّناقض الجلي فرض على المدونة النّقدية العربية وعلى المتلقي أن يطرح عدة تساؤلات كان أبرزها: **ما هي قصيدة النّثر وما هو المفهوم المؤسس الذي يتبناه هذا النوع لدفع اللبس عن المتلقي؟ وهل استطاعت الشعرية العربية المعاصرة أن تؤطر قصيدة النّثر بمفهوم واحد وثابت بعيدا عن النظريات المترجمة؟ أم أن تعريفها يبقى هاربا ومتناقضا مثل اسمها غير قابل للإمساك؟**

قصيدة النثر: إشكالية المصطلح:

قبل أن نشرع في الإشكالية التي أحدثتها قصيدة النثر على مستوى المفهوم والمصطلح نبحث في الأصول والجذور التّاريخية ونقدم قراءة موجزة لهذا المصطلح الذي اعتبر أكثر المصطلحات الأدبية التي أثير حولها جدل كبير بين مؤيد له ورافض

يقدم النّاقد الكبير عبد القادر الجباني تفصيلا موضحا عن الأصول الأولى لهذا المصطلح ويؤكد في مقال قدمه ؛ حيث يؤكد أن ظهور هذا المصطلح وتبنيه خاصة في الشعرية الغربية والفرنسية على الأخص رائدة هذا النّوع وحاضنته؛ أنه كان هناك اختلاف وتضارب حول أول من تبنى هذا المصطلح بين قائل إن الشاعر المتمرد بودلير هو أول من تجرأ وتبنى هذا المصطلح وأخرجه للعلن وبين من يذهب إلى أبعد من ذلك ،ويؤكد أن هذا المصطلح ظهر قبله لأن « **مصطلح قصيدة النثر كان شائعا منذ القرن الثامن عشر ... ووفقا لسوزان برنار أول من استخدمه هو " اليميرت عام 1777 وفقا لمونيك باران في دراستها عن الإيقاع في شعر " سان جون بيرس " أن هذا المصطلح يعود إلى شخص اسمه "غارا " في مقال له حول " غرائب فويلي " وذلك عام 1791 . وفي دراسة قيمة صدرت في باريس عام 1936 حول " قصيدة النثر في آداب القرن**

الثامن عشر الفرنسية " يتضح أن بودلير أحدث تغييرا في مصطلح قصيدة النثر وأطلقها كجنس أدبي قائم بذاته . بل أول من أخرج المصطلح من دائرة النثر الشعري إلى دائرة النّص»[1].

ورغم أن بودلير اعتبر الرائد الفعلي و الحقيقي وأول من أطلق سراح مصطلح قصيدة النّثر للوجود الأدبي إلا أنه يؤكد ويلمح في جل رسائله وكل ماكتب أن الفضل الحقيقي يعود إلى الشّاعر الرومانسي ألويزيوس برتران فهو أول من أسس لهذ المصطلح في عمله المبدع غاسبار الليل لأنه «**ترك تعليمات إلى العاملين على طبع كتابه غاسبار الليل أن يتركوا فراغا بين فقرة وأخرى مشابها للفراغ المستعمل عادة في تصميمات كتب الشعر وبهذا يكون أول من التفت إلى تقديم نص نثري مؤطر في شكل لم يعرف قبل»[2].**

وبذلك اختلفت الأراء حول تبني هذا المصطلح في لشعرية الفرنسية لكن المؤكد أن رواد هذا النّوع من الكتابة أمثال : بيرتران وبودلير وملارميه وأرثر رامبو، وغيرهم كان لهم بصمة واضحة وجلية في أن يكتمل وجود قصيدة النثر كمصطلح مستقل ونوع أدبي متميز.

أما بالنسبة إلى نشوء أو تبني مصطلح قصيدة النثر في الشعرية العربية فقد كان واضحا رغم أن البعض أرجع أصوله الأولى إلى الكتابات السّابقة كالشعر الصوفي، وفي أعمال الشعراء الرومانسين أمثال: جبران خليل جبران وأمين الريحاني ونثر مصطفى المنفلوطي وجرجي زيدان وغيرهم ممن كتب في الشعر النثري والنثر الشعري ، لكن المؤكد أن تناص هذه الأعمال بما تقدمه قصيدة النثر لايعني أن تبيني مصطلح قصيدة النثر كان جليا ومعلنا . بل تؤكد الدراسات النّقدية أن هذا المصطلح كان واضحا في كل ما

[1]- حبيب بوهرور، "قراءة تأصيلية في مصطلح قصيدة النثر عربيا"، مجلة العاصمة، م7، كيرلا الهند، 2015، ص: 143.

[2]- المصدر نفسه، ص: 144.

قدمته مجلة "شعر " خاصة فيما قدمه النّاقد والشاعر أدونيس الذي كان أول من أطلق اسم او مصطلح قصيدة النّثر وذلك في مقاله المصحوب بقصيدته المشهورة مرثية القرن الأول كما تطرقنا لذلك في الفصل الأول من هذا البحث .

ويجدر الذكر أن المشكل الذي أُثير في الشعرية العربية لم يكن حول أول من تبنى هذا المصطلح وأخرجه للعلن بقدر ما كان الجدل القائم حول شرعية هذ المصطلح ومدى ملاءمته لواقع وخصوصية الشعرية العربية التي عملت لقرون أن تكرس الاختلاف والتفرقة بين الشعري والنثري ، ليأتي فجأة نوع صارخ يجمع في تسميته بين نقيضين شعر / نثر .

لقد أثير جدل واسع حول مشروعية هذا المصطلح وأُلفت عدّة مدونات نقدية تعرضت للمصطلح بالتحليل والنقد مبدية رأيها فيه فكانت الآراء متصادمة؛ حيث قوبل المصطلح برفض كبير .

إن الباحث في مجال قصيدة النّثر لابد أن يلاحظ الكم الهائل من الجدل الذي أثير ورفضت بسببه قصيدة النثر لضمها تحت جناح الفن الشعري، وكان أكبر جدل أسال الحبر منذ بداية ظهورها إلى الآن هو: **التسمية/ المصطلح "قصيدة النثر"**، حيث رأى الكثير من النّقاد المعاصرين مثل: **عز الدين مناصرة، عبد الله الغدامي، نازك الملائكة ...** وغيرهم أن رواد هذا النوع لم يجتهدوا في إطلاق تسمية تلائمه وتلائم الشعرية العربية، وكان إطلاق هذا المصطلح عبثيا وغير مؤسس من باب التّأثر بالتّرجمة الفرنسية لمصطلح"**Poème presse**"، وكان السبب ذلك كما يرى عز الدين مناصرة راجع لأن «**قصيدة النثر العربية ولدت مصطلحا ومفهوما خلوا من سند تأصيل أو مرجعية نقدية**»[1].

[1] – محمد يحي الحساني، قصيدة النثر وإشكالياتها عند عبد العزيز معالج مجلة نزوي، عمان، العدد 61، 2010م، محرم 1431، ص: 47.

والواضح أن رواد هذا النّوع هم أنفسهم اختلفوا في التّسمية وتبنوا مصطلحات متباينة، فإذا كان أدونيس، وأنسي الحاج ويوسف الخال الثلاثية الأكثر تأثيرا في ظهور قصيدة النثر قد اختاروا مصطلح قصيدة النثر انطلاقا من تأثرهم بالثّقافة الفرنسية، فإن جبرا إبراهيم جبرا الذي عدّ أبرز المبدعين في هذا النّوع ،فقد اختار اتجاها آخر ومصطلحا مختلفا وذلك نظرا لتأثره بالثقافة والطرح الإنجليزي وهو بذلك يعلن رفضه التام أن يطلق مصطلح قصيدة النثر على أعماله الشعرية فيقول في ذلك «**الشعر الحر ترجمة حرفية لمصطلح عربي "Free verse" بالإنجليزية و "vers libre " بالفرنسية، وقد أطلقوه على الشعر الخالي من الوزن والقافية كليهما... إنه الشعر الذي كتبه والت وتيمان 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 من فقرات كفقرات نثر عادي**»[1].

بذلك يرجح جبر إبراهيم جبر ويفضل مصطلح **"الشّعر الحر"** الخالي من الوزن والقافية على مصطلح "قصيدة النثر" هذا الاختلاف أدخل رواد هذا النّوع وأبرز المؤثرين فيها خلق خلافا كبيرا ساهم في التّعجيل لتتوقف مجلة "شعر" عن الصدور، فالتنافس القائم بسبب المصطلح والتّسمية خلق شرخا مفاهيميا داخل المجموعة نفسها.

ولقد ظهرت عدّة مدونات نقدية أبدت رأيها في المصطلح ومدى مناسبته لهذا النّوع الأدبي الجديد ، ومدى نسبة توافقه وواقع الشعرية العربية المعاصرة، فنجد أبرز هؤلاء النّقاد الذين كانت آراؤهم وكتبهم النّقدية إضافة تعرضت لقصيدة النّثر بالتّحليل والعرض **عز الدين مناصرة، نازك الملائكة، حاتم صكر، أحمد بزون، شكري غالي، صبري حافظ، عبد الله الغذامي.**

وغيرهم من النّقاد اقترحوا في كتبهم النّقدية عدّة مصطلحات وجدوا أنها أنسب **"لقصيدة النثر"**.

[1]- جبر إبراهيم جبر، المجموعات الشعرية، بغداد ط1، تشرين الثاني، نوفمبر، 1990م، ص: 10.

فها هي نازك الملائكة في كتابها" قضايا الشعر المعاصر" تثور وتتهم رواد هذا النّوع الجديد بالكذب والزيف والمبالغة في تسمية ما يكتبوه بقصيدة، وضمها لفن الشعر، وهذا في رأيها تشويه لفن الشعر نفسه وإنقاص من قيمته، ولهذا تقترح وتؤكد أن أفضل ما يطلق عليه كمصطلح هو نثر عادي وفي ذلك تقول مهاجمة مبدعي هذا النوع الجديد «**لقد سموا النثر الذي يكتبونه على هذا الشّكل باسم قصيدة النثر وهو اسم لا يقل غرابة وتفككا عن تعبير غيرهم "الشعر المنثور" وليست نثرا، وإما أن يكون نثرا فهي ليست قصيدة فما معنى قولهم قصيدة النثر**»[1].

تهاجم نازك الملائكة رواد قصيدة النّثر وتصر أن هذا المصطلح – قصيدة النّثر – فيه مغالطة كبيرة وعلى أصحابه أن يعيدوا النّظر في تسميتهم كون ما يكتبونه ما هو إلا نثر فني بعيد كل البعد عن فن الشعر ، ومن خُيل له غير ذلك فهو مخطئ ويتوهم أنه بنثره قد يصل لدرجة الشعر حتى يسمي ما يكتبه قصيدة، وهذه المغالطة الاصطلاحية في رأيها تسيء للشعر العربي ولتاريخه وربما تستهزئ به كون أصبح كل ما يكتب يسمى شعرا لهذا يجب التّميز والتّفريق بين الشعر والنثر ،وتخلص أن المصطلح الأقرب للأخذ هو مصطلح النثر لا مصطلح قصيدة النثر.

نازك الملائكة تؤكد في أكثر من موضع أن لجوء رواد هذا النّوع من الكتابة ما هو إلا هروب وتملص من القوانين الشعرية التي تكمل جماليته وعجزهم عن الخلق جعلهم يتوهمون أنهم بنثرهم العادي يكتبون ما يشبه الشعر وهو في الحقيقة نثر عادي خال من كل جمالية شعرية كما يزعمون وتسميتهم له بقصيدة أحدث خلطا اصطلاحيا وعبثا خلق نوعا من اللّبس لدى المتلقي الذي وجد نفسه أمام نوع أدبي يدعي أنه شعر وفي الوقت نفسه يتجرد كليا من قوانين الشعر المعروفة وجعل من اللغة الشعرية حجة بها يلامس حدود الشعر ، وترى الحري بهم أن يسموا ما يكتبونه بالنثر العادي وذلك لرفع اللّبس عن المتلقي الذي يتعب وهو يتعقب معنى الشعر في ما يكتبون وفي ذلك تصرح

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة بغداد، العراق، ط3، (د.ط)، ص: 132.

قائلة : «**ما يهم في الموضع أن نثرهم الذي يقدمونه باسم الشعر الحر قد احدث كثيرا من الالتباس في أذهان القراء ... وخيل لهم نتيجة ذلك أن الشعر الحر نثر عادي.** »[1].

إلى جانب نازك الملائكة يقدم الناقد المتميز **شكري غالي** رأيه في هذه المسألة ويذهب هو الآخر إلى أن هذه التسمية "**قصيدة**"غير ملائمة وفيها ما يقال كون إطلاق هذا المصطلح لم يكن مؤسسا ومضبوطا وتبنيه كان فيه بعض التّسرع ، حيث يرى المصطلح أساء لرواد هذا النّوع بالدرجة الأولى لأنه لم ينصفهم و لم يكن بتلك الدقة التي يتوخاها أنصاره و رواده، وأساء بالدرجة الثانية للشعرية العربية المعاصرة، التي بقيت عاجزة على تقبل هذا المصطلح، وفي ذلك يقول «**دعاة قصيدة النثر قد أساءت إليهم التسمية كما أساءت إلى الناقد الحديث الذي لم يعد يطالب الشاعر بمقاسات معينة لقصيدته و لم يعد يستخلص القيم الفنية متسلقا على الشعر...** »[2].

شكري غالي يعيب على رواد هذا النوع اختيارهم للمصطلح الذي لم يوفقوا في انتقائه وأن هذه التسمية لم تخدم كتابتهم ، كما يعيب على الناقد العربي الحديث الذي يراه يبتعد عن مهنته النقدية، و لم يعد ناقدا للقيم الفنية والجمالية بقدر ما يبحث في الشّكل والمقاسات الثابتة و المعينة، ويرى شكري غالي أن التسمية الأكثر قربا لهذا النوع وأكثر إنصافا له هي "**التّجاوز والتّخطي**" كون هذا النّوع هو عبارة عن تجاوز للقيم الثابتة من عروض وقافية وتخط الماضي والحاضر وحتى المستقبل، بتخطي يتجاوز اللغة الراهنة.

كانت هذه عينة عن بعض الآراء النّقدية التي حاول أصحابها التّأطير لمصطلح يتناسب وواقع الشعرية العربية، ولقد قدم عدّة نقاد نذكر منهم : عز الدين مناصرة ؛ عبد العزيز المقالح ؛ عبد الرحمان العقود ؛ مخائيل نعيمة ؛ عبد الله الغدامي بول شاوول مصطلحات مختلفة لقصيدو النثر ويمكن أن نخلص أهم تلك المصطلحات كالآتي:

[1]- المصدر السابق، ص: 132، 133.

[2]- الشكري غالي، شعرنا الحديث إلى ابن دار الآفاق الجديدة بيروت، ط2، 1978م، ص: 82.

الشعر المنثور، الشعر النثري، الشعر الحر، النثر العادي، القصيدة المضادة،القصيدة غير العروضية النثرية، النص المفتوح، كتابة الخنثى ، الشعر، القصيدة الحرة، التجاوز والتخطي، القصيدة الأجد، النص الشعري. قصدة الاختزال ؛ الشعر المنسرح ..إلخ.

تدل هذه المصطلحات الكثيرة على مدى اضطرابات والتوّترات التي تعيشها الشعرية العربية، فالتباين في الطرح يؤكد هذا التّوتر فهي لم تستطع أن تحدد أو تخرج بمصطلح واحد يوحد الآراء حول قصيدة النثر، كما يؤكد هذا الكم الهائل على مدى الجدل الكبير الذي خلفته قصيدة النثر وهذا دليل على تميزها وتفرادها .كما أن سبب الاختلاف على المصطلح لم ينشأ في حلقة المجامع اللغوية وإنما بات رهينا للاجتهادات الفردية .

ويمكن القول: إن الجدل حول هذا المصطلح "قصيدة النثر" لم يرجع بالدرجة الأولى إلى المفهوم الدلالي الشّكلي للمصطلح بقدر ما جسّد هذا الاختلاف الصراع القائم في السّاحة الإبداعية والفكرية وحتى الثقافية، صراع مثله فريقان فريق معارض لتواجد هذا النّوع من الكتابة الجديدة في الشعرية العربية المعاصرة، كونه نوعا قفز فوق كل الثوابت التي تضبط الفن والإبداع والشعر على الخصوص المتمثل في الوزن و القافية، ورأت فيها تجاوزا يمس قدسية هذا العنصر، وهذه الفئة هي التي رفضت التسليم بشرعية المصطلح، بينما الفئة التي تبنت المصطلح ودافعت عنه وأصرت عليه رأت فيه تجديدا وأفقا جديدا له أن يقدم الجديدة لهذه الشعرية التواقة للثورة والتجديد ،ولكن الواضح أن هذا المصطلح "قصيدة النثر" ورغم الجدل الذي أثير حولها والحبر الذي سال، بدأ شيئا فشيئا يأخذ موقعه ومكانه وفرض نفسه على الساحة الإبداعية ككتابة جديدة قائمة على التّجاوز في المصطلح، فاستقراره القائم على التناقض وتمرده في الكتابة جعله مع الوقت أكثر حضورا وتقبلا في الأوساط الإبداعية والنقدية.

إن البحث في المصطلح وعرض أهم الآراء التي أُثيرَت حوله يحيلنا بالضرورة للبحث عن مفهوم قصيدة النثر وأهم الخصائص الفنية التي تكمل جمالية هذا النوع

الجديد في الكتابة. فالتعرف والاقتراب من هذه الكتابة يسمح لنا بالدخول الى أعماق عناصرها الفنية وبالتالي تجعلنا أيضا نقترب من قارئ هذه القصيدة .

مفهوم قصيدة النثر:

إن قصيدة النثر ولدت في الشعرية العربية المعاصرة في جو مشحون ومتوتر وكان الجدل حولها كبيرا، خاصة كونها اعتمدت على عدّة مبادئ وخصائص جعل مفهومها غامضا وغير دقيق للمتلقي، فاعتمادها على الحرية والتمرد على القوانين المعروفة يجعلنا نتساءل **إن كانت قصيدة النثر جاءت كردة فعل مضادة لكل النظم والقوانين الضابط للفن والإبداع ؟ و هل حاول رواد وأنصار هذا النوع أن يقدموا نظيرا أو شروحا وافية ومقنعة لمفهوم قصيدة النثر، مفهوما يشفع لها عند منتقديها؟ وهل نجح هؤلاء النقاد في الوصول إلى مفهوم دقيق يرسم ملامح هذا النوع و يميزه؟ أم يبقى مفهوما هو الآخر محلا للجدال والنّقاش؟**

إذا ما حاولنا أن نقارب مفهوم قصيدة النثر لابد أن نعود إلى مرجعها الحقيقي وهو كتاب سوزان برنار قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا هذا، باعتبار هذا المرجع أكثر مرجع تناول هذه الظاهرة بالتحليل، وكان الأكثر تأثيرا في تنظير النقاد العرب المعاصرين، فسوزان برنار حاولت أن تقدم مفهوما جامعا لمفهوم قصيدة النثر فتقول: «**قصيدة النثر هي تماما نوع مختلف ليس هجينا في منتصف الطريق بين الشعر والنثر لكنه شعر خاص بمثابة نثر إيقاعي مكتوب بشعرية رهيفة، يفرض بنية وتنظيما بكل ما فيها، إذ يبقى أن تعلن القوانين، قوانين ليس فقط صريحة، إنما عميقة وعضوية، مثلما هو الحال في كل نوع فني حقيقي، وتعتبر قصيدة النثر في مطلقها رد فعل على معايير وأشكال الجمال المطلق للعرب السابع عشر، ويمكن أن تعتبر شكلا حديثا للشعر**»[1].

[1]– محمود مسلمي، "دراسة رمزية لقصيدة النثر موزون وشعر منثور من حيث الكساء ووحدة الأمة العربية للشاعر تميم البرغوثي "، مجلة كلية التربية الاساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العراق، العدد 39، حيزران 2018، ص: 377.

ترفض سوزان برنار في هذه الفقرة وبشدة القول: بأن قصيدة النثر بأنها المنطقة الوسطى بين الشعر والنثر، وتعتبر نثرا، أو أي نوع آخر، بل هي في رأيها وتصر على ذلك "شعر جديث "رغم أن هذا الشعر الحديث يرفض كل المعايير والأشكال التالية السابقة إلا أنه يخلق أو يسعى لخلق قوانينه الخاصة به كما يفعل أي نوع جديد، ويمكن تمييزها كما ترى قوانينها الخاصة ليست تقليدا أو قوانين سهلة كما يعتقد البعض بل هي عميقة وعضوية، ويكمن عمقها في لغتها المتمردة والخلاقة وليس بإمكان أي مبدع كان أن يتمكن من هذه القوانين الخاصة والغامضة فكل من كتب في هذا النوع سمي بالشاعر الملعون.

تعرف سوزان برنار قصيدة النثر في موضع آخر فتؤكد أنها قطعة نثرية لكنها تتميز عن النثر فهي أكثر خلقا كما أنها مضغوطة وتلجأ إلى إيحائية شعرية فتقول هي: **«عالم مسور مغلق على نفسه كتلة مشعة مشحونة بحجم صغير لانهائية من الإيحائات قادرة على هز كياننا من أعماقه »**[1]

وهذا الطرح يتبناه أيضا جون كوهين في كتابه النظرية الشعرية حيث يؤكد على شعرية قصيدة النثر ويرى شاعر قصيدة النثر، رغم هروبه من القوالب الحاضرة الجاهرة كالوزن والقافية، إلا أن ما يقيده أكثر هي تلك القوانين هي القوانين الخفية والمعنوية، تلك القوانين المضمرة في جوانب اللغة نفسها وهو في ذلك يقول: «**ففي قصيدة النثر في الواقع يوجد بصف عامة نفس الخصائص المعنوية التي توجد في قصيدة الشعر، ليس هناك شك في أن شاعر قصيدة النثر متحرر من قيود الوزن، وهو من ثم أكثر طواعية لكي يلعب على راقد المستوى المعنوي**»[2].

وبذلك يرى جون كوهين أن التّحرر من القيود الشعرية هو ميزة يمكن شاعر قصيدة النثر دون غيره أن يتمكن أكثر ويلعب على الجانب المعنوي المقصود به اللغة

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

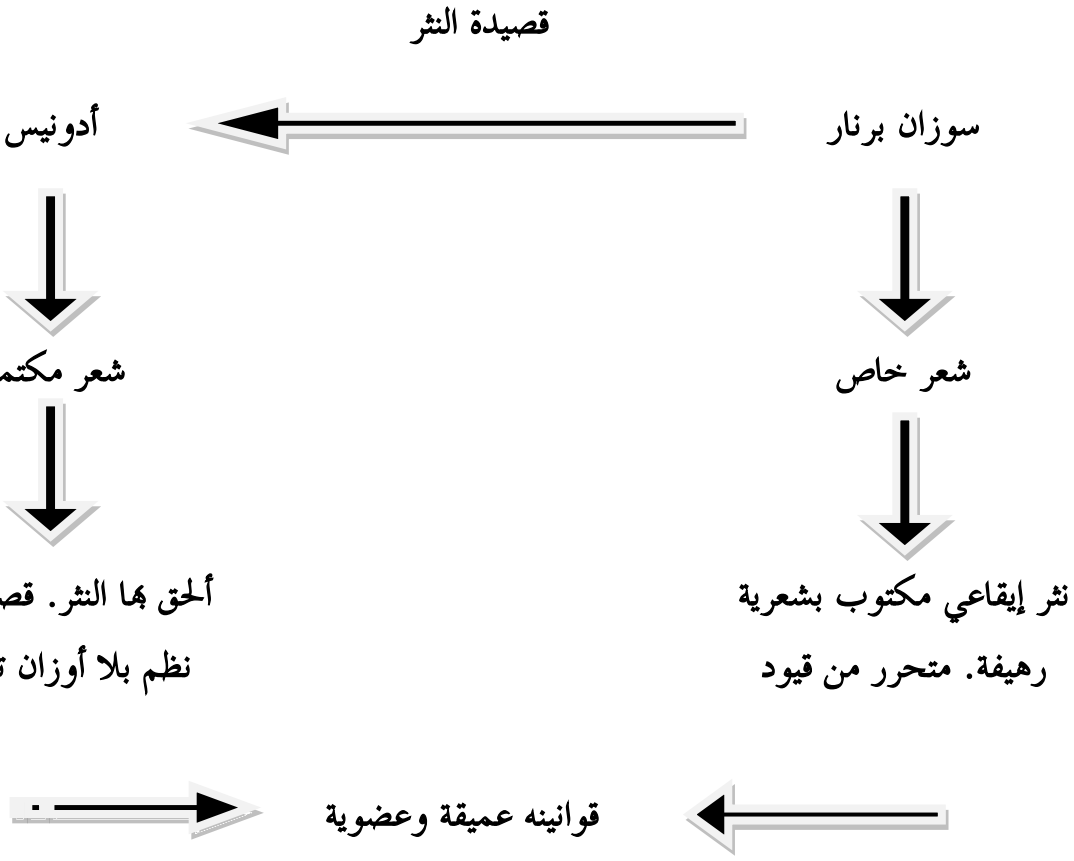
[2]- جان كوهين، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 2000م، ص: 33.

الشعرية فبغض النظر عن القوانين الوزنية سجل شاعر قصيدة النثر أكثر إبداعا وتميزا على المستوى اللغوي "اللغة الشعرية الجمالية".

حاولت الشعرية العربية المعاصرة أن تعطي مفهوما لقصيدة النثر، ولقد كان مفهوما يقارب بصورة كبيرة لما أشارت إليه سوزان برنار، فمثلا أدونيس أبرز روادها يقترح مفهوما لقصيدة النثر متأثرا بالطرح البرناري حيث يعرفها بقوله: «**إنها شعر لا نثر جميل وإنها قصيدة مكتملة كائن حي مستقل، مادتها تكوينية، ألحق بها النثر لتبيان منشئتها وسميت قصيدة للقول بأن النثر يمكن ان يصير شعرا دون نظمه بلا أوزان تقليدية**»[1].

نلاحظ مدى تطابق تعريف كل من سوزان برنار وأدونيس وكأن أدونيس هنا نقل حرفيا ما جاءت به سوزان برنار ؛ حيث يؤكد هو الآخر أن قصيدة النثر هي قصيدة مكتملة الجمالية ، وهي مستقلة وأنها شعر خالص جميل ألحق به النثر ليزيده شعرية، هذه الشعرية التي تكمن في كونها قصيدة شعرية حالية من الأوزان التّقليدية. وهذا التّخطيط يوضح لنا مفهوم قصيدة النثر عند سوزان وأدونيس.

[1]- أحمد بزون، قصيدة النثر الإطار النظري، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1976م، ص: 60.



بجانب أدونيس يرى أبرز رواد قصيدة النثر أن قصيدة النثر هي قصيدة تتخذ خصائص الشعر كالإيجاز واستخدام الصورة الشعرية الغامضة والموحية والتشبيه وهذا يمنحها نوعا من الإيقاع الداخلي الذي ترسمه هذه الخصائص التي ترتكز عليها قصيدة النثر وهذا الإيقاع الداخلي يختلف من شاعر لآخر.

نلمس من هذه المفاهيم أنها تركز بصورة كبيرة على اللغة، واتخاذها رهانا بارزا في أن تعلوا قصيدة النثر إلى مصاف الشعر الصافي، بعيدا عن الاعتماد عن الآليات القديمة، التي ترى فيها قصيدة النثر عائقا تحد من إمكانيات اللغة ذاتها، فكلما كانت الحرية للشاعر كان هناك إبداع ودهشة وعمق في الكتابة وفي الشعر التي تبعده عن النثر العادي، وفنون النثر المعروفة، فاعتمادها على العمق والعضوية يبعداها عن التفكيك، وإصرارها على خلق لغة متجددة، برهان على وعيها بمهمة الشعر الأسمى، وهي الوصول إلى لغة الروح لغة "الحلم"؛ فهي تركز على مكنونات اللغة والاستفادة من كنوزها

المجهولة، فالشعر هو الخلق والاكتشاف هو العزف على أوتار اللغة واستنزاف كامل طاقاتها، وشحنها بطاقات متجددة.

كما أن هروبها من الشّكل إلى اللاشكل "الأوزان الثابتة" هو دليل على تجددها وتفردها، وفي هذا المقام يقترح يوسف الخال تعريفا شاملا لقصيدة النّثر فيقول:" «**قصيدة النثر أو ما يسميه بالفرنسية "poème on prose" وبالإنجليزية "poème prose" هي "شكل" يختلف عن الشعر الحر في آداب العالم بأنه يستند إلى النثر التّقليدي، ومن هنا التزامه الشّطر شكلا، مكتسبا من النّثر العادي عفوية وبساطته وحرية الشّطر شكلا، مكتسبا من النّثر العادي عن الخطابة والبهلوانية... البلاغية والبيانية**».[1] أي أن قصيدة النّثر ليست كما يخيل للبعض ويعتقد أنها نثر عادي مزخرف بالبلاغة والبيان والصور، بل هي في حقيقتها شكل جديد يطمح لأن يجمع بين الشعر والنثر، فهي تتكئ على تقنيات النثر من حرية وعفوية في التعبير والبساطة، وتطمح لأن تلامس لغة الشعر الخيالية الحالمة، فتصبح بذلك رؤيا مخالفة، وشكلا شعريا متميزا عن الباقي الفنون الأدبية الخاصة التي تلتصق بها وتتهم أنها نسخة أو تقليد عنها كالشعر المنثور، أو الشعر الحر، بل هي كيان متميز مختلف ولهذا جاء تعريفها في معجم المصطلحات كالآتي: «**إنها قصيدة تتميز بواحدة أو أكثر من خصائص الشعر الغنائي غير أنها تعرض في المطبوعات على هيئة النثر، وهي تختلف عن الشعر النثري بقصرها، وبما فيها من تركيز، وتختلف عن الشعر الحر، لأنها لا تهتم بنظام المتواليات البينية، وعن فقرة النثر الحر، لأنها لا تهتم بنظام المتوالي البينية، وعن فقرة النثر بأنها ذات إيقاع ومؤثرات صوتية، أوضح مما يظهر في النثر مصادقة بجمالية العبارة، وقد تكون القصيدة من حيث الطول متساوية للقصيدة الغنائية، لكنها على الأرجح لا تتجاوز ذلك**»[2].

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

[2]- سهام فحطاني، قصيدة الشعر السعودي، مجلة علامات النادي الأدبي بجدد يونيو، 2004م، ص: 417.

بذلك تقتنص قصيدة النثر أخص خصائص الشعر وهي اللغة الشعرية؛ حيث تعنى بالإيقاعية والقصر والتركيز والإيحاء والوحدة حتى يكون طولها كطول القصيدة الغنائية وعليها أن تتحاشى الوقوع في الاستطراد والإطناب والشّرح الذي يفقدها جماليتها وبريقها الشعري المميز .في هذه الحالة فقط نستطيع أن نقول :إن ما نكتبه شعرا، وهذا ما تسعى قصيدة النثر للوصول إليه، كتابة الشعر بعيدا عن التّقنين والمحدودية واستنادا على أسرار اللغة المتّجددة: «**حيث نحيد باللغة عن طريقتها العادية في التعبير والدلالة وتضيف إلى طاقتها خصائص الإثارة والمفاجئة والدهشة ويكون ما نكتبه شعرا**»[1].

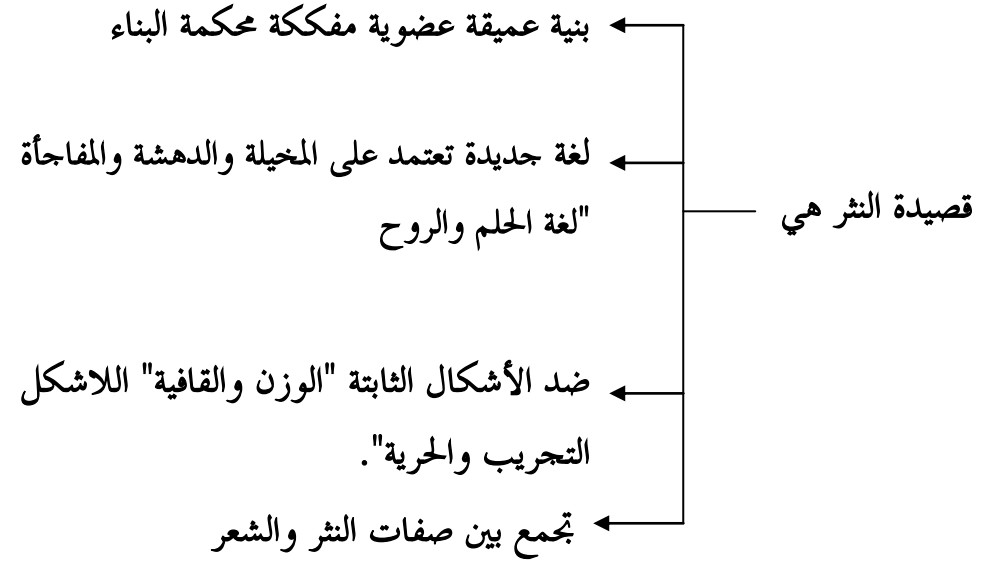
فبمثل هذه المواصفات الخلاقة والمتناقضة التي تبنتها قصيدة النثر من ثورة و تمرد، وسعي نحو خلق لغة يكون فيها الشعر في أعلى مراتبه الجمالية والشعرية، لغة تسحر وتفاجئ القارئ وتبحر به في عوالم مختلفة، عوالم تتشابك فيها الألوان والأصوات والفراغ، لغة تنغمس في عوالم المجهول واللامتناهي، لغة تفاجئ قارئها وتدهشه بجمالها ورؤيتها الخلاقة، لأن قصيدة النثر تعمل جاهدة على تجاوز لغة النثر العادية لتأسس لغة ثائرة متمردة تكون . مبنية من مخيلة الشاعر وقدراته على العزف على أوتار اللغة، بعيدا عن التأطير الممل والثابت وهي تجمع بطريقة عجيبة بين الشعر والنثر فهي : ـــ«**حالة مرق لا تشاكل الشعر ولا تشاكل النثر، وهي تأسيس يمثل جلد متلفا لجسم الشعرية الحي حتى رغم أن قصيدة النثر ، جنس مخنّث أي " منفعل " بنفسه مثل الحيّة فيه صفات الشّعر وصفات النّثر معا**»[2].

وبهذا نلاحظ أن قصيدة النثر نوع جديد من الكتابة سعى أن يصف في دائرة الشعر ؛ فهي تسعى لتقديم خلطة شعرية تعزف فيها على الحرية في هجر الكتابة التقليدية

[1]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط1، 1979م، ص: 112- 113.

[2]- عبد الإله صائغ، دلالة المكان في قصيدة النثر "بياض اليقطين" لأمين اسبر أنموذجا، الاهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1999م، ص: 09- 10.

؛ وتبني شعرية مختلفة تقوم على اللغة الخلاقة والمتجددة و المخطط الآتي يوضح باختصار أهم العناصر الجمالية التي ترسم ملامح هذه القصيدة :



وبهذا نلاحظ أن قصيدة النثر نوع جديد في الكتابة الإبداعية، سعى أن يصنف في دائرة الشعر باعتماده على أهم وأخص خصائص التي تبعده عن النثر وتقربه من الشعر فكانت اللغة والتنقيب عن كنوزها الخفية هو هدفها، فاعتمدت العمق والغموض كرؤيا جديدة لمسارها.

أشكال قصيدة النثر :

الحرية والتّجريب "اللاشكل":

إن مفهوم قصيدة النثر مفهوم دقيق لا يمكن أن نمسكه إلا إذا حاولنا التعرف والتعمق أكثر في خصائص هذه القصيدة أو بمعنى آخر القوانين الفنية التي تعتمدها بديلا لنرسم ملامح وجودها كنص شعري جديد في الشعرية العربية المعاصرة، ويمكن أن نلاحظ مما سبق ذكره أن قصيدة النثر تعتمد وبصورة كبيرة على عنصر في غاية الأهمية يزيدها غموضا وتميزا، وهو "التجريب" الذي تسعى من خلاله إلى خلق شكل جديد، شكل يهرب من اللاشكل، يؤسس لرؤيا جديدة، وهذه الحرية التي تتبناها قصيدة النثر

جعلناها من أكثر الأنواع الكتابة المعاصرة التي يصعب تقنينها أو وضعها ضمن شكل محدد فهي: «**نوع لم يتجرأ منّظر بعد على أن يصوغ قوانينه**»[1].

وهذا لأن أهم ما يميز قصيدة النثر هو قدرتها الكبيرة على الجمع بين المتناقضات، وهذا ما يمنحها التفرد والتميز من جهة ويجعلها مستعصية على التعريف من جهة أخرى فقصيدة النثر كما تعرفها سوزان برنار «**مبنية على إتحاد المتناقضات ليست في شكلها فحسب، وإنما في جوهرها، كذلك نثر، وشعر، وحرية، قيد فوضوية مدمرة، وفن منظم، ومن هنا يبرز تباينا الداخلي، وينبع تناقضا العميقة الحظرة والفنية من هنا ينجم توترها وحيويتها**»[2].

وهذا ما يؤكد أدونيس، فهو يرى صفة الإزدواج والتناقض الذي تؤسس له قصيدة النثر، وتطمح إلى تحفيزه بصورة مثالية تعبير من أهم الضروريات في نجاح الشعر المعاصر وهذا لأن قصيدة المعاصرة، ما هي إلا تعبير عن روح العصر في كل تناقضاتها وفي ذلك يقول: «**تتضمن القصيدة الجديدة مبدءا مزدوجا الهدم والبناء لأنها وليدة التمرد والبناء لأن كل تمرد على القوانين القائمة مجبرة ببداهة، إذا أراد الشاعر أن يبدع أثرا يبقى أن يعوض تلك القوانين بقوانين أخرى**».»[3]

إن مبدأ الهدم والبناء هو الذي يضمن لقصيدة النثر أو أي قصيدة معاصرة البقاء و الاستمرارية، فهي عملية الهدم تعمل على كسر كل القوانين الجاهزة والتمرد على ما يعيقها، وصفة البناء تعتمد على إيجاد قوانين جديدة تعوض ما تم تدميره والتخلي عنه.

وبذلك تصبح قصيدة النثر حرة في اختيار الشكل الذي تستقر فيه أو تتجاوزه فهي ليست شعرا بالمعنى الكامل، وليست نثر بالمعنى المتداول إنما هي تحاول أن تهدم

[1]- سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أسامنا، ص: 12.

[2]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1976م، ص: 116.

[3]- المصدر نفسه، ص: 116.

الشكل القديم، وتتبنى شكلا جديدا ينفصل عن المعنى القديم الثابت في نمط واحد، وليس بالضرورة أن يكون هذا الشكل واضح أو محدد، إنما يكون اللاشكل فيها هو الشكل.

تعتبر ميزة الحرية من أخص الخصائص الفنية التي تلجأ لها قصيدة النثر لتعلن تمردها وتوترها وهو ما جعل «**قصيدة النّثر ليس لها قاعدة منظمة، كما هو الحال في قواعد الشّعر التّقليدي.** »[1] وهذا لا يكون إلا بالحرية والتجريب المستمر، ولهذا طالب أنسي الحاج بأن تمنح الحرية الكاملة للشاعر لأن هاتين الصفتين "التّجريب والحرية"، تمكنان الشاعر من إضافة شيء جديد وهو اختراع اللغة وهذا لا يكون في رأيه إلا في رحاب قصيدة النثر فيقول: «**شاعر قصيدة النثر حر، وبمقدار ما يكون إنسانا حرا، أيضا تصطدم حاجيته إلى اختراع متواصل للغة تحيط به ترافق حريته، تتلفظ فكرة الهائل المشوش والنظام معا، ليس للشعر لسان جاهز، ليس لقصيدة النثر قانون أبدي.**»[2] .

هذا القانون الطردي: الشعر ليس لسانا جاهزا و قصيدة النثر ليس لها قانون أدبي يعني أن اللغة تبقى تتجدد ولا تموت إلا إذا كانت مقننة وجاهزة وما يمنحها الحياة هو الحرية والتجريب؛ وبالتالي فإن بغيابها يموت الشعر، وكذلك بالنسبة لقصيدة النثر اتخذت قانونا يلزمها على الحرية ؛ وبقاءها بعيدة عن التجريب والحرية ستموت كما تموت اللغة ولكي تستمر وتكون نموذجا غاية في الإبداع لابد أن يصاحبها حرية وتجريب على مستوى اللغة.

استنادا إلى هذه المعطيات والفرضيات اتخذت قصيدة النثر الخروج عن الوزن العروضي أساسا في مفهومها، فهي: «**أن تنكر على نحو تام قوانين علم العروض ورفضت بإصرار أن تنقاد للتقنين وتفسر الإرادة الفوضوية الكامنة في أصلها تعدد**

[1] – فارس يحياوي، إشكالية قصيدة النثر بين المفهومين العربي والغربي، العدد 453.

[2] – أنسي الحاج ، مقدمة "لن".

أشكالها كما نفس الصعوبة التي يواجهها المـــرء في تحديـــد هويتـــها ومعالمهـــا»[1].وتتخـــذ قصيدة النثر ثلاثة أشكال هي :

1- «قصيدة النثر الغنائية التي لها أصل في النثر الموقع .

2- قصيدة النثر الحكائية .

3- قصيدة النثر العادية».[2]

ولنحاول أن نأخـــذ أمثلـــة نوضـــح مـــدى جنـــوح هـــذه القصـــيدة إلى اللاشـــكل واستقرارها الذي ينسى من هروبها من الشكل الثابت المألوف:

1- الشّكل النّثري: "قصيدة النثر الحكائية "

تعتمد بعض قصائد النّثر وبصورة كبيرة على الشّكل النّثـــري، وتـــرى فيـــه أنـــه آليـــة جديدة وتقنية فنية يحاول فيها الشّاعر صنع شكل يمزج بين الشّـــعر والنّثـــر، فالشّـــاعر في ظـــل هذا الشّكل يعمد إلى النّزوح للنّثر ويبتعد عن الشّـــكل الشـــعري المعـــروف، ويكـــون قـــوام هذا الشكل **–الشكل النثري–** السّواد الكتابة المتلاحقة دون فاصـــل واســـتعمال السّـــرد مـــن حوار وشخصيات وفضاء وفي ظل هذا النوع يختفي نوعا ما الجانـــب الإيقـــاعي ليحـــل محلـــه الإيقاع السّردي القائم على لغة النّثر ؛حيث يخيل للقارئ أو المتلقي أنـــه يقـــرأ نصـــا نثريـــا أو حكاية ولابد للقارئ المبتدئ أن يلتبس عليه الأمر ويعتقد أن ما يقـــرأه هـــو نـــص نثـــري، أو قصة أو خاطرة نثرية؛ لهذا فهذا النوع من الكتابة يستلزم حضـــور قـــارئ متمـــرس، يحـــاول هذا النّوع – الشّكل النثري – أن يتصـــف بلغـــة عاليـــة في الشـــعرية والكثافـــة والترّكيـــز، فيلجأ شاعر قصيدة النّثر في ظل هذا الشـــكل أن يســـتنزف كـــل طاقـــات اللغـــة التّصـــورية والتّخيلية ليغطي على الشكل النثري، الذي قد يوحي للقـــارئ أنـــه لـــيس قصـــيدة شـــعرية ، كما كان لجوء شعراء قصيدة النّثر لهذا النّوع هو إصرارهم على تأكيـــد أنـــه يمكـــن الكتابـــة

[1]- أنسي الحاج، مقدمة الديوان، "لن".

[2]- رشيد يحياوي، أنسي الحاج شاعر الحداثة والتجديد وكل الازمنة، نصوص من خارج اللغة، مجلة دورية تصدرها شبكة أطياف الثقافية، العدد 11. 5، 2010 ، ص: 18.

نثريا بروح شعرية متميزة. «**فالشّكل المنثور في قصيدة النّثر باستطاعته أن ينقل تفسير كل الملامح الخفية المعاصرة على نحو أفضل من الشّعر وبصورة لا مثيل لها**»[1].

إن جموح قصيدة النثر للحرية وهروبها المستمر ورفضها الصارخ للأشكال الجاهزة جاء ردة فعل عنيف لواقع الشعرية العربية السجينة في قلاع الماضي، ردة فعل على الجمود الذي مسها فنصبت نفسها كميدان للتجريب وبديلا يستحق الفرصة لأن تكون «**الفضاء الذي تغامر فيه التجريبة الشعرية**»[2].

عملت قصيدة النثر على أن يكون التّجريب هدفا لها، تجريب يسمح لها باكتشاف الجديد والمجهول، وهذا تأسيسا لجمالية أو لكتابة شعرية مغامرة عما سبق، ولأن التجريب أصبح العنصر الفعال والأكثر حضورا، في الشعريات المعاصرة، فهو يأخذ التّجريب «**موقع الريادة والاكتشاف واللّهث وراء الحالات القصوى في تجريب اللغة والتّشكيل وتركيب النّص**»[3].

هكذا كانت اللغة غاية التّجريب وهدفه المنشود في قصيدة النثر، فتشكيل رؤيا شعرية جديدة لن يكون إلا بالمغامرة والتّجريب على مستوى اللغة، التي تمنح الشّاعر نفسها ليغوص في عمقها ويكشف جوانب الجمالية التي لم تعرف من قبل، فاللغة تبقى بحاجة لأن تكشف فعلى الشّاعر أن يتحلى بالجرأة لأن يغتصب بكارة اللغة وحياءها.

ولنأخذ مثالا توضيحيا للشّكل النّثري، يقول أنسي الحاج في ديوانه: خواتم في قصيدة: الجنس يأتي معه بحبه:

تصرخُ امرأةٌ في وجه رجلٍ:

"جئتني من غير صورتي المُنْحَطَة ارجعْ حبكَ

---

[1]- فارس الرحاوي، إشكالية قصيدة النثر، بين المفهوم الغربي والعربي، العدد 457، السنة الثامنة والثلاثون، 2009م، http:/awu.dam.org

[2]- عبد الرحمن العقود، الإبهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل نجلة عالم الفكر، الكويت، دو الحجة 1422هـ مارس 2002م، ص: 141.

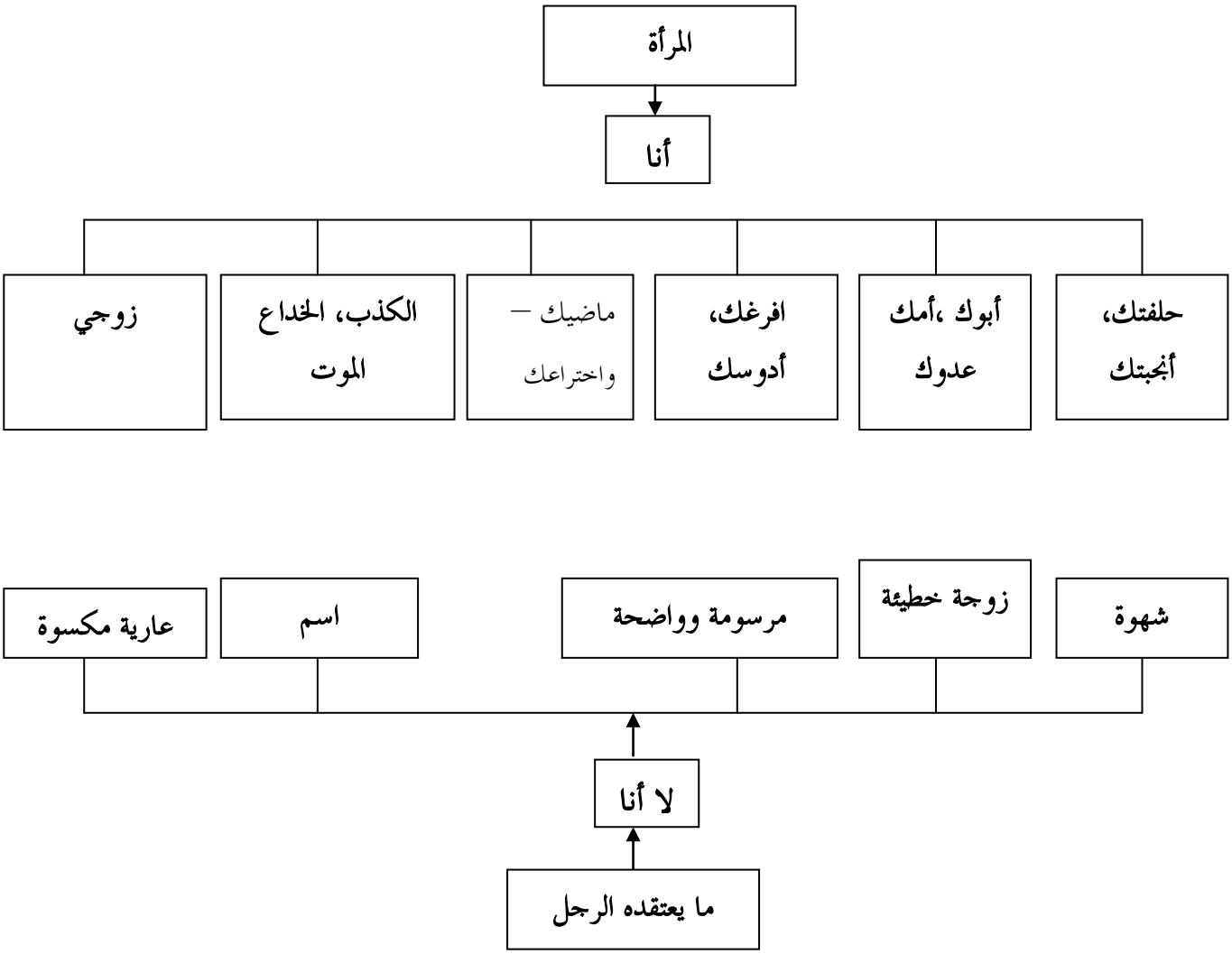
[3]- محمد عباس، ضد الذاكرة، شعرية قصيدة النثر المركز الثقافي الغربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م، ص: 118.

خذْ فضيحتي بذهولٍ، ببرودٍ، واركعْ لفُحْشي ألستَ
رهينةَ شهْوتكَ، أنا أخلقك قتلتك، وأنجبتك إلا أنا
زوجةٌ ولا خطيبةٌ، لا مرسومةٌ ولا واضحةٌ، أنا بلا
اسمٌ ولن تسميني لا أخونك أسرعْ وأمتعْ ولا أنا
عاريةٌ ولا مَكْسُوَةٌ، ولا تعرفني أيها الميتُ، أيها الحيوانُ
الناقصُ، أكلتني وما بلغتَ إلي أنا أبوكَ وأمكَ، أنا
عدوك، أفرغك، وأدوسك، أنا ملغيتك، ومخترعك، وكل
طرف من أطرافي لغةٌ، الجمادٌ لي حلمٌ، أنا زوجي
وامرأتي ورقصي وموسيقاي، ولن أقعَ في خطاياك... لا
أقتلك لأرث ما قتلك، بل لأتركك حيا بعد موتك
أستعملك كما لم تجرؤ أن تستعملني أنا الكذبُ
والخداعُ، أنا الموتُ، أنا الحليب وروح الحليب ...
نصرخ (أو تهمس) امرأة في وجه رجل ... ف يحبها
أكثرُ...[1].

لا ينكر قارئ هذه القصيدة أنها قصيدة، رغم الشّكل النثري الطّاغي، إلا أنها تنضح بجمالية غير عادية، شعرية تفوق ما يقدمه بعض الشعراء في شعرهم، فأنسي الحاج في هذه القصيدة النثرية وصف المرأة بطريقة عجيبة وخيالية وكأنها عبارة عن ملاك أو آلهة أو لعنة أصابت الرجل وتتحكم في مصيره، في حياته وموته، حاول أنسي الحاج أن يسلط الضوء على قضية في غاية الأهمية وهي "المرأة" وكيف ينظر إليها الرجل الشرقي – العربي– على أنها "جنس وشهوة"، لكنها في رأيه وكما وصفها في هذه القصيدة تتجاوز هذا المفهوم، فهي المرأة الثائرة المتمردة على ذاتها، المرأة المثال والنموذج وقيمتها الحقيقية يبقى الرجل يجهلها، وعمل التكرار المتعمد في القصيدة للضمير "أنا" دوره في تصوير هذه

[1]- أنسي الحاج، خواتم، ج 1، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، قبرص، ط1، تموز - يوليو 1331، ص: 32-33

المرأة التي تصرخ في وجه الرجل وتعرف عن ذاتها وهذا التمرد والصراخ هـــو الـــذي يزيـــدها جماليا ويجعل الرجل يتعلق بها ويحبها أكثر وهذا توضيح لهذه الأنا المتناقضة.



هذا الوصف العجيب والخيالي للمرأة المتناقضة القوية في صفتها تمثل الحرية والحياة بكل تناقضاتها، فهي الحياة والموت، إن استعمال أنسي الحاج للمتناقضات المتتالية "**أبوك أمك – ملغيتك ≠ مخترعنك– عارية ≠ مكسوة**... "والأضداد المتتالية والمحكمة في الترتيب كما يوضح المخطط زاد القصيدة جمالية وجاذبية تأخذ القارئ إلى أبعد حد، وتلغي في مفهومه الشّكل المألوف، فأسره بهذه اللغة الشعرية، يسقط من خيالية الشّكل النثري الطاغي على القصيدة.

إن العنف والتمرد: "**الموت، تصرخ، أقتلك، الحيوان، أدوسك، أتركك حيا بعد موتك، الخداع...** "التي وظفها أنسي الحاج في هذه القصيدة جسدت وبصورة كبيرة الحياة المعاصرة التي تعيشها المرأة والرجل العربي على حد سواء الصراع القائم والأبدي بينهما على الأخص، إن توظيف هذا الشّكل الشعري تعمد من خلاله قصيدة النثر لأن تكون ملائمة للعصر والحياة المتناقضة والتّأثر لأن الشكل المنثور في قصيدة النثر له ميزة التّعبير عن ملامح العصر لمعقدة والمشْحونة بالتّوتر والفوضى على نحو أفضل من الشعر .فالشكل المنثور أصبح أكثر ملائمة لهذا العصر وما يحمله من تناقض ،وهذا ما جسدته هذه القصيدة الجريئة في الطرح فأنسي الحاج في ديوانه "خواتم" بجزئية حاول التطرق لأكثر المواضيع جرأة وحاول الخوض فيها خاصة ... الوجود "الله" وكان طرحه يحمل الكثير وعالجه بطريقة شعرية تنضح بجمالية خاصة، لابد لقارئ سطورها من أن يستوعب ما يود الشاعر أن يوصله.

2- الشّكل الحر: "قصيدة النثر الغنائية "

تلجأ قصيدة النثر بصورة كبيرة لعنصر الحرية في الكتابة فهي لا تلتزم بالشكل الشعري المتمثل في المقاطع والأسطر الشعرية، كما لا تلتزم بالشّكل النثري المعروف؛ بل تنزح نحو الغموض و اللاشكل حتى لا يتم القبض عليها وتقييدها في شكل محدد فجنوحها للاختلاف والتّميز تقنن وتحبس في شكل ثابت ومعين، وأن يكون لها شبيه أو

نسخة لأن «**نظرية التّشابه تجعل الأدب مصنعا للنّسيج لا ينتج إلا نوعا واحدا من القماش**»[1].

لهذا اختارت قصيدة النّثر أن تكون قماشا جديدا غير قابل للتشكيل، ولنأخذ مثالا للاشكل الصارخ الذي لجأت إليه قصيدة النثر، ولعل أدونيس يعتبر أبرز شاعر عربي عرف بجنوحه الجنوني إلى اللاشكل وهروبه المستمر من الشّكل الواحد والثّابت، والقارئ لقصائده لابد أن يلاحظ التّباين الكثير في الأشكال واختلافها التي يتخذها للتعبير عن حالته أو تجربته الشعرية، ولإيصال فكرته، فالشكل الحر في قصيدة النّثر يمنح الشّاعر القوة على الخلق والتعبير« **فالشّكل شعريا هو ...الصورة المحددة للعمل الفني المحدد ، وهو إذن محايث أبدا، إنه جسر العمل الفني وكما يختلف جسّد عن آخر يختلف بالضرورة شكل عمل فني عن شكل عمل آخر ، فلا قاعدة مسبقة أو معايير جاهزة للشكل**».[2]

يقول أدونيس في قصيدته الجسد:

يكْسرُ الزمنُ غصنًا غصنًا

نلتقي: = نفترقُ: نمحُو وجهيْنا= يكْشف وجهينا في السرير طيْفان

واحد يتراءى، وواحد يتوارى

والجسدان – أربعةٌ

شطرٌ للغائب

شطرٌ للحاضر

جسدٌ من الإبر يلطمُ أجسادنا

والجسد الذي نفرغ لا يؤارينا

ثمة شقوقٌ يكشفُ ما نغطي

[1] – جهاد فضل، أسئلة الشعر الحديث، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1404هـ- 1984م، ص: 244.

[2] – أدونيس، الصوفية والسريالية، ص: 216-217.

ثمة أسارير تقرأ علينا الأسرار الأولى

كيف للجسد الواحد أن يثمرَ الياسمينَ والعَوْسَجَ ؟

وكيف لقلب واحد أن يلبس جسدين ؟

نأتلف= نختلف

نبتكر خداعا يعلوا الطفولة

رياء يصدق الشمس

ويقول:

الحب ثلاثة: رجل ورجل وامرأة

رجل وامرأة وامرأة

دائما

كان

بيننا

مسافة قلنا[1].

إن القارئ لهذه القصيدة سيصدم حتما من الشكل الغريب الذي اعتمده الشاعر في تشكيل قصيدته، فهو شكل غريب فوضوي لم يألفه الشعر العربي من قبل وتؤكد سوزان برنار في هذا المقام أن لعنصر الفوضوية دور في ظهور عدة أشكال لقصيدة النثر فتقول: «**تفسير الإرادة الفوضوية النابعة في أصلها تعدد أشكالها، كما تفسر الصعوبة التي يواجهها المرء في تحديد هويتها ومعالمها**»[2].

تلجأ قصيدة النّثر إلى هذا النّوع من الجنوح في الكتابة كردة فعل عن كل ثابت فشاعر قصيدة النثر له كل الحرية الكاملة في اختيار الشكل الذي يلائم حالته الشعورية شكل يمنح مساحة أوفر لإطلاق العنان للغته ولفكره ؛ ورغم أن هذا الشّكل الحر قد

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

[2]-سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا هذا، ص: 12.

يربك بصر القارئ ويصدمه لأول وهلة إلا أنه يزيدها جمالا كون هذ النّوع من قصائد النّثر يكون مكتنزا بالإيقاع المختلف لأن« **قصيدة النثر الغنائية ..لها أصل في النثر الموقع**»[1] ؛ فهدف قصيدة النثر هو أحداث خلخلة على مستوى الّشكل واللغة تصل هذه الخلخلة للمتلقي . ويساهم الشكل الحر في تعزيز الإيقاع الداخلي في هذا النوع من القصائد كون الشاعر يحاول أن يقارب في شكله القصيدة الغنائية مع نوع من الحرية في التشكيل .فيلاحظ القارئ لهذا النوع الإيقاع الصوتي القائم على تجاور الكلمات وتجانسها مثلما وظف أدونيس في قصيدته التضاد الذي خلق نوعا عال من الإيقاع في قوله " **الغائب – الحاضر .نلتقي – نفترق . نمحو- نكشف. يترائ- يتوارى. رجل – امرأة ....." بالإضافة إلى التكرار " غصنا –غصنا ".**

ويمكن أن نرسم منحنى يبين مدى التباين الظاهر بين القصيدتين في الشكل رغم أنهما يقعا تحت مسمى قصيدة النثر.

[1]-رشيد يحياوي، أنسي الحاج شاعر الحداثة والتجديد وكل الازمنة، نصوص من خارج اللغة، مجلة دورية تصدرها شبكة أطياف الثقافية، العدد 11، 5. 2010م، ص: 23.

آنسي الحاج قصيدة "الجنس" أتي معه نجبه	أدونيس قصيدة الجسد

والملاحظ أن أدونيس لجأ في قصيدته لتوزيع فوضوي مختلف حيث كانت بعض السطور مكثفة – سواد- بينما أسطر أخرى فحوت كلمة أو كلمتين مع اعتماد على

توزيع غير مرتب ومنظم ، بالإضافة إلى استعمال بعض الإشارات غير اللغوية مثل "=" في قوله : نأتلف = نختلف و نمحو وجهينا = نكشف وجهينا في السرير طيفان ، رغم أن المساواة التي اعتمدها الشاعر التي تدل في الأصل على التّشابه إلا أنه هنا استعملها للعكس للجمع بين ضدين ، نأتلف = نختلف ، نمحو = نكشف وهذا كسر لأفق التّوقع فحين نتوقع المساواة نصدم بالمساواة بين الأضداد وكأنه يبث رسالة مفادها أن الكمال والمساواة تكتمل في الاختلاف وهو ما يرسم إيقاعا مميزا .بينما أنسي الحاج فجاءت قصيدته مرتبة أو كثيفة الأسطر كأنها شكل نثري .

وهكذا نلاحظ أن قصيدة النثر لجأت إلى كل الوسائل والآليات الكتابية ووظفت على الصفحة كل ما يمكن للبصر أن يلتقطه ويترجمه من لغة رياضيات أو حتى لغة الرسم أو حتى بياض لتصبح القصيدة عالما مكتملا يترجم كل ما يمكن أن نتصوره وأكثر من ذلك . لتصبح ابتكارا « **فالشّكل ...كالصورة ابتكار لا يتكرر ، ولا يصنع ولا يؤخذ ولا يقتبس ، ليس لباسا أو غلافا أو إناء إنه فضاء ، إنه فضاء متوهج.** »[1] هكذا يصبح الشّكل في قصيدة النثر فضاء حرا يستطيع الشاعر من خلاله ترجمة كل ما يود إيصاله للقارئ.

وإذا ما تأملنا هذه الفوضوية والتّمرد في الكتابة وخلق لغة مختلفة ومتجددة مع كل قراءة يمنح قصيدة النثر تميزا وانفرادا وكمثال آخر لهذه الفوضوية نأخذ مثالا آخر للشاعر سليم بركات يقول في قصيدته **"قنصل الأطفال"** :

تصريح 1

(هكذا الأرضُ)

نعاسٌ سيْدٌ ، جفنٌ كليل

(هكذا الأرض)

ملاقيك زمانُ . حيثما خبأت في مقصورةَ الموت المناشرَ – عليمُ

[1] – أدونيس، الشعرية العربية، بيروت – لبنان، ط1، 1985م، ط 2، 1989م، ص: 78.

(هكذا القتلُ)

زرافات يجيئون : الحواةٌ ،

الخطباءُ ،

الجرسُ ،

الجنُ ... سلاما

انما القتل خبائي ما جن الفيْضُ ... سلاما

كلما سابقت أرضٌ

أتصبي عذره الماء تقيأت ...سلاما

يا هوى آلهة الرمل تخطتني الرمالُ . ابتدأ النزفُ وفي حنجرة النزفُ

بقايا أمم تدوي . انفجارُ الحجر العذري والطير ولغمَ الأزْمنة

أي نعل يطرقُ الليلةَ صدعُ النهر النائم في عيني ؟ والعيس- التي

عاجت على فارس يرعى سؤرا مساء – اساطير من الجمر جبونا فوقها ، التمت عصمت الفر وأبقتنا نوطير على الصبر السديمي .،

شعير ،

مزود،

ماء :

(هو الرمح الذي يرصد فتحا ؟؟)

كَلَلُوني

كللوني

برفيف الدبق العصري واتبع وصمت الأحصنة

من هنا – حيث الخلاخل تساقس حكمة الواعظ جنسا تالف الرعش

–أسيوي

شجني غمدا على نصل الهتافات، أسيوي

جسدي حلو ، أسيوي

خافيات الدمع عربونا على عري مجيء ...

(ربما أخطات)

هذا ورقي أبيضٌ كالفقر إلهي »[1]

قصيدة سليم بركات "قنصل الطفولة" مثّلت الشّكل الغريب ؛ حيث حاول الشّاعر أن يوزع كلمات قصيدته بالشّكل الذي رآه مناسبا فبدت القصيدة لوحة رسم مموجة بالكلمات تتراقص بحرية في بهو الصفحة ، خاصة في استعماله للأقواس في قوله (هكذا الأرض) و(هكذا القتل) واستعمال علامات الترقيم من فاصل وتنقيط وعلامات استفهام وتعجب، وكان توظيفها غريبا وفوضويا خاصة في قوله :

شعير ،

موزد ،

ماء :

كانت كل علامة وكل توزيع يحمل معنى ورسالة على قارئه أن يتفاعل معه ويفهمه ، كل هذا جعل القصيدة تبدو كلوحة راقصة على بياض الورقة ، حيث بدى توزيعها حرا وفوضويا زاد القصيدة جمالا وإيقاعا .

لقد لجأ شعراء قصيدة النّثر إلى نوع من الفوضى في الكتابة في تنظيم كلمات قصائدهم نوعا من التّمرد على كل شكل ثابت ومألوف كونه اعتبر روتينا وإعادة لا خلق فيه ، كان هذا التّمرد رسالة منهم أنه للشّاعر أن يتصرف في تشكيل الشّكل الذي يناسب حالته الشعورية بالطريقة والشّكل الذي يلائمه ، وليس بالضرورة أن تقيد الكتابة الشعرية بقالب جاهز متشابه ، فالشّاعر المعاصر يطمح إلى الاختلاف والتّفرد ، فهو يسعى لأن يخترع لغته الخاصة التي تميزه عن غيره أن يؤسس شكلا لقصيدته يبقى حرا وهاربا من أي شكل ثابت ، فالشّكل الحر وحده القادر على احتواء أي لحظة

[1]- سليم بركات، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2007م، ص: 63- 64

شعورية، وهكذا تتجد الكتابة الشعرية وتلامس بذلك حدود الموسيقى والرسم جمالية مطلقة غير محددة أو ثابتة كما أن الحرية في خلق الشّكل يفتح المجال للقارئ لأن يكون هو أكثر إنتاجية وتفاعلا مع نص يمنحه الجدة والاختلاف ولهذا يجب أن يجتهد أكثر في فك شفرات بعض الأشكال التي تجنح للفوضوية المطلقة عليه أن يكون أكثر جنونا وجموحا منها حتى يحتويها ويكتشفها .

3-الشّكل الأفقي: "قصيدة النثر العادية"

إلى جانب الشّكل الحر، والشكل النثري، تلجأ قصيدة النثر إلى شكل أكثر غرابة وتمردا يشبه الشذكل الأفقي، حيث يحاول الشاعر في بناء قصيدته أن يلغي كل القوانين والأنظمة، فتحوي قصيدة كاملة من بدايتها إلى نهايتها كلمة واحدة في السّطر الشعري وتظهر القصيدة في هذه الحالة شديدة الإختصار والإيجاز، لكن رغم هذا الإيجاز يجب على الشاعر، وهو يكتب هذا الشكل أن تكون لغته الشعرية في أوجها الجمالية: حيث تنقل للقارئ نوعا من الكتابة الغامضة التي تستقره، وتحمل في طياته الكثير من المعاني عليه تأويلها، وفهم ما لم تقله القصيدة، وفهم البياض المعمّم على كامل القصيدة، ولفهم هذا النوع نأخذ مثالا توضيحيا للشكل الأفقي يقول : جبر إبراهيم جبر في قصيدته: "**امرأة في عاصفة**"

من السحاب إعصارٌ

يمجُّ الغبارَ

ويعوي

بحلق أجش

براق النياب

حتى

تسقطَ

قطرةٌ

من طين

من مطر

من ماء

قطراتٌ

من مطر

تزلقُ

من الكرات

على

عباءة

سوداء

أحاطت

بفهم

كالحجر

أحمر[1].

لابد أن يلمس القارئ ذلك الإختصار ويلحظ الشكل الأفقي الذي اتخذته القصيدة، حيث حوى كل سطر منها كلمة أو كلمتين، وفي هذه الحالة يجب على القارئ أن يكون طرفا فعالا ومؤثرا في هذا النوع من الكتابة حيث، يعول عليه لإتمام البياض الذي يسطر على القصيدة فيحاول أن يستنطق الألفاظ القليلة.

إن هذا التّوزيع أو الشّكل الأفقي جمال خاص ؛حيث: «**لتنظيم الكلمات في الصفحة مفهوم بهي، إن الفظة الواحدة تحتاج إلى صفحة كاملة بيضاء، وهكذا تغدوا**

[1]-جبر إبراهيم جبر، المجموعة الشعرية، بغداد، ط1، تشرين الثاني، نوفمبر، 1990م، ص: 100.

الألفاظ مجموعة أنجم مشرقة... إن تصوير الألفاظ وحده لا يؤدي الأشياء كاملة وعليه الفراغ الأبيض متمم».[1]

وبذلك يصبح البياض والشّكل الأفقي من أهم التّقنيات الفنية التي تستعملها قصيدة النّثر ويعتبر البياض مكملا في القصيدة المعاصرة. ويتميز هذا الشّكل – القصيدة النثر العادية – بأن الأيقاع يختفي نوعا ما وتعمل على عنصر التأثير لتعوض غياب الإيقاع **«فقصائد النثر العادية التي بلا إيقاع فتنشغل شعريا بواسطة التّأثير الكلي أو ماسماه أنسي الحاج الكيان الواحد المغلق . »**[2]

وهكذا نستنتج أن التجريب والحرية في اختيار الشكل من الأساسيات التي تقوم عليها قصيدة النثر، وكانت القصيدتين الجنس يأتي معه بحبه – والجنس – نموذجين تبيان مدى التطرف الذي لجأ إليه قصيدة النثر كما أعلنت «**ليست مجبرة على اختيار أشكال موزونة، فهي حرة في اختيار الأشكال التي تفرضها تجربة الشاعر**»[3].

إلى جانب الأشكال هناك أشكال أخرى اتخذت من البياض قوامها، وبذلك نلحظ أن الفوضوية "الأشكال" مهمة أساسية ميزت قصيدة النثر وفي ذلك يعلق أدونيس أسباب جنوح قصيدة النثر إلى الفوضوية أو الخيانة كما تسمى عند البعض فيقول: «**يسموها الأرثيون " الفوضى يسموننا أيضا "الخيانة" هكذا تبدوا في أعينهم للمرة الأولى لا يخطئون النظر بالجيف المقدسة، ولا نكتفي، بل نقتنع الجيوش والخيابة كما نقنعهم بالفوضى أحيانا**»[4].

---

[1]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979م، ص: 100.

[2]- رشيد يحياوي، "أنسي الحاج شاعر الحداثة والتجديد وكل الازمنة"، نصوص من خارج اللغة، مجلة دورية تصدرها شبكة أطياف الثقافية، العدد 11. 5. 2010م، ص: 23.

[3]- أدونيس، رمز الشعر، ص: 114.

[4]- المصدر نفسه، ص: 320.

بذلك يعلن أدونيس صراحة تمرد وخيانة قصيدة النثر ورفض للأشكال القديمة "**الجيف المقدسة**" وتجاوزها للحاضر كان تمردها على الأشكال يطمح بخلق شكل يبث الحياة والتّجديد في شعرية اعتادت لقرون على شكل واعد كسر وجمد الإبداع فكان لزاما أن تعلن قصيدة النثر خيانتها لكل الأشكال، ووصل مدى فوضويتها أن طالبت القارئ أن يتمرد على واقعه، ويخلق شكله الخاص الذي يعبر عن واقعه المتغير.

كان هذا الجموح الصارخ والمعلن نحو اللاشكل والفوضوية سبب مشاكل القصيدة النثر، وشكل حجرة عثر عند أمام متلقيها وتقبلها في الشعرية العربية، وجعلها تهتم بالعبثة والفوضوية غير المؤسسة، ودفع القارئ أو المتلقي التي التساؤل: **إن كانت الفوضوية والخيانة كما يسميها أدونيس أبرز خاصية في قصيدة النثر، هل يعني هذا أنها فوضوية لدرجة أنها لا تضبطها قوانين محكمة ؟وبالتالي يصح لأي كان أن يكتب قصيدة النثر أو بمعنى آخر هل لقصيدة النثر خصائص فنية أخرى تساعدها على خلق توازن مع عنصر الفوضوية؟ خصائص تميزها وتمنعها في الوقوع في العبثية والفوضوية، وتزيل اللّبس عن المتلقي؟ أو هل هذه الفوضوية نابعة من مفهوم خصائصي يجعل من قصيدة النثر تفردا وتميزا؟.**

إن هذه التساؤلات وغيرها من الانتقادات التي وجهت لقصيدة النثر دفع بشعراء ومنظري قصيدة النثر للعزف على أوتار وخصائص أخرى يحاولون من خلالها التعويض بها عما تخلت عنه قصيدة النثر وهو اللاشكل المحصور في الوزن العروضي وفي ذلك يرى صلاح فضل أن قصيدة النثر تعمل على التّعويض الشعري بتوظيف أقصى إمكانيات اللغة فيقول: «إما فيما يتعلق بالنسبة المتميزة لقصيدة النثر فلا بد أن نلاحظ اعتمادها على جمع بين الإجراءات المتناقضة، أنها تعتمد على فكرة التضاد وتقوم على قانون التعويض الشعري، إذ أنها تتألف من ثلاث عوامل متزامنة تنصب كلها ثورة واحدة لأحداث فعاليتها الجمالية وهي بالترتيب:

أ-« تعطيل العروضية المتداولة.

ب- تفعيل أقصى الطاقات الشعرية المكملة.

ج- إبراز الاختلاف الدلالي الحاد. »[1]

وبذلك عملت قصيدة النثر على أوتار اللغة وحاولت أن تكون تعويضا لتتخليها عن الأوزان، فالجمع بين المتناقضات وتوظيفها للتتناقض والشكل الحر ، والتعويض الشاعر القائم على استنزاف طاقات اللغة الشعرية الممكنة وإبراز الاختلاف الدلالي، هي عناصر عرفت من خلالها قصيدة النثر لتؤكد فعاليتها كنوع شعري جديد.

وهذا ما أكده سوزان برنار في كتابها، حيث قدمت أهم الخصائص الفنية الضابطة لمفهوم قصيدة النثر بعيدا عن الفوضوية فنحددها هي الأخرى بثلاث خصائص جاءت كالتالي:

1- يجب أن تصدر قصيدة النثر عن إرادة وبناء وتنظيم واعية، وتكون كلا عصويا مستقلا، وهذا ما ينتج لنا أن تميزها عن النثر الشعري الذي هو مجرد مادة لوحدة عضوية خاصة جوهرية في القصيدة.

2- هي بناء فني متميز، فقصيدة النثر لا غاية لها خارج ذاتها سواء كانت هذه الغاية رواتية أو أخلاقية أو فلسفية أو برهانية فهناك مجانية في القصيدة، ويمكن تحديد فكرة المجانية بفكرة اللازمينة.

3- الوحدة والكثافة، فعلى قصيدة النثر أن تجنب الاستطرادات والإيضاح والشرح وكل يقودها إلى الأنواع النثرية[2].

كانت هذه الثلاثية "العضوية، المجانية، الوحدة والكثافة" بمثابة التّعريف الأدق بمفهوم قصيدة النثر فهي باختصار قصيدة يقوم بناؤها الخاص على الوحدة العضوية أي

[1]- صلاح فضل، أساليب شعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، 1995م، ص: 219.

[2]- حبيب بوهرور، قراءة تأصيلية في مصطلح قصيدة النثر عربيا، مجلة العاصمة مجلة سورية، المجلد السابع 2015م، قسم العربية، كلية الجامعة ترونتبرغ كبرالا الهند، ص: 08.

الاستقلال في البناء وعمقها، وأما المجانية أي إنها تتحاشى الشّرح والتّطويل فهي لا تستفيد بغرض أو غاية تتبع من ذاتها، واعتمادها على الوحدة والكثافة فهو التفافها حول ذاتها بابتعادها عن الأسترسال والاستطراد، والغموض والعمق من أبرز سمات هذه القصيدة وهذا لا يتحقق لها، إلا في ظل عنصر الكثافة الذي يزيدها تركيزا ويقويها أكثر من الشّعر الحقيقي.

إن هذه التنظيرات البرنارية كانت بمثابة المرجع الذي استمدت منه الشعرية العربية المعاصرة مفهومها لقصيدة النثر ،فمثلا أنسى الحاج أكبر رواد قصيدة النثر وأبرز من نظر لها يترجم حرفيا ما جاءت به سوزان برنارد في مقدمته "لـن" التي كانت تأسيس فعليا لمفهوم قصيدة النثر العربية فهو يقول معرفا قصيدة النثر: «**لتكون قصيدة النثر قصيدة نثر، أي قصيدة حقا، لا قطعة نثرية فنية ومحكمة بالشعر شروط ثلاث: الإيجاز والاختصار والتوضيح والمجانية، فالقصيدة أي قصيدة...لا تكمن أن تكون طويلة وما الأشياء الأخرى الزائدة سوى مجموعة من المتناقصات، يجب أن تكون قصيدة النثر قصيدة توفر عنصر الإشتراق، ونتيجة التأثر الكلي في وجود عضوية واحدة**»[1].

يشرح أنسي الحاج هذه العناصر التي قدمتها سوزان برنار ،فيؤكد على عنصر الوحدة العضوية، والحجم القصير، فعلى قصيدة النثر في رأيه أن تتنافي الطول لكي لا تفقد أهم عناصرها وجودها وهو الإشراق الذي قوامه الأساسي التركيز والكثافة في اللغة الشعرية، التي يؤدي دورا فعالا في إتمام هذه الثلاثية: الإيجاز والتوهج والمجانية.

يؤكد أنسي الحاج على أهمية حضور هذه العناصر ككل واحد لأن أن فقد إحداها، قد تفقد قصيدة النثر وجودها وتأثيرها كفن شعري مشغل ويتفكك بناءها في النثرية قصيدة النثر «**متماسكة ولا شقوق بين إضلاعها، وتأثيرها يقع ككل لأجزاء لا كأبيات وألفاظ**» [2].

---

[1]- أنسي الحاج، مقدمة" لن".

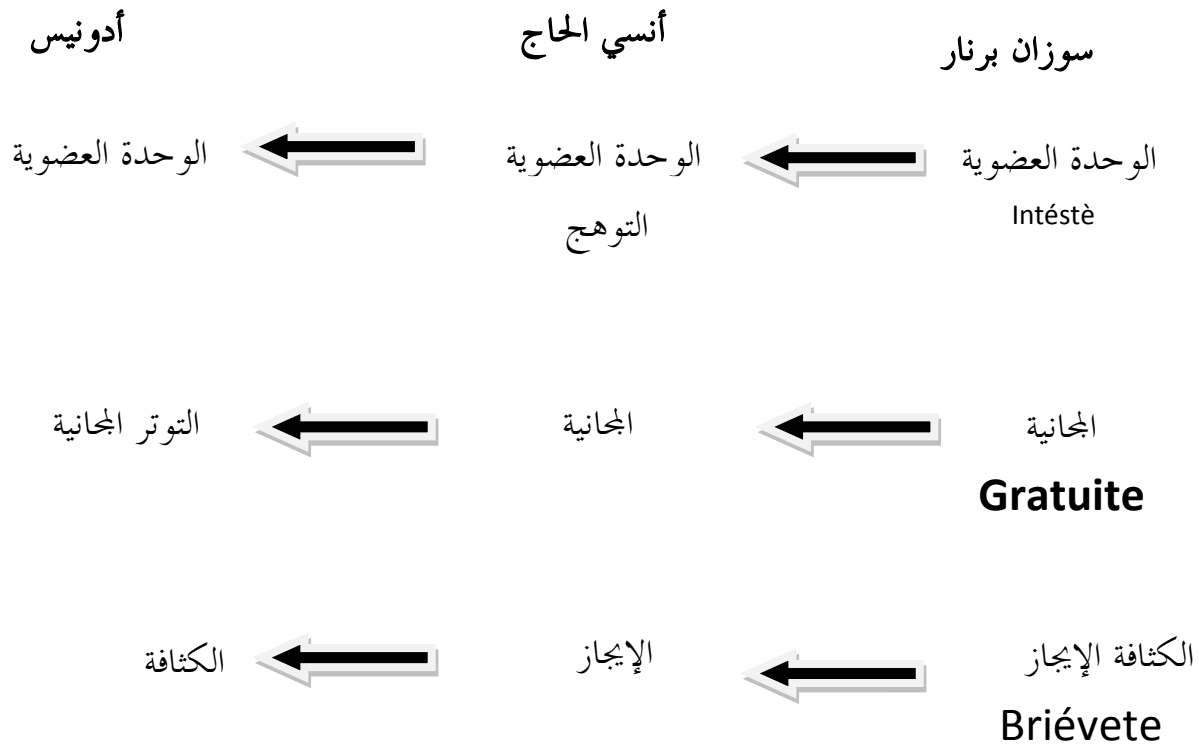
[2]- المصدر نفسه.

بهذا يصبح البناء المتماسك في قصيدة النثر يستمد بقاءه وقوته من فكرة "المجانية العضوي، الإيجاز، بعيدا عن الأبيات والجزء الواحد نجده في القصيدة القديمة، قصيدة النثر بهذه العناصر تحاول الالتفاف حول نفسها وتخلق توازنها الخاص النابع من بناءها الداخلي القائم على جمع بين التناقضات، فحتى العناصر التي تبعتها من وحده عضوية ومجانية وإيجاز تحتوي تناقض واضحا وصريحا سيتضح فيما بعد في تحليل هذه العناصر.

إلى جانب أنسي الحاج يقدم أدونيس مفهوما ما لهذه الثلاثية ويؤكد على أن هذه العناصر كفيلة بأن تعد قصيدة النثر عن النثر العادي، وتقوية أكثر من الشعر، كون هذه العناصر تركز على اللغة ؛وهذه التقنيات المعقدة هي التي تسمح لها أن تكون لنفسها مفهوما مستقلا فيقول: «**أما قصيدة النثر فبدأت شكل قبل أي شيء، ذات وحده مغلقة، هي دائرة، أو شبه دائرة، لاحظ مستقيم، هي مجموعة علائق تنتظم الأجزاء وتوجهها، إن قصيدة تتبلور قبل أن تكون نثر، أي إنها وحدة عضوية وكثافة وتوتر قبل أن تكون جمل وكلمات**»[1].

يلاحظ من التعاريف الثلاثة لسوزان برنار وأنسي الحاج أنها ركزت على الخصائص نفسها ، فمن المؤكد أن الشعرية العربية المعاصرة اتكأت في منظورها لمفهوم قصيدة النثر على التنظيرات الشعرية الفرنسية ويمكن أن نلخص هذه الثلاثية عند كل من برنار وانسي وأدونيس فيلاحظ:

[1]- محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والاتفاقية، ص: 74.



سأحاول التعرض بالتحليل والشرح لهذه العناصر وتوضح وجودها أكثر في قصيدة النثر، وقبل هذا التساؤل هل حاول النّقاد العرب إعطاء خصوصية لقصيدة النثر العربية أم تنظيراتهم كانت ترجمة وإسقاط كليا دون مراعاة لخصوصية الشعرية العربية؟.

حاول أدونيس أن يقدم تأصيلا لقصيدة النثر العربية بعيدا عن تنظيرات سوزان برنار مشيرا ومؤكدا على خصوصية الشعرية العربية وبالتالي خصوصية قصيدة النثر داخل هذه الشعرية المختلفة فيقول: «**تبدينا ما اصطلحنا على تسمية قصيدة النثر انطلاقا من ثلاثة مبادئ مستقلة عن مفهوماتها الفرنسية أو وجهها فيما يلي:**

الأول: هو أن الشعرية العربية لا تستنفذها الأوزان على الرغم من كمالها وغناها فنيا، وأن هذه اللغة تذخر بإمكانيات تعبيرية طوائف وتراكيب يتعذر أن نضع لها حد اتفق عنده فهي لغة مفتوحة على اللانهائية.

الثاني: هي ابتكار طرق وأشكال أخرى للتعبير الشكلي قوالب الطرق والأشكال القائمة على الوزن وتؤميها، بما يعني اللغة الشعرية العربية، وتنوعها وفي هذا أتراء للمخلية وللذاتية أيضا.

الثالث: هو الرغبة العميقة في جعل العربية مفتوحة على جميع انجاز الشعرية في العلم، وفي وصفها إبداعيا على خريطة الإبداع، لكن في الوقت نفسه بانفتاحها تفاعلا ومقاسية وحوار»[1].

يشير أدونيس في هذه العناصر الثلاث إلى عدة جوانب وخصائص مهمة تجاوز بذلك الطرح الذي قدمه أنسي الحاج، وهي كيف نجعل من قصيدة النثر، قصيدة عربية ذات طابع خاص مختلف بعيدا عن التّقليد، ويؤكد على إمكانية حدوث هذا إذا عرفنا كيف نوظف ما تتميز به الشعرية العربية خاصة اللغة العربية هذه اللغة الفنية والمتميزة، فبناء قصيدة نثر بلغة عربية حتما سيكون مختلف عن أي قصيدة بلغة أخرى، لأن كل ما تصبوا إلى تحقيقه- قصيدة النثر- من تفرد وجمالية وشعرية عالية يمكن أن تخضى به في أحضان اللغة العربية التي تبقى أغنى اللغات وأطوعها على الإطلاق فما تزخر به من طرائف تعبيرية وجمالية في التّركيب لا يوجد في لغة أخرى، كما أنها تمنح حرية اكبر، كونها غير نهائية وإنتاجته فهي لغة مفتوحة على كل الاحتمالات وحتى المجهول الذي تطمح قصيدة النّثر إلى ملامسته حدوده، ، فلما لا تكون هي نموذج لغة التمرد والحلم في قصيدة النثر فتؤسس بذلك لقصيدة نثر عربية ذات طابع خاص ومميز قادر على المنافسة والتفاعل مع الشعريات الأخرى.

كما يؤكد أدونيس في هذه العناصر على آلية خلق أشكال جديدة تعمل على إثراء الشعرية العربية بأشكال غير الأشكال المعروفة، ويدعو إلى أن تتآخى هذه الأشكال معا على إثراء السّاحة الأدبية العربية، والمخيلة، وهذا البحث المستمر عن أشكال جديدة

[1]- ينظر: أدونيس، مجلة الآداب "البيرونية" حوار مع أدونيس حول محله شعر وقصيدة النثر، العدد 10/9، سنة 2001، ص: 37 نقلا عن مجلة العاصمة، ص: 151.

بالضرورة سيفتح الأفاق نحو التّجديد، انفتاح يصل حدود المتلقي "القارئ"، فتعمل على زيادة وعيه وتفاعله ومشاركته في العمل الإبداعي، وبذلك تضيق مشكله الذائقة الفنية "**التلقي**" فتنتج جيلا من القراء منفتحين على أشكال مختلفة وله حرية الاختيار الشّكل الذي يعبر عنه، فتنوع الأشكال والطرق سيخلق بالضرورة تنوعا في القراءة سيكون لها تأثير إيجابي في تقدم الشعرية العربية المعاصرة، لكن الوصول إلى هذه الدرجة من العمق والتّحويل والانفتاح لن يكون إلا بفتح المجال للتجريب الفعال والمثمر، فالتجريب هو وحده القادر على دفع عجلة التطور في الشعرية العربية ودفعها إلى مصاف الشعريات العالمية "خارطة الإبداع العالمي لتكون قادرة على المنافسة والحوار، أن تكون شعرية منتجة تتأثر وتؤثر من باب التفاعل.

ولفهم والتّقرب أكثر من مفهوم قصيدة النثر، لابد أن تعرف على أهم الخصائص والتقنيات الفنية التي تتكئ عليها لتنتج شعريتها الخاصة.

الخصائص الجمالية في قصيدة النثر

1- الوحدة العضوية:

الوحدة العضوية في قصيدة النثر تجاوزت الطرح القديم القائم على العاطفة ووحدة الموضوع، ووحدة الأبيات واستقلالها وتعداه لأن تكون هذه الوحدة العضوية نابعة من داخل العمل الفني نفسه ،لأن تكون هذه الوحدة العضوية التي تميزها عن باقي الأنواع القريبة لها كالنثر الشعري والنثر الفني من قصة ورواية، فقصيدة النثر بارتكازها وتَفْعلها لهذا العنصر تحاول أن تكون الوحدة العضوية تعويضا معادلا لها لما تخلت عنه من وزن قافية فهي تتحاشى أن تأتي مجزأة أو مفككة لا معنى لها، ومجرد رصد للكلمات والصور، كما تحاول أن تبتعد قدر الإمكان أن تأتي على شكل قطع نثرية متراصة فوق بعضها البعض لا علاقة محكمة بين الكلمات، فتبدو في هذه الحالة مجرد شطح إبداعي لا غاية له، نثر جمالي لا ترقي إلى مستوى الشعر الخالص.

فقصيدة النثر باعتمادها على خاصية الوحدة العضوية هو سعي حثيث منها أن تلامس حدود الشعر وتخلق شعرية مغايرة إن استطاعت، فقصيدة النثر «**عالم متكامل منظم جميع أجزائه متماسكة كاملة بذاتها تعمل معناها وغايتها، فلا يمكن أن نسمي صفحة نثر مهما كانت شعرية تدخل في الرواية أو صفحات أخرى قصيدة نثر**»[1].

إن تحقق هذا العنصر الوحدة العضوية لا تأتي عبثا ؛بل هو تركيب في غاية التعقيد والدقة كون قصيدة النثر خالية من أية قوانين خارجية تساعد في تماسكها "كالألوان" فعلى كاتب –شاعر– قصيدة النثر أن يجتهد في أن يجعل قصيدته مغلقة على بعضها ومحكمة البناء، فحضور هذا الخصيصة لا يكون اعتباطيا بل هو مدروس ومحكم، ولابد من توافر عناصر وخصائص أخرى تساعد أن تلتف قصيدة النثر على نفسها وتكون كلا متكاملا وأبرز تلك الخصائص على الإطلاق الكتابة «**فالكتابة والالتفاف على بعضها البعض وهذا ما يساعد على تكامل عناصرها**»[2].

فقصيدة النثر حتى تحقق التوازن في تركيبها لابد أن تركز على طاقات اللغة، وهو ما يوفر عنصر الكتابة وهو العنصر الثاني الذي حدد كخصيصة مكملة لجماليات وبناء قصيدة النثر وسنتعرف على المعنى الدقيق لمعنى الكثافة بعد أن نأخذ مثالا توضيحيا لمعنى الوحدة العضوية، وكيفية تجسيدها في قصائد نثرية.

للتوضيح أكثر نعرض هذه القصيدة النثرية لشاعرها **سركون بولص** لنصل بمعنى الوحدة العضوية، وكيفية تحققها كفعل جمالي متجسدا يساعد المتلقي أكثر على فهم حيثيات هذه القصيدة:

يقول: سوكون بولص في قصيدته آلام بودلير وصلت

وصلتْ إلى الحدِ

[1]– أدونيس، في قصيدة النثر "شعر" 1960 عدد 14، ص: 81، نقلا عن منصف موسى في الشعر والنقد، دار الفكر اللبناني، ط، 1405هـ– 1985م، ص: 203.

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

وفي الأصلِ كنت راعيا يفترس أرْخبيلا ممزقا

من الأرواحِ

في الماضي الذي لا يمكن صَيْدُهُ

أخرج إليه فيهربْ

غزالةٌ تأكلُ الملحَ على بابي

أي ملحً يعني لي أيها الماضي

حيت من الإفلاس والمحبةُ

وذات ليلةٍ تحولَ إفلاسي إلى طيرٍ

ومحبتي إلى جمرةٍ

هربَ الطيرُ، بقيت الجمرةُ

في الجمرةِ دَخَلْتُ أبْحُرا

نزلتُ إلى أحشائها وحفرتُ جمالها

أيقنتُ من عزلتها وأنا ادخلُ وأتعثرُ بغيمة غضبي

لأن عزتي كانت قوية جدا

دخلتْ

الجمرةُ في اليّد

في نفس الوقت هي اليّد وأنا فيها

رجلٌ يحملُ جمرةً في يده تحوى رجلا يحمل جمرةً في يده

لن أخرجْ

لن يخرجَ الرجلُ

ما يفعل الرجلُ؟

ما (أفعلُ بحياتي؟

هناك بحيرةٌ ضائعةٌ ترعى بين أحشائي[1].

الشّاعر في هذه المقاطع الأولى لقصيدته يبدأ فيصف ذلك الهدوء الذي كان يعيشه بعيدا عن كل شيء، حيث كان يسكن أرخبيلا، ومكان تسكن فيه أرواح ممزقة وربما هي إشارة إلى الشّعوب العربية المنهكة والممزقة من الإنكسارات والإنهزاميات، وهو كان "راعيا" بسيط وفي مدن هذه الأرواح الممزقة. كان كقبره يعيش داخل ماضي يهرب منه، ماضي قدم له الإفلاس والمحبة "الماضي الذي لا يمكن صيده" وفجأة يتغير هذا الهدوء ويهرب منه الإفلاس والمحبة، فيصبح الإفلاس إلى طير، والمحبة إلى جمرة غريبة تبنى عليها باقي أجزاء وأحداث القصيدة، وربما كان الإفلاس وهو إشارة للجمود الذي يقدمه الماضي "الجمود الإبداعي الذي عاشه للأعوام وقرون داخل ماض يصعب أن يجد فيه ضالته "التّجديد"، فتأتي "الجمرة" التي توحي بالجدة والتغيير والدهشة.

هذه "الجمرة "التي فضلت البقاء عكس الطير، مسكها بيده وأحكم أمساكها وحاول أن يتماهى فيها ؛و تملكته فغاص داخلها ليحاول اكتشاف جمالها وعالمها الغريب "**نزلت إلى أحشائها وحفرت جمالها**". تأتي هذه الجمرة لتخرجه من عزلته التي طالت "عزلتي كانت قوية" كانت هذه الجمرة بمثابة الإلهام والوحي الذي أيقضه من عزلته، وحاول إخراجه منها، ويحاول التمسك بها ويرفض أن يتخلى عنها "لن أخرج"، "لن يخرج الرجل" فرغم أنها حارقة في يده إلا أنه يمسكها بقوة ويرفض رميها، لأنه كان قبلها ضائعا منعزلا في عالم مليء "الافلاس" الجمود "والأرواح المحرقة" التواقة للتغير وللحياة، في قوله "هناك باخرة ضائعة في أحشائي".

كانت "الجمرة" عنصرا غامضا وبناء في هذه القصيدة فتكرارها لعدة مرات في المقاطع الأولى جعل أجزاء القصيدة تتماسك فيما بينها، كما يجعل القارئ يتساءل عن المعنى المقصود منها، ومع مواصلة القراءة تتضح الصورة أكثر، والقصيدة باعتمادها على

[1]- سركون بولص، الأعمال الشعرية،ج1، منشورات المديرية العامة للثقافة والفنون، السريالة، عنكاوا، أربيل .2011م، ص: 32- 33.

عنصر الغموض والكثافة اللغوية تدفع القارئ دون وعي للقراءة والبحث لإكتشاف هذا الغموض وإرضاء فضوله، وهذا يبين مدى حكمة وشدة بناء القصيدة وتأتي المقاطع الأخرى موضحة لمعنى "الجمرة" فيقول:

أصادفُ ذات يوم ملابسَ بود لير الداخلية في طريقي

كيف وصلتْ إلى بيروت

آلامُ بود لير وصلت عن طريق البحر

الأعشابُ لا تمنع أن تطفوا اليّد قليلا

يد مريضة تهربُ

الجمرةُ فيها[1].

بإشارته لبودلير يبدأ الغموض ينزاح قليلا، ففي قوله: "أصادف ملابس بود لير الداخلية" إشارة واضحة إلى كتابات وإبداعات بود لير الممزوجة بالجمرة والآلام والتمرد، ويتساءل كيف وصلت إلى بيروت لتحط في يديه، فيرى أنها وصلت عن طريق البحر إلى الأرخبيل الذي يعيش فيه "بيروت"، التقط تلك الجمرة المليئة بالآلام، المتمثلة في تأثير بودلير ولغته التّجديد الثائرة التي أحدثت عند الشاعر يقظة، حيث رأى فيها ملجأ له رغم أنها جعلت يده مريضة "جريحة" وتتصاعد أحداث القصيدة وتتماشى الأحداث لتزداد القصيدة تماسكا ببعضها البعض وتلتفت حول نفسها، وتلعب الكثافة اللغوية دورا أساسيا في أن الشاعر اعتمد الغموض، والصور الغريبة دورا بارزا في إبراز هذه الوحدة في قوله: "**أصادف ملابس بودلير الداخلية، آلام بود لير، دلالة على إبداعات بود لير، الجمّرة أدخل أحشائها...**" وغيرها من الصور الغريبة والكثيفة التي حاول من خلالها الشاعر أن يلفت انتباه القارئ ليستدرج لأن يكمل باقي القصيدة ويكتشف معناها أو ما يريد الشّاعر قوله، وإذا نجح الشاعر إلى الوصول إلى هذا الحد، فلقد نجح في تحقيق الوحدة العضوية في قصيدته.

[1]- سركون بولص، الأعمال الشعرية، ص: 34.

بالإضافة إلى الكثافة اللغوية يؤدي التّكرار دورا أساسيا في أن نلمس الوحدة العضوية في هذه القصيدة وهذا واضح بصورة كبيرة في نهاية القصيدة.

الغزالة تأكل الملح على بابي

أيها الماضي أيها الماضي

ماذا فعلت بنفسك أيها الماضي؟

وذات ليلة تحول إفلاسي إلى طير

ومحنتي إلى جمرة

حلق الطير وحده على الجمرة

بقي الطير ينظر إلى الجمرة حتى انطفأت الجمرة

أيها الماضي أيها الماضي

ماذا فعلت بحياتي؟[1]

يعيد الشاعر تكرار نفس المقاطع الأولى مع تغير طفيف في بعضها ليعطي نهاية لهذه القصيدة، نهاية تتحد وتتماسك مع بدايتها، وتسير إلى عودة الطير "الإفلاس"؛ حيث يحدق إلى جمرته "المحبة"، وفي النهاية تنطفئ الجمرة ويعود الشاعر ليعاتب الماضي "الإفلاس" فيختم قصيدته يتساءل مكرر "**أيها الماضي أيها الماضي ماذا فعلت بحياتي؟**".

بهذه التقنيات التعبيرية وخاصة التكرار، تعمل قصيدة النثر للوصول إلى أعلى درجات التماسك والتشابك فيما بينها لأن التكرار يعمل على تدوير القصيدة وإغلاقها والالتفاف حول نفسها.

ويبرز هذا العنصر "الوحدة العضوية" ودوره أن تصل قصيدة النثر إلى ذروتها في الإبداع والتميز، فإذا اختل هذا العنصر فمن المؤكد ستصبح قصيدة النثر مجرد هذي

[1]- سركون بولص، الأعمال الشعرية ص: 34.

نثري ولهذا لزم عليها أن تبرز «**فعاليتها مهما كانت معقدة أو حرة في الظاهر أن يشكل كملا وعالما مغلقا، وإلا أضاعت خاصيتها كقصيدة**»[1].

وفي هذا المقام يحاول تودروف ستيفان أن يعلق على ضرورة تواجد هذا العنصر لكي تتنافى قصيدته النثر مع مثيلاتها في المجال الإبداعي خاصة الرواية المعاصرة التي تعتمد هي الأخرى على عنصر الوحدة العضوية في بنائها ولهذا كان إجباريا على قصيدة النثر أن تصنع وحدة عضوية خاصة بها بعيدا عن تأثرها بالأنواع الأخرى فيقول في ذلك: «**نلاحظ سوزان برنار أن التعريف بالوحدة معرف في العمومية وبالتالي فإن الرواية أيضا عالم تسديد التنظيم... لكنها تسمح بتميز الجنس الشعري عن الأجناس الأدبية الأخرى إنها علاقة زمنية ما... تظهر قصيدة النثر كأنها كتلة واحدة أو نتيجة لا تقبل التقسيم**».»[2]

ومن هذا نخلص إلى أن الوحدة العضوية في قصيدة النثر تختلف عن تواجدها في عمل إبداعي آخر، فهي تعني الكثافة وتكامل أجزاء هذه القصيدة، مما يجعلها عالما متكاملا مغلقا على نفسه شديد التنظيم، 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 المعاصر، لأن القصيدة المعاصرة «**ليست مجموعة من الأبيات يستقل فيها البيت على ما قبله وما بعده، وإنما هي تألف مركب يجوح فيه السبب إلى تذكر ما سبقه وترقي ما يتبعه ضمن نسق موحد ومثل هذه الوحدة تفرضها النّفس الشّاعرة، والنّفس التي تتآلف فيها المعرفة والإحساس**»[3].

---

[1]- نبيل منصر، الخطاب لموازي لقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2007م، ص: 192.

[2]- تودوروف ستيفان، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق دط، 2002، ص: 61.

[3]- لطفي عبد البديع، "جماليات الإبداع بين العمل الفني وصحابه "، مجلة فصول، العدد4، ج2، ص: 60.

وبذلك يتسع معنى الوحدة العضوية في قصيدة النّثر ويتعداه من الشكل إلى نفس الشاعر، والمتلقي الذي يلعب دورا أساسيا في إتمام هذه الوحدة، فالقراءة هي وحدها القادرة على لمس هذه الوحدة وتأكيدها، فهي وحدة تتضافر فيها المعرفة والإحساس مع لغة عالية الجمالية.

ويمكن أن نلخص بعض التقنيات التي تعتمدها قصيدة النثر لتحقيق عنصر الوحدة العضوية وهي كالآتي :

1- تقنية التّكرار البناء ؛ بتكرار لفظة-فعل – اسم –حرف- أو إشارة ما أو علامة كما لاحظنا في قصيدة سركون بولص "ألام بودلير وصلت" .

2- العمل على تكثيف الصور وتشابكها أكثر لتتعانق فيما بينها وتقدم للقارئ نصا محكما ؛ فالصورة واللغة الشعرية تعتبر تقنية في غاية الأهمية تمنح القصيدة تركيزا وإيحاء يساعد القارئ على ربط أجزاء القصيدة وتتبع مسارها .

3- الابتعاد عن الاطراد والطول الممل الذي يفقد قصيدة النثر توهجها فتسقط في فخ الخروج عن الشعرية والدخول في باب الرواية والقصة .

4- اعتماد أسلوب القص والسرد كتقنية تعمل على التفات القصيدة حول نفسها، فكل من الحوار والشخصيات والأحداث تتضافر بالإضافة إلى اللغة الشعرية في أن تحقق قصيدة النثر الوحدة العضوية.

5- أن يعتمد الشاعر في قصيدته بداية ونهاية واحدة وهذا بالضرورة يخلق تدويرا للقصيدة حول نفسها وتمنح القارئ نوعا من الإنسيابية وهو يقرأها.

ولذلك يجب على قصيدة النثر أن تكون أكثر حذرا في بلورة وتجسيد هذا المعنى لأن تحققها لن يكون إلا بحضور عناصر أخرى تعمل فيما بينها، لتساعد قصيدة النثر على الالتفات والتماسك ، وبالتالي الوصول إلى نفس القارئ ليتفاعل معها، وأخص تلك الخصائص "المجانية" ومنه تتساءل **"ما معنى المجانية؟ أو بعبارة أخرى ماذا تقصد بالمجانية؟**

قبل أن نتطرق لعنصر المجانية نتطرق لعنصر مكمل لمعنى الوحدة العضوية ألا وهو الإيجاز والكثافة .

2- الإيجاز والكثافة:

يعتبر عنصر الإيجاز من أدق التفاصيل التي تقوم عليها قصيدة النثر، وسقوطه أو اختلال هذا العنصر من المؤكد قد يهوى بقصيدة النثر وينسف بها، فالقصيدة المعاصرة هي خط جديد في الكتابة يطمح للجمالية والشعرية بعيدا عن الاستطراد والطول الممل، فالعبرة مما يقدم للقارئ هو النوعية التي تنمي جانب التذوق الجمالي لديه لا الكم، فالشعرية المعاصرة تكمن في النّص في كثافة الصور الشعرية والإيجاز الشديد وعليه «**كانت قصيدة النثر تستنزف من لغة النثر أقصى طاقاته للإرتفاع بها إلى مستوى ...الشعري، لذلك على قصيدة النثر أن تَلْتّم على نفسها وتتوتر وتصفو وتقاوم الإنزلاق إلى النثر العادي عليها أن تحقق التأثير الكلي والمجانية والكثافة**»[1].

ويختصر مفهوم "الإيجاز" في قصيدة النثر في أن تكون محدودة الطول مختصرة موجزة، وتحاول الابتعاد عن أي شرح أو تفسير، وإلا فقدت معناها وحيويتها وتلاشت وحدتها العضوية، وكثافتها المركزة، وهذا ما يدخلها في باب آخر من الفن غير الشعر الذي يطمح لأن يكون أكثر تركيزا وإيحائية وأكثر غموضا، وحتى تضم قصيدة النثر إلى مصاف الشعر وتحقق وجودها الفعلي «**يجب أن يتراوح طولها ما بين نصف صفحة وفقرة واحدة أو فقرتان أو ثلاثة فقرات أو أربعة صفحات، وهو طول قصيدة غنائية متوسطة**»[2].

وهكذا نجد أن القصيدة المعاصرة والقصيدة النثرية على الأخص تحاول أن تكون في منأى عن الشرح والاستطراد.

---

[1]- على جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان- الاردن، ط1، 2003م، ص: 120.

[2]- المصدر نفسه، ص: 120.

وبذلك يصبح الإيجاز هو الذي يخلق التوازن والجمالية في قصيدة النثر، وإن غاب هذا العنصر سقطن قصيدة النثر فالمعنى الأدق للإيجاز هو «**أن تتلافى قصيدة النثر الاستطرادات والشرح، وكل ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى فقوتها الشعرية كامنة في تركيبها الإشرافي لا في الاستطراد**». [1]

إذا شاعر قصيدة النثر ملزم أن تتسم قصيدته بالإيجاز والفوضوية في نفس الوقت، هذا التناقض الكامن في قصيدة النثر لن يكون إلا في رحاب اللغة فالتركيب العجيب للكلمات هو القادر على أن يشد القارئ ويستدرجه إلى عالمه المغلق لهذا يحاول شاعر قصيدة النثر التركيز على الغموض السّاحر والرؤيا الخلاقة للعالم والكون لأن الشاعر الإستشراقي شاعر قصيدة النثر هو «**الذي يخلق الواقع به، أن يخلق حالة يتجاوز بها المتناقضات و حيث يستيقظ طاقات الإنسان لتلتف مع الطاقات الأخرى من أجل بناء عالم جديد وكل إنساني واحد**»[2]

إن خاصة الإيجاز جاءت كردّة فعل عنيف عن الثرثرة الشعر التي ظلت مسيطرة على المشهد الشعري العربي، فالطول والاستطراد الممل قد ضاق به القارئ "المتلقي" العربي وبات يبحث عن بديل يختزل واقعه وعالمه المتناقض المليء بالفوضى والتّمرد .

كان اللجوء إلى قصيدة النثر قصيدة الاختزال كرد فعل على التّكرار والتّقليد الذي أثقل كاهل الشعرية العربية لمدة طويلة فالاختزال والإيجاز كان حجة ملحة لابد من تواجدها واعتمادها في الكتابة المعاصرة، فتغير الأنساق المعرفية والاجتماعية حتم أن تكون قصيدة الإيجاز –**قصيدة النثر**– حاضرة وبقوة في الشعرية العربية المعاصرة.

ولنأخذ مثالا توضيحيا آخر عن معنى الإيجاز في قصيدة النثر، حيث يكتفي الشاعر في إيجازه لقصيدته بكتابة كلمات متفرقة هنا وهناك يقول : أنسي الحاج في قصيدته "أركضي" من ديوانه "**إذا صنعت بالذهب ماذا صنعت بالوردة**".

[1] – حبيب بوهرور، مجلة شعر الروافد والتشكيلات محمد الماغوط وبول شاوول، مجلة تروى، ص: 78.

[2] – أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص: 119.

وقفتُ على الشرفةِ أرى كواكبَ عمياءَ وأسْحارا

ترمي غضبها. لا غيمة تمنى كعروسٍ، من أنت حتى تختفي القناديلُ تُشْعِليها؟

أنا غيمة لا تمرُ فوق شرفتك، أخذتني الرّياحُ إلى بلاد بلادي شرفتني في الرياح أركضي

يا غيمةُ

وأنت ما تكون؟

أكون فلكً من وريد السّماء إلى وريد الأرض[1]

لابد أن يلاحظ القارئ مدى قصر وإيجاز هذه القصيدة كما يمكنه أن يلاحظ جموح الشّاعر للغموض فالقصيدة من أولها لآخرها تحوي صورا مختلفة توحي برؤيا جديدة بالإضافة إلى اعتماد الشاعر على الحوار القائم على التساؤل والإجابة ساهم هذا بصورة كبيرة في أن تحقق هذه القصيدة إيجازا وكثافة واضحة، فالحوار السّردي بين ذات الشّاعر في أن يقدم قصيدة في غاية الإيجاز والغموض، فالاستفهام يعتبر من أقوى الحلقات التي يلجأ إليها الشّاعر في بناء قصيدته وليحقق من وراءه المعنى الأدق للإيجاز، ويلاحظ أن ديوان أنسى الحاج "ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة "غني بهذا النوع من القصائد فعلى سبيل المثال نجد قصيدة عتمة الشمس لا تحتوي إلا أربع مقاطع قصيرة يقول فيها:

اليّدُ على خصرها تجعلها وَردةً

الهواءُ في وجهها يجعلها فراشةً

الضحكُ يجعلها موجةً

الحزنُ يدفنها شمسًا خلف غيمة تحميها من اللصوص[2].

[1] - أنسى الحاج، ماذا صنعت بالوردة ماذا فعلت بالذهب، دار الجديد، بيروت، لبنان، ط2، 1994، ص: 77.

[2] - المصدر السابق، ص: 78.

إن القصيدة القصيرة تلجأ للإيجاز لكنها تقول الكثير بكلماتها القليلة، وقصيدة النثر تتلاقى في هذه الخاصية مع الهايكو الياباني، هذا النوع من الكتابة الذي يعتمد على الإيجاز والقصر كخاصية في بنائه، وتكون أسطره لا تتجاوز الثلاث أسطر لكنه غني بالصور والكثافة اللغوية، وبذلك نخلص أن الإيجاز تمنح قصيدة النثر إشراقا وجمالية غالية لأن «**القصيدة شديدة القصر التي تقول بكلماتها وتفسح في سطورها التي لا تتجاوز في عددها أصابع اليد الواحد عن رؤية شديدة الكثافة للوجود والتجربة، وتقترب هذا الشكل من أشكال الكتابة الشعرية من الهايكو الياباني *الذي يتألف من ثلاث سطور شعرية تعبر عن فكرة أو حالة شعورية محددة ... وهو شكل يناسب قصيدة النثر بسبب كثافته ووحدة الانطباع والتأثير التي يولدها**»[1]

إن لجوء شاعر قصيدة النّثر للإيجاز والكثافة والغموض في قصائده، يحاول أن يبث رسالة مشفرة للقارئ "المتلقي" مفادها أنه معنى بهذا الإيجاز ومشاركا فيه، فهو وحده القادر على حل شفراته والإبحار في غموضه واختصاره الذي يقول ويخفي الكثير، فرغم الإيجاز الظاهر في قصائد والعمل على التركيز والرؤيا الجمالية باعتمادها على الإيجاز والكثافة اللغوية الناضجة بالصور و الإستعارات، وكل الآليات المعاصرة التي تصنع منها عالما موجزا و مغلقا، من علامات ترقيم، واستفهام وتعجب، وبياض، وسواد... فهي كلها أصبحت تقول الكثير رغم صمتها فقصيدة النثر تتكئ في بحثها عن الإيجاز عن

[1]- فخري صالح ، القصيدة العربية الجديدة الإطار النظري والنماذج.مجلة نزوى . 1 أفريل 1997م.
https://www.nizwa.com

*- الهايكو الياباني: هو عبارة عن قصيدة من بيت واحد يتألف من ثلاثة أسطر تتشكل في مجموعها من سبعة عشر (17) مقطعا صوتيا... يميل إلى تصوير المرئي وإشتراك القارئ الغائب لحظة الكتابة...ويبلغ الهايكو مبلغا أرقى حين يستطيع الإيحاء...وإثارة الخيال مثال:

ليلة صيف
أصداء تعلى الخشبي
تؤرجح الصمت

ينظر: عبد القادر جاموسي، مختارات من شعر الهياكو الياباني، دار الكتابات الجديدة، ط1، نوفمبر 2015، ص: 5، 6، 9.

آليات جديدة ساعدتها على الالتفاف على نفسها، وتحقق لها في نفس الوقت الإيجاز والكثافة.

ولنأخذ مثالا توضيحيا لهذا الإيجاز الذي لجأ له بعض الشعراء يقول "شوقي أبو شقرا" في قصيدة "الجرة"

تَدَحْرَجَ حجرٌ

لا إنسانٌ

لا فراشةٌ

لا قطةٌ

لا زهرةٌ

لا ممحاةٌ[1]

تدحرجت امرأةُ اسمها لا وانكسرت الجّرةُ

نلاحظ في هذه المقاطع القليلة الغرابة والغموض، فالشاعر اعتمد أسلوب لفت انتباه القارئ، فبدأ قصيدته بفعل مضارع يدل على حدوث فعل "أمر ما" تدحرج ليليها مباشرة بنفي مكرر بأداة "لا" لـ"إنسان-فراشة-قطة-زهرة-ممحاة..." وكأنه باستناد الفعل تدحرج للفاعل حجر، وأردافه مباشرة ببعض الأسماء المسبوقة بالنفي يشبه لنا الحجر أو ينبغي أن يكون ينتهي لتلك الأسماء التي ذكرها ليجعل القارئ يتساءل عن حقيقة الحجر ما يكون؟ ليجيب في الأخير ويختم قصيدته بنفس الفعل "تدحرجت" ويكرر عنوان القصيدة "الجرة" فيغلق بذلك قصيدته القصيرة ليكشف للقارئ أن الحجر المتدحرج امرأة اسمها "لا" وبذلك نرى الإيجاز في هذه القصيدة اتخذ من أسلوب التكرار آلية في أن تصنع إيجازها الخاص، فكان التكرار مركزا في الفعل "تدحرج" وأداة النفي

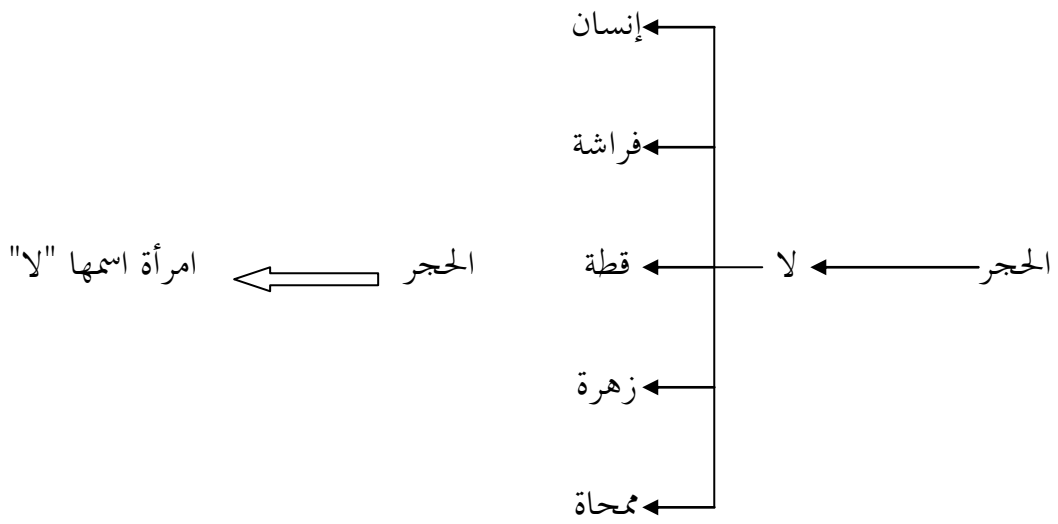
[1]- رشيد وحتي، سرا ينفض الفجر بتلات القناديل، الحصة العربية السريالية، منشورات imuhakat ، العدد 03 ، 2016 م، ص: 16.

"لا" تساعد هذا الشاعر أن تلتف قصيدة النثر حول نفسها وتكـــون أكثـــر تركيـــزا ومحكمـــة الإغلاق.

بالمرأة "لا".

يمكن أن نلخص هذه الصور المتتابعـــة والمتلاحقـــة الـــتي خلقـــت جماليـــة خاصـــة في النص

ساهمت بصورة كبيرة في أن تبدو القصيدة أكثر غموضا وإيجازا.



وبذلك تكون الكثافة والصور المتتابعة في رحاب الإيجاز عبارة عن إشارات وومضات جمالية عالية الشعرية على قارئها أن يلتقط جانب الجمالية فيها بالبحث فيما تريد القصيدة أو هذا الإيجاز قوله التي تزخر بالغموض والتساؤلات واللغة المضغوطة والمشحونة بالصور الغريبة والاستعارات والمفارقة والتناقض والتضاد تدفع القارئ للبحث والتنقيب عما وراء هذا الاختزال والإيجاز.

وبذلك يصبح للقارئ قصائد النثر القصيرة والموجزة دور فعال في إنجاح وإظهار وتوهج هذا الإيجاز لهذا وجب على القارئ هذا النوع من القصائد أن يكون على قدر كبير من الثقافة والكفاءة والحضور الذهني والعاطفي أثناء تذوقه لهذه الكتابة.

ويمكن أن نقول: إن الكفاءة الشاملة لدى القارئ يجب أن تتعدى التأويل السطحي والقراءة الانفعالية لتقفز وراء هذا كله وعلى القارئ أن يكون ذا كفاءة وخبرة ليتمكن من تأويل نص إبداعي مختلف وموجز.

وبذلك نخلص أن لعنصر الإيجاز دور فعال في أن يكمل وجود وبناء قصيدة النثر النموذجي ،كما يمكن القول: إن الإيجاز هو الاختبار الأكبر لأي شاعر فإن تمكن من أن يختزل ما يجول في خاطره ويقدمه بلغة عالية الجمالية والحضور ، فلقد حقق المعادلة الأصعب على الإطلاق ويمكن أن نطلق عليه اسم الشاعر الإشراقي بامتياز.

إلى جانب عنصري الوحدة العضوية والإيجاز تعتمد قصيدة النثر على عنصر في غاية الغرابة وهو عنصر المجانية الذي سنتعرف على معناه في القادم من هذا البحث.

3- المجانية gratuité

يتساءل أي قارئ أو باحث عن معنى المجانية في العمل الإبداعي هل نقصد بها أن قصيدة النثر هي عمل يتجنب أن يتحدث عن موضوع المعين؟ أو بمعنى آخر هل معنى المجانية هي أن يكون هدفها هو الجمالية و الشعرية بعيدا عن كل السياقات؟ أم أن المجانية في قصيدة النثر هو الكتابة لأجل الكتابة؟

تحاول سوزان برنار أن تنظر لهذا المفهوم الغامض فتربط معنى المجانية باللازمنية أي أن قصيدة النثر لا تتطور نحو هدف أو غاية معينة كما هم الحال مع الأنواع الأخرى كالرواية والقصة والمسرحية؛ حيث نقول: «**فكرة المجانية يمكن أن نحددها –بدقة– فكرة "اللازمنية"، بمعنى أن القصيدة لا تتطور نحو هدف ما ولا نطرح سلسلة من الأفعال المتتالية لكنها تفرض عل القارئ ك "شيء" ككتلة لازمنية**»[1]

ولقد حاولت الشعرية العربية هي الأخرى أن تحيط بهذا المفهوم الثاني فترحم إلى الاعتياطية وبالعفوية.

[1]- سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا ، ص: 36.

وإذا ما حاولنا أن ندقق أكثر في مفهوم المجانية "الاعتياطية والعفوية"، نجد أن قصيدة النثر يجب أن تبقى بعيدة كل البعد عن الوصف الخارجي السطحي للأحداث والواقع، وتتجنب الشرح والتفصيل الممل، فقصيدة النثر تطمح لأن تفرض على المتلقي عالما متكاملا من الجمال والخيال بعيدا عن عرض التفاصيل الدقيقة كما تفعل بعض الفنون، ونحاول أن تنضح بجمالية لغوية أكثر تركيزا وكثافة مبتعدة عن الأخبار المباشرة والسّرد واعتمادها على المجانية يجعلها عالما مختلفا ومتميزا فهي بارتكازها عليه «**تطمح إلى الانفصال عن الواقع بل إنها تحقق هذا الانفصال فعلا بالاستقلال عن هذا الواقع والنّأي عن تمثيله ولهذا ليس للموضوع أهمية فيها**»[1]

كان لجوء قصيدة النثر لعنصر المجانية ناجما من تأثرها بالطرح الوجودي والسريالي هذه الأخير الذي اتسم بطرح متطرف نادى بإطلاق الحرية الكاملة للوعي والكتابة بعيدا عن المألوف والواقع المعاش، ونادت إلى الغوص في المجهول والانغماس في أعماق الروح واللاوعي، فالسريالية تدعو للانفصال عن الواقع متجهة للبحث والتعمق في روح الإنسان ووجوده.

«السّريالية لا تهمل هذا الواقع، ولا تنكره، ولكنها لا تثق فيه ولا تعول عليه فهو في رأي بروتون زعيم السريالية معاد إلى كل ارتقاء فكري وخلقي، لذلك فإنهم يبحثون عن واقع خفي يقبع في أعماق النفس، دون أن يشعر الانسان بوجوده، إنه واقع موجود، لكن في عالم اللاشعور واللاوعي وهو يؤثر في شخصيتنا وسلوكنا وتصرفنا ودوافعنا دون أن نعي آلية هذا التأثير....هذا هو عالم ما وراء الواقع إنه جزء من الذات وهو موجود لكنه غير مرئي ولا ملاحظ»[2].

من هذا استقصى شعراء ومنظرو قصيدة النثر عنصر المجانية؛ حيث تصبح الكتابة الشعرية في رحاب هذه الخاصية عبارة عن سفر حر، يكون اللاوعي والحرية والخروج

[1] – عبد الرحمن محمد العقود، "الإبهام في شعر الحداثة" العوامل والمظاهر وآليات التأويل، ص: 162.

[2] – الأصفر، عبد الرزاق، المذاهب الأولية لدى العرب، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق 1999م، ص: 170.

عن الواقع هو هدفها بعيدا عن المواضيع الآلية المتكررة، إذا المجانية في معناها الحقيقي هو انفصال عن الواقع الواعي واتصال باللاوعي اللاشعور؛ حيث تصبح الأحلام هي ميدان الإيداع وتصبح «**الكتابة ...هذيان كما في بعض حالات الأحلام والجنون يجري فيها تدفق تيار اللاوعي وتتخللها صحوات، والذي يدخل التجربة هذه يطلق نفسه على سجيتها وعلى كل ما يخطر على باله من تداعيات دون تفتح أو تحميل أو زيادة أو نقصان**» [1]

بهذه الحرية الخلاقة يمكن إنتاج نوع شعري جديد تتعمق في الذات الإنسانية ويكتشف خفاياها ويصبح الشعر عبارة عن رؤية جديدة ترفض السائد، وتبحث في عمق الإنسان وذاته وتكتشف عوالم أخرى عالم قائم على التساؤل وهو ما يسميه أدونيس بالأنا الفوضوية التي تتساءل وتبحث وتلهث وراء المجهول وتؤسس واقع مختلف، وفي ذلك يعلق أدونيس قائلا «**نخطط وجودا نجعل الوجود حولنا غريب، يمحوه، يسلبه الحضور، هكذا نسقط ونجد خلاصنا في السقوط، هكذا نعلن أنفسنا غزاة وفاتحين، الهاوية تأتي معنا نعرف ذلك سنعمقها، سنوسعها سنصنع لها أجنحة من الريح والضوء.... المكان يقاومنا الأشياء تقاومنا الماضي والحاضر يقاومنا البعيد وحده معناه ولا سلاح لهذا البعيد غير حضورنا الشعري**»[2]

إن هذا الانفصال عن واقع والمواضيع المحددة والنزوع إلى اللاوعي والتجربة الحرة تمنح قصيدة النثر صفة في غاية الغموض والتعقيد وهي صفة التجريد هذه الأخيرة التي يعتبرها شارل بودلير من أكثر الخصائص التي تمنح الشعر وجودا والجمالية التي يطمح لها لأن «**التّجريد معنى عقلي لا شيء وهو من ملامح الشعر الحديث، يتلامس الشعر والرياضة والموسيقى .... جمال يتسم بالنشاز تنحية القلب عن مكانه القديم في الشعر**

[1]- المصدر السابق، ص: 170.

[2]- أدونيس، زمن الشعر، ص: 321 .

تعبير عن حالات وجدانية شاذة متتالية فارغة المعنى ....وفي البحث عنه نلجأ لتخليص الأشياء من شيئتها»[1]

تطمح الكتابة المعاصرة وبالأخص قصيدة النثر أن تشيه الموسيقى والرسم ؛ حيث تتخلص من كل تتعبه وجمود بجد جماليتها. يصبح بذلك التجريد والمجانية هما أكثر ما يمنح قصيدة النثر الحرية في التّعبير، رغم أنها بلجوء لهذا العنصر "التّجريد" تغامر في أن تسقط كفن شعري فتصبح أقرب للنص الفلسفي الذي يستعصي على القراءة.

ولعل من الشعراء العرب من حاولوا العزف على وتْر التّجريد وتأثر بالطرح السّريالي نجد أنسي الحاج وأدونيس الذي اعتبرا أكثر من اتسمت أعمالهما الشعرية بالغموض والنزوح نحو التّجريد وللتوضيح أكثر نأخذ مثالا توضيحيا عن مدى جنوح أدونيس للتّجريد يقول في قصيدة "فصل المواقف":

الزّمن فخارٌ والسّماء طَحْلُبٌ، ماذا تفعل؟

أُصَبِرُ الرّعد والماء والشيء الحي،

وحزني تفرغ المسافات حتى في الظل؟

أملؤها بعين تلبس الجهات الأربعة

أملؤها أشباحا تخرجُ من الوجهِ و الخاصرهِ

وتُرْشّحُ بالحلم وذاكرةِ الشّجرِ

وحين لا تُواتيكَ الدنيا؟

ألهو بعيني ليزدوجَ فيها العالَمُ

أرى السّماءَ اثنتيْن

الأرضَ اثنتيْنِ

إلا أنا

أبقى واحدًا. وحين لا يبقى غير الحجرِ صديقا؟

[1]- عبد الرحمن محمد العقود، مرجع سبق ذكره، ص: 692.

أهتفُ: يا صدفة* إنني جزاؤك الرّخوُ*

وأديرُ قرني للشّمِس[1]

لابد أن نلمس ذلك الغموض واللغة المعقدة، لنتساءل عن الموضوع الذي يتناوله الشاعر وبمعنى آخر من يخاطب الشاعر في قصيدته، لمن يوجه أسئلته المتتالية ماذا تفعل؟ في الظل؟ أيخاطب نفسه "ذاته" أم يخاطب الذات الإلهية "الله" أو يخاطب الإنسان؟

يتضح جليا أن الشّاعر لم يسعى للتّعبير عن شيء معين أو موضوع معين بقدر ما كان موضوع القصيدة غامضا مجرد غارق في الطابع الإغرابي لا يهدف إلى أن يعالج قضيته أو واقعا معاشا؛ بل هو تعبير حر مجرد عن فكرة أو حالة أو تساؤل تبادل له، ربما هي فكرة الوجود، لكن الوصول للتعبير عن هذه الحالات المشبعة بالتفكير والتأمل والتساؤل لا يكون سهلا فعلى الشّاعر في هذه الحالات أن يشحن لغته بجمالية وتكون أكثر كثافة وتركيزا مع اللعب على أوتار الغموض والغرابة والمفارقة، فمثلا المتأمل لهذه القصيدة أو القارئ لها يمكن أن يخلص أن ما يحاول أن ما يقدمه الشاعر هو عبارة عن تأمل فلسفي قائم على التساؤل مع الذات منفصل عن كل واقع وليس مرتبط بزمن أو غاية معينة وهنا تحقق المجانية بمعناها الدقيق فيما قدمه أدونيس، فالطابع التأملي الفلسفي هو الذي يغذي عنصر المجانية ويريده حضورا واشترط ويصبح الشعر في حضورها أوسع وهذا ما يراد من الشعر حيث يصبح «**الشّعر ... تغير الأقدار لا أن يحاكي الحالات أن يفعل في القوى المجهولة الطاغية والخارقة، لا أن يضمحل في الانفعال والتلقي وهذه السلطة أطلبها السد في الشعر لا من الموهبة وحدها ولا من أي عنصر بذاته على حدة، ولا طبعا من الخطاب السياسي والسحر في الشعر ليس الحبكة أو البراعة ولا الفموية والشعوذة، كما أنه ليس البيان الخلاق (وإن من البيان السحر)، وسحر الشعر هو سواء اتصل بالروح القدس أو الشيطان، يقود جماله الروحي-الجنسي-الكوني وكلما تعاظم**

[1]- أدونيس، مفرد بصيغة جمع وقصائد أخرى، الأعمال الشعرية، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، 1996م، ص: 81.

هذا النفوذ واشتدت قدرته على التحويل والتعبير، بعد استعادته مفاتيح ... العلوم، الضائعة واكتشاف المفاتيح المصيغة»[1]

بذلك وبالطرح الذي قدمه أنسى الحاج يتأكد أن مفهوم الشّعر والكتابة المعاصرة قد تغير، فلم تعد البراعة والبيان والانفعال والتلقي عناصر تغذي الشعر فلم تعد كافية لأحداث جمالية، فأضحت الغرابة والبحث في المجهول واختراق لأحداث الجمالية فأضحت الغرابة والبحث في المجهول واختراق العوالم الخفي مطلب شديد في الكتابة المعاصرة وما يمكن أن يقال في هذا العنصر -المجانية- أو الإعتياطية أنه عنصر في غاية التعقيد والغموض، فهو يجعل القارئ "المتلقي" في حيرة دائمة في البحث عما تريد أن توصله القصيدة المعاصرة، وبذلك نرى قصيدة النثر باعتمادها على هذا الشرط أنها **«تخاطر بالمعنى مثلما خاطرة بالشعر، وهذا يضيق صعوبة جديدة»**[2] قصيدة النثر بإلحاحها على هجر الواقع والابتعاد عن تمثيله والتركيز على التّجريد تخاطر بوجودها وكتحققها كنص شعري ، وهذا يوقعها في صعوبة جديدة وهي صعوبة التلقي ؛ حيث يصعب فهمها والتّحاور معها ، وهذا ما يخلق فجوة بينها وبين المتلقي فقصيدة النّثر المبالغة في التّجريد أو المجانية قد تنسف بكل جهود هذه الكتابة لأن« **الطابع الإغرائي الطاغي هو أهم ما يميز هذا النّوع من الكتابة، فليس هدف أصحابها التّواصل مع الآخر، وإنما تشوشه وخلق فجوة بينه وبين النّص، وحمله بأنه ليس له مكان في النّص، وهذا الامتداد للنزوع السّريالي الذي يسعى إلى الانفلات عن كل رقابة عقلية أو منطقية أو خلفية أو حتى الجمالية، والاتكاء على الحلم والإغراق في التّعميمية واللجوء إلى التّداعي الحرّ أسلوب، وما ينتج عنه التفكك وغموض وتعميم وتغريب».**[3]

[1]- أنسي الحاج ، خواتم كتاب الناقد ، ج1، ص: 127-128

[2]- عبد الرحمن محمد العقود، مصدر سبق ذكره، ص: 162.

[3]- عز الدين مناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، النص المفتوح عابر للأنواع، ص: 86.

وهنا حق لنا التساؤل، إذا كانت قصيدة النثر بهذه الخاصية المجانية –التّجريد والتّعمية– تسعى لإلغاء القارئ من خارطتها فكيف لها أن تحقق وجودها الفعلي كفن شعري أو بمعنى آخر لما تكتب إذا كانت تسعى لجعل القارئ يشعر بأن لا مكان له؟ فالمعلوم أن النص مهما كان فهو يكتب للقراءة والتّذوق، فوجودها وتحققها مرهون بالدرجة الأولى بوجود قراء ومتذوقين.

المجانية! مصطلح أن دقق في معناه أكثر لتضح أنه عنصر في غاية الغموض ،فكيف لعمل أدبي يقدم لشريحة معينة من القراء لمجتمع لنخبة ما أن يكون هدفه المجانية ، الانفصال عن الواقع بكل أبعاده الاجتماعية والنفسية وحتى السياسة لا يهتم بما يعانيه هذا المتلقي ؟ أم أن هدف المجانية في قصيدة النثر تتعمد أن تكون عملا طوباويا خياليا لا يمكن الوصول إليه أو حتى محاكاته ؟ أو ليست ملامسة الواقع والانطلاق منه أحد أسمى ما يطمح إليه كل فن وعمل أدبي ؟

إنّ فهم المجانية فهما مطلقا أنه انفصال تام عن المواضيع المعاشة والتّاريخ يهدد وجود قصيدة النّثر وتحققها فعليا كعمل إبداعي ، كون المجانية بمفهومها المطلق قد تؤدي إلى الهذيان والعبث الكتابي الذي لا غاية ولا هدف منه ، فكل عمل أدبي مهما بلغ من الخيال ومهما حقق من ابتعاد عن الواقع لابد ان يلامس روح وأحلام المتلقي المتأثر بواقعه .

المغامرة في تعميم شرط المجانية قد ينسف بكل الجهود التي تسعى قصيدة النّثر إلى تحقيقها من جمالية وشعرية واهامها بالغرابة والتّعمية البعيدة عن الغموض المنتج المستدرج للقارئ ، تعمية تجعل المتلقي في حيرة في التعامل مع نص يفوق قدراته أو يبتعد عن عالمه نص يخلق عمدا فجوة ويقصيه من العملية الإبداعية ، فالمغالاة في اللجوء إلى المجانية قد يعزل قصيدة النثر ويحد عدد متلقيها ومؤيديها في الشعرية العربية، وإن كان شرط الكتابة المعاصرة أن يكون النص الأدبي مهما كان هدفه وموضوعه هو الذي يعيي قارئه ويستدرجه إلى عوالم جديدة يكتشفها ، نص يصدمه يجعله في حيرة يجعله منتجا ومتفاعلا ومبدعا أولا في نفس الوقت .

لكن يمكن القول : إن قصيدة النّثر باعتمادها على عنصر المجانية تُقَلِصُ من عـــدد قرائهـــا وتهدف للتوجه لشريحة معينة بذاتها ربما يكون هدفها التوجه للنخبة المثقفة في المجتمع العربي.

لم يقف نقد هذا العنصر مقتصرا على كونه سعى للابتعاد عـــن الواقـــع أو أنـــه موجـــه لفئة دون أخرى ، بل تعدى الأمر أن رأى البعض أن لجـــوء قصـــيدة النثـــر للمجانيـــة راجـــع لسبب ديني .تأثرا به ، وفي ذلك تعلق عبلة الرويني في كتابهـــا الشـــعراء الخـــوارج قائلـــة «**لا شعر خارج التّاريخ أو خارج شرط الواقع فليس ثمة مشاريع (المجانيـــة) ، و علـــى الشّـــاعر أن يعمل في فراغ هلامي ، وكان على القصـــيدة ان تتحـــول إلى محـــض خرافـــة ... حـــتى مجانية أنسي الحاج التي يجاهر بشرطيتها الدائمة لكتابة القصيدة تظـــل مجانيـــة (طوباويـــة) ، تستند إلى فكرة مسيحية بأن كل ما في الحياة مجاني ، لأن الـــرب مجـــاني ... موقـــف مثـــالي يبتعد عن الواقع ويباعده ، ولكنه لا يسقط المشروع والوظيفة والـــدور مـــن حيـــث تظـــل بالضرورة موضع مساءلة.**».[1]

هكذا لخصت عبلة الرويني عيوب المجانيـــة ونقائصـــها كونهـــا شـــرط يســـقط مـــن حساباته الوظيفة والدور الذي يؤديه العمل الإبداعي في معالجـــة الواقـــع الاجتمـــاعي ويحـــاول الهروب عنه ومباعدته خاصة تلك القضايا المصيرية التي تهم الأمـــة العربيـــة ، فعلـــى أي عمـــل مهما كان أن يتسلح بالتاريخ وواقع اجتماعي ينطلق منه ويعالجـــه ويتفاعـــل معـــه ينتقـــده لا أن ينعزل عنه ويلغيه ، وعلى فكرة المجانية أن تلامس اللغة الـــتي يجـــب أن تعلـــوا إلى مرحلـــة الخيال والحلم .

وهكذا نلحظ أن شرط المجانية اعتبر من أصعب العناصر الـــتي اتكـــأت عليهـــا قصـــيدة النثر كون معناه غامض وغير محدد ويتنـــاقض والأهـــداف الـــتي يســـعى لهـــا العمـــل الأدبي وتحقق هذا العنصر بصفة مطلقة اعتبر ضـــربا مـــن المســـتحيل إلاّ في القليـــل مـــن القصـــائد النّثرية كون أن التّأثر بالواقع والتّاريخ والتّناص معه لا مفر منه فهـــو مبثـــوث في سّـــطور كـــل عمل مهما بلغ من مجانية حتى قصيدة النثر .

[1] – عبلة الرويني، الشعراء الخوارج.

وهكذا يمكن القـــول :إن الوحـــدة العضـــوية والإيجـــاز "الكثّافـــة" والمجانيـــة ثلاثيـــة حاولت قصيدة النثر العرف على أوتارهـــا والترّكيـــز عليهـــا والعمـــل علـــى تحققهـــا رغـــم صعوبتها وتناقضها فلقد كانت البديل الذي لجأت له القصيدة النثـــر للتعـــويض عـــن غيـــاب الوزن والإيقاع فـــ «**الكثافة والإيجاز والتّـــوهج بـــدائل تفعيليـــة شـــعرية في قصـــيدة النثـــر انطلاقا من جوهر دلائلي القائم على جماليات الدلالة الأساسية**».[1]

ولتحققها بإتقان واحترافية عالية يجعل من قصيدة النّثـــر تلامـــس الكمـــال الإبـــداعي الشعري، والشاعر الأقدر هو الذي يمكنه أن يحقـــق معادلـــة التنـــاقض والفوضـــى في قصـــيدة النثر، لهذا عدّت قصيدة النّثر العالية الشـــعرية ومحكمـــة البنـــاء قليلـــة ونـــادرة اختصـــرت في بدايتها في ما قدمه: أنسي الحـــاج وأدونـــيس ويوســـف الخـــال وجـــبرا ابـــراهيم جـــبرا.... والرواد التّاريخيين لقصيدة النثر، واعتبر الشاعر محمـــد المـــاغوط العـــازف الأكثـــر مهـــارة و تمييزا خاصة على مستوى اللغة الشعرية ،فكانت أعماله الشـــعرية خاصـــة "الحـــزن في ضـــوء القمر" بمثابة النّموذج والمرجع الأكمل لقصيدة النّثر العربية، بينمـــا مثّلـــت أعمـــال أدونـــيس الجنون الحقيقي للتّمرد والفوضى والتّجريب المســـتمر وفي نهايـــة هـــذا الفصـــل وقبـــل طـــي صفحته يمكن أن نخلص أن تحقق هذه الخصائص الفنية "المجانية وحـــدة عضـــوية، الإيجـــاز" في قصيدة النثر لا يتحقق اعتباطيا أو عفويا ولابد أن تكـــون القـــراءة هـــي الباحثـــة والمتذوقـــة لمدى تحققها، وبهذا تلقى القراءة أو شعرية القـــراءة الفاصـــلة في مـــدى تحققهـــا وحضـــورها لأن «**معايير المجاز والمجانية اللازمنية والكثافة والوحدة، أدوات تمكننـــا مـــن مقاربـــة قصـــيدة النثر لشعريتها، والحل.... يكمن في استخلاص المعايير الشعرية الـــتي تتـــوافر عليهـــا قصـــائد من قراءتها التعرف على رؤيتها للعالم** ».[2]

بذلك يتأكد أن للقراءة دورا حاسما في تحديـــد مـــدى شـــعرية أي عمـــل أدبي وهذا ما سأحاول التعرض له في الفصل الأخير من هذا البحث حيـــث عنـــون بـــــ: **قصـــيدة**

[1]- عزت محمد جات، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة (د،ط)، 2002م، ص: 438.

[2]- عزت محمد جاد، مصدر سبق ذكره، ص: 483.

النثر وشعرية القراءة، نحاول فيه مقاربة قصيدة النّثر من الواقع الشعرية القراءة متسائلين عن أهمية القراءة في العمل الإبداعي ودورها وعن الآليات التي يمكننا أن نقارب أكثر مفهوم وشعرية قصيدة النثر، المتسائلين في الوقت ذاته عن نوع القارئ لهذه القصيدة. لكن قبل هذا لابد لأن نتعرض لمفهوم التلقي في المناهج المعاصرة .

تطور مفهوم التلقي والقراءة:

مما لاشك فيه أن فعل القراءة مع مرور الأجيال، واختلاف الأنساق المعرفية والحياة الاجتماعية، قد شهد تحولا ملموسا، خاصة في المنّاهج النّقدية التي حاولت مقاربة النّص كظاهرة إبداعية جمالية، فكانت المنّاهج السّياقية من تاريخية، واجتماعية ونفسية تؤطر النّص وتدرسه تبعا لدراسة حياة الشّاعر وحالته النفسية والاجتماعية، وتوجهاته الإيديولوجية، مسقطة تلك الدراسات والقراءات على النص، مُقصية في الوقت ذاته جماليته والمتلقي من هذه القراءات السياقية، مسلطة الإهتمام على المبدع-الشّاعر-صاحب النّص، فكل عقدة نفسية ومشكلة اجتماعية، وكل أحداث تاريخية، هي ترجمة ظاهرة في النص تعكس مستوى النص والمبدع.

هذه النظريات النّسقية لم تأتي بالجديد الخادم للنص والكتابة الإبداعية، فكان النّص في ظلها غريبا مركونا في زاوية النّسيان، أما القارئ فهو مغيب قصرًا لا دور له سوى استقبال هذه التّفسيرات السّطحية الخاصة بالمبدع، فكان من الضروري أن تحدث ثورة على مستوى المناهج النقدية فظهرت بذلك نظريات مختلفة، اهتمت بالقراءة كإنتاج وإبداع، وبالمتلقي كمشارك ومبدع ومؤول و «**لم يظهر الإهتمام بالقارئ أو المتلقي، إلا بعد مرحلة البنيوية والسّيميائية التي ركزت كثيرا على النّص بشكل من الأشكال، وأقصت بشكل كلي مفهوم المؤلف، والمرجع والسّياق، والإحالة، وكان التّركيز على النص باعتباره مجموعة من البنيات الداخلية المغلقة**»[1].

بعد أن بدأت المنّاهج السّياقية في التراجع، ظهرت مناهج نسقية مثل: البنيوية، والسّيميائية والتّفكيكية، حاولت هذه المناهج إعادة الاعتبار للنص، وجعله الأساس في فعل القراءة، حيث ركزت هذه النظريات على النص ورأت عالما مستقلا بذاته خاصة عن مبدعه وعن أي تأثير

[1]- جميل حمداوي، نظريات القراءة في النقد الأدبي، ط1، 2015م، ص: 06.

خارجي سواء كان ضغوطات نفسية أو تاريخية أو إيديولوجية، حاولت هذه النظريات أن تنصف النص، وفعلا قدمت الكثير للنص كونه حلفه الإبداع التي وجب دراستها والإهتمام بها، لكن المبالغة في تشريح النص وتأويله، وجعله عالما مغلقا، خاضع لضوابط شكلية صارمة في قراءته جعله يفقد قيمته كعمل إبداعي جمالي ولعل أبرز حلقة أهمها أصحاب هذه المناهج هو إهمال المتلقي في فعل القراءة «**فالنّص في منظور السّيميائيات أخذ حيزا كبيرا من الإهتمام على حساب القارئ**»[1].

كانت أكبر معضلة واجهت المناهج النسقية أنها وقعت في فخ الشكل والتجريب والنظر للنص كونه بنية مغلقة تقصي أي مشاركة جمالية خاصة من قبل المتلقي، وبذلك ظهرت نظريات جاءت على أنقاض هذه المناهج النسقية، وحاولت تطويرها، وكان ذلك في مرحلة ما سمي: ما بعد الحداثة Postinodernisme، هذه المرحلة التي شهدت منعرجا كبيرا في تطور مفهوم القراءة والتلقي خاصة بعد تشعب المناهج والنظريات وظهور مدارس نظّرت لمفهوم القراءة والتلقي، بالإضافة إلى تطور فعل الكتابة التي ارتقت فنيا، وأصبحت تنزح نحو الغموض والغرابة، لتكون عالما مختلفا يحتاج قارئا متمردا، يحاول أن يبث فيه حياة جديدة بمشاركته ليصبح النص عالما مفتوحا غير قابل للإمساك متجدد مع كل قارئ وكل قراءة، فالنص الإبداعي وخاصة الشعري ظل «**يتحرك في أفق ثقافي متسع حتى الأعماق، وفي حقل دلالي شاسع من القديم إلى الحديث، ومن الشرق إلى الغرب، ومن الأكاديمي إلى النّسقي، من تمازج المعارف العلمية بالأسطورة والتاريخية بالدينية والفلسفية بالإيديولوجية لتشكل نموذجا ثقافي**»[2].

وبذلك نرى النّص الإبداعي يتحرك في أفق مفتوح نحو التطور، فأضحت الكتابة الإبداعية تسير وفق منحى تصاعدي؛ حيث أصبحت اللغة والتراكيب، وحتى الشكل والمضمون عالما يحمل في ثناياه الكثير من العلوم والنّماذج المتحركة من أسطورة، وتاريخ وفلسفة، كتابة تسبح وفق رؤيا

[1]- المصدر السابق، ص: 06.

[2]- إبراهيم الروماني، الغموض في الشعر الغربي الحديث، ص: 228.

متغيرة غير ثابتة، أضحت القصيدة عبارة عن عالم بهلواني يتزين بعوالم مختلفة ومبتكرة، وبذلك تطورت المفاهيم والرؤى نحو النص الإبداعي.

ويجب الاعتراف أن هذه المفاهيم ساهمت في أن يشهد النّص الإبداعي-النص الشعري- نّقلة نوعية، وكان بالجانب المقابل الجانب التّطبيقي أو النقدي يسير إلى الأمام، كون النّص الجديد أو الكتابة الجديدة تفرض حضورها الذي طالب بتذوق جديدة، أو نظرية نقدية تهتم بعنصر القراءة والتلقي فيها كفعل إبداعي يضيف للنص جمالية خاصة.

ساهمت هذه الحركة الإبداعية في ظهور عدة مدارس نقدية حاولت تأطير مفهوم القراءة والتلقي وإعطائه أهمية كبيرة في العملية الإبداعية، و«**فجاء نقد التلقي أو الاستقبال ليقلب المقولة تماما، ويركز على سياقات النص المتعددة التي تقضي إلى إنتاجه واستقباله أو تلقيه، من هذا كان استقبال النص يتَتَبَع الاهتمام بالقارئ، وبعملية القراءة وتحديد معنى النص وتأويله**»[1].

ولفهم مفهوم القراءة والتلقي لابد من التطرق لأهم المدارس والنظريات التي كان لها الحضور في بلورة مفهومها.

1. الشكلانيون الروس:

تعتبر الشكلانية الروسية من أهم الحلقات التي كان لها نظرة مختلفة للنص، وتأثير كبير ساهم في انبثاق نظريات أكثر نضجا واكتمالا، وأبرز روادها: بروس إيخنباوم (Boris Eikhenbaum) وتوماشتفسكي (Tomashevsky)، وفكتور شكلوفسكي (Victor shlovsky).

ربطت هذه النّظرية جمالية التلقي في النص الأدبي بالشكل (forme)، فكان محور نظريتهم، أو بمعنى آخر أن تذوق العمل الإبداعي يكون تابعا من داخل النص ذاته لهذا نجد قضية

[1]- سعد البازعي، وميحان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2000م، ص: 191.

الشكل قد ارتبطت بمشكلة التلقي التي تحتل مكانا بارزا في نظريتهم عن الأدب. فالشكل عندهم «**هو السيد دائما ....والفكر وسيلة للتعبير لا غايته.** »[1].

شكلت الشّكلانية الروسية أقوى نظرية نقدية حاولت أن تفصل العمل الأدبي من المضامين الخارجية، خاصة الواقعية، مهتمة بشكل صارم بالشكل وبنية النص الداخلية، العناصر اللغوية المكونة له بعيدا عن أي تأثير خارجي يؤثر على تكوينه واكتماله كبنية لغوية شّكلية، فالنّص الأدبي أو التلقي عندهم يشمل المادة والتراكيب والأنساق، ولقد ارتبط مفهوم التلقي عند الشكلانيون الروس بالشّكل فقط، وفي ذلك يؤكد ايخنباوم «**إن التلقي الفني هو هذا النّوع من التلقي الذي يشعر فيه بالشّكل على الأقل مع إمكانية الشعور بالأشياء الأخرى غير الشّكل، ومن الواضح أن فكرة التلقي هنا ليست مجرد فكرة نفسية يتميز بها هذا الشّكل أو ذاك، ولكنها عنصر داخل في تكوين الفن الذي لا يوجد خارج نطاق المتلقي**»[2].

مهدت الشكلانية الروسية بقوة لنظرية التلقي، حيث أكدت على دور المتلقي وربطه بالعمل الفني، ورأت أنه تكملة له، وعنصر هام يساهم في بناء وتكوين العمل الإبداعي.

بعد الشكلانية الروسية ظهرت جهود أخرى ساهمت في بلورة مفهوم التلقي نذكر منها: بنيوية براغ مع موكاروفسكي (Mukarovsky) حيث رفض فكرة الشكلانين الروس القائمة على الشكل فقط «**رفض كل النظريات التي تحيل إلى علم النفس فتوحد بين الفن والحالة العقلية للفنان أو الشخص المدرك**»[3]، بذلك يكون العمل الفني عند موكاروفسكي بنية مستقلة بذاتها لكنها تتأثر أو هي انعكاس لمبدعها، وهي أيضا ترجمة لمدركها المتلقي، فالعمل الإبداعي هو حلقة وصل بينهما.

---

[1]- قرواز نجمة، "النقد الشكلاني .La Critique Formaliste "، مجلة الناص، العدد 21، جوان2007، جيجل الجزائر.

[2]- صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد، ط3، منشورات دار الآفاق، بيروت، 1985م، ص: 59.

[3]- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التواصل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة (د.ط)، 1999م، ص: 78.

2. النظرية الظواهرية:

بعد هذه الجهود جاءت جهود رومان أنجاردي (Roman Ingardeh) فيما يعرف بالنظرية الظواهرية التي حاولت هي الأخرى إعطاء مفهوم لنظرية التلقي والعمل الأدبي فكانت «**إحدى المناهج التي نظرت إلى النص بوصفه فضاء واسعا يتخلله عدد من الفجوات يدخل المتلقي من خلالها إلى بنية النص ليصرح بمعناه الذي فهمه بنفسه ... فراغات في النص تتشكل أثناء صياغته، ولما كان كل متلق يفهم النص ببنياته وفحواته، وبطريقته الخاصة تتعدد معاني النص، لأنه لا يمكن القول بوجود معنى واحد له، ولا يمكن القول بوحدة نص من النصوص إلا على المستوى الصوتي، فالمعنى يختلف من متلق لآخر ومن مفسر لمفسر آخر**»[1].

هكذا نظرت الظواهرية للنص كونه بنية يحتوي فجوات وثغرات لا يكملها إلا المتلقي، لأن النص عندهم يبنى على جزيئات "فجوات"، وصولا إلى الكل، والقارئ لا يستطيع أن يفهم النص دفعة واحدة من أول وهلة؛ بل تساعده هذه الفجوات التي يتركها المبدع ليملأها القارئ، ويفهمها من خلال النص، وهذا ما يعطي النص معنا جديدا، فلكل متلق رأي خاص في دراسة هذه الفجوات وفهمها، وباختلاف ثقافة كل شخص وقارئ تختلف المعاني لذلك ربطت هذه النظرية بقوة بين مفهوم النص الذي هو عبارة عن الفجوات، والقارئ الذي يتتبع هذه الفجوات وهما التجسيد الحقيقي لمعنى القراءة.

إلى جانب النظرية الظواهرية ظهرت نظرية هيرمنيوطيقا على يد الفيلسوف غادامير (Hamgeorgen Gadmer)، حيث مهدت آراءه الفلسفية بقوة لمفهوم التلقي خاصة في كتابه "الحقيقة والمنهج"، وكانت آراءه ركيزة لنظريات القراءة المعاصرة؛ حيث أكد أن العمل الأدبي لا ينفصل عن متلقيه «**فالمعنى يعتمد على الموقف التاريخي بمن يقوم بتفسير هذا العمل**»[2].

رأى غادمير أن العمل الفني (المعنى) لا يكتمل إلا بمجاورة بينه وبين المتلقي (المفسر المؤول)، في وقت محدد ومعلوم لموقف تاريخي.

---

[1]- فاطمة بريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، العالم العربي للنشر والتوزيع، ط2، 2006م، ص: 30.

[2]- عبد الناصر، حسن محمد، نظرية التواصل وقراءة النص الأدبي، ص: 84.

3. مدرسة كوستانس:"Constance"

وقصد تقريب القارئ من النص ظهرت نظرية التلقي في أبهى وأكمل صورها في الستينات بألمانيا على يد مدرسة كوستانس، هذه المدرسة التي أعطت مفهوما أوسع لمعنى التلقي وأطرت له بصورة أوضح وأشمل، ورفضت كل القيود الكلاسيكية في القراءة متجهة نحو الحرية التي من شأنها أن توجد متلقيا يساوي مستواه أو يفوق مستوى المبدع؛ وقد ظهرت هذه النظرية بهدف تخليص الأدب من تقاليد المناهج السياقية التي ركزت اهتمامها على المبدع، والشكلانية الروسية التي أعلت من شأن النص-الشكل-وجعلته محور اهتمامها.

لقد استفادت نظرية التلقي من المناهج التي سبقتها ومن المعاصرة لها، وهذا ما ساعدها في أن تستوعب عناصر العملية الإبداعية والمتمثلة في ثلاثية-المبدع-النص-المتلقي-في إطار عملية التلقي التي «**هي عمل مشترك يساهم فيه صاحب النص بخلاصة تجربته التي عايشها وتسهم فيه اللغة بدلالتها الموجبة، كما يسهم فيه الدارس أو المتلقي بخبرته الفنية، وذوقه الجمالي، فالعلاقة بين هذه المحاور تشبه بناء هرميا قمته النص في لغته ومعطياته وقاعدته المتلقي والأدبي**»[1].

فعملية التلقي لا ترتكز على قطب واحد كما أقرت النظريات الأخرى المبدع أو النص؛ بل هي كل متكامل تشارك فيه الأقطاب الثلاثة المبدع والنص والمتلقي دون إهمال أي أحد منهم، وبذلك استطاعت نظرية التلقي على يد مدرسة كوستانس أن تكون أكثر شمولية متجاوزة النظرة الأحادية التي نهجتها سابقاتها لأن عملية التلقي هي مشاركة وجودية تقوم على أساس جدلي بين المتلقي والنص، على هذا الأساس كانت نظرة أبرز مؤسسي هذه النظرية: هانز روبيرت ياوس(Hans Robeit Jauss)، وفولفغانغ آيزر(Wolfgang Izer).

أسس هذا الثنائي لنظرية التلقي، حيث قدما أهم الآليات الإجرائية التي تساعد على فعلي القراءة والتلقي، وأسسا لعدّة مفاهيم نظرية خاصة فيما يخص المتلقي، وكان أبرزها على الإطلاق: أفق الإنتظار، وخيبة الإنتظار، وتغيير الآفاق، وإدراج المتلقي في بناء المعنى في قراءة النص.

---

[1]- محمود وعباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب العربية الحديثة والنقدي دراسة، القاهرة، ط1، 1996، ص: 95.

أسس ياوس لمفهوم أفق الانتظار الذي يعتبر أهم مصطلح في نظرية التلقي، حيث يؤكد ياوس أن العمل الأدبي المكون من النص والمبدع والمتلقي، يرتكز في الحقيقة على المتلقي، ودوره هو الأبرز في عملية التلقي، كونه المحرك الفعلي لفعل القراءة، والوحيد الذي يكمل جمالية النص بالسؤال وتذوقه لأن مرتبة النص عند ياوس «**تعتمد على أساس الاستقبال الجمالي الذي يعامل العمل الأدبي بوصفه وسيطا للخبرة الجمالية**»[1].

وتتمثل خبرة المتلقي في قراءاته السابقة فهو في قراءة أي نص يقارنه بنصوص أخرى ويكشف جماليته وهو ما يسمى انصهار الآفاق، أن تنصهر عدة نصوص عرفها المتلقي مع النص الذي بين يديه، هنا يأتي دور أفق الانتظار الذي من خلاله يمارس المتلقي خبراته فيقوم بالمشاركة في انتاج المعنى بتأويلاته المختلفة للنص، لأن أفق الانتظار هو «**انصهار أفق عالم القارئ بأفق عالم الكاتب ومثالية النّص هي الرابطة الوسطية في عملية انصهار الآفاق ... المهّمة التأويلية محكومة بفهم متلقي النص الأصلي ...**»[2].

يؤكد ياوس أن المتلقي لا يفهم النص من عدم، بل هو يستند إلى عدة تجارب تساعده على فهم معاني النّص، وأبرز تلك التّجارب قراءاته السّابقة، بمعنى أن النّص يقدم له وفق سيرورة تاريخية هذه القراءات السابقة والإطلاع يساعده على فهم النص.

كما أصّر آيزر أيضا على اقحام المتلقي في بناء المعنى في النّص؛ حيث «**اعتنى بقضية بناء المعنى، وطرائق تفسير النّص من خلال اعتقاد أن النّص ينطوي على عدد من الفجوات التي تستدعي قيام المتلقي بعدد من الإجراءات لكي يكون المعنى في وضع يحقق الغايات القصوى للإنتاج**»[3].

[1]- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التواصل وقراءة النص الأدبي، ص: 104.

[2]- بول ريكور، نظرية التأويل الحطاب وفائض المعنى، ص: 946.

[3]- فاطمة بريكي، قضية التلقي في النقد الغربي القديم، ص: 53.

أشار آيرز لمفهوم الفجوات، وهي تلك الفراغ الذي يتركه المبدع أو هو بمعنى الكلام الذي لم يفصح به النص، وهو مختبئ بين السّطور، هذه الفراغات والفجوات يتعقبها القارئ، وهي التي تساعده في أن يساهم في إعادة بناء النص.

يرفض آيرز المعرفة السابقة في عملية التلقي لأنها تفرض على النّص شروطا خارجية عنه، وقد لا تنتمي له، واستبدله بمعنى الحوار القائم من المتلقي والنص، فهو يستخرج المعارف من النص عن طريق قراءته وفهمه وتأويله الخاص للمعنى، وهذا يعد في حد ذاته اختراع جديد للنّص عكس الاعتماد على المعرفة السّابقة التي لا تحقق للقارئ متعة ولا تضيف للنص شيئا.

يجب على المتلقي أن يظل باحثا مولعا بالمعنى، وألا يتوقف عند معنى واحد ويرى أنه قد وصل فتنطفئ الشعلة المضيئة بداخله، لأن النص لا يهبه المعنى الكامل بقدر ما يهبه الغموض والإبهام والإحساس بوجود فراغات يريد أن تُكتَشَف، ويجعلك مهوسا بالمعاني فالنص الإبداعي الجيد يكون مغلق لا يعطي مفاتيحه إلا لقارئ متمرس.

ساهمت هذه النّظريات لأن يتفرع فعل القراءة ويشهد ثورة حقيقية كما ساهم بصورة كبيرة في أن يغدو النص أمام معركة كبيرة تتمثل في الجدّد والجمالية، فظهرت عدة أنواع أدبية، وكان الشعر أكثر الفنون تطورا كونه الحافل بالمعنى والباحث عنه، وكان أكثر الفنون تذوقا خاصة في الشعرية العربية المعاصرة.

إن التّطور الهائل على مستوى المنّاهج النقدية وظهور النظريات الأدبية المعاصرة المنادية بضرورة إعطاء الحرية للمتلقي، جعل المبدع في حالة استنفار لتحديث لغته وفكره، فالنّص الإبداعي كان يسير هو الآخر إلى الأمام نحو التّطور والتّجديد يوافق الذوق الجديد وملتقى جديد متشبع بآفاق وتطلعات مغايرة.

كان لتطور النّص-فعل الكتابة-خاصة على المستوى اللغوي دورا بارزا في أن يكون للمتلقي حضور، أو أن يجبر قصرا على الحضور فالكتابة المعاصرة التي تسعى للجمالية المطلقة تغازل ببراعة عيون وفكر المتلقين والجمهور.

يجب الاعتراف أن هذه المفاهيم ساهمت في أن يشهد النّص الإبداعي الشعري نقلة نوعية وكان الجانب المقابل التّطبيقي أو النّقدي يسير على الأمام، ولقد صدم النّص الجديد أو الكتابة الجديدة المتلقي العربي وأيقظته من سباته الطويل مطالبة إياه بإنعاش فكره، وتجنيد حواسه وذوقه لأجل استقباله والتفاعل معه، محاولا الاستعانة بآليات جديدة تتجاوز الطرح التقليدي لأن «**القصيدة الشعرية، تغير مفهوم الشعر فيها، وتغيرت فلسفة التذوق الفني فيها، وتغير وفقا لهذه المكونات التجربة الشعرية، ولقد كان هذا التغيير في الواقع صدمة لوجدان القارئ العربي، ولتجربته الفنية التي تربت على أجيال من التذوق للقصيدة القديمة، وأصبح الشعر العربي المعاصر، يعيش أزمة قارئ لا يحسن التعامل مع القصيدة المعاصرة لأنها لم تتمكن من إحداث التأثير اللازم في وجدانه الذي يتكون بعد الخبرة الفنية اللازمة لتذوق القصيدة الجديدة**»[1].

هكذا أصبح الأديب المبدع أو الشاعر الخلاّق في ظل هذه التّغييرات هو الذي يتجاوز بالقارئ حدود الكلمات الضيقة، ويجعله يسافر معه إلى عوالمه الخفية، ويسبح معه في خياله، ويقرأ أفكاره التي لم يقلها، ويحس في ظلال كلماته بالإبداع والجمالية، فالشاعر المبدع «**يبدأ شعره بلغة فيما بعد اللغة، هكذا يعيده عن هياكل الكلام المطروح في النص الشعري الآتي من الماضي هكذا يعيد اللغة إلى براءتها وعذريتها، وتتهيأ الكلمة كي تكون مغامرة وكنسق، وتصير فضاءً ماديا وروحيا، تصير إشارة وحركة وفعلا**»[2].

الشّاعر المبدع هو الذي يكتب باللغة التي يمتلكها النّاس جميعا غير أنهم لا يبدعون فيها ؛بل هو مبدعها، هو الذي يقدمها إليهم بطريقة مبتكرة وتلفت انتباههم وتجذب تذوقهم، شاعر مبدع قادر على أن يفرغ اللغة من مدلولاتها المعروفة ليشحنها بمعاني متّجددة ويجعل الكلمة تنضح المعاني فتكون رمزا وإشارةً كل يفهمه حسب قراءته وذوقه، فيضفي على لغته رونقا وجمالا يجذب المتلقي لها.

[1] - السعيد الورقي، في الأدب المعاصر، دار النهضة، بيروت- لبنان، 1404هـ- 1984م، ص: 40.

[2] - أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ط1، 1980م، ص: 33.

إن تغير ملامح القصيدة الشعرية، وملامح التّجربة الفنية بالضرورة أحدث خللا مفاهميا خاصة على مستوى التلقي، فكان المتلقي العربي في حيرة دائمة بين نص جديد يعلن تمرده واختلافه يجذبه، وبين نص ينازع مواطن الشك فيه ويدفعه للبحث عنه، وبين نص مفهوم التضاريس، ونص شائك متلون، كل هذا أدى إلى أن يبحث هذا القارئ عن آليات جديدة تنهي تجربته وخبرته، محاولا تجاوز خبراته السابقة التي لم تعد كافية في ظل المتغيرات المتواصلة، فبعد الهزات التي شهدتها الأمة العربية في كل المستويات، نتج عن ذلك هزات عنيفة مسّت الجانب الثقافي والأدبي، وكان النّص الإبداعي والشعري على الأخص أكثر المتأثرين ،فخرج من عباءة التّقليد والإتباع إلى مواطن الشّك والمغامرة.

إنّ نزوع الكتابة المعاصرة إلى الشّك والإرتباك والتّخطي والمغامرة، هي كتابة تطالب بقوة وتبحث عن قارئ يشك يغامر ويبحث، قارئ متمرد، يحاول أن يمزق كل الستائر الحائلة بينه وبين النّص، قارئ يصاحب النّص، يكون ندًا له ومنافسا شرسا يغوص في دهاليزه المظلمة دون تردد فالنص بالنسبة للقارئ المعاصر هو اكتشاف، وبحث عن مجهول هو مغامرة تحمل في رحلاتها كل جديد، فكان لزاما أن يكون القارئ العربي يتمتع بالجرأة والإقدام في اقتحام أعتاب هذا النص والتغلب عليه أو على الأقل مقارعته بفكره وخياله فيفك شفراته ورموزه، يحاول أن يعيد كتابته وهيكلته ويكتشف معناه الحقيقي، قارئ لا يكتفي بقراءة واحدة أو اكتشاف واحد، قارئ يجعل من نص واحد نصوص متعددة ومتجددة.

بهذا يتأكد أن مسّار فعل القراءة والتلقي في الشعرية العربية المعاصرة، قد شهد تغييرا ملحوظا وأصبح للمتلقي دور فعال في العملية الإبداعية، خاصة في ظل تنوع نصوص الكتابة وما أفرزته من مفاهيم غيرت ملامح هذا المتلقي، وملامح التّذوق، ولقد اعتبرت قصيدة النثر من أكثر النصوص المعاصرة التي استفزت عقل القارئ وفكره، ووضعته في ميزان ليثبت مدى شرعيتها، ليصل إلى نوع المتلقي أو الجمهور المتلقي لها، وعن الآليات الإجرائية التي تتيحها هذه القصيدة لقارئها ليتكامل معها.

كان الجدل حول قراءة قصيدة النثر ومتلقيها متماثلا أو يفوق ذلك الجدل الذي أثير حول شرعيتها في الشعرية العربية المعاصرة، كون أنّ فعل القراءة وتقبلها عند جمهور القراء هو الوحيد الكفيل بأن تتربع هذه القصيدة بجدارة كنوع شعري له جمهور يتقبلها ويتذوقها.

لكن كما سبق ورأينا في الفصول السابقة أن قصيدة النّثر بتمردها وقوانينها الغامضة والمتناقضة، فرضت عدة تساؤلات وإشكالات كان أهمها على الإطلاق: **ماهي الآليات التي تقترحها قصيدة النثر لمتلقيها ليكتمل فعل القراءة أو بمعنى آخر أي شروط تلك التي تفرضها قصيدة النثر على متلقيها؟** وهنا جاز التساؤل **عن رؤية رواد هذه الكتابة لجانب القراءة والتلقي في قصيدة النثر؟ هل استطاع هؤلاء الرواد خاصة منهم الشعراء النقاد أن يقدموا البديل الأنسب لفعل القراءة يسهل على المتلقي العربي التعامل مع نص يتعمد الهروب والغموض ويرفض الانصياع لأي قانون شعري ثابت؟ وهل مثلت قصيدة النثر الذوق الجديد في الشعرية العربية المعاصر؟**

الفصل الثالث

قصيدة النّثر وشّعرية القراءة

قصيدة النثر: اللغة وكسر أفق التوقعات.

1- انتهاك المألوف في الصورة الشعرية.

- أنسي الحاج الغموض الشعري (الصورة الغامضة).
- محمد الماغوط: الصورة البسيطة وتفاعل المتلقي.
- شعرية المفارقة في قصيدة النثر.

3- البناء السّردي وفاعلية التلقي.

4- قصيدة النّثر: غياب الموضوع والمتلقي.

5- الإيغال في كسر أفق التلقي: اقتحام المحضور.

6- التشكيل الكتابي وشعرية القراءة.

- البياض والسّواد وأفق القراءة.
- السّواد وتفاعل المتلقي.
- الرسومات والعلامات وأثرها في النفس المتلقية.

7- التذوق الإيقاعي في قصيدة النثر.

- أدونيس والذوق الجديد.
- قصيدة النّثر بين أزمة القارئ والنقد البناء.
- أدونيس القراءة الإبداعية.
- نزار قباني: لماذا نقرأ الشعر؟

قصيدة النّثر: اللغة وكسر أفق التّوقعات

لقد مثّل كل من أدونيس وأنسي الحاج قامة من القامات المعاصرة التي هيأت وبقوة لنضوج قصيدة النّثر العربية، فلقد قدم هذان الشّاعران النّاقدان عدّة أعمال نقدية بالإضافة إلى الإنتاج الشعري الذي مثّل النموذج والمرجعية في قصيدة النثر، فمثلا قدم أدونيس عدّة كتب نقدية متنوعة أسست لنظرية نقدية متقدمة أثرت الشعرية العربية المعاصرة، مثل: **الشعرية العربية، زمن الشعر، سياسة الشعر، فاتحة لنهايات القرن، كلام البدايات مقدمة للشعر العربي، البحر الأسود...** وغيرها من الأعمال النّقدية التي كانت بمثابة الإضاءة الحقيقية التي رسمت ملامح الشعرية العربية المعاصرة.

أما أنسي الحاج هو الآخر كان إلى الجانب المقابل لأدونيس حاول أن يؤسس لمفهوم قصيدة النثر ودافع عنها كجنس شعري مميز له كل الأحقية في الوجود في الشعرية العربية المعاصرة، قدم أعمال نقدية وشعرية كانت ولا زالت بمثابة المرجع الأول لقصيدة النّثر العربية، فكانت مقدمة "**لن**" تلخيصا شاملا لمفهوم قصيدة النثر وخصائصها الفنية بالإضافة إلى عمله المميز "**خواتم**" وعمله الشعري "**الرأس المقطوع**" وعمله الشعري ***الرسولة بشعرها الطويل*** **و** ***ماذا فعلت بالذهب ماذا فعلت بالوردة***

ومما لاشك فيه حتى ولو اختلفت الآراء حول شخصية هذين الشاعرين، فلا يمكن لأي كان أن ينكر الدور الريادي الذي أداه كل منهما في إثراء الشعرية العربية المعاصرة فلقد عدّت آراؤهما خاصة فيما يخص قصيدة النثر بمثابة التنظير الفعلي لها، فكانت أعمال أدونيس وأنسي الحاج وخاصة الشعرية ترجمة لهذه الشعرية المشحونة بالتناقضات والمتعطشة للانفتاح والجديد.

وما يمكن أن يقال عن هذين الشّاعرين النّاقدين المعاصرين أنهما أكدا في أعمالهما سواء الشعرية أو النّقدية مدى نضج النّاقد والشّاعر المعاصر، ومدى وعيه للمرحلة التي تمر بها الشعرية العربية المعاصرة وحاجتها الماسة للتطور والانفتاح.

لقد ركز كل أدونيس وأنسي الحاج في جل أعمالهما على عنصر في غاية الأهمية اللغة الشعرية ودورها البارز في جذب القارئ أو الجمهور العربي، كون اللغة هي السّحر الوحيد الذي يمكنه أن يلفت إنتباه المتلقي الذي يتخذها هدفا ومسعى له.

رسم كل من أدونيس وأنسي الحاج ملامح هذه القصيدة التي وسمت بالتّمرد وخاصة التّمرد على قوانين اللغة، وعملت على اختراق كل مألوف ومعروف، محاولة خلق لغة متجددة ومجهولة لغة تختلف عما اعتدناه وألفناه.

إن لجوء وارتكاز قصيدة النّثر في ظل تخليها عن كل القوانين الشّكلية الضّابطة لمفهوم الشعر، خاصة مفهوم الإيقاع المتمثل في الوزن والقافية فمقابل هذه الآلية، كانت اللغة البديل الوحيد والأنسب لرواد هذا النّوع لإثبات هذه القصيدة شرعيتها كنوع شعري في الشعرية العربية المعاصرة.

هذه اللغة المسّكونة بالتّمرد والغموض وحتى الغرابة عملت على لفت انتباه القارئ ومداعبة فكره وخياله، ليحاول أن يبحث ويُرَقى بها خبراته الأدبية والثقافية وأفق تلقيه فاللغة في قصيدة النّثر هدفها الأول أن يسافر المتلقي بأفقه مع هذه اللغة فينمي خبراته ومكتسباته التي يضيفها لأفق تلقيه خبرات لم يألفها من قبل لأن المفهوم الأبسط لأفق التّلقي هو «**مجموعة التّوقعات الأدبية والثّقافية التي يتسلح بها القارئ عن وعي أو غير وعي في تناوله للنص وقراءته**»[1].

أكد أدونيس في كل تعريفاته للشّعر أنه رؤيا ترتكز بالدرجة الأولى على اللغة تهدف إلى إثارة المتلقي، فالقصيدة المعاصرة وقصيدة النّثر خاصة هي في نظره، عالم مغلق، عالم بهلواني متّعدد الألوان تصبح اللغة في ظلاله اللؤلؤة التي يسعى أي قارئ لكشف جمالها فهي روح تائهة تبحث عن جسد يحتويها وهو متلقيها الذي يبث فيها

[1]- هولب روبرت، نظرية التلقي، ص: 112- 128 أو صلاح فضل، النقد المعاصر، القاهرة، دار الآفاق العربية، 1997م، ص: 143- 144.

روحا وحياة جديدة فشاعر قصيدة النّثر يحاول جاهدا أن «**يبدأ شعره بلغة فيها قبل اللغة لغة بعيدة عن هياكل العالم المطروح في النهر الشّعري الآتي من الماضي هكذا يعيد اللغة إلى براءتها وعذريتها، وتتهيأ الكلمة لكي يكون مغامرة وكشفا وتصير فضاء ماديا وروحيا لتصير إشارة وحركة وفعلا** .»[1]

اللغة في رحاب قصيدة النّثر هي عبارة عن مغامرة جريئة لابد للشّاعر أن يتحلى بالشّجاعة الكافية ليكون مغامرا بارعا، فيحاول قدر الإمكان إحياء ألفاظ هذه اللغة ويجدد معانيها ويشحنها بمعان متجددة ومختلفة، يجعل أي قارئ يستمتع وهو ينتقل بين أحيائها وهو يتجول باحثا عن ذاته عن شيء يشبه ملامحه، هذه اللغة أو الرؤيا الجديدة كما يرى أدونيس في قصيدة النّثر يحاول صاحبها فيها أن يستدرج القارئ ويدفعه للغرق أكثر في وحل هذه اللغة المتمردة التي يجب أن لا تشبه أي لغة، لغة تشبه ذاتها ومتجددة في ذاتها وكلما زاد غرق القارئ في ظلمات هذه اللغة زاد جمالها وغموضها وزاد المتلقي هو الآخر تمردا وثورة، فهي لغة تفتح له أفقا جديدا يَسْمى بفكره وخبراته، تجعله مبدعا حقيقيا للنّص، وهذه فقط تثبت جدارة الشّاعر، فهو عمل على شحن لغته بطاقات شعرية جديدة ليخرج بنموذج يماثل الحلم لدى المتلقي، فهو في ظلالها يخترق عوالم لا يمكن لأي شيء أن يغزوها ويصفها غير اللغة، فالشاعر « **يملؤها بشحنة جديدة تصبح لغة ثانية لا عهد لنا بها لذلك لابد لتفهمها وتذوقها من الحيرة والممارسة، وما لم نفهمها ونتذوقها لا نستطيع أن نكشف ما وراءها**»[2].

1-انتهاك المألوف في الصورة الشعرية:

لقد قدمت قصيدة النّثر نماذج شعرية مثّلت كسر أفق التلقي وكان انتهاك المألوف والخروج عنه سمة أساسية حاول شاعر قصيدة النثر العزف على أوتارها، فكان

[1]- أدونيس ، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ط1، 1998م، ص: 33.

[2]- أدونيس، زمن الشعر، ص: 163.

انتهاك المألوف في الصورة الشعرية من إنزياح وتركيب وحتى إيقاع من أهم الأساسيات والمقومات الجمالية التي ركزت عليها قصيدة النّثر كبديل كفيل بأن يخلق في قصيدة النثر التوازن الشّعري، لتقدم للقارئ نماذج في غاية الغرابة والغموض؛ شعرية جديدة تحمل رؤيا جديدة تطمح بدورها إلى أن يفهم القارئ حيثياتها.

امتازت الصورة الشعرية في رحاب قصيدة النّثر بالإبتعاد عن الوضوح والمباشرة وأصبحت أكثر تعقيد وتعبيرا، فلقد تجاوزت قصيدة النّثر خاصة والقصيدة المعاصرة عامة الصورة الشعرية القديمة القائمة على الزخرفة والتّزيين والتّكليف والمقاربة ولجأت إلى خاصية الغموض والرمز تأثرا بالمدارس الأدبية المعاصرة من رمزية وسريالية، ولقد كان تأثير السريانية واضحا جدا في مسّار قصيدة النّثر، وفي أبرز روادها مثل أدونيس وأنسي الحاج؛ حيث كانت قصائدهما مثالا حيا للغرابة وكسر أفق التلقي، فكانت الصورة في قصائدهما تتكون بألف لون، وتخرج بصورة صريحة عن الواقع الملموس لينسجا صورا من عوالم مختلفة يتشابك فيها الغموض والحس والشعور.

ولقد أعطى أدونيس دورا كبيرا لعنصر الصورة الشعرية ورأى أن الصورة الشعرية المعاصرة شهدت ثورة جذرية، حيث تجاوزت التّشبيه العقلي والإستعارات المستهلكة، ورأى أنها أصبحت عاجزة عن التّعبير وحان الوقت لتجاوزها بخلق نوع جديد من الرؤيا تتخطى الرؤيا القديمة، نوعا من الصورة الشعرية تكون القصيدة العربية في ظلها عالما مغلقا مدهشا يحاول القارئ التّسلل لها ومجاراتها وفهمها وإعادة بنائها، ويؤكد أدونيس على تميز وتغيير الصورة الشعرية التي قفزت فوق كل التّصورات السّابقة والمعروفة وصنعت لنفسها خطا جديدا فيقول: «**الصورة بتعبير آخر في عينيها أو في ما تشله للنّظر ، وإنما عي في ما تشير أو ترمز إليه ، كأن الصورة ستار علينا أن نخترقه لنرى حقا ما وراءها – ما يجدر بالرؤية أو تستدعيها**»[1].

[1]- أدونيس، الصوفية والسريالية، ص: 104.

بذلك تصبح الصورة الشعرية عند أدونيس عبارة عن مفاجأة ودهش تتجاوز التّأثير السّطحي في المتلقي، فهي تعتمد العمق والغموض وبذلك تجعل المتلقي أكثر حضورا وتركيزا؛ فهي بإبحارها نحو الغرابة والعمق تستدرج القارئ لأن يكون أكثر فاعلية في قراءة النّص وفك شفراته الغامضة، لأن الكلمة أو الصورة في الشعر المعاصر «**تبدو الكلمة "واقعي" تناقضية وعبثية -...لا دليل على الشّبه – إنه نّار بلا دخان الشّعر**»[1].فالصورة ليست تشبيها ظاهريا للواقع وتمثيل له ، بل هي تجاوز وتخطي له.

وهكذا يمكن القول: إن الصورة الشعرية أصبحت عنصرا فاعلا في قصيدة النّثر وأكثر حضورا.

وللاقتراب أكثر من الصورة الشعرية في قصيدة النّثر والاقتراب أكثر من تركيبها وكسر المألوف فيها، نحاول أن نعرض بعض النّماذج الشعرية خاصة فيها قدمه أدونيس وأنسي الحاج، حيث مثّلت أعمالهما النّموذج الأكثر تطرفا في استعمال الصور الشعرية الأكثر ابتكارا في تركيبها.

يقول أدونيس في قصيدة: **مراكش فاس.**

قلْ لِلْوَقْتِ شَطْحٌ
فِي ضَبَابٍ يَتَهَدَلُ وَشَبَقٍ
لاَ مِنْ بُخَارٍ لاَ مِنْ الغُبَارِ
بَلْ مِنْ أَنْفَاسِ البَشَرِ
قُلْ لِلْتَارِيخِ قُرُوحُ وَأَنْقَاضٌ
وَلِلْحَاضِرِ نَكْهَةَ قَشٍ
قُلْ المُلْكُ لِلْمَمَالِيكِ
وَقُلْ مَا هِيَ الأَيَامُ تُشَوِشُ بِالقَتْلِ

[1]- أدونيس، المصدر نفسه، ص: 201.

بَلْ إِحْضَارُهُ مَا تُحْتَضَرُ فِي هَذَا الاصْطَبْلِ المتدِينِ

وَبَيْنَ الصِنَاعَتَيْنِ وَطَرِيقِ المُسْتَحْسَنِ

اِقْلِيمُ سُولِ

تَتَجَمْهَرُ فِيهَا أَمْجَادَ عَمَائِمَ وَقَنَادِيلُ

وَتطُوحُ فِيهَا سَرَاوِيلُ الأُفُقِ

بَلْ شَيء مَا يَقْذِفُهُ "بَابُ العَصَا" يَتَوَتَّرُ عَلَى

"بَابِ البَحْرِ" وَيَكَادُ أَنْ يُنْجِزَ فِي بَابِ البَارُودِ

هُوَ أَحْسَ تَلْتَهِمُ المَسَافَاتِ

كَيْفَ تَفْتَحُ الثُقُوبُ لِيَهُبَ الهَوَاءُ

لَوْ تَفِيضُ هَذِهِ السُدُودُ لَوْ تَجْنَحُ هَذِهِ الشَوَاطِئُ!

إِنَّمَا طَنْجَة المَدَى الذِي يُحَارِبُ القَلْبَ

وَلاَ سَالِم العَيْش

إِذَنْ سَلْسِلْ أَحْلاَمَكَ فِي أَصْلِهِ

وَاسْتَشْرِقْ مَرَاكِش وَفَاس

إِذَنْ إِلَى أَيُّهَا التَبَارِيجُ

أَجْنِحَة كَأَطْرَافِ الكَوْنِ

وَتَوهجِي بِنُبُوءَة وَرَمْزَا

طِفْلا

تَدْخُلُ إِلَى مَرَاكِش فِي حَاشِية مِنَ تَوَابِعِ الشَّجَرِ وَالعُشِ

تُحَيِيكَ طَلاَئِعُ النَخِيلِ، وَكُل غُصْنٍ تَاجُ مِنْ النَّارِ[1].

[1]- أدونيس، الأعمال الشعرية، مفرد بصيغة وقصائد أخرى، الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية، المدى، ط: 1996م، ص: 155- 156.

لابد أن يلمس القارئ لهذه القصيدة أن الشاعر يصف مدن المغرب، وهي مدينة طنجة ومراكش وفاس، لكن الملاحظ أن الوصف الذي قدمه أدونيس وصف خيالي أسطوري، وصف يتجاوز الوصف الخارجي السّطحي؛ بل هو وصف أعمق لتّاريخ وعطر هذه المدن، ساهمت الصور الشعرية الغربية المتطايرة هنا وهناك في بعث الحياة في هذه المدن وتقديمها للقارئ بشّكل جديد مدهش ومفاجئ، فلقد زاد تركيب الصور وترابطها وتسلسلها وحتى كثافتها في غرابة هذه المدن وجمالها الآسر، هذه المدن الأسطورية التي **"شطح الوقت فيها على أنفاس البشر"**، هذه المدن العريقة والعتيقة التي أصبح فيها التّاريخ **"قروحا وأنقاصا"**، وأصبح حاضرها مسكرا بنكهة الماضي **"نكهة القّش"**، هذه المدينة –طنجة– مثلت الحاضر الجميل والتّاريخ العريق .

قدم أدونيس تشبيهات وصور شعرية واستعارات وانزياحات في غاية الغرابة، وكسّر بامتياز أفق التلقي في صفة الخيالي لهذه المدينة ؛حيث شبه الوقت بالإنسان الذي يشطح ليس على إيقاع ما، ولا حتى على الغبار والبخار. بل على أنفاس البشر، وهنا تأخذ الصورة البعد الفلسفي العميق وتتجاوز المقاربة السّطحية المعروفة، كما يلمس أي قارئ لهذه القصيدة أن الصور الشعرية في هذه القصيدة لم تأت منفردة ومنفصلة، وإنما كانت عبارة عن أجزاء متناثرة في هذه المقاطع شكلت كلا واحدا، كل يفهم من السّياق فالشّاعر في مقاطع هذه القصيدة حاول أن يربط شبكة سياق هذه القصيدة بعقدة متينة تمثلت في الصورة الشعرية الموزعة والمزروعة بزوايا هذه القصيدة فكان كاللاعب الماهر الذي يراوغ بالكلمات والصور، وشوش فكر المتلقي ويجذب انتباهه ويجعله أكثر حضورا.

وتوالت الصور الشعرية المتساقطة بكثافة، فلقد صور عراقة هذه المدينة وأمجادها واختصرها في: **"عمائم وقبائل وبشيء يقذف إلى البحر، وبهواجس تختصر كل المسافات، ويراها شواطئ جامحة وحالمة، وبالأنفاس التي تشطح على أنفاس البشر**

وبالتاريخ المليء بالقروح وبالأيام التي تشوش بالقتل "،ليتقدم في الأخير مختصرا لهذه المدينة الجامحة الغارقة في التّاريخ، لتكون ببساطة "**المدينة التي يحارب فيها القلب**"، إنها المدينة التي تستحق العيش فيها ومحبتها فهي مزيج بين البساطة والألم :"**عمائم، إسطبل القروح** "وبين التّاريخ والأمل: "**الشواطئ الجامحة، الحالمة، تحارب فيها القلب.**"

وتتواصل الصور الشعرية بالتّدفق كالنّهر الجاري في المقاطع الآتية، حيث أضاف أدونيس أوصاف لكل من مدينة **مراكش وفاس**، فيحاول أن يتغزل بها فيقدمها على أنها **"تاريخ وأجنحة كأطراف الكون تتوهج بنبوءة ورمزا"**، هذه المدن التي تحمل تاريخا ورمزا ويرى دخولك لها لأول مرة تكون كطفل تكتشف مدى روعتها وجمالها الخلاب في قوله:

طِفْلاً.

تَدْخُل إِلىَ مَرَاكش[1].

تستقبلك حاشية ليس من النّاس، بل توابع الشّجر والعشب، وتحييك طلائع النّخيل الشّامخة بدل النّاس، وكل نخلة تحييك بعض تاجه من النّار وهنا تشبه للتّمر الأحمر الشّهي.

لاشك أن القارئ يلاحظ مدى انتهاك المألوف الذي عزف الشّاعر على أوتاره ليخرج بقصيدة في وصف مدن مغربية بهذه الروعة والخيال وصف اعتمد فيه على صور شعرية في غاية الغرابة والغموض، وكان تركيبها المتغير يزيدها كثافة وجمالا وتجعل القصيدة أكثر تماسكا وترابطا.

أدونيس بإتباع هذه النّمطية في تركيب الصور وفي ربطها ببعضها البعض يعمل على جعل القصيدة النّثرية كلا لا يتجزأ، وبذلك يحقق حضورا لعنصر في غاية الأهمية ويعتبر من أهم الدعائم التي تقوم عليه قصيدة النثر، وهي: **"التّوهج والكثافة"**، هذه

[1]- أدونيس مفرد، بصفة جمع، ص: 156.

الكثافة المركزة والموزعة تجعل من القصيدة عالما مغلقا أكثر تماسكا، وبذلك تتحقق الوحدة العضوية التي إن فقدت، فقدت قصيدة النّثر معناها وتحققها كفعل شعري، وهنا لابد للقارئ أن يعمل فكره وخياله في هذه الصور المتدفقة كنهر جارف لا يتوقف، بل يغرق القارئ في أعماقه ويجرفه معه.

عمل أدونيس ورواد قصيدة النّثر المتميزون على تجاوز التّصوير المادي المحسوس المرتبط بالواقع، وحتى تلك الصور التي ارتبطت بتجارب القارئ المستهلكة، والعمل على خلق معاني جديدة تثري رصيد القارئ العربي وتغدي تجاربه وتنمي خبراته لأن الصورة التي يقدمها أدونيس « **من خصائصها...أنها لا تحمل لقارئها روابط عاطفية مباشرة فأدونيس يعتمد على التأثير الصارخ الناتج عن طرافة الصورة وغرابتها ونظراتها .**» [1].

مثّلت قصائد أدونيس وأراؤه النّقدية خاصة فيما يخص كسر نمطه الصورة الشعرية ولجوئه للغموض والغرابة وخلق مسافة توتر وفجوة بين المتلقي وهذه الصور واللغة الشعرية راجع إلى تطور الكتابة المعاصرة التي تسعى للغوص في عوالم غامضة، وتدعو لأن يطلق الشّاعر والقارئ على الأخص العنان لفكره وخياله رغبة في التّحرر من الواقع المقيد له وخلق عالم مخالف وشعرية مغايرة، ومما لاشك فيه أن الصورة الشعرية القديمة التي ألفها المتلقي العربي أصبحت جامدة لاشبع فكر القارئ في ضوء المتغيرات الجارفة التي ألغت عدّة مفاهيم ويؤكد أدونيس ذلك بقوله: «**لايعني بالصورة – زخرفا وشكا ، وإنما يعني بها من حيث أنها تجيء دلالة وتشير إلى معنى ، ولايمكن أهمية الصورة في سطحها المرئي ، بل في كونها عتبة لمعنى ما وبابا يقود الناظر إلى ماوراء الغيب أو المجرد حالاته.**»[2].

[1]- سلمى الخضراء، الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص: 756- 757.

[2]- أدونيس، الثالصوفية والسريالية ص، 119.

لابد أن يدرك القارئ العربي الشّرخ الحاصل في المفاهيم وأن هذا التّغيير يلمسه بدوره ويجعله معنيا في تغيير آليات قراءته لأي نص، ويفرض عليه أن ينمي أكثر خبراته المكتسبة لمواكبة هذا التّحول ففعل القراءة فالقارئ المعاصر لم يعد قارئا مستهلكا أو متذوقا سطحيا، بل تعدى في فعل القراءة لأن يكون القارئ منتجا ومؤولا وناقدا ، وأي تحقق فعلي لأي نص لا يكون إلا بوجود قارئ متمرس ومتمكن يعيد هيكلة هذا النّص رغم أن قراءة النّص المعاصر هي قراءة نسبية فالنّص المعاصر أصبح نصا يهوى الهروب والتّملص من بين يدي أمهر القراء لأن: «**قراءة نص شعري حداثي تشبه السّير في دروب ملتوية معقدة مليئة بالتنبؤات والانكماشات والفجوات، دروب صعبة التّضاريس مبهمة المعالم...وهي مهمة مجاهدة ومكابدة والمجاهدة في قراءة قصيدة النّثر هو الذي يمنحها الشعرية والقراءة، فقصيدة النّثر كنوع شعري متميز، تطمح أن تقدم لقارئها نصا مختلفا يجره إليه ويقيده حتى وإن عانى هذا القارئ أثناء قراءته، وبذلك فقط تنجح قصيدة النّثر في أن تنهض الغموض والهروب، ويصبح القارئ مطاردا لها باحثا عن خفاياها ومتلذذا في كشفه**»[1].

-أنسي الحاج الغموض الشعري (الصورة العامضة):

ولنفهم أكثر الصورة الشعرية واللغة الشعرية القائمة على تفجير الأطر الجاهزة والثورة المستمرة والتّمرد هذه اللغة التي تستنفر قارئها وتنتقل به إلى عوالم المتعة غير المتناهية والمجهولة نأخذ مقالا **لأنسي الحاج** هذا النّائر والجامح؛ حيث مثّلت قصائده الشعرية نموذجا من الجموح السّرياني في تركيب الصور واستعمال اللغة الشعرية، وكسره لأفق المتلقي حيث لابد لأي قارئ أن يعترف أن القصيدة بين يدي أنسي الحاج هي أجنحة تائهة يصعب ملامسة أطرافها فهي تتموج في فكر القارئ دون أن يستقر في معنى معين، ولقد عُدَّ ما كتبه أنسي الحاج تمردا خاصة على مستوى اللغة المحكمة وحتى

[1]- عبد الرحمن العقود، الإبهام للشعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل مطابع الساسة، الكويت، ص: 20.

المغلقة، فكانت جل قصائده بمثابة القلاع المحكمة، ولابد لقارئها أن يتوغل أكثر ويحذر وهو يقرأها ويفك شفراتها.

وكمثال عن الجمالية المتطرفة في اللغة يقول واصفا قارئه، في قصيدة "**أجمل القارئات**" من ديوان **"ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة"**

تَجْلِسِينَ عَلَى حَافّةِ السَّرِيرِ، بَالُكِ فِي الرِيحِ وَقَدَمَاكِ فِي العَاصِفَةِ.

تَتَحَرّكُ يَدَاكِ مَوجتَيْن. وَيَبْدَأُ السَّرِيرُ إِلَى الجَنُوبِ.

تَمُرّ الحُرُوفُ. تَحْسَبِينَ أَنَّكِ هَرّة. تَنَامِينَ بَيْنَ الحُرُوفِ.

يَنْقُلُكِ النَوْمُ إِلَى المَلِكِ.

تَرْحَلِينَ عَلَى الكَلِمَاتِ إِلَى الأَحْرَاجِ. تَقْتَرِبِينَ مِنَ الصُخُورِ فَتُصْبِحُ مَرَايَا. يَصِيرُ النَدَى جَدَاوِلُ، النِقَاطُ عَصَافِيرُ، الفَوَاصِل فَرَاشَاتُ، الأَرْقَامِ أَشْجَاراً.

وَيَنْتَظِرُكِ السَّرِيرُ عِنْدَ غَدِيرِ.

الصَفْحَةِ السَوْدَاء جنّيّة تُؤجّل عَمَل اليَوْمِ إِلَى الغَدِ. تَسْتَحْضِر رُوحَ اللّذّة إِلَى نَهْدَيْكِ الطَافِرِينَ فِي عُطْلَةٍ.

لاَ أَحَدَ يَحْزِرُ كَمْ تَشْتَهِينَ وَمَاذَا تَتَخَيّلِينَ.

أَعْجَزُ عَنْ حِمَايَةِ نَفْسِي مِنْ أَحْلاَمِكِ. أَعْرِفُكِ قَلِيلاً أَيَّتُهَا القَارِئة الجَمِيلَة، أَنْتِ خَلِيلَتِي وَأُخْتِي. أَعْرِفُ قَلِيلاً كَيْفَ تُمْسِكِينَ الكَلِمَاتِ مِنْ خَصْرِهَا، وَتَعْصُرِينَ، تَعْصُرِينَ.

يُضِيءُ وَجْهُكِ فَتَخْفَضِينَ الضَوْءَ.

العَتمَ المثاليّ هُوَ الذِي يَعْتَقِدُ أَنّ أَحْلَى مَا فِيهِ عُريُ
الجَسَدُ الأَبْيَضُ.
تَنْفَصِلُ الغُرفَةُ بِضَحْكَة. تَطِيرُ عَلَى تَنفُّضُ نَهْدَيْكِ.
تَتَرَبّصُ بِكِ أَحْرَاجٌ جَدِيدَة عِنْدَ كُلّ نُزُولٍ إِلَى
السَطْر. تَلْتَمِسِينَ جِلْد الكِتَابَ فَتَخْفَضِينَ الضَوْءَ
أَكْثَر.
سَرِيرُكِ مَرْكب وَهَوْدَج.
تَشْتَدّ الرِيحُ. تُجَنّ حَوْلَ قَدَمَيْكِ العَاصِفَة.
أَنْتِ، أَجْمَلُ القَارِئَاتِ، عَلَى حَافّة السَّرِيرِ، تَذْهَبِينَ،
تَذْهَبِينَ...
تَصْعَدُ الكَلِمَاتُ إِلَى السَّرِيرِ تَنْتَظِرُ عَوْدَتَكِ.
حِينَ تَعُودِينَ وَقَدْ انْطَفَأَ الضَوْءُ، تَرْتَمِي عَلَيْكِ
الكَلِمَاتُ فَرْحَة، وَيَتَفَجّرُ وَجْهُكِ بِالنُورِ، وَتُمْسِكُك
الكَلِمَاتُ مِنْ خَصْرِكِ تَعْصِرُكِ، تَعْصِرُكِ... [1]

أجمل القارئات عنوان أول ما يبدو للقارئ أنه قصيدة عادية وبسيطة تتحدث عن إحدى القارئات وأجملهن من حيث الشّكل الخارجي "للمرأة"، وما أن يبحر ويتعمق أكثر في معاني هذه القصيدة لابد أن يدرك البعد الفكري والفلسفي وحتى الأسطوري لهذه القارئة التي مثّلت حالة خاصة للشّاعر الذي عجز عن وصفها فتفنن في إعطائها أوصافا خيالية لا لشكلها ؛بل كيف تأسر هذه القارئة الشّاعر بكيفية قراءتها لهذا الكتاب أو الصفحات فتصبح في يدها عبارة عن عزل وجنون.

[1]- أنسي الحاج، ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة، دار الجديد، ط2، 1994م، بيروت- لبنان، ص: 71- 72- 73- 74.

تجلسين على حافة السّرير بالك في الرّيح وقدماك

العاصفة

يصف هذه القارئة بأوصاف متناقضة في هذا المقطع، قارئة فكرها الريح "**التمرد**" وقدماها ثابتة في العاصفة "**الثّورة والعنف**" وتجلس على السّرير "**الهدوء**" أما يداها فكانت موجتان "**الغضب والهدوء**" الموجود في الأمواج، هذه القارئة التي تعتريها عدّة مشاعر وهي تقرأ "**التّمرد، والّثورة والعنف والغضب والهدوء**" قارئة تجمع بين" **العواصف والرياح والأمواج**"، هذه القارئة التي تمر على الحروف فيُخيل إليها أنها "**هّرة أليفةّ** تفتش عن مكان دافئ لتنام فيه في قوله:

تتحركُ يداك موجتيْن، ويبدأ السّريرُ إلى الجنوب

تمرُ الحروفُ، تحسين أنكِ هرّةٌ تنامين بين الحروف

ينقلكُ النّومُ إلى الملكِ[1].

ولابد أن يتساءل القارئ عن معنى أو عن إقحام الهرة في هذا السّطر، فيمكن أن نرى الهرة هي إشارة "**للجمال والدلال والغنج**"، وتتصاعد الصور الشعرية الغامضة في منحى تصاعدي ،حيث تتساقط كالدُّرَر، وأنت تتحول في أرجاء هذه القصيدة وهذا التدفق للصور يمنح نوعا من الانسيابية تجعل القارئ يتحرك ويواصل القراءة ليكتشف أكثر هذه القارئة الجميلة، وذلك أن الصورة الشعرية تنضج ويكتمل بارتباطها بخيال القارئ وانسجامه مع النص.

فالتفاعل والتأثر الوجداني لدى المتلقي ودرجته هو الذي يجعل الصور «**تخرج إلى الضوء معقدة ومركبة تحمل معها سياقا من الخيال والشعور والفكر وليس هو السياق الحسي**»[2].

[1]- المصدر السابق، ص: 71.

[2]- ناصف مصطفى، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط 1981م، ص: 16.

وهذا ما تقدمه هذه القصيدة فهي تجر القارئ من السّياق الحسي إلى سياق الخيال والشعور والفكر، ففي قوله:

ترحلين على الكلمات إلى الأحراج، فتقتربين من الصخورِ
فتصبح مرايا، يصير النّدى جداولَ، النّقاطُ عصافيرَ
الفواصلُ فرشاتٍ، الأرقامُ أشجارا
وينتظرك السّرير عند غدير
الصفحةُ السوداءُ جنبةٌ تؤجلُ عملَ اليومِ إلى الغد
تستحضرُ روح اللّذة إلى تهذيك الطائرِ بين عطلة
لا أحد يحزرُ ما تشتهين وماذا تتخيلين[1].

ترتحل هذه القارئة مسافرة فوق الكلمات متجولة بين الصخور والحجارة **"الغموض"** فبتلاشي فيصبح "**مرايا**"، مع تحولها يتغير كل ما تحمله تلك الكلمات والسّطور لتتحول إلى عوالم متحركة، فتغدو "**الصّخور**" "**الغموض**"، مرايا واضحة، والنّدى البسيط قطراته تتحول إلى جداول، والنّقاط تحلق عاليا كالعصافير، والفواصل تتخذ معنى للجمال "**الفراشات**" أما "**الأرقام المتتالية**"، فتنمو وتتضج في يديها لتصبح أشجارا مثمرة، ويتحول السّواد وهو كناية عن "**الكتابة**" إلى جنيه سحرية تأخذ من كل شيء وتؤجل كل عمل لتأسرك بجمالها فهي تفصلك عن كل شيء، أو ليس هذا وصفا أقرب إلى الأسطورة الأخاذة وكأنه وصف خرافي لقارئه من عالم آخر غير عالمنا، وصف شمل القارئة وما تقرأ هذه القراءة التي تحترفها هذه القارئة المتمردة يترجم ما يسعى أنسي الحاج ليوصله القارئ العربي ،أو ما يجب أن يكون عليه، فلا يتجاوز أي تفصيل صغير في النّص يمر به فهو يمثل حياة بكاملها، إشارة لمعنى ما، لابد أن يفهمه وأن يبث فيه الحياة.

[1]- ينظر: آنسي الحاج، ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة، ص: 71.

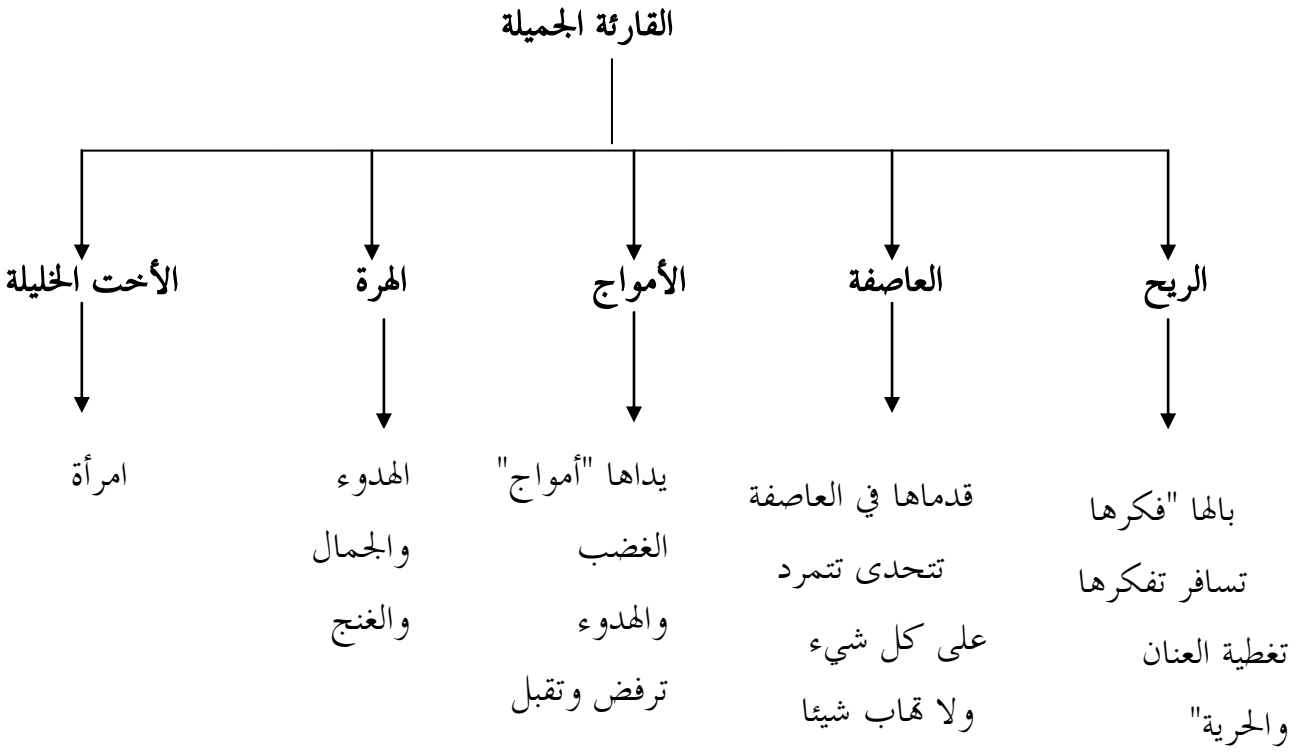
هكذا صار كل شيء في ثنايا القصيدة قد تحول إلى فضاء متحرك النّقاط السّواد الفواصل الأرقام...ورغم أن هذه القارئة الجميلة مثّلت القلق والجمال في قراءتها إلا أنها تبقى مجهولة هاربة بأسرارها فلا أحد يعرف ما داخلها وما وصلت إليه وهي ترتحل بين السّطور والكلمات.

يقدم لنا أنسي الحاج نموذجا أو مختصرا للقارئ الخيالي أو القارئ الذي يتمناه في الواقع، القارئ الذي يستفز الكاتب ويتبعه، ويجعله يفكر فيه وهو يكتب له، قارئ مجهول لا يعرف الكاتب شيء عنه إلا القليل لا يعرف ما يجول في أحلامه وخياله وهو يتصفح السّطور التي كتبها- الكاتب- قارئ أسطوري يطارح الكاتب ساحة المعركة ويتقاسمها معه وتشن بينهما حرب ضروس، وربما في الأخير يتفوق القارئ الأسطوري الذي عنى به أنسي الحاج –القارئة الجميلة- فتنقلب المعادلة ويصبح الكاتب هو المنتظر والمترقب لما قد تخرج به من قراءتها وهذا ما يؤكده في قوله:

«أعجز عن حماية نفسي من أحلامك، أعرفك قليلا أيتها القارئة الجميلة، انت خليلتي وأختي أعرف قليلا، كيف تمسكين الكلمات من حصرها وتعصرين تعصرين»[1].

يؤكد الشاعر تفوق هذه القارئة التي تدهشه في كل مرّة وتهرب منه فلا يعرف أحلامها، ويعجز عن حماية نفسه منها، وكل ما يعرفه أنها صديقة وأخت، وأنها تمسك كلماته ترحل عبر تركيبها تعصرها، إشارة على أن هذه القارئة تفكك الكلمات وتشوشها وتفعل بها ما تريد، فهي القارئة المتمردة التي لا يعرفها أحد وهذا مختصر للقارئة الجميلة.

[1]- المصدر السابق، ص: 72.



يواصل أنسي الحاج في رسم لوحة متكاملة للقارئة المتمردة التي أسرته، وجعلته في كل سطر ومع كل كلمة يتربصها كالمجنون، فيصيف للقارئ الطقوس الغريبة التي تمارسها هذه القارئة الجميلة، وهي تتصفح كلماته في قوله:

يضيء وجهكِ فتخفضين الضوءَ

العتّمُ المثّالي الذي يعتقدُ أن أحلي ما فيه عرى الجسد

الأبيض

تنفصلُ الغرفة بضحكة تطيرُ عليك تنتفضُ نهديك

تتربصُ بكِ أحراجٌ جديدةٌ عند كل نزوحٍ إلى سطر

تتلمسُ جلدَ الكتاب فتخفضين الضوءَ أكثر[1].

[1]- أنسي الحاج، ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة، ص: 73.

هنا يحاول الشّاعر أن يصف لنا بدقة متناهية أدق التّفاصيل التي تمارسها هذه القارئة أثناء قراءتها، فهي تفضل أن تخفت الضوء فتتعمد وتقلل من شدته حتى لا تتلاشى متعتها وتنكشف أسرارها لأن من أسرار القراءة الملهمة والممتعة أن تخلق لها جوا خاصا بها أشبه بالجو الرومانسي، فتكون بعيدة عن كل ضوضاء .الهدوء وتكون الأضواء خجولة غير ساطعة وفاضحة للكلمات، فكلما اختفت تلك الكلمات كلما زاد جمالها وبهاؤها وهو الجو المثّالي لأي قارئ، لأن الظلام هو الآخر يستحب أن تكون فيه نفحة من الضوء الهافت تزيده جمالا وغموضا «**العتّم المثّالي الذي يعتقد أن أحلى ما فيه عري الجسد الأبيض**»[1].

ومع قراءتها وتفاعلها تتغير ملامح المكان "**الغرفة**" المظلمة التي تنفجر ضاحكة لتنتفض الكلمات إلى نهديها هاربة ولاجئة للقارئة الجميلة، وهي إشارة إلى المشاعر التي تغمر هذه القارئة وهي تغازل الكلمات، لتصبح الغرفة شيئا متحركا ملموسا يتربص هذه القارئة ويتحسّس عليها، فتصبح الصور أكثر حضورا وحركة، "**تنفصل الغرفة بضحكة**" ومع استمتاعها بالقراءة تتربص بها أحراج وأحداث جديدة عند نزولها لأي سطر جديد وكأن هذه السّطور تنتظر دورها لتنزح إليها هذه القارئة كالرجل المجنون الذي يتربصها في كل زاوية، وحين تلامس القارئة الجميلة جلد الكتاب تعمل مرة أخرى على إخفاض الضوء أكثر وكأنها تخفي شيئا ما، وأثناء هذا يتحول السّرير إلى حركة كأن إثنان يتشابكان فيه فتقوى المشاعر وتشتد في قوله:

سريرك مركبٌ وهودجٌ

يستندُ الرّيحُ، تحت حول قدميكِ العاصفة

[1]- المصدر نفسه، ص: 73.

بعد هذا الوصف العنيف أثناء قراءتها تتوقف الرّياح وتهدأ وتركن العاصفة على جنب ويسكن السّرير، حين تأخذ القارئة فترة قصيرة وتنصرف، هنا تصعد الكلمات إلى السّرير تنتظرها بشوق في قوله:

أنتِ أجملُ القارئات على حافة السّرير، تذهبين تذهبين

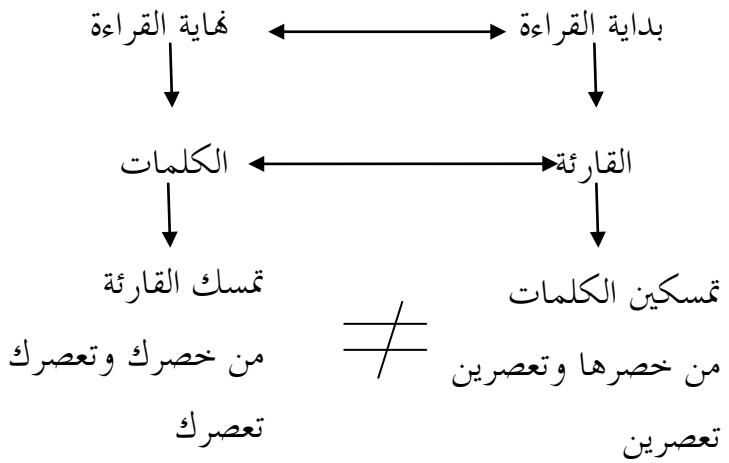
تصعدُ الكلماتُ إلى السّرير تنتظر عودتكِ.

نلاحظ هنا تكرار الأفعال المضارعة في تركيب الصور الشعرية مثل :"**تجلس تتحرك، يبدأ، تمر، تحسي، تنامين، ترحلين، تفترس، تصبح، يصير، ينتظرك ستحضر، تشتهين، تتخيلين، أعجز، أعرفك، تمسكين، تعصرين، يضيء، يعتقد تنفصل، تطير، تتربص، نزول، نلتمس، تخفضين، تستند، تذهبين، تصعد، تنظر تعود، يتفجر، تمسك، تعصرك**".القصيدة من أولها إلى آخر تزخر بأفعال مضارعة استعملها الشاعر ليجعل من الصورة الشعرية أكثر حضورا وحركة .كأنها شاخصة أمام المتلقي، هذه الأفعال تساهم في أن تتصاعد الصور الشعرية في منحى تصاعدي ليأتي بعدها فعل واحد بالمقابل يطفئ هذا التّصاعد في قوله: "**انطفأ الضوء**"، حين تنهي القارئة قراءتها وتخرج من العاصفة التي جسدتها الأفعال المضارعة، تلجأ لسريرها.

لتعود الكلمات إلى خيالها وفكرها وحتى مشاعرها لتتشكل من جديد وتنفجر متخذة شكلا جديدا، وتنعكس المعادلة وتعود الحركة من جديد، فبعد أن كانت القارئة هي المسيطرة والمهيمنة على الكلمات "**تمسكين الكلمات من خصرها وتعصرين تعصرين**".

في نهاية القصيدة أو القراءة تصبح الكلمات هي المسيطرة والمتحكمة في القارئة حيث: "**ترمي الكلمات فرحة، وينفجر وجهك بالنور وتمسك الكلمات من خصرك تعصرك تعصرك**".

ويمكن تمثيل هذا التناقض والتضاد من بداية القصيدة إلى نهايتها:



ولابد أن يلاحظ القارئ لهذه القصيدة الصورة الشعرية الغربية التي كرست أفق توقعه وأبحرت به إلى عوالم مختلفة، فكانت العلاقة التي مثلها أنسي الحاج "**القارئة والكلمات**" علاقة خاصة تشبه إلى حد كبير علاقة "**الرجل بالمرأة**" وكانت عدة الصور المتلاحقة تثبت ذلك في قوله:"**تشتهين، تعصر خصرك، الجسد القارئ، تنتفض، على نهديك، تتربص بك الحراج، تلمس جلد الكتاب، سريرك مركب وهودج، تنظرك عودتك على السرير، ترتمي عليك الكلمات، تمسك الكلمات، تعصرك تعصرك**" هذه الكلمات الحميمة تؤكد أن أنسي الحاج في قصيدة قدم وصفا مثّاليا أسطوريا لقارئه من عالم آخر، القارئة التي يحلم بها أي شاعر لأن يغازلها بكلماته، قارئة تمثل الأنوثة والثّورة والتّمرد، ولابد أن نقر أن أنسي الحاج في هذه القصيدة نجح في جعل المكان والقارئة الخيالة صورة متحركة حية في غاية الجمال والشعرية، فكان كل شيء من مكان وأشياء أخرى : "**الغرفة- الضوء –الظلام – السرير- الكلمات –الارقام –الحروف -...**". عالما متحركا يقدم وصفا متماسكا ومتشابكا . وهذا ما يجب أن يتحقق في الصورة الشعرية المعاصرة وقصيدة النثر خاصة.

حيث : «**يصبح المكان ألعوبة الخيال الجامح الطليق الذي ينتج الاستغراق في عالم الحلم، تتلاقى الصور وتتصادم وتتصارع وتنحل من عديد في صور أخرى ما تلبث أن تتصارع بها وعلى هذا النحو تصبح القصيدة رحلة فيما شبه الكابوس**»[1].

بذلك نرى قصيدة النّثر عند أنسي الحاج، تتموج بالصور الفنية المتشابكة والمترابطة، التي تحمل فكرا وفلسفة خاصة وعلى القارئ "المتلقي" أن يبحث عن هذا الفكر الخاص في قصيدة ويتفاعل معه، فأنسي الحاج من أكثر الشعراء جنوحا نحو الصورة الغامضة، وحتى المبهمة، وهذه إشارة منه لاستدراج القارئ وجعله في حيرة مستمرة، وهذا ما يحيي فعلي الكتابة والقراءة على حد سواء، فمهمة الكاتب المبدع هو طرح الأسئلة المتشابكة، والكتابة المبدعة تكمن في الهروب من المعنى الظاهري، إلى رؤيا جديدة تفتح أفق المتلقي وتساهم في عملية التدقيق، ويطمح أنسي الحاج في كتاباته أن يعثر على قارئ مختلف قارئ كاتب وفي ذلك يقول: «**مشكلة القارئ الجيد أنه معظم الأحيان يصبح كاتبا**»[2].

ويتأكد المتلقي من هذه القصيدة أن أنسي يطرح إلى نوع من الكتابة المغايرة التي بدورها تستنتج قارئا مختلفا لهذا وجب على فعل الكتابة في قصيدة النثر أن يكون فعلا تخريبيا غير متوقع للقارئ، وهنا فقط يمكن أن نقول أننا أمام قارئ متميز لأن الكتابة هي دائما فعل تخريبي، لأن «**الكاتب ليقلب القارئ، لكي ينتصر على عالم يرفضه متخيلا على أنقاضه أو بعيدا منه عالما يرضيه**»[3].

يقر أنسي الحاج أن مسؤولية شاعر قصيدة النّثر مسؤولية كبيرة تتمثل في خلق نص أو كتابة تجاوز فكر المتلقي، وهو أيضا مسؤول بالدرجة الأولى على خلق قارئ لها قارئ المتلقي، وهو أيضا مسؤول بالدرجة الأولى على خلق قارئ لها، قارئ

[1]- عبد الحميد هيمة، الصورة الشعرية الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 200.

[2]- آنسي الحاج، خواتم، ص: 154.

[3]- المصدر نفسه، ص: 117.

ينقلب وينتصر على عالم يرفضه، فعلى الكاتب والقارئ في رأي أنسي الحاج أن يتمردا على العالم المعروف وأن يكون فعل القراءة المنتج بعيدا عن أي عالم عرفه المتلقي، لأن شاعر قصيدة النّثر بالأخص هو شاعر ملعون ومتمرد، وهذا ما يترحم في قصائده، وعلى قارئ قصائد النّثر أن يكون هو الآخر ملعونا مطرودا، وبذلك فقط يتجاوز فعل القراءة السّطحية الباهتة لأن «**صورة الشّاعر الأنسي ليست صورة للشاعر الرومنسي الحالم المثالي الذي يشرف من أبراج عالية على عالمه الداخلي، وعلى الطبيعة والمجتمع، وليست صورة الشاعر الواقعي الذي لا يرى في ما حوله سوى فهم المجتمع السّلبية والإيجابية، إنها صورة الشّاعر الفوضوي غير العدمي، أي الشّاعر الذي لا هدف له سوى الحرية في مطلقها، على أن تكون حرية ذات جبهات، حرية القصيدة، وحرية الّشعر، وحرية العقل، وحرية الشّاعر، وحرية المتلقي وحرية المجتمع وحرية الفن...**» [1].

من هذا نستخلص بعض أراء أنسي الحاج التي يراها تكتمل فعل القراءة والتلقي.

1- يفرض أنسي الحاج على شاعر قصيدة النّثر أن يكون شاعرا فوضويا متمردا، يسعى في كتابته إلى تجاوز كل الأطر نحو الحرية المطلقة.

2- يطالب أنسي الحاج بإعطاء الحرية المطلقة للمتلقي في ممارسة فعل القراءة وبهذا يمكنه أن يفهم أو يحتوي كتابة متمردة كقصيدة النّثر.

3- يؤكد أنسي الحاج على دور الشاعر في بلورة النص الملعون – قصيدة النثر- وإيصاله إلى الكمال الشعري، كما يؤكد على مسؤولية الشاعر في تحديد نوعية القارئ.

[1]- رشيد يحياوي، قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة، إفريقيا الشرق، المغرب، 2008م، الدار البيضاء، ص: 34.

4- على قارئ قصيدة النثر من وجهة نظر أنسي الحاج أن يتجرد من كل ما يعيق فعل القراءة والتلقي، ويتحرر كليا من معارفه المسبقة وهو بداعب نص قصيدة النثر (يتحرر من المجتمع ومن العقائد وحتى من وعيه ...).

5- قصيدة النثر عند أنسي الحاج تقوم على الغموض والفكر الفلسفي المتّطرف، وعلى قارئ هذا النّوع من القصائد الحذر وهو يتجول في ربوعها.

6- أنسي الحاج يعمل على خلق قارئ أو يحلم بقارئ مختلف، وحتى ملعون كما حلم بنوع أدبي متمرد قصيدة النثر.

- محمد الماغوط: الصورة البسيطة وتفاعل المتلقي

إلى جانب ما قدمه أدونيس وأنسي الحاج من نماذج من قصيدة النّثر التي تجنح نحو الغموض وحتى غياب المعنى والموضوع، والابتعاد عن الواقع والحياة العربية الراهنة. قدمت قصيدة النّثر نماذج لا تقل أنها مثّلت البساطة؛ بل كانت قصائد لامست واقع المتلقي العربي وكانت أقرب لخبرته وتجاربه، قصائد تحاكي آماله وحتى خيباته واستطاع بعض الشعراء على خلاف من اتخذوا من التّطرف على مستوى المواضيع واللغة والحرية المطلقة في الكتابة، حاولوا رسم خط مغاير وعزفوا على جمالية الكلمة وسحر الصورة وبساطتها ليخرجوا بقصائد في غاية الجمالية والشعر، وكان أشهر هؤلاء الذين عزفوا على وتر البساطة للوصول إلى عمق المتلقي العربي الشّاعر الكبير **محمد الماغوط**.

حاول محمد الماغوط أن يدنو من خصوصية المتلقي العربي فقد كانت قصائده نثرية تشبه هذا القارئ البسيط، كون قصائده ولغته راعت واقع الشعرية العربية، وواقع هذا المتلقي الباحث عن نص يشبهه بتفاصيله العربية البسيطة، نجح محمد الماغوط بإجماع أنه استطاع أن يكون المترجم الرسمي البارع الذي جعل المتلقي العربي يتفاعل معه، ومع قصائده النثرية، فكان أكثر شاعر التف حوله جمهور المتلقين واتفقوا حول جودة قصائده ومدى شعريتها.

ولعل المتّصفح في دواوين وأشعار محمد الماغوط لابد أن يلمس ذلك الحزن المعلن والدفين في جل قصائده حزن يشبه واقع الأمة العربية، مثل قصائد: **" في ضوء القمر"** التي اعتبرت النّموذج الأكمل لقصيدة النثر من كل الجوانب خاصة اللغة الشعرية **"وسأخون وطني، والفرح ليس مهنتي"**، وغيرها من الدواوين الشعرية التي مثّلت بصورة جمالية واقع الشعرية العربية، وواقع الوطن العربي المتخبط في المشاكل والخيبات المتتالية.

وبذلك اعتبرت قصائد محمد الماغوط من أجمل القصائد النّثرية التي جسّدت اللغة الشعرية الوافية دون تكلف أو مبالغة في التّعبير، وهذا ساهم بصورة كبيرة في أن يصبح من أكثر الشعراء الأكثر مقروئية وقبولا لدى المتلقي، لأن محمد الماغوط حاول أن يقترب من واقع هذا المتلقي والتعرض لمواضيع تمسه بعمق، فكان تأثيره واضحا في الشعراء والشباب وفي جهور المتلقين، «**فكلما زاد الشّاعر من تأثيره وتأجيجه للمشاعر، كلما أصبح أكثر شهرة وأهمية بين النّاس وأقرانه خصوصا، فيصبح شعره متداولا بين الألسن بكثرة حتى يصل ذروة الشّهرة وبذلك يكون قد حقق هدفه بإيصال أفكاره بالتمام والكمال**»[1]

ويمكن القول: إن القارئ لقصيدة محمد الماغوط النثرية لابد أن يلامس الجمالية والواقعية سواء من ناحة الصورة واللغة ومن ناحية المواضيع المتطرقة، وبذلك اعتبر محمد الماغوط بامتياز شاعر الجمهور العربي الأول، لأنه أكثر شاعر قرب قصيدة النّثر إلى فكر المتلقي العربي وكسّر ذلك الحاجز بينهما، فجعلها ذات حضور خاص تمتاز بالجمالية الشعرية بعيدا عن كل غموض معقد ،ينفر القارئ منها وتشعره أنها بعيدة عن واقعه وفكره فكان لقصيدة النّثر في يدي محمد الماغوط حضور خاص، فلغته الحزينة

[1]- علي كنجيان حناري، خديجة براني كاتسالي، لغة الماغوط الشعرية، التراث الأدبي، السنة 2، العدد 5، ص: 134.

وحتى الكئيبة والسّاخرة مثّلت ببراعة مشاعر وأفكار هذا الجمهـــور، وللاقتـــراب أكثـــر مـــن قصيدة التي مثّلت النّموذج في قصيدة النثر العربية.

يقول في قصيدة: **الغرباء**

قُبُورُنَا مُعَتَمَةٌ عَلَى الرَّابِيَةِ
وَاللَيْلُ يَتَسَاقَطُ فِي الوَادِي
يَسِيرُ بَيْنَ الثُلُوجِ وَالخَنَادِقِ
وَأَبِي يَعُودُ قَتِيلاً عَلَى جَوَادِهِ الذَّهَبِي
وَمِنْ صَدْرِهِ الهَزِيلِ
يَنْتَفِضُ سُّعَالَ الغَابَاتِ
وَحَفِيفُ العَجَلاَتِ المُحَطَمَةِ
وَلأَنِينُ التَائِهَةُ بَيْنَ الصُخُورِ
يُنْشِدُ أُغْنِيَةٌ جَدِيدَةٌ لِلْرَجُلِ الضَائِعِ
لِلْأَطْفَالِ وَالقَطِيعِ المُدنِ عَلَى الضِفَةِ الجَنُوبِيَةِ
أَيَتُهَا الجِبَالُ المَكْسُورَةُ بِالثُلُوجِ وَالحِجَارَةِ
أَيُهَا النَهْرُ الذِي يُرَافِقُهُ إِلَى غُرْفَتِهِ
دَعُونِي اَنطَفِئُ كَشَمْعَةٍ أَمَامَ الرِيحِ
أَتَأَلَمُ كَمَاءٍ حَوْلَ السَّفِينَةِ
وَالمَوْتُ المُعَلَقُ فِي خَاصِرَةِ الجَوَادِ
يَلِجُ صَدْرِي بِنَظْرَةِ الفَتَاةِ المُرَاهِقَةِ
كَأَنِينِ الهَوَاءِ القَارِسِ[1].

[1]- محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، حزن في ضوء القمر، غرفة بملايين الحجـــرات الحـــزن لـــيس مهـــني، المـــدى ط1، 1998م، ط2، 2006م، سورية، دمشق، ص: 37- 38.

تتحقق الجمالية المطلقة والكثّافة اللغوية في هذه القصيدة المنتفضة حزنا المنتشيه برائحة الموت الموزع في كل كلمة من كلماتها، قدم محمد الماغوط قصيدة في غاية الشعرية والبساطة متكئا على صور شعرية مستوحاة من الواقع وخاصة من الطبيعة البسيطة: **الراسية، الوادي، الغابات، الصخور، القطيع، الصفة، الجمال الجواد، الثلوج، الهواء.**

لابد أن يلمس القارئ لهذه المقاطع مدى الألم والحزن المتفشي في زوايا هذه القصيدة؛ حيث يقدم لنا الشّاعر لوحة في غاية الألم واليأس، ليصف لنا بدقة مشاعره الحزينة، تجعلنا نتخيل حاله وهو يستقبل والده ميتا مقتولا على جواده، لتعلن الطبيعة البسيطة المحيطة به تعاطفها معه، فحين يأتي الوالد مقتولا على جواده يسقط الليل، ويسير بين الثّلوج والخنادق فيغطي بظلامه وحزنه كل بقعة فيبدو المكان أكثر عتمة وسواد وأكثر برودة وكأنه بسواده القائم وبرده القارس يمهد لحزن كبير وهو عودة الوالد ميتا على ظهر جوادة – **أبي يعود قتيلا على جواده الذهبي**ـ لتنتفض الطبيعة حزنا وتعلن تعاطفها فيظهر سّعال الغابات، ويسمع الأنين التّائه بين الصخور، ولابد أن يلحظ القارئ التركيب الجميل والمحكم للصور الشعرية في هذه المقاطع.

يتساقط يسير ⟺ الليل، ينتفض سعال ⟺ الغابات

خفيف ⟺ العجلات المعطلة ، أنين التائه ⟺الصخور

وبعد هذا ينشد هذا الأنين أغنية جديدة للرجل الميت، والقطيع الميت، وكأن والده ليس أول من مات "قتل" وليس الأخير في هذه الضفة الحجرية، بل كان من ضمن القطيع الذي تقتل كل يوم.

ينشدُ أغنية جديدةً للرجل الضائعِ

للأطفال السفر والقطيع الميت على الضفة الحجرية

ليأتي محمد الماغوط في المقاطع الأخرى للقصيدة ليكون أكثر بساطة في التّعبير عن حزنه وألمه بطريقة تجعل أي متلقي لهذه القصيدة يتأثر بصورة كبيرة فيلجأ للأداة النداء **أيها** كدلالة على التّحدي والقوة فينادي الجبال والنّهر ليطلب منهما الاستسلام لهذا الألم الجارف.

أيتها الجبال المكسوة بالثّلوج والحجارة

أيها النّهر الذي يرافق إلى غرفته

دعوني أنطفئ كشمعة أمام الرّيح[1].

تمكن الألم منه وهزمه فهوى كشمعة لم تصمد أمام قوة الرّيح وأمام الموت الذي يتربص به، فمازال هذا الموت متكئا على خاصرة الجواد ينظر إليه كغنيمة جديدة، ينتظر غريبا آخر يغرس فيه أنيابه. يصف هذا الموت كفتاه مراهقة متعطشة للحب بنظرات مغرية تنظر إليه وتدعوه إليها، جمع الشّاعر بصورة متناقضة بين الحب والموت، ويمكن أن يلمس القارئ مدى عمق هذه القصيدة وهذه بعض الصورة الشعرية التي زادت القصيدة عمقا وجمالية***كجرح الماء في السّفينة، الألم يبسط جناحيه الخائن يعلن استسلامه الموت المعلق في خاصرة الجواد، الموت يلج نظره كفتاة مراهقة** "كلها صورة جسّدت الحزن والألم العميق الذي أحاط بالشاعر وهو يستقبل والده مقتولا وأدى التكرار في القصيدة والتّضاد دوره في تعميق هذا الحزن إيصاله للقارئ مثل تكرار: **"أيتها الثلوج الجواد."**..هذا التّكرار ساعد الشاعر في إيصاله حزنه واستسلامه للقارئ ويقدمه بشكل جديد. وهنا يكمن الإبداع فرغم بساطة العبارات والصور بدت هذه اللغة شعرية في غاية الجمال شارك القارئ الشاعر ألمه وحزنه، فالشاعر نجح في أن يتفاعل هذا القارئ مع حزنه ويرى الجدة في كلمة قالها الشاعر حتى وإن كانت بسيطة لأن: «**الشاعر المبدع هو الذي يستخدم الكلمة بطريقته الخاصة ويخضعها لنهجه الخاص**

[1]- محمد الماغوط، الأعمال الكاملة، ص: 37.

المختلف عن الآخر، ويعتمد على سعة ثقافته اللغوية المتعلقة بمظاهر اللغة المختلفة كالاتساق والترادف والتضاد والتكرار والاختزال والتضمين والموضوعات الحساسة»[1].

يمكن وصف محمد الماغوط شاعر الحزن والكآبة بجدارة ورغم أن أشعاره كانت تزخر بالسّلبية واليأس والموت والخيبة والكآبة .إلا أنه نجح في أن يلامس مشاعر الجمهور العربي وكأنه كان يترجم بدقة حياتهم لأن: «**اللغة الشعرية التي كتب بها الماغوط يستمدها من حياة الناس البسطاء، وليس من المعاجم اللغوية من خلال قدرها وهذا ما جعله يكتب الشعر بلغة الحياة اليومية**»[2]

فنجده مثلا يقول في قصيدة : **جناح الكآبة**

مَخْذُولٌ أَنَا لاَ أَهْلٌ وَلاَ حَبِيبَةٌ
أَتَسَكَّعُ كَالضَبَابِ المُتَلاَشِ
كَمَدِينَةٍ تَحْتَرِقُ فِي اللَيْلِ
وَالحَنِينُ يَلْسَعُ مُتَكِئِي الهَزِيلَتَيْنِ
كَالرِيَاحِ الجَمِيلَة وَالغُبَارُ الأَعْمَى
فَالطَرِيقُ طَوِيلَةٌ
وَالغَابَةُ تَبْتَعِدُ كَالرُمْحِ [3]

يلاحظ أن جلّ الكلمات تعبر بدقة عن مشاعر الحزن والكآبة التي تسيطر على الشّاعر . كما نلاحظ مدى بساطة الصور الشعرية ومدى عمقها وصدقها . وكانت أغلب الصور عبارة عن تشبيهات بسيطة مثل : "**أتسكع كالضباب – كمدينة تحترق – كالرّياح الجميلة – الغبار الأعمى – الغابة تبتعد كالرمح.***

[1]- علي كنجيان خناري، خديجة براتي كاستاني، لغة الماغوط الشعرية، ص: 135

[2]- المصدر نفسه، ص: 135.

[3]- محمد الماغوط، الأعمال الكاملة، ص: 42.

قصائد محمد الماغوط لم تعبر عن حزنه الشخصي. بل كانت مواضيعه تمس واقع الشّعوب العربية وتترجم معاناتها. فكانت مثلا قصيدة: "**حريق الكلمات** ملخصا لواقع الوطن العربي المخذول والمنهزم. حيث يقول فيها:

سَئِمْتُكَ أَيُهَا الشِعْرُ، أَيُهَا الجِيفَةُ الخَالِدَةُ

لُبْنَان يَحْتَرِقُ

يَثُبُ كَفَرَسٍ جَرِيحَةٍ عِنْدَ مَدْخَلِ الصَحْرَاءِ

أُحِبُكَ أَبْحَثُ عَنْ فَتَاةٍ سَمِينَةٍ

أَحْتَكُ بِهَنِ الحَافِلَةُ

عَنْ رَجُلٍ عَرَبِيُ المَلاَمِحِ أَصْرَعُهُ فِي مَكَانٍ مَا

بِلاَدِي يَنْهَارُ

تَرْتَجِفُ عَارِيَة كَأُنْثَى شِبْلٍ[1].

يعلن الشاعر في هذه القصيدة سأمه من الشّعر والكلمات فيقرر إحراقها وهجرها، وهذا واضح في العنوان "**حرق الكلمات**" "**أيها الحقبة الخالدة**" تتموح هذه القصائد بغضب عارم وسخرية مخزية، فبينما يخبرنا الشاعر أن "**لبنان يحترق**" وأنها "**تثب كفرس جريحة**" نتيجة الموت والقّتل والدّمار سبب الحرب، كان الشّاعر يتسكع باحثا عن فتاة مغرية "**سمينة**" ليتغزل بها في الحافلة، أو عن عربي "**يصارعه** "كدلالة على التّعصب وعدم التّحضر الذي يعيش هذا الوطن وحتى الشاعر، وكإشارة لعدم مبالاته لما يحدث للبنان، ليعود تارة أخرى في القصيدة نفسها، ويخبرنا أن بلاده "**تنهار وترتجف**" لكن رغم ذلك مازال منغمسا في شهواته ومغامراته المراهقة، فهو لازال في بحث عن فتاة قروية يغريها ويغرر بها.

هذا النّوع من الكتابة المبني على التّناقص: بين **الغضب ≠ واللامبالاة**

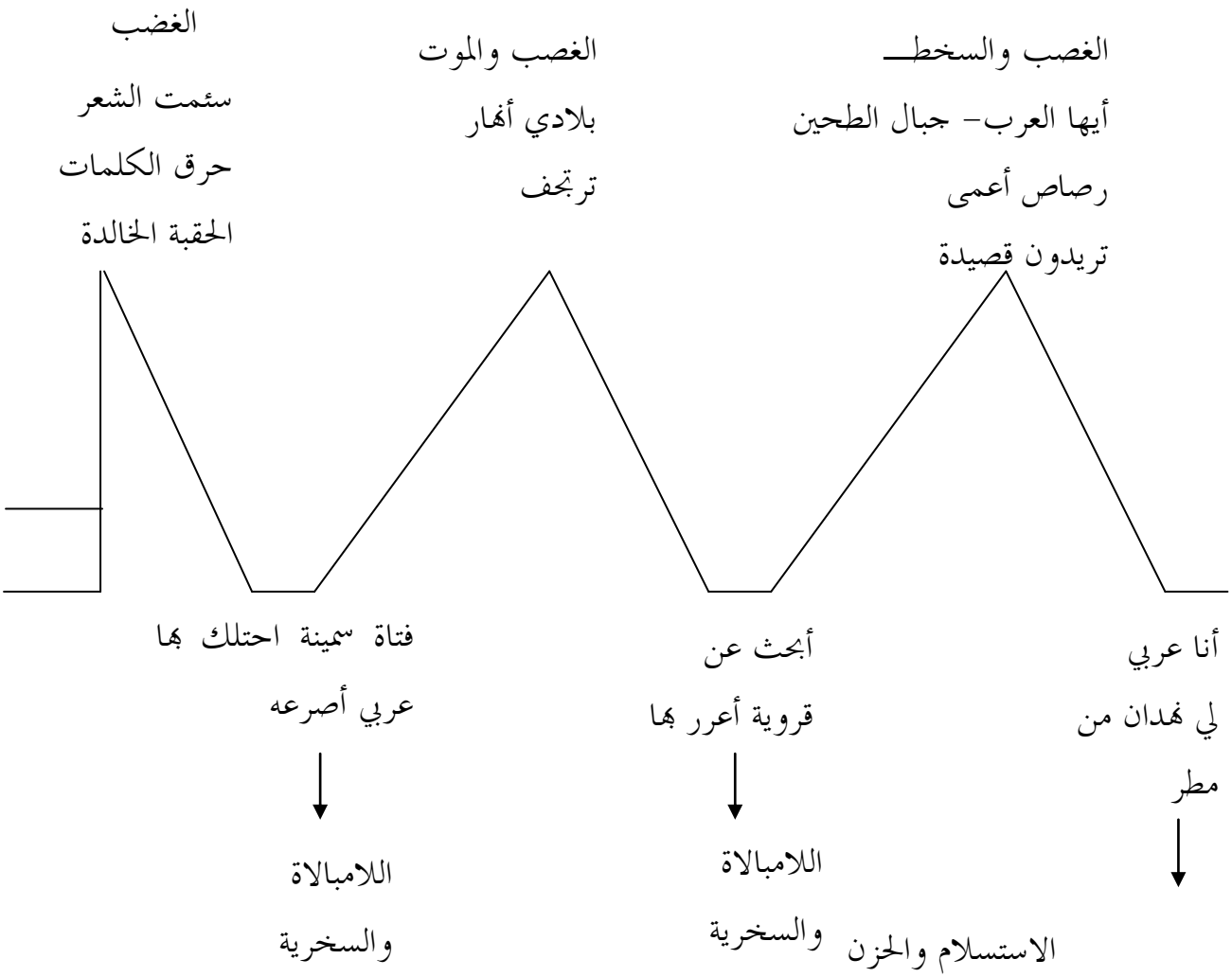
[1]- محمد الماغوط، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 50- 51.

لحزن الشديد≠ والسّخرية. هو دلالة لواقع هذه الأمة المـرّ الـذي يسـقط جـزء منها منهارا جريحا محترقا الذي مثله **"لبنان" العربي"** وهذا مـا تؤكـده المقـاطع التاليـة مـن القصيدة نفسها :

أَيُّهَا العَرَب يَا جبَالاً مِنَ الطَحِينِ وَاللَّذَةِ.
يَا حُقُولَ الرَصَاصِ الأَعْمَى
تُرِيدُونَ قَصِيدَة عَنْ فِلِسْطِين
عَن القُبْحِ وَالدِمَاءِ؟
أَنَا رَجُلٌ غَرِيبٌ لِي نَهْدَانِ مِنَ المَطَرِ
وَفِي عَيْنِي البَلِيدَتَيْنِ
أَرْبَعَة شُعُوب جَرْحَى تَبْحَثُ عَنْ مَوْتَاهَا[1].

يؤكد الشّاعر غضبه ويصبه اتجاه الشـعوب العربيـة الصـامتة الغارقـة في اللـذة والشّهوة، بينما هناك شعوب أخرى تموت وتحترق. وهذا بالفعل مـا يمثلـه واقعنـا، ويمكـن القول: إنّ محمد الماغوط بهذه القصيدة اختصر واقع الـوطن العـربي وقتـه آنـذاك حـتى الأن مازالت الصورة تتكرر كلما سقط شـبر مـن هـذا الـوطن، صـوره ممزوجـة بالغضـب واللامبالاة مثّل محمد الماغوط هذا الواقع بدقة متناهيـة، لتكـون الصـورة في هـذه القصـيدة متأرجحة ومطعمة بمشاعر متناقضـة: بـين الغضـب والمـوت والانهـزام وبـين اللامبـالاة والسّخرية التي تصل حد البكاء وهذا ما يمكن تمثيله فيما يلي:

[1]- محمد الماغوط، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 51.


الغضب
سئمت الشعر
حرق الكلمات
الحقبة الخالدة
الغضب والموت
بلادي أنهار
ترتجف
الغضب والسخط
أيها العرب- جبال الطحين
رصاص أعمى
تريدون قصيدة
فتاة سمينة احتلك بها
عربي أصرعه
اللامبالاة
والسخرية
أبحث عن
قروية أعرر بها
اللامبالاة
والسخرية
أنا عربي
لي نهدان من
مطر
الاستسلام والحزن

يمثل هذا المنحنى المشاعر المتناقضة التي رسمتها الصورة الشعرية واللغة الشعرية ببراعة يعجز أمامها أي قارئ يندهش يفاجئ رغم بساطتها إلا أنها معبرة بعمق مخيف كونها لخصت مأساة هذا الوطن العربي وفضحت جهله وعدم لا مبالاته، ولعل هذا الصدق الذي يلمسه المتلقي في أشعار محمد الماغوط، جعله أكثر حضورا وتميزا في السّاحة الشعرية وهذا ساهم بصورة كبيرة بأن تكون قصيدة النثر التّرجمان والنّاقل لمعاناة هذا الشّعب المطعون بنكهة الخذلان التي أرهقته لقرون، فكانت صورة السّخرية واللامبالاة الأكثر ألما وأكثر خيبة من معاناة الشعوب المغلوب على أمرها، عبر الشاعر ووصل إلى عمق الموضوع والمعنى ولامس وجدان القارئ العربي المحاط بالآلام والهزائم ليعلن الشاعر في آخر قصيدته استسلامه وانهزامه. هكذا عزف محمد الماغوط ببراعة على أوتار اللغة البسيطة ليصل إلى قارئ عربي أرهقته بعض النّصوص الشعرية وجعلته غريبا بين سطورها . محمد الماغوط اقترب من خصوصية هذا القارئ المرهق والضجر من واقعه المزري، فكانت قصائده بفعل صورة عن هذ الواقع . وكانت صوره الشعرية العابثة بطفولة مسلوبة وانهزام وموت متفشي وحزن أكثر صدقا وأكثر تعبيرا وقربا من جمهور المتلقين. ليحق بذلك بأن يلقب محمد الماغوط بجدارة الممثل الأبرع لقصيدة النثر الغارقة في الشعرية ، وأنه أكثر شعراء قصيدة النثر الذي نجح في أن يجعل لقصيدة النثر حضورا لافتا في الشعرية العربية المعاصرة ومتداولة بين القراء والمهتمين بها.

2- شعرية المفارقة في قصيدة النثر:

يسعى الشّاعر المعاصر، وشاعر قصيدة النّثر خاصة إلى جعل قصيدته عالما مختلفا، يعج بالجمالية كوسيلة لجذب القارئ وإرباكه، ولعل أبرز العناصر الخالقة للدهشة والمفاجأة هو "شعرية المفارقة" القائمة في الأساس على طاقات اللغة وتوظيفها توظيفا متناقضا وحرا، يسمح له أن يخلق لغته الخاصة، فكانت شعرية المفارقة إحدى الثغرات التي تسللت منها قصيدة النثر إلى ذوق المتلقي، والمفارقة في أبسط تعاريفها: «**لعبة لغوية**

ماهرة وذكية بين طرفين: صانع المفارقة، وقارئها، على نحو يقدم صانع المفارقة النّص بطريقة تستشير القارئ»[1]، إذن المفارقة هي معادلة لغوية قائمة في الأساس على الشّاعر والمتلقي؛ بحيث يصبح المتلقي هو الأساس في اكتمال جمالية المفارقة، فالمفارقة التي يرسمها الشاعر يطمح من خلالها إلى استدراج القارئ إلى العوالم الخفية في النّص فهو من خلال المفارقة «**يدعوه إلى رفض معناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي، الذي غالبا ما يكون المعنى ضده، وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة ترتطم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه، ليستقر عنده**»[2].فالشاعر يوظف كل طاقات اللغة الغريبة وحتى الغامضة، من أجل أن يدعو القارئ لاكتشاف هذه المفارقة والمساهمة في اكتمال شعريتها، وللاقتراب أكثر من معنى المفارقة في قصيدة النّثر نأخذ مثالا توضيحيا يقول: **وديع سعادة** في قصيدة :**محاولة الوصول إلى بيروت من بيروت (قصيدة إلى سركون بولص)**

هَلْ كَانَ عَلَّي أَنْ أَخرجَ اليومَ لأمسدَ
بأصابعِي الصغيرةِ قذيفةَ الأعداءِ
أنْ أذهبَ في طريقٍ يذوبُ اسْفَلْتُهَا مستعيدًا
عُمّالُ منجمهِ الذين تناثروا
بديناميت
مستعبدًا عميانه، وبُوهَمْيّن قدامى
يراقبون انسلاخ الأرض عن جلدها
كقرطاس محروق
هل كان عليَّ أن أخرج لأذهب إليك

[1]- خالد سليمان، المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق للنشر، د ط، ص: 46.
[2]- المصدر السابق، ص: 46.

بعد موت آخر أرساغي، وقدمي، ويدي المتعانقتيْن

كعريسيْن، أُطلقَ عليهما الرصاص، قبل المساء.

بعد أن جُردت من أسلحتي جميعها في واد

يلعب فيه المغول

وأذهب إليك الآن، أحاول أن أذهب إليك

بما بقي لي

فَكٌ مدروزةٌ بالرصاص

نصبت علامة للجنود في وقت فراغهم

رأس يوضع عادة فوق كتفي كفيلة تقاوم حوتا في رأس ضارة

ذراع لا يستطيع التلويح

قرية بعيدة، بعيدة جدا

انبثقت ذات يوم زمن دخان السطوح

وشجرة

تزينها ابتسامات الغرابان

أحاول أن أذهب إليك

وذلك لا يستدعي سوى رحلة بسيطة

نزهة رصاصة

بين التباريس وشارع الحمراء

لكن ضفتيك مفصولتان ببحر لامع من المتفجرات

وحراس بابك يركلونني فأتدحرج

اتدحرج

بلا قرار[1].

إن القارئ لقصيدة وديع سعادة، لابد أن يلامس شعرية المفارقة القائمة على التّناقض والتّضاد من بداية العنوان إلى آخر القصيدة، فالقصيدة المعنونة بـ **محاولة الوصول إلى بيروت من بيروت**، تطرح عدة تساؤلات، كيف يحاول الوصول إلى صديقه الذي مثله (سركون بولص)، وهما المدينة نفسها هنا تأتي القصيدة موضحة هذه المحاولات التي لم تتوج بالوصول يلاحظ المتلقي أن بداية القصيدة تزخر بالمفارقة الشعرية وذلك في قوله: "**أمسد بأصابعي الصغيرة قذيفة الأعداء**"

كإشارة للتحدي، والموت والنّار، وما يتعرض له أثناء محاولة الوصول "**أن أذهب في طريق يذوب أشعلتها**" طريق محفوفة بالمخاطر لكنه رغم ذلك يحاول الذهاب إليه، في طريق جُرِدَ فيه من كل أسلحته في "**واد يلعب فيه المغول**" المغول دلالة على الاستبداد والعدو والحرب، وهنا يحاول الشّاعر أن يتلاعب بالألفاظ لينقل للقارئ رحلته المحفوفة بالخوف والذعر والموت، ولقد نجح في رسم لوحة فنية غاية في الشعرية، لوحة تزخر بالتناقض كوسيلة يجعل بها القارئ يتتبع آثاره، وهو يشق طريقه، ليؤكد الشّاعر في مقطع آخر أن القرية بعيدة "**بعيدة جدا**" وهنا تكمن المفارقة التي ترتبط في الأساس بعنوان القصيدة "**إلى بيروت من بيروت**"، ومحاولة الرحلة من بيروت إلى بيروت تبدو للقارئ قريبة لكن الشّاعر يؤكد أنها بعيدة جدا، إلى بيروت من بيروت قريبة في (ذهن المتلقي) (من بيروت إلى بيروت) عند الشّاعر بعيدة جدا، وتصبح المفارقة بين ما يعتقده المتلقي وما يؤكد الشّاعر (القرب والبعد) هي الخيط الذي يجر المتلقي لإكمال القصيدة ليتأكد القارئ أن ما أراد أن يوصله الشاعر هو الحقيقة لأن بعد التأمل تبدو ذات حظ

[1]- ينظر: وديع سعادة، الأعمال الشعرية، دار بابل، 2016م، ص: 98.

لابأس منه من الحقيقة وهذا يتمثل كما يرى أنسي الحاج « **وجه اللاموجود .جميل وروحه ألطف وأعمق من التعمق في الحقيقة** » [1].

يواصل الشّاعر رحلته المتبعة، فيستأنف قصيدته بتكرار نفس المقطع: **وأذهب إليك، أحاول أن أذهب إليك** وهنا نلاحظ المفارقة بين الفعل "أذهب الآن"، والفعل "أحاول" فحين يفيد الأول تحقق فعل "الذهاب والوصول"، بينما الفعل "أحاول" فيفيد عدم حدوث الفعل "الوصول"، وبذلك يبقي الشّاعر بتأرجح بين الذهاب والمحاولة، وهذا يضع القارئ أمام عدّة تساؤلات تدفعه لمواصلة القراءة لمعرفة إن كان الشاعر قد وصل إلى الضفة الأخرى إلى صديقه، وهنا تكمن شعرية قصيدة النثر التي تعمل على جعل القارئ يتساءل ويبحث عن إجابات «**فالأسئلة هي رئة الكتابة الإبداعية**» [2]، يكتمل العمل الإبداعي بطرح الأسئلة، وهذا ما يخرج المتلقي إلى أعتاب النص وأسراره، وأثناء قراءته تتدفق شعرية المفارقة موضحة نهاية القصيدة، فمتلاقي قوله: "**شجرة تزينها ابتسامات الغربان**" هي مفارقة غريبة ؛حيث أن الغربان السّود ارتبطت في ثقافة المتلقي العربي بالحزن والسّواد لا الإبتسامات، الإبتسامات والتّغريدات ارتبطت بالعصافير والطيور النّاشدة، التي تزن الأشجار وتبعث على الفرح والسّرور، وكأن الشّاعر في هذا المقطع يشير إلى الحزن والموت الذي خيم على المكان أو على جنود سود استوطنوا المكان وعاثوا فيها الفساد ونشروا الموت والدّمار، فأصبح المكان مهجورا تسكنه الغربان السّود، ورغم كل هذا فهو يحاول الوصول "**أحاول الذهاب إليك**" ليصدم مرة أخرى بجدار آخر، فيصفه ساخرا، "**وذلك لا يستدعي سوى رحلة بسيطة نزهة رصاصة**"، هنا نجد لفظ رحلة بسيطة التي تفضي إلى تناقض صارخ، فالرحلة التي قام بها الشّاعر ليست بسيطة وتضفي عليها بعض السّخرية والتّهكم وصفها بأنها "نزهة رصاصة" (نزهة

[1]- أنسي الحاج، خواتم كتاب الناقد، رياض الريس للكتب والنشر، ط1 كانون الثاني، يناير ، 1997 م، ص: 193.

[2]- أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985م، ط2، 1996م، ص: 127.

رصاصة)، والتي يقصد بها "نزهة ≠ موت" وبعد كل هذا التّعب والإرهاق يصل الشاعر لكنه يجد ضفتي (صديقه سركون) مفصولتان ببحر لامع من المتفجرات، دلالة إلى ما يحدث في بيروت من إطلاق نار وتفجيرات تجعله بعيدا عنه لينتهي به المطاف مركولا ليتدحرج ويسقط دون هدف.

وهنا نقل الشاعر بجمالية فارقة تلك الرحلة المحفوفة بالمخاطرة والموت إلى القارئ، ناقلا إليه بلغة غاية في التركيب ما تعرض له وهذا يبعث لدى المتلقي نوعا من التعاطف، وهنا يأتي دور شعرية المفارقة التي تعمل على إرغام القارئ على التّجول في أرجاء القصيدة لافتة انتباه إلى اللغة التي رسمت هذه المفارقة، وبذلك فقط تكمل شعرية المفارقة في قصيدة النثر، ويكتمل فعل القراءة لأن شعرية المفارقة **«تستدعي أعمال الخيال والإبحار فيه لغة تتعهد عدم الإفهام على نحو مباشرة باعتبارها لغة تجعل الأشياء تهرب بمجرد أن تقترب نحوها»**[1].

تغدو المفارقة في قصيدة النثر تقنية رئيسية، تعمل على جذب المتلقي، وإعمال خياله وفكره في قصائد تنضح بالغرابة، وتنقله إلى عالم التناقض، وتساهم بقسط كبير في تفتيح ذهنه، وإيصال رسائل ربما تكون مستفزة تصف الأحوال السياسية والاجتماعية وحتى الثقافية كنّوع من التّوعية، وبذلك تلامس قصيدة النّثر واقع المتلقي العربي في كل جوانبه فترتكز قصيدة النثر في شعرية المفارقة على الدهشة والمفاجأة كعنصر فارق في شعرية القراءة محاولة من خلال شعرية المفارقة أن تسافر بالمتلقي إلى عوالم خفية، تكون فيه اللغة هي سفينة، وعلى القارئ وهو يبحر في شعرية المفارقة أن يكون سباحا ماهرا يلتقط الغريب والنّادر، ويفهمه ويستخلص معناها الخفي، وبذلك فقط تكمل شعرية المفارقة القائمة في الأساس على مهارة الشاعر في إثارة المتلقي واستدراجه.لأن شعرية

[1]- ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث (أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش)، أنموذجا، ص: 61.

المفارقة «**قائمة على التركّيز والمفاجأة في آن واحد**»[1]، التركّيز يمثله المتلقي، أما المفاجأة فهي تلك الهزة التي يحدثها الشّاعر في ذهن المتلقي الذي «**يحمل التناقص على عاتقيه دون خجل...في اللحظة التي يباشر فيها لذته**»[2].فلذة القراءة كما وصفها رولان بارت تكون على عاتق القارئ الذي يرى في التناقض والمفارقة عنصرا يضفي على قراءته متعة غير متناهية، ليصبح بذلك القارئ مبدعا آخر للنّص «**فالغياب في الأعمال أكبر من الحضور أو الغموض أنفذ من الوضوح، والنّقص ألذ من الكمال والقارئ هو صفحة البياض التي يكتب النّص فيها جسده**»[3].

أدرك رواد قصيدة النثر أهمية الغموض، والتناقض والمفارقة في صناعة القصيدة فكانت بمثابة البوابة التي تسللت منها إلى القارئ واستمالته ليشارك في إتمام النّص لكن بعض قصائد النثر بالغت في الغموض والتناقض وهذا أثر سلبا في تلقيها.

3_البناء السّردي وفاعلية التلقي:

قدمت قصيدة النّثر نماذج من قصائد المتّطرقة على مستوى الشّكل والمضمون ولقد شكّل ذلك هزّة قوية للوجدان العربي، وكانت اللغة هي الأساس الذي تسلحت به قصيدة النثر معلنة تمردها واختلافها، إلى جانب كسر اللغة والتّمرد في لموضوعات، حاولت قصيدة النثر التركيز على عنصر في غاية الأهمية كتقنية معاصرة في الكتابة لجذب المتلقي وإضفاء نوع من الجدة، فكان البناء السردي أهم المكونات الرئيسية التي اتخذتها قصيدة النّثر عنصرا مكملا في جمالياتها، وعامل جذب للمتلقي، كون أن البناء السّردي القائم على السّرد والحوار والشخصيات والحدث تؤدي دورا كبيرا في استمالته القارئ

[1]- محمد صابر عبيد، العلامة الشعرية قراءات في تقنيات القصيدة الحديثة، عالم الكتب الجديد، أربد، الأردن، د ط، 2010م، ص: 179.

[2]- رولان بارت، لذة النص، تر: منذر عياشي، ط 1، 1992م، دار لوسوي، باريس، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ص: 24.

[3]- المصدر السابق، ص: 13.

واقحامه في النّص وذلك بإضفاء عنصر التّشويق والمفاجأة الذي يتصف به الأسلوب السّردي الخاص بالقصص والروايات، دورا مهما في إكمال الوحدة العضوية والتفاف القصيدة حول نفسها لأن «**الميزة الأساسية في توكيد الاتجاه إلى السّرد لدى الشّاعر المعاصر هي أن السّرد يستوعب تقنيات متعددة من بينها المجاز دون العكس، وأن السّرد يتسع لمنظومة من عناصر الإبداع تعيق على دقة التنظيم للمادة الحداثية في داخل القصيدة، فليس مصادقة أن يصبح أحد معايير وحدة القصيدة، حيث أثيرت قضية الوحدة العضوية، إذ أشار النّقاد المحدثون إلى أن القصيدة القصصية، حسب التّغيير النقّدي الشائع في القرن العشرين. يتمتع بالوحدة وتتحقق فيها الوحدة العضوية**»[1].

على هذا الأساس اتخذت قصيدة النثر البناء السّردي كآلية مساعدة على تحقيق الوحدة، التي تعتبر عنصرا أساسيا في تكوينها ،بالإضافة إلى الكثافة والإيجاز، وقصيدة النثر في توظيفها لعنصر السّرد يجب عليها أن تكون أكثر حذرا ولا تساق وراءه، لكي لا تفقد بريقها وتوهجها الشعري، فتتجنب الطول والاستطراد والتفسيرات التي توجد في الروايات وعليها أن تركز جماليتها السّردية في التّأثير في المتلقي بالاتكاء على عنصرين مهمين يتمثل الأول في لغة الشعر القائمة على التّكثيف والإبحار، وثانيا على لغة السّرد القائمة على الإقتصاد والتّأثير لأن قصيدة النثر تعمل «**على التكثيف والإقتصاد حين تتجنب الاستطرادات مركزة على السّرد وثورته، وأصواته، وقضاءه وسماته، ويكون النثر في حالة كهذه موجها إلى أثر المكتوب للقارئ لا إلى القصد**»[2].

[1]- عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، منتدى سور الأزبكية، مركز الحضارة العربية، ط 1، القاهرة، 2006م، ص: 37.

[2]- حاتم صكر، حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، ص: 183- 184.

بذلك يصبح الأسلوب السّردي في قصيدة النثر غايته التّأثير في المتلقي، أو خلق مسافة من الجمالية بين النّص والمتلقي ؛حيث «**ركزت قصيدة النثر على تحقيق نص كتابي على مستوى التّوصيل الفني والتلقي الجمالي**»[1].

إلى جانب التوصيل الفني، والتلقي الجمالي الذي سعت قصيدة النّثر لتحقيقه في توظيف تقنية السّرد، هدفت إلى تعويض الإيقاع الخارجي الذي تمردت عليه فكان اللجوء إلى **التّشكيل السّردي** من إقحام للحوار والشّخصيات وفضاء وزمان وأحداث من الشّاعر المعاصر «**تخليا عن بعض الغنائية متجها إلى الدرامية والموضوعية**»[2].

هكذا عوضت قصيدة النّثر عن الغنائية التّقليدية الوزن والعروض، بإسنادها لتقنيات السّرد، ليصبح تقنيات البنية السّردية من أهم المكونات في الكتابة الشعرية المعاصرة التي أدت دورا كبيرا في إعادة بناء تصور آخر لفعل التلقي لأن البنية السّردية في القصيدة «**فتحت أفقا من الدرامية في الخطاب الشعري، وكسرت قدسية البنية الواحدة انطلاقا إلى التحقق الإنساني والجمال في آن، فأعادت صياغة التلقي وغيرت حدود المسافة بين أطرافه: مرسل- رسالة 1- مرسل إليه**»[3].

ولملامسة جمالية البناء السّردي اخترنا قصيدة لمحمد الماغوط المعنونة بـــ **أمير من مطر، وحاشية من غبار** التي يقول فيها:

-الشبح الكبير

وَأَنْتِ يَا جَدَتِي الحَزِينَةُ

مَاذَا تَفْعَلِينَ فِي مِثْلِ هَذِهِ السَّاعَة

بِمَلاءَتِك الـمُرَقَعةِ وَسَالِفَيْكِ الأَشْيَبَيْنِ؟

---

[1]- حاتم صكر، حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، ص: 183- 184.

[2]- محمود زيدان، البنية السردية في النص الشعري، سلسلة كتابات نقدية، عدد 149، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، مصر، د ط، ص: 20.

[3]- عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص: 33.

هَلْ أَضَعْتِ مِسْبَحَتَكِ

وَأَنْتِ تَنْقُلِينَهَا مِنْ جَيْبٍ إِلَى جَيْبٍ؟

أَمْ طَرَدَك أَحْفَادُكِ

وَأَنْتِ مُنْهَمِكَةٌ فِي القِيلِ وَالقَالِ وَمَضْغِ المُخَلاَتِ؟

أَيَتُهَا الأَرْضُ

أَيَتُهَا السَّمَاءُ

مَنْ هَذِهِ العَجُوزُ الجَامِدَةُ عِنْدَ المُنْعَطَفِ؟

وَالبَعُوضُ يُحَوِّمُ فَوْقَ رَأْسِهَا

كَأَنَّهُ مِصْبَاحٌ أَو مُسْتَنْقَع!!

إِنَّهَا لاَ تَسْأَلُ وَلاَ تُجِيبُ

وَإِنَّمَا تَهُزُّ رَأْسَهَا يَمْنَةً وَيُسْرَه

وَهِي تَعْلُكُ حِجَابَها المُبَلّلِ بِالدَمْعِ.

-إِنَّهَا دِمَشْق

-دِمَشْق؟ لاَ أَعْرِفُ أُماً أَوْ شَقِيقةً بِهَذَا الاسْمِ

أَهِيَ خِزَانَةٌ أَمْ مِطْرَقةٌ أَمْ مِرْآة؟؟

-إِنَّهَا مَدِينَتُكَ يَا مَوْلاَي

-مَدِينَتِي؟ لاَ مَدِينَة لِي سِوَى جُيوبِي

-مَدِينَتُك وَطَنُكَ.

-وَطَنِي ؟ لاَ وَطَنَ لِي

سِوَى هَذِهِ البُقَعُ وَالخَرْبَشَاتُ عَلَى الخَرَائِطِ

وَهَذَا الدُخَانُ الذِي أَنْفُثُه مِنْ

شَفَتَي كُلَ لَحْظَةٍ..

-بَلَى يَا مَوْلاَي[1]

لابد ان يلمس القارئ لهذه القصيدة توظيف الشاعر لتّشكيل السّردي بداية من العنوان الطويل الذي يحمل دلالات سّردية بلغة شعرية مبنية على المفارقة والتّناقض والإنزياح؛ حيث مزّج الشاعر ببراعة بين أسلوب النثر المتمثل في الطول، وأسلوب الشعر المتمثل في الكثافة والجمالية، وهذا يؤدي دورا كبيرا في التّأثير على المتلقي، فعنوان النّص **أمير من مطر، وحاشية من غبار** يطرح لدى المتلقي عدة تساؤلات حول هذا الأمير والحاشية الأمير الذي صنع من "مطر" كدلالة على الثّورة والتّمرد وحتى الحزن وحاشية المصنوعة من الغبار كدلالة على الإتباع وحتى الثورة تلخص تساؤلات القارئ حول هذا الأمير الغريب والحاشية عنوان النص في قصيدة محمد الماغوط يدفع المتلقي إلى مواصلة الإبحار في النص لاكتشاف هذا الأمير والحاشية، ويمكن أن تمثل هذا العنوان في المخطط الآتي:

الأمير ← مطر ← الثورة، التمرد، الحزن "شاعر

↓

الحاشية ← غبار ← التبعية للمطر، والثورة "الشعب"

ونلاحظ مدى الرمزية التي يحملها العنوان واختلاله التركيبي القائم على لغة الشعر والسّرد وهذا «**يفتح بنية القصيدة على اختلال آخر يبحث بها عن الغنائية ويلقي بها في مسّارات السّرد مع الاحتفاظ بلغة الشعر وموسيقاه، فيداخل السّرد مع الشّعر بما لا يفقد الشّعر ألقه وكثافته، ولا يفقد السّرد إخباريته**»[2].

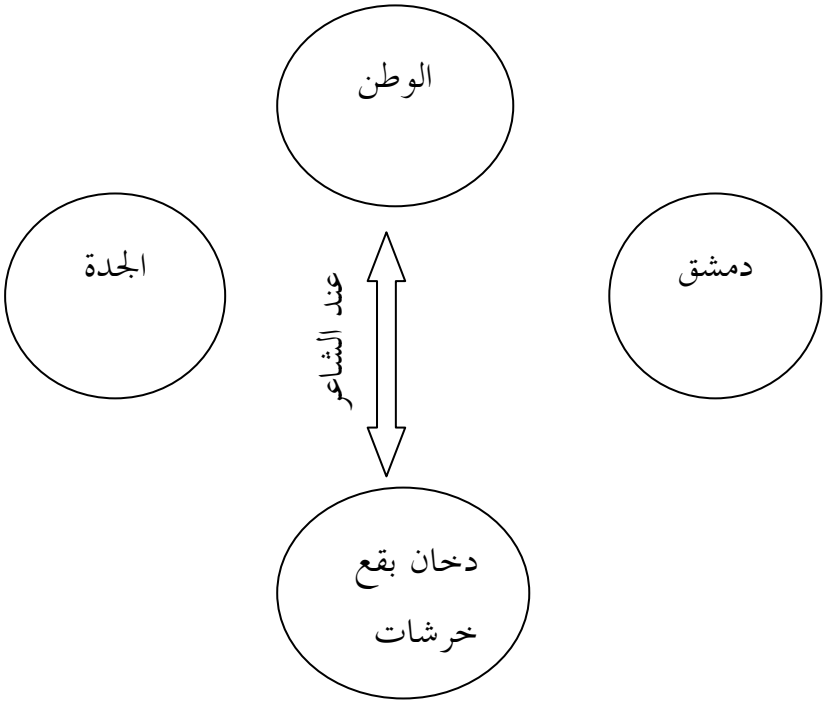
ومع متابعة القراءة يلاحظ المتلقي انتشار البنية السّردية في النّص التي يستعملها الشّاعر بالحوار، ومع الحوار تتضح شخصيات النّص؛حيث يدور الحوار بين

[1]- ينظر: محمد الماغوط، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 177- 178.

[2]- محمد عروس، "البنية السردية في النص الشعري، متداخل الأجناس الأدبية، نماذج من الشعر الجزائري"، مجلة اشكالات، العدد 10 ديسمبر 2010م، المركز الجامعي لتامنغست، الجزائر، ص: 152.

شخصيات النّص التي تساهم في تنامي الفعل السّردي في النّص، وتبدأ الشخصيات بذكر "الشّيخ الكبير"، ثم تليها شخصية الجدة، التي يقوم الأمير بسؤالها والتّحاور معها "**وأنت يا حبيبتي الحزينة ماذا تفعلين في مثل هذ السّاعة**"، ويجيب هو بدلا عنها مقدما عدّه إحتمالات لوجودها في هذه السّاعة وفي هذا المنعطف ،فيقدم إحتمالية لوجودها في هذه الساعة وفي هذا المنعطف، فيقدم إحتمالية بحثها عن مسبحتها التي أضاعتها "**هل أضعت مسبحتك**" أو ربما أن أحفادها طردوها، ولا ترد عليه العجوز، فيسأل الأمير "المتمثل في المطر" "السماء والأرض" ليخبراه عن حقيقة هذه العجوز "**أيتها الأرض، أيتها السّماء، من هذه العجوز الجامدة عند المنعطف**" وتتأخر الإجابة عن هوية العجوز "الجدة" كنوع من استدراج القارئ لمعرفة هذه العجوز، ويقوم الشاعر هنا بوصف حالة العجوز، فهي لا تتكلم ولا تتجاوب مع أحد "**تسأل ولا تجيب**" كما أنها في حالة تبعث على الحزن والتعاطف والإرتباك فهي: "**تهز رأسها يمنة ويسرة، تعلك تعض حجابها المبلل بالدمع**"، كلها دلالات على الحالة السّيئة لهذه السّيدة العجوز.

لتأتي بعد هذه التساؤلات والوصف للعجوز، إجابة عن تساؤل الأمير حول هذه العجوز وحقيقتها، "**إنها دمشق**"، تجيب الحاشية المتمثلة في الغبار "مدينتك" موطنك فينكر انتماءه لأي وطن فهو – الأمير- بلا وطن ولا مدينة، رغم أنه أمير على الوطن العربي يتجسد فقط على الخريطة، وليس الوطن كاحتواء "المكان"، كما أن وطنه تمثل في الدخان الذي يخرجه من شفتيه، كدلالة على قول الشعر، وهنا يلاحظ المتلقي مدى شعرية هذا النّص الغارق بالسّردية؛ حيث ربط الكاتب "الوطن التي مثلتها الجدة"، "دمشق" بالدخان والبقع والخربشات ويمكن تمثيل هذ الثنائية الوطن والشاعر في هذا المخطط لتوضيح لما أرد الشّاعر أن يوصله للمتلقي.



وهكذا أدت الشخصيات والحوار في هذا المقطع من القصيدة دورا مهما في تنمية النّص ليتفاعل المتلقي معه، فالشخصيات «**تقوم بدور في تنمية النّص من خلال عدد من الوظائف الفنية التي تمارسها**»[1]، فالوظائف الفنية التي قدمتها الشخصية بالإضافة إلى الحوار الذي «**صنع ليقرأ الالتفات**» [2]، فمثلا في القصيدة لابد أن يشد انتبه القارئ وجود إشارة (–) في بداية الحوار دون ذكر الشخصيات المتحاورة وهنا يجب على المتلقي أن يضع كل شخصية أمام حوارها فمثلا في قوله:

– إنّها دمشق ⟵ الحاشية الغبار: إنّها دمشق

– دمشق؟ لا أعرف أما... ⟵الأمير "المطر الشاعر": دمشق؟ لا أعرف أما...

– إنّها مدينتك يا مولاي ⟵الحاشية: إنها مدينتك يا مولاي.

– مدينتي؟ لا مدينة لي سوى حيوي⟵الأمير: مدينتي لا مدينة لي سوى جيوبي.

[1]– محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، ص: 102.

[2]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 1، 1982م، ص: 658.

وهكذا يملئ المتلقي هذه الفراغات والإشارات، وبذلك يؤدي الحوار عدّة وظائف فنية سواء الجمالية أم التأثيرية جعلت القارئ يندمج في النص ليكمله، وليكتشف أحداث نهائية «**فالحوار في الشّعر من الأدوات الفنية التي توسل بها الشّاعر المعاصر في التّعبير عن تجربته المعقدة والرغبة في بناء نصي بعيد عن التسطيع، والمباشرة، والغنائية، والتّرهل، بعيدا عن أحادية الصوت، ورغبة في تعددها مع أصوات الآخرين ليكشف مواقف متنوعة ورؤى مختلفة**»[1].

وهذا ما سيكشفه في النص الرؤى والتّجربة التي يريد الشاعر إيصالها للمتلقي، فالحوار والأحداث تتطور لتبين حقيقة مشاعر وهي في الحقيقة مشاعر جمعية تشترك بين جمهور القراء العرب والشاعر، وهذا بسبب المصير المشترك والحياة المشتركة ، الشاعر هنا لمس واقع ووجدان القارئ العربي ونجح في توظيف السّرد بلغة خيالية غاية في الحبكة والوحدة والكثافة ، فغرض الحدث السّردي هو جذب المتلقي وإقحامه في النّص .

فلقد عرض الشاعر في قصيدته أحداث حقيقية تمثلت لما تعرض له في ظل عيشيه في وطنه دمشق من اضطهاد وسجن، لكن بلغة خيالية، لغة مكتوبة وظف فيها الشاعر كل طاقات اللغة التخيلية من حوار وشخصيات، وزمان وفضاء وانزياح، ومفارقة، وتناقض...وهذا بدوره ساهم في أن يجد المتلقي ظالته في هذا النص الغني المتداخل في الجمالية، هذا النص البارع الذي جمع بين لغة السّرد، ولغة الشعر بطريقة فنية بهلوانية، تدفع أي تلق يواصل قراءة النص لاكتشاف نهايته، فككل حدث سردي (شعري) نهاية تتوالى الأحداث تباعا في قصيدة "**أمير مطر وحاشية من غبار**"، فيبدأ الشاعر بالشكوى، ودون أن يوجه شكواه للعجوز مباشرة، يوجهها إلى الحاشية لتوصيلها، إليها وذلك في قوله: قول لها "**أن الأغنية التي غادرت حنجرتها، قد بلغت حافة القيتارة** "دلالة على الأمل الذي غادره، واستوطن مكانه اليأس والحزن، "**وأن الأصابع التي كانت تبتر مع الأغصان...تتجمع عن أسوار الحصون والقلاع**" كدلالة على التحدي والنهوض، «**قولوا لها كل شيء يا رجال سأظل مع القضايا الخاسرة، مع الأغصان الجرداء، مع دمشق القديمة كملامحي، مع**

[1]- عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص: 156.

الفتيات مع السّعال المصطنع قبل دخول الأبواب»[1]. كدلالة على الحنين لمدينة القديمة التي تغيرت عليه لكن رغم كل ذلك يعود الشاعر ويناقض كل ذلك الحقد والكره لها فيرفض أن يهجرها ويتركها: **كيف أهجرها** كيف يهجرها وهي مغروسة في وجدانه وذاكرته، «**قدماي مغروستان في أرصفتيها تركت آثارها على جلدي، وصفحاتي، كنت أطل على أرصفتها كل صباح، ما من حصاة...إلا قذفتها، ما من صنوبر إلا وشربت منه بفمي، ما من حارس ليلي...إلا وسامرته، ما من مزلاج إلا داعيته**»[2]، مثلت كل هذا ذاكرة الشاعر "الأمير" وارتباطه الوثيق بمدينة دمشق "العجوز"، ورغم ارتباطه ومعرفية لها شبرا شبرا، إلا أنه لم يفتح له باب من أبوابها و لم يستقبل بل أغلق كل الأبواب في وجهه «**ما من باب مغلق، فتح ذات ليلة وقال أهلا بك أيها الغريب**»[3]، فهو غريب في مدينة، متشرد بلا أمل، وهذا ما دفع للانتقام منها وهذا في قوله:

اضْرِبُوهَا بِالسِيَاطِ
اطْرُدُوهَا مِنَ الأَبْوَابِ
وَالكُتُب وَالحَانَاتِ وَالأَعْرَاسِ وَالمَآتِم
وَأَغْلِقُوا فِي وَجْهِهَا كُلَّ أَبْوَابِ العَالَم
لِتَظَلَّ وَحِيدَة كَالرِيحِ. ..كَاللهِ
وَلَكِن
اسْمِلُوا عَيْنَيَّ قَبْلَ أَنْ تَفْعَلُوا ذَلِكَ
إِنَنِي أُحِبُّهَا يَا رِجَال
وَلَنْ أَخُونَهَا
وَلَوْ ذَرَفَتُ الكُسُورَ الدَّوْرِيَةَ لِلْدُمُوعِ[4].

---

[1]- محمد الماغوط، الأعمال الكاملة، ص: 180- 181.
[2]- المصدر نفسه، ص: 181.
[3]- المصدر نفسه، ص: 181- 182.
[4]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 180.

مَا مِنْ حَارِس لَيْلَي أَوْ بَائِع صَبَارٍ
فِي لَيَالِيهَا الْمُقمِرَة
إِلاَ وَسَامَرْتُه وَسَامَرتِي
مَا مِنْ مِزْلاَجٍ فِي أَبْوَابِهَا العَتِيقَة
إِلاَ وَدَاعَبْتُه بَجْيهَتِي وَأَصَابِعِي
وَلَكِنْ مَا مِنْ بَاب مُغْلَق
فُتِحَ ذَاتَ لَيْلَة
وَقَالَ أَهْلاً بِكَ أَيُهَا الغَرِيبُ[1].

في هذه المقاطع تتضح للقارئ مشاعر الشاعر "الأمير" وهي مشاعر متناقضة بين الكره والحقد، والحنين لمدينة "دمشق" وتبين المقاطع وسرد الشاعر لما تعرض له في ظل هذه المدينة سبب هذه المشاعر السلبية فهو تعرض للسجن والاعتقال والتعذيب وهذا ما يظهر جليا في قوله: «**انتزعوني من سريري، رحت أنتفض آلاف السنين، كحشرة مقلوبة على ظهرها، نشبت تجدار بها، باكيا متسولا كما كان العبيد**»[2]، بعد هذه المعاناة والألم الذي لقيه الشاعر لجأ إلى دمشق متسولا لكنها رفضت ونبذته وهذا في قوله: قلت «**عطشان يا دمشق، قالت أشرب دموعك جوعان يا دمشق، قالت كل حذائي**»[3]، ومع هذا التناقض في المشاعر الذي سببه الظلم الذي ألحق بالشاعر تتشابك ويتطور الحدث السردي، الذي يؤدي دورا بارزا في تفاعل المتلقي لتختلف هو أيضا مشاعره وترتبك ،فيبقى في نزاع بين التعاطف مع الشاعر "الأمير" الذي شهد كل أنواع العذاب والألم، وتوسل مدينته "دمشق" و لم ترحمه، وبين الشفقة على هذه المدينة التي كانت قوية قاهرة، وأضحت مهزومة مكسورة، وبين مشاعر السخط والغضب، على هذه المدينة

الشاعر "الأمير" اتجاه الجدة "دمشق" الوطن فيقول في: المقطع الموالي:

[1]- ينظر: محمد الماغوط، الأعمال الكاملة، ص: 180-181.
[2]- المصدر نفسه، ص: 180- 181.
[3]- المصدر نفسه، ص: 180- 181.

-بَلَى يَا مَوْلاَي

تَذَكَر الحَوارِي الضَيِقَة وَأَشْبَاح المَقَابِر

لَحْمَ الجَمَلِ وَأَزْهَارَ اللَوْز

تَذَكّر الصَبَاحَاتِ البَارِدَة

وَالأَيْدِي المُحْمرَّةِ مِنْ صَفْعِ المَسَاطِرِ

وَإِبَرِ الجَدّاتِ المُسِنّاتِ

بَلَى... بَلَى

تَذَكَرْتُهَا

دِمشْق المَنَاسِف وَالأهراءَاتُ

دِمشقُ البَيْضَةُ المَسْلُوقَةُ

وَالرَغِيفُ المَطْوِي «بِعِنَاية»فِي حَقِيبةِ المَدْرَسَةِ

دَمشْقُ الخُيُول الجَامِحَةُ

وَالسُفُنُ التِي تَسُدُ وَجْهَ الأُفُقِ

دِمَشْقُ الغُبَارَ

وَالدَرَاجَة المَسْنُودَة عَلَى الحَائِطِ

دِمَشْق النُجُوم وَالمَشَاعِلُ المُضَاءَة عَلَى ذُرَى الأَوْرَالِ

دِمَشْقُ الليل ..والقَنْدِيلُ المُطْفَأُ بِالشَفَتَيْنِ

دِمَشْقُ الحِدَاءُ والخَنَاجِرُ المَمْسُوحَةُ بِرَايَاتِ كِسْرَى

دِمَشْقُ التَأْتَأَة

وَالبَصَمَات المَمْسُوحَة بِالرُكَبِ وَقَوَائِمُ الطَاوِلاَتِ.

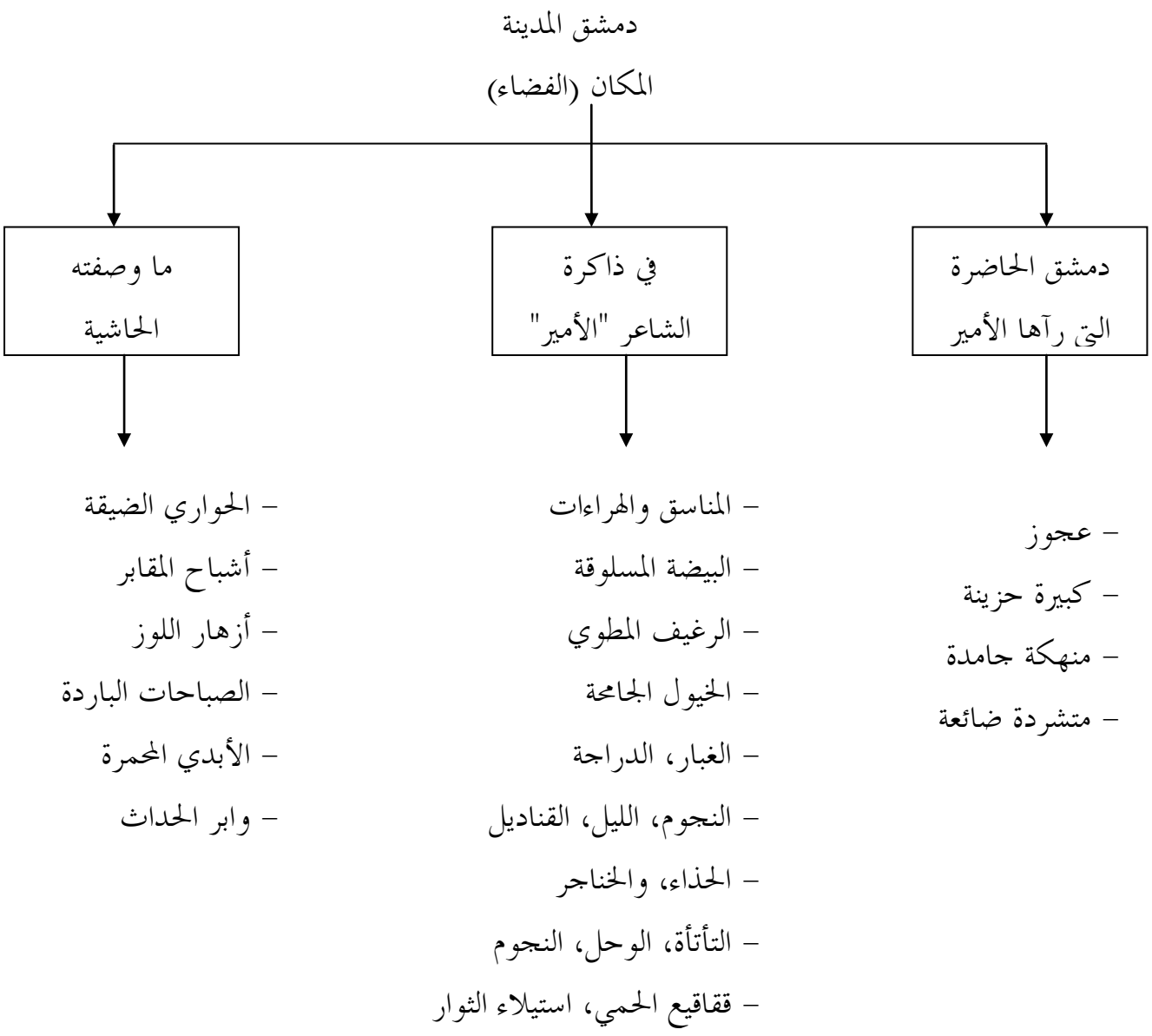
دِمَشْقُ المُنْتَصِبَة عَلَى شَوَاطِئ الأَطْلَسِي

دِمَشْقُ المَحْدُودَة أَمَامَ الصَنَوبَر

دِمَشْقُ الوَحْل، النُجُومُ، فَقَاقِيعُ الحُمَى
أَشْلاَء الثُوَارِ[1]

في هذه المقاطع تتضح بعض الأحداث التي ساهمت بصورة كبيرة في جذب المتلقي وإقحامه في النص، فبعد الشخصيات المتمثلة في الأمير "المطر" الذي مثله الشاعر، والحاشية الغبار والجدة "دمشق" يظهر لنا المكان، "دمشق" الذي وصفه الكاتب وصفا جماليا متناقضا، وكما يتجلى من الحوار بين الأمير والحاشية أن المكان اتخذ هيئتين، الهيئة الأولى تمثلت: في دمشق التي رآها الشاعر (الأمير) الحاضرة التي تجسدت في دور العجوز الكبيرة العاجزة، والهيئة الثانية تمثلت في دمشق في ذاكرة الأمير "الشاعر" والتي تجسدت في: "الإهراءات، والبيضة المسلوقة والخيول الجامحة والغبار...ويمكن أن تمثل المفارقة بين دمشق في ذاكرة الشاعر، ودمشق التي رآها، ودمشق التي وصفها الحاشية.

[1]- ينظر: محمد الماغوط، الأعمال الكاملة، ص: 178- 179.



وفي تحليل المكان "دمشق" في هذه القصيدة، يلاحظ القارئ أن الشاعر وصفها وصفا متناقضا قائم في الأساس على المأساة "دمشق العجوز"، والحنين "الماضي ذكريات"، وبين السّخرية والتّهجم "مشاعر" الأمير "الشاعر"، فتمثلت المأساة فيما رآه الشاعر "الأمير" في هذه المدينة التي أضحت مشردة وحزينة ومهزومة، وبين الحنين في قوله :"الحواري الضيعة، الرغيف المطوي، أزهار اللوز القناديل، الصباحات الباردة"، والسخرية والتهجم في قوله:" المناشق، الهراءات البيضة المسلوقة، أشباح المقابر، الغبار، الحذاء، الوحل، فقاقيع الحمى، أشلاء الثوار..."، وهنا نلاحظ أن

المكان تجاوز الوصف الشكلي إلى الوصف شعري خيالي وهذا ما يسمى في البناء السّردي بما يحمله دلالات **"الفضاء"** الذي يتجاوز الوصف الشكلي إلى الأعمق ،واتضح في هذه القصيدة عن طريق التصوير والوصف الجمالي، حيث يصبح الفضاء في النص الشعري: «**محملا مركزا في إثبات الحكي، مما يزيد من غموض النص الشعري، وكثافة التصوير فيه، ويصبح الفضاء عنصر إيحاء، وعلامة يمكن الاستناد عليها في القراءة التأويل**»[1]. في هذه القصيدة تجاوز الفضاء معنى المكان المادي المتجسد في دمشق إلى خصائص هذا المكان المتمثل في الوصف لهذا المكان.

ومن خلال هذا الوصف لشخصية "دمشق، العجوز" تتضح مشاعر الشاعر "الأمير" المتناقضة، وهنا ينقل الوصف المتناقض المتلقي هذا التناقض بين الحنين والمأساة والسخرية، ليتفاعل مع النص، أكثر ليتساءل عما يريد الشاعر إيصاله من خلال هذا يحال القارئ «**إلى عالم يتسم بالحيوية والحركة، يمارس كل إمكانات الفعل والتأثير**»[2].

ومع مواصلة قراءة المقاطع الأخيرة لهذه القصيدة تتضح مشاعر الشاعر "الأمير" اتجاه وطنه دمشق، حيث يقول:

اضْرِبُوهَا بِالحِجَارَةِ
دَعُوا الأَطْفَالَ يَتَحَلّقُونَ حَوْلَهَا
وَأَلْسِنَتُهُم نَاتِئَة مِنْ بَيْنِ الأَسْنَانِ
لِيُعَلّقُوا فِي مَلاَءَتِهَا صَفَائِحَ التَنَكِ
وَهُمْ يَرْفُضُونَ ضَاحِكِينَ هَارِبِينَ[3]

تتطور أحداث النص الشعري المشبع بالسّردية ، فبينما يتوقع القارئ أن الأمير "الشاعر" قد يتعاطف مع العجوز "دمشق وطنه"، يحدث العكس، ويأمر الأمير حاشية أن يضربوها بالحجارة

[1]- محمد عروس، البنية السردية في النص الشعري، متداخل الأجناس الأدبية، نماذج من الشعر الجزائري، ص: 163.

[2]- عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص: 61.

[3]- ينظر: محمد الماغوط، الأعمال الكاملة، ص: 179.

وأن يتركوا الأطفال يتحلقون حولها، ويسبونها بألسنتهم الناتئة، ويعلقوا في ملاءتها صفائح التنك، كان يفعل بالمجانين والمتشردين، وهم يسخرون ويرقصون، ليزداد حزن وألم هذه العجوز، ليتساءل القارئ عن السبب الذي دفع الأمير "الشاعر" للانتقام من العجوز "دمشق" بهذه الطريقة المهنية، وهذا بالضرورة يدفع ليكتشف أحداث النص التي تتغير مع تنامي الأحداث وتشابكها، والنص السردي هنا «**يهب نفسه للمتلقي في تواقف مدهش، يدعوه لاحتوائه مرة أخرى، حتى يوشك على امتلاكه، واختزان أبرز معالمه**»[1].

وهذا ما يحدث مع هذا النص الذي يهب نفسه للمتلقي لامتلاكه والإبحار معه لاكتشاف معانيه، وإدراكه مدى جماليته، فالشاعر في المقاطع الآنية يحاول أن يبين سبب حقده وانتقامه من مدينة فيقول:

عِنْدَمَا انْتَزَعُونِي مِنْ سَرِيرِي الغَافِي
وَأَنَا أَغِطّ كَفَرَاشَةٍ عَلَى زَهْرَة
وَرُحْتُ أَنْبُضُ آلافَ السِنِين
كَحَشَرَةٍ مَقْلُوبةٍ عَلَى ظَهْرِهَا
تَشَبَّثْتُ بِجُدْرَانِهَا
بْحَلَقَاتِ أَبْوَابِها
بِلَحْى شُيُوخِهَا وَأَثْدَاءِ نِسَائِها
وَأَنَا أَنْظُر إِلَيْهَا بَاكِياً مُتَوسِلاً
كَمَا كَانَ العَبْدُ المُطَوَقُ بِالحَرَابِ
يَنْظُرُ إِلَى أُمِه الطَبِيعَة.
قُلْتُ لَهَا عَطْشَانُ يَا دِمَشقُ
قَالَتْ : اشْرَبْ دُمُوعَك

[1]- عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص: 39.

قُلْتُ لَهَا : جَوْعَانُ يَا دِمَشْقُ

قَالت : كُلْ حِذَائِي.

وَمَاذَا قُلْتُ لَهَا:

لاَ شَيْء.

أَطْرَقْت فِي الأَرْصِفَة وَبَكَيْتُ.

وَالآنَ

وَالآنَ قُولُوا لَهَا إِنَّ الأُغْنِية التِي غَادَرَتْ حُنْجُرَتَهَا[1]

قَبْلَ آلاَف السِنِينِ

قَدْ بَلَغَتْ حَافَةَ القِيثارَة

وَأَنَ الأَصَابِعَ التِي كَانَتْ تُبْتَر

مَعَ الأَغْصَان الزَائِدَة

عَنْ أَسْوَارِ الحُصُونِ وَالقِلاَع

تَتَجَمَّعُ الآنَ عَلَى هَوَامِشِ الصَفَحَاتِ

تَجْمُّعَ البَحَارَةِ عَلَى الشَوَاطِئ

قُولُوا لَهَا كُلُ شَيْء يَا رِجَال

باسْم الآبَاءِ وَالأَجْدَاد

باسْمِ القِطَطِ وَالكِلاَبِ

وَلَكِن لَيْسَ بِاسْمِي

سَأَظَلُّ مَعَ القَضَايَا الخَاسِرَة حَتَى المَوْتُ

سَأَظَل مَعَ الأَغْصَان الجَرْدَاء حَتَى تُزْهِرُ

مَعَ دِمَشْق القَدِيمَة كَمَلاَمِحِي

[1]- محمد الماغوط، الأعمال الكاملة، ص: 179- 180.

مَعَ العَتَبَاتِ الرَطْبَةِ

وَالسُعَالِ المُصْطَنَع قَبْلَ دُخُول الأَبْوَابِ

كَيْفَ أَهْجُرُهَا

وَقَدَمَايَ مُنْغَرِسَتَانِ فِي أَرْصِفَتِهَا

كَنَابَيْنِ فِي لَثَة

كَيْفَ أَنْسَاهَا

وَقَدْ تَرَكْتُ آثَارهَا عَلَى جِلْدِي وَصَفَحَاتِي

كَمَا يَتْرُك التَبْغُ آثَارَهُ عَلَى الإِصْبَعَيْنِ :

كَمَا يَطلُّ النَسْر عَلَى فِرَاخِهِ.

كُنْتُ أَطُلُّ عَلَى أَرْصِفَتِها كُل صَبَاح

مَا مِنْ حَصَاةٍ فِي الطَرِيق

إِلاَ وَقَذَفْتُهَا بِقَدَمِي

مَا مِن صَنَوبرٍ فِي حَارَاتِها الضَيِقَة

إِلاَ وَشَرَبْتُ مِنْهُ بِفَمِي[1].

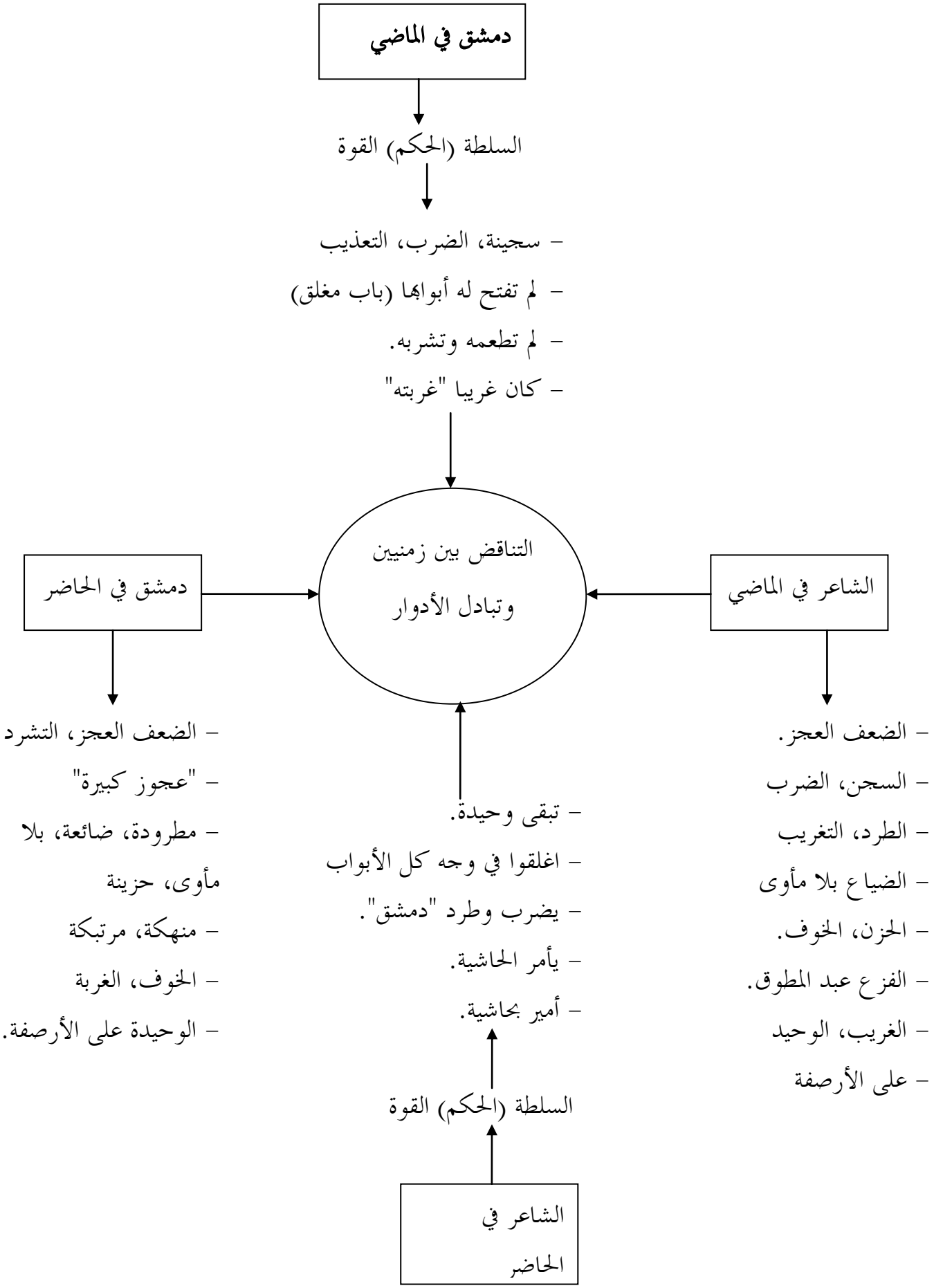
يأمر الأمير حاشية في المقاطع الأخيرة إلى ضرب وطرد "دمشق" وتركها وحيدة، كما حدث له، حين ضرب بالسّياط وطرد، وعذب و لم يجد ملجأ فيها، وهذا ما يحاول تكراره كانتقام من مدينة إلى قريته، لكن رغم كل هذا، يستسلم ويعترف بحبه لهذه المدينة "دمشق"، فيطلب أن تغمض عيناه، أثناء جلد هذه العجوز "المدينة" "**اسملوا عيني قبل أن تفعلوا ذلك، أمي أحبها يا رجال**" وهنا عبر الشاعر عن أفكاره ومشاعر اتجاه هذه المدينة بأسلوب سردي أخاذ وذا يجعل

[1]- محمد الماغوط، الأعمال الكاملة، ص: 180.

المتلقي يتفاعل ويتأتى ويتعاطف مع الشاعر لأن «**للسّرد وظيفة بنائية وتكوينية .بحسب الاستخدام الذي يخضع له ضمن البنيات الاسلوبية ، والنوعة النصية الحداثية لكل نص** »[1].

والشاعر في هذه القصيدة نجح في عرض أفكاره بطريقة مبدعة دون أن يسقط في الاستطراد فساعدته اللغة الشعرية المشحونة بالكثافة على تحقيق ذلك وهذا يساعد المتلقي على مواصلة القراءة دون أن يشعر بالملل ودمشق "العجوز" الوطن التي عالجها الشاعر في المخطط الآتي:

[1]- رشيد يحياوي، قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة، إفريقيا الغرب، المغرب، 2008م، ص: 139.


دمشق في الماضي
السلطة (الحكم) القوة
- سجينة، الضرب، التعذيب
- لم تفتح له أبوابها (باب مغلق)
- لم تطعمه وتشربه.
- كان غريبا "غربته"
التناقض بين زمنيين
وتبادل الأدوار
دمشق في الحاضر
الشاعر في الماضي
- الضعف العجز، التشرد
- "عجوز كبيرة"
- مطرودة، ضائعة، بلا مأوى، حزينة
- منهكة، مرتبكة
- الخوف، الغربة
- الوحيدة على الأرصفة.
- الضعف العجز.
- السجن، الضرب
- الطرد، التغريب
- الضياع بلا مأوى
- الحزن، الخوف.
- الفزع عبد المطوق.
- الغريب، الوحيد
- على الأرصفة
- تبقى وحيدة.
- اغلقوا في وجه كل الأبواب
- يضرب وطرد "دمشق".
- يأمر الحاشية.
- أمير بحاشية.
السلطة (الحكم) القوة
الشاعر في الحاضر

يلاحظ المتلقي من خلال هذا المخطط كيف جمع الشاعر بين زمنين مختلفين زمن الماضي والحاضر مع تناقض الأحداث حيث تبادلت الأدوار بينه الشاعر "الأمير" صاحب السلطة والحكم في الحاضر، وبين الوطن "دمشق" العجوز في الماضي التي مثلت الحكم والسلطة، فبعد أن كان الشاعر في الماضي ضعيفا عاجزا متشردا، كانت دمشق "العجوز" قوية.

لقد نجح محمد الماغوط في هذه القصيدة في أن يكثف اللغة الشعرية ويوظف آليات السّرد، وهذا ساهم بصرة كبيرة في جعل القصيدة تلتف حول نفسها، بدل أن تفقد جماليتها بسبب طغيان السردية المتمثلة خاصة في الحوار، فالكثافة الشعرية والمفارقة في وصف هذه العجوز "دمشق" بتلك الدقة والجمالية يجعل المتلقي ينسى أنه أمام قصيدة نثرية تنصح بالسردية، بل نص شعري عالي في الشعرية،والشاعر الماهر هو الذي يوظف أسلوب القص **«بطريقة أكثر انظباطا وتدقيقا وتماسكا يمنع أي ثغرة ... محتملة يمكن أن تخلخل بنية هذا التماسك ؛ فضلا على أن الاستخذام يخضع لشعرية اللغة والأداء والتصوير والتدليل »**[1] وهذا ما تطمح قصيدة النثر إلى تحقيقه الجمع بين المتناقضات دون أن تفقد شعريتها – الشعر والسّرد.باستخدام اللغة الشعرية .

4- قصيدة النّثر: غياب الموضوع والمتلقي

لم يكن الشّكل أو اللغة الشعرية في قصيدة النّثر محل جدل، بل كانت المواضيع التي اهتمت بها قصائد النثر من أهم العناصر التي شّكلت عقبة أمام المتلقي؛ كون قصيدة النثر وبعض شعرائها ممن تأثروا بالطرح السوريالي قدموا نماذج من الكتابة بعيدة كل البعد عن الواقع والحياة الثقافية والاجتماعية، فكانت هذه المواضيع تتراوح بين مواضيع محرمة أو غير مرغوبة نظرا لحساسيتها، ونظرا لخصوصية الشعرية العربية والمتلقي العربي فكانت مواضيع:" **الجنس ، المرأة، الاله "الدين"، السياسة، الآنا – العبثية" –** ...وغيرها من المواضيع الأكثر تطرقا واستباحة من طرف كتاب قصيدة النثر كنوع من

[1]– محمد صابر عبيد، الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر الكتابة بالجسد وصراعات العلامات، ص: 120.

الخروج عن أي تقليد ضابط لحدود الكتابة وحتى الحياة. ولم يكن التّطرق إليها يشكل عائقا بقدر ما كان طريقة الكتابة عنها مستفزة لفكرة ووجدان المتلقي العربي.

اعتبرت بعض القصائد النثر خروجا صارخا على مستوى المضامين وكان لغياب المعنى دور سلبي ساهم في إبعاد المتلقي، واتهمت بأنها كتابة منسلخة عن واقعه وأنها مجرد هذيان متأثرة بهذا بالتيار السوريالي وما ينادي إليه من حرية مطلقة وعبثة وتعقيد وخاصة النأي عن تمثيل الواقع بكل تفصيله وحتى إهماله وإلغاءه لهذا «**تبدوا صور السوريالين وكأنها نابعة من خيال تمثل ومن حلم لا يحكمه منطقية**»[1].

كان التّجريد وغياب الموضوع والمعنى من أهم الركائز التي لعبت قصيدة النثر على حبالها محاولة خلق شعرية مخالفة، لكن هذا شكل عقبة كبيرة أمام تقدمها وحضورها كفن شعري في الشعرية العربية. كما أنها بذلك عملت على إبعاد وإقصاء المتلقي من عمليه التفاعل التي تسعى الكتابة المعاصرة تحقيقها كهدف يثري العمل الفني ولقد عيب على بعض الشعراء وكتاب قصيدة النثر اتباعهم لهذه النّمطية والغارقة في العبثية والهذيان فنجد مثلا: أنسي الحاج يرد على منتقديه الذين يتهمونه بالغموض والابتعاد عن الواقع وأن قصائده لا تفهم فيقول في ديوان **الوليمة** في قصيدة منتهى الواقعية:

لَوْ لَمْ أَكُنْ نَائِمًا لَكُنْتُ هَائِمًا
أَلْيَقِيَةُ البَاقِيةُ مِنَ اليَقَضَة أَهَيْمُنَهَا حَتَى النَوْم
وَأَتَعَامَلُ مَعَكُمْ.. وَأَنَا نَائِمٌ، بِمَنْهِي الوَاقِعِيَة
وَإِذْ لَمْ تَفْهَمُوا فَلَيْسَ لِأَنِي غَامِضُ بَلْ لِأَنَكُمْ لاَ تَقْرَؤُونَ
وَكَانَ يَجِبُ أَنْ تَنَامُوا[2]

[1]- علي البطل، الصور في الشعر العربي، ص: 27.

[2]- رشيد وحتي، شد ينفض بثلاث القنادل [الحصة العربية من السريالية] الناشر مدونة جورج باتاي، 2016م، انتهاك، ص: 47.

في هذه المقاطع يستعمل مصطلحات للدلالة على هذه المعضلة التي يعاني منها الشعر المعاصر والمتلقي وحتى الشاعر، فكانت مصطلحات مثل: "**أتعامل معكم نائم**"

وإذا لم تفهموا فليس لأني غامض بل لأنكم لا تقرؤون

وكن يجب أن تناموا

الإشارة إلى "لفظ" "النوم" دلالة أن الكتابة أحيانا عند السرياليين تنبع من اللاوعي "اللاشعور" وعلى القارئ حتى يدرك هذا النّوع من الكتابة عليه أن يمارس طقوس فقدان اللاوعي والانفصال عن الواقع.

هكذا تكون الكتابة باعتماد اللاوعي من سمات التي اعتمدها قصيدة النثر وتصبح الكتابة باعتماد هذه الخاصة شبه الهذيان أو الحلم والشاعر في ظلها يكون كالثمل ونصف المستيقظ وعلى قارئ هذا النوع من الكتابة أن يكون متأملا أكثر من كونه متذوقا إلى جانب أنسي الحاج قدم أدونيس نماذج شعرية اعتمد فيها على محو الموضوع وتغيبه فأغلب أوجل شعر أدونيس إعمال ومحو للموضوعات وكمثال توضيحي يقول:

وَرَسَمَت العَاصِفَةُ

أَمْسُ، فَأْرَةً

حَفَرَت فِي رَأْسِي الضَائِع حُفْرَةً

رُبَمَا تَرْغَبُ أَنْ نَسْكُنَ فِيهِ

رُبَمَا تَطْمَعُ أَنْ تَمْلِكَ فِيهِ

كُل نِيَةٍ

رُبَمَا تَرْغَبُ أَنْ تُصْبِحَ فِكْرَة

أَعْطِ لِلْفَأْرَةِ سَوْطًا

تَتَبَخَرُ كَالطُغَاةِ

رَحِم الفَأْرَةِ مَرْحُوم بِذَنْبِ وَشَاه[1]

يحق للقارئ أن يتساءل عن الموضوع أو المعنى الذي يقصده الشاعر في هذه المقاطع، وما عناه بلفظة "**الفأرة**"، وكيف لفأرة أن ترغب في أن تكون "**فكرة**"، وبذلك يتأكد أن شاعر قصيدة النثر حاول أن يركز على عنصر غياب الموضوع ومحوه بالمقابل كان اهتمامهم باللغة المجردة واضحيا وجليا، فحاول أن يستفزها ويستنزف كامل طاقاتها وجعلها عالما مطلقا من الجمال، كما كان هدف هذا التّجريد هو ربط المتلقي بهذا النوع من القصائد باللغة بعيدا عن أي موضوع يشتت فكره ومعنى الجمالية والشعرية في هذه اللغة فيجب على القارئ وهو يقرأ هذا النوع من الكتابة أن يواجه فقط اللغة ويتصارع معها بعيدا عن أي واقع وتمثيل له، هذه اللغة ترسم له بتماسكها وتراكيبها الجميلة وتناقضها وتمردها شعرية مخالفة عما ألفه، فكل ما يطمح إليه شعراء هذا النوع من الكتابة الوصول إلى درجة من الشعرية المجردة والمطلقة لأن في رأيهم «**ما يبدو جميلا بالنسبة لي ما أريد كتابه هو كتاب عن لا شيء، كتاب لا يعتمد على شيء تتماسك أجزاءه بقوة أسلوبه تماما كالأرض وهي محلقة في الفراغ يعتمد على شيء خارجي لدعمها كتاب لا يكون له موضوع تقريبا أو على الأقل يكاد الموضوع فيه يكون غير مرئي**»[2].

لكن يجب أن نقر أن قصيدة النثر غير محددة الموضوع تعيش أزمة القارئ، أو بمعنى آخر أن هذا النّوع من الكتابة يفتقر لقارئ يتفهم هذه الخاصية -**التّجريد**- ويمكن أن يسمى هذا القارئ بالقارئ التّجريدي قارئ مجرد من التّاريخ ومن العادات ومن أي خلفية تأثر على قراءته قارئ شبه في تجريده الرّسام التّجريدي الذي نمزج ألوانا متناقضة

[1]- أدونيس، أوراق في الريح، طبعة جديدة ، دار الآداب، 1988م، ص: 12- 13

[2]- عبد العزيز حمودة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرة، المجلس الوطني للثقافة والفنون واللآداب، الكويت، أبريل 1998م، ص: 102-103.

ليخرج بصورة غريبة بعيدة لكنها تقول شيئا ما لا يمكن أن يفهمه حتى هو نفسه ويجب الاعتراف أن «**تلقي هذ الشعر أصعب من تلقي غيره**»[1]

وهكذا يمكن القول: إن غياب الموضوع قد شّكَل عقبة أمام المتلقي قصيدة النثر، وهذا أحدث ردة فعل عكسية لديه تتمثل في خيبة التلقي، لأن من «**ثمرات الهجوم على اليقينية قمع الشك وعدم اليقين، اللذين يمازحان فكر الحداثة صار العمل الإبداعي مخيبا لأمل متلقيه لأنه لا ينتهي معه إلى دلالة ثابتة أو إجابة دقيقة، فلقد أفلس اليقين وصار شحاذا**»[2].

هنا نقول أنه إذا أفلس اليّقين وصار شحاذا فإن اليقينة والمبالغة في جعل الموضوع يختفي في طيات القصيدة، قد أفلس أيضا، فالقارئ مهما بلغت قدرة استيعابه وتقبله للنصوص الغريبة والبعيدة عن واقعه وفكره وثقافته لابد أن يشعر بالملل وبالخيبة أثناء فعل القراءة، خاصة إن كان النّص المقروء يرمي به إلى المجهول أو نص يتعمد الانغلاق بحجة تحقيق الشعرية، فحضور أي قارئ وجدانيا أو فكريا مع النص مهما بلغت ثقافته وتفهمه وانفتاحه، لابد أن ترسوا به هذه الكتابة إلى شاطئ ما، إلى معرفة ما وبالضرورة إلى موضوع معين أو على الأقل مفهوم ما، ويجب أن يشعر ببعض الألفة والتّواصل مع هذا النّص، لا أن يشعر بالغربة والانفصال عنه، ففي الأخير هذا القارئ لا يقرأ طلاسم ولا ألغاز ولا أحاجي بل نص إبداعي يحتوي شروط إبداعه لأن:« **غياب الموضوع فلا يعرف المتلقي عما يتحدث الشاعر ولا فكر له الرئيسية ولا تبقى أمامه (أي المتلقي) سوى الاجتهاد في تأويل...المعنى وفق آليات منهجية أو غير منهجية إلى درجة لم تعد القصيدة...موضوع ما، بل صارت تنطلق من حالة ما، أو حالات ما مركبة تكون الحالة النفسية والثقافية وكل كيان ومعاناة يعانيها الشاعر أنسيه بحالة من البخار**

[1]- المهدي عثمان، إطلالة على قصيدة النثر، مجلة جامعة ابن رشد، هولندا، العدد 4، ديسمبر كانون أول، 2011م، ص: 09.

[2]- إبراهيم روماني، الإبهام في شعر الحداثة، ص: 223.

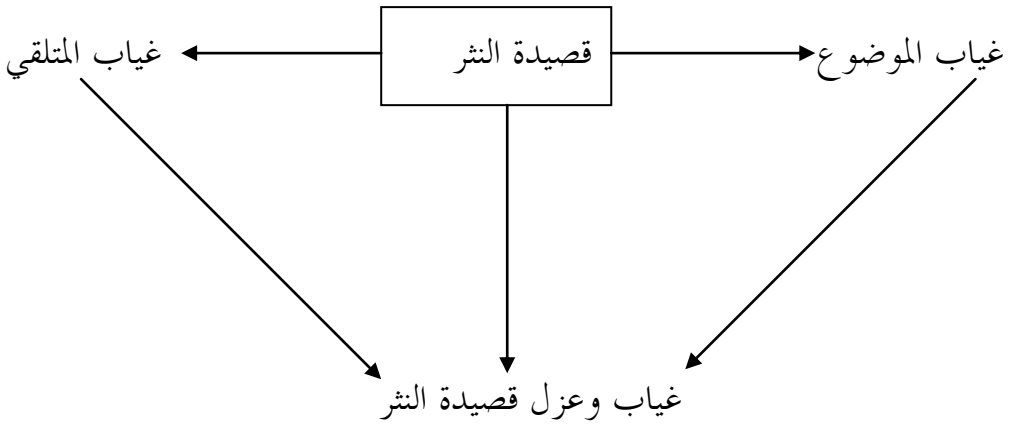
المكثف الحار جدا الساخن كأنه بخار الروح لإيصاله ينابيع المعاناة والتجربة وصدقها»[1].

هنا نتساءل هل على القارئ أو يلزم عليه أن يدرك الحالة النفسية التي كتبت فيها هذه القصيدة؟ أم عليه أن يحيط بالثقافة التي يتمتع بها الشاعر، ويتطلع على تجربته ومعاناته، هل على القارئ أن يلغي ذاته وهو يقرأ نصا شبه البخار الحار والساخن؟ وهل يستطيع القارئ العربي بثقافته المحدودة وتجربته المحدودة الأفق، ودون أن يتسلح بمنهجية معنية وآليات ضابطة أن يلامس هذا البخار الكثيف؟

إن اتهام القارئ العربي بالكسل في ضوء من الضبابية وتعمد في إعمال ومحو المواضيع، يجعل قصيدة النثر في قفص الإتهام فكيف لكتابة ترفض متلقيها وتقصيه أن نلومه وتتهمه بالكسل والجهل.فقصيدة النثر لا **«تؤسس إلا لذاتها ولا تنشغل بأي عالم أبعد من عالمها الذاتي . لذاتي صاحبها . من ناحية تحققها الإبداعي من ناحية أخرى فغلقت بذل ككل العوالم الأخرى دونها ، واكتفت بعالم ذاتي محض رأته فسيحا بما يكفي لتفرد ذات شاعرة واحدة ، فترى في الآخرين ولا ترى منهم بالضرورة إلا ذوات منعزلة في وحدة عالمها الإغترابي المنعزل الذي ينعكس فيه تفرذها وانعزالها»**[2]. قصيدة النثر التي تطمح إلى تجسيد التجريد وعلى هجر الموضوعات تجعل من ذاتها منعزلا بعيدا عن المتلقي فهي لا تعطي أهمية لحضوره أو غيابه وهذا أثر كثيرا في تحققها كفعل شعري متمز يعيش أزمة حقيقية تمثلت في غياب الموضوع ووضوحه ، وغياب المتلقي وتفاعله . ويمكن أن تمثل الأزمة التي وضعت قصيدة النثر نفسها فيهافي الشكل الآتي:

[1]- علوى لماسمي، جريدة الرياض، ع 01، 92، ربيع الأول، 1414، 02 ديسمبر 1993، ص: 15.

[2]- سيد عبد الله، " قصيدة النثر من الحذاثة إلى مابعد الحداثة "، فصول، العددان، 91. 92 ، خريف 2014 شتاء 2015، ص: 54.



بهذا يتأكد أن قصيدة النثر ترفض موضوعا محددا تضع القارئ خارج عملية التّفاعل، وتزيح به خارجا عنها، وأي قارئ طن أنه أمسك موضوعها أو معناها فهو يتوهم ذلك لأن هذا النوع من الكتابة لا «**تمنح القارئ الفرصة للتركيز...وأن القارئ أبدا لا يحظى بإجابات شافية وإذا اعتقد أنه بمتباعته القراءة سيجد الجواب يجد نفسه يتورط أكثر فأكثر في المتاهة**» [1].

بذلك نرى من دعائم قصيدة النثر النّسج على خيوط غموض المعنى وغيابه كخاصية للتفرد، ويؤكد رواد هذا النّوع من الكتابة أن اللجوء لهذه الخاصية ليس طردا القارئ أو إغراقه في فلسفة من التّأمل، بل على العكس من ذلك فهذا النوع من الكتابة الغارق في التساؤل هو الكتابة الأكثر جاذبية وشعرية فما فائدة أن تقدم للقارئ شيء يعرفه مسبقا، فالابتكار والفن والجدة تتحقق في كسر أفق توقعه وجعل هذا القارئ يخرج من ذاته وفكرة المعتاد إلى فكر جديد ينضح بالتساؤل ولاكتشاف فعالية الفن والشعرية هي البحث عن الجدة والتأسيس لها فالوضوح ليس معيارا حقيقيا للحكم على

[1] – أمينة حسن جوانب سوريالية في قصيدة العربية الحديثة من خلال قصيدتي ترتيلة مبعثرة وهوية لأنسي الحاج ص: 52.

النص وفي ذلك يوضح أدونيس قائلا: «**أنت لا تكون واضحا، وأنت لا تتواصل مع الآخر، إذا نقلت له شيئا واضحا أنت هنا تكرر له ما في ذهنه، أو ما هو أمام عينه، تتوصل مع الأخر حين تنقل إليه ما يستثير فيه الأسئلة وما يولد الرغبة في الاستكشاف، أي عندما تصله بالمجهول**»[1].هكذا يتحقق التّواصل مع القارئ ينقل له حالة مختلفة بأن تولد لديه رغبة البحث لا أن تمده بشيء يعرفه هنا تكمن الشعرية، أو شعرية القراءة عند أدونيس.

5- الإيغال في كسر أفق التلقي: اقتحام المحضور:

إلى جانب غياب الموضوع امتازت مواضيع قصيدة النّثر بالحرية المطلقة في التّعبير، فالقارئ لقصيدة النثر لابد أن يلمس أن بعض النّصوص قد اعتمدت التّعرض لمواضيع حسّاسة وحتى محرمة ومحضورة، لم يعتد القارئ العربي على قراءتها، فكانت مواضيع مثّل: **المرأة- الجنس- الله- السّياسة- الآنا...** من أبرز العناوين الرئيسية التي استفزت وجدان القارئ العربي، وكان استباح هذه المواضيع والتعمق فيها راجع للتأثر بالطرح السّوريالي، الداعم لمواضيع- اللّذة والشّهوة والحرية الجنسية، في ظل الكبت الذي يعيشه الإنسان العربي، وكان العمل على كسر الطابوهات المحرمة عند البعض الشعراء أمثال **أنسي الحاج- أدونيس- نزار قباني- وديع سعاد...** وغيرهم بمثابة المغامرة والتمرد على الواقع العربي، ورغبة في جعل كل موضوع مجال للكتابة بعيدا عن أي معتقد أو مقدس.

إن التركيز على المواضيع لمحرمة "المقدسة" والمواضيع الإباحية من أبرز سمات التي اعتمدها قصيدة النثر، ضاربة بعرض الحائط كل قانون وعرف تأثرا بالفكر الحر، وهنا كسرت قصيدة النثر متعمدة أفق متلقيها ونقله إلى مستوى آخر من الكتابة وهي

[1]- أدونيس، المحيط الأسود، دار الساقي، بيروت- لبنان، ط1، 2005م، ص: 500.

«الكتابة العفوية غير المدروسة التي نقلت من الإكراهات الآتية من العقل الرقيب والفكر النقدي»[1]

وكمثال عن العبثة واستباحة المواضيع الممنوعة نجد أنسي الحاج يقول في خواتم في قصيدة المناجم

الجِنسُ يَأْتِي بَعْدَهُ بِحُبِهِ.
التَّقْوَى لاَ التَّقْوَى
عِنْدَمَا أَلْقُطُ كَلِمَة جِنْسٍ لاَ أُعْطِي التَنَاسُلَ إِلَا أَقَلَ
حَجْمٍ مِنْ مَعَانِي الكَلِمَةِ، وَأَغْلُبُ الأَحْيَانِ أَنْسَاهُ تَمَامًا
الحَيَاءُ مَرْغُوبٌ دَلِيلاً لارتِكَابِ الخَطِيئَةِ
النَوْمُ مَعَ الخَيَالِ أَحْلَى مِنْ النَوْمِ مَعَ الذَاكِرَةِ
مَا مِنْ فَرْقٍ بَيْنَ الشِّعْرِ وَالحُبِ إِلاّ كَوْنَ الأَوَلِ
كَلاَمُ الصَّمْتِ وَالآخَر فِعْلُهُ
صَوْتُ حَمِيمٌ كَالنَّشْوَةِ، وَفِيهِ عَرْ بَدَتُهَا مَلْجُومَةٌ
مَا يَجْذِبُنِي لَيْسَ دَائِمًا السُّهُولَةُ
وَلاَ الصُّعُوبَةُ
بَلْ صُعُوبَة الوصُولِ إِلَى السُّهُولَةِ المَجَانِيَةِ عَلَى شَرْطِ أَنْ
تَكُون صُعُوبَة سَرِيعَةٌ
لاَ أُحِبُ عُرِيَّ المَرْأَةِ وَهِيَ غَافِيَة، أُرِيدُهَا حَاضِرَةٌ لِتعَيَه
لِتُؤَهِلَه لِيَحْرِفَهَا لِتُشْرِفَ عَلَى دَوَارِه وَدُوَارِي[2].

[1]- أدونيس، الصوفية والسريالية، ص: 133.

[2]- أنسي الحاج، خواتم كتاب الناقد، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، قبرص، ط1، تموز يوليو 1991، ص: 25- 26.

لابد أن يلمس القارئ الجرأة الكبيرة في هذه المقاطع وكسر أفق المتلقي بالنسبة للموضوع، ولابد أن يلاحظ الكم الهائل من العبثية والإباحية المنتشرة في النّص، والألفاظ الدّالة عنها مثل: **الجنس، العرى، الخطيئة، النّوم، النّشوة، عري، المرأة.**

إن هذا النّوع من المواضع شكّل صدمة حقيقية للمتلقي العربي الذي ألف نوعا من النّصوص المحافظة ،لكن شعراء قصائد النّثر حاولوا أن يسلطوا الضوء في أشعارهم على عنصر في غاية الأهمية وله حضور في الشّعر العربي القديم وهو "**المرأة**" وهذا كنوع من جذب انتباه القارئ واستدراجه للنّص كون المرأة تشكل أيقونة الجمال والرغبة والشّهوة، لأن «**المرأة...تحظى باهتمام القارئ ...الشّاعر قام بعملية تبئير وتسليط ضوء عليها**»[1].

حاول الشعراء المتحررين من كتاب قصيدة النّثر اعطاء صورة مغايرة للمرأة وحضورها في الشعر وتغيير نظرة المتلقي لها فتم تصويرها **الإله والسّاقطة، والشّيطان والوطن.....**

وحصرها في مواضيع اللّذة والإباحية كنوع من الاستفزاز الكتابي الذي يمارسه كتّاب هذا النّوع، فمثلا نجد أدونيس في قصيدة قبر: **من أجل نيويورك** يصفها فيقول:

حَتَى الآنَ، تَرْسُمُ الأَرْض إِجَّاصَةً
أَعْنِي ثَدْيًا
لَكِنْ، لَيْسَ بَيْنَ الثَّدْيِ وَالشَّهَادَة إِلاَ حِيلَة هَنْدَسِيَة
نْيُويُورْك
حَضَارَة بَأَرْبَع أَرْجلٍ، كُلُ جِهَة قَبْلُ وَطرِيقُ إِلَى القَتْلِ

[1]- أمينة حسن، جوانب سوريالية في قصيدة العربية الحديثة من خلال قصيدتي ترتيلة مبعثرة وهوية لانسي الحاج"، مجلة مجمع اللغة العربية حيفا، العدد 2، 2011م، ص: 55.

وَفِي المَسَافَاتِ أَنِينُ الغَرْقَى

نْيُويُورْك،

امْرَأَة تِمْثَال امْرَأَة

فِي يَدٍ تَرْفَعُ خِرْقَة نُسَيمِهَا الحُرِية وَرَقٌ نُسَيْمَة التَارِيخ

وَفِي يَدِ تَخْنُقُ طِفْلَة اسْمَهَا الأَرْضُ

نُيُويُورْك

جَسَد بِلَوْنِ الأَسْفَلتِ، حَوْلَ خَاصِرَتِهَا زّنَارَ رَطِبَ، وَوَجْها شِبَاكُ مُغْلقَ...[1]

نلاحظ هنا المفردات الدالة على المرأة وحضورها الطاغي في هذه المقاطع فهي **"إجاصة، وثدي، جسد، طفلة، امرأة، حضارة، تمثال، الأرض، النّار، الشّباك"**، المغلق لابد أن يلمس القارئ الكم الهائل من الغموض والاباحية التي تمارسها المرأة المزوجة بالأنوثة والشّر .الأنوثة تمثلت في لفظ: **"إجاصة، ثديا، امرأة، طفلة، خصرها، نار ورطب"** أما الشّر فتمثل في ألفاظ مثل: **"قتل، أنين العربي، الأحيلة، هندسية، جسد بلون الإسفنت ووجها شباك مغلق".**

ويواصل الشّاعر في هندسة صورة مركبة غريبة عن هذه المرأة فيقول في مقاطع أخرى:

نُيُويُورْك، أَيتُهَا المَرْأَة الجَالِسَة فِي قَوْسِ الرِيحِ،

شَكْلاً أَبْعَد مِن الذَرَة

نُقْطَة تُهَرْوِلُ فِي فَضَاءِ الأَرْقَام،

فَخْذًا فِي السَّمَاءِ وَفَخْذًا فِي المَاءِ،

قُولِي أَيْنَ نَجْمُكِ؟ المَعْرَكَة آتِيَةُ بَيْنَ العُشْبِ وَالأَدْمِغَةِ الالِكْتُرُونِيَةِ، العُمْر كُلُه مُغَلَقُ عَلَى جِدَارِ وَهَا هُوَ النَّزِيفُ فِي الأَعْلَى رَأْسِ يَجْمَعُ بَيْنَ القُطْبِ.

[1]- أدونيس، مفردة بصيغة جمع، ص: 107.

والقطب، في الوسط آسيا وفي الأسفل قدمان لجسد غير منظـور، أعرفـك أيتـها الجثة الساذجة في مسك الخشخاش، أعرفك يا لعبة الثـدي والثـدي انظـر إليـك وأحلـم بالثلج انظر إليه وانتظر الخريف[1].

نيويورك مدينة أو امرأة جمعت كل التناقضات، وكانـت بالنسـبة للشّـاعر رمـزا تمثل: **"الحلم والهلاك "الحريق"،** اتخذت المـرأة في هـذه القصـيدة الشـاعر تمثـل: " **الـذرة والنقطة والفضاء الذي يرسم فخذا في السّماء وفخذا في الماءّ"** دلالة علـى السـيطرة المطلقـة والإغراء وهي "النجمة والمعركة وهي الحية السابحة".

قدم أدونيس وصفا للمرأة وكان وصفا خياليـا غـير متوقـع لـدى المتلقـي، ولا ينكر أي قارئ لهذه القصيدة أن الشّاعر قدم المـرأة بشـكل جديـد ومختلـف، وهـذا قـد يساهم لاشك في جعل فعل القراءة أكثر حضورا مع كسر أفق مـع كـل صـورة و الرمـوز الغريبة والتراكيب المتناقضة وهكذا نرى المرأة كان لها حضـور مميـز وكثيـف وربمـا هـذا كان مقصودا من طرف شعراء قصيدة النثر لمحاولة جذب المتلقـي كـون المـرأة تجـذرت في وجدان المتلقي العربي وشكّلت له لغزا وكانت الملهة له .

ويمكن القول: إن المرأة كانت بمثابة المعـادل الموضـوعي الـذي ارتكـزت عليـه قصيدة النثر، وهذا ما نادت السوريالية في توظيفهم للمـرأة؛ حيـث كانـت المـرأة: «**عنـد السّوريالي معادلا موضوعيا للمحبوب الإلهي حالة الدوخان الـتي تحـدث للمحـب بتـأثير من المرأة وعريها بالذات كالطاقة الإباحية خلاقة هي ما يدفع له إلى الشـعر لتكـون ملهمـة الهذيان الإبداع من هنا نلفت إلى أهمية الجسد، جسـد المـرأة تحديـدا وحضـوره المكثـف ...كمساهم في هذه الطاقة الخلاقة والكاشفة وكمحقق للحرية**»[2].

[1]- أدونيس، مفرد بصيغة جمع، ص: 115.

[2]- أمينة حسنّ جوانب سوريالية في قصيدة العربية الحديثة من خلال قصـيدتي ترتيلـة مبعثـرة وهويـة لأنسـي الحـاج ص: 56.

إلى جانب توظيف المرأة واستباحة جسدها كمعادل موضوعي للإبداع والخلق والتأثير في المتلقي ، كان لموضوع الألوهية والمقدسات والهوية والغياب، والآنا حضور طاغي في مواضيع التي تطرقت لها قصيدة النثر، والمتتبع أو القارئ لهذا النّوع من القصائد لابد أن يدرك مدى انتشار هذه المواضيع ، فتارة تتناول بأسلوب سّاخر صادم لأفق المتلقي المحافظ وتارة بأسلوب مأساوي يدعو للتّعاطف والتّفاعل معها.

ولا شك أن هذا النّوع من الكتابة القائمة على التناقض وكسر أفق التلقي تخلق نوعا من الغموض والغرابة أمام القارئ الذي يبقي حائرا أمام نصوص تتعمد القفز عن المألوف وعن الواقع وحتى العقيدة، كما أن للتّحرر دور أساسي في هجر جمهور القراء لهذه القصائد التي توحي بالرفض والإقصاء له –**المتلقي**– وكأن الشاعر يكتب لنفسه أو أنه يكتب من أجل الكتابة دون هدف أو موضوع، أو غاية محددة لأن «**أهم مميزات الشّعر السّورياليي إلى جانب تلك الملامح التي حضرت بوضوح مثل الرغبة المرأة البحث عن الذات، الحزن والحلم، والكتابة الآلية وإلغاء الثنائيات المتضادة في جو يطغى عليه الإنسان اللاشعوري للنّفس**»[1].

وكمثال على هذا الإنسياب اللاشعوري للنّفس نجد مثلا وديع سعاد يقول في قصيدة "دعوة إلى الرقص":

أَرْغَبُ أَنْ يَخْرُجَ مِنْ هَذِهِ القَصِيدَة كَلْبٌ
أَتَملَقه بِعَظْمٍ، بِلَحْمَةٍ رَاقِصَةٍ
أُغْرِيهِ، بِخَرفُ نَاعَمٍ، بِوَاو كَذِئْبٍ كَلْبَة تَسْتَعِدُ لِلْمُضَاجَعَة بِصُوَر
أَكْثَر الكَلْبَاتِ شَبَقًا فِي التَارِيخ
كَلْبٌ أَوْ آيَة تَسْلِية أُخْرَى حَتَى نِهَايَة القَصِيدَة
مَاذَا يُمْكِن أَنْ أَفْعَلَ غَيْرَ هَذَا؟

[1]- المصدر السابق، ص: 53.

أَجْذبُ الرَّب مِنْ رَقَبَتِه وَادْعُوهُ إِلَى الرَقْصِ؟

أُحِبُك زَوْجَات السُفَرَاء بِمَلاَبِسَ دَاخِلِيَة؟

أَبْنِي مَصْنَعًا لِدَعْم الاقْتِصَاد الوَطَنِي؟

مَطْبَعَة مُسْتَنِدًا أَنْ سِرِيَة لِخِدْمَة الحُكُومَة

أَمْ أُطْلِق زَوْجَتِي؟

اسْمَعْ، أَيُمْكِن أَنْ يطلقُ الرجلُ امرأتهُ إِذَا كَتَبَ قَصِيدَة وَخَرَجَ مِنْهَا كَلْب[1].

لابد أن يندهش ويتفاجأ القارئ هذه القصيدة من التركيب والألفاظ المستعملة مثل: "**الكلب، الكلبة التي تسعد للمضاجعة، أغريه، ملابس داخلية، أجذب الرب من رقبته، أدعوه للرقص**" كلها كلمات إباحية وتعتبر دخيلة على القصيدة العربية ولابد المتلقي أن يدرك أنها ألفاظ توحي بالغرابة والإبهام، وكأن الشّاعر يهذي في هذه المقاطع التي هي مزيج من السّخرية والمأساة وحتى الفوضى، فنجد أن الشّاعر تمنى أن يخرج من قصيدته كلب لنتساءل عن أي كلب يتحدث؟ ولما استعمل الشاعر لفظ "كلب" وهي كلمة أقل ما يقال عنها أنها منبوذة أو غير مستحبة، وهناك ألفاظ دالة عليها مثل "عظم- لحمة" لكن الغريب أن يغري هذا الكلب ليخرج من قصيدته بـ "**حرف واو، وصورة لكلبة تسعد للمضاجعة**"، لينتقل بعدها للتساؤل : "**ماذا يمكن أن أفعل غير هذا؟**" ليجعل القصيدة تسبح في الغموض والإبهام لينقل لنا صورة صارخة في العبثية والهذيان مثل: "**أجذب الرب من رقبته أدعوه إلى الرقص**"، وفي انفصال وانقطاع عن المقاطع الأخرى فيتحدث عن المصانع والمقاطع وزوجات الشعراء ليطلق تساؤل آخر: "**أم أطلق زوجي؟**" ليحبب بسؤال أغرب "**اسمع أيمكن أن يطلق الرجل امرأته إذا كتب قصيدة وخرج منها كلب.؟**"

[1]- وديع سعادة، الأعمال الشعرية، دار بايل، 2016م، ص: 130.

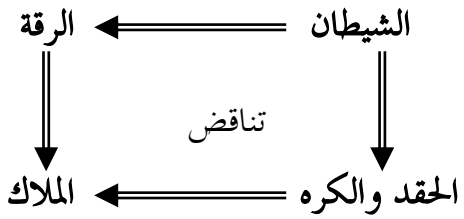
لابد أن يندهش ويتفاجئ القارئ ليلحظ ذلك التّسلسل غير المنطقي في تركيب القصيدة وفي صورها ، وهذا بحدث عند المتلقي بالضرورة نوع من التّشوش كما أن القصيدة بهذا التسلسل القائم على اللامنطق واللاشعوري يجعل المعنى منه أخرى وهذا يولد نوعا من الحيرة لأن القارئ «**يستطيع بوجه أو بآخر أن يؤول أو يفهم كل جملة على حده إلا أنه يتورط حين يفاجئه التسلسل والتجاور اللامنطقي بين الجمل**»[1].

هذا ساهم في أن يجد القارئ نفسه بعيد كل البعد عن النص المقروء، كما أن هذه القصيدة كسرت أفق توقعه خاصة في قوله "**أجذب الرب من رقبته وأدعوه للرقص**" لنرى شعراء قصيدة النثر المتأثرين بالطرح السّريالي يعتمدون على معجم لشعري أقل ما يقال عنه أنه غريب ينضج بالعنف والإباحية والابتعاد عن الواقع وقلب الأشياء فمثلا: أنسي الحاج يقول في قصيدة الرسول شعرها الطويل من الينابيع:

أنا هو الشّيطان أقدم نفسي

غلبتني الرّقة[2]

يقدم الشّاعر نفسه في المقطع الأول وبكل فخر أنه الشّيطان "**أنا الشيطان أقدم نفسي**" ليكسر في المقطع الثاني أفق المتلقي ويخرج عما رسمه هذا المتلقي عن الشيطان من شر وخبث ورذيلة وكره لتغلب هذا الشيطان "**الرّقة، غلبتي الرّقة**" ،فكيف لنا أن نتخيل شيطانا تغلبه الرقة؟، بينما الرقة من صفات الملاك.



[1]- أمينة حسنّ جوانب سوريالية في قصيدة العربية الحديثة من خلال قصيدتي ترتيلة مبعثرة وهوية لانسي الحاج. ص: 52.

[2]- أنسي الحاج، الرسولة شعرها الطويل حتى الينابيع، د ط، ص: 22.

كان انتهاك الموضوعات المحرمة والمقدسة من سمات يعض شعراء قصيدة النثر وقد مثّل هذا صدمة حقيقية لوجدان المتلقي العربي الذي تربى لأجيال يقدسها وجعلها في برج عال يحرم ملامسة، جاءت قصيدة النثر لتعبث به وتتعرض له بلغة تمتاز بالعنف والغرابة مستفزة قارئ عربي أقل ما يقال عنه أنه أسير المعتقدات ، كان هذا سببا رئيسيا أن يبعد هذا القارئ عن هذه القصيدة التي اعتبرها هادمة للقيم والحضارة.

إن حسّاسية وخصومة الشعرية العربية ساهمت بصورة كبيرة في أن تقرأ قصيدة النثر بطريقة خاطئة وتتهم بأنها تتعمد الغوص في المواضيع الإباحية الاستفزاز الكبت وتأجيج شهوة هذا المتلقي لأن «**المعجم السّوريالي يشير إلى حقيقة تلك المفردات التي توحي بالعنف أو النية في هدم الكائن والسّائد، والاستحقاق بحدود الأمور والحياة وكذلك تميز هذا القاموس بالإباحية والخروج عن قانون الأدب والأخلاق لذا نجد مثلا مفردات مثل محترفة عري بلا هدف**»[1].

إن انتشار مصطلحات مثل: العري، الجنس، الشهوة، و الحلم، والرغبة، والقتل واللواط، القدس، الشيطان، الملاك، هي مصطلحات تمزج بصورة غريبة بين بأس عميق واستخفاف سّاخر، ولابد أن القارئ يستشف أثناء قراءته أن هذا النوع من الكتابة وقع في فخ المبالغة والتكليف، ويمكن أن نطرح سؤالا هنا: هل قصيدة النثر بأعطائها الحرية الإباحية وباستباحتها المقدسات تثير أو تأجج الشهوة الجنسية وتعمل على كسر كل مقدس؟ أن أنها تأجج شهوة القراءة وتجعل القارئ العربي أكثر تحررا وهو يمارس فعل القراءة قارئ يكسر كل القيود وهو يتجاذب مع النّص؟

ويمكن القول :إن قصيدة النثر التي تتعمد محو الموضوع وغيابه، وتتعمد التّطرق لمواضيع محرمة وممنوعة هو نوع من الثّورة الجذرية على كل الأطر والأخلاقيات

[1]- أمينة حسن، جوانب سوريالية في قصيدة العربية الحديثة من خلال قصيدتي ترتيلة مبعثرة وهوية لانسي الحاج ص: 58.

هذا بالتأكيد جعل قارئ قصيدة النّثر لا يفهمها ولا يستوعبها كنّص حر، يمارس طقوس كتابية أقل ما يقال عنها أنها طقوس تبقى بعيدة عن الشعرية العربية وهذا ساهم في تضليل القارئ وضياغة بين ثنايا النص لتفلت ويهرب منه معنى القصيدة.

ضاع قارئ أو متلقي قصيدة النّص في ثنايا كتابة متمردة كتابة لا تعتمد المنطق وربما لا تعير هذا المتلقي أي أهمية لحضوره أو غيابه، أو ربما تتعمد أن تغيبة عن النّص وتجعله المتهم الأول كونه لا يفقه أبجديات القراءة المعاصرة، ولا يدرك أن النّص قدر تغير وعليه بالضرورة أن يتغير. فقصيدة النثر بإتباعها هذه التقنية الغريبة تسعى لانتشال الكتابة المعاصرة من أي تبعية محققة بذلك شرط الحرية المطلقة في الكتابة وفي الجانب الآخر تسعى لأن تنقل القارئ العربي إلى مستوى جديد في القراءة مستوى يسمح بممارسة فعل القراءة بعيدة عن تأثير خارجي . ليكون النّص هو همه الوحيد وهذا مايؤكد عليه أدونيس حيث يصر أن اللغة أو الكتابة المعاصرة تجاوزت المحرم لتؤسس للغة شعرية مختلفة ، فالشّعر المعاصر صار يستخدم **«عبارات كان النّاس يعتبرونها محرّمة و وهكذا تبطل مقاييس الجمال القديمة لاتعود هناك كلمة قبيحة بذاتها أو جميلة بذاتها ، ولا موضوع محرّم وموضوع محلل ، بل يصبح الدخول في اللغة كلها في الموضوعات كلها كالدخول في عرس أو عيد ، وهكذا تكسب الكلمة نفسها بعدا آخر جديدا تمتم الجدّة و وهذا البعد الجديد هو اللغم الذي ينسف المحتوى الثّقافي القديم ويمهد لمحتوى جديد»**[1] وهكذا رغم أن قصيدة النّثر بالغت خاصة في الكتابة التّجريدية والتّطرق للموضوعات المحرمة ،إلا أنها استطاعت أن تلفت الانتباه لأن تكون كتابة في غاية الجمالية والشعرية محققة بذلك معنى شرط من شروط الكتابة المعاصرة وهو التركيز على طاقات اللغة الشعرية بعيد عن أي تأثير مرجعي . ورغم كل الجدل الذي أثير حول بعض المواضيع التي أثارتها قصيدة النثر وقدمتها للقارئ وحول مشروعيتها كمواضيع

[1]- أدونيس، زمن الشعر، ص: 131.

خادشة للحياء ومتمردة ،إلا أنها استطاعت بفضل عنادها وتفردها أن تصنع لنفسها نخبة من القراء والمتّذوقين الذين حاولوا أن يتصالحوا مع ما تقدمه قصيدة النثر بالنّظر اليها أنها قصيدة مختلفة تعتمد خاصيات وآليات فريدة تشفع لها لتكون نوعا شعريا له حضور لافت في الشعرية العربية .

6-التّشكيل الكتابي وشعرية القراءة:

- البياض والسّواد وأفق القراءة:

إلى جانب غياب واقتحام المواضيع الحسّاسة اتخذت قصيدة النّثر نمطا جديدا في الكتابة .نمط يعتمد على البياض والسّواد، فالشّاعر المعاصر وخاصة شعراء قصيدة النّثر يملك الحرية الكاملة في ظل هجر الإيقاع التقليدي "الوزن العروضي" أن يستعمل إشارات وعلامات ترقيم ورسومات ، وعمل على استغلال بياض الصّفحة، وهذا راجع إلى الاختلاف الذي شهدته الكتابة المعاصرة، وذلك يحتم على الشّاعر أن يتكيف وآليات الكتابة المعاصرة ، فبعد أن كانت القصيدة تكتب لتسمع وتطرب، أضحت تكتب ليتذوقها المتلقي بكل حواسه وخاصة حاسة البصر، إن التّأثير البصري له دور في اتصال الفكرة والمعنى الذي يريد الكاتب إيصاله ،وإن كانت نفس القارئ تأنس وتطرب قديما للسّماع باعتماد إيقاع وجرس معين فإن« **صنعة العين بالنّظر إلى النّص وهو ينظم عناصر تشكيله**» [1]. هي أكثر متعة وتأثيرا في المتلقي كونها تقدم له نوعا جديدا من الكتابة تسحر عينه وتوقظ فكره بعيدا عن نمط شكلي يخلق نوعا من الرّتابة والملل في فعل القراءة .

إن حجة غياب الإيقاع المنتظم لم تعد حجة كافية كون الكتابة المعاصرة خلقت إيقاعها الخاص، باعتمادها على الحرية الإيقاعية، وبدائل لغوية جديدة لتصنع إيقاعها المختلف القائم على التّنافض واللغة الغامضة، والتّشكيل الكتابي المختلف وفي

[1]- نيبر ماسين، فضاء النص، ص: 179.

استغلال إمكانيات الصفحة، وهذا يجعل المتلقي في حضور دائم وانجذاب نحو نص يخترق المألوف وينسج ذاته دون ركائز ثابتة لأن «**أول ما يصدم القارئ هو شكل النّص وكيفية إخراجه وطريقة توزيعه على الصفحة، ومن خلاله يتجدد عدة انطباعات هامة ومؤثرة في المتلقي إلى حد التأثير في الدلالة**»[1].

وكمثال توضيحي على هذا التّوزيع الصادم لأفق المتلقي يقول أدونيس في قصيدة: مراكش – فاس:

جَامعٌ

سلطانٌ ديوانٌ

مرأة/ صورةٌ

هيروغليفيةُ مماثلةُ

مراكشُ دمشقُ القاهرةُ

بغدادُ القدسُ فاسُ

والحياةُ نومٌ

والموتُ اليقضةُ

سَراطينُ

ظِبيانُ

زَوَاحِفُ مِنْ كُلِ نَوْع تَقْتَحِمُ الأرضَ والإِنسَانَ يَصْطَادُ السَّمَاء–

إنه اللهُ

يَتقدمُ

فِي جِنْسٍ

حَيَوَانِي

[1]– المصدر السابق، ص: 175.

يَتَخَلَقُ[1].

لابد أن يلاحظ القارئ التّوزيع الصّادم والمختلف في هذه القصيدة فالفراغات الموجودة الكلمات والبياض المتفشي في زوايا القصيدة هو بياض يقول الكثير من اليأس خاصة أن الشّاعر في بداية القصيدة اكتفى بذكر أسماء دون إسنادها إلى أي فعل في مقطع "**جامع، سلوان، مرأة، صورة، مراكش مشق – القاهرة –بغا- القس –فاس ...**" وغيرها ليأتي في مقطع يتحكم فيه السّواد فيستعمل الفعل المضارع وهي: "**تقتحم، يصطاد يتقدم**" كدلالة على الحركة، عكس الأسماء التي دلت على الثبات ، فمثل البياض الذي يخفى في ثناياه الكثير من الدلالات كما أن الإشارة (/، -) لها دور في هذا التّوزيع، وعلى قارئ هذه المقاطع أن يدرك أن هذا البياض هو صمت يختصر في طياته كلمات كثيرة عليه أن يكملها بقراءته، وأن لهذا التّوزيع الفوضوي دلالات يجب ألا تهمل في فعل القراءة لأن البياض والتّوزيع الحر يعتبر آلية من آليات القراءة المعاصرة ومنتجا دلاليا على القارئ بنفسه أن يكتشفه وأن يملئ كل الفراغات وفي ذلك يقول أدونيس: «**شعورك أنّك تكتب في الفراغ هو نفسه الذي يمنحك أحيانا الشعور بالإمتلاء**»[2].

كذلك هي القراءة لهذا البياض والفراغ والتّوزيع شعور بالإمتلاء بالدلالة على القارئ أن يبحث عن معنى ودلالة هذا البياض لأنه يعتبر في الكتابة المعاصرة مكملا جماليا لفعل القراءة ولفعل الكتابة، فمن كماليات وجماليات القصيدة المعاصرة أنها تقوم على شعرية البياض، ويعبر محمد بنيس عن هذه الشعرية الصامتة فيقول: «**أيا نفسي لا تصنعي القصيدة بهذه الحروف التي أغرسها كالمسّامير، بل بما تبقي من البياض على الورقة**»[3].

---

[1]- أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، ص: 176- 177.

[2]- أدونيس، المحيط الأسود، ص: 538.

[3]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، بيروت، دار العودة، ط1، 1979، ص: 98.

إلى جانب هذا البياض المعتمد القائم على كتابة كلمة واحدة في سطر واحد وكلمتين، اعتمدت قصيدة النثر على بياض أكثر تطرفا تمثل في تقنين الحروف وتقطيعها وتباعدها، كإشارة على انفعال ما أو دلالة ما يود الشّاعر إيصالها للمتلقي، أو ربما عبث كتابي من نوع خاص، يسعى إلى إرباك القارئ وصدمه أكثر، كون أن تقطيع الحروف واستعمال الحرف الواحد في مقطع كامل قد يجعل القارئ يسبح في بحر التّساؤلات والتّخمينات، وهذا هدف منشود لقصيدة النّثر وهو يدفع القارئ إلى أغوار السؤال والبحث عن الدّلالة الغامضة والمعنى المغيب في هذا النّوع من الكتابة.

فمثلا نجد أدونيس أكثر الشعراء من استعمل هذه التّقنية ومثل ديوانه الشعري "مفرد بصيغة الجمع" من أكثر الدواوين تطرفا من حيث الكتابة الغربية والمواضيع الغامضة فنجده يجسد هذه التقنية "**يقتطع الحروف**" فيقول:

أَنَا سُؤَالُكِ
وَلَيْسَ أَنْتِ جَوَابِي
عَرَفْتُكِ بِحَنِينِي
بشرتُك بِه، وَربطتُكِ بِنَفسي

ع ي
ل
أ د ن ي س
و

لكي يتحرّكَ جسدكَ حركة الحكيمِ
وأتحرّك بهِ
بما فوقهُ

بما تحتهُ [1].

مما لاشك فيه أن أي قارئ لهذه المقاطع قد يتساءل عن توظيف هذه الحروف والغاية وما المقصود بها؟ وأول شيء قد يقوم به القارئ لفهم هذا التقطيع للحروف هو إعادة تركيبها لفهم معناها فيتحصل على "**علي أدونيس**"، توزيع وتشكيل هذه الحروف فوضوي يدعو القارئ للتساؤل أيقصد الشّاعر هنا "نفسه ذاته" إن الغموض والبياض عن سؤاله "**أنا سؤالك**" و"**لست أنت جوابي**" إن الغموض والبياض المنتشر في هذه القصيدة قد يزيد من إرباك القارئ فهو لا يملك الدلالة النهائية لهذا البياض، وحقيقة قد يؤدي هذا النوع من البياض وتوزيع الحروف على جذب القارئ وصدمه ليبحث أكثر و يركبها ليفهم المعنى المقصود، لكنها من المؤكد قد تشتت فكره ويصبح فعل القراءة إعياء له.

ويمكن أن نرى هذا التّوزيع هو نوع من الإيقاع الصوتي الذي قد يعلق في ذهن وعقل المتلقي ويتأثر أكثر وعلى المتلقي أن يدرك أن «**التّكتيك الشّعري يستلزم عينا لاقطة . أو باصرة تشكلية هذا بالاضافة إلى الفضاء البصري الذي ينتظم في نطاقه وعبر لعبة الإضاءة والإستضاءة ، والفضاء الدلالي ويتأكد الفضاء البصري أول ما يتأكد من خلال حياد الصفحة ؛ حيث استغلال البياض والتوزيع المدروس للأصوات والمفردات والتركيب ، وكل ذلك من المنظور الذي يفضي إلى اشراك العين واستدراج قناة البصر إلى آفاق التلقي.** »[2].

فهنا في هذا التّقطيع للحروف يدل على حيرة الشاعر الباحث عن نفسه فهو السؤال "**أنا سؤالك**" و لم يجد جوابا "**لست أنت جوابي**" ربطها بنفسها وعرفها لكنها مازال "**علي أدونيس**" أن يتحرك ويبحث ليجد جوابا، نقلت هذه الحروف وهذا البياض

[1]- أدونيس، مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، ص: 305.

[2]- يحي بن الوليد، قصيدة النثر بالمغرب التشكيل والامتداد، مجلة الكلمة، عدد 5، مايو 2007م، ص: 08.

حسّرة الشّاعر وهو يبحث عن جواب لسؤاله.والمتلقي يتتبع هذا البياض الدلالي القائم على تقنية تفتيت الحروف وتشويش بياض الصفحة ليقترب مما يريد الشاعر ايصاله .

وهذا مثّال آخر عن هذا النّوع من الكتابة يقول أدونيس

أخرجْ إلى الأرضِ أيهَا الطفلُ

خَرَج

هَبَط مِن الحَزْفِ

أح – دح/ الأَرْضُ

دَائما يصنع طريقًا لا تقُود إلى مكان

ن/

منفيّة بقوّة الحضور

كالهواءُ

وهي هي

كل شيءٍ يَتغير وتبقي

/ن/ = /ن/

هكذَا يستقبلك أيتها الأَرضُ امرأةٌ

وَيفجّع بين فخذيكِ[1].

هنا نلاحظ أن الشّاعر استعمل حرفا واحدا في مقطع كامل وهو /ن/

/ن/ = /ن/ هذه (ن) المنفية، والحاضرة بقوة وربما هي إشارة إلى الأرض والمرأة / الأرض/ = /المرأة/ فكلها مؤنث /ن/ تدل على المؤنث كما استعمل المساواة في قوله أ ح – = د ح / الأرض وهي في معناها أحد= دحا الأرض، مثّلت هذه القصيدة نموذجا صارخا في التوزيع وفي استغلال إمكانيات الصفحة.

[1]– أدونيس، مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، ص: 210.

.بذلك نرى الشّاعر المعاصر يقدم للقارئ حيزا كثيرا للقراءة والتفاعل تمثل هذا الحيز في البياض والتّوزيع الحر وتوظيف كل إمكانيات اللغة والرموز والأرقام وكل ما يخطر في بال الشّاعر وبإمكانه أن يعبر عن حالته كل هذا يؤدي دورا في إتمامه فعل القراءة القائم على فهم حيثيات البياض وتذوقه كأنه دال ناطق لا مجرد بياض وتوزيع فوضوي؛ بل هو توزيع مؤسس يدل على معنى معين على القارئ أن يبحث عن دلالته. هكذا استغل قصيدة النثر آلية غريبة لجعل القارئ أكثر تفاعلا لإتمام بياضها .

- السّواد وتفاعل المتلقي:

كان السّواد أو الكتابة المكثفة في الجهة المقابلة للبياض كتقنية لجذب المتلقي وتفاعله لإتمام جمالية القصيدة، فكان "السّواد" كضد للبياض المعلن لانسحابه، فيأتي السّواد كالإعصار الجارف يهز القارئ ويشده إليه بكثافة اللغوية التي لا تهدأ، وعلى قارئ هذا النوع من القصائد المتميزة بسوادها أن يكون متذوقا من نوع خاص ،قارئ يمكنه تفريغ هذه الدوال وإعادة بنائها من جديد لأن السواد والبياض ضدية بهما تكتمل «**اللعبة بين العدم والوجود فيستحيل الأسود الذي تغرر منه النفس البشرية باعتباره علامة الحزن والأسى إلى الوجود الحي النابض برموز الحياة المليء بالأنوار، وكأنه رحم الأمومة الذي يمنح الحياة بعد الموت ويصبح بمثابة الخزان الحاوي لكل الأشياء الحامل للحياة والإخصاب**»[1].

مثّل السّواد تقنية في غاية الأهمية عملت على التّأثير في المتلقي وجعله أكثر حضورا في النّص وأكثر فاعلية، كون هذا السّواد يقدم له مادة خام، يقدم له مجموعة كبيرة من الصور والثقافات والمشاعر فيعتبر مادة دسمة للقراءة، وكمثال على السّواد يقول سيف الرحبي في قصيدة هذيان الجبال والسّحرة :.

[1]- عبد الرحمن، تيرماسين، "فضاء النص الشعري"، القصيدة الجزائرية أنموذجا، محاضرات المتلقي الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة نوفمبر 2000م، ص: 178.

ها أنا ألمحُ الجسّر الذي مشتْ عليه الملايينُ قبلي وتبخرتْ ، ألمحه من بعيدٍ بحدبتِه التي تصلُ الغابة بالبحرِ ، بعد أن أرهقَ التّعبُ كياني ، ألمحه كمخلص ينتظرني منذ الأزل ، حيث أرتمي في الحانة المطلة على البحر الشّمال الهائج ، أشم رائحة القراصنة والداعرات اللواتي آخذ في مغازلتهن بعد الكأس الخامس و أحكي لهن عن بطولات وهمية وطقوس الختّان والسّحرة الذين يطيرون عبر القارات ، حيث أجد نفسي في صباح اليوم الثاني على سرير امرأة لا أعرف اسمها [1]

في هذه القصيدة الغربية التّوزيع يسيطر السّواد على وجه الصفحة فتساقط الكلمات وتتوالى الدوال اللغوية فيكاد ينعدم البياض؛ حيث تأخذ الدوال نفس المساحة والتّوزيع ، يصنع هذا السّواد جمالية مختلفة عما يرسمها البياض هذا السّواد الذي يخيل لقارئه أنه نص نثري، لا قصيدة شعرية يتيح هذا السّواد فرصة كبيرة للقارئ للأمل والتّأويل، فعلى القارئ أن يفهم أن هذا التّوزيع يساعده كثيرا في عملية القراءة كونه يمده بالكلمات والمعاني، إن هذه الدوال المتدفقة كالنهر قد تساعد القارئ في فك شفرات هذا السّواد المتفشي، فالصراع بين الأسطر وتشابك الكلمات والمفردات وتعاقبها يمنح للقارئ نوعا من الطمأنينة كونه نص يفصح عن نفسه بسواده المنتشر لأن «**الصّراع بين الأبيض والأسود وكيفية توزيعه وانحصاره وامتداده مرفقات النص الشعري غالبا ما تكون لوحة فنية من رسومات الشاعر...تمنح القارئ المتعة والراحة وتهيئه نفسيا للاستعداد للتلقي الجيد فالاختلاف في توزيع السطور ولتصفح بعض الكلمات أثر بالغ لأن عناصر الشكل الصياغي تؤخذ كنظام إشاري**»[2].

[1]- سيف الرحبي، معجم الجحيم مختارات شعرية، دار الشرقيات، القاهرة، ط1، 1996، ص: 295.

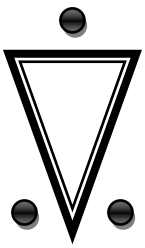
[2]- بيرمانيس، فضاء النص، ص: 176.

وهكذا نستنتج أن قصيدة النثر اتخذت من تقنية البياض والسّواد آلية من آليات الكتابة وعلى القارئ أن يتفهم خصوصية هذه الثنائية التي أضحت تفرض جماليتها وشعريتها كحقل دلالي لابد أن يلتفت له القارئ بعناية. فقصيدة النّثر باستعمالها لتقنية السّواد ساهمت في اقحام القارئ أكثر في وحل اللغة المكثفة الغارقة في الصور الشعرية وفي الجمالية سواد يشعر القارئ بمسؤولية أكبر وهو يقلبها يسبح في ظلامه فقد يكون أكثر غموضا مما يوحي ،فإن كان البياض يترك مساحة على القارئ لملأها ، فإن السواد على عكسه يضيق الخناق على قارئه لحصره على القارئ أن يدرك خصوصية هذا النوع من الكتابة فرغم أن السّواد يقول ويفضح كل شيء إلا أنه يخفي الأهم على القارئ المتمرس أن يكتشفه بنفسه يكون أكثر حذرا وهو يتناول هذه النصوص التي توحي بالاطمئنان والفهم

- الرسومات والعلامات وأثرها على النّفس المتلقية:

إلى جانب آلية البياض والسّواد كانت قصيدة النثر أكثر جنوحا نحو الكتابة والتّشكيل الغريب بتوظيف كل إمكانيات اللغة المقروءة وغير المقروءة اعتمدت على علامات التّرقيم وعلى الرموز الرياضية وإشارات أخرى كبديل أو تعبير عن جمالية من نوع خاص ،كما حاول بعض الشعراء أن يضعوا رسومات جديدة تتجاوز علامات التّرقيم والإشارات تمثلت في إضافة الرسم كتقنية جديدة تعمل على لفت انتباه القارئ وهذا ما نجده مجسدا مثلا في قصيدة أدونيس **طلاسم** حيث نجد يقوم:

(مِنْ أَجْلِ الغُوطَةِ وَتَحِيَّة لعبْد الغَنِي النَابِلْسِي)



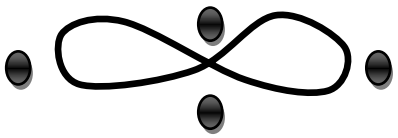
"أَبْحث عَنْ جَارِية عَذْرَاء نِكَاحُها

أعَرهَا، وَأَنفِشُ شَعْرَهَا

أعطِهَا دِيكًا وَقُلْ لَهَا. طُوفِي بِهِ حَوْلَ الزَّرْعِ

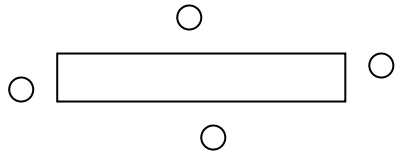
يُسْلِمُ الزَّرْع عَلى الآفاتِ،

وَيهْلك الزَوَان لِوَقْتِهِ



«خُذ ظلافَ الماعزِ، وَقرنَ الإِبْلِ، وَأُصُولَ السَوْسَنِ، اسحَقْهَا جَمِيعًا مَعَ البَنْدَق، بَخر بِهَا البَيْت،

تَهرُبُ الجَيَاتُ، وَجَمِيع الحَشَرَات».



«خُذْ قلبَ بُومَة كبيرةٍ،

شدة إِلَى جِلْد ذِئبٍ

عَلقة عَلَى سَاعِدكَ،

تَأمن اللُّصُوص وَسَائر الحَشَرات

وَتُصْبح مُعَظَما عِنْدَ النَّاسِ،

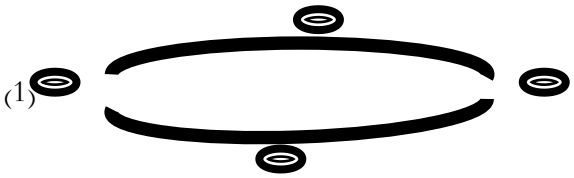
"اصنَعْ مِن النُّحَاس تِمثَال جَرَادَة

جَوَّفَه

صُنِعَ فِيهِ جَرَادَة وسَده بِشمع

ادفنه،

يَتَفرق الجَرادُ وَلاَ تَعيشُ جَرَادة فِي ذَلِكَ المَكَان"


(1)

من المؤكد أي قارئ ومتأمل لهذه القصيدة المسماة طلاسم قد يصدم ويفاجئ من هذه الرسومات التي تتوسط أجزاء القصيدة والمتمثلة في الخطوط والنقاط والدوائر الكثيرة والهرم المقلوب ( ) ولابد أن يتساءل عن جدوى حضورها والهدف الذي أراد الشّاعر أن يوصله له، وكقراءة بسيطة قد يرى هذه الرسومات تمثل وتشبه لحد كبير الرسومات القديمة والتاريخية أو أنها صورة من تعويذة ما .ولعل الكلمات التي سبقت كل رسمت مع إشارة البداية المتمثلة في الأقواس الصغيرة ("") دليل على أن كل رسمة مرتبط بمقطع، فالمثلث المقلوب مرتبط بتاريخ الغوطه وعبد الغني النابلسي).

والرسمة الثانية دلالة على الجارية والطبيعة الموجودة في الغوطة "**ديك، زرع**".

[1]- أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، ص: 565- 566.

ويمكن لأي قارئ أن يلمس ذلك الغموض المتصل بهذه الرسومات ولهذا سميت القصيدة طلاسم

إلى جانب هذه الأشكال يلحظ أن أدونيس في قصائد أخرى اتبع نمطا آخر في رسم وتشكيل قصائده فنجده يقول في قصيدة أخرى:

دَوْرِي أيتها الطَوَاحِينَ دَوْرِي فِي كُرسيّك المهرّج المُحيطُ بِالكَوْنِ

نيح وطأ

أقول ذلك لأنّ غبَاري يكاد أن يَسْتُر الشّمس ورأسي يكاد يتدلى

في

حَبلِ

يتدلَى[1]

يتصاعد الشكل الغامض والرسومات الغريبة في قصائد أدونيس ولابد أن القارئ لقصائده قد يتهمه بالغموض والإبهام وأن كتابته ورسوماته تشبه الكتابة الفتوغرافية غير المفهومة المعاني. وهذا ما نجده مجسدا في قصيدة لرسركون بولص ، حيث وظف تقنية الأرقام في إحدى قصاءده لتبدو أكثر غربة فنجده بقول في قصيدة :**قضيت أياما طويلة**

شيئا عاديا

ليس له أباء

في تلك اللحظة

أصبح عباءة فلاح

أصبح عظمة مقدسة على مائدة

مثلثا من الأعصاب يهبط في وكن

[1]- أدونيس، مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، ص: 251- 152.

في تلك اللحظة

1 9

2 غراب 8

3 7 شجرة من الارقام

4 6

5»[1]

سركون بولص يقدم شكلا صارخا لقصيدة النثر ؛ حيث وظف الأرقام في رسم قصيدته ، فيلاحظ القارئ ترتيب هذه الاراقام في هرم تنازلي ، أو مثلث كما قال: "مثلثا من الأعصاب أهبط" مثلت هذه الأرقام حال الشّاعر المتوترة و سير في حلقة مفرغة فإذا قرأ القارئ هذا الشّكل يجده ترقيم من الواحد حتى تسعة ويمكن أن تقرأ بالترتيب من "1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9" أو تنازليا من " 9. 8. 7. 6 .5. 4 .3 .2 .1: والمشترك بين قراءة هذه الأرقام أن قراءتها تكون هبوطا وهذا تأكيدا لفعل يهبط . الشكل الفوضي المفعم بكل أنواع الكتابة يبعث في نفس المتلقي عدة تساؤلات تدفعه لفهم ما يريد الشاعر قوله .إن إتباع قصيدة النثر لهذه النّمطية في الكتابة يعمد إلى التفرد وإلى تأسيس كتابة جديدة تهرب من الممارسات التقليدية بقوانين واضحة، لتكون للشاعر الحرية في اختيار الشّكل الذي يلائم ما يود إيصاله لمتلقيه، والملاحظ أن الكتابة المعاصرة تناصت مع كل الفنون من مسرح وقصة ورياضيات وحتى الرسم وحاولت أن توظفها فكل «**الأشكال التعبيرية مسرح رسم تشكيل خطوط أرقام، علامات عناوين حواشي [حواش] نصوص مساحات نصية، فراغات، وانطلاقات هذا كله تمارس الكتابة الممكن واللاممكن، فهي المغامرة التي تحرق بها ألوان حدود الثبات ويمحي بذلك الفروق**

[1]- سركون بولص، الأعمال الشعرية، ج1، من منشورات المديرية العامة للثقافة والفنون السريالية، عنكاوا، أربيل، ط1، ص: 62.

الجوهرية بين ما هو بشعري وما هو نثري، وهذا التحول يستدعي قراءة مفتوحة بأدوات معرفية هي جزء من الفضاء وأشكاله»[1].

هكذا اشتغلت قصيدة النثر والكتابة المعاصرة فضاء النّص وحاولت أن ترسم عليه دلالات مختلفة غير اللغة من علامات وخطوط ورسومات وإشارات، كنوع جديد من الكتابة اكثر تمردا واختراقا للمألوف، وهذا يجبر القارئ أن يكون أكثر جرأة وتكون له قراءة مختلفة، لهذا النوع من النصوص التي تتلاعب بالقارئ وببصره، على قارئ هذا النوع أن شبه هذا التّمرد ويكون قارئ قابل للمغامرة والانفتاح لكن السؤال الذي يطرح هنا: هل الإغراق في استعمال هذه الرسومات والخطوط قد يزيد حضور القارئ ويجذبه أم أنه سيبعده أكثر؟

إن الاستعمال المفرط لهذه الكتابة الهندسية الغريبة قد تضفي بالضرورة إلى أن تصبح القراءة نوعا من المزاجية الفردية، كما أن إلغاء اللغة والاعتماد على هذه الرسومات والأشكال يفقد النّص وخاصة الشعري جمالية اللغوية ليتحل محلها جمالية مختلفة بعيد عن الشعر، وحتى لو فرضنا أن البياض والسّواد وحتى العلامات هي دوال ناطقة تحمل معاني لغوية، فإن المبالغة في الرسومات والخطوط قد يؤدي المتلقي ويبعده أكثر من أن يلفت انتباهه لأن: «**اللحن في الكتاب أصبح منه في الخطاب لأنه شوه فضاء بالمكتوب وشبهوه كالجذري على الوجه**»[2].

قد تؤدي هذه الرسومات واللحن في الكتابة إلى رده فعل عكسية فتجعل القصيدة أقل جمالية وتجعله غريبا عن متلقيه ويصبح عبارة عن طلاسم ومعادلة رياضية صعبة .

[1]- نيبرماسين، فضاء النص الشعري، ص: 175.

[2]- مشري خليفة، النقد المعاصر والقصيدة الحديثة، ص: 204.

7-التّذوق الإيقاعي في قصيدة النثر:

إنّ مسألة الإيقاع في قصيدة النثر كانت مسألة في غاية الأهمية كون هذه القصيدة أعلنت تمردها الكامل ضد القوانين الشّكلية الضابطة لجماليات القصيدة العربية المتمثلة في العروض الخليلي-الوزن والقافية-وحاولت البحث عن بدائل موسيقية ترتبط بمكونات النص، ولجأت إلى جملة مختلفة من التقنيات لرسم إيقاعها الخاص، فكان تذوق الإيقاع في قصيدة النّثر يختلف كثيرا عن تذوقه في القصائد السابقة، كونه إيقاع مختلف ومتنوع.

استثمرت قصيدة النّثر كل طاقات اللغة المقروءة وغير المقروءة لخلق إيقاعها الخاص، ولجذب المتلقي، فكان هناك «**إيقاع الجملة، وعلائق الأصوات والمعاني والصورة، وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء الملتوية والمتعددة**»[1].

إنّ هذا الإيقاع الذي سّعت قصيدة النثر لتحققه هو ما يسمى بالإيقاع الداخلي النابع أو المرتبط ببنية النص الداخلية أو بمعنى آخر يرتبط باللغة، والتقنيات الحديثة التي لجأت إليها القصيدة المعاصرة من رموز وإشارات، وأرقام، وبياض وسواد، وتهميش، صنعت هذه الآليات الإيقاعا متوترا مختلفا يستدعي القارئ، ويخلصه من تبعيته السّماع والتأثير الشّفوي السّمعي، إيقاع تغدوا فيه كل الحواس ذواقة «**فإن كان الإيقاع الخارجي يتوالد من توارد الكلمات ضمن مسار عروضي راقص فإن الإيقاع الداخلي يتوالد من تماسك الكلمات ببعضها، فتنفجر وتتحول طبيعة أجسادها من خلال برق شعري كثيف .. مما يجعل الحرارة تدب في أوصال الكلمات والحروف، وتجري في عروقها، فتخرج مألوفة وتذوب الكلمات المتفجرة بحسب التجربة والرؤيا، ونسق طريقتها الخاص العادي، ويدخل الشعر إلى أعماق الروح فتعيش الدهشة والنشوة**»[2].

---

[1]- محمد علاء الدين عبد المولي، وهم الحداثة ومفهوم لقصيدة النثر، نموذجا اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2006، ص: 134.

[2]- محمد يحي الحمصاني، "قصيدة النثر وإشكالاتها عند عبد العزيز مقالح"، مجلة نزوى، ع 61، يناير، محرم 1413، ص: 89.

إن قصيدة النثر حاولت أن تؤسس للذوق الجديد، هذا الذوق القائم على سيادة القراءة بعيدا عن أي تأثيرات خارجية أو شكلية خاصة السّماع «**فمسألة الشّكل الجديد متعلقة بسيادة القراءة على السّماع**»[1].

ما سعت قصيدة النثر إليه خاصة في مسألة تذوق الإيقاع هو إنتاج إيقاع خفي وغير قابل للإدراك السّمعي، إيقاع نابع في أساسه من داخل النّص، وهذا ما يجعل القارئ ركن أساسي في معادلة تحققه ، كونه المتذوق والكاشف له، ويمكن القول، إن الإيقاع أو التّذوق الإيقاعي الذي تطمح إليه هذه القصيدة هو تذوق من نوع خاص، خاضع لتذوق المتلقي وجمالية النص وقراءته، أي أن الإيقاع هو ما يرسمه المتلقي وما يستشفه من جمالية النّص الشعري سواء كانت هذه الجمالية، في الإيحاء أو الغموض أو الفراغ أو الكتابة اللغوية أو في الفوضى . جمالية تختلف من متلقي لآخر وهذا ما يجعل التذوق الإيقاعي في قصيدة النثر متنوع وصعب في الوقت نفسه.

ولتقريب هذا التذوق الإيقاعي نختار قصيدة تكون تحوي إيقاعا متنوعا يجمع كل التقنيات التي حاولت قصيدة النثر العمل عليها لتخلق إيقاعها الخاص والمتميز.

يقول أدونيس في قصيدته: مجنون بين الموتى مأساة في أربعة مشاهد

(يصور هذا العمل عالم جندي يخرج من الحرب، وقد أصيب بخلل عقلي وتشوه، فهو يتخيل دائما أنه يتحدث مع أصوات الذين رآهم بملء عينه يقتلون حوله ...)

الأَشْخَاصُ

الجُنْدِي المجنون المشوه، الأصوات، صدى)

المشهد الأول: الجندي الصدى

[1]- أمل دنقل، "قضايا الشعر المعاصر"، مجلة فصول، العدد4، يوليو 1981م، رمضان، ج4، المجلد الأول، ص: 102.

[الليل هادى صاف يشرف الجندي في وقفته، قريبا من بيته المنعزل في طرف القرية على واد سحيق].

الجندي: (يغني وهو يربط حذائه العسكري الذي بفي معه لسبب ما)

تنهض بي وترتمي

مطرِقَةُ من دمٍ

كأنما طَنينُها

يَحْبِسُني في قُمْقُمٍ

الصدى: مِ ... مِي ...

الجندي: (يَجْلِس وهو يُغني)

لأي جمالٍ وحب وخير

أحارِبَ غَيْري؟

لأي قضية؟

أوسخُ بالحِقْدِ، في عروقي وكل شُغور

وكل خيبَة

للا شيء أصبغُ الأفْكِ عيني[1]

أنني صوت مشوه

[1]- ينظر: أدونيس، الأعمال الشعرية، هذا هو اسمي وقصائد أخرى، منشورات المدى، سوريا، دمشق، (د.ط)، 1996، ص: 37-38.

يضْمِرُ الممكن في نفسي والشكل الصحيح[1].

القارئ لهذه المقاطع لابد أن يصيبه الإرتباك والحيرة من طريقة الكتابة الشعرية لهذه القصيدة المكتنزة بالغرابة، والمفعمة بكل أنواع الفنون الأدبية، فأول وهلة قد يعتقد القارئ أنه أمام قصة أو مشهد مسرحي أو رواية، خاصة أنّ الشّاعر استهل قصيدته بشرح، وهذا ما تمثل في بداية القصيدة [يصور هذا العمل ...]، كان نوع من التّهميش أو شرح حيثيات عمل مميز، والأكيد أن تقنية التّهميش من التّقنيات التي اعتمدها قصيدة النثر، وذلك لإبعاد اللّبس عن القارئ وإزالة الغموض وتقريبه أكثر للنص، وأحيانا يكون كنوع لجذب انتباه المتلقي وجعله يتفاعل أكثر مع النص «**فالهامش مهم في النص الشّعري المعاصر لكسب المزيد من القراء ولفتح مغاليق النّص ويكون بكثرة في النصوص المحملة بكم معرفي وثقافة متنوعة**»[2].

إنّ استعانة الشاعر بهذه التّقنية في القصيدة من شأنه أن يسهل على القارئ فعل القراءة والتذوق خاصة إن كانت القصيدة موغلة في الغموض، ومفعمة بكثير من الفلسفة والثقافة، فمثلا قصيدة أدونيس "**مجنون بين الموتى**"، تروي قصة جندي مشوه فقد عقله من هول ما عايشه يحاول الشاعر أن يوصل للقارئ هذا التّشوه، وأثره من خلال أسئلة وحوارات تدور بين هذا الجندي وشخصيات وهمية تتمثل في الصوت والصدى، ومع القراءة يكتشف القارئ أن الأسئلة التي تطرح في ثنايا النص، ليست أسئلة عادية أو سطحية يهذي بها جندي مشوه مجنون، بل هي أسئلة في غاية التّعقيد والأهمية، وربما تختصر معنى الحياة، كما يختصر الجندي المشوه حالنا وحال عالمنا المشوه المجنون فهي تحمل دلالات مختلفة تختلف حسب متلقيها، وهذا يساعد الشّاعر على صنع إيقاعه الخاص القائم على المفاجأة وتوليد الدلالات التي يمنحها القارئ للنص، ففي هذا المستوى «**يفقد التأمل وجهه السلبي المدجن، الذي لا يتعدى حالة الاسترخاء والتحليق في فضاءات موهومة**

[1]- ينظر: أدونيس، الأعمال الشعرية، هذا هو اسمي، ص: 39.

[2]- محمد الصالح خرجي، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، دكتوراه مخطوطة، جامعة قسنطينة، 2005- 2006م، ص: 242.

وتمارس دوره الكشفي في شق الحدود والتآلف مع معطيات اللاممكن واحتراق المناجاة المتاحة ذات الآفاق المحدود وتوريد الاحتمالات»[1].

القارئ لهذه المقاطع الأولى من قصيدة "**مجنون بين الموتى**"، يلاحظ أن الشّاعر بدأ إيقاعه بهدوء وهو يصف صفاء يوم هذا الجندي الذي بدأ يومه بالغناء ولبس حذائه في قوله: "**الليل هادى صاف، يغني، يربط، ينهض، ترنى، يجلس**"، كلها أفعال تدل على الهدوء والاسترخاء. ومع مواصلة الغناء يطرح الأسئلة على نفسه؛ "**لأي جمال وجب وخير، أحارب غيري؟**" وكأنه يعاتب نفسه عن هذه الحرب وهذا الخراب، ويكون الصدى هو الوحيد الذي يجيبه بتكرار الأحرف الأخيرة: الصدى **م ... مي ...**، كل هذه التّقنيات التي استعان بها الشاعر تؤدي دورا كبيرا في جذب المتلقي، وفي جعل النص أكثر غرابة، ساهم بدوره في رسم ملامح إيقاع داخلي لم يألفه المتلقي إيقاع يدفعه لمواصلة القراءة ليكتشف ما توحي به هذه القصيدة يقول:

في المشهد الثاني:

أصوات، جندي، الصدى.

(يتمدد الجندي على العشب كأنه، يريد أن ينام، يزداد لمعان

النجوم، تألقا يبدو للهدوء أغوار أخرى)

صوت: يا عابر الطريق

مُرّ على شقيقي

على كفن حَيْث

عَبَاءَة طَرَزَتَها بقَصَب العتيقِ

[1]- محمد صابر عبد، "الخيال الشعري الحر" أسلوبية التعبير، أسلوبية البناء، مجلة ثقافات جامعة البحرين، العدد6، ربيع 2003م، ص: 35.

يا عابر الطريق

الصدى: ق ... قي ...

صوت آخر: يا أيها الخيالُ

عنى ما يقالُ؟

مَنْ مَاتَ مَنْ تَبقى

الصدى: ق ... ما ... لو ... لو ...

صوت آخر: كان في جيبي الصغيرة قصيدة

كتبتها مفاصلي وشراييني وأودعتها الحياة

الجديدة

كيف صارت؟ وأين أشعر أني غائبٌ

ضوءُها أن يعيده

الصدى: (لا يسمَعُ)

صوت آخر: أسمع همس طِفل يهمس بالدموع

يلعب في ضلوعي

أحسه أمامي ضرعا من الضروع

يَطفرُ في الروابي يصنع الزروع

الصدى: عي ... عي ...

الجندي: (ينتفض مذعورا ... يلتفت يمنة ويسرة، ويحدق أمامه)

ماذا يريد الصدى مني ... ماذا يريد؟

وفيء من رجعه ألف فم أو نريد ...

(يتابع محدقا، يداه خشبيتان، وصدْرَه مغارة)

ما العار، ما الغاَر؟

ما الفرق في موتي إن ضمني

لينهي المشهد الثاني بقوله: [1].

الصدى: (أقوى هذه المرة، وأكثر حدة)

رو ... رو ... رو ...

[ينهض الجندي، سيور حذائه محلولة، جاسر الرأس، يده اليمنى تتحرك كأنها قطعة واحدة معلقة بمسمار في حائط كتفه اليسرى كأنها تحتضن خاصرته] [2].

يلاحظ المتلقي في هذا المشهد الثاني أن أحداث القصيدة بدأت تتغير، وأن الإيقاع الداخلي فيها بدأ هو الآخر يتغير، فبعد الهدوء الذي تفشى في المقاطع الأولى، بدأ هذا الهدوء في التراجع لتظهر شخصية جديدة، وهي الصوت لتأخذ هي مهمة الكلام، بينما كان الجندي نائما، وذلك في وتتصاعد أحداث هذه القصيدة، ليتصاعد معها فعل القراءة؛ حيث أن التغير في الأحداث مع ما يمارسه الشاعر من تشويق يساهم في استدراج المتلقي ليغرق أكثر في دلالات النص الخفي، وهذا بدوره يخلق نوعا من التناغم بين المتلقي والنّص، لأن المتلقي بإيغاله في النص يتجاوز البعد الصوتي

[1]- ينظر: أدونيس، الأعمال الشعرية، ص: 40، 41.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 42.

ليكتشف ما هو أعمق ويحاول تذوقه لأن «**مفهوم الكتابة والقراءة، وآلياتها وأبعادها، أن يمتد الإيقاع ليستوعب غير الصوتي مما هو مدرك بالحس والذوق والذهن**»[1].

لابد للقارئ المتذوق بعد أن يمعن ذهنه وكل حواسه في قصيدة كهذه القصيدة الغارقة في السّردية والوصف، فالشاعر هنا رغم أن الأسلوب السّردي كان هو الغالب، إلا أنه استطاع أن يصف لنا ذلك الحوار، وحالة الجندي بطريقة شعرية، ونجد ذلك جليا في وصفه "يده اليمنى تتحرك كأنها قطعة واحدة معلقة بمسمار في حائط كتفه .اليسرى كأنها تحتضن خاصرته .كتبتها مفاصيلي وشراييني ".الشاعر في هذه الصور المتلاحقة استطاع أن يشخص لنا حالة الجندي وهو يستيقظ خائفا من ذلك الصوت، في هذه الصور سعى الشاعر إلى تقريب المشهد أكثر إلى ذهن المتلقي ليأتي المشهد الثالث ليوضح أكثر تلك التساؤلات التي آثارها الصوت، يقول في :

المشهد الثالث: أصوات، الجندي، الصدى.

[لا يزال الجندي واقفا، يجلس قريبا من مكانه الأول في هذه اللحظة يسقط شهاب من السماء، ويعكر الهدوء الشامل، عواء ابن آوى، هاتان الحادثتان تثيران فيه، كما يبدو، مشاعر مبهمة، غريبة ينطق بها قسمات وجهه، يعاود تمدده، ويود لو ينام]

صوت: عش اللحظة

وإقتحمها

واغتنمها

كل شيء بعدها وهْمٌ ولقطة

الصدى (لا يسمع)

[1]– عبد الرحمن بن حمد العقود، في الإبداع والتلقي، الشعر مجلة الفكر دولة الكويت، ع4، ابريل يونيو 1997م، مجلد 2، ص: 161.

صوت آخر: قل لطفلي

أن يرى العالم، والأشياء مثلي

الصدى: (لا يكاد يسمع) لا ....

صوت آخر: سرّ صدري، وبقايا اللحم، وصليبته

أغنيات للحبيبة

الصدى: (لا يسمع)

صوت آخر: أكره الناس والحياة

أي شيء يخافه من تخطاهم ومات؟

الصدى: يا ... حات ...

صوت آخر: كنت أحيا كالغراب البّرصِ

تنثره في قفص

الصدى: ص ... صبي ...

صوت آخر: كحذائي

يبرق العالم شمسي الرّواءِ

وكوجهي كل كنه

الصدى: ي ... هي ...

صوت آخر: عند جيبي

تنتهي الدنيا ويبدو كل غيب

الصدى: ب ... بي ....

الجندي: (وكأنه يتحدث بلا وعي)

من أنا ... أي عصافةِ

تخذتْ شكل خرافة؟

الجندي: (متابعا وكأنه لم يسمع شيئا)

كالحجرة

لا أشعرُ

لا أقدرُ

جسد عمري في حذاء هرءٍ في مطره

صوت: (يصعد قويا، حادا) [1].

قم انهض

وأهرب من الموت وشمر واركض

الجندي: (ينتفض، ويجلس، قدماه ممدودتان، ودلائل الخجل على وجهه)

يا ... كيف، كيف أنهض

والموت في مفاصلي

[1]- ينظر: المصدر السابق، ص: 44.

في داخلي

يفتح عينه على تشوهي ويغمِضُ

(يتوقف برهة ثم يقول متابعا)

في جسدي ثقل الزمن

ثقل الخراب والدِّمْن

في جسدي يد الكفن

يد العفن[1].

في هذا المشهد الثالث تتصاعد الأحداث بسرعة كبيرة، ويجد الجندي نفسه محاصرا بعدة أصوات، لا صوت واحد، وهو يحاول الهرب منها لكن كل صوت يطالبه بشيء، فمرة يطالب بعيش اللحظة، ومرة في أن يرى العالم ومرة يردد أغنيات للحبيبة، وصوت يكره الناس والحياة، وصوت كان يعيش منفيا كغراب، وآخر كحذاء، وصوت عنده تنتهي الدنيا، كل هذه الأصوات المتتالية في ذهن الجندي، كانت عبارة عن أشخاص ربما هم أشخاص قتلوا أمامه، أو أنه ساهم في قتلهم، مثَّلَ الشاعر كل شخصية بصوت وهمي ينخر ذهن هذا الجندي المشوه، الذي بدوره كان ضحية لحرب لم يكن يريدها من البداية ولا يعرف سببها، فهو بعد هذه الحرب خرج مشوها مجنونا لا يعرف من هو كالحجرة، لا يشعر ولا يقدر، لا يقدر على النهوض، الموت داخله وحوله "**كيف أنهض والموت في مفاصلي في داخلي**" فهو جسد مثقل بالخراب والدّمار والعفن "**ثقل الخراب والدِّمن في جسدي يد الكفن، يد العفن**" كلها صور تصور للقارئ ما مر به هذا الجندي، وما وصل إليه من انهيار بعد نهاية هذه الحرب، ويلاحظ القارئ لهذا المشهد استعمال الشّاعر لعدة تقنيات ساهم في رسم إيقاع يتسارع تارة، ويتباطئ تارة أخرى، فمثلا في المقاطع الأولى من هذا

[1]- ينظر: المصدر السابق، ص: 45.

المشهد يختفي صوت الصدى **(الصدى لا يسمع)،** هنا يتباطئ الإيقاع، لتأتي مقاطع أخرى ويكون فيها الصدى أقوى في قوله **ص ...صي ...ي ... هي ... يا ...حات** هذه الحروف تساهم في رسم إيقاع داخلي يتذوقه القارئ، بالإضافة إلى استعمال التّنقيط، والأقواس والعارضتين، كلها تقنيات تساعد الشاعر على رسم ملامح قصيدته، فهذه الإشارات والرموز من شأنها أن تطعم القصيدة بإيقاع خاص فهي الأخرى تحمل دلالات على القارئ ألا يهملها في القراءة فمثلا العارضتين "[ ]" استعملها الشاعر هنا وهو يصف أو يشرح لنا حالة الجندي في بداية كل مشهد، بينما الأقواس " ( )" استعملها في الحوار.

كما نجد التنقيط، والحروف الفردية مثل: **ي، هي، يا ... حات ...** كلها تؤدي دورا في هذا النص فهذه العلامات والترقيم أضحت من أبرز التفاصيل التي يحاول الشّاعر المعاصر التركّيز عليها «**شاهدة أننا نتكلم بشيء آخر غير الكلمات برؤيتنا وبيدنا وجسدنا كله**»[1]، هذه العلامات التي يهملها بعض القراء لها دلالات وإيحاءات، أراد الشاعر عن طريقها إيصال رؤية وفكرة ما.

تتشابك أحداث نص **"مجنون بين الموتى"** ويصل الإيقاع ذروته كون أن المشهد الأخير يحمل من الدلالات والإجابات ما يجعل القارئ، يفهم المشاهد السابقة فنجده يقول:

المشهد الرابع: الجندي، الأصوات، الصدى

[ينهض الجندي، ويمشي بخطوات وئيدة في منحدر الوادي جاسر الرأس، ولا تزال سور حذائه محلولة]

الجندي: (متمتما) ما المصير؟

صوت: (عميق مديد يبدو كأنه صدى)

[1]- محمد بنيس، الشعر الغربي الحديث3، الشعر المعاصر-دار تونفال- للنشر المغرب، ط2، 1996م، ص: 100.

شلل، طَرْح ... يطير

الجندي: (وهو يضرب الحصى بقدمه اليمنى)

ما الاله؟

الصوت والصدى معا: كل ما كان سواء

الجندي: (متطلعا إلى فوق)

ما المغيب؟

الصوت والصدى معا: حاضر بالظن، بالخوف يطيب

الجندي: غاضا بصره، ما البداية؟

الصوت: والصدى معا: كل ما صار نهاية

الجندي: (وهو يضغط على جبينه بأصابع يده اليسرى، ويده اليمنى في جيبه)

مـــا الحقيقة

الصوت فقط: شرطيّ شق بالسوط طريقة

الجندي: (ملتفتا وراءه، نحو بيته)

مـــــــــا الزمان؟

الصوت والصدى معا: ضفدع نق، ورمل ودخان[1].

الجندي: (متوقفا عن سيره الوئيد)

[1]- ينظر: أدونيس، الأعمال الشعرية، ص: 46.

مـــا الحياة؟

الصوت والصدى معا: سرب أطفال صغار

عمروا أكوخا من العشب وماتوا

[يحاول الجندي أن يتابع سيره، فيتعثر ويسقط، ويتدحرج على المنحدر في هذه اللحظة، يختلط كل شيء، الأصوات، الأصداء، وصوت الجندي، وصوت تدحرجه ... ويبدوا العالم كأنه عاد إلى السديم] [1].

تحمل هذه المقاطع كما هائلا من الفلسفة والمعرفة، حيث قدم الشّاعر فيها جملة من التساؤلات الكونية، تساؤلات في غاية الأهمية كل قارئ قد يتخيل أن نهاية القصيدة قد تكون بان يجن هذا الجندي من تلك الأصوات فهي نهاية متوقعة، لكن الشّاعر هنا كسر أفق توقع المتلقي فكانت النهاية على غير العادة والمتوقع، فكانت عبارة عن أسئلة فلسفية أو بمعنى آخر أسئلة قد يطرحها المتلقي، فبعد تلك الأصوات، يأتي دور الجندي لينهض ويبدأ حواره دون خوف وتردد مع هذه الأصوات التي أفزعته أول مرة، فكانت أسئلته عن: "**المصير، الإله، الغيب، البداية، الحقيقة، الزمان، الحياة**"، كلها أسئلة توحي بفكر عال، فبعد العبثية، والهدوء الذي سار في المشاهد الأولى تأتي هذه التساؤلات وتمنح القصيدة بعدا فكريا وفلسفيا، وكأن هذا الجندي المشوه المجنون اختصر كل انسان، واختصر هذا العالم بتساؤلاته، وهذا يدفع القارئ لأن يتساءل هو الآخر عما أراد الشاعر إيصاله إليه، وهي البحث في هذه المواضيع والتعمق فيها لأنها تهم وجوده وكيانه كإنسان، تفتح هذه القصيدة ذهن المتلقي وتدفعه للتفكير والتّأمل، وهنا يمكن القول: إن الشّاعر نجح في أن يصنع إيقاعا داخليا فريدا متنوعه وهو ما يسمى بإيقاع الفكرة، وهو «**إيقاع الإنتباه إلى الفكرة والصورة والمضمون والدلالة**»[2].

[1]- أدونيس، المصدر السابق، ص: 46.

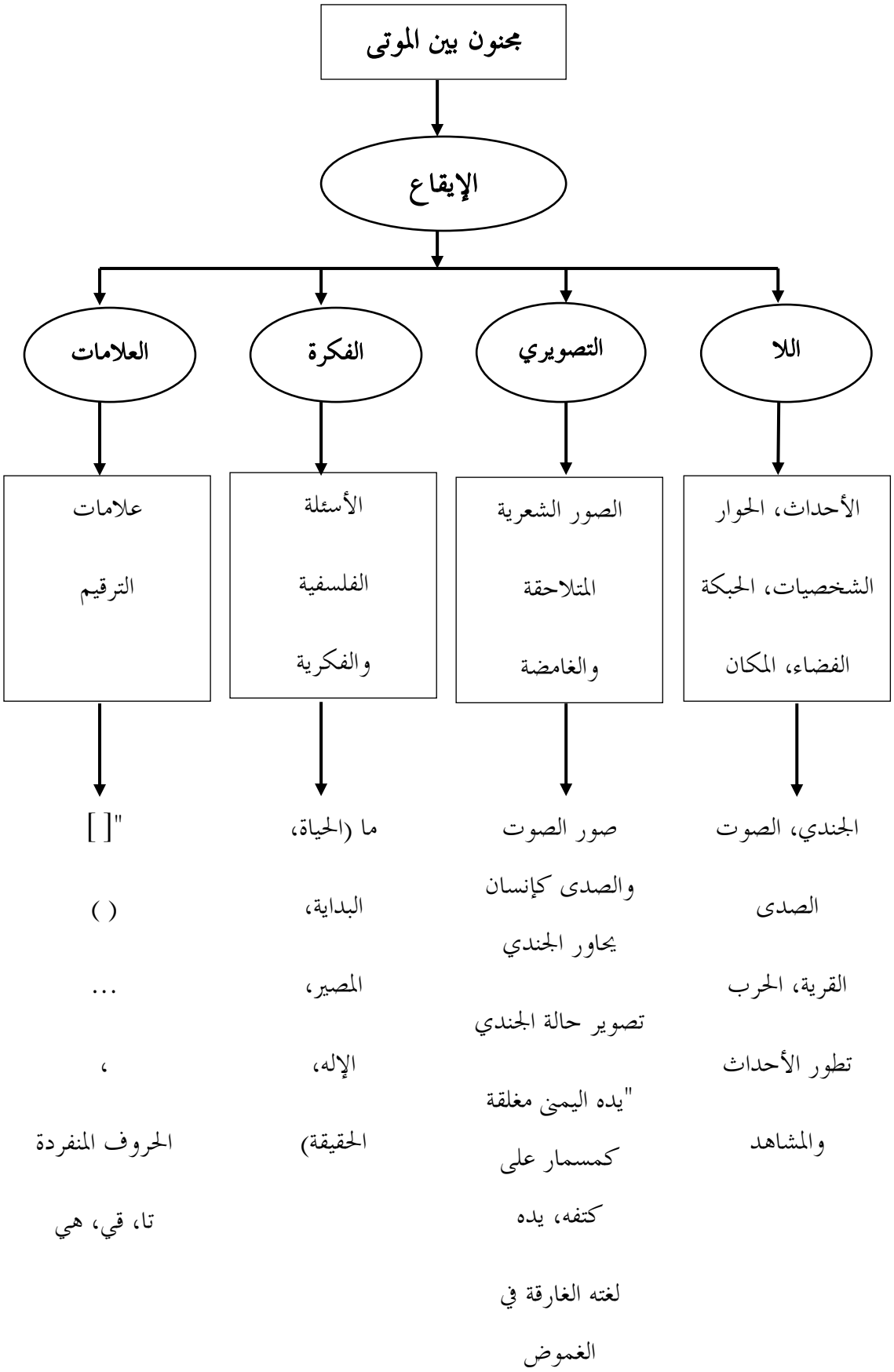
[2]- حاتم صكر، حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، ص: 13.

أي أن هذا النّوع من الإيقاع-إيقاع الفكرة-هو إيقاع في غاية التعقيد والغموض، على القارئ تتبعه وتذوقه من خلال الصورة والدلالة والمضمون الذي يحمله النص، وهو إيقاع يحتاج درجة عالية من التّركيز والإنتباه حتى يتمكن القارئ من اكتشافه، فهنا مثلا: بعد أن اتضحت القصيدة بتلك التساؤلات ورغم أن الصوت قدم إجابات للجندي عن كل تساؤل إلا أنه في النهاية يسقط هذا الجندي إلى المنحدر، ويختفي هو والصوت والصدى ليعود العالم إلى العدم، **"يبدوا العالم وكأنه عاد إلى السّديم"**، ليبقى الباب مفتوح للقارئ ليجيب هو عن تلك التساؤلات التي أثارها الجندي المجنون. هذا الجندي البسيط، وتارة الإنسان، وتارة أخرى الحكيم والفيلسوف، وهذا التناقض الذي مثله هو تناقض موجود في كل متلق.وهذا النّوع من الإيقاع هو إيقاع مختلف يستلزم التّعمق أكثر والتركيز لفهمه وملامسته كونه إيقاع شمولي إنه إيقاع **«خرق للمألوف واستثمار حي لمكونات الصوت وتفاعل أصيل مع إيقاع الأفكار والمعنى ، لذلك فمن الثقافة الأصيلة الواسعة تعد واحدة من أهم الشروط الأساسية لنجاح قدرات الشاعر في كتابة قصيدة نثر ناجحة ، كما تشترط أيضا وعيا حادا بشعرية الاشياء ، واحتفاء خاص بالمفردة وطقوسها وحالاتها . »**[1]

نجح أدونيس في رسم ملامح إيقاع مختلف في هذه القصيدة واستطاع أن يمزج بين عدّة إيقاعات، نابعة من تجربة إنسانية عميقة مثلها هذا الجندي، وهنا يتذوق القارئ إيقاع أو موسيقى مختلفة هي: «**موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدد كل لحظة**»[2].ويمكن أن نوضح تنوع هذا الإيقاع في قصيدة " مجنون بين الموتى " بالمخطط الآتي :

[1]- محمد صابر عبيد، الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر الكتابة بالجسد وصراعا العلامات، ص: 104، 105.

[2]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص: 116.


مجنون بين الموتى
الإيقاع
اللا
التصويري
الفكرة
العلامات
الأحداث، الحوار
الشخصيات، الحبكة
الفضاء، المكان
الصور الشعرية
المتلاحقة
والغامضة
الأسئلة
الفلسفية
والفكرية
علامات
الترقيم
الجندي، الصوت
الصدى
القرية، الحرب
تطور الأحداث
والمشاهد
صور الصوت
والصدى كإنسان
يحاور الجندي
تصوير حالة الجندي
"يده اليمنى مغلقة
كمسمار على
كتفه، يده
لغته الغارقة في
الغموض
ما (الحياة،
البداية،
المصير،
الإله،
الحقيقة)
"[ ]
( )
...
،
الحروف المنفردة
تا، قي، هي

كلهذا تضافر في القصيدة لتخرج بكم هائل من المعرفة والجمالية، على القارئ تذوقه وفهمه، فالقراءة الواعية المتذوقة هي التي تمنح النص الحياة والتجدد، وهذا ما تسعى إلى أن تحققه قصيدة النثر تذوق جديد وقراءة جدية.

هكذا يتأكد أن فعل الكتابة رسم أفقا جديدا، نحو كتابة تتجاوز السماع وتقدم للقارئ شعرية من نوع خاص تقوم على التأمل وتذوق تفوق حاسة السمع إلى شعرية تتظافر فيها كل الآليات ليستنتج أبعاد نظرية جديدة تؤسس لقراءة جديدة، محاولة خلق قارئ مختلف، وبذلك انتقلت الشعرية العربية من الشعرية الشفوية إلى الشعرية البصرية لأن «**في حالة انتقاء التلقي البصري لا يمكن للأذن أن تدرك الشكل في أبعاد الممدودة تلك، كما لا يمكن للصيغة الشفوية للعرض أن تقدمه كذلك**»[1].

بهذا حل التلقي البصري محل التلقي السّمعي وتجاوزه لتأسس لأفق تلقي مغاير يدفع القارئ لأن يكون مشاركا ومؤولا وحتى ناقدا.

ولا يمكن في نهاية هذا التّحليل أن نشير أنه رغم أن الكتابة المعاصرة قدمت الجديد للنص الشعري بتلقيحه بفنون وآليات جديدة زادت من جماليته وتفرده وربما نجحت في جذب القارئ لها، إلا أن درجة الغموض والتعقيد الكبيرة بات يشتكي منها جمهور المتلقين، وبات معضلة أمام المتلقي كون بعض النصوص الغارقة في الشكل الغريب والإشارات والرسومات المبهمة الصامتة قد تنفر القارئ وتصبح القصيدة في يده مجرد لوحة فنية جميلة يصعب عليه تفسيرها وهنا يفقد النص الأدبي وخاصة الشعري شعريته وجماليته لأن «**الكتابة الشعرية تحولت عند بعض الشعراء إلى نوع من الكتابة الهيروغرافية التي لا يفهمها أحد بل يكاد لا يفهمها صاحب الكتابة نفسه...إن ما أكثر القصائد التي يخرج القارئ بعد أن يبذل من الجهد ما يبذله أمهر الغواصين في تسلل إلى**

[1]- محمد الماكري، الشكل والخطاب المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1991م، ص: 157.

أعماق البحر دون جدوى»[1]. إن جنوح بعض الشعراء إلى الكتابة الغريبة والغامضة جعل القارئ يتوه في أعماق هذه القصائد التي تحولت إلى نوع من الكتابة التجريدية التي يعجز أي متلق مهما كان دا ثقافة ، وأمام معناها الذي يهرب منه في كل مرة رغم الجهد الكبير الذي يبدله وهو يتتبعه .

أدونيس والذوق الجديد:

قدم أدونيس آراء نقدية غاية الأهمية خاصة فيما يخص فعل القراءة والتلقي ومثّلت ما قدمه بمثابة نظرية معاصرة حقيقة ألمت بهذا الموضوع وقد دافع أدونيس بقوة عن فكرة الخلق، وتشجيع نوع من القراءة يكون فيها القارئ مبدعا، ومنتجا وحتى ناقدا إلى نوع من القراء يتجاوزون بقراءتهم الأطر والآليات القديمة، مطالبا من القارئ العربي أن يكون أكثر حضورا أو أكثر فعالية، مساهما في إنتاج النص، متهما إياه بالتقصير والكسل كونه القارئ العربي اعتاد أن يستقيل النص مرتكزا على أرائك مريحة دون أن يجهد نفسه وفكره في فعل القراءة.

ويلاحظ القارئ لآراء أدونيس أنه في جل ما قدمه لا يعيب على النّص غموضه، بقدر ما يحمل القارئ المسؤولية، كون النصوص وخاصة قصيدة النثر التي ركزت على الفراغ والغموض والتعقيد والغرابة ، لم تجد من يتجاوب معها ليصبح فعل القراءة يفتقر لقارئ متمرس باحث عن الجدّة، متمردة موازي لهذا النص الذي يبقى في تطور ملحوظ، بينما المتلقي العربي بقي أسير للتأويلات الثابتة وللقراءة التقليدية ، وهذا بالضرورة أحدث فجوة كبيرة بين النص المعاصر –قصيدة النثر– والقارئ العربي الدائم التذمر من الغموض ولغة هذه الكتابة ليعلن عجزه في كل مرة وهو يتصفح فيها نص يزخر بالجدة والثورة بعيد عن المعتاد تلقيه.

[1]– عزيز المطالع، أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل، ص: 23.

ويؤكد أدونيس كونه ناقدا ومنظرا ومبدعا في الوقت نفسه أن هذه النصوص بتمردها تبقى باحثة عن ملجأ وهو القارئ المداعب العاشق لتمردها ، وتناقضها المغامر في دهاليسها الخفية ، وإذا فقدت هذه النّصوص قارئها وأهملها تصبح نصوص ميتة ، ويشير أدونيس في أكثر من موضع أن قصيدة النثر ظلمت من طرف متلقيها الذي لم يتح الفرصة لها للتعبير عن تمييزها وتفردها، وضيع الفرصة أمامه لمعرفتها أكثر ، ورأى أن هذه الثقافة العربية السائدة، ساهمت في تعميق الهُوّة بين النص المعاصر والقارئ العربي هذه الثقافة التي رسمت للمتلقي العربي أن هذه الكتابة المعاصرة هي دعاية أو أنها صيحة، قد تتلاشى مع الوقت أو أن هذه النصوص نصوص فارغة لا تحمل أي معرفة وجمالية شعرية ومجرد عبثٍ كتابي كل هذا كان سببا رئيسيا في إقصاء نصوص في غاية الجمالية كقصيدة النثر فيقول معلقا على واقع هذه القراءة «**كتابة بلا قراءة ذلك هو الوباء الذي بدأ ينتشر في الثقافة العربية، فهناك كتاب تحت القراءة...لا يفهمون ما يقرؤون...وهناك كتاب فوق القراءة لا يشعرون أنهم في حاجة إلى معرفة وشمل الوباء بأبشع صوره في الأحكام التي يطلقها أولئك وهؤلاء**»[1].

حصر أدونيس وشخص الأزمة القراءة في الشعرية العربية المعاصرة فشبهها بالوباء والمرض، الذي سرى في أوصال هذه الشعرية وسبب لها ضعفا وانفصالا وانقطاعا لتنبذ نصوص على الركن وتتهم بالخروج عن العُرف، لتهمل نصوص في غاية الأهمية، مثّل كذلك تهديدا حقيقيا لتطور هذه الشعرية وسيرها إلى الأمام وهذا سبب بالضرورة أن يتراجع فعل القراءة والتلقي ويمكن أن نلخص الخطر الذي سببته هذه النظرة في ما يلي :

1- كتاب تحت القراءة: لا يفهمون ما يقدم لهم "ما يقرؤون".

2- كتاب فوق القراءة: لا يشعرون أنهم بحاجة إلى معرفة.

[1]- أدونيس المحيط الأسود، دار الساقي، ط1، 2005م، بيروت- لبنان، ص: 556.

وبذلك يتأرجح فعل القراءة في الشعرية العربية المعاصرة بين قراءتين، قراءة أولى تتسم بالجهل مثلتها مجموعة تحب القراءة وهم الذين يقرؤون للتسلية دون فكر وعمق يساهم في إثراء الكتابة والقراءة المعاصرة وبين غرور مثلته مجموعة فوق القراءة وهم الفئة التي يُخيل لها أنها وصلت مرحلة النضج والكمال الفكري في الكتابة والقراءة فهم ليسوا بحاجة للمزيد من المعرفة، وهنا بالضرورة سيؤدي هذا إلى أن يسقط فعل القراءة بين جهل يسفه النّص ويساوي بين جميع النصوص الجيدة والرديئة وبين غرور أو معرفة مفرطة ومسبقة تجعل القارئ فوق النص وهذا هو الوباء كما شخصه أدونيس بدقة.

يلخص أدونيس واقع القراءة في الشعرية العربية المعاصرة التي تتلخص في وباء يتمثل في إصدار أحكام نقدية دون ثقافة وفهم لفعل الكتابة ولحيثيات تطوره، وهذا أدى إلى أن يصبح فعل القراءة والمتلقي العربي يسير في قراءته وفق أحكام سابقة وأفكار انطباعية بسيطة وهذا قتل فعل القراءة وجعله راكدا، لا يرقى لأن يكون فعلا متحققا.

فالكتابة المعاصرة عامة وقصيدة النثر خاصة لا تدعى أنها برج عال يهوى العزلة؛ بل هي نص أدبي حق له أن يتناول بموضوعية ويقرأ جانب الجمالية فيه دون أحكام مسبوقة ، كل هذا ساهم في تدني مستوى القراءة في الشعرية العربية، وفي أن يبقى القارئ العربي ثابت في مكانه لا يتأثر إلا بما يسمعه دون نقد وتذوق، وهذا راجع لأن هذا القارئ «**يتمتع غالبا "منع" ثقافة معينة يعوض ثقافة أخرى تنقلها الإذاعة والتلفزيون والمجلة المصورة...وهذا الثقافة تسهم في أمانة الخيال، وفي أمانة اللغة من حيث أنها تميت القراءة فهي رقابة أخرى وخيالا وشخصية لا بالإقراء بل بالقراءة**»[1].

وهكذا يرى أدونيس أن القارئ العربي هو قارئ موجه بالصحافة والإذاعة والتلفزيون ، وهذا جعل الشعرية العربية وفعل القراءة في مأزق حقيقي، كون هذه

[1]- أدونيس، المحيط الأسود، ص: 524.

القراءة تلقح بأفكار وأحكام دون المبادرة من القارئ لإنماء فكره والخياله ، ويجب على القارئ المتمرس أن يبتعد عن الأجواء التي تقتل روح القراءة فيه مثل: **"الإذاعة والتلفزيون والمجلة المصورة** "كونها آليات لا تقدم فعل القراءة بإبداع، بل هي تقدم "إقراء" لا يمس أي خيال أو فكرة لدى هذا المتلقي، فالقراءة الجاهزة "**الإقراء**" المقدمة تعتبر أحد سلبيات التي انتشرت في الشعرية العربية المعاصرة ، وساهمت في تراجع فعل القراءة، وفي جعل دور المتلقي العربي دورا سلبيا، يرى الكتابة المعاصرة وخاصة قصيدة النثر أنها متعالية ومنفصلة عن واقعه، ومادام هذا المتلقي يرى قصيدة النثر عبارة عن عقدة صعبة الفهم والتحليل لا يمكن أن تأخذ هذه الكتابة مكانتها ويجب أن يعي القارئ العربي أن الكتابة المعاصرة اتخذت خطا جديدا حداثيا مغايرا يدعو للتّحرر والثورة وإلى رؤيا جديدة، وأصبحت أكثر خصوصية و انفتاحا، لهذا يفرض على هذا القارئ أن يغير هو الآخر آليات استقباله لهذه الكتابة التي «**تؤكد خصوصيتها كنتاج في خالص، يتطلب طريقة فنية جمالية في تلقيها أو الاستجابة لها أو نقدها، فمثل هذه القصيدة التي ابتكرت جسدها، تبتكر بالضرورة قارئها وناقدها**»[1].

قصيدة النّثر هذا الثّائر المتمرد على كل القوانين والقوالب الجاهزة تحتاج إلى قارئ يشبه تمردها وحاجتها إلى الخلق المستمر، قارئ يستوعب مدى تناقضها وحدتها يتفهم خصوصيتها وشكلها الهارب وقيمها الفنية، ولذا لابد لقارئ قصيدة النثر أن يتجاوز القراءة السابقة أو القراءة الاستهلاكية التي تأسست على قيم فنية مختلفة ومغايرة، وعليه أن يعمل على فنية ذوقه ليفهم هذه الكتابة وظروف نشأها وأسسها الفنية ليستوعب بعدها أو يقترح آليات جديدة تمكنه من الإمساك بها ، أو على الأقل فهم ما تود أن تقدمه هذه القصيدة فالقيم الفنية تغيرت وعليه أن يدرك أنه معني بهذا التغيير ليتذوق هذه القيم وذلك لأن «**من المستحيل شيئا فشيئا تذوق الشّعر والنّظر إليه وإلى**

[1]- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، بيان من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط1، 1980م، ص: 157.

قضايا الإبداع جملة كما كان ينظر إليها في الماضي، هذه الخلخلة، يتضمن تجاوزا كاملا لطريقة الكتابة القديمة، السائدة من جهة وسيعين من جهة ثانية تجاوزا كاملا لطريقة التذوق القديمة، السائدة تتضمن هذه الخلخلة كلام آخر تعبيرا مغايرا وهي لذلك تخلق القارئ المغاير هو الذي ثار تخلخلت في نفسه القيم الجمالية التي يرثها فرفضها وتبقى غيرها، أو يصبح مستعدا لقبول غيرها أي لكي يصبح شخصا جديدا والشعراء الثورة ولا يقدر الأخرى أن يخاطب إلا هذا القارئ»[1].

بذلك يؤكد أدونيس أنّ ما تحتاجه الشعرية العربية في هذه المرحلة الراهنة المشحونة بالثورة والتجديد قارئ يرفض تقييده قارئ يحتضن هذا التّمرد المختلف ويحاول ترويضه والسّير وفقه ، وهو ما يسميه أدونيس "**القارئ المغاير**" قارئ مختلف يساهم بقراءته في تأجيج الجمالية الكامنة في النص بخلخله، يتلاعب به.

وهنا يمكن القول: إنّ هذا القارئ المغاير هو القارئ نادر الذي تفتقر إليه الشعرية العربية في ظل التقليد والانطباعية السائدة في فعل القراءة، والتي تعاني من قراء «**لا يرى إلى القصيدة إلا توظيفها عقدة وهو بذلك لا يقرأ بل يتلصص، لن يصبح قارئ بالمعنى الشعري للكلمة إلا عندما ينظر للقصيدة يوصف على العكس استقصاء بوصفها كلها وترددا وحيرة**»[2].

وبذلك يعلن أدونيس صراحة أن القصيدة وخاصة قصيدة النّثر لا تشكل عائقا أمام القارئ المتمرس، بل هي التي توفي له كل الإمكانات لينمي فعل القراءة لديه وتطوره كونها دوما تقدم قلقا وترددا وحيرة وتساؤلا، وهذا بحد ذاته يعتبر آلية من آليات القراءة المعاصرة، فالنّص الذي لا يقدم لقارئه نوعا من الصّدمة والحيرة نص يفتقر للجمالية والشعرية، وقصيدة النّثر تعمل جاهدة على أن: «**تصدمه تخرجه من سباته**

[1]- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، ص: 74.

[2]- أدونيس، المحيط الأسود، ص: 76

تفرغه من موروثه، وتقذف به خارج نفسه،.... من تجاربه السياسية ومؤسساتها الذين ومؤسساتها العائلة ومؤسساتها التراث ومؤسساته بنية المجتمع القائم كلها بجميع مظاهرها ومؤسساتها، وبذلك من أجل تهديمها كلها أي من أجل خلق الإنسان العربي الجديد»[1]

يشير أدونيس هنا إلى عنصر في غاية الأهمية وهي تغيير بعض المفاهيم إن لم يكن كلها في فعل القراءة التي من شأنها أن تطلق سراح المتلقي العربي، وجعله يحلق بحرية مطلقة في ربوع النّص وهي فك قيده -المتلقي- من أي إيديولوجية، أو أي دين أو قيم اجتماعية أو حتى عائلية تكون مرجعية للحكم على النص وتقييمه، فالقراءة المعاصرة على حد فهم أدونيس هي قراءة نابعة من داخل النص نفسه، ومن تذوق القارئ المغاير البعيد في تذوقه عن أي تأثيرات خارجية تأثر على فعل القراءة ،وبذلك يصبح الفضاء الذي يختصر عالم القارئ القارئ والنص هو اللغة ، فاللغة الجمالية والقيم الشعرية المبثوثة فأي كتابة هي تحدد قيمة النص وهذا يعود إلى نقطة سبق التطرق إليها وهي أن الكتابة المعاصرة تركز على اللغة الشعرية باعتبارها جواز سفر لأي شاعر، وبذلك تكون قراءة هذه اللغة وتذوقها هي آلية يرتكز عليها القارئ، وفي ذلك يصرح أدونيس أن هذه المعادلة العكسية بين القارئ والشاعر والمتمثلة في تحقق اللغة الشعرية لدى الشاعر، وتذوق هذه اللغة من طرف المتلقي، فيرى القصيدة المعاصرة أو اللغة بصفة عامة بحاجة إلى «**فارس ينسل الكلمات من الغدير الذي غرقت فيه بنسلها كلها كلمة كلمة من نسيجها القديم كخيطها كلمة كلمة في نسيج جديد أن يفعل ذلك يفرغها من شحنتها القديمة من دلالتها وتداعياتها، يملأها بشحنة جديدة تصبح لغة ثانية لا عهد لنا بها، لذلك لابد لتفهمها وتذوقها من الخبرة والممارسة، وما لم نفهمها، ونتذوقها لا نستطيع أن نكتشف ما وراءها**»[2].

[1]- أدونيس، زمن الشعر، ص: 76.

[2]- المصدر نفسه، ص: 163.

ومنه نستنتج أن القصيدة العربية وقصيدة النثر خاصة تحتاج فارسا قارئا ينتشلها من التأويلات الإيديولوجية السّطحية والابتعاد عن الأحكام المسبقة التي تقتل القصيدة وأعطيها بعدا آخرا، قارئ يفتح لنفسه أفقا جديدا ينمي فكره وخياله وتصقل شخصيته أكثر، ويمنحه خبرة أكثر في التعامل مع النصوص الجديدة، ويساهم في حركة التّأسيس والتّطور الذي تعيشها الشعرية العربية المعاصرة، يكون له دور محوري يساهم في بناء النّص وفي اكتمال معنى الكتابة الشعرية التي تسعى أن تقحم القارئ بقوة في خفاياها، وتحاول أن تمنحه كل الفرص الممكنة ليعيد فهمها وتأويلها وإعطاءها رؤيا جديدة حسب قراءته.

لقد حاول شعراء قصيدة النّص أن يجذبوا هذا المتلقي إلى رحابها، بكسر أفق توقعه وبإدهاشه ومفاجأته بنصوص تنضح بالجمالية والغموض، محاولين إعطاءه دورا أبرز ليكون هو الكاتب يكون هو الذي يطرح الأسئلة ويجيب عنها، ويسير هذا الكاتب أو الشّاعر في سياق مع هذا القارئ، فيحاول الشّاعر أن يقدم القارئ نوعا من الكتابة تستنفزه، تستفز ذاكرته وواقعه، ونقله من الثّابت إلى المتحول، ومن الممكن إلى اللاممكن ومن المعلوم إلى المجهول.

وبذلك تتغير المفاهيم في فعل القراءة والعلاقة القائمة بين الشّاعر والقارئ والنص وفي ذلك يوضح أدونيس أن القراءة هي: «**نوع من إلتماس على المخاطرة على ما يفاجئ وما لا يمكن توقعه، وتتغير العلاقة بين الكاتب والقارئ: الكاتب (الشّاعر) كاتب لأنه يسأل لا لأنه يجيب بذلك يبطل القارئ الذي يعيش في مدار الأجوبة الجاهزة، بفعل العادة والذاكرة أن يكون قارئا له الكاتب الطليعين هو من يقدم للقارئ ما لا يعرفه يخرجه من بين الذاكرة ويقذف به إلى مشروع في حركة التّأسيس**»[1].

[1]- أدونيس، زمن الشعر، ص: 295- 296.

هكذا يصيح القارئ مشاركا ومبدعا في حركة التّأسيس والإبداع يصبح حلقة أساسية لا تكمن جمالية النص الشعري إلا بوجود قارئ متمرس، ذا فكرة ورؤيا جديدة ويفرض النص المعاصر، وقصيدة النثر خاصة على قارئها التّجرد من كل الرواسب القديمة واستحداث آليات جديدة تمكنه من القراءة الفاعلة التي تفتح آفاق هذا النص وتجعله منفتحا على قراءات شعرية تساهم بصورة كبيرة في تطور النص من جهة، وتطور هذا القارئ الذي من المؤكد ستتغير ثقافتة وفكرة ، فالقارئ الذي يتصالح من النّص وما يقدمه حتى ولو كان غامضا وبعيدا عما ألفه، من المؤكد أنه قارئ متفهم لتغير المرحلة التي تعيشها الشعرية العربية المتأرجحة بين التّوتر والتّجاوز، وتارة الجمود، وعلى القارئ أن يدرك حساسية هذه المرحلة، ولا يلغي حضوره ويكتفي بالنّظر، بل عليه أن يكون ناقدا ومبدعا أن يثبت حضوره ورأيه في هذه النصوص الجديدة عن عالمه وواقعه وحتى خبراته لأن «**كتابة الشّعر وقراءته تستلزمان معرفة وخبرة ومراسا ولاتكفي البداهة والإرتجال ومجرد المعرفة اللغوية** »[1].

إن فاعلية القراءة والتّذوق الجديد تمنح النّص أفقا جديدا فيصبح نصا ينضح بالحياة والجمالية، وإن رؤيا القارئ الجدية تنتشل النّص من وحل الابتذال والرداءة، فكلما كان التّذوق نوعيا والجمهور المستقيل نوعيا، كلما رقي النّص وقدم أفضل ما عنده وخاصة النّص الشعري الجيد، أما إذا كان فعل التذوق والقراءة دون المستوى سقط فعل الكتابة وفي ذلك يوضح أنسي الحاج فيقول معلقا على هذا الواقع القرائي الذي يحصر النص في زاوية النظام والرتابة «**ما يرغب ليس تخيل عالم يموت فيه الشعر (وكل فن...داخلي) بل تخيل عالم يسوده نظام برمجة المشاعر والأفكار والغرائز، نظام اللغة**

[1]- أدونيس، الشعرية العربية، ص: 35.

الالكترونية بعد الدماغ الالكتروني، نظام تمضحل معه اللذة الداخلية الخاصة الفريدة...وإلا كان الشعر بمعناه الأوسع هو مغنيها ومنيها حارسها وبنيها أبد الأبد»[1].

إن عملية البرمجة والنظام الضابط المعتمد في فعل الكتابة وما سيطر لها، وخاصة فن الشعر وما يؤطر به من قوانين كأنها قوانين عسكرية يحرم خرقها، وهذا يفضي الضرورة إلى برمجة التّذوق، وإلى حصر المتلقي وسط نظام محدد يحد من قراءته، فتصبح الردود وتأثره ومشاعره هي الأخرى موجهة ومضبوطة بأطر مرسومة، فكيف في ظل هذا النظام يتحقق الإبداع في فن الكتابة؟ وفن التفاعل والتذوق في فعل القراءة؟

ولهذا على القراءة المعاصرة أن يكون تذوقا جديدا قائم على الحرية، والتّحرر من كل الضوابط فتكون حرية خلاقة فكلما منحت الحرية للقارئ، لكما كانت استجابته وتفاعله مع النصوص أكبر، وأكثر شعرية ويدعو أنسي الحاج لنوع جديد من التذوق للنصوص خاصة الشعرية منها، لتكون القراءة قائمة على اللعب واللهو وحتى التّمرد على الكلمات والمواضيع دون قيد، فالنص كتب ليغتصب من طرف متلقيه، وعلى القارئ أن يشغل هذه الحرية ،ويستبيح كل حدود هذا النص عابرا كل الحواجز معلنا تمرده على كل القوانين للوصول إلى النص وما وراءه، يشجع أنسي الحاج القارئ أن يستمتع في تذوقه للنصوص دون قيد ومرجعية تحده من استمتاعه، بذلك فقط له أن يلامس حدود اللذة والشهوة في فعل القراءة يقول: «**نبحث عن حل لمأزق الكلمة، وبحث عن حل بالكلمة، أليس مبدأ البحث هو الخطأ، وربما أننا نحمل المركب فوق وسعه لماذا لا لهو بالكلمات الفنون كلها، ونترك الموتى يدفنون موتاهم؟ أيه من والعناء والفناء، استمتاعا...الفن الشعر مظلوم بعد عودة إلى تلك الربوع، وهو عائد إليها لا**

[1]- أنسي الحاج، خواتم كتاب الناقد، ج1، رياض الرس للكتب والنشر لندن، قبرص، ط1، تموز يوليو، 1991م، ص: 14- 15.

محالة ولو كالعادة مرحليا، ولكن من قبل لابد له أن ينقذ العالم والحياة من هذا الغرق أن يبعدها بعد الاختناق»[1].

يقر أنسي الحاج أن الشعر يعيش أزمة حقيقية وأنه يغرق في الطوفان "التّقليد" وأنه مظلوم، مظلوم كتابة وتذوقا كونه مازال أسير للربوع التقليدية، يدعو أنسي بلغة عنيفة إلى إنقاذ الشعر والفن وإلى إنقاذ العالم والحياة (المتلقي) من هذا الطوفان المتمثل في التّقليدية والنظام "البرمجة" ويؤكد أنسي الحاج أن سلم النّجاة من هذا الطوفان يكمن في الشّعر نفسه الذي عليه أن يؤسس لنفسه رؤيا جديدة تتجاوز القديم والموجود، وعلى متذوق هذا الشعر أن يكون ثائرا يساهم بتذوقه الشعر والفن من اخراجه من الاختناق والموت.

كما أن النّصوص التّقليدية على حسب رأي أنسي الحاج أصبحت تقدم جمالية مستهلكة وأن القارئ العربي أصبح يشعر بالضجر والملل، كون هذه النصوص لا تلامس واقعه وذاته.«**فقارئ اليوم لم يعد يجد نفسه في هذه الزلزالة السطحية لطلبة أذنه**»[2].

أصبح النّص التّقليدي بمثابة الزلزالة التي تكبح حرية المتلقي وتقلل فيه كل إمكانيات المشاركة، فالسّطحية القائمة عليها هذه النصوص خاصة المتمثلة في العروض والتفاعيل الثابتة أصبحت تمثل إزعاجا لقارئ جديد، يعيش عصر الضّجة والثّورة فالرتابة والإطراب لم يعد مادة دسمة يتذوقها هذا القارئ شهية، بل أصبحت تمثل له عائقا، وعلى النص أن ينقذ نفسه من هذه النّمطية التي من المؤكد ستجعل فعل القراءة فعل روتيني يشعر القارئ في ظله بالتخمة والسّطحية والتّكرار ،فقارئ اليوم يختلف عن قارئ الأمس وعلى النّص الإبداعي على حد أنسي الحاج أن يواكب هو الآخر حركة التّغير وبذلك

[1]- أنسي الحاج، خواتم، ج1، ص: 14.
[2]- المصدر نفسه، ج1، ص: 12.

يتضح لنا جلب أن مسألة التّذوق الجديد تنحصر في فعل الكتابة المتمثل في النّص وعلى هذه الكتابة أن تعي التغيرات الحاصلة، وتقدم رؤيا جديدة ترفع مستوى النصوص المقدمة للقارئ، وفي فعل القراءة "التذوق" المتمثل في القارئ، الذي يجب عليه أن يتناول النص بعيدا عن أي تفسيرات ومرجعيات إيديولوجية، فالحرية لكل من فعل الكتابة والقراءة هي التي تمنح أي نص صفة الشعرية.

قصيدة النثر: بين أزمة القارئ والنقد البناء:

أزمة النقد البناء:

لابد للباحث والمتلقي لواقع قصيدة النثر في الشعرية العربية المعاصرة أن يدرك أن الأزمة التي تعيشها كإبداع في وشعري على الأخص، هي أزمة تتمثل في نضج المتلقي العربي من جهة، ومن جهة أخرى تتمثل في الجانب التّطبيقي التّنظيري الذي استقبل هذه الكتابة حيث كانت أزمة النقد التي حصرت هذه الكتابة في فقص الإتهام، حيث هوجمت هذه القصيدة دون مراعاة وفهم لحيثياتها ومعناها.

فكان الاتهام غير المؤسس والمدرس جعل من قصيدة النثر كتابة في زاوية قوبلت بالرفض، كونها تقدم للقارئ نموذجا غامضا وغير مفهوم، ولا يوافق خصوصية شعريته ولا يتماشى وظروف خبرته وتجاربه، فمثلا اتهام قصيدة النّثر لم يقتصر كونها كسرت الإيقاع الخليلي- نظام القصيدة التقليدية- باتباع لشكل حر وصارخ دون قيد إيقاعي يحدد هويتها بل تجاوز الاتهام ذلك ليلمس القارئ -المتلقي- كونه أصبح يشتكي من هذه النّصوص الغارقة في المجهول القائمة على التأمل أكثر من التأويل.

لقد ساهمت الكتابة النقدية المعاصرة، في تعميق الُهوّة بين القارئ وقصيدة النّثر وذلك بإصدار أحكام غير مدروسة، دون إعطاء فرصة لهذه الكتابة لتثبت وجودها، وتعطي فرصة للقارئ لاكتشافها بداية ليحكم بنفسه عن مدى تحقق الجمالية والشعرية فيها فالقراءة النقدية السائدة هي قراءة استفزازية إقصائية وحتى استهلاكية، تنفي النص

والحكم عليه دون النّظر إليه والتعمق فيه، وفي ذلك يعلق أدونيس مواضحا هذا الواقع بقوله: «**تقرأ الكتاب باستفزاز ثقافي يتمتع على استهلاك قراءة الشعر على التبشير بخبارته، في الأساس ينحصر واضحا بين زمنين شكلية التي تشتد بها فنيا، كي تحس قراءة الشعر، تنص آلية متواضعين أمام معرفة لابد منها قادمة من الأزمة المتداخلة ومن الآفاق الحضارية المتعددة، ولكنه قادم من الدواخل، التي لا تخطئ الشعر، لأنها لا تخطئ المعنى المطلوب للحياة والموت**»[1].

الحكم على موت قصيدة النثر والتبشير بجنازتها دون فهم وتقييم موضوعي يعد عبثا نقديا، فالقراءة الاستهلالية و السّطحية للنصوص فيه نوع من العبثية والسذاجة النّقدية لذا على رأي أدونيس أن نتواضع ونحن نقرأ أي نص أن نقترب منه أكثر ليفصح لنا عن مكنوناته، لكن القراءة الاستطلاعية في رأيه قد تسبب فوضى في المدونة النّقدية التي تعمل في إصدارها للأحكام على نقد دون فهم وبناء، فأغلب الكتابات النقدية كانت كتابات متعصبة عمدت إلى تقديم صورة غير واضحة العالم حول قصيدة النثر، وهذا مثله التيار الذي رفض بالمطلق حضور قصيدة النثر في الشعرية العربية كونها تعتبر تهديدا للتراث على حد مزاعمهم مثل آراء: **نازك الملائكة** النقدية وآراء عبد العزيز مقالح، وصبري حافظ وعبد الملك مرتاض وغيرهم من النقاد، وهذه الآراء السّلبية أثرت في إقصاء بعض النصوص لقصيدة النثر، وساهم في إعلاء بعض النصوص الأخرى غير قصيدة النثر، كانت دون المستوى مقارنة بقصيدة النثر، أو آراء غير مؤسسة على قراءة موضوعية، ساوت بين نصوص جيدة وأخرى رديئة، وهذا أثر في استقبال القارئ العربي للنص أو الكتابة المعاصرة كونه تأثر بهذه الآراء النّقدية التي قسمت النّص من وجهة نظره خاصة، فثقافة القارئ العادي تبقى محدودة تتوجه بالآراء النقدية التي تقدم له، وهذا شكل أزمة أصبحت الشعرية العربية تعاني منها، وهي قتل النص قبل أن يصل إلى متلقيه

[1]- محمد بنيس، أدونيس ومغامرة الكتاب، مجلة فصول، مج 16/ ع2، خريف 1997م، ص: 274.

بأحكام قاسية ومقصية من طرف فئة تدعى الكتابة النقدية ويحدد أدونيس نتائج هذه الفوضى التي تعيشها الشعرية العربية المعاصرة وخاصة فيما يخص الكتابة النقدية فيقول: «**كل يدعي الكتابة الأدبية والفنية، وكل يدعي النقد والتقويم، والنتيجة هي فوضى وتخيط في الإنتاج الكلامي يؤديان إلى أن تتساوى النصوص كلها وإلى أن يغيب التميز بين الجيد والرديء وبين المتفرد والمبتذل**»[1].

يصر أدونيس أن الأزمة التي تعيشها الشعرية العربية تتمحور حول من يكتب ومن ينتقد، والضحية الأولى هو المتلقي الذي يبقى تائها بين نصوص هاربة، ونصوص رديئة صُورِّت له أنها تمثل الجودة ساهمت هذه الرداءة وتشجيعها في تدني المستوى عند المتلقي وفي إنتاج النص وحتى في الإنتاج الكلامي المتمثل في النقد.ويؤكد أدونيس أن النقد أو ممتهني الكتابة النقدية يتحملون الجزء الأكبر في تدني مستوى القراءة والتلقي ، كونهم يهملون المتلقي ، وأن قراءتهم تفتقر إلى نوع من الجمالية النقدية وهي مايسميها نقد القراءة التي في رأيه « **تكاد غائبة عن مجال اهتمامنا الأدبي ...لا بكونها نوعا من نقد النقد وحسب ، بل لأن القراءة أيضا جمالية خاصة تفقد ، حين تفقدها جدواها وقيمتها، إن قراءة النص تقتضي أدبية القراءة...وتلقي جمالي يفترض جمالية التلقي...إن أدب الكاتب يوجب أدب القارئ لهذا نرى أن السؤال حول كيفية تلقي النص وشروطه لا تقل أهمية عن السؤال حول شروط إبداعه ، فمن مهمّات النّقد أن يتناول التلقي/ القراءة بقدر مايتناول النص/ الإبداع ، فالسؤال " كيف ننقد النص الأدبي ؟"، يتضمن إذن بالضرورة سؤالا آخر ، كيف نقاربه لكي يتمكن من نقده أي ، "كيف نقرؤه؟"**»[2]

لذا يطالب أدونيس أن تكون عملية النقد والتقويم أكثر جدية وأكثر صرامة وتقف في المنتصف منصفه النصوص الجيدة بالنظر إلى ما تقدمه من جدة على مستوى

[1]- أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، ص: 93.

[2]- أدونيس، سياسة الشعر، ص: 49.

اللغة وللدور التي تؤديه في تنمية فعل القراءة لدى المتلقي، وإقصاء تلك النصوص الرديئة التي مثّلت مشكلة حقيقة عمقت تخبط الشعرية العربية في نصوص أدبية لا تمت بصلة للشعرية، وهذا أدى إلى تراجع الشعرية العربية، ولابد من يقظة وثورة شعرية وحتى يقظة وثورة على مستوى التلقي، فيجب أن تكون منهجية واضحة حتى ترقى الشعرية العربية ففي غياب النقد البناء و ساهم في غياب المتلقي الثائر والمتمرس وحتى المتفرد.

هنا يجب على النّقد وممتهنيه أن يدركوا خصوصية الشعرية العربية ولما تحتاجه حتى تشهد نقله نوعية على مستوى الإبداع -الكتابة- وعلى مستوى التطبيق، التلقي والنقد- لأن «**النظرة (الاستحداثة السيلفية) اليوم نبرة حادة وقاطعة خصوصا مع اليقظة الأدبية ونمو النزعة القومية والوعي القومي وفكرة الصوتية المميزة، بحيث تبدو خصوصية الأمة وثقافتها وتبرئة وعنلة (نقلا) نافية أبعاد التساؤل وإعادة النظر فيه ونافية حركة الإبداع وتفجيرها**»[1]. هكذا شّكل غياب النقد الأدبي أزمة حقيقية كون النّقد غير المؤسس يساهم في قتل بعض النصوص الجيدة وإحياء أخرى أقل منها .

أزمة القارئ التقليدي:

شكّل القارئ دورا أساسيا في استمرار أي نص وأدى دورا محوريا في إقصاء بعض النصوص إلى ركن منسي، كون أي نص يكتب يقدم إلى جمهور فن القراء، والحقيقة أن قصيدة النثر في بداياتها قوبلت بالرفض والاستهجان كونها اتهمت بانسلاخها عن التقاليد الشعرية من وزن و عروض، ومن صور ولغة، وشكّل هذا عقبة أمام قصيدة النثر لتصارع من أجل البقاء في جو وواقع يرفضها من كل الجوانب، وكانت النّظرة التّقليدية المسيطرة على القارئ العربي، أبرز تلك العقبات التي كان إجبارا على قصيدة النثر تجاوزها أو لسير وفقها أو تغييرها لصالحها يتغير القناعات الوراثية وإقناع هذا

[1]- أدونيس، نقلا عن حسن عبد الموجود، "الموت الخيال"، جريدة أخبار الأدب، عدد 646 يوم الأحد سبتمبر القاهرة، 2008، ص: 5.

القارئ الذي ظل أسيرا لنوع من النصوص التقليدية، وكانت هذه المهمة شبه مستحيلة أو هي مجازفة لنقل قصيدة النثر اختارت انتحارها بنفسها لأن «**هذا القارئ الذي تربى على نصوص مقومة مسبقا، مكرّسة ومكررة، لن يصغي بسهولة، أو لن يقرأ بإيجابية، نصا يفاجئ ذاته وذائقته ويصدم مسلماته الفنية، لن يقرأ نصا يتطلب منه أن يحلل ويتساءل ويعمل التأويل ويستقبل تشابك العلائق وخفايا الدلالات فالشعر في المعايير التقليدية الشائعة، يقال لكي يطرب، يقنع أو ليقدم للقارئ ما يطمئن إليه**»[1].

كيف السبيل لإقناع قارئ بهذه الثقافة يرفض التّحليل والتساؤل والبحث، أن قصيدة النثر تقدم له نوعا من المعرفة كيف نقنع متلقيا يؤنس ويطمئن لنص يوافق أفقه، أن يقتنع أن جمالية التلقي تكمن في التساؤلات والبحث عن الدلالات الخفية في النص؟كيف لقارئ ألف الراحة أثناء ممارسة لطقوس القراءة، أن تأتي قصيدة النثر وتزعجه وتغير طقوسه لتتعبه؟

حاول شعراء ورواد قصيدة أن يفهموا هذا القارئ التّقليدي أن عملية التّحويل الشاملة التي مسّت الكتابة الشعرية تمسه بالضرورة لأن المفاهيم والقيم الفنية قد تغيرت فكانت المحاورات والندوات والاجتماعات التي يقدم فيها هذا النّوع من الشعر بمثابة حلقة وصل بين القارئ وهذه الكتابة المعاصرة وهذا ما نجده مثلا مجسدا في "**خميس مجلة شعر**" حيث حاول شعراء قصيدة النثر أن يبسطوا لهذا القارئ معنى القصيدة محاولين تقريبها منه «**من أهم المبادرات مجلة "شعر" بعد تحركها تثوير الشعر تحركها لتثوير القارئ والقراءة، تحركها لاجتذاب القارئ المعاصر، قارئ المنفتح المستعد للسفر والاكتشاف**»[2].

[1]- خالدة سعيد، بوتوبيا المدينة المثقفة، ص: 121.

[2]- المصدر نفسه، ص: 121.

كان حاجة قصيدة النثر لقارئ بهذه المواصفات، المعاصر والمنفتح والمستكشف حاجة ملحة لأنه الوحيد القادر على فهمها واحتوائها، فهي تسعى لإيجاد قارئ يشبهها بكل تفاصيلها الغامضة والمتناقضة، قارئ يتخذ من الحرية أساسا في القراءة، الجرأة والإقدام في اقتحام النّص دون أفكار مسبقة، قارئ له رؤيا خاصة لمعنى الكتابة والتجديد، ولابد من الاعتراف أن البحث على قارئ بهذه المواصفات صعب ويلزمه قصيدة النثر أن تعطي فرصة لهذا القارئ للخروج من جلباب القديم لينتقل إليها مغامرا أو فاتحا ومتذوقا فعلى قصيدة النثر أن تفسح المجال للمتلقي للدخول إلى فضاء جديد لم يألفه، وبذلك تفتح له أفقا للتحليل والقراءة والتذوق.

لابد لمبدعي قصيدة النثر أن يتعاملوا مع المتلقي بحذر متفهمين خصوصيته وإعطائه الوقت الكاف حتى يتأقلم مع قصيدة النثر، ويتذوقها بالطريقة الصحيحة، كما يجب بالمقابل على القارئ العربي أن يستوعب أن فعل القراءة قد تغير وأن الكتابة الشعرية هجرت المألوف وسّكنت الغريب، والتّقليد ولجأت للثورة والتطور والحرية، وعليه كمتلقي ومَعْني بالعملية الإبداعية أن يتخذ من آليات الحرية والثورة مرتكزا في فعل القراءة حتى تكتمل عنده الصورة ولا يبقى مجرد قارئ مستهلك، فالنّص الجديد هو نص غير محدود المعالم وعلى قارئه أن يكون هو الآخر غير محدود الفكر والرؤى، وعليه أن يخلق بنفسه آلياته للتواصل مع نص يفرض عليه التجدد نص يخبره بجمالية اللامتناهية .أن يغوص فيه وإذا لم تتحقق المعادلة المتمثلة في القارئ المغاير والنص المتميز فإن فعل القراءة سيسقط ويسقط النص لأن «**بدل أن يكون النص محيطا بصير غديرا، هذا التقيد بالنّص ينبع من التعامل معه بوصفه حقائق لا يوصف إبداعا يحمل الحقيقة داخله، لا يكون أمام قارئه سوى التّحول إلى صخرة جامدة وليس مع هذا سوى موت الفكر**»[1].

[1]- أدونيس، زمن الشعر، ص: 163- 166.

حين يصبح النّص عبارة عن حقائق مطلقة حتما سيغادر منصة الإبداع والجمالية، حينها يقتل الفكر ويضحى القارئ ساكنا لا يتفاعل مع النص، وهنا يموت النّص ذاته يختار موته يبسرد الحقائق، فبدل أن يصبح محيطا من الدلالات مع القراءات المتجددة، يكون ذا دلالة واحدة مطلقة بعيدة عن كل ما يسمى بالشعرية، هنا يأتي دور الشاعر المبدع الذي ينتزع النص الشعري من مستنقع التكرار والحقيقة المطلقة ليسبح به إلى عوائم الشعرية الفنية بالدلالات والغموض الذي تفتح للفكر أفقا جديدة، وتمنح القارئ الجدة، وتبث فيه النشاط وتجعله متذوقا استثنائيا، فالكتابة الشعرية الجيدة التي تشعر قارئها بأنه في قمة اللذة والاستمتاع وليست «**رسالة فوقية تلقى على الجمهور من أعلى وكأنها خطاب أو غطة، وإنما أصبحت تفاعلا ومشاركة ولهذا فكما المبدع يغير فكره فإنه لا يستطيع أن يتفاعل إلا مع المتلقي الذي يمارس هو كذلك التغيير إما يعمله وإما يفكره (...) إن المتلقي هو كذلك مبدع آخر**»[1].

القارئ المبدع هذا ما تطمح إليه قصيدة النثر ككتابة معاصرة قارئ متغير غير ثابت، قارئ يستنجد أثناء تذوقه للنص بثقافته وينمي فكره، فالقارئ المبدع هو الذي لا يقف عند نقطة معينة أو دلالة واحدة، لا يكتفي برصيده اللغوي والثّقافي بل يعمل على أن يجعل ثقافته مختلفة من فلسفة ودين وأدب وسياسة ، لأن النّص المعاصر عبارة عن عالم جمع بين أنساق معرفية متباينة، فهو عالم غامض وعميق، وعلى القارئ أن يتسلح بثقافة عالية حتى يتسنى له المغامرة في عوالم هذ النص الذي يزخر برؤى متجددة، وعليه أن يتجاوز القراءة الاستهلالية السطحية ، لأن من أهداف الكتابة المعاصرة وأولى اهتماماتها إقحام القارئ في العملية الإبداعية كمبدع ومتفاعل وبذلك يكون مشاركا في المشروع التّأسيس الحداثي «**فالكتابة هدف مسبق يريد بجدته كتأثير في قارئه، وإنما هو مشروع ويريد أن يدخل القارئ مشروع دلالي متحرك، لا أن تعلمه أو ينتقل إليه تأثيرا**

[1]- أدونيس، سياسة الشعر، ص: 60.

فكريا أو سياسيا والنص الإبداعي، إذن ليس تلبية أو جوابا، وإنما هي العكس، دعوة أو سؤال وقراءته هي حوار معه لذلك من أن يكون إبداعية هي نصا»[1]

ببساطة نرى قصيدة النثر هي عبارة عن مشروع تساؤل يجذب القارئ، هي حقل دلالي متحرك على القارئ أن يبحث فيه ويفسره ويعيد صياغته وفق تذوقه الفني فقصيدة النثر القائمة على التساؤل وعلى الدلالات الخفية هي قصيدة تعمل على «**اجتذاب القارئ المغامر، القارئ المنفتح، المستعد للسفر والاكتشاف**[2].

وبذلك يتحقق فعل القراءة حقيقة، ويصبح للقارئ حضور مميز، يساهم في بناء النص لأن فعل القراءة دون قارئ فعل ناقص والعملية الإبداعية والشاعر دون قارئ هو مبدع يكتب لنفسه، فنجاح «**العمل الشعري يقاس بمدى ما قدمه للمتلقي من هذه القيمة الجمالية لأن المتلقي هو الهدف من كل عمل شعري وكل مبدع أن يبدعه وفي ذهنه صورة جمهوره**»[3].

ويمكن القول: أن المشكلة التي يعاني منها شعراء اليوم أو شعراء هذا النوع من الكتابة –قصيدة النثر– القائم على التساؤل هو مشكل توفر قارئ نوعي، فالشاعر يحتاج أن يكلم القارئ أن يحاوره وحتى يتصارع معه من خلال النص، إن مشكلة المعاصرة في قلة القارئ المتمكن تجعل الشاعر يكتب لتحية معينة تتفاعل مع هذا النوع من الشعر، وبالتالي تبقى القصيدة معنية في زاوية الهجران والاتهام كونها تكتب لتخبة معينة أو لقراء من نوع خاص ولا توجه إلى عامة الجمهور. وهذا ماأكده أدونيس بقوله :**« إن الشعر**

[1]– بشير نلوربيرنت، رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، مطبعة مرور، بسكرة، 2006م، ص: 185.

[2]– المصدر نفسه، ص:185.

[3]– أدونيس، المحيط الأسود، ص: 543.

ليس للجميع ، وأنما هو مقصور على فئة خاصة ، فللشعر أهله من الصعب أن يفهمه " غير أهله".»[1]

وفي هذا الباب يؤكد أدونيس أن الخلل لا يمكن في قصيدة النثر يقدر ما يمكن في هذا القارئ الذي «**لا يحب...غير الكتاب الذي يجد فيه أفكاره الخاصة القارئ الحقيقي هو الذي يحب الكتاب الذي يجد فيه أفكارا تناهض أفكاره**»[2].

يؤكد أدونيس أن القارئ العربي هو الذي لا يبذل جهدا في تلقي هذه القصيدة، وأن أفكاره الإيديولوجية والسياسية وتقاليده وطقوسه التي يمارس في القراءة تجعله ينظر إلى النص الذي بين يديه أنه ينقل أفكارا محددة توافق فكره وتوقعه ،وهذا الخطأ الذي يقع فيه معظم القراء أن يتوقع من النص أن يكون مأطر بأفكاره و مشاعر، ولا يدرك أن النص المعاصر هجر هذه النمطية وفي ذلك يعلق أدونيس عن واقع هذا المتلقي الذي يتخذ من الرداءة آلية في قراءته فيقول: «**إن ثمة نزعة سياسية إيديولوجية عند عدد كثير من القراء العرب يصر على أن يجعل من عمل النخبة نفسها عملا يدويا كأنها تريد أن تجعل من القصيدة سيارة لنقل الأفكار والمشاعر**»[3].

بذلك يطالب أدونيس القارئ المعاصر إلى هجر القراءة القائمة على السّطحية ودعوته لتنشيط فكره لاستقبال فكر جديد ورؤيا جديدة تؤسس لقراءة تساهم في إثراء النص والدفع به إلى الأمام بمشاركته ونقده له. فقصيدة النّثر هي عالم مغلق يتجنب أن يكون في متناول الجميع بقدر أن يكون مميزا في يد فئة تعي معنى الكتابة المعاصرة والعواصف التي هزت أركانها لتغدوا القصيدة الشعرية لوحة فنية في غاية الجمال ، وكل ما يطلب من القارئ العربي أن يعطي فرصة لنفسه ولهذا النص . فرصة لنفسه لاكتشاف نوع من الكتابة تطمح لتجديد ولتأسيس رؤيا مختلفة . وقصيدة النثر خاصة رغم

[1]- أدونيس، الشعرية العربية، ص: 53.

[2]- أدونيس، المحيط الأسود، ص: 543.

[3]- المصدر نفسه، ص: 499.

غموضها أحيانا ورغم غرابة بعض قصائده تبقى نصا مفتوحا على كل الاحتمالات . وهذا يساعد القارئ مما لاشك في ذلك في تطوير رؤيته وخبراته . فالنص الذي يمنح القارئ الجدة هو نص يساهم بطبيعة الحال في خلق قارئ مختلف ، يجيد السباحة في أغوار لغة تهوى المجهول لغة متجددة لا تكتفي بطاقاتها المعروفة والمألوفة ؛ بل تقتنص من كل فن مميزات تثري وتكثف معنى الشعرية فيها . فهي مثلا تستند للسرد ولتقنيات السرد من حوار وحضور لشخصيات ولأحداث مختلفة تختص بها الرواية والقصة لتجعل من النص أكثر ديناميكية تساعد على استدراج القارئ ونقله من لغة الشعر الى نوع من اللغة يصبح القارئ في رحابها مسافرا ومغامرا وكنوع لكسر الرتابة التي يتميز بها الشعر . وتلجأ الى فن الرسم وتكثيف من علامات الترقيم ...لتنقل القارئ الى مستوى آخر لتذوق الكتابة ولتسحر عينه ليصبح للبصر دور في تفعيل فعل القراءة وإثراءه ، وما كان اعتمادها على تقنية البياض إلا لخلق مساحة لهذا القارئ ليملأها . لجعله أكثر حضورا ودهشا ، وما كان لجوؤها للغموض والغرابة على مستوى اللغة والصورة إلا استفزازا لفكر وخيال هذا المتلقي محاولة بذلك صنع نوع من القراء لا يقف عند حدود الكلمة، بل يبحث عن المخفي والمجهول فيها فيغدوا مغامرا ومكتشفا للغة جديدة .ومن المؤكد هذاسينمي خبراته وتجاربه فما نفع القراءة التي تجعل القارئ يبحث عن لغة واحدة أو نصوص متشابه .

أدونيس القراءة الإبداعية:

وبناء على الأزمتين التي حددهما أدونيس والتي تمثلا في للأساس علة النقد غير البناء، والقارئ التّقليدي، يصر أدونيس على خلق نوع من القراءة، وهي ما سميها بالقراءة الشعرية، للنّص، هذه القراءة النّوعية تنبع من داخل النص وعلى القارئ المبتكر أن يكتشفها بنفسه لأن شعرية القراءة «**لا تقدم عالما واضحا ويقينا، إنّها على العكس تدفع بنا إلى أبعد في أفق النّص الشّعري، إنّها شّكل من المعرفة، يتماشى مع التغيّر**

والحركية والإلتباس، وهي لذلك معرفة مفتوحة شأن النّص ذاته، وشأن الإنسان والعالم»[1].

القراءة الشعرية إذن هي قراءة مفتوحة على كل الإحتمالات لتكتمل هذه القراءة عليها أن تمتزج من التّغيير والغموض حتى لا تسقط في الوضوح والممكن الذي يجعل النّص عالما مغلقا ذا بعد إيحائي واحد وبذلك تسقط صفة الشعرية منه وتسقط صفة القراءة الشعرية عليه لأن «**الجمال الشّعري يكتشف باستمرار في كل قصيدة، مع كل قارئ فريد وجديدي**»[2].

يصبح القارئ هو المكمل لهذه القراءة والكاشف لجمالية النّص التي تبقى تبحث عن الجديد في القراءة والابتكار فالنّص المبتكر –قصيدة النّثر- يتمردها واختلافها يجب أن يكون تلقيها مختلفا متلقيها هو متلقي مبتكر وجب عليه فهم عميقا واختلافها حتى يفهم جماليتها المتناقضة، وهذا ما يسميه أدونيس **بإبداعية التّلقي** والتي يرى فيها أدونيس أنها شرط ضروري في قراءة النّص الجديد والمختلف، بحيث لزّم على المتلقي أن يبدع في قراءته وتلقيه للنّص وإبداعه في التلقي يجعله يغير معاييره وآلياته في القراءة فيتجاوز الآليات في القراءة ليؤسس معايير مختلفة تساعده على الإحاطة بجماليات النّص، لأن «**نصا شعريا يفلت من المعايير المقننة الماضوية ومن جماليتها، لا يمكن ولا يصبح قراءته إلا بمعايير مختلفة وجمالية مختلفة**»[3].

ولعل أبرز الآليات التي يحددها أدونيس للوصول إلى القراءة الشعرية الإبداعية هي أن يتجاوز القارئ المعاصر، البحث عن المعنى أو المضمون في النّص، وعليه حتى يكون قارئا مبدعا أن تكون الأسئلة المستمرة هي طريقة إلى النّص، وإلى القراءة الخلاقة

[1]- أدونيس، كلام البدايات، دار الآدب، 1989م، ص: 37.

[2]- المصدر نفسه، ص: 30.

[3]- أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985م، ص: 55.

التي تفتح أمامه آفاقا جديدة، فالنص يجب أن يكون للقارئ هو عالم جديد عليه اكتشافه، ولعل أبرز الآليات التي يقترحها أدونيس تتلخص فيما يلي:

أ- طريقة استخدام اللغة في التّشكيل.

ب- طريقته في المعرفة والتّعبير.

ج- قيمته المعرفية.

د- بعده الجمالي وكيفية استقصائه لإمكانات اللغة والتّشكيل التي تكشف حبذا بعد أو لم تكشف أصلا»[1].

تصبح بذلك اللغة وطريقة تشكيلها والمعرفة وطريقة التّعبير وقيمة هذه المعرفة بالإضافة إلى البعد الجمالي لهذا النّص هي التي تتضافر في قراءة المتلقي للوصول إلى الجمالية الشعرية للنّص، بالإضافة إلى هذه العناصر يؤكد أدونيس على ضرورة أن تكون القراءة هي مشروع سؤال لا مشروع جواب، بمعنى أن القارئ حتى يبدع في قراءته عليه أن يركز على السؤال والبحث أكثر من بحثه على إجابات في هذا النّص، فالنّص الإبداعي في نظر أدونيس لا يقدم أجوبة يقينية ؛بل هو جهول يكتمل بوجود أسئلة مستمرة «**فالنّص الإبداعي...هو مشروع ويريد كاتبه أن يدخل القارئ في مشروع دلالي متحرك...النّص الإبداعي...ليس تليه أو جوابا، وإنما هو على العكس دعوة أو سؤال، وقراءاته هي حوار معه، لذلك لابد من أن تكون إبداعية هي أيضا، وهو بالأحرى، ليس وثيقة، بل لقاء بين سؤال وسؤال، لقاء بين المبدع والقارئ الذي هو مبدع آخر»**[2].

على القارئ المعاصر في رأي أدونيس أن يدرك أنه مبدع آخر للنّص، وعليه أن يعني هذه المسؤولية أثناء قراءاته الإبداعية وأن يتسلح بقدر كاف من الثقافة والذوق

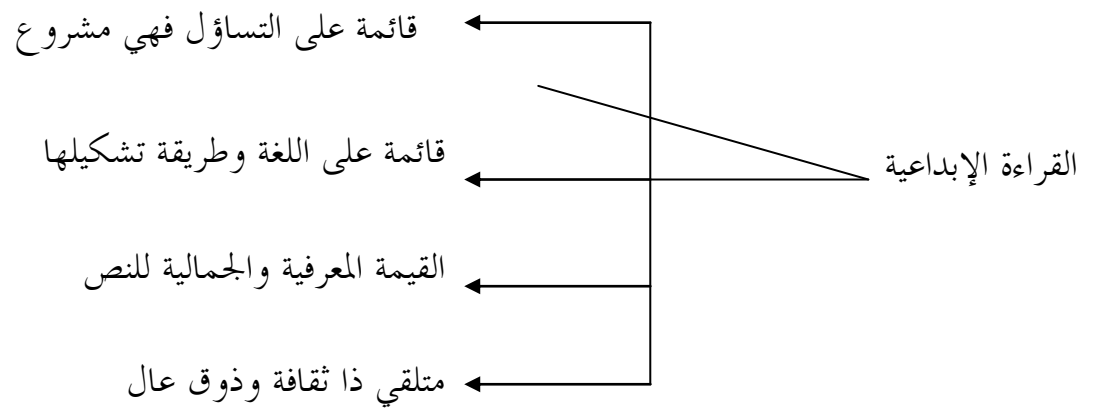
[1]- أدونيس، سياسة الشعر، ص: 55.

[2]- المصدر نفسه، ص: 55.

الذي يؤهله لإنتاج قراءة إبداعية تضاهي إبداعية النّص، التي أضحت تصنع قارئها وفي ذلك يقول أدونيس «**إنّ الجانب الكتابة الشعرية الإبداعية "تخلق" قارئها فيما تخلق أفقها فإن حاجتنا اليوم كتابة ونقدا هي إلى اللقاء معها: إلى جمالية القراءة الإبداعية**»[1].

فما تحتاجه في الشعرية العربية المعاصرة أن يتوّج لقاء النّص بالمتلقي إلى إنتاج قراءة إبداعية، وهذا الأمر بات أمرا نادرا، أو صعب التحقيق، كون المتلقي العربي مازال أسيرا للقراءة التقليدية التي كبلت جناحيه للانطلاق نحو إبداعية القراءة بالإضافة إلى ضعف هذا القارئ ثقافيا و هذا يحد من قراءته ويجعلها قاصرة في مصارعة نص مختلف مشبع بمختلف أنواع المعرفة لأن «**أولا الشّعر إبداع، والثاني هو أن فهم الإبداع يحتاج إلى مستوى معين من النّظر والمعاناة والثّقافة، لا يفهم القصيدة أو اللوحة أو القطعة الموسيقية إلا شخص ذو حصيلة ثقافية عالية في الشّعر أو التّصوير أو الموسيقى...غير أن الجمهور العربي لا يملك هذه الحصيلة العالية**»[2].

يحدد أدونيس أزمة القراءة، وأزمة النّص الجديد كون أن التلقي العربي لم يرقى إلى مستوى النّص الإبداعي، لتصبح القراءة الإبداعية مطلبا صعب التّحقيق في ظل نقص الثّقافة والتّذوق الجمالي، ويمكن تمثيل مخطط لإيضاح آليات أو معايير القراءة الإبداعية عند أدونيس.



[1]- أدونيس، سياسة الشعر، ص: 60.

[2]- أدونيس، زمن الشعر ص: 92.

هذه الخصائص- التّساؤل اللغة، القيمة الجمالية، والمتلقي الجاد -تكتمل القراءة الإبداعية التي نصل من خلالها إلى تحقيق القراءة الشعرية.

نزار قباني: لماذا نقرأ الشعر؟

حاول الشّاعر نزار قباني كغيره من مناصري قصيدة النّثر أن يدلي بدلوه في مسألة القراءة أو شعرية القراءة في الشعرية العربية في ظل التّغيرات الجذرية التي شهدتها القصيدة المعاصرة وكان كتابه النّثري المعنون ب : "**الأعمال النّثرية الكاملة**" عبارة عن تلخيص مهم حوى اهم الأراء النقدية التي جاد بها نزار قباني .

ويشاطر نزار قباني كل ما قاله أدونيس وأنسي الحاج ويوسف الخال خاصة فيما يخص قصيدة النّثر أنها تمرد جميل حملت معها بذور التّطور وساهمت في إرساء عدة مفاهيم نقدية وشعرية ؛ وغيرت ملامح القصيدة المعاصرة كونها ألغت الثّوب القديم وتزينت بحلة التّغير والثّورة للبحث عن الشّكل الأسمى شعريا ؛ لأن الشّعر عند نزار هو «**الفوضى والفم المصبوغ باللاشيء**» وهو «**مسرحا للعين والفوضى وأرض للمغامرين والمتطلعين**»[1].

بذلك أضحت قصيدة النّثر عالما مختلفا كليا عما سبق، وانطلاقا من هذا الاختلاف الذي تقدمه قصيدة النّثر شجع نزار قباني بقوة دور المتلقي في هذا التغّيير، ويرى جمالية القصيدة لا تكتمل إلا إذا قدمت إلى الجمهور، لأن القصيدة التي لا تخرج للنّاس هي «**سمكة ميتة أو زهرة من حجر**»[2].

يصر نزار قباني أن القصيدة حتى يتحقق وجودها الفعلي لابد أن تخرج للقارئ -المتلقي- وإلا ستكون نهايتها الموت والانتحار أو شكل بلا روح ومعنى، فالقارئ هو الذي يبث الجمالية والشعرية ويجعلها تسري في أوصال القصيدة ويمدها

[1]- نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ج 7، 1963م، ص: 142.

[2]- المصدر نفسه، ص: 451.

بالقوة ويجعلها خالدة، فالهدف الأسمى للقصيدة عامة ولقصيدة النّثر خاصة، هو خلق نوع من التّواصل مع هذا الجمهور المتلقي، وعلى خلاف الشعراء المتأثرين بالطرح الّسريالي أمثال "أنسي وأدونيس" الذين قدموا نماذج من قصيدة النّثر تقطع كل خيوط التّواصل بالمتلقي، بمبالغتهم في محو الموضوع والإغراق في التّجريد، يسير نزار قباني في الجهة المضادة لهذا الطرح المتّطرف، مؤكدا أن لهذا المتلقي دور محوري في رسم ملامح شعرية أي نص، وخاصة قصيدة النثر، وأن هوس بعض الشعراء بالتّجريد جعلهم يتهمون أو يتوهمون أن قارئ اليوم هو قارئ كسول أو دون المستوى، فحين أن هذا النّوع من القصائد سبب الإرباك وتشويشا لأي قارئ مهما بلغت ثقافته ومستواه، ويحمل نزار هؤلاء الشعراء مسؤولية هجرت الجمهور للقراءة والتّذوق، كون أن قصائدهم الغارقة في الإبهام سبب تراجع فعل القراءة في الشعرية العربية المعاصرة، وفي ذلك يصرح قائلا: «**إن انقطاع الخيط بين شعراء الكلمات المتقاطعة والجمهور ملأهم بمركبات النقص، فراحوا يتهمون هذا الجمهور بالغباء والسّطحية والأميّة والمراهقة، ويزعمون أن العصر متخلف عن شعرهم، وبأنّ العلة ليست فيهم بل في الجمهور، عدم فهم القصيدة هو مقياس عطيتها**»[1]

يطالب نزار مبدعي قصيدة النّثر إلى النّظر للقارئ العربي من زاوية أخرى تسمح لهم باكتشاف هذا الجمهور المتعطش لتذوق النّصوص الشعرية الجديدة، ومراعاته أثناء العملية الإبداعية، وذلك كون الكتابة المعاصرة، أضحت تنزح إلى المجهول، فتظهر هذه النّصوص، وكأنها كتابة غريبة عن المتلقي، الذي يلقي مكابدة كبيرة وهو يحاول جاهدا فك شفراتها، وهذا راجع حسب رأي نزار إلى الشّاعر المعاصر الذي يمارس طقوسا عربية في الكتابة تعزله تماما عن المتلقي فالمشكلة في تذوق الشّعر تتلخص في أن

[1]- نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ص: 357.

«**شعرائنا الحديثين يمارسون عن قصد أو غير قصد، انقطاعا فكريا وشعريا جعلهم منفيين خارج أسوار الذوق العام، وحوّلهم إلى كائنات خرافية تتكلم لغة أخرى**»[1].

هكذا يصبح الشّاعر المعاصر المتهم الأول في نظر نزار كونه يبني قلاعا عالية يصعب على المتلقي صعودها، وحتى يستطيع الشّاعر من الوصول إلى القارئ –أو المتلقي– عليه أن يتنازل قليلا، ويكتب لغة يفهمها المتلقي لبناء جسر تواصل لأن الجمهور في نظر نزار هو «**طفل طيب القلب، كثير البراءة، وهو –لكي يحب ويستأنس– لابد له من فهم ما يقال له، فالأطفال لا يمنحون حبّهم إلا لمن يفهمون طفولتهم، ويملؤون أيديهم بهدايا غير منتظرة**»[2].

إذن يرى نزار قباني أن المغالاة في الغموض والإبهام وحتى التّجريد ساهم بصورة كبيرة في أن يرى المتلقي العربي أن القصيدة المعاصرة غريبة عنه، وعن اهتماماته وفضوله ولابد للقصيدة أن تدنو من القارئ العربي ووجدانه، وتخلق خيطا رفيعا ليحدث تفاعل وتكامل بينهما، فالقصيدة في رأي نزار قباني تكتب ليتذوقها جمهور متعطش للقراءة، لا أن تكون مجرد هلوسة غامضة المعالم، فالقصيدة أو الشعر يبقى بحاجة لمن يكتشفه ويلامسه كأي فن من الفنون وجد لغرض وهدف معين، وهو مخاطبة المتذوقين، فتغدوا القصيدة كالوجه والسمفونية والتّمثال «**فالوجه بحاجة إلى من يراها، والتّمثال بحاجة إلى ملامسة والسّنفونية بحاجة إلى من يسمعها، أما الشّعر فربما كان أكثر الفنون حاجة إلى الإنسان لأنه متشبك بلحم الإنسان بفمه وحنجرته**»[3]

لهذا يجب أن نقرأ الشّعر ونتماشى معه، لأن أكثر الفنون نفوذا وتأثيرا في المتلقي، فالشّعر لا ينفصل عن حياة ووجدان هذا القارئ، بذلك يصبح الشّعر أكثر الفنون حاجة إلى طرف آخر يكمل جماليته وإذا أسقط الشّعر من حساباته المتلقي وأهمل

[1]– نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ص: 356.

[2]– المصدر نفسه، ص: 356.

[3]– المصدر نفسه، ص: 84

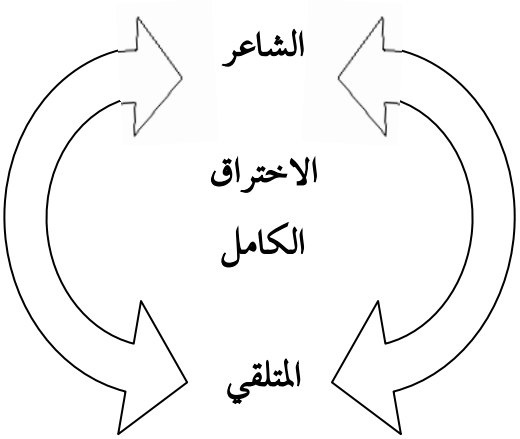
دورة حكم على نغسه الانعزال والإعدام، لأن «**العمل الشّعري لا يكتمل إلا بالآخرين، وبغير الآخرين تبقى التّجربة الشعرية الشّاعر كالعطر المحبوس في البرعم...لا ينتفع به حقل ولا تفرح به رابيه**»[1].

ربما عدت آراء نزار قباني أكثر الآراء موضوعية خاصة فيما يخص المتلقي، على عكس بعض الشعراء المعاصرين وراد قصيدة النّثر الذين تعالوْ على المتلقي واتهموه بالكسل والعجز، وحاولوا بنصوصهم الغربية إسقاط هذا المتلقي في وحل الجهل، وإبعاده من العملية الإبداعية بحجة قصوره على فهم حيثيات النّص الجديد –قصيدة النّثر– وبحجة التّمرد والفوضى الرافضة لأي قراءة، فلقد حاول نزار أن يبرز دور القارئ في إتمام جمالية الشعر فيصر أن القراءة الشعرية المبدعة هي بعث جديد للقصيدة؛ حيث يقدم القارئ للقصيدة بقراءته نبضا جديدا، وهنا تكتمل عملية "الإختراق الكامل" كما يسميها نزار قباني وذلك «**حين يكون الإختراق كاملا أي حين يستحيل الشاعر والمتذوق إلى جمهر متوهج ويختلط رماد الأول، برماد الثاني، تكون عملية النّقل الشعري قد بلغت غايتها**»[2].

عملية الإختراق الكامل هي عملية تمازج بين الشّاعر والمتلقي بين ما يكتبه الشّاعر الوجود الأول للنص "المبدع"، وما يقدمه القارئ من قراءات جديدة لهذا الإبداع التي تبعث الجيّد والحياة فيه ولا تكتمل عملية الاختراق الكامل "النّقل" إلا بوجود شاعر يحمل على عاتقه مسؤولية المتلقي فيشحن نصه بالجمالية والشعرية ومتلقي بعيد صهر هذه الجمالية بقراءة ثانية، ويمكن تمثيل هذه العملية –الإختراق الكلي– التي تبدأ من الشّاعر إلى المتلقي لتعود مرة أخرى للشّاعر في المخطط الآتي:

[1]– نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ص: 118

[2]– المصدر نفسه، ص: 117-118



وأثناء هذه العملية القائمة في الأساس على الشّاعر والمتلقي تبرر دور الشّاعر العظيم الذي يعمل جاهدا على أحداث الدّهشة والمفاجأة في ذهن المتلقي واستدراجه وهكذا فقط تكتمل عملية النّقل الشّعري والتّذوق الذي يكون بين قطبين مهمين إذا سقط أحد القطبين ضعفت عملية التلقي والإبداع، وتجرد الشعر عن صفات الشعرية، وعلى الشّاعر المعاصر ألا يغفل دور المتلقي أثناء مكابدته لفعل الكتابة، فعلى الشّاعر المعاصر في رأي نزار قباني أن يحمل هذا القارئ في كل ثنايا نصه فهو المتلقي بمثابة المتلصص والجاسوس ولابد للشّاعر أن يشبع فضوله ولا يتجاهله، وفي ذلك يقول نزار «**يفترض في إذن أن أكون نافعا، أن أحمل القارئ على كتفي كنزا، وعسلا وطحينا، إن أشحن كل نقطة، كل فاصلة بملعقة فيتامين تزيد شحم الناس ولحمهم.**»[1]

حين يدرك الشّاعر أن على عاتقه مسؤولية زيادة ثقافة المتلقي ودمجه في العملية الإبداعية كعنصر فعال فقط تكمل عملية التذوق الجمالي عند نزر قباني.

ويمكن أن نلخص أهم الآراء التي جاد بها نزار قباني خاصة في فعل القراءة والكتابة.

[1]- المصدر السابق، ص: 117- 118.

1- يركز نزار قباني على أهمية الفهم في تلقي النّص الشعري.

2- يعيب نزار قباني على الشّاعر المعاصر مبالغته في الإبهام وهذا أدى دورا سلبيا في تذوق النّص المعاصر.

3- يولي نزار قباني المتلقي أهمية خاصة كونه الطرف الذي يوجه له النّص الإبداعي.

4- عملية التلقي والتّذوق عند نزار هي صهر بين الإبداع والتلقي المتمثلة في الاختراق الكامل.

يتضح من هده الأراء والأمثلة التّحليلية أن رواد قصيدة النّثر ومن أبدعوا فيها حاولوا تبسيط هذه القصيدة وتقديمها للقارئ بشّكل جديد ، رغم العقبات التي يجدها المتلقي وهو يمارس فعل القراءة في بعض القصائد الغارقة في التّجريد والتّعمية .إلا أن هناك بعض القصائد مثّلت بلغتها ذروة الشعرية والجمالية وخاصة قصائد محمد الماغوط وفعلا تحقق فعل القراءة واكتمل .ولاينكر القارئ لهذه القصائد أن كتابها المبدعين أمثال : أدونيس وأنسي الحاج ومحمد الماغوط ووديع سعادة وسركون بولص ...وغيرهم تفنن في استخدام كل تقنيات الكتابة المعاصرة التي من شأنها أن تجذب المتلقي من جهة وتؤسس للذوق الجديد ، هذا الذوق المبني على تفجير أطر اللغة الشعرية واغتصاب صفحة الورقة وزرع فيها كل ماتلتقطه العين وتتذوقه فتنوع التّذوق في قصيدة النّثر واختلف بين تذوق للبياض واستنطاقه و وبين تذوق السّواد وافراغ دلالته ، وبين فك شفرات الأرقام والعلامات والرسومات وبين تذوق للسّرد وتتبع الجمالية الشعرية فيه ، وبين تذوق داخلي تتشابك كل العناصر اللغوية وغير اللغوية في رسم ملامحه ، وبين تذوق فلسفي للموضوعات المجردة والغامضة .

حاولت قصيدة النّثر أن تمثل الذوق الجيد الذي يتماشى وكا يعيشه المتلقي العربي من فوضى وتناقض . ترجمة قصيدة النّثر ذوق القارئ العربي الجديد هذا الذوق

القائم في الأساس على الثّورة والتّمرد والغرابة ، وأصبح المتلقي في ضوء الكتابة المعاصرة يتجاوز التلقي السّطحي وتجاوز مسألة الفهم والإستعاب ، فالذوق الجديد أصبح قائم على التّأمل لأنه «**ليس للشّعر تخوم ، لذلك ليست المسألة في أن نفهمه ، بل في أن نتأمل في أبعاده ، ليست أن نستوعبه ، بل أن نواكبه ، وهكذا لم يعد جائزا أن نقرأ القصيدة خطيا – سّطرا سّطرا- ، وأنما يجب أن نقرأها كأننا نقرأ فضاء .**»[1]. تقدم قصيدة النّثر للمتلقي فضاء مفتوحا يتجاوز الشّكل والتّذوق السّمعي . تقدم نصا يزخر بالمعرفة وهذه المعرفة التي تساهم في أن يرقى فعل الكتابة والقراءة في الشعرية العربية المعاصرية.

[1]- أدونيس الثابت والمتحول بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، ج3، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت- لبنان، ط1، 1975م، ص: 314.

خاتمة

في نهاية هذا البحث ألخص مجموعة من النتائج لبتي تمخضت عن هذه الدراسة فنقول:

– إن الجدل حول الشّعر والّنثر ليس وليد اللحظة. فالشعرية العربية القديمة زخرت بآراء نّقدية التي مهدت لنظرية تجانس الفنون الأدبية وتقاربها، وأن الشعرية العربية المعاصرة أكدت وتعمقت في ذلك وأوضحته.

– من المؤكد أن النّثر في الشعرية العربية المعاصرة كان له حضور لافت. ولربما كان هو البديل في التّعبير عن واقع الحياة الجديدة . وهذا ساهم بصورة كبيرة في أن تطفو على سّطح السّاحة الأدبية عدة فنون نثرية مثل : القصة . المسرحية. النّثر الشعري.

–قصيدة النّثر مثّلت جناحي الشّعر والنّثر في الشعرية العربية المعاصرة. وذلك لقدرتها على اقتناص خصائص الفنين التّلون بهما، وهذا ما منحها التّفرد والجدّة وجعل الجدل حولها يتسع ويأخذ بعدا آخر . وصل في بعض الأحيان إلى التّهجم عليها واتهامها بتحطيم الموروث الشعري .

–من المرجح أن الآراء النّقدية اختلفت حول شعرية قصيدة النّثر. إلا أن من المؤكد أن هذه القصيدة استطاعت بفضل روادها ونخص بالذكر : محمد الماغوط– أنسي الحاج – أدونيس أن تصنع لنفسها خطا واضحا تكاد في بعض الأحيان أن تستأثر بكل الاهتمام.

–ساهم الاهتمام بقصيدة النّثر عدّة أسباب وعوامل نذكر منها: التأثر بالآداب العالمية. والذائقة الفنية الجمالية التي أدت دورا بارزا في أن تتسلل هذه الكتابة إلى أحضان الشعرية العربية. والتي شملت – الذائقة الفنية – عنصرين. العنصر الأول تمثل في تجاوز القديم والبحث عن رؤيا جديدة تتلاءم ومتطلبات العصر. والعنصر الثاني

تلخص في ذائقة القراءة والتلقي فقصيدة النّثر جاءت رد فعل على النّمطية في كل شيء حتى في فعل القراءة .

-قصيدة النّثر حاولت الاعتماد على آليات فنية لجذب المتلقي. أو لتقنع القارئ ليغير عاداته في القراءة وهو يتصفحها. فاعتمدت الغموض والتّعقيد والغرابة على مستوى اللغة والموضوع. والشّكل الصارخ الهارب كإشارة منها إلى البحث عن قارئ يشبهها بتناقضها وحيرتها في البحث عن هذا القارئ المتفرد.

- قصيدة النّثر بتمردها تطمح إلى نوع جديد في التّذوق – الذوق الجديد – ذوق قائم على اللغة الشعرية بعيدا عن أي تأثيرات خارجية من موضوعات وموروثات.

- قصيدة النّثر قدمت نماذج مختلفة جدا حد المبالغة؛ وهذا أثر بصورة كبيرة في نوع القراءة؛ والقارئ وحتى الآليات المنهجية المتبعة في هذه القراءة. فأصبح للعلامات والرسومات والسّواد والبياض. وحتى اللاوعي عناصر مهمة في قراءة النّص المعاصر خاصة قصيدة النّثر الجامحة نحو التّطرف الكتابي الذي يطالب بدوره بمتلقي يفتح العنان لمخيلته، لقارئ يلغي حتى وعيه أثناء ممارسة لفعل القراءة، وهذا ما يجعل فعلي القراءة والكتابة مجرد عبث كتابي يبحث عن قارئ جريء يتناص معها.

أحدثت قصيدة النثر عدة تحولات لكسر أفق متقيها نذكر منها :

خيبة الإنتظار تمثلت في الانتقال من الوزن الخليلي إلى الحرية والفوضوية على مستوى الشّكل والمضمون، وهذا كسر أفق المتلقي ليصدم بنص جديد وذوق مختلف فكان الإيقاع الداخلي هو الذوق الجديد الذي رسمت ملامحه قصيدة النّثر، فأضحى لكل ما تقع عليه العين الباصرة هو إيقاع من، علامات، بياض سّواد، سرد، أرقام رسومات ، كلها دوال متحركة تصنع إيقاعا خاصا يتذوقه المتلقي لتصبح قصيدة النّثر

عالما مختلفا يعج بكل أنواع الفنون والمعرفة فهي وظفت الرسم، الرياضيات، الفلسفة التّاريخ، الدين...لتقدم للقارئ ثقافة متنوعة.

خيبة الانتظار التي أحدثتها قصيدة النثر للذوق العام والمتلقي خاصة، أنها خلخلت كل المفاهيم السّابقة وخاصة اللغة؛ حيث شكّلت اللغة في بعض القصائد النثرية قمة الجمالية والشعرية التي يطمح المتلقي لتذوقها، وشكلت في بعض القصائد صدمة كونها نزحت نحو الغموض والتّجرد والتعّمية أو أنها دون المستوى المطلوب.

– قصيدة النّثر وجدت نفسها أمام أزمات حقيقة اختبرت مدى شعريتها ووضعتها على المحك تمثلت هذه الأزمات أزمة المصطلح والمفهوم، أزمة النّقد البناء أزمة الكتابة المتّفردة؛ أزمة القارئ المثّالي لها. وربما كانت أزمة جودة الكتابة في قصيدة النّثر هي التي جعلت المتلقي يبقى بعيدا عنها فقلة النّصوص الجيدة واستباحة الكتابة في مجال قصيدة النّثر بحجة الحرية المطلقة وغياب الموضوع والتّطرق لمواضيع مجردة وبعيدة عن الواقع هي السبب وراء هجر جمهور القراء لهذا النّوع من الكتابة.

– قصيدة النّثر رغم تفردها وتميز شعريتها تبقى تفتقر للقارئ المثالي الذي تطمح لتأسيسه ؛ بمعنى أخر أن قصيدة النّثر هي ضحية قلة القراء والمتذوقين الجادين .

فقصيدة النّثر وقعت في فخ النّقد الإنطباعي غير المؤسس الذي حصرها في زاوية معينة وهي مقارنتها بالنّصوص القديمة .وهذا ماساهم في أن يراها المتلقي عضوا غريبا عما ألفه .

– ساهم شعراء قصيدة النّثر في تعميق الفجوة بين القارئ وقصيدة النّثر وهذا لإصرارهم بإلغاء دور القارئ، وبالمبالغة في الكتابة القائمة على الغموض ومحو الموضوعات. وهذا أثر سلبا على تواجد قصيدة النثر بقوة في السّاحة الأدبية.

– القارئ العربي المعاصر يتحمل الجزء الأكبر في تراجع فعل القراءة للشّعر عامة ولقصيدة النّثر خاصة؛ لأنه قارئ يمتاز بالتّأثر والعاطفة دون خبرة تأهله لأن يتناول نصا متمردا كقصيدة النثر.

– أثرت الآراء النّقدية والمجلات والندوات الأدبية والتّلفاز وحتى الجامعة في تكوين جيل من القراء؛ لا يهتم بالنّص لذاته قدر ما يهتم بما يسمع عنه وعن صاحبه، فكان حضوره باهتا على الأغلب لم يقدم أي تطور للشعرية العربية ولفعل القراءة .

– يرى رواد قصيدة النّثر أن القارئ العربي هو قارئ مزاجي يمتاز بالكسل والخمول فهو يحتج بالغموض والإبهام ليتهرب من مسؤوليته إتجاه النّص المقدم له .

– مازالت قصيدة النّثر لم تكسر تلك النّظرة الرافضة لها رغم تفرد شعريتها فقصيدة النّثر مازالت تتهم أنها تعمل على تشويش فكر القارئ ؛ وأنه نص متعالي لا ينزل إلى قارئه .

–وما يمكن أن نخرج به كنتيجة نهائية أن القارئ. وقصيدة النّثر. والنّقد كحد سواء أَدَوْ دورا سلبيا تمثل في تدني مستوى القراءة والكتابة في الشعرية العربية المعاصرة . وهذا لأن الكتابة الجديدة – قصيدة النّثر –صدمت ذوق المتلقي العربي دون أي مقدمات منسلخة عن كل ما عرفه و ألفه فالتّطرف في طرح المواضيع المحظورة – الإباحية – المقدس – الجنس –والمبالغة في ذلك وتجردها من الواقع . كل ذلك ساهم في أن تعمم نظرة سلبية حول قصيدة النثر ومدى شعريتها. وفي الجانب الأخر يتحمل القارئ جزء أكبر كونه يستسلم بسهولة أمام أي نص غامض وغريب. كما أن للنّقد الأدبي – الجانب التنظيري- له نصيب من النّقد ؛ حيث اعتبرت الآراء الإنطباعية والجاهزة للكتابة الجديدة ودراستها دون موضوعية كرّس إقصاء نصوص في غاية الجمالية وإعلاء نصوص أخرى دون المستوى وهذا أثر بالضرورة في فعل القراءة والتّلقي. لذا وجب على القارئ المعاصر أن يخلق خطا جديدا لنفسه يتمثل في الثّقافة

الذاتية وتقبل النّصوص الجديدة والنّظر إليها كإضافة لا كثورة وتمرد على المألوف ، ويجب أن ندرك كقراء أننا نحن من نحدد جودة الكتابة فكلما زاد وعي المتلقي بالعملية الإبداعية كلما علا فعل القراءة والتّذوق.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1-ابن الأثير ضياء الدين. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. قدمه وعلق عليه: احمد الحوفي وبدوي طبانة. دار النهضة المصرية. الفجالة. القاهرة. القسم الأول.

2- ابن وهب الكاتب ابي الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان. البرهان في وجوه البيان . تح : محمد العزاوي . دار الكتب العلمية . بيروت لبنان . 1371.

3-أبو علي محمد بن العباس التوحيدي. الإمتاع والمؤانسة. شرح جليل المنصور. دار الكتب العلمية. بيروت لبنان. دط. ج2.

4- أحمد القلقشندي أبو العباس. صبح الأعشى في صناعة الإنشا. دار الكتب المصرية. القاهرة .1340ه.1922م.

5- أحمد بزون . قصيدة النثر الإطار النظري .دار الفكر الجديد .بيروت .ط1 1976.

6-إسماعيل عز الدين. الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. دار العودة. دار الثقافة. بيروت. ط3. 1981.

7- الجمحي ابن سلام. طبقات فحول الشعراء. تح: محمود محمد شاكر. درا المعارف. مصر 1952

8- القاضي عبد العزيز الجرجاني. الوساطة بين المتنبي وخصومه. تح: أبو الفضل إبراهيم وعلي البخاري. ط4. 1966

9-أمين محمد. النقد الادبي. مكتبة النهضة المصرية. القاهرة. ط3 .1952.

10-بارت رولان. لذة النص. تر: منذر عباسي. دار لوسوي. باريس. مركز الإنماء الحضاري حلب.سورية.ط1. 1332.

11-اليازغي سعد. وميحان الرويلي. دليل الناقد الأدبي. المركز الثقافي العربي. بيروت. لبنان. ط2. 2000.

12-**باوريريت بشير**. رحيق الشعرية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين. مطبعة مزوار. بسكرة.2006.

13-**بركات سليم**. الأعمال الشعرية. المؤسسة العربية. للدراسات والنشر. بيروت.ط1. 2007.ج

14-**بريكي فاطمة**. قضية التلقي في النقد القديم. العالم العربي للنشر والتوزيع. ط2. 2006.

15-**البطل علي**. الصورة في الشعر العربي. حتى آخر القرن الثاني هجري. دراسة في أصولها ونطورها .دار الأندلس .ط2. 1401ه-1981م.

16-**بن خليفة مشري**. القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر. منشورات الإختلاف .الجزائر .ط1. 2006.

17-**بنيس محمد** .

الشعر العربي الحديث .بنياته ودلالاته الرومانسية العربية . دار توبقال للنشر .الدار البيضاء .المغرب .ط2. 2001 . ج2.

الشعر العربي الحديث الشعر المعاصر . دار نوبقال للنشر . الدار البيضاء . المغرب .ط2. 1996. ج3.

ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب مقاربة بنيوية تكوينية . دار العودة . بيروت .لبنان .ط1. 1979.

20-**البياتي عبد الوهاب** . ينابيع الشمس . السيرة الشعرية . دار الفرقد . دمشق . ط1. 1999.

21 - **البقاعي شفيق** . الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس . مؤسسة عز الدين للنشر والطباعة , بيروت , لبنان , ط1 1985 ..

22-**تريماسين عبد الرحمان**. فضاء النص الشعري القصيدة الجزائرية أنموذجا. محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي. جامعة بسكرة. نوفمبر. 2000.

23-**جات عزت محمد** .نظرية المصطلح . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة . دط . 2002.

24-**جبرا إبراهيم جبرا.** المجموعات الشعرية .بغداد. تشرين . نوفمبر.ط2. 1990.

25-**جعفر ابن قدامة .** نقد الشعر .تح : محمد عبد المنعم خفاجي . دار الكتب العلمية . بيروت .لبنان .دط دس

26-**الجموسي عبد القادر** . مختارات من شعر الهايكو الياباني . دار كتابات جديدة .ط1. نوفمبر . 2015 .

27-**الجيوسي سلمى الخضراء** .الإتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث .تر: عبد الواح لؤلؤة. مركز دراسات الوحدة العربية .الحمراء. بيروت. لبنان.ط1. 2001 .ط2. 2007.

28-**الحاج أنسي:**

خواتم.ج1. رياض الريس للكتب والنشر .لندن. قبرص. تموز.يوليو.ط1. 1991.

ماذا صنعت بالوردة ماذا فلت بالذهب .دار الجديد. بيروت. لبنان.ط2. 1994. ا

الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع دط.

31-**الحاوي إيليا**. في النقد والادب . دار الكتاب اللبناني . بيروت . ط2. 1986.

32-**حسامي منير** . نظرية الشعر مرحلة الإحياء والديوان . تقديم محمد كامل الخطدين . منشورات وزارة الثقافة .سوريا .دمشق . ط1 .1997.

33- **الحسن القيرواني ابن رشد أبو علي** . العمدة في صناعة الشعر ونقدة .تح ك عبد الواحد . مكتبة الخفاجي . القاهرة .ط1. 1420ه.2000م

34-حسن محمد عبد الناصر .نظرية التواصل وقراءة النص الأدبي .المكتب المصري لتوزيع المطبوعات .القاهرة .دط. 1999.

35- حسين طه:

من حديث الشعر والنثر . دار المعارف .مصر .ط2. 1936

حافظ وشوقي .مكتبة الخفاجي القاهرة 1936

في الأدب الجاهلي . مكتبة الخافجي . القاهرة .ط3.

38-حمداوي جميل. نظريات القراءة في النقد الأدبي .ط1. 2015.

39-حمودة عبد العزيز. من البنيوية إلى التفكيك. سلسلة عالم المعرفة .المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .الكويت.أبريل.1998.

40-حنا الفاخوري :

الجامع في تاريخ الأدب العربي الأدب القديم . دار الجيل . بيروت .لبنان .دط .1426هـ .2005م.

الجامع في تاريخ الأدب العربي الأدب الحديث . دار الجيل . بيروت .لبنان .دط .1426ه .2005م.

41- الخال يوسف .الحداثة في الشعر دار الطليعة للطباعة والنشر .بيروت .لبنان ط1.

42-الخطيب محمد مصطفى . نظرية الشعر مرجلة الإحياء والديوان . منشورات وزارة الثقافة السورية . دمشق . ط1. 1997.

43-الخمري حسين. الظاهرة الشعرية العربية الحضور والغياب .اتحاد كتاب العرب دمشق.ط1.

44-خير بك كمال. حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر .دار الفكر .ط2. 1406ه -1986.

45 – **الرجي سيف** . معجم الجحيم مختارات شعرية . دار الشرقيات , القاهرة , ط1 .1996.

46–**زيدان محمود**. البنية السردية في النص الشعري. سلسلة كتابات نقدية. الهيئة المصرية العامة لقصر الثقتفة.مصر.العدد149.

47–**زين الدين الثائر** . خلف عربة الشعر .من منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق .2006.

48–**ستيفان تودوروف** . مفهوم الأدب ودراسات أخرى . تر : عبود كاسوحة . منشورا وزارة الثقافة . دمشق . دط .2002.

49–**سعادة وديع**. الأعمال الشعرية .دار بابل.2013.

50–**سليم خالدة**. يوتيوبيا المدينة المثقفة .درا الساقي .بيروت .لبنان.ط1. 2013.

51–**سليمان خالد**. المفارقة والأدب دراسات في النظرية والتطبيق. دار الشروق. للنشر دط.

52–**شانة ناصر** .المفارقة في الشعر العربية الحديث أمل دنقل. سعدي يوسف. محمد درويش. أنموذجا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر .بيروت.لبنان.ط1. 2001.

53–**شريف عبد الله**. في شعرية قصيدة النثر . منشورات اتحاد كتاب العرب . الرباط .ط1. يونيو .2003.

54–**الشكعة مصطفى** . بديع الزمان الهمذاني .را\د القصة العربية والمقالة الصحفية .دار الرائد العربي .بيروت .لبنان .دط .1976

55–**صكر حاتم**. حلم الفارشة الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر. دار ازمة، عمان.ط1. 2010.

56–**طاليس أرسطو** . فن الشعر .تح تر: محمد عبادة .دار الكتاب العربي للطباعة والنشر . القاهرة , دط .1387ه.1967م.

57-عباس محمد. ضد الذاكرة شعرية قصيدة النثر. المركز الثقافي العربي .الدار البيضاء .المغرب.ط1. 2000.

58-عبد الرزاق الأصفر . المذاهب الأولية لدى العرب .منشورات اتحاد الكتاب العربي .دمشق .1999.

59-عبد الرحمان ابن خلدون . المقدمة . دار الكتب العلمية .بيروت . لبنان . ط1. 1419ه.1993ه .

60-عبد المولى محمد علاء الدين .وهم الحداثة ومفهوم قصيدة النثر نموذجا. اتحاد كتاب العرب .دمشق.2006.

61-عبد الواحد محمود عباس .قراءة النص وجماليات التلقي بين المداعب العربية الحديثة والنقدي .دراسة.القاهرة.ط1. 1996.

62-عبيد محمد صابر. العلامة الشعرية .راءات في تقنيات القصيدة الحديثة. عالم الكتب الجديد. أربد.الأردن.2010.

63-العربي عبد القادر. الشعرية العربية التاريخية والرهانات .دار الحوار للنشر والتوزيع .سوريا .ط1. 2010.

64-العشماوي محمد زكي .دراسات في النقد الادبي المعاصر . دار الشروق .القاهرة .ط1. 1413ه . 1994م.

65-عصفور جابر . نظريات معاصرة . الهيئة المصرية للكتاب .1998. في محبة الادب . مكتبة الاسرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة .

66-العظمة نذير .قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث. الشعر السعودي نموذج. النادي الثقافي .جدة. المملكة العربية السعودية .ط1. 2001.

67-العقود عبد الرحمان. الإبهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل .مطابع الساسة الكويت .دط. دس.

68-**العلاق على جعفر** .في حداثة النص الشعري. دراسة نقدية .دار الشروق .عمان .الأردن .2003.

69-**العلوي ابن طباطبا** . عيار الشعر .تح عباس عبد الستار . مراجعة نعيم زرزور . دار الكتب العلمية . بيروت .لبنان .ط1 .1402ه. 1982م.

70-**على أحمد سعيد أدونيس :**

زمن الشعر. دار العودة. بيروت.ط3. 1983.

الثابت والمتحول .بحث في الإتباع والإبداع عند العرب .صدمة الحداثة. ج3. دار العودة .بيروت .لبنان. ط1. 1975.

الثابت والمتحول .تأصيل الاصول .ج2.دار العودة .بيروت .لبنان.1977. الأعمال الشعرية .مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى .الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية. المدى .1996.

سياسة الشعر . دراسات في الشعرية العربية المعاصرة .دار الآداب .بيروت .ط1. 1985. ط2. 1996.

أوراق في الريح .طبعة جديدة .دار الآداب .1988.

المحيط الأسود .دار الساقي .بيروت. لبنان.ط1. 2005.

الصوفية والسريالية . دار الساقي .ط3.

فاتحة لنهايات القرن. بيان من أجل ثقافة عربية جديدة. دار العودة. بيروت. ط1. 1998.

الشعرية العربية .دار الآداب .بيروت .ط2. 1989.

كلام البدايات .دار الآداب .1989.

مقدمة الشعر العربي .دار العودة .بيروت .ط3. 1979.

ها أنت أيها الوقت .سيرة شعرية ثقافية. دار الآداب .بيروت. لبنان. ط1. 1993.

الأعمال الشعرية. هذا اسمي وقصائد أخرى. منشورات المدى .سوريا .دمشق. دط. 1996.

85-**غالي شكري** .شعرنا إلى أين ؟دار الآفاق بيروت .ط2. 1978.

86-الغدامي عبد الله :

الموقف من الحداثة ومسائل أخرى .جدة .ط8. 1418ه. 1991م .

الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر . 1998.

الصوت القديم الحديث . دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث . مطابع الهيئة العامة للكتاب .1987.

89-فرح عادل دخل. محاكمة الخنثى .الخطاب النقدي .دراسة نقدية .دار الفهريس للنشر والتوزيع.

90-فضل صلاح .النقد المعاصر . القاهرة .دار الآفاق العربية . 1997.

91-فضل جهاد .أسئلة الشعر .حوارات مع الشعراء العرب . الدار العربية للكتاب .دط .دس.

92-فضل صلاح.

أساليب شعرية معاصرة .دار الآفاق .ط1. 1995.

النظرية البنائية في النقد .منشورات دار الآفاق .بيروت. 1985.

94-قباني نزار .الأعمال النثرية الكاملة . منشورات نزار قباني . بيروت .لبنان. الكتاب 29. ج 7. 1970.

95-كوهين جان. النظرية الشعرية .بناء لغة الشعر .تر: أحمد درويش. دار غريب. القاهرة. ط4. 2000.

96-لجنابي عبد القادر .أنطونوجيا قصيدة النثر الفرنسية .ط2. دار النهار بيروت .2003.

97-الماغوط محمد :

الأعمال الشعرية. حزن في ضوء القمر .غرفة بملايين الحجرات. الفرح ليس مهنتي .المدى. دمشق سوريا. ط1. 1998.ط2. 2006

العصفور الأحدب مسرحية .نسيبة صالح. مكتبة مدوى. مكتبة رقمية.WWW.MADDAWINET./BOOK

99-الماكري محمد. الشكل والخطاب .المركز الثقافي العربي. بيروت. الدار البيضاء .ط1. 1991.

100-مصطفى ناصف. الصورة الأدبية. دار الأندلس. بيروت. لبنان. ط1. 1981.

101-المعري أبو العلاء .رسالة الغفران .قدمه : علي حسن فاغور .دار الكتب العلمية . بيروت .لبنان

102-المقالح عبد العزيز. ازمة القصيدة العربية مشروع تساؤل .دار الآداب .لبنان.ط1. 1985.

103-الملائكة نازك :

ديوان شظايا ورماد . المقدمة .بيروت . ط2. 1979. المجلد الثاني . قضايا الشعر المعاصر. منشورات مكتبة النهضة .بغداد .العراق . ط3 1997.

105-مناصرة عز الدين .إشكاليات قصيدة النثر .نص مفتوح عابر للأنواع. دراسات النقد الادبي المؤسسة العربية للدراسات والنشر .ط1. 2002.

106-مندور محمد .النقد والنقاد المعاصرون .دار النهضة .مصر للطباعة والنشر .دط .1997.

107-منصر نبيل .الخطاب الموازي . القصيدة العربية المعاصرة .دار توبقال للنشر .الدار البيضاء . المغرب . ط1 .2007.

108-موافي عثمان .

في نظريـــة الأدب في قضـــايا الشـــعر والنثـــر في النقـــد القـــديم . دار الإســـكندرية , ط3.1993.ج1

في نظرية الأدب في قضايا الشعر والنثر في النقد الأدبي الحـــديث . دار المعرفـــة والجامعيـــة . الإسكندرية .ط2. 2000 .ج2

109-موسى منذر. في الشعر والنقد. دار الفكر اللبناني. 1405ه.1985.

110-نظم حسن .مفاهيم شعرية .دراســـة مقاربـــة في الاصـــول والمنـــهج والمفـــاهيم . المركز الثقافي العربي بيروت . ط1. 1994.

111-نعيمة مخائيل .الغربال. مؤسسة نوفل .بيروت .ط3..

112-هلال عبد الناصر. آليـــات الســـرد في الشـــعر العـــربي المعاصـــر. منتـــدى ســـور الاريكة. مركز الحضارة العربية .القاهرة .ط1. 2010.

113-هلال محمد غنيمي. النقـــد الأدبي الحـــديث. دار العـــودة. بـــيروت .لبنـــان.ط1. 1982.

114-هيمة عبد الحميد. الصـــورة الشـــعرية الفنيـــة في الشـــعر الجزائـــري. دارة هومـــة للطباعة والنشر. الجزائر ط3. 2005.

115-وحتى رشيد .سرا ينتفض الفجر بـــتلات القنـــادل . حصـــة العربيـــة الســـريالية . منشورات .. inuhakat .العدد .3. 2016.

116-الورقي سعيد.

لغة الشعر العربي الحديث مقوماتهـــا الفنيـــة وطاقاتهـــا الإبداعيـــة .دار النهضـــة العربيـــة .مصر.ظ3. 1997.

في الأدب المعاصر. درا النهضة .بيروت.لبنان.1404ه -1984.

118-**يحياوي رشيد** .قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة. إفريقيا الشرق. المغرب. الدار البيضاء. 2008.

119-**يوسف سالم ساندي** . قضايا النقد والحداثة. دراسة التجربة النقدية لمجلة شعر .لبنان. دط. دس.

المجلات والدوريات :

1-**مجلة فصول** . تصدر عن الهيئة المصرية للكتاب .

الحداثة في اللغة والأدب .ج1.المجلد4 .العدد 3.

العدد الأول .أكتوبر 1989. المجلد 2.

العدد الثالث. خريف 1996.المجلد15 .

العدد الثاني . خريف 1997.المجلد 16 .

العدد الرابع. يوليو 1981 رمضان الجزء 4. المجلد 1.

-مجلة عالم الفكر. الكويت

العدد الثالث. أكتوبر. نوفمبر.ديسمبر.1988.المجلد 19.

العدد الرابع. ابريل .يونيو.1997.المجلد .2.

العدد الثاني . أكتوبر .سبتمبر. المجلد 30.

10-**مجلة نزوى** .عمان.

العدد الواحد وستين. يناير. محرم.1413ه-2001م.

11-**مجلة التراث الأدبي** .السنو الثانية العدد الخامس.

12-**مجلة جامعة ابن رشد**. هولندا. العدد4.ديسنبر. كانون أول .2011.

13-**مجلة العاصمة** .كيرالا. الهند. المجلد7. 2015.

14-**مجلة اللغة العربية** .جنيف. العدد الثاني. 2011.

15-**مجلة كلية الربية الإسلامية** .جامعة بابل. العدد الثالث عشر. أبريل. 2013.

16-**مجلة الموقف الأدبي** .عن اتحاد الكتاب العرب .السنة 40.العدد 478. شباط.2011 .

17-**مجلة الجامعة الإسلامية**. جامعة الاقصى .عزو فلسطين. العدد الاول. المجلد العدد الأول .المجلد 10. 2002.

18-**مجلة الأديب**. المعاصر. العدد الواحد والأربعين. 1990.

19-**مجلة علامات**. النادي الأدبي . جدة .يونيو. 2004.

20-**مجلة إشكالات** .العدد العاشر. المركز الجامعي لتامنغست. الجزائر. ديسمبر.2010.

21-**مجلة علوم اللغة العربية وآدابها** .جامعة الشهيد .حمة لخضر. الوادي الجزائر. العدد العاشر. ديسمبر 2016.

22-**مجلة الناص** .العدد 21. جوان2007. جيجل الجزائر. .

23-**مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية**. جامعة بابل . العراق . العدد.39.حيزران .2018.ص.

24-**نصوص من خارج اللغة** . مجلة دورية تصدرها شبكة أطياف الثقافية . العدد 11. 5. 2010

الجرائد :

1-**جريدة الرياض** .العدد الأول .92.ربيع الأول .14.214.ديسمبر 1993.

2-**جريدة أخبار الأدب** .عدد 646.يوم الأحد سبتمبر. القاهرة .2008.

الأطروحات والمخطوطات الجامعية :

1-**الصالح خرجي محمد** .جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر .دكتوراه مخطوطة. جامعة قسنطينة .2005-2006.

2-**بوهرور حبيب** .الخطاب الشعري والموقف النقدي في كتابات الشعراء العرب المعاصرين " أدونيس ونزار قباني " أننموذجا .دكتوراه. جامعة منتوري .قسنطينة .2007-2006.

المواقع الإليكترونية:

1- **شربل داغر** .الشعر المنثور الشعر المجهول ..https.// charbel dagher.com

2- **محمد الماغوط**، اغتصاب كان وأخواتها حورات أجراها خليل صويلح .دار البلد .ط1. 2002. موقع الساخرwww.alsakher.com

3-**أنسي الحاج** ."لن" جهة الشعر . www.jehet.com .

4-**جهاد هديب** .خروج عن عباءة الشعر العربي .جريدة الاتحاد .11 مارس pttp//wwalittiad.ae/s=15164510..2010

5-**عبلة رويني** .شعراء الخوارج .kotobarabia.com

6-**فارس الرحاوي** . إشكالية قصيدة النثر بين المفهومين العربي والغربي . العدد 457.السنة 32. أذار. 2009. http.www.awu.dam.org

7-**مجلة عربية** .يومية سياسية من مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة .العدد 14.083. 2016. Ouva.alwewehagovs/hoae221162.

8-**مجلة نزوى** . https//www.unizvaedu.com

9-**نزار قباني** . هل تسمعين صهيل أحزاني .جنيف .15- 01- 1990. ص, 30 http :// nemeen. Nirebloog.com

10-لكم لفتكم ولي لغتي . جبران خليل جبران. جبرانيات .موقع gaoo.ahtada.com

ملخص: تعتبر شعرية القراءة المكملة لمعنى الشعرية والجمالية في أي نص إبداعي، فهي التي تمنحه الحياة والاستمرارية، وحتى التّمييز ولقد حاولت قصيدة النثر، أن تؤسس لذوق جديد في التلقي ذوق قائم على آليات مختلفة تمنح النّص الشعري الجدة على مستوى الكتابة والقراءة ولقد مثّلت بعض القصائد مثل قصائد محمد الماغوط وأدونيس، وأنسي الحاج ووديع سعادة، وسركون بولس...وغيرهم ممن تفننن في استخدام كل تقنيات الكتابة المعاصرة التي عملت على جذب المتلقي من جهة، وعلى التّأسيس للذوق الجديد من جهة أخرى، هذا الذوق المبني على تفجير أطر اللغة، واستغلال صفحة الورقة وزرع فيها كل ما تلتقطه العين والفكر، فتنوع التذوق في قصيدة النثر واختلف بين تذوق للبياض واستنطاقه، وبين تذوق للسّواد وإفراغ دلالته وبين فك شفرات العلامات والرسومات، وبين تذوق للسّرد وتتبع الجمالية الشعرية فيه، وبين تذوق داخلي تتشابك فيه كل العناصر اللغوية وغير اللغوية في رسم ملامحه، وبين تذوق فلسفي فكري للموضوعات المجردة والغامضة ؛ ورغم كل ما حاولت- قصيدة النثر- التّأسيس له من تميز في لكتابة وما طالبت به إبداعية في فعل القراءة والتذوق تبقى هناك فجوة حقيقية بين قصيدة النثر والمتلقي، فجوة ساهمت في عدة أسباب في خلقها تتلخص في غياب: البعد البناء - إبداعية المتلقي والقراءة - جودة النص الشعري - قصيدة النثر -.

Résumé

La poétique de la lecture est complémentaire à la signification de la poétique et de l'esthétique dans tout texte créatif: c'est cette lecture qui lui donne vie, continuité et même distinction. Le poème en prose a tenté de donner un nouveau goût à la réception du texte ; un goût basé sur différents mécanismes qui confèrent au texte poétique le caractère de l'innovation en écriture en lecture. Les poèmes de Mohammed AL-Maghout, Adonis, Ansi Al-Hajj, Wadea Saada, Paul Sarkon ... et bien d'autres qui ont su maîtriser l'utilisation de toutes les techniques d'écriture contemporaines qui attire les lecteurs et encourage à la créativité. D'autres parts, ceci a permis une meilleure exploitation de l'espace de l'écriture à coté d'une vision et un gout pur la réflexion. La diversité des approches dans l'appréciation de la poésie, entre goûter à la noirceur et user de toutes les propriétés de la connotation et déchiffrer les symboles des signes et des dessins, entre prendre du plaisir dans le récit et suivre la poétique esthétique, entre un goût interne mêlé à tous les éléments linguistiques et non linguistiques, une dimension philosophique de sujets abstraits et mystérieux et malgré tout ce qu'à essayé la poésie en prose dans l'établissement d'une distinction écriture et créativité dans l'acte de lire et d'apprécier , il reste cependant, un réel fossé entre la poésie en prose et le récepteur. Un écart du à plusieurs raisons dont : la distanciation, la créativité de la part du lecteur, la qualité du texte poétique et celle du poème en prose.

Abstract

The poetics of reading is complementary to the meaning of poetics and aesthetics in any creative text: it is this reading that gives it life, continuity and even distinction. The prose poem tried to give a new taste to the reception of the text; a taste based on different mechanisms that give the poetic text the character of innovation in reading and writing. The poems of Mohammed AL-Maghout, Adonis, Ansi Al-Hajj, Wadea Saada, Paul Sarkon ... and many others, who have mastered the use of all contemporary writing techniques that attract readers and encourage creativity. On the other hand, this allowed a better exploitation of the space of the writing beside a vision and a pure taste in reflection. The diversity of approaches in the appreciation of poetry, between tasting the darkness and using all the properties of the connotation and decipher the symbols of signs and drawings, between taking pleasure in the narrative and following the aesthetic poetics between an inner taste mixed with all the linguistic and non-linguistic elements, a philosophical dimension of abstract and mysterious subjects, and despite everything that prose poetry has done, in the establishment of a distinction between writing and creativity in the act of reading and appreciating, there remains, however, a real gap between prose poetry and the receiver. A gap due to several reasons including: distancing, creativity on the part of the reader, the quality of the poetic text and that of the prose poem.