الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة ابن خلدون تيارت

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة العربية و آدابهـــا

البنية الشّعرية في قصيدة النثر

دراسة إيـقاعيـة و بلاغـية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه عـلـوم في اللّغة العربيـة و آدابـها

إعداد :
شريفة حميدي

إشراف
أ.د.أحمد بوزيـان

لجنة المناقشة

الرقم	الاسم و اللقب	الدرجة	الجامعة	الصفة
01	بن جامعة الطيب	أستاذ التعليم العالي	ابن خلدون.تيارت	رئيسا
02	بوزيان أحمد	أستاذ التعليم العالي	ابن خلدون.تيارت	مشرفا و مقررا
03	زروقي عبد القادر	أستاذ التعليم العالي	ابن خلدون.تيارت	مناقشا
04	بلمهل عبد الهادي	أستاذ محاضر.أ	المركز الجامعي غليزان	مناقشا
05	مـارسـي رشيـد	أستاذ محاضر.أ	المركز الجامعي تيسمسيلت	مناقشا
06	مـيمـون سـهـيلة	أستاذ محاضر.أ	حسيبة بن بوعلي .الشلف	مناقشا

السنة الجامعية: 2017-2018

بسم اللّه الرحمن الرحيم

{ وَ فَــوْقَ كُلِّ ذِي عِــلْــمٍ عَلِيــم }

يوسف، 76

إهـــداء

أهدي ثمرة مجهودي المتواضع إلى والـــديّ الكريمين

عربون وفاء وتقدير لهما

إلى زوجي وأولادي جزاء صبرهم على بعض تقصيري في حقهم

أثنـــاء إنجـــاز هذا البحـــث

إلى إخوتي وأخـــواتي

شريفة حميـــــدي

ملخـــص الأطروحـــــة

تتناول هذه الأطروحة قصيدة النثر العربية بوصفها أبرز إشكاليات المشهد الحداثـي العربي، وتحاول الإجابة عن جملة من التساؤلات العويصة ،فقصيدة النثر لم تكن وليدا غير شرعي للشعر العـربي ،و إن تنصلت من بعض قوانيـنه،فهي تستمد جذورها من التراث العربي ممثلا في النثر الصـوفي والشعر المنثور فضلا عن نهلها من أساليب القرآن الكريم.

وتصنع قصيدة النثر شعريتها المفارقة من المزج بين تقنيات الشعر والنثر معا في توادٍ و عناق عجيب ،و لذلك جاء إيقاعها مختلفا فهو مستمدّ أساسا من مظاهر صوتية كالتكرار والجناس والتوازي والتشاكل ، فضلا عن الإيقاع البصري الذي أتاحته وسائل الطباعة الحديثة.

كما تتميز قصيدة النثر بلغتها المتفرّدة التي تتفيّأ الحدس الصوفي وتتكئ على النهل من الفنون المجاورة ، ولذا اهتم روّادها بابتداع و تطوير تقنيات جديدة كالكتابة بالجسد، والصورة الشعرية، واستثمار شعرية الانزياح والسرد والتناصّ، وكل ذلك خلق لغة مغايرة صادمة للمتلقي ولكنها جددت نبض الشعر العربي.

الكلمات المفتاحية :

قصيدة نثر،إيقاع داخلي، صوفية، شعرية ،الحداثة، البلاغة الجديدة ،إيروتيكية ،انزياح ، صورة شعرية ، تناص .

Résumé de la thèse :

Cette thèse traite du poème en prose arabe comme le plus important problématique de la scène moderniste arabe et tente de répondre à un certain nombre de questions difficiles: le poème en prose n'était pas un enfant illégitime de la poésie arabe,malgré qu'il décampe de certaines de ses lois, il tire ses racines de l'héritage arabe représenté dans la prose soufie et la poésie dispersée ainsi que ses méthodes du Saint Coran.

Le poème en prose fait sa poésie paradoxale de ameliorer les techniques de la poésie et de la prose ensemble dans une amoure et un câlin merveilleux,et donc le rythme est venu différent est dérivé principalement des manifestations du son, comme la répétition, le parallélisme et l'inter morphologie ainsi que la similarité des accent des motsen plus le rythme visuel fourni par les méthodes d'impression modernes.

Le poème en prose est caractérisé par son langage unique, qui remplit l'intuition mystique sophiste et repose sur la noblesse citation des arts voisins,par conséquent, les pionniers se sont intéressés à la création et au développement de nouvelles techniques telles que l'écriture du corps, l'image poétique et l'investissement de la poésie du déplacement et de la narrationsous une symétrie textuelle, et tout cela a créé un langage différent choquant pour le destinataire, mais a renouvelé la poésie arabe.

Mots clés :

Poème en prose, rythme intérieur, mystique sophiste, poétique, modernisme, nouvelle rhétorique, érotisme, deviation , image poétique, Intertextualité.

مقدمة

مقدمة:

ظهرت قصيدة النثر العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، وقد اقترن ظهورها بتحولات عميقة في بنية المجتمع العربي تاريخيا وإيديولوجيا واجتماعيا، فقد شهدت فترة ظهورها انعطافات قاسية عاشتها الأجيال العربية المتلاحقة بعد نكسة 1967 وتبدد حلم القومية العربية وغيرها من الشعارات الرنانة التي احتفى بها الشعراء زمنا ليس بالقصير، فكان طبيعيا، وفي ظل هذه الانكسارات ظهور شكل جديد من الشعر يحمل هموم وآلام وأيضا انكسارات الشعراء الشباب.

و كان للاتّصال بالحداثة الغربية في وجهيها الأنجلوساكسوني والفرنكفوني أحد عوامل ظهور هذه التجربة الشعرية التي أثارت جدلاً نقدياً كبيراَ لمّا يخبو أواره بعد، حتى بعد مضيّ السنوات وتراكم عشرات الدراسات النقدية، ومردّ ذلك الجدل تنصّل قصيدة النثر عن قواعد الشعر العربي التي تراكمت لعدة قرون، بل ووصل الأمر ببعض النقاد حد اتّهام روادها بالعمالة والتخوين، فقط لمجرد تمردهم عن طبيعة الشعر العربي الكلاسيكي، والتأسيس لكتابة جديدة تنأى بالشعر عن النمطية وتحرره من العروض الخليلي وتستجيب لمتطلعات وآمال شعرائها.

وهذا ما يؤدي إلى بنا إلى التساؤل إذا كانت قصيدة النثر قد طرحت كليا القواعد الموروثة للشعر العربي سواء منها على مستوى الشكل أو الموضوع فما هي البدائل التي تشكل بنيتها النصية؟ وهل حقا كانت قصيدة النثر العربية مجرد تقليد عن الإبداع الغربي لا أساس له في الذّائقة العربية عبر العصور؟ وإذا كانت هذه القصيدة قد تخلت عن العروض الخليلي فكيف تصنع إيقاعاتها الخاصة؟ و في ظل مناداة روادها بالتخلص من الأساليب البلاغية القديمة و(تفجير اللغة) لإعادة بريقها فبم تتّسم لغتها؟

وقد دفعتني أسباب عديدة لاختيار هذا الموضوع لأطروحتي، أهمها جدّة هذا الموضوع على مستوى الجامعة الجزائرية فعدا بعض الدراسات القليلة التي تناولته فلا تزال

الكثير من جوانبه بكرا تستثير شهية الباحث،خصوصاً وأن قصيدة النثر مازالت تثير إشكالات متعددة متداخلة لا تنتهي تساؤلاتها بإجابة حاسمة ، وثانيا ميلي إلى هذا النوع من الدراسات التي تبحث في شعرية العمل الأدبي لاسيما وأنني قد بدأت ذلك في مرحلة الماجستير.

وتأتي أهمية الموضوع –كما أسلفت– من باب قلة الدراسات التي تناولته في الجامعة الجزائرية برغم أنه على المستوى الإبداعي أصبحت قصيدة النثر هي الشكل المهيمن على الساحة الإبداعية في الوطن، فالبحث يهدف إلى وضع المهاد النظري والتطبيقي بين يدي الطلبة والباحثين لهذا النموذج الشعري.

وقد تم اختيار شاعرين من رواد الحداثة أنموذجين للدراسة هما أدونيس ومحمد الماغوط، ولم يأت اختيارهما من قبيل الصدفة، ولا تمجيدا لهما بل كان ذلك لسببين أحدهما منهجي والثاني موضوعي.

أولا سبب منهجي لأنه يستحيل عمليا الإحاطة بجميع نصوص قصيدة النثر أو جميع شعرائها منذ انطلاقتها وحتى اليوم، لأن ذلك يتطلب منا سِفراً ضخمًا ومجهودا مضنيا يبعد الدراسة عن مقصدها، ثانيا سبب موضوعي، ذلك أن محمد الماغوط خلال تجربته الشعرية التزم نهجا واحدا ظل وفيا له حتى وفاته، وصرف كل مجهوده لشعره نائيا بنفسه عن محاولات التنظير ، بينما ظل أدونيس يراوح في تجربته الشعرية، ويطورها كل مرة علاوة عن رؤاه التنظيرية التي رافقت شعره، ولذلك ارتأيت الجمع بين شاعرين وقف أحدهما بقدم ثابتة، وظل بعيدا عن عواصف النقد ونذر حياته لشعره فقط، والآخر ظل على الدوام وحتى الآن يبحث عن الجديد، وتم تحييد نصوص أنسي الحاج لأنه كان الأكثر تطرفا بين مجايليه وتجربته الشعرية تستحق دراسة منفردة.

و اقتضت طبيعة الدراسة الاعتماد على توليفة من المناهج و تمثلت في المنهج التاريخي لتقصّي جذور قصيدة النثر عبر مفاصل حركة التاريخ نشأة و تطوراً

و نضـجاً،ثم المنـهج الأسلوبي فـي تحليل النصـوص و استجلاء الملامـح الأسلوبية لهذا النمط من الكتابة، دون أن نتغافل عن الاستعانة ببعض إجراءات البنيوية و ذلك باعتبار أن قصـيدة النثـر لهـا بنيتهـا الخاصـة المفارقـة ،و لـذلك كانـت مقاربتنـا مـن هـذه الزوايـا المختلفة.

وقد اعتمد البحث على مصادر شتّى أهمها دواوين الشاعرين محمد الماغوط

و أدونـيس، كمـا أفدت من بعض الدراسـات المهمـة مثل دراسـة الناقد عبد القـادر الغزالي، قصيدة النثر العربية، الأسس والنظريات والبنيات النصية، ويحياوي رشيد بكتابه الموسوم بقصيدة النثر، أو خطاب الأرض المحروقة، والذي تعرض فيه لأبرز مغالطات النقد العربي حول قصيدة النثر.

ودراسة الباحثة إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية، التغاير والاختلاف، ودراسة الباحث العراقي ناهض حسن، القصيدة الحرة، محمد الماغوط نموذجا، كما أفدت من بعض المقالات القيّمة التي نشرتها المجلات العربية المختلفة،فضلاً عن الدراسات الأكاديمية.

أما عن الدراسات الأكاديمية السابقة للموضوع ،فقد اطّلعت على أطروحة الباحث رابح ملوك المقدمة لنيل شهادة دكتوراه من جامعة الجزائر والموسومة ب (البنية الشعرية في قصيدة النثر) وبحثنا يتقاطع مع الباحث من جانب ويختلف عنه من عدة وجوه، فالباحث لم يختر نموذجا واحدا للدراسة بل انتقى نصوصا لشعراء عديدين اتخذها منطلقا لدراسته،متّبعاً ظواهر و قضايا نظرية في معظمها، كما نتقاطع في دراسة بعض الجوانب الإيقاعية وإن كان لكل منا طريقته ووجهة نظره الخاصة.

أما الاختلاف الأساسي فكامن في الفصل الثالث من الدراسة حيث تعرضت للغة قصيدة النثر أو بلاغة الحداثة.

وقد تم تقسيم الدراسة إلى مقدمة ومدخل وثلاثة فصول تعقبها الخاتمة .

مدخل عنون بـ : **(قراءة في مصطلحات العنوان)** وفيه تم تشريح كل كلمة من عنوان الأطروحة على حدة (البنية، الشعرية، الإيقاع، البلاغة).بينما أرجأت مصطلح "قصيدة النثر" إلى الفصل الأول من الدراسة.

ثم **الفصل الأول** الذي خصّص للتّأصيل النظري لقصيدة النثر **(قصيدة النثر، مفهومها، مرجعياتها، والجدل النقدي حولها)**، وقد قسمته إلى ستة مباحث هي: أولها مفهوم قصيدة النثر وخصائصها، ثانيها: المرجعية الغربية لقصيدة النثر، ثالثها: المرجعية العربية لقصيدة النثر العربية، ورابعها:إشكالية مصطلح قصيدة النثر، وخصص المبحث الخامس للموقف النقدي من قصيدة النثر ،أما المبحث الأخير من الفصل والمعنون بنظرية الشعر عند أدونيس فقد خصص لعرض ودراسة أهم آراء أدونيس حول الشعر ، بوصفه أحد رواد و منظِّري قصيدة النثر و أبرز المنافحين عنها.

أما **الفصل الثاني** المعنون بـ: **(تحوّلات الإيقاع في قصيدة النثر)** حاولت فيه استجلاء أهم المقوّمات الإيقاعية التي تتّكئ عليها قصيدة النثر في بناء إيقاعها الخاص، وقد قسمته إلى ستة مباحث أولها: الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر وفيه تم التعرض لأبرز آراء النقاد والمنظِّرين حول الإيقاع الداخلي وجوهره، وثانيها الإيقاع الصوتي في قصيدة النثر، وثالثها إيقاع التكرار ورابعها إيقاع التوازي، وخامسها إيقاع التشاكل، وسادسها التّشكيل البصري للقصيدة.

أما **الفصل الثالث** والأخير المعنون بـ: **(قصيدة النثر وبلاغة الحداثة)**، فقد عني بلغة قصيدة النثر، وقد قسمته إلى ستة مباحث، أولها لغة قصيدة النثر ،و حاولت فيه التعرض لأبرز ملامح التحول في لغة الشعر المعاصر و لغة قصيدة النثر تحديدا ، و ثانيها عنون ب :"شعرية الكتابة بالجسد" و تم فيه رصد هذه التقنية القديمة –الجديدة في الشعر المعاصر و تبيان أثرها في شعرية العمل الأدبي، أمّا المبحث الثالث "

الصّورة الشّعرية في قصيدة النثر"، فقد عني بمفهوم الصّورة الشّعرية، ودراسة أنواعها لدى كل من أدونيس و الماغوط و تبيان جمالياتها ، و عنون المبحث الرابع بـ :" شعرية الانزياح "حيث تم فيه التعرض إلى الانزياح بشقّيه الدّلالي والتّركيبي ودورهما في شعرية قصيدة النثر، وخصّص المبحث الخامس لشعرية السّرد في قصيدة النثر،باعتبارها تستحضر الجنسين معاً ،الشعر و النثر و هذا ما وضّحناه في الفصل الأول ، وتمت فيه دراسة بعض المقاطع السّردية في شعر أدونيس والماغوط، وتبيان دورها الوظيفي والجمالي، أما السّادس و الأخير فهو" جماليات التّناصّ في قصيدة النثر " وفيه تم رصد بعض ملامح التناصّ في قصيدة النثر والمستقاة من مصادر شتّى أولها القرآن الكريم، ثم التّراث الصّوفي وكذا الأساطير العربية

و العالمية.

وأخيرا جاءت **خاتمة البحث** لتوجز أهم النتائج والاستنتاجات المتوصل إليها من الدراسة، وتحاول تلمّس بعض السّمات الفارقة في تجربة قصيدة النثر العربية وتجلّياتها على المشهد الحداثي العربي.

و لا يخلو أيّ بحث من عقبات تواجهه، و أول عقبة واجهت بحثي هي صعوبة الحصول على دواوين الشاعرين، فقد قضيت زمنا ليس باليسير أفتش عنها في جلّ المكتبات المتاحة والمعارض المنصوبة هنا وهناك،أمّا ثاني تلك العقبات فهو التّنوع الهائل في المنجز الشعري لدى أدونيس الذي يوصف بأنه شاعر دوما يتخطّى نفسه، وكتب قصيدة النثر تحت مسمّيات شتى، ولكنها لا تعدو أن تكون شكلا من أشكال قصيدة النثر مهما حاول الشاعر جاهدا إيجاد مصطلحات جديدة لها.

وجلّ ما أتمناه أن يلقى البحث بعض القبول لدى الدارسين، وأن يفتح آفاقا جديدة لم يسعني الوقت لإكمالها، ولا يسعني في هذا المقام إلا أن أقدم خالص شكري وامتناني لأستاذي المشرف، بوزيان أحمد، الذي رافقني طيلة بحثي بنصائحه وتوجيهاته وتصويباته

ولم يبخل عليّ بكتبه القيّمة التي استفدت منها، كما لا يفوتني أن أشكر بعض زملائي الأساتذة الكرام في جامعة الشلف الذين زوّدوني ببعض المراجع القيّمة فلهم خالص الشكر والمنـّه.

وأخيرا آمل أن يكون البحث كوّة يطل منها طلبتنا الأعزاء على بعض قضايا الحداثة العربية واعتذاري مسبقا عن أي نقائص توجد في البحث ولأن الكمال لله وحده ولكل بحث هنّات وأخطاء.

والله وحده أسأل التوفيق والسداد.

الشلف يوم الجمعة 10 مارس2017 م الموافق 12 جمادى الثانية 1438هـ

شريفة حميدي

مدخـــــــل

قراءة في
مصطلحات العنوان

مدخـــــــل

مدخـل: قراءة في مصطلحـات العــنـوان :

أولا: البنية

ثانيا: الشعرية

ثالثـــا:الإيـــقـاع

رابعا : البلاغة من المعيارية إلى الوصفية.

أولاً :البنية:

البنية مصطلح هيمن على الدراسات اللسانية والنقدية المعاصرة، وفي هذه الدراسة لا نعني به الاتجاه البنيوي الذي جاء به فردنياند دوسويسر (Ferdinand de saussure) وطوّره لسانيون غربيون وحاولوا تطبيقه على الخطاب الأدبي[1]، وإنما مفهومنا للبنية في هذه الدراسة ينصرف إلى مجموع العلاقات التي تشكل النص الشعري في قصيدة النثر، فالقصيدة بهذا المفهوم " كون مغلق ومنفتح في خطاب مؤسس على أساس اشتغال نسقي مخصوص تحكمه علاقات تفاعلية بين الداخل والخارج النصي"[2].

ولا يعني هذا بأي حال من الأحوال حصر القصيدة في قوالب جامدة تكرس النّمذجة القبلية، أو محاولة حصر أبنيتها اللامتناهية قصد تقنينها، فقصيدة النثر فضاء رحب مفتوح على إمكانات تجريبية لا حصر لها، تغتذي تجاربها من القديم والجديد معا، من الشرق والغرب، في توادّ وعناق عجيب، هي كنهر متدفق يجمع في مجراه بين طعوم ومذاقات شتى، ولكل شاعر مطلق الحرية في أن يغترف منه ما يشاء.

و إذا كانت قصيدة النثر لا شكل لها يفرض من قبل ،بل إن شكلها يولد مع ميلاد كل قصيدة جديدة ،و مع ذلك تظل تحتكم إلى بنية الشعر.

" فالبنية في الشعر هي جملة المبادئ التي تحكم عملية الخلق الشعري... بحيث يتبع كل عنصر عنصرا آخر، وهي الشكل والموضوع وعناصرهما، وهي المصطلح الأعم الذي يتحدد نتيجة لمبادئ أخرى ذات طابع شكلي موضوعي يتحكم في توليد وخلق العمل الأدبي، ويترتب عليها النظام الذي تتخذه الوحدات المكتوبة"[3].

وقد أشار الناقد محمد لطفي اليوسفي إلى مفهوم البنية في الشعر محددا دلالتها على أنه لا يعني بالبنية ما يسمى في الخطاب النقدي المتعارف عليه بالمبنى الخارجي، وإنما يعني به

[1] – ما كتب عن النقد البنيوي كثيرا جدا، ولا يسعه حصر، ونشير هنا على سبيل المثال إلى كتاب صلاح فضل: البنائية في النقد الأدبي، ط3، بيروت، 1985، وبمنى العيد، في معرفة النص، بيروت، 1984.

[2] – الغزالي، عبد القادر، قصيدة النثر العربية، الأسس النظرية والبنيات النصية، مطبعة تريفة، بركان، ط1، 2007، ص 189.

[3] – بن علي، خلف الله، النقد البنيوي في الجزائر، مجلة فصل الخطاب، ع2، فيفري 2013، ص 173.

النص الشعري بكل أبعاده، لغته وحركاته ونظام علاقاته وأزمنته، والرؤية التي يطرحها لأن هذه الأبعاد تنشأ متشابكة، متناغمة، وتؤلف مجتمعة بنية النص الشعري أو بنية القصيدة. [1]،

وهذا ما تنصرف إليه هذه المقاربة في هذا البحث، من خلال محاولة استكناه واستجلاء المكوّنات والأبعاد والعلاقات والمجالات التي تؤلف متواشجة الخطاب الشعري في قصيدة النثر.

ثـانيـا :الشعرية:

يعود مصطلح الشعرية (poétic) في أول انبثاقه إلى أرسطو، وقد ارتبط بفكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية والفنية التي تحكم عملية الإبداع أو هو " محاولة وضع نظرية عامة مجردة للأدب بوصفه فنا لفظيا، إنما تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب الشعري بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي"[2].

يشير أرسطو إلى فكرة التّخييل وهو بذلك ينفي فكرة الشعرية عن بعض الكتابات رغم كونها موزونة لخلوها من الخيال مثل بعض أقوال سقراط التي اتزنت عفوا. [3]

وترجع أهمية مباحث أرسطو في الشعر إلى السّبق في محاولة طرح المفاهيم، والتّأسيس لنظرية شعرية، كما تكمن أهميتها أيضا في آثارها العميقة على النقد العربي، خاصة لدى الفلاسفة المسلمين مثل ابن رشد وابن سينا وغيرهما، والنقاد العرب القدامى الذين اطّلعوا على أفكار أرسطو مثل حازم القرطاجني والمتصوفة الذين تمكنوا فيما بعد من بناء شعريتهم الخاصة ومفاهيمهم حول نظرية الشعر خصوصا في مفهوم الخيال[4].ومن هذه الشعرية المفارقة التي صنعها المتصوفة لأنفسهم وجد رواد قصيدة النثر مبتغاهم ،حيث اتخذوا من التجربة الصوفية مرجعية تأسيسية لرؤاهم التنظيرية ،و منبعا ثرّا اغتذت منه تجربتهم الشعرية.

و نشير إلى أن مصطلح "الشعرية" لم يرد مفردا في الدراسات النقدية العربية ،و إنما ورد مضافا إلى غيره ،كقولهم : "الأغراض الشعرية" ، و إن كان المفهوم متداولاً من خلال المعايير

[1] – ينظر: اليوسفي، محمد لطفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، المطابع الموحدة، مجموعة سراس، تونس، 1996، ص 14-17.

[2] – ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1994، ص 9.

[3] – ينظر: أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، طبعة نهضة مصر بالفجالة، 1953.

[4] – ينظر: اليوسفي، محمد لطفي، الشعر والشعرية، الفلاسفة والمفكرون العرب، ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب، 1992.

التي اتخذوها وسيلة في تحديد مفهوم الشعر، و لا أدلّ على ذلك من المختارات التي كانت تقدم على أنها عيون الشعر العربي القديم.

أمّا عند النقاد الغربيين المحدثين فنجد رومان ياكوبسن (Roman Jakobson) يقول إن " الوظيفة الشعرية ينبغي أن يحدد معها ضمن الوظائف الأخرى للغة، كأن تدرس من خلال تنوع وظائفها كلها، لأن أية عملية تواصلية لفظية هي حصيلة شبكة واسعة من التفاعلات الوظيفية هي المرسل والمرسل إليه، والرسالة والسياق والاتّصال والسّنن" مع تركيزه على الوظيفة الشعرية تحديدا. [1]

فالشعر عند ياكوبسن لغة في سياق وظيفتها الجمالية، وموضوع علم الأدب ليس هو الأدب، ولكن الأدبية، أي الآليات التي يصوغ بها أديب ما نصه التعبيري.[2]

ويلخص تودروف (TzvetanTodorv) مفهوم الشعرية في كونها مقاربة للأدب حيث أنها" تسعى إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع ... الخ تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته" أي ما يجعل الأدب أدبا. [3] فالأدبية في عرفه هي الغاية و المبتغى .

وهذا المفهوم الذي يطرحه تودوروف يجعل موضوع الشعرية هو دراسة الخصائص التي تحدد الأثر الأدبي وتصنع فرادته.

ويحدد جون كوهن (Jean cohen)الشعرية ضمن أربعة محاور وهي:

1-المجاوزة وخرق المألوف على مستوى الصياغة الفنية واللغة والمضمون.
2-اختلاف اللغة الشعرية عن اللغة العادية.
3-اختلاف الشعري عن النثري الذي هو تمثيل للمنطقية السائدة في التراتب التقليدي للأفكار وطرائق التعبير عنها.

[1] – ياكوبسن، رومان، قضايا الشعرية، تر محمد الولي، دار توبقال، المغرب، 1988، ص 27.
[2] -م.ن.ص.ن.
[3] – تودوروف،تزفيتان، الشعرية، تر شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990، ص 23.

4-قياس الظاهرة الشعرية في نص ما يتم من خلال التعامل المباشر مع النص والتعاطف مع روح هذا النص ودراسة الخصائص التي تميز لغته، حيث إن الشاعرية هي حدود الأسلوب.[1]

فالشعرية في نظر جون كوهن لا تتحدد بالأوزان أو القوافي ، بل ما يصنع فرادة النص الشعري هو لغته الخارقة للسائد و المألوف.

ويرى كمال أبو ديب أن الشعرية لا تتحدد على أساس الظاهرة المفردة كالوزن أو القافية والإيقاع الداخلي أو الصورة أو الرؤيا، أو الانفعال، أو الموقف الفكري أو العقائدي، لان أيًا من هذه العناصر في وجودها النظري المجرد عاجزة عن منح اللغة طبيعة دون أخرى ولا يؤدّى مثل هذا الدور إلا حين يندرج ضمن شبكة العلاقات المشكلة في بنية كلية.فالشعرية عند كمال أبو ديب هي إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر. [2]

وبرغم اختلافات النقاد العرب والغربيين في إيجاد مفهوم شامل وموحد للشّعرية إلا أن جلّهم يتفقون على أنها علم يعنى بدراسة الأثر الأدبي ويستقي إجراءاته ومناهجه من علوم شتّى كالبلاغة والأسلوبية واللسانيات، بل وحتى بقية الفنون مثل الرسم والموسيقى[3]. و بحثنا يسعى إلى الكشف عن العناصر التي تصنع مجتمعة شعرية قصيدة النثر.

ثالثاً : الإيقاع:

يتداخل مصطلح الإيقاع مع مصطلح الوزن في كثير من الدراسات، ويصل التّداخل في أحيان كثيرة حدّ التماهي فيطلق مصطلح الإيقاع على الوزن، ونرى ذلك جليا في بعض المؤلفات التي يطلق عليها أصحابها" دراسات إيقاعية"، بينما هي لا تعدو أن تكون في الواقع مجرد دروس في العروض العربي القديم[4] و هذا ما يجعل القارئ يقع في التباس بين المصطلحين.

[1] -ينظر كوهن، جون، بنية اللغة الشعرية، تر محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1986.

[2] - ينظر: أبو ديب، كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث، 1987.

[3] - ينظر: بوحوش رابح، اللسانيات وتحليل النصوص، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان، 2007، ص 76.

[4] - ينظر: بن دريس، عمر خليفة، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، منشورات قاريونس، ط1، ليبيا، 2003، ص 23.

ولكن من المهم التفريق بين مصطلحي الوزن والإيقاع حتى لا تتداخل الخيوط بينهما وتعيق الدراسة المنهجية.

جاء في لسان العرب " الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها"[1]، وهذا التعريف المعجمي لم يحد عن إطار الغناء والموسيقى باعتبار أن الشعر ارتبط أصلا بالغناء مما جعل المصطلحان يتداخلان.

ولعل أول من استعمل لفظ الإيقاع من العرب هو ابن طباطبا حين قال" وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر وصحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر، ثم قبوله واشتماله عليه، وان نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها، وهي اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدرة نقصان أجزائه".[2]

فابن طباطبا جمع بين الوزن والإيقاع ثم أضاف إليه حسن التركيب، واعتدال الأجزاء، ولكي يتوفر الإيقاع في الشعر – حسبه– فلابد أن يكون موزونا ويتوفر على ما يلي"

1–حسن اللفظ.

2– صحة الوزن والمعنى وصوابه.

3– عذوبة اللفظ.

وفي ذلك إقرار ضمني من ابن طباطبا من أن الإيقاع أشمل من الوزن.

أمّا النقاد الغربيون قد اختلفت تعريفاتهم للإيقاع باختلاف مذاهبهم ومشاربهم، وإن اتفقوا على فكرة واحدة مفادها أن الإيقاع تكرار منتظم لعدد من المقاطع على فترات زمنية متساوية[3].

[1] – ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، ط1، بيروت، 1410هـ/1990م، م8، مادة وقع، ص 408.

[2] – ابن طباطبا، عيار الشعر، تح طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، القاهرة، 1965، ص 53.

[3] – ينظر: تبرماسين، عبد الرحمن، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة،2003، ص 90–93.

و كان لاتصال الباحثين العرب المعاصرين بالثقافة الغربية ونهلهم من معينها أثره الواضح على دراساتهم عن الإيقاع، فإلمامهم بالثقافة الغربية مكّنهم من قراءة تراثهم بنظرة جديدة، ترى الإيقاع عير مرادف للوزن، بل وأسرع منه وأشمل.

فكمال أبو ديب يحدد الإيقاع بأنه " الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية"[1].

و مع ذلك فهو تحديد عام يربط بين الفاعلية، وذوق المتلقي الذي يتأثر بتلك الحركية فيبعث فيه الإحساس بالفرح أو يوقظ فيه مواطن الحزن، فالإيقاع في مفهوم أبي ديب إذن فعل يعقبه انفعال، فعل الشاعر ذاته، يعقبه انفعال من قبل المتلقي بالفرح أو الحزن أو التّأسّي...

وتفرّق خالدة سعيد بين الأوزان التي سمّتها" رواسب الماضي" والتي لا يمكنها أن تتجاوب مع روح العصر وبين الإيقاع، ثم تتساءل" ما الإيقاع؟ لتجيب بعدها أنه" ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان، الإيقاع بالمعنى الأسبق لغة ثانية، لا تفهمها الأذن وحدها، وإنما يفهمها قبل الأذن الحواس، الوعي والحاضر والغائب، ولهذه اللغة علاقة ثنائية بالأجواء الشعرية تستحضرها الأجواء والأجواء تبعثها"[2].

فالإيقاع ليس منوطا بالسمع وحده، بل هو نتاج تفاعل الحواس جميعا، ثم تضيف الناقدة :

" الإيقاع ليس مجرد تكرار لأصوات وأوزان تكرارا يتناوب تناوبا معنيا، وليس عددا من المقاطع الاثني عشرية مزدوجة، أو خماسية مفردة وليس قوافي تتكرر بعد مسافة صوتية معينة لتشكل قرارا..."[3].

في إجابة خالدة سعيد نفي لتعريف الوزن بالتفاعيل أو بالمقاطع الصوتية، أو بتكرار الأصوات أو القافية عن الإيقاع، وهذا ليس إقصاءا لهذه العناصر من دائرة الإيقاع، بل هي

[1] – أبو ديب، كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، ص 230.

[2] – سعيد، خالدة، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط2، 1982، ص 11.

[3] – م، س، ص 111.

من مكوّناته الأساسية، ولكنها ليست هو، لأنه في نظرها مسألة تتعلق بالشعور الذي تشترك فيه الحواسّ جميعا، وتشير خالدة سعيد أيضا إلى دور المتلقي في الإيقاع، فتكون القصيدة حينها إحساس وتذوق وشعور بعالم القصيدة، وما يكتنفه من مؤثرات فنية وفكرية ومادية وروحية.

ويعرّف الباحث محمد العياشي الإيقاع بأنه : " ما توحي به حركة الفرس في سيره وعدوه وخطوة الناقة وما شاكل ذلك، لخضوع تلك الحركة في سيرها إلى مبادئ لا تفريط فيها، هي النسبية في الكميات، والتناسب في الكيفيات والنظام والمعاودة الدورية، وتلك هي لوازم الإيقاع".[1]

جمع الباحث في مفهومه عناصر عديدة تمثل جوهر الإيقاع هي:

أ- الحركة، فالإيقاع متصل بالحركة.
ب- النسبية، أي تحقيق العلاقة بين شيئين متناسبين في الحركة والزمن والأداء.
ت- التناسب: العمل على التوافق بين الحركة والأداء والزمن.
ث- النظام، بهدف خلق الترتيب والتناسق.
ج-المعاودة الدورية، التي تعد ضرورية لكي يتحقق الإيقاع، إذ لا إيقاع بلا تكرار.

ويفرّق عميش العربي بين الإيقاع والوزن تفريقا بيّنا إذ يقول "... لأن الإيقاع سابق للوزن مشتمل عليه وهو أسرع دلالة شعرية منه، إذ كل وزن قائم لا محالة على إيقاع، في حين يغيب ذلك التلازم التركيبي إذا ما تعلق الأمر بالإيقاع، فليس كل إيقاع يصب في وزن بالضرورة، لذلك وانطلاقا من هذا الفهم تتبين لنا المراحل الإيقاعية التكوينية التي تكون قد مرت بها أوزان الشعر العربي، غير أن أفضل مراحلها الجمالية لاشك في أنها كانت متصلة بتلك المراحل الإيقاعية التجريبية الحرة من كل إلزام نظمي"[2] .

فالباحث يرى أن الإيقاع أوسع من الوزن" فالوزن محدود والإيقاع لا متناه"[3]، وأفضل إيقاعات الشعر العربي في نظره تلك التي سبقت التقنين والتقعيد في مراحل الشعر الأولى،

[1] – العياشي، محمد، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، 1976، ص 423.
[2] – عميش، العربي، خصائص الإيقاع الشعري، بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، دار الأديب للنشر والتوزيع، وهران، 2005، ص 59.
[3] – م، ن، ص 58.

ولذلك فليس مستبعدا أن تكون إيقاعات الشعر الحر، وإيقاعات قصيدة النثر عودة إلى بكورة الكتابة، في عصور موغلة في القدم قبل أن يقصّد القصيد ويحدد الإيقاع بالوزن[1]،

و هو رأي له وجاهته التنظيرية و الإجرائية.

ونخلص في الأخير إلى أن الإيقاع صفة لازمة وجوهرية في الشعر، وهي خاصية عامة من نتاج اللغة ووعي المتلقي، اللغة: لأن الشعر مادته الأصوات والألفاظ التي تنتظم بطريقة معنية، والمتلقي بانفعاله وإحساسه بتلك العلاقة بين مكونات الخطاب الشعري التي تخضع لتساوق معين، وإن كانت قصيدة النثر قد طرحت جانبا العروض العربي القديم فإنها و لا شك قد صنعت لنفسها إيقاعاتها الخاصة بها وحدها ،بل ولكل نص شعري إيقاعه الخاص المتفرد النابع من رؤيا الشاعر و ذوق المتلقي.

رابعا: البلاغة من المعيارية إلى الوصفية:

يعدّ أرسطو مؤسس علم البلاغة، وقد خصها بكتابين هامين هما (الريطوريطا، البلاغة)، و (الحجج المشتركة)، وقد قسم أرسطو كتاب البلاغة إلى أقسام ثلاثة:

القسم الأول يتعلق بمفهوم البلاغة، وموضوعها ومناهجها وعلاقتها بالجدل، وفي حين يتناول القسم الثاني ما يتعلق بالتأثير على الآخر أو نفسيته، أما القسم الأخير من الكتاب فيتناول صفات الأسلوب وآثاره الفنية والجمالية والحجاجية[2].

وقد ميز أرسطو كذلك بين ثلاث خطابات بلاغية

- أولا خطاب قضائي يهدف القضاة من ورائه إلى معرفة الحقيقة، بغية تحقيق العدالة.

- ثانيا خطاب استشاري يتخذ طابعا سياسيا.

- ثالثا خطاب برهاني قائم على مدح الآخر أو ذمه، والهدف منه تثبيت الجمال أو الدفاع عن فضيلة أو قيمة أخلاقية عليا ما[1].

[1] -ينظر: م.ن، ص 58-63.

[2] - ينظر: حمداوي، جميل، من الحجاج إلى البلاغة الجديدة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2014، ص 24-25.

إذن فالبلاغة في نظر أرسطو وسيلة من وسائل الخطابة، غايتها إقناع المتلقي والتأثير فيه، ومن ثم عدّها البلاغيون الجدد أمثال شايمبيرلمان (ChaimPerelman) ولوسي اولبيريختتيكا (Lucie Olbrechts-Tycca) أداة مرتبطة بالحجاج ارتباطا وثيقا[2].

وإذا كان أرسطو قد اهتم بالبلاغة ونظّر لها انطلاقا من كونها أداة بيد الخطيب يؤثر بها في سامعيه حيث إن المجتمع الأثيني كان مجتمعا ديمقراطيا برز فيه السياسيون والخطباء بخطبهم الرّنانة الهادفة امتلاك قلوب الجماهير والتأثير عليها، فإن " الواقع التاريخي لتطور علوم البلاغة والبيان والمعاني العربية يقول إن البلاغي العربي كان يتحرك وينتج على محورين: محور الدين الذي بدأت البلاغة موظفة في خدمته وتبيان إعجاز كتابه السماوي، ومحور التأثير الأجنبي الذي جد فيما بعد وخاصة نظرية المحاكاة ومبادئ المنطق كما قدمها أرسطو..."[3].

فعلوم البلاغة العربية نشأت بدافع ديني بحت هو فهم واستكناه جماليات القرآن الكريم وتبيان إعجازه ثم امتدت إلى النص الشعري القديم، وتطورت لاحقا عقب الاحتكاك بالثقافة اليونانية وخاصة آراء أرسطو. و " لاشك إذن أن الشعر القديم والقرآن الكريم أسهما في صياغة النظرية البلاغية القديمة، مثلما أسهمت العوامل الدينية والكلامية، والمنطقية في هذه الصياغة..."[4].

ولا يسعفنا المقام هنا لذكر كل الإنجازات التي حققها البلاغيون القدامى مثل الجاحظ، و قدامة بن جعفر وابن طباطبا وحازم القرطاجني وغيرهم فهذا مجهود يتطلب سِفرا ضخما.

ولكن من الأهمية بمكان، أن نذكر أن البلاغيين العرب القدامى- وإن وسموا من قبل بعض النقاد المعاصرين بالتّعليمية والمعيارية وبأنهم ارتكزوا على أدوات الوصف بدل تفسير العمل الأدبي- [5] إلا أن إسهاماتهم في صياغة نظرية بلاغية ضمن سياقها التاريخي والمعرفي

---

[1] - م.ن،ص 26-27.

[2] - م، ن، ص 28.

[3] - حمودة،عبد العزيز، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1422هـ/ 2001م، ص 417.

[4] - مشبال، محمد، البلاغة والأدب، من صور اللغة إلى صور الخطاب، دار العين للنشر.ص 83.

[5] - ينظر: م.ن، ص 83-127.

لا ينكرها إلا جاحد، فالبلاغيون العرب كانوا السباقين إلى التّعامل مع النّصوص والنّص القرآني على وجه الخصوص- انطلاقا من النص ذاته" ومن اللاّفت للانتباه أن الاتجاهات النقدية ابتداء من البنيوية، بل من النقد الجديد إلى التلقي والتفكيك اعتمدت التحليل اللغوي للنص مدخلا أساسيا للتعامل مع الإبداع الأدبي... وهذه حقيقة تحتّم علينا العودة إلى تراث البلاغة العربية التي انطلقت منذ البداية من الدراسة اللغوية للنص القرآني ثم جعلت الشيء نفسه بعد ذلك مع النص الشعري، وليس من قبيل المبالغة القول بان التحليل اللغوي هو العمود الفقري للبلاغة العربية"[1].

فالبلاغة العربية القديمة، وإن أخذ عليها في العصور المتأخرة إغراقها في حشد الصور والاستعارات من المنظور المدرسي إلا أنها لا غنى عنها في المناهج المعاصرة، وأبرز مثال على ذلك هو الاتّجاه الأسلوبي الذي يرى أقطابه أنه بديل للبلاغة، ولكنه في جوهره لا يمكنه الاستغناء عن إجراءات البلاغة القديمة[2]، وذلك بفضل قوالبها الأسلوبية كالاستعارة والكناية والطباق والتكرار والتقديم والتأخير، والحذف....و" ذلك لأن الأسلوبيات والبلاغة يقيمان منذ زمن علاقات أحيانا حتى لا تعدو أن تكون جزءا من أنموذج التواصل البلاغي، وتنفصل حينا من هذا الأنموذج وتتسع حتى تكاد تمثل البلاغة كلها باعتبارها مختزلة..."[3].

فالبلاغة الجديدة قد خرجت من رحم البلاغة القديمة ولا يمكن بأيّ حال من الأحوال التنصّل من الميراث البلاغي القديم، و" إذا كانت البلاغة التقليدية بلاغة معيارية تعليمية تربط فن البلاغة بالخطابة والإقناع والإمتاع والبيان، فإن البلاغة الجديدة قد تعاملت مع الخطابات النصية المختلفة منذ منتصف القرن العشرين تعاملا علميا وصفيا جديدا ضمن مجموعة من الاتجاهات لسانية وأسلوبية وحجاجية وتداولية وسيميائية وأكثر من هذا فقد أصبحت لبلاغة اليوم إمبراطورية واسعة وامتدادات شاسعة"[4].

[1] – حمودة،عبد العزيز، المرايا المقعرة، ص 190-491.

[2] – بوحوش، رابح، اللسانيات وتحليل النصوص، ص 56.

[3] – بليث، هنريش، البلاغة والأسلوبية، تر محمد العربي، الدار البيضاء، 1989، ص 13.

[4] – حمداوي، جميل، من الحجاج إلى البلاغة الجديدة، المقدمة، ص 5.

إذن فالبلاغة الجديدة قد أفادت من التّراث النّقدي البلاغي في صياغة مصطلحاتها الإجرائية، وعززت ذلك بمفاهيم جديدة استقتها من فروع اللسانيات المعاصرة في سبيل فهم واستنطاق النصوص وتوسعة مجالات البلاغة إلى شتى الأجناس الأدبية.

و قد صنف الناقد جميل حمداوي الاتجاهات الجديدة التي تفرعت عن البلاغة إلى خمس اتجاهات هي:

1- الاتجاه اللساني: (بلاغة الصور والخطابات) وتأسست ما بين سنوات الخمسين والستين من القرن العشرين، تعنى بنظرية الأدب ودراسة الصور البلاغية، والبحث في أدبية النصوص والخطابات في ضوء الشّعرية والبنيوية والسّيميائية، ومن أقطابها رولان بارت(R.Barthes) وجيرار جينيت(G.Genette)، وتزفيتان تودروف(T.Todorov)، وروميان ياكوبسن(R.J.akohson) وجان مولنيو (J.Molino) وميشال ريفاتير (M.R.faterre) وجان كوهين(K.Cohen) [1].

2- الاتجاه الأسلوبي(البلاغة أسلوب): تعد الأسلوبية فرعا حديثا من فروع اللسانيات، وهي تختلف عن البلاغة الكلاسيكية ذات الطابع المعياري التعليمي في أنها تهتم باستكشاف خصائص الأسلوب الأدبي وغير الأدبي، مع جرد مواصفاته المتميزة وتحديد مميزاته الفردية، واستخلاص مقوماته الفنية والجمالية وتبيان آثار كل ذلك على المتلقي أو القارئ ذهنيا ووجدانيا وحركيا.

وقد ظهرت الأسلوبية تاريخيا باعتبارها بلاغة علمية جديدة نشأت في أحضان الشكلانية الرّوسية والنقد الجديد، فاستلهمت تصوّرات الشّعرية، ثم تمثّلت مفاهيم اللسانيات بمختلف مدارسها، ثم استفادت مؤخرا من النّظريات التّداولية وقد انتشرت الأسلوبية في مختلف الدول الغربية كفرنسا وروسيا وألمانيا وإيطاليا وبريطانيا وأمريكا، ثم انتقلت إلى الدول العربية، وتتّسم الأسلوبية العربية الحديثة بالنزّعة التوفيقية بين التّراث البلاغي العربي القديم والأسلوبية الغربية المعاصرة.[2]

[1] ينظر: م، ن، ص 70-99.

[2] حمداوي، جميل، من الحجاج إلى البلاغة الجديدة،ص74.

3- الإتّـجاه الحجـاجي (البلاغـة حجـاج وإقنـاع): يهـتم شـايمبيرلمان (ChaimPereliman) واولبريختتيتكا (Lucie Olbrechts- Tytecca) بالبلاغـة الجديـدة، ويربطهـا بالحجـاج والإقناع، متأثرا في ذلك بآراء أرسطو، ومن ثمّ، لا يرى بيرلمان أي فرق بين البلاغة والحجاج مـادام هدفهما واحد هو الإقنـاع والتـأثير علـى حد سواء، وأكثر مـن ذلـك، فالبلاغـة حجاجيـة بامتياز، ويعني هذا أن الصّور البلاغية والمحسّنات البديعية ذات وظيفة حجاجية ليس إلا.

ومن ثمّ، يقترن اسم بيرلمان بالبلاغة الحجاجية، ومن أهم الكتب التي تعبّر عن توجهاته البلاغيـة الجديـدة، كتابـه (مختصـر البلاغـة) الـذي ألفـه بالشـراكة مـع اولبريختتيتكـا، وقـد تمثـل بيرلمان المنهج الأرسطي في التعامل مع البلاغة في ضوء رؤية حجاجية، إقناعية.[1]

4- الاتجاه السيميائي (البلاغة في خدمة السيمياء): يعتبر رولان بارت (R.Barthes) خير من يمثل هذا الاتجاه، لان البحث السيميولوجي لديه هو دراسة الأنظمة الدّالة، فجميع الأنساق والوقائع تدل، فهناك ما يدل بواسطة اللغة، وهناك ما يدل بدون اللغة السّننية، بيْد أن لها لغة دلاليـة خاصـة بهـا، و مادامـت الأنسـاق والوقـائع كلهـا دالـة، فـلا عيـب مـن تطبيـق المقـاييس اللّسانية والبلاغية على الوقائع غير اللفظية.

ويعني هذا أن رولان بارت من الدّارسين الغربيين الأوائل الذين سارعوا إلى تطبيق البلاغة، خاصـة ثنائيـة التـقرير والإيحـاء، علـى الأنظمـة السّـيميولوجية غيـر اللفظيـة، مثـل الموضـة، والطبخ، والإشهار، والأزياء، والصور والموضة...

بل يعدّ من أهم الدارسين للصّورة الإشهارية في الغرب على المستوى السّيميائي والبلاغي، وتتألف الصورة الاشهارية من ثلاثة خطابات أساسية هي: الخطاب اللغوي اللساني، والخطاب البصـري الايقـوني، والخطـاب الموسـيقي الإيقـاعي، وتصـاغ بطرائـق أسـلوبية عديـدة ومتنوعـة كالتشبيه والاستعارة، والتشخيص، والمجاز، والكناية والرمز والأسطورة...

[1] ينظر:م.ن.ص 74-80.

وإضافة إلى رولان بارت، يعدّ جان ماري كلا نكينبرج من أهم المؤسسين للسّيميوطيقا البصرية أو البلاغة المرئية التي تعدّ جزءا من السّيميوطيقا العامة، وهي سيميّائية تهتم بدلالة الصورة، مع رصد بعدها التّواصلي والسياقي والوظيفي.[1]

5- الاتجاه التداولي (البلاغة أفعال كلامية واستلزام حواري): لقد ربط الاتجاه التداولي البلاغة الجديدة بأفعال الكلام تقريرا و إنجازا، فالنّص الأدبي ليس مجرد خطاب لتبادل الأخبار والأقوال، والأحاديث، بل يهدف إلى تغيير وضع المتلقي عبر مجموعة من الأقوال والأفعال الإنجازية، وتغيير نظام معتقداته، أو تغيير موقفه السلوكي من خلال ثنائية إفعل ولا تفعل، ويعني هذا ان الخطاب أو النص الأدبي في مفهوم التداوليات التحليلية التي ظهرت في سنوات الخمسين من القرن العشرين مع أوستين كما في كتابه (نظرية أفعال الكلام) (1962م)، وسورل في كتابه (أفعال اللغة) (1969م) عبارة عن أفعال كلامية تتجاوز الأقوال والملفوظات إلى الفعل الإنجازي والتأثير الذي يتركه ذلك الإنجاز.

ترى المقاربة التداولية والوظيفية بأن النّص أو الخطاب الأدبي استلزام حواري وإنجازي، وهنا نتحدث عن الدلالات الصّريحة والضّمنية، فالاستلزام الحواري يتعلق بالدلالات البلاغية الضّمنية التي يستلزمها السّياق الكلامي.[2]

ومن ثمّ، يرتبط الاستلزام الحواري بنظرية الأفعال كما هي عند أوستين وسورل، أي ينتقل الكلام من نطاق حرفي وقضوي مباشر إلى معنى حواري استلزامي غير مباشر ويتحكم فيه المقام أو السياق التداولي.

ولتحليل النص الأدبي تداوليا، نقوم بتصنيف العبارات اللغوية، سيما البلاغية منها خبرا كانت أم انشاءا، إلى عبارات صريحة المعنى، فنحدد أفعالها القضوية، ثم تبيان قوتها الإنجازية الحرفية، وبعد ذلك ننتقل إلى استكشاف المعاني الضمنية سواء كانت اقتضائيةإحالية أم عرفية منطقية.[3]

[1] ينظر: حمداوي، جميل، من الحجاج إلى البلاغة الجديدة ،ص 90-92.

[2] ينظر:حمداوي، جميل، من الحجاج إلى البلاغة الجديدة،ص 92-99.

[3] ينظر :م.ن.

ومن ثم، ننتقل إلى الاستلزام الحواري باستكشاف المعاني الإنجازية السّياقية والمقامية، سواء الخاصة منها أم العامة، ويمكن الاستعانة بالمفاهيم التي نبني عليها التداوليات الوظيفية لاستخلاص المعاني الاستلزامية السياقية والمقامية من خلال التركيز على الأدوار التركيبية النحوية، والأدوار الدلالية، والأدوار التداولية..

ونخلص في الأخير إلى أن البلاغة في بداية نشأتها كانت معيارية تعليمية تعنى بتزويد الخطيب بجملة من الأدوات والإجراءات والمهارات الفنية التي تدبّج خطابه الأدبي، بهدف التأثير والإقناع، ومع تطور اللسانيات في مطلع القرن العشرين وانبثاقها عن علوم ومعارف جديدة كالشّعرية والأسلوبية والسّيميائية والتّداولية كان لذلك تأثيره الخاص على البلاغة، التي أصبحت تنهل من هذه المعارف جميعها خاصة بعد أن تداخلت العلوم فيما بينها حتى عدّت البلاغة حسب الفيلسوف الألماني والتر جينز(Walter Jens) ملكة العلوم الإنسانية قديما وحديثا[1] ، أو هي إمبراطورية منفتحة على مجموعة المعارف والتّخصصات.

فالبلاغة إذن انبعثت من رمادها، بعد أن خبا أوراها ردحا من الزمن وأصبحت علما لا غنى للدّارس عنه.

كان لزاما علينا أن نضع هذه المقدمة التاريخية لنشوء البلاغة وتطورها ،و ذلك حتى يتأتّى لنا فهم السّياق التاريخي و المعرفي الذي أصبحت فيه البلاغة مفتاح فهم النصوص

و قراءتها ، و من ثمّ عدّت علماً لا غنى عنه لدراسة الإبداع بشكل عام و الشعر بشكل خاص.

و من ثمّ يحق لنا أن نتساءل إن كانت حقا قصيدة النثر التي عدّت من قبل بعض الدارسين مروقاً و تنصّلاً عن الشعر و سننه و قوانينه – إن كانت للشعر قوانين أساساً– عصيّة على القراءة البلاغية .

فالسّياق التّاريخي يؤكد لنا أنّ علوم البلاغة العربية نشأت أوّلاً لدراسة النّصّ القرآني

[1] مشبال ،محمد، البلاغة و الأدب،ص 132

و من ثمّ عمّمت على بقية نصوص الشّعر الجاهلي و بقية العصور الأدبية ، إذن فلا عجب أن يوظّفها الدّارس المعاصر في قراءة قصيدة النثر .

فقصيدة النّثر و إن كانت نصّا مغايرا لما هو مألوف في الذّائقة العربية فرض نفسه بالقوّة إلاّ أنّها تستمدّ وجودها من التراث العربي القديم ممثّلاً في التّراث الصّوفي ، بل و تنهل حتّى من القرآن الكريم محاكية أساليبه و مستلهمة من قصصه و أمثاله، بل و حتى إيقاعاته. فمثلها كمثل شجرة أصلها ثابت و فرعها في السماء.فلا غرو إذن أن نقرأ نصوصها قراءة بلاغية ، و إن كانت مختلفة في المنهج، فهي قراءة لا تعتدّ بمقررات البلاغة المدرسية المعيارية "فالبلاغة ليست قوانين كلية مجرّدة فقط ،بل هي أيضاً مبادئ مخصوصة مستقاة من الأجناس و الأنواع كما أنها لا تنحصر في وصف و تفسير ما به يكون النّصّ جميلاً ،

و لكنّها تتجاوزه إلى تفسير ما به يكون النّصّ مؤثّراً في المتلقّي "[1]

و هذا ما ستركّز عليه هذه المقاربة ، أي محاولة الولوج إلى الطّبقات الأعمق من النّصّ الشّعري عبر إجراءات بلاغية تستمدّ من النّصّ ذاته مستفيدة من تقارب الفنون الذي خلق بدوره بلاغة جديدة و مغايرة للمألوف ، تتّكئ على فكرة تراسل الحواسّ كما رأى الرّمزيّون و في مقدّمتهم بودلير ،" فالعطر يسمع ، والموسيقى تشم"[2]، و هذا بدوره يعتمد على الخيال الخلاّق الذي يكشف عن العلاقات الخفية بين مظاهر الوجود .

إذن فهي مقاربة بلاغية قديمة–جديدة تتّخذ الإجراءات البلاغية وسيلة لفهم و استنطاق النصوص ، كما تعنى بتحليل البنيات السّردية و الصّور الشّعرية و المجازات ، و تمتح من منابع معرفية شتّى كاللّسانيات و الشّعرية و السّيميائيات و غيرها من المجالات المعرفية.

فهي بلاغة جديدة مخصوصة بقصيدة النّثر، نابعة من رحمها ، متحرّرة من أيّ قراءة قبلية أو نمطية للنّصّ الشّعري.

[1] م.س ،ص.ن.
[2] أحمد ، محمد فتوح، الحداثة الشعرية ، ص 387.

الفصل الأول

قصيدة النثر،

مفهومها مرجعياتها والجدل

النقدي حولها

الفصل الأول: قصيدة النثر، مفهومها، مرجعياتها والجدل النقدي حولها

المبحث الأول:مفهوم قصيدة النثر وخصائصها

المبحث الثاني: المرجعية الغربية لقصيدة النثر

المبحث الثالث:المرجعية العربية لقصيدة النثر

المبحث الرابع:إشكالية المصطلح

المبحث الخامس: الموقف النقدي من قصيدة النثر

المبحث السادس: نظرية الشعر عند أدونيس

المبحث الاول: قصيدة النثر، مفهومها وخصائصها :

يعدّ العصر الراهن زمن قصيدة النثر، وذلك أن هذا الشكل الشعري الذي كانت له مخاضات عسيرة، حتى قبل ظهور قصيدة التفعيلة- ثم نما وترعرع في أحضان مجلة شعر البيروتية، وكان شعراؤها هم المنظرون الأوائل له، قد أصبح هو الشكل الشعري المهيمن على الساحة الإبداعية العربية، حتى وإن كانت الجدل النقدي حوله لا يزال يحيا أواره بين الفينة والأخرى رفضا أو قبولاً.

والملاحظ أنه برغم مرور أزيد من نصف قرن على ظهورها، ما يزال النقد قاصرا على مواكبتها، ولعل ذلك يبرز خاصة في عدم الإجماع على مفهوم موحد لها يدخل ضمنه كل نصوصها، وكذا يفرّقها ويمايزها عن بقية الأنماط المجاورة لها مثل الشعر المنثور، والنثر الشعري، والخاطرة..

والمتتبع لآراء وتنظيرات منظّريها الأوائل، ونخص بالذكر أدونيس وأنسي الحاج يلاحظ أنهم استمدوا مفهومهم لقصيدة النثر من الباحثة الفرنسية سوزان برنار (Suzanne Bernard 1932- 2007)، التي تعّرف قصيدة النثر على أنها " قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية، موحدة، مضغوطة كقطعة من بلور.. خلق حر، ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء، خارجا عن كل تحديد، وشيء مضطرب إيحاءاته لا نهائية"[1].

وهذا المفهوم الذي صاغته الباحثة الفرنسية اعتمادا على دراستها لنماذج من الشعر الفرنسي، حاول أدونيس وأنسي الحاج لاحقا فرضه على الواقع الأدبي العربي.

وتعرّف موسوعة برنستون قصيدة النثر على أنها " تأليف له بعض أو كل ما للقصيدة الغنائية القصيرة من خصائص، مع استثناء واحد وهو أنها تطبع على الصفحة كما يطبع النثر "[2].

[1] – برنار، سوزان، قصيدة، النثر من بولدير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد غدامس، دار المأمون، بغداد، 1992، ص 16.

[2] – نقلاً عن : العلاق، علي جعفر، في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2003، ص 18.

ثم تميز بينها وبين الأنماط الشعرية المجاورة لها، فترى أنها تختلف عن النثر الشعري في قصرها وتركيزها، وتتميز عن الشعر الحر في افتقارها إلى الوقفات في نهاية الأسطر، أما ما يميزها عن القطعة النثرية، فهو أنها تمتلك عادة إيقاعا أشد بروزا وتأثرا صوتيا واضحا وكثافة تعبيرية[1].

غير أن هذا التقنين لقصيدة النثر يفقدها جوهرها، وميزة خاصة من ميزاتها، ذلك أن قصيدة النثر تنأى بنفسها عن أي تحديد يوقعها في فخ التنميط، وتكرار نفسها كما حدث مع قصيدة التفعيلة، إنها " نوع يرفض بالذات أي تحديد مسبق، ولا ينفر من شيء قدر نفوره من أن يكون ثابتا ومصنفا وخاضعا لمعايير جمالية أو بالأحرى نوع متحرك، هيولي، أدى تطوره الدائم إلى التغيير العميق– حسب العصور– لمفهومه وبنيته"[2].

وتشير سوزان برنار إلى خصائص ثلاث ينبغي– حسبها– توفرها في قصيدة النثر هي الوحدة العضوية، والمجانية والإيجاز، فقصيدة النثر تبتعد عن الاستطراد والتفاصيل التفسيرية وتعتمد على الإيحاء والتكثيف.

والملاحظ أن هذه الصفات الثلاثة التي يعوّل عليها رواد قصيدة النثر (الإيجاز، الكثافة، المجانية) لا تخلو منها قصيدة التفعيلة التي سبقت أو زامنت قصيدة النثر العربية، إذن فتلك الصفات لا تعدّ وحدها الحد الفاصل بين قصيدة النثر وغيرها من الأنماط المجاورة لها.

أمّا على المستوى التّنظيري العربي فيعدّ مقال أدونيس " في قصيدة النثر"[3] أول مقالة نقدية واضحة المعالم عن قصيدة النثر، ويجمع النقاد[4] على أن معظم الأفكار النقدية الواردة في المقال المذكور قد أخذت من كتاب سوزان برنار الصادر عام 1959م .

[1] – م، س، ص 18.

[2] – برنار، سوزان، قصيدة النثر، ص 121.

[3] – أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، ع14، ربيع 1960، ص 79.

[4] – المناصرة، عز الدين، إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2002، ص4.

ولم يخف أدونيس اعتماده على كتاب سوزان برنار، غير أنه في نظر النقاد[1] كان لزاما عليه أن يذكر أن الأفكار المطروحة في مقالته المذكورة هي أفكار سوزان برنار، وأنه لا يمتلك سوى الصياغة العربية لها.

يعرّف أدونيس قصيدة النثر بقوله "إنها شعر لا نثر جميل، إنها قصيدة مكتملة، كائن حي مستقل، مادتها النثر وغايتها الشعر، النثر فيها مادة تكوينية ألحق بها النثر لتبيان منشئها، وسميت قصيدة للقول بأن النثر يمكن أن يصير شعرا دون نظمه بلا أوزان تقليدية".[2]

إن وصف أدونيس قصيدة النثر بأنها مكتملة قول عارٍ من الصحة أو على الأقل قول سابق لأوانه في تلك الفترة، لأن الشعر يعرّف عادة بعد انتشاره وتراكم تجارب الشعراء لا أن يعرّف قبلا بناء على نماذج لتجارب شعراء غربيين ، فهو تعريف جاهز لنوع شعري جاهز في الغرب، وكان حرياً بأدونيس ورفاقه في تلك الفترة الانشغال بالشعر أولا ومن ثمّ التّنظير له، وليس العكس، واللاّفت في القول هو دفاع أدونيس عن انتماء قصيدة النشر لدائرة الشعر وذلك السِّجال النقدي الذي بدأه مناصروها لا يزال أواره مشتعلا إلى اليوم بين النّقّاد.

ويرى أدونيس أن قصيدة النثر" شكل يجري فيه الشعر كتيار كهربائي عبر جمل وتراكيب لا وزن لها ظاهريا ولا عروض، عالم متشابك، كثيف، مجهول، غير واضح المعالم"[3].

ويخلص أدونيس في الأخير إلى الصفات ذاتها التي ذكرتها سوزان برنار، الكثافة والمجانية، والوحدة العضوية.

أما رفيق ادونيس في مجلة شعر، أنسي الحاج (1937-2014) فقد صدّر ديوانه الأول

" لن"- بعنوانه الصادم- بمقدمة نقدية ضمنها رؤاه النقدية، ولم يخف هو الآخر أنه استمد بعض أفكارها من سوزان برنار.

[1] – م، س، ص 4.

[2]- آدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، ع14، ربيع 1960، ص 79.

[3] – م.ن، ص 80-81.

وقد ألحّ أنسي الحاج على ضرورة استحضار الشاعر تجربته الداخلية حيث يقول: " أنها الإطار أو الخطوط العامة للأعمق والأساسي: موهبة الشاعر، تجربته الداخلية، وموقفه من العالم والإنسان"[1].

وقد غالى أنسي الحاج في رفضه التراث العربي بحجة انه يمثل عقبة عالم ميت يلف صاحبه في أقماط، وعليه يحسن بالشاعر أن يخلق نصا شعريا مغايرا لا يستمد قوانينه سوى من التجربة الداخلية للذات"[2]. غير أن أنسي الحاج لم ينتبه إلى أن قصيدة النثر يمكنها أن تستوعب التراث العربي، وذلك ما تداركه أدونيس لاحقا فحاول التأصيل لتجربته الشّعرية انطلاقا من التراث الصّوفي.

ولذلك يعد أنسي الحاج أكثر مجايليه رفضا للتراث وتمردا عليه، وتتسم أشعاره- قياسا إلى شعر زملائه- بالتجرد الكلي من أي خيط يربطها بالقصيدة العربية القديمة حيث يقول عن الوزن : " موسيقى الوزن والقافية موسيقى خارجية، ثم أنها مهما أمعنت في التعمق، تبقى متصفة بهذه الصفة، أنها قالب صالح لشاعر كان يصلح لها وكان في عالم يناسبها"[3].

وقد وصفت لغة أنسي الحاج من لدن الباحثين بالعبثية وبأنها" أشبه بهذيان مجنون غير قادر على إكمال جملة ناهيك بربطها بباقي الجمل ... فيتحول خطابها إلى ضرب من اللغة المجانية العبثية التي لا تهدف لقول شيء..."[4].

وربما ما يؤخذ على أنسي الحاج تسرّعه ومغالاته في نبذ كل ما هو تراثي والتّصل من قوانين اللغة العربية في ذلك الوقت المبكر جدا الذي لم تكن فيه الذائقة العربية بعد مهيأة لتلقي شيء مغاير تماما لما هو مألوف ومتعارف عليه.

والآن يحق لأي باحث عربي التساؤل: هل حقا المتحقق النصّي العربي المصنف تحت مسمى " قصيدة النثر، يتوافر على هذه الصفات الثلاثة مجتمعة؟ وهل هي وحدها ما يميز

[1] – الحاج، أنسي، ديوان لن، دار الجديد، ط3، لبنان، 1994، المقدمة، ص 21.

[2] – م.ن،، ص 22.

[3] – م، ن، ص 22.

[4] – يحياوي، رشيد، قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة ،إفريقيا الشرق ،المغرب،2008،ص 39.

قصيدة النثر؟ وهل خلوّ بعض نماذج قصيدة النثر منها أو من بعضها يخرجها من دائرة قصيدة النثر؟.

إن المتأمل للمتحقق النص العربي- على كثرته وتنوعه- يخرج بالملاحظات التالية:

أ- لم تكتب كل نصوص قصيدة النثر العربية على طريقة النثر كما أوردت سوزان برنار وموسوعة برنستون، بل جلها اعتمدت على طريقة توزيع الأسطر الشعرية بشكل غير متساوٍ، أو بالمزاوجة بين الأسطر الشعرية، والفقرات النثرية و قلمّا كتبت قصيدة كلها بطريقة النثر.

ب- الإيجاز الذي حددته موسوعة برنستون على أن القصيدة لا تفوق ثلاث صفحات، لم يحترم دوما وخاصة لدى أدونيس الذي نجد له نصوص موغلة في الطول، بل إنه قدّم ديوانه "مفرد بصيغة الجمع " برمّته على أنه "قصيدة-ديوان".

وفضلا عن ذلك كله، فالإيجاز، والتوهج والمجانية ليست حكرا على قصيدة النثر وحدها، بل تتوافر أيضا في قصيدة التفعيلة، والشعر المنثور.

وقد احتكم كثير من النقاد إلى هذه الشروط الثلاثة، في دراسة نصوص من الشعر المعاصر، وإخراج بعضها من دائرة قصيدة النثر لعدم توفرها بها، مثلما فعل الباحث العراقي ناهض حسن[1] في دراسته القيمة عن محمد الماغوط، حيث نسب كل قصائد محمد الماغوط إلى القصيدة الحرة.

ورغم التقدير الذي نكنّه لجهود الباحثين، إلا أن إهمال طبيعة المتحقق النصي العربي، وإهمال ظروف نشأة قصيدة النثر العربية، وإخضاعها بالقوة إلى مفهوم نقدي غربي فيه شيء من العسف.

ومعلوم أن الأعمال الإبداعية تشق طريقها بنفسها والشعر سابق النقد وليس العكس، ومن ثمّ يتدخل النقد ليضع الموازين، فقد مضت قرون على ظهور الشعر الجاهلي ووصوله مرحلة النضج، قبل أن يأتي العالم الخليل بن احمد الفراهيدي ويكتشف علم العروض، كما أن محاولته

[1] - ينظر :العراقي، فائز، (ناهض حسن)، القصيدة الحرة، محمد الماغوط نموذجا، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 2008.

تلك لم تقطع الطريق أمام الشاعر العربي أبي العتاهية الذي خرج في كثير من قصائده عن بحور الخليل، فهل أخرجها ذلك من دائرة الشعر العربي؟.

و واقع الشعر العربي يثبت أن نصوص قصيدة النثر تختلف من شاعر إلى شاعر، بل حتى لدى الشاعر نفسه، ونصوص أدونيس- على سبيل التمثيل لا الحصر- أبرز مثال على ذلك فقد اعتمد قصيدة النثر لإبداعه منذ الستينات وتحديدا في ديوانه " أغاني مهيار الدمشقي" الذي صدر عام 1961، ببيروت، وواصل الكتابة على هذا الشكل، مع ما في نصوصه من اختلاف بيّن، ثم ظهرت تحوّلاته في ديوانه (مفرد بصيغة الجمع)، حيث كان يراوح في توزيعه المتن الشعري بين الأسطر الشعرية وبين الفقرات النثرية التي اتّسمت عموما بالطول، وصولا إلى ديوانه (الكتاب، أمس المكان الآن) حيث تتماهى فيه الحدود بين الشعر والنثر، بل بينه وبين الفنون الأخرى كالرسم والسرد والتصوير السينمائي.

وفي رأينا أن كل هذه النصوص الأخيرة لا تعدو أن تكون شكلا من أشكال قصيدة النثر، ومجرد تنويع لها، ذلك أن قصيدة النثر- قياسا إلى كلام منظّريها- لا تخضع للتنميط، وهي تجاوز مستمر لأعراف الشعر، وإلاّ سقطت هي الأخرى في فخّ النمطية والقوالب الجاهزة والاستعمالات اللغوية المكرورة مثلما حدث مع قصيدة التفعيلة.

إذن، ما الكتابة، وهو المصطلح الذي أطلقه أدونيس على نصوصه الأخيرة، سوى وجه آخر من وجوه قصيدة النثر، ولو غالى أدونيس في دفاعه عن المصطلح الجديد (الكتابة) كما فعل مع المصطلح الأول (قصيدة النثر) الذي ترجمه عن اللغة الفرنسية، ربما لا لشيء سوى في سبيل التميز والتفرد الذي ينشده أدونيس دوما.

ونخلص في الأخير إلى أن إيجاد مفهوم موحد وشامل لقصيدة النثر العربية يعدّ أمرا عسير المنال، لسيطرة كتاب سوزان برنار على المنظّرين الأوائل لقصيدة النثر، ولاختلاف النقاد لاحقا في هوية هذا الجنس وانتمائه، غير أن هذا لا يمنع وجود بعض السمات المشتركة في أغلب نصوصها، وأهمها تحرر القصيدة كليا من الوزن والقافية وعدم اهتمام شاعرها بتوظيف المحسّنات البديعية أو الصّور البيانية، إلاّ ما ورد عفواً ، فهي قصيدة قائمة على رؤيا الشاعر،

وحسب منطقه الخاص الذي يبدو أحيانا انه ضد المنطق، كما أنها تستعير من النثر أدواته، وترفد من بقية الفنون الأخرى كالرسم والموسيقى والسّرد وغيرها.

وربما يعود تردد بعض النقاد في دراستها إلى تداخلها مع بقية الأنماط المجاورة مثل الشعر المنثور والنثر الشعري و الشعر الحر، ممّا جعل بعض النقاد يسعون للتفريق بين هذه الأنماط الثلاثة[1]، فنجد الناقد أحمد بزون يعمد إلى إبراز نقطتين من نقاط الاختلاف بين قصيدة النثر والشعر الحر، الأولى : " أنها تعتمد الكتابة الخطّية تماما، كالنثر، أما الشعر الحر فيكتب كما الشعر الموزون، والثاني أنها تتوقف عند نهاية الجملة في حين أن الشعر الحر يعمد إلى قطع الجملة"[2].

فالناقد بنى تفريقه بين قصيدة النثر والشعر الحر على أساس شكلي بحت أما الفروق بينهما فتمتدّ إلى أبعد من ذلك، إنه اختلاف في الرؤى، وفي استعمال اللغة، وفي احتواء بدائل جديدة استعيرت من الفنون المجاورة كالرسم والموسيقى والسرد والمسرح وغيرها... برغم أن قصيدة التفعيلة لا تخلو هي الأخرى من بعض هذه الاستعمالات، ولكنها أبرز وأشد تأثيرا في قصيدة النثر، كونها في قصيدة التفعيلة لا تعدو أن تكون أمرا تزيينيا يدبج القصيدة، بينما هذه الفنون المجاورة غدت بعض أدواتها عمادا وأساسا لقصيدة النثر.

والواقع أن صعوبة تحديد خصائص قصيدة النثر وحدودها وسط بقية الأجناس الأدبية هو ما يعيق دراستها أو تقبلها لدى البعض، وخاصة أن العقد الأخير تميز بانفجار شعري لا مثيل له في العصور السابقة، وبات الشعراء يتسابقون على كل ما هو غريب ومغاير خارج عن المألوف، وأوغل بعضهم في الغموض والإبهام حتى استعصى شعرهم على الفهم حتى من لدن المتخصصين ناهيك عن المبتدئين، وهذا ما يقودنا إلى أزمة تلقي ترافق اليوم القصيدة العربية المعاصرة في حاجة إلى بحث ودراسة من لدن الباحثين.

[1] – ينظر: الخمشيلي، حورية، الشعر المنثور والتحديث الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1431هـ/ 2010م، ص 56-61.

[2] – بزون، احمد، قصيدة النثر العربية، دار الفكر، بيروت، 1996، ص 60.

المبحث الثاني :المرجعية الغربية لقصيدة النثر العربية:

اقترن ظهور قصيدة النثر في فرنسا بتحولات في الوعي القومي الذي رافق الثورة الفرنسية، وانعكس على كل المظاهر السياسية والفكرية والفنية، حيث تبلور فكر الحداثة في العصر الذي عاش فيه شارل بودلير (C.Baudelaire) وما تلاه من ازدهار وتطور لقصيدة النثر على أيدي الشعراء والمدارس الفنية اللاحقة مثل الرمزية والسّوريالية والتّكعيبية.

وتلت هذه التطورات في الأدب الفرنسي تطورات لاحقة في انجلترا وأمريكا، مع ما رافق ذلك من خيبة أمل المثقفين والفلاسفة عقب الحربين العالميتين وما خلفتهما من دمار وخراب كبيرين، مما أثّر على تشكيل الوعي السياسي والثقافي في العالم الغربي بشكل عام.

ولذلك كانت قصيدة النثر بتناقضاتها الصارخة ومروقها ثورة ضد كل ما هو موروث ومقدس في المخيلة النقدية الغربية.

وقد انتشرت قصيدة النثر في كافة أنحاء العالم الغربي وتبناها العديد من الشعراء العظام مثل عزرا باوند (Ezra pound) و ت.س إليوت (T.S.Eliot) ووالت ويتمان (Walt witman) وطاغور[1].

أما في العالم العربي، فقد كان النموذج الأنجلو أمريكي هو المهيمن على بدايات شعراء الحداثة، والذي تجلى خاصة لدى أمين الريحاني (1876-1940م) وجبران خليل جبران(1886-1936) اللذين كتبا شعرا منثورا شبيها بقصيدة النثر، أما قصيدة النثر بمفهومها المعروف لاحقا، فلم تظهر فعليا إلا بعد لقاء أعضاء جماعة (شعر) مع الشاعر محمد الماغوط سنة 1958م حيث" وجد أعضاؤها في النماذج الشعرية المطروحة ضالتهم، لقد كان هناك من يكتب الشعر الحر على طريقة الثقافة الانجلو- سكسونية الذي كان يمثله توفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا، أما قصيدة النثر كنتاج للثقافة الفرنسية فلم تكن مطروحة قبل ندوة الماغوط"[2].

[1] - ينظر: موافي، عبد العزيز، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004.

[2]- م.ن، ص 121.

وقد كان أدونيس أول من أطلق مصطلح" قصيدة النثر" في مقالته النقدية المذكورة، وهو المصطلح الذي هيمن لاحقا على تسمية هذا النوع من الكتابة برغم تردد عشرات المصطلحات في الدراسات النقدية.

المبحث الثالث : المرجعية العربية لقصيدة النثر العربية :

أ- النثر الصوفي:

اقترنت قصيدة النثر العربية مثلها مثل قصيدة النثر الفرنسية والأمريكية بتحولات مهمة في الوعي السياسي والثقافي والاجتماعي والفني والإيديولوجي في العالم العربي، فكان لزاما على الشاعر العربي أن يجدد أدواته التعبيرية ويروّض جواد الشعر العربي الذي يعدو على الإيقاع ذاته منذ أربعة عشر قرنا.

وقد عزا أدونيس تغير الشكل إلى تغير المحتوى فإن " تجاوز الأشكال والمحتويات التقليدية في التراث يتضمن بالضرورة تجاوزا لأشكال الحساسية والفهم والتذوق... كل ثورة على المحتوى هي لذلك ثورة على الشكل وثورة في طريقة الفهم والنظر".[1]

ويرى بعض النقاد أن قصيدة النثر ليست جديدة تماما على الذائقة العربية، التي عرفت بعض النماذج من الشعر غير المقفّى، فقد ابتكر الأندلسيون الموشّحات والمسمّطات- وإن كانت داخل القوانين العروضية الخليلية- كما حفل النثر الصوفي بنصوص تطفح شعرية.

فالباحث في التراث الصّوفي تتملكه الدهشة حين يقرأ نصوص ابن عربي(558هـ - 638هـ) أو أبي حيان التوحيدي(414هـ - 922هـ) وسواهما من أقطاب الصوفية، ونورد النص التالي لابن عربي على سبيل التمثيل لا الحصر:

" يا الله على هؤلاء العصاة ما أجهلهم بشرف الكلمات!... وأنا الذي استوى وسقط، وطلع وهبط، وارتفع ونزل، يا ليت شعري هل فهمت العقول إشاراتي؟ هل سمعت الآذان عباراتي؟

[1] - أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، ط3، بيروت، 1983، ص 89.

هل عرف ما وراء هذه الحروف؟ هل علم ما حوته هذه الظروف؟ واها لستر مكتوم ودعاء مختوم!"[1].

ويقول جلال الدين الرومي

تئن الريح وتناديك دائما.

اتبعني إلى مجرى الماء.

كنت هواء وصرت ماء فأتيت.

متى أنقذ العطشى من هذا السراب.

نطق تلك الرياح كان كافيا.

تصير ماء إذا ما أزاحت النقاب. [2]

فقارئ هذه النصوص يقف أمامها مشدوها، فهو لا يشعر انه يقرأ نثرا عاديا، بل هي نصوص تطفح شعرية وان عدمت الوزن والقافية.

فالحركات الصوفية قد نجحت في خلق لغات مغايرة للسائد والمألوف، وخارقة للغة التّواصل الاجتماعي العادية، لان الكتابة الصوفية " لا تعتمد الاستعارة ولا المجاز كاللغة البيانية، لأنها ليست عملية منظمة مقصودة، ولكن لعبة لا شعورية خفية، لعبة قائمة على التّكثيف الرّمزي الذي يجمع بين مستويات قد تنعدم الرابطة العقلية بينهما، وبالفعل إن ما تقوله تلك الكتابة يخفي قولا غير الذي تقوله فعلا... هناك هوّة وتباين داخل بنية معاني الخطاب، بين ما يقال فعلا عبر اللغة، وبين ما لا يقال"[3].

[1] – نقلاً عن منصف، عبد الحق، الكتابة والتجربة الصوفية، النموذج محي الدين بن عربي، مطبعة عكاظ الرباط، ط1، 1988، ص 401.

[2] – م، ن، ص 407، والنص مكتوب أصلا باللغة الفارسية ثم ترجم مع بقية أعمال جلال الدين الرومي إلى اللغة العربية.

[3] – م، ن، ص 500-501.

فالنثر الصّوفي لم يكن نثرا عاديا غايته التّواصل فقط، بل كان نثرا فنيا ذو جمالية أخاذة تسمو حتى على بعض النصوص التي تعتبر – تجاوزا– شعرا لمجرد امتلاكها الوزن والقافية.

كما كان لأقطاب الصوفية آراء جديرة بالاهتمام حول الشعر والنثر وتداخلهما. وقد اعتبرت الباحثة سحر سامي أن ابن عربي قدم " نوعا من التأسيس يمثل سبقا بالقياس إلى الدراسات الحديثة في مجال الشعرية، بل وفي أشكال الكتابة النثرية والسردية التي تعد تمهيدا مبكرا لقصيدة النثر والإبداع القصصي والروائي"[1].

وإذا كان أدونيس وغيره من روّاد الحداثة قد كتبوا قصيدة النثر في البداية مجاراةً للحداثة الغربية، وتأثرا بأقطابها، إلا أنهم سرعان ما تفطنوا إلى أهمية التصوف وتوافره على ميزات فكرية ولغوية جديرة بالاهتمام، فانكبّوا على دراسة التصوف في وجهتيه الأدبية والفلسفية وسرعان ما ظهر تأثير الأدب الصوفي في نتاجهم الشعري والتنظيري،

" فالشعراء يشتركون مع المتصوفة في حالة يتغير مسماها بين الجانبين، فالإلهام عند الشعراء يقابله التّجلي أو الكشف عند المتصوفة، وهي حالة تختلف في قوتها وشدة نفاذها بين فرد وآخر، وفيها يكون الشاعر أو الصوفي في حالة استغراق أو حلم...وبذلك فقد كان للنص الصوفي تأثير ملحوظ على النص الشعري الحداثي"[2].

وبدا التأثير الصوفي يظهر في أعمال أدونيس بدءا من ديوانه " **كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل**" الذي صدر ببيروت عام 1965م، وفيه اعترف بإيمانه بحلول الله في كل شيء وتجسده في الكون، واقتبس بعض الأقوال والحكم المذكورة عن متصوفة المسلمين[3].

وجدير ذكره أن تأثير التصوف لم يقتصر فقط على قصيدة النثر، بل سبقتها قصيدة التفعيلة التي اقتبس روادها بعض شخصيات المتصوفة، واستعملوها رموزا للاضطهاد

[1] – سامي،سحر ،شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مصر،2006،ص121.

[2] – موافي، عبد العزيز، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص 647.

[3] – ينظر: ش، مورية، الشعر العربي الحديث، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة وتعليق شفيع السيد وسعد مصلوح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص 421 وما بعدها.

و فكرة الاستشهاد كما فعل صلاح عبد الصبور (1931-1981) في مسرحيته الشعرية

" مأساة الحلاج"، غير أن استفادة قصيدة التفعيلة من التراث الصوفي لم تتعدى استعمال بعض رموزها وإشارتها وتوظيفها ضمن المتن الشعري، في حين أن قصيدة النثر استفادت من لغة الصوفية ورؤاهم ونهلت من معين إشاراتهم وإيحاءاتهم لخلق لغتها الجديدة التي تشي أكثر مما تقول.

ب- الشعر المنثور:

بدأت المحاولات المبكرة للخروج على النظام الخليلي على يد شعراء المهجر، فقد نشر أمين الريحاني (1876م – 1940م) في أكتوبر عام 1905 في مجلة الهلال الشعرية قصيدة نثرية سماها رئيس التحرير جورجي زيدان في تقديمه لها (الشعر المنثور)، ومن المحتمل أن يكون جورجي زيدان هو أول من استعمل هذا المصطلح[1].

ويعدّ أمين الريحاني أول شاعر اهتم بالشعر المنثور تنظيرا وممارسة، حيث ذكر في مقدمة ديوانه" **هتاف الأودية**" أنه كان يحاول في الواقع كتابة شعر حر على طريقة الشاعر الإنجليزي " ويليام شكسبير William schakespire (1564-1616) والشاعر الأمريكي والت ويتمان (1819-1892) قائلا : " يدعى هذا النوع من الشعر الجديد بالفرنسية vers libres وبالانجليزية free vers أي الشعر الحر الطليق، وهو ما وصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج وبالأخص عند الانجليز والأمريكيين، فشكسبير أطلق الشعر من قيود القافية ووالت ويتمان الأمريكي أطلقه من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية والأبحر العرفية"[2].

وتتالت بعدها محاولات الشعراء العرب الكتابة على هذا المنوال فظهرت دواوين كثيرة ونشرت قصائد في شتى المجلات الأدبية وقتئذ تحت مسمى الشعر المنثور[3].

وقد عدّ كثير من النقاد الشعر المنثور أصل قصيدة النثر العربية والجذر الطبيعي لها.

[1] - الخمشيلي، حورية، الشعر المنثور والتحديث الشعري، ص 66.

[2] - م.ن، ص 66.

[3] - ينظر- الخمشيلي، حورية، الشعر المنثور والتحديث الشعري ، ص 69-118.

فالشعر المنثور " سواء بمرجعيته الغربية أو الشرقية هو تمهيد طبيعي ومرحلة أولى من مراحل قصيدة النثر، كان الهدف منها هو الخروج على مفهوم الوزن والقافية ومهما يكن موقف المناهضين لهذا الجنس الكتابي إلا انه من الثابت تاريخيا أن له شبيها في التراث العربي والإنساني"[1].

وقد أورد الناقد عز الدين المناصرة كثيرا من النماذج المكتوبة في التّراث الإنساني على شاكلة الشّعر المنثور الذي يعدّ حسب عبد المنعم خفاجي" أقدم من الشّعر المنظوم في مختلف اللغات وأمثاله كثيرة في الآداب السومرية والبابلية والمصرية القديمة وغيرها.." [2].

وتنوعت تلك النصوص التي أوردها عز الدين المناصرة بين سجع الكهان ونثر صوفي لجلال الدين الرومي والنّفري، ومقتطفات من كتاب الموتى الفرعوني، وملحمة جالجامش، ونشيد الأغاني التوراتي[3].

وقبلها كان ش. موريه قد تنبه إلى تأثير ترجمات الإنجيل الكاثوليكية والبروتستانتية على الشعراء العرب، لما تحمله من حمولة شعرية برغم خلوّها من الوزن والقافية. [4]

وإذا كان الريحاني قد حقق السبق التاريخي فيما يتعلق بكتابة الشعر المنثور إلا أن جبران (1886م- 1931م) كان أكثر مجايليه تمثّلا للتجربة الشعرية، فقد " كانت لديه القدرة على الرسم بالكلمات واستخدام أكثر التعابير غنائية وتدفقا للتعبير عن حسه المرهف وأفكاره ومشاعره المثيرة"[5].

وقد عدّه روّاد مجلة (شعر) شاعرا حداثيا لأنه كان " شاعرا رائيا، لأنه كان خالق أشكال- خالق رؤى وأنماط من التفكير والنظر..."[6].

[1] – م، ن، ص 24.

[2] – خفاجي، عبد المنعم، قصة الأدب المهجري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1980، ص 176.

[3] – ينظر: المناصرة، عز الدين، إشكاليات قصيدة النثر، ص 17-21.

[4] ينظر: ش.موريه،الشعر العربي الحديث ،ص 432.

[5] – م.س، ص 435.

[6] – سعيد ،خالدة، حركية الإبداع، ص 39.

فأسبقية جبران لم تتحقق فقط في كسر البنية التقليدية للشعر العربي، وتهيئة الذائقة العربية لتقبل هذا النوع الشعري، بل تجاوزت ذلك إلى المستوى الفني والجمالي واللغوي، وترى سلمى الخضراء الجيوسي " أن كل قطعة شعرية لجبران يمكن أن تعدّ قصيدة حقة، وقد وصفه مارون عبود بقوله : (انه شاعر في منثوره لا في منظومه)، أما خليل حاوي فعدّ قطع جبران الشعرية قصائد نثر"[1].

وتعترف الباحثة حورية الخمشيلي أنها " وجدت صعوبة كبيرة في تصنيف أدب جبران، لأنه كتب النثر الشعري– والشعر المنثور وقصائد منظومة وقطعا تمتاز بالشاعرية"[2].

وقد تأثر جبران بأسلوب الكتاب المقدس إضافة إلى تأثره بالرومانسية الغربية، ونورد له النص التالي الذي يقدم فيه موقفه من اللغة والكتابة:

لكم لغتكم ولي لغتي.

لكم من اللغة العربية ما شئتم، ولي منها ما تؤمي إليه الألفاظ ولا تلمسه، ويصبو إليه الترتيب ولا يبلغه.

لكم منها جثث محنطة باردة جامدة، تحسبونها الكل بالكل، ولي منها أجساد لا قيمة لها بذاتها، بل كل قيمتها بالروح التي تحل فيها.

إلى أن يقول:

أقول لكم أن لغتكم ستصير إلى اللاشيء.

أقول إن السراج الذي جف زيته لن يضيء طويلا.

أقول إن الحياة لا تتراجع إلى الوراء.

[1] – الجيوسي، سلمى الخضراء، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، ماي 2001، ص 144-145.

[2] – الخمشيلي، حورية، الشعر المنثور والتحديث الشعري، ص 80.

أقول إن أخشاب النعش لا تزهر ولا تثمر.

أقول لكم إن ما تحسبونه بيانا ليس بأكثر من عقم مزركش وسخافة مكلسة.

أقول لكم إن النظم والنثر عاطفة وفكر وما زاد على ذلك فخيوط واهية وأسلاك متقطعة[1].

إذن جبران كما صرح في مقطعه السابق يرى أن النظم والنثر عاطفة وفكر وليس أوزانا وقوافي وقوانين يضعها النقاد والمنظرون.

وقد عُرف الشعر المنثور أيضا بمصطلحات متعددة أطلقها رواده أنفسهم، فقد سماه أحمد زكي أبو شادي (1892م- 1955م) الشعر الحر في ديوانه (**الشفق الباكي**) واستعمل مصطلح (نظم مرسل حر) في تقديمه لقصيدة النجوم، وسماه ميخائيل نعيمة (الشعر الممسرح). [2]

إذن فقصيدة النثر، مهما أمعن مناهضوها في نسبتها إلى الغرب، وجعل روادها مجرد مقلدين لشعراء الحداثة الغربية، إلا أنه لا يمكن لباحث حصيف إنكار أن التراث العربي لا يخلو من إرهاصات لها تمثلت في النثر الصوفي الذي حظي مؤخرا بدراسات النقاد التي كشفت جمالياته الأخّاذة، وكذا الشعر المنثور الذي يعدّ مرحلة سابقة لقصيدة النثر مهّدت لها، والذي تمتدّ جذوره في التراث العربي والغربي والإنساني.

وقد أشار أدونيس[3] في مقاله التنظيري المذكور إلى مصدرين من مصادر قصيدة النثر العربية هما " شعرية الترجمة" و" شعرية النثر" وبذلك أقرّ أدونيس- ضمنيا- أن قصيدة النثر العربية تستمد مرجعيتها من الغرب، ممثلا في الشعر المترجم، وخاصة عن بودلير(C.baudelaire) و رامبو (A.Rambaud)، و مالارميه(S.Mallarme)، ومن شعرية النثر العربي القديم مثل كتابات المتصوفة خاصة النِّفري (ت 352هـ) الذي أخذ منه أدونيس اسم مجلته " **مواقف**" ،وتتردد عبارته المشهورة : " **كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة**"

[1] – الخمشيلي، حورية، الشعر المنثور والتحديث الشعري، ص 83.

[2] – م، ن، ص 59.

[3] – أدونيس، في قصيدة النثر، مقال مذكور.

من لدن النقاد وشعراء الحداثة، وكذلك أبو منصور الحلاج (244هـ- 309هـ) الذي وظّف اسمه على نطاق واسع في الشعر العربي المعاصر، وغيرهما من أقطاب المتصوفة الذين نهل أدونيس من نبعهم[1].

ويقول أدونيس إن ترجمته لقصائد سان جون بيرس (Sant John Perse) كشفت له عن طاقات وأساليب في التعبير لا يستطيع الوزن أن يوفرها، وبتأثير هذه الترجمة كتب أولى أعماله في قصيدة النثر " وحدة اليأس" التي نشرت في مجلة شعر[2].

إذن فالترجمة لفتت انتباه شعراء الحداثة إلى قراءة التراث قراءة مغايرة ولا يضرّ أي تجربة شعرية أن تستفيد من غيرها، فالآداب العالمية على مر التاريخ تؤثر وتتأثر ولا ينقص ذلك من قيمتها مادامت محتفظة بهويتها.

المبحث الرابع :إشكالية مصطلح قصيدة النثر:

أثارت قصيدة النثر منذ ظهورها العديد من الإشكاليات والزّوابع النقدية التي ما فتئت تثور بين الفينة والأخرى، والمدهش في الأمر أن تلك المهاترات النقدية قلّما تعرضت لجوهر قصيدة النثر، وقام أغلبها- بداية- على مصطلح قصيدة النثر ذاته.

ومصطلح (قصيدة النثر) ترجمة حرفية للمصطلح الفرنسي (poème en prose)، كما هو عنوان دراسة الباحثة الفرنسية سوزان برنار، وهو المصطلح عينه الذي تبنّته جماعة شعر وأطلقه أدونيس عام 1960 في مقاله التنظيري المذكور.

ويشير بعض النقاد أن الجدل حول المصطلح هو جدل عالمي" وأن كثيرا من النقاد الأوروبيين المعاصرين يرونه مصطلحا متناقضا، لأن نصفه الأول قصيدة يعني ما ليس بنثر، على حين أن نصفه الثاني (النثر) يعني ما ليس بشعر، من هنا فان مفهوم كل جزء يتعارض مع منطوق الجزء الشريك في بناء المصطلح"[3].

[1] - ينظر: ش، مورية، الشعر العربي الحديث، ص 449 وما بعدها.

[2] - م، ن، ص 446.

[3] - درويش، أحمد، متعة تذوق الشعر، دراسات في النص الشعري وقضاياه، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص 288.

ويرى الباحث أن ثمة سعة في اللغة العربية" تساعدنا على استخدام كل مصطلح في مجاله"[1].

والمصطلح ذاته يحمل في بنيته اللغوية تناقضا بين شعر– نثر، لان قصيدة النثر مبنية في جوهرها على إتحاد المتناقضات حسب سوزان برنار " نثر وشعر، حرية وقيد، فوضى مدمرة ونظام"[2].

ولن تقتصر تسمية هذا اللون من الكتابة على مصطلح قصيدة النثر فقط، فالباحث في الدراسات الأدبية يلاحظ تردد العشرات من المصطلحات من لدن الباحثين والدارسين وحتى الشعراء أنفسهم.

ففي زمن وجيز تجمعت مجموعة من المصطلحات أطلقت على قصيدة النثر، والشبيه لها (الشعر المنثور) مثل (القصيدة المنثورة)، الشعر المنثور، الشعر المرسل، الشعر المنطلق، النثيرة، النثر بالشعر،...

وقد أحصى الناقد عز الدين المناصرة ما يربو على العشرين مصطلحا على هذا الجنس من الكتابة وعلى الأشكال المجاورة.

والمتأمل للمشهد النقدي العربي المعاصر يلاحظ أن فوضى المصطلح لم تقتصر فقط على تجربة وقصيدة النثر وحدها، بل تعدّتها إلى كافة المفاهيم النقدية وحتى اللغوية الجديدة و" قد استفحل الأمر حتى أصبح موضة"[3]، وصارت أزمة المصطلح النقدي إحدى المشكلات التي تقف حجر عثرة في طريق الدراسات النقدية، لأن كل باحث أو ناقد يستعمل مصطلحاته النقدية الخاصة التي تجسد خلفيته الفكرية[4].

[1] – م، ن، ص 288.

[2] – المناصرة، عز الدين، إشكاليات قصيدة النثر، ص 30.

[3] – حمودة، عبد العزيز، المرايا المقعرة، ص 92.

[4] – م، ن، ص 93.

فقد عرف مصطلح الشعرية (Poétique) مثلا بمصطلحات عديدة مثبوتة في ثنايا الدراسات النقدية المعاصرة، مثل الشّاعرية ،الأدبية، الإنشائية، ومع ذلك يسود مصطلح الشعرية المترجم حرفيا عن لفظة Poétique الفرنسية[1] ذات الأصل اليوناني.

ولم تسلم قبلها تجربة الشعر الحر من هذا الخلط في المصطلح، فقد لاحظ محمد عبد الله الغذامي أن الشعر الحر عرف فوضى كبيرة في المصطلح، فنازك الملائكة دعته بالشعر الحر، وخالدة سعيد دعته (حركة الشعر الجديد)، ومحمد النويهي تردد بين (المرسل) أو

(المنطلق) وغالي شكري يفضل (حركة الشعر الحديث) وانتقد صلاح عبد الصبور تلك الأسماء، ونادى قائلا: حبذا لو أسعفنا ناقد بكلمة أخرى، ثم جاء عز الدين الأمين عام 1962 وأطلق عليه (شعر التفعيلة). [2]

وهذه الفوضى في استخدام المصطلحات وإطلاقها دون تمييز جرّت على الشعر الحر وقصيدة النثر الكثير من الانتقادات الناتجة عن سوء الفهم، كما أن هذا الخلط بين المصطلحات أدى إلى عدم التمييز بين حدودها المعروفة، فالكثير من الباحثين لا يميز بين قصيدة النثر والشعر المنثور ويعدّونهما مسّميين لجنس واحد من الكتابة[3]، بينما هما في الواقع جنسين مستقلين تماما وان جمعتهما بعض نقاط التشابه.

وبمرور الوقت وتراكم الدراسات النقدية على تنوعها واختلافها، سقطت أغلب المصطلحات ولم يبق متداولا سوى ثلاثة منها هي (الشعر المنثور)، و (الشعر الحر أو القصيدة الحرة)، و (قصيدة النثر) مع طغيان المصطلح الأخير.

ويحمل مصطلح (قصيدة النثر) في تركيبه اللغوي ميزة جوهرية من ميزات قصيدة النثر، هي نهلها من الشعر والنثر معا، وليس مجرد تناقض كما يرى بعض النقاد،" فهذا التناقض الظاهري هو عين حقيقتها، من أجل هذا أقف مع من يرون حقيقة عميقة ودلالة بارزة، تذهب

[1] – ينظر: ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية، ص 22 وما بعدها.

[2] – ينظر: الغذامي، محمد عبد الله، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999.

[3] – ينظر: الخمشيلي، حورية، الشعر المنثور والتحديث الشعري، ص 160-165.

إلى أن النثر هنا ليس نقيضا للشعر فقد جمعتهما بلاغة التسمية بما تحمله من هذا الإرداف الخلفي في سبحة واحدة، ذلك أن نقيض الشعر هو اللاّشعر وليس النثر..."[1].

وقد ميّز محمد جمال باروت بين قصيدة النثر والشعر المنثور، وعدّ الأخير جذرا لها ومرحلة أولى من مراحلها، مع ما بينهما من تمايز بين، " فالشعر المنثور كان يميل إلى الاستطراد والشرح والتعليل والتوضيح إضافة إلى السّيولة النثرية التي تؤثر سلبا على الإيقاع الداخلي.. وهو ما تلافته قصيدة النثر لاحقا، حيث بدأت تميل إلى التكثيف والتركيز الشديد عن الاستطراد والشرح.." [2].

واعتبر فائز العراقي[3] قصيدة النثر تطورا فعليا للشعر المنثور وان ثمة خلطا بين هذين المصطلحين ومصطلح الشعر الحر مع وجود فوارق وتمايزات بين هذه المصطلحات[4].

ومهما يكن تعدد المصطلحات التي أطلقت على هذا اللون من الكتابة إلا أنها أصبحت واقعا شعريا فرض نفسه بالقوة، كما حدث مع قصيدة التفعيلة قبلها، وحينها يصبح الجدل حول اسمها الشائع (قصيدة النثر) ضربا من السفسطة وإهدار الوقت والجهد" فحتى لو كان هذا النمط من الكتابة الشعرية لا يعجبنا ولا نستسيغه إلا أنه ظاهرة شعرية فرضت شرعيتها بوجودها، ولابد من التعامل مع واقعية هذا الوجود بموضوعية"[5].

ثم يضيف الباحث مؤكدا على لا جدوى المراء حول التّسمية " وماذا تهم التسمية إذا كانت صحيحة أو غير صحيحة ،حيث اعتدنا على تسميتها بهذا الاسم، فليس من الحكمة بشيء، أن نسميها نثيرة أو نثعيرة، كما يقترح بعض النقاد..."[6].

إذن فنقاد اليوم– قياسا إلى النقاد الذين عاصروا بدايات قصيدة النثر– أصبحوا أكثر وعيا بضرورة الاهتمام بجوهر القصيدة وخصائصها الفنية وليس حصر جل اهتماماتهم وجهودهم

[1] – عبد الهادي، علاء ، قصيدة النثر والتفات النوع، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، 2009، ص 38.

[2] – باروت، محمد جمال، الحداثة الأولى، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، 1991، ص 61.

[3] – ينظر: العراقي، فائز، القصيدة الحرة، ص 55 وما بعدها.

[4] – م، ن، ص 71.

[5] العراقي، فائز، القصيدة الحرة ،ص 71.

[6] – م، ن، ص 71.

النقدية في مراء عقيم حول تسميتها مادام ثمة مصطلح شائع ومعروف من لدن النقاد والدارسين والمبدعين.

المبحث الخامس :الموقف النقدي من قصيدة النثر:

لم تحظ تجربة شعرية في تاريخ الأدب العربي برمّته بمثل ما حظيت به قصيدة النثر من جدل نقدي واسع، هذا الجدل الذي لم يهدأ منذ ظهورها ورواجها على أغلفة مجلة شعر وحتى يومنا هذا.

قد تكون قصيدة التفعيلة مرّت ببعض المخاضات العسيرة، ورفضت بعض تجارب روادها من قبل أساطين النقد يومئذ مثل عباس محمود العقاد وزكي نجيب محمود وغيرهما... ولكنها سرعان ما قوبلت على أنها شكل شعري متطور عن الشعر العمودي، وحظيت نصوصها بالنشر في أكبر المجلات، وانكب عليها الدّارسون والنّقّاد دراسة وتحليلا أمثال عز الدين إسماعيل وإحسان عبد القدوس وغيرهما.

وربما يعزى ذلك إلى أن قصيدة التفعيلة، قد حافظت على خيط رفيع يربطها بالشعر العربي، وربما وهذا الأهم، لأن قصيدة النثر سرعان ما أخذت منها قصبة السّبق النقدي وخطفت منها الأضواء فرأى النقاد في قصيدة التفعيلة– قياسا إلى قصيدة النثر– ما يربطها ويشدها إلى الإرث الشعري القديم، في حين كانت قصيدة النثر أكثر تنصّلا ومروقا، أو هي ثورة على ثورة، فجرّت على روادها سجالا نقديا لا يكاد يخبو أواره حتى يحيا من جديد.

واللاّفت للانتباه ، أنه حتى شعراء التفعيلة شاركوا في هذا السجال النقدي حول قصيدة النثر، ما بين مؤيد لها، وآخر يرفضها جملة وتفصيلا رافضين سنن الكون في التطور.

ويرى الباحث رشيد يحياوي " إن الحجج والدعاوى التي غذّت السجال النقدي حول قصيدة النثر وعززت المواقف منها متعددة ومتنوعة، بين ما يخص تكوينية هذه القصيدة، وما يخص أهدافها ومراميها وما يخص وصفها قسيما لقصيدة التفعيلة أو للقصيدة العمودية"[1].

[1] – يحياوي، رشيد، قصيدة النثر ، ص 21.

ويجمل الباحث هذه الحجج والمزاعم في:

- خصوصية قصيدة النثر.
- البديل: أي أنها طرحت نفسها بديلا عن الشعر العمودي.
- الجهل ومحدودية المعرفة من لدن شعرائها.
- الإيدولوجيا (اتهام روادها وخاصة شعراء مجلة شعر بالعمالة للخارج)[1].

والمتأمل لهذه الحجج التي أوردها الناقد يلاحظ أنها كلها تحاكم القصيدة من الخارج، فهي لا تحاكم النصوص أو المتن الشعري، بل تحاكم أصحابه.

ونركز هنا على رمي روّادها بالجهل ومحدودية معرفتهم بالإرث الشعري العربي، وهو رأي الشاعرة والناقدة نازك الملائكة أيضا[2]، وبعض النقاد الذين رأوا أن جهل شعراء قصيدة النثر بالعروض العربي جعلهم يركبون السهل فكتبوا نثرا فنيا وألصقوه بالشعر[3].

ولكن هذه التهمة سرعان ما تسقط عن شعراء قصيدة النثر، لأن الدارس لبداياتها يلاحظ أن أغلب روادها، إن لم نقل كلهم، من خيرة مفكري بلدانهم، فكلهم كان لهم نشاطات في الرواية والصحافة وغيرهما وبعضهم كتب القصيدة العمودية قبل أن يكتب قصيدة النثر، فلم يأت أحد منهم خالي الوفاض من مطالعات عربية وغربية مما يؤهلهم بامتياز لتجديد نبض الحياة في الشعر العربي المعاصر وضخّ دماء جديدة في شرايينه.

ولعل رمي رواد قصيدة النثر بالعمالة، والانبهار بالحداثة الغربية هو ما دفع أقطاب قصيدة النثر وخاصة أدونيس للتأسيس لقصيدة النثر العربية وإرساء مشروعيتها في الأدب العربي من خلال مدّ صلتها بالتراث النثري العربي، وخاصة الصّوفي، أو مدّها بسجع الكهان، وحتى بالقرآن بعد ذلك، بوصفه كتابة مغايرة للسائد والمألوف آنذاك، فلا هي بالشعر، حسب سنن الشعر يومئذ، ولا هي نثر تواصلي عادي[4].

---

[1] – ينظر: م، ن، ص 21-24.

[2] – ينظر: الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، ص 132 وما بعدها.

[3] – أطلق الناقد رشيد يحياوي على تيار المناوئين لقصيدة النثر اسم التيار الأصولي النازكي نسبة إلى نازك الملائكة، ينظر: كتابه المذكور، ص 103.

[4] – ينظر: أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، ط1، بيروت، 1993.

ولكن شعراء قصيدة النثر ركزوا لاحقا على التراث الصّوفي ممثلا في كتابات التوحيدي والنِّفري والحلاج وغيرهم[1].

والمتتبع للحركة النقدية التي رافقت ظهور قصيدة النثر، يلاحظ أن كلا الفريقين

(المؤيدين والمناوئين) كانوا السبب الأساسي في تكريس كثير من المغالطات، من قبل علاقة الشعر بالإيدولوجيا، موقف الشاعر من الحداثة الغربية، موقفه من التراث العربي... وغيرها من المقولات النقدية التي هيمنت على المشهد النقدي العربي لعقود من الزمن.

وقصور النقد العربي عن مواكبة هذه التجربة الشعرية العربية واقتصاره فقط على صراع الرفض والتأييد أضرّ بهذه التجربة الشعرية[2]، ولا أدلّ على ذلك من التراجع النوعي الذي عرفته نصوص قصيدة النثر في السنوات الأخيرة قياسا إلى المنجز الشعري لروادها الذي كان يحمل بواكير تجربة إبداعية ثرية جديرة بالإعجاب والاهتمام.

- دور مجلة شعر في الحراك النقدي حول قصيدة النثر

أسّس يوسف الخال مجلة (شعر) عقب عودته من الولايات المتحدة الأمريكية، حيث تعرّف آنذاك على الشعر والنظرية الشعرية الأمريكية، وعاد إلى لبنان حاملاً فكرة تأسيس حركة مشابهة للحركة التي قادها **عزرا باوند (Ezra, Pound) وإليوت (T. S. Eliot)**، وقد حظي يوسف الخال بتأييد المفكرين المعادين للأنظمة القمعية والمؤيدين للديمقراطية الغربية والاقتصاد الحرّ.[3]

وتضمنت الحركة التي أسّسها يوسف الخال، بالإضافة إلى مجلة شعر دار نشر، وفيما بعد صالة عرض للفن، وشملت أيضا لقاءات أسبوعية كل خميس، كانت في البداية مفتوحة للعامّة، إلاّ أنها أصبحت فيما بعد مقتصرة على الفنانين والنّقاد المبدعين.

---

[1] - ينظر: أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، ط1، بيروت، 1992.

[2] - ينظر: يحياوي، رشيد، قصيدة النثر العربية، ص 27-106، الفصل المعنون بـ(مواقف ومغالطات).

[3]- ينظر، فضول، عاطف، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، دراسة مقارنة، ترجمة أسامة إسبر، المجلس الأعلى للثقافة، 2000م، ص 42 وما بعدها.

حاول يوسف الخال أن يبني علاقات مع الدّوائر الشّعرية ليس في العالم العربي فحسب، بل أيضا فيما وراء العالم العربي، وقد هدف يوسف الخال إلى إحداث تحول ثقافي وأدبي في لبنان، والعالم العربي بعامة والثقافة العربية خاصةً، وذلك من خلال إعادة النظر في التراث العربي واللّغة العربية الكلاسيكية، ورأى الخال أنّ حضارة لبنان والدول الأخرى المجاورة حضارة متوسطية عربية، يجب الاستفادة من تراثها، وعدم الاقتصار على التراث العربي الإسلامي فحسب.

وقد لعب يوسف الخال دورًا كبيرًا في الحركة الدّاعية إلى تحديث الشعر العربي، وكان ذلك اللقاء الخميسي الذي تنظمه المجلة فرصة لالتقاء الشعراء والنقاد العرب، كي يجتمعوا وينشروا ويناقشوا أعمالهم، وآخر ما توصلت إليه النظرية الشعرية والشعر في الغرب، وقد رأت سلمى الخضراء الجيوسي التي شاركت في خميس مجلة شعر، أنّ هذا المنتدى الشّعري وفرّ للشّعراء ومحبّي الأدب الفرصة لمناقشة مشكلات الأدب العربي، والعالم المعاصرين بصراحة وحرية.[1]

دعّم يوسف الخال مجموعة من الشعراء السّوريين الذين هربوا من الاضطهاد في سوريا، بسبب وجهات نظرهم ونشاطاتهم السياسية، وكان أدونيس أحدهم، والذي أصبح فيما بعد سكرتير المجلة وعضوًا بارزًا من أعضائها، وقد تمكن هؤلاء الشعراء وكثيرون غيرهم من نشر شعرهم أحيانًا للمرة الأولى على صفحات مجلة شعر وفي كتب صدرت عن دار النشر التابعة لها.[2]

صدر العدد الأول من مجلة شعر في عام **1957م**، وضمّ أشكالاً متنوعة في الشعر، فقد نشر فيه قصائد من الشعر العمودي **(لبدوي الجبل)**، وأخرى من الشعر الحر(**لنازك الملائكة وفدوى طوقان)**، وثالثة من قصيدة النثر **(لألبير أديب وإبراهيم شكر الله وأدونيس و يوسف**

[1] م.ن، ص38.

[2]– تولت دار مجلة شعر، نشر أعمال كثير من الشعراء الرواد، مثل بدر شاكر السّياب (أنشودة المطر)، ومحمد الماغوط وصلاح عبد الصّبور وغيرهم، إضافةً إلى عشرات الدراسات النقدية لباحثين من شتّى الدول العربية، وقد نشرت فيها خالدة سعيد (زوجة أدونيس) مقالات باسم مستعار هو خزامى صبري.

الخال)، وقصائد مترجمة **لعزرا باوند وخوان رامون خيمينيز**، ودراسات نقدية **لرينيه حبشي**، فقد أفسحت المجلة صدرها- حسب أدونيس-[1] لاحتضان الشعرية العربية، سواءً أفصحت عن نفسها بأشكال الوزن الخليلي أو بأشكال النثر، أي التوكيد على أنّ الغاية هي الإبداع، والإبداع لا يحدد بالشكل؛ بل هو نبع يتفجّر متخذا شكل مجراه.

وقد تبنت جماعة (شعر) قصيدة النثر منذ شتاء 1958م وهو تاريخ أوّل لقاء شعري مع محمد الماغوط، وفي العدد 11 من مجلة "شعر" ظهرت أول محاولة تنظيرية للتّوجه الجديد، ممثلة في مقالة لأدونيس بعنوان "محاولة تعريف الشعر الجديد"، والّتي وصفها بعض النقاد لاحقًا بأنها إعادة صياغة لآراء سوزان برنار في كتاب "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا".[2]

أثيرت في المجلة وبين شعرائها مسألة "هل قصيدة النثر شعر أم نثر فني؟"، وكان الجواب في قسم أخبار وقضايا على لسان هيئة التحرير بأنها "قصيدة شعرية ألحقت بها كلمة نثر، لتبيان منشئها، وسميت قصيدة للإشارة إلى أنّ النثر يمكن أن يصير شعرًا دون نظمه بالأوزان التقليدية، أو بأي أوزان محددة".[3]

وقد قوبلت المجلة ودعوتها إلى تحديث الخطاب الشعري برفض واستهجان شديدين، بل واضطلع نفر من الأدباء والكتّاب، وحتى الشعراء برمي روّادها بكل نقيصة، واتّهموا روّادها، وخاصةً أدونيس ويوسف الخال بأقسى التهم كمعاداة العربية، والعمالة للأجنبي، وحوربت المجلة بكل الطرق؛ بل ومنع تداول بعض الدواوين التي نشرتها في كثير من الدول العربية.[4]

كتب أدونيس لاحقًا بأنه ورفاقه في المجلة، كانوا ينتظرون معارضة لمشروعهم، "معارضة في مستوى الشعر"، تنتقد آراءنا، تنبِّه إلى أخطائنا، تقترح علينا ما تراه الأفضل والأعمق، معارضة توجّهنا نحو ما يفيدنا في متابعة عملنا من أجل الشعر العربي، ولم يخطر ببالنا أن

---

[1]- ينظر: أدونيس، ها أنت أيها الوقت، ص 45- 46.

[2]- ينظر: المناصره، عز الدين، إشكاليات قصيدة النثر، ص 34.

[3]- ينظر: مجلة شعر، س 6، ربيع 66، ص 130.

[4]- ينظر: حموده، ع العزيز، المرايا المقعرة.ص 87.

تكون ردّة الفعل ضد المجلة شرسة وغبية إلى ذلك الحدّ، شرسة لأنّ التهم التي وجهت إلينا كانت نوعا من القتل المعنوي (رجعية، مؤامرة، تبعية للاستعمار، خيانة)، ممّا يحرّض على القتل المادي، وغبيّة لأنّ معظم المهاجمين لم يبحثوا المسألة الشعرية، وقد بدا لنا ممّا قالوه وكتبوه، أنهم لم يقرأونا، وأنهم على افتراض أنهم قرأوا لا يعرفون أن يقرأوا، ولا يعرفون أن يفكروا، ولا يعرفون أن يكتبوا، وليست لهم فوق ذلك أيّة علاقة بالشعر، سواء من حيث التّذوق أو من حيث المعرفة".[1]

ولعلّ من أبرز القضايا التي هيّأت الفرصة للمناوئين لمجلة شعر، كي يكيلوا لها التّهم موقفها من التّراث العربي، خاصةً في السنوات الأولى لتأسيسها، فقد تأثر أعضاؤها بالحداثة

الغربية، ورأوا أن الشعر قطيعة مع التّراث العربي، ودعوا إلى تراثات المراحل التاريخية التي عرفتها شعوب منطقة الشرق قبل مجيء الإسلام، ومنها التراث الوثني والمسيحي والفينيقي والآرامي والمتوسطي، وانطلاقا من هذا الموقف دعت إلى الثّورة على التّراث العربي والعودة إلى تراث الشعر الغربي الحديث، لإنتاج شعر حديث يتماشى مع روح العصر، على حين أنه لا يمكن للشاعر أن يحدث قطيعة مع التراث؛ بل لا بدّ له من تشرّبه وهضمه جيدًا، ثم الاستفادة من تراث الآخرين، لأنّ الإبداع هو الصّدور عن الفهم العميق لتراثنا الشّخصي والتراث العالمي.

وقد حاولت المجلة استدراك ذلك لاحقًا، من خلال نشرها مختارات من الشعر العربي القديم، ولكن ذلك لم يكن كافيًا في ظلّ تصلب مواقف يوسف الخال تجاه التراث، وتجاه اللغة العربية، فقد تأثر الخال بنظرية إليوت و باوند القائلة بأنّ لغة الشعر يجب أن تكون قريبة من اللغة المحكيّة، والخطوة الأولى التي يجب اتخاذها –حسبه– لتجديد الثقافة والحياة العربية، برمّتها بما

[1]– أدونيس، ها أنت أيها الوقت، ص 41– 42.

في ذلك الشعر، هي إزالة الفاصل بين اللغة العربية المكتوبة والمحكية، وأوضح قائلًا: "إنّنفكر بلغة ونتكلم بلغة ونكتب بلغة".[1] وذلك يشكل – حسبه – عبئًا كبيرًا على القراء ويعرقل فهمهم.

وكانت دعوة يوسف الخال تلك، إضافة إلى خلفيته الإيديولوجيّة وعلاقته مع الدّوائر الفكرية الغربية سببًا لحملة كبيرة، شنّتها صحف ومجلات كثيرة، ومنها مجلة "الآداب" ضد مجلة "شعر"، وقد اتهمت تلك الحملة يوسف الخال، وأدونيس بتشويه وتحطيم الحضارة والتاريخ واللغة العربية، وخدمة المصالح الأجنبية[2]، وقام يوسف الخال وأدونيس بالرّد على تلك الاتهامات، ولكن فجأة انسحب أدونيس من المجلة عام 1963م، وتوقفت المجلة بعد عام من ذلك، وكان السبب المعلن هو أنّ الحركة التي مثلتها "شعر"، قد وصلت إلى طريق مسدود واصطدمت بجدار اللغة، ثم عادت المجلة إلى الصدور عام 1967م بهيئة تحريرها السابقة (يوسف الخال، فؤاد رفقة، شوقي أبو شقرا، عصام محفوظ، أنسي الحاج، رياض نجيب الرّيس) في غياب أدونيس الذي أخذ بنشر كتاباته في مجلات أخرى، كمجلة الآداب التي رحبّت به ،وفتحت له صفحاتها، ثم أنشأ مجلته "مواقف"، والتي استمدّ أسمها من كتاب المتصوّف العابد النِّفري "**المواقف والمخاطبات**"، وذلك ما يؤكّد تغير نظرته نحو التراث،

وأيًا ما كان الاختلاف الفكري بين يوسف الخال وأدونيس؛[3] إلاّ أنّ ذلك لا ينفي أنّ الرّجلين استطاعا التأثير على حركة الشعر الحديث، سواء على مستوى الإبداع أو التنظير، وكان للمجلة أثرها الكبير في رعاية ونشر الإبداع الأدبي أيًا كان شكله، وإليها يعزى الفضل في انتشار قصيدة النثر والترويج لها، وإن كانت تتحمل المسؤولية الكبرى في مناهضة الأوساط الشعرية والنقدية والفكرية لقصيدة النثر، سواء بتشجيعها للشعراء بنشرها كتاباتهم، وتقديمهم للقراء، كما فعلت مع محمد الماغوط أو في نشر الدراسات النقدية التي تدعوا إلى تقويض بناء

[1]– الخال يوسف، محاولات في تفهيم الشعر الحديث، مجلة شعر، شتاء ربيع 1964م، ص 165.

[2]– ينظر : حموده عبد العزيز، المرايا المقعّرة ص 87 و ما بعدها.

[3]– أتهم يوسف الخال أدونيس بالانشقاق عن مبادئه الفكرية، وردّ عليه أدونيس برسالة طويلة ضمّنها كتابه "زمن الشعر".

القصيدة العربية الكلاسيكية، وتبنّي قصيدة النثر، كما حملت أيضا تبعات المصطلح ذاته "**قصيدة النثر**"، الذي كان مدعاه لرفضها من قبل بعض النقاد والدارسين.

- جدل الحداثة والتراث:

برزت علاقة الحداثة بالتراث كإشكالية كبرى، تناولتها أقلام الشعراء والنقاد والمفكرين، وشهدت الفترة ما بين الخمسينيات إلى يومنا هذا كمًّا نقديًا هائلاً من الكتب والمقالات والبحوث الأكاديمية التي تناولت هذه القضية الشائكة التي تطرح جملة من الإشكاليات، ما فتئت مثار خلاف بين النقاد، ويمكن تحديد تلك الإشكاليات في الأسئلة التالية:

ما علاقة الحداثة بالتراث؟ هل الحداثة استمرار للتراث أم نفي له وقطيعة معه؟ هل من الممكن الجمع بين التراث والحداثة في الكتابة الشعرية؟ وإذا كان ذلك ممكنًا، فما هي طرق وأشكال التعامل الحداثي مع المواقف والشّخصيات والتّجارب والرّموز التّراثية؟

كان الشعراء المجدّدون سّباقين إلى الإجابة على هذه الأسئلة العويصة، فمن المعروف أن التّجديد في الشعر العربي المعاصر واكبه تنظير نقدي من لدن الشعراء أنفسهم، فأصدرت نازك الملائكة بيانها الحداثي في مقدمة ديوانها "**شظايا ورماد**"، ثم في كتابها "**قضايا الشعر المعاصر**"، الذّي حاولت فيه التّقنين للشعر الحرّ، ونصّت فيه على أنّ الشعر الحرّ امتداد للشعر العمودي، وتطور له، وذلك عبر الإبقاء على الخيط الرفيع الذي يربطه به و هو التفعيلة، وهاجمت فيه قصيدة النثر واعتبرتها نثرًا جميلاً، يصرّون على تسميته شعرًا، لجهلهم بالعروض،[1] فنازك رغم ركوبها موجة التجديد في الشعر العربي؛ إلاّ أنّ ذلك لا ينفي – حسبها– انتماءها لذلك التراث واعتزازها به، وإنكارها لأي محاولة للتجديد تكون خارج ذلك التراث.[2]

أمّا يوسف الخال، فقد كان موقفه مختلفًا عن موقف نازك، فقد عاش لفترة في أمريكا ، وتأثر بطريقة والت ويتمان، وحين عاد إلى بيروت وأسّس مجلة "شعر" كان هدفه تجديد الشعر العربي، وحتى اللغة العربية؛ ولكن إعجابه بالشعر الغربي قاده إلى ازدراء التراث العربي، ونادى

[1]– ينظر: الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص 128– 136.

[2] **م.ن،ص 135.**

بضرورة القطيعة معه، رغم أنّ مجلة "شعر" كانت تنشر قصائد من الشعر العمودي على سبيل تقديس الحرية الفكرية والفردية في الإبداع الشعري.

وترتكز الأسس العامّة للتجديد في نظر يوسف الخال،[1] في ضرورة التّجربة الحياتية كموضوع للشعر، والإفادة من التراث العربي والمغاربي والعالمي، وبناء القصيدة وفق العناصر الفنيّة المستجدّة من إيقاع بدل الوزن، وتصوير حيّ بدل التّشبيه، ولغة جديدة بدل اللّغة المكرورة.

فالشّعر لم يعد مدحًا أو فخرًا أو وعظًا؛ بل أصبح نفّاذاً إلى ما وراء الواقع في لحظة رؤيا وكشف،[2] وهذا ما فتىء ينادي به أدونيس ويوسف الخال حتى في دعواتهما إلى نبذ التّصوّر التّقليدي للشعر، والاستعاضة عنه بمفهوم جديد يقوم على استبطان عوالم النفس الداخليّة والامتزاج بها.

ولعلّ أدونيس أكثر النقاد الّذين تناولوا إشكاليات الحداثة بالطّرح والمناقشة والتحليل، وتباينت مواقف أدونيس إزاء التراث عبر مراحل حياته، فقد بدأ أدونيس قوميًا سوريًا عندما أسهم في تجمع مجلة شعر بين عاميّ 1957و 1963م، وكانت المجلة قد تبّنت فكرة القطيعة مع التّراث العربي الإسلامي، والتّواصل مع تراث حضارات الشرق القديم، وكذلك مع التراث الغربي، ويظهر ذلك في القصائد الأولى لأدونيس عبر استحضاره لرموز الشرق القديم كطائر الفينيق، واتّخاذه اسم أدونيس قناعًا له، وبعد انفصاله عن مجلة "شعر"، حاول أدونيس أن يعمق انتماءه للتراث العربي الذي اعترف أنّه لم يكن يعرف عنه إلاّ القليل،[3] فانكبّ على التراث قراءة ودراسة، واختار ثلاثة دواوين من الشعر العربي القديم في جميع عصوره، وسمّاها "**ديوان الشعر العربي**"، ثم أصدر أطروحته المثيرة للجدل "**الثابت والمتحول**"، وأصبح التراث العربي الإسلامي مرحلته الفكرية الجديدة، والتفت إلى التّراث الصّوفي، فوجد في أشعار السّهروردي و النِّفري

[1]– ينظر: الخال، يوسف، محاولات في تفهيم الشعر الحديث، مجلة شعر، ربيع 1964م، ص 130 وما بعدها.

[2]– ينظر: عزام، محمد، الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2000م، ص 61– 65.

[3]– ينظر: أدونيس، ها أنت أيها الوقت، سيرة شعرية ثقافية.

مبتغاه، وقد تجلّت ملامح ذلك التحول في مسيرة أدونيس الفكرية على شعره، باتخاذه رموزًا عربية إسلامية، كصقر قريش، ومهيار الدّمشقي والحلاج...

وقد أشار أدونيس إلى أنّ مشكلة التّجديد في الشّعر العربي ليست وليدة هذا العهد، بل هي حركة قديمة ترجع إلى القرن الثّامن في العصر العبّاسي، ممثلاً في الصّراع القائم بين النّقاد والشعراء المجدّدين الذين وصف شعرهم بالدّخيل والفاسد والمحدث، إذن فالصراع بين النقد والإبداع قديم، فقد كان النّقد يسير باتّجاه، والشعر يسير في اتّجاه آخر، كان النّقّاد يدافعون عن قيم موروثة، وكانوا يتعلقون بالقديم ويستجيدونه، لأنّه قديم، وإن كان سخيفًا، في حين كان الشعراء يحاولون التّخلص من سيطرة القديم وأشكاله، ويحاولون أن يكتبوا شعرهم بأساليب جديدة.[1]

وثمة حوادث كثيرة حفظتها كتب النقد القديم، سجّلت فيها صراعًا بين الشعراء المجدّدين أمثال بشار وأبو تمام وغيرهما و بين نقّاد عصرهم، و رغم جدار النقد المتصلّب؛ إلاّ أنّهم لم يلقوا له بالاً، ولم يمنعهم ذلك من تجديد شعرهم.

إذن، فالحداثة غير مرتبطة بزمن معين، وقديما أشار ابن قتيبة،إلى أنّ كلّ قديم كان جديدً في زمنه ، وكلّ جديد سيصبح يومًا ما قديمًا[2]، ولذلك يرى أدونيس أنّ أبا تمام أكثر حداثة من أحمد شوقي.

ويأتي موقف أدونيس ذاك، جرّاء تبلور بعض الآراء والتّجارب التي تتصور أنّ الحداثة لا صلة لها مع التراث، وأنّ الشاعر الحداثي ينبغي أن يرفض كلّ ما هو تراثي، وينبذ ويتجاوز كل ما ينتمي إلى تجارب الأسلاف، ويندمج في حداثة العصر وحضارة وآداب الغرب، وقد لخّص أدونيس أوهام الحداثة في الأفكار والمواقف التالية:

[1]– ينظر: أدونيس، الشعر العربي ومشكلة التجديد، مجلة شعر، ع 1 و2، س6، شتاء 1962م، ص 91 وما بعدها.

[2]– ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار الكتب العالمية، ط1، بيروت، 1981م، ص 9– ص 11.

- **الوهم الأول:** الزّمنية: بمعنى أنّ ما حدث الآن متقدّم بالضّرورة على ما حدث أمس، وأنّ ما يحدث غدًا متقدّم عليهما معًا، أي ربط الحداثة بالزّمن، في حين أنّ الشعر الأكثر حداثة صدر ويصدر عن عمق زمني يتجاوز اللحظة الرّاهنة ويستبقها.
- **الوهم الثاني:** هو الاختلاف عن القديم، أي مجرد الاختلاف عن القديم دليل على الحداثة.
- **الوهم الثالث:** هو المماثلة، ففي رأي بعضهم أنّ الغرب مصدر الحداثة، ولا حداثة خارج الشعر الغربي ومعاييره، أي لا حداثة إلاّ في التّماثل معه.
- **الوهم الرابع:** هو التّشكيل النّثري، ويرى أصحابه أنّ مجرد الكتابة بالنثر، من حيث أنّها تختلف مع الكتابة القديمة هي تجديد وحداثة.
- **الوهم الخامس:** هو الاستحداث المضموني، ويزعم أصحابه أنّ كلّ نصّ شعري يتناول إنجازات العصر وقضاياه، هو بالضّرورة نصّ حديث، وهذا زعم باطل، فقد يتناول الشاعر هذه الإنجازات والقضايا بشكل تقليدي، أي أنّه يفشل في أن يتمثّلها.[1]

وقد أفصح أدونيس أنه اكتشف الحداثة العربية، من خلال الحداثة الغربية، و"في هذا الإطار أحب أن أعترف أيضا أنّني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية من داخل النظام العربي السّائد وأجهزته المعرفية، فقراءة بودلير هي التي غيّرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن شعريّته وحداثته، وقراءة مالارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشّعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام، وقراءة رامبو و نرفالو بريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصّوفية بفرادتها وبهائها، وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلّتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني، خصوصًا في كلّ ما يتعلق بالشّعرية وخاصيتها اللّغوية– التعبيرية".[2]

[1]– ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1981م، ص 9– ص 11.

[2]– م.ن، ص 95.

*"الشعراء التّموزيون" اسم أطلقه جبرا إبراهيم جبرا على فئه من الشعراء المعاصرين، وظّفوا أسطورة "تموز" في شعرهم.

إذن، فالحداثة الغربية بأعلامها- وخاصةً الفرنسيين- كانت مرآة أدونيس لرؤية الحداثة الغربية في التراث العربي الإبداعي والنقدي.

والدّارس للشعر العربي المعاصر، يلاحظ أنّ الشعراء الرّواد استطاعوا تمثّل التجربة الشعرية وتعميق استفادتهم من التّراث العربي عبر توظيف رموزه وأساطيره، حتى أصبحت سمة أسلوبية في الشعر المعاصر، والتناصّ مع أحداث تاريخية في حياة الأمة الإسلامية، استطاعوا المزج بينه وبين التراث العالمي ورموزه كالمسيح وتموز، حتى أُطلق على بعضهم اسم الشعراء التموزيين*.

والخلاصة أنّ هناك علاقة وطيدة بين الحداثة الشعرية والتراث، فكثير من تجارب ورموز التراث شكلّت وما تزال مصدرًا خصبًا من مصادر الإبداع في الشعر الحداثي بكلّ أشكاله، وكلّ استبعاد للتراث من الرؤيا الشعرية الحداثية، هو استبعاد للتاريخ واللّغة والثقافة، والتجارب والنصوص الشعرية التي تخلو من هذه العناصر تأتي سطحية وشكلية وخالية من العمق الثقافي والرّمزي المطلوب في الخطاب الشعري الحداثي.[1]

فالحداثة إذن هي تواصل مع التّراث واستلهام له ولتجاربه، وتجاوز له في الآن ذاته.

المبحث السادس: نظرية الشعر عند أدونيس

لا يمكن الحديث عن إشكاليات قصيدة النثر، وما تثيره من زوابع نقدية دون التعرض لمفهوم أدونيس للشعر، ذلك أنّ أدونيس- بصفته أبرز منظّري قصيدة النثر- كان من أكثر الشعراء والنقاد إثارةً للجدل حول مفهومه للشعر الجديد، كما تجسّده كتبه ومقالاته التي نشرت على مدى خمسين عامًا.

تميز مفهوم أدونيس للشعر بالتغيّر والتطور بتطور مسيرته الفكرية والأدبية، والتي ابتدأت بمرحلة مجلة "شعر" الطلّيعيّة، حيث شارك فيها أدونيس منذ بدايتها، بعدما اضطرّ هو

[1]- ينظر : شريف، عبد الله، في شعرية قصيدة النثر، ص 11 وما بعدها.

ومجموعة من الشعراء والمفكّرين السّوريين الآخرين إلى مغادرة سوريا في أواسط الخمسينيات، لكونهم ينتمون إلى الحزب الدّستوري القومي الاجتماعي الذي كان أعضاؤه يضطهدون آنذاك.

كان يوسف الخال نفسه عضوًا في ذلك الحزب فترة من الوقت، حيث طرد من الحزب في أواخر الأربعينيات؛ إلاّ أنّه كان لا يزال متأثرًا بإيديولوجيته، خاصةً في نزعته النّخبوية، وفي اعتزازه بالتراث الفينيقي القديم، وتأثر أدونيس بأفكار يوسف الخال ومبادئ الحزب القومي السّوري، فرأى جذوره في الفترة التي تسبق التاريخ الإسلامي، ووجد أنه من الضّروري الاستفادة من تراث أوروبا الشعري، وتراث العالم بعامة، وبدا له التراث الشعري العربي عاجزًا عن تزويده هو و الشعراء الحداثيين الآخرين بنموذج ملائم يمكن البناء عليه.[1]

إلاّ أنّ أدونيس بدأ يستفيد من الميتولوجيا والتاريخ العربي في الستينيات، وربّما كانت قصيدته "**الصقر**" التي نشرها في مجلة "شعر" عام 1962م القصيدة الأولى التي تعبّر عن هذا الاتجاه الجديد في شعره، وثمة أمران في تلك القصيدة يشيرانّ إلى أنّ موقف أدونيس من التراث العربي بدأ يتغير: استخدامه لاسمه الأصلي علي أحمد سعيد، متبوعًا بقناعه أدونيس، وكتابته ملاحظة، يقول فيها إنّ قصيدته بنيت على حياة عبد الرحمان الدّاخل **(صقر قريش)** الذّي حضّر الأندلس، إذ كان العرب قد حضّروا أوروبا في الماضي، فهذا يعني أنّ حضارتهم يجب أن تكون مهمة، ويبدو أن هذا الاستنتاج الجديد الذي وصل إليه أدونيس بفعل ظروف جديدة أو وعي جديد بالتّاريخ العربي.[2]

اختلف أدونيس مع يوسف الخال في وجهات النظر حول التّراث، وحول اللّغة العربية، لأنّ الخال كان يدعو إلى ضرورة الكتابة باللّهجات المحليّة، بحجّة صعوبة اللّغة العربية على عامة القرّاء، وهذا قاد أدونيس إلى الانسحاب من هيئة تحرير المجلة في صيف 1963م، بعد أن عمل فيها ستة أعوام، وكان سكرتير التحرير بدءًا من العدد الرابع في سبتمبر 1975م، ثم

[1]– ينظر: فضول، عاطف، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ص 58 وما بعدها.

[2]– ينظر أدونيس، ها أنت أيها الوقت، حيث شرح أدونيس عوامل تغيير نظرته حول التراث.، ص 55 – 60 .

أصبح محرّرًا إداريًا (جانفي 1960م)، وفي العدد الواحد والعشرين (شتاء 1962م) أصبح مالكًا مشاركًا ورئيسًا مشاركًا للتحرير.

ومن البداية كان دور أدونيس في "شعر" مهمًا، جاء إلى "شعر" بموهبة شعرية متطورة وواعية ومتمرّسة في شكل الشعر التقليدي وشكل الشعر الحرّ، ولقد كتب القصائد الطويلة الشبيهة بالملاحم بلغة وأسلوب تكشفان إتقانه للّغة والأشكال الشعرية الكلاسيكية.

ثار أدونيس على عمود الشعر العربي الذي وسم مسيرة الشعر العربي لقرون طويلة، وبارك رفقة زملائه في حركة شعر– الخطوة التي قام بها بدر شاكر السّيّاب ونازك الملائكة، وغيرهما من روّاد الشعر الحرّ الذين هشّموا عمود الشعر العربي، واستعاضوا عن صرامة الوزن والقافية بالتّفعيلة التي تتيح للشاعر مرونة أكبر في التعبير عن خلجات نفسه بحرية .

تصدى أدونيس لأكثر المفاهيم عراقة في الذّائقة العربية، وهي ربط الشعر بالوزن،[1] إذ يقول: "هذا جواب تحديد لم تعد له، كما أرى قيمة حاسمة في الفرق النّوعي بين الشّعر والنّثر، وقد تجاوزته المدرسة الشعرية الحديثة، غير أنّ هناك مفارقة يجب أن نشير إليها، فمع أنّنا تجاوزناه بالممارسة، على صعيد الإبداع، يبدو أنّنا على صعيد البنى الثقافية ومؤسساتها لم نتجاوزه إلاّ ظاهريًا، وأنّ معظمنا لا يزال يفكر بالشعر ويكتبه ويتذوقه ويقوّمه ضمن المنظورات، والمعايير التي ترتبط بهذا الجواب، أي بأنّ الشّعر كلام موزون مقفّى".[2]

فأدونيس لا ينتقد المفهوم التقليدي للشعر فحسب، بل ينتقد بعض النقاد الذين يوصفون بالحداثيين، ومع ذلك لا يزال بعضهم ينطلق في نقده للشعر المعاصر من خلفيّة العروض الخليلي، كنازك الملائكة التي حاولت التّقنين للشعر الحرّ، فحدّدت ما يجوز فيه وما لا يجوز؛ ولكن بذهنية الخليل القديمة.

[1]– ينظر: بن زرقة سعيد، الحداثة في الشعر العربي، أدونيس أنموذجا، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، ص 168 إلى 177.
[2]– أدونيس، الثابت والمتحول 3، صدمة الحداثة، ص 283.

يرى أدونيس أنّ مشكلة التجديد في الشعر العربي ليست حديثة العهد؛ بل هي قديمة ترجع إلى القرن الثامن في العصر العباسي، ممثلاً في الصراع القائم بين النقاد التراثيين والشعراء المجدّدين الذين وُصف شعرهم بالدّخيل والفاسد والمحدث، ولا أدلَّ على ذلك من مواقف أبي تمام مع نقاد العصر، بل ربّما استجاد أحدهم الشعر الغثّ الفجّ، لمجرد أنّه قديم، وردّ الشعر الحسن لتأخره، والشواهد النقدية على ذلك كثيرة.[1]

يرى أدونيس أنّ "الشعر خرق مستمر للقواعد والمقاييس". [2]ويؤسس أيضا استقلالية القصيدة التي لا يمكن اختصارها بالينابيع التي انبجست منها، إنّها فعل يتجاوز اللّغة نفسها، ويتجاوز أيضا الشروط الأساسية والاقتصادية والاجتماعية، "إنّ كلّ قصيدة تنحلّ إلى عناصرها التي انطلقت منها، سواءً كانت لغوية أو اجتماعية، لا تكون شعرًا، القصيدة الحقيقية القصيدة الشعرية هي هذه العناصر، وشيء آخر والمهم الجوهري منها، هو هذا الشيء الآخر".[3]

جاءت محاولة أدونيس الأولى لوضع المفهوم الجديد للشعر في عام 1952م بعنوان "محاولة في تعريف الشعر الحديث"، ثم أُعيد نشر تلك المقالة في كتاب أدونيس الأول الذي يعالج النظرية الشعرية، هو "زمن الشعر"، الذي نُشر عام 1972م، وأعيد طبعه عام 1978م، وقد أقرّ أدونيس أنه اعتمد في كتابة تلك المقالة على دراسات تعالج الحداثة في الشعر الأوروبي، إلاّ أنّه لم يحدّد المصادر وقتها، ولكن المتتبع لمسيرة أدونيس الشعرية يلمح تأثره الواضح بتيار السّرياليين والرّمزيين في أوروبا، مع مسحة صوفية استقاها من قراءاته للتراث الصّوفي، خاصةً للحلاّج والجنيد وابن عربي والنّفري، الذي سمّى مجلته مواقف على اسم كتابه.

ويبدو تأثر أدونيس بالسّريالية في دواوينه الثلاثة "أغاني مهيار الدمشقي" و "كتاب التحولات" و "المسرح والمرايا" في نزعته إلى خلق الصّور بحرية تلقائية، وهي حرية الموقف

[1]– ينظر: موافي، عثمان، الخصومة بين القدماء والمحدثين في الشعر العربي القديم.

[2]– أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ص 96.

[3]– أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص 256.

الصوفي الذي يتخطّى العقل والمنطق، والذي دفع أدونيس إلى المساواة بين السّريالية والصوفية،[1] هو أنّ الشعر السّريالي نشاط صوفي فيما عدا رفقة أيّ انتماء ديني، فكلّ من الصّوفية والسّريالية استكشاف ومجاوزة، استكشاف للعالم الخارجي للاّشعور، ومجاوزة للعالم الواقعي المطروح بين أيدينا.[2]

وإذا كان أدونيس قد تأثر بالسّريالية، فإنّه كان أكثر تأثرًا بالرّمزيين من أمثال: رامبو، وبودلير و مالارميه، كما تأثر بكلّ من سان جون بيرس **Saint John– Perse** واعترف بتأثره بأولئك الشعراء في العدد التاسع والعشرين من مجلته "مواقف"، فقال "أعلن أنّني أتأثر بكل ما يجري في العالم والشعر العظيم هواء العالم، كل من يتنفس يتأثر".[3]

وقد تميزت خصائص أولئك الشعراء الرمزيين باجتماعهم حول ابتعاد صورهم عن الواقع المادي المحسوس، وهدمهم لأنساقه ونظمه الزّمانية والمكانية، ومن هنا برزت أنا الشاعر على نحو أكثر تفرّدًا، فشعر رامبو كان يغصّ بالصّور المتناقضة المتباعدة الممزقة، وتبتعد هذه الصّور عن الواقع كثيرًا حتى تصبح مجردة تقوم على خطوط وحركات خالصة من كلّ أثر مادي، كما أنّ رامبو كان يرى أنّ الشاعر عرّاف، وهي خاصية تجعله ملزمًا بتهديم القيم العقلية وإزاحة كابوس الحواس.[4]

واتسّمت شاعرية بودلير بالخصائص ذاتها التي تميزت بها شاعرية كلّ من رامبو ومالارميه، من حيث الخيال الشعري الخلاّق الذي يجمع بين المتناقضات، ويبعث الصّور الدّفينة في الذاكرة، ويشوّه الأشياء و يحطمها ثم يعيد بناءها بطريقة فنيّة رائعة.[5]

---

[1]– أدرك أدونيس التداخل بين الصوفية والسّريالية، وبينها وبين الرّمزية في اتخاذ الشعر منحى صوفيا عند بودلير وذهاب رامبو إلى أن الشاعر رائي. ينظر: كتاب أدونيس، الصوفية والسريالية، دار الساقي، ط1، 1992م، ص 28 وما بعدها.

[2]– ينظر: قاسم، عدنان حسين، الإبداع، مصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2000م، ص98 وما بعدها.

[3]– م. ن.ص 199.

[4]– م. ن، ص 200.

[5]– م. ن، ص 202 وما بعدها.

استمد أدونيس مفهومه للشعر الجديد من قراءاته المتعدّدة والناقدة والواعية للشعراء الذين حملوا لواء الحداثة بأوروبا، إضافةً إلى قراءته التراث العربي، تلك القراءة المغايرة والجديدة التي ضمّنها كتابه المثير للجدل "الثابت و المتحول"، وعليه يرى أنّ أفضل ما يعرّف به الشعر الجديد اعتباره "رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السّائدة، إنّها تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها"،[1] وبالتالي، إنّ الخاصية الأولى للشعر الجديد هي أنّه تمرد على الأشكال والطرق الشعرية القديمة، يرافق تخطّي عصرنا الحاضر للعصور الماضية.

وتتجلى تلك الرؤيا في اللّغة، وفلسفة الشعر الجديد هي لغة تساؤل وتغيير، إنّ الشاعر هو الذي يبدع أشياء العالم بطريقة جديدة، في الشعر تتجاوز الكلمات معناها المباشر وتكتسب دلالة أوسع وأعمق، تصبح غنيّة بالإيحاءات بدلاً من تقديم المعاني والأفكار المحدودة ، في الشعر ليست الكلمات جاهزة، بل هي في حالة صيرورة، وتكتسب أبعادًا وعلاقات جديدة، إنّ الشعر الجديد من هذا المنظور هو "فن يجعل اللغة تقول ما لم تتعود أن تقوله، إنّه ثورة على اللّغة، إنّ الشعر الجديد هو نوع من السحر، لأنّه يجعل ما لا يمكن أن يدرك حالاً قابلا للإدراك".[2]

الشعر الجديد "يستبدل لغة التعبير بلغة الخلق، إنّه رؤيا جديدة و بنية تعبيرية جديدة تتوازن في حركة إبداعية مستمرة"،[3] فالبحث عن لغة جديدة موضوع مستمر في شعر أدونيس.

يقول أدونيس، "إنّ من بين وظائف الشعر الجديد أنّه يجعلنا نشاهد مظاهر الكون التي تحجبها عنا العادة والألفة، ويكشف الوجه المخبوء للعالم، ويكشف علائق خفية، ويعبّر عن الخاصة في معزل عن قوانين العلم، إنّه إحساس شامل بحضورنا، وهو دعوى لوضع معنى الظواهر من جديد موضع البحث والتساؤل.[4]

---

[1]– أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص 11.

[2]– أدونيس، زمن الشعر، ص 17.

[3]– م. ن، ص 267.

[4]– ينظر: فضول، عاطف، النظرية الشعرية بين إليوت وأدونيس، ص 86 وما بعدها.

الشعر الجديد يتخلى عن الحادثة، إنّه يتناول أكثر مظاهر العصر ثباتا وديمومة، تلك التي لا تفقد دلالتها على مرّ الزمن، ذلك أنّ الشعر العظيم يتجه نحو المستقبل، إنّ الشعر "هو أقل أنواع الفنون حاجة إلى الارتباط بالزمان والمكان، لأنّه في غير حاجة إلى مواد محسوسة، ولا علاقة لنموّه وموته بنمو المدنيات وموتها"،[1] وهنا يؤكدّ أدونيس أنّ الشعر معني بالجواهر لا الحوادث، والظروف المتبدلة، إنّه فلسفة بديلة، فالقصيدة العظيمة تقاس عظمتها بمدى إسهامها في إضافة جديد ما إلى هذا العالم.

"إنّ الشعر الجديد باعتباره رؤيا وكشفًا هو غامض، ومتردد وغير منطقي، ويجب أن يتجاوز الشروط الشكلية، لأنّه يحتاج إلى المزيد من الحرية، والشكل الشعري يتجسد في الممارسة الشعرية التي هي طاقة للاكتشاف والارتياد، لا تأخذ القصيدة الجديدة شكلاً دائمًا، إنّها تصارع للهرب من جميع أنواع الأجناس داخل أوزان أو إيقاعات محدّدة، وهكذا تستطيع أن تكشف بشكل أكثر شمولاً حس الحركة في العالم".[2]

وذلك ما يفسر نزوع أدونيس الدائم إلى التجريب، فهو لا يشبه نفسه، ودومًا يغير في دواوينه هربًا من النمطية التي تقتل الشعر.يقول أدونيس في "زمن الشعر"، إنّ الشاعر "يبدل إيقاع نقل الواقع بإيقاع إبداعه، ويجد واقعًا أغنى وراء وقائع العالم، إنّ على الشاعر المعاصر، لكي يكون جديدًا حقًا أن يتخلص من كل شيء مسبق، ومن الآراء المشتركة جميعا، إنّ القصيدة العظيمة حركة لا سكون و ليس مقياس عظمتها في مدى عكسها أو تصويرها لمختلف الأشياء والمظاهر "الواقعية"، بل في مدى إسهامها بإضافة جديد ما إلى هذا العالم، ويتخلى الشعر الجديد، أيضا عن الجزئية، فلا يمكن للشعر أن يكون عظيمًا؛ إلاّ إذا لمحنا وراءه رؤيا للعالم، لا يجوز أن تكون هذه الرؤيا منطقية أو أن تكشف عن رغبة مباشرة في الإصلاح، أو أن تكون عرضًا لإيديولوجية ما، رغم أنّ الشعر الجديد مركز جاذبية لجميع حقول الفكر".[3] ثم

[1]– أدونيس، زمن الشعر، ص 15.

[2]– م. ن، ص 15.

[3]– أدونيس، زمن الشعر ، ص 11– 12.

يضيف أدونيس لطرحه حول مفهوم الرؤيا، قائلاً: "إنّ الشعر الجديد باعتباره كشفا ورؤيا، غامض، متردد، لا منطقي، ولذلك لا بدّ له من العلوّ على الشروط الشكلية، لأنّه بحاجة إلى مزيد من الحرية، مزيد من السّر والنبوءة، فالشكل يَّمحي أمام القصد والهدف".[1]

وتكمن أهمية الطرح الذي يقدمه أدونيس لمفهوم الرؤيا، في أنّه كمصطلح ومفهوم، ظلّ مهيمنا على الدراسات النقدية حول قصيدة النثر زمنا ليس باليسير، فضلاً عن أنه أصبح مبدأً إبداعيًا تمّ تكريسه على المنجز الشعري العربي للرّواد، و حتى للشعراء الشباب لاحقا الذين تبنى بعضهم النهج الأدونيسي إبداعًا وتنظيرًا، بينما اتجه آخرون إلى النمط الإبداعي لمحمد الماغوط، بينما انحاز آخرون إلى الانفتاح على جوانب أرحب من الحداثة، وما بعد الحداثة في مصادرها المختلفة.

والمتتبع لمسيرة أدونيس الأدبية، يلاحظ أنّ إبداعه يواكب تنظيره أو العكس، وقلَّما نجد ذلك في تاريخ الشعر العربي، وهذا وحده كافٍ لتبيان فهمه لوظيفة الشاعر الناقد الذي لا يجب أن ينبو شعره عن أقواله التنظيرية، بغضّ النظر عن إيديولوجيته أو انتمائه.

عقد أدونيس الصّلة بين الشعر والنثر ورأى أنّهما يتماهيان إلى حدّ غياب الفرق الحاسم بينهما، واستدّل على ذلك بالخطاب القرآني الذي أخذ من لغة الشعر والنثر معًا، دون أن نستطيع إطلاق أحد المصطلحين عليه، "لهذا لا يطرح النص القرآني مسألة ما الشعر، أو ما النثر، وإنّما يطرح السؤال: ما الكتابة؟ وما الكتاب؟، هكذا يقرأ النص القرآني بوصفه نصًا، يجمع في بنيته أشكال الكتابة جميعًا، كأنه أعاد الأبجدية إلى فطرتها قبل الكتابة، وفيما وراء الأنواع الكتابية، وكأنه وضع هذه الأنواع بين قوسين أو ألغاها ليخلق نوعًا آخر".[2]

فالقرآن نفسه– حسب أدونيس– يطرح إمكانية وجود كتابة فارقة ومغايرة، كتابة تخترق حدود الأجناس الكتابية جميعًا، وربّما كانت تلك الكتابة هي الأصل قبل أن يعرف الإنسان التقنين والتقعيد، ويحدّد الأطر المعروفة للأجناس الأدبية، "على صعيد الكتابة، يقول لنا النص القرآني:

[1]– م.ن، ، ص 15.

[2]– أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، ص 34.

ليس هناك فنيا نوع اسمه النثر، ونوع اسمه الشعر، يقول لنا: حيث يكون نظم للكلمات، تكون هناك إدارة فن، ويكون عمل كتابي فني...".[1]

فأدونيس كما تشهد بذلك مسيرته الإبداعية مسكون بروح المغامرة والتجريب، فقد بدأ حياته كشاعر تقليدي، ثم كتب الشعر الحرّ ثم انتقل إلى قصيدة النثر، ودافع عنها، وحاول التأصيل لها، من خلال التراث الصّوفي، ثم تجاوزها إلى مرحلة الكتابة التي "تخرج من دائرة التّخوم التي تقسمها أنواعًا، وتصبح الكلمات أشبه بالخطوط والألوان في اللوحة، وكما أنّ اللوحة لا تحدّد بنوع معياري من خارج، بل تحد بتكوينها ذاته...كذلك يصبح النص الكتابي لا يحدّد من خارج بقاعدة ما، أو معيار ما، وإنّما يحدّد بنيته ذاتها في تآلف كلماته، وفي نسجها، وهكذا يصبح لكلّ نص قانونه الخاص".[2]

ولذلك لم يثبت أدونيس عند شكل واحد من الكتابة "لقد كان موقف أدونيس نفسه من قصيدة النثر كتابةً ومفهومًا، عرضة للتغيير، فهو يدعو في مرحلة لاحقة إلى كتابة نثرية تغترف من ينابيعها الأولى وتزدهر تحت أمطارنا، وثقافتنا وأحزاننا الخاصة".[3]ولعل موقف أدونيس ذاك نابع من استقرائه روائع التراث الصوفي العربي ،و لذلك فإنه يأخذ على" قصيدة النثر العربية الراهنة وقوعها تحت الهيمنة المعيارية لتجارب سابقة و لا سيما تجارب القصيدة الفرنسية، ومثل هذه التجارب لا يمكن أن تقدم للنص العربي معياريته، فهو لا يقدر أن يستمدها إلاّ من خصوصيته اللغوية ذاتها".[4]

وهكذا يعود أدونيس بالنثر الذي يكتبه، لا إلى معيارية فرنسية، كما كان يفعل في مراحله الأولى، بل إلى معيارية عربية تستمد أصولها من التراث العربي، وخاصةً عند المتصوفة كالنِّفري والحلاّج وأبو حيان التوحيدي. "إنّ أدونيس يسعى الآن، يسعى إلى كتابة ملحمية نثرية

[1]– أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة ، ص 43.

[2]– م. ن، ص 55.

[3]– العلاق، علي جعفر، في حداثة النص الشعري، ص 127

[4]– م.ن ص 127.

مغايرة، يحاول أن يتجاوز بها قصيدة النثر بنماذجها الشائعة إلى نثر آخر"،[1] وهذه الكتابة الجديدة لا تفرض قانونًا معينًا، ولا شكلًا محددًا سلفا إنما النص وحده يحدد ذلك الشكل أو لحظة فورة الإبداع الشعري.

في الكتابة تتداخل عناصر كثيرة كالمسرح والرواية والفلسفة والعلم والتاريخ، وسائر الفنون الأخرى، كالرسم؛ بل وربّما الرسوم الهندسيّة والموسيقى، فتصبح القصيدة حينها أشبه بنهركبير تجري فيه أنهار كثيرة.[2] وذلك نابع من إيمان أدونيس المطلق بأنّ الإبداع منوط بالحرية، وبأنّ الشعر العظيم لا توجده القواعد؛ بل هو يوجد القواعد.

في الشعر الجديد، يحلّ الشكل المتعدد محل الشكل المفرد، يرى أدونيس أنّ "القصيدة المنفتحة سوف تغير باستمرار مقاييسنا الشعرية والجمالية"،[3] ولذلك فالأنواع الأدبية سيتم تجاوزها وصهرها كلّها في الكتابة الجديدة، وسيقيَّم كلّ عمل ليس بقدر ما يعكس ما أنجز مسبقا، بل وفقًا للأبعاد المستقبلية الثورية التي يشير إليها أو يختزنها.[4]

ويصعب الإلمام بكل آراء أدونيس في الشعر التي توزعت بين كتبه ومقالاته النقدية في الصحف، لأنّ "الكلام عن التجربة الشعرية عند أدونيس يعني الولوج في شبكة لا نهائية من الاحتمالات والاشارات والإضاءات الكونية".[5]

وقد استطاع أدونيس أن يجسد مفهومه للشعر في مسيرته الإبداعية الفنيّة، فأدونيس يبدو مفتوناً ومسكونا بروح المغامرة والتجريب اللتان لا تحدهما حدود، وتجريبه لا يخلو من غرابة أحيانا، كمزجه بين الشعر والرسم، أو تقسيمه الفضاء الهندسي الورقي بطريقة جديدة، والتنويع

[1]– العلاق، علي جعفر، في حداثة النص الشعري ، ص 128.

[2]– ينظر: أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، ص 121 وما بعدها.

[3]– أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 117.

[4]– م.ن، ص 11 وما بعدها.

[5]– الأيوبي، هدية، زمن التحولات في شعر أدونيس، مجلة فصول، مج6، ع2، خريف 97، ص 41.

حتى في نوعية الحروف الطباعية وحجمها، كما فعل في تجربته الرائدة "**الكتاب، أمس المكان الآن**".[1]

ولكن مغامرته التجريبية لم تخل من مزالق، يأتي في صدارتها إمعانه في التجريد حتى أصبحت قراءة شعره نفسها مغامرة، ناهيك عن محاولة مقاربته، فإذا "كانت القراءة- مجرد قراءة- لأعمال هذا الشاعر الناقد، عسيرة على الكثيرين، فإنّ الكتابة الموضوعية عنه تكون أكثر عسرًا، لا لأنّها تقع في منطقة التقاطعات بين الأعداء والأصدقاء، ولكن لأنّ الحديث عن أعماله، سواءً الشعرية منها أو النثرية، يتطلب وعيًا بالتاريخي والراهن والمستقبلي، كما يتطلب أيضا وعيًا بالإشكاليات التي حاول بكشوفاته الإبداعية والتنظيرية اختراقها مسلحا باللغة وحدها"،[2] ولذا فإنّ معظم الذين قرأوا أعمال أدونيس يشهدون له بامتلاك ناصية اللغة، وتفرّده لا في إبداعه فقط، بل وحتى في دراساته النقدية، و"لعل غرابة التراكيب اللّغوية التي شكلت نسيج شاعريته، والدلالات ذات المضامين الغائمة التي تنأى عن قبضة المنطق، وتخرج عن حدود مملكة العقل، قد زادت الهوة الفاصلة اتساعًا بينه وبين قطاع كبير من المثقفين العرب وجعلته يبدو غريبا متقاطعًا".[3]

وربّما مرّدُ ذلك تأثر أدونيس بموقف نيتشه (Nietzsche 1844 -1900) الذي راهن على فكرة الإنسان النخبوي المتفوق، فأدونيس لا ينكر دور القارئ؛ ولكنه يوجه نصّه: "للقارئ المتميز بجرأة التحدي، وعشق المعرفة والمخاطرة بقبول السفر مع الشاعر نحو الأساس لإيقاع عبر اقتحام المجاهيل والمناطق الخطرة...".[4]

فالمتلقي – في عرف أدونيس – كاتب ثان، عليه أن يتسلح بالجرأة والمعرفة العميقة التي تمكنه من سبر أغوار النص الأدونيسي المستغلق على العامة، وهذا يطرح إشكالاً جديداً ليس

[1]- ينظر: دراسة كمال أبو ديب عن "الكتاب" في مجلة فصول، مج6، ع2، خريف 97.

[2]- المقالح، عبد العزيز، ثلاثيات نقدية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، لبنان، 1421هـ/ 2000م، ص 122.

[3]- ينظر: خنسة، رفيق، دراسات في الشعر الحديث، دار الحقائق للطباعة والنشر والتوزيع، ص 29 وما بعدها.

[4]- درويش، أسيمة، تحرير المعنى، مجلة فصول، مج6، ع2، خريف 97، ص 312.

هذا مكان بحثه، وهو "إشكالية التلقي في شعر أدونيس".

ولا يتسّع المقام هذا لإيراد كل آراء أدونيس في الشعر، ولذلك حاولت أن أقتصر – ما استطعت– على الملامح العامة لنظريته الشعرية، ولعلّه من الأهمية بمكان الإشارة إلى أنّ أدونيس من أشدّ الشعراء والنقاد الحداثيين إثارة للجدل، ولذلك يصعب على باحث في مقتبل حياته العلمية تكوين رأي موضوعي حول شعر أدونيس وتنظيره، فالآراء حول أدونيس تختلف إلى حدّ التناقض، ما بين مؤيدين جعلوا منه إله للشعر، وبين معارضين جعلوه عميلاً و خائنًا،[1] خاصةً بموافقه الإيديولوجية، فالمسألة ليست مسألة أدونيس بقدر ما هي مسألة الحرية والإبداع في العالم العربي، مسألة الثقافة التي تواجه ثقافات علمية وأدبية متطورة.

[1]– ينظر: عبد الحميد جيدة، أدونيس بين مؤيديه ومعارضيه، مجلة فصول، مج6، ع2، خريف 97، ص 94– 102.

الفصـل الثاني

تحوّلات الإيقاع في قصيدة النثر

الفصل الثاني :تحولات الإيقاع في قصيدة النثر

المبحث الأول:الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر.

المبحث الثاني: الإيقاع الصوتي في قصيدة النثر.

المبحث الثالث : إيقاع التكرار.

المبحث الرّابع : إيقاع التوازي.

المبحث الخامس : إيقاع التشاكل.

المبحث السّادس : التشكيل البصري للقصيدة .

المبحث الاول :الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر:

انفصلت قصيدة النثر عن النظام العروضي المعروف منذ قرون للقصيدة العربية، وسعى روادها سعيا حثيثا في البحث عن إيقاعات بديلة تغنيهم عن الإيقاعات الموروثة، " ذلك أن القصيدة الحديثة لن تسكن في أي شكل، وهي جاهزة أبدا في الهروب من كل أنواع الانحباس في أوزان أو إيقاعات محددة"[1].

وقد ظل الإيقاع في قصيدة النثر منذ ظهورها ورواجها المطعن الأساس لها من قبل خصومها الذين أنكروا وجوده فيها جملة وتفصيلا[2].

ولكن القارئ المتأني لنصوص قصيدة النثر يجد أنها لا تخلو من الإيقاع، وان كان إيقاعا مختلفا عما ألفناه في الشعر العمودي، ذلك أن قصيدة النثر لها عالمها الخاص الذي تخلق فيه تشكيلات إيقاعية خاصة بها، بآليات وطرق مختلفة للنماذج العروضية التقليدية، و" تحقيق هذا النمط من التشكيل الإيقاعي أصعب من إتباع التشكيلات الوزنية الجاهزة، فرغم ما يتيحه من حرية في البناء والتشكيل فان له شروطه وصعوباته، فهو يحتاج إلى ذوق موسيقي والى إحساس دقيق بالتناغم والتنوع الإيقاعيين، والى قدرة على الخلق والتشكيل وتحقيق التفاعل مع العناصر الأخرى المكونة لبنية النص الشعري"[3].

ولكن تحولات الإيقاع في قصيدة النثر، ليست تحولات شكلية طرأت على شكل القصيدة العربية فحسب، بل هي تحولات عميقة مست بنيتها " أولا لأن التحول حدث في صلب النظام، ولم يطرأ على شكله، وثانيا لأن دلالة التحول ذاتها انتقلت من الظاهر إلى الباطن فحملت معها التحول الدلالي لوظائف البنية الإيقاعية"[4].

---

[1] – أدونيس، في قصيدة النثر، ص 75.

[2] – ينظر: موافي، عبد العزيز، قصيدة النثر، ص 24 وما بعدها.

[3] – بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث، ج2، دار توبقال، المغرب، 1990، ص 97.

[4] – الناصر، إيمان..،قصيدة النثر العربية،التغاير و الإختلاف،الانتشار العربي،بيروت،ص215.

فهذا التحول العميق الذي مس القصيدة العربية من كافة النواحي جرّ معه تحول في الشكل والإيقاع الذي لم يعد مفروضا سلفا على الشاعر، بل صار له مطلق الحرية في خلق إيقاعاته الخاصة ، والتي تستدعي من الشاعر معرفة عميقة بأسرار اللغة وذوقا فنيا يتحسس النغم، " لقد انتقلت القصيدة إذن بفعل التحول الإيقاعي من نظام العروض الثابت إلى مفهوم " البنية الإيقاعية" الذي يتمتع بالمرونة، ويتميز بكونه غير مستقر ولا محدود، بالإضافة إلى قدرته على استغلال كل عناصر اللغة (الألفاظ، التراكيب، الدلالات، الصيغ، وعناصر الذات"[1].

ويرى أدونيس أن إيقاع قصيدة النثر، يتجلّى في " التوازي والتكرار والنبر والصوت وحروف المد وتزاوج الحروف "[2].

وفي خضم تلك المهاترات النقدية حول وجود الإيقاع من عدمه في قصيدة النثر، ظهر مصطلح " الإيقاع الداخلي" الذي يدافع عنه روّادها بشدة، ويعرفه الناقد فائز العراقي على أنه " حالة نغمية ذات أبعاد نفسية، جمالية تنشأ عن مزاوجة الذاتي بالموضوعي، أو العالم الداخلي النفسي للمبدع وتماسّه مع شرطه الموضوعي الخارجي..... ونظرا لتمايز هذه الحالة فان لكل نص شعري بنية إيقاعية خاصة به، لذا فهي حالة تقع في إطار النسبي وليس المطلق.

وهذا الإيقاع يتولد أيضا عن طريق التناغم والتناسق داخل الجملة الشعرية والمقطع والمناخ العام للقصيدة وبنيتها المتكاملة ويتأتّى من محصّلة تفاعل كافة عناصر البناء الشعري"[3].

فالإيقاع الداخلي حسب الناقد هو حصيلة تظافر المكونات اللغوية والذوقية للمبدع، إذن فهو حالة فردية يستعصي القبض عليها ودراستها.

أما الناقد حاتم الصّكر فيرى أننا عادة " نحس بهذا الإيقاع وندركه دون وصف محدود لأنه متغير حسب معطيات النص متمركز حول الفكرة والصورة واللفظة لكنها تسهم في نمو وتولد الدلالة عبر مكونات النص كلها وليس في جزء منها"[1] .

[1] – الناصر، إيمان، قصيدة النثر العربية، ص 219.

[2] – أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، ص 80-81.

[3] – العراقي، فائز، القصيدة الحرة، ص 30-31.

وليس من السهل دراسة الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر، لأنه إيقاع فردي لا ضوابط له، فكل قصيدة لها إيقاعها الخاص، ولذلك ينبغي الإشارة إلى أن أي محاولة لرصد ظواهر الإيقاع في قصيدة النثر، هي في الواقع مغامرة يشوبها الكثير من المحاذير، كون التقعيد لقصيدة النثر منافٍ لأهم شرط فيها وهو الحرية، فهي قصيدة ما تزال عصيّة على النقد، ودراستها تستدعي الكثير من التأمل والكثير من الإجراءات، فكل قصيدة هي إيقاع منفرد بعينه قد لا يتكرر لدى شاعر أخر، أو حتى لدى الشاعر نفسه، ولذلك فان " صياغة هذا الشكل الإيقاعي المبتكر ليست باليسير أبدا..... حيث يصعب علينا أن نصوغ شكلا لهذا الإيقاع نتبينه في سائر قصيدة بعينها"[2].

وصعوبة دراسة إيقاع قصيدة النثر جعلت كل دراسة متفردة بذاتها، لان كل ناقد يضع موازينه وبطبعها بذوقه فهي أشبه بالدراسة الذوقية منها إلى الدراسة العلمية، و " ما دام الإيقاع الداخلي مشروعا فرديا غير مقنّن وغير موجود بالفعل، وإنما بالقوة فإن تمظهراته هي الأخرى عصيّة إلا لمن يحكم النص الجديد بقوانين طالعة من داخله"[3].

إذن ليس من اليسير توفير هذا الجو الإيقاعي الذي يمنح النص موسيقى داخلية يتقبلها ذوق المتلقي، وتغنيه عن الموسيقى العروضية التي ألفها، إنما يتطلب هذا وعيا كبيرا من لدن الشعراء، ودراية تامة بأسرار اللغة العربية، ولعل جهل بعض الشعراء الذين استسهلوا الكتابة على شاكلة قصيدة النثر، وقبلها قصيدة التفعيلة هو الذي أوقع نصوصهم في النثرية الباهتة.

وقد حاول الباحث عبد الله شريق رصد عدة آليات وظواهر إيقاعية في قصيدة النثر انطلاقا من دراسته لبعض نصوصها، وتمثلت تلك الظواهر الإيقاعية فيما يلي:

1- تكرار الأصوات – الصوائت القصيرة والطويلة – بمداهمتها وتوزيعها بطريقة معينة.
2- تكرار الألفاظ المتجانسة صوتيا، كليا أو جزئيا عن طريق الاشتقاق أو الجناس أو الترديد أو القافية.

[1] – الصكر، حاتم، حلم الفراشة، ص 61.
[2] – شربل، داغر، الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص 63.
[3] – الصكر، حاتم، حلم الفراشة، ص 32.

3- ترديد ألفاظ متماثلة صوتيا ودلاليا، أو علامات وكلمات متماثلة دلاليا، أو رمزيا، عن طريق الترادف والتداعي والاستدارة.....وهذا يدخل ضمن ما يمكن تسميته بالإيقاع الدلالي.

4- التوازي: وهو ذو طبيعة مورفوتركيبية، يتحقق بتكرار صيغ وتراكيب متماثلة في البنية النحوية والصرفية، وفي الطول والمسافة.

5- التشكيل الهندسي لفضاء النص، وهو يدخل ضمن الإيقاع البصري الذي يتحقق بالتماثل والاختلاف بين أشكال خطية أو هندسية بصرية[1].

وقد لاحظ الباحث أن بعض نصوص قصيدة النثر لا تحفل كثيرا بالإيقاع، إلا ما جاء عفويا، وتعنى أكثر بشعرية اللغة والصورة والرؤيا، وهذا ما يتضح بصورة جلية في نصوص محمد الماغوط كما ستبينه الدراسة.

أما الناقد حاتم الصكرفيرى أن الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر يكمن في:

1- الالتفات إلى الأبنية الدلالية في النص.
2- الانتباه إلى إيقاع الفكرة والصورة والمضمون والدلالة.
3- استثمار تقنيات الكتابة الشعرية.
4- استنباط الجملة الشعرية الكبرى التي يقولها النص.
5- استخراج الشعر مما هو خارج النص. [2]

والتأمل لهذه المظاهر التي عدّها حاتم الصكر مكوّنات الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر، يلاحظ أنه يمكن حصرها في ثلاث أنماط من الإيقاع:

1- إيقاع معنوي يتجلى في اللعب باللغة عبر الاستعارات غير المألوفة والصور المدهشة.
2- إيقاع نحوي كامن في تغيير البنى النحوية للنص عبر كسر الجملة النحوية أو إطالتها، أو حتى تدوير النص كله ليصير أشبه بجملة كبرى.

[1] - شريق، عبد الله، في شعرية قصيدة النثر.
[2] - ينظر : الصكر، حاتم، حلم الفراشة، ص 32.

3- إيقاع بصري: يستثمر إمكانات الطباعة من خلال التنويع في توزيع البياض والسواد واستعمال علامات الترقيم وأنواع مختلفة من الخط.

ونخلص أخيرا إلى أن الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر نابع من رحم اللغة، مضافا إليه ذوق المتلقي، وتتفاوت نصوصها في ذلك بحسب مقدرة الشاعر وتجربته الفنية ورؤياه الخاصة، ولذلك تنفرد كل قصيدة بإيقاعها الخاص.

المبحث الثاني :الإيقاع الصوتي في قصيدة النثر:

أ-إيقاع الصوائت:

يظهر هذا الإيقاع لدى أدونيس، خاصة في دواوينه الأولى، حيث حافظ على إيقاع صوتي ظاهر يتأتّى من خلال اهتمامه بتوظيف (الصّوائت الطويلة) المدود، وما لها من وقع موسيقي جذاب على المتلقي، كما يظهر هذا الاهتمام من أدونيس أيضا في حفاظه على بعض من ظلال القافية، ولو أنها لا تطّرد في كل قصائده.

ومن أمثلة قصائده التي يحتفي فيها بالمدود قوله:

1- سأسافر في موجة في جناح
2- سأزور العصور التي هجرتنا
3- والسماء الهلامية السابعة
4- وأزور الشفاه
5- والعيون المليئة بالثلج، والشفرة اللامعة
6- في جحيم الإله
7- سأغيب، سأحزم صدري
8- واربطه بالرياح
9- وبعيدا ساترك خطوي في مغرق

10-في مناه[1]

فالقراءة المتأنية لهذه القصيدة تنبئنا بان الشاعر استعمل المدود بكثافة، وهذا ما يوضحه الجدول التالي*:

رقم السطر	عدد الكلمات	عدد الكلمات التي تحتوي مد	عدد الكلمات التي لا تحتوي مد
1	5	4	1
2	4	4	0
3	4	3	1
4	3	2	1
5	7	3	4
6	3	3	0
7	3	2	1
8	3	1	2
9	6	3	3
10	2	2	0

بملاحظة الجدول نجد أن عدد الكلمات التي تحتوي مدودا أكبر من عدد الكلمات التي لا تحتوي مدودا في الأسطر الشعرية كلها عدا السطرين الخامس والثامن، والمدود ملذوذة في الشعر العربي منذ القدم، واستعمالها في هذه القصيدة خلق جوا نغميا، خاصة مع اقتران المدود بتكرار صوتي متعمد لحرف السين: سأسافر، سأزور، السماء السابعة، سأغيب.

والملاحظ أن النص حافظ على بعض من ظلال القافية كما أسلفنا، ولو أنها ليست قافية بالمعنى التقليدي لها، إنما مجرد تماثل صوتي وصرفي في بعض أواخر الأسطر يظهر في الكلمات التالية:

[1] – أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2006، ص 62.

*– الأرقام الموضوعة في مقدمة الأسطر هي من وضعي وليست موجودة في النص الأصلي وذلك لتسهيل قراءة الجدول.

السابعة، اللامعة، جناح، رياح، الإله، متاه.وهذه الكلمات أكسبت النص رنة موسيقية فضلا عن ربطها أجزاءه.

ولكن ذلك كما أسلفنا لا يطّرد في كل قصائد أدونيس ويقل في دواوينه اللاحقة، ربما سعيا منه للتجديد، وربما لأن النصوص المتأخرة اتّسمت عموما بالطول، وهو ما يصعّب القبض على إيقاع صوتي موحد.

ومن نصوصه المتأخرة نسبيا، التي حافظ فيها أدونيس على الأسلوب نفسه، نورد المقطع التالي من قصيدته صحراء:

كان لي أن أمزق، أن أتناثر في غابة من لهب

كي أضيء الطريق،

مدّ لي يدك الحانية

ردّ ما أخذته لياليك من شمسي الدامية

أيّهذا الصديق

أيّهذا التعب

كل ما أنكرته العيون سترعاه عيني،

ذاك عهد الصداقة بين الخراب وبيني

منذ أسلمت نفسي لنفسي، وساءلت:

ما الفرق بيني وبين الخراب ؟

عشت أقصى وأجمل ما عاشه شاعر

لا جواب

بعد أن مزق الشعر ثوب الزمان

صرت أدعو الرياح لأهديها، لتصير يداها

إبرا

كي تخيط بأشلائه المكان[1].

فالنص، وإن كان من قصيدة طويلة مقسمة إلى مقاطع إلا أنه يظهر فيه احتفاء أدونيس بالمدود كما لاحظنا في النص السابق، إضافة إلى استخدام الشاعر ألفاظا متماثلة الصوت والمبنى بما يشبه القافية:

(لهب– تعب)، (الطريق – الصديق)، (الحانية – الدامية)، (عيني – بيني)، (الخراب – جواب)، (الزمان – المكان).

كما يتجلى إيقاع الصوائت القصيرة أيضا في احتفاء الشاعر بالسّكون، فعادة ما يتم تسكين أواخر الأسطر الشعرية، حتى غدت ملمحا إيقاعيا مهما في قصيدة النثر، ولا يخفى على الدارسين ما لتلك النهايات الساكنة للأسطر الشعرية من قيمة تعبيرية وإيقاعية تغني موسيقى الشعر، وتعوضه عن الإيقاع الذي فقده بتركه الوزن والقافية، ونمثل لذلك بالنص التالي لأدونيس:

قدم الأطفالْ

أعطي لك المارد والدخانْ

يافرسا شهباءْ

نطعمها الصبار والزؤانْ

أعطي لك الرياح والأبوابْ

[1] – أدونيس، كتاب الحصار، دار الآداب، ط2، بيروت، 1996، ص 78-80.

أعطي لك الألعابْ

والحلم والدفاتر الصفراءْ

والحرف والكتابة

في غرف الحكمة والامثالْ

يا شمس يا جنية الشلال والسحابة

يا قدم الأطفالْ[1]

فالمتأمل للنص يلاحظ أن الشاعر ختم كل أسطره الشعرية بالسّكون لإضفاء جرس موسيقي يلم شتات النص، ويسد لحمته، حتى غدت السكون تلمح بصريا، ونستطيع أن نوضح أثر السكون في البنية الإيقاعية للنص، بتحريك أواخر الأسطر الشعرية ونقرأها كما يلي (الحركة حسب الموقع الأعرابي لأخر كلمة في السطر).

أعطي لك الماردَ والدخانِِ
يا فرسا شهباءَ
نطعمها الصبارَ والزؤانَ
أعطي لك الرياح والأبوابَ
أعطي لك الألعابَ
والحلم والدفاتر الصفراءَ
والحرف والكتابة
في غرف الحكمة والأمثال
يا شمس يا جنية الشلال والسحابةِ
يا قدم الأطفالِ

[1] – أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص 101.

فشتّان ما بين القراءة الأولى التي تترك وقعا موسيقيا جميلا متأتٍّ من جرس السكون، وما بين القراءة الثانية حيث يبدو النص نسيجا مفككا لا رابط يربط بين جمله.

وجدير بالذكر أن هذه السمة الأسلوبية أي تسكين أواخر الكلمات، ليست جديدة تماما، ولو أنها ليست مستقاة من التراث الشعري العربي، وإنما مصدرها القرآن الكريم، حيث نجد بعض الفواصل القرآنية تنتهي قراءتها بالسكون مثل الآيات التالية من سورة الرحمن (55 – 521) حيث الحركات القصيرة تثبت كتابة، ولكنها تسقط قراءة فتقرأ الفواصل كلها ساكنة الأخر مما يضفي جوا موسيقيا عذبا عليها، " **الرَّحْمَن، عَلَّمَ الْقُرْآن(1) خَلَقَ الإِنْسَانَ (2) عَلَّمَهُ الْبَيَان (3) الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ بِحُسْبَان (4) وَالَّنَجْمُ وَالشَّجَرُ يَسْجُدَان (5) وَالسَّمَاءَ رَفَعَهَا وَوَضَعَ الْمِيزَان (7) أَلاَّ تَطْغَوْا فِي الْمِيزَان (8)**".

إذن فالشاعر المعاصر في سعيه الحثيث للتجديد لم ينطلق من فراغ بل سعى لتأصيل ذلك كما ذكرنا مسبقا من القران الكريم، ومن مصادر تراثية أخرى.

ب-التجنيس والطباق:

التجنيس ظاهرة بديعية ذات صبغة تكرارية، وقد رصدها البلاغيون القدامى ويعرّفه ابن المعتزعلى أنه: " نوع من تشابه الحروف في التأليف بين كلمتين متجانستين، وهو أن تجئ كلمة تجانس أخرى في بيت شعر، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها"[1].

وقد قسمه البلاغيون إلى قسمين: قسم قائم على الاشتقاق وقسم ثان قائم على تمام المشابهة بين الحروف دون المعنى.

أمّا الطباق فهو أيضا ضرب من المحسنات البديعية قائم على الإتيان بكلمة وضدها، وهو أيضا قسمان، طباق الإيجاب وطباق السلب.

وهذان المحسّنان البديعيان فضلا عن دورهما الجمالي والإيقاعي يساهمان في ضمان التماسك والتلاحم اللفظي للنص الشعري[1].

[1] – تبرماسين، عبد الرحمن، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 228.

ولا يقتصر دور الجناس والطباق في قصيدة النثر على ذلك، بل " تلعب هذه المحسنات دورا إيقاعيا على المستوى الصوتي وذلك باستدعاء نفس الصورة الصوتية في الجناس، وعلى المستوى الدلالي في حالة الطباق أين يصبح الانتقال الدوري من الضد إلى الضد ثابتا إيقاعيا"[2].

وبرغم سعي أدونيس الدائم إلى البحث عن إمكانات إيقاعية جديدة، في سبيل التجديد وكسر النمطية، إلا أنه احتفظ دوما باستعماله للتجنيس والطباق مكوّنين جماليّين بانيين للإيقاع في كثير من قصائده.

ويبدو استعمال أدونين الطباق والتجنيس جديدا وغير مألوف ولنلاحظ المقطع التالي:

بابل جنس

للموت، وبابل حب

تهبط نحوي

ضقت عليها / ضاقت

عرفت أن حنيني تعب / تعبت

عرفت أني عرق أتبخر فوق سريري / تعبت

عرفت أن الليل فراشة جنس / تعبت

بابل تصعد نحوي

قولوا: هذا زمن الرؤيا، زمن الأنقاض، وقولوا:

أهلا بالأطراف، بكل عصي

أهلا بالتيه، بكل قصي

بابل تهبط نحوي

بابل تصعد نحوي

بابل أنت الطفل وأنت الأم، واشهد

[1] – الغرفي، حسن، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 47.

[2] – اليوسفي، محمد لطفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص 47.

كيف يصير ترابك حلما

ويصير أبا

ويصير جنينا[1]

النص مقتطف من قصيدة طويلة عنوانها بابل، وكما نلاحظ فالمقطع قائم على حشد الطباق والجناس كما يوضحه الجدول التالي:

جناس ناقص	جناس اشتقاق	طباق
عصيّ – قصيّ	ضقت – ضاقت تعب – تعبت	تهبط – تصعد الأم – الأب

فالمقطع حاشد بالمحسنات التي شكلت لحمة النص، وزادته تماسكا وثراء وإيقاعا، ويبدو المقطع للوهلة الأولى وكأنه محض لعب بالألفاظ، وتدوير لبعضها، ولكن ببعض التمعن نكتشف مدى التّماهي بين بابل والمرأة في مخيلة الشاعر، ويتبدى ذلك من خلال قول الشاعر: بابل أنت الطفل وأنت الأم، حيث تصبح بابل امرأة حبلى، ولا يخلو المقطع من إيحاءات جنسية، وكل ذلك زاد من خلال المطابقة بين نهبط – نصعد (في مفتتح ونهاية النص)، الأم – الأب، وكذلك التقابل المضمر بين الأب الذي يمثل كيان بشري كامل وبين الجنين بوصفه البذرة الأولى للإنسان.

وثمة مقاطع كثيرة على هذا الشكل خاصة في ديوانه المطابقات والأوائل، كما يشي به عنوانه، حيث يتزاوج الطباق والتجنيس في تشكيل البنية الإيقاعية والدلالية للنصوص، مثل النص التالي:

.....هكذا أعلنّا

نحن الجسمان الأولان، والموت جسمنا الثالث

هكذا كانت تكتب

[1] – أدونيس، المطابقات والأوائل، دار الآداب، بيروت، 1988، ص 64-65.

" الزمن اثنان – صامت وناطق
الناطق الجسد، الصامت الموت"،
هكذا كان يقرأ:
" – أيها الخياط، عندي حب مفتوق هل تخيطه ؟"
" – إن كان عندك خيوط من ريح"
.....إذن،
يبقى أن تعشق ولا نعرف لماذا
يبقى ما لا يقدر نظام أن يمنحه
يبقى ما لا تقدر سلطة أن تمنعه
تبقى حرية أن أقتلك وحرية أن تستسلمي
أتقمص قميصك وألهج بك
تتقمصين قميصي وتلهجين بي
نجمل قشرة الأرض
ونجنسن الكون[1]

ويبرز في هذا النص أيضا الطباق والتجنيس علامة أسلوبية فارقة ومؤثرة في تشكيل بنية الخطاب، ونبرز ذلك في الجدول التالي:

جناس ناقص	جناس اشتقاق	طباق
الجسم – الجسد يمنحه – يمنعه	جسمان – جسمنا خياط– تخيطه– خيوط (أتقمص – قميصك تتقمصين – قميصي) ألهج – تلهجين	صامت – ناطق مفتوق – يخيط الحرية – المنع

[1] – أدونيس، المطابقات والأوائل، ص 78-79.

الشاعر في هذا المقطع يبدو كصوفي في أقصى حالات نشوته، حيث يطلق الألفاظ على أعنّتها دون رابط منطقي نعرفه، أو أشبه بهذيان محموم، ولكن ثمة بعض الإشارات الخفية التي تساعدنا في فك شفرات النص، منها الإهداء المكتوب في أعلى عنوان القصيدة: " **هل ترين حرجا إذا أهديتك قصيدة ؟، على العكس هذا مجد لي**"[1].

إذن فالشاعر يخاطب امرأة ظل الصمت حاجزا، بينهما زمنا، فالشاعر يتوسل الخياط أن يخيط هذا الرّتق ويجمع بين الشاعر ومحبوبته، ويأتي جواب الخياط بما يشبه المستحيل، وذلك في ظل أنظمة عربية تصادر الحرية، وتقمع حتى المشاعر، إذن فلا مناص من الكفاح – وهو هنا كفاح كلمة – في سبيل أخذ حرية تعيد تجنيس الكون وترسم خارطته من جديد.

وأمثلة هذا الأسلوب الذي يجمع فيه الشاعر بين الجناس والطباق كثيرة جدا في شعر أدونين ويضيق المقام لحصرها.

أما محمد الماغوط فهو شاعر لا يحفل كثيرا بالمحسنات البديعية ولا ترد في شعره إلا عفوا، لأن إيقاع شعره قائم أساسا على شعرية الأفكار واللعب باللغة، ولكن هذا لا ينفي وجود بعض النماذج من استعماله الطباق في شعره، ولكن حتى استعماله للطباق كان استعمالا غير مألوف ولنتأمل المقطع التالي من قصيدته **الظل والهجير**، حيث يطالعنا الطباق منذ عنوانها:

حبيبتي
هم يسافرون ونحن ننتظر
هم يملكون المشانق
ونحن نملك الأعناق
هم يملكون اللآلئ
ونحن نملك النمش والتواليل
هم يملكون الليل والفجر والعصر والنهار
ونحن نملك الجلد والعظام
نزرع في الهجير ويأكلون في الظل

[1] – أدونيس، المطابقات والأوائل، الإهداء، ص 78.

أسنانهم بيضاء كالأرز
وأسناننا موحشة كالغابات
صدورهم ناعمة كالحرير
وصدورنا غبراء كساحات الإعدام
بيوتهم مغمورة بأوراق المصنفات
وبيوتنا مغمورة بأوراق الخريف[1]

ربما لا يبدو للقارئ في اللحظة الأولى استعمال الشاعر الطباق إلا في الألفاظ: (ليل – نهار)، (فجر – عصر)، (هجير – ظل).

لكن بشيء من التأمل ندرك أن ذلك الطباق الظاهر، هو مجرد بنية سطحية، تحيل على تقابلات مضمرة موجودة في البنية العميقة للنص، وسرعان ما يدرك القارئ أن النص برمته قائم على ثنائيات ضدية تفهم من خلال تأويل جمل النص كالتالي:

يسافرون – ننتظر ⟵ السفر – الإقامة

المشانق – الأعناق ⟵ الموت – الحياة

اللآلئ – النمش، التوليل ⟵ الغنى – الفقر

صدورهم ناعمة – صدورنا غبراء ⟵ الترف – البؤس

أسنانهم بيضاء كالأرز/أسناننا موحشة كالغابات ⟵ النظافة – الوسخ

بيوتهم مغمورة بأوراق المصنفات/و بيوتنا مغمورة بأوراق الخريف ⟵ القصور – الأكواخ

إذن فالقصيدة برمّتها قائمة على ثنائيات ضدية، بين حياة الشاعر وطبقته الفقيرة التي ينتمي إليها، وبين حياتهم هم (الحكام والأغنياء) وكما نلاحظ فالشاعر لم يستعمل الطباق بمعناه الاصطلاحي إلاّ ثلاث مرات في نصه، ولكن ثمة تقابلات غير مألوفة لا تظهر إلاّ

[1] – الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية (حزن في ضوء العمر، غرفة بملايين الجدران، الفرح ليس مهنتي)، دار الهدى، بيروت، 2013، ص 183-184.

بشيء من التأمل، فالشاعر يستعمل اللغة بطريقة مدهشة، ولنلاحظ قوله (أسنانهم بيضاء كالأرز / أسناننا موحشة كالغابات) وهو طباق غير مألوف، لأنه لا يستند إلى قوانين اللغة العربية لأن ضد البياض ليس الوحشة بل السواد، ولكن الشاعر قرن بين البياض والأرز في سياق واحد، وبين الوحشة والغابات في سياق آخر، فلعل ظلمة الغابات حين تراها من بعيد هي ما يقصده الشاعر، فضلا عن أن الأرز هو الطبق المنتشر وسط الطبقة الشعبية في بلاد المشرق العربي، إذن فالأرز رمز للشبع وبالتالي للأمان بينما الغابات ترمز إلى الوحشة والخوف.

ويختم الشاعر قصيدته بعبارة تلخص مضمون النص كله " **هيا لننام على الأرصفة ياحبيبتي**" إذن فالشاعر وحبيبته لا يملكان غير الرصيف فراشا، برغم وجود كل تلك الخيرات في بلدهما.

3-المبحث الثالث : إيقاع التكرار:

التكرار ظاهرة موجودة في الشعر العربي منذ القدم " إلا أن التكرار التقليدي القديم تكرار خطابي، غايته توليد إيقاع حماسي رنان، ولذا كانت الكلمة المكررة بعامة اسما لشخص أو قبيلة، وليس الحال كذلك في أحدث استخدام للتكرار ، إنه تكرار درامي ونفسي يستهدف أصلا البوح بأحاسيس الشاعر الباطنة، أو حالته الذهنية، والإيحاء بمعاني مختلفة"[1].

وقد عدّ كثير من النقاد المعاصرين التكرار أهم مكون للإيقاع في قصيدة النثر[2]، فوظيفة التكرار في قصيدة النثر تختلف عن وظيفته في الشعر العربي القديم، علاوة عن كونه مكونا إيقاعيا بارزا يعوض الوزن، فهو أيضا ذو بعد دلالي وجمالي.

والتكرار يكون على مستويات عديدة هي:

1-تكرار الأصوات.

2-تكرار الألفاظ.

[1] – مورية، ش، الشعر العربي الحديث، ص 341.

[2] – ينظر: المبحث الأول من الفصل الثاني.

3-تكرار عبارة أو سطر شعري.
4-تكرار مقطع بكامله.

وسنركز في دراستنا على نمطين من التكرار في قصيدة النثر وهما تكرار اللفظ، وتكرار العبارة، لأنهما الأشيع في الاستعمال مقارنة بالنوعين الآخرين.

أ- تكرار لفظي:

وأساسه تكرير الألفاظ والصيغ والأدوات، والأسماء والأعلام والتراكيب، بحيث يكون العنصر المكرر " وثيق الارتباط بالمعنى العام"[1].

وبرغم وجود التكرار في الشعر العربي منذ الجاهلية إلا أن التأثير الأكبر على الشعر المعاصر من وجهة نظر كثير من الباحثين لم يكن مصدره التراث، بل كان مصدره الأساسي من شعر ت، س، إليوت (T.S.eliot) والذي كان عظيم الأثر لا على أساليب التكرار فحسب، بل وعلى مجمل التعبير الفني للقصيدة المعاصرة[2].

ويستخدم إليوت تكرار الألفاظ، وتكرار الأسطر الشعرية لتوكيد المعنى وتقويته من جهة، وتثرية الإيقاع من جهة أخرى، كقوله في قصيدة الرجال الجوف (the hollow men)

ها نحن ندور حول شجرة الصبار
شجرة الصبار، شجرة الصبار
ها نحن ندور حول شجرة الصبار
في الخامسة صباحا[3]

ويتكرر الأمر ذاته في قصيدته ذائعة الصيت (الأرض الخراب) (the wost land) " هذه القصيدة التي كان لها الأثر البالغ في الشعر العربي، سواء في استخدام أسلوب التكرار أو

[1] - الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص 254.
[2] - ينظر: الصباغ، رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 211-221.
[3] - م، ن، ص 231.

في غيره من التقنيات الفنية للقصيدة، كالتضمين واستعمال الأسطورة والبناء الدرامي والإيقاعي، وإن تباينت قدرات الشعراء بين التقليد والقدرة على النفاذ إلى التقنية المبتدعة من قبل إليوت"[1].

ولا يخفى على أحد أن رواد قصيدة النثر كانوا على اطّلاع بالثقافة الغربية، إذن فلا ريب أنهم نهلوا من أسلوب إليوت واستخدموا تقنياته ضمن أشعارهم.

ومن أمثلة التكرار اللفظي في شعر الماغوط قوله في قصيدة " **حزن في ضوء القمر**"

أيها الربيع المقبل من عينـها
أيها الكناري المسافر في ضوء القمر
خذني إليها
قصيدة غرام أو طعنة خنجر
فأنا متشرد وجريح
أحب المطر وأنين الأمواج البعيدة
من أعماق النوم استيقظ
لأفكر بركبة امراة شهية رأيتها ذات يوم
لأعاقر الخمرة وأقرض الشعر
قل لحبيبتي ليلى
ذات الفم السكران والقدمين الحريرتين
إنني مريض ومشتاق إليها
إنني ألمح أثار أقدام على قلبي[2]

القصيدة التي يحمل عنوانها الديوان برمته (حزن في ضوء القمر) ، تبدأ بجملتين اسميتين يتكرر فيهما حرف النداء (أيها).

أيها الربيع المقبل من عينـها
أيها الكناري المسافر في ضوء القمر

[1] – الصباغ، رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر ، ص 214.
[2] – الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية، ص 11.

خذني إليها

فالشاعر يناجي الربيع والكناري كي يأخذاه إلى حبيبته التي يفصح عن اسمها فيها بعد (ليلى) و بعدها تتوالى الأسطر الشعرية كهذيان محموم :

قصيدة غرام أو طعنة خنجر
فانا متشرد و جريح

ويعاود الشاعر تكرار أداة النداء (أيها) ولكن هذه المرة يخاطب حبيبته:

أيتها العشيقة المتغضنة
ذات الجسد المغطى بالسعال والجواهر
أنت لي[1]

ليبوح لها بعدها بمعاناته وقهره وحزنه:

وتحت شمس الظهيرة الصفراء
كنت أسند رأسي على ضلفات النوافذ
وأترك الدمعة
تبرق كالصباح كامرأة عارية[2]

وفي المقطع الأخير يوجه الشاعر خطابه هذه المرة إلى الصفحات والى الليل الذي شاطره حزنه وآلمه:

وداعا أيتها الصفحات أيها الليل
أيتها الشبابيك الأرجوانية
انصبوا مشنقتي عالية عند الغروب
عندما يكون قلبي هادئا كالحمامة

[1] – – الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية ، ص 13.
[2] – م، ن، ص 13.

جميلا كوردة زرقاء على رابية
أود أن أموت ملطخا
وعيناي مليئتان بالدموع
لترتفع إليّ الأعناق ولو مرة في العمر
فإنني مليء بالحروف والعناوين الدامية[1]

فالشاعر بنى نصه على تعدد المخاطب، حيث وجه لكل منهم نداء تعقبه رسالة:

1-الربيع والكناري في المقطع الأول لينانديا له حبيبته ليلى وهنا تبرز أيقونة الغياب / الحضور، غياب حبيبته ليلى التي يستدعيها الشاعر و يناجيها ثم تتماهى مع دمشق.

2-خطاب نحو حبيبته المتغضنة، يشكوها ألمه ووحدته ولا مبالاتها به.

3-خطاب موجه نحو الصفحات ونحو الليل والشبابيك الأرجوانية التي كان ينظر من خلالها إلى الشارع، الليل الذي احتضن وحدته، والورق الذي خطّ عليه ألمه.

إذن فتكرار أسلوب النداء لم يأت اعتباطا ولكن كانت له أبعاده الدلالية العميقة البانية للنص.

والملاحظ أن تكرار أداة النداء (أيها) يكاد يكون سمة أسلوبية في ديوان (حزن في ضوء العمر) فقد تكرر في قصائد كثيرة نورد بعضها:

1-وطني أيها الجرس المعلق في فمي
أيها البدوي المشعث الشعر[2]

2-أيتها الجسور المحطمة في قلبي
أيتها الوحول الصافية كعيون الأطفال
كنا ثلاثة[3]

3-أيّها العمر المنهوك القوى
أيّها الإله المسافر كنهد قديم
يقولون إنك في كل مكان[4]

[1] - الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية.ص 14.
[2] - م.ن، ص 34.
[3] - م، ن، ص 43.
[4] - الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية ، ص 44.

والأمثلة عن تكرار أسلوب النداء في الديوان كثيرة لا يمكننا حصرها[1] .

وثمة لفظ أخر تكرر كثيرا في قصائد الماغوط، وهو اسم ليلى، بنسب متفاوتة، وفي قصيدته (تبغ وشوارع) يتردد اسم ليلى في أغلب المقاطع ليشكل بؤرة النص.

في مفتتح القصيدة يكون مضمرا حيث يوجه الشاعر خطابه إلى حبيبته دون أن يسميها، ثم يذكر اسمها في السطر الرابع:

شعرك الذي كان ينبض على وسادتي
كشلال من العصافير
يلهو على وسادات غريبة
يخونني يا ليلى[2]

ثم يعيد تكرار اسم ليلى في المقطع ذاته

طفولتي يا ليلى .... ألا تذكرينها
كنت مهرجا....
أبيع البطالة والتثاؤب أمام الدكاكين[3]

ثم تتداعى بعدها ذكريات طفولة الشاعر حيث كانت طفولة بائسة عنوانها الفقر والإهانات التي يكيلها له أبوه **(أبي لا يحبني كثيرا، يضربني على قفاي كالجارية)**[4].

ثم يعيد الشاعر تكرار اسم ليلى في المقطع الأخير:

في البساتين الموحلة....كنت أنظم الشعر يا ليلى
وبعد الغروب
أهجر بيتي في عيون الصنوبر
يموت.....يشهق بالحبر
وأجلس وحيدا مع الليل والسعال داخل

[1] – ينظر: ديوانه(حزن في ضوء القمر) ضمن الأعمال الشعرية، ص 45، 50، 51، 53، 58...
[2] م.ن، ص 32.
[3] – م، ن، ص ن..
[4] – م، ن، ص ن.

الأكواخ[1]

فالقصيدة برمتها منظومة لأجل ليلى، وكأنها رسالة يكتبها الشاعر إلى حبيبته يبثها فيها لواعج ألمه، وذكريات طفولته وحنينه لها، لينهيها بما يشبه الاعتذار:

هذا الجسر لم أره منذ شهور يا ليلى
ولا أنت تنظرينني كوردة في الهجير
سامحيني.... أنا فقير وضمآن
أنا إنسان تبغ وشوارع وأسمال[2]

ويتردد اسم ليلى في كثير من قصائد الشاعر، ففي قصيدته المطولة **(القتل)** من الديوان نفسه، يتردد اسم ليلى حوالي عشر مرات بصفة النداء، والقصيدة طويلة لا نستطيع إيرادها كلها، ولكن نكتفي بذكر الأسطر الشعرية التي يتردد فيها اسم ليلى:

1-هكذا تحكي الشفاه الغليظة يا ليلى
2-أعطيني فمك الصغير يا ليلى
3-وضعت وراء الأسوار يا ليلى
4-ابتعدي كالنسيم يا ليلى
5-أن يشتهوك يا ليلى
6-أواه لم زرتني يا ليلى
7-إننا في قيلولة مفزعة يا ليلى
8-من نافذة قصرك المهدمة، ترينها يا ليلى
9-وأنت يا ليلى لا تنظري في المرأة كثيرا
10- بشدة، بشدة، نحن عبيد يا ليلى[3]

[1] - الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية. ص 34.
[2] - م، ن ص 34.
[3] - - الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية ، ص 58-72.

القصيدة مقسمة إلى اثني عشر مقطعا، متفاوتة الطول، ويكاد يطالعنا اسم ليلى في كل مقطع منها، وكأنه يشد لحمتها ويربط نسيجها، فضلا عن حمولته الإيقاعية والدلالية العميقة، فالشاعر يروي مأساة وطنه الغارق في الجوع والظلم والجريمة، يلتقط بعينيه مظاهر البؤس والمرض والفساد المتفشية في مجتمعه ويوجه الخطاب نحو محبوبته ليلى، مناديا إياها كل مرة، واللافت للانتباه انه حين نقرأ تلك الأسطر الشعرية التي تحوي اسم ليلى منزوعة من سياق القصيدة الأم، نشعر وكأننا نقرأ قصيدة مكتملة، أو هي قصيدة داخل قصيدة.

والمتصفح لدواوين الماغوط يلاحظ تكرار ألفاظ بعينها في كثير من قصائده، ففضلا عن أسلوب النداء، واسم ليلى اللذان أوردنا نماذج لهما، نلاحظ توارد الألفاظ التالية (أبي، ليتني، الحروف، الحزن، حزين، المطر).

أما أدونيس فيتخذ التكرار عنده شكلا أكثر بروزا من الماغوط، لأن الماغوط كما لاحظنا يعتمد شعرية التداعي الحر فتنثال أفكاره على الورقة انثيالا، ولذلك يحمل تكراره ألفاظا بعنيها شحنة دلالية أكثر منها إيقاعية، بينما أدونيس أسلوبه في التكرار مختلف ومقصود لذاته، بل ويتخذ عنده أشكالا عديدة ومن ذلك قوله:

1-أفق على شفا الأفق

2-تقول إنها استطالاتي

3-**وبين العصب والعصب صحارى**

4-**تقول إنها استطالاتي**[1]

فنلاحظ تكرار لفظ في سطر واحد، حيث تكررت كلمة (أفق) مرتين في السطر الأول، وكلمة (عصب) مرتين في السطر الثالث، وتلا السطر الأول والسطر الثالث جملة مكررة أيضا (تقول إنها استطالاتي).

أدونيس يهتم كثيرا بشكل شعره، ولذلك يأتي تكراره مقصودا وعن وعي تام، فما جدوى تكراره ذاك ؟

[1] - أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، ص 136.

لعل ذلك يوضحه باقي القصيدة الذي يحفل هو الأخر بتكرار ألفاظ بعينها:

امنحيني – اذكري وجهي
كنت تنحنين عليه كلما جمعنا ماء أو هواء لنقرأ الموت
تمتزج رائحتانا
تنمو أطرافنا توائم توائم
أقول لك : تموتين مأخوذة بالماء
تقولين لي تموت مأخوذا بالشمس
لكن،
لحظة تذبلين بين عيني
يفصلنا لهب لهب لهب
ومتاهات الأحد السبت الجمعة الخميس
أصل فيك الشهوة بطعم التراب
والفرح بنكهة الموت
وها هو جسدي
موشوما ببقع الحسرة
يزحف بين كلماتي
تتكاثف أدغال الأرق
تعلو أمامي الجبال
الشجر ينام
ولكل حصاة أذنان تصغيان إلي
توهمت أن اليد يد وأن الوجه هو الوجه
كان هذا تعاطفا مع الرمل
رقعة من شمس البهلول ←
الجسد يتذكر الحب ينسي
الحب أن نذهب الجسد أن نجيء

الحب أن نستوهم الجسد أن نتبلبل
الحب – هذا الهزل الكوني
من أجل أن يظل الأبد مشقوقا
من أجل أن نهسهس الشك[1]

ونورد فيما يلي الألفاظ التي تكررت في المقطع:

1-توائم – توائم ← السطر نفسه
2-لهب – لهب – لهب ← السطر نفسه
3-اليد – اليد ← السطر نفسه
4-الوجه – الوجه ← السطر نفسه
5-الجسد – الجسد – الجسد ← في أسطر متوالية
6-الحب – الحب – الحب – الحب ← في أسطر متوالية

ثمة إشارات في النص تشي بموقف جنسي، يرفد هذا أن الألفاظ المكررة (اليد ، الوجه، الجسد، الحب، اللهب) تدعم هذا الاعتقاد.

كما أن أدونيس أشار في نهاية نصه إلى (البهلول) مع يحمله هذا الاسم من حمولة تاريخية في التراث العربي حيث يوصف البهلول انه أعقل المجانين، وتتردد أقواله في كثير من كتب الأدب العربي، ولا شك أن أدونيس حين أحال على البهلول، يحيلنا على أقواله وحكمه المبثوثة في بطون الكتب، أو أن أدونيس قد تلبّس حالة البهلول.

وثمة نوع أخر من التكرار يتعمد فيه الشاعر إبراز ألفاظ متعددة على مستوى المقطع، حيث يبدو المقطع وكأنه منمنمة لغوية، وهو كثير جدا في شعره ولكن نمثّل له بالمقطع التالي من قصيدة سمياء.

1-وأعرف أنني لا اعلم
2-لكن – من أين أتعلم

[1] – أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، ص 136-138.

3-وأنني اعلم

4-لكن ، كيف أتكلم

5-أنني لا أتكلم

6-**لكن، ولم وكيف استسلم ؟**[1].

المقطع كما نرى يجمع ألفاظا تتردد خلال الأسطر كما يلي:*

أعلم (1)، (2) ، (3) ، أتكلم (4)، (5)

لكن (2)، (4) ، (6) كيف (4) ، (6).

ما دلالة تكرار هذه الألفاظ بهذه الصورة ؟

أولا: زودت المقطع بشحنة إيقاعية جميلة، خاصة لأن بعضها انتهى بصوت الميم (اعلم، أتعلم، أتكلم، استسلم).

ولكن يبدو انه ليس الإيقاع وحده هدف الشاعر ،فالملاحظ أن الألفاظ متواشجة دلاليا، فالمعرفة تتطلب علما، والعلم كيف يتأتى ؟ بالكلام.

إذن معرفة تقتضي علما، والعلم كيف يتأتى ؟ بالكلام.

إذن معرفة تقتضي علما

علم يقتضي كلاما

وأمثلة هذا التكرار كثيرة كما أسلفنا لا يكفي المقام لذكرها.

ب- تكرار السطر الشعري:

[1] - - أدونيس، مفرد بصيغة الجمع ، ص 234.

* الأرقام الموجودة في بداية الأسطر ليست موجودة في النص الأصلي بل هي من وضعي لتسهيل تحليل النص

وفي هذا النمط من التكرار لا يكتفي الشاعر بتكرار لفظ واحد، بل يتعداه إلى تكرار عبارة كاملة أو سطر شعري خلال القصيدة سواء قسمت إلى مقاطع أم لا، وذلك يسهم في توثيق صلة المقاطع بعضها ببعض من جهة، والحفاظ على الإيقاع الذي يجعلها تتفادى الوقوع في فخ النثرية، وكذلك توليدا لدلالة معينة أو إلحاحا على فكرة تكون بؤرة للنص برمته.

ويتردد هذا النمط من التكرار كثيرا في شعر أدونيس بينما لم يحفل به الماغوط إلا فيما ندر.

ومن أمثلته في شعر أدونيس قصيدة تكوين (**مقطع تخطيطات**) حيث يكرر الشاعر سطرا شعريا في كل المقاطع بصيغتين مختلفتين: (ونورد هنا فقط المقاطع التي تحوي السطر المكرور).

1-لم تكن الأرض جسدا كانت جرحا
كيف يمكن السفر بين الجسد والجرح
كيف تمكن الإقامة ؟
اخذ الجرح يتحول إلى أبوين والسؤال يصير فضاء
<u>اخرج إلى الفضاء أيها الطفل</u>

2-يجوهر العارض
ويغسل الماء
أبدا
<u>اخرج إلى الفضاء أيها الطفل</u>

3-قالت الجسد الحروف والدم الكتابة
سلاما أيتها النخلة يا أختي
سلاما أيها العالم يا مألوهي
<u>اخرج إلى الفضاء أيها الطفل</u>

4-أما كيف ولم وما هو
فأسئلة

تطير

في

الرياح

اخرج إلى الأرض أيها الطفل

5-اخرج إلى الأرض أيها الطفل

خرج

علي

هبط من الحرف

أ ح د = د ح ا←——— الأرض

دائما يصنع طريقا لا تقود إلى مكان

6-وانتصب ابنها في الهواء

مركزا لأشعة المحيطات

ملاكا في العالم والكشف

لا حيا كالعشب

لا مملوكا كالزرع

حي كنفسه

مالك ملكه الأرض والسماء

أحيانا

شعره النبات

جسده الأقاليم

عروقه الأنهار

ويده جناحات يمشي بهما في الفضاء

ظاهره برّ باطنه بحر

أو

كما

قيل (.....)

اخرج إلى الأرض أيها الطفل[1]

يرى الناقد محمد لطفي اليوسفي" أن القصيدة – الديوان (مفرد بصيغة الجمع) تتحول أحيانا، إلى تلخيص لعذابات الكتابة كما يعيشها الشاعر، وتنفتح أحيانا أخرى على الصراع الاجتماعي ثم تتحول إلى قداس ابتهالي ينشد في حضرة المرأة– الأرض– الكلمة– الموت، بإيجاز إنها إبداع وتنظير للإبداع في نفس الوقت، وهي لذلك تأتي موغلة في الغموض، وبالتالي يصبح النفاذ إلى دواخلها قضية في غاية الدقة، فكيف يمكن للمتلقي الذي لا يبذل مجهودات جبارة أن يفهم ما يحدث ويدرك أن النص يعيد النظر في جميع المواصفات الفنية بدءا بالجذور فيما هو يتأسس"[2].

إذن فهذه القصيدة الديوان اختزل فيها أدونيس تجربته الشعرية برمتها، حيث تزاوج الشعر بالنثر، بالسّرد الحكائي، بالرموز الرياضية، فهي أشبه بمعادلة رياضية يصعب حلها.

في المقاطع المختارة نلاحظ أن ثمة سطرا يتردد بصيغتين

مختلفتين: ← اخرج إلى الفضاء أيها الطفل.

↓ اخرج إلى الأرض أيها الطفل.

هذا السطر الشعري الذي أصبح أشبه باللازمة هو ما يشدّ أواصر القصيدة ويعطيها كل مرة نفَسًا جديدا.

بدأت القصيدة في شكل سرد قصصي يتنامى حتى يصل لحظة التماهي مع البهلول.

اخرج إلى الفضاء أيها الطفل

[1] – أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، ص 9-24.

[2] – اليوسفي، محمد لطفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص 103.

خرج علي

يستصحب

شمس البهلول – دفتر أخبار – تاريخا سريا للموت

يعطي وقتا لما يجيء قبل الوقت

لمن لا وقت له

يجوهر العارض ويغسل الماء

ولكن القصيدة لا تستمر في السرد القصصي المتنامي المعروف بل هو سرد يتماهى فيه ذات الشاعر مع التاريخ الإسلامي والأسطوري، وتتماهى فيه المرأة بالأرض، والجوهر بالعارض، والموت بالبعث، كما لا يخلو النص من إيحاءات جنسية واضحة، ولكن حتى الجنس يفقد معناه التداولي المعروف فيصبح جنسا لا من أجل المتعة، بل من أجل البعث والميلاد من جديد.

إذن فتكرار الشاعر لازمة (اخرج إلى الفضاء أيها الطفل) على طول القصيدة كان مقصودا وواعيا من قبل الشاعر حيث " تقوم هذه اللازمة بالإضافة إلى بعدها الإيقاعي بوظائف عديدة، أنها تمكن القصيدة من العودة إلى لحظة البدء أي لحظة الولادة، وتجعل الحركة عندما تصير بحكم تراكم الأفعال صاخبة عنيفة إلى نوع من السكون يرفدها بنبرة حالمة فيبرز جانبها النبوي الرؤياوي"[1].

إذن فتلك اللاّزمة أشبه بسكتة تعطي الشاعر وكذا المتلقي نفَسًا جديدا ليكمل القصيدة ويستشعر بعدها النبوي الحالم.

4- المبحث الرابع :إيقاع التوازي:

لا يوجد تعريف محدد للتوازي في كتب البلاغة العربية كمصطلح مستقل بذاته، إلا أنه موجود ضمنيا في البديع كالجناس والمعادلة والتوازن والتكرار[2].

[1] – اليوسفي، محمد لطفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص 132-133.

[2] – ينظر: تبرماسين، عبد الرحمن، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 252- 254.

فهو أساسا مصطلح هندسي انتقل إلى الأدب في العصر الحديث، ويعرّفه يوري لوتمان على أنه : " التوالي الزماني الذي يؤدي إليه توالي السلسلة اللغوية المتطابقة أو المتشابهة"[1].

أما الناقد محمد مفتاح الذي أفاض كثيرا في هذا المفهوم واتخذه منطلقا لدراسة وتحليل النصوص، فيعرّفه على أنه : " التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية"[2].

فالتوازي إذن قائم على التكرار ويستفيد من خصائص البديع كالتجنيس والطباق والمقابلة.

وقد كان للقرآن الكريم أثره البالغ في جذب الانتباه إلى التوازي، حيث اتسمت فواصل قرآنية كثيرة بالتوازي خاصة في السور القصار منها، ولنلاحظ قوله في سورة العاديات:"**وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحًا(1) فَالْمُورِيَاتِ قَدْحًا(2) فَالْمُغِيرَاتِ صُبْحًا(3) فَأَثَرْنَ بِهِ نَقْعًا(4) فَوَسَطْنَ بِهِ جَمْعًا(5)" العاديات 1-5.**

فنلاحظ أن التوازي طبع الآيات الثلاث الأولى من السورة، حيث تماثلت في البنية التركيبية، وحتى في بعض البنى الصرفية الداخلية للألفاظ، والشيء نفسه بالنسبة للآيتين (4) و (5)، وقد وسم التوازي سورا كثيرة في القرآن الكريم.

فالتوازي إذن هو تماثل البنى التّركيبية للجمل وأحيانا تشابه البنى الصّرفية وحتى الصّوتية للألفاظ المكونة لتلك الجمل.

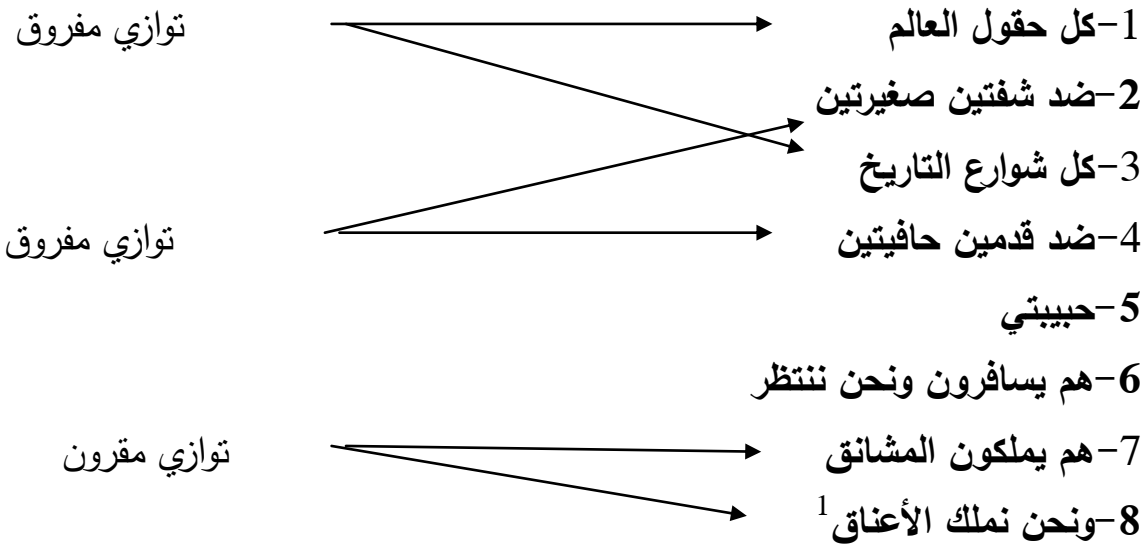
والتّوازي ملمح إيقاعي ودلالي مهم في قصيدة النثر، وقد عدّه الناقد عبد الله شريق أحد مكوناتها الإيقاعية، وعرّفه بقوله " والتوازي وهو ذو صبغة مورفوتركيبية يتحقق بتكرار صيغ وتراكيب متماثلة في البنية النحوية والصرفية، وفي الطول والمسافة الزمنية، وأيضا في طبيعتها التنغيمية"[3].

ومن أمثلته في شعر محمد الماغوط نورد النص التالي:

[1] – م، ن، ص 255.

[2] – م.ن ، ص ن.

[3] – شريق، عبد الله، في شعرية قصيدة النثر، ص 18.



نلاحظ أن السطرين (1) و (3) متوازيين، والشيء نفسه بالنسبة للسطرين (3) و(4) وبصفة اقل السطرين (7) و (8).*

ونلاحظ أن التوازي أخذ شكلا أكثر بروزا في السطرين (2) و (4) بفضل التماثل الصرفي والصوتي للألفاظ المكونة لهما، هذا من جهة ومن جهة أخرى ثمة توازي اكبر نستطيع تبيانه لو قرأنا الأسطر بهذه الطريقة:

(1 و2) كل حقول العالم، ضد شفتين صغيرتين

(3 و4) كل شوارع التاريخ، ضد قدمين حافيتين.

ونستطيع تمثيله بالخطاطة التالية:

1	**كل**	**حقول**	**العالم**
3	**كل**	**شوارع**	**التاريخ**
	تطابق	تماثل في الموقع الإعرابي	تماثـــل الموقـــع

[1]- الماغوط ،محمد ، الأعمال الكاملة،ص

* الأرقام الموضوعة في بداية الأسطر الشعرية هي من وضعي لتسهيل تحليل النّصّ.

		(اسم مجرور)	الإعرابي (مضاف إليه)
2 4	**ضد** **ضد**	**شفتين** **قدمين**	**صغيرتين** **حافيتين**
	تطابق	تماثل البنية الصرفية +الصوت الأخير تماثل الموقع الإعرابي (اسم مجرور)	تماثل البنية الصرفية + الصوت الأخير. تماثل الموقع الإعرابي (صفة)
6 7	**هم** **نحن**	**يملكون** **نملك**	**المشانق** **الأعناق**
	ضمير المتكلم + الموقع الإعرابي (مبتدأ)	جناس اشتقاق + الموقع الإعرابي (فعل + فاعله)	جناس اشتقاق + تماثل الموقع الإعرابي (مفعول به)

توازي أكبر

وثمة أمثلة كثيرة يبرز فيها التوازي ملمحا إيقاعيا مهما في شعر الماغوط كقوله في قصيدة خيانة :

1-كانت الحرب في نهايتها
2-والأشجار الكثيفة تعلوها الإزهار
3-كانت الحرب في بدايتها
4-والأنهار الممزقة تسافر نحو الجنوب [1].

توازي

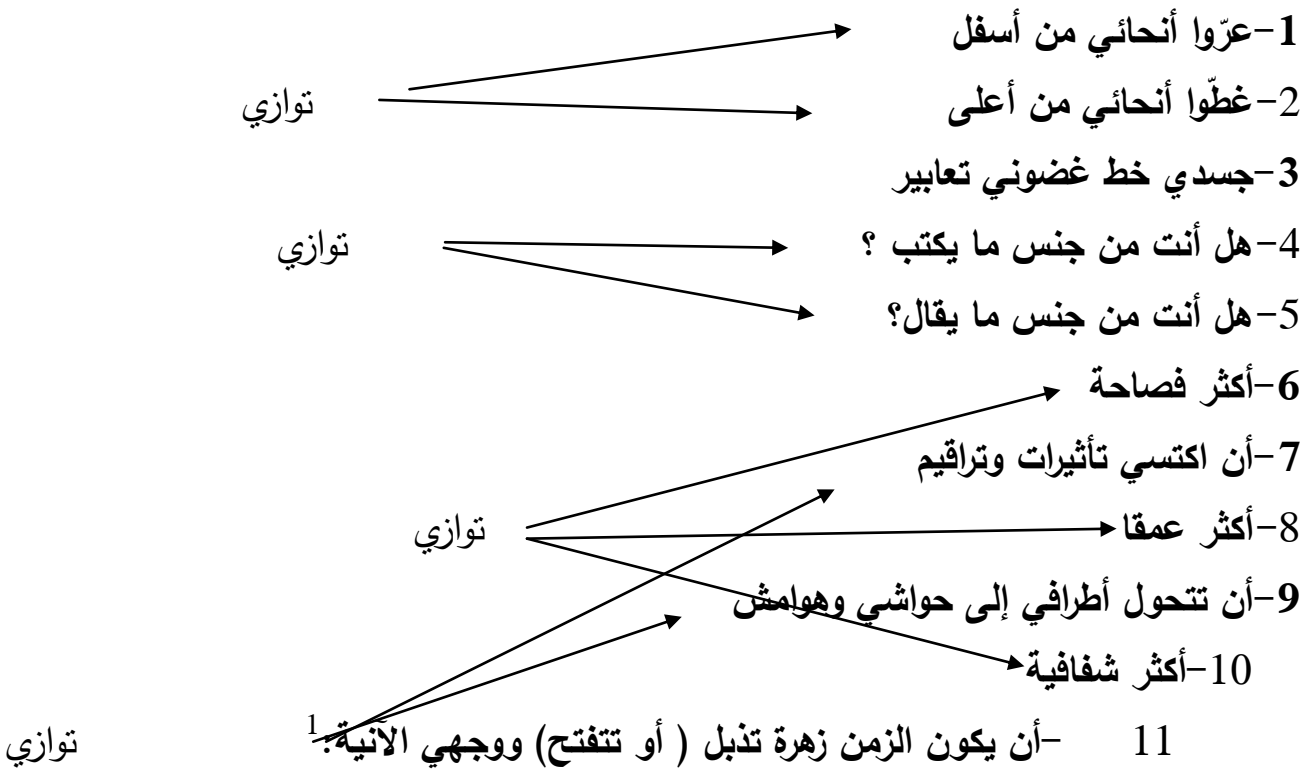
توازي

[1] - الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية، ص 84-85.

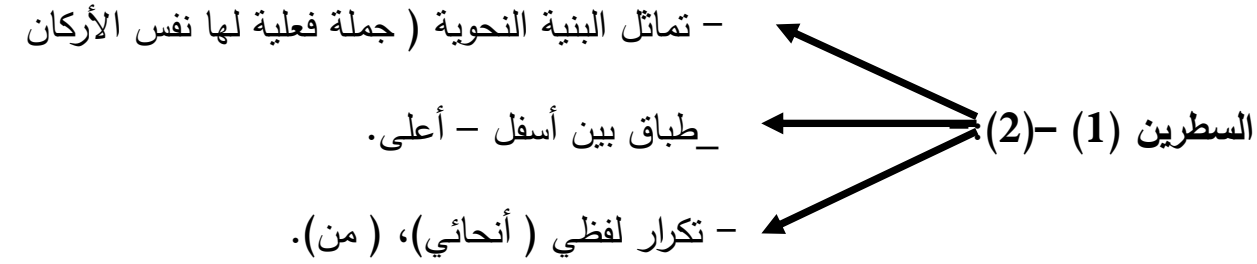
التوازي في السطرين (1) و (3) قائم على التماثل في الكلمات كانت – الحرب، وكذلك على الطباق بين نهايتها – بدايتها.

التوازي في السطرين (2) و (4) قائم على التشابه في البنى النحوية للجمل.

أما أمثلة التوازي في شعر أدونيس كثيرة جدا ولايسعها حصر ونكتفي بإيراد المثال التالي:



وهو توازي ثنائي قائم على توازي السطرين (1) – (2) ، (4) – (5) ، (6) – (8)– (10)، (7) – (9) – (11)، ونوضح علاقاته كما يلي:



[1] – أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، ص 133-134.

- **السطرين (4)- (5):**
  - تماثل البنية النحوية.
  - تكرار ألفاظ هل، أنت، من، جنس
  - استدعاء لفظين من حقل دلالي واحد (يكتب، يقال).

الأسطر (6) – (8) – (10)
- تماثل البنية النحوية.
- تكرار لفظة أكثر.

الأسطر (7)- (9) – (11)
- تماثل البنية النحوية جزئيا.
- تكرار أداة النصب (أن).
- طباق (تذبل ، تتفتح).

وصفوة القول أن التوازي بجميع صوره له وظيفة جمالية وإيقاعية ودلالية فهو عوّض الجرس الإيقاعي للقافية سواء في تجانسه الصوتي أو الصرفي أو التركيبي، كما له جمالية أخاذة لها أثرها في نفس المتلقي، فضلا عن حمولته الدلالية حيث يرفد النص بدلالات جديدة متأتية من طبيعة مكوناته اللغوية سواء عن طريق الترادف أو التضاد أو التقابل، ولذلك كان له حضوره الطاغي في نصوص قصيدة النثر.

5- المبحث الخامس:إيقاع التشاكل:

التشاكل مصطلح حديث ارتبط بالفيزياء، وأول من نقله من مجال الفيزياء إلى اللسانيات هو غريماس وقد احتل منذ ذلك الوقت مكانة هامة لدى التيار السميائي[1].

[1] – مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، ص 19.

ويعرفه غريماس على انه " مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية (أي) المقوّمات التي تجعل قراءة متشاكلة للحكاية كما نتجت عن قراءات جزئية للأقوال بعد حلّ إبهامها، هذا الحل نفسه موجه بالبحث عن القراءة المنسجمة"[1].

ونلاحظ أن غريماس حصر مفهوم التشاكل في الحكاية فحسب وهو ما تداركته جماعة مو (group M) لاحقا، وعرفت التشاكل على أنه " تكرار مقنن لوحدات الدال نفسها (ظاهرة أو غير ظاهرة) صوتية أو كتابية أو تكرار لنفس البنيات التركيبية (عميقة أو سطحية) على مدى امتداد قول"[2].

وأول ناقد عربي اهتم بمصطلح التشاكل وحاول صياغة مفهوم شامل له هو الناقد محمد مفتاح الذي عرفه على أنه " تنمية لنواة معنوية سلبيا أو إيجابيا بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة"[3].

فالتشاكل بهذا المفهوم يجمع في طياته إجراءات عديدة صوتية ونحوية ودلالية، فهو يدمج معظم المفاهيم المتداولة من البلاغيين القدامى كالطباق والتقابل والترادف والتضاد....

إضافة إلى أخرى جديدة كالتوازي، ولذا يعتبره محمد مفتاح " أكثر فعالية في تحليل الخطاب وقدره إجرائية من مفاهيم بالغة التعميم أو التخصيص مثل التكرار والتوازي، وقد أضافت إليه الدراسات الحديثة مفاهيم أخرى لسبر أغوار النص على ضوئها مثل الاقتضاء والتضمن والشرح وقواعد الخطاب والاسترسال"[4].

ويقسم التشاكل بحسب العلاقات التي تحكم المتن الشعري إلى أنماط عديدة أهمها:

1-تشاكل دلالي: قائم على استدعاء ألفاظ من حقل دلالي واحد أو قائم على الترادف أو التضاد.
2-تشاكل لفظي: يقوم على تماثل الصيغ الصرفية للألفاظ.
3-تشاكل صوتي: يقوم على تماثل أصوات الألفاظ.

[1] - م، ن. ص 20.
[2] - م ،ن ، ص 21.
[3] - م ،ن ، ص 25.
[4] - م ن، ص 30.

4-تشاكل تطابقي: يقوم على تماثل التركيب النحوي للصيغ.

5-تشاكل بلاغي: يقوم على علاقة المشابهة[1].

فالتشاكل، نظرا لتشعب إجراءاته ومرونته في دراسة النصوص وسبر أغوارها يعد أداة ملائمة لتحليل قصيدة النثر لكونه " خضع لتطورات وتوسعات مما جعل منه نظرية لتحليل النص من جميع جوانبه، شانه شان كل مفهوم موسع، وإذا أخذناه بمفهومه الموسع فانه يتداخل – لا محالة مع مفاهيم التوازي والتنضيد والاتساق، ولذلك فإننا نشير فقط إلى خاصية يمتاز بها من غيره وهو التحليل بالمقومات الذاتية والمقومات السياقية مما يجعله بين التحليل المفردي، والتحليل الجملي، والتحليل النصي، ويتجاوز المعاني الظاهرة في النص إلى إيحاءاته الكاشفة عن التصور الانطولوجي والمعرفي والعاطفي للإنسان وعن حاجاته واليات إشباعها عبر المتخيل والمعقلن"[2].

فالتشاكل يمتاز بكونه قابل لاستثمار كل الإجراءات الممكنة لتحليل النص، سواء كانت مستمدة من البلاغة، أو من العلوم الحديثة كاللسانيات، كما يتيح الفرصة للمتلقي لاستثمار ذوقه في فهم واستنطاق النصوص وجعلها في سياقها المعرفي والتاريخي والسياسي.

ومن أمثلة التشاكل في شعر الماغوط:

أ- **<u>تشاكل دلالي:</u>**

أيها الطفل ←

أيها القاتل ←

تشاكل دلالي قائم على التضاد بين صورة البراءة الموجودة في الطفل وبين القتل

أسناني أحنتها الريح

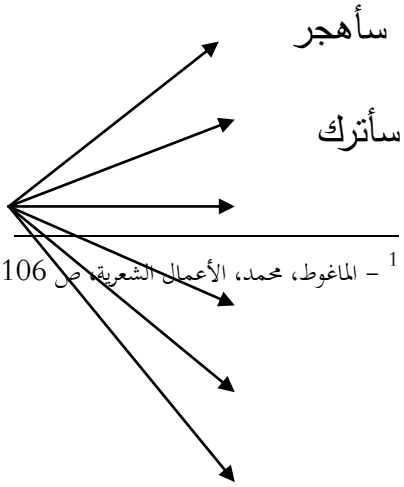
[1] – ينظر: الناصر، إيمان، قصيدة النثر، ص

[2] – مفتاح، محمد، التلقي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص 159.

ب- <u>تشاكل لفظي</u>:

سأهجر المطر والريح.
ساترك الجوع يتراكم بين أسناني.
كما يتراكم الثلج على أجنحة العصافير.
لأجل العيون الغريبة.
والنجوم المتهرئة كأصابع القدم.
سألبس المعاطف الجلدية.
وياقات الفرو الحمراء.
سأنتعل أحذية العمال الموتى.
واكل في مطاعمهم ذات الأجراس.
سأكون شهما وضالا.
ولي عنفوان الآلهة.
سأجعل الهموم تتراكم على شفتي.[1]

وكما نلاحظ، إيقاع النص قائم على التشاكل الموجود بين الأفعال:



[1] – الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية، ص 106.

سألبس تشاكل قائم على توارد ألفاظ مضارعة بصيغة المستقبل (س)

سأنتعل

سأجعل

سأكون

فالفعل هنا ليس مجرد حدث، بل يدل على الحركية الموجودة داخل النص و" يلعب دور المولد الإيقاعي الأساسي، تلتقي عنده جميع عناصر البنية فيسحب عليها خصوصياته ثم يوحد بينهما، ومن ثم يتمظهر في شكل قانون إيقاعي يسم النظام الداخلي بنوع من التناغم والتوازي أو التضاد والتداخل"[1].

فالشاعر هنا لم يورد أفعالا متماثلة في الصيغة اعتباطا إنما كانت لها دلالاتها العميقة، وخاصة في ظل استدعائه أفعالا من الحقول الدلالية ذاتها:

(سأهجر، سأترك): من حقل دلالي واحد وكلاهما بمعنى المغادرة والرحيل.

(سألبس، سأنتعل): أيضا من حقل دلالي واحد.

وهذا يحدث نوعا من الاتساق والانسجام داخل النص.

ج-تشاكل تطابقي:

أيها الفلاحون كل أرض
ابعثوا لي بكل ما عندكم.
من زهور وخرق بالية.
بكل النهود التي مزقت
والبطون التي بقرت

تشاكل قائم على التماثل في الصوت الأخير (التاء)

[1] – اليوسفي، محمد لطفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص 123.

والأظافر التي اقتلعت
إلى عنواني.... في أي مقهى[1]

+ تماثل التركيب النحوي.

د-تشاكل بلاغي

كان يفتل جناحيه كالأب الشرقي
يفتحهما كالأكمام الريفية المطرزة
ويهيم فوق المدن والقارات
بينما السحب والعصافير الصغيرة
تركض وراءه لاهثة
كالغوغاء في مواكب الملوك
فيما مضى
فيما مضى
أما الآن
فلا شيء
غير الأسى والذكريات[2]

تشاكل بلاغي قائم على علاقة المشابهة.

تضاد

تضاد

المبحث السادس :التشكيل البصري للقصيدة:

كانت العلاقة بين الشاعر وجمهوره مباشرة في القديم، فقد كان الشاعر عادة يخاطب جمهوره، وهو يتصدر المجلس، مما يضفي على الموقف هالة قدسية خاصة مع سحر الانشاد، وهذه الخاصية "تعوض كل شيء يتعلق بالنص كعلامات الترقيم مثلا في العصر الراهن"[3]

[1] – الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية، ص 185.
[2] – م، ن، ص 233.
[3] – تبرماسين، عبد الرحمان، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 152.

ومع تقدم الزمن وتطور التكنولوجيا، تغيرت، ظروف التلقي، فتحول النص من الشفوي إلى المرئي ف"القصيدة الحديثة أكانت عربية أم أجنبية، هي جسم طباعي له هيئة بصرية مظهرية"[1]

فالشكل في القصيدة العمودية كان جاهزا سلفا ومفروضا على الشاعر، و من ثم أصبح الايقاع البصري قبليا كما يقول محمد بنيس[2]، فكانت القصيدة منزلة تنزيلا فوق الصفحة الطباعية، و الشاعر ملزم بهذا البناء، و لا يملك حق التصرف فيه، لكن تطور الوضع في القصيدة المعاصرة "ذلك أن وسائل الطباعة الحديثة و وسائل تسجيل الصوت و الصورة قد أفضت إلى تطوير مناهج قراءة النص الشعري، فصرنا نتحدث من خلال مصطلحاتنا النقدية على البياض و بنية الانشاء و نظام الاتصال السمعي و القراءة البصرية".[3]

و أول ما يتوقف عنده قارئ الشعر المعاصر هو طريقة توزيع الكتابة على الصفحة، حيث يجد نفسه أمام الصفحة المتعددة فتشكيل القصيدة المعاصرة أصبح عمديا و غير قبلي، لأنه يساهم بدوره في انتاج الايقاع و الدلالة.

يتعدى إيقاع القصيدة المعاصرة جملة الأنساق الصوتية التي تشكل بنية الخطاب، إلى إيقاع الصورة التي تكون أول شيء يصدم بصر المتلقي، و لذلك يولي الشعراء المعاصرون أهمية كبيرة لتشكيل الفضاء النصي لقصائدهم كأدونيس و يوسف سعدي و محمد بنيس

و غيرهم.

يتشكل الفضاء النصي للخطاب الشعري من جملة مكونات تتظافر مجتمعة لإنتاج دلالات النص و إيقاعه البصري مثل نوعية الحروف الطباعية، و البياض الذي يتخلل الأسطر الشعرية، و علامات الترقيم و تصميم العنوان.

أ-تصميم العنوان:

[1]- داغر، شربل، الشعرية العربية الحديثة، ص 17.

[2]- ينظر بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث، ج3، ص 111.

[3]الغربي، خالد، في قضايا النص الشعر العربي الحديث، ص 55.

عنوان الكتاب هو أول ما يصافح المتلقي، و يصدم بصره و لذلك أصبح بمثابة العلامة الدالة على شيء مجهول يقوم بتعريفه ،و الإشارة إليه و هو "كالاسم للشيء به يعرف

و بفضله يتداول"[1]، و ذلك أن النص الشعري الحديث يتكئ في انتاج شعريته على دلالاته المرئية أيضا.

و العنوان مؤشر سينمائي و مفتاح للنص، و قد أولاه الشعراء عناية فائقة، فكتبوه بأشكال شتى من الخطوط اليدوية المميزة أو بأحرف طباعية لافتة للنظر تميزه عن النص المتن،

و كان للفنان الحظ الأوفر في تشكيل العنوان أو اللوحات التي تتصدر العناوين، سواء برسوماتها أو بإضفاء بصماتها من خلال إيحائها للفنان بما ترغب في تجسيده كواقع شعري في لوحة فنية تتصدر الديوان و هذا يفضي إلى النظرية التي تقول بتكامل الفنون، الشعر

و الرسم و الموسيقى، كونها تخرج كلها من بوتقة واحدة، بل نجد بعض الشعراء قد جمعوا بين الشعر و الرسم معا كجبران خليل جبران، و أدونيس الذي صمم بعض عناوين دواوينه بنفسه*.

" إن العنوان بالنسبة للشاعر هو عبارة عن إنجاز عملية معقدة من الصعوبة الظفر بها، إن العنوان هو رسالة محملة بهموم القصائد التي يضمها الديوان، لذا فهو يحتل موقعا متميزا، إذ بتصدر اللوحة بالنسبة لعنوان الديوان،

و الصفحة بالنسبة للقصيدة بوصفه نصًّا أصغر Micro texte".[2]

فالعنوان موجِّه له دلالاته العميقة في قراءة النص و فهم دلالاته الخفية، لأن القراءة لا تكون اعتباطا، بل " تتفاعل في بناء البرامج القرائية عدة مكونات، تجعل العنوان موضوعا له أهميته في الكشف عن عناصر البنية النصية "[3].

[1]– تبرماسين، عبد الرحمان، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 160

*–غلاف الطبعة الاخيرة من ديوانه (أغاني معيار الدمشقي) تتصدره لوحة من انجاز أدونيس نفسه.

[2]– تبرماسين، عبد الرحمان، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، 160.

[3]–الغزالي، عبد القادر، قصيدة النثر العربية، ص 196.

و لأنه يستحيل عمليا الإحاطة بكل نصوص الشاعرين أدونيس و الماغوط ننتقي بعض النماذج للدراسة.

نبدأ نصوص الماغوط بالقصيدة التي يحمل الديوان عنوانها " **حزن في ضوء القمر**"، عنوان القصيدة الذي اختاره الشاعر عنوانا لديوانه الأول يشي بالكثير، هو حزن عميق يسكن وجدان الشاعر و يعذب روحه لأنه " من المعروف و جود خيط رقيق في عقل الشاعر يربط عنوان القصيد بمضمونها، و غالبا ما يكون العنوان آخر شيء يكتب في قصيدة، مثله في ذلك مثل عنوان الديوان تماما...."[1].

فقصيدة (حزن في ضوء القمر) كما يشي بذلك عنوانها هي أنين شاعر مكلوم، و ربما فيها شيء من سيرة الشاعر الذاتية، كما أشارت بذلك زوجته سنية صالح في تقديمها لمجموعته [2]، و من قصيدته المذكورة تقتطف الأسطر الشعرية التالية:

1) أيها الكناري المسافر في ضوء القمر
خذني اليها
قصيدة غرام أو طنعنة خنجر
فأنا متشرد و جريح[3].
2) و وجوهنا المختنقة بالسعال الجارح

تبدو حزينة كالوداع صفراء كالسل[4].

فالمقطعان المختاران يفصحان عن ألم عميق يعتصر الشاعر و يتسبب بحزنه الذي طغى على حياته و ذكرياته، و القصيدة برمّتها ملءى بعبارات الحزن مثل (تنقل نواحنا، نبكي

[1]- عبد الهادي علاء، قصيدة النثرو التفات النوع، ص 173.
[2]- ينظر مقدمة مجموعة محمد الماغوط الشعرية، ص7-ص 10.
[3]- الماغوط، محمد، الاعمال الشعرية، ص 11.
[4]- الماغوط، محمد، الاعمال الشعرية، ، ص 112.

و نرتجف، عن الليل و الخريف و الأمم المقهورة، و أترك الدمعة، فأنا على علاقة قديمة بالحزن و العبودية، و سحابة من العيون الزرق الحزينة، يا نظرات الحزن الطويلة، أمضي باكيا يا وطني، و عيناي مليئتان بالدموع) ، و لا تقتصر تلك المسحة الحزينة على القصيدة فحسب، بل امتدت إلى الديوان برمّته، كما تفصح عنه عناوين بعض هذه القصائد الدامية: **جناح الكآبة، الرجل الميت، حريق الكلمات، وداع الموج**، و الباحث في المعجم الشعري للشاعر محمد الماغوط يلاحظ كثرة ورود ألفاظ من الحقل المعجمي الدال على الحزن مثل: الحزن(باشتقاقاته المختلفة)، الكآبة، الدموع ،الوداع، الغربة، الوحدة... و هذه الألفاظ مرتبطة ارتباطا وثيقا بعنوان الديوان (حزن في ضوء القمر).

والشيء نفسه يمكن ملاحظته في دواوين أدونيس، و خاصة ديوانه **أغاني مهيار الدمشقي** حيث يطالعنا مهيار في قصائد كثيرة في متن الديوان، كما ضمّن ديوانه مقاطع قصيرة أطلق على كل منها اسم مزمور، وفي ذلك تناصّ ذو وجهين، الأول مع عنوان الديوان حيث تطالعنا لفظة (أغاني) والثاني مع الموروث الديني حيث تحيل كلمة مزمور إلى مزامير داوود عليه السلام.

وفي دواوين أدونيس اللاّحقة، أصبحت العلاقة بين العنوان والمضمون أوثق من خلال إيجاد علاقة تناصّ مع الديوان، والنهل من حقول دلالية تنبع من إيحاء عنوان الديوان ذاته، ويظهر ذلك جليا في ديوانه "**أول الجسد آخر البحر**"، حيث تظهر القراءة المتأنية لنصوص الديوان أن معظم ألفاظ الديوان لا تكاد تخرج عن حقول دلالية ثلاث: هي حقل الجسد:(صدر، الجسد، رأسه، فخذيك، شفتاي، لساني، قدماك، أهدابي...) أو معجم الطبيعة (نار، نهر، الروح، الصباح، الفجر، نجمة، الليل، ماء، الأفق، طين، كوكب، تراب، الفضاء، الغروب، الأمطار، الخريف، الضلام ...).أو معجم الكتابة، وهو ما تشي به السطور الشعرية التي تزيّن لوحة الغلاف: (فواصل، كتاب، كتب، الريشة، الحبر، الكتابة، قلم الحبر، قصيدة، صمتي، السؤال، الجواب، ورق، لغة، كلمات، لغات، أبجدية، لفظة ...).

فالشاعر في ديوانه المذكور قد وحّد بين الطبيعة والجسد والكتابة، حيث تصبح العينان قلما يكتب، ويصبح الجسد بحرا، والموج رسائل حب، والأرض أنثى تفكّ أسرارها، الشاعر يصنع

معجما جديدا يفصح عنه عنوان ديوانه **(أول الجسد آخر البحر)**، حيث يصبح الجسد الأنثوي طبيعة ثانية لها زمنها الخاص، ودورتها الكونية الخاصة، لها ليلها ونهارها، وفجرها وغسقها، لها محبرتها ودفاترها وأوراقها و أيضا شجونها :

م1_"وهمست لجسدي: جرّبتُ في حضرة الموج أن أقرأ، لم أعرف أن أقرأ إلاّ جسدكِ"[1]

م2_ " ولماذا يعود جسدي أنذاك إلى بحر يتموج
في أعضائي ولا شاطئ له؟
ولماذا تصبح هذه الحروف الثلاثة جيم سين دال
أكبر من الأبجدية، وأكبر تساعا؟" [2]

وقد تكررت تلك الكلمات مرات عديدة في قصائد الشاعر حتى غدت تدرك بصريا، وأخرجها الشاعر من دلالاتها المعروفة ليكسبها دلالات جديدة من مزج هذه الحقول الدلالية الثلاثة معا، فالجسد الأنثوي أصبح طبيعة ثانية لها أبجديتها الخاصة، تلك الطبيعة التي تتمخض في مخاض معجمي عسير فتلد قصيدة حبلى بدلالات جديدة.

ب- الشكل الطباعي للمتن الشعري:

أتاح التقدم العلمي للطباعة إمكانات هائلة للتنويع في تقنيات الشكل الطباعي للقصيدة، مثل نوعية الخط أو حجم الحروف، المراوحة بين البياض والسواد على الصفحة.

ويعد البياض عاملا مهما في إنتاج الدلالة و"إهمال هذا العنصر والتقليل من قيمته هو بمثابة غض البصر عن عنصر يعد عاملا غير حيادي في العمامة الإبداعية ويوليه الشعراء المعاصرون أهمية كبيرة"[3]

[1]- أدونيس، أول الجسد آخر البحر، ص 125.
[2]- م.ن، ص 219-220.
[3]- تبر ماسين، عبد الرحمان، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 155.

فالمساحات البيضاء (الفراغات) تتصارع مع الأسود باعتباره ناطقا، والناطق حتى يتحرك وينتج الدلالة، أما الأبيض فيفرض على القارئ (المتلقي) أن يصمت ويستريح أو يتأمل في دلالات النص، فيضيف بهذا معنى جديدا إلى القصيدة لم يكن ليبوح به سوادها.

ويتأتّى توزيع المساحات البيضاء من التنويع في توزيع الأسطر الشعرية، ولا تخضع القصيدة لأيّ نموذج قبلي في تشكيل فضائها، فكل قصيدة هي شكل مستقل عن أخرى و لا يلتزم الشاعر نموذجا بذاته، فطول السطر الشعري، و توزيعه، و موضعته على مساحة النص منوط بشعوره،" إنها قصيدة قراءة تخاطب معرفته الكتابية لا الشفاهية و هذا يرتب مزايا كثيرة منها استثمار سطح الورقة للتوصيل... لذا فهي تشغل البياض مثلا لتوصيل الإحساس بالزمن و علامات الترقيم لغرض توصيل الانفعال..."[1]

و يرى بعض الباحثين أن للبياض وظائف ثلاث تتمثل في:

أولا: الوظيفة التعبيرية: تناوب البياض و السواد على صفحة القصيدة يمثل شكلا من أشكال المحاكاة الترسيمية لما يجول في وجدان المبدع و مخيلته.

ثانيا: الوظيفة النصية: يمكن البياض من الفصل بين معان شعرية مختلفة، قد تكون متقاربة أو وثيقة الارتباط متى استعنّا بالسماع بدل الرؤية، فيكون البياض مؤشر انتقال من معنى شعري إلى آخر.

ثالثا: الوظيفة التأثيرية: ويتمثل في إثارة انتباه المتلقي الذي لم يتعود على الأشكال الخطية الجديدة للخطاب الحداثي، فيجد نفسه مجبرا على إقحام جل معارفه في الأنماط الأدبية الأخرى، وحتى الفنون كالرسم مثلا لفكّ شفرات النص الشعري، وتجبره القصيدة على المزيد من القراءة لتبرير الدوافع التي جعلت الشاعر يركب نصه على ذلك النحو.[2]

ويعد أدونيس من أكثر شعراء الحداثة تنويعا لتوزيع المساحات السوداء (المتن الشعري) على فضاء الصفحة الذي أصبح عمديا من الشاعر وقد اعتمد تلك التقنية منذ دواوينه الأولى،

[1] الصكر، حاتم، حلم الفراشة، ص60.

[2] – بنظر الورتاني، خميس، الايقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2006، ص 182-185.

وعمد إلى التنويع عبر مسيرته الشعرية الطويلة، والذي وصل ذروته في ديوانه (الكتاب أمس المكان الآن)، حيث وزع البياض بطريقة مبتكرة بدأ بواكيرها في ديوانه (مفرد في صيغة الجمع) ثم طوّرها في (الكتاب).

ومن ديوانه (مفرد بصيغة الجمع) نمثل بالمقطع التالي:

ها نحن، حول اسمك
نتحلق
نحسبك شجرة
نكسرك غصنا غصنا
نصنع منك دمية نغطيها بالقش
نلقيها إلى الزبد
ونقول
الزبد
هو
أيضا
من
مفاتيح
البحر
ز.
هاتي خصلة من شعرك
اربطيها بهذا الغصن
اتركيها في عناق مدى الريح
في صورة عاشقين. [1]

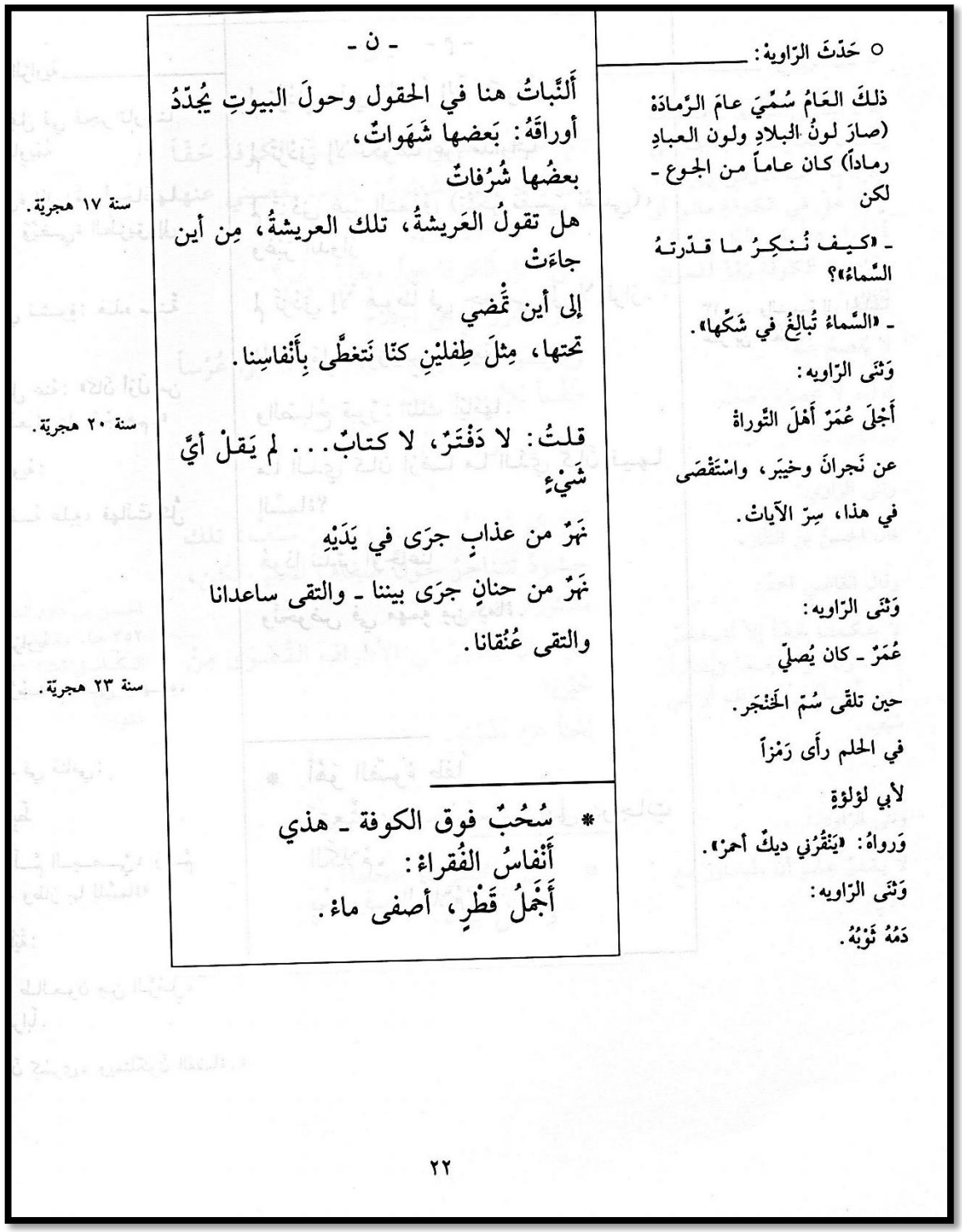
[1]- أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، ص 154.

نلاحظ في هذه الصفحة تعمد الشاعر التنويع في طول السطر الشعري، بل إن عبارة واحدة كان بإمكان الشاعر أن يكتبها في سطر واحد (الزبد هو أيضا من مفاتيح البحر)، نجده قد أفرد لكل لفظة منها سطر مستقل، ولم يأت ذلك عبثا ،بل استثارة للمتلقي، " إن معانقة الأسود للأبيض فوق الصفحة التي تجسد القصيدة في شكلها المائل و في كيفية تنظيم كلماتها و كتابتها عليها و عرضها بطريقة خاصة و شكل خاص هو نوع من اللعب بالإيقاع البصري، الفراغات المتناثرة تبحث عن القارئ ليملأها و دعوة من المبدع لمشاركة قارئه في العملية الإبداعية، و مساءلته عن معاني القصيدة التي امتنعت عن التدفق بفعل المساحات البيضاء"[1]

و لا يعني غياب السواد، و تغييب الحرف الطباعي غياب الدلالة، ففي البياض ذاته دلالات عديدة . و يصبح النص مفتوحا على تأويلات المتلقي أثناء صمته، فيتساءل عن مغزى تلك الفراغات، و يحاول ربطها بما قاله الشاعر في لحظات نطقه، و ما تعمّد أن يغيّبه، فتلك الفراغات هي ثقوب أو فجوات يملؤها المتلقي.

و في ديوان أدونيس **(الكتاب أمس المكان الآن)** ابتدع تقنية جديدة في توزيع المتن الشعري لم يسبقه إليها أحد من الشعراء و نمثل لها بالنص التالي:

[1]– تبر ماسين، عبد الرحمان، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 155



- ن -

ألنَّباتُ هنا في الحقول وحولَ البيوتِ يُجدّدُ
أوراقَهُ: بَعضها شَهَواتٌ،
بعضُها شُرُفاتٌ
هل تقولُ العَريشةُ، تلك العريشةُ، مِن أين
جاءَتْ
إلى أين تَمْضي
تحتها، مِثلَ طِفلَيْنِ كنّا نَتغطّى بِأَنفاسِنا.

قلتُ: لا دَفْتَرٌ، لا كتابٌ... لم يَقلْ أيَّ
شَيْءٍ
نَهرٌ من عذابٍ جرَى في يَدَيْهِ
نَهرٌ من حنانٍ جرَى بيننا ـ والتقى ساعدانا
والتقى عُنُقانا.

* سُحُبٌ فوق الكوفة ـ هذي
أَنْفاسُ الفُقراءْ:
أَجْمَلُ قَطْرٍ، أصفى ماءْ.

٢٢

○ حَدّثَ الرّاوية: _____

ذلكَ العَامُ سُمِّيَ عامَ الرَّمادَة
(صارَ لونُ البلادِ ولون العبادِ
رماداً) كان عاماً من الجوع ـ
لكن

ـ «كيف نُنكِرُ ما قدّرتهُ
السَّماءُ»؟

ـ «السَّماءُ تُبالِغُ في شَكِّها».

وَثنَى الرّاويه:

أَجْلَى عُمَرُ أَهْلَ التّوراةْ
عن نَجرانَ وخيبَر، واسْتَقْصَى
في هذا، سِرّ الآياتْ.

وَثنَى الرّاويه:

عُمَرُ ـ كان يُصلّي
حين تلقّى سُمّ الخَنْجَر.
في الحلم رأى رَمْزاً
لأبي لؤلؤةٍ
وَرواهُ: «يَنْقُرُني ديكٌ أحمرْ».
وَثنَى الرّاويه:
دَمُهُ ثَوْبُهُ.

سنة ١٧ هجرية.

سنة ٢٠ هجرية.

سنة ٢٣ هجرية.

1

فنلاحظ أن أدونيس جعل المتن الشعري الأصلي داخل إطار تحته هامش توضيحي،

[1] أدونيس،الكتاب ،أمس المكان الآن ،ص 22.

و جعل هامشا على اليمين فيه بعض الاقتباسات لشخصيات مختلفة، أما الهامش الأيسر فقد خصصه لشرح بعض الحوادث التاريخية المتعلقة بالمتن الشعري.

و هذه الطريقة الصّادمة للمتلقي تجعله يعنت نفسه إعناتا شديدا في سبيل فهم و استنطاق النصوص، و سير أغوارها، و البحث في العلاقات بين النصوص الأربعة التي تشكل النص الشعري (المتن، الهامش السفلي، الهامش الايمن، الهامش الايسر) إنها أشبه بسيمفونية تتألف من مقطوعات شتّى لا يمكن الفصل بينها، بل إن روعتها تتأتّى من مزجها كلها معا.

ج_ علامات الترقيم:

تعد علامات الوقف جزءا لا يتجزأ من فضاء النص، و تساهم في الإيقاع البصري ،

و هي " تمنح النص مزيدا من النغم يضفي على صوره المجازية صورا إيقاعية تبعث فيها حركة تزيد حيوية الصورة الفنية للنص الشعري، إذ تقوم علامات الترقيم بنوع من الاستنطاق للنص، أو بالاجابات عن سؤال يؤرق قارئ النص، كما تقوم بإحداث الصدمة لدى القارئ بين الشاعر و القارئ"[1]

إن حضور علامات التّرقيم يعدّ موجّها من موجّهات قراءة النص " فالنص الشعري المقسّم إلى أجزاء، و المرقّم، تعمل علاماته على تحديد العلاقات بين أجزائه فعلامة التعجب بقدر ما تشير من انفعال، فإنها تعمل على التشكيك في تقريرية الجملة الواضحة و تشير إلى شيء ينبغي أن يضمنه القارئ في الجملة، و العارضة (–) تقوم في الغالب مقام الفاصلة،

و نقطتا الإبداع المتواليتان (..) تشيران إلى التواصل، و النقاط المتوالية في السطر (...) تشير إلى استمرار الحدث، و الأقواس () و علامات التنصيص« » و التعجب (!) قد تأخذ منحى آخر، كأن يستعملها الشاعر للتّهكم أو التشكيك، و التأريخ يفيد الزمكانية

[1]–تبر ماسين، عبد الرحمان، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 156، 157

و الظروف المحيطة بالمبدع أثناء عملية الإبداع ،و الزمكانية تقتضي دراسة المجال، و في المجال تحدث و تتحدد الحركة الايقاعية".[1]

فلعلامات الوقف أهمية كبيرة في تفعيل الإيقاع البصري و إنتاج دلالات النص، و يرى بعض الباحثين أنّ لعلامات الوقف وظائف ثلاث تتمثل في:

أولا: و ظيفة بيولوجية : و تتمثل في الحاجة إلى التنفس.

ثانيا: وظيفة دلالية: و تتمثل في تمييز المعاني الجزئية المكونة للخطاب.

ثالث: وظيفة تركيبية نحوية: تتعلق بالتفريق بين درجات ارتباط المركبات الموجودة داخل الخطاب و كيفيات تعالقها.[2]

و تتعدى علامات الوقف النقطة و الفاصلة و علامة التعجب لتشمل كل علامات الترقيم التي يضعها الشاعر في نصه، كأن يقسمه إلى فقرات مرقّمة، أو يعمد إلى استبدال الأرقام بالحروف، و كثيرا ما يفعل أدونيس ذلك، فقد استعاض عن العناوين في تقسيم بعض قصائده إلى مقاطع عنونها بحروف و في قصائد أخرى كانت الحروف المقطّعة ذاتها عنوانا للقصيدة.

و في مجموعته **(مفرد بصيغة الجمع)** استعمل الأرقام الرومانية للفصل بين أجزاء النص، كل ذلك ليعطي حيوية و تنويعا لنصوصه، و هو الشاعر المفتون بالتجريب، و ليصدم نظر المتلقي، و علاوة على ذلك استغل الإمكانات التي تتيحها له علامات الوقف داخل النص من مراوحة بين النفي و الاستفهام و التعجب و الوقف كقوله :

لم تكن الأرض جسدا كانت جرحا كيف يمكن السفر
بين الجسد و الجرح كيف تمكن الإقامة ؟
أخذ الجرح يتحول إلى وطن و السؤال يصير تأريخاً
اخرج أيها الطفل ←
خرج علي

[1]- م.س،ص 157

[2]-ينظر الورتاني، خميس، الايقاع في الشعر العربي الحديث، ص 311-312.

يرسم حقل خطواته سنابل شجرا ينابيع تلاحقه روح
غابةٍ
هنا
أرض تعرفها نجهلها ميتة حبلى
هل تعرف قصبا يتمرد على المواقد؟
هل تعرف مشاعل ترقص في بحيرة الدمع؟
هل رأيت رؤوسا تتوّجها رؤوس؟
قناديل من قلوب كستنائية ؟

وحلا لطهارة السماء؟:[1]

في قراءة هذا النص تظهر قيمة علامات الوقف في الشعر المعاصر، حيث غدت موجّها من موجّهات القراءة، و تتيح للقارئ أن يأخذ نفَسًا جديدا، علاوة على الحيوية و الديناميكية التي أضفتها علامات الاستفهام، بكسرها لرتابة السرد.

و نخلص في نهاية هذا المبحث إلى أن قصيدة النثر بوصفها قصيدة أعدّت للقراءة لا للإنشاد و الحفظ، هي قصيدة تستثمر كل الإمكانات المتاحة لها، بما في ذلك الإيقاع البصري الذي يتأتّى من تشكيل القصيدة على الورقة المطبوعة، و ذلك أعطاها بدائل عديدة أغنتها بزخم إيقاعي متأتٍّ من توزيع المتن الشعري على الورقة و استعمال علامات الوقف فضلا عن حسن اختيار العنوان و ربطه بمضمون النص.

[1]-أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، ص 41.

الفصـل الثالث

قصيدة النثر
وبلاغة الحداثة

الفصل الـثــالــث: قصيدة النثر و بلاغة الحداثة

سلطان المبحث الأول: لغة قصيدة النثر

المبحث الثاني: شعرية الكتابة بالجسد

المبحث الثالث: الصّورة الشعرية في قصيدة النثر

المبحث الـرابـع : شعرية الانزياح في قصيدة النثر

المبحث الخامس : شعرية السّرد في قصيدة النثر

المبحث الــسادس: جماليات التناص في قصيدة النثر

المبحث الأول:لغة قصيدة النثر

إن المتتبع لحركية تطور الشعر العربي عبر العصور الأدبية يلاحظ أول ما يلاحظ التغير الذي طرأ على لغة الشعر، فكل نزعة جديدة أو عصر جديد يطرح شعرية مغايرة لما كان مألوفا قبلا، سواء على مستوى المعجم الشعري أو التركيب اللغوي وذلك بدرجات متفاوتة على اعتبار أن التحول لا يأتي دفعة واحدة، بل على مراحل، ولذلك نجد لغة الشعر في العصر العباسي مثلا أبعد كثيرا عن لغته في العصر الجاهلي، نتيجة لعوامل كثيرة أهمها البعد الزمني بينهما، وكذلك التحول الحضاري بمستوياته المختلفة الثقافية والفكرية والاقتصادية والاجتماعية.

والأمر ذاته يصدق على الشعر العربي المعاصر، وعلى قصيدة النثر تحديدا، " لأن دراسة الخطاب الشعري لا يمكن أن تتم بمعزل عن دراسة لغته، لأن شعريته تتبع من بنائه اللغوي أساسا، ويمكن أن نسلم طبقا لذلك بأن طاقاته الجمالية وجميع إمكانياته الدّلالية تتوالد بدورها من بنائه اللغوي".[1]

فالشعر إبداع داخل النظام اللغوي أو هو انفجار للطاقات التي تتيحها الإمكانات اللغوية، ويخضع ذلك تبعا لرؤيا الشاعر وثقافته وطاقته المعرفية واللغوية، ولذا فأية محاولة لتحليل الشعر و سبر أغواره لا تكون بمنأى عن دراسة لغته المتفرّدة التي يعود الفضل للشاعر في إعادة التّوهج والإشراق لها، فهو "يعيد تأسيسها ويكشف عن أشياء وعلاقات مجهولة، وهو في ذلك كله لا يتقبل اللغة كنظام معطى منجز سلفا ويتصرف فيه، بل إنه يعيد إليها مهمتها الأولى ويؤصّلها من جديد فتستعيد حرارة فعلها وتلتقي من جديد بالسحر"[2]

وقد ألّح الجرجاني على أن طاقة الخطاب الشعري تكمن في طريقة التأليف الذي ينأى باللغة عن المواضعات المعروفة، ويفتح النص على بعد تخييلي يتمكن الشاعر بواسطته من "خداع نفسه فيريها ما لا تراه"[3]

---

[1]– اليوسفي، محمد لطفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص 29.

[2]– م،ن، ص 33.

[3]– الجرجاني، ع القاهر، أسرار البلاغة، ص 253.

فيصبح الشاعر بمثابة الرّائي الذّي يعيد ترتيب الأشياء " فيجمع المتنافرات والمتباينات في ربقة، ويعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة".[1]

فقد تنبه الجرجاني إلى أهمية براعة الشاعر في تجديد اللغة، وذلك بالابتعاد عن الاستعمالات المكرورة، وخلق دلالات جديدة، باستعمالات جديدة للألفاظ.

وقد ألّح النقاد المعاصرون على أهمية تجديد مواضعات اللغة، لإعطائها نفَسًا جديدا، وقد كان لرّواد قصيدة النثر باع طويل في تجديد لغة الشعر، سواء على مستوى رؤاهم التنظيرية أو نتاجهم الإبداعي وإن اختلف كل منهم في طريقة هذا التجديد.

فبينما اتجه يوسف الخال بناء على تأثره بتجربة والت ويتمان و ت.س .إليوت إلى اعتماد اللغة الدارجة وسيلة للتعبير وإحلالها تدريجيا مكان اللغة العربية الفصيحة، اتجه أدونيس في البحث عن لغته الجديدة بناء على فكرته (الشاعر، الرّائي) والتحليق في عوالم صوفية تستمد معجمها الشعري من مرجعيات شتّى أسطورية وصوفية وتراثية، بينما اتجه زميلاه أنسي الحاج ومحمد الماغوط إلى تبني فكرة الشاعر (الرّجيم) الملعون، التي بشّر بها أنسي الحاج في مقدمة ديوانه **(لن)** هذه الصورة التي تفسر إلى حدّ ما ولوج كثير من الشعراء ومنهم محمد الماغوط إلى عوالم الواقع الذي يعيشه الشاعر، من شعرية تفاصيله اليومية وموقعه الهامشي، المتغرّب، في صراعه مع عالمه الدنيوي، وفي كلتا الحالتين تبدو قصيدة النثر متفرّدة بلغتها، "إن اللغة في قصيدة النثر لا تسلك المنبسط السهل، بل هي تتغلغل في توهج مستمر، وفي تنافر جذّاب، وكلما ازداد احساسنا بعنف النغم الشرياني، تمادت الأصداء في الاستحواذ على نشوتنا مكتسحة حتى فيوضاتنا الداخلية، وعبثا نحاول القبض على تدفقات ذلك الشريان الباطني، حيث لا مقياس ولا قاعدة على غرار قوانين النظم، هناك فقط ما يشبه التدفق أو الانسياب."[2]

اللغة في قصيدة النثر تمتاح لنفسها من منابع شتى مركونة في لا وعي الشاعر، والشاعر سواء كان رائيا أو رجيما ملعونا، هو من يشكّلها وفق خلجاته وسكناته وأفكاره، ولذلك تبدو اللغة متمردة، مجنونة، متجددة، كأن ألفاظها مسكونة بجنيّ يعبث بها كيفما شاء.

---

[1]– م. س، ص 136.

[2]– الناصر، إيمان، قصيدة النثر العربية، ص 256.

ويبدو التجديد في لغة قصيدة النثر في جوانب عديدة، بعضها صار سمة أسلوبية خاصة بها، مثل اعتماد الجمل القصيرة، وتوارد الأفعال، وثمة تجديد أكثر جرأة يتمثل لدى أدونيس خاصة الذي اتجه إلى إلحاق أداة التعريف بالفعل المضارع، واشتقاق ألفاظ جديدة لم تكن متداولة قبلا.

وقد قسم الناقد أحمد زياد محبك أنماط اللغة في قصيدة النثر إلى تسعة أنماط :

1. لغة عادية: واختصت بها قصيدة النثر القصيرة، جدا أو ما سميت بالقصيدة الومضة، وهي لغة خالية من الصور، وتعتمد على الإيجاز والتكثيف.
2. لغة الشرح والاسترسال: تقوم على البسط والشرح والاسترسال في غنائية ووضوح.
3. لغة التصوير الواضح: تعتمد على الصورة لأنها لغة الانفعال والشعور والرّؤيا.
4. لغة الصور الموحية: تعتمد الصّور الإيحائية من خلال تلميحات ذكية وعبر صور تخاطب الوجدان.
5. لغة الصورة الغامضة: لا توحي الصور بشيء وإنما تكتفي بخلق عالم عجائبي لا ترابط بين عناصره، وكأنها ضرب من الهذيان.
6. لغة الصور المغلقة: يقول الشاعر أشياء بلغة غامضة عامرة بالصّور البعيدة والإيماءات المغلقة.
7. لغة الإشارات الثقافية: تقوم على إشارات عبر اللغة إلى ثقافات متنوعة من دين أو تاريخ أو ادب أو أسطورة كي توحي إلى المتلقي بدلالات معينة.
8. لغة الايقاع العالي: وفيها يحرص الشاعر على قوة الايقاع ووضوح النظام، وقد تظهر لديه ضلال من التفعيلة وبقايا من القافية.

9. لغة الايقاع الهادي: تحوي ايقاعا هادئا لا يظهر فيه شيء.

وهذا التقسيم كما نلاحظ يعتمد الصورة الشعرية والتّناصّ بتجلياته المختلفة والإيقاع أساسا له، وسيتضح بعض من هذه الأنماط في دراستنا للصّورة الشعرية وللتّناص.[1]

ثم يضيف الناقد واصفا لغة قصيدة النثر: "وإذن لابد من لغة شعرية عمادها الصورة والعاطفة والانفعال والإيقاع، ولكن بعيدا عن العلو والصخّب، وبعيدا أيضا عن التبسيط الشّديد إلى حد الابتذال، ومن هنا تبرز خصوصية قصيدة النثر وصعوبتها، فلا بد لها من أن تمتلك بنية متماسكة ذات وحدة، ولابد لها من التكثيف الشديد الذي لا يعني القصر، وإنما يعني الحفر في الأعماق، والبعد عن الشرح والتكرار والإسهاب والتفصيل"[2].

وقد أفرزت هذه المرجعيات (مرجعية الشاعر الرائي لدى أدونيس، ومرجعية الشاعر الرّجيم، الصعلوك لدى أنسي الحاج و الماغوط صورتين مختلفتين، نجم عنها استعمال مختلف للغة، لغة الشاعر الرّائي الذي يكشف ما هو بحاجة للكشف، والذي ينتقل في عوالم ملكوتية في صراع دائم بين الآلهة وبين العالم السفلي، ولغة الشاعر الرجيم، الملعون، الصعلوك، الذي يكشف تفاصيل العالم القذر بتعالٍ وبسخرية مريرة.

وفي النموذج الأول، نمثل بنصٍّ لأدونيس، الذي حافظ على لغته الطّقوسية العالية دوما:

ذاك مهيارُ قدِّيسك البربريْ

يا بلاد الرّؤى والحنينْ

حاملٌ جبهتي لا بس شفتيْ

ضدّ هذا الزمان الصغير على التائهين

ذاك مهيار قدّيسك البربريْ

تحت أظفاره دمٌ وإلهْ

إنه الخالق الشقيْ

[1] - ينظر: محبك ، أحمد زياد، قصيدة النثر، ص 54- 70.

[2] – م. ن ، ص 107.

إنّ أحبابه من رأوه وتاهوا[1]

فصورة مهيار القدّيس البربري ،الذي جاء يخلّص التائهين ، مهيار الذي ينقلب في لحظة إلى إله ، و لكنه (إله شقي) بتعبير الشاعر ،و هي صورة تعكس لاوعي الشاعر ، حيث الفرد النّخبوي المثقف الذي أتى ليخلّص المجتمع من جهله ، فهو أشبه بالإله و لكن الإله – الإنسان يصطدم بمرارة الواقع.

وهذه الصورة للإله الإنسان الذي يودّ تخليص البشر من ربقة عبوديتهم للخلق، تبقى مسيطرة على الشاعر على امتداد تجربته الشعرية، فنجده يقول في ديوان آخر:

(حوار)

- **ما تكونُ والذات التي تحيا في آنٍ ضحيةً وجلاّدًا؟**

– لستُ مسؤولاً إلاّ أمام وعد الله

– لكن، من ليس مسؤولاً إلاّ أمام وعد الله، هل يقدر أن يكون مسؤولاً عن نفسه هو؟

– و منْ ليس قادرًا أن يكون مسؤولاً عن نفسه، من تراهُ يكون؟

– ما بالُ العقل الذي يسخر من الأساطير، ومما تقوله عن حرب الآلهة فيما بينها، في السّماء، يجعل من البشر أنفسهم آلهة على الأرض، يدمرونها ويملأونها حربا باسم السّماء؟

– ما هذه السّماء التي تلبس البزّة العسكرية، وتقف مع بشر لكي يقتلوا بشرًا آخرين؟[2]

فالنص المكتوب على شكل حوار يشي بان الشاعر الرّائي يئس من وضع هؤلاء البشر، الذين نصّبوا أنفسهم آلهة، ولكنها آلهة تدمر الأرض باسم الدين، النص برغم كونه كتب منذ سنوات عديدة، إلاّ أنه يبدو وكأنه نبوءة، بما حصل اليوم في بلد الشاعر (سوريا) وخاصة في قوله :(ما هذه السماء التي تلبس البزّة العسكرية وتقف مع بشر لكي يقتلوا بشرا آخرين)، بل إنّ عنوان الديوان برمّته (تنبّأ أيها الأعمى)، يطلب صراحة من الإنسان أن يتنبأ ،فهل كان الشاعر حقا يتنبأ بما سيحدث فعلا بعد سنوات في بلاده؟

[1]– أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص 34.

[2]–أدونيس، تنبأ أيها الأعمى، ص 92.

وفي صورة مغايرة لصورة الإنسان، الإله التي كرّسها أدونيس في دواوينه الشعرية، تتجلى لنا تجربة محمد الماغوط ومفهومه للإنسان العدمي، الصعلوك، السّاخر، والناقم على مجتمعه و وطنه، ولذا لا يجد غضاضة في امتهان لغة الشعر وانتهاكها، وإسقاطها من مكانتها القدسية التي بوّأها لها مجايله أدونيس، فكأن الشاعر محمد الماغوط بانتهاكه اللّغة وتعريته لها تعرية لواقعه الممّض، ولذا يلقي عنها هالتها القدسية، ونمثل لهذا الاتجاه بالنص التالي لمحمد الماغوط:

يا قلبي الجريح الخائن

في أظافري تبكي نواقيس الغبار

هنا أريد أن أضع بندقيتي وحذائي

هنا أريد أن أحرق هشيم الحبر والضحكات

أوروبا القانية تنزف دما على سريري

تهرول في أحشائي كنسر من الصقيع

لن نرى شوارع الوطن بعد اليوم

البواخر التي أحبها تبصق دمًا وحضارات

البواخر التي أحبها تجذب سلاسلها وتمضي

كلبؤة تجلد في ضوء القمر.

فالشاعر يبدو ناقما لا على مجتمعه فحسب بل وحتى على نفسه لدلرجة أنه يستهل خطابه بنداء قلبه بمرارة (يا قلبي الجريح الخائن) ، و هذه العبارة تكررت كثيرا في ديوانه (حزن في ضوء القمر)،ثم يمضي الشاعر في وصف ألمه و معاناته التي تصل حدّ الرغبة في إحراق دفاتره و ضحكاته. ولا يتورّع الشاعر عن استعمال ألفاظ السّوقة مثل لفظة أبصق .

وفي قصيدة، (القتل) تصبح اللغة على يد الشاعر نهرا متدفقا من الأسى، تعكس الواقع المزري لهذا الإنسان العدمي السّاخر :

ذلك الوحل الذي يغمر الزنزانات

والمساجد الكئيبة في الشمال

الطائر الذي يغني يزجّ في المطابخ
الساقية التي تضحك بغزارة
يربّى فيها الدّود
تتكاثر فيها الجراثيم
كان الدّود يغمر المستنقعات والمدارس
خيطان رفيعة من التراب والدم
تتسلق منصّات العبودية المستديرة
تأكل الشاي وربطات العنق، وحديد المزاليج
من كل مكان، الدود ينهمر ويتلوّى كالعجين
القمح ميّت بين الجبال
وفي التوابيت المستعملة كثيرا
في المواخير وساحات الإعدام
يعبّئون شحنة من الأظافر المضيئة إلى الشرق
وفي السهول التي تنبع بالحنطة والديدان...
حيث الموتى يلقون على المزابل[1]

إن قارئ هذه الأسطر الشعرية يدهش من سوداوية الشاعر التي طغت على مجمل تعابيره، إن شاعرا أبدع مثل هذه النصوص، لاشك أنه كان يحمل بقلبه هماً دفيناً و سخطًا كبيراً على هذا المجتمع اللاّإنساني (حيث الموتى يلقون على المزابل)، أيّ جسارة هذه على اللغة، والذي يبلغ منتهاه في قصائد أخرى كقوله:

سأمرر يدي على خطوط الحافلات
على الأرصفة التي تسكّعت عليها
والأبواب الصّدئة التي اتّكأت عليها

[1]– الماغوط محمد، الأعمال الكاملة، ص 59.

وأسمع قلبي وهو يهتف من أعماق الأرض المذنبة

انتقم لبأسك وكفاحك

تذكّر دموعك في باحة المدرسة

وأصابعك التي اهترأت على قبضات الحقائب

تذّكر شقيقاتك النحيلات

وآذانهن المثقوبة بالخيطان

ومتْ هكذا بين البحر والصحراء

أيها الفلاّح الذي له عجرفة الملوك[1]

الشاعر هنا يعرّي واقعه، يكشف تفاصيله، ولا يجد غضاضة في توظيف ألفاظ عادية تكشف العالم كما هو بقبحه ودمامته وتشوّهه (اهترأت، النحيلات، المثقوبة بالخيطان، الفلاح...)

لقد أعاد الماغوط تأسيس لغة الشعر من جديد، لغة برغم كونها تستقي مادتها وألفاظها من واقعه المعيش كما هو، بلا تزويق أو تنميق، إلاّ أنها لغة لا تقلّ شعرية عن لغة أدونيس المتعالية، الماغوط يصنع لغته من خلال تحريك رمادها الذي خبا أواره، ليعيد إحيائها من جديد، و" إذا كانت صرامة الذات مع الواقع قد أفرزت محور تشظّي مختلف الدلالات فإن اللغة بمفرداتها البسيطة وتراكيبها المألوفة، جعلت النصوص تعبّر عن خراب العالم ودماره، وبالقوة نفسها التي تقول جماليته وكماله، وبالعودة إلى تلك النصوص لا يمكننا إلاّ أن نقول مع كوهين إن الشاعر خالق كلمات".[2]

وتلك اللغة البسيطة التي اعتمدها الماغوط، عبّرت بطريقة فذّة عن شعرية نصوصه المتفردة.

ولا يجد الشاعر غضاضة في أن يفصح عن ألمه وتشرده الذي يصل حدّ تمني الموت، كقوله في قصيدة **(إلى بدر شاكر السّيّاب)** :

---

[1]– الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص 126– 127.

[2]– الناصر، إيمان، قصيدة النثر، ص 163.

يا زميل الحرمان والتسكع

حزني طويل كشجر الحور

لأنني لست ممددا إلى جوارك

ولكنني قد أحل ضيفا عليك في أية لحظة

موشّحا بكفني الأبيض كالنساء المغربيات[1]

فالشاعر لا يرثي صديقه كما في المراثي التقليدية، بل يصف حزنه (الطويل كشجر الحور)، لأنه ليس ميتا إلى جوار صديقه، وكأن الماغوط يرثي نفسه لا صديقه، ولا يتوانى الشاعر في استخدام ألفاظ تشي بالتشرد والضياع (الحرمان، التسكع) التي عمّقت شعور الشاعر بالتشظّي، و" من هنا يمكن استنتاج أن شعراء قصيدة النثر استطاعوا من خلال معجم شعري مأخوذ من اليومي أن ينسجوا لوحات عكست وعيهم بالعالم، وإحساسهم المجهد بعالم لا يتغير ولا يتجدد...."[2]

وبرغم انصراف الشاعر محمد الماغوط عن التّنظير وانشغاله فقط بإبداعه الشعري، إلاّ أنه كان له تأثير كبير على الأجيال اللاحقة لشعراء قصيدة النثر، الذين تمثّل كثير منهم تجربة الماغوط الشعرية، وحاولوا محاكاة لغته التي تفصح عن شاعر رأى في السخرية من الواقع أفضل تمثّل له، والانتقام منه.

المبحث الثاني: شعرية الكتابة بالجسد

في سعي رواد قصيدة النثر نحو إيجاد أساليب جديدة للتعبير الفني، استعملوا لغة الجسد، أو ما اصطلح عليه لاحقا (الإيروتيك)، وهو أسلوب انتشر في جلّ نتاج رواد قصيدة النثر على اختلاف في طريقة استخدامه تبعا للرؤيا الفلسفية والإيديولوجية، والجمالية التي ينطلق منها كل شاعر.

[1] - الماغوط، محمد، الاعمال الكاملة، ص 208.

[2] – م.ن،ص 163.

كلمة إيروتيك مشتقة من كلمة (ero)، وهي تعني في الميتولوجيا الإغريقية كل ما هو جنسي وشهواني [1]فهل يعود جذور هذا الاستخدام إلى الميتولوجيا الإغريقية والرومانية فحسب؟

لم يخلُ التراث العربي من الأدب الإيروتيكي، فالأدب الجاهلي احتوى الكثير من الأشعار التي تتضمن وصف مفاتن المرأة ووصف العلاقة الحميمية وخاصة لدى امرئ القيس وعمرو بن كلثوم، ولم يختف هذا اللون من التعبير حتى في العصور الإسلامية، واشتهر شعراء مثل عمر بن أبي ربيعة وأبي نواس وبشار بن برد بمغامراتهم العشقية التي سجلتها أشعارهم إما حقيقة وإما تخيّلا، وحتى كتب النثر هي الأخرى حفلت بمثل هذه الكتابات الجنسية ككتب الجاحظ والتوحيدي والعقد الفريد وألف ليلة وليلة، وحتى طوق الحمامة لابن حزم، ولكن على اختلاف في كيفية تناولها ما بين تصريحية فجّة وإيحائية مثالية تشي بالفعل دون أن تبوح به.

وكان للصوفيين أيضا نصيبهم من هذا الأدب، فنجد التعبير بلغة الجسد منتشرا لدى أكثر أقطابهم مثل الحلاج والتوحيدي ورابعة العدوية والنّفري، وابن عربي، الذي خصص ديوانا كاملا أسماه "**ترجمان الأشواق**" للتعبير بلغة تشاكل لغة العاشقين. مليء بعبارات الوجد والوله ووصف علاقات حميمية، وإن كان ابن عربي في شرحه الديوان المذكور قد أشار للجانب الباطني في هذا الديوان، ومن الديوان المذكور نجتزىء قول الشاعر:

وزاحمتني عند استلامي أوانس أتين إلى التّطواف معتجرات
حسرن عن أنواع الشّموس وقلن لي تورّع فموت النفس في اللحظات
فكم قد قتلنا بالمحصب من منى نفوسا أبيـّات لدى الجمرات
ألم تر أن الحسن يسلب من له عفاف فيدعى سالب الحسنات
فموعدنا بعد الطّواف بزمزم لدى القبة الوسطى لدى الصّخرات
هناك من قد شفّه الوجد يشتفي بما شاء من نسوة عطرات
إذا خفن أسدلن الثغور فهنّ من غدائرها في ألحف الظلمات[1]

[1]– عواد، أمال، الإيروتيكية مفهوما، مبعثا وتاريخيا، موقع ديوان العرب www.diwanalarab.com

ولا يخفى الجانب الشّبقي في الأبيات المذكورة برغم اعتماد ابن عربي الجانب الباطني في شرحه، وهذا الجانب الشّبقي ظل حاضرا في جل قصائد الديوان و" لا بد أن نشير في هذا السّياق، إلى أن اعتماد الجانب الشّبقي للحديث عن التجربة مع المطلق لا تخصّ ابن عربي وحده، بل تكاد تشمل الخطاب الصّوفي في الثقافة العربية وغير العربية، بيد أن ما ميّز ابن عربي هو إخضاعها للتأمل"[2]

فالنصوص الصوفية برمّتها حافلة بالتعبير بالشّبقية، ولكن وفق رؤيا فلسفية عميقة ترى علاقة وطيدة بين الذكر والأنثى منذ بدء الخلق وانفصال حواء عن آدم انفصالا شكليا، ولكنه انفصال يتوق دوما إلى الاجتماع عبر الضّم والجنس.

إذن الكتابة بالجسد وسيلة للتعبير عمّا يختلج في النفس الإنسانية من مشاعر وأحاسيس تحفر عميقا في تخوم الكوني، ولا يعني هذا بالضرورة النزول بالتعبير إلى حدود الإسفاف والمجون وهتك الأستار، وإنما بلغة مواربة لا تفصح وإنما تشير إشارة عابرة لا تخدش الحياء، دون الخوض في تفاصيل وصف العلاقة و المضاجعة إلاّ بأسلوب مرهف ومؤدب، ولنا في القرآن الكريم أفضل معلّم، فقد استعمل المولى تبارك وتعالى أبلغ الإشارات دون أن يخدش الحياء أو يؤذي السمع والذوق، كقول المولى تبارك وتعالى "**أُحِلَّ لَكُمْ لَيْلَةَ الصِّيَامِ الرَّفَثُ إِلَى نِسَائِكُمْ هُنَّ لِبَاسٌ لَكُمْ وَأَنْتُمْ لِبَاسٌ لَهُنَّ**" [البقرة 187].

فالرّفث مقدمات المباشرة أو هو المباشرة ذاتها كما أشار أغلب المفسرين، ولكن القرآن الكريم ينأى عن الألفاظ المقزّزة ويكتفي بالإشارة اللطيفة التي ترفع الإنسان عن المستوى البهيمي، فكلا الزوجين ستر لصاحبه كما في الآية التالية :" **نِسَاؤُكُمْ حَرْثٌ لَكُمْ فَأْتُوا حَرْثَكُمْ أَنَّى شِئْتُمْ وَقَدِّمُوا لأَنْفُسِكُمْ وَاتَّقُوا اللهَ وَاعْلَمُوا أَنَّكُمْ مُلاقُوهُ وَبَشِّرِ الْمُؤْمِنِين**" [البقرة 223]

---

[1]– ذخائر الاعلاق، شرح ترجمان الأشواق، نقلا عن: بلقاسم خالد، الكتابة والتصوّف عند ابن عربي، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 2004، ص 179.

[2]– : بلقاسم خالد، الكتابة والتصوّف عند ابن عربي. ص 180.

ولم يجد المفسرون أمثال ابن عباس وغيره وحتى أمنا السيدة عائشة رضي الله عنها غضاضة في تفسير الآيات على الوجه المعروف (الحرث مزدرع الولد) ولكن دون خدش للحياء. [1]،

وبالعودة إلى قصيدة النثر نجد روادها تبّنوا هذا اللّون من التعبير في قصائدهم على نحو لافت للانتباه متخذين التجربة الصوفية مرجعا لهم، ولكن على اختلاف في الرؤى والاستعمال اللغوي أيضا.

فتعبير أدونيس الإيروتيكي يتجلى في ثلاث مستويات: مستوى الجسد والكتابة، والجسد كرمز صوفي، والجسد بمعناه الحسِّي الشّبقي، في حين نجد الماغوط يتخذ الجسد طريقة للتعبير عن عذاباته وتهكّمه من واقعة المرير.فنجده يمارس عنفا لغويا ساديًا في شعره.

أ) الجسد والكتابة:

ربط الصوفيون بين الجسد والكتابة ربطا وثيقا، إذ الجسد الفاني مرآة الوجود، والكتابة أو اللغة هي وسيلة العابد للتّحليق في ملكوت معبوده، ولذا استنبط الصوفيون لغتهم الإشراقية الخاصة، لغة الإشارة التي تسعى إلى الولوج إلى الغامض واختراق حجب الغيب، "هذه اللغة التي توقد العالم، وتظهر الباطن، التي تغني البشري وتستحضر الإلهي، إنها بالفعل حالة من العشق وفعل وجود ومعرفة، وما يمحو الهوّة بين العاشق والمعشوق ويحقق الإدراك بالكشف، ويستنبط المعاني الخفية للوجود"[2]

وقارئ أدونيس يلاحظ كثرة استخدامه لغة الجسد، في كل دواوينه، وخاصة منها ديوانيه **(مفرد بصفة الجمع)** و**(أول الجسد آخر البحر)**، هذا الاستخدام الذي يظهر حتى في تكرار كلمات جسد عبر الديوانيين، فقد تكررت كلمة جسد مئتين وإحدى وعشرين مرة في ديوانه **(مفرد بصيغة الجمع)** البالغ عدد صفحاته مئتين وتسع وثلاثين صفحة، بل وقد تكررت أحيانا أكثر من مرة في صفحة واحدة (5 مرات ص 129، 7 مرات ص 106، 8 مرات ص 161)، كما تكررت في ديوان "**أول جسد آخر البحر**" مئة وتسع وأربعين مرة على مدى مئتين وثلاث

[1] ينظر :ابن كثير ،عماد الدين أبي الفداء ،تفسير القرآن الكريم ،مكتبة الصّفا ،ط1 ،القاهرة 1425 هـ -2004 م.ج1،ص620-621.

[2]– سامي، سحر، شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية، ص 101.

وعشرين صفحة، هذا فضلاً عن تكرار ألفاظ بعينها تشي بدلالة الفعل الجنسي، ويربط أدونيس بين الجسد والكتابة متأثرا بآراء الصوفية وكتاباتهم كقوله:

اخرج إلى الأرض أيها الطفل

خرج العاشق إلى عشيقته يجامعها للمرة الأولى

ظننت أني أكتب وأقرأ

الرجل يفقد الرجولة / المرأة لم تصبح امرأة

المرأة سلالة مضت / الرجل نسل يأتي

وأنت امنحيني اللغة، باركيني، أيتها الأم/ أيتها الطبيعة المومس[1]

نلاحظ أنّ الشاعر في المستوى الظاهري لنصّه قد مزج بين فعل الكتابة وفعل الجنس، فما دلالته العميقة التي يقولها هذا الاجتماع؟

وقد تظهر تلك العلاقة بين الجسد والكتابة بصفة أوضح في النص التالي:

وها هي نساؤنا

سراويل تنضح بالشرق

وعباءات تتبرج بحبر الليل

ندخل في بخور الأثداء

نضطجع في ظلال أهدابهن

اكتبننا حروفًا أخرى

ولتكن هذه الحروف أسرار الكتابة

ارتفعن حولنا أسوارًا وتقوّسن مداخل وعتبات

امزجن الغزالة بالأسد العرين بالنهد

ولندشّن طفولة المستقبل ←—— [2]

[1]– أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، ص 11– 12.

[2]– أدونيس، أول الجسد آخر البحر، ص 83.

الشاعر يستدعي ألفاظاً من حقلين معجميين، هما حقل الجسد (الأثداء، تضطجع، النهد)، وحقل الكتابة (اكتبننا، حروفا، الحروف، الكتابة)، في إشارة واضحة إلى أنّ الجسد أصبحت له أبجديته الخاصة، هي لغة قبل لغة الكتابة، فقبل أن يخترع الإنسان الكتابة، كانت لغته عبارة عن إشارات تؤديها أعضاء الجسد، كما أنّ هذا الجسد نفسه له تعابيره الخاصة، فالإنسان قد يعبّر عن فرحه أو حزنه وألمه بحركات جسده وسكناتها، وحتى الفعل الجنسي ذاته، جعله الله تعالى تتويجًا لعلاقة إنسانية سامية، هي الزواج، ففي البدء كان الجسد، وفي النهاية أيضا، فالجمع بين الجسد والكتابة لم يأت اعتباطاً من لدن أدونيس الذي يمتح من النبع الصّوفي، وخاصةً لابن عربي، حيث يكون " للجمع الذي ينهض عليه المعنى اللّغوي للكتابة وشيجة بالفعل الشبقي، فكلاهما يتأسس على التخلي عن الانفصال والشوق إلى الإتصال".[1]

فالأحرف الأبجدية في التقائها وضمّها تكوّن كلمة، والكلمة بضمها إلى أختها تشكّل جملة، وهكذا ففعل الكتابة يتأسس في جوهره على فعل الضّم أو الالتقاء تمامًا، كالجسد الإنساني في شوقه الدائم إلى الالتقاء بنظيره..

وقد تتماهى الحدود تمامًا ما بين الكتابة والمرأة مثلما يقول في النص التالي:

يمحو يكتشف

يحلم بجسد يكتبه

لكن الكلماتُ أحلامُ والكتابة إمرأة

ماتت: هل الحب هو الحب؟

لم يعد يرى- أعني بدأ الآن يرى

حين يحضره الموت لن يسمع صوتها[2]

ولم يتخّل أدونيس عن احتفائه بلغة الجسد في بقية دواوينه، وواصل ذلك خاصةً في ديوانه **(أول الجسد آخر البحر)**، وهو يكاد يكون قصيدة مكتوبة بالجسد وحده، كما يشي بذلك عنوان الديوان، ولكنه في هذا الديوان صار أسلوبه أكثر جرأة في استعمال اللّغة، مثل قصيدته **طلّسم**

[1]- بلقاسم، خالد، الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ص 122.

[2]- أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، ص 124.

التي قسمها إلى مقاطع، كلّ مقطع منها عنوانه عضو من الجسد، ولطول القصيدة، نقتطف منها بعض الأسطر:

ولماذا تصبح هذه الحروف الثلاثة جيم سين دال أكبر من الأبجدية، وأكثر اتساعا؟

نكتب لنا نكتب إلينا،

- **القدم وأصابعها مشط للأرق،**
- **الكاحل عروة في الحافة**

درجة سلّم نحو

عقدة نافرة في ما يشبه الفراغ

أنا وهي قارئاك أيها الكاحل.

- **السّاق: لذّة انزلاق**

نعم في نهاية الساق من جهة الفخذ ، يهبّ

نسيم آخر

والطبيعة كحرف الألف

- **الركبة: خادمة أميرة**

والجواب دائما: لا أتعب

- **الفخذ: إلى المثلث بعد ثوان تصلين أيتها الأصابع**

ترى الكيمياء تبني لك مسرح الظل أيها اللاّعب.

- **السّرّة: لا بدّ من وسيلة لزرع الحياة كمثل وردة في حوض، كمثل السّرّة.**
- **الثديان: السقوط دائمًا من الثديين إلى ما تحت السترة :**

هذا هو النص الذي أعطيناه عهدنا، لكي نتخذه دليلاً ولكي نغطي به أماكن العبادة، و نصنع منه وفقا لأحوالنا ،شراباً أو خبزاً.[1]

[1]– أدونيس، أول الجسد آخر البحر، ص 121– 122.

لا يخفى على القارئ الدلالة الشّبقية التي تتضح في النص، ولكن الشاعر وحتى يصرف القارئ عن تلك الدلالة أو ربّما كي يوقعه أكثر في الغموض يختم نصّه، بمسحة صوفية:

ونصغي إليها تتوسل لكي يتحول يقين القطاف إلى احتمال،

واحتماله إلى بقين-

طاء لام ميم سين

مثلث.[1]

ب- الجسد كرمز صوفي: وفيه يستعمل الشاعر لغة الجسد، لا بمعناها المتعارف عليه، ولكن كرمز صوفي، ولذلك نجده يستعمل ألفاظاً من المعجم الصوفي، أو رؤى فلسفية عميقة تعود في أصولها إلى الإرث الصوفي.

اللّغة في هذا المستوى، لا مفهومة، لا عقلانية، تتوسل بالجسد وتؤنسن مظاهر الطبيعة، وتمزج كلّ مظاهر الكون.

وكان الجسدُ جديدًا وأخبرنا

غرضي أن أسمى ذاكرة الجسد

غرضي أن أتحدث مع حرائق الداخل

****

الماء ضيق على عطشي

وأنا ضيقة على أنا

****

وأنت انقصفي يا أعمدة الذاكرة

وأنت انطفئ يا جمر الماضي

يفرغ جسده المزدحم بالأسماء

يمنحه لجسد لا اسم له

[1]- م. ن، ص 222.

ويعشق هذا الجسد الذي لا اسم له[1]

ويتجلى التأثير الصوفي أكثر في النّص التالي:

أيُّ فلك أعلى من الجسد والنفس الدائرة فيه؟ أيُّ ضوء أبهى من ضوئه؟

الشمس لا تضيء غير السطوح والأعالى، وضوء جسديهما أكثر شمولاً: ينور، كذلك، الأسافل.

لجسدها في الأسافل أسماء لا تحصى: عانة، عناة، آنو، عشتار.

خذيه بالحسنى يا أسماءها، أيتها الرّفيقة الخيّرة، وإلاّ فكيف يسمى جسدك الآن- هذه اللحظة، وله في اللحظة الآتية تجلٍّ آخر؟ ولا يصل إليه بالكلام، بل بجسده.

بلى، دخل جسدها في لغاته، وهيهات أن يخرج.

في أساطير الأوّلين،

أنّ أدونيس الذي تألّه بالحبّ، أو الذي تولّه فتألّه،

خلق في الشعر ومنه:

ولد مع الضوء والهواء

****

هكذا اهتزت شجرة البخور وتأوّهت وصرخت،

انفتح جذعها فرجًا كونيا، وخرج الإنسان الذي سميّ أدونيس.[2]

فالتأثير الصوفي يبدو واضحًا من خلال استعمال مصطلحات صوفية، مثل (الجسد- النفس- الضوء- تضيء- ينوّر- تجلّ- تأله- تولّه- خلق- الانسان - الإله).

كما يبدو التأثير الصوفي أيضا في أنسنة مظاهر الكون، فالشجرة صارت امرأة تحّس وتتأوه وتصرخ من النّشوه ومن الألم أيضا، تحبل وتلد، وكان مولودها إنسانا إله، وفي هذا النص إشارة إلى أسطورة أدونيس.

---

[1]- أدونيس، أول الجسد، آخر البحر.ص 45.

[2]- م.ن، ص 60- 61.

إذن فقد جمع الشاعر بين إرث صوفي وآخر إغريقي في تزاوج هجين، فالشبقية أصبحت غير محصورة في الإنسان فحسب، بل تجاوزته إلى كلّ مظاهر الطبيعة.

ج- الجسد ولذّة الغواية: في هذا المستوى تنزل الكتابة الإيروتيكية إلى أدنى مستوياتها، حيث تتخلى عن الدلالات الموحية المضمرة، وتلجأ إلى وصف حسّي والاحتفاء بالجسد في حضوره الفيزيائي، و قد اتخذ مستويات عديدة ما بين الكتابة بالإشارة دون البوح والإفصاح.

ويتم عبر الكتابات اللطيفة واللمحة الخاطفة كقوله:

ما أحنّ السرير، الفراش، الغطاءْ

حين كانت

تتشابك أعضاؤنا

في عناق طويل، وترجو ملاك السهرْ

أن يسير على جسره

ويبطئ في سيره

ما أحنّ الكواكب- كانت تغني

كلّما ضمّنا المساءْ

وتلبّس أحوالنا [1]

فالشاعر لا يفصح صراحةً عن لقاء جنسي جمعه بحبيبته، بل يلمّح عبر ألفاظ، مثل السرير، الفراش، الغطاء، ويكنّي عن العلاقة الحميمية بقوله (تتشابك أعضاؤنا)، وفي هذه النصوص تغيب عادة أيّ دلالات أخرى، عدا الدلالة الظّاهرية للبنية اللّغوية..

وقد يصبح الشاعر أكثر تكشفًا، فيستدعي ألفاظًا بعينها، تدّل على الفعل الجنسي كقوله:

البدء البدء !

آه لدفء البدء،

داخل المثلث الدائرة ادخلي بيت الحّس

[1]- أدونيس، أول الجسد آخر البحر، ص 45.

ما أعلى ذلك النتوء في حياتك ما أحنّ ذلك

الكون بين الشّرج والفرج

البدء البدء !

وها هما الآن سائلان

كلّ منهما يذوب في الآخر !

آدفائيتا !

وفي نصوص أخرى ينزل الشاعر إلى أدنى مستويات التعبير الجنسي الصريح، عامدًا ذكر أبسط التفاصيل، وكأنّه مشهد سينمائي مصور، وفي مثل هذه النصوص الإيروتيكية لا توحي ولا تشي بأيّ دلالة جانبية عدا دلالة الغواية، فالجسد هنا يصبح مجرد أداة للذّة حيوانية، مجردة من أيّ إحساس إنساني.[1]

وفي نصوص أخرى يمزج أدونيس جميع مخاضات الكتابة بالجسد عبر مستوياتها الثلاثة المذكورة (الجسد والكتابة، الجسد والصوفية، والجسد ولذّة الغواية)، فيكون نصّه أشبه بفسيفساء لونية، كقوله:

ظلمات المعنى هو نفسه الضّوء الذي يدخلني إليك

لجسدك داخلٌ، ولهذا الداخل جسد آخر أكثر بهاءً

جسدك عاريًا- غيم يمطر على أعضائي. لا أعرف إلاّ

فيك مطرًا يجيء من شموسك القائمة وراء جبلي

نهديك، وراء الرّد فين، وراء دلتا فخذيك.

جسدك، عاريًا يغسل ويضيء كما تشاء يداي وعيناي

جسدك عاريًا، مهوى أنزل فيه لا أعرف من أنا

جسدك عاريًا، مكشوف بي، مُكتشف بي فيّ

جسدك عاريًا، ما أبهى أن أكون مطموسًا فيه.

[1]- ينظر: أدونيس، أول الجسد آخر البحر، ص 129، مفرد بصيغة الجمع، ص 104.

جسدك عاريًا كاسيًا، أتدفأ بنار الدّاخل، وأدور حولك، يا شمسي.
ما لي أضطرب الآن؟ هل لأنّني أشعر فجأةً، ألاّ شيء
في حبري، في مخيلتي، في جسدي، غير القرية التي
ولدت فيها، وأنت–
يبتكر ليلها بين نهديك شفتين لي،
يبتكر نهارها شفتين أخريين،[1]

في هذا النص تتجلى المستويات الثلاثة للتعبير بالجسد، ففيه مسحة صوفية تتجلى في مصطلحات من التراث الصوفي (مكشوف، مكتشف بي في، أتدفأ، يغسل، يضيء..)
كما تبدو العلاقة بين الجسد والكتابة من خلال استدعاء ألفاظ (حبري، مخيلتي، جسدي) ولا تخفى أيضًا دلالات الغواية والشبق في النص عبر بنيته العميقة التي تشي بها ألفاظ (عاريًا، نهديك، شفتيك).

4- الجسد وعذابات الشاعر:

ويبدو هذا المستوى خاصةً لدى الشاعر محمد الماغوط، كتيمة دلالية، تحيل إلى واقعه التّعيس ، واقعه المزري، وبدل أن يمجّد الجسد أو يرتفع به إلى غاية سامية، نجده على العكس من ذلك يستعمل الجسد في أقذر حالاته، ولا يتورّع عن ممارسة عنف لغوي سادي على نفسه ومجتمعه في تهكم عميق، كقوله:

بع أقراط أختي الصغيرة
وأرسل لي نقودًا يا أبي
لأشتري محبرة
وفتاة ألهث في حضنها كالطفل
لأحدثك عن الهجير والتثاؤب وأفخاذ النساء
عن المياه الرّاكدة كالبول وراء الجدران

[1]– أدونيس، أول الجسد آخر البحر، ص 128.

والنهود التي يؤكل شهدها في الظلام

فأنا أسهر كثيرا يا أبي

أنا لا أنام ...

حياتي، سواد وعبودية وانتظار

فأعطني طفولتي.

و ضحكاتي القديمة على شجرة الكرز

و صندلي المعلق في عريشة العنب

لأعطيك دموعي و حبيبتي و أشعاري

لأسافر يا أبي [1]

فالشاعر لا يتورّع عن الجمع بين شراء محبرة وشراء فتاة، وكأنها سلعة مشتراة، كما أنّه لا يجدّ غضاضة في استعمال كلمات تعدّ من كلمات السّوقة مثل (بول،صندل ،عريشة العنب) في شعره، والمشهد برمّته يعبّر عن عذاب الشاعر وحاجته الماديّة والمعنوية، ومن ثمّ يصبح الجسد مجرد إيقونة تعمق الإحساس بهذا العذاب.

وفي نصوص أخرى يصبح التعبير بالجسد وسيلة لتشريح وضع المجتمع برمّته، في سخرية مريرة:

سئمتك أيها الشعر، أيتها الجيفة الخالدة

لبنان يحترق

يثب كفرس جريحة عند مدخل الصحراء

وأنا أبحث عن فتاة سمينة

أحتكّ بها في الحافلة

عن رجل عربي الملامح، أصرعه في مكان ما

بلادي تنهار

[1]– الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص 25.

ترتجف عارية كأنثى الشبل

وأنا أبحث عن ركن منعزل

وقروية يائسه، أغرّر بها

يا ربّة الشعر

ببلاد خرساء

تأكل وتضاجع من أذنيها

أستطيع أن أضحك، حتى يسيل الدّم من شفتيّ[1]

ثم يضيف في مقطع آخر من نفس القصيدة :

أيها العرب ،يا جبالاً من الطّحين و اللذة

يا حقول الرّصاص الأعمى

تريدون قصيدة عن فلسطين

عن الفتح و الدماء أنا رجل غريب لي نهدان من المطر

وفي عينيّ البليدتين

أربعة شعوب جريحة ، تبحث عن موتاها.

لبنان ..يا امرأة بيضاء تحت المياه

يا جبالا من النهود و الأظافر

اصرخ أيها الأبكم

و ارفع ذراعك عاليا

حتى ينفجر الإبط ،و اتبعني [2]

فالنص يبين بوضوح الجسد في عذاباته وتشوهه وقذارته، فأوقات الحب هي إمّا مسروقة (قروية يائسة، أغرّر بها)، أو هي مشوبة دوما بالحزن والأسى والتذمر من المجتمع.بل و حتى الوطن نفسه الشبيه بامرأة بيضاء يصير أبكما .

[1]– محمد، الماغوط، الأعمال الكاملة، ص 50.

[2] م.ن ،ص 51-52.

و تمضي معظم نصوص الماغوط على الوتيرة نفسها كقوله في قصيدته **(الرعب والجنس)** على لسان امرأة، يبدو من خلال النص أنّها ساقطة:

عندما أكون وحيده

ومستلقية على النهد الذي يحبه

يأتي إليّ

زنخًا كالقصّاب

وحيدًا كطائر عذّب حتى الموت

يعضّني في فمي وشعري وأذني

ويرفعني بين يديه عاليًا

****

عندما أكون وحيدة

وشهوتي تتمايل كورق النخيل

يأتي إليّ

بحذائه الضيّق

ومعطفه الممّوج كالبحر

يمرّر يده القذرة بين نهديّ

ثم يمضي ولا يعود [1]

إلى أن يقول الشاعر بلسان راويته:

الحياة مملة ،كالمطر بلا ماء

كالحرب بلا صراخ أو قتلى

فأضحك كثيرًا

وأضمه بين ذراعيّ...صغيرًا صغيرًا

[1]– الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص 113.

أكاد أشربه كالنبيذ

ذلك الغريب الذي يصعد إلى صدري

كأنّني سفينة أو قطار [1]

هنا يبرز الجسد في أسوء تجلياته، وأوسخها، فالمكان على ما يبدو مبغى، وهذا الغريب يرتاده باستمرار ليقابل الغانية ذاتها، ولا يأتي إلاّ خائبًا مهزومًا، يجرّ خطاه الذليلة، ليدفن حزنه وألمه، وأيضًا شهوته بين أحضان غانية في مبغى،إنها طريقة الشاعر في السخرية من واقعه ،حيث يصبح المبغى المتنفس الوحيد، لا لرغبات النفس المكبوتة فحسب، بل ولعذاباتها وشقائها وتناقضاتها أيضا.

إنّ الشاعر يمارس عنفًا ساديًا على ذاته وعلى مجتمعه، حيث يهزّ قيمه ويبين لا جدواها وعبثيتها، فحتى الغانية ترفض بداخلها هذا الغريب الشّهواني، وتصفه بأبشع الصّفات: (يده قذرة، ثيابه متسّخة، ذليل، وحيد ،زنخاً ،...) ،فكأنها هي من يعطف عليه ،و يقيل عثراته وضعفه فضلا عن إشباع نزواته.

الماغوط في قصائده يفضح زيف هذا المجتمع، ويعرّي عوراته، ويقدمه كما هو بلا تزويق، إنّه ينزل اللّغة من علياء سمائها لتسكن مبغى، وهو في ذلك كلّه يبدي حزنه وألمه الممضّ حتى وهو يحلم بالشهوة والجنس، أو يتذكر أيامه الخوالي، فمن المفارقة أنّه حتى العلاقة الحميمية التي بدل أن يتلذّذ بها الشاعر، كما رأينا عند أدونيس، إلاّ أنّها عند الماغوط لا تخلو من الحزن والألم.

الحبّ خطوات حزينة في القلب

والضجر خريف بين النهدين

أيتها الطفلة التي تقرع أجراس الحبر في قلبي

من نافذة المقهى ألمح عينيك الجميلتين

من خلال النسيم يا حبيبي

[1]– م.س، ص 115.

وعيناك سريران تحت المطر

ترفق بي أيها الإله الكستنائي الشعر

ضعني أغنية في قلبك

ونسرًا حول نهديك

دعني أرى حبك الصّغير

يصدح في الفراش[1]

وترسيخًا لفكرة الكتابة بالجسد لدى الشاعرين أدونيس والماغوط، قمنا برصد الألفاظ التي تنتمي إلى الحقل الدلالي للجسد أو العلاقة الحميمية في ديواني أدونيس **(مفرد بصيغة الجمع و أول الجسد آخر البحر)**، وديوان محمد الماغوط **(حزن في ضوء القمر)**، لأنّه يعسر إحصاء جميع دواوين الشاعرين، ولذا اكتفينا بالدواوين الثلاثة المذكورة تأكيدًا لنزوع الشاعرين إلى هذا اللون من التعبير عن قناعة ورؤيا خاصة بكلّ منهما.

معجم الألفاظ الدالة على الجسد
لدى الشّاعرين أدونيس و الماغوط

أدونيس (ديواني مفرد بصيغة الجمع، أول الجسد آخر البحر)	محمد الماغوط (حزن في ضوء القمر)

[1]– الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص 56.

أفعال	أسماء	أفعال	أسماء
اغتصب	الشهوة	ضاجعت	ركبة
عانق	التّوله	ضمّني	امرأة شهية
يتجنسن	جنس		لحمك العاري
يتذكر	شفتيه		امرأة عارية
يتأنث	غواية		الصدور
جامعها	فخذيها		شفتي
تناكحوا	الولة		عينيها
يجامع	عذراء		صدر أنثى
نفترشك	الفروج		نهديها
تفترشني	جنينا		عاري الفخذين
تنطفئ	نطفة		الأسرة
يشتعل	الشبق		الشهوة
أحبّس	قميص		
ألمس	الرغبة		

أدونيس (ديواني مفرد بصيغة الجمع، أول الجسد آخر البحر)	محمد الماغوط (حزن في ضوء القمر)

أفعال	أسماء	أفعال	أسماء
يتحّد		أشتهي	الشفاة
أجامعها		أقبل	عينيها
يتراكظان		تشتهي	شفتيه
يضاجع		ألهت	رائحة الثديّ
انصهرنا		ترتعش	العاهرة
أتناسل		نضاجع	ساقيها
أغواني		بطأ	ثغرها
التقينا		ترتعش	الغرام
همسنا		لفنّي	حضنها
يتنهد		ألتهمك	النهود
تلاقى		أغرّر بها	شهدها
فكت أزرارها		نتعانق	أفخاذ
يغويني		يخشو	وسادتي
هَيْت لك		ألعقها	الأذرع
عانقتني		بلساني	ثديك
يتوقد حنك		يلمسونك	بغايا

شهقت		يشتهوك	جسد فوّار
نمازجه			مضطجعة
نفيض فيه			سريرها
تأوّهت			ثديا
صرخت			مخدعي
أعاشر			اللّذة

بقراءة الجدولين نخرج بجملة من الملاحظات، أهمها:

1. أنّ كلا الشاعرين اتّكأ على الأسماء أكثر من الأفعال، لأنّهما صرفا همهما إلى وصف الأعضاء أكثر من الفعل ذاته.

2. أنّ ألفاظ أدونيس مستقاة في معظمها من التراث الصوفي، مثل: التّوله، غواية، الشبق، الرغبة، وطء، البوح، المريد، فأدونيس في غالب نتاجه، وحتى وهو يتحدث بلغة الجسد؛ إلاّ أنّه لم ينزل اللّغة عن عليائها وحافظ على لغته الطّقوسية المتعالية حتى في عنفوان اللّذة.

3. الماغوط لم يأنف من استعمال ألفاظ صريحة، تصل حدّ الفضاضه أحيانا، مثل: امرأة شهية، لحمك العاري، رائحة الثدي، العاهرة، بغايا، جسد فوّار، ساقطة، المبغى، المومسات، الحلمة، البغيّ، الهياج الجنسي.

وربّما كان مرّد ذلك أنّ أدونيس حين كان يكتب بلغة الجسد، كان يبحث عن النموذج العالي الإنساني السامي، ولذلك لا يتورّع أدونيس عن ذكر زوجته خالده باسمها صراحة في مشهد جنسي،[1] بينما اتجه الماغوط إلى وصف الجنس في أوسخ صوره، مع البغايا والمومسات، فلا عجب إذن أن ينتهك اللغة وينتهبها بهذا العنف اللفظي، وهذه النزعة السّادية.

[1]– ينظر: أدونيس، مفرد بصيغة المتكلم، الجمع ، ص 104.

ونخلص في نهاية هذا المبحث إلى أنّ رواد قصيدة النثر جنحوا إلى التعبير بلغة الجسد، على اختلاف في الرؤيا الفلسفية والجمالية والاجتماعية لكلّ منهم، وأصبح التعبير بالجسد تيمة لها حضورها الخاص في القصيدة و التي تتجاوز المعنى الظاهري الحسّي المتعارف عليه إلى دلالات عميقة محفورة في أغوار النص و دهاليزه الخفية التي لا يتأتّى فهمها إلا بالقراءة الواعية التي تستعين بإشارات و إجراءات معرفية عديدة لفهم و استنطاق النصوص.

المبحث الثالث :الصورة الشعرية:

أ- مفهوم الصورة الشعرية:

اهتم الباحثون في النقد الأدبي الحديث بالصورة الشعرية لما لها من دور في بناء النص الشعري. وتأويلاته، فهي إحدى البنيات الإبداعية والطاقات الجمالية في عملية الخلق الشعري.

وقد تعددت المفاهيم حول الصورة الشعرية نظرا لاختلافها وخصوصيتها عند شاعر وآخر، وطبيعة العصر الذي يسم الإبداع بمسيمه الخاص، ومن هنا " فإن كل تعريف للصورة يضل مقترنا بسياق انتاجها وسياق حضورها في زمن ثقافي معلوم، وبهذا الاعتبار تغدو ثقافة الصورة ثقافات، وما تحديد مفهومها إلا خاضع لتعدد النظرات واختلاف الرؤى، ولقد تفطن بعض النقاد المحدثين في هذا المضمار إلى البعد المخصوص للصورة في خاصيات تأصيلها وتحديثها وانكبّوا على دراستها في ضوء حضورها المتعدد في أزمنة الابداع".[1]

والصورة في مفهومها البسيط " رسم قوامه الكلمات المنسوخة بالإحساس والعاطفة".[2]

[1]- لغريبي، خالد، في قضايا النص الشعري العربي الحديث، ص 252.

[2]- لويس، سبسيل، دي، الصورة الشعرية، تر. أحمد نصيف الجنابي وآخرون، وزارة الثقافة، بغداد، 1982، ص 23.

وبرغم أن مصطلح (الصورة الشعرية) مصطلح حديث نتج عن الاحتكاك بالنقد الغربي وترجمة بعض مصطلحاته، إلا أن مباحثه مبثوثة في ثنايا الكتب التراثية التي ألّفها البلاغيون القدامى أمثال الجاحظ وابن قتيبة وعبد القاهر الجرجاني وغيرهم، وإن تناولوه من زوايا أخرى تختلف لما ذهب إليه النقد الحديث.[1]

فمفهوم الصورة قديما كان قائما على صلة التشابه بين الشعر و التصوير، وعلى الاهتمام بالأشكال البيانية للصورة كالتشبيه والاستعارة والكناية وغيرها من الإجراءات البلاغية التي عني بها القدامى، ثم تطور المفهوم لديهم لاحقا عن طريق "تأويل مفهوم المحاكاة عند أرسطو، فأعيدت قراءة التشبيه والاستعارة باعتبارها أدوات لتصور المعاني و تخيلها، ومن ثم عرف الشعر بكونه كلاما مخيلا بعد أن كان لفظا موزونا مقفى".[2]

ولم تقتصر ضبابية الصورة الشعرية على النقاد العرب فحسب، بل وحتى النقاد الغرب وقعوا في مأزق صعوبة تحديد مفهوم جامع مانع للصورة فهذا فرانسوا مورو (François Moreau) يقول: "إن الصورة من الألفاظ الغامضة وغير المحددة في نفس الوقت، بمعنى عام شديد الاتّساع وبمعنى أسلوبي مخصوص، وهي غير محددة لأن استعمالها في حقل البلاغة المعين سطحي جدا ومعرّف تعريفا سيئا جداً ... ".[3]

وقد لاحظت الباحثة بشرى صالح الغموض في تحديد مفهوم الصورة، و حسبها

" فقد عانت الصورة الشعرية اضطرابا في التحديد الدقيق مصطلحا مستقرا حتى بدت تحديداتها غير متناهية".[4]

[1]– بنظر، عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، مصر، 1974، ص 172 ومابعدها.

[2]– العمري، محمد، البلاغة الجديدة، إفريقيا الشرق، المغرب، 2012، ص 208.

[3] - François Moreau : L'image littéraire, Paris, sedes, 1982, p 09.

[4]– صالح، بشرى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص 19.

وقد عرّفت الباحثة الصورة الشعرية على أنها " الصّوغ اللساني المخصوص الذي بواسطته يجري تمثّل المعاني تمثّلا جديدا مبتكرا بما يحيلها إلى صورة مرئية معبرة، وذلك الصوغ المتميز والمتفرد هو في حقيقة الأمر عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية تأخذ مادتها التعبيرية في تضاعيف الخطاب الأدبي".[1]

إذن فالباحثة ربطت بين الألفاظ أو اللغة بشكل عام التي هي مادة الشعر، وبين التصوير، غير أن الصورة في الشعر المعاصر، لا تكتفي بالعلاقات التي تقوم على الحواس فقط، إنما ثمة علاقات تجريدية لا تمتّ إلى المنطق بصِلة.

ويحدد صلاح فضل الصّورة بقوله: " إذا كان مصطلح الصورة يشير إلى ما يتّصل بعمل آنية حاسة بشرية سواء كانت صور بصرية أو سمعية أو لمسية أو شمّية أو ذوقية، فإن ردود فعل هذه الصور عند القارئ تحرك طبقات إرادية منه هي المتّصلة بخيالاته، باستخدام معلومات ترجع إلى الذاكرة وتثير تصوراته الحسية ".[2]

فالناقد صلاح فضل يضيف إلى التصور السابق الذي طرحته بشرى صالح والمتمثل في دور الحواس في تشكيل الصورة عنصرا جديدا هو خيال المتلقي، لأن تلك الصور حسب الناقد تثير خيال المتلقي فيجسِّد تلك الصورة في مخيلته تبعا لمنظومته الفكرية والمعرفية.

والصورة عند محمد العمري هي " كل ما يترتب عن التشبيه والتمثيل والاستعارة والكناية مقروءة في ضوء اللسانيات الحديثة،وقد تعدو ذلك إلى كل أساليب الوصف والتشخيص، وهذا المفهوم الذي أخذه الدارسون العرب المحدثون للصورة من مفهوم (image) هو نفسه الذي تحدث عنه عبد القاهر الجرجاني في الدلائل مؤولا اللفظ عند

[1]– م. ن. ص 13.

[2]– فضل، صلاح، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، مؤسسة مختار للنشر، 1992، ص 159.

القدماء، لقد لاحظ الجرجاني أن بعض المتأخرين جعلوا اللفظ مساويا للصوت لم يفهموا مقاصد القدماء حين جعلوا المزية في اللفظ أو المعنى، أو هما معا، كما عند ابن قتيبة، أو رفضوا أن تكون المزية في المعاني كلها كما عند الجاحظ".[1]

فنجد أن الناقد قد وسّع مفهوم الصورة، فلم تعد حسبه حكرا على الإجراءات البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية وغيرها، بل تتعداها إلى كل الأساليب التي اهتم بها النقد المعاصر كالوصف والتشخيص، وكل ذلك يتبين من خلال المقاربة اللسانية التي توضح عناصر الصورة.

وتأسيسا على ما سبق، فإن الصورة عماد التعبير في الشعر العربي المعاصر وهي الجزء الأكثر فنية وجمالية فيه، ولذا نبّه النقاد والدارسون على الاهتمام بهذا العنصر الرئيسي الذي به تتميز تجربة كل شاعر عن غيره، فالصورة تخلق بداخل الشاعر وتترجم انفعالاته وخيالاته، وقوة الشعر تتمثل في القدرة على الإيحاء عن طريق الصورة الشعرية التي تستمد طاقتها الإيحائية من منابع ثرّة سواء كانت حسية أو مجردة أو حتى غرائبية لاعقلانية.

ب- الصورة الشعرية في قصيدة النثر:

كانت خالدة سعيد من أوائل النقاد الذين لاحظوا هيمنة الصورة الشعرية على نصوص قصيدة النثر، إذ كتبت الناقدة عن محمد الماغوط قائلة بأن الصورة في شعره "قوام التعبير الشعري وتكاد تكون الوسيلة الوحيدة لولا لمحات من الأصوات الداخلية في قصيدة أو قصيدتين من المجموعة".[2]

[1]- العمري، محمد، البلاغة الجديدة، ص 204.

[2]- مجلة شعر، ع11، ص 96، نقلا عن أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص 146.

ويتبني الناقد محمد عزام الرأي نفسه حين يربط بين أدونيس ومحمد الماغوط قائلا " ويعد أدونيسوالماغوط أكثر شعراء قصيدة النثر اعتمادا على الصورة، ذلك أنها تصبح نوعا من البديل عن الأيقاع الموسيقي في زمن القراءةالبصرية لا السمعية"[1]، فالناقد يرد كثافة الصورة الشعرية في نصوص قصيدة النثر إلى أنها قصيدة تعتمد على البصر أكثر من السماع.

ويرى الشاعر السوري محي الدين اللاذقاني أن شاعر قصيدة النثر يشبه مصورا محترفا يملك كاميرا متطورة. فهو " يحمل صورة سريعة اللقطات" شديدة الحساسية، وهذه المصورة (الكاميرا) ذات عدستين، واحدة موجهة إلى العالم والثانية إلى داخل الشاعر، فلا تخرج الصورة منها إلا بعد تلاقح طويل بين الداخل والخارج بعد تركيب النتائج التي حصلت العدستان في أزمنة مختلفة، ومن هنا فقد كان شعراء القصيدة الحرة أقدر من غيرهم على ما يسميه النقد الغربي استعارة ممتدة"[2].

وينفي الناقد رشيد يحياوي إمكانية اعتماد الصورة الشعرية مقوما من مقومات قصيدة النثر متحججا وجودها في قصيدة التفعيلة قبلها، بل وورودها حتى في نماذج الشعر الجاهلي، " ليس إذن وجود أو عدم وجودها هو ما يحدد شعرية قصيدة النثر، وليس أيضا نوعية الصورة هو ما يحدد تلك الشعرية، فالتجديد في تشكيل الصورة الشعرية هو إحدى إضافات الحداثة عامة وليس قصيدة النثر بالتحديد والحصر".[3]

وهذا الرأي له ما يفنده " فالقصيدة التقليدية" وإن كانت تحمل في داخلها وفي بنيتها اللغوية صورا، فإن تلك الصور كانت ذات منطق يقترب من العقلي من جهة، وكانت

[1]– عزام محمد، بنية الشعر الجديد، دار الرشاد الحديثة، الدار البيشاء، ط1، 1976، ص66.

[2]– اللاذقاني، محي الدين، القصيدة الحرة، معضلاتها النفسية، وشرعياتها التراثية، مجلة فصول، مج 16، ع1، صيف 1997، ص46.

[3]– يحياوي، رشيد، قصيدة النثر العربية، ص 134.

تستخدم تشبيها واستعارة قريبين، ولما كانت في الأساس تعتمد على الشكل الخارجي والإيقاعات الوزنية فقد كانت تغلب هذا العنصر على سواه (الدلالي)، فلا تحدث في الدلالات أي أثر مهم".[1]

فالقصيدة التقليدية وإن كانت لا تخلو من الصور الشعرية إلا أنها صور قائمة على مجرد التشبيه، وغيره من الإجراءات البلاغية التي عدت قديما زينة اللغة وزخرفتها حتى سميت بيانا وبديعا، ولكنها اليوم لم تعد لمجرد الزينة بل أضحت هي اللغة بذاتها.

فالصورة الشعرية في الشعر المعاصر هي وليدة الحداثة الشعرية بكل تجلياتها ورؤاها وإفرازاتها وقد " أخذ التركيز على أهمية الصورة الشعرية مدى بعيدا حتى غدت في أحيان كثيرة محكا للتمييز ين شعرية نص ونثرية نص آخر".[2]

وإذا كانت قصيدة النثر قد تخلت عن الأوزان والقوافي وكثير من صفات القصيدة التقليدية، فكان لزاما عليها البحث عن أدوات جديدة تستعيض بها عما تخلت عنه، في سبيل خلق عالم جديد وبنية جديدة خاصة بها، ويمكن القول إن الصورة الشعرية هي أحد أهم هذه الأدوات و" هكذا اتخدت الصورة في قصيدة النثر وظائف مختلفة من حمل المعنى إلى الإيحاء به، إلى الدخول بالمتلقي في حالة فيها قدر غير قليل من الغموض إلى غموض مبهم وكأن الصورة عدت غاية في حد ذاتها ..."[3]، ولذلك يمكن القول إن قصيدة النثر قصيدة عمادها الصور الشعرية الجديدة والمدهشة.

ج- الصور الشعرية في شعر محمد الماغوط:

[1]- بزون، أحمد، قصيدة النثر العربية، ص 144.

[2]- العلاق، علي جعفر، في حداثة النص الشعري، ص 147.

[3]- محبك، أحمد زياد، قصيدة النثر، ص 70.

عرف محمد الماغوط بكثافة الصور الشعرية في شعره، وهذه الصفة وإن كانت مشتركة بينه و بين مجايليه من شعراء التفعيلة وشعراء قصيدة النثر، إلا أنه تميز عنهم بأسلوبه المبتكر وإيحاءاته المدهشة و"نتيجة لخياله الجامح المتوغل في الماديات والمساحات القصوى أبدع لنا الماغوط ثروة فنية كبرى فيما يخص إنتاج الصور الفنية المشرقة والمبتكرة التي دلت على علو كعبه الفني وفرادته من بين كافة أقرانه ومجايليه من الشعراء العرب الكبار ..."[1].

والمؤكد أن الصورة لدى الماغوط تتجاوز حدودها التقليدية المعروفة لتجنح إلى " غنائية تصويرية تقوم على التشبيهات الصورية المفارقة لتحقيق شعرية جديدة نجحت في تعويض الغياب الذي تركته الاشتراطات التقليدية المهجورة في شعره"[2]

وبناءا على ملاحظة دواوين محمد الماغوط، وخاصة ديوانه الأول (حزن في ضوء القمر) يمكن تصنيف الصور الشعرية لدى الماغوط إلى:

1- صور تشبيهية جزئية: وهي صورة بسيطة قوامها التشبيه وتستعمل فيها عادة أدوات التشبيه (ك، كأن، مثل)، وتمثل هذه الصورة نواة لصورة أكبر قد تكون سردية أو مركبة ...، وهذه الصور يغلب عليها عادة الطابع الحسي، ونمثل لها بالمقاطع الآتية:

المقطع 1- **ماري التي كان اسمها أمي**

حارة كالجرب

سمراء كيوم طويل غائم[3]

المقطع 2- **حيث الأطفال الصغار**

[1]- العراقي، فائز، القصيدة الحرة، ص 117.

[2]- الصكر، حاتم، ما لا تؤديه الصفة، ص 34 نقلا عن يحياوي رشيد، قصيدة النثر العربية، ص 133.

[3]- الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية، ص 20.

يتدفقون كالملاريا [1]

المقطع 3- **دعوني أنطفأ كشمعة أمام الريح**

أتألم كالماء حول السفينة [2]

المقطع 4- **كان الفرح ينهمر كالمطر في الغابات**

أرضنا هشة كالكعك

خضراء كالزيت

تفور بالخير والبسالة والأعراس [3]

والمتأمل لهذه الصور يلاحظ أن التشبيهات جديدة تماما، والعلاقة بين المشبه والمشبه به غير مألوفة، وهذا "من نتاج التجريب اللغوي حيث تتخذ الدلالات بعدها الإيحائي لا من الدلالة المعجمية المباشرة وإنما من الجمع غير المنطقي بين عنصري الدال والمدلول"[4]

2- صور استعارية مركبة: وهي صور مركبة من سلسلة من الصور الجزئية، وتعتمد الاستعارة ومن سماتها التداعي والتوالد والتنامي، وتستعمل عادة الأفعال المتتالية.

المقطع 1- **كنت أرى قارة من الصخر**

تشهق بالألم والحرير

والأذرع الهائجة في الشوارع

فأنتم يا ذوي الأحذية اللامعة

والسلاميات المحشوة بالاثم والخواتم

[1]- م.ن، ص 18.

[2]- م.ن، ص 37.

[3]- م.ن، ص 103.

[4]- الناصر، إيمان، قصيدة النثر العربية، ص 122.

ماذا تعرفون عن لحمها الذي يتجشأ العطر والأصابع[1]

فبملاحظة المقطع، يتجلى لنا أن كل سطر تقريبا يحوي صورة جزئية تتظافر مع غيرها من الصور الأخرى في بقية الأسطر لتشكل لنا صورة ملءى بالاستعارات المدهشة،(**قارة مصنوعة منالصخر تشهق بالألم وكأنها انسان)**، والمفارقة في الجمع بين الألم والحرير بوصفه دالا على الشرف، وكذا بين الإثم والخواتم، وفي الأخير يختم الشاعر المقطع بسطر استفهامي يحتوي على استعارة مدهشة **(اللحم الذي يتجشأ العطر والأصابع)** فالعلاقات كما نرى جديدة تماما بين المشبه والمشبه به، وهنا تكمن جمالية التركيب الشعري، يقول ابن سينا متحدثا عن أهمية الاستعارة: "... تكمن قيمتها في كونها غريبة وغير مألوفة ... وقد يعني هذا أن الجدة والغرابة في الاستعارة وهي مصدر الرؤية والتقدير تتجلى فيما تكشف عنه الاستعارة من علاقات جديدة بين الأشياء قد لا يفطن إليها الأنسان العادي ..."[2]

وهذه الدهشة وسمت جل الصور الشعرية التي كان قوامها الاستعارة ولنلاحظ المقاطع التالية أيضا:

المقطع 2- **القلوب الوحيدة تُقذف من النوافذ**

النهود المهجورة تُقذف من الحافلات

والطاولة الأرملة

تمد رأسها من النافذة وتبكي[3]

المقطع 3- **سأحشو مسدسي بالدمع**

واملأ وطني بالصراخ

[1]- الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية، ص 21.

[2]- العراقي، فائز، القصيدة الحرة، ص 125.

[3]- الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية، ص 125.

إذ لم تعطيني جناحا وعاصفة

لأمضي

وعكازا من السنونو

لأعود[1]

3- صورة سردية: وهي صورة يطغى عليها أسلوب القص وتمتاز بحيويته في سرد الوقائع والأحداث[2]، وقد يذكر الشاعر فيها أشخاصا وقد تتضمن حوارا ومن أمثلتها:

المقطع 1- **منذ عشرين عاما**

رأيته يرفع غدائره بيده

يلوح بسوطه فوق أرضنا المغتصبة

وكلاب صيده تخشخش بأطواقها المعدنية

داخل الضباب الممزق بالرصاص[3]

المقطع 2- **وفي السماء**

سآخذها إلى الحواري الضيقة

والريف المصدور

سأجلس وإياها تحت مصابيح الشارع

وأروي لها كل شيء

بفمي وأصابعي وعيني

حتى يدب النعاس في أجفانها [4]

المقطع 3- **أيها الحارس العجوز ياجدي**

[1]- م.ن، ص 222.

[2]- لغريبي، خالد، في قضايا النص الشعري العربي الحديث، ص 153.

[3]- الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية، ص 100.

[4]- م.ن، ص 194.

أعطني كلبك السلوقي لأتعقب حزني

أعرني مصباحك الكهربائي

لأبحث عن وطني[1]

وهذا النمط من الصور كثير جدا في شعر الماغوط فكأنه شاعر في إهاب قاص، وهو سرد يعطي الصورة جزالة وجمالا ويتيح للمتلقي أن يشكل صورة جمالية، فالصورة لاتكتمل من دون وجود متلقي يحاول الغوص في بنيته النص الشعري الذي يعطيك مفاتيحه لتشارك في صناعة المعنى.

4-صورة استرجاعية: وهي صورة مرتبطة بالذاكرة والتذكر تنخرط في الحاضر والمستقبل من خلال الماضي [2].

وهذه الصورة تتكئ على السرد أيضا، ولكنه سرد لذكريات مضت وماتزال وطأتها تثقل كاهل الشاعر، ومن أمثلتها:

من قديم الزمان

وأنا أرضع التبغ والعار

أحب الخمر والشتائم

والشفاه التي تقبل ماري

ماري التي كان اسمها أمي

حارة كالجرب[3]

[1]- م.ن، ص 195.

[2]- لغريبي، خالد، في قضايا النص الشعري العربي الحديث، ص 285.

[3]- الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية، ص 20.

5- صورة تشكيلية: وهي صورة تصنعها الألوان والضلال والأضواء، تميل إلى فن الرسم[1].

وقد عرف الماغوط بكثرة ورود الألوان في شعره، والتلوين عنده " يعبر عن وظيفة دلالية وفكرية ورؤيوية ... فقد كشفت الألوان وماتحيل إليه من دلالات ومعانٍ عن الحالات النفسية المتنوعة التي كان الماغوط يعيشها، بل عن أدق طباعه النفسية"[2]

المقطع 1- **ليتني وردة جورية في حديقة ما**

يقطفني شاعر كئيب في أواخر النهار

أو حانة من الخشب الأحمر

يرتادها المطر والعزباء

ومن شبابيكي الملطخة بالخمر والذباب

تخرج الضوضاء الكسولة

إلى زقاقنا الذي ينتج الكآبة والعيون الخضر

أشتهي أن أكون صفصافة خضراء قرب الكنيسة

أو صليبا من الذهب على صدر عذراء.[3]

فتلاحظ ورود الألوان: الأحمر، الأخضر، الذهبي وهي ألوان تشير هنا إلى " الفرح والتفاؤل والحلم والنقاء والتجديد والخصوبة"[4]

بينما استعمل ألوان الأسود والرمادي والأصفر للدلالة على الحزن والكآبة، مثل قوله في المقاطع التالية:

---

[1]- م.ن، ص 284.

[2]- العراقي، فائز، القصيدة الحرة، ص 108.

[3]- الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية، ص 18-19.

[4]- م.ن، ص 110.

المقطع 2- **ووجوهنا المختنقة بالسعال الجارح**

تبدو حزينة كالوداع صفراء كالسل

وتحت شمس الظهيرة الصفراء

كنت أسند رأسي على ضلفات النوافذ

وسحابة من العيون الزرق الحزينة

تحدق بي [1]

اللون الأصفر هنا يرمز إلى الحزن والمرض والموت، والأزرق أيضا يرمز إلى الألم الممض لاسيما وأنه اقترن بصفة الحزن.

6- صورة غرائبية (سريالية): وهي صورة لاعقلانية، حيث لاعلاقة تجمع بين المشبه والمشبه به، و"تتجسد غرائبية الصورة لدى الماغوط بابتعادها عن المألوف والعادي من الأشياء، وتكون العلاقة بين المشبه والمشبه به علاقة قائمة على التضاد والتنافر، في أغلب الأحيان، حيث لا وجه شبه أو صفة مشتركة تجمع بين الطرفين المذكورين وبالإضافة إلى غرائبيتها فهي صورة صادمة لذاكرة المتلقي، أي أنها تفاجئ وتباغت المتلقي، ولا يشعر بالتلذذ بها أو تذوقها إلا بعد زوال الصدمة"[2].

و أمثلتها في شعر الماغوط كثيرة جدا، فلا يكاد يخلو مقطع شعري من صورة مفارقة مدهشة تصدم المتلقي بلا منطقية العلاقات بين ألفاظها، وتمثل لها بالمقاطع التالية:

المقطع 1- **وفي صدري رغبة مزمنة**

[1]- م.ن، ص 12-13.

[2]- العراقي، فائز، القصيدة الحرة، ص 130.

تشتهي ماري كجثة زرقاء [1]

المقطع 2- **كنت أشتهي تقبيله وصفعه كالعبد**

أن أرقد بجواره كالطفلة

وأمضغ شفتيه كاللبان

ذلك الذي يرخي قدميه من النافذة

كبوقين مكسورين [2]

إن غرائبية الصورة في المقطع الأول نابعة عن اقتران ماري التي تمثل الحب بالجثة التي تمثل الموت، ولم نشهد مثل هذا التشبيه من قبل في المدونة الشعرية العربية برمتها، وهذا التضاد والتنافر ولد صورة قوية التأثير لفرادتها وجدتها.

أما في المقطع الثاني فالمفارقة تكمن في الرغبة بالتقبيل والصفع في الآن ذاته. ودواوينه تحفل بصورة غرائبية لاحصر لها تنم عن خيال جامح ومقدرة فذة على صوغ صور فريدة موغلة في سرياليتها.

د- الصورة الشعرية في شعر أدونيس:

تنبع الصورة الشعرية لدى أدونيس من خياله الجامح، فضلا عن اطلاعه الواسع على الآداب الشرقية والعالمية ، فالشاعر يملك قدرة كبيرة على الإبداع والإيحاء، فهو يزاوج بين الخيال والتخيل معا لتشكيل صوره الموحية المبتكرة، الصادرة عن رؤى عميقة شاملة، ويعرف الشاعر التخييل على أنه" يعني شيئا أشمل وأعمق من الخيال، فالتخييل رؤية الغيب كما عند الصوفيين وكذلك نجده عند ابن سينا في كلام الاستشراق"[3].

[1]- الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية، ص 20.

[2]- م.ن، ص 90.

[3]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 130.

والصورة الشعرية لدى أدونيس لا تتكئ على التشبيه والاستعارة وغيرهما من الإجراءات البلاغية التي كانت عماد الصورة التقليدية، فأدونيس يرى "أن الشعر الجديد تخلى عن الأوصاف والنعوت والتشابيه والاستعارات، واستعاض عنها بالصورة التركيبية، الصورة الرمز، أو الصورة الشيء"[1].

ولابد للصورة ليكون لها أثر باق أن يتوفر لها ما اصطلح عليه أدونيس بالناظم الرؤياوي الخلاق "إذ بدون هذا الناظم تستحيل الصورة إلى صورة باهتة، قائمة على الانفعال العابر، وللصورة علاقة أساسية باللغة في نظر أدونيس، فأينما ظهرت الصورة تظهر معها حالة جديدة وغير عادية من استخدم اللغة"[2].

وقد لاحظ العديد من النقاد براعة أدونيس في اقتناص الصور الطريفة والمدهشة، فقد لاحظ الناقد عز الدين اسماعيل أن الصورة عند أدونيس " خلق أو إيحاء، فهو يضيء صوره الشعرية من خلال براعته في اختيار موضوعاته من الطبيعة والعالم وانتقاء الرموز من مساحات كونية واسعة مبذولة للجميع وتعد نتاجا للذاكرة الثقافية والاجتماعية"[3].

وتلك الرموز المتاحة للجميع، تصبح على يد أدونيس جديدة تماما وذلك لأن الشاعر يعيد تأسيس العلاقات بين اللغة و الكون من جديد، فشاعرية أدونيس حسب الناقد كمال أبو ديب تتمثل في جانبين هما " الخيال الشعري وما يولده من صور شعرية مدهشة، والجانب الآخر هو العلاقة الاحتدامية مع العالم والتاريخ والجماعة والطبيعة والمكان"[4].

[1]- أدونيس، زمن الشعر، ص13.

[2]- م.س، ص 113.

[3]- اسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ص 111.

[4]- أبو ديب، كمال، هو ذا الكاتب ويامافيه، مجلة الفصول، مج 16، ع 2، 1997، ص 242.

وبناء على ما تقدم يمكن تصنيف الصور الشعرية لدى أدونيس إلى:

1- صورة بسيطة: تقوم هذه الصورة على أساس التشبيه، أو الاستعارة وتكون موجودة ضمنيا في الصور الأخرى، (المركبة أو اللوحة)، وهذه الصورة "رغم بساطتها تنفتح في بعض الأحيان معتمدة على مؤهلاتها الخاصة وتصبح ذات تركيب تجريدي يلغي طرفي التشبيه فيما هو يعده لارتياد آفاق جديدة" [1]

وقد استعمل أدونيس هذا النوع من الصور في بعض قصائده المبكرة من ديوانه "أغاني مهيار الدمشقي" وكاتب (التحولات والهجرة)، ومن ذلك قوله:

المقطع 1- **كأنما تستنطق الصاعقة الحجارْ**

تحاكم الصاعقة السماءْ

تحاكم الأشياءْ

كأنما يغتسل التاريخ في عينيّ

وتسقط الأيام في يديّ

تسقط كالثمارْ [2]

هذه صورة بسيطة قائمة على التشبيه، ونلاحظ حضور أداة التشبيه، ولكن حتى هذا التشبيه لا يبدو تقليديا، فلم تعتد الذائقة العربية على تشبيه الصاعقة بالانسان، تستنطق، وتحاكم السماء والأشياء، والمغارقة أن السماء أصبحت تحاكَم، بعدما كانت قديما يتوجه إليها بالابتهالات والتاريخ يغتسل في عيني الشاعر، إذن فبرغم بساطة هذه الصورة ظاهريا القائمة على تشبيهات إلا أنها تشبيهات موغلة في الغموض تستدعي من المتلقي أن بمعن تفكيره ويشحذ مخيلته في سبيل تأويلها.

[1]- اليوسفي، محمد لطفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص 130.

[2]- أدونيس ، أغاني مهيار الدمشقي، ص 111.

المقطع 2- **غيمةٌ من كلامٍ**

تتبخر من جثث الأنبياءْ

وتغطي الفضاءْ[1].

2- صورة مركبة: وسمّاها الناقد محمد لطفي اليوسفي (صورة انتشارية)[2]، وتعتمد على تراكيب تجريدية، و"تتسع معتمدة هذه المرة على نوع من الوصف التفصيلي لجزيئات متعددة تتداخل جميعا فتنشأ بينها علاقات متنوعة داخل إطار محدد مضبوط"[3]

ونمثل لهذا النوع بالمقطع التالي:

أمام المرآة الماء انعكس

جسدٌ آخر يتراءى

النرجس كنيسة الموت

والموت قداس بلا صوت

من الزرقة إلى البياض ينتقل الموج

من النورس إلى الطمي تهجم الشواطئ

تاج الماء ينكسر

والزبد يسترد أسلحته [4]

من خلال هذا المقطع نلاحظ توارد صور وصفية متتابعة (النرجس كنيسة الموت، الموت قداس، ينتقل الموج، تاج الماء ينكسر)، وهذه الصور الوصفية المتتابعة تلتقي كلها لتكون لنا مشهدا وصفيا يبدو فجائعيا، بحضور كلمة الموت، والقداس في الكنيسة، وتاج

[1]- أدونيس، كتاب الحصار، ص 190.

[2]- اليوسفي، محمد لطفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص 128.

[3]- م.ن، ص.ن.

[4]- أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، ص 188.

الماء المنكسر، أنها صور تتوالد تناسل ثم تتلاقى لتشكل في النهاية بؤرة القصيدة المنبنية على تواتر الحركة والسكون التي تترجمها الأفعال (يتراءى، ينتقل، تهجم، ينكسر).

3- الصورة اللوحة: ويعرفها الناقد محمد لطفي اليوسفي على أنها تنطلق "من الفعل وتظل تعود إليه ليرفدها بطاقات جديدة تسمح لها بالتقادم، لذلك تتكاثر الأفعال وتتابع"[1]فهذه الصورة إذن قوامها توارد الفعل، والفعل كما هو معلوم مؤشر على الحركة والدينامية، وتمثل لها بالمقطع التالي:

يستدعي إليه الجهات الأربع
والعمق والعلوّ
ويقول لما حوله أن يترقرق سراباً أو ماءً
يخيِّل لنفسه أنّه يتقمص النرجس
وأن ظله يعانده
وأنه يوّد أن يتّحد بظله ←مثلك
وحين لا يقفز حوله عصفورٌ
ولا يسمع همزا أو ركزاً
ولا يرى استشارة أو تلويحاً،
يتجهّم ينقبض يأرق
تضيق حنجرته
يتحفز ليسافر ليضيع
في دوار الكَدْحِ والمرارات ← مثلك[2]

فنلاحظ أن المقطع الشعري مبني على توارد سلسلة من الأفعال من حقول دلالية مختلفة، (يستدعي، يقول، يترقرق، يخيل، يتقمص، يعاند، يوّد، يتحد، يتحفز، يسافر،

[1]- اليوسفي، محمد لطفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص 127.
[2]- أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، ص 199.

يضيع)، إنها أفعال يتراءى للقارئ أنه لايوجد أي رابط منطقي بينها، فالصورة المركبة من هذه الأفعال في غاية الغموض والتعقيد، غير أن الفعل هنا يسمها بالحركية والتوالد، "ذلك أن الفعل باعتباره مؤسسها ومفجرها، يسحب تأثيره على دواخلها، فيسمها بايقاع حركي ينبع منه أساسا، نتيجة لذلك تصبح اللوحة بدورها وحدة إيقاعية كبيرة تستمد جميع أبعادها من وحدة صغرى، أي الفعل، وتنسجم مع بنية النص"[1]

والأمثلة على هذه الصور كثيرة جدا في شعر أدونيس فهو يعول كثيرا على توارد أفعال لا يربط بينها رابط منطقي في تأسيس صور تتفجر من الداخل لتشكل لوحة تجريدية فنية.

4- صور غرائبية مدهشة: وهذه الصورة –كما لاحظنا في شعر الماغوط– تتخلى عن الأشكال البلاغية التقليدية، وتشتغل على الدهشة والمفارقة وإحداث صدمة لدى المتلقي، في صورة سريالية متطرفة، لاتعتمد على أي رابط منطقي، وهي الصور الغالبة في دواوين أدونيس، ولذلك يتسم شعر أدونيس بالغموض، وقلما يفصح بسهولة عن معانيه العميقة، ونمثل له بالمقاطع التالية:

المقطع 1- **وقلنا، هاهي الشمس تحضن بيوضها**
هاهو التاريخ ينفجر حوضا حوضاً
وحين كان الصخر حولنا يصمت في تيه كبريائه
كنا نسمع الزمن يجأرُ وينتحب[2]

المقطع 2- **انزعي غلا لتك أيتها الأرض**
الماء يعود مراهقا من الشيخوخة
والنبع يطير صوب العصفور[1]

[1]- اليوسفي، محمد لطفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص 128.
[2]- أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، ص 76.

المقطع 3- **حشد يوزع وردهُ**
فرحاً بمقصلة تُقام
الأطلس العربي جلد نعامة غلبت نعامهْ
لا غالب إلاّهُ / سَرجٌ حصانه
ذهبٌ، وجبهته غمامه[2]

المقطع 4- **مراراً، مسح الليل جلده بأهدابي**
مراراً، كان جسدي يتخذ شكل شجرةٍ
لكي يحسن الصمت
مراراً، كان الأفق يقرأ عليّ باسمها كلّ شيءً،
إلا مخطوطة الأجنحة
من أين للكلام أن يجلس على عرش واحد،
مع هذا البرق الذي يبتكر أعضاءنا؟ [3]

قارئ هذه النصوص يصاب حتما بالدهشة وهو يرى الشاعر يقرن بين أشياء لا رابط بينها، وكأنها لغة جديدة تماماً متأتية من العلاقات الجديدة التي خلقها الشاعر، فلم تعتد الذائقة العربية على تعبير حاد مثل (الشمس تحضن بيوضا)، (الماء يعود مراهقا)، (مسح الليل جلده بأهدابي)، إنها صور في غاية الغرابة والغموض أيضا، وعلى القارئ أن يعنت نفسه ليجد بصيص أمل يقوده إلى معنى، أو يستمتع بالتعبير على سجيته، دون أن يعمل فكره، (ماذا أراد الشاعر أن يقول)، فالشاعر نفسه يصرح **"لماذا كلما أوضحتُ ازددتُ غموضاً؟"** [4]، والمتتبع لمسيرة أدونيس الشعرية يلاحظ أن النمط الأخير من الصور هو الغالب على شعره وذلك سعيا من الشاعر إلى التفرد وإيجاد الجديد دوما.

---

[1]- م.ن، ص 179.

[2]- أدونيس، كتاب الحصار، ص 224.

[3]- أدونيس، أول الجسد آخر البحر، ص 196.

[4]- أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، ص 229.

فهو يحاول إرساء كتابة جديدة مغايرة، للسائد والمألوف، ولكن هذه التجربة محفوفة بالمخاطر، لأنها تطرح أزمة تلقي حقيقية، فلمن يكتب الشاعر؟ ولم يكتب؟ ففي أحيان كثيرة يستعصي شعر أدونيس حتى على النخبة بله القارئ العادي.

المبحث الرابع : شعرية الانزياح في قصيدة النثر

أ-مفهوم الانزياح:

أولا: لغة: جاء في اللسان زيح بمعنى زاح الشيء، يزيح زيحا وزيوحا، وزيحانا، وانزاح ذهب وتباعد، وأزحته وأزاحه غيّره.[1]

ثانيا: اصطلاحا: الانزياح هو خروج عن المألوف، فالانزياح ماهو" إلا استعمال المبدع للغة ومفردات وتراكيب وصور استعمالا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف، بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب وأسر" [2]، إذ أنه يتيح للمبدع ن يخرج عن النسق المألوف للغة وقوانينها المعيارية المتعارف عليها.

وبرغم أن الانزياح مصطلح حديث ظهر مع المدارس النقدية الحديثة، إلا أنه كظاهرة، موجود في الدراسات اللغوية والبلاغية العربية القديمة تحت أسماء شتى منها: العدول، الالتفات، الضرورة الشعرية، الانحراف[3] وإن اختلفت مناهجهم وآراءهم إلا أن ثمة شبه إجماع على أن العدول أو الانزياح هو تحول من النمط المألوف في اللغة إلى صور منحرفة تقوم على خرق ماهو متعارف عليه.[4]

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج4، ط4، دار صادر، بيروت، ص 86.

[2]- ويس، أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، االمؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1426هـ/2005م، ص 7.

[3]- عرف الانزياح لدى النقاد الجدد بمصطلحات عديدة منها: الانحراف، الاختلال، الإطاحة، الشناعة، الانتهاك، بنظر: المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ص 79-80.

[4]- بنظر: ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية، ص 111.

وقد اهتم عملاء الأسلوب بالانزياح وعدّوه جوهر الإبداع الأدبي، ولذلك قلّ أن نجد كتابا في البلاغة أو الأسلوب إلا وتطرق إلى الانزياح.

ويعد جون كوهن من أشهر العلماء الذي نظّروا للانزياح وهو يرى أنه "مفهوم واسع جدا ويجب تخصيصه"،[1] كما أن " الصور البلاغية كلها تعمل بخرقها الدائم لسنن اللغة".[2]

ويعتبر ليو سبيترز الأسلوب " انحرافا فرديا بالقياس إلى قاعدة" [3] ، أما بيبرغيرو فيرى أن الانزياح يعرف كما بالقياس إلى المعيار"[4] فالانزياح في نظر أولئك المنظرين الأسلوبيين يعرف بالقياس إلى قاعدة أو معيار ما.

ويرى حسن ناظم أن "الانزياح يبحث في لغة جميع الشعراء على العنصر الثابت رغم اختلافاتهم، فهو غير مختص ولا فردي، بل إنه يرتبط بثنائية القاعدة/العدول التي انبثقت من البلاغة القديمة، التي تبتنها الأسلوبية فيما بعد"[5]

ولكن هذا لايعني فردانية الأعمال الابداعية، فاللغة واحدة وقوانينها معروفة، ولكن طريقة استعمال المبدع للغة هي ما يصنع فرادته، أي أن إبداع الشاعر يكمن في الإتيان بانزياحات جديدة لم يسبق إليها، أما أن يأتي بمنجز غيره فيصبح الاستعمال مألوفا، وتفقد اللغة بريقها "فإذا كانت الصورة البلاغية انزياحا، فإن صيغة صورة استعمال لا تخلو من تناقض إذ الاستعمال هو نقيض الانزياح"[6]

[1]- كوهن، جون، بنية اللغة الشعرية، ص15.
[2]- م.ن، ص 6.
[3]- كوهن، جون، بنية اللغة الشعرية ، ص16.
[4]- م.ن، ص16.
[5]- ناظم، حسن، مفاهيم شعرية، ص 117.
[6]- م.ن، ص44.

فالانزياح إذن هو ظاهرة أسلوبية كان لها إرهاصات في النقد العربي القديم تحت أسماء شتى، وعني بها النقد الحديث لأنها جوهر اللغة الشعرية، ولما لها من تأثير فني وجمالي وإيحائي على المتلقي.

ب_الانزياح في قصيدة النثر:

يعد الشعر إبداعا داخل النظام اللغوي، فهو انفجار للطاقات التي تتيحها الإمكانات اللغوية التي تزخر بها اللغة العربية.

والانزياح هو أحد طرق الشاعر لابتكار لغة جديدة، مشرقة تنأى باللغة عن استعمالاتها الممجوجةوالمكرورة، ولذا نادى أقطاب قصيدة النثر منذ ظهورها بضرورة خلخلة العلاقات القديمة المتواضع عليها بين ألفاظ اللغة، وتأسيس علاقات جديدة نابعة من رؤيا الشاعر.

ولذلك استخدم شعراء قصيدة النثر الانزياح بمستوياته المعروفة في قصائدهم مما منحها نَفَساً جديدا وضخ في دماء القصيدة العربية دماءً حارّة جددت نبض الشعر العربي.

يقسم الدارسون مستويات الانزياح إلى ثلاثة: أمّا الأول منها فهو ما يكون فيه الانزياح متعلقا بجوهر المادة اللغوية، وهو ما سماه كوهن بالانزياح الاستبدالي[1].

وأما النوع الثاني فهو ما يتعلق فيه الانزياح بتركيب الألفاظ التي في السياق الذي ترد فيه، وهو ما يسمى بالانزياح التركيبي، وأما الثالث فهو الانزياح الايقاعي وهو ما تعلق بخروج الشاعر عن القواعد الشعرية المتعلقة بالوزن والقافية، وسنقتصر في دراستنا

[1] – كوهن جون، بنية اللغة الشعرية، ص 205.

هذه على الانزياح الاستبدالي أو الدلالي ، والانزياح التركيبي، لأن إيقاع قصيدة النثر برمته يعد خرقا للايقاع التقليدي فهو انزياح إيقاعي وقد تمت دراسته في النص السابق.

1- **الانزياح الاستبدالي (الدلالي):** وهو ما يتعلق عموما بالصور البيانية عامة والاستعارة بوجه خاص، فهي الأساس في جوهر شعرية العمل الأدبي، والاستعارة هي تشبيه حذف أحد طرفيه، ويرى الجرجاني أن الاستعارة مجاز عقلي فهو يقول في دلائل الإعجاز:[1]" وقد تبين من غير وجه أن الاستعارة إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء، لا نقل الاسم عن الشيء، وإذا ثبتت أنها إدعاء معنى الاسم للشيء علمت أن الذي قالوه من أنها تعليق العبارة على غير ما وضعت له في اللغة ونقل لها عما وصفت له، كلام قد تسامحوا فيه لأنه إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم لم يكن الاسم مزالا عما وضع له بل مقراً عليه".

ويعرف السكاكي الاستعارة بقوله: "الاستعارة هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالا على ذلك بإثباتك للمشبه مايخص المشبه به".

وقد اهتمت الدراسات الحديثة بالاستعارة وعدّتها جوهر العمل الإبداعي، ويرى ريشاردز أن البلاغيين القدامى لم يعطوا الاستعارة حقها ولم يفهموها غاية الفهم، ويقول: "ومن الحق أن نقول أن بعضا من الكتّاب يمضي في تأملاته في الاستعارة إلى حد أبعد، وأردد هنا ملاحظة "شيلي" في أن "اللغة في جوهرها استعارية"، أي إنها تغير العلاقات غير المدركة قبلا للأشياء وتعمل على إدامة هذا الإدراك والفهم"[2]

[1]- الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 437.

[2]- ريشاردز، آ، أ، فلسفة البلاغة، تر سعيد الغنمي وناصر حلاوي، افريقيا الشرق، المغرب، 2002، ص 92.

فاللغة في مفهوم ريشاردز تحفل بالاستعارات التي تصبح بحكم الاستعمال المتكرر لها عادية، ووظيفة الشاعر هي خلخلة هذه العلاقات المألوفة لخلق استعارات جديدة.

ويرى كوهن[1] "إن المنبع الأساسي لكل شعر هو المجاز والاستعارة".

وتحفل نصوص أدونيس والماغوط باستعارات مدهشة لم يسبقا إليها، ونمثل لها بالأمثلة التالية :

1- لا أستطيع الكتاب ودمشق الشهية تضطجع في دفتري كفخذين عاريين[2]

وهي استعارة ذات وجهين، حيث شبه دمشق بالفاكهة الشهية، ثم شبهها بامرأة تضطجع، ومن جهة أخرى شبه الدفتر بالسرير الذي يمكن الاضطجاع عليه، وهي استعارة مركبة مدهشة، تحتاج إلى تمعن حتى تفهم، وهذا انزياح جميل منح النص الشعري قوة إيحاء هائلة لاتؤديها اللغة العادية، لأن "هذا الانزياح الدلالي يمنح أفقا للتأويل وتفرد القراءة وذلك باعتبار المتلقي يساهم في صياغة النص وانتاجه من جديد"[3]

وفي نص آخر يقول الماغوط:

"**فالتراب حزين، والألم يومض كالنسر**[4]

وهي استعارة جميلة شبه فيها التراب بإنسان يحزن، ثم أعقبها باستعارة أخرى شبه فيها الألم بالبرق. ونظرا لكثرة الاستعارات المدهشة في نصوص الماغوط نكتفي بإيراد هذه الأمثلة ولكن دون تحليلها

[1]- كوهن جون، بنية اللغة الشعرية، ص 170.

[2]- الماغوط، محمد، ص35.

[3]- ناهض، حسن،ص 45.

[4]- الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية، ص 17.

– فالألم يبسط جناحه الخائن.[1]

– والحنين يلسع منكبيّ الهزيلين. [2]

– سئمتك أيها الشعر، أيتها الجيفة الخالدة.[3]

ولأدونيس نذكر الأمثلة التالية:

– لايكف الهواء عن البكاء.[4]

حيث شبه الهواء بانسان يبكي

ويقول في نص آخر:

– أثداء الشوارع تدرّ غزيرة.[5]

وهي استعارة مدهشة شبه فيها الشوارع بأنثى لها أثداء ترضع بها صغارها.

ونضيف الأمثلة التالية دون تحليلها:

– ذبل العطر في وردة الوقت، والليل يؤلم أحشاءه.[6]

– مالذي يتغير إن كسر الحب قيثاره ومشى حافيا.[7]

2– الانزياح التركيبي: ويتم الانزياح فيه عبر خلخلة المواصفات المتعارف عليها في النحو، وذلك من خلال التقديم والتأخير، التذكير والتأنيث، فقوانين الكلام تقتضي ترتيبا معينا فيأتي الشاعر ليخلخلها و يعيد ترتيبها من جديد، لذلك كان لزاما على المتلقي البحث في البنية العميقة للنص الشعري حتى يكتشف ما أحدثه الشاعر، بخرق ذلك

[1]– م.ن، ص 37.

[2]– م.ن، ص 42.

[3]– م.ن، ص 50.

[4]– أدونيس، تنبأ أيها الأعمى، ص94.

[5]– أدونيس، تنبأ أيها الأعمى ، ص 184.

[6]– أول الجسد آخر البحر، ص 170.

[7]– م.ن، ص51.

الترتيب المتواضع عليه، فالنصوص الشعرية "لها خصائصها التركيبية الخاصة بها والتي تتفاعل داخلها وعلينا أن ننتبه لهذه الخصائص في داخل القصيدة ولا يكون البحث عن شخصية الجملة في القصيدة إلا وسيلة لمحاولة فهمها على المستوى التركيبي".[1]

وقد حظي التقديم والتأخير في الجملة العربية بمباحث البلاغيين والنحاة، فالتقديم والتأخير في منظور النحو. "هما اللذان يخرقان عرف الجملة العربية ويشوش ترتيبها ويثير انتباه المحلل"[2].

وقد أدرك عبد القاهر الجرجاني القيمة البلاغية للتقديم والتأخير فقال في وصفه[3]: "هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية لا يزال يفتر ذلك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولاتزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ولطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد أن راقك ولطف عنك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان".

ونرصد في قصيدة النثر نوعين من الانزياح التركيبي، الأول يتم فيه تقديم لفظ عن لفظ آخر يفترض أن يسبقه نحويا مثل تقديم المفعول به على الفاعل أو تقديم الخبر على المبتدأ، ونوع آخر تقديم جملة يفترض أن تلي جملة أخرى في الترتيب، ويتضح هذا أكثر عبر الأمثلة.

أ- تقديم لفظ على لفظ:

صاخب أنا أيها الرجل الحديدي. [4]

[1]- عبد اللطيف، محمد حماسة، الجملة في الشعر العربي، ص 61.

[2]- السّد، نور الدين، الأسوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 175.

[3]- الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 76.

[4]- الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية، ص 34.

فالترتيب الأصلي للجملة هو أنا صاخب أيها الرجل الحديدي، ولا يخفى على المتذوق أن التعبير الأول الذي خرق فيه الشاعر مواصفات الترتيب النحوي أجمل وأرق من التعبير الثاني الأصلي للجملة.

- حلوة عيون النساء في باب توما. [1]

حيث قدم فيه الخبر على المبتدأ.

- **جميلة تلك الأكتاف الغجرية على الأسرة.** [2]
-
- **مخذول أنا لا أهل ولا حبيبة.** [3]
- **بين الصدى والنداء يختبئ مهيار.** [4]
- **تائه الوجه أصلي لغباري.**[5]

ب- تقديم جملة على جملة: ويكثر هذا النوع من الانزياح في شعر الماغوط، وخاصة في مطالع قصائده.

1-نصفه نجوم.

ونصفه الآخر بغايا وأشجار عارية

ذلك الشارع المنكفئ على نفسه كخيط من الوحل.[6]

فالترتيب المنطقي للجمل هو:

---

[1]- م.ن، ص 18.

[2]- م.ن، ص 18.

[3]- الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية ، ص 42.

[4]- أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص 25.

[5]- م.ن، ص 103.

[6]- الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية، ص 29.

ذلك الشارع المنكفئ على نفسه كخيط من الوحل

نصفه نجوم

ونصفه الآخر بغايا وأشجار عارية

ولا يخفى الفرق الواضح في التركيبين ففي التركيب الثاني تكاد تنتفي تماما شعرية النص الأدبي، عكس الأول الذي يطفح شعرية.

- **بيتنا الذي كان يقطن على صفحة النهر**

ومن سقفه المتداعي

يخطر الأصيل والزنبق الأحمر

هجرته يا ليلى. [1]

- **أضنها من الوطن**

هذه السحابة المقبلة كعينين مسيحتين. [2]

- **تحت مطر الربيع الحار**

أنتقل من مدينة إلى مدينة. [3]

ومن أمثلته في شعر أدونيس قوله

- **في الصخرة المجنونة الدائرة**

تبحث عن سيزيف

تولد عيناه

[1]- الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية ،ص 26.

[2]- م.ن، ص 16.

[3]- م.ن، ص 139.

- **لأنه بحار**

علمنا أن نقرأ الغبار. [1]

ونخلص في الأخير إلى أن الانزياح هو جوهر اللغة الشعرية، فاللغة تفقد بريقها بكثرة الاستعمال وتكرار الصور ذاتها، والانزياح هو ما يعيد إليها بريقها، و إبداع الشاعر يكمن في مقدرته على خلق لغة جديدة متوثبة، عبر خلخلة العلاقات بين الألفاظ واستغلال الإمكانات التي يتيحها له الانزياح في توليد دلالات جديدة موحية.

المبحث الخامس : شعرية السرد في قصيدة النثر

أ- **مفهوم السرد:** يعرّف السرد بأنه " الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق القناة (الراوي- قصة- المروي له)، وما تخضع له من مؤشرات ، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها" [2]

ويعرّفه جيرالد برنس على أنه "عملية تواصل تتضمن قصّاً قابلا للنقل، يترتب على وجوده قيام بناء زمني، تتعاقب فيه أحداث بوصف الزمن تنظيما لمكونات قصة أو حكي، وهو الذي يحدد العلاقات الزمنية الكرونولوجية، وما ترتبط به من علاقات مكانية، بين القصة أو الحكي، من جهة والنص من جهة ثانية، فالبنى القصصية تقدم خصائص متكررة على نحو لافت يمكن ملاحظتها من متلقي العمل في تواترات أو في إطراءات مميزة تشيد نحوا قصصيا " [3]

[1]- أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص 92.

[2]- لحميداني، حميد، بنية النص السردي من منظور النقد العربي، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 2000، ص 45.

[3]- جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر عابد خاز ندار، مراجعة وتقديم محمد بريري، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2003، ص145، نقلا عن علاء عبد الهادي، قصيدة النثر العربية، ص 109.

فالناقد إذن يربط بين الحكي وبين الزمن، ويجعله منظرا أساسيا للقص بصفته المنتظم لأحداث القصة.

والسرد مصطلح حديث ابتدأ مع الشكلانيين الروس ثم تطور عند النقاد الأوروبيين[1]، وهو "المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء كان من صميم الحقيقة أو من إبتكار الخيال، وهذا تعريب اصطلاحي ومفهوم لمصطلح (Narrative)"[2]

ولا يعدم الباحث في التراث العربي وجود بعض ملامح السرد في الشعر العربي القديم، كقصة السموأل بن عاديا مع امرئ القيس التي أوردها الأعشى في قصيدة له[3]، والتي توافرت على بعض عناصر السرد كالشخصيات (السموأل، الحارث)، وتعيين المكان (قصر الأبلق) و وجود المحاورات.

وبرغم وجود بعض ملامح السرد في قصائد الشعر لقديم، إلا أن الشاعر لم يتخلص من غنائيته، ولم يمتلك القدرة الدرامية الكافية التي ينمي بها نصه الشعري، وحتى الحوار إذا جاء كمظهر نصي إلا أنه لا يتعدى الحوار الصريح أو المباشر الذي يستخدم في مؤشر الفعل (قال، قُلت، سأل، أجبتُ)، "فالسرد في القصيدة التقليدية مجرد بسط للجزئيات، وضرب من الاسترواح الذي يتيحه الشاعر للقصيدة، كي تنساب وراءه انسيابا سهلا، ولكنه في القصيدة المعاصرة يأخذ شكلا دراميا تتعقد معه العلاقة بين القارئ

[1]- بنظر: لحميداني، حميد، بنية النص السردي من منظور النقد العربي،ص 20-48، حيث استعرض المؤلف مفهوم السرد لدى بروب وتوماشفسكي ونقاد لآخرين.

[2]- الصكر، حاتم، مرايا نرسيس، ص 56.

[3]- بنظر: الصكر، حاتم، مرايا نرسيس ، ص 25-33.

وعناصر السرد ذاتها وتجنح إلى كثير من الغموض الأساسي الذي يميع المقاصد، حتى وإن وضحت الرؤيا"[1]

فقيام الشعر المعاصر على مفهوم الرؤيا –وتستوي هنا قصيدة التفعيلة مع قصيدة النثر– هيأ للشاعر الانفتاح على لغة النثر وجوانب السرد بشكل أكثر نضوجا، ولا يؤثر هذا النزوع السردي على بنية القصيدة فحسب، إنما يتعداه إلى مستوى التلقي "إذ سيغير القارئ موقعه، بناء على ذلك، ليلائم رؤية القصيدة السردية ولغتها وعناصرها البنائية"[2]

إذن فالسرد في الشعر المعاصر ليس مجرد أداتيدبج بها الشاعر قصيدته إنما هو نابع من رؤيا شاملة عميقة خلخلت بنية القصيدة وجعلتها أكثر استيعابا لإجراءات جديدة جددت القصيدة كليا ، وهذا التجديد امتد حتى إلى الذائقة التي تغيرت تبعا لتغير القصيدة.

ب– السرد في قصيدة النثر:

يكتسي السرد في قصيدة النثر في قصيدة النثر منحى خاصا، فهو ليس سردا عقلانيا خاضعا للمنطق، " ذلك أن السّرد في قصيدة النثر، ليس مماثلا بالضرورة للسّرد في الرواية والقصة. و لمّا كانت قصيدة النثر تنفتح على الكتابة العابرة للأنواع، فإن حضور السّرد في الأنواع المعروفة، بمتغيراتها المتنوعة، وفي هذه الصبغة المفتوحة، يقوم السّرد بوظيفة بانية وتكوينية بحسب الاستخدام الذي يخضع له ضمن البنيات الأسلوبية والنوعية والنصّية والخطابية لكل نص"[3]

[1]– مونسي، الحبيب، شعرية المشهد في الإبداع العربي، ص 200.

[2]– الصكر، حاتم، مرايا نرسيس، ص 38.

[3]– يحياوي، رشيد، قصيدة النثر العربية، ص 139.

ولمّا كان السّرد عنصرا بانيا للخطاب الشعري، لكل شاعر طريقته الخاصة في توظيفه، فهو لدى أدونيس يأخذ طابعا حكائيا تجريديا، رغم أنه يحفل بالتفاصيل الصغيرة كقوله:

سأزور المكان الذي كان صيفا لنا
بعد ترحالنا
بين شطآن يوليس، في ليل دلفي
وفي شمس هيدار
ويأمشي مثلما كنت أمشي
هائما بين أشجاره
سأذكر أزهاره ورياحينه
بأريج لقائنا
وكيف ستسألني عنك: ماصرت؟
وأين تكونين؟ ما وجهك الآن؟ لكن
ما تراني أقول؟
والفصول محتها الفصول؟[1]

فمقدمة القصيدة (سأزور المكان الذي كان صيفا لنا) تشي بحكاية عاشق يتذكر الأمكنة التي جمعته بحبيبته، وتستند القصيدة على أدوات سردية لتأليف حكاية ممسرحة تتفاعل فيها مكونات السرد تفاعلا حيويا لافتا، فلم ينس الشاعر حتى ذكر الأمكنة التي تردد عليها برفقة محبوبته، والتفاصيل الصغيرة التي أحاطت المكان.

والشاعر هنا يؤنسن مظاهر الطبيعة كالأزهار والرياحين، وكأنه يجعل منها شاهدا على ذكرياته مع محبوبته، بل و تسأله عن غيابه.

[1]- أدونيس، أول الجسد آخر البحر، ص 95.

وهيمنة السرد على فضاء القصيدة يجعل المتلقي يتخيل وكأنه أمام حبكة قصصية فعلية ولكن الشاعر يتدارك ذلك، فيختم قصيدته في الأخير بسطر شعري يعيد للقصيدة شعريتها وذلك بالاستعانة بجملة استفهامية:

ما تراني أقول؟
والفصول محتها الفصول؟

وفي قصيدة أخرى، يجعل أدونيس السرير مشاركا فعليا في عملية القصّ، فصار له حضور الشخصية:

صرت أعشق ذاك السرير الذي يتغطى بأيامنا
كم رمينا على صدره رؤانا وآهاتنا وأسرارنا
وأكاد أراه يحدق فينا، ويسأل عن حالنا- حالنا؟
غارقا في المرارات، أحنو على ذلك السرير،
وأعشق ذاك الصراخ
الذي ينفجر في صمته. [1]

والقصيدة برغم قصرها إلا أنها تفيض حيوية وتدفقا دراميا، فالشاعر يستعين بتقنية التداعي الحر، إن السرير أضحى نقطة مهمة تفجر نزيف الذاكرة التي تعود بالذاكرة إلى أيام خلت، والشاعر تماهى مع هذا الآخر الذي شاركه تلك الذكريات، مستعينا بالضمير الجمعي (رؤانا، آهاتنا، أسرارنا، يحدق فينا)، وختم قصيدته بمفارقة كسرت حدة السرد، وأعلنت شعرية القصيدة، ليتزاوج الدرامي والغنائي معا:

وأعشق ذاك الصراخ

[1]- أدونيس، أول الجسد آخر البحر، ص 102.

الذي ينفجر في صمته.

فكما نلاحظ، فجهد المبدع ينصب على بناء الوحدات السردية بطريقة شعرية، يتجاوز مستوى الحكاية، لأن الرؤيا تكون بعين الشاعر لا القصّاص وهذا ما تجليه خاصة نهايات القصائد.[1]

والملاحظ لدى أدونيس أن قصائده القصيرة أو كما اصطلح عليه (القصيدة الومضة)[2]، تختلف فيها طريقة السرد عن قصائده الطويلة، فبينما تعتمد القصائد الطويلة على كثير من إجراءات السرد، كالشخصيات والمكان والزمان والأحداث، نجد القصيدة الومضة تعتمد على سرد مكثف خال في بعض الأحيان من عناصر السرد الأخرى، وهو ما نلاحظه في القصائد التالية:

القصيدة 1: أغنية إلى فاطمة

فاطمة

تنزل القمر الساهر المتمرد من برجه
وتقود خطاه إلى بيتها
وتمد له كي ينام رفيقا لطفلتها النائمة.

القصيدة 2: الشاعر

العالم يشحب، والكلمات نساءٌ
يقرؤهن،
يراودهن كموتٍ
ما يقتله، يحييه

[1]- بنظر: فضل، صلاح، ص 92 وما بعدها.

[2]- ينظر :محبك ،أحمد زياد ،قصيدة النثر العربية ص179.

يصنع من كفن التاريخ سريرا آخر،يولد فيه [1]

القصيدة 3: الهامش

كي يضل امرؤ القيس وعدا
ويكون لعدوه أن يطعم الفقراء
رسم الغاصبون خطاهم
لهبا واختراقا،
وأباحوا الفضاءَ. [2]

أما في قصائد أدونيس الطويلة فثمة ما يشبه الحكاية، ولكنها حكاية بعيني شاعر، لا بعيني قاصّ، فهو وإن حافظ على بعض مظاهر القصّ من زمان ومكان وشخصيات وحوار، إلا أنه سرد غير منطقي، و" لماذا لا تكون حكاية السرد أيضا نوعا من الفوضى، مادام السرد الذي يعرضها قد يكون فوضويا لايحافظ على المنطق الواقعي المفترض لتسلسل أحداث تلك الحكاية أو القصة؟"[3]

ونمثل لهذا النوع بقصيدة **(كونشيرتو الطريق إلى كنيسة دانتي)**[4]، والقصيدة طويلة تتجاوز تسع صفحات ولذلك نكتفي بإيراد بعض المقاطع منها:

المقطع1- **المطار-أنت هنا مجرد إسم في لائحة أسماء، رقم بين أرقام، لا قدرة لك على الخروج من الرواق الضيق الذي يطير بك، أنت حقا مطروح بين يدي المصادفة ..**

[1]- أدونيس، المطابقات والأوائل، ص 129.
[2]- م.ن، ص 147.
[3]- يحياوي، رشيد، قصيدة النثر العربية، ص137.
[4]- أدونيس، تنبأ أيها الأعمى، ص 97- ص 107.

المقطع 2- **الممر الأخير إلى الطائرة : امرأة كلما خطت خطوة وضعت قبلة على شفتي صديقها الذابل. إيقاع يوازن بين الخطوة والقبلة، إلى جواري في الطائرة امرأة تنسكب على مقعدها كمثل ضوء ناحل ...**

المقطع 3- **تهبط الطائرة**

لوِّحوا بأعماركم ، تحية للسفر.

وما حاجة الهواء إلينا، نحن الذين نولد في أحضان السلاسل؟

المقطع4- **جيرم بلوك، ألبرتو كاراميلا، حوار في الطريق إلى فلورنسة عن كل شيء إلا عن دانتي، أرمي حقيبة السفر في غرفتي، النهار حارّ كما لو أنه طالع لتوّه من فرن الشمس**

المقطع5- **هنا حيث كان دانتي يحلم، وينتظر بياتريس، استحوذت على مخيلتي صورة واحدة، كائن بحجم الكوكب الأرضي رأسه الدين وجسده السياسة.**

المقطع 6- **بلى، منذ قابيل، والدم شهوة أولى**

ماضيا، كانت الأسطورة تحارب الأسطورة، وكان الوثن ينافس الوثن، اليوم يحارب الوحيُ الوحيَ وتصارع السماءُ السماءَ.

تزلفا لهذا الجسد المعذب الشقي- الأرض

المقطع7- **كيف نوضح للشمس أن أشعتها اليوم لم تعد إلا خيوطا لنسج أكفافنا؟ بأية لغة نقول لها:**

شروقها جرح /وليس غروبها إلا قبراً؟[1]

من خلال المقاطع المختارة من القصيدة نلاحظ أنها تتوافر على قدر عال من الدرامية حيث نشاهد الشخصيات (الشاعر، صديقه ، دانتي، موظفة المطار، ...) وكذلك تحديد للأمكنة، (الكاتدرائية، المطار ...) وزخم حاشد من الأحداث ... ولكنها ليست حبكة قصصية بالمعنى المعروف، فالشاعر حين يأخذه السرد في متاهته، نجده يكسر ذلك السرد بعبارة شعرية أو مقطع سردي تجريدي يعيد للقصيدة شعريتها، خشية أن تسقط القصيدة في فخ النثرية، مثل المقطع الأخير، بأية لغة نقول لها:

شروقها جرح /وليس غروبها إلا قبراً؟

و أمثلة هذه القصائد كثيرة جدا لدى أدونيس وخاصة القصائد التي تتخذ من التاريخ مادة لها مثل: **قصيدة تحولات الصقر، اثنا عشر قنديلا لغرناطة، كونشيرتو (المسيح المحجب)** وغيرها.

وفي قصائد أخرى لأدونيس لا تكون الشخصية السردية آدمية ، بل تتخذ طابعا رمزيا، فيؤنسن مظاهر الطبيعة ويخلع عليها صفات البشر كقوله:

هبطت بنجمة ،تمشت
خلسة في الزقاق المؤدي إلى بيتنا وأعطت
قدميها إلى عاشق، وأعطت
ليدي نخلة شعرها
عجبا!
لم يكن أحد، في الطريق إلى بيتنا
يقتفي خطوها.[1]

[1]- أدونيس، تنبأ أيها الأعمى، ص 97- ص 107.

وفي قصائد كهذه –وهي كثيرة عند أدونيس– يبقى المجال مفتوحا أمام تأويلات المتلقي الذي ينعت نفسه إعناتا شديدا في فهم دلالات النص واستنطاق سياقاته، فهي "نصوص يمارس المتلقي من خلالها دورا مهما في إنتاج المعنى الشعري الذي يعتمد كثيرا على حس المتلقي الشخصي من خلال ما يحدده من مسارات تأويلية تيسر له التفاعل مع الإمكانات العديدة لهذه النصوص"[2]

أما الشاعر محمد الماغوط فقد برز السرد في قصائده بروزا واضحا حتى غدا ملمحا أسلوبيا عرف به بين أقرانه، "فهو شاعر وصاف بارع يتمتع بقدرة حكائية وسردية واضحة الملامح، حيث يستطيع وصف أكثر من المشاهد الانسانية تعقيدا وتداخلا بأسلوب قصصي مشوق يتكئ على ثقافة السرد الشعري، حيث يمكن وصفه بأنه شاعر في إهاب قاص، وقاص في إهاب شاعر"[3]

ونمثل له بقصيدته (في المبغى) حيث يقول:

من قديم الزمان
وأنا أرضع التبغ والعار
أحب الخمر والشتائم
والشفاه التي تقبل ماري
ماري التي كان اسمها أمي
حارّة كالجرب
سمراء كيوم طويل غائم
أحبها، أكره لحمها المشبع بالهمجية والعطر

[1]– أدونيس، أول الجسد آخر البحر، ص 102.
[2]– عبد الهادي، علاء، قصيدة النثر العربية، ص 129.
[3]– العراقي، فائز، القصيدة الحرة، ص 96.

أربض عند عتبتها كالغلام
وفي صدري رغبة مزمنة
تشتهي ماري كجثة زرقاء
تختلج بالحلي والذكريات
من قديم الزمان ... أنا من الشرق
من تلك السهول المغطاة بالشمس والمقابر.[1]

أول ما يلفت الانتباه في قصيدة الشاعر هو استهلاله لها بعبارة تقليدية عرفت بها بدايات القصص القديمة: (من قديم الزمان)، وكأن الشاعر يحكي فعلا حكاية، وفي المتن الشعري تتضح البنية السردية في كثير من أدواتها مثل: الشخصيات (ماري، الراوي)، الأمكنة (الشرق)، الوصف ... والملاحظ أن محمد الماغوط يمتلك قدرة عالية على التماهي مع راويه وسبر أغوار شخصيته مع مسحة كبيرة من الحزن، ولنتأمل قوله في القصيدة التالية (دموع):

تحت مطر الربيع الحارّ

أنتقل من مدينة إلى مدينة

وحقائبي مليئة بالجراح والهزائم

****

تحت مطر الربيع الحار
أسير ياحبيبتي
وصدرك الشبيه بشجرة التفاح العارية
يظللني كدخان القطارات

[1]- الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية، ص 20.

لقد ودعت الكثيرين
ودعت بلادي
وسهولها المحترقة في الليل
هجرتُ رفاقي
والدم ينزف من صدورهم وأنوفهم
ولم أتنهد
كنت أغرد كاليمامة فوق الجبال
أتثاءب في مآتم الشهداء
وأحدق في أثداء الأمهات الثكالى.[1]

والقصيدة كما نرى في المقطع المذكور تنساب في حيوية درامية متدفقة، تحوي بنية سردية واضحة العناصر مثل: الشخصيات (الرفاق، الحبيبة)، والزمان (الربيع)، والمكان (القطارات، الجبال، السجون، التلال)، وزخم من الأحداث، " فتتنامى أسلوبية السرد بتظافر عناصر لغوية منصهرة بكثافة دلالاتها من دون أن تفصح عن غاية معنوية محددة.فكما كانت فصيدة النثر انبثاقا أصيلا برزت تجربة محمد الماغوط وبخاصة في (حزن في ضوء القمر) جامحة لا ترغب إلا في أن تظل في أقصى حالاتها إشراقا وتفجرا وإيحاءً"[2]

إن شعر الماغوط يتصف بأسلوب سردي مبهر، له قدرة فائقة على مزج عناصر سردية متعددة وصهرها في بوتقة واحدة مع مسحة حزن عميق تكسوه، فضلا عن براعته العالية في التخييل الذي يؤالف بين عناصر سردية وأخرى شعرية لرسم واقع مدهش وفق

[1]- الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية، ص 139-140.

[2]- الناصر، إيمان، قصيدة النثر العربية، ص 94.

رؤياه الخاصة، "إن شعر الماغوط يعكس بعفوية وقوة وبجاذبية بساطة عمق المأساة البشرية وهو يحاكي في رؤيته الدرامية قصص المصير الإنساني المنقوص"[1]

وتحفل قصائد الماغوط بهذه التقنية (السرد) التي جعلت منه شاعرا متفردا له شخصيته الفنية المتميزة.

ج-الوصف:

يتراجع السرد أحيانا في القصيدة، ويفسح المجال للوصف، والوصف وإن كان معروفا في القصيدة العربية القديمة إلا أنه اتخذ في القصيدة المعاصرة منحى آخر، فقد أخذ بعدا مشهديا، فصارت القصيدة وكأنها مشهد مسرحي روعيت ففيه كافة التفاصيل التي يعنى بها المخرج المسرحي، وقد استفادت القصيدة من تقنيات المسرح والسنيما فظهرت أكثر تشويقا وإثارة[2]، كقول الماغوط:

كان بيتنا غاية في الاصفرار
يموت فيه المساء
ينام على أنين القطارات البعيدة
وفي وسطه أشجار الرمان المظلمة العارية
تنكسر ولا تنتج أزهارا في الربيع
حتى العصافير الحنونة
لاتغرد على شبابيكنا

ولا تقفز في باحة الدار: [3]

[1]- م.س، ص 166.

[2]- بنظر: مونسي، الحبيب، شعرية المشهد في الإبداع العربي.

[3]- الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية، ص 48.

فالشاعر هنا وصف بيتهم، ولكنه وصف غير تقليدي، لأنه قائم على لغة إيحائية تفهم من خلال السطور، فمن خلال سلسلة من الجمل الوصفية (غاية في الاصفرار)، (ينام على أنين القطارات البعيدة)، (تنوح أشجار الرمان) نستنتج أنه بيت كئيب، كما هي أكواخ الفقراء، فهو بيت مصفرّ دلالة على قدمه، وبعيد عن المدينة، بيت موحش لاأزهار فيه، ولا عصافير تزقزق ...

وهذه اللغة الإيحائية اتّسم بها أسلوب الوصف لدى الماغوط فهو يلمح أكثر مما يقول "لأن لغة الشعر هي لغة الاشارة، في حين أن اللغة العادية هي اللغة الإيضاح"[1]

فالشاعر محمد الماغوط استخدم تقنية الوصف ببراعة مدهشة، وذلك بأسلوب شاعري أخاذ ينأى عن التصريحية الفجة مثل قوله:

في المرافئ المزدحمة، يلهث الموج
في قعر السفينة يتوهج الخمر
وتضاء النوافذ
والزبد الحريري، يرنو إلى الأقدام المتعبة
ويتناثر على الحقائب الجميلة
هنا بيتي، وهناك سروتي وطفلي
ابتعدي أيها السفن الهرمة
يا قبورا من الإجاص والبغايا
عودي إلى الصحراء المموجة
والقصور التي تفتح شبابيكها للسياط.[2]

[1]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 125.
[2]- الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية، ص 54.

وفي مرات عديدة يصنع الماغوط في قصيدته مشهدا مسرحيا حيا بشخوصه وأحداثه بل وبديكوره أيضا، كقوله من قصيدة الدموع:

أيتها الطفلة المدببة كالرمح
لن أنسى ما حييت
وجهك المغطى بالدموع
يوم افترقنا على ناصية الشارع
وأوراق الخريف تتساقط على معطفك الصغير
ولم تنظري إليّ
كنت تلفتين إلى الوراء
عيناك مليئتان بالدموع
وشعرك مسترسل كشعر الفرسان المقهورين.[1]

ونلاحظ أن أدونيس أيضا استخدم أسلوب الوصف ببراعة شديدة مستغلا الإمكانات التي أتاحها تقارب الفنون في رسم مشهد حي لقصيدته مثل قوله:

غرفة– كم هو الضوء–محلولكا، بهي
غسق لا مشع ولا معتم
غرفة– لجة، هو ذا الموج يعلو
والوسائد جنت
السرير اجتياح
يتجنح، والحنجرة
تتأوه– لا كلماتٌ
غرفة– لجة وأعضاؤها

[1]– م.ن، ص 140.

سفن مبحرة.[1]

القصيدة تشكل مشهدا متكاملا، المقطع الأول يضعنا أمام المكان (الغرفة)، ودرجة الضوء التي وصفها الشاعر بدقة (غسق مشع ولا معتم)، ثم وصف أشياء الغرفة أو ديكورها (بالتعبير المسرحي الحديث)، الذي شكلته الوسائد والسرير، مما يشي بمشهد جنسي لم يفصح الشاعر عنه صراحة، لكنه ترك المشهد يوحي بذلك للمتلقي، ثم يمضي الشاعر إلى المقطع الأخير ليفصح صراحة عن المشهد الجنسي.

فما أبعد الوصف هنا عن وصف مغامرات امرئ القيس وعمرو بين كلثوم رغم أنهما كانا أكثر صراحة وتكشفا، لأن أدونيس اعتمد الإيحاء والتكثيف بدل المصارحة، ولأنه جعل قصيدته ممسرحة، والتفاصيل الصغير، فيها كالغرفة والأشياء (السرير، الضوء، الوسائد) تشارك في الفعل، عكس الشاعرين الجاهليين اللذين صرفا أكبر همهما إلى الفعل ذاته.

فالقصيدة المعاصرة قد استفادت كثيرا من تقنيات الفنون المجاورة "ولاسيما عناصر الحكاية وتقنيات القص والسرد والإخراج والتوليف والمونتاج وغيرها، كما تفيد عنه من قابليات الحلم على اكتشاف واستلهام فوضى وتناقضات الداخل، فالحلم يكثف الزمن أحيانا ويقصيه في أحيان أخرى بالطريقة التي يعرض فيها يوميات العوالم الداخلية للأشياء التي لا يحكمها نظام الخارج فنجد أنفسنا مضطرين إلى تعيينها ووصفها على القاعدة الضدية التقليدية بفوضى الداخل"[2].

وكثير من قصائد أدونيس تأخذ هذا الطابع (الحلمي) الذي يستعصي على التأويل والذي ينبني على الفوضى واللانظام، مثل قوله:

[1]- أدونيس، أول الجسد آخر البحر، ص 40.

[2]- عبيد، محمد صابر، مرايا التخييل الشعري، ص 20.

في ضباب يترنح قوله بين البرتقال والبن،
أحاول أن أسبر هذا القرن الطالع،
غير أنني لاأجد العون الجاذبي،
مع أنني نقلت الأمر إلى كوكب الزهرة،
ولوحت بيدي الإثنتين، أحيي المريخ وضيوفه وجيرانه،
لا يزال مساري محروما،
ولا أرى، أينما اتجهت، إلا غليانا غامضا،
ولا أجد أية مظلة،
وكيف أحذر مما يأتي،
والحذر نفسه هو الرعب.[1]

فقارئ هذا المقطع لا يكاد يبين شيئا مما قصده الشاعر الذي رمى بالمتلقي في دروب وعرة لا يستطيع أيّ كان السير فيها، لأن الشاعر لم يعط القارئ ولو لمحا أو إشارة إلى ما يقصده.

إن قصائد محمد الماغوط و أدونيس تختلف عن قصائد رواد شعر التفعيلة الذي استفادوا من تقنيات السرد، لأن الشاعريْن أخضعا البرنامج السردي إلى رؤيا خاصة تجعل السرد يبدو مختلفا عن الطريقة التي استعمله بها الرواد، لأنه لامنطقي، لا عقلاني، وشخوصه تتنوع بين البشر ومظاهر الطبيعة وحتى أشيائها، عكس قصائد رواد شعر التفعيلة يتنامى فيها الحدث وتبدو فيها الحبكة القصصية واضحة، ثم تحل في الأخير.

المبحث السادس: جماليات التناص في قصيدة النثر.

أ. مفهوم التناص:

[1]- أدونيس، تنبأ أيها الأعمى، ص 134-135.

تعد "جوليا كريستيفا" أول من استخدم مصطلح التناص، وأطلقته في كتاباتها عامي 1966-1967، وتظافرت جماعة مجلة TEL QUELمع كريستيفا في إشاعة المصطلح بين النقاد، غير أن هناك ما يشبه إجماعا بين الباحثين على أن "مخائيل باختين" هو أو من أشار إلى التناص، وإن لم يستخدم هذا المصطلح، بل استخدم مصطلح (الحواريةdialogism)، ويرى تودوروف " أن مصطلح الحوارية مصطلح مربك، ولذا فإنه سوف يستخدم مصطلح أكثر شمولا هو مصطلح التناص(inter textuality) الذي استخدمته جوليا كريستيفا"[1]

هذا و لم يضع أي من الباحثين الغربيين (كريستيفا، ريفاتير، ...) تعريفا جامعا مانعاللتناص،غير أنه يمكن استخلاص مجموعة من المقومات التي و سموا بها التناص من خلال تعريفاتهم:

أ- فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.
ب- ممتص لها يصيّرها منسجمة مع فضاء بنائه فينسبها إليه.
ج- محوِّل لها بتمطيطها أو تكثيفها، إما للنقض أو للتحسين.
د- التعانق و التحاور و يعني الدخول في علاقات حميمية مع نصوص أحرى بكيفيات مختلفة.[2]

وقد عرّف محمد مفتاح التّناصّ على أنه " دراسة الخطاب الأدبي بوصفه جزءا من سياق إبداعي أشمل، ويبحث التناص عن مظاهر وشروط انضواء النص موضوع الدراسة في سياقه العام وأشكال استفادته من النصوص السابقة عليه، أو كيف استحالت في داخله

[1]- الصباغ، رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 338.
[2]- بوحوش، رابح، اللسانيات و تحليل النصوص، ص.ص173.

عناصر وخصائص من تلك النصوص وما أنتجه النص الجديد من معنى أدبي نتيجة ذلك كله وما كسبته التجربة الجمالية من ابتكار الشاعر أو الكاتب"[1]

ويعد التناصّ مكونا جوهريا في الشعر العربي المعاصر، ويمكن ملاحظة ذلك لدى أغلب شعراء الحداثة، فنصوص بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي، وصلاح عبد الصبور، وخليل حاوي، ومحمد عفيفي مطر، ومحمود درويش وأدونيس وغيرهم ،تحفل بنصوص أخرى مستقاة من مصادر شتى حسب ثقافة كل شاعر، و"لكي يتم التناصّ لا بد من توفر حد أدنى من التفاعل بين قطبين، أي بين ذاتين منفعلين، أنا الشاعر، وأنا المغاير، والتداخل بين نصين، النص الحاضر والنص الغائب، والشاعر عند اختيار نصا معينا كنص مصدري إنما يختار هذا في إطار التجربة الشعرية،

و الحياتية، ووفقا لاعتبارات، وشبكة علاقات معقدة، ولكي يفضي إلى هذا النص المصدر، أو يجعله يتفجر بإمكانات جديدة في حواره مع نصه المبدع"[2]

ويحتاج الشاعر ثقافة واسعة و رؤيا شامله تمكنه من انتقاء النصوص المصدرية و التفاعل معها، وفهمها حتى يتسنى له إدماج النص الغائب في النص الحاضر على الوجه الأمثل.

وقد استفاد الشعراء المعاصرون أيما استفادة من تقنية التناص فوظّف بعضهم بنجاح كبير الأساطير (سواء العربية أو الاغريقية أو الشرقية القديمة) كما استفادوا من التراث الديني للديانات السماوية الثلاث، إضافة إلى الإرث الأدبي الهائل الذي تركه الأدباء و الشعراء والكتاب العرب على مر العصور، هذه الروافد مجتمعة أسهمت في مدّ الشاعر العربي المعاصر بمادة شعرية خصبة، جعلت نصوصهم نهرا متدفقا جمع في مجراه روافد

[1]- مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، ص 121

[2]- الصباغ، رمضان، فينقد الشعر العربي المعاصر، ص 338-339.

وطعوم شتّى، غير أن تعدد المصادر وتنوعها يجعل الملتقى في معضلة حقيقية، لأن كشف تلك النصوص الغائبة يتطلب ثقافة و جهدا كبيرين من لدن الملتقى، و لعل هذا يجعلنا نجزم أن" دراسة عن التناص تحتاج إلى جهد كبير كما تفرض مستلزمات قد يكون من العسير عمليا الوفاء بها"[1] ، ولذلك فإن أي دراسة عن التناص في الشعر المعاصر تبقى محاولة يشوبها دوما النقص والتقصير، لأنه من العسير على أي باحث أن يلمّ بكافة النصوص التاريخية و الدينية و الأدبية التي قد تكون مصدرا للنص الغائب.

ب. التناص في قصيدة النثر:

قصيدة النثر مثلها مثل قصيدة التفعيلة، استفاد روادها من تقنية التناص على تفاوت في استعمالها، فذلك راجع إلى رؤيا الشاعر وثقافته وقناعته الخاصة، فبينما نجد محمد الماغوط قلّما يستعملها في نصوصه إلا ما ورد عفوا من أسماء إسلامية أو تراثية، أو بعض الاقتباسات من الشعر الفرنسي، نجد تقنية التناص طاغية بقوة في نصوص أدونيس، على نحو لافت، فقلما يخلو نص من نصوصه من إشارة أو اقتباس أسلوبي أو دلالي من نصوص أخرى، " كما أن التناص ليس متعلقا بالشعر و حسب، بل إنه أكثر ما يتواجد في الرواية كذلك لا تنفرد به (قصيدة النثر) و انما رأينا أنه يتجلى فيها بصورة أعمق، ربما لكونه يقترب من السرديات التي تنشأ عادة عن التقاطع والتعالق النصي".[2]

ونظرا لتعدد مصادر التناص في قصيدة النثر، وخاصة لدى أدونيس ارتأينا تقسيمها، حسب مصادرها إلى ما يلي:

1- تناص مع القرآن الكريم.
2- تناص مع التراث العربي و الأساطير الشرقية.

[1]- الصباغ، رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 340.
[2]- الناصر إيمان، قصيدة العربية، ص 146.

3- تناص مع التراث الصوفي.

4- تناص مع مصادر غربية.

أ- تناص مع القرآن الكريم:

يعدّ القرآن الكريم رافدا مهما نهل من نبعه أدونيس، بطرق شتى، فأحيانا نجده يستحضر أسماء وردت في القرآن الكريم سواء كانت أسماء لأنبياء ورسل مثل (آدم، نوح، سليمان، موسى) أو أسماء شخصيات أخرى (مريم، قابيل هابيل، مزمور، إرم ذات العماد، الطوفان، ثمود) ، و ثمة تناص مع القرآن الكريم يأخذ شكلين بارزين:

أولا: تناص أسلوبي: يتمثل في استحضار أساليب قرآنية، و تضمينها في قصائده،

و يكثر هذا النمط في نصوصه مثل قوله:

1- **حين لا يعود يتميز**
الخيط الابيض مع الخيط الاسود[1]

2- **أينما وليت وجهي، فثم وجه السواد**[2]

3- **زمِّليه، زمِّليه**
لا برهان له إلا من وحي جسده[3]

وهذا النمط من التناص كثير جدا في شعر ادونيس، ولا نستطيع إيراده كله، ومن قبيل هذا التناص أيضا استعمال أدونيس الحروف المقطّعة في بداية نصوصه أو

[1]- أدونيس مفرد بصيغة الجمع، ص 196.

[2]- أدونيس، كتاب الحصار، ص 107

[3]- أدونيس، أول الجسد آخر البحر، ص 189

وسطها، وهو أسلوب تفرّد به القرآن، حيث ابتدئت الكثير من السور القرآنية بالحروف المقطّعة، ونجد أدونيس استعمل الحروف نفسها.

ثانيا: تناص مع القصص القرآني:

وفي هذا النمط نجد أدونيس يستحضر قصة قرآنية، ثم يضمّنها في سياق مختلف حسب رؤيا خاصة، و هذا منتشر في جل دواوينه تقريبا، و نمثّل له بالمقاطع التالية:

المقطع الاول: **نستدعيك**

أيها القوي الذي حملته أم فقيرة
وولدته سرا من أب مجهول
وضعته في سلة طرحتها في دجلة
لم تغرقها مياهه
أخذك التيار إلى بستاني
انتشلك
ورباك كأنك ابنه
أحبتك عشتار
واحببت الشعوب[1]

ففي هذا هذا المقطع استدعاء لقصة سيدنا موسى، لكن دون ذكره صراحة، بل فقط فكرة وضع المولود في سلة ثم رميها في النهر مثلما فعلت أم موسى معه.

ولكن في نصوص أخرى يبلغ التّناصّ مع القصص القرآنية أوجه، حيث تذكر الأشخاص والحوادث صراحة كما في قصائد(**الهدهد وسليمان**)، (**الطوفان**)وغيرها.

[1]- ادونيس، مفرد بصيغة الجمع، ص 206

ومن علامات تأثر أدونيس أيضا بالقرآن الكرم تسميته ديوانه **(كتاب الحصار)**، و**(الكتاب)** فمن المعلوم أن في الذاكرة العربية الكتاب مقترن بالقرآن الكريم و حده، وكذلك تصديره بعض دواونية بآيات قرآنية، ففي قصيدته (تحولات العاشق) يصدِّرها بقوله تعالى "... **هُنَّ لِبَاسٌ لَكُمْ وَأَنْتُمْ لِبَاسٌ لَهُنّ**" **(البقرة 187)** . كما قّدم لديوانه (أقاليم الليل والنهار) بقوله تعالى: "**تَوَلَّوْا وَأَعْيُنُهُمْ تَفِيضُ مِنَ الدَّمْعِ حَزَنًا**" **(التوبة 92)**

ب- تناصّ مع التراث العربي والشرقي:

يحفل شعر أدونيس بأحداث ورموز تاريخية أو أسطورية، مستقاة من التراث الشرقي(الآداب البابلية والسومرية والاشورية)، والآدب العربي القديم.

فمن الآداب الشرقية القديمة نجد أدونيس يحتفي ببعض الآساطير القديمة ومنها أسطورة أدونيس الذي أخذ عنه الشاعر اسمه، فضلا عن أساطير أخرى كأسطورة العنقاء.

أما تناصه مع التراث العربي فلا يحده حصر، فقد ذكر شخصيات تراثية كثيرة وضمّنها في قصائده مثل السفّاح، شدّاد بن عاد، الحلاج، بشارين برد، البهلول، قيس و ليلى، الملك الضليل، أبو تمام، المنتبي وغيرها.

وقد بلغ التناصّ مع التراث العربي أوجه في ديوانه "**الكتاب، أمس المكان الآن**"، بل إن الديوان نفسه يصدِّره أدونيس بقوله (مخطوطة تنسب إلى المنتبي يحققها وينشرها أدونيس"، والكتاب برمته نصوص مستوحاة من أحداث منتقاة بعناية من التاريخ الاسلامي، ونمثل له بالنص التالي:

-من استخلف؟أبني؟

- غائب.

- إبني آخر؟

- مازال صغيرا.

- أتخوف، لا يرضاه أحد من الاهل.

- أمية.

- استخلفه

و استخلف معه، من بعد يزيدا.

- رأي صائب.[1]

وقد كان للتراث الشعبي نصيبه أيضا من اهتمام الشاعر، و قد تفاعل معه بقوة خاصة في قصيدته (مرآة الشاهد) التي روى فيها مقتل الحسين بن علي و عاد إلى خلفيته الشعبية مرة أخرى في (الكتاب)، حيث يقول عن واقعة الجمل:

راو أخر يروي:
وسادتي تخلج تحت رأسي
ساقي لمن رماها
أقطع من حسام
"يا ساق لن تراعي
إن معي ذاعي"
و ثنّى هذا الراوي
"نحن بنو ضبّة أصحاب الجمل
ننعى ابن عفان، بأطراف الأسل
الموت أحلى عندنا من العسل[1]

[1]- أدونيس، الكتاب،1، ص 193

ويبدو جليا في هذه المقطوعة مدى براعة أدونيس في تمثل الواقعة التاريخية ونحتها شعرا يفيض أسى، وذلك عائد إلى قوة التجربة الشعرية لدى الشاعر و تمكنه من اللغة التي جعلها أداة طيِّعة يشكِّلها كيفما يشاء و لا يخفى الجرس الموسيقي الذي تعمده الشاعر في نهاية الأسطر الشعرية.

ج – تناص مع التراث الصوفي:

يعدّ التصوف منبعا ثرًّا للشعر العربي المعاصر، ذلك أن ثمة "تشابه كبير بين حالتي المخاض الصوفي و الوجد الشعري إبّان عملية الإبداع ، فكلاهما يتخذ القلب والوجدان طريقة إلى منابع الإلهام"[2].

إطّلع أدونيس على مصادر التصوف الغربي، وقرأ الشعر الفرنسي و تأثر بآراء بودلير و رامبو القائلة بمذهب تراسل الحواس، و حاول البحث عن أوجه التشابه بين الصوفية و الحداثة، والتصوف عنده مصدر من مصادر الشعر، و يذهب إلى أن

" معظم نصوصه نصوص شعرية صافية، ولهذا فإن القيم التي يضيفها الشعر العربي الجديد أو يحاول أن يضيفها، إنما يستمدها من التراث الصوفي العربي"[3].

وقد استمد أدونيس من التراث الصوفي بعض الأفكار، مثل وحدة الوجود، فكرة الثنائيات،... فضلا عن تأثره بلغه الصوفية، بإشاراتها الغامضة، فهو "كالمتصوفة

[1]– م.ن،ص 338

[2]– قاسم، عدنان حسين، الابداع و مصادره الثقافية عند أدونيس الدار العربية للنشر و التوزيع، مصر 2000، ص 229

[3]– أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 130، 131.

يصطنع لنفسه لغة خاصة لا يعرفها غير أصحابها و لا يفك رموزها إلا عارفوها، و هو يتعامل مع الرموز الصوفية بطريقته الخاصة لأنها يضعها في مدارات خاصة به"[1].

يقول أدونيس :

بابل أنت الشر و انت الخير
وأنت مدار
ودمي وهواء كطفلان
يمحو الثاني درب الأول

يمحو الأول درب الثاني:[2]

ويبدو جليا تأثير التراث الصوفي على الشاعر من خلال توظيف الثنائيات الضدية (الشر– الخير، (الدم–الهواء)، (الأول– الثاني)، و يقول في قصيدة أخرى:

حاسٌّ وأشكّ في هيئة المحسوس
مضطر ببديهة العقل ولست أتيقن
قولي ينكسر
هو ذا الثلج حارٌّ، " هي ذي النار باردة
هو ذا المعلوم ساكن وهو في نفسه متحرك
غامض وهو في نفسه الواضح[3]

[1]– م، س، ص 245
[2]– أدونيس، المطابقات و الاوائل، ص 53–54
[3]– م،ن،ص 100

و يبدو تأثير شطحات الصوفيين واضحا في المقطوعة من خلال توظيف الثنائيات الضدية، وكذلك بحضور بعض الألفاظ التي تحيل مباشرة إلى التراث الصوفي مثل المحسوس، العقل، النار، المعلوم، الغامض.....

كما استعار أدونيس من الصوفيين بعض تعابيرهم الجاهزة مثل قوله

(وكيف يفصح والكلام لا يستجيب) [1]، و هي تحوير عن عبارة النِّفري المشهورة (إذا اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة).

وقد لاحظ النقاد أنه تشيع في كتابات أدونيس مصطلحات صوفية جاهزة مثل الحضور والغياب، الباطن و الظاهر، الوصل و الفصل، و المرض، و المجهول و الاختراق و الحجاب...[2].

ويتجلى تأثر أدونيس بالتراث الصوفي و استلهامه من معينه حتى في عناوين قصائده التي تتضمن ثنائيات مثل **مفرد بصيغة الجمع**، و **كتاب التحولات و الهجرة في أقاليم الليل و النهار**، و حتى في **الكتاب أمس المكان الآن**، ' و يمكن أن تؤوّل ثنائيات الليل و النهار في العنوان من زاوية أخرى بوصفها تنويعا لثنائية الظاهر و الباطن التي شغلتها الصوفية في خطابها كما في فهمها للوجود..."[3]

فالتراث الصوفي كان البئر التي امتاح منها أدونيس بطرق شتى سواء على صعيد الأفكار أو اللغة الإشراقية النبوية التي تشي أكثر مما تقول، و حتى استلهام مصطلحاتهم و أقوالهم و تضمينها في متنه الشعري، حتى غدت لغته مدهشة، جديدة، في علاقاتها

[1]- أدونيس، أول الجسد آخر البحر، ص 204

[2]- ينظر: قاسم، عدنان حسين، الابداع و مصادره الثقافية، عند أدونيس، ص 252-253.

[3]- بلقاسم، خالد، أدونيس و الخطاب الصوفي، دار توبقال، المغرب، ط1، 2000، ص 128.

اللامألوفة و اللامنطقية، و التي تستعصي على الأفهام، فمتلقّي أدونيس عليه أن يتسلح بمعرفة عميقة لرموز الصوفية علّه يفهم ما يقوله الشاعر، ولذلك جاءت نصوص أدونيس عصيّة حتى على النخبة ناهيك عن العوامّ.

4-تناص مع مصادر غربية:

تأثر أدونيس ببودليرومالارميه في تشكيله للغته الشعرية " لأنهما يريان أن الحداثة مغامرة في تجديد اللغة، فبودلير يعتقد أن الشعر يبدع "لغته و رموزه و مجاله الحلمي، مبددا الحدود المتوهمة بين الواقع و اللاواقع، بين التاريخ و الاسطورة"[1]

وقد تأثر أدونيس بالسرياليين الذين كانت قصائدهم " تتألف من مجموعة من الجمل المتجاورة بدون ترابط، أو حتى من مجموعة من الألفاظ غير المترابطة و قد أسرف السرياليون في هذا الاتجاه، حيث كانوا يرون أن الجمل ينبغي أن تتوالى آليا كما ترد في الذهن، و دون أي تدخل في الفكر لتنظيمها أو الربط بينها"[2]

ومن أمثلة هذا الأسلوب في شعر أدونيس قوله:

ليس الرأس في الرأس بل في السرة
غالبا يكون بين الساقين
أحيانا يذهب الشتاء ويبقى الصقيع
يجيء الربيع ولا يجيء الزهر
أحيانا يكون أيلول الخريف أيار الصيف
من الهباء يرتفع جسر الشمس

[1]- قاسم، عدنان حسين، الابداع و مصادره الثقافية عند أدونيس، ص 280.
[2]- زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 66.

من المطر تجيء جذور الوحل[1]

فاللغة هنا مشتتة، والجمل متنافرة لا رابط منطقي بينها، وهي تكريس لدعوة السرياليين لنوع من الصور الشعرية التي تقوم على أساس التداعي الحر التلقائي لمعطيات الشعور، في غياب أية مراقبة من العقل والمنطق.

ولم يقتصر تأثر أدونيس بالحداثة الغربية على مجرد تمثل أفكار أقطابها، بل إنه ضمَّن قصائده الكثير من نصوص روادها، فقد اعترف ادونيس بأنه اقتبس بعض جمله الشعرية في قصيدته **(مرثية الأيام الحاضرة)** من سان جون بيرس، وهذه الجمل هي:[2]

- **الليل يتخثر وفوق جثث العصافير تدب طفولة النهار**
  وأهدابنا مخيطه بالابر
  فوق الهاوية سنني

ويرى رياض نجيب الريس أن أدونيس أرسى "دعائم كنيسته الشعرية الجديدة على أمجاد ترجمته للشاعر الفرنسي سان جون بيرس، بعد أن كان نشر في العدد الرابع من (شعر) ترجمة لمطولة بيرس الشهيرة (ضيقة هي المراكب) مع دراسة عن الشاعر الفرنسي وأهمية تجربته في الشعر العالمي الحديث، وأيقظت هذ القصيدة بترجمتها في نفوس الشعراء الملتفين حول (شعر) في حينه كل رواسب اللغة العربية، بما فيها من ألفاظ وصور غير مألوفة لدى شعراء تلك الحقبة وتأثر أدونيس نفسه بمناخها، وأخذ يضع قصائد نثرية مطولة، ويضمّنها أبياتا موزونة كأصوات على حدة وانتقل صدى هذه التجربة خارج إطار (شعر) وغدت موضع مناقشة في أبحاث ودوريات عديدة" [3]

[1]- أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، ص 220.

[2]- قاسم، عدنان حسين، الابداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص 276.

[3]- م.ن، ص 276-277.

وأحيانا يصدِّر أدونيس دواوينه بمقطوعة شعرية أوروبية كما فعل في ديوانه **(أغاني مهيار الدمشقي)** حيث صدَّرها بقول هولدرلين[1] "**لماذا لا تكفينني أيتها الشمس الجميلة**"

وفجأة يأتي يسقط علينا الموقظ

الغريب الصوت الذي يخلق الناس.

5- تناص مع مع أساطير عالمية:

نشأت الأسطورة في رحم المعتقدات الدينية للإنسان، وأصبحت جزءا من ضميره الجمعي، يفسر بها الظواهر الكونية وكل الأمور التي لايعرف لها نفسيرا منطقيا.

والأسطورة "الاصطلاح المفضل في النقد الحديث وهي تشير إلى وتحوم على حقل هام من المعاني، تشترك فيه الديانة والفلكلور وعلم الانسان وعلم الاجتماع والتحليل النفسي والفنون الجميلة، وفي بعض المتناقضات المعتادة، فإن الأسطورة نقيضة للتاريخ أو للعلم أو للفلسفة أو للحقيقة أو للحكاية التمثيلية ... غير أن الأسطورة بمعنى أوسع تعني أية قصة مؤلفة تتحدث عن المنشأ والمصير"[2]

استخدم الشاعر القديم الأساطير والرموز في شعره لكن استعماله لها كان استعمالا خارجيا وسطحيا، يكتفي بذكر الرمز مجملا أو عابرا، فالشاعر القديم لم يكن يعرف الغنى الأسطوري والاكتناز السردي والرمزي للشخصيات والأحداث للأسطورة في نسيج النص وعماد بنيته، والعبور من زمن الرمز إلى زمن الشاعرلتحقيق التناص في أوسع صوره وأعمقها وأغناها، مما يقوي بناء النص، ويعدد وينوع مستوياته التعبيرية، وينأى به عن الغنائية، ووصولا إلى السرد بكيفياته وهيآته وتشكيلاته الممكنة شعريا[3].

[1]- أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص7.

[2]- ويليك، رنيه/وارين، أوستين، نظرية الأدب، ص 198.

[3]- بنظر: الصكر، حاتم، مرايا نرسيس، ص 109 وما بعدها.

وتتنوع مصادر الرمز الأسطوري في الشعر المعاصر "فاستخدام رموز متنوعة بنفس معانيها مثل شخصية المسيح مع محمد، أو مع الآلهة الشرقيين، وطائر العنقاء يساعد الشاعر على إبراز العامل المشترك في الحضارة الانسانية زيادة على أنه يجعله يبدو شاعرا عالميا يستخدم صوت التاريخ ليبعث الماضي ويقرنه بالحاضر ومشكلاته"[1]

وقد اكتشف الشاعر العربي الحديث ما في الأسطورة والرمز من طاقة ترفد موضوعية النص و"تنأى به عن المباشرة والغنائية الحادة و التقريرية"[2]، فضلا عما يضيفه من جمال وإيحاء على مضمون القصيدة بدل التصريح والواقعية الفجة ، فالرمز "هو قبل كل شيء، معنى خفي وإيحاء إنه اللغة التي تبدأ عندما تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة"[3]

فتبنى شعراء الحداثة للتعبير بالرمز الأسطوري كان إذا نتاج تظافر أسباب عديدة، وليس مرده مجرد تقليد للشعر الغربي كما رأى بعض الباحثين [4]، وهذا اللون من التعبير أمدّ القصيدة العربية المعاصرة بعصب مهم في تكوين نسيجها، جراء إمدادها بطاقة هائلة لاستيعاب فنيات وآليات التعبيرمن المسرح والقصة كالزمان والمكان والشخصيات والحوار، علاوة على ما توفره من طاقة إيحائية كثيفة تعمد إلى التلميح بدل التصريح.

يعدّ أدونيس من أكثر شعراء الحداثة الذين تمثلوا بوعي كامل طريقة استخدام الرمز سواء بطابعه التراثي أو الأسطوري في قصائدهم، وقد بدأ ذلك في حياة مبكرة من حياته، فقد استدعى (مهيار) الشاعر العباسي المعروف ومارس عملية إسقاطية على واقعه المعيش وحرّفه وفقا لرؤياه الشعرية.

---

[1]– موريه ، ش، الشعر العربي الحديث، ص 378.

[2]– م.ن، ص 106.

[3]– أدونيس، زمن الشعر، ص 166.

[4]– على رأس هؤلاء الباحثين، موريه، ش، ورمضان الصباغ، للأول بنظر: الشعر العربي الحديث، ص 357 وما بعدها، وللثاني بنظر: في نقد الشعر العربي المعاصر، ص349 ومابعدها.

أما استخداماته للرمز الأسطوري فقد تجلّت في استدعائه رموزا من الثقافة الغربية والشرقية القديمة، مثل أورفيوس الذي تردد في قصائده كثيرا، وسيزيف ونرسيس وأدونيس، وغيرها من الشخصيات الأسطورية، وكان لذلك التناص مع الأساطير أثر بالغ في إثراء قصائده " بايحاءات وصور وأبعاد دلالية، ودرامية كان لها الأثر الأكبر في جعل قصائده ذات مذاق خاص"[1]، وبدأ استخدامه للأساطير في وقت مبكر من تجربته الشعرية حيث يقول في قصيدته أوديس (من ديوانه أغاني مهيار الدمشقي).

- **"من أنت، من أي الذّرى أتيتْ**

يا لغة عذراء لايعرفها سواك

ما اسمك– أي راية حملت أو رميت؟"

تسأل ألكينوس؟

تريد أن تكشف وجه الميت

تسأل من أي الذرى أتيت

تسأل ما إسمي – اسمي أنا أوديس

أجيء من أرض بلا حدود

محمولة فوق ظهور الناس،

ضعت هنا وضعت مع قصائدي هناك

وها أنا في الرعب واليباس

أجهل أن أبقى وأن أعود. [2]

[1]– الصباغ، رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 357.

[2]– أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص84.

فالشاعر كما نلاحظ استدعى شخصية (أوديس)، مع ما تحمله هذه الشخصية الأسطورية من حمولة دلالية وأسقطها على واقعه، فالشاعر حين يستدعي رمزا تاريخيا أو أسطوريا " يكون قد تحايل: فبما أن وظيفة الشاعر هي أساسا، إعادة تركيب الكلام وفق طريقة تتماشى مع رؤيته من ناحية، وتجعل الكلمات تشحن بمعاني حافّة بالإضافة إلى معناها الصريح من ناحية أخرى، فإن استدعاء شخصيات أو أحداث من مخزون الذاكرة يوفر عليه هذا الجهد ذلك أن الذاكرة الثقافية الجماعية تكون قد اضطلعت بهذا الدور..."[1]

إن الشاعر يستدعي مثلا شخصية (الحجاج بن يوسف) تتداعى إلى ذهن المتلقي صورة البطش والبغي التي صور بها الحجاج في متون الكتب التراثية، وحين استدعى شخصية (أوديس) في المقطوعة السابقة الذكر، تتداعى شخصية أوديب صاحب الرحلة الأسطورية ومالاقاه فيها من أهوال وصعاب في البحر، والشاعر يتماهى مع ذلك الملك في قوله:

وها أنا في الركب والياس
أجهل أن أبقى وأن أعود

وتتجسد أسطورة (أورفيوس) في شعر أدونيس في مواضع عديدة من ديوان (المسرح والمرايا)، وبعض القصائد الأخرى من (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل)، وديوانه (أول الجسد آخر البحر)، ومن الأخير نتجزئ بقوله:[2]

أورفيوس النجي الكليم
لأساطير حبي، للسفر المرّ في غيهب الدلالة
من خطاه التي تتأرجح في شكها
أتعلم سر الهبوط الصعود

[1]- اليوسفي، محمد لطفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص 145.
[2]- أدونيس، أول الجسد آخر البحر، ص 81.

على درجات الجحيم

أتعلم أن اتشرب الكون حتى الثمالة

ونلاحظ أن استعمال (رمز أورفيوس) في هذا النص أكثر نضوجا من نصوصه الأولى وذلك من عدة وجوه أهمها:

- تغييب السياق الأسطوري للرمز، وبالتالي أصبح فهم دلالات الرمز مفتوحا على تأويلات المتلقي.
- في الاستعمالات المبكرة للرمز لدى أدونيس كان يحقق جل عناصر الدراما من حوار وشخصيات وصراع وحدث، بينما في النص الأخير لم يبق الشاعر سوى على صوت المتكلم الراوي.

إذن فالرمز الأسطوري عنصر بنائي ودلالي من عناصر القصيدة الأخرى، مندمج ومكمل لها، ولا تكمن أهمية الرمز في مجرد استحضاره فحسب، وإنما في كيفية تعامل الشاعر معه من خلال استثمار الطاقة الايحائية التي تسكن الرمز إلى حد "أن يصير رابطا فنيا يشد أطراف القصيدة ويؤلف بين صورها في منظومة يصنعها الفكر والوجدان والخيال والرؤيا"[1].

وبما أن قصيدة النثر رفعت شعار الحداثة والتجديد في بنية القصيدة العربية، فلا ينبغي أن يكون استخدامها الرمز الأسطوري مجرداستحضار له بل في كيفية صهر الرمز والأسطورة في نسيج القصيدة رفقة بقية العناصر الدرامية التي استقاها الشعر من الفنون الأخرى.

ونخلص في نهاية هذا المبحث إلى أن التناص تقنية جوهرية ولازمة في الشعر المعاصر، فالنص هو نتاج تلاقح نصوص عديدة غائبة، وهذه النصوص الغائبة من

[1]– لغربي، خالد، في حداثة النص الشعري العربي الحديث، ص 219.

مصادر متعددة عربية وأجنبية، ويختلف توظيف كل شاعر لها حسب ثقافته الخاصة وخلفيته الفكرية والمعرفية وهو وسيلة تواصل وإيحاء لا غنى لأي قصيدة حداثية عنها.

خاتمة

خـــاتـــمة:

تعرضت هذه الدراسة إلى موضوع قصيدة النثر بوصفها أبرز إشكاليات المشهد الإبداعي العربي الراهن، وقد حاول البحث الإجابة عن بعض هذه الإشكاليات من خلال مقاربة جذورها في التراث الإنساني و العربي ومن ثم إخضاع بعض نماذج الشاعرين أدونيس والماغوط للدراسة والتحليل قصد استجلاء أهم المقومات التي تحدد بنيتها النصية، وقد خلصت الدراسة إلى:

- قصيدة النثر في جوهرها ثورة على الأطر والقوانين الجاهزة ولذلك يعسر إيجاد مفهوم دقيق وشامل يضم كافة نماذجها والمنجز الشعري العربي يكشف عن تنوع هائل يستحيل معه القبض على مفهوم موحّد، ولكنه يكشف عن بعض السمات والملامح المشتركة بين نصوصها.و ذلك راجع إلى طبيعتها الزئبقية.
- ساهم الاطّلاع على الحداثة الغربية وخاصة الفرنكفونية في ظهور قصيدة النثر العربية، وظل كتاب سوزان برنار المنظّر لقصيدة النثر الفرنسية مهيمنا على آراء وتنظيرات روادها زمنا ليس باليسير حتى كان ذلك مدعاة لرفضها من قبل المحافظين بحجة تقليد الحداثة الغربية.
- حاول رواد قصيدة النثر لاحقا، البحث في جذور التراث الإنساني و العربي عن تأصيل لتجربتهم الشعرية الحديثة، وقادهم بحثهم إلى اكتشاف الإرث الصوفي الهائل، الذي نهل منه روادها لاحقا، وكان معينا ثرّا لهم والنبع الذي انبجست منه شعرية قصيدة النثر الحديثة،باعتبارها وليداً شرعياً أفرزته طبيعة اللغة الصوفية التي لا تنحصر في قوالب معيارية ، مع أن المتصوف لم يكن معنياً بعملية التجنيس بقدر ما كان معنياً بالتعبير عن خوالجه الداخلية، و تجلى التأثير الصوفي على مقولات رواد قصيدة النثر التنظيرية وعلى أعمالهم الإبداعية وخاصة لدى أدونيس الذي تمثّل مقولات النّفري والحلاج وغيرهما من أقطاب الصوفية.

- حوكمت قصيدة النثر من لدن النقاد وصودرت لدى بعضهم، ولكن ذلك الجدل النقدي الذي رافق ظهورها كان في مجمله مجحفا وقاصرا عن مواكبة التجربة الشعرية، كونه كان يحاكم أصحاب النصوص لا النصوص نفسها، وحتى النقاد المؤيدين لهذا الشكل الشعري كانوا وقتئذ إما بدافع المجاملة لروادها أو لمجرد مخالفة الرأي الآخر، ولكن قلّما كان النقد وقتها ينصف القصيدة بدراستها أولا ومن ثم الحكم عليها، على عكس قصيدة التفعيلة التي حظيت بعشرات الدراسات التي تنظّر لها.
- الايقاع الداخلي مفهوم مائع لا حدود له، ولكن يرجّح الكثير من الدارسين أن قصيدة النثر وإن تخلت عن الإيقاع الخليلي المحدد بالوزن والقافية إلا أنها استعاضت عنه بإيقاع داخلي نابع من رحم اللغة ذاتها، ومعروف أن اللغة العربية من أغنى اللغات ايقاعيا، ولذلك استثمر روادها ما تتيحه اللغة من إمكانات واسعة متمثلة في الايقاع الصوتي الذي يستثمر المدود كقيمة جمالية وموسيقية وكذلك التّكرار بمستوياته المختلفة في بناء إيقاع متماوج، فضلا عن استعمال التّوازي والتّشاكل، وهما مصطلحات جديدان يستثمران إمكانات اللغة المتنوعة كالطّباق والتّجنيس والمشابهة مما أضفى على نصوص القصيدة أبعادا موسيقية ودلالية فضلا عن دورهما في تماسك القصيدة والتحام أجزائها.
- التّشكيل البصري لقصيدة النثر يلعب دورا محوريا في شعريتها، وهو متنوع وشديد التعقيد وخاصة لدى أدونيس الذي يهندس فضاءه النصي بطرق مبتكرة ، و هذا التشكيل البصري المنفرد له دور كبير في الدّلالة، مما يحوج الملتقي إلى توظيف كافة إمكاناته المعرفية والجمالية والتاريخية قصد تأويل هذه القصائد .
- استغل شعراء قصيدة النثر كافة طاقتهم اللغوية في سبيل خلق لغة جديدة تنأى باللغة عن مواضعاتها المعروفة، وهذه اللغة نابعة من رؤيا شاملة تتفيّأ الحدس الصوفي، وتتكئ على النهل من بقية الفنون المجاورة، وكل ذلك ساهم في خلق بلاغة جديدة تكسر نمطية البلاغة القديمة وترفدها بآليات وأدوات جديدة ، وكان ذلك سعيا من

الشعراء إلى تجديد نسيج قصائدهم وضخّ دماء جديدة فيها ، وبرز نهجان مختلفان في التعامل مع اللغة ،: أوّلهما رأى اللغة من منظور الرّائي النبي فجاءت لغته طقوسية متعالية و يمثله أدونيس ، و آخر تعامل مع اللغة من منظور الشخص المنبوذ الهامشي فمارس عليها عنفا لفظياً لا يتورّع عن إنزال اللّغة من عليائها و يمثّله محمد الماغوط .

- الكتابة بالجسد أصبحت تيمة لها حضورها المكثف في نصوص قصيدة النثر ، وقد تنوع استعمال الشعراء لها ، فنجد أدونيس لا يتخلى عن لغته الطّقوسية المتعالية حتى و إن لجأ إلى الإفصاح المفضوح لحاجات الجسد و وصف لذة الغواية ،و إن كان في معظم الأحيان يتمثّل الأسلوب الصوفي الذي جعل من لغة الجسد رمزا يحيل إلى العالم برمته و يتّخذ من لغة الجسد أبجديته الخاصة التي تكشف عن عمق مكتنز بالدّلالات، فيما لجأ الماغوط إلى المباشرة و لم يتورّع عن انتهاك اللغة بعنف وسادية مصوّرا الواقع في أبشع تجلياته حتى و هو يبحث عن لذة الجسد .
- الصورة الشعرية في قصيدة النثر صورة مدهشة وصادمة للملتقي وذلك بخلق علاقات جديدة مغايرة لما هو مألوف، وهذه الصورة المفارقة الغرائبية في مجمل الأحيان هي ما يصنع شعرية قصيدة النثر وخاصة لدى محمد الماغوط.
- اتخذ رواد قصيدة النثر الانزياح أداة مهمة في نصوصهم من خلال كسر العلاقة بين المسند و المسند إليه فيحدث ما يسمى بالفجوة و اللاتجانس ، و كان حضوره لافتاً لما له من قيمة جمالية وفنية على شعرية النص.
- استفادت قصيدة النثر من تقنية السّرد في إطار تقارب الفنون ، وقد غدا السّرد ملمحا أسلوبيا مميزا في قصائد أدونيس والماغوط، وقد أضفى مسحة درامية، عبر حضور الشخصيات والحوار والحدث ولكن دون الوقوع في فخّ الحبك القصصي المعروف وإنما اتّخذت تلك الأشكال السردية كأدوات في نسيج القصيدة دون أن تفقدها شعريتها.

- التناصّ مقوّم مهم من مقوّمات قصيدة النثر الحديثة، حيث نهل شعراء قصيدة النثر من مصادر شتّى أهمها القرآن الكريم، الذي حاولوا محاكاة أساليبه و وظّفوا قصصه بكثرة في قصائدهم كلّ حسب رؤاه الخاصة ،باعتبار أن لغة القرآن الكريم مفارقة، فاستند عليها الرواد في بناء نصوصهم ،فترددت قصص الأنبياء مثل سيدنا موسى وقصة سيدنا سليمان مع الجن و مع بلقيس،و حتى قصص الحيوانات في القرآن،مثل قصة الغراب الذي علم بني آدم الدفن ،وقصة الهدهد مع سليمان و غيرها من القصص القرآني ،فضلا عن استفادتهم من التاريخ العربي ، كما امتاح بعضهم من معين التراث الصوفي الغني ، وكذلك الأساطير العالمية وكل ذلك جعل قصائدهم مختلفة الطّعوم والمذاق، تجمع في سياقاتها شتّى الثّقافات وقد نجم عن ذلك تحوّل عميق في البنية النحوية والتعبيرية للقصيدة، وكذلك خلق معادل شعوري يهدف إلى الإيحاء والتكثيف بدل التصريح.
- نجم عن تلك التّحولات العميقة في بنية القصيدة العربية تحوّل عميق في الفهم والتأويل، فالقارئ العادي لم يعد بإمكانه فهم النصوص ما لم يتسلح بمعارف قبلية متعددة تمكّنه من فتح مغاليق القصيدة وفكّ طلاسمها.

وأخيرا فإن قصيدة النثر العربية برغم مضيّ أكثر من نصف قرن على ظهورها، إلا أنها لا تزال عصيّة على النقد، وربما مردّ ذلك هو تنوع المنجز الشعري الهائل حتى لدى الشاعر الواحد كأدونيس مثلا، ونأمل أن يستطيع النقد العربي مواكبة هذا التّنوع ودراسته بعين الناقد الحصيف بعيدا عن المهاترات النقدية التقليدية، و تقاذف المدح و القدح،لأن النهوض بالشعر العربي لا يقوم على تكريس الفردية والنّمطية، و وأد الإبداع بدعوى التقليد، بل على أساس نهضة شاملة تستمد شرعيتها من الإبداع والتنظير معا.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم، رواية حفص عن عاصم

أولا: المصادر:

-أدونيس (علي أحمد سعيد).

1-مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط3، بيروت، 1979.

2-فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، لبنان، ط1.

3-الثابث والمتحول-3- صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت 1983.

4-زمن الشعر، دار العودة، ط3، بيروت 1983.

5-الشعرية العربية، دار الآداب، ط1، بيروت، 1992.

6-النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، ط1، بيروت، 1993.

7-ها أنت أيها الوقت،سيرة شعرية ثقافية ،دار الآداب ،ط1،بيروت،1993.

8-الصوفية و السوريالية،دار الساقي ،ط1،بيروت 1992.

9-أغاني مهيار الدمشقي، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2006.

10-مفرد بصيغة الجمع، دار الآداب، بيروت، 1988.

11-تنبأ أيها الأعمى، دار الساقي، بيروت، ط2، 2005.

12-المطابقات والأوائل، دار الأداب، بيروت، 1988.

13-كتاب الحصار (حزيران 82-حزيران85) دار الآداب، بيروت ط2، 1996.

14-أول الجسد آخر البحر، دار الساقي، بيروت، 2003.

15-الكتاب، أمس المكان الآن ا ، دار الساقي، بيروت، ط2، 2006م.

16-الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية، (حزن في ضوء القمر، غرفة بملايين الجدران، الفرح ليس مهنتي)، دار الهدى، بيروت، 2013م.

17-الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون ،دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.

18-الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، شرح وتعليق محمد المنعم خفاجي، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، ط1، 2004.

19-أسرار البلاغة شرح وتعليق، محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، 1412هـ/1991م.

20-القرطاجني، أبو الحسن، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب خوجة، بيروت، 1981م.

21-ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، القاهرة، 1965م.

22- ابن كثير ،عماد الدين أبي الفداء ،تفسير القرآن الكريم ،مكتبة الصّفا ،ط1 ،القاهرة 1425 هـ -2004 م.ج1

23-ابن منظور لسان العرب، دار صادر، ط1، بيروت 1410-1990م.

ثانيا: المراجع:

24-أحمد، محمد فتوح، الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006م.

25-بزون، أحمد، قصيدة النثر العربية، دار الفكر، بيروت 1996م.

26-بن زرقة،سعيد،الحداثة في الشعر العربي،أدونيس أنموذجا،أبحاث للترجمة والنشر و التوزيع،ط1،بيروت،2004.

27-بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث، ج2، دار توبقال، المغرب، 1991م.

28-حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، البيضاء ط1، 1985.

29-تبرماسين، عبد الرحمن، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003م.

30-جيدة، عبد الحميد، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت ط1، 1980.

31-الحاج، أنسي، مقدمة ديوان لن، دار مجلة شعر، بيروت، 1960م.

32-حلمي، خليل، مقدمة لدراسة علم اللغة، دار المعرفة الجامعية، مصر 2003.

33-حمداوي، جميل، من الحجاج إلى البلاغة الجديدة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2014م.

34-حمودة، عبد العزيز، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1422هـ/2001م.

35-بوحوش، رابح، اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2007.

36-خفاجي، محمد عبد المنعم، قصة الأدب المهجري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط3، 1980م.

37-خليل ابراهيم، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار السيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2003م.

38-الخمشيلي، حورية، الشعر المنثور والتحديث الشعري، منشورات الاختلاف، الرباط، ط1، 1431هـ/2010م.

39-خنسة، توفيق، دراسات في الشعر الحديث، دار الحقائق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د ت.

40-درويش، أحمد، متعة تذوق الشعر، دراسات في النص الشعري وقضاياه، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997ن.

41-بن دريس، عمر خليفة، البنية الايقاعية في شعر البحتري، منشورات قار يونس، ط1، ليبيا، 2003م.

42-أبو ديب، كمال - في الشعرية، مؤسسة الأبحاث، 1987.

43-في البنية الايقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2.

44-سامي، سحر، شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 2005م.

45-سعيد، خالدة، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت ط2، !982م.

46-السيد، شفيع، نظرية الأدب، دراسة في المدارس النقدية الحديثة، مصر، 2004م.

47-السد، نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007م.

48-شربل، داغر، التسوية العربية الحديثة، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988م.

49-الشرع، علي، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، نشر اتحاد الكتب العرب، دمشق، ط1، 1987م.

50-شريق، عبدالله في شعرية قصيدة النشر، منشورات اتحاد كتاب الغرب، الرباط، ط1، 2003م.

51-صالح، بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م.

52-الصباغ، رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2001م.

الصكر، حاتم:

53-مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1419هـ/1999م.

54-حلم الفراشة، الايقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، دار أزمنة، عمان، ط1، 2010م.

55-عباس إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 1992م.

56-عبد اللطيف، محمد حماسة، الجملة في الشعر العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006م.

57- عبد الهادي، علاء، قصيدة النثر والتفات النوع، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر 2009م.

58-عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981م.

59--عزام ،محمد،بنية الشعر الجديد ، دار الرشاد،197.1976

60- الحداثة الشعرية،منشورات اتحاد الكتاب العرب،ط1،دمشق 2000.

61-عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، مصر، 1974م.

العلاق، علي جعفر.

62-الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002م.

63-في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، دار الشروق للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2003م.

64-العمري، محمد، البلاغة الجديدة بين التخبيل والتداول، افريقيا، المغرب، 2012م.

65-عميش، العربي، خصائص الايقاع الشعري، بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، دار الأديب للنشر العربي، المطبعة العصرية، تةنس، 1976م.

66-الغذامي، محمد عبد الله، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1، 1999م.

67-الغرفي، حسن، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م.

68-الغزالي، عبد القادر، قصيدة النثر العربية، الأسس النظرية والبنايات النصية، مطبعة شريفة، بركان، المغرب، ط1، 2007م.

فضل، صلاح:

69-البنائية في النقد الأدبي، مكتبة لبنان، بيروت، ط3، 1985م.

70-أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م.

71-بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1999م.

72-قاسم، عدنان حسين، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، 2000م.

73-لحميداني، حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000م.

74-لغريبي، خالد، في قضايا النص الشعري العربي الحديث، مقاربات نظرية وتحليلية (أدونيس، البياتي، درويش، حجازي، السياب، عبد الصبور) نماذج، طبع التسفير الفني، تونس، ط1، 2007م.

75-محبك، أحمد زياد، قصيدة النشر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007م.

76-مشبال محمد، البلاغة والأدب، من صور اللغة إلى صور الخطاب، دار العين للنشر، الاسكندرية، 2010م.

77-مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994م.

78-المقالح، عبد العزيز، أزمة القصيدة الجديدة، دراسة ومناقشات، دار الحداثة، بيروت، دت.

79-الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 6، 1981م.

المناصرة، عز الدين.

80-قصيدة النثر، جنس كتابي خنثى، منشورات بيت الشعر، فلسطين، 1998م.

81-إشكاليات قصيدة النشر، نص مفتوح عابر للأنواع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2002.

82-منصف، عبد الحق، الكتابة والتجربة الصوفية، النموذج، محي الدين بن عربي، مطبعة عكاظ، الرباط، ط1، 1988م.

83-موافي، عبد العزيز :قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004م.

84-مونسي، الحبيب، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، جانفي 2003م.

85-الناصر ايمان، قصيدة النثر العربية، التغاير والاختلاف، دار الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2007م.

86-ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994م.

87-ناهض، حسن، (فائز العراقي)، القصيدة الحرة، محمد الماغوط نموذجا، دراسة نظرية تطبيقية، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2008م.

88-هاشمي، علوي، فلسفة الايقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والتوزيع، بيروت، ط1، 2006م.

89-الورتاني، خميس، الايقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2006م.

90-الورقي، السعيد، لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف، مصر، ط2، 1983م.

91-ويس، محمد أحمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مؤسسة الدراسات الجامعية للنشر والتوزيع بيروت، ك1، 1426هـ/2005م

92-يحياوي رشيد، قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة، افريقيا الشرق، المغرب، 2008م .

93-يمني العيد، في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآداب، بيروت، 1984م.

اليوسفي محمد لطفي

94-الشعر والشعرية، الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب، 1992م .

95-في بنية الشعر العربي المعاصر، (السياب، سعدي يوسف، درويش، أدونيس)، نموذجا، سراس للنشر، تونس، ط3، نوفمبر، 1996م

ثالثا: الكتب المترجمة إلى اللغة العربية

96-أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، طبعة مصر بالفجالة، 1955م.

97-برنار سوزان، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة زهير مجيد غدامس، دار المأمون، بغداد، 1992م

98-بليث هنريش، البلاغة الأسلوبية، ترجمة محمد العربي، الدار البيضاء، 1989م.

99-جيرو ،بيير، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز النماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر.

100-الجيوسي سلمى الخضراء، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الوهاب لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2001م.

101-سيسل ،دي لويس،الصورة الشعرية ،ترجمة أحمد نصيف الجنابي و آخرون ،بغداد،1982.

102- فضول ،عاطف،النظرية الشعرية عند إليوت و أدونيس،دراسة مقارنة،ترجمة أسامة إسبر،المجلس الأعلى للثقافة،2000

103-كوهن جون، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، 1986م.

104-مورية شموئيل، الشعر العربي الحديث، تطور أشماله وموضوعاته، بتأثير الأدب الغربي، ترجمة وتعليق شفيع السيد وسعد مصلوح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003م.

105-ويليك، رنييه /وارين، أوستن، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981م.

رابعاً: المراجع باللغة الأجنبية

106-François Moreau : L'image littéraire, Paris, sedes, 1982

خامساً: الدوريات:

1- أدونيس (علي أحمد سعيد)، حول قصيدة النثر، مجلة شعر، ع 14، ربيع 1960.
- الشعر العربي ومشكلة التجديد، مجلة شعر، ع21، س6، شتاء 1962.
2- جيدة عبد الحميد، أدونيس بين مؤيديه ومعارضيه، مجلة فصول (الأفق الأدونيسي عدد خاص بأدونيس). مج16، ع 2، خريف 1997.
3- الخال،يوسف،محاولات في تفهيم الشعر الحديث،مجلة شعر،شتاء ربيع 1964.
4- خالد ،بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، مجلة فصول، العدد المذكور.
5- خلف الله بن علي، النقد البنيوي في الجزائر، مجلة فصل الخطاب، ع2، فيفري 2013.
6- درويش اسمية، تحليل المعنى، مجلة فصول، العدد المذكور.
7- أبو ديب كمال، هو ذا الكتاب، وياما فيه، مجلة فصول، العدد المذكور.

8- اللاذقاني ،محي الدين ،القصيدة الحرة معضلاتها النفسية و شرعياتها التراثية ، مجلة فصول ،مج 16،ع 1،صيف 1997.

سادساً:الدراسات الأكاديمية:

1-علام منى،عناصر تحديث النص الشعري في مجلة " شعر" ،أطروحة دكتوراه،جامعة الجزائر،2005-2006.

2-ملوك،رابح،البنية الشعرية في قصيدة النثر،جامعة الجزائر 2011-2012.

سابعًا :المواقع الالكترونية

www.diwanalarab.com.(08-04-2017 /11. 43)

فـــهرس
المـحتويـات

فـــــهرس المحتويـــــات

إهداء

***مقدمة**

* **مدخل :قراءة في مصطلحات العنوان** 08

1- البنية.....09

2-الشعرية.....10

3-الإيقاع.....12

4-البلاغة بين المعيارية و الوصفية 16

***الفصل الأول:قصيدة النثر،مفهومها ،مرجعياتها ،و الجدل النقدي حولها**.....25

المبحث الأول :مفهوم قصيدة النثر و خصائصها.....27

المبحث الثاني :المرجعية الغربية لقصيدة النثر.....34

المبحث الثالث:المرجعية العربية لقصيدة النثر.....35

أ-النثرالصوفي .....35.

ب-الشعر المنثور.....38

المبحث الرابع :إشكالية مصطلح قصيدة النثر.....42

المبحث الخامس:الموقف النقدي من قصيدة النثر 46

أ-دور مجلة شعر في الحراك النقدي حول قصيدة النثر.....48

ب-جدل الحداثة والتراث.....53

المبحث السادس:نظرية الشعر عند أدونيس.....58

***الفصل الثاني :تحولات الإيقاع في قصيدة النـثر** .....70.

المبحث الأول:الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر.....72

المبحث الثاني :الإيقاع الصوتي في قصيدة النثر.....76

أ- إيقاع الصوائت.....76

ب- التجنيس والطباق.....81

المبحث الثالث:إيقاع التكرار.....87

أ-تكرار لفظي.....88

ب-تكرار السطر الشعري.....98

المبحث الرابع:إيقاع التوازي.....102

المبحث الخامس:إيقاع التشاكل:.....107

أ-تشاكل دلالي.....108

ب-تشاكل لفظي.....109

ج-تشاكل تطابقي 110

د-تشاكل بلاغي 111

المبحث السادس:التشكيل البصري للقصيدة.....111

أ-تصميم العنوان.....113

ب-الشكل الطباعي للمتن الشعري.....116

ج-علامات الترقيم.....121

***الفصل الثالـــث:قصيدة النثر و بلاغة الحداثة** 124

المبحث الأول:لغة قصيدة النثر.....126

المبحث الثاني :شعرية الكتابة بالجسد.....134

أ-الجسد و الكتابة.....137

ب-الجسد كرمز صوفي 141

ج-الجسد ولذة الغواية.....143

د-الجسد وعذابات الشاعر.....145

المبحث الثالث:الصورة الشعرية.....154

أ- مفهوم الصورة الشعرية.....154

ب- الصورة الشعرية في قصيدة النثر.....157

ج-الصورة الشعرية في شعر محمد الماغوط.....160

د-الصورة الشعرية في شعر أدونيس.....168

المبحث الرابع:شعرية الانزياح في قصيدة النثر.....174

أ-مفهوم الانزياح.....174

ب-الانزياح في قصيدة النثر.....176

أولا:الانزياح الاستبدالي(الدلالي).....177

ثانيا:الانزياح التركيبي.....180

المبحث الخامس:شعرية السرد في قصيدة النثر.....184

أ-مفهوم السرد.....184

ب-السرد في قصيدة النثر.....186

ج-الوصف في قصيدة النثر.....196

المبحث السادس:جماليات التناص في قصيدة النثر.....200

أ-مفهوم التناص.....200

ب-التناص في قصيدة النثر.....203

أولاً:تناص مع القرآن الكريم.....204

ثانيا:تناص مع التراث العربي و الشرقي.....206

ثالثا:تناص مع التراث الصوفي.....208

رابعا:تناص مع مصادر غربية.....211

***خـــاتـــمة**.....219

***قائمة المصادر و المراجع**.....225

***فهرس المحتويـــــات**.....240