الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون تيارت

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

قصيدة النثر العربية والتداخل الأجناسي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث ل م د

تخصص : الشعرية العربية بين التراث والحداثة

توطين: مخبر الخطاب الحجاجي اصوله ومرجعياته في الجزائر.

إعداد الطالبة:

آيت حمو سكورة

إشراف الأستاذ الدكتور:

أ.د– شريفي فاطمة

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د صوالح نصيرة	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	رئيسا
أ.د شريفي فاطمة	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	مشرفا ومقررا
أ.د عبد الهادي بلمهل	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	مناقشا
د. أحمد الحاج أنيسة	أستاذ محاضر	جامعة تيارت	مناقشا
د. مقدم مولاي	أستاذ محاضر أ	جامعة المدية	مناقشا
د. مكاكي محمد	أستاذ محاضر أ	جامعة خميس مليانة	مناقشا

السنة الجامعية: 2021/2020م.

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــــــداء

لأي

إلى أهلي وأحبابي

إلى محبي لغة الضاد

إلى كل من يهوى الخير والحق

والجمال

كلمة شكر

أتقدم بجزيل الشكر وأحسن العرفان والامتنان إلى الأستاذة شريفي فاطمة.

عرفتها أستاذة قديرة وإنسانة كريمة طيبة راقية.

ولا يمكن أن أنسى إيلاء الشكر الخالص والخاص إلى باعث هذا المشروع الأستاذ الفاضل الحاج بوزيان أحمد.

تشرفنا بالتتلمذة على يديه، وإن كانت المدة قصيرة، إلا أن أثره في النفس كأستاذ وكإنسان لا ينمحي، وندعو الله له بدوام الصحة والسعادة.

ومن ورائهما شكري موصول لكل أساتذة لجنة التكوين، وإلى كل من ساندني وعاضدني ولو بكلمة طيبة.

مقدمة

مقدمة

لقد شهدت القصيدة العربية عدة تحولات منذ القديم، وبلغت هذه التغيرات ذروتها في العصر العباسي، حيث كان التغيير في نمط الحياة، وانتقال العرب من البيئة البدوية إلى نمط الحياة الحضرية، واختلاطهم بالأجناس الأخرى من فرس وروما ن وسريان، واتصالهم بالحضارات المحيطة آنذاك، وتعززت العربية وثقافتها بدماء جديدة من غير العرب الذين اتخذوا من العربية لسان حالهم وترجمانهم،الأمر الذي أدى إلى تغيير في سمة القصيدة العربية في بعض جوانبها، وإن بقيت محافظة على شكلها العام وقالبها الموروث،ومن ثم بدأت حركات التجديد تظهر عبر العصور وتواليها.

وقد وقف المحافظون في وجه هذه الحركات التجديدية دوماً، ورفعوا سوط التراث في وجه كل تجديد، وحاولوا وضع الأجناس الأدبية في قوالب جاهزة وحدود واضحة ذات قواعد منصوصة، وفرقوا بين الشعر و النثر ووضعوا حدوداً لكل منهما والشعر بالخصوص الذي أثقلوه بالمعايير والمحاذير.

وبالرغم من كل هذه المحاولات لوضع المعايير التي على الشعراءأن يقولوا الشعر وفقها، بحسب منظورهم، إلا أن الطاقات الإبداعية المتجددة لم ترضخ لتلك المعايير، بل راحت تحاول في كل مرة وفي كل حقبة، خرقها والتمرد عليها، بل وإعادة النظر في مفاهيم الشعر والإبداع.

ويمكننا أن نشير إلى محاولات عديدة للانقلاب على نظام القصيدة التقليدية، حدثت في الفترة المعاصرة، منها المحاولات التي قام بها شعراء المهجر، جماعة الديوان، جماعة أبولو، والرومانتيكيون عموماً، ثم حركة شعر التفعيلة أو الشعر الحر التي أحدثت الانعطاف الحقيقي في مسار القصيدة العربية، والتي على إثرها ظهرت قصيدة النثر بعد الثورة الشعرية التي قادتها مجلتاشعر ومجلة الآداب بعد منتصف القرن العشرين، حيث دعا روادها إلى شكل شعري مختلف تماما عن الأشكال السابقة،حيث رفضت قيود الخليل رفضا قاطعاً.

إن ظهور قصيدة النثر بشكلها وثورتها المتطرفة على الموروثات الفنية السابقة، بما فيها الشعر الحر، وضعت العقل النقدي العربي في حيرة إزاءها، وإزاء تجنيسها وإنماءها إلى جنس أدبي بعينيه، وهذا ما جعل هذه الكتابة تلقى العنت في محاولة تقبلها واحتضانها في منظومة الشعرية العربية المعاصرة، فكانتالجنس الذي حظي بأكثر الجدلوأشده في الأوساط النقديةعبر تاريخ الأدب العربي كله، هذا الجدل ليس مجرد اختلاف في الأذواق النقدية ولكنه نابع في رأينا من الاختلاف الحاد في المواقف الفكرية والمرجعيات الثقافية التي يستند إليها النقاد والأدباء، وكذا إلى الاختلاف حول مفهوم الأدب ومفهوم الشعر بالخصوص.

وهنا يأتي بحثنا الموسوم ب: **قصيدة النثر العربية و التداخل الأجناسي**.

موضوع بحثنا هذا نحاول من خلاله تتبع محاولات قصيدة النثر من أجل افتكاك المشروعية التاريخية والفنية في الأدب العربي المعاصر، في ظل التجاذبات الفكرية والصراعات في المواقف النقدية المنبنية على النظرية الأجناسية للأدب، ومن ثم رصد جوانب من التداخل الأجناسي الذي اتسمت به قصيدة النثر العربية من خلال تلك الآراء النقدية، وكذا من خلال تتبع بعض ظواهر هذا التداخل في نصوص أدبية بعينها تعزى إلى هذا النوع الأدبي المسمى قصيدة النثر،كما يجب الإشارة إلى أن الهدف الأساس من الدراسة هو البحث في طبيعة البنية الداخلية لقصيدة النثر،وإبراز بعض عناصر ومميزات الشعرية في التجربة الشعرية الجديدة التي تمتح من تقنيات الشعر والسرد معا،وذلك عبر إخضاع بعض نماذجها للدراسة والتحليل.

ويطرح البحث إشكاليات عديدة،والإشكالية الرئيسة التي نرى بأنها ستكون مدار البحث وبؤرته يمكن أن تتركز في السؤال الآتي: هل تمثل قصيدة النثر جنسا أدبيا صافيا أم هي جنس أدبي متوسط بين الشعر و النثر، أم هي نمط جديد من أنماط الكتابة في الشعر العربي، وتمثل مرحلة من مراحل تطوره؟

ومن السؤال السابق، يمكن أن تنبثق مجموعة من الأسئلة الجزئية، من قبيل: هل تمثل قصيدة النثر العربية قطيعة مع المراحل و الأنماط السابقة؟ أم هي استمرار وتحويل لها ضمن فلسفة جمالية جديدة؟ وماهي الآراء النقدية التي تحاول أن تعزوها إلى الشعر أو إلى النثر؟ وماهي خلفياتها الفكرية؟ هل الوزن و القافية —وحدهما–ما يشكل شعرية القصيدة أم ثمة عناصر أخرى تحدد شعريتها؟وما الجديد الذي أضافه الشاعر للقصيدة باستضافته لعناصر أخرى غير شعريةكالسرد والدراما؟

إن طبيعة المادة العلمية والنصوص الشعرية المختارة هي التي حددت المنهج الملائم للدراسة،لذلك تبنت هذه الدراسة جملة من المناهج لمقاربة الموضوع،منها المنهج التاريخي في تتبع المسار التاريخي لنظرية الأجناس الأدبية،وفي محاولة تقصي جذور قصيدة النثر في التراث الإنساني،وتتبع بدايتها عند الغربيين والعرب،كما استفدنا من المنهج التحليلي حين تعلق الأمر بجمع آراء النقاد وتصنيفها ثم عرضها للتحليل والمناقشة،كما استعنا بالمنهج الفني في الكشف عن جماليات وفنيات قصيدة النثر من خلال عرضنا لنماذج شعرية في الفصلين الأخيرين .

ويتأسس بحثنا الموسوم ب"**قصيدة النثر العربية و التداخل الأجناسي**" على خطة تمثلت في مقدمة وأربعة فصول وخاتمة،فكانت الخطة استجابة لمتطلبات الموضوع،حيث جاءا الفصلان الأوليان نظريين،أما الفصلان الأخيرا ن فغلباعليهما التطبيق على النصوص.

فالفصل الأول رأينا أن يكون:"**نظرية الأجناس الأدبية و تجلياتها عند الغربيين و العرب**" عنوانا له،وتناولنا فيه نظرية الأجناس الأدبية و علاقتها بمفهوم الأدب ،و مدى تأثيرها في جدلية الشعري و النثري ،كما قدمنا عرضاً تاريخياً لنظرية الأجناس الأدبية و تطورها بدءاً من النقد اليوناني في الغرب مروراً بنظرية الأجناس الأدبية في التراث، وصولاً إلى تبلورها في الفترة المعاصر عند الغربيين، مع تتبع لجانب من تجلياتها في النقد العربي المعاصر، كما حاولنا تقصي آراء النقاد الغربيين في مسألة صفاء وتماهي الأجناس الأدبية وثنائية الشعر والنثر.

أما الفصل الثاني الموسوم ب"**قصيدة النثرالعربيةالمصطلح و إشكالية الانتماء الأجناسي**" فقدتم التعرض فيه لأهم التحولات التي شهدتها القصيدة العربية في الأدب العربي المعاصر، بدءاً من محاولات القدماء مروراً بحركات التجديد في بدايات القرن 20، وصولاً الى قصيدة النثر وتجربة مجلة الشعر ودورها التأسيسي، كما تم التطرق إلى بداية ظهور قصيدة النثر عند الغربيين ثم إرهاصاتها الأولى في الأدب العربي المعاصر، وعلاقة قصيدة النثر بما سمي النثر الشعري والشعر المنثور في بدايات القرن عند جبران وأمين الريحاني والمنفلوطي على سبيل المثال.

كما تم التطرق في هذا الفصل إلى الجدل النقدي الذي كان بين المؤيدين والرافضين من الشعراء والنقاد لأحقية دخول قصيدة النثر في دائرة الشعر،وفي هذا الصدد واجه البحث موقفان بارزان:موقف يرى أصحابه في الشعر شكلا أدبياً ذا خصائص ثابتة أهمها الوزن،ومن ثم فلا مكان لقصيدة النثر في عالم الشعر، وأهم هؤلاء الشاعرة نازك الملائكة، أما الموقف الثاني فأصحابه يرون على النقيض من أولئك،أن الشعر يمكن أن يوجد في غياب الوزن، فللشعر خصائص أخرى أهم من الوزن، حسب رأيهم، ولذلك فإن غياب الوزن لن يؤثر في جمالية القصيدة،بل على العكس من ذلك، قد يمنحها سمة إبداعية،وقد خصص مبحث في هذا الفصل تناولنا فيه مشروع مجلة شعر ودورها التأسيسي في رواج قصيدة النثر،كما تم التطرق في مبحث آخر لأهمالإشكاليات التي طرحها هذا الجنس الأدبي داخل الأوساط النقدية (إشكالية التسمية،إشكالية الانتماء الاجناسي، إشكالية الهوية ....) ، لنفضي في آخر مباحث هذا الفصل إلى تناول إشكالية الكتابة عند أدونيس والتي خلص فيها إلى أن هناك (كتابة) هي مرحلة إزالة الحدود بين الأنواع،مرحلة تنتج عنها الكتابة الجديدة التي يرافقها لا وعي الشكل.

أما الفصلان الثالث والرابع فقد جاءا لإبراز الجوانب التطبيقية،التي تجسدت فيها ظواهر تداخل الشعر بأجناس نثرية في أصولهاوتماهيها في نصوص قصيدة النثر.

ففي ثنايا الفصل الثالث الموسوم ب"**البنية السردية و البنية الدرامية في قصيدة النثر العربية**"تم التطرق في المبحث الأول إلى مفهوم السرد لغة واصطلاحا، ثم إلى قضية تسريد الشعر وكيف اتجهت قصيدة العربية إلى الإفادة من تقنيات الفنون السردية المختلفة من قصة ورواية...

ومن بين القضايا والتقنيات السردية التي تناولناها بالشواهد والنماذج الشعرية في هذا المبحث: الشخوص، المكان السردي،الزمن السردي،الحبكة، المفارقة الشعرية ....،أما في المبحث الثاني فقد تناولنا فيه مفهوم الدراما ونزوع نصوص قصيدة النثر إلى الدرامية،كما تم التعرض فيه لأبرز التقنيات التي استقاها الشعر من الأنواعالدرامية كالقصة والمسرح،ومن بين التقنيات التي تناولنا جمالياتها في نماذج شعرية لقصيدة النثر العربية نذكر:القناع، المشهد الدرامي،الحوار الدرامي الداخلي(المونولوج الدرامي)، الحوار الدرامي الخارجي....

أما الفصل الرابع المعنون ب"**البنية الإيقاعية في قصيدة النثر العربية**"،والذي حاولنا فيه استجلاء المكونات الإيقاعية لقصيدة النثر العربية،فقد تطرقنا في مهاده النظري لمفهوم الإيقاعوموقعه في التراث النقدي العربي القديم،ثم تناولنا تحول مفهوم الإيقاع خاصة عند دعاة قصيدة النثر وكتابها وذلك في سياق دعوتهم إلى مفهوم جديد للشعر،ومن ثم تعرضنا لتحديد عناصر الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر العربية من خلال تناول بعض النماذج الشعرية واستخراج هذه العناصر الداخلية والتي حددناها ب:الايقاع الداخلي الصوتي والمتمثلة في التكرار،التوازي،الأصوات الممدودة،ثم الإيقاع التصويري الداخلي وما تسعى إليه قصيدة النثر العربية من خلال نزوعها إلى الغموض الناشئ من لغتها والتي تجعل الصورة تبدو أكثر تعقيداً و غرابة.

والعنصر الآخر من عناصر الإيقاع الداخلي تمثل في الإيقاع الداخلي المرئي البصري والذي تناولنا فيه إيقاع البياض والسواد في قصيدة النثر،وإيقاع علامات الترقيم،أما العنصر الأخير الذي حددناه كان إيقاع السرد وكيف استثمر شعراء قصيدة النثر تقنيات السرد من حوار وحدث وزمان ومكان وشخصيات في خلق الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر العربية.

وفي آخر البحث جاءت خاتمته لتوجز أهم النتائج والاستنتاجات المتوصل إليها من الدراسة، وتشير إلى بعض الإشكالات التي تبقى عالقة.

لقد اعتمدنا في بحثنا هذا على مراجع كثيرة فيما يخص نظرية الأجناس الأدبية وقصيدة النثر العربية منها: ايف ستالوني"الأجناس الأدبية"، سوزان برنار"قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا هذا"،عزالدين المناصرة"إشكاليات قصيدة النثر–نص مفتوح عابر للأنواع–"،أحمد بزون "قصيدة النثر العربية"، يوسف حامد جابر"قضايا الإبداع في قصيدة النثر"،شريف رزق"آفاق الشعرية العربية في قصيدة النثر"،عبد الله شريق"في شعرية قصيدة النثر"، إيمان الناصر"قصيدة النثر العربية–التغاير و الاختلاف–"،حاتم الصكر"حلم الفراشة–الايقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر–"، بالإضافة إلى الدواوين والمجموعات الشعرية ومراجع أخرى كثيرة لها ثبتها في ذيل هذا البحث .

ونختم هنا بتوجيه عبارات الشكر والامتنان إلى الأستاذة المشرفة على رعايتها لنا ومتابعة هذا البحث، ولكل الآخرين الذين وقفوا إلى جانبنا طيلة مشوارنا الأكاديمي هذا.

ولله الحمد والمنة وهو من وراء القصد والمستعان على كل حال.

تيسمسلت في 16 أفريل 2021

الطالبة: آيت حمو سكورة.

الفصل الأول

نظرية الأجناس الأدبية و تجلياتها عند الغربيين و العرب

تمهيد

1- نظرية الأجناس الأدبية وعلاقتها بمفهوم الأدب:

2- تطور نظرية الأجناس الأدبية:

3- نظرية الأجناس الأدبية في التراث النقدي العربي:

4- الأجناس الأدبية بين قطبي الشعر والنثر:

5- الأجناس الأدبية بين الصفاء والتماهي:

6- نظرية الأجناس الأدبية في النقد العربي المعاصر:

تمهيد:

من المعلوم أن مسألة الأجناس الأدبية قد حظيت بدراسات كثيرة لدى النقاد والمنظرين الغربيين، على كثرة مناهجهم وتشعب اتجاهات تفكيرهم في المسألة، لذلك فما سنقدمه في هذا الفصل حول القضية لن يكون حاملاً لصفة الاستقصاء بقدر ما نرجو أن نقدم من خلاله لمحة عن موضوع الأجناس الأدبية، ملفتين النظر في البداية إلى علاقة هذه النظرية بمفهوم الأدب الذي لا تخفى صلته بموضوع البحث، لأن قضية الأجناس الأدبية وعلاقتها بمفهوم الأدب لاشك تفرض نفسها علينا باعتبارها مهاداً يفضي بنا إلى تناول الموضوعات الأخرى التي تتصل بموضوع البحث، حيث نجد أنفسنا نافذين من ذلك إلى إشكاليات التصنيف وبالخصوص القسمة الثنائية للأدب بين الشعري والنثري وتموقع نظرية الأجناس في النظرية النقدية العربية المعاصرة.

إننا نرى أنه من الضروري التطرق إلى جانب من حيثيات نظرية الأجناس الأدبية، في جوانبها الفكرية والنظرية المؤسِّسة، وكذا التاريخية التي ترصد تطوراتها عبر الزمن، لأن ذلك في منظورنا وطيد الصلة بجدلية الشعري والنثري وبالإشكاليات التي تنبثق من هذه الجدلية، حيث يعد الجنس الأدبي من بين المقولات الأكثر قدماً في التفكير الأدبي والنقدي فقد لوحظ منذ القدم أن أنماطاً من النصوص أو الخطابات بنيت بطريقة معينة متميزة، وذات صلة بنصوص أخرى وبظروف معينة في الحياة العملية، بحيث تستدعي من متلقيها موقفاً محدداً، وذلك عندما تؤثر فيه بفعل استراتيجيتها الخاصة.

وبالنظر إلى أن الآداب لم تكن يوماً حاصل الأعمال والآثار الفردية فقط، بل هي علاوة على ذلك، حاصل التأثيرات والعلاقات المتشابكة التي تحدث فيما بينها، فمن هنا ينظر إلى الأدب ضمن مجموعات من الخصائص والتجاذبات وضمن الانحياز إلى التصنيف الذي يطغى على النظر الشمولي إلى الممارسات الأدبية من قبل النقد والتنظير الأدبي، وهذا مسوغ كافٍ لافتكاك مشروعية التطرق إلى النظرية الأجناسية في هذا البحث.

1° نظرية الأجناس الأدبية وعلاقتها بمفهوم الأدب:

إن المتصوَّر المبدئي الذي يعن في الوهلة الأولى، يتلخص في أن الشعر والنثر هما الفرعان الرئيسان اللذان انبثقا من الكلام الأدبي أو الكتابة الأدبية، ومن ثم تولدت من كل منهما مختلف الأجناس والأنواع الأدبية الأخرى، ونكون من هذا المنطلق بصدد فكرة بسيطة تتلخص في تصنيف الأعمال الأدبية وردها إلى نوع أدبي معين، قد ينضوي قصراً، من هذا المنطلق، تحت أحد الجنسين الكبيرين: إما جنس الشعر وإما جنس النثر.

وقد يتراءى أن الإشكالية التي يمكن أن تطفو إلى السطح أثناء عملية تصنيف نص معين، لن تخرج من إطار اللبس الذي قد يحدث بين ما هو شعر وما هو نثر، أو بين التداخل الذي يمكن أن يحصل بين بعضٍ من خصائصهما في النص المراد تصنيفه.

غير أن هذا اللبس يفضي إلى إشكالية أعلى مرتبة من الأولى، من حيث عمق الطرح، تتمحور حول مفهوم كل من الشعر والنثر، ومن ثم مفهوم الأدب وما هو الأدبي، وهذه ليست بالقضية الهينة التي يمكن البت فيها بسهولة، فهي من العقادة والضبابية بمكان، والمواضعات الفكرية والفلسفية في هذه القضية لم ترس منذ القدم إلى الآن على رؤية موحدة، وهي ما فتئت تتصف بكونها أسيرة التخبط منذ أن بدأت الدراسات حولها والتساؤلات التي تصب في مجراها، والتي هي من غير شك قديمة قدم الظاهرة الأدبية.

ناهيك عن إشكاليات أخرى قد تطفح إلى الظهور، تحاول التنبيه إلى معضلة هذا التقسيم الثنائي للأدب، إلى ما هو شعر، وإلى ما هو نثر أو **لاشعر**، مثلما يفضل بعض الباحثين تسميته، كما تحاول تلك الإشكاليات تلمس البواعث والمحصلات لهذا التقسيم الثنائي، ثم إن الإشكالية القبلية لكل ذلك، ما يتمحور حول الطروحات التي تصبو إلى تحديد الجنس الأعلى لكل من الشعر والنثر، فكل منهما أدب، فهل هما متفرعان من جنس آخر؟

بالنظر إلى عناصر الاشتراك والتقاطع الكثيرة بينهما، والتي من أهمها التوظيف اللغوي، يرى تيري إيغلتون ***Terry Eagleton*** أنه من الممكن "تعريف الأدب ليس تبعاً لما إذا كان تخييلياً أو تخيلياً، وإنما لأنه يستخدم اللغة بطرائق غير مألوفة، فالأدب هو نوع من الكتابة التي تمثل عنفاً منظماً يرتكب ضد الكلام الاعتيادي، كما يقول الناقد الروسي رومان جاكبسون، ذلك أن الأدب يحول اللغة الاعتيادية ويشددها، وينحرف بصورة منظمة عن الكلام اليومي."[1]

إن غرضنا من هذا التمهيد هو أن نلفت الانتباه إلى الترابط الحاصل بين نظرية الأجناس الأدبية ونظرية الأدب، وبالخصوص في دراساتها المهتمة بمفهوم العمل الأدبي وكيفية تكونه، بل إن كثيراً من الباحثين من يرى بشكل جازم بأن التساؤلات الحائرة والمحيرة بشأن نظرية الأجناس الأدبية، والعوائق الاصطلاحية والمعضلات

[1]_تيري إيغلتون، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995، ص11.

النظرية التي ارتبطت بدراستها، تعود، بشكل أساسي، إلى ذلك التلاحم الغريب بين نظرية الأجناس ومفهوم الأدب، حتى كادت تلك الأسئلة ترتبط بفن الأدب دون غيره من الفنون.

وسنعمد في هذا المبحث إلى محاولة رصد جانب من الآراء والمقولات، إن لم نقل النظريات، حول نظرية الأدب والنظرية الأجناسية، وإلى مدى الترابط بينهما، وفي هذا الصدد نجد بأن محمد غنيمي هلال يقول بأن النقاد منذ فجر الفلسفة اليونانية ينظرون إلى الأدب باعتباره أجناساً أدبية، حيث أنه "منذ كان نقاد الأدب اليوناني، وعلى رأسهم أفلاطون وأرسطو، لا يزال النقاد في الآداب المختلفة على مر العصور ينظرون إلى الأدب بوصفه أجناساً أدبية، أي قوالب فنية عامة، تختلف فيما بينها، ...، حسب بنيتها الفنية وما تستلزمه من طابع عام."[1]

والحقيقة أن ملاحظة أنماط النصوص والخطابات المنبنية بشكل متقارب والتي تتخذ لها استراتيجية معينة في التأثير على المتلقي، ليس بالأمر الصعب، فمن هنا قد يبدأ التمييز بين تلك الأنماط قبل التمييز بين النصوص المفردة.

إذن فالبحث في ماهية كل من الشعري والنثري يبدأ من النظر في بعض القضايا التي تدخل ضمن اهتمامات حقل نظرية الأدب، وما يفضي إلى النظر في أصناف الكلام وأقسام الكتابة الأدبية وتفرعات صياغتها.

وكما سبق ذكره، في التمهيد لهذا الفصل، فإنه لا يتأتى الفصل الحاد بين القضيتين ومنهج البحث فيهما، فكثيراً ما تتواشج الأواصر بين مباحث القضيتين، وفي هذا المقتضى، يقول رشيد يحياوي بأن "مفهوم التنويع يفترض أنه موضوع مشكَل... إن البحث المستند إليه يمكن أن يمضي في اتجاهين، من الماصدق إلى النوع، ومن النوع إلى فروعه أو إلى ما صدقه، مع انفتاحه للمحتمل الذي يعلو النوع في هرم التصنيف.[2]

والبدء في النظر في الماصدق، يفضي حتماً إلى البحث في ماهيته وكيفيات تولده، ومن هذا المنطلق تتفرع أغلب الدراسات المهتمة بالتصنيف الأدبي، والنظر في الأنواع الأدبية.

[1] _هلال محمد غنيمي، الأدب المقارن، ط5، دار العودة، بيروت، 1987، ص137.

[2] _ رشيد يحياوي، الشعري والنثري، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط نوفمبر 2001، ص10.

ومن جهة أخرى فإن كثيراً من البحوث والدراسات في هذا المجال، تذهب إلى ضرورة فحص الأثر الأدبي انطلاقا من مسلّمة جنسه، أو تُنميه إلى جنس معين، استناداً إلى المواضيع ومضامينها وصيغها الأسلوبيّة والبنائيّة والشكليّة الداخليّة.

فإنه على الرغم من أهمية متصور الجنس الأدبي وضرورته، لدى كل من المبدع والمتلقي وكذا الناقد والمنظر، فإن هذا الأمر يعرف بتنوع الاهتمام به عبر العصور مما جعل محاولات وصفه وتعريفه وضبط حدوده تثير من الإشكال والاختلاف أكثر مما تلقي الضوء على جوانبه المعقدة.

ومن جهة أخرى، فإن مفهوم الأدب هو كذلك له تصورات مختلفة ومتباينة من عصر إلى آخر، فهناك ممارسات كتابية قد تعد أدباً في عصر من العصور، في الوقت الذي تخرج مثيلاتها من دائرة الأدب في عصر آخر.[1]

وهذا ينسحب على التحديدات والمسميات لأجناس الأدب المختلفة والتي تختلف مدلولاتها باختلاف العصور، "فكلمة رواية ***Novel*** في أواخر القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر الانجليزي قد استعملت للأحداث الحقيقية والتخييلية معاً، وحتى التقارير الإخبارية كان من الصعب اعتبارها وقائعية، فالروايات والتقارير الإخبارية كانت تعتبر رواية، مع أنها تعبر عن وقائع، لا كتخييل."[2]

ومن المفيد أن نشير هنا إلى أن كلمة "جنس" في اللغة العربية، لها مقابل في الفرنسية هو "***genre***"، والكلمتان مشتقتان من الكلمة اللاتينية "***genus***"، وقد انتقلت الكلمة الفرنسية إلى الإنجليزية، غير أنها لم تقترن بالأدب لتشكل العبارة المتداولة " الجنس الأدبي" إلا في أوائل القرن العشرين، وقد كان النقاد قبل ذلك يستعملون إما كلمة "***kind***" أو كلمة "***spice***".[3]

وقد عرَّف لطيف زيتوني الجنس الأدبي بأنه "اصطلاح عملي يستخدم في تصنيف أشكال الخطاب وهو يتوسط بين الأدب والآثار الأدبية، ويتضمن مبدأ الأجناس الأدبية معايير مسبقة غايتها ضبط الأثر وتفسيره،

[1] _ ينظر: أحمد بوحسن، نظرية الأدب نصوص مترجمة، دار الأمان، الرباط، ط1، 2004، ص09.

[2] _ تيري إيغلتون، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995، ص10 و11.

[3] _ ينظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، المكتبة الأنجلو مصرية، ط3، القاهرة، 1962، ص136.

ويستند ضبط الأثر إلى ما يسمى بشروط الجودة في الكتابة، وقد حددها أرسطو في المأساة، وحددها المرزوقي في الشعر العربي، كما حددها هوراس في الشعر الكلاسيكي الفرنسي"[1]

ولمناقشة هذا التعريف، نتوقف عند العبارة التي مفادها أن الجنس الأدبي يتوسط بين الأدب والأثر الأدبي، والفكرة التي تعن لنا من خلال هذه العبارة، هي العلاقة بين الممارسة الجماعية ذات القصد الجمالي في استعمال اللغة إبداعاً وتلقياً وفق قواعد عامة محددة أو غير محددة، وبين التجليات الفردية الذاتية لهذه الممارسة من خلال النص الأدبي أو العمل الأدبي الواحد، وتتضح هذه العلاقة أكثر، عندما نعلم بأن "وولف ديتر ستمبل" ***Wolf-Dieter Stempel*** يشبهها بتلك العلاقة التي تصل بين ثنائية الكلام واللغة على نحو ما أوضحها دي سوسير[2]

وإن كان ليس من قبيل السطحية قبول تعريف نظرية الأجناس في كونها تشير إلى تصور يصنف الأعمال الأدبية إلى أنماط تستمد في الغالب من إبداعات تعد نماذج تحتذى، ومن ثم تتحول تقنياتها وقواعدها ومبادئ تنظيمها وطرائق بنائها بفعل جملة من العوامل، إلى معايير تراعى بوعي أو من غير وعي من قبل الكتاب، كما يتخذها النقاد بدورهم منطلقاً في تقويمهم للنصوص التي يواجهونها، والشأن ذاته بالنسبة للقراء عند قراءتهم لها، حيث تنبني آفاق توقعاتهم من خلال إنماء النص المقروء إلى جنس معين في الكتابة الأدبية.

فنظرية الاجناس كانت لها مهمات معيارية، حيث لم يكن الجنس مقولة وصفية، فحسب، بل مقياساً لما ينبغي أو ما يستحب في نمط معين من الخطاب، إن هذا من قبيل توسيع النظرية التوليدية التحويلية، من المجال اللغوي التواصلي المحدود، إلى الآفاق الواسعة الممتدة في الفعل الأدبي والثقافي.

فالأجناس الأدبية ذات تأثير فعال جداً في عملية إنتاج الأعمال الأدبية ونقدها واستهلاكها، أي أنها تؤدي جملة من الوظائف تتصل بالكاتب والقارئ معاً. وفي هذا الصدد يقول تيري إيجلتون بأن "الجنس الأدبي مجال يقع فيه ارتباط بين مضامين محددة وعناصر شكلية مخصوصة، اكتسب بمضي الزمن قوة السنة، وثباتها، على الرغم من خضوع هذا الارتباط إلى التغير والتجاوز والتحوير بصورة دائمة وإلى الشروط التاريخية للإنتاج."[3]

بل إن الكاتب باستخدامه لتقنيات جنس أدبي، يقرر اختياره لشكل فني، يجسد رؤيته للعالم، وعلاوة على ذلك، فإن تلك التقنيات قد تغدو، بوعي أو بغير وعي، نظاماً ترميزياً أو شفرة فنية يمكن للكاتب أن يستغلها في كيفية صياغة رسالته الأدبية متلاعباً من خلالها بآفاق توقعات القارئ، بحسب الغرض الفني الذي يريده.

---

[1] _ لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، مكتبة لبنان، بيروت، 2002، ص67.

[2] _ ينظر: وولف ديتر ستمبل وآخرون، المظاهر الأجناسية للتلقي، تر: عبد العزيز شبيل، النادي الثقافي بجدة، 1994، ص110.

[3] _ تيري إيغلتون، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، ص67.

والنظام الترميزي نفسه يتخذه القارئ وسيلة يتعامل بها مع العمل الأدبي يرسم بواسطتها آفاق توقعاته، كما أن هذا النظام يلعب دوراً في تكوين خبرة ذوقية لدى القارئ تتراكم بفعل قراءاته المتعددة، وخبراته الفنية والجمالية السابقة، "فللأجناس الأدبية، من حيث مواقفها العامة أثر في العبارات والتراكيب، حتتتلاءم وطبيعة الجنس الأدبي المصوغة فيه."[1]

وكما أن التعامل مع النصوص نقداً أو إبداعاً يتم في ضوء خصوصيات ومعايير الجنس الأدبي، فإن الجنس الأدبي كان قد تشكل "من خلال مجموعة من النصوص متراكمة تنتظمها خصائص معينة، تمكن الناقد الأدبي من استنباطها وجعلها قواعد وأسساً لنصوص لم تولد بعد، وعليه فإن الجنس الأدبي يغدو بعد زمن من تراكم نماذجه...نصاً غائباً، والنموذج المجسد له نصاً حاضراً."[2]

بل إن خصوصيات بعض الأجناس الأدبية قد تتكرس من خلال نصوص معدودة، فحتى أرسطو في تنظيره كان قد "أسقط نماذج معينة على مجمل التراث الإغريقي، فقد أصبحت الإلياذة نموذجاً للشعر الملحمي وأشعار صافو وبندار نماذج للشعر الغنائي، وإن القراءة الدقيقة لكتاب فن الشعر لأرسطو تكشف عن أنه يتحدث عن الشعر الدرامي من عموماً خلال مسرحية أوديب ملكاً، لسوفوكليس حصراً."[3]

ومن زاوية أخرى، هناك تساؤل أثاره رينيه ويليك، وحاول الإجابة عليه بالتمثيل له من خلال النظرية التصنيفية في علم الأحياء، مفاده: "هل تنطوي نظرية الأنواع الأدبية على افتراض أن كل عمل أدبي ينتمي إلى نوع؟ على حد معرفتنا لم يثر هذا التساؤل من قبل، وإذا كان لنا أن نجيب بالمقارنة بعالم الطبيعة، لكانت الإجابة حتماً بالإيجاب، حتى الحوت والخفاش يمكن تصنيفهما، كما نسمع بكائنات تقع بين بين في المنطقة الحياد، بين مملكة أحياء وأخرى."[4]

ونظريّة الأدب، تعنى، كما يرى المهتمون بها، في بحث قضيتين أساسيتين:

الأولى هي البحث في الأسباب الموجبة لوجود الأجناس الأدبيّة، والثانية تنظر في المعايير التي يتم على وفقها تقسيم الأدب بمعناه الكليّ إلى أنواع أو أجناسمتعددة، وهذا يستتبع ضمناً دراسة خصائص كل نوع أو جنس، ومادته، وما يطرأ عليها من تطور أو تحول.[5]

[1] _ محمد غنيمي هلال، قضايا في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، القاهرة، ص156.

[2] _ الفريجات عادل، الجنس الأدبي تخوم أم لا تخوم، علامات في النقد، ع 38، مج 10، 2006، ص248.

[3] _ هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2007، ص128.

[4] _ أوستن وارن و رينيه ويليك، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، 1992، ص314.

[5] _ ينظر: المرجع نفسه، ص275.

ولو شئنا تتبع القضية الأوللوجدنا أن نظريّة الأجناس الأدبيّة عملت على تقصّي الباعث البدئي لوجود الأدب في الأصل، مقترحة لذلك أجوبة على أسئلة تقتضيها ضرورة المنطق الذي يحكم وجود الأشياء، فتارة نجد أن "الأدب نتاج الواقع الإنساني واحتداماته وصراعاته، وما ندعوه أدباً إنما هو تعبير عن ذلك الواقع، يقوم الإنسان باستعادته مستخدما وسائله التعبيريّة اللغويّة، وهو ما يختصره الكثيرون بنظرية التعبير.

وتارة ثانية يكون الأدب دالاً على الموقف الذي يتبناه الإنسان بالمقابل من الواقع، بمعنى إن الأدب انعكاس لذات الإنسان تجاه واقعه، ومن هنا جاءت التسمية في هذه الحال بنظرية الانعكاس. كما يمكن للأدب أن يكون وليد الجدل والتواشج القائم بين ذات الإنسان وواقعه."[1]

أما القضية الثانية التي نوهنا إليها سابقاً، والتي تمثل الطرف الآخر من معادلة نظريّة الأنواع الأدبيّة، فتُعنى كما أسلفنا بأسس تصنيفها وتسمية أجناسها انطلاقاً من النظرة الأرسطيّة لفلسفة الفن، المتأسسة على مبدأ المحاكاة وفكرتها ومؤداها أن الفن محاكاة للطبيعة والإنسان، إلا أن هذه المحاكاة تختلف أداتها باختلاف الفنون، ويتميز الأدب من غيره من الفنون باتخاذ اللغة أداة له، وهنا يصنّف أرسطو الأجناس الأدبيّة إلى ملحمة وتراجيديا وكوميديا، بل صار أمر نسبة التقسيم الثلاثي الشائع: (الملحمي والدرامي والغنائي) إليه متداولاً، وكما هو واضح فقد بُني هذا التقسيم على معطيات القيمة الموضوعيّة وآليّة استعمال اللغة، من حيث الأسلوب والصيغة والوظيفة.[2]

ومهما يكن الأمر فإن التحولات التي حدثت أو تحدث في نظريّة الأنواع أو الأجناس الأدبيّة، فإن ما يعنينا منها الآن هو تقرير اهتمامها بالأثر الأدبي وتطوره، ومدى تأثيرها في جدلية الشعري والنثري.

وبصرف النظر عن الأسباب التي دعت إلى هذه الحركية، على الرغم من كونها أحد المعطيات التي تقوم عليها نظريّة الأنواع الأدبيّة، فهناك جنس أدبي تغيّرت بنيته الشكليّة والصوتيّة والأسلوبيّة عبر مراحل الأدب وأدواره التأريخية وهناك جنس أدبي يموت وينقرض سواء أكان ذلك بعد تحول أم ثبات، ثم أن هناك أدباً يولد إنْ على سبيل الاستحالة أو على سبيل الابتداع، ونختم بإشارة رينيه ويليك إلى هذه الفكرة، بطرحه للسؤال: "هل تظل الأنواع ثابتة؟ ربما لا. إذ بإضافة الأعمال الأدبية الجديدة، تتغير تصنيفاتنا، ...والواقع أن أحد الأنشطة النقدية

---

[1] _ أوستن وارن و رينيه ويليك، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، ص117.

3 _ ينظر: الصافي العماري، قضية الأجناس الأدبيّة في الفكر الأدبي،منشورات المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2002، ص34 .

المتميزة، يدور حول اكتشاف واستنباط تصنيفات جديدة، أي أنماط نوعية جديدة... ومعظم النظريات الأدبية الحديثة، تميل إلى إبطال الفارق بين النثر والشعر، ثم تقسم الأدب الخيالي إلى قصصي (الرواية–الأقصوصة– الملحمة)، ثم مسرحي (نثراً أو شعراً)، ثم شعري (بالتركيز على ما كان القدماء يسمونه شعراً غنائياً."[1]

2° تطور نظرية الأجناس الأدبية:

إن البحث في النوع أو الجنس الأدبي ليس أمراً جديداً أو غائباً عن العطاء الفكري الإنساني عموماً، والفكرة نفسها تنسحب على الفكر والنقد العربي بالخصوص، فبدءاً من مقولات سقراط وأفلاطون وأرسطو وما أنتجته الفلسفة الإغريقية، مروراً بما أضافه العلماء العرب والمسلمون في مراحل لاحقة، وصولاً إلى احتدام الفكرالإنساني وفلسفته في العصر الحديث، استقر ما يعرف اليوم بنظريّة الأنواع أو الأجناس الأدبيّة.

وكما هو معلوم، فإن من الدارسين لجذور نظرية الأجناس الأدبية، من يرجعون أولياتها إلى تمييز أفلاطون بين نمطين من أنماط إعادة إنتاج موضوع،عن طريق الوصف أو عن طريق المحاكاة، ولما كان الشعر الوسيلة البارزة في التعبير الأدبي، فقد قسمه أفلاطون إلى شعر مسرحي وشعر سردي، حيث أن الشعر المسرحي يعتمد المحاكاة المباشرة للأشخاص، أما الشعر السردي فهو شعر يعتمد وصف وتصوير الأعمال الإنسانية، وبقي الشعر الغنائي الذي يعبر فيه الشاعر عن أفكاره ومشاعره خارج دائرة أفلاطون ومخططه، لأن أفلاطون يصبو إلى تتبع الشعر الذي يزيف الحقيقة، "ذلك أن الشاعر حين يدير مرآته في كل اتجاه ليصور الأشياء، فإنه يخلق شيئاً زائفاً، يبعده عن الحقيقة بثلاث مراحل."[2] ومن هنا فإن الشاعر الغنائي في ضوء هذا الفهم أكثر تزييفاً للحقيقة، لأنه يطلق العنان للعاطفة.

أما أرسطو، فإن باختين ***Mikhail Bakhtin*** يعد نظريته في الأدب وتصنيفه إلى أجناس الأساس العميق لنظرية الأجناس الأدبية[3]، حيث لم يلتفت بدوره إلى الشعر الغنائي بوصفه جنساً أدبياً رئيساً، غير أنه خالف أستاذه أفلاطون في رؤيته للمحاكاة، حيث أن نظرية المحاكاة تتلخص عنده في كونها تقوم على مبدأ في طبيعة الفن.

فالفن لا ينقل فقط ما هو كائن، وإنما ينقل في الغالب ما يمكن أن يكون وما ينبغي أن يكون، وبناءً على ذلك فقد ميز أرسطو بين التاريخ والفن ورأى بأن على الفنان "محاكاة الطبيعة لا بقصد تقليدها، بل لإبرازها في

[1] _ أوستن وارن و رينيه ويليك، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، ص315.

[2] _ أفلاطون، كتاب الجمهورية، تر: فؤاد زكريا، دار الكتاب العربي، 1968، ص531.

[3] _ ينظر: باختين ميخائيل، الملحمة والرواية، تر: جمال شحيذ، بيروت، معهد الإنماء العربي، ص25.

صورة هي أقرب إلى الكمال العقلي المحسوس."[1]

وكما هو معروف، فإن كتاب فن الشعر عند أرسطو يتناول في معظمه جنس المأساة، ويعتبرها أسمى من الملهاة والتراجيديا، لأنهما دون المأساة وظيفةً في التطهير وفي اعتمادها الأسلوب النبيل كما أسماه اليونانيون.

والجدير بالذكر أن فيتور***Wilhelm Viëtor*** (1850-1918)، وهو منظر وناقد ألماني "يقترح أن لا تستخدم لفظة الأنواع بالنسبة لهذه التصنيفات الثلاثة، وكذلك بالنسبة للتصنيفات التاريخية مثل المأساة والملهاة...لأنه قد سبق وميز أفلاطون بين الأنواع الرئيسية الثلاثة على أساس أسلوب المحاكاة أو التمثيل، فالشعر الغنائي يتحدث عن شخصية الشاعر، وفي الشعر الملحمي (أو الرواية) يتحدث الشاعر جزئياً بشخصه كراوية، وأحياناً أخرى يدع شخوصه تتحدث، في حوار مباشر (أسلوب الحكاية المختلط)، وفي المسرحية يختفي الشاعر خلف مجموعة شخصياته."[2]

أما التقسيم الثلاثي للشعر إلى مسرحي وملحمي وغنائي، فإنه يعود، في حقيقة الأمر، إلى تراكمات معرفية ونظرية كبيرة، استقرت بالكيفية المعروفة في القرن السادس عشر الميلادي.[3]

وفي القرن الثاني قبل الميلاد، قام ديونيسيوس تراكس ***Dionysios Thrax*** (فيلسوف من الإسكندرية 170 ق م–90 ق م)، بوضع قائمة بعدد من الأجناس الأدبية تضم المأساة، والملهاة، والمرثية، والملحمة، والشعر الغنائي وغيرها، وكان قصد بالشعر الغنائي، الشعر المغنَّى المصاحب بالعزف على القيثارة، أما في القرون االوسطى، فعلى الرغم من ظهور وانتشار أجناس جديدة عديدة، إلا أنه لم يكن هنالك من منظر يجمعها ويعمل فيها نظر التصنيف.[4]

غير أن منظري عصر النهضة أقاموا تصنيفاتهم على أساس من العودة إلى كتاب «فن الشعر» الذي أهمله كُتاب العصور الوسطى، حيث "تعد كتب أرسطو وكتب هوراس المصادر الكلاسيكية لنظرية الأنواع، ومن خلال ما كتباه، ساد الاعتقاد بأن المأساة والملحمة هما النوعان المتميزان، بل والرئيسان."[5]

وكما هو معروف فإن كتاب أرسطو انتقل إلى أوربا عن طريق الفلاسفة العرب المسلمين من أمثال الفارابي وابن سينا وابن رشد وغيرهم، حيث ترجم في القرن الثالث عشر، وتزامن ذلك مع العودة إلى إحياء المسرح في شكله الكلاسيكي، حيث كانت العودة إلى النص الأصلي لكتاب أرسطو في القرن السادس عشر كشفاً جديداً، غدت معها نظرية الأجناس الأدبية أساساً للنظام النقدي آنذاك، "فقد بين نورثورب فراي ***Northrope Frye*** أن نظرية النقد النوعي قد توقفت تماماً حيث تركها أرسطو، إذ بقيت من حيث جوهرها هي هي، وكل

---

[1] _ ينظر: تليمة عبد المنعم، مقدمة في نظرية الأدب، ط2، دار العودة، بيروت، 1979، ص177.

[2] _ أوستن وارن و رينيه ويليك، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، ص315–316.

[3] _ ينظر: المرجع نفسه ،81.

[4] _ ينظر: المرجع نفسه ، ص 121.

[5] _ المرجع نفسه ، ص315.

ما كان يفعله النقاد، إعادة صياغتها أو تعديلها أو منحها شيئاً من المرونة، لتمكينها من استيعاب ما استجد أنواع كالرواية والقصة."[1]

وما نفهمه، بطبيعة الحال، من إطلاق عبارة النقد النوعي أن المقصود منها النقد الذي ينظر بشمولية في المنهج إلى الأدب والأعمال الأدبية باعتبارها أنواعاً وضروباً مختلفة ومتنوعة.

ثم إن إغفال الشعر الغنائي لم يعد مقبولاً، فحاول بعضهم إخضاع الشعر الغنائي لنظرية المحاكاة الأرسطية، بافتراض أن الشاعر الغنائي في صوته المتفرد الذي نلمسه في نصوصه إنما يحاكي نفسه.[2]

ثم جاءت الحركة الرومنتيكية فكانت ثورة على الفواصل والحدود بين الأجناس الأدبية، كالفصل بين المأساة والملهاة، وقد تفاوت الرومنطقيون في مواقفهم تجاه هذه القضية: ففضل فريق منهم المزج بين جنسين أو أكثر داعياً إلى شكل شعري شامل، وحاجّ فريق آخر من أجل جنس جديد كالرواية التاريخية والمسرحية التاريخية، ومجد فريق ثالث الشعر الغنائي لأنه جوهر كل الشعر وروح الإحياء فيه، وتصور فريق رابع إلغاء كل التعريفات والتصنيفات المتصلة بالأجناس الأدبية.[3]

أما القرن التاسع عشر، فقد شهد بروز فكرة التطور فغدت أفكار التطورية الجديدة تطبق بشغف على تاريخ الأدب في أقطار عدة، وقد حاول الفرنسي برونتيير ***Brunetiére*** (1849-1906) في كتابه «تطور الأجناس في تاريخ الأدب»، أن ينقل بعض المفاهيم البيولوجية الصرفة من الداروينية إلى الأدب، وكان يقارن باستمرار بين تاريخ الأجناس الأدبية وتاريخ الكائنات البشرية.[4]

وأكثر من هذا فقد استخدم **برونتيير** في تأريخه للأجناس الأدبية تشبيه الصراع من أجل البقاء، لكي يصف تنازع هذه الأجناس فيما بينها، وقال إن بعض الأجناس تتحول إلى أجناس أخرى.[5]

وقد عد محمد غنيمي هلال التساؤلات التي أثارها برونتيير حول تولد الأنواع الأدبية وتحولها، ذات أهمية بالغة في الكشف عن كيفية التعاطي مع الأنواع الأدبية.[6]

ولكن سرعان ما واجه مفهوم التطور الكثير من النقد والرفض باسم العبقرية حيناً، والتقويم الانطباعي في بعض نواحيه حيناً آخر، ولاسيما من جانب كروتشه الذي كان هجومه على مفهوم الجنس الأدبي بالذات مقنعاً

---

[1] _ ***Northrope Frye ; anatomie of criticism, Four essays (Princeton, NJ, university of Press), (2), 1957; P 13.*** نقلاً عن: هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2007، ص129.

[2] _ ينظر: أوستن وارن و رينيه ويليك، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، ص223.

3 _ ينظر: جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، ط2، دار طوبقال، الدار البيضاء، 1986، ص59-60.

[4] _ ينظر: رولان بارت، قراءة جديدة في البلاغة القديمة، تر: عمر أوكان، إفريقيا الشرق، ط1، 1994، ص 48.

5_ ينظر: عبد الله إبراهيم، الرواية وإشكاليات التجنيس والنشأة، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي بجدة، ع38، المجلد 10، 2000، ص323.

6 _ ينظر، محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، 1987، ص73.

من جميع النواحي، وقد عملت أفكاره المتعلقة بتفرد كل عمل أدبي عما سواه، ورفضه الوسائل والطرائق والأساليب الفنية ولو كانت موضوعات للتاريخ، على تقويض أساس التطورية برمتها.[1]

وهناك آراء تتخذ موضع الوسطية تجاه نظرية الأجناس الأدبية، حيث ترى أن لها أهمية في الآداب القديمة، في الوقت الذي تضمحل أهميتها في الأدب الحديث ونقده، ومع ذلك فقد بقي نفر من المنظرين يدافع عن نظرية الأجناس الأدبية هذا القرن، وربما كان من أبرز هؤلاء الباحث الفرنسي المشهور بول فان تيغم ***Tieghem*** الذي بين في مقالته المعنونة بـ «مسألة الأجناس الأدبية» التي نشرتها له مجلة هليكون ***Helicon*** (مع مقالات أخرى لغيره تناصر جميعها فكرة الأجناس الأدبية)، أن "فكرة الأجناس ليست ميتة ولا يمكن أن تكون كذلك، لأنها مؤسسة بثبات في النفس الإنسانية، فكل ذوق عاطفي وكل حاجة اجتماعية أو دينية يؤلف أو تؤلف جذراً لجنس مختلف يزهر على نحو أكثر أو أقل إرضاء"[2]

والجدير بالذكر أن غالبية النقاد الأمريكان، هم من المنافحين عن مبدأ الجنس الأدبي في هذا القرن، وأكثرهم تقليدية ومحافظة في مناهجهم وافتراضاتهم، حتى أطلق عليهم الأرسطيون الجدد، لأنهم سعوا إلى التوسع في النظام الأدبي الذي ينطوي عليه كتاب أرسطو «فن الشعر» وإلى تطويره، وذلك "بتصنيف أشكال أدبية لم يقدم أرسطو ذاته تعليقاً مطولاً عليها، أو بإضافة تمييزات أخرى لمقولات لا يقيمها هو نفسه."[3]

وظهرت رؤى جديدة في تصنيف الأجناس الأدبية، من ذلك ما قدمه إلدر أولسون ***Elder Olson*** في مقالته «مخطط لنظرية شعرية» عن أربعة أنماط أساسية للعمل: الأعمال التي تقدم شخصية واحدة في وضع مغلق أي في وضع لاتعقد أعمالها أعمال أي فاعل آخر، مثل معظم الشعر الغنائي، والأعمال التي تظهر شخصيتين أو أكثر في وضع مغلق، والأعمال المؤلفة من مجموعة من المشاهد، والأعمال المؤلفة من مجموعة من الحلقات.[4]

ثم إن الشكلانيين الروس والبنيويين التشيكيين والفرنسيين لهم مواقف غير معادية لوجود الأجناس الأدبية وتمايزها، وقد برز من بينهم خاصة تزفيتان تودوروف ***Todorov*** الذي قدم دفاعاً مجيداً عن نظرية الأجناس الأدبية من منطلق بنيوي مؤكداً فكرة الصراع في تطور الأجناس الأدبية، ولاسيما عندما يثور العمل الأدبي الجاد على المعايير القائمة للأجناس الأدبية ويعدلها في ثورته هذه على نحو يطول الأجناس ذاتها، حيث يرى أن نظرية الأجناس الأدبية قد اندمجت في نظرية أوسع وهي نظرية الخطاب وعلم القص[5]

---

[1] _ ينظر، محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص79.

[2] _عبد الله إبراهيم، الرواية وإشكاليات التجنيس والنشأة، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي بجدة، ع38، المجلد 10، 2000، ص 324.

[3] _أوستن وارن و رينيه ويليك،نظرية الأدب، تر عادل سلامة، ص337.

[4] _ ينظر: المرجع نفسه، ص339.

[5] _ ينظر: تودوروف، أصل الأجناس الأدبية، تر: محمد برادة، مجلة الآداب الأجنبية، دمشق، ع11، سنة 1996.

لكن يبقى نورثروب فراي ***Northrop Fraye*** فذاً بين هؤلاء، فقد أشار في كتابه «تشريح النقد»، إلى أن نظرية الأجناس الأدبية لم تبارح النقطة التي بلغها أرسطو، ومن هنا كان إسهامه في تطوير هذه النظرية أصيلاً وخلافياً إلى درجة لم يبلغها مُنظر آخر منذ أرسطو.[1]

يمكن القول بشكل معمم أن نظرية الأجناس الأدبية مرت بمرحلتين أساسيتين: الأولى بلغت ذروتها بالكلاسيكية الجديدة التي دعت إلى فصل الأنواع الأدبية والعمل على التمييز بينها وتصنيفها، فهي "محددة تحديداً لا يمكن أن تخلط بعضها ببعض، ولا يجور بعضها على بعض، وقواعدها شبه أوامر فنية يلقيها الناقدون، ويتبعها الشعراء والكتاب والمنتجون."[2]

أما المرحلة الثانية فهي وصفية بكل وضوح، لا تحدد عدد الأنواع الممكنة ولا توصي الكتاب بقواعد معينة، فهي تفترض أنه بالإمكان مزج الأنواع التقليدية، وإنتاج نوع جديد من هذا المزج، وأن بالإمكان إنشاء الأنواع على أساس الشمول كما كانت تتأسس إنطلاقاً من فكرة النقاء، "وبدلاً من التشديد بين نوع ونوع، فمن المهم الإلحاح الرومانتيكي على تفرد كل عبقرية أصلية، وكل عمل فني في إيجاد القاسم المشترك في كل نوع على حدة إظهار صنعاته الأدبية المشتركة وهدفه الأدبي."[3]

3° نظرية الأجناس الأدبية في التراث النقدي العربي:

أما في التراث النقدي العربي، فمع وجود شذرات من الكلام عن الأجناس الأدبية وتصنيفها، لا يتسع المجال لبسطها، نشير إلى أن بعض الباحثين وجد تقصيراً من قبل العرب في هذا المجال.

ونجد عبد السلام المسدي في كتابه النقد والحداثة يجزم بأن قضية الأجناس الأدبية، عموماً، لم تستأثر بعناية النقاد العرب القدامى، ولم ترق إلى حد تكوين مشغل من مشاغل دراساتهم النقدية وأبحاثهم الأدبية، حيث أن "مقولة الأجناس الأدية دخيلة على قيم الحضارة العربية في مكوناتها الإبداعية"[4]، وهذا لا يعتبر، حسب رأيه انتقاصاً، من الحضارة العربية، بل هو ميزة من مميزاتها وخصوصية من خصوصيات الفكر العربي.

فقد قال "عادل فريجات" في بحثه الموسوم ب الأجناس الأدبية تخوم أو لا تخوم: " ولو عدنا إلى تاريخ

---

[1] _ ينظر: نورثروب فراي، تشريح النقد محاولات أربع، تر: محمد عصفور، ط1، منشورات الجامعة الأردنية، عمان، 1990، ص 145.

2 _ محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص139.

3 _ وارين أوستين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ص308.

[4] _ عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1983، ص107.

الأدب العربي القديم، وواقع النقد، ناظرين في مدى شموليته لمسألة الكشف عن الأجناس الأدبية، ونقدها والتنظير لها، لوجدنا فيها تقصيراً كبيراً، ففي القديم قصرت نظرية الأجناس الأدبية عن جعل المقامة جنساً أدبياً خالصاً، له أصوله وحدوده ونقده، إلى أن جاء ناقد معاصر هو عبد الملك مرتاض في كتاب سماه فن المقامات في الأدب العربي، انتهى فيه إلى أن فن المقامة هو جنس أدبي قائم بذاته، فسد بكتابه ثغرة وجدت في تاريخ النقد العربي تتصل بمسألة الأجناسية."[1]

ومع هذا التقصير، إلا أن بعض العرب القدامى أشاروا إلى بعض القضايا الجوهرية في نظرية الأجناس الأدبية، من ذلك تفريق البعض منهم بين النوع والجنس، وإدراكهم للفوارق التي بينهما، وما يؤدي إليه هذا الإدراك من تصور تصنيفي لأشكال التعبير اللغوي، ومن ذلك أيضاً ما توصل إليه المعري (ت449هـ) من إدراك للمصطلحين وتمايزهما، فالنوع عنده ما يكون تحت الجنس وفرع منه، وقد يتحول النوع بحد ذاته إلى جنس بالنسبة لفروع منه، يقول:"قد تقدم أن الشعر جنس، والرجز نوع تحته، وإنما ذكرت ذلك خشية أن تذهب إلى أن الرجز ليس بشعر، كما قال بعض الناس."[2]

ونشير كذلك إلى استخدام العرب، لتسميات عديدة، أطلقت على كل من الجنس والنوع، كالفن والقسم والضرب وغيرها، ونحن لا نريد أن نسهب في ذكرها، والمهم عندنا أن عدداً من القدماء كان يدرك الفروق بين النوع والجنس، وأن معظم التقسيمات الأدبية، كانت متفرعة من جنسين أساسيين هما الشعر والنثر، وأن هذه الثنائية تبقى دائماً مهيمنة حتى على بعض الأنواع الأدبية التي نحت إلى الاستقلالية من قطبي هذه الثنائية، كالخطب مثلاً، والتي ذكرها أبو هلال العسكري، معتبراً إياها قسيمة لكل منهما، في قوله: " أجناس الكلام المنظوم ثلاثة: الرسائل والخطب والشعر، وجميعها تحتاج إلى حسن تأليف وجودة تركيب."[3]

ويعزي بعض الباحثين السبب في تقصير النقاد القدامى في النظر إلى مسألة الأجناس الأدبية وتخصيص ظواهرها بالدراسة، إلى هيمنة التفكير البلاغي العام على النقد العربي القديم، وممن قال بهذا الرأي "صلاح فضل"، حيث رأى أن التصورات البلاغية العربية، لم تستطيع تنمية نظرية محددة للأجناس الأدبية، لأن "اختلاط قضايا البلاغة القديمة، ومجافاتها لروح التصنيف العلمي السديد، أدى إلى عدم التمييز في المستوى بين أجناس القول

[1] _ عادل فريجات، الأجناس الأدبية تخوم أم لا تخوم، علامات في النقد، ع 28، مج 10، 2006، ص250.
[2] _ أبو العلاء المعري، رسالة الصاهل والساحج، تح: عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، مصر، 1985، ص181.
[3] _ أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: علي بن محمد البجاوي، ط1، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1952، ص161.

المختلفة، بفروعها النوعية، فلا فرق عند البلاغي بين الشعر والنثر، في طبيعة اللغة ولا في أشكالها الفنية، ومن ثم فإن التصورات البلاغية العربية لم تستطع تنمية نظرية محددة للأجناس الأدبية"[1]

ولاشك أن المطلع على هذا الرأي لصلاح فضل، سيلتبس عليه هذا الدمج في حكمه بين البلاغة والنقد، الذي من المفترض أن يضطلع بمسألة الأجناس الأدبية، وقد يظن أن كلامه متوجه إلى حقبة زمنية للنقد العربي، كان لا فرق فيها بين البلاغة والنقد، حيث تلتها حقبة، استقلت فيها البلاغة، ونضجت في منأىً عن النظريات النقدية، غير أن ما يفهم من كلام فضل، هو أن استمرار هيمنة التفكير البلاغي على الممارسات النقدية، صرف النقاد عن الاهتمام بالكليات، والنظر إلى الأدب وأجناسه، نظرة فوقية شمولية، ويوضح حمادي صمود توجهات الفكر البلاغي، إذ يقول: "إن البلاغة كانت تسعى إلى فصل اهتمامها عن زوج (شعر/نثر)، لتركز على زوج (الكلام البليغ/الكلام العادي)."[2]

ومن خلال بعض الأمثلة من النقد العربي القديم يمكننا أن نلمس بأن كلام حمادي صمود ليس صحيحاً على إطلاقه، حيث أن هناك نصوص ورد فيها النثر أو المنثور في معنى الكلام العادي، فمن ذلك نص لعبد الله بن وهب الكاتب (ت197 هـ)يقول فيه: "واعلم أن سائر العبارة في لسان العرب إما أن يكون منظوماً أو منثوراً، والمنظوم هو الشعر، والمنثور هو الكلام."[3]

وعندما يشرع ابن وهب في تفصيل أنواع المنثور يذكر من ضمنها "الحديث وهو ما يجري من الناس في مخاطباتهم ومجالسهم ومناقلاتهم."[4]

ومهما يكن من أمر فإن النقاد العرب القدامى، أو معظمهم، يرون بأن الشعر والنثر جنسان قسيمان من الكلام أو من اللغة، فقد نقل التوحيدي عن ابن مسكويه بأن"النّظم والنثر نَوْعَانِ قسيمان تَحت الْكَلَام وَالْكَلَام جنس لَهما، وَإِنَّمَا تصح الْقِسْمَة هَكَذَا: الْكَلَام يَنْقَسِم إِلَى المنظوم وَغير المنظوم. وَغير المنظوم يَنْقَسِم إِلَى المسجوع، وَمِثَال ذَلِك مِمَّا جرت بِهِ عادتك أَن تَقول: الْكَلَام بِمَا هُوَ جنس يجْرِي مجْرى قَوْلك الْحَيّ."[5]

---

[1] _ صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1992، ص112.

[2] _ صمود حمادي، الشعر والصفة في التراث، فصول، مج6، ع1، تشرين الأول/كانون الأول، 1985، ص80.

3 _ ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تح: أحمد مطلوب، ط1، مطبعة العاني، بغداد، 1967، ص160.

4 _ المرجع نفسه ، ص246.

5 _ التوحيدي، الهوامل والشوامل، تح: سيد كسروي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2001، ص347.

ومما يلاحظ أيضاً أن بعض النقاد من القدامى درج على استعمال لفظة فن للدلالة على الجنس أو النوع، على نحو ما يقول ابن وهب: "ليس المستحسن الصرف والكذب الصرف والإحالة في شيء من فنون القول إلا في الشعر."[1]

ونظرة على مسميات بعض المؤلفات في القديم نستجلي من خلالها القسمة الثنائية للكلام عند نقادنال القدامى، من ذلك كتاب المنظوم والمنثور لأحمد بن أبي طاهر طيفور (ت 280هـ)، وكتاب رسالة في المفاضلة بين بلاغة الشعر وبلاغة النثر لأبي العباس المبرد (ت 285هـ)، وكتاب نثر المنظوم للآمدي (ت370هـ)، وكتابي الصناعتين الكتابة الشعر، ومحاسن النثر والنظم لأبي هلال العسكري(ت395هـ)، وكتاب المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر لضياء الدين ابن الأثير (ت637 هـ).

ومع ذلك فإن فكرة التصنيف الثنائي للكلام عند العرب لم تكن بهذا الثبات والتأسيس النظري، بحيث تتفرع منها أحكام أخرى تتبع منطقاً من التسلسل والتدرج في استقصاء الأجناس والأنواع، فمن ذلك ما يلاحظ في تصنيف أبي هلال العسكري الذي يرى "أجناس الكلام المنظوم ثلاثة: الرسائل والخطب والشعر، وجميعها تحتاج إلى حسن التأليف وجودة التركيب."[2]

فهذا تصنيف ليس فيه ذكر للنثر، وإنما يستعيض عنه بذكر نوعين من أنواعه وهما الرسائل والخطب، وأما صفة المنظوم فلا علاقة لها بالشعر، إنما هي كما شرحها أبو هلال نفسه هي حسن التأليف وجودة التركيب.

ومن ذلك قول الباقلاني في كتابه إعجاز القرآن: "قد علمنا أن كلامهم ينقسم إلى نظم ونثر، وكلام مقفى غير موزون، وكلام موزون غير مقفى، ونظم موزون ليس بمقفى كالخطب والسجع، ونظم مقفى موزون له روي."[3]

ولاشك أن المقصود بالمنظوم هنا يختلف عن مقصوده في نص أبي هلال العسكري، ولا نجد تفسير لقوله نظم موزون ليس بمقفى، وكذا نظم مووزن له روي إلا أنهما نوعان تحت جنس النظم، وبذلك فهو يخرج الخطب والسجع من جنس النثر، كما نفهم أنه يرى بأن النظم جنس واسع يدخل الشعر الذي هو نظم موزون ومقفى

1 _ ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، ص185.

2 _ أبي هلال العسكري، الصناعتين، ص161.

3 _ الباقلاني، إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط5، القاهرة، 1997، ص62.

نوعاً من أنواعه، ولكن ما أشكل علينا أننا لم الباقلاني يتوسع في هذا المنظور أو يؤسس عليه مقولات أخرى تنطلق من الحكم السابق.

وهذه الظاهرة في سوق القول العام عن الأجناس الأدبية نجدها شائعة عند القدامى، بحيث لا يسترسلون في سرد التصنيف الهرمي، بيد أننا وجدنا ابن وهب يشذ عن هذه الصورة، حيث نجد عنده تصنيفاص هرمياً منسجماً ومتكاملاً للأجناس والأنواع منطلقاً من التقسيم الثنائي، حيث يقول بأن واعلم أن سائر العبارة في لسان العرب إما أن يكون منظوماً أو منثوراً، والمنظوم هو الشعر والمنثور هو الكلام، ثم يأخذ في ذكر أقسام الشعر ويعدد منها القصيد والرجز والمسمط والمزدوج، ويذكر أن للشعراء فنوناً كثيرة تجمعها في الأصل أصناف أربعة هي المديح والهجاء والحكمة واللهو، ثم تتفرع من كل صنف من ذلك فنون، وحين ينتهي من الكلام في الشعر وما يتعلق به، يلتفت إلى القسم الثاني من أقسام العبارة وهو النثر أو المنثور، فهو عنده لا يخلو من أن يكون خطابة أو ترسلاً أو احتجاجاً أو حديثاً، ثم يستطرد في بيان كل نوع من الأنواع وماله من أقسام وأصناف.[1]

ولكن من الأسئلة التي تطرح نفسها بحدة: كيف لم تتكون لدى العرب نظرية أجناسية؟ يطرح هذا السؤال ونحن نعلم أنهم ترجموا كتاب أرسطو فن الشعر، فبفضل العرب تمت المحافظة على هذا الكتاب، ومن لغة العرب تم نقل هذا الكتاب إلى اللغات الأوروبية، وعليه انبنت النظرية الأدبية والأجناسية الغربية.

لقد ذهب بعض الباحثين إلى إن كتابه فن الشعر ترجم ترجمة مشوهة، "ولم يكن فهمهم لهذا الكتاب دقيقاً بعد ترجمته وبشكل يساعد على تطوير المفاهيم والعناصر لخدمة الشعرية العربية القديمة."[2]

وهناك من ساندهم في هذا الرأي بحجة أنه لو ترجم كتاب أرسطو، ترجمة وافية، وراج الرواج الذي يليق به، لتغيرت النظرية النقدية والإبداعية تغيراً جذرياً، "وإلا لعني الأدب العربي بإدخال الفنون الشعرية العليا، وهي المأساة والملهاة منذ عهد ازدهاره في القرن الثالث الهجري، ولتغير وجه الأدب العربي كله، ومن يدري لعل وجه الحضارة العربية كله، أن يتغير وجهه الأدبي، كما تغيرت أوربا في عصر النهضة."[3]

وليس من الصعب قبول تصنيف الشعر العربي ضمن الشعر الغنائي بالنظر إلى سيادة صوت الأنا على القصيدة العربية، وقد تعزز هذا الحكم بالنظر إلى "افتقار العرب إلى النوعين الآخرين، (الدرامي والقصصي)، أو

1 _ ينظر: ابن وهب الكاتب البرهان في وجوه البيان، ص من 160 –إلى 191.

[2] _ رضوان بن عربية، مساءلات جديدة للشعرية العربية، المتقي برينتر، المحمدية، ط1، 2007، ص22.

[3] _ عبد الرحمن بدوي، مقدمة في فن الشعر النقد الفيلولوجي وكتاب فن الشعر، ، ص56.

على الأقل افتقارهم إلى الملحمة كالتي عند غيرهم من الأمم، وكان تعليل ذلك عند المستشرقين، ضعف المخيلة العربية، أو عجز عقلية العرب السامية عن ما تقتضيه الملاحم الطويلة، من تركيب وموضوعية."[1]

ومع أن كثير من المنافحين عن الشعرية العربية يتحججون بأن ذلك ميزة تخص الشعر والأدب الأدب العربي، إلا أن هناك من يرد عليهم بأن لا ميزة في المسألة، "بل هي علامة على الانغلاق وضيق الأفق، والتمسك الحرفي بتقاليد موروثة، لم يستطع الشعر الخلاص منها، حتى في عصور الازدهار الحضاري."[2]

إن هذا النقد اللاذع الموجه إلى الشعر العربي، وإلى الثقافة والذائقة العربية على العموم، جعل الكثير من الباحثين يحاولون عبثاً وعسفاً البحث عن تمظهرات للأنواع الأدبية السامية في مسيرة الأدب العربية، من ذلك البحث عن جذور القصص الروائي أو الاعمال المسرحية والملحمية في التراث العربي.*

وهناك من يتوسع في الرد على تلك الدعوى رداً عنصرياً، مثل لطفي عبد البديع الذي يقول بأن تهمة القصور التي تطال الأدب العربي في عدم تضمنه للأنواع الشعرية الموضوعية، إنما تطال الآداب السامية عموماً، في مقابل الآداب الآرية، ورأيه أنها تهمة أصبحت مردودة وداحضة، ولا معنى لها منذ أن ظهرت ملحمة جلجامش، التي يرى بأنها البرهان القاطع على بطلان تلك الدعوى.[3]

وهو في الوقت نفسه، ينفي إنماء الشعر العربي على طول مسيرته، إلى الشعر الغنائي، لأنه يرى بأن هذا الحكم نابع من إلصاق صفة الذاتية بالشعر العربي، ومن ثم فإن "الذاتية ليست جوهر الشعر الغنائي، ...والشعر لا يخلو من الموضوعية في أي صورة من صوره، بل هي الأساس الذي يقوم عليه العالم الشعري، وهو يخالط الأنا ويداخله، وبدون ذلك لا يتأتى للشعر وجود."[4]

كما أنه يتحمس لبعض المقولات غير المنبنية على أسس فنية، كما رأى في مقولة ل فيليكس مارتينيز

---

[1] _ لطفي عبد البديع ،التركيب اللغوي للأدب بحث في فلسفة اللغة والإستطيقا، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1970، ص158.

[2] _ هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2007، ص134.

* _ نذكر على سبيل المثال عن هذه الدراسات التي تدل عناوينها على محاولة إثبات وجود مثل هذه الأجناس الأدبية عند العرب منذ القديم: جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد بغداد، 1982، وكذلك: عمر محمد الطالب، ملامح المسرحية العربية الإسلامية، دار الآفاق الجديدة، الدار البيضاء، 1987. وكذلك كتاب: الظواهر المسرحية عند العرب، علي عقلة عرسان.

[3] _ ينظر: لطفي عبد البديع ،التركيب اللغوي للأدب بحث في فلسفة اللغة والإستطيقا، 1970، ص203.

[4] _ المرجع نفسه، ص204.

بوناتي، الذي رأى بأنه ينبغي بناء نظرية الأنواع انطلاقاً من وظائف اللغة، التي تعد ثلاثة، هي التعبير والنداء والتمثيل، حيث أن كل وظيفة ترتبط بضمير في الخطاب، فالتعبير يرتبط بضمير الأنا، والنداء بضمير المخاطب، أما التمثيل فهو مرتبط بضمير الغائب، ومن ثم يمكن القول أن "الشعر الغنائي قوامه من التعبير، والملحمة من التمثيل، والدراما من النداء والدعاء."[1] وهذا يسوغ له القول، بأن أي ممارسة شعرية يمكن أن تتضمن أي نوع من الأنواع الأدبية السامية، علاوة على الغنائية.

لاشك أن مثل هذه الدراسات إنما تنبع من عقدة النقص تجاه النقد والأدب الغربيين، لأنها تتبع منهجاً يعتمد على إسقاطات النظرية الأرسطية والكلاسيكية في مباحثها، فإذا كانت هذه النظرية نفسها، تلقى هجوماً وانتقاداً من قبل النقاد الغربيين أنفسهم، فما بال باحثينا يتخذونها حجة متينة، من وجهة نظرهم، ينبغي التأسيس عليها لاكتشاف ميزات الشعر العربي.

ثم إنه ليس من معرة، من وجهة نظر حضارية، الاعتراف بالميزة الغنائية للأدب والشعر العربي، وأن لا حاجة لاكتشاف أصول للأجناس المستحدثة والوافدة عليه، لأن ذلك، يعد من إيجابيات المثاقفة والتبادل الحضاري الذي ينبغي قبوله، من غير الإحساس بالدونية والنقص تجاه الآخر. ومن هذا المنظور يقول أحمد حسن الزيات: "أما الشعر القصصي والتمثيلي فلا أثر لهم في الشعر العربي، لأن مزاولتهما تقتضي الروية والفكرة والعرب أهل بديهة وارتجال، وقد شغلوا بأنفسهم عن النظر فيمن عداهم."[2]

4° الأجناس الأدبية بين قطبي الشعر والنثر:

معروف أنه من البديهي، أن النظر في ثنائية الشعر والنثر، وماهيتهما، وما الحدود الفارقة بينهما، وكذا البحث في الأولية بينما، يقع في صميم نظرية الأجناس الأدبية، بل لعل نواة هذه النظرية ولدت يوم ولدت بين ظهراني هذه الثنائية الضاربة في الأعماق من تاريخ الأدب.

يرجع رولان بارت أوليات الاهتمام بالثنائية (شعر/نثر)، إلى ما قبل التاريخ في فجر الفلسلفة اليونانية، عندما زار البلاغي الصقلي "جورجياس ***Gorgias***" (594 ق م-485 ق م)، أثينا سنة 472 ق م في سفارة، وهناك سحره الأثينيون بكلامهم، فانتبه إلى أن في النثر جماليات تضاهي جماليات الشعر، بعد أن كان

[1] _ ينظر: لطفي عبد البديع ،التركيب اللغوي للأدب بحث في فلسفة اللغة والإستطيقا ،ص207.

[2] _ أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار نهضة مصر، القاهرة، ص31.

ينظر إليه، باعتباره وظيفيا خالصاً، لا يزيد على أن يسجل الكلام الشفوي المألوف. ومن ثم حاول "جورجياس" أن يدخل "النثر تحت جناح السنن البلاغي خطاباً معرفياً وموضوعياً وجمالياً...حتى إذا جاء جورجياس ***Georgias*** (**485** ق **م–594ق م**)، أدخل النثر تحت جناح السنن البلاغي، باعتباره خطاباً معرفياً وموضوعاً جمالياً.[1]

وقد ذكر "رولان بارت ***Roland Bathes***(1915–1980) أن الشعر كان قبل جورجياس هو الجنس الأدبي الوحيد، ولما لمس "جورجياس جماليات خاصة في النثر، راح يبحث عن أسرارها وما يميزها عن الشعر، فوجد أن تأثير الشعر يتأتى من الوزن والموسيقى، فراح يبحث عن ميزات تأثيرية للنثر، بعد أن كان يقتصر في نظر الكثيرين على وظيفة تسجيل الكلام العادي.[2]

وبالرجوع إلى أرسطو (ت 322 ق م)، وهو الذي ترتد إليه أغلب الدراسات التي تحاول رصد تطور نظرية الأدب، وكذا نظرية الأجناس الأدبية، فيقول: "أما الصنعة التي تحاكي باللغة وحدها منثورة ومنظومة، فلم يعرف لها اسم حتى الآن، فليس لدينا تسمية عامة لمشاهد سوفرون وكسنارخوس، ومحاورات سقراط، ولا لما قد يعمل من المحاكاة في العروض الثلاثي أو الإليجي، أو غيرهما من الأعاريض."[3]

وما نستشفه من هذا القول، أن صاحبه لم يجد تسمية واحدة تندرج في إطارها هذه الألوان من فنون القول النثرية والشعرية، ومما يستنتج كذلك هنا أن إطلاق تسمية الأدب على فنون القول بأجمعها لم يكن معروفاً لدى أرسطو وهو يدون كتابه، الذي تناول فيه بالنظر قضايا يعدها الدارسون من البواكير التي شكلت منهج البحث في نظرية الأدب، وما يمت إليها من نظرية الأجناس الأدبية.

والنثر في تقاليد الأدب العربي كان لا يدخل في مجال الأدب إلا إذا كان نثراً فنياً.. أي في الغالب نثراً مصنوعاً كنثر الرسائل والخطب والمقامات والأمثال السائرة، بينما يشتمل النثر الفني عند الغربيين على الكثير من الكتابات الفلسفية والتاريخية، فضلاً عن الرواية القصة وسائر الفنون السردية والدرامية.[4]

---

[1] _ ينظر: رولان بارت، قراءة جديدة في البلاغة القديمة، تر: عمر أوكان، إفريقيا الشرق، ط1، 1994، ص16–17.

[2] _ المرجع نفسه، ص151.

[3] _ أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، 1953، ص6.

[4] _ ينظر: محمد مندور، فن الشعر، د ط، دار القلم، القاهرة، د ت، ص06.

لقد أشرنا في الصفحات السابقة إلى جانب من هذا الموضوع، فتصنيف الأجناس الأدبية غالباً ما يتفرع عن جنسين أساسيين، هما الشعر والنثر، أي الفصل الواضح بين نسقين للتعبير، وداخل من النسقين هناك أشكال من الصيغ الأدبية، على أننا لا نغفل أولاً الإشارة إلى أنه منذ الأزمان التي يرجع إليها التراث اليوناني، تكرست سيطرت أحد النسقين على اهتمام النقاد والفلاسفة، الذين تأملوا في هذا الشق من نظرية الأدب، وقد ذكرنا كيف أن الأشكال النثرية لم تكن مدرجة فيما يسمى الممارسة الجمالية للغة، قبل أن تتسمى بالأدب، ثم إن هذه الأشكال بدأت تلقى الاهتمام اللائق بها في عصور متأخرة فقط.

وقد ذكرنا أن جذور نظرية الأدب في التراث العربي، تمثلت في تقسيمهم الكلام إلى جنسين كبيرين متمايزين، هما المنظوم والمنثور، أو الشعر والنثر، ينضوي تحت النثر أنواع كثيرة كالسجع والخطابة والرسالة والمقامة والحديث، وينضوي تحت الشعر الشعر الغنائي، والشعر التعليمي، مع تعدد في أغراضه ومذاهبه.[1]

وكما هو الحال في جذور الفلسفة اليونانية، حين لم يكن هناك من تفرقة بين الشعر والنثر، فإن المقارنة بين الشعر والنثر في التراث النقدي العربي "لم تعتمد على مستوى من النثر، ضبطت خصائصه الفنية، على نحو يسمح بضبط هذا الفرق، كماً وكيفاً، بل لعلنا لا نخطئ، إذ نقول، إن المصادر العربية القديمة كانت تشير إلى الكلام مطلقاً، بقطع النظر عن القصد إلى الفن فيه."[2]

والغرض الأساس من التطرق إلى ثنائية القطبين في الأجناس العربية، هو الإشارة إلى ما لهذا التقسيم الثنائي من تبعات نقدية، من ذلك وضع المعايير للشعر حتى لا يختلط به، أو حتى لا ينحط إلى النثرية، لدرجة أن بعضاً من نقاد العرب، يرى في الشعر والنثر نقيضين لا يمكن الامتزاج بينهما، وممن كان هذا رأيه، علي بن خلف (ت 437 هـ)، حين قال: "أن الشعر صناعة مغايرة لصناعة الترسيل، وإدخال بعض صنائع الكلام في بعض غير مستحسن."[3]

وقد مضى ابن خلدون (ت 808 هـ) على هذا الرأي، فدعا إلى عدم المزج بين الأنواع الشعرية والنثرية، لأن ذلك في نظره عجز وقصور.[4]

---

[1] _ ينظر: عبد الملك بومنجل، تداخل الأنواع في القصيدة العربية، مجلة علامات للنادي الأدبي بجدة، مج4، ع 22، ص58.

[2] _ حمادي صمود، نظرية الأدب عند العرب، النادي الادبي الثقافي بجدة، 1990، ص54.

[3] _ علي بن خلف، مواد البيان، تح: حسين عبد اللطيف، منشورات جامعة الفاتح، طرابلس الغرب، 1982، ص123.

[4] _ ينظر: ابن خلدون، المقدمة، دار الشعب، القاهرة، ص533.

ويبدو للدارس جلياً أن القدماء كانوا في شبه اتفاق في الإذعان للسيطرة الفكرية والفنية التي تفرضها هذه الثنائية القطبية التي تتوزع بينها فنون الأدب. ومن أدل المظاهر على ذلك، ما كان يسمونه نثر النظم ونظم النثر، أو حل النظم وعقد النثر، وقد جاء في "عيار الشعر" ، أنه "قيل للعتابي، بماذا قدرت على البلاغة؟ فقال بحل معقود الكلام، فالشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر محلول"[1]، وقد روى أبو هلال العسكر قول البعض: "الكتابة نقض الشعر"[2].

وقد ألفت كتب كثيرة في هذا الباب، مما يوحي بأن القدامى كانوا يقفون عند الحدود المتواضع عليها والفاصلة بين الشعر والنثر، وسيرهم في مذاهبهم الأدبية تحت وطأة الثنائية القطبية بين الشعر والنثر. وهذا يثبت أن الثنائية التي يمثل قطباها كل من الشعر والنثر، لها حضور متميز في الفكر الإبداعي والنقدي العربي في القديم.

وفي هذا المبحث سنحاول تسليط الضوء على بعض الأطروحات في الفكر الغربي، التي روجت لنظرية القطبين الأدبيين، ومن ثم نشير إلى الأطروحات المخالفة لهذه النظرية.

ربما تجذرت ظاهرة المقابلة بين الشعر والنثر في النقد والإبداع والتلقي، منذ نشر أرسطو تأملاته، واستقراءاته للممارسات الجمالية التي تتخذ من اللغة ووسيلة لها، ولنبدأ بمقولة ل "جون كوهين"، مفادها أن ثنائية الشعر والنثر، حقيقة مبدئية ينبغي الانطلاق منها في دراسة الأدب، إذ أن أينص مكتوب في اللغة ينتمي بالضرورة إلى أحد طرفي هذه الثنائية،فقد أشار أرسطو إلى ما يميز الشعرمن استخدام العبارات المنمقة غير المألوفة في الكلام العادي، وفي مقابل ذلك وضع للخطابة كجنس نثري، حدوداً لا ينبغي لها أن تتجاوزها، فلا يجوز لها في الأسلوب ما يجوز للشعر، وهي إن نحت نحو الشعر في تغريب الأسلوب وتنميقه تغدو مضحكة وسخيفة.[3]

وفي العصور الوسطى والحديثة، ظل النثر يعرف على أنه ما ليس بشعر، وأن الكلام إما أن يكون شعراً، وإما أن يكون نثراً، وقد أورد "طه حسين" في كتابه "من حديث الشعر والنثر" حواراً من رواية العامي النبيل للكاتب الفرنسي موليير، حيث يوضح الأستاذ للمسيو جوردون أن النثر هو كل ما ليس بشعر، وأن الكلام لا يمكن أن يكون إلا شعراً أو نثراً، وعلى ذلك على المرء أن يختار أحدهما إذا ما أراد كلاماً أو كتابة، فيقول "المسيو جوردن": وإذن فعندما أطلب من خادمي أن يناولني قلنسوتي أو حذائي، فأنا أقول النثر؟ فيقول له: نعم، فيقول:

[1] _ ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، 1984، ص78.

[2] _ أبوهلال العسكري، الصناعتين، ص242.

[3] _ ينظر: أرسطو، الخطابة، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الرشيد، بغداد، 1980، ص203.

يا للعجب، فأنا أتكلم النثر منذ أربعين سنة ولا أدري؟، ومن ثم يقرر طه حسين بأنه "على هذا جرى الأدباء ومؤرخو الأدب العربي، فقسموا الكلام إلى منثور ومنظوم[1]

فمعظم النظريات الأدبية الحديثة تميل إلى طمس التميز بين الشعر والنثر، وبالتالي عدم أخذ الثنائية القطبية بعين الاعتبار، فقسمت الأدب إلى فنون القص: الرواية، القصة القصيرة، والملحمة، والمسرحية نثراً وشعراً، والشعر بأشكاله وصيغه المختلفة.[2]

لقد كانت النظرة التقليدية للنقد العربي المعاصر، تحاول وضع تفرقة بين الشعر والنثر، بأن تجعل من الوزن الفيصل بينهما، أو الوزن والقافية، على أنهما عنصران كافيان للتفرقة بين الشعر والنثر، تماشيا مع التعريف الذي شاع بأن الشعر كلام موزون ومقفى، ومن ذلك ما قاله أحدهم من أن "مدلول النثر في الاصطلاح فيطلق على الكلام الفني الجيد، الذي يرسله كاتبه أو قائله إرسالاً بلا وزن ولا قافية، وهو بهذا المعنى يقابل فناً قولياً آخر هو النظم أو الشعر المنظوم بالأوزان والقوافي."[3]

غير أن البعض من أولي هذه النظرة، تنبه بأنهما عنصران لازمان، ولكنهما غير كافيين، لوضع حد بين الشعر والنثر، وأنه يجب توافر عناصر أخرى[4]، إذا خلا منها النص، واقتصر على الوزن والقافية، فلا يعدو أن يكون نظماً، أي لا يكون شعراً، وفي الوقت نفسه، ليس نثراً، فالشعر التعليمي، وكثير من شعر الحكمة، موزون مقفى، ولكنه ليس بشعر في نظر البعض، لأنه يخلو من العاطفة والخيال.[5]

ونجد في أوليات النقد العربي المعاصر في العصر الحديث، بعضاً من النقاد من دعوا إلى عدم التسليم بالثنائية القطبية في الأدب، كما دعوا إلى إعادة النظر في تصنيفات النقاد القدامى من أجل فهم أحسن لفنيات النص القديم، ومن أبرز هؤلاء بعض من المستشرقين، ومن هؤلاء المستشرق الفرنسي "ريجيس بلاشير"، الذي دعا إلى تجاوز هذه القسمة الثنائية للأدب وللنصوص الأدبية، والنظر إلى قسم منه بين الشعر والنثر، لأن ثمة نثراً

[1] _ ينظر: طه حسين، من حديث الشعر والنثر، ، ط1، دار المعارف، القاهرة، ص21.

[2] _ ينظر: أوستن وارن و رينيه ويليك، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، ص315.

[3] _ محمود يونس عبد العال، في النثر العربي قضايا وفنون ونصوص، الشركة المصرية العامة، لونغمان، الإسكندرية، ط1، 1996، ص07.

[4] _ ينظر:عبد الرزاق، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، دار الحرف العربي، بيروت، ط1، 1991، ص231.

[5] _ ينظر: أحمد أمين ،النقد الأدبي، ، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة،جمهورية مصر العربية،القاهرة، ص62

موزوناً مسجعاً يمثل الشعر والنثر معاً.[1]

وقد ذكر أحمد حسن الزيات في كتابه تاريخ الأدب العربي، بأن "الشعر هو الكلام الموزون المقفى، المعبر عن الأخيلة البديعة والصور المؤثرة البليغة، وقد يكون نثراً كما يكون نظماً، .. والعرب يطلقون الشعر على النثر المسجوع المشتمل على الخيال المؤثر في الوجدان، وعلى هذا النحو سموا القرآن شعراً والرسول شاعراً."[2]

غير أننا لم نعثر على شيء يفيد بأن أحمد حسن الزيات قد توسع في بسط هذه الفكرة التي بدت تنم في بدء تعريفه للشعر عن عدم ارتكان الشيخ للثنائية القطبية في تقسيم الكلام إلى شعر ونثر، مع أنه يخضع مادة بحثه في هذا الكتاب لتلك الثنائية التي سيطرت على منهج التفكير لدى النقاد والمنظرين في تعرضهم للقضية الأجناسية في الأدب العربي.

هذا في الوقت الذي لا يزال الكثير من النقاد المعاصرين أسرى للتفكير المنبني على ثنائية تقسيم الأدب إلى شعر ونثر، حتى وهم يتناولون بالدراسة أعمالاً أدبية حديثة، من أولئك زغلول سلام الذي يلح بقوله، " كل ما ليس شعراً فهو نثر في الأدب، وفيه نستطيع أن ندرج الخطابة والأمثال والرسائل وبعض الكتابات التاريخية، والأدبية كالنوادر والمختارات والدراسات الأدبية، والقصص والمقامات والمسرحية...الخ[3]

ومن المستشرقين كذلك ممن رأوا في قسمة الأدب العربي، إلى شعر ونثر لا ثالث لهما "وليم مارسيه" ***William Marsi*** (1874-1956)، وقدم تقسيماً لأجناس الأدب العربي القديم من ثلاثة أقسام هي: النظم والنثر والخطب[4]، ويؤيده "طه حسين" في هذا الرأي، حيث يقول: "لا نستطيع بحال من الأحوال مهما نحرص أن نكون من أنصار العصر الجاهلي وعشاقه، أن نطمئن إلى أن هذا العصر كان له نثر فني، ومع ذلك، فقد كان له نثر خاص لم يصل إلينا لضعف الذاكرة وخلوه من الوزن، وهذا النثر هو الخطابة."[5]

فطه حسين لا يرى بالقسمة الثنائية للأدب العربي القديم، وبخاصة منه الأدب الجاهلي، فهو يخرج الخطابة من جنس النثر، لأنه يجزم بأن الجاهليين لم يعرفوا نثراً فنياً غير الخطابة، ومن جهة أخرى لا يرى بأن الكلام

---

[1] _ ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، تر: إبراهيم الكيلاني، دار الفكر، بيروت، ص92.

[2] _ أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار نهضة مصر، القاهرة، ص28.

[3] _ محمد زغلول سلام، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته وروواده، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1981، ص95.

[4] _ إحسان عباس، دراسات في الأدب العربي، مكتبة الحياة، بيروت، 1959، ص21.

[5] _ طه حسين، من حدبث الشعر والنثر، دارا لمعارف، القاهرة، 1965، ص24-25.

العادي يدخل في نطاق النثر، إذ يقول بأن " الأحاديث العادية ولغة التخاطب، وهذه العبارات التي يتبادلها الناس لا تعنينا في درس الأدب العربي وتاريخه، إذ إن قيمتها لا تظهر إلا حينما يكون لها حظ خاص من جمال أو لذة فنية خاصة."[1]

على أن ثلة من النقاد العرب القدامى، قد فصلوا في أمر انتماء الخطب إلى جنس النثر، ومن هؤلاء، "القلقشندي" الذي بعد أن أجرى مقارنة فنية بين الرسائل والخطب، ووجد تقارباً، جزم بأن الخطب جزء من الكتابة ونوع من أنواعها، كما أن الكتابة نوع من أنواع النثر.[2]

وقد أشار لهذه القسمة الدكتور "زكي مبارك" في كتابه الذائع الصيت، النثر الفني في القرن الرابع الهجري، وكان له اعتراض على هذه القسمة، لأنه رأى في معرض مناقشته لرأي "وليم مارسيه"،أنهما أراد بهذه القسمة إلا أن يبين بأن العرب في الجاهلية، لم تكن تعرف من ألوان النثر سوى الخطابة، التي هي نوع تحت جنس النثر، بحسب مذهب زكي مبارك في تقسيم الأجناس الأدبية.[3]

5° الأجناس الأدبية بين الصفاء والتماهي:

اتخذ تصنيف الأعمال الأدبية وإنمائها إلى أجناس وأنواع جانباً من المعيارية التي حاولت أن تفرض على المبدع نماذج ينسج على منوالها، كان هذا في تنظيرات العصر الكلاسيكي الأوربي، حيث ترسخت فيه تلك المعايير، وأصبحت قواعد لابد من الأخذ بها من قبل كل مبدع يسعى إلى كسب الاعتراف من المؤسسة النقدية الرسمية.

غير أن تلك المعايير كانت تسعى بالتدريج إلى الفصل الحاد بين الأجناس والأنواع الأدبية، فصلاً يكاد يمنع اختلاطها في الميزات المحددة لكل جنس، كما يمنع التداخل فيما بينها، هذا الفصل الذي بلغ ذروته في العصر الكلاسيكي أوهم بوجود ما يسمى بالجنس الصافي، ومن هذا المنطلق أصبح يُنظَر إلى الأجناس الأدبية "بوصفها قارات منفصلة، محددة تحديداً لا يختلط فيه بعضها عن بعض، ولا يجور بعضها على بعض، وقواعدها شبه أوامر فنية، يلقيها الناقدون، ويتبعها الشعراء، والكتاب المنتجون."[4]

---

[1] _ المرجع نفسه ، ص24.

[2] _ ينظر: القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا،ص 36.

[3] _ ينظر: زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، دار الجيل، بيروت، 1975، ج1، ص25.

[4] _ هلال محمد غنيمي، الأدب المقارن، ط5، دار العودة، بيروت، 1987، ص139.

ونذكر هنا أن كثيراً من الدارسين المولعين بتتبع أوليات الأمور قد أرجعوا مبدأ الفصل بين الأجناس في الأساس إلى أرسطو، ومنهم محمد مندور إذ يقول: "يعتبر أرسطو في كتابه فن الشعر واضع الأسس الذي تقوم عليها نظرية فنون الأدب، والفواصل التي تقوم بين كل فن وآخر، على أساس خصائصه من حيث المضمون ومن ناحية الشكل على السواء."[1]

فأرسطو بحسب قول مندور هو من الأوائل الذين نظروا إلى الأنواع، وحاولوا أن يستقرئوا خصائص كل نوع، وبينوا طرائق صياغته شكلاً ومضموناً، ومن ثم حاولوا التقعيد لكل نوع منها ووضع القوانين الإبداعية الخاصة بها، ومن اللازم هنا أن نذكر أن عدداً من الدارسين، يستعملون لفظ فن كمصطلح عوض جنس أو نوع أدبي.[2]

وقد مضى "هوراس" في عصور متأخرة عن "أرسطو" في نفس المنهج التصنيفي للأشكال الأدبية والشعرية منها بخاصة، مضيفاً القصيدة الغنائية والريفية، والهجائية والمرثاة والحكمة، على التقسيمات التي كان جاء بها أرسطو.[3]

إن تفكير الناقد أو المنظر الأدبي، من منطلق فكرة صفاء الجنس الأدبي، يجعله في سعي حثيث إلى استنباط المعايير والميزات لهذا الجنس أو ذاك، حتى وإن كان جنساً أدبياً طارئاً أو مستحدثاً.

وقد أرجع "جيرار جينيت" هذه الطريقة التصنيفية إلى منهج يصدر من فكرة نقاء الأجناس، التي أرساها وأرسطو، وتجذرت في العصور الأدبية الكلاسيكية، حيث كان النقاد يسعون إلى تثبيت المواضعات والقوانين لكل فن من فنون الأدب، كما ذكر جينيت ردة فعل النظرية الأدبية الرومانسية التي حاولت التخفيف من غلواء هذا المنهج، حيث نتج من ذلك، التصنيف الذي اقترحه "هارتمان"، حيث نجد فيه تمييز بين:

- الغنائي الصرف ، الغنائي الملحمي ، الغنائي الدرامي.
- الدرامي الصرف ، الدرامي الغنائي ، الدرامي الملحمي.
- الملحمي الصرف ، الملحمي الغنائي ، الملحمي الدرامي.[4]

---

[1] _ محمد مندور، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، الفجالة القاهرة، 1996، ص20.

[2] _ ينظر: عبد الهادي ناول، النقد وإجناسية الابتداع عند النقاد المعاصرين، مجلة علامات، عدد 23، م 06، 1997، ص352.

[3] _ ينظر: مجموعة مؤلفين، النقد الأدبي تاريخ موجز، تر: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، 1973، ج1، ص122.

[4] _ ينظر: جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص60-61.

وعلى الرغم من وجود آراء ترد ترسيخ فكرة نقاء الأجناس، إلى التقسيم الثلاثي لأرسطو، ومن ثم إلى النظرية الأدبية في العصور الكلاسيكية، التي كانت تنحى نحو الثبات، إلا أنها فكرة غير مقبولة حتى من قبل أنصار نظرية التصنيف، من أمثال رينيه ويليك، فهذا الأخير وجه انتقادات إلى ما يسمى بفكرة النقاء في التقسيم الأرسطي، أو أي تقسيم ينبني عليه، يقول: "كيف يكون التمييز بين المسرحية والحكاية؟ إن الأقصوصة الأمريكية الحديثة تتطلع إلى موضوعية المسرحية، إلى نقاء الحوار، ولكن الرواية التقليدية، مثل الملحمة تضم حواراً مختلطاً، أو عرضاً مباشرا مع السرد، وإذا كانت الرواية والملحمة أنواعاً مركبة، إذاً كيف نحصل على الأنواع الأساسية؟."[1]

وفي سبيل التشكيك والتهوين من أهمية فكرة نقاء الأجناس الأدبية، ظهرت أفكار أكثر تطرفاً، نحو التحرر من هذه الفكرة التي سيرت المنهج النقدي والإبداعي ردحاً من الزمن، فقد قال كروتشيه بموت الأجناس، إلى جانب كل من موريس بلونشوا ورولان بارت، وقصدهم في ذلك زوال الحدود الأجناسية، وانعدام أهمية تصنيف الأعمال الأدبية إلى أجناس وأنواع، وبشر بعصر جديد لأثر أدبي متمرد على كل الحدود، متحرر من كل قيد أجناسي، متمرد على كل الحدود، متحرر من كل قيد أجناسي.[2]

ولعل الفيلسوف الإيطالي بينديتو كروتشيه Croce (1866-1952) من أبرز المفكرين الذين ذهبوا إلى أبعد مدى في التشكيك في نظرية نقاء الأجناس الأدبية، حيث قال بنفي ما يسمى أجناساً أدبية، وأننا على حد قوله "لن نخسر شيئاً إذا أحرقنا كل مجلدات تصانيف الفنون ومنظوماتها"[3]، وهو يعتبر أن" تلك التقسيمات التي ما فتئ النقاد يلجئون إليها، إنما هي تقسيمات مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه"[4].

انطلق كروتشه في هجومه هذا على مفهوم الجنس الأدبي من نظريته في المعرفة التي تتخذ لديه وجهين رئيسين: الحدسي الذي يتم من خلال الخيال، ويتألف من معرفة الظواهر الفردية، وينتج الصور، والمنطقي الذي يتحقق من خلال الذهن، ويركز على الظواهر العامة الشاملة، وينتج المفاهيم، وباختصار "معرفة مولدة للصور أو معرفة مولدة للمفاهيم"[5]

ولما كان إبداع الفن والاستجابة له فعلين يمثلان المعرفة الحدسية في عرفه، فإن مقولات الأجناس الأدبية،

---

[1] _ أوستن وارن و رينيه ويليك، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، ص317.

[2] _ ينظر: رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ط1، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991، ص25.

[3] _ بينديتو كروتشيه، علم الجمال، تر: نزيه الحكيم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، 1963، ص149.

[4] _ بينديتو كروتشيه، المجمل في الفلسفة، تر: سامي الدروبي، دارا لأوابد، دمشق، 1964، ص82.

[5] _ زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، ص36.

تشوه، كما يرى، استجابات القارئ الذي يسعى إلى تطبيقها على العمل الفني، لأنها تقوده إلى أن ينتقل من الاستجابة الحدسية إلى الاستجابة المنطقية لذلك العمل، ولايمكن للاستجابتين أن تجتمعا معاً، وفضلاً عن ذلك فإن تصنيف الأدب إلى أجناسه المختلفة إنكار لطبيعة الأدب ذاتها، ولاسيما أن كل عمل أدبي جدير بهذه التسمية يعمل على تحطيم قوانين الأجناس الأدبية في مسعاه لتحقيق تفرده، فالفن عند كروتشيه "حقيقة روحية لا سبيل إلى قياسها أو تجزئتها."[1]

وتعليله في ذلك أن نظرية نقاء الأجناس، وما ينجر عنها من تصنيفات وتقسيمات، من شأنها أن "تشوش نقاد الفن ومؤرخيه...ومنها تتفرع أساليب مغلوطة في الحكم والنقد، تقف بهم أمام الأثر الفني، فيتساءلون... أهو منطبق على قواعد شعر الملحمة أم قواعد المأساة؟... بينما كان عليهم أن يسألوا أهو معبر حقاً؟ وعم يعبر؟ أهو يفصح أم يتمتم أم هو عي لا ينطق"[2]، مع أنه يعترف بأن تقسيمات الفنون مفيدة في بعض الأحيان في كونها "وسيلة عملية تفيد الانتباه وتفيد الذاكرة."[3]

وربما ذهب كروتشيه إلى ما ذهب، لما تأمل العلاقة بين النقد والإبداع وما يمارسه النقاد من الوصاية على المبدعين، ومحاولة المبدعين في كل مرة أن يتجاوزوا القوانين التي يسنها النقاد، ومن ثم يتجاوزوا في بعض الأحيان الحدود الموضوعة للفصل بين جنس أدبي وجنس أدبي آخر، فقد رأى "كروتشيه" أن "كل أثر فني حق هو تجاوز لقوانين جنس ما، الأمر الذي يؤدي إلى تسفيه آراء النقاد، ويضطرهم إلى توسيع ميدان هذا الجنس."[4]

والحقيقة التي فرضت نفسها من دون الالتفات إلى الأفكار المتطرفة التي تنفي وجود الفواصل بين الأجناس الأدبية، أن نظريّة الأدب وأنواعه بدت في الفترة المعاصرة آخذة بالتطور طردياً مع إنجازات الأدب وبالخصوص الحداثي منه، حيث صار من السائغ تجاوز فكرة النوع الصافي في إنجاز الأعمال الأدبية وتلقيها، وصولاً إلى ما بات يعرف بـ تداخل الأجناس أو تراسلها أو تضايفها، بل هناك من عدَّ الأدب وحدة فنية قائمة بذاتها مهما تعددت وتنوعت مواضيعه وصيغه وأساليبه، وليكون الفن من ثم (هو الغنائيّة) انطلاقاً من الفكرة الكروتشوية عن فلسفة الفن التي يمكن تلخيصها بكون النشاط الفني أيا كان هو البادرة لنشاط الفكر، وهذا هو الحدس الخالص، وهذا الحدس هو الإدراك المباشر لحقيقة فردية جزئية أو لنقل ذرية خالية من عنصر المنطق، وهذا

[1] _ زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص37.
[2] _ بينديتو كروتشيه، علم الجمال، تر: نزيه الحكيم، ، ص48–50.
[3] _ بينديتو كروتشيه، المجمل في الفلسفة، ص86.
[4] _ كروتشيه، علم الجمال، ص50–51.

ما يجعل الفن من شأن المخيلة، مختلفاً بذلك عن المدركات المنطقية التي هي من شأن الذهن الذي يعالج مفهومات كلية عامة.

فالمعرفة، تأسيساً على ذلك، إما حدسية وإما منطقية، والمعرفة الحدسية هي المعرفة الفنية، وكل حدس محض أي كل معرفة فنية يصدق أن نسمها بالغنائيّة، بمعنى أنها تعبر عن حالة خاصة بالذات، فالفن هو التعبير عن شعور ما، أو هو التكافؤ الكامل بين العاطفة التي يحسها الفنان والصورة التي يعبر بها عن هذه العاطفة ، أي بين الحدس والتعبير.

وهذا ما دعا كروتشة إلى رفض تصنيف الفنون والأنواع الأدبيّة بصورة نهائية ، بزعم أن الحدوس فردية وجديدة أبداً ولا نهاية لعددها، وعليه فلا قيمة ثابتة لتلك التصنيفات التي يضعها النقاد للفنون.[1]

ولقد وجدت تحفظات كروتشه أصداء مختلفة لدى عدد كبير من نقاد القرن العشرين، فرأى بعضهم أن العمل الفني الجدير باسمه يكون فريداً، وقال بعضهم الآخر بعدم «تحديدية» النص ومن هؤلاء جاك ديريدا ***Jacques Derrida*** ورولان بارت ***Roland Barthes*** الذي بيَّن في كتاباته الأخيرة أن القارئ إذ يواجه بسلسلة غير محدودة من الإشارات ونظم الترميز المتصارعة، يكاد يكون من المستحيل عليه تفسير عمل أدبي بدقة وموضوعية، وأقر بعضهم، من ناحية أخرى، أهمية نظرية الأجناس الأدبية في الآداب القديمة، وزعم أنها لا تقوم بالدور نفسه في الأدب الحديث.[2]

غير أننا لا يمكن أن نطمئن إلى هذا الطرح المتطرف من قبل كروتشيه ومن تابعه فيما ذهب إليه، والذي مفاده أن حقيقة الإبداع مرتبطة بمدى قدرتها على خلخلة القوانين، والمعايير الأجناسية، لأن جميعنا نعرف عدداً من عظماء الأدباء لم يفعلوا ذلك، ولم يتجاوزوا قيد أنملة الحدود التي كتبوا في إطارها، "فشكسبير وراسين، وموليير وجونسون، وديكنز، ودوستويفسكي مدينون لجهود غيرهم في مجال الأنواع."[3]

وقد علق رينيه ويليك على ما ذهب إليه كروتشيه، بطرحه لتساؤل مفاده: "هل الأدب مجموعة من القصائد والمسرحيات؟ والروايات المنفردة التي تشترك في مسمىً واحد؟ لقد جاءت مثل هذه الإجابات الاسمية في

---

[1] ــ ينظر: كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، ص 8.

2 ــ رولان بارت، قراءة جديدة في البلاغة القديمة، ص121.

[3] ــ أوستن وارن و رينيه ويليك، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، ص308.

عصرنا هذا، وخاصة من كروتشيه، ولكن تفسيره الذي يمكن فهمه على أنه ردة فعل ضد تطرف السيطرة الكلاسيكية، لم يلق قبولاً، لأنه لم يعط حقائق الحياة الأدبية وتاريخ الأدب حق قدرهما."[1]

ثم إن وجود الحدود والحواجز الأجناس، يكون دافعاً للكاتب في كثير من الأحيان في أن يخترقها، أو يتجاوزها أو يداخل ويمازج فيما بينها، بوعي منه في ذلك محاولة للإبداع والتجديد، وقد يكون ذلك الخرق مقصوداً جمالياً بحد ذاته، واستجابة لدواعي فنية بحتة.

ومن جهة أخرى، فإن هذه الحقيقة التي أشار إليها " كروتشيه"، والمتمثلة في الثورة الكامنة دوماً في النصوص، من أجل تجاوز الحدود الأجناسية، يحاول كثير من النقاد استثمارها في فهم النص الأدبي، من خلال تتبع سيرورة هذه الثورة، وبالتالي فإن عدم إغفال هذه الحدود في نظرهم أمر لازم في كثير من الأحيان لقراءة النصوص الأدبية.

وقد قال أحد النقاد في معرض حديثه عن نظرية " كروتشيه " بأن "العصور الأدبية القديمة، هي عصور هيمنت فيها القواعد الأجناسية على الآثار الفردية، ومن هذا المنطلق، فإنه من الممكن أنينظر إلى الشعر القديم، نظرة أجناسية، في حين ينأى الشعر ما بعد القديم عن أن يكون أجناسياً."[2]

وهذا الرأي قال به "كالوفي" حيث يرى أن "بعض آداب القرن العشرين لا تقبل الإلحاق بجنس أدبي."[3]

وربما كان لرأي كالوفي توضيح من قبل كروتشيه، حيث يقرن الإبداع الحقيقي بقدرته على اختراق قوانين جنس مقررة، حيث تتبلبل أذهان النقاد إزاءها، ومن ثم يجدون أنفسهم مضطرين إلى توسيع الجنس.[4]

ومن النقاد الذين ذهبوا مذهب "كروتشيه" في نفي مقولة الحدود بين الأجناس الأدبية، نذكر "رولان بارت"، الذي يرى في النص الأدبي قوة قالبة للنظام، تتجاوز جميع الأنواع والتصنيفات المتواضع عليها، كما أن ما يحدد النص من وجهة نظره، هو " قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة."[1]

---

[1] _ أوستن وارن و رينيه ويليك، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، ص313.

[2] _ جان ماري شافر، من النص إلى الجنس ملاحظات حول الإشكالية الأجناسية، ضمن نظرية الأجناس الأدبية لمجموعة مؤلفين، تر: عبد العزيز شبيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1994، ص133.

[3] _ جان ميشيل كالوفي، الأجناس الأدبية، تر: محمد خير البقاعي، قوافل، كتاب دوري يصدر عن نادي الرياض الأدبي، السنة 5، عدد09، ربيع الآخر 1418هـ، ص84.

[4] _ ينظر: كروتشيه، علم الجمال، ص50-51.

وقريباً من هذا الطرح، يتطرق "تودوروف" إلى مقولة لـ "موريس بلانشو"، الفيلسوف الفرنسي، مفادها ان " الكتاب هو وحده المهم، بعيداً عن الأجناس، خارج خانات النثر والشعر، والرواية، والشهادة، كل كتاب يرجع إلى الأدب الواحد، كما لو أنه يحفظ سلفاً الأسرار والصيغ، التي وحدها تعطي ما يكتب حقيقة كونه كتاباً."[2]

لقد بدا في وقت من الأوقات في النصف الأول من القرن العشرين أن الأطاريح التي عرضها كروتشيه ومن نهج منهجه ستطيح بمقولات بنظرية الأجناس الأدبية وستغير نظرة النقاد والمنظرين والمبدعين إلى مفاهيمها التي تجذرت منذ قرون إن ممارسة أو تنظيراً، "لكن المفارقة تمثلت في اقتران النصف الثاني من القرن العشرين، بعودة الاهتمام بالقضية بشكل أكثر حدة، في حين كان ينتظر اندثارها بعد نعي كروتشيه إياها، حيث عادت المسألة إلى الظهور بشكل لافت، حتى شغلت النقد الغربي بكل اتجاهاته ومدارسه ومازالت"[3]

ونشير إلى أن مقولات "كروتشيه" وغيره في نفي نظرية الأجناس الأدبية، عليها كثير من الاعتراض، ولكن لا سبيل لبسطها في هذا المجال، ثم إن الواقع الأدبي والنقدي يناقض ما رموا إليه من محو الحدود بين الأجناس وإذابتها في جنس وحيد جامع، هذا الواقع يجعل مهمة الاستئصال على حد تعبير "تودوروف"[4]

كما أن واقع الممارسة النقدية يجعل نظرية الأجناس الأدبية لم تعدم من يدافع عنها، ففكرة الأجناس ليست ميتة، ولايمكن أن تكون كذلك، لأنها مؤسسة بثبات في النفس الإنسانية، فكل ذوق عاطفي، وكل حاجة اجتماعية أو دينية يؤلف أو تؤلف جذراً لجنس مختلف يزهر على نحو أكثر أو أقل إرضاء.
لقد تحول التنظير للأجناس الأدبية من رصد خصائصها وتصنيفها وتثبيت معاييرها إلى الإقرار بأن الأجناس الأدبية "نتاج فني من أشد الأصول غموضاً، وأقر بأن الجنس الأدبي يقع فيه ارتباط بين مضامين محددة، وعناصر شكلية مخصوصة، اكتسب بمضي الزمن قوة السنة وثباتها، على الرغم من خضوع هذا الارتباط إلى التغير والتجاوز والتحوير بصورة دائمة، وإلى الشروط التاريخية للإنتاج.

وتبقى مقولات النفي، مجرد دعوى قد يكون الغرض منها التجرؤ على الحدود الموضوعة، ومنح الحرية للمبدع في إبداعه، وللقارئ في تلقيه للنص الأدبي، بعيدا عما تفرضه قيود الجنس الأدبي من آليات محددة للإبداع

---

[1] _ رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبدالعالي، ط3، دار طوبقال، الدار البيضاء، 1993، ص61.

[2] _ تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، ط1، دار شرقيات، القاهرة، 1994، ص30.

[3] _ عبد العزيز شبيل، الأجناس الأدبية في التراث النثري جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، كلية الآداب، سوسة، ط1، 2001، ص07.

[4] _ ينظر: تودوروف، أصل الأجناس الأدبية، تر: محمد برادة، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، ع1، سنة 1982، ص45.

والتلقي.

غير أن المتأمل في قضية الأجناس الأدبية، والباحث في منطلقات الفريقين: الفريق القائل بوجود الأجناس الأدبية بشكل من الأشكال، وأهميتها، والفريق الذي يذهب إلى نفيها وعدم أخذها بعين الاعتبار في الإبداع والنقد، يجد بأن الفريق الأول يتخذ من المعيارية منطلقاً له في النظر إلى الأجناس الأدبية، أما الفريق الثاني فيحاول أن ينأى عن هذه المعيارية، باتباع منهج وصفي آني.

ولا شك أن مقولات الفريق الأول، تتواءم مع الإبداع القديم، حيث يلتزم الشعراء معايير شكلية صارمة في كثيرة من الأحيان، تجعل التمييز بين الشعر وما ليس بشعر أمراً في غاية السهولة بالنسبة للمتلقين والنقاد، بل إن وجهة التلقي وأفقه، يتأثران بجنس النص، في حين نجد أن هذا الفريق الداعي إلى وجوب الفصل بين الشعر وما ليس بشعر، تقف بوصلة تلقيه حائرة إزاء نصوص حداثية، تجعل من خرقها للحدود الفاصلة بين الشعر واللاشعر، ميزات إبداعية، بدأت النظرة الحداثية تتقبلها ولا تستهجنها أو تنكر عليها هذا الخرق.

وبناءً على ما تقدّم، نستطيع التقرير بذوبان الحدود بين الشعر والنثر، من حيث كونهما تمظهراً أدبيّاً، ومحاولة العثور على تمييز موضوعيّ ومقنع بينهما، تنطوي على مصادرات كثيرة ولا سيّما إننا بتنا نشهد ظهور تياراتٍ شعريّة كرّست ميوعة الحدود بينهما، بتخفيفها من القيود الوزنيّة والقوافي، أو بإلغائها، كما هي الحال في الشعر الحرّ وقصيدة النثر. وفي هذا السياق يكون النثر الذي يقابل الشعر، ويمتزج بهِ في حالته الأدبيّة، مفروزاً عن الكلام اليومي المتداول، الذي يتحدّد بوظيفة توصيليّة، تهمل فيها الخصائص البنيويّة. وتتمخّض عن هذا التصوّر مقابلة بين (شعر/نثر)، تقوم على جعل الإيقاع حدّاً فاصلاً بين ما هو شعر وماهو نثر. وهذا ما دفع بعض الدارسين إلى عدّ هذا الفصل تعسّفيّاً وتجزيئيّاً."[1]

ومع المقولات المعتدلة التي ترفض تلاشي الحدود بين الأجناس الأدبية، إلا أن هذه المقولات نفسها، تقبل في الوقت نفسه التداخل بينها، وسطوها على بعضها البعض، إن على مستوى التقنية أو على مستوى المضمون، وقد يكون هذا السطو من قبيل الانزياح الفني، وخرق المألوف، وتغيير أفق التوقع، أو من قبيل التناص العابر للأجناس، المهم في هذه المسألة أن مسألة التداخل، لم تعد تلقى معارضات قاسية، كما ذي قبل، حتى أن ميخائيل عيد، عبر عن هذا الواقع، بقوله: "وتلاشت الحدود بين الأجناس الأدبية ونبتسم الآن ونحن نراجع

[1] _ ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعريّة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003، ص 125.

حساب المرحلة الماضية."[1]

6° نظرية الأجناس الأدبية في النقد العربي المعاصر:

لاشك أن القضية الأجناسية لم تشغل النقد العربي الحديث في القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، ونحن عندما نقول ذلك لا نضع في الحسبان تلك المتابعات لمواصفات الأجناس والأنواع الأدبية التي طرأت على الأدب العربي مثل المقالة والمسرحية والقصة والرواية، فهذه الأنواع من الممارسات الأدبية على الرغم من جدتها وظهورها بفعل المثاقفة مع الغرب، إلا أنها لم تطرح إشكاليات كبرى تستدعي النظر والتفلسف في ماهيتها، بقدر ما استدعت مجرد التنظير لها ووضع معاييرها والقوالب الفنية الخاصة التي تفرض بطبيعتها على المؤلف اتباع طريقة معينة في إنتاج عمله الأدبي. وكما عبر أحد الباحثين فإن " المكتبة العربية تكاد تخلو من دراسة جادة، تتابع مظاهر التحولات النوعيةالتي اعترت مختلف الأنواع التقليدية، وتكشف عن مدى عمقها أو زيفها، وتقرأدلالتها."[2]

وبالنظر إلى أن الأنواع والأجناس الأجنبية المتوالدة والمتناسخة في الفترة المعاصرة أصبحت تتنامى وتفرض نفسها على الساحة الإبداعية الأدبية في غياب وجود نظرية أدبية للأجناس تتابع ما يجد، فإن ذلك يجعل النقد الأدبي يتأخر بمراحل كثيرة عن مسايرة هذه التطورات في سبيل وصفها ناهيك عما كان يقدمه النقد في السابق من معايير تؤطر العملية الإبداعية وتوجه كيفية تلقيها، ومن هنا نجد رشيد يحياوي يطرح التساؤل، "أليس من الأسباب التي تعيق مقاربة الأنواع والاختراقات الأنواعية الجديدة عندنا، عدم وضوح تصوراتنا لاستشكالات الأنواع؟"[3]

أما من جهة التلقي فإن استقبال الأعمال الأدبية لا يخلو من تصنيف يوجه طريقة التعامل معها، ويضبط الذائقة بحسب النوع الأدبي، لأنه لا مراء في أن معايير وكيفيات تلقي العمل الأدبي قد تتحدد بالعبارة الفرعية التي ترد أحياناً تحت العنوان، من قبيل رواية، شعر، سيرة ذاتيه، وغير ذلك، العبارة التي تشير إلى الجنس الذي ينضوي تحته النص، ويهيئ القارئ لتلقيه بأدوات وآليات تخص ذلك الجنس، هذه العبارات الموضحة لجنس العمل يسميها

[1] _ ميخائيل عيد، أسئلة الحداثة بين الواقع والشطح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص15.

[2] _ تودوروف وآخرون، القصة الرواية المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية، تر: خيري دومة، دار شرقيات، القاهرة، 1997 . ص17.

[3] _ رشيد يحياوي، الشعري والنثري، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط نوفمبر 2001، ص06.

محمد الباردي ميثاق قراءة، يعقد مع القارئ أو المتلقي، سواء كان هذا الميثاق حقيقياً، أم فنياً زائفاً[1]، حيث يغدو لهذا التصريح بجنس العمل الأدبي، تأثيره على كيفية تلقيه من بين أجناس أدبية قريبة منه، كما هو حاصل بين السيرة الذاتية والمذكرات والرواية، وهي أجناس متقاربة جداً، فما بالك بين القطبين الكبيران المتمايزان الشعر والنثر.

ومن هنا يبدو أن من الضرورة طرح السؤال على طريقة رشيد يحياوي: "كيف نتلقى عن نصوص لا تعلن عن نوعها؟ هل نشغل آليات التنويع، بأن ندرجها ضمن خانات أنواعية معروفة، أم نقترح لها خانات جديدة؟"[2]

ومع احتساب أن الفلسفة والنقد العربي الحديث اقتصرا على نقل المواضعات الفلسفية والنقدية الغربية في علم الجمال، فإنه لم تقدم أطاريح عربية خالصة فيما يخص الظاهرة الفنية والأدبية، فمن الواضح أن من أهم العوامل التي لم تتح النظر الفلسفي العميق في هذه الإشكاليات هو الانشغال بمتابعة ومسايرة تطور الأجناس الأدبية الوافدة آنذاك مع الركون إلى فكرة إرجاعها جميعها إلى إحدى مركبتي الثنائية الأزلية إما إلى الشعر أو إلى النثر.

إن متابعة التطورات على الساحة الإبداعية الأدبية وما أنتجته من نصوص جديدة لم يكن للذائقة العربية سابق تجربة معها، تبقى دائماً رافداً من روافد الأبحاث التي تصب في إطار نظرية الأجناس الأدبية، فمع أن "أي نظرية أجناسية تسعى إلى الشمول والإحاطة بمختلف الأجناس، لكنها تظل تنطلق من النظر إلى أجناس بعينها، وتحاول تعميم تصورها على غيرها من الأجناس، أو لإبراز البعد الشمولي تعدد لنا أجناساً موجودة، دون أن تضع ها في نطاق التصور المنطلق."[3]

وهذا لا يعني تقليل الأهمية التي حظيت بها الترجمات وأعمال التعريب التي قام كثير من الباحثين العرب المعاصرين، ومنها ما قدمه محمد غنيمي هلال في كتابه الشهير الأدب المقارن، حيث خصص الفصل الثاني منه لدراسة الأجناس الأدبية وعلاقتها بالنقد العالمي، مع التقيد بالرؤية الغربية والتركيز على الفائدة المرجوة من الاطلاع على هذا الباب في إثراء الدراسات المقارنة، فقد تطرق في هذا الكتاب إلى نظرية الأجناس لدى أرسطو ومن ثم

[1] _ ينظر: محمد الباردي، عندما تتكلم الذات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص11 و ص25 و33.

[2] _ رشيد يحياوي، الشعري والنثري، ص05

[3] _ سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة في السرد العربي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997، ص179.

يخلص إلى نظرية كروتشيه الأجناسية، ليفضي به الأمر إلى ظاهرة التأثر والتأثير، التي جوهر بحثه في الأدب المقارن على طريقة المدرسة التاريخية الفرنسية، كما يقدم فكرة مختزلة غير وافية من ناحية الدراسة الأجناسية للقصة العربية القديمة في النصوص النثرية القديمة مثل الزوابع والتوابع ورسالة الغفران وقصة حي بن يقظان وغيرها.[1]

ومن هنا يتضح النظر المبني على الثنائية القطبية عند محمد غنيمي هلال في كتابه النقد الأدبي الحديث، حيث يحاول في الفصل الثاني من الباب الثاني إلقاء الضوء على الأنواع النثرية والأنواع الشعرية عندالعرب التي لم تخرج حسبه من أغراض الشعر المعروفة،غير أننا نستشف إلمامه بالنظرية الأدبية الغربية في حينها، حيث نجده يلمح إلى فكرة القصد إلى الفعل الشعري الذي تمتزج به الصياغة بالفكرة أو الشكل بالمضمون، حيث يقول بأن "الصياغة في الشعر مقصودة لذاتها لا يتم الإيحاء إلا بها"[2]

ومحمد غنيمي هلال في قوله ذلك إنما كان ينقل تفسيراً لمثل ضربه بول فاليري حيث قال بأن علاقة النثر بالشعر تشبه تماماً علاقة المشي بالرقص، فالمشي له غاية محددة تتحكم في إيقاع الخطو، وتنظم شكل الخطو المتتابع الذي ينتهي بتمام الغاية منه، أما الرقص فعلى العكس من ذلك، فعلى الرغم من استخدامه نفس الأجزاء من الجسم وأعضائه التي تستخدم في المشي له نظام حركات هي غاية في ذاتها.[3]

ومع ذلك فإن محمد غنيمي هلال كغيره من نقاد تلك المرحلة كانوا لا يزالون في استئناسهم بالثنائية القطبية وكأنها مبعث على الراحة الفكرية في منأى عن القلق الأجناسي الذي أثارته الكتابات الحداثية، ولكنه يحاول بدون وضع المهاد النظري أن يوفق بين التقسيم الأجناسي للأدب العربي وبين النظرية الأرسطية في الأجناس الأدبية، فنجده يقول بأجناس الشعر وأجناس النثر والمسرح، وهو بهذا يحاول أن أن يقارب التقسيم الأرسطي الثلاثي مع ميله إلى ضم المسرحية إلى النثر إن لم تأت في قالب شعري.[4]

هذا من جانب النظر الشمولي للممارسة الأدبية، أما من حيث النزعة التصنيفية، فإن الساحة لم تخل أبداً من الجدل والمواضعة، ومع ذلك فإن محمد غنيمي هلال يقول بأن النقد العربي" لم يعن بأجناس الأدب الموضوعية

[1] _ ينظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ط3، دار العودة، بيروت، 1962، ابتداء من الصفحة 163.
[2] _ المرجع نفسه، ص359.
[3] _ المرجع نفسه، ص359.
[4] _ المرجع نفسه، ص359.

في النثر، كما لم يعرفها في الشعر، فلا نعلم شيئاً يعتد به."[1]

إن كثيراً من الأبحاث حول القضية الأجناسية في النقد العربي المعاصر، كان يتنازعها منطلقان، الأول منهما هو فكرة التقسيم الثنائي للأدب أو الثنائية القطبية كما أسميناها والذي يظل بوصلة التفكير الأساسية في هذه القضية، والمنطلق الثاني هو محاولة مقاربة المقولات والنظريات الغربية في القضية الأجناسية، وهذا التنازع بين المنطلقين يظهر بوضوح أكثر في تناول النقاد العرب بالبحث في أجناسية الأدب العربي القديم، وفي هذا الصدد يقول عبد السلام المسدي بأن: "واحدة من المعضلات الإجرائية في النقد العربي المعاصر، تتمثل في اصطدام مقولة الأجناس الأدبية بإشكالية التعامل مع التراث الإبداعي في تاريخ حضارتنا، وهو ما جر إلى التعسف باسم الحداثة، فكان من ذلك أن أسقطوا على الأدب العربي أنماطاً من التصنيف غريبة على روح التراث الحضاري، الذي هو منبته وحوض منشئه."[2]

إن من الحتميات التي تسلطت على المدونة النقدية العربية المعاصرة، هو ضرورة استيعاب النظرية النقدية الغربية ونظرية الأجناس الأدبية من ضمنها، دون الالتزام بمقتضاتها كلها، ومن ثم النظر من خلال مقولاتها ومن خلال التراث النقدي العربي الموروث في تجنيس نصوص الأدب العربي القديم وفي الوقت ذاته مواكبة التطورات التي طرأت على الممارسة الإبداعية الأدبية العربية المعاصرة والتي تطعمت بفعل المثاقفة وانتشار مفاهيم الحداثة في الأوساط الأدبية سواء من جهة الإبداع أو من جهة التلقي.

وفي هذا الصدد نجد سعيد يقطين يعبر عن ضرورة إدراك هذه الحيثيات، فيقول: "إن النجاح في دراسة الكلام العربي قديمه وحديثه مشروط بتكوين فكرة عن طرائق تحليله في الدراسات القديمة، ومواكبة الأدبيات الجديدة التي تنطلق من نظرية الأجناس كما تتبلور في الأبحاث الغربية، ومتابعة التجليات النصية المختلفة التي ينتجها العربي."[3]

وقد نبه أدونيس في كتابه صدمة الحداثة وهو الجزء الثالث من الثابت والمتحول، إلى أن الإشكالية الإجناسية وبالخصوص في تحديد ماهو شعري ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالموروث النقدي والثقافي العربي الذي تجذر منذ

[1] _ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ، ص196.
[2] _ عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1983، ص108.
[3] _ سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة في السرد العربي، ص178.

قرون تأسست خلالها مفاهيم تصعب زحزحتها أو تجاوزها، ذلك وعصر النهضة "لم يطرح، باستثناء جبران، على مستوى النظام الثقافي الذي ساد، أي سؤال جديد حول مشكلة الإبداع الفني، وإنما كرر الأسئلة القديمة."[1]

ويقول أدونيس بأنه قبل أن نبدأ في تحديد الشعرية في النص لا بد لنا من أن نستحضر جوابان من الموروث القديم "الأول وصفي خارجي والثاني تحليلي يستمد معاييره من بنية النص ذاتها، وبما أننا لا نفهم حاضرنا الشعري إلا في ضوء ماضينا الشعري، فلابد لنا نستحضر هذين الجوابين."[2]

ثم إن معظم المقولات التي تتعرض لنظرية الأجناس في النقد العربي المعاصر جاءت في إطار الممارسة النقدية للنصوص، ولم تأت في إطار الفلسفة النقدية وبحثها في النظرية الأدبية، نسوق هذا من منطلق التفكير بأن هنا تفرقة بين نظرية الأدب والنقد الأدبي والتاريخ الأدبي محاولين وضع الحدود بين هذه الفروع من الدراسات الأدبية فيرى ويلليك أن: "النظرية الأدبية تدرس مبادئ الأدب وأصنافه ومعاييره، وما إلى ذلك، بينما تنتمي الدراسات التي تركز اهتمامها على الأعمال الأدبية نفسها إما إلى النقد الأدبي.. وإما إلى التاريخ الأدبي"[3].

وهذا لا يعني أن النقاد العرب لم يكونوا على دراية بالحدود بين الفروع التي ذكرها رينيه ويليك، فالناقد العراقي جميل نصيف يقول بأن: "النقد الأدبي يتناول التحليل عملاً أدبياً محدداً محاولاً خلال ذلك الكشف عن قيمته الفنية وعن أصالته وعن مواطن الجمال والقبح فيه، فهو جهد تقويمي، وبصورة عامة فإن أي جهد نقدي أدبي خالص يجب أن يتوصل في النهاية إلى جواب عن السؤال الآتي: هل هذا العمل جيد؟. أما نظرية الأدب فهي ذلك العلم الذي يعنى بالإجابة عن السؤال العام التالي: ما الأدب؟ وهو بذلك يأخذ على عاتقه واجب دراسة قوانين تطور الأدب وإبداعه... وتياراته الفنية وأصنافه وأنواعه وأشكاله والخصائص البنائية لتكوين الأعمال الأدبية، واللغة، وغير ذلك من المسائل التعبيرية"[4]

إن هذا الفصل بين النقد الأدبي والنظرية الأدبية ضرورة للباحث لكي يتبين الفروق الدقيقة بين العلوم التي تبحث في الظاهرة الأدبية، غير أنه لايعني بالضرورة وجود علاقة انفصام وتقاطع بينهما، على العكس من ذلك نجد هذين الحقلين متلازمين تماماً، فنظرية الأدب توفر للناقد ودارس الأدب أرضية فلسفية تفيده كثيراً في إضاءة

[1] _ أدونيس، الثابت والمتحول صدمة الحداثة، ط7، دار الساقي، بيروت، 1994، ج3، ص215.
[2] _ المرجع نفسه ، ص286.
[3] _ رينيه ويلليك: مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1987، ص7.
[4] _ جميل نصيف، الأدب المقارن، بغداد، 1989، ص10.

عمله، كما أن النقد الأدبي يفيد النظرية الأدبية بما يتوصل إليه من النتائج في تحليله الأعمال الأدبية.ونظرية الأدب تعنى بدراسة مبادئ الأدب وما يتعلّق بها من مفاهيم نقدية وموضوعات تتعلّق بكيفية النظر إلى الأعمال الأدبية محاولة الإجابة عن السؤال العام الآتي: ما الأدب؟ ومايتفرع عن هذا السؤال: مم يتكون؟ ما أنواعه؟ وما أصناف كل نوع؟ وما أشكال كل صنف؟

وقد قال الباحث التونسي الهادي الطرابلسي بأن الظاهرة الأجناسية لا ينبغي أن تتصدى لها الدراسات النقدية وحدها، فمنطلق البحث فيها يجب أن يكون مفاده "أن دراسة مسألة الأجناس الأدبية لا تقتصر على النقد الأدبي وحده، لأنها ترتبط بظواهر الكتابة، على الرغم من أنها لا تمتلك قانون الظواهر الأسلوبية، فالأجناس أطر عامة وطوابع مشتركة ليست لها طاقة لتمييز خصوصيات النصوص المدروسة."[1]

وقد أشار إلى أن الدراسات المعاصرة التي تجعل من الأجناس الأدبية مشغلاً من مشاغلها تصب اهتمامها في الجانب التنظير على أجناس الكتابة، وتهمل النظر الأجناسي في الشعر، معللاً ذلك بأن مرده إلى أن "مفهوم الأجناس حاضر في مختلف النصوص الشعرية حضور مفهوم أغراض القول."[2]

ويشير محمد الهادي الطرابلسي بعد ذلك إلى وجود نوع من الممارسة النقدية أطلق عليه أسلوبية الأجناس، "وتقوم أسلوبية الأجناس على ثلاثة مفاهيم أساسية هي: مفهوم الأسلوب، ومفهوم الجنس، ومفهوم الأدبية، كما تقوم على فرضية التفاعل بين أساليب التعبير وأجناس الكتابة في نطاق الآثار الأدبية."[3]

إن الباحث محمد الهادي الطرابسلي يحاول من خلال هذا الطرح أن يوائم بين المعيارية التي تحاول أن تفرضها محاولات تصنيف الأعمال الأدبية، وبين تفلتات النصوص في ظل تنامي أفكار الحداثة وما بعد الحداثة وأفكار التفكيك التي تسعى دائماً إلى عدم الاعتراف بالنموذج والثورة على المركزية في التفكير والتذوق، ذلك أن "دراسة أسلوبية الأجناس من شأنها أن تساهم في تحديد مفهوم الجنس كما استخدم في النص، لا كما استقر قبل في النص، بمعنى أنها تبقى دراسة هيكلية إختبارية."[4]

ومع ذلك فإن مثل هذا الطرح لم يعْدُ أن يكون مجرد إشارة ونباهة لم تتطور إلى إجراءات وتطبيقات، ولعل

[1] _ محمد الهادي الطرابلسي، بحوث في النص الأدبي، ط1، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988، ص183.
[2] _ المرجع نفسه، ص193.
[3] _ المرجع نفسه، ص188.
[4] _ المرجع نفسه، ص189.

هذا الطرح يثير إشكالات وتساؤلات أكثر مما يقدم من حلول وإجابات، ثم إن الحرص على فرادة النص وتميز أسلوبه قد يؤدي إلغاء مفهوم الجنس الأدبي.

ولعل وضع التساؤلات والتفطن إلى الإشكالات أصبح ديدن كثير من الباحثين والنقاد العرب المعاصرين، دون محاولة الإجابة عنها، وكأن التساؤلات الصرفة هي غاية البحث ومبتغاه، أو لعلها إشارة إلى أننا لم نعد إزاء قضايا تستوجب البت فيها، بل أصبحنا نتقبل النسبية والتشكك في النقد والفلسفة النقدية.

ونقبل أن الحقائق أصبحت تمارس التأجيل المستمر بسبب المتغيرات الكثيرة والمتسارعة، ومن شاكلة تلك التساؤلات ما طرحه رشيد يحياوي في مقدمة كتابه الشعري والنثري، حيث يقول: "ألا يستوجب تنويع الشعر وضع مفهوم للشعر أولاً؟ ألا يستوجب وضع مفهوم للشعر تبين أنواعه أولاً؟ هل يمكن تنويع الشعر دون إدراك لغيره من أنواع الأدب؟ ألا يفترض في الآخذين بمفهوم أنواعية الشعر، تبين استشكالات القسمة الثنائية إلى شعر ونثر ووضع مفهوم لها؟ ما هي البواعث التي ولدت مفهوم القسمة إلى شعر ونثر، ومفهوم القسمة الفرعية لكل من الشعر والنثر؟ هل للشعر والنثر جنس أعلى، وكيف يلتقيان ويتقاطعان فيه؟ ما موقع السرد ضمن القسمة الثنائية المذكورة؟ ما موقع الأنواع الجديدة كقصيدة النثر ضمن القسمة نفسها؟ كيف نتلقى عن نصوص لا تعلن عن نوعها؟ هل نشغل آليات التنويع، بأن ندرجها ضمن خانات أنواعية معروفة، أم نقترح لها خانات جديدة؟"[1]

أما عبد السلام المسدي في كتابه النقد والحداثة فهو يجزم بأن قضية الأجناس الأدبية، عموماً، لم تستأثر بعناية النقاد العرب المحدثين، ولم ترق إلى حد تكوين مشغل من مشاغل دراساتهم النقدية وأبحاثهم الأدبية، كما كان الأمر لدى النقاد العرب القدامى، حيث أن "مقولة الأجناس الأدية دخيلة على قيم الحضارة العربية في مكوناتها الإبداعية"[2]. وهذا لا يعتبر، حسب رأيه انتقاصاً من الحضارة العربية، بل هو ميزة من مميزاتها وخصوصية من خصوصيات الفكر العربي.

كما يدعو عبد السلام المسدي إلى تجاوز القراءات السياقية التي تبتعد بوعي أو بدون وعي عن النص، وتركز على خارجه وما ليس يدخل في مكونات التي تعطيه صفة الأدبية، وهذا طرح كانت قد دعت إليه المدرسة الشكلانية الروسية منذ بداية القرن العشرين، وكان في الحقيقة جوهر دعوتها، إلا أن المسدي يشترط في سبيل

[1] _ رشيد يحياوي، الشعري والنثري، ص05

[2] _ عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1983، ص107.

تحقيق ذلك أن "نخوض في ما يتصل بقضية الجنس الأدبي."[1]

ويلاحظ المسدي بالإضافة إلى ذلك أن واحدة من المعضلات الإجرائية في النقد العربي المعاصر، تتمثل في "اصطدام مقولة الأجناس الأدبية بإشكال التعامل مع التراث الإبداعي في تاريخ حضارتنا العربية، وهو ماجر عديد النقاد العرب المحدثين إلى مآثم الإسقاط المنهجي، باعتماد مقولة القراءة والتعسف على التراث العربي باسم الحداثة."[2]

أما عبد الفتاح كليطو في كتابه الأدب والغرابة، والذي يوظف فيه مصطلح النوع في مقابل مصطلح الجنس، فإنه يرى للأجناس ولتصنيف الأعمال الأدبية أهمية كبرى في توجيه المتلقي بالسلب أو بالإيجاب، فهي بمثابة العقد المبرم بين مبدع النص ومتلقيه، بما تفرضه من صياغات جاهزة سلفاً وقوالب تتحكم في تتبع المتلقي لجزئيات وحيثيات العمل، يقول: "يمكن القول إن كل نوع أدبي يفتح أفق انتظار، خاصاً به، راجع نفسك وسترى أنك لا تقرأ رواية بوليسية كما تقرأ رواية جنسية أو رواية أبطالها من رعاة البقر."[3]

ويمضي عبد الفتاح كليطو لترسيخ وجهة نظره، فيحاول أن يجد مخرجاً للمعضلة التي تطرحها كثير من النصوص بتمردها على قواعد الجنس الأدبي المنضوية تحته، فيقول بأن "هناك عناصر أساسية وعناصر ثانوية، إذا لم يحترم النص العناصر الأساسية المسيطرة، فإنه يخرج من دائرة النوع، ويندرج تحت نوع آخر، أو في الحالات القصوى، يخلق نوعاً جديداً، والجدير بالذكر فإن الإخلال بالنوع يعتبر، حسب الثقافات والعصور، تقصيراً مذموماً أو فضيلة يرحب بها."[4]

وفيما يخص مسألة الأنواع والنزوع إلى التصنيف يقول بأن "مسألة الأنواع تذكرنا بمسألة الصور البلاغية، هل يمكن أن تتكلم عن الأنواع دون أن تلجأ إلى التقسيم؟ ثم هل للأنواع عدد يمكن حصره؟"[5]

غير أننا لا نجد عبد الفتاح كليطو يولي اهتماماً بقضية الأجناس الأدبية وما تطرحه من إشكالات في الفترة المعاصرة، فهو يركز على تحليل المنهج النقدي العربي القديم إزاء هذه القضية، بدءاً من التفرقة بين الشعر والنثر،

---

[1] _ عبد السلام المسدي، النقد والحداثة ، ص107.

[2] _ المرجع نفسه، ص108.

[3] _ عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، ط3، دار توبقال، 2006، ص25.

[4] _ المرجع نفسه، ص25.

[5] _ المرجع نفسه ، ص27.

باعتبار " النثر يعني التشتت والتبعثر، والنظم يعني الترابط والتماسك، كما أن الخطاب الأكثر تماسكاً هو الخطاب هو الخطاب الذي يخضع لأكبر عدد من الضغوط"[1] ، ليصل إلى مكانة السرد عند العرب والذي كان حسب قوله غير مقبول إلا أن "السرد لم يكن مقبولاً في الثقافة العربية الكلاسيكية إلا عندما يشتمل على حكمة مثل كليلة ودمنة أو عبرة كما في السرد التاريخي أو صورة بلاغية ترفع من قدر المقامات، وهذا ما يبرر إهمال حكايات ألف ليلة وليلة."[2]

ثم يعرض إلى فن المقامة، فيناقش أجناسيته بالتركيز على الجانب الثقافي والحضاري منه، فينبري لتحليل التقنية السردية التي تنبني عليها المقامات، والتي تتقارب مع السمت الذي ينساق فيه الحديث من سند ومتن وغيرذلك.[3]

وقد قال "عادل فريجات" في بحثه الموسوم ب الأجناس الأدبية تخوم أو لا تخوم: " ولو عدنا إلى تاريخ الأدب العربي القديم، وواقع النقد، ناظرين في مدى شموليته لمسألة الكشف عن الأجناس الأدبية، ونقدها والتنظير لها، لوجدنا فيها تقصيراً كبيراً، ففي القديم قصرت نظرية الأجناس الأدبية عن جعل المقامة جنساً أدبياً خالصاً، له أصوله وحدوده ونقده، إلى أن جاء ناقد معاصر هو عبد الملك مرتاض في كتاب سماه، فن المقامات في الأدب العربي، انتهى فيه إلى أن فن المقامة، هو جنس أدبي قائم بذاته، فسد بكتابه ثغرة وجدت في تاريخ النقد العربي، تتصل بمسألة الأجناسية."[4]

فلم تكن النظرية النقدية العربية في القديم لتنتبه إلى جنس المقامة الأدبية وتفردها في الأدب العربي بمعزل عن كونها قصة تروى، في الوقت الذي نعرف أن الهمذاني قد أرسى نموذجاً من الممارسة والخطاب الأدبي ألف على منواله كثيرون على امتداد القرون، ليس من حيث الصياغة الأدبية فحسب، بل حتى في المبنى الحكائي الذي تتميز به المقامة.

إلا أن هناك من الأمثلة ما يقلل من حدة هذا الجزم، من قبل عادل فريجات، بتفرد عبد الملك مرتاض، في الإشارة إلى تميز المقامة وسط الأجناس القصصية الأخرى، ومن تلك الأمثلة ما نوه به "شوقي ضيف" من تميز

[1] _ عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي ، ص28.

[2] _ المرجع نفسه ، ص28.

[3] _ المرجع نفسه ، ابتداءً من ص29.

[4] _ عادل فريجات، الأجناس الأدبية تخوم أم لا تخوم، علامات في النقد، ع 28، مج 10، 2006، ص250.

للمقامة عن الأجناس الأدبية، وكيف أعاب على النقاد تطبيقهم للتقنيات السردية المعاصرة على فن المقامة، بقوله: "وعمي على كثير من الباحثين في عصرنا، فظنوها ضربا من القصص، وقارنوا بينها وبين القصة الحديثة، فوجدوا فيها نقصاً كبيراً."[1]

ولاشك أن في هذا المقتطف لشوقي ضيف، ما نستبين بكل سهولة تنبهه إلى تميز فن المقامة، باعتباره جنساً نثرياً قائماً بذاته، ينبغي أن يدرس في أطره الفنية المناسبة، ومن غير المجدي إخضاعه بالفحص لتقنيات القصة الحديثة، لأنهما نوعان متمايزان تحت جنس النثر، أو جنس الفن القصصي، ومن الخطأ اعتبار المقامة جنساً يشبه القصة الحديثة، كما يذهب إلى هذا الرأي عدد من الباحثين من غير ترو، وهم يحاولون إثبات جذور للقصة الحديثة في الأدب العربي، وهم بهذا يجحفون من حق المقامة، ويصورونها على أنها طور بدائي للقصة الحديثة، مع أن الحقيقة أنهما نوعان متغايران، فالأول عربي أصيل، والثاني طرأ على الأدب العربي، بفعل الاحتكاك بالثقافة الغربية.

ومن الجدير بالذكر هو وقوف كثير من الدراسات العربية الحديثة على فن المقامات ومحاولة تصنيفه وتفسير الظاهرة، فعلى الرغم من أغلبهم يضعها في حيز النثر إلا أن عددا من النقاد "تردد في تصنيف فن المقامة العربية، حيث عدها بعضهم نمطاً في الكتابة خاصاً بالأدب العربي، لا تشاركه فيها آداب أخرى، ووقف بعضهم الآخر في أن يعتبرها جنساً جامعاً وشكلاً محيطاً بمختلف الأقوال التي أنتجها هذا الأدب، فالمقامة من الأجناس التي تتسم بكفاءة تفاعلية، وتتوفر على قدر غير قليل من الجذب والاستقطاب يستدعي إليه غيره من الأجناس، ويستوعب خصائصها ويرغمها على الاستمرار داخل رحابه والتآلف والانسجام مع مكوناته في حياد ومشاركة ومطاوعة."[2]

لاشك أن محاولة عبد الفتاح كليطو تحليل الذهنية العربية التي نحت هذا المنحى أو ذاك تجاه الأجناس العربية في القديم ملفتة للانتباه، ولربما يمكن الاعتماد عليها كمنطلق تأسيسي يجعلنا نفهم تأثير تلك الطريقة في التفكير في التعامل مع قضية الأجناس في الأدب العربي المعاصر والإشكالات التي طرأت بفعل المثاقفة وانتشار أفكار الحداثة. في الوقت الذي "غلب فيه على الدراسات التي اعتنت بقضايا الجنس الأدبي غرض الإلمام بمختلف

[1] _ شوقي ضيف، المقامة، ط6، دار المعارف، القاهرة، 1954، ص08.

[2] _ ينظر: حمادي صمود، مقدمة كتاب التفاعل بين الأجناس الأدبية تأليف بسمة عروس، منشورات جامعة منوبة، تونس، 2008، ص06.

النظريات وعرض شتى أشكال التصنيف المنبثقة عنها، دون تحليل الأسباب التي تقف وراء الصنافات الأجناسية."[1]

وما يلفت النظر في دراسة عبد الفتاح كليطو هو اقتراحه تصنيفاً للأعمال الأدبية ينبني على العلاقة بين المتكلم والخطاب، وبالخصوص بمسألة إسناد الخطاب، وبما يترتب عن الإسناد من أنماط خطابية.[2]

إن هذا الاختيار هو الذي دفعه إلى استعمال مصطلح النمط، الذي يحتوي من وجهة نظره أنواعاً عدة، بينما قد يعود الخطاب إلى نمطين مختلفين، ومن هنا نستنتج بأن الخطاب عند عبد الفتاح كليطو أشمل من النمط وأوسع، ومن جهة أخرى لا نجده يستعمل مصطلح الجنس الشائع، ولا مصطلح النوع الذي كان عنوان الفصل في كتابه المذكور، وهكذا نختار في موقع مصطلح النمط بين مصطلحي الجنس والنوع.

ومن الدلائل على خوض النقاد العرب المعاصرين في الظاهرة الأجناسية دون الارتكاز على مقدمات نظرية أو على نظرات شمولية للممارسة الأدبية هو تخطبهم في استعمال المصطلحات والألفاظ التي تدخل في حقل الأجناس الأدبية من حيث الإشارة الدلالية، فنجد عز الدين اسماعيل مثلاً في كتابه المكونات الأولى للثقافة العربية يستعمل ألفاظاً من قبيل (أنماطاً وأشكالاً نثرية) و(نوع من التأليف)، كما يسم الخطابة بأنها فن، ويسم المواعظ بأنها لون نثري يدخل ضمن الخطابة.[3]

أما يحياوي فيستعمل لفظة نوع باعتبارها مستوى أقل من جنس، حيث يقول بأن "الكلام عندنا هو كل الكل أو جنس الأجناس، أو الجنس الأعلى، وما دخل تحته يعد تنويعاً.[4]

وعلى العموم فلقد تقبلت الذائقة العربية مفهوم الجنس أو النوع، وكان ذلك يدور في أغلب الأحيان حول السعي لوضع تفرقة حادة بين الشعر وبين النثر، وإن لم تظهر فلسفة نقدية تضاهي الفلسفة الغربية في هذا المجال، إلا أن الدراسات الكثيرة الجادة التي راحت تبحث في شعرية السرد وسردية الشعر، وما شابهها من دراسات تؤكد تقبل فكرة تماس الأنواع الأدبية، بل وخرق مفهوم النوع وهدمه، إن على المستوى الإبداعي أو على المستوى

[1] _ بسمة عروس، التفاعل بين الأجناس الأدبية، منشورات جامعة منوبة، 2008، ص14.

[2] _ ينظر: عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، ص30.

[3] _ ينظر: عز الدين اسماعيل، المكونات الأولى للثقافة العربية، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص 71-76-87-97-104-123.

[4] _ ينظر: رشيد يحياوي، الشعري والنثري، ص10-11.

التنظيري، وهنا يقول حمادي صمود بأن "ضبط الحدود والإشارة إلى الفروق ليس يمنع من الاسترسال بين الأجناس الأدبية وعلاقات النسب بينها وبين الأنواع، لأن الجنس الأدبي منذ أقدم العصور بنية مفتوحة قادرة على التوسع، أو هي بنية إمكان يمكن أن نضيف إليها أو ننقص منها، وهي نقطة قوة النظرية وضعفها في نفس الوقت."[1]

وعن ذلك التغير يقول جعفر العلاق: "لم يعد الشعر مثلاً نقياً نقاء مطلقاً، يمتنع عن الأجناس الأخرى اختراقه، أو التغلغل ضمن حدوده الخاصة به، لقد تداخلت الغدران المتباعدة، وخفت إلى حد بعيد القشرة الأرضية التي كانت تفصل بينها، وتجعل تماسها صعباً."[2]

إلا أن ما ينبغي الإشارة عليه في ختام هذا الفصل هو أن إعلان مصطلح قصيدة النثر بشكل صارح وسافر كان يشي ضمناً بوضع الفكر النقدي العربي أمام إشكالية كبرى تدعو إلى طرح التساؤلات وإعادة النظر في الثوابت التي ألفناها منذ قرون عدة، وهذا ما سوف نعالجه في الفصل الأخير من هذا الفصل، وفي الحقيقة فإن سؤال الجنس الأدبي سواء تعلق الأمر بمفهومه أو بعلاقته بغيره من الأجناس أو تعلق بوظيفة هذا المفهوم في النظرية الأدبية، ينبغي أن يبقى سؤالاً متجدداً يتكون في كل مرة بآثار الأعمال الأدبية السائدة التي تحتضنه والمشاريع التي تبرزه.

[1] _ حمادي صمود، مقدمة كتاب التفاعل بين الأجناس الأدبية تأليف بسمة عروس، ص05.

[2] _ علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، دار الشروق، عمان، ط1، ، 2002، ص149.

الفصل الثاني:

قصيدة النثر العربية المصطلح وإشكالية الانتماء الأجناسي

1- تحولات القصيدة العربية:

2- ملامح التجديد في القصيدة العباسية:

3- لمحة عن الشعر العربي في العصر الحديث:

4- حركة الشعر الحر:

5- ظهورقصيدة النثر:

6- قصيدة النثر العربية بين التأييد والرفض:

7- ولادة قصيدة النثر:

8- لروافد الغربية الفرنسية لقصيدة النثر:

9- الجذور العربية لقصيدة النثر بين التقليد والإبداع والتساؤل:

10- جماعة شعر ودورها في تكريس قصيدة النثر الطارئة:

10- قصيدة النثر العربية و إشكاليتها:

11- قصيدة النثر وفتح الطريق لمفهوم الكتابة عند أدونيس:

1- تحولات القصيدة العربية:

يعتبر الشعر من أقدم وأرسخ أشكال التعبير الفني التي عرفها الإنسان، وهو جنس أدبي كوني مشترك بين جميع الأمم والشعوب، كان ومازال ضرورة من ضرورات الحياة الإنسانية، إلى جانب أشكال ثقافية وفنية أخرى مثل: الغناء الرقص، الحكي والتمثيل....

غير أن طبيعة الشعر ومكانته ووظيفته، وعلاقته بالجمهور المتلقي تختلف من عصر إلى أخر، ومن مجتمع لأخر، فطبيعة الشعر العربي ومميزاته في هذا العصر مختلفة اختلافا كبيرا عما كان عليه قديما، فالمتتبع للشعر العربي يجده قائما على الحركية والتطور، فقد تطورت القصيدة العربية عبر الزمن واتخذت أشكالا جديدة لها، كما أنها تحررت من القيود والقوانين الصارمة التي كانت تضبط الشاعر وتلزمه بعدم الخروج عنها، ومن بين هذه القوانين التي وضعها النقاد العرب في القديم نجد مصطلح "البيت"، فالنقاد العرب اهتموا بالبيت ودوره الفني في الأداء الفني للقصيدة واعتبروه أحد دعائمها، فهي لا تقوم إلا به، وفي ذلك يؤكد ابن رشيق قائلا:" البيت من الشعر كالبيت من الأبنية، قراره الطبع وسمكه الرواية ودعائمه العلم وبابه الدربة وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون."[1]

وإلى جانب دور البيت شدد النقاد العرب على دور "الوزن"، فعلى الشاعر أن يجهز مسبقا القالب الوزني الذي يصوغ فيه تجربته الشعرية ولا يجب أن يخرج عن أحد البحور الخليلية:" الذي يريد بناء شعر عليه في فكره نثرا وأعد له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ التي توافقه والوزن الذي يسلسل القول عليه."[2]

ولهذه النظرة القائمة على وحدة البيت في بناء القصيدة وعلى الوزن دور في بلورة هذا البناء وعلى أساسه اتخذت القصيدة العربية شكلها الخاص بها، وهو نظام قائم على شطرين وعلى وحدة الوزن والروي والقافية.

وحتى يكتمل هذا البناء الهندسي للقصيدة الجاهلية التي رسخها النقاد القدامى نموذجا للقصيدة العربية، رأى كثير من النقاد في القديم أن على الشاعر أن يتبع منهجا واضحا لا يخرج عنه، فيجب عليه أن "يبدأ بالنسيب ثم وصف منازل الأحبة والوقوف عليها، ثم يذكر رحلته ويصف راحلته، ويختم قصيدته بمدح أو وصف، أو غير ذلك من الأغراض الشعرية."[3]

لقد كان لهذا تابعية نقدية صارمة، أفرزت فيما بعد ضوابط تحكمت في رسم ملامح الشعرية العربية ، وهندسة القصيدة، وكان أبرز تلك المعايير النقدية ما عُرف في اصطلاح النقّاد بـ "عمود الشعر" الذي اكتمل ونضج مع المرزوقي في مقدمته شرح ديوان الحماسة، يقول المرزوقي:" إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته،

---

[1]- ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تع: النبوي عبد الواحدشعرون، مكتبة الخارجي، القاهرة،ط1، 2000 ج1، 196.

[2]- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص11.

[3]- عبد الله بن محمد المحارب، أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، مكتبة الخانجي، القاهرة ط1 1992، ص18.

وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف ،والمقاربة في التشبيه ،والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر."[1]

لقد تحكمت هذه التقاليد والمفاهيم في القصيدة العربية ولفترة طويلة حتى أصبحت النموذج الذي ينبغي أن يحتذى، فلم يكن ينبغي للقصيدة أن تخرج عن هذه النمطية، وعن عمود الشعر الذي قيدها وأطرها بتلك المفاهيم التراثية. واتخذت المؤسسة النقدية من القصيدة الجاهلية والأموية نموذجا استقت منه معايير شعرية رامت أن تفرضها على الشعراء، وحاولت بكل الطرق أن تكرسها وترمي بالنقصان كل من حاول الخروج عنها، ولهذا فإن حركة الشعر العربي منذ الجاهلية إلى غاية العصر الأموي كانت في نظرهم الأمثل في التقيد بعمود الشعر العربي، وهذه الفترة من حياة الشعر العربي اصطلح عليها بالشعر القديم.

فمن المعلوم أن النّقاد يعتبرون أن الشعر العربي عرف عهدين: ويبدأ الأول قبل الإسلام بنحو مئة سنة، وينتهي بعد الإسلام بنحو مئة سنة كذلك، وتسمى هذه الفترة بالشعر القديم، أما العهد الثاني فيبدأ بقيام الدولة العباسية في أواسط القرن الثامن حيث بدأت فترة الشعر المحدث.[2]

2- ملامح التجديد في القصيدة العباسية:

أثيرت قضية القدماء والمحدثين لأول مرة في تاريخ الشعر العربي في الثلث الأول من القرن الثاني للهجرة، مع بشار بن برد، وأبي نواس، وأبي تمام، وغيرهم من شعراء العصر العباسي، الذي انصبت فيه روافد ثقافات شعوب عديدة، أسهمت في تشكيل العقل العربي، والتأثير في الحساسية والشعرية العربية، "فقد قيل عن بشار بن برد أنه أستاذ المحدثين، وأول المولدين، لأنه أغرب في التصوير، فجاء بتشبيهات لم تكن مألوفة عند القدماء."[3]، وجاء أبو نواس فأجاد التعبير عن الحساسية الجديدة في الحياة الجديدة، فأنكر على الشاعر الإتباع ودعا إلى الإبداع، ودعا إلى وصف معالم الحياة الجديدة، والمشاعر الجديدة المتعلقة بها، وتجاوز القيم الاجتماعية والدينية المتوارثة، بل تجاوز ذلك إلى القيم الشعرية، من ذلك أنه "نعى على الأقدمين التزامهم بذكر الإطلال في افتتاح قصائدهم، وكانت أبرز محاولة منه للثورة على الديباجة القديمة في افتتاح القصائد."[4]

فيمكننا أن نقف في شعر أبي نواس عند مظاهر عديدة تتجسد من ورائها بواكير الحس المعاصر المبني على

[1]– المرزوقي، شرح ديوان الحماسة تع: أحمد أمين عبد السلام هارون، القاهرة، ط1991،ج1، ص09.

[2]–ينظر: أدونيس، زمن الشعر، ص27.

[3]– محمد عزام، الحداثة الشعرية، مطبعة " اتحاد كتاب العرب، ص09.

[4]– عبد الله بن محمد المحارب، أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، ص77.

الرفض، أول المظاهر هو ذلك الشعور المتفرد بالأشياء، فنظرته إلى الحياة ليست نظرة يعود فيها للأصل، وإنما يجد هذا الأصل في حياته هو، وتجاربه هو، "لذلك لا يكرر الخطوات التي مشاها هؤلاء، وإنما يفتح طريقه هو ويخطو خطواته هو، إنه يعيد بدء من تجربته تشكيل صورة العالم.[1]

فعندما يعيش الشاعر تجربته فذلك يتطلب منه أن يكون معاصرا، بأن يحي عصره بكل أبعاده الواقعية الاجتماعية، وما تفرزهما من مؤثرات حتى يتمكن من تلك المعاصرة، وهذا ما عاشه بعض الشعراء العباسين الذين أطلق عليهم اسم المحدثين، وكان الحسن بن هانيء يقف في الصف الأول داعيا إلى تجسيد التجربة الشعرية انطلاقا من تجربته هو كشاعر يعيش عصره ولا يتواجد فيه فقط يكرس واجب الاحتذاء. يقول أبو نواس:

دع الأطلال تسفيها الجنوب وتبلى عهد جدتها الخطوب

وخل لراكب الوجناء أرضا تخب بها النجيبة والنجيب[2]

وقال أيضا:

دع الربع ما للربع فيك نصيب وما أن سبتني زينب وكعوب

ولكن سبتني البابلية إنها لمثلي في طول الزمان سلوب[3]

وقوله :

لا تبك رسما بجانب السند ولا تجد بالدموع بالجرد[4]

ويصرخ في القصيدة نفسها:

كم بين من يشتري خمرا يلذ بها وبين باك على نؤي ومنتضد[5]

ثم جاء أبو تمام وكتب شعرا لا يفهم، كما قالوا، وهذا يعني انفصاله عن المستوى الفهم التقليدي للشعراء وجمهور المتلقين آنذاك، وللتذوق السائد، وهو أن يقول الشاعر ما يفهمه الجميع، "فالمعنى عنده غير مألوف

---

[1]_ أدونيس الثابت والمتحول، تأصيل الأصول، الطبعة 01، دار العودة، بيروت،1977، ص109.

[2]_ أبو نواس، الديوان، ص35، تسفيها: تذري ترابها،الجنوب: الريح الجنوبية، الوجناء: الناقة القوية، تخب: الخبب: ضرب من العدو.. ينذر شرح الأبيات في كتاب لمصطفى بيطام، مظاهر المجتمع وملامح التجديد من خلال الشعر في العصر العباسي الأول، ديوان المقطبوعات الجامعية، الجزائر 1995 ص302.

[3]– أبو نواس، الديوان، ص43، البابلية: الخمر المنسوبة إلى بابل، ينذر مصطفى بيطام شرح الأبيات في كتابه مظار المجتمع وملامح التجديد ص302.

[4]– المرجع نفسه،ص192.

[5]– إبراهيم عبد العزيز، شعرة الحداثة، منشورات إتحاد كتاب العرب ، دمشق 2005، ص85.

وغامض، والصورة الشعرية عنده غير مألوفة فهو يستخدم الكلمة بطريقة غير مألوفة أي نقل اللفظ من معناه المعروف."[1]

لقد ثار أبو تمام على اللغة الشعرية القديمة والسائدة في عصره وراح يؤسس لمدونة لغوية جديدة تماما، خالف فيها المألوف على الرغم من أنه ظل محافظا على الشكل الخارجي لبنية القصيدة العربية التقليدية، ويتضح لنا ذلك عند مراجعة الكثير من أبياته المتفرقة عبر ديوانه الشعري، وخاصة حين يقول:

أما المعاني فهي أبكار إذا نصت، ولكن القوافي عوان[2]

حيث تتضح دعوة أبي تمام إلى هجر المألوف والسائد والمتداول المبتذل من اللغة، والبحث عن اللفظ البكر التي تحمل المعنى البكر، وحيث تكون القصيدة عذراء أو لا تكون، فإن أبا تمام الذي انطلق من أولوية اللغة الشعرية، وعلى هذه الفكر يعبر أدونيس قائلا: "كان يريد أن يبدأ من كلمة أولى، قبل القصائد المتراكمة في التاريخ الشعري الذي سبقه: كلمة أولى يبدأ بها الشعر ومن هنا إلحاحه الدائم على أن القصيدة تكون عذرية أولا، حتى أنه يشبه إبداع الشعر، أي خلق العالم باللغة، يخلقه جنسيا بالفعل الجنسي. قلقاء الشعر والكلمة وهو كلقاء زوجين..."[3].

ويضيف أدونيس على ما سبق قائلا:" إن شعر أبي تمام يخلق في اللغة حيوية مستقلة، وشعره يحرك بدء من ذاته، من اكتفائه بذاته ولا يحرك بموضوعه أو بأي عنصر خارجي. إن فعل شعره يتولد من طاقته اللغوية الخاصة، إن شعره فعال بذاته... كانت القصيدة قبله سطحا يمتد أفقيا، فصارت معه بنية عميقة، وهكذا السياق القديم للمعاني، لم يعد خيطيا وإنما أصبح السياق الجديد يقدم للقارئ معنى متعددا، أي إمكانية متنوعة لأكثر من معنى..."[4].

وعن تطور بناء القصيدة في العصر العباسي يقول الدكتور غازي براكس:" ظهرت محاولات كثيرة لتوحيد موضوع القصيدة مما جعل مبدأ استغلال الأبيات كوحدات تامة قائمة بنفسها آخذا بالضعف، وأكثر ما تبدو هذه الظاهرة في شعر أبن الرومي، حيث تترابط أبيات القصيدة وتتلاحق أحيانا كثيرة، وتعمل بترافدها على إنماء نموا متواصلا."[5]

وبهذا التجديد خرج أبو تمام وتجاوز عمود الشعر، وأسس لنفسه رؤية جديدة ومغايره تقفز فوق كل المفاهيم المتوارثة والمعروفة، ولقد رأى البعض في هذا البداية لأسلوب جديد في التعبير، وهذا ما أكدت عليه الدراسات

---

[1]– عبد الله بن محمد المحارب، أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، ص81.

[2]_ الحمادي، مثال مختارات من شعر أبي تمام، المكتبة الحسينية البصرة العراق 1965،ص46.

[3]_ أدونيس، تأصيل الأصول، ص114.

[4]_ المرجع نفسه ،ص117.118.

[5]– أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص270.

الحديثة، وأقرت بالدور الريادي الذي حققه أبو تمام بوصفه مطلق شرارة الحداثة والتجديد في الشعر العربي،" فأبو تمام بداية جديدة في الشعر العربي... في كل ما كتبه خلاق لا متأرجح بخيط وراء انفعاله، إنه الشاعر العربي الأول الذي خلق لنفسه سلاسل فنية وعاش يرقص عليها"[1]، وبذلك مثل هؤلاء الشعراء ومن بعدهم أبو العتاهية، وابن المعتز والمتنبي، حركة النهضة والتجديد الذي شهده العصر العباسي وكان تجديدهم وخروجهم عن عمود الشعر فتحا حقيقيا لتشهد حركة الشعر العربي اتجاها جديدا، و يقول في ذلك أدونيس:"لم تعد حركة الشعر الحقيقية ،وسط الركام الكثير الموروث، مرتبطة بالسياسة أو الأخلاق و العادات العامة الشائعة ،بقدر ارتباطها بحركة التطور الحضاري. لم يعد الشعر بمعنى أخر ،للفائدة و المنفعة بقدر ما أصبح عملا إبداعيا داخليا يجد فيه الشاعر تعزيته و خلاصه."[1]

ومع سقوط بغداد انتهت مدرسة البديع إلى الإغراق في المحسنات البديعية والزخارف البيانية، حتى أصبح الشعر غاية لا تكاد تبين محاسنها من كثرة الأصباغ والألوان التي لطخت وجهها، والأساور والأقراط والحجال التي قيدتها عن الحركة."[2] ثم غطّ العرب في سبات عميق،" أصبح فيها الشعر مجرد تقليد واقتباس، مع زيادة في الزخرف والتنميق وشاعت المدائح النبوية، والبديعيات وسقط الشعر أسلوبا ومعنى وعاطفة وخيالا."[3]

وبعد هذا استعاد الشعر العربي انتعاشته من جديد وعادت إليه الحياة، وهذا كان مع بداية النهضة في مطلع العصر الحديث، متطلعة إلى الماضي، قبل أن تلتفت إلى الواقع أو إلى الغرب.

3- لمحة عن الشعر العربي في العصر الحديث:

فمدرسة الإحياء التي ترأسها البارودي، لم تكن تمثل سوى العودة إلى الشعرية المشرقة في العصور الماضية: الجاهلية، الأموية والعباسية ،و الإسهام الحقيقي الذي قامت به مدرسة الإحياء هو تجاوز هوَّة شعر عصر الانحطاط، فشعراء مدرسة الإحياء كانت واضحة جهودهم في نهجهم نهج القدماء في الحفاظ على نظام الروي والقافية والوزن، والحفاظ على متانة اللفظ ورصانته فلقد:" حاول محمود سامي البارودي و حفني ناصف، وإسماعيل صبري ... أن يرفعوا عن الشعر أثقال الصنغة،وذلك بالعودة إلى التراث بإحياء الديباجة العريقة للشعر الفني في عصور جزالته."[4]

وتحدد يمنى العيد التغييرات التي طرأت في بنية القصيدة في عصر النهضة كما يلي:

---

[1]– أدونيس، مقدمة الشعر العربي، ص46.

[2]– محمد عزام، الحداثة الشعرية، ص10.

[3]– المرجع نفسه ، ص10.

[4]– سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية،ط3، 1984 ص24.25.

أ) القافية التي حوفظ عليها ولكن أصبح شكل الالتزام بها متروكا للشاعر، فهي مثلا مختلفة بين بيت إلى أخر مع التصريح (أبو شبكة في غلواء)، مختلفة كل بيتين (نعيمة في النهر المتجند)، مختلفة كل مقطع (أبو ماضي في الطلاسم).

ب) التصرف ببحور الشعر، فكان الشاعر يلجأ إلى استعمال المجزوء منها ويقوم بتجزيء ما لسي مجزءا منها..

ج) ازدهار الموشح .....[1]

ثم جاءت مدارس التجديد الحديثة (الرومانسية، الواقعية، الرمزية) ،وأكدت الرومانسية العربيةبمختلف اتجاهاتها وتكتلاتها على الذاتية والتحرر من قيد الموروث، والرغبة في تجديد مضمون القصيدة وهيكلها معا، وكانت لها محاولات في إطلاق موسيقى الشعر من قيد القافية والوزن .

وبالرغم من أن جماعة الديوان التزمت بالوزن العروضي، إلاّ أنها حاولت التحرر من الروي الواحد، وهذا تجسد في الشعر المرسل الذي اعتبر أول محاولة تجديدية في الشعر العربي، من أهم روادها: الزهاوي ،عبد الرحمان شكري وأبو شادي. والحقيقة أن التجديد عند جماعة الديوان مسّ المضمون أكثر من الشكل.

لقد كانت انطلاقة الرومانسية مع جماعة الديوان البداية والتمهيد لظهور جهود أخرى استوعبت المذهب الرومانسي وطورته ،كجماعة أبولو التي مثلها كل من: أحمد زكي أبو شادي، إبراهيم ناجي، علي محمود طه، أبي القاسم الشابي...

وكان لجماعة أبولو دور ريادي في حركة التجديد في الشعر العربي نظرا لما دعت إليه من حداثة مفتوحة، وهذا أهم ما تميزت به:

1/ حرارة الوجدان المثوبة بالتوتر، وبساطة التناول والنزعة الإنسانية.

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

3/ الاعتماد على الخيال والتأمل مع شيء من الصوفية والرمزية.

4/ التوكيد على وحدة القصيدة ووحدة الشاعر وحريته.

وبهذه الخصائص التي تبنتها جماعة أبولو تبلور مفهوم للشعر فنظر إليه على أساس روحه لا مبناه "فالمعاني ليست وحدها الشعر، بل روح الشعر ما وراء تلك المعاني."[3]

---

[1]– أحمد بزون، قصيدة النثر العربية،ص30.

[2]– أدونيس، الثابت والمتحول " صدمة الحداثة"، ص 114.115.

[3]– محمد الكامل الخطيب، نظير الشعر " مرحاة الإحياء والديوان." ص605.

كما جددت هذه الجماعة في القصيدة ونوعت في القوافي والأوزان،فهي مثلت رؤيا شعرية جديدة في الشعر العربي بتجاوزها وتمهيدها للجديد فلقد مهدت " لنشوء بنية جديدة للقصيدة ومفهوم جديد للشعر"[1]

بينما ظل شعراء الوطن منجذبين إلى التراث، ويتمتعون بحرية نسبية ضمن إطاراته، فإن أدباء المهجر و على الخصوص الريحاني، وجبران، ونعيمة، قد كتبوا شعرا أكثر استجابة للحياة وإيقاعها، بأساليب أكثر فرادة وخصوصية.

والتجديد المهجري تعدى المضمون الشعري إلى بناء القصيدة، "فاعتمد الشاعر على البحور المجزوءة، والقصيرة، و الموشحات،ونوّع في الأوزان على طرق لم تعهد سابقا، وشن حملة واسعة على القافية واهتم بالموسيقى الداخلية، وتوخى الألفاظ الموحية، وأهم من هذا كله كانت دعوة الريحاني وجبران إلى الشعر المنثور."[2]

ولم يكتف هؤلاء الشعراء المجددون بالتوزيع في الأوزان ونحوها فحسب،بل تعدى أمرهم مع القصيدة إلى رفض القيد المتمثل في القافية، يقول ميخائيل نعيمة :" إن القافية العربية السائدة إلى اليوم ليست سوى قيد جديد يربط قرائح شعرائنا وقد حان تخطيه من زمان."[3]

فثورة ميخائيل نعيمة على الأوزان والقوافي أفصح عنها في كتابه النقدي" الغربال"، حيث يقول:" لا الأوزان ولا القوافي من ضرورات الشعر، كما أن المعابد والطقوس ليست من ضرورات الصلاة والعبادة ،فرب عبارة منثورة، جميلة التنسيق، موسيقية الرنة، كان فيها من الشعر أكثر من مائة بيت بمائة قافية."[4]

ويرفض المقالح التسليم بالرأي السائد الذي يقول إن التجديد الشعري في المهاجر الأمريكية قد حدث لأن الشاعر العربي انتقل إلى قلب الحضارة، وأنه تأثر بأساليب الشعر في تلك الديار، ويقول:" إذا لم يكن هذا الرأي زعما باطلا فإنه لا يصدق في تلك الديار على معظم شعراء المهجر، فهو يصدق على جبران وربما على شاعر أو شاعرين من الذين شاركوه مناخ المهجر الشمالي، أما الغالبية من شعراء المهجر الجنوبي بخاصة، حيث تخلف يزيد عليه في مصر والشام، فإن العامل الأهم في ابتداعهم الشعري يعود إلى عامل الحرية، وإلى الشعور بالانفلات من أسر الزمن المحكوم بقواعد يحميها الإرهاب، وينظمها الاضطهاد."[5]

ويحدد الدكتور غازي براكس ثورة شعراء المهجر على الحدود الشكلية " بانفلاتهم المطلق من قيود الوزن والقافية، فإذا بنوع جديد من الشعر يظهر بالأدب العربي، يحمل اسم الشعر المنثور، أو النثر الشعري،ويظهر أن شعراء المهجر الذين ألفوا النظم على طريقة الشعر المنثور و النثر الشعري، كانوا على سمت الإيمان بأن هذا اللون

---

[1]– ينظر، عبد الهادي عبد الله عطية، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، ص63.

[2]– محمد عزام، الحداثة الشعرية، ص12.

[3]– مخائيل نعيمة، الغربال، مؤسسة موفل، بيروت، لبنان، ط1983، ص85.

[4]– المرجع السابق، ص13.

[5]– أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص28.

من الكلام هو شعر بعينه، وأنه يوضع مع الشعر الموزون المقفى في كفة واحدة من حيث التسمية على الأقل... ولهذا نجد ميخائيل نعيمة، ورشيد أيوب، يضعان هذا الضرب من الكلام في دواوين شعرهما العادي، فترى القصيدة المقفاة الموزونة، وبجانبها قصيدة من الشعر المنثور، على أن جبران قد وسع مسافة الشعر المنثور والنثر الشعري، فوضع فيهما كتبا كاملة، وكتاباه العواصف، والبدائع والطرائف،هما القمة التي وصل إليها النثر العربي الشعري في عصرنا الحديث، كما أن كتب الريحانيات لأمين الريحاني، هو أعلى ما وصل إليه الشعر العربي المنثور عند أداب العالمين القديم والحديث على حد سواء.[1]

وبهذا نرى أن شعراء مدرسة المهجر حاولوا التجديد في القالب الشعري ولقد اكتسب الشعر معنى جديداً في ظل تجربتهم الفريدة، فحاول شعراء المهجر ابتداع أشكال جديدة، وقد نفى المقالح أن يكون سبب ابتداع هذه الأشكال الجديدة في المهجر لا إلى المستوى الحضاري.

فمثلت هذه الجماعات الأدبية" الديوان، أبولو، المهجر" أهم مظاهر الرومانسية في الشعر العربي، و لقد كان لروادها بصمة واضحة في دفع حركة الشعر العربي، هذا لأنهم" نادوا بضرورة تجديد الأدب في شكله ومضمونه، يقوم على أسس جديدة، تتجاوز المبادئ التي كانت ترتكز عليها الكلاسيكية، من تغليب للعقل على العاطفة،والأحاسيس وصبغ الأدب بصبغة أخلاقية واجتماعية، لا مجال فيها للفردية والتعبير عن الذات ومن تقليد القدامى، وما ينشأ عن هذا التقليد من قيود شكلية وفصل الأجناس واحترام الأصول الأدبية."[2]

لكن رغم القفزة الكبيرة التي حققتها الرومانسية في الحركة الشعرية العربية، والتي اعتبرت خطابا تأسيسيا للمفاهيم والتصورات الجديدة،إلا أن الحركة الشعرية العربية بقيت مسكونة بهاجس التجديد والتطور، فظهرت جهود أخرى، ومحاولات أكثر نضجا ووعيا، فجاءت مرحلة جديدة شق فيها الشعراء لأنفسهم طريقا جديدا، تميزوا فيها بجرأة التجريب والمغامرة، مستفدين من تلك الجهود التطويرية التي تراكم كمها فأدى إلى كيف جديد، "فمن التراث الشعري قديمه وحديثه، ومن التفاعل مع الشعر الغربي الحديث، تم الهضم والتمثل والعطاء هكذا اعتمدت الحداثة الشعرية على مصدرين: التراث والغرب، الأصالة والمعاصرة."[3] ومن هنا ظهرت بوادر وحركات شعرية حداثية منها:

[1] – أحمد بزون، قصيدة النثر العربية ، ص39–30.

[2] – فؤاد القرقوري، أهم مظاهر الرومنطقية في الأدب العربي، مجلة الفكر الكويتي، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1988، ص92.

[3] – محمد عزام، الحداثة الشعرية، ص15.

4- حركة الشعر الحر:

السمة العامة للشعر الحر، كما شاع عنه، أنه ذلك الشعر الذي لا يتقيد بالوزن أو القافية، وقد ظهر في النصف الثاني من القرن العشرين مع نازك الملائكة، والسياب، وعبد الوهاب البياتي،ومع هؤلاء بدأ الشعر العربي مرحلة جديدة ومغايرة تماما، وظهرت القصيدة العربية بوجه سافر جديد وبروح مختلفة عما سبق، وفي هذا تعلق نازك الملائكة"يقف الشعر على حافة تطور جارف عاصف لن يبقي من الأساليب القديمة شيئا، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعا والألفاظ ستتسع حتى تشمل أفاقا جديدة واسعة من قوة الشعر والتجارب الشعرية، والموضوعات ستتجه اتجاها سريعا داخل النفس، بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد."[1]

إن الشعر في ظل هذه الحركة أصبح أكثر حرية وانعتاقا، فأصبح الشعر لا يقيد بقافية واحدة ولا وزن واحد، بل يجوز للشاعر في الشعر الحر أن ينوع في الوزن العروضي، وفي ذلك تقول نازك الملائكة"إنّها تحرر الشاعر من عبودية الشطرين، فالبيت أو تفاعيل البيت الثابتة مثلا يضطر فيها الشاعر أن يختم الكلمة عند التفعيلة السادسة وإذا كان المعنى الذي يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعة، بينما يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء"[2].

وهكذا كسر الشعر الحر الرتابة الموجودة في الشعر العربي المتمثلة في البيت "الشطرين" الذي رأى فيه الشاعر المعاصر عائقا أمام تجربته الشعرية، ولهذا صنع لنفسه شكله الخاص الذي يبقى يتغير ويتبدل حسبما يريد التعبير عنه، وبذلك " لم يعد للبيت التقليدي وجود... وتحكم بعد كسر هذا الإطار المصمط وترك مفتوحا لاحتمالات كثيرة... لأشكال مختلفة من النظام لا يعرف وجه التجديد، ومن هنا لم نعد نسمي البيت بيتا بل نسميه سطرا من الشعر".[3]

ففي هذه المرحلة كان الشعر يفتش عن طريقة تخلصه من الشكل الصارم للقصيدة، وتمنح العبارة امتداد،والتصوير استقصاء دون التخلي عن الإيقاع المنظم بادئ ذي بدء.

وقد أصبح من المعروف أن الرواد العراقيين الثلاثة نازك والسياب والبياتي،كانوا هم رسل هذه الثورة بتأثير من الشعر الإنجليزي ،وكانت ثورتهم في شكلها الأولى تمثل تخلصا من رتابة القافية الواحدة دون الاستغناء عن القافية تماما ،وتنويعا في عدد التفعيلات والسطر الواحد، فالتجديد العروضي كان من أبرز السمات في شعر التفعيلة، فلقد دعا رواد هذا النوع إلى ضرورة هدم البيت وكسر الوزن العروضي واعتماد السطر أو التفعيلة الواحدة لتكون بديلا للشكل القديم، وأساسا في الكتابة الشعرية. كما أنهم دعوا إلى التنويع في القوافي من دون

---

[1]- نازك الملائكة، ديوان شظايا ورماد- مقدمة- دار العودة، بيروت،ط2 1979، المجلد2، ص27.28.

[2]- المصدر نفسه، ص13.

[3]- عز الدين اسماعيل، الشعر المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، ص82.83.

الاستغناء عنها، وهذا للدور الذي تؤيده في خلق إيقاع متميز، تقول نازك:" إن القافية ركن مهم في موسيقى الشعر الحر ،لأنها تحدث رنينا وتثير في النفس أنغاما وأصداء، وهي وفق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر، والشعر الحر أحوج ما يكون إلى الفواصل الخاصة بعد أن أغرقوه في النثرية الباردة."[1] ومن هنا يتبين لنا أن الحرية التي كانت تدعوا إليها نازك ليست حرية مطلقة، الحرية التي تدعوا إليها " لا تتيح الخروج عن الأذن العربية"[2]، فالوزن الشعري عندها يعتمد على تفعيلة بحر من البحور ،موحدة التفعيلة أو على تفعيلتي بحر من البحور ثنائية التفعيلة، للشاعر الحرية في تقييد القافية أو إرسالها، كما له الحرية في تنويع عدد التفعيلات في كل شطر.

ويرجع الدكتور الربعي بن سلامة هذا التمايز التشكيلي إلى خصوصيات نظام التفعيلة ذاته لأن هذا النظام" ببساطة هو الشكل الذي تخلى فيه الشعراء على نظام البيت القديم الذي يقوم على عدد معلوم من التفعيلات التي تتكرر في صدر البيت أو عجزه بكميات متساوية، واستعاضوا عنه بالتفعيلة التي اعتبروها الوحدة الأساسية في الوزن، ومن خلاله أعطي للشاعر الحرية المطلقة تقريبا في استخدام العدد الذي يراه مناسبا من التفعيلات في بناء الشطر أو السطر الشعري أو البيت.[3]

وقد رأت نازك الملائكة أن نبين لقارئ هذا الشعر الجديد خاصية هذا الأسلوب في مثال نعرضه كما جاء في مقدمة ديوان شظايا ورماد في ما يأتي:" إني أحسست أن هذا الأسلوب الجديد في ترتيب تفاعيل الخليل يطلق جناح الشاعر من ألف قيد وسأحاول فيما يأتي أن أبسط خاصية هذا الأسلوب ووجه أفضليته على أسلوب الخليل. الأبيات الآتية تنتمي إلى البحر الذي سماه الخليل المتقارب وهو يرتكز على تفعيلة وهي فعول:

يداك للمس النجوم

ونسج الغيوم

يداك لجمع الظلال

وتشييد يوتيبا في الرماد

أتراني لو كنت استعملت أسلوب الخليل كنت أستطيع التعبير عن هذا المعنى بهذا الإيجاز وبهذه السهولة؟ ألف لا فأنا إذ ذاك مضطرة أن أتم بيتا له شطران فأتكلف معاني أخرى غير هذه أملأ بها المكان وربما جاء البيت الأول بعد ذلك كما يلي:

---

[1]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،ص165.

[2]– المرجع نفسه، ص80.

[3]– إبن سلامة الربعي، تطور البناء الفني في القصيدة العربية، ص97.

يداك للمس النجوم الوضاء ونسج الغمائم ملئ السماء

ألم نلسق لفظ الوضاء بالنجوم دون حاجة يقتضيها المعنى إتماما للشطر بتفعيلاته الأربع؟ ألم تنقلب اللفظة الحساسة الغيوم إلى مرادفتها الثقيلة الغمائم وهي على كل حال لا تؤدي معناها بدقة؟ ثم هنالك هذه العبارة الطائشة ملئ السماء التي رقعنا بها المعنى، وقد أردنا له الوقوف فخلقنا له عكازات.[1]

ومن هنا تعلن نازك الملائكة عن ارتباط الشكل بالمضمون ارتباط لا يقبل الفصل أو التمييز في حركة الشعر الجديد، ولم تعد الثورة مقتصرة على التجديد في الشكل وحده أو المضمون لوحده أو الأسلوب، بعيدا عن التغيير الشامل لكل عناصر العمل الشعري.

إن ما تدعوا إليه نازك ليس شعرا حرا ، بل لا يسمح إلا بنسبة من الحرية، وهذا لا يسمح لنا أن ننكر أن أهم ما يميز هذه الحركة في هذه المرحلة كونها بداية التجديد الجادة في بنية الشعر العربي، خاصة على المستوى الشكلي، وذلك لأن شعراء هذه المرحلة تبنوا نظام التفعيلة"الشطر" كطريقة بديلة للشكل القديم "الشطرين" وحاولوا خلق إيقاعات جديدة.

5- ظهورقصيدة النثر:

بعد حركة الشعر الحر أو شعر التفعيلة جاءت مرحلة التجاوز بل التخطي أو الانقلاب الجذري في الشعر العربي المعاصر، حيث بدأ شعر التفعيلة في التراجع عن الحرية المطلقة التي كان ينشدها البعض في الشعرن لأنه في حقيقة أمره مثل قيدا آخر للشاعر العربي المتعطش للحرية، فشعرالتفعيلة، في نظر البعض، لم يمثل الخروج الكامل عن بنية القصيدة العمودية بل بقي متشبثا ببعض خيوطها خاصة فيما يتعلق بالوزن والقافية، وهذا ما أكدته نازك الملائكة بقولها:" ليس خروجاً على قوانين الأذن العربية والعروض العربي، وإنما ينبغي أن يجري على تلك القوانين خاضعا لكل ما يرد من صور الزحاف والعلل والصروف والمجزوء والمشطور."[2]، وهذا ما عجل بظهور تيار أكثر تطرفا وتحررا تجسد في تيارت قصيدة النثر العربية، حيث بدأت التجارب الجادة لبلورة مفهوم قصيدة النثر لدى جماعة "مجلة شعر" بسوريا مع أنسي الحاج، أدونيس، محمد الماغوط، يوسف الخال، جبرا إبراهيم جبرا وغيرهم، فهذه الأخيرة (مجلة شعر) قامت بتوجيه الضربة الموجعة التي هزت الشعر العربي... في نهاية الخمسينات والستينات مع شعراء أسسوا هذه المواجهة النقدية الجذرية مع الموروث التقليدي."[3]

---

[1]– نازك الملائكة، مقدمة ديوان شظايا ورماد، ص13–14.

[2]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص73.

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

فظهور قصيدة النثر في الأوساط العربية كانت نتيجة حتمية لدعوات تجديد الشعر العربي، والتي يمكن عدها من أعظم سمات التحول في تاريخ الأدب الحديث، فقد استطاعت أن تحدث قطيعة ذوقية تحولت بفعلتها وظيفة النص من الإنشائية والحماسة إلى الخلق والابتكار.

ولقد دعت قصيدة النثر إلى اعتناق شكل جديد يساند حركيته من الانصهار شعر/نثر بغض النظر عن الخصائص المعروفة لكل منهما، مركزة على اللغة التي تشكل بنفسها ما تشاء، ولم يكن بزوغ هذا الشكل اعتباطا، وإنما هو ثمرة اتحاد عناصر، ما كان لها أن تجتمع، ونقصد بذلك مكونات كل من الشعر والنثر لتصهرها في روح الشعري وتصقلها قوى الإبداع.

وربما جاءت قصيدة النثر لتحمل أكثر من معنى وأكثر من شكل لأسباب عديدة منها:"أنها جاءت مصاحبة لتغيرات أعقبت الحربين العالميتين، وأنها أيضا اختارت أن تبلبل الأطر السائدة وتزعزع الأعراف، وتحطم الثابت والمألوف، وفي دعوتها إلى التمرد والهدم لم تبق على شكل بعينه، بل تعدته إلى فضاء من التنوع، والكثافة، والمجهولية، والغموض، واللانهائية في الوقت نفسه الذي تطلعت فيه إلى الوحدة، والتركيز، والإيجاز والمجانية، إنها تمثل بذلك النقيض الذي يدمر وجوده بغاية بعث وجود جديد، أما الكلية والشمولية، والرؤيا والحلم، فهي عناصر أولية في التجربة الإبداعية لهذا النوع من الكتابة لا يمكن إلا أن يتراءى منها ويتفجر بها."[1]

فلأجل هذه التجليات الفنية على إطلاقها، والتداعيات الحلمية، تعلق شعراء قصيدة النثر العربية بهذا النمط من الكتابة، وجعلوا من قصيدة النثر شرفة يطلون منها على كونهم المجهول الغامض الجميل بغموضه.

ولقد تبنت مجلة شعر عدة مبادئ للعمل على تجديد الشعر وأبرزها يلخصها يوسف الخال في:

1- التعبير عن التجربة الحياتية.

2- استخدام الصور الحية.

3- إبدال التعابير و المفردات القديمة بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة وحياة الشعب.

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

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

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

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

[1]- إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية، التعابر والاختلاف، ص59-60.

8- الإفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم.

9- الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة، فالشعب مورد الحياة أما الطبيعة فخالية آنية زائلة.

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

في ظل هذه المبادئ التي تبنتها مجلة شعر أصبح الشعر تجاوزا لكل ما هو مألوف، ولعل أبرز تجاوز حاول شعراء مجلة شعر تحقيقه هو العمل على كسر رتابة البنية الإيقاعية سواء كانت البنية الإيقاعية الخليلية أم البنية الإيقاعية القائمة على الشطر الواحد.

6- قصيدة النثر العربية بين التأييد والرفض:

لاقت قصيدة النثر العربية، كونها ذلك النوع الأدبي الدخيل معارضات عدة ولم تسلم من الهجوم واعتبرت نمطا غريبا وليس يتواءم مع ذوقنا، وليس من نتاج حضارتنا، بل هو من إفرازات الحضارة الغربية، ولم تلق من معارضيها سوى الرفض الحاد، وتنكر أغلب الأدباء والشعراء والنقاد العرب لهذا الشكل الأدبي، غير أنها بالمقابل وجدت من يحتضنها ويدافع عنها، بل ويتبناها نوعا فنيا خالصاً.

فقصيدة النثر تعتبر ظاهرة أدبية جديدة في المجتمع وفي الأوساط الأدبية العربية، ومن الطبيعي أن ينقسم الناس حيالها بين مؤيد ورافض، ومن الممكن أن تصنف الناس أمام ما هو جديد في خمسة أصناف:

الصنف الأول يرفض الجديد، ويظل على رفضه إلى النهاية، سواء عن معرفة بالجديد أو عن جهل، والصنف الثاني يرفض الجديد بشدة، ويعلن عن رفضه، ثم يقبل به بعد أن يستقر وينتشر، والصنف الثالث يتريث وينتظر ولا يصدر أي موقف ولا يعلن عن شيء حتى إذا ما استقر الجديد كالقديم أخذ به وقبله، والصنف الرابع، يدرس الجديد ويتعرف إليه ثم يأخذ به ويقبله، والصنف الخامس يتحمس للجديد ويقبل به فور ظهوره."[2]

ومن الغريب أن أول الهجومات التي تلقتها قصيدة النثر كانت من قبل رواد حركة الشعر الحر أنفسهم، وهذا يدل قطعاً على أن حركة قصيدة النثر لم تكن امتدادا للحركة الأولى السابقة لها (حركة الشعر الحر) أو تطويرا داخليا لها، ولم تعتمدها في تدرجها أو تمرحلها كدرجة أو مرحلة من مراحلها، فقد اعتمد شعراء قصيدة النثر، في التجربة اللبنانية، مبدأ تخطي الأشكال القديمة، بما فيها شكل "قصيدة التفعيلة"، في حين اعتبر رواد قصيدة التفعيلة أن القصيدة النثرية الجديدة لا تعد شعرا، فنازك الملائكة قالت:" ولسوف نجد دعاة قصيدة النثر أنفسهم

[1]- منيف موسى، في الشعر والنقد، دار الفكر اللبناني،ط1405هـ-1985م، ص191-192.

[2]- أحمد زياد محبك، قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق،2007، ص87.

حيث بدؤوا، فلقد استحال معنى كلمة (شعر) إلى التعبير عن النثر كما أرادوا، غير أن الشعر وجد لنفسه اسماً أخرا صادقا تنص على الوزن الذي حاولوا قتله، ولسوف يبقى الناثرون حيث كانوا مع الناثرين."[1]

ونجد نازك الملائكة في أكثر من موقف تهاجم قصيدة النثر، وتدافع بقوة عن دور الوزن في تحديد جنس النص الشعري، لذلك نجدها تقول:"والحقيقة التي لا مفر لنا من مواجهتها أن الناثر، مهما جهد في خلق نثر تحتشد فيه الصور والمعاني يبقى قاصرا عن اللحاق بشاعر يبدع ذلك الجمال نفسه ولكن بكلام موزون."[2]

وبالإضافة إلى أنها تقرن الشعر بالوزن فهي تنفي للنثر أي قيمة شعرية فتضيف في قولها:" للنثر قيمة ذاتية التي تتميز عن قيمة الشعر، ولا يغني نثر عن شعر، ولا شعر عن نثر، لكل حقيقته ومعناه ومكانه، فلماذا جاء الناثر المعاصر ليزدري النثر ويحاول رفعه بتسميته شعرا."[3]

وأعلن محمود درويش من جهته رفضه لهذا النوع من الشعر ووصفه بالشعر التجريبي ومقته وازدراه:"إن ما نقرأه منذ سنين وبتدفقه المتدهور ليس شعرا، ليس شعرا إلى حد يجعل واحدا مثلي متورط في الشعر منذ ربع قرن مضطرا لإعلان ضيقه بالشعر، وأكثر من ذلك يمقته، يزدريه، ولا يفهمه، إذ كيف تسنى لهذا اللعب العدمي أن يوصل إلى إعادة النظر والتشكيك بكامل حركة الشعر الحديث ويعزلها عن وجدان الناس إلى درجة تحولت فيها إلى سخرية؟ لقد اتسعت تجريبية هذا الشعر بشكل فضفاض حتى سادت" ظاهرة ما ليس شعرا على الشعر، واستولت الطفيليات على الجوهر لتعطي الظاهرة الشعرية الحديثة سمات اللعب و الركاكة والغموض، وقتل الأحلام، والتشابه الذي يشوش رؤية الفارق بين ما هو شعر وما ليس شعرا."[4]

وتابع درويش حملته على قصيدة النثر قائلاً:" فكيف تطور الحداثة الشعر بلا لغة، وهي حقل عمل الشاعر وأدواته؟ هل شرح لنا الذين لا يعرفون لغتهم ماذا يعنون بالمصطلح الدارج: تفجير اللغة؟ وهل أوضحوا مفهوم "الموسيقى الداخلية" في إصرارهم على احتقار الإيقاع؟ ولماذا لا تأتي الموسيقى الداخلية إلا من النثر؟ لمذا تعجز ثورة الشعر العربي الإيقاعية عن إنتاج موسيقى داخلية؟ وقبل ذلك ما هي بالضبط الموسيقى الداخلية وما هي الموسيقى الخارجية؟"[5]

ومحمود درويش كشف بشكل صريح عن تذمره ومقته للشعر التجريبي مؤكدا أن ما نقرأه في هذه الفترة ليس شعرا ، غير أننا نجده بعد ذلك انخرط في هذا اللون من الإبداع، فله عشرات القصائد التي ينميها النقاد إلى جنس قصيدة النثر.

---

[1]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص225.

[2]– المرجع نفسه، ص180.

[3]– المرجع نفسه، ص226.

[4]– أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، دار الفكر الجديد،ط1 1996، ص109.

[5]– المرجع نفسه، ص110.

وهاجم أمل دنقل بدوره تلك التجريبية وذلك التفكك وهو يعني قصيدة النثر بقوله:" إن هذا التحلل الفني والشعري نما وازدهر لأن هناك تحللا اجتماعيا وتفسخا وطنيا، فالشعر الحديث عندما نشأ، هوجم لأنه لا يلتزم بالوزن والقافية كما يقول أنصار القديم، ولكن هذا الاتهام لم يلق قبولا لأن الشعر الحديث كان يتبنى القيم الإيجابية في حركة المجتمع في ذلك الوقت...، لكن بدلا من بناء مجتمع عربي جديد أن يصبح الانهيار بالمجتمع الغربي ونقله نقلا حرفيا إلى داخل الدول، أن يصار إلى تبني الإبهار بدلا من الصدق كما عند أدونيس، إذن، هذه الموجات التجريبية لا تمشي في طريق التقدم، لا تمشي مع حركة التاريخ، ولكن تمشي مع حركة المجتمع إلى الوراء... ،هذه الحركات التجريبية تقود إلى الوراء متدثرة بعباءة الحداثة."[1]

فأمل دنقل هاجم هذه القصيدة، ورفع الصراع من كونه صراعا نظريا إلى كونه صراعا "رجعيا تقدميا" زاعما أن هذه الحركات التجريبية تقود العقل العربي إلى الوراء متدثرة بعباءة الحداثة.

وقد راح كثير من النقاد يطلقون صفة التجريب على نصوص قصائد النثر، وكأنهم يعنون بها كل محاولات خرق المألوف من التقاليد والأعراف الفنية، وفي هذا ضيق رؤية إلى القضية، فتراكمات الفعل الشعري في إطار قصيدة النثر ليس مجرد محاولات تجريب، إنما هو انقلاب في مفهوم الشعر ومفهوم الكتابة على العموم، ومع ذلك فقد انتشر هذا التساهل في إطلاقه على النصوص المنجزة المسماة قصيدة، نثر، وهنا نجد إحسان عباس من مناوئي هذا اللون، يزدري إطلاق التجريد، حيث يقول: "أنا لا أفهم إطلاقاً أن يكون الشعر تجريبياً، الشعر تجربة، أما التجريب، فمعنى ذلك أننا نحاول شيئاً دون أن نعرف حدود المحاولة إلى أين تنتهي."[2]

ويعطي عبد الوهاب البياتي رأيه في ديوان مفرد بصيغة الجمع لأدونيس، قائلا :" لم أستطع قراءته فقد قرأت سطرين منه ورميته جانبا لأنه ليس بشعر ولا بنثر بل هو جنس ثالث هجين مفكك ليس فيه صورة أو فكرة أو تجربة ويدل على أن كاتبه مصاب بمرض يستعصى شفاؤه."[3]

فعند الوهاب البياتي ينظر إلى قصيدة النثر نظرة دونية ويتعامل معها بطريقة إزدرائية نافرة يستبشعها ويحاربها ويتصدى لحراكها.

كما هاجم حافظ صبري في مقال له بعنوان " لا شعر... لانثر" هذا اللون الجديد ويسميه "الشكل الغريب الذي هدفه أن ينفث بسمومه، وأن وراءه قيما فكرية بعينها، تختفي خلف هذا الشكل الفني الغريب."[4]

ورأى أن قصيدة النثر العربية هدفها تدمير اللغة وإدخال تراكيب شديدة الغرابة فيها، مما يساعد على

---

[1] أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص110

[2] فاضل جهاد قضايا الشعر الحديث، ص172، (من مقابلة مع إحسان عباس)

[3] – المرجع نفسه، ص111

[4] – مجلة الآداب، عدد3، آذار 1966، ص152.

خلق الغربة بين القارئ والشعر بشكل عام، وتخليها عن الإطار الموسيقي المتمثل في الوزن والقافية جعلها هلامية لا كثافة فيها.

ومن هؤلاء أيضا، عبد الكريم الناعم في مقالته: في قضية قصيدة النثر من حيث الشكل والمضمون:" رفض قصيدة النثر رفضا باتا ورفض عنها صفة الشعرية لخلوها من الوزن والقافية."[1]

وتبعه في هذا الرأي سامي مهدي الذي يرى أن" قصيدة النثر ستظل شكلا تعبيريا نثريا، لا شعريا، لأنها تفتقر إلى واحد من أهم عناصر الشعر الموسيقي... الإيقاع والنظم."[2]

والملاحظ أنّ أغلب هذه الآراء هاجمت قصيدة النثر العربيةلخلوها من الوزن والقافية والإيقاع الخارجي بالخصوص،اعتبارا منهم أن هذه العناصر هي قواعد شعرية القصيدة العربية.

وهناك فئة تعتقد أن الخروج عن الوزن والقافية هو رمز الحداثة الشعرية، وهذا ما نفاه أدونيس ونجده يعاتب بعض كتاب قصيدة النثر فيقول:" يرى بعض الذين يمارسون كتابة الشعر نثرا أن الكتابة بالنثر، من حيث هي تماثل كامل مع الكتابة الشعرية الغربية، وتغاير كامل مع الكتابة الشعرية العربية، إنما هي ذروة الحداثة، ويذهبون برأيهم إلى القول بنفي الوزن، ناظرين إليه كرمز قديم يناقض الحديث... إن هؤلاء لا يؤكدون الشعر بقدر ما يؤكدون أداة النثر، كالوزن أداة، ولا يحقق استخدامه، بذاته الشعري... ولعلنا نعرف جميعا أن قصيدة النثر، وهو مصطلح أطلقناه في مجلة شعر، إنما هي نوع أدبي شعري، نتيجة لتطور تعبيري في الكتابة الأدبية الأمريكية- الأوروبية، ولهذا فإن كتابة قصيدة نثر عربية أصيلة يفترض بل يحتم الانطلاق من فهم التراث العربي الكتابي، واستيعابه بشكل عميق وشامل، ويحتم من ثم تحديد النظرة إليه، وتأصيله في أعماق خبرتنا الكتابية- اللغوية، وفي ثقافتنا الحاضرة، وهذا ما لم يفعله إلا قلة، حتى أن ما يكتبه هؤلاء القلة لا يزال تجريبيا، فكيف يكون الأمر، والحالة هذه، مع الذين يقتنصون هذا التجريب، ويعرشون عليه، بانقطاع كامل عن لغة الكتابة الشعرية العربية، في عبقريتها الخاصة، في نشأتها ونموها وتطوراتها."[3]

وكان أدونيس حاول أن يضع مبادئ لكتابة قصيدة النثر العربية منها:

1- الانطلاق من التراث العربي، فلقصيدة النثر أصولا تراثية فهي تصدر عن ماضي الشعر العربي، وتتمثل بالتراث الذي ترمي إلى تطوره، وذلك بالنظر إليه بنظرة تجديدية.

2- الاعتقاد بضيق الشاعر المعاصر بالقيود العربية الخليلية من وزن وقافية، ومحاولة التحرر منها نهائيا، والاستعاضة عن ذلك بأشكال أخرى تقود العمل الأدبي إلى تفجير اللغة من داخلها، وتجاوز المفاهيم السائدة في موسيقى

[1]- مجلة الموقف الأدبي، عدد80، 1978، ص94.

[2]- سامي مهدي، أفق الحداثة وحداثة النمط، دراسة في حداثة مجلة الشعر، دار الشؤون الثقافية العامة، 1988، ص128.

[3]- أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص108.

الشعر الأدبي، والإيقاع الخارجي للكلمة التي لا تشوبها الرتابة.[1]

ولئن كان أدونيس حذراً من خوض تجارب جديدة، فإنه لم يكف عن الاكتشاف ولم يبطل فعل التجريب، غير أنه مع ذلك ظل يدعوا إلى التأصيل، ورفض التقليد بشتى أنواعه.

ومن جهة أخرى فقد لاقت فقصيدة النثر العديد من النقاد والشعراء ممن احتضنوها وتبنوها نوعا فنيا خالصا ومن هؤلاء نجد: نزار قباني الذي يقول:" إني لا أسمح لنفسي وأستطيع أن أنفيها بمرسوم، فقصيدة النثر ... لأنها بدعة ... أو تفعيلة... أو شكل طارئ وهجين... لم يعرفه تاريخنا الأدبي، إن تاريخنا الأدبي لم يعرف المسرح ومع ذلك لم يقل أحد أن المسرح العربي الذي نشاهد هو مسرح طارئ وهجين وليس له سابقة في تراثنا... والرسوم والنحت اللذان اقترنا دائما في المخيلة العربية بالحرام والكفر... لم يعود اليوم كفرا... ولا جرما... فلماذا تعتبر قصيدة النثر خارجة عن القانون، قد يكون ثمة اعتراض على تسميتها.... ،لكن ماذا تهم هذه التسميات؟...إن نبوءتي على مستقبل قصيدة النثر تنسجم مع الطموحات الثورية للإنسان العربي فكلما بدأ الإنسان يململ من شروطه الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، فمن الطبيعي أن يتململ من شروطه اللغوية والتعبيرية... فالوزن والقافية ليسا شرطين حتميين في العمل الشعري... إنهما موقف اختياري، من يريد التوقف عنهما فله ذلك، ومن لا يريد، فيمكنه أن يواصل رحلته، ولن يأخذ أحدا إلى السجن. المهم أن يكون ثمة تعويض موسيقى للفراغ الناشئ عن إلغاء الوزن والقافية."[2]

فقد حاول نزار قباني أن يبرر لهذا النتاج الشعري الجديدة، وأنه كغيره من الفنون الأدبية الأخرى كالمسرح، واعتبره حركة من حركات الحداثة الشعرية التي نتجت عن الطموحات الثورية للإنسان العربي، التي رفضت التقيد، وأرادت واتجهت نحو التحرر.

إضافة إلى ذلك نجد" أقوال الصوفية الذين رفعوا من قيمة النثر فأبعدوه عن اتجاهه للمعنى المباشر، فأخذ منحنى جديدا تصاعديا يحمل في طياته خصائص الشعر والنثر، واستمرت الحالة حتى عصرنا الحالي، خروج عن الشعر التقليدي واتجاهه نحو النثر، وخروج عن النثر واتجاهه نحو الشعر. فعند نقطة الالتقاء بين الاتجاهين المتضادين تكون قصيدة النثر، كما أرى، وأتصور، وأعتقد."[3]

وقريب من هذا الرأي رأي عبد الواحد لؤلؤة الذي يرى أن " لهذه القصيدة جذور في اللغة، وأساسا في التراث العربي الإسلامي، يتمثل في لغة القرآن الكريم التي لم تلاق استهجانا عند عرب الجاهلية، بل إنهم وصفوها

1ينظر: أدونيس، فاتحة لنهاية القرن، ص225.

2–ينظر: أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص 107.108.

3– عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت،ط1 1980،ص318.

بالبراعة والشاعرية على الرغم من غياب الوزن والقافية."[1]

ثم هناك لغة المتصوف كما يرى عبد الواحد لؤلؤة التي يعد من أحسن أمثلتها مواقف النفري، وهذا الكلام منثور له أسمى أنواع الشعر الموزون المقفى، وهو كلام يدعوك لتعيد النظر فيه، وتمعن في تفصيلاته ومحتوياته، من هنا كانت قصيدة النثر... نوعا من الأشكال الكتابية، التي ترقى غلى مرتبة الشعر لغة، على الرغم من أنها لا تقع تحت تأثير الشعر شكلا."[2]

فعبد الواحد لؤلؤة يؤكد على شرعية قصيدة النثر، وأنها تخضع لفن الشعر، وحتى وإن كانت لا تلتزم للمقاييس الشكلية للقصيدة العربية، كما أن لها جذورا في النثر العربي الراقي، كنثر النفري وغيره من الصوفية.

ونجد كذلك موقف صلاح عبد الصبور معتدلا وغير متعصب للنمط الذي يكتب به إذ يقول:" لا تستوقفني الأسماء كثيرا، ليسموها قصيدة نثر، وليسموها شعرا منثورا...، أما أنا فلا أحب التسمية الأولى، ولكن كثيرا من أصوات الشعر المنثور تهزني بدءا من جبران خليل جبران، وانتهاء بمحمد الماغوط، وقد أضع بينهم كاتبا مصريا مثل حسين عفيف."[3]

أما أدونيس فقد اعترف بقصيدة النثر العربية وكتب عدّة قصائد في صددها، وهذا لا يعني أنه تخلى عن القصائد الموزونة وما شابهها، فنجده يقول على قصيدة النثر:" هي نوع متميز قائم بذاته، ليست خليطا، شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة، لذلك لها هيكل وتنظيم ،ولها قوانين ليست شكلية فقط، بل عميقة وعضوية كما في أي نوع فني أخر."[4]

وبينما يرى أدونيس أنها نوع فني متميز بذاته، يرى محمد علي الشوايكة أنها" نوع من الكتابة، الكتابة التي لا تتقيد بوزن ولا قافية وإنما تعتمد على الإيقاع والكلمة الموحية والصورة الشعرية، وغالبا ما تكون الجمل قصيرة محكمة البناء مكثفة الخيال."[5]

وفي الأخير يتبين لنا أن قصيدة النثر العربية من الموضوعات التي أثارت جدلا كبيراً في الأوساط النقدية والأدبية العربية حول مشروعيتها وفنيتيها وشعريتها، فانقسم النقاد على إثر ذلك بين مؤيد ورافض كما رأينا ذلك سابقا.

وعلى الرغم من ذلك فإن ظهورها كلون شعري جديد قد أثار أجواء الحداثة والإبداع والحداثة الشعرية

---

[1]– عبد الواحد لؤلؤة، الشعر ومتغيرات المرحلة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ص124.

[2]– عبد الواحد لؤلؤة، الشعر ومتغيرات المرحلة، ص125، انظر مجلة الأقلام عدد1، 1986، ص82.

[3]– المرجع نفسه، ص112.

[4]– أدونيس، الثابت والمتحول، ص119.

[5]– ينظر: المرجع نفسه، ص159.

التي تتمتع بقيمة مؤكدة، وعلى الرغم من التحفظ السائد إزاء مثل هذاالإنتاج الشعري القائم أساساً على هجران الإيقاع العزيز على الأذن العربية، فلقد حظيت تلك النصوص باهتمام وأهمية متعاظمين على الساحة الشعرية، وفي الأوساط المثقفة بالتحديد، بالتثمين أو بالنقد والنقض والرفض.

وما يهمنا من صور الخلاف التي كانت قائمة هو موضوع دراستنا " قصيدة النثر"، لنخلص إلى أن رواد هذه القصيدة لم يكونوا على مسافة واحدة في فهمهم لطبيعتها، أو في التزامهم بها، إذ تختلف مثلا علاقة أدونيس بهذه القصيدة من حيث تنقله بينها وبين الشعر الموزون أو شعر التفعيلة، عن علاقة أنسي الحاج الملتزم كليا ومنذ البداية لهذا النمط الشعري عن علاقة الآخرين كمحمد الماغوط، تبنوا معايير مختلفة في علاقتهم بالحداثة الشعرية.

وما يهمنا أيضا ذلك التكثيف في الأبحاث التي تناولت شعرية قصيدة النثر، وطبيعتها من حيث الموسيقى، والإيقاع، واللغة، وما أحدثته من تغيرات على مستوى النص، والوقوف عندها كحركة تجديد للمشهد الشعري العربي.

7- حيثيات ولادة قصيدة النثر العربية:

تعد قصيدة النثر واحدة من أعظم سمات التحول في تاريخ الأدب الحديث، فقد استطاعت أن تحدث قطيعة ذوقية تحولت بفضلها وظيفة النص من الإنشائية والحماسة، إلى فاعلية الخلق والابتكار.

وهي إن عدت –تاريخيا– تعبيرا عن السخط والتبرم من الأشكال الثابتة والقيم الإبداعية الراسخة، فإنها –جوهريا– خلاصة ما يتطلع إليه هذا الجنس حين يرفض الواقع، وينفر من المألوف، ويستدق الغيب، بمعنى أنها – جدليا– نتاج ثورة على السائد الفني الذي لم يبارح المعطى، وظل يطابقه ويحاذيه.

ولقد حملت حداثية الشعر العربي أولى بذور ذلك التحول عندما أقدم أدونيس على استلهام رؤية سوزان برنار في كتابها: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ونقل أدواتها لمقاربة قصيدة النثر العربية، وربما تطلع أدونيس من خلال ذلك إلى معمارية جديدة للقصيدة العربية،مغايرة تماما للأشكال التقليدية بما فيها قصيدة التفعيلة، غير أنه لم يسلم من التناقض والمغالاة إلى أن أرهقه الشكل الأسمى أو الشكل الحر، وظل حائرا بين اللاشكل وضبطه في نظام.

لقد كانت هذه المرحلة مرحلة فاصلة كما يقول يوسف خال:" يكفي أنها حررت الشاعر من الأساليب الموروثة وأفهمته أن الشعر ليس هو الكلام الموزون المقفى، بل هو التعبير الشخصي الفريد عن رؤيا الشاعر الشخصية الفريدة، فالشاعر وإن كان يعيش لأجل الآخرين، فإنه يموت كإنسان عن نفسه ولنفسه."[1]

[1]– ينظر: يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1 1978، ص81.

وسنحاول البحث في طبيعة ولادة قصيدة النثر في الأدب العربي، هل كانت ولادة طبيعية اقتضتها ظروف الحياة الجديدة، أو أنها تمثل وجها من وجوه التقليد أو التأثر بموجات وتيارات الآداب الغربية التي بدأت في نهاية القرن الماضي مع أدباء المهجر، وكثرت في نهاية النصف الأول من هذا القرن مع موجة الحداثة الغربية التي اجتاحت حياتنا.

ولدت قصيدة النثر من رغبة في التحرر والانعتاق، ومن تمرد على التقاليد المسماة"شعرية"وعروضية"، وعلى تقاليد اللغة، وأضحى الهدف المرجو هو إبعاد الشعر عن فن نظم الشعر، والبحث عن إيقاع نثري تستمد منه قصيدة النثر نتائج شعرية جديدة ومختلفة تماماً عن المألوف والسائد في الشعرية العربية، لأن النثر كما هو معلوم، على نقيض الشعر يمقت القوالب الجاهزة تماماً، ويرفض الإيقاعات المفروضة مسبقاً، لهذا مضت قصيدة النثر منذ نشأتها هاربة من الشعر إلى النثر، ومن التراكيب البلاغية، والقيم الدلالية المسطرة، إلى مرونة الشعر الفكرية، التي يخلقها لها النثر جراء إغنائه للشاعرية ببضع صيغ لا يمكن قبولها بسهولة في نظم الشعر الكلاسيكي.

إن البحث عن قصيدة النثر العربية وحقيقة نشأتها ومفهومها يحتم علينا العودة إلى منبعها الأصلي، وهو الخطاب الأدبي الغربي الذي اعتبر الحاضنة الأولى لولادة قصيدة النثر، فقد عُد كتاب قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا هذا لسوزان برنار ***Bernard Suzan*** أهم بحث وضع الخطوط العريضة لمفهوم قصيدة النثر، وتتبع الأطوار التاريخية التي مرت بها، فسوزان في كتابها تؤكد على أن قصيدة النثر كانت نتاج تطور طبيعي جاء لحاجة اقتضتها معطيات تاريخية، ارتبطت بتطور الشعر والأدب عامة.

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

1– النثر الشعري: هو الذي هيأ لمجيء قصيدة النثر، باعتباره أول طابع للتمرد على القوانين القائمة، خاصة قوانين الشعر المتمثلة في الوزن والقافية، مما أدى إلى الفصل بين الشعر ونظم الشعر.

2– **تأثير الترجمات**[1]: وهي الترجمات التي ساهمت في تحرير اللغة من جهة، وفي ضعف الشعر المنظوم من جهة أخرى; حيث حدث ذاك القرن الثامن عشر ; فكان طبيعيا أن يهيئ الطريق لمجيء هذا النوع الأدبي الأكثر حرية وحداثة ألا وهو قصيدة النثر.

3– **أثر الرومانتيكية:** مثل اسهام شاتوبريان Chateaubriand* في تطوير القصيدة أو تطوير الأغنية النثرية " الشعر الغنائي" في مؤلفاته " الربيع في بريتانيا" و "دعاء إلى سانتي" تقترب هذه الأعمال من قصيدة

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

النثر ;بالإضافة إلى أن الرومانسية حاولت البحث عن الشكل أفضل تطابقا مع تطلعات الجديدة من ناحية تذوق الآداب الأجنبية ولا سيما الأغاني ومن ناحية أخرى استعداد وإرادة قوية فيما يتعلق بشكل الشعر ولغته.[1]

وفي ثنايا حديث سوزان عن الأسباب والحيثيات التي رافقت ظهور قصيدة النثر في فرنسا، نورد عدة نصوص لبعض الأدباء الذي كان لهم التأثير الواضح في التأصيل لقصيدة النثر، والتي مفادها أن قصيدة النثر قد لاقت استهجانا في مهد ظهورها هنا، وكان روادها ينافحون عنها لكي ترسخ مكانتها في المجتمع الأدبي والنقدي هناك، ومثل ذلك هذا النص الذي كان عبارة عن رسالة بعثها والوا (1936-1711) إلى بيرو عام 1700 يقول فيها :"هناك أصناف من الشعر لم يسبقنا إليها الرومان ولم يعرفوها كتلك القصائد النثرية التي تسميها روايات على سبيل المثال."[2]

ورأت سوزان برنار أن هذا النص قد أشار إشارة واضحة إلى قصيدة النثر إلاّ أنّ المشكلة التي واجهت ظهور قصيدة النثر كجنس مستقل آنذاك –القرن الثامن عشر- هو أن مصطلح قصيدة، كان شائعاً وواسع الاستعمال قبل ذلك، فالمسرحة كانت تسمى قصيدة، والرواية تسمى قصيدة نثرية، وبقي هذا المعنى متداولا ومعمول به في الدراسات والوثائق النقدية حتى القرن التاسع عشر ومشارف القرن العشرين.[3]

إلى جانب هذه الجهود تذكر سوزان جهود بعض الرواد الذين كان لهم الأثر الأكبر في تجلي قصيدة النثر أمثال: شارل بودلير (1867) Charles Baudelaire، ولوتريامون و آرثر رامبو A. Rimbaud (1891) ومالارميه Mallarmé (1898) ولوتريامون Lautreament، وألوزيوس بيرتران (1841).

8- رواد قصيدة النثر الفرنسية:

- ألويزيوس برتراند:

يعتقد الكثير أن شارل بودلير هو رائد قصيدة النثر في الشعرية الغربية، فيؤرخون لأول قصائده النثرية بـ " قصائد ليلية" لعام 1857، ولكن المتتبع لتاريخ هذا الجنس الشعري المبتكر يدرك أن الرائد هوالشاعر الفرنسي ألويزيوس برتران•، كما ذهبت إلى ذلك سوزان برنار، وقد خصته سوزان بمبحث الريادة والسبق، في مدخل الجزء الأول من كتابها "قصيدة النثر من بودلير إلى الوقت الراهن" واعتبرته الرائد الأول لقصيدة النثر دون منازع

---

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

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

[3]- المرجع نفسه، ص: 134.

•لويس برتران،ولد ف 20 أفريل 1807،في قرية سيفا بمنطقة بمون، استقرت عائلته بمدينة ديجون (dijon) عام 1828،عين مدير عام جريدة البروفسيال ،لينتقل بعدها إلى جريدة المشاهد الفرنسية1830 ،. ،ينظر : عبدا لعزيز موافي ،قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية ، المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة ، 2004،ص 99.

تقول:"في نهاية عام 1828، أو بداية عام 1829، فقد كتب مجموعة شعرية واحدة بعنوان" غاسبار الليل" الذي يعد مفصلا أزليا لتأريخ الأدب، فبهذا الكتاب الجديد يبدأ عصر قصيدة النثر ومنذ هذه اللحظة صار بالإمكان التحدث عن نوع أو شكل أدبي جديد، مبتكره بحق هو برتران، إنها لحظة الولادة الفعلية لقصيدة النثر الفرنسية، ولقد لفتت هذه البداية الأنظار، وأحدثت الصدمة المتوقعة لكل بداية مغامرة، وفرضت نفسها على الحضور الشعري تدريجياً، وقد تصاعد حضورها على نحو خاص حين تأثر بودلير بقصائدها، وأعجب بتلك المحاولة التي كانت تعتبر نقطة انطلاق للاتجاه الجديد، تماما كما فعل من جاء بعد بودلير من الشعراء الكبار أمثال: رامبو، ملارميه ولوياموني"[1]

فالدور الحقيقي لبرتران يكمن قي أنه أستطاع أن يمنح استقلالا كاملا لنوع لم يتحرر تماما حتى ذلك الحين من النثر الشعري، وأنه قد ميز من دون غموض شكل "قصيدة النثر" من الأشكال الشعرية المجاورة كما أنه استطاع أن ينفي قصيدة النثر من العناصر النثرية، ليظهرها إلى الوجود شكلا شعريا غنائيا أدبيا خالصا.

وعدا ذلك، فإن" ما يؤاخذ عليه بارتران خاصة، هو فرضه على قصائده إطارا ضيقا ومطردا على الدوام، جاعلا من الأداة النثرية نوعا ذا شكل ثابت مثل: السوناتة أو الروندو. لماذا هذا الشكل المسبق؟ ولماذا ستة مقاطع وليست ثمانية أو مقطعين بحسب المتطلبات الداخلية للموضوع الشعري؟ (...) ورب قائل يقول هل يستحق الأمر أن نحرر شكلا ونحطم سمات موجودة لنبتكر شيئا ذا خصائص محدودة؟[2]

لقد حاولت سوزان برنار من خلال ما تقدم، أن تعطينا تصورا يقضي بأولية الشكل الجديد في إطار الشعرية الفرنسية، وهذا الأمر من جانبه التأريخي لا يحتمل الخلاف، ولكن لنتساءل ما مدى تأثير برتران الفعلي على سيرورة قصيدة النثر؟ الجواب سنجده عند سوزان برنار أيضا، فقد كان برتران شخصا هامشيا ومنعزلا أو معزولا، وهذا الواقع لم يتح له الانتشار، وحتى كتابه "غاسبار الليل" الذي طبع بعد عام من وفاته، بكمية إجمالية لا تتجاوز 200 نسخة فقط، لم يأخذ نصيبه من الانتشار هو الآخر، وكانت النسخ التي بيعت أو أهديت 20 نسخة لا غير، كما يقول الناشر، وبتعبير سوزان برنار" لقد بقي أنموذج برتران وفيه حبر على ورق بالنسبة إلى معاصريه"،[3] وسوف يظل برتران في عزليته الحالكة تلك حتى عام 1868، حيث يصدر كتابه "غاسبار الليل" في طبعته الثانية وبتأشيرة من بودلير، هذا الشاعر الذي سيلعب دورا كبيرا في إنضاج قصيدة النثر الفرنسية والذي سيكون أحد صناعها المهرة. وما كان يمكن لكل من بودلير أو رامبو أو غيرهما من الشعراء اللاحقين أن يمضوا أبعد من برتران لولا البداية التي ابتدأها والخطوة الجذرية الأولى التي خطاها.

---

[1] ينظر:.ينظر: برنار سوزان، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج،ت، رواية صادق، مراجعة وتقديم: رفعت سلام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة1998، ص68.

[2] – المرجع نفسه ، ص53.

[3] –المرجع نفسه،ص55.

- **شارل بودلير:**

- أقدم بودلير على محاكاة برتران، ابتداءً من ديوانه" أزهار الشر 1857"، ثم مجموعة قصائد نثرية أخرى أكثر جرأة في التشكيل والرؤيا هي مجموعته الموسومة ب"سأم باريس" أو سوداوية باريس "Lespleen de paris"، بلغ عددها العشرين، نشرت في مجلة لابراس الباريسية عام 1862، وهي اعتراف صريح بريادة صاحب "غاسبار الليل" في عالم قصيدة النثر " فما فعله برتران بالنسبة لباريس القديمة وديجون العتيقة، يريد بودلير أن يفعله لباريس عصره، فالشعر الحديث لا يمكن أن يكون بالفعل إلا شعرا مدنيا وصادرا عن مخالطة المدن الكبرى التي شهد القرن التاسع عشر تطورها المخيف وهو يتسارع"[1]، فلقد بدأ بودلير بعد نشر هذه القصائد في محاولة لتدقيق اقتراحه الجمالي، وتنفيذه من خلال محاكاة واقع المدنية في أهم ملامحها، التي تمثل معينا لا ينضب من النماذج والأحلام لأن الحياة الباريسية حياة غنية بالموضوعات الشعرية الرائعة،"فمن أجل ترجمة حياة بشر القرن التاسع عشر وروحه في كل تعقيداتها، كان من الضروري استخدام شكل سلس، ومتنافر بما يكفي للتوافق مع الحركات الغنائية للروح ومع تموجات أحلام اليقظة وانتفاضات الوعي."[2]

إن تبني بودلير ومعه مجموعة من الشعراء الرمزيين الذين اقتفوا أثره وساروا على خطاه لنموذج قصائد النثر وثورتهم على النمطية العروضية التقليدية المتمثلة في البحر السكندري، الذي ظل مسيطرا على الحركة الشعرية منذ عهد الرومان، ما هو إلا تعبير عن واقع فكري واجتماعي جديدين، ينطلق فيهما الشاعر من ذاته المبدعة الراغبة في التحديث، نفورا من صلابته(الوزن، البحر) التي تكره الشاعر على إضخام عاطفته أو إضعافها، لقد ظهرت هذه الرغبة الجامحة في الهدم والتأسيس عند بودلير.[3]

لقد كان بودلير يحلم بالنموذج الذي يؤسس انطلاقا منه، أبعادا شعرية وتعبيرية تثور على السائد وترفض المألوف المحتذى، فجاءت مجموعته "سأم باريس" عبارة عن بداية لتأسيس شعر الحداثة، فإذا كانت" أزهار الشر" فتحت الطريق أما الشعر الحديث، فإن سأم باريس (قصائد نثرية صغيرة) هو تجسيد شكلاني ورؤيوي للحداثة بمفهومها البودليري.[4]

لقد أراد بودلير أن يخلق شكلا جديدا للشعر، وهو الشاعر الذي ظل ينادي بشاعريته حتى وهو يكتب النثر، فنص مثل أغراض الخراب، قادر أن يطرح أمام القارئ المذهول بهذا التشكيل الغريب نوعا من الغنائية الحديثة لأنه استطاع أن يضمنه كافة الأصداء، وكل تنافرات الأصوات التي من شأنها أن تعطي النص النثري نبرة

---

[1]- برنار سوزان، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ص142ج1.

[2]- المرجع نفسه، ص145.

[3] سارتر جون بول، بودلير، ترجمة: جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب، ط1، بيروت، 1965، ص111.

[4] المرجع نفسه، ص93.

حديثة، إذ" لم يكن بودلير على كل حال جاهلاً بمخاطر شعر النثر التي تعتبر –على نفس مستوى الفانتازيا في التصوير الزيتي– أكثر خطوة لأنها أكثر سهولة وانفتاحا".[1]

ويتمظهر التشكيل الشعري الجديد عند بودلير في قدرته على صياغة القصيدة الشعرية من الأبعاد النثرية الكلاسيكية التي تعد الجملة الخطابية العادية ركيزتها الأساسية، فإذا كانت الجملة داخل بناء القصيدة هي عبارة عن وحدة شعورية مستقلة بذاتها، ومتعدية إلى غيرها من الجمل الشعرية الأخرى في الوقت نفسه من التوافق النفسي والشعوري الذي نشأت لأجله القصيدة ذاتها، لهذا أضحت فكرة بعث الإيقاع الموسيقي من النص النثري فكرة لا يقتصر تحقيقها على الحبكة في رص الكلمات جنبا إلى جنب بل إنّ " مصطلح موسيقي الذي يستخدمه بودلير، لا يتعلق بموسيقى لفظية خالصة بل يتعلق أيضا بخصائص إيحاء وخلق خاصية بالشعر، وهي خصائص تختلف تماما عن الخصائص التعبيرية المطلوبة في النثر العادي ، بدون هذه الخصائص الشعرية، لن تستطع اللغة أن تصبح تعويذة إيحابية، وحده بودلير وهو يتحرر من عبودية الإيقاع والقافية، يزعم تنويع طقوس هذه التعويذة بطريقة لا تربط الموسيقية الشعرية بوصفات شكلية خالصة، بل بخصائص أكثر داخلية، وقدرة على إثارة انفعالات وإيحاءات أكثر تنوعا"[2] .

إن بودلير – من وجهة نظر سوزان برنار– هو أحد الآباء الشرعيين للشعر الحديث، وهو معلم من طراز رفيع استطاع أن يغني تجربته الذاتية بالتلاقح مع تجارب غنية بحسب نظرته هو، لا بحسب الذائقة السائدة، التي خرقها باعتماد كل ما هو هامشي ومنبوذ، بحساسية نادرة استطاع أن يأخذ الاعتراف بجدوى نظريته وخصائصها، ألم يقل مرة:" من منا لم يحلم بتحقيق طموحه بشعر نثري وموسيقى بلاوزن أو قافية..."[3]، وبهذا تلخص سوزان برنار أن الفضل الأكبر يعود لشارل بودلير في جعل قصيدة النثر جنسا مستقلا.

وإلى جانب هذه الجهود التي ذكرتها سوزان نجد هناك جهودا أخرى ساهمت بصورة أو بأخرى في التأسيس لقصيدة النثر، ونخص بها جهود الشعراء الإنجليز وعلى رأسهم الشاعر توماس ديكوينسي (1859) الذي رأى فيه البعض أنه أكثر من أعطى لقصيدة النثر وجودا وجمالية يقول في ذلك الناقد بيركيز " إنه أكثر من أي كاتب أخر أسس الأنموذج المثالي لقصيدة النثر"[4]

ومن أعماله التي ساهمت بصورة جلية في ظهور قصيدة النثر نجد <<كتاب بعنوان " اعترافات إنجليزي

---

[1]– فاطمة شعبان، بودلير وإلياس أبوشبكة دراسة مقارنة بين أزهار الشر وأفاعي الفردوس، رسالة ماجستيرمخطوطة، جامعة الجزائر، 2007 ص157.

[2]–برنار سوزان، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ص146.

[3]– سوزان برنار، المرجع نفسه،ص116.

[4]– عبد الستار جواد " قصيدة النثر في الأدب الإنجليزي" ، "مجلة الأديب المعاصر"، ع41، 1990، ص51، 52. نقلا عن: أحمد علي محمد. مفهوم قصيدة النثر في النقد الغربي الحديث الأصول والتحولات. أطروحة ماجستير. جامعة بغداد، 2005. ص:54.

مدمن على الأفيون" عام 1822، لقد صدر هذا الكتاب قبل "غاسبار الليل"، ونشر قبله بعشرين عاما، وقام بودلير بنقل وترجمة كثيرا من نصوصه إلى اللغة الفرنسية، ونشرها في كتابه الشهير "الجنائن المعلقة- الأفيون والحشيش عام 1866>>.[1]

والحقيقة أن توماس ديكونيسي ساهم في تأسيس لقصيدة النثر إلا أنه لم يطلق على مؤلفاته الشعرية اسم قصيدة النثر وفي ذلك يقول:" إن هذه الأنماط ليس لها سابق في الأدب كما أعرف...ويمكن أن تسميته النثر المشحون بالعاطفة".[2]

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

ومنذ تلك الطموحات التي راحت تتحقق بجهود شعرية متميزة قدمها شعراء عظام أمثال: رامبو وفرلين، ولوتريامون ومالارميه، وشعراء انجليز، صار من غير المناسب إغفال الأثر الكبير الذي أحدثته قصيدة النثر في واقع الشعرية الحديثة، في جميع أنحاء العالم، وفي اللغات الإنسانية كلها، بل صار بالإمكان التحدث عن قصيدة النثر النموذجية عصرية معاصرة، وهذا ما سوف نعرضه في السطور الآتية، محددين ضمنيا أبعاد هذه القصيدة.

فقد أوضح الشاعر الفرنسي" لوك ديكون "في مقدمة الأنطولوجيا التي أعدها عن قصيدة النثر وصدرت عن (دارسيفرر 1984)، أن المقايس والشروط التي يجب توافرها في قصيدة النثر يمكن تلخيصها في ما يأتي :

"إن قصيدة النثر عمل فني، وكأي عمل فني أخر، فهي ذات قابلية لتوليد انفعال خاص، يختلف تماما عن الانفعال الحسي أو الانفعال العاطفي، وبغية تحقيق هذه الغاية، ينبغي على قصيدة النثر أن تختار الوسائل المناسبة، أو تختار الأسلوب، أو بعبارة أكثر وضوحا، عليها أن تختار المواد المركبة للعمل المتكامل، وعليها أن تكون قصيرة ومكثفة وخالية من الاستطرادات والتطويل والقص المفصل، وعليها التخلي عن تقديم المواعظ والبراهين، إن على قصيدة النثر أن تكون قائمة بذاتها مستقلة بشكلها وبنائها، ومستمدة كيونتها من ذاتها، مبعدة ومنفصلة تماما عن المألوف الذي كتبها، كما ينبغي أن تمتنع قدر الإمكان عن إقحام أمور لا تمت لها بصلة، وذلك لكي تتحلى

---

[1]– عبد الستار جواد " قصيدة النثر في الأدب الإنجليزي" ، "مجلة الأديب المعاصر"، ع41، 1990، ص51، 52. نقلا عن: أحمد علي محمد. مفهوم قصيدة النثر في النقد الغربي الحديث الأصول والتحولات. أطروحة ماجستير. جامعة بغداد، 2005. ص:54.

[2]المرجع نفسه ، ص51، 52، ص54.

بالغرائبية والإدهاش وبقدرة المقبولية وقوة الخيال، والمهم أن تتواجد تواجدا حراً داخل هامش ما"[1].

إن انتقاء الأسلوب وتحديد المقام يفرضان ما يمكن تسميته "التأثير والانغلاق" فقصيدة النثر ذات شكل متكامل، محدد لخطوط واضحة، ونسيج محكم، إنها عمل مغلق على ذاته، مثله مثل الفاكهة أو البيضة.

إن قصيدة النثر ذات البناء المحكم والإطار الواضح، لا تستدعي الإغراق في استعمال الأدوات الجمالية، أو المبالغة بالصور والتزويق، يجي أن تنأى عن كل تظاهر متعمّد فهي مادة جاهزة وليست عارضة مجوهراتي.

ينبغي على قصيدة النثر أن تبتعد كل البعد عن أية مقابلة مع الواقع فلا مجال للمقارنة بينها وبين أي شيء آخر لإقامة التشابه، إنها لا تسعى لخلق شيء سوى ذاتها هي وبقدر ما تبدو هذه الشروط أساسية لتحقيق قصيدة النثر الأنموذجية إلا أنها ليست نواميس يتوجب إخضاع قصيدة النثر لسطوتها.[2]

وإذا أضفنا إلى هذه المحددات، المزايا الثلاث التي استقرأها(موريس شابلان) في قصيدة النثر وهي (الإيجاز، والتوتر، والمجانية)، هذه المميزات التي اعتمدتها سوزان برنار أساسا في أطروحتها، نكون قد أحطنا علما بأبعاد قصيدة النثر الغربية ، غير متناسين الشرط الضمين الذي تضعه برنار لتحقيق قصيدة النثر وهو (القصد)، فقصيدة النثر وعيٌ قبل كل شيء.

9- الجذور العربية لقصيدة النثر بين التقليد والإبداع والتساؤل:

كل حديث عن قصيدة النثر أو عن شعر النثر يحيلنا بالضرورة نحو البحث عن العلاقة بين الشعر والنثر عبر تفاعلات الأزمنة الأدبية الماضية، وعبر إدراك نقاط التماس الحرجة في الثقافة الأدبية العربية بين جنسين من أجناس القول الفني، ظلا زمنا طويلا ينظر إليهما على أنهما منفصلين كل الانفصال، وإذا كان الظاهر هو كذلك، فإن حقيقة العلاقة بينهما ما فتئت تتجلى شيئا فشيئا عبر أشكال أدبية عديدة حتى وصلت في النهاية، إلى نقطة التقاطع، و تولدت عنها ما يسمى الآن بقصيدة النثر، التي اقتحمت الساحة الشعرية اقتحاما واسعا في أواخر السبعنيات وأوائل الثمانيات من القرن الماضي، فقد أصبح الرافضون لهذا النوع الشعري لا يجدون مصطلحا بديلا عن قصيدة النثر ينعتون به هذا الكائن الجديد الذي فرض حضوره بقوة.

سنحاول من خلال جولة سريعة تاريخية مقاربة البذور الأولى لقصيدة النثر في التراث العربي، لأن البحث في عن الجذور الأولى لقصيدة النثر ضمن واقع الموروث العربي هو البحث عن هوية خاصة لهذا النوع الشعري الجديد في شعرنا العربي من جهة، وعن نقاط التماس التاريخية بين كياني الشعر والنثر من جهة أخرى.

---

[1] سارتر جون بول، بودلير، ترجمة: جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب، ط1، بيروت، 1965، ص87

[2] – ينظر، مساهمات في توضيح قصيدة النثر الأوروبية، مجلة فراديس، ع8،1994، ص80.

إن المحطة الأولى من محطات التقاء الشعر بالنثر هي محطة النثر الفني الذي تطور في القرن الرابع هجري، وكان الهدف من هذا التماس هو" إيجاد نوع إبداعي معادل لقصيدة الشعر في ظاهرة الكتابة الإبداعية العربية، نوع ثالث يأخذ من الشعر ومن النثر معا ويستقل بذاته في المشهد الإبداعي نسيجا يجسد شعريته اللغوية الخاصة"[1].

وقد تجسد هذا ابتداء من كتابات الجاحظ في القرن الثاني هجري الذي أوفى الإيقاع دورا أساسيا في كتاباته الخصيبة، وصولا إلى بديع الزمان الهمداني والصاحب بن عباد، وابن العميد وأبي عامر بن شهيد، وأبي إسحاق الصابي، في حدود القرن الرابع هجري.

أما الفن الأدبي الذي احتوى ظاهرة النثر الفني هو فن المقامة، وهو عبارة عن مؤلفة بين الشعر والنثر مستندا على لغة أدبية خالصة، تعتمد على النزع إلى الإطناب، والإكثار من الجمل المترادفة، والتزام السجع للحفاظ على التوازن الصوتي الخاص بفن المقامة، ولقد استمر هذا الأسلوب حتى مطلع القرن الماضي لدى المويلحي (في حديث عيسى بن هشام)، ولدى أحمد شوقي (في أسواق الذهب)، حيث" تشير الدلائل إلى أنه كان يؤمن بأن الشعر الغنائي المعروف لم يعد كافيا وحده، ليمنح صاحبه المكان الرفيع الذي يرنو إليه، لذلك فإنه قد تطلع إلى أن يَرْفُدَهُ بأقوال أخرى من فن القول. ويشير حسين نصّار إلى أنه قد عثر على ثلاث مقالات في كتاب أسواق الذهب أعلنت افتتاحية كل منها على أنها من الشعر المنثور وفي هذا التصور، تأكد لنا أن هاجس التطوير لم يستثن حتى غداة الكلاسيكية من القيام بفعل المراجعة، والذي خلق حالة عامة مع بداية القرن العشرين"[2]

وقد شهدت هذه المحطة ظهور حركة موازية ومجاورة لحركة النثر الفني (المقامة) وهي حركة النثر الشعري لدى الصوفيين، ورغم عمق الرؤى وقوة الطرح الذي تلامسه في كتاباتهم، إلا أنها ظلت حركة مهمشة بفعل الواقع السياسي والديني السائد حينئذ، ولقد " ظهرت كحالات فردية منشقة ومتوجهة في عزلتها تشكل الوجه الأخر، الباطني لحركة النثر الفني، وهو الانبثاق الحداثي الحقيقي لعلاقة الشعر بالنثر، في شكل أكثر تعقيدا، في طواسين الحلاج، ومواقف النفرّي ومخاطباته، والإشارات الإلهية للتوحيدي، حيث نشهد ثورة بالغة على اللغة لتأسيس مشهد جديد، يكشف عن تجارب روحية تنزع للتحرر."[3]

وفي مطلع القرن العشرين ظهرت تجارب جادة تحاول عمدا خلق علاقة تداخل مؤسسة بين الشعر والنثر، من خلال ما أضحى يسمى لاحقا" النثر الشعري الرومانسي" وهو النثر الذي يعتمد بعدا في الخيال، وإيقاعا في

---

[1]–رزق شريف، المفاهيم النظرية للأنواع الشعرية في شعر ما خارج الوزن...، مجلة نزوي العمانية،ع15، يوليو 1998، نقلا عن موقع المجلة على الواب، الوصلة الكاملة للمقال http//www.mizwa.com/volume15/p102-112html

[2]– موافي عبد العزيز، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص109.

[3]–رزق شريف، المفاهيم النظرية للأنواع الشعرية في شعر ما خارج الوزن، نقلا عن موقع المجلة على أبواب أبو جهجة خليل، الحداثة الشعرية العربية بين التنظير والنقد، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت،1995،ص128.

التركيب، ووفرة في المجاز، وقوة في العاطفة، مما يُغلّب فيه الروح الشعرية خاصة لدى جبران خليل جبران وأمين الريحاني وخليل مطران، وحسين عفيف، ونقولا فياض، ومصطفى لطفي المنفلوطي، وغيرهم، حيث عملوا على بعث الرغبة الأدبية في الخروج إلى الشكل الشعري الأكثر حرية، والأبعد رؤية، والأقرب إلى الذات المبدعة منه إلى النمط والأنموذج المحتذى وفق سياقات تاريخية وشكلية ومضمونة.

وهذا ما نقرأه مثلا في إحدى كتابات جبران خليل جبران، حيث تعلو لغة الشعر على النثر وحيث يتداخل الكيانان، فيولدان لغة تأسيس جديدة لا هي بلغة الشعر التقليدي، ولا هي بلغة النثر التقليدي أيضا، إنها لغة إيحاء ورؤيا وخلق وبعث وتأسيس، تتوالد بداخلهما إيقاعات تقرب المتلقى من إيقاعات القصيدة، فجبران " في نثره الشعري كان قد أعرض عن الوزن والقافية واستنقى منه ألفاظ الشعر وصوره ومعانيه فغدا شاعرا بنثره أكثر منه بشعره."[1] يقول:

كان رأسه مرتفعا أبدا، ونور الربّ كان في عينيه، كان في الغالب كئيبا، ولكن كآبته

كانت بلسما لجراح الخزاني والمستوحشين. وعندما كان يبتسم كانت ابتسامتهكمجاعة المشتاقين إلى غير المعروف، بل كانت كغبار الكواكب المتساقطة إلى أجفانالأولاد،

وكقطعة الخبر في الحلق، كان كئيبا، ولكن كآبته كانت من النوع الذي ينهض إلى الشفتين ويتحول إلى ابتسامة.

فقد كان كقناع ذهبي في الحرج عند دنولخريف، وفي بعض المرات كانت تبدو لنا كأشعة القمر على الشواطئ البحيرة، فكان يبتسم كأن شفتيه يودان الغناء في وليمة عرس، بيد أنه كان كئيبا ذي الجناحين الذي لا يريد أن يحلق فوق رفيقه."[2]

أما المنفلوطي فقد صرح في نظراته قائلا:"سأكون هذه المرة شاعرا بلا قافية ولا أبحر، لأنني أريد أن أخاطب القلب وجها لوجه، ولا سبيل لذلك إلا سبيل الشعر."[3]

والأرجح أن المنفلوطي لا يبالغ في وضع الحدود الشكلية والمضمونية الفاصلة بين الشعر والنثر، فلم تكن الأجواء الثقافية وقتها ملائمة لمثل هكذا طرح، وإنما هدفه فيما يكتب هو الوصول إلى خلق لغة تأسيس جديدة سمّاها"لغة القلب"، يقول:" وأما حديث القلب فهو ذلك المنثور أو المنظوم الذي تسمعه فتشعر أنّ صاحبه قد جلس إلى جانبك ليتحدث إليك كما يتحدث الجليس إلى جليسه، أو ليصور لك ما لا تعرف من مشاهد الكون، أو سرائر القلوب، أو ليفضي لك بغرض من أغراض نفسه، أو لينفس عنك كربة من كرب نفسك، أو

[1]– أبو جهجهة خليل، الحداثة الشعرية العربية بين التنظير والنقد،ط1،دار الفكر اللبناني، بيروت،1995،ص128.

[2]– جبران خليل جبرن، المجموعة الكاملة المعربة عن الإنجليزية،ط1، دار الجيل، بيروت، 1994،ص254–255.

[3]– المنفلوطي مصطفى لطفي، النظرات، دار الثقافة، بيروت،دت،ص84.

ليوافي رغبتك في الإفصاح عن معنى من المعاني..."[1]، ويمكن أن نقرأ شيئا من النثر الشعري الرومانسي عند المنفلوطي في فقرة من قطعته النثرية الموسومة بـ "مناجاة القمر" أين يقول:

أيّها القمر المنير.

مالي أراك تنحدر قليلا إلى مغربك، كأنك تريد أن تفارقني،

ومالي أرى نورك الساطع قد أخذ في الانقباض شيئا فشيئا،

وما هذا السيف المسلول الذي يلمع من جانبك الأفق على رأسك؟

قف قليلا، لا تغب عني، لا تفارقني، لا تتركني وحيدا، فإني لا أعرف غيرك ولا آنس بمخلوق سواك، لقد طلع الفجر، ففارقني مؤنسي، وارتحل عني صديقي فمتى تنقضي وحشة النهار، ويقبل إلي أنس الظلام !![2]

وقد كان لإشعاع الروح الشعرية وتنامي الإحساس بضرورة الخلق وتفعيل الذات الشاعرة، على حساب الأنموذج الشعري، أن تطور النثر الشعري والرومانسي ونضج إلى درجة أن تولد منه ما أضحى يعرف بالشعر النثري أو الشعر المنثور، وهي تجربة اقتربت كثيرا في شكلها الخارجي و ايقاعها الداخلي من قصيدة النثر المعروفة حاليا، ويذكر الأستاذ جمال باروت في كتابه " الشعر يكتب اسمه" أنّ " جورجي زيدان أول من أطلق هذه التسمية (الشعر المنثور) في عام 1905، في وصفه لمحاولات أمين الريحاني التي جمعت لا حقا في " هتاف الأودية، وذلك في مقال له بالهلال، ثم رد عليه بولس شحاذة مؤيدا هذا الشعر ومحبذا إياه، فكان أن وجه جورجي زيدان دعوةإلى الشعراء المعاصريين ليقودوا حركة في اتجاه الشعر."[3]

وقد اختلفت الآراء حول أسبقية كتابة قصيدة الشعر المنثور بين الدارسين، فجمال باروت، وخليل أبوجهجة، وشريف رزق، وعزالدين المناصرة، يقرون بسبق الريادة فيها إلى أمين الريحاني كتابة وتنظيرا، فقد قدم لمجموعة له من هذا الشعر (هتاف الأودية)عام 1910، معرفا الشعر المذكور بأنه:"حركة شعرية جديدة يدعونها بالفرنسية (vers libre) وبالإنجليزية (free bvers)، أي الشعر الحر الطليق، ولقد جاء هذا الشعر نتيجة للارتقاء الشعري عند الإفرنج بفعل إطلاق شكسبير الشعر الإنجليزي من قيود القافية، وإطلاق "وولتوايتمان" من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية والأبحر العرفية."[4]

ويعرض الدكتور محمد الكامل الخطيب ضمن كتابه " نظرية الشعر" مرحلة مجلة أبولو في قسمه الثاني، ما عرف بوصية الريحاني للشعراء، والتي تناولت خمسة عشر نقطة من نقاط الشاعرية، يقول:

---

[1]– المنفلوطي مصطفى لطفي، النظرات،ص39.

[2]– المرجع نفسه، ص58–59.

[3]– جمال باروت، الشعر يكتب اسمه، دراسة في القصيدة النثرية في سوريا، منشورات اتحاد كتاي العرب، دمشق، 1981، ص30–31

[4] أمن الريحاني، هتاف الأودية، نقلا عن خليل أبو جحجة، الحداثة الشعرية العربية، ص 129.

أنتم الشعراء...

– حرروا صناعتكم من "قفا نبك" " وسائق الإظعان" إن عندكم اليوم الطيارات لتسوقوا النجوم.

–حرروا أنفسكم من القيود التي تحول دون الإبداع و التجدد،و دون الصدق في الشعور و الحرية في التفكير.

– خذوا بيانكم – مجازكم واستعاراتكم– من لوح الوجود، ومن الحياة، لا من الكتب

– ليكن في خيالكم حقائق كونية وبشرية، وليشع من هذه الحقائق الخيال.

– أنظروا إلى الكون من خلال أنفسكم الشاعرة، ولا تنظروا إلى أنفسكم من خلال الأوهام، الشاعر صوت ونور، وما فيه سوى ذلك فهةو باطل زائل.

– لا تسرفوا في البيان، ولا تطنبوا في بث لواعج النفس، فإن من أفصح الكلام الوقف، ومن أبلغ المعاني الإشارة بل السكوت.

– حافظوا على التناسب والتوازن بن الصيغة والمعنى، وبين القالب و الروح.

– تجنبوا السخافة في الفكر والوصف، وفي الصور الشعرية والخيال، ولا تسخروا الشمس والقمر مثلا لما سخرهما قبلكم ألف شاعر وشاعر.

– لا تدخلوا المواضع من الأبواب التي دخلها قبلكم جميع الشعراء المقلدين، فتتعثروا بعظامهم، ولا تنجوا من قبورهم.

– ليكن لقصائدكم بداية ونهاية، فلا تقرأ طردا وعكسا على سواء.

– لا تعصروا قلوبكم كأن تتعلموا رقة الشعور، ولا تعقدوا أفكاركم كأن تتعمدوا الغموض والإبهام.

– تحرّوا البساطة والصدق والإخلاص، فكرا وصناعة وخيالا.

– لا تنسوا أوطانكم في حبكم الإنساني، ولا تنسوا الإنسانية في نزعاتكم الوطنية.

– ارفعوا للناس مشاعل الإباء و الشرف، والقوة والعدل، والشجاعة والثبات والأمل و الإيمان.

– وقبل كل شيء، وبعد كل شيء كفكفوا دموعكم فالشمس لا تزال لكم والقمر لا يزال رفيقكم، والربيع لا يخونكم.[1]

[1]– أمين الريحاني،نقلا عن محمد كامل الخطيب، نظرية الشعر، مرحلة مجلة أبولو، القسم الثاني (مقالات، شهادات)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1996، من صفحة البيانات الشعرية على موقع www.jehat.com والوصلة كاملة هي www.jehat.com/jehat/ar/bayamatshe3reya/amina.htm.

ويستند الدكتور عبد العزيز موافي ريادة الشعر المنثور إلى الشاعر البناني نيقولا فياض حيث يرى أنه" أول من كتب قصيدة الشعر المنثور في نص بعنوان " التقوى" وقد ضمنه ديوان " رفيق الأقحوان" الذي صدر عام 1890، ومن بعده كتب أمين الريحاني نصا شعريا بعنوان الحياة والموت عام ة1905. كما كتب خليل مطران نصا بعنوان " شعر منثور– كلمات أسبق" وذلك في تأبين إبراهيم اليازجي أوائل عام 1906م. وفي المقابل يرى ميخائيل نعيمة أن جبران خليل جبران أول من كتب نموذج الشعر المنثور، بدءا من عام 1903 حتى عام 1908، حيث أخذ ينشر في جريدة المهاجر مقالات من الشعر المنثور تحت عنوان" دمعة وإبتسامة"[1]

وقد استقر الشعر المنثور كنوع شعري قائم بذاته عند الشاعر المصري حسين عفيف وهو"الشاعر الوحيد في جماعة أبولو، الذي لم يكتب سوى الشعر المنثور وأصدر فيه أحد عشر ديوانا منها: مفاجأة **1934**، وحيد 1938، الزنبقة **1938**، البلبل**1939**، ولم يقتصر دوره على إبداعه فقط، بل امتد كذلك ليشمل التنظير له ووضع المفاهيم الجمالية الممهدة لاستقباله استقبالا طبيعيا خاصا."[2]

فقد اقترب عفيف أكثر فأكثر من خلال تنظيراته إلى وضع أسس ومفاهيم شرح من خلالها الظاهرة "في محاضرة ألقاها في نادي موظفي الحكومة بالإسكندرية في يوم 13 ديسمبر 1939، يقول في بعض أجزائها:" ورب معترض يقول إن الأوزان الاصطلاحية لازمة للشعر، والجواب عن ذلك أن الشعر أسبق من الأوزان، لأن الأوزان من صنع البشر، في حين أن الشعر وجد مع الحياة، وما دام الشعر فيما مضى استطاع أن يعش حينا من غير أوزان، فهو بعد إذ استطاع أن يعيش بدونها ولكن هل معنى ذلك أن الشعر المنثور بتحرره من الوزن الموضوع والقافية، يصبح سهل الصياغة كما يتبادر إلى الذهن في أول وهلة... كلا بالطبع... إن تحرر الشعر المنثور من القافية والوزن الواحد يجعل مهمة الشاعر شاقة وعسرة، إذا لاحظنا الاضطراب الذي يلابس الوزن والقافية يساعد على إحداث النغم ويقسر الآذان على متابعته والرضوخ لتأثيره ، ولهذا فإن الشاعر الناثر يضطر إلى الاستعاضة عن موسيقى التكرار بموسيقى أخرى، يستمدها من القوة الشاعرة نفسها، وهي موسيقيا أبعد مثلا من سابقتها، وكثيرا ما يضئل الشاعر أوتارها إذا هو لم يندمج في فكرته، أو لم يكن بطبيعته عبقرياً[3]

يقول في مقطع من ديوان الغسق:

خدك وردي و قلبي جمرة

كلاهما شبت به النار وما أحلى حريقهما !

---

[1]– عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية ص111–112.

[2]– شريف رزق، المفاهيم النظرية الأنواع لاشعرية في شعر ما خارج الوزن، نقلا عن موقع المجلة على الأبواب، الوصلة المقال.: volume15/p102–112html.www.nizwa.com/

[3]–كمال نشأت، شعر الحداثة في مصر، الابتداءات، الانحرافات، الأزمة، الهسئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 198، ص202.

وأن نفني في اللهب المقدس في ساعة نشوة !

يا شمعتي إنني الفراشة برفيفي وهج، فهيا نحترق

* * *

أن يكونوا أبعدوك فقلبي نزح معك

سليه وأنت هناك أمازال ها هنا

أم كظلك يتبعك وأبقى وحدي؟

وشائج ربطت بيننا لن تذعن للنوى

* * *

لا تصارحوني بعذاب القبر فتخيفوني من الموت

أو تهددونني بجهنم فتزيد محنتي

أفراق يصحبه لذع المنون، ورعب مما بعده؟

كفاني ما ذرفت في صحوى من دموع، فلا تغمضوا

على الفراغ عيني

أخفوا المقدّر عليّ لأقضي في سلام، ويومئذ يغفر لي ربي[1]

ويقدم أدونيس بعض الفوارق الجوهرية بين النثر الشعري و قصيدة النثر فيقول: " النثر الشعري إطنابي، بينما قصيدة النثر مركزة مختصرة وليس هناك ما يقيد مسبقا النثر الشعري، أما قصيدة النثر فهناك شكل من الإبقاع، من تكرار بعض الصفات الشكلية، ثم إن النثر الشعري سردي وصفي شرحي، بينما قصيدة النثر إيحائية.[2]

ومن الفوارق التي قدمها أدونيس نلحظ التمايز بين قصيدة النثر والنثر الشعري، فحين يستطرد النثر الشعري في التعبير وتكون له حرية أكبر، على قصيدة النثر أن تتجنب هذا الاستطراد والشرح وعليها أن تكون اختصارا وتركيزا، ولقد تجسد النثر الشعري بهذا المفهوم في عدة أعمال أدبية، فنجد مثلا:" العبرات والنظرات"،

[1]–حسين عفيف، نقلا عن عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس غلى المرجعية ص120.

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

وفي "حديث القمر" و" رسائل الأحزان" و"السحاب الأحمر" تمثل هذه الكتابات تزاوجا ناجحا بين النثر الاسلامي ونثر الرومانسية الفرنسية[1] .

أما الفوارق بين النثر الشعري والشعر المنثور فيؤكد عبد الله الغذامي أن هناك فوارق ظاهرة بين كل منهما وقصيدة النثر فقيول:" قصيدة النثر تختلف عن النثر الشعري في أنها قصيرة ومحكمة البناء، وعن الشعر المنثور فيعدم وجود وقفة في أخر الأسطر فيها، وتختلف عن قطعة نثرية قصيرة في أمور بارزة منها أن في قصيدة النثر عادة إيقاعا خارجيا ظاهرا وأصداء بارزة وكثافة في التعبير والخيال[2].

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

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

وهذا ما ذهب إليه كل من أدونيس وعز الدين مناصرة الذي أكد على أن ترجمة الكتاب المقدس كان لها تأثيرها في تجليات قصيدة النثر، كذلك الكتابات الصوفية في مثل ما كتبه "النفري" في "المواقف والخطابات"، وكتابات "محي الدين ين عربي" والنصوص "الكنعانية" مثل نص: "الكاهن الكنعاني إيلي ملكو"، والنصوص المصرية القديمة مثل: النصوص المجهولة في كتاب " الموتى الفرعوني المصري"، كما أثرت بعض الخطب في تجلي قصيدة النثر، بالإضافة إلى ترجمة ملحمة "جلجامش"[3]، إلى جانب ترجمة الشعر الفرنسي والشعر الأوروبي.

وقد اعترف عز الدين مناصرة أن هذه النصوص النائمة في خزائن التراث العربي تقترب كثيرا من قصيدة النثر، حيث يؤكد على أن الشبه قائم ومتحقق في هذه النصوص التي تقترب من فكرة قصيدة النثر، باستثناء غياب القصد في التسمية.

لقد مهدت كل هذه الأسباب لنشوء قصيدة النثر في الشعرية العربية المعاصرة، ففي منتصف خمسينيات القرن الماضي جاءت تجربة محمد الماغوط التي اعتبرت أول خطوة نحو الخروج من مرحلة الشعر المنثور إلى مرحلة

---

[1]– ينظر: أدونيس. الثابت والمتحول." صدمة الحداثة"، ص:360.

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

[3]– ينظر: شفيق البقاعي. الأنواع الأدبية. مذاهب ومدارس. مؤسسة عز الدين للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، ط1؛ 1405– 1985م، ص:308.

قصيدة النثر ولكن من دون أن تستقر التسمية، التي انتظرت إقرارها حتى عام 1960، من طرف أدونيس في " مجلة شعر".

ولطالما نادى محمد الماغوط بأنه يكتب نصوصاً ولا ينظم شعراً، فقد نقل المناصرة قوله:" أنا أكتب نصوصا، ولن أغضب إذا قيل أنني لست شاعرا وإنما كاتب نصوص..."[1].

ورغم أن الماغوط ظل وفيا للخط الذي رسمه في الكتابة، وهو تحطيم الشكل وخلق الشكل الإبداعي الذاتي المتفرد في صياغة قصيدة النثرفقد بحث في قصائده عن التناقض في العادي من الأشياء اليومية، والعادي الذي يخبيء فجائع لا تبين بالعين المجردة، وبالنظرة العايزة السائدة السريعة، ظل يبحث عن النص (القصيدة)، النص الذي يعكس اللقطة الحياتية الشاذة المبنية على مفارقات الواقع والمتخيل، وهذا ما جعل الماغوط يرفض كل شكل شعري جاهز إلا شكل تخيلاته وممكناته، يتراءى لنا هذا في قصيدة (أيها السائح) ضمن مجموعته (الفرح ليس مهنتي)، يقول:

أيها السائح

طفولتي بعيدة ... وكهولتي بعيدة

وطني بعيد..... ومنفاي بعيد

أيها السائح

أعطني منظارك المقرّب

علّمني ألمح يدا أو محرمة في هذا الكون تؤمئ إليّ

صورني و أنا أبكي

وأكتب على قفا الصورة

هذا شاعر من المشرق

ضع منديلك الأبيض على الرصيف

واجلس إلى جانبي تحت هذا المطر الحنون

لأبوح لك سرّ خطير

[1]– عز الدين المناصرة، إشكاليات التسمية والتجنيس والتأريخ، قصيدة النثر، مجلة نزوي القطرية العدد 29 ضمن موقع المجلة على الأبواب: www.nizwa.comوالوصلة الكاملة للمقال:http //www.nizwa.com/volume29/p80-89.html .

اصرف أدلاءك ومرشديك

والق إلى الوحل... إلى النار

بكل ما كتبت من حواش وانطباعات

إن أي فلاح عجوز

يروي إليك بيتين من العتاب

كل تاريخ الشرق

وهو يدرج لفافته أما خيمته.[1]

أما توفيق صايغ فقد أحدث ديوانه "ثلاثون قصيدة" موجة كبيرة من ردود الفعل التي توزعت بين إيجابية وسلبية، ويرجع ذلك إلى قدرة صايغ على خلق تشكيل شعري لغوي مختلف عن السائد والمحتذى والأنموذج خلال تلك الفترة، هذا ما جعل الشاعر اللبناني الكبير سعيد عقل يكتب مقدمة الديوان، أين أشاد بالتجربة الشاذة والجريئة والمتميزة عنده، "ومع حماسة عقل لديوان صايغ، فإنه لم يتوقف عند تحليل البنية الشكلية واللغوية الجديدة تحليلا شاملا وعميقا، وجل ما أشار إليه، أن اللفظة عند هذا الشاعر أتت لا لتقول حتى، ولا لتكوكب، إنها لتعيدك بالوجود ،ومن ثم وصف عقل صايغ بأنه أجرأ الأقلام المشرقية حيث قام بعمل عجب، من عجب الفكر، ومن إلباسه ثوبا فريدا، ولقد أرجع جرأة صايغ في اختبار الثوب الجديد إلى ما بقي في خاطر الشاعر من جرأة باريسية أوروبية عريقة، ذات ذوق أخّاذ."[2]

لكن الانطلاق الفعلي والحقيقي لها كان مع مجلة " شعر" هذه الأخيرة التي اعتبرت الحلقة الأقوى التي ساهمت في أن تبصر قصيدة النثر العربية النور إلى الوجود، حيث قدمت الأسباب الرئيسية التي ساهمت في ترسيخها أكثر.

مشروع مجلة "شعر":

خلقت مجلة شعر ابتداء من العام 1957م، تاريخ صدور بيان الكتابة الجديدة ليوسف الخال مناخا فكريا، وتيارا إبداعيا متيمزا، عن كل التيارات الفكرية، والإبداعية التي سبقته، سواء من حيث الطرح التنظيري للشعر أو من حيث تفعيل هذا الطرح من خلال الإبداع المتفرد الذي تمثل في الشعر الحديث بنوعيه الشعر الحر، وقصيدة النثر، هذه الأخيرة وجدت الأرض الخصبة التي نمت وازدهرت فيها، فقد سجل أن " أول اهتمام جدي بالشعر المنثور كان اهتمام جماعة الشعر اللبنانية التي صدرت شتاء 1957م وكانت أول مجموعة طبعت لواحد من

[1]– محمد الماغوط، الفرح بين مهنتي، طبعة رياض الرئيس للكتب والنشر، لبنان 2002، ص52–53

[2]– أبو جهجة خليل، الحداثة الشعرية العربية، ص131.

جماعتها وهو أنسي الحاج، ثم تبعهما شوقي أبو شقرا، ويوسف الخال، وفؤاد رفقة، وآخرون، ولكن الملاحظ أن تسمية الشعر المنثور لم تصبح قصيدة نثر إلا بعد اكتشاف أدونيس كتابا فرنسيا عنوانه (قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن) لسوزان برنار، وقد صدرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب عام 1959 بباريس، وبعد شهور عن صدوره كتب أدونيس مقالا عنوانه (في قصيدة النثر) في مجلة "شعر" شتاء عام" 1960م، فكان أول من أطلق على هذا النوع من الكتابة قصيدة كما فعلت سوزان برنار، ولم يكتف بذلك فقد نشر قصيدة نثر عنوانها "مرثية القرن الأول في العدد نفسه من مجلة شعر، فبدت مقالته كأنها مقدمة لقصيدته النثرية."[1]

و غير بعيد عن جهود أدونيس، كان أنسي الحاج قد انتهى إلى إصدار مجموعته الشعرية "لن" مضمنا إياها مقدمة، يمكن وصفها بالمهمة، كما أن تكون بيانا عن فهم الشاعر لقصيدة النثر، ففي هذه المقدمة –البيان– يفرق أنسي الحاج بين الشعر النثري و قصيدة النثر قائلا: "النظم ليس هو الفرق الحقيقي بين الشعر و النثر... ومادام الشعر لا يعرف بالوزن والقافية، فليس ما يمنع أن يتألف من النثر شعر، ومن شعر النثر قصيدة نثر – إلا أنهما– والنثر الشعري الموقع على وجه الحصر – عنصر أولي فيما يسمى قصيدة النثر الغنائية[2]

ويرى عبد العزيز موافي "دور مجلة شعر في نشأة قصيدة النثر والترويج لها يتلخص في النقاط الآتية:

أ– التكفل بنشر الدراسات التي تتعرض بالنقد والتحليل (الإيجابي) للدواوين الشعرية الحداثية التي تتخذ من قصيدة النثر أنموذجا للكتابة والثورة، كما تكفلت المجلة أيضا بنشر الدراسات الشعرية النظرية، ودواوين شعرية متميزة ففي العدد الحادي عشر من مجلة "شعر" ظهرت أول محاولة تنظيرية للتوجه الجديد، ممثلة في مقالة أدونيس بعنوان" محاولة في تعريف الشعر الحديث" فإذا به يعرف الشعر بأنه رؤيا وكشف، وإذا به يعتبره نوعا من المعرفة ونوعا من السحر، وتغيير في نظام الأشياء والنظر إليها، بل إنه يرى أن الشعر يغير إيقاع نقل الواقع بإيقاع إبداعه، ويحجب واقعا أغنى، وراء وقائع العالم...

ب– تقديم الترجمات الشعرية للقصائد الأجنبية وذلك دون التزام القافية والوزن وهذا ما جعلها تمثل أنموذجا للاحتذاء وممارسة طقوس كتابة جديدة.

ج– تثبيت مفهومات جديدة تصب في خدمة قصيدة النثر أهمها:

1– التشكيل الموسيقي الجديد البعيد عن الإقاعية التقليدية

2– تحرير اللفظ لسلطة الشعر من خلال هدم الفاصل بين الألفاظ الشعرية والألفاظ الغير شعرية.

3– كتابة القصيدة وقراءتها كبنية رؤيوية مغلقة ومتكاملة في الوقت نفسه الدعوة للتخلي عن التفكك البنائي الذي

---

[1]– **كمال نشأت، شعر الحداثة في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص203.**

[2]– **أنسي الحاج، لن، المقدمة، دار مجلة شعر، بيروت، 1960، ص01.**

يقدم على الشكلية.[1]

وتلتقي هذه المفاهيم مع البرنامج الشعري ليوسف الخال "مؤسس مجلة شعر، الذي يمكن قراءته في النقاط التالية:

– التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها كما يعيها الشاعر بجميع كيانه، أي بقلبه وعقله معلا.

– تطوير الإيقاع الشعري العربي وصقله على ضوء المضامين الجديدة.

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

– الإنسان في ألمه و فرحه، في خطيئته وتوبته، في حريته وعبوديته، في حقارته وعظمته، في حياته وموته، هو لموضوع الأول والأخير، كل تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة سخيفة لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم.

– وعي التراث الروحي العقلي العربي وفهمه على حقيقته، وإعلان هذه الحقيقة وتقييمها كما هي، دون خوف أو تردد.

– الغوص في أعماق التراث الروحي العقلي الأوربي، وفهمه والتعامل معه.

– الإفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم، فعلى الشاعر اللبناني الحديث ألا يقع في الانكماشية كما وقع الشعراء العرب قديما بالنسبة للأدب الإغريقي.[2]

كما كان لصدور كتاب الأديبة والناقدة الفرنسية سوزان برنار، أثر كبير رسم وحدد كل مفاهيم الشعرية الحداثية الجديدة عند جماعة شعر، فقد كتب الأستاذ الشاعر رفعت سلام في التقييم لترجمة كتاب سوزان برنار قائلا:"لكتاب قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن لسوزان برنار تاريخ عربي، وفاعلية مؤكدة في الشعرية العربية منذ صدور طبعته الأولى عام 1958م، بباريس بل ربما كانت فعاليته عربيا، أعمق وأفدح من فاعليته فرنسيا، في مجاله الحيوي الأصلي، مفارقة تضيء في بعض وجوهها آليات التفاعل الثقافي وأشكالها العربية،... وطوال هذه السنين، قرابة الأربعين سنة –ظل الكتاب هاجسا أساسيا لدى شعراء الحداثة العربية، فكان غائبا حاضرا، في آن، غائب بالفعل، حاضرا بالقوة، لكنه الغياب الذي لا يفضي إلى نسيان بقدر ما يفضي إلى التشبث بالغائب، ليصبح حضورا فادحا، بلا غفران، إنه نوع من المهدي المنتظر."[3]

10– جماعة شعر ودورها في تكريس قصيدة النثر العربية:

مثلت جماعة "شعر" الحلقة الشاذة والرائدة من حلقات الشعرية العربية بامتياز، فهي أقرت بضرورة الهدم والبناء، ولكن دون أن تنمّط ما تبنى ولا تشكّل ما تؤسس، فلقد حاول بعض أعضائها وعلى رأسهم أنسي الحاج

[1]– عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص122.

[2]– كمال خيربك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصرص77–78.

[3]– سلام رفعت، مقدمة ترجمة كتاب سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن،ج1، ص07.

وأدونيس ويوسف الخال تثبيت بعض المفاهيم الأولية لقصيدة النثر بالرغم من إيمانهم أن الثابت شكل جاهز والنمط قيد يعيق الرؤيا والتحديث، فحددوا خصائص قصيدة النثر التي احتوت ضمنيا على مبادئ اتجاههم في الكتابة والثورة، وهذا ما يعرضه الدكتور رفعت سلام في النقاط الآتية:

أ- يجب أن تصدر قصيدة النثر عن إرادة بناء وتنظيم واعية، فتكون كلاً عضويا مستقلا، وهذا ما يتيح لنا أن نميزها عن النثر الشعري الذي هو مجرد مادة، **فالوحدة العضوية** خاصة جوهرية في القصيدة.

ب- هي بناء فني متميز، فقصيدة النثر لا غاية لها خارج ذاتها، سواء أكانت هذه الغاية روائية أو أخلاقية أو فلسفية أو برهانية، فهناك **مجانية** في القصيدة، ويمكن تحديد المجانية بفكرة **اللازمنية**.

ج- **الوحدة والكثافة**: فعلى قصيدة النثر أن تتجنب الاستطرادات والإيضاح والشرح، وكل ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى.[1]

أما أنسي الحاج فقد عرض في مقدمة ديوانه "لن" تعريفا لقصيدة النثر، ركز خلاله على ثلاثية الإيجاز والتوهج والمجانية، كشروط أساسية للانتقال من مرحلة الاحتذاء بالإرثيين إلى أنموذج الإبداعيين يقول: "... لتكون قصيدة النثر قصيدة نثر، أ قصيدة حقا، لا قطعة نثرية فنية، أو محملة بالشعر، شروط ثلاثة: الإيجاز(الاختصار)، التوهج، والمجانية، فالقصيدة، أي قصيدة... لا يمكن أن تكون طويلة، وما الأشياء الزائدة سوى مجموعة من المتناقضات، يجب أن تكون قصيدة النثر قصيرة لتوفر عنصر الإشراق، ونتيجة التأثر الكلي المنبعث من وحدة عضوية واحدة..."[2]

ونجد أن أنسي الحاج أخذ هذه الشروط عن سوزان برنار في حديثها عن شروط الارتقاء بالنثر إلى الشعرية، فتقول:"... وقد حاولت الإشارة إلى الشروط الضرورية لوصول قصيدة النثر إلى جمالها الخالص، أي أن تصبح قصيدة حقا لا قطعة نثرية منمقة إلى هذا الحد أو ذاك: فالإيجاز والكثافة والمجانية، ليست بالنسبة لها مثلما رأينا عناصر جمال محتملة، وإنما عناصر جوهرية حقا بدونها لا وجود لها..."[3]

وإذا كان الحاج قد اتكأ على سوزان برنار في تحديد هذه العناصر، فهو يطّور من رؤية شأنها، حيث يرى أن" عناصر الإيجاز، والتوهج، والمجانية، ليست قوانين سلبية، بمعنى أنها ليست للإعجاز، ولا قوالب جاهزة تفرغ فيها أيّ تفاهة فتعطي قصيدة النثر، لا، إنها الإطار و الخطوط العامة للأعمق والأساس: موهبته الشاعر، تجربته الداخلية، وموقفه من العالم والإنسان."[4].

---

[1]- سلام رفعت، مقدمة ترجمة كتاب سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن،ج1، ص08.

[2]- أنسي الحاج، مقدمة ديوانه "لن"، ص12.

[3]-سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن،ج2، ص605.

[4]- أنسي الحاج، مقدمة ديوان "لن"، ص 14-18.

ويتضح مما سبق أسس التنظير للنوع الشعري الجديد عند الجماعة عموما وأنسي الحاج و أدونيس على وجه الخصوص، بحيث لم تعد قصيدة النثر مجرد ثورة شكلية ومضمونية في الحركة الشعرية العربية الحديثة، بل هي ثورة جذرية على كل ما سبقتها من الأشكال الشعرية ومفاهيمها، باستقلاليتها ورقيها، وحين يعود أدونيس بذاكرته إلى مرحلة تأسيس مجلة شعر، وبعث قصيدة النثر كملمح من ملامح تجديد الحداثة الشعرية، يطرح ثلاثة مبادئ أساسية كانت وراء تشكيل النموذج الجديد بعيدا عن المفاهيم الفرنسية البرنارية التي سادت حينها فيقول: "وقد تبنينا ما اصطلحنا على تسميته بـ(قصيد النثر)، انطلاقا من ثلاثة مبادئ مستقلة عن مفهوماتها الفرنسية أوجهها في يأتي:

– الأول هو أن الشعرية العربية لا تستنفذها الأوزان، على الرغم من كمالها وغناها فنيا، وأن هذه اللغة تزخر بإمكانيات تعبيرية، طرائق وتراكيب يتعذر أن نضع لها حدا نهائيا تقف عنده، فهي لغة مفتوحة على اللانهاية.

– الثاني هو ابتكار طرق وأشكال أخرى للتعبير الشعري، تواكب الطرق والأشكال القائمة على الوزن وتؤاخيها، بما يغني اللغة الشعرية العربية، وينوعها و يعددها وفي هذا إثراء للمخيلة وللذائقة أيضا.

– الثالث هو في جعل اللغة العربية مفتوحة على جميع التجارب الشعرية في العالم،و في وضعها إبداعيا، على خريطة الإبداع الكوني بخصوصيتها، ولكن في الوقت نفسه بانفتاحها و لانهائيتها، تفاعلا ومقابسة وحوارا."[1]

فالمبادئ الأدونسية السابقة لا تجسد التحول في النظر إلى الموروث الفني والإبداعي العربي، وإنما تمثل مرحلة انتقال نحو تفعيل الرؤيا إبداعيا عبر قصيدة النثر، فقد"كان هذا التحول يعني على صعيد الممارسة الشعرية الانتقال من لغة التعبير إلى لغة الخلق، أو من لغة التقرير أو الإيضاح إلى لغة الإشارة، ومن التجزيئية إلى الكلية، ومن النموذجية إلى الجديد، ومن الانفعال بالعالم إلى الكشف عنه، ومن المنطق إلى اللاوعي، ومن الشكلية القبلية إلى أشكال خاصة تفرزها تنامي الرؤيا، من هنا فإن كل رؤيا هي تعبير لنظام الأشياء، وقفز خارج منطقتها يفرز لغته الخاصة، لغة التغيير والتحول، لأن الرؤيا هي تحويل لعلاقات الأشياء ومن هنا كانت الرؤيا خروجا عن الأشكال المألوفة، إلى أشكال مجددة بقابلية جاهزة، إن الرؤيا هي تمرد على سلطان النموذجية الفنية الموروثة ودخول في أشكال غير معروفة مثلما هي موقف من العالم، وشكل من أشكال الوعي الفني له..."[2]

ومجمل القول أن مجلة "شعر" تمثلت الرؤيا الشعرية الحداثية في أعلى مستوياتها والأفكار والتوجهات التي نادت إليها وجدت مناخا ملائما، بالرغم من الصراع الإجتماعي والفكري في مرحلة الستينات من القرن الماضي، وهو ما جعل قصيدة النثر، تصطلح بالصيغة الايدولوجية، لتبقى في الأخير حقيقة مفادها أن نشأة قصيدة النثر العربية كان تتويجا لمحاولات التجديد.

---

[1]– مجلة الآداب البيروتية، "حوار مع أدونيس حول مجلة "شعر" وقصيدة النثر"، العدد10/9، سنة 2001، ص47.

[2]– جمال باروت، الشعر يكتب اسمه، ص53–54.

11- قصيدة النثر العربية و إشكاليتها:

11-1 إشكالية المصطلح:

لقد أحدث مصطلح قصيدة النثر ضجة كبيرة في الأوساط النقدية: وهذا لأنها جمعت بين مصطلحين لطالما كانوا متضادين ومتناقضين في الثقتفة العربية، فإضافة كلمة نثر إلى القصيدة أحدث صدمة مبدئية للمتلقي العربي، ذلك المتلقي الذي استقر في ذائقته تفرقة حاسمة بين كل من الشعر والنثر، ومن ثم فإن تقبل كل ما يكتب تحت هذا المصطلح (قصيدة نثر) فهو مرفوض تماما، "وقد أحدث هذا التضايق بين المصطلحين قصيدة والنثر إشكالية تمثلت في انصراف الذهن إلى البحث عن خروج القصيدة كشعر من النثر كفن، واعتبار النثر هو الأساس الذي تتولد عنه هذه القصيدة، على حين أن العكس هو ما يجب أن يكون، أي اعتبار الشعر هو القاعدة التي انطلقت منها قصيدة النثر، ومن ثم البحث عن هذه القصيدة كقصيدة.... كنوع من أنواع الشعر الذي أحدث ارتجاجا في مفاهيم الشعرية أي التماسها مع الشعر ومدى خروجها عنه أو قربها منه."[1]

حيث رأى الناقدون أن مصطلح القصيدة النثرية قد اشتمل على خطأ جسيم لكنه شاع واستقر، رغم أنه مقلق وغير دقيق لأنه قائم على اتحاد المتناقضات كما يتصورها المتلقي، وذلك لا يعكس حقيقة الكتابة الشعرية الحديثة التي انطوت تحت هذا التضييق، "لأنها لا تؤاخي أو تجمع بين الشعر والنثر، بل تستثمر ما في النثر من استرسال وطلاقة، وسعه لتجد فيه ما هو شعري، فيكون المجيء إلى النثر من منطقة الشعر و الجذب إليها، لا خارجها."[2]

إن قصيدة النثر وجدت لتكون فناً خالصاً ومستقلاً، أما ما يعتقده البعض أنها خلاصة، لتطورات "الشعر المنثور" أو "النثر الشعري" الذي يعتبرونه فناً يعتمد بعدا في الخيال، وإيقاعا في التركيب، ووفرة في المجاز، وقوة في العاطفة، مما يغلب فيه الروح الشعرية."[3]، فذلك مما لا ينسجم مع الأفق الرؤيوي الذي تتطلع إليه " لأن النثر الشعري في العربية أسلوب في النثر عليه مسحة من الخيال ويتخلله نوع من العاطفة، يمكن أن توصف بأنها شعرية، لكنها لا تبلغ التوتر العاطفي الذي يميز الشعر."[4]

ويبدو واضحا أن تداخل المصطلحات: النثر الشعري، الشعر المنثور، الشعر المرسل، قصيدة النثر، الشعر الحر، الشعر المطلق... قد بلغ حدا من الفوضى والخلط، ومهما تباينت الأسباب في ذلك فإن أغلبها يصدر عن سوء فهم، وسوء استقبال للأشكال المنظورة في الشعر العربي، وقد " خلط كثير من نقاد الكلاسيكية عندنا، أو

---

[1]- محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، ص305.

[2]- المرجع نفسه، ص305.

[3]- أبو جهجهة، الحداثة الشعرية بين الإبداع والتنظير والنقد، ص127.

[4]- سلمى الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص690.

اختلطت عليهم، إيقاعات الحركة الشعرية الحديثة ذات التنوع، وحسبوا أن الشعر الحر أو المطلق هو نفسه الشعر المنثور، فحملوا على الشكل الجديد حملات ابتدأت بالظواهر الفنية."[1]

وقد يكون المصطلح (قصيدة النثر) هو السبب في رفض النقاد لهذا النوع الأدبي، فهو أول ما يطرحونه في نقاشاتهم، ويعدونه سببا كافياً لرفضها وعدم الاعتراف بأي شرعية لها قبل أن تراجع مسألة اصطلاحها، فالمصطلح " يجمع بن لونين في الإنتاج الأدبي يكاد أن يختلفان في كل شيء إيقاعا وإرسالا واستقبالا ومع ذلك يتزاحمان على مصطلح واحد."[2]، فالشعر غير النثر ولطالما عرف الشعر بأنه نقيض النثر، وأدوات التعبير مختلفة بينهما ومتباينة.

صحيح أن للمصطلح دور في تحديد النص الأدبي وضبط مفاهيمه ورصد مقوماته وكيفية تلقيه واستقباله،ولكن يبدو" أن الصراع الذي نشب بين أولئك وهؤلاء يتعدى صراع التسمية إلى ما يمكن تسميته صراع التجاوز من حيث كون قصيدة النثر جاءت متجاوزة لكل الأنماط التقليدية بما في ذلك قصيدة التفعيلة."[3]، ووفق هذا المنظور يمكننا النظر أيضا إلى المصطلح في حد ذاته باعتباره تجاوزاً للأعراف المتعارف عليها في التعيين الأجناسي، فالنثر صفة ألحقت بالشعر في "الشعر المنثور"، والشعر هو الآخر صفة ألحقت بالنثر في "النثر الشعري"، ولكن الأمر مختلف مع قصيدة النثر، فيصعب الفصل بين في من يتكئ على الآخر، بالإضافة إلى انطلاقها من الدرجة الصفر في سلم الشعرية، فهي لم تبن على ما سبق من التراكمات التي شهدها الشعر العربي، ولم تستند إلى مظاهر التجديد التي شهدتها بنيته.

ويرى غالي شكري أن تسمية قصيدة النثر تسمية خاطئة،معتبرا إطلاق هذه التسمية أخر رواسب الحس الكلاسيكي في حركة التجديد الحديثة في الشعر العربي،كما يعتبر الدكتور غالي شكري أن تسمية قصيدة النثر مسيئة إلى دعاتها كما هي مسيئة للناقد الحديث الذي كف عن مطالبة الشاعر عن مقاسات معينة لقصيدته فيقترح تسمية أخرى هي : التجاوز والتخطي[4].

وفي المسار نفسه مسار الرفض لمصطلح قصيدة النثر يسير عبد العزيز المقالح الذي يقرر خطأ هذه التسمية، مقترحا مصطلحا بدلا هو "القصيدة الأحد"، ويستند المقالح في هذا الرفض إلى اعتبارات عدة منها:" أن إطلاق صفة النثرية على هذا النوع الشعري يقيم حالة من التضاد، فالنثر نثر و الشعر شعر، ولا يلتقيان."[5]

ويذهب عبد الكريم الناعم مذهبا قريبا من ذلك حيث يعلن عن تسمية قصيدة نثر لا تخلوا من تضاد (قصيدة،

---

[1]– نذير فوزي العظمة، قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي الثقافي جدة، ط1 200، ص209.

[2]– أحمد دورتين، متعة تذوق الشعر، دراسات في النص الشعري وقضاياه، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 1997، ص292.

[3]– إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية، التغاير والاختلاف، ص72.

[4]– ينظر: إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية، التغاير والاختلاف ، ص83– ص87.

[5]– عبد العزيز مقالح، أزمة القصيدة العربية،ط1 دار الآداب 1985، ص71.

النثر)،" هو اسم يقترب بتناقضه من تحديد هذا الجنس إلى حد بعيد انطلاقا من اعتباره فوق الخاطرة عند البعض، قريبا من الشعر عند البعض الآخر، ولعل الموقف ذاته هو الذي دفع محمود درويش إلى مطالبة كتاب قصيدة النثر الجيدين أن يبحثوا عن تسمية أخرى."[1]

كما يتعجب عبد الله شريق من جمع كل من قصيدة ونثر تحت مسمى واحد ويرى بأن هذا المصطلح هو اقتباس واضح من بعض نماذج الشعر الغربي التي تخلت عن الوزن والقافية يقول: " من العوامل التي ساعدت على عدم اعتراف الكثير من القراء و الكتاب بانتماء هذه التجربة إلى فن الشعر هو مصطلح قصيدة النثر الذي شاع وراج بشكل واسع بالرغم من ما يحمله من مفارقات وعدم صلاحيته للدلالة على طبيعة هذه التجربة وتنوع مساراتها.[2]

وبالتالي فقد أثارت المفارقة الواضحة بين طرفي المصطلح، (قصيدة– النثر)، ومازالت تثير الكثير من الجدل، إذ كيف يكون للنثر قصيدة مع ما للقصيدة في الشعر العربي من وجود متأصل طويل وشكل معروف ومحدد؟ فمفهوم القصيدة واضح عندما يطبق في الشعر، ولكنه يصبح كثير الغموض حين نطبقه في النثر، إذ أن مؤرخي الأدب، كما هو معروف، يعيدون تقصيد القصائد إلى المهلهل بن ربيعة و امرئ القيس فهو كما يقولون، هو من قصد القصائد وتجاوز يها العشرة أبيات وسار الشعراء الأخرون من بعده على الدرب نفسه، "وما دون ذلك فهو القطعة أو المقطوعة، والأراجيز من ملحقات القصائد.

يتحدث صلاح فضل عن مصطلح قصيدة النثر ويدعو أو ينطلق من التأمل من الجذر اللغوي لكلمة قصيدة والذي يفضي بنا كما يقول: "إلى تبيين فكرتين متلازمتين، إحداهما هي القصد والتعمد، فالقصيدة هي كلام مقصود في ذاته، أي أنها اللغة عندما تصبح كلاما فنيا محددا، وليست وسيلة تواصلية تنتهي بانتهاء وظيفتها وهذا القصد هو الذي يميز قصيدة النثر عن أشكال التعبير الأخرى كالشعر المثور والنثر الشعري، حيث تفتقد مركزية القصد الشعري، أما الفكرة الثانية فتشمل في الاقتصاد، أي أن لغة القصيدة لا بد لها أن تتميز بالقصد والتركيز والتكثيف."[3]

وهكذا فهو لا يرى أي تناقض دلالي في المصطلح باعتبار أن الجذر اللغوي لكلمة القصيدة لا تعنيالأوزان العروضية، فبإمكان النثر أن يكون في بعض حالاته مقصوداً لذاته جماليا واقتصاديا فتتخلق منه قصيدة بأسلوب جديد، تجمع في صيغتها الإضافية بين وهج الشعر وسيولة النثر، حيث تتقدم القصيدة خالعة ردائها التاريخي الذي هو الإيقاع الخارجي أو التفعيلة، لتعيد رسم حدودها الشعرية، بصياغة لغة متحررة من النثر، مما يزيدها دلالة فنية.

---

[1]– **عز الدين المناصرة، اشكاليات عصر النثر، ص106.**

[2]**عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2003، ص14.**

[3]– **صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ط1، دار الأدب، بيروت، 1995، ص218.**

ويتضح مما سبق أنه يمكن تجاوز إشكال الاختلاف في تسمية هذا الشكل الأدبي بمصطلح"الكتابة". يقول الشاعر محمد بنيس في قصيدة عنوانها الكتابة:

سمها قطرة أولى

تتخير في لحظات ارتياب

سمها هبة

نبذت برد معبرها

واكتفت بانحفار الغياب

قل لها

أن تكون لهم خيمة

قل لهم

إنها نفس لإتقاد السحاب[1]

إن هذا الجدل حول المصطلح لا يعزى إلى مجرد اختلاف في الأذواق النقدية ولكنه نابع في رأينا من الاختلاف الحاد في المواقف الفكرية والمرجعيات الثقافية التي يستند إليها النقاد والأدباء، بيد أن الأمر الذي ننبه إليه أن مصطلح قصيدة النثر قد صار مصطلحا متمكنا في الساحة الأدبية بغض النظر عن صوابيته وعدمها.

10-2 إشكالية التجنيس:

ينطلق كثير من الشعراء والنقاد العرب المعاصرين، في رفض اعتبار نصوص قصيدة النثر نصوصا شعرية، بسبب عدم خضوعها للشروط المتوارثة في كتابة الشعر العربي خاصة على مستوى الوزن، أو الإيقاع ،والبناء الهيكلي، فالبعض يعتبرها كتابة نثرية تحمل بعض ملامح الشعر، والبعض الآخر يعتبرها جنسا أدبيا جديدا لم تتبلور ملامحه، ومميزاته، وهناك من يعتبرها جنسا كتابيا خنثى، كما وصفها الشاعر و الباحث الفلسطيني عز الدين المناصرة، على أنها ليست شعرا و لا نثرا.

وما يجمع هذه الآراء كلها هو رفض الاعتراف بانتماء هذه النصوص الجديدة إلى جنس الشعر اعتمادا على تصور محافظ لطبيعة الشعر ومكوناته، يقول عز الدين المناصرة:"قصيدة النثر جنس كتابي ثالث يحمل صفات

[1]– محمد بنيس، أعمال شعرية، الجزء2، دار توبقال للنشر، المغرب، 2002، ط1، ص155.

الشعر والنثر، ولا مسوغ لتسميته شعرا أو نثرا، بل كتابة خنثى، ولا معنى للاعتراض على كلمة خنثى لأن هذه القصيدة النثرية أو الشعر بالنثر أو الشعر المنثور لها إيقاع نثري"[1]

ويقول أحمد عبد المعطي حجازي، متبنيا نفس الموقف تقريبا:" قصيدة النثر أصبحت شكلا شائعا، لكن هل دخلت الشعر أم لا، لا يزال هناك تحفظ شديد عليها... ،فأنا لا أعتبرلدى أنسي الحاج مثلا قصيدة، لما لديه كتابة شعرية، وليس هو وحده في ذلك، هناك أعداد كثيرة، ويمكننا أن نعد العشرات ممن يستخدمون اللغة استخداما شعريا في لبنان أو في سوريا أو في مصر أو في المغرب...، لكنهم لا يكتبون قصيدة..."[2]

في حين يرى محمد بنيس بأن من صنع هذا المزج، هو قابلية في التماهي تحت إطار شرعية الكتابة."فاختلاط الحدود بين الشعري والغير الشعري في النص أصبح غرضا من أغراض الكتابة، الشعر لا يوجد خارج الممارسة النصية، مما يتعرف على تعقيداته التي تناهض السكن في البيت الحر تتحول إلى عقال، يكف به الشعر أن يكون بلا شبيه، نسف الحدود واختلاطها."[3]

إن السؤال المحوري الذي أثارته قصيدة النثر هذا التآلف واللامألوف بين الشعر والنثر، وهذا ما لم تتقبله الذائقة العربية، ليس كظاهرة فنية وجمالية ، بل من حيث المصطلح أو التسمية الكائنة في الإضافة بين الشعر والنثر عبر التركيب بين (قصيدة – نثر) أو من حيث خلوها من الوزن.

لقد شكلت قصيدة النثر الإشكالية الأساسية التي بنى عليها النقد أغلب إشكالية، هي المفارقة القائمة بين الشعر و النثر، إن قصيدة النثر هي قدرة المبدع على إقامة هذا التضايق الفني الإبداعي بين " الشعر والنثر" وفي هذا التقاعد والتعالق بين الشعر و النثر يتجلى مفهوم التجاوز في رؤيا الكتابة إلى التضاد، لقد نشأت قصيدة النثر انتفاضا على الصرامة والقيد...، إنها الرفض... ،تهدم وتنسق كل ما فيها يخضع لهذا النظام، الغلاف، القناع، الغل، انتفاضة فنية ووجدانية معا... ،الجمع بين الفضولية لجهة والتنظيم لجهة أخرى، تتفجر ديناميكية قصيدة النثر الخاصة.[4]

هكذا استمدت قصيدة النثر هذا التقابل والتضاد والتحالف بين الشعر والنثر، "حيث تتحول قصيدة النثر إلى فضاء جامع لتمفضل هذه الثنائية الضدية (شعر/نثر) مصطلح قصيدة النثر نفسه يشير إلى هذه الثنائية، إذ من يكتب بالنثر يتمرد على التقاليد العروضية والأسلوبية، ومن يكتب قصيدة يرمي إلى خلق شكل منتظم، مغلق على نفسه ومنفصل عن الزمان."[5]

---

[1]– عز الدين المناصرة، قصيدة النثر جنس كتابي خنثى، ص13.

[2]– المرجع نفسه، ص13.

[3]– محمد ينيس، كتابة المحو، دار توبقال للنشر، الرباط، المغرب، ط1 1994، ص22.

[4]– أنسي الحاج، لن، دار الجديد، بيروت، ط3، 1994، ص19.

[5]– سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ص157.

ولعل السؤال المطروح هو كيف يمكننا الحكم على هذا الجنس الأدبي الجديد، وكيف يمكننا التعاطي معه؟ "وهل يمكن أن يخرج من النثر قصيدة؟ النثر محلول و مرخي، متفرق ومبسوط كالكف، وليس شد أطرافه إلا من باب التقنن ضمنه طبيعة النثر مرسلة وأهدافه إخبارية، إنه ذو هدف زمني، وطبيعة القصيدة شيء ضد، القصيدة عالم مغلق، مكتف بنفسه... ،النثر سرد والشعر توتر، القصيد اقتصاد في جميع وسائل التعبير،... النثر يقيم علاقة مع الآخر على جسور من المباشر، والتوسع، والاستطراد، والشرح،... ويلجأ إلى وسيلة في الكتابة إلى الإقناع... فالقصيدة العالم المتنقل الكامل المكتفي بنفسه..."[1] ، يبدو أن أنسي الحاج في تعداده لخصائص كل جنس (الشعر/ النثر) لم يبحث عن إيجاد مسوغ لهذا التضافر والتعالق النثري / الشعري وتنافي الملامح الفارقة بين الشعر والنثر.

فقصيدة النثر بما جمعته في مصطلحها المذكور بين لفظتي (قصيدة / نثر)، وبتخلي شعرائها التام عن الوزن والقافية، واستعانتهم بالسرد والتقنيات النثرية في إنتاج نصوصهم الشعرية، فتحت الباب على مصراعيه لاجتهادات كثيرة فيما يتعلق بانتماء هذا النوع من الكتابة إلى جنس أدبي بعينه.

فعلى الرغم من إطلاق أدونيس ورفاقه تسمية (قصيدة) على أنموذجهم المقترح نجد أن أولى الاعتراضات على هذه التسمية كانت من نازك الملائكة التي رأت أنها بدعة طالت الشعر العربي، تقول:"شاعت في الجو الأدبي في لبنان بدعة غريبة في السنوات الأخيرة، فأصبحت بعض المطابع تصدر كتبا تضم بين دفاتها نثرا طبيعيا مثل أي نثر آخر، غير أنها تكتب على أغلفتها كلمة شعر، ويفتح القارئ تلك الكتب متوهما أنه سيجد قصائد مثل القصائد، فيها الوزن والإيقاع والقافية، غير أنه لا يجد من ذلك شيئا، وإنما يطالعه في الكتاب نثر اعتيادي مما يقرأ في كتب النثر، وسرعان ما يلاحظ أن الكتاب خلو من أي أثر للشعر، فليس فيه لا بيت ولاشطر، وإذن، فلماذا كتبوا على الغلاف أنه شعر؟ تُراهم يجهلون حدود الشعر؟ أم أنهم يحدثون بدعة لا مسوغ لها؟"[2]

ولعل المعيار الذي اعتمدته الملائكة في القول بانتماء قصيدة النثر إلى جنس النثر يتمثل في خلو هذه القصيدة من الوزن الذي أكدت في أكثر من مناسبة أنه عنصر مهم لا يمكن أن يستغنى عنه عند إنتاج النص الأدبي، ثم يسمى الناتج بعد ذلك شعرا.

فنازك الملائكة ترى أن قصيدة النثر عمل اغترابي خارج التاريخ وخارج الوطن وخارج التراث، وبهذا فهي شكل غير نموذجي، لكن وكرد على هذه النقطة يرى أدونيس "بأنه بوجود قصيدة النثر في الأدب الغربي لا يحول دون كتابة قصيدة نثر عربية أصيلة تنطلق من فهم التراث العربي الكتابي وثقافتنا الحاضرة، وهذا ما لم يفعله إلا قلة

[1]– أنسي الحاج، لن، ص9–10.

[2]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص183.

قليلة، لأن قصيدة النثر عند الغالبية لا تخرج عن إطار التجريب"[1].

وتؤكد نازك الملائكة على رفعانتماء قصيدة النثر إلى الشعر، فهذا الأخير لا يكون إلا موزونا، وفي معرض دفاعها عن أحقية ما اصطلحت عليه هي بالشعر الحر وفي شرعية انتمائه إلى الشعر، تقول:" وإنما سمينا شعرنا الجديد بالشعر الحر لأننا نقصد كل كلمة في هذا الاصطلاح فهو شعر لأنه يخضع لعروض الخليل ويجري على ثمانية من أوزانه، وهو حر لأنه ينوع عدد تفعيلات الحشو في السطر....، فعلى أي وجه نريد دعوة النثر أن تسمي النثر شعر... فقصيدة النثر تبعا لذلك ليست سوى نثر طبيعي خال من الوزن و الإيقاع إختاروا أن يسموه قصيدة[2].

لكن نزار نجده يتبنى موقفا مخالفا، إذ يقول:" الوزن والقافية ليسا شرطين في العمل الشعري...، إنهما موقف اختياري... ،من يريد أن يتوقف عنهما فله ذلك...،ومن لا يريد يمكنه أن يواصل رحلته ولن يأخذه أحد إلى السجن"[3]، المهم أن يعوضهما بأشياء تميز قصيدة النثر عن الكتابة النثرية العادية.

ومن هنا فإن نقطة (التقاطع/ التزاوج) بين الشعر والنثر في النص الواحد تتصف بالشعرية من ناحية التشاكل والإفادة الفنية وانفتاح النص، وكذلك تتصف بالخطورة على كل جنس على حدة وذلك من ناحية الإسهاب، وبالتالي فإن فقدان الملامح الأصلية لتصبح العلاقة بين الجنسين من التشابك، بحيث يصعب إدراك الحدود التي يقف عندها هذا الجنس أو ذاك، فإما أن يتماهى الشعر في النثر فيكون النص نثرا، أو يكثر الشعر على النثر فيكون النص شعرا، أو يتوسط كل منهما فيكون النص شعر نثر أو نثر شعر، أو لا شعر لا نثر / لا نثر لا شعر، فيكون النص وفقط.

ويبدو أن خلو هذه القصيدة من الوزن الشعري ما زال إلى اليوم عاملاً حاسما في التأسيس لاتجاه نقدي يقوم على النظر إليها بوصفها كتابة تنتمي إلى النثر أكثر من انتمائها إلى الشعر، ومن هذا المنطلق نجد سامي مهدي يصف "قصيدة النثر الأدونيسية بأنها نثر أدونيسي عادي،بما ينطوي عليه هذا النثر من لغة شعرية وثراء صوري."[4]، وفي هذا الصدد أيضا يرى محمد علاء الدين عبد المولىأن قصيدة النثر خلية من أي ملمح قد يشفع لها في حالة مقارنتها بالشعر، يقول:" فلا سبيل إلى إقناعنا بشرعية قصيدة النثر إلا أن تنقد نفسها بادئة باسمها...، وسنصل إلى أنّ لدينا نثرا عربيا هو نفسه الذي انتسبت إليه قصيدة النثر."[5] ،

إن هذا إشارة إلى النثر الصوفي وبعض النصوص النثرية التراثية التي تقارب في لغتها الشعر، وتمتلك

---

[1]–أدونيس، مواقف، شتاء 1980، نقلا عن : عبد المجيد زراقد، الحداثة في النقد الأدبي، ص243.

[2]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص217.

[3]– نزار قباني، قصتي مع الشعر، ط1، منشورات نزار قباني، بيروت، 1973، ص77.

[4]– سامي مهدي، أفق الحداثة، وحداثة النمو، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1988، ص103.

[5]– محمد علاء الدين عبد المولي،وهم الحداثة مفهومات قصيدة النثر أنموذجا، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا،ص22–23.

موسيقاه ورؤاه، فهو يرى:" أن ذلك يتبع لها أن تجد جذورها في نثر عربي، من حقها أن تطوره وتضيف إليه، ومن هنا نزعم أن قصيدة النثر هي تطوير للنثر العربي لا الشعر، وتعتبرها ثورة في النثر لا الشعر، وهذا تعبير نراه أوثق صلة وأكثر تجانسا من حيثيات القضية، وهو ما قد ينصف هذا النمط من الكتابة إنصافا معقولا لا تحققه عندما تدعي الانتماء إلى الشعر العربي."[1]

ولهذا فإن اعتبار قصيدة النثر نوعا نثريا ينفي عنها إمكانية كونها ثورة في الشعر العربي، أو النظر إليها كتطوير أو تجديد له، خاصة طريقة تشكلها على البياض إنها أشبه ما تكون بقصة قصيرة،" وكيف يمكن أن تطور القصة القصيرة الشعر العربي؟ كيف يتفق هذا مع منطق التفكير؟... ،هكذا نطرح أن تخرج قصيدة النثر في هذا التصور من النثر لا من القصيدة العربية، ولها أن يحدث ما شاء أصحابها من ثورات على الصعيد النثري، ونحن نؤمن إيمانا عميقا بأنها أنجزت ما يشبه الثورة في تقنيات النثر، حتى باتت لا تشبه النثر الذي تمخضت عنه، واجترحت لنفسها آفاقا تعبيرية ورؤيوية ذات خصوصية تساعدها وساعدتها على أن تشّق لنفسها طريقا ثالثا "خارج القصيدة العربية وخارج الشكل والمفهوم التاريخي للنثر."[2]

ولعل الجدير بالذكر أنّ الاتجاه المذكور يقابل بآخر مضاد يبرز عند مناصري هذه القصيدة ودعاتها، وهو اتجاه يصر على أن تصنف قصيدة النثر ضمن الحقل الشعري بوصفها شكلا من أشكال القصيدة الغنائية، وينحاز لهذا الرأي الأنصار ومن يحمل رؤيا تطويرية وتجديدية للشعر العربي، وهم في الغالب رواد التنظيرلها، ومن تأثر بتنظيراتهم النقدية، وهم أيضا كتاب قصيدة النثر، منهم أدونيس فيقول نيابة عنهم:"ولعلنا نعرف جميعا أنّ قصيدة النثر، وهو مصطلح أطلقناه في مجلة "شعر"، إنما هي نوع أدبي شعري، نتيجة لتطوير تعبيري في الكتابة الأدبية الأمريكية الأوروبية، ولهذا فإن كتابة قصيدة نثر عربية أصلية، يفترض بل يحتم علينا الانطلاق من فهم التراث العربي الكتابي و استعابه بشكل عميق و شامل، و يحتم من ثم تجديد النظرة إليه، وتأصيله في أعماق خبرتنا الكتابية اللغوية، وفي ثقافتنا الحاضرة، وهذا ما لم تفعله إلا قلّة"[3].

ومن هنا نقف على معيار القصدية الذي أشرنا إليه سابقا، فكاتب قصيدة النثر على وعي مسبق أنه بصدد كتابة نص شعري مغاير للشعر، ولكنه شعر من نوع آخر.

ويشير الدكتور عبيد فضلا أن ثمة خصائص نصية وبنائية في هذه القضية تؤكد انتمائها إلى عالم الشعر، ويذكر من هذه الخصائص وحدتها العضوية وكثافتها وتوترها، مشيرا إلى أن استخدام النثر في كتاباتها إنما يأتي في المقام الأول لغايات شعرية[4].

---

[1]– المرجع نفسه،ص110.

[2]– محمد علاء الدين عبد المولي، وهم الحداثة مفهومات قصيدة النثر أنموذجا، ص111.

[3]– أدونيس، فاتحة لنهاية القرن، ص315.

[4]– أدونيس، صدمة الحداثة، دار العودة، ط2، بيروت، 1979، ص 209.

وفي السياق نفسه يؤكد الدكتور سرور عبد الرحمان أن "قصور (النعت)... على (النثر) أي نعت القصيدة بالنثر... يأتي على سبيل التخصيص، أي لا يشترك النثر فيها سوببعض عناصره وليس كلها، ومن هذا المنطق فإن النص المطروح بوصفه شعرا إنما يستمد هويته الشعرية من مقدار انتمائه إلى الأسس النظرية للشعر، ومقدار تنميطه بشكل معين يتخذه لذاته، فهذه العملية هي التي أسهمت في ظهور الأنماط الشعرية المختلفة قديما وحديثا."[1]

ومن الأمور التي كرست انتماء قصيدة النثر إلى الشعر هو انسحاب جزء لابأس به من جمهور الشعر إليها، ما يضفي عليها نوعا من الشرعية، والاستحواذ على جمهور جنس أدبي آخر لا يقتصر على قصيدة النثر فقط، بل هو حال الأجناس الأدبية جميعها، فكلما" ظهر جنس أدبي جديد في أي عصر من العصور يسعى منتجوه الاحتفاظ بالملتقى الذي اعتاد ناتجا أدبيا معينا، ثم يسحب هذا الملتقى إلى منطقة تلقي الجنس الأدبي تدريجيا... وهو صراع متكرر يرافق كل تطور أدبي، ويشتد الصراع في بداية الأمر حتى ينجح أصحاب الجديد في استمالة بعض المتلقين ثم استمالة بعض النقاد الذين عادة ما يصفون في هذه الحالة بالمنصفين أو المعتدلين، وهكذا إلى أن يصبح الجديد قديما."[2]

وربما نستطيع القول، إن وجهة نظر أصحاب هذا الاتجاه تكاد تتأسس في مجملها على جهود أدونيس التنظيرية، التي رافقت هذه القصيدة، هذه الجهود ما فتئت تؤكد أن بإمكان الكلام العربي أن يتجسد شعرا في بنية كلامية غير بنية الوزن والقافية أو إلى جانبها، وهذا ما يوسع حدود الممارسة، حدود الشعر في اللسان العربي، وحدود الحساسية الشعرية، وحدود الشعرية .

ومن عوامل ترجيع انتماء قصيدة النثر إلى الشعر:

- تقارب الأجناس الأدبية واضمحلال الفوارق بينها جزئيا.

- قصيدة النثر ولدت من رحم الشعر وليس من رحم النثر، فالثابت أن جل الشعراء الرواد قد كتبوا الشعر العمودي وقصيدة التفعيلة ثم تبلور اتجاههم الشعري فيما بعد إلى قصيدة النثر كأدونيس.

- العرب القدامى لم يربطوا الشعر بالوزن ما داموا ألصقوا القرآن بالشعر، وفي ذلك دلالة على أنهم قد وجدوا فيه خصائص أخرى دالة على الشعر غير الوزن والقافية.[3]

وقد ذهب قسم من النقاد إلى أن جذور هذا التداخل في الأدب العربي تمتد إلى العصر الجاهلي وفي هذا السياق يشير الدكتور عبد الإله الصائغ أن ثمة بوادر لهذا التداخل يمكن أن نوجزها:

---

[1]– علي داخل فرج، محاكمة الخثى، قصيدة النثر في الخطاب النقدي، ص108.

[2]– عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر،ص361.

[3]ينظر:عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر،ص362.

1- عد الرجز الذي يمثل تطورا نوعيا للسجع حلقة وسطى بين النثر و الشعر (منزلة بين منزلتين)، وذلك لأنه تطور تدريجيا باتجاه الشعر على الرغم من خروجه من رحم السجع بوصفه نثرا.

2- تماهي المثل السائر مع الشعر، فأصبح الشعر يفكك نثرية المثل الشفاهي ويصبها في قوالبه، والمثل في هذه الحالة نثر في حاضنة الشعر.

3- النص القرآني الذي عدّ جنسا ثالثا من بين أجناس ثلاثة هي: (الشعر والنثر والقرآن).

4- الموشحات التي ظهرت في العصر العباسي، وبؤرتها المتمثلة بـ (الخرجة) وهي كلام نثري لهجوي[1].

ويبدو أن الدكتور عبد الإله الصائغ غايته من سرد هذه البوادر كانت إثبات أن قصيدة النثر التي تكتب اليوم ليست بدعة يراد بها الإساءة إلى الأدب العربي، ومن ثم نجده يتساءل:"فأي غرابة أن يظم الشعر قصيدة النثر في حاضنته، وتراثنا فعل هذا قبلنا دون حرج."[2]

وإذا كان الاتجاهان السابقان قد شرع بالتأسيس لهما في الوقت نفسه الذي أسس فيه لقصيدة النثر، فإن اتجاها ثالثا قد بدأ يظهر في الأعوام الأخيرة من خلال النظر إلى هذه القصيدة بوصفها "ثمرة طبيعية للتقارب أو التداخل بين الأنواع الأدبية وهي من هذا المنظور تمثل " حالة مروق لا تشاكل الشعر ولا تشاكل النثر، وهي تأسيس يمثل جلدا ملتفا لجسم الشعرية الحي، حتى زعم أن قصيدة النثر جنس مخنث... فيه صفات الشعر والنثر معا.."[3].

وهناك عدد لا بأس به من النقاد الذين ينظرون إلى قصيدة النثر على أنها جنس أدبي مستقل"جنس كتابي ثالث يحمل صفات الشعر و النثر، ولا مسوغ لتسميته شعرا أو نثرا بل كتابه خنثى، ولا معنى للاعتراض على كلمة خنثى ، لأن هذه القصيدة النثرية أو الشعر بالنثر أو الشعر المنثور لها إيقاع نثري."[4]

وهناك من يعتبرها جنسا ثالثا جدبدا لم تتبلور ملامحه ومميزاته، وهذا ما يقول به عبد المعطي حجازي الذي لا يتردد بنعتها بالشعر الناقص،/ انطلاقا من تمييزه بين القصيدة و الكتابة الشعرية، التي تشير إلى استخدام خاص للغة حتى في النثر،أما القصيدة فهي تعني كلا شعريا بالتحديد، ومن ثم لا يعتبر من يستخدم هذا الجنس الثالث يكتب قصيدة وإنما كتابة شعرية، يقول:"أنا لا أعتبر لدى أنسي الحاج مثلا قصيدة، لدينا ربما كتابة شعرية، وليس وحده في ذلك، هناك أعداد كثيرة، ويمكننا أن نعد العشرات ممن يستخدمون اللغة استخداما شعريا في

[1]- عبد الإله الصائغ، دلالة المكان في قصيدة النثر، ص12-13.

[2]- المرجع نفسه، ص13.

[3]- عبد الإله لصائغ، دلالة المكان في قصيدة النثر،109.

[4]- عز الدين المناصرة، قصيدة النثر جنس كتابي خنثى، منشورات بيت الشعر، فلسطين، د.ط.د.ت ، ص13.

لبنان.."[1].

إن هذا التيار الذي يحاول حسم الموقف بالإشارة إلى أن قصيدة النثر تنتمي إلى جنس ثالث لا شعر ولا نثر، يتجاوز في ذلك حتمية التقسيم الثنائي لفنون القول إلى نثر وشعر لا غير، وهم أيضاً قد تجاوزا فكرة نقاء النوع الأدبي قد اختفت تقريبا في عصرنا، مع إقرارهم أن تلك الفكرة ما تزال قائمة من خلال التمييز البسيط بين الشعر والنثر وسواء تخلص البيت من مصطلحات العروض الشكلية، أم اكتسب النثر صفات شعرية، فإن الفرق بين الاثنين يظل واضحا، من خلال كون النثر يظّل مكونا من تسلسل في الأفكار أو الأحداث أو الحوار، في حين أن هذا التسلسل ليس جوهريا في الشعر..."[2] ،فالتمييز بين الشعر والنثر ضرورة يتطلبها الأدب، وهو ما يجعل قصيدة النثر هجين أجناس بين الشعر والنثر، وأن تسميتها هكذا تسمية موفقة، هذا الهجين كون جنسا أدبيا ثالثا هو قصيدة النثر، وليست قصيدة النثر إذن ثورة في النثر، ولا تطويرا للقصيدة العربية.

لقد أدى إيمان عدد كبير من مناصري قصيدة النثر بأن هذا النوع من الكتابة يجعل المتلقي بمواجهة ما يمكن أن ندعوه هدم حدود النوع إلى القبول بأن توصف هذه القصيدة بكلمة "نص" مجردة من أي إضافة أو وصف، فالنص على حد ما يذهب إليه الكثير من هؤلاء هو الاسم الجديد للعمل الأدبي شعرا أو نثرا.

ولعل الذي يرصد الجهد النقدي الدائر حول قصيدة النثر في السنوات الأخيرة يستطيع أن يلمس بوضوح أن إشكالية تجنيس هذا النوع من الكتابة لا زالت تشغل حيزا مهما في تفكير الناقد العربي الحديث، وما زالت الاجتهادات تتوالى لحل هذه الإشكالية، وربما تمثلت آخرها في الدعوة إلى تصنيف القصيدة بوصفها جنسا مستقلا، وكتابة إبداعية عابرة الأنواع، أو كتابة خنثى كما وصفها الدكتور الفلسطيني عز الدين المناصرة.

يبدو أن هذا التوجه بدأ يلقى نوعا من القبول حتى بين شعراء هذه القصيدة والنقاد المتعاطفين معها، وربما تشهد على ذلك الدعوة إلى عد قصيدة النثر جنسا رابعا مضافا إلى جنس الشعر وجنس السرد، وجنس الدراما، وهو ما عبر عنه البيان الشعري الموسوم (الجنس الرابع) الذي وقع عليه عدد من الشعراء والنقاد الذين كان لقسم منهم تجارب معروفة في كتابة هذه القصيدة، وهذه الدعوة تنطلق أساسا بأن قصيدة النثر المكتوبة اليوم لا يمكن أن تصنف ضمن أي من الأجناس المتوارثة منذ أرسطو، وهي من ثم، جنس رابع يحاور أجناس حاضنة الأدب الثلاثة،لتفادي حاضنة الشعر التي لم ترحب به يوما إلا على مضض.[3]

وبالمقابل من هذا الرأي يرفض قسم من النقاد أن تصنف قصيدة النثر بوصفها جنسا ثالثا أو رابعا، ويصرون على انتمائها إلى جنس الشعر، مؤكدين أن قصيدة النثر لها شكلها وإن كانت أكثر الأنواع الشعرية

---

[1]– عبد المعطي حجازي، الاثار الشعرية الكاملة، ط2، دار العودة، بيروت، 1982، ص10.

[2]– انظر ألبيريس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، ت، جورج طريشي، منشورات عويدات بيروت، د.ط، 1983، ص126.

[3]– علي داخل فراج، محاكمة الخنثى قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي، ص115.

المعروفة قائلة على الإفادة مما حولها من فنون لكنها في نهاية الأمر، مهما شرقت في أرض الفنون الأخرى وغربت يجب أن تقنع قارءها بأن ما يتلقاه شعرا، وعندها يمكن النظر إلى قصيدة النثر بوصفها الاستمرار الحي والحيوي بديوان العرب وعطائه[1].

وفي سبيل فصل السجال حول شرعية انتماء هذا النوع الجديد من الكتابة الفنية يعتمد عبد الله شريق على فكرتي: التحول والمهيمنة في نظرية الأجناس الأدبية، فالحكم على قصيدة النثر أنها تنتمي إلى النصوص الشعرية أو الكتابة النثرية، ينبغي أن يستند إلى المهيمنة القارة في النصوص الجيدة، لأنه خلال غياب الأحادية في عملية الكتابة تتكون صفات معينة تهيمن على توجيه انتماء النص فتتحقق هوية قصيدة النثر من خلال السمات الإنشائية التي تتبدل في ثناياه، وتطبعه بطابعها الخاص، والتي تبدو أنها مهيمنة عليه هيمنة تامة، وهذه الصفات في الشعر كما يحددها الباحث هي ثلاثة: "التشكيل اللغوي، التشكيل الإيقاعي، الشعرية، ومدى احتواء قصيدة النثر هذه الخصائص يجعلها في خانة الشعر، وبقدر استغنائها عنها ترتفع في دائرة النثر العادي[2].

وهي عناصر تبدو قارة ولكنها متغيرة تبعا للتطور الذي تشهده الحركة الإبداعية، ومن هنا تأتي صعوبة تحديد الهوية الجنسية التي تقوم على إلزامية حصر المقاييس التي تكفل رد الأثر الفني دون خلاف إلى هذا الجنس و ذاك.

يقول محمد بنيس من مقاطع من قصيدة عنوانها اللغة:[3]

سأثبت كلما حدقت فيك

أحستمقبرة

بموتاهاعلى بابي تئن

تضج

هل عثر النحيبعلى شق حلقي

وهل عكس الغريب

وجها تمزق بين أزمنة

السراب

لغة

---

[1]– المرجع نفسه، ص115.

[2]– عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، ص15–16.

[3]– الأعمال الشعرية، محمد بنيس، جزء2، ص548–549

توحدني بصحرائيالتي اتسعت

مرددة حذاءقوافل ليست مؤكدة

تدثرنيبنقش غائر في العري

يومئ، ثم يسقط قطرة بيضاء

تسكرنيرنين النون ينطق

أنت مني جمرة

وأنا التموج فيك

لعلككنت تهذي

أنت أيتها اللغة

بأي يد كتبتك

عابرا

وهو الأمر الذي يثبت الاختلاف في استعمال اللغة من شاعر لآخر، تبعا لاختلاف رؤية كل منهما للعالم، الأمر الذي يقود الرموز اللغوية إلى أن تتغير مدلولاتها هي الأخرى تعبيرا عن هذا التغير الهائل الذي طرأ على العالم وعلى النظر إلى مفهوم الشعر والإبداع ككل، وهو ما يسمى الأسلوب الذي يظل العلامة الفردية المميزة للشاعر المتمكن، والذي يتيح له الخروج من الرتابة إلى فضاء متحرر من أشكال الكبت والجهود، يساعده على فهم العالم فيعيد صياغته بلغته الخاصة وفقا لمتطلبات الحالات المستجدة، فالقيمة ليست في أن يمسك المبدع بأطراف اللغة، إنما القيمة في أن يبدع من حروفها، ويقيم علاقات جديدة بين مفرداتها، فاللغة هي هي الحياة والحياة هي هي، بين الولادة والموت، أما السر فهو خصوصية طريقة العرض المتغيرة حسب الأذواق على مر العصور، فبالغة يتمكن المبدع من اختزال تخيل للواقع المعيش وذلك بقدرتها على الانفتاح لتستضيف الشعري والنثري في بنيتها متجاوزة عادات التعبير المبتذلة.

لقد كانت مسألة التجنيس التي عرضنا أهم الآراء التي دارت حولها موضع لجدل نقدي واجتهادات متعددة مازالت مستمرة إلى اليوم، ولكنها في الوقت نفسه قد لا تعني شعراء هذه القصيدة في شيء، هؤلاء الشعراء الذين حاول بعضهم أن ينأى بنفسه عن أي جدل يدور حول هذه القصيدة أو تسميتها، أو وصف مبدعها أو إشكالية تجنيسها ولعل خير شاهد على هذا التوجه ما نقل عن أحد أبرز شعرائها الرواد وهو محمود الماغوط الذي أعرب عن عدم الارتياح للجدل الدائر حول تجنيس النصوص الشعرية التي كان يكتبها، فما كان منه إلا أن صرح قائلا:" أنا

أكتب نصوصا، قطعا، فيسموها ما يشاءون، ولن أغضب إذا قيل لست شاعرا وإنما كانت نصوص[1]"، وكأن الماغوط يوجه هذه الرسالة إلى نازك الملائكة التي حملت بشراسة على كتاب قصيدة النثر، وراحت تقلل من شأنهم ومما يكتبون في كتابها قضايا الشعر المعاصر.

ورغم أن هذه الآراء والأحكام صادرة عن شعراء لهم مكانة كبيرة في الشعر العربي المعاصر فإنها لا تعتمد على حجج كافية و مقنعة، و لا تحتكم إلى المميزات الجوهرية لفن الشعر، ولا تأخذ في اعتبارها فكرتي التحول والهيمنة في نظرية الأجناس الأدبية، يقول عبد الله شريق في كتابه في شعرية قصيدة النثر:"فالحكم على انتماء قصيدة النثر إلى جنس الشعر أو عدم انتمائه إليه ينبغي أن ينظر إلى الخصائص العامة المهيمنة على نصوصها الجيدة والراقية، فرغم أن الأجناس أحيانا تتداخل وتتقاطع في عملية الكتابة فإنه يمكن أن تهيمن في آخر المطاف صفات نوعية خاصة على النص، فإما أن تهيمن عليه صفات الشعر أو صفات احد الأجناس أو مستويات الكتابة النثرية ، والصفات المقصودة هنا هي الصفات أو الخصائص النوعية الجوهرية في الجنس الأدبي، وهو في الشعر ثلاث: التشكيل اللغوي، والتشكيل الإيقاعي، والرؤيا الشعرية، والقارئ المتتبع سوف يلاحظ أن النماذج الجيدة لقصيدة النثر تتوفر غلى هذه الخصائص، فالجنس الأدبي يخضع للتجديد والتحول الداخلي مع محافظته طبعا على هويته الأساسية، وعناصره الجوهرية المميزة له كنوع أدبي."[2]

10-3 معايير تجنيس قصيدة النثر:

ورد في في دراسة الدكتور صلاح فضل:" أن قصيدة النثر التي تستحق أن يطلق عليها هذا المصطلح لا بد أن تتوافر على المعايير الجمالية الآتية:

أولا: ينبغي أن تكون وحدة عضوية مستقلة، بحيث تقدم عالما مكتملا يتمثل في تنسيق جمالي متميز، يختلف عن الأشكال النثرية الأخرى من قصة قصيرة، أو مقالة، أو رواية مهما كانت شاعريتها، وتفترض إرادة واعية للانتظام في قصيدة.

ثانيا: ينبغي أن تكون وظيفتها الأساسية شعرية، ما يتطلب أن تكون بنيتها اعتباطية أو مجانية، بمعنى أنها تعتمد على فكرة اللازمنية، بحيث لا تتطور نحو هدف، ولا تعرض سلسلة أفعال أو أفكار منظمة، مهما استخدمت من وسائل سردية أو وصفية.

ثالثا: على قصيدة النثر أن تتميز بالتكثيف، وتتلافى الاستطراد والتفصيلات التفسيرية، لأنها قوتها الشعرية لا تتأتى من رقى موزونة، ولكن من تركيب مضيء مثل قطعة البلور، فالاقتصاد أهم خواصها، ومنبع شعريتها."[1]

---

[1]– عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، ص235.

[2]– عبد الله الشريف، في شعرية قصيدة النثر، 15-16.

وهي المعايير أو الشروط نفسها وردت عند الدكتور عز الدين المناصرة كما يلي:

" أولا الوحدة العضوية: إن قصيدة النثر تفترض إرادة واعية للانتظام في قصيدة ،وينبغي أن تكون وحدة عضوية مستقلة، مما يتيح تمييزها من الشعر المنثور أو النثر الشعري.

ثانيا: المجانية، ليست لقصيدة النثر أي غاية بيانية أو سردية خرج ذاتها، ويحدد فكرة المجانية بفكرة اللازمنية في الحد الذي لا تتطور فيه القصيدة نحو هدف أو لا تعرض فيه سلسلة أفعال أو أفكار، ولكن تظهر للقارئ حاجة وكتلة زمنية.

ثالثا: الإيجاز: تبتعد عن الاستطراد في الوعظ الخلقي وغيره، كما تبتعد عن التفاصيل التفسيرية، وكل ما قد يؤول بها إلى عناصر النثر الأخرى، لأن قوتها تأتي من تركيب مضيء."[2]

إن الشروط الجمالية المذكورة هي التي تمنح صفة كتابة ما اسم (قصيدة النثر)، بمعنى أن الكتابات خارج هذه الشروط لا يحق لها إدعاء التسمية، ولكن ما الذي يجعل من المؤكد أن هذه الشروط لا تنطبق على نص شعري حديث حقيقي؟ فهي بصورة مجملة شروط العمل الشعري بصورة مطلقة، فما استقرت عليه القصيدة الحديثة على يد كبار منتجيها، بأن" من أهم شروطها الوحدة العضوية المستقلة مع وجوب توفر البنية الإرادية الواعية لدى صاحبها لتنظيم كتابته ضمن جنس يدعى (قصيدة)، وإلا تحولت إلى كتابة لا ملامح لها، كما أن وظائف الشعرية انقلبت مفهوماتها، أو عدلت وطورت وأضيف إليها، ودخلت ضمن هذه التعديلات الأساسية أن تكون (وظيفة الشعر الأساسية شعرية)،وليس من مهام القصيدة عرض سلسلة أفكار ولا أفعال منظمة يحكمها واقع منطقي مبرم مع إمكانية استفادة القصيدة من أساليب الكتابة الأخرى المصنفة (خارج الشعر)،لكن من أجل توطيد سلطتها كقصيدة، وبغية قيامها بأداء رسالتها الشعرية بقوة، ومن نوافل الأمور أنه لا يجوز أن تتحول القصيدة، وهي في صدد توظيف عناصر الكتابات الأخرى إلى شيء أخر ينفي عنها طبيعتها واستقلاليتها، وأخيرا "على هذه القصيدة أن تتميز بالتكثيف وتبتعد عن الاستطرادات والشروحات، فالاقتصاد من أهم خواصها، بل أن هناك من يعرف الشعر بأنه فن الحذف، على حد قول محمود درويش"[3].

ويرى بعض الدارسين أن هناك بعض الصفات التي تتوفر في قصيدة النثر والتي لامسناها في نصوص هذا النوع الأدبي جعلها تقتحم الساحة الأدبية وتفرض نفسها فيها، ومن بينها:

- قابلية التلقي: ذلك لأنها أصبحت توزع على نطاق واسع، وأصبحت نصوصها تطبع في أكثر طبعة، فهي نتاج شعري عربي له شرعيته المستمدة من انتشاره وحضوره اليومي في المجالات وبقية وسائل الإعلام.[4]

---

[1]– صلاح فضل، مجلة العربي، كانون الثاني، 1995، ص12.

[2]– عز الدين المناصرة، قصيدة النثر (المرجعية والشعارات) بين الشعر الأردني– عمان، 1998، ص48.

[3]محمد علاء الدين عبد المولي، وهم الحداثة، ص109.

[4]– المرجع نفسه ، ص85.

- التراكم: لقد أثبتت قصيدة النثر نفسها في الأدب العربي، من خلال نصوصها المتراكمة منذ إطلاق أدونيس مصطلح قصيدة نثر عليها.[1]
- القيمة المهيمنة: احتفظت قصيدة النثر بآخر ما يميز الشعر عن غيره، ألا وهو اللغة الشعرية المكثفة أو ما يسميه "الشكلانيون الروس بـ" المهيمن" ،وهو لغتها الشعرية الرائقة الخاصة من حيث التراكيب والدلالة، فالعملية الشعرية ببساطة تقوم على ركنين أساسين هما: أن يمتلك الشاعر ما يقوله وأن يمتلك طريقة أو كيفية قوله، والأساس الأول يشكل محصول الشاعر الفكري والثقافي والأساس الثاني يشكل ما يسمى بالموهبة أو المساعدة التي تبديها ربة الشعر، أو شيطان الشعر ،أو القوة الخفية.[2]
- المصطلح: إن حيازة قصيدة النثر لهذا المصطلح واشتهارها به لهو اعتراف ضمني بكونها جنس أدبي مسقل عن الشعر والنثر، فالجنس الأدبي عندما يكتسب اسما فمعناه اكتساب تاريخ وسلوك ومزاج وعادات وتقاليد وأنظمة تخصه وحده، تدل عليه من بين الأسماء الأخرى وتحفظ له كيانه من التلاشي في أجناس مجاورة مخاتلة ننطلق إذا من الاسم لنعنى به وجود اكاملا للجنس لا مجرّد إشارة عابرة.[3]
- القصدية: فكاتب قصيدة النثر لا بد من أن يكون على وعي تام ومسبق بأنّ نصوصه لا تنتمي إلى الشعر أو النثر، وهنا نسقط من قصيدة النثر تلك النصوص التي يزعم أصحابها أنها نصوص شعرية بالرغم من افتقارها لأدنى مقومات الشعر.[4]

والقصدية ترتبط بالتعيين الأجناسي عادة" فالأنواع هي مؤسسات أدبية في الجوهر أو "تعاقدات بين الكاتب والجمهور المحدد، والتعاقد الذي تقدمه قصيدة النثر هو تعاقد يسعى إلى تفكيك مبادئ الإقصاء والملكية التي تقوم عليها الأنواع الأدبية الأخرى، فمجرد تعيين النصوص ونسبها إلى قصيدة النثر يجعل المتلقي في حل من المقارنة بينها وبين الشعر أو أي جنس أدبي آخر"[5]

- الشكل الكتابي: وهو شكل حر يتغير من نص لآخر فقصيدة النثر لا شكل محدد لها لا معيار تترسمه أويترسمها، ومن ثمة فكل قصيدة تخلق شكلها، وهذه إحدى فضائل الإيقاع النثري، ومن ثم بالتلازم والتبعية تتعدد أنماطها وطرائق كتابتها، وأنهاج اشتغالها بصريا وطباعيا.[6]
- الإيقاع الداخلي: وهو التناسق الصوتيالذييتنتج عن النبر والتنغيم المتفق عليهما بين متكلمي اللغة المعينة، وهو لا ينتج عن الوزن والقافية وتراتب التفعيلات، وإنما إيقاع داخلي يحقق التناغم الصوتي في ذائقة المتلقي ويخلق

[1]– عز الدين المناصرة إشكاليات قصيدة النثر،ص 100.
[2]– المرجع نفسه، 360.
[3]– ينظر: محمد علاء الدين عبد المولي، وهم الحداثة، ص22.
[4]– محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، ص290.
[5]– عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، ص، 62.
[6]– المرجع نفسه ،ص280

موسيقية ما، ليس مردّها الوزن.[1]

لقد دخلت قصيدة النثر إلى الأنواع الأدبية بكونها نصا شعرياً رغم الالتباس الحاصل في اسمها ومفهومها، مما أشار إليه باحثون عديدون، وهي باعتبار النص ملتقى لآفاق القراءة، تندرج تحت التصنيفات النصية، لأنها تمتلك خصائص نوعية ومزايا داخلية تظهر بالتحليل النصي وتسليط القراءة عليها .

ويلخص هذه الخصائص والمزايا التي جعلت من قصيدة النثر نصا شعريا الدكتور حاتم الصكر في كتابه حلم الفراشة الإيقاع الداخلي و الخصائص النصية لقصيدة النثر، فيقول:

"1- إنها قصيدة قراءة تخاطب عبر الجسد الورقي عيني القارئ لا أذنيه: وهي تخاطب معرفته الكتابية لا الشفاهية وهذا يرتب مزايا كثيرة منها استثمار سطح الورقة للتوصيل دون الإلحاح على الوسائل الشفاهية بالقافية والوزن والصيغ أو القوالب اللغوية الشفاهية، فهي تستغل البياض مثلا لتوصيل الإحساس بالزمن، وعلامات الترقيم لغرض توصيل الانفعال...، وهذا ما لا يمكن لنص آخر أن يستثمره وهو واقع تحت هيمنة الوزن والقافية واللغة الشعرية النمطية.

2- إنها تستفيد من نصيتها وإفلاتها من التجنيس في الإفادة من الخصائص السردية، لا سيما الأزمنة والأمكنة ولغة القص، والتسميات والحوار والحدث، رغم أن لها زمنها الخاص، أي الزمن الشعري الذي لا يتطابق بالضرورة مع الزمن الخارجي، وتلاحظ سوزان برنار شيوع السرد في الشعر منذ السريالية، وهو سرد يقع خارج الزمان،مستخدما الوسائل التقنية للقص وتسلسل أحداث مسرودة بواقعية، رغن أقصيدة النثر لا تلتزم بتلك الوسائل ولا تقدم لنا منطقا ظاهريا أو عاما، وذلك لا يعني افتقادها المنطق الداخلي، فكل قصيدة مهما كانت متحررة من الفكر العقلاني لها منطقها الداخلي، وهو الذي يعطيها بناءها ووجودها العضوي.

3- الإيقاع، وهو ذلك المكون الذي يهب قصيدة النثر مزاياها الشعرية الخاصة، وهو إيقاع داخلي يعوض عن الموسيقى الخارجية الغائبة، وعادة 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، الإيقاع أشمل من الوزن والموسيقى الخارجية المتحققة بالبيت الشعري والقافية، فهو خط عمودي يخترق النص وينتظمه، أما الوزن فهو عنصر من عناصره وحسب، إلى جانب اللغة والمعنى والقافية وأجزاء البيت الشعري.

و بذلك يصبح الإيقاع الداخلي عاملا إيجابيا يجسد كلية النص لأنه يحتوي العناصر كلها، و يمكننا تقصيه في البياض الورقي، والمغيبات من الدلالات التي توحي إليها الألفاظ... ،وفي توازي أفكارها وتقابلها وعلاقتها المتغيرة.

4- إنها تولد إيحاءات لا معاني، وهذا يؤكد كونها قصيدة دلالية لأنها تدع الجانب الصوتي مكتفية بما تخلقه العناصر الدلالية من معاني ثابتة محددة، بل تخلق إيحاءات ثم تنبني عليها استطرادات سردية تؤدي إلى خلق أثر الشعر الموزون

[1]- محمود إبراهيم الضع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، ص280.

في المتلقي، وتترك له حرية توليد الأحاسيس الثانوية الأخرى، فموقع المتلقي يتغير طالما كان موقع المتلفظ متبدلا على الدوام.

5- إنها قصيدة كلية لا جزء فيها يغني عن سواء، كما أنها لا تدرك بالملفوظ وحده، وهي لذلك أكثر صلاحية للقراءة من سواها، ففيها تنصهر أنا الشاعر وأنا النص (أو الأنا الشعرية) وأنا العالم الخارجي (أو الأشياء)، وعلى مستوى آخر تندرج إيحاءات النص وتفسيرات القارئ التأويلية... ،وإن ذلك كله يجعل تلازمها العضوي ظاهرة مميزة بدءا من عنوانها حتى آخر علاماتها، ولعل سوء فهم قصيدة النثر هو الذي يدفع البعض إلى حذفها من التصنيفات النصية، ويجعلهم لا يرون مزاياها و وخصائصها النوعية الداخلية: أنها قصيدة لا تعبر عن نفسها بل تترك للقارئ حرية اكتشاف منطقها الداخلي الخاص وزمنها وإيقاعها وإيحاءها وكليتها العضوية."[1]

ومن هنا يمكننا القول: إن قصيدة النثر مشروع بحث عن قيم ثقافية وفنية جديدة تنتمي إلى لا هوية فكانت النتيجة تراجع الشكل النموذجي التقليدي، والتفكير أكثر باللغة الشعرية التي تعدُّ الاختلاف جوهريا.

كما أنّ الأمر في إثبات هوية النوع الجديد لا ترتبط بفكرة الصراع النوعي، وإنما تتعلق بفعالية الإبداع، لأن القيمة للجيد في كافة الأنواع الأدبية مهما اقتربت أو اختلفت، والجديد لا يحدث مرة وينتهي، بل التجديد حالة مستمرة باستمرار فعل الكتابة، والأدب ظاهرة لا يصنعها جنس أدبي بعينه ولا يمثلها نوع واحد، فالإبداع سيرورة تشمل كل مستويات الإبداع وأشكاله.

ولهذا يمكن القول أن قصيدة النثر نوع من أنواع الكتابة الفنية قائم في الساحة الأدبية استدعته حالة شعرية وثقافية خاصة، على الرغم من إنكار بعض الأدباء والنقاد لها وبوصفها محاولة مستهدفة لهدم خصوصية الشعر العربي،فهو يمثل تحولا من تحولات الوعي بمفهوم الشعر خارج عن الأطر الوزنية والنظمية، وقصيدة النثر لا تضع نفسها إزاء الأنواع الشعرية الأخرى للمقارنة والمفاضلة، فكل ما تريده أن يكون لها وجود مستقل إلى جانب الأنواع الأخرى من الشعر.

12- قصيدة النثر وفتح الطريق لمفهوم الكتابة عند أدونيس:

ما هي الكتابة التي أعلن عنها في أول الأمر أدونيس؟

علينا أن نعود أولا إلى كتاب أدونيس (الثابت والمتحول) في جزئه الثالث حيث ختمه بفصل عن بيان الكتابة، لنبدأ بالمصطلح من بداياته في أدبياتنا النقدية.

إذ يضع أدونيس الكتابة كمرحلة ثقافية ثابتة ولاحقة لمرحلة (الخطابة) في الثقافة العربية، وذلك في تحليله للإبداع العربي الأول، عبر عصوره ما قبل الإسلامية ،والإسلامية ،والأموية ،والعباسية، ويرى في الخطابة انشغالا بالشعر

[1]- ينظر: حاتم الصكر ، حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، ط1،2010، دار أزمنة، عمان، ص60-61.

باعتباره كلاما يلقى يتعامل معه الآخرون في لحظة سماعه كخطية لها أصولها وغايتها، فأصول الخطابة عنده ثلاثة، الإيجاد، التنسيق، والتغير، "يعنون بالإيجاد، ابتكار المعاني المقنعة وهي تؤخذ من الأدلة (ويلجأ في ذلك على الأخص إلى الأمثلة والقياس)، ومن الآداب، ويعنون بها الأخلاق والصفات اللازمة للخطيب وللسامع... ، ومن الأهواء، ويعنون بها الانفعالات التي تثير في النفس اللذة أو نقيضها، وهي تصدر عن الشهوة والغضب، أما التنسيق فهو ترتيب هذه المعاني، وربط أجزائها بإحكام، لكي تجيء أحسن وقعا، وأوضح غاية، والتعبير أخيرا هو الإفصاح عن هذه المعاني بشكل برهاني، يراعي طاقات السامعين وأحوالهم."[1]

وإذا كانت هذه هي أصول الخطابة، فهل كان الشعر العربي كله هكذا: خطابة في عصر ما قبل الإسلام وفي العصر الأموي؟

لا نختلف في أن الكتابة أرقى، فهي تتعامل مع ذهنية القارئ وثقافته، وعمقه، لا مع سطحه وأذنه، لكننا نختلف حول وجود هذه الحالة في الشعر قبل العصر العباسي أم لا، يتساءل أدونيس:" كيف أخذت تتغير البنية اللغوية الأدبية، في المجتمع العربي؟ أخذت باختصار تنتقل من بنية الخطابة إلى بنية الكتابة، وبدلا من السؤال: كيف أخطب؟ نشأ السؤال الجديد: كيف أكتب؟"[2]

ويحدد أدونيس أن القارئ مع النص المكتوب، أصبح يهتم (بمعرفة ما لا يعرفه)،وليس بأن يبحث عما هو معروف يذكره به، أي لم يعد القارئ يريد من الشعر إعادة إنتاج ما هو منتج بل يريد منه (أن يحدث- أي أن يبدع شيئا جديدا، إنه يطلب من الشاعر رؤيا للعالم وأشياء جديدة، وطريقة تعبير جديدة، يعني ذلك أنه يطلب من الشاعر من حيث هو مبدع، أن يكتب كما لو أن الشعر قبله لا وجود له أو كأنه، فيما يكتب، يعبر الشعر كله، دون أن يراه."[3]

فالكتابة كونها تهتم بما هو مبدع وحديث، وبما هو أول لا سابق له، فيمكنها أن تعني التجديد المطلق في وسائل التعبير وأجناسه، فمع الكتابة في العصر الحديث أصبحنا ندخل المجهول، بحيث يصبح القارئ أمام كتابة جديدة تختلط فيها أشكال الكتابة جميعها من شعر و نثر و قصة و مسرحية و رواية "يجب أن تتغير الكتابة تغيرا نوعيا، فالحدود التي كانت تقسم الكتابة إلى أنواع، يجب أن تزول لكي يكون هناك نوع واحد هو الكتابة، لا نعود نلتمس معيار التمييز في نوعية المكتوب: هل هو قصيدة أم قصة أم مسرحية أو رواية؟ ،وإنما نلتمسه في درجة حضوره الإبداعي،... ،وبعد الإعصار الذي يمحو حدود الأنواع على خريطة الكتابة، بجيء الهدوء، ثمة حاجة إلى الدخول في تحديد جديد لكتابة جديدة، ليس الشكل عند الشاعر الحديث، في هذه الكتابة الجديدة صيغة كتابة، وإنما هو صيغة وجود.أعني وعد ببداية دائمة، ومن هناك لا ينطلق الشاعر من أولانية شكلية، بل ينطلق على العكس من أولانية

[1]- أدونيس، الثابت والمتحول،ج3، دار العودة، ط4، بيروت، 1983، ص303.

[2]- أدونيس، الثابت والمتحول،ج3، ص309.

[3]- المرجع نفسه، ص310.

اللاشكل."[1]

يخلص أدونيس إذا إلى أنّ هناك (كتابة) هي مرحلة إزالة الحدود بين الأنواع، مرحلة تنتج عنها (الكتابة الجديدة) التي يرافقها لا (وعي الشكل)، بل وعي (اللاشكل)، و أعتقد أن ما يتحدث عنه أدونيس أصبح منطلقا من الاهتمام بالإبداع كإبداع وتجديد وتطوير، فكل عمل إبداعي مطلوب منه الانطلاق من نفسه لا من مثال سابق أو مرجع ينسج على شاكلته، وكل شكل هو يشكل يتولد الآن، وهناك أشكال لا نهائية من القصيدة العربية القديمة والحديثة، تؤكد رغبة التحرر من أسبقية الشكل.

والشكل ليس وزنا وبحرا، وحسب، وهنا يقرر علاء الدين عبد المولى أن "الشكل الشعري لأدونيس في قصيدته الإيقاعية هو غير الشكل الشعري لمحمود درويش أو نزار القباني... ،فأدونيس لا يخصص بأنّ هذا المصطلح خاص بقصيدة النثر، معنى هذا أننا نستطيع الحديث على عمله الشعري الكبير (الكتاب) على أنه كتابة جديدة بكل المعايير التي ذكرها هو لتجديد (علم جمال الكتابة) على حد تسميته، و(الكتاب) عمل شعري لكنه لا يستغني عن النثرية الأساسية الإيقاع الموزون، كما أننا يمكننا أن نقول إن (مفرد بصيغة الجمع) كتابة جديدة. وهو النص المطول لأدونيس والمتحرر من الوزن، والمكتوب كشكل (لا شكل له) مزيج من النثر والتحليل الشعري والسرد والقصة... إلخ"[2]

إن مشروع الكتابة عند أدونيس بدأ يأتي من داخل ممارسته الشعرية، والتي تمتاز بخصيصة الكتابة، ابتداء من (هذا هو اسمي) وكذلك (مفرد بصيغة الجمع)، و(أمس المكان الآن)، وتحتل هذه الأعمال مرتبة الصدارة في هدم الحدود بين الأجناس الشعرية والأجناس الكتابية، إنها أعمال تستعصي التحديد في نسيج متميز بين أجناس شعرية كتابية لتأسيس مفهوم كتابة جديدة في الشعر العربي المعاصر.

ونجد في المغرب الأقصى أنه كانت هناك دعوة أخرى لمشروع الكتابة التي دعا إليها أدونيس وكان أول من استعمل هذا المصطلح الكتابة الجديدة، فقد نشرت مجلة (الثقافة الجديدة) التي كان محمد بنيس مديرها المسؤول منذ1974، وهو أول من سيطرح مفهوم بيان الكتابة في المغرب في بداية الثمانينات و بالضبط سنة 1981، تضمن العدد 19 من المجلة "بيان الكتابة" الذي هو تجربة معرفية جديدة لطرح مفهوم الكتابة في المغرب وفيه يرسم حدود الكتابة التي كان أدونيس قد دعا إلى ترسيخ ملامحها الجديدة.

ويتضمن هذا البيان أربع قواعد تعيد بناء مفهوم الكتابة وهي:

"1- القاعة الأولى هي أنه لا بداية لتجربة (الكتابة) ولا نهاية للمغامرة في النص المؤسس والمواجه: الكتابة نفي لكل سلطة، وبهذا المعنى لا يبدأ النص لينتهي، ولكنه ينتهي ليبدأ، ومن ثم يتجلى النص فعلا خلاقا دائم البحث عن سؤاله وانفتاحه لا يخضع ولا يستسلم، ولا يقمع، توق إلى اللانهائي، واللامحدود، يعشق فوضاه وينجذب لشهوتها.

[1]- المرجع نفسه، ص313-314.

[2]- محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة، ص291.

2- القاعدة الثانية هي أن النقد أساس الإبداع، والنقد هنا يعني إلغاء القناعة ومحاضرة الذاكرة مرتكز لكل كلام وأصل فقد(آن لنا أن نخرب الذاكرة كآلة متسلطة تفصل الممكن على قياس الكائن، وتمنهج الرؤية من خلال محو العين التي هي تاريخ كل نص... وأول ما يجب أن يتجه إليه النقد هي المتعاليات بمختلف تجلياتها...) والمتعاليات عنده هي التي تتحكم في وعينا ولاوعينا.

3- القاعدة الثالثة: في الكتابة هي أنه لا كتابة خارج التجربة والممارسة، ذلك أن التجربة والممارسة هي اختراق الجسد للزمن، وهي فعل أول لكل تجاوز، ومن هنا تصبح تجذير لكل للمعرفة، وتثويرا لها، ما دامت كل المعارف الفاعلة في التاريخ ناتج عن التجربة، ومن الخطأ الحديث عن مادية الكتابة في غياب التجربة والممارسة كأساس لتغيير العالم.

4- القاعدة الرابعة هي أنه لا معنى للنقد والتجربة والممارسة إن لم تكن متجهة نحو التحرر، فلا علاقة للكتابة بالنقد العدمي أو الفوضوي، ولا علاقة لها بالتجربة أو الممارسة التي تعوق تحويل الواقع من وضعه أللإنساني إلى احتفال جماعي، ويرى بنيس (أن أخطر ما يظهر في مرحلة من مراحل التاريخ هو تلبيس قيم الاستعباد بأقنعة التحرر وحفر الخنادق المضادة للتجاوز، لسنا مقموعين سياسيا واجتماعيا وثقافيا فقط، ولكننا مقموعين في مخيلتنا وجسدنا أيضا... ،لا تحرر خارج رؤية مغايرة للأشياء."[1]

فهذه القواعد الأربعة التي طرحا بنيس وهي: لا بداية ولا نهاية للمغامرة، النقد أساس الإبداع، لا كتابة خارج التجربة والممارسة، ولا معنى للنقد والتجربة والممارسة إن هي لم تكن متجهة نحو التحرر، فيراها قوانين وحدود عامة، لا ترفض أي مراجعة واعية، كما وضح محمد بنيس المنطلقات الفنية لتجربة الكتابة، وتتجلى في ثلاث مجالات هي: اللغة، الذات، والمجتمع.

"1- اللّغة: إذا كان الشعر صناعة، وتجربة أنطولوجية (اجتماعية فإنه -أيضا- تركيب لأنساق لغوية متقطعة من الكلام... ،والكتابة الصوفية هي التجاوز الممكن لتصنيف اللغة، بعد أن مزجت بين الصناعة والحلم، محطمة بذلك القواعد المتعارف عليها في بنية الأنساق، واللغة هي ما يركب النص: زمانا، مكانا، ونحوا، وبلاغة.

2- الذات حيث يؤكد بنيس على الذات المبدعة التي احتفل بها الرومانسيون كثيرا، فأنتجت ثورة الذات الرومانسية أهم الثورات الأدبية في العالم، ثورة فردانية حقا ،الذات في الكتابة التاريخية، لا ميتافيزقية، نسبية لا مطلقة، و من هنا ضرورة العمل من أجل تحررها من المتعاليات، فعالية الإبداع هي وحدها التي تدفع إلى رفض حيادية الذات.

3- كما يؤكد بينيس على المجتمع الذي يمد الذات المبدعة برؤيا للعالم، تستمد من التأسيس والمواجهة بنيتها الرئيسية."[2]

---

[1] ينظر: محمد عزام،الحداثة الشعرية،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،ط1، 2000، ص 85، 87.

[2]- المرجع نفسه، ص88.

وفي الأخير نستنتج أن كل من أدونيس ومحمد بنيس يدعوان إلى خلق مرحلة جديدة في التعامل إبداعيا مع الواقع يتجاوز مرحلة الثبات و الائتلاف إلى التغيير والاختلاف، ومن الثقافة التي تؤطر مفهوما للشعر يستند على الخطابية والسماعية، إلى الممارسة الإبداعية الشعرية المنفتحة على الكتابة والثاقفة الكتابية، إذ يجب ابتكار طرق تعيير جديدة غير تلك الطرق التي كانت تمثل الأنموذج المنتج الذي ينظم الشاعر على منواله.

ويحدد أدونيس الفرق بين الكتابة الشعرية القديمة والكتابة الجديدة، وهي أن الأولى تعبير عن المعروف فهي تعكس واقعا وأفكارا، أما الثانية فهي خلق لما هو غير معروف في بنية شكلية غير معروفة، أي أن الخاصية الجوهرية للكتابة الجديدة هي إحلال لغة الخلق محل لغة التعبير.[1]

فالكتابة الجديدة هي تجسيد لرؤيا المجهول ونفي المعلوم. ويحدد أدونيس ملامحها في النقاط الآتية:

– الإبداع،دخول في المجهول لا في المعلوم وهذا المبدأ أحد معايير الهدم في الرؤية القديمة إلى التفكير والشعر والكتابة.

– يجب أن تتغير الكتابة تغيرا نوعيا، بأن تزول الحدود التي تقسمها، فإلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية، يدعو إلى نوع واحد من الكتابة.

– تغيير العلاقة في الإبداع فلا تعود العلاقة بين الخلاق وتراث سابق ،بل بين الخلاق وحركة الخلق.

– يجب أن نكتب ونقرأ بنوع التوكيد على فعل الخلق أي أن الإنتاج حركة خلافة وصيرورة لا نهائية.

– يجب أن نكتب ونقرأ في ما نعي وعيا أصيلا أن الثقافة ليست في الشيء القائم المؤسس وإنما فيما يتحرك ويؤسس.

– المعنى هو نتاج الكتابة: أي أن الكتابة سؤال لا جواب، فلا تكون لها بداية معلومة أو نهاية معلومة، فيتغير بذلك فعل القراءة لتسلك بذلك سبيل التأمل والسؤال[2].

وأدونيس من خلال هذه المعايير يؤكد على محاور أساسية في الكتابة الجديدة هي:

– تجاوز التراث والأنواع الأدبية.

– انفتاح الكتابة باعتبارها خلق لا تغيير.

– القراءة نتاج متجدد.

وما دامت الكتابة الجديدة رؤيا بواسطة اللغة فلابد من:

– استخدام لغة جديدة.

– ابتكار بنية تعبيرية جديدة.

---

[1]– ينظر: أدونيس، زمن الشعر، ص359.

[2]– ينظر: أدونيس، الثابت والنتحول، صدمة الحداثة، ص310.

– وضع التجربة أو الرؤيا في عالم متكامل.[1]

ويركز أدونيس على اللغة الشعرية باعتبارها مادة الكتابة، ويدعو إلى تحريرها، وذلك انطلاقا من ثلاث لحظات كتابية متداخلة، وهي كالآتي:

اللحظة الأولى: حين تتحرر اللغة من طرق استخدامها القديمة، تحول الأليف وتغير الواقع، فتتقاطع وتتفاعل مع التجربة الكتابية في العالم.

اللحظة الثانية: تصبح الكتابة طبيعة ثانية إزاء الطبيعة الاجتماعية فتتقاطع كذلك مع التجربة الكتابية في العالم:الرمزية، السريالية، الانطباعية،.....

اللحظة الثالثة: تصبح الكتابة بنية وحينها تشوش خريطة الأنواع الأدبية فتتقاطع مع التجربة الكتابية في العالم.[2]

فاللغة الشعرية الحقة لا يجب أن تكون ملكا لفرد أو لطائفة معينة، إنما يجب أن تكون ملكا للعالم كله، فكتابة أفلاطون وماركس ليست ملكا لهما وللغرب، كما أن الكتابة الصوفية ليست ملكا للعرب وحدهم، فهذه الكتابات استحقت أن تأخذ صفة العالمية لأنها ألغت الحدود وتحررت منها.

إن دعوة أدونيس لتحرير اللغة العربية إنما هي دعوة لتحرير الواقع بل التحرر منه، فهو يرفض أن تكون الكتابة انعكاسا له، والشاعر عندما يتجاوز يلج واقعا آخر وفيه يتم الخلق والكشف.

[1] – أدونيس، زمن الشعر، ص135.

[2] المرجع نفسه ،ص 136.

الفصل الثالث

البنية السردية والبنية الدرامية في قصيدة النثر العربية

1- تمهيد:

2- مفهوم السرد:

3- قصيدة النثر العربية وتسريد الشعر:

4- البنية الدرامية في قصيدة النثر العربية:

1- تمهيد:

إن قصيدة النثر تجاوزت حدود الأجناس الأدبية ،فوضعت نصها مفتوحا على فضاءات أجناسية مختلفة مفتوحا على مختلف أنواع النثر ،و مفتوحا على الغنائية و الدرامية و القصصية، بستفيد من التراث و يتلاقح معه ، و يتوالد من بنيات نصوص أخرى في جدلية تتراوح بين بناء و هدم ،وتعارض و تداخل،و توافق و تخالف ، إلى أن يتم تشكيل بنية قصيدة النثر العربية المتكاملة، ومن أكثر الأجناس غير الشعرية الأخرى التي ارتبطت بها، نجد الأجناس أو الأنواع السردية،مثل الرواية والقصة، ويمثل هذا الارتباط استخدام القصيدة الحديثة للمقومات والآليات السردية، فتتشبك هذه الفنون مع القصيدة، وتصبح عناصرها وخصائصها داخلة في تركيب بنيتها.

حيث سعت القصيدة العربية المعاصرة إلى البحث عن بنى و تقنيات تعبيرية تجعلها أكثر رحابة ، فكان أن اتكأت على الأنماط و البنى السردية ، و اعتمدت في ذلك على أنماط تجريبية عدة ، تنوعت بين التجريب في الشكل و التجريب في المضمون ، فكان منها التجريب في تبني مبدأ نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع ، و التراجع عن قوانين نقاء الجنس الأدبي، و التجريب في اللغة و التركيز على الدلالات اللغوية ، و التجريب على مستوى التشكيل البصري للقصيدة، و غيرها من اتجاهات التجريب على مستوى الشكل.

والقصيدة العربية المعاصرة على العموم، أخذت تنحى في اتجاه فكر الحداثة ومفهوم الحداثة باتكائها وتماهيها هلى أهم نوع في فنون النثر، وهو السرد والدراما.

إن من أهم مظاهر التداخل بين قصيدة النثر وبين باقي الأجناس، هو احتفاؤها الملفت بالسرد، وهو ليس مجرد توظيف، إنما بشكل بنائي يتجاوز ذلك، حيث تصبح السردية متغلغلة في بنية النص، وأحياناً مقصودة لذاتها كما في السرد المحض، علاوة عن كونه تقنية مساعدة تضفي شيئاً من الإغراء الجمالي.

وللسرد كثير من التقينات والوسائل والأشكال، وقد أصبح مهيمنا على المشهد الأدبي، ناهيك عن كون الطرق والأعمال السردية تعتبر طارئة على الأدب والثقافة العربية في القرنين الماضيين، ومن هنا وجد شعراءنا الحداثيون في السرد مادة ووسيلاً للمغايرة والعمل على الخروج على النمط من جهة، ومن جهة مسايرة العصر فنياً وفكرياً.

فما يبني عنه النص من مظاهر إبداعية كاللغة الانزياحية، والخيال الرؤياوي، وكذا علاقته القوية بالذات تبعده عن تمحوره في بوتقة الجنس الشعري بالمفهوم القديم، لينسلخ عن القوانين، ويتمرد عليها في طرائق تشكيلية، ومنها استدعاؤه لعناصر أخرى قد لا تكون ضمن جنس الشعر، لكنها عناصر مهمة تدخله في بعده الدرامي وحواره مع شخصيات متخيلة للتعبير عن الذات المبدعة.

فحاجة الشعر العربي الحديث إلى الانفلات جزئيا من اللغة الكثيفة والغنائية المفرطة جعلته يتقرب من تقنيات السرد ويتماهى معها، لأنها مكونات مهمة في تحقيق بنية نصية متنامية عميقة تفتح أفقاً من الدرامية في الخطاب

الشعري، وإيقاعات الشعر ومجازاته، " ولا يمكن أن تقف هذه التقنيات عائقا في سبيل توظيف عناصر سردية في بناء شعريته وجماليته، ما دام قادرا على الحفاظ على هويته وعناصرها الأساسية في بناءه"[1].

ومن الضروري أن نذكر أن السرد يدخل إلى القصيدة ويتواشج معها بإقحام مختلف عناصره وتقنياته، وليس الوصف وحده، والقصة وحدها.

وإن تطور القصيدة يجعلها تبحث عن تعزيزات سردية تقوي من فعاليتها، رغم أن مكوناتها لا تبتعد كثيرا عن الحكي والحوار والوصف.. وبهذا الشكل يصبح السرد الشعري آلية من آليات إنتاج الشعرية، دون أن يكون الهدف منه إنتاج لحكاية بطريقة النظم، والفرق ما بين السرد الشعري والسرد الروائي: أن السرد في الشعر واسطة بين التشكيل اللغوي والبنية النصية، أما السرد الروائي يكون ذاته هو البنية النصية."[2]، وفي هذا دليل على أهمية اللغة كعنصر مميز بين الجنس الشعري والجنس السردي، وأن النص أكبر من القصيدة وأكبر من الرواية، ولإنتاج هذا النص كان لابد من حضور السردي في الشعري، وثمة دوافع عديدة تسهم في هذا الحضور منها:

– إن السرد يستوعب تقنيات متعددة منه المجاز ،وهو يتسع لمنظومة من عناصر الإبداع تعين على تجسيد العناصر الحداثية في القصيدة العربية الشعرية.

–إن التشظي الذي صار علامة على الأشياء والعالم، لا يمكن أن يتم جدل الذات المبدعة معه، رغبة في التحقق والاكتشاف، إلا عن طريق اللجوء إلى تقنيات تتسم بالتنوع والسردية لأن عملية السرد تتبعها تشكيلات لغوية تجعل النص الشعري أكثر انفتاحا على الذات والعالم.

– يلجأ الشاعر إلى السرد ليأخذ من مفردات الواقع ويتأمل، رغبة منه في الاندماج وعدم الاغتراب والانعزال عن الحياة اليومية.

– تمنح الشاعر السردية فرصة التحقق والعفوية، وتغيير مسارات اللغة عبر انتهاكات بنائية.

– إن النص الشعري قادر على استقطاب كافة الوسائل والتقنيات من الأنواع الأدبية.[3]

ومن خلال كل هذا يمكن القول أن الخصائص السردية تلح على النص الشعري لملء الفجوات الفارغة بسبب الاعتماد الكلي على اللغة والمجاز، كي يستعيد بناؤه ويؤدي وظيفته النصية ويعزز بنيته الحكائية.

وحين يتحدث الباحث خليل الموسى عن القصيدة المتكاملة التي تتداخل مع الأجناس الأخرى، يعرفها بأنها " درامية أولا وغنائية ثانيا، والعناصر الدرامية مهيمنة فيها، ولذلك هي جنس شعري وليد في الشعر العربي

[1]– عبد الناصر هلال، تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين، النادي الأدبي الثقافي، المملكة السعودية،ط1، 2012، ، ص29.

[2]– المرجع نفسه ، ص23.

[3]– المرجع نفسه، ص 32–33.

المعاصر."[1]، فالقصيدة المتكاملة،في نظره، هي التي تتميز بالدرامية، سواء من جانبها النفسي أو من ناحية بنائها الدرامي، وفي هذه الحالة تلجأ إلى توظيف العناصر السردية التي تمنحها أبعادها الدرامية.

ولقد عملت قصيدة النثر العربية على الاستفادة من العناصر السردية في جعل بنائها منفتحا وعابرا للحدود الأجناسية، وهذا ما يظهر في توظيفها للعناصر السردية المختلفة.

2- مفهوم السرد:

يعد السرد فرعا من فروع الشعرية المعنية باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية، والنظم التي تحكمها والقواعد التي توجه أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها[2].، ومن هنا تأتي أهمية تحديد المفهوم الذي يتداخل مع حقول معرفية تنتمي إلى الشعرية التي " تحيل على أي نظرية داخلية للأدب[3] ، ويتقارب مع الأسلوبية في وصفها وجوه الاستخدام اللغوي، وصلتها بالمستوى الجمالي والتقني، إلا أن مفهوم السرد يعني "إعادة تشكيل الواقعة سواء كانت حقيقية أم متخيلة من خلال مكونات اللغة المنطوقة أو المقروءة أو المكتوبة، في عملية صياغة وعرض وإعادة إنتاج، وفق نظام يحدده السارد مشكلا الحبكة التي تمتلك نظامها الخاص في إظهار الحدث وكيفية بنائه وتشكيل مواده الأولية ضمن نظام زمني جديد، وتضمين النص الرؤى والمضامين والدلالات والغايات باستخدام سلسلة من التقنيات القادرة على توزيع الوظائف، بما ينسجم مع كل مستوى يقوم عليه النص"[4] .

لقد ارتبطت مقولات السرد الحديثة بالأجناس الأدبية كالشعر والقصة والرواية وغيرها، مما أسهم في توسيع أفق السرد ليشمل أنواعا أدبية وغير أدبية كالسينما والرسم، وغير ذلك.

- السرد لغة واصطلاحاً:

السرد في معجم لسان العرب يعني "سرد: السَّرْدُ فِي اللُّغَةِ: تَقْدِمَةُ شَيْءٍ إِلى شَيْءٍ تأْتي بِهِ متَّسقاً بعضُه فِي أَثر بَعْضٍ مُتَتَابِعًا. سَرَد الْحَدِيثَ وَنَحْوَهُ يَسْرُدُه سَرْداً إِذا تَابَعَهُ. وَفُلَانٌ يَسْرُد الْحَدِيثَ سَرْدًا إِذا كَانَ جَيِّد السِّيَاقِ لَهُ. وَفِي صِفَةِ كَلَامِهِ، صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: لَمْ يَكُنْ يَسْرُد الْحَدِيثَ سَرْدًاأَي يُتَابِعُهُ وَيَسْتَعْجِلُ فِيهِ. وسَرَد الْقُرْآنَ: تَابِعٌ قراءَته فِي حَدْر منه. والسَّرَد: المتتابع. وَسَرَدَ فُلَانٌ الصَّوْمَ إِذا وَالَاهُ وَتَابَعَهُ؛ وَمِنْهُ الْحَدِيثُ:كَانَ يَسْرُد الصَّوْمَ سَرْداً"[5].

---

[1]- خليل الموسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة، منشورات اتحاد كتاب العرب، 2003، ص271-272.

[2]- ميساء سليمان الابراهيم، البنية السردية في كتاب الامتناع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص12.

[3]- المرجع نفسه، ص12.

[4]- المرجع نفسه، ص12.

[5]- ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، مجلد6، نسقه وعلق عليع، علي شيري، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1992، مادة(سرد)، ص233.

وفي معجم العين هو "سرد: سرَدَ القراءة والحديث يَسرُدُه سَرْداً أي يُتابِعُ بعضَه بعضاً. والسَّرْدُ: اسمٌ جامع للدُّروع ونحوِها من عَمَل الحَلَق، وسُمِّيَ سَرْداً لأنّه يُسْرَّدُ فيُثْقَبُ طَرَفا"[1]

يمكن أن نركز على معنى التتابع والترابط في القراءة من المعاني اللغوية الأصلية لكلمة "سرد"، وهنا يمكن أن نقول أن السرد في وضعه المعاصر، هو تتابع الحكي أو القص، أو تتابع تلاوة أحداث معينة، نقول هذا في سبيل التسويغ للمعنى الاصطلاحي عموماً.

- **السرد اصطلاحاً:**

استخلصنا أنه بناءً على الإشارات اللغوية الأصلية لمعنى لفظ "سرد"، يمكن مبدئيا أن نقول بأن السرد هو تتابع الأحداث في عملية حكائية معينة، ولكن لن نكتفي بهذا التوافق المبدئي، وسنقدم بعضا من مقولات النقاد والمنظرين في مجال السرديات أو علم السرد.

وأولى المقولات التي تؤكد ما استخلصناه، ما ذهب إليه عبد الملك مرتاض إلى أن أصل السرد في اللغة العربية هو التتابع الماضي على سيرة واحدة وسرد الحديث والقراءة من هذا المنطلق الاشتقاقي، ثم أصبح السرد يطلق في الأعمال القصصية على كل ما خالف الحوار، ثم لم يلبث أن تطور مفهوم السرد على أيامنا هذه في الغرب إلى معنى اصطلاحي أهم، وأشمل بحيث أصبح يطلق على النص الحكائي، أو الروائي أو القصصي برمته، فكأنه الطريقة التي يختارها الراوي أو القاص، أو حتى المبدع الشعبي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكان السرد إذن نسيج الكلام، ولكن في صورة حكي"[2]

والسرد له تعريفات شتى ترتكز في كونه طريقة تروى بها القصة، و يحسن بنا اعتماد تعريف جيرار جنيت الذي تأصل المصطلح على يديه، وقد عرفه من خلال تمييزه القصة "أي مجموع الأحداث المروية (من الحكاية)،أي الخطاب الشفهي أو المكتوب الذي يرويها، ومن السرد أي الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج هذا الخطاب أي واقعه روايتها بالذات."[3]، وقد رأى الشكلانيون أن السرد:"وسيلة توصيل القصة إلى المستمع أو القارئ بقيام وسيط بين الشخصيات والمتلقي هو الراوي."[4]

وهذا يفضي إلى أن جوهر العملية السردية يقوم على إعادة تشكيل الواقعة الحقيقية أوالخيالية، أي الطريقة التي تم بها وصف الأفعال بعلاقتها المختلفة وتشعباتها، وتقع مهمة انتقاء الآليات والتقنيات في توصيف الأفعال وتوصيلها إلى المتلقي على عاتق السرد الذي يحدد من خلال إدراكه للحكاية الكيفية التي يتم بها نقل الواقعة.

---

[1] الفراهيدي الخليل بن أحمد، العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، ج7، ص226.

[2] ينظر عبد الملك مرتاض –ألف ليلة وليلة– د. م الجامعية الجزائرية 93 ص 84.

[3] – جيرار جونيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط2000، ص13.

[4] – الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب الشركة المغربية للناشئين بالمتحدين، ط1982، ص174.

ونشأت عن هذا المفهوم مصطلحات أخرى مثل السردية التي تبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راوي و مروي ومروي له، وتعنى بظواهر الخطاب السردي أسلوبا وبناءا ودلالة.[1]

وتأسيسا على ذلك فإن علم السرد هو العلم الذي موضوعه البنى السردية، هنا لا بد من الوقوف على تحديد دقيق لمفهوم البنية.

ومن هنا فإن السرد هو مصطلح نقدي حديث يعني نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية، فهو من الأدوات الفنية التي يستخدمها الكاتب للوصول إلى غاية قصته، وهو العمود الفقري الذي ترتكز عليه الأدوات الأخرى كالحوار والوصف وغيرهما، فالسرد هو دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها، وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه و"السرد طريقة للقص أو الحكي يعيد بها السارد بناء المتن الحكائي أو المادة الأولية للقص لينتج نصا سرديا بعد أن يعيد ترتيب أحداثه بطريقة تتوخى الجانب الفني"[2]. فالقصة مثلا التي تقع في زمن ما يعيد السارد سردها وفق نظام ممتع وشيق لتنال قيمة فنية مرموقة ، حيث يستخدم السارد وأشكلا وأساليب سردية متنوعة لتقديم الأحداث والأزمنة والأمكنة والشخوص، عندئذ يظهر العمل الأدبي بمظهر فني جميل.

والمقابل الأجنبي الشائع للسرد هو لفظ narratologie، والحقيقة فإنها تقابل حرفيا عبارة، علم السرد أو السرديات لدى كثير من النقاد والمنظرين العرب، وهناك من يستعمل مصطلح "السردية"، من هؤلاء الناقد عبد الله ابراهيم الذي اقترحه ، وهو في رأيه المصطلح الأدق، إذ جعله عنواناً لكتابه "السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي"، فيعرفها بقوله: " السردية بوصفها مصطلحاً تحيل إلأى مجموعة الصفات المتعلقة بالسرد، والأحوال الخاصة به، والتجليات التي تكون عليها مقولاته، وعلى ذلك فهو الأحق ، حسبما نرى، في التعبير عن طبيعة الاتجاه الجديد في البحث الذي يجعل مكونات الخطاب السردي وعناصره موضوعاً له."[3]

3- قصيدة النثر العربية وتسريد الشعر:

لقد بدأ الشعر الحديث يلتفت إلى الأشكال والأنواع السردية التي هيمنت على الساحة الأدبية في الفترة المعاصرة، وقد سبق إلى ذلك تلك القصص الشعرية والمسرحيات الشعرية التي خرج بها أحمد شوقي في بداية القرن العشرين، غير أن مثل تلك الأعمال لا تعدو أن تكون مجرد صياغة لمادة سردية ودرامية في قالب شعرية، أو بالأحرى نظمها شعراً. غير أن القصيدة الحداثية، وقصيدة النثر على الخصوص، تجاوزت مجرد الصياغة الشكلية إلى بنينة لعناصر السرد والدراما في لحمة النص الشعري.

---

[1] – ينظر: ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الامتناع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص14.

[2] – العاني شعاع مسلم، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ص08.

[3] عبد الله إبراهيم، السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات، ط2، بيروت، 2000، ص24

إن اهتمام الشعراء المعاصرون بالسرد، أو بتسريد القصيدة يعتبر ملمحاً ملفتا من ملامح الحداثة، جعل بذلك القصيدة العربية تمعن في مغايرة النماذج السابقة والممارسات المعتادة في الشعر العربي.

كما جعلتها تطبق مقولات منظريها التي تتلخص في عبارة كتابة الشعر بالنثر، او في عبارات أخرى من قبيل تسريد القصيدة، وهي بهذا بعيدة كل البعد عن التوظيف المباشر لقصة معينة كما هو الحال فيما يسمى بالقصة الشعرية أو الشعر القصصي، فالظاهرة هنا تبعد أبعد من ذلك في تجسيد التماهي بين الشعري والنثري، أو أحد وجوه النثر الذي هو السرد، غير أننا ولدواعي منهجية ضيقة سنتناول القضية تناولاً تقنياً بمتابعة بعض عناصر السرد في قصيدة النثر، وهو تناول تجزيئي قد يسيء للصورة المجملة لهذه القضية، غير أنه لابد من التطرق إليه بالصورة التجزيئية للسبب المنهجي الذي ذكرناه.

ومن القضايا والتقنيات السردية التي سنتناولها في قصيدة النثر العربية: الشخوص، المكان السردي، الزمن السردي، الحبكة...

3-1الشخصيات:

إن من طبيعة العمل السردي أن يرتكز على الشخصية، او الشخصيات، التي هي من أهم عناصره أو تقنياته، إلى جانب الفضاء والزمن والتحفيز السردي وغير ذلك، غير أن الأمر لا يختلف في الصياغة الشعرية عندما تدمج الشخصية السردية في النص الشعري للقصيدة.

والشخصية هي أحد العناصر المكونة للنص والمتضافرة مع ياقي عناصره، وإدراكها ينبغي أن يكون بإدراك باقي عناصر المكون السردي ومن ثم المكون الشعري الذي يتضمن ذلك الفعل السردي، "فبناء الشخصية ومثولها أمام المتلقي ككيان متكامل هو بناء ثقافي، فالمتلقي لا يستطيع إدراك هذه الشخصية ومعرفة أسرارها إلا من خلال المخزون الثقافي المشترك بين محفل الإبداع ومحفل التلقيّ."[1]

وحضور الشخصية في الشعر ليس اعتباطيا، إنما هو من مستلزمات الصراعات التي تسعى إلى تحريك القصيدة، وتحقيق تأثير على المتلقي، لهذا نجد أن وصف الشخصية في السرد يوهم بواقعيتها، بينما وصف الشخصية في الشعر يرفعها عن كونها شخصية واقعية، ومن هنا لا بد من المجاز في وصفها، فرغم أن القصيدة توظف الشخصية كعنصر سردي إلاأنه يوظفها بالاستعانة بالمجاز الذي يعد من أهم أدواته، وهذا دليل على سعيه إلى المحافظة على هويته رغم خروجه عن نظامه الفني.[2]

وحين يتم رسم الشخصية في القصيدة على الشاعر أن يستعين بالوصف، يرى جيرار جنيت أن" كل حكي يتضمن — سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغيير– أصنافا من التشخيص لأعمال أو أحداث تكون سردا

[1]– سعيد بنكراد، سيمولوجيا الشخصيات السردية،ط1، 2003، عمان، الأردن، ص37.

[2]– ينظر: عبد الناصر هلال، تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين،ص69.

(narration) هذا من جهة، ويتضمن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء أو أشخاص، وهو ما ندعوه وصفا (description)[1]".

والتشخيص تقنية تشكيل الشخصية بواسطة النص السردي، أو بواسطة السرد في النص الشعري،"فصورة الشخصية سلسلة من التحديات الموجهة للقارئ الذي يجب عليه إتمام عمل وإعادة التكوين[2].

ويدخل وصف الشخصية في مستوى الوصف عامة، كما يدخل فيه وصف المكان، أما علاقة الوصف بالسرد، فهي برأي بعض المنظرين السرديين: أن النص ينقسم إلى مقاطع سردية، أو أخرى وصفية، فيتوقف السرد حين يبدأ الوصف، لكن جيرارد جنيت، كما أسلفنا، رأى أن هناك تداخلا بين الأسلوبين، وهذا أقرب إلى الصواب، لأن الفارق بينهما ليس واضحا دائما، وإذا اعتبرنا الشخصية علامة، فإنها ستوصف بوصفها جزءا مكملا أو مركبا في السرد."[3]، وهذا ما يتيح" إظهار مشاعرها و انفعالاتها و أفكارها من خلال الحوار مع الشخوص الاخرى أو المونولوج المباشر و اللامباشر أو التداعي الحر، بواسطة سلوكها وأفعالها والحدث والصراع الذي يؤدي دورا أساسيا في القصيدة المتكاملة، وللمكان وتصويره أثر في توضيح سمات الشخصية."[4]

يقول الشاعر عبد الحميد شكيل في قصيدة "ذاكرة الماء":[5]

في الزمن الأول كانوا ثلاثة

يجتبرون قرن الشمس

يقتحمون أصقاع الأرض،

تهواهم نساء الدنيا جميعا

كانوا أشداء

وكانت سحاياهم تخلب لب العالم

كانوا مشاتل حب

وباقات غرام

كان الضبع يندى جبينه إذ تصهل خيلهم المطهمة

---

[1]– ميساء سليمان الابراهيم، البنية السردية في كتاب الامتناع والمؤانسة، ص13.

[2]– المرجع نفسه، ص14.

[3]– المرجع نفسه، ص14

[4]– خليل موسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة، ص238.

[5] عبد الحميد شكيل، مدار الماء، وزارة الثقافة الجزائرية، 2007، ص81.

كانوا فوانيس مطر،

وصهيلا من شجر الدردار

تتحطم تحت فوارسهم، قلاع الخوف

والماء ينحبس نميرا من بين أصابعهم

ينبت خيلا

يجسد الشاعر في هذه الأسطر شخصيات ثلاث تتحرك في إطار زمني ومكاني مفتوح، ويقدمها لنا من خلال صفات تستند إلى المجاز أكثر مما تستند إلى الوصف الواقعي، ليجعل منها شخصيات واقعية وخارقة في الآن ذاته.

تجدر الإشارة في هذا المجال إلى أن الشخصية في السرد" تتحقق من خلال علاقاتها مع شخصيات أخرى،بينما في الشعر غير مشروطة بوجود شخصيات أخرى فهي لا تتحقق وظائف، وإنما تحقق رؤيا العالم"[1].

وتتجلى الشخصية في النص السردي،وفي القصيدة عن طريق الضمير في أغلب الأحيان، أو عن طريق الدور الذي تؤديه، وعلى هذا الأساس تتواجد ثلاث أنواع من الشخصيات:

- شخصيات واقعية.
- شخصيات خيالية مصنوعة.
- شخصيات تراثية.[2]

ومن أشكال الشخصية الواقعية في الخطاب ما يضمنه العنوان من إشارة صريحة إليها،والشخصية المصنوعة ليست واقعية، ليست خيالية أو أسطورية، تقوم بدور القرين أو الشخصية الغائبة للسارد، أو هي قرينة أشبه بالقناع، أما الشخصية التراثية تضفي على النص الشعري ثراء وحيوية وتدفقا، وتخلق أفقا سرديا متميزا.

تقول أحلام مستغانمي في قصيدة نثرية لها بعنوان " وجبة حب باردة":[3]

أخذنا موعد

في حي نتعرف عليه لأول مرة

جلسنا حول طاولة مستطيلة

---

[1]–عبد الناصر جلال، تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين، ص69.

[2]– ينظر: المرجه نفسه، ص70.

[3]أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة، المؤسسة الوطنية للنشر، الجزائر، 1993، وجبة حب باردة.

لأول مرة

ألقينا نظرة على قائمة الأطباق

ونظرة على قائمة المشروبات

ودون أن نلقي نظرة على بعضنا

طلبنا بدلا من "الكوكا" شيئا من النسيان

وكطبق أساسي: الكثير من الكذب

تحدثنا في الأشياء التي لا تعنينا

تحدثنا كثيرا في كل شيء... وفي اللاشيء

لم نعد واحد... صرنا اثنين

على طرف طاولة مستطيلة كنا متقابلين

عندما استدار الجرح

أصبحنا نتجنب الطاولات المستديرة.... فليكن

كان الحب غائبا عن عشائنا الأخير

ناب عنه الكذب

تحول إلى "نادل" و"جرسون"

يلبي طلباتنا على عجل

لكي نغادر المكان

في ذلك المساء.

فالشخصية المحورية في هذا النص هي شخصية الرّاوي (السارد)، وهي شخصية رئيسية، لأن لها دور كبير في توجيه حركة السرد، والذي تفصح عنه الكثير من الألفاظ في القصيدة (أفهم، أحدثك، لا أسألك، أقول...)، وتبدو شخصية قوية مسيطرة على السرد، ومحيطة بحيثياته، خبرت الحياة جيدا عبر تجاربها الكثيرة، فهي لم تتراجع عن قرارها بالانفصال عمّن تحب رغم وقوفها أمامه وجها لوجه، ولم تسمح لنفسها بأن تودعه وهي تعلم أنه آخر موعد يجمعها به ،وهذا ما يظهر جليا في آخر النص:

أيها الحب ... كثيرا علينا كل هذا الكذب

ارفع طاولتك سيدي

حان لهذا القلب أن ينسحب[1]

كما تبرز في النص بعض الملامح الدالة على ثقافة هذه الشخصية وامتلاكها جانبا من مختلف مجالات المعرفة و ذلك من خلال حديثها عن السياسة ، الدين ، الحرية، الادب، الأنظمة العربية .... و غير ذلك، و يظهر ذلك في :

تناقشنا في السياسة و الأدب

و في الحرية و الدين

و في الأنظمة العربية

اختلفنا في أمور لا تعنينا...

وأما الشخصية الثانية فكانت الحبيب، و لم يكن هو الآخر أقل شأنا منها، بل ناظرها في الكثير من السمات والخصائص، وهناك شخصية أخرى تمثل في الحب الذي أسندت له دور النادل أو الجرسون، تقول:

كان الحب غائبا عن عشائنا الأخير

ناب عنه الكذب

تحول إلى "نادل" و"جرسون"

يلبي طلباتنا على عجل[2]

فالحب الذي يفترض أن يكون ضيف شرف في هذا اللقاء ويحتفي به العاشقان، أصبح دوره هامشيا ،مجرد نادل يأتي إليهما من فترة إلى أخرى يلبي طلباتهما على عجل.

وقد وظف الشاعر أنسي الحاج، من جهته، الشخصيات في أغلب قصائده النثرية، من بينهما قصيدة "خطة" يقول فيها:

كنت تصرخين بين الصنوبرات، يحمل السكون رياح صوتك إلى أحشائي.

كنتُ مستترا خلف الصنوبرات اتلقى صراخك وأتضرعُ كي لا تريني.

كنت تصرخين بين الصنوبرات: تعال يا حبيبي !

كنت أختبئُ خلف الصنوبرات لئلا تريني، فأجيء إليك، فتهربي

[1] – أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة، قصيدة المؤسسة الوطنية للنشر، الجزائر، 1993، وجبة حب باردة.

[2] أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة.

وتظهر في القصيدة شخصيات: شخصية الحبيبة وهي تصرخ،" لا شيء إلا صراخها وسط هذا السكون المطبق، تصرخ، ويحمل السكون صراخها إلى أعماق الشاعر. وشخصية الشاعر أو السارد وهو يمتلئ أعماقه رعبا، هي تصرخ ضارعة تطلب النجدة، وهو يضرع كي لا تراه.

كلاهما تلبسه الخوف، حال من الرعب بلغت أقصاها، هي عبرت عنها بالصراخ وهو بالشلل، هي تستغيث وهو يتوارى، حبيبة تكتم حبها الذي (تصرخ به)، وحبيب يتوارى ويخشى أن تصده الحبيبة إذا استجاب لنداء الحب.

ويقول كذلك في قصيدة أسلوب:[1]

حلمتاي ومثلي الطيب، أقول هذا: لولا قوة فرحكِ

لأسرعت أقتطع جوعا و أملاً، لغوك الأشقر ينتظرني

عندما تنتابني الوداعة فيعيدني إلى الأصوات البعيدة

ثم يداك تركضان دائما على ثيابك، الطبيعة زاخرة

ومباحة، لكنني أقتاد بسهراتك ومن تحت سقفك

أعضد انهياري، يا دليل الوقوع ! اخترتك بين محرضي

لأحبك وأبصق، أقول هذا: لأعبدك وأدلَّ عليك: إنني

نهرها، أيها المنتظرون لأنضج، أسفهكم بهذا النبع،

فهو أميركم. على أصفى أراضيكم أشكو بأسي، وغدا،

تقولون،:أعماه شعرها الطويل ! والليلة أفصح باطلكم

أقول هذا: (مليئة بالأجنحة)، أقول أيضا: مصطفقة

بالزيت)، بلا شرف أمرُّ على وجه العالم. ظلال العقم

على جوانبي، إن مسرّات هائلة يحلم بها باعة قراري

ولكنهم سيذقون العار والحيرة، إنني أمضي فقد

صرخت آخر صرخة، الطبيعة قدوة راغبة، لكن

على الجناح وطدت خنجري واتكأت عليه، أحكم

بثقة وموت مشرع

[1] أنسي الحاج، لن، دار مجلة شعر، بيروت، 1960، ص35.

يصور الشاعر في هذه القصيدة شخصية الحبيبة وهي فرحة (لولا قوة فرحك)، فرح لا نعرف عنه شيئا، ولا نعرف له تحديدا، فرحها كان عارما إلى الحد الذي أوقفته اندفاعة الشاعر نحوها، فرحٌ عارمٌ أدهش الشاعر، أذهله، كبح جموحه في اتجاهها، في اتجاه علاقة لا ندري ما تكون.

فرح طفل يمهد ل (لغو) طفل: لغوك الأشقر ينتظرني عندما تنتابني الوداعة ،فرح طفل يسكن إليه الشاعر، يسكن به، يمتص عنقه، ويلقي به في حضن الوداعة .

وفجأة ينجلي الموقف، وتعطي انطباعا بأن القصيدة تبدأ، لا من حيث بدأت بل من هنا: اخترتك بين محرضيَّ لأحبك وأبصق، أقول هذا لأعبدك وأدّل عليك ،والملاحظ هنا أن الشاعر استقى هذا المشهد من التوراة والإنجيل.

(المحرضون) هنا، يستدعون الحواريين هناك. ولكن الحواريين هم الذين اختاروا السيد المسيح، في حين أن الشاعر هو الذي بقوم بعملية الاختيار، يختارها الشاعر من بين محرضّيها لـ(يحبها ويبصق)، ولقد اختار يهوذا (مسيحه) ليقبله ويسلمه إلى أعدائه، ليعبده ويدلّ عليه، أما الشاعر فإنه يختارها ليحبها ويلفظها، أليست العلاقة مع المرأة خطيئة؟ لقد أغوت (حواء)، (آدم)، تلك هي التربية الدينية السائدة، (آدم) ابعد عن نفسه المسؤولية، تلك هي التربية الأبوية السائدة.

وأنسي الحاج يعيش هذه الثقافة ، هذه التربية، ويترك لنصه أن يكشف وأن يعريَّ من حيث يتركه هو يراوح بين المرأة الحوائية، والمرأة الكائن الجميل:

كائن جميل هي المرأة، فرحها طفل، لغوها طفل، ويداها تركضان على ثيابها في فرح طفولي، صور ثلاث لطفولة المرأة، لطبيعتها الزاهية، كيونتها الفرحة.

– إنني نهرها أيها المنتظرون لأنضج، أسفهكم بهذا النبع، فهو أميركم.

هل هو نهرها الذي يحملها أم نهرها الذي تعرق فيه:

– وعلى أصفى أراضيكم أشك يأسي.

أرضٌ، وأميرٌ، وشاعر يشكُ، وقارئ ينتظر أن يشك الشاعر أعلاما، لكنه يقرأ اليأس، كنا ننتظر أن يرفع الشاعر راية النصر، ولكنه يرفع راية الهزيمة، فالميدان الذي احتله ميدان لا يؤمن به، ميدان ورثه واكتشف تناقضاته، ألم يقل سابقا إنه (يحبها ويبصق) تلك هي التركة التي أورثها اللاهوت، تركة الرغبة والسقوط.

تلك هي قصيدة (أسلوبٌ) في الحياة، طريقة في النظر إلى المرأة، والعلاقة مع المرأة.

ونجد أن محمود درويش لا يفوته أن يحتفي بالشخصيات في قصائده، بل هو يصنع لها ملامح وسمات وأمزجة، وسيمياء، مثل ما يصنع السارد في شخصياته، غير أن لغة الشعر المكثفة لا تسمح له بالإنسياق كثيراً في سبيل ذلك، ومع ذلك فهو لم يعدم المحاولة في سبيل التوظيف لهذه التقنية السردية، ألا وهي تقنية الشخصيات،

فهناك شخصيات واقعية من محيطه، يوجهها في سياق للتعبير عن وجهة نظره، بطريقة تقارب الموضوعية، وتجانب الغنائية، وهذا الأمر هو جوهر السرد والدراما على العموم.

ومن الأمثلة التي نسوقا هنا، شخصية "نيرون" من قصيدته "نيرون" ضمن مجموعته الشعرية "أثر الفراشة"، يقول:

ماذا يدور في بال نيرون ، وهو يتفرّج على
حريق لبنان ؟ عيناه زائغتان من النشوة ،
ويمشي كالراقص في حفلة عُرْسٍ : هذا الجنون،
جنوني ، سيِّدُ الحكمة . فلتُشْعلوا النار في
كل شيء خارج طاعتي . وعلى الأطفال أَن
يتأدَّبوا ويتهذَّبوا ويكُفُّوا عن الصراخ بحضرة
أنغامي ![1]

فالشخصية نيرون يتفرج، عيناه زائغتان، يحتفل بالجنون، ويعتبر الجنون سيد الحكمة، ومن هنا نضع أيدينا على الملامح العامة لهذه الشخصية السادية.

ومن ملامح الشخصية في السرد، أنها إما مسطحة، أو نامية، وهنا شخصية نيرون شخصية مسطحة، ولكنها تقديمها بهذا الشكل الغريب المفاجئ، ومع أن الشخصية النامية هي أكثر دينامية في تفعيل الأحداث في العمل السردي، فإن الشخصية المسطحة هي أيضا لها نصيبها من فعل التشويق إذا أحسن السارد تقديمها، خصوصا إن كانت شخصية غريبة الأطوار، فتزيد المتلقي تشوقا وتشوفا إلى معرفة المزيد من أفعاله وتصرفاته، ومتلهفاً لمعرفة نهاية مآله.

ولا يخفى أن الشاعر العربي الحديث حذا حذو الشاعر الغربي في طريقة توظيف الشخصيات التراثية والأسطورية واستدعائها، ولكنه استدعاء يتماشى مع روح العصر، ومسايرة السرد الفني الذي هيمن على خريطة الأجناس الأدبي في الفترة المعاصرة.ومحمود درويش ليس بدعاً منهم، فإلى جانب استدعائه لكثير من الشخصيات الأسطورية العالمية كشخصية نيرون، التي سبق الإشارة إليها، نجده التفت إلى التراث الديني والعربي كي يمتح منه نماذج شخصيات تعبر عن الحالة الشعرية التي يتغياها.

وقد كثر توظيفه لشخصيات الأنبياء، سواء من ذكروا في القرآن والتراث الإسلامي من تفسير وغيره، أو من الذين اقتصرت الكتب السماوية الأخرى على ذكرهم، ويلجأ إلى شخصية يوسف في جداريته، فيقول:

"وأنا شاعر

1 محمود درويش، أثر الفراشة، رياض الريس للكتب والنشر، ط2، بيروت، 2009، ص29.

وملك

وحكيم على حافة البئر

لا غيمة في يدي

ولا أحد عشر كوكباً في معبدي"[1]

شخصية يوسف هنا بسمتها الذي ترسخ في أذهاننا، نجدها هنا انهزامية وتخاذلية، وما يوسف هنا إلا درويش نفسه، في ضعفه الذي يعبر عن كونه إنساناً يتسم بالضعف والجزع ونقص اليقين.

بالرغم من أن الشخصية في المثال السابق تتشكل ملامحها من خلال صوت الشاعر، ولكن التشكيل السردي في القصيدة ككل، يجعلنا نتلمسها كشخصية في إطارها السردي، وبعدها القصصي، بدون أن نخرج من التكثيف الذي هو سمة الشعر.

ومن هنا يجب أن نشير بأن فصل الشخصيات أمر عسير في النص الشعري، ومع ذلك فهي مركز من مراكز إدراك البنية الأساسية للنص.

ومع أنه من البديهي أن النص السردي يبني عالمه في كثير من الأحيان وفق منظور الشخصية، فإن النص الشعري، وقصيدة النصر بالخصوص في توظيفها للتقنيات السردية، تحاول مجاراة تقلبات الشخصية التي يتم نوظيفها، " لأن الشخصية بطبيعتها بؤرة عميقة وعالم متلاطم من الشهوات والغرائز والقيم والفضائل، وهي في صراع دائم بين الداخل والخارج."[2]

كما أن حضور الشخصية في قصيدة النثر لا يكون هامشياً، فكما يتماهى في بنيتها النصية، فهو لكونه تقنية سردية، يساهم في إذكاء الصراع الذي يعمل على تنامي النص دلاليا وفنيا.

يقول محمود درويش:

1 محمود درويش، الأعمال الكاملة الديوان، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، 2000، ص325.

2 عبد الناصر هلال، تداخل الأنواع الشعرية والشعر الهجين، النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة، 2012، ص237.

أَنَا يُوسُفٌ يَا أَبِي. يَا أَبِي، إِخْوَتِي لَا يُحِبُّونَنِي، لاَ يُرِيدُونَنِي بَيْنَهُم يَا أَبِي. يَعتدُونَ عَلَيَّ وَيرْمُونَنِي بِالحَصَى وَالكَلَامِ يُرِيدُونَنِي أَنْ أَمُوتَ لِكَيْ يَمْدَحُونِي . وَهُمْ أَوْصَدُوا بَابَ بَيْتِك دُونِي. وَهُمْ طرَدُونِي مِنَ الحَقْلِ. هُمْ سَمَّمُوا عِنَبِي يَا أَبِي. وَهُمْ حَطَّمُوا لُعَبِي يَا أَبِي. حِينَ مَرَّ النَّسِيمُ وَلَاعَبَ شَعْرِيَ غَارُوا وَثَارُوا عَلَيَّ وَثَارُوا عَلَيْكَ، فَمَاذَا صَنَعْتُ لَهُمْ يَا أَبِي؟[1]

إن شخصية يوسف بأبعادها الحكائية كما وردت في القصة القرآنية، لا تقف عن الحد الأدنى الذي نلمسه وعهدناه، فهي هنا تتخذا بعداً دراميا يؤسس للصراع، وتقديمها يصبو إلى التفصيل من الولوج إلى ذلك الصراع، مع أن النص الشعري يبقى محافظاً على كثافته بعيدا عن ابتذال السرد.

وفي القصيدة المطولة "سحيم" للشاعر السعودي غازي القصيبي، نجد شخصية سحيم تشكل بؤرة السردية ومحور الصراع، يقول:

سحيم

سحيم

سحيم

– ولثغته، والملامح سوداء حسناء،
والعضلات التي ظفرتها أصابع
أحلى البنات
يصير هباءً.
سحيم الوسيم؟
يكون
سمية كانت تحب السواد[2]

بطريقة السارد المحض، يحاول القصيبي أن يجعل من سحيم بؤرة الصراع في قصته المأساوية، ويتوغل بنا في أبعاد تلك الشخصية المعقدة، التي عاشت الصراع مع العبودية.

3-2- المكان:

المكان هو وعاء للتعبير عن هواجس الشاعر و رؤاه ، و ميدانا فسيحا لتأملاته و هيامه ، فيمكن النظر إلى المكان من خلال إبداع الشاعر و كيفية رؤيته له ، و ما يمثله ذلك المكان من خصوصية بالنسبة له ،فتعاملت قصيدة

[1] **محمود درويش، الأعمال الكاملة الديوان، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، 2000، ص224.**

2 غازي القصيبي، سحيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 2002، ص09.

النثر مع المكان بآليات المجاز والرمز، والمرجعية المشتركة بين النص ومتلقيه، فالمكان هو: الزمان، الوطن، والحلم، الفتاة الجميلة....، يقول الشاعر شريف رزق في مجموعته هواء العائلة:

أين انت الآن يا جسدي

أنتظرك على قارعة الظلام، وحدي

بلا مأوى أو رفيق

وأشعر أنني محاصر

بين ضحكات مكتومة تتناقز من حولي

وروائح شواء.[1]

ثمة بحث عن المكان/ المأوى، وانتظار لفقد حميمي، طالما يؤرق الشاعر عبر دلالات النص المغاير، ثم تتضخم الدخائر المطوية ومعاناته بين القوى الخفية التي تبني أفقا لا ينتظره المتلقي.

فالمكان عند شريف رزق كان يعبر عن الحنين، الألم، البؤس، الشقاء، الجحيم وغيرها من الواقع الأليم الذي عاشه فترات طويلة من العمر: فيقول:

"أمام بيتنا القديم

في انتظار الصّبي الذي كنته

قادما على نبضات أمّه

في الحارة القديمة التي كانت هنا"[2]

ففي هذه الأبيات يشير الشاعر إلى مكان (بيتنا القديم) الذي يحن إليه، حنين دائم إلى عوالم العائلة والطفولة، بتواريخها التي لم يعد لها أثر في الواقع المعيشي الراهن، غير أن هذا المكان ليس الفردوس المفقود بالنسبة للذات الشاعرة. فهو مكان محنة، في معظمه، لذلك تتخايل فيه وقائع البؤس مجسدة في العنف الرمزي، يقول :[3]

"لم أكن معهم وهم يشعلون النار في المنزل المواجه

كنت جالسا على عتبة الدار وحدي

ولكنهم أخبروك بأنني أنا الذي أشعلت

---

[1]– شريف رزق، ديوان هواء العائلة، دار ألف ليلة للنشر و التوزيع، القاهرة، ص19.

[2]– شريف رزق، ديوان هواء العائلة، ص21.

[3] المرجع نفسه، ص31.

كيف هُنْتُ عليك إلى هذا الحدّ

ولم تصدقن رعبي ورجائي وصراخي

وأنت تشعلين في يديّ رجليَّ نيرانا وتقولينْ:

سأريك ما الذي تصنع النار يا شريف؟

كيف مرضت أياما ومرضت بي، حتى النهاية يا أمي؟

كما تشكل نسبة العلاقات التي يرسمها الشاعر ما بين الأمكنة وغيرها من الأشكال السردية، عنصر بناء أساسي تتشكل من خلاله رؤية الشاعر والسارد، ولعلنا إذا نظرنا إلى ديوان مثلا ممدوح عدوان سنجد مجمل قصائده قد أطرها بالمكان.

3-3- الزمن السردي :

الزمن في مفهومه الأدبي آلية مهمة لها أبعاد وظيفية وجمالية،فهو يشكل أداة فنية في العمق الشعري،يشكل به الشاعر منجزه الفني،فيجسد مشاعره و أحاسيسه و مادته الأدبية والشعرية الخام من وحي الزمن،إذ تعد الأزمنة و ما تحويه من أحداث منارة يستلهم منها الشعراء ضوءا لبناء عملهم الشعري.

أما على المستوى السردي، فإن الزمن يجمع بين زمن الحكاية الذي حدثت فيه القصة، وبين زمن السرد الذي كتبت فيه هذه الحكاية، حيث يقوم الروائي على لسان السارد بالتلاعب في النظام الزمني للحكاية، فالزمن الأدبي لا يفترض احترام تسلسله الزمني" فالإمكانيات التي يتيحها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها، وذلك أن الراوي قد يبتدئ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد، ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة"[1]، فالسارد يقطع وتيرة النظام الزمني المتسلسل ليسترجع الأحداث الماضية أو قد يستبق الأحداث في السرد، بحيث يتعرف على وقائع الأحداث قبل وقوعها.

وتلجا قصيدة النثر العربية إلى اللعب بعنصر الزمن في إطار المسار السردي التي تتخذه بعض نصوصها، ومن ذلك اللجوء إلى التنافر الزمني الذي يتعلق بأحداث الحكاية وترتيبها في النص، وهنا يمكن التمييز بين نوعين من التنافر، "فقد يتابع السارد تسلسل الأحداث ثم بقفل راجعا إلى الماضي ليذكر أحداثا سابقة للمرحلة التي بلغها في سرده ويسمي هذا الارتداد إلى الماضي باللاحقة، كما يمكن أن يورد السارد أحداثا مستقبلية لم يبلغها السرد بعد، وفي هذه الحالة تكون إزاء ما يسمى بالسابقة".[2]

[1]– حمداني حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1992، 74.

[2]– سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس، ص79– 80.

وإذا اتصلت السابقة أو اللاحقة بالشخصية التي يذكر السارد أفكارها، فإنها تعد سابقة أو لاحقة ذاتية(الذكريات بالنسبة للاحقة والتطلعات بالنسبة للسابقة)، أما السابقة أو اللاحقة الموضوعية فيتعلق الأمر فيها بالسارد الذي يرى من المفيد أن يعود بالقارئ إلى الوراء لإعطائه معلومات إضافية عن تاريخ إطار مكاني أو ماضي شخصية ما، أو أن يعلمه مسبقا بالمآل الذي يتجه إليه السرد"[1].

ففي نطاق السرد يمكن للسارد أن يتصرف بحرية وينتقل بين الماضي والحاضر والمستقبل محققا عرضا جماليا أو فنيا مقصودا، ويأتي هذا التنافر وفق شكلين:

أ- الاسترجاعات: فهي المقاطع السردية التي يتم فيها استحياء الماضي والرجوع إليه في وقت متأخر عن وقت حدوثه، إذ يترك الكاتب نقطة السرد التي وصل إليها ويعود بالأحداث إلى الوراء مسترجعا الماضي في المتن السردي الحالي.[2]

فقد تتميز الاسترجاعات بكونها استرجاعات ذاتية تتعلق باسترجاع أحداث عاشتها الشخصية التي شاركت في الحدث، كما تظهر في قصيدة لأنسي الحاج عنونها " أوراق الخريف مريم العذراء" من حاضر الشاعر السارد:

الكآبة التي كانت تسكنني ماتت

حل محلها برياحه وأمطاره

السيد الوقت.[3]

ثم تتحول عن طريق اللواحق الذاتية إلى الماضي الخاص به لتضيء حاضره، وتجلي المفارقة التي عاشها، فيقول:[4]

ولم أكن عهد الضباب الدامع،

أتداول أسماء المسميات

لا تكبرا وحده

بل لأني كنت شاعرا

فكنت عهد الكآبة أسمي

مثلا

---

[1]- سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة ، ص81-82.

[2]- المرجع نفسه ،ص83.

[3]- انسي الحاج، الأعمال الشعرية الكاملة،ط2، الهيئة العامة لقصر الثقافة، القاهرة، 2007، 161.

[4]االمصدر نفسه ،ص162

أوراق الخريف مريم العذراء

كم كنت أحس ذلك

وما كنت كما قلت

أسمي هذه الأشياء

بل أراها

إن هذه اللواحق تسهم في تفسير أسباب الحدث، كما يسهم في إعطائنا معلومة ماضية عن عنصر من عناصر الحكاية التي أسهمت في بلورة الحدث الآتي. فعن طريق اللواحق الذاتية إلى الماضي الخاص به، يتبين حال ماضيه وحاضره معا، فقد كان الأول شاعريا، أما الثاني فهو واقعي يسمي الأشياء بأسمائها بعيدا عن لغة الشعر المجارية لمكثفة.

إن الشاعر لا يواجه مشكلة في تقديم الأحداث الماضية عبر الاسترجاعات التي تقدم الحدث السردي، لأن "الحدث الحاضر غالبا ما يكون نتيجة حتمية لأحداث سابقة يجهد الشاعر في تعريفنا بها بطريقة فنية إما عن طريق الإخبار المباشر أو الإيحاء به وبعثه مرة أخرى إلى الزمن الحاضر، وهنا يتداخل الماضي مع الحاضر ليؤثر فيه ويخلقه مرة أخرى."[1]

وقد تكون لواحق غير ذاتية حينما تتعلق باسترجاع أحداث لم يشترك فيها السارد وإنما يكتفي فقط بقصها لنا كما يظهر ذلك في قصيدة: "ذاكرة الماء" لعبد الحميد شكيل التي يحيل إلى الزمن الماضي،وكأننا به يمهد للواحق التي سترد في القصيدة، ينطلق الشاعر من الحاضر، يقول:

هو ذا المطر الساقط في أعماق القلب

يتوزع عبر مسافات الذات العطشى

يتوارى خلف ذاكرة الأعشاب البحرية[2]

ثم يتحول مرتدا إلى الزمن الماضي لا ليسرد أحداثا تخصه أو ليصف ما يتعلق به، وإنما يعمد إلى وصف موضوعات منفصلة عنه:[3]

كانوا قوانيس مطر،

وصهيلا من شجر الدردار،

[1] – سمير سرحان مبادئ علم الدراما، هلا لنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص31.

[2] – عبد الحميد شكيل، مدار الماء، وزارة الثقافة الجزائرية، 207ن ص80.

[3] المرجع نفسه، ص81–82.

تتحطم تحت سنابك فوارسهم، قلاع الخوف،

والماء ينبجس نميرا من بين أصابعهم

ينبت خيلا

و ورودا قزحية

كانت جباهم السمر، تتفصد بالعرق الصافي

كانت حناجرهم تلهج بالأشعار العذبة.

تعمل اللواحق الموضوعية هنا على إنارة الزمن الماضي، واستحضار الأحداث التي كان يموج بها و الشخصيات العظيمة التي كانت تجترح الخوارق، وكأن بالشاعر السارد يبحث عن تعويض للحالة السلبية التي يحياها في زمنه الحاضر.

ب- **الاستباقات:** من الطبيعي أن تسير القصة حادثة بعد أخرى إلى الأمام حتى الوصول إلى النهاية، لكن المفارقة تحدث حين يتم استشراق المستقبل ونحن مازلنا في نقطة السرد الحاضرة، إذ يتم إيراد أحداث آتية أو الإشارة إليها، وعلى الرغم من أن هذه التقنية نادرة في القص التقليدي، لأنها لا تتفق وفكرة التشويق التي يسعى إليها المتلقي، إلا أنها تشيع في نصوص قصيدة النثر محدثة أرصادا بما سيحدث في وقت لاحق من زمن السرد، كما يظهر في قصيدة أحمد بنيس" وثني كينابيع العنب" وهي قصيدة تقتتح بعبارة "حدث مرة"، التي تمهد لسلسلة سردية متتالية:

حدث مرة

أن غفوت منتفخا بالأحلام

فرأيت أنني أسرح بالموتى

بعينين ملوثتين بالحياة[1]

وفجأة يحدث تحول إلى المستقبل عن طريق سوابق زمنية ذاتية يمثلها لغويا الفعل المضارع وسين الاستقبال غالبا.

وحين لن تجد النجوم مكانا لها في السماء

ستموء ببابي

وستلحس ما تبقى من ظلمات كانت تندلق في كل اتجاه

وسأبصر رفاتي منقوعا في رحم مظلم

[1]– محمود عبد الغني، من حاملي المواسم إلى أيامنا،(شعريات مغربية)، منشورات البيت، المغرب، 2007، ص261.

وستحمل مني الأرض فجاجا تركض بداخلي[1]

وبالعودة إلى القصيدة يتبين لنا أن السوابق فيها هي وسيلة الشاعر لرسم عالم بديل لما عاشه ويعيشه، فإذا كان واقعا بائسا بسبب أنه يشرح مع الموتى بعينين ملوثتين بالحياة كما يقول، فإن في الآتي من الزمن فرصة للحياة ولا نجلاء الظلمات.

3-4- تقنيات السرد الزمني:

تكشف العلاقات بين الديمومة النسبية للأحداث في الحكاية وديمومة السرد عن مجموعة من الأشكال، أو التقنيات السردية التي تقودنا إلى استقصاء سرعة السرد والتغيرات التي تحدث على نفسه من تعجيل أو تبطئة، وهذه العلاقة أوضحها مجموعة من الباحثين[2]، منهم جنيت في كتابه (خطاب الحكاية) إذ يقسم السرد على وفق سرعة الزمن إلى:

- **المجمل:** في هذه التقنية " يلجأ الشاعر إلى ضغط مدة زمنية معينة قد تطول أو تقصر في مقطع نصي أو إجمال الأحداث الطويلة في الحكاية واختصارها في متنه السردي إذ لا تتعدى قراءتها ثوان معدودة، في حين أن عمر الحكاية على أرض الواقع قد يمتد لأسابيع وأشهر، فنجد أن زمرا عديدة من الأحداث قد اختصرت إلى أسطر قليلة وبهذا يصبح: زمن السرد أصغر من زمن الحكاية.

وذلك لا يعني بالتأكيد أن تخضع مجمل الحوادث للتلخيص بنسبة واحدة، إنما يمكن للتلخيص أن يطول أو يقصر على وفق أهمية الحادثة التي يتعرض لها الشاعر ودورها فيما يكتب.[3]

يقول محمد الماغوط:[4]

وهنا بكى النسر العجوز

ورفع مخالبه كالأصابع المتضرعة

وراح ينتحب كالأطفال

وبعد آلاف الأميال

وبعد كل الزهو والبطش الجارف

هوت العاصفة على شاطئ البحر

ووجهها ممزق كوجه الملاكم

---

[1]- المرجع نفسه، ص262.

[2]- د.م البيريس، تأريخ الرواية الحديثة، تر: جورج سالم، منشورات عويدات،بيروت، 1967، ص279.

[3]- قضايا الروايا الحديثة ص253، التخييل القصصي، ص83، تقنية السرد الروائي، ص82.

[4] محمد الماغوط، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، ط2، 1981، ص337.

يظهر في هذا المقطع زمن القصة الطويل فقوله: بعد ألاف الأميال، فهذه المسافة تحتاج وقتا طويلا لعبورها، أحداث كثيرة ممتدة (الزهر، البطش الجارف)، لكن الشاعر عبر كل ذلك في سطرين، سعة كل منهما ثلاث كلمات، ومن ثم يظهر قصر زمن النص مقارنة بزمن الحكاية. الأمر الذي يتولد عنه سرعة في إيقاع النص.

- **الوقفة:** تحدث الوقفة حين يسير النص دون أية حركة زمنية، ويحدث هذا عندما لا يكون هناك زمن تخييلي يطابق زمن الخطاب إذ يصبح " الزمن على مستوى القول أطول ربما لا نهاية له من الزمن على مستوى الوقائع."[1]

إن تقنية الوقفة تستثمر عندما يكون الشاعر بحاجة إلى وصف شيء ما أو التأمل فيه كما يتبين في المقطع الآتي:

عندما انتهى، بعد أن ألقى

في سطح الماء، السكين أخيرا

كأنها سيح محمى

ذهابا إلى مائدة الضيوف الخالية ليستريح

(مئزره مفروش على المائدة، حذاؤه

ثاو على الأعشاب)[2]

يبدأ المقطع بسرد حدث يمثل نهاية لسلسلة سردية سابقة في القصيدة، ثم يتوقف السرد ليفسح المجال للوصف حيث التركيز على هندام الجزار ليمنحنا هذا الوصف صورة ساكنة يتوقف معها الزمن وتنعدم سيرورته وديمومته.

- **الحذف:**وهو شكل آخر من أشكال الحركة السردية، إذ تبدو القصة في منتهى سرعتها عن طريق تجاوز أو إسقاط مدة زمنية معينة طويلة أو قصيرة من المتن السردي، دون الإشارة إلى ما تم في هذه المدة.[3] مع تمكن المتلقي من استنتاج هذا الإسقاط أو الوقوف عليه، يقول توفيق صايغ:

كنت في أرضنا

ورجعت فكنا بأرضك

هلا تذكر

كيف أضفناك وكيف أضفتنا؟[1]

---

[1]– سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ،ص90.

[2]– سركون بولهي، الأعمال الشعرية، ج2، وزارة الثقافة والشباب، العراق، 2011، ص109.

[3]– سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، ص93.

في هذا النص ثمة حذف لأحداث وقعت بين الإقامة الأولى للشخصية المخاطبة وعودتها إلى المكان نفسه، وقد تم تجاوز تلك الأحداث فتحا للنص على التأويل الذي يمارسه القارئ عليه.

- **الزمن المشهدي**:هذا اللون من الزمن السردي، تتوقف فيه التتابعية والتعاقبية الزمنية، وينحى نحو شيء من التزامنية أو السانكرونيزية، إذ يحدث فيه"أن تتعادل مدة الزمن على مستوى الوقائع الطول الذي تستغرقه على مستوى القول"[2].

ويرى الناقد أن الحوار يمكن أن ينشأ لونا من المساواة بين الزمنين (السردي والحكائي) إذ "يغيب الراوي ويتقدم الكلام كحوارين صوتين."[3] وفي المشهد لا يختصر الراوي الأحداث كما في الخلاصة ،بل يبرزها عبر تضخيم النص في لحظات وقوعها المحددة، فالمشهد يجعل الحدث والتجربة يتكشفان أمام عين المتلقي، حين يعطيه إحساسا حادا بالمشاركة في الحدث أمامه[4].

وقصيدة: " عينان سبعة الحلم" لمحمد الأشعري مثال على ذلك، يقول فيها:[5]

سالت كالمزن دموع في الداخل

أحسست بنهر ينبت في صدري

وبأسماك تتوالد

تتحول بجعا ورديا

في حين يمتد فضاء

تنبت لي صهوة فرس أبيض

تنغرز الكأس المثلومة في شفتي

أشرب... أشرب

أهوي للقاع خفيفا منشرحا

أعانق رملا بلوريا

[1]– توفيق صايغ، القصيدة ك، دار المكتبة المصرية، بيروت، 1960، ص93.

[2]– يمني العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الرابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010،ص82.

[3]– المرجع نفسه، ص82.

[4]– يمني العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص83.

[5] محمد الأشعري، عينان سبعة الحلم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981، ص19.

نلاحظ أن الشاعر في هذا المقطع يسترسل في إيراد تفاصيل حالته النفسية، عن طريق تتابع الأفعال، وهنا يدخل الفعل المضارع ليمدد زمن هذه الأفعال، ولكن الشاعر حريص على أن لا يفقد نصه طابعه الشعري، لذا نراه يعمد إلى شحن لغته بطاقة إيجابية بفضل التشبيهات والمجازات، وهذه اللغة الشعرية هي التي تحفظ للنص انتماءه إلى الشعر.

إن توظيف العناصر السردية في قصيدة النثر العربية كان مرحلة تجريبية في سبيل السعي إلى الوصول إلى مرحلة أكثر نضجا فنيا، وهي مرحلة التشكيل الشعري، المنشد إلى مفهوم حداثي للشعر يقوم على التحديد بالسلب أكثر من قيامه على التحديد بالإيجاب، بحثا عن هوية فنية مفارقة لكل ما هو سائد، ومن ثم لم مانعا عن الاستعارة من الأجناس الأدبية الأخرى،في إطار البحث عن طرائق جديدة تعبر عن رؤى شعرية مغايرة.

3-6- الحدث:

يشكل الحدث مكونا أساسيا من مكونات البنية السردية، إذ لا يمكن أن نتصور بنية سردية من دون حدث، ويعرف الحدث بأنه "تضارب القوى المتعارضة أو المتلاقية الموجودة في أثر معين، فكل لحظة في الحدث تؤلف موقفا للنزاع تتلاحق فيه الشخصيات، تتحالف أو تتجابه."[1]

ولا يخفى الارتباط الوثيق للحدث بعنصري الزمان والمكان، إذ أنه يتمثل بمجموعة من الوقائع المتناثرة في الزمان والمكان، التي "يفضي تلاحمهما وتتابعهما إلى تشكيل مادة حكائية تقوم على جملة من العناصر الفنية والتقنية والألسنية."[2]

فكلما ازداد تضارب آراء الشخصيات والأحداث وازدادت الأزمات تعقيدا، كلما أصبحت الوضعية متوترة، وغالبا ما يزداد التوتر كلما اقترب موعد انقلاب الوضع الحالي الذي نحن بصدده[3]، وهذا ما يطلق عليه مصطلح (الحبكة) أو (العقدة) والتي تعرف بأنها: "مجموعة من الوقائع الجزئية مرتبطة ومنظمة على نحو خاص."[4]

فتعد الحبكة ركيزة أساسية من ركائز السرد الحديث، فهي طريقة ترتيب السارد للأحداث، وتضم الطريقة التي يقدم بها السارد كل من الزمان والمكان والشخوص والأحداث بمجملها، وإذا صح التعبير فإننا نصفها بالنسيج المتكامل، الذي ينسجه ويحبكه السارد بدقة ودراية، وإذا أمعنا النظر في قصيدة النثر العربية، وجدنا الحبكة تحظى

[1]- سيزار قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط2، 1985، ص159.

[2]- عبد المالك مرتضى، ألف ليلة وليلة (دراسة سيميائية تفكيكية في حكاية جمال بغداد)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989، ص19.

[3]- ينظر، نظرية الشكلانيون الروس، ص186.

[4]- عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي القاهرة، ط2، 1985، ص159.

بوجود واسع، وذلك نتيجة تأثر قصيدة النثر بالقصة والرواية، فالحبكة التي يحبكها الراوي في روايته، والقاص في قصته، قد أضحت مهارة يقتفيها الشاعر المحدث ويستخدمها.

فعندما نتحدث عن نسج السارد لحبكته، فإننا نتحدث عن بنائه للأحداث، "في الحقيقة ليس هناك معيار أو شكل معين لبناء الحدث... فللكاتب مطلق الحرية في اختيار اللحظة التي يبدأ منها"[1] ، فالحبكة تتكون من أحداث وهذه الأحداث تضم فيها الحدث الزماني والحدث المكاني وحركة الشخوص "حيث يعرض الحدث عن طريق الحوار بين شخصين أو أكثر، يهدف – الحوار- إلى بحث فكرة ما بالتدرج والتصعيد وفي نفس الوقت يبين عن طبيعة الشخصيات المتحاورة."[2]، فالأحداث مجتمعة تشكل حبكة .

إن أهمية الحبكة تأتي من دورها الحيوي والريادي في النظام السردي، وتؤدي وظيفتين: فهي "تعيد ترتيب الوظائف السردية بتنظيم تراتبي جديد عن طريق إعادة ترتيبها في مجموعات مختلفة من التحولات الوظيفية."[3]

فالحبكة تضم في طيها عنصر الحدث وعنصري الزمان والمكان، حيث تعيد الحبكة هذه العناصر في نظام ترتيب مع ما يتصل بها من حركة الشخوص وعنصر الحوار، فعندئذ يختلف هذا النظام باختلاف تناول السارد لحبكته، فتظهر مثلا الحبكة ذات البناء الصاعد، والحبكة ذات البناء النازل، أو الطريقة التي تبدأ بها الحبكة أو تنتهي (البداية والنهاية)، فكل ما سلف يشكل الطريقة التي يبني فيها السارد حبكته وينسجها، لترتيب الوظائف السردية على نحو مختلف في كل حين.

أما الوظيفة الأخرى للحبكة، فتأتي من أجل "إثارة الدهشة والتشويق في نفس القارئ، وزيادة آفاق توقعاته، فتعد هذه الوظيفة وظيفة مهمة، لأنها تتصل بالقارئ الذي يتذوق العمل الإبداعي، ومن هنا فإن عنصر التشويق والإثارة له دور فعال في جذب المتلقي، وإثارة فاعليته التأويلية.

والحدث في قصيدة النثر ليس ذا نزعة تاريخية يقوم فيها السارد بعرض الأحداث فحسب، بل أخذ صفة النمو والتطور باستمرار تصاعدي وفق نظام سردي متكامل، ففي قصيدة " عصا الخرنوب" للشاعر العراقي حبيب السامر يسرد فيها أحداث تعايش معها فترة من الزمن، وتركيزه على تفاصيل هذه الأحداث بالرغم من صعوبتها ومضاضتها، يكشف لنا تعلق الشاعر بذكرياته الطفولية:

يحشر التلاميذ

أجسادهم بين القبور

التلميذ الهارب من الدرس الأول

---

[1]– طه وادي، المدخل لدراسةالفنون الأدبية واللغوية، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، قطر، الدوحة، ط1، 1987، ص64.

[2]– حسن بنداري، في القصة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1988، ص301.

[3]– حافظ صبري، تكوين الخطاب السردي العربي، – دراسة في سوسيولوجيا الأدب العربي الحديث، ط1، 2002، ص338.

يسرق زهرته الأولى من المقبرة[1]

فكأن الشاعر يتلذذ بسرد هذه الذكريات الطفولية من خلال تركيزه على الأحداث ففي هذا المقطع، التلميذ المفعم بالنشاط مع الزهرة وتقابلهما مع المقبرة يشكل جدلا يمنح البناء النصي قوة من خلال الصراع وما يولده عنصر التضاد والتناقض بين الموت والحياة، ويقول:[2]

يبدأ المعلم الدّرس

تلاميذ المقبرة غائبون

تتكرر الصورة

آثار الخرنوب

شوك الخرنوب الناتئ

يعلق، ينغرز

يرسم لوحة دم على قمصانهم البيضاء

فهذا النص لا يرسم ملامح لجماليات المقبرة كما هو مفترض، بل يلجأ إلى سرد الحدث وتصوير معاناة التلاميذ الهاربين إليها وهم يتلقون عصا المعلم الذي اطّلع على هروبهم إلى المقبرة من خلال أشواك الخرنوب العالقة على قمصانهم وملابسهم.

وحينما يعود الشاعر في المقطع الأخير من عالم الذاكرة إلى واقعه المعاش يجد المقبرة لا برد فيها ولا إحساس، حتى الموتى لا ورد يؤنس وحشتهم في غياهب تلك القبور التي مرّ عليها زمن طويل، وهذه صدمة بحد ذاتها يواجهها المتلقي في ختام النص:

حين كبرنا

في كل صباح نمرُّ

لا ورد في المقبرة

لا حارس في المقبرة

حتى الموتى

لا ورد يؤنس وحشتهم.[1]

[1] – حبيب السامر، أصابع المطر، منشورات دلر السراج للطباعة الحديثة، بيروت، ط1، 2012،ص5.

[2] المرجع، نفسه،ص06–07.

فالركيزة الأساسية هنا ليست في الحدث نفسه بل بطريقة عرضه، إذ نلاحظ أن السامر عمد إلى نسق تتابعي في بناء حدثه، ذلك النسق الذي تتابع فيه الأحداث تتابعا منطقيا، الواحد تلو الأخر مع وجود رابط بينهما، فهو يرسم الجّو العام لظروف الموت من خلال حديثه عن المقبرة دون التوغل في الحديث عن كيفية الموت وأسبابه.

كما تزخر قصائد محمود درويش في ديوانه" لماذا تركت الحصان وحيداً" بالأحداث والمواقف والمشاهد،/ ففي كل قصيدة ثمة حدث يجري أو يقع أو على وشك الوقوع، وجلّ هذه الأحداث تدور حول تجارب الشاعر وتجارب شعبه وبلده، وفيها يتذكر طفولته في قريته (البروة) التي أقام فيها أبوه وجدّه وأمه، وما يصف ما ألم بقاطينها عام 1949م من تهجير قسري إلى مخيمات الشتات واللجوء في لبنان، وكان الشاعر يومها طفلا لا يزيد سنه على سبع سنين، ويتذكر تجربته وهو معتقل في سجون الاحتلال بحيفا، ويصف تجربته بالمنفى في باريس، وتنتهي أحداث الديوان بقصائد تجسد خيبة أمل الشاعر في اتفاق "أوسلو".

وقصيدة" أرى شبحي قادما من بعيد" التي افتتحت بها مجموعته الشعرية، غنية بالعناصر السردية التي تجلت بوضوح في عدد من الأحداث وتناميها والصراع فيها، وقد شكلت تلك الأحداث النواة المحورية لقصائد الديوان برمته، ويجدها المتلقي متشظية في ثنايا مجموعته الشعرية.

ففي هذه القصيدة أطلّ الشاعر على المكان الواحد في أزمته متعددة ومتعاقبة، فرأى من مكانه وهو في المنفى كل ما مرّ على هذه البلاد، وحاول أن يستشرق المستقبل ذلك أن "الشاعر في هذه السيرة يعيد تأليف ماضيه، وهو ماض له خصوصية؛ لأنه يمتد في الحاضر ويتجذر فيه."[2]

بدأت القصيدة على شكل سرد ذاتي يتلقاه المتلقي عبر ذات الشاعر لا الراوي، يستعيد من خلاله إطلالة الحاضر –وهو في منفاه في أوروبا– حدثا من أحداث ماضية القريب وهو طفل في قريته "البروة" إذ يقول:

أرى شبحي قادما من بعيد...

أطلّ كشرفة بيت، على ما أريد

أطلّ على أصدقائي وهم يحملون بريد

المساء: نبيذا أو خبزا.

وبعض الروايات والأسطوانات

* * *

أطل على نورس، وعلى شاحنات جنود

---

[1]– حبيب السامر، أصابع المطر، منشورات دلر السراج للطباعة الحديثة، بيروت، ط1، 2012،ص08.

[2]– عيسى فوزي، تجليات الشعرية، قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعرف، الإسكندرية، ص12.

تغيّر أشجار هذا المكان

أطلُّ على جاري المهاجر

من كندا، منذ عام ونصف...[1]

أطل الشاعر في هذه القصيدة على الخارجي الموضوعي، إذ راجع ذاكرته التاريخية الثقافية في ضوء واقع ممزق وهو واقع اتسم بالجمود والثبات وأوحت به دلالات عدة كتكرار اللازمة اللغوية "أطل كشرفة بيت على ما أريد "في مطلع كل مشهد من مشاهد القصيدة ،مما يشي بكونها بؤرة النص ومحوره الأساس، ففي كل مشهد يذكر الشاعر عدد من الأحداث التي مرت به وبوطنه، وهي أحداث تداخلت فيها الأمكنة والأزمنة: الماضي والحاضر والمستقبل المحتمل.

شرعت الذات الشاعرة في استحضار طفولتها، وهي طفولة بائسة مسكونة بالخوف والرعب والقلق، والمعروف أن "النورس" طائر مرتبط بالبحر، وهو متجذر في الذاكرة الفلسطينية و يقترن حضوره بالارتحال و الهجرة فدال "النورس" يحمل دلالة رمزية خاصة في النص، وتتصل هذه الدلالة بتجربة الشاعر الذاتية وتجربة أهله في الرحيل والتنقل، والعودة إلى المكان الأول مهما طالت رحلة الغربة والنفى، أما دال الشاحنات " فيشي بالرحيل والتوزع وهو النقيض الذي يحاول تدمير تلك المرجعيات .

ومن يتابع المشاهد التي رسمها الشاعر، يجد أن السرد خرج من إطار المشهد السابق البالغ التكثيف والإيجاز نحو المحيط السردي للحدث في فضائه الزمكاني المخصوص، فهناك صورة سجلها الشاعر من مخزون ذاكرته، واتصلت بتجربته الذاتية، إذ نقلت هذه اللقطة مشهد رحيل المتنبي منفيا من بلاد الشام إلى مصر، وهو يعاني المرارة والخيبة، يقول:

أطلّ على اسم أبي الطيب المتنبي

المسافر من طبريا إلى مصر

فوق حصان النشيد[2]

حاول الشاعر في هذا المقطع أن يسقط حدث رحيل المتنبي إلى مصر على أحداث تجربته الذاتية، فثمة تشابه بين الحدثين، فالمتنبي الجديد خرج منفيا من فلسطين المحتلة إلى بلاد الغربة في مصر سنة1971، وكلاهما لم يكن يعاني هموم فردية خاصة، إنما كان يعاني هموما على مستوى الشعور العام بقضايا الأمة والوطن.

ومن يتأمل الأحداث التي وردت في الديوان يجد أن الشاعر لم يقف عند استدعاء الأحداث والذكريات التي مرت به وبشعبه من الماضي البعيد أو القريب، وإنما اتجه هذه المرة صوب الحاضر، فعمد إلى استدعاء حدث تاريخي

[1] – محمود درويش، لماذا تركت الحصا وحيدا، الريس للكتب والنشر، لندن، 1995، ص11–12.

[2] – المرجع نفسه، ص12.

معاصر له أثره العميق في مسيرة الشعب الفلسطيني، وهو توقيع اتفاقية أوسلو " بين الفلسطينين والمحتلين الصهاينة سنة1993، ففي قصيدة "خلاف لغوي مع امرئ القيس" يصور بعض مشاهد الحدث:[1]

أغلقوا المشهد

تاركين لنا فسحة للرجوع إلى غيرنا

ناقصين، صعدنا على شاشة السينيما

باسمين، كما ينبغي أن نكون على

شاشة السنيما، وارتجلنا كلاما أعد

لنا سلفا آسفين على فرصة

الشهداء الأخيرة، ثم انحنينا نسلم

أسماءنا للمشاة على الجانبين، وعدنا

إلى غدنا ناقصين

أغلقوا المشهد/ انتصروا

عبروا أمسنا كله/ غفروا

للضحية أخطاءها عندما اعتذرت

عن كلام سيحضر في بالها

غيروا جرس الوقت/ انتصروا...

لقد عبر الشاعر في هذين المقطعين عن خيبة أمل مما آلت إليه أوضاع الشعب الفلسطيني المأساوية التي أجبر فيها على الرضوخ لإرادة العدو وتوقيع هذه الاتفاقية، وقد حاول أن يعبر عن هذه الحادثة بأسلوب درامي مستثمرا مكونات السرد وتقنياته الفنية.

فالقراءة المتأنية في هذا النص الشعري تكشف أن بناءه السردي عوّل على توظيف بنية المفارقة: مفارقة " النحن" الذات الجماعية التي عادت إلى غيرها خاسرة ناقصة فيما غيّر "الهم" جرس الوقت، وانتصروا، إن هذا النسق في بناء المفارقة "يوضح أن الشاعر يعيه تماما ويقصده، ويأتي تكراره في أكثر من قصيدة، نتيجة لوعي الشاعر بجمالياته، وبأثره في المتلقي."[2] فضلا عن تكرار اللازمة " أغلقوا المشهد – بوصفها بنية محورية في مطلع ثلاث مقاطع شعرية؛ الأمر

[1] – محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا ، ص155.

[2] – خالد سليمان، المفارقة في الأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق للطباعة، عمان،ط1، 1999،ص12.

الذي حقق عنصر الإثارة والمفاجأة والتوقع، ودفع المتلقي ليتساءل عن المقصود بالضمير المتصل في الفعل الماضي " أغلقوا "من هم الذين أغلقوا، ومن هم الذين عادوا ناقصين، وعن " المشهد" الذي أغلق، كما عمّد الشاعر إلى تقنية الفراغ الطباعي (...) في نهاية المقاطع لما لها من دور في جعل المتلقي يتابع الحدث وتطوره، وهي تقنية تفرض حضورها عند المتلقي الذي يحاول الوصول إلى تأويل يشبع الناقص من التغييرات المسكوت عنها قصدا من المبدع، وعند تحقيق هذه الانسياحات الدلالية لهذه النقط بتعدد تأويلها، تتحقق متعة الالتصاق بين النص ومبدعه من جهة، والنص التأويلي ومبدعه المتلقي من جهة أخرى.[1]

4- البنية الدرامية في قصيدة النثر العربية:

لقد تغير وضع التجربة الشعرية وتبدل محورها في الشعر الحديث وقصيدةالنثر بشكل خاص من الشعور إلى الفكر، ومن الذات إلى الموضوع ومن الرؤية الضيقة إلى رؤية العالم، أو بالأحرى لقد أضحت مزيجاً من كل ذلك " ولم تعد التجربة ذاتية شعورية، وإنما أصبحت موضوعية بقدر ما هي شعورية، وأصبحت الذات والموضوع في دورهما الدائم هما محور التجربة الجديدة " [2]

وقد ظهر ذلك القول الحقيقي للشعر بوعي الشاعر بأهمية الإضافة المرجوة منه من خلال التماشج مع قضايا عالمه الذي يعيشه، فكان ذلك التماس واقتراب بين الشعر وسائر الفنون الأدبية فقد أخذ الشعر العربي يتطور في القرن العشرين تطوراً ملحوظاً نحو المنهج الدرامي، ولست أعني بذلك كتابة اعمال درامية شعرية، كمسرحيات شوقي مثلا، فالمسرحية عمل درامي بالضرورة، سواء أكتبت شعراً أو نثراً، وإنما أعني تطور القصيدة العربية ذاتها من الغنائية الصرف ومن خاصية التجريد إلى الغنائية الفكرية والتي تتمثل في القصيدة الدرامية.

وكانت الدرامية هي جسر العبور للشاعر "فكرة الدرامية في القصيدة هي الإشارة الحاسمة لخروج القصيدة من صراحة الغناء إلى محكمة البناء، هي بداية الخروج بما هو فردي إلى ماهو جماعي، ولعل هذا التطور الذي يتجاوز بشكل كبير فكرة الشكل في القصيدة العمودية أو الحديثة إلى مفهوم أعمق تتعلق بإدراك وضعية الإنسان في هذا العالم، ودوره في طبيعة المهمة المنوطة به ".[3]

فالدراما هي لمسة جمالية يضيفها الفنان على عمله كما أنها تحمل أسلوبا متمتعاً يَعبر به الفنان بعمق عما يختلع في صدره فيخرجه بشكل جميل محبب إلى النفس، "فهي تعني ببساطة وإيجاز الصراع في أي شكل من إشكاله، والتفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ دائما في الاعتبار أن كل فكرة

[1]– محمد الحلايلة، مراوغة اللغة، قراءة في نماذج من ديوان تركت الحصان وحيدا لمحود درويش مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، 2004، جامعة عدن، ص35.

[2]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط2، بيروت دار العودة، ودار الثقافة، 1972، ص 282.

[3]– محمد إبراهيم أبوسة، ومنضمات من القديم والجديد، ط1، القاهرة، دار الشروق، 1988، ص 170–171

تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن، وأن التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب، ومن ثم كانت الحياة نفسها إيجاباً يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات. "[1]

فإذا كانت الدراما تعني الصراع فإنها في الوقت نفسه تعني الحركة، الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة وشعور إلى عاطفة وشعور مقابلين، من فكرة إلى وجه آخر الفكرة، فإذا كانت طبيعة بناء الحياة في مجملها قائمة على هذا الأساس الدرامي فلا غُر وأن تتمثل الخاصية في كل جزئية من جزئيات هذا البناء .

إنّ نزوع الشعر إلى الدرامية قد ظهر قديما وذلك في الشعر العربي التقليدي، وإذا نظرنا في الشعر العربي اليوم نجد النزوع إلى الدرامية هو الأكثر بالمقارنة بنزوع الشعر القديم إلى الدراما، ومما يفسر ذلكأنّ الشعر الدرامي لم يكن متبعا لدى الشاعر القديم، ولم توظف الدراما توظيفا فنيا مقصوداً وهادفاً، وإنما كان الشاعر يحاكي واقعاً تجلى فيه وله، فكبر عنه بهذا الشكل العفوي التلقائي.

فيما الأمر يختلف في قصيدة النثر، حيث التوظيف الفني المقصود للدراما، وإذا نظرنا إلى الشعر العربي الحديث برمته، نلحظ الطابع الدرامي قد أصبح من ميزاته، "وكما تطورت القضية نحو القضية الدرامية، فكذلك تطور الشعر من الغنائية الصرف إلى الغنائية الفكرية، وصارت أروع القصائد الحديثة العالمية هي أولا وقبل كل شيء قصائد ذات طابع درامي من الطراز الأول... "[2]

ومن هنا نرى نزوع قصيدة النثر إلى الدرامية كمنهج فني مقصود هو تطور جديد، قد أكسب هذا الشعر مزايا وخصائص ينفرد بها، فقد أضفت عليها لونا جديدا يشترك فيه كل من الشاعر والباحث والمتلقي في إبراز مظاهره الجمالية والفنية، فهذا النزوع سببه أنّ الشاعر المحدث قد وجد الدراما وسيلة مهمة، لتعبر بعمق عن قضايا العصر الحديث فالإنسان والصراع وتناقضات الحياة هي العناصر الأساسية لكل قصيدة لها هذا الطابع الدرامي.

ويظل التوظيف الدرامي في قصيدة النثر واعياً للحدود التي تظل قائمة بين الشعر وغيره من الفنون لتمييز النوع الأدبي، إذ لم يؤد التوظيف لتغيُب الملامح، فالشعر مهما اتسم بالدرامية فملامحه الفائزة كشعر تجعل الدرامية فيه ضيفا إلى القصيدة الغنائية؛ والتناغم بين الشعر والدراما يأتي من طبيعة الشعر القابلة للحركة والفعل، والتي قد تصل إلى حد الحركة المتتابعة لسبب والخاضعة لمبدأ النتيجة السبب، وهو ما يجعلنا عند ذلك نطلق عليه شعرا دراميا يعني بالكيفية أو الطريقة التي تمتد من السبب إلى النتيجة للخروج بالفكرة.

ويرجع إذن إقبال الشاعر المعاصر إلى الدراما إلى قدرتها الماثلة في التقنيات المختلفة وذلك أن مظاهر الدرامية في القصيدة العربية تتعدد، فالقناع وهو أداة مسرحية في المقام الأول أصبح مجرد وسيلة من وسائل كثيرة لبناء القصيدة بطريقة درامية، فقد رأينا الحوار يكتسب أهمية قصوى في كثير من القصائد، وجاء كثير من القصائد بمثابة مشاهد مسرحية تعتمد على الحركة والحوار والتركيز، ثم ظهرت المفارقة التي تعبر عن تفاعل العلاقات الجمالية داخل القصيدة

[1]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر ص 280.

[2]– المرجع نفسه، ص 281.

حتى تقضي بنا إلى دورة مفاجئة. "[1]، وقد تجلت الدراما في القصيدة من خلال أشكال وتقنيات أخرى منها: القناع، المشهد الدرامي، الأسطورة، الأحجية، ظاهرة الحزن التي جسدها الموقف التراجيدي، الصورة المتحركة، الصراع، المونولوج الدرامي... إلى غير ذلك من التقنيات، ناهيك عن بعض الملامح السينمائية كالمونتاج، والفلاش باك، وتصدير وتكبير اللقطة التعبيرية بالوصف... إلخ.

وقد كانتبعض هذه التقنيات مقحمة على الدراما، فليست في أصلها وسيلة مسرحية وإنما "لجأ الشاعر المعاصر إلى تكتيكات فنية مختلفة للتعبير عن تعدّد الأبعاد في القصيدة الحديثة، ابتكر الشاعر بعض هذه التكتيكات كالرمز التراثي والمفارقة التصويرية، بما فيها من تصوير للحوار والصراع بين الأبعاد المختلفة في رؤية الشاعر".[2]

ومساهمة الشعر في خلق تقنيات درامية في قصيدته، فرضته الحاجة للتعبير المتوائم مع التحولات المستمرة (فالشاعر والقارئ على السواء يواجهان وأفعالا يكف عن التحول بطريقة درامية. ولقد أصبح الشعر جزءا من كيان الإنسان، وواقعه على السواء، ولهذا أصبح من المستحيل أن يظل الشعر بعيدا عن الدراما، أو تظل الدراما بعيدة عن الشعر، وخاصة أنهما شهدا معا لحظة ميلاد واحدة في الآداب القديمة)[3].

إنها علاقة تكاملية بين الشعور والدراما تصنع لهذا التكامل إبداعا أدبيا يضاف للأنواع الأدبية، وهذا التكامل هو الذي جعل ناقدًا مثل ت-س- إليوت يقرد بقوله: "إنّ النموذج الشعري والدرامي لابد أن يظلا معا، نتاجين متكاملين لعمل خيالي واحد."[4]

وللبناء الدرامي تقنيات كثيرة، من القناع المسرحي بمفهوم المسرح اليوناني القديم.

4-1- القناع:

ظهر القناع بصفة المادية كغطاء على الوجه ومظهرًا كونفالية في العروض المسرحية يقنع به الممثلون، فاتخذ طريقه بعد ذلك ليكون أداة فنية مسرحية وما لبث الشعر الحديث أن استثمره كتقنية نصية توفر للشاعر مجالًا خصبا أكثر مرونة وأكثر موضوعية، وهو ما يعني حدوث ذلك التعالق والتمازج بين جنسين أدبيين هما الشعر والدراما- إن صح أن نسمي الدراما جزئا أدبيا- وهذا التعالق نوع من إضافة الدراما الفنية إلى دراما القناع الأساسية، وأصبح القناع بذلك أولى بذور الدراما في الشعر.

أشارت خالدة سعيدة إلى هذه التقنية في المقدمة التي كتبتها في ديوان أدونيس (أغاني مهيار الدمشقي) الذي نشره سنة 1961، حيث ورد في تلك المقدمة قولها:"يلجأ أدونيس إلى طريقة جديدة في التعبير الشعري هي إبداع

---

[1]- محمد إبراهيم أبوسة، ومضات من القديم والجديد، ص 169.

[2]-علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب-القاهرة، ط3، 1997، ص217.

[3]-محمد ابراهيم أبوسة، ومضات من القديم والجديد، ص171.

[4]-ف.أ. ما يتبين، ت، س. إليوت الشاعر الناقد، مقال في طبيعة الشعر، ت إحسان عباس د.ط، المكتبة العصرية، فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، 1995، ص، 297.

شخصية جديدة في التعبير الشعري هي إبداع شخصية جديدة تتقمص خواطره ونزواعه ومشاكله، وتجسد حياته ووتجربته."[1]

وهي إشارة إلى التوجه الفني والقصد لدى أدونيس في اتخاذ القناع تقنية تخدم الأبعاد الجمالية التي يرومها لقصائده التي وظف فيها تلك التقنية.

وقد عرف النقاد على أنه "أسلوب جديد في التعبير الشعري، يعمد فيه الشاعر إلى اختيار شخصية تاريخية، أو أسطورية، في الأعم الأشمل، يتقنع بها ويختبئ وراءها، لعبر من خلالها."[2]

وقد جمع شاعر قصيدة النثر بإدخاله القناع في شعره بين الواقع والتراث، فدرامية القناع تحقق محاكاة الواقع للذات، وموضوعية القناع تعمل على استدعاء التراث وتمثله.

إنّ الشاعر بهذا الاستلهام يجمع بين عصرين وزمنين مختلفين في زمن حيادي لا يخضع للحساب المنطقي هو زمن التقنع، كما أنه يجمع بين شخصيتين تنئيان عن التكافؤ زمنا ومعرفة وتجربة، ويتجاوز بهذا الجمع ملابسات ظرفية سواء كانت زمنية أو مكانية (أي النقيضان متزامنان، ومن ثم تقوم علاقة الصراع بينهما قياما طبيعيا... وإن كان زمن الرمز التراثي مختلفا عن زمن الرمز الصراع بينهما قياما طبيعيا... وإن كان زمن الرمز التراثي مختلفا عن زمن الرمز المعاصر، فإنّ الشاعر قد مزج الرمزين بحيث لا يمكن الفصل بينهما، ومن حيث الزمن أو من حيث الدلالة الفكرية"[3] غير أنّ هذا المزج لا يصل إلى التماهي الكلي إذ يبقى ملامح الدلالة المعبرة عن الذات وعن الشخصية التراثية ذاك التراوح بين المد والجزر تخفيفا من إغراق قصيدة النثر في الغموض والإبهام، والاستعلاء على قدرات القارئ العادي، مما صنع صفوية التلقي.

فالقناع هو شخصية تراثية وتاريخية يستدعيها الشاعر، لتجمل بأبعادها تجربته، كما تحمل قضيته، "وهو حالة من التماضي أو التلبس بشخصية أخرى، تختفي فيها شخصية الشاعر، وتنطق خلال النص بدلًا منه"[4]، فالتعبير المقنع الذي لجأ إليه الشاعر المعاصر من خلال بنية القناع يمثل جنوبًا إلى الدرامية، فالشّعر يعد أرضية خصبة للدراما حيث المنولوج الدرامي، وحيث الرمز والإيحاء، "وتنشأ الدرامية في أسلوب القناع من ذلك الحوار الصوتي الثلاثي الذي يتحقق في القصيدة، عبر ابتعاد صوت الشاعر على الرغم من أنه خالق القناع، وتقدّم صوت المتكلم أو صوت القناع على سطح النص."[5]

1 أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ط2، بيروت، 1970، المقدمة.

[2]أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر، ط5، بيروت، 1986، ص36.

[3]–محمود محمد محمد عيسى، التوظيف الدرامي في الشعر الحر، ص83–84.

[4]–سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث (دراسة في النظرية والتطبيق) ط1، 1995، مطبعة كنعان، اربد، ص10.

[5]–حاتم الصكر، مرايا نرسيلس، المؤسسة العربية، ط1، 1999، ص116.

أما بخصوص استخدام الشعراء هذه التقنية في قصائدهم النثرية وتقنعهم بها، فقد كان ذلك ملجأ لهم للتعبير عما يختلج في عواطفهم ومشاعرهم بطريقة غير مباشرة تحميهم من النقد، ويعد القناع شاهدًا على العصر إذ لا يعني ارتباط القناع بالتاريخ أنه يعيد نسخ الواقعة التاريخية، بل غالبا ما يجر الشاعر تفاصيل تلك الواقعة إلى أمنه، أو يجعل القناع شفافا حتى يرى عبر ثناياه وجه الشاعر نفسه، وعصره، وهمومه."[1]

ولا يمكننا تناول درامية القناع وعناصر الدراما فيه باعتباره تقنية شعرية أثرت في تحولات الشعرية العربية الحديثة، وتركزت معالمها الأسلوبية في النص دون معرفة دواعي التقنع، ودوافع الشاعر الحديث إلى اتخاذ القناع وسيلة تعبيرية لاشتمال الآخر وذلك على المستويين الفني والموضوعي على ما فيهما من تداخل، وقد جاء "اختيار الشاعر لأقنعته ورموزه في تجربة هذا التيار محكومة بتطورات الواقع التاريخي من جهة، وبتطور الوعي الناجم عن تلك التطورات من جهة ثابتة... هذا البعد ظل يستدعي من الشاعر تطوير وسائله أو معطيات استراتيجية في المواجهة وتحويزها، بلأحيانا وتغييرها."[2]

وتتمثل دواعي التقنع لدى الشاعر في الشكل الفني والتغيير في أساليب إبداعه، أو دواع مضمونية تقصد إلى موضوع معين، وحتى نقترب بداية من دواعي الشكل لقول أنّ العلاقة بين الشاعر والمتلقي تظل مرهونة بنجاح عملية التلقي، وإن كان الشاعر الحديث في بعض مراحله ونتاجه الشعري لم يولها اهتمامه إذ يحكمه دبلوماسية "التوصيل"، إذ تصل رسالة الشاعر لا عن طريق المباشرة من قبل الشاعر كماء هذه المتلقي بل من خلال وسيط وهو شخصية القناع التي تمثل الموضوع في التجربة القناعية.

وتقنع الشاعر مع هذا وذلك يرتبط فنيا بخصوصية أسلوبية قد يكون مرحلة للتحول إلى عالم الدراما الشعرية، كما قد يكون في الوقت نفسه حسب ما يذهب إليه عبد العزيز مقلح "استشراقا أوسع لشمولية التعبير عن طريق التأمل التام الذي يصنعه القناع"[3]

وعلى مستوى دواعي التقنع الموضوعية، فتكاد وتتفق بواعث التقنع لدى شعراء الحداثة في كون القناع آلية فنية يُقيم لها الشاعر قضاياه وهمومه، وتخضع هذه البواعث لخصوصية محلية وذاتية في كثير من حالات القنع، وتعمل ظروف التقنع من حيث الزمان والمكان على تباين هذه الدوافع من شاعر لآخر، كما أنه في الوقت ذاته قد تتوحد هذه الدوافع إذا لا تخلو من السعي مقتصي لارتياد عوالم التعبير السياسي والإيديولوجي لإحداث فعل المجاوزة والتغيير فعن طريق هذه الذات يمكن الهروب من رقابة السلطة)[4]. إذ تعد هذه هي أبرز الدوافع.

---

[1]–عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشروالتوزيع، بيروت الحمراء، ط1، 1999، ص175.

[2]–المرجع نفسه، ص176.

[3]–عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، طلاس للدراسات والترجمة، ط1 1981، ص303.

[4]–أحمد عبد الله محمد السليماني، القناع التراثي في الشعر اليمن المعاصر، جامعة القاهرة، 1998.

ويعتبر القناع تقنية من التقنيات الدرامية التي ساعدت العديد من الشعراء إلى الظهور والبروز، ومن الشعراء الذين وظفوا تقنية القناع الدرامي في قصائدهم نجد الشاعر والناقد أدونيس، والذي وظف في قصائده أقنعة متعددة، ومن بينها القناع التاريخي في نصه: "تحولات الصقر"، ومن خلال هذا العنوان نلاحظ أو العتبات التي يطأها التأويل في نص التحولات، فهو يعبر عن موقف معين يتبناه الشاعر من خلال رمزية، فهذا العنوان إنما هو دلالة على مضمون النص وما يحيل من أفكار ويحيل إلى نصوص أخرى، ومن هنا يبدو العنوان علامة مزدوجة حيث تحتوي القصيدة وتحيل إلى نص آخر سيرة صقر قريش، وهكذا يكون العنوان حافزا لانتباه القارئ. يقول أدونيس:[1]

هدأت صيحة البراري،

الغيوم تسيير على النخل.

تجنح في آخر النخل وردية الصواري

هدأت صيحة الرجوع:

أسألها، دمشق لا تجيب

لا تنقذ الغريب

هل مر؟ إن يمر

مات بلا صوت هنا أو سر

ساكن حيث تغفو تطيل الزفير

في حقول البكاء

في السرير الذي فرشته الدموع

في الممر الصغير

بين أجفانها والسماء العريضة...

يتحدث الشاعر أدونيس في هذا المقطع عن دمشق، لكن لا تظهر في القصيدة واضحة، فلقد تجلى القناع في هذا المقطع من خلال استحضار الرمز التاريخي دمشق الذي تقنع به الشاعر، فدمشق تضع الذات في مرة ومأزق وتناقض وتحول، ودلالات التحويل تتجلى في الهدوء الذي يدل على التوقف والخلود وهذه الكلمات: (ساكن) و (تغفو) و (السرير) دالة على سكون المضطرب من داخله، وهذا السكون إنما هو نتيجة لكثرة البكاء، وفي سرير مفروش بالدموع، وصيحة البراري ووردية الصواري تحيلان إلى الرحلة التي غامر فيها الصقر للوصول إلى غايته،

[1] أدونيس، الآثار الكاملة، تحولات صقر، مج2، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1971، ص46

والدموع والبكاء هي إشارة إلى الحالة النفسية المتعبة التي عاناها لصقر من فراقه للأحباب ونجد لفظة النخل تتكرر في شعر أدونيس في هذا النص، وهذا دليل على أنّ النخلة توحي بالرحلة والمشقة التي عاناها الصقر، وتوحي كذلك بغربة الإنسان العبي التاريخية وهو في أوطان الغربة.

ونلاحظ أنّ هناك اندماجا نفسيا بين النصين، فدلالات النص الحاضر تمخضبت عن نص الصقر التاريخي الشعري، في حين أنّ معاناة الذات الشاعرة وجدت في النص التاريخي الخفاء والتجلي.

ويواصل أودونيس قوله:

هدأت صيحة الرجوع

ليس في عيني شيء من حياتي

غير أنّ الشجر الباكي على أرض المدينة.

عاشق يسكن قلبي ويغني أغنياتي.[1]

فالشاعر يواصل تعبيره عن شوقه وحنينه، والحزن الذي اصطبغ به الشجر في عبارة "الشجر الباكي"، فالنفس الشعري الحزين في هذا النص يتصل بنص الصقر بوصفه نقطة الارتكاز، من حيث اتصاله بالطبيعة. ويواصل قوله:[2]

....غير أنّ الصواري نغم خارج القراء

"إنّ جسمي ومالكيه بأرض

وفؤادي ومالكيه بأراض"

هدأت صيحة الرجوع

غير أنّ الصواري وطن للدموع:

"...ولو أنها عقلت، إذن لبكت

ماء الفرات ومنلت النخل"

هدأت صيحة الرجوع:

حائر حائر ولي لغة تُهدر مخنوقة ولي أبراج

حائر أصلب النهار ويغويني رعب في صلبه وهياج.

[1]–أدونيس، الآثار الكاملة، تحولات الصقر، ص48.

[2]المرجع نفسه، ص50.

حائر تأخذ الشواطئ ميراثي وتحمي صباحي الأمواج

..."غنيت عن روض وقصر شاهق

بالفقر والإيطان في السردات

فقل لمن نام عن النمارق إنّ العلى شدت لهم طارق

فاركب إليها شبح المضايق

أولا: فأنت أرذل الخلائق.

في هذا النص ما يعبر عن دواعي الحيرة والاضطراب النفسي بفعل المغامرة والغربة، وهذه الدلالات تعبر عن اضطرابات الذات وخوفها من الرحلة وما تتجه من غربة وأهوال ونجد صفه حائر تتكرر عن قصد، وتتبع هذه اللفظة الأفعال المضارعة (تهدر، أصبُ يغويني، تأخذ، تحمي)، وهي ترمي إلى الاستدعاء المباشر من شعر الداخل لتعزز دلالتها في النص، وتوصله إلى الخروج من مأزق الحيرة، فهذه الأفعال تسهم في بناء النص بناءًا ايجابيا، أما الفعل "غنيت تعبر عن أمنية الصقر التاريخية التي تسكب أعماقه، أمّا الفعل "نام" يذم حالة الهم والهزيمة، ويقابله لفظه "طارق" التي توصل إلى المعالي، من خلال هذه الألفاظ نخلص إلى أنها تدل على نفسية النص وعلاقتها بهذا النص التاريخي.

ومن التراث يتقنع الشاعر المقالع بشخصية أثارت ضجة تاريخية حولها واقتلعت وجهات النظر بصددها لموقفها من السلطة ومن معارضيها وهي بشخصية على بن الفضل، ففي قناع على بن الفضل ثورة محلية ومواجهة داخلية مع السلطة وكأننا أمام نوع من التدرج في تناول الشاعر لقضاياه الوطنية.

وقد جاء الديوان مصدرا بمعارضة للقصيدة التي عرفت عن "علي بن الفضل" والشاعر المقالح يستثمر في ابن الفضل الصفة الثورية، إلى جانب أن المقالح أعاد إنتاج هذه الشخصية في التاريخ السياسي اليمني القديم والمعاصر وأن يصنعها في نصابها الحقيقي)[1].

وقد حاول المقالح فيها إضاءة جوانب في الشخصية القناعية غفل عنها التاريخ أو حاول معارضوها إخفاءها وإبراز الجانب المشوه بها، حتى عدت القصيدة أشبه بترجمة للشخصية تحميل القناع الدلالات العصرية بإحداث نوع من التحالف في ثورة الشاعر على أو صناعة المعاصرة وثورة الشخصية القناعية على معارضيها، بل إننا نجد في القصيدة اتحادا في الفكر والذي يسيطر في هذا الفكر شخصية القناع، وإن بدت وسيلة المقالح تحقيق هذا الفكر سليمة سلاحها الكتابة وقوة الكلمة، فهو يعبر عنها بالكتابة بالسيف وهي نوع من الكتابة الثورية:

خذي السيف من جوعنا واكتبي

[1]–أحمد ياسين عبد الله محمد السليماني، القناع التراثي في الشعر اليمن المعاصر، ص155.

فالكتابة بالسيف باب إلى الخبز، نافذة تتألق أسرارها

حين تمسك بالمق الشمس[1]

هذا المقطع الآنف الذكر يعارض فيه المقالح قصيدة ابن فضل المشهورة التي مطلعها

خذي الدف يا هذه واضربي وهزي هزاريك ثم اطربي

لولى بني بني هاشم وجاء نبي تبني يعرب

لقد عرف ابن الفضل في الذاكرة الشعبية بقرمطيته، واختفى ذلك الجانب في الشخصية الذي يريد المقالح إشهاره وهو الطابع الثوري على الظلم والدفاع عن الفقراء، الذي يعيد المقالح الإشارة إليه والإشادة به، فما قرمطيته في حقيقتها حسب نظره إلى التهمة التي ألصقها به المنتصر الذي يكتب التاريخ في النهاية، والحقيقة الخفية أنه كان ثائرا على الظلم طالباً للعدل والإنصاف.

ونجد أن أنسي الحاج وظف القناع الأسطوري في قصيدة له، وظف الأسطورة أو شخصية أسطورية وهي زويوس ونسبها إلى شخصه وشخصية و اناي التي أحبها الآلهة زوس ونسبها إلى حبيبته يقول فيها:[2]

ندما وجدت لك هذا الاسم لم أكن

أعرف أنني زوسالذي صبط عليك في السجن

مطرًا من الذهب

وأنجب منك ذكرًا

قتل جدّه حسب النبوءة وصار

بطلا شعبيا من اليونان

حتى آسيا الصغرى

فجأة أخبرتيني

واستغربت كيف صادف الإسم

وآلمني استغرابك فليس غير زوس خليقًا بك

إله البرق والرياح والغيوم.

[1]–المقالح عبد العزيز، الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل، مجلة فصول، العدد04، 01 يوليو 1981، ص46.

[2]–أنسي الحاج، مافي الأيام الآتية، دار الجديد، بيروت، ط2، 1994.

سيّد العالم الأسفل والأوسط والأعلى

المخلّص المنتقم

المتعدد أسلوب الإغراء والزيارة

غيره لا يقدر أن يزور ويغري داناي

الآلهة العاشقة الحورية الزائلة

التي حملها الموج إليَّ عذراء

فأنجبتُ كل ما أنجبت منها وألقيتها

على الموج إلى المستقبل عذراء.

لقد تكرر في الشعر العربي الحديث المعاصر توظيف ملفت ومتنوع طريف للأسطورة، ولكن الشاعر أنسي الحاج لا يرضيه أن يجري على هذا المسار، فيتخذ لنفسه مسارا آخرا يتحرر فيه من غواية الديمومة، ويحرر الأسطورة من عبودية الكمال.

نجد في هذه القصيدة أنّ الشاعر وظف قناع الأسطورة وهو زوس، ولم يعرض لها، بل استحضرها كما هي نقلها نقلا كاملا لا زيادة فيها ولا نقصان، فهو لا يتعامل معها كنص غائب، بل يتعامل معها كنص حاضر.

فالمجال المشترك أو نقطة الاشتراك هنا بين الأسطوري، والمعنى الشعري في هذه القصيدة هو هذا التقابل الماثل بين البشري وما فوق البشري، فزوس إله لا كآلهة، الشاعر عاشق لا كالعشاق، كلاهما يحمل سمة مضاعفة، فالأول يعلو على البشر بألوهيته، ويعلو على الآلهة في ألوهيتها، والثاني يعلو على العشاق في عشقه فالشاعر أنسي الحاج أحبّ حبيبته ذاب الحبّ الخارق فسمّاها داناي، فوجد نفسه العاشق الخارق، وجد نفسه (زوس). وفجأة أجرته واستغربت كيف صادف الاسم وآلمه استغرابها.

فالتقنية التي نقلها الشاعر أو اعتمدها الشاعر هي تقنية النقل بالمعنى بمعجمي للكلمة، قام الشاعر بنقل أسطورة (زوس) و (داناي) من سياقها الأسطوري إلى سياق شعري، اكتسبت معه دلالات جديدة.

ولقد أفضحت هذه التقنية إلى تفريغ كلّ دال أسطوري من مدلوله الذي كان يحمله، ليمتلئ بمدلول جديد يحدده السياق الشعري، فالدّال والمدلول الأسطوريات كلاهما يتحول إلى مجرد دابّ يكتسب مدلوله من القصيدة.

إن توظيف القناع في كثير من القصائد على شاكلة الأمثلة السابقة كانت له عدة أبعاد فنية وتعبيرية، ومن أهم أبعاده أن يكون حيلة بلاغية أو رمز للتعبير عن تجربة شعروية وفنية معاصرة، غير أن أهم تلك الأبعاد هو ذلك التخفيف الذي يضفيه عليها فيبعدها قليلا عن الغنائية والمباشرة التي اتسم بها الشعر العربي على طول عصوره، وهذا يساعد أكثر في تقريب الشعر من درامية حادة نجدها في المسرح، وتبعد قليلا الصوت الأوحد للشاعر المعبر، وهو بهذا

سمة نثرية بحتة، حاولت قصيدة النثر أن تستغلها الاستغلال الأمثل في سبيل تجسيد مقولة كتابة الشعر بالنثر أو كتابة الشعر بالسرد.

4-2- المشهد الدرامي:

نشير مرة أخرى هنا إلى أن الشعر العربي في أغلب أدواره كان يتسم بالغنائية، والغنائية في أبسط توصيف لها، أن نعرف بأن ذات الشاعر تكون هي محور العالم، وهي المعبرة، وصوتها هو الصوت المهيمن على باقي الأصوات، ومن خلاله تتنامى القصيدة ويتشكل المعنى الشعري، بخلاف الدراما التي تتميز بمحاولتها تقديم أصوات عدة بعيدا عن الصوت المركزي للذات الشاعرة.

أما المشهد فيعد من الحركات الزمنية التي يقدمها السارد بصورة هي أقرب إلى المشرحية والدرامية في تناولها، و"يسمى المشهد تقليديا بالفترة الجاسمية يقع غالبا تلخييص الأحداث الثانوية يصاحب الأحداث والفترات المهمة تضخم نصي فيقترب حجم النص القصصي من زمن الحكاية، ويطابقه تماما في بعض الأحيان، فيقع استعمال الحوار وإيراد جزيئات الحركة والخطاب"[1].

وقد ذهبت يمنى العيد في كتابها (تقنيات السرد الروائي) إلى أنّ سبب هذه التسمية هو أنّ حركة المشهد تخص الحوار، حيث يغيب الراوي ويتقدم الكلام كحوار بين صوتين وفي مثل هذا الحال، تعادل مدة الزمن على مستوى الوقائع الطول الذي تستغرقه إلى مستوى القول، فسرعة الكلام هنا تطابق زمنها ومدتها[2]، إذن فالمشهد الدرامي يقصد به ذلك المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد.

فللمشهد تمايزعن السرد من حيث غياب السارد وحضور الشخصية بشكل مباشر، وهوما يجعل النص من قبيل المحاكاة، زمن الحكاية فيه مساو أو يكاد لزمن القصة، حيث يقدم السرد الحوار بين صوتين عندئذ يتوارى صوت السارد، ليبرز المشهد كما مجردا كما هو عليه، فهو يُضمن سرده أو بالأحرى يعزز سرده بمشاهد تخدم في محتواها العام الفكرة التي يريد السارد إيصالها للمتلقي، بصورة درامية مثيرة تتسم بنوع من الموضوعية.

يستثمر محمد الماغوط تقنية المشهد الدرامي في شعره استثمار ا مهماً، إذ يلجأ أحيانا إلى بنية الحوار لتقديم تجربته، فيقترب من البناء الدرامي كثيرًا، ومن ذلك قوله في "قصيدة أيها السائح":[3]

طفولتي بعيدة... وكهولتي بعيدة

وطني بعيد..... ومنفاي بعيد

أيها السائح

---

[1]–المرزوقي وشاكر، مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص93.

[2]–العيد يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج النبوي، دار الفارابي، ط1، 1990، ص84.

[3]محمد الماغوط، الفرح ليس مهنين، ص46، 47.

أعطني منظارك المقرّب

علمني أتمع يدا أو محرمة في هذا الكون

تومئ إليّ

صورني وأنا أبكي

وأنا أقعي بأسماتي أمام عتبة الفندق

و اكتب على قفا الصورة:

هذا شاعر من المشرق

ضع منديلك الأبيض على الرصيف

واجلس إلى جانبي تحت هذا المطر الحنون

لأبوح لك سيّر خطير:

اصرف أدلّاءك ومرشديك

وألف إلى الوحل... إلى النار

بكل ما كتتبه حوائش وانطباعات

إنّ أيّ فلاح عجوز.

يروى لك يتبين من العتابا

كل تاريخ الشرق

وهو يدرج لفافته أمام خيمته

وتقع القصيدة في مقطوعتين أو مجموعتين من السطور بينها فسحة فراعية، تبدأ المقطوعة الأولى بمقطع استذكاري انفعالي، فيه تنبيه لنفسه أولا، وفيه بيان للناس ثانيا:

طفولتي بعيدة.....وكهولتي بعيدة.

وطني بعيدة.....ومنفاي بعيد

إنّه الضياع إذن المتمثل في الأخبار بالبعد–بالبعد المتنمر للأزل– ويستعمل الراوي الطباق بدءًا ليعكس مدى الصراعية في قرارة نفسه، وذلك من خلال هذه الغربة الوجدانية التي تتفاعل فيه– وبعد هذا الكشف الأولى لغربته في الزمان والمكان يتوجه الراوي الشاعر إلى النتائج مناديا إياه: "أيها السائح" هكذا مباشرة، ويطلب تلو الآخر من غير ان

نلمس أو نرى أي رد فعل منه، لقد انشغل بنفسه فقط، وما عاد يجعل إلا بتوتره وتواتر رجائه، إنه لا يُحيي السائح أو يتلطف إليه، بل يباشره حالًا بالطلب:

أعطني منظارك المقرب ! ولفظة المقرب جاءت موازية لتقلّل من حدة البعد، ولكنها عمليا أكدت رسوخ الألم في نفسه، فما هو يطلب المنظار ويُمنى نفسه:

علني ألمح يدا أو محرمة في هذا الكون تومئ لي !

إنه يطلب المنظار لعله يرى أملا عن بعد، وذلك بعد أن عزّ ما في القرب واستعصى وذلك في تنكر من حوله ووفائهم، والمنظار من شأنه أن يقرب، لكن هيهات ولذا تواصلت الجملة الشعرية من غير توقف يشي بالأمل.

إنّ الراوي يشير لنا إيحاء أنه دائم البكاء، يتخيل الراوي أنّ الفعل لابد محقّق، وأنه سيصوره، فيطلب منه:"وأكتب على قفا الصورة.....هذا شاعر من المشرق"

يقول شاعر ليرمز إلى كل المثقفين مما يعانون معاناته، ويقول: من الشرق مقابلة للسائح من الغرب.

لقد صور الشاعر في هذه القصيدة ندوباً من الواقع المعاصر في ظرف من المفروض أن يناقض طبيعة الحداثة- هذه التي يُفترض أن تُثري حياة الإنسان بالمتعة ولكن إنجاز الإنسان أو إحباطه لا يقرران إن كان النص حداثيا أم لا، فالرؤية وشكل الأداء وظروف النص كلها مع تسلم النص أو تقدم له جواز المرور إلى معالم الحداثة.

إنّ هذا المشهد الدرامي المعتمد على المفارقات في الموقف والصورة، وفي خيالها المبني على الواقع، وفي استغراقها الشجني لتجعل النص مثيرا بقدر ما تفعله متجددا، هي تبني الحصل بقدر ما تفككها، تبقي المتلقي مقيدا مطلقا.

4-5- الحوار الدرامي:

الحوار كان وما يزال مادامت الحياة، أداة التواصل الحية التي من خلالها يعرف الإنسان غيره، ويفهمه، وفيه يستبين حقائق الأمور ويتجلى له غامضها، وبتحقق له به التوافق أو التباين مع سائر جنسه، وهو قبل ذلك يعرف ويكتشف به ذاته إذ يناجي نفسه داخليا بصوت سمعه هو فحسب.

ويتخذ الحوار في الحياة أشكالا مختلفة يحكمها الموقف الخطابي وظرف التكلم إلا أنّ أغلب ما يدور من حوار تسميته محادثة أو حوار عاديا، وذلك إن كانت طريقة الحوار لا تُنشأ إحتدام في الفكر الحواري يسوق الحوار دراميا ويجعله حوارا دراميا.

وتعرف المعاجم الحوار بأنه الجدل يقال:حاور يحاوره محاورة وحوارًا: جاوبه وجادله، وتحاور يتحاور تحاورا: القوم: حاور بعضهم بعضا أي تجادلوا.[1]

وفي التعريف من ملمح الدراما "الجدل" و "التوتر"، إذ ما يعنينا من الحوار هو ذلك الحوار الممتلئ بالحركة الصاعدة والهابطة بالتوتر والصراع، وكأننا نحيا معه في حيوية قلما نجدها في أي حوار عادي، فليس كل حوار يصلح لأن يكون حوارا دراميًا ثم أن الحوار لا يقصد لذاته، أي أنه لا يكفي أن نرى شكلا أدبيا على هيئة حوار لنقول أن هذا حوارا دراميا[2].

فالحوار الدرامي له ملامحه التي بها يتميز عن الحوار العادي الذي يعتمد اعتمادا أساسيا ومباشرا على صيغته (قال، قلت) دون أن يأخذنا بالتناقض بين أطرافه المتحاورة إذ لا يعد وفي مثل حالته تلك أن يكون حوارا توصيلياً.

وإلى حد ما لا نجد تطابقا كبيرا بين لغة الحوار الأدبي ولغة الحوار اليومي في الحياة وارد في الرواية لأنها معنية أكثر بأن تشف أكثر عن الواقع.

وهنالك مصطلح الحوارية الذي جاء به ميخائيل باختين (1895-1975)، والذي يؤكد أن "العمل الأدبي والروائي بوجه خاص، إطار تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات أو الخطابات المتعددة، إذ تتحاور متأثرة بمختلف القوى الاجتماعية من طبقات ومصالح فئوية وغيرها، كما أن كل تغير نحوي أو دلالي فيما يعبر عنه سواء في الحياة اليومية أو في الأدب يعود إلى العلاقة بين المتحدث ومستمعيه، إلى ما يتوقعه من رودود الفعل، وما تأثر به من أقوال سابقة."[3]

ومن هذا فإن باختين باختين كان يسعى في توجهه المنهجي إلى نسف منطق التراتبية في الذي يمارس إلغاء صوت الآخر، كما تسعى الحوارية، فيما يبدو، إلى تحطيم منطق المركزية، الذي تتضخم من خلاله الذات ويعلي من شأنها وتصبح هي المعيار.

ويتنوع الحوار بتنوع وضع الذات، وخطابها وموقعها من التكلم، فهو إما منها وإليها أمام نفسها، وإما منها وإليها أمام الآخر المستمع، وإما منها وإليها أمام الآخر المشارك فظهر في الأدب الحوار الداخلي، والحوار الخارجي، انطلاقا من هذه الرؤية.

والدراسات النقدية الحديثة تعطينا مفهوما للحوار الداخلي على أنه المقابل لـ"المونولوج" في الاصطلاح اللاتيني وحسب، فالمونولوج الدرامي هو حوار داخلي يتصل بالعالم الباطني للإنسان، يحمل في طيه الأفكار والمعتقدات والرغبات، " وفي الحوار الداخلي يكون الصوتان لشخص واحد، أحدهما هو صوته الخارجي العام، أي صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره، ولكنه يبزغ على السطح من آن لآخر، وهذا الصوت الداخلي يُبرز لنا كل الهواجس والخواطر، والأفكار المقابلة لما يدُور في ظاهر

[1]-علي القاسم الزبيدي، دراما النص الشعري الحديث، ص215.

[2]-المرجع نفسه، ص216.

[3]ميخائل الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 2000، ص211.

الشعور والتفكير"[1]، ويتم تقديم المونولوج الدرامي من خلال ضمير المتكلم "فكل قصص ضمير المتكلم تقريبا تصبح مونولوجات درامية".[2]

فيبرز المنولوج الدرامي في مختلف الفنون كالفنون المسرحية والفنون الأدبية، أما الشعر فإنه مونولوج في الأصل، وهذا ما ذهب إليه عز الدين إسماعيل في قوله: "الشعر مونولوج في الأصل، ولذا فإن المقاطع المونولوجية مكرسة للطاقات العميقة في اللغة".[3]

يعكس المونولوج الدرامي الأحاسيس والمشاعر والأفكار والصراعات التي تستنبط العالم الداخلي للإنسان، حيث يظهر المونولوج بشكل استفسارات داخلية تُثير المعاني العميقة، فيعبر المضمون عندئذ عن نفسه.

وفي أدبنا الحديث، كان لقصيدة النثر العربية دور في استخدام المونولوج الدرامي والوصول به إلى هذا النضج مع التحرر من الإطار التقليدي للقصيدة العربية وتحديدا مع نهاية العقد الخامس للقرن العشرين، ولقد كان من رواد هذا الشعر: محمد الماغوط، محمود درويش، أدونيس، أنسي الحاج، يوسف الخال وغيرهم.

ويظهر المونولوج الدرامي جليا في قصيدة "أنا يوسف يا أبي" لمحمد درويش يقول فيها:[4]

أنا يوسف يا أبي، يا أبي إخوتي لا يحبونني، لا يريدونني بينهم يا

أبي . يعتدون عليَّ ويرمونني بالحصى والكلام. يريدونني أن أموت

لكي يمدحوني. وهم أوصدوا باب بيتك دوني. وهم طردوني من الحقل.

هُمْسمّمُوا عنبي يا أبي.

وهم حطّموا لعبي يا أبي.

حين مرَّ النسيم ولاعب شعري غاروا وثاروا عليَّ وثاروا عليك،

فماذا صنعتُ لهم يا أبي؟

الفراشات حطت على كتِفيَّ، ومالت عليَّ السنابل، والطّير حطت على

رَاحَتَيَّ.

فماذا فعلتُ أنا يا أبي؟ أنت سميتني يوسفا،

---

[1]–عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، ص294.

[2]–روبرت، شعر التجربة (المونولوج الدرامي) في التراث الأدبي المعاصر، تر:علي كنعان، عبد الكريم ناصيف، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ص90.

[3]–المرجع السابق، ص53.

[4]محمود درويش، الديوان، مج2، ط1، دار العودة، بيروت، 1994، ص395.

وهُمُوا أوقعوني في الجُبِّ، واتهموا الذئب، والذئب أرحم من إخوتي...أُبَتِ !

هل جنيْتُ على أحدٍ عندما قلتُ إنّي رأيت أحد عشر كوكباً،

والشمسَ والقمر، رأيتهم لي ساجدين

ولعل هذه القصيدة من أكثر القصائد تفعيلا فنيا لصورة "الأب" حيث الأب هنا هو "التراث"، هو امتداد الذات، هو نقد الواقع السياسي المعاش، ففي هذا المونولوج الدرامي استعان الشاعر بقصة النبي يوسف حتى يعبّر عما يختلج نفسه وطرح سؤاله الإستنكاري الرافض للواقع، من خلال مساءلة الأب والشكوى إليه أيضا، يريد الشاعر أن يقول للعرب أن قضينا واحدة، وأن أبونا واحد، ودمنا واحد فلماذا اعتراضكم؟ ولماذا رفضكم؟ ولماذا هذا الاختلاف كله؟ "هل جنيت على أحدٍ عندما قلت أني رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر، رأيتهم لي ساجدين"....

لعله شاء أن يبرر ما فعله واعترضوا عليه، أنه قال بالمقاومة حتى تسجد له القوى الأخرى !

فالحوار الداخلي يعد "البوتقة التي يحدث في داخلها ذلك التفاعل بين الحياة والحقائق السائدة، حيث يتم النظر إلى الحياة، ومحاولة تحديد أبعادها أو حتى تشويهها عن طريق وجهة نظر شخص معين في زمان ومكان معينين"[1].

ومن أهم سمات الحوار كما في المثال الشعري السابق أنه يفتح التجربة على أبعادها الإنسانية الواسعة، ويخفف من حدة الغنائية التي تتركز في الصوت الواحد ويغلب عليها الطابع الذاتي، والذي ألفته الذائقة العربية منذ قرون طويلة.

يقول درويش:

أطل على صورتي وهي تهرب من نفسها

إلى السلم الحجري، وتحمل منديل أمي

وتخفق في الريح، ماذا سيحدث لو عدتُ

طفلاً وعدتُ إليك وعدت إليَّ[2]

يهجس المقطع السابق بأنّ الذات الشاعرة اعتمدت الحوار الداخلي لما وجدت نفسها أسيرة الذكريات، فكان الحوار مع النفس مخرجا لأزمتها النفسية، وأداة للانفصال عن معاناة التمزق النفسي والفكري، إذ أعادت الذات الشاعرة تشكيل الحادثة وصوغها من جديد، مستلهمة مادتها من مخزون ذاكرتها الشخصية، ومن واقع الحياة اليومية، فالشاعر في حالة ولم يحاور نفسه متمنيا عودة تلك الأيام السعيدة من أيام الطفولة مستحضرا عنصري المكان والزمان "ماذا سيحدث لو عدت طفلا وعدتُ إليكِ وعدتِ إليَّ".

[1]–عيسى فوزي، تجليات الشعرية، قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص33.

[2]–محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص13.

فعند محمود درويش يأتي المونولوج بوصفه تكتيكا سرديا ليتسع المجال للتدفق النفسي القائم على الجدل، ويدخل إلى القارئ بوصفه نموذجاً إنسانياً يشاركه الإنكسار والتموح ورغبة البوح، إنها الذات تؤكد حضورها الحركي كما في قصيدة "سنخرج[1]

قلنا: سنخرج

قلنا لكم: سوف نخرج منا قليلا، سنخرج منها

إلى هامش أبيض نتأمل معنى الدخول ومعنى الخروج

سنخرج للتو، آب أبونا الذي كان فينا إلى أمه الكلمة

وقلنا: سنخرج، فلتفتحوا خطوة لدم فاض عنا

وغطى مدافعكم، أوقفوا الطائرات المغيرة خمس دقائق أخرى

وكفوا عن القصف برا وبحرا، ثلاث دقائق أخرى

لكي يخرج الخارجون، وكي يدخل الداخلون

سنخرج، قلنا: سنخرج

يهيمن على المقطع ضمير الذات (نحن) ممتزجاً بالرؤيا (المستقبل)، ويؤكد حضورا فاعلا للراوي العليم الذي يعرف كيف تتحرك خطاه في ظل الانهيارات المتعددة، والشعور بالهزيمة، لذا تتأكد رغبة الذات في البوح عن طريق الحكي لإعلان التحدي والجدل مع العالم.

وفي قصيدة " الورقة الأخيرة" تتشكل البنية الدرامية عبر المونولوج الداخلي، حيث يقدم أمل دنقل صورة تعتمد على التذكر وترسم مشهداً دراماياً لعالم الذات وعلاقاتها.[2]

هل أنا كنت طفلا

أم أنّ الذي كان طفلا سواي ؟

هذه الصورة العائلية

كان أبي جالساً، وأنا واثق.... تتحلي يداي !

أفسة من فريس

تركت في جبيني شجاً، وعلمت القلب أن يفترس.

[1] **محمود درويش، الديوان، مج2، ط1، دار العودة، بيروت، 1994، ص 229**

[2] **أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ط3، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1987، ص 360**

أتذكر... سال دمي

أتذكر...

مات أبي نازفاً

وهنا يأتي المونولوج الداخلي شكلا من أشكال الحوار مع الذات وهو في حالة تدفق وتماهٍ كاشفا عن تداخل الأصوات السردية عبر ضمائر: المتكلم والغائب والمخاطب في بنية نصية واحدة استطاع الشاعر من خلالها أن يكسر أحادية الصوت وغنائيته، في الوقت الذي يؤكد الاستفهام حالة القلق والتوتر المماثل للتوتر البنائي.

أما الشكل الثاني فهو الحوار الخارجي، على الرغم من كونه تكنيكا مسرحيا إلاّ أنه دخل جسم النص الشعري، ليحقق الشاعر من ورائه طموحات فنية تضفي نبرة وجود أكثر من صوت أو أكثر من شخصية في القصيدة، هذا التعدد الصوتي، بجانب تحقق الدرامية يفتح طريقا للسردية، ويكشف عن إيقاع فكري متناغم حينا ومتعارض حينا آخر: هذا الإيقاع الفكري يتطلب عبر تحققه مساحة درامية يتخلق في طلها، ويمنح النص الحياة.

4-6- الحوار الدرامي الخارجي (dialogue):

الحوار الخارجي ذو أهمية في الدراما، وهو عصب الدراما المسرحية تحديداً فيه تتصاعد الأحداث وتنمو من خلاله لذلك يسميه الدارسون الحوار الدرامي، ويمثل تقنية أساسية من تقنيات البناء السردي؛ لتعويله على تعدد الأصوات والمشاهد التي تكسب النص قيما موضوعية، فتعدد الأصوات في النص الشعري يدخل النص في حوار ليدفعه إزاء التصاعد الدرامي، ويحقق القيم الدلالية والجمالية فيه.

ويعرف إبراهيم حمادة الحوار بقوله: "هو الكلام الذي يتم بين شخصين أو أكثر، وبالتجاوز يمكن أن يطلق على كلام شخص واحد (ويعي به الحوار الداخلي) "[1]

ويعرفه عبد المالك مرتاض من خلال علاقته بالسرد أنه " اللغة المعترضة التي تقع وسطاً بين المناجاة، واللغة السردية ويجري الحوار بين شخصية وشخصية أو بين شخصيات وشخصيات أخرى."[2]

بينما نجد تعريف عادل النادي له ينطلق من دوره ووظيفته فهو تعريف تقييمي "الحوار الجيد هو الذي تدل كل كلمة فيه على معنى يكشف عن حقيقة معينة، ويعبر عن تلك الحالة تعبيراً دقيقاً لا مبالغة ولا افتعال فيه. "[3]

وربما قادتنا هذه التعريفات إلى أمر مهم في موضوع الحوار وهو أن نفرق بين ثلاثة أنواع من الحوار الخارجي: وهي الحوار العادي الذي يقترب من المحادثة، والحوار المسرحي والذي يضطلع بدور مختلف عنه، وفي النوع الثالث وهو الحوار في الشعر.

---

[1]- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف القاهرة، 1985، ص 101.

[2]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية يحث في تقنيات السرد، دار عال المعرفة، الكويت، ص 134.

[3]- عادل النادي، مدخل الدفن كتابة الدرامة، مؤسسة عبد الكريم عبد الإله، تونس، ط1، 1987، ص 282.

والحوار العادي والذي يشبه المحادثة العادية تكون الدائرة فيه "مغلقة على طرفي الحديث فقط، كل يوجه كلامه للآخر، أما الحوار الدرامي أو المسرحي فالدائرة ليست مغلقة ولكنها تتحد شكل زاوية ويعد المشاهد القارئ طرفاً ثالثاً فيها، وجزء أساسي في الحوار"[1]، وهو ما يجمع بصفة مبدئية بين الحوار في الشعر والحوار المسرحي بتوافر عنصر مشترك بينهما هو الطرف الثالث وهو المتلقي سواء كان قارئا كما في الشعر أو مُشاهداً كما في المسرح.

وإن كان الحوار المسرحي يرتكز دوره بالدرجة الأساس على دفع الأحداث وكشف الشخصيات، والعمل على التصاعد الدرامي في النص، إلى جانب ما يقوم به من تجسيم للمواقف و الأفكار والعواطف، وهو في المقام الأول يجعل الشعر " أكثر أهمية وقدرة على حمل الأفكار الموضوعية والتعبير عن التجارب الذاتية وتجارب الآخرين. "[2] بمعنى أنه جسر الشاعر نحو الآخر.

ولأن الحوار وسيلة درامية تدفع بالأحداث في حركة تصاعدية، فهو يمنح الشعر حركة وحيوية لا تتوافر الشعر بدونه (فالحوار الدرامي لابد أن يتمثل لحتميات الفن ووضعياته حتى يكون ذا أثر وظيفي في إقامة البناء الدرامي، وذلك باستغلال عامل التطور الحيوي الذي ينقلنا من حالة إلى أخرى، ومن موقف إلى موقف، ومن فكرة إلى فكرة مقابلة، ثم يصعد بنا إلى قمة الأحداث ويهبط بنا إلى النهاية. "[3]

وكما أن دور الحوار في القصيدة ينطلق من " تجسيد وجهات النظر المختلفة، والصراع بينها ويُعيننا في التوصل إلى رأي حول الحدث، ولهذا يجاوز الحدث بالمعنى الجدلي، أي ينتقل له إلى مستوى أعلى رأسياً، ويتم ذلك في لغة تقتصر على وجهة نظر كل شخصية دون أن تحفل كثيراً بنسج الصورة الشعرية، وإن مالت إلى الإفاضة في التعبير عن المعنى المراد توصيله. "[4]

والشاعر لا يهدف في نصه الشعري إلى الحوار لذاته بل إن حاجته إليه هو التي تقوده إلى الحوار، فقد تكون القصيدة كلها حوارا، " وقد لا يستخدم الشاعر أسلوب الحوار الدرامي في القصيدة كلها بل يستخدمها حين يدرك بحاسته الدرامية جدوى الانتقال من صوته التقريري إلى أصوات المشهد ذاته. "[5]

وقد استخدم شعراء قصيدة النثر الحوار الدرامي مع تفاوت في نجاح هذا الاستخدام ونضجه؛ إذ لا يتجاوز أن يكون لدى بعض الشعراء شكلا لا روح فيه، فعلى الرغم من أن الحوار يعد " أهم عناصر البناء الدرامي وقد

[1]– المرجع نفسه، ص 28.

[2]– سعد أحمد الحاوي، فنية التعبير في الشعر الجديد، مطبعة الأمانة، القاهرة، ط 1986، ص 237.

[3]– نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 1996، ص 132.

[4]– أسامة فرحات، المونولوج الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 116.

[5]– السيد محمد علي السيد، النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر، رسالة ماجستير، كلية دار العلوم، القاهرة، ص 64.

استعاره الشعراء لقصائدهم فكفل لها حيوية وحركة وإثارة، ولكن بعضهم استعمل الحوار كمجرد شكل يخلو من أي نبض درامي. "[1]

وقد منح الحوار الخارجي عند محمود درويش والذي ورد في سياق يتناسب والأجواء السردية- في قصيدة " أيد الصبار " طابعا تشويقياً لاسيما أنه ورد في المطلع الانفتاحي للقصيدة، يقول الشاعر في مشهد درامي محترم استحضر فيها صوت الأب كصوت أديف للذاكرة وللمعاناة وللرحيل والاعتراب والخيمة، جسّد فيه رحيل الآباء عن الوطن إلى بلاد المنافي والغياب، يقول في حوار بين الإبن والأب:

إلى أين تأخذني يا أبي ؟

إلى جهة الريح يا ولدي ....[2]

أدى الحوار دورا مهما في رسم ملامح شخصية "الأب" وأبعادها، فبدا شخصا واقعياً ذا نظرة ثاقبة، يمتلك بوصلة توجيه الابن إلى جهة المسير الواقعية، فهو يدرك أن الرحيل القسرى عن الأرض والوطن هو الرحيل إلى اللاشيء (جهة الريح)، حيث تتبرد الكينونة والهوية أي إلى الضياع والتشرد.

ثم انتقل النص إلى أسلوب السرد الذي يصور الأب وابنه، وقد تركا بيتهما في القرية مضطرين واستبدلاه بخيمة اللجوء في بلاد المنافي (لبنان):

...وهما يخرجان من السهل، حيث

أقام جنود بونابرت تلا لرصد

الظلال على سور عكا القديم[3]

ويعود الشاعر مرة أخرى لينقل لنا الحوار الخارجي، المحاورة التي دارت بين الأب وابنه:

يقول من أزير الرصاص !

التصق بالتراب لتنجو !

ستنجو ونعلو على

جبل في الشمال، ونرجع حين

يعود الجنود إلى أهلهم في البعيد[4]

---

[1]– السيد محمد علي السيد، النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر ، ص 65.

[2]– محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا (قصيدة أبد الصبار)، ص 32.

[3]– المرجع نفسه ا، ص 32.

[4]– محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص 33.

أسهم الحوار في هذا المقطع في نمو الحركة الداخلية للقصيدة، وكان محور أساسيا في نبائها السردي، إذ بدأ الإيقاع مع البنية الحوارية سريعا بعض الشيء، واتسم الخطاب الشعري بالإيجاز والتكثيف، دون أن يدخل في الجزئيات والتفاصيل، فالسارد يستخدم ببراعة تقنية الراوي المحايد، كأنه خارج الصورة يستعيد تفاصيلها.

فمن هذا الذي يعلم أن في الالتصاق بالأرض ؟ أليس هو الراوي الذي يقف الشاعر من ورائه، ويُنطقه بما يؤمن هو شخصياً ؟

وقد تأخذ قصيدة بكاملها طابعاً حوارياً كما تحدثنا سابقاً، وكما و الحال في قصيدة " أنسي الحاج " يوم بعد المطر يقول فيها:

– أين مع الشوق ؟

– إلى الضفاف– صفصافة

– ما هو العطر ؟

– جدية ترمي الشائعات

– من تنتظرين في العاصفة ؟

– أنسي

– ما هو الوعد ؟

– يوم بعد المطر

– ماذا تقطفين في بستان العالم ؟

– البستان والعالم

– ماذا تتركين لهم ؟

– صوت الصيف لينامو

– ما إسمك ؟

– إسمي على الشاطئ

– متى نلتقي ؟

– في غياب آخر ؟[1]

[1]– أنسي الحاج، الأعمال الكاملة، ج2، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2017، ص 294–295.

إن البناء الحواري لهذه القصيدة يخرجها من أحادية الصوت إلى تعدديته، ومن ثم تكتسب طابعها الدرامي القائم أساسا على توظيف المفارقة التي تبلغ ذروتها في نهاية القصيدة. فالحوار هنا مجسد لصوتين منفصلين: صوت الشاعر وصوت الآخر، دون اللجوء إلى رواية الحكي (قال- فقالت)، ولكنه الحوار المباشر الذي ينشأ في ظل رؤيتين عبر صوتين يتجاذبان ويتصارعان، كل منهما له رؤيته الخاصة للأشياء والعالم.

ففي قصيدة: (أقبية، أندلسية، صحراء)، من ديوان "حصار لمدائح البحر " يلجأ محمود درويش إلى هذه التقنية من الحوار المباشر بوصفه تقنية جمالية تخلق منا فنا دراميا عبر بوح كل شخصية بما تدلي به من معرفة يكشف من خلالها للقارئ عن القلق الذي ينتج في ظل التساؤل، ويمنح النص حركية، فيقول:

– إلى أين يا صاحبي ؟

– إلى حيث طار الحمام فصفق قمح... وشق السماء

– ليربط هذا الفضاء يُسنبلة في الجليل

– هل نجوت إذن يا صديقي ؟

– تدليت من شُرفة الله كالخيط في ثوب أمي الطويل

– وارتطمت بعوسفة فانفجرت...

– لماذا تريد الرحيل إلى قرطبة ؟

– لأني لا أعرف الدروب، صحراء صحراء[1]

يعتمد الشاعر على السردية في بنية النسق الحواري، حتى تمارس اللغة حضورا حكائيا في ظل ظهور الوصف العادي تارة والمجازي تارة أخرى، والانتقال من صوت المخاطب إلى صوت المتكلم مساحة درامية معبأة برغبة الذات في اكتشاف كنهها المهدم، وحقيقة اغترابها في ظل الشعور بالضياع الذي يمارسه المكان بوصفه مسرحا للوجود.

أصبح الحوار تقنية مهمة في انبناء النص الشعري حيث تتعدد مستويات لصياغة وبالتالي يتعدد المستوى الدلالي: في الوقت الذي يفتح فيه الحوار آفاقا درامية من خلال جدل الأصوات المتحاورة: ذات الشاعر، وذات الآخر، وينشأ صوت ثالث وهو صوت الراوي الذي يرصد مشهد الحوار كما في قصيدة " هل ذهبت إلى البحر... " للشاعر جمال القصاص.

ما الذي قد تبقى إذن ؟

كانت الأرض تكمل دورتها

[1]– **ديوان محمود درويش، م2، ص 90.**

كلما رف طائرها القزحي ببابه

كان ينقشوهم صبابتها في بديه بوهم غيابه

– أنت تبتعدين...

•وأنت....

– لماذا إلتقينا ؟

• لأغلق أبواب قلبي عليَّ

– وكيف سأفتحها ؟

• أنا إمرأة كسر العشب جرتها

ليس لي غير خمس حواس، ومملكتي

كومة الذكريات... أعلقها فوق

ظهري، لأشبه جسمي.[1]

يتشكل هذا المقطع عبر أصوات ثلاثة هي صوت الراوي الشاعر الذي يرصد واقع الحوار ومعطياته وعالمه الذي ينشأ بين طرفين هما: العاشق والعاشقة، ولعل تساؤل الراوي هو ما يفتح أفق الدراما مضافا إليه زمن الحكي المحدد (كانت)، ثم يفتح مسرح الحوار بالتعليق على عالم الذكرى الذي يشكل ملامح العاشق والعاشقة، فالمرأة كلما رف طائها بباب عاشقها نقش العاشق وهم صبابتها في بديه وهنا يتشكل الحوار بين طرفين ينتابها سرد الطرف الثالث (الراوي) العليم بموضوع الحوار.

[1]– جمال القصاص، هل ذهبت إلى البحر، إبداع، العدد 6، يونية 1988.

الفصل الرابع:

البنية الإيقاعية في قصيدة النثر العربية.

تمهيد:

1- الإيقاع لغة:

2- الإيقاع في التراث العربي القديم:

3- تحول مفهوم الإيقاع:

4- الإيقاع الداخلي وقصيدة النثر:

5- تحديد عناصر الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر العربية:

تمهيد:

الإيقاع شاشة نبصر على سطحها تصارع وجهات النظر إلى الشعر، وتحديد عناصره، وصلته بالنثر والوزن والموسيقى، وموقعه في الإنشاد والإلقاء أو الكتابة والقراءة.

ولا يبتعد الإيقاع عن مناطق الخلاف حول ذلك كله، إن لم يكن في جوهرها غالباً. فعلى صعيد تسميته، لا يظهر الخلاف بشكل اصطلاح مقبول أو مرفوض، بل بشكل مفاهيم تتقرر على ضوئها شعرية الشعر، وتميزه عن الأجناس الأخرى. كما أن الخلاف يأخذ أهمية أبعد من الاعتراف بوجود الإيقاع أو عدم وجوده في هذا النوع أو ذاك من الشعر، كما تنعكس عليه من آثار وسائلالاتصال والمتغيرات الثقافية، فالخوض في موضوع الإيقاع يجب أن لا يتم بعيداً عن تغير القنوات الاتصالية وانتقال الشعر من الشفاهية إلى الكتابة، الأمر الذي رتب مزايا توصيلية لم تكن موجودة من قبل.

ولما كان العروض العربي قد جرى تقنينه وفق معطيات صوتية مشتقة من رواية الشعر وإنشاده، فقد كان طبيعياً أن تراعى فيه المدد الزمنية، والأعداد المتساوية في الحركات والسكنات، مما يعبر عنه لفظ الوزن تعبيراً دقيقاً.

وإذا حاولنا أن نؤصل للإيقاع، فنجده غريزة فطرية في النفس البشرية، ويغدو مرآتها الأولى للتعبير عن الإحساس بالأشياء. " فالبكاء الذي هو لغة الإنسان الأولى للتعبير لا يعتمد سوى الإيقاع المصاحب لإحساس الإنفعال كإشارة ظاهرة ثم إن ذلك الإيقاع سوف يظل مصاحباً لارتقاء الإشارات اللغوية فيما بعد، حتى إذا ما وصلنا إلى قمة الرقي من خلال التصور الذهني أصبح أكثر تقنينا وإحكاما فيما عرف (بالوزن) المصاحب لفن الشعر "[1].وذلك ما جاء تقنين إيقاعه في خطوة تالية للإبداع الأول الذي وقع منتظماً بالفطرة إزاء تفجير ما بذات الإنسان من انفعالات.

هناك فرق إذن بين الوزن (Mater) والإيقاع (Rhythm)، وللوقوف على ذلك الفرق يجدر الوقوف على التفريق أولا " بين الصوت باعتباره وحدة نوعية مستقلة، ثم باعتباره حدثاً ينطقه المتكلم بطريقة خاصة، ففي الحالة الأولى ننظر إلى الصوت من حيث طبيعته (فتحة، ضمة، كسرة)، وفي الثانية ننظر إلى خصائصه النسبية والسياقية (درجته علواً وانخفاضاً، مداه طولاً وقصراً، نبرة قوة وضعفاً، تردده قلة وكثرة). "[2]

ذلك ما يقودنا بدوره إلى الفصل بين مصطلحين آخرين هما (النبر والتنغيم)، " فالنبر يخضع إلى قصد النطق بالضغط على صوت أو مقطع خاص من كلمة معينة ليجعله بارزاً عما عداه من أصوات أو مقاطع "[3]،

---

[1]– غرت محمد جاد، الإيقاعية، نظرية عربية قديمة، مقاربة إجرائية على قصيدة النثر العربية، دار الفكر العربي، جامعة حلوان، ص 05.

[2]– أحمد محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، بيروت، 1984، ص 362.

[3]– رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللّغة، الخانجي للنشر والتوزيع، ط1، 1985، ص 103.

ويعرفه تمام حسان بأنه " وضوح نسبي لصوت أو مقطع، إذا قُورن ببقية الأصوات والمقاطع في الكلام. "[1]، والنبر موجود في اللغة العربية، خاصة في حالة الإدغام الحرفي مثل: شدَّ، ردَّ، ولا يكون النبر في اللغة العربية على المقطع الأخير إلا في حالة الوقف مثل " إلى ربّك يومئذ المستقرُّ " وهذه ظاهرة تقع في اللغة العادية.

وإذا كان الإيقاع في الشعر الإنجليزي قائما على معيارية النبر "إذ أن الوحدة الإيقاعية فيه التفعيلة أو القدم foot تتألف من مقطع منبور بجانبه مقطع أو مقطعان غير منبورين. "[2]،فإن اللغة الفنية في العربية هي الأخرى على ما عليه من درجة احتفالها بهذه الظاهرة لتأتي إسهاما لها بشكل فعّال على الإيقاع العام أيا ما كان شعرياً أو نثرياً، فالكلمة (شدَّ) يصبح إيقاعهاً قبل الإدغام وبدون النبر (شدد ///)، أما بعد الإدغام وإعمال النبر تصبح (شدَّ /0/)، وهكذا.

إنّ النبر ظاهرة صوتية تسهم إسهاماً ملموساً في اللغة المنطوقة والمكتوبة في آن واحد، ثم تصبح سمتا وطبيعة في اللغة على إطلاق عموميتها وانحصار خصوصيتها.

بينما التنغيم "يصبح مقصوراً على المشافهة على اعتبار درجة رفع الصوت وخفضه أثناء الكلام إشارة إلى دلالات شفاهية معينة كحال قولنا (لا ياشيخ) للنفي، أو التهكم أو الاستفهام ..." [3]، وليس ثمة فصل في الدلالة إلاّ بالمشافهة، جسما تقع نغمة الصوت ،أما في اللغة المكتوبة فلا تتحقق ظاهرة التنغيم إلا بوقعها في سياق الحوار القصصي أو المسرحي حيث يراعي سياق الموقفcontent of situation ، وكذلك شعر العامية والزجل الذي يراعى فيه أيضا سياق المشافهة ولهجة النطق. "[4]

إنّ اللغة العربية لقادرة على أن تقوم بذاتها لإحداث جماليات صوتية من خلال الكلمة أو الجملة، تتجاوب بقدر أو بآخر مع الحسّ الجمالي للنفس البشرية على سجيتها وسمتها الفطرية متمثلة بذلك ظواهر: " النبر، التنغيم، تناسق مخارج الأصوات من حيث الجهر والهمس أو الشدة والرخاوة، تواؤم الأصوات أو تنافرها، فضلا عما أحرزته البلاغة القديمة من تقنين معياري تجلى من خلال ظواهر الجناس بأنواعه، والموازنة والترصيع و...إلخ، وفق ما تراءى لعلم البديع. "[5]

فهذه الخصائص التقنية في اللغة حينما شرع في إعمالها لتجسيد الإنفعال الإبداعي، فإنها لابد أن تخضع بالضرورة إلى نسق معين، وحينما نراعي فيه الخصائص الصوتية التي تتردد في الأسلوب على مسافات زمنية

---

[1]– رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللّغة، ص 103.

[2]– مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984، ص 200.

[3]– المرجع السابق ، ص 120.

[4]– عزت محمد جاد، الإيقاعية، نظرية عربية قديمة، مقاربة إجرائية على قصيدة النثر، دار الفكر العربي كلية الآداب، جامعة حلوان، ص 08.

[5]– المرجع نفسه، ص 08.

متساوية أو متجاوبة؛ فإننا نحصل بذلك على الإيقاع، " فالإيقاع في –المستوى الصوتي– " هو تردد ظاهرة صوتية– بما في ذلك الصمت– على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة. "[1]

بينما مجموع الترددات على صورة بذاتها يكون ما نُطلق عليه (الوزن) [2]، ليصبح الوزن هو إحدى صور الإيقاع الخاصة، أو هو الإيقاع المقنن بعد ما كان في الأصل إيقاعاً عاماً تواءم في حدوثه و ميلاده مع انفعالات وأحاسيس الشاعر الذي اصطفاه في خطابه الشعري.

فالخليل بن أحمد الفراهيدي لم يكن مخترعاً لعلم العروض؛ بمعنى ليس مخرجه من العدم على ما يظن بعض الدارسين، بينما هو من وضع أصوله وكشف أسرار صناعته ومعاييره بعدما كانت قد وقعت بالسليقة والفطرة لدى الشعراء العرب الأوائل، والثابت ضياع الكثير من شعر هؤلاء، والثابت أيضا إهمال (الخليل) الكثير من الشعر الذي لم يتسق مع معياريته، ليبقى الإيقاع جوهراً ومنهلا أكثر مرونة ومطاوعة، وإلا لما أصبح (المتدارك) أو (المحدث) أكثر الأوزان العروضية شيوعا على الإطلاق. [3]

وفضلا عن ذلك فإنّ الحس الجمالي لم ينفر من ذلك التشكيل الإيقاعي الجديد الذي اشتمل أكثر من 50% من كتابات صلاح عبد الصبور، عبد المعطي حجازي، أمل دنقل...إلخ، وربما كان ذلك الإيقاع أكثر ملاءمة لروح العصر، وأشمل طوعية لتشكيل لغته وإحتواء ثقافته، ليتأكد لنا مرة أخرى براعة الإنطلاق من الأصل والجوهر لارتياد عوامل شتى لا تعدها حدود، ولا تعرقلها عوائق، ليصبح الإيقاع مسوغاً شرعياً للقيام بذاته، ويبقى حقاً مشروعاً للمبدع، والمبدع وحده هو صاحب تأشيرة الدخول للمغامرة الكبرى.

وليس من الإنصاف بأيّ حال من الأحوال أن يتوقف بنا قطار الإبداع عند محطة (الخليل) بالرغم من أهميتها بما ارتكزت عليه من أصول وأحكام– فالذين وقفوا عندها أفضوا إلى نتائج خطيرة، ما تزال تعاني منها حتى الآن ومنها:

1. فهم الموسيقى الشعرية على أنها الموسيقى الخارجية دون سواها، أي تلك التي تحقق بتكرار التفعيلات بمدد متساوٍ في البيت الشعري، أو أن تكون متشابهة في الأشطر تمام التشابه.

2. أصبحت البحور نماذج يقاس بها الشعر، فما لم يكتب وفقها ليس شعراً، كما أن الشعر لا يوجد خارجها: إحالة إلى صور الأنغام واللحون في الموسيقى.

3. ملازمة الطبيعة الإنشادية وتفاصيلها الشفاهية مفهوم الشعر، لأن كثيراً من الأصوات لا تظهر إلا بالإلقاء، وترتب على ذلك تلبية دواعي الإنشاد من الوضوح والمباشرة وإغفال التقنيات التي تتيحها كتابة الشعر وقراءته

---

[1]– محمد مندور، في الأدب والنقد، نهضة مصر، 1978، ص 30.

[2]– أحمد محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، 263.

[3]ينظر: – أحمد متجير، بحر الجذب في الشعر الحر، مجلة إيداع، ع 11، نوفمبر 1983، ص 86.

والتركيز على الصوت وتدرجاته وأصدائه.

4. أُرتبطت المعاني النفسية بصور البحور كما ترتبط الموسيقى بالحالات النفسية، فخُصص بعض الأوزان لمعاني محددة، كما أُرتبطت الأغراض بالأوزان.

5. ألهت الفرضية الموسيقية عن معاينة النثر وإيقاعه، فاختص الشعر بالوزن لينفصل عن النثر تماماً ويتكرس جنسه بعيداً عن أية مؤثرات.

6. وإذا ما أنخلق بغير الشعر أثر مشابه لأثره في النفوس، فإنه يُستبعد لأنه لم يقصد إلى نظمه قصداً، والشعر في النظرية الأدبية التقليدية: كلام يقصد به الوزن والتقفية. أما إذا اتفق ذلك في الكلام على غير قصد... فلا يعد شعراً.

7. الزهد بالمعنى والمضامين وما يمكن أن تُحققه من أنساق إيقاعية خارج الأنساق العروضية. وهكذا لم يجر الالتفات إلى أنساق التوازي مثلا لأنّ إيقاع الفكر غير وارد على لائحة الموسيقى الشعرية رغم ما يوحيه من تناظراتوتعارضات تخلق أثرا إيقاعيا مهما.

8. محاولة سبك الكلام على وفق صور البحور، دون الإفادة من طاقة الكلمة أو العلاقة المفترضة في تأليف الجملة الشعرية وتعبيرها عن العالم الداخلي لا السطحي.

9. تكرس النظام البيتي الذي يؤطر القصيدة ولا يسمح بأية استطالة خارج وحدته أو امتداداً للمعنى والدلالة والإيقاع خارج بنيته المستقلة.

10. تسفيه محاولات البحث عمّا يميز الشعر عن النثر غير الموسيقى، فأي بحث لا يُعد مجدياً ما دام يلتمس حججه خارج الاشتراك الأولي والأساسي: " الموسيقى بمفهومها المستقر والمستنبط من تجارب شعرية محددة الزمن والبيئة. "[1]

وقبل الولوج إلى معنى الإيقاع الذي تسعى قصيدة النثر إلى تأسيسه، فلا بد أن نعرّج أولا إلى مفهوم الإيقاع لغة إن وُجد مفهومها في المعاجم العربية ثم نذهب إلى الإيقاع في المفهوم التراثي عند النقاد العرب القدامى، وهذا ليتضح لنا أكثر، ولنستطيع التعمق أكثر في هذه الظاهرة.

[1]–ينظر: حاتم الصكر حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية لقصيدة النثر العربية، دار أزمنة، عمان، ط1، 2010، ص 25–26.

1- الإيقاع لغة:

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

وإذا ما حاولنا الرجوع إلى ابن منظور فإنّه يعطي مفهوما للإيقاع فيقول: "... يقال طريق موقع مذلل، ورجل موقع منجد، وقيل قد أصابه البلاء... ولغلاف لقارورة الوقعة والسحاب الرقيق الوقع، وأهل الكوفة يسمون الفعل المتعدي واقعاً، والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أو يُوقِع الألحان ويُبيِّنها. "[2]، والمعنى الأخير- اللحن- نجده مجسداً في القاموس المحيط يقول صاحبه: " الإيقاع هو ألحان الغناء وهو أن يُوقِع الألحان ويبيّنها. "[3]

ما تؤكد عليه هذه التعريفات هو أنّ الإيقاع له علاقة باللحن والطرب والغناء، والظاهر الجلي من هذه التعريفات أنها لم تتعرض من قريب أو بعيد إلى الإيقاع بمعنى الوزن العروضي- ومن هنا لم يكن للإيقاع بهذا المعنى في المعاجم العربية أي وجود، فمادة (وقع) في العين للخليل لا تتضمن الإيقاع في مشتقاتها، وأقرب ما تحيل إليه هو: " وقع المطر، ووقع حوافر الدابة، يعني ما يُسمع من وقعته. "[4]

2- الإيقاع في التراث العربي القديم:

الإيقاع يمثل الملمح الجوهري للغة الشعر، حسبما يهيئ ذهن المتلقي وإحساسه للإستجابة، بنزوعه التلقائي وتشكيلاته الفنية التي لا تتوقف عن إثارة الروعة وتفجير المشاعر وفق آلية التواصل المتكئة في المقام الأول على سياق العصر، والناهضة على البحث عن المثير، والعجيب والمدهش، ومحاولة الإعلاء من سحر البيان بمدركات ومفاهيم جديدة بدأت تنثرها في فلك المجرد ومعطيات العلم الحديث.

والقول بغياب مصطلح (الإيقاع) في النقد العربي القديم، أو القول بأنه حديث نسبياً، يفتقد بعض الحسم، خاصة إذا علمنا أنّ مصطلح الإيقاع (Rhythm) مشتق أصلا من اليونانية كما يقول (مجدي وهيبة) ليعني "الجريان أو التدفق، أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف، أو الضغط واللين، أو القصر والطول، أو

---

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

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مادة " وقع "، دار صادر، بيروت، ط3، 2004، ص 263.

[3]- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999، ص 127.

[4]3- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تج: د مهدي المخزومي ود إبراهيم السامرائي، ج2، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981، ص 176.

الإسراع والإبطاء، أو التوتر والاسترخاء...، ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو الشكل الفني، والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعا تبدو واضحة في الموسيقى، والشعر، والنثر الفني، والرقص. "[1]

هكذا وكأنه أحد أصول الفنون جميعاً، الأمر الذي لم يجعله بعيداً عن متناول العرب، وإن كان تناوله من طرف العرب قليل، فإذا عدنا إلى تعريفات وتصورات النقاد العرب القدامى لمفهوم الإيقاع يتبين لنا مدى قلة النصوص التي تعرضت لهذا المصطلح، لكن هذا لا يعني خلو التراث من هذا المفهوم.

فيرى السجلماسي " أنّ للشعر الموزون إيقاعاً يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه. "[2]

وابن طباطبا يورد تعريفا للشعر أشمل من تعريف السجلماسي فيقول: " وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، ويرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ وصفا مسموعة ومعقولة من الكدر تم قبوله له واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها، وهي اعتدال الوزن وصواب المعنى وحسن الألفاظ كان إنكار الفهم إياه على قدر نقص أجزائه. "[3]

فتعريف ابن طباطبا يربط مفهوم الإيقاع بالإضافة إلى الوزن، حسن التركيب واعتدال الأجزاء، ومع ذلك فإنّ التعرفين معا يعودان بالإيقاع إلى الوزن ومنه إلى الشعر، ويكتما هذا الإيقاع باعتدال اللفظ والمعنى الحسن.

لقد ظل الإيقاع في النقد العربي القديم غير واضح، فهو غائم، رغم أنهم استطاعوا أن يتداولوا الإيقاع بطرق عدة: فقد نقل عز الدين اسماعيل من كتاب (الشفاء) لابن سينا " الإيقاع من حيث هو إيقاع تقدير ما لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا، وإن اتفق أن كانت النقرات محدثة لحروف المنتظم منها الكلام كان الإيقاع شعريا."[4] ويتضح من هذا النص تمييز (ابن سينا) بين الإيقاع اللحني، والإيقاع الشعري، ليصبح الانتظام هو القاعدة المشتركة التي يقوم عليها الإيقاع في مختلف الفنون.

ومفهوم الإيقاع في النقد العربي القديم ارتبط بالموسيقى أو الإيقاع الموسيقي أكثر من شيء آخر، وهذا ما أكدّه لنا عز الدين إسماعيل في قوله: "كان مصطلح- الإيقاع- عندهم ألصق بمفهوم الإيقاع الموسيقي لأنّ التوالي الزمني هو الجوهر الموسيقي ومن هنا أكدت أغلب الدراسات على ارتباطه بالزمن وأهملت الحركة، ولم يلحظه الدّارسون إلاّ من خلال الموسيقى والوزن الشعري، مع أنه كان من أوضح مظاهره في فني العمارة والزخرف

[1]- مجدي وهيبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 71.

[2]- ابو القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1980، ص 216.

[3]- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 21.

[4]- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد والأدب، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1955، ص 213.

الإسلامي، كما كان الأساس الذي قامت عليه علوم البلاغة والفن اللغوي. "[1]

كما يؤكد الجاحظ إلى العلاقة الجامعة بين الموسيقى والشعر ويرى الوزن عنصراً أساسياً في هذه العلاقة، حيث يقول: " صارت العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار فتضع موزونا على موزون، والعجم تمطّط الألفاظ فتنقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن فتضع موزونا على غير موزون. "[2]

فالملاحظ من الاقتباسات السابقة أن أنّ بعض النقاد القدامى يستخدم الإيقاع بمعنى المصطلح العروضي، فهو يستخدم المصطلح من حيث مدلوله العروضي، لا من حيث شموليته، ومن هنا فقد حفل الشعر العربي القديم الأوزان، ولم يحفل بالإيقاع- ذلك أن طبيعة اللغة العربية ذاتها ساعدتها على ذلك فالأساس في البناء الموسيقي للكلمة على المقاطع دون الالتفات إلى الصفات الخاصة التي تميز الحركات بعضها عن بعض.

ذلك أنّ النقاد العرب اهتموا منذ البداية بالمادة التي تجسد الحركة الإيقاعية، ولم يهتموا بالحركة ذاتها، فكان المصطلح عندهم أُلصق بالإيقاع الموسيقي؛ لأنّ التوالي الزمني هو جوهر الموسيقى؛ ومن هنا ركزت أغلب الدراسات على ارتباطه بالزمن وأهملت الحركة، فلم يلحظه الدارسون إلاّ من خلال الموسيقى والوزن الشعوري.

وعندما تتقدم قليلاً في تفحصنا للشعرية العربية القديمة يمكننا أن نلحظ أنَّ مفهوم الإيقاع بدأ بالتوسع، ويُلاحظ فيه شيء من التميّز والإبداع وهذا ما لاحظناه فيما قدمه القرطجاني عن مفهوم الإيقاع؛ حين فرق بين التناسب الزمني في الشعر والتناسب الزمني في الموسيقى،فرأى أنّ الشعر يتكون من " التخاييل الضرورية، وهي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، وتخاييل مستحبة وأكيدة وهي تخاييل اللفظ في نفسه، وتخاييل الأسلوب، وتخاييل الأوزان والنظم. "[3]

فمن خلال هذا التعريف للشعر عند حازم القارطاجني يتبين وعيه وإدراكه للفرق بين الوزن والنظم الذي يقيمه على مجموعة من الخصائص الصوتية والإيقاعية المنتظمة، كما يستأنس الذي يقوم على التناسب بين الدوال والمدلولات القائمة على التخييل، ويظهر هذا في تآلف الكلمات وانسجامها وتلازمها في علاقات صوتية مرتبطة بالعلاقات الدلالية والنحوية، وبذلك استطاع القرطاجني أن يفرق بين الوزن العروضي والنظم؛ ففي حين يقتضي الأول مقدار النقل والخفة، يقتضي الثاني التنظيم والترتيب والتناسب.

كما يربط كذلك السجلماسي في تعريفه للشعر والإيقاع بالتخييل فيقول: " الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية عند العرب مقفاة، فمعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها

---

[1]– عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد والأدب، عرض وتفسير ومقارنة، ص 115.

[2]– الجاحظ، البيان والتبيين، تج: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ط4، ج1، م1، ص 385.

[3]– ينظر: حازم القارطجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تج: محمد الحبيب ابن خوجه، دار المغرب الإسلامي بيروت، ط3، 1986، ص 89.

متساوية أن يكون كل قول منها مؤلف من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه متساو لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة؛ أن تكون الحروف التي يختم بها القول واحدة. "[1]

فالذي يبدو من ظاهر هذا التعريف أن الشعر مرتبط بالوزن العروضي، ورغم أنّ السجلماسي أقحم مصطلح التخييل في هذا النص، إلاّ أنه لم يشرح دور هذا التخييل في اسم ملامح الإيقاع.

أما الجرجاني فقد أدرك مفهوم الإيقاع وربطه بمفهوم الشعرية فيما أسماه النظم، ورأى أن الإيقاع معنى وليس مجرداً، مؤكداً أنّ الألفاظ خدم للمعاني، ولا يرى أنّ الإيقاع يرتبط بالوزن والقافية- وإن كان حالة من حالات تجلياته- وهو يصرح بذلك فيقول: " الوزن ليس من الفصاحة والبلاغة في شيء إذ لو كان له مدخل فيها لكان يجب على كل قصيدتين اتفقتا في الوزن أن تتفقا في الفصاحة والبلاغة، فليس بالوزن ما كان الكلام كلاما، ولا به كان كل كلام خيرا من كلام. "[2]

ففي هذا المعنى الأخير الذي تحدث عنه الجرجاني وهو إخراج الوزن من المفهوم المتداول في الشعرية العربية القديمة يذهب كذلك القرطاجي إلى هذا المعنى ويؤكد مدى ارتباط الإيقاع بكل عناصر التعبير الإبداعي، خاصة البلاغة، حيث يقول: " مجاري الأوزان وأنحاء تركيباتها وما يسوغ فيها هو الرأي الصحيح الذي تعضده الآراء البلاغية والقوانين الموسيقية ويشهد به الذوق الصحيح والسّماع عند فصحاء العرب. "[3]

فهو يؤكد على ان معرفة الوزن ودراسته لا تتوقف على معرفة علم العروض بل تتطلب الإلمام بقوانين البلاغة، فعالية التصوير البلاغي في رسم هذا الإيقاع، والوزن هو جزء منه، وبهذا يُخرج حازم الوزن من المفهوم المتداول الذي يعني التنظيم والترتيب لأنه يتجلى أكثر في " تآلف الكلمات وانسجامها وتلازمها في علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية هذه العلاقات تقوم على التماثل والتشابه، كما يقوم على التخالف والتضاد. "[4]

أما الفارابي فهو بدوره قد ربط الإيقاع بالوزن فيقول: "هو نقلة منتظمة على النغم ذات فواصل، والفاصلة هي توقف بواحة امتداد الصوت والوزن الشعري نقلة منتظمة على حروف ذات فواصل، والفواصل إنما تحدث توقفات تامة لا تكون تلك الحروف ساكنة. "[5]

ومن خلال هذا التعريف يتضح أن الفارابي ربط الإيقاع بذلك العنصر الزمني الذي يعتبر حلقة وصل بين

---

[1]- أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: غطاس عبد المالك خشة، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1980، ص 218.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تع: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1991، ص 250.

[3]- حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 285.

[4]- أحمد حمدان ابتسام، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط1، 1997، ص 31.

[5]- الفارابي، الموسيقى الكبير، تح: غطاس عبد المالك خشة، دار الكتاب لعربي، مصر، 1967، ص 1085، 1086.

إيقاعين: الإيقاع الشعري، وهو الذي عبّر عنه بالوزن الشعري، والإيقاع الموسيقي المعبّر عنه " بالنغم "، وتؤدي الحروف دوراً بارزاً في هذا الاتصال.

ومن خلال ما تطرقنا إليه من أقوال النقاد العرب يتضح أنّ الشعرية العربية القديمة لم تقدم تعريفاً واضحاً أو مفهوماً دقيقاً للإيقاع، رغم المحاولات النقدية الجادة والتي تمثلت في آراء الجرجاني، وحازم القارطجني، والفارابي، لكن لمؤكد من كل منه المفاهيم أنّ الإيقاع مرتبط بالموسيقى والوزنالشعري، وهذا يرجع ربما إلى التعريف السائد في النقد القديم للشعر: " بأنه هو كلام موزون ومقفى."[1] وهذا ما جعل الإيقاع عندهم مرتبط بالوزن أكثر من أي عنصر آخر.

يبدوا أنّ العرب القدامى ليسوا وحدهم الذين يشكون من زئبقية مفهوم الإيقاع،وصعوبة وصفه وتحديده، فحاتم الصكر ينقل بأن جاكبسون يصف لفظة الإيقاع " أنها ملتبسة إلى حد ما"[2]،ولاشك أن قوله ذاك انطلاقا من كون مفهوم الشعر غير ثابت، ويتغير مع الزمن.، ثم يعقب بأنّ الإيقاع من أكثر المفاهيم غموضاً قديماً وحديثاً إلى حد اننا لا نجد اليوم تعريفاً واضحاً لحاله[3].

وقد لاحظنا سابقاً كيف أن الموسيقى والوزن والعروض احتلت موقع (الإيقاع) في الدراسة القديمة، " دون الانتباه إلى أن الوزن ما هو إلا صورة الإيقاع كما يذهب ريتشاردز، وهو جزء من الإيقاع، فالإيقاع سابق الموسيقى والشعر، أو هو بتشبيه حيوي كالعين، أما الوزن فهو كالبصر، ولما كان البصر وظيفة العين، كان الوزن وظيفة الإيقاع.

لقد وقع الخلط غالباً عند النقاد بين الوزن والإيقاع من جهة، والموسيقى والإيقاع من جهة أخرى، فربطوا الإيقاع بالعروض ونسبوه إلى الشعر وخصّوه بالوزن والقافية وهذا ما أدى إلى ثورة وعدم تقبلمن الشعراء المحدثين، وقد وصل الأمر بالبعض، إلى رفض الإيقاع الخليلي (العروض)، إلى حد نفي أن يكون الوزن والقافية من أصول الشعر وقواعده على حد تعبير يوسف الخال عندما قال: "فهذان العنصران لا يحولان دون قيام قصيدة عظيمة، كما أن توفرها لا يضمن الشعرية للقصيدة، فقد يكون حضورهما مواكباً لغياب هذه الشعرية. "[4]، وهذا نفسه موقف نزار قباني الذي يعلن أنّ الوزن والقافية ليسا شرطين حتميين في العمل الشعري فهما موقف اختياري، ومن ثم فإن العروض ليس الشرط الأساسي للشعر، ولعل أنسي الحاج أكثر تماديا في هذه المسألة حين يصرح قائلا: " إن شروط العروض أمر أعتبره موجها إلى سواي، منذ أن كتبت نثرا لم أحد عنه ولا أزال. "[5]

---

[1]– قدامه بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 64.

[2]– حاتم الصكر، حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر العربية، ص 27.

[3]– المرجع نفسه، ص 27.

[4]– محمد عزام، الحداثة الشعرية، ص 65.

[5]– المرجع نفسه، ص 324.

وكثيرة هي المواقف التي ترى في الوزن الخليلي مجرد فضلة إلى الشعر، ومن تلك المواقف التي تتسم بالتطرف نوعا ما، ما ذهب إليه الشاعر والناقد اللبناني شوقي أبي شقرا،حيث يهاجم الأوزان العربية التي يعتبرها "جماجم، بل كأنها مغاور للشك وأساطير يفرق منها الرعاة الأحرار... والشعر أرحب وأوسع من زنزانة...، وكذلك شأن القوافي فهي أشبه بالرصاص. "[1]

ويقف أدونيس من العروض الخليلي موقفا مشابها، فيذهب إلى الربط بين الرؤية التي تحكم عمل الخليل في وضعه قواعد العروض والرؤية الدينية، فيرى مطابقة شبه كاملة بين الرؤيتين تتمثل في "إخضاع القواعد والأشكال في الشعر لمبدأ مطلق وثابت كما هي الحال في الحياة والفكر بالنسبة للوحي، فقد وضع الخليل معيار أساسيا واضحا ومطلقاً شأن المعيار الديني، يقاس عليه الشعر، ويميز به الشعر من اللاشعر، وهي تتغيأ الطرب بالدرجة الأولى، كما أن قوانين هذا العروض فيها إلزامات قاتلة لدفعة الخلق الشعري، أو هي معرقلة لها على الأقل، فهي تُجبر الشاعر على التضحية بحدسه الشعري العميق من أجل الاستجابة لمتطلبات الوزن. [2]

ويؤكد أدونيس أن عمل الخليل لم يكن المقصود منه وضع قواعد مستقبلية للشعر العربي، وإنما كان تأريخاً للإيقاعات الشعرية المعروفة حتى أيامه [3]، وخلاصة الرأي عنده أنّ ما قام به الخليل لم يكن سوى استقراء لما استقر من الشعر العربي، ومن ثم تنتفي إحاطة ذلك العمل بكل الإيقاع العربي. أي أنه ليس سوى نظرية في إيقاع الشعر العربي حاز فيه على السيادة، وإلى إغفال هذه الحقيقة يمكن رد الموقف إلى أصحابه الذين يرون في البحور أصولا أولى، رافضين أي تشكل إيقاعي لا يتطابق مع تلك الأوزان، واصفين إياه بالدخيل، وهذا الموقف يكشف عن الفهم السيء لعمل الخليل من قبل الذين يحتجون بأوزانه.

والحقيقة إنّ الشعرية العربية على امتداد تاريخها لم تحط النظام العروضي بقداسة كاملة، بل إنها عرضته على الدوام لانتهاكات مستمرة.

ويذهب عبد الله راجع إلى أن الفاعلية الشعرية المعاصرة وجدت نفسها في حاجة ماسة إلى تجاوز الحدود الصارمة لتفجير قدراتها الحسية، إذ لم يكن لهذه الفعالية أن تنمو داخل مجالات محكومة بتلك القوانين الصارمة التي تتجلى بوضوح في مجال البنية الإيقاعية المحكومة بوقفة ثلاثية تركيبية وعروضية ودلالية [4]، لقد أدرك الشاعر العربي أنه لكي يُعبر عن تجربته بكل صدق وحرارة مطالب بأن ينصت إلى حركة هذه التجربة في اضطرابها وهدوئها، قبل أن ينصت إلى الحركات التي تفرضها القوالب الجاهزة. [5]

---

[1]– شوقي أبو شقرا، مجلة شعر، ع7، 8، س 2، تموز– أيلول 1958، ص 68–69.

[2]– أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 15.[2]

[3]– المرجع نفسه، ص 110.

[4]– عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاتشهاد، ج1، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص 99.

[5]– المرجع نفسه ، ص 103.

يعتبر هذا الرصد من الباحث الشاعر تلخيصا للدوافع التي يقدمها النقاد والشعراء بين يدي رفضهم لنظام القصيدة العمودية، ومن ثم فإن مناقشة هذا الرأي تعتبر رداً على تيار كامل يرى أصحابه في القصيدة العمودية مجموعة من القيود والقوانين الصارمة، وهي قوانين وقعت في وهم دعاة القصيدة الحرة (التفعيلة) أنهم تخلصوا منها بمجرد كسر الشكل النمطي المتمثل في نظام الأشطر المتقابلة، ولكننا حين تنظر في البديل، وهو مجموع من الأسطر المفوتة من التفاعيل لا تخضع لقانون عددي معين، سنجد أنه لم يضمن للشعر الحر تحررا تاما فهو لا يزال يخضع لقانون التفعيلة بحيث يجري على تكرارها، " والحرية في تنويع عدد التفعيلات... في اختيار عدد التفعيلات في الشطر الواحد. "[1]، وإذا كان العروض عبارة عن قوالب جاهزة، فإن اعتماد التفعيلة وحدة أساسية لا يلغي تلك القوالب بل يُخفف من حدتها فقط.

3- تحول مفهوم الإيقاع:

صار مفهوم الإيقاع يتحرك في إطار أوسع متعدياً حدود التعاريف التي تربطه بالصوت، وما ينتج عنه من آثار، وإلى بعض هذا تشير الباحثة روز غريب حين تعرف الإيقاع بأنه: "تكرار حرف أو لفظة أو عبارة على أبعاد متساوية أو غير متساوية، والإيقاع أيضا تكرار صوت أو وزن أو شكل من أشكال التنسيق يضمن للعبارة التوازن، وحسن الرصف... ويجوز التوسع في مدلول الإيقاع ليشمل جميع الوسائل الموسيقية التي يلجأ إليها الفنان لتقوية معانيه الأساسية عن طريق الإيحاء الصوتي."[2].

إنّ الإيقاع حسب هذا التعريف يعتمد على مفهوم التوازن ولكن بشرط التساوي في الأبعاد يسقط هنا لكي يتحدد الإيقاع من خلال الانتظام وعدم الانتظام في الوقت نفسه، وفي هذا إشارة ضمنية إلى الخروج على إيقاع القصيدة العمودية الذي تحكمه قوانين وضوابط تجعل منه إيقاعاً نظاميا، إضافة إلى كل ذلك نلاحظ أن تعريف روز غريب يشير إلى مسألة أخرى تتعلق بالعلاقة بين الصوت والمعنى، أو ما تدعوه بالإيحاء الصوتي.

فقد كانت هناك محاولات شعرية جديدة تهدف إلى كسر رتابة الإيقاع الخارجي للقصيدة العمودية والمتمثل في (الشعر الحر)، والتي كانت قد عوضته بإيقاع الوزن، والمتحقق بصور التفعيلات، والذي يشيع نماذج للبحور الشعرية يصعب الإفلات من إطارها، وقد أشار عز الدين إسماعيل في حديثه عن الفرق بين الوزن والإيقاع إلى (الوزن الحر)، معرفا الإيقاع بكونه:"حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر و التفاعيل وهو غير الوزن،وهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها، فهو يصدر عن الموضوع، في حين يفرض الوزن على الموضوع، هذا من الداخل وهذا من الخارج. "[3].

---

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 79.

[2]- روز غريب، جيران في آثاره الكتابية، دار المكشوف، بيروت، ط1، 1969، ص 210، نقلا عن خليل أبو ججهجة الحداثة الشعرية العربية، ص 227-228.

[3]- عز الدين إسماعيل، إشكاليات قصيدة النثر، ص 71.

وانطلاقا من التعريف يشير عز الدين إسماعيل إلى أنّ الشاعر المعاصر ويعني به شاعر التفعيلة قد حاول إعطاء صورة إيقاعية للحالة النفسية، وذلك من خلال تحطيم وحدة البيت الموسيقية، تلك الوحدة التي تفرض على الشاعر حركة غير مواكبة للحركة التي تموج بها نفسه، فاستطاع بذلك التحطيم أن يستجيب لدوافع أو نوازع النفس وتدفقاتها الشعورية وما تتطلبه من إيقاع مواكب لها، وهذا ما يفسر اختلاط عدد الأسطر الشعرية من حيث عدد التفعيلات، وبذلك لم تعد موسيقى الشاعرمجرد أصوات رنانة تروع الأذن بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء ورفق.

إلاّ أن إيقاع الوزن أو الوزن الحر لا يمكن أن يكون نموذجا للحرية المطلوبة من قسرية النظم أو تجسيد الشعرية العربية الجديدة، فالوزن الحر غير كاف لكسر رتابة الإيقاع الخارجي للقصيدة العربية، وهذا لا يعني نفي القصيدة المكتوبة على التفعيلة، بل وصف خصائصها الموسيقية، "فهي مشروع تطويري يجدد ويغير عن أصل موسيقى مهيمن لنماذجه وجودها القري وحضورها الفاعل في ذاكرة المتلقي، وهذا يحول دون إبداع نماذج ترقى إلى تأسيس حساسية شعرية جديدة، ميثاقها معقود بين الشاعر والمتلقي: ينتج الأول ما يصدم ويدهش ويفاجئ، ويتلقى الثاني متقبلا ما يغير ويحرص ويأسر، لا يستسلم الاثنان لسطوة النموذج السائد أو يستريحان إلى قالب جاهز جرى تعديله شكليا عبر توزيع التفعيلات بأعداد غير متساوية مما ينتج عنها أبيات متفاوتة الطول (تجربة الشعر الحر: التفعيلة.) "[1]

والوزن الحر (المجدّد) لم يكن كافيا- كما يبدو- لكسر رتابة الإيقاع الخارجي للقصيدة العربية بما يرقى إلى تأسيس حساسية شعرية جديدة، على الرغم من أن شاعر الشكل الحر قد حاول محاولات عدة أسهمت في كسر حدة المهيمن العروضي على البنية الإيقاعية، كالخلط العروضي بين محور متعدد ومزج الشعر بالنثر، وغيرها...

يبدو أنّ التحول الأكبر في مفهوم الإيقاع هو الذي نواجهه عند دعاة قصيدة النثر وكتابها، وذلك في سياق دعوتهم إلى مفهوم جديد للشعر، مبني على التجاوز، ومواكبة النفس الإنسانية في تحولاتها، وهنا فإن الإشارة إلى عدم ملاءمة الموسيقى الشعرية التقليدية لإنسان متغير ذي إحساس جديد، ولأن الإنسان في تجدد دائم، كما يؤكد أدونيس، "فإن الإيقاع أيضا يظل يتجدد، ومن ثم وجب التشديد على كون الشكل الشعري ولادة مستمرة، وعليه فإن الشكل الشعري الحي هو الذي لا يفتأ يتشكل ويتجدد "[2].

ومن ثم يقارن أدونيس بين القصيدة القديمة والقصيدة الجديدة، ليؤكد "أن تلك قائمة على الوزن السهل المحدد والمفروض من الخارج، في حين أن الثانية تقوم على الإيقاع، والإيقاع نابع من الداخل، ولذلك فهو ابتكار، ويتطلب استخدامه مهارة وقوة أكثر مما يتطلب استخدام الوزن، ومن ثم تميزت القصيدة القديمة بأحادية الشكل

[1]- حاتم الصكر، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، ص 31-32.

[2]- ينظر: أدونيس، مقدمة في الشعر العربي، ص 110.

في القصائد كلها، بينما تميزت كل قصيدة جديدة بشكلها الخاص نثرا أو وزنا أو نثرا ووزنا في آن "[1]، وعليه فإن الشعر لا يحدد بالعروض لأن الشعر أشمل من العروض، بل إن العروض ليس سوى طريقة من طرائق التعبير الشعري وهي طريق النظم.

فالإيقاع في نظر أدونيس لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم من قافية وجناس وتزاوج حروف وتنافرها، وإنما هو يتجاوز هذه الأصول العامة إلىجزئيات أخرى قد يستعصي رصدها، ومن هنا يصبح للإيقاع وظيفة أكبر من الإطراب والإمتاع ليتحول أداة ينقل بها الشاعر رؤيا إلينا، ولذلك فإن القصائد كشكل إيقاعي مجرد ليست شعرا، وإنما هي مصنوعات شعرية، وعليه " فإن الشعر لا يكون مجرد مجموعة من القواعد والقوانين والأشكال "[2]، ومن هنا تظهر ضرورة تطوير الإيقاع الشعري وصقله في ضوء المضامين الشعرية الجديدة كما يدعو إلى ذلك يوسف الخال في بيانه الشعري الذي دشن به فعاليات مجلة شعر سنة 1956[3]، ولكي يتحقق ذلك لابد من توفر مبدأ التحرر من جميع القوالب الفنية الموروثة المفروضة على الشاعر خارج موهبته وذوقه الشخصيين، فالمفهوم القائل بإخضاع العمل الشعري لوزن معين وبناء فني معين، لم يعد يتلاءم مع حاجة الشاعر المعاصر إلى التعبير عن تجربته الكيانية وعن رؤياه المبدعة.

إنّ ظهور قصيدة النثر إذن، كان تتويجاً للانتهاكات المستمرة للعروض، وكأن تلك الانتهاكات فيما يرى محمد عبد المطلب، "كانت بمثابة دعوة خفية للجيل الأخير من الشعراء للقيام بمغامراتهم مع العروض، ولأن السابقين لم تكن لهم مساحة لممارسة المغامرات، لم يجد أولئك سوى هجران النظام العروضي برمته تحت مصطلح جديد هو " قصيدة النثر"[4]

4- الإيقاع الداخلي وقصيدة النثر:

لقد حاولت قصيدة النثر العربية البحث عن بدائل موسيقية ترتبط بمكونات النص، أكثر من ارتباطها بالشكل الخارجي المتمثل في الإيقاع العروضي ولجأت على حد تعبير أدونيس إلى استثمار " إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصورة وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء الملتوية والمتعددة. "[5]

إنّ البنية الإيقاعية التي تقوم عليها قصيدة النثر هي بنية ذاتية خاصة تلغي كل ما يمكن من شكلية

---

[1]- أدونيس، زمن الشعر، ص 39.

[2]- المرجع نفسه، ص 108.

[3]- ينظر: محمد عزام، الحداثة الشعرية، ص 61-62.

[4]- محمد عبد المطلب، قصيدة النثر، ص 34.

[5]- محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة، ص 134.

موسيقية خارجية، وتقوم على موسيقى داخلية تنبع من الحدس بالتجربة الشعرية تجربة أحالت التفجير محل التسلسل، والرؤيا محل التفسير، ويفيدنا هذا الكلام أن قصيدة النثر تعتمد على صورة موسيقية نفسية ترتبط ارتباطا وثيقا بالتجربة الشعرية [1]، ويتجلى إيقاعها المتنوع في التوازي والتكرار والنبرة، والصوت وحروف المد وتزاوج الحروف "[2]، كما تتجلى في "تفجير الخصائص الصوتية وتعويض الوزن الغائب باستخدام مظاهر تشكيلية كالفراغ والقطع والحذف". [3]

إنّ ارتباط الإيقاع بالمكونات النصية هو ما اصطلح عليه بالإيقاع الداخلي، وهي مسألة خاضعة للمزاج الراهن للكاتب لحظة كتابتة للنص، وليست مؤسسة على رؤية فنية محددة، وما ذلك إلاّ لغياب ارتباطها مع الموسيقى الخارجية (العروض)، وفي ذلك يعلق الشاعر خليل الموسري بقوله: " إنّ قصيدة النثر تعتمد أساساً على الموسيقى الداخلية، وثمة فرق كبير جدا بين الإيقاع المستورد من خارج أنا الشاعر وبين الإيقاع الداخلي، فإن كان الإيقاع الخارجي يتوالد من توارد الكلمات ضمن مسار عروضي راقص، فإن الإيقاع الداخلي يتوالد من تماسك الكلمات بصدقها فتنفجر وتتحول طبيعة أجسادها من خلال برق شعري كثيف،... مما يعل الحرارة تدب في أوصال الكلمات والحروف، وتجري الحياة في عروقها، فتخرج مألوفة، وتذوب الكلمات المتفجرة بحسب التجربة والرؤيا، وتشق إيقاعها الخاص العادي، ويدخل الشعر إلى أعماق الروح، فتعيش الدهشة والنشوة. "[4]

كما تحدد يمنى العيد بعض المكونات النصية والتي تُوَّلد الموسيقى في الشعر وخاصة عند قصيدة النثر بحكم تخليها عن التفعيلة والتشكيل، ومن ثم محاولتها تكثيف الموسيقى في الأجزاء الأخرى، وربما شحن جزء من أجزاء العنصر بما يجعل الموسيقى كأنها مولدة به، " من هذه الأجزاء التي يجري توقيع الموسيقى بها أذكر:

- التركيب اللغوي حين ينتظم في أنساق من الموازنات والتقطيع.
- التكرار وفي أشكال موظفة لتأدية دلالتها.
- التوزيع والتقسيم إلى جسم القصيدة ويهدف دلالي محدد.
- التوقيع على جرس بعض الألفاظ المعجمية والموازاة بين حروفها. "[5]

ومن هنا فإنّ قصيدة النثر تخضع لإيقاع جملة وإيقاع مفردة، وتناغم دلالي، وتكرار وفق أشكال تؤدي دلالتها، وتوزيع وتقسيم على جسم القصيدة، وعلائق الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الإيحائية...إلخ،

---

[1]– منيف موسى، نظرية الشعر عند الشعراء النقاد، دار الفكر اللبناني، ط1، 1984، بيروت، ص 383.

[2]– سامي مهدي، أفق الحداثة وحداثة النمط، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1988، ص 98.

[3]– حاتم الصكر، مالا تؤديه الصفة، بحث مقدم إلى مهرجان المربد العاشر، مطبوع بدار الحرية للطباعة، بغداد، 1989، ص 23.

[4]– محمد يحي الحمصاني، قصيدة النثر وإشكالاتها عند عبد العزيز المقالح، مجلة نزوي، ع61، جانفي 2010، ص 89.

[5]– محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة، ص 134.

فالإيقاع الداخلي الذي تطمع قصيدة النثر إلى تحقيقه ينبع من خصائص اللغة.

والحقيقة أنّ الإيقاع الداخلي الذي لجأت إليه قصيدة النثر هو أكثر معضلة واجهت هذه القصيدة لأن، " الإيقاع الداخلي الذي لجأت إليه قصيدة النثر تعبير مراوغ وزئبقي من الصعب القبض عليه وتحديده وتوصيفه، إنّ الإيقاع الداخلي شيء يشم ولا يفرك، كما يقول النحاة عن عللهم الخفية. "[1]

لقد تولدت هذه الزئبقية في الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر نظرا لعدة أسباب فنية نذكر منها:

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

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

3/- الاستعانة بتقنية السرد القصصي ميزة نثرية، مثلت عقبة في رسم هذا الإيقاع نوعا ما [2]وما دام الإيقاع الداخلي مشروعا فرديا غير مقنن وغير موجود بالفعل وإنما بالقوة، فإن تمظهراته هي الأخرى عصية إلاّ لمن يحك النص الجديد بقوانين طالعة من داخله، وفي هذا يقدم حاتم الصكر بعض الآليات للاقتراب وملامسة هذا الإيقاع ويلخصها في:

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

فيمكننا من هنا أن نتأمل الفرق بين إيقاع خارجي يتحقق بالعروض، وآخر داخلي يتحقق بالبلاغة التي يمكن وصفها بأنها أشكال منزاحة عن المعيار النحوي، وجرى هذا الأساس فحص النثر في الشعر وتأمل تداخلهما

ويحدد حاتم الصكر بعض العوامل التي كانت عبارة عن ممهدات لتهيئة أرضية صالحة لتحقيق الإيقاعات الداخلية التي ستجد تجسداتها الفنية (داخل النصوص) والجمالية (في القراءة) بعد أن تتأكد أعراف جديدة في فهم

[1]– عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع، ص 263.

[2]– المرجع نفسه، ص 263.

[3]– حاتم الصكر، حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية لقصيدة النثر، ص 32.

الشعر، ومن تلك العوامل الممهدة نجد:

1- الشعر المترجم عن اللغات الأجنبية الذي يحقق هدفين: بنائيا: باقتراح السطر بديلاً للبيت الشعري، وجمالياً: بترسيخ نوع شعري لا يندرج ضمن النمط المنتظر لدى القارئ وزنا وقافية لكنه يترك (أثر) الشعر في نفسه، وبهذا تتقوض نظرية (القصد) من النظم، واشتراطها للشعر، وإحلال مبدأ الأثر محلها.

2- التدوير: وهو تكريس لإحلال السطر بديلا للبيت، وكذلك اقتراح جملة شعرية كبرى تنتظم النص بدل الجمل المتفرقة داخله، ويمس التدوير زمن القصيدة كما يلغي تقنياتها السائدة، ولعله في إحيائه (البند) قد أفاد من إيقاعات مهملة لإنجاز شكل إيقاعي جديد يتضمن مزايا نثرية، فالبند حلقة بين الشعر والنثر.

3- الخلط العروضي أو الاختلاط بين تفعيلات أكثر من بحر، نجد ان ذلك يساهم في كسر حدة المهيمن العروضي على البنية الإيقاعية، وهذا يساهم كذلك بفرض مهيمنات جديدة في النص الشعري تخفف من حدة الإيقاع الخارجي المتحقق بالوزن والقافية.

4- النثر الفني: يعد أنسي الحاج ارتفاع مستوى النثر واقترابه من مفهوم القصيدة عاملا مساعدا أو تمهيدا مباشرا لدخول النثر في الشعر.

5- العامية الدارجة وما عكسته من مستويات دلالية لم يكن يعرفها الشعر من قبل، فالصياغات و الانحرافات اللغوية هي جزء مما يمكن تسميته بالممهدات، وهي مؤثرة في الفن الشعري وفي استجابة المتلقي.

6- تغير البنى اللغوية وهو تحوير إيقاعي يتناول الجملة وشخصيتها وإيقاعها في القراءة.

7- ممهدات محايثة: تدخل فيها عوامل معرفية متعددة، وفرز اجتماعي وحضاري، وتغيرات البنى الثقافية، ومظاهرات التحول في الأشكال الفنية.... [1]

هكذا ثارت قصيدة النثر على كل أشكال الرتابة، ومن هنا كان رفضه للقوالب العروضية الجاهزة، وجاءت الأشكال الإيقاعية المبتعدة لتكون بديلا عن الأطر المعدة سلفا، ومن هنا كانت أول ضربة أنزلتها القصيدة الجديدة بالقارئ الكلاسيكي هي تلك الضربة التي تلقتها عيناه، فقد اعتاد أن يرى القصيدة بشكلها الثابت، وهكذا زلزلت طمأنينة القارئ الذي اعتاد على ذلك النظام الثابت، وأرجع عز الدين إسماعيل هذه الظاهرة إلى اعتماد الشعر العربي منذ أن أزهر الشعر على الموسيقى الخارجية، حيث جاء من يحاول أن يقنن لهذا الشعر الحديث إذ لم يتوقف عند هذا الحد، بل حاول أن يُعطي أموراً جديدة، حيث يشير عز الدين إسماعيل إلى أن التطور الحاصل في موسيقى الشعر العربي المعاصر يمكن تحديده في ثلاث مراحل أساسية:

1- مرحلة البيت الشعري ذي الشطرين المتوازيين.

[1]- حاتم الصكر، حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية لقصيدة النثر، ، ص 37-38.

2- مرحلة التفعيلة التي تتكرر في السطر الشعري تكراراً غير منضبط.

3- مرحلة الجملة الشعرية.[1]

وتعدُّ الجملة الشعرية الصورة المتطورة عن صورة السطر الشعري: ذلك أنّ السطر الشعري بنية موسيقية مكتفية بذاتها، أما الجملة الشعرية فهي أكبر من السطر، فقد تمتد إلى خمسة أسطر أو أكثر[2]، وتتحدد بأنها "نفس واحد ممتد يشغل أكثر من سطر، فإذا استعصى من الناحية البيولوجية... أن يمتد زمن النفس الواحد لكي يكفي لقراءة هذه الأسطر، المكونة فيما بينها جملة واحدة، فقد يتحتم عندئذٍ أن تتخلل هذه الجملة وقفات يستطيع الإنسان عندها أن يلتقط نفسا جديداً... وليس واجباً أن يحدث ذلك عند نهاية كل سطر، وإنّما قد يحدث داخل السطور نفسها فليس لها قاعدة ولا يمكن أن تكون لها قاعدة. "[3]

وقد أباح يوسف الخال للشاعر أن يستخدم التفاعيل القديمة، لكن بشرط أن يتخلص من الرقابة الخارجية للوزن، يقول في ذلك: "إنما الفرق بين المفهوم الحديث لشكل القصيدة والمفهوم القديم، هو أن الوزن التقليدي في القصيدة الحديثة ليس شرطاً (سابقاً) بل إمكانة بين غيرها من الإمكانات، فهناك الموسيقى التي ترتكز على الأوزان الكلاسيكية، ولكن الشاعر يتجرد فيها من رقابة الوزن بتشطيره على الشكل الذي يروق له... "[4]

ونود أن نقف قليلاً عند نزار قباني في كتابه " الشعر قنديل أخضر " حيث اتخذ من موسيقى البحور الخليلية أساسا للتجديد في الأوزان كذلك، مما دفعه لأن يقول: "إن بحور الشعر العربي الستة عشر بتعداد قراءاتها وتفاوت نغماتها ثروة موسيقية ثمينة بين أيدينا، بإمكاننا أن نتخذها نقطة إنطلاق لكتابة معادلات موسيقية جديدة في شعرنا. "[5].

وبهذا التفصيل الذي عدّه نزار تجديداً ينقل لنا عنه يوسف نور عوض من كتابه " قصتي مع الشعر "، حيث يسرد ما حققته القصيدة المعاصرة في مجال الصورة الموسيقية فلخصه فيما يلي:

1- الخروج من الزمن الشعري الواقف إلى زمن تتمدد أجزاؤه وتتسع لكل لحظة.

2- تحرير القصيدة الموسيقية من الجبرية، ومن حتمية البحور الخليلية، ووثنية القافية الموحدة في موسيقى هذا الشعر تأتي من فعل الكتابة نفسه ومن المعاناة المستمرة والمغامرة مع المجهول اللغوي والنفسي.

إنّ هذه العوامل وغيرها جعلت الشعر العربي ينفتح على تجارب جديدة، قد تتجاوز عيوب الشكل

---

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (إشكاليات)، ص 52.

[2]- المرجع نفسه، ص 108.

[3]- المرجع نفسه، ص 109.

[4]-يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1978، 79.

[5]- نزار القباني، الشعر قنديل اخضر، المكتبة التجارية، بيروت، ط2، 1964، ص 41.

الشعري القديم والتي لخصها الباحث يوسف نور عوض فيما يأتي:

1- عدم قدرة الشكل القديم على استيعاب المضمون الحديث، فقد صار هذا الشكل لكثرة الاستعمال مرتبط بأغراض محددة.

2- موسيقى الشكل القديم حادة وبارزة، ذلك أن الغرض من الشعر القديم كان الخطابية في المحافل، وكانت غاية الشعر التأثير في سامعيه. [1]

وإذا كان من النقاد ومن يعزو عدم قدرة الشكل القديم على استيعاب المضمون الحديث إلى عروض الخليل، فإن محمد عزام ذهب إلى تصحيح النظرة إلى عروض الخليل كما أسلفنا الذكر سابقاً، فأشار إلى أنّ الخليل لم يقصد وضع قاعدة تراعي في المستقبل، وإنما كان عمله مجرد تأريخ للإيقاعات الشعرية المعروفة حتى أيامه، غير أنّ الإيقاع حسب محمد عزام نفسه، شيء يتجدد كما يتجدد فكر الإنسان، ومن هنا فليس هناك مانع تراثي أو شعري من نشوء إيقاعات جديدة في شعرنا العربي.

يعتبر الإيقاع خاصية من الخصائص الشعرية الأساسية، فهو ليس قالباً جاهزاً، وإنما هو مادة تتشكل بحسب مقصدية الشاعر، فيأتي بطيئاً أو سريعاً أو قصيراً، فليس هناك إيقاعا موسيقيا معينا، يفرض نفسه على الشاعر، بل هو حر في صياغة شعره على النحو الموسيقي الذي يتناسب وخلجان نفسه ودفقان مشاعره يثير ويستفز المستمع، فيجعله معجبا ومنفعلا بالأثر وداخلاً إلى عالمه من جهة إيقاعه ونبره لا مضمونه الفكري أو شحنة الانفعالات المعبر عنها، وكأنه يستكمل به مالا تستطيع معاني الألفاظ أن تؤديه من الأحاسيس والمشاعر، فالإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها، في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعة فيه، "أمّا الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها، فهو أيضا يصدر عن الموضوع، في حين يُفرض الوزن على الموضوع، هذا من الداخل، وهذا من الخارج. "[2]

حيث أنّ الإيقاع يرتبط بالمعنى ارتباطا حيوياً ويتشكل مع نموه، لانّ الكلمات التي يبتدعها المعنى لا تنفصل عن أصولها الصوتية، ولهذافإنّ "الجرس يجب أن يكون صدى للمعنى. "[3]وليس صدى " لتكرار التفعيلات، بل يصبح بعدا آخر في اللغة لا يلتقطه السمع وحده، ذلك أنّه يغزو الإدراك في نفس اللحظة، وبمعنى آخر أنّ الإيقاع لا يتولد عن الصورة الصوتية فحسب، بل ينبثق أيضا عن شبكة العلاقات الدلالية التي تقيمها الكلمات فيما بينها. "[4].

---

[1]- يوسف نور عوض، رواد الشعر العربي الحديث، مكتبة الأمل، الكويت، ص 68.

[2]- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 376.

[3]- عبد القادر الرباعي، تشكيل المعنى الشعري، مجلة فصول، مج 4، العدد 02، 1984، ص 56.

[4]- مصطفى اللوازاني، جمالية الإيقاع، مجلة جذور، العدد 27، 2009، ص 67.

ويتضح لنا من كل ما سبق أنّ الإيقاع تحول مفهومه وأصبح التشكيل الإيقاعي الجديد "بفضل حرية المبدع الذي يمتلك دلالته الخاصة به، وأنّ مجرد قولنا عن عنصر ما أنه عنصر دال يعني يمتلك نظامه الذي يمكنه من إنتاج الدلالة، ولكنها بنية صغرى تندرج ضمن علاقات أوسع مع عناصر أخرى، أو لنقل بنيات صغرى كذلك لتتشكل من جماع العلاقات التي بين كل عناصر العمل الشعري ما نطلق عليه البنية النصية الكبرى أو البنية الدلالية. "[1].

وقد ترتب على ذلك أن انفتح أمام الشاعر كثير من الأبواب التي كانت صعبة أو ممنوعة عليه في التراث الإيقاعي، واستقرت حرمتها في الذائقة السمعية للمتلقي العربي.

إنّ الإيقاع الشعري واحد من مكونات النص الدلالية، فقد اتسم بالسمة التي أفردت شعر الحداثة، فصار إيقاعاً غامضاً لا يتميز بذاته، وإنما يندمج بنائيا في البنية النصية الكبرى حاملا نصيه من دلالتها، ومن ثم أصبحت القصيدة قانون نفسها، ولذلك فهي تخلق قانونها الموسيقي الخاص والنابع من حركتها الداخلية وضروراتها البنائية، وعليه صار الإيقاع إشكاليا إلى حد بعيد في شعر الحداثة، فهو يتولد عن أرضية لم يعد فيها الوزن المحك الرئيسي لشعرية القصيدة.

فالمتلقي العربي اعتاد على الموسيقى الخارجية القائمة على الوزن والقافية، ومن ثم اعتاد على موسيقى التفعيلة مع التحرر نوعاً ما من القافية، فأصبحت الذائقة الجمالية لديه موجهة نحو الشكل الخارجي للنص، فعملت قصيدة النثر على الخروج عن هذا المألوف، بالتوجه إلى الإيقاع الداخلي الغير المألوف، لتعتاد عليه ذائقة المتلقي، من خلال استثمار الفضاء النصي القائم على قدر كبير من الحرية والاتساع، وهذا ما وضحته سلمى الخضراء الجيوسي في دراستها التي ميزت فيها بين قصيدة النثر والشعر المنثور بقولها: "إنها تعتمد على الجملة الطويلة أو القصيرة كوحدة لها، وعلى نماذج الإيقاع من جملة إلى جملة، بحيث يتبع الإيقاع المعني والحافر والغاية، وينسجم مع الدفقة العاطفية، وتحدده الصور بتتابع الألفاظ، وتجاوب الأصوات. "[2]

فالإيقاع يتحقق في كافة مظاهر الحياة بدءاً من الحرف، واللفظة، والكلمة، والصوت والصورة واللغة، فيصبح الإيقاع عبارة عن نظام خاص يوظفه المبدع بين ثنايا نصوصه ليخلق حركة داخلية يستشعرها القارئ دون أدنى عناء.

وهنافإنّ قصيدة النثر لا تعتمد على قوالب إيقاعية سابقة التجهيز، بل تخلق الإيقاع داخل بنيتها النصية بما ينسجم مع المفردات والمعاني، وهذا يؤكد ما جاء في دراسة قصيدة النثر وخصوصاً الجانب الإيقاعي فيها واختلاف بناها التشكيلية لمحمد عبد المطلب التي يقول فيها: " قصيدة النثر لم تهجر الإيقاع تمامً، ولم تبعده عن

---

[1]– محمد فكري الجزار، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، القاهرة، ط2، 2002، ص 94.

[2]– سلمى خضراء الجيوسي، الشعر العربي المعاصر، تطوره ومستقبله، عالم الفكر، بيروت، ص 346.

منطقه عنايتها نهائيا، فللحداثيين مناطقهم الإيقاعية الأثيرة، وهي المناطق التي تندمج مع البنية اللغوية والدلالية اندماجا كليا، بحيث يتدخل فيها الحس الصوتي ليكون بديلا للإيقاع المحفوظ، وهذا الحس يعتمد الحرفية مدخلا للإيقاع. "[1]، أي الاهتمام بالإيقاع الحرفي أو الإيقاع الداخلي الذي تكمن فيه موسيقى قصيدة النثر.

فقصيدة النثر جاءت لتحطم القواعد والتقاليد القديمة، ولكن بشكل متناسق، فهي تعمد إلى خلق شعر أكثر حداثة في موضوعاته من خلال توظيف اللغة والتقنيات الأخرى، والتي يمكن أن تتعزز بمجسات في وسعها أن تلامس مواطن الإيقاع الداخلي، نابعة من صميم اللغة الشعرية في أبعادها الصوتية والمرئية والرمزية والدلالية.

ولتوضيح هذه التقنيات أو الآليات نجدها تتجلى أكثر في: [2]

"**البعد الصوتي** : المتعلق بالبنية السماعية: " الأصوات، الحروف، التكرار....

البعد المرئي : المتعلق باستثمار تقنيات الكتابة " بياض، سواد، علامات...

البعد الزماني الدلالي : المتعلق بالجانب التصويري التخييلي.

البعد السردي : المتعلق بتقنيات السرد " الحوار، الشخصية، الحدث...

كما حاولت بعض الآراء أن ترصد آليات أو عناصر الإيقاع الداخلي، والتي يمكن أن تتلخص في:

1- الإنسجام الداخلي بين الكلمات والحروف فيما بينها.

2- التناظر بين الجمل كما هي موزعة في جسد النص من حيث الطول والقصر

3- التكرار (تكرار الجملة، الفعل، والتجانس بين الصيغ النحوية للجمل المكررة (اسمية، فعلية) أو التجانس بين الصيغ الزمنية للأفعال (ماضية، مضارعة، أمر)).

4- إيقاع الأفكار والحركات الإنسانية التي تتبعثر على مساحة النص.

5- التكثيف والإيجاز في استخدام اللغة.

6- الفصل والوصل بين الجمل كمرتكزات نحوية تساعد في خلق موسيقى موازية.

7- إيقاع البياض، عمودا وأفقيا على جسم الصفحة.

8- الاعتماد على الخصائص الداخلية التي تتمتع بها الكلمة في وجودها المستقل."[3]

---

[1]- محمد عبد المطلب، النص المشكل-كتابات نقدية- الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 1999، ص 35.

[2]- مسعود وقار، جماليات التشكيل الإيقاعي في الشعر، عبد الوهاب البياتي، دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع، أطروحة الدكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة سنة 2001-2008، ص 142.

[3]- محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة، ص 129-130.

كما تحدد فايزة خمقاني من خلال دراستها لنماذج لقصيدة النثر من إبداع أنسي الحاج عناصر أو تقنيات الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر فتقول: " أنّ للإيقاع فيها أكثر من مظهر، وهو إيقاع يتولد من داخل النص لا من خارجه،... فالإيقاع هادئ ومختلف ومتولد من وسائط غير موسيقى الوزن، إنّه إيقاع صوتي لغوي، وأحيانا دلالي إيحائي يعتمد على التكرار في جانبه اللغوي الصوتي الحسي، كما يخلق إيقاعا إيحائياً عبر المجازات والرموز وتوالدها، إضافة إلى اعتماده على تقسيمات فضائية نصية قسّمت التجربة /القصيدة إلى مقاطع، ممّا أضاف شيئا مختلفا في تلقيها حسب تجربة الشاعر... ومعاني النص فيها توهج خفي وإيقاع مستتر خلف الدلالة والإيحاء والتشكيلات الفضائية النصيّة. "[1]

ويُحصي كذلك "رمضان حينوني" في دراسة له حول الإيقاع في قصيدة النثر ثلاثة أنماط من الإيقاع، وهي:

1- **إيقاع التقابل:** وهو نوع من إيقاع الجملة، تتقابل فيه الجمل أشكالاً مختلفة، بعضها للتضاد، وبعضها الآخر للتكرار أو للتعداد أو للمقارنة، وقلّما يشمل القصيدة كاملة بل يتواجد غالبا في أحياز معينة وخاصة في افتتاحيات النصوص.

2- **إيقاع التعداد:** يعتمد فيه الشاعر على تعداد الأشياء الكثيرة في تسلسل مطّرد.

3- **إيقاع التكرار:** والمقصود هنا هو ليس ذلك الذي يعتمد على الوحدات المتساوية التي نسمّيها التفعيلة سواء في بناء البيت أو في بناء السطر، ولكنّه التكرار الذي يعتمد على اللفظة طوراً وعلى الجملة طوراً آخراً، وما يترك تكرارهما على نمط معين من إيقاع، ولكنه لايتصف بالدوام والاستمرارية بل بالإنقطاع والتبدل. [2]

ومن هنا سنقف عند بعض نماذج قصيدة النثر العربية لمحاولة تحديد عناصر الإيقاع الداخلي فيها، وما مدى تحقيقها لهذا الإيقاع، وهل نجحت قصيدة النثر في تعويض الإيقاع الخارجي الذي ألفه المتلقي العربي في شعره، بالإيقاع الداخلي المستجد في قصيدة النثر والمتمثلة عناصره في التكرار، التوازي، التقابل، التعداد، الإيحاء، البياض، الترقيم،.. وغيرها مما أسلفنا فيها الذكر سابقاً.

5- تحديد عناصر الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر العربية:

لقد بات من المؤكد أنّ قصيدة النثر تشكل تحولا جذريا في عالم الشعر، الذي هو جزء من عالم أشمل هو عالم الفن والأدب، وجذرية القصيدة النثرية انطلقت، أول ما انطلقت، من إزاحة الأشكال الشعرية السابقة أو

[1]- فايزة خمقاني، قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة ورقلة، الجزائر، سنة 2017، ص 35.

[2]- ينظر: رمضان حينوني، الإيقاع في قصيدة النثر، شعر الماغوط نموذجا، مجلة الموقف الأدبي، ع 516، نيسان 2014، ص 95.

الموازية لها، فالشعر بحد ذاته، إنما يصدر عن النفس الإنسانية وعن ردود فعل هذه النفس اتجاه الظواهر الحياتية، ولأن الظواهر الحياتية متباينة وغير ثابتة، إذن، فردود الفعل غير ثابتة أيضا، فالنفس الإنسانية تعيش في حالة الخلق الشعري، حالات من ردود الفعل المختلفة بين الشدة والضعف وما بينهما، من هنا، فإن الإيقاع أقرب ما يكون إلى تماوج هذه النفس، ومدى انسجامها أو تنافرها مع الواقع هذا من جانب ومن جانب آخر، فإن دراسة هذه الظاهرة على أساس تفاعيل الخليل، وما يصدر عنها من علل مختلفة، يُعتبر قسر الفاعلية الإيقاعية وقصورا في فهم منطلقاتها بسبب أن هذه التفاعيل إنما تتصف في النهاية بالمحدودية، وعدم القدرة على الاستجابة للفعالية الشعرية المتكونة، وذلك بوقوفها عند المستوى الشكلي لهذه الفعالية، الأمر الذي يؤدي إلى مسخها وتدميرها، وعلى هذا الأساس، فإننا نرى أن حركة التفاعلي قد لا تسير باتجاه حركة النص الأساسية، وبالتالي، فإن اعتمادنا أساسا لدراسة الإيقاع في قصيدة النثر يعني خروجا عن القصيدة ذاتها، والاكتفاء بمسايرة سطحها الخارجي وملامسته، إذ أن إيقاع هذه القصيدة كامن في حركتها الداخلية بالمقدار الذي يتبدى في حركتها الخارجية،ووفقاً لهذا المنطلق فهي لا تُقيم وزناً للتفاعيل، وإنما أساسها ردود الفعل اتجاه الواقع، وما تخلقه هذه الردود من تناغم، تصدره نفس الشاعر المنفعلة أو الفاعلة، والقادر على تمييز هذا التناظم هو الذوق الإنساني المنسجم مع طبيعة التجربة الشعرية والمنخرط فيها أيضا، وليس الذي يراقبها من بعد ويفرض عليها قوالب تحدّ من مسيرتها أكثر مما تمهلها، ومن الجدير ذكره أنّ إيقاع هذه القصيدة عنصراً هاماً من مجموعة العناصر التي يتميز بها الاستخدام اللغوي، فهو يعدّ حاصلاً للعلاقات الداخلية في القصيدة، وما يتفرع عنها من قيم جمالية وفنية مرتبطة بالنشاط النفسي الذي ندرك من خلاله، ليس صوت الكلمات بل ما فيها من شعور ومعنى، وهنا تتحد أهمية الإيقاع وارتباط الدلالة.

إنّ عناصر الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر العربية ليست معايير ثابتة أو قواعد محكمة لابد على الشاعر توظيفها في شعره، وإنما هي عناصر إيقاعية خاصة بالشاعر، فلكل شاعر إيقاعه الخاص به، وكما رأينا أن تحديد هذه العناصر كانت مختلفة من باحث إلى آخر، ولهذا سنحاول في هذا المبحث التطبيقي البحث عن عناصر الإيقاع الداخلي في قصائد النثر العربية من خلال:

البعد الصوتي (الإيقاع الصوتي)، والبعد التصويري (الإيقاع التصويري الداخلي)، والبعد المرئي (الإيقاع المرئي، البصري)، وإيقاع السرد.

1/- الإيقاع الداخلي الصوتي:

إن قصيدة النثر عملت على التعويض عن الإيقاع الخارجي باعتمادها على الإيقاع الصوتي الداخلي الذي ينشأ في أصله من "أسرار اللغة الصوتية وقيمها الجمالية، ووقوفا على التناسب بين الدلالات الصوتية والانفعالات التي تتراسل معها، وما يتبع ذلك من تلميح وتركيز، وسرعة وبطء، وتكرار وتوكيد وتنويع في النغم. "[1]

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

لقد ركزّ كتاب قصيدة النثر على البعد الصوتي ودوره في إنتاج هذه القصيدة، ورأى أدونيس أن هذا الإيقاع الصوتي يقوم على عناصر أهمها: التكرار، وتوزيع أصوات المد، والتوازي، وبهذه العناصر تصنع قصيدة النثر إيقاعا متنوعاً في رأيه، حيث يقول: "يتجلى إيقاعها المتنوع- قصيدة النثر- في التوازي والتكرار والنبرة والصوت، وحروف المد وتزاوج الحروف. "[1]

أ- إيقاع التكرار في قصيدة النثر:

يعدّ التكرار أهم عنصر من عناصر الإيقاع، بل هو منبع الإيقاع. [2]فلا إيقاع بلا تكرار، ولا تكرار دون إيقاع، ولعل القاعدة الأولية لمثل هذا التكرار أن يكون اللفظ المكرر وثيق الصلة بالمعنى العام للسياق الذي يرد فيه.

ونظر الكثير من المحدثين إلى التكرار نظرة أكثر شمولية من سابقتها، ويُعد أحد الأسس التي يبنى عليها النص الشعري، وبهذه النظرة أصبح التكرار مرتبط بمعناه لا بمعنى آخر، وهذا لا يعني أن اللفظة المكررة مثلا في القصيدة لم يعد لها أي ارتباط بمعنى السياق، بل لقد اكتسبت من الأهمية ما جعل معنى السياق يقوم في كثير من الأحيان عليها، إنها بهذا التصور عنصر مركزي في بناء النص الشعري بل أكثر من ذلك قد يكون عنوان القصيدة يتكرر أكثر من مرة في القصيدة.

إنّ التكرار في قصيدة النثر يتخذ عدة أشكال وصور من أبرزها:

- الإيقاع المتكرر كاللازمة: يتشكل من خلال المقاطع بتكرار لفظة تمثل وحدة شعرية وتشبه اللازمة في أغنية، ومن أمثلة هذا الإيقاع نجده يتجسد في قصيدة لأدونيس، يقول فيها:

بيننا فاصل

فاصل من دم

فاصل من علو

من رياح عجاف

وكواكب لا نور فيها

فاصل يكتب الموت و الحب في لهجة واحدة

فاصل الرغبة الخامدة. [1]

---

[1]-عبيد محمد صابر، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص52.

[2]- مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، إيقاعه الداخلي ووظيفته، ديوان المجموعات الجزائرية الجامعية، 1997، ص 14.

إنّ القارئ لهذه القصيدة يجد التكرار فيها ارتكز على لفظة " فاصل " هذه الأخيرة التي تكررت (خمس) مرات في هذا المقطع، ولم يكن لجوء الشاعر إلى تكرارها اعتباطيا، بل إنّ هذا التكرار يؤدي وظيفة دلالية وصوتية وهو بمثابة العنصر الحيوي الذي تبنى عليه القصيد،فعلاوة على جرسها الإيقاعي فهذا الالحاح من الشاعر على تكرارها يوحي بوجود هذا الفاصل في لا وعيه ولعله الفاصل بينه و بين هذا العالم الذي يعيش فيه،لأن تكرار الكلمات لا يأتي عبثا، فقد مثلت الكلمة المكررة (فاصل) مركزاً تلتقي فيه كل المعان الفرعية التي تزيد كل مرة من التعريف لهذا الاسم، فهذهالكلمة مثلت وحدها نقطة ارتكاز، بينما مثلت بقية الكلمات التي يمكن أن تدخل معها في علاقة محور فروع، والتغير، ذلك أن تغير الكلمة التي تدخل مع فاصل في تركيب الجملة متحقق في كل مرة ويؤدي إلى معنى.

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

- إيقاع التكرار المتعمد مع تعبير داخلي: يكون بتكرار البنية نفسها للجملة المتعددة الكلمات أو على لأقل بتكرار أركان رئيسية في البنية [2]، ومن نماذج هذا الإيقاع نجده في قصية " مطالب " لأمجد ناصر إذ يقول فيها:

وزعوا علينا أشياء جديدة.

وزعوا علينا قفازات مضادة للكيمياء.

وزعوا علينا أجراسا للرقبة.

وزعوا علينا بطاريات للمحبة والمذياع.

وزعوا علينا المزيد من الملابس.

وزعوا علينا قبورا لائقة. [3]

يُطل علينا الشاعر أمجد ناصر في هذه القصيدة (مَطالب) بلغة قوية في بنيتها اللفظية والتركيبية إذ يكرر كلمة (وزعوا) ثماني مرات لأهميتها وكأنها الجملة المحورية التي تبنى عليها القصيدة، والملاحظ من هذا التكرار أنّه قائم على لفظة رئيسية في الجملة وهي تتمثل في الفعل (وزع)+ ضمير جماعة الغائبين (هم) والجار والمجرور

---

[1]- أدونيس، أول الجسد آخر البحر،دار الساقي،بيروت ، 2003،ص214

[2]- عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، ص 219.

[3]- أمجد ناصر، الأعمار الشعرية، منذكان جلعاد واصعد الجبل، ص 158-159.

(علينا)، أما بعد ذلك (نهاية الجملة الشعرية) لم تقم على التكرار فكان هناك تغيير داخلي (داخل الجمل) وهذا التكرار المتعمد بتغيير يساهم في خلق إيقاع داخلي.

– تكرار التجاوز: تقول جوليا كريستيفا: "إنّه بات ممكنا الآن أن تتصور وجود إيقاع ما، لا يتخذ فقط شكل النظم العروضي"[1]، حيث نتأمل هذا التصريح نكتشف أنّ هناك نوع آخر من الإيقاع يكسر الرّتوب ويحاول ملئ الثغرات (ثغرات الوزن)، هو الرّهان الجمالي الذي يفتح الذاكرة الإبداعية على احتمالات إيقاعية مغايرة، قد تنجم عن تجاوز الألفاظ المكررة كما أنّ " النطق فيها يتلازم مع حركة الفكر في أهدافه التوكيدية أو الفكرية"[2].

لاشك أنّ هذه التنويعات الإيقاعية قد شغلت حيزا واضحا لدى كتاب قصيدة النثر التي سمح فضاؤها باسترسال أسلوب التكرار، وهذا النمط غالبا ما يؤدي للتوكيد على الاسم أو الفعل أو يتعداها للتركيب المكرّر تجسيد الفكرة أو رأي كما نجد ذلك ماثلا في قصيدة: بعيدا عن حضرة البرد، لنوارة لحرش تقول فيها:

حبُّك الذي كان...وكان

أوصلي الآن

إلى جُزر البرد

وحكم عليَّ بالحزن المؤبد

بالبرد المؤبد

وها أنا ذي فراشة منكسة الزهو.

ومنكسة الأمنيات أرتجف

تُرى...تُرى كيف يمكن

لنهار الأحاسيس أن يتلبَّد بالزيف

كيف يمكن لنشيد الدفء الشديد

أن يتلبد بالبرد/ ها حبك الذي كان

يطير بعيدا بعيدا عن حضرة البرد

أدماني الآن في حضرة البرد

---

[1]–شربل داغر، الشعرية العربية، تحليل نصي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص83.

[2]–المرجع نفسه، ص63.

ها أساريري التي كان يؤنفها الحب

ويهبّها أبّهة البساتين

يهبها شكل الوردا تذوي الآن في حضرة البرد

وتصرخ: آهٍ أدماني البرْد...وبرْد البرْد.[1]

الملاحظ في هذه القصيدة أنّ الشاعرة هنا اعتمدت على أكثر من نوع في توظيفها لتقنية التكرار، فنجد أنّه هناك إيقاع التجاوز والذي يظهر في:

كان...كان/ تُرى...تُرى/ بعيدا...بعيداً/ البرد...برد البرد.

كما نجد إيقاع التكرار المتعمد مع تغيير داخلي في قولها:

أوصلني الآن إلى جزر البرد.

أدماني الآن في حضرة البرد

تذوي الآن في حضرة البرد

يسمح فضاء قصيدة النثر بالاسترسال بتكرار الصيغة نفسها للمفردة اسما أو فعلاً (كان، ترى، بعيدا، البرد)، وهذا النمط بعين الشاعر على توكيد اللفظ المكرّر ويمنح النص إيقاعا خاصا، إيقاع الصدى، وفي الآن ذاته "يحمل قوة دلالية تفيد التنامي والبناء المتصاعد والمؤسس"[2]، حيث استطاعت هذه القصيدة استثمار طاقة التكرار كملمح تعبيري بارزا ارتفع بها مستوى راقٍ من الفاعلية والدلالية والإيقاع.

–التكرار التراكمي: يتحدد التكرار التراكمي في قصيدة النثر بفكرة خضوع لغة القصيدة بواقعها الملفوظ، إلى تكرار مجموعة من المفردات سواء على مستوى الحروف أو الأفعال أو الأسماء تكرارا غير منتظم، لا يخضع لقاعدة معينة، "سوى لوظيفة كل تكرار وأثره في صياغة مستوى دلالي وإيقاعي محدد، ودرجة اتساقه وتفاعله مع التكرارات الأخرى التي تتراكم في القصيدة بخطوط تتباين في طولها وقصرها"[3].

فمن هذه القراءات ما يقتصر عمله على مقدمة القصيدة، ومنها ما يقتصر عمله على فاتحتها أو وسطها، ومنها ما يشمل عموم المساحة اللغوية للقصيدة.

في مقدمة ما يحقق هذا النوع من التكرار هو التنوع الإيقاعي الناتج عن تكرار تجمعات صوتية بعينها،

---

[1] –نوارة لحرش، نوافذ الوجع، منشورات جمعية المرأة في اتصال، وحدة الرْغاية، الجزائر، 2005، ص14–15.

[2] –الطيب هلو، بلاغة الإيقاع في قصيدة النثر، مطابع أنوار، المغاربية، المغرب، ط1، 2010، ص83.

[3] –محمد صابرعيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والإيقاعية، ص213.

ويمكن ملاحظة هذا النوع من التكرار وما يحققه من تنوع إيقاعي داخل القصيدة، مثلا في قصيدة لمحمود درويش "لن تأتِ":

لم تأتِ. قلت: ولن...إذاً

سأعيد ترتيب المساء بما يليق

يخيبني / وغيابها:

أطفأتُ نار شموعها،

أشعلت نور الكهرباء،

شربت كأس نبيذها وكسرته،

أبدلتُ موسيقى الكمنجات السريعة،

بالأغاني الفارسية.

قلت: لن تأتي. سأنضو ربطة،

العنق الأنيقة (هكذا أرتاح أكثر)

أرتدي بيجامة زرقاء. أمشي حافيا

لو شئت. أجلس بارتخاءِ القرفصاءِ.

على أريكتها، فأنساها.

وأنسى كل أشياء الغياب/

أعدتُ كل ما أعددتُ من

أدوات حفلتنا إلى أدراجها.

وفتحتُ كل نوافذي وستائري.

لن تأتي ...سأنقل نبتة الأوركيد

من جهة اليمين إلى اليسار

لكي أعاقبها

قلت: أنسى ما اقتسبتُ لها من الغزل القديم

لأنها لا تستحق

قصيدة حتى ولو مسروقةً...

ونسيتُها، وأكلت وجبتي السريعة واقفا

وكتبت كي أنسى إساءتها،

قصيدة هذه القصيدة.[1]

إذ نلاحظ في هذه القصيدة أنّه هناك مجموعة من الحروف والأفعال والجمل تتكرر بأعداد متباينة حسب القدرات الأدائية لكل نوع من أنواع التكرار.

ويمكن إجراء مخطط إحصائي يكشف نسبة ومستوى تراكم هذه التكرارات وأثرها الدلالي والإيقاعي:

تكرار ثماني لضمير الغائب المؤنث "هي"			تكرار رباعي		
نبيذ**ها**			أنسى		
أريكتـ**ها**			أنسى		
شموعـ**ها**			أنسى		
أنسا**ها**			أنسى		
أدراجـ**ها**					
أعاقبـ**ها**					
إساءتـ**ها**					
غيابـ**ها**					
تكرار ثلاثي					تكرار ثنائي
قلت	لن تأت	القصيدة			أعيدُ
قلت	لن تأت	القصيدة			أعيدُ
قلت	لن تأت	القصيدة			

[1]–**محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ط1، رياض الريس للكتب، بيروت، 2009، ص219.**

فالقصيدة احتوت على جملة احتلت مساحة مهمة من تراكمية التكرار في القصيدة وهي جملة العنوان "لن تأتِ"، والتي تكررت على شكل لازمة ثلاث مرات، أو أربع مرات ابتداء من عنوان القصيدة حتى ختامها، وبذلك فرضت نسقا إيقاعيا موحدا احتوى بقية النظم الإيقاعية المتولدة عن التكرارات الأخرى في القصيدة. كما فرضت نسقا دلاليا أيضا، إذ أن كل التكرارات الأخرى وبغض النظر عن مستوى تراكميتها تعمل دلاليا في دائرته ولا تكاد تخرج عنها.

وبهذا فإن التكرار التراكمي في القصيدة يعمل إيقاعيا ودلاليا ضمن مناخ واحد، وبأداء متناسق يُفضى إلى نتائج موحدة.

–التكرار الاستهلالي: يستهدف التكرار الاستهلالي " الضغط على حالة لغوية واحدة، توكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين، قائم على مستويين رئيسيين: إيقاعي ودلالي"[1]، وربما نلاحظ هذا النوع من الإيقاع في قصيدة لمحمد الماغوط في قوله:

الآن والمطر الحزين يغمر

وجهي الحزين

أحلم بسلم من الغبار

من الظهور المحدودية

والراحات المضغوطة على الركب

لأصعد إلى السماء وأعرف

أين تذهب آهاتنا وصلواتنا؟

آه يا حبيبتي

لابد أن تكن كل الآهات

والصلوات

كل التنهيدات والاستغاثات

المنطلقة

من ملايين الأفواه والصدور

[1]–محمد عبيد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الفنية والبنية الإيقاعية، ص190.

وعبر آلاف السنين والقرون

متجمعة في مكان ما من السماء...كالغيوم.

ولربما كانت كلماتي الآن قرب كلمات المسيح

فلتنتظر بكاء السماء يا حبيبتي[1].

كما يظهر هذا النوع من التكرار في تكرار الشاعر لكلمة الآهات والصلوات بصيغ متشابهة فيقول: آهاتنا وصلواتنا ثم يقول: كل الآهات والصلوات، كما كرر لفظة كلماتي في قوله: كلماتي الآن قرب كلمات المسيح...كما يتجسد هذا النوع من الإيقاع كذلك في قصيدة فواصل لأدونيس يقول فيها:

حجرٌ يتدلى من عنق الشجرة ليمتلئ

ويكثر ثمارها

ينمو في صدر غزالة لتتزوج الريح

حَجَرَ تزاويقَ

طلاسمَ

الأسودُ قارورةُ وسلطانُ

الأصفرُ جَسرُ لكلِّ شيْئُ

الأغبرُ كحلُ امرأةٍ على اسم رَجُلٍ

رجلٌ على اسم امرأةٍ

حجرٌ يُفرِزُ الشهوة

حجرٌ لا يغوص في الماء

حجرٌ يحارب النار

حجرٌ يلتف به الحزينُ.[2]

استُهل النص بتكرار الصيغة اللغوية (حجرٌ) الذي امتد إلى آخر المقطع، مشكّلا بذلك موقعا مركزيا

[1]–محمد الماغوط، الأعمال الشعرية الكاملة، ط2، دار المدى، دمشق، 2006، ص56.

[2]–أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مفرد بصيغة الجمع، ص185.

وعنصرا نواتيا، غمرت مطلته الدلالية مناخ النص والأهم من ذلك أن حركته التكرارية، منحت النص شحنة إيقاعية، ويخرج التكرار الشعري هنا إلى وظائف جديدة أكبر من مجرد التوكيد وتحقيق التناسق الإيقاعي.

فالتكرار السداسي للفظة (حجر)، لم يكن لجوء الشاعر إليه اعتباطيا، فهو يمثل المرتكز في القصيدة، فهو العنصر الحيوي الذي بُنيت عليه هذه القصيدة، فتكرار لفظة حجر وما صاحبها من علائق هو تأكيد لإصرار الشاعر على أنه ليس دلالة دائمة على القسوة والجمود، وإنّما قد تحمل دلالة التحدي "تارة" وهذا ما تمثل في قوله: "حجر يحارب النار، حجر يغوص في الماء"، وتارة أخرى يحمل دلالة الحزن وهذا في قوله: " حجر يلتف به الحزن"، فالتكرار لم يأت عنوةً، بل صوّر اضطراب وانفعالاتها.

-التكرار الختامي:

لا يختلف التكرار الختامي عن التكرار الاستهلالي من حيث المدى التأثيري الذي يتركه في تشكيل البنية الشعرية للقصيدة، غير أن دوره التأثيري والإيقاعي يتكثف في نهاية القصيدة، ويهيئ مكرّسا لرسالة العنوان، أي متطابقا معه لفظا ومعنا أو متجاوبا مع المضمون مثلما يتجلى في قصيدة للشاعر:أنسي الحاج والتي يقول فيها:

تعالوا

المملكة مفتوحة

أسراب الحساسين عند باب المملكة

تسرعُ للتحية

على بعد قبلة تقفون من الباب

الكنوز وحيدة

الأرض وحيدة

الحياة وحيدة

تعالوا

كلّلوا رؤوسكم بذهب الدخولْ

واحرقوا وراءكم

احرقوا وراءكم

احرقوا العالم بشمس العودة[1].

إنّ هذا التكرار الختامي الذي كان بلفظة "تعالوا" في بداية المقطع ثم في نهايته أضفى على النص نوع من الايقاع المتسارع في الدعوة إلى الإسراع للإقبال والمجيء،كما كرر في نهاية المقطع جملة"احرقوا" في الجمل الشعرية الأخيرة في القصيدة والتي تكرّرت ثلاث مرات على التوالي حقق تناسق إيقاعي مما أضفى على القصيدة نغم موسيقي داخلي.

كما نجد هذا النوع من التكرار مجسد في قصيدة الرياح المضيئة لأدونيس و التي يقول فيها:

الرياح التي تطفيء،الرياح المضيئة

لم تزل خلفنا بطيئة

نحن و الرعب في الطريق

بردى بيننا و الفرات

كم حملنا هما في القفار

راية من غبار و غار

و همسنا همسا صلاة

بردى و الفرات

و الرياح التي تطفيء،الرياح المضيئة

لم تزل خلفنا بطيئة [2]

لقد كرر الشاعر الجملة الموجودة في عنوان القصيدة و في بدايتها(الرياح التي تطفيء،الرياح المضيئة)،فنجدها تكررت كذلك في ختام المقطع،فبهذا التكرار الختامي وكأن الشاعر يستجدي بهذه الرياح القوية و المضيئة التي تحمل معها التحول و الانفتاح و هي ما تزال بطيئة ، و كأن في ذلك إشارة خفية إلى رياح التغيير في البلاد العربية التي ما تزال خفيفة و بطيئة لا تقوى على هز المجتمعات العربية من أساسها ،و هو ما أضفى على القصيدة موسيقى داخلية متناغمة و متوازية .

كما نجد هذا النوع من التكرار كذلك عند الشاعر توفيق صايغ في قوله:

---

[1]–أنسي الحاج، الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع، ص87–88.

[2]–أدونيس،أول السطر آخر البحر، ط3، دار الساقي، بيروت، 2001، ص98

علينا أن ننتظر

حلقة أخرى في سلسلة الهجران والرجوع

وأن نؤاخي على التلة

قوامي السنديان والصخور.

ونحدق نرقب الصاروخ من غيرنا ظور فيلهينا التحديق عن استعراض مواكب خيانتك ؟

علينا أن ننتظر ؟ [1]

فنجد أن الشاعر كرر في نهاية المقطع عبارة "علينا أن ننتظر" و التي كانت في بداية المقطع ،فهذا النوع من التكرار هو الذي أضفى ايقاعا جماليا داخليا في مقطع القصيدة.

–التكرار النسقي: هو تكرار للصيغة اللغوية، والنسق التركيبي ذاته، دون تكرار الألفاظ وفيه تستبدل الألفاظ وتبقى الصيغة والنسق التركيبي ممتدا في ثنايا النص المنجز على مساحات شعرية متساوية، لتحقق إيقاعا موسيقيا متوازيا، يشعر المتلقي إزاءه بقيم دلالية، وطاقات جمالية نابعة من مستويات التناسب اللفظي، والتجانس الصوتي والتوازي التركيبي، الذي ينهض بالنص، وينظم الفعالية الإيقاعية التي تعمق المعنى، وتزيد من فعالية الجرس الموسيقي المؤثر[2].

وفي هذا النمط الإيقاعي تتجلى مجموعة من الأنساق اللّغوية تحمل ملامح صوتية متقاربة، نتيجة انبثاقها عن صيغ لغوية متشابهة تحمل في ثناياها طاقات إيقاعية ومعنوية، متماثلة لأن "المماثلة الوزنية، والمماثلة الإيقاعية تظلان دليلين طبيعيين على مماثلة معنوية"[3]، ويتجسد هذا النمط من التكرار بوضوح في قصائد محمود درويش على نحو ما يتجلى في قوله:

لم تأت ...قلت: ولن ...إذاً

سأعيد ترتيب المساء بما يليق

بخيبتي

وغيابها

أطفأت نار شموعها

---

[1] **– توفيق صايع، ديوان (قصيدة ك)، المقطع 18.**

[2] **–حمد مصطفى كاب، البنية التكرارية، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة، 2015، ص88.**

[3] **–جان كوهين،بنية اللغة الشعرية،تر:محمد الوالي و محمد العمري،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،ط1،ص89**

شربت كأس نبيذها وكسرته

...لو شئت أجلس بارتخاء القرفصاء

على أريكتها، فأنساها.

وأنسى كل أشياء الغياب/

أعدت كل ما أعددتُ

من أدوات حفلتنا إلى أدراجها....[1]

أفاض الشاعر في استثمار فاعلية التكرار النسقي المتمثلة في تكرار الصيغ اللّغوية التي يبرز فيها الشاعر مرارة الخيبة التي تلقاها من حبيبته بعد طول انتظار، وغدرها له، والمتمثلة في: (غيابها، شموعها، نبيذها، أريكتِها، أدراجِها...)، حيث حقق هذا التكرار النسقي إيقاعا موسيقيا متوازيا للجمل الشعرية.

كما نجد أنّ أدونيس يكثّف من تكرار الأنساق اللغوية ليعبر من خلالها عن أحاسيسه وذلك في قوله:

كان في وجهك المسافر، في وجهي

نجمٌ، وكان ليلٌ يجوسُ

وأتى بعدها المجوس.

وتلاقت خطانا

وهبطنا، رأينا، وغبنا

وظهرنا وغبنا

وتلاقت يدانا[2]

حقق التكرار النسقي بهذه الصيغ (يدانا، خطانا، رؤانا) إيقاعا موسيقيا متوازيا لانتمائها إلى صيغة دلالية واحدة، وكذلك (هبطنا، رأينا، ظهرنا) التي جاءت كلها على صيغة (فعلنا)، وتحمل هذه الصيغ بين ثناياها عنصر الحركة الذي يوحي باللقاء، والتوحد الذي جاء بعد فراق السفر، وهذا كثف الدلالة، وعمق المعنى، وساعد بنية التكرار النسقي، على تقديم تماثل وزني حقق تناغما موسيقيا متوازنا للجمل الشعرية المتكررة.

ومن الواضح أن هذا اللون من التكرار له حضوره الفاعل في القصيدة النثرية على نحو ما رأينا سابقا وما

[1]–محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة،

[2]–أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، دار العودة، بيروت، ط5، 1988، ص31.

يتجلى في قول نادية نواصر:

إنهم يُطلقون الرصاص على الشاعرة

إنهم يحرقون

شعرها...

يسلخون

جلدها...

يقلعون أظافرها الناعمة

يذبحون...

قلبها...

ينهشون صدرها

يغرسون الرماح

في الوريد الدقيق

إنهم يركضون

بحوافرهم

فوق جرح الصغيرة كي تذبل المشتلة.[1]

نستطيع تلمس الأصدقاء الإيقاعية من خلال فاعلية التكرار النسقي الذي يبرز جاذبية وسيطرة الصيغ اللغوية التي تتحمل في علاقاتها مع مدّ أكثر الإيقاعات وقعًا في النفس وأشدها التصاقا بالأذهان لانتمائها إلى صيغة دلالية واحدة وهي صيغة (يفعلون) التي تتلاحق متسارعة لحركة الفعل الشعري.

تعبر الشاعرة من خلال هذه الأنساق اللغوية المكرّرة (يطلقون، يحرقون، يسلخون، يقلعون، يغرسون، يركضون) عن جراحات الأنثى الشاعرة التي خرجت في رحلة عري ممتدة مع مسافات الوجع، وحين أوتي لها ما يكسر حواجز جسور هذه المسافات امتطت حلم الصعود إلى سدرة المنتهى، لكن الذات تنصدم بخيبة حجم النزيف اتجاه الذين أغلقوا دوائر الحلم وخططوا لكسوف القمر، لذلك حمل التكرار في ثناياه عناصر التأكيد على الصفات التي وظفتها الشاعرة.

[1] –نواصر نادية، زمن بلا ذاكرة، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2007، ص49.

ومن ذلك، يمكننا أن نقول أنّ التكرار في قصيدة النثر العربية يمثل طاقة ذوقية خفيّة وقيمة فنية وإيقاعية متعالية، أشمل وأعمق دلالة، يشحنها بها الشعر أولا والنثر ثانيا، ومن ثم فهو المكان الذي تتقاطع فيه جملة العناصر التركيبية، والصوتية والدلالية في النص الشعري، وبذلك "فإن لكل قصيدة نثرية إيقاعها الخاص بالمعنى الوزني الظاهري للإيقاع، بل بالمعنى العميق الذي يجعل لكل قصيدة تواترها وانفجارتها، مفاتيحها، أقفالها"[1]، طريقتها في الاستهلال أو إنهاء العبارة، وتخيلها عن الزي الإيقاعي الثابت، راحت تركز على حركة المكونات التي يلفها الإيقاع، بما يُسوّر فضاء النص، يدوّره، وذلك حين يتخذ الإيقاع شكل التوتر المتجول في النص كلّه على حد تعبير يمنى العيد.

ب–الأصوات الممدودة والإيقاع الداخلي:

تعتبر الأصوات الممدودة من أقوى العناصر التي اتكأت عليها قصيدة النثر في إنتاج إيقاع داخلي، وهذا لأنها تؤدي دورا بارزًا في خلق تأثير على المستوى الصوتي والدلالي والنفسي "التأثير في المتلقي"، فحروف المد كما يقول عباد شكري "لها علاقة بين هذه القيم، تحدث تأثيرًا نفسيا شبيها بالتأثير الذي يحدثه لحن الموسيقى."[2]

وحروف المد كما هي معروفة تتمثل في ثلاثة حروف وهي "الألف والواو والياء"، وحتى نبين دور حروف المد في خلق الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر، نأخذ مثالا من قصيدة لأنسي الحاج يقول فيها:

تعالوا

المملكة مفتوحة

أسراب الحساسيين عند باب المملكة

تسرع التحية

على بعد قبلة تقفون من الباب

الكنوز وحيدة

الأرض وحيدة

الحياة وحيدة

تعالوا

كللؤا رؤوسكم بنهب الدخول

---

[1] شوقي بزيغ، اللغة الشعرية بين التفجير والتطوير، مجلة البحرين الثقافية، ع31، 2002.

[2] –عباد محمد شكري، موسيقى الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، 1974، ص85.

واحرقوا وراءكم

احرقوا وراءكم

احرقوا العالم بشمس العودة.[1]

الملاحظ بعد قراءة هذا المقطع، نجد أنّ الشاعر يكرر حروف المد بقوله (تعالوا مفتوحة، باب، أسراب، تقفون، الكنوز، كللوا، الحياة، وحيدة، احرقوا..." ونجد حرف المد الواو هو الذي تكرر بكثرة ليدل على الاندفاع والتحريض والحركة.

كما نجد تكرار الأصوات الممدودة بكثرة في قصائد أدونيس، ويتجلى ذلك واضحا في قوله:

كل غصن جنين

راقد في سرير الفضاء

أخضرا ساحر الأنين

فرّ من غابة الرماد

من بروج الفجيعة

حاملا آمة الجائعين

شاكيا للطبيعة.[2]

استثمر الشاعر في هذا النص الشعري القيم الدلالية والإيقاعية المتمثلة في تكرار حروف المد، حيث أضاف حرف المد- (الألف-والياء)- تلونيا إيقاعيا على النص، ومنحا متلقيه لحونا إيقاعية، مختلفة لها تأثيراتها المتباينة على فكره ووجدانه، وحققا نوعا من الانسجام الموسيقي مع الحالة الانفاعلية للمبدع الذي ينظر إلى الطبيعة على أنها مكمّل حقيقي للإنسان، وقد استثمر أدونيس الطاقات الدلالية والجمالية الكامنة في حروف المد، وحاجتها إلى زمن أطول من الحروف الأخرى في النطق، يعبر عن عمق العلاقة بين الإنسان والطبيعة، ويهدف أدونيس من وراء هذا التكرار الصوتي إلى إبراز قوة العلاقة تبين الصوت والمعنى، و"اللغة الشعرية تصبح أكثر ثراءًا أو تميزا وظهورا جراء قوة الصلة بين الجانبين: الصوتي والدلالي"[3].

والشاعر الأصيل هو الذي يتمتع بحساسية عظيمة لأصوات اللغة، ويمتلك قدرة فائقة على الملاءمة بين

---

[1]-أنسي الحاج، الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع، شعر، ص87، 88.

[2]-أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص499،

[3]-تودوروف، نقد النقد، تر: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986، ص28.

الصوت والمعنى، ويعرف كيف يوازن بين الأصوات والأفكار من جهة وبين ما تعبران عنه من جهة أخرى، بل النظر إليهما على أنّ كلا منهما متمم للآخر، وهذا من شأنه أن يثري الإيقاع، ويعمق المعنى، ويكثف الدلالة، ونلمس ذلك في قول جبرا ابراهيم جبرا في قصيدة في أرضي التي اقتطعتها:

في أرض التي اقتطعتها

من مسرح الأفاعي

رحاب البوار والضياع

بنيتُ بيتًا من عروقي وضلوعي.

بيدي حرثتها.

مستجليا بها الماء الشجيع

عبر القفاري والبراري

غير باغي

فوازع المجد المُقام

على الفراغ

ولكن من رحاب الشوك والضياع.

يرجمون البيت بالحجارة

وثماري يجنونها بالعصي

مُتسللين في اللّيل مع الأفاعي.[1]

فالشاعر هنا في هذه القصيدة قد زاوج بين حروف المد المفتوحة والمجرورة، هذه الحروف التي ساهمت وتحكمت في الإيقاع الداخلي للنص، فنجد مثلا حروف المد المفتوحة مثل: (الأفاعي، رحاب، المقام، الضياع، فوازع...) ارتبطت بدلالة التوجع والحسرة والألم، وتأتي حروف المد المكسورة لتأكد هذا التوجع والألم، وتضيف دلالة الشكوى، وهذا ما نلمسه في قوله: (من عروقي، ضلوعي، بيدي، أرضي، الأفاعي، متسللين، يرجمون ثماري، يجنونها بالعصى...)، وكان الشاعر في توظيفه لهذه الحروف يجسد معاناة في غاية الألم، ويحاول أن ينقل لنا شعوره باليأس والحزن، فبعد أن بنى بيته بعروقه، ودمه وضلوعه، يأتي من يحاول تدمير كل ما بناه ولقد ساعدته حروف

[1]–جبرا ابراهيم جبرا، المجموعات الشعرية، بغداد، ط1، تشرين الثاني، نوفمبر، 1990، ص20، 21.

المد في إظهار حسرته وشكوته، وكل هذه الدلالات التي ساهمت حروف المد في انتاجها يجعلها أكثر تأثيرا في صناعة الإيقاع الداخلي لهذه القصيدة،فالوظيفة الصوتية لهذه الحروف تتجه سريعا أو بطيئا تبعا للدلالة التي تحملها، فإذا ما عدنا إلى نصنا الأول "تعالوا" لأنسي الحاج نجد أنّ الإيقاع الداخلي لتلك القصيدة كان سريعا نوعا ما وهذا مرتبط بالمعنى العام الذي كان يحمل معنى التحريض والإقبال، أما قصيدة جبرا ابراهيم جبرا فقد حملت معنى التوجع والحسرة ولذلك كان الإيقاع الداخلي لهذه القصيدة قد جاء بطيئا نوعا ما.

كما أنّ محمود درويش هو الآخر سخر حروف المد بهدف إضفاء نظام صوتي داخلي، من خلال التداعي بين المفردات اللغوية التي تولد إيقاعاتها الداخلية، وفي ذلك يقول محمود درويش في قصيدة الرمل:

إنه الرمل

.....

ولن يبتسم القتلى لأعياد الطبول.

ووداعا.... للمسافات

وداعا..... للمساحات

وداعا للمعنيين الذين استبدلوا " القانون بالقانون كي

يلتحموا بالرمل...

مرحى للمصابين برؤياي، ومرحى للسيول

البدايات أنا

النهايات أنا

أمشي إلى حائط إعدامي كعصفور غبيٍّ

(...) (...)

البدايات أنا

النهايات أنا [1]

طغى على هذه القصيدة أصوات المد الطويلة، وقد بلغت مائة وأربعون صوتا ممدودا في هذه القصيدة القصيرة نوعا ما بهيمنة الأصوات اللينة المفتوحة، مما يعني أنّ النص انطبع بخصائص المد المفتوحة المعبرة على

[1] – محمود درويش، الديوان: قصيدة الرمل، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، مج 2، ص 500–501.

صرخات التوجع عبر الزمان (البدايات، النهايات، الأيام، الماضي،...) بامتزاج جغرافي (المساحات، البلدان، مجاري الماء، المسافات)، وتلك الكثرة من الأصوات الممدودة عملت على تشكيل شبكة صوتية متجانسة، وفرضت نوعا من الإيقاع البطيء، لأنّ القارئ مجبر على، التمهل في قراءة الوحدات اللغوية، إضافة إلى التناغم الدلالي الذي يتمظهر في مد الصوت بالمقطع الطويل لترجمة اليأس والقهر.

ج/التوازي:

يعتبر التوازي من أبرز الملامح الإيقاعية الداخلية في النص، وهو تكرار البنى النحوية بين جمل الخطاب، "وترجع الريادة في دراسة هذه الظاهرة وكشف ارتباطها الوثيق بالشعر إلى ياكبسون، الذي استرعى انتباهه وهو يدرس التراث الشفوي للشعر الروسي، مما أكد له أن بنية الشعر هي بنية التوازي."[1]

وقد تناول رواد اللسانيات النصية التوازي باعتباره ظاهرة لغوية تساعد على الاتساق بين الوحدات النصية، حيث يشير ديبوجراند إلى "وجود ترابط بين التوازي والمحتوى في العبارات السابقة، وبهذا يجسد التوازاي اللفظي، وتكرار البنى النحوية التوازي بين البنى الدلالية."[2]

وعدّ رومان جاكوبسون أنّ "بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر"[3]، ولقد تحدث جاكوبسون عن التوازي وأكدّ أنه من أكثر العناصر المهمة في العمل الفني "هو عنصر هام قد يحتل المنزلة الأولى بالنسبة للنص الأدبي"[4]، وهو عبارة عن تكرار ظاهرة صوتية قائمة في الأساس على التضاد أو التناقض والمشابهة.

وقد حاول جاكسون أن يفرق بين التوازي في الشعر والتوازي في النثر، فيرى أنّ "التوازي في الشعر هو الذي يفرض بنية التوازي، بنية تطريزية في البيت في عمومه الوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكونه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية، وتوزيعا متوازيا، ويحظى الصوت هنا حتما بالأسبقية على الدلالة وعلى العكس من ذلك، نجد في النثر أن الوحدات الدلالية ذات الطاقة المختلفة هي تنظم بالأساس البنيات المتوازية وفي هذه الحالة يؤثر توازي الوحدات المترابطة على أساس التشابه أو التباين بشكل فعال في بناء الحبكة وعلى تخصيص ذوات الفعل ومواضيعه، وعلى انسياب النغمات السردية."[5]

---

[1] **جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتب، القاهرة، 1998، ص122.**

[2] **المرجع نفسه ، ص123.**

[3] **–رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ص106.**

[4] **–المرجع نفسه، ص106.**

[5] **–المرجع نفسه، ص108.**

وبناءا على هذا فإن قصيدة النثر استثمرت تقنية النثر في صناعة الإيقاع الداخلي وكان التوازي النثري القائم على الوحدات الدلالية "التشابه والمجاورة والتضاد" أكثر عنصر خدم قصيدة النثر، ويمكن التوضيح أكثر بأخذ مثال من قصيدة مأخوذة من ديوان مفرد بصيغة الجمع لأدونيس يقول فيها:

(1)تخرج فراشة تدخل فراشة والمسرح بهيئة قصابين

(2)إنها ساعة اللقاء بين الزرع والحصاد بين شطيرة الحلم

(3)وصحن الأيام شمعة شمعة تشتعل الجبال.

(4) جرس جرسا

تستيقظ السهول إنها ساعة الدخول في فرو التعب

(5)حديث الهواء يسير على قوائم أربع

ويكون للزمن وجه الصلصال.....[1]

أول ما يمكن أن نسجله عند قراءه القصيدة هو وجود نوع من الموسيقى الداخلية في مفتتح النص وتنتج تلك الموسيقى من علاقة التضاد المعنوي بين الفعلين (تدخل، تخرج)، فهذا التناقض الدلالي في مستهل القصيدة هو بمثابة المنبه الإيقاعي الناتج عن كسر التوقع، بالإضافة إلى جمع الشاعر بين الزرع والحصاد.

ومن نماذج التوازي الأخرى نجد قصيدة أخرى لأدونيس يقول فيها:

لم نعد نعرف

هل ندور حول المهد أم حول اللحد

هل نتجه إلى اليمين أم اليسار

هل نسير إلى الوراء أم إلى الأمام.[2]

الملاحظ في هذه القصيدة أنها تجمع بين مجموعة من التراكيب المتشابهة أفقيا وعموديا:

[1]–أدونيس، ديوان مفرد بصيغة الجمع، ص119..

[2]–أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، ج3، ص 173.

التوازي العمودي	التوازي الافقي
هل ندور	حول المهد
هل نتجه	حول اللحد
إلى اليسار	إلى اليمين
هل نسير	إلى اليسار
إلى الوراء	إلى الأمام

وفي قصيدة أخرى يجمع فيها أدونيس بين التراكيب المتضاد ليحقق بهذا التوازي إيقاعا داخليا متناسقا يقول فيها:

لست في الطرف

لست في الوسط

لست الحكيم

لست الطائش[1]

ويظهر التوازي كذلك في قصيدة لأمل دنقل يقول فيها:

إنّ التُويْج الذي يتطاول

يحرق هامته السقف

يخرطُ قامته السيف

إنّ التويج الذي يتطاول

يسقط في دمه المنسكب.[2]

الناظر في هذه المقطوعة يجدها تستغل البعد الصوتي استغلالا مثمرا، فالجملة الأولى توازيها الجملة الرابعة "إنّ التويج الذي يتطاول، ومن ينظر في مفردات الجمل، يجد الشاعر قد كرر النص نفسه، والشاعر لم يكرر السياق بهدف تحقيق بعد صوتي فحسب، ولكنه يكرر السياق الشعري ليعزز في نفس المتلقي ما يحمله النص من رؤية، لأنّه في المرة الأولى يقدم سياقا إخباريا، فالتويج الذي يتطاول"، وهو رمز الأمة وأبنائها الأحرار، لا يسمح له أن

[1]–أدونيس، الأعمال الشعرية، ج3، ص334.

[2]–أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة (أقوال جديدة عن حرب البسبوس)، دار العودة، بيروت، ط2، 1985، ص341.

يحقق ما يصبوا إليه، فهناك من يتكفل بمنعه من التطاول والنمو وصياغته على النحو الذي يرضي الأخرين، الأعداء، وحين كرر الصيغة نفسها في المرة الثانية وخلق نسقا من التوازي، قصد أمرا آخر يبني على الموقف الأول، فإنه لم يستقم مع السيف أو السقف، وحاول التمرد على شروط الأعداء، سيعمدون إلى قتله، لهذا نجده يكمل السياق بصيغة دالة على القتل: يسقط في دمه المنكسب." فيتجلى الإيقاع في قول الشاعر:

يحرق هامته السيف.

يخرط قامته السقف.

فالصيغتان متوازيتان وتؤديان دورا متقاربا.و مجمل القول إن التوازي بجميع صوره يقوم بوظيفة جمالية كالتي بها القافية،سواء في تجانسه الصوتي أو التركيبي ،و هو خاصية جوهرية في الشعر، و من ثم فهو عامل من عوامل التأثير الجمالي و الايقاعي في نفس المتلقي ،و قد استغله الشاعر إلى أقصى حد،وابتكر لنفسه أساليب جديدة للتوازي كان لها حضورها الايقاعي و الايحائي المميز في فضاء قصائد النثر العربية.

ب–الإيقاع التصويري الداخلي في قصيدة النثر:

تعتبر الصورة الشعرية من أبرز الخصائص التي يقوم عليها الشعر منذ القدم، وهي من أكثر العناصر تأثيرا في البناء الشعري، وبها يتضح المعنى وتبرز جوانبه "إنما تنحرف به عن الغرض وتحاوره وتداوره بنوع من التمويه، فتبرز له جانبا من المعنى وتُخفي عنه جانبا آخر حتى يثير شوقه وفضوله، فيُقبل المتلقي على تأمل الصورة وعندئذ ينكشف له الجانب الخفي من المعنى، ويظهر الغرض كاملا".[1]

وقد ارتبطت الصورة الشعرية في النقد العربي القديم عند الصور البلاغية، لتشبيه والمجاز، بينما يضيف إليها النقد الحديث بالإضافة إلى ذلك نوعين آخرين من الصور هما الصور الذهنية والصورة بوصفها رمزًا، وبذلك "لم تعد الصورة البلاغية وحدها المقصودة بهذا المصطلح، بل قد تخلوا الصورة –بالمعنى الحديث– من المجاز أصلًا، إذ تكون العبارات المستعملة غير مجازية ومع ذلك تشكل صورة دالة على خيال خصب"[2].

فتعد الصورة الشعرية وسيلة من وسائل الشاعر أو الأديب عموما لنقل فكرته وعاطفته معا إلى قرائه أو سامعيه، ويمكن نجاح الصورة في تأدية هذه المهمة بدقة، فإن لم تكن كذلك فهي صورة ناقصة.

إنّ الصورة الشعرية اتسع نطاقها في المفهوم المعاصر لتتجاوز المحسوس إلى الذهني لأنّ: "الشاعر يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها لا يقصد أن يُمثل لها صورة لحس معين من المحسوسات الحقيقية إنه يقصد بها

[1]–جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي، المركز الثقافي، بيروت، لبنان، ط3، 1993، ص326.

[2]–علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني للهجرة، دار الأندلس، ص25

تصوير ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية."[1]

إنّ هذا التجاوز في الصورة الشعرية نابع في أساسه من عدّة عناصر من بينها أنّه ارتبطت بتجربة الشاعر وبالموضوع وبخلق علاقات جديدة بين الأشياء، لأن الشاعر لم يعد يقف على ظاهر الأشياء بل "الشاعر تندمج فيه الذات بالموضوع فيدرك العلاقة الكامنة بين الأشياء وتقديمها بواسطة الصور مثل الطفل الذي يرى الظل على الأعشاب فيصيح إنّ الأعشاب تبكي."[2]، ولذلك يُشترط أن يكون هناك اتحاد بين الذات المعبرة والموضوع المعبر عنه؛ حتى يعبر الشاعر بدقة عن أحاسيسه وانفعلاته، ويعكس في شعره ما أحسّ به وينفعل المتلقي بما انفعل به، وبهذا يكتسب الشعر صفة الخلود، لأنه حرك المشاعر والأحاسيس أولا، فأقنع العقل بالتالي، "ولم يقتصر على فترة زمنية بالذات، بل صار صالحا لكل الأزمان، وكلما قرأه أحس أن الشعر يخاطب عواطفه ويتحدث عن مشاعره وأحاسيسه، نجد هذا في قصائد كثير من الشعراء"[3]. بيد أنّ البيئة الزمانية والمكانية وثقافة العصر تجعل الصورة الشعرية أكثر تكثيفا وأعمق دلالة، لذلك يتوجب على المتلقي أن يكون ملما بثقافة عصره إلماما كبيرا، حتى يستطيع فهم الصورة واستيعاب مدلولاتها، لأنّ كثيرًا من الشعر الحديث-في عمومه- لا يرتاد- عوالمنا الثقافية فحسب بل يتجاوزها إلى أزمان وأماكن مختلفة في ثقافتها ومصادرها المتنوعة.

فالصورة إذن هي حركة ذهنية تتم داخل الشعور، ولكنها، في الوقت ذاته تعدّ انعكاسا مكثفا لمختلف جوانب الطبيعة والمجتمع وظواهرها، مع الاحتفاظ بخصوصية التجربة و فرادتها، "كما أنها تشير إلى أشياء غير مرئية موجودة في وجدان هذا الشاعر أو ذاك كانت قد ترسخت عبرا لمسيرة الحياتية، وهنا يتدخل لاوعي الشاعر في تشكيل الصورة المعبر عنها بحذف أو إضافة ما يراه ملائما لإخراجها صورة شعرية بها خصوصيتها الناتجة عن حالة معينة والمعبرة عن واقع معين."[4]

ولقد حددت الناقدة أماني فؤاد مفهومها للصورة الشعرية فقالت: "إنّ التجريد ومعايشته يبقى الهم الأكبر الذي يشغل المبدع وهي نوعية أخرى من الجماليات فيها تتشكل الصورة الشعرية في القصيدة الحداثية على أساس من الخيال الذي يتناول لبنتها من الواقع ليضعها مع الفن"[5]، وبهذا فقد جاء كلامها في ظل مفهوم الحداثة الذي يقوم على أساس الصراع والتناقض بين الأفكار والثقافات والفلسفات المتعارضة والجمع بينها في الوقت ذاته في المحيط العالمي الثقافي، وعلى وفق هذا المفهوم بنت الناقدة رأيها.

إنّ الذي يعطي الصورة فعاليتها ليس حيويتها كصورة بل كونها تمثل حادثة نوعية ترتبط بإحساس الشاعر،

---

[1]-عز الدين اسماعيل، اتحاهات الشعر العربي المعاصر، ص132.

[2]-العلاق فتاح، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، 2005، ص184.

[3]-عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر، الأردن، 1983، ص55-65.

[4]عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس ، الدار العربية للنشر والتوزيع ، 2000م، ص209.

[5]-المرجع نفسه، ص79.

ذلك أن الصورة تنقل إلينا انفعال الشاعر أو تجربته الشعرية، ولقد تطور الاهتمام بالصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث، ولم يحدث ذلك إلا بانفتاح النقاد العرب على النقد الأوروبي الذي اهتم بدوره بالصورة الشعرية اهتماما بالغا منذ عصر أرسطو وبالتحديد في كتابه "فن الشعر".[1]

والمبدع حين يتعامل مع لغة الصورة "عليه أن يجسدها ويترك فيها ثغرات للتخيل اللامرئي حتى لا يحرمها من ثراء الإيحاء، عليه أن يعثر على فقر الأشياء وصمتها، ويعيد شحنها بالدلالات المتراكمة في طبقات اللغات الأنسانية، ومتخيلها العريق، عليه أن يستقطر في عمل فني واحد خلاصة تجربته الجمالية في فنون الكلام والرسم والتشكيل والموسيقى والتعبير الجسدي الراقص كي يبرز شهر الحياة دفعة واحدة مكتملة"[2]

وهنا تُكتشف العلاقات الفنية في الصورة عند الشاعر بالروح والخيال والحلم وتنوع الثقافات، ويُزيح الإيحاء الذي أصبح ينشد من الصورة الشعرية عرش التحديد والارتباط بالحسية في صناعة التصوير، ووظيفة الصورة وفق هذا المفهوم هي: "تجسيد الحقائق النفسية والشعورية والذهنية التي يريد الشاعر أن يطرحها، ورؤية الأشياء على نحو مغاير عما اعتادته الأذهان أن تراها عليه، ووسيلة المبدع إلى ذلك لا تكتفي بمجرد التشابه الحسي الملموس، وإنّما تتخطاه إلى العلاقات الدقيقة العميقة المتمثلة في تشابه الوقع النفسي والشعوري للطرفين المتشابهين."[3]

يحدث هذا التغيير في مفهوم الصورة لتغير مفهوم الشعر، وتغير ثقافة المبدع وتصوراته اتجاه الخيال والوجدان، وتشكيل رؤية ما نحو الكون من حوله، كما يتطلب ذلك نوعا من التقصي الواعي بهذه المتغيرات، وما تتابع من مذاهب فنية مثل: الرمزية، والتصويرية والسريالية وغيرها.

فالصورة الشعرية الحداثية توسيع لأفق اللّغة وتوسيع للكون الشعري في محاولة لأسر الوجدان، وعلى الصورة أن تكون باتساع الكون الوجداني لكي تستطيع أسره، الوجدان مركب شديد التماسك لا يمكن تحليله إلى عناصره الأولى من حزن وفرح، وتوتر وهدوء وحب وكراهية دون الإخلال به.

ويقول أحد مبدعي ومنظري الصورة الشعرية الحداثية "اعتدنا الصورة التي تعبر عن عنصر وجداني واحد، نريد صورة تتوغل في الكون الوجداني وتمسك به، ولأنّ المركّب يختلف عن مجموع عناصره، لا نريد صورا تمسك بأحاد العناصر وحدها، الصورة الإيحائية يمكنها أن تأسر الوجدان، الصورة التي تقول، تحاول أن تصف الوجدان دون أن تقترب منه، لا نريد منها أن تصف، نريد أن تأسر، الوصف هو نثر الحياة، أسر الوجدان بالصورة هو الشعر، الوصف محدود، والإيحاء عالم مزدحم بالدلالات، الوصف رصد سطحي للزمان والمكان والإيحاء إيغال في الكون الوجداني عبر الزمان والمكان، لا نريد أن نثبت عند لحظة خارجية، نريد أن نوغل في الكون الوجداني، إن

---

[1] –الصورة الشعرية، أهميتها ووظيفتها، مجلة علامات النقد، ص12.

[2] –صلاح فضل، قراءة الصورة، مكتبة الأسرة، 2003، ص14.

[3] على عشرى زايد : عن بناء القصيدة الحديثة، ط1، مكتبة دار العلوم، القاهرة، 1987م، ص74 .

كل وصف يخضع للدلالة العقلية المنظمة، والصورة فيه وصفية محددة، لا تقترب من الوجدان، وتكتفي برصده من بعيد ليس هو مطلب الحداثيين، هم يريدون المفاجئ لا المألوف، المتفجر لا الساكن".[1]

في الشعر الحداثي لم يعد وجه الشبه بين طرفي الصورة منطقيا أو واضحا، لم تعد هناك مناسبة بين المستعار منه والمستعار إليه، لم نعد نبحث عن علاقات الوحدة أو الانسجام الظاهرة أو التقارب.

يُحدد الناقد عدنان حسين قاسم في هذا الصدد بعض العناصر أو الوسائل الفنية التي يلجأ إليها المبدعون في خلق الصورة الشعرية في القصيدة نذكر منها:

1-اللجوء إلى مناطق التوتر والحواف بين المتناقضات ومحاولة الحديث عنها.

2-اللجوء إلى ظلال الألوان التي يلتقي فيها الواضح بالمبهم.

3-الاعتماد على خيال القارئ وثقافته في إبداع أو فهم أجزاء من الصورة لينال لذة الإكتشاف تأثرا بنظرية التلقي.

4-الغموض الكثيف الذي يتحول إلى عوالم منغلقة عليهم، فلا نكاد نمسك بخط حتى يتلاشى ليتحول إلى آخر لا يكتمل ثم ثالث وهكذا، ولا يبق إلا نتف من إحساسات ومشاعر مبعثرة لا يربطها رابط ولا يجمعها نظام فالشاعر هنا عرّاف وظيفته الوصول إلى المجهول برؤية ما لا يرى، وسماع ما لا يسمع.

5-التداعي الحر التلقائي لمعطيات الشعور، في طابع حلمي مدهش، في غياب أية مراقبة من العقل أو المنطق، وذلك اعتمادا على ما روج له السرياليون وبعض الرمزيين وفرويد وحديثه عن الوعي واللاوعي البشري، فاتسعت مساحات الإبداع، ولم يعد هناك مناطق محظور الاقتراب منها، أو الحديث عنها مثل الجنس أو الدين أو السياسة، ففي الأحلام تتبدل الصور، وتصبح الأزمنة مكثفة والأماكن براحًا لا ضابط هناك.

6-اختراع الفعل الشعري، لم يعد الشاعر يخلق مظهرا جديدا فحسب بل يقوم بخلق عالم جديد، كائنات كاملة غير متوقعة، لا تخضع لتجارب، والذاكرة هنا والإحساس ليس سوى غذاء للدوافع الخلاقة، وذلك بتجميع أشتات الواقع المحطم وإعادة بنائها بناءًا جديدا مجاوزا العقبات، جامعا بين التناقضات والمتنافرات مما قد يؤدي إلى الفوضى في بعض الأوقات.

7-تجريد الظواهر والأشياء من النسق المألوف في الزمان والمكان، وذلك على أساس أنّ ثمّ عالما مجهولا وراء الواجهات المحسّة في الواقع الخارجي، إن التخلي عن المكان والزمان الذي تنتمي إليه يهدف إلى إبداع صور مجردة لا تخضع لمنطق الواقع الخارجي وإن كانت بثًا للعقد النفسية والإحساس بالعجز أمام حقائق هذا الواقع.[2]

---

[1]- ينظر: عبد المقصود عبد الكريم، الجراد ، الحلم والإبداع،م جلة الكلمة، ع1، 1994م، ص13

[2]-ينظر: عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادرة الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع بيروت، لبنان، 2000، ص79-106.

إنّ هذا النوع من الممارسة التي يتبعها الشاعر وفيه يعقد بين الأشياء، الأفكار، المشاعر، والشطحات، زواجا وطلاقا غير شرعيين هو ما يضفي على الأشياء لذة الخروج على المنطق العقلي، ويؤدي إلى نوع من المباغتة الذهنية، هذه الفوضى التي تبدوا على السطح تخفي في عمقها فلسفة وتعبيرا عن الحياة في تناقضاتها وتداخلاتها، وهي التي تحررنا من فتور العادة وألفة المنطق.

وبهذا فإنّ الصورة الشعرية تنضج وتصبح أكثر فعالية بارتباطها بملكة الخيال الذي يعمل على إحداث انسجام بين العلاقات التي ترسمها الصورة وبين ما يحدث من تفاعل وتأثر وجداني من لدن المتلقيّ، وهذا ما يجعل الصورة "تخرج إلى الضوء معقدة ومركبة تحمل معها سياقا من الخيال والشعور والفكر ليس هو السياق الحسي."[1]

من هذا المفهوم الشمولي اتخذت الصورة مفهومها البارز والمهم في بنية النص، حيث شكلت النواة الأساسية في خلق توازن وحركة في بناء القصيدة، ولقد حاول الشاعر المعاصر التركيز على دورها البنائي في خلق إيقاع جمالي ينمو ويتطور في ظل ما تحققه الصورة من تجديد وطاقات إيحائية تمارس تأثيرا وسحرا لأن الإيقاع في القصيدة لا يتحقق إلّا بعد "تلاؤمه الكامل وانسجامه التام مع حركة القصيدة التي تولد من تناميها المستمر طاقات جديدة، وتنكشف عن رؤى وأفكار وأخيلة يرتفع بها الإيقاع إلى مرتبة نموذجية في قيمتها الشعرية".[2]

إنّ الإيقاع الذي تصنعه الصور اعتبر من العناصر الأكثر حضورا في بناء إيقاع قصيدة النثر، وهذا لأن شاعر قصيدة النثر حينما رفض عناصر الشعر المتفق عليها كلها، لجأ للتعويض عنها بالصورة الأخاذة ونمط الإيقاع متنامي داخلي جديد ورؤيا جديدة للحياة وللوجود.[3]

إنّ شاعر قصيدة النثر وفي بحثه الدائم عن إيقاع داخلي يصنعه التصوير حاول التركيز أكثر على طاقات اللغة الشعرية، وجعلها أكثر غموضا وشاعرية وجمالية، وهذا لبناء إيقاع داخلي أقرب إلى الإيقاع الرؤياوي، وفي هذا المعنى يقول أدونيس "مهمّة اللغة... أن تقتنص ما لا يمكن اقتناصه عادة، أو على الأصح ما لم تتعود هذه اللغة اقتناصه، صحيح أنه لا وجود لما لا يمكن التعبير عنه، لكن ذلك لا يعود إلى وجود اللغة كمفردات، وإنما يعود إلى وجود الشعر الذي يجعل من اللغة سحرا ينفذ إلى كل شيء"[4]

إنّ ما تسعى إليه قصيدة النثر من خلال نزوعها إلى الغموض الناشئ من لغتها هو جعل الصورة الشعرية تبدوا أكثر تعقيدا أو غرابة، وهذه الغرابة هي التي تخلق إيقاعا داخليا ينشئ بالدرجة الأولى من فعل التلقي والكتابة.

---

[1]–ناصف مصطفى، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص36.

[2]–عبيد محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص21.

[3]–جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسة شعرية، ص121.

[4]–أدونيس مقدمة للشعر العربي، ص126.

وسنحاول التقرب من هذا المعنى من خلال دراستنا لقصيدة من قصائد محمد الماغوط وهي قصيدة "رسالة إلى القرية" ونكتشف براعته في التصوير، واستخدام التشبيهات الصورية الطريفة، وفي الوقت نفسه عفوية هذه الصور وتلقائيتها المدهشة التي تصنع لها إيقاعا شعريا من نمط خاص:

مع تغريد البلابل وزقزقة العصافير
أناشدك الله يا أبي:
دع جميع الحطب والمعلومات عني
وتعال لملم حطامي من الشوارع
قبل أن تطمرني الريح.
أو يبعثرني الكناسون
هذا القلم سيوردني حتفي
لم يترك سجنا إلا وقادني إليه
ولا رصيفا إلّا ومرغني فيه
وأنا أتبعه كالمأخوذ
كالسائر في حلمه
في المساء يا أبي
مساء دمشق البارد والموحش
كأعماق المحيطات
حيث هذا يبحث عن حانة
وذاك يبحث عن مأوى
أبحث أنا عن كلمة
عن حرف أضعه إزاء حرف
مثل قط عجوز
يثب من جدار إلى جدار في قرية مهدمة

لقد حاولت مرارا وتكرارا
أن أنفض هذا القلم من الحبر
كما ينفض الخنجر من الدم
وأرحل عن هذه المدينة
ولو على صهوة جواد
ولكنني فشلت
إنّ قلمي يشم رائحة الحبر
كما يشم الذكور رائحة الأنثى
ما أن يرى صفحة بيضاء
حتى يتوقف مرتعشا
كاللص أمام نافذة مفتوحة
أنام
ولا شيء غير جلدي على الفراش
جمجمتي في السجون
قدماي في الأزقة
يداي في الأعشاش
كسمكة "سنتياغو" الضخمة
لم يبق مني غير الأضلاع وتجاويف العيون
فاقتلعني من ذاكرتك.
وعد إلى محراثك وأغانيك الحزينة

ويموء بحثا عن قطته ... لقد تورطت يا أبي

ولكن... أو تظنني سعيدا يا أبي ... وغدا كل شيء مستحيلا

أبدًا ... كوقف النزيف بالأصابع[1]

إنّ القارئ لهذه القصيدة يجد أنها تقوم على فكرة أساسية وهي فكرة الغربة المزدوجة في المدينة "غربة مكانية وغربة إبداعية"، وحاول الشاعر استخدام أكثر الوسائل قدرة على التكثيف اللّغوي من أجل إيصال هذه الفكرة إيصالا شعريا، ومن ثم إنشاء إيقاع يقوم على موسقة الفكرة عبر الصور الشعرية التي رسمها الشاعر في هذه القصيدةّ، والتي تظهر من خلال خلق الشاعر في فضاء النص عالما من الغربة والحنين والتمرد والصعلكة وغير ذلك، ومن خلال التشبيهات التصويرية وهي تتألق في النص ببساطة وشاعرية تتحدد باستخدام حروف التشبيه: كالمأخوذ/كالسائر في الحلم/كأعماق المحيطات/ مثل قط عجوز/ كما ينفض الخنجر من الدم/ كما يشم الذكر رائحة الأنثى/كاللص أمام نافذة مفتوحة/كسمكة "سنتياغو" الضخمة/ كوقف النزيف بالأصابع... والتي حققت توازنا إيقاعيا بين المشبه والمشبه به.

وفي محاولة لدراسة الصورة الشعرية في قصيدة النثر العربية، سنورد قصيدة لأدونيس بعنوان مرآة الطريق وتاريخ الغضون، ونحاول من خلالها استخراج أكبر عدد من الصور الفنية في هذه القصيدة، يقول أدونيس:

كانت الريح عينين مسنونتين

تخرُقان الظلام وعاداته يخرُجان

جسد الليل، تشربان

دمه الأسود، المصفى

حينما تصعد المقابر وتسقط الملاك

كانت الريح جنيّة والأغاني

وجهها واليدين....

....ونادرُ الأسودُ

كان الصدى، وكان

[1]–محمد الماغوط، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، 1983، ص3. 4. 8.

يجلس بين القمر والبستان

يكتشف الظل، يغطي جوعه وكان كالدهر

فلاحًا من الفرات

يخبط جرخ الماء

يمشي وتمشي خلفه السماء.[1]

تتأسس هذه القصيدة على جملة كبيرة من الصور الفنية، فبقول أدونيس:

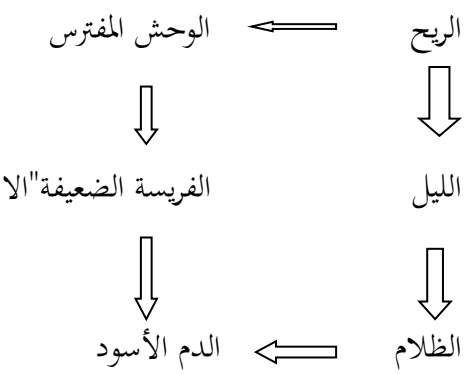
كانت الريحُ عينين مسنونتين

تخرُقان الظلام وعاداته يخرجان

جسد الليل، تشربان

دمه الأسود، المصفى.

نجد أن شخص الريح في هيئة إنسانية أو هيئة كائن مفترس يملك عينين ثاقبتين، تخرق الظلام، هذا الأخير الذي شبهه بالشيء الذي يخرق، "وهو في هذا المشهد التصويري يوضح هيئة الوحش "الريح" الذي يواصل طغيانه فيجرح "جسد الليل" إذ نرى كيف شبه الشاعر الليل بالإنسان الذي له جسد ويجرح، فينزف دمه الأسود الظلام "فتقوم الريح بشربه وتصفيته، وكأنه في هذه الصورة يمثل حقيقة لوحش يجرح إنسانا ويشرب دمه ويصفيه، ويمكن توضيح ذلك بالمخطط التالي:



فالقارئ هنا لا يمكن له أن يتصور أمامه الريح على شكل حيوان، والليل على شكل إنسان ضعيف، والظلام بشكل الدم الأسود، وهو ما يجعل الصورة مبهمة يعتريها الغموض وهنا تبرز فاعلية عنصر التخييل، فهذا العنصر هو الذي يمكن القارئ من تقريب له الصورة أكثر في ذهنه، وبالتالي يمكنه ذلك من خلق تأويلات جديدة

[1]–أدونيس، الأعمال الشعرية هذا هو اسمي وقصائد أخرى، دار المدى، دمشق 1996، ص110.

تساهم في تكثيف الدلالات الإيحائية لهذه الصور، وهذا التكثيف الدلالي هو الذي يخرق إيقاعا دلاليا قائما على التأويل.

تتواصل الصور الفنية في هذه القصيدة، وتتدفق بصورة تلقائية كلما حاول القارئ أن يتدرج في القراءة، فالشاعر في مقطع آخر يعود للريح ويرمز إليها بالجنية التي تتخذ من أغاني وجها ويدا لها أي صوتها، وهذا يتضح في قوله:

كانت الريحُ جنية والأغاني

وجهُها واليدين...

هذه الصورة يمكننا ربطها بالصور السابقة، فيمكن أن نتصور صوت الريح " أغانيها" هو الذي يخترق ظلام "الليل" ولتوضيح علاقة هذه الصورة بالصورة السابقة تلجأ إلى هذا المخطط التوضيحي:

الجنية الريح

الوجه ⟸ عينان تخترقان ⟸ الظلام

⇓

اليدين ⟸ تجرحان ⟸ جسد الليل.

فالشاعر في هذه الصورة حاول أن يمحو بعض الضبابية عن الصور السابقة، وهذا لتقريبها من ذهن المتلقي أكثر لفهمها والتفاعل معها.

خلق أدونيس في هذه المقاطع إيقاعا داخليا بُني على أساس إنتقاء الكلمة المناسبة ووضعها في مكانها الصحيح، وهو الذي ساهم في تكثيف البعد الدلالي لدى المتلقي وخلق جو من التفاعل والتأثر.

يواصل أدونيس في الإيقاع التصويري، وهذه المرة عن طريق نقلنا من الريح إلى الصدى الذي يشبهه بالإنسان الذي يجلس بين البستان والقمر ،هذا الإنسان الذي يجوع ويُخفي جوعه فيقول:

كان الصدى وكان

يجلس بين القمر والبستان

يكشف الظل ويُغطي جُوعهُ

فالشاعر هنا يتعمد جرّ المتلقي وجعله أكثر حضورا واندهاشا بهذا النص الغارق بالصور الغامضة والغريبة، فهو يعود للصدى ويرمز إليه بالدهر الذي شبهه بالفلاح "وكان الدهر فلاحًا"، فالصور تأتي تباعًا فهي تتدفق تدفقا

كثيفا، وهذا ساهم في صنع إيقاع داخلي، فكلما كان النص أكثر اشتمالا على الصور الإيحائية، كان أكثر اشتمالا على إيقاع داخلي.

أما في آخر القصيدة فنجد الشاعر يوظف صورة أكثر غرابة وغموضا وجمالية وذلك من خلال قوله:

فلاح من الفرات

يخيط جرح الماء.

إنّ هذه الصورة ليست صورة مجازية بالمعنى البلاغي، بل هي صورة تعبر عن تجاوز صارخ"، تجاوز جمالي، ويمكن أن تسميها "الصورة التجاوزية" لأنه تجاوز في هذه الصورة كل ما هو مألوف ومعروف، فلقد جمع بين الجرح و الماء، رغم أنهما لا يلتقيان في الواقع ويعتبر هذا العنصر، أي"الجمع بين المتناقضات (الماء-الجرح)- من أكثر العناصر الخالقة للإيقاع الداخلي في قصيدة النثر، فكلما كانت هناك فجوة=مسافة توتر بين كلمة وأخرى أنتج ذلك توترا وإيقاعا داخليا ينشأ من التناقض الكامن بين اللفظتين."[1]

وإذا تفحصنا قصائد محمود درويش نجدها تعتمد الصور الشعرية،وإيقاعها -الإيقاع التصويري-من أكثر البنيات الإيقاعية الداخلية حضورا وتأثيرا في تشكيل أساسيات بنية النص الدرويشي، وهو ما جعل إيقاع الصورة الشعرية يتركز بشدة على البنى الإيقاعية بتناغم الصوت واتساق انفعالات الشاعر التي تؤسس لعنصر التخييل، ومن النماذج المجسدة لهذا الإيقاع التصويري ما نلمسه من القصيدة الموسومة ب "مزامير" يقول فيها:

أيتها البلاد القاسية كالنعاس

قولي مرة واحدة

انتهى حبنا

لكي أصبح قادرا على الموت....والرحيل

إنّي أحسد الرياح التي تنعطف فجأة

عن رماد آبائي

إني أحسد الأفكار المختبئة في ذاكرة الشهداء.

وأحسد سماءك المختفية في عيون الأطفال

ولكنني لا أحسد نفسي

[1]-إنطوان كمبانيون : مفارقات الحداثة الخمس، ترجمة : محمد عظيمة ، دار المواقف للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 1993م، ص70.

تنتشرين على جسمي كالعرق

وتنشرين على جسمي كالشهوة

وتحتلين ذاكرتي كالغزاة

وتحتلين دماغي كالضوء

موتي ...لأرثيك.[1]

يجسد الشاعر في هذه القصيدة حزنه بسبب الأسى وحلمه بالسلام في أرض القدس، وتسبح دلالات هذا المقطع في فضاءات الخيال تكاد تنعدم صلتها بالواقع، كونها تبنى على الرموز، حيث تعتبر الوحدات اللغوية (النعاس، الرياح، رماد، الشهداء، الأطفال) هادمة للحدود الدلالية، فيحمل هذا المقطع بعض ألوان المجاز التي كان لها دورا كبيرا في صناعة مسارات هذه الحركية، فقد تضمن عده صور منها: (أحسد الرياح ،أحسد الأفكار المختبئة، أحسد سماءك المختفية، تحتلين ذاكرتي، تنشرين على جسمي...)، إضافة إلى التشبيه الظاهر (القاسية كالنعاس كالعرق، كالشهوة كالغزاة، كالضوء...) وكناية عن كثرة القتلى (رماد آبائي)، فهذه الصور ميزت النص بطابع حركي ظاهر، إضافة إلى الحضور المهيمن للأفعال الإيقاعية (أحسد، أرثيك)، فاتسم النص بالطبيعة الإيحائية بحركة أفعالها المتلاحقة الدالة على السرعة والقوة ففي (تحتلين دماغي كالضوء) ينبع إيحاء قوي بالسرعة، كما أنّ الصورة (تنشرين على جسمي كالعرق) توحي بهمجية العدو، ثم تأتي حركة احتلال الذاكرة والدماغ كالغزاة، وكلها استعارات ورموز تتضافر مع ظواهر إيقاعية أخرى تضمنها النص ساعدت في تحريك الصورة الكلية وتناميها.

كما يذهب أحيانا محمود درويش إلى التوغل في الغموض لتشكيل صوره الجزئية من أجل إثارة عنصر المفاجأة والدهشة في نفس المتلقي، وهذا ما نراه يتجسد في قصيدته: لا تعتذر عما فعلت يقول في مقطع منها:

لا تعتذر عما فعلت–أقول في

سري.أقول لآخري الشخصي:

هاهي ذكرياتك كلها مرئية:

ضجر الظهيرة في نعاس القط/

عرف الديك/

عطر المريمية/

[1]–محمود درويش، الديوان، المرجع السابق، ص44.

قهوة الأم/

الحصيرة والوسائد/

باب غرفتك الحديدي

الذبابة حول أرسطو/

السحابة فوق أفلاطون/

ديوان الحماسة/

صورة الأب/

معجم البلدان/

شكسبير/

الأشقاء الثلاثة والشقيقات الثلاث،

وأصدقاؤك في الطفولة، والفضوليون.[1]

أحدث الشاعر غموضا بارزا في قصيدته تتجاوز صورها الجزئية مرجعياتها الواقعية، ولا يعد الغموض الذي يكتنفها نابعا من عنصر التجسيد للشخصيات الفلسفية (أفلاطون، سقراط)، وإنما بفعل خيبات التوقع واللاتسلسل للأسطر بداية من مخاطبة ذاته وآخره (أقول لأخرى)، بتغيير مادة الخطاب الجاهزة، وتخليص الذات بنقلها من الخاص إلى العام، فهو يقدم للمتلقي لقطات قصيرة من عدة مشاهد مختلفة ومتشابكة، ساعية إلى استدراج ذهنية القارئ بإضفاء التوتر بالانتقال من موضع لآخر.

كما ظهر نوع من التصوير خاصة عند الرمزيين يعتمد على نقل صفات الحواس بعضها إلى بعض (صور تراسل الحواس)، فيصبح للون صوت، وللصوت رائحة، وبذلك تصبح الصورة إيحائية، يقول غنيمي هلال: " فتعطي المسموعات ألوانا وتصير المشمومات أنغاما وتصبح المرئيات عاطرة. "[2] فتقيم بذلك علاقات متداخلة بين معطيات الحواس المختلفة، وبين مدركات كل حاسة منها، ويذهب نعيم اليافي إلى أنّ التراسل بين الحواس يسمح بتداخل وتشابك الصور والألوان والأصوات حيث " تكون وحدة في الحواس فسيحة عميقة تتشابك على رحابها المشاهد والألوان والأصوات ويمتزج بعضها ببعضها الآخر " وقد أطلق عليها مصطلح الصور المتجاوبة، وقد اعتبر بودلير أن تراسل الحواس أهم عناصر التعبير الفني... وأغلب العلاقات في الصور المتجاوبة تكون في اتجاهين: اللون

[1] –محمود درويش، الديوان، المرجع السابق، ص25.

[2] – غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982، ص 418.

المسموع، واللحن المرئي، وفيها تتجاوب الأصوات والألوان تتداخل " [1]، وهذا ما نلمسه في قصيدة ليوسف الخال بعنوان " عودة أوديس " يقول فيها:

" وقد نلمس الأرض

بأحداقنا

ونبكي. "[2]

الملاحظ من خلال هذا المقطع أنّ يوسف الخال نقل الإدراك من حاسة البصر (الأحداق) إلى حاسة اللمس (نلمس/بأحداقنا)، فيبدو أنّ هذا التراسل بين (اللمس/البصر) موضحا للعلاقة بين المدركات والتي لا يمكن أن تصلنا إلا من خلال هذا التراسل بما يثيره في نفس المتلقي من أحاسيس.

وأيضا نجد صور تراسل الحواس قد يشوبها الغموض في بعض الحالات، يقول محمد الماغوط:

" أيتها العتبة... يا إمرأة متدلية في الشارع

في الليل،

حيث يجرى عبيرك الأصم

وتتساقط دموعك الرمادية على المنعطفات " [3]

فنجد صورة (إمرأة متدلية في الشارع/ عبيرك الأصم) نمط من التصوير الخيالي المثير للغموض والدهشة، إذ يجعل الصمم وهو من مدركات حاسة السمع إلى مدركات حاسة الشم وذلك من خلال لفظة (عبير)، فقد كان هناك نوع من التجاوب بين حاستي السمع والشم لتشكيل الصورة الشعرية التي تميزت بالإبهام والغموض، وهذا التراسل بالحواس الذي رأيناه هو الذي شكّل إيقاعا داخليا متميزا في القصيدة.

كما نجد في قوله " دموعك الرمادية " تحطيم وابتعاد عن اللغة الواضحة والمباشرة، ولا شك في أن ارتباط اللون الرمادي بالعتمة والكآبة هو ما جعل محمد الماغوط يربطه بالدموع، لتعميق الإحساس بالحزن والتشرد لدى المتلقي.

فالشاعر المعاصر تعدى أو تجاوز البلاغة المعيارية في خلق صوره الشعرية بل أصبح يصنع صوره بالألفاظ المليئة بالإيحاءات والعناصر التي تثير الغرابة والغموض والدهشة لدى المتلقي، فأصبح"يستحضر كامل قواه الذهنية والذوقية من أجل التعامل مع إيقاع المفاجأة لا إيقاع المنتظر والمتوقع."[1]

---

[1]– نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد كتاب العرب، القاهرة، ص 195–199.

[2]– يوسف الخال، عودة أوديس، مجلة شعر، دار مجلة شعر، بيروت، س4، ع13، 1960، ص 07.

[3]– محمد الماغوط، عتبة بيت مجهول، مجلة شعر، دار مجلة شعر، بيروت، س2، ع05، 1957، ص 06.

وما يمكن أن يقال عن الإيقاع التصوري الذي قامت عليه قصيدة النثر هو أنه إيقاع يقوم على عدة خصائص أبرزها:

1/-يقوم إلى التكثيف المشبع بالإيحاءات المفتوحة على أكثر قدر من القراءات والإشباعات.

2/-يقوم الإيقاع فيها على خلخلة المسافة المتوقعة لدى المتلقي أو كما يسميه كمال أبو ديب بالفجوة : مسافة توتر.

3/-تتضافر الصور الشعرية فيها تضافر تموجيا دلاليا مشروطا ببنية المخيال الشعري عند الشاعر وعند المتلقي.

4/-تخرج قصيدة النثر من مستوى لغة التضاد الذي يكرس المطابقة ولا يخلق المفارقة الحية إلى مستوى تفاعل التضاد وجدليته الخالقين للمدهش والآسر صورة ولغة وبلاغة.

5/-إيجاد بلاغة جديدة لا تعتمد التشبيه والمحاكاة والاستعارة المنقوعة في مياه المستعار منه، هي بلاغة الصورة والموقف واللحظة النفسية.[2]

ومن هذه الخصائص التي اعتمدها شاعر قصيدة النثر استطاع أن يخلق إيقاعا تصويريا هو أقرب من إيقاع الرؤيا الجمالية وإيقاع الدهشة والتفاعل.

ج/-الإيقاع الداخلي المرئي "البصري":

مع حركة تمرد التيار الرومانسي أعطت للشعرية العربية فضاءا هائلًا، يستطيع الشاعر أن يجرب فيه أجنحته وأن يُعبر عن أدق مشاعر الذات وينقل إحساسه. فأصبحت فيها العين شريكا في تحديد قراءة النصوص، وغيرت من مفهوم الكتابة، فهي "تحتوي على عناصر جديدة لا يمكن فهمها ومعرفتها، إلّا عن طريق الرؤية المباشرة بالعين المجردة... يفهمها القارئ لا السامع. وفي هذه الحالة يتحول مجرى الكتابة إلى العين لا الأذن"[3]، مما يعطي القصيدة قدرتها على التنوع أكثر من اللحن، بما يُشكله من قلق بشأن توظيف مثلا علامات الترقيم التي أصبحت تقضيها الكتابة الشعرية الحديثة.

والشعر المعاصر أو قصيدة النثر بشكل خاص اتخذت من "الرؤية البصرية "قانونا أساسيا في صناعة الإيقاع الداخلي، بدلًا من القانون السمعي الذي كانت تقوم عليه القصيدة من قبل، ويرى عز الدين المناصرة: "أنّ ما وصلت إليه تقنية كتابة الشعر لا تذهب إلى مدى تحديد الإيقاع في الشعر بالصوتي فقط، ربما هذا المفهوم

---

[1]-إنطوان كمبانيون : مفارقات الحداثة الخمس، ترجمة : محمد عظيمة ، دار المواقف للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 1993م، ص70

[2]-المرجع نفسه، ص79.

[3]-عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، دار الأمة، بيروت، ط1 1980، ص85.

كان مسيطرا يوم كان الشعر شفاهيا في إبداعه... وأما وقد انضمت لعبة العين بشكل أساسي إلى وسيلة التلقي والإبداع وصار الشعر يُكتب ويُقرأ فإن من الحتم-وفق مفهوم الكتابة والقراءة وآلياتها وأبعادها- أن يتمدد الإيقاع ليستوعب غير الصوتي بما هو مدرك بالحس والذوق والذهن."[1]

وبذلك فإنّ الإيقاع الداخلي المرئي يعتمد بالدرجة الأولى على الجانب التشكيلي "الكتابة" أو ما يسمى بالفضاء الطباعي، وفي هذا يقول عبد القادر الغزالي: "الفضاء الطباعي من الصفحة دال من الدوال البانية للإيقاع في القصيدة، فشكل الكتابة، وطريقة إعداد الصفحة هي العلامة البارزة التي يمكن بواسطتها الفصل في المسألة الإشكالية الخاصة بتعريف البيت الشعري."[2]

ومن أبرز العناصر التي يقوم عليها هذا التشكيل المرئي البصري، نجد: علامات الترقيم، البياض والسواد، الهندسة الفضائية، وهذا لأنّ أجزاء قصيدة النثر تتشكل جميعا من تفاصل اللغة القائمة بين البياض والسواد، فطالما أنّ المساحة المكانية للكتابة غير محددة بإطار مسبق كما هو الحال في القصيدة العمومية، فالشاعر الحرية المطلقة في اختيار حجم البياض والسواد في القصيدة.

و من هنا سنحاول الاقتراب أكثر من الايقاع الداخلي المرئي البصري لبعض القصائد النثرية التي سنتناولها بالدراسة من خلال رصد البياض و السواد فيها وعلامات الترقيم،و ما تنتجه هذه العناصر من إيقاع داخلي.

1-إيقاع البياض والسواد في قصيدة النثر:

يمثل الإيقاع ظاهرة صوتية شمولية لا تتحدد بالأصوات فقط بشكلها المجرد بل تشمل كل ما يحيط بها، وما يحيل عليها من عناصر مكملة، "فالصوتُ لا تُعرفُ خواصه، ولا يعرف شكله إلّا من خلال الصمت المحيط به، الذي يسهم أيضا بقدر أو بآخر في تشكيل الإيقاع."[3]، فالإيقاع، كما ورد في المباحث السابقة، هو تردد ظاهرة صوتية -بما في ذلك الصمت- على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة، والصمت والصوت يتحددان على المستوى الكتابي للقصيدة بالسواد رمز "الصوت" والبياض" رمز "الصمت"، إذ إنّ للبياض في القصيدة أهمية لافتة للنظر، فالنظم يقتضيه باعتباره صمتا يحيط بالقصيدة.[4]

فقصيدة النثر العربية تميزت بأنواع مختلفة من الوقفات التي تحدد حجم السواد والبياض فيها، أما "البياض فيقوم بشكل أساسي على العنصر التشكيلي للمكان الذي يحتله السواد، متخليا في ذلك عن مساحة معينة

[1]-عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع، ص324.

[2]-عبد القادر الغزالي، قصيدة النثر العربية، الأسس النظرية والبنيات النصية، ص210.

[3]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1985. ص49.

[4]-ينظر: بشرى صالح موسى ،الصورة الشعرية فى النقد الأدبى الحديث، المركز الثقافى العربى، بيروت، 1994، ص56

للبياض، ويعد في التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة من وسائل توفير الإيحاء وتوصيل الدلالة للقارئ."[1]

ومن هنا تظهر لنا أهمية هذه العناصر التي تتجسد عبر الجانب البصري للقصيدة الشعرية، أما الشاعر فإنّه يواجه بهذا التركيب اللامتناهي ذهنية المتلقي ليُحدث خلخلة ويدفع بهذا الاطمئنان نحو الشك والدخول في متاهة القلق وذلك دون مرجعية أو منطق يتعقب حضورها وتوزعها بين الروابط والجمل والمقاطع الشعرية بالدمج مع سيولة السواد وتداخله بجميع علاماته، ولهذا نجد في قصائد النثر أنه هناك تلاعب بين البياض والسواد، فكان للشاعر الحرية المطلقة في اختيار حجم السواد والبياض لقصيدته.

وقد تطرق جان كوهين إلى تقنية توظيف مساحة البياض في تنظيم بنية الإيقاع، حيث يقول: "عندما تلقي نظرة أولى على صفحة من الشعر نجدها تتميز عن صفحة من النثر من خلال طريقة الطباعة، فبعد كل بيت تعود القصيدة إلى أول السطر، وكل بيت ينفصل عن البيت التالي له بفراغ يبدأ من الحرف الأخير حتى نهاية الصفحة، وهذا الفراغ هو رمز خطي للوقف أو الصمت الذي يرمز لغياب الصوت، وهذا الصمت يتوازي مع القلق والحيرة والاضطراب."[2]

فقد تجسد هذا التنوع بين السواد والبياض في أغلب القصائد النثرية التي راوحت تارة بين مساحة واسعة من السواد "الكتابة"، وتوزعت في الوقت ذاته على البياض، لترسم بذلك إيقاعا داخليا متناقضا وحرا في ذات الوقت. وهذا ما نجده في قصيدة ل: أنسي الحاج بعنوان: عملي يقول فيها:

تريد أن ترى، تكون مقبلة

وقابلة

وقاطرة، تنظم تحتفل تقتتل..

أفتح للهواء، أكاد أختنق

يأسي على كتفيك، أين تذهبين؟

عمرك سنتان، وعمريّ

تريدين، أريدي،

لن !

إنك أمامي، أبصر كل شيء نظرة أخيرة وأتركُ لكِ

[1] – بشرى صالح موسى، الصورة الشعرية فى النقد الأدبى الحديث ، ص57.

[2] –محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص69.

الإرث أقرب

من جديد

مُوتيني.

.... لكنك تخرقين قدرا وتخلقين قدرا

وتصنعين نجمة

ونجمة

وتحت عينيك الأكثر حبا من النبوءات

الكونُ بيتنا الجميل.[1]

المتأمل لهذه القصيدة يلاحظ مدى تفاوت الوحدات اللّغوية من مقطع لآخر، فحين نرى المقطع الأول يحتوي على أربع وحدات، في حين يحتوي المقطع الثاني على وحدة واحدة فقط، ثم يعود ليتكثف في الثالث والرابع والخامس، وتتضاءل الوحدات مرة أخرى في المقاطع التي تليه لتشمل ثلاث وحدات لغوية في السادس ثم وحدتين في السابع، ثم وحدة لغوية واحدة في المقطع الثامن في قوله "لن" أما في المقطع التاسع فيطول السطر الشعري مرة أخرى ولكن بأكثر كثافة "السواد" لتصل الوحدات اللغوية إلى تسع وحدات ثم تبدأ الوحدات اللغوية بالتضاؤل مرة أخرى من وحدتين إلى وحدة واحدة (موتيني)، وهكذا...، وهذا ما يجعل مساحة توزيع البياض والسواد "الكتابة" تتفاوت في هذه القصيدة؛ أي أنّ البياض والسواد يتعانقان لرسم إيقاع يتشابك فيه إيقاع البياض "الصمت"وإيقاع السواد "الصوت"، ويمكن القول أنّ الإيقاع الداخلي بهذا الشكل يقصر ثم يعود مرة أخرى، ويطول، ولقد أدى هذا التمازج بين البياض والسواد دورا في رسم هذا الإيقاع.

فإذا تعانق البياض والسواد في هذه القصيدة فقد نجد بعض القصائد تنحرف عن هذا الشكل فتعتمد إمّا السواد فقط، أو البياض فقط، فهناك قصائد كثيرة لأنسي الحاج يعتمد فيها على السواد "الكتابة" بصورة كبيرة وهذا ما نجده في قصيدة له بعنوان؛ أسلوب يقول فيها:

حلمتاي ومثلي الطيب، أقول هذا: لولا قوة فرحك

لأسرعت أقتطع جوعا أو أملا. لغوك الأشقر ينتظرني

عندما تنتابني الوداعة فيعيدني إلى الأصوات البعيدة.

[1]–أنسي الحاج، قصيدة عملي، نقلا عن: د: عبد الكريم حسن، قصيدة النثر وانتاج الدلالة، أنسي الحاج أنموذجا، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص64–65.

ثم يداك تركضان دائما على ثيابك؛ الطبيعة زاخرة
ومُباحة، لكنني أقتاد بسهراتك ومن تحت سقفك
أعضُدُ انهياري، يا دليل الوقوع ! اخترتك بين محرّضيَّ
لأحبك وأبصق. أقول هذا: لأعبدك وأدلّ عليك: إنني
نهرها ! أيها المنتظرون لأنضج، أسفهكم بهذا النبع،
فهو أميركم، على أصفى أراضيكم أشكُ يأسي، وغدا
تقولون: أعماه شعرها الطويل ! والليلة أفضح باطلكم.
أقول هذا: (مليئة بالأجنحة)، أقول أيضا: ((مصطفقة
بالزيت))، بلا شرف أمر على وجه العالم، ظلال العقم
على جوانبي، إنّ مسرات هائلة يحلم بها باعة قراري
ولكنهم سيذوقون العار والحيرة، إنني أمهني فقد
صرختُ آخر صرخة، الطبيعة قدوة وراغبة، لكن
على الجناح وطّدت خنجري واتكأت عليه، أحكم
بثقة وموت مشرع.[1]

أول ما يلاحظ على القصيدة هو انتشار السواد "الكتابة" فيها بصورة كبيرة مما جعل البياض يكاد ينعدم، وهذا بسبب تلاحق الوحدات اللغوية، واشتمالها على وحدات متساوية في العدد تقريبا، حيث يقوم كل مقطع على تسع وحدات أو أقل بقليل، وهذا للتدفق المتواصل للوحدات يمنح القصيدة إيقاعا متسارعا؛ لأنه لا وجود للبياض الذي يستدعي التوقف، إنّ هذا الإيقاع يخلق في نفس المتلقي مفهوما دلاليا وجماليا وهذا لأنّ "بقدر ما تضيف مساحة الكتابة "السواد" فإنّ مساحة البياض تتسع، وتسعى الفراغات التي تركها الشاعر بين حركة مقطع وآخر إلى توليد انتقاله إيقاعية يؤديها البياض الفاصل بين سوادين، وهي بمثابة صمت وتوقف، تنهي فيه العين المتلقية لاستقبال سواد لاحق، وكلما طال السطر الشعري "السواد" أي كلما أوغل أكثر في مساحة البياض ...فإنّ إيقاع البياض يظهر أكثر لأن انحساره وضيق مساحته يؤديان إلى إظهاره وإبرازه وإشغال العين المتلقية به من خلال اشتراكه في مجال الرؤية البصرية."[2]. ومن هنا يصبح "السواد الكتابة" عنصرا فعالًا في خلق إيقاع داخلي

[1]–أنسي الحاج، قصيدة أسلوب، نقلا عن: عبد الكريم حسن، قصيدة النثر وإنتاج الدلالة، ص17–18.
[2]–بشرى صالح موسى : الصورة الشعرية فى النقد الأدبى الحديث، ص37.

مختلف ومفاجئ، ويؤدي بالقارئ نحو متاهة أوسع بحيث لا يقدر التفريق من الناحية البصرية بين الشعر والنثر، ولكنه عندما يتداخل مع الإيقاع يفطن من متاهته التي حملها الشاعر إليه.

أما في بعض القصائد الأخرى من قصائد النثر نجدها تتميز بعنصر البياض وخلقه إيقاعا خاصا يختلف كليا عن إيقاع السواد، حيث تترك القصيدة مجالا لمن يُكملها ويفهمها، وهذا ما نجده في قصيدة "إمرأة في عاصفة" لجبرا ابراهيم جبرا:

ومن الشحاب إعصار

يمجُ الغبار

ويعوي بحلقٍ

أجشٍ

براقِ النّياب

حتى

تسقط

قطرة

من طين

من ماء

من مطر

قطرات

من مطرٍ

تزلقُ

كالكرات

على

عباءة

سوداءٍ

أخاطت

بفهمٍ

كالحجر

أحمرُ.[1]

عند قراءتنا لهذه القصيدة نجد أنها تتميز بإيقاع داخلي ثقيل، وهذا لاستعمال الشاعر الوحدات اللغوية واحدة تلو الأخرى في سطر واحد، وهذا الاستعمال لم يكن اعتباطيا، وهذا لأنّ المعنى الذي أراد الشاعر التعبير عنه أوسع من البياض الذي تركه، وهذا البياض هو الذي يسمح للقارئ بالتأويل ،ويمكن أن نسمي الإيقاع في هذه الحالة بالإيقاع المفتوح، حيث يستطيع القارئ إعادة تشكيل هذه القصيدة حسب تأويله وفهمه لها. فيعيد القارئ في ذهنه تصور شكل جديد لتوزيع البياض في هذه القصيدة، وهذا من أجل القبض على المعنى، ودلالة القصيدة، وبذلك يخلق البياض دلالات جديدة تتجاوز في بعض الأحيان الإيقاع الداخلي ليشمل الإيقاع الفني الجمالي القائم على التأويل والقراءة المنتجة. وهذا ما أكده مالارميه في قوله: "لتنظيم الكلمات في الصفحة مفعول بهي، إنّ اللفظة الواحدة تحتاج إلى صفحة كاملة بيضاء، وهكذا تغدوا الألفاظ مجموعة أنجم مشرقة ... إنّ تصوير الألفاظ وحده لا يؤدي الأشياء كاملة، وعليه الفراغ الأبيض متمم."[2]

ونجد في بعض قصائد أدونيس خاصة في ديوانه "مفرد بصيغة الجمع" قد أفاد من مساحات البياض أو الفراغ مقدما في ذلك إيقاعا خاصا عبر توزيع سواد الكتابة بطريقة مخالفة وغير مألوفة تهدف إلى كسر رتابة التوزيع الشبه المنتظم للقصيدة، يقول في بعض مقاطعها:

...مرة ولد له تاريخ في خيمة بشكل الذاكرة

عاشر طيفا تزوجه ولم يعرف أنّه الصحراء

وليس للبحر سلطان عليه

وليس للشمس حوله إلّا الدمع

أخرج إلى ⟵ التاريخ

أيها الطفل

يخرج

---

[1]–جبرا ابراهيم جبرا، المجموعة الشعرية، بغداد، ط1، 1990، ص100–101.

[2]–محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص100.

للشمس نكهة امرأة تهجر بيتها للسماء هيئة الجوع

اكتأب تأوه اكفهر بكى

وفوجئ بالغيم

يكتئب، يتأوه يكفهر يبكي

وحين أحس بالتراب الذي أوحل يمتد أمامه بساطا من

زغب لم يألفه خلع حذائه ليكون أكثر التصاقا

بطينته الأولى

رمم أسماله وآلف بينها وبين صرصر

تنشطر من الجبل الأقرع

يتنشق فيها رائحة اللاذقية وأنطاكية ويدخل

معها في لألاء المسافات

مرئيا

غير مرئي

يصعد من فوهة الغسق

ويحاكم الشمس.

ها هو الظلام

يرهل وتتفتق خواصره

ولم يطلب مشوره ولم يسأل نجمًا

ترافق الأجنحة/ليس في البحار ما يروي

وها هو رتاج العلم

يصلصل

أمامه

وينأى...[1]

بلاحظ في هذه القصيدة كيف أنّ الشاعر أدونيس خلق نوعًا من الكتابة الجديدة في توزيع البياض والسواد، وأثر هذا التوزيع المتفاوت في الكتابة، في إنتاجه إيقاعا داخليا متفاوتا، حيث بدأت القصيدة وكأنها قطعة موسيقية تتراقص بين سكون وحركة، بين صوت وصمت.

ومن هنا يمكننا اعتبار البياض "الصمت" والسواد "الكتابة" من أهم العناصر الخالقة للجمالية في القصيدة، وبالتالي من أبرز العناصر الخالقة للإيقاع الداخلي.

2-إيقاع علامات الترقيم:

تكون المزاوجة التامة بين الشكل والمعنى عبر الاهتمام بعلامات الترقيم، باعتبار له علاقة متينة بتسجيل النبرات الصوتية من خلال البياض الذي يقوم بشكل أساسي على العنصر التشكيلي للمكان، الذي يحتله السواد- ويعد في التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة من وسائل توفير الإيحاء وتوصيل الدلالة.[2]، ومن هنا تظهر لنا أهمية علامات الترقيم التي تتجسد عبر الجانب البصري للقصيدة الشعرية مما يجعله فعالا وفق نبر معين.

ولقد أدت علامات الترقيم من نقاط، وفواصل وعلامات استفهام، وتعجب وعلامات أخرى في قصيدة النثر دورا بارزا في خلق إيقاع داخلي جديد ومختلف، وهذا لأن الشاعر المعاصر أدرك أنّ التفاصيل الصغيرة في القصيدة هي القادرة على إتمام جمالية النص.

كما تندرج علامات الترقيم ضمن الخطابات البصرية، وهي علامات صامتة تتخذ لها موقعا بصريا ودلالة رمزية، كما أنّ "لا أثر لها في سلسلة الكلام أثناء القراءة، لكن يبرز أثرها بوصفها علامات ضابطة للنبر."[3] "وهي تشكل دوالا بصرية تتفاعل مع الدوال اللغوية في إتمام المعنى وإنتاج الدلالة."[4] هذه العلامات البصرية هي العنصر الحاسم في تلقي العلامات النصية الأخرى المتعلقة بمضامين النص الشعري، مما يكسبها أهمية بالغة على المستويين الأدبي والنقدي، فوظيفة علامات الترقيم في النص الشعري لا يكون إدراكها إلا بكيفية حضورها فيه، وهذا ما يمنحها إيقاعا داخليا خاصا بها.

وهذا ما نجده مجسدا في قصائد النثر، حيث فيها علامات الترقيم بمختلف أنواعها دورا بارزا في خلق إيقاع داخلي جديد ومغاير، وذلك أنّ علامات الترقيم من أبرز العناصر التي حاول الشاعر المعاصر التركيز عليها،

---

[1]-أدونيس الآثار الكاملة، المجلد1، دار العودة، بيروت، (مفرد بصيغة-الجمع) ط، 1981.

[2]-محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب،ص173.

[3]-محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي، الرياض، ط1، 2008، ص200.

[4]-المرجع نفسه، ص203.

فهي: "شاهدة على أننا نتكلم شيء آخر غير الكلمات برؤيتنا وبيدنا وجسدنا كله".[1]، ويظهر ذلك مثلا في قصائد أدونيس منها قصيدة "تحولات عاشق" والتي يقول فيها:

فارس يقول: "لا تريدين شيئا إلّا كان"

أخذتُ قمحا بذرتُهُ، وقلتُ اطلع فطلع، قلت انحصد

فانحصد، قلت

انفركْ، فانفركَ، قلتُ، انطحنْ، فانطحنَ، قلت انخبزْ

فانخبَزَ

فلما رأيتُ أنّي لا أريدُ شيئًا إلَّا كان خفتُ، واستيقظت وكُنتُ

على وسادتي

وأنت ماذا رأيت

ريحا فيها شهبٌ من النّار وراءها أطفالٌ يقدونها

ماذا أيضا؟

كنا معًا في مركب وكنتُ حاملًا، وبينما نحن في عناقنا

الأليف انكسر المركبُ فنجونا على خشب من أخشابه ووضعتُ عليه طفلك.[2]

الملاحظ في هذه القصيدة أنّ الشاعر أدونيس استعمل الفاصلة بشكل لافت إذ تنعدم النقاط فيها، وإذا قمنا بإحصاء الفواصل نجدها تكررت في هذا المقطع حوالي ثمان مرات، وعلامة الاستفهام مرة واحدة، ولقد أدت الفاصلة دورا كبيرا في خلق إيقاع داخلي، هذا الإيقاع الذي ينساب تارة ثم ينقطع، ذلك أنّ وظيفة الوقفة "هي في الأصل توقف للصوت ضروري بالنسبة للمتكلم، ليأخذ نفسه، فهي ليست سوى ظاهرة فيزيولوجية غير أنها بشكل طبيعي محملة بدلالات لسانية."[3]

ونلاحظ أيضا في هذا المقطع أنّ الفاصلة كانت تأتي في أغلب الأحيان في وسط الكلمة مثل قوله: انفرك، فانفرك، قلت انطحن فانطحن، قلت انخبز، وهذه الفواصل هي التي تترك للقارئ المجال أمامه للتأويل، فهي كما قلنا محملة بدلالات نصية، فعلامات الترقيم تسهم في خلق التواصل الأدبي بوصفه نشاطا مشتركا بين النص

[1]–محمد بنيس، الشعر العربي الحديث3، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1996، ص100.

[2]–أدونيس، الأعمال الشعرية، مفرد بصيغة الجمع، ص47.

[3]–عبد القادر الغزال، قصيدة النثر العربية الأسس النظرية والبنيات النصية، ص210.

ومتلقيه، وحضورها يؤدي دورا حاسما في تجسيد جمالية النص البصرية التي تجذب اهتمام المتلقي، فكلما كان تدفقها قويا، كلما ساهمت أكثر في جذب الانتباه وخلق إيقاع جمالي للنص التشكيلي.

فالفاصلة في هذا المقطع عوّضت عما كان الشاعر يريد قوله، وتركت المجال أمام القارئ لخلق دلالات جديدة وهذا ما جعل النص أبلغ وأجمل وأكثر تأثيرا.

بالإضافة إلى الفواصل، نجد أن شعراء قصيدة النثر أكثروا من استخدام النقاط (نقاط الحذف) ومثال ذلك نجده مثلا عند الشاعر محمد الماغوط في قصيدة "المسافر يقول:

بلا أمل ...

وبقلبي الذي يخفق كوردة حمراء

سأودّع أشيائي الحزينة لليلة ما...

بقع الحبر

وأثار الخمرة الباردة على المشمع اللزج

وصمت الشهور الطويلة

والناموس الذي يمص دمي

هي أشيائي الحزينة

سأرحل عنها بعيدا....بعيدًا

وراء المدينة الغارقة في مجاري السل والدخان

بعيدا عن المرأة العاهرة...[1]

الملاحظ في هذا المقطع أنّ الشاعر وظف نقاط الحذف في كثير من الأسطر الشعرية بداية من السطر الأول من المقطع حيث يقول: بلا أمل ، وترك الباقي للقارئ وعوّضه بثلاث نقاط متتابعة والتي كررها الشاعر في أكثر من موضع وهي التي تسمح للقارئ بالتوقف قليلا ومحاولة بناء المعنى المسكوت عنه والذي عوضه الشاعر بنقاط الحذف، وهذا لا يتم إلّا من خلال تشكيله للوحدات الكلية، والتأليف بين مكونات النص الشعرية اللغوية وغير اللغوية، قصد بناء موضوعه الجمالي، وما ينشأ عن هذه العملية من تأويل ليس نتيجة لفاعلية القارئ المحضة، فما يقوم به القارئ هو بناؤه بفعل التأويل للمسكوت عنه، الجزء الذي يظل ماثلا بشكل إيجابي في العمل ذاته.

[1]–محمد الماغوط، ديوان حزن في ضوء القمر، دار العودة، بيروت، ط2، 1981.

فهذه الفراغات التي تتخلل النص الشعري تُحفز عملية التخييل لدى القارئ، حيث يسعى إلى خلق نوع من التنسيق بين أبعاد النص المفتوح بفعل الفراغات، إنّه يصل في عملية تنسيقية بين المنظورات المعقدة في النص، وإنّ ملئ القارئ للفراغات يتم انطلاقا من رفضه للنماذج والأفكار المعروضة في النص، حيث يسهم توالد نقاط الحذف في هذه الأسطر الشعرية إلى تشتيت المساحة البصرية، مما يؤول نحو عدم الاستقرار وخلق التوتر لدى متلقي البياض ذلك أنّه سيتموقع أمام أفق النص وأفق انتظارا ته... إنّ تجربة القراءة في هذه الحالة ليست سهلة إنها المغامرة.

كما نجد في بعض القصائد النثرية غلبة فيها علامات الانفعال من استفهام وتعجب في أكثر من موضع وكأنّه به يتوخى مضاعفة قلق ودهشة المتلقي، وهذه الحركة التضعيفية تعكس أولا القلق الذي يسكن الكاتب والذي يطمح إلى تصديره للقارئ بغرض خلق فعل المشاركة والتوحد بنيه وبين القارئ وهذا ما نجده في بعض قصائد أنسي الحاج منها قصيدة يقول فيها:

جاءت الصورة؟ لما تتأخرا كلا لم تجيء. لم

تجيء؟ وغد. الشتم مقفل وعلى اليباب– الضباب

الذباب–العذاب ! أين؟ وراء– في الوراء–وراء

وراء الصوت.الليفة.اللب.الصلب– هل أتخبى؟

متأخر. ارفع الجلسة.أؤجل.لم أكلف.لم أنا؟

فليدفعوا. فلأطمح للصورة

يتضارب ذهني، أحلف أحين وأغني.أقرأ.كل

شيئ في الهواء، وأنا. الحياة سكر مغلي– مصقع

للعايي !

لا تشدوني ! آخرون آخرون. أنا ظل. أريد هذا.

مرحبا ! أنت أيضا؟ ليس هناك أحد؟

السجن القبر الكوب. بؤبؤي ورأس مسمار:

أعزز.أعمق.أتوغل.مسمار إلى الفوز !

جاءت الصورة؟ كلا، لم، جاءت الصورة

كلا، لم، جاءت الصورة؟

أجل، استرح.[1]

الملاحظ في هذه القصيدة تنوع الإيقاع الداخلي، وذلك بتنويع علامات الترقيم المستخدمة في تشكيل بنية القصيدة اللغوية، فالاستفهام، والتعجب، الإثبات، النفي والحوار المتقطع ،النقاط والفواصل كلها تعمل على إظهار تنويعات إيقاعية. ونلاحظ أن تناوب علامات الاستفهام مع علامات الانفعال أحدثت وقعا موسيقيا تراه العين قبل سماع الأذن له.

وفي هذا المقطع نلحظ تدفق قوي لعلامات الاستفهام مما جعلها ركيزة للتشكيل البصري، والاستفهام وفق هذا الحضور يتكتم حرقة انتقلت من صدر الكاتب إلى امتدادات الكتابة ليواجه بأسئلته القارئ، لعله يجد الجواب لديه.

إنّ الباحث في قصيدة النثر يلاحظ أن هناك تقنيات مختلفة في استخدام علامات الترقيم فهي لا تقتصر على استعمال الفواصل، والنقاط، أو علامات الاستفهام والتعجب، بل وظفت علامات أخرى مثل استعمال القوس، والعارضة، وغيرها ولجأت لها قصيدة النثر لخلق إيقاع داخلي مختلف، وهذا ما نجده مثلا في قصيدة لمحمود درويش بعنوان لا تعتذر عما فعلت يقول في مقطع منها:

لا تعتذر عما فعلت– أقول في
سرى.أقول لأخري الشخصي:
ها هي ذكرياتُك كلّها مرئية:
ضجرُ الظهيرة في نعاس القّطِ/
عُرْفْ الديك/
عطرُ الميرميَّة/
قهوة الأم/
الحصيرة والوسائد/
بابُ غرفتكَ الحديديُّ/
الذبابة حول سقراط/
معجم البلدان/
شكسبير/
الأشقاء الثلاثة، والشقيقان الثلاثة،
وأصدقاؤك في الطفولة، والفضوليون:
((هل هذا هو؟)) اختلف الشهودُ:
لعلَّهُ، وكأنه. فسألت: ((من هو؟))
لم يُجيبوني، همستُ لآخري: ((أهو
الذي قد كان أنت...أنا؟)) فغضّ
الطرف. والتفتوا إلى أمّي لتشهد
أنني هو... فاستعدَّتْ للغناء على

[1]–أنسي الحاج، لن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1982، ص53–54.

السحابة فوق أفلاطون/	**طريقتها: أنا الأم التي ولدتهُ،**
ديوان الحماسة/	**لكن الرياح هي التي رتَّبتْهُ.**
صورة الأبِ/	**قلتُ لآخري: لا تعتذر إلّا لأمِّكْ [1]!**

نلاحظ في هذه القصيدة استعمال كثيف لعلامات الترقيم المتمثلة في توظيف القوسين حيث تكرر استعمالهما في القصيدة ثلاث مرات ((هل هذا هو؟))، ((من هو؟))، ((أهو الذي قد كان أنت...أنا؟))، وفي نهاية كل جملة موجودة داخل القوسين نجد علامة استفهام وهي بدورها تكررت ثلاث مرات داخل القوسين، وهذا الإحداث القلق والاضطراب في نفس القارئ، كما يحاول إثارة عنصر التشويق داخل القصيدة لمعرفة من هو هذا الشخص، والتي ستبوح بهذا السرّ أمه بعد ذلك، كما نجده-محمود درويش- استعمل العارضة بشكل هيمنت على النص، حيث نجدها تكررت حوالي أربعة عشر مرة (14مرة)، وقد أدت هاتين العلامتين وظيفة دلالية بنائية ووظيفة صوتية (إيقاعية)، ولجأ الشاعر إلى هذه التقنية العلامية –العارضة- ليتجنب الوقوع في التكرار حيث يمكننا أن نعوّض هذه العلامة بحرف العطف "الواو"

قهوة الأم و

الحصيرة والوسائد و

باب غرفتك الحديدي و

الذبابة حول سقراط و

السحابة فوق أفلاطون و

ديوان الحماسة و

صورة الأب

وليمنح النص بعض الغموض ليدفع القارئ ويفتح له المجال للمشاركة في تدليل ومعرفة ما يحاوله قوله، بالإضافة إلى هذه العلامات نجد كذلك أنّه وظف نقاط الحذف أكثر من مرة (...) حتى تترك هذه النقاط انطباعا نفيسا لدى القارئ، وتفجير طاقاته للاقتراب من المعنى، كما أنه يترتب عنها حالات من التوتر الغامض والحيرة الناجمة عن قلق الذات في قوله: ((من هو؟)) لم يجيبوني. همست لآخري ((أهو الذي قد كان... أنت؟)) أنني... هو، فهذه العلامات الترقيمية المتنوعة التي وظفها محمود درويش أدت دورا بارز في خلق إيقاع داخلي متنوع متجدد بعيدا عن الرقابة والاجترار الذي يخلقه التكرار الكثير لبعض الحروف لأنّ ""الابتعاد عن استعمال

[1]–محمود درويش الديوان، المرجع السابق، ص25.

أدوات الربط النحوية المسماة بحروف العطف، هذه الحروف إذا دخلت في قصيدة ما أوقعتها في الحشو والرتابة والاجترار والتلفيق والنثرية الفجة، فيصبح كالبناء تصدعت فحاول صاحبه أن يغطي انشقاقه وعيوبه بالملاط والتجيير"[1].

ومن خلال هذه النماذج الشعرية لقصيدة النثر العربية رأينا كيف استثمرت هذه النصوص الشعرية البعد البصري في الكتابة، بوصفه إيقاعا خطيا ودالا كتابيا بديلًا معبرا عن تجاوز الدال الشفاهي المتضمن لسيادة الصوت على الدوال الأخرى. فالكتابة "ليست تنظيما للأدلة على أسطر أفقية متوازية فقط إنّها قبل كل شيء توزيع بياض وسواد على مسند هو في عموم الحالات الورقة البيضاء-إننا عندما نكتب تتموضع داخل فضائنا الخطي الذي أبعاده الحروف، وتنظيم الكلمات على الصفحات والهوامش والفراعات".[2]

فتنظيم الدلالة لا يتوقف على الصوت فقط، فالصوت مرتبط بالإلقاء وفعاليتة الجمالية يحدّدها إطار المشافهة. أما الكتابة فسبيل تواصلها مع المتلقي لا يمكن أن يتحقق في غياب النص المكتوب، وفي غياب نبره البصري الذي يتحدد بوصفه "منبها أسلوبيا أو خطيا بصريا يتم عبره التأكيد على مقطع أو سطر أو وحدة معجمية أو خطية، ومن هذا المنظور فإن دوره يقارب الدور الذي يلعبه النبر في الإنجاز الصوتي للنص."[3]

فبياض الصفحة وامتلاؤها وبروز الخط وعلامات الترقيم هي دوال يعلن كل منها خطابه داخل النص ،ويجب أن يتم إدراكها بوصفها إيقاعات لذوات متحاورة يحاول كل منها تبرير غيرته عن الآخر "فمن الحرف الأبيض العادي إلى الحرف الأسود البارز، إلى البياض الذي يحف الصفحة من كل جوانبها، إلى كثافة الصفحة، إلى تشظية الجمل و تفتيت الكلمة... كل هذه الطبقات أصبحت العين أمامها ملزمة بإدراكها كإيقاعات ناتئة بعضها يمحو بعض، وبعضها يسعى لإثبات وجوده عبر تأكيد اختلافه عن الآخر، احتدام وجدلية تعكس فيها العناصر دينامية التجاوز، حين يتم بهذا المستوى من البناء."[4]

د-إيقاع السرد في قصيدة النثر:

لقد قام شعراء قصيدة النثر بكسر الحدود الموضوعية بين الشعر والنثر، فلجأوا إلى فنون أخرى في بناء النص الشعري، فأفادت من تلك الفنون واكتسبت شيئا من تقنياتها ووظفتها بما ينسجم مع الطبيعة الشعرية للقصيدة. وأول الفنون التي أخذت منها قصيدة النثر هي القصة وما فيها من تقنيات في القص والسرد والحكي والحوار، وكان السرد والحوار من أكثر التقنيات حضورا في قصيدة النثر العربية، وذلك لما له من أثر واضح في تنوع إيقاع القصيدة، "فالسرد فرض إيقاعه المحدد، مثلما فرض الحوار إيقاعه المحدد أيضا، وهناك افتراض شائع يقول:

---

[1]-عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، نص عابر للأنواع، ص324.

[2]-محمدالماكري، الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص103.

[3]-المرجع نفسه، ص236.

[4]-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3، ص122.

إنّ إيقاع أسلوب السرد ووصفه الأمكنة لابد أن يكون أكثر ميلًا إلى الهدوء والبطء من إيقاع أسلوب المحادثة أو الحوار الذي يميل إلى السرعة في الإيقاع لكونه يقوم على عنصر الحديث الذي يحمل أسئلة وإجابات..."[1]، كما أنّ البعد الدلالي الذي يخلقه السرد يلعب دورا هاما في فعل الكتابة وهذا لأنّ "العناصر الدلالية وحدها تكفي لخلق الجمال المطلوب"[2]

حاولت قصيدة النثر خلق هذه الدلالة الجمالية في العناصر السردية بتركيزها على:

1/-العمل على خلق انضباط في الضمائر وتسلسل القص وأحكام الوصف وإدارة التلفظات والمحاورات بكثافة تجافي الترهل النصي والهيجان اللغوي والسيولة العاطفية في الشعر الموزون.

2/-يميل المنظور السردي في قصيدة النثر إلى البحث عن تجسيدات وتعيينات للأفكار المعبر عنها سرديا، فيما يتم كتابة الشعر.

3/-عملت قصيدة النثر على التكثيف والاقتصاد، حيث تجنبت الاستطرادات مركزة على السرد وبؤرته وأصواته وفضاءه وسماته، ويكون النثر في حالة كهذه متجها إلى "أثر" المكتوب للقارئ لا إلى "القصد".

4/-قصيدة النثر ركزت على تحقيق نص كتابي على مستوى التوصيل الفني والتلقي الجمالي، بينما يتجه الشعر إلى مناطق المسافة في الإرسال والتقبل لتحقيق المقصود النظم.[3]

وبناءا على هذه المعطيات والخصائص انطلقت قصيدة النثر في تأسيس إيقاع داخلي، نابع في الأساس من تقنيات السرد، وهذا الإيقاع يتمثل أكثر في الإيقاع الذي يخلقه الحكي وأفعاله وأحداثه وفي الحوار الذي يقوم على عنصر الحديث، كما يتمثل كذلك في الدلالة، فالدلالة والمعنى الذي يرسمه السرد هو الذي يساهم في صنع الإيقاع، وقد حفلت التجارب الإبداعية في قصيدة النثر بالعديد من النماذج التي تؤكد حضور السرد ضمن جمالياتها والإيقاع الذي يخلقه هذا السرد في القصيدة يقول محمد الماغوط في قصيدة "دموع":

"تحت سماء الربيع الموحشة

انتقل من مدينة إلى مدينة

وحقائبي مليئة بالجراح والهزائم.

تحت مطر الربيع الحار

أسير يا حبيبتي

---

[1]-حاتم الصكر، حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر،ص23.

[2]-المرجع نفسه، ص 27,.

[3]-المرجع نفسه ، ص183-184.

وصدرك الشبيه بشجرة التفاح العارية

يجعلني أتمزق، أنهارُ

وحيدا في ظلام المنفى.

لقد ودعت الكثرين

ودعت بلادي، وسهولها المخترقة في الليل

ودعت رفافي، والدم ينزف من صدورهم،

ولم أتنهد،

كُنت أغرد كالعصفور وسط العاصفة

أتثاءب في مآتم الشهداء

وأحدق في أثداء الأمهات الثكالى.

أيتها الطفلة المدببة كالرمح

لن أنسى ما حييت وجهك المغطى بالدموع

يوم افتراقنا على ناصية الشارع

وأوراق الخريف

تتساقط حزينة على معطفك الصغير

ولم تنظري إلي

بل كنت تلتفتين إلى الوراء،

عيناك مليئتان بالدموع،

وشعرك مسترسل كشعر الفرسان المقهورين.[1]

في هذه المقاطع يظهر جليا استثمار الشاعر لتقنيات السرد، من تحديد للزمان والمكان والأحداث والشخصيات، وغيرها، حيث تبدو عند قراءتها وكأنها قصة تحكي وتصف حدثا ما، ففي هذه المقاطع تحيلنا القصيدة إلى فترتين زمنيتين من حياة الشاعر، يحيل المقطع الأول والثاني إلى حياة الشاعر الحاليّة، ولا يوجد بهما

[1]–محمد الماغوط، الدموع، مجلة شعر، س4، ع14، 1960، ص22–23.

أي إحالة زمنية غير إشارات لفصل الربيع (تحت سماء الربيع الموحشة/ تحت مطر الربيع الحار)، ثم يأتي المقطع الثالث والرابع حيث يصور فيهما الشاعر مشهد الوداع قبل نفيه، ويرتد فيهما الشاعر بذاكرته إلى الماضي، وهو يعرف في المنظور السردي بالارتداد إلى الوراء، وبالنسبة إلى الزمن فإنّ الشاعر لا يحدده بدقة، بل إنّ أفعال الماضي هي التي تدل على زمن الوقوع (لقد ودعت الكثيرين/ كنت أغرد كنت تلتفتين)، غير أنّ هناك إشارة على فصل الخريف (وأوراق الخريف/تتساقط على معطفك) هذا بالنسبة إلى التحديد الزماني، أما التحديد المكاني هناك إشارات في المقطع الأول توحي بأنّ الشاعر بعيدا عن وطنه وفي المنفى (أنتقل من مدينة إلى مدينة/ حقائبي مليئة بالجراح/ظلام المنفى/افترقنا). أما في المقطع الرابع فإنه يشير بدقة إلى المكان الذي ودع فيه حبيبته (على ناصية الشارع)، وبالنسبة للشخصيات فإننا نجد الشاعر ورفاقه، وأيضا حبيبته في المقطع الرابع والتي تبرز تفاعل آخر في الأحداث، (تنظري/تلتفتين) فهذا التلاعب بالمكان والزمان وعدم الفصح عليه بشكل مباشر في القصيدة خلق نوعا متميزا من الإيقاع الداخلي داخل مقاطع القصيدة.

كما يعتبر الوصف أحد الأساليب لتشكيل البنية السردية للقصيدة المعاصرة[1]، وقد تمكن الشاعر من استغلاله دون إفراط قد يؤدي إلى إضعاف البناء الفني، فنجد هناك إشارات تصف الشاعر بدقة متناهية (أتمزق، أنهار، يائس، أتقهقر...) فهذه الصفات التي ذكرها الشاعر تجعلنا نتصور أنّه حزين، مجروح، فاقد الأمل من هذه الحياة التي شردته من مكان إلى مكان، هذه الصفات وغيرها (الموحشة، الحار، الهزائم،...) التي وظفها الشاعر تخلق في بنية هذه المقاطع القائمة على الأفعال السردية إيقاعا حادًا ثم يتسارع هذا الإيقاع أكثر في مشهد الوداع بين الشاعر وحبيبته وأوراق الخريف حزينة تتساقط على معطفها، مع ما لفصل الخريف من ارتباط وثيق بمشاهد الوداع، فالأشجار تودع فيه أوراقها و أزهارها أيضا، ثم يسترسل في وصف حبيبته كأنها صورة مجسدة أمامنا (وجهك مغطى بالدموع/ عيناك مليئتان بالدموع/نشعرك مسترسل).

إنّ مجموع هذه الأسطر ترسم لنا مشهدا في حركة متتابعة من الأحداث فالمقطع الثالث والرابع يمهدان للمقطع الخامس الذي يرجع الشاعر فيه إلى الحاضر ليصور لنا ما آل إليه من حزن وألم شديدين اختصرهما في قوله (ولكنني يائس/أتقهقر).

إنّ هذا التعبير عن الحزن والقلق والتوتر عند الشاعر يخلق نوعا من الإيقاع المضطرب، وهذا لأنّ الإيقاع الداخلي هنا ينشأ بالدرجة الأولى من الدلالة التي تحملها القصيدة.

كما يعتبر الحوار وسيلة من وسائل التعبير الدرامي والسردي في الشعر العربي المعاصر، وله دور كبير في تفعيل وتيرة الإيقاع الداخلي للقصيدة لأنّ المشهد الذي تتعدد فيه الأصوات يكون أكثر حيوية وتأثيرا لدى المتلقي، يقول عز الدين إسماعيل: "وما دام من شأن هذه الشخوص أن تنطق وتعبر عن ذواتها فليتح لها الشاعر

[1]–عبد الحميد هيمه، الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1995، ص118.

فرصة الكلام والتعبير."[1]، لما لهذا الحوار من دور فعال في خلق إيقاع داخلي مناسب لأحداث القصيدة، وهذا ما نجده مثلا في قصيدة (حوار لأنسي الحاج) يقول فيها:

"قولي: بماذا تفكرين؟

أفكر في شمسك التي تنيرني يا عاشقي.

قولي: بماذا تفكرين؟

أفكر فيك كيف تستطيع أن تنتصر على برودة قلبي.

قولي: بماذا تفكرين؟

أفكر يا عاشقي في جبروتك، كيف أنك تحبني ولا أحبك؟"[2]

إنّ أسلوب الحوار هنا قام على صوتين مختلفتين، صوت الشاعر ومحبوبته التي أفسح لها الشاعر المجال للتعبير عن أحاسيسها، وسؤال الشاعر في كل مرّة يجعل المتلقي متشوقا لمعرفة الإجابة أو التكهن لها، فهناك نوع من الإغراء في معرفة المزيد من القصيدة للمتلقي، وهذا ما خلق إيقاع داخلي في المقطع، كما أن التكرار تكرار السؤال نفسه في الأسطر الشعرية-بماذا تفكرين؟ -وتكرار الفعل أفكر كذلك في كل إجابة خلق إيقاعا داخليا متوازنا في القصيدة.

ومن هذا نفهم أنّ إيقاع السرد في قصيدة النثر ليس هو بإيقاع الصورة أ الصوت، بل هو إيقاع مختلف تساهم عناصر السرد من حوار وحدث وزمان ومكان وشخصيات في إتمامه وتطوّره، وهو يتجلى أكثر عن طريق فعل القراءة والفهم وهكذا يصبح تحقيقه مرهونا بالدرجة الأولى بقارئه.

وفي الختام يمكننا القول أنّ إيقاع قصيدة النثر هو إيقاع لا يقوم على عنصر واحد بل لا بد أن تتضافر عدة خصائص وعناصر في ظهوره وتجلية أكثر، ومن بين هذه العناصر نجد اللغة ومالها من دور في خلق إيقاع داخلي، فحاول الشاعر جاهدا استنزاف طاقات اللغة الصوتية والتصويرية للوصول إلى إيقاع خاص مختلف ،وبالإضافة إلى اللغة نجد أن قصيدة النثر اتخذت من الحرية خصيصة أساسية في إنتاج إيقاعها، إيقاع يستجيب للتجارب والحياة الجديدة، فهو إيقاع يتجدد كل لحظة، فنجد اختلاف الإيقاع من قصيدة لأخرى، ومن شاعر لآخر تبعا لما أراد الشاعر التعبير عنه، فإيقاع قصيدة النثر ليس إيقاعا مضبوطا بقواعد وقوانين، وإنما للشاعر الحرية في توظيف الإيقاع المناسب وتجربته الشعرية، وهذا ما أكده أنسي الحاج في قوله: " كل شاعر ينطوي عل مجموعة من

[1]-عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار الفكر العربي، ص297

[2]-أنسي الحاج، حوار، مجلة شعر، س4، ع16، 1960، ص62.

الإيقاعات بل على بحر من الموسيقى، وأنّه في هذا البحر يختلط الموروث المكتسب باللاشعور والأصل والخام، لتعيد كلها تشكيل موسيقى خاصة تسكن أو تنضج في وجدان الشاعر ويكسب هويته، ولغة الشعر تعبير عن تلك الموسيقى الداخلية التي يمكن أن تكون خاصة بصاحبها. "[1]

وبذلك تصبح قصيدة النثر لها الحرية المطلقة في اختيار الإيقاع الذي يلائم الشاعر وحالته النفسية والشعورية، وبإعطاء الحرية للمبدع في اختيار الإيقاع الذي يتناسب وما يريد التعبير عنه.

كما أنّ للمتلقي دور في تحديد جمالية وشعرية هذا الإيقاع الداخلي، الإيقاع الخفي والغير القابل للإدراك السمعي، الإيقاع النابع في أساسه من داخل النص، يجعل من المتلقي ركن أساسيا في معادلة هذا الإيقاع، ويبرز دوره أكثر في تفاعله وقراءته ومشاركته في هذا النص.

ومن هنا فإن الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر هو إيقاع عائد إلى دور اللغة والشاعر والمتلقي، هذه الثلاثية وحدها ستظل الفيصل في الحكم على وجود هذا النمط الشعري المثير.

[1]– عز الدين إسماعيل، مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، مجلة فصول تصدر عن الهيئة المصرية للكتاب، العدد الرابع، يونيو 1981، رمضان 1401، ج4، المجلد1، ص 56.

خاتمة

خاتمة:

تلقى النقد العربي المعاصر، مثله مثل الممارسات الأدبية العربية في الفترة المعاصرة، تحولات تعتبر طبيعية ومنطقية، كما عانيا تحولات قصرية بالنظر إلى قرب العهد بالنهضة الأدبية والفكرية التي تلت عصوراً من الانحطاط والتردي والجمود، وبالنظر إلى رياح التأثير التي هبت من جهة الغرب وكذا الظروف الاجتماعية والثقافية العامة المحلية التي لا يمكن تجاهلها بأي حال من الأحوال.

لقد ترسخت تقاليد أدبية وأخرى فكرية نقدية على مدى قرون طويلة، حيث تجذرت المواضعات الفكرية والنقدية بالموازاة مع الممارسات الفنية والأدبية، في ظل ظروف معينة، ثم جاءت الحضارة الجديدة بكل محمولاتها المادية وغير المادية، فمن الطبيعي أن يكون لها تأثيرها، حيث تعمل يدها بالتغيير وبالتحويل كما تقتضي سنة التطور الإنساني.

ومن سنن التطور التي تعرض لها النظر النقدي العربي هو الموقف النقدي من قصيدة النثر، وبالخصوص من تحديد مدى انتمائها إلى الشعر، ذلك الجنس الأدبي المتسامي في نظر العربي، مع إلفات النظر إلى الموقف المتشنج المعارض لفكرة الإنماء تلك، وكأن الشعر له من القداسة ما يتوجب صونه وتصفيته وإبعاد كل ما لا يمت إليه بصلة.

ومن المعلوم أن تقسيم الأدب إلى شعر ونثر، هو فكرة كانت قد ترسخت منذ زمن ليس بالقريب، حيث درج على هذا الفهم كل من المبدعين والمتلقين وكذا النقاد، فتجسد أثر هذا الفهم في الأعمال الأدبية شكلاً ومضموناً من جهة المبدع، وفي كيفية استقبالها والتعامل معها من جهة القارئ أو المتلقي، ولا تزال هذه الفكرة هاجساً للكثيرين إلى يومنا هذا، ببروز أعمال أدبية وأخرى تنظيرية كقصيدة النثر، وما صاحبها من مقولات تنظير يحاول إرساء جذورها في الثقافة العربية، وتحاول السفور بآراء تهدم ما توارثته الذائقة والثقافة العربية من أفكار وقيم أدبية، كما تحاول صدم الملكة القرائية التي تجذرت بناءً على التقسيم الثنائي القطب للأدب.

ومن الجدير ذكره أن كلاً من قسمي الأدب المعروفين لم يحظيا بتعريف جامع لكل منهما يحوي خصائص كل قسم، والحقيقة كما يقررها المفكرون أن لا تعريف مانع، يضع الحد بينهما، ويحول دون تداخلهما في المواصفات والطرائق.

ومع ذلك فقد كان تحري الفصل بينهما الشغل الشاغل للمشتغلين بالأدب منذ القدم، وإلى يومنا هذا، في محاولاتهم وضع نظريات للشعر وأخرى للنثر، متجاهلين التداخل الذي يحصل بينهما في بعض الأعمال، ونافين في بعض الأحيان لأي صلة بينهما، جازمين أن أي عمل أدبي لابد أن يصنف إما أنه شعر وإما أنه نثر.

وعلى الرغم من تكاثر الأجناس الأدبية وتشعبها إلى أنواع شتى، وانقسامها بمرور الزمن وبتدرج الإنسان في مدارج الإدراك والذوق والتعبير، وظهور عدد من تلك الأجناس ينضوي مبدئياً تحت هذا القسم أو ذاك، ومع تموقع البعض الآخر منها في المنطقة الرمادية بين قسمي الأدب، حيث يكون قريباً إلى كليهما، برغم ذلك كله لم تتكون جرأة على اجتراح الفصل القائم بينهما وتجاهله، مع وجود محاولات سافرة من أدب وتنظير تنادي بالثورة على هذه الرؤية التقسيمية للعمل الأدبي.

لم نحاول في بحثنا أن نستقصي جميع المواقف الحرجة التي انبنت إزاء ظهور قصيدة النثر في الأدب العربي، ولا يمكننا بأي حال أن ندعي ذلك، إنما كانت محاولة انتقائية بحسب ما يتطلبه البحث من التركيز على الجدل الذي ثار ولا يزال لم يهدأ بعد، وقمنا بحسب ما توفر لنا من مادة نقدية وفكرية تؤطر هذا الموضوع، من بذل جهد قرائي لبعض النصوص المنتقاة، لأن التنظير وحده لا يكفي لاستجلاء حيثيات ذلك الجدل النقدي.

وقد ألفينا البعض من النقاد والأدباء يحاولون توسيع الفصل بين قسمي الأدب وتوضيحه ملغين لأي تقريب أو خلط بينهما، انطلاقاً من تعويلهم على آراء القدماء، وعلى ما تأَتَّى لهم من نظرة جديدة مُطعمة بفلسفات الجمال الحديثة، والغربية المصدر في معظمها، واستعانةً بما حصل لهم من إدراك جديد لماهيات العمل الفني ونظرياته، وما تأثروا به من الثقافة الوافدة من الغرب، وبالتالي لم لهم غضاضة في الاحتفاء بقصيدة النثر وعزوها إلى الشعر.

هذا في الوقت الذي يحاول فيه فريق آخر بالموازاة مع ذلك، إلغاء الفواصل بين قسمي الأدب، باعتبار أنهما ينبعان من منبع واحد، ويتفقان في وسيلة التعبير، المتمثلة في اللغة، أو باعتبارهما تشكيلان لهذا النظام التواصلي، مع ما فيهما من قصد محض إلى التعبير الجمالي، وكذا لاعتبارات أخرى مرتبطة بما جاءت به تيارات الحداثة وتيارات ما بعد الحداثة، وما زرعته هذه التيارات من بذور الثورة على المواضعات السابقة، والقطيعة مع الموروثات كلها.

وبنظرة مجملة نجد بأن النقد العربي المعاصر أصبح تابعاً ومتابعاً للأعمال الأدبية، فهي التي تحركه وهي التي تثير الجدل في أوساطه، وتدفعه إلى طرح التساؤلات، وكذا محاولة النقد الإحاطة بتلك الأعمال جمالياً وأجناسياً، حيث يكون التجاذب بين الشعر والنثر، فيكون الأول في حال من المباشرة والتبذل التعبيري، في غير ما اعتاد عليه منذ قرون، ويكون الثاني في حال من التكثيف المعنوي واللفظي والتسامي في التأنق والإيقاع على غير ما عهدناه عليه منذ أن حفظته الكتابة، الأمر الذي أوقع الحيرة لدى النقاد والمتلقين، وأحدث الجدال واللجاج، خاصة في البدايات التي يكون فيها أي خروج عن المألوف منكراً مردوداً مثيراً للفتن الفكرية والفنية.

ومن النتائج التي أفضى إليها البحث نذكر النقاط التالية:

– لا يمكن ربط الشعر بالوزن و القافية فحسب،لأن الشعر محتوى النفس و للشاعر مطلق الحرية في ابتداع الأساليب لنقل اعتمالاته الوجدانية

– لم تكن قصيدة النثر مجرد تمرد على الشكل الخليلي،و لا لمجرد التجديد،فالشعر بطبيعته يرفض القيود الخارجية ،يرفض القوالب الجاهزة ،و الايقاعات المفروضة من الخارج ،و هو يتيح طواعية شكلية إلى أقصى حدود التنوع ،بحيث أن القصيدة تخلق شكلها الذي تريده.

– تسعى قصيدة النثر إلى تأسيس مفهوم نهائي للكتابة يتقبل التداخل الأجناسي و يستعير أدوات كل جنس أدبي معروف.

–قصيدة النثر جنس أدبي يستمد من الحداثة و الثقافة أهم مقوماته فهي ضرورة فرضت نفسها إزاء التطورات الحاصلة في المجتمعات

– المقومات الفنية التي استقتها القصيدة المعاصرة من النثر ،كالسرد و الحوار لا تعني خضوع القصيدة لنمطية تلك الأشكال سلفا .

–إيقاع قصيدة النثر هو إيقاع لا يقوم على عنصر واحد بل لابد أن تتضافر عدة خصائص و عناصر في ظهوره و تجليه أكثر .

– للمتلقي دور في تحديد جمالية و شعرية الايقاع الداخلي لقصيدة النثر ،فهو إيقاع خفي غير قابل للادراك السمعي ،الايقاع النابع في أساسه من داخل النص ،يجعل من المتلقي ركنا أساسيا في معادلة هذا الايقاع و يبرز دوره أكثر في تفاعله وقراءته و مشاركته في هذا النص.

– الايقاع في قصيدة النثر هو إيقاع عائد إلى دور اللغة و الشاعر و المتلقي، هذه الثلاثية وحدها ستظل الفيصل في الحكم على وجود هذا النمط الشعري المثير

لقد كان البحث إشارة إلى كثير من التساؤلات المطروحة على الساحة النقدية حول قصيدة النثر وما تمتلكه من قدرة على ابتلاع خصائص نثرية كثيرة كان الشعر العربي يأنف منها سابقا، وإثارة لكثير من القضايا التي يظن أنها زالت بفعل رياح الحداثة الجديدة، وفي بعض جوانبه إعادة قراءة ومناقشة ما قدمه ناقدونا ومفكرونا

المعاصرون في محاوراتهم لمقولات التراث النقدي، وفي قدح أفكارهم بالجديد المزامن للحركة الأدبية المتطورة سريعاً والمتوائم مع سمات العصر الفكرية والثقافية.

وبما أن من سمات الفترة المعاصرة في الأدب والنقد أن زال التمسك بالأفكار العتيقة كما زال الظن بأنها يقينيات وثوابت لا يمكن أن تتحول، بحيث تصبح الدراسات وصفاً لا تقويماً، فإن ذلك أحرى أن يكون أي بحث فاتحة لتساؤلات جديدة ومحفزاً لدراسات أخرى، فنرجو أن نكون على الأقل قد وفقنا في الوصول إلى هذا على الأقل.

والله من وراء القصد.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا:المراجع العربية:

1. إبراهيم الخطيبّ،الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، الشركة المغربية للناشئين بالمتحدين، ط1982.
2. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف القاهرة، 1985،
3. إبراهيم عبد العزيز، شعرة الحداثة، منشورات إتحاد كتاب العرب ، دمشق 2005،
4. إبراهيم عبد الله، السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات، ط2، بيروت، 2000.
5. الابراهيم ميساء سليمان ، البنية السردية في كتاب الامتناع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.
6. ابن خلدون، المقدمة، دار ابن الجوزي،ط1، القاهرة،2010،
7. ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: النبوي عبد الواحدشعرون، مكتبة الخارجي، القاهرة،ط1، 2000
8. ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، 1984.
9. ابن منطور، محمد بن مكرم، لسان العرب، نسقه وعلق عليه، علي شيري، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1992،
10. أبو الأنوار محمد ، الحوار الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط2 1987.
11. أبو جهجة خليل ذياب، الحداثة الشعرية العربية بين التنظير والنقد،ط1،دار الفكر اللبناني، بيروت،1995 .
12. أبو حيان النوحيدي، الامتناع والمؤانسة، تع عبد الحكيم العبادي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1982.
13. أبو محمد السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: غطاس عبد المالك خشة، مكتبة المعارف، الرباط،ط1، 1980.
14. أبوسنة محمد إبراهيم ، ومضات من القديم والجديد، ط1، القاهرة، دار الشروق، 1988.
15. إحسان عباس، دراسات في الأدب العربي، مكتبة الحياة، بيروت، 1959.
16. أحلام المستغانمي، أكاذيب سمكة، شبكة روايتي الثقافية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1993.
17. أحمد بزون، قصيدة النثر العربية الإطار النظري، دار الفكر الجديد،ط1، القاهرة، 1996.
18. أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، ط2، دار نهضة مصر، القاهرة.
19. أحمد حمدان ابتسام، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط1، 1997.
20. أحمد دورتين، متعة تذوق الشعر دراسات في النص الشعري وقضاياه، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997
21. أحمد زكي كمال، دراسات في النقد الأدبي، الشركة المصرية للنشر، القاهرة،ط1، 1997.
22. أحمد زياد محبك، قصيدة النثر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2007.

23. أحمد عبد الله محمد السليماني، القناع التراثي في الشعر اليمن المعاصر، منشورات جامعة القاهرة، 1998.
24. أحمد محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، بيروت، 1984.
25. أحمد محمد ويس.، ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 2002.
26. إدريس عمر بن خليفة ، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، منشورات جامعة قاريوس، بنغازي، ليبيا، ط1، 2003.
27. أدونيس الآثار الكاملة، المجلد1، دار العودة، بيروت، (مفرد بصيغة-الجمع) ط، 1981.
28. أدونيس الثابت والمتحول، تأصيل الأصول، الطبعة 01، دار العودة، بيروت،1977.
29. أدونيس. الثابت والمتحول." صدمة الحداثة"، دار العودة بيروت، ط2؛ 1979.
30. أدونيس، الآثار الكاملة، تحولات صقر، مج2، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1971.
31. أدونيس، الأعمال الشعرية أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، ط2، دار المدى، ، دمشق ، 2002.
32. أدونيس، الأعمال الشعرية هذا هو اسمي وقصائد أخرى، دار المدى، دمشق 1996.
33. أدونيس، الثابت والمتحول،ج3، دار العودة، ط4، بيروت، 1983.
34. أدونيس، أول الجسد آخر البحر، ط2، دار الساقي،بيروت ، 2005.
35. أدونيس،أول السطر آخر البحر، ط3، دار الساقي، بيروت، 2001.
36. أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر، ط5، بيروت، 1986.
37. أدونيس، فاتحة لنهاية القرن، ط1، دار العودة بيروت، 1980 .
38. أدونيس، مقدمة الشعر العربي، ط3، دار العودة، بيروت، 1979.
39. أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
40. اسماعيل عز الدين ، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1985.
41. اسماعيل عز الدين ، الأسس الجمالية في النقد والأدب، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1955.
42. اسماعيل عز الدين ، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط2، دار العودة، بيروت، 1972.
43. اسماعيل عز الدين ، المكونات الأولى للثقافة العربية، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
44. الأشعري محمد ، عينان سبعة الحلم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981.
45. ألبيريس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، ت، جورج طريشي، منشورات عويدات بيروت، د.ط، 1983.
46. أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة (أقوال جديدة عن حرب البسبوس)، دار العودة، بيروت، ط2، 1985.
47. أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2003.
48. أنسي الحاج، الأعمال الكاملة، ج2، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2007.
49. أنسي الحاج، الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع، دار الجديد، بيروت، 1994.
50. أنسي الحاج، لن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1982،
51. إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف، دار الانتشار العربي، تونس، 2016.

52. الباردي محمد، عندما تتكلم الذات الشرة الذاتية في الأدب العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
53. بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية، مؤسسة الإنتشار العربي، ط1، تونس، 2012.
54. بشرى صالح موسى، الصورة الشعرية فى النقد الأدبى الحديث، المركز الثقافىالعربى، بيروت، 1994.
55. بن سلامة الربعي، تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى، 2006، عين مليلة الجزئر.
56. بنداري حسن ، فن القصة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1988.
57. بنيس محمد ، أعمال شعرية، الجزء2، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2002.
58. بنيس محمد ، الشعر العربي الحديث3، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1996.
59. بنيس محمد ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1985.
60. بيطام مصطفى، مظاهر المجتمع وملامح التجديد من خلال الشعر في العصر العباسي الأول، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
61. تليمة عبد المنعم، مقدمة في نظرية الأدب، ط2، دار العودة، بيروت، 1979.
62. تميم بن علي ، السرد والظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003.
63. التميمي فاضل عبود ، حضور النص قراءات في النقد البلاغي العربي، مكتبة مدبولي، ط1، القاهرة، 2012.
64. جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي، المركز الثقافي، بيروت، لبنان، ط3، 1993.
65. جاد عزت محمد، الإيقاعية نظرية عربية قديمة مقاربة إجرائية على قصيدة النثر، دار الفكر العربي كلية الآداب، حلوان، 2007.
66. جبرا ابراهيم جبرا، المجموعات الشعرية، بغداد، ط1، تشرين الثاني، نوفمبر، 1990.
67. جبران خليل جبرن، المجموعة الكاملة المعربة عن الإنجليزية،ط1، دار الجيل، بيروت، 1994.
68. الجرجاني عبد القاهر ، أسرار البلاغة، تع: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1991.
69. الجزار محمد فكري ، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، القاهرة، ط2، 2002.
70. جمال باروت، الشعر يكتب اسمه، دراسة في القصيدة النثرية ي سوريا، منشورات اتحاد كتاي العرب، دمشق، 1981،
71. جيدة عبد الحميد ، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت،ط1 ، 1980.
72. الجيوسي سلمى خضراء، الشعر العربي المعاصر تطوره ومستقبله، عالم الفكر، بيروت، 2001.
73. حافظ صبري، تكوين الخطاب السردي العربي، – دراسة في سوسيولوجيا الأدب العربي الحديث، ط1، 2002.
74. الحاوي سعد أحمد ، فنية التعبير في الشعر الجديد، مطبعة الأمانة، القاهرة، ط 1986.
75. حبار مختار ، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، إيقاعه الداخلي ووظيفته، ديوان المجموعات الجزائرية الجامعية، 1997.
76. حسن عبد الكريم ، قصيدة النثر وانتاج الدلالة، أنسي الحاج أنموذجا، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1.

77. حسين خالد، شعرية المكان في الرواية الجديدة،مؤسسة اليمامة الصحفية، البحرين، 2000.
78. حسين طه ، من حديث الشعر والنثر، ، ط1، دار المعارف، القاهرة.
79. حمداوي جميل، نظرية الأجناس الأدبية نحو تصور جديد للتجنيس الأدبي، ط3، دار الريف، الناظور، 2020.
80. الحميري عبد الواسع ، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية، بيروت ، ط1، 1999.
81. الخال يوسف ، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط،1 1978.
82. الخطيب محمد كامل، نظرية الشعر مرحلة مجلة أبولو، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1996.
83. الخمليشي حورية، الشعر المنثور والتحديث الشعري، الدار العربية للعلوم ، ط1، بيروت، 2009.
84. داخل فرج علي ، محاكمة الخثنى قصيدة النثر في الخطاب النقدي، ط1، دار الفراهيدي، بغداد، 2011.
85. داغر شربل ، الشعرية العربية تحليل نصي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.
86. درويش محمود ،الأعمال الجديدة الكاملة، ط1، رياض الريس للكتب، بيروت، 2009،
87. درويش محمود ، الديوان: قصيدة الرمل، دار العودة، بيروت، ط2، 1978.
88. درويشمحمود ، الديوان، مج2، ط1، دار العودة، بيروت، 1994.
89. درويش محمود ، لماذا تركت الحصان وحيدا، الدار الأهلية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2014.
90. دومة خيري ، تداخل الأنواع في القصة القصيرة المصرية، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
91. راجع عبد الله ، القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط1، 1987.
92. راغب نبيل ، موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 1996.
93. رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللّغة، الخانجيللنشر والتوزيع، ط1، 1985،
94. الرواشدة سامح ، القناع في الشعر العربي الحديث (دراسة في النظرية والتطبيق) ط1، مطبعة كنعان، إربد، 1995.
95. الرويلي ميخائيل ، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 2000.
96. زايد على عشرى، عن بناء القصيدة الحديثة، ط1، مكتبة دار العلوم، القاهرة، 1987.
97. زايد علي عشري ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب–القاهرة، ط3، 1997.
98. زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة.
99. زيتوني عبد اللطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، مكتبة لبنان، بيروت، 2002.
100. السامر حبيب ، أصابع المطر، منشورات دار السراج للطباعة الحديثة، بيروت، ط1، 2012.
101. السامرائي ماجد ، شخصيات ومواقف، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1978.
102. سرحان سمير ، مبادئ علم الدراما، هلا للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2000،
103. سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية،ط3، القاهرة، 1984 .
104. سلام محمد زغلول ، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته وروادە، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1981.
105. سليمان خالد ، المفارقة في الأدب دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق للطباعة، عمان،ط1، 1999.

106. شبيل عبد العزيز ، نظرية الأجناس الأدبية لمجموعة مؤلفين، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1994.
107. شريق عبد الله ، في شعرية قصيدة النثر، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2003.
108. شفيق البقاعي، الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس، مؤسسة عز الدين ، بيروت، ، ط1؛ 1405- 1985م.
109. شكري عياد محمد ، موسيقى الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، 1974.
110. شكيل عبد الحميد ، مدار الماء، منشورات وزارة الثقافة الجزائرية، 2007.
111. صابرعبيد محمد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
112. صبحي محيي الدين ، النقد الأدبي تاريخ موجز، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، 1973.
113. الصفراني محمد ، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي، الرياض، ط1، 2008.
114. الصكر حاتم، حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية لقصيدة النثر العربية، دار أزمنة، عمان، ط1، 2010.
115. الصكر حاتم، مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة العربية، ط1، بيروت 1999.
116. صمود حمادي ، نظرية الأدب عند العرب، كتبة المتنبي ، بغداد ، 2012.
117. ضيف شوقي، المقامة، ط6، دار المعارف القاهرة، 1954.
118. الطرابلسي محمد الهادي، بحوث في النص الأدبي، ط1، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988.
119. طه حسين، من حديث الشعر والنثر، ط1، دار المعارف، القاهرة.
120. العاني شجاع مسلم، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، 2008
121. عبد الإله الصائغ، دلالة المكان في قصيدة النثر، ط1، دار الأهالي، دمشق، 1999.
122. عبد العال محمود يونس ، في النثر العربي قضايا وفنون ونصوص، الشركة المصرية العامة، لونغمان، الإسكندرية، ط1، 1996.
123. عبد الغني محمود ، من حاملي المواسم إلى أيامنا، منشورات البيت، الرباط، 2007.
124. عبد المجيد جميل ، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتب، القاهرة، 1998.
125. عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد الأدبي، دار الحرف العربي، بيروت، 1991.
126. عبد المطلب محمد ، النص المشكل-كتابات نقدية-، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 1999.
127. عبد المولى محمد علاء الدين ، وهم الحداثة مفهومات قصيدة النثر أنموذجا، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق.
128. عدوان ممدوح ، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت،1982.
129. عزام محمد ،الحداثة الشعرية،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،ط1، 2000.

130. عطية عبد الهادي عبد الله ، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، ستان المعرفة للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2002.
131. العظمة نذير فوزي ، قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث،ط1 ، النادي الأدبي الثقافي جدة، 2001.
132. العلاق علي جعفر، في حداثة النص الشعري دراساتنقدية، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.
133. علي القاسم الزبيدي، درامية النص الشعري الحديث، ط1،دار الزمان، بغداد، 2009
134. العماري الصافي، قضية الأجناس الأدبية في الفكر الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2002.
135. عيد ميخائيل، أسئلة الحداثة بين الواقع والشطح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.
136. عيد ميخائيل، أسئلة الحداثة بين الواقع والشطح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.
137. العيد يمني ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الرابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010.
138. الغذامي عبد الله، الصوت القديم الجديد ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.
139. غريب روز ، جبران في آثاره الكتابية، دار المكشوف، بيروت، ط1، 1969.
140. الغزالي عبد القادر ، قصيدة النثر العربية الأسس النظرية والبنيات النصية، ط1، مطبعة تريفة، الرباط، 2007.
141. فاتح العلاق ، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، 2005.
142. الفراهيدي الخليل بن أحمد، كتاب العين، تح: د مهدي المخزومي ود إبراهيم السامرائي، ج2، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981.
143. فرحان محمد ، هموم الثقافة العربية، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1988.
144. الفردي عبد الرحيم ، البنية السردية للقصة القصيرة مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 1969.
145. فضل صلاح ، أساليب الشعرية المعاصرة، ط1، دار الأدب، بيروت، 1995.
146. فضل صلاح ، بلاغة الخطاب وعلم النص سلسلة عالم المعرفة، دار الفنون والآداب، الكويت، 1993.
147. فضل صلاح ، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1997.
148. الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999.
149. القاسم سيزا ، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004.
150. قاسم عدنان حسين ، الإبداع ومصادرة الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع بيروت، لبنان، 2000.
151. قاسم عدنان حسين ، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس ، الدار العربية للنشر والتوزيع ، القاهرة، 2000.
152. قبانينزار ، الشعر قنديل اخضر، المكتبة التجارية، بيروت، ط2، 1964.
153. قباني نزار ، قصتي مع الشعر، ط1، منشورات نزار قباني، بيروت، 1973.
154. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.
155. القرطاجني حازم ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تج: محمد الحبيب ابن خوجه، دار المغرب الإسلامي بيروت، ط3، 1986.

156. القلقشنديأحمد بن علي الفزاري، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، دار الكتب العلمية، بيروت.
157. كليطو عبد الفتتاح، الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، ط3، دار توبقال، الدار البيضاء، 2003.
158. لحرش نوارة ، نوافذ الوجع، منشورات جمعية المرأة في اتصال، وحدة الرّغاية، الجزائر، 2005.
159. لحميداني حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1992.
160. لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب بحث في فلسفة اللغة والإستطيقا، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1970.
161. لويس عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار أمين، ط1، القاهرة، 1994.
162. الماضي شكري عزيز ،محاضرات في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، ط1، بيروت، 1993.
163. الماغوط محمد ، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، ط2، 1981.
164. الماغوط محمد ، الأعمال الشعرية الكاملة، ط2، دار المدى، دمشق، 2006.
165. الماغوط محمد ، الفرح بين مهنتي، طبعة رياض الرئيس للكتب والنشر، لبنان 2002.
166. الماغوط محمد ، ديوان حزن في ضوء القمر، دار العودة، بيروت، ط2، 1981.
167. الماغوط محمد ، عتبة بيت مجهول، مجلة شعر، دار مجلة شعر، بيروت، س2، ع05، 1957.
168. الماكري محمد، الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.
169. مبارك زكي، النثر الفني في القرن الرابع، دار الجيل، بيروت، 1975.
170. محادين عبد الحميد ، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمان ضيف، المؤسسات العربية للدراسات والنشر، ط1، 1999، بنكراد سعيد ، سيميولوجيا الشخصيات السردية،ط1، 2003، عمان، الأردن.
171. المحارب عبد الله بن محمد، أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، مكتبة الخانجي، القاهرة ط1 1992.
172. محمد بنيس، كتابة المحو، دار توبقال للنشر، الرباط، المغرب، ط1 1994،
173. درويش محمود ، الديوان، مج2، ط1، دار العودة، بيروت، 1994.
174. مرتاض عبد المالك ، ألف ليلة وليلة (دراسة سنيمائية تفكيكية في حكاية حمال بغداد)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989.
175. مرتاض عبد المالك ، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، منشورات عالم المعرفة، الكويت، 1998.
176. المرزوقي سمير ، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،2004.
177. المرزوقي سمير، مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.
178. المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تح: أحمد أمين عبد السلام هارون، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1991.
179. المسدي عبد السلام ، النقد والحداثة، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1983.

180. المسدي عبد السلام ، مصطلحات النقد الأدبي، الدار التونسية للنشر، تونس، 1994.
181. مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1981.
182. المقالح عبد العزيز ، أزمة القصيدة العربية،ط1 ،دار الآداب، 1985.
183. المقالح عبد العزيز ، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ط1، طلاس للدراسات والترجمة، 1981.
184. المقالح عبد العزيز، الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل، مجلة فصول، العدد04، 01 يوليو 1981.
185. ملال عبد الناصر ، تداخل الأنواع الشعرية وشعرية النوع الهجين، النادي الأدبي الثقافي، المملكة السعودية،ط1، 2012.
186. الملائكة نازك ، ديوان شظايا ورماد- مقدمة- دار العودة، بيروت،ط2، 1979.
187. المناصرة عز الدين ، قصيدة النثر جنس كتابي خنثى، منشورات بيت الشعر، عمان،1998.
188. مندور محمد ، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، الفجالة القاهرة، 1996،
189. مندور محمد ، فن الشعر، د ط، دار القلم، القاهرة. دت
190. مندور محمد ، في الأدب والنقد، نهضة مصر، 1978.
191. المنفلوطي مصطفى لطفي، النظرات، دار الثقافة، بيروت،دت.
192. مهديسامي، أفق الحداثة وحداثة النمط دراسة في حداثة مجلة الشعر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988.
193. موافي عبدالعزيز،قصيدةالنثرمنالتأسيسإلىالمرجعية،المجلسالأعلىللثقافة،القاهرة، 2004.
194. موافي عبد العزيز، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، مكتبة الأسرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 2006.
195. الموسى خليل ، بنية القصيدة العربية المعاصرة، منشورات اتحاد كتاب العرب، 2003.
196. موسى منيف ، في الشعر والنقد، ط1، دار الفكر اللبناني،1405هـ-1985م.
197. موسى منيف ، نظرية الشعر عند الشعراء النقاد، دار الفكر اللبناني، ط1، 1984، بيروت.
198. النابلسي شاكر ، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، عمان، 2005.
199. النادي عادل ، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسة عبد الكريم عبد الإله، تونس، ط1، 1987.
200. نادية نواصر ، زمن بلا ذاكرة، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2007.
201. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، القاهرة، 1967.
202. ناظم حسن ، مفاهيم الشعريّة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003.
203. نجم سهيل ، المرآة والخارطة دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي، ط1، دار نينوى، دمشق، 2001.
204. نشأت كمال ، شعر الحداثة في مصرالابتداءات الانحرافات الأزمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
205. النصير ياسين ، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية والعامة، بغداد، ط1، 1993.

206. نعيمة ميخائيل ، الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط1983.
207. هلال جهاد، جماليات الشعر العربي دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2007.
208. هلال محمد غنيمي ، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982.
209. هلال محمد غنيمي، الأدب المقارن، ط5، دار العودة، بيروت، 1987.
210. هلو الطيب ، بلاغة الإيقاع في قصيدة النثر، مطابع أنوار، المغاربية، المغرب، ط1، 2010.
211. وادي طه ، المدخل لدراسةالفنون الأدبية واللغوية، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، قطر، الدوحة، ط1، 1987.
212. وسف نور ، رواد الشعر العربي الحديث، مكتبة الأمل، الكويت، 2008.
213. وهبة مجدي ، ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984.
214. اليافي نعيم ، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسات والنشر، ط1، دمشق، 2008.
215. يحياوي رشيد ، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ط1، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991.
216. يحياوي رشيد، الشعري والنثري، منشورات اتحاد كتاب المغرب، طبعة نوفمبر، 2001.
217. يقطين سعيد ، الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت،ط1، 1997.
218. يمنالعيد ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج النبوي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1990.

ثانيا: المراجع المترجمة إلى اللغة العربية:

1. أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، 1953.
2. أرسطو، الخطابة، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الرشيد، بغداد، 1980.
3. أفلاطون، المحاورات الكاملة مج1الجمهورية، تر: د شوقي داوود تمرار ،الأهلية للنشر والتوزيع بيروت، ط، 1994.
4. أنطوانكمبانيون : مفارقات الحداثة الخمس، ترجمة : محمد عظيمة، دار المواقف للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 1993.
5. أوستن وارن و رينيه ويليك، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، 1992.
6. إيغلتون تيري، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995.
7. إيف ستالوني: الأجناس الأدبية تر: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت.ط، ماي 2014.
8. إيفانكوس خوسي ماريا، نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد ابو أحمد، مكتبة غريب القاهرة، 1992.
9. إيفانكوسخوسي ماريا، نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، 1992.

10. باختين ميخائيل، الملحمة والرواية، تر: جمال شحيذ، معهد الإنماء العربي، بيروت.
11. بارت رولان ، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبدالعالي، ط3، دار طوبقال، الدار البيضاء، 1993.
12. بارت رولان ، قراءة جديدة في البلاغة القديمة، تر: عمر أوكان، إفريقيا الشرق، ط1، 1994.
13. برنار سوزان، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، تر: رواية صادق، دار شرقيات ، القاهرة، 1998.
14. بلاشيررجيس، تاريخ الأدب ، إبراهيم الكيلاني، دار الفكر، بيروت،
15. بوحسن أحمد، نظرية الأدب نصوص مترجمة، دار الأمان، الرباط، ط1، 2004.
16. بينديتوكروتشيه، المجمل في الفلسفة، تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي،ط1،الدار البيضاء، 2009.
17. بينديتوكروتشيه، علم الجمال، تر: نزيه الحكيم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب، دمشق، 1963.
18. تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، ط1، دار شرقيات، القاهرة، 1994.
19. تودوروف، نقد النقد، تر: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986.
20. جاكوبسون رومان ، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1998.
21. جان ميشيل كالوفي، الأجناس الأدبية، تر: محمد خير البقاعي، قوافل نادي الرياض الأدبي، السنة 5، عدد09، 1418هـ.
22. جون كوهين،بنية اللغة الشعرية،تر:محمد الوالي و محمد العمري،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،ط1.
23. جينيت جيرار ، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط2000.
24. جينيت جيرار ، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986.
25. سارتر جون بول، بودلير، ترجمة: جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب، ط1، بيروت، 1965.
26. شافر جون ماري، من النص إلى الجنس ملاحظات حول الإشكالية الأجناسية، ضمن نظرية الأجناس الأدبية لمجمعة من المؤلفين، تر: عبد
27. شولز روبرت، شعر التجربة في التراث الأدبي المعاصر، تر:علي كنعان، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 2013.
28. فاجنرإيفالد، أسس الشعر العربي الكلاسيكي، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار، ط1، القاهرة، 2008.
29. فراي نورثروب، تشريح النقد محاولات أربع، تر: محمد عصفور، ط1، منشورات الجامعة الأدرنية، عمان، 1990.
30. كارلونيوفيللو، النقد الأدبي، تر: كيتي سالم، ط2، ، مكتبة عويدات، بيروت، 1984،
31. وولف ديترستيمبل وآخرون، المظاهر الأجناسية للتلقي، تر: عبد العزيز شبيل، النادي الثقافي بجدة، 1994.
32. ويليك رينيه، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1987.

ثالثاً: المقالات المنشورة في المجلات والدوريات:

1. إبراهيم عبد الله، الرواية وإشكالية التجنيس والنشأة، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي بجدة، ع38، المجلد 10، 2000.
2. اسماعيل عز الدين ، مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، مجلة فصول ، العدد الرابع، يونيو 1981.
3. بزيع شوقي ، اللغة الشعرية بين التفجير والتطوير، مجلة البحرين الثقافية، ع31، 2002.
4. بومنجل عبد الملك ، تداخل الأنواع في القصيدة العربية، مجلة علامات للنادي الأدبي بجدة، مج4، ع 22،
5. التميمي فاضل عبود ، النقد العربي القديم والوعي بأهمية الأجناس، مجلة العميد، المجلد الثاني، ع04، دمشق، تشرين 2012
6. تودوروف، أصل الأجناس الأدبية، تر: محمد برادة، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، ع1، سنة 1982.
7. الحلايلة محمد ، مراوغة اللغة قراءة في نماذج من ديوان تركت الحصان وحيدا لمحود درويش، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، 2004، جامعة عدن.
8. الحمصاني محمد يحيى، قصيدة النثر وإشكالاتها عند عبد العزيز المقالح، مجلة نزوى، ع61، جانفي 2010.
9. الرباعي عبد القادر ، تشكيل المعنى الشعري، مجلة فصول، مج 4، العدد 02، 1984.
10. شريف رزق ، المفاهيم النظرية للأنواع الشعرية في شعر ما خارج الوزن، مجلة نزوى ،ع15، يوليو 1998.
11. صمّودحمّادي، الشعر والصفة في التراث، مجلة التراث الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، مج2، 1985.
12. عبد الستار جواد " قصيدة النثر في الأدب الإنجليزي" ، "مجلة الأديب المعاصر"، ع41، 1990،
13. عبد الله فتيحة، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، مجلة علامات في النقد جدة، مارس 2005، العدد 55.
14. الفريجات عادل، الجنس الأدبي تخوم أم لا تخوم، علامات في النقد، ع38، مج10، 2006.
15. القرقوري فؤاد ، أهم مظاهر الرومنطقية في الأدب العربي، مجلة الفكر الكويتي، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1988.
16. القصاص جمال ، هل ذهبت إلى البحر، إبداع، العدد 6، يونية 1988.
17. كاب أحمد مصطفى ، بنية التكرار في شعر أدونيس، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، المجلد23، ع1، غزة، يناير 2015.
18. لؤلؤة عبد الواحد ، الشعر ومتغيرات المرحلة، ص125، مجلة الأقلام، بيروت، عدد1، 1986.
19. محمد راتب الحلاق، الجنس الأدبي ومفهوم الأدب، حوليات مجلة جامعة الزيتونة الأردنية، مجلد 02، ع03، 2011، ص115.
20. مستجير أحمد ، بحر الجذب في الشعر الحر، مجلة إبداع، ع 11، نوفمبر 1983.
21. مصطفى اللوازاني، جمالية الإيقاع، مجلة جذور، العدد 27، 2009.

22. المناصرة عز الدين ، إشكاليات التسمية والتجنيس والتأريخ، قصيدة النثر، مجلة نزوى، سلطنة عمان، العدد 29، يناير 2002.
23. ناول عبد الهادي ، النقد وأجناسية الابتداع عند النقاد المعاصرين، مجلة علامات، عدد 23، م 06، 1997.

رابعاً: الرسائل والأطاريح العلمية:

1. السيد محمد علي السيد، النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر، رسالة ماجستير، كلية دار العلوم، القاهرة، 2001.
2. شعبان فاطمة ، بودلير وإلياس أبوشبكة دراسة مقارنة بين أزهار الشر وأفاعي الفردوس، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 2007.
3. فايزة خمقاني، قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة ورقلة، الجزائر، سنة 2017.
4. هيمة عبد الحميد ، الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1995.
5. وقادمسعود، جماليات التشكيل الإيقاعي فيشعر البياتي، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، سنة 2010-2011.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة ..... أ

الفصل الأول

نظرية الأجناس الأدبية و تجلياتها عند الغربيين و العرب

تمهيد: 8

نظرية الأجناس الأدبية و علاقتها بمفهوم الأدب : 8

تطور نظرية الأجناس الأدبية :..... 15

نظرية الأجناس الأدبية في التراث النقدي العربي :..... 19

الأجناس الأدبية بين قطبي الشعر والنثر:..... 25

الأجناس الأدبية بين الصفاء والتماهي:..... 31

نظرية الأجناس الأدبية في النقد العربي المعاصر :..... 39

الفصل الثاني:

قصيدة النثر الأدبية المصطلح وإشكالية الانتماء الأجناسي

تحولات القصيدة العربية:..... 53

ملامح التجديد في القصيدة العباسية:..... 54

لمحة عن الشعر العربي في العصر الحديث: 57

حركة الشعر الحر:..... 61

ظهورقصيدة النثر: 63

قصيدة النثر العربية بين التأييد والرفض:..... 65

ولادة قصيدة النثر: 71

الروافد الغربية الفرنسية لقصيدة النثر:..... 73

الجذور العربية لقصيدة النثر بين التقليد والإبداع والتساؤل:..... 78

جماعة شعر ودورها في تكريس قصيدة النثر الطارئة:..... 90

قصيدة النثر العربية وإشكاليتها: 92

قصيدة النثر وفتح الطريق لمفهوم الكتابة عند أدونيس:..... 110

الفصل الثالث

البنية السردية والبنية الدرامية في قصيدة النثر العربية

تمهيد: 115
مفهوم السرد: 117
قصيدة النثر العربية وتسريد الشعر:..... 119
البنية الدرامية في قصيدة النثر العربية:..... 144

الفصل الرابع:

البنية الإيقاعية في قصيدة النثر العربية.

تهيد: 168
الإيقاع لغة: 171
الإيقاع في التراث العربي القديم:..... 172
تحول مفهوم الإيقاع: 178
الإيقاع الداخلي وقصيدة النثر: 180
تحديد عناصر الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر العربية: 188
خاتمة..... 243

قائمة المصادر والمراجع 248
فهرس الموضوعات 262
ملخص

ملخص:

مشكلت قصيدة النثر العربية نقطة فارقة وحاسمة في النقد العربي وفي مسيرة القصيدة العربية عبر العصور، كما جعلت كلا من نظرية الأجناس في الأدب العربي، وما يتقاطع معها من الشعريات تشهد تحولات واهتزازات لا تزال ارتداداتها مستمرة إلى هذا الحين.والأمر لم يتوقف عند حد المؤسسة النقدية والموقف النخبوي بل مس جوانب من الذائقة العامة التي كانت قد تشكلت عبر القرون بارتكانها لمعايير وعناصر واضحة المعالم تنحى إلى الاستقرار أكثر من التبات والتحول،وهذا البحث يحاول أن يبسط شيئاً من الوصف والتحليل لتلك الحالة الفريدة التي مرت بها الشعرية العربية ومرت بها المؤسسة النقدية والذائقة عموماً بسبب ظهور قصيدة النثر ومحاولتها أخذ المكانة وسط هذا الزخم المتراكم منذ قرون.

Summary

This research tries to provide some description and analysis of that distinct situation that Arabic poetry experienced and the critical and aesthetic institution in general, as a result of the emergence of the prose poem. The Arabic prose poem constituted a defining stage in Arab criticism and in the course of the Arab poem through the ages. It also made both the theory of genders in Arabic literature, and what intersected with it of poetry, undergoing transformations that are still continuing until this time. And the matter did not stop at the limit of literary critics and theorists, but rather touched aspects of the general literary aesthetics that have been entrenched over the centuries by their reliance on clear-cut standards and elements that lean towards stability rather than stability and transformation.

Résumé

Cette recherche tente de fournir une description et une analyse de cette situation distincte que la poésie arabe a connue et de l'institution critique et esthétique en général, à la suite de l'émergence du poème en prose. Le poème en prose arabe a constitué une étape déterminante dans la critique arabe et dans le cours du poème arabe à travers les âges. Il a également fait à la fois la théorie des genres dans la littérature arabe, et ce qui l'a recoupée de la poésie, subissant des transformations qui se poursuivent encore jusqu'à ce jour. Et la question ne s'est pas arrêtée à la limite des critiques littéraires et des théoriciens, mais a plutôt touché des aspects de l'esthétique littéraire générale qui ont été enracinés au fil des siècles par leur dépendance à des normes et des éléments clairs qui penchent vers la stabilité plutôt que vers la stabilité et la transformation.