الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة ابن خلدون- تيارت-

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مخبر التوطين :مخبر الخطاب الحجاجي أصوله ومرجعياته و آفاقه في الجزائر.

قصيدة النثر بين التنظير والإبداع عند الرواد

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه الطور الثالث LMD

في إطار تخصص :أدب حديث و معاصر

إعداد الطالبة:

سواق صبرينة.

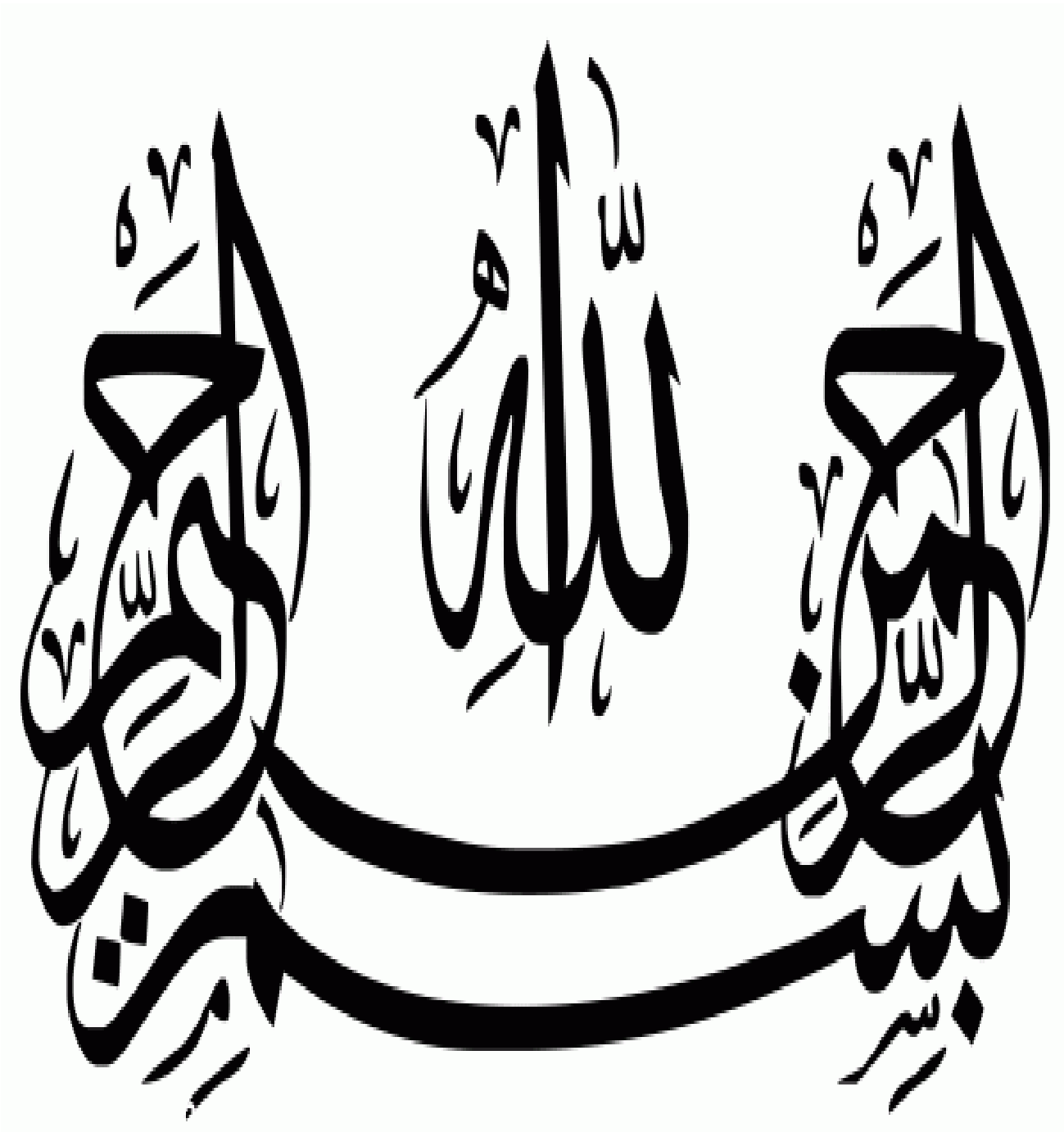
إشراف الأستاذ الدكتور:

يوسفي يوسف.

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الإسم واللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
1	شريفي فاطمة	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	رئيسا
2	يوسفي يوسف	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	مقررا
3	باقل دنيا	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	مساعد المقرر
4	بلحسين سليمان	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	ممتحنا
5	أحمد بوزيان	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	ممتحنا
6	مرسي رشيد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيسمسيلت	ممتحنا

السنة الجامعية : 1444هـ - 1445 هـ / 2022م - 2023م


بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر

امتثالا لقوله تعالى: " لئن شكرتم لأزيدنكم " إبراهيم الآية07.

الحمد والشكر لله عزوجل فما توفيقي إلا به.

شكرا للأستاذ الدكتور يوسف يوسفي.

شكرا للأستاذة الدكتورة باقل دنيا.

شكرا لكل من علمني حرفا.

شكرا لمن كان العون والسند.

إهـــداء

إلى أمي وأبي أطال الله في عمرهما وأمدهما بالصحة والعافية.

إلى سكني الغالي .

إلى أخي وأخواتي.

إلى كل من أحبني في الله.

مقدمة

مقدمة:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين خاتم أنبيائه مُحَمَّد الصادق الأمين وعلى آله وأصحابه حملة لواء يوم الدين وعلى كل من سلك سبيلهم إلى يوم الدين.

وبعد: يطمح الإنسان دوما إلى التغيير والتطور و هي سمة كونية عند الفرد، و إن حدث ذلك فهو خروج عن نمط الحياة الذي يتطلب التغيير والتطور و التجديد، فمع تغير الحياة في المأكل والملبس والمشرب و العمران تغير نمط التعبير عن تلك الحياة، إذ شمل جميع المجالات الاجتماعية و السياسية والثقافية و الفكرية حيث مس ّ هذا التغيير الأدب عامة والشعر خاصة.

فقد شهد الشعر العربي تطورا كبيرا انطلاقا من القصيدة العمودية مرورا بقصيدة التفعيلة ووصولا لقصيدة النثر، التي تعد من الإطلالات الشعر ية المعاصرة و التي استطاعت أن تحدث قطيعة ذوقية تحولت بفضلها وظيفة الشعر من الإنشادية و الحماسية إلى فاعلية الخلق والابتكار .

هذا ما جعل الشباب المبدعين اليوم أكثر اندفاعا نحوها و كأنها طوق للنجاة لتيارات التجريب الطليعي، ونزوعها الثوري المتجاوز فيما يشبه جنوح الحداثة، حيث تعد أحد التنويعات البارزة في التجريب الحداثي .

إذ تعد قصيدة النثر تجاوزا للمألوف بآليات لغتها وصورها و موسيقاها الشعرية لتثير بذلك عملية الخلق ومن ثمة إثارة الإبداع لدى المتلقي.

و لقد جسدت قصيدة النثر مقولة **(رومان جاكوبسون) (Roman jakobson)** إن الحدود بين الشعر و النثر أصبحت رجراجة، بمعنى أن كلا من الشعر والنثر أصبح حاضنا للآخر.

فقد حملت حداثة الشعر العربي أولى بذور ذلك التحول عندما أقدم أدونيس على استلهام رؤى **(سوزان برنار) (Susan bernard)** في كتابها "قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن" ، فنقل أدواتها الإجرائية لمقاربة قصيدة النثر العربية من قصيدة النثر الغربية.

بالإضافة إلى **مجلة شعر** اللبنانية التي مثلت فضاء رحبا لاحتضان ميلاد قصيدة النثر العربية، فقد تبنت مجموعة من الشعراء، أمثال: أدونيس ، أنسي الحاج ، يوسف الخال ، مُحَمَّد الماغوط ، شوقي

أبي شقرا و غيرهم من الرواد ، الذين تبنوا قصيدة النثر لما رأوه فيها من جمالية وإبداع يواكب العصر، فقصيدة النثر قدمت نفسها من البداية كرؤيا تحويلية انقلابية، تفجيرية، غايتها كسر القوالب وتحطيم الأشكال التقليدية، وبناء صرح شعري متجدد خال من النمطية.

و هي بذلك تستمد قوتها من اللغة و من عناصر الايجاز والكثافة والتوهج والمجانية والوحدة العضوية، و من بعض الخصائص الأسلوبية مثل الانزياح و التكرار والتماثل والتقابل والتوازي، كما أنها تتسم في السرد و تنمو بالتساؤ ل والتكثيف وتتدفق بتنوع إيقاعاتها و موسيقاها الداخلية.

وانطلاقا من هذه التداخلات قادنا التفكير لطرح الإشكاليات الآتية:

كيف كانت ولادة قصيدة النثر في المنجز الشعري العربي المعاصر؟ وما هي أهم امتداداتها؟ وفيما تباينت قضاياها وظواهرها الفنية؟ وكيف تعامل معها النقاد والقراء قبولا ونفورا؟ وما الإبدالات التي اقترحتها قصيدة النثر لتحقيق التميز والإبداع؟ وما مدى توفيق شعراء قصيدة النثر بين تنظيراتهم وإبداعاتهم؟

وتتفرع عن هذه الأسئلة الجوهرية تساؤلات أخرى فرعية: منها ما يتعلق بالماهية والتصور، والنشأة والتطور، ومنها ما يتعلق بالخصائص والجماليات والإبدالات الشعرية.

أما عن أسباب اختيار الموضوع دون سواه فنرجع إلى :

دافع ذاتي: محكوم بالرغبة الشخصية في الموضوع و محاولة استيعاب ما أمكن من العلم والمعرفة به .

دافع موضوعي : متمثل في مطلب علمي أكاديمي لإعداد أطروحة دكتوراه، يهدف لخدمة المنظومة الشعرية المعاصرة بصفة عامة، و مشروع الدراسات الأدبية الذي أنتمي إلية بصفة خاصة.

على أمل أن يكون البحث خطوة جديدة ، تخطوها الدراسات الأكاديمية بجامعتنا و نحن بذلك لا نقصد الغرابة في الجدة وإنما جدة الطرح والتناول وعمق التصور وبعد القصد، وأيضا ربط اللاحق بما هو سابق ، و من ثم فتح نوافذ أخرى أمام الدارسين للمزيد من الأبحاث.

أما عن الغاية المتوخاة من هذا البحث فهي محاولة الكشف عن بعض خبايا الشعرية العربية، ورصد المحطات التاريخية لقصيدة النثر، ومعالجة قضاياها وظواهرها الفنية، بالإضافة إلى البحث عن مختلف الرؤى النقدية حولها، وذلك ببراز مواقف النقاد والشعراء منها، و كذا محاولة التعمق والبحث عن أهم مواطن الجمال فيها، ثم تحليلها واستقرائها وفق أدوات إجرائية مختلفة.

وبطبيعة الحال لم ترد هذه الدراسة من العدم؛ وإنما آلت إلى دراسات سابقة وارتكزت عليها فكانت معينا وسندا في التفتيش والتنقيب عن خبايا الشعرية المعاصرة ولا سيما في البحث عن موضوعات قصيدة النثر، فتنوعت بذلك واختلفت بين الكتب والمجلات والمقالات ورسائل الماجيستير والدكتوراه.

فمن أهم الدراسات التي تمحورت حول قصيدة النثر نجد كتاب **أحمد بزون** المعنون بـ" **قصيدة النثر العربية" (الإطار النظري)** والذي تناول فيه الجانب التنظيري لقصيدة النثر ثم تطرق إلى أهم الخصائص الشعرية لقصيدة النثر (الإيقاع والموسيقى، الصورة الشعرية، اللغة بين التجديد والتحطيم).

وكذلك نلفي **مُحَمَّد علاء الدين عبد المولى في كتابه: وهم الحداثة مفهومات قصيدة النثر نموذجا،** قد تطرق هو الآخر إلى الجانب النظري لقصيدة النثر، وركز في فصوله الأخيرة على قصيدة النثر في السبعينيات فاختار لها نماذج من المشرق العربي.

ونجد **محمود إبراهيم الضبع** يحذو الطريق ذاته من خلال تأليفه لكتاب" **قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية"** حيث سعى فيه إلى ضبط مفاهيم الشعرية وقصيدة النثر من منظور النوع النووي ثم تطرق إلى مسارات وتحولات الشعرية وصولا لقصيدة النثر بتنويعاتها المختلفة.

أضف إلى ذلك العديد من المقالات والمجلات التي أغنت عن نقص المراجع فثمن بها البحث نذكر منها: أعداد مجلة شعر، ونجد مقالا لـ: **آصف عبد الله** بعنوان: **الحداثة الشعرية وقصيدة النثر** في

مجلة الموقف الأدبي، ومقالا آخرا لـ: **رشيد يحياوي** بعنوان: **"نصوص من خارج اللغة"** في مجلة نزوى، وفي مجلة القادسية أورد **فرحان بدري الحربي** مقالا له بعنوان **"سيمياء الحداثة في قصيدة النثر".**

ليأتي الباحث **هاشمي مُحَّد بلحبيب** في مقال له بعنوان**: قصيدة النثر بين وثوقية اللغة وآفاق الإبداع**، ضمن مجلة دراسات معاصرة –الجزائر، تيسمسيلت- متناولا فيه قضية الإبداع في قصيدة النثر ومدى أثر الإبداع على اللغة أو العكس.

كما نجد الباحثة **إيمان عبد دخيل** انتهجت السبيل ذاته في مقال لها بعنوان**: قصيدة النثر وجماليات القطيعة الشعرية- دراسة في الرأس المقطوع لأنسي الحاج-** الصادر عن كلية الآداب من جامعة بابل في العدد 38 من سنة 2018م، حيث تناولت قضية قصيدة النثر بين الجنس والنوع بالإضافة إلى قضية البحث عن الإيقاع البديل.

كما نجد عددا لا بأس به من الباحثين الجامعيين قد سبقوا لمثل هذه الدراسة في رسائل الماجيستير والدكتوراه، فهذا **رابح ملوك** في رسالة دكتوراه من جامعة الجزائر سنة 2008م، والمعنونة بـ: **بنية قصيدة النثر وإبدالاتها الفنية.**

وفي سنة**2013** صدرت رسالة ماجستير من إعداد الباحث **رياض نويصر** بعنوان: **موقف النقد المغاربي من قصيدة النثر**، وتطرق فيها لموقف النقاد المغاربة من قصيدة النثر بين التأييد والمعارضة.

لتأتي **آمال دهنون** في رسالة دكتوراه من جامعة بسكرة لسنة 2016م، والموسومة بـ: **"الشعرية في قصيدة النثر عند الماغوط"**، حيث ركزت فيها على إبراز جماليات الشعرية في قصائد النثر الماغوطية.

فقد تم الاستناد على هذه الدراسات ومثلها للمضي قدما وتمديد الوصل، فارتكزنا عليها معينا يسـّ ر لنا سبيل البحث ومن ثم تشكيل الخطوات واحدة تلوى الأخرى من أجل مواصلة البحث العلمي.

وللإجابة عن التساؤلات المطروحة سلفا، وسمنا بحثنا بالعنوان الآتي: **قصيدة النثر بين التنظير والإبداع عند الرواد**، فكانت خطة البحث المتبعة في إنجاز هذا البحث كالتالي:

مدخل بعنوان: الفعل الشعري في الوجود الإبداعي التفاتة تأصيلية تاريخية، أروم من خلاله تقديم الأرضية التي ارتكزت عليها قصيدة النثر لتنطلق، مبرزة آفاقها في ضوء التعددية الأدبية (الأجناسية).

ثم نورد **الفصل الأول بعنوان: إشكالية المصطلح: الماهية/ التصور/ التطور.**

نعرج فيه للحديث عن مفهوم قصيدة النثر في التصور الغربي والعربي وهذا من خلال البحث في المرجعيات والأسس الفلسفية والنقدية فبهذا يكون الفصل قد خصص للتأصيل النظري لقصيدة النثر، حيث ينطوي هذا الفصل على أربعة مباحث كالآتي :

المبحث الأول بعنوان :المفهوم اللغوي والاصطلاحي لقصيدة النثر، إذ اشتمل على مفاهيم لغوية واصطلاحية متنوعة ومختلفة فصّلت في الاسم باعتباره يتركب من كلمتين مختلفين ومتضادتين، فقد تطرقنا إلى التفكيك أولا ثم التعريف ثانيا، فعالجنا فيه ماهية قصيدة النثر عند الغرب والعرب من حيث اختلاف التسمية واختلاف التعريفات نظرا لتنويعاتها، وعلى الرغم من ذلك لم يحتكم النقاد والباحثون من تحديد مصطلح موحد لقصيدة النثر نظرا لزئبقية المفهوم واستعصائه على القبض.

المبحث الثاني بعنوان :نشأة وتطور قصيدة النثر عند الغرب والعرب، حيث رصدنا فيه بداياتها وإرهاصاتها الأولى فقدمنا عرضا تاريخيا موجزا تتبعنا فيه ظهور هذه الأخيرة-قصيدة النثر- ومراحل تطورها عند الغرب والعرب، فالانطلاقة الأولى لقصيدة النثر ذات أصول غربية، لتلتحق بعدها بالآداب العربية، فقد ترعرعت قصيدة النثر في أحضان الأدباء الفرنسيين وبالأخص على يد **(شارل بودلير) (Charles boudelaire)**ثم وصلت إلى الأدباء والشعراء العرب الذين ترأسوا مجلة شعر أمثال أدونيس ويوسف الخال وغيرهم.

المبحث الثالث بعنوان : عوامل ظهور قصيدة النثر وعلاقتها بالنمط الغربي- فرصدنا فيه أهم العوامل التي أسهمت في بزوغ هذا النوع الفني الجديد في الساحة النقدية العربية، فتوصلنا إلى أن

قصيدة النثر العربية كان لها أكثر من معين، فقد استوحت فكرتها من الأنموذج الغربي فتأثر الرواد العرب بنظائرهم الغربيين بحيث اغترفوا من ثقافاتهم الأجنبية، ثم انتقلوا إلى العمل بالترجمة، كما ألفينا دوافع أخرى سياسية واجتماعية وفنية قد أسهمت في ترسيخ هذا الإبداع الخلاق الذي سعت إليه الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة.

المبحث الرابع بعنوان : موقف النقاد الحداثيين من قصيدة النثر، وفيه تطرقنا إلى فصل المبحث إلى عنصرين: الأول ضم الفريق المؤيد لقصيدة النثر والذي أقبل عليها بشغف، والثاني ضم الفريق معارض لها والذي أعرض عنها وهمشها، فالموقف النقدي من قصيدة النثر مثل محل نزاع قوي بين النقاد والقراء العرب، إذ انشطرت آراؤهم بين القبول والرفض، فقد سعينا فيه إلى عرض وتحليل الجدل والصراع النقدي الذي دار بين مناصري قصيدة النثر ودعاتها من جهة، وخصومها من جهة ثانية.

ثم الفصل الثاني بعنوان: بحث في خصائص وجماليات قصيدة النثر، حيث عرجنا فيه للحديث عن خصائص وجماليات قصيدة النثر مع إبراز مواطن الجمال بوصفها استراتجيات للإبداع، حيث ينطوي هذا الفصل بدوره على أربعة مباحث كالآتي :

المبحث الأول بعنوان :الخصائص الفنية لقصيدة النثر، وفيه حددنا كافة الخصائص الفنية التي تتميز بها قصيدة النثر عن غيرها من القصائد، فمن أهم صفاتهاو خصائصها الفنية التي وضعها الرواد الأوائل واتبعهم في ذلك النقاد والدارسين حرصهم بالضرورة الأولى على ما أسموه بوحدة الهيكل الشعري ووحدة البنية الفنية، وكذا أبدوا حرصهم على ضرورة الإيجاز والكثافة في مستوى حجم النص واللغة.

المبحث الثاني بعنوان: جمالية اللغة في قصيدة النثر، وفيه وضحالظواهر الفنية التي مسّت اللغة كالغموض والانزياح وتحدثنا عن شعرية اللغة في قصيدة النثر عند رواد مجلة شعر **(أدونيس، يوسف الخال، أنسي الحاج)** فكل قد حدد لغته الشعرية الخاصة به، فاللغة الشعرية لغة خاصة تنبع من الوجدان والانفعالات الحسية، فقد دعا أدونيس إلى هدم الموروث اللغوي ومن ثم هضمه وإعادة بنائه من جديد، وأما يوسف خال فقد رأى أنه على الشاعر الحداثي انتهاك اللغة المألوفة وخرق نظامها

وإدخال اللغة العادية اليومية على نصوصه الإبداعية، أي اللغة العامية أو المحكية كما يسميها، وبالنسبة لأنسي الحاج فقد نادى بخلق لغة جديدة فمع كل كتابة شعرية تخلق لغة جديدة.

المبحث الثالث بعنوان : جمالية الإيقاع في قصيدة النثر، حيث تم فيه التعرض للظواهر الإيقاعية المختلفة في قصيدة النثر، فأهم ميزة لهذا الشكل الشعري هو التخلي عن تقييدات الوزن والقافية فهو يتجاوز النمطي السائد، ويعتمد على البحث عن بدائل موسيقية وعناصر إيقاعية أخرى لينهي سلطة الشكل الخارجي الجاهز.

المبحث الرابع بعنوان : تشكيلات الصورة الشعرية وحضورها في قصيدة النثر، وحري بنا التطرق فيه إلى مفهوم الصورة الشعرية في قصيدة النثر وكذا تبيان أنماطها، فوجدنا الناقد يوسف حامد جابر قد حدد في كتابه الموسوم بقضايا الإبداع في قصيدة النثر أنماط الصورة الشعرية لقصيدة النثر في ثلاثة أنماط وهي كالتالي الصورة الذهنية، الصورة الحسية، الصورة المركبة، وعثرنا على مُحَمَّد لطفي اليوسفي قد حدد من خلال دراسته لقصيدة أدونيس المعنونة بـ"مفرد بصيغة الجمع" أنواع الصورة الشعرية في ثلاثة أنماط وهي كالتالي: الصورة اللوحة، الصورة الانتشارية، الصورة البسيطة.

ثم **الفصل الثالث بعنوان: دراسة تطبيقية في شعر الرواد العرب**، وفيه نقوم بتحليل النصوص الشعرية لبعض رواد قصيدة النثر، ومن ثم استنتاج القيم الجمالية التي ظهرت في إبداعاتهم، إذ نقف عند ثلاثة وهم كالتالي:

المبحث الأول بعنوان: أدونيس (اللغة، الإيقاع، الصورة)، فقد وظفنا فيه مجموعة من المختارات الشعرية حول قصيدة النثر للناقد والشاعر **أدونيس** وقمنا بتحليلها وقراءتها قراءة جمالية.

المبحث الثاني بعنوان : أنسي الحاج (اللغة، الإيقاع، الصورة)، وقد اخترنا فيه مقاطع شعرية متنوعة للشاعر **أنسي** وطبقنا عليها دراسة تحليلية فيما يخص كل من اللغة والإيقاع والصورة.

المبحث الثالث بعنوان: مُحَمَّد الماغوط (اللغة، الإيقاع، الصورة)، وفيه حاولنا دراسة وتحليل التجربة الإبداعية عند **الماغوط** التي قامت على التنويع بين اللغة والإيقاع والصورة وهي مقومات أساسية اعتمدها في بناء شعره.

وخاتمة: أجملت أهم النتائج المتوصل إليها من البحث منها نتائج نظرية خاصة بالشعرية العربية عامة وأخرى بقصيدة النثر خاصة، بالإضافة إلى النتائج التطبيقية من خلال ما جمعناه بعد الدراسة التطبيقية لرواد قصيدة النثر.

وطبيعة البحث تقتضي الاستعانة بعدد من المناهج المختلفة، فاستعنَّا في المدخل والفصل النظري الأول بالمنهج التاريخي الذي حدد لنا مسار الشعرية العربية من القديم إلى الحديث والمعاصر، كما حددنا فيه مفاهيم قصيدة النثر ونشأتها وتطورها، وفي الفصل الثاني استعنَّا بالمنهج التاريخي الوصفي في عرض المادة النظرية وتحليلها.

أما في الفصل التطبيقي فقد اعتمدنا على عدد من الأدوات الإجرائية، لمجموعة من المناهج كالأسلوبية والسيميائية ونظرية القراءة، حيث اشتغلنا على دراسة تطبيقية تحليلية لشعر رواد قصيدة النثر وسلطنا الضوء على أهم الظواهر الإبداعية التي تجلت في قصيدة النثر.

فالملاحظ أن البحث قد استعان بجملة من المناهج والأدوات الإجرائية، وهذا راجع لمحتوى البحث الذي يستلزم ذلك فما دامت قصيدة النثر حاضرة بكل تنويعاتها ومراوغاتها وجب علينا الإتيان بجميع الأدوات لإضاءته والمساهمة في إثرائه.

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على مراجع كثيرة هامة نذكر منها:"سوزان برنار-قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا هذا"، أحمد بزون- قصيدة النثر العربية-"، "أحمد زياد محبك، قصيدة النثر"، أدونيس-الشعرية العربية-"، "إيمان الناصر- قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف"،حورية لخمليشي-الكتابة والأجناس"، بالإضافة إلى ديوان مُحَمَّد الماغوط – الأعمال الكاملة"، ودواوين لأنسي الحاج " لن، الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع" و"ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالذهب، ودواوين لأدونيس "مفرد بضيغة الجمع" و"أول الجسد آخر البحر" و"أغاني مهيار الدمشقي" وغيرها...

ومن أهم الصعوبات التي واجهتنا في هذا البحث: اتساع الموضوع وتشعبه، فالشعرية تمتاز بمفاهيمها الزئبقية العصية على القبض، ومنها قصيدة النثر التي يشوبها الغموض المنافي للشفافية والوضوح مما زاد الأمر تعقيدا وإبهاما، فالبتالي لا يمكننا حصرها والإلمام بكل جوانبها في دراسة

معدودة الصفحات، فهي دائما في رحلة البحث عن الجديد، فكان الأمر أشبه بالغوص في بحر لا شاطئ له.

ختاما أحمد الله وأشكره على ما أولاه من نعم، فطلب العلم أعزها، و يجدر بي أن أتقدم بجزيل الشكر والعرفان للأستاذين الفاضلين"يوسف يوسفي" و"باقل دنيا" على ما أبدياه من حسن تعامل وطيبة، ورعاية علمية جادة، وعلى ما قدماه من نصائح وتوجيهات ذللت العقبات، أسأل الله أن يجزيهما خير الجزاء، كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى أعضاء اللجنة الموقرة الذين قبلوا قراءة هذا البحث وتفضلوا بمناقشته وإبداء ملاحظاتهم القيمة فيه، فأنتم أهل لسد خللها وتقويم معوجها وتهذيب نتؤاتها والإبانة عن مواطن القصور فيها، والشكر موصول إلى جميع أساتذة اللغة والأدب العربي.

هذا وما كان من صواب فبتوفيق من الله فنحمده عليه، وما كان من خطأ فمن أنفسنا وحسبنا المحاولة والاجتهاد قدر الاستطاعة، ونتمنى أن يكون نفعا لكل قارئ إن شاء الله.

الطالبة: سواق صبرينة

بـ: تيارت

في: 18 رجب 1444هـ

الموافق لـ: 09 فيفري 2023.

مـــدخـــــل

الفعل الشعري في الوجود الإبداعـي

توطئة:

يعدّ موضوع الشعرية من أخصب المواضيع المطروحة للنقاش في مجال الدراسات الأدبية والنقدية، فهي تمثل إحدى الأشكال الأدبية والفنية التي شهدت اختلافا كبيرا حول قضية الماهية والتصور، فهي بذلك تشكل مفاهيم عصية القبض، اختلفت من ناقد لآخر ومن شاعر لآخر، سواء في التصور الغربي أو العربي، على الصعيد القديم أو الحديث والمعاصر، وتعود تلك الاختلافات إلى الهدف الأساس من الشعرية فهي تسعى نحو البحث عن القوانين العامة التي تبني فرادة النص الأدبي كما أنها تبحث عن تلك القوانين داخل الأدب ذاته وليس خارجه.

تخامرنا في هذا المجال عدة مثيرات استفهامية: ما مفهوم الشعرية عند الغرب؟ وعند العرب القدامى منهم والمحدثين ؟ وما المرتكزات التي قامت عليها؟ وما هي الامتدادات التي وصلت إليها؟

1- الشعرية الغربية و إشكالية المفهوم:

إنّ التأصيل لمفهوم الشعرية يقتضي بنا حتما تتبع مسارها التاريخي و الذي يحدد لنا منبع نشأتها، فالمعروف عن الشعرية أنها صاحبة منبع غربي وذات جذور تراثية قديمة، انبعثت من الفكر الأرسطي في كتابه **"فن الشعر"** الذي يحمل قيمة تاريخية وفنية لا تضاهيها أخرى، باعتباره الممنهج للشعر والمبلور لقيمته.

والحديث عن مصطلح الشعرية **"La poètique"** يمثل جدلية قائمة بين مجموعة من النقاد الغربيين الذين نظّروا لها، بهذا خرجنا بمجموعة من الشعريات عوضا عن شعرية واحدة، وهذا ما خلق تعدد التعاريف واختلاف الرؤى.

فكما هو معروف أن أرسطو **(Aristu Talis)** هو الأب الروحي للشعرية، ويتجلى ذلك في كونه خالف معلمه أفلاطون الذي وَضَّعَ من قيمة الشعر ليخرج بكتاب **"فن الشعر"**، الذي قسم فيه الأدب إلى ملحمي، تراجيدي وكوميدي.

وبذلك تختلف مفاهيم الشعرية باختلاف الزمن وباختلاف الرؤى الثقافية، وتتباين من ناقد لآخر ثم تقترب لتخلص في الأخير إلى "قوانين الخطاب الأدبي، وهذا هو المفهوم العام والمستكشف منذ أرسطو وحتى الوقت الحاضر"[1].فالشعرية هي القانون العام الذي يضبط كل ما هو أدبي منذ الأزل. وهي"محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا. إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب الأدبي بموجبها وجهة أدبية.فهي إذن تشخيص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي"[2].

من خلال هذا المفهوم العام الذي يقول بالقوانين جملة؛ سننتقل إلى تفصيلها عند مجموعة من النقاد الغربيين، فمنها ما اختلف ومنها ما ائتلف وهذا راجع لطبيعة الشعرية التي تأبى الخضوع و الانقياد.

أ) شعرية تزيفطان تودوروف:

يرى "تودوروف" (**Tzvetan Todorov**)أنّ على الشعرية أن تجيب على سؤالين جوهريين، وهما:

1-"ما هو الأدب، وذلك بالنظر إلى الأدب،كوحدة داخلية و نظرية –أو بتحديد التقاطع الحاصل بين الخطاب الأدبي والأجناس الأخرى.

2-ما هي الوسائل الوصفية الكفيلة، بتميز مستويات المعنى وتحديد مكونات النّص الأدبي."[3]

فقد أجابت الشعرية عن ذلك مبرزة دورها في عملية التّحكم في وحدة النّص وكذا السّماح بظهور أعمال أدبية جديدة، بالإضافة إلى تحديدها مجموعة من الوسائل الخاصة التي تسهم في بناء وتركيب النّص الأدبي، والتي تمثل أساس الشعرية فـ"ليس العمل في حد ذاته موضوع الشعرية فما تستنطقه الشعرية هو خصائص هذا الخطاب النوعي، الذي هو الخطاب الأدبي.وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلاّ تجليا لبنية محددّة وعامة، وانجازا من انجازاتها الممكنة، و لكل ذلك فإنّ هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن-و بعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي

[1]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1.، 1994، ص05.

[2] - المرجع نفسه، ص09.

[3]- عثمان ميلودي، شعرية تودوروف، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1990م، ص05.

الأدبية."[1]،ومجمل القول أنّ ما تهتم به الشعرية هو" ليس الأدب باعتباره كائنا (Etre) ولكن باعتباره خطابا."[2]،فقد انصرفت شعرية تودوروف عن كينونة النّصوص الأدبية كونها إبداعات فردية متاحة، وتجاوزتها مهتمة بالخطابات التي تبنى على أساس جملة من الخصائص المسهمة في الإنتاج اللانهائي للخطابات الأدبية.

وبعد التعسفات التي عانى منها النّص الأدبي على مستوى الشكل، ظهرت الشعرية لتخلصه من أسره، فبعدما كان النّص مجرد كتلة موضوعية متكررة، صار خطابا لغويا فنيا قائما بذاته، لا يسمح بالتّسلط عليه من الخارج مهتما بالداخل الذي يشكله تلقائيا.فها هو تودوروف يحاول "تعريف الشعر انطلاقا من جهود سوزان برنار فيربطه بالبنية حين يقرر:"إذا كانت كل بنية شعرية على وجه الوجوب، فإنّ كل شعر ليس هو أيضا بالضرورة مُبَنْيَناً (Structuré).وفي معنى هذا اللفظ :فإنّ مثالية الوحدة العضوية (L'unité Organique) هي من شأن الرّومنسيّة.ولكن هل يمكن أن ندخل فيها كلّ شعر دون إلحاق بعض العنف إمّا بالنّص، و إمّا بنص النّص (métatexte)؟"[3]، فقد تبنت شعرية تودوروف الداخل النّصي دون سواه، ففعّلت بذلك القوانين والخصائص المتحكمة في البناء العضوي.

ب) شعرية رومان ياكوبسون:

أمّا ياكوبسون (**Roman Jakobson**) فقد ربط الشعرية باللسانيات التي تهتم بالوظيفة الشعرية في هيمنتها على سائر الوظائف اللغوية الأخرى، والتي تهدف إلى الإجابة عن سؤال:" ما الذي يجعل من مرسلة كلامية عملا فنيا ؟"[4]،وفي سؤال وجيه آخر تناول نظرية سابقة إذ اعتبره

---

[1]- تزيفطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.2، 1990م، ص23.

[2]- عثمان ميلودي، شعرية تودوروف، ص 18.

[3]- عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، متابعة و تحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط.1، 2009م، ص101.

[4]- فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر واالتوزيع، د.ط، د.ت، ص 177،178.

مرتاض من القلائل الذين أثاروا سؤالا منهجيا مباشراً عن ماهية الشعر فتساءل:"ماالشعر"؟ وكأنه يوازي في مساءلته هذه جان سارتر حين تساءل يوما: "ما الأدب"؟"[1].

فقد اهتم ياكوبسون بأدبية الأدبمركزا على نوعية الدّوال التي تشكل النّص الأدبي، فاللغة عنده هي مادة لبناء النّص، لكنه ركز على مدى جودة ونوعية تلك المادة التي تؤثر في نفوس متلقيها.

وهو يستدعي في نظريته ضرورة تفعيل اللغة والاهتمام بها بغية الوقوف على الوظيفة الشعرية (Lafonction Poétique)حيث وضّحأنّ "محتوى مفهوم الشعر غير ثابت وهو يتغير مع الزمن، إلاّ أنّ الوظيفة الشعرية أي الشاعريّة (Poéticité) عنصر فريد، لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى.هذا العنصر ينبغي تعريته و الكشف عن استقلاله..وبصفة عامة فإنّ الشاعرية هي مجرد مكوّنبنيةمركبة إلاّ أنهّا مكوّن يحوّل بالضرورة العناصر الأخرى و يحدّد معها سلوك المجموع."[2]فبدون الوظيفة الشعرية يفقد النّص إبداعيته؛ وبها يستقل إبداعه و يعلو فهي الجمال الروحي للنّص و بها يحقق مرامه.

ت)شعرية جون كوهن:

يعتبر جون كوهن (**Jean Cohen**) من أهم النقاد الغربيين الذين تناولوا الشعرية في أدق تفاصيلها منطلقا من محاذاة الشعرية للسانيات في الاهتمام باللغة، فالشعرية عنده "كاللسانيات تهتم باللغة وحدها، ويكمن الفرق الوحيد بينهما، في أن الشعرية لا تتخذ اللغة عامة موضوعا لها، بل تقتصر على شكل من أشكالها الخاصة"[3]، هذا يعني أن الشعرية و اللسانيات تتقاطعان في العام من اللغة وتختلفان في الخاص منها، لتنتقي منها ما يخدمها مستغنية عمّا يعارضها و ينافيها، كالنثر مثلا.

[1] -عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص 86.

[2] -عثمان ميلودي، شعرية تودوروف، ص 16.

[3] -جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمّد الولي ومحمّد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 1986م، ص40.

فعلى حد قول مرتاض :"إنّ الشعريات موضوعه القصيدة الشعرية. وكان للفظ الشعر، في العهد الكلاسيكي، معنى واضح دون غموض.فقد كان معناه يحدد جنسا من الأدب Un genre de (littérature)هو الشعر المتسّم.باصطناع البيت العروضي"[1].

فمن خلال هذا القول يتبين أن الشعرية عنده مرتبطة بما هو عروضي لا غير ، وأنّ أي خروج عن هذه النّمطية الكلاسيكية ينفي عنه صفة الشعريّة، هذا ما كان رائجا سابقا، لكن بتغير الزمن وتطوره، تغير وتطور مفهوم الشعرية بداية مع ظهور الرومنسيّة (Le romantisme) (...) إنّ مصطلح الشعر مرّ أو ّلا بتحوّل يمثل في الانتقال من العلّة إلى التأثير، ومن الموضوع إلى الذات.وكذلك اغتدى مفهوم الشعر (Poésie)هو الانطباع الجماليّ الخاص الذي ينشأ عن فعل الشعر.وانطلاقا من ذلك أصبح من الشائع الحديث عن عاطفة أو وجدان شعري."[2]، فالشعر لم يكن قاراً ولا ثابتا إنّما مسته تغيرات جذرية على مستوى الشكل و المضمون.

وفي منحى آخر يظهر التداخل بين الأجناس الأدبية (شعر/نثر)، فيحاول كوهن السيطرة على اتحاد المتناقضات والفصل بينهما بعبارته:" الشعرية علما موضوعه الشعر."[3]، ليقصي كل ما هو نثري عن الشعري؛ كيف لا يفعل ذلك و هي متناقضات تلغي مقومات كل واحدة منها الأخرى؟

فثنائية النثر والشعرهي ثنائية ضديّة معروفة منذ القدمحيث أنّ "النثر والشعر يتميزان داخل لغة معينة كنمطين مختلفين من الرسائل، وعلى هذا الأساس فإنهما يتعارضان سواء في المادة أو في الشكل وذلك على مستوى العبارة و المحتوى معاً ."[4]، فالشعرية تعنى بطريقة التشكيل والتعبير عن المضمون، لا بالمضامين الجاهزة،حيث تهتم بالتجاوزات المعيارية و الانزياحات التي تطرأ على لغة الشعر مقابل نظيرها النثري، فهي عنده جملة من الصور البيانية والمحسنات البديعيةوالمفارقات التي تُبنى بها الشعرية.

---

[1]- عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص 27،73.

[2] -المرجع نفسه ، ص 73.

[3] -أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط.2، 1973، ص12.

[4] -حسين الواد، البنية القصصية في رسالة الغفران، دار الجنوب للنشر، تونس، د.ط،1993م، ص11.

إنّ هذا التّعدد في مفاهيم الشعرية يحمل جملة من الاختلافات والاشتباكات، التي تثير الانتباه، فالشعرية هي مصطلح زئبقي المفهوم غير قار ولا ثابت تتنوع مفرداته، وتتعدد دلالاته بحسب زوايا اشتغال النقاد ورؤاهم التي تفتح آفاقا للدارسين، والتي تثري الدراسات النقدية للخطابات الأدبية.

2- خصائص الشعر في المدونة النقدية القديمة:

2-1 في المدونة النقدية القديمة:

2-1-1 أبو عبد الله مُحَمَّد بن سلام الجمحي (ت231هـ):

يعد من أهم النقاد العرب القدامى الذين خاضوا في مفهوم الشعريات ليخرج بذلك بالنظرية القائلة أنّ "للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم و الصناعات : منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان."[1]، أي أن الشعر صناعة كباقي الصناعات بمكوناتحدّ ها الجمحي في مهارة الشاعر و مدى قدرته الفنية في بلوغ المرام دون أن يهمل عنصر المعاينة، فالشعر صناعة أي :" فن ومهارة تقتضي نوعا من التكوين و التوجيه و في تعريفه هذا انطلق من مبدأ التذوق والتأثر في النقد الأدبي، فالاستحسان ليس كافيا بالجودة على الشعر فهذا الاستحسان ينبغي أن يصدر ممن هو أصيل في هذا الفن "[2]، فهو لم يقتصر بهذا على مفهوم الشعرية فحسب وإنما يقصد بذلك أيضا تذوق المستوى الفني لها، حتى لا يقع المتذوق في فخ النّص.

و نجد الناقد **عبد الملك مرتاض** يتفق مع **حورية الخمليشي**في ضرورة حضور النّاقد لتمحيص العملية الشعرية فيقول :"والحق أن ابن سلام يتحدث هنا عن الشعرية وحدها و كيف تتهيأ للشاعر، ولكنه يتحدث أيضا عن كيفية اهتداء النّاقد إلى معرفة المستوى الفني ّ في الكتابة الشعرية،

---

[1]- ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت ،ص02.

[2]- حوريةالخمليشي، الكتابة و الأجناس –شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، دار التنوير، الرباط، المغرب، ط.1 ،2014م، ص14.

فلا ينخدع في حكمه، ولا يقع في الغفلة حين يـُدَس ّ عليه ّالنص الشعري ّ ،وقد كان الوهم مصروفاً إلى أوائل الأشعار العربية التي كانت ترو َى، ولم تكن تكتب إلاّ قليلا..."[1]؛ فقد أرادوا بهذا تدعيم سـ ّلطة النـّاقد على سلطة النـّص الذي يبني لنفسه جدار الإغفال .

2-1-2 أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت255هـ):

لقد تفرقت آراؤه النقدية في كتبه المشهورة" **كالبيان و التبيين، الحيوان** وغيرها ..." بحكم تميزه بثقافته الموسوعية .

فجاء في كتابه "**الحيوان**"عن حدّ الشعر قائلا: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، و البدوي و القروي و المدنيوإنمّا الشـّأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير "[2]،فحمل هذا المفهوم كماً من المفردات الشعرية، مفندا دور المعاني في إعلاء الشعر، و مؤكدا على طائفة من الأسس التي رأى فيها السبيل الأجدر لإفراز الجمال الفني الذي يبهر المتلقي،حيث إنّ المتأمل لفكره المعزول عن قيمة المعاني يلحظ أيضا أنه قد جمع بين الأسس الشكلية العربية القديمة (الطبعو الصنعة)، وبين الأسس الغربية الحديثة (جنس من التصوير).

فقد مثلت مسألة الطبع والصنعة معركة نقدية جابها العديد من النقاد العرب بين المختلفين و المؤتلفين.

وقد مثـّل الجمحي و الجاحظ فصيلة الائتلاف "حين نشـّدوا بالصناعة الشعر ويعني قولهم معاً بصناعيـّة الشعر، أنّ قرضه ليس متاحا لكل النـّاس، فكما لا يستطيع هؤلاء النـّاس أن يحذقوا أكثر من صناعة واحدة، أو صناعتين اثنتين، حذقا كاملاً ، فكذلك ليس كل النـّاس قادراً على أن يكون

[1]- عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص23.

[2]- الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مج3، مكتبة مصطفى الباي الحلبي، القاهرة، مصر،د.ط، 1938، ص132.

شاعراً.لَمـّا كان هذا الشعر صناعة فهو يحتاج إلى أن تتهيأ لصاحبه شروط من المعرفة منها ما يكون موهبة، و منها ما يكون ممارسة أو اكتسابا."[1]فالشاعر الموهوب بالنّظم كالفنان الموهوب بالغناء وهو أيضا كالنّساج الذي يفوّف الثوب بالألوان و الأشكال ميراسا ودربة.

ثم ذكر مسألة فن التصوير وأقرنها بالشعر على غرار الفنون الأخرى كالمسرح والرقص...، فكانت هي الإضافة التي تفطن إليها الجاحظ بعد مفهوم الجمحي إذ "قد يكون الجاحظ من القلائل الذين تفطّنوا إلى اشتراط "التصوير" مكونا في مفهوم الشعر، لأن بالتصويريتفاوت الشعرُ ،والشعرٌ الآخر؛ وبفضل روعته وجودته، أو رداءته وعدمه، تتمايز مقادير الشعرية فيه"[2]، فالجاحظ قد اتفق مع الجمحي حول الصناعة و استدرك على ذلك خاصية التصوير التي تضفي على الشعر ميزة التفاوت.

2-1-3 أبو مُحَمَّد عبد الله بن قتيبة الدينوري (276هـ):

تميّز بمنحاه النقدي في كتابه **"الشعر والشعراء"** باهتمامه بقضية اللفظ و المعنى والتي من خلالها قسم الشعر إلى أربعة أقسام:"شعر حسن لفظه وجاد معناه، وضرب منه حسن لفظه وحلا وقصرت معانيه، وشعر جاد معناه وقصرت ألفاظه، وشعر تأخر معناه وتأخر لفظه، وليس كل من عقد وزنا بقافية قد قال شعرا، وإنّما الشعر عند آخر أبعد من ذلك مراما و أعز انتظاماً "[3].

إنّ هذا التقسيم من حرصه على القيّم الاجتماعية و القيّم الفنية للشعر، أي أنّه لم يستطع الاستغناء لا عن هاته و لا عن تلك؛ وإنّما فضّل التّوسط بينهما ولم يرجح أحدهما على الآخر؛ إضافة على ذلك نجده قد خرج بالنّقد من الاهتمام بالنّص فحسب إلى الاهتمام بالمبدع الباث –المتلقي-، حيث تعدّ هذه الإضافة بوابة واسعة في ميدان النّقد الأدبي العربي القديم الذي كُرّس لخدمة النّص دون سواه.

---

[1] - عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات ، ص26.

[2] - المرجع نفسه، ص26.

[3] -ابن قتيبة ،الشعر و الشعراء، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، د.ط، د.ت، ص05.

2-1-4 أبو الحسن بن طباطبا العلوي (ت 322هـ):

لقد وضع حدّ اً للشعر في كتابه **"عيار الشعر"**حيث قال:" كلام منظوم بان على المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم خ ُص به من النّظم الذي إن عدّ ل به من جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوقونظمه معلوم محدود، فمن صحّ طبعه وذوقه، لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه و تقويمه بمعرفة العروض و الحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه."[1]

فقد انطلق ابن طباطبا من خاصية الشعر دون غيره ألا وهي خاصية النظم التي تمثل صفة يتفرد بها الشعر، أي: الوزن و القافية فلا شعر بدونهما؛ ثم يواصل القول فـ"من صحّ طبعه وذوقه" الذي أبان به مقصوده –في المجال الشعري-على غرار نقيضه.

والطّبع مسألة مرهونة بالحالة النّفسية ومدى القدرة والاستعداد للقيام بالفعل، فهو موهبة يمتلكها الإنسان المبدع بالفطرة دون الإطلاع على قوانين أي إبداع؛ والشاعر هنا يمتلك القوة التي تغنيه عن علم العروض كونه حاذق بالشعر، وأيضا لاقتران نفسه بالملكات .ويمُ ثل الطبع في "ملكات النّفس الأربع التي لا بد من وجودها في البليغ، و لا حيلة في إيجادها لغير الخالق، وهي : الذهن الثاقب، والخيال الخصب، والعاطفة القوية، والأذن الموسيقية."[2] ، فقد جمعت هذه الملكات مفهوم الطبع وفصّ لت فيه، إذن بهذا التفصيل فإنّ الشعر عند ابن طباطبا لا يعتريه أي خلل أو نقصان.

[1]- أبو الحسن مُحَمَّد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982م، ص09.

[2] - أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة ، عالم الكتب، القاهرة ، مصر ،ط.2،1967م، ص44.

أما مسألة الذّوق فهي كسابقتها - فطرية-لكنّها تحتاج إلى إعمال للفكر والعاطفة، فالذوق هو "مزيج من العاطفة و العقل و الحس."[1]، والذي يتطلب مهارة عالية في المزج بين العقلين الظاهر والباطن.

فقد رصدت لنا مسائل ابن طباطبا مجموعة من الخصائص التي يجب أن تتوفر في النّص الشعري، تمثلت في إتباع طريقة العرب في صناعة الشعر باستخدام أدواتهم الفنية في الشكل و المضمون، فالنّظم عنده الوزن والقافية والطبع اشتمل على ملكات النفس الإنسانية والذوق هو مزج بين الفكر والوجدان.

2-1-5 قدامة بن جعفر (ت337هـ):

ورد مفهوم الشعر عند قدامة بمعايير عقلية دقيقة ومنطلقات منطقية ثابتة، لكنها لم تخرج عن الأنموذج الأسبق إلا في تضييقها اللفظ، حيث إنّ ضيق اللفظ لا يقتضي بالضرورة ضيق المعنى، فضبطه الشعر لم يكن خنقا له بقدر ما كان متنفسا له من غوغاء النّقاد وصراعاتهم، فبصرامته تخلص الشعر من رديئه وحافظ على جيّده.

فقد جاء في كتابه **نقد الشعر** قوله:"أوّل ما يحتاج إليه في شرح هذا الأمر، معرفة حدّ الشعر الجائز عمّا ليس بشعر، و ليس يوجد في العبارة عن ذلك، أبلغ و لا أوجز مع تمام الدلالة، من أن يقال فيه: إنه قول موزون مقفى يدل على معنى."[2]

فمن الملاحظ عن هذا الحدّ أن قدامة قد اتبع أسلافه من النقاد في بناء مفهوم للشعر، إلا أنه تناقض معهم في أمر، وهو الاختزال الذي وضعه بنظرته العلمية على غرار صياغاتهم الأدبية، حين ضبط مفهوم الشعر في أربعة نقاط :" قول، موزون، مقفى، معنى"، فالشعر بطبيعته ينظم وفق أقوال

[1]- فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث العربي، دراسة نصية نقدية تحليلية مقارنة –النقد و الناقد، منشأة المعارف، الاسكندرية ، مصر، دط، د.ت، ص318.

[2]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر ،تح :محمّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت، ص64.

لها معان، وقدامة هنّا أصرّ على ضرورة حضور الوزن و القافية و إلا انتفت صفة الشعرية عن تلك الأقوال.

وعلى الرغم من منطقية قدامة التي تنافي العملية الإبداعية، إلاّ أنّه لا يمكننا إنكار مجهوداته في انتشال "ديوان العرب" من الأزمة التي تعرضت لها الساحة النقدية آنذاك، فكل كان يدلي بدلوه وصارت هناك فوضى المفهوم والتي تخلصوا منها بفضل قدامة، فهو أراد "أن يخلص معاصريه من هذه الفوضى، بتأصيل نظري صارم للشعر، يحدد به معيارا متميزا يهدي عملية الذوق والحكم على السواء، ويشد العملية النقدية، إلى عنصر محدد للقيمة الشعرية ؛ فيتميز جيد الشعر عن رديئه..."[1]، فإنّ تلاطم الأحكام النقدية حول مفهوم الشعر كاد أن يودي به، فجاء التضييق للمحافظة على هذا الجنس.

2-1-6 أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت456هـ):

يتضح حد الشعر عنده من خلال تفسيره لنشوء الشعر العربي في الجاهلية بقوله:" احتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعرافها، وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة وسمحائها الأجواد لتهتز أنفسنا إلى الكرم فنذل أبناءها حسن الشيم"[2]فقد ربط الشعر بالغنائية التي تمثل وعاءً للأوزان و القوافي من جهة؛ ومن جهة أخرى ركز على قيمته الفنية على مستوى المضامين والتي تمثلت في قصد قول الشعر فهو يقوم عنده "بعد النية من أربعة أشياء و هي اللفظ والوزن و المعنى و القافية هذا هو حد الشعر؛ لأن من الكلام موزونا ومقفى وليس بشعر؛ لعدم القصد والنية كأشياء اتزنت من القرآن ومن كلام النبي ﷺ."[3].

[1] - جابر أحمد عصفور، دراسة في التراث النقدي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط.5، 1995م.ص91.

[2] - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1،ط.1،2001، ص17.

[3] - المصدر نفسه ، ص119.

ليأتلف بهذا بن رشيق مع قدامة بن جعفر في تعريفه الشعر " كلام موزون مقفى يدل على معنى"،"و بخاصة أنّ الوزن و القافية شيئان لازمان في تعريف الشعر لأنهما من تمام الموسيقى التي تعد من أهم عناصر الإيحاء و الإلهام في الشعر العربي غلى وجه الخصوص"[1]، مضيفا عليه النية والقصد كشرط يفرق بين الشعر و النثر.

هذا الفرق الجوهري الذي وضعه ابن رشيق في تعريفه للشعر نابع من رؤياه التي أملتها عليه طبيعته االعربية وثقافته الإسلامية، حيث انتفع بثقافته واستدرك عليها شاهدا إسلاميا من القرآن الكريم، ولأن معظم الآيات القرآنية جاءت موزونة خرج بهذا الفرق، فعلى سبيل المثال نجد في قوله تعالى : ﴿ق ۥ وتا ۥ من ۦ لله ۦ لوته ۦ بر ۦ ٱبَ ۥ ون ۦ ج و ۦ م ۦ ا ت ۥ نفقشوا ۥ من ۦ ءٍ ف ۦ إن لله ٱ ۦ عليم ۦ ﴿٩٢﴾﴾[2] ، فإنّ هذه الآية جاءت على وزن مجزوء الرمل المسبغ بدون قصد، فعلى الرغم من أن هذا الكلام جاء موزونا، إلا أنه لا يمكن لنا أن نعتبره شعراً "[3]، فهو ينفي عن القرآن صفة الشعر بالاعتماد على عنصر النية و القصد.

2-1-7 أبو الحسن حازم القرطاجني (ت684هـ):

أما حازم القرطاجني فقد توغل في بحثه حول ماهية الشعر متخليا عن التنظير المباشر للشعريات فقال: الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النّفس ما قصد إليه تحبيبها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك،

[1]- ينظر: بشير خلدون، "الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي" ،الشركة الوطنية للطباعة والتوزيع، مركب رغاية، الجزائر، د.ط، 1981م، ص 134.

[2] - سورة آل عمران ، الآية ،92.

[3]- ينظر: شمس الدين مُحَمَّد بن حسين، مقدمة في صناعة النظم و النثر، تح: مُحَمَّد بن عبد الكريم، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص27،28.

وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإنّ الاستغراب و التعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركيتها الخيالية قوي انفعالها و تأثّرها."[1]

ليتبين من خلال هذا أنّ القرطاجني احتذى حذو سابقيه حين اعتمد على المقومات الشكلية كاللفظ والوزن والتقفية، إلا أ نّه أضاف بعض المقومات السيكولوجية المتمثلة في الترغيب و الترهيب وعلى مفهوم المحاكاة و التخييل لما لهما من آثار انفعالية.

فقد ألفيناه يقترب من نهج السابقين ويبتعد عنهم في آن واحد، بحيث هضم التراث وراح يهتم بعلم المنطلق بحيث" اغتدى نظّريات مجردة تتحدث عن شعريات المعاني، أكثر مما نتحدث عن شعريات الألفاظ والصور،...وأن الشاعر شاعر لأنه يقول، و ليس لأنه يفكر."[2] بهذه الإضافة يكون القرطاجني قد تجاوز النقاد الأوائل في نظرياتهم.

لقد تعددت الخطابات النقدية القديمة حول ماهية الشعريات، فكانت تختلف تارة و تأتلف تارة أخرى، إذ حاولت كل دراسة التفوق على الأخرى، وهذا ماأعلى من قيمة الشعر و زاد في إبداعيته.

2-2 في المدونة النقدية المعاصرة:

2-2-1 الشعرية عند أدونيس:

لقد حطّ أدونيس رحاله الشعرية عند ثلاث محطات: محطة الشفوية، ثم محطة الكتابة، وصولا لمحطة الحداثة، حيث استهل أحمد علي أحمد إسبر مؤلفه **"الشعرية العربية"** بالحديث عن الشعرية و الشفوية التي سادتها في الجاهلية، فالشعر العربي نشأ في بيئة جاهلية وكان ينقل شفاهة ضمن ثقافة الصوت وحسن الاستماع حيث "كان الصوت في هذا الشعر بمثابة النسيم الحي، وموسيقى جسدية، كان الكلام وشيئا آخر يتجاوز الكلام ..في هذا ما يدل على عمق العلاقة وغناها وتعقّدها بين

[1]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: مُحَمَّد الحميد بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت ، لبنان ،ط.2، 1981م، ص71.

[2]- عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص53.

الصوت والكلام، وبين الشاعر وصوته"[1]، فما جسده أدونيس في مقدمته عن الشعرية هو الجذور الأولى المؤسسة للشعر العربي في بيئته الشفوية آنذاك، فلم يمر عليها مرور الكرام بل اعتبرها –الشعرية الشفوية-نسائم الحياة التي يحيا بها الشاعر والشعر معا.

وعلى نقيض الشفوية الشعرية ظهرت الكتابة الشعرية عند أدونيس التي تنتقل بمفهوم الشعر من ثقافة المسموع إلى ثقافة المقروء، فالشعر يستلزم خاصية الكتابة وعنصر التدوين لأنه كلام قابل للنسيان على مر الأزمان، فالشاعر"يكتب التاريخ برؤيا القلب، ونشوة اللغة، يرفع الكتابة الشعرية إلى مستوى لم تعرفه من قبل"[2].وهو مستوى اتساع الثقافات المقروئية عبر حقب ممتدة لا تقتصر على حقبة معينة، بالكتابة إذن عرف الشعر الديمومة وبالتالي زيادة الاطلاع والانفتاح الشعري.

ثم تأتي النقلة النوعية التي شهدتها شعرية أدونيس وهي الحداثة الشعرية أو الرؤيا الشعرية والتي عرّف فيها الشعرية العربية فقال:"لعل خير ما نعرف به الشعر الجديد هو أنه رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة، هي إذن تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها، هكذا يبدو الشعر الجديد أول ما يبدو تمردا على الأشكال و الطرق القديمة"[3]، ولما ربط أدونيس الشعر بالرؤيا فإنّه قد عمق الدلالة باعتبار زئبقية المفهوم الذي تحمله الرؤيا، فهي تنبع من القلب لا العقل، بل وتشيع في غيابه لتخرج بذلك عن السائد المألوف وتدخل إلى عوالم الإبداع بتميز، فمصدرها القلب الذي يملي بطبيعته التغيير والتجديد في العواطف والمشاعر وهذا ما وافق الشعرية التي سعت إلى الاستمرارية.

[1]- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب ، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص05.

[2]- المرجع نفسه، ص66.

[3]- أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط.5، 1986م، ص09.

وعليه يرى أدونيس أنّ تحديد ماهية الشعر أمر عصي "لأنّ أي تحديد يستند إلى قواعد ومقاييس والشعر خرق مستمر للقواعد والمقاييس"[1].فالتمرد على الأنموذج التقليدي هو خاصية الشعر عند أدونيس.

وبعد هذا التمرد الذي نادى به أدونيس، نجده يقّعد للعملية الشعرية الحداثية بثلاثة مظاهر ويؤكد عليها في تعريفه للشعر حيث برز"المظهر الأول هو الجدة بمعنى الإسهام في فهم الجديد للعالم وتغييره، وفي الشكل الذي يجسد الفهم والتحول الجديدين للواقع.يشترك في هذا المظهر جميع الحداثيين ويذكر بشعار باوند" اجلعله جديدا"المظهر الثاني هو التشديد على السّمات المستمرة وليس العرضية المؤقتة في الشعر الجديد، المظهر الثالث، وهو استقلالية الشعر الجديد عن الاهتمامات الايديولوجية لأنّ له أهدافه ووظائفه الخاصة"[2]،فإنّ كل مظهر من هذه المظاهر يخرج الشعرية من بوتقة الانغلاق إلى مسعى الانفتاح.

وخلاصة القول إنّ مفهوم الشعر عند أدونيس "هو رؤيا التغيير المتواصل وجدلية الهدم والبناء في جميع مظاهر الحياة لتجاوز الأشكال والمفهومات والقيم المترسخة باتجاه عالم جديد يتحول باستمرار"[3]، وكأنه يقول هو مجموعة من الذوات التي يستحيل أن تتحد، كل ذات تنتج بطريقتها الخاصة وبمشاعرها المتغيرة، التيتفعّل الاستمرارية، فهو التجاوز لا التطابق، والشعر عنده بحث في الذات المبدعة لا يقر ولا يسكن أبدا.

[1] - أدونيس، زمن الشعر، ص213.

[2] - عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، تر: أسامة إسبر، المشروع الأعلى للثقافة، د.ب، د.ط، 2000م، ص87.

[3] - المرجع نفسه، ص88.

2-2-2 الشعرية عند كمال أبو ديب:

ارتبط مفهوم الشعرية عند كمال أبو ديب في كتابه"**في الشعرية**" ارتباطا وثيقا بمفهوم الفجوة/مسافة التوتر".[1]، حيث استند عليها كليا في وضع مفهوم للشعرية، والشعرية عنده وظيفة من وظائف ما يسميه الفجوة/مسافة التوتر، "وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشعرية بل إنّه لأساسي في التجربة الإنسانية بأكملها، بيد أنه خصيصة مميزة، أو شرط ضروري للتجربة الفنية بشكل أدق للمعاينة أو الرؤيا الشعرية بوصفها شيئا مميزا عن-وقد يكون نقيضا لـ-التجربة أو الرؤية العادية اليومية".[2] هذا يعني أنها –الفجوة/مسافة التوتر- شكلت عنصرا أساسيا ذا قيمة فنية في التجربة الإنسانية بعامة، وفي التجربة الشعرية بخاصة، فهي النقيض الذي تبحث عنه الشعرية، فهي"ليست موقف قبول واطمئنان بل موقف تغيير وزعزعة وهجس بعالم جديد، من هنا كان الشعر الحق تخريبيا، ثوريا، أو كما يعبر أدونيس كان الشاعر بطبيعته ثوريا لأنه لا يمكن أن يقف إلا إلى جانب التغيير، فحين يصبح الشعر قبولا تنعدم الفجوة بين الشاعر والواقع وأبعاده المتعددة، الاجتماعية،والفكرية، والأخلاقية، واللغوية، والثقافية، والشعرية، وتنعدم الشعرية لذلك"[3].فهي لا تعترف بالأبعاد الواقعية لثباتها وإنّما تسعى لتفجير تلك الثوابت وفك قيودها وفق رؤيا تحويلة انقلابية.

فالمعروف عن الشعرية أنها لا تهدأ؛ وبالرغم من المفارقة التي تميز بها "أبو ديب" باعتماده الفجوة/مسافة التوتر، إلا أنّها لم تقتنع كليا بكونها الوظيفة الجوهرية المبلورة لماهية الشعر، فتسللت بذلك إلى عمق النّص لتدرس أنسجته اللسانية باعتبار أنّ المادة الوحيدة التي يطرحها النّص الشّعري، للتحليل في الفضاء الفيزيائي الصوتي، ومن هنا كانت الإمكانية الوحيدة لتحليل الشعرية في النّص اكتناه طبيعة المادة الصوتية الدلالية، أي نظام العلامات، التي هي جسده وكينونته الناضجة

[1]- ينظر:كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط.1، 1987م، ص03.

[2]- المرجع نفسه، ص20.

[3] - المرجع نفسه، ص08.

والتي هي شرط وجوده أيضا"[1]، فقد تأثر "أبو ديب" بنظيره الغربي الذي ربط الشعرية بعلم اللسانيات، حيث اهتم بالبنية الداخلية للنّص الشعري بناءا وتحليلا، فالشعرية عنده تسعى"لاكتشاف الخصائص المتميزة لها على مستويات محسوسة، تتجسد في اللغة:أي في بنية النّص، وهي الشيء الوحيد الذي نستطيع إخضاعه للتحليل المتقصي"[2]، فهذا المبدأ الذي انطلقت منه الشعرية هو الذي أنماها بفعل العلائقية بينه وبين الفجوة/مسافة التوتر،التي منحت النص حياة جديدة.

كما ركز في دراسته للشعرية على مفهوم الانزياح الذي يخلق الفجوة/مسافة التوتر فهو" الانحراف الحاصل في بنية النّص فعلا: دلاليا، أو تصويريا، أو تركيبيا، ومثل هذا النمط من الانحراف أقرب إلى ما يميزه ريفاتيرمن لا نحوية في النّص"[3]، فأبعد بهذا الشعرية عن التقعيدات النحوية، وكذا الاستخدامات القاموسية المبتذلة، ليدخلها عالم الخروقات اللفظية والنحوية، والدلالية، والتصويرية، والتركيبية، ليحظى بإنتاج جديد لم يعهد.

واهتم "أبو ديبفي" شعريته بالثنائيات الضدية التي وسّعت الحقول الدلالية للنص ّ الأدبي الذي يستقي" شعريته من كثافة الثنائيات الضدية"[4]،إذ بفعل التضاد و منافراته الدلالية تتزايد النّصوص الإبداعية.

كما احتفى في شعريته بعلاقات الحضور والغياب فالشعرية عنده هي استمرار جدلية الحضور والغياب الجماعي، أو الإبداع الفردي والذاكرة الشعرية، فهي تتجلى في جدلية التجلي اللغوي والخفاء الدلالي، فهي لا تشترط الحضور دوما، إنّما تؤيد الغياب الذي يضيف إليها جمالية السؤال.

---

[1]- كمال أبو ديب، في الشعرية ، ص21.

[2] -المرجع نفسه ، ص14.

[3] - المرجع نفسه، ص 141.

[4]- المرجع نفسه، ص118.

وخلاصة القول عن شعرية كمال أبو ديب أنّها تقوم على عوامل عدّة منها المفاجأة، الخرق والانزياح،الثنائيات الضدية، و الثورة بكسر الرتابة، وتجاوز الثابت إلى متحول، والمؤتلف إلى مختلف، وهي أيضا تتقاطع مع المنظرين الغربيين لمفهوم الشعر ية أمثال (ياكوبسون، جون كوهن...) بإسناد الشعرية لعلم اللسانيات، فأبو ديبهو الآخر أعلن ثورة على الشعرية المعيارية حين قدّم هذه الانفلاتات.

2-2-3 الشعرية عند عبد الله الغذامي:

تحدث الغذامي في كتابه "**الخطيئة والتفكير**" عن الشعرية والشاعرية، حيث تبنى مصطلح الشاعرية باعتباره المرادف للتسمية الغربية (Poètique)،شعرية، إلا أنهما بمثابة وجهان لعملة واحدة والشاعرية عنده هي"انتهاك لقوانين العادة،ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم أو تعبيرا عنه أو موقفا منه، إلى أن تكون هي نفسها عالما آخر، ربما بديلا عن ذلك العالم"[1]، فهو يريد باللغة أن تنتقل من سحر الواقع إلى سحر اللاواقع، وتحويل العالم الحقيقي إلى عالم خيالي بخروقاتها اللفظية وكذا الدلالية.

2-2-4 الشعرية عند صلاح فضل:

ما جاء به صلاح فضل في كتابه "**أساليب الشعرية المعاصرة**" لم يحدد مفهوما أو دلالة واضحة لمصطلح الشعرية، وإنّما أشار إلى الطرق التي تتحقق بها الشعرية فهو يسعى إلى العثور على"الطريقة العلمية التي توازن نقديا بين ضرورة الاعتداد باستجابة الجمهور الواعي للظواهر الشعرية من جانب والحرص على تنمية هذا الوعي بما يؤدي إلى دعم كفاءة التلقي الأدبية من جانب آخر، ولا يتأتى ذلك إلا بتوسع "أفق الانتظار"المتلقين.وزيادة تسامحهم مع خرق الأعراف السائدة أو تعديلها، بحيث يتلاءم مع تحديث الحساسيات أو الحاجات الجمالية المعاصرة، وكلما أمعن النقد في

[1]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير، دار الآداب، بيروت، لبنان ،ط.1، 1993م، ص23.

تحليل العوامل الفاعلة في تكوين الأساليب المختلفة.اقترب من كشف آليات توليدها وشرح كيفية توظيفها التقني.وعندئذ يجد نفسه قد أحل أحكام الواقع محل أحكام القيمة المسبقة، وأصبح بوسعه تمثل أساليب الشعرية إنتاجا متعدد المستويات والدرجات والطوابع، وتلقيا متعدد القراءة والتأويل"[1].

إنّ صلاح فضل لم يقدم مفهوما ناجزا للشعرية تجنبا للضبط الذي يحد من قيمة الشعر، وإنّما وسّع ذلك بتقديم طرق وأساليب معاصرة للشعرية، كل طريقة مختلفة تحقق قيمة جمالية، تتمثل في كسب متلقين وبالتالي تعدد القراءات والتأويلات وزيادة الإنتاجات الشعرية.

5-2-2 الشعرية عند رشيد يحياوي:

لقد وسع رشيد يحياوي الدائرة التي تحمل مفهوم الشعر وأخرجه من ضيق النوع الواحد فقال:"واصطلاح "شعر" لا يدل في حد ذاته على نوع معين دون غيره.فهو يحمل معنى التعدد وكثرة الأنواعلأنّ الشعر ليس نوعا واحدا، وإنماهو عدّة أنواع. وهو ليس نوعا إلا في مقابل الأنواع النثرية عند من يأخذ بتقسيم الأدب إلى شعر ونثر، ولذلك رأينا إليه كنمط أدبي تتولد من خزانه الإبداعي أنواع كثيرة.فهو نمط من أنماط الخطاب الأدبي يضم كل السمات اللغوية الجمالية التي تحققت بوجه أو بآخر فيما يطلق عليه"الشعر"[2].

ولأنّ الشعر في ذاته فن لا يقبل الثبات ويسعى إلى التطور من أجل تحقيق غايته، قد رفض التقييد بسمة النوع، متجاوزا النوع الواحد إلى أنواع، أو على حد قول رشيد يحياوي هو نمط أدبي يخلق إبداعية وجمالية تتنافى ومسألة التقييد والضبط.

والمراد بالشعرية العربية عنده هو"مجموع المبادئ التي أسست عند العرب تصورهم للنمط الشعري في علاقاته الداخلية والخارجية.ومن الطبيعي أن تكون الشعرية بهذا المعنى مفهوما فضفاضا كفضفضة

[1]- صلاح فضل، أساليب الشعرية العربية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 1998م، ص18.

[2] - رشيد يحيوي، الشعرية العربية، الأنواع و الأغراض،ا فريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1991م، ص05.

الشعر..ورغم ذلك نصبو لتجلية أسسها مختارين أبوابا و مداخل لم تكن مفتوحة على مصراعيها"[1]، والمقصودبهذا القول هو أنه لا يمكننا إلغاء الشعرية ذات المبادئ الأصيلة، وإنّما علينا الوقوف عندها و قراءتها وفهمها كما فعل هو، و"من هنا تبقى الشعرية العربية حاملة لقوانين نجد ما يشبهها في الشعريات المعاصرة التي رامت مسح تلك الأرخبيلات وتحسس نتوءاتها.وتبقى الشعرية العربية حاملة لخصوصيات المرحلة القديمة في الوقت ذاته"[2].

فالشعرية عنده هي مجموعة القوانين القديمة التي لحقت بالشعرية المعاصرة، فهي عملية مزج بين الأصالة والمعاصرة، فلا هو بمستغن عن المبادئ الأصيلة ولا هو بمعارض للأعمال المعاصرة.

وانطلاقا من هذا نخلص إلى القول بأن النقاد العرب المحدثين لم يخلصوا إلى تحديد مصطلح واحد للشعرية، فكل رآها بمنظوره النقدي الخاص لذلك قد تشعبت المفاهيم من منطلق التعدد بين سيميائي وبنيوي وفلسفي، فأصبحت الشعرية تعرف بمنظار الباحث عنها فهل هي علم موضوعه الشعر؟ -كما أطلق عليها جون كوهن-،أم أنّها علم موضوعه كافة الأجناس الأدبية؟

3-الفرق بين الشعرية و الأدبية :

يتشاكل هذان المصطلحان ببعضها لحد الاعتقاد بالتطابق والقول بالترادف، ولذا كان لزاما علينا البحث في مفهوم وخصائص ومميزات كل واحدة على حدة، فما هي هذه الخصائص والمميزات؟

وبما أن هذه المطلحات غربية المنبع نقف أوّلا عند الحدود الغربية لها فما يعني "بالأدبية هو ما يقابل المصطلح الإنجليزي litterariness والفرنسي Letterarite ّ في حين أنّ الشعرية هي المقابل للمصطلح الإنجليزي poetics والفرنسي poètique ّ"[3] .

[1]- رشيد يحياوي، الشعرية العربية ، ص:الغلاف الخارجي الخلفي.

[2]- المرجع نفسه، ص05.

[3]- أحمد محمّد ويس، ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي بحث في المشاكلة والاختلاف، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط.1، 1438هـ، 2017م، ص36.

والأدبية كما وردت عند ياكوبسون، تمثل علم الأدب الذي يبحث عن الخصائص أو الميكانيزمات التي تجعل من عمل ما أدبيا، و هذا هو الموضوع العام للشعرية .لكن و بالرغم من كون مصطلح الأدبية أسبق ظهورا من الشعرية في عالم النظرية النقدية، إلا أنه لم يجد الرواج الكافي لينتشر و يتبنى فسرعان ما شاعت الشعرية وطغت عليه[1] فعلى الرغم من أسبقية الأدبية على الشعرية إلا أنّ هذه الأخيرة أدرجت الأدبية ضمن متطلباتها ومواضيعها، فطغت بذلك الشعرية على الأدبية، وهذا ما يثبت شدة التعالق بينهما.

فالتشابك بينهما جلي بحيث نلفي"نظرة دقيقة لاستراتيجية الشعرية، تُظهر أنّ الأدبية هي موضوعها الأكيد، فما دامت الشعرية-ومن بين مهامها الأساسية- تستنبط الخصائص المجردة في الخطاب الأدبي، وهي الخصائص التي تضفي على الخطاب أدبيته، أي أنّ الخصائص المجردة هذه هي – اختصارا-الأدبية ذاتها، فالشعرية –اختصارا أيضا- تستنبط الأدبية في الخطاب، وبهذا تكون علاقة الشعرية بالأدبية، علاقة المنهج بالموضوع على التوالي"[2]. هذا الترابط القائم بين كل من الأدبية والشعرية قد حافظ على الخصائص، فلم تلغي الشعرية الأدبية وإنما ضمتها واهتمت بها.

4- الممهدات الأولى لنظرية الأجناس الأدبية:

تعد قضية الأجناس الأدبية من أقدم وأعوص مشكلات الشعرية المطروحة منذ أفلاطون وتلميذه أرسطو، إذ يعد أرسطو في كتابه **فن الشعر** "المنظر الأول للأجناس الأدبية دون منازع، فقد قعدها وصنفها بطريقة علمية قائمة على الوصف، وتحديد السمات و المكونات، وقد قسم الأدب إلى ثلاث أقسام: الغنائي، والملحمي، والدرامي."[3]، إلا أنّ هذه الأقسام لم تبق ثابتة، إنما حلت محلها أنواع جديدة غاية في التنوع والاختلاف بفعل التداخل بين الأجناس، لذلك أصبح البحث في نظرية الأجناس الأدبية اليوم ضرورة لابد منها.

---

[1]- ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص35،36.

[2]- المرجع نفسه، ص36.

[3]- جيرار جينت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب،ط.1، 1985م، ص05.

ويصنف النقد العربي القديم الأنواع الأدبية إلى قسمين قسم شعري وآخر نثر ي، بإجماع الكثير من النقاد فنجدبن وهب يذهب إلى أنّ سائر العبارة في لسان العرب إما أن يكو ن منظوما أو منثورا. والمنظوم هو الشعر والمنثور هو الكلام"[1]

وابن رشيق له نفس الرأي حيث يقول:"كلام العرب نوعان منظوم ومنثور.".وعند الكلاعي تنقسم البلاغة إلى قسمين: (منظوم ومنثور). وعند ابن البناء "ينقسم القول إلى موزون مقفى وهو المنظوم، و إلى غير ذلك وهو المنثور".ونفس الشيء عند ابن خلدون حين يرى:"أن لسان العرب وكلامهم على فنين:في الشعر المنظوم...وفي النثر"[2].

إنّ الأمر البارز عند هذه المجموعة أنهم اتحدوا في التسمية و في تقسيمها إلى نوعين لا أكثر ولا أقل فقالوا :عن الشعري منظوما و عن النثري منثورا، وخالفوا بذلك الغرب الذي قسم الأدب تقسيما ثلاثيا "ملحمي، غنائي، درامي"، فاختلف بذلك التقسيم الأجناسي عن كل من الغرب والعرب.

فعلى الرغم من من سماع العرب بقضية الأجناس الأدبية، ومعرفتهم لكتاب أرسطو "فن الشعر، و هو الكتاب الذي يعد المرجع الأساسي لهذه النظرية عند الغرب، إلا أنهم أساءوا فهمه لعدم توافقه مع الأنواع الأدبية التي عرفوها آنذاك[3]، فكتابه يتحدث عن أجناس غريبة لم يعهدها العرب في فنونهم من قبل، فلا الملحمة و لا المأساة قد وردت في أشعارهم، لذلك لجأت العرب لجنسي الأدب (شعر/نثر).

[1] - رشيد يحياوي، الشعرية العربية، ص105

[2] - المرجع نفسه، 106.

[3] - ينظر: غنيمي مُحَمَّد هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة ، مصر ،د.ط،2004، ص149.

وانطلاقا من هذه الاختلافات نقف عند مفهوم الجنس الأدبي عند كل من الغرب والعرب.

أ) الجنس الأدبي عند الغرب:

نلفي **أرسطو** واضعا الأسس التي تقوم عليها نظرية الأنواع الأدبية، حيث قسم الأدب في كتابه"فن الشعر" إلى ثلاثة أنواع: كوميديا، تراجيديا والملحمة، وبين ّ خصائص كل من التراجيديا والملحمة في الموضوع أو الأداء أو الوظيفة، بين ّ أن ّ كل نوع أدبي يختلف على النوع الآخر من حيث الماهية والقيمة فعمل بالمبدأ القائل أن ّ كل نوع أدبي يقدم درجة إشباعه الخاصة به ويعمل حسب مستواه الخاص به،[1] على الرغم من اهتمام أرسطو بالأنواع الأدبية وتقسيماتها إلا أنه ّا لم تكن كلية ولم تغط جميع الأنواع الأدبية المعروفة في عصره، فقد أغفل الشق الكوميدي مهتما بالشق التراجيدي في كتابه.

أما تودوروف فقد اشتغل على العمل الأدبي قبل أن يخوض في الجنس الأدبي، وانتهى إلى تمييز ثلاثة جوانب أساسية فيه، تجمعهما شبكة من العلاقات المتبادلة و المعقدة وهي: الجانب اللفظي،الجانب التركيبي، والجانب الدلالي.[2]، فهذه الجوانب أساسية متشابكة غير قابلة للفصل في العمل الأدبي.ويرى أن الجنس الأدبي "يشكل في نوع ما، ترددا لبعض الخصائص الخطابية وأن ّ النصوص الفردية تنتج وتدرك على أساس معيار قبلي شكله المجتمع حسب ترميزه الخاص، فليس الجنس الأدبي أو غير ذلك إلا هذا الترميز لخصائص خطابية"[3].فالجنس عنده عبارة عن ترميزات صيغت بفعل الخطابات اليومية التي تنبثق من أواسط المجتمعات، وعلى اختلاف الخطابات تختلف وتعدد الأجناس.

---

[1]- ينظر: شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، دار الطباعة الحديثة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،ط.1، 1982م، ص99.

[2]- ينظر: تودوروف وآخرون، القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر: خيري دومة، دار شرقيات، القاهرة، مصر، ط.1، 1997م، ص52.

[3]- عثماني ميلود،: شعرية تودوروف، ص 21، 22.

ويقول أيضا"إنّ الاهتمام بالأجناس الأدبية قد يبدو، في أيامنا هذه تزجية للوقت لا نفع فيه، وإن لم يكن مغلوطا تاريخيا ولكن الحديث عن نص أدبي لابد أن يتم من خلاله الحديث عن جنسه؛ وذلك بغرض الكشف عن القاعدة التي ينبنى النص حسبها"[1]، فصار من الضروري حضور الجنس قبل حضور النص الأدبي ودراسته انطلاقا من الخصائص البنيوية له.

ب)الجنس الأدبي عند العرب:

المعروف عن نظرية الأجناس الأدبية أنهّا ذات أصول غربية ممتدة من الثقافية اليونانية الإغريقية مع أفلاطون وأرسطو، وقد تطورت وذاعت عندهم على خلاف العرب التي لم تهتم بها ولم تقدم فيها جديدا، وفي هذا الشأن نجد غسان السيد المترجم لكتاب "ما الجنس الأدبي" لـ ماري شيفير يقول:"قلّما حظيت مسألة الأجناس الأدبية باهتمام الدارسين والنقاد العرب.وقد يعود ذلك إلى عدم أهمية هذا الموضوع في الأدب العربي القديم حيث كان الاهتمام منصبا على الشعر وحده.أما الآن وبعد أن دخلت أجناس جديدة إلى الأدب العربي بفعل الاحتكاك بالغرب(القصة-الرواية-والمسرح) فإنه من الواجب إعطاء هذه المسألة الأهمية التي تستحقها.لكن أي دراسة في هذا المجال ستعتمد على الدراسات الغربية، وذلك لندرة الدراسات في اللغة العربية"[2]،هذا يعني أنّ الدراسات الغربية هي الأصل الذي تفرعت منه الدراسات العربية بحيث تظل العرب محكومة بنظيرتها الغربية في دراساتها.

لقد كان مفهوم التقليدي للأدب العربي ينحصر في تقسيم ثنائية (شعر/نثر)، فالرواج كان لهذين الجنسين وقول ابن خلدون يوضح هذا:"اعلم أنّ لسان العرب وكلامهم على فنين من الشعر، المنظوم: وهو الكلام الموزون المقفى ومعناه الذي تكون أوزانه كلها نسق واحد وهو القافية، وفي النثر:

[1]- المرجع نفسه، ص21.

[2]- ماري شيفير، ما الجنس الأدبي؟، تر: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1997م، ص09.

وهو الكلام غير الموزون وكل الفنين يشمل على فنون و مذاهب في الكلام"[1]، فالعرب لم تعرف سوى هذين الفنين في تقسيماتها الأجناسية.

إذ أن الثقافة العربية القديمة لم تحتف بنظرية الأجناس الأدبية، ويعود ذلك إلى مجموعة من الأسباب الإيديولوجية منها أنّ "هاجس النهضة ومحاولة الإطلاع على منجزات المدارس الغربية في مجالي النقد والبحث الأدبيين، قد يكونان من أهم الأسباب التي حالت دون الانكباب على هذا المبحث.أضف إلى ذلك أن محاولة إثبات الذات، والرجوع إلى التراث بحثا وتنقيبا، جعلا النقد العربي الحديث يحرص بالأساس على إبراز سمات الحداثة داخل ذلك التراث. بما يمكن أن يمثل دحضا لتهمة التأخر عن الغرب، وإثباتا لأسبقية العرب في اكتشاف هذه المقاربات، وأهم أسسها النظرية، كما جعلاه أيضا- بالنسبة إلى البعض الآخر- يحرص على إبراز استقلال الأدب العربي عن الغربي وتميزه بخصائصه الذاتية"[2]، فالأدب العربي حاول الالتزام بذاتيته مستغنيا بذلك عن المنجزات الغربية، إلا أنه قد أظهر بعض الباحثين اهتمامهم بداية مع ترجمة كتاب أرسطو"**فن الشعر**"، فظهر بذلك الاهتمام بقضية الأجناس الأدبية من قبل النقاد المحدثين في فترة الثمانينات ففي هذه الفترة كانت "بداية الاهتمام الفعلي بقضية الأجناس الأدبية في التراث العربي تحرص على إبراز أهميتها، أو ضرورة التأسيس لها من خلال زاوية نظر تراعي خصوصية المجال الثقافي العربي الإسلامي"[3].فبعدما كانت الرؤيا النقدية العربية متشبثة بتراثها ورافضة لغيره، إلا أنها قبلت الاطلاع على المنجر الغربي من أجل الانتفاح، شريطة المحافظة على خصوصية الأصل.

[1]- مُحَمَّد أمنصور، استراتجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 2006م، ص66.

[2]- عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، دار مُحَمَّد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط.1، 2001م، ص59.

[3]- المرجع نفسه، ص60.

وكثرهم النقاد العرب المعاصرون الذين اهتموا بهذه النظرية نذكر من بينهم على سبيل المثال لا الحصر، الدكتور مُحَمَّد غنيمي هلال في كتابه **"الأدب المقارن"**كما نلفي الدكتور رشيد يحياوي في كتابه**"مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية"**حيث نسق بين ما هو تراثي وما هو محدث، مستندا على نظريات غربية أصيلة ، ليغطي بذلك النقص الذي اعترى النقد العربي في هذا المجال، ليقدم الدراسات الآتية:

- مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية.1991.
- الشعرية العربية: الأنواع والأغراض.1991.
- شعرية النوع الأدبي:قراءة في النقد العربي القديم 1994.
- الشعري والنثري :مداخل لأنواعية الشعر.2001.

ت)تداخل الأجناس الأدبية:

تعدّ مسألة تداخل الأجناس الأدبية من أقدم المسائل على الصعيد النّقدي والإبدّاعي، "فالقصة الشعرية تمتلك حضورا في التراث الشعري العربي، والمقامات والسير الشعبية قصة ألف ليلة وليلة وغيرها، إذ تجمع بين تقنية السرد والشعر، ولا تقتصر إشكالية التداخل على حشد أجناس أدبية في فضاء أدبي مركب، وإنما تمتد إلى تشظي الجنس الواحد إلى أجناس متجانسة متناغمة في جيناتها في كتاب واحد نحو تشظي القصة القصيرة جدا أو الأقصوصة، ما يضع إشكالية التداخل في مسارين: مسار خارجي يشتمل تداخل أجناس أدبية متجانسة".[1]، فتشظي الجنس الواحد يولد أجناس أخرى فمن القصة تولد القصة القصيرة جدا، ومن الشعر تولد القصيدة العمودية وقصيدة التفعلة وقصيدة النثر، ومعظم الأجناس الأدبية تشترك في التراكيب وتتقارب ثم تختلف لتظهر بذلك أجناس جديدة.

[1]- عمر عبد الهادي عتيق، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية، (عكا والملوك)، للروائي أحمد رفيق عوض، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر،ج1،2008م، ص1034.

هذه الظاهرة التفاعلية للأجناس الأدبية هي ما تزيد من تطوره على امتدادات زمنية معينة، والمقصود منها أنها"أشكال التفاعلات الأجناسية التي تتم في فترة تاريخية محددة، أو معاصرة له، تشاركه في الانتماء إلى نفس المقولة الأجناسية و تمثل بالنسبة إليه الأنموذج الأجناسي ، الذي بإمكانه أن يتمثله ويستلهمه ليستوي نصا له شرعيته الأجناسية و الأدبية"[1]، ومنه فإن التفاعل بين النصوص ودخولها في علاقات تنتج عنها شرعية نصوص أخرى.

حيث إنّ الغاية المرجوة من نظرية تداخل الأجناس الأدبية، هي الولوج في عوالم الإبداع بعد فك القيود التي كبّلت العملية الإبداعية للأدب، ألا وهي نظرية نقاء الأنواع الأدبية التي شكلت وهما تمثل في عدم وجود أنواع أدبية غير التي أُلفت، و في هذا يقول **فوليك:**"لا تحتل نظرية الأنواع الأدبية مكان الصدارة في الدراسات الأدبية في هذا القرن، والسبب الواضح لذلك لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا.فالحدود بينها تتغير باستمرار، والأنواع تختلط أو تمتزج والقديم منها يتحرك أو يحور، وتخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معه المفهوم نفسه موضع شك"[2].

إنّ أول ما ربطه فوليك بالأنواع الأدبية هو لفظة **"قرن"** أي أن الأنواع الأدبية أول ما تتعلق به هو الزمن، ويستمر في قوله بإضافة لفظة **"عصرنا"** حين ربط اهتمامات كتاب عصره وجدها تساير العصر الراهن المنفتح لا الماضي المنغلق.

فالأدب المعاصر هو انفتاح من نوع مغاير، حيث يؤمن بقيمة الحركة و التحول، ولا يؤمن بالثبات والسكون.فهو ينطلق من ماضيه ليفعله فيهضمه ثم يتجاوزه لتحدث بذلك عملية الخلق الفني المبتغاة.

[1]- جليلة الطريطر، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، مؤسسة سعدان للنشر، تونس، د.ط، 2004م، ص93.

[2]- رشيد يحياوي، الشعري والنثري، دار الأمان ، الرباط، المغرب، د.ط، 2001م، ص53،54.

الـفـصـل الأول

إشكالية المصطلح: الماهية/ التطور/ التصور

- المبحث الأول : المفهوم اللغوي والاصطلاحي لقصيدة النثر.
- المبحث الثاني: نشأة وتطور قصيدة النثر عند الغرب والعرب.
- المبحث الثالث : عوامل ظهور قصيدة النثر وعلاقتها بالنمط الشعري الغربي.
- المبحث الرابع : موقف النقاد المحدثين من قصيدة النثر.

المبحث الأول : المفهوم اللغوي والاصطلاحي لقصيدة النثر.

1- ماهية قصيدة النثر:

في بداية الأمر نلاحظ غرابة في التسمية الجامعة بين نقيضين في مصطلح واحد لذلك كان لزاما أن نجزأ المصطلح إلى جزأين: قصيدة / النثر، فلكل طرف دلالته اللغوية والاصطلاحية.

أ) القصيدة:

- لغة: جاء في لسان العرب أن القصيدة معناها استقامة الطريق قَصَدَ قَصْدًا ، فَهُوَ قاصِدٌ (والْقَصْدُ) إِتْيانُ الشَّيْءِ "[1]، أي أنها تحمل معاني الاستقامة، والجودة،والتهذيب والتنقيح.

-اصطلاحا: يعرف ابن منظور القصيدة بقوله:" القصيد من الشعر ما تم شطر أبياته (...) وقال ابن جني: سمي قصيدا،لأنه قصد (...) وقيل سمي قصيدا لأن قائله احتفل به فنقحه باللفظ الجيد والمعنى المختار..وليس القصيد إلا ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشرة، فأما ما زاد على ذلك فإنما تسميه العرب قصيدة"[2].

ويقول ابن رشيق القيرواني أن القصيدة عنده ما تجاوز السبعة أبيات:" قيل إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة، ومن الناس من لا يعد القصيدة إلا ما بلغ العشرة وجاوزها ولو ببيت واحد"[3].

وفي تعريف آخر نجد الناقد قدامى بن جعفر يقول:"لما كانت للشعر صناعة، وكان الغرض من كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال، إذ كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهان فله طرفان: أحدهما غاية الجودة، والآخر غاية الرداءة"[4].

---

[1] - ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر، بيروت، م5، ط.1، 1997م، مادة قصد، ص264.

[2] - المرجع نفسه، ص 246.

[3] -ابن رشيق القيرواني، العمدة، تح: محي الدين عبد الحميد،ج1، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط.5، 1981م، ص183.

[4] - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: عيسى ميخائيل سابا، المكتبة البوليسية، لبنان، د.ط، 1958م، ص:13.

وبهذا نجد اختلافات عديدة عند النقاد حول تحديد مصطلح دقيق لمفهوم القصيدة فقد ارتبط عند ابن منظور بالرغبة والقصد في الكتابة، وعند ابن رشيق بعدد معين من الأبيات، أما عند قدامى فقد ربطها بمجموعة من الخصائص اللغوية والفنية كما عدّ ها أيضا صناعة.

ب)**النثر:**

م تَ فَنَثْرِقُكَ نَقْثِي" الجُوهَرِيُّ وَيَزِدُوكَ اَلْلَوْزِ والسُّكَّرِ ، وَقَدْ نَثَرَهُ وَيَنْثُرُونَثَارًا والمَثَالِ تَقَاثَرَ مِنْهُ "[1] فالجذر نثر يوحي بالتبعثر والتفرق والتشتت.

- **اصطلاحا:**

جاء في معجم مصطلحات النقد العربي القديم لمحمد مطلوب تعريف النثر على النحو التالي:"هو الكلام العادي الذي لا يتقيد بوزن وقافية فهو أساس الكلام وجله...والنثر أصل في الكلام ولا تتكلم العرب أولا إلا به، فهو أسبق من الشعر ولم يصل عن العرب القدماء إلا القليل منه"[2].

وفي رأي آخر ارتبط مفهوم النثر بوضوح المعنى وشفافيته فـ"هو ما وضح معناه وظهر مضمون ألفاظه من أول وهلة"[3].فهو الكلام العادي الذي يستوعبه العامة دون أي إبهام أو حاجة للتفسير.

وفي مقابل هذا الرأي يظهر رأي آخر يصنف النثر حسب قيمته فيقول:"والنثر في اللغة العربية نثران: نثر عادي يقوله الناس في حياتهم اليومية، يعبرون به عن أغراضهم بالسجية، ونثر فني يرقى به البلغاء عن لغة التخاطب إلى منزلة الفن الراقي، والإجادة المتقنة، فيغدو توأم الشعر وقسيمه، وعن هذا الضرب تتحدث كتب الأدب والنقد ، وأن أبناء اللغة يتناقلونه بالمشافهة، ويتعلمونه بالسماع ويستوي في تعلمه المتعلم والجاهل، وأن الضرب الثاني لغة الخاصة ممن أوتوا اللغة وتراكيبها وسعة

[1] - ابن منظور، لسان العرب، م6، مادة (نثر)، ص136.

[2] - أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، بيروت، ط.1، 2001م، ص222.

[3] - مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط.1، 1981م، ص216.

الخيال والقدرة على الابتكار والتجديد"[1]، يتضح من خلال هذا التعريف أن النثر يرتقي بارتقاء اللغة، من لغة الخطاب العادي إلى لغة الخطاب الفني وبالتالي الإبداع الذي تبحث عنه الشعرية العربية.

2- قصيدة النثر:

جابت قصيدة النثر أرجاء الساحة الشعرية الغربية أولا ثم التحقت بها نظيرتها العربية ثانيا، وعليه سأقف على بعض الحدود والمفاهيم الغربية ثم العربية لقصيدة النثر.

أ) المفاهيم الغربية:

إذ يعود مصطلح "قصيدة النثر" في الأصل إلى ترجمة المصطلح الفرنسي " **POEME EN PROSE** " وهو مصطلح وجد في بعض كتابات "رامبو" النثرية الطافحة بالشعر، وإن تكن له أيضا أصول عميقة في الآداب كلها، بما في ذلك العربية ولا سيما الديني والصوفي منها"[2].فالجذور الأولى للمصطلح عثر عليها في آداب الغربيين لتمتد وتصل إلى آداب العرب.

وتعد **سوزان برنار** من أوائل الدارسين الذين اهتموا بقصيدة النثر، فحددّت مفهومها بقولها:"إنّ قصيدة النثر هي تماما نوع مختلف: ليس هجينا، في منتصف الطريق بين الشعر والنثر، لكنه شعر خاص، بمثابة نثر إيقاعي مكتوب بشعرية رهيفة، يفترض بنية وتنظيما، بكل ما فيهما، إذ يبقى أن نعلن القوانين:قوانين ليست فقط صريحة، إنهّا عميقة، مثلما هي الحال في كل نوع فني

[1]- غازي طليمات وعرفان الأشقر، تاريخ الأدب العربي-الأدب الجاهلي قضاياه ، أغراضه، أعلامه، فنونه-، دار الإرشاد، دمشق، سوريا، ط.1، د.ت، ص24.

[2] - يوسف بكار، في العروض والقافية، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط.2، 1990م، ص152.

حقيقي"[1] فقدت أكدّت سوزان على النوعية في قصيدة النثر، واعتبرتها جنسا مختلفا وخاصا له مقوماته وتنظيماته.

وتعتبر **سوزان** قصيدة النثر "في منطلقها رد فعل على المعايير وأشكال الجمال المطلق للقرن السابع عشر، يمكن أن تعتبر شكلا حديثا للشعر"[2]،وهي لا تكتفي باعتباره شكلا حديثا وحسب وإنمّا تعتبره ثورة على الأطر التقليدية التي كبّلت العملية الإبداعية.

وفي تعريف آخر لها تقول:" قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية، موحدة، مضغوطة، كقطعة من بلور . . . . خلق حر، ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء، خارجا عن كل تحديد، وشيء مضطرب، ايحاءاته لا نهائية"[3]، بهذا تكون سوزان قد وصفت هذا النمط الشعري شكلا ومضمونا، فشكلها موجز، موحد ومضغوط، ومضمونها يلامس الحرية والانفلات من جميع المحددات، وكذا تبنى ثراء الايحاءات.

وقد أطلق **جون كوهن** على قصيدة النثر مسمى "قصيدة معنوية" حيث قال:" ففي قصيدة النثر في الواقع يوجد بصفة عامة نفس الخصائص المعنوية التي توجد في قصيدة الشعر ليس هناك شك أنّ الشاعر في "قصيدة النثر" متحرر من قيود الوزن وهو من ثم أكثر طواعية لكي يلعب على رافد المستوى المعنوي"[4]، يتضح من خلال هذا التعريف أن قصيدة النثر قد ابتعدت عن شرط الوزن والقافية، واقترضت من الشعر أهم عناصره ألا وهو المعنى الذي كلما تعدد أسهم في العملية الإبداعية.

[1] - سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد مفاس، دار المأمون، بغداد، العراق، ط.1، 1993م، ص19.

[2] - المرجع نفسه، ص20.

[3] - علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري –دراسة نقدية-، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، ط.1، 1990م، ص140.

[4] - جون كوهين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، مصر، ط.4، 2000م، ص33.

ب)المفاهيم العربية:

يعتبر أدونيسأوّ ل المنظرين العرب لقصيدة النثر، حيث كتب مقالة عن -هذة الأخيرة- في مجلة "شعر"وقد عر ّف قصيدة النثر قائلا:"هي نوع متميز قائم بذاته، ليست خليطا، هي شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة، لذلك لها هيكل وتنظيم وقوانين ليست شكلية فقط، بل عميقة وعضوية كما في أي نوع فني آخر"[1]، فقصيدة النثر ليست عشوائية وإنما تمثل شعرا خاصا، لها ما يميزها عن باقي الأجناس الأدبية.

ويوافقه أنسي الحاج في طرحه فيقول عن قصيدة النثر" هي وحدة متماسكة لا شقوق بين أضلاعها، وتأثيرها يقع ككل، لا كأجزاء، لا كأبيات وألفاظ"[2].

ويصف أدونيس القصيدة الجديدة بأنهّ ا"تأسيس نوع جديد من التعبير بحيث تصبح القصيدة مثلا كتابة جديدة لا وزنا بالضرورة وليست لا وزنا بالضرورة.تصبح إيقاعا وزنيا نثريا أو نثريا وزنيا يمكن أن تمتزج فيها الأنواع كلها"[3]، فقد منح لهذه الكتابة الجديدة كل الحريات، حرية التخلي عن الوزن، حرية ارتباط الايقاع بالنثر أو النثر بالوزن، ومنه تظهر نظرية تداخل الأجناس الأدبية التي احتضنت قصيدة النثر بقوة.

وعليه يقول أدونيس:"قصد أن يتحرر الشعر من كل قالب مفروض، وألاّ يخضع لغير الفن، إنّ للشعر الجديد أفكاره الخاصة، فللقصيدة الجديدة كيفيتها الخاصة، وطريقتها التعبيرية الخاصة، ولها بمعنى آخر نظامها الخاص"[4]، بمعنى أن قصيدة النثر تحررت من النظام الشعري العام؛ و رسمت نظامها الخاص، بتمردها على القواعد الخليلية واستنادها على النثر الذي ولدت منه مولودها الأدبي الجديد، ذلك الجنس الجديد الذي يرفض القيود والضوابط ويدعو إلى الحرية والانفتاح.

---

[1]- أدونيس، في قصيدة النثر مجلة" شعر"، بيروت، لبنان، ع14، ص18.

[2]- أنسي الحاج، لن المقدمة، بيروت، لبنان، ط.2، 1982م، ص15.

[3]- أدونيس، فاتحة النهايات، دار العودة، بيروت، لبنان، ط.1، 1890م، ص242.

[4] - أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط.2، 1978م، ص15.

وحين نقول الدعوة إلى الانفتاح فذلك يعني أن نلغي كل الحدود والفواصل التي تأسر المبدع، وتضيق عليه العملية الإبداعية، فيغدو إنتاجا عاديا خاليا من الفنية، وفي هذا يقول أدونيس: "إننا لا نحصر الفن بأشكال معينة. فالفن أمامه لا نهائية من التشكلات ومن التعبيرات"[1]، بهذا قد منح أدونيس المبدع الحرية التامة لإثراء الفن، وتمثل قصيدة النثر قطعة فنية رافضة لكل نمذجة وتقليد، تتشكل وفق الحالة الشعورية لمبدعها التي لا تعرف السكينة والاستقرار وبالتالي تتزايد الإنتاجات الشعرية.

ويرى مُحَمَّد العبد أن قصيدة النثر أضحت"شكلا مميزا من أشكال التعبير الأدبي المعاصر، يروق لبعض المبدعين اتخاذه إطارا فنيا يعبرون من خلاله عن مضامين فكرية وشعورية متعددة"[2] فقد مثلت قصيدة النثر لدى المبدعين معبرا وبابا للخلاص من النمطية ليعبروا عن مكنوناتهم ومشاعرهم المرهفة.

وجاء في تعريف آخر لقصيدة النثر قول مُحَمَّد علي الشوابكة:" الكتابة التي لا تتقيد بوزن أو قافية وإنما تعتمد الإيقاع والكلمة الموحية والصورة الشعرية، وغالبا ما تكون الجمل القصيرة محكمة البناء مكثفة الخيال"[3]، لتبرز في نهاية الفقرة سمات قصيدة النثر كما حددها الشوابكة: الإيقاع، الكلمة الموحية، الصورة الشعرية، الإيجاز وسعة الخيال، والابتعاد عن قوانين الوزن والقافية.

وهذه المميزات لم تكن تقتصر على قصيدة النثر فحسب، وإنّما هي أيضا تمثل سمات الشعر الحر أو شعر التفعيلة وفي هذا الشأن قال كمال خير بك:" نحن نفهم بـ"قصيدة النثر"مجموع العمل الشعري "المحرر"من القافية والإيقاع المميزين للنظم، وتجدر الإشارة إلى أنّ هذا النّوع من "الشعر المحرر" كان يقدم نفسه وفق شكلين من الكتابة أو التنظيم الخطي الأوّل هو الشكل المدعو، عموما "بالشعر الطلق"، والثاني هو الشكل النثري بصريح التعبير والذي يحتكر تسمية" قصيدة النثر".وفيما تمثل

[1]- صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس، "الطفولة، الشعر"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ب، ط.1، 2000م، ص73.

[2]- مُحَمَّد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر، مصر، ط.1، 1989م، ص177.

[3]- مُحَمَّد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، الأردن، د.ط، 1991م، ص209.

الشكل الأول في أعمال الماغوط وجبرا ابراهيم جبرا وتوفيق صايغ، تمثل الشكل الثاني في نتاج أدونيس وأنسي الحاج وشوقي أبي شقرا وعصام محفوظ ويوسف الخال"[1].

وعلى الرغم من اشتراك الشعر الحر وقصيدة النثر في بعض الخصائص إلا أنهما يعدان جنسين منفصلين تماما "فقصيدة النثر هي شكل يختلف عن الشعر الحر في آداب العالم بأنه يستند إلى النثر ويسمو به إلى مصاف الشعر، (فيما يستند الشعر الحر إلى الشعر التقليدي، ومن هنا التزامه الأسطر شكلا) مكتسبا من النثر العادي عفويته وبساطته، وحريته في الآداء والتعبير وبعده عن الخطابية والبهلوانية البلاغية والبيانية"[2]أي أنّ قصيدة النثر استمدت سماتها (البساطة، الحرية، البعد عن الخطابية) من النثر العادي وارتقت به إلى مصاف الشعر، وهذا على خلاف نظيرتها (قصيدة التفعيلة) التي ارتكزت على الشعر الخليلي وسارت على خطاه، فتتجلى أهم الفوارق بين الخصائص التي تميز بين القصيدتين.

إنّ سماح الشعرية للمبدع بتوظيف جنس النثر في الشعر لا يعني خلو القصيدة من فحوى الشعر وفي هذا يقول جبرا إبراهيم جبرا: "قصيدة النثر هي القصيدة التي يكون قوامها نثرا متواصلا في فقرة كفقرات أي نثر آخر على فارق المضمون....المضمون هو الذي يجعل من فقرات نثرية قصيدة أو غير قصيدة"[3]حيث أن المضمون هو الذي يحدد إذ ما كانت القطعة النثرية شعرا أم لا.

ويشير فاضل الغزاوي إلى مكونات القصيدة النثرية فيقول:"إنّ قصيدة النثر هي شعر ونثر في الوقت عينه وتقوم على عنصرين: الخيالي والجوهري المستمر (الشعر)، والواقعي اليومي والعارض (النثر) من

[1]- كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط.1، 1982م، ص355.

[2]- أحمد بزون، قصيدة الثر العربية، دار الفكر الجديد، لبنان، د.ط، د.ت، ص59.

[3]- جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص15.

جهة أخرى ضمن تأليف وحشي يستمد قوته من قانون وحي الحرية"[1] فالشعر والنثر يمثلان مكونين رئيسيين بنفس القيمة في القصيدة النثرية ، فالأو ّل يمنحها الاستمرارية والثاني يزيد من استمراريتها.

إنّ الشعرية العربية المعاصرة تبحث عن الدينامية والحركية اللامتناهية، لذلك خلّصت مبدعي العصر من سلطة التقليدي، ومنحتهم الحرية المطلقة لإبراز ذواتهم من خلال تشكلاتهم الفنية المتنوعة، ويقول محمّد بنيس: "الشعرية العربية لم تنحصر على الشعر بمفرده، فهي توجهت أيضا لقراءة النّص القرآني والخطابة والكتابة، ومواقع هذه النصوص من النص الشعري متباينة"[2].

وتعدّ قصيدة النثر أهم التنويعات الإبداعية التي توصلت إليها الشعرية العربية المعاصرة إذ " لابد من النظر موضوعيا، إلى قصيدة النثر، بوصفها جزءا من انفجار التعبير الشعري، وجزءا من التطور الذي لحق الذائقة الشعرية والعلاقة المرجعية بالتراث"[3]فهي وليدة الانفجار الشعري حيث رصدت تغيرات جذرية في بناء شعرية مخالفة.

و يعرف حاتم الصكر قصيدة النثر فيقول:" بأنها الانتقالة الملموسة باتجاه معالم الشعرية العربية الحديثة، وأنهّا الخطوة الثانية في مجال بناء شعرية عربية معاصرة بقيامها على شرط التحديث الشامل بعد الشعر الحر يغدو تجديدا تدريجيا عن تقليد المألوف"[4]، فشرط التحديث الشامل ضروري في بناء شعرية معاصرة، وقد مثلت قصيدة النثر ذلك بتجاوزاتها.

وتعتبر قصيدة النثر "واحدة من الخطوات المهمة تجاه الحداثة في الشعر العربي وهي تسلك سبيلها الإبداعي في التعويض عن غياب الوزن والقافية، والتركيز على عناصر جمالية أخرى تميز فن الشعر في إطار المرحلة التي يعيشها المبدعون، وإعلان الفرق بين الشعري والنثري وتجاوز الأجناس الأدبية الضيقة

[1] - آصف عبد الله، الحداثة الشعرية وقصيدة النثر، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، سوريا، ع343، 1999م، ص04.

[2] - محمّد بنيس، الشعر العربي بنياته وإبدالاتها' الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط.1، 1990م، ص45.

[3] - صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس، ص82.

[4] - فرحان بدري الحربي، سيمياء الحداثة في قصيدة النثر، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، جامعة بابل، العراق، 2008م، ص44.

إلى ما هو أدبي بمعناه الجمالي"[1]، فقد تخطت المألوف وكسرت الحدود والحواجز، وسعت نحو البحث والإنجاز الفني، فبحثت عن عناصر الجمالية في ذوات مبدعيها والتي ميزتها عن سائر الأجناس الأدبية، ثم ارتقت بها إلى مصاف العملية الشعرية الإبداعية.

إذ يقترن الأدب والأدبية بالإبداع، حيث تمثلت قصيدة النثر في "شكل أدبي ينتمي إلى الأدب وإلى الأدبية، ذلك لأنه نشاط لغوي مبدع، يعبر عن رؤية، مستخدما الوسائل الأدبية من تصوير وتخييل وخلافه"[2]، فالأدب مادته اللغة الإبداعية، وكتاب القصيدة النثرية قد أبدعوا في استعمال اللغة وترويضها حسب حالتهم الشعورية لعبروا عن رؤاهم.

ولقد أوردت الموسوعة العربية العالمية تعريفا منصفا لقصيدة النثر، يتضمن أغلب مقولات أنصارها، حيث عرفتها بأنها:"جنس فني يستكشف ما في لغة النثر من قيم شعرية، ويستغلها لخلق مناخ يعبر عن تجربة ومعاناة، من خلال صورة شعرية عريضة، تتوافر فيها الشفافية والكثافة في آن واحد، وتعوض انعدام الوزن التقليدي فيها بإيقاعات التوازن والاختلاف والتماثل والتناظر معتمدة على الجملة وتموجاتها الصوتية بموسيقا صياغية تحس ولا تقاس"[3]، فهي جنس يستمد طاقاته اللغوية من النثر ليكوّن منه شعرا، شعر على هيأة صورة شعرية فنية تتوافر فيها الشفافية والكثافة في الآن ذاته، شعر إيقاعي محسوس لا موزون.

ويبدو أنّ شوقي أبي شقرا كان معجبا بغنائية قصيدة النثر فقال:" قصائد النثر تحلو على آذاننا غناء، وتوقظنا في الليل على كلماتها المروسة، النشيطة، الضاغطة، يجب أن تقرأ ونحن قريبون

[1] - فرحان بدري الحربي، سيمياء الحداثة في قصيدة النثر، ص44.

[2] - محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة، مصر، ط.1، 2003م، ص290.

[3] - مصطفى عراقي، تجدد موسيقى الشعر العربي الحديث بين التفعيلة والإيقاع (الشعر رؤية وإيقاعا)، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ع71 ،01نوفمبر، 2010م، ص36.

منها جدا، لأنه حتى أقسام هذا الأثر المشهورة بحق، قد تناولها الفضوليون بالعمل التذوقي فجاءت أمثولات منها وعليها، إذا قابلناها يظهر الاختلاف بينها تماما وتترك القارئ في لهب الأحلام"[1].

وفي تعريف آخر لقصيدة النثر قيل: "إنّها بطبيعتها تميل إلى تجسيم العالم، وانتهاك المعقول والممكن، وكشف حالات اللامعقول واللاممكن.إنّها تمرد، ولكنه ليس تمرد على أعراف وتقاليد موسيقية، وإنّما تمرد -في المقام الأول- على موضوعة شعرية، رأى فيها الشعراء حاجة ماسة إلى البحث عن شكل جديد يستوعب هذه الموضوعة التي تسعى لأبعاد اقتضتها طبيعة الحياة، وتطوراته التكنولوجية المتلاحقة، وتدفقه المعلوماتي، وطبيعة العولمة وكسر الحواجر.هنا غدا الشاعر مكشوفا، ليس فقط أمام ذاته، وليس فقط أمام جماعته، وإنّما أيضا أمام العالم أجمع"[2]، فالانزياح في قصيدة النثر لم يكن بالضرورة الأولى انزياحا عن الشكل الشعري وموسيقاه فقط وإنّما كان إنزياحا عن موضوعات الشعرية وأعرافها التقليدية والتي أدت إلى حدوث تغيرات في الشكل الشعري أيضا .

ويصفها فرحان بدري الحربي فيقول: "يرى بعض الباحثين أنها جنس مخنث أي منفعل في ذاته، إذ تحمل صفات الشعر والنثر معا، كما أنها تشير إلى حالة خروج وعدم اتفاق مع شكل الشعر وواقع النثر، فهي تجديد في هيئة الشعرية المعاصرة بغض النظر عن توافقه مع موازين نظرية الأجناس الأدبية وعدمه"[3]، فهي تمثل ذلك التجديد الذي تبنته نظرية تداخل الأجناس الأدبية ورحبت به الشعرية المعاصرة على الرغم من تناقضاته.

أما عن المصطلح فقد عرفت قصيدة النثر تنوعا في ذلك، حيث أدلى كل باحث وناقد بدلوه في التسمية، حيث لا يزال مصطلح قصيدة النثر قادرا على الإثارة، رغم مرور نحو نصف قرن على إطلاقه في المشهد الشعري العربي، فلا يزال القوم مختصمون حوله ويجمع المعارضون على تناقض

[1]- آرثر رامبو، أربع عشرة قصيدة، مجلة شعر، ع11، 1يونيو ،1959م، (من تعليق لشوقي أبي شقرا حول قصائد رامبو)، ص53.

[2]- محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، ص308.

[3]- فرحان بدري الحربي، سيمياء الحداثة في قصيدة النثر، ص40.

المصطلح، فهذا شريف رزق في مقالة عن قصيدة النثر يقول:" قصيدة النثر لم تسلم من استهجان منذ بدأت تجلياته (المغايرة وحتى الآن، بداية من استقبال مصطلحها الذي يشير إلى حقيقتها وإلى إشكاليتها كذلك، والذي يعد مدخلا ملائما لكشف حقيقة هذا النوع الشعري، والموقف منه لم يزل عصبيا، وهناك رفض كبير للتعامل مع مصطلح (قصيدة النثر)"[1].

فقد أطلق على هذا الشكل الجديد مجموعة من المصطلحات منه:"الشعر المنثور، النثر الشعري، القصيدة المضادة، الشّ نز.لكن هذا المصطلح لم يلق الترحيب من قبل النقاد والشعراء، وسماه ميخائيل نعيمة (الشعر المنسرح)، وأطلق عليها أيضا اسم (الشعر المنثور)، ولكن هذه التسمية لم تستمر واقتصرت على مقال واحد من مقالاته"[2]، "ويقترحون مصطلحات أخرى ضمن نظرية الأنواع الأدبية" "النثر الفني" و "النثر الشعري" و "الشعر المنثور"[3] الواضح على أغلب هذه التسميات أنها مصطلحات مركبة من عنصري الشعر والنثر.

كما أطلق عبد الله الغذامي مصطلحا جديدا (القول الشعري)، فقال:"فجملة القول الشعري، إذا هي كل جملة شاعرية جاءت على جنس نثري"[4]، وسماها إدوارد الخراط تسمية "كتابة عبر نوعية"[5]

ففي خلال ما سبق يتبين أن النقاد والباحثين لم يتمكنوا من تحديد مصطلح مو ّ حد"لقصيدة النثر"، وكان وراء ذلك مفهومها الزئبقي الذي لم يخضع لقوانين الشعر ولا لقوانين النثر، فغدت بذلك حالة من التشكل الدائم والانبثاق المستمر.

---

[1]- شريف رزق، المفاهيم النظرية للأنواع الشعرية في شعر ما خارج الوزن، مجلة نزوى، ع15، يوليو1998م، ص107.

[2]-نذير العظمة، قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي الثقافي، جدّ ة، المملكة العربية السعودية، ط.1، 2001م، ص213.

[3]- خالدة سعيد، البحث عن الجذور، دار مجلة شعر، بيروت، لبنان، د.ط، 1960م، ص71.

[4]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير من التكوينية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط.4، 1998م، ص98.

[5] - إدوارد الخراط، الكتابة عبر نوعية، دار الشرقيات، القاهرة، مصر، د.ط، 1994م، ص18.

المبحث الثاني : نشأة وتطور قصيدة النثر عند الغرب والعرب.

1- قصيدة النثر الجذور والإرهاصات الغربية:

المعلوم عن قصيدة النثر أنها ذات مرجعية غربية نشأت وترعرعت بين أحضان الغرب، وتحديدا في فرنسا، حيث اقترن ظهورها بتحولات في الوعي القومي، إذ انعكس على كل المظاهر الحياتية آنذاك (السياسية،الاقتصادية، الفكرية والفنية)لتشهد تطورات كثير ة بتبنيها الفكر الحداثي والذي تندرج ضمنه قصيدة النثر.

حيث يعتبر الفرنسي شارل بودلير (C Baudelaire)جّد هذه القصيدة ومؤسسها الأو ّل في العالم، كما أنّ وولت ويتمان كان أول من كتب القصيدة النثرية بشكل ناضج، واستعمل فعلا هذا النسق الفني التعبيري، معتبرا إياه شعرا بشكل واضح"[1].

فقصيدة النثر عند بودلير لم تكن شكلا هجينا في الساحة الفنية، إذ منحها تأشيرة الدخول إلى عالم الشعر دون أي توتر، فبغض النظر عن قوانين الشعر "راح يفتش عن انتعاقه في نقيضه.وتنسب معظم المصادر تلك القفزة إلى بودلير الذي أثبت شرعية هذا الشكل، أدخله إلى أفق معاصريه والذين جاءوا من بعده، والذي جعله نموذجا للكتابة، جنسا أدبيا بالمعنى التاريخي للكلمة"[2].

فالرواد الأوائل لقصيدة النثر أمثال بودلير وويتمان دافعوا عن مؤلفاتهم الشعرية التي خرجت عن الأطر التقليدية، ومنحوها القوة للدخول إلى عالم الشعر بدون التصدي إلى أي معوقات، حيث أثبتوا شرعية هذا الشكل الفني الجديد.

وفي أبحاث أخرى لسوزان برنار حول المؤسس الأول لقصيدة النثر" تذهب برنار في تحديدها لولادة قصيدة النثر إلى ألويسيوس برتراند المعروف أيضا بلويس برتراند (Louis Bertrand)وهو أو ّل

[1]- أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص79.

[2] - إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف، دراسات، البحرين، د.ط، 2002م، ص 34.

مبدع لقصيدة النثر كنوع أدبي قبل بودلير الذي أبرز طرق وقوانين النوع الجديد"[1]، لكن سرعان ما تغير رأيها عن برتراند لتقول أنه لم يكن معروفا.

لتعود بعدها سوزان برنار وتؤكد أنّ "الانطلاقة الحقيقية لقصيدة النثر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر تحددت مع بودلير، فتقول:"بودليرالأوّل الذي فهم ضرورة إعطاء شكل حديث لقصيدة النثر، صالح لتلبية الانفعالات الداخلية وتطلعات الإنسان المعاصر.مع بودلير شهدنا أول اهتزازات قادت مرحليا قصيدة النثر من قطب لآخر"[2].

فبودلير قد دحض الأشكال التقليدية ورفضها باحثا عن أشكال جديدة، تتوافق وروح العصر وكذا حاجيات الإنسان النفسية للبوح عن مكنوناته دون النظر إلى العقبات التي تحد من ذلك، فقصيدة النثر تعني حرية الشكل والمضمون.

لقد قدّم بودلير أعماله الفنية الجديدة لتتوسطها قصيدة النثر، فقد بزغت رغبته الجادة في اكتشاف أشكال جديدة من خلال إصداراته"ابتداء من ديوانه الأول أزهار الشّر 1857م، ثم كتب مجموعة قصائد نثرية أخرى أكثر جرأة في التشكيل والرؤيا هي مجموعته الموسومة بـ (سوداوية باريس) بلغ عددها العشرين نشرت في مجلة (لابراس) عام 1862م"[3].

إذ وفق في محاولاته الأولى حول كتابة القصائد النثرية، ثم سعى إلى تطويرها بتخطي المنجزات القديمة، حيث حاكى المدينة الباريسية، "فلقد بدا بودلير بعد نشره هذه القصائد في محاولة لتدقيق اقتراحه الجمالي و تنفيذه من خلال محاكاة واقع المدينة في أهم ملامحها، التي تمثل معينا لا ينضب من النماذج والأحلام لأن الباريسية حياة غنية بالموضوعات الشعرية الرائعة، فمن أجل ترجمة حياة بشر القرن

[1] - أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص81.

[2] - المرجع نفسه، ص81.

[3] - أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق الهوية ، الكتابة، العنف، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط.1، 2002م، ص113.

التاسع عشر وروحه في كل تعقيداتها، كان من الضروري استخدام شكل سلس، متنافر بما يكفي للتوافق مع الحركات الغنائية للروح ومع تموجات أحلام اليقظة وانتفاضات الوعي"[1].

لذا قد لجأ بودلير إلى استنباط هذا النوع الجديد وتوظيفه في أعماله الفنية ، هربا من القواعد الكلاسيكية التي أرهقت أذواق المتلقي، باحثا عن الدينامية التي تشبع الذائقة الفنية، حيث انفك من أسر الشكل ساعيا إلى التدفق الموضوعاتي.

فقصيدة النثر **Prose poème** ولدت من رغبة في التحرر والانعتاق عن الأطر التقليدية التي سيطرت لحقب طويلة على فن الشعر، واضعة للشاعر معايير وقوالب جاهزة ينسج عليها قصائده، فالقصيدة النثرية جاءت متمردة على كل ما هو تقليدي، حيث" يبدو أن السياق التاريخي لقصيدة النثر يتقاطع مع السياق الفني في نقطة تحول ساطعة صنعتها الرغبة اللائهة في التصدي للقديم المتعنت، من جهة، ومع الرغبة اللامتناهية في ابتكار روح شعرية جديدة تنهل عناصرها من البراءة، والحرية، والحلم، من جهة أخرى. وإذا كانت قصيدة النثر قد انبثقت – في مرحلة أولى- من رحم التمرد كتصد للأشكال الطاغية، فمن المؤكد أنها تحتوي على مبدأ فوضوي وهدّام؛ لأنها ولدت من تمرد على قوانين علم العروض، وأحيانا على القوانين المعتادة للغة"[2]. فقصيدة النثر صنعت لنفسها شكلا جديدا، وأحدثت انقلابا واسعا، حيث خالفت كل ساكن وقار، واحتضنت الدينامية والحركية.

وتقول سوزان برنار:"والحقيقة أن قصيدة النثر لم تتفتّح فجأة في روضة الآداب الفرنسية فقد كان يلزمها لذلك أرض صالحة، أودّ أن أقول أذهاننا تؤرقها شعوريا أو لا شعوريا بالرغبة في إيجاد شكل

[1]- سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص 143.

[2]- إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف، ص 32.

جديد للشعر، وكان يلزم أيضا الفكرة الخصبة التي مفادها أن النثر قابل للشعر، والنثر الشعري هو الذي هيّأ لمجيء قصيدة النثر باعتباره أوّل طابع للتمرد على القوانين و الطغيان الشكلي"[1].

إذ تمردت قصيدة النثر على القواعد الكلاسيكية، فكسرت النظام الخليلي من وزن وقافية ثم صهرت الشعري بالنثري لتشكل شكلا فنيا قائما بذاته، متكأة على النثر الشعري الذي هيّأ لها الأرضية الخصبة للنمو والازدهار.

وقد عرف هذا الشكل الفني انتشارا واسعا عن الغربيين عامة والفرنسيين خاصة "وقد وجدت في الجمهور الفرنسي الروح التمردية التي أسهمت في انتشارها، ومن ثم ترسيخها من حيث:

ث)القابلية للتحول إلى شكل جديد.

ج) توافر المناخ الخصب.

ح) الرغبة الجامحة في خلق وعي جديد، ونظم وشكل جديدين"[2].

فقد لقيت القصيدة النثرية المناخ الملائم عند الفرنسيين، حيث قبلوا بها كشكل جديد في آدابهم واحتفوا به، على أمل خلق وعي قومي جديد إبان ما عايشوه خلال الثورة الفرنسية.

وتلت هذه التطورات في الأدب الفرنسي تطورات لاحقة في انجلترا وأمريكا حيث التحقت الأخيرتين بالفكر الحداثي نتيجة الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي عايشوها أثناء الحربين العالميتين.

[1]- سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص23.

[2]- إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف، ص 30.

-رواد قصيدة النثر الغربيين:

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

أما الانتشار الأوسع نطاقا كان على يد الفرنسيين فـ " الشاعر الفرنسي فرنسيس كاركو (Fransis Carco)، فقدم لمجموعته الشعرية، التي صدرت بعد وفاته وتضمنت قصائد نثرية، بكلمة طويلة" كر ّم فيها بوضوح خالقي القصائد النثرية الشعراء الخمسة الكبار ألويزيس برتران Aloysius) (Bretrand، بودلير، رامبو، لوتريامون ومالارميه"[2].

ويعدد الشاعر يوسف الخال في معرض نقده لكتاب نازك الملائكة "قضايا الشعر المعاصر" شعراء قصيدة النثر كما يلي: "لوتريامون (Lauteamont)، بودلير، رامبو (Rimbaud)، كلوديل (Claudel)، إيليار (Eluard)، وهنري ميشو (H Michaux)، أرتو (Artaud)، سان جون برس (الفائز بجائزة نوبل)، رنيه شار وبونفوا"[3].

و يصف أدونيس شعراء قصيدة النثر بقوله:" أكثر الشعراء في الغرب، الذين كتبوا قصيدة النثر، كتبوا قبلها قصيدة الوزن، كانت قصيدة النثر حدا لتجاربهم الشعرية، ولم تكن هربا فنيا من الصعوبة إلى السهولة.أذكر من هؤلاء بودلير، رامبو، ومالارميه، وهناك شعراء آخرون يترددون بين الوزن والنثر،

[1]- ينظر: موافي عبد العزيز، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط.1، 2004م، ص120.

[2]- أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص79.

[3]- المرجع نفسه،ص 79.

حسب إيحاء اللحظة، وخاصة في فرنسا، أذكر منهم رنيه شار، بيير ريفردي (P Reverdy)، هنري ميشو"[1].

فشعراء قصيدة النثر الغربيين لم يتبنوا هذا الشكل الجديد بدافع الهرب من القديم، وإنما أحبوا ذلك التجديد الذي منحهم حرية التعبير عن مختلف أفكارهم وتطلعاتهم.

قصيدة النثر صاحبة منبع غربي، ولقد ظهرت بالضبط في فرنسا(المهد الأوّل) على يد شارل بودلير، إذ يعتبر الرائد الأول لهذه التجربة الشعرية الجديدة آنذاك، للتسع بعدها وتشمل أنحاء أوروبا والعالم بأسره.

2- قصيدة النثر المرجعية والارهاصات العربية:

بعدما عرفت قصيدة النثر انتشارا واسعا في الساحة الغربية التحقت بها نظيرتها العربية، وقد مثل لبنان المهد الأول لظهور قصيدة النثر عند العرب، فكان لمجلة شعر الأثر الأكبر في شيوع هذا المشروع التجديدي.

فقد مثلت مجلة شعر المجمع الأوّل لقصيدة النثر العربية "هذا التجمع الذي تفجرت في فضائه قضية قصيدة النثر؛ فتعهدتها شكلا شعريا بديلا، منذ مطلع السّتينيات، وشكّلت سجالاته الأسئلة الأساسية التي لا تزال تسيطر على ملامح وإشكاليات قصيدة النثر"[2].

وتشير نازك الملائكة إلى الهوية الأصلية لقصيدة النثر العربية فتقول:هي تجربة لبنانية وإن كان بعض عناصرها من خارج لبنان.: فيوسف الخال مؤسس مجلة ((شعر)) وصاحبها لبناني من أصل سوري وأدونيس يحمل الجنسيتين اللبنانية والسورية، ولم يحمل معه قصيدة النثر كمشروع سوري، بل إن هذه القصيدة، أو مشروع المجلة بالذات، مشروع لبناني في منطلقاته التأسيسية، يتوافق وتطلعات التيارات

[1]- أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص 79

[2]- شريف رزق، قصيدة النثر في مشهد الشعر العربي، مركز الحضارة العربية للإعلام، د.ب، د.ط، 2010م، ص30.

اللبنانية"[1]، فعلى الرغم من اختلاف هوية الشعراء بين سوري ولبناني وغيرهم، إلا أنهم كانوا ينتمون إلى مجلة شعر اللبنانية إذ نسبوا كتاباتهم إليها.

فمجلة ((شعر)) حضنت الكثير من الشعراء اللبنانيين وغيرهم، ويمثل أدونيس الرائد الأول لقصيدة النثر العربية، لذلك يمكن القول أنّ أوّل من بادر في كتابة قصيدة النثر هو (**علي أحمد سعيد إسبر "أدونيس"**)، وذلك عام 1958م عندما ترجم قصيدة **سان جون بيرس** فقد كشفت له هذه الترجمة عن طاقات وأساليب للتعبير لا يستطيع الوزن أن يوفرها، وكان من تأثير هذه الترجمة أنه كتب أولى أعماله في قصيدة النثر (وحدة اليأس)"[2].

فبعد عملية الترجمة التي قام بها أدونيس تشكلت له رؤى مختلفة استطاع من خلالها التعبير والكتابة بطريقة جديدة، متمردا على الأشكال الشعرية السابقة فـ "مع ديوان أدونيس الثاني (أوراق في الريح) بدأت تتبين أبعاد التمرد والرغبة في التجريب اللغوي والمعماري للشعر الحديث، وفي مقدمة أعماله الكاملة يشير أدونيس إلى أنّ قصيدته (أروادیا أمیرة الوهم) كانت بداية تجربة الكتابة شعرا بالنثر"[3]. فقد رأى أدونيس في قصيدة النثر تجسيدا مطلقا للتمرد حين ضم النثر للشعر وأبدع فيه.

ويعتبر أدونيس أوّل من احتفى بقصيدة النثر، حيث قام بترجمة المصطلح عن الفرنسية (Poeme en prose) عام 1960 " فإلى جانب أن أدونيس أول من كتب قصيدة النثر هو أوّل من أطلق عليها هذا الاسم وذلك في مقال له على صفحات (مجلة شعر) سنة 1960م، وذلك بعد تأثره بكتاب سوزان برنار (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا).

---

[1]- أحمد بزون قصيدة النثر العربية، ص 90.

[2] - س موريه، الشعر العربي الحديث (1800-1970)، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، تر: شفيع السيد وسعد مصلوح، دار الطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص447.

[3] - فرحان بدري الحربي، سيمياء الحداثة في قصيدة النثر، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، ع 3-4، م 7، 2008م، ص45.

وتبنيه لأهم الأفكار والقيم التي جاءت في هذا الكتاب"[1]. فأدونيس هو أول من أطلق التسمية (قصيدة النثر) متأثرا بترجمته لكتاب سوزان برنار.

بالإضافة إلى أدونيس نجد ثلة من الشعراء المشارقة الذين أبدعوا في القصيدة النثرية منهم الشاعر السوري مُحَمَّد الماغوط (حزن في ضوء القمر)، يوسف الخال، جبرا إبراهيم جبرا، شوقي أبي شقرا وأنسي الحاج، ويعتبر هذا الأخير المبدع الأكثر نقاء وصفاء في كتابته النثرية، إذ يقول عنه أدونيس:" أنسي الحاج هو بيننا الأنقى، نحن الآخرون ملونون بالتقليد، قليلا أو كثيرا، وقد لا نستطيع بعد وصولنا إلى هذه الدرجة من التكوّن الشخصي أن نصفوا ونصير أنقياء في شعرنا"[2].

فأنسي الحاج -على خلاف معاصريه- قد تطرف كليا عن المألوف وضرب قوانين الشعر التقليدي بعرض الحائط.

وقد كان أنسي الحاج رافضا أن تتشكل قصيدة النثر وفق قالب معين فقال: "لا نهرب من القوالب الجاهزة لنجهز قوالب أخرى ، ولا ننعي التصنيف الجامد لنقع بدورنا فيه"[3]، فقد أبى القوالب لأن في ذلك سقوط في التقليد والرتابة الذي قامت مجلة ((شعر)) على نقيضه.

فقد سعى أنسي إلى التجديد متأثرا بالثقافة الغربية حيث "قد تأثر أنسي الحاج بقصيدة النثر الفرنسية، وهي عنده وسيلة للتعبير على الجمود والركود اللذان انتابا الحياة الأدبية في الوطن العربي، ويمكن أن تعدّ مقدمته لديوانه من قصائد النثر الذي عنوانه (لن) بيانا على هذا الاتجاه الجديد"[4]، ساعيا للخلاص من سلطة التقليدي نحو نوع فني جديد يتوافق وروح العصر.

أما عن ميلاد هذا النوع الفني -قصيدة النثر- أنه لم يكن وليد الصدفة وإنما هو امتداد للقصيدة الحرة، إذ يقول شربل داغر:"إنّ قصيدة النثر لم تكن، تاريخيا وإنتاجيا منفصلة عن حركة

[1]- سعيد بن زرفة، الحداثة في الشعر العربي أدونيس أنموذجا، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع،د.ب، ط.1، 2004م، ص154.

[2]- أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، بيروت، لبنان، ع14، 1960م، ص79.

[3]- أنسي الحاج، لن، دار الجديد، بيروت، لبنان، ط.3، 1994م، ص18.

[4]- س موريه، الشعر العربي الحديث(1800-1970)، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ص 447.

الشعر الحر.فبدايتها ترقى بدورها إلى نهاية الأربعينيات.مثل حركة ((الشعر الحر))كما أننا نجد شعراء عديدين يكتبونها منذ بداية الخمسنيات، وفي مجلة الآداب تحديدا.إنهم شعراء من سوريا وفلسطين، لا من لبنان فقط: مُحَمَّد الماغوط، جبرا إبراهيم جبرا (1920_1994)، توفيق الصايغ (1923 _1981)، نقولا قربان"[1].

إنّ قصيدة النثر لم تتفتح فجأة في حقل الشعرية العربية؛ وإنما كانت وصالا عن الشعر الحر، فنجد معظم الشعراء الذين كتبوا القصيدة الحرة هم نفسهم من كتبوا القصيدة النثرية محاولين التعبير عن تجاربهم الذاتية وفق طابع حداثي، إذ تمثل قصيدة النثر"امتدادا لمحاولات تمرد سابقة ورغبة عارمة في التجديد كشفت عنها بدايات القرن العشرين، من خلال النمط الشعري الذي تبناه آنذاك جبران خليل جبران وأمين الريحاني وآخرون، أطلق عليه اسم الشعر المنثور أو النثر الشعري"[2].فالنثر الشعري هو الذي هيأ لبروز قصيدة النثر.

إلاّ أن الساحة الشعرية العربية قد شهدت خلطا بين الشعر الحر وقصيدة النثر وهذا ما استلزم ضرورة الفصل بين المفهومين، حيث كان لمجلة شعر الأسبقية في ذلك، فـ إنّ التنظير لقصيدة النثر في مجلة ((شعر)) بدأ يشيع بشكل كثيف بعد صدور كتاب سوزان برنار الذي فتح الأذهان على تحديد مفهوم قصيدة النثر، وقد تبنى أدونيس وأنسي الحاج معظم تحديدات برنار للقصيدة الجديدة.وكان عام 1960 هو العام الذي احتدم فيه النقاش وانجلى على تحديد واضح للفرق بين ((قصيدة النثر)) و((الشعر الحر))، فصنف شعر الماغوط وجبرا والصايغ مع الشعر الحر، لتشابه قصائدهم بالشعر الموزون، فيما كتب أدونيس بالشكلين، الحر والنثري، وكتب أنسي شعرا نثريا ولا يزال"[3].

[1]- أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص88.

[2]- المرجع نفسه، ص 86.

[3]- المرجع نفسه، ص86.

لقد أيّدت مجلة ((شعر)) هذا الشكل الشعري الجديد ودافعت عنه بقوة، ويتجلى هذا في قول كمال خير بك:"منذ هذه اللحظة اندلعت حملة ((الشعر المنثور)) و ((قصيدة النثر))، ومنذ هذه اللحظة لم يعد أي شاعر من أعضاء التجمع ينكر انتماءها إلى الشعر، أسوة بالقصائد الموزونة والمقفاة، بل على العكس، إنّ هذا النوع من الإنتاج الشعري سيحظى بتشجيع خاص من الحركة، في الوقت الذي يتضاءل فيه الاكتراث بالعروض"[1]فالظاهر أنّ مجلة ((شعر))تصدّت لكل من رفض قصيدة النثر بحجة الوزن والقافية،حيث عدّته إنتاجا شعريا ناجحا أكثر من غيره.

ولم تقتصر المجلة بالدفاع عن قصيدة النثر وحسب؛ بل احتفت بها ودعمّتها من خلال عمليات النشر التي قامت بها "ففي عام 1959نشرت دار مجلة ((شعر)) مجموعتي ((حزن في ضوء القمر)) لمحمد الماغوط و ((تموز في المدينة))لجبرا إبراهيم جبرا. وفي السنة التالية صدرت مجموعة أنسي الحاج ((لن)) ومجموعة توفيق صايغ ((القصيدة ك))[2]. فبناء على هذا يتضح أن مجلة شعر هي أوّل من نشر قصائد النثر العربية.

لقد حاولت قصيدة النثر الانخراط في النّص الإبداعي، والجلي من هذا أنها نجحت في ذلك بحكم اعتراف المجلة بها أولا، واحتفاء العديد من الشعراء بها ثانيا، فقد "فتحت قصيدة النثر فضاء جديدا للشعرية العربية، وبرغم حداثة عهدها إلا أنها استطاعت أن تقدم مشروعا كاملا، وثريا، حاول الكثيرون استجلاء معالمه عبر مجموعة كبيرة من الدراسات والمقالات والمتابعات والشهادات، التي-رغم وهم التأسيس- ظل بعضها يستعيد بعضا، ولم تتخلص تماما من تأثير رؤى سوزان برنار، في أطروحتها عن قصيدة النثر الفرنسية، رغم أنّ الآداء الشعري ظل يتجاوز هذه الرؤى، ويوسع- بآليات متعددة- فضاءه الجديد"[3]إنّ ما وصلت إليه قصيدة النثر العربية من خرق وتجاوز، هو ما تطمح إليه الشعرية العربية المعاصرة.

---

[1]- أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص89.

[2]- المرجع نفسه، ص 90.

[3]- شريف رزق، قصيدة النثر في مشهد الشعر العربي، ص07،08.

المبحث الثالث : عوامل ظهور قصيدة النثر وعلاقتها بالنمط الشعري الغربي

لقد شهد العالم العربي جملة من التحولات الفكرية الصارخة مع مطلع القرن العشرين، جراء العوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي لحقته آنذاك، فقد مسّ هذا التحول الساحة الأدبية شعرا ونثرا، لتظهر بذلك مجموعة من الحركات الأدبية والتي نادت بالانفصال عن الشعر التقليدي، فحرصت على تجديد الموضوعات وكذا التخلي عن القوافي والأخذ بالشعر الحر والعمل به لتظهر بعده قصيدة النثر التي لا تعترف لا بالأوزان ولا بالقوافي.

إذ تعد هذه الأخيرة –قصيدة النثر- من إصدارات الحداثة وعلى الأرجح أن هناك عوامل أسهمت في بزوغ هذا النوع الجديد، فما هي أهم الدوافع والأسباب التي مهدت لظهور وانتشار هذا الشكل الفني الجديد في البلاد العربية ؟

1- التأثر بالآداب الأجنبية:

من يترصد تاريخ الشعوب على مر العصور يتضح له كيف كانت على اتصال ببعضها البعض في السّلم والأمن والحرب، وكيف أحدث هذا الاتصال تفاعلا بين ثقافات هذه الأمم وفنونها وآدابها، فقد تمثل هذا التفاعل في ظاهرتي التأثر والتأثير واللتين فتحتا باب التوغل بين الثقافات الأجنبية.

حيث أنّ "كل شيء في الحياة خاضع لمنطق التأثير والتأثر، وإذا كانت درجة التأثر تضعف كلما بعدنا عن مركز التأثير، وتقوى كلما كانت أكثر قربا، فإن التأثير قائم في كلتا الحالتين. وليس من أحد أن يدعي أنه أنشأ نظرية في أي علم من العلوم، أو أشاد صرحا معرفيا سامقا، دون أن يكون قد اتكأ، بشكل ما على معارف سابقة وأفاد منها بقدر ما يسمح لعمله أن يكون لبنة في بناء عام متكامل"[1].

[1]- يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، د.ط، 1988م،ص15.

فالمعارف السابقة تمثل السند الذي تؤسس عليه المعارف الجديدة، وتشمل هذه المعارف الثقافة الغربية التي أثرت في الثقافة العربية وفي هذا يقول غالي شكري:" ومن خلال النظرة التاريخية نستطيع أن ندرك الظروف الحقيقية للتجديد، فلا شك أن الثقافات الأجنبية ومدارس الشعر الغربي والبيئات الحضارية الجديدة، كانت جميعها من عوامل التجديد، ولكننا نلاحظ أن حركات التجديد في جميع المراحل السابقة على حركة الشعر الحديث قد حافظت على جوهر الشعر العربي"[1].

فالأمر البارز من مقولة غالي شكري هو أن الثقافة الأجنبية قد أثرت في ثقافتنا العربية بشكل واضح إلا أنهّا لم تقم بمحو الأصل العربي برمته" فقد كان اللقاء الحضاري العميق بين التراث العربي والشعر الأوروبي هو الأب الشرعي لتلك الهزة التي أصابت العمود الخليلي بجراح، ولكنها لم تصبه بغير شك في مقتل"[2]، فقد تأثرت الثقافة العربية بنظيرتها الغربية لا سيما في المجال الشعري، حيث استجابت لفكرة هدم القواعد الكلاسيكية وعملت على تطوير الشعر العربي.

والأمر البديهي أن شعرنا العربي ليس وليد الأمس فقط؛ إنما هو شعر له جذور وامتدادات عميقة على مر العديد من الأزمان والعصور، فقد تأثر كل نوع شعري عربي بسابقه من الأشعار العربية، كما أنه تأثر بالشعر الغربي بشكل كبير وفيها هذا يقول أحمد بزون: "لا يوجد شاعر عربي معاصر يصح، أو يجوز اعتباره خالق مدرسة جديدة في الشعر وصاحب مذهب مستقل وخاص به، شعرنا يستعيد الأشكال الرمزية والهياكل الشعرية السائدة في الغرب-وليس في ذلك ما يحط من قدره مطلقا أو يجعله تقليدا ومحاكاة، لأن الاتجاه ينتشر في أغلب أنحاء العالم اليوم- ثم يضمن هذه الأشكال معاني من تراثه النفسي والحضاري، ويملأ هذه الهياكل من لحم مادته الشعرية وتجاربه الفكرية والحياتية"[3].فمن خلال هذا القول يتضح أن الشعر المعاصر ليس من إنتاج المبدع العربي وإنما هو إنتاج وإبداع الغربيين، والشاعر العربي المعاصر لم ينعزل عمّا كان يجوب أقطار العالم.

---

[1]- غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين..؟، دار الشروق، القاهرة، بيروت، ط.3، 1968م، ص112.

[2]- المرجع نفسه، ص32،33.

[3]- أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص 74.

لقد تفاعل العرب مع الغرب على جميع الأصعدة الثقافية كلها بلا استثناء، فتأثر المبدعون العرب بإنتاج الغرب وراحوا ينسجون على منوالهم متخلين عن فكرة التو ّحد والعزلة عن الثقافة التي تعم العالم، إذ لابد على المبدع أو الفنان أن يؤثر ويتأثر -أي أنه بحاجة إلى عالم بأكمله – وفي هذا الشأن يقول صلا عبد الصبور:"إنّ الفنان يولد في الفن، ويعيش فيه، ويتنفس من خلاله. وكل فنان لا يحس بانتمائه إلى التراث العالمي، ولا يحاول جاهدا أن يقف على إحدى مرتفعاته فنان ضال"[1].

وعليه فإن الفنان الذي لا يعترف بالثقافات العالمية سواء الغربية أو العربية منها، ولا يتأثر ولا يؤثر في العالم لا يمكن أن نطلق عليه لقب فنان أو مبدع.

فقد برزت ثلة من الشعراء المبدعيين العرب الذين اهتموا بالثقافات الأجنبية وتأثروا بها تأثرا واضحا، وما يهمنا في هذه الدراسة هو مدى تأثر شعراء قصيدة النثر العرب بالشعر الغربي.

وهذا أدونيس شاعر وناقد،تأثر بالفكر الغربي وانفتح عليه ودعّم شعره ونقده بالثقافات الأجنبية باحثا عن رؤى جديدة، حيث تبنى مقولة الناقد الفرنسي **((رينيه شار))** حول الشعر الجديد من أن قوامه "الكشف عن عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف"[2].

قال أدونيس:" تأثرت بالماركسية ونيتشيه من حيث القول بفكرة التجاوز والتخطي.تأثرت أيضا بأبي تمام وأبي نواس من حيث فهم اللغة الشعرية. وتأثرت أيضا بفكرة البحث والتجريب في الشعر العالمي الحديث، الأمريكي والفرنسي على الأخص"[3]، فهو يعلن عن احتكاكه بالثقافة الأجنبية دون أن يتخلى عن ثقافته العربية، وكذا قد ركز على تأثره بالتجربة الشعرية الغربية وبالخصوص الثقافتين الأمريكية والفرنسية.

[1]- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر،دار العودة، بيروت، لبنان، ط.2.، 1988م، ص145.

[2]- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط.2، 1978م، ص09.

[3]- أدو نيس، فاتحة لنهايات القرن، ص267.

ويتجلى تأثر أدونيس بالثقافة الغربية في أعماله الفنية التي تبنت الفكر الغربي بقوة حيث"قد وصل تأثر أدونيس بالغرب لدرجة أنه ضمن قصيدته ((مرثية الأيام الحاضرة)) جملا شعرية للشاعر الفرنسي ((سان جون بيرس)) كان قد أشار إليها في الطبعة الرابعة لأعماله"[1].

فالتأثر في نظر أدونيس يمثل ظاهرة طبيعية، والمبدع الذي لا يتأثر بغيره لا يمكن تصنيفه ضمن الدائرة الإبداعية، ومن يفكر بأن التأثر بالغير هو مجرد تقليد وإتباع فهو مخطأ، لأننا نعيش في عالم يتغير وفق المتغيرات الزمنية لذلك كان ومازال لزاما على أي مبدع أن يساير العصر ويحتك بالثقافات العالمية كي لا يغدو مهمشا، فقد جابهت أدونيس جملة من الانتقادات والاتهامات حول تأثره بالفكر الغربي حيث رأوا فيه مجرد مقلد؛ ليثور ويرد عليهم قائلا: "ليس الشعر الفرنسي الراهن، أو الأمريكي الراهن، أكثر أهمية وغنى من الشعر العربي الراهن، وإذا كان شعرنا العربي يتأثر بالتجارب الشعرية الحالية في العالم، فإن أصحاب هذه التجارب يتأثرون هم أيضا بإبداعاتنا العربية"[2]، فهذا الموفق الجريء الذي اتخذه أدونيس قد نمى عن ذات قوية لا يستهان بها في تحقيق تجربة شعرية فذة.

والواضح أن أدونيس لم يحط من شأن الثقافة العربية حينما قلّد الغرب، وإنما أراد أن يعلي من شأنها أكثر فأكثر بإدراجه مستجدات الثقافة العالمية في صلبها، وقد رفعها عاليا حين قال أن الثقافة العربية تمثل هي الأخرى مؤثرا في الثقافات الأجنبية بحيث استشهد "بمثل عن رامبو الذي أخذ مصادر متنوعة وفي مقدمتها المصادر المشرقية، وعن دانتي (Dante) أو شكسبير أو غوته (Goethe) : الذي رأى في نتاجاتهم عبارات وأفكارا وآراء مأخوذة من تراث شعوب مختلفة، ونتاج شعراء مختلفين"[3]، فعلى غرار أدونيس الذي تأثر بالثقافة الغربية، نجد العديد من المفكرين الغربيين الذين تأثروا بالثقافة العربية واحتكوا بموروث العديد من الشعوب لينتجوا ويبدعوا في مؤلفاتهم.

[1]- يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص50.

[2]- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص266.

[3]- أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص 74.

فشعراء العالم كافة سواء الغربيين منهم أو العرب قد تأثروا بنتاجات بعضهم، هذا إن لم نقل أنهم كملوا بعضهم البعض، فليس بالضرورة أن يستقل كل من شعراء العرب عن شعراء الغرب أو العكس، ولا حتى شعراء الغرب عن بعضهم وفي هذا قال أحمد بزون: "وردا على تهمة تقليد الشعر العربي الحديث للغرب، والحكم تبعا لذلك على الحداثة الشعرية، بأنها غير أصلية وليست لها قيمة شعر ية أو فنية قال أدونيس: غالبا ما يكون هذا الحكم قائما على الاجتزاء، وعلى الجهل بالشعر الغربي، والشعر العربي معا، بودلير، مالارميه (Mallarme)؛ إنهما، نظريا وشعريا، أساس الحداثة في الشعر الفرنسي. لكنهما لم يأخذا مفهوم الحداثة من ((التراث)) الفرنسي، وإنما أخذاه من الولايات المتحدة، من إدغار ألن بو (Edger Alain poe)، أكثر من ذلك: إن مدار آرائهما في الشعر هو نفسه مدار آرائه، حتى أنهما يتبنيان أفكاره نفسها"[1].فمن خلال هذا القول يتبين أن الشعراء الفرنسيين قد صنعوا مجد الحداثة في شعرهم على أنقاض شعراء الولايات المتحدة، ومنه يرى أدونيس أن تهمة تقليد الشعر العربي الحديث لا تصدر إلا من جاهل بالشعر الغربي والعربي.

وفي مقابل أدونيس نجد الشاعر أنسي الحاج هو الآخرمتأثر ا بالآداب الغربية لاسيما الفرنسية، بحيث كان ينهل من الشعر الفرنسي مبديا إعجابه بالدادائية والسريالية وقد لقيت نماذجه الشعرية النثرية نجاحا كبيرا.[2]

بحيث يظهر هذا في تأثره بالشاعر الغربي آرتو إذ كتب أنسي قصيدة مشابهة لقصيدته.

"يقول آرتو:

(التوتياء تنزل في المجاري

المطر يصعد ثانية إلى القمر

[1]- أحمد بزون، قصيدة النثر، ص74.

[2]- ينظر: نذير العظمة، قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث، ص244.

في الشارع نافذة

تكشف لنا امرأة عارية

في أجلاف الشراشف المنفوخة

حيث الليل بكامله يتنفس

يحس الشاعر بشعره

يكبر ويتكاثر. . .)

إنّ ما كتبه آرتو يبعث الدهشة والغرابة لدى القارئ، كلمات مبعثرة ومتناثرة، علاقات غير منطقية، وصيغ متفككة غامضة لا تحمل أي معنى ظاهري. وسط هذا الشتات يحاول الشاعر أن يلملم بقاياه، فهذه القطعة الغامضة تحيل للدهشة كما هو الحال عند أنسي الحاج حيث يقول:

(تنزل المقصلة حاملة أريجها

حول القاعدة زنار صبية يعد الجنون

بيتي مرتفع كالجسد

الفقر يتنفس

الأمواج الغاضبة على الصخور المغتصبة)"[1]

فالسريالي أنسي قد تأثر بآرتو حيث كتب هو الآخر بلغة تعج بالغموض واللاشفافية وقد أغرق في غموضها بحثا عن الغريب والمجهول واللامألوف وما هو استثنائي في عالم الشعر.

[1]- ينظر: يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص51.

ومن بين الشعراء العرب المتأثرين بالثقافة الغربية نجد أيضا يوسف الخال الذي دعا إلى ضرورة الانفتاح على التراث العالمي بنية التجديد في الشعر العربي فـ"منذنطلاق مجلة شعر أكدّ يوسف الخال مضمون دعوته إلى التفاعل مع التراث العالمي: من مبادئ مجلة ((شعر)) أن التفاعل الخلاق مع التراث الشعري في العالم، هو إحدى الدعائم الرئيسية لنهضة الشعر العربي.لذلك كان أحد أهدافها نقل ما يمكن نقله إلى العربية من آثار الشعراء البارزين في كل مكان"[1]، فقد كان لمجلة شعر دورا هاما في تطوير الشعر العربي، وحماية الشاعر العربي من التقوقع والانطواء حول ذاته فحسب، فحاولت منحه شخصية متعددة الثقافات ليحيا داخل إطار الحياة المعاصرة.

ففي إطار العصرنة تتجلى لنا ظاهرتي التأثير والتأثر، واللتان تدليان بوجود علاقة تربط بين مختلف الحضارات في شتى الميادين العلمية والأدبية، وقد كان الشعر العربي من ضمن المجالات التي شهدت هذه العلاقة، إذ أن أثر الشعر الغربي على الشعر العربي بارز بوضوح منذ الأزل وإلى يومنا، تبعا للواقع العربي الذي صار يطالب بضرورة التجديد التي فرضتها الحياة المعاصرة، وكذا كان للعرب تأثير على الغرب، حيث أكدّ يوسف الخال هذا بقوله:"إنّ حضارة الغرب هي نحن بقدر ما هي هم، فقد أسهمنا في بنائها في مرحلة من تاريخنا ولن يكون لنا مستقبل ما لم نعد إلى الإسهام فيها من جديد، وهي كما نلاحظ دعوة صريحة يعلن فيها عن مشروعية الاتصال بحضارة الغرب بمختلف جوانبها، للنهوض بهذا الجنب العربي الضعيف والذي يعدّ الشعر ركيزة هامة من ركائزه"[2]، من خلال ما ذكره الخال فإن العلاقة بين الغرب والعرب هي علاقة قائمة وفاعلة فقد تأثر وأثر كل واحد منهما في الآخر بالنية السالفة، كما لم ينكر الخال فضل الشعر الغربي في تطوير الشعر العربي وتجديده.

وقد صرح يوسف الخال بتأثره بالنمط الفرنسي فقال:"وقد أتاح لي جو باريس وانصرافي التام إلى حياة الفكر والشعر والفن وما يرافقهما من صفاء البال والذهن والتفتح على الجمال بكل أنواعه، أن

[1]- أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص 75.

[2]- يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص48.

أتوصل إلى حل بعض المشاكل الشعرية والفكرية التي كانت تقلقني في السنوات الأخيرة وسيبدو هذا جليا في النتاج الشعري الذي كتبته..."[1].

فالشعراء العرب المعاصرون قد انفتحوا على العالم بأسره وتخلصوا من القوقعة التي فرضت عليهم نظاما حتميا، وقواعد ثابتة ينسجون على منوالها، وفضلوا التأثر بالثقافات الأجنبية ليس من باب التقليد أو المحاكاة؛ بل من باب الارتقاء بالشعر العربي إلى العالمية، فقد تأثروا وأثروا بغيرهم.

2- عامل الترجمة:

تمثل الترجمة سمة هامة في زمن الحداثة، فحينما ندرس الأدب الحديث والمعاصر نجده مفعما بالترجمات التي أسهمت في انفتاح القصيدة الحديثة والمعاصرة، وبما أنّ موضوع دراستنا يدور حول قصيدة النثر ذات المرجعية الغربية فمن البديهي أن يكون عامل الترجمة هو العامل الأساسي في ولادتها في الساحة الشعرية العربية.ذلك أنّ مثل هذا العامل يساعد على إخراج الشعر العربي من عزلته إلى ميدان التفاعل والتبادل مع العالم، فكل انفكائية وانعزالية خصوصا في العصر الحاضر تؤدي إلى الجمود ثم الموت"[2]، فالترجمة قد أخرجت الشعر العربي من دائرة الانطواء والانغلاق وأدخلته إلى دائرة الانفتاح ليتفاعل مع ثقافات العالم بهدف المحافظة على حيويته واستمراريته.

يقول محمود الضبع:" وقد عملت الترجمة في اتجاهين:

- **أولهما:** ترجمة النصوص الإبداعية، وبخاصة نصوص بودلير، ومالارميه، وغيرهم.
- **وثانيهما:** ترجمة الأثر الأدبي المصاحب لقصيدة النثر، وما استتبع ذلك من ترجمة للمصطلح، وترجمة للكتابات النقدية التي نشأت حول قصيدة النثر، وهو ماله كبير الأثر في التوجه العربي، والوعي بهذا النوع من الأدب، وتحديد ملامحه"[3]، فهو يبرز ضرورة الوعي بأهمية الترجمة التي مثلت

[1]- يوسف الخال، باب أخبار وقضايا، مجلة شعر، بيروت، ع 9، 1959م، ص136.
[2]- يوسف الخال، باب قضايا وأخبار، مجلة (شعر)، دار مجلة شعر، بيروت ، ع3، 1957م، ص116.
[3]- محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، ص305.

صرحا معرفيا هاما قد غيرّ مسار الثقافة العربية من المسار المبهم نحو المسار المعلوم ، فقد بينت وحددت الترجمة ملامح القصيدة النثرية الغربية ليحتذي بها الشعراء العرب في نتاجاتهم .

لقد سعى شعراء الحداثة إلى تبني القصيدة النثرية إلاّ أنهم تصدوا لمجابهات عديدة، لكنّ رغبتهم في ذلك كانت جامحة وشديدة، فآلوا نحو ترجمة قصيدة النثر ليسهل عليهم الأمر، إذ نجد من بين هؤلاء الشعراء الشاعر أدونيس الذي قال:"وجدت في شعر بيرس داعما لتبني قصيدة النثر (Poeme en prose) التي كانت تلقى رفضا لدى الأوساط الأدبية المهيمنة آنذاك، بينما كنا نأمل في أن نبرهن على أن اللغة العربية يمكنها أن تلقى هنا نوعا آخرا من الخطاب الشعري.طلبت من يوسف الخال أن نترجما معا شعر بيرس ونصدره ضمن العدد الرابع لمجلة ((شعر))، وبهذا أقفلت المجلة سنتها الأولى. وقد كانت ترجمة قصيدة ((ضيقة هي المراكب)) قفزة نوعية في الكتابة الشعرية"[1]، فما قام به كل من أدونيس والخال من ترجمة لأشعار الغرب وإدراجها في صلب الخطاب الشعري العربي، قد طوّر وأعلى من شأن اللغة العربية كونها لا ترفض الآخر، وإنما تصنع حداثتها منه -دون التخلي عن أصالتها طبعا- لتضمن بذلك استمراريتها.

لم تكن ترجمة أدونيس -السالفة الذكر- هي الترجمة الوحيدة، فلقد تعددت ترجماته وأسهمت في بناء ونقل الشعر العربي من الثقافة المحلية إلى الثقافة العالمية بحيث "كان لترجمات أدونيس دور كبير في انفتاح الثقافة العربية على الثقافة الأوروبية، إذ تتبلور عالمية أدونيس، ويمثل الشاعر موقعه عندنا إلى جانب أكبر المبدعين لا في ثقافته وثقافتنا فقط، ولكن في ثقافات العالم أجمع، وفي موروثاتها الأدبية والروحية الكبرى"[2].

وعليه فإنّ أدونيس قد أحسن صنعا بترجماته التي ترتب عنها انفتاح الثقافة العربية على الثقافة الغربية ودخولها الصعيد العالمي، وإلى جانب هذا قد أدخل اسمه العالمية.

[1]- حورية الخمليشي، الكتابة والأجناس، ص 120.

[2]- المرجع نفسه، ص 124،125.

ولم يكن أدونيس هو الشاعر الوحيد الذي قام بترجمة الشعر الغربي إلى العربية حيث أيضا" ((يوسف الخال)) ينقل للعربية، وقت إذن ((ديوان الشعر الأمريكي)) ويصدره عن دار المجلة عام 1958. ومثله يفعل ((توفيق الصايغ)) فيترجم خمسين قصيدة من الشعر الأمريكي المعاصر ويصدرها عام 1963.وقد كانت لهذه الترجمات وما سبقها، أثر كبير في تقريب بنية التجربة الجديدة من أذهان العديد من الشعراء العرب ممن لا يتقنون لغات أجنبية، وقيام هؤلاء بتقليد هذه النماذج والنسج على منوالها"[1].

فنية المترجمين العرب كانت تسهيل عملية تحديث الكتابة الشعرية العربية فقد قدّموا لهم الفكر الحداثي على طبق من ذهب، فما كان عليهم إلاّ التخلص من القيود التي كبلت إبداعاتهم والنسج على المنوال الذي يواكب العصر.

لقد مثلت الترجمة بابا واسعا للدخول إلى مضمار العالمية؛ فلذلك اتجه أغلب الشعراء الذين حملوا لواء الشعر المحدث إلى الترجمة، فعلى سبيل المثال قد"حاول تقريبا جميع الشعراء العرب الشباب في الخمسينات والستينات أن يترجموا "الأرض الخراب" أو أجزاء منها إلى العربية وأن يكتبوا أرضهم الخراب الخاصة بهم.نشر عبد الواحد لؤلؤة الذي ترجم بنفسه "الأرض الخراب" إلى العربية كتابا عرض فيه وحلل الترجمات المختلفة إلى العربية، وقدم في كتابه أيضا دراسة لموضوعاتها وتقنياتها مبنية على مراجع غربية"[2]. فالاستناد على ترجمات والثقافات الغربية لا يعني على الإطلاق التبعية أو التقليد؛ بل يعني التشبع بالثقافة الأوروبية للاستفادة منها والإفادة بها في ثقافتنا العربية.

لقد نقل إلينا أعضاء ((مجلة شعر)) أمثال يوسف الخال، جبرا إبراهيم جبرا، أدونيس، أنسي الحاج ومُحَمَّد الماغوط ،تجارب الشعراء الغربيين "فنجد على صفحات المجلة ترجمات" لـ "رامبو" و"ييتس" و"ويليم بليك"و"بيار عمانويل، كلود فيجيه وبيار جان جوف" و"جاك بريفير" و"أنطونان

[1]- يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص47،48.

[2]-عاطف فضول، النظرية الشعرية عند أليوت و أدونيس، ص36،37.

آرتو"و"سان جون بيرس" وغيرهم كثر"[1]، فقد تأثر شعراء -مجلة شعر -اللبنانية ونسجوا على منوال– مجلة شعر- الأمريكية، حيث قاموا بعد ذلك بترجمة أعمالهم الغربية لهدف سام ألا وهو تقريب الشعر العربي من بنية التجربة الشعرية الجديدة.

لم تلق ترجمة الشعر أي اعتراض من قبل العرب، بل على العكس تماما فقد رحبوا بالقصيدة المترجمة لأنها تحمل في ثناياها جواهر الشعر من جمال الصورة ورونق الإيقاع، فقد استبعدت القواعد الخليلية من الدائرة الشعرية ،قال أدونيس: "والجدير بالملاحظة هنا أن الناس عندنا يتقبلون هذه الترجمات ويعتبرونها شعرا، رغم أنها بدون قافية ولا وزن.وهذا يدل على أن في موضوع القصيدة المترجمة، والغنائية التي تزخر فيها، وصورها، ووحدة الانفعال والنغم فيها، عناصر قادرة على توليد الصدمة الشعرية، من دون حاجة إلى القافية أو الوزن"[2].فمسألة الترجمة لم تنقص من قيمة الشعر لأن قيمته الحقيقية تنبع من ذاتية المبدع دون سواه.

إذ ما عدنا إلى تاريخ الشعري العربي نجده حافلا بالترجمات التي كان لها دور كبير في الانفتاح على الشعريات الأجنبية "فلم تكن مجلة ((شعر)) سباقة إلى حركة النقل أو الترجمة بل كانت نشطة جدا قبل ذلك، وقد حددها د.منيف موسى في مرحلة ما بين الحربين على الوجه التالي:

1_ كانت الدوريات_مجلات وجرائد_((منابر)) حركة الترجمة، وأضحى لا يصدر عدد من أية صفحة أو مجلة، إلا وفيه ترجمة لقصيدة أو مناقشة تيار شعري جديد، أو دراسة شعراء وكتاب فرنسيين.

2_ تفشى في الأجواء البيروتية ((تيار ثقافي))، من الرومنطقية والرمزية، فقامت الترجمة في هذه الأجواء على قدم وساق، تنقل من الرومنطيقية والرمزية والفرنسيتين، ولكن من غير نظام منسق.

[1]- يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع، ص47.

[2]- أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، ص77.

3_ غدت الترجمات وظيفة لدعم نتاج شعراء الحقبة التي ندرس ومراكز دفاع عن هذه الأعمال"[1].

تعد مسألة الترجمة مسألة قديمة لكنها مسّت التجربة الجديدة وأسهمت في بناء وتشييد جسور معرفية وثقافية على جميع الأصعدة، إذ انفتحت بفضلها العلوم والآداب على بعضها، وقد تباينت أهمية الترجمة وأثرها على قصيدة النثر وروادها فإن ما كان يعتريهم هو صقل التجربة الشعرية الحداثية و بلورتها ثم نقلها إلى العالمية.

3- الدوافع السياسية والاجتماعية:

لقد برزت إلى الوجود قصيدة النثر العربية في فترة عصية من الزمن ألا وهي فترة نهاية الخمسينيات من القرن العشرين، والمعروف عنها أنها فترة لم تشهد سوى الحروب بين دول العالم و نشوب المشاكل السياسية والاقتصادية في العالم العربي، فالجماهير العربية كانت منشغلة بما يدور في أوطنها من تقهقر الأوضاع على جميع الأصعدة السياسية والاقتصادية والإيديولوجية والثقافية، فلم تكن تولي اهتماما لهذا النوع الشعري الجديد بسبب تلك التراجعات التي أصابتهم بالانكسار والإحباط ففي" أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها أصبح عدد من البلدان العربية مستقلا ولكن في أواخر الأربعينيات خابت الآمال التي حملها هذا الاستقلال بظهور الكيان الصهيوني في 1948. وبعد هذا الحدث الذي صدم أساس الحياة العربية، هزّ عدد من الانقلابات العسكرية توازن الأنظمة السياسية في بعض البلدان العربية وبخاصة في سوريا، وكانت الأنظمة التي نجمت عن تلك الانقلابات ديكتاتوريات عسكرية زادت من سوء ظروف الشعب الاقتصادية و الاجتماعية بدلا من تحسينها"[2]، فقد عانت قصيدة النثر العربية في بداياتها من التهميش، وذلك راجع للظروف القاهرة والمأساوية التي عاشها جمهورها آنذاك.

[1]- أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص75،76.

[2]- عاطف فضول، النظرية الشعرية عند أليوت وأدونيس، ص22.

فقد شهد الشعر العربي برمته انعطافا تاريخيا كبيرا، إلا أنّ قصيدة النثر لم تستسلم لتلك المعيقات ووقفت صامدة أمام ثورة جديدة فدعّمت مضامين أشعارها بما كان يحدث آنذاك، وهذا ما شدّ انتباه الجماهير العربية لهذا النوع الشعري الجديد الذي عبر عن مجريات العصر وفق طابع فني، فكانت هذه هي السياسة التي اعتمدتها قصيدة النثر "فإذا كانت الثورة السياسية تتبدى في مجموعة من القوانين الضابطة لحركة المجتمع إلى الأمام، فإن الثورة الشعرية لها كيان آخر مختلف تضبط حركته مجموعة أخرى من قوانين الشعر المستلهمة من التراث ومن التجارب المعاصرة على حد سواء. لا شك مرة أخرى أن ثمة علاقة وإن تكن معقدة بين ثورات السياسة والمجتمع والاقتصاد والحضارة وبين ثورات الفن. ولكنها بالقطع ليست علاقة آلية ومباشرة"[1]، فقد ربط شعراء قصيدة النثر بين الثورتين السياسية والشعرية حين اعتمادهم على التجارب الحية التي شهدها الشعب، لتلقى بذلك رحابة صدر باعتبارها المتنفس الذي يروح عن الذات العربية ولو بقليل.

"وقد جاء تحديد بداية الأربعينيات لتكون البداية؛ لأن هذه الآونة كانت بداية جديدة لمرحلة جديدة في شعر النّثر، تم فيها الانتقال من الشّعر؛ ممثلا في شكل الشعر المنثور إلى القصيدة – في شكل قصيدة النثرنتيجة لتطور الوعي، والانتقال من الوعي الرومانسي إلى الوعي الحداثي ّ ،مع الإقرار بقصور التعميم؛ فلم تخل نصوص الشعر المنثور من قصائد النثر، كما لم تخل مرحلة الشعر المنثور من انبعاثات حداثية طليعيّة، تأتي في طليعتها تجربة أحمد راسم (1890-1958) في ديوانه: (البستان المهجور)"[2]، فتطور الوعي العربي لم يكن وليدة عوامل ذاتية وتلقائية وإنما كانت استجابة لرهانات الغرب الحداثية، والتي اندرجت ضمنها قصيدة النثر فلولا الوعي العربي بالحداثة لما كانت هناك قصيدة نثر عربية.

[1]- غالي شكري، شعرنا الحديث... إلى أين ؟، دار الآفاق الجديدة ، بيروت، ط1، 1968م، ص45.

[2]- شريف رزق، آفاق الشعرية العربية الجديدة في قصيدة النثر، دار الكفاح، الدمام، السعودية، ط1..، 2015م، 1436هـ، ص 09.

ثم إنّ ما شهده العالم من أزمات وحروب في القرن العشرين لم يؤثر فقط سلبا على الساحات الأدبية ولا سيما الشعرية، وإنما أثرى وأسهم في بناء وتشكيل شعرية جديدة فمع "بداية عقد الأربعينيات قد شهدت اجتماع عوامل تاريخية وسياسية واجتماعية وثقافية متضافرة، ساعدت في تشكيل الظاهرة، وأن يكون التينثّري الطّليعي ، ممثلا لهذه المرحلة؛ التي ماجت بالتيارات الثورية المختلفة"[1] فإن تظافر هذه العوامل جميعها أدى إلى التخلص من الركود والجمود الذي انتاب الشعر لفترة طويلة من الزمن، فتشكل بذلك أنموذج قصيدة النثر.

فقد استمدت قصيدة النثر طاقتها من العوامل التاريخية والسياسية والاجتماعية بحيث لا ينكر مؤسسي قصيدة النثر دوافعهم السياسية فهي مباركة من الحزب القومي الاجتماعي[2].

وعلى الرغم من اعتماد قصيدة النثر على العوامل التي كانت سائدة في التكوين الأولي لها، إلا أنها في حقيقة الأمر كانت رافضة لها، ويتضح هذا في كتاب أحمد بزون قصيدة النثر العربية بقوله: "إنّ تعبير مرحلة قصيدة النثر عن رفض الحياة الاجتماعية والسياسية التي كانت سائدة في ذلك الوقت يمكن أن ندرجه في السياق نفسه الذي أحدث التحول في حركة الشعر الحر، فما قرأناه من تعليلات تختص بمثل هذه الظروف الثورية في عالمنا العربي أو في لبنان خاصة لم يختلف عن الظروف نفسها التي ذكرت في دراسة التحول نحو قصيدة التفعيلة"[3].

فنلفي بهذا أنّ جماعة ((الشعر الحر)) قد اتحدت مع جماعة ((مجلة شعر)) واتفقتا على رفض الواقع الاضطهادي الذي كان يسيطر على الأوضاع السياسية والاجتماعية والفكرية، معلنين ثورة فكرية تنادي بثقافة جديدة وطريقة كتابة جديدة وبالتالي شعر جديد.

---

[1]- شريف رزق، آفاق الشعرية العربية الجديدة في قصيدة النثر، ص 09-10.

[2]- ينظر: حاتم الصكر، قصيدة النثر والاحتمالات المؤجلة، مجلة الأديب المعاصر، الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، ع41، 1990م، ص115.

[3]- أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص77.

4- الدوافع الفنية:

تمثل الدوافع الفنية مرجعية هامة لتطور الكتابة الشعرية، إذ نجد شعراء الحداثة قد تبنوا تلك المرجعية ورأوا فيها السبيل الأنجع للخروج من الأعراف الشعرية المتداولة التي أفقدت الإبداعات الشعرية حيويتها، فكان لا بد من تجاوز المستهلك إلى منتج شعري جديد يواكب العصر.

وعلى هذا النحو برزت ثقافة التغيير لدى المبدع العربي، فبعد أن كان متمسكا بالشعر العمودي ظهرت عوامل عدّة وجعلته يغير عرفه إلى كتابة شعر التفعيلة أو الشعر الحر، ومن ثم برزت إلى الوجود قصيدة النثر التي كانت لها دوافع كثيرة ومنها الدوافع الفنية فقد أسهمت في إبراز هذا النوع الفني الجديد على الساحة الشعرية.

ويختصر أدونيس العوامل الفنية التي مهدت لذلك قائلا:"هناك عوامل كثيرة مهدت من الناحية الشكلية، لقصيدة النثر في الشعر العربي.منها التحرر من وحدة البيت والقافية ونظام التفعيلة الخليلي، فهذا التّحرر جعل البيت مرنا وقربه من النثر"[1]. والأمر المألوف عند العرب أن للقصيدة شكل خارجي ندرك به للوهلة الأولى أن هذا النص يحمل في ثناياه شعرا، على عكس قصيدة النثر فقد كسرت ذلك الشكل وحررته من الأوزان والقوافي، إذ أضحى من الصعب علينا أن نحدد ونحكم على نصوص قصيدة النثر بأنها تحمل شعرا دون أن نتطرق إلى تفكيكها وهذا ما يحدث صدمة لدى المتلقي، لكن لم تكن الغاية من هذا الانفلات الشكلي غاية تحطيمية ،بل كانت بدافع تحرير الشاعر من الضوابط الشكلية من أجل الإبداع في المضامين و بالتالي السمو إلى الفنية.

ولم تقتصر الدوافع الفنية في الكتابة الشعرية على تغيير الناحية الشكلية فقط وإنما لحقت أيضا الجوانب الموضوعية، فقد حررت لغة المبدع من القواعد التقليدية وفي هذا قال أدونيس: "ومن هذه

[1]- أدونيس، في قصيدة النثر، ص77.

العناصر انعتاق اللغة العربية وتحريرها وضعف الشعر التقليدي الموزون، وردود الفعل ضد القواعد الصارمة النهائية، ونمو الروح الحديثة"[1].

فقد مثل الانتقال من اللغة التقليدية إلى اللغة الحديثة في كتابة الشعر ثورة لغوية ونقطة تحول هامة وقفزة نوعية في تاريخ الشعر العربي.

وكثيرة هي المصوغات والأسباب الفنية التي مهدت لبروز قصيدة النثر وهيّأت الساحة الأدبية لوجود نوع فني جديد"ومن هذه العناصر النثر الشعري. وهو، من الناحية الشكلية، الدرجة الأخيرة في السلم الذي أوصل الشعراء إلى قصيدة النثر.وقد كان النقاش الذي أثير حوله في الأدب الفرنسي خاصة، بدأ الفصل بين الشعر والنظم، والتمييز بينهما"[2]. فقد أسهم النثر الشعري في تسهيل عملية تلقي قصيدة النثر وتصنيفها ضمن الإطار الشعري.

وتعدّ الحرية المطلقة للشاعر من بين أهم الأسباب الفنية التي ساعدت في خلق وظهور قصيدة النثر وانتشارها ومنه "نسترشد بما جاء به صلاح فضل كخطوة أولية للتحاور مع الميكانيزمات الشعرية في الأقاصي والتخوم...مازلت أذكر عبارة للناقد الأسلوبي والشاعر الاسباني الكبير **داماسو ألونسو –رفيق لوركا-** يتمثل فيها الشعر عصفورا وديعا إن شددت عليه قبضتك الدراسية أزهقة روحه، وحولته إلى جثة لا يغنيك تشريحها في معرفة سر رشاقتها، وهي ترف من حولك، علينا إذن أن نمسك هذا العصفور بحنو شديد، أن تسمح له بالتفلت من أصابعنا، وإذا كان لنا أن نحبسه في منهج فليكن قفصا واسعا يتركه يتنفس ويتحرك"[3]. فتلك المعايير الثابتة التي فرضتها المدونة النقدية على الشاعر مثلت القبضة التي كادت تخنق ذوات الشعراء وتزهق أرواحهم الإبداعية، لتظهر الحداثة وتحرر أشعارهم من كل القيود والأطر التقليدية التي كبلت العملية الإبداعية، فكان هذا الدافع التحرري ممهدا لظهور أنواع شعرية جديدة كشعر التفعيلة وقصيدة النثر.

---

[1]- أدونيس، في قصيدة النثر، ص77.

[2]- المرجع نفسه، ص78.

[3]- صلاح فضل، أساليب الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط.1 ،1995م، ص07.

ويذكر أن قصيدة النثر استفادت من العديد من المرجعيات" استفادت من الشعر المنثور ومن التراث الصوفي العربي، ومن قصيدة النثر الفرنسية، بل إنها استفادت من النثر نفسه، إذن في النثر أبعاد شعرية يمكن توظيفها شعرا"[1].

هذا يعني أن قصيدة النثر العربية كان لها أكثر من معين، فقد استوحت فكرتها من الأنموذج الغربي فتأثر الرواد العرب بنظائرهم الغربيين بحيث اغترفوا من ثقافاتهم الأجنبية، ثم انتقلوا إلى العمل بالترجمة لتسهيل الأمر على الشعراء الذين لا يتقنون اللغات الأجنبية ويزداد عدد المبدعين في الساحة العربية، إلا أنّ ظهور قصيدة النثر العربية لم يكن في الفترة التأريخية المناسبة من جهة لأنها كانت فترة حروب ومشاكل، ومن جهة ثانية مدّت تلك الفترة لقصيدة النثر قوة تمثلت في اعتماد الشعراء على التجارب الحية التي عاشها الشعب ونقله لصور الدم والدمار والخراب، فكان المتلقي يجد أزمته مطروحة في هذا النوع الفني المتحرر، ثم إن قصيدة النثر قد نهلت من الشعر المنثور والتراث الصوفي بل وحتى من النثر نفسه، وهذا إن دلّ على شيء فإنه يدّل على حركية وحيوية قصيدة النثر، فكانت كل هذه عوامل وأسباب أسهمت في ترسيخ هذا الإبداع الخلاق الذي سعت إليه الشعرية العربية المعاصرة.

[1]- حورية الخمليشي، الشعر المنثور والتحديث الشعري، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط.1، 2010م، ص162.

المبحث الرابع : موقف النقاد المحدثين من قصيدة النثر.

تعتبر قصيدة النثر ذلك النوع الأدبي الجديد الذي زحف من الحضارة الغربية نحو حضارتنا العربية، فقد جابهت قصيدة النثر عدّة معارضات من الجماهير النقدية العربية باعتبارها أحد الإفرازات الغربيةالدخيلة و الغريبة عن الإنتاج العربي فما كان من تلك الجماهير إلا الردع و الرفض القطعي لهذا الشكل الأدبي الجديد، إلاّ أن السبل لم تضق عليه لأنه وجد في المقابل من يحتضه ويدافع عنه ويتبناه نمطا جديدا للكتابة الشعرية.

بهذا تكون قصيدة النثر قد وجدت نفسها أمام فريقين مختلفين تماما لا يوافق أحدها الآخر، فالأوّل فريق رافض ومعارض، والثاني فريق موافق ومؤيد.

1- الفريق المعارض/الرافض:

لقد برزت في الساحة النقدية العربية الحديثة ثلة من النقاد الذين تناولوا موضوع قصيدة النثر من باب الردع، فكان لكل ناقد أسبابه ودوافعه في رفض هذا الشكل الأدبي الجديد، ونظرا لوفرة النقاد حول دراسة هذه الظاهرة، حاولنا إجمالهم في باحثين مشرقيين وباحثين آخرين مغربيين.

أ) موقف الناقدة العراقية نازك الملائكة:

على الرغم منإحتضان نازك لظاهرة التجديد في الشعر وريادتها الشعر الحر، إلاّ أنهّا كانت من أوائل النّقاد المحدّثين الذين تصدوا بقوة لقصيدة النثر ورفضوها رفضا مطلقا، فقد أطلقت عليها مسمى البدعة ووصفتها بالغرابة وعدم الدقة، فرأت أن قصيدة النثر قد ألحقت ضررا بالساحة الأدبية ولاسيما العربية منها فقالت:"وقد تبنت مجلة شعر هذه الدعوة الركيكة الفارغة من المعنى، وأحدثت حولها ضجيجا مستمرا لم تكن فيه مصلحة لا للأدب العربي ولا للغة العربية وللأمة العربية نفسها"[1].

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، المر كز الثقافي العربي،حلب، سوريا، ط.1، 1962م،ص183.

وكان السبب إزاء هذا الرفض هو مسألة المصطلح أو التسمية التي جمعت بين متناقضين (شعر/نثر) فرأت فيه خلط تسبب في خلق نكسة فكرية وحضارية وهذا ما تسبب في ثورة نازك العنيفة على قصيدة النثر حيث قالت: "سمينا شعرنا الجديد (بالشعر الحر) لأننا نقصد كل كلمة في هذا الاصطلاح فهو (شعر) لأنه موزون يخضع لعروض الخليل ويجري على ثمانية أوزان، وهو (حر) لأنه ينوع عدد التفعيلات الحشو في السطر، خالصا من قيود العدد الثابت في شطر الخليل. فعلى أي وجه تريد دعوة النثر أن تسمي النثر شعرا ؟ وما هذه الفوضى في المصطلح والتفكير لدى الجيل الذي يقلد أوربا في كل شيء تاركا تراث العرب الغني المكتنز؟"[1].

فرفض المصطلح عند نازك نتج من باب المقارنة بين تسمية الشعر الحر وتسمية قصيدة النثر، إذ نجدها قد برهنت سبب تسمية الشعر الحر بذلك الاسم وقامت بإثبات مشروعيته في الميدان الشعري لارتباطه بالتراث العربي، وفي مقابل ذلك نجدها تنبذ مصطلح قصيدة النثر بسبب تنافر الشعر مع النثر في الأسس والقيم واجتماعهما في قصيدة النثر مما يحدث فوضى، وكذا أثبتت نفورها من اتصال أصحاب قصيدة النثر العرب بالثقافة الغربية واستغنائهم عن موروثهم العربي.

وأضافت إلى ذلك قائلة:" إن تسميتنا للنثر ((شعرا)) هي، في حقيقة الأمر، كذبة لها كل ما للكذب من زيف وشناعة، وعليها أن تجابه كل ما يجابهه الكذب من نتائج"[2]. ونهاية الكذب الاضمحلال والاندثار.

وبعيدا عن المصطلح والتسمية خاضت نازك غمار الوزن فدافعت عنه بقوة وأثبتت دوره في بناء الشعر فقالت:" الوزن هو الروح التي تكهرب المادة الأدبية وتصيرها شعرا، فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف، لا بل إنّ الصور والعواطف لا تصبح شعرية، بالمعنى الحق، إلا إذا لمستها

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص186.

[2]- المرجع نفسه، ص 190.

أصابع الموسيقى، ونبض في عروقها الوزن".[1] فالوزن في نظر نازك هو ذلك العنصر الجمالي الذي يضفي على الشعر موسيقى تهز السامعين فيطربون لها وبفضله تحول الصور والعواطف إلى شعرية تطرب لها الجماهير.

وتحدثت نازك عن إهمال عنصر الوزن عند أنصار قصيدة النثر فقالت:" وإنما الوزن في عرفهم، مجرد شكل خارجي عارض اصطلح الأقدمون عليه، فلو حذفناه وكتبنا الشعر من دونه لأنقذنا شعرنا من التقليد وجئنا بشيء طريف"[2]. فهنا تبدي نازك تهكمها الواضح من مناصري قصيدة النثر الذين استغنوا عن الأوزان العروضية.

فانتهاء أصحاب قصيدة النثر عن توظيف الوزن في كتاباتهم قد أثار غضب نازك وكان ذلك من أهم الدوافع والأسباب التي جعلتها ترفض وبشدّة هذا الشكل الأدبي الجديد، وأقرت أنه لا شرعية لشعر لا يقترن بالوزن.

ب)موقف الناقد المصري أحمد عبد المعطي حجازي:

لقد سلط الناقد عبد المعطي حجازي الضوء على قصيدة النثر في دراساته النقدية وبالتحديد في كتابه الموسوم بقصيدة النثر أو القصيدة الخرساء، إذ يوضح فيه الناقد موقفه من هذا الشكل الأدبي الجديد، ولعل أول ما يلفت انتباهنا هو العنوان الذي حمله كتابه النقدي، فلماذا أسماها بالقصيدة الخرساء ؟ وهل يعتبر ذلك مؤشرا للرفض أم أنه عكس ذلك؟ وللإجابة عن هذا التساؤل لابد من البحث في سطور هذا الكتاب.

فقد بدأ حجازي في كتابه بالحديث عن حرية الكتابة والتجريب عامة فقال:"أول ما أريد توضيحه في هذا التقديم جانب لا يبدو أنه واضحا في موقفي من قصيدة النثر، وهو أني لا أعترض على ما يكتب تحت هذا الاسم؛ فالكتابة حق مكفول للجميع، ولمن شاء أن يجرب ما شاء من صورها، وأن

[1] - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص194.

[2] - المرجع نفسه ،ص194.

يبحث عن الشعر في أي شكل، وأن يخلط الشعر بالنثر والنثر بالشعر إذا أراد شريطة أن يتحلى بشيء من التواضع وسعة الصدر، فيسلم بأن لنا حقا كحقه في أن نقرأ ما كتب، وأن نناقشه فيه فنقبل ما نقبل ونرفض ما نرفض"[1]. فمن خلال هذا التقديم يتبين أن حجازي لم يعطنا موقفه الصريح من قصيدة النثر ولكنه أشار في خاتمة حديثه لاحتمالية الرفض.

لكن سرعان ما يتمظهر جانب من الرفض في التسمية أو المصطلح فنجد بذلك الناقد حجازي يحذو حذو نازك في وصف قصيدة النثر بالغرابة في التسمية فقال:"هذه الكتابة التي تحمل هذا الاسم الغريب"[2]. فهو لا يزال متشبثا بكونها تمثل كتابة فقط، مضيفا على ذلك استغرابه من كنيتها، ليشترك موقفه مع موقف نازك في الحكم بالغرابة في التسمية وبالتالي الرفض.

ولقد حاول حجازي كغيره من النقاد الذين حاولوا إيجاد تسمية ملائمة لما رأوا فيه من عجب يجمع بين متنافرين، فأطلق على قصيدة النثر اسم نص وحيد الخلية أو أميبا شعرية، فهو لا تعتبر النصوص ذات الخلية الواحدة شعرا، فمهما ارتقت نماذجها إلى الشعرية، إلا أن خلوها من القوانين الشعرية ولاسيما قانون الوزن يستلزم رفضها وطردها من دائرة الشعرية[3].

فضرورة الوزن عند حجازي ضرورة مقدسة في الشعر، فلا ينبغي للشاعر القح أن يستغني عنه، ففي رأيه لا يوجد شعر بلا وزن، وفي هذا الشأن قال:"الموسيقى في الشعر شرط جوهري، وأن الوزن في القصيدة العربية أداة لا يمكننا أن نستتهين بها أو نسقطها على أمل الوصول إلى موسيقى أخرى نستخرجها من النثر بعد عمر طويل، ولا نحتاج فيها إلى الأوزان إننا في هذه الحالة نهدر خبرتنا ونبدد

[1]- أحمد عبد المعطي حجازي، قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع،د.ب، ط.1، 2008م، ص17.

[2]- المرجع نفسه، ص 18.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص68.

محصولنا"[1] ، فيشير هنا إلى ضرورة التمسك بالوزن نظرا لأهميته في تكوين موسيقى شعرية من جهة، ومن جهة ثانية يستبعد الموسيقى التي تهدم الأوزان، وهو يقصد بها موسيقى قصيدة النثر.

ومنه قد تبين موقفه الرافض لموسيقى قصيدة النثر بسبب عدم قيامها على الأوزان التقليدية، كما أشار إلى قصورها إذ قال:"قصيدة النثر كمن يدعي نسبا ويعجز عن إثباته.. ولا يزال الخلاف بين الشعراء والنقاد قائما على مدى أحقيتها بالشعر؛ لخلوها من الجرس الموسيقي الذي هو الدليل الأول، والبصمة الوراثية لصحة هذا النسب"[2].ففي رأي حجازي أن الجرس الموسيقى لا يتحقق إلا بوجود عرف الأوزان، وما هو دون ذلك فهو خارج عن الموسيقى الشعرية التي بها تسمو القصيدة إلى مصاف الشعرية القحة.

وفي مسار المعارضة نفسه نلفي حجازي يتأسى بالنقاد الغربيين في إنكارهم القوانين التي عملت بها قصيدة النثر، فقد استشهد في كتابه قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء بالباحث الفرنسي **جان كوهن** الذي قال عن قصيدة النثر: "إنّها لا تزال نادرة في الأدب الفرنسي فبرغم النجاح الذي لا مراء فيه، فقد بقيت استثناء في أدبنا"[3].

ويضيف إلى بحثه آراء مجموعة من النقاد الفرنسيين حول قصيدة النثر فيجد القول بأن "قصيدة النثر لا تعرف وليس هناك دليل أن قصيدة النثر قصيدة حقا بسوى الاحتكام لحساسية كل واحد منا"[4]. فلما وجد أن قصيدة النثر لا تزال غريبة في الأرض التي ولدت فيها ونشأت عليها، مثل له ذلك سندا أبدى عدم تقبله جنسا خاليا من القوانين في نظره.

وخلاصة القول أن الموقف الذي اتخذه الناقد حجازي من قصيدة النثر لم يكن موقفا رافضا كليّة إذ لم يبد رفضه التام، وإنما كان رفضا جزئيا مسّ مسألة التسمية والوزن لا القراءة والكتابة.

---

[1]- أحمد عبد المعطي حجازي، قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء ، ص68.

[2]- المرجع نفسه، ص04.

[3]- المرجع نفسه، ص 29.

[4]- المرجع نفسه، ص30.

ت) موقف الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض:

لقد أبدى الناقد الجزائري مرتاض موقفه من خلال السطور الأولى في حديثه عن قصيدة النثر، حيث اتخذ موقفا ضديا وقاسيا تجاه مصطلح قصيدة النثر فقال:"إنّ قصيدة النثر كما شاع الإطلاق هذا المصطلح الهجين الرذل، على هذا الضرب من الكلام الذي يتساهل بعض النقاد المعاصرين فعززونه إلى الشعر، وما هو في رأينا بالشعر"[1].إنّ موقف مرتاض من المصطلح كان صريحا وواضحا جدا، ألا وهو الرفض المطلق والتام، وكان الدافع الأساسي وراء هذا الحكم الرافض في رأيه هو تجرد هذا الجنس الكتابي من الإيقاع الشعري.

فهو ينفي صفة الشعرية عن كل نص خلا من الإيقاع، وقد اعتبر قصيدة النثر أحد تلك النصوص التي خرجت عن العرف فقال: "فأي شعر يمكن أن يمثل خارج الشعرية بمعنى ((La poeticite)) في اللغة الفرنسية؟ وأي شعرية يمكن أن تمثل خارج الإيقاع (Rytmo ، Le rythme ،(Rhythm)"[2]. فبناء على حكمه فإنه لا شعرية خارج الإيقاع، وأن كل تجاوز لخصائص الشعر ليس معترف به في الساحة الشعرية، بل ويعد ذلك المروق كفرا بالشعر وبالإيقاع.

ويعتبر الناقد قصيدة النثر من بين تلك النصوص الهجينة التي لا يجب أن تصنف ضمن الشعرية فيقول عنها: "فكأن قصيدة النثر هي شيء ضد الشعر وضد النثر معا. فالشعر يصنع اللغة الأنيقة وهي تصنع اللغة المبتذلة الركيكة في كثير من نصوص الذين يكتبونها. والشعر يقوم على الإيقاع الذي يستفز النفس فيجعلها تطرب وتستمتع بموسيقى الكلمة كما تستمتع بنغم آلة الطرب. على حين أن قصيدة النثر ترفض الإيقاع بإصرار، ولا تكاد تعيره في نسجها اللغوي أدنى اهتمام"[3]، فهو بهذا قد أسقط من مستوى قصيدة النثر حين وصفها بالركاكة واتهمها بالابتذال واللاشعرية، حيث كان رافضا لها من البداية فهو لم تعجبه تسميتها ولا بنيتيها الداخلية والخارجية.

[1]- عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص359.

[2]- المرجع نفسه ،ص 359.

[3]- المرجع نفسه ، ص 370.

وأمّا عن مسألة إبدال المصطلح بعد الرفض يقول مرتاض:"أما عمّا يمكن أن تسمى ((قصيدة النثر)) بناء على أزمة هويتها الأدبية، فإننا لا نستطيع أن نقترح أي مصطلح لائق بها مادام أصحابها، هم أنفسهم، أطلقوا عليها أسوأ إطلاق أدبي على نحو تراه قائما على التناقض واللامنطق"[1] فهو لا يعترف بوجود مصطلح ملائم لذلك النوع من الكتابة إلا أنه كان يلقي عليها ببعض المصطلحات البديلة فأحيانا كان يسميها بالأدب الجديد وأحيانا أخرى أبدلها بالشعر المنثور، وقد وضع في فهرس كتابه "قضايا الشعريات" مصطلح اللاشعر بمحاذاة مصطلح قصيدة النثر.

واستخلاصا لما سبق قد تبين موقف مرتاض الرافض للمصطلح حيث نعته بالهجين، وكذا تبين رفضه لقصيدة النثر وإقصائها من حيز الشعرية كونها لا تعترف بالإيقاع حسب رأيه.

2- الفريق المؤيد /الموافق:

على الرغم من جملة الانتقادات التي تعرضت لها قصيدة النثر إلا أنها لاقت في المقابل جمهورا لا بأس به رحب بها منذ بداياتها الأولى سنة 1960م، ومن أوائل هؤلاء المرحبين نجد رواد مجلة "شعر" الذين روجوا لقصيدة النثر بحيث منحوا لها شرعية التواجد في الساحة الأدبية العربية ونذكر على رأسهم أدونيس، أنسي الحاج، يوسف الخال، عبد الله شريق، شربل داغر وغيرهم...، بالإضافة إلى تواجد العديد من النقاد في مختلف البلاد العربية الذين شنوا حملة شرسة ضد الموقف الرافض لقصيدة النثر، إذ أثبتوا شرعيتها وكذا عدم قصورها عن غيرها مما صنف ضمن الدائرة الشعرية.

أ) موقف الناقد المغربي عبد الله شريق:

يعتبر الناقد عبد الله شريق من الفئة المناصرة لقصيدة النثر فهو يرى فيها إبداعا جديدا مفعما بروح الشعرية، وعليه يترتب موقفه منها فيقول: "فما يزال الكثير من نقادنا وشعرائنا يرفضون الاعتراف بانتماء تجارب قصيدة النثر إلى فن الشعر بالرغم ما فيها من نصوص جيدة تتوفر على

[1]- عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص 385.

المميزات الجوهرية لفن الشعر، ورغم ما تطفح به من شاعرية وتميز فني إبداعي، وما يقترحه بعض شعرائها من تجديدات وإبدالات في بنية النص الشعري العربي."[1]، فهو يؤكد على شعرية هذه النصوص بفضل ما قدمه شعراؤها من اجتهادات.

ولقد صنف الناقد عبد الله شريق إشكاليات قصيدة النثر العربية في ثلاث إشكاليات ألمت بالخلافات الكائنة بين النقاد والدارسين على مستوى الساحة النقدية العربية، فحددها على النحو التالي:

- إشكالية المصطلح.
- إشكالية الانتماء الأجناسي.
- إشكالية الوزن والإيقاع[2].

فالملاحظ أن الناقد شريق كغيره من النقاد -الذين ذكروا سلفا- سيتطرق إلى إشكاليتي المصطلح والوزن، كما أنه لم ينس مشكلة الانتماء الأجناسي.

فلقد شكل مصطلح "قصيدة النثر"إشكالية عويصة فكان سببا بارزا في عدم اعتراف النقاد والقراء بهذه التجربة الجديدة، فعلى الرغم من ذيوع صيتها وتنوع مساراتها إلا أنها جابهت مشكلة الانتماء إلى فن الشعر لسبب واحد؛ ألا وهو سبب التسمية/المصطلح، وفي هذا الشأن ألفينا عبد شريق يعترض عليه فقال: "لذلك أقترح إعادة النظر في هذا المصطلح أو تبني مصطلح آخر بديل يستوعب خصوصية هذه التجربة في الفضاء العربي، لأن تجربة قصيدة النثر في العالم العربي لها استقلالها وخصوصيتها، فهي متعددة الأصول والروافد ومتميزة عن التجربة الأوروبية رغم تأثرها بها في البداية. ولذلك لا ينبغي أن نسقط عليها مفاهيم ومصطلحات وخصائص مستوردة من خارج منجزها النصي أو مستعارة من تجربة مخالفة"[3].فمن خلال هذا النّص تبين موقف الناقد عبد الله

[1]- عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط.1، 2003م، ص13.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص 14-16.

[3]- المرجع نفسه، ص14.

شريق برفضه لمصطلح قصيدة النثر رفضا قاطعا لا قبول بعده، وتمثل سبب هذا الرفض في الاندفاع نحو مخلفات الغرب الفكرية والجهل بالأصول العربية، لكن شريق لم يرفض هذه التجربة الجديدة ككل، وإنما رفض التسمية والدليل على ذلك أنه اقترح البدائل لعل وعسى يتقبلها المنطق النقدي وتستحسنها الذائقة العربية.

والجدير بالذكر أن شريق قد اقترح مجموعة من المصطلحات البديلة مثل: "الحساسية الشعرية الجديدة، الجيل الشعري الثمانيني، والتجربة الشعرية الجديدة.ويبدو هذا الأخير ملائم على الأقل في المرحلة الراهنة رغم أنه لا يعبر هو أيضا بدقة عن خصوصية هذه الحركة وما يميزها عن باقي حركات التجديد في الشعر العربي، رغم إقراره بجدتها ومشروعيتها الشعرية وطابعها التجريبي"[1]. فقد اجتهد شريق في إبدال مصطلح قصيدة النثر بمصطلح التجربة الشعرية الجديدة ورأى فيه نسبة ضئيلة مقاربة لا مطابقة لعصرها الراهن.

وتماشيا مع ما سبق قد انتقل شريق إلى إشكالية الوزن والإيقاع أو فلنقل "قضية" ما دامت قد انصبت حولها اهتمامات العديد من النقاد والدارسين، فقضية الوزن مثلت جوهرا هاما في كتابة الشعر عند الكثير من الشعراء والنقاد، إلا أن الناقد شريق كانت له وجهة مخالفة ومعاكسة حيث ذكر في كتابه:"إن الوزن العروضي الذي يتخذه هؤلاء الشعراء منطلقا لرفض انتماء نصوص هذه التجربة الجديدة إلى الشعر ليس عنصرا جوهريا وخالدا في الشعر"[2]، فإذا كانت الكتابة الشعرية لا تقام إلا بحضور الوزن العروضي باعتباره عنصرا مقدسا في الشعر لدى الشعراء والنقاد، فهذا الأمر في نظر الناقد شريق يعدّ تعسفا في حق كتابة شعرية جديدة، وقد استبدل عنصر الوزن بالإيقاع الشعري.

"فالتشكيل الإيقاعي هو الشرط الضروري والجوهري في الخطاب الشعري وليس الوزن العروضي الذي يمثل إحدى التشكيلات الإيقاعية الممكنة للشعر العربي وليس التشكيل الإيقاعي النهائي الوحيد

[1]- عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، ص14.

[2] -المرجع نفسه، ص16.

والممكن، فالإيقاع الحر المفتوح والمتنوع هو الأصل، وهو أسبق من الوزن وأعمّ منه. والشعر ارتبط في بداياته الأولى، وفي أبسط صوره، بالتشكيل الإيقاعي الواسع والمتعدد وليس بالأوزان والتفعيلات المضبوطة والقواعد الصارمة"[1]، فشريق يقر بالإيقاعات المتنوعة التي تحرر الشعر على عكس الأوزان الخليلية الذي تأسره.

وفي هذا الإطار-الوزن والإيقاع - فإن قصيدة النثر لم تسلم من جملة الانتقادات التي ادعت أنها مجرد نص نثري خال من عنصر الإيقاع الشعري والذي تصنف النصوص الشعرية على أساسه، ليأتي شريق و يرد عليهم بقوة حيث وسم قراءاتهم النقدية بالسطحية والقصور فقال:"إن القول بغياب الإيقاع الشعري في قصيدة النثر قول غير دقيق، ولا يدل على متابعة دقيقة وشاملة لما ينشر ضمن هذه الحركة من نصوص وتجارب متنوعة"[2].

واستخلاصا لما سبق تبين لنا موقف الناقد عبد الله شريق من إشكالية الوزن والإيقاع في قصيدة النثر، وهو موقف رافض هاجم فيه مؤيدو الوزن في الشعر دون سواه، ودافع عن قصيدة النثر وإيقاعاتها الشعرية المتحررة التي تزخر بيها نصوصها الإبداعية.

وعلى غرار ما ناقشه النقاد سابقا حول قضيتي المصطلح والوزن في قصيدة النثر؛ ظهرت قضية أخرى ألاّ وهي قضية الانتماء الأجناسي، فأحدثت -هذه الأخيرة- بلبلة كبيرة بين النقاد والدارسين العرب المعاصرين، وكان موقف الرفض طاغيا ومهيمنا على جميع صفحاتهم النقدية، حيث شددوا على قرار نفي هذا الجنس الجديد عن جنس الشعر، فلم يحبذوه لسببين أولهما :محافظتهم على طبيعة الشعر التقليدية ، وثانيهما: عدم خضوع قصيدة النثر لشروط الشعر التقليدي من وزن وبناء هيكلي متعارف عليه.ومن بين هؤلاء الرافضين نأتي على ذكر: عز الدين المناصرة، أحمد عبد المعطي حجازي محمود درويش وغيرهم...

[1] - عبد الله شريق، في قصيدة النثر ، ص 16.

[2] - المرجع نفسه ، ص17.

وفي مقابل هذا الموقف المتعنت؛ ظهر الناقد عبد الله شريق بدراسة له حول قضية الانتماء الأجناسي في كتاب بعنوان "في شعرية قصيدة النثر"، حيث أظهر أن الأحكام الصادرة من أولئك النقاد أحكام سطحية فهي لم تقنعه بتاتا، كما أنها ليست مدعمة بحجج وبراهين كافية لاتخاذ قرار الرفض، فما كان منه إلا الرّد على موقفهم متجاوزا قصورهم وضعف طريقتهم الإقناعية بطريقته الخاصة، فقال: "فالحكم على انتماء قصيدة النثر إلى جنس الشعر أو عدم انتمائها إليه ينبغي أن ينظر إلى الخصائص العامة المهيمنة على نصوصها الجيدة والراقية....والخصائص النوعية الجوهرية في الجنس الأدبي وهي في الشعر ثلاث: التشكيل اللغوي، التشكيل الإيقاعي، والرؤيا الشعرية، والقارئ المتتبع سوف يلاحظ أن النماذج الجيدة من قصيدة النثر تتوفر على هذه الخصائص، أما النماذج الضعيفة في مستواها الفني والإبداعي فهي بالفعل أقرب إلى النثر من الشعر العادي"[1].

وبناء على هذا نستخلص أن شريق لم يقص جميع قصائد النثر من دائرة الشعرية، بل اجتهد في تصنيفها إلى قسمين: الأولى جيدة تتوافر على الخصائص الجوهرية للشعر والثانية رديئة تنافت مع أصول الإبداع، فضم الأولى إلى جنس الشعر و استبعد الثانية منه وضمها إلى جنس النثر.

ومن قناعات الناقد عبد الله شريق ضم قصيدة النثر إلى جنس الشعر بقوله: "قصيدة النثر من صميم جنس الشعر، وهي شكل من أشكال التحول في الشعر العربي، فرضته الظروف الثقافية والحضارية الجديدة، وليست جنسا أدبيا جديدا"[2].

وعليه يتبين موقف عبد الله شريق من قصيدة النثر، موقف المؤيد وفق شروط معينة والتي تتمثل في الخصائص الفنية والسمات الجوهرية، التي فرق بها بين الشعر والنثر، فكل ما جادت خصائصه الفنية ينسبه للشعر، وكل ما ساءت خصائصه الفنية ينسب للنثر.

[1]- عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، ص 15،16.

[2] -المرجع نفسه، ص 13.

ب)موقف الناقد السوري أدونيس:

الأمر المعروف عن أدونيس هو أنه كان من الأوائل الذين نظروا لقصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر، فدعا إلى تجريب هذا النوع رغبة منه في التجديد فـ"لقد كان موقف أدونيس نفسه من قصيدة النثر، كتابة ومفهوما، عرضة للتغيير. فهو يدعو في مرحلته الأخيرة إلى كتابة نثرية تغترف من ينابيعنا الأولى، وتزدهر تحت أمطارنا، وثقافتنا، وأحزاننا الخاصة"[1]، فقصيدة النثر العربية لاقت ترحيبا في بداياتها الأولى من طرف الناقد أدونيس الذي أيّد فكرة التغيير وطرحها وسط الجماهير العربية، ومن ثم فإن قصيدة النثر في رأيه قد هضمت التراث ثم تجاوزته، أي أنها نبعت من موروث شعري عربي وهذا ما جعله يتمسك بها ويدافع عنها.

ولقد تعرضت قصيدة النثر إلى جملة من الانتقادات حول أصالتها إذ ما كانت عربية الأصل أم أنها مجرد تقليد واتباع محض للغرب؟ فقد ردّ أدونيس على مثل هذه التداعيات فقال:"وغالبا ما يكون الحكم قائما على الاجتزاء، وعلى الجهل بالشعر الغربي، والشعر العربي معا. بودلير، مالارميه : إنهما، نظريا وشعريا ، أساس الحداثة في الشعر الفرنسي. لكنهما لم يأخذا مفهوم الحداثة من ((التراث)) الفرنسي، وإنما أخذاه من الولايات المتحدة- من إدغار ألن بو. أكثر من ذلك: إن مدار آرائهما في الشعر هو نفس مدار آرائه، حتى أنهما يتبينان أفكاره نفسها"[2]، من هنا يتبين أن أدونيس لا ينكر فضل الغرب في تأثيرهم على الكتابات العربية، ولكنه لم يقف عند هذا الحدّ بل سعى إلى إبراز ما توصلت إليه الثقافة العربية بعدما تأثرت بنظيرتها الغربية، فهو لم يفند أساسها وإنما توصل إلى تأكيد عروبة القصيدة النثرية فقال:" إن قصيدة النثر، مثلا، هي اليوم قصيدة عربية، بكامل الدلالة، بنية وطريقة، مع أنها في الأساس مفهوم غربي، وقد أخذت بعدها العربي خصوصا بعد تعرف كتابها على الكتابات الصوفية العربية. فقد اكتفوا في هذه الكتابات، وبكل خاص كتابات النفري (المواقف

[1]- علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري دراسات نقدية، ص151.

[2]- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص317.

والمخاطبات)وأبي حيان التو حيدي (الإشارات الإهية) والبسطامي (الشطحات)، وكثر من كتابات محي الدين بن عربي..."[1].

فالجدير بالذكر أن موقف أدونيس من أصالة قصيدة النثر كان موقفا صريحا وواضحا، فقد رحب بقصيدة النثر واعتبرها تغييرا وخروجا عن النمطية،كما أنه اعترف بأهمية الغرب في إيصال هذه التجربة الشعرية الجديدة إلى الساحة العربية ، ثم أشار إلى أنّ قصيدة النثر العربية -على الرغم من جهود الغرب في تأسيسها- إلا أن كتابها أضحوا متأثرين بالكتابات العربية القديمة، وهذا يعني أنها أصبحت كتابة شعرية عربية أصيلة.

وفي نفس المسار نجد أدونيس يدافع عن أصالة وعروبة قصيدة النثر فقول:" ولعلنا نعرف جميعا أن قصيدة النثر، وهو مصطلح أطلقناه في مجلة ((شعر)) إنما هي، كنوع أدبي –شعري، نتيجة لتطور تعبيري في الكتابة الأدبية الأميركية- الأوروبية.ولهذا فإن قصيدة النثر عربية أصيلة يفترض، بل يحتم الانطلاق من فهم التراث العربي الكتابي، واستيعابه بشكل عميق وشامل، ويحتم من ثم، تجديد النظرة إليه، وتأصيله في أعماق خبرتنا- الكتابية اللغوية، وفي ثقافتنا الحاضرة"[2]. فالملاحظ أن أدونيس تجاوز قضية التسمية أو المصطلح، فهو قد أكدّ على أنها مصطلح شعري لا نثري، ويعدّد هذا ردا على من أطلقعليها أنها من جنس النثر، ثم يؤكد على أصالة وعروبة قصيدة النثر حيث يرى أنه يجب على كاتبها ونقادها وقارئها أن ينطلق من الموروث العربي.

وأما عن مسألة الوزن التي شغلت العديد من النقاد وكانت سببا أساسيا في رفضهم لقصيدة النثر، ردّ أدونيس قائلا: "أن الشعر لا ينحصر في الوزن، وأن طرق التعبير في هذه الكتابات وطرق استخدام اللغة في جوهرها شعرية وإن كانت غير موزونة"[3]فهذا الرّد المختصر كان كفيلا بإقصاء عنصر الوزن من كتابة الشعر، وبالتالي فتح للشعرية آفاقا رحبة حينما وسّع عليها الطرق فكلما استعت الطرق

[1] - أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط.1، 1985م، ص76.

[2] - أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص 316.

[3] - المرجع السابق، ص 76.

وتعددت كلما زادت العملية الإبداعية، -والعكس- فهو يرى في شرط الوزن تضيقا للعملية الإبداعية وخنقا لها.

وبما أن قصيدة النثر إنتاج شعري يخلو من خاصية الوزن فهذا يعني أن أدونيس وقف في صف قصيدة النثر وكان مؤيدا لفكرتها حين تجاوزت عنصر الوزن في كتابتها الشعرية.

ت)موقف الناقد اللبناني شربل داغر

يتفق الناقد داغر مع أدونيس في مسألة الوزن ومدى سطحيته في الشعر فيقول:"إن انتصار أدونيس الواضح لـ"قصيدة النثر" مشروط بمدى شاعريتها، وليس بظاهر الخروج عن الوزن، كما لا يعني الالتزام بالوزن، بالضرورة، كتابة شعر. ولئن تحدد الوزن بـ"الإيقاعات القديمة"فإنّ لـ"قصيدة النثر" إيقاعها الحادث المختلف المتعدد"[1]، فهما يلغيان أهمية الوزن في نظم الشعر ويعتبرانه شرط غير أساسي فيه، ولأن قصيدة النثر جنس أدبي مستحدث أدرج من قبل ثلة من النقاد والأدباء في دائرة الشعر فحتما سيكون له إيقاعاته الجديدة، لكن ليست هي من تحدد شعريته بل الشعرية مرتبطة بمشاعر الشاعر وأحاسيسه الفياضة.

"إذا اختيار الوزن أو الاستغناء عنه لا يمثل أي إشكال في منظور شربل داغر الناقد، عكس تجربته الشعرية الحريصة على إنشاء التماثل بين لغة النّص الشعري والمعنى الحادث أو الممكن والإيقاع الداخلي المختلف الرافض لـ" نمذجة" الوزن"[2]، ويبرز الناقد هنا رفضه لنماذج الأوزان الشعرية التي تحد من العملية الإبداعية، وكذا يبدي حرصه على استخدام اللغة الشعرية التي تسهم في بناء نص شعري ثري بالمعاني، مستبعدا كل البعد سيطرة الأوزان التقليدية وتجاوزها إلى الإيقاع الداخلي الذي تبنته قصيدة النثر لحداثته.

---

[1]- مصطفى الكيلاني: قراءات ثلاث كبرى لـ "قصيدة النثر" العربية، من الموقع الإلكتروني www.charbeldagher.com، 21:30سا ، 10 نوفمبر 2022م.

[2]- الموقع نفسه، 21:30، 10 نوفمبر 2022م.

واستنادا إلى ما سبق إليه شربل عن أهمية اللغة الشعرية في بناء نص شعري مفعم بالحيوية والنشاط في اختلاف معانيه وتجاوز التقليدي منه، فإن اللغة الشعرية هي اللغة التي تحيد عن المعاني التقليدية وتقود إلى رؤى غير مألوفة، وهي التي تخلق مكونات العمل الشعري من ألفاظ وصور وخيال وعاطفة ومن موسيقى.

"فالشعر، إذ يستعمل اللغة، يجدد حياتها، ويطلق إمكانات التجاوز الحيوي بين ألفاظها وتراكيبها، ويفتح في الألفاظ فتحات التخيل، وهذا مطلوب ربما أكثر في القصيدة بالنثر، مادام أنها تحررت من قيود الوزن والقافية لتطلق قابليات أخرى ممكنة، في البناء، في المعنى"[1].فالانفلات من القبضة الخليلية أنهى زمن القوالب المستهلكة وأعطى الفرصة للإتيان بالجديد لاسيما لرواد قصيدة النثر، الذين أبدعوا وتفننوا في كتابة قصائد نثرية خالية من الأنظمة التقليدية مركزين على طريقة البناء وكذا أهمية المعاني الشعرية وبلورتها.

وفي حوار دار بين الناقد والشاعر شربل داغر وداليا عاصم سألته عمّا إذا كانت قصيدة النثر هي مشروعه الكتابي؟ فأجابها قائلا:" تماما. هذا ما أراحني بمعنى ما.وجدت، في هذه المجموعات المختلفة، إلحاحات المعنى، مثل الوسواس والهاجس والرجاء.وجدتها تتردد في شعري، بل كان هناك شاغل أساس هو التعويل على التجديد وفتح النوافذ المغلقة بين أنواع كتابية.فالقصيدة بالنثر قابلة لأن تستوعب هذه الأنواع والأساليب فتكيفها وتوظفها في تجديد القصيدة"[2]. فيتبين من خلال هذا التصريح أن شربل كان شغله الشاغل هو التجديد بالدرجة الأولى من أجل تجاوز وتخطي الأنماط التي سادت منذ القدم، والغوص في عوالم التجديد المنفتحة على تنوع المعاني وكذا قوة اللغة الشعرية التي

[1]- شربل داغر، عن قصيدة النثر بين الترجمة والإبداع، لبنان، من الموقع الإلكتروني www.charbeldagher.com، سا 22:00، 10 نوفمبر2022م.

[2]- شربل داغر مع داليا عاصم، قصيدتي، لحظتي، القاهرة، من الموقع الإلكتروني www.charbeldagher.com ، سا 20:00، 10 نوفمبر 2022م.

تعدّ لغة الغموض واللامكشوف والخيال والعواطف الجياشة وهذا ما يتناسب ومتطلبات كتابة قصيدة نثرية.

ومن خلال ما سبق يتبين موقف الناقد شربل داغر الذي أيّد قصيدة النثر بكل قوة ووقف في صفها بداية من تجاهل قضية الوزن الخليلي الذي اعتبره عائقا كبيرا لابد من التصدي له، حيث أمدّ رأيه الذي يقول بإمكانية تعويض الوزن بالإيقاع الذي يتناسب مع جدة وحداثة الكتابة الشعرية، ثم إنه أولى اهتمامه باللغة الشعرية التي تبني النّص الشّعري وتسهم في تعدد معانيه وتنوعها، فاللغة الشعرية هي التي تنتج لنا مكونات العمل الإبداعي من خيال وعاطفة وغموض وصور ورؤى، والقصيدة النثرية قادرة على استيعاب وحمل كل هذا.

ث)موقف الناقد العراقي شاكر لعيبي:

يعتبر الناقد شاكر اللعيبي من أنصار قصيدة النثر، فقد أيّدها ورد على المعارضين دافعا عنها، لكنه لم يتخذ موقف المعارضة إزاء شعر العمود أو شعر التفعيلة كغيره من النقاد الذين اتهموا آنفي الذكر بالجمود والركود، فهو لم يمسس بالموروث الشعري وإنما كان صوته معتدلا بين تبني قصيدة النثر من جهة وعدم التفريط في الأشكال الشعرية القديمة من جهة أخرى، فالشعر عنده لا ينحصر في الأشكال والقوالب وإنما في الجوهر الفني وفي هذا يقول: "إنّ قصيدة النثر فن صعب للغاية لأنه لا يسمح، باسم الحرية والانفلات عن القيود المدرسية الصارمة، إلا بالذهاب للتفتيش عن جوهر الشعري، ولقاء الشعرية الصافيةالقصيدة الجيّدة هي ذاتها بأي الأشكال أنجزت"[1].إذ تبين موقف لعيبي من قصيدة النثر فمثلت طريقة مغايرة وجديدة لكتابة الشعر دون وضع شرط تجاوز أو إلغاء الأشكال الشعرية التقليدية.

[1]- شاكر لعيبي، الشاعر الغريب في المكان الغريب، التجربة الشعرية في سبعينيات العراق، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط.1، 2003م، ص 184.

ومن جانب آخر وضح لعيبي أنّ الالتزام بالقواعد العروضية (الوزن والقافية) ليس له أهمية في إنتاج أجود الشعر حيث قال: "لم تكن القيود التقليدية لتمنع من طلوع نصوص عظيمة إلى جانب نصوص باهتة إلى جوارها ملتزمة بذات القواعد، ولن يمنع رفع القيود تلك من طلوع نصوص مذهلة إلى جوار الكثير من النصوص الباهتة"[1]، ففي كلتا الحالتين هناك نصوص عظيمة ونصوص أخرى باهتة، فلماذا نحصر الشاعر بقواعد قد لا تمت بأي صلة إلى الشعر؟ بل وأصبحت تلك القواعد الشعرية _الأوزان والقوافي_ تمثل مأزقا للشاعر الحديث.

فمن الواضح في نظر شاكر لعيبي أن العمل الفني ليس له معيار شكلي يحدد مدى جدته من مدى رداءته، وقد دافع لعيبي عن قصيدة النثر برده على جماعة النقاد المعارضين لها، وأيضا "لم يغفل شاكر لعيبي في غمرة دفاعه عن قصيدة النثر، تنبيه المعارضين ممن يربطون الشعر بالوزن إلى أن القدماء أنفسهم لم يربطوا في كل الحالات بصورة قسرية بين الوزن والشعر، وأن ثمة (التماعات) في التراث تؤكد أن الوزن والقافية لم يكونا معيارين حاسمين للحكم بانتماء الكتابة إلى الشعر"[2]، فالحكم على جودة الشعر من دون حضور الأوزان والقوافي ليس حكما اعتباطيا وإنما استشهد على حكمه من نصوص نقدية قيّمة كنصوص ابن خلدون وأبي حيان التوحيدي وغيرهما.

وفي مسار الدفاع ذاته يتنبأ لعيبي عن مستقبل قصيدة النثر فيقول:" ببساطة متناهية فإن الرهان على قصيدة النثر هو رهان على أفضل ما في الشعر العربي الحديث الذي تدفعه هذه القصيدة إلى أقصى مدياته بنجاحات مرة، وبإخفاقات مرات...احذروا التعميم"[3].فعلى الرغم من تعرض قصيدة النثر للإخفاقات المتوالية، إلا أن شاكر لعيبي تنبأ بأنها ستكون جزءا من مشروع النقاد والوعي العربي كافة.

---

[1]- شاكر لعيبي، الشاعر الغريب في المكان الغريب، ص 184.

[2]- علي داخل فرج، محاكمة أنثى، قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي، دراسة ما وراء نقدية، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ط.1، 2011م، ص 212.

[3]- مُحَمَّد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة مفهومات قصيدة النثر نموذجا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2005م، ص 91.

ولقد جابه لعيبي مجموعة النقاد المعارضين لقصيدة النثر بعد ما استقوا أسسهم من مصادر غربية لا تتوافق واللغة العربية حيث"ينتقد لعيبي دعوة قسم من النقاد العرب إلى التمييز بين (الشعر الحر FREE VERSE) و (قصيدة النثر) ذاكرا أن هذا التمييز لا يمتلك الوضوح الكافي في اللغة العربية"[1]، فقد كان مصير التمييز بين الشعر الحر وقصيدة النثر في الساحة العربية هو الرفض المطلق من قبل لعيبي الذي رأى فيه قصورا في حق قصيدة النثر.

ويمكن أن نلخص ما أشار إليه شاكر لعيبي في النقاط التالية:

1- تأكيده أنّ قصيدة النثر شكل شعري لا يلغي الأشكال السابقة ولا يدعي تجاوزها.
2- الإشارة إلى أن الوزن ليس هو العلامة الفارقة للشعر، والقول أن التراث تضمن إشارات متعددة إلى هذه المسألة.
3- الإقرار بأن قصيدة النثر لم تلق لحد الآن القبول الكامل عن المتلقي العربي، وأن هذا القبول يمكن أن يعد غاية ليست سهلة التحقيق في القريب العاجل.
4- رفض الخطاب المتطرف الذي يصدر من معارضي قصيدة النثر أو من دعاتها على حد سواء.

[1]- علي داخل فرج، محاكمة أنثى، قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي ، ص212.

الفصل الثاني

بحث في خصائص و جماليات قصيدة النثر

- المبحث الأول :الخصائص الفنية لقصيدة النثر .
- المبحث الثاني : جمالية اللغة الشعرية لقصيدة النثر.
- المبحث الثالث : جمالية الإيقاع الشعري في قصيدة النثر .
- المبحث الرابع : تشكيلات الصورة الشعرية وحضورها في قصيدة النثر.

المبحث الأول : الخصائص الفنية لقصيدة النثر .

يتسم كل نوع شعري بخصائص تميزه عن غيره، فكما لقصيدة العمود وقصيدة التفعيلة مميزاتهما وخصائصهما المختلفة، نجد قصيدة النثر هي الأخرى قد حددت لنفسها أيضا مميزات وخصائص جعلتها تتفرد أحيانا وتتشابه أحيانا أخرى مع سابقتيها، في حين أنه"من المستبعد أن تحمل قصيدة النثر خصائص بعينها، فهي تصر بإطلاق على عدم النّمذجة والدخول في قوالب، أو السكون إلى أطر، غير أنّ ذلك لم يمنع من احتمال ورودها ضمن ما تدعو إليه من التّمايز والمغايرة و الاختلاف في أفقالتنوع الجمالي الخلاب وهي تعدّ بصور من الغرابة والدهشة، وبلغة حادة التّوتر والكثافة"[1].

ومن هذا المنطلق نقف أولا عند الخصائص الفنية لقصيدة النثر التي حددتها الناقدة سوزان برنار في كتابها "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا"، ليتبعها نقادنا العرب في ذلك أمثال أدونيس وأنسي الحاج وغيرهم...

1- الخصائص الفنية لقصيدة النثر عند سوزان برنار

لقد حددت سوزان برنار الخصائص الفنية لقصيدة النثر في ما يلي:

أ) الوحدة العضوية (L'unité organique):

وهي تمثل أهم خاصية احتفت بها الناقدة سوزان ووظفتها في العديد من كتاباتها إذ قالت عنها: "قصيدة النثر تفترض إرادة واعية للانتظام في قصيدة، وينبغي أن تكون وحدة عضوية

[1]- إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية، التغاير والاختلاف، ص58.

مستقلة، مما يتيح تميزها من النثر الشعري ...فمهما تكن القصيدة معقدة وحرة في مظهرها فإن عليها أن تكون وحدة واحدة، وعاما مغلقا، خشية أن تفقد صفتها كقصيدة"[1]، هذا يعني أنّ الغاية الأساسية من تخصيص شرط الوحدة العضوية لقصيدة النثر هي غاية التميز والاختلاف عن الأشكال النثرية العادية كالقصة، المقال، الروايات وغيرها من الأشكال النثرية الأخرى مهما حملت في طياتها من شعرية، وهناك غاية أخرى أكثر أهمية من سابقتها ألا وهي البحث عن شكل مستقل وكذا عن جوهر شعري متميز بتنسيقاته الجمالية.

ب)المجانية (La gratuité):

تعتبر خاصية المجانية من بين أهم الخصائص والشروط التي حددتها سوزان برنار لتمييز قصيدة النثر عن غيرها من القصائد وفي هذا الشأن قالت: "ولنسلم مع هذا بأنه ليس للقصيدة أية غاية بيانية أو سردية خارج ذاتها؛ وإذا كان بمستطاع القصيدة استخدام عناصر سردية وصفية، فذلك بشرط تسميتها وتشغيلها في مجموع ولأغراض شعرية بحت. وهنا يبرز عنصر الـ "مجانية"(...) ويمكن أن نضيف أن فكرة المجانية يمكن أن تحدها فكرة اللازمنية في الحد الذي لا تتطور فيه القصيدة نحو الهدف، ولا تعرض سلسلة أفعال أو أفكار، ولكن تظهر للقارئ "حاجة" وكتلة زمنية"[2]، يتبين هنا أن قصيدة النثر تعزف عن تحقيق أي هدف خارجها مهما كانت طبيعته،أي أنها اعتباطية، وشاعر القصيدة النثرية يكتبها لذاتها ومن أجل ذاتها، فلا يحدها بمعايير زمنية، وقد مثلت المجانية معيارا محوريا استضاء به شعراء القصيدة النثرية في تحقيق غاية الشعرية.

---

[1]- سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد، مرا: علي جواد الطاهر، دار المأمون، القاهرة، ط1، 1993م، ص18.

[2]- المرجع نفسه، ص18،19.

ت)الكثافة والإيجاز (La brièveté):

تعدّ خاصية الإيجاز من بين أهم الخصائص التي ركزت عليها برنار فقد سعت جاهدة إلى إبراز كل ما يجعل قصيدة النثر تتميز عن غيرها من الأجناس والأنواع الأدبية والشعرية، باحثة عن جمالية شعرية غير مألوفة.

"يقودنا شرطا الوحدة والمجانية اللذان سبق الحديث عنهما إلى شرط ثالث من أخص خصائص قصيدة النثر، وهو الإيجاز، فقصيدة النثر يجب أن تتلاقى الاستطراد في الوعظ الخلقي وما إليه، كما عليها أن تتلاقى التفصيلات التفسيرية –كل ما يؤول بها إلى عناصر النثر الأخرى، وكل ما يضر بوحدتها وكثافتها. لأن قوتها الشاعرية لا تأتي من رقى موزونة ولكن من تركيب مضيء، ويمكن أن نطبق عليها مقولة بو الشهيرة:" لا وجود للقصيدة الطويلة، والمقصود بالقصيدة االطويلة هو تناقض حاد في المصطلحات"، ويمكن أن نضع مبدأ أساسيا وهو أن قصيدة النثر موجزة على الدوام"[1]. هذا يعني بأن قصيدة النثر هي نقيض للقصيدة الطويلة التي تتضارب فيها المفردات، ولهذا سعت قصيدة النثر إلى الانزياح عمّا يفصلها عن الشعرية من استطرادات أو تفسيرات أو شروح أو غيرها، حيث عززت الاستناد على خاصية الإيجاز -وتميزت بالتركيز والتكثيف- والذي يعد شرطا أساسيا في الكتابة الشعرية عند الناقدة سوزان برنار إذ ألحت عليه بعد شرطي الوحدة العضوية والمجانية، منطلقة من تجارب واستنتاجات، ومتجهة نحو المزيد من الإبداعات.

وهكذا تصبح الكثافة والإيجاز والتوهج بدائل تفعيلية شعرية في قصيدة النثر انطلاقا من جوهر دلالي قائم على جماليات الدلالة كركيزة أساسية[2].

---

[1]- سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص 19.

[2]- ينظر: عزت مُحَمَّد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د.ط،2002م، ص 438.

ويرى البعض أن هذه الأخيرة لم تعمد في مدخل كتابها إلى وضع بنود ومحددات لقصيدة النثر، بل هو اجتهاد نابع من معرفتها العميقة بتاريخ الشعر الفرنسي، ولم تكن تهدف إلى وضع وصفة مطلقة لتكتب وفقها قصيدة النثر[1].

وانطلاقا من هذا التحديد يتضح بأن قصيدة النثر تدعو إلى الخروج عن النظام الشعري السائد والمألوف، حيث حددت خصائص متفردة ذات تنسيق جمالي متميز تسعى به إلى الارتقاء في عوالم الشعرية.

2- الخصائص الفنية لقصيدة النثر عند أدونيس:

لقد استلهم أدونيس قصيدة النثر مصطلحا وخصائصا ومرتكزات من نظيرتها الفرنسية، فتنظيره مستمد من قراءته لكتاب سوزان برنار، وقد حدد خصائص قصيدة النثر في مقاله المدون في مجلة شعر بعنوان "في قصيدة النثر" كالتالي:

أ) الوحدة العضوية:

"يجب أن تكون صادرة عن إرادة بناء وتنظيم واعية؛ فتكون كلا عضويا، مستقلا، تكون ذات إطار معين، وهذا ما يتيح لنا أن نميزها عن النثر الشعري الذي هو مجرد مادة، يمكن بها بناء أبحاث وروايات وقصائد، فالوحدة العضوية خاصية جوهرية في قصيدة النثر. فعليها، مهما كانت معقدة، أو حرة أن تشكل كلا وعالما مغلقا وإلا ضاعت خاصيتها كقصيدة"[2]، فمن الأساس عنده إثبات الوحدة العضوية كشرط يجب حضوره في كتابة قصيدة النثر، إذ أن غياب هذا الشرط سيتسبب حتما في اختلاط قصيدة النثر بغيرها من الأجناس الأدبية كالنثر الشعري، وبالتالي ستفقد قصيدة النثر خاصية الشعرية.

---

[1]- ينظر مُحَمَّد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة، ص37.

[2]- أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر ، ع14، ص 81.

ب)**المجانية:**

"هي بناء فني متميز، ليست رواية ولا قصة ولا بحثا، مهما كانت هذه الأنواع شعرية.فقصيدة النثر لا غاية لها خارج ذاتها، سواء كانت هذه الغاية روائية أو أخلاقية أو فلسفية أو برهانية، وإذا هي استخدمت عناصر الرواية أو الوصف أو غيرها، فذلك مشروط أن تتسامى وتعلو بها لغاية شعرية خالصة، فهناك مجانية في القصيدة، ويمكن تحديد المجانية بفكرة اللازمنية، بمعنى أن قصيدة النثر لا تتقدم نحو غاية أو هدف، كالقصة أو الرواية أو المسرحية أو المقالة، ولا تبسط مجموعة من الأفعال والأفكار، بل تعرض نفسها كشيء، ككتلة زمنية"[1]، فالأمر الواضح هنا أن قصيدة النثر تنطلق من ذاتها وتعود إليها، مستبعدة الأهداف والمرامي التي تكبل العملية الشعرية الإبداعية، فشعراؤها تهمهم الذاتية التي تنبع من أعماقهم دون أي محاكاة أو تقليد، فبتالي يكونوا قد حققوا غايتهم الشعرية في إنتاج نصوص شعرية مغايرة ومخالفة.

ت)**الإيجاز:**

"الوحدة والكثافة، فعلى قصيدة النثر أن تتجنب الاستطرادات والإيضاح والشرح، وكل ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى. فقوتها الشعرية كامنة في تركيبها الإشراقي، لا في استطراداتها. ذلك أن قصيدة النثر، ليست وصفا. هي تأليف. من عناصر الواقع المادي و الفكري يؤلف الشاعر موضوعا أو شيئا فنيا – ينظم عالما معقدا يتجاوز هذه العناصر، ولهذا يمكن أن يسمى خالقا له. فأفكار الشاعر لا تتلاحق أو تتابع في الخلق، بل تضع نفسها في عالم من العلائق كالكواكب في السماء"[2]، فالهدف الأسمى لقصيدة النثر هو

[1]- أدونيس، في قصيدة النثر،، ص 81،82.

[2]- المرجع نفسه، ص82.

الانزياح عن الأنواع النثرية التي تفقدها خاصية الشعرية، فلهذا استندت على خاصية الإيجاز فاجتنبت الشروحات والتفاسير لتشكل هويتها وتصنع فرادة أفقها الجمالي.

كما نجد أن أدونيس يحاول" نفي المرجعية الفرنسية عن قصيدة النثر العربية من خلال تركيزه على ثلاث خصائص لا تتوفر عليهما قصيدة النثر الفرنسية، وهي:

- لغة قصيدة النثر لغة مفتوحة على اللانهاية، وتستمد ذلك من كون الشعرية العربية لاتستنفذها الأوزان وأن اللغة العربية تزخر بإمكانات تعبيرية غير محدودة، عكس اللغة الفرنسية.
- ابتكار قصيدة النثر لطرق وأشكال أخرى للتعبير الشعري.
- رغبتها في جعل اللغة العربية مفتوحة على جميع التجارب الشعر ية في العالم"[1].

لقد فرق أدونيس بين قصيدة النثر العربية والفرنسية بواسطة اللغة التي تميز الأولى عن الثانية، فالقصيدة المكتوبة باللغة العربية هي الأكثر تميزا باعتبارها الأكثر إنتاجا بفضل اللامحدودية في لغتها وفي تعابيرها، أما القصيدة المكتوبة باللغة الفر نسية فتعاني قصرا في اللغة وبالتالي قصرا في التعبير والإنتاج.

فاللغة هي الداعم الأول للكتابات الشعرية، وما تتوفر عليه اللغة العربية من خصائص فرادية وجمالية يسمح لها بالكتابة في شتى الأنواع الشعرية من قديمها إلى حديثها فمعاصرها " وأغلب الدراسات ترجّح أن قصيدة النثر تستمد قوتها من اللغة، ومن عناصر الإيجاز، الكثافة، التوهج، والرؤيا، والإشراق، ومن بعض الخصائص الأسلوبية مثل:الانزياح، التّكرار،

[1]- ينظر: الأمير يسري، حوار مع أدونيس حول مجلة شعر وقصيدة النثر، مجلة شعر: أسئلة الحداثة القديمة الجديدة، الآداب، بيروت، ع10، 2001م، ص47.

التّماثل، التّوازي..، كما تتسم بالسرد والتناص وتنمو بالتساؤل والتّكثيف، وتتدفق بإيقاعاتها وموسيقاها الداخلية"[1].

3- الخصائص الفنية لقصيدة النثر عند أنسي الحاج:

لقد تبنى أنسي الحاج هو الآخر مسألة الخصائص الفنية لقصيدة النثر من الناقدة سوزان برنار وقد حورها بأسلوبه الخاص فبدأ بالتساؤل فقال:" هل يمكن أن نخرج من النثر قصيدة؟"[2].

وتلاه بالإجابة عن خصائص النثر والشعر كل على حدة، فيحدد الأول بأنه "محلول، ومرخي، ومتفرق، ومبسوط كالكف، وهو ذو طبيعة مرسلة وغاية إخبارية أو برهانية، والنثر سرد وهو مباشر ويميل إلى التوسع والاستطراد، والشرح"[3].

وفي مقابل ذلك حدد الخصائص الفنية التي تتصف بها القصيدة فقال:"تتمثل في كونها عالما مغلقا مكتفيا بنفسه، ذا وحدة كلية في التأثير، ولا غاية زمنية منها، والقصيدة، إلى ذلك اقتصاد في جميع وسائل التعبير"[4].

فعلى حد تعريف أنسي لكل من النثر والشعر نجد جملة من المتناقضات التي لا تجمع بينهما في شيء، (مبسوط، مغلق)، (غاية إخبارية، لا غاية زمنية)، (التوسع والاستطراد، الاقتصاد)، إلا أنّ قصيدة النثر كسرت الحواجز بينهما وتخطت القواعد حين مزجت بين النثري والشعري ودخلت إلى عوالم الشعرية. لكن لم يكن دخولها هذا من عبث وإنما كانت لها أسس ومرتكزات سمحت لها بالدخول إلى عالم الشعرية، فقد أجمع أنسي بين خصائص قصيدة النثر

---

[1]- إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية، التغاير والاختلاف، ص17.

[2]- أنسي الحاج، لن (المقدمة)، دار مجلة شعر، بيروت، لبنان، ط2، 1963م، ص05.

[3]- المرجع نفسه، ص05 .

[4]-المرجع نفسه، ص05.

و أبرز أهم مميزاتها ومقوماتها التي تميزها عن سائر الأجناس الأدبية فقال:" لتكون قصيدة النثر قصيدة حقا لا قطعة نثرية فنية محملة بالشعر شروطا ثلاثة: الإيجاز، التوهج، المجانية"[1].

أ) **الوحدة العضوية:**

" هي (قصيدة النثر) وحدة، ووحدة متماسكة لا شقوق بين أضلاعها، وتأثيرها يقع ككل لا كأجزاء، لا كأبيات وألفاظ"[2]، فعلى كاتب قصيدة النثر أن يهتم بالوحدة العضوية أولا لأنها تمثل المقياس الأهم في التفريق بين ما هو شعري وما هو نثري، فقصيدة النثر بحاجة إلى ذلك" أكثر من قصيدة الوزن حاجة إلى التماسك وإلا تعرضت للرجوع إلى مصدرها النثر، والدخول في أبوابه من مقالة وقصة ورواية وخاطرة..."[3].

ب)**المجانية:**

يقول أنسي الحاج عنها: " هل من المعقول أن نبني على النثر قصيدة ولا نستخدم أدوات النثر؟ الجواب قصيدة النثر قد تلجأ إلى أدوات النثر من سرد واستطراد ووصف لكن، كما تقول سوزان برنار، "شرط أن ترفع منها وتجعلها تعمل في مجموع وغايات شعرية ليس إلا" وهذا يعني أن السرد والوصف يفقدان في قصيدة النثر غايتهما الزمنية، يبطلان أدوات الروائي والخطيب والناقد، توصلهم عبر تسلسل من الآراء والحجج إلى هدف واضح ومعين، إلى الحسم في شيء.هنا العناصر النثرية تدخل في "كتلة اللازمنية" هي قصيدة النثر وتغدو مجردة من وظائفها السابقة"[4].

---

[1]- أنسي الحاج، لن (المقدمة)، ص38.

[2]- المرجع نفسه، ص 16.

[3]-المرجع نفسه، ص16.

[4]- المرجع نفسه، ص 16،17.

تتمثل خاصية المجانية عند أنسي في فكرة اللازمنية هذه الفكرة الرئيسة التي يبني عليها أنسي وغيره من كتاب قصيدة النثر قصائدهم، وإن اضطروا إلى توظيف عناصر النثر (السرد والوصف ...) فحتما سيجردونها من وظائفها الفعلية ويحولونها كتلة لازمنية تعمل لغايات شعرية.

ت)**الإيجاز:**

"القصيدة، أي قصيدة، كما رأينا لا يمكن أن تكون طويلة، وما الأشياء الأخرى الزائدة كم يقول بو، سوى مجموعة من المتناقضات. يجب أن تكون قصيدة النثر قصيرة لتوفر عنصر الإشراق، ونتيجة التأثير الكلي المنبعث من وحدة عضوية راسخة"[1]، فقد دعا أنسي لهجر القصائد الطوال واستبدالها بالقصائد الموجزة التي تتميز بالوحدة النصية والتي تؤثر في نفوس المتلقيين لشدة تركيزها.

ويرى أنسي الحاج:" أن عناصر الإيجاز والتوهج والمجانية ليست قوانين سلبية...بمعنى أنها ليست للإعجاز، ولا قوالب جاهزة..إنّها الإطار أو الخطوط العامة للأعمق والأساسي: موهبة الشاعر تجربته الداخلية، موقفه من العالم والإنسان، وهذه القوانين كما يخيّل إليّ نابعة من نفس الشاعر ذاته"[2]، فأنسي متمسك بالخصائص الفنية التي حددها لقصيدة النثر ويرى فيها قوانين إيجابية ترقى بها كتابات قصيدة النثر لعوالم الشعرية.

ونجد الخصائص ذاتها عند الناقد صلاح فضل " الذي يستبعد أي كتابة من خانة قصيدة النثر ما لم تكن وحدة عضوية مستقلة، بحيث تقدم عملا مكتملا يتمثل في تنسيق جمالي متميز، يختلف عن الأشكال النثرية الأخرى من قصة قصيرة أو مقالة أو رواية مهما كانت شاعريتها، وتفرض إرادة واعية للانتظام في قصيدة. يتعين أن تكون وظيفتها الأساسية

[1]- أنسي الحاج، المقدمة(لن)، ص 18،19.

[2]- المرجع نفسه، ص21.

شعرية، ما يتطلب أن تكون بنيتها اعتباطية أو مجانية بمعنى أنها تعتمد فكرة اللازمنية، بحيث لا تتطور نحو هدف، ولا تعرض سلسلة أفعال أو أفكار منظمة، مهما استخدمت من وسائل سردية أو وصفية. على قصيدة النثر أن تتميز بالتكثيف، وتتلافى الاستطراد والتفصيلات التفسيرية لأنّ قوتها الشعرية لا تتأتّى من رقى موزونة ولكن من تركيب مضيء مثل قطعة بلور، فالاقتصاد أهم خواصها ومنبع شعريتها"[1]، لقد اختصر صلاح فضل في هذا النّص أهم الخصائص الفنية التي تتميز بها قصيدة النثر والتي اتحدّ في طرحها كل من سوزان برنار وأدونيس وأنسي الحاج.

وفي المسار نفسه نقف عند المعايير التجنيسية التي اعتمدها الدكتور جميل حمداوي في تحديد شعرية قصيدة النثر إلى حد ما بوصفها إحصاء منظما لمعظم صفات قصيدة النثر عموما وهي كالتالي:

أ) إعلان نية التجنيس أو القصدية في الكتابة،

ب) الإيقاع الداخلي أو إيقاع التجربة؛

ت)الانسياب أو الجريان المسترسل؛

ث)الانكسار (بمعنى كسر النظام) والتشويش والتمرد على الانتظام؛

ج) اللاعقلانية؛

ح) بلبلة الأنواع الأدبية؛

خ) نثرية اللغة؛

د) تكسير أفق القارئ وتخييب أفقه على مستوى التلقي؛

ذ) الإكثار من الإبهام والغموض؛

ر) التنويع في التشكيل الفضائي والبصري؛

[1]- محمّد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة، نقلا عن صلاح فضل، مجلة العربي، كانون الثاني، 1995م، ص41،42.

ز) الجمع بين الشاعرية والنثرية؛

س) التمادي في الانزياح والخرق الأسلوبي والبلاغي؛

ش) التجريب والتثوير نحو المجانية والفوضى والتبعثر والتمرد؛

ص) الوحدة النصية بدل وحدة البيت أو الجملة الشعرية؛

ض) التكثيف الإيحائي والتركيب الإشراقي؛

ط) ثيمات الحداثة (الجنوح نحو الذات والجنون و الروح والحرية والثورة على العقل والتقنين والحضارة والمدينة...)

ظ) الشعر الرؤيا.[1]

واستخلاصا لما سبق نحدد أهم صفات قصيدة النثر و خصائصها التي وضعها روادها واتبعهم في ذلك النقاد والدارسين فقد حرصوا بالضرورة الأولى على ما أسموه بوحدة الهيكل الشعري ووحدة البنية الفنية، وكذا أبدوا حرصهم على ضرورة الإيجاز والكثافة في مستوى حجم النص واللغة،

و التركيب لإشراقي بمعنى الجمع بين عناصر الواقع المادي والفكري، والابتعاد عن الشروحات والتفاسير التي تقلل من شأن النص الشعري، كما ركزوا على ميزة المجانية و فكرةاللاز منية وعدم تحديد الهدف في كتاباتهم.

[1]- فرحان بدري الحربي، سيمياء الحداثة في قصيدة النثر،ص 50.

المبحث الثاني : جمالية اللغة في قصيدة النثر.

لقد شهد الشعر العربي تحولات هامة على مستوى الشكل والمضمون، فانتقلت بذلك القصيدة شكلا من العمود إلى السطر ثم إلى شكل قصيدة النثر، والمضمون هو الآخر له نصيب من هذا التحول، فالمضامين الشعرية القديمة كانت موحدة ومتقاربة مضبوطة تحكمها قواعد لغوية صارمة، أما المضامين الشعرية الحديثة والمعاصرة فقد كسرت كل القواعد والأسر التي تضبط الشاعر وتعرقله عن العملية الإبداعية، وتعد اللغة المقوم الأساس في بناء الشعر لذا سعى شعراء الحداثة إلى تغييرها وتزويقها وتنميقها لتتماشى مع متطلبات العصر ، فاللغة القديمة لا تعبر عن الحاضر، ولأن اللغة تترجم ذات الشاعر وجب على كل شاعر نسج قصيدته بالطريقة اللغوية التي تناسبه،" ليس الإبداع إلا أن نترجم في شعرنا ما خلقه الله فينا. فمنذ أن هبط آدم إلى الأرض حتى الآن لم يحدث أن كان إنسان مثيلا لإنسان آخر، وإن كان أخا أو شبيها، وهذا ما ننتظره من الشاعر: أن يرى العالم ويرينا إياه من خلال فطرته التي لا تماثلها فطرة أخرى، وليس الطريق لهذه الرؤية الفريدة إلا لغة جديدة قادرة على إعادة امتلاك العالم وكشفه المجهول"[1]، وهذا ما استصاغه شعراء قصيدة النثر.

1- ملامح اللغة الإبداعية في "قصيدة النثر"

تعدّ قصيدة النثر من التجارب الشعرية الآنية التي لا تولي اهتماما بالقواعد العامة ولا الخاصة للشعر، فهي قصيدة تبحث عن التجديد لمواكبة الزمن، و تعد اللغة من بين ملامح التجديد فيها فهي" تجربة من تجارب الشعر الحديث تعمل على تجديد اللغة وتحطيمها"[2]، فقد جاءت رافضة ومحطمة لكل نمذجة لغوية، باحثة عن التجديد والإبداع.

[1] - مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط.1، 1990م، ص15.
[2] - أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص167.

فسعى شعراؤها لخرق الأنظمة التقليدية والقواعد اللغوية المشددة وبحثوا عن لغة إبداعية متجددة يعبرون بها عن خلجاتهم النفسية فاللغة الإبداعية في قصيدة النثر" لغة التفاصيل، يتتبع من خلالها الشاعر المهمل واللامرئي؛ لتجسيد شعر الحياة اليومية الذي يعد لونا عربيا قديما؛ "بدأ من ابن الرومي وشعراء الحياة اليومية في العصر العباسي، ونظر له العقاد في مقدمة (عابر سبيل) كما تبناه صلاح عبد الصبور (الناس في بلادي) واستخدمته قصيدة النثر في أحد تياراتها"[1] فقد مـّكن هذا التجديد شعراء قصيدة النثر من تقديم صور أكثر دقة من الواقع المعاش في الحياة اليومية.

وفي السياق ذاته يرى أدونيس أن في الكتابة العربية السائدة تجارب كبرى تستند على رؤى فلسفية أو ميتافيزيقية كبرى، بحيث تمثل قصيدة النثر إحدى هذه التجارب بتمردها على المعايير اللغوية التي رأت فيها أسرا يمنع من الوصول إلى الكتابة بطريقة حداثية، فلغة قصيدة النثر هي تعبير جديد لرؤيا الوجود لشاعر خلاق، تصدر لغته عمـّا هو خارج عن المعايير والأطر التي تحكمها، فيخلق بذلك لغة مقلقة[2].

فالعملية الإبداعية في كتابة الشعر الحديث والمعاصر تتطلب خلخلة في قواعد الكتابة التقليدية، وبالتالي تفرض لغة جديدة تتناسب والزمن، وهذا ما ألحقه شعراء قصيدة النثر بنصوصهم، كي تغدوا نصوصا إبداعية بإمتياز.

[1]- رشيد طلبي، مجلة الكلمة/دراسات، اللغة والأساليب الفنية في قصيدة النثر، ع 100، أغسطس، 2015م، ص 03.

[2]- ينظر: أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، (الهوية، الكتابة،العنف)، دار الآداب، بيروت،لبنان، ط1، 2002م، ص 23،24.

أ) لغة النثر مقابل لغة الشعر

إن وجود لغة معيارية يقابله حتما وجود لغة شعرية، وبما أن مصطلح قصيدة النثر جاء جامعا في التسمية بين النثر والشعر وجب علينا تحديد الفروق بين لغة النثر ولغة الشعر لمعرفة الحدود الفاصلة بين الأولى والثانية.

وقد أشار إلى ذلك الناقد أدونيس بقوله :"إن لغة الشعر هي لغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح"[1]فلغة الشعر هي لغة فنية راقية يعبر بها الشاعر عمّا يجوب خاطره بنمط إيحائي، أما الثانية فهي لغة بسيطة تعمل على إيصال المعنى بطريقة مباشرة والشعرية في غنى تام عن هذه اللغة الجامدة، فهي على غرار هذا تبحث عن لغة حية ألا وهي لغة الشعر "فهي إذن لغة مختارة، تعبر عن عمق التجربة، وهي لغة راقية، تعبر عن تجربة ذاتية...ومؤثرات الشعر تنبع من أعماق الشاعر. فالشعر لا يقرر ولا يصف واقعا، بل يعبر عن انفعال عاطفي، يتوجه به الشاعر من الذات – ذاته- إلى ذوات الآخر"[2]، فهي لغة لا تنقل المشاهد الجامدة وإنما تنقل الانفعالات الحسية المخلدة في نفوس الشعراء لتتطلع عليها جماهيرهم ويتشاركونها سوية.

ويقول أدونيس أيضا:"إن طريقة استعمال اللغة مقياس أساسي مباشر في التمييز بين الشعر والنثر، فحيث نحيد باللغة عن طريقتها العادية في التعبير والدلالة، ونضيف إلى طاقتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة يكون ما نكتبه شعرا والصورة من أهم العناصر في هذا المقياس. فأينما ظهرت الصورة تظهر معها حالة جديدة وغير عادية من استخدام اللغة"[3].

---

[1]- أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص155.

[2]- رمضان الصباغ، في دراسة الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط.1، 2002م، ص135.

[3]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي،دار العودة، بيروت، لبنان، ط.3، 1979م، ص112،113.

فكلما ابتعدت اللغة عن النمطية والمباشرة والبساطة، كلما صنفت ضمن للغة الشعر ية التي تبحث عن الزخارف والإيحاءات والصور الغامضة والمجاز.

فاللغة الشعرية هي لغة مجاز "الكلام على لغة قصيدة النثر أو القصيدة الجديدة يأخذنا دائما إلى مجازية اللغة التي تنحو بها في اتجاه الشعر، في اتجاه افتراقها على لغة النثر، أي إلى تحديد عناصر هذا الاختراق أو التحول، فقد اعتبر أدونيس أن المجاز هو الذي يحول اللغة ويغنيها ويفصل بين الشعر والنثر فيها: "لأن المجاز يشحن اللغة بطاقة جديدة، ويضفي أسماء على أشياء ووقائع ليس لها اسم في اللغة العادية، وأنه يسمي إلى ذلك أشياء لا يمكن أن توفر لها اللغة العادية عبارات محددة..وأن نتجاوز باللغة محدودية اللغة، يعني أننا نقدم عالما غير عادي، أي نقدم صورة عن العالم من مستوى أكثر غنى وعلوا، وهنا نرى الفرق أو الفصل النوعي بين ما هو شعري، وما هو غير شعري"[1]، فالمجاز في نظر أدونيس هو الحد الفاصل الأكبر بين الشعر والنثر، فحضوره يضفي على اللغة بريق وغيابه يطفئه، والشعرية في بحث مستمر عن لغة براقة تجذب بها المتلقي.

وبالإضافة إلى عنصر المجاز الذي ميّز بين الشعري والنثري، نجد عنصرا آخر يميز الأول عن الثاني ألا وهو عنصر الخلق والابتكار"فلغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق"[2]، فالناثر حينما يقدم نصا بلغة عادية وبسيطة فهو يقدم نصا استهلاكيا يقرؤه المتلقي وحسب، على نقيض الشاعر فهو حين يقدم نصا شعريا بلغة غامضة ومنمقة وعميقة فهو يثير رغبة المتلقي في الفهم فتعدد القراءات وبالتالي تتعزز عملية الخلق وغزارة الإنتاج النصي.

[1]- أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص 157.

[2]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 126.

ويحدد أدونيس الفرق بين الشعر والنثر في ثلاث نقاط فيقول:

- أو ّل هذه الفروق، أن النثر اطّراد وتتابع لأفكار ما، في حين أن هذا الاطّراد ليس ضروريا في الشعر، بل على العكس فلغة الشعر لا تحبذ ذلك التتالي في الأفكار وتشتغل على التنويع.
- وثانيها، هو أن النثر يحمل فكرة محدودة، ولذلك يطمح أن يكون واضحا، أما الشعر فينقل حالة شعورية، أو تجربة،ولذلك فإن أسلوبه غامض، فلغة النثر واضحة ومحدودة أما لغة الشعر فهي غامضة ومتشعبة.
- وثالث الفروق هو أن النثر وصفي تقريري، ذو غاية خارجية معينة ومحدودة. بينما غاية الشعر هي في نفسه، فمعناه يتجدد دائما بحسب الذي فيه، وبحسب قارئه، فلغة النثر غايتها محدودة ، أما غاية لغة الشعر فهي متجددة [1].

وتعتبر التجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة "فلغة الشعر إذن هي مكونات القصيدة الشعرية من خيال وصور موسيقية، ومواقف إنسانية بشرية"[2]، وكل ما يتنافى مع هذه المكونات فهو نثري.

" وعلاقة الشاعر باللغة تختلف عند الخال عن علاقة الناثر، فالكلمة عند الشاعر رمز أكثر منها معنى، ولذلك كان الشعر إحياء للغة، لأنه يحمل الألفاظ من المعاني أكثر مما تحمل في الأذهان، ويزاوج بينها وبين شقيقاتها طلبا للتوتر والانسجام والإيقاع، وكثيرا ما يلجأ الشاعر

[1]- ينظر: أدونيس، مقدمة الشعر، ص112.

[2]- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، الاسكندرية، مصر، ط.2، 1983م، من المقدمة.

إلى العنف، فيفجر الكلمة لمفاجأة القارئ، وإيقاظ إدراكه، وشعوره، وحمله إلى عالم غريب، عالم سحري طالما حلم به من دون أن يلقاه"[1].فلغة الشاعر رمز وإحياء وانسجام وإيقاع.

ب)أنماط اللغة في قصيدة النثر

لقد حدد الناقد أحمد زياد محبك أنماط اللغة في قصيدة النثر في تسع أنماط وهي كالتالي:"

1) اللغة العادية: عنيت بها قصيدة النثر القصيدة القصيرة جدا أو ما يطلق عليه بالومضة، وهي لغة موجزة ومكثفة، خالية من الصورة.
2) لغة الشرح والاسترسال: عمادها الامتداد والشرح والبسط والاسترسال في غنائية عذبة ووضوح.
3) لغة التصوير الواضح: تختص بالصورة لأنها لغة الانفعال والشعور والرؤيا، فهي تمثل لغة الشعر الحقيقية.
4) لغة الصور الموحية: تحوي صورا إيحائية فلا هي غامضة ولا هي واضحة وتعتمد على التلميحات الذكية عبر صور تخاطب الوجدان.
5) لغة الصور الغامضة: لا توحي بشيء، فهي تخلق عالم عجائبي مبهم.
6) لغة الصور المغلقة: تتضمن لغة غامضة مليئة بالصور ذات الإيماءات المغلقة.
7) لغة الإشارات الثقافية: تقوم على إشارات عبر اللغة إلى ثقافات متنوعة من دين أو أدب

أو تاريخ أو أسطورة كي توحي إلى المتلقي بدلالات معينة.

8) لغة الإيقاع العالي: يحرص فيه الشاعر على قوة الإيقاع ووضوح النغم، وقد تظهر لديه ظلال من التفعيلة، وبقايا من القافية.

[1]- إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2003م، ص194.

9) لغة الإيقاع الهادئ: فيها إيقاع هادئ جدا لدرجة أنه لا يظهر فيه شيء"[1].

و يضيف الناقد واصفا لغة قصيدة النثر:" وإذن لا بد من لغة شعرية عمادها الصورة والعاطفة والانفعال والإيقاع ولكن بعيدا عن العلو والصخب، وبعيدا أيضا عن التبسيط الشديد إلى حد الابتذال...فلا بد لها من أن تمتلك بنية متماسكة ذات وحدة، ولا بد لها من توهج وتألق، أو إدهاش أو مفاجأة، ولا سيما في الختام، كذلك لا بد لها من التكثيف الشديد الذي لا يعني القصر، وإنما يعني الحفر في الأعماق، والبعد عن الشرح والتكرار والإسهاب والتفصيل"[2]. إذن فلا بد لقصيدة النثر من الابتعاد عن المآزق التي تقلل من شأنها فلا تبالغ في التبسيط لدرجة الابتذال ولا تبالغ في التعقيد لدرجة الإبهام والتعتيم، وإنما عليها بالاعتدال والتوسط.

ت)قضية تفكيك اللغة (الهدم والبناء)

لقد اهتم شعراء قصيدة النثر بقضية تفكيك اللغة، فخرقوا القواعد اللغوية في ممارساتهم النصية، وهو خرق متعمد يستهدف إحياء اللغة وإخراجها من قوقعتها. وفي هذا يقول جان جاك لوسيركل في كتابه "عنف اللغة" نحن نستمتع بارتكاب الإثم ضد اللغة لأن هذا العنف الذي نمارسه ضد تراكيبها هو ما يضيف إليها الحيوية"[3]. ففي هذه الحيوية تطوير للغة وقواعدها وتراكيبها، وإن اللغة إذا تطورت تفتح مسالك جديدة للتطور.

وعليه انصب شعراء قصيدة النثر على التفكيك اللغوي ، فمارسوه بشكل أساسي على الألفاظ، أي على الشق الأول من الكلمة وهو الدّال، ليدخله في الحيز العام للكلام وفي

[1]- ينظر: أحمد زياد محبك، قصيدة النثر،إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2007م، ص54-70.

[2]- المرجع نفسه، ص107.

[3]- جان جاك لوسيركل، عنف اللغة، تر: مُحَمَّد بدوي، مرا: سعد مصلوح، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط.1، 2005م، ص50.

مستواه الاجتماعي[1]. فقد سعى شعراء قصيدة النثر إلى انتهاك اللغة وخلخلتها من أجل خلق تراكيب جديدة لإنتاج جديد.

وبما أن اللغة هي أساس البناء في كل تجربة شعرية، فقد اضطر الشاعر لانتهاك قواعدها وتحطيمها رغبة في التجديد، أي أنه قام بعملية الهدم اللغوي لكل ما هو تقليدي من أجل بناء لغة جديدة ذات معاني ودلالات جديدة لأن" إحادة اللغة وإزاحتها عن طريقها العادي هي التي تؤدي معنى الخلخلة والتفكيك للنظام القديم والتمرد على الأشكال التقليدية وانتهاك المقدسات اللغوية، وهذا ما ينتج نسقا جديدا ومجموعة من العلاقات التي يصوغها الشاعر"[2]. فالأمر المعول عليه في قضية تفكيك اللغة ليس التركيب اللغوي وإنما هو الصياغة اللغوية، فالصياغة اللغوية هي السبيل الأنجع إلى تفجير الأنظمة اللغوية الثابتة والقارة، لبناء تعابير جديدة تتناسب وموضوعات شعراء القصيدة النثرية.

وعليه قد وجد يوسف حامد جابر في كتابه قضايا الإبداع في قصيدة النثر ثلاثة قواسم مشتركة تجمع بين السياقات والصياغات الشعرية المختلفة في قصيدة النثر وهي: "التكثيف، التوتر، الشفوية"[3].

وقد كتب الناقد كمال خيري بك في كتابه حركية الحدثة في الشعر العربي المعاصر عن قضية الهدم اللغوي، حيث قدم طريقتان أساسيتان وضح من خلالهما كيفية هدم الطبيعة اللغوية من خلال العدوان على الجملة، فقال :

---

[1]-ينظر: أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص158.

[2]-المرجع نفسه، ص 157.

[3]- يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، د.ط، 1988م، ص78.

1- حذف العناصر المكونة الأساسية لوحدة منطق العبارة واكتماله.

2- حذف الفعل الرئيسي: وبالرغم من غياب الفعل، فإن الجملة الاسمية تقدم لوحدها دلالة كاملة"[1].

و استنادا إلى ماسبق فإن الطريقة الأولى تشير إلى ضرورة فهم المناخ العام للنّص، والارتكاز على الكلي لا على الجزئي أي:على وحدة النّص لا على وحدة الجملة؛ أما الطريقة الثانية فهي تشير إلى الاكتفاء بالدلالة التي تقدمها الجملة الاسمية، ، إذ يلجأ الشاعر الحديث إلى الإكثار من استخدام ما يدعى بـ ((شبه الجملة))، التي تفتقر إلى فعلها الرئيسي، أو يلجأ إلى استخدام الجملة غير التامة ، وهذا ما يتسبب في بعثرة العناصر اللغوية وبالتالي يؤدي إلى حدوث الجملة الفوضوية التي عرفت بها الدادائية والسريالية، وعن هذا يقول خيري بك: "فإننا نشهد هنا في الشعر العربي ولادة الجملة الفوضوية بامتياز"[2]. وتعد هذه الفوضى واحدة من الوسائل التي استفاد منها الشعراء العرب المعاصرون في تحطيم العبارة التقليدية وبناء عبارات جديدة، هذا يعني أنها ليست فوضى من عدم وإنما هي فوضى بناءة وخلاقة.

لا سيما أن هناك " كثير من الناس الذين يعملون في مجالات الإبداع غالبا ما يفضلون بيئة فوضوية أو غير منظمة من حولهم وهم يشتغلون على فكرة مشروع جديد أو مشروع طموح. فبابلو بيكاسو قال ذات مرة: أي عمل فني يبدأ كعمل من أعمال التدمير، في إشارة دالة على الفوضى الخلاقة التي تحدث عندما يتم تدمير الأنماط الثابتة"[3].فالمبدع أصبح يغذي فكره

[1]- كمال خيري بك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط.2، 1406هـ.1986م، ص158.

[2]-المرجع نفسه، ص 158.

[3]- محمد الشحات، قصيدة النثر من الفوضى الخلاقة إلى الشعريات البديلة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ع92، شتاء 2015، ص83.

من مشارب جديدة غير القديمة التي باتت قاصرة وميتتة، فخرق بذلك القواعد اللغوية التقليدية الصارمة بطريقة فنية مبتكرا الحيوية في نصوصه الإبداعية.

وفي نفس الصدد يرى يوسف الخال"أن الفوضى التحريرية العارفة حال طبيعية في مرحلة الانتقال من الجمود والتحجر إلى اليقظة والنهوض،وإذا، يجب ألاّ تخيفنا، بقدر ما يخيفنا النظام القاصر العقيم، فمن تلك الفوضى نخرج بحياة جديدة، أما من النظام فلن يكون نصيبنا إلا الموت"[1].

فمصطلح الفوضى عند الخال لا يدعو إلى القلق بتاتا لأنه لا يعني الهدم وحسب؛ وإنما هو هدم لبناء وتعمير، وهو تخليص للغة من حتمية الموت.

2-أعضاء مجلة شعر واللغة الشعرية

لقد اشترطت مجلة شعر الرفض التام لكل القيم الفنية التقليدية منذ بروزها، ونادت بالهدم وإعادة البناء، فكان من أولى الشروط التي أصرت عليها هو شرط تحطيم اللغة الشعرية التقليدية وبناء لغة جديدة غير مألوفة، وقد أولى شعراء مجلة شعر اهتماما كبيرا بهذه المسألة أمثال أدونيس ويوسف الخال وأنسي الحاج وغيرهم...

أ) اللغة الشعرية عند أدونيس

تمثل اللغة الشعرية عند أدونيس وغيره أساس التجربة الشعرية، فبها ينقل لنا الشاعر أحاسيسه ومشاعره، وبما أن الأحاسيس متغيرة وليست ثابتة اشترط أدونيس لغة مغايرة ومتجددة، تمكن الشاعر من التعبير عمّا يجول دواخله وفي هذا قال: " التعبير الشعري جزء من الحالات النفسية والشعورية، والتعبير لغة، اللغة، إذن، كائن حي متجدد. وإذا كان

[1]- أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص153.

الشعور الجديد يعبر عن نفسه تعبيرا جديدا فإن هذا يعني أن له لغة مميزة، خاصة"[1]. فالتعبير الشعري مرتبط بمشاعر وأحاسيس وانفعالات الشاعر ورؤاه؛ لا بالقواعد اللغوية والتراكيب النحوية والصرفية.

وبناء على ما سبق فإن جمال اللغة في الشعر يعود "إلى نظام المفردات وعلاقاته، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو، بل الانفعال والتجربة. ومن هنا كانت لغة الشعر لغة إيحاءات، على النقيض من لغة العلم التي هي لغة تحديدات، هكذا يؤمن الشاعر العربي الجديد على أن اللغة أن تساير تجربته بكل من التناقض والغنى والتوتر، وهو في ذلك يفرغ الكلمة من شحنتها الموروثة التقليدية، ويملؤها بشحنة جديدة، تخرجها من إطارها العادي ودلالاتها الشائعة"[2]. وهنا يدعو أدونيس إلى الثورة على اللغة التقليدية والبحث عن لغة مميزة مشحونة بطاقات جديدة تتوافق مع التجارب التي يعيشها الشاعر، فليس بمقدور اللغة القديمة التعبير عن مواضيع العصر. وبما أن الحياة قائمة على تغيرات وتحركات اقتصادية وسياسية واجتماعية متجددة في كل عصر يجب أن تتغير معها اللغة التعبيرية وتنفصل عن الأشكال التقليدية الموروثة ، ولذلك قد دعا أدونيس إلى التمرد على اللغة الجماعية المشتركة واللغة الشعرية الموروثة بقوله:"اللغة ليست ملك الشاعر ليست لغته إلا بمقدار ما يغسلها من آثار غيره، ويفرغها من ملك الذين امتلكوها في الماضي ...اللغة دائما تخص زمانا بنية اجتماعية ما، إنها تجئ من الماضي، حين يأخذها الشاعر كما هي كما تجيئه لا يكتب بل ينسخ اللغة الشعرية، لا تتكلم إلا حين تنفصل عما تكلمته، تتخلص من تعبها تقتلع نفسها من نفسها، فاللغة الشعرية هي دائما ابتداء"[3].

[1]- أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط.5، 1986م، ص40.

[2]- المرجع نفسه،ص40.

[3]- المرجع نفسه، ص78.

فالشاعر المبدع في نظر أدونيس هو الذي لا يتجاوز التراث كلية، وإنما المبدع الأصيل هو من يهضم التراث ثم يتجاوزه، يهضم اللغة القديمة ليخلق منها لغة جديدة، فالتمرد على اللغة الموروثة قائم إلا أنه لا يلغيها بصفة نهائية، لأنها تمثل المنطلق الأساسي في عملية التجديد الشعري والتفجير اللغوي.

ومن هذا المنطلق نادى أدونيس منذ انضمامه إلى مجلة شعر بالتجديد بصفة أعم وحرص على تجديد اللغة وتفجيرها بصفة أخص، لكنه" لم يقصد من هذا التفجير، استخدام التراكيب الدارجة في لغة الحياة اليومية، أو المفردات النابية المبتذلة، أو الصيغ غير النحوية أو الألفاظ الأجنبية، والعبارات العلمية، أو التبسيط الصحفي، مما يوهم الذين يمارسون هذا الاستخدام..وإنّما عنى تفجير البنية الشعرية التقليدية ذاتها، أي بنية الرؤيا وأنساقها ومنطقها، ومقارباتها أو بعبارة أخرى أكثر إيجازا: تفجير مسار القول، وأفقه"[1]، فالتفجير عنده لا يعنى بالأمور السطحية والبسيطة التي لا تسمن ولا تغني من جوع، ولكنه يعنى بالأمور الأكثر عمقا كالبنى والرؤى والأنساق فهذه هي الأمور التي تحتاج تفجيرا كي تتم العملية الإبداعية على أكمل وجه، فالمبدع الحقيقي لا ينظر إلى اللغة بمعناها الحقيقي كلغة، وإنما تمثل له اللغة كلمات تحمل قيما فنية وجمالية وفي هذا قال أدونيس: "حين نقول أن شاعرا ما يعنى باللغة نقصد أنه يعنى بالكلمات كقيم صوتية وجمالية، بحد ذاتها"[2]. فاللغة عند الشاعر ليست هي اللغة المتداولة والمتعارف عليها؛ فهي اللغة المختلفة لا المؤتلفة هي لغة الإبداع التي تضبطها الحدود التقليدية، "فليس الشعر أي كتابة، وإنّما هو كتابة خاصة، وليس الشعر أي لغة، وإنّما هو لغة مختلفة"[3].

[1]- أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط.1، 1985م، ص 132.
[2]-المرجع نفسه، ص 154.
[3]- أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص92.

وتمثل لغة الشعر اللغة الفنية المصنوعة التي تقوم على تكسير المنطق اللغوي السائد ومحاولة تعظيمه، بإخراجه من الانغلاق نحو الانفتاح، فاللغة بإيحاءاتها المتنوعة تمنح للمبدع سبلا إلى تحقيق نصوص شعرية ذات قيمة معتبرة "وعلى هذا، يمكن القول إنّ التجربة الشعرية العظيمة تتجلى، بالضرورة، في بنية لغوية عظيمة لكن، بالمقابل يمكن أن تكون هناك لغة تتوهم بهذه العظمة، غير أن الكشف عن هذا الوهم سهل بالنسبة إلى من يعرف الشعر ومعنى اللغة الشعرية"[1]. هذا يعني أن فك اللغة وتحريرها من القواعد التقليدية يزيد من قيمة الإنتاج الشعري، لا سيما أن اللغة تمثل أساس البناء في كل التجار ب الشعرية بدون استثناء، لذا دعا أدونيس إلى التمرد على الموروث اللغوي بعد هضمه، فهو النقطة الأساسية في بناء لغة جديدة تتلاءم مع التجارب الجديدة ومن ضمنها قصيدة النثر.

ب) اللغة الشعرية عند يوسف الخال:

يوسف الخال هو الآخر من بين شعراء مجلة شعر اللذين بذلوا جهدا جهيدا في تحدي الأعراف اللغوية التقليدية في الكتابة الشعرية، فرأى أنه على الشاعر الحداثي انتهاك اللغة المألوفة وخرق نظامها وإدخال اللغة العادية اليومية على نصوصه الإبداعية، أي اللغة العامية أو المحكية كما يسميها، وهذا تمثلا لفكرة الشاعر الانجليزي "إليوت" في ضرورة اقتراب الشاعر من اللغة اليومية، وقد قال بهذا الخصوص" فهل يكون هذا الشكل الجديد الذي سينبثق عن التجربة الماضية التي استنفدت كل طاقات اللغة الفصيحة وأشكال موسيقاها الشعرية شكلا يخترق "جدار اللغة" باعتماد الكلام الحي المحكي أساسا لصياغة اللغة العربية الأدبية المكتوبة؟"[2].فهو يتطلع إلى مستقبل أفضل للغة من خلال ضم اللغة العامية إلى اللغة الفصيحة، كون الثانية قد استنفذت طاقاتها واستهلكت فإن الأولى سيمد اللغة العربية الأدبية بالحيوية والديمومة.

---

[1]- أدونيس،سياسة الشعر، ص155.

[2]- يوسف الخال، الحداثة في الشعر،دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط.1، 1978م، ص61.

ومن نفس المنطلق عن اللغة العربية قال الخال:قضية اللغة العربية ورأيي في موضوعها قضية قديمة فحواها أن اللغة العربية الفصحى في مجتمعاتنا غدت لغة خطابات ولغة جرائد لا لغة إبداع علينا تحريرها وسمها باللغة القديمة ومن هنا بحث عن لغة جديدة فنادى باللغة المحكية[1].لكنه حين نادى بالمحكية (العامية) لم يقصد بها إلغاء اللغة الفصيحة إنما أراد الجمع بينهما من أجل ابتكار لغة تعبيرية جديدة وحية، وقد شرح مقصوده من استعمال اللغة المحكية فقال:"أنا نظريتي بكتابة اللغة المحكية أدبيا، مع الحفاظ على أصولها وانتمائها للغة الفصيحة، لا أفصل بين المحكية والفصحى، أنا أقول إنّ اللغة التي كتبت بها (الولادة الثانية) هي اللغة العربية الحقيقية وكيف تحدثت"[2]. فعلى الرغم من دعوته الحريصة إلى استخدام العامية، إلا أنه لا ينسب كتاباته إلى العامية بل يدرجها ضمن اللغة العربية الجديدة، فاللغة العربية عنده صنفان: لغة عربية قديمة، ولغة عربية جديدة، الأولى ما اكتفت بالفصيح، والثانية ما مزجت بين العامي والفصيح.

وأوضح الخال أن الشاعر الحديث ملزم بشرطين : شرط اللغة بقواعدها وأصولها، وشرط الأساليب الشعرية المتوارثة حيث قال:" يصدم الشاعر، في عملية الخلق الشعري بتحديدين: الأول حدود اللغة قواعدها وأصولها التي لا يمكنه تجاهلها إذا شاء أن يكون عمله ذا معنى لقراءة هذه اللغة، والثاني أساليب التعبير الشعري المتوارث والمتتبع في التراث الأدبي، وهي أساليب راسخة في الأذهان"[3].

ومن المنظور نفسه يرى الخال أن الشاعر الحديث لا يمكنه الاستغناء عن اللغة الفصيحة لأنها هي الأصل في الكتابة، مضيفا إلى ذلك ضرورة الاستناد إلى أساليب التعبير الشعري

---

[1] ينظر: جهاد فاضل قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط.1، 1404هـ-1984م، ص 312

[2]- المرجع نفسه، ص 312،313.

[3]- يوسف الخال، مفهوم القصيدة الحديثة، "نظرية الشعر"، مجلة شعر، ع27، جويلية 1963م، بيروت، ص 81،82.

المتوارث،"غير أن هذين التحديدين القيدين: قواعد اللغة وأصولها، والأساليب الشعرية المتوارثة في تاريخ هذه اللغة الأدبية، هما اللذان يمتحنان أصالة الشعر وموهبته الإبداعية، فإن هو خضع لها تمام الخضوع خرجت قصيدته مبذولة جامدة آلية، وإن تمرد عليها تمام التمرد خرجت قصيدته هذرا لا حضور له. أما الصحيح فهو أن يعترف الشاعر الموهوب الأصيل بقواعد لغته وأصولها، وبمبادئ الأساليب الشعرية المتأثرة بهذه اللغة المتوارثة في تاريخها الأدبي، وفي الوقت ذاته يأخذ لنفسه قدرا كافيا من الحرية لتطويع هذه القواعد والأساليب ونفخ شخصيته فيها"[1].وفي هذا يتوافق الخال مع أدونيس حول ضرورة فهم التراث وهضمه ثم تجاوزه، لأن العملية الإبداعية تنتج من الأصل، فالتمرد عندهما تمرد جزئي من باب الإتيان بالجديد، فهو "يستهدف اكتشاف الألفاظ و المبنى المطلق الذي يجب أن تتخذه هذه القصيدة ذاتها، فهو يقسو على الشيء لا لإزالته بل لتجميده. وهو فيما يتعلق باللغة ينزل بها الأذى ليعززها ويقويها ويمتحن قدرتها الفائقة على التعبير، وكذلك الأمر فيما يتعلق بالأسلوب إذن، فكل قصيدة ناجحة لا تكون إضافة على التراث الشعري فقط، بل تغيير لغوي وشعري لهذا التراث"[2].

ت) اللغة عند أنسي الحاج

يعدّ أنسي الحاج أحد أعضاء مجلة "الشعر" اللذين ركزوا على قضية اللغة في الكتابة الشعرية الحديثة، بدعوته إلى التحرر اللغوي التام من كافة القواعد والأسر التي تربط النصوص الشعرية الجديدة بالقديمة فكان أنسي "أكثر حدة في تعاطيه مع التراث اللغوي والشعري بقوله:إنّ الشعراء المعاصرين الحقيقيين لا علاقة لهم بالشعر الجاهلي والأموي والعباسي والرجعي المعاصر، وأنهم شاهدوا حياة مختلفة مستقلة تتطلب شعرا عربيا من نوع آخر"[3]. فهو

[1]- يوسف الخال، مفهوم القصيدة الحديثة، ص81.

[2]- المرجع نفسه، ص83.

[3]- أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص153.

بهذا يعلن القطيعة بين التراث والحداثة في كتابة الشعر المعاصر، فكل زمن شهد حياة مغايرة تتطلب تعبيرا مغايرا ومناسبا.

ومن هذا المنطلق نجد أنسي يلح على تجديد اللغة وربطها بمبدأ التطور الحتمي، فقد مثل إلحاحه ذلك "مطلبا أساسيا في الخطاب الأنسي، فمادام الموقف يتغير، فمن البديهي أن ينشد الإنسان لغة تناسب رغبته في التعبير عن جدة الموقف، والمطلوب في اللغة الأنسية الجديدة أن تكون قادرة بدورها على الاختصار ومطاوعة الشاعر في (وثبه الخلاق) لغة قابلة للخلق الدائم مادامت القاعدة الأنسية هي أنه (في كل شاعر مخترع لغة)"[1]. ففي نظره اللغة متعددة بتعدد الشعراء، فالشاعر المبدع حقا هو من يخلق لغته الخاصة بنفسه، لغة تتماشى مع موضوعاته المتغيرة ومع الأزمنة المختلفة، فلذلك وجب على كل شاعر ابتكار لغة خاصة به، معبرة عن مواضيعه الخاصة، فلكل شاعر مشاعره وأحاسيسه التي تشترط لغة تعبيرية خاصة.

وفي هذا يقول :"دعوا الشاعر يجرب ما يشاء. أعطيني شاعر وليجرب ما يشاء. لا تخافوا على الأشكال من الشاعر مهما لعب بها فهي صناعته وعالمه، لا تخافوا على اللغة فهي لحمه ودمه، لا نخف من المغامرين، لنخف من الذين لا يغامرون. لا نخف من المخطئين، لنخف من الذين لا يخطئون، أعطني شاعر وليكتب لا شيء وسيكتب أجمل شيء"[2] فهو يمنح الشاعر حرية مطلقة بدون أي أسر، ومع تلك الحرية وضعه محل ثقة في الإبداع، فالشاعر المتحرر من القيود والضوابط هو الأكثر إبداعا وتألقا في التعبير والكتابة.

وتوافقا مع ما سبق يقول أنسي الحاج:" شاعر النثر شاعر حر، وبمقدار ما يكون إنسانا حرا، أيضا، تعظم حاجاته إلى اختراع متواصل للغة تحيط به، ترافق جريه، تلتقط فكره الهائل

[1]- رشيد يحياوي، مجلة نزوى، نصوص من خارج اللغة، أنسي الحاج شاعر الحداثة والتجديد وكل الأزمنة، إصدار شبكة أطياف الثقافية، ع11، 01 أبريل 2000م، ص22.

[2]- جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص325.

التشوش والنظام معا"[1]. فطبيعة الشاعر الحر تستلزم تحريره للغة من المعايير التقليدية والبحث عن لغة تعبيرية جديدة مناسبة لموضوعاته العصرية.

فقد اهتم أنسي الحاج بقضية تجديد اللغة في الكتابة الشعرية، إذ نجد سامي سويدان قد قدم دراسة تحليلية لديوان (لن) في مجلة الفكر العربي المعاصر يتتبع فيها مظاهر تمرد وثورة أنسي الحاج على جدار اللغة "ومن أبرزها ما يلي:

أ - تحطيم قواعد اللغة العربية في نحوها وصرفها.

ب - مزج العامي بالفصيح.

ج – قلب المألوف وإعادة تأليفه.

د – اشتقاق ألفاظ جديدة على أسس غير معهودة في العربية

هـ – الإكثار من الصور المكثفة المتوترة.

و – تداخل الأصوات المتكلمة."[2]، فقد عمل أنسي على تحطيم الموروث اللغوي وتجاوزه، حيث نادى بالتجديد الكلي والانقلاب على السائد المألوف وكسر التقاليد والأعراف التي كبلت الشاعر عن قيامه بالعملية الإبداعية على أكمل وجه.

وقد تمثلت تجربة "لن" الشعرية في تجربة فريدة من نوعها كشف من خلالها أنسي عن أهم المعارضات التي تصدى لها للخلاص من الضوابط التقليدية والسعي نحو التجديد لذلك "نرى أنسي يكشف عن مصدره السريالي في مواجهة ذلك الجدار: التمرد، العبثية، الفوضى، مع تأكيد أن تجربة (لن)، (واجهت الصنمين: صنم اللغة المحنطة وصنم الوزن التقليدي)"[3].

---

[1]- أنسي الحاج، لن، دار الجديد، بيروت، ط.3، 1994م، ص23.

[2]- رشيد يحياوي، قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة، أفريقيا الشرق، البيضاء، ط.1، 2008م، ص53.

[3]_ رشيد يحياوي، مجلة نزوى، أنسي الحاج شاعر الحداثة والتجديد وكل الأزمنة، ص 24.

فالتجربة الشعرية عند أنسي مكنته من التجاوز بالتمرد على جدار اللغة، إلى الخلق اللغوي بتحطيم صنمي اللغة والأوزان التقليدية، فغدت بذلك نصوص أنسي نصوصا غريبة على جمهور اعتاد نظاما مألوفا في الكتابة، وفي هذا قالت خالدة سعيد: "هذا ما شحن شعر أنسي الحاج بالنزق والتمزق والتوتر، وكان من نتيجة هذا الصراع ما سميته منذ عشر سنوات، يوم صدور (لن) باللعثمة، هذه (اللعثمة) التي حجبت شعره السابق عن عامة القراء الذين اعتادوا الفكرة المقولبة المكبسلة المنمقة التفسيرية هي نفسها جعلت له في نظر قرائه جاذبية خاصة"[1].فالتجديد اللغوي الذي فرضه أنسي الحاج على المتلقين لم يستحسن في بداية أمره إلا أنه لاقى نصيبا من الاستحسان لاحقا بل كانت له جاذبية خاصة وكان له قراء نوعيين ومميزين.

واستخلاصا لما سبق فإن أنسي الحاج كان شاعرا مجازفا ومغامرا على خلاف أدونيس ويوسف الخال، حيث ظل شاعرا صداميا في "لن" والرأس المقطوع" تجاه جدار اللغة، ممثلا لمبدئه في كونه الشاعر "خالق لغة"[2].

3- غموض اللغة في قصيدة النثر

تعدّ ظاهرة الغموض من أبرز الظواهر الفنية في التجربة الشعرية المعاصرة والتي تضفي قيمة جمالية عليها،فقد غدا النص الشعري المعاصر نصا مفعما بالغموض والضبابية باعتماده على أساليب التعتيم مما جعلها نصوصا عصية على الفهم المباشر، فكان ذلك سببا في فتح فجوة بين الشاعر والمتلقي، نتج عنها ردود فعل مختلفة ؛ منها ما أدى إلى نفور القارئ من هذا النوع من النصوص العصية على الفهم بسهولة، ومنها ما جذب القارئ لخوض تجربة التحدي

[1]- خالدة سعيد، الهوية المتحركة، مجلة مواقف، ع 17-18، 1971، ص131.

[2]- رشيد يحياوي ، قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة، ص52.

في فك شفرات ذلك النّص المغلق وفتحه على آفاق جديدة، وتعدّ قصيدة النثر واحدة من التجارب الشعرية المعاصرة التي وظفت هذه الظاهرة الفنية وتميزت بها نصوصها الإبداعية.

عرف أدونيس قصيدة النثر فقال:" كلمات عادية مشحونة بطاقة غامضة – شكل يجري فيه الشعر كتيار كهربائي عبر جمل وتراكيب لا وزن لها ظاهريا، ولا عروض- عالم متشابك كثيف مجهول غير واضح المعالم"[1]؛ ففي تعريفه هذا أكدّ على وجود ظاهرة الغموض في قصيدة النثر في بداية التعريف – طاقة غامضة -، وفي آخره – غير واضح المعالم – فقصيدة النثر تأسست انطلاقا من الغموض اللغوي فكلماتها المجهولة شكلت شعرية جديدة.وفي سؤال طرح على أدونيس عن حبه لتوظيف الغموض في الشعر أجاب بـ:"نعم، ولكن بالمعنى الشعري الخالص، أي المعنى الذي يناقض الألغاز والتعمية والأحاجي. فالقصيدة العظيمة لا تكون حاضرة أمامك كالرغيف، أو كأس الماء. وهي ليست شيئا مسطحا تراه وتلمسه وتحيط به دفعة واحدة. إنها عالم ذو أبعاد... عالم متموج، متداخل، كثيف بشفافية، عميق بتلألؤ. تعيش فيها وتعجز عن القبض عليها، تقودك في سديم من المشاعر والأحاسيس، سديم يستقل بنظامه الخاص. تغمرك، وحين تهم أن تحضنها تفلت من بين ذراعيك كالموج"[2]. فتوظيف ظاهرة الغموض في نظره هو إضافة جمالية على النص الشعري المعاصر، فبه يرتقي الشاعر من للسطحي ويغوص في الأعماق الشعرية، فالنص الواضح البين ليس بالنّص الشعري وإنما النّص الشعري الحقيقي هو ما تشابكت فيه المفاهيم وتعسر على القارئ العادي قراءته، هو النّص الذي يزلزل فكر القارئ النوعي ويجذبه لفك الشفرات الغامضة وفض المحتجب فيه ويجعله يتصارع مع الألغاز الغامضة محاولا حلها وفهمها بشكل أعمق وأدق، فهو بذلك يرفض السطحية في العمل الإبداعي و" تؤكد القراءة الأدونيسية في بحثها عن الإبداع إلى جانب الغموض الذي يجب أن يكون متوافرا بشكل أو بآخر في النصوص التي

[1]- أدونيس، صدمة الحداثة، ص228.

[2]- أدونيس، زمن الشعر، ص159.

تكون على قدر عال من الشعرية"[1]. فقد أضحى الغموض ضرورة من الضرورات الشعرية اللازمة في النصوص الشعرية المعاصرة، فبه تكتسب الشعرية مكانة مرموقة، تتميز عن غيرها من النصوص العادية، فكلما كان الغموض والتنافر كلما حضرت الشعرية وكلما كان الوضوح والتماه كلما غابت الشعرية.

وحسب رأي أدونيس فليس من الضروري لكي نستمتع بالشعر أن ندرك معناه إدراكا شاملا. بل لعل مثل هذا الإدراك يفقدنا هذه المتعة. ذلك أن المغمض هو قوام الرغبة بالمعرفة- ولذلك هو قوام الشعر[2]، فالشاعر المبدع هو الذي يستخدمه أسلوبه الفني المتميز موظفا الغموض في نصوصه، فهو يحاول خلق اللذة الشعرية الناتجة عن ذلك الغموض، فالفهم الشامل للقصيدة يفقد المتلقي متعة الفهم والبحث عن مقصود الشاعر.

وبهذا ربما تفقد الساحة الشعرية عددا من القراء الذين ضجروا من الغموض، إلا أنّ أدونيس لا يكترث للكم وإنما يهمه النوع وفي هذا قال:" أن يكون هناك قارئ واحد يفهم قصيدة ما، لكي تزول عنها صفة الغموض"[3]فهو يصرّ على توظيف الغموض في الشعر المعاصر، ولو كلفه ذلك فقدان جمهورا غفيرا من القراء، فهو يبحث عن التميز والتألق على حساب العدد، فلو أن قارئ واحد من ضمن مائة فهم النص الغامض لوظفه لأنه أصبح يمثل ملمحا جماليا هاما في الشعرية المعاصرة.

وقصيدة النثر من النصوص الشعرية المعاصرة التي وظفت ظاهرة الغموض والإبهام بقوة ، فهو" يعد ملمحا جماليا في اللغة الإبداعية، لأنه ذو وظيفة دلالية، وليست مجانية. انطلاقا من ممارسة عنف منظم على اللغة العادية، والانحراف عن نمطية أنساقها وقوالبها الجاهزة. "

[1]- عصام العسل، الخطاب النقدي عند أدونيس، قراءة الشعر أنموذجا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.1، 2007م، ص145.

[2]- ينظر: أدونيس، محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة شعر، بيروت، ع11، 1 يونيو1959م، ص88.

[3]- أدونيس، زمن الشعر، ص158.

وفي هذه الحالة، لا تدل الكلمات بعد بالإحالة إلى أنساق وصفية، بل تنتظم دلالتها بالإحالة إلى النسق الدلائلي لنوع أدبي[1]".

و استخلاصا لما سبق فإن الغموض يمثل مقوما جوهريا في بناء النص الشعري الحديث والمعاصر، فهو بذلك يعتبر آلية جمالية تقوم عليها قصيدة النثر، حيث سعى شعراؤها إلى التمرد على السائد المألوف مبتعدين عن البساطة والوضوح باحثين عن الغرابة والغموض الذي يجذب به المتلقي النوعي والذي يمارس على هذا النوع من النصوص عملية القراءة بعمق، فالهدف من توظيف الغموض في قصيدة النثر هو التعمق والابتعاد عن السطحية، أي نقله من القراءة الاستهلاكية إلى القراءة الإنتاجية فهذا ما يعلي من شأن قصيدة النثر.

[1]- رشيد طلبي، مجلة الكلمة/دراسات، اللغة والأساليب الفنية في قصيدة النثر، ص 04.

المبحث الثالث : جمالية الإيقاع في قصيدة النثر.

عرفت القصيدة العربية منذ الأزل بإيقاعاتها الخارجية والداخلية، وبموسيقاها المتنوعة التي بدأت من الوزن عبر بحورها الشعرية الغنية في القصائد العمودية، مرورا بقوافيها في قصائد التفعيلة، ووصولا إلى تقنياتها الداخلية التي عرفت بها قصيدة النثر فهي تتواشج لتحقيق شعريتها، و قد جاءت هذه الأخيرة - قصيدة النثر- "كنتيجة تجريبية تحمل ما وصل إليه النقاد من قناعة الاستغناء عن الوزن والقافية، لكن هذا الاستغناء مرهون في تقديم البدائل الموسيقية الإيقاعية ((فمن الخطأ التصور أن الشعر يمكن أن يستغني عن الإيقاع والتناغم.كذلك من الخطأ القول بأنهما يشكلان الشعر كله"[1]. فأهم ميزة لهذا الشكل الشعري هو التخلي عن تقييدات الو زن والقافية فهو يتجاوز النمطي السائد، ويعتمد على البحث عن بدائل موسيقية وعناصر إيقاعية أخرى لينهي سلطة الشكل الخارجي الجاهز.

1- الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر:

يبدو جليا من التسمية –الإيقاع الداخلي- ارتباط هذا النوع من الإيقاع بالمكونات النصية الداخلية وهو ما يتعارض كلية مع الإيقاع الخارجي (العروض) فقصيدة النثر"تعتمد أساسا على الموسيقى الداخلية وثمة فرق كبير وكبير جدا بين الإيقاع المستورد من خارج أنا الشاعر وبين الإيقاع الداخلي، فإن كان الإيقاع الخارجي يتوالد من توارد الكلمات ضمن مسار عروضي راقص، فإن الإيقاع الداخلي يتوالد من تماسك الكلمات بصعقها فتنفجر وتتحول طبيعة أجسادها من خلال برق شعري كثيف ...مما يجعل الحرارة تدب في أوصاف الكلمات والحروف، وتجري الحياة في عروقها، فتخرج مألوفة وتذوب الكلمات المتفجرة بحسب التجربة والرؤيا، وتشق إيقاعاها العادي، ويدخل الشعر إلى أعماق الروح فتعيش

[1]- أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص 131.

الدهشة والنشوة"[1]. فالإيقاع الداخلي في قصيدة النثر هو محصلة للعلاقات النصية الداخلية وما ينتج عنها من قيم فنية وجمالية مرتبطة بالذات الشاعرة المتحررة من أوزان الخليل وقوافيه.

فالشاعر المعاصر أصبح في حاجة ماسة إلى خلق إيقاع أكثر حرية وحيوية، متجاوزا بذلك الأنظمة التقليدية المألوفة من أوزان وقوافي وإبدالها بالإيقاع "فهو مكون يلتصق بالنص في حد ذاته ويصعب تقعيده، خاصة إذا كان الأمر يتعلق باللغة العربية، التي ما زالت الدراسات الصوتية الخاصة بها متعثرة، ومن ثم ركزت الحركة على الإيقاع، بدل الوزن والقافية لأنه مصطلح غامض ولا يمكن إخضاعه لقاعدة واحدة، فإذا كان الإيقاع ضرورة في الشعر، فضرورته لا تعني أن يكون تقليديا موروثا، أو مفروضا على الشاعر، فالشاعر حر في إيجاد إيقاعه الخاص به وهذا ما يميز المفهوم الحديث للشعر، عن المفهوم القديم الذي يصر على نوع من الوزن، لا يكون الشعر إلا به"[2]، فلقد ركزت حركة مجلة شعر على دعم هذا النوع من الإيقاع لما يتميز به من ديناميكية وحركية ناتجة عن غموضه وزئبقيته؛ على عكس نظام الوزن والقافية الواضح والمفروض على الشاعر فرضا فهو يقتل فيه الروح الشاعرة بتلك الضوابط والمعايير، والشاعر المعاصر هو شاعر متحرر من كل القيم التقليدية الموروثة إذ لابد له من عوالم خاصة لا سيما عالم الموسيقى الشعرية.

وتماشيا مع ما سبق فإن "البنية الإيقاعية التي تقوم عليها قصيدة النثر هي بنية ذاتية خاصة تلغي كل ما يمكن من شكلية موسيقية خارجية، وتقوم على موسيقى داخلية تنبع من الحدس بالتجربة الشعرية، تجربة أحالت التفجير محل التسلسل، والرؤيا محل التفسير، ويفيدنا هذا الكلام أنّ قصيدة النثر تعتمد على صورة موسيقى نفسية ترتبط ارتباطا وثيقا بالتجربة الشعرية، ويتجلى إيقاعها المتنوع في التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتزواج

[1]- مُحَمَّد يحيى الحمصاني، "قصيدة النثر وإشكالاتها عند عبد العزيز مقالح"، مجلة نزوى، ع61، يناير 2010م، 1413، ص89.

[2]- حسن مخافي، الأسس النظرية لقصيدة النثر- مرحلة التأسيس- مجلة علامات، ع11، 17 أغسطس2020م.

الحروف"[1]. فقصيدة النثر تطمح لتشكيل إيقاعها الخاص معاكسة بحور الخليل منطلقة من الذات الشاعرة والتجارب الشعرية المتنوعة، فهي تحرص على نقلها وفق صور موسيقية حقيقة غير مزيفة.

وخلاصة القول عن الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر أنه إيقاع تجاوز المقدس من الأوزان والقوافي حيث رفض الاهتمام بالخارج النصي -الإيقاع الخارجي- وأولى اهتمامه بالداخل النصي ، ثم سعى إلى التغيير ومواكبة مستجدات الحياة، فالشاعر المبدع يعبر عن الحياة والحياة متجددة ومتغيرة، وهذا التغير لابد له من إيقا ع متجدد ومنفتح مناسب للتعبير عن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر.

2- مفهوم الإيقاع عند نقاد قصيدة النثر:

على الرغم من الأهمية الكبيرة للوزن والقافية في الشعر العربي، إلا أنه ظهرت فئة رافضة لكل تقليد ونمذجة، وأبت الانصياع نحو التقليدي، إذ تتمثل هذه الفئة في أصحاب قصيدة النثر اللذين آثروا الكتابة خارج الوزن العروضي، وفضلوا الكتابة عبر الإيقاعات المفتوحة بأنظمة مختلفة قد وضعوها لأنفسهم.

وعليه قد تعددت المفاهيم واختلفت حول ماهية الإيقاع في قصيدة النثر، لاسيما أنها قد خرقت القواعد الخليلية واعتمدت على عناصر إيقاعية أخرى وفي هذا تقول الرائدة سوزان برنار:"إن قصيدة النثر قد أنكرت على نحو تام قوانين علم العروض، ورفضت بإصرار أن تنقاد للتقنين، وتفسر الإرادة الفوضوية الكامنة في أصلها تعدد أشكالها، كما تفسر الصعوبة التي يواجهها المرء في تحديد هويتها ومعالمها"[2]. فإن أهم ميزة تسجل لهذا الشكل الشعري أنه

[1]- مُحَمَّد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، اتحاد الكتاب العرب،سوريا، د.ط، 2001م، ص57.

[2]- سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص12.

تجاوز النمطي السائد ورفض بشدة الانصياع نحو التقليدي، وفرض نسقا إيقاعيا داخليا لينهي سلطة الشكل الخارجي، فيولد بذلك شكل جديد للقصيدة.

لقد رأى نقاد قصيدة النثر في الإيقاع عنصرا فنيا وجماليا لم يحمله من تأثير إيجابي على قصيدة النثر، فهو العنصر الأكثر غموضا والذي يحمل في طياته العديد من القراءات والتأويلات وفي هذا قالت برنار:"مفهوم الإيقاع واضح جدا حينما ينطبق على الموسيقى، ولكنه يصبح كثير الغموض حينما نطبقه على الشعر وعلى النثر خاصة".[1]، فالإيقاع يقترن بظاهرة الغموض الفنية التي تزيد من جمالية قراءة النصوص الشعرية ولا سيما النصوص النثرية، وبما أن قصيدة النثر تغترف من كليهما – الشعر والنثر-فهي القصيدة الأكثر تميزا بتوظيفها لعنصر الإيقاع كبديل للوزن والقافية، وكذا تميزها بحضور عنصر الغموض الذي يجذب المتلقي وكأنها دعوة له لفك شفرات تلك النصوص الغامضة وتقديم قراءات وتأويلات متعددة للنص الواحد مما يسهم في عملية غزارة الإنتاج النصي.

لقد ضجر الشعراء والقراء المعاصرون من النمطية والنمذجة في كتابة وقراءة الشعر لذلك سعوا جاهدين للبحث عن حلول بديلة تخلصهم من الطرائق المعتادة التي أنهكها الزمن فالشاعر المعاصر "يرفض وسائل الرقي الآلية للشعر الموزون المقفى، ويطلب مفاتن أكثر دقة من الكلمات نفسها ومن التوقعات السرية في المعنى والصوت، وبين الفكرة والإيقاع وبين التجربة الشعرية واللغة التي تترجمها"[2]. فالشاعر المعاصر لا يحبذ الأوزان التقليدية في كتابة الشعر؛ لذلك قد تعدى للإيقاع الذي يمثل له عنصرا جماليا وفتانا، والإيقاع عنده متجدد بتجدد الفكرة، فلكل شاعر أفكاره ولكل فكرة إيقاعها الخاص، وتمثل قصيدة النثر إحدى الكتابات الشعرية المعاصرة التي اهتمت بالإيقاع الداخلي الذي يختلف في شدته بين شاعر

[1] - سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص127.

[2] - المرجع نفسه، ص58،59.

وآخر، فهو إذن إيقاع شخصي لا محددات له، ينتج من الذات الشاعرة فلا يتطابق أبدا مع سابقه أو لاحقه.

و في المسار نفسه يقول أدونيس عن الإيقاع في قصيدة النثر :"أنه غير مرتبط بالعروض الخليلي، فالشعر لا يحدد بالعروض وهو أشمل منه بل إن العروض ليس إلا طريقة من طرائق النظم ...أما إيقاع قصيدة النثر فإيقاع مختلف عن الإيقاع الخليلي فهو يكمن في إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الإيحائية، والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة، هذه كلها موسيقى مستقلة عن موسيقى الشكل المنظوم، قد توجد فيه وقد توجد بدونه"[1]. فقد بحثت قصيدة النثر عن البدائل الإيقاعية التي لها علاقة مباشرة بالداخل النصي فرأت في الإيقاع الداخلي إيقاعا مناسبا.وانطلاقا مما حدده أدونيس يتضح أن قصيدة النثر قد خرجت من خنادق الخليل الضيقة التي كبلت الشاعر عن قيامه بالعملية الإبداعية، لتنتقل بعد ذلك لتشكيل إيقاع موسيقي مغاير أكثر غنى وتنوعا يجسد رؤى شعرية متعددة تتعدد بها الإيقاعات الشعرية، كما يتضح من خلال هذا التقديم أن الإيقاع في قصيدة النثر هو إيقاع داخلي ينتج من دواخل النصوص كتراكيب العبارات وتزاوج الكلمات، ويقول أدونيس واصفا موسيقى قصيدة النثر "إنها "ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة المقننة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا المتموجة وحياتنا الجديدة،_ وهو إيقاع يتجدد في كل لحظة"[2]. فالإيقاع يجب أن يكون نابع عن تجربة شخصية حقيقية عاشها الشاعر على أرض الواقع؛ لا مجرد تقليد للقديم، فهو إيقاع عصري يختلف باختلاف التجارب الشعرية ، حيث يجسد لنا مشاعر مختلفة ومتجددة، بهذا نحصل على كم هائل ومتنوع من الإيقاعات المختلفة التي لا يمكن حصرها في نظام معين، ويحدد

[1]- نعمان عبد السميع متولي، إيقاع الشعر العربي(الشعر البيتي، الشعر الحر، قصيدة النثر)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، ط.1، 2013م، ص169.

[2]- أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص138.

أدونيس الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر بصورة أوضح فيقول: "إيقاع متنوع يتجلى في التوازي والتكرار والنبرة والصوت، وحروف المد، وتزواج الحروف وغيرها"[1].فقد أكد أدونيس من خلال هذا القول على أن قصيدة النثر هي قصيدة ذات إيقاع داخلي يتشكل من البنى الداخلية للنص، إذ يترجم من خلاله الشاعر نفسيته وانفعالاته الذاتية والحسية فهو إيقاع متنامي ذو ناتج دلالي ومعطى جمالي.

وتماشيا مع ما سبق فإن موسيقى القصيدة النثرية تكمن في:

- ✓ "مابين الكلمات من علاقات.
- ✓ التكرار (اللفظي).
- ✓ التكرار (الصوتي).
- ✓ دلالة الكلمات."[2]

ففي هذه النقاط يتحدد أن موسيقى قصيدة النثر نابعة من الإيقاع الداخلي للنص الشعري، فهو يتشكل من علاقة الكلمات ببعضها وبدلالاتها المختلفة، ومن التكرار اللفظي والصوتي.

وعليه قد شكلت قصيدة النثر إيقاعها الخاص المختلف عمّا ألف، ومنحت شاعرها الحرية المطلقة في الكتابة وخلقت من النص إيقاعا؛ لا عكس ذلك، فمع تجدد النصوص تتجدد الإيقاعات وتختلف فتتشكل بذلك أنماط إيقاعية كثيرة يمكن القبض على بعضها فيما يلي:

3- أنماط التشكيل الإيقاعي الداخلي وجماليته في قصيدة النثر

أ) إيقاع الحرف (الصوت):

[1]- أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، ع14، ص 80.

[2]- نعمان عبد السميع متولي، إيقاع الشعر العربي، 173.

على شاعر قصيدة النثر أن يكون أكثر دراية "بأسرار اللغة الصوتية وقيمها الجمالية، ووقوفا تاما على التناسب بين الدلالات الصوتية والانفعالات التي تتراسل معها، وما يتبع ذلك من تلميح وتركيز وسرعة وبطئ وتكرار وتوكيد وتنويع في النغم"[1] .فواجب على شاعر قصيدة النثر كشف أسرار اللغة برمتها لا سيما الصوتية منها، كما عليه أن يقف ويركز على كل صغيرة وكبيرة فيها، فلكل لفظ دلالته الخطة، حيث إنّ الإخلال في حرف واحد يغير المعنى الحقيقي للكلمة وينقلها من حقل دلالي إلى حقل آخر بعيد عن المقصود.

وفي الصدد نفسه قال جان كوهن: "الشاعر شاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، إنه خالق كلمات، وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي"[2]؛ فبراعة الشاعر تمكن في الابتكار اللغوي لا الاصطلاحي فحسب، حيث لابد للقصيدة الشعرية من مبدع لغوي يسمو بها إلى أعلى مراتب الشعرية من خلال رفع مستوياتها التعبيرية.

يقول الشاعر الجزائري عبد الحميد شكيل من ديوان تحولات فاجعة الماء:

" وردة البحر أنت قلبي، وقبيلتي، وقبلتي ومقتبلي، ومقالتي،

ومقيلي، وقيلولتي ومقتلي ومقلتي وملتقى بحري بنهر

دمي، أنت وردة الماء وسر الكينونة وفرح السواقي ، ....."[3].

الأمر الجدير بالذكر هو أن الحروف داخل الكلمات أو الجمل تستدعي حروفا أخرى تشابهها سواء على المستوى النغمي أو الشكلي، وفي هذا المقطع يتبين تعاقب حرف"القاف" و"اللام" في أغلب كلمات المقطع، فحرف القاف يستدعي نظيره اللام لمواءمته له نغميا، إذ

[1]- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 47.

[2]- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1996م، ص177.

[3]- عبد الحميد شكيل، تحولات فاجعة الماء،مقام المحبة، إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر،ط.1 ،2002 م،ص98.

شكل هذا التلاحق إيقاعيا نغميا يعكس الحالية النفسية للشاعر وينجذب إليه السامع ويطرب له المتلقي النوعي، فتبرز بذلك جمالية إيقاع الحرف في القصيدة النثرية بالوصل بين الشاعر والمتلقي.

فالقراءة المتأنية لهذا المقطع تنبئنا بأن الشاعر استعمل حرف "القاف واللام" بكثافة وهذا ما يوضحه الجدول الآتي:

رقم السطر	عدد الكلمات	عدد الكلمات بحرف (القاف واللام)	عدد الكلمات بدون حرف (القاف واللام)
1	08	05	03
2	07	05	02
3	08	01	07

ونلاحظ من خلال هذا الجدول أن عدد الكلمات التي تحتوي على حرف"اللام والقاف" في السطرين الأول والثاني أكبر من عددها في السطر الثالث إلا أنه لم يخلو منهما، والاستعمال المكثف لهذه الحروف في هذا المقطع الشعري خلق جوا نغميا متميزا، كما استند الشاعر على التوليدات اللفظية "قلبي، قبلتي، قبيلتي، مقتبلي، مقالتي..." فهي كلمات تتشابه معظم حروفها وتختلف معانيها وقد شكلت هذه التنويعات أيضا نغما موسيقيا من نوع آخر، فقد عبر بها الشاعر عن حالته النفسية من جهة وشكل بها موسيقاه الخاصة من جهة ثانية.

ب) إيقاع الكلمة (المفردة):

تحتل الكلمة أو الوحدة المعجمية المركز الثاني بعد الحرف في تشكيل وبناء النص الشعري، فهي تمثل الوحدة الوسطى للنص بعد الوحدة الصغرى والمتمثلة في الوحدات الصوتية أو الحروف فالمفردة اللغوية "هي النواة الأولى التي ينبني عليها النص.فالنص، بكليته عبارة عن مجموعة المفردات القائمة فيه، والمتشكلة تبعا لطبيعة السياق الذي يقرره الموقف الوجداني للشاعر، فمفردة كان أم شبه جملة، أم جملة بملحقاتها جميعا. ولكل من هذه الوحدات حضوره الهام في النص"[1].

ومما لا شك فيه أن للكلمة أهمية بالغة في تشكيل النصوص، لأنها تشكل الحرف و الاسم والفعل فهي تسهم في الإنتاج اللغوي والدلالي، كما أنها تسهم في تشكل الإيقاع وتنوعه في النصوص الشعرية فالمفردة أهمية كبيرة في "النص كحضور لغوي لها دلالته وله إيقاعه"[2]، فالوحدة المعجمية لا تكتفي بالدور الابلاغي وحسب، وإنما تسعى أيضا إلى بلورة الخصائص الجمالية التي تكتنز عليها كالإحاطة بالمستوى الإيقاعي وإدراك تغيراته، وكذا محاولة الكشف عن دور الإيقاع في خلق جو مغاير تظهر فيه المفردات كمصابيح تنير عتمة النّصوص مما يستقطب المتلقي ويضاعف من عملية التوصيل.

والكلمة الواحدة تشكل إيقاعا مختلفا عن غيره من الإيقاعات، فكلما تحررت الكلمات زادت الإيقاعات وتجددت وكلما تكبلت الكلمات نقصت الإيقاعات وتجمدت فعلى الشاعر أن "يأخذ الكلمة ليحررها من قيود السنين التي علقت بها جيلا بعد جيل من الاستعمال المتواتر، وهو استعمال يشحن الكلمة بإيحاءات مضاعفة ويؤطرها بسياقات

[1]- يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص246.

[2]- المرجع نفسه، ص246.

جارفة"[1]. فالشاعر المبدع هو الذي يتحرر من كل القيم التقليدية التي تكبله عن القيام بالعملية الإبداعية على أكمل وجه، ولا بد أن يكون أول تحرر هو تحريره للمفردة اللغوية إذ بها يحدث التغيير والتجديد، فالكلمة هي التي تخلق عالما شعريا خاصا فهي تتميز بإيقاعها وغناها الموسيقي وبها تتوهج النصوص وتتعمق وظائفها.

ومثالا على ذلك يقول الشاعر:

من ينشر ألواح المرايا الصاهلات في دمي،

ويهمس في مفتح الماشيات صبحا،

الطالعات فتحا،

الضاربات سحقا،

الجامعات رتقا،

المانعات عشقا،

الصاهلات في بهو الريح ،"[2].

فالمتأمل لهذا النص الشعري يلاحظ أن الشاعر وظف حرف المد في معظم الكلمات، وهذا ما أضفى نغما موسيقيا وخلق إيقاعا جديدا، كما يجد تشابها كبيرا في الوحدات اللغوية وتجانسها النحوي والمورفولوجي (الصاهلات، الماشيات، الطالعات، الضاربات، الجامعات، المانعات)، وأيضا (صبحا، فتحا، سحقا، رتقا، عشقا)، مما يحقق انسجاما على مستوى

[1]- عبد الله محمّد الغذامي، الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص270.

[2]- عبد الحميد شكيل، مرايا الماء، مقام بونة، نصوص إبداعية، منشورات وزارة الثقافة،الجزائر ط.1، 2005م، ص83.

البنية النصية ويسهم في خلق وابتكار أنغام موسيقية متنوعة، فالشاعر قد جمع بين حرف اللين (ا) وبين حرف (التاء)، فالأول يدل على اللين أما الثاني هو يدل على الهمس كما يدل على القوة والشدة، فقد اعتمد الشاعر الجمع والمزج بينها للدلالة على نفسيته الثائرة.

ت) إيقاع التركيب(الجملة):

يقوم إيقاع الجملة على "حركة عناصرها المتشكلة في إطارها كجملة، كما يقوم ثانيا على حركة الجملة ذاتها، ككتلة حركية، وعلى توجهاتها داخل المجال النصي، بسبب أن هذه التوجهات تخلق، استنادا للاختلافات، الصوتية والدلالية، التي تحدثها، إيقاعا يساير هذه الآثار ويعمل على بلورتها"[1].

ولا بد هنا من الإشارة إلى خصائص حركة الإيقاع داخل الجملة، وترصد فاعليتها المستمدة من اللغة داخل النّص من "التشكلات المقطعية وأهمية النبر والفعاليات الصوتية والدلالية التي تشكل جزءا لا يتجزأ من الخصائص الحركية التي تعمق مفهوم الإيقاع في النص وتوضح اتجاهه"[2].

و"كل نص أدبي ..يقوم تشريحه على ما يتوافر من عناصر ألسنية تجعله متفردا بخصائص لا توجد إلا فيه، كما تجعله منتميا إلى عالم ألسني بحكم هذه العناصر التي يتفرد بها"[3]. فالجملة هي المكون الأساس لبناء النص ومنها ينتج الإيقاع، وبما أن الجملة الواحدة في النص لا تشبه التي تليها فهي تتميز بالفردانية وبالتالي فهي تتوفر على إيقاعات مختلفة ومتنوعة داخل النص الواحد.

---

[1]- يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص265.

[2]- المرجع نفسه، ص266.

[3]- عبد الحكيم راضي، بنية الخطاب الشعري لعبد الملك مرتاض، دراسات في النقد التطبيقي، مجلة فصول،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع 1، م.8، مايو 1989م، ص240.

وكمثال على ذلك قول الشاعر:

" تعالوا

كللوا رؤوسكم بذهب الدخول

واحرقوا وراءكم

احرقوا وراءكم

احرقوا العالم بشمس العودة "[1].

الأمر الذي نلتمسه من هذا المقطع هو تكرار الشاعر للبنى (احرقوا- وراءكم) ويمثل هذا التكرار ذوبنا للعناصر الدلالية والصوتية في القصيدة مما يشكل داخلها نغما موسيقيا، وهذا ما يشد النص إلى بعضه ويضفي عليه هذه الدينامية التي تملي خصائصه الإيحائية فيجد المتلقي نفسه إزاء إيقاع خاص مما يجسد جمالية إيقاعية متفردة عن غيرها من الإيقاعات السالفة.

ث) إيقاع التكرار:

لقد أسهمت قصيدة النثر بواسطة التكرار في تجاوز وتخطي الحواجز والأنماط والقيود والقوالب التقليدية التي تحول دون حركية اللغة وحرية التخييل الشعري، فقد وظفت تقنية التكرار بالشكل الأنسب مشروطة بأفق التلقي للمبدع ووعيه بأدوات النص وتحولاته الإيقاعية.

وإنه "لمن المؤكد أن المقصود بالتكرار هنا ليس يعتمد على الوحدات المتساوية التي نسميها التفعيلة سواء في بناء البيت أو في بناء السطر، ولكننا نرمي إلى نوع آخر من التكرار الذي

[1]-يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص283.

يعتمد على اللفظة طورا، وعلى الجملة طورا آخر، وما يترك تكرارهما على نمط معين من إيقاع، ولكنه لا يتصف بالدوام والاستمرارية بل بالانقطاع والتبدل"[1]. فالتكرار المقصود هنا هو تكرار ظاهري يتجلى لجميع أصناف القراء فلا يشترط قراءة متعمقة بل قراءة سطحية لكنها تحمل إيقاعات متجددة تتغير من حين إلى آخر.

ففي الإيقاع التكراري" تبني القصيدة هيكلها على إعادة الفكرة بألفاظ متنوعة أو بالألفاظ ذاتها أحيانا"[2]. أي أنها عملية سهلة جدا، سهلت على الشعراء الكتابة والتعبير عن اختلاجاتهم النفسية فتجاوزوا بذلك كافة القيود التي كانت تضيق عليهم، كما أنها بسطت للمتلقي عملية القراءة.

وتقول نازك الملائكة عن التكرار:" التكرار في حقيقته هو إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تقيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه"[3].فالشاعر حين يكرر حرفا أو كلمة أو جملة بعينها فهو يطمح إلى الكشف عن أحاسيسه وبالتالي إلى تعميق الإيقاع النفسي والتأثير في المتلقي.

---

[1]- رمضان حينوني، الإيقاع في قصيدة النثر شعر الماغوط أنموذجا، مجلة الموقف الأدبي، ع516، نيسان، 2014م، ص99.

[2]-حاتم الصكر،قصيدة النثر، رؤى نقدية، الإيقاع زئبقية المفهوم والتعيين النصي،مسارات أدبية،العراق، د.ط،د.ت، ص164.

[3]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص242.

وبالمحاذاة مما سبق فإنّ التكرار يُعدّ ظاهرة موسيقية تساهم في صناعة الإيقاع، لذا فإن التنوع في أشكال التكرار، والتعدد في أساليبه يعد من قبيل التنوع في المكونات الإيقاعية، ولا شك أن التكرار يرتبط بالمكونات الإيقاعية للقصائد ويساهم في إنتاج الدلالة وفي بث الشعرية"[1].

فالتكرار مكون إيقاعي له أشكاله وأنواعه المتعددة منها تكرار الحرف(الصوت)، تكرار الكلمة (المفردة)، تكرار الجملة (العبارة) وتكرار مقطع بأكمله.

ج) أنواع التكرار في قصيدة النثر:

-تكرار الحرف: يعدّ الحرف مكونا أساسا للكلمة ثم الجملة فللحرف "في اللغة العربية إيحاء خاصا، فهو إن لم يكن يدل دلالة قاطعة على المعنى، يدل دلالة اتجاه وإيحاء، ويثير في النفس جوا يهيئ لقبول المعنى"[2]، لذا يمكن أن نعتبر أنه كلما ابتعدت المكونات الصوتية عن الانتظام والتناسق كان للإيقاع الداخلي مجال للبروز والتجلي بإضفاء جو موسيقي.

و تكرار الحرف في أدق معانيه هو"اشتراك الألفاظ في حرف واحدة سواء كان في أول الكلمة أو في وسطها أو في نهايتها"[3] يكون لهذا الاشتراك قيمة نغمية تزيد من ربط الأداء بالمضمون ونمثل على ذلك من ديوان آية جيم لحسن طلب بقوله:

إنّ جل الجيم يوجد في البياض الجمّ

أبيض ما تجيء الجيم إن جهرت

وأجهر ما تجيء الجيم إن رهجت

---

[1]- راشد فهد القثامي، شعرية الإيقاع بحث في قصيدة مُحَمَّد الثبيتي، أروقة للدراسات والنشر والترجمة، القاهرة، ط.1، 2014م، ص 110.

[2]- مُحَمَّد مبارك، فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط.7، 1987م، ص24.

[3]- المراغي أحمد الصغير، الخطاب الشعري في السبعينات، دراسة آليات تحليل الخطاب، دار العلم والإيمان للنشر، مصر، د.ط، 2009م، ص232.

وأرهج ما تجيء الجيم إن هجرت "[1]

فقد عمل الشاعر في هذا المقطع على تفجير إيقاعات حرف الجيم الذي يحمل دلالات الشدة والرخاوة فالشاعر كرر من استخدام حرف الجيم في أغلب كلمات المقطع (جل، جيم، الجّم، تجيء، جهرت، أجهر، رهجت، أرهج، هجرت) وقد أرفقه في معظمها بحرف "الهاء والراء" إذ يدل الأول على الرخاوة والهمس ويدل الثاني على دلالات متضادة مما يعطي القصيدة حسا مرتفعا بالمشاعر المتأججة، فهو يدل على القوة أحيانا وعلى الضعف أحيانا أخرى، ويوحي تكرار هذه الحروف بشيء من الاهتزاز والاضطراب والألم والشقاء والحزن فقد جمع الشاعر بين هذه الحروف وكررها بكثافة تعبيرا عن حالته الشعورية المتضاربة فتشكلت بذلك جمالية إيقاعية تلقائية.

-تكرار الكلمة: أو ما يطلق عليه بتكرار الوحدة المعجمية وهو تكرار مفردة واحدة في مجموعة أبيات متتالية أو قصيدة واحدة وهو ما يظهر"نصيا من خلال إعادة وحدة معجمية وظفت سلفا في سياق مشابه"[2]،

وسواء أكانت الوحدة المعجمية اسما أو فعلا فإن لها أثرها في صناعة الإيقاع الداخلي"فالكلمات لباس الإيقاع ووظيفتها الأولى إيقاعية"[3]، ومن بين النصوص الشعرية التي احتوت على تكرار الكلمات نجد نصا لأدونيس إذ يقول:

" أفق على شفا الأفق

تقول إنها استطالاتي

---

[1]- حسن طلب، ديوان آية جيم، ص12، www.kotobarabia.com

[2]- نعمان بوقرة، مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط.1، 2008م، ص38.

[3]- خليل الموسى، الحداثة في الشعر العربي، مطبعة الجمهورية، دمشق، سوريا، ط.1، 1999م،ص94.

وبين العصب والعصب صحارى

تقول إنها استطالاتي "[1].

إن تكرار الكلمات (الأفق، استطالاتي، العصب) يقوم بوظيفة جمالية وأخرى دلالية، الأولى تتمثل في وظيفة إيقاعية جمالية فبتكرار يتولد الإيقاع ويتنامى وتتحقق الغاية وتصل للمتلقي، أما الثانية ألا وهي الوظيفة الدلالية فهي تنم عن حالة الشاعر الشعورية وما يراوده من ضياع وتيه وتوتر وقلق، "حيث إن الفقرات الإيقاعية المتناسقة، تشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية يفرغها إيقاع المفردات المكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة"[2]، فتكرار المفردات في هذا المقطع أسهم في نشر موسيقى الكلمة واستثمر في دلالاتها داخل النّص حيث أثر في نفوس المتلقين.

- **تكرار الجملة:** وفي هذا النمط من التكرار لا يكتفي الشاعر بتكرار لفظ واحدة، بل يتعداه إلى تكرار عبارة كاملة أو سطر شعري داخل القصيدة الواحدة، ويتجلى هذا النوع من التكرار بكثرة في القصائد المعاصرة، ويسهم تكرار الجملة في أوائل القصيدة وخواتيمها في تقوية وحدة النص الشعري، لأنه يعود بالقصيدة إلى النقطة التي انطلقت منها، يقول مُحَمَّد لطفي اليوسفي "إنها تمكن القصيدة من العودة إلى لحظة البدء أي لحظة الولادة"[3].

---

[1]- أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، دار الآداب، بيروت، لبنان، د.ط، 1988م، ص136.

[2]- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط.3، 1966م، ص166.

[3]- مُحَمَّد لطفي اليوسفي، في بنية النص الشعري المعاصر، دار سراب للنشر، تونس، د.ط،1985م، ص129.

ويطلق على تكرار الجملة مسمى اللازمة الإيقاعية وهي "انتخاب سطر شعري أو جملة شعرية، تشكل بمستوييها الإيقاعي والدلالي محورا من محاور القصيدة"[1] ونجد هذا النوع من التكرار عند الشاعر عبد الحميد شكيل فيقول:

" حدثني البحر

حدثني شجر العليق

قال:

إن الوطن الحلم يضيق !!

إن الوطن الحلم يضيق !

إن الوطن

الحلم

يضيق "[2].

يمثل النّص هنا تمثيلا "للدفقة الشعورية الواحدة، فتكون القصيدة النثرية مجموعة دفقات شعورية يكسبها الخيال الفني"[3].

فبعد قراءة المقطع يتبين أن عبارة (إن الوطن الحلم يضيق) هي التي تكررت في هذا المقطع الشعري، وهي عبارة توحي بمدلولات الضيق والحزن على حال الوطن، فقد تكررت العبارة

---

[1]- مُحَمَّد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص206.

[2]- عبد الحميد شكيل، صهيل البرتقال، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية موفم للنشر، الجزائر، د.ط، د.ت، ص 77.

[3]- عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر (نص مفتوح عابر للأنواع) المؤسسة العربية للدر اسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.1، 2002م، ص263.

بشكل متواشج في سطرين متتالين ثم تكررت في بقية الأسطر بشكل متفرق، وكأنما الشاعر يعبر عن حلمه الذي تشبث به لكن سرعان ما انقلبت آماله فيه فتشتت وتفرقت، كما قد صنع بهذا التكرار إيقاعا بطيئا بدأ قويا وانتهى ضعيفا وكئيبا.

وإلى جانب الأنواع الإيقاعية السالفة الذكر نجد أن هناك أنماطا أخرى من الإيقاعات التي تميزت بها قصيدة النثر: إيقاع التوازي، إيقاع التقابل، إيقاع السرد والحوار، إيقاع البياض وغيرها ...

ح) إيقاع التوازي/المقابلة/التضاد:

يعدّ التوازي من أبرز الملامح الداخلية في النص، إذ عدّ بعض النقاد أن "بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر" [1].

ولقد حدده الناقد عبد الله شريق كملمح إيقاعي ودلالي مهم في قصيدة النثر"وهو ذو طبيعة مورفوتركيبية يتحقق بتكرار صيغ وتراكيب متماثلة في البنية النحوية و الصرفية وفي الطول والمسافة والزمنية وأيضا طبيعتها التنغيمية"[2]، فالتوازي يتشكل من علاقة الجمل ببعضها داخل النص الواحد سواء أكانت العلاقة بينهما هي علاقة اتصال أو تضاد أو ناتجة من التماثل المعنوي أو حتى مشابهة لبعضها في البناء النحوي،فهو قائم على خاصيتي التشابه والتكرار وتتحقق هذه الخاصية من خلال السجع، الجناس، المقابلة، التضاد، الموازنة...

وفي الصدد ذاته نجد الناقد حاتم الصكر يتوافق مع شريق فيقول: "الإيقاع القائم على التوازي الذي نعني به مجاراة لمقترح جاكوبسون في (قضايا الشعرية) ما يتشكل من علاقات بين الوحدات المتكررة المرتبة في تشابهات وتباينات ترينا العلاقة بين الشكل الخارجي والدلالة

[1]- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: مُحَمَّد الوالي ومبارك، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء ،المغرب، ط.1، 1988م، ص106.

[2]- عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، ص18.

المستنتجة من النص"[1]،إذ يقوم التوازي على التشابه غالبا والقائم على التماثل بنيوي داخل النص، فيعتبر بذلك عاملا إجرائيا هاما في رصد أثر العلاقات النصية وأثرها في تحقيق الشعرية باعتباره مؤسسا جوهريا لحركية إيقاعية واضحة يمكن للمتلقي التقاطها.

ومثالا على حضور التوازي في قصيدة النثر نجد الشاعر الجزائري عبد الحميد شكيل يقول:

" يوم صادفتك في المفترق !!

أقر إليك من الماضي،

والآتي !

والحاضر أنت "[2].

نلتمس في هذا المقطع حضور ثنائيات ضدية من صنف الطباق الإيجاب (الماضي/الحاضر/ الآتي)، وقد أسهم هذا التناقض الدلالي في خلق حركة إيقاعية جمالية للقصيدة والتي تقوم بدورها بالتأثير الجمالي في نفس المتلقي.

ونقدم مثالا آخر على إيقاع التوزاي للشاعرة نادية نواصر:

" اطف ..

اغرق..

اصعد..

[1]- حاتم الصكر،قصيدة النثر، رؤى نقدية، 164.

[2]- عبد الحميد شكيل، صهيل البرتقال، ص22.

انزل..

مارس فن العوم..

واشهر صبرك

في وجه الأزمان

وأدرك أنه ما أكثرهم

لكنك وحدك.."[1].

لقد افتتحت الشاعرة هذا المقطع بثنائيات ضدية متتالية (اطف/ اغرق)، (اصعد/ انزل) ويمثل هذا تناقضا دلاليا كما وظفت نوعا من التضاد المعنوي في جملة (ما أكثرهم/لكنك وحدك)، ويدل هذا التضاد الدلالي والمعنوي على الحالة النفسية التي تود الشاعرة التعبير عنها من اضطراب وكآبة ووحدة، كما يشكل هذا التوازي نغما إيقاعيا ناتجا عن كسر التوقع وبالتالي فإنه يؤدي وظيفة جمالية تبهر المتلقي.

خ) الإيقاع الدرامي/ إيقاع السرد والحوار:

يعتبر الوصف أحد الأساليب الفنية لتشكيل البنية السردية للقصيدة المعاصرة، وعليه عني الشعراء المعاصرون عناية كبيرة بالسرد في أشعارهم "كونه عنصرا بنيويا مهما في تشكلها وفي تلقيها، إنها تسد ثغرة الوزن الغائب بالإيقاعات مقترضة من السرد بما فيه من نمو حدثي، وشخصيات وتعينات مكانية وزمانية، وترسل قريب من ذات الشاعر الذي سيجسد نفسه في قصيدته غير بعيد عنها كما كان من قبل، بفعل الغنائيات الزاعقة التي تنازلت عنها

[1]- نادية نواصر، ديوان أوجاع، نصوص إبداعية، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007م، ص22،23.

قصيدة النثر، والأغراض التي هجرتها لصالح تعينات السرد وكثافته وكليته"[1]. فقد استعانت قصيدة النثر بتقنية السرد كبديل عن الأوزان التقليدية، ففي السرد حركية متنامية للإيقاع الذي يتغير مع تغير الشخصيات والأمكنة والأزمنة فتكتسب بذلك القصيدة تنوعا نغميا يعوضها عن الوزن المفقود، ثم "إن إيقاع أسلوب السرد ووصف الأمكنة لا بد أن يكون أكثر ميلا إلى الهدوء والبطء من إيقاع أسلوب المحادثة والحوار الذي يميل إلى السرعة في الإيقاع لكونه يقوم على عنصر الحديث الذي يحمل أسئلة وإجابات"[2]، فإيقاع السرد يتميز بالتأني والابتعاد عن العجلة، كما يوحي بالطمأنينة والراحة والسكينة.

ومثالا على ذلك نجد قول الشاعرة أحلام مستغانمي:

" أخذنا موعدا

في حي نتعرف عليه لأول مرة

جلسنا حول طاولة مستطيلة

لأوّل مرّة..

ألقينا نظرة على قائمة الأطباق

ونظرة على قائمة المشروبات

ودون أن نلقي نظرة على بعضنا

طلبنا بدلا من "الكوكا" شيئا من النسيان

[1]- حاتم الصكر،قصيدة النثر، رؤى نقدية، ص163.

[2]- مُحَمَّد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 42.

وكطبق أساسي: الكثير من الكذب "[1].

ويظهر جليا في هذه القصيدة توظيف الشاعرة لعناصر سردية: المكان (حي، مطعم)، الزمان (موعد ليلي)، الأحداث(أخذنا، جلسنا، ألقينا، طلبنا)، والشخصيات(تتمثل في الشخصية المحورية وهي السارد ومعها شخصية ثانية)، فقد رسمت الشاعرة لنا في هذا المقطع مشهدا من الأحداث في حركة متتابعة، حيث وظفت الأفعال الماضية التي تسهم في مداها الدلالي والإيقاعي في تهدئة الحركة من خلال بعثها في فضاء الحزن، وقد دلت تلك الأحداث على الملل والسكون عند الشاعرة ومن معها، فخلقت بذلك إيقاعا بطيئا وهادئا.

د) تشكيلات البياض والسواد:

ابتدعت القصيدة المعاصرة شكلا إيقاعا جديدا يتمثل في مساحات البياض والفراغات إذ تعد هذه المساحات رمزا للصمت "فالصوت لا تعرف خواصه ولا يعرف شكله إلا من خلال الصمت المحيط به، الذي يسهم أيضا بقدر أو بآخر في تشكيل الإيقاع"[2]. ، فالإيقاع لا يشترط وجود الصوت وحسب؛ بل ينتج من الصمت إيقاعا كما ينتج من الصوت، ففي مفهوم الإيقاع قيل:"هو تردد ظاهرة صوتية – بما في ذلك الصمت- على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة"[3]. فيتشكل من الصمت إيقاعا كما يتشكل من الصوت ويتميز كل واحد منهما عن الثاني. ويعني هذا أن لإيقاع البياض دور في بناء النص الشعري "فهو الفسحة المتروكة في النص بين فقراته عموديا وأفقيا، فهو في نظرهم ليس مجرد بياض متروك على جسم الصفحة بل إنه يضمر قولا ما، أو يكمل جملة ما، أو يترك للتأويل الحر الذي

[1]- أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط.1، 1993م، ص03.

[2]- مُحَمَّد عبيد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص49.

[3]- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص98.

يمكن اشتراك القارئ فيه"[1]، إذن إيقاع البياض في التجربة الشعرية المعاصرة يعد وسيلة من الوسائل الإيحائية التي تقوم بتوصيل الدلالة للقارئ وتترك له مجال التأويل ليستنتجها بنفسه.

يقول الشاعر:

" أشعاره:

محجوزة !

أفكاره:

محجوزة !

و...و...و

كلها – قلت

محجوزة !

والبقية

حتى إشعار آخر !!"[2].

استعان الشاعر هنا بخاصية البياض لمنح مساحات من الصمت حين قال في السطر الخامس من هذا المقطع(و...و...و) فقد وظف النقاط بعد حرف الواو لمرتين متتاليتين لتعطي مدلولا على الامتداد اللامتناهي من الحسرات وعلى الصمت الذي انتاب الشاعر حين ضاقت نفسه ولم يستطع البوح فتركها فارغة ثم يعود من جديد ليعبر بكلماته الدالة

[1]- مُحَمَّد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة –مفهومات قصيدة النثر نموذجا-، ص129.

[2]- عبد الحميد شكيل، صهيل البرتقال، ص50.

أيضا على الضيق والتذمر (محجوزة)، فلقد مزج الشاعر بين البياض والسواد مما أدى لرسم إيقاع داخلي للقصيدة، ومن هنا يمكن اعتبار البياض (الصمت) والسواد (الكتابة) من أهم التقنيات التي تسهم في خلق جمالية إيقاعيةذات حركة متنامية تأسر قلب المتلقي فيغرم بها كونها تمنحه حرية القراءة والتأويل والإنتاج.

المبحث الرابع : تشكيلات الصورة الشعرية وحضورها في قصيدة النثر.

1- مفهوم الصورة الشعرية

تعدّ الصورة الشعرية من أبرز عناصر الشعرية التي اعتمد عليها الشعراء في بناء نصوصهم، فضلا عن قيمتها المعنوية ومقدرتها على الكشف عن التجانس في القصيدة، فهي تمثل جوهر الشعر، كما تعد من أهم الوسائط التي تصقل وتنقل التجربة الشعورية والحسية للشاعر حيث تجسد مشاعره وأخيلته فتعطيها بعدا شاملا وتقربها من ذهن المتلقي.

إذ يعتبر مفهوم الصورة من المفاهيم النقدية المتشعبة التي يصعب السيطرة عليها لتوسع دلالاتها الفنية وتنوع مصطلحاتها الأدبية، فبهذا لا يمكننا القبض على مفهوم موحد وشامل لها، إذ نجد كل ناقد أو باحث أدلى بدلوه في تقديم مفهوم لها، فقد عرفتها الناقدة بشرى صالح موسى على أنها تمثل"الصوغ اللساني المخصوص، الذي بواسطته يجري تمثيل المعاني، تمثلا جديدا ومبتكرا، بما يحيلها إلى صورة مرئية معبرة، وذلك الصوغ المتميز والمتفرد، هو في حقيقة الأمر، عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية، تأخذ مادتها التعبيرية في تضاعيف الخطاب الأدبي"[1]، والمقصود بالصوغ اللساني هي اللغة التي تمثل مادة الكتابة الأدبية والشعرية، وقد ربطت الناقدة في هذا الحد بين اللغة وبين التصوير، وعدّت اللغة واسطة في تطوير الصورة الشعرية ونقلها من الملموس المرئي إلى المحسوس اللامرئي ثم جردتها من العلاقات التي تقوم على الحواس فقط.

فالصورة الشعرية هي مجموعة التأملات التي يحددها الشاعر ويدعو المتلقي إليها "فتنحرف به عن الغرض وتحاوره وتداوره بنوع من التمويه، فتبرز له جانبا من المعنى، وتخفي عنه جانبا آخر حتى يثير شوقه وفضوله، فيقبل المتلقي على تأمل الصورة وعندئذ ينكشف له الجانب الخفي

[1]- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط.1، 1994م، ص03.

من المعنى، ويظهر الغرض كاملا"[1]، فالمتلقي يقف عند الصورة الشعرية متأملا إياها ومحاولا قراءة وفك شفراتها ومعرفة ما بين تلك السطور الشعرية، فينكشف بذلك المستور وتتضح أمامه المعاني الخفية وبالتالي تنتج عنه دلالات جديدة.

ويرى محي الدين اللاذقاني أن الشاعر الحر يشبه مصورا محترفا يملك كاميرا متطورة "فهو يحمل مصورة سريعة اللقطات، شديدة الحساسية، وهذه المصورة الكاميرا ذات عدستين: واحدة موجهة إلى العالم، والثانية إلى داخل الشاعر، فلا تخرج الصورة منها إلى بعد تلاقح طويل بين الذات والخارج، وبعد تركيب النتائج التي حصلت العدستان في أزمنة مختلفة. ومن هنا، كان شعراء القصيدة الحرة أقدر على غيرهم من استخدام ما يسميه النقد الغربي استعارة ممتدة Expensive Metaphor"[2]. هذا يعني أن شعراء القصيدة الحرة قد أبدعوا في توظيف الصورة الشعرية، فهي صورة عاكسة للذات الشاعرة وهذا ما يجعلها أكثر حساسية، فيشعر المتلقي بما شعر به الشاعر ويتفاعله معه، وعليه تثبت براعة الشاعر في نقل المشاعر والأحاسيس من الداخل إلى الخارج في شكل صور شعرية جميلة.

يقول أدونيس عن الصورة: "تتيح لنا الصورة أن نمتلك الأشياء امتلاكا تاما، كما أشرت، فهي من هذه الناحية، الأشياء ذاتها، وليست لمحة أو إشارة تعبر فوقها أو عليها، وامتلاك الأشياء يعني النفاذ إلى حقيقتها فتتعرى، وتتلألأ في النور. تصبح القصيدة القائمة على هذه الصورة أشبه بالبرق الذي يضيء جوهر العالم ودخيلاءه"[3]، هكذا تكون الصورة في نظره مجموعة من الرؤى المفاجئة والمدهشة، التي تغيير في نظام التعبير عن الأشياء، وامتلاكها

[1]- جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي، بيروت، لبنان، ط.3، 1992م، ص326.

[2]- محي الدين اللاذقاني، القصيدة الحرة، معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية، مجلة فصول، ع1، 1يناير 1997م، مصر، ص46.

[3]- أدونيس، زمن الشعر، 154.

امتلاكا كليا يكشف عن حقيقة القصيدة وما تحمله في ثناياها فهي بمثابة المصباح الذي يضيء عتمتها، إذ تخرج القصيدة من الظلمة الدامسة إلى النور المشع.

ووفق تلك الزاوية نجد كمال أبو ديب يقول عنها:"بنية تتشابك فيها العلاقات وتتفاعل لتنتج الأثر الكلي الذي ينفتح على العمل الفني ويضيء أبعاده. كما أنه يضاء بأبعاد هذا العمل. والنظر إلى الصورة على أنها بنية يفترض رفض حدّ المناهج النقدية لها بأنها عنصر دلالي في العمل الفني يستقي أهميته من قدرته على التقرير والتوصيل لمعنى"[1]، فالمناهج النقدية تتحد على كون الصورة تعمل على مستوى واحد وهو المستوى الدلالي وبأن وظيفتها معنوية وحسب، بينما نجد الناقد كمال أبو ديب قد رفض ذلك الرأي فهو مصربأنّ الصورة لا تمتلك دو ر أحادي فقط؛ وإنما تمتلك مستويين هما: المستوى الدلالي والمستوى النفسي، فالأول ينقل المعاني والثاني يرصد المشاعر، وذلك ما يجعل الصورة أكثر قدرة على تفجير المعاني وتوصيلها ونقل الأحاسيس والمشاعر بطرق مباشرة وأخرى إيحائية مما يؤثر في ذات المتلقي.

فلقد اختلفت وتنوعت الصور بين ناقد وآخر ودراسة وأخرى، لذلك صعب حصرها في تسميات معينة، فقد قسمها النقاد والدارسين إلى أنواع وأنماط كثيرة مستندين على عناصر وخصائص ومصادر متنوعة، مما أدى إلى تشعبها وانفلاتها من قبضة النقاد ، وفي هذا الصدد يقول **ميدلتون ماري Meddleton Murray** :"الصورة قد تكون بصرية وقد تكون سمعية، أو ربما تكون سيكولوجية تماما"[2]. فكلما اختلفت أبعاد الصورة وتنوعت أنماطها كلما ازدادت جماليتها وتباينت فاعليتها في نفوس المتلقين.

---

[1]- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت،ط.1، 1989م، ص21.

[2]- رنيه وليك وآوستن وآرن، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، د.ط، 1412هـ -1992م، ص256.

كما نجد الباحثة بشرى موسى صالح في كتابها الصورة الشعرية في النقد الحديث ترصد مجموعة من أنواع الصور وأنماطها حيث ذكرت عدة أنواع نذكر منها: الذهنية، البلاغية (وتندرج ضمنها التشبيهية والاستعارية والمجازية)، الرمزية، البصرية، اللمسية، السمعية، العضوية، البسيطة أو المفردة، التجريدية، الآنية، المجردة، المصاحبة، المعقدة، النفسية، الحسية، التقريرية أو المباشرة، الخيالية، المركبة أو المكتظة، الفنية، العقلية، اللفظية، التجسيدية، التشخيصية، التجسيمية، الثيمية، الفطرية، الكلية، التوقيعة، الراكدة، النامية، الموسعة، المكثفة...[1]

2- الصورة الشعرية في قصيدة النثر:

لقد جابهت قصيدة النثر قضية الالتزام في الشعر فتخلت عن نظام الأوزان والقوافيو كذا عن العديد من الصفات التقليدية التي وضعها النقاد قديما، ثم بحثت بعد ذلك عن أدوات جديدة تستعيض بهلم ّ ا تخلت عنه، إذ ّ تعد الصورة الشعرية أحد أهم هذه الأدوات التي استعان بها شعراء قصيدة النثر في بناء نصوصهم، فقد أسهمت الصورة في تركيب بنية خاصة بقصيدة النثر وخلق عالم جديد، وعليه "فإن تركيز كل من كمال أبو ديب وصلاح فضل على قدرة الصورة الشعرية على تعويض غياب الإيقاع الوزني، والقافية كذلك يجعل من الصورة المكون الرئيسي في شعرية قصيدة النثر"[2]، فلقد عوض شعراء قصيدة النثر الوزن بالصورة، واعتبروها مقوما أساسيا في بناء وتركيب نصوصهم وذلك بفضل قدرتها على تغطية النقائص؛ بل وتمكنها إضفاء جمالية على القصيدة لما تحمله من تعددية في المعاني، "وهكذا اتخذت الصورة في قصائد النثر وظائف مختلفة، من حمل المعنى إلى الإيحاء به إلى الدخول بالمتلقي في حالة فيها قدر غير قليل من الغموض إلى غموض مبهم وكأن الصورة غدت غاية

[1]- ينظر: بشرى موسى صالح،الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 105-136

[2]- فخري صالح، قصيدة النثر العربية، مجلة فصول، ع1، 1يناير 1997م، مصر، ص168.

في حد ذاتها، ولا سيما في القصائد الطويلة التي لا يخلو أكثرها من إبهام مغلق."[1]، وبهذا يمكن اعتبار أن الصورة الشعرية عماد لقصيدة النثر، فهي تغوص بالمتلقي في بحر من الغموض الذي يعتبر غاية من غايات الشعرية فتتحقق به مقاصدها، فالحيرة التي تنتاب المتلقي هي المقصد الأساسي لها حيث يكشف القارئ الدلالات الغائبة والمضمرة في النص، فكلما كانت دلالاته وتطلعاته المستنسجة أكثر كلما كان إنتاج النصوص أكثر فأكثر.

وهذا التعدد في الدلالة قد أطلقت عليه جوليا كريستيفا اسم "المحتمل"، وتقول أنه يسقط في ركامية المعنى التي يعود الكلام المحتمل في نهاية المطاف داخلها[2]، فالصورة في القصيدة المعاصرة جاءت محملة بأبعاد دلالية متنوعة، وعلى أساسها يتمكن المتلقي من استنباط الإيحاءات التي تفرزها الصورة فيعيد صياغتها وتركيبها من جديد فتتم بذلك عملية الإبداع.

وبما أن القصيدة المعاصرة تعتبر فضاء مفتوحا على التشابك الدلالي فإن الصورة في قصيدة النثر قد أسهمت في جعل ذلك الفضاء أكثر انفتحا وإنتاجا وتنويعا في الجانب الدلالي والإيحائي، وفي هذا يقول عنها أدونيس "قصيدة النثر شاملة، متمركزة، كثيفة، ذات إطار، هي عالم مغلق مقفل على نفسه، كاف بنفسه، وهي في الوقت نفسه كتلة مشعة، مثقلة بلا نهاية من الإيحاءات، قادرة على أن تهز كيانها في أعماقه، إنها عالم من العلائق"[3].

واستخلاصا لما سبق يمكننا القول بأن للصورة الشعرية في قصيدة النثر دور هام في البناء العضوي، حيث يستعيض بها الشعراء في تركيب نصوصهم الإبداعية من جهة، ومن جهة أخرى فإنها تمثل عنصرا جوهريا إذ يعبر الشعراء من خلالها عن ذواتهم بطريقة إبداعية، ألا

---

[1]- أحمد زياد محبك، قصيدة النثر، دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2007م، ص70.

[2] - ينظر: جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مرا: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، د.ت، ص55.

[3] - هاني مندس، قصيدة النثر في لبنان، مجلة شعر، دار الثقافة والإرشاد القومي، بيروت، لبنان، ع8 أغسطس1964م، ص67.

وهي طريقة الإيحاء وبعث الدهشة في نفوس المتلقين، فالشاعر يخرق الدلالة إذ يوظف الدال لغير مدلوله الأصلي، ويقدمها في صور شعرية غامضة فهو يبني نصه بطريقة تستوجب القراءة العميقة، بعيدا كل البعد عن السطحية والمباشرة ليتوصل من خلالها إلى التنويع الإيحائي والتكثيف الدلالي، وبالتالي فإن توظيف الصورة في قصيدة النثر هو سعي نحو الخلق والابتكار لما تمتلكه من خصائص إبداعية، فالمتلقي النوعي يتجاوز المعاني الأصلية للصورة ويتعداها بذلك إلى صور جديدة أنتجها وفق تفسيراته وقدراته وتأويلاته وإمكاناته الفكرية.

3- أنماط الصورة الشعرية في قصيدة النثر:

1-3 عند يوسف حامد جابر:

لقد حدد الناقد يوسف حامد جابر في كتابه الموسوم بقضايا الإبداع في قصيدة النثر أنماط الصورة الشعرية لقصيدة النثر في ثلاثة أنماط وهي كالتالي الصورة الذهنية، الصورة الحسية، الصورة المركبة.

أ) الصورة الذهنية:

لقد أشار يوسف حامد جابر في كتابه -السالف الذكر- إلى العلاقة الجدلية بين الحسي والذهني في بناء الصورة، ثم أورد أن تحديد نوع الصورة يرتكز بالمقام الأول على السياق الغالب لها، فالصورة الذهنية "تقوم على ترجيح المعطيات الخيالية التي تفرزها العلاقة بين عناصر الصورة، والتي تجهد أن تجردها من الحدود المؤطرة للمكان والزمان، فأطلقت دلالاتها التي امتدت مع الخيال إلى حدوده القصوى"[1]، أي أن الأساس الأول في بناء الصورة الذهنية هو عنصر الخيال المطلق الذي يمثل جوهر الشعر بصفة عامة، والتنصل من الزمكان يمثل أبرز

[1]- يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص149.

صفات الصور ة الذهنية التي لا ترضى إلا بأقصى درجات الخيال، فهي تسعى أن تحلق بالمتلقي لأبعد سماء وفضاء.

وهي بذلك نتيجة" ما يحدث في ذهن القارئ أو بمعنى آخر نتيجة الاستجابة التي تولدها الصورة في ذهنه وهي محددة في هذه الدلالة بكونها حسية تصف العلاقة بين العبارة المكتو بة في الصفحة، والإحساس (Sensation) الذي تولده في الذهن، ويتضمن مشكلتين متوازيتين: تتصل أولاهما بوصف القدرات الحسية لذهن القارئ بطريقة موضوعية وتحليلية، وتتصل ثانيتهما بفحص واختبار، وربما تحسين قدرة القارئ على تقدير قيمة الصورة في الشعر"[1]، بمعنى أن يتمعن الدارس في قراءة القصيدة وتحليلها ليسجل بعد ذلك نتيجة احصائية وتصنيفية لصور مختلفة يمكن أن تثيرها القصيدة في ذهنه.

ومثالا لهذا النوع نقدم مقطعا للشاعر أنسي الحاج إذ يقول:

"تسهرين في ّ كسجينة في البرج تضيئه بحريتها

فيطير من نوافذه ويصبح هواء للبساتين

تسهرين في ّ كاللهب في السراج

كالعناية فوق المسافر

وجدتني بين الوحل والشوك فتبنّيت الشارد

وصار مشعا "[2].

[1]- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد الحديث، ص30.

[2]- أنسي الحاج، الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع، دار الجديد، بيروت، د.ط، 1994م، ص27.

وتتجلى الصورة الذهنية في هذا المقطع من خلال محاولة الشاعر التعبير عن الحركة الباطنية التي تنمو في وجدانه، فهو يمجد شخصية "العذراء" ويصفها بالرموز التفاؤل (البرج، تضيء، الحرية، الطيران، النوافذ، يصبح، الهواء، البساتين، اللهب، مشعا)، وعليه يجد القارئ نفسه أمام جملة من التأويلات مما يجعله هو الآخر يحلق في سماء الخيال ويبدع.

ب) الصورة الحسية:

وهي نقيض للصورة الذهنية، فهي" تقوم في الأساس على، إمكانية تحققها في العالم المادي المعروف وتشير أطرافها المكونة لها إلى العناصر الحسيّة هي الأساس في تجميع مكونات الصورة ومعرفة حركتها. وهذا لا يعني بالضرورة ألا يكون للوجدان أثر في تكوين الصورة، وتحديد الغرض النهائي منها، بل غالبا ما تكون سلطته شبه مطلقة على مكوناتها الواقعية....وبالتالي تصبح الصورة الحسية صورة للداخلي المنفعل بالواقع. وتصبح أيضا المفردات الواقعية والعلائق السياقية القائمة بينها وسائل ناجحة للتعبير عن التجربة الداخلية للشاعر التي هي إحدى منعكسات الواقع"[1]. فهي صورة أقرب للواقع المادي المحسوس، إلا أنها لا تخلو من أحد جواهر الشعر ألا وهو الوجدان، إذ بواسطه يربط الشاعر الداخل بالخارج ليعبر بذلك عن تجربته الشعورية في أبهى صورة شعرية.

ومثالا على ذلك نجد الشاعر سركون بولص يقول:

بأية سهولة

ينحر العالم حلمنا الجميل

وكم مرة على يد الصدفة العمياء

[1]- يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع، ص149.

أو سكين الغانم والأبله والحري -

أن نعبر النهر مرتين، وينتهي بنا المطاف

على هذا الشاطئ ألم وبوء، في هذا

الحلم المليء بالدخان

نفتح بابا لا نعرف إلام يفضي

ونجهل أين تقودنا خطانا."[1]

يوحي هذا المقطع بالتجربة الشعورية والحسية للشاعر في صورة حسية واقعية، لكنها لا تغيب الوجدان عنها، فالشاعر يحاول أن يبوح لقارئه بما يختلج في نفسه من مشاعر وأحاسيس، ليمنح القصيدة بعدا حسيا وإنسانيا.

ت) الصورة المركبة:

يتضح من خلال التسمية "مركبة" بأن هناك ما يوحي بالتعدد والاختلاف إذ يقول عنها جابر حامد هي:"الصورة الغنية التي تمتد، فيما تحمله، إلى أكثر من اتجاه. وتقوم خصوبتها، ليس على احتمالاتها المطروحة، وإنما على تعدد الصور التي ينهض بها سياق النّص"[2]، فقد ركز الباحث على صفتي الغنى والتعدد، فالصورة المركبة هي حشد لمجموعة من الصور في مقطع شعري واحد.

[1]- سركون بولص، الأعمال الشعرية، المديرية العامة للمكتبات العامة للثقافة والفنون السريانية، ج1، ط.1، 2011م، ص318.

[2]- يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع، ص164.

ويقول عنها الناقد إحسان عباس في كتابه فن الشعر: "أما الشاعر الحديث فإن تتابع الصور عنده ربما كان أكثر، ولكنه ينفر من استخدام صور البرهان والإثبات، ويجب أن يجعل صورة جديدة أولا ناقلة للتأثير مترابطة في مجموعها بحيث يكون منها صور كبرى"[1].

كما نجد عز الدين اسماعيل يعرفها بأنها:" نتيجة لعملية تكثيف لا شعورية...صور متداخلة، يسلم بعضها إلى بعض دون مبرر ظاهر وليس لها ضابط من النظام أو ترتيب ..ولكن البحث لن يعدم الرابط النفسي بين تلك الأجزاء والصور المتباعدة بما يوفر للقصيدة وحدتها النفسية"[2].

فهي إذا نمط بنائي يشتغل فيه الشاعر على التعبير عن أفكاره المعقدة من ناحية ويخلق عن طريقها من ناحية أخر ى، وهي صورة غير نظامية داخلية تضم بين العديد من الصور على اختلافها، والتي تتسم بالتمازج والتكامل والتداخل، فيكشف القارئ المتلذذ عن جماليتها ويبرز أهم مواطن الإبداع فيها.

وكأنموذج على هذا النوع من الصور نلفي الشاعرنجيب رياض الريّس يقول:

آخر الليل،

وحدي، أعود

والقطار الهرم،

أتلمس طريقي،

أغمض جفوني

[1] - إحسان عباس، فن الشعر، دار بيروت، بيروت، لبنان، د.ط، 1955م، ص222.

[2] - عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط.4، 1979م، ص94،95.

والليل سراب

والقطار لا يصل

يتلمس طريقه مثلي،

بفراغه،

بمقاعده الهرمة،

يعوي

يشق سكون الليل

ويموت عواؤه

مع ضباب الطريق "[1].

هذا المقطع مشكل من جملة من الصور البسيطة صورة آخر الليل، صورة القطار الهرم، صورة تغميض الجفون، صورة صورة عواء القطار، صورة سكون الليل، صورة ضباب الطريق ...، اتخذها الشاعر للتعبير عن عواطفه ومواقفه التي عاشها، وهي صور تنقل مشهدا ينتابه الظلام والعتمة وكلها دلالات معبرة عن حالة الشاعر النفسية، التي ينقلها لنا عبر هذا المقطع، وتجدر الإشارة إلى مفهوم الباحثة موسى صالح للصورة المركبة إذ تقول عنها:"هي مجموعة من الصورة البسيطة المؤتلفة القائمة على تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف على قدر من التعقيد أكبر مما تستوعبه صورة بسيطة فيتخذ الشاعر هذا النمط البنائي للتعبير عن تلك الفكرة أو العاطفة أو الموقف"[2].

[1]- يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع، ص165.

[2]- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد الحديث، ص136.

فقراءة كل صورة على حدة عملية سهلة إلا أن الجمع بين كل صورة وأخرى يستلزم قارئا واعيا ومحللا تقنيا يقتفي أثر كل صور ة ويحللها بطريقته الخاصة.

2-3 عند مُحَمَّد لطفي اليوسفي

يحدد مُحَمَّد لطفي اليوسفي من خلال دراسته لقصيدة أدونيس المعنونة بـ"مفرد بصيغة الجمع" أنواع الصورة الشعرية في ثلاثة أنماط وهي كالتالي: الصورة اللوحة، الصورة الانتشارية، الصورة البسيطة.

أ) الصورة اللوحة:

هي صورة "تستوعب جملة من العلاقات المعقدة المتداخلة، تنشأ بين عناصر متنوعة لا رابط منطقي بينها...إنها تستوعب جدل العناصر وتفاعلاتها الخفية، وترصد تحولاتها الدائمة معتمدة على تدفق الأفعال"[1]، فهي بهذا تكون مثلها مثل الصورة المركبة إذ تجمع بين علاقات جزئية كثيرة، متشابكة وغامضة وتعتمد بقوة استخدام الأفعال فهي تشكل دعامتها الرئيسية.

وتوضيحا لهذا النمط نأتي على ذكر قول الشاعر سركون بولص في قصيدة بعنوان أطعن هذه المتاهة قوله :

" أطعن هذه المتاهة

بالقلم الذي يرفض أن يتبع يدي

يطلق بعض شرارات للاحتجاج، فتفطر منها

مدن جاهزة، مدن مليئة

[1]- مُحَمَّد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، د.ط،1985م،ص123،124.

تزحف في عريها الجبري، إنها تزحف

مقطوعة بالخنادق الفارغة، وآلاف السلالم

تلاحق أعناقها

لطرد المفاتيح من أقفالها بالليل

لإجبار الفجر على الركوع

أمام ظل المسلح " [1]**.**

نلاحظ أن هذا المقطع اشتمل على جملة من الصور المتتالية، فقد شحنه الشاعر بأفعال مختلفة (أطعن، يرفض، يطلق، تفطر، تزحف، تلاحق..)، إذ ومع تدفق كل فعل تتشكل صورة أو لوحة جديدة، وهذا يعني أن الأفعال هي المحور المؤسس والمفجر للصور الشعرية واختلافها، فتوالي الأفعال داخل الصورة الواحدة يتشكل منه صورا مركبة تركيبا معقدا، فالصورة اللوحة لا تنتج من العلاقات الواضحة والمتشابهة، وإنما تتولد من العلاقات الغامضة والمتشابكة، فتغدو بهذا الصورة اللوحة من أهم أنماط الصور الشعرية التي تحتفي بها الشعرية المعاصرة والتي تعد الغموض آلية من آليات الإبداع الشعري، ولقد حظي هذا النوع من الصور باهتمام شعراء قصيدة النثر فأطلقوا العنان لذواتهم وأبدعوا فيه من خلال نصوصهم الإبداعية التي تثبت ذلك.

[1] - سركون بولص، الأعمال الشعرية، ص59.

ب) الصورة الانتشارية :

ويطلق عليها الباحث اسم "المشهد"[1]، وينشأ هذا النوع من الصور نتيجة انفتاح الصورة واتساعها بالاعتماد على نوع من الوصف التفصيلي لجزئيات تتداخل جميعا، فتنشأ فيما بينها علاقات متنوعة ضمن إطار محدد ومضبوط[2].

فالصورة الانتشارية هي الصورة الواحدة المتعددة (الجامعة)، الواحدة بشكلها والمتعددة بمضامينها ومعانيها، وهي صورة قابلة للقراءات والتأويلات وبالتالي تكون أكثر انفتاحا واتساعا وانتشارا، فعلى الرغم من أحادية شكلها وإطارها المغلق، إلا أنها سمحت للمتلقي بخرق تلك الأحادية وتجاوز المعنى الواحد إلى معاني متعددة، فأصبح ثمة نصوص إبداعية جديدة نتجت من جهد واجتهاد القارئ التحليلي.

ولقد أورد الباحث هذا الأنموذج من أجل إيضاح هذا النوع من الصورة، فدو ّن مايلي:

...هكذا

يكلمني كرسي ليس بيني وبينه ترجمان

عند الكرسي حوض

عند الحوض ميزان

حول الميزان بقرة غمامة

والكتب تتطاير

هنا

[1]-ينظر: مُحَمَّد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص 126.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص126.

ينبت الناس كما ينبت الحب في السيل إذا اشتهى

الإنسان طائرا سقط الطائر بين يديه مشويا، بعد

أن يشبع، تتجمع عظام الطائر وينهض ليرعى

هنا

أشجار تخرج من أوراقها ثياب لا تبلى

سحائب لا يسألها الإنسان شيئا إلا أمطرته

بعضهم يقول

أمطرينا

نساء

فتمطر..."[1].

إنّ ما يمكن تحديده من خلال هذا المقطع عن الصورة الانتشارية هو أن الأفعال فيها لا تخرج عن معجمها الأصلي فهي تقوم بوظيفتها الدلالية المعتادة،(يكلمني كرسي ليس بيني وبينه ترجمان)، (ينبت الحب)، فالشاعر هاهنا لم ينسب الأفعال لغير دلالاتها بل وظفها توظيفا عاديا، وتتشكل الصورة الانتشارية من جزيئات قائمة على الوصف التفصيلي لتتفجر منها علاقات متنوعة وبالتالي أشكال لصور جديدة أكثر انفتاحا واتساعا وانتشارا.

[1]- ينظر: مُحَمَّد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص124،125.

ت)الصورة البسيطة :

لقد أطلقت عليها الباحثة بشرى موسى صالح اسم "الصورة المفردة"[1]، أي عكس الصورة المركبة، إلا أن الأولى تدخل في تركيب الثانية، فالصورة المركبة تحوي في بنائها على مجموعة من الصور البسيطة، لكن على الرغم من بساطتها إلا أنها تمثل الجزء الذي يشكل الكل، فهي تحمل في طياتها أدق التفاصيل للتعبير عن التجربة الشعورية للمبدع، "وتعد الصورة المفردة أبسط أنماط الصور البنائية، من حيث اشتمالها على تصوير جزئي محدد يقدم لنا ما نسميه الصورة البسيطة التي يمكن أن تدخل في تكوين بناء الصورة المركبة وهي أشمل وأكثر تعقيدا، وتنبع أهمية دراستها على نحو مستقل من دورها في التعبير عن المعاني والأبعاد النفسية للتجربة الشعرية، فهي تتمتع بقيمة مستقلة فنيا ومعنويا ولكنها ليست منعزلة انعزالا تاما عن القصيدة وغير منقطعة عن غيرها من الصور فهي ترتبط بها ارتباط الجزء بالكل"[2]، فالصورة البسيطة هي شكل من أشكال الكلام البلاغية التي تتميز بالأحادية والفردانية، أي بالسهولة واليسر فهي بذلك بعيدة عن التعقيد والملتبس، إلا أنها حين تتحد وتجتمع تشكل لنا نمطا آخر من أنماط الصور ألا وهو الصورة المركبة التي تكون أكثر تعقيدا وإبهاما.

فالصورة البسيطة توجد ضمن اللوحة أو المشهد، فهي إذن عنصر من عناصرهما، ومن ثم فإن تحليل الصورة البسيطة يعني بالضرورة تحليل جانب من جوانبهما، وتقوم الصورة البسيطة على طرائق مألوفة كالتشبيه بأنواعه المختلفة[3]، فهي تمثل الأساس الأول في وجود الصورة المركبة أو المشهد، وبهذا يمكننا القول عنها هي اللبنة الأساسية في تكوين كافة أنماط الصور الشعرية المذكورة سلفا.

---

[1]- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد الحديث، ص134.

[2]- المرجع نفسه، ص134.

[3]- ينظر: مُحَمَّد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص123،124.

ونمثل لهذا النوع من الصور بقول الشاعر أدونيس:

" كأنما تستنطق الصاعقة الحجار

كأنما تحاكم الصاعقة السماء

كأنما تحاكم الأشياء "[1].

نلاحظ أن هذا المقطع مبني على صور بسيطة وواضحة وسهلة المعالم، إذ يستطيع أي قارئ فهمها وإدراكها من الوهلة الأولى، فهي صورة سطحية غير معقدة تعتمد على التشبيه والاستعارة في تركيبها، إلا أنها تمثل الجزء الأساس في تركيب أكثر الصور الشعرية تعقيدا وغموضا كالصورة المركبة، وذلك لدورها الهام في التعبير عن المعاني بدقة ونقل الأبعاد النفسية، المشاعر والأحاسيس التي تختلج صدر الشاعر، فعلى الرغم من بساطتها إلا أنها تشكل أنماطا معقدة تستحبها الشعرية المعاصرة، ألا وهي الأنماط الغامضة التي تستهوي نفس المتلقي وتجذبه ليتطلع من خلالها إلى نصوص جديدة.

[1]- أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، دار مجلة شعر، بيروت، ط.1، 1961م، ص130.

الفصل الثالث

دراسة تطبيقية لرواد قصيدة النثر

- المبحث الأول: الإبداع عند أدونيس .
- المبحث الثاني: الإبداع عند أنسي الحاج
- المبحث الثالث: الإبداع عند محمد الماغوط

المبحث الأول : الإبداع عند أدونيس .

1- اللغة عند أدونيس :

اللغة عند أدونيس ليست "وسيلة لانحباس الشاعر وراءها، أو فيها، والهرب من الواقع، تصبح وسيلة لمحو الحدود كلها بين الإنسان والآخر، الإنسان والعالم"[1]، فاللغة الشعرية عند أدونيس هي ما انفكت من قيد الماضي وسلكت سبل التحديث التي تدعو بهدم التقليدي وإعادة بناءه من جديد، فالمبدع الأصيل هو من يتحكم باللغة؛ لا العكس، وهي اللغة التي تنبع من الذات الشاعرة فعلى اختلاف الذات تختلف اللغة وتتجدد.

ففي"كل إبداع شعري صراع مع اللغة، فالإبداع بالأحرى هو هذا الصراع من حيث هو قتل دائم للغة، من أجل إحيائها الدائم، هكذا تبدو اللغة في كل نتاج كل شاعر عظيم، كأنها تولد من جديد"[2]والمقصود هنا هو تجاوز الأساليب اللغوية التقليدية، والبحث عمّا يضمن الحيوية والاستمرارية للقصيدة.

أ) الانزياح / التجديد في اللغة:

يعتبر الانزياح ظاهرة هامة من ظواهرالشعر المعاصر، فهو يعدّ أحد الطرق التي يلجأ إليها الشاعر في ابتكار لغة جديدة، وبما أن قصيدة النثر هي قصيدة جديدة فإنها تتطلب لغة جديدة تتوافق معها، فهي لغة تنأى عن اللغات المبتذلة والمنهكة، وتروم نحو تأسيس علاقات جديدة نابعة من رؤى الشاعر، ولذلك نجد أن شعراء قصيدة النثر استخدموا الانزياح للتجديد الشعري وعلى رأس هؤلاء الشعراء نجد أدونيس الذي نادى بخرق اللغة المعيارية وتجاوزها وقد أقر ذلك بقوله:

"كم قلتُ جئتُ بلا طقوسٍ

---

[1]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت،لبنان، ط.3، 1979م، ص137.

[2]- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص282.

ووهبتُ نفسي َ للجموحِ ، لكلّ ر َفْضٍ .

كم قلت ُأَمْزِقُ هذه اللّغة الأمنيةَ

للأصولِ ،

أرجّ قاعدةَ الأصولْ ،" [1].

فقد اتضح في هذا المقطع رغبة أدونيس الجامحة في التخلي عن لغة الأصول وخرقها، واستبدالها بلغته الخاصة، ألا وهي اللغة الشعرية الجديدة التي تشترط خلخلة المواصفات المتعارف عليها، وفيما يخص توظيفه الفعلي للانزياح في شعره فإننا نجده يقول:

"لا يكف الهواء عن البكاء "[2].

ففي هذا السطر الشعري يظهر الانزياح اللغوي جليا لأن الطبيعي والمألوف هو أن الإنسان هو من يقوم بفعل البكاء، فقد وظف الشاعر هنا الاستعارة المكنية حيث شبه الهواء بالإنسان المحذوف وهو المشبه به وترك القرينة الدّالة على ذلك وهي البكاء، فلجوء الشاعر للصور البلاغية يثري إبداعاته وتصبح محط اهتمام للقراء.

وفي صورة أخرى من صور الانزياح في شعر أدونيس نجده يقول:

" أثداء الشوارع تدر غزيرة "[3]

---

[1]- أدونيس، أمس المكان كان، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط.1، 1995م، ص288.

[2]- أدونيس، أغاني تنبأ أيها الأعمى، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط.1، 2003م، ص94.

[3]- المرجع نفسه، ص184.

يتبين الانزياح في هذا السطر من خلال الاستعارة التي شبه فيها الشاعر الشوارع بأم لديها أثداء مليئة بالحليب، فقد فقد وظف الشاعر هنا الاستعارة المكنية حيث شبه الشوارع بالأم المحذوف وهو المشبه به، وترك القرينة الدّالة على ذلك وهي أثداء.

وعليه نستخلص أنّ الانزياح مثّل مقوما أساسيا من مقومات تجديد اللغة الشعرية، فهو بمثابة الدهان الذي يضفي بريقا على اللغة البالية والرثة، وقد حقق به الشعراء غاياتهم في توليد دلالات جديدة وموحية، عبر اختراقاتهم اللغوية وتوظيفاتهم البلاغية كالتشبيه والاستعارة والتقديم والتأخير.

ب) الغموض / لغة الصور الغامضة :

يعرف أدونيس قصيدة النثر فيقول: " كلمات عادية مشحونة بطاقة غامضة شكل يجري فيه الشعر كتيار كهربائي عبر جمل وتراكيب لاوزن لها ظاهريا، ولا عروض- عالم متشابك كثيف مجهول غير واضح المعالم"[1]، فقد ركز أدونيس على حضور سمة الغموض في هذا النوع الشعري فقربه للإبهام وأبعده عن الوضوح، فلغة الشعر هي لغة إيحاء لا لغة تقرير، فالأولى تفجر النص وتخرجه عن الضوابط والقوانين التي تكبل العملية الإبداعية، لتكسبه جوهرا وفنية تتلاءم مع فحوى الشعر، أما الثانية فهي لغة التواصل العادية تقوم بالأساس على الوضوح والمنطق، والتي تتناسب مع المضامين النثرية.

ومثالا على ظاهرة الغموض اللغوي نورد هذا المقطع الشعري لأدونيس إذ يقول :

" قلبي الشَّجَرْ

لا يزال، كما كنتُ ، في سنوات الصِّغَرْ

ألدّروبُ إليه كتابٌ

[1]- عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، ص131.

والحقولُ الصُّوَرْ ."[1]

استند الشاعر في هذا المقطع على أهم ظواهر الشعر المعاصر، فوظف كلمات لا رابط بينها غير مفهومة ومبهمة (ألدروب إليه كتاب) و(الحقول الصور)فقد تعمّد شحن المقطع بالضبابية والعتمة من أجل الوصول إلى مبتغاه فهو لا يقدم للقارئ النّص على طبق من ذهب وإنما يتعمد الإبهام، ليشغل المتلقي عقله ويفك شفرات النص الغامض ليحوله لقطعة فنية جديدة، نتجت عن التفكيك وإعادة البناء والإنتاج، فتتبين جراء ذلك براعة المبدع في استنطاق المتلقي.

ت) التناص / لغة الإشارات الثقافية :

استعان رواد قصيدة النثر بتقنية التناص التي رأوا فيها جمالية تزيد من إبداعاتهم، وعلى رأس هؤلاء نجد الناقد والشاعر أدونيس الذي وظف هذه التقنية بقوة في نصوصه الإبداعية، فقد اهتم باللغة الصوفيّة وتأثر بها واستلهم منها ما يثري به أعماله الفنية، فهي في نظره ملهما فنيا غامضا يبحث عنها الشعراء المعاصرون فـ"معظم نصوصه نصوص شعرية صافية، ولهذا فإن القيم التي يضفيها الشعر العربي الجديد أو يحاول أن يضفيها، إنما يستمدها من التراث الصوفي العربي"[2]، ومنها يقول أدونيس:

" ذاهل تحت شاشة النبوءة، مأخوذ بعين الحرباء-

يا رجل ! قل لنا آية تأتي...

النوافيس على أهدابنا ونواح الكلمه

مات عيد المطَر

في وجوه الشعراء"

[1]- أدونيس، المطابقات والأوائل، دار الآداب، بيروت، لبنان، د.ط، 1988م،ص133.

[2]- أدونيس، زمن الشعر، 130،131.

فبدلناه بعيد الحَجر ْ "[1].

يبدو جليا تأثر الشاعر بالنصوص الصوفيةمن خلال استعانته بلغتهم الراقية فهي تمدّه بطاقات إيحائية وترميزات مشعة، فالصوفية عالم مفعم بالإشراق والتجلي والعمق، وشاعرنا هو شاعر باحث عن العرفان الوجودي لاعتناقه هذه اللغة السابحة في فضاءات لا محدودة، وعليه فقد مزج أدونيس في هذا المقطع بين لغته الشعرية واللغة الصوفية بذكره كلمات من المعجم الصوفي (النبوءة، آية) وهي كلمات توحي لإشارات ثقافية دينية، تجذب المتلقي و تجعله يتأمل ويتعمق في القراءة، مما يزيد من رُقي النّص الشعري واعتلاءه.

ث) الرمز /لغة الصور الموحية :

يُعتبر الرمز من أهم العناصر الفنية الجمالية التي يصوغ من خلالها الشاعر قصيدته النثرية، فهو يمنحها مزيدا من التّحرر والانفتاح الذي يبحث عنه شعراء قصيدة النثر، بغية التكثيف اللغوي والدلالي، فالرمز يسهم في توصيل رسالة الشاعر، لذا يتطلب إحساسا عميقا بلغة أخرى أعمق داخل لغة النص؛ فهو يجعل القصيدة تشف عن قصيدة أخرى، فتتوارى الأولى وتثبت الثانية جراء الرمز[2]. وعليه انكب شعراء قصيدة النثر على توظيفه والاغتراف من ينابيعه، فهو يخرج اللغة من جمودها ويلهمها بإيحاءاته اللانهائية، فيحقق بذلك مقاصد الشعرية التي تسعى نحو المجهول واللاّمعلوم.

ولقد وظف أدونيس الرمز ودعَّم به لغته الشعرية في مقطع له بعنوان مرآة لاورفيوس، فيقول:

قيثارُكَ الحزينُ أُورِيفيوس ْ

يعجَز أن يغيرّ الخميرهْ

[1]- أدونيس، مرثية القرن الأول، دار مجلة شعر، بيروت، لبنان، ع14، أبريل 1960م، ص34.

[2]- ينظر: رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، د.ط،1985م، ص109.

يعجَز أن يصنعَ للحبيبة الأسيرهْ

في قفص الموتى سرسرَ حبٌّ يحنُّ أو زنْدين أو ضفيرهْ

يموتُ من يموتُ أورفيوس "[1].

تتجلى من البداية رمز الأسطورة اليونانية "أورفيوس" الذي ينقل حدثا تراجيديا يوحي بالحزن واليأس، وتثبت ذلك الأفعال التي توالت (يعجز ويموت) مرتين في المقطع فهي رمز يوحي بحالة الشاعر النفسية الضعيفة والمنكسرة، فالعجز يسيطر على ذاته ومقدرته حتى الموت، فلقد لجأ أدونيس في هذا المقطع إلى لغة الصور الموحية لكي يثير في المتلقي كوامن الرغبة في الاستكشاف ويشغل طاقاته الفكرية، فيتعمق في القراءة ويسهم في إثراء النّص الشعري.

2- الإيقاع عند أدونيس:

يشكل الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر العديد من الجماليات الصوتية التي تتنوع وتختلف وتتفاوت من مبدع لآخر، لأنها جماليات نابعة من رحم اللغة الذاتية لكل شاعر، فلكل شاعر تجاربه الفنية وتصوراته ورؤاه الخاصة، وبما أنّ الذات الشاعرة معرضة للتغيرات الحياتية فالأكيد أنها تنتج نصوصا إبداعية مختلفة، فتتفرد بذلك كل قصيدة بإيقاعها الخاص، وعليه نجد أدونيس يقول عن تنوع الإيقاع في قصيدة النثر: "إيقاع متنوع يتجلى في التوازي والتكرار والنبرة والصوت، وحروف المد، وتزواج الحروف وغيرها"[2]، وعليه نسلط الضوء على مقاطع شعرية لأدونيس فيها إيقاعات متنوعة منها:

[1]- أدونيس، المسرح والمرايا، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1988م، ص190.

[2]- أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، ع14، ص80.

أ) الإيقاع الساكن:

إنّ المتأمل لشعر أدونيس يلاحظ أن أغلب أسطره الشعرية تنتهي بالسكون كقوله في هذا المقطع:

تَصْعَدُ في " سَفينَةِ النِّساءِ

تَصْعَدُ في مِعْراجٍ

لا أَرْضَ لا سَماءَ

تَسْأَلُها ، مِنْ أَيْنَ ؟

قافِلَةٌ مِنْ جُثَثِ الأَمْواتِ

لا شَيْءَ لا إِلَهَ

يَسْأَلُها ، مِنْ أَيْنَ ؟

تُكْتَبُ فَوْقَ الصَّخْرْ :

حِينَ يَموتُ البَحْرْ

يَبْعَثُ في نَهْدِينْ "[1].

لقد تميز هذا المقطع ببروز علامة السكون في كافة الأسطر الشعرية بلا استثناء، وكان لهذا الحضور وقع موسيقي شديد على السامع ، فقد خلّد أثرا إيقاعيا متناغما، أغنى الشعر عن موسيقى الوزن والقافية، فعلامة السكون هي علامة مميزة عن سائر العلامات حتى في الشعر القديم حيث

[1]- أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، لبنان، د.ط، ، 1996م، ص132.

أفردها الخليل برمز 0، والسكون هنا هو تعبير عن الحالة النفسية المتأزمة للشاعر، حالة من الانقطاع والجمود.

ب) إيقاع تكرار الحرف/ الصوت :

يقول أدونيس:

أَتْلَكَ سُرَّتَهَا ؟ أُوحِي لأَخِيلَتِي

بِكُلِّ شَطَحٍ ، وَأَسْتَقْصِيهُ مُتَّحِدًا

بِكُلِّ كَأَنِّي ضَوْءٍ أَلْبَسُ الأُفُقَا .

أَتْلَكَ سُرَّتَهَا أَهْوِي وَأَضِيعُ كَمَا

تَضِيعُ رِيحٌ ، وَلاَ تَغْوِينِي دَوَائِرُهَا

فَأَنْحَنِي وَأُغْنِي بِاسْمِهَا نَزَلاً

إِلَى القَرَارِ ، وَأَمْحُو بِاسْمِهَا الطُّرُقَا "[1].

فقد تكررت الهمزة في كافة الأسطر الشعرية، ففي السطر الأول تكررت ثلاث مرات (أتلك، أوحي، لأخيلتي)، وفي السطر الثاني ذكرت مرة واحدة (أستقصيه)، وتكررت أيضا في السطر الثالث والرابع والخامس بوجوه مختلفة إحداها على السطر والأخرى على النبرة (ضوء، كأني، ألبس، الأفقا، أتلك، أهوي، أضيع، دوائرها، فأنحني، وأغني، باسمها، إلى، أمحو)، ويحتل حرف الياء المرتبة الثانية بعد الهمزة من التوظيف حيث تكرر في هذا المقطع ثلاثة عشر مرة، فلقد كثف أدونيس من إدراج الهمزة في هذا المقطع الشعري مما منحه زخما إيقاعيا متدفقا يلين في سمع المتلقي.

[1]- أدونيس، أول الجسد آخر البحر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط.1، 2003م، ص23.

ت) إيقاع تكرار الكلمة / اللفظة:

ومن أمثلة التكرار الكلمة في شعر أدونيس قوله:

" وليكن حزننا الغضا

حيث يدافع الرماد عن الجمر

وليكن حزننا وترا

وليكن قوسا تترنم

وليكن حزننا دخانا بلون الذئب

وليكن بلون دخان العَرْفج الذي مسّه الماء

نحن الزمن أورس

نحن الوَرْس جَفَّ ، وتفتت خرائطه "[1].

لقد تكررت لفظة (وليكن) خمس مرات في هذا المقطع، وتكررت لفظة (حزننا) ثلاث مرات، مما أحدث جِرسا إيقاعيا متنوعا من جهة، بالإضافة إلى أنّ هذا التكرار يدل على توكيد المعنى وتقويته من جهة أخرى، "ففي غالب الأحوال تنصرف أهمية التكرير إلى تجلية قيمة الشيء ما على اعتبار أن معاودة اللفظ تنبيه عليه وتوكيد له، فالزيادة في اللسان العربي للمبالغة، لأن في تكثيق العناية بلفظ ما دون غيره تنبيه زائد للمتلقي لوعي خصوصية تلك المغايرة اللغوية"[2]، فينتج عن التكرار اللفظي شحنة دلالية بالإضافة إلى الشحنة الإيقاعية.

[1]- أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، دار الأداب، بيروت، لبنان، 1988م، ص74.

[2]- عميش العربي، خصائص الإيقاع الشعري، بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، دار الأديب، وهران،د.ط،2005م، ص158.

ث) إيقاع تكرار الجملة / العبارة:

تجلى تكرار العبارات عند أدونيس بشكل واضح في شعره، ونقدم ومثالا على ذلك من قصيدته إلى الغريبة، إذ قال :

أَسْأَلُ "مَاذَا أَكْتُبُ

لِزَوْجَتِي الغَرِيبَةِ الغَاشِقَةِ الصَغِيرَه

وَرَقِي، إِذَا حَضَرْتْ، يَهْرُبُ

وَرِيشَتِي فِي طَرْفِ الجَزِيرَه

حَمَامَةٌ تَلْتَهِبُ .

أَسْأَلُ مَاذَا أَكْتُبُ ؟

غَرِيبَةً

أَجْفَانُهَا سَلالِمٌ وَجُدُرٌ

غَرِيبَةً لأَنَّهَا تُحِبُّ غَيْرَ نَفْسِهَا

لأَنَّهَا تَحْيَا الجِدَارِ بائِسٍ "[1].

فقد كرر الشاعر السّطر الشعري (أسأل ماذا أكتب) مرتين، وكأنه يلح على السؤال فهو في حالة من الحيرة والتشتت والتبعثر إذ يناشد الغير ويطلب المساعدة للخلاص من أزمته التي وقع فيها،

[1]- أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر،بيروت، لبنان، د.ط، 1996م، ص117.

فقد نتج عن هذا التكرار دلالة يستنبطها القارئ، كما نتج عنه شحن النص بدفقة إيقاعية تثير انتباه السامع.

ج) إيقاع التوازي:

يقول أدونيس:

أَجْمَلَ مَا "تَكونُ أَنَّ تَخَلْخُلَ المَدَى

وَالآخَرُونَ يَظُنّكَ النِّداءَ

بَعْضُهُمْ يَظُنّكَ الصَّدَى .

أَجْمَلَ مَا تَكونُ أَنْ تَكونَ حُجَّةُ

لِلنُّورِ والظَّلامِ

يَكونُ فِيكَ آخِرُ الْكَلامِ أَوَّلَ الكَلامِ

وَالآخَرُونَ يَرَى إِلَيْكَ زَبَدًا

وَبَعْضُهُمْ يَرَى إِلَيْكَ خَالِقًا

أَجْمَلَ مَا تَكونُ أَنْ تَكونَ هَدَفًا –

مُفْتَرَقًا

لِلصَّمْتِ والْكَلامْ "[1].

[1]- أدونيس، المطابقات والأوائل، ص154

تجلت الثنائيات الضدية من صنف الطباق الإيجاب في هذا المقطع بصورة واضحة (النور والظلام)، (آخر وأول)، (الصمت والكلام)، ويدل هذا التضاد الدلالي والمعنوي على الحالة النفسية التي يود الشاعر التعبير عنها من اضطراب وكآبة ووحدة، كما يسهم هذا التوازي في خلق حركة إيقاعية جمالية للقصيدة تنتج عن كسر التوقع وبالتالي فإنه يؤدي وظيفة جمالية تؤثر في دواخل المتلقي وتبهره.

ح) إيقاع السرد:

وفيه يقول أدونيس:

غُطّيَ بالرَّيحانْ .

بالجزَعِ الشّفّاف، بالسّرير

بالصّمت،

والتمزّق المضيء؛

وقيلَ القَبرْ ، شَقَّ القبرَ ، أَلْقى موته وطارْ

يبحثُ عن مؤمنةٍ

في وطن الإنسانْ ؛

وقيلَ كانت زوجَةٌ فقيره

هنا وراء التَّلةِ الصغيره

حُبْلى،

وبين اللّيل والنّهارْ

في الصّمتِ ،

في التّمزقِ المضيئ ْ

تنتظر الطّفلَ الذي يجيء ْ "[1]

ويظهر جليا في هذا المقطع توظيف الشاعر لعناصر سردية: المكان (القبر)، الزمان (الليل والنهار)، الأحداث(يبحثُ ، قيل، تنتظرُ ، يجيءُ)، والشخصيات(تتمثل في شخص ميت، الزوجة والطفل)، فقد رسم لنا الشاعر في هذا المقطع مشهدا من الأحداث في حركة متتابعة، حيث

وظف الأفعال الماضية التي تسهم في مداها الدلالي والإيقاعي في تهدئة الحركة من خلال بعثها في فضاء الحزن، وقد دّلت تلك الأحداث على الملل والسكون عند الشاعر، فخلقت بذلك إيقاعا بطيئا وهادئا، ثم ومع توظيف الأفعال المضارعة الدالة على الحركة بدأ الإيقاع يتعالى تدريجيا، فاشتمل المقطع على إيقاعين مختلفين الأول هادئ وساكن والثاني متحرك ومستمر.

خ) إيقاع البياض:

يقول أدونيس:

في.النّهر جَريْنا

كالقصبات ْ

صِرْنا حبَباً ، صِرنا ماءً وتخفَيْنا

في أحضان الجنّيات.

..في الأعياد ْ

[1]- أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1988م، ص78.

أشعلنا الشّمع وصلّينا

وتمنّينا

فرأينا الله بلا ميعادْ "[1].

استعان الشاعر هنا بخاصية البياض لمنح مساحات من الصمت حين ترك في السطر الأول والخامس من هذا المقطع مساحات بيضاء عليها نقاط فقط، وقد أعطت مدلولا على حالة الشاعر النفسية، ألا وهي حالة الصمت الذي انتاب الشاعر حين ضاقت نفسه ولم يستطع البوح فتركها فارغة، فلقد مزج الشاعر بين البياض والسواد مما أدى لرسم إيقاع داخلي للقصيدة، ومن هنا يمكن اعتبار البياض (الصمت) والسواد (الكتابة) من أهم التقنيات التي تسهم في خلق جمالية إيقاعية ذات حركة متنامية تأسر قلب المتلقي فيغرم بها كونها تمنحه حرية القراءة والتأويل والإنتاج.

د) إيقاع علامات الترقيم والوقف :

وهو إيقاع يشمل جميع علامات الوقف والترقيم من نقطة وفاصلة ،علامة تعجب وعلامة استفهام والنقطتان، وحتى علامات الأرقام، وقد وظفه أدونيس بكثافة في أشعار فيقول:

قلتُ أسهرُ حتىَّ الصباحَ لأكتبَ ، لكن

ما أقول؟ انكببت أخطُّ وأمحو

وأبدأُالاشيءكَيفَ تغيرَّتُ ؟

أنىّ ، وكيف توارى

كلُّ ما كان عندي؟

[1]- أدونيس، أوراق في الريح، دار الآداب، بيروت، لبنان،1988م، ص95، 96.

نمتُ ، كلاً، رمى النومُ أثقالَهُ

فوق رأسي.

في الصباح، شعرت كَأَنِّي شُطِرْتُ ،

وأصبحتُ غيريَ ، شخصاً

بعيداً يسيرُ إلى ذاته البعيدَهْ

كاتباً هذهِ القصيدَهْ"[1].

اشتمل هذا المقطع على علامات الوقف الفاصلة والنقطة وعلامات الاستفهام، وهي علامات بناءة حيث تمنح المتلقي قسطا من الراحة أثناء القراءة، كما أنها تمثل عنصرا هاما في كسر الرتابة وإحداث دينامية وحركية، فيشكل الشاعر بحضورها في نصه إيقاعا ونغما موسيقيا أخاذا، ويشكل بتغييبها إنتاجية جديدة حيث يترك للمتلقي النوعي حرية اختيار العلامة التي تروق له.

3- الصورة عند أدونيس:

أ) الصورة الذهنية:

يقول أدونيس:

ينبغي أنّ أسافرَ في جنّةِ الرّمادْ

بين أشجارها الخَفيّة

في الرّماد الأساطيرُ والماسُ والجزّة الذّهبية.

ينبغي أن أسافرَ في الوَردِ ، نحو الحصادْ

[1]- أدونيس، أول الجسد آخر البحر، ص137.

ينبغي أن أسافرَ ، أن أستريحْ

تحت قوس الشفاه اليتيمَهْ ،

في الشّفاه اليتيمَة في ظلها الجَريحْ

زَهرة الكيمياء القديمَهْ "[1].

تتجلى الصورة الذهنية في هذا المقطع من خلال محاولة أدونيس التعبير عن الحركة الباطنية التي تنمو في وجدانه، فقد ربط الشاعر خياله بالصور التي ولدّها ذهنه ونقلها في شكل صور ذهنية، وقد جردها من حدود الزمان والمكان، فأطلقت تلك الصور دلالاتها لتصل لأقصى درجات الخيال، وعليه يجد القارئ نفسه أمام جملة من التأويلات مما يجعله هو الآخر يحلق في سماء الخيال ويبدع بقراءاته الجديدة.

ب) الصورة الحسية:

وفيها يقول أدونيس:

صِرْتُ أَعْشَقُ ذَاكَ السَّرِيرِ الَّذِي يَتَغَطَّى بِأَيّامِنا .

كَمْ رَمَيْنَا عَلَى صَدْرِهِ وَرُؤَانا وَأَسْرارِنا ،

وَأَكادُ أَرَاهُ يحَْدَقُ فِينَا ، وَيَسْأَلُ عَنْ حَالِنَا –

حَالُنَا ؟

غَارِقًا فِي الْمِرارات ، أَحْنو عَلَى ذَلِكَ السَّرِيرِ ،

وَأَعْشَقُ ذَاكَ الصُّراخْ

[1]- أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص317.

اَلَّذِي يَتَفَجَّرُ فِي صَمْتِهِ ."[1]

يوحي هذا المقطع بالتجربة الشعورية والحسية للشاعر في صورة حسية واقعية، لكنها لا تغيب الوجدان عنها، في قوله (أعشق، رؤانا، آهاتنا، أسرارنا، أحنوا) فهي تحمل دلالات حسية تلامس ذات الشاعر ووجدانه، فهو إذن يحاول أن يبوح لقارئه بما يختلج في نفسه من مشاعر وأحاسيس جياشة، ليمنح القصيدة بعدا حسيا وإنسانيا، وروحا ثانية ينفخ فيها المتلقي لتبعث فيها الحياة من جديد.

ت) الصورة المركبة :

ولقد وظفها أدونيس في أشعاره ونمثل لها بالمقطع التالي:

أَمَامَ "اَلْمِرْآةَاءُ- أَنْعِكِسْ :

جَسَدٌ آخَرُ يَتَرَاءَى

اَلْنَرْجِكَنِيسَةُ المَوْتِ

والْمَوْتُ قُدَّاسٌ بِلاَ صَوْتٍ

مِنْ اَلْزُرْقَةِ إِلَى البَياضِ يَنْتَقِلُ المَوْجُ

مِنْ النّورُسِ إِلَى الطَّمْيِّ تَهَجُّمُ الشَّوَاطِئِ

تَاجُ الْمَاءِ يَنْكَسِرُ

وَ اَلْزَبَدُ يَسْتَرِدُّ أَسْلِحَتَهُ "[2].

[1]- أدونيس ،أول الجسد آخر البحر،ص102.

[2]- أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، ص188.

تتجلى في هذا المقطع صور وصفية متتابعة فهذا المقطع مشكل من جملة من الصور (النرجس كنيسة الموت، الموت قداس، ينتقل الموج، تاج الماء ينكسر)، وتحمل هذه الصور الوصفية المتتابعة دلالات الألم والفجع بتوظيفه لكلمات (الموت، القداس في الكنيسة، وتاج الماء المنكسر، أسلحته) فهذه الصور تشكل مشهدا مأساويا حزينا، حيث اتخذها الشاعر للتعبير عن عواطفه ومواقفه المريرة التي عاشها، فقد وظف أدونيس هذا النوع من الصور تعبيرا عن ذاته من جهة واستدراجا للقارئ التقني من جهة أخرى، فيتدخل المتلقي ليلقي نظرته الخاصة على هذا النوع من الصور فلربما تكون له قراءاته المتفردة عن سواه.

ث) الصورة اللوحة:

يعتمد فيها الشاعر على تتابع الأفعال وغزارتها ليمنح النّص دينامية وحركية لا متناهية، وقد استخدم أدونيس هذا النوع من الصور في قصائده، ومن ذلك قوله:

لِنَعُدْ مَرَّةً ثانِيَةً

لِشَوارِعَ كُنَّا نَفِيءُ إِلَيْهَا

نَتَمَشَّى نَرَى الكَوْنَ يَرْسو

فِي بُحَيْرَةِ أَنْفَاسِنَا والزَّمانِ يَروحُ وَيَغْدو

فِي نَوافِذَ مَكْسورَةٍ .

نَتَمَشَّى فَوْقَ آثارِنا ، فِي مَرايَا خَطَّانا

فِي مَعاجِمَ لِلْوَرَقِ المَيِّتِ ،

لاَ وَقَعَ إِلاَّ خَطَّانا

لِنَسْرَ مَرَّةً ثَانَةً

فِي حَدائِقِ أَيَّامِنَا الْعالِيَهِ "[1].

الملاحظ أن المقطع الشعري اشتمل على جملة من الصور المتتالية، فقد شحنه الشاعر بسلسلة من الأفعال المتنوعة ذات الحقول الدلالية المختلفة، (لنعد، كنا، نفيء، نتمشى، نرى، يرسو، يروح، يغدو، لنسو)فالأمر البين ّ هلأنه لا وصال بين الأفعال المذكورة في المقطع مما يشحن النّص بطاقة غامضة، فمع تدفق كل فعل تتشكل صورة أو لوحة جديدة، "ذلك أن الفعل باعتباره مؤسسها ومفجرها، يسحب تأثيره على دواخلها، فيسمها بإيقاع حركي ينبع منه أساسا، نتيجة لذلك تصبح اللوحة بدورها وحدة إيقاعية كبيرة تستمد جميع أبعادها من وحدة صغرى، أي الفعل، وتنسجم مع بنية النص"[2]، وهذا يعني أن الأفعال هي المحرك الأساس والمفجر الأول للصور الشعرية واختلافها، فتوالي الأفعال داخل الصورة الواحدة يتشكل منه صورا مركبة تركيبا معقدا، ويعني ذلك أن الصورة اللوحة لا تنتج من العلاقات الواضحة والمتشابهة، وإنما تتولد من العلاقات الغامضة والمتشابكة، فتمنح المتلقي أبعادا قرائية متجددة ومتنوعة، ليبدع بدوره في عملية الإنتاج.

ج) الصورة البسيطة:

وهي صورة تقوم على التشبيه والاستعارة، ولا يخلو الشعر برمته من المقومات البلاغية التي تثري النص الإبداعي وتزيد من جماليته اللغوية، فالصورة البسيطة تتداخل مع أنواع الصور السابقة (الصورة المركبة، الصورة اللوحة، الصورة الذهنية، الصورة الحسية)، حيث استعان بها أدونيس في قصائده النثرية، ونمثله له بالمقطع التالي :

خُذْنِي هَذَا حِلْمِي

[1]- أدونيس،أول الجسد آخر البحر، ص86.

[2]- مُحَمَّد لطفي اليوسفي، في بنية النص الشعري المعاصر، ص128.

خيْطيه و َ البَسيه

غ ِلالَةٌ .

أَنْتَ جَ عَلَتْ الأَمْس َ يَنامُ في ِ يَدِي

يَطوفُ بي ِ ، يَطوفُ كَالهْدير ِ

في ِ عَرَبات ِ الشَّمْس ِ

في ِ نوْرَس َ يَطِيرُ

كَأَنَّهُ يَطِيرُ مِنْ عَيْنَي "[1].

تقوم هذه الصورة البسيطة على التشبيه والاستعارة، وهي غنية بهما، حيث شبه الحلم بقطعة قماش حين قال في السطرين الأول والثاني :(خذيه هذا حلمي خيطيه والبسيه)، فهذا نوع من الاستعارة وهي استعارة مكنية تقوم على ذكر المشبه (الحلم) وحذف المشبه به (قطعة قماش) وترك القرينة اللازمة التي تدل على ذلك ألا وهي (خيطيه والبسيه) إلا أنه سرعان ما يشتت ذهن المتلقي بكلمة (غلالة)، لتشكل مرجعا غامضا تتعدد وتتداخل وتتباعد فيه القراءات، ثم يقول: (أنت جعلت الأمس ينام في يدي) وهذه صورة بلاغية أخرى، وهل الأمس ينام؟ وهل ينام في قبضة اليد؟ فهي تحيل إلى نوع الاستعارة المكنية (أنت جعلت الأمس ينام)، حيث شبه الأمس بالمخلوق الذي يمتلك خاصية النوم سواء الإنسان أو الحيوان، وترك اللازمة الدالة على ذلك وهي (ينام)، بالإضافة إلى حضور حرف الكاف في (كالهدير، كأنه) كآداة للتشبيه. إذ على الرغم من بساطة الصورة إلا أنها تشكل أنماطا معقدة وغامضة تستثير القارئ وتجذب انتباه وتركيزه ليتطلع من خلالها لتأويلات نصية جديدة.

[1]- أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، 396.

وفي خلاصة القول عن التجربة الإبداعية للشاعر أدونيس في قصيدة النثر يمكننا أن نقول بأن اهتم بالقصيدة النثرية كثيرا، فقد اشتغل على تدعيمها وتطويرها وكتابتها، فبحث لها عن عناصر التجديد والتغيير المستمر، لا سيما التجديد اللغوي، فالشاعر في نظره مالك وخالق للغة والشعر هو تجربة الذات في اللغة، وبما أن الذوات تتعدد وتختلف فاللغة أيضا تتعدد من شاعر لآخر ومن ناقد لآخر، ومن محلل لآخر، فقد ارتكز أدونيس على الذات في كتاباته الشعرية وقد فرضت عليه ذاته الكتابة باللغة المارقة التي تخرق المألوف وتنزاح عنه، وباللغة الغامضة، وباللغة الرامزة الموحية، وبلغة الإشارات الثقافية، كما استعان أدونيس بالإيقاع الداخلي عوضا عن الخارجي لإثبات مدى قدرة شعراء قصيدة النثر على استحداث نمط موسيقي جديد يتلاءم مع فحوى النص الشعري الجديد، وبالنسبة للصورة الشعرية عند أدونيس فإنه ركز أيضا على تعويض الصورة القديمة واستبدالها بصورة جديدة تكون أكثر قربا للمتلقي المعاصر، فالشاعر المعاصر عليه خلق صور شعرية تنسجم وتتناسب مع مجريات العصر الراهن، فلا يعود إلى توظيف صور الشعر القديم، وما يميز الصور في قصيدة النثر الأدونيسية أنها صور تعبر عن الذات الشاعرة وما يختلج صدر الشاعر من عواطف وأحاسيس.

المبحث الثاني : الإبداع عند أنسي الحاج .

1- اللغة عند أنسي الحاج:

مثلت اللغة الشعرية عند أنسي الحاج مقوما أساسيا من مقومات الكتابة الشعرية، فكان التجديد في اللغة من أولى مطالبه إذ أنّ "الإلحاح على تجديد اللغة وربطها بمبدأ التطور الحتمي، مثل مطلبا أساسيا في الخطاب الأنسي، فمادام الموقف يتغير، فمن البديهي أن ينشد الإنسان لغة تناسب رغبته في التعبير عن جدة الموقف، والمطلوب في اللغة الأنسية الجديدة أن تكون قادرة بدورها على الاختصار ومطاوعة الشاعر في (وثبه الخلاق) لغة قابلة للخلق الدائم ما دامت القاعدة الأنسية هي أنه (في كل شاعر مخترع لغة) "[1]، فاللغة تنبع من الذات الشاعرة، والذوات تختلف وتتعدد لذلك تختلف اللغة وتتجدد.

أ) الانزياح/ تجديد اللغة:

يقول أنسي:

مُنْذُ رَبَّيْتِك وَ أَنْت نجْمَةٌ ضَئيلَةٌ ، كَانَ خَصْرُك أَشْقَرَ

فَلَمَّا كَبُرَت صِرْتِ كَرْزَةً .

تَسوينَ شَعْرِكِ بِأَسْنانِ شَهْوَتِي

تحَذِرِينَنِي وَ أُحَذّرُكِ .

أَنَا الثَّعْلَبُ وَ أَنْتِ الثَّلْجُ "[2].

---

[1]- رشيد يحياوي، أنسي الحاج في المقدمة، مجلة نصوص من خارج اللغة، شبكة أطياف الثقافية ع11، 2010م، ص22.

[2]- أنسي الحاج، ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة، دار الجديد، بيروت، لبنان، ط.2، 1994م،ص39.

يتبين من خلال قراءة هذه الأسطر الشعرية أن أنسي قد خرج عن اللغة العادية وخرقها وحاول التجديد فيه فأزاح اللغة من المنطقي إلا اللامنطقي، ففي بداية المقطع شبه الفتاة التي رباها بالنجمة الضئيلة وهذا تشبيه بليغ خلا من أدوات التشبيه، فقد ذكر فيه الشاعر المشبه (أنت) والمشبه به (نجمة ضئيلة)، ثم بقوله: (كان خصرك أشقر) فقد خرج عن المألوف بهذه العبارة ولم يصرح مباشرة بأن لتلك الفتاة شعر أشقر وطويل يصل إلى الخصر، واستمر أنسي في هذا المقطع مستعينا بعنصر الانزياح، ويقول في آخره: (أنا الثعلب وأنت الثلج) فقد شبه نفسه بالثعلب وهذا نوع من التشبيه البليغ، وشبهها هي بالثلج وهذا أيضا تشبيه بليغ، فالعلاقة بين التشبيهين هي علاقة غامضة وغير واضحة، فالثعلب يرمز إلى المكر والخداع، والثلج يرمز إلى البياض والصفاء والنقاء، ونحن اعتدنا أن رمز الثعلب يرافقه رمز الدجاجة أو الخروف، وهنا يحدث الانزياح اللغوي والتجديد فيه، فالشاعر حين يخرج اللغة من قوقعتها ويجدد فيها فإنه يستثير المتلقي ويدعوه لفك شفرات النص الغامضة بأسلوبه الفرادي.

ب) الغموض / لغة الصور الغامضة :

يقول أنسي:

لاَ "الحَدائِقَ الخَياليَّةَ
وَلاَ المُعَلَّقَةَ
لاَ الْمُغاورَ المُقَسَّمَةُ خَلْفَ الأَصْداءِ
لاَ حَبْلَ الوَهَنُ
وَلاَ دَحْرَجَةَ البَجَعِ
وَلاَ دَرْبَكَةَ الدَّمِ
وَلاَ سِنَةَ الدُّوبِيَاتِ الَّتِي مِنْ البَدْءِ

مَلَكُوهَا فِي الْخَرَائِبِ خَلْفَ بَابِ الشَّعْوَذَةِ السَّابِعِ "[1]

تخلل المقطع نوع من الضبابية والغموض حيث أوردالشاعر فيه مجموعة من الأسطر بها كلمات غامضة ومعقدة والأمر الذي زادها تعقيدا هو ربط الشاعر بين العلاقات الغامضة ووضعها أمام المتلقي على شكل كتلة جامدة عليه صهرها من جديد وإعادة تشكيلها، ففي بداية المقطع يتحدث أنسي عن الحدائق الخيالية في سطره الأول ثم يقول في السطر الثاني: (ولا المعلقة) فالعلاقة بين السطرين الأول والثاني علاقة مقبولة وواضحة إذ تمثل الحدائق المعلقة ببابل أحد عجائب الدنيا السبع، ثم يضيف (لا المغاور المقسمة خلف الصدى) إذن ما العلاقة بين السطرين الأول والثاني بالسطر الثالث؟ يمكننا القول: إنها علاقة غامضة نتجت عن غموض السطر بما فيه من كلمات غير مترابطة، وتلتها الأسطر الباقية سطرا تلوى الآخر ليس بينها جميعا أي وثاق فهي تحدث الدهشة والغرابة.

ت) التناص / لغة الإشارات الثقافية :

يقول أنسي:

"أرى الغيم علقما مدهونا بِزُجاجٍ وأرى الطّوفان
خلال البرقِ ، أرى نوحا يبكي فوقي في الحَسَنِ فَابْهَتْ .
ارُخِ نْجَرِلِكَ وَعَيْرَلَاكَ يَصَهْجَحُ لَحْمَكَ لَحْلَكَ
سَقَعَ الرّيحِ نَارَكَ فَحْمَ أَبْيَضُ لَقاحِكَ مَوْجَ صَوّانٍ لُعابُكَ
ظَفِرْ وَمَيَّةَ أَلْفِ مُلاّكٍ وَالْمُلاّكُ
يَطِير
وَأَلْغَوَصُ
لَنَ العُؤْرُ الْحَقِيقِهَ "[1].

[1]- أنسي الحاج، ثماني قصائد، في قبضة العيون، مجلة شعر، دار مجلة شعر، ع21، 1962م، ص13.

النص الذي بين أيدينا يحيلنا مباشرة إلى الجانب الديني الإسلامي في قصة سيدنا نوح عليه السلام، حين عصاه قومه واستكبروا فرفع أمره للسماء لينزل قوله عزّ وجل : {قال رب إنى دعوت قومى ليلا ونهارا ۝٥ فلم يزدهم دعاءى إلا فرارا ۝٦ وإنى كلما دعوتهم لتغفر لهم جعلوا أصابعهم فى ءاذانهم واستغشوا ثيابهم وأصروا واستكبروا استكبارا ۝٧ }[2] سورة نوح، فأرسل الله على قومه الطوفان الذي مثل رمزا لخلاص البشرية من العصاة، وانطلاقا من هذا المصدر اقتبس الشاعر نصه إذ قال: (أرى الطوفان خلاص البر)، وأورد أيضا رمز سيدنا يوسف عليه السلام الذي يمثل هو الآخر رمزا للخلاص والنجاة من بطش إخوته والنساء اللاتي راودنه، ويضيف مئة ألف ملاك وملاك يطير وهي أيضا إشارة دينية إلى ملائكة الله في أرضه وسمائه، فقد استعان أنسي بخاصية التناص مع النص القرآني ليمنح نصه قيمة عالية من ناحية، ومن ناحية أخرى تشكلت به إشارات ثقافية دينية نقل من خلالها الشاعر أبعاده ورؤاه وأفكاره النفسية والاجتماعية.

ث) الرمز / اللغة الرامزة الموحية:

يقول أنسي:

"كما للاخوين سماء و بيت

لي امرأة

لي امرأة كما للاخوين أطفال

للأطفال رعاة

لمرعاة في ء

---

[1]- أنسي الحاج، ثلاث قصائد، حالة حصار، دار مجلة شعر، مجلة شعر، ع14،1960م، ص27.

[2]- القرآن الكريم، سورة نوح، الآية 05-07.

لي امْرَأَةٌ كَمَا

لِلآخَرِينَ سَيْرٌ فِي الزَّمانِ

وَلِلأَنْوَارِ البَعِيدَةِ آمَالٌ

تُشَخَّصُ إِلَيْهَا. "[1]

لقد شكلت المرأة في هذا النص رمزا متعدد الدلالات ففي قول الشاعر:(كما للآخرين بيت وسماء لي ّ امرأة)فالبيت يحيل إلى الدفء والأمان والطمأنينة ،كما أنّ المرأة هي كذلك مصدر للحنان والحب والعطف، ويقول أيضا: (لي ّ امرأة كما للآخرين أطفال) فالمرأة رمز على وجود الأطفال غالبا وهذه قراء أولى تشير إلى أن المرأة التي معه قادرة على إنجاب الأطفال، وهناك قراءة ثانية نقول فيها أن الأطفال رمز للدّلع واللعب واللهو، كما أنّ المرأة أيضا تحب الدلع واللعب كالأطفال، ثم يقول: (لي ّ امرأة كما للآخرين سير في الزمان) فهو يشير إلى الحياة الزوجية المستقرة والمستمرة، وتمثل هذه مجموعة صور شكلها أنسي وفق لغة رمزية توحي بقراءات متعددة، فقد فتحت آفاق القراءة والتأويل، وبالتالي تعدد الدلالات واختلفت مما أسهم في بناء نص جديد.

2- الإيقاع عند أنسي الحاج:

لقد عوض شعراء قصيدة النثر الإيقاع الخارجي (الوزن) بالإيقاع الداخلي فالأول إيقاع ثابت وساكن؛ أما الثاني فهو إيقاع متجدد تختلف فيه النغمات فترتفع وتعلو تارة وتنخفض وتهدأ تارة أخرى، وهذا ما يميّز قصيدة النثر عن غيرها من القصائد، فقد تنوع فيها عنصر الإيقاع بقوة وسنحاول جاهدين في هذه الصفحات القبض على بعض الأنواع في شعر أنسي الحاج.

[1]- أنسي الحاج، ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة، ص65.

أ) إيقاع السكون:

يقول أنسي:

في قِصَصِ الكِبارِ لِلصِّغَارِ
ذِئْبٌ يَكونُ دَائِمًا
وَرَاءَ أَحْجارٍ
وَرَاءَ أَسْفارٍ
وَرَاءَ أَشْجارٍ
وَرَاءَ بُسْتانٍ مِنْ الأَزْهارِ "[1].

تتجلى علامة السكون ظاهريا في هذا النص في أواخر الأسطر الشعرية جميعها، فتحدث بحضورها نغما موسيقيا تشكل من صلب الإيقاع الداخلي وعنفوانه على الإيقاع الخارجي، فقد منحت النص جمالية صوتية أثارت وقعها على السامع، كما شكلت العلامة الساكنة في الكلمات دلالة وإيحاء على الحالة النفسية للشاعر، ألا وهي حالة من الجمود والسكون.

ب) إيقاع تكرار الحرف / الصوت :

يقول أنسي:

السَّاحِرَةُ
وَتَظُنُّ نَفْسُهَا مَسْحورَةً
وَمِن طُغْيانِ حُبِّهَا عَلَيَّ
أَنَا هِيَ
ونَخَنُقُ الحَرِيقِ حَوْلَ البَيْتِ
حَيْثُ يَنَامُ حُبِّنَا

[1]- أنسي الحاج، ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة، ص112.

نخْنَقُ الحَريقِ حَوْلَ الأَرْضِ
حَيْثُ يَنامُ طِفْلُنا
حَيْثُ هُنَاكَ وَسَطُ كُلِّ شَيْءٍ
غُصْنُ حُبِّنَا
يورْقُ الْغَابَاتِ والأَنْهَارُ
بحِبرٍ ضَاعَ
أُكْتُبْ عَكْسَ الكَلِمَةِ
أُكْتُبْ
عَكْسَ الذّاكِرَةِ
وَكُلُّ شَيْءٍ صَارَ
كَيْفَ صَارَ "[1].

فقد تكرر حرف الراء في معظم الأسطر الشعرية التي أمامنا، إذ ورد أحد عشرة (11) مرة (الساحرة، مسحورة، الحريق، الأرض، يورق، الأنهار، حبر، الذاكرة، صار) وهو حرف جهوري ولد تكراره إيقاعا تردد بين درجتين: الانخفاض والارتفاع، ولم يكن ذلك التوظيف عبثا وإنما نجم عن مدى مقدرة أنسي على تقريب حالته الشعورية من النص وتقديمها للمتلقي، فالشاعر المبدع هو من تلامس كلماته بإيقاعاتها المختلفة مشاعره.

ت)إيقاع تكرار الكلمة / المفردة :

يقول أنسي:

فَوْقَ الدَّمِ

[1]- أنسي الحاج، الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع، ص41،42.

هَايمٌ يُتَمّمُ عَهْدَ القَتْلِ

وَاصِلاَ الجِبالَ بِالجَحيمِ

لُغَتِهِ تَهَدَّرُ فِي سُلالَتِهِ

يَقْتُلُ كَبَهيمَةٍ وَيَقْتُلُ كَعاقِلٍ

يَقْتُلُ كَباغٍ وَيَقْتُلُ كَعادِلٍ

يَقْتُلُ كَمُخيفٍ وَيَقْتُلُ كَخائِفٍ

الجَبَّارِ الشَّقِيّ

يُطَارِدُ المَوْتَ فَيُقْتَلَ الحَياةَ "[1]

تكررت في هذا النص كلمة (يقتل) سبع (**7**) مرات، وقد أحدث هذا التكرار شحنة إيقاعية وأخرى دلالية، فالأولى تطرب لها الآذان والنفوس، والثانية تتوالد وتتنامى منها الدلالات وتتجدد، كما أن تكرار كلمة بعينها يشير إلى التوكيد عليها، فالشاعر يحاول أن يؤكد بكلمته التي كررها (يقتل) أنّ هناك موت حتمي، مضيفا إلى ذلك كلمات أخرى تصب في نفس الحقل الدلالي للموت وتتمثل في (الدم، الجحيم، يهدر)، فانطلاقا من الكلمة المكررة في النص يتوصل القارئ لوجود دلالات أخرى في النص.

ث)إيقاع تكرار الجملة / العبارة :

تجلى تكرار العبارات عند أنسي في نصوصه الإبداعية ومنه نجده يقول:

قَالَتْ لِـ"لتِّنِّينِ

[1]- أنسي الحاج، الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع، ص19.

3ـ مْإِ الجَبَل

فَرَمَى التِّنّينُ الجَبَلَ .

وَقَالَتْ لِلتِّنّينِ

ابْلَعْ المَدينَةِ

فَبَلَعَ التِّنّينِ المَدينَةِ .

وَقَالَتْ لِلتِّنّينِ

لِيقْ4ـلكَ حَبِيبِي

فَقَتَلَ حَبيبُها التِّنّينَ .

وَمازِلْتُسُى أَنِّ

قَتَلَتْ التِّنّينَ

لأَنَّ حَبِيبَتِي أَوْصَتْهُ

أَنْ يَقْتُلَ "[1].

كرر أنسي جملة (وقالت للتنّين) ثلاث مرات في هذا المقطع، وهي عبارة توحي بالقوة والسيطرة والهلاك فالتنين رمز لذلك، فهو يشير إلى كائن أسطوري شبيه بالزواحف الخطيرة، فهو يخرج النار من فمه ويشعل بلهبه كل شيء، فقد شكل أنسي بتكراره جمالية إيقاعية، كما حمله بدلالات القتل والنهاية وغيرها من الدلالات التي يستنبطها كل قارئ حسب قدرته الإبداعية.

[1]- أنسي الحاج، ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة ،ص22.

ج) إيقاع التوازي :

يقول أنسي:

تَعالَوْا

المَمْلَكَة مَفْتوحَةً

أَسْراب الحَسّاسينَ عِنْدَ بابِ المَمْلَكَةِ تُسْرِعُ لِلتَّحِيَّةِ

عَلَى بُعْدِ قِبْلَةٍ تَقِفونَ مِنْ الْبابِ

الكُنُوز وَحيدَةٌ

الأَرْضِ وَحيدَةٌ

الحَياة وَحيدَة

تَعالَوْا

كُلّلوا رُؤوسَكُمْ بِذَهَبِ الدُّخولِ

وَأَحْرَقُوا وَراءَكُمْ

أَوْراقَكُمْ

أَحْرَقُوا العالَمَ بِشَمْسِ العَوْدَةِ ."[1]

[1]- أنسي الحاج، الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع، ص51،52.

يظهر التوازي في النص من خلال تقابل ثلاث أسطر شعرية متتالية (الكنوز وحيدة، الأرض وحيدة، الحياة وحيدة)، تساوى فيها عدد الكلمات مما أحدث نبرة صوتية وإيقاعية تمتلك نفس المستوى النغمي، ويوظف أنسي إيقاع الجملة أيضا بتكراره لعبارة (أحرقوا رؤوسكم)، فقد اشتمل هذا المقطع على إيقاعين مختلفين الأول نسبي والثاني توكيدي.

ح) تشكيلات البياض والسواد :

يقول أنسي في مقطع بعنوان يكتب ويقرأ:

"....

كَانَتْ يَدٌ كَانَتْ يَدَانِ

كَالمَلَكَيْنِ صَغِيرَتَانِ

لَمْ تَفْعَلاَ غَيْرَ الظِّلِّ

وَ الثَّلْجُ

والجَمْرُ .

....

كَانَتْ شَفَةً

كَانَتْ شَفَتَانِ

كَانَ فَمُ

لَمْ يَفْعَلْ غَيْرَ الحُبِّ .

. . . .

كَانَ جَبينُ

فَسيحٌ

لَمْ يَفْعَلْ غَيْرَ السَّفَرِ ."[1]

ترك أنسي الحاج البياض في بداية هذا المقطع ثم كتب خمسة أسطر وعاد للبياض فشكله في سطر واحد، ثم أضاف أربعة أسطر وترك مساحة بيضاء أخرى تشكلت أيضا في سطر شعري واحد، وعاد للكتابة مجددا فقد أحدث هذا الترك والعودة مزيجا من الإيقاع بين البياض والسواد، وهو إيقاع متوتر ينم عن الحالة الشعورية والنفسية للشاعر ألا وهي حالة الشدّة والرخاء، فالشاعر يستعين بالبياض متعمدا ذلك ليستعيد أنفاسه من ناحية وليترك للمتلقي فسحة للتأويل.

خ) إيقاع السرد / الحوار :

يقول أنسي:

قولي: بماذا تفكرين؟

أفكر في سمكَ التي لا تنيرني يا عاشقي.

قولي بماذا تفكرين؟

أفكر فيك، كيف تستطيع أن تصبر على برودة قلبي.

قولي: بماذا تفكرين؟

أفكر يا عاشقي في جبروتك، كيف أنك تحبني ولا أحبك "[1].

[1]- أنسي الحاج، ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة، ص149، 150.

يستند النص على حوار يدور بين شخصيتين تتمحور الشخصية الأولى في الذات الساردة (الشاعر أنسي) والشخصية الثانية هي (المحبوبة)، ويعكس الحوار الذي دار بينهما حالة من البرود والجمود، فيبدأ الشاعر بمساءلة عشيقته (قولي بماذا تفكرين؟) وهذا التساؤل يدل على محاولة معرفة الحقيقة لمواجهتها، فتجيبه (أفكر في سمك التي لا تنيرني يا عاشقي) فهذه الإجابة تدل على عدم الرضا والرغبة في الانفصال، ثم يعيد الشاعر سؤالها نفس السؤال، لترد عنه هي بإجابة مغايرة عن سابقتها، ودلت إجابتها الثانية على أنها متمسكة بموقفها من أنسي إذ حاولت هذه المرة أن تقرب إليه الجواب فأقرت ببرودتها تجاهه، ثم يعيد أنسي طرح نفس السؤال دون أن يمل وهذا يدل على إصراره وإلحاحه واهتمامه بها، كما يدل على درجه هيامه بها، فترد قائلة: أنها لا تحبه، فقد اشتمل هذا النص على إيقاع الحوار، الذي بين حماسة أنسي وبرودة عشيقته، فالحماسة ولدت إيقاعا متحركا بينما البرودة ولدت إيقاعا ساكنا.

د) إيقاع علامات الترقيم والوقف:

يقول أنسي في مقطع بعنوان تحت جفنيها :

تحُبّبُ الألوان، ولا أعرف لماذا الضجر، مرّات، على كتفيها.

إذا حنت رأسها فلأنها أعمق الأوتاومرّات، لا أعرف

لماذا مرات، هي لا تسمع.

أين حبيبتي أين، أسأل، مرّات، وحبيبتي أمامي !

كلّ يوم يأتي، يغيب.

كلّ يوم لا يأتي، يغيب أيضا !

[1]- أنسي الحاج، أربعة قصائد، حوار، مجلة شعر، ص62،63.

الحُبُّ أَغلَى رأَغادِ رَ حَوَ لِإِذَا حِ مِيبَتِي تُشاهَدُ

الأَلْوانِ سَتُشَاهِدُ كَمْ أَحْمِيها وَ أَسيرُ فِيهَا.

فَأَنَا اللَّوْنُ الفاتِحُ اَلَّذِي تحُبُّهُ واللَّوْنُ الغامِقُ اَلَّذِي سَتَحِبَهُ

أَنَا اَلْمُغْمَضُ تحَتْتَ جَفْنيها"[1]

في قراءة هذا النص تظهر قيمة علامات الوقف، فتتمثل قيمتها الأولى على جميع الأصعدة سواء الشعرية والنثرية في كونها علامات فاصلة يستخدما الكاتب في كتاباته لتنتظم بها الجمل والفقرات، أما قيمتها الثانية فتتمثل في اعتبارها طاقات إيحائية تمد النص الشعري بالحيوية والتجدد، فمن خلالها يتنفس القارئ ويستريح وبالتالي فهي بمثابة المرشد الذي يوجه القارئ لدلالات متجددة، ثم إن حضور هذه العلامات يشكل إبداعا إيقاعيا وغيابها أيضا يشكله.

3- الصورة عند أنسي الحاج:

أ) الصورة الذهنية:

يقول أنسي:

عَلَى الشُّرْفَةِ فَلْفَلٌ رَى كَواكِبَ عَمْياءَ وَ أَشْجارًا

تَرْمِي غَضَبلُهَا غَيْمَةٌ كَعَروسٍ مِنْ أَنْتَى

تخِنقي القَناديلِ أَوْ تَشْعَليها ؟

أَنَا تَمُوَيْهَوَةٌ شَأُخْقَتِلْيِ بِالرِّياحُ إِلَى بِلادٍ .

لادِ بِلاكُلِيُّيِ، شُرْفَتِي فِي الرِّياحِ أَرْكَضي

[1]- أنسي الحاج، ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة، ص67،68.

يا َ غَيْمَ َةَ .

و َ أَيْنَ َ تَكونُ ؟

أَكونُ فِيكَ مِنْ ـو َريدِ السَّماءِ إِلىَ و َريدِ الأَرْضِ "[1].

سافر الشاعر أنسي بخياله فوظف الصورة الذهنية في هذا المقطع، فقد خال نفسه في حوار مع الغيمة بقوله: (من أنت حتى تخنقي القناديل أو تشعليها؟) ثم اتسع بذلك خياله ووصل إلى حد إجابة الغيمة حين قال: (أنا غيمة تمر فوق شرفتك.أخذتني الرياح إلى بلاد)، فقد تجاوز الشاعر التعبير الواقعي وتعداه بذلك إلى الخيالي، مما أثرى تجربته الإبداعية، فعنصر الخيال يعد من أهم مقومات الشعر ية إذ يفتح للشاعر دروبا كانت منغلقة ويدخله في عوالم الخلق والتجديد، كما أنه يمنح القارئ أو المتلقي فرصة التحليل والتأويل والتجديد النصي أيضا.

ب)الصورة الحسية:

يقول أنسي:

" لاشيء يدوم لي.

أعطيني ثديك، علّه يبعث النعاس في رفيف جفني ّ ، إني

منهوك وحزين...

أمسِ رقصت أجراس الفرح في بيتي.

واليوم عبر من رأسي غراب.

وغدا تعود أجراس الفرح ترقص في بيتي.

[1]- أنسي الحاج، ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة، ص77.

لاَ شَيْءَ يَدومُ لي .

نامي أَوَلّى دزَعَنْيِي أُلْقِي بِرَأْسِي عَلَى بَحْرٍ كَتَفُكِ .

وَسَأَشْتُمُ مِنْ نَهْدِكَ رائِحَةَ الحَليبِ مُبَكِّرٌ مَخْزونٌ في

شُروشَ ثَدْيِكَ وَخَلْفَ حَلَمَةَ مِثْلَ أَنْفِي."[1]

ينقل هذا النص التجربة الشعورية والحسية عند شاعرنا أنسي، ويتضح هذا في قوله: (لا شيء يدوم لي) فهي صورة حسية شعر فيها أنسي بالوحدة والفراغ، (أعطني ثديك علّه يبعث النعاس في رفيف جفني) هي صورة حسية عبرّ فيها أنسي عن بحثه عن مصدر الأمان والراحة النفسية التي تخلصه من عذاب الأرق، ثم يقول: (إني منهوك وحزين) هذه أيضا صورة أخرى صرّح فيها الشاعر عن حزنه وتعبه، ثم قال: (أمس رقصت أجراس الفرح في بيتي، واليوم عبر من رأسي غراب) فهي صورة دلت على زوال الفرح الذي شعر به حينما أتى برمز (الغراب) الذي عدّه العرب قديما نذير شؤم، فهو بهذا ينقل لنا حالة الشعورية المتشائمة، فقد عبرّ أنسي في هذا المقطع عن مشاعره وأحاسيسه فتشكلت عنها صورة حسية تترجم ذات الشاعر.

ت)الصورة المركبة:

يقول أنسي:

لاَ تُديري ظَهْرَكِ وتَسيري ، فَتَسيرُ عَلَى أَعْقابِكِ لهفْتي .

ابَّقي واقِفَةً أَمامِي، أَوِي هُنا عَلَى رُكْبَتي .

إِذا وَلَيْتَ وَجْهَكَ عَنّي ، أَحَسَّكَ تَنْدَثِرينَ رَوَيْدًا

[1]- أنسي الحاج، ثلاث قصائد، رائحة الحليب، مجلة شعر، دار مجلة شعر، ع5، 1958م، ص25.

رو َ يْدً ا ، كَمَ ا فِي الهَوَ اءِ والجْ َوّ ِ يَضْمَ حِ لُ الْبَ لزَ هَكَذَا

و َ أَنَا لاَ أَو أَبْكَيْنِي أَنْزَ جَ دمَّعي بِغَيرْ ِ و َ جْهِكَ .

ي ِ أُشْرِهَبَلُ ْ متَزِيدْ ِ ايخْ ِ تفائِك نُورِي ، كَمَ ا يَفْعَ لُ القَمَ رُ

بِا لشَّمْ سِ ويَ بْ تَهِجُ ؟"[1].

تتبين في هذا المقطع مجموعة من الصور الوصفية المتتابعة: صورة الهجر، صورة الأسى، صورة الرجاء، صورة الاختناق، صورة الحزن، صورة القوة، صورة التمسك، وبهذا يتمكن أنسي من تشكيل حساسية فنية عالية في بناء نصوصه، فالصور المركبة تدل على الحس الجمالي الذي يتمتع به الشاعر إذ عبر عن دواخله بأساليب فنية جديدة، ويقدمها للقارئ حتى يستمتع هو الآخر بالقراءة والتأويل.

ث)الصورة اللوحة:

يقول أنسي :

ندفن اللحم ونأكله

نأكل اللحم ونبصقه

نبصق اللحم ونزرعه

نودع اللحم لنخنقه

اللحم !

البيت والدخان يتعانقان. البيت والله، البيت والروح ،

[1]- أنسي الحاج، ثلاث قصائد، رجولة، مجلة شعر، دار مجلة شعر، ع5، يناير 1958م، ص27، 28.

البَيْتُ والْكَلِمَةُ والنَّقْصُ ،

والشَّمْسُ .

اللَّحْمُ خَلْفُ الظِّلِّ والْعِشْق "[1].

وردت في هذا المقطع سلسة من الأفعال المتنوعة دلاليا والمشتركة زمنيا (ندفن، نأكل، نبصق، نزرع، نودع، نخنقه، يتعانقان) وهي أفعال كلها مضارعة، فالفعل (ندفن) يعبر عن صورة لها دلالة الموت والقبر والحزن والبكاء وحضور جماعات من الناس، والفعل (نأكل) يعبر عن صورة لها دلالة الجوع، والفعل (نبصق) يعبر عن صورة الاشمئزاز والتقزز من شيء مقفرف وغير مستساغ في مذاقه، والفعل (نزرع) يحمل دلالة الخصب والنماء، ثم أضاف الفعل (نودع) الذي يحمل في دلالاته تعبيرا عن صورة الفراق والدموع، والفعل (نخنقه) يشير إلى صورة الموت والانتقام، أما الفعل يتعانقان فإنه يحمل معنيان متضادان وهما صورة الفراق أو اللقاء ففي الحالتين يحدث فعل العناق، فقراءة كل فعل على حدة أنتجت مجموعة من الدلالات المتضاربة وبالتالي مجموعة من الصور التي تشكلت في نوع الصورة اللوحة.

ج) الصورة البسيطة:

يقول أنسي الحاج:

صَارَ جَسَدي كَالْخَزَفِ وَنَزَلْتُ أَوْدِيَتِي

صَارَتْ لُغَتِي كَالشَمْعِ وَأَشْعَلَتْ لُغَتِي ،

وَكُنْتُ بِالْحُبِّ .

لا مْرَأَةٍ أَنْهَضَتْ الأَسْوارَ فَيَخْلو طَرِيقِي إِلَيْهَا .

[1]- أنسي الحاج، أربعة قصائد، البيت العتيق، مجلة شعر، ص62.

جَميلَةٌ كَمَعْصيَةٍ وَجَميلَة

كَجَميلَةٍ عارِيَةٍ في مِرْآةٍ

أَميرَةٍ شارِدَةٍ وَكَمُخَمَّرَةٍ في الكَرْمِ

وَمِن بِسَبَبِها أُجْليتُ وَانْتَظَرتُها عَلَى وُجوهِ الْمِياهِ

جَميلَةٌ كَمُرَكَّبٍ وَحيدٍ يُقَدِّمُ نَفْسَهُ "[1].

يتضح في هذا النص صورة بلاغية استعان بها أنسي في البناء، وتتمثل في التشبيه العادي الذي وظفه بقوة في هذا المقطع، فقد استخدم حرف الكاف كأداة للتشبيه على مدار نصه (كالخزف، كالشمع، كمعصية، كجميلة، كأميرة، كمركب)، ففي السطر الأول شبه جسده (المشبه) بالخزف (مشبه به) وربطهما بحرف الكاف (أداة التشبيه)، فقد حاول أنسي أن يرسم لنا صورة الهشاشة والهوان التي يشعر بها حين شبه جسده بالخزف القابل للانكسار بسهولة فهذه صورة بسيطة يدركها أي قارئ من الوهلة الأولى للقراءة، وفي السطر الثاني أيضا ورد نفس نوع التشبيه حيث شبه اللغة بالشمع، حين قال: (صارت لغتي كالشمع) فاللغة هي (المشبه) والشمع (المشبه به) والكاف هي (أداة للتشبيه) وهي تشمل نوع الصورة البسيطة أيضا.

واستنتاجا لإبداعات أنسي في قصيدة النثر يمكننا أن نرصد: بأن شعريته قامت على عناصر الشعرية من تجديد لغوي، وتحطيم لنظام الأوزان والقوافي والاستعانة بالإيقاع الداخلي بأنماطه الكثيرة وكذا توظيف الصورة الشعرية بأنواعها، وهي عناصر أساسية اعتمدها الشاعر في بناء نصه، فقد وظف اللغة توظيفا مستحدثا إذ مال إلى عناصر الانزياح والغموض والتناص والرموز والتي تعدّ سمات أسهمت في نجاح قصيدة النثر الأنسية، وبالنسبة للإيقاع الداخلي في قصائد أنسي فإننا نعثر على العديد من الأنماط الإيقاعية المختلفة كإيقاع التكرار بأنواعه وإيقاع السرد والبياض وغيرها... وقد

[1]- أنسي الحاج، ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة، ص12.

أسهم هذا التنويع في دعم فكرة التخلي عن نظام الأوزان التقليدية، فقد عوضتها الأنماط الإيقاعية وسدت الفجوة التي تركتها، وكذلك وظف الصورة بأشكالها المختلفة بطريقة فنية وجمالية حيث عبر بمن خلالها عن مشاعره وتجاربه الذاتية المختلطة بين الفرح والقرح.

المبحث الثالث : الإبداع عند مُحَمَّد الماغوط .

1- اللغة عند مُحَمَّد الماغوط:

أ) الانزياح / تجديد اللغة :

يمتلك الماغوط قدرة فائقة في الكشف عن جمال اللغة بما يوظفه من مختلف الانزياحات اللغوية في شعره، فهو يستعين تارة بالتشبيه وتارة بالاستعارات وتارة أخرى بالمجاز، ومنه نجده يقول :

وَنَحْنُ نَعُدُّ كَالْخُيُولِ الوَحْشِيَّةِ عَلَى صَفَحَاتِ التَّارِيخِ

نَبْنِكِي تَجِفُّ "[1]

يتبين من خلال قراءة هذه الأسطر الشعرية أنها تحمل استعارة، حيث شبه فيها الشاعر التاريخ بالكتاب، إذ الأول معنوي محسوس والثاني مجرد ملموس فقد جمع بين المعنوي والمادي في صورة بلاغية نأى بها عن الصور البلاغية التقليدية، قلنا فقد شبه الماغوط التاريخ (المشبه) بالكتاب (مشبه به محذوف)، وترك لازمة من لوازمه وهي الصفحات، فهي إذن استعارة مكنية فتح بها الرائد أبواب القراءات أمام المتلقي.

ويقول أيضا:

وَفِي غُرْفَتِيَ الْمُمْتَلِئَةِ بِصُوَرِ الْمُمَثِّلِينَ وَأَعْقَابِ السَّجَائِرِ

أَحْلُمُ بِالْبُولْفُولَمِ وَهُتَافِ الْجَمَاهِيرِ

وَأَبْكِي بِحَرَارَةٍ كَمَا لَمْ تَبْكِ امْرَأَةٌ مِنْ قَبْلِ "[2].

---

[1] - مُحَمَّدالماغوط، الأعمال الشّعرية، ، دار المدى، دمشق، سوريا، ط.1، 1998م،ص12.

[2] - المرجع نفسه، ص 35، 36.

لقد لجأ الماغوط في هذا المقطع إلى توظيف الاستعارة أيضا، فوظف هنا استعارة تصريحية فقد وردت في قوله:(وأبكي بحرارة كما لم تبكي امرأة من قبل) فقد حذف هنا المشبه وهو الشاعر نفسه وأبقى على التصريح بالمشبه به وهو المرأة وترك لازمة من لوازمها ألا وهو البكاء، فقد شبه نفسه بامرأة شديدة البكاء، فالمعروف أن المرأة مخلوق حساس جدا ودائمة البكاء، ولذا استعان بها الشاعر كرمز في التعبير عن حالته النفسية المزرية والكئيبة، فهي رمز الضعف والانكسار لتحدث هنا المفارقة، فقد عرف الشعراء بحبهم وميلهم لتشبيه أنفسهم بالأبطال والزعماء فهم رمز القوة والفخر، إلا أنه وعلى الرغم من هوانه وضَعفه لا يزال يحلم بالبطولة ويتجلى ذلك في قوله: (أحلم بالبطولة وبالدم وهتاف الجماهير) فهذه صورة ترمز للحرب والبطولة والانتصار، فقد شكل الماغوط في هذا المقطع صورة غريبة جمعت بين الخوف والرهبة والبكاء وبين الحلم بالبطولة والانتصار.

ب) الغموض/ لغة الصور الغامضة:

قد لا نكاد نعثر على شيء من الغموض في شعر الماغوط لأنه امتاز عن غيره من الرواد بالبساطة والوضو ح والابتعاد عن الغموض المتعمد، فقد تميز أسلوبه بالشفافية في البوح عن همومه ودموعه، إلا أنه قد يصدر منه بعض الغموض غير المقصود ومن ذلك يقول:

مُنْذُ شُهورٍ "وَهُوَ رّاقِدٌ بجِوارِنا

مُتَلأَلِئًا كالسَّيْفِ تحَتَ الْمِيَاهِ

يَكْتُبُ وَيُدَخّنُ وَيَبْكي

وَلاَ يَنْظُرُ إِلَيْنَا.

سَاعَاتٍ طَوِيلَةً وَهُوَ يُغْني

وَ هُوَ يَبْكِي فَوْقَ النَفايا اَلْبَرْبِريه "[1].

أورد الشاعر في هذا المقطع الضمير (هو) لكن لم يفصح عن الشخص المقصود فيقول: (هو راقد، هو يغني، هو يبكي)، فقد ترك الشاعر بهذا الضمير علامة استفهام في ذهن المتلقي الذي وجد نفسه أمام ضمير لم ينسب لأية هوية، الأمر الذي حيرّه من جهة، وترك له حرية القراءة والتأويل من جهة ثانية فيضفي بعدا إيحائيا على القصيدة.

كما نجد صورة أخرى للغموض في هذا المقطع تتمثل في الجمع بين أمرين متناقضين (يبكي ويغني) من ذا الذي يبكي ويغني في الآن نفسه، هذا المجهول لعله شخص يعاني من اضطراب نفسي، فيجد المتلقي نفسه مرة أخرى أمام العملية التأويلية التي تفتح دروب الإنتاج النصي، ومنه ترتقي القصيدة النثرية المفعمة بالغموض إلى النص الشعري المبهر والمدهش.

ت) التناص / لغة الإشارات الثقافية :

لقد برزت لغة الإشارات الثقافية الدينية في أعمال الماغوط، و كان من بينها رمز المسيح في قوله:

آهْ يا "حَبيبَتي
لأنْ تَكونَ
كُلُّ الآهاتِ والصَّلَواتِ
كُلُّ التَّنَهُّداتِ وَالآهْ سْتِغاثاتِ
المُنْطَلِقَةِ
مِنْ مَلايينِ الأَفْواهِ وَالْصُدورِ
وَعَبْرَ آلافِ السِّنينَ وَالْقُرونِ
مُتَجَمِّعَةٌ في مَكانٍ مَا كَالْغُيومِ

[1]- مُحَمَّد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص87.

وَلَرُبَّمَا

كَانَتْ كَلِماتي الآنَ

قُرْبَ كَلِمات المَسيحِ

فَلْنَنْتَظُرْ بُكاءَ السَّماءِ

يا حَبِيبَتي "[1].

استعان الماغوط في هذا المقطع بالرمز الديني (المسيح) وهو رمز للعذاب الإنساني ومنبع للخلاص، فقد لامست لغة الشاعر لغة المسيح في التعبير عن الأسى والمعاناة النفسية فأشار إلى ذلك (آه، الآهات، التنهدات، الاستغاثات، بكاء السماء) إذ تشير إلى حالة من البؤس والشقاء وعمق الألم، ليتشكل بذلك مشهد تراجيدي يعبر عن الحالة الحسية للشاعر من خلال لغة إشارية دينية ألا وهي -رمز المسيح- فقد أبدع الشاعر بواسطته في نقل مشاعره وأحاسيسه وإيصالها للمتلقي في أبهى صورة.

ث) الرمز / لغة الصور الموحية:

يمتلك الماغوط براعة في تقديم نصوصه الشعرية بطرق إيحائية مختلفة ،فهي تعج بالرموز والأساطير المتنوعة ومن ذلك يقول :

مُحالٌ . . . مُحالٌ

أَنْ أَتَخَيَّلَ نَفْسِي

إِلاَّ نَهْرًا في الصَّحْرَاءِ

أَوْ سَفِينَةً في البَحْرِ "[1].

[1]-مُحَمَّد الماغوط، الأعمال الشّعرية، ص159، 160.

تتجلى في هذا المقطع جملة من الرموز المتوالية فرمز النهر يوحي بالخصب والنّماء، ورمز الصحراء يوحي بالحر الشديد والجفاف، ورمز السفينة يوحي بالنجاة والسفر البعيد، أما رمز البحر فهو الخوف والرهبة، فالماغوط يرى في نفسه رمزا للخير المتدفق، فالنهر يتدفق بخيراته على اليابسة فيبعث فيها الحياة من جديد، وهو بهذا يحاول أن يقرب صورة تدفق النهر من صور تدفق مشاعره والبوح عمّا يختلج صدره، ويرى نفسه قاربا للنجاة من بحر الموت بقوله (أو سفينة في البحر)، وهي صور شكلها الشاعر في لغة رامزة وموحية فنقل من خلالها أبعاده ورؤاه وأفكاره النفسية والاجتماعية ليوجهها للمتلقي ليعيد هو الآخر تفكيكها وتحليلها بتقنياته الخاصة.

2- الإيقاع عند مُحَمَّد الماغوط:

أ) الإيقاع الساكن:

يقول الماغوط:

وَ أَنا" أَخْتالُ كَالْطاووسِ

في غُرَفِ الفَحْمِ المُلْتَهَبْ

حَيْثُ يَتَصَبَّبُ قِيَّ الحَقائِبِ

وغَدائِرِ المُسافِرات

حَامِلاً أَطْفالَهُنَّ عَلَى مَداخِلِ الجُزُرِ

ضَاغِطًا أَثْداءَهُنَّ الصَّغيرَةَ بِكَتِفي وَظَهْري

رَافِعًا دَفاتِرِي القَرَوِيَّةِ كالسَّيْفِ البَرّاقِ

[1]-مُحَمَّد الماغوط، الأعمال الشّعرية،ص165.

في ِ و َج ْه ِ العالَمِ أَجمْ َع ْ "[1].

لقد تجلت علامة السكون في كافة الأسطر الشعرية بلا استثناء، وقد تشكل السكون على آخر كل كلمة من المقطع (ْ ، حقائب ْ ، مسافرات ْ ، الجزر ْ ، ظهري ْ ، البراق ْ ، أجمع ْ "، ليحدث بذلك نغما موسيقيا، أغنى الشعر عن موسيقى الوزن والقافية، والسكون هنا ما هو إلاّ علامة للتعبير عن الحالة النفسية المتأزمة للشاعر، حالة من الانقطاع والجمود جراء ما تعرض له من ظلم وقهر.

ب) إيقاع تكرار الحرف/ الصوت :

وفيه يقول مُحَمَّد الماغوط:

يا َ قَلْبِي ِ الجَ َريح الخائِن

في ِ أَظافِ ِري تَبْكِي نَواقيس ُ الغُبار ِ .

هُ َنا أُريدُ أَنْ أَضَ َع َ بُ ُنْدُ َقِيتي ِ و َح ِ ذائي

هُ َنا أُريدُ أَنْ أَحْ ِر َق َ هُشَ َيْم َ الحِبر ْ ِ و َ اَلْضَ َحكات ِ

أُور ُباَّ القانِي َةَ تَ َنْزِفُ دَ َم ًا ع َلَى سَّريرِي ّ

تُهَ َرولُ في ِ أَحْ َشائِي كَنَّسْ ٍر م ِن ْ الصَّقيعِ

لَن ْ نَر َى شَوارِعَ الو َطَنِ بَ َعْدَ اليَ َو ْم ِ

اَلْبَ َواخ ِرِ اَلَّتي ِ أَحَ َبَّها تَبْصُّقُ دَ َم ًا و َ حَ َضارات ٍ

اَلْبَ َواخ ِرِ اَلَّتي ِ أَحَ َبَّها تجَ ْذِبُ سَ َلاس ِلَها و َ تَمْضِي

[1]-مُحَمَّد الماغوط، الأعمال الشّعرية، ص95.

كلَبوَ ةٍ تجُلْمَدُ في ضَوْءِ القَمَرِ "[1].

لقد تكرر حرف الراء في هذا المقطع (18) مرة حيث نجده في جميع الأسطر الشعرية دون استثناء، (الجريح، أظافري، الغبار، أريد، الحبر، أوربا ، سريري، تهرول، كنسر، نرى، شوارع، البواخر، الحضارات، القمر)، إذ يتشكل هذا الحرف" عن طريق تكرار ضربات اللسان على اللثة بشكل متسارع ولذا سمي بالصوت المكرر وشرطه أن يتكرر عضو النطق أكثر من مرة"[2]، ويرتبط حرف هذا الحرف بدلالات الحركة والتغيير فمنها (الغبار، الحبر، أوربا، تهرول، نسر، نرى، الشوارع، البواخر، الحضارات، القمر) وهذا ما يسهم في فهم الحركة الإيقاعية ومدى سرعتها أو تباطئها، فالتكرار أصبح وسيلة من وسائل الكشف عن مواطن الجمال والإبداع في النصوص الشعرية.

ت)إيقاع تكرار الكلمة / المفردة :

يقول الماغوط:

دِمَشْقُ المَناسِقُ وَالاِهْرَاءَاتُ

دِمَشْقُ البَيْضَةَ المَسْلوقَةَ

وَالرَغيفُ المَطْويُّ(رايَةَ)ةِ المَدْرَسَةِ

دِمَشْقُ الخُيُولَ الجَامِحَةَ

والسُّفُنُ الَّتي تَسُدُّ وَجْهَ الأُفُقِ

دِمَشْقَ الغُبارَ

[1]-مُحَمَّد الماغوط، الأعمال الشّعرية، ص46.

[2]- عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ط.1، 1998م، ص121.

وَ الْدَرّاجَةُ المَسْنودَةِ عَلَى الحائِطِ

بجوهَرَةِ الْمالنُّشاعِلِ الْمُعَلَّقَةِ فُرَى الأُورَالِ

للَّيْلِ الشَّوَالْقِنْديلُ الْمُطْفَأُ بالْشَفَتينِ

دِمَشْقَ الْخِداءَ والْخَناجِرُ المَسْوحَةَ بِرايات كِسْرَى

دِمَشْقَ التَّأْتَأَةَ"[1].

لقد كرر الشاعر كلمة (دمشق) ثماني(8) مرات في هذا المقطع، حيث يقوم هذا النوع من التكرار بوظيفة جمالية وأخرى دلالية، الأولى تتمثل في وظيفة إيقاعية جمالية فبتكرار الكلمة يتولد الإيقاع ويتنامى داخل النص الشعري، أما الوظيفة الثانية فهي تنم عن حالة الشاعر الشعورية وما يراوده من مشاعر وأحاسيس تختلج صدره، فتنتج عن تكرار كلمة (دمشق) القيمة الدلالية لها ومدى أهميتها عند الماغوط ،كما أن تكرار مفردة بعينها أسهم في نشر موسيقى خاصة واستثمر في دلالاتها داخل النّص الواحد، فيسلط كل دارس ضوءه على هذا النوع من النصوص المحملة بالدلالات لتكون له قراءة ثانية وثالثة ورابعة...

كما قد أسهم التكرار (لفظة دمشق) في توالد الصور والمشاهد، إذ ومع كل سطر شعري تتجدد وتتشكل صور مختلفة متتابعة أدت إلى خلق إيقاعي متسارع، فمن الصور ما يوحي بالإيجابية والتفاؤل ومنها ما يوحي بالسلبية و التشاؤم، فحملت هذه الصور في ثناياها تعبيرا عن الحالة النفسية المتأزمة للشاعر، وهي صور نتجت عن تكرار لفظة واحدة في القصيدة فكانت كلمة دمشق مصدرا للتنوع الدلالي والإيقاعي.

[1]- مُحَمَّد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص178.

ث)إيقاع تكرار الجملة / العبارة :

وفيه يقول الماغوط:

دَعونا نُفَكّرْ

نحَنُ اَلأُوزُ اَلْسابِحُ في أَمْواجِ الفِكْرِ

نحَنُ اَلْفَقاقيعُ المُطارَدَةُ بِاَلْمُدافِعِ

دَعونا نُفَكّرْ

أُضيئُو الغَلاّيينِ

أُضيئُو الأَحْذيَة

دَعونا نُفَكّرْ

أَنْعيشَ كَاَلْديدانِ عَلَى فَضَلاتِ حُزْنِهِ وَشُموخِهِ ؟

دَعونُا نَخَتَنِقَ "[1].

بعد القراءة يتضح أن عبارة (دعونا نفكر) هي التي تكررت ثلاث مرات في هذا المقطع الشعري، وهي عبارة توحي بمدلولات الحيرة والمعاناة النفسية التي عاشها الشاعر، فالدعوة إلى التفكير تحمل دلالات التغيير والتحول في رحلة البحث عن الحقائق، فالماغوط لم يتحدث بلسان الفرد وإنما بلسان الجماعة حين قال: (دعونا نفكر) فقد استخدم الضمير نحن وهو ضمير الجماعة المتكلمين، وهو يقصد بهم مجموعة الشعراء الذين كتبوا قصيدة النثر وعن تعرضهم للهجوم الشرس من قبل العديد من النقاد والدارسين كنازك الملائكة وغيرها من الشعراء الذين شنوا حملات شرسة ضد قصيدة النثر،

[1]- مُحَمَّد الماغوط،الأعمال الشّعرية، ص123.

وبما أن الماغوط يهتم بهذا النوع من الشعر نجده يصر على الدفاع عنه حتى ولو قتل الشعر التقليدي بقوله:(دعونا نضمه حتى نخنقه) فالخنق إشارة واضحة للقتل هذا من الجانب التحليلي للقصيدة، أما من الجانب الإيقاعي لها فإننا نجد أن الماغوط قد صنع بهذا التكرار إيقاعا قويا نتج عن صرخته ومناداته لمناصري القصيدة النثرية بعبارته المكررة (دعونا نفكر)، فقد نتج عن هذا التكرار دلالة غامضة تشغل ذهن المتلقي، كما نتج عنه شحن النص بدفقة إيقاعية تثير انتباه السامع.

ج) إيقاع التوازي / المقابلة:

و يقول فيه الماغوط:

الصَّحَارى خاليَةٌ مِنْ الغُربانِ

البَساتِينُ خاليَة مِنْ الزُّهورِ

السُّجُونِ خاليَة مِنْ الاَسْتِغاثاتِ

الأَزِقَّةِ خاليَة مِنْ المارِهِ

لاَ شَيْءَ غَيْرَ الغُبارْ

يَعْلو وَيَهْبِطُ كَثَدْيِ المَصارِعْ

أُهَرِّبِي فَأَيَّتُهَا الْغُيومْ

فَأَرْصِفَةُ المَدينَةِ

مُدَجَّدَةٌ بِالْحَلْ."[1]

[1]-مُحَمَّد الماغوط، الأعمال الشّعرية، ص192.

نلاحظ هنا أن إيقاع التقابل تم بين الأسطر الشعرية الأربعة الأولى، فتقابل هذه الأسطر بعضها ببعض من دون أن يكون هناك تضاد أو تطابق صوتي، فالتقابل هنا جمع بين طرفين يتساويان في عدد الكلمات، فالسطر الأول فيه أربعة كلمات من نفس الوزن، وكذلك نسجت الأسطر الموالية له على نفس المنوال فغيرّ الكلمة الأولى والأخيرة من كل سطر، وأبقى على الكلمة الثانية والثالثة في كل سطر(خالية من)، فالإيقاع هنا ليس إيقاعا مضبوطا فهو لا يشكل نغما موسيقى تطرب له أذن المتلقي، وإنما هو إيقاع نسبي يستنتجه القارئ من خلال قراءته الخاصة.

ويدل هذا النوع من الإيقاع على الحالة النفسية المضطربة التي يود الشاعر التعبير عنها، فهو يعاني من الكآبة والعزلة والتذمر ويتضح هذا من قوله:(خالية من) فهي عبارة تدل على انعدام مؤشرات الفرح والسرور، فكيف تبدو البساتين الخالية من الزهور؟ حتما تبدو حزينة ويائسة كحالة الشاعر، وكيف تبدو الشوارع بدون مارة؟ تبدو جامدة وساكنة لا حياة فيها، وهي صورة أخرى لليأس والقنوط عند الماغوط، ويضيف (لا شيء غير الغبار) فالغبار دلالة على الاختناق وانقلاب الجو كما تتقلب حالته النفسية فهو يختنق ويموت، فقد شكل إيقاع التوازي إيقاعا مضطربا كاضطراب الحالة النفسية للشاعر.

ح) تشكيلات البياض :

يقول الماغوط:

آهْ

الحُلْمُ ...

الحُلْمُ ...

عَرَبَتي الذَّهَبيَّة الصُلْبهْ

تحَطَّمَتْ ، وَتَفَرَّقَ شَمْلُ عَجَلاتِهَا لِلْغَجَرْ

فِي كُلِّ مَكانٍ

حَلَمْتُ ذَاتَ لَيْلَةٍ بِالرَّبِيعِ

وَعِنْدَمَا اسْتَيْقَظْتُ

كَانَتْ الزُّهورُ تُغَطِّي وَسَادَتِي

وَحَلمْتَ مَرَّةً بِالْبَحْرِ

وَفِي الصَّباحِ

كَانَ فِرَاشِي مَلِيئًا بِالأَصْدافِ وزَعانِفِ السَّمَكِ

وَلَكِنْ عِنْدَمَا حَلَمْتُ بِالْحَرِيه

كَانَتْ الحِرَابُ

تُطَوِّقُ عُنُقِي كَهالَةَ المِصْباحِ .

فَلَنْ تَجِدُونِي بَعْدَ الآنَ

فِي المَرافِئِ أَوْ بَيْنَ القِطَارَاتِ

سَتَجِدُونَنِي هُنَاكَ . لِلْمَكْتَبَاتِ الْعامه "[1].

إنّ المتأمل في هذا النص الشعري يجد أن الشاعر استعان هنا بخاصية البياض لمنح مساحات من الصمت ويتبين ذلك في السطر الأول والثاني والسادس عشر والأخير، فقد وظف الماغوط النقاط في

[1]-محمد الماغوط، الأعمال الشّعرية، ص197، 198.

نهاية السطر في السطرين الأولين، ووظفها في بداية السطر السادس عشر، ثم وظفها في وسط السطر في آخر سطر من هذا المقطع، فقد شكلت هذه النقاط مساحة بياض تجذب المتلقي وتمنحه حق التأويل والقراءة، فقد أعطت تلك المساحات البيضاء مدلولات على الحالة النفسية للشاعر من حسرات، كما تدل على الصمت الذي انتاب الشاعر فقد ضاقت به العبارات ولم يستطع البوح والتعبير، فلقد زاوج الشاعر بين البياض والسواد مما أدى لتشكيل إيقاع فني، فالقارئ عندما يقرأ المساحات المكتوبة تكون له نبرة صوت عالية إلى أن يصل للمساحات الفارغة فإن الصوت يتوقف فيحدث بذلك نوعا من الإيقاع المتذبذب بين الارتفاع والانخفاض، إذ "أن حركة السواد على البياض هو حركة الصوت على الصمت، فصدى السواد يتردد في البياض مثلما يتردد صدى الصوت في الصمت"[1] ومن هنا يمكن اعتبار البياض (الصمت) والسواد (الكتابة) من أهم التقنيات التي تسهم في خلق جمالية إيقاعية ذات حر كة متنامية داخل النص الإبداعي.

خ) إيقاع السرد / الحوار:

يقول الماغوط:

أَنْتَ يا وَجَدَّتي الحَزينه

لِمَنَاذَفِي تَفْعَلِ هَذِهِ الْسَاعه

بِمِلاءَتِكِ المُرَقَّعَةِ وسَالِفِيكْ الأَشْيَبين ؟

هَلْ أَضَعْتِ مِفْتَاحَ تَكَ

وَأَنْتَ تَنْقِلِينِهَا مِنْ جَيْبٍ إِلَى جَيْبٍ ؟

[1]- مُحَمَّد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2001م، ص54.

أَمْ طَرْدُكَ أَحْفادُكَ

وَ أَنْتَ مُنْهَمِكَةٌ فِي القِيلِ والْقالِ وَ مَضْغِ اَلْمُخَلَّاتِ ؟

أَيَّتُهَا الأَرْضُ

أَيَّتُهَا السَّماءُ

مِنْ هَذِهِ العَجوزِ الجامِدَةِ عِنْدَ المُنْعَطَفِ ؟

وَ اَلْبِعِوَضُ يحَوِمُ فَوْقَ رَأْسِها

كَأَنَّهُ مِأَوْجاحُهُ تَنْقَعُ !!

إِنَّهَا لاَ تَسْأَلُ وَ لاَ تجُيبُ

ا تَهُوُّ إِنَمْأَسَهايمَينَةُ وَ يسرَه

وَ هِيَ تَعْلَكُ حاجِبَها المُبَلَّلُ بِالْدَمْعِ

إِنَّهَا دِمَشْقُ

؟ لاَ أَعْرِفُشْقَأَمَّا أَوْ شَقيقَةً بِهَذَا الاِسْمِ

أَهيَ خِزافَةَطُّوقَةٌ أَمْ مِرْآةٌ ؟ ؟

إِنَّهَا مَدينَتُكَ يا مَوْلايَ

مَدينَتي ؟

لاَ مدينتي؟ لا مدينة لي سوى جيوبي

مدينتك وطنك"[1].

ويظهر جليا في هذا المقطع توظيف الشاعر لعناصر سردية المكان (دمشق، الأرض، السماء، مدينة، وطنك)، الزمان (الساعة وتدل على وقت متأخر من الليل)، الأحداث(تفعلين، أضعت، تنقلينها، طردك، يحوم، تسأل، تجيب، تهز، تعلك)، والشخصيات(الجدة، الأحفاد، العجوز، أما، شقيقة)، كم استخدم الماغوط عنصر الحوار في التشكيل السردي مما أسهم في خلق إيقاعا مضطربا بين الهدوء والحركة، ثم "أن إيقاع السرد ينبع من ذات الفرد الكاتب ويسترسل بالوصف أو الحدث تبعا لرغباته الخاصة، بينما يتألف إيقاع الحوار من المشاركة مع الآخر، أي أنه ليس ذاتيا محضا وثابتا بل متغير لأنه لا ينبع من ذات واحدة، وهنا لابد أن نشير إلى أن الحوار أسرع من السرد إذا كان الأسلوبان على درجة واحدة من الحالة النفسية"[2]، فقد قدّم لنا الشاعر في هذا المقطع مشهدا من الأحداث في حركة متتابعة، حيث وظف الأفعال الماضية التي تسهم في مداها الدلالي والإيقاعي في تهدئة الحركة، فخلقت بذلك إيقاعا بطيئا وهادئا، ثم ومع توظيف الأفعال المضارعة الدالة على الحركية والاستمرارية بدأ الإيقاع يتعالى تدريجيا، فتخلل المقطع نمطين إيقاعين مختلفين الأول هادئ وساكن والثاني متحرك ومستمر.

د) إيقاع الوقف وعلامات الترقيم:

و في هذا النوع يقول الماغوط:

يُهَا العَرَبُ ، يا أَجِبالاً مِنْ الطَّحينِ وَ اللَّذَّةِ

يا حُقولَ الرَّصاصِ الأَعْمَى

تُرِيدُونَ قَصيدَةً عَنْ فِلَسْطينَ ،

---

[1]- مُحَمَّد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص177.

[2]- مُحَمَّد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص47.

عَنْ الفَتْحِ والدّ ماءِ ؟

أَناَ رَجُلٌ غَريبٌ لي نُهْدانِ مِنْ المَطَرِ

وَفي عَيْنَيَ اَلْبَليدَتين

أَرْبَعَةُ شُعوبٍ جَريحَةٍ ، تَبْحَثُ عَنْ مَوْتاَهَا "[1]

تظهر جلية علامات الوقف في هذا المقطع كالفاصلة والنقطة وعلامات الاستفهام، وهي علامات تسهم في مدّ النص الشعري بطاقات متجددة، فهي لا تقوم بدورها المعتاد في النصوص النثرية كالفصل بين الجمل والفقرات؛ وإنّما يتمثل دورها الفعلي في النّص الإبداعي بصفتها مفاتيح تساعد القراء على فتح أبواب مسدودة، فقد أسهمت هذه العلامات في خلق الإيقاع سواء إن ذكرت أم لم تذكر، فبذكرها يتشكل الإيقاع وبغيره يتشكل أيضا ولكن التشكل الثاني يعتبر عملية إبداعية ثانية يضفيها المتلقي على النص الذي بين يديه فيخلق منها دلالات جديدة وفق ذائقته القرائية.

3- الصورة عند مُحَمَّد الماغوط:

أ) الصورة الذهنية :

يقول الماغوط:

وَتَرَكُتْ" طُفُولَتِي القَصيرَة

تَذْبَلُ في الطُّرُقاتِ الخاوِيَة

كَسَحابَةٍ مِنْ الوَرْدِ والْغُبار

[1]-مُحَمَّد الماغوط، الأعمال الشّعرية، ص51.

غَدًا يَتَسَاقَطُ الشّتاءَ فِي قَلْبِي

وَتَقْفِزُ الْمُنْتَزَهاتُ مِنْ الأَسْوِالِ الْخَفائِرِ الذَّهْبِيهْ

وَأَجْهَشَ بِبُكاءٍ حَزينٍ عَلَى وَسَادَتِي

وَأَنَا أُراقِبُ البَهْجَةَ الحَبيبَةَ

تُغادِرُ الأَشْجارَ إِلَى الأَبَدِ "[1].

فنلاحظ أن الماغوط وظف الصورة الذهنية في هذا المقطع، إذ عبرَّ عن الحركة التي تنبعث من دواخله، فربط خياله بالصور التي ولدّها ذهنه ونقلها في شكل صور ذهنية ومنها (وتركت طفولتي القصيرة، تذبل في الطرقات الخالية، كسحابة من الورد والغبار) وهي عبارات مبهمة ومُخَفِية نتجت من وحي خيال الماغوط، إذ أطلق العنان لخياله في كتابة ما يشاء بعيدا عن الواقعية، فأطلقت تلك الصور دلالاتها لتصل لأقصى درجات الشعرية، فهي تمنحه أبعادا مختلفة تؤدي إلى فتح أفق التوقع، وترابطا مع ما سبق يجد المتلقي نفسه إزاء نص غامض ومضمر، ليلقي بدوره شباكه التفسيرية وتأويلية على النّص الإبداعي ليعيد قراءته وتنقيحه من جديد.

ب)الصورة الحسية :

وفيها يقول الماغوط:

سَأَبْكي"بحِرارَة

يا بَيْتِي الجَميلِ البارِدِ

سَأَرْنو إِلَى السَّقْفِ وَالْحَيْرَةِ وَالْسَريرِ

[1]-مُحَمَّد الماغوط، الأعمال الشّعرية، ص26.

وَ أَتَلَمَّسُ الخِزَانَةَ وَ الْمِرْآةَ

والثّيابُ الْبَارِدَه

سَأَرْتَجِفُّ وَحِيدًا عِنْدَ الغُرُوبِ

والْمَوْتُ يَحْمِلُنِي فِي عُيُونِهِ الصّافِيهْ

وَ يَقْذِفُنِي كَالْفَافَةِ فَوْقَ البَحْرِ."[1]

ينقل هذا المقطع التجربة الشعورية والحسية للماغوط، في قوله (سأبكي،أرنو، سأرتجف، والموت يحملني، ويقذفني) فهذه الكلمات تحمل دلالات حسية، وتشكل صورا حسية تعبر عن مشاعر الشاعر في قوله: (سأبكي بحرارة) فهذه صورة حسية تعبر عن مدى حزن الشاعر ومرارته، وهناك صورة حسية أخرى بقوله: (يا بيتي الجميل البارد سأرنو إلى السقف والحيرة والسرير وأتلمس الخزانة والمرآة والثياب الباردة) فتعبر هذه الصورة عن شوق وحنين الماغوط لبيته وكل ما فيه، وتتضح صورة حسية أخرى في هذا المقطع إذ قال : (سأرتجف وحيدا عند الغروب) فهذه صورة تعبر عن وحدة الشاعر وخوفه وهي حالة شعورية وحسية، فلقد أورد الماغوط في هذا المقطع أحاسيسه ومشاعره في شكل صور نثرها في نصه، فمن خلالها يبوح بعواطفه الجياشة ويقرب حالته الشعورية للمتلقي، فيمنحه بذلك مشعل القراءة والتأويل والتفسير.

ت)الصورة المركبة :

يقول الماغوط:

سأَمْرُرُ يَدِي"عَلَى خُطوطِ الحَافِلاَتِ

عَلَى الأَرْصِفَةِ الَّتِي تَسَكَّعْتُ عَلَيْهَا

[1]-مُحَمَّد الماغوط، الأعمال الشّعرية، ص55.

والأبواب الصدئة التي اتكأتُ عليها

وأسمع قلبي وهو يهتف من أعماق الأرض المذنبة:

انتقم لبأسك وكفاحك.

تذكّر دموعك في ساحة المدرسه

وأصابعك التي اهترأت على قبضات الحقائب.

تذكر شقيقاتِك النحيلات

وآذانهن المثقوبة بالخيطان

ومتْ هكذا بين البحر والصحراء

أيها الفلاحُ الذي عجرفة الملوكُ "[1].

تتجلى في هذا المقطع مجموعة من الصور الوصفية المتتابعة ، فالصورة الأولى تتمثل في صورة طفولته البائسة التي عاشها وتعرض فيها للظلم والاضطهاد والتهميش (سأمرر يدي على خطوط الحافلات، على الأرصفة التي تسكعت عليها، على الأبواب الصدئة التي اتكأت عليها)، فهو يعود بذاكرته للماضي الأليم والتعيس، وهناك صورة ثانية نقلت الحالة الشعورية للماغوط حين كان طفلا في المدرسة فيتعرض لإهانات أدمعت عينه وقلبه (تذكر دموعك في ساحة المدرسة)، وصورة أخرى لشقيقاته النحيلات اللواتي لا يمتلكن أقراطا بل يضعن الخيطان في آذانهن وهي صورة تحمل دلالات الفقر والعوز، فتعبر هذه الصور الوصفية المتتابعةعن دلالات الأسى والحزن التي مرّ بها الشاعر في طفولته، فشكلت هذه الصور الجزئية مشهدا مأساويا حزينا، حيث اتخذها الشاعر للتعبير عن طفولته البائسة ومواقفه المريرة التي عاشها.

[1]-محمّد الماغوط، الأعمال الشّعرية، ص127.

وقد وظف الماغوط هذا النوع من الصور تعبيرا عن ذاته من جهة وابتداعا من جهة ثانية، فالمبدع الكفء هو من ينقل إلينا ذاتيته في نمط غير معهود ولا مألوف، وعليه يكون الماغوط قد نجح في نقل صور طفولته للقارئ بحساسية شعرية راقية.

ث)الصورة اللوحة:

يقول الماغوط:

"كان بيتنا في غاية الاصفرار

يموت فيه المساء

ينام على أنين القطارات البعيده

وفي وسطه

تنوح شجارُ الرمَّان المظلمةُ العاريه

تتكسّر ولا تنتج أزهاراً في الربيع

حتى العصافير الحنونه

لاتغرد على شبابيكنا

ولا تقفز على باحة الدار."[1]

لقد أفْعَم الشاعر المقطع بسلسلة من الأفعال المتنوعة ذات الحقول الدلالية المختلفة، (كان، يموت، ينام، تنوح، تتكسر، تنتج، تغرد، تقفز) ، فالصورة اللوحة تتشابه مع الصورة المركبة من الناحية التشكيلية، فالمركبة تتشكل من مجموعة من الصور غير المترابطة، أما اللوحة فتتشكل من جملة الأفعال

[1]-محمد الماغوط، الأعمال الشّعرية، ص48.

المتنوعة دلاليا داخل النص الواحد، فالأفعال فيها تمثل بؤرة لإنتاج الصور الشعرية واختلافها وتنوعها، وبالتالي تخلق نوعا من الغموض واللابيان والذي يستدعي قارئا نوعيا يفصل ويحلل كل فعل على حدة ليستخلص مدلولاتها ثم يخرج منها نصوص جديدة.

وتتضح في هذا المقطع معاني الأفعال التي وظفها الماغوط بداية مع الفعل (كان) وهو فعل ماضي والذي يحمل دلالة الزمن الماضي، والفعل في السطر الثاني (يموت) وهو فعل مضارع له دلالة الانتهاء والحزن، ويليه الفعل (ينام) وهو أيضا فعل مضارع يدل على السكون والهدوء، والفعل (تنوح) وهو الآخر من زمن المضارع ويحمل دلالة البكاء الشديد والفوضى والكآبة ومن المحتمل أنه يحمل دلالة الموت والجنائز لأن فعل النواح يكون على الميت عند البعض، والفعل (تتكسر) هو أيضا فعل مضارع يحمل دلالة الانتهاء، أما الفعل (تنتج) فهو فعل مضارع ويحمل معاني الزيادة والتوالد والتنامي، والفعل (تغرد) فعل مضارع يحمل دلالة صوت العصافير وزقزقتها الجميلة، والفعل (تقفز) فعل مضارع يحمل دلالة التغيير والانتقال، بهذه القراءة قد اتضحت دلالات هذه الأفعال واختلافاتها، والتي أنتجت صورا مختلفة داخل النص الواحد.

ج) الصورة البسيطة:

يقول الماغوط:

" وفي غرفتي الممتلئة بصور الممثلين وأعقاب السجائر

أحلم بالبطولة، والدم، وهتاف الجماهير

وأبكي بحرارة كما لم تبك امرأة من قبل "[1]

أورد الشاعر هنا استعارة تصريحية حيث شبه الشاعر نفسه بالمرأة، فحذف المشبه وهو (الشاعر) وأبقى على ذكر المشبه به (المرأة)، وترك القرينة الدالة عليها وهي (البكاء)، فقد استعان

[1]-محمد الماغوط، الأعمال الشّعرية، ص35، 36.

الماغوط بالصور البلاغية –الاستعارة- التي أثرتأعماله الشعرية، فأمدّ تها بصورة شعرية تتضح أنها صور بسيطة لكنها غير ذلك فهي توجب على السامع إعمال فكره للتحليل والإدراك وبالتالي يسهم في عملية الإنتاج والإثراء والتنويع النصي.

إذن ما يمكن استخلاصه من التجربة الإبداعية عند الماغوط هو أن شعريته قامت على التنو يع بين اللغة والإيقاع والصورة وهي مقومات أساسية اعتمدها في بناء شعره، فقد وظف اللغة السهلة البسيطة مبتعدا عن اللغة الغامضة والمعقدة؛ إلا أنّ لغته جاءت مشحونة بطاقات شعرية، فالماغوط فضّ ل اللغة الأقرب من ذاته وهي اللغة اليومية التي تعبر عن تجاربه وانفعالاته الحسية بصدق، حيث أسقط اللغة الشعرية من عليائها وقربهّ ا من المتلقي بغية إيصال الحقائق بأسلوب جمالي وفني، كما وظف الإيقاع ونو ّع فيه، فالقارئ المحلل لقصائد الماغوط يستكشف العديد من الأنواع الإيقاعية فيها وهذا التنويع يخدم قصيدة النثر بعدما تخلت عن الأوزان الشعرية المعهودة، مما أسهم في إبراز جمالية النصوص الماغوطية، وكذا إظهار مدى قدرة الماغوط الإبداعية على الإنتاج الجديد والمغاير الذي يبعث الدهشة، وكذلك وظف الصورة بأنماطها المختلفة حيث عبر ّ من خلالها عن تجربته الشعورية وهي صور متنوعة ومتجدّ دة عبر ّ فيها الماغوط عن مشاعره المنكسرة والكئيبة التي عاشها، فجل الصور تحمل دلالات الحزن والخيبة.

خـــاتـــمـــة

خاتمة:

عالجت هذه الدراسة موضوع قصيدة النثر، وما أثارته من إشكاليات حول مفهومها، وكذا مقوماتها الفنية والإبداعية، ففي نهاية هذا البحث نصل إلى الخلاصة التي تضم مجموعة من الملاحظات والنتائج نقدمها كالآتي:

النتائج النظرية:

1- لقد اختلفت مفاهيم الشعرية باختلاف الزمن وباختلاف الرؤى الثقافية، وتباينت من ناقد لآخر، فهي في حركية وديناميةدائمة وليست بالقارة أو الساكنة.

2- قد تبنت شعرية تودوروف الداخل النّصي دون سواه، ففعّلت بذلك القوانين والخصائص المتحكمة في البناء العضوي.

3- قد اهتم ياكوبسون بأدبية الأدب مركزا على نوعية الدّوال التي تشكل النّص الأدبي، فاللغة عنده هي مادة لبناء النّص، لكنه ركز على مدى جودة ونوعية تلك المادة التي تؤثر في نفوس متلقيها.

4- الشعرية هي مصطلح زئبقي المفهوم غير قار ولا ثابت تتنوع مفرداته، وتتعدد دلالاته بحسب زوايا اشتغال النقاد ورؤاهم التي تفتح آفاقا للدارسين، والتي تثري الدراسات النقدية للخطابات الأدبية.

5- لقد تعددت الخطابات النقدية القديمة حول ماهية الشعريات، فكانت تختلف تارة وتأتلف تارة أخرى، إذ حاولت كل دراسة التفوق على الأخرى، وهذا ما زاد من إبداعية الشعر.

6- إن النقاد العرب المحدثين لم يخلصوا إلى تحديد مصطلح واحد للشعرية، فكل رآها بمنظوره النقدي الخاص لذلك قد تشعبت المفاهيم من منطلق التعدد بين سيميائي وبنيوي وفلسفي، فأصبحت الشعرية تعرف بمنظار الباحث عنها.

7-إنّ الغاية المرجوة من نظرية تداخل الأجناس الأدبية، هي الولوج في عوالم الإبداع بعد فك القيود التي كبّلت العملية الإبداعية للأدب، ألا وهي نظرية نقاء الأنواع الأدبية التي شكلت وهما تمثل في عدم تقبل وجود أنواع أدبية غير التي أُلفت.

8-إنّ النقاد والباحثين لم يتمكنوا من تحديد مصطلح موّحد"لقصيدة النثر"، وكان وراء ذلك مفهومها الزئبقي الذي لم يخضع لقوانين الشعر ولا لقوانين النثر، فغدت بذلك حالة من التشكل الدائم والانبثاق المستمر.

9- أن الرواد الأوائل لقصيدة النثر أمثال بودلير وويتمان دافعوا عن مؤلفاتهم الشعرية التي خرجت عن الأطر التقليدية، ومنحوها القوة للدخول إلى عالم الشعر بدون التصدي إلى أي معوقات، حيث أثبتوا شرعية هذا الشكل الفني الجديد.

10- أن بودلير قد دحض الأشكال التقليدية ورفضها باحثا عن أشكال جديدة، تتوافق وروح العصر وكذا حاجيات الإنسان النفسية للبوح عن مكنوناته دون النظر إلى العقبات التي تحد من ذلك، فقصيدة النثر تعني حرية الشكل والمضمون.

11- قصيدة النثر **Prose poeme** ولدت من رغبة في التحرر والانعتاق عن الأطر التقليدية التي سيطرت لحقب طويلة على فن الشعر، واضعة للشاعر معايير وقوالب جاهزة ينسج عليها قصائده، فالقصيدة النثرية جاءت متمردة على كل ما هو تقليدي.

12- لقيت القصيدة النثرية المناخ الملائم عند الفرنسيين، حيث قبلوا بها كشكل جديد في آدابهم واحتفوا به، على أمل خلق وعي قومي جديد إبان ما عايشوه خلال الثورة الفرنسية، وتلتها تطورات لاحقة في انجلترا وأمريكا حيث التحقت الأخيرتين بالفكر الحداثي نتيجة الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي عايشوها أثناء الحربين العالميتين.

13- قصيدة النثر صاحبة منبع غربي، ولقد ظهرت بالضبط في فرنسا(العهد الأوّل) على يد شارل بودلير، إذ يعتبر الرائد الأول لهذه التجربة الشعرية الجديدة آنذاك، للتتسع بعدها وتشمل أنحاء أوروبا والعالم بأسره.

14- بعدما عرفت قصيدة النثر انتشارا واسعا في الساحة الغربية التحقت بها نظيرتها العربية، وقد مثل لبنان المهد الأول لظهور قصيدة النثر عند العرب، فكان لمجلة شعر الأثر الأكبر في شيوع هذا المشروع التجديدي.

15- إنّ ما وصلت إليه قصيدة النثر العربية من خرق وتجاوز، هو ما تطمح إليه الشعرية العربية المعاصرة.

16- أن قصيدة النثر العربية كان لها أكثر من معين، فقد استوحت فكرتها من الأنموذج الغربي فتأثر الرواد العرب بنظائرهم الغربيين بحيث اغترفوا من ثقافاتهم الأجنبية، ثم انتقلوا إلى العمل بالترجمة لتسهيل الأمر على الشعراء والقراء الذين لا يتقنون اللغات الأجنبية ويزداد عدد المبدعين في الساحة العربية، كما كانت لها دوافع سياسية واجتماعية وأخرى فنية.

17-اشتدّ الصراع حول أحقية قصيدة النثر بالانتماء إلى الشعر، بين المؤيدين والمعارضين لها، فما جاءت به قصيدة النثر من خرق وتجاوز للمعايير التي وضعها النقاد القدماء لم تستسغه الذائقة العربية بسهولة، لاسيما وأن الأمر يتعلق بموسيقى الشعر من أوزان وقوافي والتي تعدّ من المقدسات الشعرية قديما.

18- من أهم صفات قصيدة النثر وخصائصها التي وضعها روادها واتبعهم في ذلك النقاد والدارسين حرصهم بالضرورة الأولى على ما أسموه بوحدة الهيكل الشعري ووحدة البنية الفنية، كما أبدوا حرصهم على ضرورة الإيجاز والكثافة في مستوى حجم النص واللغة، والتركيب لإشراقي بمعنى الجمع بين عناصر الواقع المادي والفكري، والابتعاد عن الشروحات والتفاسير التي تقلل من شأن النص الشعري، كما ركزوا على ميزة المجانية و فكرة اللازمنية وعدم تحديد الهدف في كتاباتهم.

19- لقد دعا أدونيس إلى التمرد على الموروث اللغوي بعد هضمه، فهو النقطة الأساسية في بناء لغة جديدة تتلاءم مع التجار ب الجديدة ومن ضمنها قصيدة النثر، فالشاعر المبدع في نظر أدونيس هو الذي لا يتجاوز التراث كلية، وإنما المبدع الأصيل هو من يهضم التراث ثم يتجاوزه، يهضم اللغة القديمة ليخلق منها لغة جديدة، فالتمرد على اللغة الموروثة قائم إلا أنه لا يلغيها بصفة نهائية، لأنها تمثل المنطلق الأساسي في عملية التجديد الشعري والتفجير اللغوي.

20- اللغة عند الخال تنقسم إلى قسمين: فعلى الرغم من دعوته الحريصة إلى استخدام العامية، إلا أنه لا ينسب كتاباته إلى العامية بل يدرجها ضمن اللغة العربية الجديدة، فاللغة العربية عنده صنفان: لغة عربية قديمة، ولغة عربية جديدة، الأولى ما اكتفت بالفصيح، والثانية ما مزجت بين العامي والفصيح.

21- إن أنسي الحاج كان شاعرا مجازفا ومغامرا على خلاف أدونيس ويوسف الخال، حيث ظل شاعرا صداميا في "لن" والرأس المقطوع" تجاه جدار اللغة، ممثلا لمبدئه في كون الشاعر خالق للغة.

22- إن الغموض يمثل مقوما جوهريا في بناء النص الشعري الحديث والمعاصر، فهو بذلك يعتبر آلية جمالية تقوم عليها قصيدة النثر، حيث سعى شعراؤها إلى التمرد على السائد المألوف مبتعدين عن البساطة والوضوح باحثين عن الغرابة والغموض الذي يجذب به المتلقي النوعي والذي يمارس على هذا النوع من النصوص عملية القراءة بعمق.

23- أن موسيقى قصيدة النثر نابعة من الإيقاع الداخلي للنص الشعري، فهو يتشكل من علاقة الكلمات ببعضها وبدلالاتها المختلفة، ومن التكرار اللفظي والصوتي، وعليه قد شكلت قصيدة النثر إيقاعها الخاص المختلف عمّا ألف، ومنحت شاعرها الحرية المطلقة في الكتابة وخلقت من النص إيقاعا؛ لا عكس ذلك، فمع تجدد النصوص تتجدد الإيقاعات

وتختلف فتتشكل بذلك أنماط إيقاعية كثيرة كإيقاع السكون، التكرار بأنواعه، التوازي، السرد والحوار، البياض والسواد وإيقاع علامات الوقف والترقيم.

24- أن للصورة الشعرية في قصيدة النثر دور هام في البناء العضوي، حيث يستعيض بها الشعراء في تركيب نصوصهم الإبداعية من جهة، ومن جهة أخرى فإنها تمثل عنصرا جوهريا إذ يعبر الشعراء من خلالها عن ذواتهم بطريقة إبداعية، ألا وهي طريقة الإيحاء وبعث الدهشة في نفوس المتلقين، فالشاعر يخرق الدلالة إذ يوظف الدال لغير مدلوله الأصلي، ويقدمها في صور شعرية غامضة فهو يبني نصه بطريقة تستوجب القراءة العميقة، بعيدا كل البعد عن السطحية والمباشرة ليتوصل من خلالها إلى التنويع الإيحائي والتكثيف الدلالي، وبالتالي فإن توظيف الصورة في قصيدة النثر هو سعي نحو الخلق والابتكار لما تمتلكه من خصائص إبداعية، فالمتلقي النوعي يتجاوز المعاني الأصلية للصورة ويتعداها بذلك إلى صور جديدة أنتجها وفق تفسيراته وقدراته وتأويلاته وإمكاناته الفكرية، وتتنوع الصورة في قصيدة النثر بين الصورة الذهنية، الحسية، المركبة، الانتشارية، اللوحة والصورة البسيطة.

النتائج التطبيقية:

1- من خلال التجربة الإبداعية للشاعر أدونيس في قصيدة النثر تبين بأنهاهتم بالقصيدة النثرية كثيرا، فقد اشتغل على تدعيمها وتطويرها وكتابتها، فبحث لها عن عناصر التجديد والتغيير المستمر، لا سيما التجديد اللغوي، فالشاعر في نظره مالك وخالق للغة والشعر هو تجربة الذات في اللغة، وبما أن الذوات تتعدد وتختلف فاللغة أيضا تتعدد من شاعر لآخر ومن ناقد لآخر، ومن محلل لآخر، فقد ارتكز أدونيس على الذات في كتاباته الشعرية، وقد فرضت عليه ذاته الكتابة باللغة المارقة التي تخرق المألوف وتنزاح عنه، وباللغة الغامضة، وباللغة الرامزة الموحية، وبلغة الإشارات الثقافية، كما استعان أدونيس بالإيقاع الداخلي عوضا عن الخارجي لإثبات مدى قدرة شعراء قصيدة النثر على استحداث نمط موسيقي جديد يتلاءم مع فحوى النص الشعري الجديد، وبالنسبة للصورة الشعرية عند أدونيس

فإنه ركز أيضا على تعويض الصورة القديمة واستبدالها بصورة جديدة تكون أكثر قربا للمتلقي المعاصر، فالشاعر المعاصر عليه خلق صور شعرية تنسجم وتتناسب مع مجريات العصر الراهن، فلا يعود إلى توظيف صور الشعر القديم، وما يميز الصور في قصيدة النثر الأدونيسية أنها صور تعبر عن الذات الشاعرة وما يختلج صدر الشاعر من عواطف وأحاسيس.

2- من خلال إبداعات أنسي في قصيدة النثر يمكننا أن نرصد: بأن شعريته قامت على عناصر الشعرية من تجديد لغوي، وتحطيم لنظام الأوزان والقوافي والاستعانة بالإيقاع الداخلي بأنماطه الكثيرة وكذا توظيف الصورة الشعرية بأنواعها، وهي عناصر أساسية اعتمدها الشاعر في بناء نصه، فقد وظف اللغة توظيفا مستحدثا إذ مال إلى عناصر الانزياح والغموض والتناص والرموز،والتي تعدّ سمات أسهمت في نجاح قصيدة النثر الأنسية، وبالنسبة للإيقاع الداخلي في قصائد أنسي فإننا نعثر على العديد من الأنماط الإيقاعية المختلفة كإيقاع التكرار بأنواعه وإيقاع السرد والبياض وغيرها... وقد أسهم هذا التنويع في دعم فكرة التخلي عن نظام الأوزان التقليدية، فقد عوضتها الأنماط الإيقاعية وسدت الفجوة التي تركتها، وكذلك وظف الصورة بأشكالها المختلفة بطريقة فنية وجمالية حيث عبر بمن خلالها عن مشاعره وتجاربه الذاتية المختلطة بين الفرح والقرح.

3- من خلال التجربة الإبداعية عند الماغوط يمكن اعتبار أن شعريته قامت على التنويع بين اللغة والإيقاع والصورة وهي مقومات أساسية اعتمدها في بناء شعره، فقد وظف اللغة السهلة البسيطة مبتعدا عن اللغة الغامضة والمعقدة؛ إلا أنّ لغته جاءت مشحونة بطاقات شعرية، فالماغوط فضّل اللغة الأقرب من ذاته وهي اللغة اليومية التي تعبر عن تجاربه وانفعالاته الحسية بصدق، حيث أسقط اللغة الشعرية من عليائها وقربها من المتلقي بغية إيصال الحقائق بأسلوب جمالي وفني، كما وظف الإيقاع ونوّع فيه، فالقارئ المحلل لقصائد الماغوط يستكشف العديد من الأنواع الإيقاعية فيها وهذا التنويع يخدم قصيدة النثر بعدما تخلت عن الأوزان الشعرية المعهودة، مما أسهم في إبراز جمالية النصوص الماغوطية، وكذا إظهار مدى قدرة الماغوط الإبداعية على الإنتاج الجديد والمغاير الذي يبعث الدهشة،

وكذلك وظف الوردة بأنماطها المختلفة حيث عبرّ من خلالها عن تجربته الشعورية وهي صور متنوعة ومتجددّة عبرّ فيها الماغوط عن مشاعره المنكسرة والكئيبة التي عاشها، فجل الصور تحمل دلالات الحزن والخيبة.

ببليوغرافيا البحث

- **القرآن الكريم براوية ورش عن نافع**

المصادر:

1- الجاحظ:

❖ الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مج3، مكتبة مصطفى الباي الحلبي، القاهرة، مصر، د.ط، 1938.

2- ابن حازم القرطاجني:

❖ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: مُحَّد الحميد بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت ، لبنان ،ط.2، 1981.

3- ابن رشيق القيرواني:

❖ العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1،ط.1، 2001.

❖ العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محي الدين عبد الحميد،ج1، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط.5، 1981.

4- ابن سلام الجمحي:

❖ طبقات فحول الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

5- شمس الدين مُحَّد بن حسين:

❖ مقدمة في صناعة النظم و النثر، تح: مُحَّد بن عبد الكريم، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

6- ابن طباطبا العلوي:

❖ عيار الشعر، شرح: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.1، 1982م.

7- ابن قتيبة:

❖ الشعر والشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

8- قدامة بن جعفر:

❖ نقد الشعر، تح :مُحَّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت.

❖ نقد الشعر، تح: عيسى ميخائيل سابا، المكتبة البوليسية، لبنان، د.ط، 1958.

- المعاجم والقواميس:

1- أحمد مطلوب:

❖ معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، بيروت، ط.1، 2001.

2- مُحَّد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم:

❖ معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، الأردن، د.ط، 1991.

3- ابن منظور:

❖ لسان العرب، دار الصادر، بيروت، م5، ط.1، 1997 ، مادة قصد.

الدواوين:

1- أحلام مستغانمي:

❖ أكاذيب سمكة، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط.1، 1993.

2- أدونيس:

❖ أغاني تنبأ أيها الأعمى، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط.1، 2003.

❖أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر،بيروت، لبنان، د.ط، 1996 ص132.

❖ أغاني مهيار الدمشقي، دار الآداب، بيروت، لبنان، د.ط، 1988.

❖ أغاني مهيار الدمشقي، دار مجلة شعر، بيروت، ط.1، 1961.

❖ المسرح والمرايا، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1988.

❖ المطابقات والأوائل، دار الآداب، بيروت، لبنان، د.ط، 1988.

❖ أمس المكان كان، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط.1، 1995.

❖ أوراق في الريح، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط.ج،1988.

❖ أول الجسد آخر البحر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط.1، 2003.

❖ كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط.ج، 1988م.

❖ مفرد بصيغة الجمع، دار الآداب، بيروت، لبنان، د.ط، 1988.

3- أنسي الحاج:

❖ الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع، دار الجديد، بيروت، د.ط،1994م.

❖ ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة، دار الجديد، بيروت، لبنان، ط.2، 1994.

❖ ماضي الأيام الآتية، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط.1، 1965.

❖ لن المقدمة، دار الجديد، بيروت، لبنان، ط.2، 1982.

❖ لن، دار الجديد، بيروت، لبنان، ط.3، 1994.

4- عبد الحميد شكيل:

❖ تحولات فاجعة الماء،مقام المحبة، إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر،ط.1 ،2002.

❖ صهيل البرتقال، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية موفم للنشر، الجزائر، د.ط،د.ت.

❖ مرايا الماء، مقام بونة، نصوص إبداعية، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر ط.1، 2005م.

5- سركون بولص:

❖ الأعمال الشعرية، المديرية العامة للمكتبات العامة للثقافة والفنون السريانية،ج1، ط.1، 2011م.

6- مُحَمَّد الماغوط:

❖ الأعمال الشعرية، دار المدى، دمشق، سوريا، ط.1، 1998م.

7- نادية نواصر:

❖ ديوان أوجاع، نصوص إبداعية، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007م.

المراجع:

1- إبراهيم محمود خليل:

❖ النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2003م.

2- إحسان عباس:

❖ فن الشعر، دار بيروت، بيروت، لبنان، د.ط، 1955م.

3- أحمد بزون:

❖ قصيدة الثر العربية، دار الفكر الجديد، لبنان، د.ط، د.ت.

4- أحمد حسن الزيات:

❖ دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط.2، 1967م.

5- أحمد زياد محبك:

❖ قصيدة النثر،إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2007م.

6- أحمد عبد المعطي حجازي:

❖ قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، د.ب، ط.1، 2008م.

7- أحمد مُحَمَّد ويس:

❖ ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي بحث في المشاكلة والاختلاف، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط.1، 1438هـ، 2017م.

8- إدوارد الخراط:

❖ الكتابة عبر نوعية، دار الشرقيات، القاهرة، مصر، د.ط، 1994م.

9- أدونيس:

❖ الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، ج3 دار العودة، بيروت، لبنان، ط.4، 1983م.

❖ الشعرية العربية، دار الآداب ، بيروت، لبنان، ط1، 1985م.

❖ زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط.2، 1978م.

❖ زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط.5، 1986م.

❖سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصر ة، دار الآداب، بيروت، ط.1، 1985م.

❖ فاتحة النهايات، دار العودة، بيروت، لبنان، ط.1، 1980م.

❖ مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط.3، 1979م.

❖ موسيقى الحوت الأزرق الهوية ، الكتابة، العنف، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط.1، 2002م.

10- إيمان الناصر:

❖ قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف، دراسات، البحرين، د.ط، 2002م.

11- بشرى موسى صالح:

❖ الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط.1، 1994م.

12- بشير خلدون:

❖ "الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي" ،الشركة الوطنية للطباعة والتوزيع، مركب رغاية، الجزائر، د.ط، 1981م.

13- جابر أحمد عصفور:

❖ دراسة في التراث النقدي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط.5، 1995م.

❖ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي، بيروت، لبنان، ط.3، 1992م.

14- جبرا إبراهيم جبرا:

❖ الرحلة الثامنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

15- جليلة الطريطر:

❖ مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، مؤسسة سعدان للنشر، تونس، د.ط، 2004م.

16- جهاد فاضل:

❖ قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط.1، 1404هـ-1984م.

17- حاتم الصكر:

❖ قصيدة النثر، رؤى نقدية، الإيقاع زئبقية المفهوم والتعيين النصي،مسارات أدبية،العراق، د.ط،د.ت.

18- حسن ناظم:

❖ مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط.1، 1994م.

19- حسين الواد:

❖ البنية القصصية في رسالة الغفران، دار الجنوب للنشر، تونس، د.ط، 1993م.

20- حورية الخمليشي:

❖ الشعر المنثور والتحديث الشعري، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط.1، 2010م.

❖ الكتابة والأجناس، شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، دار التنوير، الرباط، المغرب، ط.1، 2014م.

21- خالدة سعيد:

❖ البحث عن الجذور، دار مجلة شعر، بيروت، لبنان، د.ط، 1960م.

22- خليل الموسى:

❖ الحداثة في الشعر العربي، مطبعة الجمهورية، دمشق، سوريا،ط،1، 1999م.

23- راشد فهد القثامي:

❖ شعرية الإيقاع بحث في قصيدة مُحَّد الثبيتي، أروقة للدراسات والنشر والترجمة، القاهرة، ط.1، 2014م.

24- رجاء عيد:

❖ لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، د.ط، 1985م.

25- رشيد يحياوي:

❖ الشعري والنثري، دار الأمان ، الرباط، المغرب، د.ط، 2001م.

❖ الشعرية العربية، الأنواع والأغراض، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1991م.

❖ قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة، أفريقيا الشرق، البيضاء، ط.1، 2008م.

26- رمضان الصباغ:

❖ في دراسة الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط.1، 2002م.

27- سعيد الورقي:

لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، الاسكندرية، مصر، ط.2، 1983م.

28- سعيد بن زرفة:

❖ الحداثة في الشعر العربي أدونيس أنموذجا، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع،د.ب، ط.1، 2004م.

29- شاكر لعيبي:

❖ الشاعر الغريب في المكان الغريب، التجربة الشعرية في سبعينيات العراق، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط.1، 2003م.

30- شريف رزق:

❖ آفاق الشعرية العربية الجديدة في قصيدة النثر، دار الكفاح، الدمام، السعودية، ط1.، 2015م، 1436هـ.

❖ قصيدة النثر في مشهد الشعر العربي، مركز الحضارة العربية للإعلام، د.ب، د.ط، 2010م.

31- عبد الله شريق:

❖ في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط.1، 2003م.

32- شكري عزيز ماضي:

❖في نظرية الأدب، دار الطباعة الحديثة للنشر و التوزيع، بيروت، لبنان،ط.1، 1982م.

33- صقر أبو فخر:

❖ حوار مع أدونيس، "الطفولة، الشعر"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ب، ط.1، 2000م.

34- صلاح عبد الصبور:

❖ حياتي في الشعر،دار العودة، بيروت، لبنان، ط.2.، 1988م.

35- صلاح فضل:

❖ أساليب الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط.1 ،1995م.

❖ أساليب الشعرية العربية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 1998م.

36- عبد الله الغذامي:

❖ الخطيئة والتفكير، دار الآداب، بيروت، لبنان ،ط.1، 1993م.

37- عثمان ميلودي:

❖ شعرية تودوروف، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1990م.

38- عز الدين اسماعيل:

❖ التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط.4، 1979م.

❖ الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط.3، 1966م.

39- عز الدين المناصرة:

❖ إشكاليات قصيدة النثر (نص مفتوح عابر للأنواع)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002م.

40- عزت مُحَمَّد جاد:

❖ نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د.ط، 2002م.

41- عزيز شبيل:

❖ نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، دار مُحَمَّد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط.1، 2001م.

42- عصام العسل:

❖ الخطاب النقدي عند أدونيس، قراءة الشعر أنموذجا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.1، 2007م.

43- علي جعفر العلاق:

❖ في حداثة النص الشعري –دراسة نقدية-، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط.1، 1990م.

44- علي داخل فرج:

❖ محاكمة أنثى، قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي، دراسة ما وراء نقدية، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ط.1، 2011م.

45- عميش العربي:

❖ خصائص الإيقاع الشعري،بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، دار الأديب، وهران،د.ط،2005م.

46- غازي طليمات وعرفان الأشقر:

❖ تاريخ الأدب العربي-الأدب الجاهلي قضاياه ، أغراضه، أعلامه، فنونه-، دار الإرشاد، دمشق، سوريا، ط.1، د.ت.

47- غالي شكري:

❖ شعرنا الحديث إلى أين..؟، دار الشروق، القاهرة، بيروت، ط.3، 1968.

❖ شعرنا الحديث... إلى أين ؟، دار الآفاق، الجديدة ، بيروت، ط1، 1968.

48- عبد الله الغذامي:

❖ الخطيئة والتفكير من التكوينية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط.4، 1998م.

49- غنيمي مُحَمَّد هلال:

❖ النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، د.ط،2004م.

50- فاطمة الطبال بركة:

❖ النظرية الألسنية عند رومان ياكوبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، د.ط، د.ت.

51- فتحي أحمد عامر:

❖ من قضايا التراث العربي، دراسة نصية نقدية تحليلية مقارنة –النقد والناقد، منشأة المعارف، الاسكندرية ، مصر، دط، د.ت.

52- عبد القادر عبد الجليل:

❖ الأصوات اللغوية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ط.1، 1998م.

53- كمال أبو ديب:

❖ جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت،ط.1، 1989م.

❖ في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط.1، 1987م.

54- كمال خير بك:

❖ حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط.1، 1982م.

❖ حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط.2، 1406هـ 1986م.

55- مُحَمَّد العبد:

❖ اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر، مصر،ط.1، 1989م.

56- مُحَمَّد أمنصور:

❖ استراتجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 2006.

57- مُحَمَّد بنيس:

❖ الشعر العربي بنياته وإبدالاتها الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط.1، 1990م.

58- مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف:

❖ الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط.1، 1990م.

59- مُحَمَّد صابر عبيد:

❖ القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2001م.

60- مُحَمَّد علاء الدين عبد المولى:

❖ وهم الحداثة مفهومات قصيدة النثر نموذجا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2005م.

61- مُحَمَّد لطفي اليوسفي:

❖ في بنية النص الشعري المعاصر، دار سراب للنشر، تونس، د.ط،1985م.

62- مُحَمَّد مبارك:

❖ فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط.7، 1987م.

63- محمود إبراهيم الضبع:

❖ قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة، مصر، ط.1، 2003م.

64- المراغي أحمد الصغير:

❖ الخطاب الشعري في السبعينات، دراسة آليات تحليل الخطاب، دار العلم والإيمان للنشر، مصر، د.ط، 2009م.

65- مصطفى الجوزو:

❖ نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط.1، 1981م.

66- عبد الملك مرتاض:

❖ قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط.1 ، 2009م.

67- موافي عبد العزيز:

❖ قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط.1، 2004م.

68- نازك الملائكة:

❖ قضايا الشعر المعاصر، المركز الثقافي العربي، حلب، سوريا، ط.1، 1962م.

69- نذير العظمة:

❖قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، المملكة العربية السعودية، ط.1، 2001م.

70- نعمان بوقرة:

❖ مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط.1، 2008م.

71- نعمان عبد السميع متولي:

❖ إيقاع الشعر العربي(الشعر البيتي، الشعر الحر، قصيدة النثر)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، ط.1، 2013م.

72- يوسف بكار:

❖ في العروض والقافية، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط.2، 1990م.

73- يوسف حامد جابر:

❖ قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، د.ط، 1988م.

74- يوسف الخال:

❖ الحداثة في الشعر،دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط.1، 1978م.

- الكتب المترجمة:

75- أرسطو طاليس:

❖ فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط.2، 1973م.

76- تزيفطان تودوروف:

❖ الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.2، 1990م.

❖ القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر: خيري دومة، دار شرقيات، القاهرة، مصر، ط.1، 1997م.

77- جان جاك لوسيركل:

❖ عنف اللغة، تر: مُحَمَّد بدوي، مرا: سعد مصلوح، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط.1، 2005م.

78- جان كوهين:

❖ بنية اللغة الشعرية، تر: مُحَمَّد الولي ومُحَمَّد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 1986م.

❖ النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، مصر، ط.4، 2000م.

79- جمال الدين بن الشيخ:

❖ الشعرية العربية، تر: مبارك حنون ومُحَمَّد الولي ومُحَمَّد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1996م.

80- جوليا كريستيفا:

❖ علم النص، تر: فريد الزاهي، مرا: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، د.ت.

81- جيرار جينت:

❖ مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب،ط.1، 1985م.

82- رنيه وليك وآوستن وآرن:

❖ نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، د.ط، 1412هـ - 1992م.

83- رومان جاكبسون:

❖ قضايا الشعرية، تر: مُحَمَّد الوالي ومبارك، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء ،المغرب، ط.1، 1988م.

84- س موريه:

❖ الشعر العربي الحديث (1800-1970)، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، تر: شفيع السيد وسعد مصلوح، دار الطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.

85- سوزان برنار:

❖ قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد، مرا: علي جواد الطاهر، دار المأمون، القاهرة، ط1، 1993م.

86- عاطف فضول:

❖ النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، تر: أسامة إسبر، المشروع الأعلى للثقافة، د.ب، د.ط، 2000م.

87- ماري شيفير:

❖ ما الجنس الأدبي؟، تر: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 1997م.

المجلات:

1- **أدونيس:**

❖ في قصيدة النثر مجلة" شعر"، بيروت، لبنان، ع14، 1960م.

❖ محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة شعر، بيروت، ع11، 1962م.

❖ مرثية القرن الأول، دار مجلة شعر، بيروت، لبنان، ع14، أبريل 1960م.

2 - **آصف عبد الله:**

❖ الحداثة الشعرية وقصيدة النثر، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، سوريا، ع343، 1999م.

2- **آرثر رامبو:**

❖ أربع عشرة قصيدة، مجلة شعر، ع11، 1يونيو ،1959م.

- **الأمير يسري:**

❖ حوار مع أدونيس حول مجلة شعر وقصيدة النثر، مجلة شعر: أسئلة الحداثة القديمة الجديدة، الآداب، بيروت، ع10، 2001م.

- **أنسي الحاج:**

❖ أربعة قصائد، البيت العتيق، مجلة شعر، ع16،لبنان، 1 أكتوبر1960م.

❖ ثلاث قصائد، حالة حصار، دار مجلة شعر، مجلة شعر، ع14، 1960م.

❖ ثلاث قصائد، رائحة الحليب، مجلة شعر، دار مجلة شعر، ع5، 1958م.

❖ ثلاث قصائد، رجولة، مجلة شعر، دار مجلة شعر،ع5، يناير 1958م.

❖ ثماني قصائد، في قبضة العيون، مجلة شعر، دار مجلة شعر، ع21، 1962م.

4- **حاتم الصكر:**

❖ قصيدة النثر والاحتمالات المؤجلة، مجلة الأديب المعاصر، الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، ع41، 1990.

5- **حسن مخافي:**

❖ الأسس النظرية لقصيدة النثر- مرحلة التأسيس- مجلة علامات، ع11، 17 أغسطس2020.

6- **عبد حكيم راضي:**

❖ بنية الخطاب الشعري لعبد الملك مرتاض، دراسات في النقد التطبيقي، مجلة فصول،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع 1، م.8، مايو 1989م.

7- **خالدة سعيد:**

❖ الهوية المتحركة، مجلة مواقف، ع 17-18، 1971م.

8- **رشيد طلبي:**

❖ مجلة الكلمة/دراسات، اللغة والأساليب الفنية في قصيدة النثر، ع 100، أغسطس، 2015م.

9- **رشيد يحياوي:**

❖ أنسي الحاج في المقدمة، مجلة نصوص من خارج اللغة، شبكة أطياف الثقافية ع11، ماي 2010م.

❖ نصوص من خارج اللغة، أنسي الحاج شاعر الحداثة والتجديد وكل الأزمنة، إصدار شبكة أطياف الثقافية، مجلة نزوى، ع11، 01 أبريل، 2000م.

10- **رمضان حينوني:**

❖ الإيقاع في قصيدة النثر شعر الماغوط أنموذجا، مجلة الموقف الأدبي، ع516، نيسان، 2014م.

11- **فخري صالح:**

❖ قصيدة النثر العربية، مجلة فصول، مصر، ع1، 1يناير 1997م.

12- **فرحان بدري الحربي:**

❖ سيمياء الحداثة في قصيدة النثر، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، جامعة بابل، العراق، ع 3-4، م 7، 2008م.

13- **شريف رزق:**

❖ المفاهيم النظرية للأنواع الشعرية في شعر ما خارج الوزن، مجلة نزوى، ع15، يوليو 1998م.

14- **مُحَمَّد الشحات:**

❖ قصيدة النثر من الفوضى الخلاقة إلى الشعريات البديلة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ع92، شتاء 2015م.

15- **مُحَمَّد علاء الدين عبد المولى:**

❖ وهم الحداثة، نقلا عن صلاح فضل، مجلة العربي، كانون الثاني، 1995م.

16- **مُحَمَّد يحيى الحمصاني:**

❖ "قصيدة النثر وإشكالاتها عند عبد العزيز مقالح"، مجلة نزوى، ع61، يناير 2010 م، 1413هـ.

17- **محي الدين اللاذقاني:**

❖ القصيدة الحرة، معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية، مجلة فصول، ع1، 1يناير، مصر، 1997.

18- **مصطفى عراقي:**

❖ تجدد موسيقى الشعر العربي الحديث بين التفعيلة والإيقاع(الشعر رؤية وإيقاعا)، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ع01،71نوفمبر 2010، ج17، مج18، ذو القعدة 1431هـ، نوفمبر 2010

19- هاني مندس:

❖ قصيدة النثر في لبنان، مجلة شعر، دار الثقافة والارشاد القومي، بيروت، لبنان، ع8 أغسطس1964م.

20- يوسف الخال:

❖ باب أخبار وقضايا، مجلة شعر، بيروت، ع 9، 1959م.

❖ باب قضايا وأخبار، مجلة (شعر)، دار مجلة شعر، بيروت، ع3، 1957م.

❖ مفهوم القصيدة الحديثة، "نظرية الشعر"، مجلة شعر، بيروت، ع27، جويلية 1963م.

المؤتمرات:

1- **عمر عبد الهادي عتيق:**

❖ تداخل الأنواع الأدبية في الرواية، (عكا والملوك)، للروائي أحمد رفيق عوض، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر،ج1، 2008.

المواقع الكترونية:

1- حسن طلب:

❖ ديوان آية جيم، من الموقع الإلكتروني www.kotobarabia.com

2- شربل داغر:

❖ عن قصيدة النثر بين الترجمة والإبداع، لبنان، من الموقع الإلكتروني www.charbeldagher.com

❖ شربل داغر مع داليا عاصم، قصيدتي، لحظتي، القاهرة، من الموقع الإلكتروني www.charbeldagher.com

3- مصطفى الكيلاني:

❖ قراءات ثلاث كبرى لـ "قصيدة النثر" العربية، من الموقع الإلكتروني www.charbeldagher.com

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

مقدمة: .....أ- ط

مدخل: 10

1-الشعرية الغربية وديناميكتيك المفهوم: 11

أ)شعرية تزيفطان تودوروف: 12

ب)شعرية رومان ياكوبسون:. 13

ت)شعرية جون كوهن:..... 14

2- خصائص الشعر في المدونة النقدية العربية 16

2-1 في المدونة النقدية القديمة: 16

2-1-1 أبو عبد الله مُحَمَّد بن سلام الجمحي:..... 16

2-1-2 أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ:.....17

2-1-3 أبو مُحَمَّد عبد الله بن قتيبة الدينوري :..... 18

2-1-4 أبو الحسن بن طباطبا العلوي:..... 19

2-1-5 قدامة ابن جعفر :..... 20

2-1-6 أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني:..... 21

2-1-7 أبو الحسن حازم القرطاجني:..... 22

2-2 في المدونة النقدية المعاصرة:..... 23

2-2-1 الشعرية عند أدونيس:..... 23

2-2-2 الشعرية عند كمال أبو ديب:..... 26

2-2-3 الشعرية عند عبد الله الغذامي:.....28

2-2-4 الشعرية عند صلاح فضل:..... 28

2-2-5 الشعرية عند رشيد يحياوي:..... 29

3-الفرق بين الشعرية و الأدبية :.....30

4-المهدات الأولى لنظرية الأجناس الأدبية.. 31

أ)الجنس الأدبي عند الغرب:..... 33

ب)الجنس الأدبي عند العرب:..... 34

ت)تداخل الأجناس الأدبية:..... 36

الفصل الأول : إشكالية المصطلح الماهية /التصور/ التطور: 39

المبحث الأول : المفهوم اللغوي والاصطلاحي لقصيدة النثر. 40

1-ماهية قصيدة النثر:.....40

أ)القصيدة:..... 40

ب)النثر:.....41

2- قصيدة النثر:.....42

أ)المفاهيم الغربية:.....42

ب)المفاهيم العربية:..... 44

المبحث الثاني : نشأة وتطور قصيدة النثر عند الغرب والعرب. 51

1-قصيدة النثر الجذور والإرهاصات الغربية: 51

-رواد قصيدة النثر الغربيين:.....55

2-قصيدة النثر المرجعية والارهاصات العربية: 56

المبحث الثالث : عوامل ظهور قصيدة النثر وعلاقتها بالنمط الغربي 61

1-التأثر بالآداب الأجنبية:..... 61

2-عامل الترجمة: 68

3-الدوافع السياسية والاجتماعية:..... 72

4-الدوافع الفنية: 75

المبحث الرابع : موقف النقاد الحداثيين من قصيدة النثر. 78

1- الفريق المعارض/الرافض:..... 78

أ)موقف الناقدة العراقية نازك الملائكة:..... 78
ب)موقف الناقد المصري أحمد عبد المعطي حجازي:..... 80
ت) موقف الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض:.....83
2-الفريق المؤيد /الموافق:..... 84
أ)موقف الناقد المغربي عبد الله شريق:..... 84
ب)موقف الناقد السوري أدونيس:..... 89
ت)موقف الناقد اللبناني شربل داغر.....91
ث)موقف الناقد العراقي شاكر لعيبي:..... 93
الفصل الثاني: بحث في خصائص وجماليات قصيدة النثر 96
المبحث الأول : الخصائص الفنية لقصيدة النثر 97
1-الخصائص الفنية لقصيدة النثر عند سوزان برنار.....97
أ)الوحدة العضوية (L'unité organique):..... 97
ب)المجانية (La gratuité):..... 98
ت)الكثافة والإيجاز (La brièveté):..... 99
2-الخصائص الفنية لقصيدة النثر عند أدونيس:.... 100
أ)الوحدة العضوية:..... 100
ب)المجانية 101
ت)الإيجاز:..... 101
3-الخصائص الفنية لقصيدة النثر عند أنسي الحاج:.....103
أ)الوحدة العضوية:..... 104
ب)المجانية:..... 104
ت)الإيجاز:..... 105
المبحث الثاني : جمالية اللغة في قصيدة النثر.....108

1-ملامح اللغة الإبداعية في "قصيدة النثر"....108

أ) لغة النثر مقابل لغة الشعر 110

ب)أنماط اللغة في قصيدة النثر.....113

ت)قضية تفكيك اللغة (الهدم والبناء)..... 114

2-أعضاء مجلة شعر واللغة الشعرية 117

أ)اللغة عند أدونيس.....117

ب) اللغة عند يوسف الخال.....122

ت) اللغة عند أنسي الحاج.....122

3-غموض اللغة في قصيدة النثر 125

المبحث الثالث : جمالية الإيقاع في قصيدة النثر. 129

1- الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر: 129

2-مفهوم الإيقاع عند نقاد قصيدة النثر: 131

3-أنماط التشكيل الإيقاعي الداخلي وجماليته في قصيدة النثر 134

أ)إيقاع الحرف (الصوت):..... 134

ب) إيقاع الكلمة (المفردة):..... 137

ت) إيقاع التركيب(الجملة):..... 139

ث)إيقاع التكرار:..... 140

ج)أنواع التكرار في قصيدة النثر:..... 142

-تكرار الحرف:.....142

-تكرار الكلمة: 143

- تكرار الجملة: 144

ح)إيقاع التوازي/المقابلة/التضاد:..... 146

خ)الإيقاع الدرامي/ إيقاع السرد والحوار:..... 148

د)تشكيلات البياض والسواد:..... 150

المبحث الرابع : . تشكيلات الصورة الشعرية وحضورها في قصيدة النثر.....155

1-مفهوم الصورة الشعرية 155

2-الصورة في قصيدة النثر:.....158

3- أنماط الصورة في قصيدة النثر: 160

3-1 عند يوسف حامد جابر:.....160

أ)الصورة الذهنية:..160

ب) الصورة الحسية: 162

ت) الصورة المركبة: 163

3-2 عند محمد لطفي اليوسفي.....166

أ)الصورة اللوحة:.. 166

ب)الصورة الانتشارية :.....168

ت)الصورة البسيطة :. 170

الفصل الثالث : دراسة تطبيقية لرواد قصيدة النثر 172

المبحث الأول : الإبداع عند أدونيس 173

1-اللغة عند أدونيس :..... 173

أ)الانزياح / التجديد في اللغة:..... 173

ب) الغموض / لغة الصور الغامضة :..... 175

ت) التناص / لغة الإشارات الثقافية :..... 176

ث)الرمز /لغة الصور الموحية :..... 177

2-الإيقاع عند أدونيس:.... 178

أ)الإيقاع الساكن:..... 179

ب)إيقاع تكرار الحرف/ الصوت :..... 180

ت)إيقاع تكرار الكلمة / اللفظة:..... 181
ث)إيقاع تكرار الجملة / العبارة:..... 182
ج)إيقاع التوازي:..... 183
ح)إيقاع السرد:..... 184
خ)تشكيلات البياض:..... 185
د)إيقاع علامات الترقيم والوقف :..... 186
3-الصورة عند أدونيس:.... 187
أ)الصورة الذهنية:..... 187
ب)الصورة الحسية:..... 188
ت)الصورة المركبة :..... 189
ث)الصورة اللوحة:..... 190
ج)الصورة البسيطة:..... 191
المبحث الثاني : الإبداع عند أنسي الحاج 194
1-اللغة عند أنسي الحاج:.....194
أ) الانزياح/ تجديد اللغة:..... 194
ب) الغموض / لغة الصور الغامضة :..... 195
ت) التناص / لغة الإشارات الثقافية :..... 196
ث) الرمز / اللغة الرامزة الموحية:..... 197
2- الإيقاع عند أنسي الحاج:.....198
أ)إيقاع السكون:..... 199
ب)إيقاع تكرار الحرف / الصوت :..... 199
ت)إيقاع تكرار الكلمة / المفردة :..... 200
ث)إيقاع تكرار الجملة / العبارة :..... 201

ج)إيقاع التوازي :..... 203
ح) تشكيلات البياض والسواد :..... 204
خ)إيقاع السرد / الحوار :..... 205
د)إيقاع علامات الترقيم والوقف:..... 206
3- الصورة عند أنسي الحاج:.....207
أ)الصورة الذهنية:..... 207
ب)الصورة الحسية:..... 208
ت)الصورة المركبة:..... 209
ث)الصورة اللوحة:..... 210
ج)الصورة البسيطة:..... 211
المبحث الثالث : الإبداع عند محمد الماغوط 214
1- اللغة عند محمد الماغوط:.....214
أ) الانزياح / تجديد اللغة :..... 214
ب) الغموض/ لغة الصور الغامضة:..... 215
ت) التناص / لغة الإشارات الثقافية :..... 216
ث) الرمز / لغة الصور الموحية:..... 217
2- الإيقاع عند محمد الماغوط:.....218
أ)الإيقاع الساكن:..... 218
ب)إيقاع تكرار الحرف/ الصوت :..... 219
ت)إيقاع تكرار الكلمة / المفردة :..... 220
ث)إيقاع تكرار الجملة / العبارة :..... 222
ج)إيقاع التوازي / المقابلة:..... 223
ح)تشكيلات البياض :..... 224

خ)إيقاع السرد / الحوار:..... 226

د)إيقاع الوقف وعلامات الترقيم:..... 228

3- الصورة عند محمد الماغوط:.....229

أ)الصورة الذهنية :..... 229

ب)الصورة الحسية :..... 230

ت)الصورة المركبة :..... 231

ث)الصورة اللوحة:..... 233

ج)الصورة البسيطة:..... 234

خاتمة: 236

ببليوغرافيا البحث : 244

فهرس الموضوعات 265

ملخص البحث: شهدت الشعرية العربية تحولات كبرى على مستوى الشكل والمضمون، ومن هذا نلفي أن الانتقال في الكتابة من نظام الشطر إلى نظام السطر يعد ـ من أبرز الظواهرالشكلية التي طرأت على الشعر العربي، كما نلفي تغيرات مسـ ـت المضامين وخلخلتها، فتجاوزت الأسس والمعايير التي أسهمت في تشكيل النص الإبداعي، إذ نتجت عن هذه التجاوزات قصيدة التفعيلة التي خرقت نظام الخليل ثم تلتها قصيدة النثر التي مثلت شكلا من أشكال الشعرية المو ـ لد عن تداخل الأجناس الأدبية، فلقد أضحت التجربة الشعرية العربية مع قصيدة النثر تجربة شعرية مغايرة، نادت بتحطيم القوالب والمعايير الشعرية الجاهزة وتجاوزها بغية تطوير وتجديد الشعر العربي، لتتلقى رحابة واحتضانا من قبل جماعة مجلة شعر أمثال يوسف الخال، أدونيس، أنسي الحاج وغيرهم...، فقد اهتم هؤلاء الشعراء بهذا الجنس الأدبي حيث رحبوا به في عوالم الشعرية وأولوه عناية واهتماما من الجانب التنظيري وكذا الإبداعي، محاولين التعريف بها-قصيدة النثر - ثم الكشف عن جمالياتها.

الكلمات المفتاحية: الشعرية، التجاوز، الأجناس الأدبية، قصيدة النثر، مجلة شعر، التنظير، الإبداع، الرواد.

Résumé : La poésie arabe a rencontré de grands changements au niveau de la forme et du contenu ,et un des phénomènes les plus remarquables sur la forme de la poésie arabe est le passage du système du vers au système de la ligne ,on trouve d'autres changements qui ont touché au contenu et l'ont déstabilisé et ont de cette sorte négligé les bases et les normes qui ont contribué à la construction d'un texte créatif, les conséquences de ces dépassements donnent naissance a un poème en vers libre ce dernier a cassé le système d'Elkhalil puis le poème en prose l'a suivit celui-là représente un des formes des versions littéraires qui sont nées d'un mixte de variétés littéraires, cependant l'expérience poétique arabe avec le poème en prose est une nouvelle expérience qui a détruit les normes et les formes poétique prête et les a dépassé afin de donner un aspect original à la poésie arabe traditionnelle ,et cela a plu au groupe du magazine dont Youcef Elkhal,Adounisse, Anssi Elhaj ,..et bien d'autres
Ces poètes se sont intéressés à ce genre littéraire dans leurs royaumes littéraires et lui ont donné beaucoup d'importance d'un point de vue théorique et créatif afin de la faire connaître -la poésie en prose - et de montrer sa beauté
Les mots clés:la poésie, dépassement, genres littéraires, poème en prose ,magazine poétique, théorisation, création, pionniers.

Summary :Arabic poetry has undergone major changes in terms of form and content, and one of the most remarkable phenomena in the form of Arabic poetry is the transition from the system of verse to the system of line. Other changes that have affected the content and destabilized it have neglected the foundations and norms that have contributed to the construction of a creative text. The consequences of these transgressions have given birth to a free verse poem, which has broken Elkhalil's system, followed by the prose poem, representing one of the literary versions born of a mix of literary genres. However, the Arab poetic experience with the prose poem is a new experience that has destroyed the ready-made poetic norms and forms and surpassed them to give an original aspect to traditional Arabic poetry, which pleased the group of the magazine including Youcef Elkhal, Adounisse, Anssi Elhaj, and others. These poets have shown interest in this literary genre in their literary realms and have given it great importance from a theoretical and creative perspective in order to make it known - the prose poem - and to show its beauty.
Keywords: poetry, transgression, literary genres, prose poem, poetic magazine, theorization, creativity, pioneers.