جامعة البحرين

كلية الآداب

قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية

# قضية النثر العربية

## التغاير والاختلاف

بحث مقدم لإكمال متطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

إعداد الطالبة : إيمان عيسى الناصر

الرقم الجامعي : 9366 1984

إشراف الدكتور: عبد القادر حبيب فيدوح

السنة الجامعية : 2002 - 2003

University of Bahrain
LIBRARY

بسم الله الرحمن الرحيم



وَأَن لَّيْسَ لِلْإِنسَانِ إِلَّا مَا سَعَىٰ ۝ وَأَنَّ سَعْيَهُ سَوْفَ يُرَىٰ

صدق الله العظيم

النجم 39 – 40



إلى التي علمتني كيف أتحدى ، وكيف أبحر من دون مجداف

... ندى ...

شهوة الحرف

# مقدمة

# مُقَدِّمَة

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

وهي وإن عُدت ــ تاريخيا ــ تعبيرا عن السخط والتبرم من الأشكال الثابتة والقيم الإبداعية الراسخة ، فإنها ــ جوهريا ــ خلاصة ما يتطلع إليه الحس حين يرفض الواقع ، وينفر من المألوف ، ويستبق الغيب ؛ بمعنى أنها ــ جدليا ــ نتاج ثورة على السائد الفني الذي لم يبارح المعطى ، وظل يطابقه أو يحاكيه .

وقد حملت حداثية الشعر العربي أولى بذور ذلك التحول عندما أقدم أدونيس على استلهام رؤية سوزان برنار في كتابها " قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن " ، ونقل أدواتها لمقاربة قصيدة النثر العربية .

وربما تطلّع أدونيس من خلال ذلك إلى معمارية جديدة للقصيدة العربية مغايرة تماما للأشكال التقليدية بما فيها قصيدة التفعيلة ،غير أنه لم يسلم من

التناقض والمغالاة إلى أن أرهقه الشكل الأسمى أو الشكل الحر ، وظل حائرا بين فوضى اللاشكل وضبطه في نظام .

وكأي تحول قد يخلخل النظم المعهودة ، أثارت قصيدة النثر العربية إشكالية التأصيل من منظور **التعارض مع التراث والتغاير مع الغرب**.ووضعت في صراع عقيم ، بل إن جل النقاد لم يعترفوا بها بوصفها شكلا فنيا خلاقا كما فعلوا مع **قصيدة التفعيلة** التي عدّوها مظهرا تجديديا ؛ لأنها لم تفارق عمود الشعر ، ولم تخرج عن التمسك بإطار **القديم** ــ إلا فيما ندر ، وفي الشكل ــ وهو المطلب الذي تمردت عليه قصيدة النثر فجوبهت بالتجاهل والاعتراض والنفي خارج الذاكرة الإبداعية والثقافية ، غير أنها قاومت " **الوثن**" ، وأحدثت **هزة جمالية على مستويي النص والتلقي** .

كانت مجلة شعر اللبنانية فضاءً رحبا لاحتضان ميلاد قصيدة النثر العربية ، فقد تبنت مجموعة من الشعراء أمثال أدونيس ، أنسي الحاج ، يوسف الخال ، محمد الماغوط ، شوقي أبي شقرا ، وغيرهم ، هذا النوع الأدبي المغاير ممارسة وتأصيلا ، كما وقع في اعتقاد بعضهم أن قصيدة النثر لم تتبنّ ميراث الأسلاف ، ولا هي على طريقتهم . بينما أومأ البعض الآخر إلى إمكان وجود تجليات أو إرهاصات لهذا النوع الأدبي في المنظومة التراثية ملمحين إلى استيحاء ذلك من الخطاب القرآني بوصفه خطابا مختلفا بنية وأسلوبا ، فهو مغاير للشعر ، كما أنه مغاير للنثر ، غير أن استبعاد هذا الاحتمال ظل واردا لاستنكار صفة الشعرية عن القرآن ﴿ إِنْ هُوَ إِلاَّ وَحْيٌ يُوحَى ﴾ النجم:4 .

صحيح أن التراث العربي عرف تصاعد بعض الأشكال النثرية نحو الشعرية ، غير أنها لم توفق حينها ، ويعزى ذلك التطلع إلى الفلاسفة المسلمين لما توسموه في تلك الأشكال من حس شعري . فقد جزم الفارابي أن "القول إذا توافر له عنصر المحاكاة والتخييل وافتقد الوزن سمي شعرا "،كما أن ابن سينا لم يخف شغفه بتلك الأشكال من خلال قوله: "قد تكون أقاويل منثورة مخيلة ، وقد تكون أوزان غير مخيلة ساذجة بلا قول ". كما أكد حازم القرطاجني على عنصر الايقاع الداخلي للكلمات .

ولأسباب عديدة بدا للبعض أن قصيدة النثر تتعارض كليا مع التراث في ظل ترسيخ الوزن والقافية بوصفهما عنصرين أساسين لتمييز الخطاب الشعري. وهكذا تراجعت تلك الأشكال لأنها افتقدت المناخ التقبلي والقارئ المختلف .

أما شاعرية الكتابة النثرية ، فلها حضور مبكر ، لما حظيت به من اهتمام في الذائقة الإبداعية ، إلا أنها لم تصنف شعرا ، واصطلح عليها أحيانا بـــ "**النثر الشعري** " أو "**الشعر النثري**" ، وقد يكون جبران خليل جبران هو أول من فجر تلك الشاعرية الخلابة بأسلوبه القوي ، ولغته المكثفة .

وفي بداية الستينيات ظهر جدل قصيدة النثر مطلا بكل ذلك التطلع والتوهج والتدفق ، ومما زاد من تفجيرها انفتاح الرؤيا الشعرية على الموروث الصوفي بكثافة رموزه ، وعمق معانيه ، واتساع مجاله الإشاري والإيحائي من جهة ، والتراث الغربي بمظاهره التجريبية من جهة أخرى ، مما أفضى إلى تحولات التأمل الرؤيوي حيث حملت قصيدة النثر أفق انتظار مغايرا لما استدعته

حركية التحول في انتقالها من **الحسي إلى الحدسي** ، فصار الشعر " **تفكيرا بواسطة الصور**" ، وصار الشاعر " **خالق كلمات** " ، وأصبح " **الشعر فن تصور الممكن** " ، ومعنى يتجدد دائما بتجدد قارئه . ومن نتائج ذلك التحول ، التوجه نحو الرموز الأسطورية لتحقيق عنصر الرفض ، والرموز الصوفية لمعايشة المكابدة الروحية والوجدانية .

ولقد سعت قصيدة النثر إلى إيجاد طريقة مختلفة ليس لرؤية العالم وحسب وإنما لرفضه وتجاوزه وإعادة بنائه . كما أخضع الشعر لمختلف عناصر التجريب بدعوى إخصاب النص الشعري ، وانسحب طموح الشعراء الى تحقيق أسمى مستويات التجلي والقدرة على ابتكار الأشكال .

وقد حملت مجلة شعر أولى بوادر تحولات الشكل ، حيث ركز روادها على هوية قصيدة النثر المستمدة من طريقة بنائها وانبثاقها . فماذا أضافت قصيدة النثر العربية ؟ وما الطروحات التي انتهت إليها ؟ أحالت الاعتراضات والانتقادات من دون اندفاعها وتدفقها ؟ وهل استطاعت أن تنفي عنها مقولة الاستلاب والانسلاخ والاستغراب ؟ ومم تستمد صلابتها ؟ .

ترجح أغلب الدراسات أن قصيدة النثر تستمد قوتها من اللغة ، ومن عناصر **الإيجاز** ، **والكثافة** ، **والتوهج** ، **والرؤيا** ، **والإشراق** ، ومن بعض الخصائص الأسلوبية مثل : **الانزياح والتكرار والتماثل والتقابل والتوازي** ....كما أنها تتسم بـــ **السرد** و**التناص** ، وتنمو **بالتساؤل** و**التكثيف** ، وتتدفق **بتنوع إيقاعاتها وموسيقاها الداخلية**.

ضمن هذه التصورات ، انتهى بحثنا إلى عنوان :

**قصيدة النثر العربية**
**" التغاير والاختلاف "**

وهو المقترح الذي قاد تأملاتنا إلى تفعيل أسئلة التحول التي أثارتها قصيدة النثرعلى مستوى **الدلالة والإيقاع والشكل** والذي استوجب بدوره أفق استقبال مغاير .

ولئن ظهرت قصيدة النثر بدافع الرغبة في التجديد وتحقيق المطلب الجمالي المفقود ، لقد انطلقت أساسا من رفض فكرة التوفيق بين القديم والجديد وعدتها تشويها للأصل . وعلى الرغم من كونها حركية فنية عالمية إلا أن المتلقي الغربي ــ والفرنسي على وجه التحديد ــ كان قد حرك الجانب الأكبر من هذه الحركية . ومن الواضح أن المخاض التاريخي لهذا التحول تحدد بالانتقال من المعلوم إلى المجهول ، ومن المألوف إلى المدهش ، ومن المعقول إلى اللامعقول , وهي المسألة التي نسعى إلى مقاربتها في **الفصل الأول** في محاولة العثور على الصياغة المعرفية الملائمة لهذا التجلي من دون استبعاد السياق التاريخي .

وقد تكون فكرة الانكشاف والتجلي هى أوضح صورة لما لايكاد يتضح أو ينجلي ، ولما يعتريه من الغموض واللبس ؛ لأن مصطلح قصيدة النثر مرتبط ــ تاريخيا ــ بتحولات الذوق الفرنسي ، وثورة المتلقي على الأنماط التقليدية . غير أنه لم يتبلور ــ مفهوميا ــ في الثقافات الأخرى إلا في إطار التحولات

الحضارية الكبرى . وإذا كانت معظم المصادر تنسب بدايات التحول نحو قصيدة النثر إلى بودلير فإن الحقيقة الوحيدة تظل كما وصفها ريفاتير " أنها نوع ليس له شكل ثابت عرفيا " أو كما ورد لدى سوزان برنار " إن قصيدة النثر لا تعرّف ، إنها موجودة ".

لكن ما كان لهذا الوجود أن يتم إلا عبر سلسلة من المفارقات قد يكون أبرزها انبثاق قصيدة النثر من نقيضها [ النثر] ، وتحويل هذا النقيض إلى جوهر تتأسس به ، وملهم تفيض به ، وهي المفارقة التي ظلت على مستوى **التسمية** ، بينما تلاشت حدتها عندما تحول الشعر إلى ينبوع ليس له شكـــل نهائي ، وانطمست معالم العروض .

وما انفكت قصيدة النثر تبرر تناقضاتها على أنها نابعة من طبيعة انبثاقها الذي لا يقبل شكلا ثابتا ، ولا ماهية محددة ، وظلت تتكرر ــ في عرف أصحابها ــ خصائص مثل التعدد في الشكل ، والمرونة ، والكثافة ، والغموض، والمجانية ، والوحدة ، والإيجاز ، وغيرهـــا من عناصر التوهج، والرؤيا، والحلم . وبات من الطبيعي أنها كَسَرَت ازدواجية [ **شعر/نثر**] ، مركزة على مبدأ الحرية والتجريب ، وهو المبدأ الذي مهد لثقافة الاختلاف وتمايز الأشكال الأدبية ليتسرب هذا النوع الأدبي إلى ثقافتنا.

فهل تهيأ لقصيدة النثر العربية الجو الملائم لامتصاص كل المفارقات والاختراقات التي صاحبت بزوغها في الثقافة الغربية .؟

إنه السؤال الذي يقبع خلفه فتيل الصراع بين الرفض والتأييد . فإذا كان ظهور قصيدة النثر بوصفها تمردا على القواعد ، بما فيها قواعد العروض ، قد أوقعها ــ كما يدعي البعض ــ في أوهام الشكل الأسمى والإيقاع الداخلي , فان الواقع الشعري يكذب هذه الأوهام ببروز تجارب شعرية خالصة ومبتكرة .

فما هي الإضافات التي حققتها قصيدة النثر العربية ؟ وهل استعارت السياق الذي ظهرت فيه قصيدة النثر الغربية ، أم سعت إلى تطوير أدواتها الشعرية الخاصة .؟ وهل انطلقت من القطيعة الذوقية ورهانات التلقي ، أم اكتفت باختراق البنيات النصية .؟ وإلى أي مدى انسجمت الرؤية التجريبية وتعزيــز مبدأ الحرية .؟

عبر هذه التساؤلات نتطلع في **الفصل الثاني** إلى تحولات الشكل ضمن ممارسة تطبيقية أملتها الضرورة التأملية رغبة في استنباط ملامح التجربة الإبداعية لقصيدة النثر العربية ، واستنطاق كيفيات تبلور خصائصها لدى مجموعة من الشعراء مثل : أدونيس , محمد الماغوط , أنسي الحاج , قاسم حداد, نذير العظمة , عبده وازن ، عائشة أرناؤوط , جبرا إبراهيم جبرا ، وغيرهم كثر ممن اتخذوا من اللغة ميدانا خصبا للتجريب في محاولة للجمع بين العادي واليومي مع استبقاء الرغبة في احتواء الممكن واللامتوقع ؛ وهذا ما نلمسه في التحول من المجاز البلاغي إلى المجاز البنائي عبر أسلوبية السرد , واستضافة النثري في الشعري ؛ بينما تحولت اللغة عبر حركية الصورة وأسلوبية التخيل إلى مصنع كيمياء يتفاعل فيه الواقعي والرمزي , والحسي والوجداني ... وقد استعان الشعراء في ذلك بتوظيف الرموز التراثية

والأسطورية , وتخطوها إلى ابتكار رموزهم الخاصة ، إما بتحويل الواقع إلى رمز , أو باستغلال التعالق النصي في ابتكار بنيات نصية مغايرة . ففيم كان انصرافهم الشديد عن الرموز الأسطورية والتراثية . ؟

ربما يرجع ذلك إلى الرغبة في تفعيل الرموز النصية التي يبتكرها الشعراء أنفسهم من خلال لعبة التشكيل الجمالي والعودة إلى طفولة التكوين ، حيث الشاعر طفل خالق واللغة مدار الخلق . ولعل مسألة الخلق الشعري لم تكن غائبة في التجارب السابقة عن قصيدة النثر , لكنها أضحت أعمق حضورا وتوهجا , وأكثر تحررا وانعتاقا.

إن الفصل بين الشكل والمحتوى أمر غير وارد إلا في الجانب التقني للبحث؛ أي بحسب ما يقتضيه سياق المنهج ؛ لأن الدلالة اكتمال بالشكل , والشكل نمو في الدلالة ، وهذا ما حاولنا اثباته عبر تحليلاتنا للنصوص الشعرية .

أما **الفصل الثالث** من هذا البحث فقد كان مدار جدل التحول الدلالي ، لذا سعينا إلى مقاربة ذلك في بعدين أساسين هما : **تكثيف الرؤيوي الكشفي** ، و**استعادة الممكن الصوفي** ، في إطلالة على أعماق الكون الشعري وهو يحيل العالم على وجدانه الأعلى والأنقى بحثا عن الخلاص ، أو رغبة في الخروج من دوامة المصير عبر تفوق الرؤيا بوصفها الحاسة المفتاحية للسمو ، وعبر نورانية الإشراق الصوفي .

فكيف يحول الشعراء هذه الحواس المفتاحية إلى رموز تفيض بالشاعرية و ترقى بالفكر لإضفاء معنى كوني جديد. ؟

وقد يكون هذا التساؤل مرهونا بكيفيات التوغل في الأبعاد الوجدانية عبر مسالك الصوفية بوصفها فعلا تحرريا وثوريا وتمرديا ، والأبعاد الرؤيوية عن طريق فكرة الخلاص بقصد استخلاص الجوهر الإنساني المفقود .

لقد ظل نظام العروض يُعد جوهر ما تتأسس به موسيقى الشعر العربي ، وبتخلي قصيدة النثر عن هذا النظام , كان عليها أن تعثر على البديل ؛ وهكذا فإن معضلة الإيقاع تعدّ من أكبر المعضلات التي واجهت قصيدة النثر، فهل أثر ذلك في تجربة شعراء قصيدة النثر.؟

يعالج **الفصل الرابع** من هذا البحث تحولات الإيقاع وأهميته الجمالية , وتحدياته التي هدّمت الركن الأعظم في موسيقى الشعر العربي .

لقد تبنت قصيدة النثر الإيقاع الداخلي متحصنة برهان **اللغة** ؛ إذ بوسع الشاعر أن ينسج منها روائع جمّة من دون أي عائق . ولتعويض الوزن اعتمد الشعراء على بعض الايقاعات الشكلية مثل التوازي والتماثل , والتقابل , والتكرار ، وأخرى دلالية مثل التناغم الداخلي ، أو شريان النغم الباطني , والتنافر الجمالي الذى تحدثه خلخلة اللغة ، كما أن الإحساس بانسياب الإيقاعات وتموجاتها يغري بسحر نغمي لا يتصل بأصوات الكلمات وإنما يتعمق بالحدس ــ و هو ما يعتبره بعض النقاد نوعا من الانطباع الذاتي ، وكان

جوهر الاختلاف حول ما يسمونه وهم الإيقاع الداخلي ــ بيد أن قصيدة النثر ــ في اعتقادنا ــ قد انتقلت بالإيقاع من التناغم الكوني إلى التناقض الوجودي ، كما أنها لعبت دورا بارزا في تحريك المدركات التأملية للقارئ ، وربما أكدت تجارب بعض شعراء قصيدة النثر من أمثال : توفيق صايغ , فوزية السندي , شاكر لعيبي ، إبراهيم شكر الله ، عبد المنعم رمضان ، عباس بيضون ، صحة ما ذهبنا إليه من تخمينات .

ولقد كان بحثنا في قصيدة النثر من منظور استقرائي ضرورة منهجية أملتها الحاجة الى إثارة التساؤلات ، والرغبة في احتواء المتناقضات ، والنظر في المسألة من جوانب متعددة . ولئن سمحت لنا ثقافة الاختلاف بتخطي الجاهز والقطعي إلى الممكن والمحتمل ، لقد آثرنا أساليب التأمل في تحليلنا للنصوص الشعرية محاولين استلهام مبادئ التلقي ، وأدوات القراءة المعاصرة .

وأخيرا لا يسعني إلا أن أتوجه بأعمق مشاعر الشكر إلى والديّ الكريمين، وإلى زوجي الفاضل الدكتور إبراهيم السندي ، وأبنائي الذين ساندوا طموحي العلمي ، وتحملوا تقصيري في حقهم ، كما تحملوا ــ معي ــ من عناء التعب ما لا يكاد يطاق في سبيل إتمام هذا البحث . أسأل الله أن يجزيهم خيرا ويحفظهم ويرعاهم .

وفي مقام الاعتراف والتقدير لا يسعني إلا التقدم بجزيل الشكر والامتنان لأستاذي الدكتور عبد القادر فيدوح على ما أسهم به من الآراء والأفكار القيمة ، وبتوجيهاته وإرشاداته السديدة في سبيل إنجازهذا البحث ؛ فقد كان نبراسا في

أخلاقه الحميدة والتزامه الدقيق ؛ والحق أنني أتعبته فيما كنت أثيره معه من مسائل منهجية وموضوعية ، وكان في كل ذلك الأستاذ المثال ، الجامـــع لكل خير . فله موفور الود ، وعظيم الشكر .

كما لا يفوتني أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير لأساتذتي الذين كانوا لي خير معين بعلمهم ، وخلقهم ، وقد أفدت منهم الكثير الكثير في مجال الدراسة ، فلهم مني جزيل الشكر الخالص ، وإلى كل من تفضل بمساعدتي في إنجاز هذا البحث وبخاصة الدكتور عبد ربه عبد اللطيف الذي كان له عظيم الأثر في تشجيعي على البحث والمثابرة .

ولله الحمد ،،،

مدينة عيسى 08/23 / 2002 .

# الفصل الأول

## المخاض التاريخي التجريبي

* المبحث الأول ــ المخاض التاريخي وانحراف المصطلح

* المبحث الثاني ــ المخاض التجريبي /الرفض وخيبة التأييد

# المبحث الأول

## المخاض التاريخي وانحراف المصطلح

* الانكشاف والتجلي
* مفارقة التسمية
* خصائص قصيدة النثر

## أ . الانكشاف و التجلي :

تنبثق الظواهر الأدبية عادة إما باعتبارها بدائل لأنماط بائدة ، وإما بوصفها نماذج أسمى ، وغالبا ما يسهم التلقي في انتشار هذه البدائل . ولعل قصيدة النثر ينطبق عليها الاحتمال الثاني باعتبارها لم تظهر لتسد فراغا، وإنما تتصدى لاحتواء حالة. ومن هنا ، يجدر بنا أن ننظر إلى قصيدة النثر ــ نظريا ومفهوميا ــ في المناخ الذي انبثقت منه : أولا بما هي تجلٍ جمالي مغاير ، وثانيا بما هي لحظة تحويلية رؤياوية ، و ثالثا بوصفها شكلا مختلفا ومتعاليا، أكثر ما يشفع له أنه غير نمطي ، وغير تقليدي .

ولا شك في أن بروز شكل مغاير يخرج من بيئة حضارية مغايرة ، ثم ينسلخ ليتلبس أفقا مختلفا " **لغة**، و **دلالة** ، و **رؤيا** " لهو أمر في غاية التعقيد واللبس ، وعلينا أن نعترف منذ البداية أن قصيدة النثر متصلة بمسالك لا يمكن حدها . وحتى وإن بدا ذلك ممكنا على المستويين النظري والتأملي، فإنه على المستويين المصطلحي والمفهومي يتداخل ، ويتقاطع مع مفاهيم تطرح نفسها باعتبارها قيما خالدة ، أو حقائق ثابتة.*

---

* مثل مفهوم الشعر بوصفه كلاما موزونا مقفى ، وهذه سمة خاصة بالنظم ، كرسها نظام عمود الشعر ، وجعل منها جوهر الشعر ، وأساسه الثابت .

وقصـــيدة النثر قدمت نفسها منذ البداية رؤيا تحولية ، انقلابية ، تدميرية ، غايتها كسر القوالب ، و تحطيم الأشكال . وقد وجدت في الجمهور الفرنسي الروح التمردية التي أسمهت في انتشارها، ومن ثم ترسيخها من حيث:

* القابلية للتحول إلى شكل جديد .
* توافر المناخ الخصب.
* الرغبة الجامحة في خلق وعي جديد ، ونظام و شكل جديدين.

أشارت سوزان برنار إلى النفور من القواعد الكلاسيكية في محاولات حثيثة للبحث عن التجديد حتى وإن كانت "منفعة تلك المحاولات هي في إظهار الفصل الذي حدث في القرن الثامن عشر بين الشعر وفن النظم . لقد أصبح الذهن والأذن مهيأين منذ ذلك الحين للبحث عن اللذة الشعرية في مكان آخر غير الشعر "[1]، فدوافع قصيدة النثر كانت ، بالدرجة الأولى ، بحثا عن حركية فنية تشبع المتعة النصية المفقودة ؛ فقد أرهقت القواعد الكلاسيكية أذواق المتلقي ، كما أن القوالب الموسيقية الثابتة لم تعد مطلبـــا جمـــاليا ؛ "وهذه الرغبة والثورة الجامحة في تغيير تلك الأشكال التقليدية الموروثة التي قيدت الشعر بدأت على يد أبرز الشعراء الذين دعوا إلى التحرر" [2] . لقد تم إذن دحض الأشكال التقليديـــة ورفضها ، وبزغت الرغبة الجادة في اكتشاف أشكال جديدة توافق توقعات القارئ واندفاعه نحو المجهول ، وتلبي شعوره بالامتلاء واحتواء اللحظة الشعرية النادرة . وربما لمعت لديه أفكار لم يجد لها الصياغة الجمالية الملائمة ، فجاء موقفه " رد فعل على الهزال والزخرفية

---

[1] سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا :ترجمة زهير مجيد مغامس،بغداد،سنة93 ص 33 .
[2] Drury, john. The poetic dictionary. Library of congress cataloging- publication data united states . 1995 ,pg 211 .

والخطابية التي عاثت فسادا في خطاب العصر،[ لذا ] تم الهجوم على هذه النصوص ، التي ساد الاعتقاد بالعثور فيها على القصيدة البدائية ، والمشاعر العارمة والتلقائية ".[1]

كـــيف تطلع الفرنسيون في القرن الثامن عشر إلى تهيئة المناخ الرؤيوي لاحتضـــان نـــوع أدبي أو ظاهرة شعرية جديدة ، تنبثق من نقيضها و تتأسّس بهذا النقيض . ؟

من الواضح أن قصيدة النثر التي تم استقبالها نوعا أدبيا خالصا قد أعطيت شكلها من تمردها على المألوف ، "وسوف يشهد نهاية القرن الثامن عشر والعصر الرومانتيكي تمرد النفوس على هذه التصنيفات الفاسدة الجامدة... ويصبح من الضروري إيجاد شكل آخر أكثر حرية و أكثر مرونة" [2] . ولعل هذا ما يدفعنا إلى تصور قصيدة النثر في أفق من الفوضى ، والعبقرية ، والسحر . إنها ببساطة نفور متواصل من الأطر والقوالب ، وتجلٍّ مستمر ، ومتوهج ، يستعين في أقصى تدفقاته بالانكشاف والتحول ، ولذلك فإن **"قصيدة النثر لا تعرّف أنها موجودة "**[3] هذا الوجود الغريب ، اللامحدد هو الذي جعل ريفاتير يقول بشأنها: إنها"نوع ليس له شكل ثابت عرفيا ينبه القارئ ، و إنما له لعبة المعنى وحدها التي يمكن أن تفسر تعرّف مقطع نثري تعرّفا مفارقا بأنه شعر ".[4]

---

[1] سوزان برنار : قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ، ترجمة : راوية صادق ، دار شرقيات القاهرة، 1998، ص 48 .

[2] المرجع نفسه ، ص ، 32 .

[3] المرجع نفسه ، ص ، 33.

[4] مايكل ريفاتير : دلائليات الشعر، ترجمة: محمد معتصم، مطبعة النجاح ، المغرب، 1997 ،ص 199.

يبدو أن السياق التاريخي لقصيدة النثر يتقاطع مع السياق الفني في نقطة تحول ساطعة صنعتها الرغبة اللاهثة في التصدي للقديم المتعنت ، من جهة ، ومع الرغبة اللامتناهية في ابتكار روح شعرية جديدة تنهل عناصرها من البراءة ، و الحرية ، و الحلم ، من جهة أخرى . وإذا كانت قصيدة النثر قد انبثقت ــ في مرحلة أولى ــ من رحم التمرد تصديا للأشكال الطاغية ، فمن المؤكد أنها " تحتوي على مبدأ فوضوي وهدّام ؛ لأنها ولدت من تمرد على قوانين علم العروض ، وأحيانا على القوانين المعتادة للغة" [1] ، ومهما كانت طبيعة هذا التمرد ، فإن حقيقة قصيدة النثر تظهر كفعل تاريخي وليس مجرد واقع محلي ، وتستمر في تشييد حضورها العنيف بوصفها تنهل من معين نقيضين في الوجود الأدبي ، يتأسس أحدهما على شعرية الفكر " **النثر**" بينما يعتمد الآخر على شعرية القلب " **الشعر**" ، وهو ما تسميه سوزان برنار "المبدأ المضاعف لقصيدة النثر: الميل الهدام الفوضوي الذي يتناسب مع استخدام النثر، والميل المدمر الفني الذي يتناسب مع الانتظام في قصيدة "[2] .

لقد بدأت قصيدة النثر فكرة متمردة ، ثم نشأت تجليا حرا ، واستمرت بوصفها رؤيا كشفية. وخلال هذه التداعيات لم تغفل عن شروط تماسكها التي تختصرها سوزان برنار في العناصر التالية :

**[ الوحدة العضوية ، الإيجاز ، الحرّية ، المرونة ، التفرد ، الكثافة ، المجهولية ، الغموض ] .**

---

[1] سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص 20.

[2] المرجع نفسه ، ص 22.

وربمـــا كـــان على قصيدة النثر أن تنحو باتجاه الرؤيا ، و أن تسلك مســـالك الحلم واللاوعي ، وتؤكد مظاهر التجدد والانبعاث . ومن العبث أن نفصـــل بيـــن الدال و المدلول في كتابة تتخذ من ماهيتها شكلها وتتصهر فيها مختلف المتناقضات ، "وهنا تكمن **إعادة اكتشاف** للشعر الحقيقي ، ذلك الشعر الذي يعمل بقدرته الإثارية والإيحائية ، ويحرك أكثر مناطق الروح عمقا". [1]

وهكـــذا ،فـــإن قصـــيدة النـــثر لـــن تتحـــدد حتى فـــي ضوء أكثر التصـــورات انفـــتاحا و مجانـــية ، بل إنها ستقوم على الرفض ، والتمرد ، والتجاوز، و الخرق . كما أنها لن تطمئن إلى أي شكل نهائي تركن إليه ، ذلك أن هاجســـها الأوحد هو التدفق المستمر والتّوق الذي تصنعه حرية الشاعر، ويكتنفه انسياب إيقاعه المتفجر .

لقـــد نمت قصيدة النثر في أفق شاعري فياض ، لم يتخط قوانين النظم و حســـب ، وإنما راح يفتش عن انعتاقه في نقيضه . وتنسب معظم المصادر تلـــك القفـــزة إلى " بودلير الذي أثبت شرعية هذا الشكل ، و أدخله إلى أفق معاصـــريه والذين جاءوا من بعده ، والذي جعله نموذجا للكتابة ، جنسا أدبيا بالمعـــنى التاريخي للكلمة ، إنه هو أيضا الذي روّج للتعبير الفعلي " **قصيدة النـــثر** " منذ أن استخدمها ، ليشير إلى مجموعته الأولى المنثورة"[2] . بذلك تكون قصيدة النثر قد حولت مسار "**الشعري**" بدءا من تحول الخطاب الدلالي والشكل إلى إحداث الانقلاب في ذائقة المتلقي . كما أنها لم تبق مجرد تطلع

---

(1) سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا ، ص 37 .

(2) تزفيتان تودوروف: الشعر دون نظم ، مجلة فصول ، ع 2 م 15، سنة ، 1996 ، ص 259.

مثالـــي ، وإنما اجتهدت في وصل كيانها بالواقع الأدبي والفكري ، في الوقت الـــذي ظلـــت فـــيه مشدودة إلى طبيعتها الانقلابية ، بوصفها ظاهرة لا تقبل الامتـــثال أو الانقـــياد . فهي احتمال إبداعي ينبثق من اتحاد نقيضيه إذ "تمثل قصـــيدة النثر حالة مروق لا تشاكل الشعر ، ولا تشاكل النثر ، وهي تأسيس يمـــثل جلدا متلفا لجسم الشعرية الحقة ، حتى زعم أن قصيدة النثر جنس ... "**مـــنفعل**" بنفســـه مثل الحية ، فيه صفات الشعر وصفات النثر معا"[1] ،وهذا يعنـــي أن قصـــيدة النـــثر قد تجلت تحديا لا يقبل التراجع .ولأنها لا تريد أن تتموضـــع ، فقـــد رفضـــت الانصـــياع للقوالب، وأصرّت على الانفلات من التصنيف.

لقد حملت قصيدة النثر على عاتقها استعادة "**الشعري**" الذي بدا و كأنه يتلاشـــى بسيطرة النظم . وربما وجب عليها أن تكون معادلا للنظم ، عوضا عن أن تكون بديلا له . يرى ريفاتير في هذا الشأن " أن ما يميز قصيدة النثر رحم ذو وظيفتين بدلا من واحدة ، فهو يولّد الدلالة كما في كل شعر، و يولّد شكلا ثابتا خالصا، إلى درجة أن هذا الثابت يكون متماديا مع النص وملازما للدلالة."[2]

إن التمرد الذي انطلقت منه قصيدة النثر ينبعث من الهدف الذي ترنو إليه . ولعل ما يميزها ــ جوهريا ــ هو أنها ليست شكلا نهائيا ، و إنما هي تشـــكل دائـــم. ولأجـــل ذلك فهي ليست نقيضا للنثر ، ولا الشعر، إنها مكوّن شـــعري ينقـــب عن عناصر حية و نابضة ، وليس عن مجرد عوامل شكلية

---

(1) عبد الإله الصايغ: دلالة المكان في قصيدة النثر، دار الأهالي للطباعة ، سوريا، ط 1، 1999، 9.

(2) مايكل ريفاتير: دلائليات الشعر، ص 201.

يمكن الاستغناء عنها ، ذلك "أن القافية و الوزن هما ليس كل شيء في القصيدة ، و أن اختيار الموضوع ، و الغنائية ، والصور، وبناء القصيدة ، وما [سُمّي] بـ " وحدة الانطباع "هي عناصر قادرة على إثارة الصدمة الشعرية الخفية " [1] هذه العناصر وغيرها هي ما سوف يشكل انتظاما مغايرا ، ومبتكرا ، يفجر أكثر التجليات دينامية وحيوية ، ويُسهم في خلق جمالية غير معتادة يعتقد أنها شكل أسمى لإعادة صياغة الكون شعريا ورؤياويّا.

وإذا كان ظهور قصيدة النثر مشفوعا بفكرة التحرر من القواعد والرغبة في الانعتاق ، فكيف انبثق هذا الشكل بكل ذلك الثراء و الإيحاء ؟ والأهم من ذلك كيف تفجّر من نقيضه ، وتأسّس به ، واكتمل فيه ؟

**"إنه شيء مدهش حقا أن تتم عن طريق النثر العودة إلى ينابيع الشعر العميقة "[2] .**

---

1- [1] سوزان برنار : قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص 34.

[2] المرجع نفسه، ص 37.

## ب . مفارقة التسمية :

حظيت قصيدة النثر بأهمية كبرى على مستوى التنظير الذي استلهم في معظمه كتاب سوزان برنار* كما حظيت ــ أيضا ــ بمنزلة راقية ، ونُظر إليها على أنها أسمى الأشكال المستقلة ، غير أنها هوجمـــت ، ورُفضت ، ولم يُعترف بها . أما على مستوى النتاج الشعري ، فإنها لم تحقق كل ذلك التفاعـــل المتوقع ، والعطاء الفريد . ترى أَعَجَز الشعراء عن احتواء هذا النوع من الكتابة ، أم أنه شكل مفارق لطبيعة الشعر العربي وواقعه ؟ وإذا كان الأمر كذلك ، أفلا يحق لهذا الشعر الخروج عن نمطيته والتطلع إلى الجديد ، والمستحدث ؟ .

ولماذا أثيرت التساؤلات الاحتجاجية حول قصيدة النثر، واعتبرت نوعا دخيلا أو نسخة مستعارة ؟ . وقيل : إنها حملت بوادر فشلها معها !. . في حين لم تتعرض قصيدة التفعيلة " **الشعر الحر**" لكل ذلك الهجوم ، بـــــل

---

* إن جل الآراء و الأفكار المتعلقة بقصيدة النثر العربية التي ترعرعت في ظل **مجلة الشعر**" اللبنانية" مستوحاة من كتاب" قصيدة النثر من بودليرإلى أيامنا "حيث اتخذ منه **أدونيس** ، و **أنسي الحاج** مرجعـــا نظريا تأسيسيا لأكثر المفاهيم جوهرية ، والمتعلقة بهذا النوع الشعري المستحدث ، بل إن أغلب الشعراء جعلوا من هذا المؤلف ركائز لمنطلقاتهم الشعرية في هذا اللون من الشعر " **قصيدة النثر**".

اعتبرت دعوة أصلية للتجديد !.. أَلِأَنها بقيت في أحضان عمود الشعر، ولم تتحرف عنه إلا قليلا ، أم لأنها ظلت تلتزم الوزن دون النظم ؟

فـــي ظل هذه التساؤلات يمكننا تعرف قصيدة النثر العربية . وتجدر الإشارة إلى أن هذا التعرف لا يتم إلا في ضوء مفارقات التسمية الناتجة عن التداخل المفهومي و الخلط في المصطلحات "**شعر**" ، "**نظم**" "**نثر**".

و ربما عثرنا على بعض الإجابات التي تظل مع ذلك متشظية ، بل إن أكثرها سيبقى مجرد تخمينات ، لما تتميز به قصيدة النثر باعتبارها الوضوح الغامض المتصل بأكثر الأداءات التباسا والذي ينجم عنه :

**أولا : تداخل المصطلحات :**

يذهب بعض الباحثين إلى أن إشكالية تعدد المصطلحات تعد ظاهرة صحية في الحقول الأدبية ؛ لأنها في صلب الثراء المفهومي بما يقدمه للباحث والمنظر ، وبما يزودهما بأكثر المصطلحات مرونة ، ورقة ، وسلاسة . بينما يذهب البعض الآخر إلى العكس من ذلك ، معتقدين أن التعدد المصطلحي أمر معوّق للحركية ؛ لخلوه من الدقة العلمية.

وفيما يخص قصيدة النثر ، فإن الأمر يتعلق باختلاف المصطلحات، سواء تلك التي رافقت ظهورها " **الشعر المنثور**" و " **النثر الشعري**". أو تلك التي نشأت في تعارض معها " **الشعر الحر**" (Free verse ) ، وكما هـــــو

معروف ، فإن قصيدة النثر بدأت بالنفور من القوافي والأوزان ، ثم بالتمرد عليها كلية ، وأخيرا باستحداث شكلها الخاص . ويبدو أن **قصيدة النثر** و**الشعر الحر** مصطلحان متلازمان غير أنهما مختلفان . وتقول سلمى الجيوسي عن هذين المصطلحين : إنهما استعملا " في الإنجليزية و الفرنسية للدلالة على نوعين مختلفين من الشكل الفني . لقد ظهرت قصيدة النثر في العصر الحديث "**في الغرب**" قبل ظهور الشعر الحر الحديث . وفي فرنسا نجد أن **قواعد النظم الفرنسية** التي تصفها موسوعة الشعر وفنونه بأنـــها "**استبدادية** " تؤدي إلى ردة فعل شديدة ، وإن كانت تدريجية ، ضد هذه القوانين ، ظهرت أولا في شكل النثر الشعري ، ثم في قصيدة النثر ... ثم في الشعر المتحرر ، وأخيرا في الشعر الحر [1] وقد نرى في هذا التنوع ضربا من الاستحسان والترحيب يسمح للشعر بأن يتلبس صورا عدة ، وأشكالا جمة، وحالات مغايرة ، كتلك التي ميزت كتابات رامبو أو تطلع إليها بودلير ... لأن بودلير لم يكتب في الحقيقة شعرا من دون نظم ، و لم يكن ببساطة يبحث عن موسيقى المعنى ، بل كان بدل ذلك يكتب قصائد بالنثر، بمعنى أنها نصوص تستثمر ــ في جوهرها الفعلي ــ التقابل بين المتناقضات [2]. لقد كان طموح شعراء قصيدة النثر هو **اكتشاف بنية** و **ليس البحث عن معنى** . و لذلك فقد اتخذوا من التجريب معولا للهدم.

إن قصيدة النثر ــ وفقا لهذا المنظور ــ تكون :

**أولا:** قد استخلصت قوانينها من طبيعة انبثاقها .

---

[1] ينظر ، سلمى الخضراء الجيوسي : الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث : مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2001 ، ص 690.

[2] ينظر ، تودوروف : الشعر دون نظم ، مجلة فصول ، ص 260 .

**ثانيا** ــ لم تجعل من هذه القوانين قواعد نهائية ، بل نظرت إليها على أساس كونها عناصر بناء " من محاولة فرضها " .

وربما لأجل ذلك قال عنها جبرا إبراهيم جبرا : "بأنها **ترجمة لمصطلح فرنسي الأصل** "Poème en prose" ، وجد لتحديد بعض كتابات رامبو "**النثرية**" الطافحة بالشعر، كـ"**موسم في الجحيم** "و " **إشراقات** " ، وإن تكن له أيضا أصول عميقة في الآداب كلها بما في ذلك العربية ، و لا سيما الديني والصوفي منها"[1] . و لعل أصول المصطلح وامتداداته التاريخية ليست ذات أهمية بقدر ما يضمره من اعتراف بامتلاكه رؤيا خاصة تتولد عنها طبيعته الشكلية و الدلالية في آن .

إن قصيدة النثر وجدت لتكون فنا خالصا و مستقلا . أما ما يعتقده البعض من أنها خلاصة تطورات "**الشعر المنثور**" أو "**النثر الشعري**" الذي يعتبرونه " فنا ، يعتمد بعدا في الخيال ، وإيقاعا في التركيب ، ووفرة في المجاز ، وقوة في العاطفة ، مما يغلب فيه روح الشعرية" [2] فذلك مما لاينسجم والأفق الرؤيوي الذي تتطلع إليه ، " لأن النثر الشعري في العربية أسلوب في النثر ، عليه مسحة من الخيال ، ويتخلله نوع من العاطفة ، يمكن أن توصف بأنها شعرية ، لكنها لا تبلغ التوتّر العاطفي الذي يميّز الشعر. "[3] بينما ينظر أمين الريحاني إلى "**الشعر المنثور**" ــ زاعما أنـــه أول من اعتنى

---

(1) جبرا إبراهيم جبرا : الرحلة الثامنة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط 2 ، 1979 ص 15 .
(2) خليل ذياب أبو جهجهة : الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع و التنظير و النقد ، دار الفكر اللبناني – بيروت ص 127.

(3) سلمى الجيوسي : الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، ص 690 .

يمكـــن أن تحملـــه هذه التغيرات مـــن نتائـــج . و إذا كانـــت قصيـــدة النثر هـــي أحـــد إفرازات ذلك التطور ، فإنها قد ارتبطت في أذهان أجيال متعاقبة بقضـــية الشـــعر الحـــر ، ويعـــود ذلك في نظر بعض الباحثين إلى نقطتين رئيســـتين"**أولا** ــ يـــرى التقليديون في غالبيتهم أن الشعر المنثور هو الشعر الحـــر، وأن الشـــعر الحـــر هو الشعر المنثور. و لا يدركون أنهما إيقاعان شـــعريان مختلفان ، فالمنثور كيفي ، و لا عروض له ، و الحر كمي ، يعتمد على عروض التفعيلة المفردة في أنساق غير متناسبة . **ثانيا** ــ إن منشأ كل مـــن هذين الشكلين الشعريين له مجراه و خصوصيته وأسبابه ودواعيه رغم أنهمـــا متداخلان من حيث الرؤيا والتصور والثورة على المصطلح الشعري القديم تراثـــا وأسلوبا"[1].

وقد تتسع دائرة اختلاف المصطلح وتداخله لتشمل أبعادا تتجاوز معناه و دلالته إلى السياق الذي أوجده ، ثم السياق الذي تلقاه وروّج له . فهذه سلمى الجيوسي تطرح قضية تبدو على قدر كبير من الأهمية ؛ إذ تعتقد أن قصيدة النثر ليس لها امتداد تراثي ، على عكس الشعر الحر "**شعر التفعيلة**" ؛ لذلك فهي ترى أن "الشعر المنثور ،كالشعر الحر في الإنجليزية ، يخلو من الوزن ، لكنه قد يستعمل القافية أحيانا كعنصر تزويق ، رغم أنه غير مقفى عادة . وهذا النوع الأدبي في العربية ، تماما كذلك النوع الأدبي الذي جاء بعده ، وأعني هنا قصيدة النثر، مستمد مباشرة من الشعر الغربي ، و قد تأثر كثيرا بالترجمات العربية من الشعر الأجنبي "[2]. أما أدونيس فإنه يلمح إلى

---

[1] نذير فوزي العظمة: قضايا و إشكالات في الشعر العربي الحديث ، ص 210.
[2] سلمى الجيوسي : الاتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث ، ص 691.

امتدادات المصطلح التراثية من خلال قوله :" فالقرآن على سبيل المثال ، سماه الذين رفضوا الإسلام في البداية شعرا ، وتسميته بالشعر تضمر أن هناك إمكانا لشكل من التعبير الشعري غير موزون . فإذا كان أجدادنا على هذا النحو من الإدراك فمن المحتم أن تكون ثمة طرائق غير موزونة ويمكن تسميتها شعرا " [1] ، بينما لم تر الجيوسي في ذلك أبعد من وجهة نظر يقظة ومرهفة جعلت " عرب الجاهلية لم يجدوا غضاضة ، من وجهة نظر فنية ، في أن يصفوا النثر القرآني النفيس البالغ الأثـــر بأنه شعر "[2]

إن سؤال الأصول التراثية لقصيدة النثر قد يبدو سؤالا جزئيا أكثر منه شموليا. والأجدى لنا أن نثيره في ضوء منطلقاته الأولية وهي الجذور الغربية؛ لأن قصيدة النثر بوصفها نوعا أدبيا مستقلا وظاهرة فنية جديدة ، إنما طورها الذوق والتلقي الغربيان قبل أن تؤول إلينا[3].وليس أدل على ذلك من التأمل القلق الذي يود أن يكون حذرا ، وهو يصدر عن أدونيس : "لا بد من النظر ، موضوعيا ، إلى قصيدة النثر ، بوصفها جزءا من انفجار التعبير الشعري ، وجزءا من التطور الذي لحق الذائقة الشعرية والعلاقة المرجعية بالتراث."[4]

لقد كثرت التسميات : "**الشعر الحـــر**" /"**المنطلـــق** "/"**المنسرح**" / "**الشعر المنثور** " / " **النثر الشعري** " / " **قصيدة التفعيلة** " /" **قصيدة النثر**"

---

(1) صقر أبو فخر : حوار مع أدونيس ، المؤسسة العربية، د ، ن ، ط1، 2000 ، ص 74.

(2) سلمى الجيوسي : الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، ص 687 .

(3) بظر Bal dik,chins.the oxford concise dictionary of literary terms. Oxford university press, great clarendon street , oxford, England. 1996.pg 180 .

(4) صقر أبو فخر : حوار مع أدونيس ، ص 82.

واختلطت المصطلحات ، واقترن أغلبها بتسميات ارتجالية غير محدّدة الدلالة، بل إن أصحابها يحاولون تضمينها المعاني التي يريدون " مثل: **الشعر الحـــر** هذه التسمية لنازك الملائكة في كتابها " **قضايا الشعر المعاصر** " تختلف عن مفهوم أحمد زكي أبو شادي في كتابه " الجفن الباكي ". وإذا كانت نازك الملائكة قد أخطأت واعتبرته شعرا حرا بالمفهوم الإنجليزي ــ حرا من القافية والوزن ــ فإن المصطلح شاع بين النقاد على أوجه متعددة ، وذاع مرادفا لتسميات كثيرة [1] ، على نحو ما مرّ بنا ، وربما أدى ذلك إلى تعثر هذه المفاهيم إما بسبب الترجمات الخاطئة الناتجة عن انحراف المصطلح وسوء تأويله و توصيله من جهة ، وإما بسبـــب التعارض الحاد بين منجزات " **قصيدة التفعيلة** " الموازية للشعر الحر" في المرجعية العربية"، ومكاسب "**قصيدة النثر**" التي تبنت شكلا مفارقا ومغايرا ومختلفا من جهة أخرى .

فما هي قصيدة النثر كما يفهمها مبتدعوها ؟ وكيف تسلل هذا الشكل الجديد إلينا ؟ وهل كان استعادة صوفية ،أم حالة ابتكارية،أم مجرد ضرورة حضارية فرضتها قوى التحول، فلم تجد مناصا من زعزعة الثابت وزلزلته ؟ .

## ثانيا . مفهوم قصيدة النثر

غالبا ما ينظر إلى التحول على أنه مسار معاكس للمألوف و السائد ، و ليس بالضرورة لكي تتبنى مجموعة ما مبادئ هذا التحول أن تنطلق من أسس واحدة . وإذا كان أصحاب قصيدة النثر قد اتفقوا على فعل التحول ، فإن أشكال هذا التحول ومستوياته سوف تختلف من شاعر إلى آخر ، كما أن آليات استقباله سوف تثير أكثر ردود الفعل عدوانية وهجومية بادعاء الحفاظ

---

[1] ينظر ، فاروق مواسي : مشكلة تحديد المصطلح ، مجلة الناقد ، ع 29 ، 1990 ، ص 21.

على التراث . ولأن قصيدة النثر تقع بين الانفصال عن التراث " **العروضي بخاصة**" من جهة ، ووهم الإيقاع المستمد من" **نثر الحياة** " من جهة ثانية ، فإن مفارقة التسمية تنبع من انصهار نقيضيها **(شعر/ نثر)** وفق المرجعيات التأسيسية التي رسخت ــ تاريخيا وذوقيا ــ لارتباط مفهوم الشعر بالوزن مما ينفي عنه لاحقا أية شعرية ، إذا ما تحول إلى النثر .

وإذا كان الانفصال عن التراث لا يمثل المدخل الوحيد لمفهوم قصيدة النثر ، فإن كونه يشكل الهاجس الرئيس يجعلنا ننطلق منه لمحاولة **إضاءة قصيدة النثر** بغرض تجريدها:

* **من موقعها تاريخيا.**
* **من وهم الاكتمال.**

ولأن الأفق الذي يُنظر منه إلى قصيدة النثر يعود بنا، كما يزعم حاتم الصكر، إلى عسر الفصل بين التاريخي و الأدبي فهو يصر على تأمل هذا النوع الأدبي من منظور الشعرية العربية التي طوّرت بدورها آليات التلقي ، و ثمّنت حضور القارئ . أما فاعلية هذا الأفق فتتجلى في احتضان مبدأ التغيير الجذري ، وذلك " بسبب ضخامة حجم الشعر العربي الموروث ، وقوة الإيقاعية الشعرية المستقرّة ، واكتمال دراسة النظم الشعري في جوانبه المختلفة ، و تكوّن أفق القراءة وفق تلك القواعد التي أضحت جزءا من ماضي الأمة و تاريخها القومي الذي يجب ألا يمس كأي مقدس آخر" [1] .

---

[1] حاتم الصكر: قصيدة النثر و الشعرية العربية الجديدة، مجلة فصول، م15،ع3،1996ص77.

والواقع أن بعض الدراسات تنظر إلى هذه المسألة من جانب مفهومي محض، إذ يـــرى محمد العبد أن قصيدة النثر صارت "شكلا مميزا من أشكال التعبير الأدبي المعاصر ، يروق لبعض المبدعين اتخاذه إطارا فنيا يعبرون من خلاله عن مضامين فكرية و شعورية متعددة ، وعلى الرغم مما لقيه هذا المصطلح مـــن انـــتقاد وإلحاح على التعديل ، فإنه ما زال اسما شائعا على هذا الجنس الأدبـــي . و الحق أنني لست ممن يقرون هذه التسمية إذا قابلناها بما أطلقت عليه ، ففضلا عن التناقض الظاهر بين عنصريها اللغويين" **قصيدة** " و" **نثر** " ـــ بمـــا لكـــل منهما في تراثنا الأدبي و التراث العالمي من ماهية راسخة ـــ فإنها لا تصدق على طبيعة ما أطلقت عليه ، وكأنها اسم على غير مسمى"[1]. و لكن إذا سلمنا بهذا التناقض على ظاهره نكون قد سددنا الطريق على قصيدة النثر. و بمجرد استعادة السؤال:" إذا كان نسق الشعر شبيها بنسق النثر فلماذا الفصـــل بين الشعر و النثر" ؟ [2] نكون قد عثرنا على الدلالة الجوهرية لما يمكـــن أن يطلـــق عليه ازدواجية أو تناقض من خلال موقف الرمزيين الذين يعـــتقدون فـــي ضـــرورة "حـــذف الفجوة بين " **النثر** " و " **الشعر**" وأن من المستحيل الانتقال من النثر إلى الشعر عبر جسور خفية ؛ لأنه لا يوجد بينهما سوى اختلاف في " **الدرجة** " لا في " **الطبيعة** "[3] .

واضح أن مفهوم قصيدة النثر يصطدم بنوعين من الصراع ، صراع على الصعيد المرجعي ، وصراع على الصعيد المفهومي ، بالإضافة إلى

---

(1) محمد العبد : اللغة والإبداع الأدبي ، دار الفكر، مصر ، ط 1 ، 1989 ، ص 177 .
(2) سوزان برنار : قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا ، ص 134 .
(3) المرجع نفسه، ص 134 .

كونه لم يسلم من الخلط ؛ إذ " إن أول ما يواجه من يتصدى لدراسة قصيدة النثر Prose poem في العربية هو ضبابية الخطوط الفاصلة بينها وبين الشعر المنثور Prose Poetry" أو الشعر الحر Free Verse ، ولقد أدّى غموض تلك الخطوط إلى نتائج أسهمت بدورها في زيادة المشكلة" [1].

ويبدو أن بعض رواد قصيدة النثر يحاولون حلّ تلك الصراعات "المرجعية والمفهومية " ، بمحاولة دحض الفرق بين الشعر و النثر، بدعوى أن لكل منهما أصله في الآخر، وهي دعوى غربية في الأساس ، أطلقها الغربيون ، لإعادة تصور مفهوم الشعر في ظل ثورته على قواعد النظم ، وفي هذا الصدد يتساءل **أنسي الحاج** : "هل يمكن أن نُخرج من النثر قصيدة؟ إن النظم ليس هو الفرق الحقيقي بين النثر والشعر. لقد قدمت جميع التراثات الحية شعرا عظيما في النثر ولا تزال . **ومادام الشعر لا يعرف بالوزن و القافية ، فليس ما يمنع أن يتألف من النثر شعر، ومن شعر النثر قصيدة نثر.** لكنّ هذا لا يعني أن الشعر المنثور و النثر الشعري الموقع على وجه الحصر ، عنصران أوليان في ما يسمى قصيدة النثر الغنائية"[2]، ووفقا للمنظور نفسه ، حاول أدونيس تطوير مفهوم قصيدة النثر، ليس بوصفها انتقالا أو تدرجا من شكل إلى آخر، كما حدث مع قصيدة التفعيلة ، بل باعتبارها حالة تجلٍّ وانبثاق ، فكانت الثورة على العروض بوصفه قانونا قسريا وإلزاميا يدفع الشاعر أحيانا " إلى التضحية بأعمق حدسه الشعري"،أول ما تدفقت به قصيدة النثر التي تنطلق " في الحركة الشعرية العربية الجديدة ،

---

(1) علي جعفر العلاق : في حداثة النص الشعري ، دار الشؤون الثقافية ، العراق ، 1999 ، ص 137 .
(2) أنسي الحاج : لن ، دار الجديد ، ط 3 ، 1994 ، ص15 .

من هذه الظاهرة : إخضاع اللغة ، وقواعدها وأساليبها ، لمتطلبات جديدة، بحيث إنها تثير من جديد في تراثنا العربي معنى الشعر بالذات . ففي تراثنا العربي حد فاصل بين النثر و الشعر: الشعر هو فن البيت ــ أي النظم هو محدد باعتباره شكلا لا غير، غير أن الشعر لا يحدد بالعروض ، فهو أشمل منه ، بل إن العروض ليس إلا طريقة من طرائق التعبير الشعري ، هي طريقة النظم"[1].

لقــد دعــت قصــيدة النثر إلى اعتناق شكل جديد يستمد حركيته من الانصـــهار " **شـــعر/ نثر** " بغض النظر عن طبيعة كل منهما ، مركزة على اللغـــة التي تصنع بنفسها ما تشاء . و لم يكن بزوغ هذا الشكل اعتباطا وإنما هـــو ثمرة اتحاد عناصر ، ما كان لها أن تجتمع ــ ونقصد بذلك مكونات كل مـــن الشعر و النثر ــ لتصهرها في روح " **الشعري** "وتصقلها قوى الإبداع معطية بذلك ما يسمى " **قصيدة النثر** ".

**و لكن هل كان لزاما ، لكي يتقدم هذا الشكل ، و يمتد إلى ما بعده ، أن يهدم ما قبله ؟**

يرى دعاة هذا الشكل أن العلاقة بالتراث لا تشكل عائقا إذا ما تغيرت النظرة إليه ، لذلك تجسدت مقولة الرفض بوصفها دافعا إلى الوجود ، وفي هذا الشأن يقول أدونيس : " لا نقصد أن نرفض الشكل ، كشكل ، بل كنماذج مسبقة ، وأصول تقنية قبلية . نقصد أن يتحرر الشعر من كل قالب مفروض،

---

(1) أدونيس : مقدمة للشعر العربي، دار العودة ، بيروت، ط3 ، 1979 ، ص 113 .

و ألا يخضع لغير الفن . إن للشعر الجديد أشكاله الخاصة ، فللقصيدة الجديدة كيفيتها الخاصة ، وطريقتها التعبيرية الخاصة ، ولها بمعنى آخر نظامها الخاص"[1]. معنى هذا أن قصيدة النثر قد تأسست على التمرد والرفض ، والتجأت إلى النثر متوسلة به طرائق تعبيرية أكثر حرية وانفتاحا "فأي غرابة في أن يضم الشعر قصيدة النثر في حاضنته ، وتراثنا فعل هذا من قبل دون حرج ، وثمة دائما الشعرية التي تقر في ضمير النص بؤرة للجمال و الابتكار" ؟ [2]. الغريب أن البعض تناول قصيدة النثر على ظاهرها، و نظر إليها على أنها دخيل غير متجانس "ومن هنا يصبح مصطلحا أبتر لاستناده على ساق واحدة ، هي علاقته الروحية بالشعر، أعني بروح الشعر بما فيه من سمات تعبيرية و تصويرية و انفعالية" .[3]

ما الذي يحدث كل هذه البلبلة ؟ وإلام يعود هذا الخلط ؟ إلى عجز في الرؤية ، أم إلى قصور في التلقي ، أم إلى اعتبار قصيدة النثر مجرد دخيل ورد من الخارج ، و ليست له أية جذور تراثية ؟ أم إلى كونه مصطلحا خارج التأسيس،لا يملك أية مرجعية ؟ أ يمكن اعتباره البديل المشوّه للشعر العروضي أم نسلم بولادة حقيقية لا تقبل الشك لنوع أدبي جديد ومفارق ومختلف؟.

يرى البعض أن "ما أحدث هذه الإشكالية في المصطلح ، في دعوى **قصيدة النثر** مما أدى إلى رفض الكثير من النقاد للخلط الحادث بين جنسي

---

(1) أدونيس : زمن الشعر ، دار العودة بيروت، ط 2 ، 1978 ، ص 15.

(2) عبد الإله الصائغ : دلالة المكان في قصيدة النثر، دار الأهالي للطباعة ،سوريا، ط1،1999،ص 13.

(3) محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي ، ص 177.

الشعر و النثر، أن هذا المصطلح تم التعامل معه من منطلق معناه اللغوي المباشر، الذي أحدث نوعا من الرفض للخلط القائم بين كلمتي " **قصيدة** " و"**نثر**" . ولرافضي المصطلح ــ من هذا المنطلق ــ حق ، فالمعنى اللغوي المباشر فيه خلط بين الكلمتين فعلا ، لكن قد تحل المشكلة لو تم التعامل مع المصطلح بغض النظر عن معناه اللغوي"[1] . ووثبا على المعنى اللغوي المباشر برزت قصيدة النثر لتكسّر الحدود بين الشعر و النثر ، و تبدّد مفهوم الشعر بوصفه نظما خالصا، جوهره الوزن ، على اعتبار أن "النثر ليس نقيض النظم ، إنما هو نقيض الوزن ، مما يجعل التباعد بين الفنين ينحصر في الوزن وحده ، و فيما عدا ذلك تسقط الفوارق بينهما شكلا و جوهرا ، إذ قد يشتمل النثر على مقومات الشعر من نغم ، وسحر عبارة ، وصـــور شعرية"[2] . وبذلك تكون قصيدة النثر قد أوجدت مناخا واسعا لحرية التجريب. ومما شجع على ذلك ، كونها نوعا أدبيا مستقلا ، متميزا ، يأخذ من النثر ومن الشعر، فيما هو يتجاوزهما إلى إبداع نظامه الخاص . وربما أخفقت موسوعة برنستون للشعر[3] في تعريفها قصيدة النثر على أنها تأليف له بعض، أو كل ما للقصيدة الغنائية ، مع استثناء واحد هو أنها تطبع على الصفحة كما يطبع النثر ، ثم يميز بينهما و بين الأنماط الشعرية المجاورة، فترى أنها تختلف عن النثر الشعري في قصرها و تركيزها . وتتميز عن الشعر الحر في افتقارها إلى الوقفات في نهايات الأسطر، أما ما يميزها عن القطعة النثرية القصيرة فهو أنها تمتلك ، عادة ، إيقاعا أشد بروزا وتأثيرا صوتيا واضحا، وكثافة تعبيرية .

---

(1) وليد سعيد الشيمي: نازك الملائكة وقصيدة النثر: مجلة عالم الفكر،ع2،م30، سنة 2001 ،ص 196.

(2) خليل ذياب أبو جهجهة: الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد ، ص 124.

(3) ينظر ، جعفر العلاق : في حداثة النص الشعري ، ص 139 .

ومـــع ذلـــك ،فإن الموسوعة لا تتعدى مجرد التعريف بالشيء ، لأن قصيدة النثر هي" نوع يرفض ــ بالذات ــ أيّ تحديد "**مسبق** " ، ولا ينفر من شيء قدر نفوره من أن يكون ثابتا ، ومُصنّفا ، وخاضعا لمعايير جمالية ، أو أخرى : نوع متحرك ، هيولي ، أدى تطـــوّره الدائم إلى التغييـــر العميـــق ــ حسب العصور ــ لمفهومه وبنيته" [1].

ولعل أكثر ما يثير التساؤل هو عدم الاتفاق على صيغة مفهوم لمصطلح قصيدة النثر؛ لأن الاتفاق يعني القبض على شكل مكتمل ، بينما قدمت قصيدة النثر على أنها حالة من التشكل الدائم والانبثاق المستمر ، وهذه أحد تداعيات الخيبة التي يلمّح إليها سامي مهدي من حيث " إن قصيدة النثر، كما أريد لها أن تكون ، فن ذاتي خالص . و لن يكون لهذا الفن شكله وقوانينه ومعاييره إلا إذا أصبح في جانب منه موضوعيا ، يراعي فيه كاتبه مقاييس تقع خارج ذاته ، مقاييس متفقا عليها بدرجة من الدرجات ، وهذا يتناقض أصلا مع المبدأ الأساسي الذي قامت عليه قصيدة النثر ، الحرية الكاملة من القيود الخارجية " .[2]

وبين التساؤل والتأكيد ، والتأمل والحكم باليقين ، والادعاء والتحفظ ، تبرز ظاهرة ثورية ليست ذات ملامح محددة ولا تمتلك من دليل على وجودها سوى توهج حالاتها ولا نهائية انبثاقها.

---

(1) سوزان برنار : قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ، ترجمة راوية صادق دار شرقيات ، القاهرة ، 2000 ، ج 2 ، ص 121 .

(2) سامي مهدي: أفق الحداثة و حداثة النمط . دار الفنون الثقافية ، بغداد ، 1988 ص 127.

ولئن بدا في تصورنا هذا شيء من اللاموضوعية فإنه نابع من تفرد هذه الظاهرة و ليس من حكمنا عليها. وقد نقترب في ذلك من موقف أدونيس في قوله : إننا " لا نحصر الفن بأشكال معينة . الفن أمامه لا نهائية من التشكلات ومن التعبيرات"[1] ، هذه اللانهائيات هي التي سمحت لقصيدة النثر بالتدفق ، زاخرة بالفيض ؛" لأن الشعري متصور في اتحاده المتناقض مع النثر ، وهو ليس بأكثر من مرادف للحلم ، للمثالي ، للروحي"[2] ، ولكي لا يتلاشى هذا الشكل الشعري ، المسمى قصيدة النثر، اتخذ من التحول سمة قارة ليبدّد فكرة المضمون التي ألحّ عليها جبرا إبراهيم جبرا ، جاعلا منها فارقا جوهريا من منظور أن "قصيدة النثر هي القصيدة التي يكون قوامها نثرا متواصلا في فقرات كفقرات أي نثر آخر على فارق في المضمون... المضمون هو الذي يجعل من فقرات نثرية قصيدة أو غير قصيدة ." [3]

ولم تخف سوزان برنار دهشتها من انبثاق الشعر من نقيضه ، وكذلك فعل أنسي الحاج ، وكان ذلك بداية رحلة شعراء قصيدة النثر. وإذا كانت أسباب ظهور قصيدة النثر العربية لم تختلف عن القصيدة الغربية ، والمتمثلة أساسا في انحطاط الشكل التقليدي ، والبحث عن ملامح جديدة ،فإن الفرق يكمن في اختلاف المصادر، حيث "كان الرافد الفرنسي يمثل التأثير الأساسي، نموذجا و مفهوما ، على شعراء قصيدة النثر من العرب" .[4]

---

(1) صقر أبو فخر : حوار مع أدونيس ، ص 73.
(2) تودوروف : الشعر دون نظم ، مجلة فصول ، ص 163 .
(3) جبرا إبراهيم جبرا : الرحلة الثامنة ، ص 15 .
(4) علي جعفر العلاق : في حداثة النص الشعري ، ص 137 .

نقــف الآن أمام المشكلات الكبرى التي أثارتها قصيدة النثر، معتقدين أنها تتمثل بالأساس في :

* الثورة على العروض .
* القطيعة مع التراث.

**والسؤال** : الثورة في أي مستوى ؟ والقطيعة بأي معنى ؟

ثــم ألاَ يُحــيل السؤال إلى عدم تفاعل أو تلاحم الدال و المدلول في وحدة بنائية ؟ .

و نقصــد بذلك انسحاب أغلب شعراء قصيدة النثر إلى التشكيل اللفظي . وقد اعتقدوا أن القضية قضية عروضية وحسب ، بينما تطلّع أكثرهم وعيا إلى مســاءلة اللغة ، ومحاولة تحريرها من وظيفتها التقليدية بمعنى ذلك التحول الذي عبّر عنه جمال باروت بالانتقال من المجاز البلاغي إلى المجاز البنائي والبحث في أسلوبية البناء [1]

وقد أنجرّ عن ذلك الوعي مايلي:

* الثورة على نظام العروض .
* التطلع إلى تجديد اللغة من داخل اللغة والبحث عن "**الشعري**" في النثر.
* محاولــة خــوض تجربة رؤياوية كشفية تنهل من التراث **الصوفي/ الديني/ الأسطوري** : وتتعاطى **اليومي و العادي**.

---

[1] ينظر، محمد جمال باروت : الأليف الغامض ، مجلة الناقد ، ع 30، 1990 ، ص 67.

وإذا كان هذا هو نتاج قصيدة النثر، فما خصائصها ؟ وإلى أي مدى تنسجم تلك الخصائص مع الرؤيا الكشفية التي ترفض نسقا تؤول إليه؟

## ج – خصائص قصيدة النثر :

تولـــدت قصيدة النثر في مناخ من الفردية والذاتية ، وقد غذتها رغبة المتلقـــي في مزيد من التوهج ، ودفعت بها حيوية الابتكار إلى أقصى حدود التجريب ، كما أن انبثاقها وتأسسها في رحم النقيض " **النثر**" جعلها مثار جدل لا ينضـــب . غـــير أن الأكيد في كل ذلك أنها " قصيدة تكاملت فيها شروط تكويـــنها، قصـــيدة مجالها الفرد ، في الوقت الذي تستوضح فيه العالم وتعيد ترتيـــبه"[1] ، وقد يكون من المفارقات التي حملتها قصيدة النثرهو ما يتجاوز صلتها بالنثر إلى نثر الحياة الذي ما انفك يصنع أروع الصور إيقاعا وتدفقا ، وأكـــثرها عمقـــا . " مـــن هنا فإن اللغة الشعرية تبتعد عن غنائية الذات نحو غنائية جديدة هي غنائية الأشياء و التفاصيل والمسرودات التي تعج بها دورة الحياة اليومية . وبذلك تتحطم الفواصل ما بين اللغة و الحياة ، الشعر والسرد، الـــذات والواقـــع..... وتتقوّض ثنائيتهما لصالح تجربة ترى العالم في وحدته وكثافته وتوتره" .[2]

إن قصيدة النثر بتخليها عن الوزن تكون ملزمة بتطوير إيقاعها الخاص وإغنائه ، و ينبغي لمتلقيها أن يلمس هذا الحضور الطاغي الذي طالما

---

(1) يوسف حامد جابر : قضايا الابداع في قصيدة النثر ، دار الحصاد ، دمشق ،ط1، 1991 ، ص 47.
(2) محمد جمال باروت : الأليف الغامض ، ص 67.

ادّعته . وقد وجد دعاتها في مثل هذه الادعاءات ضالتهم. ومن بينهم يوسف الخال الذي يزعم أن قصيدة النثر تملك خصائص نوعية ومميزة تتخلق من كونها تتبع من كينونة الشعر، حيث يقول:"جاءت قصيدة النثر، وهي شعر بدون وزن على الإطلاق ، فتساءل الناس عما إذا كان ذلك شعرا.. هذه كتابة بقدر ما تقترب من خصائص الشعر تكون شعرا ، سواء أ كانت موزونة أم غير موزونة . من قال إن الوزن المقيد هو الذي يصنع الشعر ؟ أحيانا تكون هناك موسيقى داخلية من ضمن الكلام تعطيك المطلوب من إيقاع".[1]

من المستبعد أن تحمل قصيدة النثر خصائص بعينها ؛فهي تصر بإطلاق على عدم النمذجة والدخول في قوالب ، أو السكون إلى أطر. غير أن ذلك لم يمنع من احتمال ورودها ضمن ما تدعو إليه من التمايز والمغايرة و الاختلاف ، في أفق من التنوع الجمالي الخلاب ، وهي تعد بصور من الغرابة و الدهشة ، و بلغة حادة التوتر والكثافة . وهذا يعني أنها سوف تُخصُّ بنظام من التلقي مغاير ومختلف هو أيضا.

ويبدو أن خصائص هذه القصيدة لا تنمو من داخلها و حسب ، وإنما تتضافر بعطاء القارئ وتأملاته .

إن كون قصيدة النثر غير قابلة للنمذجة جعلها موضع اختبارات ، حيث تتصهر فيها مختلف الأجناس الأدبية ، فلم يعد ثمة مجال لتحديد خصائصها ، إنها كما قيل " **موجودة و حسب** ". أي أنها موجودة في تصور

---

(1) جورج طراد : يوسف الخال في حديث لم ينشر : مجلة الناقد ، ع 35، 1991 ، ص 48.

كـــل شـــاعر بطريقته هو. وبمقدار تعدد الطرائق تتعدد صور التخلّق. كذلك تختلف آراء النقاد. فمنهم من يرى بأن "هذا النمط الشعري يقترض من الشعر الكثـــير مـــن عناصـــره عـــدا الوزن و القافية ، كالتركيز والوحدة ، والدافع الإبداعـــي الحـــر، وثـــراء الإيحاءات"[1] ، وربما وقع هذا الرأي في مغالطة الفصل " **شعر / نثر**" ، وهي المغالطة التي تطلعت قصيدة النثر إلى دحضها ، فلـــم يعـــد ثمة مجال للفرق ، و يصبح الشعر وحدة لا تنفصم ، و يصبح لغة منصهرة ، تنبعث من قوة التفجر. وتبلغ قصيدة النثر مداها إذا لم نعتبرها كما يقول أدونيس "مجرد تمرد ، وإنما محاولة لفتح إمكانية جديدة لأشكال تعبيرية جديـــة"[2] ، لأن الأفق الذي نادت به منذ البداية كان أساسه دحض التحجر ، ورفض التصنيف والتقنين ، ودعت إلى أن تكون شكلا متناميا على الدوام لا يقبل السكون ولا التموضع . ومع ذلك فمن النقاد من ينظر إلى قصيدة النثر مـــن حيث ما يميزها من بناء ، مؤكدا وجود فروق"ملموسة بين قصيدة النثر والشعر المنثور، لكنها تشير جميعا إلى فارق أساسي يتمثل في البناء الشعري لكـــل مـــنهما ، وتقود في النهاية إلى تعميقه"[3] ، و يحذو حذوه جمال باروت الـــذي التفت إلى تفعيل حركية اللغة الشعرية في علاقتها بالواقع الخارجي ، وهي الحركية التي حاول شعراء قصيدة النثر تعميقها بتأكيد عنصر البداهـــة " ويعنـــي ذلـــك اختبارا للشعر لا يراه في **المتعالي / الكلي/ المطلق** ،بل في أكـــثر التفاصـــيل اعتـــيادية وألفة"[4]، ويزعم جمال باروت أن اقتراب هؤلاء الشـــعراء مـــن العادي واليومي يعتبر اكتشافا لم تحققه شاعرية اللغة و إنما

---

(1) علي جعفر العلاق : في حداثة النص الشعري ، ص 140.
(2) صقر أبو فخر: حوار مع أدونيس ، المؤسسة العربية ، د ، ن ، ط1 ،2000 ، ص 82.
(3) علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري ، ص 138.
(4) محمد جمال باروت : الأليف الغامض ، ص 67.

أظهرته شاعرية البناء المؤثر "ليس بواسطة بلاغة الكلمة المفردة بل بواسطة ما يمكن تسميته بـــ "**المجاز البنائي**" الذي يختلف كثيرا عن "**المجاز البلاغي**" فالمجـــاز البلاغي يزين العالم ويحسنه في حين أن المجاز البنائي يتغلغل في علاقاته وأشيائه". [1]

وإذا كانـــت قصـــيدة النثر قد انبثقت من سياق أدبي مغاير ، أفرزته الحضارة الغربية ، فإن دعاتها ومؤيديها من العرب لم ينفوا عنها خصائصها التـــي حملتها معها ، ونمت في أحضانها ، وهي بالدرجة الأولى : **الحرية**، و**التمرد** ، و **الاستقلالية** عن الأنماط والأشكال التقليدية.

ولئن كانت أولى الصدمات قد نشأت ـــ كما رأينا ـــ من ازدواجية المفهوم أو مفارقة التسمية التي تجمع ـــ كما أشارت إلى ذلك سوزان برنار ـــ بين الانتظام والنزوع إلى الفوضى ، فإن غاية ما تطمح إليه قصيدة النثر هو "**اكتشاف بنية وليس إضافة معنى**" وهذا السعي المبكر نحو الريادة في ابتكار أشكال جديدة جعلها تنحرف باتجاه النقيض " **النثر**" لتمتاح منه عناصر لم تكن موجودة في بنية القصيدة العربية ، بمستوى تواجدها ، فيما بعد ، عبر تجارب شعراء قصيدة النثر، وهي العناصر التي روّجت لها سوزان برنار في اقتراحها لقوانين تتبع أساسًا من القصيدة ، و لا تفرض عليها من الخارج . وقد وجد شعراء " **مجلة شعر**" في هذه القوانين "تبريرهم النظري لمحاولاتهم المبكرة ، حيث نقلوا ملخصا لما رأت سوزان برنار أنه يعد خصائص لقصيدة

---

[1] المرجع السابق ، ص 67.

النثر مثل: **الكثافة** و **الإيجاز** و **التوهج** و**المجانية** [1]" بل إن بعضهم ذهب إلى أبعد من ذلك ، فهذا أنسي الحاج يتبنى الإطار النظري بكليته ، كما دعت إليه برنار، ويحرص حرصا شديدا على ضرورة احتوائه من خلال قوله: إن "عناصر الإيجاز و التوهج و المجانية ليست قوانين سلبية.. بمعنى أنها ليست للإعجاز، ولا قوالب جاهزة ... إنها الإطار أو الخطوط العامة للأعمق والأساسي : موهبة الشاعر ، تجربته الداخلية ، موقفه من العالم والإنسان وهذه " **القوانين** " كما يخيل إليّ ، نابعة من نفس الشاعر ذاته ".[2] بينما يظهر أدونيس أكثر حرصا خشية الوقوع في المطابقة ، تاركا المجال مفتوحا لرؤيا الشاعر، ولمقدرته على التشكيل ، وهذا يعني كما في قوله : "إن طريقة استخدام اللغة مقياس أساسي مباشر في التمييز بين الشعر و النثر. فحيث نحيد باللغة عن طريقتها العادية في التعبير والدلالة ، ونضيف إلى طاقتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة ، يكون ما نكتبه شعرا " .[3]

إن مـــا يشقّ على قصيدة النثر هو كونها انبثقت كيانا مستقلا ، ويبدو أن هـــذا الانبـــثاق قد احتاج إلى أكثر من الاستمرارية ، احتاج إلى التأسيس، ولكـــن كونها تفجرت من نقيضها " **النثر**"ضاعـــف من سوء استقبالها وسوء فهمهـــا أيضـــا ، بالإضافة إلى أن نزوعها نحو اللانمطية ، ورفضها للتقنين جعلا منها شكلا هجينا ، ونُظر إليها على أنها شكل مشوّه ، ودخيل لإفرازات غربية.

---

(1) حاتم الصكر : قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة ، ص 78.

(2) أنسي الحاج : لن ، ص 21.

(3) أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، ط4 ، 1984 ، ص 112 - 113.

غير أن ذلك لم يمنع من إمكان فرض وجودها في الساحة الأدبية العربية باعتبارها نوعا أدبيا ، حقق عبر أجيال مختلفة حضورا مخالفا جذريا لما قبله ، " فقد جاء بناء هذا النمط من القصائد تجاوزا لكل ما هو مألوف من الإيقاع الشعري ، كما أنه جاء ملغيا الغريب و الجديد من الصور الشعرية أيضا، وبدا بعض شعراء هذا النمط أقرب إلى "**جدة جديدة** " أو كالباحث في اللامألوف عن الأكثر لا مألوفية ، فسقط الكثير منهم في هوة سحيقة ليس بالإمكان ردمها، أو إخراجه منها..إنهم نزاعون إلى شيء سحري مجهول لا يعرفون هم كنهه أو تكوينه بشكل مرسوم منظر له أو مؤكد"[1] ، إن ما يفصح عنه هذا الرأي هو نزوع قصيدة النثر إلى اللامألوفية والمجهولية ، وهو مسلك غامض وغير مؤكد ، ومن ثمة كانت صعوبة تحديد أية خصائص يمكن أن يشملها ، كما أن ملامحه هي مزيج من أوجه عدة ، " فقصيدة النثر ليست شعرا ، كما عهدنا الشعر أوزانا مخصوصة ، وقوافي موحدة أو غير موحدة ، إلا أن في قصيدة النثر الثورة والمخيلة ، والنبض الذي يجعلها غريبة عن النثر ، وما نألفه فيه من وضوح الفكرة والتنظيم المنطقي في البيان والعرض، وفيها لون من الوقع ، إلا أنه وقع لا تضبطه تفعيلة على غرار الشعر العمودي ، وهي سليلة الشعر المنطلق" الحر" ، مما جعل كثيرا من النقاد يتقبلون قصيدة النثر على أنها شعر"[2] بينما لم يمنعهم تقبلهم لها من التساؤل حول شعريتها ومواطن جمالياتها .

وإذا عدنا إلى المصادر الأصلية التي تبلورت فيها قصيدة النثر، سواء بوصفها مفهوما مفارقا لذاته ، أو باعتبارها حركة أدبية ذات انتشار عالمـــي

---

(1) محسن أطميش : مداخل تأملية لرؤية النص الشعري ، مجلة فصول، م 15،ع2 1996، ص 35 .
(2) نذير فوزي العظمة : قضايا وإشكالات في الشعر العربي الحديث ، ص 255.

وامتداد تاريخي يعود إلى انهيار الذوق الكلاسيكي ، والتوق إلى بعث جماليات مغايرة ، فإننا لن نجد سوى ملامح ترغب في أن يكون لها صدى تأسيسي ، ولكن بعيدا عن أية مرجعية ينسب إليها.

وتحديـــدا نعود إلى كتاب سوزان برنار"قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن" ، فنجدها تقول بشأن خصائصها ما يلي:

* " قصيدة النثر نوع متلون يحيّرنا بتعدد أشكاله ".[1]
* " فهـــا نحـــن أولاء نجد أنفسنا وقد ضعنا في مجال غائم ، غير معروف جيدا، وحدوده غير متمايزة " .[2]
* " يصبح من الضروري العثور على شكل آخر أكثر حرية ومرونة".[3]
* " اصطلاح قصيدة النثر **في ذاته** معرض لمواقف متعددة من القبول به" [4]
* "من المؤكد أن قصيدة النثر تنطوي على مبدأ فوضوي و هدام".[5]
* " فمهمـــا بلغت القصيدة من درجة التعقيد ، ورغم حريتها الظاهرية فإنها لا بد أن تشكل كلا وعالما مغلقا ".[6]
* "... و يمكنـــنا أن نضـــيف أن فكرة المجانية يمكن أن تحددها بدقة فكرة "اللازمنية" .[7]

---

(1) - ص 31 .
(2) - ص 32 .
(3) - ص 32.
(4) - ص 34 .
(5) - ص 34 .
(6) - ص 36 .
(7) - ص 36 .

* "ويقودنـــا هـــذان الشـــرطان " الوحدة والمجانية إلى شرط ثالث ، أكثر خصوصية لقصيدة النثر هو **الإيجاز**".[1]

إن تـــأمل قصـــيدة النثر في ضوء اشتراطات غير ملزمة يضعنا في مـــأزق غـــير قابل للحل ، وربما لأجل ذلك بقي هذا النوع الأدبي مستعصيا، كونـــه ينبع من النقيض ، ويتأسس به من ناحية ، ولأنه ـــ أيضاـــ لم يركن إلى نظام يعرف به من ناحية أخرى .

وربما جاءت قصيدة النثر لتحمل أكثر من معنى، وأكثر من شكل، لأسباب عديدة منها : أنها جاءت مصاحبة لتغييرات أعقبت الحربين العالميتين، وأنها أيضا اختارت أن تبلبل الأطر السائدة ، وتزعزع الأعراف ، وتحطم الثابت والمألوف . وفي دعوتها إلى التمرد والهدم لم تبق على شكل بعينه ، بل تعدته إلى فضاء من **التنوع** ،**والكثافة** ،**والمجهولية** ، **والغموض** ، **واللانهائية** ، في الوقت نفسه الذي تطلعت فيه إلى **الوحدة** ، **والتركيز**، **والإيجاز**، **والمجانية**. إنها بذلك تمثل النقيض الذي يدمر وجوده بغاية بعث وجود جديد.

أمـــا **الكلـــية و الشـــمولية، و الرؤيا و الحلم** فهي عناصر أولية في التجربة الابداعية لهذا النوع من الكتابة لا يمكن إلا أن يتراءى منها و يتفجر بها .

---

(1) المرجع السابق ، ص 36 .

لأجـــل هـــذه التجليات الشاعرية ، والتداعيات الحالمة ، تعلق شعراء قصـــيدة النـــثر العربية بهذا النمط من الكتابة و جعلوا من قصيدة النثر شرفة يطلـــون مـــنها علـــى كونهم المجهول. و لاغرابة أن يتبنى أنسي الحاج أفق سوزان برنار حيث نقرأ له هذه التطلعات:

" يجـــب أن تكـــون قصيدة النثر قصيرة لتوفر عنصر الإشراق ، و نتـــيجة التأثـــير الكلـــي المنبعـــث من وحدة عضوية راسخة. و هذه الوحدة العضـــوية تفقـــد مـــن لازمنيـــتها إن هـــي زحفـــت إلى نقطة معينة تبتغي بلوغها....**إن قصيدة النثر عالم [ بلا مقابل]** "[1]

"إن قصيدة النثر قد تلجأ إلى أدوات النثر من سرد واستطراد ووصف، لكن كما تقول سوزان برنار شرط أن تعمل لغايات شعرية"[2]

هذه هي مجمل الخصائص لفن أدبي أراد أن يكون خالصا ومستقلا ، تطلـــع إلى أن يصبح حرًا في ابتكار شكله الخاص حتى وهو يستمد عناصر تكوينه مما ليس من الشعر في شيء.

فكيف استقبلت قصيدة النثر في الوعي العربي ؟ وما مصدر الخصومات والهجمات ؟ وما أسباب تراجعها ؟... هذا ما سيتضح تباعا .

---

(1) أنسي الحاج : لن ، ص 18 .

(2) المرجع نفســه ، ص 16 .

# المبحث الثاني

## المخاض التجريبي / الرفض والتأييد

* صراع الرفض والتأييد
* أوهام قصيدة النثر

## أ .صراع الرفض والتأييد :

لاقت قصيدة النثر، كونها ذلك النوع الأدبي الدخيل ، معارضات عدة و لـــم تسلم من الهجوم ، واعتبرت نمطـــا غريبا ليس من نتاج حضارتنا، بل هـــو مـــن إفرازات الحضارة الغربية ، ولم تلق من معارضيها سوى الرفض الحاد. و تنكر أغلب الأدباء و الشعراء و النقاد العرب لهذا الشكل الأدبي،غير أنهـــا بالمقـــابل وجـــدت من يحتضنها و يدافع عنها ، بل و يتبناها نوعا فنيا خالصا.

و كمـــا مـــرّ بـــنا ســـابقا ، فإن قصيدة النثر مفهوم غربي زحف مع المتغيرات الكونية إلى ثقافتنا العربية مع بداية التغيرات التي أعقبت الحربين العالميتيـــن ، بـــدءا مع مجلة شعر، ثم ما لبثت أن وجدت لها جمهورا في مختلف أنحاء الوطن العربي.

و الغريب في الأمر أن بعض مؤيدي قصيدة النثر لم يلتزموا تماما بهذا الشـــكل ، فمـــزجوا فـــي أشعارهم بين التفعيلة والنظم . كذلك لم يسلم أولئك الشعراء من الخيبة لما تعرضت إليه قصيدة النثر من اهتزاز ، وما انجر عنها من أوهام ، وما انتهت إليه من سخرية و ادعاء. و تكمن أهم الصدامات التي واجهـــتها فـــي الخلاف الذي نشب بين رواد قصيدة التفعيلة وأنصار قصيدة النـــثر، " فقـــد اعتمد شعراء قصيدة النثر ، في التجربة اللبنانية ، مبدأ تخطي

الأشـــكال القديمة، بما فيها شكل قصيدة التفعيلة ، في حين اعتبر رواد قصيدة التفعـــيلة أن القصـــيدة النثرية الجديدة لا تعدو كونها نثرا عاديا"[1] . و بينما اعتـــبرت قصـــيدة النثر في متصور أصحابها انبثاقا جذريا ليست له مرجعية خـــارج ذاته ، بمعنى أنها ليست تدرجا ولا استكمالا لما قبلها ، استنكر رواد قصـــيدة التفعـــيلة ذلـــك و اعتـــبروها " **بدعة** " أو " **تقليعة** "أو "**شكلا طارئا وهجينا**".

ويبدو أن الصراع الذي نشب بين أولئك و هؤلاء يتعدى صراع التسمية إلـــى مـــا يمكـــن تسميته "**صراع التجاوز**" من حيث كون قصيدة النثر جاءت مـــتجاوزة الأنماط التقليدية كلها ، بما في ذلك قصيدة التفعيلة. في حين رفض رواد قصـــيدة التفعـــيلة هذه الريادة على اعتبار أن قصيدة النثر أبعد ما تكون عن الشعر العربي و عن سياقيْه المجتمعي و الحضاري.

و قـــد هاجم أمل دنقل هذه القصيدة ، ورفع الصراع من كونه صراعا نظريا إلى كونه صراعا " **رجعيا/ تقدميا** " زاعما أن هذه الحركات التجريبية تقود العقل العربي إلى الوراء متدثرة بعباءة الحداثة [2] ، أما محمود درويش فقد كشف بشكل صريح عن تذمّره ومقته للشعر التجريبي مؤكدا أن " مانقرؤه مـــنذ سنين بتدفقه الكمي المتهور ليس شعرا. ليس شعرا إلى حد يجعل واحدا مثلـــي متورطا في الشعر منذ ربع قرن ، مضطرا إلى إعلان ضيقه بالشعر. وأكثر من ذلك يمقته، يزدريه ، و لا يفهمه، إذ كيف تسنى لهذا اللعب العدمي

---

(1) أحمد بزون : قصيدة النثر العربية، دار الفكر الجديد ، ط1 ، 1996 ، ص 107.

(2) ينظر ، المرجع نفسه ، ص 109 .

أن يوصل إلى إعادة النظر والتشكيك في كامل حركة الشعر العربي الحديث، ويغربها عن وجدان الناس إلى درجة تحولت فيها إلى سخرية "[1]

بينما تحشد نازك الملائكة ، بوصفها رائدة الشعر الحر، جهودا مضاعفة للرد على هذا الشكل المستحدث ، مدافعة بقوة عن دور الوزن الذي تقف وراءه ــ كما تزعم ــ أجمل الإيقاعات وأروع الصور؛ لتجعل من كلام مّا شعرا . لذلك نجدها تقول " والحقيقة التي لا مفر لنا من مواجهتها أن الناثر، مهما جهد في خلق نثر تحتشد فيه الصور والمعاني ، يبقى قاصرا عن اللحاق بشاعر يبدع ذلك الجمال نفسه ولكن بكلام موزون"[2] و بالإضافة إلى كونها تقرن الشعر بالوزن ، فهي تنفي عن النثر أي قيمة شعرية ، و تضيف في قولها إن :" للنثر قيمته الذاتية التي تتميز عن قيمة الشعر، ولا يغني نثر عن شعر، ولا شعر عن نثر ، لكل حقيقته ومعناه و مكانه ، فلماذا جاء الناثر المعاصر ليزدري النثر ويحاول رفعه بتسميته شعرا".[3]

و ربما وقع في حسبان نازك الملائكة أن تسمية قصيدة النثر هي انتقاص من قيمة النثر، بل العكس هو الأصح ، إن قصيدة النثر هي سمو بالنثر.

و مهما بدا دفاعها عن الوزن وعن النثر فلا مبرر لادعائها وقوع قصيدة النثر في خطأ لاعتقادها أنها دعوى " تطلق كلمة " **شعر**" على الشعر

---

(1) المرجع السابق ، ص 109

(2) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت، ط 6 ، 1981، ص 226.

(3) المرجع نفسه ، ص 218 - 219.

والنـــثر معـــا "[1] .وربمـــا "كان رفض نازك لقصيدة النثر وهجومها عليها محاولـــة منها لإثبات أنها ــ ومشروعها الشعري بالتالي ــ متمسكة بالوزن الـــذي اتهمت بالخروج عنه ، وعدم أهميته عندها. فحاولت بهذا الموقف من قصيدة النثر أن تقدم لمتهميها دليلا عمليا على صحة قولها: " إن الشعر الحر ليس خروجا على الوزن ، بل هو مجرد تطوير وتعديل لأوزان الخليل "، هذا مـــن جهة ، ومن جهة أخرى تحاول أن تثبت قدم مشروعها الشعري " الشعر الحـــر"في دنيا الأدب العربي ، ولا توجد وسيلة خير من أن تدافع عن دولة الشعر مع حلفائها ضد خصومها . فإن هذا سيلقي في أذهان معارضي الشعر الحـــر أنـــه شعر ، و يكفون عن معارضته ، ليس هذا فحسب ، بل سيعدونه ســـندا يدافع معهم عن دولة الشعر ضد أصحاب قصيدة النثر الذين يحاولون هدم النظرية التراثية للشعر".[2]

أمـــا أدونـــيس فقد اجتهد في تأكيد روح الشعر من خلال نقده لشعراء قصـــيدة النثر، مشيرا إلى أن " هؤلاء لا يؤكدون على الشعر بقدر ما يؤكدون على الأداة . **النثر ، كالوزن، أداة** ، ولا يحقق استخدامه ، بذاته ، الشعر"[3] ، ولئـــن كـــان أدونـــيس حـــذرا من خوض تجارب جديدة ، فإنه لم يكفّ عن الاكتشاف ، ولم يبطل فعل التجريب ، غير أنه ظل مع ذلك يدعو إلى التأصيل و دحض التقليد بشتى أنواعه ، حيث نجده يقول : " ولعلنـــا نعرف جميعا أن **قصيـــدة النثـــر**، وهو **مصطلـــح أطلقناه في مجلة " شعر"** ، إنما هـــــــــي

---

[1] المرجع السابق ، ص 219 .

[2] و ليد سعيد الشيمي: نازك الملائكة وقصيدة النثر، ص 203.

[3] أدونيس فاتحة لنهاية القرن ، دار العودة ، بيروت ،ط1 ، 1980 ، ص 316.

كـــنوع أدبـــي شـــعري ، نتيجة لتطور تعبيري في الكتابة الأدبية الأمريكية الأوروبـــية. ولهـــذا فـــإن كتابة قصيدة نثر عربية أصلية يفترض ، بل يحتم، الانطـــلاق مـــن فهم التراث العربي الكتابي ، واستيعابه بشكل عميق شامل ، ويحـــتم مـــن ثمـــة تجديد النظرة إليه ، و تأصيله في أعماق خبرتنا الكتابية اللغويـــة، و في ثقافتنا الحاضرة. و هذا ما لم يفعله إلا قلة . حتى أن ما يكتبه هـــؤلاء القلة لا يزال تجريبيا . فكيف يكون الأمر ، والحالة هذه ، مع الذين يقتنصـــون هـــذا التجريب ، و يعرشون عليه ، بانقطاع كامل عن لغة الكتابة الشعرية العربية ، في عبقريتها الخاصة ، وفي نشأتها ونموها وتطورها ". [1]

## ب ـ أوهام قصيدة النثر

مـــن الواضح أن قصيدة النثر لم تنهض على أسس متينة على الرغم من استخدامها شكلا ما فتئ يتبلور في سياقه الذي ظهر فيه . ولعل استقبالها بشكل جاهز بقوانينه ، أو خصائصه و شروطه التي تزعمتها سوزان برنار ، أوقعها في مفارقات ، وانتهى بها إلى مغالطات .

وفـــي غمرة الانبهار بهذا الشكل الجديد ، لم يفكر شعراء قصيدة النثر في إيجاد قوانين تتلاءم مع رؤيتهم " ولم يعوضوا القوانين التي تمردوا عليها بأخـــرى ، وإنمـــا نقلوا **قوانين** وجدوها "**جاهزة** " في كتاب سوزان برنار، قوانين خاصة بشكل شعري وجدوه "جاهزا " هو الآخر في الأدب الفرنسي .

---

(1) المرجع السابق ، ص 316.

و هكـــذا استبدلوا " **بالقوانيـــن الجاهزة** " التي تكونت تاريخيا في شعر اللغة التي يكتبون بها " قوانين جاهزة " خاصة بشكل شعري مكتوب بلغة أخرى ، لغة أجنبية "[1] .

وهكـــذا ، فإنه بمقدار ما ضم هذا النوع الأدبي من خصائص جمالية، ومـــا جاء به من تغيير اتجه بالشعر العربي إلى تحولات جمة ، وجمع حوله جمهـــورا لا يستهان به ، بمقدار ما لحق به مـــن أوهـــام نختصـــرها فـــي **وهم الشكل** الأسمى ، و**وهم الإيقاع الداخلي.**

### 1 – وهْم الشكل الأسمى :

أراد أصـــحاب قصيدة النثر بلوغ أقصى مشارف التجريب ، فخرجوا عن القواعد ، و تمردوا على القوانين جميعها، ولم يراعوا طبيعة الانتقال من حالة الشـــعر المكـــتوب بـــالوزن إلـــى حالة الشعر " **نثرا** " مما جعلهم يقعون في المغالاة، وانتهى بهم الأمر إلى ما يعرف **بوهْم الشكل الأسمى** حيث " أقام كل من أدونيس و أنسي الحاج أفكارهما على أفكار سوزان برنار في كتابها القيّم "قصـــيدة النـــثر من بودلير حتى أيامنا هذه "باريس 1959 " لكنهما يتحدثان بثقة وحماس إلى أن يصل بهما ذلك الحماس إلى أن يجعلا من قصيدة النثر أعظم شـــكل أمكن بلوغه . يقول الحاج :[ وقصيدة النثر هي اللغة الأخيرة في سلم طموحـــه . لكـــنها ليست باتة .سوف يظل يخترعها ]. ويرفع أدونيس شاعر النـــثر فوق منزلة شاعر النظم بكثير : [ فشاعر الوزن... منسجم يقبل بقواعد

---

(1) سامي مهدي: أفق الحداثة و حداثة النمط ، ص100 .

الســـلف و يتبناها ، بينما شاعر النثر متمرد ورافض . فهو ليس تلميذا ، بل خـــالق وســـيد ]. ويبدو هذا على شيء من الادعاء ، إذ يصدر عن كاتب هو نفسه يصر على كتابة الكثير من شعره موزونا " [1]

ومن المؤكد أن أزمة الشكل الأسمى كانت نابعة من محاولة إخضاعه لقوانين، حيث ظهرت قصيدة النثر منذ البداية ضد كل تقنيين ، بل إن طبيعتها الجوهرية هي في حرية تدفقها اللانهائي ، وهي الأزمة التي جرّت أصحاب هذا النوع الأدبي المستحدث إلى ما أطلق عليه " **متاهة اللاشكل** [2] ، وحيث لا يمكن وصف المآل الذي آلت إليه قصيدة النثر بأنه نقيصة ، فإننا نرى أن المسألة ليست متعلقة بالشكل ولكن بأفق احتضانه ، إذ إننا لا نعثر على تصور خاطئ لمفهوم الشكل فحسب ، ولكن أيضا على مفهوم التجريب ، وفي هذا الشأن تقول سلمى الجيوسي: إن " الفكرة التي يصرح بها الحاج ،ويوحي بها أدونيس ، ومفادها أن قصيدة النثر في العربية جاءت نتيجة تجريب طويل في الشكل الشعري ، لا تقوم على أساس متين هي الأخرى . إن جميع الأشكال التي تستخدم النثر وسيلة للتعبير الشعري في العربية تبدو أنها جاءت نتيجة تأثيرات غربية مباشرة ، لا نتيجة تطور تدريجي محتوم ، وليس إلا الشعر الحر وحده في العربية ، الذي يقوم على الوزن هو ما نستطيع القول عنـــه بشيء مـــن الدقة إنه جاء نتيجة تجريب مستمر في الشكل الشعري"[3].

---

(1) سلمى الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، ص 693 .
(2) ينظر ، سامي مهدي: أفق الحداثة و حداثة النمط ، ص 114.
(3) سلمى الجيوسي : الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، ص 693.

## 2 – وهْم الإيقاع الداخلي :

لجأت قصيدة النثر إلى أدوات النثر "وبخاصة البنيات السردية " لتعويض خسارة الوزن ، وادعت أن التحرر من قيد الأوزان سوف يجنب الشاعر الوقوع في الرتابة والتكرار، فضلا عن أنه يسمو بالإيقاعات الداخلية، ويسمح باكتشاف تجليات إيقاعية غير تلك التي يوفرها الوزن "ويرى الداعون إلى استعمال النثر في الشعر أن لدى الشاعر حرية أكبر في مراوحة الإيقاع في الشعر المنثور . يصف جبرا هذه الايقاعات بأنها أوركاسترالية ، سمفونية ، أو موسيقية وأن الشاعر باعتماده على إيقاع الفكرة والصورة يتجنب تماما رتابة أوزان التفعيلات . هذه النظرة تبدوغير سليمة ، لأن القالب النثري لا يقوى دائما على تجنب الرتابة ، فثمة الكثير من رتابة الإيقاع . فالنثر لكونه لا يعتمد على حدود وقوانين مفروضة سلفا سوف يكتسب مع كل كاتب عاجلا أو آجلا ، إيقاعا شخصيا متكررا ، أكثر مما يوجد في النظم الجيد ، وذلك مما قد يؤدي في الكتابة الإبداعية إلى الرتابة".[1]

وقـد جـاوز وهم الإيقاع حدا لا يمكن تصوره ، حيث وقع كثير من الشـعراء في الفوضى ، وتمادوا فيها ، ولم يحققوا بتمردهم أية غاية فنية أو جمالية ، كما لم يخلقوا الحالة الشعرية التي دعوا إليها وادعوها ، مما استبعد التـبرير لمقولـة رتابة الإيقاع الذي " كسّر الخروج على النظام الخليلي هذه الرتابة . وأصبح الوزن بهذا الكسر حرّا، وانفتح مجال أوسع لظهور إيقاعات

---

(1) المرجع السابق ، ص 700 .

متـــنوعة ، إضـــافة إلـــى تنوع إيقاعات الكلمات والجمل ، ولا سيما بعد أن حُطمت وحدة البيت ، وألغي مبدأ القافية الموحدة".[1]

ثمة شرخ ــ ما ــ في قصيدة النثر يكمن وراءه سببان :

* **الأول ــ انتسابها إلى النثر .**
* **الثاني ــ تمردها على الوزن .**

فبينما حرمها الأول صورة مثلى للتشكل ، فيما هي تحاول السمو به، فإنها لم توفق في ابتكار شكلها الخاص ، ولا في خلق إيقاعها المزعوم .

غـــير أن ذلك لم يمنع من بروز كتابات رائدة ، برهنت على إبداعية خارقـــة ، هي مزيج من الرؤيا والتشظي ، وحملت أفق الذين تنتمي إليهـــم ، وظهـــرت مشحونة بلغة جديدة ، مستمرّة في عطائها ضمن إطار ما يعرف **بقصـــيدة النـــثر** التـــي ما انفكت تخترق أفق متلقيها ، وتزجّ بهم إلى حالاتها الأكثر جنوناً ولا مألوفية .

---

[1] سامي مهدي : أفق الحداثة وحداثة النمط ، ص 106.

# الفصل الثاني

## تحوّلات الشكل

* المبحث الأول ــ أسلوبية السّرد والمجاز البنائي
* المبحث الثاني ــ حركية الصورة وأسلوبية التخيل
* المبحث الثالث ــ البنيات التناصية

# المبحث الأول

## أسلوبية السّرد والمجاز البنائي

تكشف التجارب الشعرية لشعراء قصيدة النثر عن تحول في الأشكال التعبيرية ، لم يتمثل في الخروج عن نظام العروض و حسب ، و إنما استطاع فـــريق كبـــير منهم ، إنتاج دلالية جديدة ، و توليد بنيات مغايرة ، ولذلك فقد اعتمدوا على البناء اللغوي ، منتقلين من "**المجاز البلاغي**" إلى أفق " **المجاز البنائي**".

وإذا كانـــت المـــناهج النقدية الجديدة " **كالبنيوية** " و " **الشكلانية** " قد أثرت سلبا ، فيما نزعم ، في المجالين الإبداعي والتنظيري ، فقد أحدثت ، من جهة أخرى نتائج إيجابية في حركة الشعر العربي برمته.

ولقـــد كـــان للســـوريالية تأثـــير كبير ، والفضل في ذلك يعـــود إلى برتـــراند، وبودلير ، ومالارميه ، وغيرهم كثر ممن بذلوا جهـــودا عميقة في هذا الشأن[1]

لقد تأثر الشعراء العرب بهذا النوع الأدبي ؛ إذ وجدوا فيه خلاصا من قـــيد الأوزان ، ومتنفسا شعريا خالصا ومستقلا ، يواكب التحولات الحضارية الحاصلة . وسواء أفلحوا في هذا التأثير أم لم يفلحوا فإن الحكم النقدي الجاد لا يقـــاس بالنجاح في ذلك أو عدمه ، وإنما بالتركيز في مدى إيمان المبدع بهذا الفن من جهة ، وفي مقدار استجابة المتلقي له . فهـــذا نوري الجراح يواجهنا " بمحاولـــة البحـــث فـــي " **النـــثري** "عن لغة شعرية ممكنة، تبدأ أليفة وغير

---

(1) ينظر Robent biys: Leoping poetry,an I dea with poems traslation , boston,1972,L p15.

مـــتوقعة، قريـــبة ومفاجئة ، اعتيادية وغريبة في آن واحد . فكل شيء قابل للشـــعر ، اللحظـــات والتفاصـــيل والجزئيات المهملة و المهمشة"[1] وقد كان "**إليوت**" أول من أطلق صرخة **العادي / اليومي** ، وطاف بالشعر في أجوائه ، محاولا استخلاص مجال الإنسان الأعمق والأبسط في عراكه مع نثر الحياة . و يرى محمد جمال باروت أن أسلوبية السرد في قصيدة النثر تتفجر بملامسة العمـــق الحياتي للناس ، مستدلا على ذلك بشعر نوري الجراح الذي يبدو كما يقـــول " و كأنـــه يقـــترب من جماليات نثر الحياة أسلوبيا بوساطة أسلوبية " **السرد** " بدرجة أساسية . وهي أسلوبية تبدو فيها وقائعية الحياة اليومية وكأنها تتتابع وتجري في نقطة الصفر من دون " **ذات** " مباشرة أو حاضرة توجهها. فـــالذات هنا إله خفي مخبوء ، تحضر على نحو غير مباشر وبعيد في كائنات مســـتقلة وذات كينونة خاصة ..ففي أسلوبية " **السرد** " بمعناه النقي الخالص تـــبرز الوظـــيفة المرجعية الإحالية للغة، و تهيمن على العالم الشعري بشكل استراتيجي :

**نزل الجميع و ظل الباص**
**يجرف الهواء**
**و يلطم بجنباته الأغصان**
**و يمر بالمحطات**
**و لا يتوقف**
**و الراكب نائم**
**انكشفت لجبينه الرحابة**

---

[1] محمد جمال باروت : الأليف الغامض ، ص 66.

**ورأى القرص الأحمر يذوب في الكأس**
**أغمض و نام**
**نزل الجميع ، مرة أخرى**
**و ظلت سكين السائق مكسورة في رقبته**

تواجهـنا هـنا أسـلوبية " **السـرد**" بمعناه النقي حيث تحيل الوظيفة المرجعـية للغـة إلـى حدث " **وقائعي يومي**": [ باص ] ينزل الجميع منه ، ويمضي مسرعا براكب نائم وحيد... إنها تفاصيل **سردية/نثرية/** لا تحضر فيها الذات إلا كما يحضر الإله الخفي في مخلوقاته . أما النتيجة الشعرية فهي ... "**وظلـت سكين السائق مكسورة في رقبته** ". ليست هذه النتيجة ، الدلالة المفتوحة والغامضة في آن واحد ، سوى محصلة لبناء القصيدة.[1]

ربمـا بدت القراءة أضخم مما يعد به النص. فالأسطر الشعرية التي أوردها الناقد لنوري الجراح تكاد تخلو من كل شاعرية ولا نبض فيها عدا كونهـا أحـد اشتراطات سوزان برنار "**اللازمنية أو المجانية** ."أما ما يعتبره جمـال بـاروت من صميم نثر الحياة فلا ينبغي للواقعي ــ في تصورنا ــ أن يطغى على الشعري ، و إلا كان مآل الشعر الابتذال واللاجدوى.

غـير أن الإيجابـي فـي قراءة جمال باروت هو إثارة مسألة التلقي وعلاقتها "**بإنتاجية النص** " والتي يصفها بـ" العلاقة بين عناصر الحضـور

---

[1] ينظر ، المرجع السابق ، ص 67.

و عناصـــر الغـــياب. و هي إشكالية لا تنهض إلا في العلاقة ما بين "النص" /"**علاقات الحضور**" و" المتلقي " / **علاقات الغياب**" .[1]

أما عند محمد الماغوط فإن أسلوبية السرد تتكئ على مستويات أعلى للغـــة ، تـــتقاطع فـــيها شاعرية التوازي مع سيمياء اللون في جماليات نثرية طاغـــية ، و أكثر ما يتجلى ذلك في قصيدة"**حزن في ضوء القمر**"حيث يمنح "**النعـــت**" أو " **الصفة** " لتلك التوازيات طابع التلازم الإبداعي والإيقاعي في آن واحـــد ، بالإضافة إلى المعطوفات التكرارية في ثنائيات متسلسلة تخترق مـــن حيـــن إلـــى آخـــر بمعطوف " **فردي** " محدثا نوعا من التناغم والحس الشعري:

**أيها الربيع المقبل من عينيها**
**أيها الكناري المسافر في ضوء القمر**
**خذني إليها**
**قصيدة غرام / أو طعنة خنجر**
**فأنا متشرد و جريح**
**أحب المطر وأنين الأمواج البعيدة**
**من أعماق النوم أستيقظ**
**لأفكر بركبة امرأة شهية رأيتها ذات يوم**
**لأعاقر الخمرة / وأقرض الشعر**
**قل لحبيبتي ليلى**
**ذات الفم السكران والقدمين الحريريتين**

---

(1) المرجع السابق ، ص 67.

## إنني مريض ومشتاق إليها[1]

تـــبدو هـــذه التداعيات الوجدانية وكأنها لوحة يصفها حزن الأعماق، فـــ"الماغوط حزين في مفردات اللغة ، وفي الصور، وفي تراكيب القصيدة، حزين في زرقة مدى الشعر، الماغوط حزين فكرا ، وسلوكا،وأعصابا"[2] وإذا كان الحزن ظاهرة فلسفية و جمالية ، فإننا لا نريد وصف هذه الحالة أو حتى اســـتجلاءها وإنمـــا الـــذي يهمنا هو: كيف تدفقت وتداعت ؟ وبأي المفردات والتراكيب ؟ أهي مستمدة من صياغة فرد أم من نظام شامل .؟

يرى وفيق خنسة أن " الماغوط يتمتع بحساسية شعرية نادرة ، وطاقة من الانفعالات الحادة باستمرار، وبخيال طليق وجامح ، وهو يمارس حساسيته و انفعالاته إلى أقصى حد ، في شعره عامة ، وفي اللغة والصورة والتركيب"[3] . ومن الطبيعي أن تنشأ هذه التراكيب و الصور ممزوجة بانفعالات الشاعر، و من وحي تأملاته . غير أنها تعد بالإضافة إلى ذلك امتدادا للشكل الذي انبثقت منه قصيدة النثر، فأعطاها هذا التميز وهذه الخصوصية . أي إن إبداعية الماغوط هي مزيج من التأمل الذاتي و التأثير الخارجي" فالشعر هو تكامل اللغة ، و به تتجدّد ، وليس التركيب هو المعول عليه في هذه القضية ، و إنما **الصياغة** . لأن التركيب أقرب ما يكون إلى العلاقات النحوية ، إذن هو أقرب إلى اللغة النظام، الثبات، أو السكون. بينما

---

(1) محمد الماغوط: الآثار الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1981 ، ص 15.

(2) وفيق خنسة: دراسات في الشعر العربي السوري، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر ، ط 2 ، 1982 ص 65.

(3) المرجع السابق ، ص 66.

تشير الصياغة إلى تفجير هذا النظام و خلخلة التركيب اللغوي المألوف لإيجاد بنى تعبيرية جديدة ، وخلق حالة من الحركة داخل السكون . وهنا تكمن قدرة " **القصيدة النثرية** "على خلق لغتها الخاصة ، المعبرة ليس عن تجربة الشاعر و حسب ، وإنما عن تجربة من ينتمي إليهم تاريخيا واجتماعيا"[1] أيضا.ونعتقد أن تجربة الماغوط هي أبعد من مجرد تجربة ذاتية ، فهو يمزج الهم الذاتي بالهم الكوني مستعينا في ذلك بمقدرة هائلة على صياغة الفكرة" **شعريا**" في قالب"ما هو "**نثري**" ليبدع " **القصيدة** ":

**دمشق يا عربة السبايا الوردية**
**و أنا راقد في غرفتي**
**أكتب وأحلم و أرنو إلى المارة**
**من قلب السماء العالية**
**أسمع و جيب لحمك العاري**
**عشرون عاما ونحن ندق أبوابك الصّـلدة**
**و المطر يتساقط على ثيابنا وأطفالنا**
**ووجوهِنا المختنقة بالسعال الجارح**
**تبدو حزينة كالوداع / صفراءَ كالسلّ**
**ورياح البراري الموحشة**
**تنقل نواحنا**
**إلى الأزقة وباعة الخبز والجواسيس**
**ونحن نعدو كالخيول الوحشية على صفحات التاريخ**

---

[1] يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص 77.

**نبكي ونرتجف**

**و خلف أقدامنا المعقوفة**

**تمضي الرياح و السنابل البرتقالية**

**و افترقنا**

**و في عينيك الباردتين**

**تنوح عاصفة من النجوم المهرولة**

**أيتها العشيقة المتغضنة**

**ذات الجسد المغطى بالجواهر**

**أنت لي**

**هذا الحنين لك يا حقودة** [1]

تتـــنامى أسلوبية السرد بتضافر عناصر لغوية منصهرة بكثافة دلالاتها مـــن دون أن تفصح عن غاية معنوية محددة . فكما كانت قصيدة النثر انبثاقا أصـــيلا، بـــرزت تجربة الماغوط ــ وبخاصة في **"حزن في ضوء القمر"** ــ جامحة لا ترغب إلا في أن تظل في أقصى حالاتها إشراقا ، وتفجرا، وإيحاء؛ "لأن **لغـــة الشـــعر هـــي اللغة الإشارة** ، في حين أن **اللغة العادية هي اللغة الإيضـــاح**"[2] و الشـــعرية في هذه الحالة ليست غاية المعنى، بل هي تتضمن جوهر البناء الذي يتخذ من العناصر النثرية سلّما للارتقاء ، وبعث نفس جديد في حركية الشعر، بما توحي به اللغة من إمكانيات لا نهائية ، فيكون الشاعر حـــرا فـــي اختـــيـــار مفـــرداته وصوغ عباراته ، فلا يكون الموضوع ، أو

---

(1) الماغوط : حزن في ضوء القمر، الآثار ، الكاملة . ص 16 – 17 .

(2) أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص 125.

المضمون ، هو الهدف من الشعر بل التعبير. فما" من كلمة هي شعرية بذاتها أكـــثر مـــن غيرها. هناك كلمات تتضمن في استخدامها طاقة شعرية ، أو لا تتضمن . إن للكلمة ـــ عادة ـــ معنى مباشرا ، ولكنها في الشعر تتجاوزه إلى معنى أوسع وأعمق. لا بد للكلمة في الشعر من أن تعلو على ذاتها ، أن تزخر بأكـــثر مما تعد به ، وأن تشير إلى أكثر مما تقول"[1] ، وبذلك يكون الشعر نوعـــا من الحدس الذي يعيد تنظيم علاقات الأشياء منشئا كونه الخاص، ومع كل إنشاء تتخلق لغة جديدة متسمة بالغموض والطاقة الإيحائية :

**قبل الرحيل بلحظات**

**...كتبت قصيدة**

**عن الليل والخريف والأمم المقهورة** [2]

إن الألوان المتأرجحة بين المشرق ، والمضيء ، والمظلم ، والباهت هـــي ما يصنع بحق دلالة الحزن ، لأنها تضمر حالة من التوق إلى الفرح ، تكبتها كتل الظلام المخيف ، والوحدة ، والفراغ ، واليتم :

**يا نظرات الحزن الطويلة**

**يا بقع الدم أفيقي**

**إنني أراك هنا**

**على البيارق المنكسة** [3]

---

(1) أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص 127 .

(2) الماغوط : الآثار الكاملة ، ص 17 .

(3) المصدرنفسه ، ص 18 .

وكذلك تظهر هذه المرارة والسأم بلغة هادئة وبكثير من الاعتباطية:

**أمضي باكيا يا وطني**

عبارة تختزل الحدث برمته ، وتكثف أبعاده وتقود الشاعر إلى أبعد من لحظات اغتراب عابرة :

**لقد أنشدتك ما فيه الكفاية**
**سأطل عليك كالقرنفلة الحمراء البعيدة**
**كالسحابة التي لا وطن لها."[1]**

لكن القرار لا يتوقف عند هذا الحد ؛ لأن آلية السرد تتقدم باتجاه أعمق اللحظات توترًا وشفافية :

**وداعا أيتها الصفحات أيها الليل**
**أيتها الشبابيك الأرجوانية**
**انصبوا مشنقتي عالية عند الغروب**
**عند ما يكون قلبي هادئا كالحمامة ...**
**جميلا كوردة زرقاء على رابية ،**
**أود أن أموت ملطخا**

---

(1) الماغوط : الآثار الكاملة ، ص 19.

**وعيناي مليئتان بالدموع**
**لترتفع إلى الأعناق ولو مرة في العمر**
**فإنني مليء بالحروف ، والعناوين الدامية**[1]

من الواضح أن قيمة الحزن هي الخلية الرحمية التي تتولد عنها بقية الأنسجة النصية ، ولأن قصيدة النثر لا تخضع للخيط السردي المعتاد ، فإن أسلوبية السرد في"**حزن في ضوء القمر**" تستعين بالتوازي الذي تغذيه قوة "**النعت** " ويتصاعد بسيمياء اللون . وهنا يتراجع التوازي الأحادي لصالح التوازي المزدوج ، وربما يكون ذلك انعكاسا لمستوى الانشطار والتوتر، ومن الأمثلة على ذلك :

**قصيدة غرام = طعنة خنجر**
**أعاقر الخمرة = أقرض الشعر**
**حزينة كالوداع = صفراء كالسل**
**ضاجعت امرأة = كتبت قصيدة**

فـــي مشهدية التوازي تنصهر الوحدات البلاغية والنحوية لخلق مسافة شـــعرية ، والملاحظ أن هذه المسافة تتسع بالفاعلية النحوية كلما تقدم السرد، وربما تكمن وظيفتها في اختزال الوصف واختزال الفعل معا.

---

[1] المصدر السابق ، ص 20 .

أمـــا حركـــية هـــذا الـــتوازي ، فهي كما ذكرنا ، تتسع بقوة النعت ، وتتصـــاعد بســـيمياء اللون ، حيث تتوحد العناصر اللغوية الدالة على جمالية **النعـــت** : [ الفم **السكران** ، القدمين **الحريريتين** ، البراري **الموحشة** ، لحمك **العـــاري** ، أبوابـــك **الصـــلدة** ، ] مع العناصر اللغوية الدالة علـــى حيويـــة **اللـــون** : [ السنابل **البرتقالية** ، القرنفلة **الحمراء** ، الشبابيك **الأرجوانية** ] .

هـــذه هـــي تبدّلات اللغة وتغايراتها ، فمنذ أن كفت عن أن تكون أداة للتوصـــيل ، صـــار بوســـعها أن تنشئ و تهدم ، وتحمّل الشعراء أكثر هذه التـــبدلات عنفا وتصدعا ؛ لأن الخروج عن الأنماط التقليدية يقتضي الدخول فـــي نظـــام بديل، ولما كانت قصيدة النثر ضد التقنين و الانتظام في شـــكل محـــدد ، فقـــد ظلـــت مجـــرد إمكان حمل أصحابها راية التجريب ، وادعوا ضرورة ما يسمونه التشكل الدائم أو الانبثاق المستمر .

فـــي قصيدة " **الـــثأر**" لأنسي الحاج نقع على اكتناه قوي وحاد وغير مباشر، للحظة تذكر تسطع في الخاطر وتستقر في المخيلة :

**مررت بالأرض التي سكنتها منذ هجرتها فسقطت في**
**شعرك. تسلقت شجرة ، نظرت إلى القرية التي رأتنا أنتِ**
**تهزّين رأسك (أواه .أضنيتك !) وأنا أقنعكِ أن العودة**
**شاسعة لا تسع الحمّى ، قرية حَملتي الأزليّة نظرتُ إليها**
**فرأيتُ الأهالي سُعداء.**

**نزلت وانحنيت على الأرض**
**قرّرت عقْرها بمُخيلتي**[1]

فالفعل "**مررت** " الذي يوحي بوظيفة سردية غير مطروقة هو الفعل ذاته الذي يقود إليها، ولكن بكثير من التكثيف يختزل به الشاعر حكاية عشق مضنية ، إلا أن السرد لايتقدم بالحكاية ؛ لأن مهمته في قصيدة النثر هي تفجيرها وحسب.

ولا يبدو النص مقطعا منسلخا أو حتى مطابقا لمحاكاة واقعية ، بل إننا نجد فيه صدى اشتقاقيا لمشهدية طللية تستحضر عبق المكان ، وشاعرية اللحظة.

إن الوحدات السردية في قصيدة النثر تقوم على أساس التكثيف ، ويكون للتنويعات اللغوية من " **تواز، و تقابل ، وتشاكل**..." دور في ابتكار الحالة الشعرية المنبجسة من طرائق البناء المجازي . وهنا، يكمن ، التخلص من "**المجاز البلاغي**" ، مما يلفت انتباه المتلقي إلى وجود نقلة نوعية من "**اقتصاد المجاز**" إلى " **اقتصاد الصياغة** ". كذلك يتم تحطيم الإيقاع الخارجي ليفسح المجال " لاستضافة السردي في الشعري انطلاقا من جوهره الدلالي ذاته. فإهمال قصيدة النثر للجانب الصوتي يجعل اعتمادها الأول في بنائها على الدلالة ، ويتعين علينا هنا ألا نفهم الدلالة بوصفها نتيجة حتمية لوجود الدال و المدلول . ففي الشعر تختزن القصيدة دلالتها في منطقها الخاص ،

---

[1] أنسي الحاج : لــن ، دار الجديد ، ط3 ، 1994 ، ص 42 .

وبنائها، ووحدتها ، وفي بلاغة الصياغات ، وما في لغة القصيدة من توترات صورية، وتوازيات إيقاعية ، ومطابقات ، وتكرار، و تعينات سردية تعكسها ضمائر التلفظ ، أو المحاورات ، والوصف ، وسوى ذلك مما يقوم باكتشافه القارئ الذي يتولى تنظيم المقروء و بناء الدلالة" .[1]

ولكن ، لنقف على بعض التساؤلات التي ليس من شأنها تعيين منطق الجواب ، بقدر ما هي تعميق وإثراء وتطلع: هل استطاعت أسلوبية السرد أن تصعد بالقصيدة إلى ذروة " الشعري" ؟ وهل كان للوزن وحده أن يفعل ذلك؟ أ يَجب أن نؤمن بانفصال الشعر عن النظم ، واقترانه بالنثر أم إن المسألة يجب أن ينظر إليها بمنظور آخر؟ ألا يخسر الشعر الكثير من جماليته وهو يتخلى عن الوزن ؟ وفوق ذلك كله ، ألا يفقد الكثير من خصوصياته حين يبتعد عن النثر؟.

للتخفيف من حدة هذه التساؤلات ، تقترح الأسلوبية الاعتماد على بناء الجملة الشعرية ، فإذا كانت الملامح الأسلوبية تعود بالضرورة إلى خواص النسيج اللغوي و تنبثق منه ، فإن البحث عن بعض هذه الخواص ينبغي أن يتركز في الوحدات المكونة للنص و كيفية بروزها وعلائقها... و يتعين للانتقال إلى المجال الأسلوبي ، أن نركز في كيفية تراكب هذه الخواص والمستويات في قطاعات عرضية ، و نلتقط نقطة محددة تتعالق فيها ، مما يبرز الظاهرة وهي تقوم بدورها في خلق الدلالة الشعرية [2] ، غير أن

---

[1] حاتم الصكر: قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة ، مجلة فصول، مجلد 15،ع 3، 1996 ، ص 78.

[2] ينظر: صلاح فضل: شفرات النص ، دار الفكر ، ط1 ، القاهرة ، 1990 ، ص 93.

الخصائص الأسلوبية للنص الشعري يمكنها أن تتخذ مظاهر شتى . ولعلنا نعتقد أن أكثرها حضورا في" **قصيدة النثر**" هي أسلوبية السرد ، على اعتبار أن قصيدة النثر هي ، جوهريا ، التحول عن الغنائية واستشراف البعد التجريدي.

ومهما حاولت قصيدة النثر التنصل من النسق ، فإنها لن تفلت ــ على الأقل ــ من حالة التماثل في أي شكل ، و في أي صورة ، و هو ما حاول جبرا إبراهيم جبرا أن يتمثله في قصيدة "**بيت من حجر**"حيث يفسح التذكر ــ توأم المكان ــ مجالا لامتدادات سردية غير قارة ولا محددة ، لأنها تندفع بجاذبية التكثيف ، فلا يبدو المحكي سوى ما تلفظه اللغة :

**يوم جاءنا الموت يزورنا ،**
**كنا ثلاثة ، في ليلة أطل من قمتها.**
**قمر كبير أبيض كقطعة من الجليد ،**
**مرتمين على بطوننا وراء صخرة**
**نتفحص من بين التراب الأفق اللدود ،**
**و بين أيدينا البنادق.**
**أطلق العدو رصاصة، ثم أخرى ، ثم أخرى،**
**لوّن ، فيرجّع الوادي صداها.**
**و قال واحد منا:**
**" لم تبق في الدنيا حقيقة سوى**
**هذا الجسد ، وللذئاب أن تنهشه،**

**و ذلك البيت الذي رغم الجبال التي بيننا**
**أراه مشرئبا بين الشجر ، حيث العدو**
**يقطف رمانا وتينا**[1]

إن البيـــت لا يشـــكل في ظاهره سوى المأوى الشخصي للفرد ، أما الدلالة التي تتلبس بها البنية النصية فهو المأوى الجماعي. بمعنى " **الوطن** ". وأكـــثر مـــن ذلـــك ، فـــإن هذا البيت يعد أكثر من مطلب شرعي يستوجب استرجاعه . بل هو الذاكرة المغتصبة " حيث العدو يقطف رماننا وتينا ".

إن هذه الصياغة المكثفة للغة الشعرية لا تقاوم فقط الأساليب الفضفاضة للنثر العادي ، ولكنها تبشر بغزارة بعدها الإيحائي ، حيث يكبر البيت ويتسع ليصير" **وطنا** "وتتسع معه أسلوبية السرد لتختزل زمن التذكر فـــي " **ذلك البيت الذي يشرئب بين الشجر** ".

بيـــنما يســـتعيد أدونيس وجها آخر من أسلوبية السرد ، تظهر في ما يشبه البنية المغلقة ، حيث اللغة انصهار في المبهم ، وتدفق في الأعماق :

**كنت الصحراء حيث أسرت الثلج فيك انشطرت مثلك رملا**
**وضبابا صرختُ أنتِ إله لأرى وجهه لأمحو ما يجمع بيني**
**وبينه قلت جاسدتكِ أنت الشق المليء بأمواجي أنا الليل**
**حافيا حين أدخلتكِ في سُرّتي تناسلتِ في خطوي طريقا**

---

(1) جبرا إبراهيم جبرا: بيت من حجر ، مجلة شعر، ص 44 – 45، سنة أولى، ع 2 ، 1957 .

**دخلت في مائي الطفل استضيئي تأصّلي في متاهي**
**خدر مثمر يعرش حول الرأس حلم تحت الوسادة أيامي**
**...**
**أمشي على جليدِ**
**ملذاتي أمشي بين المحيّر والمعجز أمشي في وردة**
**زهرات اليأس تذوي والحزن يصدأ جيش من وجوه**
**مسحوقة يعبر التاريخ جيش كالخيط أسلم واستسلم ، جيش**
**كالظل أركض في صوت الضحايا وحدي على شفة**
**الموت كقبر يسير في كرة الضوء ــ** [1]

يفتح أدونيس فوهة اللغة على كل منحدراتها، ويأخذ منها دلالة الانشطار، فتخرج الألفاظ عن معانيها ، والأسماء عن وظيفتها ، وتنحرف الأشياء عن مألوفيتها . ولتحقيق وحدة " **الصحراء / الثلج** "، "**الضباب / الرمل**" الــ " **أنا** " الــ " **أنت** "، " **الطريق / المتاه** " يعتمد أدونيس على بنية التقابل ، حيث يؤدي الانبثاق من النقيض إلى الانوجاد فيه ، والانبعاث منه، والعودة إليه ، وبالتالي فإن " المقابلة بين الأفكار والصور وسيلة ، أو بالأحرى صورة فنية ، و بنية فكرية لجأ ، ويلجأ ، لاستخدامها الفنان ، والشاعر ، والمفكر ، وكل من له بوسائل التعبير الفني صلة. فعندما تتعمق التجربة الفنية أو الفكرية ، وتتسع أبعادها ، وتصل إلى حد الاستيعاب الشمولي يغدو بالإمكان معالجة المتباين من الأفكار والصور على صعيد واحد. وربما يمكن القول أيضا إنه يمكن احتواء المتضادات دفعة واحدة

---

[1] أدونيس : هذا هو اسمي ، وقصائد أخرى ، دار المدى ، 1996 ،ج2 ، ص 230 .

وتسييرها في إطار عمل فني ، وذلك لبيان موقف ، أو جلاء فكرة ، أو إحداث احتمالات جديدة وخلقها" .[1]

وتجـــدر الإشارة إلى أن استخدام المقابلة في " **هذا هو اسمي** " يبتعد عن الحدة التضادية ، ويشرع في حوار مع الأشياء ، فلا يجعلها تتصادم ، بـــل يـــتركها تتصهر، كما أن تصاعدها ليس باتجاه النقيض ، بل هو تصاعد نحـــو ما يصنع هذا النقيض ويثيره . وقد تبدو بسبب ذلك أسلوبية السرد عند أدونيس أكثر غموضا :

**انصهرنا دَمُ الأحباء كالأهداب يحمي سمعتُ نبضكِ في**
**جلديَ ، هل أنت غابة؟ سقط الحاجز ، هل كنت حاجزا ؟**
**ســـــأل النورس خيطا في البحر يغزله الربان غنى ثلج المسافر**
**شمـــــــسا لا يراها ، هل أنت شمسي ؟ " شمسي ريشة تشرب**
**المدى سمع الضائع صوتا ، هل أنت صوتي ؟ صوتي زمني**
**نبضك الشهيّ ونهداك سوادي وكل ليل بياضي**
**زحفت غيمة فأسلمتُ للطوفان وجهي وتهت في أنقاضي...**[2]

فالشـــمس هـــنا شمســـان ، والتقابل يقع بين شمس تغيب في لا نهائية الزمـــن ، وشـــمس ترى في مدى الرائي ، وبينهما سواد وبياض يتحدان في نبض زمن شهي ، وهو ما يمنحك الشعور بأنك تعبر إلى عالم غير مألوف ،

---

[1] علي الشرع : بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1987،ص8 .

[2] أدونيس ، هذا هو اسمي ، ص 230 .

و تلك المهمة التي يتكلف بها الشاعر حينما يحاول شرح ما لا يمكن شرحه ، و تسمية الأشياء التي لا يمكن تسميتها ، بمعنى أن يكون رائيا أولا، ليـــدرك المجهول ، وأن يجد لغة ليترجم رؤاه بعد ذلك .[1]

إن اللازمنية أو " **المجانية** " التي تشترط في قصيدة النثر لا يمكن أن ينظر إليها نظرة سطحية ؛ لأنها أولا ليست ضد " **المقصدية** " ، و ثانيا لأنها **تضمر بنية غير منجزة** ، تضطر القارئ إلى أن يستكملها في أفـــق تلقيـــه المنتظر. ولذلك فإن ما يصدر عن هذا المقطع من " **هذا هو اسمي** " هو في الواقع حوار داخلي بين ذات " **محتوية** " و أخرى " **محتواة** " غير أن اللغة لا تبرز طبيعة هذا الحوار ولا تسميه . إنها تخلق لنا الأجواء فقط ، وتهـــيّء لنا مسافة للتأويل . فاللوحة التي ترسمها هذه الأسلوبية غير واضحة الملامح، إنها تشير إلى عالم من الضياع المرعب فقط، أما مهمة القراءة فليست أبعـــد من اكتشاف هذا العالم .

لقد ألزمت قصيدة النثر أصحابها بالتخلي الكلي عن بناء الجملة الشعرية التقليدية التي أنهكت ــ في تصورهم ــ روح الإبداع ، وضيقت الخناق عليه ، فأطلق العنان في أحضان الجملة النثرية لفاعلية التجريب . وقد كان ذلك من إفراز حركة الحداثة ، كما كان نشاط هذه الحركة " في ميدان اللغة على قدر من التنوع و السعة ، بحيث إنه بدا أحيانا على شيء من التناقض ، وإنْ في ظاهره على الأقل . فالشعراء الذين كانوا يسعون إلى "**إنهاك** " العبارة الشعرية ، بتفكيكها إلى مقاطع انفجارية ، عصية على

---

[1] ينظر، سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا ، ص96.

القبض،أو " **بإغراقها** " في النص ، ساهموا هم أنفسهم في هذا الجهد الشامل الساعي إلى تنشيط بناء الجملة التقليدية و" **تنقيته** "من الرواسب السطحية أو "**الزخارف** " المفروضة . وإذا كانت هذه الظاهرة تشكل مفارقة ، فلأن عددا من الشعراء المحدثين قد اقتاد الجملة الشعرية إلى ما يقرب من الجملة النثرية،بل من نثر الجملة الصحفية ، ليس فقط من حيث المفردات ، وإنما أيضا من حيث البنية المنطقية أو الأسلوبية ".[1]

وهكـــذا أبـــدى شـــعراء قصيدة النثر تجاوبا مع مختلف الاستخدامات اللغويـــة، مســـتغلين أقصى طاقاتها. **هدفهم** في ذلك **إحداث تحول في الشكل** يخـــتلف عن الأنماط السابقة ، بل وينزاح عنها كليا. فعكفوا على التجريب ، وكرّســـوا طرائق تعبيرية شتى ، كان أبرزها استلهام الفضاء النثري صياغة ورؤيـــا . كمـــا التفتوا إلى توظيف روح البساطة " **النثرية** " بحثا عن تعميق النبض الإيقاعي ، ولكي يتهيأ للقارئ انبجاس شعري من وحي " **النثري** ".

لقـــد بحـــث هـــؤلاء الشـــعراء عن تلاؤم الشكل مع طبيعة الفكرة أو الصـــورة ، فكســـروا بذلك تلازم الوزن مع الشعر، وركزوا اهتمامهم فـــي أســـلوبية السرد والبناء المجازي لإعطاء شكل موحد ومتشظ ، في آن واحد ، لأنه نتاج نقيضه .

---

(1) كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، المشرق للطباعة والنشروالتوزيع ، ط1، 1982 ، ص160.

وعلى الرغم من انحدار بعض التجارب إلى فوضى التراكيب ، والركاكة، واضمحلال الرؤى ، فإن بعضها الآخر حقق جمالية في غموض الدلالة ، واتساع الرؤيا ، **ورقي** الحس الشاعري ، وتدفق الإيقاعات الداخلية... ما يمنح الشعر صفة السمو والنقلة و الحضارية.

ويكفي أن قصائد **أدونيس ، والماغوط ، وأنسي الحاج ،وقاسم حداد ،** وغيرهم، ما تزال تثير أسئلة في صميم الكوني والوجودي.

# المبحث الثاني

## حركية الصورة وأسلوبية التخيّل

* مستويات البناء الرمزي
* تفعيل البنى الأسطورية

## أ . مستويات البناء الرمزي :

كيف تقع في ذهن القارئ أو السامع الصورة المتخيلة لواقع مألوف يتم تحويلـــه فـــي مخيلة الشعر عبر التدليل السيمي واللغوي والمرجعي إلى واقع غير مألوف؟.

إن الصـــورة وحدها هي الكفيلة بهذا التحويل ، وبخاصة عندما تمتزج بقـــوى التخييل ، معيدة بذلك إنتاج واقع غير وارد . وأغلب الظن أن القارئ يسهم بشكل ثري وغير مباشر في تفعيل هذه الإنتاجية.

ومن طبيعة الشاعر الانصياع اللاواعي للتداعيات المسهمة في تشكيل الصورة ، وهي المقدرة التي " لا تقتصر على مجرد الرغبة في المتغير والمستطرف من أشكال التجربة الشعرية ، بل تتجاوزها إلى حد المواءمة بين تجدد الكيان الخالق والكيان الفني المخلوق"[1] ، كما أن هذه المواءمة لا تتجلى في الانتقال من المحسوس إلى المجرد وحسب ، وإنما تكمن بالأساس في كيفيات الترابط الجمالي بين المحسوسات والمجردات . وهي تجربة سحرية، فجرت اللغة الشعرية أولى شرارتها ، لتضفي بذلك على الصور نوعا من الإشراق و التجلي ، وتكسب الإيقاع ضربا من التدفق و الفيض ، "وإذا كانت

---

[1] محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية ، دار المعارف ، مصر ، ط I ، 1984 ، ص 112 .

اللغة الشعرية قد تطورت وقطعت مسافة من التحول الداخلي في بنيتها الداخلية من التقليدية إلى شعرنا الحديث ، فإن هذه المسافة هي نفسها المسافة التي تحولت خلالها الصورة الشعرية التي تشكل محور اللغة والنص في القصيدة. فالصورة الشعرية تطورت بين مرحلة وأخرى ، و برزت مفاصل هذا التطور أو التحول بالترافق والتوازي مع المفاصل الحادة والانعطافات القاسية للشعر في العالم وفي الوطن العربي. فالقصيدة التقليدية ، وإن كانت تحمل في داخلها وفي بنيتها اللغوية صورا ، فإن تلك الصور كانت ذات منطق يقترب من العقلي من جهة ، وكانت تستخدم تشبيها واستعارة قريبين ، ولما كانت في الأساس تعتمد على الشكل الخارجي والإيقاعات الوزنية ، فقد كانت تغلب هذا العنصر على سواه " الدلالي" ، فلا تحدث في الدلالات أي أثر مهم ، وتبقى المعاني مكررة ، ولا تحدث انقلابات مهمة في آليتها وتقنياتها ومدلولاتها ورؤاها ، وتذهب كثيرا إلى التسطح و النثرية المعنوية ، من دون الاهتمام بالتكثيف والانزياحات البعيدة أو أيّ لعبة من لعـــب الغمـــوض الدلالي"[1]،بينما راحت التجارب الحديثة في قصيدة النثر تزخر بعنصر التوتر القائم على الهدم وعدم التقيد بسياق مرجعي محدد ، وبذلك تحرّرت الصورة الشعرية من كل إطار مسبق ،أو شكل جاهز،فخضعت لتداعياتها وحسب :

**أنا طائر من الريف**

**الكلمة عندي أوزة بيضاء**

**والأغنية بستان من الفستق الأخضر** [2]

---

(1) أحمد بزون : قصيدة النثر العربية ، ص 144 .

(2) الماغوط : الليل والأزهار، الآثار الكاملة ، ص 68 .

وتتخذ الصورة عند " نذير العظمة " البعد التقابلي القائم على وحدة التدمير أو النفـــي ، تدمـــير النقيض بالنقيض وقيامه به ، وهي الفكرة التي انبعثت منها قصيدة النثر . كذلك يجتهد الشاعر في ابتكار شكل تصويري مفارق في بعديه الدلالي و المرجعي:

**الوحدة الفراغ ،**
**و الدم الصقيع ،**
**و الركود السأم الجامد ،**
**يجري في عروقي**
**واليَبَاس** [1]

فـــالمقطع يوحي بلعنة الوحدة القاسية الجاثمة بسكون مطبق ، ويضمر رغبة في التدفق " **يجري** " ، وليس من صورة محددة في هذا المقطع ، وإنما أشلاء صورة أعدت لكي لا تتضح .

لكـــنّ هذه الصور تتوسع في المقطع الذي يليه على حدة في التشظي، يبدو معها التقابل ظاهريا ، غير أنه يخفي تضادا عميقا بين الحركة والسكون. حيث يستبد السكون بالذات حتى في غمرة الرقص ، وينال منها ثقل"**النحاس**" وحدّة " **البلور**" :

**وعلى عينيّ أظلال**

---

[1] نذير العظمة : اللحم والسنابل ، مجلة شعر، ، ع 3 ، سنة أولى، تموز 1957 ، ص 47-48 .

**تراقصني بلا معنى**
**بلا جدوى ، كأن**
**عيني بلّور، كأن**
**يقظة أعصابي رقود**
**كأن آنية الوعي نحاس**

إن الســـكون البليد يمتد في هذا المقطع ليسيطر، دلاليا، على حضور الذات وكبت رغبتها في التحرر من اللاجدوى . أما ما يفجر هذا السكون على مســـتوى البنـــية فهو تقابل التضاد " **اليقظة/ رقود** " الذي يصعد من حركية الصورة ليصل هذا التقابل إلى أقصاه في المقطع التالي:

**من ترى فرغ هذا العالم**
**المنسجم الفتان تمثالا**
**من الشمع، ترى من جمّد**
**النأمة و اللهفة فيه ، من ترى**
**فرّغه من نسغ اللحن ، فلا**
**جوقة حلم ، ترقص الحب عليها**
**من ، غلالات الصبا وهج**
**ووهم ونعاس**

فالتقابل المفترض هو بين " **العالم/تمثال** " و بين " **الرقص/ النعاس**"أما كيف ينمي هذا التقابل حركية الصورة فهو التساؤل حول ما جدوى هذا العالم

إذا كـــان مجـــرد تمـــثال تنحبس فيه اللهفة ، ويجمد اللحن ، ويتلاشى الحلم. والأجـــدر بهذا العالم أن يقذف إلى ساحة الرقص حيث التوهج والتجدد. "وإذا كان التداعي في مثل هذه الصورة محكوما بمنطق الوجدان ، **الشاعر** ، حين يـــنفك من قيود الواقع المحدود ليمتاح من فيض الرؤى البصرية المختزنة في القـــرار النفسي السحيق ، فإن بعض التشكيلات الشعرية لا تكون بمنجاة مما يعرف "**بالوهم الصوري**" الذي يجتمع فيه البعيد مع البعيد دون رابطة حقيقية، أو مع الاقتصار على الرابطة الحسية المحض ."[1]

إن أحـــد تجليات الصورة هي ما يقع خارج التصور المألوف. وهي الفكـــرة التـــي قادت **إليوت** إلى القول : إنه" على سبيل التخيّل يجب أن يهدم الواقـــع و يمحق ، لكي يتمكن الأدب من امتلاك القدرة الغريبة على تصويره كـــتجربة صافية. المهم أن تكون للأدب هذه القدرة . **تهديم الواقع هو وسيلة مؤقتة . تهديم العالم يسعى لولادة عالم آخر هو عالم الخلق الأدبي**"[2] ولكن بأية أدبية نحدد هذا العالم إذا كان يفلت من كل تحديد ، ويتصدى لكل تقنين ؟.

إنهـــا الأدبية التي قادت"عبده وازن" إلى حكاية الوردة الأسيرة ، وقد وضع فيها أسراره و أحزانه بشاعرية الصمت ، و التوجس ، والدفء :

**الذين أسروا الوردة**

**أسروا حقلا بروائحه وأضوائه**

---

(1) محمد فتوح أحمد : واقع القصيدة العربية ، ص 121.

(2) أحمد بزون: قصيدة النثر العربية [ الإطار النظري ] ، ص 143 .

**الوردة تبوح بالسر**
**و لكن قليلا ما يأبه لها الضوء**
**حين يسقط على مقربة من كآبتها**
**الوردة سرعان ما تشيع في الهواء**
**حمرتها تسيل كشعاع الشمس**
**رائحتها تنسل إلى أسرة النائمين.**
**الذين أسروا الوردة**
**أسروا سماء بصمتها وبروقها "**[1]

تحـــيل " **الـــوردة** "في مخيلة "عبده وازن " إلى أكثر مما تشير إليه ، وتتحمل الصورة هذه " **الإحالة** " مثيرة حالة من التشوف والاستشراف.

" **فـــالوردة** " فـــي المقطـــع الأول حقل من الروائح والأضواء . وفي المقطع الأخير سماء من الصمت والبروق .

والـــنص بكاملـــه عـــبارة عـــن لحظـــة انتباه تمضي بالمتصور إلى اللامألوفـــية التـــي تقـــود حركية الصورة إلى نوع من الإيحاء الذي يتطلب مشـــاركة القـــارئ باستبطان العلاقات المنشودة ، بين ما هو سيمي ، وما هو مرجعـــي ، فـــ"من البديهي أن الصورة في الشعر هي الصياغة اللسانية التي يجـــري بوســـاطتها تمثل المعنى تمثلا جديدا ، بمعنى أنها تصبح عدولا عن

---

[1] عبده وازن : الوردة ، ديوان أبواب النوم ، دار الجديد ، ط I ،1996 ، ص 118 .

صيغ " **إحالية** " من القول ، باتجاه صيغ أخرى" **إيحائية** ". ومن هنا ، فإن ما تثيره الصورة في المتلقي يتصل أساسا بكيفيات التعبير لا بماهياته "[1]"

وهكذا ، فإن أسلوبية التخيل تنقل " **الوردة** " من حقلها المرجعي ، وتضعها في حقل " **سيمي** " بما تضيف إليها من علاقات تكشف عن طبيعة ذلك العالم الذي أطلق عليه إليوت " **عالم الخلق الأدبي** ".

وعلى الرغم من المستوى النثري الذي ظهر فيه هذان المقطعان السابقان ، فإن إيحائية التصور وشفافيته قد حررتا الصورة من تقليدية التناول؛ ذلك أن"**الوردة**" ظلت تحتفظ بمرجعيتها " **الروائح والحمرة** "،غير أنها تحولت إلى نوع من الرمز بانتقالها من الوحدة إلى الكثرة ، أو من المفرد إلى صيغة الجمع " **حقلا بروائحه وأضوائه** " ، وربما تعمق ذلك الرمز أكثر بانتقاله من التحتية إلى الفوقية **[سماء بصمتها و بروقها]** ، " إن كلا من الصورة والرمز يعتمد على التشابه بين : الصورة وما تمثله ، والرمز وما يوحي به . وبينما تظل الصورة على قدر من الكثافة الحسية فإن الرمز يبلغ درجة عالية من الذاتية و التجريد ، يصبح معها مستقلا ، حيث لا يربط بينه و بين الشيء المادي سوى النتائج . ومن الطبيعي أن يتراوح النص الشعري بين الصورة والرمز، أي بين التجسيد و التجريد "[2]. وتصل رمزية التعبير أو التشكيل البنائي إلى درجة من التشبّع غير العادي ، نفهم من خلاله أن "**الوردة** " ما هي إلا حريتنا التي ينبغي أن تظل طليقة بما تمنحنا من لذة

---

[1] عبد العزيز موافي : تحولات النظرة وبلاغة الانفصال (دراسة وقضايا في قصيدة النثر العربية) ، الهيئةالمصرية العامة للكتاب، مصر، 1999 ، ص 69 .

[2] المرجع السابق ، ص 72 .

العـبور إلـى اكتشـاف وجودنا الذي لا يقبل الأسر. وتلك خاصية الشعرية الحديـثة التي حملت الشاعر العربي على " خلق رموزه الخاصة به ، رموزه الشخصـية التـي تلتصق بعالمه الشعري ، وتصبح جزءا داخليا صميميا من بنائه ولغته وانشغالاته الفكرية والوجدانية والجمالية ."[1]

لقد ظل الشعراء التموزيون مسكونين بروح أساطير الموت والانبعاث التي شكلت بعدا دراميا في البنية والتخيل والدلالية. غير أنه من الواجب القول بـأن الأشكال التعبيرية ـ و إن انطلقت من دعوى التجدد والخصب ـ فهي تخـتلف من حيث البنى الإيقاعية . فأغلب أولئك الشعراء اتجهوا إلى قصيدة التفعـيلة " السياب ، نازك ، البياتي ، حاوي ، عبد الصبور، وغيرهم . بينما جمع بعضهم في تجاربه الشعرية بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر" أدونيس ، الخـال، نذير العظمة ، وغيرهم . أما" أنسي الحاج ، وعبده وازن " مثلا ، فلم يخرجا عن نظام قصيدة النثر البتة .

وفي ظل هذا التداخل بين نمطين من الكتابة الشعرية ترْشح كل منهما بجماليتها الخاصة ، فإن من شأن دراستنا هذه تحديد خصائص النوع الثانـي " **قصـيدة النثر**" التي تبتعد عن الغنائية بما تتمتع به من نثرية غير مبسطة ، ولا سطحية ، ولا مباشرة ، تسهم في تعميق الحس الدرامي.

---

[1] علي جعفر العلاق : في حداثة النص الشعري ، ص 57.

ونعتقد أن شعراء قصيدة النثر استندوا في إغناء أسلوبية التخيل إلى العناصر التالية :

**أولا . ابتكار بنيات رمزية نصية :**

توجــه شــعراء قصيدة النثر انطلاقا من مبادئ الحرية والتمرد التي ينشدونها إلى تجاوز دلالات الرموز المستخدمة ، رغبة في إحيائها وإشباعها برؤى جديدة ، متوسلين في ذلك بسعة التخييل ، ولا محدودية التصوير. فمنذ البداية راهنوا على اللغة ، ذلك الحقل الملغوم الذي يهبك أكثر الدلالات تأثيرا ووجدانية وعنفا ، يهز توقعات القارئ ، ويبلبل مرجعياته .

و بذلك يفسح هذا الحقل اللغوي للقراءة مجالا أوسع لإعادة البناء، كما يضــمن للشــعر حركية تصاعدية تندفع من داخله ، ولا تأتي من الخارج ، فتزداد رحابة الإبداع معطية لونا تعبيريا مغايرا أساسه الابتكار الفردي . ذلك أن " الرمــز الشخصي هو ذلك الرمز الذي يبتكره الشاعر ابتكارا محضا أو يقــتلعه من حائطه الأول ، أو منبته الأساس ، ليفرغه ، جزئيا أو كليا ، من شــحنته الأولــى أو ميراثه الأصلي من الدلالة، ثم يشحنه بشحنة شخصية أو مدلــول ذاتي مستمد من تجربته الخاصة. وفي كلتا الحالتين يصبح الرمز ذا نكهــة شخصية حميمة ، ويغدو مفتاحا مهما يساعد على فهم تجربة الشاعر، وملامسة همه الكبير، وفض مغاليق هواجسه ."[1]

---

[1] على جعفر العلاق : في حداثة النص الشعري ، ص 57.

و قد لا يكون هذا الابتكار موفقا، ولكنه حاول ألا يكون نسخة مطابقة، بل تبتعد بمقدار سعة التخيل أو" **المجاز الصوري** " بحيث لم تعد الصورة مجرد تباعد بين المتشابهات أو مفارقة **المعقول/ اللامعقول** ، بل صارت انبجاسا كليا يصدر عن طاقة إيحائية لا متناهية أساسها الخيال . "وقد اتخذ الشعراء العرب إلى الخيال سبلا مختلفة متطورة ، وتجاوزوا مع الزمن شعر الصورة الجزئية الحسية ، شعر التصورImagination الذي يعتمد على تشبيه منفرد أو استعارة منفردة إلى شعر الخيالFancy شعرالصـــورة المركبة المتكاملة . "[1]

كمـــا أن الصـــورة لدى هؤلاء ليست مجرد زخرف ، كما أنها ليست غاية جمالية ، إنها أعمق من الفكرة ، إنها الطاقة التي يتجلى فيها الوعي :

**ليتني وردة جورية في حديقة ما**
**يقطفني شاعر كئيب في آخر النهار**
**أو حانة من الخشب الأحمر**
**يرتادها المطر والغرباء**
**ومن شبابيكي الملطخة بالخمر والذباب**
**تخرج الضوضاء الكسولة**
**إلى زقاقنا الذي ينتج الكآبة والعيون الخضر** "[2]

---

(1) أحمد بسام الساعي: حركة الشعر الحديث في سورية ، دار المأمون للتراث ، دمشق ، ط I ،1978 ، ص 304 .

(2) محمد الماغوط : أغنية لباب توما ، الآثار الكاملة ، ص 25 .

إن الذي يثير حركية هذه الصور ليست الرغبة في الانتقال من الإنسية إلى الشيئية ، بل الرغبة في الانعتاق من الكآبة ووحدتها . " **فالوردة الجورية**" "**وحانة الخشب** " ليستا سوى شيئين مألوفين ، غير أن الشاعر يحولهما إلى رموز بما يضفي عليهما من دلالية ، أي بما يقع عليهما من فعل .

* **فالوردة الجورية** لن تكون ذات معنى إلا إذا قطفها شاعر كئيب .
* **وحانة الخشب** لن تكون كذلك إلا إذا ارتادها المطر والغرباء .

هذا التحول من الأنسية إلى الشيئية هو نتاج " **الوهم الصوري**" الذي يطلق العنان للمخيلة في قلب المواقع وتبادل التسمية ، حيث يصبح مجال التسمية عامل إثارة مهما لا يتحقق جدليا إلا بلعنة المكان " **الزقاق الذي ينتج الكآبة والعيون الخضر**" .

إذن ، **الوردة الجورية** تصبح رمزا لحركية الإبداع ، **وحانة الخشب** تصير رمزا للانعتاق .

إن الماغوط في هذه الصور مثلا لا يعبر عن مجانية نصية وحسب، وإنما يوحي أيضا بمجانية العالم . و هو إذ يختار **الوردة** و **الحانة** إنما ليبرز بعض مظاهر هذه المجانية التي لا يعدو أن يكون خلاصها في تأمل الأشياء العادية، وبخاصة إذا كانت الصورة " في شعر محمد الماغوط هي قوام التعبير الشعري، و تكاد تكون الوسيلة الوحيدة . وصوره بوجه عام حسية تلتقط

مادتها من أشياء العالم ، فحتى المعاني المجردة تلبس مظاهر حسية ، وتتحول إلى خمور، و نساء ، وتراب .[1]

وعلى الرغم من الصور الحسية والجزئية التي وسمت كثيرا من تجارب شـــعراء قصيدة النثر، فإن أغلب الظن أن الصور المركبة ذات البعد الجدلي والمســـتوحاة مـــن الخـــيال الدرامي قد انتقلت بقصيدة النثر من السذاجة إلى العمـــق، ومن التركيب إلى الصياغة ، أي إلى بناء تصويري أساسه التشكيل الرمزي وقوامه اللغة الطافحة بالإيحاء والرمزية النصية . وقد تتجلى بعض مظاهـــر هذه الرمزية في تشظيات قاسم حداد ، وفي شذرات أدونيس التي لا تمنحـــنا من معانيها إلا مبهمات لا تتضح ، وتعقيدات لا تنحل ؛ ففي قصيـــدة "**من كل ذلك** " لقاسم حداد نقرأ المقطع التالي :

**من كل ما ليس في الظن والمحتمل ولا يصدق**
**أ تكون كتابا يتحول إلى صفرة السنابل**
**ورقة ورقة**
**وعليّ أن أتشبث بما ليس يأسا** [2]

فلـــيس فـــي هـــذا المقطع أكثر من حالة نفي تقود اللغة إلى تفرد في الكثافة. إنه الحلول في ما ليس مطابقا، أو مشابها ولا حتى يقينيا. أما الصورة

---

(1) أحمد بزون: قصيدة النثر العربية ، ص 146 .
(2) قاسم حداد : يمشي مخفورا بالوعول ، ط 1 ، البحرين ، 1986 ، ص 95 .

فلا تتجلي إلا بوصفها حوارا داخليا يحوّل الذات المتكلمة ــ عبر الالتفات ــ إلى تراث عتيق " **كتابا يتحول إلى صفرة السنابل ورقة ورقة** "

وفي قصيدة " **الكواسر**" نقرأ له :

**أسع المدى**
**وتضيق بي طرقات أرضي** [1]

فبيــن **الســعة والضــيق** صورة تقابلية تشهد على مفارقة الاحتواء ، وانعكاس هذه المفارقة على وجدان الشاعر، وفي ذلك تعبير عن شرخ وحدة **الكون/ الإنسان** . حيث تتضاءل قوى استيعاب هذا الكون له . فيما تتضاعف محــنة **الإنســان** وخوفه من " **مصيره المنقوص**" ، وهو ما يدفع الشاعر إلى القلق و الازدراء والاغتراب .

وفي هذا محاولة لتفكيك الواقع المتردي الذي يجابهه الشاعر، في التحامه مع ما يفكر فيه من صور تبدو متداخلة تداخل العلاقات الاجتماعية، في مكونات وجدان الشاعر ، حيث تقوم هذه الصور " أولا على ظاهرة التشبيه، و تأتي غرابتها من كون الصلة القائمة بين طرفي التشبيه هي صلة تضاد و مخالفة ، ويثير ائتلافها تساؤلات شتى تستهدف الوصول إلى حقيقة الدافع الذي جمع بين عنصري الصورة اللذين يبدوان متعارضين ، فالتشبيه يعني في الموروث البلاغي" إلحاق شيء بآخر بينهما صفة مشتركة "، وهذه الصفة قد تكون حسية قريبة ، وجه الشبه فيها واضح و مدرك . وقد تكون

---

(1) قاسم حداد : المرجع السابق ، ص 78 .

تخييلية بعيدة ، نلجأ معها إلى إعمال الذهن لاستجماع وجه الشبه والإشارة إليه. و في كلا الحالين يتوافر للمتلقي خيوط تمسك بين طرفي التشبيه ، وتعمل على مقاربتهما ."[1] والواقع أن المتلقي الحالي قد تجاوز ــ شأنه في ذلك شأن النص المعاصرــ حدود الطرح التقليدي الذي يحصر الصورة في طرفيها "المشبه والمشبه به" ؛ ذلك أن فكرة الصورة قائمة على المفارقة ، وقلب المواقع، وتبادل التسمية ، كما هو الشأن لدى الماغوط وقاسم حداد.

وإذا كـــنا نعترف للصورة بمميزاتها في إغناء المتخيل الرمزي ، فإن بنية الصورة في الرمزية النصية تقوم على تكثيف عناصر اللغة . وهي تتشد بالأســـاس تشكيلا لغويا مغايرا للمعهود ، وفي هذه الحال لا يمكننا تجاهل أثر الصـــورة الرمزية في قصيدة النثر ، لأن بتعريتها من الرمزية تفقد الصورة الكثير من طاقتها الإيحائية . [2]

و إذا كـــان شعراء قصيدة النثر مولعين بالصيغ الغريبة فذلك من نتاج التجريـــب اللغوي حيث تتخذ الدلالات بعدها الإيحائي لا من الدلالة المعجمية المباشرة وإنما من الجمع غير المنطقي بين عنصري الدال و المدلول . ومن الأمثلة على هذا الجمع قول الشاعرة عائشة أرناؤوط :

**الدمعة كائن ...الابتسامة حركة**

**في الكائن لا يوجد كائن**

---

(1) يوسف حامد جابر : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص 141 .

(2) ينظر Harpen & Row :The prose poems an evolving from . selected poems . new , 1986 , p 199- 204 .

**في الكائن توجد حركة** [1]

" وربمـــا ارتبط التعبير المختزل بطبيعة الفكرة الذهنية المجردة حيث تـــتوالى الجمل محدودة الحجم ممتدة الإيحاء فهي ــ بهذه الجمل المختزلة ــ تصـــوغ مسلمات شعرية بلغة " المسلمات الافتراضية" التي تقود إلى " نتيجة منطقـــية " مـــن خـــلال قـــياس " المحمول" على "الموضوع " و تحمل هذه المســـلمات الشعرية الطريفة قيمتها من " أسلبة " الخطاب الشعري أي وسمه بسمة اسلوبية خاصة ، كما تحمل قيمتها من تعبيرها المتميز عن رؤيا الكاتبة و فلسفتها و نظرتها البكر للأشياء".[2]

## ثانيا . الاعتماد على التشكيل بالموروث :

كـــيف يســـتعيد شعراء قصيدة النثر المتخيل الرمزي باعتماد التشكيل بـــالموروث؟ أ عمّقـــت ــ هذه القصيدة ــ حقا الرموز التراثية أم أن كثرة توظيف هذه الرموز خلع عنها مكمن السحر؟ .

يستند الشعر العربي المعاصر في بعديه الرؤيوي والتشكيلي إلى تراث عربي متنوع بين الخرافي و الفلكلوري والقومي والأسطوري. وهو المخزون االثقافـــي للأنـــا الجمعي الذي تسري فيه روح الأسلاف. و تتجلى روح هذا التراث بخاصة في توظيف الملامح الشخصية و البطولية والتجليات العشقية ، واستدعاء جمالية (الخارق) .

---

[1] الوطن المحرم ، الديوان الأول ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ط1 القاهرة 1987، ص165.
[2] محمد العبد : اللغة و الإبداع الأدبي ، ص 192.

وقد أولى شعراء قصيدة التفعيلة للشخصيات التاريخية والخرافية اهتماما بالغا قادهم إلى مخاض شعري متميز. ففي "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " لأمل دنقل " ، لا نجد تراكما أو إسقاطا للشخصية وإنما نستشف رؤيا تأويلية تستعيد ــ من خلال الحالة الشعرية ــ فاعلية الحدث التاريخي مستغلة الرؤيا التنبئية التي أرّخت للحدث وأضفت عليه طابعا شبه أسطوري"والدلالة الأساسية التي حملتها زرقاء اليمامة في شعرنا المعاصر هي القدرة على التنبؤ، واكتشاف الخطر قبل وقوعه والتنبيه إليه ، وتحمل نتيجة إهمال الآخرين وعدم إصغائهم إلى التحذير."[1]

وقد تراوح استخدام الشخصيات وتوظيفها رمزيا في الكتابات الشعرية، بين التوظيف الكلي والجزئي ، وبين استدعائها أو محاورتها. وقد أدى الاستخدام غير الواعي أو المتطرف إلى هتك كثير من الشخصيات التاريخية أو مسخها.

وإذا كانت حرية الإبداع تبيح للشاعر أكثر الطرائق التعبيرية إثارة وتأثيرا فليس معنى ذلك أن يعيث فسادا بدعوى التجديد ، فلا يميز بين

(1) علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع ، طرابلس ، ليبيا ، ط1 ، 1978 ، ص 226 .

جمالية الخلق الأدبي وفوضى الادعاء التي تقود إلى التعدي على الموروثات المصونة والمقدسة في الوعي الجماعي.

بيـــنما أدى التوظـــيف الإيجابي لشخصيات خارقة إلى إثراء المدونة الشعرية ، و إشباعها بحيوية الرمز شكلا ومضمونا " فالسندباد مثلا ، وعلاء الديـــن ، وسيف بن ذي يزن ، وإن لم يكونوا أبطالا أسطوريين فإنهم يحملون بعـــض الملامـــح الأسطورية المتمثلة في تلك المغامرات الخارقة التي كانوا يقومـــون بهـــا والتـــي لا يمكن أن توجد في الواقع. كاتصالهم بالكائنات فوق الطبيعـــية ومغامـــراتهم معهـــا... وعلى الرغم من أن معظم الذين استخدموا شخصية السندباد لم يستغلوا ملامحها الأسطورية ، فإننا لا نعدم أن نجد بعض القصائد التي استخدمت بعض ملامحه الأسطورية ، كمغامرته مع طائر الرخ مثلا ."[1]

أما شعراء قصيدة النثر فإن توقهم إلى ابتكار لغة خاصة بهم يستوحونها من المعجم اليومي ، ربما كان سببا في صرفهم عن استدعاء الموروث ــ عدا التراث الصوفي الذي سوف نرى كيف شكل مرجعية جمالية ودلالية ، انبثقت عنها أولى الرؤى الكشفية لأغلب شعراء قصيدة النثرــ ومع ذلك فإن الموروث ما فتئ يعد "ضربا من الرؤيا الفنية ، يقوم فيه الحس التراثي مقام الرصد التاريخي ، و يتجلى فيه " **ما كان** " بمثابة نبوءةأوحدس بما يكون ، كما يتجلى فيه " **ما يكون** " بمثابة " **تأويل** " إبداعي لما كان"[2] .

---

(1) المرجع السابق ، ص 232.

(2) محمد فتوح أحمد : واقع القصيدة العربية ، ص 146.

و ربمـــا قدمت لنا تجارب أدونيس صورة للتعامل مع التراث ، تخفي كثـــيرا من أسباب التذمر، والمقت لواقع عربي لا يتزحزح ، ولا يهتم ، كأنه جُـــبل علـــى الثـــبات والتكرار والابتذال . ولعله يرنو ـــ من خلال توظيف شخصية " **زرياب** " إلى القسوة على هذا الواقع اللامتغير ، الساكن أبدا :

**كل شيء يغني كزرياب**
**سيف الإمارة**
**و حذاء الأميرة ، و النفط ـــ (عصر الأغاني**
**عربي)،**
**وتعويذة الجحيم**
**والصلاة ،**
**ومقصورة الحريم**
**و دم يسدل الستارة** [1]

فشخصـــية "**زريـــاب**" كما هو معلوم هي الشخصية الموسيقية العربية الأولـــى التي جددت ، وأضافت ، وابتكرت في حقل الموسيقى العربية . ومع ذلـــك فهـــي المـــرآة التي تعكس تدهور الواقع العربي الذي لا يتعدى "**حذاء الأمـــيرة أو مقصـــورة الحـــريم** " وهي عبارة عن أقنعة تخفي وراءها حجم الانحدار و قوته " ويبدو أن لصياغة التراث على أساس المفارقة صلة بظاهرة أخـــرى كثـــيرة الـــدوران فـــي أسلوب القصيدة الحديثة ، وهي ميل الشاعر المعاصـــر، على وجه العموم ، إلى هز نمطية السياق عن طريق المزج بين

---

[1] أدونيس : مرآة لزرياب ، الآثار الكاملة ، ج2 ، ص78 .

المـــتوقع واللامتوقع ، وإذا كانت المفارقة لا تحقق غايتها إلا من حيث هي مباغـــتة ناجمـــة عن اقتران وضعين متناقضين بطبيعتهما ، فإن هذه المباغتة بدورهـــا تعتـــبر محورا هاما من محاور الظاهرة الأسلوبية لأن قيمة كل خاصـــية أســـلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسبا طرديا ، فكلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتلقي أعمق "[1]

و يظهـــر " **الحجاج** " في شعر أدونيس رمزا ساديا ، ودمويا ، ولعل القصد من ورائه هو تثوير الواقع العربي الذي رضي واستكان :

**ليس له وراء**
**يرفض ثدي أمه**
**كان اسمه الحجاج**
**و ثقبوا وراءه**
**و ذبحوا فأرا**
**و دهنوا بدمه الحجاج**
**و ذبحوا تيسا ودهنوا بدمه الحجاج**
**فالتـــذّ بالدماء**
**صارت له رضاعة وأمّا** [2]

فما عرف عن الحجاج أنه شخصية " **قصصية** " احتلت مكانة تاريخية

---

(1) محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية ، ص 156 .
(2) أدونيس: مرآة الحجاج ، الآثار الكاملة ، ج2 ، ص 82 .

بفضـــل هيبتها وسلطانها المحكم ، غير أن عنصر " **الدموية** " الذي لحق بها وعرفت به يقع بين الحقيقة التاريخية والزيف ، ولذلك فإن غرض أدونيس من توظيف هذه الشخصية هو عودة " **الحجاج** " الأسطورية لإعادة انتظام الواقع العربـــي ؛ لأنـــه واقـــع لا يطالب إلا بدمك مسفوكا مهدرا . **ولعلها الميزة الدرامـــية لثنائية الرؤية الأدونيسية ، استدعاء النقيض بالنقيض** " إذ يحدث كثـــيرا أن يفضي توظيف الإشارة بطريقة عصرية إلى تعديل بنيتها التراثية ، حـــتى تبدو في صورة محرفة أو معكوسة ، فتكون ظاهرتا التحريف والعكس برهانا على خصوصية التأويل الذي يقدمه الشاعر للموروث ، وإيماء إلى أن المدلول الرمزي للإشارة يتجاوز بالضرورة مدلولها التراثي."[1]

وبالنظر إلى إغناء الشعر العربي المعاصر بأنماط التشكيل بالموروث فإنـــنا لـــم نعـــن ــ كمـــا ذكرنا ــ برواد قصيدة التفعيلة الذين استغلوا هذا الموروث ــ بمختلف تداعياته ــ استغلالا جماليا ورؤيويا وتشكيليا ، غير أن ما يهمنا هو كيف تمت استعادة هذه الجماليات في بنية القصيدة النثرية .

وقد لا يختلف تفعيل البنى الأسطورية عن اعتماد التشكيل بالموروث، غير أن الفرق يكمن في الصياغة البنيوية التي قد تتجاوز المضمون الحكائي للأســـطورة إلـــى كيفية الانبناء. فهل يمكن القول بأن شعراء قصيدة النثر قد أنتجوا أساطيرهم الخاصة ؟ قد يبدو في هذا التساؤل بعض المغالاة ، ولكنه لا يمـــنع مـــن مواصـــلة البحث في أفق قصيدة النثر من منظور تفعيل البنى الأسطورية .

---

(1) محمد فتوح أحمد : واقع القصيدة العربية ، ص 152 .

## بـ . تفعيل البنى الأسطورية :

تفترض الأسطورة مفهوما طقوسيا لا يقوم على التلاؤم الحسي، وإنما يتأسس في قلب المفارق الحدسي . ومعنى هذا أن تعريف الأسطورة يتجاوز معناها إلى بنيتها ، لأنها نتاج تشكيل بدائي قذفت به المخيلة البدئية للإنسان ، وهو ما يزال يعتقد في تأويلاته ؛ ولذلك عُدت الأسطورة ذلك "الشكل من الفن الكلامي الذي يتناول العالم الذي يخلقه الإنسان وليس العالم الذي يتأمله."[1]

وقـــد حاول الإنسان باستمرار أن يعتق الكون ، فلجأ إلى قوة السحر، مســـتخدما تفوق قوى الشعور على قدرة الطبيعة ، ومن خلال ذلك " استطاع أن يســـمي الأشياء بعد أن أدرك قواها الخفية ، وليس بعد أن رآها. إن وحدة الإنسان مع الكون هي وحدة أزلية : وحدة بدء ورحلة تكوين."[2]

وعلى الرغم من أنه لا يمكن إعطاء مفهوم قار للأسطورة ، أو تحديده تحديدا شاملا ، فإن ذلك لم يمنع من التسليم بأن " الأسطورة خطاب يعنى بما وراء الظاهـــر العينـــي ،ويقول خبايا الوجود ، مستخدما الرمز،من المعلـــوم يســـتل المجهول ،من الموجـــود المعطى يصـــل إلى المحجب(**المـــــــوت/**

---

(1) نور ثروب فراي : الماهية والخرافة ، دراسة في الميثولوجيا الشعرية، ترجمة هيفاء هاشم ، منشورات وزارة الثقافة ــ سوريا ،1992 ،ص 51 .

(2) خيرة حمر العين : حركية الخصب من خلال توظيف الأسطورة في شعر خليل حاوي ، مجلة إشارات (اتحاد الكتاب اللبنانيين) ع 4 – 5 ،2000. ص 123.

**الجحـــيم/البدء/الحياة**...إلخ) علما بأن هذا الخطاب حين يرسم الواقع يخلصه من التشيؤ ، فيبدو زاخرا بالحياة ، طافحا بالدلالات."[1]

مـــنذ متى والإنسان لا يكف عن الرمز؟ إن حياتنا برمتها ليست سوى علامـــة كـــبرى ما تنفك تزداد غموضا. وقد أوتي الإنسان إحساسا مضاعفا بـــالوجود فـــأدرك جحيمه قبل أن يعرف خلاصه منه . و من هنا تبرز جل الإبداعات الشعرية بوصفها صراعا يعمق الحس بالفجيعة ، و يعبر عن هذه الجدلية "**الجحيم/الخلاص**" .

وقد لجأ الشعراء إلى الأسطورة محاولين ــ من خلالها ــ إدراك بعض مـــبهمات الوجود ، ولإيجاد وسيلة لفهم تواجدهم الجدلي في الكون ، وما إذا كانـــت الحـــياة رحلـــة جحـــيم ســـيزيفية * ؟ أو هـــي نـــوع من التضحية االبروموثيوســـية** ؟ وبذلك تصبح الأسطورة لديهم نوعا من التساؤل والرقي لأنهـــا تعتـــبر"طريقة إقامة في العالم ، و نوعية حضور فيه . وهي إقامة في العـــالم على نحو شعري ؛ ذلك أنها إنما ترجع إلى نوع من التأمل "[2] ، وبما أنها دليل على الحدس السامي فقد فسحت للشاعر مجالا أرحب للخيال ومزج قوى العقل بالمشاعر.

---

[1] محمد لطفي اليوسفي : كتاب المتاهات و التلاشي في النقد و الشعر،دار سراس ، تونس ، 1992 ، ص 134 .

* نسبة إلى أسطورة سيزيف الذي عاقبته الآلهة بحمل الصخرة الأزلية صعودا و نزولا من أعلى الجبل إلى أسفله (و هي رمز العبثية) .

** نسبة إلى أسطورة بروموثيوس الذي سرق النار المقدسة ووهبها لشعبه و قبل التضحية وعقاب الآلهة.

[2] المرجع السابق ص 135 .

والملاحـــظ أن الأسطورة غير متواجدة بكثرة في قصيدة النثر ، ولعل الســـبب فـــي ذلك ـــ كما أشرنا ـــ يعود إلى رغبة أولئك الشعراء في خلق عوالمهم الأسطورية انطلاقا من اللغة ذاتها. وقد أشار كمال خير بك إلى هذه الـــندرة فـــي توظـــيف شعراء قصيدة النثر للأسطورة ، لكنه حاول استقراء "**تمطية الأسلبة**" التي جرفت بعضهم إلى تمثل الأساطير الغربية ، والتي قد لا تتفق مع الذهنية العربية " **مصداقية و تأويلا** "من جهة ، أو لإقرارها بما هو رمز مرجعي من جهة أخرى . ولإقناعنا بوجهة نظره هذه يأتينا الناقد بمقطع شعري لشوقي أبي شقرا يقول فيه:

**أصغي إلى سيزيف**

**يمشي على البحار يا أختي**

و يتوقف كمال خير بك عنـــد اســـم هـــذه الشخصيـــة الأسطوريـــة، و الرمزية المحكوم عليها بالعمل الأبدي و العبثي ليلاحظ نقطتين:

1 ـــ جدة الشخصية ، في حد ذاتها ، قياسا إلى التراث الثقافي العربي، وإلى القارئ المتوسط الذي اعتاد هذا التراث ، والذي تفتقر" إشارة " سيزيف لديه إلى مرجعها Référence . وخرجت بهذا عن أن تكون دالة .

2 ـــ إن شخصـــية ســـيزيف ،التي يستحضرها الشاعر هنا، ليست وجها أســـطوريا "**خامـــا**" فحســـب ، بل هي مرجع مشحون بقوة رمزية جديدة كونتـــها ونشرتهـــا التيارات الفكريـــة والأدبيـــة المعاصـــرة في أوربـــا

" **أسطورة سيزيف لألبير كامي**" ، على هذا المستوى تكون القيمة الدلالية للأسطورة قد تجددت ، بل أعيد خلقها في إطار ثقافي غريب عن الثقافة العربية كما هو غريب عن أصول الأسطورة ذاتها. [1]

غـير أن كـثرة تناول الأسطورة في ثقافات متعددة لا ينفي عنها قيمتها الجمالـية ، ولا يخلع عنها بعدها الفكري . أما كونها تحمل رؤيا ، تجاوزها العصر، أو "رؤيا منقولة ــ على حد تعبير كمال خير بك ــ فهو أمر قابل للتسـاؤل ، مـع اعـتقادنا في أهمية هذه الأسطورة وما تحيل إليه من لعنة العبثية التي لم ينج منها الواقع ، بما في ذلك واقعنا العربي .

وقد يبرر التجاء شعرائنا إلى الأساطير اليونانية " لسد النقص الذي أحسّوه فـي تراثـنا الأسـطوري محاولـتهم إضـفاء ملامح أسطورية على بعض الشخصـيات التراثية غير الأسطورية "[2]، ولعلها التجربة التي قادت أدونيس إلى أن يطأ دروبا وعرة ، يستدعي من خلالها شخصيات تراثية "**لا تحمل في مصـدرها التراثي أية ملامح** " ليسقط عليها هالة من اللامعقول أو "**الخارق**" مسـتخدما أنواعا من الانزياحات ، و مكرسا أنظمة من العلاقات اللامعهودة بين الدال و المدلول ، محاولا بذلك إخراج النص إلى عناصر بدئية بغرض " **أسطرة** " الحالة ، وجعلها في وضع طقوسي مهيب :

**يُقبل أعزلَ كالغابة وكالغيم لا يُردُّ ، و أمس حَمَل قارّة**

---

(1) ينظر كمال خير بك : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص 178.

(2) على عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 233 .

**ونقل البحر من مكانه**
**يرسم قفا النهار ، يصنع من قدميه نهارا ويستعير حذاءَ**
**الليل ثم ينتظر ما لا يأتي ...**
**حيث يصير الحجر بحيرة والظل مدينة ، يحيا ــ يحيا**
**و يضلل اليأس ، ما حيا فسحة الأمل ، راقصا للتراب كي**
**يتثاءب ، وللشجر كي ينام.** [1]

و قد يخفق الشاعر في توصيل مرامي الشحنة الدلالية من وراء هــذا التوظيف ، وذلك ــ ربما ــ لسلخ الشخصية تماما من مصــدرها التراثــي . وينبغي ــ في رأي النقد ــ للشاعر " أن يسقط على الشخصية التراثية مــن التفسيرات و التأويلات ما تحتمله ملامحها التراثيــة ، فلــيس فــي ملامــح مهيارالديلمي التراثية كلها ما يساعد على مثل هذا التأويل لشخصيتة." [2]

وغير بعيد عن هذا المنحى ، شكلت الأساطير الغربيــة فــي تجربــة أدونيس خلفية فكرية وجمالية تنتظم ضمنها أعتى الصور غرابة ، وأغناهــا إيحاء ورمزية ، بحيث لا تظهر من خلالها شعرية أدونيس إلا بأكثر الغموض والتعقيد . و تجدر الإشارة إلى أن توظيف هذه الأساطير كان ضــمن شــعر التفعيلة.

---

[1] أدونيس: فارس الكلمات الغريبة ، الآثار الكاملة ، ج1 ، ص 251 .

[2] علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص 234 .

غـــير أن الـــذي يجب تأكيده هو صعوبة التجربة التي خاضها أولئك الشـــعراء ؛ فشـــعراء قصـــيدة النثر لم يتحصّنوا بغير لغتهم التي أرادوا أن يصـــقلوها **أولا** مـــن تجـــاربهم الذاتية ، ومن هموم واقعهم اليومي ، **وثانيا** برميها في لهب التجديد " **تحرق و تحترق** "، تجوب وتدخل أدغالا لم تعهدها، وليس من المدهش إذن أن نقرأ لمحمد الماغوط :

**أيها العرب ، يا جبالا من الطحين واللذة**
**يا حقول الرصاص الأعمى**
**تريدون قصيدة عن فلسطين**
**عن الفتح والدماء؟**
**أنا رجل غريب لي نهدان من المطر**
**و في عينيَّ البليدتين**
**أربعة شعوب جريحة ، تبحث عن موتاها.**
**كنت جائعا**
**و أسمع موسيقى حزينة**
**و أتقلب في فراشي كدودة القز**
**عندما اندلعتْ الشرارة الأولى**[1]

وهـــنا تمتزج السخرية بأسطورة الكتابة ؛ لتتحول القضية إلى بركان القـــارات الجائع . وعندما لا تسعفه اللغة عن التسمية ، و يخونه الكلام يطلق النار و يصمت :

---

[1] محمد الماغوط : حريق الكلمات ، الآثار الكاملة ، ص 70 – 71 .

**إذا صرعوك يا لبنان**

**و انتهت ليالي الشعر والتسكع**

**سأطلق الرصاص على حنجرتي** [1]

لقد حاول الشعر أن يحقق مطلقيته بالأسطورة. فتمثلها الشعراء العرب بمختلف أنواعها ومرجعياتها " يونانية ، بابلية ، سومرية... " ولا شك في أن الذي سعى إليه شعراء قصيدة النثر ــ من خلال ندرة توظيف الأساطير ــ هو استعادة الطقس الأسطوري الذي يضمن للغة الشعرية بنيات متفردة ، تستحيل معها أسلوبية التخيل إلى نوع من الجمالية " **الطبيعية** " وهنا يكمن الفرق بين شعراء قصيدة " **التفعيلة** " الذين استلهموا المعنى الدلالي للأساطير، وشعراء قصيدة " **النثر**" الذين فضلوا صياغة عوالمهم الأسطورية " **وليس خلق أساطير خاصة بهم**" .

وتلك هي ذخيرة الاطلاع بوعي ، أراد أن يكشف رموز قصيدته في انصهار وحدوي بين قوى التخييل وفعالية اللغة ، مع الأخذ بعين الاعتبار الفرق الذي أشار إليه هربرْت ريدْ بين الأسطورة والقصيدة ، موضحا مكمن الاختلاف في كون الأسطورة " تستمر بفعل تخييلها ، وهذا التخييل يمكن أن يوصّل بالرموز اللفظية لأية لغة . فجوهر الأسطورة قابل للانتشار . أما

---

[1] محمد الماغوط : المصدر السابق ، ص 74

القصـــيدة فتستمر بفعل لغتها، وينتمي جوهرها إلى تلك اللغة ، ولا يمكن أن ينتقل إلى لغة أخرى " [1]

[1] هربرت ريد : طبيعة الشعر ، ترجمة : عيسى علي العاكوب ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، 1997 ، ص 116 .

# المبحث الثالث

## البنيات التناصّية

كـــيف نفهـــم التـــناص ؟ وهل بوسعنا رصد البنيات التناصّية في أية كتابة شعرية؟ وهل يمكن لأية كتابة أن تصمد أمام إغراءات الذاكرة والحيّـــز؟

لـــيس فـــي وسع " **الشعري** " إلا أن يستجيب لنداء " **الذاكري** " كما لا يمكـــن للشـــاعر أن يبـــتكر مـــن فراغ . ولأن التناص ، والتناصية ، رؤية إيجابـــية، فقد يقتضي الأمر النظر إليه من زاوية نصية ، أي في حدود طاقة النص على الامتصاص بمستوى طاقته على التفرد. وتلك ميزة ينبغي توافرها في أي نص يشرع في عملية مثاقفة لا شعورية تنفذها الطرائق اللغوية "ذلك أن كل نص مؤسس على خطابات في شكل تفاعلية خطابية وكلامية ، ويمكن اختصـــار هـــذا النشـــاط في ما يسمى بالحوارية (Dialogisme) مع الماضي والمستقبل ، بحيث إن هذا النشاط (لا يتناول فقط الكلام أو الخطاب الموجود سابقا ، بل يشمل أيضا كل إنتاج لغوي محتمل وآت). ومن ثمة فالنص يتمثل فيما هو ممكن ، ومتوقع ، ومجهول ، مما يفضي بالقارئ إلى العودة الفعلية والمجازيـــة إلـــى آلاف النصوص التي سبقت النص الوارد والتحليق بخياله المبدع إلى ما سيجيء به الاحتمالات والتوقعات النصية الآتية. "[1]

فالتناص بهذا المعنى،فعل لغوي يشرك القارئ في الاستحواذ على المتعة ، "ولذلك تكمن دلالة قصيدة النثر كليا في التناص ، أي تتوقف تماما على قدرة القارئ ، على أن يدرك التفاعل ، العلائقي معا ، بين الاشتقاقين ، ومن ثمة **تتطلب قصيدة النثر مشاركة هامة من جانب القارئ.وهذا هو الفرق الحقيقي**

---

[1] خيرة حمر العين: النص الوارد/ النص المحتمل، مجلة الموقف الأدبي، سوريا ،ع 295-296 ، سنة 1995 ، ص 18 .

**بيـــنها و بين النظم** . لأن النظم لا يحتاج إلى رحم ، ولا يتوقف على رحم القصيدة ؛ فهو موجود قبل النص ، كأعراف أخرى ، مثل النوع. وفي قصيدة النثر يستبدل الرحم شكلا لهجيا فرديا خاصا بها بشكل مصنوع مسبقا . وبما أن الثابـــت المحـــدد لقصـــيدة النثر ينشأ معها ومنها، فإنه يكون بالتالي وافيا بالمرام تماما "[1] فإذا فهمنا أن معنى التناص ذو خصوصية في قصيدة النثر، أدركـــنا أنه يكتسب هذه الخصوصية من الدلالة التناصية نفسها في تعاضدها مع الشكل المقترح.

و قـــد لا ينجو مفهوم التناص من التداخل مع مفهوم المثاقفة ، و لكن، وإن كانـــا يلتقـــيان في المنظور، بمعنى الأخذ بفكرة عالمية المنظور ، فإنهما يخـــتلفان فـــي التقنـــية. إذ " المقصود بالمثاقفة استحواذ فرد أو جماعة على خصـــائص حضارية من خلال الاتصال الثقافي المباشر والتفاعل الذي يعقبه. وأمـــا عناصـــرها فتشـــتمل على القيم والتقنيات ، والاستراتيجيات النصية والـــتعديلات التـــي تطـــرأ عليها ، عندما توضع في سياق تجربة حضارية مغايرة"[2] وهذا يجعل المثاقفة أقرب إلى المضمون ، كالمثاقفة الإليوتية التي شـــكلت نمطا تأثيريا عكس معاناة الإنسان وخراب الأزمنة . وهو المضمون الدلالـــي الذي خاضه كثير من الشعراء العرب . أما التناص فهو أقرب إلى نظام أسلوبي لا يستوحي فقط رموز الثقافات المغايرة ، وإنما كيفية بنائها.

---

(1) مايكل ريفاتير: دلائليات الشعر ، ص 211 .

(2) خلدون الشمعة : المثاقفة الإليوتية ، مجلة فصول ، م 15 ، ع 3 ، سنة 1996 ، ص 62 .

كمـــا أن التـــناص لا يحدث خارج النصوص ، أي أنه تقنية بنـــاء. وبذلـــك يمكـــن حدوثه أو توقعه في نصوص الوعي الواحد ، وهي تناصات تتقاطع مع نصوص دينية " الإنجيل ، القرآن..." وأخرى مأخوذة من الموروث الشعري. أضف إلى ذلك أن التناص " لكي يكون صادقا ومؤثرا وخصبـــا ، لا بـــد أن يرتكـــز على قاعدة من التجربة الحية هي التي تقوم بتحريك باعث الـــتعالق ورغبته في قول الشعر . ولا يكفي أن يتفاعل الشاعر آنيا مع قصيدة يقـــرأها لكـــي يقـــوم مباشرة بالتعالق النصي معها ، لأن مثل هذا النوع من الـــتعالق يســـطّح العلاقـــة المتفاعلة بين النصين المتعالقين . وهذا يعني أن الـــتجربة الواقعـــية الحية هي ما يحرك باعث الاتصال والتعالق لدى الشاعر اللاحـــق بنصوص شعرية سبق لها أن قرأها واختزنها في ذاكرته ، حتى لو كان الأمر غارقا في القدم ، متباعدا في الزمن والتاريخ ".[1]

هذا ما حاول استلهامه بعض شعراء قصيدة النثر ، على نحو ما نجده عـــند قاســـم حـــداد الذي تتسع الذاكرة عنده ــ في هذا المجال ــ لأكثر من صـــدى. وتشكل بعض قصائده مسرحا حقيقيا لتقاطعات تناصية تعمل كبنيات غير مستقلة ، تمنح النص نوعا من التبين الخاص :

**لو أرخَيتَ لي أرضا أسوّيها مدائنَ مشرئباتٍ**
**و أدخلُ في ضياعي** [2]

---

[1] علوي الهاشمي : ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث ، كتاب الرياض ، 52، 53 ، 1998 ، ص 45 .

[2] قاسم حداد : ، يمشي محفورا بالوعول ، ص 32 .

فالصورة مستوحاة في صياغتها الأسلوبية من القرآن الكريم، وهو ما يجعـــل القارئ يستدعي قوله تعالى: " **فَسَوَّاهُنَّ سَبْعَ سَمَوَاتٍ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ** " البقرة: من الآية29 والفعل " **سوّى** " هو محرك هذا الاستدعاء . ولعل ما يميز التناص هو الحضور غير المباشر للنص المتناص معه .

وبالإضافة إلى استلهام أو استحضار " أسلوب القرآن " يلجأ "الشاعر" إلـــى المدوّنـــة التراثـــية ، ويبدو أنه يحاول استغلال ثقافة الحكمة ، وثقافة الشعر:

**كلما أرخيتُ شدوا**
**هذه الأرض انطوتْ في خيمةٍ**
**ما أدخلوني في يدٍ . ضاعوا**
**أضاعوني**
**و أيّ فتىً**[1]

يعتمد التناص في هذه الصورة على شحن الدلالة النصية بمكون ينحدر من الثقافة الوعظية . فالذي لا يعرف " **شعرة معاوية** " و بعدها الإيحائي لن يستوعب العلاقة الجدلية بين " **أرخيت/شدوا** " وهي الحكمة الأيديولوجية لثقافة أمة تأسست على توازن المنطق و " **الوسطية** " .

---

(1) المصدر السابق ، ص 33 .

لقد كان باختين أول من أدخل مفهوم التناص إلى النظرية الأدبية. وهو أن كـل نـص يتمـثل من فسيفساء من الاستشهادات ، وكل نص امتصاص وتحويـل لـنص آخـر [1] . والواقع أن قاسم حداد يشرع نوافذه على طاقة استشـهادية ذات مهابـة ورفعـة. فهو بالإضافة إلى تقمص الدور" **الوعظي الحكيم** " يستشرف " **الدور البطولي والفخري** " الضائع:

**أضاعوني**
**و أيّ فتىً**

فالشاعر " **العرجي** * " يتيه في قصيدته نشوة وفخرا ، يخفيان ندما وحسرة

**أضاعوني وأيَّ فتىً أضاعوا ۞ ليومِ كريهـةٍ وسَـدَادِ ثغرِ**

حتى غدا هذا البيت مثلا لا يطال منه إلا التأسف على المجد المفقود . وإذا كـان بيير مالاندان يزعم " افتراض وجود فضاء ما في المتناص ،تتولد فيه العلاقات المتبادلة المكونة للتناص"[2] فإن المتصور الذهني لغياب الدلالة لا يتم استحضاره إلا عبر القراءة التي تعمل على تفريع النص إلى ما لا نهاية مـن المـنطوقات المحتملة ، وفي ذلك رأي لـ مايكل ريفاتير يقول فيه: إن

---

(1) ينظر، المختار حسني : نظرية التناص ، مجلة علامات ، م 3 ، سنة 1999 ، ص 245 .
* ينظر،أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني ، تح/لجنة ، الدار التونسية ، مجلد1 ، 1982، ص 388 .
(2) المختار حسني : نظرية التناص ، مرجع سابق ، ص 248 .

"التـــناص هـــو الآلية الخالصة للقراءة الأدبية ؛ إذ هي وحدها فقط التي تنتج الدلالـــة في الوقت الذي لا تستطيع فيه القراءة السطرية المشتركة بين جميع النصوص ، أدبية كانت أو غير أدبية ، أن تنتج غير معنى."[1]

إن " **التـــناص** " ، أو " **الانتاجية** " أو ، " **التعالق النصي** " وغيرها ، هو المصطلح الذي يصدر عن أكثر النصوص أصالة. وإذا كان النقد العربي القديـــم قـــد تعـــرض إلـــى هذه الظاهرة باسم " **السرقات الأدبية** " فإن النقد المعاصر قد صوّب هذا المعنى ، وعدّل منه الشيء الكثير . وأصبح التناص الـــيوم شكلا فنيا ينشأ عن تقاطعات نصية ، بغرض إحداث نوع من المفاجأة لـــدى المتلقي ، ولإشباع الدلالة برموز يتم استحضارها ، وإعادة صوغها في مجموع الدلالات المبتكرة من لدن الشعراء.

كمـــا أن التناص ليس متعلقا بالشعر وحسب ، بل إنه أكثر ما يتواجد فـــي الـــرواية . كذلك لا تنفرد به " **قصيدة النثر**" وإنما رأينا أنه يتجلى فيها بصـــورة أعمـــق ، ربمـــا لكونه يقترب من السرديات التي تنشأ عادة عن التقاطع ، والتعالق النصي.

---

[1] المرجع السابق ، ص 250 .

# الفصل الثالث

## تحولات الخطاب الدلالي

* المبحث الأول ــ تكثيف الرؤيوي الكشفي

* المبحث الثاني ــ استعادة الممكن الصوفي

# المبحث الأول

## تكثيف الرؤيوي الكشفي

* رؤيا الخلاص

* الرؤيا الدرامية

قد لا تنبثق رؤى الشاعر بمعزل عن جدلية **الواقع / الذات** ــ شريطة ألا تنصهر الذات في واقعية تنحدر إلى المحاكاة والتطابق ــ كما لا يشكّل الواقع مرجعا مباشرا للمادة الفنية ، بل يجب على الشاعر أن يتجاوز المظهر الخارجي ، ويعيد ترتيب الواقع المعطى ، وفقا لرؤى التجدّد والانبعاث التي تنشدها معظم الثقافات الإنسانية ، بحثا عن تجليات أرقى وأمثل . وإذا تتبّعنا آراء الشعراء المعاصرين فسنجد حتما إقرارا مسبقا بالتفجّع والمرارة ، وهي حالات من التشرذم والتشظي ، يكابدها الشاعر ، واقعا وحقيقة ، ويسبغ عليها من وحي تأملاته ، فتمتزج رؤيا الذات برؤيا الواقع في مدار كوني يتسع برموز النص وإيحاءاته ، وينمو بغموض دلالاته .

وإذا كان الشعر يسمو بالواقع ، فإن ذلك لا يعني نوعا من المثالية ، كما أن الغوص في جزئياته لا يؤكد ــ بالضرورة ــ نظرية الانعكاس في كامل مطلقها " والشاعر باعتباره رائيا وقادرا على كشف العلائق الكامنة وسط الأشياء ، أقدر على الغوص والنفاذ في حركة المجتمع " [1]

ومن الواضح أن قصيدة النثر لم تنقل الواقع ، بل نثرت الحياة ، فكانت الرؤيا الكشفية باعثا على التمرد ، والرفض ، والقلق ، وهي التجليات الكبرى لحركية الرؤيا التي اتخذت من قصيدة النثر بعدين :

---

[1] يوسف حامد جابر : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص 180 .

**الأول** متعلق **برؤيا الخلاص** ، حيث تبدأ رحلة البحث عن الذات من موقع مجابهة الزمن ، وتستمر بمعايشة لحظات الاغتراب ، والقلق ، ليجد الشاعر في زمن القصيدة فضاءً للانبعاث ، وفي هذه الحال " تصبح القصيدة المساحة الوحيدة التي يمكن للذات أن تخرج إليها ، لتمارس بها التفكيك ، وتبصر العالم القمعي مدمرا . وبتعبير آخر ، لتجابه بالرفض الموت الحتمي الذي يفرضه الواقع ، بموت اختياري تنتقي الذات الكاتبة شكله ، وزمانه ، ومكانه . ذلك هو الموت في الإبداع ، بحثا عن التطهير والخلاص باختزال الزمن ، واستحضار لحظة البعث ".[1]

أما **البعد الثاني** فمتعلق **بالرؤيا الدرامية** ، ونستطيع تصوّر أهمّية هذه الرؤيا من خلال تلاحم قوى الشعور بقوى التفكير في العمل الفني للشاعر ، والتـــي تظهر تأملا مذهلا في أكثر الحالات الإنسانية بداهة وواقعية ، وذلـــك عن طريق رفض واستجلاء تناقضات الحياة وتبدّلاتها ، وهي رؤيا الأشياء، ومن خلالها ، وهو ما يوضّح لنا " أن العمل الشعري ذا الطابع الدرامي إنمـــا هو بناء على **مستويين : مستوى الفن** ، ومستوى الحياة ذاتها ، فنحن لا نستبصر في القصيدة ذات الطابع الدرامي مقدرة الشاعر على بناء عمله الشعري بناء فنيا فحسب ، بل نعاين كذلك مدى قدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكلها ."[2] ويمكننا القول في هذا الشأن إن التحولات الدلالية في قصيدة النثر هي تحوّلات في صميم رؤيا الواقع ، وإن أبدت بعض مظاهر

---

(1) أسيمة درويش : مسار التحولات (قراءة في شعر أدونيس ) ، دار الآداب ، ط 1، 1992، ص 176 .
(2) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ( قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار الكتاب العربي ، مصر ، 1967 ، ص 285 .

الهروب ، والتمرّد ، والرفض ، فذلك مما قد يعكس إحساسا مشبعا بقوى الحياة في أبسط يومياتها . من هنا ، فإن مفردات الأشياء مألوفة ومعهودة، نراها تتكرّر في تجارب الشعراء بغرض العودة بالمتلقي إلى أشيائه الحميمة، أو بمعنى آخر ، محاولة خلق ألفة جديدة مع العالم ، إنها ببساطة محاولة لاستعادة العادي والأليف .

## أ . رؤيا الخلاص :

ليس الخلاص سوى تأكيد نزوع الذات إلى الاكتمال ، ولعلّ ما يعزّز هذا النزوع هو رؤيا الشاعر التي تختلف وسائله الفنية ، وحدوسه الباطنية ، التي يتحسّس بها فراغ العالم ، وعجزه عن احتواء الذات :

**ساعديني**
**لكي أدخل في فوّهة اليابسةِ ، شامخا مثل شهوة**
**السرطاناتُ وشره الطريدة وشكيمة الثواكل . أتمرّس**
**بشرائك الموج وغواية الزبد ، محاربا كجيش في**
**جسد ، أكلّم الأرض بكلام الغسل فتختجل .**
**ساعديني ، لكي يبدأ الترميم**
**افتحي خطيئةَ اللغة**
**وكلّمي الله**
**قولي له :**

**لم يعد الخلق كاملا ولا جميلا**
**ولا عدل فيه** [1]

إنّنا لا نعثر في هذا المقطع على ذلك التوهّج العاطفي ذي المعاني المألوفة ، أو المقرّرة سلفا . إنّنا فقط نحاذي تخوما من الثورة والعنف تصنعها دلالات مفردات اللغة " **فوهة اليابسة ، شره الطريدة ، محاربا ، شرائك الموج، غواية الزبد ، ...**" ، وتفجّرها قوة خارقة ، أوجدها السّياق النّصي ، وهي متضمّنة في ضمير المخاطب الذي يلقي به فعل الأمر " **ساعديني** " فيأتي غامضا ، وغريبا ، ولم نعرف منه سوى طبيعته " **الأنوثة** " ، أما وظيفة "**ضمير المؤنث المخاطب** " فهي تغيير العالم ، وإعادة إنجابه نقيا ، وعادلا ، وجميلا .

إن الخلاص الذي تنشده الذات ، هنا ، هو خلاص كوني يرغب في تحقيق معادلة الكمال في الأرض ، ويتعلّق بإعادة انبعاثه ، حيث تجتمع عناصره الأبدية " **الجمال ، الكمال ، العدل** " . إنّه الشرخ الكوني الذي أوجد حالة من عدم الاطمئنان والإحساس بالحرمان .

هذه هي الحالة التي جعلت الشاعر يعبر عن إحساسه ذاك بكلمات بسيطة ، ولكن برؤيا عميقة ، " وإذن فالرؤيا لا تستلب الواقع ، وإنما تعيده إلى جوهره، أي أنها تتجاوزه وتتخطّاه إلى كنهه وابتعاثه . لذلك يجب التمييز بين الواقع المعطى في سكونيته ، والواقع الممكن في حركيته ، لأن المسألة

---

[1] قاسم حداد : يمشي مخفورا بالوعول ، ص 96 – 97 .

مرتبطة بنوعية الأداء الشعري وكيفيته ، وهي الكيفية التي تمكن المبدع من فهم واقعه ، ورفعه إلى مستوى شروط التطوّر الحضاري في اتصاله بنظام الأشياء والممكنات ". [1]

أما رؤيا الخلاص عند الماغوط فهي محكومة باليأس وانقطاع الرجاء، ما دامت الحياة إلى فناء ، وما دام قدر الحياة هو الموت ، فلا مَجْدُ الحروب يدوم ، ولا فرحُ العشاق يستمر :

**دموعي زرقاء**
**من كثرة ما نظرت إلى السماء وبكيت**
**دموعي صفراء**
**من طول ما حلمت بالسنابل الذهبية**
**وبكيت**
**فليذهب القادة إلى الحروب**
**والعشّاق إلى الغابات**
**والعلماء إلى المختبرات**
**أما أنا**
**فسأبحث عن مسبحة وكرسي عتيق ...**
**لأعود كما كنت ،**
**حاجبا قديما على باب الحزن**

---

[1] خيرة حمر العين : جدل الحداثة في نقد الشعر العربي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1997 ، ط1 ، ص 86 .

**ما دامت كل الكتب والدساتير والأديان**

**تؤكد أنني لن أموت**

**إلا جائعا أو سجينا** [1]

ففي شعر قاسم حدّاد نسمع صراخ الذات ، وصراعها ضد الفناء ، ورغبتها العاتية في التغيير باستشراف عالم من الكمال والعدل . وهو نضال مستمر طالما حلم به الإنسان ، ولن يتوقف الفنان عن نشدانه مهما بدا فيه من المثالية والوهم .

أما في شعر الماغوط فإن الذات تنحرف عن هذا المطلب ، وتستكين ، بل تركن إلى موتها المؤجل ، لا تنتظر خلاصا أو نجاة ، ولا تريد أن تناقش قدرا سلّمت به ، وأسلمت له ، " ومن هنا ، تكون زاوية الرؤيا التي يتم النظر من خلالها هي زاوية لا تتفق مع طبيعة المشروع الإنساني الهادف لإيجاد أفق أكثر إيجابية في هذه المسيرة الكونية المتصارعة " [2]

ومع ذلك ، فإن رؤى الخلاص متأجّجة بقساوة الموت الذي يلاحقها، ويزمجر في أفقها :

**قمر من مَطاط**

**ينزف في دكنة القرى**

---

(1) الماغوط : الحصار ، الآثار الكاملة ، ص 241 .

(2) يوسف حامد جابر : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص 182 .

**البيوت ملاحف من فضة رمادية**

**تجر الليل على ظهرها ، وتعرّج بين**

**النوم والنوم**

**أفق من أزهار قتيلة**

**يتدلّى على الفجر الذي يولد**

**سماء من جليد أملس**

**أرض من قصدير**

**هيلين**

**أين برق جسدك**

**يخترق سجو هذا الموت ؟**

**ابك أيها الجبل ، خطى أعراس حملتها الريح**

**زمارك بلا أصابع**

**ومغنيك مجروح الحنجرة**

**ابك أيها المزمار ، رقصك العاشق**

**فالأقدام المغرّدة**

**تغوص في كهولة الطين .**[1]

هناك حالة من الموت تطوّق الحياة ، وهي الحالة التي تتقدّم من خلالها دلالات النص ، وقد أخذت حجم ثقلها من حدّة البطء القاتل والخواء . ويستمرّ الشاعر في شحن تلك الحالة بدلالات الموت ، والانسداد ، واليباب . وهي بذلك تعكس صورة الفجيعة والقلق التي خاضها شعراء قصيدة النثر في

---

(1) محمد عمران : كتاب الملاجة (ديوان) ، دار المسيرة ، بيروت ، ط1 ، 1980 ، ص 41- 42 .

رعب التشرذم ، والتشظي الروحي . فهذا الواقع الذي يراه الشاعر متروك لقدر مشؤوم ، تؤول أبهى رموزه إلى مصير من الذوبان والذبول " **قمر من مطاط ينزف** " ، " **أفق من أزهار قتيلة** " .

إن محور هذا الدمار هو السّأم الذي تنتهي إليه دورة الحياة بدءا من انعدام الزمن " **تعرج بين النوم والنوم** " إلى تعثره في " **كهولة الطين** " .

أما محور الانفراج فهو " هيلين " . ولنا أن نتوقع من هذا الرمز أن يكون نقيض الموت ، يأتيه كالصاعقة فيهزمه ، وقد يكون مجرد إحالة إلى ذريعة الحرب* التي تطهّر ، وتلقي بشرارة لهب الانبعاث في حنجرة مغن جريح ، وتعيد إلى الزمار أصابعه المبتورة ، لينفخ في طين الخليقة .

ولكن نبوءة الخلاص غير واردة في حلم الشاعر، ونتيجة لذلك تظل "هيلين " طيف جسد صاعق وجارح تنحسر معه كل عناصر الأمل بالانبعاث، كل شيء يتلاشى مع الريح ويهوي : الأغاني ، والرقص ، والعاشق ، والأقدام المغردة .

وهكذا ، فإن تحوّل الخطاب الدلالي في هذا النص يكشف عن خيبة اللامتوقّع . فمن المحتمل أن يكون المتلقي قد توقع نوعا من الخلاص الذي

---

* – الحرب التي أضرمتها " هيلين " الإغريقية ، الجميلة التي هربت مع (باريس) ابن ملك طروادة ، وما ترتب على عملية إنقاذها من اشتعال حرب ضروس بين جيوش الإغريق وطروادة الحصينة ، استمرّت عشر سنوات ، تدخل فيها القدر ، ممثلا ، بالآلهة في حسم الحرب بعد أن أفنت كل شيء. ينظر، يوسف حامد جابر : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص 189 .

تنشده الجماعة عبر خطاب الذات ، غير أن هذا الخطاب ينحرف إلى إيقاعه المفرد ، فلا نتصوّر ، وفقا لقناعة الشاعر التأملية ، أيّ نوع من الخلاص ؛ لأن شرخ المأساة أقوى وأعمق ، وربما تتيح هذه الرمزية التخيلية للقارئ التقاط فداحة الواقع الذي نعتقد أنه لا يتناسب مع دينامية التطلع ، كونه لا يحمل أية عناصر استشرافية ، بل هو واقع بائس ، حمل موته معه ، **وحمل إماتة العناصر النابضة فيه .**

إن إدراك الشاعر للفجوة بين الواقع والممكن جعله يخسر اللحظة، وينساق وراء نبوءة لا تبشر بأي انفراج ، بل ترجّح ، عوضا عن ذلك ، كفة التأزم والعجز وإعلان الهزيمة .

إن رؤيا الخلاص التي نرصد من خلالها انحسار المجتمعات ، وتشكل الوعي الذاتي ــ الفرداني ــ انطلاقا من علائقية **حوارية / جدلية** مع العالم ، ما هي في الحقيقة سوى منظور تأملي ، نحاول أن نستقرىء من خلاله دلالات الخيبة والمواجهة ، واستغراق اليأس والتجهم ، واستشراف الأمل والفرح .والشعر العربي زاخر بهذه المدلولات الحياتية . بينما تمثلت قصيدة النثر هذه المدلولات انطلاقا من بنيتها النثرية ، في دعوتها إلى نثر الحياة، والعالم ، وارتباط " **الرؤيوي** " لديها " **بالنثري** " انسجاما مع حرية الكائن .

والرؤيا بهذا المعنى ليست الهروب من الواقع ، أو الاقتلاع منه ، بقدر ما هي تتسامى به ، وتتصل به إيجابيا . إنه الاتصال الذي يخلق ، ويبتكر ، ويغيّر ، من حيث إن الشاعر هنا " لا يبحث عن الواقع الآخر لكي يغيب

خارج الواقع في الخيال والحلم والرؤيا ، إنه يستعين بالخيال والحلم والرؤيا لكي يعانق واقعه الآخر ؛ ولا يعانقه إلا بهاجس تغيير الواقع وتغيير الحياة. فليس الواقع الذي يتطلع إليه ، الغيبَ المنفصل التجريدي ، وإنما هو الممكن الذي يختزن لا نهائية الواقع "[1] ، وهي الرؤيا التي عبّر من خلالها " فيصل خليل " عن ثقته بالعالم ، وتعلقه بالحياة .

إنّ رؤيا الخلاص لدى شعراء قصيدة النثر قد تأرجحت بين المواجهة والخوف ، والسعة والانسداد ، بين الرغبة والحياة ، وقهر الموت . غير أن قوى الحياة وعناصرها الحية تنبثق دائما من دكنة الظلام ، معيدة البهجة والاطمئنان . وهي الدعوة التي ينشدها "فيصل خليل " :

**لن يكون ثمة**
**ثمالة**
**دائما هناك خضم**
**للأمواج**
**التي تتجدّد**
**لن يكون شيء اسمه " نهاية "**
**فالمسافة تتسع إلى الأمام**
**كلّ خطوة**
**بدايه**
**غصن يفرع**
**قمر يستدير**

---

[1] أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص 120 .

**لن يكون " أمس "**

**" الآن "**

**وحسب**

**فالغد هو الممكن ، الملموس**

**الوردة المتفتّحة**

**التي**

**كانت برعما .. الطريق الطويل**

**الذي**

**كان رغبة**

**لنتابع الحياة أيها الأصدقاء**

**ثمة إمكانية للحياة**

**في كلّ وقت**

**لنتابع الحياة مرّة ثانية**

**وكلّ مرّة**

**لنتابع الحياة أحياء**

**لا أمواتا في الحياة** [1]

فالنص برمّته ينقض السوداوية ، والحس التشاؤمي ، ويتقدّم كأنّه نص يصنع الحياة ، ويسعها . كما أنه يتضمّن حركية الخصب والامتلاء ، متمثّلة في دلالات " **غصن يفرع** ، **قمر يستدير** ، **الوردة المتفتّحة** " . أمّا جوهر ما تتأسّس به رؤيا الخلاص فهو عمق البساطة والإفراط في أمل جماعي تحققه

---

[1] فيصل خليل : فضاء شاسع للحب ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1984 ، ص 10 - 12.

فعاليات مشتركة " **لنتابع الحياة أيها الأصدقاء** " ، وهي رؤيا تبشّر بالمستقبل حيث " يقوم النص بكليته على إعطاء العناصر التي تصنع الحياة دلالتها الفعلية ، ونفي الخصائص الأخرى التي تناقض ذلك . فكان أن أظهر النص ، لدينا ، على أنه **نص حياة** ، ودعوة ملحّة لبلورتها ، والحفاظ عليها ؛ إذ تكمن في هذه الدعوة أصالة الإنسان وجوهره ، وهو إذ يفعل ذلك ، إنما يريد لهذا الجوهر أن يكون هدف الإنسان وغايته ، به تنمو إنسانيته وتتحقق ، ومعه يسير حثيثا لتأسيس مجتمع الكفاية والعدل ، الغاية القصوى له " [1] :

**لن يكون ثمّة**

**ثمالة**

إن الدلالات المتضمّنة في أي نص أدبي ، ومهما ادّعت الانفلات من الواقع فلا بدّ لها من أن تحمل ملامح رؤيا واقع ينبغي أن يتجدّد ، ويتغيّر ، وإلاّ ابتعد الأدب عن البناء الحضاري ، ولذلك فقد جعلنا من رؤيا الخلاص منفذا تأمّليا لتناول هذا الواقع ، وكيفيات حضوره في تجارب شعراء قصيدة النثر .

ونحن نعتقد أن هذه الرؤيا قد تجلّت في مستويين : **مستوى** يغلب عليه التشاؤم ، والتشرذم ، والنقمة ، والخوف . **ومستوى آخر** ينشد الأمل ، وقوّة المواجهة . وعلى الرغم مما يفصل هذين المستويين ، من حيث المضمون

---

[1] يوسف حامد جابر : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص 201 .

الدلالي ، فإن شعرية الخطاب الدلالي لم تتولّد من المضمون الذي حملته ، وإنما من كيفية انبثاق هذه الدلالات .

وإذا كانت صرامة الذات مع الواقع قد أفرزت محور تشظٍّ مختلف الدلالات ، فإن اللغة بمفرداتها البسيطة ، وتراكيبها المألوفة ، جعلت النصوص تعبر عن خراب العالم ، ودماره ، بالقوة نفسها التي تقول جماليته وكماله . وبالعودة إلى تلك النصوص لا يمكننا إلا أن نقول مع كوهن : إن الشاعر " **خالق كلمات** ".

من هنا ، يمكننا استنتاج أن شعراء قصيدة النثر استطاعوا من خلال معجم شعري ، مأخوذ من اليومي ، أن ينسجوا لوحات عكست وعيهم بالعالم، وإحساسهم المجهد بعالم لا يتغيّر ولا يتجدّد ، فاستبقوا في دواخلهم عوالم من الرؤى يمكننا تصوّرها في نوعين " **الأول** : الرؤيا التي يكتب بها الشاعر ، منقطعا إلى التهويم الخيالي في فضاء قصيٍّ عن إيقاع الواقع وأرضه . **والثاني** : الرؤيا التي ينطلق فيها وعي الشاعر حبّا بالكشف ، ورهبة من الحجاب الحائل دون جوهر الأشياء ، وبتعبير آخر ، رؤيا اختراق المجاهيل بوعي ينشد اكتشاف الذات عبر اكتشاف الآخر والكون ." [1]

إن شعراء قصيدة النثر قد رغبوا في أن يجعلوا الواقع يحيا وينبعث ، من دون أن يلجأوا إلى رموز الخصب والامتلاء التي تميّزت بها إبداعات من سبقوهم . وإذا كنا لا نرمي إلى أيّ نوع من التفوّق ، ولا ننوي عقد

---

[1] أسيمة درويش : مسار التحوّلات ، ص 177 .

مقارنة ، فإننا نعتقد أن قصيدة النثر استطاعت ـــ بما اشتملت عليه من خصائص "**الوحدة** ، **التركيز** ، **الكثافة** "ـــ أن تنشئ علاقة مباشرة مع الأشياء، وأن تستعير صورها ورموزها من واقع الحياة ، مما جعل أصحابها يدركون أن الرسالة الحقيقية للأديب " هي استكشاف خصوصية الواقع الذي ينتمي إليه، باستغلال المادة الاجتماعية ، ومتغيرات الواقع ، بما في ذلك القيم الذاتية والكونية . أما طبيعة الأدب فهي ثمرة تطلع الإنسان إلى المستقبل ، من دون أن ينفصل عن ماضيه وحاضره ، وبذلك لايمكن للقراءة أن تبقى وفية للحدث التاريخي أو اليومي ، بل هي مدعوّة إلى تخطي ظاهرة القول وحرفيته، إلى تصوّر الواقع الممكن ، وإنتاج الرؤيا المألوفة من كل تجربة أدبية " [1].

وباستحضار شعرية التلقي تصبح الرؤيا إنتاجا مشتركا بين المبدع والقارئ ، أو على حدّ تعبير "ريفاتير" من: أن **النص** يعطي المعنى ، و**القراءة** تنتج الدلالة .

ولا شك في أن تفاعل **الذات / الواقع** ، أو **الذات / العالم** ، يخرج من نمط آخر **من الرؤيا** لا يختلف في الأدوات المستخدمة . فإذا كانت رؤيا الخلاص اتجهت اتجاهين صريحين ، **الأول إيجابي** : يصنع الحياة ، **والثاني سلبي** : يعلن الموت ، فإن الرؤيا الدرامية هي ما قد تحتمل الاتجاهين معا في صراع تراجيدي لا يهدأ .

---

[1] خيرة حمر العين : محاولة في سوسيولوجيا الرواية ، مجلة الآطام ،السعودية ، ع8، 2000، ص 45.

## ب . الرؤيا الدرامية :

إذا كانت غاية النقد القديم هي إيجاد الأساس المنطقي الذي من خلاله يتم فحص النتاج الأدبي وتقويمه ، فإن هدف القراءة المعاصرة هو تأمل ما خلصت إليه التجارب الأدبية في نضالها المستمر ، أما اختلاف طرائق هذا التأمّل فمن شأنه أن يضيف مساحات أخرى لمحاولة فهم ما يجري في الكون.

لقد أعطيت اللغة لكل إنسان ، لكن الفنان وحده أوتي قدرة النفاذ إلى عالم الأشياء ، ومحاورتها ،إنه هو الذي يجعل الحجر يبكي ،والقمر يئنّ ، وليس لنا إزاء ذلك سوى أن نتأمّل وننتظر ، لعلنا بذلك نتوصّل إلى استبطان رؤيا الشاعر القائمة أساسا على الوجد الشعري .

ولعلّ الرؤية الدرامية تعد من أكثر الرؤى إنضاجا للإبداع الشعري الذي راح في العقود الأخيرة يبحث عن شكل جديد في " النثري " و"السردي"، رغبة في تجديد الشكل وإغناء الماضي ؛ لأن " التفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد ، وإنما يأخذ دائما في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة ، وأن كل ظاهريخفي وراءه باطنا ، وأن التناقضات ، وإن كانت سلبية في ذاتها ، فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء

الموجب . ومن ثمة كانت الحياة نفسها إيجابا يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات ".[1]

إن عبثية محمد الماغوط ، وتشاؤميته المتجهّمة ، جعلتاه يمسرح الحياة ، وينظر إليها بقسوة ما يعاني ، أكثر من نظرته إليها بألم ما يتوقع ، أو برغبة ما يحلم . لكن الشاعر وعبر دواوينه " حزن في ضوء القمر " ، و "غرفة بملايين الجدران " ، و" الفرح ليس مهنتي" لا يتوقع ، ولا يرغب ، ولا يحلم ، إنه فقط يتألم ، وإن بدا هذا الألم في أسلوب من السخرية عن رفض للواقع ، وإفراط في الانفصال عنه .

إن شعر الماغوط يعكس بعفوية وقوة ، وبجاذبية بساطته ، عمق المأساة البشرية ، وهو يحاكي في رؤيته الدرامية قصص " **المصير الإنساني المنقوص** " :

**ولكنني وأنا أحتضر**
**وأنا أسبح في قبري كالمحراث**
**سأموت وأنا أتثاءب**
**وأنا أشتم**
**وأنا أهرّج**
**وأنا أبكي ...** [2]

---

[1] عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر[ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية]دار الكتاب العربي، مصر ، 1967 ، ص 271 .

[2] الماغوط : الآثار الكاملة ، 219 – 220 .

تمتدّ سحب الحزن فتبدّد كل دلالات الفرح ، وكأن قدرا رهيبا يقبع خلف ذلك الحزن ، غير أن ما يخلق الحالة الدرامية ليس تقابل " **التهريج** " الذي هو بالأساس فعل إمتاع وتسلية ، وإمداد الروح بالنشوة والانشراح ، وفعل " **البكاء** " بكل ما يحمله من صور الكآبة والغبن والتعاسة ، وإنما الذي يخلقها حقا هو كون الفعلين يصدران عن ذات واحدة ، وفي لحظة واحدة ، هي لحظة الاحتضار. أن تموت وأنت تهرّج وتبكي ، في الوقت ذاته، فليس لذلك سوى معنى واحد : إنه العبثية المجنونة التي حوّلت الواقع إلى مسرح مرعب تتشابه فيه الأشياء ، وتتساوى المتناقضات :

**هنا نحل .. وهناك أزهار**
**ومع ذلك فالعلقم يملأ فمي**
**هناك طرف وأعراس ومهرّجون**
**ومع ذلك فالنحيب يملأ قلبي** [1]

هذه بعض جراحات العالم التي تتساوى بمقدار تناقضها ، تصفها حركة الألم الذاتية ، وقد تحوّلت إلى ألم جماعي يشدّ القارئ إلى عالم من الفراغ الموحش ؛ لأن الشاعر لا يحدّق بعينيه ، بل هو يحْدس الأشياء ، ويراها بقلبه ، من منظور " أن الرؤيا لا يتم اكتمالها إلا إذا انبثقت عن همّ مركزي يشغل الشاعر ، ويستقطب طاقته الروحية ونشاطه الحسي ، وإلا إذا كانت إشعاعا يصدر عن ذلك الشاغل الأساسي ، فيلوّن ذاكرة الشاعر وعالمه الداخلي وصياغته وأشكاله . " [2]

---

[1] المصدر السابق ، 278 .
[2] علي جعفر العلاق : في حداثة النص الشعري ، ص 34 .

لقد كان الخطاب الدلالي عبر كامل مراحله متجاوزا الخطاب التبليغي، لأن الدلالة لا تبرز في النص ، ولكنها تظهر مع القراءة ، ولذلك اهتم النقاد المعاصرون بدلالة الأثر . ولعلّ قصيدة النثر تعدّ تمثيلا حقيقيا لجمالية الأثر الأدبي ؛لأنها لا ترغب في أن تبدو دلالاتها واضحة ، ومباشرة ، ومكتملة ، ونهائية ." وكلما توغّل النص الإبداعي في غموضه ، كان على الناقد أن يتوغّل في قراءته ليتمكن من فهم النص والسيطرة عليه ...وهنا تتجلى **محنة المعنى** في الشعر الحديث . " [1]

كما أن قصيدة النثر اشترطت التكثيف الرؤيوي مساحة أرقى لانبثاقاتها . وقد شكّلت الرؤيا الدرامية ــ في اعتقادنا ــ محور تشكيل إبداعي امتزجت فيه الرؤيا بالأسلوب في شحن الدلالة بأكبر طاقة إيحائية "فإذا كانت الدراما قائمة في الحياة ، فإن استكشاف هذه الدراما رهن برؤية الشاعر نفسه ؛ لأنه هو الذي يستكشفها وقد تند عن استبصاره ."[2]

أما هذه الرؤيا فإنها تتعمّق فلسفيا مع أدونيس الذي يدخل ــ شعريا ــ في علاقة خلق وتوحّد مع الأشياء التي تتجاوز أفق التسمية وتتعدّاه إلى تعرية المعنى .

لقد أراد أدونيس أن يعيد صياغة الكون ــ شعريا ــ وأن يأخذ بطوق الأسماء ، يعتقها من مسمّياتها إلى غاية أكبر من الإشارة . فماذا لو أتيح

---

[1] عبد الكريم حسن : المنهج الموضوعي ، دار شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق ، ط2 ، 1996 ، ص 103 .

[2] عزالدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص 283 .

للشاعر أن يكشف الحجب ، ويدخل في ضوء الأشياء ؟. وهذا ما حاول أدونيس أن يعبر عنه من خلال محور التوتر الذي من شأنه أن يكشف عن إرادة الخلق في قوله :

**محمولا على الموج الذي يهدر في غوري مجهولا خفيّ**
**رُدّ عني نوميَ الآسِرَ نمْ في مقلتي**
**أيّها الشيء الذي أجهَدُ كي أدخلَ فيه**
**أيها الشيء الذي أجهَدُ كي أخرجَ منه** [1]

فالشعر عند أدونيس يأخذ شكله من الحقيقة الوجودية للكائن ، وهي قلق الذات إزاء الكينونة . ولعل ما يؤرق الشاعر ، ويشقيه هنا ، هو الشرخ الوجودي الذي يتجاوز الظاهر إلى الخفي عبر حركتين متناقضتين ، وفي اتجاهين متضادين :

النزول إلى الأعماق " **أدخل فيه** " ⇨
الصعود إلى الآفاق " **أخرج منه**" ⇦

إن أدونيس يرفض عزلة الكلمات والأشياء ، ولذلك نجده ــ عبر مسعاه الفلسفي ــ يتطلّع إلى تحقيق الممكن الشعري ، فكثيرا ما يوحي بأن المسألة ليست مسألة خلق لغة جديدة ، بقدر ما هي مسألة تعلّم لغة جديدة ، هي لغة الأشياء ذاتها [2]

---

(1) أدونيس : هذا هو اسمي [ وقصائد أخرى ] ج 2 ، ص 379 .
(2) ينظر ، عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 271 .

لقد تفرّد أدونيس عن غيره من الشعراء باحتوائه طاقة الخلق ، ولعلها ترجمة أخرى لبحثه الدؤوب عن لغة جديدة تحتضن عالم الأشياء . ويفترض أن عمقه الفكري ، وحسّه الفلسفي كانا سببا في إغناء تجربته الشعرية التي تشرّبت من التراث العالمي ، بما في ذلك الملاحم والأساطير ، أضف إلى ذلك النزعة الصوفية التي أضفت على تجاربه أبعاداً استشرافية .

إن الرؤيا الدرامية عند أدونيس مبنية على التقابل ، تقابل " **العمى والبصيرة** " وهي الدلالة الضمنية التي تقود إليها المدلولات ، وتصب فيها. أضف إلى ذلك أن هذه الرؤيا لا تؤول إلى الصراع وإنما تعمل على تفعيل التوتر ، وهي ميزة الفعل الشعري الذي يتأسس لديه على التساؤل :

**وحّد بي الكون فأجفانه**
**تلبس أجفاني**
**وحّد بي الكون بحريتي**
**فأيّنا يبتكر الثاني ؟** [1]

ويضرب هذا التساؤل في عمق الفهم الكوني ، رغبة في اكتشاف جوهر الوجود ، وهي محاولة توحّد رؤيوي ، تصنعها إرادة الخلق بوصفها "حلقة الوصل الأساسية بين تذويت أدونيس لذاته ، وتذويته للعالم . فهي إذ تدفعه في اتجاه إفراغ ذاته من كل ما علق بها من آثار التشيؤ ، فإنها تحوله إلى طاقة غير مقيدة للفعل الخلاق "[2]

---

(1) أدونيس : الآثار الكاملة ، ج1 ، ص 79 .
(2) ينظر ، عادل ضاهر : الشعر والوجود [دراسة في شعر أدونيس ] دار المدى،2001 ، ص 292 .

إن كثافة الملفوظ قد تحجب جمالية المشار إليه في لحظة التلقي . فالتراكيب الغامضة ، والدلالات الموغلة في التعقيد قد لا تحقق التكثيف الأمثل. كما أن المضي في التعقيدات اللفظية وإضفاء الصيغ التعتيمية على النصوص من شأنه أن يصرف القارئ عنها ،" فمن طبيعة الرؤيا ــ إذا استمرّت في انغلاقها علينا ، مهما حاولنا التغلغل في مطاويها وتلافيفها ــ أن يتضاءل في النهاية مفعولها فينا ؛ فالهزّة الجمالية التي تعترينا في بعض غوامض القول البديع ، لا يمكن أن تلازمنا إلى ما لا نهاية ، والصلة بيننا وبين القصائد إذا اعتمدت الهزّة الجمالية وحدها ، وهي هزّة الدّهشة والحيرة المستحبة ، لابد أن تهن شيئا فشيئا ونحن نتابع القراءة " [1]

ومهما يكن ، فإن رؤيا النص في تقاطعها مع رؤيا القراءة لا يشترط فيها أن تقف عند الغاية المعنوية للنص ، بل أن تتعداه إلى مستوى الخلق الدلالي الذي يحققه التلقي . كما أن ابتعاد الدلالات النّصية واستغلاقها لا يعكسان دائما الغموض الإيحائي ، كما لا يوحي ــ في الآن نفسه ــ بعجز القراءة عن فضّ تلك المغاليق .

ولهذا نرى أن قصيدة النثر العربية ــ في استغلاقها المبهم نسبيا ــ حققت جماليات ذات خصوصيات أسلوبية مغايرة دلالة وتشكيلا ، وعلى

---

[1] جبرا إبراهيم جبرا : النار والجوهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط3، 1982 ، ص 79 .

الرغم من ذلك أخفقت في تفعيل حركية التلقي ، ومن ثمة لا يمكن الحكم باستمرارية هذا النوع أو عدم استمراريته ، وإنما يمكن فقط تعقبه في أبعد حالاته الحلمية والمجهولية .

# المبحث الثاني

## استعادة الممكن الصوفي

* الواقع الأسمى والتأمّل الإشراقي

* استلهام رؤيا التصوّف

## أ . الواقع الأسمى والتأمّل الإشراقي :

هناك تلميح من بعض النقاد الغربيين إلى ضرورة مقاومة الشعر لكل ما ليس منه صونا لطبيعته التي تشكّل فيها ، وفي ذلك تأكيد أن " الشعر يعيش في لغته ، ولا يمكن فصله بأي حال عن ألفاظه التي كتب بها ، فتلك هي طبيعة الشعر" .[1]

وقد يكون المقصود من ذلك هو احتفاظ الشعر بقوته السحرية التي تتدفق من انسياب لغته ، ذلك الانسياب الذي عبّر عنه الجاحظ بـــ " **كثرة الماء** " في سياق حديثه عن قضية اللفظ والمعنى : " وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء " [2]

أما حركية التجريب ، التي قادت شعراء قصيدة النثر إلى استنفاد كل عناصر اللغة والحياة في غموضها وتعقيداتها اللامتناهية ، فقد كانت دعوة إلى ميلاد أفق مغاير بدلالات جديدة تتجاوز مفهوم القيمة " الذي أرهق الفن وضيّق الخناق على المبدعين . ومن ثمة كانت تلك الدعوة بمثابة إطلاق العنان للمخيلة والذاكرة في ابتكار عوالم شعرية ، تحقيقـــا لـــروح الانســـجام

---

(1) إليزابت درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوّقه ، ترجمة ، محمد إبراهيم الشوش ، مكتبة منيمنة ، بيروت ، 1961 ، ص 335 .

(2) الحيوان ، تح/ عبد السلام هارون ، دار الحلبي ، ج3 ، 1965، 131 ، 132 .

الفنـــي . ولا غرابة في أن تظل " القصيدة هي الطاقة العضوية المنسجمة التي تحول غموض الحياة وتناثرها وتفاهاتها إلى وضوح العمل الفني ودقته وكمال صورته "[1]

ولأجل الرغبة في اكتمال صورة الفن ، لجأ الشعراء المعاصرون إلى لغة الوجدان الروحي ، فتوحدوا برموزها واستعانوا بكثافتها ، وهي اللغة التي تجمع في قصيدة النثر بين التجلي الرؤيوي **لانكشاف المجرد من المحسوس ، ولصوغ المجهول من المعلوم** ، وواقع التجربة الحياتية في قسوتها وقهرها ومرارتها .

وإذا كان التصوّف بوصفه تأملا إشراقيا قد جنحت به أرواح الشعراء، وفاضت به قلوبهم ، فإن النزعة الصوفية في الشعر العربي المعاصر ليست حركة اندفاعية سطحية أو سلبية ، وإنما هي حركة في قلب الواقع ، وانبثاق من الأعماق . وإذا كان مصدر هذه الحركة هو الإنسان فإن غايتها هي الإنسان أيضا . وقد استمدّت الصوفية قوّتها من صميم التحوّل والتجدّد ، قياسا إلى رأي الشّبلي القائل:" **التصوّف أن يكون الصوفي كما كان قبل أن يكون**"، وهذه الكينونة ذات مقام علوي لا يصعد إليه إلا ّ من خبر أسرار الكون ، وتبحّر فيه .

ولتأكيد أن الإنسان هو جوهر الكون ــ كما هو الشـــأن في نظرهم ــ لم يتردّد أحد أقطاب المتصوّفة ، وهو ابن عربي ، في القول :

---

[1] الزبيت درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ص 343 .

**وتحسب أنك جرم صغير .·. وفيك انطوى العالم الأكبر**

وإذا كانت علاقة الشعر بالتصوّف هي علاقة قديمة جدا ، فقد توسّل المتصوّفة بالشعر والنثر على السواء . أما في الشعر العربي المعاصر فقد اتخذت ، هذه العلاقة ، **بعدين** : يتصل **الأول** منهما بالتعبير ، حيث أسهم في تطوير الشكل " اللغة " ، ويتعلّق **الثاني** بالدلالة ، التي تجسّدت في روح التمرّد الذي ظهر باتساع الرؤيا وزوال المعنى التقليدي الذي أدى إلى ابتكار حالات وجدانية ، هي أقرب إلى التجلي منها إلى الظهور .

وفي خضمّ هذين البعدين استعاد الشعر العربي موقفه من الوجود ، وعلاقته بالواقع ، ولكن بوعي مختلف ، مكّنه من امتلاك أدوات الرؤيا والتفجّر ، والانبعاث والتجدّد ، ونبذ الثبوتية ، وزجر السكون . وقد تكون القفزة الحقيقية لهذا الشعر في التحوّل من بلاغة الكلمات إلى بلاغة الأشياء .

لقد استوحى كثيرٌ من شعراء قصيدة النثر الفضاء الصوفي الذي ألهمهم مشاعر التصوّر المألوف ، والنظرة المعتادة للأشياء ، كما برهنت كتاباتهم الشعرية عن تجارب أشبه ما تكون بشطحات الصوفية ، على نحو ما نجده عند ابن عربي ، والنّفري ، والحلاّج ، وابن سبعين ، وابن الفارض ، وغيرهم كثير ممن خلقوا عوالم خاصة بهم تختلف لغة ، وفكرا ، وإيقاعا ، ورؤيا ، حيث كان لهم بذلك تأثير عميق في وجدان شعراء هذه

القصيدة وتفكيرهم ، إذ وجدوا فيها جمالية خاصة ، وشكّلت بذلك رافدا جوهريا، أسهم في مسار تحوّلات الشعر العربي على مستويي البنية والدلالة .

وقد أشار أدونيس إلى أن قوام الجمالية الصوفية يكمن في "أمريـــن :

**الأول ــ** هو أن محاولة الكشف عن الغيب لا توصل إلاّ إلى مزيد من الحاجة إليها ، فما يعرفه الإنسان ليس إلا عتبة لما يظلّ غير معروف ، ويدعوه إلى معرفته ، كأنه بقدر ما يعلم يزداد جهلا ، أي يزداد رغبة في استقصاء الغيب، على اعتبار أنه ــ بحسب رأي النّفري ــ " **كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة** "[1] من حيث إن اللغة أعجز عن أن تحمل طاقة ما يتصوّره الإنسان ، وبخاصة المبدع الذي يرى أكثر مما يعرف .

**والثاني ــ** هو أن تجربة الكشف تفترض ، للتعبير عنها ، كلاما يفلت ــ في آن ــ من أغلال العقلانية والمنطق ، ومن أغلال المشترك الشائع [2]. لقد كانت هذه الجمالية تبشيرا حقيقيا بولادة شكل أدبي جديد ، يعلن منذ البداية هوية غير مطابقة ، لا تشكّل الصوفية بالنسبة إليها سوى منبع الاكتشاف .

إن الشاعر غير ملتزم بتصوير الواقع ونقله ، بل هو في مواجهته له يرغب في تغييره . وإذا كان الصوفي منقطعا عن الواقع ، فإن الشاعر لا ينبغي له الانفصال عنه ، كما يجب ألا ينصهر فيه ، إنه " **مدعو لأن يجعله ممكنا** " وبذلك فهو يطل على هذا الممكن بعين الرائي ، شأنه في ذلك شأن الصوفي .

---

(1) محمد بن عبد الجبار النفري : الواقف والمخاطبات ( موقف ما تصنع بالمسألة) ، تحقيق : أرثر يوحنا أربري ، تقديم وتعليق عبد القادر محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1985 ص 115 .

(2) ينظر ، أدونيس : الصوفية والسوريالية ، دار الساقي ، ط1 ، 1996 ، ص 140

وتجدر الإشارة إلى أن انتقال الشعر المعاصر إلى عوالم الصوفية كان بغرض إشباع الدلالة بوفرة الإشارة ، وبذلك " تنوّعت تجليات الشعر الصوفي عبر مجموعة أصوات يمكن أن نجمعها ــ على تمايزها ــ في دائرتين : الدائرة الأولى تضمّ رجال التصوّف الذين خاضوا غمار الطريق الصوفي ، وقطعوا مراحله ، ثم عبّروا عن ذلك شعرا ، والدائرة الأخرى تضمّ أولئك الشعراء الذين انجذبوا ، لأغراض فنية ، إلى التراث الصوفي ، وإلى الرؤية الصوفية الرحبة ، فصاغوا ذلك في شعر يحمل روح التصوّف ومذاقه " [1] .

وعلى الرغم من مطالبة الشعراء بالالتزام بقضايا مجتمعاتهم ، والقضايا الإنسانية ، فقد استمدوا مفهوم الحرية من النزعة الصوفية التي قادتهم إلى اكتشاف المعنى الإنساني دون التقوقع على الذات . وقد كانت وسيلتهم في ذلك الحلم الذي من شأنه أن يكون " متمكّنا إما بالوحدة أو الحلول أو الاتصال . التمكّن الأول لذة لا خلق ، أي غيب في الحلم لا شهود فيه ، وهو بذلك احتمال ، إنه تلك القصيدة المستحيلة التي يبحث الشعراء عن توصيل واف لها ، والتي تكمن استمالتها في الفرق الشاسع بين المتناهي اللغوي واللامتناهي الحلمي . والتمكن الثاني :التلذّذ بالخلق ، وهو الغياب الإضافي كما يسمّيه المتصوّفة ، أي الحصول المطلق على أعيان الفعل والاحتمال ، ثم تحقيقها في الخارج . التمكن الثالث : لعب لذيذ ، إنه حوار مع الموجودات في مقام غياب الغياب ، أي فعل مطلق ، ومحاكاة . "[2]

---

(1) يوسف زيدان : الشعر الصوفي المعاصر ، مجلة فصول ،، م 15 ، ع 3 1996 ، ص 150 .
(2) منير العكش : أسئلة الشعر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، 1979 ، ص 69 .

لقد أضاف الحس الصوفي ــ أو النزعة الصوفيــة ، كمــا يسمّيــها البعض ــ بعدا جماليا إلى قصيدة النثر ، وجعلها تمــارس فعــل التجريــب والتجديد ، وعلى الرغم من هذا التأثر فإنه قاد البعض إلى الخلط بين الهوس والحلم ، وبين الحدس والهذيان ، وبين المعرفة الجدّية والرؤيا ، والمساءلة والفهم ، وبين الفوضى والتكلّف ، واصطناع المواقف . غير أن البعض الآخر ظلّ واعيا ، فطنا ، مدركا الفرق بين هذه الأمور، بل كان همّه الوحيد هو ابتكار شكل جديد نابع من طبيعة التفرّد ، ومن أصالة التجدّد . ولتحقيق ذلك كان لزاما عليهم تخطّي كثير من الأشكال القديمة ، ومع ذلك فقد وجدوا في التراث الصوفي رموزا للتعبير عن واقعهم ، كما وجدوا فيه أيضا جمالية طافحة باللغة الحلمية ، فكان اللامتناهي في الرمز هو الغاية التي بفضلها كوّن شعراء قصيدة النثر معجمهم الشعري.

بعد ذلك يبقى التساؤل ، كيف استلهم شعراء قصيدة النثر الفضاء الدلالي ، وجعلوا منه تجليا أسمى في كتاباتهم ؟ . وكيف تحوّلــت الجماليــة الصوفيــة " **شكلا ومعنى**" إلى منبع خصب للخيال ، ورؤيا خالصة لإعادة بناء الواقع ؟ .

## ب ـ استلهام رؤيا التصوّف(*) :

لا شك في أن الصوفية منحت الشعر العربي المعاصر فضاء أرحب للتجريب ، سواء بما توفره من أدوات شعرية تقوم على تكثيف الرمز، والمجازية الخارقة ، أم بما تفجّره من وعي **حي** ، **متجاسر** ، **خارق** ، **مشع**.

وينبغي أن نشير في هذا الصدد إلى التقارب بين التصوف الذي يستعين بالشعر، والشعـــر الذي يستلهم التصوف ، وكأن التجربتين معا تتعاضدان "وليس أدلّ على عمق الرابطة التي تربط الصوفي بالشاعر من أن متصوفينا الكبار أمثال : الحلاج ، وابن عربي ، وابن الفارض ، ورابعة ، وسواهم كانوا في نفس الوقت شعراء كبارا ، وقد استخدموا الشعر في التعبير عن كثير من جوانب تجربتهم الصوفية "[1] ، وكذلك الشأن بالنسبة إلى بعض تجارب شعرائنا المعاصرين الذين أفادوا من هؤلاء الرواد ، فامتزجت الكشفية الصوفية التراثية ـــ الشعرية منها بخاصة ـــ بالرؤيا الشعرية المعاصرة ،

---

(*) الصوفي هو الفاني بنفسه ، الباقي بالله تعالى ، المستخلص من الطبائع ، المتصل بحقيقة الحقائق . وقيل إنما سمي الصوفية كذلك لأنهم في الصف الأول بين يدي الله عز وجل . والتصوف : هو التخلق بالأخلاق الإلهية ، بالوقوف مع الآداب الشرعية ظاهرا ، فيرى حكمها من الظاهر في الباطن ، وباطنا فيرى حكمها من الباطن في الظاهر . ينظر عبد المنعم الحفني : معجم الصوفية ، دار المسيرة ، 1980 ، ص 45 ، 157 .

كما أن الفكر الجمالي لدى الصوفية يعنى بالنظر المطلق المرتبط بفكرتي الفناء ووحدة الوجود، فالرؤية الصوفية تنظر إلى الأشياء بإطلاق ، متجاوزة بذلك فكرة التجريد . ينظر ، عبد القادر فيدوح : الجمالية في الفكر العربي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1999 ، ص 73 .

(1) علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص 132، 133.

سواء في تفاعل التجربتين مع الكون ، أم في نزوعهما إلى ما وراء المعلوم ، بلغة أكثر ما تكون إيحائية ،رامزة .أضف إلى ذلـــك أن ما يجمعهمـــا وهـــو " انكبابهما على المجرد ، والمطلق ، والمعنوي ــ يجعل منهما كائنين ينشدان الحرية في أرقى معارجها . فكما تجنّب الصوفي سلطة الواقع ، والعقل ، والحس ، يتجنب الشاعر العربي المعاصر أيضا كل أنواع القيود التي تَحُدُّ من رؤيته الشعرية " .[1]

من هنا ، كان مطلب قصيدة النثر ــ موضوع هذا البحث ــ متجاوبا مع مطلب حاجات الإنسان لطموحاته ، كما أخذ هذا الجنس الأدبي المتمرّد عن الصوفية المعجم اللغوي ، المتمثل في رشاقة الألفاظ ، ورقة العبارات ، للتعبير عن عمق الأحاسيس ، واستوحى منها الرمز ، واستلهم منها الحالة ، "فالصوفية ، بوصفها موقفا ، تشويش لنظام العالم الظاهر وأدوات معرفته ، وهي ، بوصفها تعبيرا ، تشويش لنظام الكلام المألوف "[2] . وقد تبنت قصيدة النثر هذا الموقف شكلا ورؤيا ، وتجلى ذلك في كتابات شعراء استهوتهم المكابدة والوجد ، فوجدوا في التجربة الصوفية جوا مغايرا من حيث كونها "لاتقدم أفكارا بالمعنى الفلسفي التجريدي ، وإنما تقدم حالات ومناخات ، وهي لا تسرد ، ولا تعلم ، وإنما توقــظ الأشياء وتفجّر أسرارها."[3]

---

(1) محمد بنعمارة : الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، مطبعة المدارس ، ط1 ، 2001 ، ص 160 .

(2) أدونيس : الصوفية والسوريالية ، ص 142 .

(3) المرجع نفسه ، ص 142 .

وعلى اعتبار أن الإنسان مجبول على الحدس فقد انجذب إلى الإنصـــات ، والتدفق ، والفيض ، واتخذ من هذه العلامات مراتب التسامي والتفاعل مع الوجود .

غير أن هذا التسامي لا يتم بمعزل عن الواقع الحقيقي ، وإلاّ ظلّ مجرّد انقياد سلبي غير مجدٍ ؛ لأن " الشعر خطاب وعمل في نطاق التاريخ الحسي لا في نطاق الفراغ من التوق والشوق والتوتر. "[1] وإذا كانت هذه الأشياء مما ينمي مخيلة الشاعر ، فليست مما يؤسس لواقع الشعر الذي يجب أن يكون فاعلا وليس منفعلا فحسب .

إن التصوف في الشعر ليس ظاهرة استشرافية وحسب ، بل هو تجربة وجدانية ، مكنت الشعراء من اختراق الواقع ، واستبطان الممكن . ومن الواضح أن الفرق بين الصوفي والشاعر، هو أن الصوفي يكابد تحوّلاته بمعايشته الحقيقة ، بينما يعايش الشاعر تأملاته الذاتية للواقع ، من هنا " نرى الصوفي يعيش في قلق وغربة ، غربة عن الواقع والمجتمع والناس ، وغربة عن النفس ، ولذا نراه في رحلة مستمرّة دائمة "[2] ، كذلك حاول الشاعر الذي يتوسّل باللغة والحلم ، سعيا وراء تحقيق واقع ممكن .

وقد يكون بدافع من هذا المسعى أن نجد شعراء قصيدة النثر يصدرون عن رؤيا باطنية ترغب في أن تكون متأصّلة ، ومنبثقة ، ومتجذرة،

---

(1) مصطفى ناصف : نظرية التأويل ، النادي الأدبي ، جدة ، ط1 ، 2001 ، ص 113 .

(2) عبد الحميد جيدة : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، مؤسسة نوفل ، لبنان ، ط1 ، 1980 ، ص 104 .

لذلك كانت " الصوفية ثورة على المفاهيم السائدة ، ودعوة إلى تغيير الواقع المستهلك ، ورؤيا جديدة للكون والوجود ، و عبرت عن ذلك بلغة جديدة وتعابير حية ، غير مألوفة ، وتراكيب مولّدة تعتمد على الرموز الموحية الدالـــة ، والصور المبهمة البعيدة المدى والمعاني العميقة الغور."[1]وقد أضافت هذه الرؤيا إلى الشعر نبضا جديدا في مواكبته معطيات واقع يتغيّر باستمرار .

لقد كان للجوء شعراء قصيدة النثر إلى الصوفية بوصفها رؤيا ثورية ، من جهة ، ولكونها ــ من جهة أخرى ــ ابتكرت خطابا مغايرا ، وآفاقا جديـــدة ، الأثرُ المتميّز في الحركة الشعرية المعاصرة ، شكلا ومعنى. من هنا " كان للمتصوّفة التأثير الأكبر في شعراء هذه القصيدة ، ذلك أن كثيرا من المتصوّفة عبّروا بفكرهم وسلوكهم عن سخطهم على مجتمعاتهم ، ومعارضتهم للسلطات الدينية والسياسية التي كانت تقوم على توجيه هذه المجتمعات والتحكم في مقدراتها ، وفرض الاتجاهات التي تضمن استمرار سيطرتها ، في الوقت الذي لم يكن يسمح لهم فيه بالتدخّل لتغيير المفاهيم السائدة ، بل مورست عليهم ضغوط جعلتهم ينكفئون على أنفسهم ، يعبرون عن معاناتهم بما ينسجم وشعورهم تجاه الواقع ". [2] ولا يخفى على أحد أن قصيدة النثر في جوهرها قائمة على التغيير ، بل إن هدفها الأسمى الذي ناضلت من أجله هو قلب المفاهيم ، ليس بدافع الاستخلاف ، وإنما بغرض إنشاء عوالم جديدة من التفكير؛ لأن سمة الخلق ، شكلا ودلالة ، كانت هي السمة الغالبة على مختلف مراحل التحوّلات .

---

(1) المرجع السابق ، ص 98 .

(2) يوسف حامد جابر : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص 16.

لعل السؤال المهم الذي رافق تحولات خطاب قصيدة النثر ــ من خلال اتصال الشعر العربي المعاصر بالتصوف ــ يكمن فيما إذا كانت خصائص الخطاب الصوفي ، في قصيدة النثر ، مستوحاة من المفهوم الصوفي للشعر ، ومستمدة من شكله ، أم من موقفه الإنساني ؟ .

صحيح أن الخطاب الصوفي " شعره ونثره " يستمدّ صلابته من الموقف الكوني في البحث عن الحقيقة ، غير أن ذلك لا يتم بمعزل عن "**شعرية الحال** " ، بتعبير المتصوفة ، التي أساسها الكثافة الإيحائية ، والطاقة اللامتناهية للرمز ، في رؤيتها الكشفية ، " وهكذا نرى الشعر الصوفي يجمع بين الصور المتناقضة ، والمواقف المتضادة لصياغة فنية رائعة ، كما أن الصوفية يعتمدون على رموز غامضة للتعبير عن معانيهم الباطنية في غير تكلف " [1] .

لقد أخذ شعراء قصيدة النثر كثيرا من الخصائص الأسلوبية والفنية من الصوفية ، بالإضافة إلى المواقف الإنسانية ، ناهيك عن الفضاء الرؤيوي المشحون بالوعي الكشفي ، وأصبح الشاعر ، من هذا المنظور، دليلا لعين القلب ، ورائيا بطاقة الخلق ، عبر أفق لا نهائية المعنى ، يفوق بحدسه حدود المكان ، ويخرق بتأمّله حدود الزمان .

---

(1) عبد الحميد جيدة : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، ص 100 .

وكثيرا ما يتناص الخطاب الشعري مع الخطاب القرآني ، وذلك بغرض مضاعفة الإحساس بالمعنى الغائب ، وحفز القارئ على التأمل ، وقد نلمس ذلك في شعر محمد الشهاوي ، في السفر الثاني من الأحاديث قوله:

**قم الليل كله**
**قس النار والطين**
**لا تقس أحدا عليها** [1]

فإذا علمنا أن النص مستوحى ــ بدافع من الاستلهام الروحي ــ من الخطاب القرآني، في قوله تعالى:﴿ **يا أيها المزمل ، قم الليل إلا قليلا ، نصفه أو انقص منه قليلا ،أو زد عليه ورتل القرآن ترتيلا** ﴾ سورة المزمل من 1- 4 . إذا علمنا ذلك، أدركنا كفاءة الشاعر في إغناء الدلالة ، مع إشباع جديد يولد دلالة جديدة في سياقه الخاص ، الخاص بالشهاوي ، [2] ويمضي الشاعر في تفجير عناصر الكون ، مشيدا عالمه الوجداني بنشوة التكوين " وفي النهاية يكون قيام الليل ، كله لقياس النار والطين ، أو الوزن النوعي لذات الشاعر بين نزوعه السماوي " النار " ورسوخه " الأرضي " الطين " وكلاهما من عناصر تكوين ذاته ".[3]

وكثيرا ما تتكشف لدى شعراء قصيدة النثر صور من قبس التصوف ، محاولين بذلك تخطي حدود الظـــاهر الذي يعجز عن احتواء احتمالاتهم ورؤاهم :

" **ما يحلم أن يقوله لا تتسع له الكلمات** " [4]

---

(1) ينظر ، يوسف زيدان : الشعر الصوفي المعاصر ، مجلة فصول ، مرجع سابق، ص 156 .
(2) ينظر ، المرجع سابق ، ص 156 .
(3) المرجع نفسه ، ص 156 .
(4) أدونيس : الآثار الكاملة ، ص 274 .

والصورة نفسها مستمدّة ومقتبسة من نص النفري :[1]

**" كلما اتسعتِ الرؤيا ضاقت العبارة "**

يبدو أن أدونيس ، في كثير من مواقفه الإبداعية ، لم يجد بدا من التعلق بالتجارب الروحية للمتصوّفة ، لما فيها من مشاعر فياضة في تعبيراتها الباطنية الذوقية التي يسعى فيها الشاعر الرائي إلى تحويل الرؤيا من موقع الذات والذوق إلى موقع الكتابة والنسخ ، مع ما يحيط بذلك من وعي بعجز اللغة ، أي ضيق العبارة أمام اتساع الرؤيا ، من حيث إن علاقة العبارة بالرؤيا ، أي صلة المعبِّر بالمعبَّر عنه ، رسّخت في الوعي الصوفي معضلة التباعد بين الرؤيا واللغة ، التي تحاول نقلها ، وفي هذه الحال تكون اللغة عاجزة إذا لم تتحرّر مـــن الاستخدام الوصفي الذي هيمن عليها أمدا بعيدا [2]. وبفضل وعي المتصوفة ، وبخاصة الشعراء من قدماء ومحدثين ، استطاعت اللغة الإبداعية أن تتخلّص ــ ولو نسبيا ــ من هذا الارتباط الوصفي إلى الارتباط الذوقي ، الإيحائي ، فأخذ الهمّ الشعري ، في نزعته الصوفية ، يتمحور حول لغة الإشارة ، لغة تنقل تجربة الذات ، وتسهم في الكشف عن جمالية لا مرئية لباطن الأشياء في دلالاتها المفجّرة لرؤيا الشاعر التي تفوق طاقة اللغة ، وهو ما يمنحها تفرّدها الخاص .

---

(1) محمد بن عبد الجبار النفري : المواقف والمخاطبات ( موقف ما تصنع بالمسألة) ، تحقيق : أرثر يوحنا أربري ، تقديم وتعليق عبد القادر محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1985 ص 115 .

(2) ينظر، محمد بنعمارة : الصوفية في الشعر المغربي المعاصر،دارالمدارس ، ط 1، 2000ص 49 .

والملاحظ ، أن معاناة شعراء قصيدة النثر تتمثل في مفارقة التصوّر للأداة ؛ ولذلك فقد ناضلوا من أجل ابتكار شكل قابل لاحتواء عنف تصوّراتهم، فلجأوا إلى أساليب النثر المتحرّرة ، وأوجدوا صيغا استلهموا معظمها من الفيض الصوفي :

**القلب الذي لا يعرف كيف يحترق**

**كيف يصبح شعلة وهّاجة**

**من نار ... وضياء**

**القلب الذي لا يعرف كيف يشرق**

**بدموع الفرح**

**وهو في أتمّ احتراقه**

**هذا القلب**

**ينبغي أن يطرد**

**من جنة العشق** [1]

فالصورة الدالة هنا تكشف عن شغف الشاعر في مسعاه للوصول إلى معرفة حقائق الكون ، عبر تشاكل الرؤيا :

تشاكل { الاحتراق / الإشراق } علامة الوصول إلى مرتبة العشق

---

[1] سليمان عواد : أغاني إلى زهرة اللوتس (ديوان) اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1982 ، ص36.

فالقلب الذي لا يعرف كيف يحترق
والقلب الذي لا يعرف كيف يشرق } هو قلب لا يصدق عشقه

وبالتالي فطريق الوصول **مسدود**

وكمـــا ينتـــفي الوصـــول بعـــدم : **الاحتراق** ⟵ **الإشراق**

فإنه يتحقق بحدوثهما " والاحتراق هو رغبة الصوفي القصوى ، إذ به يكون قد وصل إلى غايته . والوصول إلى الغاية ملاذه الأخير ، هو تحقيق لرغباته كلها ."[1]

وإذا كنا لا نستبعد تناصاً ــ دلاليا ــ مع رباعيات الخيّام :

**أولى بهذا القلب أن يَخفِقا**
**وفي ضرام الحب أن يُحرَقا**[2]

فإننا نلمس حسا صوفيا متناميا بفيض الإشراق الذي يحول الكون إلى جنة عشق أبدي تخلد فيها القلوب العاشقة ، ويجعل من دلالة العشق مفتاح الولوج إلى هذه الجنة ، وكأن الشاعر يقلـــب الدلالة بتحويل حادثة خروج آدم من الجنة :

**الدلالة الأولى** ⟵ **آدم يطرد من الجنة لأنه لا يحب أنثاه**

---

(1) يوسف حامد جابر : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص 29 .

(2) عمر الخيام : الرباعيات، تر /أحمد رامي ، ينظر ، ديوان أحمد رامي ، دار العودة، ص 480.

**الدلالة الثانية ←——— آدم يعود إلى الجنة لأنه يعشق أنثاه**

ويصبح العشق هو الشرط الإنساني الأسمى لاستمرار الحياة .

لقد كان لجوء شعراء قصيدة النثر إلى الحس الصوفي جزءا من حركة التحوّل التي مسّت الشعر العربي المعاصر.فمع الاستبقاء على الطابع الرومانسي ازدادت الحاجة إلى الارتباط الوثيق بين رؤيا التصوّف القائمة على الفناء في الله ، والوصول إلى الحقيقة ، وعلى فكرة موت الجسد وخلود النفس من جهة وتغليب قوى التأمل " **عين القلب** " على قوى العقل من جهة أخرى .

فالصوفي باختراقه الحجب يتشوق إلى الأعظم ، وهي التجربة التي أراد أن يخوضها شعراء معاصرون ، ومن ضمنهم شعراء قصيدة النثر ، الذين تجلت عندهم هذه التجربة بوفرة رموزها ، وكثافة إيحاءاتها . وبمقدار تمسكهم بهذه التجربة ازداد إحساسهم بضيق الواقع فوجدوا " في الرؤيا الصوفية وسيلة للانسحاب من الحياة ، أو هذا الوجود الظاهري ، وفرصة للتأمل والوصول إلى الحقيقة . ولماذا لا ينسحب الإنسان المعاصر من الحياة وهو يحس تفاهته وإحباطه وانهزامه" ؟ [1] وكما اتخذ الشعراء من قيمة

---

[1] محمد مصطفى هدّارة : النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، مجلة فصول ، م1 ،ع4 ، 1981 ، ص 112 .

العشق دلالة للتسامي الروحي ، نظروا كذلك إلى الموت على أنه الشكل التحرري الأنقى .

وإذا تأملنا قصيدة " جمرة الفقدان "[1] لقاسم حدّاد نشعر بأننا في "**حضـــرة** " نص لا يهدأ ، ولا يُطمأن له ، ولكنه نص للتذوق أكثر منه للفهم ، فمنذ البداية يصقلك النص بنار الرؤيا ، ويرمي بك في اللاممكن ، حيث تتساوى دلالة الفقدان مع نقيض الممكن أو مع المبهم . عندما نقرأ النص نرى عوالم ذلك **المبهم** ⟺ **الفقدان** ، تتكشّف لنا على أكثر من ممكن فتطفو على السطح المتناقضات لتتصهر في الأعماق :

**ماذا سيبقى عندما تنهال جمرتنا الخفية في هواء الليل**
**ماذا يختفي فينا ،**
**وهذا ماؤنا الدمويّ يستعصي ،**
**وطير الرّوح ينتظر احتمالا واحدا للموت .**

إن الوجود لا نظير له سوى أصالته ، كذلك لا بديل للموت ، إنه الاحتمال الوحيد لنظل طلقاء . إن " **طير الروح** " خارج وجوده يظل أسيرا، لذلك هو يتحرر بالموت الذي يصقل السلف ، ويؤلف الأشياء :

**هل نمشي على ليل الحديد لجنة تهوي**
**ونمدح بالمراثي ،**

---

(1) قبر قاسم ، دار الكلمة للنشر والتوزيع ، ط1 ، البحرين ، 1997 ، ص 266 .

**ربما ينهار أسرانا على تذكارهم ونؤجل الأسلافَ .**
**هل نُمنا طويلا كي نجرّب موتنا**
**فينالنا ،**
**... ويؤلّف الأشياءَ .**
**ماذا ينتهي فينا ويبدأ ،**
**عندما تبقى بقايانا على باب المساء**
**وتصطفينا شهوة المكبوت ،**
**ماذا سنقرأ في المرايا ،**
**هل نؤثث سورة الفتوى بتفسير يكافئنا على الأخطاء .**
**لو كنا عرفنا جمرة الفقدان ، وهي علامة الشكوى ،**
**ستمدح موتنا .. متنا** [1]

يخلق الشاعر حالة صوفية يحتجّ من خلالها على استمرار سطو الماضي على الحاضر والمستقبل ، مما ينعكس سلبا على قضايا المجتمع ، ويظهر هذا الموقف من خلال العلامات التي يوظفها " **الاحتمال الواحد للموت** " **مرجأ** ، " **الأسلاف مؤجلة** " ، " **النوم طويـــل** " **الجنة منعدمة = ← جنة تهوي .**

أما العلامة الكبرى لهذا السطو : فهي التساؤل الذي لا يأتي إلا بجواب تقليدي :

**ماذا سنقرأ في المرايا ،**
**هل نؤثث سورة الفتوى بتفسير يكافئنا على الأخطاء .**[2]

---

[1] المصدر السابق ، ص 266 ، 267 .
[2] نفسه ، ص 267 .

إننا بحاجة إلى المعرفة ــ كما يقول الشاعر ــ لكي نعيد صياغة مستقبلنا ، وهي تجربة لا بد أن تكون جماعية تتمّ عنها نون الجماعة التي جئ بها خصيصا لتكريس تاريخ مشترك من النكبات ، والفجع ، والبكاء :

**بكينا حسرة ،**
**وتماهت الذكرى مع النسيان ،**
**لو كنا مزجنا ليل قتلانا بماء النوم**
**لم نُهمل قصائدَنا على ماضٍ لنا .**
**متنا قليلا وانتهينا في البداية ،**
**لم نؤجل سرّنا**
**كنا انتحرنا قبل قتلانا وأخطأنا كما نهوى ،**
**فلا ماء سيَرثينا**
**ولا نار ستمدحُنا** [1]

ربما نظر البعض إلى التصوّف على أنه هروب من الواقع واستسلام له ، غير أنه ــ في اعتقادنا ــ شكل من أشكال التحدي ، وتثوير للواقع ، مما أدى إلى خلق نوع من الاستجابة غير المعتادة ، في ظل ابتكار نظام جديد من الفكر ، ينبثق من افتتان الإنسان بالمتعالي . ووفقا لذلك استطـــاع الشاعر " أن يأخذ من الصوفية إرادة الكشف المستمر ، أي النضال ضد المنطقية

---

[1] المصدر السابق ، ص 268 .

العقلانية، ورفض الخضوع لشكل مفروض على أنه شكل نهائي ... وأن يأخذ تجدد الصور والأشكال بحيث تبقى له القدرة الدائمة على استشراف الغيب."[1]

وانطلاقا من اعتبار أن الأفكار ليست ثابتة ولا نهائية ، برز وعي جديد يحاول ألا يكون البديل " الوثني " لكل ما هو راسخ ، ولكنه يسعى إلى تفجير كل المعطيات السابقة وإخراجها من حيّز السكونية المطلق ، إلى فضاء التجدّد والتساؤل . غير أن جزءا كبيرا من هذا التفكير قد خضع للفوضى والريب ، مما جعل الكثير من المبدعين والنقاد يشككون في أصالة هذا التغيير، وبخاصة إذا كان في معظمه نتاج تجارب فردية . ومع ذلك فقد ظل التمسّك بالجديد غاية كل إنسان .

إن النزعة الصوفية قد أضافت إلى قصيدة النثر فن رؤية الأشياء وتشكّلها ، ومنحت الشعراء القدرة على التماس المتناقض في المتلاحم ، والوحدة في الكثرة ، من حيث إن " الصوفيين يستندون في تعابيرهم ورؤياهم إلى القرآن الكريم ، فكان لهم خير معين ، واستقوا منه مفهوم التناقض ، وانبثاق النقيض عن النقيض"،[2] كما في قوله تعالى: ﴿ **يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَيُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ** ﴾ يونس: من الآية31 . ومن ثمـــة ندرك أن قصيدة النثر قد تقرّبت من مبادئ الصوفية ، وبخاصة " **الصوفية الثورية** " بوصفها مكوّنا دلاليا ، ومؤشرا على حدّة التساؤلات التي أثارتها حول الكون ، والإنسان ، وحقيقة الوجود ، كما أضفت إلى الواقع معنى أن يكون مجديا

---

(1) عبد الحميد جيدة : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، ص 98 .

(2) المرجع السابق ، ص 100 .

ومنتجا ، " ولم تكن هذه الثورة وليدة نزوة عابرة ، بل هي وليدة أزمة روحية وفكرية ، شكّلت صدمة للواقع والإنسان ، وحرّكت فيه بواعث الرغبة في التغيير ، وتنقية الذات مما علق بها من شوائب ، وما اختمر فيها من مبادئ ثابتة ومسلّم بها لا يزعزعها شك ، ولا تتواصل إلا بما تحمله من قيم يقينية . وقد عبّرت الصوفية عن هذه الرغبة المتأجّجة بالنار المتقدة في القلب ، والروح ، والفكر ، والوجدان ". [1] ، وهي الدعوة التي أشاد بها شعراء قصيدة النثر الذين راحوا يبحثون عن آفاق جديدة تخلّصهم من هيمنة المضامين المتكرّرة ، والمعاني المستهلكة ، فلم يتردّدوا في التجريب ، بل نجدهم يقتحمون كل مجالات الحياة ، محاولين تغيير النظرة إلى الأشياء ، وبخاصة أن القيم الصوفية قد فتحت تأملاتها على علاقات جديدة بين العلامة والشيء، وأودعت في وعيهم مقدرة خاصة على استشفاف العوالم ، وبواطن الأشياء ، وفي هذا الشأن رأى أحد الفلاسفة الغربيين " أن الشاعر المسلم الصوفي إذ يسعى إلى استشفاف الإلهي في الأشياء المخلوقة طرّا ، وإذ يستشفه فيها فعلا، يتخلى عن أناه الخاص ... وهذا ما يعود عليه بالداخلية الصافية ، والسعادة الحرّة ، والغبطة البهيجة التي هي من قسمة الشرقي حين يعزف عن خصوصيته ليستغرق في الأزلي والمطلق ". [2]

وبينما يتصل الجانب الأكبر من التغيير في قصيدة النثر، في تأثرها بالنزعة الصوفية بخلخلة الأشكال والأساليب ، فإن الشكل القديم لم يعد يلائم عمق التحوّلات الدلالية المستجدة . ولعل لجوء قصيدة النثر إلى هذا الشكل

---

(1) عبد القادر فيدوح : الرؤيا والتأويل ، ديوان المطبوعات الجامعية ، وهران ، 1994، ص ،64 .
(2) عبد الحميد جيدة : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، ص 99 .

بالذات ما هو إلا نتيجة لتلك التحولات في صداها المتفاعل مع طبيعة الحياة ومستجداتها ، فجاءت المبادرة كاسحة وجذرية ، استمدّت أدواتها من أسباب تحرّرها ، وبأسلوب يتلاءم مع فكرة التسامي الروحي لخلق تجربة ذاتية ممكنة ، فاستطاع المتصوفة ، من خلال هذا الأسلوب ، المواءمة بين ذواتهم والمثل التي يطمحون إليها ، فقدموا رؤيا جديدة للكون والوجود ، ودعوا إلى تغيير الواقع المستهلك ، فكان من شأن هذا الأسلوب أن اشترك مع قصيدة النثر في كونه مكثفا ، وفي كون تراكيبه تعتمد على الرموز الموحية ، وعلى الصور والمعاني العميقة الغور .[1]

إن ولع الشعراء بالتصوف والباطنية جعلهم ينزعون إلى التخفي وراء رموز من كثافة الإيحاء ، فجنحوا إلى آفاق من الرؤيا والتوْق إلى المجهول، وعوالم من النشوى ، ولم يكن هذا النزوع مقتصرا على شعراء قصيدة النثر . غير أن هؤلاء الشعراء هم الذين دفعوا بهذا الفيض إلى أقصاه، مستغلين الخصائـــص الجمالية : من غموض ، ومرونة ، وإيجاز ، ووحدة ، ولامألوفية.

ولئن ازدادت دهشة شعراء قصيدة النثر بوصفهم ينهلون من الفيض الصوفي ، فقد وصل بهم الأمر إلى بناء سياق لغـــوي خـــاص ، يكتسي طابعه من الانفلات ، ومن كل ما يمتّ بصلة إلى أيّ قيد بلاغي أو فكري ، فأصبح هذا الصوغ الأسلوبي في مظاهره ، غير المألوفة وغير المتناهية ،

---

[1] ينظر، يوسف حامد جابر : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص17 .

شكلا من أشكال التعبير المعبّر عن آفاقهم ، ضمن وظيفة ترميزية تهدف إلى تجاوز الظاهر إلى الباطن ، وبناء الحاضر من الغائب .

وإذا كان رامبو قد فجّر ينابيع هذه الفيوضات بتعطيل الشعور ، والرحلة في الغيب ، لتأسيس خطاب جديد يتعارض مع الواقع ، ويحوّل إنتاج المعرفة من العقل إلى القلب ، تماشيا مع الرؤيا الكشفية ، مما جعله يتدرّب على ممارسة الهلوسة ، ويلجأ إلى كل صوفيات الجنون [1]، وقبله " ببضعة قرون استطاع محيي الدين بن عربي ، أول شاعر رمزي كبير في حركة الشعر العالمية ، وواحد من أقدم من كتبوا قصيدة النثر ، استطاع أن يرى داخل الأشياء أرواحا لطيفة ، غريبة ، فيها استجابة مودعة لما يراد منها ، هي سرّ حياتها ، وتلك الأرواح أمانة عند تلك الأشياء ، محبوسة في تلك الصور تؤديها إلى هذا الروح الإنساني الذي قدّرت له "[2] .أما أدونيس فقد لجأ إلى صقل ألفاظه ، ودرّب الفكرة على الامتزاج بالفيض الصوفي ، فكان شاعرا رائيا ، مستشرفا ، وقف مع النّفري ، وصلب مع الحلاج ، وسكر مع العطار، حتى قيل عنه " إنه شاعر في المقام الأول ، وصوفي ، وساحر ، وباطني ، ونبوي ، في المقام الثاني "[3]، وهو ما يوضّحه المقطع التالي ، من " تحوّلات العاشق " ، يقول :

**أتشجّر حولك**

**وأهوي ، بينك وبيني ، نسرا بآلاف الأجنحة**

---

(1) ينظر ، سوزان برنار : قصيدة النثر من بودلير إلى الوقت الراهن ، ص 204 .

(2) يوسف سامي اليوسف : ما الشعر العظيم ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1981 ، ص 146 .

(3) وفيق خنسة : دراسات في الشعر السوري الحديث ، ص 31 .

**أسمع أطرافك الهاذية**
**أسمع شهقة الخاصرة وسلام الأوراك**
**يغلبني الحال**
**أدخل صحراء الجزع هاتفا باسمك**
**نازلا إلى الأطباق السفلى**
**في حضرة العالم الأضيق ــ**
**أشاهد النار والدّمع في صحن واحد**
**أشاهد مدينة العجب**
**وتسكر أحوالي** [1]

إنه بالإضافة إلى المعجم الصوفي الواضح في هذه المقطوعة : **الحال** ، **أشاهد** ، **تسكر** ، فإن رؤيا أدونيس تنحرف عن النظر إلى المشاهدة ، وتتبني على **تشاكل الطبيعة** ، في إشاراتها ، **باللغة** ، متضمّنة بذلك شعرية معرفية فكرية ، حيث يرى في العالم ما لا يراه الآخرون ، على اعتبار أن الشرخ الذي يلازم الواقع هو الذي يجعل الشاعر يتطلّع إلى التئام الرؤيا الإبداعية ، وقد تمثّل واقعا أسمى ، تجلى في وحدة المتناقض : **النار/الدمع**، الشيء ونقيضه .

لقد استأنس أدونيس في تجربة " **وحدة المتناقض** " فجعلها محور البناء الشعري ، لغة ودلالة ، وظل يشتق من الثنائيات التقابلية الدلالات التي يرمز إليها ، وقد زوّدته بحركية لا نهائية ، وربما بسبب ذلك جاءت بعض عناوينه متضمنة تلك الثنائيات ، مثل : **مفرد بصيغة الجمع** ، **وكتاب التحوّلات والهجرة في أقاليم الليل والنهار** ، و " يمكن أن تؤوّل ثنائية الليل والنهار في العنوان من زاوية أخرى بوصفها تنويعا لثنائية الظاهر والباطن التي شغلتها

---

(1) أدونيس : الآثار الكاملة ، ج1 ، ص 514 .

الصوفية في خطابها كما في فهمها للوجود ... وأدونيس إذ يعتمد هذا المتخيل الصوفي في بناء العنوان ، بوصفه جزءا من النص ، يتغيا التشطيب على صفاء الهوية ، والانفتاح على ذاته باعتبارها كلا . فهذا المفرد بصيغة الجمع هو ، في الآن ذاته ، جمع بصيغة المفرد . وهو ما تجسّد في تقديم الشاعر للذات والموجودات . "[1]

ويصل التوهّج الشعري ذروته في " فصل المواقف " حيث نقرأ للشاعر :

**أضع نفسي خارج كل شيء وأقول للجنون الرشيق أن**
**يسرق أهدابي كنسيم غربيٍّ**

**أنقطع ، أنفصل ، أنفصم**
**أختبئ تحت شفتيّ**

**بعيداً بعيداً بعيداً**

**في الضوء في الظلامْ**
**في الصّمت في الذهولْ**
**في لغة تغير الكلامْ**
**في مطر يغير الفصول**
**في الظمإِ الجامح والسير بلا وصولْ**

**بعيداً بعيداً بعيداً**
**عن الثقيل والعائق**[2]

---

(1) خالد بلقاسم : أدونيس والخطاب الصوفي ، دار توبقال ، ط1 ، 2000 ، ص 127-129 .

(2) أدونيس : الآثار الكاملة ، ج 1 ، ص 581 – 582 .

يتعدد اشتغال الخطاب الصوفي في الإبداع الشعري بتعدد المخزون الدلالي الذي يصبو الشاعر إلى تفجيره ، فبوساطة ما يوفره هذا الاشتغال من عناصر حية ونابضة يعمل الشاعر على إنتاج الدلالة وتوسيع مجالها الإشاري.

ولا يختلف أدونيس في هذه المقطوعة عن عذاب المتصوفة بين الرغبة في الوصول وعدم حصولها ، وهي لذة المكابدة التي تحتاج إلى تكثيف الرؤيا واستحالة مطابقتها للواقع . غير أن الأمر يختلف في منظور عبد الكريم حسن الذي يرى أن أدونيس يوظف المصطلحات والمفاهيم ــ وبخاصة منها الصوفية ــ " لا لكي ينتمي إليها وإنما لكي ينميها إليه ...[ فهو ] يستخدم لغة وحدة الوجود [ مثلا ] في معزل عن معناها الصوفي ، **فالدهشة والكشف والرؤيا والإشارة** ... مجرد ألفاظ يستعيرها الشاعر من معاجم فكرية وروحية متنوعة دون أن ينتمي هو إلى مدارسها ... وكل هذا يعني تزحلق "**الدال** " في شعر أدونيس ، أو انزياحه بما يولد فيضا من المدلولات ".[1]

إن الشاعر في قصيدة النثر لا يكتفي بإنتاج الدلالة ، بل يطمح إلى تحويل نظرته إلى الحياة ، وموقفه من الواقع إلى ملفوظات رمزية تختزل تلك النظرة ، وتنتقل عن طريق توظيف الخطاب الصوفي في بعديه الدلالي والتعبيري ، من السّكوني إلى الحركي ، فتغدو القصيدة لحظة للتحرر

---

[1] عبد الكريم حسن : لغة الشعر في زهرة الكيمياء [ بين تحولات المعنى ومعنى التحولات ] المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط1 ، 1992 ، ص 285 ، 286 .

المنشود، لذلك تتحول دلالتها ، وتتعدد إيقاعاتها . وهو ما يجعل من قصيدة النثر " **حالة** " ، ويمنحها صفة التحوّل والتجدّد الدائمين .

إن **الشعر** بوصفه " **فن إثارة الوجدان** "[1] لن يتوقف عن فن رؤيا الأشياء في أكثر تجلياتها بساطة وعمقا ، وهي التجربة التي تطلع إليها شعراء قصيدة النثر في تخطيهم مبدأ النظر إلى الواقع معطى ماديا غير قابل للتحوّل، " وحين يصبح الواقع علامة في اللغة يلتحم الدال بالمدلول ، ولا يكون الإبداع إنجازا للواقع ، وإنما يتحوّل إلى اكتناه جمالي ، كشفي ، يتعدى تجربة المعيش إلى استخلاص خصوصية العمل الإبداعي ، انطلاقا من تلاحم الرمزي بالدلالي ، والواقعي بالحلمي ، والرؤيوي بالأسطوري ". [2]

وإذا كان هذا الطموح قد ذهب بشعراء قصيدة النثر إلى " **واقعية بلا ضفاف** " ، فإن الرغبة في إبداع شكل جديد ، وإضافة جمالية جديدة أحدثت استجابة لدى أولئك الشعراء ، وعمّقت لديهم الإحساس بالمضي بعيدا بفكرة التجريب . وقد لا نجد تعليقا أفضل ــ في هذا المجال ــ من ذلك التساؤل الذي أوردته سوزان برنار بشأن " **حالات النشوة الصوفية** " لدى رامبو ، وهو قولها : " **ذلك ما يدفعنا إلى التساؤل عن مدى نجاحه [الشاعر] في منحنا الشعور بعالم مجهول** " .[3]

---

(1) يوسف سامي اليوسف : ما الشعر العظيم ، ص 148 .

(2) خيرة حمر العين : جدل الحداثة في نقد الشعر العربي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1997 ، ص 91 .

(3) سوزان برنار : قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ، ج 1 ، ص 205 .

# الفصل الرابع

## تحولات الإيقاع

المبحث الأول ــ إيقاع التناغم الشكلي

المبحث الثاني ــ الإيقاع الدلالي وشاعرية التناغم الباطني

# المبحث الأول

## إيقاع التناغم الشكلي

* إيقاع التشاكل
* إيقاع التقابل

# أ . إيقاع التشاكل

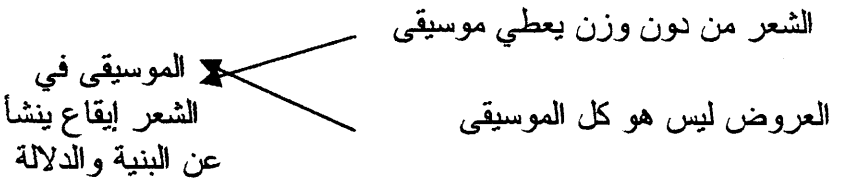
اختلف النقاد حول أهمية الموسيقى والخيال بالنسبة إلى الشعر ، ففريق جعل من الخيال جوهر كل شاعرية ، وفريق اتخذ من الموسيقى المعنى الأسمى لكل تجربة شعرية ، غير أن ميزان الأفضلية هو أبعد ما يكون عن دراستنا هذه التي تتطلّع إلى رؤيا تأملية لا ترغب في تأكيد وجهة نظر نهائية ، بل تدعو إلى المساءلة والإثراء .

ضمن هذا المنظور يبرز سؤال الإيقاع في قصيدة النثر وقد حمل معه ، كغيره من عناصر تشكيل الخطاب الشعري ، تساؤلات وطروحات متناقضة وغير مستقرة ، ومن الطبيعي أن يرافق فعل التحوّل في نظام العروض أوجها متعددة من المتغيرات في المفاهيم والرؤى والأدوات .

وحيث لم يميّز النقد المعاصر بين موسيقى الشعر والإيقاع ، فإن المصطلح لم يستقر ؛ إذ هناك من يستعمل مصطلح " **الإيقاع** " ، وهناك من يفضل "**الموسيقى**" على الرغم من تلاشي المصطلح الأخير في الدراسات المحدثة " وبدأ يتراجع استعمال كلمة موسيقى مع النقد الحديث ، أو نقد القصيدة الحديثة ، حتى الذين كتبوا عن قصيدة النثر قلّما أوردوا كلمة " موسيقى " ، وكان " الإيقاع "

و " البنية الإيقاعية " أكثر حضورا في نصوصهم النقدية "[1] فإذا تجاوزنا التسمية الدلالية فإننا لن نعثر على اختلاف كبير ، بينما تميّز يمنى العيد بين الموسيقى والإيقاع الداخلي من خلال قولها : " إن أهمية الإيقاع الداخلي تكمن في كونه جزءا متميّزا في العنصر الموسيقي في القصيدة الحديثة ، جزءا يتولد في حركة موظّفة دلاليا . إن الإيقاع هنا هو حركة تنمو وتولد الدلالة ."[2] ويتصل هذا القول من جهة **بالوظيفة الدلالية للبنية الإيقاعية** ، ومن جهة أخرى بأهمية الإيقاع الدلالي وشاعرية التناغم الباطني . ويتفق أدونيس مع يمنى العيد في ما تذهب إليه ، مؤكدا أن " إيقاع الجملة وعلائق الأصوات ، والمعاني والصور ، وطاقة الكلام الإيحائية ، والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلوّنة المتعددة ، هذه كلها موسيقى ، وهي مستقلة عن موسيقى الشكل المنظوم قد توجد فيه ، وقد توجد دونه . " [3]

ولعل النتائج التي ترمي إليها هذه الآراء تتمثّل في المعادلة الآتية :




---

(1) أحمد بزون : قصيدة النثر العربية ، ص 140 .
(2) يمنى العيد : في معرفة النص ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، 1983 ، ص 105 .
(3) أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص 116 .

وهذا ما سعت إليه قصيدة النثر في الدفاع عن مشروعها . فبكسر نظام العروض كان لزاما على أولئك الشعراء إيجاد البديل وابتكاره ، فلجأوا إلى اللغة في كل تشكيلاتها ، وأروع تجلياتها ، وكان اكتشاف الإيقاع الداخلي بين " الوهم، والواقع ، والحلم " أسطورة الشكل الجديد ، هيأ للمتلقي حالة من الاندماج والتناغم الروحي مع مظاهر هذا الإيقاع الجديد " فهذا الجهد لإيجاد لغة قادرة على الحديث إلى الروح ، **من الروح إلى الروح** ، على نحو ما نراه في شعر رامبو ، فهذا الجهد يخاطر ، بفعل العنفوان الروحي ، بتفجير الأطر الجاهزة ، وبسحق الأشكال المألوفة للغة وللنظم ".[1]

وقد تماشت نظرة الشعراء العرب مع نظرة الشعراء الغربيين في إقدامهم على كسر قواعد النظم بتحريض من واقع التحول نفسه الذي بات يفرض على الشاعر اتباع حالة الترقب لدى متلقيه ، وتأتي هذه الحالة مسايرة للامتوقع الشعري الذي ألهب وجدان الشاعر بتخليه عن الأشكال السابقة وهو " يرفض الوسائل الآلية لتعاويذ الشعر الموزون المقفى : وسيدعو إلى **سحر** أكثر براعة في الكلمات نفسها ، وفي التوافقات الخفية بين المعنى والصوت، بين الفكرة والإيقاع ، بين التجربة الشعرية واللغة التي تترجمها".[2] وهي التعاويذ ذاتها التي أوجد شعراء قصيدة النثر لأنفسهم في أجوائها وطقوسها

---

[1] سوزان برنار : قصيدة النثر ، ج1 ، ص 133 .
[2] المرجع نفسه ، ص 134 .

فضاءات لابتكاراتهم ، وهيّأت لهم مساحات لاكتشاف أروع الصياغات الفنية واستغلالها ، وهي تتخذ من الواقع إيقاعا خالصا ومتجددا .

ولم يكن من شأن تلك التجارب نكران القيمة الفنية للوزن والقافية ، ولكنها تدعو إلى نفي اعتبارهما دعامة جوهرية ونهائية لكل بنية إيقاعية . ومن هنا كانت ثورة الحداثة في رؤيتها للأوزان والقوافي منسجمة مع ثورة الشعراء الذين رفضوا أن تظل تلك القوالب الجاهزة مكبلة لمحفزاتهم الإبداعية ، وكان يبدو أن تلك الثورة لم تكن ضد الوزن والقافية ، وإنما كانت ضد طريقة استعمالها وتوظيفها ، فالفرق يكمن في طريقة الاستخدام الجديدة التي فسحت المجال واسعا لمزيد من حرية الخلق والابتكار . [1]

ولكن الأسئلة التي تعاد باستمرار تكمن في ما مدى جدّة تلك المحاولات ؟ وما مقدار تأثيرها في الحركة الشعرية ؟ وما مستوى تأصيلها ؟ وما عمقه ؟ .

وكما أظهر شعراء قصيدة النثر تحولات في الرؤيا والتعبير ، برهنوا كذلك على إمكانية بعث حركية إيقاعية بأنسجة جديدة ومختلفة ، وبخاصة إن قصيدة النثر لم تكن امتدادا لشكل قديم انحدرت منه وانحرفت عنه ، بل اعتبرت

---

(1) ينظر ، خيرة حمر العين : شعرية الانزياح [ دراسة في جمالية العدول] ، دار حمادة للدراسات الجامعية ، الأردن ، 2001 ، ص 238 .

انبثاقا حرا يولد لتوّه ،ويمتلك خصائصه وإمكاناته .لذلك " لم يعد الأمر يتعلق برد فعل ضد العروض الكلاسيكي ، ولا بمساع شكلية وفنية خالصة ... وربما ، أيضا ، إلى إبداع شعر أكثر حداثة في موضوعاته ، وفي نغماته ".[1] فحتى وإن لم تعد الاشتراطات الحياتية بمعزل عن الفن ، فهو لن يكف عن تجريده وتعاليه ، وشفافيته ، أو ما تعبر عنه سوزان برنار بـــ " **الحـــدس بعالم غير مرئي** "

من غير الصواب أن ننظر إلى تحولات الإيقاع على أنها تحولات وزنية، أو بمعنى أدق " **شكلية** " ، أولا ــ لأن التحوّل حدث في صلب النظام ، ولم يطرأ على شكله ، وثانيا ــ لأن دلالة التحول ذاتها انتقلت من الظاهر إلى الباطن ، فحملت معها معنى التحوّل الدلالي لوظائف البنية الإيقاعية .

وهكذا فإن النظرة السطحية ستفقد تلك الدلالات بعدها الجدلي في التحول من السكون " **نظام العروض** " إلى الحركة " **أنظمة الإيقاع** " . ولعل كلمة التحول لا تتضمن معنى الانتقال [ **من وإلى** ] ولكنها تنطبق على دلالة التشكل المتنامي الذي تعمل كل مراحله ، وتتضافر عناصره ، لتوليد الشكل المنبثق ، ومن ثمة فإن إيقاع قصيدة النثر هو مجموع التنوّعات الدلالية واللفظية ، من حيث كونه " يعد حاصلا للعلاقات الداخلية في القصيدة،وما يتفرع عنها من قيم جمالية وفنية مرتبطة بالنشاط النفسي الذي ندرك من خلاله ليس صوت الكلمات بل ما فيها من

---

[1] سوزان برنار : قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ، ص 134 .

معنى وشعور ... وهنا يكون الإيقاع حركة تسير مع النص ، وتنهض في نسيج مكوناته لتوليد الدلالة " .[1]

إن التفكير في البنية الإيقاعية كان سببا في الانتباه إلى الحركات الداخلية للقصيدة ، مما نجم عنه الاهتمام بوحدة النص وكلية النسيج النصي ، وعوض أن يظل نظام العروض مجرد قوالب جاهزة ، فقد تم اختـــراقه مع قصيـــدة [التفعيلة ]، التي لم تتحرر كليا من سلطة الوزن ، ولا القافية ، ولم يتعد التحول البنية الشكلية ، غير أن اكتشاف صياغات إيقاعية مغايرة كان وليد ثورة [ **قصيدة النثر** ] التي رامت " تحويل هذا المتجه في مستواه الوزني فقط ، من متجه سمعي إلى متجه دلالي ، أي أنها اعتمدت المعنى فقط أساسا بنائيا للشعر ، دون أن تنسى بقية المؤثرات الصوتية والحسية ."[2] ولكن ، ألا تبدو قصيدة النثر بهذا الفهم مجرد تغيير في اتجاه [ المعلم ] من سياق يسلط العروض نظاما ثابتا إلى سياق يفترض اللغة مسلكا خالصا لكل التحولات الإيقاعية الواردة والمحتملة ؟ .

ربما يكمن الاختلاف في هذا الفرق ، ففي حين ينظر إلى العروض على أنه مكتمل ونهائي ، ينظر إلى اللغة على أنها إمداد لانهائي من القدرة على التشكيل والنحت .

---

[1] يوسف حامد جابر : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص 244 .

[2] سعيد الغانمي : أقنعة النص ، دار الشئون الثقافية ، العراق ، ط1 ، 1991 ص 71 .

إن المشكلة التي أثارتها قصيدة النثر تكمن في ماهية الشعر وطبيعته . فإذا كان الشعر هو اللغة البدئية للنثر ، أو على حد تعبير هربرت ريد من أنه " أكثر أولية من النثر . إنه النشاط الأولي للعقل البشري "، [1] فإن النثر سوف يعد أكثر تعبيرا عن المدنية وتشبثا بعالمها ، فكيف ينتقل الشعر من البداءة إلى المدنية من دون أن يفقد كثيرا من خصوصياته ؟ .

ألم تكن الكلمة في النثر أكثر دقة والتزاما بالقواعد ؟ ألم يخفق الشعر في التحوّل من قواعد العروض إلى قواعد النثر ؟ ألأن الشعر هو كسر وانتهاك لكل القواعد ؟ "بهذا المعنى يصبح في الشعر ما يشبه أن يكون انتهاكا ، ما يشبه أن يكون معاكسة أو استخداما غير مألوف للكلمة ، يمضي وكأنه شيء عادي" .[2] فالشعرية لا تكمن في نظام بعينه ، وإنما تتحقق بتضافر مجموعة من العناصر اللغوية والعاطفية ، فتمنح النص نوعا من الجاذبية والتفرد " وهذا يعني أن القصيدة إذ تنطلق ، أخيرا ، من تجربة متميّزة ، فهي تنزع إلى مغادرة منـــاخ **التماثل الغفل*** لتصبح كيانا حرا ومتجانسا ، أي **نمطا** يتفرد بما له من حرية في التكوّن والانتظام. " [3]

---

(1) طبيعة الشعر ، ص 40 .

(2) المرجع السابق ، ص 42 .

* بمعنى التطابق الكلي لنظام العروض في بنية القصيدة القديمة " عمود الشعر "

(3) كمال خير بك : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص 352 .

غير أن ما يجب تأكيده هو استحالة تصوّر قراءة استثنائية لشكل إبداعي انبثق متمردا ، بوصفه كيانا مستقلا ، وربما نتجت هذه الاستحالة عن قصور التخمينات التأويلية في طبيعته وأبعاده " في غياب مصطلح نقدي ، وأدوات تحليل ناجعة وملائمة للميدان المدروس".[1] بمعنى أن الدراسات التطبيقية للعمل الشعري تظل حذرة ومتعثّرة لكنها غنية بما يكفي ، ليزيـــل عنها اللبس ويخلع عنها القصور .

ومن هنا ازداد حرصنا على تكريس مبادئ التأمل في محاولة للجمع بين القراءة التأويلية والتحليل النصي ــ في استنطاقه ــ بخاصة ونحن نشهد عناية مضاعفة بفعل التلقي ، وذلك بإعطاء الأولوية لدور المتلقي : **القارئ /السامع / المشاهد** ؛ ليس فقط في ترجمة ما يتلقاه من الفنون والإبداعات ، وإنما ليسهم في إعادة خلقها ، ومن الواضح أن التلقي الجمالي سوف يكسب النصوص الشعرية توقعات أعمق من إمكاناتها الإيقاعية ، وقد نتمسك بهذه النظرة فقط عندما نكتشف أن القصيدة العربية المعاصرة استطاعت خرق النظام التقليدي السائد حين تمكّنت من تزويد المتلقي بالإشباع النصي بمستوى كفاءة التلقي نفسها. [2]

لقد انتقلت القصيدة ، إذن ، بفعل التحوّل الإيقاعي من نظام العروض الثابت إلى مفهوم " **البنية الإيقاعية** " الذي يتمتع بالمرونة ، ويتميّز بكونه غير

---

[1] المرجع السابق ، ص 353 .
[2] ينظر ، خيرة حمر العين : شعرية الانزياح ( دراسة في جمالية العدول ) ص 237 .

مستقر ولا محدود ، بالإضافة إلى قدرته على استغلال كل عناصر اللغة[الألفاظ، التراكيب ، الدلالات ، الصيغ ] ، وعناصر الذات [ العواطف ، الأحاسيس ].

واستدعى التحوّل الإيقاعي نوعا من الاستجابة غيّرت طبيعة الإحساس بالنغم . فبعدما اعتاد المتلقي وحدات نغمية نمطية ، مكررة ، عبر وحدات وزنية يصنعها عادة تنوّع التفعيلات ، انتقل إلى نوع من الإيقاع تثيره العلامات الداخلية بين الكلمات والتراكيب والصور .

وعلى الرغم من تفاوت التجارب الشعرية بين الأصالة والتفرد ، والتقليد والتصنع ، فإن طغيان التجريب ومضاعفة الرغبة في التجديد ، أحدث شيئا من التجاوب ــ غير المؤسس ــ سواء ضمن تلك التجارب ذاتها ، أو مع الجمهور الذي أوجد لها مساحات من التلقي .

ومع ذلك فإننا نعتقد في صمود أغلبها بدافع صياغة عالم شعري مغاير ، يتجاوز الجمالية القديمة باستخدام أدواته الحديثة [ لغة وحلما ] .

فكيف تجلى ــ ضمن هذا المنظور ــ إيقاع التناغم الشكلي عبر هذا التسرّب الحلمي الذي جعل من قصيدة النثر نفورا متواصلا من التقليد ؟ ، ثم كيف صمّم على خلق إيقاعه الخاص ، بعد أن اتخذ من تقلبات اللغة [ لفظا وتركيبا ] فضاءً للاستخدام الحر ؟ .

لقد ركزت بعض الدراسات على دور المفردات والجمل وعلاقاتها التقابلية والتضادية ، وما تحدثه من أثر **صوتي / معنوي** لخلق الدلالة الموسيقية . وجاءت معظم تلك الدراسات التطبيقية مستلهمة من طبيعة النصوص ذاتها ، أي أنها لم تكن ذات منطلقات محددة ، وهو المسلك نفسه الذي تتخذه تأملاتنا في استجابتها للنص ، وفي حدود ما تفرضه مقاربتنا من تصور يحاول استدعاء مفهومي : **التشاكل / التقابل** في إبداع تناغم إيقاعي ، على نحو نلمسه ، مثلا ، عند أنسي الحاج في قوله :

**نجمة البلد الأبدي**
**التي ألمّت بمجرى الشمس**
**وتغوص**
**في الوهج الناعم**
**أكثر حرارة من الندى**
**أكثر حقيقة من صوت المرآة الآخر**
**أنقى من غريق ملاك**
**....**
**نجمة البلد الأبدي**
**تفرش البساط القديم**
**لحوار أعمى**
**يبتسم**
**يُرخي رأسه كلّ مكان**
**أكثر عذابا من الكنز**
**اكثر هدوءا من الدم**
**أكثر تناقضا من الصوت والصدى**
**تجمّع شمل النوم**

**تَحْمِلُ كالبطن وتُحمل كالهمسة**
**قاسية كعيني حاجب لا يُذكر**
**مُتْقنة كخطاب**
**مُتعدّدة ومضمومة كالضوء**
**جبانة كالطوفان ...يأتي ولا يأتي**[1]

نستطيع تلمّس أصداء إيقاعية ، فقط ، من خلال الصيغ التركيبية . فليست هناك " وحدة نغمية " ثابتة : لا وزن ، ولا قافية ، ولا تفعيلات مكررة ، هناك إحساس بجاذبية وسيطرة أشياء أكثر حقيقية من مجرد أوزان عروضية ، هناك إذن جرس ينبض ، تتحمّل الكلمات في علاقاتها بعضها مع بعض ، درجته بين تصاعد وانخفاض ، وانقباض وانبساط ، فالأفعال :

تغوص
تفرش ← تشاكل دلالي ← الاسترخاء/الانبساط/ التمدّد
يرخي

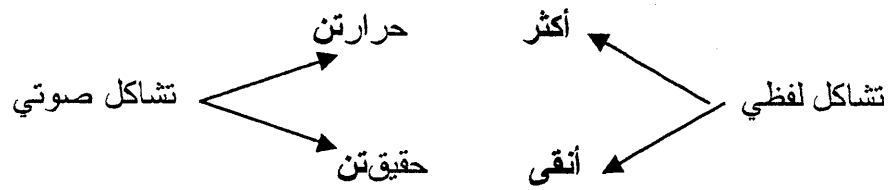
الفعلان :

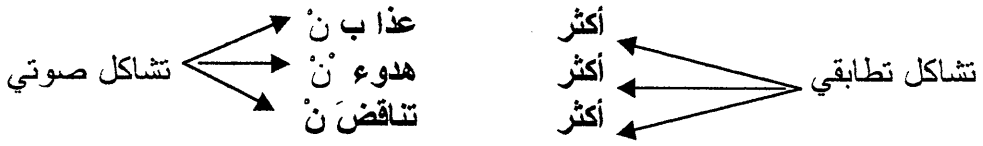
ألمّت
← تشاكل دلالي ← الانقباض / التقلّص
تجمع

---

[1] الرأس المقطوع ( ديوان ) ، دار الجديد ، ط 3 ، 1994 ، ص 35-37 .

فوجود حركة " **تشاكل / تضاد** " يفيد إثارة جو إيقاعي في مقطوعات نثرية . ليس هذا فحسب ، فالمقطوعات النثرية هذه لا تزال مشبعة بأنواع أخرى من التشاكلات :




تشاكل بلاغي

**كالبطن**
**كالهمسة**
**كعيني**
**كخطاب**
**كالضوء**
**كالطوفان**

ومما يلفت الانتباه في هذه الصناعة اللفظية وجود ثنائيات على هذا النحو :

| | | |
|---|---|---|
| **الصوت والصدى** | ⟷ | **الواقع / الحلم** |
| **تَحمِل و تُحمَل** | ⟷ | **المعلوم / المجهول** |
| **يأتي ولا يأتي** | ⟷ | **الحاضر / الغائب** |

لقد ظلّ الاعتقاد سائدا بضرورة الخضوع لنظام العروض والالتزام به ، حفاظا على **ألفة التلقي** التي كرّسها عمود الشعر، والتي هيّأت بذلك للسامع نمطا إيقاعيا ثابتا حرص النقاد على اعتباره " **القالب السحري** " كموسيقى الشعر العربي . ومع نشوء حركات التحوّل في الأذواق والأفكار ، ظهرت الحاجة إلى تفسير الأنماط السائدة وتعويضها بما يتماشى وتلك التحوّلات . وقد عُدّت "قصيدة التفعيلة " مرحلة متقدّمة في كسر الأطر التقليدية ، بما في ذلك نظام العروض ، غير أن " **قصيدة النثر**" حملت ، بالإضافة إلى ذلك ، رؤيا تمرّدية ، واعتبرت تجليا أسمى بمختلف التحوّلات على صعيدي **الإبداع والتلقي**.

وإذا كانت قصيدة النثر تتضمّن " **الفوضى الهدّامة والميل إلى الانتظام** " بحسب رأي سوزان برنار فإن ذلك في صميم طبيعتها ، فأصحابها يرفضون الأوزان ، إيمانا منهم أن الوزن ليس مما يصنع الشعر ، وكذلك ليس النثر مما يخلق الشعر . فهل تحوّلُ الشعر إلى النثر كفيل بتحقيق الشعرية ؟ .

إذا عدنا إلى مقاطع أنسي الحاج فإننا لن نعثر على وحدات نغميـــة موزونة ، ولكننا نجد " **جملا شعرية** " في صميم النثر مما يسمح بتسرب موجات إيقاعية تصنعها أصداء الكلمات ، وتثيرها صيغ مشتركة في التراكيب ، كتكرار

اسم التفضيل " **أكثر** " الذي يدل على تأكيد الفرق بين الحاصل والممكن "**بالمفاضلة** " ؛ كذلك تكرار التشاكلات البلاغية التي تقودها " **كاف التشبيه** " التي تعد من العوامل الداعية إلى تعميق الإحساس بإيقاعات متدفقة ، ودالة ، تريد إشراك **القارئ / المتلقي** في العزف والإنشاد .

إن القوالب الموزونة قد تحوي غير قليل من الكلمات الجافة والصيغ الهامدة الباردة ، في حين لا تقدم الحياة في كلمات منثورة تساق في عبارات تمدنا ــ على بساطتها ــ بأكثر الإيقاعات وقعا في النفس ، وأشدها التصاقا بالأذهان .

والشاعر محمد الماغوط ، شاعر الكلمات الحزينة لا تكاد توجد لفظة من ألفاظه إلا وهي تفيض طفولة وحنينا ، فتأتي إيقاعاته عميقة وشجية :

**آه**
**الحلم**
**الحلم**
**عربتي الذهبية الصلبة**
**تحطّمت ، وتفرّق شمل عجلاتها كالغجر**
**في كل مكان**
**حلمت ذات ليلة بالربيع**
**وعندما استيقظت**
**كانت الزهور تغطي وسادتي**
**وحلمت مرّة بالبحر**
**وفي الصباح**
**كان فراشي مليئا بالأصداف وزَعانِف السمك**

**ولكن عندما حلمت بالحرية**
**كانت الحراب**
**تطوّق عنقي كهالة الصباح .** [1]

إن الإيقاع لا يمكن فصله عن اللغة ،لأن قوامه هو الحركات والسكنات . وكما يمكن تلمّس هذه الحركات والسكنات في المادة الصوتية ، كذلك يمكن التعرف إليها من أصداء العبارات التي تحدثها العلاقات بين المفردات من توازيات صوتية ، وتشاكلات لفظية ومعنوية . من ذلك فإن " لكل شاعر حقيقي إيقاعاته الخاصة به ، لا بالمعنى الوزني الظاهري للإيقاع ، بل بالمعنى العميق الذي يجعل لكل شاعر توتراته وانفجاراته ، مفاتيحه وأقفاله ، طريقة في الاستهلال أو في إنهاء العبارة بضربة تشبه إلى حد بعيد ضربة الريشة لدى الرسام ". [2] هذه الخاصية التي تشبه بصمات الأصابع هي إلى حد بعيد لصيقة بموهبة الشاعر وتفرده ، وقدرته على التميّز باستخدام اللغة ، استخدامات شتى ، وضروبا متنوّعة ، فمهمة شعراء قصيدة النثر هي أن يجمعوا بين طاقة الشعراء الإيحائية وجنون النثر، مستخلصين ، ما استطاعوا ، إيقاعات غير مكتسبة ولا متوارثة ، فتكون نتيجة " **إحساس** " وليست نتيجة " **تعوّد** " ، وتصبح أيضا بمثابة الومضة التي تسطع ولا تتكرّر .

---

(1) محمد الماغوط : الآثار الكاملة ، ص 282 .

(2) شوقي بزيغ : اللغة الشعرية بين التطوير والتفجير ، مجلة البحرين الثقافية ، ع 31 ، 2002 .

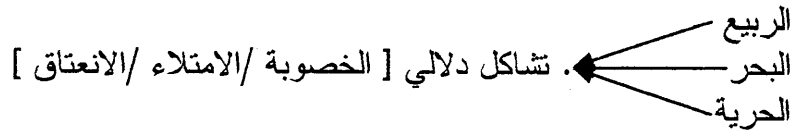
وقد يحتاج التحليل إلى أدوات أكثر طواعية وليونة من كونها مجرد وسائل نظرية . وربما وجدنا في مصطلح التشاكل أداة ملائمة لكونه " خضع لتطويرات وتوسيعات مما جعل منه نظرية لتحليل النص من جميع جوانبه ، شأنه شأن كل مفهوم موسع . وإذا أخذناه بمفهومه الموسع فإنه سيتداخل ــ لا محالة ــ مع مفاهيم **التوازي** ، **والتنضيد** ، **والاتساق** ، ولذلك فإننا نشير فقط إلى خاصية يمتاز بها من غيره وهو التحليل بالمقوّمات الذاتية والمقومات السياقية مما يجعله بين التحليل المُفْرَدِي ، والتحليل الجُمَلِي ، والتحليل النصي ، ويتجاوز المعاني الظاهرة في النص إلى إيحاءاته الكاشفة عن التصور الأنطولوجي والمعرفي والعاطفي للإنسان ، وعن حاجاته وآليات إشباعها عبر المتخيل والمعقلن ".[1]

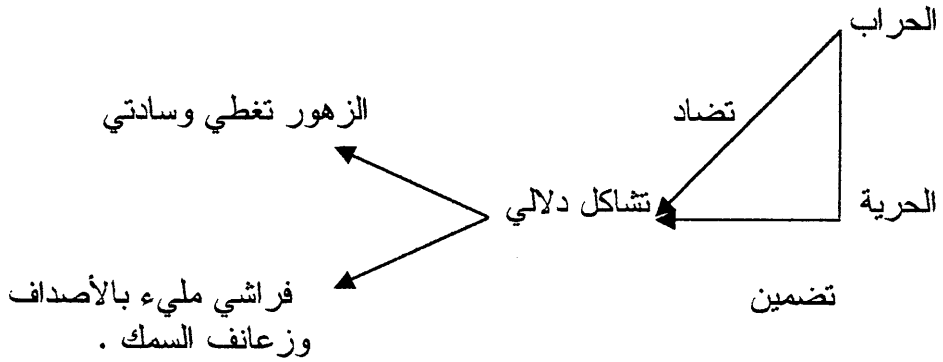
فبتحوّل قصيدة النثر من " **السمعي إلى الدلالي** " ، وبانتقال الإيقاع الشكلي من الوزن إلى التشكيل اللفظي ، من تكرار ، وتواز ، وتشاكل ، وتقابل ...تكون هذه الأخيرة قد تحررت من نظام العروض ، لكن من دون أن تستقر في أي نظام آخر . وقد كان ذلك أحد أهم اشتراطاتها : " **الحرية** " ، وهذا يعني أن ولوج قصيدة النثر يمر عبر العمى والبصيرة ، أو بتعبير أصح بمقدار ما يحتاج إلى كفاءة تقبلية عالية ، يتطلب قدرا من البراءة والاعتباطية . وبين هــذا وذاك

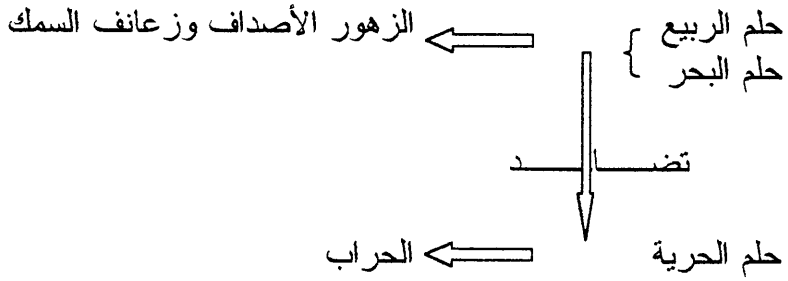
---

[1] محمد مفتاح : التلقي والتأويل ، المركز الثقافي العربي ، ط 1 ، 1994 ، ص 159 .

يقودنا حدسنا إلى اكتشاف إيقاع طفولي الشعر ، وطفولي الحزن ، تفجّره تشاكلات مفتوحة على الحلم والذاكرة .



* إن المخيلة الطفولية حالما تتضج وتحلم بالحرية ينفك منها الحلم وتواجه بالموت ، وتعلّق لها المشانق ، فتعيش متشظّية ، مفكّكة الأوصال .

* إن الإيقاع في هذه المقطوعة /المعزوفة ، يفوق الدلالة . فبانكسار الحلم تتبدّد الرغبة في الحياة ، ويستمر الحزن .

* إن الإيقاع بهذا المعنى تصنعه اللغة التي جعلت الطفولة تحلم وتئن ولا تنال غير الموت .

ومن المؤكد أن الإيقاع في قصيدة النثر معقود على الدلالة ، أكثر من الموسيقى الخارجية ، وإذا كانت الدلالة غير ثابتة فهذا يعني عدم خضوع الإيقاع لقواعد مسبقة ، ومتى أدركنا تغيرات الشكل علمنا أن " في قصيدة النثر ، إذن ، موسيقى ، لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة المقنّنة ، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا المتموّجة ، وحياتنا الجديدة ــ وهو إيقاع يتجدد كل لحظة ".[1] وقد يصعب علينا تحديد جماليات هذا الإيقاع ، غير أنه بإمكاننا الحدس به ، بحسب ما توفره التجارب الشعرية من نتاج ، يستعير من النثر ما يزوّد به روح الشعر .

---

أدونيس : في قصيدة النثر ، مجلة شعر ، ع 14 ، 1960 ص 77 .

لقد كان التزاوج بين **الشعر / النثر** أشبه بعملية تلاحم غير مشروعة ، لم يتقبّلها أغلب الجماهير ، ولكن للشعر جهات يختارها بقوة كلماته ، وطاقة موسيقاه. ومن ثمة كان لجوء الشعراء إلى النثر ، والتحرر من القافية والوزن، ثورة إبداعية تطلّعت إلى إشباع النص بمتون أخرى ترى في الجملة الشعرية ، وفي إيقاع المفردة ، وفي التكرار ، ... طاقات شعرية ، لم تستطعها القافية ولا الوزن .

والأهم من ذلك أن اكتشاف هذه المتون متعلّق بابتكار الشاعر مما يمنحها صفة التفرد ، ويضفي عليها سمات التعدد . فإذا تأمّلنا قصيدة " **من الأعماق صرخت لك يا موت** " لـــ " توفيق صايغ " ، نجد أن الإيقاع يتقدّم " **نحويا** " بفعل الأمر ، و " **دلاليا** " بما يرمز إليه هذا الفعل ، وما يحدثه من تشاكلات صوتية ودلالية تعمّق الحس الموسيقي الداخلي ، وتعمل على تفعيله :

**اقربي ، اقربي**
**أيّتها المهرة البيضاء الفتية**
**اقربي**
**أيتها المهرة القويّة الغنوج ،**
**اقربي واصهلي**
**صهيلك أنغام وتراتيل**
**سمعتها تسعة أشهر قبل السقوط**
**وسمعتها تصهل لي في السرير**
**وسمعتها في أهازيج الراقصين ليالي الزمان**
**وسمعتها في الكنيسة أعلى من جوقة المرنمين**

**وسمعتها في شفتي حبيبتي وقد لقنا الشرشفان**
**اقربي**
**وإما قفزت على ظهرك الوثير**
**فاركلي الأرض وازعقي بوجه السماء**
**وأثيري التراب وقرقعي الوجود**
**واركضي**
**اركضي اركضي اركضي**
**اصعدي الجبال واعبري المجاري ،**
**سابقي الريح والطير والضوء**
**ووعود المحبين**
**اركضي حيث طاب لك**
**ولا تقفي إن احمرّ ضوء**
**ولا تسألي عن الطريق**
**اركضي**
**ألف منخاس بظهرك يئن :**
**اركضي اركضي اركضي**[1]

إن طبيعة هذا التشاكل تغني عن أيّ استعـــداد مسبق لتهيئة حالة من التناغم فالأرجح أن الوظيفة النحوية لفعل الأمر تكشف عن حقيقة التلاحم الخفي بين الأداء الوظيفي للفعل ، و ما يتولّد عنه من دلالات ، ويكفي ما ينجم عن ذلك التلاحم من تناغم إيقاعي يسهم في تفعيلة التسارع الحركي لفعل الأمر ، من حيث توازي الوظيفة النحوية والوظيفة الدلالية ، مما ينشأ عنه نوع من التداعيات النغمية .

---

[1] توفيق صايغ : مجلة شعر ، ع 16 ، 1960 ، ص 9- 10 .

إن الأساس الإيقاعي لهذه المقطوعة هو حركية الأفعال التي ما تنفكّ تسيطر على استجابة المتلقي .

| الفعل | الوظيفة النحوية | الوظيفة الدلالية |
|---|---|---|
| اقربي | الأمر | الحركة |
| اصهلي | "" | الثورة |
| اركلي | "" | القوّة |
| ازعقي | "" | الثورة |
| أثيري | "" | الثورة |
| قرقعي | "" | الثورة |
| اركضي | "" | السرعة |
| اصعدي | "" | القوة |
| اعبري | "" | التجاوز |
| سابقي | "" | التحدي |

يبدو أن تعاقب هذه الأفعال يعلن عن وجود حالة من اللاتباطؤ ، يهيمن فيها التسارع الحركي ، إذ يعمل جزء منه على مستوى الشكل ، والآخر على مستوى الدلالة ، ومن خلال تداخل وظيفتي الفعل : **النحوي / الدلالي** ينفرد الإيقاع في هذه المقطوعة بتدفق تدفع به العلاقات اللفظية ، مما يعيدنا إلى فرضية الانبثاق التي ميّزت قصيدة النثر ، ويوحي بأهمية الإيقاع المتفجّر عبر تقاطع البنية والدلالة ، وبأنه ليس نظاما مفروضا من الخارج ، بل هو تشكّل منبثق من

الداخل ، مؤكدا " أن عالم الموسيقى في قصيدة النثر عالم شخصي خاص ، على نقيض عالم الموسيقى في قصيدة الوزن ، فهو عالم اتفاقات وقواعد ومواصفات . فشاعر الوزن من هذه الناحية منسجم يقبل بقواعد السلف ويتبناها ، بينما شاعر النثر متمرد ورافض . فهو ليس تلميذا ، بل خالق وسيّد ". [1] ويبدو أن ثقافة قصيدة النثر العربية كانت أكثر انصياعا لحس بودلير الموسيقي الذي أرهقه الشكل القديم ، وظل ساعيا في تدميره بغية خلق حالة شعرية تتبع من التذوّق الخالص لعلاقة الألفاظ وحركاتها الداخلية والخارجية . وقد بدا الشعور بهذه الحالة مهيمنا ، إذ إن جزءا كبيرا منه يبحث في التجاوب مع أصداء الكلمات وانعكاساتها الوجدانية .

إن إيقاع التشاكل لا يعنى بأصوات الكلمات ، ولا بحركات الألفاظ التي لا يخفى دورها في الإشباع الموسيقي ، ولكن عوضا عن ذلك يلتفت إلى ما تحدثه العلاقات الدلالية والتركيبية من تأثيرات إيقاعية تؤديها ببراعة ، نلمسها لحظة الإنصات .

بينما قد يتغلغل إيقاع التقابل أكثر لأنه سوف يتجاوز لحظة الإنصات إلى ما يسمّيه بودلير " التحليق الغنائي " ، فلا يكون مجرد تأثير انفعالي ، بل يصبح إحساسا باطنيا يلج إلى أكثر مساحاتنا عمقا وضبابية .

---

[1] أدونيس : في قصيدة النثر ، مجلة شعر ، دار الآداب ، ع 14 ، 1960 ، ص 80 .

## بـ . إيقاع التقابل

تستوجب دراستنا لقصيدة النثر أن نضع في الاعتبار بعض الإخفاق أو التعثر الذي ينجم عادة عن عدم تعرّف كاف إلى خصائص هذا النوع الأدبي ، لأن معظمه أخذ عن سوزان برنار . و لذلك فإن انصراف أغلب القراء إلى قصيدة التفعيلة كان له ما يبرره . فمن جهة ظلت هذه الأخيرة ملتصقة بألفة التلقي، بينما صمدت قصيدة النثر وانفصلت كليا عن نظام العروض بدعوى أن "القصيدة الحديثة لن تسكن في أي شكل ، وهي جاهدة أبدا في الهروب من كل أنواع الانحباس في أوزان أو إيقاعات محددة ."[1] فبقتل الأب (عمود الشعر) تكون قصيدة النثر قد تخلت عن الانتماء ، ليس بوصفها خروجا عما يقعد له ، وثورة على القوانين وحسب ، ولكن بوصفها ضد التقنين ، كما أن رفضها لأي توصيف أو تصنيف جعل منها نوعا من الوجود الحر لا يكتمل حضوره إلا في مستوى تلقيه .

وإذا كانت قصيدة النثر قد هيأت القارئ بمجموع التلقيات غير المعتادة ، فإن أهم وسائلها في ذلك هو الانتقال من السياق السمعي إلى السياق الدلالي حيث لا وجود للإيقاع خارج الدلالة ، بينما تستطيع الإيقاعات الشكلية أن تضيف بعض الرنات الخارجية.

---

(1) أدونيس : في قصيدة النثر ، (مرجع سابق ) ، ص 75 .

وعلى الرغم مما توحي به آراء أدونيس من وجوب الإنصات إلى نبض الكلمات والحروف وكيف تتدفق إيقاعا لا شأن له بالأوزان ، فإن بعض النقاد لا يرون في تلك الآراء توضيحا لنمط هذا الإيقاع عدا كونه يتحدد في عنصرين رئيسين هما : إيقاع شكلي يتمثل في التوازي والتكرار ، وإيقاع صوتي يتمثل في النبر وعلاقات الأحرف والأصوات[1] ، وانطلاقا من النصوص الشعرية ذاتها يمكن ــ بحسب رأي دزيريه سقال ــ رصد ثمانية أنواع من الإيقاعات في قصيدة النثر من دون الجزم أنها نهائية [2] ، وهذه الأنماط هي كما يرى:

1 ــ إيقاع التماثل .
2 ــ إيقاع التراجع التدريجي .
3 ــ إيقاع الحرف .
4 ــ إيقاع الجملة .
5 ــ إيقاع التكرار المتعمد مع تغيير داخلي .
6 ــ إيقاع التكرار بلا تغيير .
7 ــ الإيقاع المتكرر كاللازمة .
8 ــ إيقاع التكرار الموزع .

---

[1] ينظر ، دزيريه سقال : قصيدة النثر العربية (أنماط الإيقاع) ، مجلة كتابات معاصرة ، ع30 ، 1997 ، ص108 .
[2] ينظر ، المرجع نفسه ، ص 110 وما بعدها .

وكان أولى بهذه الإيقاعات أن تكون في خمسة أنماط يكون آخرها التكرار المتعمد. غير أن أهم ما يلفت النظر في هذه الدراسة هو محاولة التقعيد لما هو ضد القاعدة ، في حين أنه محاولة تتميز بتصورها " قصيدة النثر إيقاعا ، وليست مجرد نثر كما يزعم بعضهم ، ولكن إيقاعها خافت وهامس ، ويختلف بطبيعته الهامسة الخافتة هذه عن إيقاع الوزن الأكثر توترا والأعلى صوتا ، وعلى هذا يفترض خلق الإيقاع في القصيدة الخالية من الوزن أن يكون الشاعر ذا حس موسيقي مرهف ، و يعي وعيا دقيقا أشكال الإيقاع وأنماطه في الشعر العربي."[1] وفي حين تظهر دراسة " دزيريه سقال " أكثر يقينية في تأصيل مفهوم الإيقاع الشعري يبدو شربل داغر أكثر حذرا في تأمل ظاهرة الإيقاع في قصيدة النثر إذ يقول :" إن صياغة هذا الشكل الإيقاعي المبتكر ليست باليسيرة أبدا "،[2] هذا الحكم بإطلاق صعوبة ما يقدم عليه المنظر يجعل الناقد يتوقع عواقب ما لا يتفق وطبيعة قصيدة النثر من حيث " يصعب علينا أن نصوغ شكلا لهذا الإيقاع نتبينه في سائر قصيدة بعينها " ، [3] بينما تبدو شاعرية " علوي الهاشمي " أكثر نزوعا إلى رحابة ما يعتمل في الوجدان الشعري من إيقاعية متدفقة إذ نجده يقول : "وليس كقصيدة النثر فضاء فسيح لا حدود له ، نظرا لكونها الخميرة الداخلية التي تمثل حركة الذات وأشواقها قبل أن تتشكل أو تخضع لنظام خارجي محدد ، إنها الإيقاع الحر اللامنضبط بعد ، في سياق وزني أو شكل فني. "[4]

---

(1) المرجع السابق ، ص 113 .
(2) شربل داغر : الشعرية العربية الحديثة ، دار توبقال للنشر، ط1 ، 1988 ، ص63 .
(3) المرجع نفسه ، ص 63 .
(4) السكون المتحرك ، ج1، (بنية الايقاع) منشورات اتحاد كتاب الإمارات ، ط1 ، 1992، ص 265 .

وعلى الرغم مما تتضمنه بعض التلميحات من احتمال تقنين الإيقاع في قصيدة النثر إلا أنه احتمال ضئيل ينتفي بوجود شرط الحرية ، بيد أنه من الواضح جدا أنها مسألة بالغة التعقيد أو كما يقول "شربل داغر" بأن " قصيدة النثر لم تزل حالة صعبة على الدرس ."[1] فهل تكمن الصعوبة في عدم اكتمال رؤيا نقدية مكافئة لهذه الحالة ، أو تعود بالأساس إلى طبيعة قصيدة النثر .؟

وقد نرى في قصيدة النثر إيقاعا منبجسا من لحظة الكتابة الشعرية وما ينتج عنها من دلالات ، ولكننا لا نستبعد دور بعض التراكيب والعناصر اللغوية التي تضفي في تشاكلها ، وتقابلها ، وتكرارها ، وتوازيها نوعا من التداعيات الإيقاعية تشبه تلك التي تحدثها الأوزان والقوافي .

غير أن جوهر الإيقاع في قصيدة النثر هو ــ في تصورنا ــ انطباع وجداني يوقعه الإحساس الباطني للشاعر وليس الأداة ، ولذلك فإن استخلاص أنماط إيقاعية من مجموع قصائد لا يكفي للحكم بأهمية هذه الأنماط .

وهكذا فانه لا يمكننا غير تلمس مساحة لانهائية من التشكيل والنسج غير المتشابه مراعين في قراءتنا مسألتين جوهريتين:

أولا ــ حرية الإيقاع التي تتجانس مع تناغم الروح المبدعة وهواجسها الداخلية .

---

[1] شربل داغر : الشعرية العربية الحديثة ، ص 64 .

ثانيا ــ محاولة استخلاص طبيعة هذا الإيقاع من النصوص ذاتها ووفقا لمبادئ التلقي ، وبما تمتلكه القراءة من حرية التأويل والتأمل .

فكيف تجلى إيقاع التقابل في قصيدة النثر ؟ أ هو تقابل دوال أم مدلولات ؟ أم هو نتاج رؤيا تتخذ من النقيض سبلا لتكثيف الصور الإيقاعية في المتشابه والمتجاور ، والمتضاد والمتماثل . ؟

من الثابت أن رؤية الدوال في تقابلها السطحي سوف ينزع عنها جاذبيتها وجوهر ما ترمي إليه ، كذلك فإن مثل هذا التقابل الشكلي لن يقدم أكثر من توصيفات قد لا تصل إلى لب ما نود الوصول إليه . وربما للسبب ذاته آثرنا ألا يقف إيقاع التقابل عند حدود تقابل الألفاظ والجمل ، بل يتعداهما إلى مستوى العلاقات الغيابية التي ترد في سياق المشار إليه عبر شفرات إيحائية غامضة تستلزم مشاركة الأنا القارئة .

تقول فوزية السندي في قصيدة "متواليات" :[1]

**قلبي يعمل بثقة واطمئنان**

**مثقلا بكابوس حبك وأمنه**

---

[1] فوزية السندي : هل أرى ما حولي ، هل أصف ما حدث [ ديوان ] ، المطبعة الشرقية البحرين ،1986 ، ص 93 .

**طريف أن نحلم هكذا**

**دون يقظة**

**كطفلين في منام وديع**

**أسائل الليل عن سر بكائه وعزلته**

**وأنت معي**

**لنمضي سويا كسحابة شقية**

**لا شأن لها بالصحو**

**نضحك سرا**

**لكن نبكي جهرا**

لعلنا نلاحظ الإيقاع في هذه المقطوعات يتصاعد بالتقابل ، و يظهر أنه إيقاع حاد ، متوتر ومشحون ؛ فعلى مستوى الألفاظ ودلالاتها يمكننا إحصاء التقابلات التالية:

**الاطمئنان/ الرعب**

**الحضور/ الغياب**

**الغيم/ الصحو**

**الضحك/ البكاء**

**السر/ الجهر**

**اليقظة/ الحلم**

وهذه الدلالات المباشرة من شأنها أن تحيل إلى دلالات باطنة ، يمكننا تصورها على الشكل التالي :

| | | |
|---|---|---|
| الاطمئنان/ الرعب | ← | التوجس والخوف |
| الحلم /اليقظة | ← | الهروب من المصير |
| الغياب/الحضور | ← | الوحدة / الفقدان |
| الغيم/الصحو | ← | اللامتناهي في الحلم |
| الضحك/البكاء | ← | الحقيقة / الواقع |

ولو أننا عدنا إلى سياق النص لوجدناه نسيجا من تقابل يقوم على ثنائية الحياة الرهيبة ، وهي ثنائية يصنع لحمتها [ الواقع ] ويحيك سداها [ الحلم ] لنستشف مدى قوة هذا التقابل الذي يندفع من أعماق المعلوم إلى حدود المجهول بكل ما يختلج النفس الشاعرة من أحلام وهواجس ، وما تتطلع إليه من اطمئنان وسعادة . وقد عكست هذه التجربة تجاوبا مذهلا مع إيقاع قصيدة النثر " ومن هنا يبدو تلفت شاعر التفعيلة في البحرين نحو قصيدة النثر طبيعيا في إطار تلك الظروف غير الطبيعية المكبوحة ، خاصة وأنه لم يلق في الساحة العربية من

حوله شكلا فنيا يعبّر عن انكسار أحلامه الجماعية التي عبرت عنها قصيدة التفعيلة ، سوى ذلك الفضاء الخاص اللامتشكل الحر ، المسمى قصيدة النثر والتي ليس لها قانون أبدي ، فهي تتوافق مع شاعر انكسرت أحلامه في الواقع وفي البنية الإيقاعية التي كان يسكنها. "[1] وقد تكون البنية التي ثار قاسم حداد على ثبوتها وخرج عن سكونها محلقا في فضاء الكلمة ، خالقا مخلوقاته الشعريـــة وعناصره المتحركة بالرمز والكثافة والإيحاء و الإيقاع المتفرد :

**قيل إنك الصدرُ الواسعُ**
**يقبلُ التوبةَ ويأخذ إلى الغوايةِ .**

**قلتِ إنه لي ،**
**جرحُكِ الذي تاجُ الملكِ و وردةُ الناس**
**قلتِ لي وحدي .**

**هاأنتِ أجمل من يقول**
**هاأنا أضعف من يسمع**
**....و يصدّقُ** [2]

تبدو البنية الإيقاعية في هذه المقطوعات وكأنها متروكة لسحر التراكيب وهي الجاذبية التي تميز النتاج الشعري برمته لقاسم حداد ،وتكاد هذه المقطوعات تنطق باتساع المفارقة بين الدوال [ التوبة/الغواية ] ، [ الملك/الناس ] ، غير أن

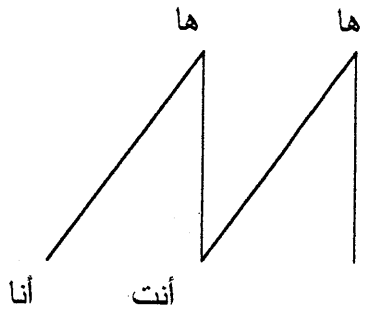
---

(1) علوي الهاشمي : السكون المتحرك ، ج 1 ، ص 265 .

(2) قاسم حداد: قبر قاسم ، ص 104 ، 105 .

الذي يكسر هذه المفارقة هو طبيعة الإسناد ، فلا تبرز القيمة الدلالية لهذه الدوال إلا من خلال الصوغ الشعري حيث الصدر الذي يقبل التوبة هو نفسه الصدر الذي يؤجج الغواية ، وحيث الجرح تاج للملك ووردة للناس .

وهكذا فإن اللغة تلبس الإيقاع ارتعاشات خفية ، ثم ما نلبث أن نشعر بنوع من العزف الموسيقي تعلنه النوتات الصوتية لحركة المد ، ونلمس بعض التموجات الإيقاعية على النحو الآتي :




ثم يتضاءل الإيقاع ويخفت بين أجمل [ من يقول ] وأضعف[ من يسمع ] تاركا لفضاء اللغة متعة السجال بين جمالية القول ورهافة الإصغاء .

واضح أن إيقاع التقابل في قصيدة النثر متلاحم مع التشكيل والدلالة ، بينما الإيقاع في قصيدة التفعيلة منفصل عنهما لأنه مقنن ، ولأنه عبارة عن

قوالب خارجية . وقد يكون السبب الذي جعل قصيدة النثر تقاوم صنمية العروض ، بل وتنقلب عليه بحجّة أن " هذا الإيقاع يطلع كضرورة من داخل اللغة الشاعرة وليست عنصرا خارجيا متعاليا على النص ، جرى الإقرار مسبقا به [ كما الوزن التقليدي ] وليست كذلك عنصرا تابعا للنص ، إنما هو جزء عضوي من حركة اللغة الاستعارية والمناخ المحبوك خيطا خيطا ، وكلمة كلمة." [1]

ولكن ، ألا تبدو حرية الإيقاع ضربا من التصدع والفوضى بحيث لن يصبح في الإمكان تمييز الشعر عن اللاشعر؟ وإذا دحضنا هذا التساؤل ، فهل يمكننا الاعتماد على الحدس والتخمينات في تصور شكل من الإيقاع عدا النظم العروضي ؟ .

ربما استطعنا تفهم فريق مو "GROUP MU " [2] في تقديرهم للإيقاع من خلال قولهم : ينسب الإيقاع ، كشكل زمني إلى النظام ، أي إلى نظام من التقديرات والتوقعات ، كذلك فإن التعرف إلى نظام إيقاعي يشترط التعرف إلى وحداته المتوقعة والظاهرة ، فالافتراض يصبح جزءا كبيرا من الحقيقة عندما يستند إلى القرائن الظاهرة في الوقت الذي تحيل إلى التوقع والشك.

---

[1] شاكر لعيبي قصيدة النثر بوصفها نوعا شعريا مخادعاWWW.AVAHIA CREATIVITY . COM /SHAKER.HTM

[2] ينظر ، شربل داغر الشعرية العربية الحديثة ، ص 63 .

يمكننا القول : إن جوهر الإيقاع في قصيدة النثر هو حرية اللغة المتدفقة في تفاعلها الداخلي مع وجدان الشاعر وهي النقطة التي يكف عندها الشعر عن أن يكون زخرفا أو نمطا .

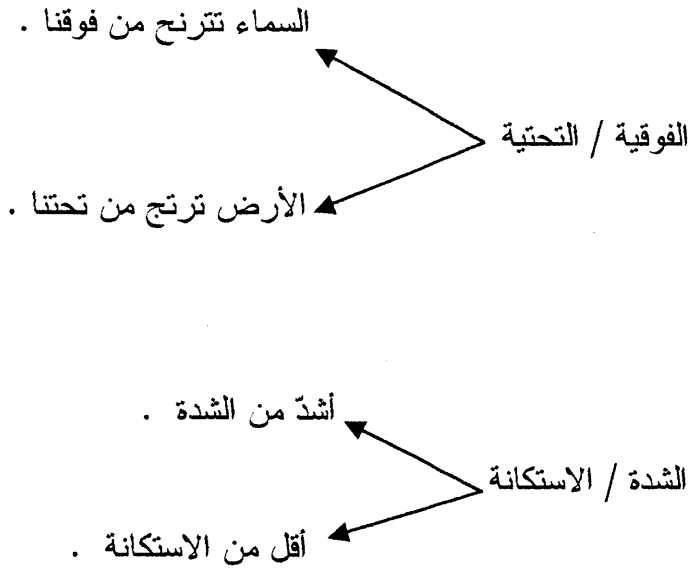
وبقدر تعدد النصوص وتنوعها واختلاف التجارب ، تتنوع الأشكال حيث لا يميزها سوى ذلك الإحساس بالصفاء الداخلي وهو يحملنا إلى أكثر الدهشات غنى و إيقاعية :

**نحن الذين قتلنا الملوك و قتلونا**
**عن أي شيء سنتحدث.....**
**كانت الأرض ترتج تحتنا**
**و السماء تترنح من فوقنا**
**و كنا الإنسيين ، و كنا حليب أمهاتنا المترنح**
**و كنا المياه التي لم تنفك عن التقعر كالمرايا**
**و التقهقر كالمذعور**
**نحن الإنسيين ، شهدنا أكثر من فرح و قيامة**
**أعلى من أعلى الموج الضارب في كل الجهات و الفصول**
**أشد من الشدة ، و أقل من الاستكانة** [1]

إن ما يفجّر الإيقاع في هذه المقطوعة ، هو ولا شك ، التقابل ، والأصح [تقابل الزمن ] ، ففعل الماضي في صيغة الجمع [كنا] يضمر حقيقة ما نحن عليه، وتتضاعف حدة هذا التقابل من خلال تضاد الحركات الآتية :

---

[1] شاكر لعيبي : كيف ( ديوان ) ، دار المدى ، ط1 ، 1998 ، ص 33 .




فاللغة في قصيدة النثر منوطة بوظيفة الإيقاع التي لا يمكن أن تنفصل عن العلامات الأخرى المشكلة للنص ، فلا يصبح الإيقاع نظاما مستقلا أو قالبا جاهزا، وإنما يتحول إلى انبثاق متواصل مع كل حركة تصدر عن الجملة ، أو الكلمة ، أو الحرف .

وإذا كنا نستعين في تحليلاتنا للإيقاع الشكلي ببعض المستويات الدلالية فذلك لأن الإيقاع في كليته نتاج نظام ملتئم بحيث لا يسيطر فيه نظام خارجي مثلما هو في القصائد العمودية ، وإنما تبرز أهميته بمقدار التناغم الشكلي الذي

تبديه الوحدات التركيبية في تكرارها وتوازيها و تقابلها . وهو ما أوحى إلينا بأن ننظر إلى بعض الإبداعات من حيث ما تتميز به من تقابلات لفظية ودلالية تثير لدى المتلقي إحساسا بقوى إيقاعية مسيطرة على الجو الشعري .

ولا يعني هذا ، بأي حال من الأحوال ،أن الإبداعات الأخرى لا ترقى إلى مثل هذا الإحساس ، كما لا يعني أن إيقاع التقابل هو الأداة المثلى أو الوحيدة لتناول طبيعة الإيقاع الشكلي في قصيدة النثر ، فهناك أنماط كتلك التي حددها ديزريه سقال ، وتلك التي يحاول النقاد والمنظرون أن يجدوا لها تطبيقاتها العملية من منظور سوزان برنار.

وقد حاولنا أن نمزج هذه الرؤى فوجدنا أن أهمها هو الرؤيا التحليلية التي تبحث في تلاؤم النصوص مع طرائق التناول التأملي ، وهو ما نطمح إليه في قراءتنا لبعض النصوص .

وإذا عدنا إلى مقطوعة " شاكر لعيبي" وجدنا الإيقاع مشدودا إلى حالة من التضاد العنيف ، تؤججه تفاعلات الـــ [ **نحن** ] بين حدة الفعل [ **قتلنا الملوك**] الذي يضاعف من حضور الفاعل وارتداده إلى مفعول به "لا نحوي" [ **قتلونا** ] . ثم ما تلبث اللغة تجر الإيقاع إلى أدنى مستويات التضاؤل حتى لا يبقى للشاعر شيء يتحدث عنه سوى تقابلات باهتة بين ما [ **كنا** ] من الشدّة والفوقية وما [**نحن عليه** ] من الاستكانة والتحتية .

ونلاحظ إيقاع التقابل يتعاظم كلما كان التعارض الدلالي صارخا كالذي نقرأه لإبراهيم شكر الله :[1]

**أنا حسن مفتاح هارب إلى الحدود**
**ولكن الحدود تبعد ، النهايات تنفتح عن**
**بدايات جديدة . الخيط الذي في يدي**
**طرفه عند حافة العالم ، والحافة ممسكة**

**بحدود الزمن . والزمن أحاجي**
**مكتوبة في قيعان الفناجين وراحات اليد**

**أنا حسن مفتاح رأيت أن كل شيء ممسك**
**بخناق كل شيء**
**وأن الزمن الماضي ، والزمن المستقبل**
**قائمان في اللحظة الحاضرة**
**واللحظة الحاضرة ضائعة بين طرفي**
**الماضي والمستقبل .**

---

[1] إبراهيم شكر الله : في الذكرى الأولى لوفاة أبيه ، مجلة شعر ، ع 23 ، صيف 1962 ، ص 26 .

تبرز هذه المقطوعة ُ اللامتناهي في الضياع ، وتعكس حالة من التيه ، فبين طرفي العالم خيط واه ، و[ أنا ] شاعر ، ضائعة .

وبين طرفي الزمن :

بدايات محدودة / نهايات مفتوحة

↓ ↓

**[ الحاضر ]** **[ المستقبل ]**

إن تقابل المغلق / المفتوح ، الفراغ / الامتلاء ، المكان / الزمان ، الأنا / العالم ، في هذه المقطوعة هو الذي يصعّد من إيقاع التيه الذي يتنامى بحس الفجيعة حيث المكان حدود منتهية ، والزمان دورة مغلقة .

# المبحث الثاني

## الإيقاع الدلالي و شاعرية التناغم الباطني

لكي تستمر قصيدة النثر كان عليها أن تقاوم تماسك النظم وفوضى النثر، وقد يكون بين هذا وذاك طابع التوتر الذي جعل سوزان برنار تحوم حول تقديرات وافتراضات بشأن إيقاع قصيدة النثر ، وهل يمكن أن يقعّد له ، معربة عن رأي لا يخلو من توجس وحيرة من خلال قولها: " ولكن البديهي أن كل قصيدة نثر حقيقية ، سواء أكانت " فنية " أم " فوضوية " ينبغي أن تمنحنا الإحساس بعالم مغلق ومكتمل عضويا " ،[1] ويختبئ وراء هذا الإحساس شغف بودلير بخصائص تعبيرية مفارقة للنظم وللنثر معا ، ولذلك فإن "مصطلح [موسيقى] الذي يستخدمه بودلير يجب ألا يفهم ، فحسب ، فيما يتعلق بموسيقى لفظية خالصة ؛ بل ــ أيضا ــ فيما يتعلق بخصائص إيحاء وخلق خاصة بالشعر؛ وهي خصائص تختلف تماما عن الخصائص التعبيرية المطلوبة في النثر العادي. وبدون هذه الخصائص الشعرية ، فلن تستطيع اللغة أن تصبح [ تعويذة إيحائية ]،"[2] فهذا الإقرار من بودلير يسعى إلى صرف النظر عن الخصائص اللفظية وتبعاتها من العناصر الخارجية ، ويحول الانتباه إلى ما يحدث في اللغة الشعرية من ترابطات غريبة " وفي أغلب الحالات يكسر بودلير الإيقاع عن عمد، ويشكل من نثره حركة تموج واندفاق ، بأكثر من أن تكون حركة توازن معماري ."[3]

---

(1) قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ، ص 146 .
(2) نفسه ، ص 161، 162 .
(3) نفسه ، ص 168.

وقد يكون بودلير الشاعر أقل حكمة من بودلير الناقد ، فحين تجرف اللغة الإحساس إلى الأعماق ، وتستله من الواقع لا يبقى للشاعر سوى الهذيان.

وبذلك تكون قصيدة النثر دعوة إلى تعطيل الإحساس المعهود ونفيه خارج الكوكب الجديد [ قصيدة النثر] ، " فمن أجل ترجمة حياة وروح بشر القرن التاسع عشر في كل تعقيداتها ، كان من الضروري استخدام شكل سلس ، ومتنافر بما يكفي للتوافق مع الحركات الغنائية للروح ، ومع تموجات أحلام اليقظة ، وانتفاضات الوعي ."[1]

لقد استنتج الشعراء أن نداء الأعماق لا يتلاءم مع النظام الكلاسيكي،و" أن المجرى المنتظم للبيت الكلاسيكـــي لا يتـــوافق واضطرابات وتعرجات الوجود الحديث ."[2]

وعبر هذه التعرجات والاضطرابات راح الشعر العربي ــ وقد بلغ به الضيق ببيته القديم مداه ــ يبحث لنفسه عن مسكن جديد ، وانفتحت البنية الإيقاعية على تشققات وفوهات لا تحد ، وبدت تجليا مفارقا ومغريا بموسيقى التناغم الباطني . "وهذا الوجود التكويني للإيقاع كنغم شرياني وباطني للقول الشعري ، هو الذي فضح الوظيفة التأطيرية للوزن بكل ملحقاته التقفويـــة والموسيقية الزائدة على الحقيقة الشعرية ، ولكنه ــ أي الإيقاع ــ ظل ملتبسا

---

(1) المرجع السابق ، ص 145.
(2) نفسه ، ص 146 .

غائما ، يصعب القبض على مؤطراته ، أو التنظير له حرفيا انطلاقا من لا ثبات القيمة الشعرية ذاتها ، وديناميةالانفعال الفردي ، واستنادا إلى كونه طاقة ذوقية خفية جدا غامضة الانبعاث والتأثير، تفرض وقعها وطزاجتها داخل كل نص بمزاج اللحظة والذات اللتين تجترحهما ، وبمقروئية استقبال منفتحة وغريزية، تمتلك الإقبالة الطرية للنفاذ إلى الهسيس المندس بين الكلمات، والقدرة على الإنصات لما بين شقوق النص ."[1]

بقي لنا لكي ندرك تعويذة بودلير الإيحائية أن نمتلك القدرة على الإنصات لهسيس الكلمات.

يقول أنسي الحاج :[2]

**لن أسميك اسما موسيقيا ولن أتبرع لك بمفاجأة**
**إنني شغوف بعريك حيث يأخذ هذياني مجده ، إنني**
**جائزة باسمك**

**ما معنى الرمز؟ فمٌ في الماء**
**ولكنني فمٌ أصلع وأعمالي مخترقة وبلا هدف**
**الرمز غيب**
**و سرتك تغيـّب العالم كدوار الماء**
**الرمز قوة و وهجك كسلٌ مسلح**
**و أنا جرثومة مدللة بين نهديك**

---

(1) محمد العباس: ضد الذاكرة [ شعرية قصيدة النثر ] ، المركز الثقافي العربي ط1، 2000، ص72 .
(2) ترتيلة مبعثرة ، مجلة شعر ع14 ص 25 .

**لقد عمدوهن بأسماء غريبة**
**إذا دعوتك شيئا فسأنساه**
**هناك كتب لها رائحة الغرف وأنا أناديها يا كتبا لك**
**رائحة الغرف . هناك شعر كالزجاج المكسر أناديه أيها**
**الشعر أيها الزجاج المكسر. ولكني لم أمسك لك بمنادى .**
**أنتِ واضحة تتعقبني سمرتك ولهاث رحمك يسكنني**

**تؤدين أدوارك في عيني و تفتحين شبابيكك في نخاعي**
**النثر آلة يقرض أذنك وتحلقين رجولته ! الشعر**
**و الحلم في مخدعك و مخدعك حيلة واعية !**
**ولسوف أدعوكِ**
**آه ماذا ؟**
**ولسوف أكتشف لكِ سجنا**
**آه**
**من يخرجني منه !**

أليس هو تأنيث اللغة المسلح بالحيل و الكسل ؟ ، ومع ذلك فإن أية محاولة لتفسير النص ستكون أشبه بحدس خاطئ ، وإن ما يتراءى لنا هو طغيان القوى المؤنثة للغة كما يراها أنسي الحاج [ تغيب العالم كدوار الماء ] بينما يعجز الشاعر عن التسمية ، وليس هناك ما هو أغرب من هذا الوضوح الغامض الذي يحير ويربك :

**ولسوف أدعوك**
**آه ماذا ؟**
**ولسوف أكتشف لك سجنا**
**آه من يخرجني منه !**

فلا يقع الشاعر إلا على ما يدعوه بارت " في اللغة سلطة وخضوع " أما الإيقاع هنا فهو إيقاع خالص متحرر من كل سلطة ، إنه يقبع في الأعماق ، ويندفع منها ، وبها ، أو كما يدعوه محمد العباس [نغم شرياني باطني] .

وإذا كان بودلير يرفض أن يظل "مشنوقا بالشكل القديم "[1] فإن مرد ذلك يعود إلى رفض التلاؤم أو التناغم مع الكون والحياة على اعتبار أن شاعر النثر الذي يعوض التماثلات العروضية والصوتية بتماثلات دلالية وشكلية لا يعكس أكثر من تنميط جديد ، "وعلى النقيض ، يكره الشاعر المتمرد ــ على حال الأشياء، وعلى القوانين الاجتماعية ، وعلى الوضع الإنساني ــ هذا التسلسل وهذا السحر المخدر: إنه يرمي بنفسه بعنف نحو أكثر أشكال النثر فوضوية ، وأقلها "وزنا" ، عندئذ يتخلى الشعرعن أن يصبح وسيلة اتصال بين الناس ، وفعلا اجتماعيا ، و" نغما " للنظام الكوني ، ليصبح " آلة جهنمية " يمتطيها الفرد ضد مجمل الكون، وعند تضاربها مع قوانين تركيب الجملة والمنطق ، فإنها تتضارب عبرها القوانين التي تحكم العالم المعروف ، مواكبة عالما آخر ، أكثر سطوعا وأكثر نقاء ،" قدسا " سماويا تصبح وسيلة للغزو والخلق في آن ."[2]

---

(1) سوزان برنار :قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ، ج2 ، ص 147.

(2) المرجع نفسه ، ص 159 .

غيرأن انتفاضـــة الحواس ، والتطلع إلى مفارقة البنية الكونية والاجتماعية، لم يكونا أمرا سهلا بالنسبة إلى قصيدة النثر العربية إلا في ما ندر من التجارب . وقد يكون السبب في ذلك سلطة الذاكرة الذوقية ، وتراكم الحس السمعي المنجرف إلى المادة الصوتية من جهة ، وثقل استحواذ ألفة التلقي المستغلق من جهة أخرى. الأمر الذي جعل من تبديد تلك البنية وتحطيمها مجازفة لا تحمد عقباها .

وقد خص علوي الهاشمي تجربة الشعر البحريني برؤية مفادها " أن الخروج عن أية بنية إيقاعية لا يتم إلا بعد انكسارها الناتج عن انفصام العلاقة وتوترها بين البنية والخارج عنها أو عليها ، فهو انعكاس لانفصام العلاقة بين الشكل والمضمون ، وهو ما دفع الشاعر التفعيلي إلى كسر قوقعته الوزنية المتحجرة التي تمثل خيبته وانكساره ؛ ليحرر أحـــلامه المغدورة وأشـــواقه المقتولة"[1] ، ويمكننا تعميم هذه الرؤية على قصيدة النثر العربية التي شهدت صراعا مع النمط القديم بوصفه ظلا يُخضع البنيات الأدبية والاجتمـــاعية لسلطته. غير أن اختراقية قصيدة النثر لمختلف السلط ، حرر جزءا كبيرا من الذاكرة الذوقية المستبدة .

واستطاع كثير من تجارب قصيدة النثر أن يخلص الشعر مـــن قوانين النظـــم ، وأن يخطـــو بـــه إلى فضـــاءات من التناغـــم الخالي من كل تـــلاؤم

---

[1] علوي الهاشمي : السكون المتحرك [بنية الإيقاع] ص 265 .

أو تطابق مع الواقع والكون ، وحتى مع الذات ؛ لأنه ليس نتاج بنية خطية موازية أو وليد لحظة متماسكة ، وإنما هو نتاج انشطار وجودي مغاير تماما ومتناقض. و" للتعبير عن كل هذه التناقضات ، وكل هذه الدوامة الذهنية ، يحتاج بودلير إلى شكل أكثر حرية من الشعر المنظوم الذي يلبي متطلبات أخرى بحركته الموزونة والمنتظمة والقابلة لترجمة [أو إنتاج] السكينة والنظام والانسجام"[1]. كذلك احتاج الشاعر العربي إلى هذا الشكل ، إلا أن هناك ما هو أهم من الشكل ، وهو القدرة على استيعابه ، وإدراك تجلياته ، وفهم أسرار آلياته واشتغاله . ويمكننا القول : إن أكثر الشعراء إدراكا لهذا الشكل هم أولئك الذين نقلوا تأملات سوزان برنار ، وتأثروا بالغرب الشعري .

ونقرأ لأدونيس[2] المقطوعة التالية:

**هاجري يا قصائد يا بجعات القلب .احملي في مناقيرك**
**الوطن واتركينا نقاتل الريح**

**في زغب النهار نختبئ وعلى سلالم الغيم نعلو.نثقب**
**أجفان القمر ونصيد أيائل الليل**

**لسيحون* هذه الأفراس المحمحمة ، لخراسان هذه**
**الرماح . بيتنا ذهب على سفوح هملايا ولبنان راية !**
**بأهدابنا لملمنا طحالب الأرض ، بعروقنا ربطنا**

---

(1) سوزان برنار : قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ، ص146 .
(2) مرثية القرن الأول ، مجلة شعر ، ع 14 ، 1960 ، ص34 .
* هكذا وردت في النص .

**الأزهار الهاربة. كنا نمد رئتينا أسلاكا للشمس ، نقتل**

**عشيقات التمساح،**
**كنا نغسل النهار المبقع ــ الحجر حرير تحت أقدامنا،**
**الأفق صهوة جيادنا ونعالها الرياح الأربع.**
**انكرنا أيها الرخام المزين بأسناننا ،انكرنا**
**يا كتاب الآجر**
**واصهلي يا أفراس الجنون القديم ــ ابحثي عن الأغنية**
**في أصداغ الموتى وعن السنابل في كآبة الحبر .**

إن اللغة في قصيدة النثر لا تسلك المنبسط السهل ، بل هي تتغلغل في توهج مستمر، وفي تنافر جذاب . وكلما ازداد إحساسنا بعنف النغم الشرياني، تمادت الأصداء في الاستحواذ على نشوتنا مكتسحة حتى فيوضاتنا الداخلية . وعبثا نحاول القبض على تدفقات ذلك الشريان الباطني حيث لا مقياس ولا قاعدة على غرار قوانين النظم . هناك فقط ما يشبه التدفق أو الانسياب .

ورب قائل يقول : إن هذا لا يصح إلا في حالات التأمل ، أما في حالة الدرس فإن الأمر يحتاج إلى براهين وإثباتات . غير أن طبيعة الإيقاع في قصيدة النثر توحي بالتفجر المستمر الذي لا حدود له . ولأجل صياغة أكثر موضوعية نقول : إن الإحساس لا يكفي لتعرّف التناغم الباطني ، ولكن بإمكان القارئ أن يجد في التنافر الذي يحدث المفاجأة تنوعا إيقاعيا مبهرا .

وربما يكمن جوهر التنافر في المقطوعة التي أوردناها لأدونيس ، في اندساس الضمائر المتنوعة [ أنت ِ/ نحن / أنتَ] ، وفي الانتقال عبر الأزمنـــة [الأمر/الحاضر/الماضي] . فظاهر الخطاب لا يقدم أكثر من تنوعات نحوية وبلاغية ، أما ما يستبطن من الدلالات فهو أكثر تعبيرا عن إيقاعية متحفـــزة ومنشطرة لا تعكس تعرجات الواقع ومتناقضاته ، وإنما ترفضهما فيما هي تحاول التحليق في متنافرها الخاص .

وفي أبسط التقديرات فقد " فرضت الاتجاهات التي أدت إلى سلطة الأبيات الحرة نفسها ، وذلك بين القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، وشيئا فشيئا ساد استعمال الأفعال على الصفات ، وراج استخدام الجمل القصيرة على سلسلة البناءات اللغوية ، كما بدأ الشكل ينفصل عن المضمون ، وأصبح هناك ميل إلى استخدام الأقواس،ولم يعد توجيه المعنى يحتاج إلى استعمال الأبيات ذات الامتداد المتساوي [ يقابله في العربية البحور]والقافية الواحدة بل العكس ."[1] وإذا كانت هذه التقديرات تتجاوب مع بداية انتفاضة الشعر الحر [ قصيدة التفعيلة ] فالأرجح أن قصيدة النثر هي تحطيم كلي للبنية التقليدية " القافية والوزن "،ولم يكن النثر اختيارا بقدر ما كان ملاذا ،وهو الرأي الذي جعل إحدى الباحثات تعتقد " أن الشعر يتجسد في الشكل المنثور أكثر مما يتجسد في القصيدة الموزونة، فهو يشبه رغبة، من الصعب أن تنتعش في لحظات القلق الصعبة ، وهو أيضا مفاجأة حين

---

[1] THE END OF THE LINE FOR MODERN POETRY. AMAJO 3 @ HUDSONET .COM.

أقترب منه بتعجب . إن القصائد تفاجئني في ردود أفعالها ، وفي تطويرها للمعاني ، ويفاجئني أيضا إيقاعها ... الإيقاع الذي أستنبطه من أصوات الكلمات ليس فقط شفويا بل ومرئيا أيضا ، ولأن الشعر مخلوق ثائر يثور على كل قانون ويتحدى كل سلطة ، كيف يمكنني أن أجعله يقتصر على القصيدة التقليدية الموزونة ." [1]

لقد عدّت قصيدة النثر لدى بعضهم نوعا أدبيا متعاليا ، لكننا نعتبرها حركية تحول في الرؤيا ، فسح المجال واسعا للتجريب ؛ وفيما يخص إيقاعها فهو انبجاس خفي متداخل مع التشكيل في ما هو امتداد للدلالة وتدفق منها ، وهذا الإيقاع لا يعتمد بصورة مركزة على وحدة النغمة ، ولا يعنى بتسلسلها وتوازيها الشكلي ، بل هو يلتقط توترات الوجدان الشعري ، وقد تحـــرر من القيود الخارجية .

كرس شعراء قصيدة النثر العربية قدرات شاعرية ومهارات فنية لاحتواء هذا النوع من الإيقاع ، ولتفادي النثر العادي حاولوا أن يلتمسوا في غواية اللغة وغموضها ما يستعينون به على دفع طاقة الإيحاء الإيقاعية " وثمة أمر هام آخر، وهو أن البنية الشعرية لا تبدوفي بساطة تلك الظلال الجديدة لدلالات الألفاظ ، بل إنها تكشف الطبيعة الجدلية لهذه الدلالات ،وتجلو خاصية التناقض الداخلي في ظواهر الحياة واللغة ،الأمر الذي تعجز معه وسائل اللغة العادية عن التعبيرعنه ،

---

[1] AMAL ALJUBBURI : A PERSONAL VISION OF POETRY AL DJDID, VOL 6 NO 31 SPRING 2000.

وربما كان الناقد الكبير" أندريه بيلي" من بين جميع الباحثين المشتغلين بالدراسات الشعرية ، هو أول من أدرك في وضوح هذه الطبيعة الجدلية للإيقاع الشعري."[1]

إن إعادة الإيقاع إلى النبع الجدلي من شأنه أن يبدد بعض الادعاءات باستحالة إيقاع داخلي ، وقد يتضح ذلك بصورة أفضل حين ندرك أن المتضاد في الحياة واللغة هو الذي يصنع الحركة . أما المتماثل والمتساوي فليس من شأنهما أن يضيفا شيئا إلى الكون ، عدا كونهما امتدادا للتناغم الحاصل فيه ، وهو ما ترفضه قصيدة النثر العربية التي تطلعت إلى صياغة وجود متفاعل :

**يمكنني أن أصعد السلم الخلفي**

**يمكنني أن أترك السقف عاريا إلا منه**
**وأن أتذكر بعض الأغطية التي غطتني بها أمي**
**بما فيها غشاء البطن**
**يمكنني أن أسمع عن الجدران**
**وشايات كثيرة**
**ولا أصدقها**
**يمكنني أن أقود كل عازفي الكمان**
**كل الرسل والأبطال**
**إلى الضواحي**
**أن أوزع عليهم نوبات حراسة حزني**
**يمكنني أن أعض لساني سهوا**
**وأندم**
**لأنني إن أفلت من الأبطال المهرة**

---

[1] يوري لوتمان : تحليل النص الشعري . تر ، محمد فتوح أحمد ، دار المعارف 1995 ، ص 71 .

**أحقادهم**
**فسيحسبونني طفلا بالغا [1]**

صحيح أن هناك الكثير من التجارب الشعرية لا ترقى إلى قصيدة النثر كونها لا تلبي العناصر التكوينية التي تطلعت إليها هذه القصيدة ، ولأن أغلبها ينحدر إلى النثر العادي ، لكن الحكم بغنى هذه التجارب أو تراجعها ، وقوتها أوضعفها ، لا ينقص من قيمة قصيدة النثر بوصفها شكلا فنيا مستقلا . وقد رأت آمال جبوري[2]أن المحافظين يرون في قصيدة النثر شكلا هجينا HYBRID ، ونوعا مستوردا من الغرب ، وتهديدا لروح القصيدة العربية ، غير أنها تعتقد بأن هذه القصيدة قد نالت شرعيتها ، أولا لأنها قصيدة ، وثانيا لأنها أصبحت جزءا يكمل القصيدة العربية . أما النثر فهو شيء يختلف ؛ لأنه كما اتفق التقليديون فهو أدنى مستوى من الشعر إن لم نقل إنه خلق منه.

لقد واجهتنا قصيدة النثر بتعدد الأقنعة ، وبدت في كل مرة مستعصية على الدرس ، وفي غياب قاعدة ممكنة لا يمكننا إجلاء أي غموض . وفي أبسط تقدير تظل محاولاتنا تحوم حول ما لا يمكن القبض عليه ، معتمدين على عناصر تكوينية ظاهرة وباطنة مستوحاة من النص الشعري ، وبالاعتماد على أطروحة سوزان برنار .

---

[1] عبد المنعم رمضان : تمرينات الساونا،(قصيدة) كتاب اليوم العالمي للشعر ، البحرين ، 2002 ، ص 36 .
[2] ينظر : AMAL ELDJUBBURI : A PERSONAL VISION OF POETRY.

ففي المقطع الشعري السابق يبدو تكرارلازمة **[يمكنني]** تأكيدا لإمكانية حضور قادر ، أو بمعنى آخر " حضور قوة " ، بينما يعكس الإيقاع الباطني تناغما بين المتنافر في اللغة والمتنافر في الحياة .

**فالطفولة / البلوغ** تفضي إلى تنافر شاعري ⟵ الأمومة ، ويظهر هذا التنافر الشاعري ليعيد التوازن إلى روح الشعر ، ويتدفق الإيقاع الداخلي موحيا بطاقة الإيحاء التي تقود النص إلى أقصاه .

تصر قصيدة النثر إذن على التحصن باللغة . فبعدما دحضت قوانين النظم كان عليها أولا أن تثبت هويتها بوصفها شعرا ، وثانيا ألا تكون نثرا عاديا ، وهي المعادلة التي جعلت الإيقاع يحظى باهتمام مضاعف لا يخلو من جدل ، فأغلب الدراسات تتجنب التنظير ، وترفض التقنين لهذا النمط من الإيقاع الذي هو في أبسط تعريف له ، هو انعكاس خفي لروح الكلمات ، وبالتالي فإن أية مقاربة أو تحليل لن يتعدى الأصداء المترددة بين الألفاظ والدلالات ، فهل هذا يعني استحالة مقاربة قصيدة النثر لقصور في الرؤية التحليلية . ؟ هذا غير صحيح ، اعتقادا منا أن الأمر متعلق باستحالة مطابقة الرؤية للنص ؛ فالإيقاع لا يمكن البرهنة عليه لأنه خرج عن التصنيف ، ولأن الجانب الشكلي منه يقع ضمن جملة من التقديرات ، مثل إيقاع التشاكل ، التقابل ، التكرار ، التماثل ...أما الجانب الأعمق منه فيتصل بالإحساس الغامض بالحياة ، وهو ما لا يستطيع أي منظور أن يجلوه ؛ لذلك راحت دراستنا تتحايل عليه بالمتنافر الدلالي ، والإيحاء

الإيقاعي، والإحساس ، وهي عناصر تكوينية مستوحاة كما ذكرنا من النص الشعري ومن أطروحة سوزان برنار .

من الطبيعي أن تتمايز هذه العناصر من تجربة شعرية إلى أخرى ، فقد تصل لدى بعضهم إلى حدّ لا معقول ، مثلما نقرأ لفوزية السندي قولها :

**فيما يغدق أشباحه بسكونه**
**وزرقته المطفأة لوميض الأشياء**
**تاركا أقنعته وهباته الغامضة**
**مساحة للضفاف**
**بوحشته الصقيلة يدلف دراية الشوارع**
**مهيمنا بلا مفر**
**للمخابئ في وجومها القاحل**
**والمعارك في جلجلة قتلاها**
**وبأس محاربيها المرير**
**يداهم أصقاع الوقت**
**بفذاذة وجرأة ومباشرة**
**تتصف بتحولاته الشرهة**
**وأعنته المطهمة بالطلاسم والأحجية**
**كل هذا**

## فيما يطرز الشاعر والقمر
## أنسجة الفضة وغلالة الهشيم [1]

ربما يكون الإيقاع أكثر جانبية حين لا ندرك كيف يتسرب بين شقوق العبارات في تحرك هيولي ، وتملص زئبقي . فليس للقارئ في هذه الحالة أن يرقب المتوقع ، ولكن عليه أن يتوقع لامألوفية الإيقاع الداخلي حيث لا نسق ، ولا نظام خطي ، ولا تسلسل نغمي ، لكن هناك تعبيرات واقعية مصقولة بلا وعي ، أو بحدس ماهر استبدل سحر تلك العبارات بالتماثلات الصوتية والعروضية ، وهي تنقل الإحساس إلى عالم من الغموض ، يتلاشى فيه الواقع والممكن في لحظة ذهول شعري يفيض بالإيقاعات المتوترة والصاخبة ، المصحوبة بضجر وسكون لا يقابله في هذه المقطوعة الشعرية سوى شاعر يطرز أنسجة الفضة .

يقول الشاعر عباس بيضون :

**كنا نحيك الهواء بخرم إبرة وننقل**
**الضوء بخرم إبرة أيضا ، وأنصتنا**
**للقوة التي سقطت بها تلك القطرة ، وكيف**
**أجيبت فورا . لقد توقف**
**هذا البصيص وسط**

---

[1] فوزية السندي : هل أرى ما حولي ، هل أصف ما حدث ، ص 38 .

**الغابة ، وما أمكن**
**أن نمضي . تجنب أيها الجندي**
**ناحية الشلال في طريقك إلينا ، واسمع**
**كيف استطعنا بذلك أن نصف**
**المنام الأول لمدينتنا .** [1]

يعتمد الإيقاع الداخلي في هذه المقطوعة على ترجمة التموجات الخفية التي تتوافق مع المشاعر العارمة ، ومما يشجع على اكتشاف هذا الإيقاع تفاوت الجمل بين الطول والقصر ، وهو ما يعكس حالة من عدم الاستقرار الوجداني أو حالة توتر. ومما يعضد هذا الاستنتاج ذلك التقطع الحاصل على مستوى البنية الشكلية ، والذي نشعر إزاءه بترددات منفلتة من أي تناغم ، لكونها منبثقة عن تلك الحالة .

وبالإضافة إلى تفاوت الجمل هناك خصوصية إيقاعية في قصيدة النثر تنتج عن شاعرية النثر الفوضوية .

إن الدعوة إلى إعادة صياغة العلاقة الذوقية فـــي واقع الشعر العربي ستظل معقودة على الممكن ، فباستثناء بعض النظريات الداعية إلى استنباط مجموع التلقيات عبر تاريخ الأدب ، ستظل قصيدة النثر اكتشافا لمعالم تحوّل

---

[1] عباس بيضون : خلاء هذا الفرح ، دار الجديد ، ط1 ، 1990 ، ص 17 .

عظمى في الاستجابة الذوقية . وفي ظل هذا الاكتشاف يبرز الدور المزدوج لقصيدة النثر؛ فهي في مستوى أول تعتبر تحوّلا حضاريا اكتسب في سياق التأثير الغربي مقومات جديدة ، وفي مستوى ثان تمثّلُ تحولا جماليا أفرز طاقة لامتناهية من الإيقاعات والرموز والتشكيلات المجازية الخارقة .

ظل الإيقاع في قصيدة النثر يشكل تحديا صعبا بحكم طبيعته المتحررة وغير المنضبطة ، وقد اعتبر النظر إلى الإيقاع الجديد بذهنية النظام الخليلي " قسرا للفاعلية الإيقاعية وقصورا في فهم منطلقاتها ، بسبب أن هذه التفاعيل إنما تتصف في النهاية بالمحدودية وعدم القدرة على الاستجابة للفاعلية الشعرية المتكونة "[1] . وقد برزت هذه الفاعلية الإيقاعية بموازاة مع فاعليات أخرى ، بحيث أصبح الخطاب الشعري يتبنى تراكيب أسلوبية مغايرة تمنح النص أقصى غاياته السحرية والشاعرية ، فانعكس ذلك على الفاعلية الإيقاعية التي " تستلزم الإنصات لعلاقاته التناغمية الصادرة عن تقابل المقاطع ... وتناغم النبرات بين حدة في الارتفاع وشدة في الانخفاض مما يولد حسا موسيقيا يثير دهشة المتلقي ، ويسلب مشاعره ، ويشبع توقعاته أو يخترقها ، ويجعله متعلقا بتوارد هذه العلاقات ، منشغلا باتصالها فيما يشبه السلم الموسيقي ."[2]

---

(1) يوسف حامد جابر : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ،ص 243 .
(2) خيرة حمر العين : شعرية الانزياح ، ص 243 .

غير أن الشعر في اعتقاد الكثيرين فن لا يستقيم له إيقاع إلا إذا كان وزنا، بل إن أغلبهم يعتبرونه العنصر الوحيد المميز لفن الشعر ، كما يرى آخرون أنـــه " لا يمكن قبول دعوى أصحاب قصيدة النثر في أن الموسيقى وليس الوزن هي التي تمنح الشعر اسمه هذا ، وأن في قصيدتهم النثرية موسيقى تجعل منها شعرا. فلكل فن نثري ــ أيا كان نوعه ــ موسيقى من نوع معين ."[1]

وإذا كان أصحاب هذه النظرة ينفون عن قصيدة النثر أية موسيقى مثلها في ذلك مثل بقية الفنون التي تختزن حسا موسيقيا معينا ، فإن ذلك لا ينقص من حقيقة جوهرية فرضتها قصيدة النثر ، وهي شاعرية الإيقاع بمستوييه الشكلي والباطني ، أضف إلى ذلك أن هذه القصيدة تعدّ قفزة في تاريخ تلقي الشعر العربي بحيث استطاعت أن تنقل القارئ من رتابة الوزن وسكون التفاعيل إلى حركية التدفق الإيقاعي المنفلت من قوالب جاهزة ، والذي لا يخضع إلا لتوترات الذات ، والمتناثر في الحياة واللغة ، وهو الأمر الذي يدحض الآراء التي تكرس مبادئ الخليل العروضية ، بل وتصر على تكرار وحداته النغمية من خلال استنكارها : " ولكن أنّى لنا السيطرة على أذن هذا المستمع إذا قدمنا له نصا لا يتحقق فيه التكرار الضروري لخلق الإحساس بالإيقاع ، أو قدمنا له في كل مرة نصا مختلفا ــ موسيقيا ــ عن النصوص التي سبقته."[2] بينما يصر النقاد الغربيون على تجاوز هذه الآراء لحدتها التقليدية ، معيدين التأمل في علاقة

---

[1] أحمد بسام ساعي : حركة الشعر الحديث في سوريا ، ص 23 .
[2] المرجع السابق ، ص 86 .

الشاعر بالنثر ؛ إذ من الواضح أن لشعراء قصيدة النثر مكتسبات جمة حققوها في ظل هذه العلاقة التي " يمكن أن تمنحهم بعض الأدوات أو الميزات التي قد تكون أقل أو أكثر استعمالا في الشعر ، لكنها في الوقت ذاته لا تؤدي أية وظيفة في النثر ، أي أنها تفتقر إلى كل تأثير يمكن أن تحدثه في ذهن القارئ ، أو شعوره. إن هذه الميزات يمكن أن تلمح أين وكيف للشعر أن يكون مختلفا عن النثر . وأحد هذه الأدوات المميزة هو **الإحساس في الشعر**.

يتسم الأسلوب الشعري باستخدام التفاصيل والعلاقات الذهنية من أجل استحضار الذاتية والمشاعر الحساسة ، أكثر من استخدامه هذه التفاصيل من أجل تجسيد الوقائع الموضوعية الممتعة . وبهذا فإن محتوى النص [ **المعنى** ] ينصهر في الأسلوب الأدبي [ **المبنى** ] الذي هو حلة نسجتها جمل الفنان ."[1]

لقد وعى فنانو قصيدة النثر ما يلزمهم من قدرة على النسيج المبتكر ، فانكبوا على النثر مستلهمين منه روح الشكل الأقدر على الاحتواء . يقول محمد الماغوط :

**الآن**

**والمطر الحزين**

**يغمر وجهي الحزين**

**أحلم بسلم من الغبار**

---

[1] JOHN BONFIRE : POETRY AND PROS , WWW. AMAJO3 @ HUDSONET .COM .

من الظهور المحدودبة
والراحات المضغوطة على الركب
لأصعد إلى أعالي السماء
وأعرف
أين تذهب آهاتنا وصلواتنا ؟
آه يا حبيبتي
لا بد أن تكون
كل الآهات والصلوات
كل التنهيدات والاستغاثات
المنطلقة
من ملايين الأفواه والصدور
وعبر آلاف السنين والقرون
متجمعة في مكان ما من السماء ... كالغيوم
ولربما
كانت كلماتي الآن
قرب كلمات المسيح
فلننتظر بكاء السماء
يا حبيبتي [1]

---

[1] محمد الماغوط : الآثار الكاملة ، ص 227 .

إن الإيقاع في قصيدة النثر بالإضافة إلى كونه انغماسا في روح الشكل هو أيضا استغراق جمالي لرد فعل المتلقي ، وتتحمل اللغة بوصفها مصدرا للنظامين **البث / التلقي** حيوية التفاعل التي تجعل من نص مـا إمكانـا شعريـا، " فالشعر ، هو اللغة كما تتبدّى في أقصى طاقاتها الدلالية والصوتية والإيقاعية ، وفي رهانها على غنى المعنى ، ورونق اللفظ ، والتي تجعل من النص الشعري في شكله النهائي بناء رمزيا ، ودلاليا ، مأهولا بالموضوعي ، ومطليا بغشاء لفظي محايث للمعنى ، كما تعيد تسمية الأشياء وفق الاتساع والدينامية التي تتيحها الوظيفة العلامية ، سواء بما تختزنه من طاقة التوصيل ، أو بقدرتها على الإيحاء والدّل ." [1]

وهكذا يبرز نص الماغوط وكأنه إظهار للعادي غير المكرس ، أو المألوف غير المأهول . فالصعود المرغوب فيه إلى السماء هو صعود شفاف وبريء وبدئي [ **سلّم من الغبار / ظهور محدودبة / راحـات مضغوطة على الركَب** ] إنه بمعنى آخر صعود معذب ومؤلم ؛ لأن الإرادة التحتية محـدودة القوى . لذلك نستبعد وجود تعارض بين [ **الأرض/السماء** ] على الرغم مما يوحي به العنوان من دلالة التقابل [ **العتبة/السماء** ] . وما يؤكد انعدام هذا التعارض هو دلالة الاحتواء التي شملتها السماء أمام تضاؤل قوى الروح التي تكتفي بالتساؤل والتنهد ،والرغبة ، والاستغاثة . كذلك ينتفي التعارض في الرحلة التصاعدية نحو سماء الله التي تصيِّر الدعوات والصلوات غيوما وأمطارا ، الأمر

---

[1] محمد العباس : ضد الذاكرة الشعرية ، ص 111 .

الذي يضع الإيقاع موضع إنصات خاشع حيث لا نشعر إزاءه إلا ببعض الهمسات والسلاسة والهدوء .

لقد حمل الشعر الجديد موسيقاه وتعابيره ، وسيصبح له ميراثه وتاريخه،إلا أن ذلك لم يفقده صلته بالماضي حيث لا يزال ينصت لسحره ، ويستعين بفيضه ؛ " فقد ورث الشعراء ــ عبر تاريخ الشعر العتيق ــ الاستعمال المفرط للغة المجازية من أجل الحبكة ، وتوضيح المعنى ، وتجسيد الإحساس المرهف للشاعر بوساطة الأسلوب . إن اللغة الشعرية في القصيدة هي هبة لم يمنحها الله لغير الشعراء ، هذه الهبة هي التي جعلت الشعراء في القديم يكتبون شعرا يغنى ، وهي نفسها التي تجعل شعراء اليوم يكتبون للقارئ الذي ينتظر منهم بعض الدلالات اللغوية ، وهذا لا يعني أن على الشعراء المحدثين التخلي عن تقاليدهم ، كما لا يعني أيضا أن عليهم التقوقع في عالم تلك التقاليد ، فأنا أعتقد أن على الشعراء المحدثين مسؤولية أن يبقى الشعر فنا يتميز بسحره الخاص ؛ فالشاعر يستطيع بوساطة الإبداع التجريبي [ قصيدة النثر] أن يوحد الشكل والمضمون ، والصورة والصوت لإعطاء القارئ أكثر مما يتوقع من القصيدة ." [1]

قد يكون من السابق لأوانه أن نحكم على تأصيل قصيدة النثر ، غير أن الاعتراف بها بات أمرا واقعا مسلما به وأكيدا ، بغض النظر عن دعاة الرفض

---

[1] JOHN BONFIRE: POETRY AND PROSE ,AMAJO 3@ HUDSONET.COM

من المحافظين الذين تمسكوا بالوزن واعتبروه عنصرا أساسا للشعر. وحتى وإن لم يستقر مفهوم قصيدة النثر في دلالة معينة ،أو تعريف نهائي ، فإن أهم ما يميزها هو الجمع بين النقيضين في شكل مغاير.

لقد أثبتت الشواهد أن الأشكال الأدبية تنمو وتزدهر ، وتتلاشى وتتقرض ، وتبقى فاعلية التواصل بينها مستمرة للحفاظ على قوى التوازن . ومن غير المعقول ــ ضمن هذا المنظور ــ ألا يكون لقصيدة النثر، بوصفها ثورة جمالية في الشكل الأدبي ، ذلك الحضور والغنى اللذان تتحصن بهما ؛ فقد راهنت هذه القصيدة منذ البداية على لعبة اللغة في مراميها الدلالية والأسلوبية والإيقاعية .

# خاتمة

ظهرت قصيدة النثر في فترة من فترات تبدلات الذوق، وتحولات الفكر،وفي أفق من التصدي للأنماط الكلاسيكية والأشكال التقليدية ، ورافقتها موجة من الحركات الأدبية الداعية إلى تجديد روح الفن وتحريره من القوالب الجاهزة . وقد كانت التيارات الحداثية أقرب إلى روح العصر الذي برزت وتطورت في أجوائه قصيدة النثر الغربية التي انبثقت بوصفها تمردا على نظام العروض ، ثم انتقلت لتصبح ثورة شاملة على معايير الكتابة الشعرية ، إلى أن تحولت لتصير نوعا أدبيا مستقلا يستمد خصائصه الأسلوبية والجمالية ، ومكوناته الإيقاعية من اللغة الشعرية.

وواجهت قصيدة النثر جملة من الاعتراضات تمثل أكثرها في ازدواجيـــة [ **الشعر/النثر** ] أو كيف يتأسس الشعر من نقيضه ؛ وهو التساؤل الذي زلزل المفاهيم، وأحدث هزة ذوقية لدى المتلقي . أضف إلى ذلك أن رهان الإيقاع في هذا النوع الأدبي ظلّ من أعظم التحديات التي لم تفلح مختلف التنظيرات الأدبية في تحديد معالمه ، أو طبيعته ومفهومه .

وقد نُظر إلى قصيدة النثر في سياق التحولات الحضارية المتنوعة على أنها **نص مختلف** شكلا ودلالة ، مما استوجب **قراءة مغايرة** تستجيب لتغايرات هذا النص وانشطاراته.

وقد تمثل الشاعر العربي هذه التحولات بما ينسجم والأفق المعرفي والثقافي للمجتمع العربي . وبرزت آثار الاحتكاك والتأثر بالغرب في تبني أغلب شعراء نهاية القرن الماضي قصيدة النثر بوصفها الشكل الأكثر تعبيرا عن فكرة التحرر والانعتاق.

ولقد تم ــ في مرحلة أولى ــ نقل المنظور الغربي برمته ، ممارسة وتأصيلا ، وهو المنظور الذي كرسته **مجلة شعر اللبنانية** انطلاقا من مبادئ **سوزان برنار** واشتراطاتها في كتابها " **قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن** " ثم ما فتئت قصيدة النثر العربية تفسح لنفسها مكانا في أفق تلقي القارئ العربي الذي زودته الترجمات بالمفاتيح الدلالية والإيقاعية لهذا النوع الأدبي الجديد ، وساقته رغبته في التجديد إلى شكل من الاستجابة الجمالية المختلفة .

وفي خضم ذلك تأسس بحثنا على افتراضات عديدة ، أهمها :

**المنظور التاريخي وفلسفة التجريب** : حيث ترتبط معظم الحركات في بحثها الدؤوب عن الجديد ، بالتبدلات التاريخية وانعكاساتها الجدلية على مستويات التفكير والفعل . ومن ثم بدا لنا أن قصيدة النثر جزء من التطور الفكري للإنسان الذي لا يتوقف عن التجربة ، ولا يكف عن التساؤل .

**المنظور التفسيري وحركية التأمل :** وقد رأينا فيه تجسيدا لمبدأ التوسط بين التجربة الذاتية/الانطباعية ذات الأدوات التحليلية المباشرة ، والتجربة التأملية المفتوحة على الاحتمال ، ثم حاولنا إعادة النص في كل مرة إلى ينبوعه [ **اللغة** ] لمعرفة المستوى الفني الذي انتهت إليه قصيدة النثر العربية .

ضمن هذين المنظورين ، حاولنا استخلاص النتائج التالية :

* إسهام قصيدة النثر العربية في انتقال الحركة الشعرية إلى مستوى تفعيل البنى النصية في جدلياتها المستمرة مع البنيات الاجتماعية والكونية. أو بمعنى آخر قدرة القصيدة على احتواء جدل التحولات الحضارية.

* تقريب الهوة بين الأجناس الأدبية وانصهارها في مفهوم النص أو الخطاب .

* تفعيل دور القارئ [ الناقد ] واعتباره علامة نصية مكملة للإنتاجية النصية ، وانتشار ثقافة التلقي بما يخدم تطور الذوق الجمالي .

* تحرير مفهوم الإيقاع من رتابة الأوزان ، وسلطة القواعـــد العروضية ، والتحليق به في مدارات اللغة .

* تعزيز عنصر **التجريب** ، والنظر إليه في صلب العلاقة بالتراث، والاحتكاك بالآخر.

ويتطلع البحث إلى أن تكون هذه الدراسة فاتحة لإثارة مزيد من التساؤلات حول التحولات التي أحدثتها قصيدة النثر العربية ، سواء في مستوى إنجاز الخطاب الشعري ، أو في مستوى تلقيه ، بما يغني المجال المعرفي في البحوث والدراسات تباعا .

# فهرست المصطلحات

| | |
|---|---|
| SENSIBILITY | إحساس |
| LITERALNESS | الأدبية |
| APPRECIATIVE RESPONS | استجابة ذوقية |
| ENVISAGE | الاستشراف |
| METAPHOR | استعارة |
| STYLISTICS | الأسلوبية |
| NARRATIVE STYLISTIC | أسلوبية السرد |
| ENLIGHTENMENT | الإشراق |
| MECHANISM | آليات |
| TEXT PRODUCTIVITY | إنتاجية النص |
| DEVIATION/ECART | انزياح |
| SYNOPISIS | الإيجاز |
| EXTERNEL RHYTHM | إيقاع خارجي |
| INTERNEL RHYTHM | إيقاع داخلي |
| SEMANTIC RHYTHM | إيقاع دلالي |
| DIFFERENCE | اختلاف |
| AMANATION-ARISE | انبثاق |
| EMISSION | الانبعاث |

| | |
|---|---|
| SYMBOLIC STRUCTURE | البناء الرمزي |
| MYTHOLOGICAL STRUCTURE | البنى الأسطورية |
| STRUCTURE | بنية |
| NARRATIVE STRUCTURE | البنية السردية |
| ORGANIZATION | التأصيل |
| ENLIGHTENED CONTEMPLATION | التأمل الإشراقي |
| UBJECTIVE CONTEMPLATION | التأمل الذاتي |
| HERMENEUTIC | التأويل |
| ADVOCATION | التأييد |
| RENOVATION | التجديد |
| EXPERIMENTATION | التجريب |
| MANIFESTATION | التجلي |
| TRANSCENDANCY | التخطي |
| IMAGINATION | التخييـــل |
| MIEN PROVING | التدليل السيمي |
| APPRECIATION | تذوق |
| HERITAGE | التراث |
| INQUIRY | التساؤل |
| HOMOLOGY | تشاكل |
| FORMATION | التشكيل |
| PATRIMONIAL FORMATION | التشـــكيل بـــالموروث |

| | |
|---|---|
| CONTRAST | تضاد |
| CORRELATION | تعالق |
| COMPLICATION/RAMIFICATION | التعقيد |
| DIFFERENTIATION | تغاير |
| INDIVIDUALISM | تفرد |
| OPPOSITE | تقابل |
| MIMICRY | التقليد |
| CODIFICATION | تقنين |
| ABRIDGEMENT | التكثيف |
| REPETITION | تكرار |
| RECEPTION | التلقي |
| REVOLT | تمرد |
| DIFFERENTIATION | تمايز |
| INTERTEXTUALITY | التناص |
| HARMOZATION | تناغم |
| DISCORDANCE | تنافر |
| PARALLISM | التوازي |
| CONVEY/TRANSMIT | التوصيل |
| ILLUMINATION | التوهج |
| MYSTIC, SUFI AESTHETICS | الجمالية الصوفية |
| MODERNISM | الحداثة |
| INTUITION | الحدس |

| | |
|---|---|
| SUBSTITUTION | الحلول |
| DISCOURS | الخطاب |
| SIGNIFICATION | الدلالة |
| VISION | الرؤيا |
| MYSTIC VISION | رؤيا التصوف |
| REDEMTION VISION | رؤيا الخلاص |
| DRAMATIC VISION | الرؤيا الدرامية |
| REVELATION VISION | الرؤيا الكشفية |
| REJECTION | الرفض |
| SYMBOL | الرمز |
| PERSONAL SYMBOL | الرمز الشخصي |
| TEXTUAL SYMBOLISM | الرمزية النصية |
| NARRATION | السرد |
| CONTEXT | السياق |
| SEMIOLOGY | سيمياء |
| POETRY | الشعر |
| FREE VERSE | الشعر الحر |
| PROSE POETRY | الشعر المنثور |
| POETICALNESS | الشعرية |
| REFENTIAL DOMAIN | الصعيد المرجعي |
| CONCEPTUAL DOMAIN | الصعيد المفهومي |

| | |
|---|---|
| IMAGE | الصورة |
| PARTIAL IMAGE | الصورة الجزئية |
| COMBINE IMAGE | الصورة المركبة |
| PHRASEOLOGY | الصياغة |
| INSPIRATION CAPACITY | الطاقة الإيحائية |
| PASSION | العشق |
| RESENCE RELATIONS | علاقات الحضور |
| ABSENCE REALTION | علاقات الغياب |
| SIGN | علامة |
| AMBIGUITY, MYSTRY | الغموض |
| READING | القراءة |
| PROSE POEM | قصيدة النثر |
| BREAK | القطيعة |
| INTENSITY | الكثافة |
| METONYMY | الكناية |
| ENTITY | الكينونة |
| TIMELESSNESS | اللازمنية |
| UNFAMILIARITY | اللامألوفية |
| INFINITE | اللامتناهي |
| SIGN LAGNUAGE | اللغة الإشارة |
| ELUCIDATIVE LANGUAGE | اللغة الإيضاح |
| POETIC LANGUAGE | اللغة الشعرية |

| | |
|---|---|
| SYMBOLIC IMAGINARY | المتخيل الرمزي |
| MENTAL IMAGINARY | المتصور الذهني |
| INTELLECTUALITY | المثاقفة |
| TROPE | المجاز |
| RHETORICAL METAPHOR | المجاز البلاغي |
| STRUCTUAL METAPHOR | المجاز البنائي |
| METAPHOR IMAGRY | المجاز الصوري |
| ABSTRACTS | المجردات |
| ANONYMITY | المجهولية |
| PERCETIBLE | المحسوسات |
| FLEXIBLITY | المرونة |
| ANALOGY | المطابقة |
| POETIC DICTIONARY | المعجم الشعري |
| SUFFERING | المكابدة |
| MEANING OF THE MEANING | معنى المعنى |
| MUSIC | موسيقى |
| PROSE | النثر |
| POETIC PROSE | النثر الشعري |
| SYSTEM | نسق |
| TEXT | نص |
| REALISM | الواقعي |
| AFFECTION | الوجد |

DESCRIPTION الوصف

THE REFERENTIAL FUNCTION OF LANGAUGE الوظيفة المرجعية للغة

# فهرست المصادر والمراجع

# أولا : الأعمال الشعرية :


**أدونيس** : الآثار الكاملة ، دار العودة بيروت ، 1985 .

**أدونيس** : هذا هو اسمي " وقصائد أخرى " ، دار المدى ، 1996 .

**أنسي الحاج** : لـــن ، دار الجديد ، ط 3 ، 1994 .

**أنسي الحاج** : الرأس المقطوع ، دار الجديد ، ط 3 ، 1994 .

**جبرا إبراهيم جبرا** : بيت من حجر " قصيدة " ، مجلة شعر ، ع 2 ، 1957 .

**سليمان عواد** : أغاني زهرة اللوتس ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1982.

**شاكر لعيبي** : كيف ، دار المدى ، ط1 ، 1998 .

**عائشة أرناؤوط** : الوطن المحرم ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ،ط1 ، القاهرة ، 1987 .

**عباس بيضون** : خلاء هذا الفرح ، دار الجديد ، ط1 ، 1990 .

**عبده وازن** : أبواب النوم ، دار الجديد ، ط 1 ، 1996 .

**فوزية السندي** : هل أرى ما حولي ، هل أصف ما حدث ، المطبعة الشرقية ، البحرين ، 1986 .

**فيصل خليل** : فضاء شاسع للحب ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1984 .

**قاسم حداد** : قبر قاسم ، دار الكلمة للنشر والتوزيع ، ط1 ، البحرين ، 1997 .

**قاسم حداد** : يمشي مخفورا بالوعول ، ط 1 ، البحرين ، 1986 .

**محمد الماغوط** : الآثار الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ط 2 ، 1981 .

**محمد عمران** : كتاب الملاجة ، دار المسيرة ، بيروت ، ط 1 ، 1980 .

**نذير العظمة** : اللحم والسنابل " قصيدة " مجلة شعر ، ع 3 ، 1957 .

# ثانيا : المصـادر


**القرآن الكريم**

**أبو الفرج الأصفهاني** :الأغاني، تحقيق لجنة ،مجلد 1 ،الدارالتونسية ،1982 .

**أدونيس " وآخرون "** : مجلة شعر ، دار الآداب ، 1957 وما بعد .

**أحمد بزون** : قصيدة النثر العربية ، دار الفكر الجديد ، ط 1 ، 1996 .

**الجاحظ [ أبو عثمان عمرو بن بحر ]** : الحيوان ، تح / عبد السلام هارون ، دار الحلبي ، 1965 .

**سوزان برنار** : قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا ، ترجمة زهير محمد مغامس بغداد ، دار المأمون للترجمة ، 1993 .

**سوزان برنار** : قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ، ترجمة راوية صادق ، دار شرقيات ، القاهرة ، 1998 .

**عبد الإله الصايغ** : دلالة المكان في قصيدة النثر ، دار الأهالي للطباعة ، سوريا 1999 .

**عبد العزيز موافي** : تحولات النظرة وبلاغة الانفصال " دراسة وقضايا فـــــي قصيدة النثر العربية " الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ،1999 .

**عبد المنعم الحفني**: معجم الصوفية ، دار المسيرة ، 1980 .

**النفري "محمد بن عبد الجبار"**:المواقف والمخاطبات ،تحقيق :آرثر يوحنا أربري، تقديم عبد القادر محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1985 .

**يوسف حامد جابر** : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، دار الحصاد ، دمشق ، ط 1 ، 1991 .

# ثالثا : المراجـع

**أحمد بسام الساعي** : حركة الشعر الحديث في سوريا، دار المأمون للتراث . دمشق، ط1 ، 1978 .

**أدونيس** : زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1978 .

**أدونيس** : الصوفية والسوريالية ، دار الساقي ، ط1 ، 1996 .

**أدونيس** : فاتحة لنهاية القرن ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1980 .

**أدونيس** : مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، بيروت ، ط3، 1979 .

**أسيمة درويش** : مسار التحولات قراءة في شعر أدونيس ، دار الآداب ،1999 .

**إليزابت درو**: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ترجمة : محمد إبراهيم الشـــوش ، مكتبة منيمنة ، بيروت ، 1961 .

**جبرا إبراهيم جبرا** : الرحلة الثامنة ، الؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1979 .

**جبرا إبراهيم جبرا** :النار والجوهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3 ، 1982 .

**خالد بلقاسم** : أدونيس والخطاب الصوفي ، دار توبقال ، ط1 ، 2000 .

**خليل ذياب أبو جهجهة** : الحداثة الشعرية العربية " بين الإبداع والتنظير والنقد دار الفكر اللبناني ، بيروت .

**خيرة حمر العين** : جدل الحداثة في نقد الشعر العربي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1997 .

**خيرة حمر العين** : شعرية الانزياح " دراسة في جمالية العدول " دار حمادة للدراسات الجامعية ، الأردن ، 2001 .

**سامي مهدي** : أفق الحداثة وحداثة النمط ، دار الفنون الثقافية ، بغداد، 1988 .

**سعيد الغانمي** : أقنعة النص ، دار الشئون الثقافية ، العراق ، 1991 .

**سلمى الخضراء الجيوسي** : الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط1 ، 2001.

**شربل داغر** : الشعرية العربية الحديثة ، دار توبقال للنشر ،ط1 ، 1988 .

**صقر أبو فخر** : حوار مع أدونيس [الطفولة ، الشعر ، المنفى ] المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، 2000 .

**صلاح فضل** : شفرات النص ، دار الفكر، القاهرة ، ط1 ، 1990 .

**عادل ضاهر** :الشعر والوجود [ دراسة في شعر أدونيس ] دار المدى ، ط1 2001.

**عبد الحميد جيدة** : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، مؤسسة نوفل لبنان ، ط1 ، 1980 .

**عبد القادر فيدوح** : الجمالية في الفكر العربي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1999 .

**عبد القادر فيدوح** : الرؤيا والتأويل ، ديوان المطبوعات الجامعية،وهران،1994.

**عبد الكريم حسن** : لغة الشعر في " **زهرة الكيمياء** " [ بين تحولات المعنى ومعنى التحولات ] ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، ط1، 1992 .

**عبد الكريم حسن** : المنهج الموضوعي [نظرية وتطبيق] ، دارشراع للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق ، ط2 ، 1996 .

**عز الدين إسماعيل** : الشعر العربي المعاصر" قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي ، مصر ، 1967 .

**علوي الهاشمي** : السكون المتحرك ، ج1 [ بنية الإيقاع ] ، منشورات اتحاد كتاب الإمارات ، ط1 ، 1992 .

**علوي الهاشمي** : ظاهرة التعالق النصي [ في الشعر السعودي الحديث ] ، سلسلة كتاب الرياض ، السعودية ، 1998 .

**علي الشرع** : بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس ، اتحاد الكتاب العرب . دمشق ، 1987 .

**علي جعفر العلاق**:في حداثة النص الشعري ،دارالشئون الثقافية،العراق 1999 .

**علي عشري زايد** : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر . ط 1 ، طرابلس ، ليبيا ، 1978 .

عمر الخيام : الرباعيات ، ترجمة أحمد رامي [ ديوان ] دار العودة ، 1982.

**كمال خير بك** : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، المشرق للطباعة والنشر والتوزيع ، ط1 ، 1982 .

**مايكل ريفاتير** : دلائليات الشعر ، ترجمة : محمد معتصم ، مطبعة النجاح ، المغرب ، 1997 .

**محمد العبد** : اللغة والإبداع الأدبي ، دار الفكر ، مصر ، 1989 .

**محمد بنعمارة** : الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر ، مطبعة المدارس ، ط1 ، 2001 .

**محمد بنعمارة** : الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، دار المدارس ، ط1 ، 2000

**محمد العباس** : ضد الذاكرة [ شعرية قصيدة النثر ] ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 2000 .

**محمد فتوح أحمد** : واقع القصيدة العربية ، دار المعارف ، مصر ط1 ، 1984.

**محمد لطفي اليوسفي** : كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، دار سراس ، تونس ، 1992 .

**محمد مفتاح** : التلقي والتأويل ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1994 .

**مصطفى ناصف** : نظرية التأويل ، النادي الأدبي ، جدة ، ط1، 2001 .

**منير العكش**:أسئلة الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1979،1

**نازك الملائكة** : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، ط6 ، 1981 .

**نذير فوزي العظمة** : قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث ، النادي الأدبي الثقافي ، جدّة ، 2001 .

**نور ثروب فراي** : الماهية والخرافة " دراسة في الميثولوجية الشعرية ، ترجمة: هيفاء هاشم ، منشورات وزارة الثقافة ،سوريا ، 1992 .

**الهادي الجطلاوي** : مدخل إلى الأسلوبية ، المغرب ، 1992 .

**هربرت ريد** : طبيعة الشعر ، ترجمة : عيسى علي العاكوب ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، 1997 .

**وفيق خنسة** : دراسات في الشعر السوري الحديث ،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، ط2 ، 1982 .

**يمنى العيد** : في معرفة النص ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، 1983 .

**يوري لوتمان** : تحليل النص الشعري ، ترجمة ، محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، 1995 .

**يوسف سامي اليوسف** : ما الشعر العظيم ، اتحاد الكتاب العرب ،دمشق 1981.

## رابعا : الدوريات


**إبراهيم شكر الله** : في الذكرى الأولى لوفاة أبيه [ قصيدة ] ، مجلة شعر،ع 23 ، 1962 .

**أدونيس** : في قصيدة النثر، مجلة شعر ، ع 14 ، دار مجلة شعر ، 1960 .

**أدونيس** : مرثية القرن الأول [ قصيدة ] ، مجلة شعر ، ع 14 ، 1960 .

**أنسي الحاج** : ترتيلة مبعثرة ، [ قصيدة ] ، مجلة شعر ، ع 14 ، 1960 .

**تزفيتان تودوروف** : الشعر دون نظم ، ترجمة : فاطمة قنديل ، مجلة فصول المجلد 15 ، ع 8 ، 1996 .

**توفيق صايغ** : من الأعماق صرخت لك يا موت [ قصيدة ] مجلة شعر، 16 ، 1960 .

**جورج طراد** : يوسف الخال في حديث لم ينشر ، مجلة الناقد ، ع 35 ، 1991.

**حاتم الصكر** : قصيدة النثر والشعرية العربية الحديثة ، مجلة فصول م 15 ،ع3 ، خريف 1996 .

**خلدون الشمعة** : المثاقفة الإليوتية ، مجلة فصول ، م 15 ، ع 3 ، 1996 .

**خيرة حمر العين** : حركية الخصب من خلال توظيف الأسطورة في شعر خليل حاوي ، مجلة إشارات ، لبنان، ع 4 – 5 ، 2000 .

**خيرة حمر العين** : محاولة سوسيولوجيا الرواية ، مجلة الآطام ، السعودية ، ع 8 سنة 2000 .

**خيرة حمر العين** : النص الوارد / النص المحتمل ، مجلة الموقف الأدبي، ع 296/295 ، سوريا، 1995 .

**دزيريه سقال** : قصيدة النثر العربية [ أنماط الإيقاع ] ، كتابات معاصرة ، ع 30 ، 1997 .

**شوقي بزيغ** : اللغة الشعرية بين التطوير والتفجير ، مجلة البحرين الثقافية ، ع 31 ، عام 2002 .

**عبد المنعم رمضان** : تمرينات الساونا ، [ قصيدة ] كتاب اليوم العالمي للشعر ، ملحق ، الأيام ، البحرين ، 2002 .

**فاروق مواسي** : مشكلة تحديد المصطلح ، مجلة الناقد ، ع29 ، 1990 .

**محسن أطميش** : مداخل تأملية لرؤية النص الشعري ، مجلة فصول ، م 15 ع 2 ، 1996 .

**محمد جمال باروت** : الأليف الغامض ، مجلة الناقد ، ع 30 ، 1990 .

**محمد مصطفى هدّارة** : النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث ، مجلة فصول ، م1 ، ع 4 ، 1981 .

**المختار حسني** : نظرية التناص ، مجلة علامات ، مجلد 3 ، 1999 .

**وليد سعيد الشيمي** : نازك الملائكة وقصيدة النثر ، مجلة عالم الفكر ، ع 2 ، م 30 ، سنة 2001 .

**يوسف زيدان** : الشعر الصوفي المعاصر ، مجلة فصول ،م 15 ،ع 3 ، 1996.

## خامسا : المراجع الأجنبية

**Amal aldjubburi:** personal vision of poetry, aldjadid ,vol 6 no 31 , spring 2000. Amajo 3 @ hudsonet.com .

**Bal dik,chins** : the oxford concise dictionary of literary terms. Oxford university press, great clarendon street , oxford, England. 1996..

**Drury, john**: The poetic dictionary. Library of congress cataloging- publication data united states . 1995

**Harpen & Row** :The prose poems an evolving from . selected poems . new , 1986

**Meriam webstaer s** collegicate dictionary tenth edition meriam –webster, incorporated . u.s.a . 1997 .

**John bonfire :** poetry and pros , Amajo 3 @ hudsonet.com .

**Robent biys**: Leoping poetry,an I dea with poems traslation , boston,1972

**The End of the line for modern poetry**. Amajo 3 @ hudsonet.com .

**WWW** . avahia creativity.com /shaker.htm .

# فهرست المطالب

# فهرست المطالب


إهداء

مقدمة أ ــ ك

الفصل الأول : المخاض التاريخي التجريبي 1 ــ 45

**المبحث الأول : المخاض التاريخي وانحراف المصطلح** 2

أ ــ الانكشاف والتجلي 3

ب ــ مفارقة التسمية 10

ج ــ خصائص قصيدة النثر 27

**المبحث الثاني : المخاض التجريبي/الرفض و التأييد** 36

أ ــ صراع الرفض والتأييد 37

ب ــ أوهام قصيدة النثر 41

الفصل الثاني : تحولات الشكل 103 ـ 46

**المبحث الأول : أسلوبية السرد والمجاز البنائي** 47

**المبحث الثاني : حركية الصورة وأسلوبية التخيل** 68

أ ـ مستويات البناء الرمزي 69

ب ـ تفعيل البنى الأسطورية 89

**المبحث الثالث : البنيات التناصية** 97

الفصل الثالث : تحولات الخطاب الدلالي 155ـ104

**المبحث الأول : تكثيف الرؤيوي الكشفي** 105

أ ـ رؤيا الخلاص 108

ب ـ الرؤيا الدرامية 120

**المبحث الثاني : استعادة الممكن الصوفي** 128

أ ــ الواقع الأسمى والتأمل الإشراقي 129

ب ــ استلهام رؤيا التصوف 135

## الفصل الرابع : تحولات الإيقاع 218 ــ 156

**المبحث الأول : إيقاع التناغم الشكلي** 157

أ ــ إيقاع التشاكل 158

ب ــ إيقاع التقابل 180

**المبحث الثاني : الإيقاع الدلالي وشاعرية التناغم الباطني** 195

**خاتمة** 219

**الفهارس** 243 - 224

أ ــ فهرست المصطلحات 224

ب ــ فهرست المصادر والمراجع 232

* قائمة الأعمال الشعرية 233

* قائمة المصادر 235

* قائمة المراجع 236

* قائمة الدوريات 241
* قائمة المراجع الأجنبية 243
* فهرست المطالب 244
* ملخص البحث باللغة العربية 248
* ملخص البحث باللغة الأجنبية 250

# ملخص البحث

تعد قصيدة النثر ثورة في تاريخ الأدب الحديث ، إذ واكب ظهورها تبدلات الذوق ، وتحولات الفكر من أجل التصدي للأنماط والأشكال الكلاسيكية السائدة ، رغبة في التطلع إلى الحرية ، والخلق ، والتجديد بما يتوافق مع متطلبات العصر .

ولقد جُوبهت قصيدة النثر باعتراضات واتهامات خطيرة ، كما جُوبه روادها بانتقادات لاذعة ، بخاصة على المستوى الفني .

لم يكن الطريق أمام قصيدة النثر سهلا ومعبدا ، ومع ذلك استطاعت أن تبرز إلى الوجود ، وتتسلل إلى القلوب ، لتثبت حضورها متخطية كل العقبات بفضل دعاتها من أمثال أدونيس ، أنسي الحاج ، ونذير العظمة ، وغيرهم من الشعراء الذين تناولهم هذا البحث بالدراسة التي سعت في فصولها الأربعة إلى ما يلي :

عالج الفصل الأول الصياغة المعرفية لقصيدة النثر في سياقها التاريخي ، وارتباطها بتحولات الذوق الأدبي ، وانتفاضته ضد الأنماط الكلاسيكية . وقد أكدت قصيدة النثر مبدأ الحرية ، والتجريب ، وهو المبدأ الذي مهد الاختلاف والتمايز للأشكال الأدبية .

أما الفصل الثاني ، فقد طرح تحولات الشكل بالممارسة التطبيقية لدى مجموعة من شعراء قصيدة النثر ، عبر أسلوبية السرد ، وتحولات اللغة ، وتفاعل الواقعي ، والرمزي ، والوجداني ، من خلال توظيف الرمز والأسطورة .

كما تناول الفصل الثالث التحول الدلالي في بعديه الكشفي الرؤيوي ، والإشراق الصوفي اللذين سعى إليهما شاعر قصيدة النثر وهو يربط العالم الخارجي بوجدانه بحثا عن الخلاص من أجل إضفاء معنىً جديد.

وأما الفصل الرابع والأخير من هذا البحث فقد ألقى بظلاله على الإيقاع وأهميته الجمالية من خلال إيقاع التناغم الشكلي المتمثل في التوازي ، والتماثل ، والتقابل ، والتكرار .

لقد تطلع البحث ــ في نتائجه المبثوثة في ثناياه ــ إلى معرفة حقيقة قصيدة النثر من خلال أساليب التأمل التي أثرناها في أثناء تحليلنا للنصوص الشعرية .

# ملخص البحث

باللغة الأجنبية

# Summary

# Prose Poem

# Differences and Differentiation

The prose poem is regarded as revolution in the history of modern literature. Changes of appreciation and conversions of thought have accompanied its emergence in order to deal with the predominant classical modes and forms. Desirous of freedom, renovation, creativity, and inventiveness, it is only in harmony that the present time requirements and the burst of knowledge are perceived.

The prose poem has been confronted with objections, criticism and serious allegations at the artistic dogmatic, and ideological levels.

The path in front of it has never been smooth or paved, and yet, it has managed to come into being and slip into hearts, thus, affirming its presence and overcoming all hindrances. This affirmation is due to advocates such as Adonis, Ansi Al Haj, Nadeer Al Azama, Tawfiq Al Sayiq and others.

This study has endeavored, in its four chapters, to achieve the following:-

**Chapter I**

Deals with the attempts to find a cognitive mode within the historical context of the prose poem via its connection to changes of literary appreciation and its uprising against classical modes, giving emphasis to the principle of freedom and experimentation,

which, needless to say, is the very principle that facilitates discrepancy and distinction among literary forms.

**Chapter II**

Presents form shifts within a practical practice of a group of prose poets, via narration stylistic, language shifting, realistic interacting, symbolism, perceptible and the sentimental, and by utilizing symbol and myth.

**Chapter III**

It discusses the significant shift from two dimensions:-

The visionary revelation and the sufi illumination that prose poetry has endeavored while it turns the world towards its feelings, and objecting itself in order to reflect a new meaning to the universe that coincides with romance.

**Chapter IV**

Casts a shadow over the rhythm and its aesthetic importance through nominal rhythms which are manifested in parallelism, similarity, oppositeness and repetition, emphasizing rhythmic harmony of the universe and the call of profoundness as an arterial gushing flowing contradicting mystical tone.

Finally, the prose poem, as Susan Bernard once remarked, will always remain a world of matter that is hard to grasp.