

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة مولود معمري تيزي وزو
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة العربية وآدابها



إعداد الطالب:

رياض نويصر

التخصص: لغة وأدب عربي

الفرع: أدب مغربي

موقف النقد المغربي من قصيدة النثر

مُذَكِّرة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها.

لجنة المناقشة:

- أ.د/ صلاح يوسف عبد القادر: أستاذ التعليم العالي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو..... رئيسا
د/ نورة بعيو: أستاذة محاضرة صنف - أ - جامعة مولود معمري، تيزي وزو..... مشرفة ومقررة
د/ راوية يحيوي: أستاذة محاضرة صنف - أ - جامعة مولود معمري، تيزي وزو..... عضوا ممتحنا

تاريخ المناقشة: 2013/07/01

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿قُلْ لَوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَادًا لِكَلِمَاتِ رَبِّي
لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَنْ تَنْفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي
وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَدًا﴾

سورة الكهف الآية 109

شكر وعرفان

الحمد لله والشكر لله وحده .

ثمَّ إنَّ الاعتراف لأهل الفضل عليَّ في هذا البحث واجب وأكيد، فإنِّي أجزلُ شُكري وامتناني إلى:

- أستاذتي المشرفة، الدكتور نورة بعيو، فلها كلُّ الشكر والعرفان على توجيهاتها ونصائحها القيِّمة التي لازمتني بها طيلة مدَّة إنجاز هذا البحث، وعلى تحملها عناء قراءة هذا العمل المتواضع .
- أستاذي الدكتور العباس عبدوش الذي لم يبخل عليَّ بنصائحه وتوجيهاته، وعلى ما أفادني به من مراجع قيِّمة، فله شُكري واحترامي وتقديري.
- أستاذي الدكتور رابح ملوك الذي كان له الفضل الكبير في توجيهي لهذا الموضوع، فله شكري وامتناني .
- الدكتورة سامية داودي والدكتور صلاح يوسف عبد القادر الصافوطي على ما أسدياهُ لي من نصح وجميل.
- كلَّ من ساعدني من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا البحث المتواضع .

رياض

إهداء

إلى مَنْ غرَسَ في نفسي حُبَّ العلم والتَّعلُّم والاجتهاد، إلى تاج رأسي ومصدر قوّتي وأنّسي: والدي الغالي
حفظه الله.

إلى التي تفيضُ حُباً وعطفاً وحناناً... إلى التي أضفت على حياتي قُدسيّة أكسبتني مهابة وجلالاً
والدّتي الحنون حفظها الله.

إلى إخوتي سيد علي، حنان وازدهار، إلى محمّد فؤاد وأسامة نبيل.
إلى كلّ مَنْ يحملهم قلبي ولم يكتبهم قلّمي وأحبّوني في الله فأحببتهم فيه.

إلى كلّ هؤلاء... أهدي ثمرة جهدي

رياض

مقدمة

إنَّ التَّطَوُّر والتَّجْدِيد من أبرز مظاهر الحياة، فهما دلالة على وجودها واستمرارها، بالإضافة إلى أنَّهما انعكاس لتطوُّر حياة الإنسان عامَّة والأدب خاصَّة، وممَّا لاشكَّ فيه أنَّ الشعر العربي تطوَّر تطوُّراً كبيراً منذ بداية النهضة في مضمونه وشكله، وأوَّل شيء يجب أن يلاحظ هو أنَّ الشعر فنٌّ، وأنَّه من آثار العبقرية الإنسانية، ولعلَّ هذه الملاحظة تجعلنا نربط لزوماً بين تطوُّر الإنسان هذا الكائن البشري وبين تطوُّر الفنون، وهذا مُسلَّم به.

وإذا كنَّا لا نختلف في ملاحظة هذه الظَّاهرة (ظاهرة تطوُّر الفنون) ومنها الشعر، فإنَّ ما ينبغي أن ننقِّق عليه كذلك هو أنَّ الشُّعوب العربية قد تطوَّرت في ظروف حياتها، تطوُّراً محسوساً منذ منتصف القرن الماضي، ويرجع هذا إلى عوامل عديدة نذكر منها:

- 1 - إنَّ التَّطَوُّر الذي نرى ثماره اليوم هو نتيجة التَّطَوُّر السياسي والاجتماعي الذي حدث في العالم بصفة عامَّة، وفي عالمنا العربي بصفة خاصَّة، والذي أدَّى إلى انهيار طبقات أنظمة وبروز طبقات أنظمة أخرى، بالإضافة إلى أنَّ الشعر التَّقْلِيدِي كان مرتبطاً بنوع من الحياة الاجتماعية والذهنية التي تعتبر بدائيَّة بالنسبة لطموح الإنسان المعاصر التَّوَّاق إلى تحدِّي الرُّوتين والقيود، وإلى العيش في جوٍّ من الانفتاح والرَّاحة الذهنية، كما أنَّه أكثر ولعاً بالفنِّ وحبَّ الاكتشاف والتَّأمُّل
- 2 - والشاعر اليوم ليس ذلك الذي يقدِّم في قصيدته معانٍ مطروقة ومواضيع محدودة، إنَّه إنسان يعاني مشكلة من خلال إحساسه بمشاكل الآخرين؛ فكلَّ كلمة من كلماته تحمل معها عناء التَّأمُّل وتتفتح على أغوار مليئة بالحزن أو بالفرح، إنَّه لا يلمس الأشياء من الخارج وحسب، فهو لا يراها فقط، بل يعانقها ليعيش معها في وحدة تامَّة.

- 3 - بالإضافة إلى العامل الأساس وهو احتكاك الشُّعوب العربية بالغرب، وهذا عن طريق الاستعمار، فكان تأثر العرب بالغرب قد بلغ أوجَّه، فبدأت تنعكس ملامح هذا التأثير في العديد من المجالات، كالمجال الاجتماعي والاقتصادي والثقافي، ولكن التأثير كان على أشدِّه في المجال الأدبي؛ فقد شهد العالم العربي دخول الطباعة ونشر التَّرجمات الخاصَّة بالأعمال الأدبية والعلمية من اللغات الغربية إلى اللغة العربية، كما انتشرت الصُّحف والمجلات وأسست المسارح والمكتبات.

إنَّ موجة الحداثة التي اجتازت الوطن العربي، كان لها بالغ الأثر في شخصية الشَّاعر والتي بدورها تسعى دائماً إلى خرق النَّمطية المألوفة، ومُسايرة متطلَّبات العصر ومستجداته، لذلك فقد عبَّرت قصيدة النثر على غرار الأنماط الشَّعرية الأخرى كالشَّعر الحر والشَّعر العمودي، أحسن تعبير عن كلِّ ما يخصُّ الإنسان ونفسيَّته ومُجتمعَه، ولعلَّ هذا ما دفع أبرز شعراء الحداثة أمثال

أُونيس ومحمد الماغوط وتوفيق صايغ... وغيرهم إلى الاتجاه نحوها وكتابتها، والحقيقة أنّ هؤلاء إلى جانب كتاباتهم في قصيدة النثر كانوا يكتبون في أنماط شعرية أخرى، لكن ما لاحظته النقد العربي عامّة والنقد المغاربي خاصّة، هو أنّ هناك تياراً آخر من شعراء الحداثة انصرفوا إلى كتابة أشعارهم وفق هذا النمط دون معرفة خصائصه النصّية، فهم لم يستوعبوا أدنى شرط من شروطه، وهذا هو الجانب المهمّ الذي لا ينبغي تجاهله، فكيف نُقبلُ على شيء دون معرفة ماهيّته، ولعلّ هذه النقطة بالذات هي التي أوقعت بشعراء قصيدة النثر في مصيدة النّقد المغاربي، فهل استطاع النّقاد المغاربة أن يُقوّموا هذه الحركة الشعرية ويبرزوا مكامن الجمال فيها؟ وهل الحديث عن تطوّر الموقف النقدي إزاء القصيدة النثرية يستدعي بالضرورة اقتراباً نصّياً منها ؟

ولعلّ من بين الأسباب التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع (موقف النقد المغاربي من قصيدة النثر) هو محاولة منّا المساهمة في رفع بعض اللبس والغموض من خلال الوقوف عند بعض القضايا النّقدية وإبراز بعض عناصر ومميزات هذه التجربة الشعرية الجديدة، ومناقشة بعض الآراء والمواقف المشكّكة في شرعيّتها، وكذا معرفة ماهية هذا الجنس الأدبي الجديد، ومعرفة ما إن كان النقد المغاربي قد منّحه جوازه الشعري.

إنّ الأسئلة النّقدية الملحة والضرورية التي ينبغي أن تُثار في هذا المقام حول هذه الحركة الشعرية، بعد أسئلة الموقف النقدي والمشروعية، وأسئلة الأصول والنشأة، هي أسئلة الجمالية النصّية وأسئلة المفاهيم والضوابط الفنيّة وشروطها، إنّها أسئلة التشكيل النصّي، إنّها أسئلة الإبدالات النصّية التي يقترحها شعراؤها في مجال اللغة والإيقاع والرؤيا الشعرية، ومن هذا المنطلق يمكن أن نواجه الكثير من الأسئلة: فهل تمثلُ قصيدةُ النثر جنساً أدبياً مستقلاً؟ وهل يمثل هذا الجنسُ الحداثي - بالنسبة للنقد المغاربي - قطيعة مع المراحل والأنماط السابقة؟ أم هو استمرار وتحويل لها(المراحل) ضمن فلسفة جمالية جديدة؟ ماهي قصيدة النثر؟ وهل استطاعت إثبات وجودها في السّاحة الشعرية؟ وهل استطاعت أن تكسبَ جوازها الشعري؟ وهل كان التّجديد في قصيدة النثر هو التخلّي عن الشّكل القديم فقط، أم أنّها أبدعت في المضمون أيضاً؟ وهل البلبلة التي أحدثتها في السّاحة النّقدية كانت نتيجة تخلّيها عن أقدم مقدّسات القصيدة العربية المتمثّل في عنصر الوزن؟ كيف قوّم النقد المغاربي هذه الحركة الشعرية؟ وهل يمكن إقامة كتابة شعرية من دون إيقاع؟ وما هي أنماط الرؤى الشعرية النّقدية التي بلورتها؟ وما طبيعة الإبدالات النصّية التي يقترحها النقد المغاربي لهذا الجنس الأدبي الجديد؟

وللإجابة على هذه التساؤلات كان لزاماً علينا أن نتبع المنهج الوصفي التحليلي الذي يتناسب

ومثل هذه الدراسات، إذ يسمح لنا باستكناه الآراء النقدية لطائفة من النقاد المغاربة، الذي استطعنا من خلاله أن نعطي مقاربات نظرية حول نشأة قصيدة النثر وإشكالية التأسيس لمفهومها فيما يخصّ هذا النمط الشعري الحدائي، والذي قُمنّا على أساسه بوصف الآراء النقدية التي تضمّنها النقد المغربي وصفاً دقيقاً متميّزين في ثناياها الفكرية وفي مرجعياتها وخلفياتها الإبستمولوجية، ثم قُمنّا بتحليل هذه الآراء وفق إجراءات هذا المنهج قصد تبرير هذه الأحكام تبريراً موضوعياً محاولين بذلك الوقوف على مدى صحّة توجهاتها النّقدية، محاولين نقد هذه الآراء نقداً موضوعياً- وعلى حساب تجربتنا المتواضعة في هذا المجال- واستناداً إلى بعض الأسس النّقدية في مجال نقد الشعر المغربي المعاصر، والتي سنذكرها لاحقاً، وأخيراً قمنّا بإصدار بعض الأحكام على هذه الآراء لتقعيدها قصد تبيان قيمتها في الدّرس النقدي المعاصر.

أمّا فيما يخصّ مساحة البحث ومحتواه فكان لزاماً علينا ووفق متطلبات هذا البحث أن نقسّمه إلى مقدمة ومدخل وفصلين اثنين وخاتمة .

أمّا المقدمة فبيّنا فيها موضوع البحث ومُحتواه وأهميّته ودوافع اختياره، والمنهج الذي سرنا عليه، **وأمّا مدخل البحث** فعنوانه بـ: " التأسيس للمفهوم " حيثُ بيّنا فيه كيف تبلور هذا المفهوم في الفكر الغربي أولاً ثم في الفكر العربي ثانياً. **أمّا فصول البحث** فكانت على النحو الآتي:

الفصل الأول عنوانه بـ: " قصيدة النثر مقارنة نظريّة أو قصيدة النثر: دراسة في النقد التنظيري، والذي بدوره قسّمناه إلى مبحثين، الأول معنون بـ "التأصيلُ لقصيدة النثر"، حيث حاولنا فيه أن نُعطي مقاربات فيما يخصّ إشكالية المصطلح والنشأة وإشكالية الماهية، وحتىّ إشكالية الانتماء الأجناسي، أمّا المبحث الثاني فعنوانه بـ: "في ماهية الوزن والإيقاع" حيث تناولنا فيه إشكالية مفهوم الوزن وعلاقته بالإيقاع، وهل يمكن الفصل بين الوزن والإيقاع، ثم بيّنا البنية الإيقاعية لقصيدة النثر من جانب تنظيري فقط.

الفصل الثاني عنوانه بـ **قصيدة النثر مقارنة تطبيقية** أو قصيدة النثر: دراسة في النقد التطبيقي، والذي قسّمناه هو الآخر إلى مبحثين؛ الأول تناولنا فيه بنية البناء الفني للقصيدة النثرية، كالبناء الغنائي والبناء القصصي والبناء الحوارية... وغيرها من البناءات المختلفة التي اشتملت عليها نصوص هذه التجربة، وتناولنا في المبحث الثاني موقف النقد المغربي من البنية النصية لقصيدة النثر وإبدالاتها؛ فتطرّقنا إلى بنية المصطلح وإبدالاتها حيث بيّنا المواقف المتعدّدة والمتباينة للنقاد المغاربة منه، وكذا بيّنا الموقف النقدي المغربي من بنية اللغة الشعرية لهذه

التّجربة الحداثيّة، وحاولنا أن نُعطيَ مقاربات لإبدالات تعويض الموسيقى الغائبة أو إبدالات الوزن والإيقاع،

أمّا الخاتمة فأجملنا فيها نتائج البحث، وأخيرا أدرجنا في بحثنا هذا ملحقا يحوي تراجم وسير بعض النّقاد المغاربة، والتي اعتُمدت مواقفهم النّقديّة، أمثال الناقدان المغربيان عبد الله شريق ورشيد يحيوي وكذا محمد بنيس، والناقد الجزائري عبد المالك مرتاض.

أمّا فيما يخصّ الدّراسات التي سبقتنا في هذا الموضوع، فنحن لا نذكر أنّ هناك أبحاثا ودراسات تناولت قصيدة النثر من هذا الجانب أو هذه الزاوية التي تطرقنا لها، لكن لا يمكن أن ننكر أنّ هناك دراسات قاربت دراستنا مثل دراسة عبد الله شريق الموسومة بـ "في شعرية قصيدة النثر" ودراسة رشيد يحيوي الموسومة بـ "قصيدة النثر أو خطاب الأرض المحروقة، ومن هنا وجبت الإشارة إلى أهمّ مراجع البحث بالإضافة إلى المراجع السابقة (في شعرية قصيدة النثر) (قصيدة النثر أو خطاب الأرض المحروقة)، حيث اعتمدنا دراسة سوزان برنار الموسومة بـ "قصيدة النثر من بودليير حتى الوقت الراهن" ودراسة أحمد بزّون (قصيدة النثر الإطار النظري) ودراسة كل من:

- حاتم الصّكر (الإيقاع الداخلي والخصائص النّصية في قصيدة النثر).
- عبد المولى محمد علاء الدين (وهم الحداثة: مفهومات قصيدة النثر نموذجا).
- محمد صابر عبيد (القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية).
- يوسف حامد جابر (قضايا الإبداع في قصيدة النثر).
- محمد بنيس (الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها).

هذا بالإضافة إلى بعض الدّراسات المترجمة من مثل كتاب جان كوهن (بنية اللّغة الشّعريّة) ودراسة سفيّتان تودوروف (مفهوم الأدب).

أمّا فيما يخصّ الصّعوبات التي واجهتنا، فقد تمثّلت في صعوبة الكشف عن الآراء النّقديّة للنّقاد المغاربة، إذ تحتاج هذه العملية قراءة مكثّفة للمدوّنات التي اعتُمدت في هذا البحث، وكذا صبرا ومثابرة ودقّة كبيرة في التعامل مع هذه الآراء النّقديّة، ولعلّ الأصعب من هذا

كلّه هو أننا لم نصادف - أثناء بحثنا عن المدوّنة - مدوّنة أكاديمية تحوي جميع العناصر التي نحن بصدد دراستها، لذلك كان لزاما علينا أن نعتمد بعض المواقف المتفرقة من مدونات مختلفة.

فهذا جُهد متواضع بذلت فيه ما استطعت، فإن أصبت فذلك توفيق من عند الله وحده - فله
الحمد والمنة- وحسبي أن ينال هذا العمل المتواضع ما يستحقه من القبول والحمد لله رب العالمين.

مدخل البحث

التأسيس لمفهوم

قصيدة النثر

ليس الشعر وسيلة للتعبير عما يُحيط بالنفس الإنسانية من انفعالات ومشاعر في مواجهتها الدائمة مع مظاهر العالم الخارجي وأحداثه فحسب، بل هو طريقة من طرق ممارسة هذه الحياة ومفتاح للدخول إلى أعماقها، ومشعل لإضاءة دهاليزها المعنوية، وجسر لوصل ما انقطع من وشائج بين الإنسان وبين أشياء الوجود، منذ أن ظهر الإنسان ككائن مستقل في هذا العالم.

ولا شك أن هذه الرؤية الجديدة للشعر، هي وحدها التي تستطيع تفسير ذلك التلازم العجيب بين وجود الإنسان، وبين ممارسته لهذا الفن السحري، فمن المُثير فعلاً أن تاريخ الشعر مرتبط بتاريخ البشرية ارتباطاً صميمياً، لا نكاد نلاحظ ما يماثله إلا مع الحقائق الكبرى للوجود، فمنذ أن كان الإنسان كان الشعر، وحيثما وُجد الإنسان، وُجد الشعر. لا يُستثنى من ذلك عصر من العصور قديمها أو حديثها، ولا مكان من الأمكنة سواء كان ذلك المكان في مراكز الحضارات الكبرى أم في أعماق الغابات أم على سواحل البحر أم في قلب الصحراء¹.

وانطلاقاً من هذه الحقيقة يمكن القول إن الشعر: "هو أحد خصائص الوجود البشري أو أحد تجليات الجوهر الإنساني الأصيل"²، ممّا يعني أنه لا يمكن لنا تخيل استمرار الوجود البشري والمحافظة على أصالة الجوهر الإنساني إذا زال الشعر وانقضى من الوجود.

ولا ريبَ عندنا في أن ما نراه اليوم من محاولات لتهميش الشعر، والحدّ من فاعلية الشعراء عبر تضيق المجالات الحيوية اللازمة للتفاعل بينهم وبين جمهورهم من جهة، والترويج للرداءة والزيف والسّخف على حساب الشعر الحقيقي من جهة أخرى، وعبر إشاعة مقولة (موت الشعر)³ و (انتهاء عصر الشعراء)⁴، لا يصبّ في النهاية، إلا في "طاحونة القوى التي تسعى إلى إيقاف التاريخ عند حدود مصالحها، وتعمل على تجريد الإنسان من جوهره الأصيل لتعيد بناءه وفق أهوائها ورغباتها، ولتحوله إلى دمية لا جذور لها ولا تاريخ ولا جغرافيا، ولا إرادة ولا أحلام ولا تطلّعات ولا أحاسيس ولا مشاعر، دمية لا تتحرك إلا بمشيئة أسيادها، ولا تستجيب إلا للإشارات الصادرة عنهم، ولا تعمل إلا لخدمتهم وخدمة مشروعهم الجهنمي الذي يسعون من ورائه إلى تنصيب أنفسهم آلهة في هذا العالم!"⁵

1 رفعت سلام: بحثاً عن الشعر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2010، ص 35.

2 المرجع نفسه، ص 35.

3 نزار بريك هندي: في مهبط الشعر، دراسات ومقالات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (ت ط)، 2003، ص 10.

4 المرجع نفسه، ص 10.

5 نفسه، ص 10.

فانطلاقاً من التعاريف الجديدة للشعر ومفهومه، والتّمييز بين ما هو شعر وما هو ليس بشعر لا من اعتبارات اللعبة اللّغوية، ولا من مفهوم المقابلة من أنّ ما ليس هو شعر إنّما هو نثر، ولكن من اعتبارات شعرية الشعر، وإمكانياته في تحقيق كماله (الشعري)، وفق المعايير الجديدة للشعر وما تحقّقه بكونها "نظاماً، يُشكّل العلاقات الخارجيّة والدّاخلية للنّص، وبما يضمن له أن يؤسّس لنفسه في أن يكون شعراً لا غير"¹.

لقد كانت النظرة التقليديّة التي تميّز بين الشعر والنثر تقوم على اعتبارات الوزن، أو الوزن والقافية كحدّ فاصل بينهما، وكان هناك من يرى واعتباراً من التعريف القديم للشعر على أنّه: "قول موزون مقفّى يدلّ على معنى"² أنّ هذين الاعتبارين كافيان للتّفريق بينهما، في حين نظر القسم الآخر من النقاد إلى أنّ هذا الحدّ لازم، لكنّه غير كافٍ، فاشتراط في الشعر توافر عناصر أخرى، إضافة إلى الوزن والقافية، فإذا خلا من هذه العناصر الأخرى، واكتفى بعنصري الوزن والقافية فإنّه "لا يعدو أن يكون نظماً، وليس شعراً، كما أنّه لا يعتبر نثراً، وعلى هذا الأساس لم يعتبروا ما يسمّى بالنّظم التعليمي شعراً مكتملاً بمواصفات الشعر الأخرى، كما لم يعتبروه نثراً لتوافر عنصري الوزن والقافية فيه"³.

ولمّا كانت اللّغة، فعلاً يتوازى مع حركيّة الحياة الإنسانيّة، فيمارس الإنسان فعله في اللّغة، فإنّ اللّغة بوجودها الحيّ، هي "فعل يُحيل إلى الواقع، ويُعرّف بكونه يمارس على أرضه"⁴ - أي على أرض الواقع - لذا يُمكن أن تصبح اللّغة "مشاعاً إنسانياً لاحتمالات التّغيير والانبعاث والانبجاس من حيويّتها لتجاوز أيّ فعل مكرّر أو مسعى مُبتذل أو نمط سائد معزول عن القيم المتغيّرة والمتجدّدة في الحياة، ولعلّ هذا ما يجعل كثيراً من الأفعال تبدو وكأنّها فعل مشوّه لا تسمح ممارسته أن يكون ذا فعالية تذكر، قياساً بالأفعال المتكاملة التي تتعلّق بالإنسان والتي هي ذات مساس مباشر بهيئته التي يوصف بها تحرّكه"⁵.

وهكذا بدأت المحاولات الجادّة لتجاوز النّمطية السائدة لا في كتابة الشعر وحسب، ولكن في استخدامات اللّغة نفسها، باعتبارها أداة ووسيلة لكلّ العناصر المكوّنة للنّص الأدبي ولربّما نتلمّس تلك الجدّية في محاولات وممارسات الشعراء المهجريّين والتي بدت في كتابة الشعر بصفة عامّة

1 عبد الحميد جيّد: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، (د ت)، ط1، ص 317.

2 أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، (تح)، كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1989، ص17.

3 يوسف حامد جابر: قضايا الابداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1991، ص186.

4 المرجع نفسه، ص 186.

5 نفسه، ص 186 . 187.

ومنه الشعر المنثور، وقد تمثلت بروائع جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وأمين الريحاني ... وغيرهم. وإن كان جبران ونعيمة قد مارسا كتابة الشعر الموزون، "إلا أن موهبتهما جعلت من فنهما الجديد على مستوى الشعرية يفوق مستوى شعرهم الموزون، في حين كان أمين الريحاني في محاولته لم يُرد لهذا الشعر أن يتحرّر من الوزن بشكل مطلق، وإنما كان يسعى إلى أن ينطلق من قيود الوزن التقليدي، على أن يكون للشعر وزن جديد، كما كان يسعى إلى أن يتحرّر الشعر من تحكّم البحر الواحد في القصيدة"¹.

إنّ ما تقدّم كان تأسيساً لانطلاق أدب جديد يتحرّر من كلّ القيود التي لازمته طوال قرون عديدة، "كان تأسيساً لشعر جديد له القدرة على الاستجابة لأية فعالية جديدة، شعريّة كانت أم نثرية، بحيث لا تنحصر هذه الاستجابة في وظيفة حياتية معينة أو مقيدة أو محدودة، الأمر الذي يجعل هذا التأسيس حركة هامشية ليس لها دور، وإنما يستوجب في هذه الاستجابة، أن تكون طريقاً إلى الكشف عن كلّ بنية من بنيات النص، وأن يبقى النصّ معها قابلاً للتفاعل والنمو المستمر ليحقق وجوده وفعله في الحياة"².

لذا، كانت الرغبة في تأسيس أدب جديد وإظهاره بمظاهر جديدة متوافقة مع روح العصر والتقدم الحاصل فيه، تقوم على الفهم الحيّ للنمط الكتابي، أيّاً كان نوعه وهدفه ووظيفته. ولما كان أدونيس يرى الشعر على أنّه رؤيا، والرؤيا، بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة، هي إذن تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها، على المستوى العلائقي في الشعر منه خارج مفاهيم التركيب، أو الصيغ التقليدية المؤسسة، لذا يبدو الشعر بهذا الوصف عند أدونيس تمرّداً على الأشكال والطرق الشعرية القديمة ورفضاً لمواقفه وأساليبه التي استنفدت أغراضها³.

ونجد أنّ هذه الأغراض قد أغلقت الأبواب على الشعر في تشكيل العلاقة بين الذات والموضوع وبين الذات والوجود، تلك العلاقة التي يبحث عنها الشعر الجديد.

وتعتبر قصيدة النثر أنموذجاً حياً لهذا التمرد على الأشكال والطرق الشعرية التقليدية، حيث كانت هناك محاولات كثيرة قد جرّت قبل بزوغ فجر قصيدة النثر تمثلت بالشعر الحر القائم على

1 عبد الرزاق عوض: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، دار الحرف العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص231،

2 ناجي علوش: من قضايا التجديد والالتزام في الأدب العربي، الدار العربية للكتاب، تونس، 1978، ص 87.

3 ينظر: أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط1، 1985، ص 09.

التفعيلة أو شعر الشطر كما هو معروف عند بعض النقاد المعاصرين، وقبله قصيدة البند¹ ومن ثم الشعر المنثور، ومن المعقول أن نعتبر قصيدة النثر تكملة للثورة الشعرية التي أحدثتها قصيدة التفعيلة في الساحة الثقافية العربية، مع اختلافات النمط والمغايرة في الوزن وطريقة الكتابة، لقد سعى أدونيس إلى تشكيل هذا النموذج - قصيدة النثر - عن طريق الانقلاب الذي يصفه في أكثر من مكان (بالثوري) من أجل أن يكون صياغة جديدة "تعتبر في كل معطياتها منحى جديدا وتمردا على النمطية السائدة في الشعر التقليدي، والتي تعتبر أن صياغة التعريف القديم للشعر، إنما هي "عبارة تُشوّه الشعر، فهي العلاقة والشاهد على المحدودية والانغلاق وهي إلى ذلك - أي التعريف القديم للشعر - حكم عقلي منطقي نجده يقوم على ثوابت لا تسمح بالتغيير، أو التحول عنها"².

إنّ هذا الانقلاب (الثوري) الذي ركّز عليه أدونيس، ينطلق من فكرة ترى أنّ الشعر كشفاً ورؤيا لذا، فهو يعلو على الشروط الشكلية للشعر التقليدي، وهذا ما يدعو إلى مزيد من الحرية التي تجعل الشكل يمحي أمام أيّ قصد أو هدف، من أجل البحث في وظيفة الممارسة الشعرية التي تعتبر طاقة ارتياد وكشف تتجاوز في قدرتها الأشكال المؤسسة³.

فحين ارتبط الوزن بهذه الأشكال المؤسسة - على حدّ تعبير أدونيس-، في الوقت الذي لا نرى فيه أيّة علاقة حقيقية أو جوهرية تجمع بينهما، باعتبار أن الوزن هو مجرد قالب ثابت في أيّ قصيدة، بينما الشكل *forme* متغير لا بتغير الوزن وإنما بتغير الحالة الشعرية والنفسية لدى الشاعر وقدرته على الخلق والإبداع، ومن هذا المفهوم كانت الحاجة ملحة للبحث عن شعر جديد خارج النمطية المألوفة، لا في البيت الشعري التقليدي المؤسس ولا في نمط الشعر المنثور، ولكن البحث عن ممارسة شعرية جديدة تفتح للشاعر مجالا لانبعاث طاقته الكامنة في القول الشعري ذاته تنطلق من اعتبارات أساسية في طريقة استخدام اللغة كمقياس أساسي في التمييز بين الشعر والنثر، طريقة يمكن من خلالها أن يحيد الشاعر باللغة عن معايير طريقة استخدامها العادي، سواء كان في التعبير أو في الدلالة، "بحيث يبدو وكأنّ الشاعر يُضيف للغة طاقات أخرى تمكّنها من الإثارة والمفاجأة والدهشة، وليصبح فيما يكتبه أو يقوله شعرا خارج المفهوم السابق

1 البند: نوع من الشعر لا يتقيد بأسلوب الشطرين، وهو أقرب أشكال الشعر العربي إلى الشعر الحر... وهو يقوم على أساس التفعيلة مخالفاً بذلك كل أساليب الوزن العربي السابقة، واقتصر استعماله على شعراء العراق وحدهم، أنظر: جبور

عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص51.

2 أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة بيروت - لبنان - ط1، 1971، ص108.

3 ينظر: أدونيس، زمن الشعر، ص ص 15-16.

المتعارف عليه في الشعر ويصبح كلّ ما يقوله يشكّل في قوامه ظاهرة تخضع لها اللغة وقواعدها"¹.

لقد بدا هذا التأسيس لمفهوم جديد للشعر واضحا عند أدونيس منذ البدايات الأولى في كتاباته وتنظيراته، حين نشر في مجلة شعر صيف عام 1959 دراسته المشهورة "محاولة في تعريف الشعر الحديث"، والتي يمكن أن نعتبرها ملمحا أوليا في تشكيل قصيدة النثر إذا ما قورنت مضامين هذه الدراسة مع أفكار سوزان بيرنار في كتابها الذي يحمل عنوان "قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن"، فضلا عما كتبه في ذلك الوقت عن قصيدة النثر بالذات مبشرا بها.

لقد ظهرت قصيدة النثر نتيجة لعوامل كثيرة كانت مشجعة لها، وهي عوامل مباشرة وغير مباشرة، فقد ذهب بعض الآراء إلى تأثير التراث العربي والإسلامي، فاعتبرت هذه القصيدة نتاجا وابتداعا متوصلا معه، ولربما يتلمس الدارسون لهذه القصيدة أثر المتصوفة، وبوجه خاص على شعراء هذه القصيدة من خلال التعبيرات الصوفية التي عبرت عن سخطهم ومعارضتهم للسلطة الدينية والسياسية التي كانت سائدة في زمنهم، ومقدار تدخلها في أمور الناس وحياتهم العامة، فكان التعبير الصوفي المنتفّس الذي صدر عن نفس تشعر بالوجد والإرهاق، فضلا عن الوحدة، التي يعيشها الصوفي، فقدّم هؤلاء الشعراء الصوفيون رؤيا جديدة للكون والوجود يلتمس فيها وجوه التغيير للواقع السائد، وهذا الأسلوب يشترك إلى حدّ ما مع قصيدة النثر في كونه أسلوبا مكثفا؛ إذ أنّ مجمل تراكيبه اللغوية والتعبيرية تعتمد على الرموز اللاحائية، وعلى تداعيات الصور الخلاقة، والمعاني الحية المكبوتة في النفس الصوفية، فتبدو ذاتيتها بملامح إنسانية².

إنّ هذا الأسلوب لم يكن اغترابا ولم يكن تعبيرا عن العجز الحياتي الصوفي مع الآخرين، وإنّما كان انعكاسا حقيقيا لكمال التجربة الصوفية وصفائها، وتعبيرا عن خواصها الذاتية في الوقت الذي بدت فيه هذه التجربة لدى الشعراء أكثر موضوعية³ والمتنبّع لهذه الموصفات التي تحويها قصيدة النثر يجد أنّها قد ظهرت في الثقافة العربية في منتصف الخمسينيات⁴ من

1 أدونيس: مقدمة الشعر العربي، ص ص 112 - 113.

2 ينظر: مقال قدور رحمان: قصيدة النثر وملامحها في الكتابات الصوفية، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، العدد2، ماي 2007، ص ص 110 - 111.

3 يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص ص 16 - 17.

4 ما تجدر الإشارة إليه أنّ فنّ الموشحات كان له بالغ الأثر أيضا في ظهور قصيدة النثر، وكان ذلك بكسرهما لنظام التفعيلة.

القرن الماضي وإذا تأملنا في الكتابات الصوفية أو الشعر الصوفي بإمكاننا أن نعتبرها قصائد نثرية بالمعنى الدقيق.

فقد صرح أدونيس ولأكثر من مرة بأن أصل هذه القصيدة يرجع إلى الأدب الغربي، وأن البدايات الأولى لتكوينه النظري لم تُشر إلى المكوّن الصوفي في هذه القصيدة باعتباره مرجعا في طريقة الكتابة أو حتى في التسمية، وإنّ ما ذهب إليه أدونيس، ولا يزال يؤكد عليه، بأن قصيدة النثر هي "تسمية مرتبطة على نحو مباشر بشكل من الكتابة الشعرية، - فرنسي تحديداً -، ولهذا الشكل نموذج أولي بدأه الشاعر لويس برتراند (1807 - 1841) ... وترك مجموعة باسم "غاسبار الليل" وهو شكل تبناه فيما بعد، بودلير (1821 - 1876) ... وتبعه آخرون كثيرون"¹.

إنّ هذه الإشارة الأدونيسية لهي دليل على التّواصل الثقافي العربي مع الغرب، بالقدر الذي يقرّه أدونيس في (غربية) قصيدة النثر، وذلك لأننا لا يمكن أن نتوافق في تقبل هذا النموذج لو لم يكن له أصل أو جذور متماثلة مع الإبداع العربي ومع الذائقة العربية، بل وحتى مع الهاجس العربي المتشبع بالتراث الاسلامي، ثم إنّ التراث الصوفي ومنذ أن بدأ، لم ينقطع في كلّ حلقاته عن الحاضر الانساني العربي، وهذا ما يعني أنّ الحركة التواصلية العربية بالصوفية بقيت مستمرة وإلى الآن، ولربما ما تأثرت به الثقافة الغربية استرجع نفسه أثرا في الثقافة العربية، لذا لا يمكن اعتبار قصيدة النثر هي نقل حرفي لقصيدة النثر الغربية بكل مكوناتها ومواصفاتها بدليل أنّ كتاب قصيدة النثر العربية قد أضفوا على كتاباتهم نوعا من الخصوصية الخاصة بالتجربة العربية، لقد وجد الشعراء المجددون في قصيدة النثر التي أطلق تسميتها وتنظيراتها أدونيس نقلا عن سوزان بيرنار، مجالا رحبا لتحقيق طموحاتهم الفكرية والنفسية، بعد أن كانت القصيدة التقليدية تمثل سجنا لهم في قالبية الوزن والقافية، والنماذج المسبقة التي كانت تقيد حريته، لا في طريقة التعبير وحسب، ولكن في الفعالية التي كان يريد الشاعر الحدائي أن يمارسها من خلال الممارسة الوظيفية للشعر نفسه، لذا كانت "القصيدة النثرية تحمل دائما طموحات الفنان في التجديد والتغيير والتعبير وتساعد على كشف المجهول والعبور إلى المستقبل وتجعل الإنسان في مواجهة مباشرة مع التجربة واللغة وتضعه في موضوع حرج، إمّا أن يكون شاعرا أو لا يكون"².

1 أدونيس: موسيقى الحوت الأزرق، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص ص 112 - 113.

2 ينظر : عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص 317.

ولعلّ هذا الأمر أدّى إلى أن يكثر السّجال حول قصيدة النثر والاختلاف في كونها تُمثل شعرا أم لا، كما وقع الخلط في مصطلح هذه القصيدة ومفهومها، وقد رأى بعض الدارسين أن سبب هذا الخلط يعود إلى أمرين¹ :

- الأول : اعتبار بعض الإبداعات الشعرية التي سبقت قصيدة النثر في الظهور، والتي تشبه إلى حدّ ما قصيدة النثر أو تقترب منها في بعض سماتها، أنّها ذات القصيدة ولربّما كان هذا ما يتمثّل بالنثر الشعري، والنثر الفنّي، والشعر المنثور .

- الثاني : وجود تيارين للكتابة غير الموزونة؛ تيار يتمثّل في كتّاب قصيدة النثر، ومن رواده أدونيس وأنسي الحاج وشوفي أبو شقرا، وتيار آخر يتمثّل في كتّاب الشعر الحرّ الخالي من الوزن والقافية، وكان من أبرز رواده محمد الماغوط، وتوفيق الصائغ، وجبرا إبراهيم جبرا .

وقد عدّ المتأثرون برواد هذين التيارين، أن "هذين التيارين هما تيار واحد، أطلقوا عليه "قصيدة النثر، وهو مصطلح أطلق على كلّ مادة غير موزونة، ولكنها تدعي الشعرية أو تُوحى بها"² .

ولكن السؤال الذي يُثير الجدل من خلال هذا الوصف الأدونيسي، أنّ قصيدة النثر إن لم تكن شعرا، ولم تكن نثرا عاديا، فماذا تسمّى ضمن القالب النثري الخاص بها وملازمتها للروح الشعرية .. ؟

إنّ الوصف الأدونيسي -السالف الذكر- لم يمنح (قصيدة النثر) وصفاً دقيقاً، كافياً، لتكون - في استقلاليتها عن الشعر والنثر - جنساً قائماً بحدّ ذاته، مع أنّ الذي يكتب هذه القصيدة يلزمه وصف الشاعر، فكيف يُسمّى بالوصف من لا يكتب شيئاً اسمه الشعر ...؟! ولعلّ هذه الفكرة دفعت دوكورمون DOCORMON للقول بأنّه "لا يوجد في الأصل إلّا نوعاً واحداً هو القصيدة ورّبما صيغة واحدة هي الشعر، لأنّ النثر الجميل يجب أن يمتلك إيقاعاً يحمل على التشكيك فيما إذا لم يكن غير النثر"³ ولعلّ هذا ما دفع سوزان بيرنار للقول بأن دوكورمون "كان يعطي لكلمة (قصيدة) بُعداً أكثر عموميّة وشُمولاً، ومعنى أقلّ حاجة إلى الدقّة والحصص"⁴، وإذا ما دفعنا هذه الفكرة إلى أبعد الحدود يكون بمقدورنا أن نرى الشعر في كلّ مكان عدا الإعلانات والصفحة الرابعة من الصحف على حدّ تعبير مالا رمية، وهذا ما جعل بعض كتّاب قصيدة النثر، يعتبرون الوصف

1 ينظر: عبد الحميد جيدة : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص ص 317 - 318.

2 عبد الفتاح النّجار، قصيدة النثر مقارنة أوليّة،، مجلة أبحاث اليرموك، الأردن، ع2/2001، ص375.

3 المرجع نفسه، ص 375.

4 ينظر: سوزان برنار، قصيدة النثر من بولدير حتى الوقت الراهن، (تر) راوية صادق، (مر) رفعت سلام، دار شرقيات

للنشر والتوزيع، 1998، ص 42.

الأدونيبي أنه قد أوقع قصيدة النثر في ازدواجية الشعر والنثر على حدّ سواء، فأصبح كلّ ما يكتب من نثر جميل يحسبه البعض أنه من جنس قصيدة النثر، بما تحمل من شعرية النثر لا من روح الشعر وهذا ما فتح باب الجدل واسعا على مصراعيه أمام إشكالية جديدة بعد حركة الشعر الحر.

غير أنّ أدونيس عندما أراد أن يفرّق بين النثر الشعري وقصيدة النثر، بنى تفريقه على أساس أنّ النثر الشعري شيء وقصيدة النثر شيء آخر، فيرى أنّ "ما يميّز قصيدة النثر عن النثر الشعري، تتمتعها بصفات خاصّة، أهمّها: "الشكل المركّز، الإطار المحدود المُعين، الالتزامات أو القيود الاصطلاحية، وإذا قارناها بالنثر الشعري نجد أنّ النثر الشعري إطنابي، بينما قصيدة النثر مركّزة ومختصرة. وليس هناك ما يُفَيّد مُسبقا النثر الشعري، أمّا في قصيدة النثر فهناك شكل من الارتفاع ونوع من تكرار بعض الصفّات الشكلية، ثم إنّ النثر الشعري سرديّ، وصفيّ، شرحي بينما قصيدة النثر إيحائية"¹.

وإذا تأملنا في هذا التعريف وجدناه يتوافق كثيرا مع تعريف سوزان برنار، بأنّ قصيدة النثر "تنطوي على مبدأ قَوْضوي وهَدَام، إذ نشأت من التمرّد على قوانين الوزن والعروض وأحيانا على القوانين العادية للغة"². ومع أنّ أدونيس قد وضع حدود كلّ نوع، إلّا أنّ وصفه لا يوحى بالحدود الفاصلة والتميّزة، بين قصيدة النثر والنثر الشعري، وإنّما هو وصف عام لكلا النوعين، لا يمنع أحدهما أن يكون بديلا عن الآخر إلّا في حدود سطحية.

لذا، فإنّ "أول ما يواجه الدارس لقصيدة النثر في العربية، هو ضبابية الخطوط الفاصلة بينها وبين الشعر المنثور أو الشعر الحر، الشيء الذي أدّى إلى تشويش واضح في الحدود الفاصلة بين هذه الأنواع، وتباين المصادر الثقافية لقصيدة النثر أو الشعر المنثور هذا من جهة، وإلى تداخل النماذج الشعرية وضياح التمايز بينها من جهة أخرى"³.

لقد مثّل ظهور قصيدة النثر نقطة تحوّل على مستويين: مستوى الشعر ومستوى النثر، فهي على المستوى الأوّل ليست شعرا، لكنّها تُمثّل تنفّسا شعريا لحالة شعورية، وعلى المستوى الثّاني فإنّها ليست نثرا عاديا متعارفاً عليه، لكنّها قصيدة نثر تمتلك في تركيبها النثري روح الشعر.

1 أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، دار العودة بيروت - لبنان - ط1/1978، ص209

2 سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ص 34.

3 العلامة جفّو، في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشؤون الثقافية، بغداد - العراق - ط1/1990، ص137.

عند مراجعة هذا الوصف الأدوني لقصيدة النثر الذي منحها خصائص ومُميّزات، تمثلت بالشكل المركّز - على حدّ تعبير أدونيس - والإطار المحدّد المعين، ... الخ، كلّ ذلك ينطبق على مفهوم الشّعر الجديد أو الحداثي بصورة عامة، ولربّما يتبين ذلك من خلال التعاريف الكثيرة لهذا الشعر، والتي أوردها أدونيس في كتابه "زمن الشعر" على وجه خاص.

لقد استقرّت قصيدة النثر وأصبحت ظاهرة في الشّعر العربي، بعد أن اكتسبت تصنيفها في جنس أدبيّ حداثيّ اسمها فيه "قصيدة نثر"، فهي تتمتّع بخصوصيّة القصيدة العربيّة، رغم كلّ ما قيل حولها من أنّها ذات أصل وإبداع غربي، أو أنّها تجربة غربية ائتمّلت مع مفاهيم الحداثة الغربية، صحيح أنّ ظاهرة التأثير والتأثر هي ظاهرة حتمية، بل وإيجابية في هذا العصر، عصر التفتّح على الآخر، إلّا أنّ المغايرة في خصوصية التجربة الغربية وسياقاتها، أتاح لقصيدة النثر العربية أن تكون ذات خصوصيّة عربية في الشّكل والإيقاع وروح الشّعر العربي، لأنّ لغة الخلق فيها هي اللّغة العربيّة، بإيقاعها وجرسها .

ولأنّ الشعر الجديد يتخلّى عن الحادثة، فهو يرفض أن يكون شعر "وقائع"، أو شعرا "واقعيّاً" بالمعنى الشائع لهذه الكلمة، فإذا أصبح الشّعر "واقعيّاً" عندئذٍ اعتقد أنّه قد اقترب من النّثر العادي، فصنّف الواقعية أو التّصوير الحقيقي للأحداث هي من أبرز خصائص النّثر الفنّي، فالخيال عنصر فاصل بين الشعر والنثر؛ إذ أنّ الخيال مادة الشعر الخام على عكس النثر الذي نجده يصدّر ويعكس الواقع المعيش سواء أكان واقعاً سليماً أم إيجابياً.

إنّ ما ذكرناه من تعاريف وحدود وصفات للشّعر الجديد تنطبق جميعها على مواصفات وخواص قصيدة النثر، لذا لا نرى في المواصفات التي ذكرها أدونيس وخصّ بها قصيدة النثر، فرقا جوهرياً عن نمط آخر من الشعر إن كان موزوناً أو غير موزون، إلّا بمقدار الطريقة التي تكتب بها القصيدة ذاتها .

ولعلّ هذا ما جعل الكثير من الشعراء وهواة الشّعر الذين كانوا يرون في الوزن أو الشّكل صعوبة، أن يتّجهوا إلى كتابة قصيدة النثر دون وعيٍ بحقيقة هذه القصيدة وخصائصها الجوهرية التي انبنت عليها قصيدة النثر الغربية، حينما كان الشعراء الغربيون يفكّرون في البحث عن المجهول أو المطلق، وإنّ هذا البحث لا يأتي بالاعتماد على قوانين الشعر القديمة وأشكاله، ولا يأتي عن طريق المصادفة، وإنّما كما يقول رامبو: "إنّ اختراعات المجهول تطالب بأشكال جديدة لا يجد الشعر مكانه إلّا فيها، باعتبار ما تحقّقه من حرّية التعبير في الشكل والمَنْحَى، لذا سوف

تكون قصيدة النثر شكل الشعر الجديد ذا الطموحات الميتافيزيقية، ومن تلك الطموحات سوف تأتيه حيويته ووثباته الغضوب أحياناً وبعض الإخفاق أيضاً وعظمته¹

لقد حاول كُتّاب قصيدة النثر العربية، ومنهم أدونيس والماغوط وأنسي الحاج وجبرا وتوفيق صايغ، أن يطبعوا قصائدهم النثرية بخواص الشعرية العربية، والجناس الاستهلاكي والتكرار فضلاً عن تنويعهم في أطوال الأسطر، والإفادة من حروف اللين، وما يترتب على ذلك من دلالة صوت الكلمة وإحياءاتها، ولربما تعتبر هذه العناصر السالفة الذكر من أبرز البدائل النصية التي يقترحها أصحاب قصيدة النثر العربية.

إنّ هذا البناء في قصيدة النثر العربية اكتسب خاصيته الشعرية العربية من خلال عناية هؤلاء الشعراء بالتركيب اللغوي الذي ينسجم مع الذائقة العربية العصرية، متمثلاً في التجديد الكلي للنمط البنائي للعبارة الشعرية، والذي يتكوّن من مساحات الجملة، والفقرة، والتنويع الدقيق في أنماط هذه العبارة وحالاتها في أساليب التوكيد والاستفهام والتعجب، وغير ذلك من أساليب البلاغة العربية².

لذا، فقد بدت قصيدة النثر العربية نمطاً كتابياً عربياً، تخطى أصله الغربي بتعريبه، ليس اسماً وحسب، ولكن كبنية اكتسبت معالم البنية العربية في النشأة، فتخطت القواعد المعروفة للشعر والنثر العربيين، تخطت الوزن والنثر من خلال النمط الشعري الجديد، فكانت كتابة لائقة بين اللغة التي أقامتها وبين الإنسان والعالم الذي يعيش فيه، فنجدها قد تجاوزت الرؤيا التي كانت تنظر إلى الشعر العربي من خلال السمات الكمية التي تجعله في بعض الأحيان مستغنياً عن القافية، وذلك لما يترتب من إيقاع يتردد في كلّ بيت وعلى مدار القصيدة كلّها بطريقة منتظمة، ممّا توفر للشعر النغم المطلوب لذا، فإنّها اخترقت جدار الكتابة الشعرية العربية بتأسيس نفسها وتنويع إيقاعها بطريقة لا تعتمد على التراتبية والتقليدية³

لقد أخذت هذه القصيدة تعمق حضورها من خلال أشكال وصيغ لا حصر لها، لتعبّر عن مصداقية وجودها، وهي تسعى لنسف "كلّ ما كان يُشكّل مصدراً غنياً وخصوبة للتجربة السالفة ويجبره لصالحه الخاص، باعتبار أنّ هذه القصيدة هي رغبة تلقائية مقصورة لتجاوز الأنظمة السابقة والسائدة، رغبة تهدف إلى فعالية التحريض الثوري، للانقلاب المتجدد في الواقع"⁴.

1 ينظر: سوزان بيرنار: قصيدة النثر من بولير حتى الوقت الراهن ص 203.

2 ينظر: جفو العلامة، في حادثة النص الشعري، ص 112

3 محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، (د.ت)، ص 15.

4 يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 80.

إنَّ مفهوم قصيدة النثر في الكتابة العربية لا ينحصر في العدد الكثير من القصائد النثرية، ولا في عدد كتابها، ولكن بالكيفية التي يُفهم بها الشعر، وبالحالة التي تنتمي بها قصيدة النثر للنص الشعري، من خلال العلاقات المبرمة لا بين الشاعر والكاتب ونصه، ولكن بين الشعر والمتلقي، الذي قبلت ذائقته هذا النمط من الكتابة النثرية¹. فقصيدة النثر لم ترفضها الذائقة العربية، بل وجدناها تتفاعل معها والدليل على ذلك هذه المناظرات الأدبية بين النقاد والشعراء المبدعين، وأركّز في هذا المقام على صفة المبدعين، لأنَّ الشاعر المبدع كان مُتَيَقِّناً مما يكتب، فلو أعطينا مثالا في هذا النمط من الساحة الأدبية الغربية، لوجدنا شاعرا كرامبو نصوصه قد انَّسَمَت بصفة الجمالية الحقّة التي لا يستهان بها، وإذا أتينا إلى الساحة الأدبية العربية فلا يمكن أن نتجاهل نصوص أنسي الحاج ونزار قباني ومحمد الماغوط وأدونيس... وغيرهم ممَّن برع في هذا اللون الشعري الحدائي.

1 ينظر: عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1-2002، ص 360.

الفصل الأول: قصيدة النثر مقاربة نظرية

المبحث الأول: التّأصيل لقصيدة النّثر.

1- إشكالية المصطلح والنّشأة.

2- إشكالية الماهية.

3- إشكالية الانتماء الأجناسي.

1- إشكالية المصطلح والنشأة: problématique de la terminologie et de origines

يكاد يُجمع الدارسون والنقاد أنّ مصطلح قصيدة النثر أول ظهور له في الأدب العربي، كان في مجلة شعر سنة 1960، للدلالة على شكل تعبيرى جديد انتهت إليه الكثير من الأشكال التجريبية، التي جربها جيل النصف الأول من القرن العشرين؛ كالنثر الشعري والشعر المنثور والشعر الحر، وكان أدونيس أول من استعمل هذا المصطلح نقلا عن المصطلح الفرنسي le poème en prose وعن سوزان برنار SUZANNE BERNARD في بحثها الموسوم بـ: "قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن LE POEME EN PROSE DE BAUDELAIRE JUSQ`A NOS JOURS حين نشر مقالا له بعنوان "في قصيدة النثر" نشر بالمجلة نفسها¹، ويعدّ هذا المقال في مرحلته بمثابة الثورة الأخيرة على عمود الشعر العربي في بعده الإيقاعي خاصّة. ونحن نقف إزاء هذا المصطلح الذي نعدّه ضحية الترجمة الحرفية للمصطلح الغربي السالف الذكر، لا بدّ أن نبين المواقف المتضاربة حول هذا المصطلح، نحن نرى بأنّ قصيدة النثر هي جنس مغاير لا هو شعري ولا هو نثري يأخذ من الشعر كما يأخذ من النثر ما دما قد سلّمنا بأنّ القصيدة غريبة المنشأ وغير عربية فهم لم ينشروا تحت هذا المسمّى قصائدهم إلا (إذا اعترف أصحابها بأنّها قصيدة نثر، وفي هذه دلالة على أنّ هذه القصيدة كانت موجودة وكان موجود معها الكثير من الأجناس الأخرى)² والواقع أنّ مجالات الشعر والنثر كانت -بالنسبة لأسلافنا- واضحة التّحديد، فالشعر عندهم - حسب ما هو متعارف عليه- هو فنّ نظم الأبيات، "فلن تطرح أبدا مسألة قصيدة النثر، لتصبح مستحيلة بحكم التعريف... فالشعر لا يكمن في أي شكل محدّد سلفا، وكان الكثيرون من أصحاب الأذهان الملهمة قد أدركوا - آنذاك - أنّ فنّ نظم الأبيات لا يكفي لصنع شعراء، وأن النثر بالمقابل يمكن أن يصبح شعرا، وأن هنالك قصائد جميلة تخلو من أبيات الشعر مثلما توجد أبيات جميلة خاوية من الشعر"³ هذا إقرار من الناقدة سوزان برنار من أنّ الشعر لا يوجد فقط في النثر، وأن الكثير من القصائد المنظومة - التي نزعها شعرا - خالية تماما من الشعر، ولو تأملنا بتمعّن في هذا النداء لوجدنا أنّ الناقدة تدعو إلى تجريب كتابة هذا النمط

1 كان ذلك في العدد 14 ربيع 1960، ثم أعاد نشره لاحقا في كتابه زمن الشعر.

2 ينظر: محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة، مفهومات قصيدة النثر نموذجا، منشورات اتحاد كتاب العرب،

(د ط) سوريا، ص.35

3 سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ص.32.

الحدائي، ولوجدناها تدعو - ولو ضمناً - إلى التمرّد على قانون الشعر، ألا وهو نظرية عمود الشعر التي وضع قواعدها المرزوقي والآمدي، فكيف سيحتضن الشعراء نداء سوزان برنار هذا؟ وكيف يتلقّى الناقد العربي هذا الجنس الحدائي، ابتداءً من المصطلح الذي كثر حوله السجال والجدل؟

نحن نرى أنّ المصطلح إذا كان قد تعرّض للإشكال في ذاته، فإنّ ممّا قاده إلى هذا هو الخلط بينه وبين غيره من المصطلحات التي واكبت قصيدة النثر العربية وحملت الدارسين على ذلك الخلط، ففي زمن وجيز تجمّعت مجموعة من المصطلحات على صلة بموضوع (قصيدة النثر) من مثل: ((الشعر المنثور، القصيدة المنثورة، الشعر المرسل، الشعر المنطلق، النثيرة، النثر بالشعر.....الخ))، فالمتمأمل لهذه الأنواع سيلاحظ الفوضى السائدة بسبب عدم تدقيق وتوحيد المصطلح ضمن ما يتناسب والنسق الثقافي العربي.

إنّ المقولة الشهيرة لجبران خليل جبران "إنّ الوزن والقافية قيود سأبدأ بالتخلّص منها"¹ ... - مع تحفظي الكبير هنا على هذه المقولة وعدم قبولها إلّا جزئياً - كانت بمثابة تثوير في بداية ما سمّي بالشعر المنثور ودعوة واضحة لتهديم الموزون المقفّ واستبدال هذه الضوابط بأخر تمثلها الرؤيا والإيقاع، والذي تطور لاحقاً وأدّى إلى ظهور قصيدة النثر، إنّ القول بأن " قصيدة النثر لا تريد إلغاء ما قبلها"² -بافتراض أنّ هذه المقولة تشمل الحالي- هو أغلوطة كبيرة تتناقض مع فلسفة قصيدة النثر، لأنّ القول بأنّ قصيدة النثر تقبل التعايش مع الموزون هو إلغاء للفكرة الأساس لنشوء قصيدة النثر.

أما فيما يخصّ النشأة فالاتفاق يكاد يكون مطلقاً في أنّ قصيدة النثر العربية لون من الألوان الكتابية الشعرية (وعنوان درج تحته شعراء مجلة (شعر) اللبنانية تجاربهم وإبداعاتهم الكتابية)، (كل من أدونيس، يوسف الخال، خليل الحاي، نذير عظمه... هم الشعراء الأساس الذين شكلوا نواة تجمع شعر في البداية)، لحق بهم انضمام أسعد رزوق، أنسي الحاج، خالد سعيد، كنفاد شباب لهذه الجماعة الأدبية، ثم استطاعت مجلّتهم أن تستقطب في أوقات متباعدة مجموعة أخرى من الشعراء الشباب نحو هذا التجمع وأبرزهم: (فؤاد رفقة، محمد الماغوط، منير بشور، شوقي أبو شقرا، عصام محمود)، هؤلاء هم من بشروا بلون جديد من الكتابة، مع عدم

1 مصطفى جمال الدين: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مطبعة النعمان، النجف، العراق، ط2، 1974، ص254.

2 عبد العزيز مقال: أزمة القصيدة الجديدة، دار الحداثة، بيروت، 1989، ص65.

التطرق إلى تسمية محدّدة له، كون المصطلح كان غائما في أذهان الجماعة شأنه شأن كلّ جديد إلى أن أنجزت الباحثة (سوزان برنار)، أطروحتها للدكتوراه في قصيدة النثر الفرنسية، الأمر الذي حدا برواد كتابة هذا اللون إلى تناول المصطلح وبدأوا يسمّون به كتاباتهم ونتاجاتهم النثرية فيما بعد.

لقد بيّن أدونيس أن نشأة هذا النمط الشعري - إن صحَّ التعبير - قد بدأ غريبا، وهو لا ينكر هذا تماما، لكننا نجده في الوقت ذاته يدعو إلى صقل هذا اللون بالخصوصية العربية، لأنّه - حسبّه - لا عيب في ذلك أن نأخذ التجربة وننتج المختلف، يقول: "إنّ معرفة إبداع الآخر (الغربي) ما هو إلا معرفة، وبوصفه ذاتا، فهو مشارك له في عمله، وفي معرفته، فليس عيبا أن يتمثل الشاعر العربي بتجربة الآخر (الغربي)، إذا كان القصد من ذلك تعميق تجربته الخاصة وزيادة معرفته وتوسيع حدودها، ولكن لا بالشكّلية والكيفية التي يمارسها الآخر وفق مشاعه الخاص به، فيكون المنتج العربي تقليدا له ونسخا عنه، وصورة منه لا إبداع فيه"¹ لذا على المبدع العربي أن ينتج المختلف إذا أراد الانتاج المتميز، ضمن خصوصية الشعرية العربية.

لقد سارع أعضاء من جماعة (شعر) الأدبية إلى ترجمة كتاب (سوزان برنار) وتبني المبادئ الواردة فيه، وكان أوّل من سعى إلى ذلك هو أدونيس في مقالته التي كتبها (في قصيدة النثر) تلاها إصدار لأنسي الحاج تحت عنوان (لن)، ليصبح أوّل ديوان خاص في قصيدة النثر العربية متلائما مع ما وضعوه من قواعد وأصول للكتابة بهذا اللون الأدبي، إذن نحن لا يمكن أن ننكر دور الترجمة في ظهور هذا النمط الشعري، كون أدونيس وأنسي الحاج يقرّان بهذا، وحتى الناقدة الفرنسية سوزان برنار تقرّ بدور الترجمة حين تقول: "لقد أظهرت الترجمة تلك الحقيقة الجديدة أنذاك، التي تكمن في أنّ القافية والوزن ليسا كل شيء... ألا يمكن أن نؤيّد - على النقيض من ذلك - وببراعة أن وراء ترجمة الشعر، ثمة شعرية الترجمة؟"²، ويعتبر أحمد بزون الشاعر الغربي "بودلير*" المؤسس الفعلي لقصيدة النثر الغربية، ومؤسسها الأول في العالم، كما أنّ والت ويتمان كان أوّل من كتب القصيدة النثرية بشكل ناضج، واستعمل فعلا هذا النسق الفني التعبيري معتبرا إيّاه شعرا بشكل واضح يقول: "وإذا كانت برنار اعتبرت بودلير المحطّة الأولى في قصيدة

1 أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية، دار الآداب - بيروت - ط1/ 1985، ص142.

2 سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ص47.

النثر، فهي لا تعد المحاولات السابقة التي كانت تشكّل إشارات مهمّة في طريق الوصول إلى تجربة بودلير نفسه وتجربة كتابة شعرية جديدة¹

ومن الشعراء والنقاد الذين كان شعر الغرب ونقده، يمثلان لهم ليس حضوراً قوياً وإنما غاية يسعون لإثباتها وتحقيق مثل لها، فمن هؤلاء يوسف الخال وأدونيس ومحمد الماغوط... وغيرهم وربما كانت مجلة "شعر" بزعامة الشاعر إزرا باوند IZRA BOND التي صدرت في أمريكا سنة 1912 حاملة لواء التجديد في الشعر الأمريكي، مثالا يقتدى به عند أعضاء مجلة شعر اللبنانية، وقد بدأ هؤلاء الأعضاء ينقلون تجارب الشعراء الغربيين بشكل لم يعرف له مثيل في السابق، فنجد على صفحات المجلة ترجمات لرامبو (RIMBAUD) ولوتريامون (LAUTREAMONT) وهنري ميشو (H. MICHAUX) وكلوديل (CLAUDEL) وغيرهم.

ويوضح أدونيس أنّ شعراء الغرب الذين كتبوا في قصيدة النثر كتبوا قبلها قصيدة الوزن، فكانت قصيدة النثر حداً نهائياً لتجاربهم الشعرية، ولم تكن هروباً فنياً من الصعوبة إلى السهولة. يقول: "هناك شعراء آخرون معاصرون يترددون بين الوزن والنثر، حسب إحياء اللحظة وخاصة في فرنسا، أذكر منهم رنيه شاري، بيير ريفردي، هنري ميشو، فالشعراء الحقيقيون حين يكتبون شعرهم بالنثر، بعد أن كتبوه بالوزن، لا يفعلون ذلك بدافع الرغبة في السهولة أو بدافع الجهل لعلم العروض، بل بدافع الرغبة في أشياء أخرى أبسطها خلق لغة جديدة"²

إن مصطلح "قصيدة النثر" يجب أن لا يفصل مفهومه؛ فتأكيد النوع واضح المعالم في تقديم كلمة "قصيدة" على كلمة "نثر"، وبهذا فإن:

المصطلح يختلف اختلافاً بيّناً عن مصطلح "النثر الشعري" الذي تنصدر فيه كلمة "النثر" مقدمة المصطلح، تعقبها كلمة "الشعري" ذات الدلالة المفهومية العامة خلافاً لـ "القصيدة" ذات الدلالة الخاصة. كما أن الاختلاف بيّن كذلك في مضمون المصطلحين، وهذا ما هو واضح للعيان.

ثم أنّ قصيدة النثر اكتسبت استقلاليتها بوصفها نوعاً شعرياً ذا خصائص مميزة، فهي تحمل شكلها الخاص قبل كل شيء، وهي (ذات وحدة مغلقة، هي دائرة أو شبه دائرة، لا خط مستقيم هي مجموعة علائق تنظيم في شبكة كثيفة، ذات تقنية محدّدة وبناء تركيبى موحد، منتظم الأجزاء، متوازن، تهيمن عليه إرادة الوعي التي تراقب التجربة الشعرية وتقودها وتوجهها، فقصيدة

1 أحمد بزون، قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، دار الفكر الجديد - بيروت - ط1/1996، ص81.

* شاعر فرنسي من رواد قصيدة النثر، بل من مؤسسيها، صاحب ديوان (سأم باريس) توفي سنة 1867.

2- أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، السنة الرابعة، بيروت، ع14، ص79.

النثر وحدة عضوية وكثافة وتوتر، قبل أن تكون جملاً وكلمات، هي ذات نوع متميز قائم بذاته، ليس خليطاً، هي شعر يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة، لذلك لها هيكل وتنظيم، ولها قوانين ليست شكلية فقط، بل عميقة عضوية كما في أي نوع آخر¹.

ويذهب عبد الله الغدامي، إلى (أنَّ قصيدة النثر عُرِفَتْ منذ القرن العشرين حين بدأ أمين الريحاني وجبران خليل جبران يكتبان فناً أدبياً جديداً جعلاً النثر الفني له أسلوباً، إلا أنه يتميز بعاطفة شعرية وخيال بديع يركز على التشبيهات والرموز والصور، كما في كتاب (الريحانيات) للريحاني وكتاب (دمعة وابتناسمة) لجبران خليل جبران، ويعتبر الغدامي أنَّ هذين الشاعرين قد تأثرا بخطى الشاعر الأمريكي وايتمان، وهو بدوره يؤكد على أن هذا الفن قد ساعد على انتشاره وجود الترجمات النثرية العربية للشعر الغربي)²

والمنتبغ لحركة قصيدة النثر يجد أنَّ السجال قد كثر حولها، وبالتحديد في وصفها بالشعر وغالى بعضهم كثيراً إلى درجة وصف هؤلاء الشعراء بالضعف والعجز عن كتابة الشعر العربي، وقابله أنصار هذا الفن قائلين: "بأن هذا هو مستقبل الشعر العربي، وأن شعراء هذه الحركة قد جاؤوا لينقذوا الشعر العربي من هاوية كان سيقدم عليها لو استمرت مسيرته كما كانت قبل مجيئهم"³

ولكن المنتبغ المتمعن لهذه الحركة، يدرك أنَّ كلا الطرفين قد جانب الحق في مقولته، إذ ليس بصواب - حسب رأينا - وصف أصحاب هذه الحركة بالعجز والضعف، ما دام معظمهم قد كتب الشعر الموزون .

كما نجد بعضهم قد جمع بين طريقة الشعر الحر المعتمد على وحدة التفعيلة، وبين الشعر المنثور مثل أدونيس مما ينفي عنه تهمة الجهل بأوزان الشعر وقواعدها، وهذا دليل مقنع، فهل يحق لنا أن نتهم شاعراً مثل أدونيس بالعجز والضعف في كتابة الشعر الموزون؟ كيف تجاهل هؤلاء شاعراً وناقداً مثل أدونيس ومحمد الماغوط وأنسي الحاج وأبو شقرا... وغيرهم؟ حقا إن هذا لباطل لا يمكن السكوت عنه، كما أنَّ القول بأنَّ أصحاب هذا الفن هم الفاتحون الجدد الذين أخذوا بيد الشعر العربي وأنقذوه من نهاية مزعومة كما يقولون، قول لا يمكن قبوله كذلك؛ إذ أنَّ الشعر

1 - ينظر: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 74.

2 ينظر: عبد الله الغدامي، الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، مؤسسة الإمامة

الصحفية - الرياض - (د ط) (د ت) ص ص 22 - 23.

3 المرجع نفسه، ص 24 .

العربي مازال" كالتربة الخصبة كلما طرحت فيها بذور صالحة وأسقيت بالماء العذب، أينعت وأنبتت من كل زوج بهيج"¹.

ثمة عوامل رئيسة كانت ممهدة لظهور قصيدة النثر في الواقع الثقافي العربي، ذكرها أدونيس في دراسته لقصيدة النثر -على غرار العوامل التي ذكرناها سلفاً- تبعاً لتحليل واقع الثقافة العربية السائدة ومحاولات انبعاث ثقافة عربية جديدة، تتواصل فيها مع الثقافة العالمية، وباعتبار أن الثقافة العربية السائدة إن هي إلا "ثقافة تستهلك نفسها بالاجترار والتكرار، من التاريخ العربي وتراثه الماضي، وذاكرته الثقافية فلم تستطع هذه الثقافة العربية أن تواكب مراحل التطور الثقافي الغربي، ولم تستطع أن تمثل ولو إلى حد ما موقعها الإنساني"²، وقد تلخّصت هذه العوامل في³:

- 1- اعتناق اللغة العربية وتحرّرها .
- 2- ضعف الشعر التقليدي الموزون وانحطاطه .
- 3- التحرّر من وحدة البيت والقافية ونظام التفعيلة الخليلي، وقد زاد هذا في تقريب الشعر من النثر .
- 4- نموّ الروح الحديثة التي ترفض القواعد الصارمة النهائية والأشكال المسبقة .
- 5- أثر التّوراة والتّراث الأدبي القديم في مصر وبلدان ما كان يسميها أنطوان سعادة بالهلال الخصيب.
- 6- أثر ترجمة الشعر الغربي على الثقافة العربية الحديثة، كما ذكرنا آنفاً
- 7- ارتفاع مستوى النثر الشعري، وهو من حيث الناحية الشكلية، يمثل الدرجة الأخيرة في السلم الذي أوصل الشعراء إلى قصيدة النثر .

إنّ هذه العوامل قد نجدها محرّرة بذات المعنى في كتاب سوزان برنار، ولربّما كان بعضها محصوراً بين جماليات قصيدة النثر، والمبدأ المزدوج لهذه القصيدة، التي وُلدت (من رغبة في التحرّر والانعقاد، ومن التمرد على التقاليد المسمّاة شعرية وعروضية، وعلى تقاليد اللّغة، وكان المطلوب آنذاك فصل "الشعر" عن "فنّ نظم الشّعْر")⁴ .

إلّا أنّ الدّارس لا يستطيع أن ينكر كذلك بعض الممهّدات الإيقاعية التي كان لها بالغ الأثر على ظهور قصيدة النثر في الساحة العربية، بحيث يمكن للباحث أن يشير إلى عدة ظواهر

1 عبدالله الغدامي، الصوت القديم الجديد، ص 24 .

2 عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، ص 35.

3 المرجع نفسه، ص 35.

4 ينظر: سوزان برنار، قصيدة النثر من بولير حتى الوقت الراهن ص 202.

لا تزال تعمل منفردة لتهيئة ما يمكن تسميته "أرضية" صالحة لتحقيق الإيقاعات الداخلية التي ستجد تجسيدات الفنية (داخل النصوص) والجمالية (في القراءة) بعد أن تتأكد أعراف جديدة في فهم الشعر ومن تلك العوامل الممهدة نشير إلى¹:

1- الخلط العروضي أو "الاختلاط" بين تفعيلات أكثر من بحر؛ فنجد أن ذلك يساهم في كسر حدة المهيمن العروضي على البنية الإيقاعية. ونذكر في هذا المجال أن قصيدة أدونيس "هذا هو اسمي" قد قرئت على أنها نثر. يقول أدونيس "ظن بعضهم، وبينهم نقاد وشعراء، أنها نثر. ولعل ذلك عائد إلى أنهم لم يروا فيها الشكل المألوف، المشطر لقصيدة ما سمي بالشعر الحر أو شعر التفعيلة"². وهذا يساهم بفرض مهيمنات جديدة في النص الشعري تخفف من حدة الإيقاع الخارجي المتحقق بالوزن والقافية.

2- التدوير: "وهو تكريس لإحلال السطر بديلاً للبيت، ويمس التدوير زمن القصيدة كما يلغي تقنياتها السائدة، ولعله في إحيائه "البند" قد أفاد من إيقاعات مهمة لإنجاز شكل إيقاعي جديد يتضمن مزايا نثرية، فالبند حلقة بين الشعر والنثر، كتبه شعراؤه كما يكتبون النثر فيما ختموا فقراته بأسجاع كان تباعدها يضعف من الدور الخارجي للقافية ويمنحها وظيفة بصرية ضمن الكتابة. ونجد أن بعض البنود تدخل ضمن ما أسمى (الاستمرارية الرجزية) ومنها رجز لأبن دريد جعل في آخر كل ستة عشر جزءاً منه قافية، والجديد فيها استمراريته ونظمها على الرجز، فيما كانت البنود المتأخرة تنظم سطرياً على بحر الهزج أو الرمل، ويصفها العروضيون عادة بأنها نثر فني"³.

3- النثر الفني: يعد أنسي الحاج ارتفاع مستوى النثر واقتربه من مفهوم القصيدة عاملاً مساعداً أو تمهيداً مباشراً لدخول النثر في الشعر -وقد أشرنا إلى هذا سلفاً - كبعض المواقف والمخاطبات و الأعمال النثرية العربية ذات الوهج الشعري كمراجع في قصائد شعراء قصيدة النثر، وتدخل في هذا المجال نماذج النثر الحديث كأدبيات جبران خليل جبران مثلاً، وما نشاهد من تأثيرها في شعر أدونيس المنثور منه بخاصة وكذا بعض كتابات

1 محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 110.

2 أدونيس: مقدمة الأعمال الشعرية الكاملة، م2، ط4، دار العودة، بيروت، 1998، ص07

3 جلال الحنفي، العروض - تهذيبه وإعادة تدوينه، ط2، (ب ت)، وزارة الأوقاف، سلسلة إحياء التراث، بغداد،

4- **مصطفى صادق الرافعي**¹، ومن مؤثرات النثر يمكننا تشخيص السرد والحوار والتقنيات الأخرى كالجمال الاعتراضية، وعلامات الترقيم، أي شكل الكتابة وتوزيع النص إلى فقرات بحسب المعنى أو المؤثرات البصريّة .

5- **العامية الدارجة** وما عكسته من مستويات دلالية لم يكن يعرفها الشعر من قبل، وقد نبّه الباحثون إلى ذلك وأشاروا إلى مواضع بعينها كتجسّدات لأثر العامية في التمهيد للقصيدة النثرية ؛ فالصيغات والانحرافات اللغوية هي جزء مما يمكن تسميته بالممهدات، وهي مؤثرة في الفن الشعري وفي استجابة المتلقي .

6- **تغير البنى اللغوية والنحوية** . ومن أمثلة هذه التغيرات يدلنا كمال خير بك إلى ما يسميه بـ: « تراجع الفعل، وسيادة الجملة الإسمية وشبه الجملة »²، وهو تحويل إيقاعي يتناول ترتيب الجملة وشخصيتها وإيقاعها في القراءة.

7- **ممهدات محايثة** : تدخل فيها عوامل معرفية متعددة، وفرز اجتماعي وحضاري، وتغيرات البنى الثقافية، ومظاهر التحوّل في الأشكال الفنية (رسم / سينما موسيقى / غناء / مسرح / رواية / قصة ...) وهي تهیئ على مستوى التلقي ما يمكن وصفه بالأرض الصالحة التي يتآخى على تربتها الشعر والنثر.

هذه العوامل كان لها بالغ الأثر في ظهور قصيدة النثر، كما أنّها ألغت التعريف القديم للشعر " قول موزون مقفى يدل على معنى"³ فهذه التمهيدات نجدها قد خرقت أبرز خاصية في الشعر وهي الوزن والقافية.

إنّ من أبرز الإشكالات التي أثارها قصيدة النثر بالموازاة مع إشكالية النشأة، والتي كثر السجال حولها هي إشكالية المصطلح، فالتناقض الواضح الذي تحمله بنيته، جعل جمعاً من النقاد يرفضونه جملة وتفصيلاً، فهذا **تودوروف** يعتبر أنه أمر خطير أن تؤكد برنار أن هذا الجنس قائم بين المتناقضات (شعر - نثر) (نظام - فوضى) (حرية - صرامة) وهو (جنس يجعل من الشعر متّجها تارة باتجاه الهدم وتارة أخرى باتجاه الفوضى)⁴.

1 لعلنا نقصد بعض مقالاته في كتابة "أوراق الورد رسائلها ورسائله". أنظر مصطفى صادق الرافعي، أوراق الورد، رسائلها ورسائله، مكتبة الأسرة، سلسلة الأعمال الفكرية، 1999، ص ص 144، 274، 279.

2 كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر المعاصر، دار المشرق - بيروت - 1982، ص 157.

3 أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 17.

4 ينظر: محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة، ص ص 64-65.

ويذهب بوول شاول إلى القول بأن الشعر العربي أصيب بالثرثرة الشعرية، لذا كانت الحاجة إلى جنس أدبي يختزل لنا هذه الثثرة، ونجده يقدم بديلاً آخر لهذا المصطلح بما يسميه قصيدة الاختزال، فيقول: "إن قصيدة الاختزال هي تطوير لمفهوم الإيجاز في الشعر العربي، وتعميق له ولدالاته، وإذا كانت قصيدة الاختزال لها جذورها في عمق القصيدة الشعرية العربية الموروثة، ولها جذورها كذلك في بعض الكتب الدينية* العربية وغير العربية، فإنها اليوم تأتي كرد على ما يمكن تسميته بـ (الثرثرة الشعرية) التي أثقلت الشعر العربي"¹

ونجد أن هذا الاختزال يتجلى في الطريقة التي توزع بها الوحدات (الكلمات) على مستوى الصفحة، وهذا ما يعني أن بوول شاول يوزع نصّه توزيعاً بصرياً بشكل عمودي لنلاحظ:

يَتَقَدَّم
وَيَرَى
مَاءَهُ
يَرْتَجِفُ
عَلَيْهِ
يَتَقَدَّمُ
وَيَرَى
مَاءَهُ
يَرْتَجِفُ
وَرَاءَهُ
يَتَقَدَّمُ
وَيَرَى
مَاءَهُ
يَرْتَجِفُ
أَمَامَهُ
يَتَقَدَّمُ

1 محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة، ص 249.

* لعله يقصد الكتابات الصوفية فهي قد مهدت لظهور قصيدة النثر.

و

لا

يرى

سوى

يديه

في

الماء

الذي

لا

يراه¹

يتساءل الناقد محمد علي شمس الدين، حول الفرق الجوهرية فيما لو وزّع بُول هذا النص بشكل افقي كأن يقول مثلاً (يتقدم ويرى ماءه يرتجف عليه....)² هكذا يقدم بوول قصيدة الاختزال كما يدعيها، وأما أنه باقتراحه لهذا المصطلح يرد على هذه الثثرة الشعرية. ويرى الباحث عبد الرحمن القعود، أن قصيدة النثر أثارت إشكاليات عديدة نتيجة التعارض الكبير في دلالة المصطلح، حيث يبدو التناقض واضحاً في بنية هذا المصطلح فنجد قد أشار إلى بديل كان قد طرحه في إحدى بحوثه*، وهذا البديل هو "القصيدة الحرة"، إلا أننا بعد ذلك نجده يراجع نفسه ويتبنى مصطلح قصيدة النثر³، ونحن لا نعلم سبب تذبذب موقف القعود. وفي نفس المنحنى يتجه غالي شكري، فهو لا يكاد يختلف رأيه عن رأي محمد القعود، إذ يعتبر أن مصطلح قصيدة النثر تسمية خاطئة، معتبراً إطلاق هذه التسمية آخر رواسب الحس

1 نقلاً عن محمد علاء الدين، وهم الحداثة، لتعذر الحصول على ديوان بوول شاول، ص250.

2 ينظر: محمد علي شمس الدين: الإيقاع البصري في مجموعة الهواء الشاغر، مجلة الكفاح العربي، بغداد، 1985/07/01، ص 85.

* في مقال له بعنوان: "في الإبداع والتلقي"، عالم الفكر، مج 25، ع4، 1997.

3 ينظر: مقال رايح ملوك، قصيدة النثر: إشكالية المصطلح، مجلة الخطاب، مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري - تيزي وزو - ع02، ماي 2007، ص104.

الكلاسيكي في حركة التجديد الحديثة في الشعر العربي، لذا نجده يقترح مصطلحا بديلا هو: "التجاوز والتخطي"¹.

أما محمد العبد فنجده يرفض مصطلح قصيدة النثر، لأنه يجمع بين متناقضين (قصيدة - نثر)، فنجده يقر بعدم رضاه بهذا المصطلح لأن التسمية لا تقابل مسماهها، لذلك نجده هو الآخر يقترح مصطلحا بديلا وهو "النثر الشعري"².

لقد هاجمت نازك الملائكة قصيدة النثر، واعتبرتها بدعة غريبة سادت في الساحة الأدبية، واندحشت لأمر الشعراء الذين يصدرن قصائد نثرية، ويدعون بأنها شعر دون إعطائهم مبررات لهذه التسمية، تقول: "ولسوف يجد دُعاة قصيدة النثر أنفسهم حيث بدأوا، فلقد استحال معنى كلمة شعر إلى التعبير عن النثر كما أرادوا، غير أن الشعر وجد لنفسه اسما آخر صادقا ينص على الوزن الذي حاولوا قتله ولسوف يبقى الناثرون حيث كانوا مع الناثرين"³.

ويرى الدكتور حسن الهويل أن القصيدة النثرية مأخوذة بأشياء كثيرة:⁴

- أولاً: أنها ليست امتداداً للقصيدة العربية، بحيث نحكم عليها من خلال سُنّة التطور الطبيعي.

- ثانياً: أنها تقليد غير واع، بحيث لم تكن تقليداً مباشراً للقصيدة الغربية، فالشعر لا يترجم، وإنما هي تقليد لترجمة القصيدة الغربية وهذا عمق ابتعادها عن الفن الشعري العربي والغربي على حد سواء.

- ثالثاً: القصيدة الغربية لها ضوابطها الشكلية الصّارمة التي لا يمكن التخلي عنها، وقد أشار الدكتور (حسن عون) إلى أوزانها، وأشار من بعده الدارسون للبناء والشكل في القصيدة العربية والغربية، ونقاد الغرب يخوضون في خلاف مستمر حول ضوابط الشعر وسماته عندهم.

1 ينظر: غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الشروق، بيروت، ط1، 1991، ص56، وينظر كذلك: مقال رابع ملوك، قصيدة النثر: إشكالية المصطلح، ص105.

2 ينظر: محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، (د ت)، ص 178، ولكن الباحث يحافظ على تسمية قصيدة النثر، بدءاً من عنوان الفصل الذي يتحدث فيه عن هذه القصيدة، معللاً ذلك بشيوع هذه التسمية من جهة، وبكونها من جهة ثانية، التسمية المحببة لدى من يمارسون كتابة هذا الشكل الأدبي.

3 نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط13، 2004، ص121.

4 ينظر: حسن الهويل، قصيدة النثر وإشكالية الشكل، مجلة علامات، المجلد 13، النادي الأدبي بجدة، ربيع الآخر 1425هـ، يونيو 2004م، ص ص302-303.

- رابعاً : الشعر إنشاد وتغنّي ولا يتأتّى ذلك إلا بضوابط شكلية تشبه القطع الموسيقية والشاعر الموهوب لا يجد أدنى معوّق في الضابط الشعري، وضوابط الشعر لم تسبقه، وإنّما رصدت منه فالشاعر والشعر سبقاً الضوابط العروضية مثلما سبقت اللغة الضوابط النحوية والصرفية، ومثلما سبقت الجماليات البلاغية ضوابط البلاغة في علوم (البيان) و (البديع) و (المعاني).

- خامساً: لقد تطوّرت الموسيقى العالمية والعربية، ولكن لم يخلل إيقاعها، وإنّما تغيرت إلى الأفضل في إطار الثابت، وكذلك معمار القصيدة تطوّر وتغيّر، ولكنه ظلّ محتفظاً بخصوصية الشعر.

- سادساً: لكلّ ظاهرة سمات وشروط يحتكم إليها عند التنازع و (قصيدة النثر) لا تتوفّر على شيء من ذلك، وهي بهذا وبغيره تفقد مشروعية الوجود بوصفها شعراً وتملكه بوصفها نثراً (ولا يزال النقاش قائماً ما بين مؤيّد ومعارض لقصيدة النثر، فالبعض يعتبر قصيدة النثر شكلاً شعرياً، والبعض الآخر يعتبرها شكلاً نثرياً، وثمة مجموعة ثالثة تعتبرها نوعاً أدبياً مستقلاً بذاته أمّا الذين يعتبرونها شكلاً شعرياً فيقولون : " إنّها كذلك بسبب استعمالها الكثيف للاستعارة واهتمامها باللغة والذين يعتبرونها شكلاً نثرياً يقولون إنّها كذلك بسبب صلتها بالقصّ، واعتمادها على توقّعات القراء في عرض موضوعي للحقيقة، نثراً أمّا الطرف الثالث فيقول : إنّ قصيدة النثر حازت قدرتها على الهدم (إذ أنّها ليست شعراً بحتاً ولا نثراً بحتاً) وذلك من خلال مزجها بين عناصر شعريّة وأخرى نثرية، وهو ما يفسّر طبيعتها اللغوية الهجينة ¹ .

يبدو أنّ الأمر قد ازداد تأزّماً، فقد ظهرت إشكالات أخرى كنا نجهلها تماماً إلى جانب إشكالية المصطلح والنشأة، فقصيد النثر لا تعاني من أزمة مصطلح وحسب، بل تعاني كذلك من إشكالية في اللغة وإشكالية قراءة، وإشكالية جمهور (تلقّي)، والأدهى والأمر أنّها تعاني من إشكالية هويّة.

1 وليد إبراهيم قصاب، النثيرة (قصيدة النثر) إشكالية المصطلح والنشأة، مجلة الأدب الإسلامي، المجلد 16، العدد 63،

رمضان 1430هـ، ص17

2- إشكالية الماهية: la problématique de l'essence

لاشكَّ أنَّ لكلَّ شكل أدبي - سواء أكان شعرياً أم نثرياً - خصائص نصّية يُعرَفُ ويميّز بها عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، وإذا كنا قد سلّمنا - بتحفظ كبير على هذا الحكم - بأنَّ قصيدة النثر قد تمظهرت في الشعر العربي المعاصر، وأنّها من آخر منجزات الحداثة الشعرية، وإذا كانت إشكالية النشأة قد كثر حولها السّجال بين النقاد، فإنّ إشكالية الماهية قد أقامت الدنيا وأقعدتها...، إنّ الأمر لا يبدو هيّناً وقد لا يبدو واضحاً متجليّاً لولا تدقيق وتركيز وقراءة متمنّنة في نصوص مُختلفة المرجعيات (عربية - وغير عربية)، حتى نستطيع أن نكشف الخصائص النصّية لهذا النمط الشعري، ثم إنّ الخصائص التي جاءت بها سوزان برنار قد تكون غامضة بعض الشيء - سنوضح هذا الحكم لاحقاً - مما زاد الأمر تعقيداً، فالمتعمّن الجيّد فيها يكتشف أنّها تداخل بعض الشيء مع الأنماط الشعرية الأخرى... فكيف نستطيع أن نستنبط مقومات قصيدة النثر في ظل هذا التداخل في الأجناسي فما هي قصيدة النثر وما هي مقوماتها؟ وما هي قوانينها؟ وهل القواعد التي ذكرتها سوزان برنار، هي قواعد خاصة بقصيدة النثر الغربية، أم هي قواعد عامّة نستطيع إسقاطها على قصيدة النثر العربية كذلك؟. سنحاول أن نعطي أجوبة مقارنة لهذه الإشكالات المتعددة.

تُعرَف قصيدة النثر: "بأنّها قصيدة تتميز بوحدة أو أكثر من خصائص الشعر الغنائي غير أنّها تعرض في المطبوعات على هيئة النثر وهي تختلف عن الشعر النثري بقصرها وبما فيها من تركيز، وتختلف عن الشعر الحر لأنّها لا تهتم بنظام المتواليات البيئية، وعن فقرة النثر بأنّها ذات إيقاع ومؤثرات صوتية، أوضح مما يظهر في النثر مُصادفةً واتّفاقاً من غير غرض، وهي أغنى بالصّور وأكثر عناية بجمالية العبارة، وقد تكون القصيدة من حيث الطول مساوية للقصيدة الغنائية لكنها على الأرجح لا تتجاوز ذلك"¹.

وإذا تأملنا في هذا التعريف لوجدناه قد بين لنا بعض خصائص القصيدة النثرية، ولعل أبرزها خاصية الغنائية التي لا نكاد نلمحها في قصيدة التفعيلة، وهي فعلاً قطعة نثرية متماسكة ومركزة، كما أن لها إيقاعها الصّوتي الخاص، وهي أغنى بالصّور وأغنى بجمالية اللغة والعبارة.

ويقدم يوسف الخال تعريفاً مبسطاً لقصيدة النثر فيقول: "قصيدة النثر أو ما يسمّونه بالفرنسية Poème en prose وبالإنجليزية Poème prose هي شكل يختلف عن الشعر الحرّ في آداب العالم، بأنه يستند إلى النثر ويسمو به إلى مصاف الشعر، فيما يستند الشعر الحرّ إلى

1 سهام القحطاني، قصيدة الشعر السعودي، مجلة علامات، النادي الأدبي بجدة، يونيو 2004، ص 417.

الشعر التقليدي ومن هنا التزامه الشطر شكلاً، مكتسباً من النثر العادي عفويته وبساطته وحرية في الأداء والتعبير، وبعده عن الخطابية والبهلوانية، البلاغية والبيانية¹

تبرز في نهاية هذه الفقرة، السمات التي حددها يوسف الخال، البساطة، الحرية، البعد عن الخطابية والبهلوانية، ولعلّ البهلوانية يقصد بها الهزل، لأن طريق الجد يجب أن يبتعد فيه عن الهزل، لأنه يشينُ كلام الشاعر، ونجد أنّ حازم القرطاجني قد سبق لهذا حين قال: "يجب في معاني الطريقة الجدّية، أن تكون فيها النفس طامحة إلى ذكر ما لا يشين ذكره ولا يسقط من مروءة المتكلم"².

ويرى أنسي الحاج أنّه يمكن أن نعتبر هذا الكلام، إذا لم نأت إلى تحديد أكثر وضوحاً ودقّة لتمييز قصيدة النثر عن سواها من الأنواع؛ فمعظم السمات التي أعطيت لهذه القصيدة، تدخل في إطار التعريف بالقصيدة الجديدة عامّة³.

ونجد أنّ أدونيس يعرفها بقوله: "إنّ قصيدة النثر عالمٌ كاملٌ منتظم، جميع أجزائه متماسكة كاملة بذاتها وتحمل معناها وغايتها، فلا يمكن أن تسمى صفحة نثر مهما كانت شعرية تدخل في رواية، أو صفحات أخرى، قصيدة نثر"⁴.

لقد اختلّ النثر الفني العربي، في كتابات أطلق عليها أصحابها، كما حسبوا ذلك أنّها "قصائد نثرية"، في الوقت الذي قد لا تتجاوز هذه الكتابات هامشيّة النثر الفني العربي الأصيل، ولعلّ أدونيس كان منتبهاً إلى هذه الكثرة ممّا تسمّى بقصائد النثر عندما أشار إلى هذا في مجلة (شعر) اللبنانية.

إنّ مفهوم قصيدة النثر في الكتابة العربية لا ينحصر في العدد الكثير من القصائد النثرية، ولا في عدد كتابها، ولكن بالكيفية التي يفهم بها الشعر، وبالحالة التي تنتمي بها قصيدة النثر للنصّ الشعري، من خلال العلاقات المبرمة لا بين الشاعر والكاتب ونصّه، ولكن بين الشعر والمتلقي، الذي قبلت ذائقته هذا النمط من الكتابة النثرية⁵.

1 نقلاً عن عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، لتعذر الحصول على العدد 24 من مجلة شعر اللبنانية.

2 أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (تح) محمد الحبيب بن الخوجة، بيروت، ط3/ 03/ 1986 ص 329.

3 ينظر: أنسي الحاج، لن (المقدمة)، بيروت، ط2/ 1982، ص 07.

4 نقلاً عن سامي مهدي، أفق الحداثة وحداثة النمط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1988، ص 97.

5 ينظر: عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، ص 360.

وتعتبر سوزان برنار قصيدة النثر في منطلقها ردًّا فعل على المعايير وأشكال الجمال المطلق للقرن السابع عشر، يمكن أن تعتبر شكلاً حديثاً للشعر¹، وهي لا تكتفي باعتباره شكلاً حديثاً وحسب، وإنما تعتبره نوعاً من الثورة والتحرر وأكثر بكثير من محاولة بسيطة لتجديد الشكل الشعري.

لم يقتنع تودوروف بهذا التعريف، فاعتبره أمراً عاماً في الشعر إذ يقول: "تلاحظ سوزان برنار أن التعريف بالوحدة مغرق في العمومية، وبالتالي أليست الرواية أيضاً عالماً شديداً التنظيم؟... ويضيف: "ولكنها تسمح بتمييز الجنس الشعري عن الأجناس الأدبية الأخرى، إنها علاقة زمنية ما... تظهر قصيدة النثر كأنها كتلة واحدة، أو نتيجة لا تقبل الانقسام"².

إن تظن تودوروف وتيقنه للهفوات التي وقعت فيها برنار، جعلنا ندقق النظر أكثر لاكتشاف السمات الجمالية والخصائص الفعلية المحددة لهذا الجنس الحدائي، وأثناء تتبعنا لحركة تعريف قصيدة النثر من طرف روادها، صادفنا تعريفاً آخر كان قد أطلقه أنسي الحاج: "هي وحدة متماسكة لا شقوق بين أضلاعها، وتأثيرها يقع ككل لا أجزاء، لا كآليات وألفاظ"³.

فليس كل نثر يحوي صفات الشعرية هو قصيدة نثر، فتداخل معنى الشعر بالنثر يُرغمنا على تحديد ماهية القصيدة حتى يتضح لنا معنى أن تكون هناك قصيدة وزنية وقصيدة نثرية، (فالفرق بين الشعر والقصيدة ملحوظ في النقد العربي القديم، إذ أن مؤرخي الأدب - كما هو معروف - يرجعون تقصيد القصائد إلى المهلهل بن ربيعة وامرئ القيس، فهو كما يقولون أول من قصّد القصائد وجاوز بها العشرة أبيات، وسار الشعراء الآخرون من بعده على الدرب نفسه، وإضافة إلى عدد الأبيات التي من الضروري أن تتجاوز العشر (10) أبيات أو الخمسة عشر (15) بيتاً، وهذا ما يجعل العناصر الشعرية تتراكم، ركّز هؤلاء على عناصر أخرى في القصيدة، يكشف عنها ما يفيد الجذر الثلاثي (ق ص د) من معانٍ متعدّدة سنتتبعها في المعاجم العربية)⁴.

وفي لسان العرب: قَصَدَ، الْقَصْدُ: اسْتِقَامَةُ الطَّرِيقِ، قَصَدَ، يَقْصِدُ، قَصْدًا، فهو قَاصِدٌ، وقوله تعالى: ﴿وَعَلَى اللَّهِ قَصْدُ السَّبِيلِ﴾⁵.

1 ينظر سوزان برنار، قصيدة النثر من بودليير حتى الوقت الراهن، ص 32.

2 تودوروف سفيثان: مفهوم الأدب ودراسات أخرى، (تر) عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، (ب ط)، 2002، ص 61.

3 أنسي الحاج: مصدر سابق، ص 14 - 15.

4 ينظر : أحمد بزون، قصيدة النثر، الإطار النظري، ص 57-58.

5 سورة النحل : الآية 09.

والْقَصْدُ مِنَ الشَّعْرِ: مَا تَمَّ شَطْرُ أَبِيَاتِهِ، وَفِي التَّهْذِيبِ: شَطْرًا بِنَيْتِهِ، سُمِّيَ بِذَلِكَ لِكَمَالِ وَصَحَّةِ وَزْنِهِ، وَقَالَ ابْنُ جَنِّي: سُمِّيَ قَصِيدًا لِأَنَّهُ قُصِدَ وَاعْتُمِدَ، وَإِنْ كَانَ مَا قَصُرَ مِنْهُ وَاضْطَرَبَ بِنَاؤُهُ نَحْوَ الرَّمْلِ وَالرَّجَزِ شَعْرًا مَرَادًا مَقْصُودًا، وَذَلِكَ أَنَّ مَا تَمَّ مِنَ الشَّعْرِ وَتَوَفَّرَ أَثَرُ عِنْدَهُمْ وَأَشَدُّ تَقَدُّمًا فِي أَنْفُسِهِمْ مِمَّا قَصُرَ وَاخْتَلَّ، فَسَمَوْا مَا طَالَ وَوَفَّرَ قَصِيدًا، وَالْجَمْعُ قَصَائِدُ وَرَبَّمَا قَالُوا قَصِيدَةً¹.

وهكذا إذا تتبعنا المعنى القديم للقصيد أو القصيدة، فإننا نجد بالطبع أن قصيدة النثر تخالف قول ابن منظور، لأن نظام قصيدة النثر يختلف عن نظام قصيدة البيت أو العمود، وعندما يقول أنسي الحاج: "فالقصيد، أي قصيدة، كما رأينا لا يمكن أن تكون طويلة"² فهو يشير إلى جملة من الخصائص التي كانت قد أشارت إليها سوزان برنار في بحثها السالف الذكر، وأثناء تنظيراتها لهذا النمط الشعري.

ولمّا كان التَّنْظِيرُ لقصيدة النثر قد بدأ غربيا، كان لزاما على الشعراء أو على كتّاب قصيدة النثر العربية أن يراعوا خواص قصيدة النثر الغربية، ففي الوقت الذي تحرّر هؤلاء الكتاب من الوزن، أو الشكل أو القافية، كان عليهم أن يلتفتوا إلى جملة عناصر أخرى، افترضتها سوزان برنار في تحليلها لقصيدة النثر الغربية، ولعلّ أول ما فرضته، هو الإرادة الواعية لنظم القصيدة، فعلى الشاعر أن يتقصد هذا ويفعله بإرادة واعية، وهكذا نجدها قد حددت ثلاثة شروط تحكم هذا النوع من القصائد، وهذه الشروط هي كالآتي³:

1- أن تشكّل القصيدة كلاً عضوياً مستقلاً (Intensité):، بما يسمح بتمييزها عن النثر الشعري، فمهما بلغت القصيدة من درجة التعقيد، ورغم حرّيتها الظاهرية، إلّا أنّها لا بدّ أن تشكل كلاً وعالمًا مغلقًا، خشية فقدان صفتها كقصيدة، بمعنى أن تكون هناك وحدة عضوية تجمع القصيدة وتزيد من تماسكها، وهذا ما يجعلها سهلة التمييز بينها وبين النثر الشعري، فالوحدة العضوية خاصية جوهرية في قصيدة النثر، "فعلينا مهما كانت معقدة، أو حرة في الظاهر، أن تشكل كلاً وعالمًا مغلقًا، وإلا أضاعت خاصيتها كقصيدة"⁴

1 ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، (مج5)، (ج46)، (تح) عبد الله علي الكبير وآخرون (ب ط)، 1981، ص ص 3642-3643.

2 أنسي الحاج، مصدر سابق، ص 17.

3 ينظر: سوزان برنار، قصيدة النثر من بودليير حتى الوقت الراهن ص36.

4 نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب - ط1/2007، ص 192.

2- المجانية (Gratuité): بمعنى أنَّ القصيدة لا تفترض لنفسها أية غاية خارج نفسها، لا سردية، ولا برهانية، وإذا ما أمكنها استخدام عناصر روائية، ووصفية، فذلك بشرط أن تتسامى بها وتوظفها في كل واحد، ولأهداف شعرية خالصة، ولتحديد فكرة المجانية تضيف برنار فكرة أخرى هي (اللازمنية) بمعنى أنَّ القصيدة لا تتقدّم نحو هدف ما، ولا تطرح سلسلة من الأفعال المتتالية، لكنها تُفرضُ على القارئ (كشيء)، ككتلة لا زمنية.

3- الإيجاز (Brièveté) : فعلى قصيدة النثر - أكثر من أية قصيدة عروضية - أن تتجنب الاستطرادات الأخلاقية أو أية استطرادات أخرى والإسهابات التفسيرية، فعلى قصيدة النثر تنطبق بصرامة مقولة (بو) الشهيرة (لا وجود لقصيدة طويلة)، فالحديث عن قصيدة طويلة هو تناقض مطلق في المصطلحات، على حد تعبير سوزان برنار التي تصوغ طرحها وتؤكد على أنَّ قصيدة النثر الحديثة موجزة تماماً.

هذه هي القوانين الرئيسة التي تحكم مفهوم (قصيدة النثر) كما طرحتها سوزان برنار في مدخل كتابها، وبالرغم من هذه القوانين قد سبق عرضها في المقالات العربية التي تحدثت عن قصيدة النثر بدءاً من مقال أدونيس الشهير في مجلة شعر (ربيع 1960)، وما تلاه من بيانات ومقدمات، لم تخرج عن كونها نقلاً حرفياً مباشراً من هذا المدخل بالتحديد، ذلك أنَّ غالبية أصحاب هذه المقالات كما يبدو كانوا يتوقفون عند هذا المدخل دون الكتاب بمجمله، إلا أنَّ المرء لا بدَّ له أن يطرح اليوم السؤال التالي: ترى كم قصيدة من هذا الرُكام الكبير من قصائد النثر العربية التي كتبت منذ عام 1960 وإلى اليوم تنطبق عليها هذه القوانين أو الشروط؟

وفي دراسة للدكتور صلاح فضل، يرى أنَّ قصيدة النثر التي تستحقُّ أن يطلق عليها هذا المصطلح، لا بدَّ أن تتوافر لها الشروط الجمالية التالية¹:

1- ينبغي أن تكون وحدة عضوية مستقلة، بحيث تقدم عالماً مكتملاً يتمثل في تنسيق جمالي متميز، يختلف عن الأشكال النثرية الأخرى؛ من قصة قصيرة أو مقالة أو رواية مهما كانت شاعريتها، وتفترض إرادة واعية للانتظام في قصيدة.

2- يتعين أن تكون وظيفتها الأساسية شعرية، ما يتطلب أن تكون بنيتها اعتباطية أو مجّانية، بمعنى أنها تعتمد فكرة اللازمنية؛ بحيث لا تتطور نحو هدف ولا تعرض سلسلة أفعال أو أفكار منظمة مهما استخدمت من وسائل سردية أو وصفية.

1 أنظر: محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة، ص ص 41-42.

3- على قصيدة النثر أن تتميز بالتكثيف، وتتجنب الاستطراد والتفصيلات التفسيرية، لأن قوتها الشعرية لا تتأتى من رقى موزونة، ولكن من تركيب مضيئ مثل قطعة البلور، فالإقتصاد أهم خواصها ومنبع شعريتها.

ويمكن أن نوضح في الجدول التالي هذه الخصائص، مُجاورة لأصلها الفرنسي عند سوزان برنار، وكيف تلقى وترجم كل من أدونيس وأنسي الحاج هذا المصطلح :

أدونيس	سوزان برنار	أنسي الحاج
الوحدة العضوية المجانية الكثافة (البعد الإشرافي)	Intensité Gratuité Brieveté	التوهج المجانية الإيجاز

إنَّ القوانين التي وضعتها سوزان برنار السَّافة الذكر، وهي الإيجاز والمجانية والتوهج، -كما يحسن لبعضهم- لعلَّ هذه المقاييس لم تبقَ قادرة على تحديد قصيدة النثر الراهنة، في فرنسا نفسها وفي أوروبا، وحتى العالم العربي كذلك، وهذا ما بيَّنه تودوروف عندما اعتبر أنَّ صفتي (الإيجاز، الكثافة)، " لا يمكن حصرهما في قصيدة النثر وحدها، لأنهما من معايير الشعر الحديث أياً كانت تجلياته، أمَّا المجانية فيجب أن يفهم بها أنَّ القصيدة لا غاية لها سوى نفسها، وأنها موجودة لنفسها"¹.

مما يُستخلص من آراء تودوروف، أنَّه لا توجد قصيدة نثر واحدة ذات نظام مغلق ونموذج جاهز، بل ثمة قصائد نثر تختلف كل منها عن الأخرى، شكلاً وأسلوباً وبنية ورؤية؛ فلم يعد أيُّ شاعر في فرنسا والعالم العربي يلتزم المعايير التي استخلصتها سوزان برنار، بل إن قصيدة النثر تحرَّرت تمام التحرر من المقولات الجاهزة، ولو أنَّ سوزان برنار - حسب ظننا - عادت إلى القوانين التي استخلصتها، وإلى الإبداعات الشعرية الراهنة، لاستخلصت معايير أخرى تختلف إلى حدٍّ ما عن المعايير السابقة، فقصيدة النثر قد شهدت تطوراً هائلاً وسريعاً بعد نشأتها، فقصائد النثر الراهنة تختلف اختلافاً كبيراً عن القصائد الأولى التي جاء بها بوليفر مثلاً.

1 ينظر: تودوروف سفيتان، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، ص ص 60-61.

إنَّ الحديث عن ماهية قصيدة النثر يُلزمنا أن نُبين بعض المقارنات المقارنة بينها وبين القصيدة العمودية والقصيدة الحرة، وقد ارتأينا أنَّ هذا الأمر أكثر من ضروري إذ ليس من المعقول أن نتحدَّث عن الخصائص النصِّية دون أن نُميز بينها وبين هذه الأنماط السَّالفة الذكر، حتى تتضح لنا بعض الإبدالات النصِّية التي يقترحها أصحاب هذا الاتجاه (يمكن أن نمهد بهذا للفصل التطبيقي)، وضروري أيضا أن نتَّبَعَ المسار الزمني لظهور هذه الأنواع على الترتيب، فما هي الفوارق النصِّية بينها؟ وهل هناك نقاط توافق ونقاط اختلاف؟ ثم هل قصيدة النثر هي تطوير للقصيدة العمودية والقصيدة الحرَّة؟ كلُّ هذا يمكن أن نلاحظه بعد تبين الفوارق الشكلية والفوارق النصِّية لهذه الأنماط على الترتيب.

إنَّ **القصيدة العمودية** أو القصيدة الموزونة -كما يحلو لبعضهم أن يقول- مُلزَمة بقيود ثقيلة شديدة وأحكام صارمة لا تقبل نقاشاً أو مساومة، بحيث لا وجود فيها لحرية التصرّف بالشكل، فهي كانت دوماً مرآة صادقة لمراحل تاريخية متنوّعة من بداوة ورعي وزراعة وطقوس دينية، وهي تعتمد اعتماداً كلياً على البحور الخليلية، إذ أنَّ الوزن والقافية من أبرز خصائصها، كما أنَّ واقعيَّتها صارخة ومدويّة تخترق الجلد وتنفذُ للعصب العميق، فقد كان لها أمراؤها وشعراؤها، ولها أطوارها ومراحلها المشهورة كمرحلة الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي ثم العباسي والأندلسي...

ونجدها كذلك قد تُلحَن وتُغَنَّى بيُسْر، فهذا الأمر كثير الشُّيوع؛ شاع وانتشر منذ أقدم الأزمنة إذ رافق الغناء والطَّرب ومظاهر البطر والثراء، كما كان وما زال الوسيلة المثلى للتعبير عن الحزن والشجن. فما أكثر شعر المراثي والتعازي وطقوس البكاء، وقد يحفظ المرء غالباً هذا النوع من الشعر ويردِّده حسب الحالات الرَّاهنة (فرح، حزن، حكمة سخرية...)، كما أنَّ وضوح القصيدة في المعنى والإشارة والاستعارة والمجاز يكاد يكون كاملاً أو شبه كامل، فالأبيات فرادى والقصيدة ككلّ مفصّوحة المقاصد والأغراض لا تَسْتَرُ نفسها إلّا في القليل من الحالات (أقصد هنا الشعر الصوفي)، وإذا جئنا إلى القوافي وجدناها مضبوطة الحركات إلّا ما شذَّ عن ذلك، فتسكين القوافي أمر غير مستساغ في عمود الشعر العربي، بل وقد يعتبر دليلاً على ضعف الشاعر. ومن أبرز مظاهر القصيدة العمودية كذلك التي لا يمكن أن يتجاهلها الدَّارس، الديكورات الفخمة الفاخرة من بيان وبيدع وجناس وطباق ومجاز واستعارات، وقد تتَّسم القصيدة العمودية بالحكمة والمواعظ وغيرها من أفكار فلسفية.

أمّا فيما يخصُّ الخصائص النصِّية **للقصيدة الحرَّة**، أو قصيدة التفعيلة فنجد أنَّ من أبرزها

الإيقاع والوزن لكن بطريقة تختلف عن القصيدة العمودية، إذ نجد أن البحور الصّافية هي السّائدة فيها، وقد لا تهتمّ بالديكورات والمحسنات البديعية، وقد لا نجد طغيان الأفكار الفلسفية فيها إلا نادراً، وقد تأتي أواخر جملها وسطورها ومقاطعها ساكنة بشكل يكاد يكون مطلقاً، ويجب أن نشير هنا إلى أن هذه من إحدى سمات الشعر الغربي المفروضة عليه بقوانين وطبيعة اللغات الغربية، وإذا جئنا لاختزال القصيدة فنجد أن هذا لا يحدث إلا بصعوبة؛ فحذف بعض أبياتها قد يسيء إلى مجمل معمارها البنائي شكلاً وفتناً، بل وربما يهدم شموخ هذا البناء أو يشوّه جمال توازنه الهندسي فيفقد القارئ القدرة على التذوّق الجمالي والانسجام مع سحر الإبداع الصعب بطبيعته على الفهم والتفسير.

وخلافاً للقصيدة القديمة (القصيدة العمودية) فإنّ (قصيدة الشعر الحرّ قد تمتعت بحظّ وافر من حرية التصرف بالشكل كاستخدام تفعيلات قريبة صوتاً من بعضها أحياناً بدل التقيد الصّارم بتفعيلة واحدة بعينها، ثمّ الحرية في طول وقصر الأبيات والمقاطع، ثمّ إدخال الكثير من الرموز والأساطير ومصطلحات العصر والمفردات الأجنبية نظراً لسعة ثقافة شعرائها ومعرفة الكثير منهم لغات أجنبية سواء بالدراسة أو بالعيش في أوساط وبلدان غير عربية (أوروبا وأمريكا مثلاً)، كما نشطت حركة ترجمة الأشعار الأخرى إلى اللغة العربية فأفاد منها الشعراء الشباب ليجدوا أنفسهم قريبين جداً من شعراء الأمم الأخرى ولا سيما شعراء النصف الأول من القرن الماضي حيث ترك بعضهم بصمات قوية على شعر هؤلاء الشباب أمثال الشاعر الإنجليزي إليوت والشاعر التركي نازم حكمت... وغيرهم ممن كان لأشعارهم بالغ الأثر في حركة الشعر العربي).¹

كما نجد أن قصيدة التفعيلة لم تتجب شعراء كباراً من وزن أبي نواس وأبي تمام والبحثري والمتنبي والمعري... وغيرهم ممّن قد عرفنا ودرسنا في حياتنا، فأولئك عاشوا عصوراً تختلف جوهرياً عن ظروف عصر قصيدة الشعر الحرّ، كما كانت متطلبات تلك العصور مختلفة تماماً عن متطلبات وشروط هذه القصيدة. ومع ذلك فقد برزت قلة من شعراء الشعر الحرّ، قلة قليلة لكنّها هيات أن تبلغ ما بلغ شعراء بحور الخليل من مجد وعلو شأن... هيات هيات!!

إنّ معمارية القصيدة الحرّة ذات شكل بسيط وثابت خال من الأركان والزوايا والشرفات والطوابق، فالنّفعيلة الواحدة (وبعض أخواتها) غير قادرة بطبيعتها على استيعاب مستلزمات التعقيد، بل ولا تحتملها أبداً، فلكل ظاهرة في الحياة قدرات محدودة على الاستيعاب، يستوي في

1 ينظر: عبد الله الغدامي: الصّوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث،

ذلك عالم المادة في الطبيعة والبشر والحيوان، هذه القدرات المحدودة رغم ذلك، فسحت المجال لإدخال مضامين جديدة أكثر تنوعاً نابعة من صميم روح العصر الجديد وخاصة نتائج الثورة في مجال العلوم والتكنولوجيا¹.

كما أن قصيدة التفعيلة لم تعرف الشُّيوع الذي عرفته القصيدة العمودية في مجال (التلحين والطرب)* لكن ظلت السيادة شبه المطلقة لقصيدة الوزن والقافية في عالم الأنس والطرب، والسيادة المطلقة في عالم المراثي والمناحات وأحياء طقوس الكوارث الاجتماعية والدينية فلم يتورط كبار الملحنين والمطربين بتلحين أو غناء قصيدة الشعر الحر، لكنهم لحّنوا وغنّوا قصائد الوزن والقافية، كما غنّى ألحان هذه القصائد سواهم من الفنانين أذكر بهذا الصّدّد محمد عبد الوهاب وأم كلثوم وفريد الأطرش، ووردة الجزائرية... ومن العراق محمّد القبانجي وعفيفة اسكندر، ثم يوسف عمر... وغيرهم.

قد أتاح هذا الواقع والمناخ الجديد قدراً أكبر من الحرية لشعراء قصيدة التفعيلة، فتحرّرت جزئياً من سيطرة العقل الواعي ومن رقابة الفكر وضوابط المجتمع وأنظمة الحكم الصارمة؛ أجل قد تحرّرت جزئياً لأنّ الشاعر نفسه ما كان قد نال تمام حريّاته وما كان قد هضم تماماً نتاجات عصره، نقصد الحقبة الزمنية الممتدة ما بين (1945 - 1990) فالعالم بأجمعه كان يتغيّر بأحداثه بعضها واضح وملموس والآخر غير واضح وغير ملموس، لدخول عصر جديد تسود فيه دولة واحدة ونظام واحد هو نظام العولمة أي (الرأسمالية الكونية)، كان الشاعر منقسماً على نفسه ويعاني من صراع حاد؛ قدّم ما زالت تتركز على عالم شعر بحور الخليل بن أحمد الفراهيدي، بينما القدم الأخرى ظلت معلقة في الهواء غير واثقة من مكانها ومن وضع هذا المكان (حركة الحداثة)، وكانت هذه واحدة من أبرز سمات فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية حتى سقوط جدار برلين. إنّ قصيدة النثر وخلافاً للنمطين السابقين (القصيدة العمودية وقصيدة الشعر الحر)، قد تمرّدت على البحور الخليلية، فهي لا تضع أيّ اعتبار للوزن والقافية، ولا تضع أيّ اعتبار كذلك للديكورات والمحسنات البديعية، ولا يخضع نمط التفكير فيها لقوانين الفكر والمنطق والفلسفة فالشاعر يرسم قصيدته وفق منظومته الفكرية الخاصة، لذا قد تبدو غامضة المرامي بعض الشيء

1 ينظر: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، (د ط)، 2001 ص 129.

* ما تجدر الإشارة إليه، أنّ المطربة المصرية فائزة أحمد والمطرب عبد الحليم حافظ، قد غنّيا بعض قصائد الشعر الحر للشاعر السوري الكبير نزار قباني، (نقصد هنا قارئه الفنجان ورسالة من تحت الماء) لكن تبقى الريادة والسيادة للقصيدة العمودية في مجال الطرب والغناء.

ومعتمّة بشكل مطلق، مما يزيد في عَصِيّة فهمها وتفسيرها حتّى على شاعرها نفسه، "فهي لم توضع أصلاً للتفسير والتأويل والأخذ والردّ، على المرء أن يقرأها ويتمتّع بما فيها من سحر وقدرة على بعث الدهشة في النّفس البشرية ويتقبلها كما يتقبل لوحات بيكاسو، تقف أمامها متأمّلاً صامتاً خاشعاً، تقف أمامها ولا تكلف نفسك مشقّة السؤال لماذا وكيف؟ تقف أمامها كما في لحظة صلاة"¹.

إنّ أواخر جمل وسطور ومقاطع قصيدة النثر جميعها ساكنة من غير استثناء، كما أنّ الكثير من مفردات القصيدة الدّاخلية قابلة للقراءة من غير حركات وسكون حركات، وبهذا فإنّها من بعض الوجوه شبيهة بقصائد الشعر العامي، شعر اللّغة المحكية والدّارجة الذي يسمّى في السعودية (الشعر النبطي) والقصيدة تبدو (كعالم هامد مسطح يفتقر إلى جهاز تنفسي، لأنّ في التّنفس يتحرّك الصّدر إلى الجهات الأربع؛ فحركات الإعراب في لغتنا هي حقّاً ومجازاً عمليات تنفّس تتحرّك الكلمات معها وفيها فتمنحها نسمة روح الحياة ودفء دماء الجسد الحي الجارية)²، فالتأمّل في قصيدة النثر يجد أنّها إسفنجيّة البناء والتركيب والقوام، لذا فإنّها قابلة للضغط والاختزال والشّطب وتبديل مواضع الكلمات على عكس القصيدة العمودية، فهي تمرد واضح على قانون اللغة وعلى السياق الزّمكاني* لتراتب الفعل والفاعل والمفعول به، فشاعر قصيدة النثر يجد حرية مطلقة في شكل القصيدة وفي مضامينها على حدّ سواء، إنّ قصيدة النثر هي آخر ما وصلت إليه الحداثة الشعرية، وهذا ما يجعلنا نتساءل عن أيّ شكل سيتخذ الشعر العربي بعد قصيدة النثر وإلى أيّ منحى سيّجّه؟؟ وهل سنشهد الأجيال القادمة عصراً يعلّب فيه الشعراء الفعل مفعولاً والجار مجروراً؟ وأن يجعلوا الفعل الحاضر دالاً على الماضي تارة وعلى المستقبل تارة أخرى؟... ولعلّ أحد أكبر الفوارق التي تميّز قصيدة النثر عمّا سبقها هو الشّكل، فهي بلا شكل... إنّها تأخذ شكل الماء في الإناء، ولمّا كانت القصيدة لا تنتظم في قوالب ثابتة من التفعيلات فإنّ نموّها في المكان هو نموّ عشوائي مُنفلت؛ بحيث يمكن وبسهولة أن تخلط في إحداثياتها الفضائية

1 عبد الله الغدامي: الصوت القديم الجديد، ص ص 22-23.

2 ينظر: المرجع نفسه، ص 25.

* نقصد هنا تمرّد على الزّمان والمكان.

الأفقية؛ أي يمكن إبدال كلمة بأخرى أفقياً وعمودياً أو سطر بسطر عمودياً أو حتى إنزال مقطع كامل ليحلّ محلّ مقطع آخر¹.

ولربّما لهذه الأسباب لا يحفظ قراء قصيدة النثر كلامها، ولا يردّدونه في خلواتهم مع أنفسهم ولا يترنّمون به فرحاً أو حزناً، لكن قد يحفظه الناس وسيردّدونه مع أنفسهم أو مع بعضهم، فيما إذا جرى تلحين هذه القصائد كأغان، مثلما هو الحال للقصيدة العمودية لكن بشرط، أن تجد هذه الألحان من يتقبّلها ومن يتدوّقها فينسجم مع كلامها أو مع إيقاعاتها، وعلينا أن ننتظر - وقد يطول الانتظار - الزمن الذي تتضجّ فيه الظروف وتتغيّر الطبائع بشكل جذري فيصبح تلحين هذا الشعر ممكناً، وعند ذاك سيفرض نفسه واقعا مهيمنا.

هذه وجهات نظر قابلة للنقاش والردّ، وعليه فإنّي لا أدّعي بهذه المقاربات، ولا يمكن أن أدّعي أنّها منزلة من الأعالي ومعصومة من الخطأ أو المبالغة والنسيان أو حتى النطرف في صياغة بعض الأحكام، لقد جعلت هذه المقارنة بين مدارس الشعر الأساسية الثلاث في عالمنا العربي (الشعر العمودي والشعر الحر ثم قصيدة النثر) مقارنة منهجية صممناها وفق نقاط محدّدة وحاولنا أن نضعها نقطة مقابل أخرى تيسيرا لهذه المقارنات، وحسب ظنّي أنّه قد اتّضحت بعض الخصائص الشكلية والمضمونية لقصيدة النثر، وأعتقد أنّها ستتضح أكثر عند دراسة العناصر اللاحقة من هذا البحث.

1 ينظر: عبد الله الغدامي، الصوت القديم الجديد، ص ص 25-26.

3- إشكالية الانتماء الأجناسي: *problématique de la distinction générique*

إنَّ إشكاليّة التّجنّيس في قصيدة النثر من الإشكالات التي لا تقلّ أهميّة عن سابقتها، والتي بدورها أحدثت خلخلة في المفاهيم النّقدية، فالممّهّدات الإيقاعية التي مهّدت لظهور هذا الفن، جعل الكثير من النّقاد يعتبرها مثلاً نثراً فنّياً، والبعض الآخر يعتبرها تطويراً لقصيدة التفعيلة¹. إنَّ هذا التّدخل الأجناسي جعلنا نُعيد النظر في الآراء النّقدية المتعددة والمتداخلة هي بدورها ولعلّ سبب هذا الجدل راجع إلى قضية - مهمة كما أسلفنا الذكر - وهي قضية إشكالية المصطلح التي يسودها نوع من الإبهام والغموض (قصيدة/ نثر)؛ إنَّ هذه الضبابية جعلت النقاد يتحيّرون في أيّ خانة يُصنّفون قصيدة النثر، هل تصنف في خانة النثر؟ أم تصنف في خانة الشعر؟ وبتعبير آخر أدقّ هل هي نثر خالص؟ أم شعر خالص؟

(إنَّ أفلاطون قد أشار (ت347 ق م) إلى قضية التّجنّيس الأدبي، لكنه لم يحدّد مفهوماً واضحاً لمقولة الجنس، بينما قال أرسطو (ت 322 ق.م) شيئاً في الأجناسية الأدبية؛ فإذا كان الشعر محاكاة أو محاكاة المحاكاة، فهو قبل هذه وبعبداً أجناس من نحو: شعر الملاحم؛ والمأساة والمهابة)² بيد أنّ التقسيمات الأرسطية مبنية على الحدس والجدل، وقد لا يجد القارئ المدقّق ذلك الوضوح المطمئن؛ (لأنّ الفنّ الذي يُحاكى باللغة، عند أرسطو نوعان: نثر وشعر، في حين أنّ الجنس (genre) عند أنيتاجيفن Anita Giffen حالة مختلفة؛ فالأدب عندها نوعان: حسيّ وروحي)³ وهذا الرأي بالنسبة لي يمثل شذوذاً عن القاعدة؛ فالحسيّة والروحية داخلتان في الفروع بعيدتان عن الأصول!! وربما اتّضح المقصود بالجنس في الربع الأول من القرن العشرين الصاخب؛ مع ظهور الأصوليات العرقية المتمثلة في: الوطنية أو القومية أو العقديّة، التي أسّس لها ودسّنها الحزبان: النازي الألماني بقيادة هتلر والفاشي بقيادة موسوليني، والحق أنّ أصول النّظرية العرقية قديمة قدم الحضارات القديمة، (فقد ساد الاعتقاد لدى اليونان والإغريق وسكان وادي الرافدين ووادي النيل، أنّ دماء السّادة تختلف عن دماء العبيد؛ فالدماء التي تجري في عروق النخبة المؤلفة من الآلهة وأنصاف الآلهة والملوك والكهنة غير الدماء التي تجري في عروق الشعب ودماء البيض غير دماء السود وهكذا، وكانت نظرية تشارلز روبرت داروين (1809-1882م) العالم البريطاني التي ضمّنها كتابه الشهير (في أصل الأنواع)

1 لعلنا نشير هنا إلى عبد الله الغدامي في كتابه الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، ص ص 23-24.

2 ينظر: أرسطو طاليس، فن الشعر، (تر) عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت، 1973، ص ص 03-04 .

3 ينظر : عبد الإله الصائغ، دلالة المكان في قصيدة النثر، دار الأهالي للطباعة والنشر، دمشق 1999، ص 07.

On the Origin of Species الصادر عام 1859 تصويماً لكثير من الأفكار المسعورة عن الجنس، فاستعيرت الأصولية العرقية للأدب، ثم تجلّبت بلبوس العلم والمنطق الأكاديمي لإسكات الأصوات القائلة بوحدة الفنون، فالشعر إذن جنس، والنثر جنس، وهما مثل خطّين متوازيين قدّر عليهما أن لا يلتقيا مهما امتدّا!! وكما يسمح للجنس البشري بالتزاوج داخل حدوده، فقد سمح كذلك لأنواع الشعر بالتداخل والتكامل، وسمح لأنواع النثر الفني بمثل ذلك¹ واشتدّت العصبية للتجنيس حتى غدا الجنس الأدبي، علماً له مقدماته، وقوانينه، وتطبيقاته، بل غدا موجّها من وجهات القراءة.

وإذا اتّفق الدّارسون على أهمية التمييز بين الأجناس، فقد اختلفوا في ملفوظ الجنس ومحمولاته، فأيهم الأكبر؟ وأيهم الأصغر؟ وأيهم الأقرب؟ وأيهم الأبعد؟ "الجنس أم الفن أم النوع أم الشكل forme أم الفرع... الخ"²؟؟ إنّ هذه الإشكاليات المحيطة بالتجنيس قد سوّغت لبعض النقاد فكرة تحديث الأجناس الأدبية بيد "أنّ الوعي بهذه الأجناس على مستوى النقاد العرب والقراء العرب لم يبلغ بعد درجة مُرضية وكافية للإقدام على تحديث الأجناس"³ ولعلّ الجاحظ هو أوّل من استعار مصطلح الجنس للمقولات الأدبية بعد أن نفّض عنها الغبار القاموسي حين قال "الشعر صناعة وضرب من الصياغة وجنس من التصوير"⁴

ولم ترد كلمة (جنس) بشحناتها الجمالية والدلالية في أدبيات العصر الجاهلي في حدود علمنا المتواضع، وانطلقت أكثر الدراسات التي تصدّت لأجناس الأدب من مفهومات غريبة تبلورت عبر مناقشات طويلة لمقولات أفلاطون وأرسطو... وهي مقولات اشتغلت على طبائع الآداب القديمة آنذاك، فالأجناس الأدبية الكبرى هي ذاتها الأجناس المتوفرة على صيغها التعبيرية المتميزة، نقصد هنا الخطابة والشعر الغنائي والمسرحية؛ إذ أنّ كلّ جنس يشير إلى أجناسيته من جهة شحناته التأثيرية وجاذبياته الخاصة المتأصلة عن الألفاظ والأخيلة والمعاني والمجازات، واليونان يميّزون بين نمطين من الأدب⁵: الأوّل ذاتي ويتكفّل به الشعر الغنائي والآخر موضوعي وتتكفّل به المسرحية والقصة وما يدور معهما وحولهما، ثم تتبلور الخطابة بوصفها جنساً مركباً بسبب اشتراطاته النفعية، وقد يبدو ثمة شبه بين الخطابة والأجناس الأدبية الأخرى، المسرحية مثلاً ولكنه

1 ينظر: عبد الإله الصائغ، دلالة المكان في قصيدة النثر، ص ص 09-10.

2 شفيق البقاعي: الأنواع الأدبية، مذاهب ومدارس، مؤسسة عز الدين للنشر والتوزيع، بيروت، 1985، ص 169.

3 عبد النبي أصطيف: نظرة في تحديث الأجناس الأدبية، مجلة الناقد، لندن، ع 08، 1989، ص 36.

4 الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، 444/1، تح فوزي عطوي، دار صادر بيروت، 1985، ص 54.

5 عبد النبي أصطيف: مرجع سابق، ص 42.

على أية حال شبه سطحي، فالقصيدة الجاهلية مثلاً (مركبة) أيضاً لأنها تشبه الشعر الغنائي من حيث انطلاقاتها الذاتية وتشبه بالمقابل الخطابة أيضاً؛ لأنها تعدّ لتلقى أو تُنشد، والإلقاء حالة خطابية تقترب من آليات النثر، وهذه الإشكالية عرفت نظائر لها في الأدب اليوناني القديم فالمسرحية - وهي شعر في أصلها - تعدّ لتلقى، ويعيب أرسطو على كتاب المسرحية أو مخرجيها انهم يجعلون الممثلين المسرحيين خطباء، والخطبة تقترب من النثر بقدر ابتعادها عن الشعر مما يزهّد الجمهور في مثل هذه المسرحيات التي تخلط دون إرادتها بين جنسي الشعر والنثر¹ إن قصيدة النثر يعتبرها روادها جنساً أدبياً شعرياً، تأخذ من النثر لتبني شاعريتها، فكثير من الأجناس الأدبية السابقة حدث معها مثلما حدث مع قصيدة النثر؛ فهذه المقامة منذ أن تأسست على يد بديع الزمان الهمداني، وهي تواجه معضلة التجنيس، فالعنصر القصصي المشوّق فيها، وعنصر الحوار جعل كثيراً من الدارسين يعتبرونها فناً قصصياً خالصاً، مع العلم أنّ فنّ المقامة فنّ مستقل بذاته لا يمتّ بأية صلة لفنّ القصّة، ولو كانت المقامة قصّة لسماها بديع الزمان الهمداني "قصّة".

إنّ غياب الوزن والإيقاع في قصيدة النثر جعل بعض الدارسين يشكّون في حقيقة شاعرية هذه القصيدة، ولو حاولنا أن نصنفها لوضعناها في خانة الخواطر أو الأراجيز² مثلاً، لأنّ هناك تداخلاً بينها وبين هذا النوع من الشعر.

لقد عرفها جالوس E. Jalous أفضل تعريف حين قال: "إنّها قطعة نثر موجزة بما فيها الكفاية، موحدة ومضغوطة كقطعة من بلور، تتراءى فيها مائة من الانعكاسات المختلفة في خلق حرّ ليس له ضرورة، غير رغبة المؤلف في البناء، خارجاً عن كلّ تحديد، وشيء مضطرب إحياءاته لا نهائية"³.

ومن الناحية الإبداعية، لا تشكّل قصيدة النثر قطيعة مع القصيدة العمودية أو قصيدة الشعر الحرّ، فالبعض يعدّ قصيدة النثر خارجة عن القواعد العامّة لحركة الشعر، بحجّة عدم التزامها بأوزان الشعر المعروفة، إلّا أنّ ما يؤكّد عكس ذلك هو قول دي بوس: "إنّ هناك الكثير من

1 ينظر: محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد (مبحث أجناس الأدب ومستويات اللغة) ص ص 156، 171.

2 وهو طور يرى كثير من الباحثين أنّ العرب الأوائل وصلوا إليه بعد أن تجاوزوا مرحلة اللّغة اليومية العادية إلى الجمل المسجوعة التي تعتمد القافية ولكنها غير موزونة، أنظر عبد الله الغدامي، القصيدة والنص الصّوت القديم الجديد، ص 15

3 سوزان برنار: قصيدة النثر من بولدير حتى الوقت الراهن، ص 42.

القصائد الجميلة بلا أبيات شعرية، كما أنَّ هناك الكثير من الأبيات الشعرية التي تخلو من الشعر¹. ولكن بالرغم من ذلك تبقى للقصيدة الموزونة تأثيراتها الجذابة والمدهشة.

لقد برزت قصيدة النثر وتطوّرت في الغرب، وعلى وجه الدقّة في نهاية القرن التاسع عشر (19)، إلّا أنَّ جذرها مستمد من الشرق، بل إنّ القارئ الفاحص والذي يمتلك ذائقة شعرية يستطيع أن يستنتج أنَّ قصيدة النثر قد ظهرت أوّل ما ظهرت في فنّ الملاحم.

وقصيدة النثر جنس أدبيّ مستقل، بل إنّها 'عُدّت نوعاً أدبياً حقيقياً، وإن لم تكن ملامحها واضحة لحدّ الآن، وقد استطاعت أخيراً أن تتحوّل من (الهامش إلى المركز)، كونها نوعاً من الكتابة الحرّة، وهذا ما أكّده الشاعر عز الدين المناصرة في أطروحته للدكتوراه والمعنونة (الجنس المستقل)، حيث يرى أنَّ قصيدة النثر هي نصّ مفتوح على أنواع سردية نثرية، وفيه درجات عالية عن النثرية، أي أنّه كتابة حرّة، وبالتالي فهو جنس مستقل، لأن من مميزات قصيدة النثر الاستقلالية بجانب الإيجاز والوحدة الموضوعية².

فمن أجل أن تتطوّر قصيدة النثر وتستقل بذاتها كجنس أدبيّ معترف به، يجب أن تسعى إلى أن تكون ظاهرة فنيّة ولن يكون لها ذلك، إلّا إذا تمكنت بمقدرة كتابها من امتلاك أدواتها السليمة معرفياً ورؤيويّاً، فالأدب - والشعر منه بشكل خاص - ليس طريقة خاصة في التعبير فحسب، وإنّما هو طريقة خاصّة في الرؤيا كذلك، وإنّ التلاعب باللغة وحده لن يخلق قصيدة النثر ويدفعها إلى مستوى الشعريّة، ما لم تنهض الرؤيا لتحرك ذلك النسيج اللغوي والخاص بتشكيلاته المتميّزة، كما أنّها ليست كما يعلن البعض سهولة الكتابة، بل إنّها صعبة الكتابة، كونها قد تخلّت عن الوزن، فكان لا بدّ من إحلال إيقاع داخلي محلّه، يعمل على شدّ بنية القصيدة نحو المركز، ولخلق علاقات حيوية بين مفاصل القصيدة، لتترك أثرها الواضح على ذائقة المتلقي، ومن هنا فإنّ كاتب قصيدة النثر يحتاج إلى دراية خاصة بهذا النوع من الجنس الأدبي³.

وقصيدة النثر متمرّدة لأنّها وُلدت من تمرّد على الاستعبادات الشكلية التي تحول دون أن يخلق الشّاعر لنفسه لغة فردية، والتي تضطره إلى أن يصبّ مادّة جملته في قوالب جاهزة، كما تؤكد الناقدة سوزان برنار في بحثها الموسوم (قصيدة النثر من بودلير حتّى الوقت الراهن)، نعم إنّها متمرّدة على كافة القوانين الكلاسيكية في نظم الشعر، فهي تستمد قوّتها من الحداثة والمغايرة

1 خالد الخزرجي:، قصيدة النثر ... الجدوى والتحوّل، جريدة العراق، ع 7574، (14 نيسان 2002).

2 ينظر: عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، ص 65.

3 المرجع نفسه، ص 66.

والتنافر والفتنطازيا في محاولة لتغير القوالب الشعرية الجامدة والجاهزة، بل إنها محاولة جادة لتجديد الشكل الشعري العربي كما أقرت به سوزان برنار.

إن بعض جمهور النقاد تكاد تختلط عليه الأوراق في قضية تجنيس قصيدة النثر، وما زاد من ذلك أنهم وجدوا تقاطعا كبيرا بينها وبين القصّة القصيرة جدًا، فهذه الأخيرة جاءت "موازية لطبيعة الحياة وحراكها وما يناظر ذلك في عصر السرعة والصورة، على نحو جعل من هذا الشكل الجديد في نصّ القصّة القصيرة جدًا، تعبيراً جسد معنى الكتابة حين لا تصبح هامشا فقط؛ بل وكذلك حين تواجه ضغط الحياة وكثافتها بمواكبة نظرية له"¹.

فحين نشأ هذا الفن القصصي الجديد كان يتقاطع مع شكل آخر للكتابة الشعرية هو (قصيدة النثر)؛ فقد نشأ هو أيضا ضمن حيثيات أخرى واكبت التحولات الكبرى للحياة الإنسانية في القرن العشرين وما جرى من اهتزازات وتغييرات وثورات في المعرفة ونظرة الإنسان للعالم الحديث والحياة الصناعية وغير ذلك من التحولات، فبنية القصّة القصيرة جدا تنهض على التكثيف وإضمار معنى الحكاية أو بورتها في تقطير شديد يقوم على الحذف والتجريد والمفارقة ضمن صناعة الدهشة التي ربما كانت من أهم العناصر الدرامية. وهذه العناصر هي نفسها التي تقوم عليها قصيدة النثر، فهل القصّة القصيرة جدًا هي قصيدة نثر أم العكس؟ أعتقد أنّ الأمور قد اختلطت وتشابكت في تداخل قد يصعب التفريق بينها، لكن المتمعن الجيد في الخصائص النصّية للجنسين، يصل إلى فرق جوهري لا نكاد نلاحظه إلا بعد جهد جهيد؛ إنّ طيف الحكاية المضمّر وطريقة قولها المضغوطة في تجربة القصّة القصيرة جدًا هو الذي يكاد يكون الخيط الرفيع المانع من تجنيسها في نسيج قصيدة النثر، لكننا في الوقت نفسه حين نتأمل البنية السردية في تقنيات قصيدة النثر وما يصاحب ذلك من عناوين التقطيع القصيرة في بعض نصوصها، قد يلتبس الوضع بين الجنسين بطريقة تستدعي تأملا أعمق في حيثيات أخرى لكل من الشكّلين، فأين المخرج يا ترى؟

إنّ قضية تجنيس كلّ فنّ يجب أن تضمن الهوية الخاصة لصورته الأولى على امتداد النصّ مع بعض التقاطعات التي يستدعيها من الفنون الأخرى؛ إلا أنّنا حين نتأمل تلك التشابكات بين القصّة القصيرة جدًا وقصيدة النثر نجد تضيقا يوشك أن يكشف الفرق بينهما، ويكاد يخفي الكثير من العلامات الفارقة، فإذا كان النصّ الشعري يملك خاصية (التكوين المدهش والقابل للاستعادة المتجددة في بنيته بصورة لا تكتمل فيها لحظة الإدهاش أبدا، إلاّ عند نهاية القراءة اللحظية بفعل

1 عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر : ص 72.

علاقات المجاز التي تنتجها المخيلة في معجم النص الجديد وكلماته، فهذه السمة ربّما كانت السمة الوحيدة التي تنهض كفرق ما . وإن كان لا يخلو من شبه أيضا . بين النص الشعري في قصيدة النثر وبين القصة القصيرة جدا) ¹.

وعلى مستوى القصة القصيرة جدًا ربّما كان هناك فرق آخر يجعل من اسمها (القصيرة جدًا) علامة دالة على كينونتها لكن علامة القصّ التي يمكن أن تكون عنوانا لهويّتها تنهض أيضا كدليل محتمل على الفرق من هذه الجهة، وفيما تقتزن السمات الأخرى كالتكثيف والتقطيع والتصوير والتجريد، وغيرها بمساحة مشتركة بين الشكلين المختلفين، تظل بعض النصوص لكلّ منهما عvisة على التّجنيس لحساب أحدهما على الآخر .

هذه الالتباسات في عمومها تضرر بعدا عميقا للعملية الإبداعية لا سيما في مجال الكتابة، كما أنّها في نفس الوقت تختبر الذائقة بتجارب جديدة لا تحيل جذّتها فقط على صعوبة التّجنيس، بل وكذلك على هموم الكتابة الجديدة أيضا؛ في التفاصيل اليومية، في الهاجس الإنساني للتعبير وكذلك في حيثيات التجربة الخاصة والراهن اللغوي الذي يؤثّر على حداثّة النصّ من جهة الشكل والمضمون معا، إن قضية التقاطع بين الشكلين، وإشكالية النص المفتوح التي أشار إليها بعض النقاد على خلفية التباسات التّجنيس في فنون الكتابة الإبداعية، لكن نقاط التقاطع هنا ربما كانت نابعة من طبيعة الشكل الحديث لكل من الفنين (أي القصة القصيرة جدا، وقصيدة النثر) من ناحية وهوية الكتابة الجديدة وأسئلتها من ناحية أخرى .

هناك أسباب ثقافية إنسانية عابرة نشأت من تميّط الحياة الصّناعية والحداثّة، التي تخترق المجتمعات المختلفة بنموذج الحياة الحديثة ونزعة الاستهلاك والإغراق في الفردية، وهي بطبيعتها مكونات غريبة لحياة تمّ صقلها من خلال التواصل والانفجار الذي حدث في ثورة المعلومات والاتصالات (الأنفوميديا)* وما رافق ذلك من صيرورات أخرى في السينما والإعلام والإنترنت؛ كل تلك الحيثيات تسير بالدفع باتجاه خلق صورة حياة قابلة للتعميم في خطوطها العريضة الأمر الذي يجعل من طبيعة التعبير عنها في القصة القصيرة جدا وفي قصيدة النثر أهمّ العلامات الفنية ذات الدلالة في هذا الخصوص، ففي قصيدة النثر ينحو أسلوب النصّ بصورة عامة إلى شعرية التفاصيل، وتجريد اليومي من ضغط التاريخ وتكثيف المعنى عبر انزياحات تتجاوز الوقوع في الأفكار المجرّدة إلى تمثّل الحواس كمنافذ للتعبير ونسج المجاز في صفاتها ضمن علاقات

1 ينظر: خالد الخزرجي، مرجع سابق، ص 21.

* وسائط الإعلام السمعية البصرية.

جديدة، وبإمكان المتلقي أن يرصد هذه السمات السابقة في بعض نماذج القصة القصيرة جداً وبصورة تدعو إلى الكثير من التساؤل حول حدود التجنيس الظاهرة بين هذين الشكلين الجماليين في الكتابة الحديثة .

سنحاول استعراض بعض التداخلات المشتركة بين قصيدة النثر وبين القصة القصيرة جداً في هذه النصوص القصيرة التالية لكل من الشاعر اللبناني وديع سعادة، والقاصة السودانية فاطمة السنوسي¹ يقول الشاعر وديع سعادة من قصيدة طويلة له بعنوان " ليس للمساء إخوة"¹

(مَرَّ الْوَرْدُ ابْنِي الْحَبِيبُ وَرَجَعَ وَقَالَ :

خَلَّصَنِي يَا أَزْرَقَ الْأَرْضِ

يَا أَبْيَضَ الْفَرَّاشَةِ

الْمَكَانُ يُوَثِّثُ نَفْسَهُ

سَأَذْهَبُ إِلَى الْغَايَةِ أَقْعُدْ مَعَ الْحَطَّابِينَ

وَبِفَاسٍ دَهْشَتُهُمْ

أَقْطَعُ أَحْلَامِي وَأَرْمِيهَا فِي النَّارِ

يَقُولُ الْحَطَّابُونَ

الْيَاسُ يُقْطَعُ

مَهْمَا بَدَأَ ظَاهِرًا هَذَا الْوَجْهَ

إِنَّهُ مَلْعَبُ الْعَائِلَةِ

الذِّكْرَى ثَلَجٌ لَا يَضْمَنُ الْوُقُوفَ فَوْقَهُ طَوِيلًا

(إِرحل)

أما القاصة السودانية فاطمة السنوسي (وهي واحدة من رائدات القصة القصيرة جداً في السودان) فتقول² :

1 وديع سعادة: الأعمال الشعرية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 2008، ص14.

2 فاطمة السنوسي : غابة صغيرة، أنطولوجيا القصة القصيرة في السودان، منشورات البيت، وزارة الثقافة، الجزائر، 2009، ص ص 16-17.

(عبر منفذ صغير اقتحمت حياته
دخلت عالمه الرّحب
استغرقتني كُنُوزُه
ضاعت مني بوابة الخروج

تَحَابَبْنَا بِصَدَق
تَوَحَّدْنَا
سَأَلَنِي صُورَتِي
فَأَعْطَيْتُهُ الْمَرَاة

خَلَعْتُ ثَوْبَ عَافِيَتِي
لَأَنْشُرَهُ عَلَيْكَ
ما وجدتك
صار في الدنيا مريضان

في هذه النصوص هناك شبه غياب لما يمكن أن يشكّل فارقا ظاهريا في تجنيسها، سواء لجهة قصيدة النثر أو للقصيدة القصيرة جدا، إذ تبدأ النصوص في كل من المقطعين بصيغ الفعل وتستثمر تقنيات السرد كالحوار مثلا فلا شك أن هناك ما يتجاوز هاتين السيمتين في النماذج السابقة، ويذهب عميقا في تشكلات البنية الدلالية والإيحائية لكل منهما، فضلا عن ذلك الهمّ الإنساني الحميم حيال الذات والتعبير الفردي عن العوالم الخاصة . فريّما سنجد في هذه النصوص المجزوءة والمستلّة عن سياقاتها الكاملة ما ينهض كسؤال على أنّ نقض هذه المقارنة المجزوءة يمكن أن يكون مفيدا لجهة الفرق بين الشكّلين عند الإحالة إلى النصوص الكلية، ومن ثمة تأمل جوانب الاختلاف بطريقة ربّما كانت أكثر منهجية .

ومع أنّ تمثّل مثل هذه المقارنة يقع ضمن الشّروط المعرفيّة للنقد إلّا أنّ شُبْهة التّجنّيس تظلّ واردة في النّصوص والمقطوعات القصيرة، الأمر الذي يجعل من ذائقة المتلقّي العادي تميل إلى

الوقوع في شبهة الالتباس والتجنيس المشكك لحساب الشكليات معا، وبطريقة مضطربة منعكسة أيضا ثمة بالطبع ما يؤشر على تفاصيل أخرى لجهة الفروق من خلال تعميق النظر في ما وراء النصوص ومقاربة البنية الدلالية والإيحائية بالعودة إلى النصوص الكلية، لكن هذا الاختلاف سي طرح أسئلة أخرى؛ فالبحت عن الاختلاف في الشكليات سينطوي على طريقة تختبر فروق الشكليات في هامش ضيق، كما أنه سيقع إزاء بعض الإشكالات التي تسمح بتمدد كل من الشكليات تجاه الآخر؛ على خلفية غياب التعريفات الجامعة المانعة لا سيما في تعريف الشعر، وينسحب ذلك على تعريف السرد أيضا ؟!

وبالرغم من هذه الشعرية العالية التي تنطوي عليها تجربة القصّة القصيرة جدًا، إلا أنه ربّما كان السبب أيضا فيما يمنح تلك الحالة والموقف في القصّة القصيرة جدًا جدوى شرعيّتها؛ فكلّما طال السرد في النصّ اتّضح المعنى الفنّي بصورة تصبح فيها قابلية القراءة والاستمتاع محدودة جدًا، لمرة أو مرتين أو حتّى ثلاث على الأكثر . أي أن هناك علاقة مضطربة منعكسة بين طول النص السردى من ناحية ووضوح معناه من ناحية أخرى .

لكن حين تتحو القصّة القصيرة جدا على عكس ما يجعل معنى السرد واضحا، أي حين تتحو للقصر الشديد فهي تلجأ بالضرورة للتكثيف والضغط في الكلمات، وهنا تقترب من منطقة الشعر لا سيما في نموذج قصيدة النثر، هكذا نجد أنفسنا عند الغوص عميقا في حيثيات التقاطع بين كلّ من القصّة القصيرة جدًا و قصيدة النثر، أمام وجهان للتشابه يُحيل كلّ واحد منهما على الآخر تماما كوجه الإله جانوس في الأسطورة الرومانية . ولعلّ الأمر الذي يفرضه هذا التقاطع بين الشكليات على مستوى القصر ومحدوديّة الكلمات سيختصّ بالضرورة على بعض نماذج قصيدة النثر، أي تلك التي تتشكّل في مقطوعات صغيرة يصعب التفريق بينها عند ذلك وبين القصّة القصيرة جدًا.

وبالعودة إلى النّموذجين ربّما وجدنا فروقا أخرى للخصائص النوعية تظهر على نحو ما، في سياق ذلك التشابه كعلامات على إمكانية وجود بذرة الأصل النوعي لكلّ من الجنسين؛ أي بين الواقع كفضاء للسرد، وبين الخيال كفضاء للشعر على مستوى البصمة الأولى لكلّ من الشكليات، كما هو الحال بين صيغ الفعل بالنسبة للسرد، وصيغ الإنشاء بخصوص الشعر، ففي نهايات نصوص الشاعر وديع سعادة نجد سيادة للإنشاء في بنية الجملة بطريقة تقارب التلخيص في المعنى : (المكان يؤثث نفسه) (اليابس يقطع) (الذكرى تلج لا يضمن الوقوف فوقه طويلا) فيما نجد نهايات نصوص فاطمة السنوسي حضورا للأفعال كدوال على ما يمكن أن يكون بمثابة

خاتمة درامية للنص : (ضاعت مني بوابة الخروج) (فأعطيته المرأة) (صار في الدنيا مريضاً) كذلك سجدت ثمة حضور للواقع الذي هو فضاء السرد في نهايات نصوص فاطمة السنوسي، على حين أننا نجد حضوراً قوياً للصورة الخيالية والتجريدية في نهايات نصوص وديع سعادة. هكذا ربما كانت إشكالية التّجنيس بين قصيدة النثر وبعض نماذج القصة القصيرة جداً تقع في ذلك الحيز الذي يسمح به الشعر لناحية انفتاح تعريفه الذي يتسع لمستويات أخرى من الكتابة الإبداعية، دون أن يعني ذلك غياباً مطلقاً للخصائص النوعية الأولى لكلّ من الشّكلين؛ ودون أن يكون تعبيراً عن ما يسمى عند بعض النقاد بالنّص المفتوح.

إنّ قصيدة النثر قد تخلّت عن التعبير التقليدي، وخرجت عن الأوزان العروضية، ولكنها حافظت على التخيل والرمزية والمناخ الشعري كمقومات التعبير الشعري، وهي حسب صلاح فضل "لها استراتيجيتها الشعرية وكفاءتها في الحفاظ على تميزها الذي يجمع بين الشعر والنثر، ولذلك فهي في نطاق الشعر وتستمد من النثر دون أن تغدو نثراً خاصاً"¹.

إنّ قصيدة النثر حسب ما أوصلنا إليه التحليل السابق، هي جنس أدبيّ مستقل، وفي هذا الصّدّد نقول جنس أدبيّ مستقل، ولسنا ندري حتّى الآن هل هي جنس أدبي شعري بكلّ ما تحمله هذه الكلمات من معانٍ، لذلك سنحاول في بقية عناصر البحث أن نبحث في أمر مهمّ للغاية، ألا وهو، هل بإمكان قصيدة النثر أن تحصل على جوازها الشعري؟ وهل بإمكان النقاد المغاربة، أو بالأحرى النقد المغربي المعاصر أن يجد حلاً لهذه المعادلة التي لطالما حيّرت الدارسين طيلة نصف قرن من الزمن؟

¹ صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء، مصر، (دط)، 1998، ص ص 313-314.

المبحث الثاني: في ماهية الوزن والإيقاع.

1- إشكالية مفهوم الوزن وعلاقته بالإيقاع.

2- البنية الإيقاعية لقصيدة النثر.

1- إشكالية مفهوم الوزن وعلاقته بالإيقاع:

كانت العرب قديماً تقيس الشعر بالإيقاع، وبه يميزونه عن النثر، فالوزن والقافية هما محورا قياس الشعر، وهذا ما أوضحه بجلاء تعريف ابن قتيبة للشعر بأنه "القول الموزون المقفى الذي يدل على معنى"¹ وسبق العرب من اليونان أرسطو في كتابه (فن الشعر) عندما ردّ دافع قرص الشعر ونظمه إلى نزعتين راسختين في الطبيعة الإنسانية: (النزعة إلى المحاكاة، والنزعة إلى الانسجام والإيقاع)²، ولأنّ العرب ألفوا الإيقاع وتعلّقوا به فإنّهم لم يجددوا فيه، وذلك لاهتمامهم بالأخيلة ونسج التراكيب والتّصاوير، فالأهم عندهم أنّهم أوجدوا الإيقاع وجعلوه ميزة يتّسم بها شعرهم.

إنّ الإيقاع لوحة نرى من خلالها تصارع وجهات النّظر واختلافها في نظم الشعر وتحديد عناصره، وصلته بالنّثر والنظم والوزن الموسيقي، وموقعه في الإنشاد والإلقاء أو الكتابة والقراءة، ولا يبتعد الإيقاع عن مناطق الخلاف حول ذلك كلّ إن لم يكن في جوهرها غالباً، فعلى صعيد تسميته، لا يظهر الخلاف بشكل اصطلاحيّ مقبول أو مرفوض، بل بشكل مفاهيم تتقرّر على ضوئها شعريّة الشعر وتميّزه عن الأجناس الأخرى. كما أنّ الخلاف يأخذ أهميّة أبعد من الاعتراف بوجود الإيقاع أو عدم وجوده في هذا النوع أو ذاك من الشعر، بما ينعكس عليه من آثار؛ فالخوض في موضوع الإيقاع يجب ألاّ يتم بعيداً عن تغيّر القنوات الاتّصالية وانتقال الشعر من الشّفوية إلى الكتابة، الأمر الذي ربّث مزايا توصيليه لم تكن موجودة من قبل.

ولمّا كان العروض العربي قد جرى تقنينه وفق معطيات صوتيّة مشتقّة من رواية الشعر وإنشاده، فقد كان طبيعياً أن نراعي فيه المدد الزّمنية والأعداد المتساوية في الحركات والسّكنات، مما يعبر عنه لفظ (الوزن) تعبيراً دقيقاً، واستكمل العروضيون العرب تلبية الطبيعة الشّفوية للشعر العربي فربطوا علم القوافي بالعروض، وفصلوا في القوافي لما تعطيه من تثبيت نغمي وما تشيعه من صدى خارجي يخلق الموسيقى المناسبة لصدى التّفعيلة المتكرّرة بأعداد ثابتة.

ومن هنا، لم يكن للإيقاع في المعاجم العربية الأولى أي وجود، فمادة (وَقَعَ) (في العين) للخليل (وهو واضع علم العروض أيضاً) لا تتضمّن (الإيقاع) في مشتقاتها. وأقرب ما تحيل إليه هو "وَقَعَ المطر، ووقع حوافر الدّابة. يعني: ما يسمع من وقعه"³ رغم ما يرويه المتأخّرون من أنّ للخليل "معرفة بالإيقاع والنّغم، وتلك المعرفة أحدثت له علم العروض" كما ينقل عن ياقوت، وتعليل هذا

1 سبقت الإشارة إلى هذا التعريف في مدخل البحث، ص 12.

2 ينظر: أرسطو طاليس، فن الشعر، ص 11.

3 الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، (تح) مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، ج2، دار الرشيد للنشر، بغداد،

الرأي يتركز في أنهما - أي الإيقاع والنغم - متقاربان في المأخذ¹، ولعل معرفته بالموسيقى ونظمه الشعر كانا وراء افتراض معرفته بالإيقاع الذي يرادف في تلك الروايات النغم أو الموسيقى، ويتفق مع ما نُسب إلى الخليل من أنه سمع مدقات القصّارين في سكّتهم بالبصرة فقال: "لأضعنّ من هذا أصلاً لم أُسبق إليه"²، لكن الجاحظ ذمّ تأليف الخليل في اللّحون بعد أن (أعترف له بإحسانه في النّحو والعروض، ولا غربة أن نجد باحثين معاصرين ينبّهون إلى إغفال الخليل مفهوم الإيقاع وجوهره وحقيقته واستنباطه ونظامه وتركيبه)³ كما نجد البعض منهم يذهب إلى القول بأنّ (نظام الخليل لا يصلح لوصف إيقاع القصيدة القديمة نفسها، ناهيك عن القصيدة الجديدة، وأنّه أضر بعلم الإيقاع الشعري عند العرب)⁴ ولكننا لا نستطيع مجارة معاصرنا في التشكيك بعلم الخليل موسيقياً، سواء قبلنا ذلك أو لم نقبل، وعلمه بالموسيقى واضح في استنباط زمنية الصّوت ومدّته وطبيعته التكرارية في البيت الشعري.

وهذا أمر يتأكّد عند مقارنة تعريف النغم بالإيقاع، كما نصّ عليه الموسيقيون العرب، فالنّغمة عندهم: (صوت لا يثبت زماناً على حدّ ما من الحدة الكميّة ... وهو قريب من تعريف الوزن والإيقاع في الشعر. إنّه تردّد ظاهرة صوتيه على مسافات زمنية محدّدة النّسب، ووزن الشعر يجعله كلاماً يستغرق التلفظ به مدداً من الزمن متساوية الكمية، وبهذا نجد الأساس الموسيقي لنظم الشعر العربي، مما أفضى إلى نتائج خطيرة، ما نزال نعاني منها حتّى الآن ومنها⁵:

- 1- نفهم الموسيقى الشعرية على أنّها الموسيقى الخارجية دون سواها؛ أي تلك التي تتحقّق بتكرار التفعيلات في البيت الشعري، أو أن تكون متشابهة في الأقطار تمام التشابه.
- 2- أصبحت البحور نماذج يُقاس بها الشعر، فما لم يُكتب وفقها ليس شعراً، كما أنّ الشعر لا يوجد خارجها .
- 3 -لازمت الطبيعة الإنشادية وتفاصيلها الشّفاهية مفهوم الشعر، لأنّ كثيراً من الأصوات لا يظهر إلّا بالإلقاء، وترتب على ذلك تلبية دواعي الإنشاد من الوضوح والمباشرة وإغفال التقنيات التي تُتيحها كتابة الشعر وقراءته والتّركيز على الصّوت وتدرّجاته وأصدائه .

1 مهدي المخزومي: الخليل عبقري من البصرة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط2، 1989، ص 100 وينظر كذلك حاتم الصكر: حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2010، ص ص 24-25.

2 ابن المعتز: طبقات الشعراء، (تح) عبد الستار أحمد خراج، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1981، ص 96.

3 مهدي المخزومي: مرجع سابق، ص 83.

4 ينظر: محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، 1976، ص 29.

5 ينظر: إبراهيم انيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1981، ص 125.

4- ارتبطت المعاني النفسية بصور البحور كما ترتبط الموسيقى بالحالات النفسية، فخصّص بعض الأوزان لمعانٍ محددة، كما ارتبطت الأغراض بالأوزان. يقول حازم القرطاجني: "ولما كانت أغراض الشعر شتى... وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان... فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرّصينة"¹

5- الزّهد بالمعنى أو المضامين، وما يمكن أن تحقّقه من أنساق إيقاعية خارج الأنساق العروضية، وهكذا لم يجر الالتفات إلى أنساق التّوازي مثلاً لأنّ إيقاع الفكر غير وارد على لائحة الموسيقى الشعريّة رغم ما يوحيه من تناظرات وتعارضات تخلق أثراً إيقاعياً مهماً. هكذا أصبح أيّ بحث في إيقاع الشعر غير ذي نفع ما دام لا ينتج المعرفة السّائدة منذ الخليل، ولا ينطلق من الفرضيّة الموسيقية القائلة بأنّه كلام موزون، وما حاولتنا هنا إلا إثارة لأسئلة، ومراجعة لأفكار، ومغامرة بمقترحات سيكون للجزء التطبيقي منها الثقل الأكبر.

إنّ العرب ليست وحدها التي تشكو من زبّنية مفهوم الإيقاع وصعوبة وصفه وتحديدده، فرومان جاكوبسون يصف لفظة الإيقاع بأنّها ملتبسة إلى حدّ ما²، فانطلاقاً من كون مفهوم الشعر غير ثابت وأنّه يتغيّر مع الزمن فهو من أكثر المفاهيم غموضاً قديماً وحديثاً إلى حدّ أنّنا لا نجد اليوم تعريفاً واضحاً له، وقد لا حظنا أنّ الموسيقى والوزن والعروض احتلّت موقع (الإيقاع) في الدّراسات القديمة. دون الانتباه إلى أنّ الوزن ما هو إلاّ صورة الإيقاع كما يذهب ريتشاردز، فالإيقاع سابق للموسيقى والشعر، أو هو بتشبيهه حيوي كالعين، أمّا الوزن فهو كالبصر؛ ولما كان البصر وظيفة العين كان الوزن وظيفة الإيقاع³ هناك لبسٌ كبير بين أسبقية الوزن والإيقاع من جهة والموسيقى والإيقاع من جهة أخرى، فبعض الدراسات* تقرّ بأسبقية الوزن على الإيقاع، واعتباره نمطاً للإيقاع وليس صورته المجسّدة. مما يترتّب أن يكون الإيقاع خارجياً يتحقّق بالصوت، ثمّ يوصف الإيقاع بالانتظام فيتحدّد ويكون هذا الوصف انحيازاً إلى مفهوم محدّد للشعر كالقول "بأنّ الوزن أو الإيقاع المنتظم عنصر أساسي من عناصر الشعر لا غنى عنه، ومن المغالطة التّعامل معه وكأنّه قيد محض"⁴ فوصف الإيقاع بالانتظام تحديداً يعكس مفهوماً

1 حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 266.

2 رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، (تر) مبارك لا حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، (د ط)، 1988، ص 106.

3 ينظر: أ- ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة، (د ط) 1963، ص 33. وينظر كذلك حاتم الصكر، مرجع سابق، ص 28.27 -
* دراسة سعيد الغانمي على سبيل المثال، في مقال له بعنوان: قصيدة النثر أسطورة الإيقاع الداخلي، مجلة أقلام، ع 5، بغداد، آيار 1985.

4 سامي مهدي: أفق الحداثة وحداثة النمط، دراسة في حداثة مجلة (شعر) بيئة ومشروعاً ونموذجاً، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1988، ص 105.

محددًا لشعر يتَّسم بالمعيارية). فربط الشعر بالوزن واعتباره الشَّكل المميِّز للشعر دعوة ترجع في أصولها النقدية الحديثة إلى كولوريدج، الذي يرى أنَّ الشعر يصبح ناقصاً معيَّناً دون الوزن، مُحْتَجاً بأربعة أسباب تتعلَّق بمصدر الوزن (التوازن في العقل) وأثره (زيادة الحساسية وإثارة الانتباه) والغريزة والارتباط. وهذه الاشتراطات تلبي دون شك الفهم القائم على افتراض موسيقى محدَّدة المصدر في الشعر أعني تلك الموسيقى المتحقِّقة بالوزن دون فحص الشَّعر على وفق المستويات الأخرى: الدَّالية أو التركيبية، والاكتفاء بمستوى إيقاعي واحد هو المستوى الصوتي. علماً بأنَّ الشعر الحديث وقصيدة النثر تحديداً، يستثمر بعض الجوانب الصوتية دون اعتبار الزَّمن¹، وهذا ما سنلاحظه في الفصل الخاص بالتطبيقات من بحثنا هذا .

لقد تأخَّر تعريفنا للإيقاع حتى الآن، فيما جرت العادة على أن تكون التَّعريفات أوَّل ما يبدأ به تأسيساً للمفاهيم اللَّاحقة، لكن إشكالية مفهوم الإيقاع كأية إشكالية لم يستقر مفهومها بعد، لأنَّ له (الإيقاع) (صوراً وتجليات بعدد المختلفين حوله، لذا قيل إنه لا يمكن ضبطه ولا ضابط له، وغالباً ما يربط تعريف الإيقاع بعنصرين هما: الموسيقى والزَّمن وفي هذا الصَّد يقول هيغل: "لإبراز الإيقاع كان القدامى يضيفون إلى الإنشاد المصاحبة الموسيقية، وربما للحصول على تعبير للألفاظ أغنى بالتنغيم، وهذا يعكس الحاجة إلى عامل خارجي غير الوزن والقافية"²، نفهم من هذا القول، أنَّ ما يقرب الإيقاع من الموسيقى، اعتماداً الإيقاع على مقاطع صوتية منتظمة، أو كما ينقل جان كوهين عن سيرفان "الإيقاع دورية زمنية ملحوظة وهذا هو مصدر اعتقاد كوهين بأنَّ النظم دوري، فيما وُصف النثر لما فيه من استرسال بأنَّه خطِّي المسار"³، إذن فالموسيقى والزَّمنية يتحكَّمان في عدَّ الإيقاع غالباً كمرادف للوزن .

فحين نقرأ تعريفاً ما للإيقاع في كتب العروض العربية الحديثة بأنَّه "مجموعة أصوات تنشأ من المقاطع الصوتية للكلمات، بما فيها من حروف متحركة وساكنة"⁴ فإنَّنا لا نكاد نجد لها صلة بالجذر اليوناني الذي اشتقت منه، واستخدمت بموجب دلالاته في اللغات الأخرى، حيث تعني الجريان أو التدفق والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتَي الصوت والصمت أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء... فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، فالصوت والصمت مقترح خطِّي يمكن أن يترجم - إيقاعياً - إلى ميزة بصرية، أما الضغط واللين فيوجَّهنا إلى النبر

1 سوزان برنار: جمالية قصيدة النثر، (تر) زهير مغامس، بحوث مترجمة، بغداد، (د ط)، ص 178.

2 هيغل: فن الشعر، (تر) جورج طرابيشي، ج2، دار الطليعة، بيروت، 1981، ص 324.

3 جان كوهين : بنية اللغة الشعرية، (تر) محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 86.

4 محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، ص 29.

مقياساً لموسيقية الألفاظ، أمّا الطول والقصر فيتعدّى المقاطع الصوتية ليشمل الجمل، وأخيراً يمكن تلمّس الإيقاع في مظهره القائم بين جزء وجزء آخر .

وإذا تأملنا في كتاب عيار الشعر لابن طباطبا العلوي وجدناه قد عرّف الإيقاع حين قال "والشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى، وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر ثم قبوله، واشتماله عليه وإن نقص جزء من أجزائه والتي يعمل بها وهي : اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ كان إنكاراً لفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"¹، نفهم من هذا القول، أنّ ابن طباطبا ربط الإيقاع بالشعر؛ فالشعر إذا اجتمع فيه سلامة معناه وجودة ألفاظه، مع إيقاع تطرب له الأذن، كان ذلك هو الصواب، فالشعر مرتبط بالوزن كما هو مرتبط بالإيقاع على حسب قول ابن طباطبا العلوي.

أمّا شكري عياد الذي يعرف الإيقاع اعتماداً على تعريف ريتشاردز قائلاً "هذا النسيج من التوقعات والاشباكات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع، هو الإيقاع"²، ربط شكري عياد الإيقاع بما تحدثه المقاطع الصوتية أثناء تتابعها، وتحدث المفاجآت والاختلاف باستخدام الشاعر لمختلف الظواهر والصيغ الصرفية والنحوية كالإبدال والقلب والإشباع...الخ.

ويصف الشاعر كمال أبو ديب الإيقاع "بالفاعلية"³، فالإيقاع بتتابع مقاطعه وحركاته يثير في المتلقي شعوراً مختلفاً؛ فالفاعلية تجعل السامع يحسّ بوجود حركة داخلية تجول في محيط حيوي لا متناه، فالإيقاع يمنح الشعر خصائص معينة "فهو نوع من التّرجيع في ترديد وتكرار الصّوت، الذي يمنح الألفاظ صدى وصدعاً، فتدهشنا وتثير فينا اهتزازات فنستجيب لحركتها ووقعها ولصورتها أيضاً"⁴، فالترديد والتكرار وتران مهمان في بنية الإيقاع، خاصة على مستوى الألفاظ والمقاطع الصوتية، والتي لها صدى وتأثير مميز، يجعل المتلقي يتفاعل وينفعل، ومستجيباً لوقعها، صوتاً، حركة، صورة، وأداً إنّ إيقاع العروض مكوّن من دورية زمنية تقريبية ترضي الأذن، وحسب يول فريس "إنّ بنية ما، لن تسمى بنية إيقاعية إلاّ إذا واجهنا تكرارها، ولو افتراضاً فالإحساس بالتكرار يمكن أن يستمرّ حتى ولو كانت البنية لا تتكرّر بالتّمام"⁵.

1 محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، (تح) عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982، ص21.

2 عبد الحكيم العبد: علم العروض الشعري في ضوء العروض والموسيقى، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2005، ص 143.

3 عبد الرحمن تيرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص85.

4 المرجع نفسه، ص 86.

5 جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص57.

إنَّ الرِّمْنَ في العرض مهم، وهو المجال الدوري الذي تنشط فيه تقنيات العروض بمختلف تراكيبه ومكوّناته، وإرضاء أذن السامع مشروط- حسب يول- بتكرار المقاطع الصوتية وترديد وترجيع صداها، هذا ما يولّد إحساساً بالإيقاع.

ويرى الشكلائيون (الرؤس) أنَّ مفهوم الإيقاع يفقد صفته المجردة ويصبح مرتبطاً بالجواهر اللساني للشعر أي الجملة، من هنا استنتاجهم أنَّ الخطاب يمكن أن يبقى شعراً حتى مع عدم المحافظة على الوزن، فالمبدأ الذي يؤديه الإيقاع وهو الانسجام يمكن أن يتحقق بطرق عديدة ليس الوزن إلاً واحداً منها. فيما يظل للنص الشعري في الأبنية الأخرى مجالاً لاستجلاء صور متعددة للإيقاع، يحققها الشاعر من خلال تنظيم الأفكار والمعاني وإخفاء الدلالات، كما تظهرها القراءة واستجابة القارئ جمالياً؛ أي إنَّ المهمة الفنية للإيقاع يتولّاها الشاعر أثناء الكتابة فيما يستكملها القارئ جمالياً عند إنجاز قراءته¹.

لقد تنبّه ريتشاردز مبكراً إلى أنَّ الإيقاع هو "النسيج الذي يتألف من التوقعات والإشباعات أو خيبة الظنّ أو المفاجآت التي يولّدتها سياق المقاطع"²، فهنا اعتراف بأنّ الوزن يزيد من تحديد التوقع، (كما يشبهه والت وبيتمان إيقاع النثر بأموال البحر وسرعتها وانسيابها وإيقاعها المتراكم بحرية أكثر ممّا في الوزن، لكن مؤلف كتاب "الوزن والقافية والشعر الحر" يرى أنَّ ذلك يتحقق في الشعر كذلك، مستعيراً المثال نفسه: فلو راقبنا الموج - يقول المؤلف - وهو يتكسر على الرمل ويعود من جديد لوجدنا ثمة تشابهاً أساساً في حركة كلّ موج، لكن ما من موجتين تتكسران في شكل متناظر تماماً، هذا التشابه في الاختلاف قد ندعوه بالإيقاع، فقد تمّ التنبّه على ما يحمله الاختلاف أو التضاد من موسيقى إيقاعية³) وكان هذا إشارة إلى غنى النصوص بإيقاعات متعدّدة ومختلفة، فهي لا تحصى، كما أنّها لا تخضع لتصنيف نهائي. وأصبح بمقدور الشاعر الحديث أن يوجّه قارئه إلى إيقاع المعاني والأفكار والصّور، وبهذا يصبح الإيقاع ذاتياً لا قالباً جاهزاً عاماً، وبحسب مقصدية الشاعر والمحلّل، وهذا ما تطمح إليه القصيدة المعاصرة.

لقد خرج الإيقاع من الشعر حصراً إلى النثر والفنون الأخرى، فصار ضرورياً اليوم الحديث عن إيقاع اللوحة (كما نتحدّث عن شعريتها أي نظم تأليفها أو إنتاجها) وإيقاع المسرحية وإيقاع النثر الفني ... فالإيقاع شامل، لا تحدّه أعداد أو أنغام، وصار كما يقول سنغور "تلك الهندسة للكائن والديناميكية الداخلية التي تغطيه شكلاً ومنظومة الموجهات التي يبنيها للآخرين والتعبير النقي عن القوة الحيوية"⁴.

1 ينظر: إبراهيم الخطيب: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلائين الروس، الشركة العربية للناشرين، مؤسسة الأبحاث العربية، الرباط- بيروت، 1982، ص 52.

2 أ- ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ص 192.

3 ينظر: س موريه: الشعر العربي الحديث (1800-1970) تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، (تر، تع) شفيق السيد سعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة 1986، ص 43.

4 محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1987، ص 63.

فالإيقاع يأخذ في سياقاته الإجرائية أشكالاً شتى، ف" هو التكرار المتسق أو غير المتسق لوضع أو مركز قوة، لمعنى أو حركة، وهو أحد أنواع الوحدة لأنه تركيز على حركة أو نغم أو لفظ معين يظهر في تناوب الحركة والسكون، الأنوار والظلام، عودة البداية في النهاية، رجوع القرار في الأغنية، رد العجز على الصدر في الشعر، تكرار قافية واحدة أو قوافٍ متناوبة، رجوع نوبة واحدة أو عبارة موسيقية في المعروفة، فهو تناظر زمني يقابله في الطبيعة توقّف الحركة أمام حاجز ثم استئنافها ويقوم جماله على لذة انتظار ما نستبق حدوثه"¹ إلا أنّ هذا يجب أن لا يوهم بوصف الإيقاع على أنّه مجرد وسيلة إطراب أو استجابة لحاجة نفسية صرف، فهو " ذو قيمة خاصة من حيث المعاني التي يوحي بها. وإذا كان الفن تعبيراً إيحائياً عن معاني تفوق المعنى الظاهر. فالإيقاع وسيلة هامة من وسائل هذا التعبير لأنه لغة التواتر والانفعال"²، لذلك ارتكز عليه الشعر ارتكازاً أساسياً في بناء موسيقيته واعتبر أحد أهم أركانها التي ترتكز أولاً على الانسجام أو تآلف الأصوات.

إنّ الإيقاع بوصفه نظاماً ما يزال يفتقد في طروحات الكثير من النقاد إلى الدقة والشمول والتحديد، ويبدو أنّه لن يكتسب وضوحاً مرموقاً في القريب العاجل - حسب ما نعتقد - لما يحيطه من غموض مفاهيمي ناتج عن اختلاف وتباين النّظر النقدي فيه وهذا يرجع كذلك إلى زئبقية المفهوم، ومن أجل تحقيق مقارنة جديدة لا بدّ من أن نولي هذه القضية اهتماماً أكبر، وأن ندرك أنّ الظاهرة الإيقاعية ليست وليدة الشعر الحديث أو متمخضة عنه، بل أنها " تنبع من التراث الشعبي كله ومن البنية الإيقاعية الجوهرية للشعر ضمن الثقافة كلها، وأن أي تغيير يطرأ على علاقة من علاقات البنية الإيقاعية يرتبط بمجموع العلاقات المكونة ضمن هذه البنية، وينبع من شروط تخص البنية الكلية لا العلاقة الجزئية، هكذا يكون الإيقاع الشعري جسداً واحداً أو بنية واحدة من العلاقات الأساسية، وتكون أيّ ظاهرة ضمنه محكومة بطبيعة هذه العلاقات وفاعلة فيها في الوقت نفسه، أي أن البنية الإيقاعية تخضع لجدلانية أساسية هي التي تمنحها خصائصها وتحكم تطوّراتها وتغيّراتها والتحوّلات التي تخضع لها"³

فإذا تأملنا هذه الظاهرة الإيقاعية في بنيتها التكوينية العامة، وجدنا أنّ لها علاقة وثيقة بالإنسان في مستواه الفطري، ف" الإيقاع باعتبار علاقته بالإنسان له بعد أنثروبولوجي ونفسي حين يحيل على التلذّذ، زيادة على ما كان له من قوّة سحرية في الماضي وما لعبه من دور حين كان إطاراً لممارسات شعرية، إنّ له من جهة أخرى بعداً شعرياً بلغ من المرونة حدّاً إن كان قربه من الشعر فقد جعل معناه مستعصياً على اللغة وغير مدرك إلا بالتجربة في حدود لا دلاليته، وأخيراً فله أيضاً بعد فلسفي أهمل العروضيون البحث

1 عزيز الحسين : شعر الطليعة في المغرب، منشورات عويدات، ط1، بيروت 1987، ص54.

2 المرجع نفسه، ص 110.

3 كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1971، ص ص

فيه، ذاك هو اغترافه من نظرية الأعداد الفيثاغورية حيث تتخذ جمالية النظام رياضياً. وهو ما يزال ملاحظاً إلى حدّ الآن¹.

ويمكن القول أنّ الشعراء المحدثين كانوا أكثر وعياً من أسلافهم لهذه الظاهرة البالغة الأهمية، التي أصبحت تحدّد جزءاً كبيراً من مصير القصيدة المعاصرة، إذ استفادوا من عصرهم وما فيه من خيرات جمالية فأدركوا جيداً معنى التناظر والتناغم والانسجام والتناسب والإيقاع والتناظر والنشوز والتناقض، فصقل هذا الوعي إحساسهم وهذب طباعهم ومكّنهم من تنظيم قصائدهم تنظيماً رائعاً يعطي الكلمات وإبجاءاتها دلالة كبرى، (فيفصح هذا التنظيم للكلمات في القصيدة عن مقابلات ومتناقضات ووجوه نشوز في الواقع الاجتماعي والنفسي والروحي والطبيعي، مما جعل القصيدة بنية رمزية قائمة على تنظيم لفظي، وهذا الاتجاه الجديد جعل الشاعر موجهاً بإيقاع مسيطر يطلب تشكيله وألزم الشاعر أن يخضع الكلمات لمطالب هذا التشكيل فأصبحت تشكيلات الكلمات هي التي تخلق القصائد وليست الأغراض كما كان سابقاً، والعناية بالكلمات وضمها إلى بعض ومعرفة مدى تأثير كل كلمة بالأخرى لنصل إلى الإيقاع العام يحتم معرفة القيم الموسيقية للكلمات ودور الصوت في كلّ منها وتأثيره فلا تقتصر على العمل الوظيفي للكلمة، بوصف أنّ العمل الوظيفي للكلمة هو عمل نثري في المقام الأول، لأنّ اللغة إذا اكتفت بالدور الوظيفي المقدر لها فإنها تمارس فعلاً نثرياً قائماً على الوقائع والحقائق نقلاً يقترب من الحرفية²).

وبذلك يمكن القول أنّ نظام الإيقاع هو "الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي أو شكلي)، وهو كذلك صيغة لعلاقات (التناغم، التعارض، التوازي، التداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية"³. يتدخل في العمل الشعري تدخلاً مباشراً وتفصيلاً ليسهم مع العناصر المكملّة الأخرى في منح هذا العمل هويته وماهيته الإبداعية.

وينتمي الإيقاع إلى نمط الأفعال الإبداعية المبتكرة التي لا يحكمها نظام موسيقي مهيم، فهو لا يجري على نسق واحد حتّى وإن ارتبط أكثر من إيقاع بنظام وزني واحد، وهذه الصفة هي التي تمنح القصيدة قابلية على الإنجاز الشعري المتقدم في ضوء قدرات الشاعر الإبداعية في هذا المجال.

إنّ ابتكار الإيقاعات الجديدة في القصيدة، إنّما يعمل على توسيع قدرات المتلقي على الإحساس وبرهفها. ويرى أليوت أنّ ثمة روابط كثيرة لم تُستكشف بعد، ولعلّها غير قابلة كلياً للانكشاف بين إيقاع الشاعر وما يمكن أن يدعي دون تشدّد إيقاع العصر⁴، وتحتاج هذه الروابط إلى قدرات شعرية متفوقة بإمكانها أن

1 محمد السرعيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء - المغرب - ط1، 1987 ص 151.

2 ينظر: عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الزرقاء، ط1، 1985، ص 102.

3 خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة - بيروت - ط2، 1982، ص 111.

4 المرجع نفسه ص 184.

تظهر وضوحاً أكبر لخواص العلاقة بين الإيقاعين ، من أجل أن تحظى القصيدة بقوة حضورية أكبر وفاعلية أوسع في التأثير؛ إذ يمكن للشعراء المجددين " أن يقدموا نماذج إيقاعية خاصة بهم تجاوزت القوالب العامة، نبرية كانت أو كمية إلى رسائل أخرى صوتية وصرفية ودلالية، تشكل في مجموعها ما يسمى بالنمساك النصي، وتحقق ملاءمة البنية الصوتية الظاهرة للبنية الدلالية الباطنة وهنا يصل الإيقاع في قصيدة بعينها إلى أقصى درجات التفوق والخصوصية"¹ فالقصيدة إذن بإيقاعها (لا نقصد إيقاع الوزن فحسب)، والإيقاع بتماسكه النموذجي عبر قدرات الصوت وظلال الدلالة، يمنحها جدة كاملة، تجعل من فاعلية الإيقاع فيها فاعلية ابتكارية.

1 سعد مصلوح، مقال (المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي)، مجلة فصول، (دط)، (دت)، العدد 4- المجلد 6- ص 181.

2- البنية الإيقاعية لقصيدة النثر:

إنَّ إشكالية إيقاع قصيدة النثر وما يترتب عنها من ملاسبات، تُفضي إلى ضرورة مناقشة هذه القضية على أساس أنَّها تعتمد اعتماداً كلياً وحاسماً على الإيقاع الداخلي، وبعكس القصيدة الحرة التي تقوم في تشكيل بنيتها الموسيقية أساساً على البحر الشعري.

إنَّ ظهور قصيدة النثر في الخمسينات بجلتها الجديدة متخلية عن أقدم مقدّسات القصيدة العربية القديمة، شكّل منعرجاً حاسماً في مسار الشعر العربي، فأحدثت صدمة لدى المتلقّي العربي الذي ألف القصيدة بشكلها المعروف، كما طرحت قضية الإيقاع الداخلي الذي تمسّكت به القصيدة النثرية، فجرت تلك الإشكالية بين النقاد والشعراء وإلى يومنا هذا، لذا أردنا في هذا العنصر أن نسلط الضوء على قضية الإيقاع الداخلي، فماذا نعني به؟ وكيف نكشف عنه؟ وهل حضوره يغني عن الإيقاع الخارجي (الوزن والقافية)؟.

إنَّ صلة الشعر بالموسيقى صلة قديمة تمتدُّ إلى الجذور الأولى لنشأته، وقد ارتبط الشعر العربي بالغناء والإتشاد منذ عهود، والدّارس للإيقاع العربي يدرك لا محال أنَّه إيقاع كمّي حيث " تهض موسيقاه على الكمّ في المقاطع وما يستغرقه المقطع من وزن للنطق به، ويتخذون أقصر المقاطع (وحدة) يقيسون بها وينسبون إليها وتتكوّن تقاعيله من مقاطع قصيرة وطويلة"¹ فقد ارتبط العروض بهندسة موسيقية منتظمة لا تقبل التغيير، و ظلّ الشعر بشكل عام مرتبطاً أشدّ الارتباط بتلك الأوزان والقوافي التي حدّدها العروضيون، وبالرغم من ذلك فقد كانت هناك محاولات للانفلات من قيود الوزن، ويقول مؤرّخو الأدب " إنَّ المؤلّدين قد تملّك بعضهم حبّ الابتكار والميل إلى الجمال والتفنّن في أوزان الشعر وطرقه، فمزجوا بين الأوزان المختلفة وربما ألفوا بين وزن مخترع ووزن معروف"².

والملاحظ أنَّ البنية الإيقاعية للقصيدة العربية قد تغيّرت في العصر الحديث؛ فظهر من القوائد ما يبتعد عن نظام الأوزان الخليلية، كما ظهرت قوائد أخرى تقطع صلتها بالإيقاع التقليدي نهائياً، فأطلّت علينا قصيدة النثر كشكل من الأشكال التجريبية الجريئة التي عرفت القصيدة العربية، وكان ذلك نتيجة لعدّة ظروف سياسية واجتماعية وثقافية ميّزت تلك الفترة، وفي هذا المقام يقول الدكتور صالح بلعيد: "كانت مرحلة الخمسينات مرتبطة تاريخياً بحلم البعث والخلص، وفنياً بحجم التراكب الثقافي العربي بكلّ أبعاده"³.

1 يوسف بكار: في العروض والقافية، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1990، ص53.

2 إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1981، ص209.

3 صالح بلعيد: محاضرات في قضايا اللغة العربية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (ب ط)، (ب ت)، ص113.

فكانت قصيدة رافضة، ثائرة متجاوزة للإشكال التقليدية؛ حيث تخلّت عن أقدم مقدّسات القصيدة التقليدية (الوزن والقافية) وقد تطلّب ذلك تقديم البدائل الموسيقية والإيقاعية فتولّد لدينا إيقاع جديد ينبض بالحركة، وكانت إشكالية الإيقاع الداخلي من بين الإشكالات التي صاحبت ظهور قصيدة النثر فهل هذا الإيقاع الجديد هو من مفاهيم الحداثة الوافدة إلينا؟ وهل يمكنه أن يعوّض الإيقاع الخارجي (الوزن والقافية)؟ إنَّ الاهتمام بالإيقاع الداخلي قديم يرجع إلى بحوث القدماء في البلاغة وفنون القول، فنجد مصطلحات مثل (الزّونق، السّلامة، البلاغة، الطّلاوة، الحلاوة، كثرة الورد في كتب النّقاد القدماء)¹، وهو ما يعبر عن اهتمامهم بالسّجع، ولعلّ مردّ ذلك إلى وعي مبكّر لدى النّقاد القدماء بأنّ الإيقاع لا يتوقف فقط عند دخول الوزن والقافية في النّص، وإنّما هنالك عدّة عناصر أخرى تساعد على تشكيله كالقيم الصّوتية، حيث أنّ (ابن سنان الخفاجي قد أشار في كتابه سرّ الفصاحة إلى القيم الصوتية، وبذلك يكون قد انتبه إلى سرّ الموسيقى الداخلية)².

ف وراء هذه الموسيقى الخارجية كانت هناك موسيقى داخلية تتبع من اختيار الشاعر للكلمات وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات " وهذه الموسيقى الداخلية التي تختلف عن الموسيقى التي يحقّقها الوزن والقافية، تتظاهر في خلقها عناصر شتى يشترك فيها الشّعر و النثر، وأوّل هذه العناصر هو الألفاظ "³. وبفضل هذه الموسيقى الدّاخلية يتفوّق الشعراء بعضهم على بعض، حتّى ولو نظموا أشعارهم على بحر وقافية واحدة، وكان البحري قد اهتم بها كثيرا في أشعاره مما نال استحسان النّقاد، فيقول يوسف حسين بكار "ولعلّ شاعرا عربيا لم يستوف منها ما استوفاه البحري ولذلك كان النّقاد يقولون إن بشعره صنعة خفية"⁴.

إنّ محاولة قصيدة النثر تحطيم الهندسة الموسيقية المفروضة على الشعر لا تعني أبدا قطع الصّلة بين الشعر والموسيقى، وهو ما يؤكّده أدونيس حين يقول: " من الخطر أن نتصور أنّ الشعر يمكن أن يستغني عن الإيقاع والتّناغم، ومن الخطر أيضا القول بأنّهما يشكّلان الشعر كله"⁵، لذا فقد دعت الحركة إلى اعتماد إيقاع جديد يستمد مقوماته من نظام العلاقات الداخلية التي تؤسّس بنية النّص الشعري. وقد أعلنت القطيعة مع الإيقاع القديم وانطلقت لتحقيق بنية إيقاعية جديدة تتناسب مع التّطور الذي يشهده شكل

1 ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، (تح) موقف شهاب الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، (مج 1)، ص174.

2 ينظر: يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1983، ص 145.

3 عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 1999، ص248.

4 يوسف حسين بكار: المرجع السابق، ص 145.

5 أدونيس (علي أحمد سعيد): في قصيدة النثر، مجلة (شعر)، دار مجلة شعر، بيروت، س4، ع14، 1960، ص78.

القصيدة الحديثة، واصطُح على هذه البنية الإيقاعية الجديدة بمصطلح الإيقاع الداخلي، وهو ما يختلف عن الإيقاع القديم في كونه لا يركز كثيراً على الجانب الصوتي - وإن كان لا يهمله تماماً - فقد تمّ تحديد الإيقاع الداخلي من الإنسجومات الصوتية وطرق التعبير والتي تنبع من طبيعة حروف اللغة ذاتها، وبالتالي فإنّ " علائق الأصوات والمعاني والصّور وطاقة الكلام الإيحائية والدُّيول التي تجرّها الإيحاءات وراءها من الأصدا المثلّونة المتعددة هذه كلّها موسيقى"¹، ولكنّها موسيقى تختلف عن موسيقى الشّكل المنظوم المعروفة، لذا لا يمكن - أن نحصر حسب هذا القول - الإيقاع في الوزن فقط، بل يتعدى ذلك بكثير؛ فقصيدة النثر استطاعت أن تأتي بدائل إيقاعية تعوّضها تماماً عن المفهوم القديم للإيقاع، ونحن كباحثين لا نعجب في هذا، لأننا ندرك تماماً أن موجة الحداثة الغربية كان لها بالغ الأثر على الأدب العربي في الوطن العربي، ومما ساعد على ذلك كذلك موجة ترجمة الشعر الغربي، ضف إلى الرغبة الجامعة للشاعر العربي في التغيير، فالقصيدة القديمة تحدّ من إبداع الشاعر لأنّه لا يجد الحرية التامة في استرسال موهبته، فالبحور الخليلية تمنعه من ذلك وتجعله ينظم قصيدته وفق قواعد نظرية عمود الشعر.

ورغم إعلان شعراء قصيدة النثر القطيعة مع الهندسة الإيقاعية القديمة، إلّا أنّهم لم ينكروا أهميّة الموسيقى، ولكنها موسيقى مختلفة عن تلك التي تقوم على ثنائية الوزن والقافية، بل هي قائمة على حركة المكونات الدّاخلية للنص، كما أشارت إلى ذلك يمني العيد بقولها: " أرى أنّ الإيقاع الدّخلي قائم في حركة مكوناته"².

ولاشكّ أنّ هذا يتوافق مع ما دعا إليه إليوت، والذي ركّز على العلاقات الموسيقية الدّاخلية، فذكر أنّ موسيقى الكلمة إنّما هي نتيجة لعدّة علاقات تربطها بما يسبقها ويعقبها من كلمات فيقول: " فهي تُنتج من علاقاتها بالكلمات السّابقة عليها، والتّالية بعدها مباشرة وبصورة غير محدّدة من علاقتها بسائر سياقها"³. فإذا تمعنا في هذا القول نجد أنّ إليوت قد أعطى أهمية كبيرة لترتيب الكلمات في مواضعها المناسبة.

لاشكّ في أنّ هذا التوجّه الجديد كان يهدف إلى تحرير الشّكل الشعري من القوالب الجاهزة التي ورثناها عن الخليل، فعثروا على بديل لتلك القوالب في إيقاع داخلي مبني على علاقات الصّور والألفاظ والأصوات، فالموسيقى قد تولد من غير الوزن حيث أنّ " ما يُولّد الموسيقى في الشعر ليس فقط التفعيلة وأنواع تشكيّلها، بل أجزاء تبدو إلى قصيدة النثر أكثر أهمية"⁴ وبما أنّ قصيدة النثر تتخلّى عن التفعيلة، فهي تحاول تكثيف الموسيقى، ومن العناصر التي يجرى شحنها بالموسيقى:

1 أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط2، ص 140.

2 يمني العيد : في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985، ص 100.

3 إليوت: في الشعر والشعراء، (تر) محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1991، ص 34.

4 يمني العيد: المرجع السابق، ص 98.

- 1- علاقة الكلمات ببعضها البعض.
- 2- علاقة الحروف (الترجيع الصوتي) *
- 3- الدلالات.

فقد حرص النقاد والشعراء على القيمة الصوتية للمفردات وتركيبها في النص الإبداعي للوصول إلى ذلك، فإنه ينبغي الإلمام بخصائص الأصوات الإيحائية بالإضافة إلى " استجلاء إحياءات أصوات الكلمة ووعي بوظيفة الكلمة داخل التركيب، وبوظيفة التركيب في صياغة التشكيل الفني في الصورة أو الرمز أو الأسطورة"¹ وبهذا فإن مفهوم البنية الإيقاعية يصبح أكثر شمولية، فالانتلاف بين تلك العناصر جميعاً (علاقة الكلمات، علاقة الحروف، الدلالات) يشكل لنا الإيقاع الداخلي، لكن الإشكالية ليست في هذه العناصر، بل في إمكانية تحديد هذا الإيقاع بدقة، فعملية تحديده تبدو صعبة المنال لعدم خضوعه لقواعد مضبوطة وواضحة .

لقد تبين أن إيقاع قصيدة النثر هو إيقاع متنوع، وأنه مختلف عن الإيقاع القديم الذي يفرض على القصيدة من الخارج، وقد حدد ب: " التوازي و التكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتزواج الحروف وغيرها"². فالموسيقى الداخلية لا تتبع من تناغم أجزاء خارجية وإنما تتبع من التناغم الداخلي الذي يشكل جوهر الموسيقى في الشعر، فهي ضرورة من ضرورات الشعر ولا يمكن أبداً فصله عنها، ولكن مفهوم الموسيقى نفسه بقي محط جدل ونقاش بين الشعراء والنقاد.

كما نجد أن رواد قصيدة النثر قد ألحوا على قضية أخرى، وهي ضرورة الفصل بين العروض والإيقاع، فأعطوا الامتياز للإيقاع في بناء القصيدة، وكثيراً ما ردّوا في المناسبات الشعرية والتجمعات "الشعر إيقاع لا عروض"³ فالبحر والأوزان هي شكل من أشكال الإيقاع الموسيقي ولا يمكننا أن نحصر الإيقاع في عروض الخليل، فالموسيقى الشعر أوسع وأشمل من ذلك بكثير، يقول نزار قباني: "العروض ليس سوى قطره صغيرة في المحيط الأكبر الذي هو الموسيقى"⁴

1 محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص52.

2 المرجع نفسه ، ص ص 61-62.

* الترجيع الصوتي أو الرجوع الصوتي هو علاقة الأحرف ببعضها البعض في بيت أو أكثر من القصيدة من حيث تشابهها أو اجتماعها أو غيابها أو افتراقها أو تجانسها، مما يخلق إيقاعاً موجوداً متجانساً يرسم صلة متفاعلة بين بنية المنطوق مع بنية المدلول، فيتحوّل النسيج الصوتي إلى تنعيم إيقاعي.

3 محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، 3- الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،

المغرب، ط3، 2001، ص 43.

4 نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ط2، (ج7-ج8)، 1999، ص 517.

إنَّ موسيقى الشعر حقيقة أوسع من العروض، فلا يمكن أن ننكر إقرار الشاعر الكبير نزار قباني بهذا لأنه أدري بالأمر ممَّا؛ فتجربته وخبرته في هذا المجال تجعلنا نلتزم الصَّمت ونعيد النَّظر وندقق في أشعاره حتَّى نكتشف هذا بأنفسنا، فالموسيقى الداخلية التي تتَّسم بها أشعاره ودواوينه تجعلنا ندرك حقيقة ما أقرَّ به، وعلى سبيل المثال سنورد نصاً شعرياً حتَّى نكتشف هذا، يقول¹:

عبثاً ما أكتبُ سيِّدتي
إحساسي أكبرُ من لُغتي
وشعوري نحوك يتخطَّى
صوتي.. يتخطَّى حُجرتي
عبثاً.. ما أكتبُ ما دامت
كلماتي أوسعُ من شفتي
أكرهها كلَّ كتاباتي
مُشكلتني أنك مُشكلتني

إنَّ المتمعَّن في هذا النَّص يكتشف الطَّاقات الإيحائية المتولَّدة من التَّكرارات الدَّاخلية المتعدَّدة، فالنص لا يقتصر على الإيقاع الخارجي لوحده فقط؛ (فحرف الكاف مثلاً تكرر في السطرين الأخيرين خمس مرَّات)، موزَّع بذلك على الكلمات التالية: (أكره/ كلَّ / كتابات / مشكلة / أتك) ، فشاعر مثل نزار قباني يكتب بإحساس كبير، لدرجة أنَّه يجعلنا نعيش معه ما يكتب، وكأنَّ ما حلَّ له حلٌّ لنا، أو قد ما يحلُّ له سيحلُّ لنا، يقول: " مهمة القصيدة كمهمة الفراشة.. هذه تضع على فم الزهرة دفعة واحدة جميع ما جنته من عطر ورحيق، منتقلة بين الجبل والحقل والسياح، وتلك - أي القصيدة - تُفرِّغ في قلب القارئ سُحنة من الطَّاقات الروحية"²

فالإيقاع الوزني لوحده لا يمكن أن يشكِّل موسيقى القصيدة، ولذا كان لابدَّ من التَّفريق بين الوزن والإيقاع، فالشاعر الجديد لا يجيد أوزاناً محدَّدة تجعل من العمليَّة الشعريَّة مجرد عمليَّة حسابية، بل أنَّه يلجأ إلى اللُّغة ليفجِّر طاقاتها الموسيقية حيث أنَّ "الإيقاع حركة غير محدودة، حياة لا تنتهى، الإيقاع نبع والوزن مجرى معيَّن من هذا النبع"³، وهنا يظهر لنا موقف شعراء قصيدة النثر من التراث، فهم وإن طالبا بتجاوز التقاليد الشعرية القديمة إلَّا أنَّهم لم ينفوا وجود جمالية موسيقيَّة معينة يحدِّدها كلٌّ من الوزن والقافية.

1 نزار قباني: كتاب الحب، منشورات نزار قباني، بيروت، ط 16، ص 62.

2 نزار قباني: طفولة نهد، منشورات نزار قباني، بيروت، ط 23، 1989، ص 02.

3 أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط 2، 1978، ص 76.

كما أنهم رفضوا القافية بعد أن كانت تشكّل مع الوزن أهم عناصر الإيقاع في القصيدة العربية، فلقد كانت القصائد تأتي على قافية واحدة، كما اعترفوا بأنّ الشعر يفقد كثيرا بالقافية، يفقد اختيار الكلمة، وبالتالي اختيار المعنى والصورة والتناغم فكثيرا ما تنحصر القافية في أداء مهمة إيقاعية دون أن يكون لها أي وظيفة في تكامل مضمون القصيدة¹. ورغم أنّ النقاد القدماء في تحديدهم للقافية حرصوا على الخصائص الصوتية و على جمال الإيقاع من خلال عذوبة حروفها وسلاسة مخارجها وسهولتها، ورغم سحرها وإثارتها في كثير من القصائد إلا أن شعراء قصيدة النثر اعتبروها بمثابة القيد الذي يكبل إبداع الشعراء، ولا بدّ من تحطيمه لأنّها " اللآفة الحمراء التي تصرخ بالشاعر، قف حين يكون في ذروة اندفاعه وانسيابه، فتقطع أنفاسه وتسكب الثلج على وقوده المشتعل"². وبذلك فهي توقف ذلك الانسياب والتدفق الذي يصله الشاعر وتضطره إلى البدء من جديد.

كما أكدّ شعراء قصائد النثر، أنّ كلّ قصيدة تملك إيقاعا مختلفا عن بقية القصائد النثرية الأخرى، وهو ما يدفعنا إلى التساؤل إن كان لا يجمع بينها وحدة إيقاعية واحدة فلم تُصنّف إلى جنس واحد؟

لقد ارتبط مصطلح (إيقاع التجربة) كثيرا بالقصائد النثرية، فلكل قصيدة نثر إيقاع متميز عن بقية القصائد لأنّ "عالم الموسيقى فيها عالم شخصي خاصّ، ليس الشاعر فيه تلميذا بل سيد وخالق"³، فطالما فسّرت شعرية قصيدة النثر بإيقاع التجربة، فحسب ظننا أنّ موسيقى الشعر تصبح جزءا من هذه التجربة الشعرية نفسها، لأنّ هناك علاقة وطيدة بين الإيقاع وبينها، كما أنّ "موسيقى هذا الشعر تأتي من فعل الكتابة نفسه، ومن المعاناة المستمرة والمغامرة مع المجهول اللغوي"⁴. وهذا ما يتفق مع رأي أدونيس - السّالف الذكر - الذي يرى أنّ سر الموسيقى في الشعر الجديد ينبع من التناغم الحركي الداخلي.

وقد أثار هذا التوجه جدلا كبيرا، فنار بعض النقاد و الشعراء على هذا المصطلح بدعوى أنّ الإيقاع يتحقق عن طريق السّمع ونحن لا نسمع هذا الإيقاع، ومنهم من رفض المصطلح تماما واعتبروا أنّ "اصطلاح الموسيقى الدّاخلية تسمية غير دقيقة، بأنّ الموسيقى لا تكون داخلية، بل خارجية والكلمة المنفردة صوت منفرد، والكلمات المتلاحقة أصوات متتابعة لا تشكّل لحنا"⁵. وهذا ما ذهب إليه عدد من النقاد في العصر الحديث، فرأوا أنّ الإيقاع مجرّد عملية وهمية تُفقد الشعر أهمّ عناصره الجوهرية التي تشكّل إيقاعه (الوزن والقافية) فربطوا بين الإيقاع والوزن، ورفضوا بأن تُسمّى قصيدة النثر شعرا لتخليها

1 أدونيس: زمن الشعر، ص 76.

2 المرجع نفسه، ص 85.

3 نفسه، ص 85.

4 عز الدين إسماعيل: "مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

القاهرة، ع4، 1981، ص54.

5 عبد العزيز مقال: أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص73.

عنه لأنه "جزء أصيل للنبض و للثَّغمة التي هي دائما حوار وصراع ما بين الساكن والمتحرك في بنية الكلمة العربية الصَّغرى والتفعيلة العربية والشَّطر العربي"¹، فإيقاع القصيدة العربية لا يمكن أبدا أن يقوم على علاقات داخلية وخصائص صوتية، ويواصل سامي مهدي رفضه لفكرة الإيقاع الداخلي، فيحصر الموسيقى في الإيقاع المنتظم حيث يقول: "عنصر الموسيقى هو الإيقاع المنتظم، أي الوزن، ولكنه شيء قد يتدوّقه من يتدوّقه و لكننا عندما نريد أن نخضعه لقياسات محدّدة، أو نستكشفه على المستوى المادي، فلا نجد له أثرا"²

ولعلّ ما أثار كل ذلك السّجال بين النقاد والشعراء هو ذلك الغموض الذي ظلّ محيطا بمفهوم الإيقاع الداخلي و أوقعنا في الالتباس، فرغم إمكانية تتبّع الإيقاع الخاص بقصيدة النثر بالنّبر والتّركيب الصّوتي للغة، التّكرار والتّواري، علاقة الحروف... إلخ، إلّا أنّ هذا لا يعني قابليتها للخضوع لمقياس خارجي؛ قصيدة النثر لا بحر لها لأنّ البحر هو القالب الجاهز مسبقا والذي يوجد خارج النص (أي ننظم القصيدة وفق تفعيلاته)، أمّا قصيدة النثر فإنّ لكلّ منها إيقاعها الفردي المتغيّر، فإيقاعها لا يتّسم بصفة الثبات .

فبسبب ذلك التّحرر من قيود الوزن و القافية لم يعد لقصيدة النثر قاعدة إيقاعيّة، ولعلّ هذا ما دفع بالشعراء إلى استسهالها، ومن ثمّ كتابة مئات القصائد التي تنتسب إليها، واعتُبر كلّ ما كتب دون وزن وقافية قصيدة نثر، والحقيقة غير ذلك لأنّ " الخلق بحريّة أصعب جدّا من الخلق بقواعد مُعيّنة "³ وممّا لا شك فيه أنّ ذلك الرّفُض الشّدِيد جاء نتيجةً للصّدْمة التي أحدثتها القصيدة النثرية، بتخلّيها عن الوزن والقافية، اللذين ظلّا مُقدّسين على مدى قرون من الزّمن، وعندما حدثت القطيعة وقف القارئ العربي مندمّشا لأنّه لم يتعوّد إلّا على رؤية الشعراء يتنافسون على الانصياع إلى أحكام العروض، ونجد محمود درويش بالرغم من اعترافه أنّ ما يكتبه أنسي الحاج ومحمّد الماغوط شعرا، إلّا أنّه لا ينكر تحمّسه الشّدِيد للإيقاع الخارجيّ، فيقول "أنا من الأنصار الأشدّاء ومن المُتحمّسين جدّا للإيقاعية في الشعر العربي و الموسيقى الخارجية "⁴.

ورغم ذلك الرّفُض الذي واجهته قصيدة النثر، فإنّ هناك عددا من النّقاد اعترفوا بشاعريّتها وفرّقوا بين الإيقاع الخارجيّ والإيقاع الداخلي لأنّ " ثَمّة فرقا كبيرا وكبيرا جدّا بين الإيقاع الخارجيّ المُستورد من خارج أنا الشاعر، وبين الإيقاع الدّاخلّي الحاد، فإن كان الإيقاع الخارجيّ يتولّد من توارّد الكلمات إثر خُضوعها لمسار عروضيّ، فإنّ الإيقاع الدّاخلّي يتولّد من تَماس الكلمات فتتفجّر وتحوّل طبيعة أجسادها

1 جهاد فاضل : أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب، (حوار مع سامي مهدي)، الدار العربية للكتاب، بيروت،

(د ط)، (د ت)، ص 121.

2 جهاد فاضل، ص 121.

3 أدونيس: زمن الشعر، ص 78.

4 جهاد فاضل: مرجع سابق، (حوار مع محمود درويش)، ص 314.

من خلال برق شعري كثيف¹ و هناك من ذهب إلى إعطاء أهمية خاصة للإيقاع الداخلي واعتبره " جزءاً متميزاً في العنصر الموسيقي في القصيدة الحديثة، جزء يتولد في حركة موظفة دلالية، إنَّ الإيقاع هنا حركة تنمو وتولد الدلالة"².

وقد ارتفعت الأصوات التي تنادي بانضمامها إلى مدينة الشعر. وتؤكد على أنَّ الإيقاع الداخلي كفيّل ليضمن لها الشعرية، فيقول نزار قباني: "قد تكون قصيدة النثر خالية من نظام الموسيقى الذي ألفناه في القصيدة العربية و لكنّها ليست خالية من الموسيقى بشكلها المطلق"³.

وهناك قضية أخرى ينبغي التأكيد عليها، وهي أنَّ التحوّل الذي أصاب البنية الإيقاعية كان انعكاساً للتحوّل الذي أصاب الذات الإنسانية و العالم بأسره؛ فعلاقة الإيقاع بالظروف المحيطة علاقة قائمة منذ القديم ولا يمكن إنكارها أبداً، وهو يرتبط بالحالة النفسية لذا فإنَّ تغيّر البنية الإيقاعية للقصيدة العربية كان ضرورة من ضرورات العصر، والهزة التي أصابت الكيان العربي، كان لابدّ لها أن تُصيب عروض الخليل وتفاعيله، والحاجة إلى التجديد مستمرة لأنَّ العصر يتطور، فراحت قصيدة النثر تُبدع لنفسها إيقاعاً جديداً يتوافق مع النظرة الجديدة للعالم.

كما أنّه لا يمكننا قصر تلك الدعوة على التغيرات في البنية الاجتماعية و السياسية و الثقافية لأنَّ "موسيقى قصيدة النثر ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة المقننة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا الجديدة، وهو إيقاع ليتجدد في كل لحظة"⁴ وهذه دعوة صريحة لتجاوز الإيقاع القديم، فالكتابة به قد تجعل المتلقي للشعر يشعر بالاغتراب.

وما تجدر الإشارة إليه، أنَّ حركة التمرد التي أسهمت في ولادة قصيدة النثر جاءت نتيجة لتأثر روادها بالاتجاهات الفنية الغربية، كما أنَّ هناك عاملاً آخر ساهم في خلق الإيقاع الجديد، وهو اقتراب لغة الشعر من اللغة العامية، كما لا يمكن أن ننسى الدور الفعّال الذي قامت به مجلة شعر البيروتية في الخمسينات، فقد حملت لواء التجديد ونادت إلى الإيقاع الداخلي على حساب عنصري الوزن والقافية، فقد رفضوا الخضوع لهذين العنصرين، وحاولوا البحث عن إيقاع جديد يعبر عن معطيات العصر وذلك لسببين على اعتقادنا:

1- رتابة الإيقاع القديم.

2- إنَّ ذلك الإيقاع قد عبّر عن عصره الذي ظهر فيه، ولا بد لهذا العصر من إيقاع يعبر عنه.

1 عبد العزيز مقالح، أزمة القصيدة العربية، ص 75.

2 يمني العيد: في معرفة النص، ص 105.

3 نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة، ص 517.

4 أدونيس: في قصيدة النثر، مجلة شعر، ص 78.

إنَّ الباحث في قصيدة النثر يجد نفسه أمام نصّ مختلف عمّا ألفه الذوق العربي شكلاً وإيقاعاً، فكيف يقبض الدارس على ذلك الإيقاع الذي خرق القواعد وأعلن الثورة عن كل ماله صلة بالإيقاع القديم؟ ورغم أنَّ بنية الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر كانت موضوعاً لعدد من الدراسات النقدية، إلّا أنَّنا لا نكاد نعثر على تحديد دقيق وصارم له، يقول صابر عبيد: "إنَّ محاولة ضبط نظمها وتحديد قواعدها العامة مازالت بعيدة بعض الشيء عن تحقيق انجازات واضحة ومميّزة، وذلك لأنَّ الإيقاع الداخلي خال من المعيارية لكونه يعتمد على قوانين النفس الفردية"¹، حتى أن رواد قصيدة النثر أنفسهم في محاولتهم للتنظير للإيقاع الداخلي قد أشاروا إلى أنه إيقاع شخصي يختلف من شاعر لآخر، زبقي لا يمكن ضبطه ضبطاً دقيقاً، واهتموا بعلاقة اللغة بالموسيقى، فاستغلوا الرؤى و الظلال والإحياءات. فجاء الإيقاع من نغمات مختلفة تعلو وتنخفض وهو ما يشكل الموسيقى الداخلية التي قد لا نجدها في كل القصائد. وكمثال على ذلك نجد قصيدة محمد الماغوط (عتبة بين مجهول) والذي يقول فيها:

لا نريد قمماً ولا رايات

لا نريد هذه الأقواس المزدانة بالغضب، والتراتيل

نريد أن نعود خافضي الرؤوس

نريد أن نموت في قرانا البعيدة

لساعات قليلة²

نلاحظ أنَّ هناك توازيا عمودياً في هذا المقطع، حيث إنَّ الأسطر الأربعة الأولى تشترك جميعها في صيغة الفعل المضارع، وبالرغم من أنَّ الفعلين المضارعين الأولين منفيان والفعلين الثالث والرابع مثبتان، إلّا أنَّه يمكن اعتبار هذا النمط توازياً أيضاً لأنَّ "التوازي كما يكون بالملائمة يكون بالمعادنة أيضاً"³ وقد جاء الإيقاع الداخلي لقصيدة محمد الماغوط حاداً وصارخاً وتولّد هذا الإحساس بالانفعال من حرف المدّ الذي في الأداة (لا)، وكما أنَّ تكرار الفعل (أريد) في الأسطر الأولى قد فتح مجال النص على عدد من العلاقات المتداخلة، فبدأ القصيدة بانفعال حاد (لا نريد) يحمل معه صرخة الوجدان العربي وضيقه من القمم والرايات والشعارات والتي ما عاد يحفل بها، وقد جاءت إشارة (الغضب) لتصعد من ذلك الانفعال.

1 محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 71.

2 محمد الماغوط : عتبة بيت مجهول، مجلة شعر اللبنانية، دار مجلة شعر، بيروت، س4، ع13، 1960، ص20.

3 محمد مفتاح: التلقي والتأويل، مقارنة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001،

ثم فجأة يهدأ ذلك الانفعال إلى هدوء رهيب (نريد أن نموت)، فالماغوط الذي اختار الغربة بحثاً عن الحرية لم يجدها، ويبدو أنه لن يجدها لأن الإنسان تتحكم فيه عدة مؤثرات، فهو مسلوب الإرادة وتعبر عن ذلك إشارة (خافضي الرؤوس)، وهي إشارة للكرامة المسلوقة لذا فهو يريد الموت، لأنه قد يجد فيه الحرية التي لم يجدها في الحياة، وهكذا ينشأ لنا إيقاع القصيدة الداخلي من حركة الانتقال من النفي إلى الإثبات (نريد/ لا نريد)، وهي ثنائية ضدية تخلق نوعاً من التوتر في الحركة التي تأخذ في التباطؤ من الانفعال إلى الهدوء التام وتعبر عن ذلك إشارة (الموت).

لقد وصلنا الآن إلى نقطة نود أن نقول فيها، أن الإيقاع الداخلي كان ساحة نزاع عنيفة - دون شك - فالرأي فيه يتراوح بين افتراضه موجوداً يتخلل العمل دون نمطية أو قوالب جاهزة، وإنكار وجوده ووصفه بأنه وهم أو أسطورة، إلا أننا نجد رأياً ثالثاً يتوسط رأي المتحمسين ورأي المنكرين، فيقول بأن وجوده مرهون بتغير بنية العقل الفكرية والثقافية والنفسية¹ فهو يؤجل المشكلة ويربطها بذلك التغير. لقد جرى طرح المشكلة من قبل في إطار وجود نوعين من الموسيقى: خارجية وداخلية. كما أشرنا سابقاً.

إن هذا الإيقاع الداخلي يأتي غالباً تعويضاً عن الإيقاع الخارجي الغائب في النصوص الحديثة* (مما يجعل الإيقاع الداخلي يؤدي وظيفة تكوينية إزاء المهمة الإطارية للإيقاع الخارجي)²، ولكن هل يمكن أن نعد الإيقاع الداخلي تطويراً للتفعيلة التي يكتب عليها الشعر الحديث الموزون؟

ما دام النص الجديد متنازلاً عن اشتراطات النموذج الوزني (التفاعيل)، فإن عنايتنا يجب أن تتجه صوب حركة الإيقاع الداخلي: التي تنمو وتولد الدلالة عبر مكونات النص كلها وليس في جزء منها: البيت أو التفعيلة... (فارتباط مفهوم الإيقاع الداخلي بمفهوم كلية النص يستجيب لدعوة الحداثة الشعرية في الانتقال من الشفوية إلى الكتابة الشعرية، حيث الإيقاع الداخلي قائم في النص ... في حركة مكوناته ونسيج علاقاته)³، وما دام الإيقاع الداخلي مشروعاً فردياً غير مقنن وغير موجود بالفعل وإنما بالقوة، فإن مظهراته هي الأخرى عصية إلا لمن يحك النص الجديد بقوانين طالعة من داخله. وهذا يتلخص في:

- 1- الالتفات إلى الأبنية الدلالية في النص.
- 2- الانتباه إلى إيقاع الفكرة والصورة والمضمون والدلالة.
- 3- استثمار تقنيات الكتابة الشعرية.
- 4- استنباط الجملة الشعرية الكبرى التي يقولها النص.

1 ينظر: سعيد الغانمي، قصيدة النثر، أسطورة الإيقاع الداخلي، مجلة أقلام، ع5، بغداد، أيار 1985، ص65.

* سنتناول بالتفصيل بدائل الإيقاع الخارجي في الفصل التطبيقي.

2 ينظر: الهاشمي علوي: مظاهر التركيب اللغوي لقصيدة النثر، مجلة (كلمات)، البحرين، ع10،

1989، ص19.

3 ينظر: يمني العيد: في معرفة النص، ص101.

5- استخراج الشعر مما هو خارج النص.

أعتقد أن هذه العناصر السالفة الذكر ضرورية في بناء إيقاع قصيدة النثر، فهي تعطي القصيدة قوتها الإيحائية التي تضمن لها شعريتها، مما يجعلنا وبكل صدق نقر بهذا، وسندرك هذا أكثر بعد دراسة بعض النماذج التطبيقية لاحقاً، وبالتحديد في عنصر إبدالات الإيقاع.

الفصل الثاني: قصيدة النثر

مقارنة تطبيقية

المبحث الأول: بنية البناء الفني في قصيدة النثر.

1. البناء الغنائي
2. البناء المتنامي
3. البناء المقطعي المتنامي
4. البناء المقطعي التراكمي
5. البناء الحواري
6. البناء السردي

تتوّعت تقنيات البناء الفنيّ في قصيدة النثر، فهي لا تختلف كثيراً عن أشكال البناء في قصيدة التفعيلة أو القصيدة التقليدية المبنية على البحور العربية، مما يؤكد أنّ القيمة ليست في البناء، ولا في قالب الذي تصبّ فيه القصيدة؛ "لأنّ البناء نفسه لا يملك قيمة في حدّ ذاته، وإنّما القيمة في طريقة التّعامل مع البناء، وأسلوب التعبير من خلاله، وممّا يدلّ أيضاً على أنّ قصيدة النثر هي نوع في جنس أدبيّ حدّاثي هو الشعر"¹، وسنحاول أن نخبر في قصيدة النثر عدّة أشكال مختلفة من البناءات، لا لنبرز ما تميّز به قصيدة النثر أو تختلف به عن غيرها كقصيدة التفعيلة أو القصيدة التقليدية وحسب، وإنّما لنكشف عن إنجازاتها من خلال أشكال البناء المعروفة، وما حقّقته من معطيات فنية تؤكد وجودها بوصفها "قصيدة نثر"، وبوصفها جنس أدبيّ شعريّ حدّاثي، وقبل أن نبين مختلف البناءات التي تمتاز بها قصيدة النثر، ينبغي لنا أولاً أن نبين مميزات هذا البناء باختصار شديد:

1- أصحاب قصيدة النثر يرجعون موسيقى هذا النمط الكتابي إلى (إيقاع داخلي) ينبني على تقنيات مختلفة تخلق للقصيدة نظاماً إيقاعياً خاصاً قائماً على أساس تكراره واستعادة بعض العبارات والكلمات والصور بأشكال مختلفة.

2- تعتمد قصيدة النثر على تفاعلات الموسيقى الدّاخلية (تكرار الوحدات المعجمية)، وهي بذلك تحرص على إيجاد كل تقنيات هذا النوع من الموسيقى عند تشكيل السّطر الشعري أو الجملة الشعرية، والموسيقى الدّاخلية تعتمد في تقنياتها على جملة من الفنيات كالتكرار والإزاحة الدلالية والتوازي وحروف المد وتزواج الحروف والكلمات، بجرسها وعلائقها النغمية والبصريّة تعكس خلفية الحالة الانفعالية والاقتصاد الأدائي والانفتاح الدلالي، والتجانس، والتتعيم وصيغ المشتقات والتقطيع والتركيب الصّوتي من خلال التّقابلات الثنائية².

3- الإيقاع في قصيدة النثر هو محصول للعلاقات الدّاخلية للقصيدة؛ أي هناك ارتباط وثيق بالدّالة المرتبطة أساساً بالصّياغة اللغوية، هذه الصياغة التي هي عبارة عن سلسلة من الحركات الصّوتية المقترنة بسلسلة من الحركات الفكرية، وحركة مرتكزها الأساسي الدلالة اللغوية المصاغة، تسير مع النصّ، وتهض في نسيج مكوناته لتوليد الدلالة النهائية، بحيث تكون هناك علاقة تأثير وتأثر بين الإيقاع والدّالة³.

1 أحمد درويش: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، مصر، (د ط)، 1996، ص 69.
2 ينظر: محمود خليل: استطلاع حول (النثيرة قصيدة النثر)، أزمة مصطلح أم أزمة هوية، مجلة الأدب الإسلامي، ص 30.

3 المرجع نفسه، ص 30.

والمتمثل في النصوص النثرية يكتشف عددا لا متناه من البناءات التي تمتاز بها هذه النصوص الحديثة وبخاصة في بنيتها النصية.

1- البناء الغنائي: la construction lyrique

ثمّة نصوص نثرية في أبسط ما يقال عنها أنّ قوامها التكرار والتوضيح وتكون النهاية فيها عادية لا تختلف عمّا تقدّم ولا تكاد تضيف جديداً، ويسودها شعور واحد لا نموّ فيه ولا تغير ولا تناقض ولا صراع، ويمكن أن تُدعى هذه التقنية أو هذا البناء إن صحّ القول بالبناء الغنائي، ومن أمثلة ذلك نص بعنوان "صلاة" للشاعرة بهيجة مصري ترثي فيه أمّها فتقول:¹

لَكَ أَضْمُومَةٌ
من دَمِي
أُبْعَثُهَا
فَوْقَ آيَاتِ
قَبْرِكَ الْمَعْمَدِ
بِالْعُشْبِ...
من فَرَطِ حَنَانِكَ.. طُوبَى لِهَذَا التُّرَابِ
الَّذِي طَوَاكَ
فَأَنْزَلْتُهُ...
فِي مَدَاكِ
لِيَشْرِقَ دَفْناً
وَاقِفاً عَلَى بَابِكَ
لَا يَجْرُو أَنْ يَمْسَ
جِسْدُكَ الْمَقْدَسَ
بِالطُّبُوبِ
أَنْصَتُ إِلَيْهِ يُغْنِي
لَأَنَّكَ صَرْتَ لَهُ
جَنَّةً... تَفِيضُ الْوُرُودِ

1 بهيجة مصري: على عتبات قلبك أصلي، منشورات آرام، دير الزور، (دط)، 1997، ص ص 53 - 54.

على أطرافها
بالنور... تحفُّها الملائكة
من كلِّ حذب وصوب
يباركها الله... ويرفعها إليه
أوصاني صمتك
أن أزيح غُبار الخطيئة عني
لم أكن أعرف أن غيابك
يحمل كلَّ هذا الفراغ
بحجم الهواء... بحجم البحار!
بحجم السماء لم أكن أعرف
أن رحيلك يحمل كلَّ هذا الشتاء.

فالنَّص يقوم على تمجيد الأم والصَّلاة لقبرها، وذكر طُهر ترابها ونقائه، ثمَّ على التعبير عن الإحساس بالفراغ الكبير (لم أكن أعرف أن غيابك يحمل كل هذا الفراغ) بعد غياب الأم والاعتراف أمام قبرها بالتقصير تجاهها وتجاه بعض المعاني والقيم (أن أزيح غُبار الخطيئة عني)، والنَّص قوامه تناغم في الأصوات، وتناغم كذلك في الأفكار، وإذا تمعَّنَّا في النَّص جيِّدا وحاولنا استنتاج هذه الموسيقى لوجدنا فيها تصاعدا وتنازلا من حيث الوحدات البنائية؛ فهو أشبه من منظومة غنائية يمكن أن تلحن وتغنى على حسب ما نعتقد.

2- البناء المُتنامي:

هناك بناء آخر في القصائد النثرية يقدِّم سلسلة معطيات أو انطباعات متنامية متصاعدة فيها إضافة وإغناء وتجديد، ثم تنتهي بما هو جديد ومنسجم، ولكن لا تتاقض فيه ولا إدهاش، ويمكن أن يدعى بالبناء المُتنامي، ومن أمثلته نص عنوانه "كينونة" للشاعر محمد فؤاد:¹

1 محمد فؤاد: طاغوت الكلام، (دط) 1990، ص ص 66-67.

بإمكاني أن أعد وبسرعة فائقة
كل أشيائك المذهلة!
وبإمكاني أيضاً
أن أغمض عيني
وأذكر عن ظهر قلب
تفاصيلك الشهية كعنفود عنب
وأعتقد أنها...
مسائك التي تنام معي
وأنتي حين أضع يدي في جيبك
يخرج كفك...
وما يطالغني على الشرفة
في هذا الصبح البارد ... هواك
والمرأة التي لاحقتها
بعد المدرسة تشبهك
والثورة التي أرتبها كل ليلة...
تحت المخدّة ... حلمك
والقهر القديم وأعشاب الحديقة
والبدائيات ... البدائيات...
كم أكونك كم أكونك؟

فالنص ينمو من الدّاخل ويتصاعد ويتّسع شيئاً فشيئاً من الحبيبة إلى الحلم إلى الحرية إلى التّوحد، عبر سلسلة من الإدهاشات الصّغيرة وصولاً إلى نهاية جميلة تنبع من كلّ المقدمات وتنسجم معها، ولكن ليس هناك إدهاش أو صراع أو نهاية مفاجئة أو غير متوقّعة؛ فالدلالة الواحدة تتولد عنها دلالات مختلفة غير محدودة ممّا يجعل النصّ فجوة تتسع كلّما توغلنا في دلالاته أكثر:

وأذكر عن ظهر قلب
تفاصيلك الشّهية كعنفود عنب

وأعتقد أنها...

ففي هذه المقطوعة يجعلنا الشاعر نتخيل تلقائياً هذه المرأة، ولربما استطعنا أن ننسج نصاً آخر متتامياً من هذه المقطوعة، لكن من دون أن نخرج عن السياق الذي تولد منه نصّ الشاعر.

3- البناء المقطعي المتنامي:

وقد تكون القصيدة في هذا النوع من البناء مؤلفة من مجموعة مقاطع أو قصائد نثر، تنتظمها وحدة الرؤية أو الموقف أو الحالة أو الشعور، ومنها النصّ التالي للشاعر عامر الدبّك وعنوانه "احتمل.. ولكن"¹:

كلّ ما هنالك... أنني أتنفّس

وكلّ ما هنالك...

أنهم يكرهون الهواء.

كلّ يوم أقتل... مرّتين!

مرّة قبل أن أغني

ومرّة بعد الغناء.

على قارعة الموت

تستلقي القصيدة

وعلى قارعة القصيدة... أستلقي أنا.

كلّكم تعرفون تماماً ما سأقول

وكلّنا نعرف... لماذا؟

سأعتذر عن الكلام.

1 عامر الدبّك: قبل أن يطفح الياسمين، دار إشبيلية، دمشق - سوريا، (دط)، 1996، ص ص 55 - 56.

صرختي في تابوت... وأنا في صرختي
ذاكرة تصدأ...
ونسيان أعور!

إنّ هذه المقاطع النثرية- تعجّ بالمتناقضات والمفارقات بين الذات والعالم، وبين الذات والآخر وبين الذات والإبداع، وهي قائمة على حركة داخلية صاخبة، لا تخلو من مرارة وألم وسخرية، وكلّ مقطع فيها قصيدة مستقلة بذاتها، (وهي تتوجّه في الختام إلى المتلقين لتثير فيهم الوعي بأنهم وحيدون، وتدعوهم إلى التّوحد مع الشاعر، أي مع الذات المعذّبة المقموعة المقهورة والواعية، لصنع الخلاص، وهي نهاية مدهشة تحقّق قصيدة الومضة¹ ولعلّ اللافت للنّظر في النّص الدقة في استعمال ضمير الغائب "إنهم" وضمير المخاطب "كلّكم" و"أنكم" وهي دقّة تُحدث المفارقة بين طرفين يقف بينهما الشاعر باحثاً عن الخلاص، وهو بهذا الالتفات إلى المتلقين ويحقّق الموضوعيّة، كما ينجو من الفردية ليحقّق الوعي الكلّي، وهو يحترم المتلقين ويضعهم أمام المسؤولية لأنّهم جميعاً يعرفون ما يقول، ومن هنا يبدو النّص متماسكاً على الرغم من تكوينه من مجموعة مقاطع)¹.

إنّ المقاطع الخمسة (05) السّالفة الذّكر هي مقاطع مركزة من حيث اللغة ومن حيث الصورة الشعرية أيضاً (صرختي في تابوت... وأنا في صرختي) فما أجمل هذا التّعبير! فصرخة الشّاعر في تابوت، ونفس الشاعر في صرخته، مما يدلّ على أنّ الشاعر نفسه في تابوت! ونلمح نفس الفكرة ونفس النتيجة في قول الشّاعر:

على قارعة الموت
تستلقي القصيدة
وعلى قارعة القصيدة... أستلقي أنا.

4- البناء المقطعي التراكمي:

في البداية تجدر الإشارة إلى أنّ هذا النّوع من البناء، هو فرع من فروع البناء التّراكمي الذي أشرنا إليه سابقاً، فقد تتألّف قصيدة النثر من مقاطع أو من قصائد نثر قصيرة أو ومضات

1 ينظر: عبد المالك مرتاض، قضايا الشعر المعاصرة، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، الجزائر 2008، ص 278 إلى 300.

متراكمة لا جامع بينها أو ثمة جامع بعيد (غير مصرح به) يستميل به الشاعر ذائقة القارئ، ومن أمثلة هذا النوع المقاطع التالية من نص للشاعر عايد سعيد السراج، وعنوانه "ويسألني الليل عن نُباح دمي"¹

سَروّة أنت...!
يرتحلون على مساطبك
وأزور أباريق الخمر.
مطر وابل في عروقي
وأشجار اللوز تنام،
لماذا تفردين أغصان الليمون؟
نهداك مدفنان
وقلبي حديقة واسعة.
لست شوارع حزن
لماذا تجرّشين عظامي؟
عوسج من العربات هو النهر
والشيخ أعمدة من رمال

عندما نتأمل في هذا النص نجده يصنع فضاءات غير معقولة، تطلق قوى الخيال وتملك قوة كبيرة على الإيحاء ضمن علاقات استثنائية ليست الغاية منها سوى خلق حالة من الدهول والانخطاف إلى أغوار النفس كأن المرء في حلم، وليس ثمة رابط وراء تلك المقاطع أو الومضات ومن الممكن أن تقرأ كل ومضة مستقلة.

وفي الواقع كثيرة هي قصائد النثر المبنية على مقاطع مجمعة تجميعاً تحت عناوين مفردة لكل مقطع أو تحت أرقام متسلسلة، وكلّ مقطع يمكن أن يعدّ قصيدة نثر مستقلة، وبعض المجموعات بنيت على هذا النمط منها على سبيل المثال مجموعة عنوانها "اسمي الأرض" للشاعرة الدكتورة ريم هلال وقد تضمنت إحدى وسبعين قصيدة نثر قصيرة ولا عنوان لأي منها سوى الأرقام

1 عابد سعيد السراج: الدائرة (نصّ بعنوان ويسألني الليل عن دمي)، مطبعة البلاغة، سوريا 1997، ص ص 21 - 22.

المتسلسلة، وكل قصيدة مستقلة عن الأخرى ولا رابط بينها، ومنها النص الذي سيرد مثلاً على البناء الحوارية.

5- البناء الحوارية: la construction dialogique

استطاع الدرس النقدي الحديث أن يتجاوز - من خلال منهجية نقدية مقصودة أو متنبأة - الدراسات النقدية التقليدية القائمة على المتابعات التاريخية لأدب كاتب أو شاعر، أو يتناول نصّه ضمن منطق لغوي بلاغي محض يتكئ على العبارة الشعرية، وفق معيارية الدرس النقدي القديم. وإذا تأملنا في هذا الدرس النقدي، وجدنا أنّ مجالاته تطال بجملة من المعطيات الفنية التي لم تكن - في يوم من الأيام - من معايير النقد الشعري، كالسرديّة الشعرية، والبنية الحوارية، والبنية الدرامية، والتناص، والرؤية والتشكيل، والمؤلف، والزواي وتعدد الضمائر والأصوات، وما سوى ذلك من تقنيات ومصطلحات استعارتها القراءة النقدية الحديثة للشعر من حقول عديدة كالموسيقا، والرسم، والبناء، والهندسة، إضافة إلى الرواية، والمسرحية، والحكاية، والسينما، وما سوى ذلك من فنون كانت - وفق الرؤية الكلاسيكية - منفصلة عن بعضها البعض، ضمن نظرية فصل الأنواع عند أرسطو وتلامذته¹؛ فجاءت الدراسات الحديثة لتمزج الأنواع مزجا مريباً مربكاً - أحياناً - ومجدداً معمقاً في أحيان أخرى، وتطلق على المنتج المتناول عبارة "نص" دون تفريق بين شعر ونثر؛ فتداخلت مع هذا المسمى الجديد تسميات اقتضتها العمليات الإجرائية للنقد، كالبناء والحوارية والتناص.

أمّا الحوارية فهي بنية تركيبية تنطلق دلالتها من دلالة الخطاب بشكل عام، والخطاب وإن انطلق - في دلالاته - من التلفظ أي المنطوق به، إلا أن مفهومه اتسع ليلتقي مع مفهوم النص² أي المكتوب في بعض دلالاته، ومن هنا؛ فإن كل نص منتج يحتمل - من خلال علاقته بمتلقيه - دلالة تفاعلية حوارية.

وقد اتخذ (باختين) التلفظ منطلقاً لتفسير مفهوم الحوارية؛ فهو يرى أنّه لا يوجد هناك - بصورة عامّة - "من تلفظ يمكن نسبته إلى متكلم بصورة حصرية؛ إنّما نتاج تفاعل بين المتحاورين"³

1 ينظر أرسطو طاليس: فن الشعر، ص ص 11، 12.

2 يعرف الدكتور محمد مفتاح النص بأنّه: "مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة" أنظر: د. محمد مفتاح، تحليل

الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص 120.

3 أنظر: سفيان تودوروف: ميخائيل باختين... المبدأ الحوارية، (تر) فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1997، ص 68.

و(باختين) يرى أن "التفاعل اللفظي خاصية واقعية أساسية من خصائص اللغة. والحوار-بالمعنى الضيق للكلمة- هو فقط شكل من أشكال هذا التفاعل اللفظي، وإن يكن أهم هذه الأشكال. لكن يمكن لنا أن نفهم الحوار فهما أكثر اتساعاً، عانين به أكثر من كونه ذلك التواصل اللفظي المباشر الشفاهي بين شخصين، بل كل تواصل لفظي مهما كان شكله"¹

ويجب على الدارس الانطلاق في تحديد مفهوم (الحوارية الباختينية) من خلال طبيعة الخطاب العام الذي يفترض وجود ثلاثة عناصر أساسية لعملية التواصل: (المؤلف، والمتلقي، والرسالة). والرسالة- في المفهوم السيميائي- تتحدد من خلال نظام رمزي جاهز ومعدّ مسبقاً، غير أنها تتشكل -في الحياة المعيشية- من خلال عملية التراسل والبتّ.

ومن أمثلة البناء الحواري في القصائد النثرية، نص للشاعرة ريم هلال من مجموعة شعرية عنوانها "اسمي والأرض"

تعالى إلى الحقل

لم أبي؟

ألا تخشى مثلي الذئب؟!

أرشدت إليه سهمي

لم أبي...؟

ألا تحب مثلي الذئب؟!²

فهذا يعبر عن نزعة إنسانية تعطف على الحيوان وتشفق عليه، ولا تريد له الموت وإن كانت تخافه وتخشاه، لما يحمل من أذى، وبكل بساطة يمكن فهم الحقل هنا على أنه الحياة، والذئب على أنه الإنسان الماكر والخبيث، وتؤكد عندئذ النزعة الإنسانية المتسامحة التي تحب الكون والكائنات كافة وترى الجمال والخير في كل أشكال التجلي، وهي نزعة صوفية تدل على النقاء والصفاء، منطلقة من الإيمان بأن الكون جميل لأنه من خلق الله، وما يظهر فيه من قبح، فهو قبح نسبي وفق ما نراه نحن في الظاهر القريب، وهو قبح عارض مؤقت، يخفي تحته جوهراً جميلاً قد يخفى علينا، ويمكن اختصار الوحدات المعجمية لهذه المقطوعة في الجدول التالي:

1 المرجع نفسه، ص 94.

2 ريم هلال: اسمي والأرض، دار المرساة للطباعة والنشر، اللاذقية، سوريا، 2001، ص 37.

الوحدة المعجمية	دالاتها
الحقل	الحياة
الذنب	الإنسان الماكر المخادع
السهم	سهم الحقد والكراهة

ففي النصّ صَوْتان: صوت الأب وصوت الابنة، والملاحظ في صوت الطفلة الصغيرة براءة المعاملة وحسن النية لجميع الأشخاص، على عكس صوت الأب الذي يبدو متيقناً من هذه الحياة ومحيطاً بتجربة تجعله لا يثق في أيّ كان، لذا تخاطبه الابنة ألا تحبّ الذنب؟ ويبدو أنّ هذه الصفة قد أخذتها من والدها، لأنّ طفلة بريئة لا يمكن أن تصف إنساناً بالذنب من محض إرادتها.

6- البناء السردى :

ويقوم البناء السردى على الاستعانة بعناصر سردية كالشخصية والحدث المتنامي الذي يتطوّر ويقود إلى تحوّل ونهاية، ولكنه لا يقدم قصّة إنّما يقدم حالة وموقفاً ورؤية، ومن أمثلته نص عنوانه "ألوان" للشاعر مأمون الجابري، وفيه يستعين باللون في تشكيل لوحة قصصية متنامية تبدأ بلون ما لتتطور عبر ألوان أخرى كالأصفر والأخضر والقاتم ثم الأبيض النقي، لتنتهي إلى الخلاص في لون جديد والقصيدة تبدأ بهذا المقطع¹

انبثقَ من بين الألوان شهاباً
أغمضَ عينيه ومَضَى
بدأ الرّسم... خطّ طريقاً
على أوراق وردة جُوريّة
رسمَ مواقعَ أقدامه هناك
تحركَ... يمشي بين الألوان.

وبذلك يمكن أن نعتبر أنّ البطل قد ولد من رحم الألوان (انبثقَ من بين الألوان) ليشق طريقه بمعاناة صعبة منطلقاً من الحب والجمال ليمر بعد ذلك باللون الأحمر ويتمسك باللون الأنصع

1 الجابري مأمون: وجه البحيرة، حلب، سوريا، (دط)، 2001، ص 44.

ويكثف الأبيض لتموت القتامة في مقطع آخر ثم يتلمس مسراه في الكأس الأخضر ويسكب اللون الأزرق فتغمره، وهي جميعاً ألوان تدلّ على حالات من الصراع مع قوى مختلفة أو مروراً بتجارب متنوعة وصولاً إلى حالة من الوجد يستسلم فيها إلى اللون المبهر ويستقر، وعندئذ تأتي الحبيبة المخلصة عبر الحلم أو الواقع ليصبح من خلالها لوناً آخر لا اسم له:

تَفْتَحُ قَطْرَةَ النَّدى مُقْلَهَا

يَتَقَدُّ بِرَيْقُ السَّرِّ الْمُطْلَقِ

تَتَأَلَّقُ الرِّيشَةُ بِالْأَلْوَانِ

تَظُلُّ وَرْدَةً عِذْراء...!

على خطوات الريشة المُخْضَلَّة

تَنْشُرُ شَذَاها... بِرَيْقِها المَلُونِ

تَصْرُخُ للحياة...

وَيَمْضِي إِلَيْه يَمْضِي

تَرْفَعُ

تَنْتَشِلُ

تَضُمُّه...

يَمْضِي فِي مَسَارِبِها... فِي مَسَامِها وَيَصْبِحُ لَوْنًا.

والقصيدة قائمة على حركة التّحول للبطل خلال رمزية الألوان (ترفعه/ تنتشله/ تضمّه) التي تحرّك خلالها وتحوّل عبرها إلى أن تفتّحت قطرة الندى وجاءته مثل وردة عذراء لتحمله وتخلصه من اختلاف ألوان متعددة خبرها، وليصبح لوناً جديداً حراً لا شكل له ولا اسم، رمزاً للانعتاق والخلاص النهائي، ولعل القادمة أخيراً الخارجة من قطر الندى مثل وردة عذراء هي المرأة مطلق المرأة أو الأم رمز الطّهر والخلاص.

ولعلّ القصيدة - بصورة غير مباشرة - تستدعي الكوميديا الإلهية لدانتي حيث يرتحل الشاعر عبر الجحيم وبعض طبقات الفردوس لتقود بعد ذلك خطاه حبيبته بياتريتشا رمز الحب والخلاص إلى الطبقات العليا من الفردوس حيث يرى وردة الثور، وقد استعمل دانتي في الجحيم الألوان القاتمة في حين استعمل في الفردوس الألوان الفاتحة إلى أن انتهى إلى اللون الأبيض النقي¹.

1 ينظر: أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ص 75.

ولقد اشتملت القصيدة على بعض عناصر السرد وأهمها: الحدث وتطوره وتحوله وصولاً إلى نهاية ما، بالإضافة إلى عنصرين أساسيين هما اللون الأول الذي انبثق من بين الألوان واللون المخلص، ولكن مع ذلك فالقصيدة ليست قصة شعرية، وإنما هي قصيدة نثر وجدانية بُنيت بناءً سردياً، وتختلف عنها القصة الشعرية أو قصيدة النثر القصصية.

وقد نلاحظ في قصيدة النثر بناءً قصصياً، وهذا البناء يختلف عن البناء السردى الذي يعني وجود عناصر سردية في قصيدة النثر كالحدث المتطور المتنامي ثم المنتهى في موقف ما كما أسلفنا الذكر، والغاية هي الحالة والموقف السردى، أما بناء القصة على حسب ما نعتقد فهو تقديم قصة في أسلوب قصيدة النثر، ومن أمثلة هذا البناء نص بعنوان "تحت فيء النجوم"¹، وفيه يقدم الشاعر بديع صقور قصيدة نثر مبنية بأسلوب قصصي متميز عمادها الطبيعة وتحولاتها، والقصيدة تتألف من أربعة عشر مقطعاً تحكي قصة عاشقين قد جلسا تحت فيء النجوم يتأملان الفضاء والكون والشهب إلى جوار بحيرة وتحت فيء النجوم حيث تتفتح زهرات الحب ويقبل الشتاء فيشعل لهما الريح ثم يمضي قطار الغروب وتبتعد الحبيبة ويبقى العاشق وحيداً خارج فيء النجوم فيأله من تصوير قد أحسن الشاعر نسج مشاهدته.

وأثناء تأملنا في القصيدة نجدها لوحة مزاجها الطبيعة والحب وقوامها الوصال والفرق مع تحولات الليل والنهار، وبنائها السردى ليس عادياً بل هو بناء متميز على حسب ما نعتقد، وهي تستدعي بصورة غير مباشرة (قصة عنوانها "في ضوء القمر" للقاص الفرنسي موباسان حيث يلتقي العاشقان في حديقة الكنيسة تحت ضوء القمر على كره من راعي الكنيسة، كما تستدعي أيضاً قصيدة البحيرة للشاعر الفرنسي "لا مارتين" حيث يلتقي العاشقان عند البحيرة ثم يفترقان على

1 بديع صقور: تحت فيء النجوم، نقلاً عن مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد 324، نيسان 1998، ص ص 92،

موعد اللقاء في عام قادم ولكن الموت يخطف الحبيبة ويأتي العاشق إلى البحيرة لينتظر وحده¹.

تحت فيء النجوم
خلف أقواس الليل المتداعية
وقفنا نسترق السمع
ومعاً شرعنا نرّم بيت أوجاعه
بحنّاء قلوبنا... لم يُمهّلنا الوقت طويلاً
فتداعت أعمدة الليل
وتساقط حُطام أقواسها
فوق ورود أرواحنا البيضاء.

وقرب البحيرة الجميلة- كما أسلفنا الذكر - يلتقي العاشقان:

تحت فيء النجوم
قرب صدر البحيرة
نصبنا سريرنا الصغير
وكانت البحيرة... تنام بعمق
و قليلاً...
قليلاً .
أخذ تنفسها الرتيب
يلفح وجهينا.. تعانقت الوردتان
أبحرتا في جسد البحيرة
فوق حبات من العرق
وهناك تحت فيء النجوم
فوق سرير البحيرة
استيقظت زهراء الحب

1 ينظر: عابدة أحمد كريم، "إشكالية البناء القصصي في قصيدة النثر"، مجلة الثقافة الجديدة، العدد 25، 1978، ص85.

وكانت...

وكانَ الغُروبُ على وَشكِ الرَّحيلِ

تَحْتَ فَيءِ النُّجومِ

قريباً من ضفافِ الغُروبِ

وبين شُجيراتِ التَّلجِ المَرمِيَّةِ

نَثَرْنَا بَقِيَّةَ أَحلامنا، وتوسَّدنا ذراعِ الغُروبِ.

وأثناء تأملنا في النص نجده يقوم على التتامي وتطوير الحدث من لقاء العاشقين وتغنيهما بجمال الطبيعة إلى تواصلهما في أحضان الطبيعة وحلولهما في جسدها ثم افتراقهما وبقاء الحبيب وحده.. وهذا ما يشبه صورة فنية تتراكم صورها ومشاهدها لتوحي لنا بإيحاءات متعددة، وهذا ما يدعى بالصورة الفنية للنص الأدبي، كما سنوضح في العنصر الآتي:

1/6- بناء الصورة الفنية:

وعند تأملنا في بعض النصوص النثرية، نجدها ترسم لنا لوحات فنية خالصة، تقوم على رصد عناصر تكوينية، وتحديد هياتها وألوانها وأشكالها، لتوحي بدلالات مختلفة، ومنها النصوص الثلاثة التالية وعناوينها على التوالي "الوحة" و"مشهد" و"دموع"¹ وهي للشاعر علاء الدين حسن:

على البيادر سنابل قمح

في السَّماء غيمة حُبلى

من الأرض شُعاع صاخِب

وبالأحمر وبالأحمر... بالأحمر وحَسِب

يَزدهي اسم الوَطَن.

* * *

السَّماءُ غابرة... الأطفال نائمون

القمر يضحك بحذر

بغثة تنهمر النَّار

1 علاء الدين حسن: أحزان، مطبعة الكاتب العربي، دمشق 1992، ص ص 18، 24، 27.

تبدأ العاصفة... يحصد الموت أجساداً
وتملأ السماء بالدخان.

* * *

البحر يشربُ دموع الغيمة
الزهرة تمتصُ ماء البحر
النحلة ترشف رحيق الزهرة
أطفال الوطن وحسب لا يشربون.

وتدلُّ عناوين هذه المقاطع على وعي الشاعر وحرصه على رسم لوحاته، وهي لوحات معبرة، وناجحة على حسب ما نعتقد، وذلك أنَّ اللوحة الأولى (على البيادر سنابل قمح) تظهر هادئة ساكنة لاعتمادها على أسماء تحدّد المكونات فحسب (غيمة حبلى/ شعاع صاخب)، في حين تظهر الحركة واضحة في النصين الثاني والثالث، ويمتاز النص الأخير بأفعال دالة على الشرب من أرجاء الوطن كله، وبأشكال مختلفة في حين لا يشرب أطفال الوطن.

وتتفق النصوص الثلاثة (على البيادر سنابل قمح/ السماء غابرة/ البحر يشرب دموع الغيمة) في وحدة المضمون وهو الوطن، كما تتفق في وحدة الشكل وهو التصوير من خلال لوحة فنية واحدة مكتملة الدلالة، موحية ومعبرة بذاتها.

2/6- بناء الداعي الحر :

ويقوم بناء الداعي الحر على وحدة المحرّض الذي يستدعي حالات وأشكالاً مختلفة مترابطة أو غير مترابطة لا يحكمها سوى وحدة المحرّض لتحقيق الداعي الحر، ومن أمثله النص التالي وعنوانه "المناديل"¹ للشاعر مصطفى النجار:

المناديل تخفقُ بيد المفاجآت
بيدي المُختبئة...
بشهقة طفل يتصرّج بالموت
بتثاؤب متعطرس

1 نقلا عن مصطفى أحمد النجار: المناديل، المجلة الثقافية، عمان، الأردن، نيسان/ تموز 1994، ص 142.

بخففة سَوَط على وَجْه فَرْح

الْمَنَادِيلُ تَتَنَاضَرُ فِي مَهَبِّ الرِّيحِ
تَأْخُذُ الرِّيحُ مَا شَاءَ لَهَا مِنَ الْمَنَادِيلِ
بِاتِّجَاهِ الْهَآوِيَةِ... بِاتِّجَاهِ الْحَرِيقِ
وَتَأْخُذُ رِيحٌ أُخْرَى مَا شَاءَ لَهَا
مِنَ الْمَنَادِيلِ صَوْبَ الْكَرْنِفَالِ
أَوْ صَوْبَ الْقُبْلِ الْمَسْمُومَةِ
أَوْ صَوْبَ رَذَازٍ يَتَطَايَرُ... مِنْ رَقْبَةِ غُصْفُورٍ!

الْمَنَادِيلُ تَتَكَاثَرُ... وَالزَّلَازِلُ تَتَنَاسَلُ
وَتُثَمَّةٌ يَمَامَةً مِثْلَ مَنْدِيلٍ...!
وَتُثَمَّةٌ عَاشِقٌ... مِثْلَ رَقَّةٍ مَنْدِيلٍ
وَتُثَمَّةٌ قَنْدِيلٌ مِثْلَ مَنْدِيلٍ
وَتُثَمَّةٌ فَجْرٌ يَخْفَقُ...
بِمَنَادِيلٍ تُشَبِّهُ الرَّيَّاتِ...!

فُتْمَةٌ مُحَرِّكٌ مَادِي فِي النَّصِّ هُوَ الْمَنْدِيلُ الَّذِي يَسْتَدْعِي مَجْمُوعَةً حَالَاتٍ مِنَ الْقَهْرِ وَالظُّلْمِ
وَالْأَلَمِ، كَمَا يَسْتَدْعِي مَجْمُوعَةً حَالَاتٍ مِنَ الْفَرَحِ وَالسَّعَادَةِ وَالْكَرَامَةِ وَالْحُبِّ وَالنَّصْرِ وَالْحَضَارَةِ، عِبْرَ
سُلْسَلَةٍ مِنَ الْعِلَاقَاتِ الْوُجْدَانِيَّةِ وَالتَّدَاعِيَّاتِ الْحَرَّةِ مِنْ غَيْرِ تَكَلُّفٍ وَلَا افْتَعَالٍ، وَعِبْرَ وَحْدَةٍ عَضْوِيَّةٍ
مَتَمَاسِكَةٍ وَمَتَتَامِيَّةٍ مِنَ الشَّقَاءِ وَالْمَعَانَاةِ إِلَى الْفَرَحِ وَالْخِلَاصِ الْكُلِّيِّ لِلنَّاسِ كَافَّةً، وَمِنْ خِلَالِ صُورٍ
رَقِيقَةٍ لَا غَمُوضَ فِيهَا وَلَا تَعْقِيدَ، وَقَدْ ظَهَرَ التَّنَوُّعُ دَاخِلَ التَّكَرُّارِ، فَتُثَمَّةٌ مَنْادِيلُ كَثِيرَةٌ تَتَكَرَّرُ وَلَكِنْ كُلُّ
مَنْدِيلٍ يَخْتَلِفُ عَنِ الْآخَرِ، عَلَى حَسَابِ مَا نَعْتَقِدُ وَعَلَى حَسَابِ مَا يَبْيِّنُهُ النَّصُّ.

مِمَّا سَبَقَ أَدْرَكْنَا أَنَّ أَنْوَاعَ الْبِنَاءَاتِ فِي قَصِيدَةِ النَّثْرِ قَدْ تَعَدَّدَتْ وَاخْتَلَفَتْ، سِوَاءَ الْقَصَائِدِ النَّثْرِيَّةِ
الطَّوِيلَةِ أَمْ الْقَصِيرَةِ، مِمَّا يَكْشِفُ لَنَا أَنَّ هَذِهِ الْبِنَاءَاتِ قَابِلَةٌ لِلتَّطْوِيرِ؛ فَلَرُبَّمَا اكْتَشَفْنَا بِنَاءَاتٍ أُخْرَى
لَوْ أَمَعْنَا النَّظَرَ فِي دَوَابِينِ أُخْرَى، وَهَذَا يُؤَكِّدُ عَلَى أَنَّ قَصِيدَةَ النَّثْرِ أَيْضاً اسْتَقْلَالُهَا أَيْضاً، وَهِيَ
تَمْتَلِكُ الْقُدْرَةَ عَلَى اسْتِيعَابِ خِبَرَاتٍ وَتَجَارِبِ فَنِيَّةٍ مُتَنَوِّعَةٍ. وَلَعَلَّ فِي هَذَا - حَسَبِ مَا نَعْتَقِدُ - مَا

يدلُّ أيضاً على أنَّ أشكال البناء ليست قوالب ثابتة، وإنَّما هي خبرات فنية قابلة للتطوير والاستيعاب والتَّجريب كما أسلفنا سابقاً، ولعلَّ في ذلك أيضاً ما يدلُّ على أنَّ هذه القوالب أو الأشكال من البناء لا تملك قيمة ثابتة أو مستقلة وأنَّ القيمة ليست فيها وإنَّما في أسلوب التعامل معها، فهي لا تمنح النصَّ أيَّ قيمة خاصَّة، إنَّما النَّص هو الذي يصنع قيمته أيَّ كان شكل البناء.

ولقد أدركنا أنَّ معظم النصوص السابقة منشورة في التسعينيات (هذا ما أثبتته تاريخ النَّشر) من القرن العشرين وبعضها - وهو قليل جداً - كان منشوراً في مطلع القرن الحادي والعشرين، ولكن كتابته ترجع إلى التسعينيات من القرن السابق، ولربَّما أنَّ معظم النصوص - إن لم نقل جُلَّها - كانت لشعراء أقلَّ شهرة في الساحة الأدبية، وقد كانت نصوصاً جيِّدة وفيها من خصائص قصيدة النثر ما لا يوجد عند كبار هذا النمط الشعري، وهذا يعني أنَّ الشُّهرة وحدها ليست كافية لتقدير العمل الأدبي، وهذا ما اعتمد عليه البحث؛ إذ لم يأخذ بالمشهور، إنَّما أخذ بالمنشور، وهذا يؤكِّد أنَّ الأدب حاجة اجتماعية، وأنَّ الحاجة أمُّ الاختراع، وأنَّه حركة وظاهرة، يصنعها مجموعة من المبدعين ولا يصنعها فرد واحد، ولكن من المؤسف أنَّ الرُّوح الفردية هي المسيطرة على أذهان المتلقين، فهم لا يقرؤون إلَّا للمشهور والمعروف - كما يعلم جميعنا - وإلَّا كيف نفسر وصول دواوين نزار قباني إلى الطبعة الثلاثين أو أكثر، فأكثر القراء لا يمتلكون حب المغامرة ولا يريدون اكتشاف الجديد، كما أنَّ بعض القراء يحكمون على الاسم لا على النَّص وإن كان ذلك النص الذي ينتمي لشاعر كبير.

إنَّ تحليلنا ودراستنا للنصوص السابقة يؤكِّد وجود نصوص في قصيدة النثر في غاية الرُّوعة والجمال، وهي نصوص كثيرة وليست بالقليلة، ولعلَّ قراءة هذه النصوص أكثر نفعاً من الجدل والخصام حول قصيدة النثر وقواعدها والاختلاف حول مصطلحها ودلالاته كما رأينا في المبحث الأوَّل من هذا البحث، مع العلم بأنَّ قصيدة النثر لا تعني دلالياً قصيدة مضافة إلى دلالة جنس النَّثر، وإنَّما "قصيدة النثر" مصطلح له دلالاته الجديدة الخاصَّة به مثله مثل باقي الأجناس الأدبية الأخرى، كقصيدة التفعيلة والقصيدة العمودية، وهي جميعاً أنواع مختلفة في جنس واحد هو الشعر.

ومن الضَّروري علينا كباحثين التَّعامل مع كلِّ نوع وفق خصوصياته وأُسسه، ولا يمكننا أن نطبق عليها جميعاً مفهوماً واحداً، مع العلم بأنَّ كلَّ نوع يصنع مفهوماته وقيمه الفنية بذاته، وهذه

المفاهيم لا يمكن اعتبارها قواعد وقوانين جاهزة، لأنه من الممكن أن تطورها ونضيف لها أموراً عديدة حسب ما نعتقد. بعد ذلك مفهومات وقيم وليست قواعد ولا قوانين لأن الأدب لا يخضع لشيء من القواعد أو القوانين.

ومما لا شك فيه بعد ذلك، أن وجود قصيدة النثر لا يمثل خطراً على أي نوع آخر من أنواع الشعر، وسيظل للأنواع كافة وجودها في ساحة الإبداع والنقد والتلقي، ولا يمكن لأي نوع أن يلغي أي نوع آخر، ولا أحد يحق له أن يدعي شيئاً من هذا القبيل، والحرية للجميع، لأن الأمر لا يتعلق بصراع، إنما يتعلق بإبداع، والقيمة للجيد في أي نوع كان، مع العلم بأن الجيد والرديء موجودان في الأنواع كلها، ويبقى للجميع حق الإبداع بحرية تامة¹.

1 ينظر: إبراهيم الديوسي: القصيدة الحديثة وآليات التلقي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1989، ص78.

المبحث الثاني: الإبدالات النصية:

- 1 - بنية المصطلح وإبدالاتها
- 2 - بنية اللغة وإبدالاتها.
- 3- إبدالات الإيقاع.

1- بنية المصطلح وإبدالها :

تطرح قصيدة النثر في أغلب قضاياها، إشكالات تحتاج إلى تحليل وتدقيق وتعليل، وأعتقد أن المجال لا يسعني بأن أذكر كل هذه القضايا في هذا المقام، وليس بإمكانني أيضا التعرض لها في هذا الحيز الزمني المحدد (بنية المصطلح وإبدالها)، غير أنه بإمكانني التّعرض لقضيتين اثنتين باختصار شديد، قبل أن نشرع في تحليل بنية هذا المصطلح، ومعرفة الإبدالات النصية التي يقترحها النّقد المغربي:

أ - القضية الأولى: تتعلّق بالموقف النقدي من النصّ الشعري الحداثي عامّة، وقصيدة النثر خاصّة وهو موقف مازال متأثرا بأسباب الرفض الاجتماعي والثقافي السائد في أغلب قضايا تلقّي هذا النمط الشعري في المجتمعات العربية، فقد دفع هذا الرفض، بعض النقاد -إن لم نقل أغلبهم- إلى الاستجابة والسّير في سكتّه دون معرفة أسبابه الحقيقية على حسب ما نعتقد، ولربّما هذا راجع إلى تمسّكهم بنتائجهم التراثي الذي لا يستند دائما إلى نظرية العرب في الإبداع الشعري عندهم، وإنّما إلى التمسّك بتعريف من التّعريف القديمة للشعر، ومن ثمّة كان على النّقد العربي الحديث عامّة، والنّقد المغربي خاصّة، أن يراجع هذا الفهم ليحدّد من هذا التضارب .

ب - القضية الثانية: فتتعلّق بموقف الجمهور من قصيدة النثر، وهو موقف في المجتمعات العربيّة منقسم إلى موقفين، موقف قبول وموقف رفض - وأعتقد أنّ موقف القبول بهذا المولود الجديد هو الغالب نتيجة غياب الحس النقدي، فقد عرفت مراحل تطوّر وظهور قصيدة النثر منذ جبران وصولا إلى جماعة "شعر" انفتاحا على جمهور الإبداع الشعري وقبولا أدبيا ينمو ويتطور بفعل ما يشهده المشهد الأدبي من حراك مصدره الأزمات والأوضاع المتأزّمة التي يعيشها الإنسان العربي، والتي أصبحت مساحة التعبير عنها تحتاج إلى تجريب مساحات أخرى في الإبداع لم تعرفها حركة الشعر من قبل، أما موقف الرفض فسببه ما سبقت الإشارة إليه من تمسّك زائد بالشعرية الكلاسيكية في أبعادها الخليليّة، وسيطرة ذائقتها وتأثيرها الفاعل في الأدب والنقد .

قد عرفنا في عنصر سابق من عناصر هذا البحث¹، كيف أحدث مصطلح قصيدة النثر خلخلة في مفاهيم النقد، وذلك لأنّ المصطلح نفسه يوحي بتعارض كبير في الدلالة، فمصطلح قصيدة -كما نعلم- يعني البناء والتنظيم، ومصطلح نثر يعني الهدم والاسترسال في الكلام دون اعتبار لأيّ بناء فني . إنّ هذا التعارض الكبير في البنية الدلالية للمصطلح أدّى بالضرورة إلى فوضى نقدية لم يشهدها النقد المغربي من قبل، حيث أصبح كلّ ناقد يدلي بدلوه من أجل إعطاء بدائل أخرى قد تتناسب ذائقة القارئ العربي عامة والقارئ المغربي خاصة، فظهرت دراسات عديدة تحاول الحدّ -إلى حدّ ما- من هذا السّجال

1 في الفصل النظري، وبالتحديد في إشكالية المصطلح، ص 24.

والعراك النقدي حول مصطلح قصيدة النثر، فإذا كان النقد المشارقي قد رفض مصطلح قصيدة النثر جملة وتفصيلاً، فما هو موقف النقد المغربي من هذه القضية؟ هل تعايش النقد المغربي مع هذا المصطلح ورضي به في الساحة النقدية، أم رفضه كما رفضه نظيره المشرقي؟ وإذا كان كذلك ماهي البدائل التي يقترحها النقاد المغاربة للحدّ من هذه المشكلة التي ليست بالهينة على حساب ما نعتقد؟ وهل هذه البدائل- إن كانت موجودة -استطاعت أن تُخمد نيران الفتنة وتُرضي الرأي العام النقدي والقارئ المغربي، أم ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً؟ وهل هي بدائل مؤسّس لها، أم هي ضرب من الفوضى العارمة التي أصابت الساحة النقدية المغربية؟ فهل استطاع النّقد المغربي أن يحلّ المُشكلة؟ هذا ما سنعرفه لاحقاً من خلال هذا التحليل.

قبل أن نبدأ في عرض بعض الآراء النّقدية ينبغي لنا أن نشير إلى بعض الدراسات الجادّة في هذا الموضوع، والتي لا يمكن تجاهلها بالطبع، فنذكر على سبيل المثال لا الحصر:

- 1- دراسة عبد الله شريق في شعرية قصيدة النثر.
- 2- دراسة رشيد يحيوي، قصيدة النثر أو خطاب الأرض المحروقة.
- 3- دراسة حورية الخليلشي، الموسومة بالشعر المنثور والتحديث الشعري.
- 4- دراسة الناقد الجزائري الأكاديمي عبد المالك مرتاض، قضايا الشعرية متابعة وتحليل لأهمّ قضايا الشعر المعاصرة.
- 5- دراسة محمد الصالحي، شيخوخة الخليل بحثاً عن شكل لقصيدة النثر.
- 6- دراسة الناقد محمد بنّيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها.
- 7- دراسة النّاقّد يوسف ناوري، الشعر العربي الحديث في المغرب العربي .

والمتملّ في هذه الدّراسات يدرك جدّية أصحابها ونيّتهم الخالصة في محاولة منهم لتبيان ماهية الشعر المغربي المعاصر، واقتراح بدائل قد يستفيد منها القارئ العربي، وسنحاول أن نبين هذا، ولنبدأ مع النّاقّد المغربي عبد الله شريق، وسنركز على دراسته السالفة الذكر (في شعرية قصيدة النثر).

يظهر لنا جلياً في هذه الدراسة تأثر الناقد عبد الله بكتابات الشكلايين الروس و برواد الشعرية الغربية أمثال: هنري ميشونيك وجون كوهن وجاكبسون ورولان بارت، وروني ويليك، وأوستين، أما على الصعيد العربي، فينهل من كتابات أدونيس ومحمّد بنّيس و كمال أبو ديب و شكري عياد و يميني العيد و محمد مفتاح و محمد العمري .والمتممّن في هذه المرجعية، يلاحظ تنوّعا وثراء معرفياً وتوفيقاً بين الحداثة العربية و نظيرتها الغربية، والانفتاح كذلك على التراث الشعري العربي الأصيل، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على مدى سعة ثقافة عبد الله شريق و تمكّنه من أدوات الشعر ومفاهيم الشعرية

الإجرائية، و ينطلق عبد الله شريق في هذه الدراسة على المستوى النظري من تقديم نموذج تصنيفي لإبدالات الشعر المغربي الحديث و المعاصر و تجاربه حاصرا إياها في¹:

- 1- التجربة الكلاسيكية.
- 2- التجربة الرومانسية.
- 3- التجربة الواقعية.
- 4- التجربة الإسلامية.
- 5- التجربة الحداثية.

وقد استنبط عبد الله شريق هذا التقسيم من خلال قراءته للشعر العربي بصفة عامة، والمغربي بصفة خاصة، ونجده يضيف تقسيما آخر لهذه التجربة الشعرية في المغرب والتي ترتبط بالشكل إلى ثلاثة أنماط²:

- أ - التجربة الشعرية العامة المرتبطة بحركة شعرية أو جيل معين من الشعراء .
- ب - التجربة الشعرية الفردية الخاصة بشاعر معين.

ج - التجربة الشعرية النصية المرتبطة بنص شعري معين أو بمجموعة من النصوص.

ولقد تناول الناقد إشكالية الحداثة و التراث في الشعر العربي المعاصر، والمغربي خصوصا، مبينا أن الشعر المعاصر اتخذ طابعا حداثيا من سماته: الغموض والرمزية والتشكيل البصري، و ما تجدر الإشارة إليه أن الناقد بين أزمة الكساد الشعري التي يعاني منها الوطن المغربي، وذلك بسبب غياب تام للقارئ، وقد ذكر مجموعة من الأوهام الأدونيسية التي ميّعت الحداثة، وسجلت انفصال الشاعر عن تراثه، كوهم الزمنية والاختلاف عن القديم و المماثلة والتشكيل النثري و الاستحداث المضموني³.

وبالنسبة لمصطلح قصيدة النثر -وهو بيت القصيد- فالناقد يرفض مصطلح «قصيدة النثر» وكلّ المفاهيم التي تمتّ بصلة إليه، لأنّ هذا المفهوم يجمع بين جنسين متناقضين، كلّ واحد له ثوابته و قواعده، بينما قصيدة النثر هي إبدال من إبدالات الشعر العربي الحديث و أحد أشكاله الجديدة، لذلك نجده يمنح إبدالات أخرى لهذا المصطلح « التجربة الشعرية الجديدة الحساسة الشعرية الجديدة، الجيل الشعري الثماني⁴»، بدلا من (القصيدة النثرية) التي هي ترجمة حرفية لـ «poème en prose»، عنوان كتاب سوزان برنار - Susan Bernard الصادر سنة 1959. وقد عملت مجلة «شعر» اللبنانية

1 ينظر عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، منشورات إتحاد كتاب المغرب، ط1، 2003، ص 22.

2 المرجع نفسه، ص 19.

3 نفسه، ص ص 7- 8 - 9.

4 نفسه، ص 14.

على إشاعة هذا المصطلح في الساحة العربية الأدبية والنقدية، وقد سبّب هذا المفهوم بلبلة أجناسية على الساحة الأدبية والنقدية، مما جعل الدكتور عز الدين المناصرة يعتبره جنساً أدبياً خنثى¹، أي يجمع بين مقومات الشعر والنثر، فبالنسبة للمناصرة قصيدة النثر لاهي شعر ولا هي نثر.

أمّا الناقد عبد الله شريق فنجدّه ينطلق من داخل جنس الشعر ليعتبر المنتج الجديد تنوعاً من تنوعات الشعر و إبدالاته قائلاً: "إنّ" القارئ المتنبّع سوف يلاحظ أنّ النماذج الجيدة في قصيدة النثر تتوفّر على هذه الخصائص²، أمّا النماذج الضعيفة في مستواها الفنّي والإبداعي فهي أقرب إلى النثر العادي من الشعر، علماً بأنّ الجنس الأدبي، يخضع للتّحديد و التحوّل الداخلي و ليس ذا طبيعة، مع محافظته على هويته الأساسية و عناصره الجوهرية المميزة له كنوع أدبي³.

و إذا كان جمهور من النقاد يرفضون هذا المولود الجديد الذي يسمّى (قصيدة النثر) بسبب إهماله للإيقاع الخارجي، فإنّ عبد الله شريق يعترف بشعريته إذا كانت هذه النصوص جيدة وهذه التجارب الإبداعية صادقة تحمل في طياتها رؤيا إنسانية وفلسفة جادة، ولا تنفصل عن تراثها بشكل من الأشكال، وترتكز على التشكيل الإيقاعي، لأنّه دالٌّ جوهري، بينما الوزن الخارجي ليس ضروريا مادامت هناك دوال إيقاعية، يقول عبد الله شريق: "ولعلّ من أهم أسباب فشل بعض التجارب الشعرية الحداثيّة في التواصل الفعّال مع المتلقي العربي، ضعف تعاملها مع التراث أو غياب التراث فيها"⁴، ويواصل الناقد إقراره بقصيدة النثر بأنّها من صميم جنس الشعر يقول: "قصيدة النثر من صميم جنس الشعر، وهي شكل من أشكال التحوّل في الشعر العربي، فرضته الظروف الثقافية والحضارية الجديدة، وليست جنساً أدبياً جديداً"⁵.

إذا من خلال ما سبق قد تبين لنا موقف الناقد عبد الله شريق واضحاً، فهو يرفض بنية مصطلح قصيدة النثر جملة وتفصيلاً، وذلك نتيجة التعارض والتناقض الكبير في بنيته الدلالية، وهذا ما لا تقبله الذائقة العربية، ولا يقبله المنطق النقدي المتعامل به، لذلك وجدناه يمنح بدائل أخرى، ولعلّ أبرزها مصطلح التجربة الشعرية الجديدة، وفيما يخصّ الاعتراف بهذا المولود كجنس شعري، فعبد الله شريق يعترف بهذا ويعتبره شكلاً من أشكال التحوّل في الشعر العربي .

أمّا بالنسبة للناقد المغربي رشيد يحيائي، فهو يقرّ بأن مصطلح قصيدة النثر يتكون لغوياً كما هو ظاهر من كلمتين (قصيدة/ نثر) المرتبطتين بالإضافة، وأعتقد أنّ الإشكال يكمن هنا في هذا الارتباط، فهل كلمة نثر هي التي أضيفت لكلمة قصيدة أم كلمة قصيدة هي التي أضيفت لكلمة نثر؟ وكيفما كان الجواب، فهل هناك تناسب منطقي بين الكلمتين؟ فهذا ما لا أعتقده بالطبع، ولا يعتقده عقل عاقل، لأنّ

1 في دراسة له بعنوان: قصيدة النثر جنس كتابي خنثى، منشورات بيت الشعر، فلسطين، 1998.

2 كالشعرية مثل: التشكيل اللغوي والتشكيل الإيقاعي والرؤيا الشعرية.

3 عبد الله شريق : في شعرية قصيدة النثر، ص 16.

4 المرجع نفسه، ص 08.

5 نفسه، ص 13.

التعارض والتناقض واضح وضوح العيان في الدلالية كما أسلفنا سابقاً، وبالنسبة لظهور هذا المصطلح وطغيانه في الساحة النقدية، فالناقد رشيد يحياوي بين لنا أن ظهوره كان في بداية الستينات ترجمة للمقابل الفرنسي POEME EN PROSE ثم أن هذه الترجمة ليست دقيقة على حدّ تعبيره، لذلك ولّد تبني هذا المصطلح عدة من المغالطات المتفرعة عن الأخذ بهذا النوع من التعريف يقول رشيد يحياوي: "وقعت هذه التعريفات في عمومها ضحية المقترحات الأجنبية والفرنسية منها بالتحديد، ولم يتم الانتباه إلى المسافة الشاسعة بين مرجعية قصيدة النثر الفرنسية ونظيرتها العربية، فحين نعود لتعريفات قصيدة النثر الفرنسية نجدّها محكمة ومحدّدة، بل مدقّقة بالشكل الذي لا يسمح لنا بممارسة اللغة التي نستسهلها غالباً في نعت تجربة قصيدة النثر العربية، ففي التعريفات الغربية شروط ومقاييس مضبوطة تسهل على الدارس إلى حد كبير التعرّف على ما اندرج تحت قصيدة النثر وتمييزه مما لا يندرج تحتها"¹.

يتبين لنا من خلال هذا القول أن قصيدة النثر الغربية وقصيدة النثر العربية بينهما اختلاف كبير، فالمرجعيات تختلف، وكذلك التعاريف تختلف، فالتعاريف الفرنسية حسب رشيد يحياوي دقيقة ومحدّدة، بينما نظيرتها العربية لا هي محددة ولا هي دقيقة، فالفوضى ميزتها على حسب ما نعتقد. فحين نقرأ مثلاً في موسوعة برنستون للشعر والشعرية عن قصيدة النثر: "هي قصيدة تتميز بإحدى أو بكل خصائص الشعر الغنائي، غير أنها تعرض على الصفحة على هيئة النثر، وإن كانت لاتعدّ كذلك. وتختلف قصيدة النثر عن النثر الشعري بأنها قصيرة ومركّزة، وعن الشعر الحرّ بأنها لا تلتزم بنظام الأبيات (الأسطر)، وعن فقرة النثر القصيرة بأنها عادة ذات إيقاع أعلى، ومؤثرات صوتية أوضح، فضلاً عن أنها أغنى بالصورة وكثافة العبارة، وقد تتضمن قصيدة النثر رويّاً داخلياً، وأوزاناً عروضية، ويتراوح طولها على وجه العموم، بين نصف صفحة (فقرة أو فقرتان) وثلاث صفحات أو أربع، بمعنى أنّها تماثل القصيدة الغنائية متوسطة الطول، وإذا تجاوزت هذا الطول فإنها تفقد توتراتها وأثرها وتصبح تقريباً نثراً شعرياً"².

لقد بيّن لنا هذا التعريف الفروق الجوهرية بين قصيدة النثر والنثر الفني وقصيدة التفعيلة، وبين لنا كذلك الخصائص النصية لكل جنس من الأجناس السالفة الذكر، ودلّ أيضاً على التحديد الدقيق في ضبط هذه الخصائص الجوهرية، وهذا إن دلّ على شيء فإنّه يدلّ على الرأي السديد لرشيد يحياوي، حين أكّد أنّ التعاريف الفرنسية لقصيدة النثر هي تعاريف دقيقة، وهذه الضوابط حسب رشيد يحياوي، هي ضوابط مستمدة من التجارب الغربية، مما يعني أن التنظير لقصيدة النثر الغربية كان تنظيراً مؤسساً منذ البداية، أي منذ الشروع في كتابة النصوص النثرية، وهذا ما لم نلمسه بالنسبة للتنظير لقصيدة النثر

¹رشيد يحياوي: قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (دط)،

2008، ص 108.

²المرجع نفسه ص 109.

العربية، فالتنظير منذ البداية لم يكن في المستوى المطلوب مقارنة بالتنظير الغربي، ولعلّ الناقدة الفرنسية سوزان برنار هي التي نالت أسبقية فضل هذا التنظير، وذلك في بحثها الموسوم بـ: (قصيدة النثر من بولير حتى الوقت الراهن)، أما بالنسبة لأسبقية التنظير في النقد العربي فإن فضل ذلك يرجع إلى كل من أدونيس وأنسي الحاج ومحمد الماغوط،

أما فيما يخصّ مصطلح (قصيدة النثر) فنعتقد أن الناقد رشيد يحيائي متحفظ من هذا المصطلح، نتيجة التعارض الكبير في الدلالة كما أسلفنا سابقاً، لذلك نجده يقترح بدائل أخرى يقول: "وكان يمكن أن يتم اختيار بدائل أخرى مثل (القصيدة المنثورة أو القصيدة المكتوبة نثراً أو القصيدة النثرية، أو القصيدة بالنثر)... ولو تم اختيار أيّ من هذه البدائل، لكان الخطاب النقدي حول قصيدة النثر قد اتخذ مسارات أخرى"¹.

أعتقد أنّ هذا القول قد بين لنا إبدالات المصطلح التي يقترحها رشيد يحيائي، فالقصيدة المنثورة أو القصيدة المكتوبة نثراً أو القصيدة النثرية أو القصيدة بالنثر هي مصطلحات بديلة للمصطلح القديم (قصيدة النثر) ولعلّ المتأمل في هذه البدائل يدرك أنّها في حدّ ذاتها تحمل تناقضاً، فالتنقد المغربي يريد مصطلحاً لا يجمع بين متناقضين، ونحن نلاحظ أن هذه البدائل ما زالت تجمع بين متناقضين (قصيدة/نثر)، كما أنّ الناقد رشيد يحيائي أعتقد أنّه لم يكن دقيقاً في ضبط هذه المصطلحات، فكيف يرفض مصطلح (قصيدة النثر) ويبدله بمصطلحات شبيهة؟ وهذا ما لا يتماشى مع المنطق العقلي. ثمّ أنّ رشيد يحيائي لم يمنحنا مصطلحاً واحداً مؤسساً ومضبوطاً وفق قواعد وأسس منطقية، فكأنه ألقى بمجموعة من المصطلحات البديلة وترك لنا المجال للاختيار، فهل يعقل هذا؟ فضبط المصطلح هو من اختصاص الناقد لا المتلقي على حسب ما نعتقد، لذلك نرى أن هذه البدائل هي بدائل ذاتية خاصة برشيد يحيائي لوحده فقط، كما أن المتأمل في البدائل السابقة ليس بإمكانه أن يجد بديلاً واحداً من الممكن تداوله في الساحة النقدية. فرشيد يحيائي قد أضاف نارا إلى نار أخرى كانت مشتعلة قبله بين النقاد سواء النقاد المشارقة أو النقاد المغاربة،

" وترتيباً على تقابل مفهومي (النثر) و (القصيدة)، سيشار إلى انطواء قصيدة النثر على مبدأ التناقض على حدّ ما نراه في تصوّر العلاق المستمد من المصطلح ذاته، إن هذا المصطلح يختزن قدراً مثيراً من التناقض، وهو تناقض قصيدة ذاتها شكلاً وطبيعة"². ويشير حاتم الصكر في السياق نفسه، إلى "أن قصيدة النثر تناقضات لم يلتفت إليها الدارسون في رأيهم، ومنها تلك التي تبدأ من اسمها الذي يحيل إلى

1 رشيد يحيائي المرجع السابق: ص 118.

2 حاتم الصكر " : قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة، مجلة فصول المصرية، (ع3)، 1996 ص 78.

ضدين: قصيدة / نثر، وتميّز بنائها العام الذي يقرن النظام بالفوضى، وصولاً إلى دلالتها القائمة على إشراقيتها الداخلية بمقابل نزوعها الشكلي المجرد¹.

وتذهب حورية الخمليشي إلى أنّ قصيدة النثر العربية كان ظهورها نتيجة التحولات المختلفة التي عرفها المجتمع العربي، وكذا الإبدالات النصّية الجديدة التي مرّت بها القصيدة العربية، وتبين الخمليشي أنّ ظهورها كان بعد الشعر المنثور، بينما الشعر المنثور كان ظهوره بعد قصيدة النثر في الغرب، أمّا فيما يخصّ البواكر الأولى لنشأتها فهي ترجعها إلى الأربعينيات متمثلة في كتابات أديب وحسين عفيف، وهي محاولات تتدرج جميعها تحت راية الشعر المنثور².

من خلال هذا القول يتبين لنا أنّ الناقدة تقرّ بأنّ ظهور قصيدة النثر العربية كان له تأثير غربي، فظاهرة التأثير والتأثر هي ظاهرة حتمية في كلّ المجالات، فالمجتمع العربي كانت تربطه علاقات مختلفة مع نظيره الغربي، مما يفتح مجالا واسعا للمثاقفة بين شعوب هذه المجتمعات، فليس بإمكاننا أن ننكر التأثير الغربي، هذا صحيح... لكنّ لكلّ مجتمع خصوصياته، فالإقرار بهذا بالتأثير المبالغ فيه يلغي الخصوصية العربية ويربطها بتبعية لا يمكن التخلص منها في خضمّ هذا الصراع الثقافي والاجتماعي، ويقودنا هذا الصراع إلى طرح إشكالات عديدة، ولعلّ أبرزها تلك المتعلقة بهوية هذا النمط من الكتابة، فهل قصيدة النثر العربية هي نفسها قصيدة النثر الغربية؟ وهل ما عبرت عليه قصيدة النثر الغربية هو نفسه ما عبرت عليه قصيدة النثر العربية؟ فحسب قراءتنا المتواضعة لبعض النصوص النثرية العربية فهناك اختلاف كبير وواضح من حيث المواضيع المعالجة والرؤيا الشعرية، وكذا الإبدالات النصّية... وغيرها من الاختلافات التي لمسناها في نصوص رواد هذا الجنس الكتابي.

أمّا فيما يخصّ إبدالات المصطلح، فنعتقد أنّ الناقدة هي كثيرة الميل إلى مصطلح الشعر المنثور prose poème الذي تعتبره "نمطا من الكلام بين الشعر والنثر، يختلف عن النثر بنغمته الموسيقية وجمله المنسّقة تنسيقاً شعرياً أخذاً، كما يختلف عن الشعر بتحرّره من الوزن والقافية"³. ويؤكد محمد بنيس التباس المصطلح بين (قصيدة النثر) و(النثر الشعري) و(الشعر المنثور)، ويقر بوجود انتاجات شعرية بديلة تحمل نفس مواصفات هذه الأجناس⁴. أمّا فيما يخصّ اعتراف الخمليشي بهذا النمط الكتابي، فنعتقد أنّها تقرّ بالجواز الشعري لقصيدة النثر، وتقرّ بأنها قد وصلت إلى مستوى عال من التعبير في كتابات محمد الماغوط وأدونيس، وأنسي الحاج، فتقافة أدونيس بوأته مكانة شعرية وثقافية عالية، إنّ أدونيس - حسب الخمليشي - كان يدعو إلى تحديث الشعر العربي كوسيلة للخلق والمعرفة والإبداع، وعدم

1 حاتم الصكر: المرجع السابق: ص 78.

2 حورية الخمليشي: الشعر المنثور والتحديث الشعري، منشورات دار الأمان، الرياض، ط1، 2010، ص 160.

3 المرجع نفسه: ص 147.

4 ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،

ط1، 1990، ص 29.

الانحصار في طبيعة شكل القصيدة الكلاسيكية، وليست دعوة أدونيس تمردا على بنية الشكل القديم والتخلص من قيود الوزن والقافية، وكذا فتح المجال للعديد من الشعراء الطفيليين حسب ما يعتقد الكثير من النقاد¹.

أما الناقد الجزائري الأكاديمي عبد المالك مرتاض، فنعتقد أنّ موقفه كان قاسيا اتجاه هذا المصطلح فهو يرفضه رفضا مطلقا يقول: "إنّ قصيدة النثر كما شاع إطلاق هذا المصطلح الهجين الرّذل على هذا الضرب من الكلام، الذي يتساهل بعض النقاد المعاصرين فيعزونه إلى الشعر، وما هو في رأينا بالشعر"². إن موقف الناقد عبد المالك مرتاض كان صريحا وواضحا لا يحتاج إلى إزالة إبهام أو تنوير، فمصطلح قصيدة النثر مصطلح غير مرغوب فيه بالنسبة له، أما سبب هذا الحكم القاسي فيرجع إلى الغياب الكامل للشعرية في هذا الجنس الكتابي، لأنّه حسب النّاقِد لا شعرية خارج الإيقاع، يقول: "فأيّ شعر يمكن أن يمثّل خارج الشعرية بمعنى (la poéticité) في اللغة الفرنسية؟ وأي شعرية يمكن أن تمثّل خارج الإيقاع" (le rythme)³، فعلى حسب هذا القول نلاحظ أنّ الناقد عبد المالك مرتاض يرفض بنية مصطلح قصيدة النثر، كما أنه لا يعترف بها كجنس شعري في الساحة الأدبية لأنها حسبته: "حاولت أن تمرّق من جلده- أي الشعر- وتتكر لوضعه، وتثور على طبيعته، فهي - أي قصيدة النثر - كفرت بالإيقاع وتجرّدت منه"⁴.

مما سبق نعتقد أنّ الناقد عبد المالك مرتاض لا يعترف بشعرية وشعرية قصيدة النثر كجنس أدبي له مقوماته وخصوصياته في الساحة الأدبية، ودليل ذلك يكمن في قوله كما أسلفنا سابقا: "فيعزونه إلى الشعر وما هو في رأينا بالشعر"، أعتقد أن هذا لدليل واضح من الناقد يثبت رفضه لمصطلح قصيدة النثر أولا، ثم قصيدة النثر كجنس أدبي ثانيا، وذلك نتيجة غياب تام للشعرية فيها، ولعلّ أبرز ما غيب فيها هو الإيقاع، ويقر الناقد بأن لقصيدة النثر في سوق النقد الكثير من الخصوم ونلمح ذلك في قوله: "وإنك لتجد لقصيدة النثر في سوق النقد من الخصوم أكثر مما تصادف لها من الأشياع والأنصار"⁵.

أما فيما يخص إبدالات هذا المصطلح الهجين- كما يصفه- الناقد فنجدده هو الآخر يلقي بمجموعة من المصطلحات عشوائيا، والتي منها (الأدب الجديد) (الشعر المنثور) (اللاشعر)، والتناقض يبدو واضحا بين هذه المصطلحات، فإذا كان الناقد لا يمنح قصيدة النثر جوازها الشعري (اللاشعر)، فكيف يطلق عليها مصطلح الشعر المنثور؟ إنّ في هذا لتناقض كبير، جمع فيه الناقد بين متضادين هما:

1 ينظر: حورية الخليلشي، الشعر المنثور والتحديث الشعري، ص ص 164 - 165 - 166.

2 عبد المالك مرتاض: قضايا الشعرية، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، الجزائر، (دط)، 2008، ص. 278.

3 المرجع نفسه: ص 278.

4 نفسه: ص 278.

5 نفسه ص 279.

الشعر/ النثر، وهذا ليس ببديل ومخرج حسب ما نعتقد، بل هو فوضى عارمة في المصطلح. وهذا ما يبينه الجدول التالي الذي لخصنا فيه البدائل المقترحة:

النقد المغربي	المصطلح البديل
- عبد الله شريق	- التجربة الشعرية الجديدة.
- رشيد يحيائي	- القصيدة المنثورة، القصيدة المكتوبة نثرا.
- حورية الخمليشي	- الشعر المنثور
- عبد المالك مرتاض	- اللاشعر، الأدب الجديد، الشعر المنثور.

يتبين لنا من خلال معطيات هذا الجدول أنّ النقد المغربي لم يستطع أن يحدّد من فوضى المصطلح التي أصابت هذا الجنس الأدبي الجديد (قصيدة النثر)، ونقصد هنا عدم التمكن من تحديد مصطلح وحيد موحد لقصيدة النثر، ولعلّ هذا يبين لنا الاختلاف الواضح بين النقاد المغاربة، بل ونجد هذا عند الناقد الواحد، فكيف نفسر هذا؟ فالبدائل التي يقترحها مثلا الناقد رشيد يحيائي تختلف تماما عن البدائل التي يقترحها الناقد عبد المالك مرتاض، والبدائل التي يقترحها عبد الله شريق هي الأخرى تختلف عن بدائل حورية الخمليشي... وهكذا.

ولعلّ البديل الذي يقترحه الناقد المغربي عبد الله شريق (التجربة الشعرية الجديدة)، هو الأقرب إلى المعقول، لأنّه لا يحمل تناقضا في بنيته الدلالية، أي أنّه لم يجمع فيه الناقد بين متناقضين، كما أنّه لم يكن بديلا قاسيا مثلما فعل عبد المالك مرتاض باقتراحه لمصطلح (اللاشعر)، إنّ مصطلح التجربة الشعرية الجديدة مصطلح يناسب هذا الجنس الأدبي الحدائي إذا ما قرّناه بباقي البدائل، وذلك لكونه:

1- لم يقص قصيدة النثر من الساحة الأدبية.

2- منحها جوازها الشعري .

3- لا نلمح تناقضا في بنيته الدلالية.

2- بنية اللغة وإبدالها:

لا شك أنّ بنية اللغة الشعرية* في قصيدة النثر كان لها الحظّ الوافر من اهتمامات النقاد المغاربة، لأنّه باللغة تبنى القصيدة "و هذه الأداة اللغوية في الشعر تختلف عن اللغة الإخبارية في حياتنا اليومية، أو لغة التحليل العلمية، لأنّها لا تتقل المعاني، بل توحى بها من خلال الطاقات الموسيقية والتّصويرية التي يمنحها الشّاعر الموهوب"¹ فأصحاب هذا النمط الشعري يعتبرون قصائدهم في غاية الإحكام من حيث بنائها التّركيبي، والحقّ أنّ هذا الحكم لا ينبغي أن يطلق من طرف كتّابها، بل هذا من اختصاص النقد الأكاديمي، لذا كان لزاما علينا أن نبحث -وبدقّة كاملة وحسب مقدرتنا- عن المواقف والأحكام النّقدية الأكاديمية الموجهة لبنية اللغة في قصيدة النثر، وأن نبحث أيضا في إبدالات هذه اللغة، فإذا كانت قصيدة النثر قد ضيّعت الجانب الجمالي في اللغة فما هي بدائل ما ضيّع؟ وهل للنقد المغربي موقف واضح بالنسبة لهذا الجانب؟ وهل نملك نظرية نقدية مغربية في فهم لغة الشعر المغربي المعاصر؟ هذا ما سنحاول إثباته بالتحليل الدقيق والبرهان، خلال عرضنا للعديد من الآراء النقدية لطائفة من النقاد المغاربة (المغرب، تونس، الجزائر) أمثال محمد بنّيس، عبد الله شريق، رشيد يحيوي، يوسف ناوري، عبد المالك مرتاض، يوسف وغليسي، حورية الخمليشي... وغيرهم.

ينبغي لنا أن نشير أوّلا إلى أنّ بنية لغة النّص الشعري المعاصر بشكل عام، وبخاصة النثري منه تثير العديد من الإشكالات التي تجعله أشبه بكتلة صمّاء لا تقبل النقاش أمام القارئ العادي، بل وأحيانا يستعصي فكّ شفراتها حتّى بالنسبة للقارئ المتخصّص، وهذا ما يعمد إلى خلق منعرجات دلالية يصعب القبض عليها بسهولة، لأنّها لغة تعترّبها ضبابية مكثّفة إلى حدّ كبير، تعتمد إلى نوع من الاختزال والإيجاز والارتكاز على آلية الإيحاء التي تقوم على أساس علاقة شيء نذكره بآخر لا نذكره، ويجعل العلاقة بينه وبين القارئ قائمة على جدلية البحث عن الغائب في الموجود، والمائل في فضاء النص. إنّ اللغة الإبداعية لا تقوم على أساس تسهيل مهمّة التّواصل، بل تقوم على تدمير قنوات التّواصل العادية وتفكيكها².

1 شلتاغ عيود شراد : حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985 ص 136 .

2 ينظر: عصام واصل، قصيدة النثر... الجماليات وبنية اللغة المشفرة، مجلة الرافد، (د ت) الإمارات العربية المتحدة، ص 153. وينظر كذلك رابط المجلة: <http://www.arrafid.ae/arrafid/p185-2011.html>

* نعني باللغة الشعرية نمطا من الاشتغال السيميائي من بين الممارسات الدالة المتعددة، لا موضوعا (منتهيا) في ذاته، ومتبادلا في سيرورة التّواصل، أنظر: جوليا كريستيفا، علم النص، (تر) فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب - 1991، ص 72.

ومن هنا فإنَّ النَّصَّ الشعري المعاصر أو قصيدة النثر قائم على الغموض كآلية جمالية، تعتمد عليها بنية هذه اللغة، فالغموض كما هو معلوم مغاير ومضاد للوضوح الذي يسهل تلقّيه من طرف القارئ، فهو بدوره لا يحتاج إلى قارئ مبدع ومتأمل على عكس الغموض تماماً، وبذلك فإنَّ هذا النص يتطلب قارئاً مسلحاً بآلية قرائية تشبه إلى حدّ بعيد التّرسّانة، إنّها ترسانة حربية فكرية، تماماً كما أنّه سيواجه جيشاً عظيماً من المحاربين، وهذا الجيش هو المفردات اللغوية المشفّرة التي يعتمد عليها صاحب النصّ الشعري.

إنَّ اعتماد اللغة المشفّرة في بنية النص الشعري المغايري المعاصر، لا يعني إطلاقاً إلغاء الشعرية السابقة، وإلغاء تعايش الأنماط، والتّغيير لا يعني الإلغاء أو الإقصاء، أو إعلاء نوع على غيره، فالماضي جزء من لبنات الحاضر، وأحد مكونات هويّته، إلّا أنّنا نلاحظ و بشكل عام في الذين يؤطرون لقصيدة النثر، أو يمارسونها إنتاجاً واستهلاكاً، أنهم يتشدّدون وينظرون إلى من يمارس الأنماط الأخرى نظرة قاصرة، ويستهجنونهم، بشكل أقرب إلى العدوانية¹، وقد نتج عن ذلك ما يشبه الصراع الفكري، دون النّظر إلى مكونات تلك النصوص ومقاربتها من داخلها، بل ينظرون إلى الشكل الخارجي فقط ويبنون عليه آراءهم التّقدّية، وهنا نتساءل: هل الشعرية العربية أو غير العربية تظلّ واقفة عند زمن محدّد؟ أو تتعلّق على نمط دون غيره، أو تفتتح على أنماط وتقصي غيرها؟ وهل للشعرية زمن كرونولوجي؟ وهل للشعرية تاريخ انطلاق وتاريخ وصول؟ هل يعرف ممّن يمارسون قصيدة النثر أو ينظّرون لها، أنّ المهمّة أصعب من ذي قبل؟ المسألة ليست مجرّد تراكم للمشاعر أو كسر لمفاهيم اللّغة، المسألة أبعد بكثير، فهي تتعلّق بقضية فهم بنية لغة النصّ الشعري المعاصر، فهل هذا راجع لبنية هذه اللغة المشفّرة؟ أو إلى ظاهرة أخرى لا يمكن اكتشافها بعد؟ إنّ هذا راجع - حسب ما نعتقد - إلى غياب نظرية في فهم بنية هذه اللغة (سنوضح هذا لاحقاً بالشرح والتّحليل).

إنّ لغة قصيدة النثر هي لغة خالقة لا مخلوقة على حدّ تعبير محمد بنيس لذلك نجده يقول: "تبدو اللغة هنا- أي في الشعر المعاصر- وكأنّها الخالق لا المخلوق، كما أنّ الكتابة تتسم بشكل مفتوح... ويتساءل محمّد بنيس ويواصل قائلاً: ما معنى أن تكون اللغة خالقة لا مخلوقة؟ وما معنى الشّكل المفتوح للكتابة؟ وما معنى أن يصوغ التعبير ذاته؟... والقول باللغة الخالقة والتعبير الذاتي يذهب بنا نحو اللّغة التي تكتب نفسها وتكتبنا في الآن ذاته"²

يبدو أنّنا الآن قد اكتشفنا أحد خصائص لغة قصيدة النثر، والتي أقرّ بها محمد بنيس، فهي لغة قائمة بذاتها تهدم كلّ التعابير اللغوية الرّكيكة التي لا تغني ولا تُسمن من جوع، تبني لغتها بنفسها، فالشاعر يهدم قواعد اللغة البسيطة القديمة ليعيد تركيب ذلك الرّكام بطريقته الخاصة، إنّها ظاهرة معروفة في

1 ينظر: عصام واصل: قصيدة النثر... الجماليات وبنية اللغة المشفّرة، ص 153.

2 محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ص ص 75-76.

الشعر المغاربي المعاصر على الخصوص، وهذا ما يبينه محمد بنيس في بحثه الموسوم بالشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها حين يقول: "وقد انتقلت - يعني اللغة - من كونها لغة تعبير في الشعر العربي القديم، كما في الرومانسي ولدى بعض الحديثين - من أنصار الشعر الحر والمعاصر، إلى لغة الخلق"¹. فمن هذا المنطلق تبدو لغة قصيدة النثر حسب محمد بنيس صعبة النسيج والتركيب "فليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء ليُعبر عنه، بل الشخص الذي يخلق أشياء بطريقة جديدة"².

إنَّ موقف الناقد محمد بنيس يظهر لنا جلياً من خلال هذه الآراء، فهو يرتئي أن تكون لغة الشعر المعاصر عموماً وقصيدة النثر خصوصاً، لغة راقية تجعل المعنى المباشر يتستر خلف دلالات مسكوت عنها تتجاوز المعنى المباشر وتتجاوز اللغة التقريرية البسيطة، فإن سلّمنا أنَّ قصيدة النثر هي أداة العصر، فينبغي أن تُشبه هذه القصيدة - أو بالأحرى لغة هذه القصيدة - روح عصرها أولاً وروح مبدعها ثانياً الذي هو الشاعر، وعن القضايا المعبر عنها ثالثاً... إلخ، وعلى الناقد أن يتخلّى عن نزعة التعصب للمركز هذا من جهة، وعلى الشاعر أن يبتعد كل البعد عن الأفكار الجاهزة؛ بمعنى عليه أن يضمّن نصّه خاصية مهمة، وهي ظاهرة الغموض في الشعر العربي المعاصر، وقد أشار بنيس إلى هذه القضية حين قال: "لأنَّ الشعر، كروياً تخضع اللغة للحقيقة الباطنية هو بالضرورة خروج على المألوف وانتماء حتمي لمنطق (الغربة) الذي يتحرّر من الصّوري ليتبنّى الجدلية، ينسلخ من التأليف ليحتضن التناثر"³.

إنَّ القارئ العربي قد ألف التفاعل مع نصّ شعري محدّد، ومن ثمّ بدأت تتفكك من يديه آليات هذا التألف، منذ زمن بعيد وذلك حين تغير قالب الشعري؛ فبدأت آليات هذا التصّدد - إنَّ صحَّ التعبير - تتفسّخ وتتحلّل، لتعلن عن قدوم أنواع وأنماط جديدة تلوح في الأفق، فبدأ يدافع عن ذائقته وعن جمالياتها التي كان يتوهّمها أو كان يؤمن بها إيماناً راسخاً، فالقارئ العربي في عمومه قارئ إيقاعي موسيقي فالموسيقى والإيقاع لديه من مكوناته الشعرية العربية، لذلك وجد في الأنماط الشعرية المعاصرة صعوبة تامّة لا من حيث قراءة النص الشعري وتذوّقه فحسب، ولكن من حيث فهم بنية هذه اللغة الشعرية المعاصرة التي لم يسبق لها مثيل، وهذا ما أقرّ به النقد المغاربي المعاصر حين اعتبر هذه اللغة لغة مشفرة تبتعد كلّ البعد عن التراكيب الجاهزة.

إنَّ قصيدة النثر قد تخلّت عن القوانين المتعارف عليها، وذلك بتحطيمها لجدار اللغة القديمة، وهو ما مثّل مأساً في عقيدة القارئ التي كان يؤمن بها تقريباً منذ زمن بعيد.. فمشكلة الإيقاع قد نتج عنها اختلاف في كفاءات البناء الذي بدأ يختلف تماماً عن البناء المتعارف عليه، وقد نتج عن هذا النمط أيضاً خلق مسارات صورية مغايرة، وغير مألوفة تماماً، مثّلت في معظم أوقاتها صداماً للذائقة وخرقاً

1 محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ص 40.

2 المرجع نفسه، ص 40.

3 نفسه، ص 41.

لآلياتها فارتبك القارئ؛ لأنه وجد نفسه أشبه ما يكون بواقف يتفقد ملامح كائن غريب لا يفهمه أو هو عصي على الفهم بالنسبة له.. وإضافة إلى هذا الكل المتكامل فقد نتج تغيير في المسارات اللغوية المألوفة، فنتج عنها مثلاً خلق صور وعوالم تتوافق مع هذا التغير، وتعبّر عنه؛ لأنّ المسارات الأخرى ضيقة، لا تتسع لهذا الانفتاح والتشظّي والاتساع، فالنصّ النثري بامتياز نصّ عصي على القبض كلّما حاولوا القبض عليه يسيل وينفلت من بين أصابعهم كثيراً؛ لأنه يشتغل على خلخلة جملة من المفاهيم والقيم ومن بين أهمّها: خرق النسيئة*¹.

إنّ شاعر ** قصيدة النثر، قد تعمّد كسر أفق تلقّي القارئ، وذلك بانتهاك المألوف والاشتغال على المفارقة بأنواعها (خلق مسارات لغوية مختلفة، ابتداءً مسارات صورية غرائبية، تفكيك منظومة الخليل الإيقاعية وما تلاها حتى وقت ظهورها) فالمعروف على القارئ العربي أنه اعتاد القالب الجاهز، والمتمثل في القصيدة العمودية ولغتها التي من خصائصها الزخرف اللفظي والأسلوب الأنيق، لذا فإنّ شاعر قصيدة النثر قد جعل هذا المتلقي يعيش في صدمة كبيرة ما زال يعاني من تأثيرها حتى الآن، ويظهر لنا هذا جلياً في المواقف النقدية المختلفة لآراء النقاد المغاربة- كما سنوضح لاحقاً - فيا ترى ما سبب هذا الاختلاف؟.

ويذهب الناقد المغربي سعيد عبيد في مقال له نشر على صفحات الأنترنت، إلى أنّ بنية لغة قصيدة النثر قد غلب عليها الانزياح في المتن، على أساس أنّه حاضر فيها بقوة إلى درجة الهوس أحياناً. وقام النّاقّد في هذا الإطار بدراسة الانزياح بالنسبة إلى المعيار، (وهو الانحراف بالأسلوب الشعري عن الاستعمال اللغوي العادي)، مستنداً إلى جان كوهن، مُقسِّماً إيّاه إلى انزياح يتولّد عنه تضاد قوي ينفي فيه أحد القطبين الآخر، وتضاد بسيط حيث تحسّ بتناثر لا يصل إلى حدّ التناقض والنفي، كما درس الباحث الانزياح بالنسبة إلى السياق (وهو انقطاع في السياق يكون بالقفز من فكرة إلى أخرى لا تربط بينهما علاقة ظاهرياً) حسب تصوّر ميشال ريفاتير، وهكذا يخلص- في النهاية- إلى كون الانزياح بنوعيه سمة بارزة في المتن المدروس، حيث يكثر عند بعضهم التّضاد الضعيف، وحيث يتخذ انعدام الاتّساق بين فقرات السياق ثلاثة أشكال : - قصيدة التّداخل- وقصيدة المقاطع المرقّمة- وقصيدة المقاطع المعنونة². فالانزياح بمعناه الواسع موجود ، منذ وجود الصّورة الشعرية في الكلاسيكية القديمة؛ بمعنى أنّ أيّ لفظة تبتعد عن معناها المباشر تحقق الانزياح، وعلينا أن نعترف أنّ ذلك يمكن له أن يتحقق أيضاً في السّرديات الخطابية المحضّة ، كقولنا أنّنا بحاجة لفصل قصيدة النثر عن الخاطرة حتّى وإن حقّقت تلك

1 ينظر: عصام واصل، قصيدة النثر... وجماليات اللغة المشفرة، ص ص 153-154.

* وهذا ما عمدت إليه قصيدة النثر بخرقها للشكل الشعري الجاهز .

** نقصد بشاعر قصيدة النثر الشاعر الذي استوعب الشقّ التنظيري، وبالاخصّوص الخصائص النصية لهذا النمط الشعري، كأدونيس مثلاً، وذلك مثلما وضعتها المنظرة الفعلية سوزان برنار.

2 ينظر سعيد عبيد: البنيوية التكوينية في الشعر المغربي المعاصر: <http://www.maroc5500/p52-2010.html>

جزء من الانزياح، حيث يمكننا هنا أن نستنتج منطقياً -ونحن مطمئنين- أنَّ الانزياح شرط للشعر وليس سبباً يؤدي إلى الشعري بالضرورة، أي أنَّ كل شعر لابدَّ له أن يحقق الانزياح، ولكن ليس كل انزياح هو بالضرورة شعراً¹.

إنَّ قضية الغموض في الشعر قد أُشير إليها منذ القرن الخامس والسادس للهجرة، وكان ذلك ربّما على يد القاضي الجرجاني وحازم القرطاجني؛ فالغموض في الشعر ليس معضلة تأويلية جديدة، إذ أنَّ طبيعة أيّ عمل فني يفترض على من يتعامل معه أن يجد معانٍ متعدّدة ومتضاربة، وهو (الغموض) خاصية في التعبير الشعري " وليس في الأرض بيتٌ من أبيات المعاني لقديم أو محدث إلا ومعناه غامض ومستتر، ولولا ذلك لم تكن إلا كغيرها من الشعر، ولم تفرد فيها الكتب المصنفة، وتشغل باستخراجهما الأفكار الفارغة"². أمّا حازم القرطاجني فهو يركّز في تعريفه للشعر على عنصر الغرابة قائلا: " فإنَّ الاستغراب والتعجّب حركة للنفس إذا اقتترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثيرها... فأفضل الشعر ما حسنت محاكاة هيئته... وقامت غرابته"³.

فالغموض - إذن - ملازم للغة الشعر المعاصر الخيالية القائمة على المجاز والمنطق والسهولة، فهو أنسب المسالك للتعبير عما يجيش في نفس الشاعر، لأنّه جوهر الشعر الذي يعبر عن عمق التجربة، ويرى محمد بنيس أنَّ ظاهرة الغموض مشروعة في الشعر الحديث كونها ناتجة عن انفجار النصّ وخروجه عن القوانين المقيّدة للغة اليومية، ومنه فإنَّ لغة الشعر الفنية، يجب أن تختلف عن لغة التواصل العادية القائمة على المنطق والوضوح، فالغموض عند بنيس ناتج عن انتقال قوانين اللغة المعجمية المتداولة والاستهلاكية إلى قوانين اللغة الشعرية التي تنحو نحو الحداثة وما تقتضيه من شروط معقدة⁴ فالغموض إذن صفة مشروعة من صفات الحداثة حين يصدر من أعماق التجربة التي تحافظ على عمق الرؤيا الفنية للشاعر، وترفض السقوط في النثرية والاستدلال الذي يحوّل الخطاب الشعري إلى الكلام العادي أو النثر الذي قوامه العقل والمنطق والوضوح.

ومن النقاد من يفرّقون بين الغموض الفني المنشود وبين الإبهام والإلغاز المرفوض من الناحية الفنية فهذا أدونيس يصرّح بأنّ: " الشعر نقيض الوضوح الذي يجعل القصيدة سطحا بلا عمق، الشعر كذلك نقيض الإبهام الذي يجعل من القصيدة كهفا مغلقا"⁵. وفي موضع آخر يرفض أدونيس الحديث عن فكرة

1 ينظر: عبدالله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة " بنية الشهادة والاستشهاد " دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب ط1، 1987، ص ص 62-63-64.

2 القاضي علي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، (تح) محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت 1988، ص 417.

3 حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 71.

4 ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، ط1، 1984، ص 23.

5 أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص 142.

الغموض والوضوح إذ ليس لهما على حدّ تعبيره قيمة فنية فيقول: " وفي مجال الشعر يتعلق الأمر أولاً وأخيراً بدرجة الشعرية، لا بدرجة الوضوح والغموض في ذاتهما ولذاتهما، والفرق بين مستويات التعبير إذن هو الفرق في اتساع الرؤيا وعمق التعبير، وعلى هذا الأساس ينبغي دراسة الشعر"¹.

إنّ جمالية تلقي الأثر الأدبي تكمن في تعدّد تأويلاته، وفي قلق البحث عن معانيه اللامتناهية الدلالات، فقارئ قصيدة النثر لا يقتصر على التلقي السلبي لها، وإنّما في تعدّد تأويلاتها، ويعيش في الجو الخيالي والمثالي الذي خلقه الشاعر، وهو في ذلك يواجه معاني غامضة، يحاول باجتهاده أن يمنحها تفاسير متعدّدة.

فالغموض الفنّي المنشود إذن هو الذي يرافقه هاجس البحث عن المعاني المتعددة، وهذا أمر طبيعي لدى كلّ مثقّق، ولا يمكن لهذا النوع من الغموض أن ينال من شاعرية الشعراء، وقديماً أثّم أبو تمام بالغموض كونه يقول ما لا يفهم من الشعر، إلّا أنّ هذا لم ينقص من شاعريته شيئاً، وقد أكّد القاضي الجرجاني على هذا الجانب في شعره قائلاً: " لو كان التعقيد والغموض في المعنى يسقطان شاعراً لوجب أن لا يرى لأبي تمام بيت واحد، فإنّنا لا نعلم له قصيدة تسلم من بيت قد وقر من التعقيد حظهما، وأفسد به لفظهما، ولذلك كثر الاختلاف في معانيه... "²

ويذهب الناقد المغربي عبد الله شريق في دراسته الموسومة بـ " في شعرية قصيدة النثر"، إلى أنّ النصوص الشعرية النثرية المغاربية توظف إما لغة الانزياح والخرق والرّمز، وإما لغة الحديث اليومي وإما تستعمل أسلوب السرد والحوار، و ينتج عن هذا - حسب عبد الله شريق - تعدّد للرؤى الشعرية العامّة؛ إذ تصدر بعض النصوص الشعرية الجديدة عن رؤية ذاتية، أو رؤيا يتشابك فيها الوجدان الفردي بالوجدان الجماعي، و تنفتح على آفاق اجتماعية ووطنية و إنسانية، وهناك نصوص تُهيمن عليها ظلال الرؤيا الصوفية اجترارا و تناسا وامتصاصا، كما توجد ملامح الرؤيا الوجودية والسريالية في نصوص أخرى، ومن النصوص التي تهيم عليها الرؤيا الصوفية يستشهد عبد الله شريق بالنص التالي:

دَعِينِي أَخْضُ الْمَوْجَ

لِي نَدِيمِ

وَجُرْعَةِ رِيحِ

مَتَى

أَيُنْعَثُ

1 محمد أمين العالم وآخرون، قضايا الشعر العربي المعاصر، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (د ط)، تونس،

1988، ص 195.

2 القاضي علي عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 417.

هَمْتُ فِي خُلُوتِي

ونشرتُ القلبَ بحرًا

وهذا

أَوَّلُ الكَشَفِ

ومن صُحْبَتِي

خرجتُ

لا أرى في النَّاسِ غيرَ منارات

تُضيءُ خُلُوتِي¹

ومن هنا، فإنَّ قصيدة النثر في المغرب- يقول عبد الله شريق- قد اتخذت أشكالاً وروى متباينة ونهلت من منابع متعدّدة، فهي تجربة تتقاطع فيها النصوص الطويلة و القصيرة، البسيطة و المركبة، ويتداخل فيها الغنائي و السردى والدرامى والتشكيلى والزمنى واللازمى، ويتشابك فيها الذاتى والإنسانى، اليومى و الواقعى، والمأساوى، الفوضى و النظام، الانسجام والانسجام... وهي ذات مستويات شعرية متفاوتة، فيها النثرى البسيط والشعرى المتألق و فيها السطحي والعميق، و المقلد المكرر و المبدع الخلاق².

ومن خلال قراءتي المتواضعة واطلاعي البسيط على هذه الدراسة المفيدة والمركزة، أرى أنَّها دراسة نظرية و تطبيقية و توجيهية بالدرجة الأولى، تقوم على دراسة الخصائص النصية والنقد الأجناسي لقصيدة النثر المغاربية وهي دراسة أكاديمية مختصرة جداً ومكثفة كثافة قصيدة النثر.

قد أثارت خاصية الغموض في قصيدة النثر العديد من الإشكالات، والتي من أبرزها إشكالية فهم لغة هذا النص الشعري، ونحن لسنا ندرك سبب هذا الإبهام والتضارب والاختلاف بين النقاد المغاربة، ويذهب الدكتور محمد عبد اللطيف في بحثه الموسوم بـ(اللغة وبناء الشعر) إلى قضية مهمة جداً، وهي حتّى نفهم النص الشعري، لابدّ علينا أولاً أن نفهم بناءه النحوي، يقول: "وعند محاولة فهم أي نص وتحليله لابدّ من فهم بنائه النحوي على مستوى الجملة أولاً وعلى مستوى النص كلاً ثانياً"³.

1 نقلا عن عبد الله شريق في شعرية قصيدة النثر، ص 39. لتعذر الحصول على نص صلاح بوسريف، من ديوان "على إثر سماء" منشورات فضاءات مستقبلية، الدار البيضاء- المغرب- 1997، ص 06.

2 المرجع نفسه، ص ص 28-29.

3 محمد حماسة عبد اللطيف : اللغة وبناء الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 2001، ص 09.

إنّ الشعراء جميعاً يتعاملون أثناء بناء قصائدهم مع مادة واحدة هي اللغة، مفردات وتراكيب، ولكننا نجد بعضهم أكثر فنيّة من الآخرين، لا من حيث أن ألفاظ هذا الشاعر أحسن وأجمل وأرق؛ بل من حيث أنّ طريقة بناء هذا الشاعر للألفاظ تختلف، وبما أننا لا يمكن أن نجد تعريفاً واحداً يتفق عليه الجميع، من أهل المهنة تحديداً، فهذا معناه أننا أمام مفهومات متعددة الاحتمالات¹. فهل فهم النقد المغربي المعاصر بنية لغة قصيدة النثر؟ وهل يكفي المعنى النحوي أن يكون مدخلاً لتناول النصّ الشعري؟

أعتقد أنّنا وصلنا إلى نقطة مهمّة جدّاً في نقد الشعر المغربي المعاصر وهي هل نملك نظرية نقدية في فهم ونقد لغة الشعر المعاصر؟ ولماذا اختلف النقاد المغاربة حول التنظير لنظرية واضحة الأسس والمعالم في فهم هذه اللغة؟ ولماذا لا يفهم النقاد المغاربة اللغة ولماذا يحدث سوء الفهم؟ فهل هذا راجع حقيقة إلى عدم وجود نظرية في الفهم نحتكم إليها أم هناك أسباب أخرى؟

حتّى نستطيع أن نجيب عن الأسئلة السابقة ينبغي لنا أن ندرج بعض النصوص الشعرية ونبين موقف النقاد المغاربة منها، حتّى نستطيع أن نطلق أحكاماً لا نظلّم بها أحداً، وفعلاً ونحن نتأمّل في بعض الدراسات المعاصرة المغربية وجدنا أحكاماً متضاربة مما تبيّن لنا حقيقة اختلاف النقاد المغاربة في فهم لغة النصّ الشعر المعاصر عامّة ولغة قصيدة النثر خاصة، فوجدنا مثلاً اختلاف في الحكم النقدي لبنية لغة الديوان الشعري للشاعرة ربيعة جلطي* والذي بحمل عنوان: "تضاريس لوجه غير باريصي"، وكان هذا التضارب بين الناقلين الجزائريين عبد المالك مرتاض والناقد يوسف وغيلسي، حيث وجدنا أنّ الأوّل (عبد المالك مرتاض) يقرّ ويشيد بلغة هذا الديوان ويعتبرها لغة راقية لم يسبق لها مثيل، وقد أحسنت الشاعرة نسجها وتركيبها وهي لغة قوية خلّاقة تناسب هذا الديوان، حيث يقول في هذا الشأن: "وممّن كتبوا قصيدة النثر ولكن بمستوى فنّيّ واعٍ زينب الأعوج بديوانها: يا أنت من ممّا ينكر الشّمس؟ وأرفض أن يدجن الأطفال، وربّعة جلطي بديوانها: تضاريس لوجه غير باريصي، والتهمة"². في حين اعتبر الناقد الجزائري يوسف وغيلسي لغة هذا الديوان (تضاريس لوجه غير باريصي) سيئة، وذلك نتيجة تجسيد هذه اللغة لثقافة المرحلة السياسية خلال السبعينات، إذ مثّلت هذه اللغة بالتحديد المسألة الاشتراكية في الجزائر، والمتمعّن في هذا الديوان يجده يفيض حماسة وهتافاً بشعارات هذه المرحلة، وأقرّ يوسف وغيلسي، بأنّ لغة هذا الديوان لا تناسب بتاتاً شاعرية ربيعة يقول: "نظلّم ربيعة جلطي كثيراً حين نربط شعريتها" بوجهها الباريصي" أعني ديوانها الأوّل (تضاريس لوجه غير باريصي) الذي كان -على العموم- سيئ السمعة

1 ينظر: عبد الله الغدامي وعبد النبي أصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 2004، ص 16.

* ربيعة جلطي شاعرة جزائرية من مواليد شهر أوت 1954 بندرومة - تلمسان - وهي خريجة قسم الترجمة بجامعة وهران، تعود بداياتها الشعرية الأولى إلى أيام الثانوية؛ حيث كانت تنشر بعض قصائدها في المجلة الحائطية بثانوية حمّو بوتليليس بوهران وهي اليوم أستاذة بجامعة الجزائر قسم اللغة العربية وآدابها.

2 عبد المالك مرتاض: قضايا الشعرية، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، ص 316.

الفنية؛ فقد كان قربانا شعريا لثقافة المرحلة السياسية خلال السبعينات، إذ كان تمثّلا لغويًا للمسألة الاشتراكية في الجزائر!... يفيض حماسة وهتافا بشعارات المرحلة، في صخب وضجيج كبيرين لا يناسبان شاعرية ربيعة وهذوءها الجمالي¹ إذن هناك تضارب كبير في الآراء النقدية بين النقاد المغاربة؛ فنحن بهذه الأحكام المتشعبة لسنا ندري أيّ حكم نتبع؟ هل نتبع حكم عبد المالك مرتاض أم نتبع حكم يوسف وغليسي، وهذه عينة بسيطة فقط من النقد الجزائري المعاصر حول شاعرة جزائرية معاصرة، والغريب في الأمر أنّه ليس يوسف وغليسي فقط من اعتبر لغة هذا الديوان لغة بسيطة فقط، بل وجدنا كذلك علي ملاحي قد أخذها بتعابيرها المصكوكة التي أوقعتها في الشعرية المستهلكة².

وأمام هذا الجدل والتضارب في الآراء النقدية، كان لزاما علينا أن نبحث عن هذا الديوان ونحاول أن نعرف حقيقة هذا الجدل، وبالفعل استطعنا أن نحصل عليه، وسنحاول أن ندرج في هذا المقام بعض النصوص النثرية منه:

عندما يَجْرُك الحَظُّ للوراء، يكفهُرُ وَجْهِي،
وحيثُ تُحَرِّك مَراكِبُكَ نَحْوِي...
أصيرُ مرفئًا
أصيرُ مدينةً
يا وطني الشَّريان بيني وبين المَحَار،
وهمَ الشَّعبِ الجُمُري!
أشجارُكَ الحُبلى بالأسرار والمَطَر،
تُصافحُني أصابعُها الموشومة على جَسدي
تعلّمني طريقة الموت بالتقسيط،
وكيف لا أنزفُ اغترابًا
و ألقنُ جاري الصَّغير جملة صحيحة:
"... إني عائد...!"
إني عائدُ يا وطني السَّاري في دم الزُّهيرات
والصَّخر والسَّواعد،
أُدمنُ فيك عشقَ الشَّرّاع والنَّخيل

1 يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، قسنطينة، الجزائر، طبعة خاصة، 2008، ص 194.

2 المرجع نفسه، ص 195.

وأمدّ الجسر للمستحيل
وبصدري، أجدد فتح أبواب خمارة البلد
بعيداً عن "دائرة جُلُجُل، وبرقة ثهد"
و "عُروش كباقي الوشم في ظاهر البلد"¹

على العموم تبدو لغة هذا النص بسيطة وواضحة إلى حدّ ما - على حسب ما نعتقد - فهي لا تحتاج إلى معجم كي نفهما؛ فالسياق العام يجعلنا نحيط بالمعنى العام للنص، والشاعرة بارعة في التلاعب بهذه اللغة ونلمح هذا في قولها (الزهيرات، وأمدّ الجسر للمستحيل، وكيف لا أنزف اغتراباً) إن هذه التراكيب تدلّ على عيبة الشاعرة العالية، وتدلّ على حسن توظيفها لها في هذا النص البسيط، فإذا كانت المرحلة السياسية قد أرغمت ربعة على الكتابة بلغة بسيطة، فإننا نعتقد أنّ الأمر كان أكثر من حتمياً لاستعمال هذه اللغة، لأن الطبقة المتلقية آنذاك لا يمكن أن نقارنها بما نعيشه اليوم من تفتح على الآخر واحتكاك به، فالشاعرة اعتمدت الكلام المباشر الخالي من الزخرف اللفظي، وهذا ما أقرّت به حين راحت تدافع عن نفسها في دراسة مطولة لها بعنوان (جماليات القصيدة النثرية) حين قالت: "للقصيدة النثرية جمالياتها التي لن تكون شعراً إذا تجردت من مفاتها هذه، وإدراج الكلام المباشر الأجوف الخالي من أيّ تفنن على المستوى الجمالي هو بمثابة إساءة لطبيعة القصيدة النثرية..."²

عند تأملنا في ديوان "تضاريس لوجه غير باريصي" للشاعرة ربعة جلطي، نلاحظ أنه يتوفر على شعرية بصرية حسب ما يراه الناقد يوسف وغليسي؛ إذ يكثر الحديث في شعرها عن الشروفات والآفاق والمرايا والسفر والمشاهدات... ويلاحظ كذلك هوسها الشديد بالبحث عن عذرية المعنى³ كما في قولها:

أكتبُ ...
أستلّ عرش النار من صدري ...
تخنقني رائحة الاحتراق
أجمعُ ألحاني... فللكلمات طعم
القيد ...
أستيقظ عند الجبل الغافي ..
مضيقاً إليك .. أتحوّل
تجتمع مواسم الخريف عند الظهيرة

1 ربعة جلطي: تضاريس لوجه غير باريصي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1983،

ص ص 59 - 60.

2 يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، ص 195.

3 ينظر: المرجع نفسه، ص 196.

.. وقوافل الإعصار تطارد حمائم الحوش الكبير.¹

يظهر لنا من خلال قراءة هذه المقطوعة أن الشاعرة قد انتهجت شعرية بصرية بسيطة، فهي تصور لنا مشهد مطاردة رائع في قولها: "وقوافل الإعصار تطارد حمائم الحوش الكبير"، فتجعل الأمر يبدو وكأنه يحدث أمام ناظرنا، فنتصور أن هناك عاصفة خريفية - بالمفهوم الجلطي - قد أرعبت الحمام الذي كان مطمئنا ساكنا في حوش البيت.

ويرى الناقد عبد الملك مرتاض أن الروائي عبد الحميد بن هدوقة، كان من أوائل من كتب قصيدة النثر في الجزائر، في فترة كانت فيها جذور الإبداع خامدة، إذ كان قادرا على كتابة الشعر في غياب الشعرية، وهذا في عمله الموسوم بـ "الأرواح الشاغرة"² الذي أصدره سنة 1965، حيث استطاع الشاعر أن يرسم في أذهاننا فكرة عن هذه التجربة في قوله:

في كل مكان
حظهم موفور
في القبور
في كل مكان
في إفريقيا في آسيا
القتابل تنطلق من قلوبهم
سارت القلوب مستودعا للقتابل
بدل الأحلام
في كل مكان
الأرض تبحث عن أسمدة لخصب جديد
من دماء العبيد
السما لا تدري
هل فهمت؟³

1 ربعة جلطي: تضاريس لوجه غير باريصي، ص ص 80-81.

2 نشرته الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1967.

3 نقلا عن عبد المالك مرتاض، قضايا الشعرية، ص 316.

وكان لزاما علينا أن نورد النصّ النقدي الذي أورده عبد المالك مرتاض في حقّ هذا النص الشعري، فلننأمل معا: "وكنا نودُّ أن لا تصدر حكماً على هذا النصّ، ولكننا اضطررنا إلى ذلك من أجل إعطاء رأينا السيئ فيه، فهو نصٌّ بسيط إلى حدّ السذاجة، وسطحي إلى حدّ الضلالة، وخالي من الشعرية إلى درجة الابتذال"¹.

ونحن لا نعلم سبب هذا الحكم؟ أهو راجع إلى مشكلة موجودة في الشّاعر أم في الناقد؟ بمعنى هل الشّاعر لم يحسن توظيف اللغة؟ هل عبد الحميد بن هدوقة لم يفهم معنى الشعرية؟ ولم يحسن توظيفها؟ أم هذا راجع إلى أنّ الناقد لم يحسن فهم هذه اللغة؟ وإذا كان كذلك فما هو السبب في عدم فهم هذه اللغة؟ لماذا لم يفهم الناقد لغة الشعر المعاصر؟ لماذا كان ذاتيا إلى درجة أنّه اعتبر هذا المقطع في غاية السذاجة؟ نعتقد أنّ الأمر قد ازداد تأزّما، لماذا اعتبر وغيلسي لغة ربيعة جلطي في ديوانها "تضاريس لوجه غير باريبي" في غاية البساطة، فقد كان قربانا شعريا لثقافة المرحلة السياسية خلال السبعينات، إذ كان تمثّلا لغويا للمسألة الاشتراكية في الجزائر!... بينما اعتبر الناقد (عبد المالك مرتاض) لغة هذا الديوان لغة راقية بمستوى فنّ واع؟ لماذا اختلف الناقدان الجزائريان في إصدار حكم موحد على هذا النص الشعري؟

ربّما الأمر الذي أدّى إلى هذا كلّ هو غياب نظرية نقدية نحتكم إليها في نقد الشعر المغربي المعاصر، فنحن لم نفهم بعد ماهي اللغة، لسنا قادرين على أن نوّسس لأسس نقدية نحتكم إليها عند اختلافنا في فهمها، ولعلّ هذا راجع بالدرجة الأولى إلى اختلاف مرجعية النّاقدين، فاختلف المرجعيات له بالغ الأثر على إصدار الأحكام النقدية، وهذا ما أدّى إلى تضاربها بين يوسف وغيلسي وعبد المالك مرتاض، فالقصيدة التي لا تخلق الانفعال الشعري عند متلقيها هي قصيدة فاشلة بمعنى أنّها رديئة، وهذا هو المبدأ الذي حكم من خلاله كلّ من النّاقدين. إنّ غياب الانفعال الشعري في النصوص السابقة هو ما أخلط موقف النّاقدين، فعدم توظيف اللغة الخالقة بالمفهوم البنيّسي* له بالغ الأثر على شعرية اللغة.

إنّ حقيقة لم نوّسس بعد لأسس نقدية نحتكم إليها في نقد الشعر المغربي المعاصر، ولم نفهم بعد ما هي اللغة هذا من جهة، ومن جهة أخرى على شعراء قصيدة النثر أن يرجعوا إلى القاموس حتّى نفهم ما يقولون، لأنّ القاموس قد جمع بين دفتيه ألفاظا شعرية متفق عليها بين عموم الشعراء، فعلى ربيعة جلطي أن ترجع إلى القاموس، وعلى الشّاعر عبد الحميد بن هدوقة أن يرجع إلى القاموس، وهكذا يستطيع النقد المغربي المعاصر أن يتحكّم في زمام الأمور، وذلك بتوجيهه وتقويمه لهذه الحركة الشعرية، فقد بات ضروريا بل أكثر من ضروري لأن نوّسس لأرضية سليمة نستمدّ منها أسسنا النقدية في نقد الشعر

1 عبد الملك مرتاض، قضايا الشعرية المعاصرة، ص 316.

*نسبة إلى الناقد المغربي محمد بنيس.

المغربي المعاصر، عندها سنفتخر بهذا الإنجاز! فبعد هذا التحليل أدركنا أن نقدنا ما زال يعيش ويتخبط في عالم الانطباعية والذاتية، وهذا ما تبيّننا من خلال هذا التحليل البسيط.

كما أنه من الضروري أن نشير كذلك إلى بعض الجهود*¹ في هذا المجال، أي في نقد الشعر المغربي، والتي يمكن أن نعتبرها محاولات جادة، استطاعت إلى حد ما تقويم هذا الخطاب الشعري المعاصر، لكنني اعتقد أن هذه المحاولات ليست كافية، بل هي تحتاج إلى تقنين، وإلى ضبط وتقويم، وهذا ما نرجوه، لأنّ الحراك النقدي المؤسس يؤدي ويسهم في تطوير الحراك الأدبي، وهذا ما حدث في الأندلس؛ حين ازدهرت الحركة الأدبية آنذاك، فقد كان النقد مزدهراً، وكان يسير جنباً إلى جنب مع هذه الحركة الأدبية، فمن مثلاً لا يعرف الشاعر الكبير ابن زيدون، وابن حزم الأندلسي، وابن شرف القيرواني والقاضي عياض، وابن الأحمر، وابن سيده.... وغيرهم كثيرون. فنأمل أن يرتقي نقدنا المغربي المعاصر ويتضح مفهوم اللغة لدى الشعراء أولاً، ثم لدى النقاد ثانياً، وأن يزول الاصطدام والاختلاف الكبير بين النقاد من دون مبررات، فقد لا حظنا أن المجال مفتوح بعشوائية تامة لكلّ من ادّعى بأنّه شاعر، وفي الحقيقة هو ليس كذلك، فما يكتبه البعض - الذين لا يدركون معنى الشعر - هو كلام بسيط إلى درجة السذاجة حقاً، فلا لغة تهزّ المشاعر ولا هي راقية، ولا هي مؤثرة.

¹ دراسات كل من: محمد بنيس (الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها)، ويوسف ناوري (الشعر الحديث في المغرب العربي)، وعبد الله شريق (في شعرية قصيدة النثر) وحورية الخمليشي (الشعر المنثور والتحديث الشعري)...

3- إبدالات الإيقاع:

أثارت قضية الإيقاع في قصيدة النثر العديد من الإشكالات التي لا ينبغي السكوت عنها، ولعلّ بعض هذه الإشكالات يوصلنا إلى مرحلة حرجة تستلزم منّا البحث في حيثياتها وبنياتها وإبدالاتها، فالمعروف أنّ قصيدة النثر قد تمرّدت على الأوزان العروضية والتي كانت قد ألفتها الذائقة العربية وتعايشت معها، فكان الشّاعر العربي إذا ما أراد أن ينظم قصيدة كان لزاماً عليه أن ينظم أبياتها وفق ما هو متعارف عليه بين جميع الشعراء والنقاد وقتئذٍ؛ أي وفق البحور الخليلية الستة عشر (16)، فإذا لم يلتزم بهذا القانون إن صحّ التعبير، أو هذا الشرط، لم يسمّى عندهم شاعراً، لأنّه انحرف عن أقدم مقدّسات نظم الشعر.

ونحن نحاول أن نُجَلّي بعض هذا الإبهام، ونوضّح بعض الأمور التي ينبغي علينا توضيحها في هذا المقام، كان لزاماً علينا قبل الشروع في التحليل، أن نرسم خارطة لهذه الإشكالات التي سنجيب عنها حسب مرجعياتنا وقدراتنا المعرفية، ولعلّ أبرز هذه الإشكالات هي إشكالية إبدالات ما غيّب من أوزان عروضية وإيقاع خارجي، فهل استطاعت قصيدة النثر أن تبني إيقاعاً خاصاً بها؟ وإن حققت لنفسها هذا ففيما يتمثل؟ وماهي الإبدالات الإيقاعية التي يقترحها أنصارها أولاً، ثم ما هي الإبدالات التي يقترحها النقد المغربي؟ وهل استطاعت هذه الإبدالات أن تخدم نيران السجال الذي لازال مُحتدماً بين النقاد العرب عامّة والنقاد المغربيّة خاصة؟

إنّ المتنبّع للبنية الإيقاعية التي تقوم عليها قصيدة النثر، يدرك بأنّها بنية ذاتية خاصّة تُلغي كلّ ما يمكن من شكلية موسيقية خارجية، وتقوم على موسيقى داخلية تتبع من الحدس بالتجربة الشعرية؛ تجربة أحالت التفجير محل التسلسل، والرؤيا محل التفسير، ويفيدنا هذا الكلام أن قصيدة النثر تعتمد على صورة موسيقية نفسية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتجربة الشعرية¹ (Expérience poétique)، ويتجلّى إيقاعها المتنوع في التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المدّ وتزواج الحروف، كما تتجلّى في تفجير الخصائص الصوتية وتعويض الوزن الغائب باستخدام مظاهر تشكيلية كالفراغ والقطع والحذف وفي تحقيق إيقاع التداخل والإيقاع الحر وموسقة الفكرة والتكثيف اللفظي والتواتر والنمط الفوضوي للإيقاع، والإيقاع المرسل وهي تقوم جميعاً على مناداة الفكرة لاستخراج تجلياتها وبثها في شحنات تصويرية أو تقريرية تعتمد التقابل والتكامل للوصول إلى المتلقي².

1 ينظر: سامي مهدي، أفق الحداثة وحدائث النمط، ص 98.

2 المرجع نفسه، ص ص 97، 99.

فقصيدة النثر تطمح في تشكيل بنية إيقاعية خاصة بها، وذلك بالاستغناء عن بحور الخليل كما أسلفنا سابقاً، وتعمدُ إلى استعمال الانسجام الداخلي بين وحداتها المعجمية الرؤيا، كما أنَّها تطمح في إعطاء كلَّ الحرّية للفكر والخيال، ولعلَّ هذه الحرية هي التي جعلت روادها يتفاوتون في نظم أشعارهم وفق الخصائص النصية لهذا الجنس الدائري، لكن الإشكال المطروح هل كل رواد قصيدة النثر قد استوعبوا هذه الخصائص النصية؟ وهل قصيدة النثر التي يكتبها مثلاً أنسي الحاج وأدونيس هي نفسها -من حيث هذه البنية النصية- القصائد التي يكتبها عبد العالي رزاق وربيعة جلطي، والشاعرة المغربية الواعدة أمال زويريق؟ فلماذا هذا الاختلاف في البنية النصية وإبدالاتها؟ هذا ما سنسعى إلى توضيحه لاحقاً.

وإذا ما رجعنا إلى الحرّية الكاملة التي تمنحها قصيدة النثر لشعرائها، ونبحث في مزاياها، وجدنا أنَّ هذه الحرية تعمل على إضافة قدرات شعرية أكبر إلى القصيدة من أجل كسر الوجود المهيمن والحضور المستقرّ للشكل الإيقاعي التقليدي القائم على التفعيلة في ذاكرة المتلقي، "لأن الوزن الحر "المجدّد" لم يكن كافياً كما يبدو، لكسر رتابة الإيقاع الخارجي للقصيدة العربية بما يرقى إلى تأسيس حساسية شعرية جديدة"¹، ولقد اختلف شعراء هذه القصيدة وتباينت إمكاناتهم الشعرية تبايناً ملحوظاً، كما تعددت أساليبهم في الكتابة إلى الدرجة التي اكتسبت فيها قصيدة كل واحد منهم صفات خاصة لا تنتهي إلاّ إلى الشاعر نفسه؛ إذ يمكن القول أنَّ محمد الماغوط يكتب قصيدة نثر "ماغوطية" وأدونيس يكتب قصيدة نثر "أدونيسية"، وهكذا... لكن هل هذا يعني بالضرورة أنَّ الشاعر الكبير أدونيس لديه إبدالات إيقاعية خاصة به، وأنسي الحاج هو الآخر لديه إبدالاته الخاصة به، ومحمد الماغوط ينفرد بإبدالات تختلف عن باقي أترابه؟ ألا يمكن توحيد هذه الإبدالات وجعلها أكثر موضوعية حتى يتسنى لجميع شعراء هذا الجنس الكتابي، أن ينظموا قصائدهم وفقها؟

أعتقد أنَّ المسألة ازدادت تعقّداً أمام هذا الوضع المُزري الذي آلت إليه قصيدة النثر في الساحة المغاربية، فهل استطاع النقد المغاربي أن يضع حداً لهذه الفوضى؟ أو بالأحرى هل استطاع أن يقلل -على الأقل- من حدّة هذا السّجال؟ هل ما ذكرناه عن ذاتية كتابة قصيدة النثر بالنسبة لأنسي الحاج وأدونيس ومحمد الماغوط... وغيرهم ينطبق بالتّمام على الشعراء المغاربة أم الوضع يختلف؟ . ينبغي لنا قبل أن نشير إلى إبدالات الإيقاع التي يقترحها النقد المغاربي، أن نشير أولاً وباختصار شديد إلى إبدالات الإيقاع التي اقترحها النقد المشارقي.

1 محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، ص 75.

بعد أن اتفق أصحاب هذا الاتجاه إهدار أو على تحطيم عنصر الموسيقى كان لزاماً عليهم أن يبحثوا عن بدائل للتعويض ما أهدروه، فتوصلوا إلى عمود لقصيدة النثر مستقى من تنظير الناقدة الفرنسية سوزان برنار، قائم على ثلاثة شروط فمن دون أحدها يستحيل الحديث عن قصيدة النثر، وكل شرط من هذه الشروط يستدعي ملازماً له على هذا النحو:

- 1- الإيجاز ← الكثافة.
- 2- التوهج ← الإشراف.
- 3- المجانية ← اللازمية.

لقد اعتبر النقد المشارقي الشروط السالفة من أبرز الخصائص النصية التي اعتمدتها قصيدة النثر العربية بالدرجة الأولى، وقصيدة النثر المغاربية بالدرجة الثانية، كيف لا وقصيدة النثر المشارقية هي المرجع الأساس لنظيرتها المغاربية، فالعناصر الثلاثة المتمثلة في (الإيجاز، التوهج، المجانية)، عبّر عنها النقد المشارقي بمبدأ تعويض الموسيقى الخارجية، أو الموسيقى الضائعة أو الموسيقى المغيبة.

3-1/ مبدأ تعويض الموسيقى الغائبة:

يعتبر أنسي الحاج أول من أشار إلى هذا القانون فقال عن قصيدة النثر: إنها "تستعيض عن التوقيع بالكيان الواحد المغلق والرؤيا التي تحمل أو تعمق التجربة الفذة؛ أي بالإشعاع الذي يرسل من جوانب الدائرة أو المربع الذي تستوي القصيدة ضمنه، لا من كل جملة على حده وكل عبارة على حده أو من التقاء الكلمات الحلوة الساطعة ببعضها البعض الآخر فقط"¹

إن أنسي الحاج يشير هنا إلى مبدأ الاستعاضة أو مبدأ التعويض الذي نقله عن سوزان وتلقاه نقاد قصيدة النثر. وقد بلور الدكتور صلاح فضل هذا القانون حين رأى: أن قصيدة النثر تعتمد الجمع بين الإجراءات المتناقضة، أي أنها تعتمد أساساً على فكرة التضاد، وتقوم على قانون التعويض الشعري² ونحن نرى أن هذا القانون (قانون التعويض) كما سمّاه أنسي الحاج ملازم لقصيدة النثر وأصحابها انطلاقاً من مصطلح (قصيدة) ومروراً بكتابة كلمة شعر على نصوصهم ودواوينهم، وإلحاح بعضهم، لا سيما الماغوط، على الإكثار من مفردات (شعر وقصيدة) في

1 أنسي الحاج: مقدمة ديوان (لن) المؤسسة الجامعية، بيروت، ط2، 1982.

2 ينظر: صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب بيروت، (دط)، 1995، ص ص 85-86.

نصوصهم. والذي يعنينا في هذا المقام هو مبدأ التعويض أو قانون التّعويض كما يسميه البعض، فنعتقد أنّه قائم على مفارقة عجيبة، فالتعويض يكون في شيء فقدناه خارج إرادتنا، فحينئذ نلجأ إلى تعويض ما خسرناه، أمّا في قصيدة النثر، فإنّ تغييب الموسيقى، أو هدر الموسيقى متعمّد بالدرجة الأولى، فما المقصود بمبدأ التعويض هنا ؟

إنّ الوزن العروضي في الشعر العربي، إمّا أن يكون مهمّاً، فلا يستحق التّغيب، أو غير مهمّ، فلا يحتاج إلى تعويض. هل من المعقول أن يخسر إنسان ما عينيّه - مثلاً - ثم يقول سأعوّض عن حاسّة البصر بتنشيط حواسي الأخرى، هل يعقل هذا؟! لكن في قصيدة النثر نعتقد أنّ روادها كانوا متيقّنين من أهميّة الموسيقى المهدورة لذا ذهبوا - وانطلاقاً من شعورهم - بالبحث عن بديل لهذا العنصر المغيّب، حتى توصّلوا إلى تبني بدائل معيّنة، فاقترح كمال أبو ديب مصطلح الفجوة، أو ما يعرف عنده بمسافة التّوتر، فهو يعترض على اتخاذ الإيقاع عوضاً عن الموسيقى في قصيدة النثر فحسبه: لا يمكن فهم الشعرية وحديد عناصرها على أساس الظاهرة المفردة كالوزن أو القافية أو الإيقاع الداخلي أو الصّورة أو الرؤيا أو الانفعال¹ لذلك اقترح مفهومًا جديدًا أسماه بالفجوة أو مسافة التّوتر، وهو مفهوم لا تقتصر فاعليّته على الشعرية وحسب، بل إنّّه أساسي في التّجربة الانسانية بأكملها.

فهل يمكن أن نعتبر هذا القانون الذي أتى كمال أبو ديب، بديلاً مقنعاً، ومعوّضاً إيقاعياً يستدعي من شعراء قصيدة النثر أن ينظموا قصائدهم وفقه؟ إذا كانت هذه مجرد عينة مختصرة عن بدائل ما ضيع من موسيقى عروضية في قصيدة النثر بالنسبة للنقد المشارقي، فما هي البدائل التي يقترحها النقاد المغاربة؟ وهل هذه البدائل - عن كانت موجودة - من صميم تجاربهم النقدية، أم تحمل في طياتها مرجعية مشارقية؟ هذا ما سنعرفه لاحقاً.

كنا نطمح ونحن نبحت في المواقف النقدية المغاربة المتضاربة التي تناولت البنية الإيقاعية وإبدالاتها في قصيدة النثر، أن نجد بعض المواقف المؤسّسة، أو على الأقل بعض المواقف الواضحة، لكننا تفاجأنا - في حدود معقول مقدرة بحثنا - بغياب مثل هذه المواقف الأكاديمية التي كان من الممكن أن تجعل الطريق أمامنا واضحاً، غير أنّنا لا يمكننا أن ننكر بعض الاجتهادات التي استطعنا من خلالها أن نمسك بطرف الخيط، ونستنتج بعض الإبدالات التي تضمنتها هذه المواقف النقدية، غير أنّ ما تجدر الإشارة إليه، أنّ بعض النقاد المغاربة تبنوا مواقفًا لنقاد مشارقة، كرشيد يحيىوي مثلاً الذي لم يكن موقفه واضحاً، فهو تبني البدائل التي اقترحها حاتم الصّكر.

1 ينظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص ص 95، 121.

أمّا الناقد عبد الله شريق، فيتجلى لنا موقفه من البنية الإيقاعية لقصيدة النثر في قوله: "إنّ الوزن العروضي الذي يتّخذ هؤلاء الشعراء مطلقاً لرفض انتماء نصوص هذه التجربة الجديدة إلى الشعر، ليس عنصراً جوهرياً وخالداً في الشعر، فالتشكيل الإيقاعي هو الشرط الضروري والجوهري في الخطاب الشعري"¹ فما معنى هذا يا ترى؟ وما هو مفهوم التشكيل الإيقاعي عند الناقد؟ إنّ الوزن العروضي بالنسبة لعبد الله شريق ليس هو الأساس في التجربة الشعرية، ونقصد بالوزن العروضي البحور الخليلية أو الأوزان (الموسيقى الخارجية)، فهناك شيء أساس أكبر من هذا بكثير، وهو التشكيل الإيقاعي، فالوزن العروضي ما هو إلّا جزء من هذه التشكيلات الإيقاعية، وليس العكس، (أي التشكيلات الإيقاعية هي الجزء من هذا الوزن)، ولمّا كان هذا الوزن جزءاً من هذا التشكيل كان بالإمكان الاستغناء عنه - حسب عبد الله شريق - ثم يضيف الناقد: "فالإيقاع الحرّ المفتوح والمتنوّع هو الأصل، وهو أسبق من الوزن وأعمّ منه"² فالشعر عند عبد الله شريق ارتبط منذ بداياته الأولى، وفي أبسط صورته بالتشكيل الإيقاعي المتعدّد والواسع، فالوزن غير كافٍ لوحده للدلالة على انتماء النصّ للشعر، "فكثيرٌ من النصوص والمنظومات موزونة مقفأة ولكنها ليست شعراً... لقد أصبح من الخطأ اليوم، القول بأنّ الشعر لا يقوم سوى بالتلاؤم مع شكل وزنيّ معيّن، فالخطاب يمكن أن يكون شعريّاً حتّى مع عدم المحافظة على الوزن"³ لكن من الضروري أن نتساءل ونبحث عن مفهوم واضح للتشكيل الإيقاعي، ففيما يتمثّل التشكيل الإيقاعي الذي يتحدّث عنه الناقد عبد الله شريق؟ وهل يقيده قانون خاص وثابت بين جميع الشعراء؟ وهل استطاع شعراء قصيدة النثر أن يستوعبوا هذا القانون، وينظموا قصائدهم وفقه؟ هل لكلّ شاعر تشكيله الإيقاعي الخاصّ به؟

"إنّ النصوص الجيدة من قصيدة النثر لا تخلو من الإيقاع الشعري، ولا تخضع لإيقاع النثر كما يقول المناصرة، وإنّما تبني إيقاعها الخاص وتخلق تشكيلاتها الإيقاعية بآليات وطرق مخالفة للنماذج العروضية والإيقاعية التقليدية، وتحقيق هذا النمط من التشكيل الإيقاعي أصعب من اتباع التشكيلات الوزنية الجاهزة، فرغم ما يُتيحه من حرية في البناء والتشكيل فإنّ له شروطه وصعوباته، فهو يحتاج إلى ذوق موسيقي وإلى إحساس دقيق بالتناغم والتنوّع الإيقاعيين وإلى قدرة على الخلق والتشكيل وتحقيق التفاعل مع العناصر الأخرى المكوّنة لبنية النصّ الشعري، لأنّ

1 عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، ص 16.

2 المرجع نفسه : ص 16.

3 نفسه ص 16.

الإيقاع في الشعر لا يمكن تصوّره مستقلاً أو معزولاً عن العناصر الأخرى أو بعيداً عن وظيفته البنائية والدلالية¹. يبدو أنّ موقف الناقد عبد الله شريق بدأ يظهر لنا جلياً من قوله السابق، فهو لا يرفض بأن تؤسّس قصيدة النثر لإيقاع خاصّ بها، لكننا نجدّه يقرّ بأنّ النصوص الجيدة هي التي حافظت على هذا الإيقاع، فهي لا تخضع لإيقاع النثر كما يقول المناصرة، بل تخضع لتشكيلات إيقاعية خاصّة، وسنحاول أن نبيّن بأنّ هنالك نصوص نثرية لا علاقة لها بهذا الإيقاع وخاصة تلك النصوص المترجمة، وإن كانت جيدة فهي تفقد كلّ قدسيّتها بعد ترجمتها إلى غير لغتها الأصلية، ونلمس هذا مثلاً في النصّ التّالي:

الأصداء تنمو باهتةً، البحرُ ينخرُ الصُّخور،
وتتلاشى الأرواحُ وتختفي في الأسفل أيضاً.
أنا لا أعرف متى يبرُغُ الفجرُ!
ومتى تسبحُ النُّجوم في الفضاء بشكلٍ أعمى؟
ها أنا أعمى أبحثُ عن نافذة؟
الْقُرُون هي كلّ خُطوة. هُناك جرسٌ بعيد..
إنّه يدعُو اليومَ مُستقبلاً.. هكذا يقولون
على رُكبتَي أجلسُ مُنتظراً بتواضعٍ.
هل ستسقطُ جُدران الحديد؟²

عندما نتأمّل في النصّ السّابق، وبالتحديد في إيقاعه، نحسُّ للوهلة الأولى أنّ هذا الإيقاع مغيبٌ، ولا نكاد نلمح له وجود، وكأننا بصدد قراءة نص نثري عاديّ لا يحوي على شاعريّة معيّنة، سواءً كانت هذه الشاعرية مصرّح بها أم ضمنيّة، ولعلّ هذا راجع إلى الترجمة من اللّغة الأصلية التي أفقدت هذا النصّ قدسيّته، فلو تناولنا النصّ الأصلي مثلاً (الإنجليزي) لرّبما وجدنا فيه شاعرية لا مثيل لها، والنّص لا يبدو متماسكا من حيث بنيته الدّلالية، فاستقلالية الأسطر تظهر لنا واضحة، بحيث نلمح تقطّعا في الدّلالة وعدم اكتمال المعنى في السّطر الواحد، ممّا يصعّب علينا مهمّة البحث عن إيقاع النصّ، (الْقُرُون هي كلّ خُطوة. هُناك جرسٌ بعيد..) فالجملة الثانية)

1 عبد الله شريق: المرجع نفسه: ص 17.

2 - 35 قصيدة من الشّعر العالمي، ترجمه عن الإنجليزية عمر أزراج، دار كليك للنشر، الجزائر، ط1، 2007، ص34.

هناك جرس بعيد) لا تكمل المعنى العام للسطر، بل زادتنا إبهاما وشلت تفكيرنا، هذا فيما يخص السطر الواحد، أمّا إذا تأملنا المقطوعة بأكملها وجدنا أنّ تماسكها قد غُيِبَ تماما؛ فكل بيت مستقل بذاته، وهذا ما صعب علينا مهمة اكتشاف التشكيلات الإيقاعية لهذا النص. وإذا ما حاولنا أن نقارن بين النص السابق (المترجم)، ونص آخر مكتوب بلغته الأصلية (العربية) لوجدنا فرقا كبيرا من حيث تشكيكه الإيقاعي، والنص المختار بعنوان (عشرون عاما من العطش) للشاعرة الراحدة عفاف فنوح:

مُشتاقَةٌ أنا لأنّ أبكي بين ذراعيك طويلاً..
فمنذُ عشرين عاماً،
لم أعرف طعماً إلى الدّمع سبيلاً..
مُشتاقَةٌ أنا لأنّ تحضنني في مقلتيك قليلاً..
عشرون عاماً لم أبلّ بحنان عطرك قلبي الغليل
ولم يلمسه سحرك الهارب عني،،
أترّاه ينشدُ الآن الرّحيل...؟
مسكينٌ مندلي يتحرّق ليلا مس جفنيك
فيغدو مندبلاً،،
ويحلم بوريد منك يبّلّه كقطرات الندى،
ويغسلُ جرحه السّاكن فيه غسبلاً..
فلا تحرمه المطر، ولو رُكنا ثقيلاً...!!
إنّي أحلمُ بالموت إليك كالفراشة تحنُّ إلى الزّهر،،
أم أنّي بتُّ أطلبُ المُستحيل؟
إنّي هاربة من ليل يُناجي القمر
وأحلمُ باغتصاب دُموعك،
فتجري على أرضي سلسبيلاً.
مُشتاقَةٌ أنا لأنّ أبكي كما الأطفال قليلاً..¹

1 عفاف فنوح: لاجئة حب، منشورات دار الحضارة، ط1، 2005، ص ص 53-54.

يبدو الفرق واضحاً بين البنية الإيقاعية للنص السابق، ونص عفاف فنوح، فالشاعرة وظفت ألفاظاً أكثر شاعرية، واستطاعت أن تفرض على بنية نصّها تشكيلاً إيقاعياً خاصاً، فعند قراءتنا لهذا النص نحس بأنه بنية واحدة متماسكة دلالياً، بحيث يصعب علينا -مقارنة بالنص السابق- أن نحدث تغييراً على مستوى الأسطر، فليس بإمكاننا أن نقدّم أو نأخّر، أضف إلى حسن استعمال التّغيمات الصّوتية أو الوحدات الصّوتية المتكرّرة مثل تكرار بعض المفردات (مشتاق، تكرار الضمير أنا، إني هاربة، إني أحلم، أني بتّ أطلب). والأمثلة في هذا المجال كثيرة في النص لكنه ليس بإمكاننا أن نتعمق أكثر، قبل أن نعرف وجهة رأي النقد المغاربي في بعض الإبدالات النصية الخاصة بالإيقاع،

يوجّه لنا النّاقّد عبد الله شريق خطاباً يبين لنا فيه بأنّ الذين يزعمون أن الإيقاع مغيب في نصوص التّجربة الشعرية الجديد هم مخطئون تماماً يقول: " ثم إن القول هكذا بشكل مطلق، بغياب الإيقاع الشعري في قصيدة النثر، قول غير دقيق، ولا يدل على متابعة دقيقة وشاملة لما ينشر ضمن هذه الحركة من نصوص وتجارب متنوعة، ففي دراسة نظرية ونصية أنجزتها حول إشكالية الإيقاع في قصيدة النثر بالمغرب تمكّنت من رصد عدّة آليات وظواهر إيقاعية في بعض نصوص هذه التجربة"¹. لكن علينا أن نتساءل عن هذه الآليات التي استنتجها الناقّد، وهل ان نعتبرها بدائل إيقاعية لهذه التجربة الشعرية الجديدة؟

إنّ إمكانيات التشكيل الإيقاعي في الشعر مفتوحة واسعة وعديدة وغير محصورة في قوالب معينة، كما هو الشأن في العروض التقليدي، لأنّ طبيعة هذا التشكيل والعناصر المكوّنة له والمهيمنة فيه، ومعايير جماليته، يمكن أن تختلف من عصر إلى آخر ومن مرحلة فنية إلى أخرى، ففي عصر النهضة بأوروبا مثلاً - كما لاحظ جاكبسون - كانت الفنون البصرية بداهة، تمثل المهيمنة أي جميع المعايير الجمالية للحقبة، فكل الفنون الأخرى كانت موجهة نحو الفنون البصرية، كما كانت تتموضع في سلّم القيم بحسب بعدها أو قربها من هذه الأخيرة، أمّا في الفن الرومانتيكي فإنّ القيم العليا - خلافاً لذلك - قد أسندت إلى الموسيقى، وهكذا أخذ الشعر الرومانتيكي يتّجه صوب الموسيقى، لقد أصبح منظماً بطريقة موسيقية، إنّ هذا الانتظام حول مهيمنة -كانت في الواقع - خارجة عن جوهر الأثر الشعري ذاته..."²

1 عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، ص 17.

2 رومان جاكبسون : نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1982، ص ص 82-83.

إنَّ الإبدالات الإيقاعية التي تستند عليها قصيدة النثر لا يمكن أن نحددها ونلبسها صفة الموضوعيّة؛ لأنَّ الذاتية هي الصفة الأساس لها، فلا أعتقد أنَّ الشعراء سيلتزمون بقواعد صارمة كما أسلفنا سابقاً، فشاعر التجربة الشعرية الجديدة يحاول أن يكسر كل الحواجز التي تحد من إبداعاته الشعرية، لكن ماهي هذه الحواجز التي جعلها النقاد تحد من العملية الإبداعية؟ إن الناقد المغربي عبد الله شريق يقترح علينا بدائل إيقاعية جديدة كان قد اكتشفها من دراساته لشعر هذه التجربة، ويمكن أن نوردّها كالآتي:¹

1- تكرار الأصوات: - الصوائت القصيرة والطويلة - بمراكمتها وتوزيعها بطريقة معينة داخل الأسطر الشعرية، بأحجام وأشكال مختلفة، وهذه الأصوات قد تعتمد إلى توظيف القيمة التعبيرية لأصوات اللغة التي تأتيها أحياناً من خصائصها الفيزيائية (كالشدّة والرخاوة مثلاً).

2- تكرار الألفاظ المتجانسة: كالاشتقاق والجناس وهذا يكون ضمن السطر الشعري أو ضمن مجموعة من الأسطر.

3- ترديد ألفاظ متماثلة: وهذا التّرديد إمّا أن يكون صوتياً ودلالياً أو يكون باستخدام علامات متماثلة دلالياً أو رمزياً، وهذا يدخل ضمن ما يمكن تسميته بالإيقاع الدلالي.

4- التوازي: وهو ذو طبيعة مورفوتركيبية يتحقّق بتكرار صيغ وتراكيب متماثلة في البنية النحوية والصرفية وفي الطول والمسافة والزمنية في طبيعتها التّغيمية.

5- التشكيل الهندسي لفضاء النص: لعلّ هذه من أبرز خاصيات هذه التجربة الشعرية، وهذا التشكيل يدخل ضمن ما يمكن أن نسميه بالإيقاع البصري الذي يتحقّق بالتماثل والاختلاف بين أشكال خطية أو هندسية بصرية.

ويمكن أن نمثّل للتكرار الصّوتي والتّجانس اللفظي بالمقاطع النصّية التالية، وهذا نظراً لما حوته من الخصائص المذكورة، وهذه المقاطع من ديوان " أنين الأعالي " للشّاعرة وفاء العمراني²:

عابرة في الزّمان

عابرة في المكان

عابرة في المابين

ولا من يطرحُ العبور عني

1 ينظر: عبد الله شريق، مرجع سابق، ص ص 17-18.

2 وفاء العمراني: أنين الأعالي، دار الآداب بيروت، ط1، 1992، ص ص 6-7.

(...)

العشقُ جهلُ المعارف

يُدقُّ المتواعد

فيخيبُ

وتخبطُ الصدفة

فتُصيبُ

في خلوتي قرأتُ الآخر

وفي الآخر قرأتُ نفسي

عندما نتأمل في النص السابق نلاحظ أن الشاعرة أوردت المقطع الأول على نحو راكمت فيه بأصوات قد طغت على هذه المقطوعة وهي على التوالي (حرف العين، الراء، النون)، حيث أن هذه الأصوات قد منحت النص تجانسا لفظيا أضفت عليه إيقاعا خاصا أو تشكيلا إيقاعيا خاصا. ومن أمثلة استعمال تقنية التردد اللفظي المتماثل صوتيا ودلاليا، والذي يوظف فيه الشاعر الترادف و التداعي والاستدارة، وهذا يدخل ضمن ما يسمى بالإيقاع الدلالي، نص بعنوان: "نغمة في ورق" للشاعر ناصر لوحيشي من ديوانه: "فجر الندى":

وناديْتُ ،،،

فيما يُنادي الصّباح

أرْحَنَّا،

ولكنّهم ما أراحوا،،

وراحوا يقدّمون أنسجةَ الفجر،

أفئدةَ العصر

في صرخة ونّواح

وناديْتُ، وناديْتُ،¹

1 ناصر لوحيشي: فجر الندى، منشورات أرثيستيك، القبة، الجزائر، ط1، 2007، ص92.

نلاحظ أنَّ الشاعر وظَّف ألفاظاً تقريباً لها نفس الميزان الصَّرْفِي (أنسجة- أفئدة) (الفجر- العصر)، ولربما أحياناً نجد بعض الألفاظ من نفس الحقول الدَّلالية. ومن أمثلة تقنية التوازي *parallélisme* وهذا النوع غالباً ما يتحقق بتكرار تراكيب وصيغ متماثلة في بنيتها النحوية والصرفية، وربما حتى في الطول والمسافة والطبيعة التغميية، وهذا يرجع إلى تقنية الشاعر التي يقوم بها أثناء توزيعه للوحدات المعجمية على صفحة الكتابة:

يَتَزَوَّدُ مِنْ لَا زَادَ لَهُ
يَلْتَقِي مَنْ لَا وَطْنَ لَهُ
يَظْمَأُ مِنْ لَا نَبْعَ لَهُ
الْمَلَانُ لَا يَظْمَأُ
الشَّبْعَانُ لَا يَجُوعُ
الْعَارِفُ لَا يَتَوَّهُ
(...)
غَمَرَ الصَّفَاءُ حَضْرَتِي
انْخَصَبَ السُّؤَالُ
انْوَجَدَ الْحَالُ
صَادَقَتْنِي الْمُحَالُ¹

إنَّ التَّعَابُلَاتِ الدَّلَالِيَّةِ التي وظفتها الشاعرة (الشبعان لا يجوع)، (العارف لا يتوه)، وكذا التناسق الصوتي التي أحسنت الشاعرة كذلك توظيفه (انخصب السؤال)، (انوجد الحال)، منح النص خاصية إيقاعية فريدة من نوعها من حيث تماثلها التركيبي. ويذهب الناقد رشيد يحياوي إلى القول: " بما أنَّ قصيدة النثر تخلت عن الأوزان الخليلية، فإنَّ الخطاب سيجد نفسه أمام فراغ إيقاعي كان عليه أن يسدَّه ويعوضه ليحتفظ بانسجام رأيه في شرط الإيقاع الشعري، لذلك سيصبح التحدي الأساس الذي يواجهه هو كيف يعوّض الإيقاع الغائب بغياب الأوزان، وهكذا استطاعت مجلة شعر إلى أنَّ شاعر قصيدة النثر استطاع التوصل إلى

1 وفاء العمراني: أنين الأعالي، ص 23.

التعويض عن غياب الوزن والقافية، بالتركيز على عناصر جمالية تميز فنّ الشعر¹، وهكذا يقر الناقد رشيد يحيوي بأن شعراء قصيدة النثر استطاعوا أن يبتكروا إيقاعاً يليق بتجربتهم الإبداعية، وذلك بالتركيز على عناصر جمالية² وستكون هذه العناصر الجمالية الأخرى محل اجتهد من طرف الباحثين لاعتمادها بدائل تعويضية³. ولكن الإشكال المطروح هل استطاعت قصيدة النثر أن تؤسس لنفسها إيقاعاً تعويضياً؟ إنّ قضية الإيقاع بالذات حسب رشيد يحيوي ستظلّ في العقل الفعّال - على حدّ تعبيره- للمقترحات التعويضية وذلك لأسباب هي⁴:

- 1- إنّ الرّأي الذي ساد في ذلك الخطاب (أي قصيدة النثر) لم يقلّ بانتفاء الإيقاع، بل قال بوجود إيقاع لقصيدة النثر.
- 2- ذهب ذلك الرّأي إلى القول بأنّ قصيدة النثر، وإنّ ألغت الإيقاع الخليلي أو الموسيقى الوزنية، فقد عوضته بنوع آخر من الإيقاع.
- 3- ذهب ذلك الرّأي إلى القول أيضاً بأنّ الإيقاع الجديد لقصيدة النثر، لم يكن كافياً لدخولها الشعر، ما دامت أضافت إليه معوضات أخرى نظر إليها في كونها عناصر جمالية مميزة لها، بل خاصة بها.

ويعتبر رشيد يحيوي الرّأي الذي ينادي بالمبدأ التعويضي، رأياً يفترض ضمناً أنّ قصيدة النثر ناقصة في الأصل، أو بمفهوم آخر، تنطلق من وضع نقصٍ تعمل جاهدة على تجاوزه، وبما أنّ وضع النقص يتمثّل في تخليها عن الوزن والقافية، فإنّ أنصار هذا الرّأي سيقولون بصعوبة قصيدة النثر في مقابل قصيدة الوزن⁴، ولعلّ هذه الصّعوبة -على حسب ما نعتقد- هي التي أدت إلى إيهام كبير في القوانين التي تضبط البنية الإيقاعية التعويضية لها، حيث أنّ هذه الصّعوبة جعلت من يقبل على هذا النوع من الكتابة، بأنّ يؤسّس لنفسه قانوناً تعويضياً خاصاً يختلف اختلافاً كبيراً عن قوانين أقرانه، فكون هذا الإيقاع داخلياً وخاصاً (فردياً) لم يستطع أيّ أحد أن يتعرّف عليه، فهو غير مقنّن لذلك يستعصي علينا أن ندركه.

فمن هذا المنطلق يرى الناقد رشيد يحيوي أنّ مقولة الإيقاع الداخلي نعت خاطئ في الأصل؛

1 رشيد يحيوي: قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة، ص 125.

2 المرجع نفسه، ص 125.

3 نفسه ص 125.

4 نفسه ص 126.

"إنَّ مقولة الإيقاع الداخلي مقولة غير مقنعة، وبخاصّة حين يراد لها أن تكون بديلاً للإيقاع الخارجي، إنّ صفة الدّاخل مغلّوطة، ناهيك بكونها فضفاضة تتسع لتقبل مقولات قد تكون متنافرة أو متباعدة مثل الحروف ومخارج الأصوات"¹

فرشيد يحيوي يعتبر الإبدالات التي جاء بها رواد هذا الشكل الجديد من الكتابة غير مقنعة تماماً، فهي اعتراف واضح ودليل أيضاً على أنّ قصيدة النثر ناقصة لا ترقى إلى مصاف الشعر، ويرى أنه إن كان لا بد من الحديث عن الإيقاع في الشعر وفي قصيدة النثر بالتحديد، أن نربطه بالبنية أو النظام الاتساق للنص، شريطة ألا نجعل هذا الإيقاع هو المهيمن، مع عدم شرطه كذلك بالمقاصد التعويضية، لذلك نجده يقترح مصطلح جديد لهذا الإيقاع يطلق عليه "الاتساق النصي" أو تشاكالات وتموضع مكونات النص، "وتأسيساً عليه نقترح خطاطة لأجراً مقارنة قصيدة النثر من منطلق نفضل أن نسميه باتّساق النص، مع عدم توسيع هذا المفهوم الذي أتت به لسانيات النص كي يشمل تمظهرات نصية أخرى، ومن لم يعجبه مصطلح "اتساق النص" يمكن أن يتحدث عن تشاكالات وتموضع مكونات النص"²

فالإيقاع في قصيدة النثر إيقاع صوري مرئي غير صوتي، إيقاع له أنظمة صوتية مغايرة تعتمد على العين والمكان والتأمل إلى درجة أنّ النص أصبح يُرى ويُشاهد، ويتعبّر آخر هو (إيقاع الورقة) بدلاً من إيقاع الغناء والوزن. ويمكننا في هذا المجال أن نجمل بعض أنواع هذا الإيقاع الذي انبنت عليه بنية Structure قصيدة النثر الإيقاعية فيما يلي:³

1- الإيقاع الصّوتي:

حيث يعتبر هذا النوع من الإيقاعي أكثر أنماط الإيقاع بساطة، فهو يقوم -كما أسلفنا- على مجموعة العناصر الصّوتية (الفونيمات) التي تولّدها المفردات، وغالباً ما يتحقّق ذلك في القصائد التي تكثر فيها التقفيات؛ حيث تتكرّر فيها الأصوات ذات التّردد العالي لينصرف ذهن القارئ إلى صوّتية القصيدة (المستوى الصّوتي Niveau phonétique) أكثر مما يحاول بلوغ قيمتها الشعرية الأخرى، وتصلح مثل هذه القصائد كثيراً للإلقاء إذ يستطيع الشاعر الإفادة من هذه

1 رشيد يحيوي قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة، ص ص 129 - 130.

2 المرجع نفسه: ص 130.

3 ينظر: محمد صابر عبيد القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، ص ص ص ص

41، 45، 49، 54.

القيم الصوتية من أجل التأثير في جمهور المتلقين عن طريق رفع الصّوت وخفضه بشكل يراعي تقوية المقطع أو إرخاءه. فالمقطع الذي يقع عليه النبر يرتفع معه الصّوت بطبيعة الحال، وفي ما عدا ذلك يرتفع الصوت ارتفاعاً عفويّاً في المواقف العاصفة، ويمكن الاستدلال في هذا المقام بنص للشاعرة ربيعة جلطي بعنوان "برقية إلى حيّ هارلم*":

أقاوم.. أقاوم.. أقاوم
أعطيك لحي وعظمي ولن أساوم
إيه يا أشباح "هارلم"
لترعزي قلب نيويورك
لتكهربي عصب العالم¹

إنّ تقنية توالي القوافي التي عمدت إليها الشاعرة على نحو يشيع في مناخ القصيدة تلونا صوتياً، إذ تسهم القافية الأولى المنتهية بصوت الميم الساكن "أقاوم"، في زيادة معدلات الطاقة الصوتية في النص السابق، والتقنية الثانية هي كثافة بعض الأصوات ذات التردد العالي مثل صوت " العين " الذي تكرر ست (06) مرات، وحرف الواو الذي تكرر ثماني (08) مرات.

2- إيقاع السرد وإيقاع الحوار:

فالقصيدة العربية الحديثة دخلت أبواباً جديدة في سبيل توكيد حداثتها، ولذلك راحت تغرف من الفنون المجاورة، ووظفت شيئاً من تقنياتها بما ينسجم أولاً مع الطبيعة الشعرية للقصيدة وبما يعزز موقع الحادثة فيها ثانياً. ولعلّ أول هذه الفنون التي تحرّكت عليها القصيدة الحديثة عامة، والقصيدة النثرية خاصة، هي القصة وما فيها من تقنيات في القصّ والسرد والحكي والحوار والاستغراق في تصوير الجزئيات، وكان السرد والحوار من أكثر هذه التقنيات حضوراً في القصيدة المعاصرة، وقد فرض السرد إيقاعه المحدد مثلما فرض الحوار إيقاعه المحدد أيضاً، فإيقاع السرد ينبع من ذات الفرد الكاتب وهو يسترسل بالوصف أو الحدث تبعاً لرغباته الخاصة، بينما يتألف إيقاع الحوار من المشاركة مع الآخر، أي أنّه ليس ذاتياً محضاً وثابتاً بل متغير لأنّه لا ينبع من ذات واحدة،

1 ربيعة جلطي: تضاريس لوجه غير باريصي، ص ص 65-66.

* هارلم حيّ فقير خاص بالزئوج الأمريكيان وسط نيويورك.

ويعمل تناوب السرد والحوار في تشكيل القصيدة على تنوّع الإيقاع، فالقصيدة التي تبدأ بداية سردية فإن إيقاعها يكون بطيئاً بعض الشيء، إذ يتّجه الخطاب نحو التفصيل والدخول في الجزئيات واستلهاهم أجواء ذاتية خاصّة تقرب كثيراً من المونولوج الداخلي الذي يستدعي أعمال الذاكرة التأملية وما فيها من بطء وهدوء، وهذا ينسجم تماماً مع الأسلوب الحكائي الذي جاء عليه السرد، ومن مثل هذا نص بعنوان "رؤى" للشاعر ناصر لوحيشي:¹

رُؤَى دَمْعُهُ...

وأصْحُو أَسْتَمِيعُ الْعَفْوَ مِنْ فَجْرِي،

وَأَسْتَجْرِي خَطَى السَّنَوَاتِ، أَسْتَفْتِي لِإِيَالِهَا،،

تَظَلُّ الشَّمْسُ رَاجِفَةً فَيَحْنُو ظِلِّي الْبَاكِي،

يُسَارِيهَا...

أَقُولُ، أَقُولُ:

آه، نَاشِئَةُ اللَّيْلِ،،

أَنْتِ الْجَنَاحُ إِلَى بَسْمَةِ اللَّهِ،،

أَنْتِ الْجَنَاحُ إِلَى رُوحِهَا

أَنْتِ يَا سَدْرَةَ الْمَبْتَدَأِ مَوْعِدِي

أَنَا الْآنَ يَدْفَعُنِي حُلْمِي،،

وَابِلٌ فِي عَيْوَنِي،

فالمتمأمل في النص يلح بطناً إيقاعياً، ولعلّ سبب ذلك يرجع إلى الحوار الضمني المُبهم بين الشاعر وأشياء أخرى لم يصرّح بها، ويظهر لنا هذا الحوار في ضميري المخاطب والمتكلم (أنت/ أنا)، ثم يعود الإيقاع إلى سكونه وهدوئه واستقراره عندما تعود هيمنة السرد مرة ثانية بالأسلوب الحكائي نفسه ليقدم مزيداً من التفاصيل والجزئيات في تصوير الحالة الشعورية، وقد تسهم القافية المنتهية بصوت الياء غالباً " في إشاعة قدر أكبر من السكينة والهدوء والاسترخاء (أنا الآن يدفعني حلمي،،/ وابلٌ في عيوني).

1 ناصر لوحيشي: فجر الندى، ص ص 55، 57.

3- إيقاع البياض:

تتميز القصيدة المعاصرة عامة وقصيدة النثر خاصة بظاهرة إيقاعية بديلة، أو بتقنية إيقاعية غالبا ما نجد في هذه النصوص النثرية هي ظاهرة البياض أو تقنية البياض، التي تقوم بشكل أساسي على العنصر التشكيلي للمكان الذي يحتله السّواد، متخلياً في ذلك عن مساحة معينة للبياض. ويعد هذا العنصر (البياض) في التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة من وسائل توفير الإيحاء وتوصيل الدلالة للقارئ¹ ويكون هذا بين اللون الأسود واللون الأبيض الذي تحمله الورقة؛ أي بين الفضاء المكتوب والفضاء الفارغ، وهذا ما تضمنته قصائد التجارب المعاصرة، ومن أمثلة هذه التجارب نص بعنوان: "عندما يبدأ الانتهاء عَظِيمًا" للشاعرة ربّعة جُلطي:

أُكْتُب ...

أَسْتَلُّ عَرْشَ النَّارِ مِنْ صَدْرِي...

لُغْمَ هَذَا النَّبَأِ، الصَّدَأُ الْمُتَحَرِّكُ

فِي الْجِرَاحِ،

وَالْفَجْرُ يُخَنِّجُهُ حَلْمٌ مُنْخَنٌ

لَمْ يَعْرِفْ قَوَافِلَ الْعَشِيَّاتِ خَلْفَ التَّلِّ

أُكْتُب...²

إنّ معمارية هذا النصّ الشعري تبدأ بكلمة واحدة في السّطر تاركة بياضا نصّيا، بحيث يحتلّ المقطع الأوّل سطرين صغيرين فقط، بينما يحتلّ المقطع الثاني أربعة (04) أسطر قبلها بياض، في حين احتلّ المقطع الثالث والأخير كلمة واحدة في سطر واحد، فكلّ مقطع من المقاطع السابقة يبدأ بحركته الشعرية في المساحة المخصصة له، وبقدر ما تضيق هذه المساحة المخصصة أو مساحة الكتابة (السّواد) فإنّ مساحة البياض تتّسع، والعكس صحيح أيضا، فبقدر ما تتّسع مساحة

1 ينظر محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص ص 100 - 101.

2 ربّعة جُلطي : تضاريس لوجه غير باريصي، ص 80.

السّود فإنّ مساحة البياض تضيق وهكذا دواليك. وتسعى فراغات البياض التي يتركها الشاعر بين حركة مقطع وآخر، إلى توليد إيقاع يؤدّيه البياض الفاصل بين سوادين، وهي بمثابة صمت وتوقف تنهي فيه العين المتلقية لاستقبال سواد لاحق¹.

4- إيقاع الأفكار:

يعتبر هذا العنصر من أهمّ العناصر التي تقوم عليها البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة، حيث أنّه يشتغل على البنية العميقة للغة القصيدة، وهي ربما (هذه الظاهرة، إيقاع الأفكار) لا تشكل ظاهرة واضحة في القصيدة العربية المعاصرة . فغالباً ما يستخدم الشعراء المعاصرون إيقاع الأفكار الذي يقوم على التوازي والتّرديد ليحقّق الانسجام والوحدة وللتعويض عن فقدان الانتظام في طول الأبيات وأنماط النّثفية، ويبيّن ذلك على نحو أكبر في قصيدة النّثر التي لا يظهر إيقاعها بغياب التقاليد المعروفة في موسيقى القصيدة العربية إلّا باستخدام موسيقى الأفكار التي تعتمد على التوازن والتّرادف والتّباين والتّنظيم التّصاعدي للأفكار، إلى جانب تّرديد السّطور والكلمات والأفكار في مجموعات مُتنوّعة. إنّ إيقاع الأفكار يشكّل أساساً تشكّلاً لغوياً بوصف أنّ اللغة، رموز تحوي مجموعة من التّراكيب التي يقوم الشاعر بترتيبها بتشكيلات إيقاعية ترمز للأحاسيس معتمداً على التراكيب، ويمكن القول على وجه الدّقة بأنّ ذلك يحدث لأنّ التركيب إيقاع لكن دون صوت². وسنحاول أن نبين كيف يشتغل إيقاع الأفكار في النص التالي:

نَارُنَا تَتَقَدَّم نَحْو الْمَدِينَةِ
لِتَهْدَ سَرِيرَ الْمَدِينَةِ
سَنَهْدُ سَرِيرَ الْمَدِينَةِ
سَنَعِيشُ وَنَعْبُرُ بَيْنَ السَّهَامِ
نَحْوَ أَرْضِ الشَّفَافِيَةِ الْخَائِرَةِ

1 ينظر: محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 - 2004)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص ص 162 - 163 - 164.

2 ينظر : س. موريه: حركات التّجديد في موسيقى الشّعر العربي الحديث، (تر) سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ط1، (دت)، ص ص 139 - 140.

خلفَ ذلك القَتَاعَ المُعلَّقَ بالصَّخْرةِ الدَّائِره

حَوْلَ دَوَامَةِ الرُّعْبِ

حول الصَّدَى والكَلَامِ

وسنغسلُ بَطْنَ النَّهَارِ وأَمْعَاءَهُ وَجَنِينَهُ

وسنحرقُ ذلك الوُجُودَ المُرْقَعَ باسمِ المَدِينَةِ

وسنعكسُ وَجْهَ الحُضُورِ..¹

إنَّ مفردة "المدينة" التي تتكرَّر في النَّصِّ السَّابِقِ أربع (04) مرَّات، تشكِّلُ المحورَ الرَّمْزيَّ الأساسَ لها، وتكرارها يصل بها إلى مرحلة التَّشخيصِ إذ يبدأ بها كَيَانُ القَصيدة، فهي القطب الأساس في الصِّراع الفكري والحضاري والوجودي الذي نهضت عليه القصيدة. إنَّ هذه المعادلات التي تقدِّمها القصيدة بوصفها الواقع الفكري المجسَّد لبنيتها، تبعث بانسجامها وتنافرها وصراعها وتكرار صيغها ورموزها واكتناز دلالاتها إيقاعاً معيَّناً لا يمكن القبضَ عليه باستعمال الوسائل التقليدية في كشف النظم الإيقاعية المعروفة والمألوفة القائمة على التَّصويت والغنائية العالية.²

إنَّ قصيدة النثر حقيقة قد تخلت عن لأقدس مقدسات القصيدة العربية، فهي بذلك قد فقدت عنصراً من أهم العناصر البنائية، وقد ترتَّب عن ذلك العديد من الصراعات التي وقفت ضدها من أجل تحقيق شاعريتها، لذلك اعتبر الإيقاع الداخلي أو التشكيل الإيقاعي - كما أشرنا سابقاً- البديل الأنجع لسد هذه الثغرات، وهو البديل الذي يعتمد أنصارها كبديل من بدائل متطلبات هذا العصر، فقصيدة النثر ترفض القوالب الجاهزة، وهي تعتمد إيقاعاً هندسياً داخلياً تعوِّض به عن الوزن الذي فقدته.

إنَّ قصيدة النثر تخلق إيقاعاً خاصاً بها بمعزل عن أيِّ قوانين وقواعد مُعدَّة سلفاً، ولذلك فعلى متلقِّي هذه القصيدة أن يستحضر كامل قواه الذهنية، وأن يكون متلقياً فطناً من أجل التَّعامل مع الإيقاع الخفي لا الإيقاع المنتظر الذي تقوم عليه القصيدة، فهي تعتمد أساساً على تشكيلاتٍ إيقاعية بطريقة مخالفة للنماذج العروضية التقليدية.

¹ نقلاً عن محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، ص 56-57.

² المرجع نفسه: ص 57.

خاتمة

بعد هذا التحليل لإشكاليات البحث عبر الفصول التي اشتمل عليها، في سبيل الكشف عن المواقف النقدية تجاه قصيدة النثر ومعرفة خصائصها النصية، وكما هو معلوم فإن أهمية أي بحث إنما تتحدد بما يسده من ثغرات في ميدان موضوعه، وما يجيب عنه من أسئلة كانت معلقة قبل الشروع في إنجازه، وحسب اعتقادنا فإن هذا البحث قد أجاب عن بعض الإشكالات التي طرحت في بدايته، ولعل أبرزها تلك المتعلقة بالبنية النصية وخصائصها وإبدالاتها، وبعد هذا فقد أفضى البحث إلى النتائج التالية:

– إن التعرف على نشأة قصيدة النثر، وما آل إليه الأمر بشأن تأريخ ظهورها ومن ثم تطورها ضمن التصور العربي، يلزما بوضع خطوط رئيسة تكشف أوليتها عالمياً، وتقربنا من لحظات الشروع التي انطلقت منها، خصوصاً بعد أن أدركنا أنها نتاج الثقافة الغربية بمختلف متغيراتها الاجتماعية، هذه المتغيرات التي أسهمت في تشكيل الوعي أو الفكر الإنساني، ورسخت مفاهيم سياسية وأيديولوجية وفلسفية طبعت التأريخ بلامحها المميزة.

– إن الإشكالات التي دارت حول قصيدة النثر منها ما كان إيجابياً ساهم في التثبيت لهذا النوع الشعري، ومنها ما كان عكس ذلك، وهذا ما أحدث بلبلة في الساحة النقدية العربية عامة والمغربية خاصة.

– إن التباس النقد وتباين المواقف النقدية المغربية كان نتيجة الخلاف حول النص ذاته فمادام هذا النص أو هذه الحركة الشعرية، لم تتجاوز بعد الحدود القاطعة في التأصيل والاصطلاح والهيكله فكيف نتوقع درسا نقدياً صافياً غير ملتبس ولا مضطرب! فهذا قطعاً غير ممكن، فقصيدة النثر بعد نصف قرن من ميلادها مازالت لم تؤسس لمشروعيتها بعد.

– إن هذه الحرية التي انبنت عليها قصيدة النثر هي ما جعلها تبدو معقدة أمام الشاعر أولاً ثم أمام الناقد المغربي ثانياً، لأن الإبداع في ظل القوانين الجاهزة والمحددة سلفاً أسهل بكثير من الإبداع في ظل الحرية التامة.

– حسب النقد المغربي لا يمكن تحقيق نموذج قصيدة النثر بسهولة، دون توفر شاعر متميز ذا موهبة شعرية عالية وثقافة فنية كبيرة تؤهله للعثور على إيقاع خارج دائرة الوزن الموروث.

– لقد سعى أنصار قصيدة النثر إلى البحث عن الشرعية الشعرية بالتقليل من أهمية العروض، والاستناد إلى ما تضمنه التراث ذاته من إشارات تثبت ذلك، حتى انتهوا إلى أن للإيقاع وجهاً آخر بعيداً عن الارتباط بالوزن والموسيقى الخارجية وهذا ما أقره كذلك النقد المغربي.

— إنَّ النقد المغاربي لم يُقصِ قصيدة النثر من مدينة الشعر على الإطلاق، بل أقصى النصوص التي لا تمتُّ لها بأيِّ صلة من حيث الخصائص النصّية،
 — إنَّ قصيدة النثر جنس أدبيّ مستقل، بل إنَّها عُدَّت نوعاً أدبياً حقيقياً وهذا ما أقرَّ به الناقد المغربي عبد الله شريق - وإن لم تكن ملامحها واضحة لحدِّ الآن - وقد استطاعت أخيراً أن تتحوَّل من (الهامش إلى المركز) كونها نوعاً من الكتابة الحرّة، وهذا ما أكده الشّاعر عز الدين المناصرة حيث يرى أنَّ قصيدة النثر هي نص مفتوح على أنواع سرديّة نثرية، وفيه درجات عالية عن النثرية ؛ أي أنّه كتابة حرّة، وبالتالي فهو جنس مستقل، لأنَّ من مميّزات قصيدة النثر الاستقلالية بجانب الإيجاز والوحدة.

— إنَّ قصيدة النثر عمل فنّي - وكأيِّ عمل فنّي آخر - فهي ذات قابليّة لتوليد انفعال خاص، يختلف تماماً عن الانفعال الحسيّ أو الانفعال العاطفيّ . وبغية تحقيق هذه الغاية، ينبغي على قصيدة النثر أن تختار الوسائل المناسبة ؛ وأن تختار الأسلوب أو بعبارة أكثر وضوحاً، عليها أن تختار المواد المركّبة للعمل المتكامل، وعليها أن تكون قصيرة ومكثّفة، وخالية من الاستطرادات والتّطويل والقصّ المفصّل وعليها التخلّي عن تقديم البراهين والمواعظ، فعلى قصيدة النثر أن تكون قائمة بذاتها، مستقلّة بشكلها وبنائها، ومستمدّة كينونتها من ذاتها، كما ينبغي أن تمتنع قدر الإمكان عن إقحام أمور لا تمتُّ لها بصلة.

— إنَّ قصيدة النثر ذات البناء المحكم والإطار الواضح، لا تستدعي الإغراق في استعمال الأدوات الجماليّة، أو المبالغة بالصّور والتّزييق، فيجب أن تبتعد عن كلّ تظاهر متعمّد، بل ينبغي عليها أن تبتعد عن أيّة مقابلة مع الواقع، فلا مجال للمقارنة بينها وبين أيّ شيء آخر لإقامة التّشابه، إنَّها لا تسعى لخلق شيء سوى ذاتها.

— إنَّ البدائل النصّية التي اقترحها النّقد المغاربي لم تكن بدائل مؤسّسة - حسب اعتقادنا - بل هي تميل إلى الذاتية أحياناً، ولعلّ هذا راجع إلى عدم وجود نظرية نقدية مغاربية أو أسس نقدية موضوعية يحتكم إليها جميع النقاد المغاربة. وبموازاة مع ذلك، نعترف بأنّ نقد الشعر المغربي في وضع لا يُحسدُ عليه، حتى أنّنا نتساءل مثلما تساءل آخرون، هل عندنا نقدٌ شعريٌّ ونقادٌ للشعر في المغرب العربي؟ لا أنفي وجود أصوات نقدية تسعى بمناهج حديثة إلى إضاءة شعرنا وتأويله، لكن في الواقع هناك غيابٌ لعمل النّقد، في وقتٍ نحن في حاجة إليه لنعرف إلى أين يتّجه الشعر المغربي، ونقتنع بأنّ هناك متطعّلين يكتبون قصيدة النثر بغير حقٍّ ولا موهبة.

— كان من الواجب التعامل مع قصيدة النثر بإيجابية على صعيد النقد، بهدف كشف ما فيها من مظاهر تجديد وإبداع، وإبراز انتمائها الأجناسي والوقوف عند المصطلحات التي تخدم دراستها كجنس شعريّ، وليس التشبّث والتعصّب للماضي مثلما حدث مع بعض النقاد، فالقضية ليست مسألة رفض أو قبول.

— تطمح قصيدة النثر في تشكيل إيقاعها الخاص الذي لا يخضع إلاّ لحركة الرؤيا والتجربة الشخصيتين، ثمّ إنّ إسقاط الوزن كفارق بين الشعر والنثر ليس معناه إلغاؤه تماما، بل إنّ هناك الكثير من النقاد من أثار قضية رؤيا حدائية ليس في سبيل التمييز بين الشعر والنثر، بل بدعوى إدماج الفنون الأدبية، والذي يُتوقّع فيه تشكيل معيار جديد من منظور لا يتوقّف عند العناصر الشكّلية.

— لم تعدّ مسألة قصيدة النثر في الخروج عن الوزن أو التشبّث به مسألة جوهرية، فالتعصّب للشكل الشعري القديم أصبح مفروغا منه؛ لأنّ قصيدة النثر لم تعد مجرد شكل خارجي، إنّما أصبحت قصيدة حدائية دائمة التحوّل والتغيير من منظور عالمي لا يمكن ضبطه في شكل معين.

— إنّ معيار الشعر في الوقت المعاصر لم يعد مقترنا بعنصر الوزن، ولكن بقدرته على أن يعكس الرؤيا الجديدة الإنسانية والتي بدورها تعبّر عن انشغالات الإنسان ومواقفه المتعدّدة.

ملاحق

شارل بيير بودلير Charles Pierre Baudelaire (1821-1867):

هو شاعر وناقد فرنسي يعتبر من أبرز شعراء القرن التاسع عشر (19) ومن رموز الحداثة في العالم. ولقد كان شعره متقدماً عن شعر زمنه فلم يفهم جيداً إلا بعد وفاته، بدأ كتابة قصائده النثرية عام 1857 عقب نشر ديوانه (أزهار الشر)، مدفوعاً بالرغبة في شكل شعري يمكنه استيعاب العديد من تناقضات الحياة اليومية في المدين الكبرى حتي يقتنص في شبّاهه الوجه النسبي الهارب للجمال، وجد بودلير ضالته فيما كتبه بيرثيران من نصوص نثرية مستوحاة من الترجمات البالادية الأسكتلندية والألمانية إلى الفرنسية. والبالاد هو النص الذي يشبه الموالم القصصي في العربية وهو الشكل الذي استوحاه كولوريدج في ثورته على جمود الكلاسيكية .

وفي عام 1861 بدأ بودلير في محاولة لتدقيق اقتراحه الجمالي وتنفيذه فكتب هذه القصائد التي تمثل المدينة أهم ملامحها، وتعتبر مُعيّناً لا ينضب من النماذج والأحلام .

وكان الشاعر شارل بودلير يري أنّ الحياة الباريسية غنيّة بالموضوعات الشعرية الرائعة وهي القصائد التي أُضيفت إلي أزهار الشر في طبعته الثانية عام 1861 تحت عنوان لوحات باريسية .

لم ينشر ديوان سأم باريس في حياة بودلير، وهو الديوان الذي لم يتحمّس له غوستاف لانسون وسانت بيف، هذا الديوان الذي أثّر تأثيراً عارماً في الأجيال اللاحقة .

حورية الخمليشي:

الدكتورة المغربية حورية الخمليشي كاتبة وباحثة متعددة الآفاق والمواضيع... تضع قلمها في خدمة الشعراء والأدباء، تُرشد وتوجّه حيناً، وتلفت بمنتهى الذوق عند اقتضاء الأمر... تزوّدت بالكثير من المعارف، وجمعت معلومات لا تحصر لم تحتفظ بها لنفسها ولم تدّخرها بعيداً عن أهل العلم والمعرفة، بل كتبتها ونشرتها وقدمتها لكل طالب وباحث ومهتم... همّها نشر المعرفة وهدفها تعميم المفيد... من مؤلفاتها:

- 1- الخطاب الشعري العاشق والإبداع.
- 2- ترجمة النص العربي القديم وتأويله.
- 3- الشعر المنثور والتحديث الشعري، إصدار الدار العربية للعلوم ناشرون - بيروت.

رشيد يحياوي:

كاتب وناقد مغربي من مواليد سنة 1961 بآبن سليمان بالمغرب، تابع دراسته العليا بمدينة فاس حيث حصل على الإجازة في اللغة العربية وآدابها سنة 1984. التحق بكلية الآداب-جامعة عين شمس بالقاهرة حيث تحصل على درجة الماجستير سنة 1988. بدأ النشر سنة 1985 بمجلة القاهرة، نشرت أعماله في صحف عديدة، حيث يتوزع إنتاجه بين الكتابة النقدية والمقالة الصحفية بالإضافة إلى كتاباته الشعرية من إصداراته:

- مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية.
- الشعرية العربية.
- شعرية النوع الأدبي: في قراءة النقد العربي القديم .
- الشعر العربي الحديث: دراسة في المنجز النصي .
- القاهرة الأخرى (يوميات)، وكالة الصحافة العربية .
- الشعري والنثري: مداخل لأنواعية الشعر
- قصيدة النثر أو خطاب الأرض المحروقة..

عبد المالك مرتاض:

كاتب وناقد وأكاديمي جزائري من مواليد سنة 1935 ببلدة مَسِيرْدَة ولاية تلمسان بالغرب الجزائري، فيها نشأ وترعرع وحفظ القرآن، قرأ المتون وألفية ابن مالك والأجرومية، وكان إلى جانب ذلك يرفع الماعز والشيء، بعد أن أتم بالعلوم الأولية، شد الرحال إلى قسنطينة قصد الالتحاق بمعهد الإمام ابن باديس، الذي كان الأديب الشهيد أحمد رضا حوحو مديرا له، حيث تتلمذ طيلة خمسة (05) أشهر على يد عبد الرحمن شيبان وأحمد بن زباب، وعلي ساسي.

وفي سنة 1955 م ذهب إلى مدينة فاس المغربية قصد متابعة دراسته في جامعة القرويين، ولكنه أصيب بمرض خطير (مرض السل) كاد يؤدي بحياته، فلم يدرس بها إلا أسبوعا واحدا، بعدها عُيِّن مدرسا للغة العربية في إحدى المدارس الابتدائية بمدينة أخفير المغربية حتى سنة 1960، حيث نال الشهادة الثانوية التي أتاحت له الالتحاق بجامعة الرباط كلية الآداب.

عين مرتاض أستاذا بثانوية مولاي يوسف بالرباط، ولكنه اعتذر والتحق بالجزائر ليعين مستشارا تربويا بمدينة وهران، وظل كذلك لمدة شهرين فقط، ليلتحق بثانوية ابن باديس بوهران، حيث ظل أستاذا فيها حتى سنة 1970. وفي 07 مارس 1970 م أحرز شهادة الدكتوراه الحلقة الثالثة (الماجستير) من كلية الآداب بجامعة الجزائر عن بحث بعنوان (فن المقامات في الأدب العربي).

وفي يونيو 1983 م أحرز شهادة دكتوراه دولة في الآداب من جامعة السربون بباريس عن أطروحة بعنوان: "فنون النثر الأدبي بالجزائر" وفي سنة 1986 م رُقِّي إلى درجة أستاذ كرسي (أستاذ التعليم العالي والبحث العلمي)، حيث دَرَسَ العديد من المقاييس في معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة وهران، كالأدب الجاهلي، والأدب العباسي، والأدب المقارن، والسيمائيات، وتحليل الخطاب...

تقلد كثيرا من المناصب العلمية والثقافية منها:

- رئيس فرع اتحاد الكتاب الجزائريين بالغرب الجزائري سنة 1975.
- نائب عميد جامعة وهران.
- أمين وطني مكلف بشؤون الكتاب الجزائريين سنة 1984.

محمد بنيس:

ناقد مغربي، ولد سنة 1948 في مدينة فاس، وأحد أهم شعراء الحداثة في العالم العربي، يتمتع بوضعية متميزة في الثقافة العربية، منذ الثمانينيات حتى اليوم، ويساهم بحيوية في الحداثة الشعرية على المستويين العربي والدولي، تابع الشاعر محمد بنيس دراسته الجامعية في كلية الآداب ظهر المهرارز بفاس، حيث حصل على الإجازة في الأدب العربي سنة 1972. ثم انتقل إلى كلية الآداب بالرباط، جامعة محمد الخامس، حيث حصل سنة 1978 على دبلوم الدراسات العليا تحت إشراف عبد الكبير الخطيبي في موضوع ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية). وفي الكلية نفسها حصل، سنة 1988، على دكتوراة الدولة تحت إشراف جمال الدين بن الشيخ في موضوع الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها. نشر قصائده الأولى سنة 1968 في جريدة العلم، بالرباط، وفي 1969 بعث قصائد إلى أدونيس الذي نشرها في العدد التاسع من مجلة مواقف، في بيروت، كما قام سنة 1969 بنشر ديوانه الأول ما قبل الكلام. غادر مدينة فاس سنة 1972 ليسكن مدينة المحمدية، على شاطئ المحيط الأطلسي، حيث عمل أستاذاً للغة العربية. وهو يعمل منذ 1980 أستاذاً للشعر العربي الحديث في كلية الآداب بالرباط، جامعة محمد الخامس.

نشر محمد بنيس أكثر من ثلاثين (30) كتاباً، منها ثلاثة عشر (13) ديواناً منها: الأعمال الشعرية (في مجلدين)، دراسات عن الشعر العربي الحديث، نصوص وترجمات. نشر في صحف ومجلات عربية، كما صدرت له نصوص في الصحافة الأدبية الدولية، في كل من أوروبا وأمريكا واليابان، وله مشاركات في أنطولوجيات شعرية عبر العالم. وابتداء من 1995 صدرت ترجمات لبعض أعماله الشعرية والنثرية في بلدان أوروبية، من بينها فرنسا وإيطاليا وإسبانيا ومقدونيا وتركيا. كتب عن الفنون التشكيلية، وأنجز أعمالاً شعرية - فنية مشتركة مع رسامين، في شكل كتب ولوحات وحفائظ فنية في بلدان عربية، وفي أوروبا والولايات المتحدة واليابان. وفي مقدمة هذه الأعمال كتاب الحب، عمل شعري- فني مشترك مع الفنان العراقي ضياء العزاوي، الذي يشهد على مغامرة مشتركة وعناية منه بالحوار والانفتاح.

شارك محمد بنيس في العديد من اللقاءات الدولية عن الشعر والثقافة في زمننا. كما قام، في الوقت نفسه، بترجمة أعمال من اللغة الفرنسية، من بينها كتاب الاسم العربي الجريح (دراسة) لعبد الكبير الخطيبي، هسيس الهواء (أعمال شعرية) لبرنار نويل.

ساهم محمد بنيس، منذ السبعينيات من القرن الماضي، في عدة مهرجانات شعرية عربية، ومنذ 1980 في مهرجانات شعرية دولية في أوروبا، كندا، الولايات المتحدة وأمريكا اللاتينية، عملت على تكريمه "جمعية الدراسات الأدبية في صفاقس" بتونس سنة 1991، و "جمعية أنوار سوس للثقافة والفن في أكادير" في السنة نفسها. كما خصته "جمعية الباحثين الشبان في اللغة والآداب بكلية الآداب بمكناس" سنة 2006 بيوم دراسي عن أعماله، وجمعية "رابطة أدباء المغرب" في السنة ذاتها بيوم دراسي مماثل. وكذلك "جمعية الثقافة المتوسطية" بطنجة في 2007. وصدرت أعمال ندوة مكناس بعنوان محمد بنيس: الكتابة والجسد، عن منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - مكناس، 2007.

من آخر إصداراته بالعربية ديوان هناك تبقى، عن دار النهضة، بيروت، 2007، كلام الجسد (نصوص)، عن دار توبقال، الدار البيضاء، 2010، وترجمة ديوان القدسي وقصائد أخرى لجورج باطاي، عن دار توبقال، الدار البيضاء، 2010؛ وطبعة ثانية من ديوان هناك تبقى عن دار ورد، دمشق، وديوان سبعة طيور عن دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب 2011.

وصدر له بالفرنسية كتاب الحب *le Livre de l'amour* بترجمة برنار نويل Bernard Noël بالتعاون مع المؤلف، عن دار المنار Les éditions Al Manar في باريس، مرفقة برسوم للفنان ضياء العزاوي، سنة 2008 وديوان ورقة البهاء *Feuille de la splendeur* بترجمة منير سرحاني، راجعها كل من برنار نويل والمؤلف، عن دار كاداستر 8 زيرو Cadastre8zéro éditeur في فرنسا، سنة 2010؛ والغامض في الكلمات *L'obscur dans les mots* قصائد متبادلة بين محمد بنيس وبرنار نويل، مصحوبة بعمل فني للرسم الفرنسية جويل لييك Joël Leik عن دار المنار في باريس، سنة 2011.

كما صدرت له دراسات أخرى عديدة منها:

- 1- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (دراسة)؛ 1985 طبعة ثانية.
- 2- حادثة السؤال (دراسات)؛ 1988 طبعة ثانية.
- 3- الشعر العربي الحديث . بنياته وإبدالاتها (أربعة أجزاء) 2001 طبعة ثانية.
- 4- كتابة المحو 1994
- 5- الحداثة المعطوبة (مذكرات ثقافية) 2004
- 6- الحق في الشعر (مقالات) 2006.

عبد الله شريق:

ناقد مغربي من مواليد سنة 1953 بمدينة الناظور (المغرب)، حيث يعدُّ من أبرز المثقفين بها منذ السبعينات من القرن العشرين، ويتميز عبد الله شريق بصدق مبادئه ونقاء سريره وإخلاصه في عمله إتقاناً وتفانياً، علاوةً على صرامة منهجه، واتساع ثقافته وتخصّصه المتميّز في النقد الشعري، كما يعرف بابتعاده عن الأهواء السياسية والسّجالات الإيديولوجية التي انغمس فيها الكثير من أقرانه من المثقفين.

درس التعليم الابتدائي والثانوي بنفس المدينة، فتابع دراساته الجامعية بكلية الآداب بفاس منذ سنوات السبعين. وعيّن بعد ذلك أستاذاً للتعليم الثانوي، فرئيساً لمصلحة الشؤون التربوية بـ **نيابة التعليم بالناظور**، تحصّل على شهادة دبلوم الدراسات العليا في مناهج النقد الشعري تحت إشراف الدكتور محمد الكتاني. وبعد ذلك، حضر أطروحة دكتوراه الدولة تحت إشراف الدكتور أعراب الطريسي، وناقشها بجامعة محمد الخامس بالرباط سنة 2006م.

ومن المعلوم أيضاً أنّ الدكتور عبد الله شريق، رئيس فرع اتحاد كتاب المغرب بفرع الناظور، شارك في عدة ملتقيات ومهرجانات ثقافية أظهرت مدى كفاءته وتميزه في نقد الشعر، واستيعابه الجيد لترسانة من المناهج الأدبية القديمة والحديثة والمعاصرة التي لم تعرفها الساحة النقدية العربية إلّا في العقود الأخيرة من القرن الماضي. ولم يكتف عبد الله شريق بالثقافة العربية فحسب، بل تبحّر في الثقافة الأمازيغية وألمّ بكلّ معارفها وأجناسها، وأصدر مجلّة أدبية فصلية في أربعة أعداد بعنوان "فضاءات ثقافية" إلى جانب زميليه حسين القمري ومحمد أقضاض.

وقد اختارت وزارة التربية الوطنية بالمغرب نصّه النقدي "تحليل نصّي لقصيدة" الليل والفرسان" المأخوذ من كتابه "في حداثة النص الشعري" ضمن مقرّر "الممتاز في اللغة العربية" للسنة الثانية من التعليم الثانوي التأهيلي، صفحة 246؛ نظراً لكون الدكتور عبد الله شريق نموذجاً متميّزاً في مجال الدراسة الأدبية الوصفية؛ ونظراً لكونه أيضاً تمثّل مجموعة من المناهج النقدية المعاصرة كالمنهج البنوي اللساني والمنهج السيميائي في الكثير من كتبه ومقالاته الأدبية والنقدية.

مؤلفات الدكتور عبد الله شريق وأعماله:

للدكتور عبد الله شريق إسهامات فكرية وأدبية كثيرة من الصَّعب حصرها خاصة في مجال الثقافة العربية ومجال الثقافة الأمازيغية، بيد أننا سنقدم جزءا من هذا العمل الثقافي الزاخر دون أن نذكر كل أنشطته ومقالاته ومحاضراته وإسهاماته الجادة في الكثير من الندوات والملتقيات الثقافية:

1- إشكاليات وتجليات ثقافية في الريف (كتاب مشترك): طبع سنة 1994م، يضم الكتاب 186 صفحة من الحجم الكبير، والكتاب مشترك مع محمد أقضاض، وحسين القمري.

2- في حادثة النص الشعري: صدر الكتاب عن منشورات البوكيلي بالقنيطرة في طبعته الأولى سنة 1995م في 177 صفحة من الحجم الكبير.

3- في شعرية قصيدة النثر: طبع الكتاب من قبل اتحاد كتاب المغرب سنة 2003م في 59 صفحة من الحجم الكبير.

4- تاريخ الأدب الأمازيغي (كتاب مشترك): ظهر هذا الكتاب في طبعته الأولى سنة 2006م، في 127 صفحة من الحجم المتوسط، وقد تولَّى المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية نشر الكتاب وطبعه وتوزيعه

5- الأدب المغاربي اليوم (كتاب مشترك): صدر هذا الكتاب في طبعته الأولى سنة 2006م عن منشورات اتحاد كتاب المغرب في 328 صفحة من الحجم الكبير.

6- كما أنه باحث نشط أسهم بكثير من المقالات والأبحاث والدراسات في مجال الثقافة العربية والثقافة الأمازيغية، وعرف بالعديد من الشعراء الشباب المغاربة ولاسيما الذين يكتبون القصيدة النثرية، وما يميّز عبد الله شريق ويرفع مكانته الثقافية بين النقاد المغاربة، أنه يحتكم إلى مقاييس نقدية علمية صارمة، ولا يتساهل في عمله النقدي، ولا يزكي أحدا إلا إذا كان له عمل جيّد، ولا يقبل بالنصوص الإبداعية كيفما كان مستواها، بل يدقّ النظر ويترتّب في إصدار الأحكام، كما أن غرياله النقدي لا يعترف سوى بالمبدعين المتميزين الأكفاء، ولا ينساق أبدا وراء عواطفه أو يميل إلى منطق الإخوانيات و المجاملات الزائفة التي تسيء إلى الأدب والإبداع على حدّ سواء.

قائمة المصادر والمراجع

* القرآن الكريم، رواية حفص عن عاصم.

أ- مصادر البحث:

1. بنّيس محمد: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، 3- الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، (دط)، 1991.
2. الخمليشي حورية: الشعر المنثور والتحديث الشعري، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2010 .
3. شريق عبد الله: في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 2003.
4. مرتاض عبد الملك: قضايا الشعرية "متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة المير عبد القادر، قسنطينة، الجزائر، (دط)، 2008.
5. ناوري يوسف: الشعر الحديث في المغرب العربي (ج2)، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2006.
6. وغليسي يوسف: خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، قسنطينة، الجزائر، طبعة خاصة، 2008.
7. يحيوي رشيد: قصيدة النثر العربية أو خطاب الرض المحروقة، إفريقيا الشرق، المغرب، (دط)، 2006.

* الدواوين الشعرية:

1. الجابري مأمون: وجه البُحيرة، حـلب، سوريا، (دط)، 2001.
2. جلطى ربيعة: تضاريس لوجه غير باريس، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1983.

3. السَّراج عايد سعيد: الدائرة، نص بعنوان: "ويسألني الليلُ عن دمي" مطبعة البلاغة سوريا، 1997.
4. سعادة وديع: الأعمال الشعرية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر (دط)، بيروت، 2008.
5. علاء الدين حسن: أحزان، مطبعة الكتاب العربي، دمشق، (دط)، 1992.
6. العمراني وفاء: أنين الأعـالي، دار الآداب بيروت، ط1، 1992.
7. فنوح عفاف: لاجئة حب، منشورات دار الحضارة، ط1، 2005 .
8. قباني نزار: طفولة نهد، منشورات نزار قباني، بيروت، ط23، 1989 .
9. لوحيشي ناصر: فجر الندى، منشورات أرتيستيك، القبة، الجزائر، ط1، 2007 .
10. مصري بهيجة: على عتبات قلبك أصلي، منشورات آرام، دير الزور، (دط)، 1997.
11. هلال ريم: اسمي والأرض، دار المرساة للطباعة والنشر، اللاذقية، سوريا، (دط)، 2001.

*** مراجع البحث:**

1. أبو ديب كمال: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم، للملايين، بيروت، ط2، 1995.
2. أبو الفرج (قدامة بن جعفر): نقد الشعر، (تح) كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1989.
3. أدونيس (علي أحمد سعيد):

* زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط1، 1985.

- * مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط1، 1971.
- * موسيقى الحوت الأزرق، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.
- * الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط1، 1978.
4. أنيس إبراهيم: موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، 1981.
- 5 - بزون أحمد: قصيدة النثر العربية، الإطار النظري، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1996.
- 6 - البقاعي شفيق: الأنواع الأدبية، مذاهب ومدارس، مؤسسة عز الدين للنشر والتوزيع، بيروت، 1985.
- 7 - بكار يوسف:
- * في العروض والقافية، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1990.
- * بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1983.
- 8 - بلعيد صالح: محاضرات في قضايا اللغة العربية، دار الهدى للطباعة والنشر، والتوزيع، الجزائر، (دط)، (دت).
- 9 - بنّيس محمّد: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1985.
- 10 - تبرماسين عبد الرحمن: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.
- 11 - جابر يوسف حامد: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1991.
- 12 - الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): الحيوان، (تح) فوزي عطوي، دار صادر بيروت 1985.

- 13- جَيّور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1971.
- 14- جيدة عبد الحميد: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، (دت).
- 15 - الحنفي جلال: العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، وزارة الأوقاف، سلسلة إحياء التراث، بغداد، ط2، (دت).
- 16 - الخطيب إبراهيم: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس، الشركة العربية للناشئين، مؤسسة الأبحاث العربية، الرباط، المغرب، 1982.
- 17 - خير بك كمال: حركة الحداثة في الشعر المعاصر، دار المشرق، بيروت، 1982.
- 18 - راجع عبد الله: القصيدة المغربية المعاصرة، "بنية الشهادة والاستشهاد"، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.
- 19 - الراجعي مصطفى صادق: أوراق الورد، رسائلها ورسائله، مكتبة الأسرة، سلسلة الأعمال الفكرية، (دط)، 1999.
- 20 - سلام رفعت: بحثا عن الشعر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2010.
- 21 - فاطمة السنوسي: أنطولوجيا القصة القصيرة في السودان، منشورات البيت، وزارة الثقافة الجزائر، 2009.
- 22 - شلتاغ شراد عبود: حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1985..
- 23 - الصفراني محمد: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008.
- 24 - الصكر حاتم: حلم الفراشة، "الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010.
- 25 - العالم محمد أمين: قضايا الشعر العربي المعاصر، المنظمة الوطنية للتربية، والثقافة والعلوم، (دط)، تونس، 1988.

- 26 - العبد عبد الحكيم: علم العروض الشعري في ضوء العروض والموسيقى، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2005.
- 27 - العبد محمد: اللغة والإبداع الأدبي: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، (دت).
- 28 - عبد المولى محمد علاء الدين: وهم الحداثة، مفهومات قصيدة النثر نموذجاً، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا، (دط)، 2000.
- 29 - عبيد محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (دط)، 2001.
- 30 - علوش ناجي: من قضايا التجديد والالتزام في الأدب العربي، الدار العربية للكتاب، تونس، (دط)، 1978.
- 31 - العلوي (ابن طباطبا): عيار الشعر، (تح) عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982.
- عوفي محمد عبد الرؤوف: القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، (دت).
- 32 - العيد يمنى: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985.
- 33 - غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الشؤون الثقافية، بيروت، ط1، 1991.
- 34 - الغدامي عبد الله:
- * الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، مؤسسة الإمامة الصحفية، الرياض، (دط)، (دت).
- * نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 2004.
- 35 - فاضل جهاد: أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب (حوار مع سامي مهدي، وحوار مع محمود درويش)، الدار العربية للكتاب، بيروت، (دط)، (دت).

- 36 - الفراهيدي (الخليل بن أحمد): كتاب العين(تح) مهدي المخزومي و إبراهيم السمرائي(ج2)، دار الرشيد للنشر، بغداد 1981.
- 37- فضل صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء، (دط)، 1988.
- 38 - القاضي الجرجاني عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه،(تح) محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1988.
- 39- القرطاجني حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (تح) محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1986.
- 40- القيرواني (ابن رشيق): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،(تح) محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، دمشق، ط5، 1981.
- 41- المخزومي مهدي: الخليل عبقرى من البصرة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط2، 1989.
- 42 - مصطفى جمال الدين: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مطبعة النعمان، النجف، العراق، (دط)، 1974.
- 43- مفتاح محمد: التلقي والتأويل... مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
- 44- ابن المعتز: طبقات فحول الشعراء، (تح) عبد الستار أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1981.
- 45 - المقالح عبد العزيز: أزمة القصيدة الجديدة، دار الحداثة، بيروت، (دط)، 1989.
- 46 - ابن المعتز: طبقات فحول الشعراء، (تح) عبد الستار أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1981.
- الملائكة نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، لبنان، ط13، 2004.
- 47 - المناصرة عز الدين: إشكالية قصيدة النثر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002.

- 48 - منصر نبيل: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1
- 49 - ابن منظور: لسان العرب، (تح) عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، (د ط) 1981
- 50 - مهدي سامي: أفق الحداثة وحداثة النمط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1988.
- 51 - هنيدي نزار بريك: في مهب الشعر، دراسات ومقالات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (د ط) 2003.
- 52 - هني عبد القادر: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 1989.

* المجلات والدوريات:

- 1- أحمد كريم عابدة: "إشكالية البناء القصصي في قصيدة النثر"، مجلة الثقافة (ع25)، 1978.
- 2- أدونيس (علي أحمد سعيد): "في قصيدة النثر" مجلة شعر، دار مجلة شعر، بيروت، س4، (ع14)، 1960.
- 3- إسماعيل عز الدين: "مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين"، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (ع4)، 1981.
- 4- خليل محمود: استطلاع حول (النثيرة، قصيدة النثر)، أزمة مصطلح أم أزمة هوية؟ مجلة الأدب الإسلامي. (د ت).
- 5- صقور بديع: "تحت فيء النجوم"، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد 324، نيسان، 1998.
- 6- الغانمي سعيد: "قصيدة النثر أسطورة الإيقاع الداخلي" مجلة أقلام، (ع5)، بغداد، 1985.

- 7- قصاب وليد إبراهيم: النثيرة (قصيدة النثر): إشكالية المصطلح والنشأة، مجلة، الأدب الإسلامي، (مج16)، (ع63)، 2009.
- 8- الماغوط محمد: "عتبة بيت مجهول"، مجلة شعر اللبنانية، دار مجلة شعر، بيروت س4، (ع13)، 1960.
- 9- ملوك رابح:
- * "قصيدة النثر: إشكالية المصطلح"، مجلة الخطاب، منشورات مخبر، تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، (ع02)، 2007.
- * "سيمائية الشّكل الكتابي في قصيدة النثر"، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب في سوريا، (ع456)، نيسان. 2009
- 10- الهاشمي علوي: "مظاهر التركيب اللغوي لقصيدة النثر"، مجلة كلمات، البحرين، (ع10)، 1989.
- 11- الهويمل حسن: قصيدة النثر وإشكالية الشكل، مجلة علامات، المجلد 13، النادي الأدبي بجدة، 2004.

* دراسات مترجمة:

- 1- أ. ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، (تر) مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة، (دط)، 1989.
- 2- برنار سوزان: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، (تر) راوية صادق، (مر) رفعت سلام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، 1998.
- 3- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، (تر) محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986.
- 4- جاكسون رومان: قضايا الشعرية، (تر) مبارك لاحنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، (دط)، 1988.
- 5- خمسة وثلاثون قصيدة من الشعر العالمي، ترجمة عمر أزراج، كليك للنشر، المحمدية، الجزائر، ط1، 2007.

- 6- س. مورييه: الشعر العربي الحديث (1800-1970) تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، (تر) سعد مصلوح وشفيع السيد، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986.
- 7- سفيتان تودوروف:
- * مفهوم الأدب ودراسات أخرى، (تر) عبّود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، (دط)، 2002.
- * ميخائيل باختين... المبدأ الحوارية، (تر) فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1997.
- 8- طاليس أرسطو: فن الشعر، (تر) عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973.
- 9- كريستيفا جوليا: علم النص، (تر) فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1991.
- 10- هيجل: فن الشعر (تر) جورج طرابيشي، (ج2)، دار الطليعة، بيروت، 1981.

د - مواقع إلكترونية:

1- <http://www.arrafid.ae/arrafid/p185-2011.html>

فهرست الموضوعات

فهرست الموضوعات

مقدمة

13 مدخل (التأسيس لمفهوم قصيدة النثر):

الفصل الأول: قصيدة النثر مقارنة نظرية

المبحث الأول:

التأصيل لقصيدة النثر

1- إشكالية المصطلح والنشأة: 26

2- إشكالية الماهية: 38

3- إشكالية الانتماء الأجناسي: 49

المبحث الثاني: في ماهية الوزن والإيقاع

1- إشكالية مفهوم الوزن وعلاقته بالإيقاع: 60

2- البنية الإيقاعية لقصيدة النثر: 69

الفصل الثاني: قصيدة النثر مقارنة تطبيقية

المبحث الأول: بنية البناء الفني لقصيدة النثر

1- البناء الغنائي: (نصّ بعنوان: صلاة / بهيجة مصري) 83

2- البناء المثنائي: نصّ بعنوان: كينونة / محمد فؤاد 84

3- البناء المقطعي المثنائي: (نصّ بعنوان: أحتمل... ولكن / عامر الدّبك) 86

4- البناء المقطعي التّراكمي: (ويسألني الليل عن نُبّاح دمي / سعيد سراج) 87

5- البناء الحوارية: (نصّ بعنوان: اسمي والأرض / ريم هلال) 89

6- البناء السّردي: (نصّ بعنوان: ألوان / مأمون الجابري) 91

المبحث الثاني: الإبدالات النصّية

1- بنية المصطلح وإبدالاتها: 101

2- بنية اللغة وإبدالاتها: 110

3- إبدالات الإيقاع: 123

خاتمة : 142

ملاحق : 147

قائمة المصادر والمراجع: 156

فهرست الموضوعات: 166