جامعة تشرين
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

قصيدة النثر في الخطاب النقدي العربي المعاصر

– بحث لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها

إعداد

ليلى إبراهيم المغرقوني

بإشراف : الأستاذة الدكتورة

لطفية إبراهيم برهم

ومشاركة : الأستاذ الدكتور

يوسف جابر

2013 م

Tishreen University
Aculty of Arts

جامعة تشرين
كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قرار لجنة الحكم بشأن البحث المقدم من الطالب
لنيل درجة الدكتوراة في اللغة العربية وآدابها

اجتمعت اللجنة المشكلة بقرار مجلس الشؤون العلمية ذي الرقم /٤٤٤/ المتخذ بالجلسة رقم /١٣/ المنعقدة بتاريخ ٢ /جمادى الأولى/ ١٤٣٤هجرية الموافق ١٣/٣/٢٠١٣م ، والمؤلفة من السادة :

- الدكتور فؤاد المرعي الأستاذ في قسم اللغة العربية جامعة حلب عضواً.
- الدكتور وائل بركات الأستاذ في قسم اللغة العربية - جامعة دمشق عضواً.
- الدكتور طاهر حمّا الأستاذ في قسم اللغة العربية - جامعة تشرين عضواً.
- الدكتورة لطفية برهم الأستاذ في قسم اللغة العربية - جامعة تشرين عضواً ومشرفاً.
- الدكتور فاروق مضري الأستاذ في قسم اللغة العربية - جامعة تشرين عضواً.

وناقشت البحث المقدّم من الطالبة: ليلى المرعي وهو بعنوان :

قصيدة النثر في الخطاب النقدي العربي المعاصر

وبعد الاستماع إلى دفاع الطالبة عن بحثها ومناقشتها، قررت اللجنة ما يلي:

١- اقتراح الموافقة على منح الطالبة: ليلى المرعي درجة الدكتوراة في اللغة العربية وآدابها بتقدير (جيد جداً) بدرجة قدرها (٧٥).

٢- رفع هذا القرار إلى المجالس المختصة لمنحها الشهادة المذكورة، واستصدار القرارات اللازمة التي تمكّنها من الاستفادة من حقوق هذه الدرجة وفق الأصول اللازمة.

اللاذقية / / هـ - الموافق ٣/٥/ ٢٠١٣م

عضو لجنة الحكم	عضو لجنة الحكم	عضو لجنة الحكم	عضو لجنة الحكم
د. فاروق مضري	د. لطفية برهم	د. طاهر حمّا	د. وائل بركات
			د. فؤاد المرعي

مقدمة

تمثّل قصيدة النثر الجنس الشعري الأكثر استيعاباً لحراك الحياة ، والأكثر استجابة لروح العصر، وقضاياه ، وطرقه في الرؤية والتفكير، بفضل ما تمتلكه من خصائص فنية تحدد هويتها المميّزة ، وتبعدها عن النمطية والتقليد ؛ بسبب انفتاحها على الأجناس الأخرى .

مسوغات البحث :

حظيت قصيدة النثر باهتمام لم يحظَ به أي جنس أدبي آخر، فكانت مجال حوار وجدل دخل فيه مَنْ له صلة بالموضوع الشعري ، ومَنْ لم يكن له صلة به ، فتحوّلت من مجال فني شعري في بعض الدراسات إلى مجال فكري وثقافي وأيديولوجي ؛ لأنّ أغلبها انطلق من موقف مسبق من قصيدة النثر ، سواء أكان رفضاً أم قبولاً ، لهذا كان من أهم مسوغات اختيار البحث :
العودة إلى الدراسات النقدية العربية التي اشتغلت على قصيدة النثر ، لتحديد رؤيتها في ضوء المناهج النقدية المعاصرة ؛ لأننا لم نجد دراسة نقدية واحدة في هذا المجال .

هدف البحث :

يهدف البحث إلى التوقف عند الإشكاليات التي أثارها الموقف المتباين من قصيدة النثر في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ومحاولة قراءتها قراءة نقدية تُعنى بالكشف عن جماليات قصيدة النثر ، وخصائصها التي لا تقبل النمذجة ، مع محاولة تقديم قراءة أخرى لبعض النصوص، انطلاقاً من خصائصها المتجسّدة في عدم الأحادية ، والتعدد ، وانفتاح الدلالة .

منهج البحث :

يشتغل البحث على قصيدة النثر في الخطاب النقدي العربي المعاصر مستفيداً من رؤية المنهج الوصفي ، الذي يعنى بوصف الظاهرة المدروسة في زمان ومكان محدّدين[1] .

حدود البحث الزمانية والمكانية :

يتحدد البحث في قصيدة النثر في الخطاب النقدي العربي المعاصر – زمانياً– ببداية الستينيات ؛ إذ نشرت مجلة (شعر) في عددها الرابع عشر بيان "أدونيس" الذي نظَّر فيه لقصيدة

1– ينظر: – حسان ، تمام : اللغة بين المعيارية والوصفية ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1400هـ – 1980 م ، ص154–166 .

– حجازي ، محمود فهمي : علم اللغة العربية ، مدخل تاريخي مقارن في ضوء التراث واللغات السامية ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، جامعة الكويت ، 1973 ، ص37 .

النثر ، مستعيناً بما قدَّمته "سوزان برنار" عن هذه القصيدة ، حتى وقت إعداد هذا البحث . أما مكانياً فيشمل كل دراسة نقدية عربيّة تناولت هذه القصيدة تنظيراً وتطبيقاً .

الدراسات السابقة :

هذه دراسةٌ في نقد النقد ، لا تسير على هدي دراسات سابقة ، وإنْ تحركت في رحاب النقد العربي المعاصر ؛ بدراساته الخاصة ، وهي الدراسات التي تتوقّف بشكل مباشر عند قصيدة النثر في النقد العربي المعاصر ، أو دراساته العامة ، وهي دراسات تناولت قصيدة النثر في فصل من فصولها .

الدراسات الخاصة :

هي دراسات خاصة بقصيدة النثر ، وهي نوعان : دراسات نظرية ودراسات تطبيقية ، ومن الدراسات النظرية الخاصة : دراسة (قصيدة النثر) للناقد "أحمد بزون" ، الذي ركَّز على مرحلة الرواد وتصريحاتهم ، ودراسة (ضد الذاكرة – شعرية قصيدة النثر) للناقد "محمّد العباس" ، الذي ينطلق في دراسته من تحديد غائم لبعض المصطلحات ، وأهمها مصطلح قصيدة النثر ؛ بوصفها « ظاهرة فنية سوسيوثقافية »[1] في موضع ، و« النمط الأدبي الجديد »[2] في موضع آخر. على ما في كلمتي (فني ، نمط أدبي) من تعميم واضح ؛ إذ تبتعد قصيدة النثر مع هذين الوصفين عن التجنيس الدقيق ؛ لأن لفظة (فن) تشمل أنواع الفنون جميعاً ، ولأنّ كلمة (أدبي) تبعدها عن التحديد الدقيق لماهيتها ؛ بسبب ما تشتمل عليه من توصيف عام .

وتعد دراسة (إشكاليات قصيدة النثر) للناقد "عز الدين المناصرة" دراسة نظرية مبنية على أنّ قصيدة النثر خاطرة نثرية ، وجنس ثالث مستقل ، جمع بين الشعر والنثر ، تخفيفاً من حدّة ردود فعل الرافضين لها ، لكن الجزء الأكبر من هذه الدراسة أسئلة تدور حول هذه القصيدة ، يجيب عنها نقاد وأدباء ، لبيان آرائهم حول الإشكاليات التي ما زال الجدل دائراً حولها .

ومن الدراسات التطبيقية المتميزة دراسة (الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر / الكتابة بالجسد وصراع العلامات/ قراءة في الأنموذج العراقي) للناقد "محمد صابر عبيد" ، الذي اشتغل على لغة

1– العباس ، محمد : ضد الذاكرة – شعرية قصيدة النثر ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 2000 ، ص23 .

2– المرجع السابق ، ص24 .

قصيدة النثر ، وفضاء التعبير فيها [1]، واستراتجيتها مقارباً بين الجسد العراقي ، الذي تعرَّض للتعطيل والامتهان والتشويه ، والفضاء التشكيلي لقصيدة النثر ، مبيّناً أنّ رثاء الجسد يتجلى عبر التقطيع الشعري ، والإيقاع البطيء والمتراجع المنكسر[2] .

ومن الدراسات النقدية التي جمعت بين التنظير والتطبيق دراسة (قضايا الإبداع في قصيدة النثر) للناقد "يوسف جابر" ، الذي قدّم دراسة جادّة مكنته من الولوج إلى بنية القصائد النثرية التي توقف عندها .

الدراسات العامة :

من الدراسات العامة التي خصَّت قصيدة النثر بفصل من فصولها دراسة بعنوان (القصيدة الحديثة – هوية ومعنى) ، وهي مجموعة من المقالات بقلم عدد من الباحثين والنقاد ، بحثت في السمات الحداثية للقصيدة الحديثة ، ومن ضمنها قصيدة النثر ، وأقرَّت بأنَّ أهم سمة حداثية في قصيدة النثر هي التحوّل سواء أكان على مستوى الموضوع ، أم على مستوى البطل[3] .

وتعدّ دراسة (عبد الله الغذّامي والممارسة النقدية والثقافية) دراسة عامَّة تناول فيها عدد من النّقاد نماذج من قصيدة النثر بالتحليل، للرد على ممارسة "الغذّامي" النقدية في ضوء رؤية النقد الثقافي ؛ إذ تناول النقاد عدداً من قصائد "أدونيس" النثرية التي تناولها "الغذّامي"، وقدَّموا قراءة أخرى تختلف عن قراءته المترصّدة ؛ لمناقشة أفكاره ، وكشف عيوب منهجه النقدي الجديد[4] .

أما البحث فقد تمَّ تقسيمه إلى مدخل وستة فصول، يتضمن المدخل تحديد المفاهيم النظرية التي يدور البحث حولها، وهي مفهوم قصيدة النثر، ومفهوم الخطاب النقدي العربي المعاصر.

1- ينظر: عبيد ، محمد صابر : الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر /الكتابة بالجسد وصراع العلامات / قراءة في الأنموذج العراقي ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط1، 2010 ، ص36 .

2- ينظر: المرجع السابق ، ص175 .

3- ينظر: كليب ، سعد الدين : التحولات الجمالية في الحداثة الشعرية في سورية ، ضمن كتاب (القصيدة الحديثة – هوية ومعنى) ، إعداد: إبراهيم الزيدي ، تقديم: عاطف البطرس ، دار الينابيع ، دمشق ، ط1، 2008، ص39 .

4- ينظر: – السماهيجي ، حسين : (قراءة الأنوثة في الأيقونة الأدونيسية)، ضمن كتاب : عبد الله الغذّامي والممارسة النقدية والثقافية ، دار الفارس ، عمّان ، ط1، 2003، ص18 .

– المصطفى ، حسن : (الحداثة في الخطاب الأدونيسي/ مقاربة للحداثة بين الغذّامي وأدونيس) ، ضمن كتاب عبد الله الغذّامي والممارسة النقدية والثقافية ، ص175 .

يعدُّ الفصل الأول المعنون بـــ (قصيدة النثر:الأصول والإشكاليات) توثيقاً تاريخياً لأصول قصيدة النثر ، ومناقشةً لما أُثير حول جذورها العربية والغربية ، أو انقطاعها عن هذه الجذور ، بالإضافة إلى أهم الإشكاليات المتعلقة بتجنيسها ، ومصطلحها .

وتوقفت في الفصل الثاني عند قصيدة النثر من النقد الخارجي إلى النقد الداخلي ، فتناولت الدراسات التي اشتغلت على قصيدة النثر وفق رؤية المنهج النفسي ، والمنهج الوصفي ، وقد جمعت بين هذين المنهجين في فصل واحد ؛ لقلة هذه الدراسات من جهة ؛ إذ إننا لم نجد إلا ثلاث دراسات هي: دراسة (محمد الماغوط وطن في وطن) لـــ "لؤي آدم" ، ودراسة (قصيدة النثر التغاير والاختلاف) للناقدة "إيمان الناصر" ودراسة (النص في ضيافة الرؤيا) للناقد "رحمن غركان" ، ولأنّ المنهج الوصفي أساس البنيوية من جهة ثانية .

وخُصِّص الفصل الثالث الموسوم بـــ (قصيدة النثر والحدثة) لحداثة قصيدة النثر ، ولتحديد سماتها الحداثية ، كما حددها الخطاب النقدي العربي المعاصر .

أما الفصل الرابع فيتوقف عند قصيدة النثر في النقد البنيوي ، وقد قسّمناه إلى ثلاثة محاور أساسية هي :

1- الشكلانية الروسية .

2- البنيوية التكوينية .

3- قصيدة النثر والرؤيا .

ويعالج الفصل الخامس قصيدة النثر في النقد ما بعد البنيوي: السيميولوجيا ، والتفكيك ؛ إذ سعت هذه الدراسات إلى العناية بمسألة انفتاح قصيدة النثر على الأجناس الأدبية الأخرى أو على الفنون ، انفتاحاً يمكن رصده عبر التناص ، والتلقي ، كما أنها عنيت بدراسة الرؤيا في قصيدة النثر ؛ بوصفها قصيدةً رؤيوية بامتياز ، سواء أكانت رؤيا الموت أم رؤيا الحياة ، وهي رؤيا تحيل على جدلية الموت والحياة .

أما الفصل السادس فقد خُصِّص للحديث عن جماليات قصيدة النثر في النقد العربي المعاصر، فتوقفنا عند جماليات التشكيل اللغوي ، وجماليات التشكيل الإيقاعي ، وجماليات التشكيل الدلالي ، ويعد هذا الفصل بين هذه المستويات فصلاً إجرائياً ؛ لتسهيل الدراسة .

وفي الخاتمة تمّ عرض نتائج البحث ، يليها ثبت المصادر والمراجع المعتمدة .

مدخل: مفاهيم نظرية

سنخصّص المدخل لتحديد المفاهيم التي سيشتغل عليها البحث ، وهي: قصيدة النثر ، والخطاب ، والنقد ، والعربي ، والمعاصر .

ـ مفهوم قصيدة النثر (prose poem) :

يتكوَّن تركيب قصيدة النثر لغة من مفردتين هما : قصيدة ونثر ، وهما مفردتان تعود الأولى منهما إلى الجذر اللغوي (قصد) ، والقصد « استقامة الطريق ، وطريق قاصد : سهل مستقيم ، والقصد في الشيء: خلاف الإفراط ، وقد قيل : سمي الشعر قصيداً ؛ لأن قائله جعله من باله ، وروّى فيه خاطره ، واجتهد في تجويده »[1] .

أما المفردة الثانية منهما فنجدها في المعجم تحت الجذر اللغوي (نثر): « النثر : نثرك الشيء بيدك ، ترمي به متفرقاً »[2]، فالدلالة اللغوية لتركيب المفردتين تشير إلى الجمع بين متناقضين هما الشعر والنثر .

والنثر خلاف النظم ؛ لأنّه يعني بناء الكلام على أساس تتابع الأفكار تتابعاً منطقياً ، لإيصال معنى محدد ، من غير اهتمام بإيقاع أو وزن[3] .

أما قصيدة النثر فما يثير التساؤل حولها هو « عدم الاتفاق على صيغة مفهوم لمصطلح قصيدة النثر ؛ لأن الاتفاق يعني القبض على شكل مكتمل ، بينما قُدمت قصيدة النثر على أنها حالة من التشكل الدائم والانبثاق المستمر » [4]؛ لذلك بدت المفاهيم التي قدمها الخطاب النقدي العربي المعاصر مرتبكة وغير دقيقة ؛ لأنّها – في رؤية كثير من الباحثين – مرحلة انتقالية تؤدي إلى أشكال أخرى، ولأنّ تعددَ المكتوب فيها أسهم في أنّ كل شاعر أثبت أن نموذجه هو الحامل الحقيقي للاسم[5]. ومن بين المفاهيم الأكثر تحديداً لقصيدة النثر مفهوم يعدّها قصيدة تتميز بإحدى خصائص الشعر الغنائي أو بخصائصه كلها ، «غير أنها تعرض على الصفحة على هيئة النثر ، وإن كانت

1– ابن منظور: لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، ط6 ، 1997 ، مادة (قصد) .

2– المرجع السابق ، مادة (نثر) .

3– ينظر : أدونيس : زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1978 ، ص156 .

4– الناصر ، إيمان : قصيدة النثر العربية – التغاير والاختلاف ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت، ط 1 ، 2007 ، ص53 .

5– ينظر: عبد المولى ، محمد علاء : وهم الحداثة – مفهومات قصيدة النثر أنموذجاً ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 2006 ، ص76 .

لا تعدّ كذلك ، مركّزة وقصيرة ، ولا تلتزم نظام الأبيات ، ولكنها ذات إيقاع أعلى ومؤثرات صوتية أوضح ، فضلاً عن أنها أغنى بالصورة ، وكثافة العبارة » [1] ، وإن كانت هناك قصائد كثيرة خرجت على هذا التحديد ، واعتمدت الإسهاب ، واللغة اليومية ، ففقدت إيجازها وكثافتها .

ويشير معجم المصطلحات إلى التطور الدلالي في مفهوم القصيدة ؛ « إذ تعدَّل مفهوم القصيدة في الاعتبار الشعري المعاصر، وتحرَّر من الشرائط التي فرضت عليه آنفاً ، وأصبحت القصيدة تشمل كل مجموعة من الأبيات تؤلف وحدة متكاملة ، لا فرق بين التي تتقيد بتفعيلات البحر الواحد، والقافية المشتركة ، والقصائد المرتكزة على التفعيلة وحدها، أو القافية المتحررة من القيود ، القصيدة بشكلها هذا لم تعجز في يوم من الأيام عن استيعاب تجربة ، أو تجسيد فكرة ، أو استجابة لنداء هتفت به الحياة »[2] ؛ وبذلك يُدْرِج هذا التحديد في إطار القصيدة كل قصيدة تنتمي إلى الشعر الحر ، أو شعر التفعيلة ، أو قصيدة النثر ؛ موضوع بحثنا .

مفهوم الخطاب (Discours) :

سنبدأ في تحديد مفهوم الخطاب – لغة – من الخطاب الذي يعني المخاطبة ، وهي : « مراجعة الكلام ؛ أي يجاب على الكلام بكلام ، واسم الكلام الخطبة ؛ أي الكلام الذي يتكلم به الخطيب ، والخطبة تشبه الرسالة التي لها أول وآخر» [3] . فالخطاب لغة: هو الرسالة ، والرسالة تقتضي وجود طرفين هما : الكاتب والقارئ ؛ أي أنّ هناك جانبين للخطاب : الخطاب بوصفه مقول الكاتب ؛ أي أنّه « بناء من الأفكار » [4] ، والخطاب بوصفه مقروء القارئ ؛ أي أنّه «البناء نفسه وقد أصبح موضوعاً لعملية إعادة البناء ؛ أي نصاً للقراءة »[5] .

فالخطاب « يشير إلى الطابع التخاطبي للكلام؛ الكلام الذي لا يولد إلا بين الناس في تخاطبهم ، وفي توجههم لبعضهم بعضاً ، والخطاب قد يكون شفاهياً ، وقد يكون كتابياً »[6] . والخطاب المعني

1– يحياوي ، رشيد : قصيدة النثر ومغالطات التعريف ، مجلة (علامات)، تصدر عن النادي الأدبي الثقافي ، جدّة ، أيار 1999، المجلد الثامن ، العدد 32 ، ص56 .

2– عبد النور ، جبور : المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط1 ، 1979 ، ص213 .

3– ابن منظور : لسان العرب ، مادة (خطب) .

4– الجابري ، محمد عابد : الخطاب العربي المعاصر ، دار الطليعة ، بيروت ، ط3 ، 1988 ، ص8 .

5– المرجع السابق ، ص9 .

6– العيد ، يمنى : في القول الشعري – الشعرية والمرجعية ، الحداثة والقناع ، بيروت : دار الفارابي ، ط 1، 2008 ، ص20 .

بالدراسة هو الخطاب النقدي العربي المعاصر ؛ لذلك سنتوقف عند (النقد) اصطلاحاً فهو « حركة فكر، نشاط يتمنهج متوسلاً المفاهيم ــ وفق رؤية منهجية ، ومفاهيم خاصة بالحقل المعرفي ــ يهدف إلى إنتاج معرفة بالنص ، لا بصاحبه »[1] ؛ أي أنّ النقد نص يقوم على تقويم نص آخر له .

أما العربي– لغةً – فيعود إلى الجذر اللغوي« عرب ؛ أي تكلم باللغة العربية ، ونقول رجل عربي اللسان إذا كان فصيحاً، ويقال للعربي أَعْرِبْ: أي أَفْصِحْ لي؛ أي أَبِنْ لي كلامك ، وأَعْرَبَ بحجته ؛ أي أفصح بها » [2] ؛ لذلك نحدّد الخطاب النقدي العربي بأنّه الخطاب النقدي المكتوب باللغة العربية . ودلالة المعاصر– لغةً – من « عصر ، والعصر : الدهر ، والعصر : اليوم »[3] ؛ أي ما كان مواكباً لليوم ، أو الوقت في أي زمان كان ، شريطة أن يبتعد عن النظرة السطحية لمعنى العصرية ، وألا يغالي في الدعوة إلى الانفصال عن التراث، فليس «المهم بالنسبة إلى التجديد ملاحظة شواهد العصر ، ولكن المهم فهم روح العصر » [4]، فأساس العصرية تمثل روح العصر والارتباط به ، واستكناه خلاياه ، والمعاصر بالنسبة إلينا – اصطلاحاً – هو الفترة الزمنية التي « تنتمي إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية» [5]. فالخطاب النقدي العربي المعاصر هو خطاب يدل على نص نقديّ موضوعه الأساس نصّ إبداعي ، وهو كل « خطاب صدر عن مفكرين عرب ، بلغة عربية ، وفكروا فيه في أفق عربي »[6] .

يُخْرِجُ هذا التحديد من البحث ما كتبه المستشرقون حول القضايا العربية المعاصرة ؛ لأن « خطابهم ليس صادراً عن العقل العربي » [7] ، بالإضافة إلى أنّه يُخْرِجْ كلّ ما كتبه النقاد العرب بلغة أجنبية ؛ لأن خطابهم يخضع لأدوات فكرية ، ومفهومية ، وتعبيرية تنتمي إلى فضاء آخر مغاير للفضاء العربيّ – لغة – على الأقل .

1– العيد ، يمنى : في القول الشعري – الشعرية والمرجعية ، الحداثة والقناع ، ص106 .

2– ابن منظور : لسان العرب ، مادة (عرب) .

3– المرجع السابق ، مادة (عصر) .

4– إسماعيل ، عز الدين : الشعر العربي المعاصر ــ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة ، بيروت ، ط5 ، 1988 ، ص13 .

5– الجابري ، محمد عابد : الخطاب العربي المعاصر ، ص13 .

6– المرجع السابق ، ص13 .

7– المرجع السابق ، ص6 .

الفصل الأول

قصيدة النثر : الأصول والإشكاليات

- **الأصول**

أولاً: الأصول العربية .

ثانياً: الأصول الغربية .

ثالثاً: التوفيقية .

رابعاً: الانقطاع .

- نشأة قصيدة النثر

- العوامل التي مهدت لقبول قصيدة النثر في الخطاب النقدي العربي المعاصر .

- ***إشكاليات قصيدة النثر في الخطاب النقدي العربي المعاصر .***

أولاً: إشكالية التجنيس .

ثانياً: إشكالية المصطلح .

ثالثاً: إشكالية الإيقاع .

- النبر الشعري .

قصيدة النثر: الأصول والإشكاليات

- الأصول

مع أنّ تبلور مفهوم قصيدة النثر العربية يعود إلى منتصف القرن العشرين، إلا أنّها ما زالت تتعرض لمحاولات الإقصاء خارج الشعر، والتشكيك في شعريتها وأصولها،التي تباينت مواقف النقاد حولها، والتي يمكننا أن نجملها في: الأصول العربية، والأصول الغربية، والموقف التوفيقي، والانقطاع .

أولاً : الأصول العربية :

انطلقت الدراسات النقدية العربية التي نادت بوجود أصول عربية تراثية لقصيدة النثر من قاعدة مفادها أن قصيدة النثر مجدِّدة لا مُدمِّرة للتراث ، وأنّ لها ما يشابهها في تراثنا العربي القديم، وما وجودها الحاضر إلا خطوة من خطوات التطور الحتمي المواكب لتطور الحياة في المجتمعات الإنسانية ، فهي خطوة من خطوات السير نحو الكمال في النموذج الشعري في بعض الدراسات ، وفي النموذج النثري في بعضها الآخر . أما الأصول التراثية المتفق عليها في الخطاب النقدي العربي المعاصر فهي :

1- التراث الديني المتمثّل بـــ : القرآن الكريم ، والتوراة ، والإنجيل ، وأسجاع الكهان وخطبهم ، وخطب الإمام "علي" ومواعظه[1].

2 – محاولات الفلاسفة والعلماء المسلمين، ومنهم: "الفارابي" و"ابن سينا" و"ابن رشد" الذين ربطوا الشعر بمفهوم التخييل والمحاكاة ، دون أن يعوّلوا على العروض ، بل إنهم عدّوا النص النثري الذي يتأسس على المفهومين السابقين قولاً شعرياً ، وفرقوا بينه وبين البيت الشعري[2] ، متجاوزين بذلك تعريفَ "قدامة بن جعفر" للشعر بأنه « قول موزون مقفّى يدلّ على معنى »[3]. بناء على

1- ينظر: المناصرة ، عز الدين : إشكاليات قصيدة النثر / نص مفتوح عابر للأنواع ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 2000 ، ص261 .

2- ينظر: موافي ، عبد العزيز : قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، طبعة 2006 ، ص14 .

3- ابن جعفر ، قُدامة : نقد الشعر ، تحقيق: كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، مطابع الدَّجوة ، القاهرة ، ط 3 ، ص17 .

هذه المحاولات جاءت قصيدة النثر تطويراً للقول الشعري؛ بوصفه كلاماً « يعتمد على التخييل »[1]، ويفرّق بين الشعر والنثر ، وهذا ما عبّر عنه "القرطاجني" بقوله :« فما كان من الأقاويل القياسية مبنياً على تخييل ، وموجودة فيه المحاكاة فهو يعدّ قولاً شعرياً »[2]. فشرط القول الشعريّ أن يكون مبنياً على التخييل والمحاكاة ؛ لأن « شرط الالتذاذ بالمحاكاة والتخييل أن يكون قد سبق للنفس إحساس الشيء المتخيل ، وتقدم عهد لها به »[3]، على خلاف ما أقرّه "أرسطو" الذي كان يطمح إلى محاكاة المثال؛ لأن المحاكاة في جوهرها « مدائح الأشياء التي هي في غاية الفضيلة »[4] ، فالجامع الرئيس بين قصيدة النثر وهذا التنظير هو إهمال مبدأ العروض .

3- كتابات الصوفيين : تجلّى اللقاء بين كتابات الصوفيين وقصيدة النثر في أمرين : أولهما: دواعي النشأة ، وثانيهما : الأسلوب ، فالمتصوفة « عبَّروا بفكرهم وسلوكهم عن سخطهم على مجتمعاتهم ، ومعارضتهم للسلطات الدينية والسياسية التي كانت تقوم على توجيه هذه المجتمعات ، والتحكم بمقدراتها ، وفرض القيم التي تضمن استمرار سيطرتها في الوقت الذي لم يكن يُسمح لهم بالتدخل لتغيير المفاهيم السائدة ، بل مورست عليهم ضغوط جعلتهم ينكفئون على أنفسهم ويعبّرون عن معاناتهم بما ينسجم وشعورهم تجاه الواقع »[5]. فالرغبة في الانعتاق ، والبحث عن الحرية عاملان مشتركان في نشأة الصوفية وقصيدة النثر ، أما من ناحية الأسلوب فيلتقيان معاً في سمات تجمع بينهما ، منها: التكثيف ، والاتكاء على الرموز الموحية ، والصور والمعاني العميقة الغور[6]، والإعلاء من شأن النثر بعد أن كان الشعر مدار العبقرية والإبداع ، فقد نحت كتابات الصوفيين إلى إبعاد النثر عن المعنى المباشر؛ ليأخذ منحى جديداً امتلك خصائص الشعر؛ وبذلك وصل الصوفيون إلى نقطة يلتقي عندها الشعر والنثر لقاءً استمر حتى عصرنا الحالي : خروج على الشعر التقليدي

1- مطلوب ، أحمد : معجم مصطلحات النقد العربي القديم ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، ط 1 ، 2001 ، ص226 .

2- القرطاجني ، حازم : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، ط 1 ، 1996 ، ص67 .

3- المرجع السابق ، ص118 .

4- أرسطو : كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، نقل: أبي بشر متى بن يونس ، ترجمة وتحقيق : شكري عيّاد ، القاهرة ، يونيو 1965 ، ص93 .

5- جابر ، يوسف : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، دار الحصاد ، دمشق، ط1، 1991، ص16-17 .

6- ينظر: المرجع السابق ، ص17 .

واتجاهه نحو النثر ، وخروج على النثر واتجاهه نحو الشعر ، فعند نقطة الالتقاء بين الاتجاهين المتضادين تكون قصيدة النثر [1] . والأساس في كل من الكتابة الصوفية وقصيدة النثر الرفض ، والتجاوز ، والخلق ؛ إذ يتابع الناقد "يوسف جابر" في دراسته (قضايا الإبداع في قصيدة النثر) مواضع اللقاء بين أشعار بعض المتصوفة ، وبعض شعراء قصيدة النثر متابعة تطبيقية ، تظهر مدى تأثر هؤلاء الشعراء بالصوفيين ، من مثل تأثر الشاعر "أورخان ميسَّر" بالمتصوف الإيراني "روزبهان الشيرازي" ؛ إذ يقول :

أنسج من خلاياي كفناً لا لأُدفن فيه

إنما كفناً لكي أحيا زغرداته

غير أني عندما أعود إلى ذاتي

وأراها كأنها ليست كفناً

وكأن كفني ليس زغردة ،

هنا أغوص لأجد ما فُقد[2] .

ويقول "الشيرازي" :

لقد طفت أرجاء العالم بحثاً عن كأس جمشيد

ولم أعرف طعم الراحة يوماً ، ولم يغمض لي جفن في ليل

ولكن حينما وصف لي (المعلم) كأس جمشيد

تلك التي تختصر الكون . . وما هي إلا في (داخلي)

اشتاق قلبي إليها خلال أعوام طويلة

1- ينظر: جيدة ، عبد الحميد : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، ط 1 ، 1980 ، ص 318 .

2- ميسر ، أورخان : سريال وقصائد أخرى ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1979 ، ص 86 .

إن قلبي كان يحمل في داخله ، ما كان يبحث عنه في خارجه[1] .

فـــ "ميسر" و"الشيرازي" يلتقيان في فكرة صوفية مفادها أنّ الحقيقةَ التي يفنى الإنسان في البحثِ عنها واكتشافها ، والوصول إليها ، متضمنةٌ فيه ، وكامنة فيه كمون النبتة في البذرة ، وما عليه إلا أن يستبطن ذاته ليكتشفها ، فالطريق إلى الكأس هو الطريق إلى الذات ، وهو الطريق إلى المعرفة[2] ، ويمكننا أن نلمح سمات أخرى يشترك فيها النصان منها :

أ- تداخل الأزمنة : (أنسج ، أُدفَن ، أحيا ، أعود ، أراها ، ليست ، أغوص، لأجد ، فُقِد)، (طفتُ ، أعرف ، يغمض، وصف ، تختصر ، اشتاق ، يحمل ، يبحث) ، الذي يوحي برغبة الشاعر والصوفي في تجاوز حاضر معيش إلى مستقبل مأمول ، ما هو إلا الماضي ؛ لأن المتصوف في حنين دائم إلى الأصل الأول، وربما أشار نسج الكفن من الخلايا إلى نوع من الاحتماء داخل الرحم، والعودة إلى الرحم الأولى ، حيث لا انفصال بين الخالق والذات .

ب- وجود الرحلة بوصفها « طقساً من طقوس التطهير ، ذلك أن الوصول إلى المطهر يفترض كما هو معروف مكابدة الألم ، وتجشم العناء ، والخوض في وحل الوجود وظلماته ، وبحسب هذا التصور تكون الطريق بمنعطفاتها ، وتعرجاتها ، تجسيداً لطقس العبور من العدم إلى الوجود ، ومن الزمان إلى الأبدية »[3]. فرحلة "ميسر" رحلة تتم داخل الكفن الذي يحيل على الظلمة ، مما يشي بحال من التخبط والقلق تعتري المتصوف ، بالإضافة إلى الدلالة على الخروج من حياة الجماعة إلى حياة التفرد والانعزال ، فالصوفي يسعى إلى الموت ؛ بمعنى إقصاء الجسد وسلطته (الكفن) ، لكنه موت يحيل على الحياة ؛ لأن رحلته موسومة بالغوص ، والغوص حركة زوالية باتجاه الأعماق ، وتدل على الكشف والاكتشاف ، والعثور على (ما فُقِد) ، مما يشير إلى أن الإنسان كان صاحب معرفة في الماضي؛ لأنه كان متحداً مع الإله ، ثم انفصلا ، والآن يعودان إلى الاتصال بعد نهاية الرحلة . ورحلة "الشيرازي" أيضاً تحمل دلالة المعاناة والشقاء والأرق ، وتتم في الظلمة

1- الشيرازي ، حافظ : أغاني شيراز ، ترجمة: د. إبراهيم أمين الشواربي ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، 1994 ، ج1 ، ص74 .

2- ينظر : جابر ، يوسف : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص 27-28 .

3- سليطين ، وفيق : الزمن الأبدي ، دار نون ، اللاذقية ، ط1 ، 1997 ، ص56 .

أيضاً (لم يغمض لي جفن في ليل) ، وتُنْهِكُ الجسد مقابل إعمال القلب وحده (اشتاق قلبي) ، مما يشير إلى التحول نحو الداخل حيث المعرفة والحقيقة المنشودة ، وربما تعمّد الشاعر اختيار مفردة (اشتاق) ؛ لمعرفته بالفرق بين الشوق والاشتياق في عُرف الصوفيين ، فالشوق هيجان القلب عند ذكر المحبوب ، والفرق بين الشوق والاشتياق أنّ الشوق يسكن باللقاء ، والاشتياق لا يزول باللقاء ، بل يزيد ويتضاعف[1].

فالعلاقة بين الصوفي وشاعر قصيدة النثر ناتجة عن « تقارب وجهات نظرهما فيما يتعلق بالرؤيا إلى العالم من جهة ، وما يتفرع من هذه الرؤيا من علاقة تواشج وانفصال بين مكنونات العالم ، حتى لكأن هذه العلاقة تخضع لوحدة جدلية قائمة على التوغل بين عناصر الكون، وتهدف ليس إلى الكشف عما يحكم هذه العناصر، وإنما إلى جعل العناصر كلاً واحداً متماسكاً ومتكاملاً»[2].

لكننا نجد أنّ هذا الكلام ينطبق على مراحل معينة في حياة قصيدة النثر ؛ لأن معظم قصائد النثر المتأخرة تجسِّد الشفوية ، وتتنازل عن الرؤيا الشعرية الكونية الكشفية .

4- الموشحات الأندلسية : مثَّلت الموشحات الأندلسية الشكل الأسبق للخروج على الأوزان العربية، وارتبطت بالموسيقا؛لأنها كُتبت« لملء أنغام بعض الأغاني الأيبيرية الشائعة في الأندلس يومئذ»[3].

5- الشعر المرسل: الذي يعرّف بوصفه شعراً غير مقفّى؛ لأنه «متحرر من القافية»[4]، ومكوّن من أبيات موزونة ، وغير مقفاة ، واسمه في الإنكليزية "Blank,Verse" وله في العربية ثلاثة أنواع:

أ- القصيدة ذات النمط التقليدي ، من غير قافية موحدة أحياناً ، ومثالها ما كتبه "الزهَّاوي" و"إسعاف النشاشيبي" .

ب- القصيدة ذات النمط التقليدي لكن بقوافٍ مزدوجة ، ومثالها ما كتبه "توفيق البكري" .

ج- نوع يقترب من الشعر الأوروبي المرسل ، ومثاله ما كتبه "علي أحمد باكثير" ، وسمَّاه " لويس شيخو" ، و"نجيب الحداد" الشعر الأبيض[5].

1- ينظر: الحفني ، عبد المنعم : معجم المصطلحات الصوفية ، دار المسيرة ، بيروت ، ط2 ، 1987، ص142.

2- جابر ، يوسف : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص29-30 .

3- الجيوسي ، سلمى الخضراء : الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط1 ، 2001 ، ص657 .

4- يعقوب ، راميل . بركة ، بسام . شيخاني ، مي : قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط1 ، 1987 ، ص238 .

5- ينظر : المناصرة ، عز الدين : إشكاليات قصيدة النثر ، ص23-24 .

6- مؤلفات الأدباء المتأخرين : أمثال "جبران خليل جبران" و" أمين الريحاني" ، و"مي زيادة " ، و" المنفلوطي"[1] . فهؤلاء كتبوا نصوصاً تقوم على الصورة الشعرية المكثفة ، واللغة الشعرية ، لكنها تلغي الوزن والقافية تماماً ، مما يجعلها شبيهة بقصيدة النثر ، لكنها لم تُسمَّ شعراً ، بل سميت نثراً شعرياً عُدَّ من الناحية الشكلية الدرجة الأخيرة في السلّم الذي أوصل الشعراء إلى قصيدة النثر[2] ؛ لأنه يتحرر من الأوزان والقوافي والشكل ، ويهتم بالتفاصيل ، ويختلف عنها في أنه استرسال واستسلام للشعور ، من غير قاعدة معينة ، أو منهج شكلي بنائي ؛ لذلك هو روائي أو وصفي ، يتجه غالباً إلى التأويل الأخلاقي ، أو المناجاة الغنائية ، أو السرد الانفعالي ، فيمتلئ بالاستطراد[3]، في حين أنَّ قصيدة النثر مركّزة ، مختصرة، وهما الشرطان اللذان حددتهما "سوزان برنار" في تنظيرها لقصيدة النثر بقولها : « فنحن لا نستطيع أن نلتقط من قصائد النثر كلمة واحدة بلا فائدة ، ولا أيضاً كلمة تعليق ، أو توضيح ، ما من شائبة ولا ابتذال »[4] .

يُلاحظ على البحث في الأصول التراثية لقصيدة النثر في الخطاب النقدي العربي المعاصر ما يأتي :

1- متابعة وجوه التلاقي بين هذه الأصول وقصيدة النثر نظرياً لا تطبيقياً ، إلا في دراسة الناقد "يوسف جابر" الذي قام بمتابعة وجوه الشبه بين كتابات الصوفيين ومَنْ تأثر بهم من شعراء قصيدة النثر .

2 - الجامع الأساس في الأصول التراثية التخفف من الوزن ، والاعتماد على الصور ، والإيجاز .

3 - تباين موقف النقاد من هذه الأصول التراثية ، فمنهم من عدَّها جذوراً أثمرت لاحقاً قصيدة النثر ، فنفى أصولها الغربية ، ومنهم من أكد أنَّ العلاقة بين هذه الأصول وقصيدة النثر علاقة تأثر وتأثير وإفادة ؛ لأنّ هذه القصيدة « لم تكن بعيدة عن التواصل مع التراث العربي والإسلامي ، بل أفادت منه بمقدار »[5] ؛ أي أنَّ العلاقة بين قصيدة النثر والتراث العربي علاقة تواصل واستمرار ،

1- ينظر : المناصرة ، عز الدين : إشكاليات قصيدة النثر ، ص261 .

2- ينظر: بزون ، أحمد : قصيدة النثر العربية ، دار الفكر الجديد ، بيروت ، ط1 ، 1996 ، ص85 .

3- ينظر: أدونيس : في قصيدة النثر ، مجلة (شعر) ، دار مجلة شعر ، بيروت ، 1961 ، العدد 14، ص77 .

4- برنار ، سوزان : قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ، ترجمة : راوية صادق ، دار شرقيات ، القاهرة ، ط1 ، 1998 ، ج 1، ص236 .

5- جابر ، يوسف : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص16.

وتأثر لا محاكاة وتقليد .

4 – مغالاة بعض الدراسات النقدية في إثبات مرجعية ماضوية لقصيدة النثر ، وتأكيد خروجها من أحضان التراث العربي .

5 – عُدّت قصيدة النثر في بعض الدراسات النقدية سقف الإبداع الشعري الذي تطور من الجاهلية إلى العصر الحديث ، فهي « ليست جديدة تماماً في أدبنا العربي ، ولها جذور وأصول تاريخية في نصوص النثر الإنشائي الفني عند العرب منذ الجاهلية إلى طلائع العصر الحديث »[1] ؛ أي أنَّ الشعراء يتدرجون في إبداعهم ونماذجهم حتى ينتهوا عند قصيدة النثر ؛ إذ يبدؤون بالقصيدة التقليدية وينتهون بقصيدة النثر ، كما يُلاحظ عند معظم شعراء الغرب ، الذين « كانت قصيدة النثر حداً نهائياً لتجاربهم الشعرية »[2] ، وإن كان هذا الكلام لا ينطبق على تجارب شعرائنا العرب وعلى رأسهم صاحب المقولة ذاته " أدونيس" ، الذي لم تكن قصيدة النثر وقفته الأخيرة ، كما لم تكن وقفة "محمد الماغوط" الذي عُدَّ من أهم رواد قصيدة النثر ، وأبدع (سيّاف الزهور) المؤلَّف من نصوص يصعب تجنيسها ، فنحيلها على تجنيس صاحبها لها بأنّها (نصوص أدبية) .

6– الأصول التراثية السابقة مثّلت بذوراً وجدت ، لكنها لم تثمر قصيدة النثر ، وانحصر تأثيرها في تحقيق نوع من التقارب بين الشعر والنثر ، وتضييق الهوة بينهما .

ثانياً : الأصول الغربية :

اتجهت بعض الدراسات النقدية العربية المعاصرة إلى عدّ قصيدة النثر ذات مرجعية غربية خالصة ، مستثنين المحاولات الأولى التي صُنِّفت في خانة (الشعر المنثور) ، من مثل محاولات "جبران خليل جبران"، و"أمين الريحاني"، و" أورخان ميسر" و"خير الدين الأسدي" ؛ لأنها ظهرت «نتيجة المثاقفة ، والتأثر بالغرب تأثراً مباشراً ، ولا علاقة لها بالتراث من قريب أو بعيد»[3].

فقصيدة النثر غربية المرجعية ، وما المحاولات التي سعت إلى الكشف عن مرجعية تراثية ــ في بعض الدراسات ــ إلا غطاء لتسهيل قبولها في وسط رَفَضَها كلية ، من هنا كانت محاولة "أدونيس" في التنقيب عن مرجعية تراثية لقصيدة النثر بمنزلة غطاء لها ، وتحديداً عبر ربطها

1– أدونيس : في قصيدة النثر ، مجلة (شعر) ، دار مجلة شعر ، بيروت ، 1961 ، العدد 14، ص77 .

2– المرجع السابق ، ص79 .

3– اليافي ، نعيم : أوهاج الحداثة ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 1993 ، ص29.

بالتراث العربي القديم[1]، وربما تثبت هذه المرجعية ما قدّمته "سوزان برنار" في دراستها الموسومة بـــ (قصيدة النثر من "بودلير" حتى الوقت الراهن) ؛ إذ تتابع فيها التطور التاريخي لقصيدة النثر، وتؤكد ولادتها الفرنسية ، وتوجز مراحلها في ما يأتي :

1- القصيدة البارناسية التي ظهرت عام /1866/على يد "برتران" رداً على « طغيان الشعر الكلاسيكي المنظوم ، والأشكال المحددة للبحث في أشكال أكثر مرونة ، وأكثر تنوعاً »[2]، والتي اتسمت بأنها عبارة عن مقطوعات قصيرة ، مبنية ، موزونة جيداً ، واضحة الحدود ، تصويرية ، متميزة بخصائص شكلية وتشكيلية ، لكن هذه المرحلة لم تحقق للقصيدة التحرر الكلي من الشكل والوزن؛ لذلك انحسر وجودها ، وحلت محلها مرحلة جديدة للقصيدة .

2- القصيدة الرمزية : وهي قصيدة ولدت ما بين عامي /1880 – 1885/ ؛ نتيجة عجز القصيدة البارناسية عن استيعاب هموم الجيل الجديد ، الذي كبر في مرارة الهزيمة ، وصخب الثورة ، بعد أن انهارت حوله القيم ، فلم يعد يؤمن بالجمهورية ، ولا بالفعل ، ولا بالأساتذة ، وعبَّرت عن انطواء الفرد على عالمه الداخلي ، وعنيت بالشكل ، وتطوره ، فجعلت الشعر المنظوم أكثر مرونة، وألغت القيود غير المسوغة ، ومثالها قصائد "بودلير" [3]. لكن الرمزية لم تدم طويلاً على عرش الأدب ؛ بسبب طريقتها في إدارة الظهر للحياة ، فقد أراد الأدباء والشعراء التعبير بشكل مباشر عن الحياة نفسها وتحقيق الاتصال مع الواقع المباشر ، وهذا ما أدى إلى ظهور حركات ضد الرمزية تنادي بالعودة إلى الطبيعة ، وإعادة الاتصال بين الأدب والواقع ، الأمر الذي دفع قصيدة النثر البارناسية والرمزية إلى الموت بين عامي /1900- 1905 / ، والذوبان في النثر الشعري .

3- الآية : ظهرت الآية تعبيراً عن التوجه الجديد إلى النثر عام 1914 ، وهي « شكل وسط بين قصيدة النثر والنثر الشعري ، استمد من التوراة على شكل بيت شعر بالمعنى الواسع للكلمة ؛ أي عندما يعرف بيت الشعر بأنه فكرة يعزلها فراغ ، والآية توجهها نزعة مناقضة لنزعة الشعر

1- ينظر: أبو شهاب ، رامي : قصيدة النثر – المرجعية والإشكالية ، مجلة (عبقر) ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، 1430هـ ، عدد محرم ، ص259 .

2- برنار ، سوزان : قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ، ترجمة : راوية صادق ، دار شرقيات ، القاهرة ، ط1 ، 2000 ، ج 2، ص150.

3- المرجع السابق ، ص150 .

الكلاسيكي ، أكثر سلاسة وقرباً من الإيقاعات الحرة للنثر ، لتبدو الآية غالباً لا كبيت * موسع ومتمدد يغطي عدة سطور ، بل بالأحرى كنثر ** ينحصر ويتكثف كلما جعلها التوتر الغنائي أكثر حساسية للشعر »[1] .

4- قصيدة النثر والتكعيبية : عادت قصيدة النثر إلى التجديد بتأثير التكعيبية وأفكارها عام 1923 ، فقد دعت التكعيبية إلى الاحتجاج على عالم الانعكاسات ، والمظاهر المتغيرة والرموز ، الذي سحر أسلافهم ، ودعت إلى إبداعات جديدة مستقلة تماماً عن الواقع الخارجي ، فلم تعد اللوحات – الأشياء – والقصائد – الأشياء – تنحو إلى تمثيل الواقع ، بل إلى أن تصبح إبداعات فنية موجودة في ذاتها ، لا توحي بأي شيء آخر سوى مبدعيها أنفسهم ، فالتكعيبية فن يميل إلى التسامي حتى مستوى الإبداع ، والفنان يفكّك عناصر الواقع ، ثم يعيد تجميعها في محاولة لإحلال حقيقة الروح محلّ حقيقة المعاني[2] .

5- قصيدة النثر : ظهرت قصيدة النثر بشكلها المعروف عام 1857 على يد "بودلير" في قصائده « (قصائد ليلية) التي نشرت في مجلة (الحاضر) الباريسية ، ثم نشرت في ديوان (أزهار الشر) الذي صدر في العام نفسه تحت عنوان (كآبة باريس) »[3].

يؤكد هذا الرصد التاريخي المرجعية الغربية لقصيدة النثر، والتي لا تقلل من شأن القصيدة العربية ؛ لأن مسألة الأخذ من الآخر، والتأثر والتأثير موجودة منذ القدم ، فالعرب لم يجدوا في أوج نهضتهم حرجاً في الأخذ عن اليونان ، كما أنّ تأثر شاعر بآخر لا يعني تطابق نتاجهما .

ثالثاً: التوفيقية :

ينادي أصحاب هذا الموقف بإحالة قصيدة النثر على مرجعيتين : أولاهما عربية كما ذكرنا ، وثانيتهما غربية تمثَّلت بعدد من الآثار الأدبية ، أهمها : إلياذة "هوميروس" ، وإنيادة "فرجيل" ، وملحمة "جلجامش" ، و"بودلير" ، و"رامبو" ، و"لوتر يامون" ، و"مالارميه"[4] .

---

* ، ** هكذا وردتا في المقبوس .

1- برنار ، سوزان : قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ، ج2 ، ص363 .

2- ينظر: المرجع السابق ، ص390 .

3- موافي ، عبد العزيز : قصيد النثر من التأسيس على المرجعية ، ص 107 .

4- ينظر: المناصرة ، عز الدين : قصيدة النثر جنس كتابي خنثى ، المركز الثقافي الفلسطيني ، رام الله ، ط 1 ، 1988 ، ص7 .

رابعاً : الانقطاع :

هناك دراسات نقدية رفضت المقولات التي نادت بتطور قصيدة النثر عن أصول تراثية سابقة ، عربية أو غربية ، ونادت بانقطاعها عن سواها ، وعدت شهادات النقاد الذين أتبعوها بمرجعية عربية شهادات تصفحية ، ومهادنة للذاكرة الشعرية العربية في أغلب الأحيان ، بل وتعكس حقيقة الارتباك ، والإحساس بالعجز أمام تعقيدات الظاهرة ؛ لأنها تحيل على مرجعيات تراثية عربية ضاربة في القدم ؛ يأساً من المعطى أو الراهن [1] . بل وأكثر من ذلك ، فقد نفت معظم هذه الدراسات بنوّة هذا الجنس ، وفكرة تطور الأجناس ، « فالأشكال الأدبية أشكال محدثة ؛ أي أنّها ليست تطويراً لأشكال برعمية ، وجدت في موروثنا الأدبي ؛ فلا القصة تستكمل الحكاية ، ولا الرواية هي الشكل الجديد الذي تأخذه المقامة ، ولا الشعر الحديث استكمال لتجربة الشعر المحدث في العصر العباسي ، بل إنَّ هذا المحدث العباسي أُعِيْد اكتشافه من جديد على أساس الشعر الحديث الراهن »[2].

فكل شكل أدبي جديد كيان مستقل ، لم يتطور من غيره ؛ وبذلك يقع النفي على أن تكون قصيدة النثر جنساً متطوراً من بقية الأشكال التراثية ، وهو الموقف الذي تبنّاه "أحمد عبد المعطي حجازي" ، الذي يشبّه قصيدة النثر بالأميبا ؛ الكائن وحيد الخلية الذي انقسم ، وتطور عبر ملايين السنين حتى كوَّن الإنسان – كما يرى العلماء – ويرى "حجازي" أن كتابة قصيدة النثر تعني عودة الإنسان إلى أصله الأول (مرحلة الأميبا)[3] .

أما عن سبب انقطاعها عن التراثين العربي والغربي فيرجعه بعض النقاد إلى عدم استنادها إلى العروض العربية ، أو استخدامها أساليب البلاغة المعروفة ، وهي « ليست امتداداً لتجربة شعرية سابقة ، فالنُّثَيْرة التي نقرؤها اليوم لا تستند إلى العروض العربي ، ولا تستخدم البلاغة العربية المعهودة ، ومن ثم فهي ليست امتداداً لأي شكل شعري سابق »[4] .

1- ينظر : العباس ، محمد : ضد الذاكرة – شعرية قصيدة النثر ، ص31.

2- خوري ، إلياس : الذاكرة المفقودة ، دار الآداب ، بيروت ، ط2 ، 1990 ، ص35.

3- ينظر : حجازي ، أحمد عبد المعطي : قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء ، كتاب دبي الثقافية ، مجلة دبي الثقافية ، دار الصدى ، ط1 ، نوفمبر 2008 ، ص65.

4- القاضي ، كوثر : إشكالية المصطلح والحضور الغائب ، مجلة (عبقر) ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، 1429 هـ ، عدد محرم ، ص35.

نشير هنا إلى أن (النُّثَيْرة) مصطلح آخر مواز لمصطلح قصيدة النثر ، وقد تردَّد في بعض الدراسات النقدية في الخطاب النقدي العربي المعاصر .

يبدو الكلام على انقطاع قصيدة النثر عن التراث العربي منطقياً ، لكن تسويغ انقطاعه بعدم استناده إلى العروض ، والبلاغة العربية المعروفة ، لا يقدم دليلاً منطقياً ؛ لأن معظم الأصول التراثية التي أوردناها لا تهتم بالعروض ، ولا نستطيع أن نطالب جنساً إبداعياً يرفع شعارات المغايرة والاختلاف والقطيعة ، بأن يمتثل لقوانين البلاغة القديمة .

نشأة قصيدة النثر العربية :

لمحة تاريخية :

وصلت قصيدة النثر إلى الوطن العربي على يد جماعة مجلة (شعر) ، التي صدرت في بيروت عام /1957/، «وكانت غايتها الأساس ترسيخ هذه القصيدة على المستوى الشعري العربي، والدفاع عن مشروعيتها ، التي أخذت تتأكد يوماً بعد يوم، وسط صيحات الاستنكار ضدها »[1]. فقد جاءت قصيدة النثر؛ لتعلن التخلي عن الأشكال الشعرية القديمة، وتنسف العمود الشعري ذا القداسة، التي لا ينبغي لها أن تُمسّ لدى المتمسكين بالتراث ، مدَّعية أنها البديل من تلك الأشكال ، وهذا ما أثار السلفيين ضدها .

أما المعتدلون منهم فأخذوا يتساءلون عن « الوزن ، أو الشكل الذي سيحلّ محلّ أوزان "الخليل" ، وهذا يعني أن العقلية العامة تنتظر قالباً يحلّ محلّ القالب القديم »[2] ؛ لذلك نهض بعض شعراء قصيدة النثر إلى محاولة تعويض التعويض ، فكانت محاولة "شاكر لعيبي" استحضار قافية للسطر في قصيدة النثر ، ومحاولة عدد من شعرائها التعويض عن طريق اللغة، وعلاقات المفردات على نحو ما فعل "بول شاوول" و"سركون بولس" ، وغيرهم من شعراء الستينيات الذين أغنوا الحركة الشعرية في هذه المرحلة ، وخاصة في سورية ولبنان، فقصيدة النثر لم تنتشر جغرافياً على مستوى واحد ؛ إذ تأخر انتشارها في المغرب العربي بالنسبة إلى انتشارها في المشرق العربي ، فكانت تلك الحركة أخطر حركة شعرية في الشعر العربي الحديث عامة ، لا من حيث الكم والنوع

1- جابر ، يوسف : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص47 .

2- الخطيب ، محمد كامل : نظرية الشعر ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ط1 ، 1996 ، ج1، ص272.

فحسب ، بل من حيث التأثير والتجريب والسيرورة ؛ إذ إنّ ما اقترحته تلك الحركة من أشكال شعرية حداثية ، استمر من ناحية الأطر الجمالية العامة حتى كتابة هذه السطور، ولا شك في أن هذا لا ينفي أهمية ما جاءت به الأجيال الشعرية اللاحقة في السبعينيات والثمانينيات ، ولكن ما جاءت به لا يعدو أن يكون تنويعاً ، أو توسيعاً ، أو تعميقاً لهذا المستوى ، أو ذاك من مستويات الحداثة الشعرية في مرحلة الستينيات[1] .

واختلفت الآراء حول نتاج شعراء قصيدة النثر في مرحلة السبعينيات ؛ فمنهم مَنْ وصفها بالمرحلة الأسوأ لقصيدة النثر ؛ بسبب تحوّل هذه الأخيرة إلى الشفوية ، وبسبب دخول « عديمي الموهبة والثقافة ، والذائقة الجمالية إلى دائرة هذه الكتابة باسم التجريب ، والانقلاب على الجيل السابق »[2] .

وعلى الرغم من كثرة الرافضين لقصيدة النثر ، إلا أنها استطاعت أن تخلق لنفسها موقعاً متميزاً على الساحة الأدبية ، ولمعت أسماء كثيرة ارتبطت بقصيدة النثر من أهمها : "محمد الماغوط " ، و"أدونيس" ، و"يوسف الخال" ، و"بول شاوول" ، و"توفيق صايغ" ، و"أنسي الحاج" ، و"نزيه أبو عفش" ، و"محمد عمران" ، و"رياض الصالح الحسين " ، وغيرهم[3] .

العوامل التي مهدت لقبول قصيدة النثر في الخطاب النقدي العربي المعاصر :

أرجعت الدراسات النقدية العربية في الخطاب النقدي العربي المعاصر العوامل التي مهدت لقبول قصيدة النثر إلى عوامل مباشرة ، تمثّلت بعوامل تتعلق ببنية المجتمع الاجتماعية ، والاقتصادية ، والسياسية ، وعوامل غير مباشرة تمثّلت بعوامل تخصّ الحركة الشعرية .

1 – العوامل المباشرة :

جسدت قصيدة النثر أسلوباً متميزاً في الرفض والتمرد ، وكان الجو الاجتماعي والاقتصادي

1– ينظر: كليب ، سعد الدين : أنطولوجيا الشعر السوري ، الأمانة العامة لاحتفالية دمشق عاصمة للثقافة العربية ، ط1 ، 2008 ، ج1 ، ص28 .

2– المصري ، منذر : أنطولوجيا الشعر السوري (انعطافة السبعينيات) ، الأمانة العامة لاحتفالية دمشق عاصمة للثقافة العربية ، دمشق ، ط1 ، 2008 ، ج3، ص42 .

3– ينظر: عبد المولى ، محمد علاء الدين : وهم الحداثة – مفهومات قصيدة النثر أنموذجاً ، ص67 .

والسياسي مؤهَّلاً لاستقبال هذا القادم الجديد ؛ بسبب « الظروف السيئة ، والحياة المتخلفة ، التي تدعو إلى الثورة والوعي الذاتي ، لدى أصحاب المشروع التجديدي »[1] . وكان أهم ما جاءت به قصيدة النثر ، وجعل الشعراء يتقبلونها بتأييد كبير ، الحرية التي أتاحتها للمبدع في التعبير عن مشاعره ، وتركيزها على أهمية العالم الداخلي في الكتابة الشعرية ، وهو الأمر الذي تختلف فيه عن الشعر الكلاسيكي القديم ، فقصيدة النثر التي تتنازعها قوى الهدم على مبدأ التناقض بين الشعر والنثر ، والجمع بينهما ، تماثل الواقع القائم على الصراع والتناقض .

2 – العوامل غير المباشرة :

أ– التحرر من وحدة البيت والقافية ، ونظام التفعيلة الخليلي تحرّراً جعل البيت مرناً ، وقرَّبه من النثر ، وربما يعود السبب في التحول عن الوزن إلى «التغير في تجربة الإنسان الروحية ، ومواقفه العاطفية ؛ وبسبب الإشباع المؤقت في إيقاعات الوزن التي استهلكت نفسها ، واستنفدت حيويتها في الشعر »[2] .

ب– انعتاق الروح العربية ، وتحررها ، ونمو الروح الحديثة ، وضعف الشعر التقليدي الموزون ، وردود الفعل ضد القواعد الصارمة النهائية .

ج– التغير في الحساسية الشعرية ، والتحول داخل تجربة الحداثة ، وظهور مبدأ تبسيط الخطاب الشعري الذي اعتمد في النصوص على « اتكاءات معجمية جزئية من لغة الحياة الدارجة ، وعلى مستوى البنية السطحية للنص على مقاربة جماليات نثر الواقع على مستوى البنية التوليدية للنص الشعري »[3]؛ أي حدث تحوّل في هدف الشعر قبل التحول في ماهيته وشكله ، فلم يعد هدف الشعر قول الأشياء الكبرى ، واختراق ما هو يومي إلى ما هو غير يومي ، بل تحول إلى عالم الأشياء والتفاصيل ، وحركة الحياة اليومية ، « فأصبح الشعر حضوراً لعالم الأشياء والتفاصيل ، وعلاقتها بالإنسان »[4] .

1– بزون ، أحمد : قصيدة النثر العربية ، ص68 .

2– الجيوسي ، سلمى الخضراء : الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، ص690 .

3– باروت ، محمد جمال : الحداثة الأولى من جبران إلى مجلة شعر، مجلة (المعرفة) ، وزارة الثقافة والإرشاد ، دمشق ، عام 1985 ، العدد 285 ، ص80 .

4– المرجع السابق ، ص82 .

د– وجود بذور تراثية تمسّ قصيدة النثر في التراث العربي ، غيَّرت في نظام العمود الشعري .

هـ– ظهور ما يسمى بمسؤولية المتلقي ، التي توجب عليه بذل الجهد ليفهم ما يسمع ، « فالغموض قد لا يكون صفةً في الشعر ، بل تخلُّفاً في القارئ ، الذي أَلِف طريقة تقليدية في الفهم والتذوق ، لا يتعداها ، فإذا لم يفهم الجديد نعته بالغموض ، ونسي أن يتهم نفسه بالعجز والتقصير »[1] .

و– ترجمة الشعر الغربي التي أظهرت إمكانية قيام الشعر من غير وزن أو قافية ، فالناس عندنا يتقبّلون ترجمات الشعر الغربي ، ويعدّونها شعراً مع أنّها من دون قافية ولا وزن[2] . وهذا ما يؤكّد أنّ قصيدة النثر تشتمل على عناصر تحقق شعريتها، وتعوّض عن غياب والوزن والقافية فيها.

ز– التواصل بين العرب والغرب عن طريق :

1– الإرساليات الأجنبية التي كانت موجودة في المنطقة ، وما هيأته من الثقافة الغربية ، التي كانت تبثها بين أفراد المجتمع العربي .

2– هجرة الشباب العربي الذين ضاقت بهم سبل الحياة ، إلى أوروبا وأمريكا ، والاغتناء من المدارس الفكرية ، والآداب السائدة هناك .

3– ظهور نزعات تجديدية في حركة الشعر العربي الحديث ونقده ، مثل: جماعة (الديوان) بزعامة "عبد الرحمن شكري" ، و"العقاد" ، و"المازني" ، الذين اطلعوا على نتاج الغرب ، واستوعبوا نظرياته ، ونقلوها مُطَعَّمة بآرائهم التي كوَّنها تواصلهم مع الغرب ، وجماعة الشعراء المهجريين، أمثال "ميخائيل نعيمة " ، و"نسيب عريضة" و"رشيد أيوب" و"إيليا أبو ماضي" ، الذين أنشؤوا (الرابطة القلمية) عام /1929/ ، والتي نادت بإخراج الآداب العربية من دور الجمود والتقليد إلى دور الابتكار ، وهو الهدف ذاته الذي شُكِّلت من أجله أيضاً (العصبة الأندلسية) عام /1933/ ، على يد "رشيد الخوري" ، و"شفيق معلوف" ، وغيرهما ، والتي سعت إلى رفد الشعر العربي بنماذجها الشعرية الجديدة والأصيلة . أمّا جماعة "أبولو" المكوّنة من "علي محمود طه"، و"إبراهيم ناجي" ، و"خليل مطران" ، فقد هدفت إلى تحرير الشعر من معوقاته .

ح– النثر الشعري الذي أوصل إلى قصيدة النثر[3] .

1– عزام ، محمد : الحداثة الشعرية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 1995 ، ص10 .

2– ينظر: المناصرة ، عز الدين : إشكاليات قصيدة النثر / نص مفتوح عابر للأنواع ، ص35 .

3– ينظر : جابر ، يوسف : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص34–40 .

يمكننا أن نجمل ما توصلنا إليه بشأن نشأة قصيدة النثر العربية في الخطاب النقدي العربي المعاصر بما يأتي :

1– اختلف توزع قصيدة النثر جغرافياً في الوطن العربي وفقاً لظروف كل منطقة جغرافية .

2– قبول قصيدة النثر التي فصلت الشعر عن العروض فصلاً تاماً ؛ نتيجة أسباب اجتماعية ، وتاريخية ؛ أولها نكسة حزيران ، التي أثَّرت في طبيعة الذاكرة العربية .

3– مثَّل اللقاء بين الشعر والنثر سابقاً عاملاً مهمّاً في قبول قصيدة النثر .

4– لم تزح قصيدة النثر الأشكال الشعرية الأخرى ، وإنما سارت معها جنباً إلى جنب .

- إشكاليات قصيدة النثر في الخطاب النقدي العربي المعاصر

رأى النقاد العرب المعاصرون أنّ مصطلح قصيدة النثر انتهاك للترتيب والتصنيف ، الذي تقوم عليه الحياة الفكرية الإنسانية ، وأقرَّوا بإشكالية هذا المصطلح ، التي كانت فاتحة لإشكاليات أخرى منها : إشكالية التجنيس ، وإشكالية الإيقاع ، من غير الوصول إلى استقرار نهائي في أي منها ؛ بسبب المواقف المسبقة من هذه القصيدة رفضاً أو قبولاً .

أولاً: إشكالية التجنيس :

على الرغم من سقوط نظرية النقاء الجنسي في الأدب منذ كتاب (فن الشعر) لـــ "أرسطو" ، الذي تحدث عن الأجناس الأدبية ، وتطورها ، وإمكانية اللقاء فيما بينها [1] ، إلا أنّ أغلب الدراسات التي خاضت في تجنيس قصيدة النثر ، اعتمدت على معيار واحد لتمييز الأجناس الأدبية ، وهو (شعر ــ نثر) ، وأساس هذا المعيار هو الوزن ، فما كان موزوناً هو شعر ، وما كان متحرراً من الوزن هو نثر ، وهو أساس أدّى إلى تعدد الآراء في قصيدة النثر ، بين عدّها نثراً خالصاً ، أو شعراً ، أو جنساً ثالثاً مستقلاً .

1- قصيدة النثر جنس نثري :

قُبلَت قصيدة النثر في الخطاب النقدي العربي المعاصر على أنها نثر جميل ، غير قابل للمقارنة مع الشعر ؛ لخلوّها من الوزن والقافية - أساس تمييز الشعر من النثر- ومن هؤلاء "محمد علاء الدين عبد المولى" ، الذي يقول: « ضمن المفهوم التاريخي العربي لكل من الشعر والنثر يصبح إلحاق القصيدة بالشعر أمراً لا يساعد على تحقيق هويتها ، ولكن إذا تفكرنا في إلحاق قصيدة النثر لدى أصحابها بالنثر العربي ، الذي هو ليس غيره ؛ أي شعراً ، فلماذا لا نطلق على قصيدة النثر نثراً ينتمي إلى النثر العربي ، نرى أن ذلك وبكل جدارة يتيح لقصيدة النثر أن تجد جذورها في نثر عربي من حقها أن تطوّره وتضيف إليه ، ومن هنا نزعم أن قصيدة النثر هي تطوير للنثر العربي ، لا للشعر ، ونعتبرها ثورة في النثر ، لا في الشعر ، وهذا تعبير أوثق صلة ، وأكثر تجانساً مع حيثيات القضية ، وهو ما قد ينصف هذا النمط من الكتابة إنصافاً معقولاً ، لا تحققه عندما تدّعي الانتماء إلى شعر عربي ، فمثل هذا التطوير المزعوم لم تقم به كتابة تتسمى بغير اسمها ، والقول إن قصيدة النثر تطوير للشعر ، هو جمع تلفيقي بين متناقضين يختلفان في

1- ينظر: أرسطو : كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص46،64 .

مقدماتهما ونتائجهما »[1] .

لا نستطيع قبول فكرة تطور قصيدة النثر من النثر ؛ وذلك لأنّ النقادَ ــ سواء أقبلوا قصيدة النثر أم رفضوها ــ يرونَ أن قصيدة النثر متطوّرة من النثر الشعري ، والنثر الشعري ينتمي في تصنيفه إلى الشعر، وقد كَتَبَ فيه "جبران" ، وسمّى ما كتبه قصائد الكتلة المدورة ، وكلمة قصيدة تدل على الشعر [2] ؛ أي أنَّ النثر الشعري شعر بالدرجة الأولى ، وهذا ما يثبت أن تطور قصيدة النثر لم يكن تطوراً من النثر العربي . وهو الموقف الذي اتخذته "نازك الملائكة" التي عارضت بشدة إلحاق قصيدة النثر بالشعر ، وعدته كذبة وزيفاً وشناعة وضرباً من الكذب الأخلاقي [3] ، وقبلته بوصفه نثراً بشرط تخليه عن الشكل السطري ، الذي تتخذه قصيدة النثر، والذي يشابه شكل الشعر الحر الذي تبنته ، فرأت « التأثير السيء لدعوة قصيدة النثر على مشروعها الشعري ؛ إذ إنَّ قيام هذه الدعوة أوقع الشعر الحر في إشكال عسير مع قاعدة عريضة من القراء ، أولئك الذين يعتمدون في إدراك الشعر على شكل كتابته ، فهم لا يحسنون فهم الوزن ، أو إدراك العروض ، فلما قرأ هؤلاء قصيدة النثر ظنوا أنها شعر حر ، ولما حاول بعضهم أن يتلمس الوزن الذي يُسْمَع أنه ملازم للشعر الحر لم يجده فاستقر لديه أن الشعر الحر لا وزن له »[4] ؛ أي أنَّ "نازك الملائكة" رفضت مشروع قصيدة النثر ؛ بوصفها شعراً ، وقبلته بوصفه نثراً ؛ كي لا يكون في منافسة مع مشروعها (الشعر الحر)، الذي يشبهه شكلاً ، ويختلف عنه من ناحية الوزن ، وقد أمّن لها هذا الهجوم الحاد على قصيدة النثر إثبات موقفها في أنّ الشعر الحر تطوير للوزن ، لا خروج عليه ، وهو ما اتُهِمت به سابقاً ، وهنا لا بد لنا من بيان خصائص النثر مقابل خصائص قصيدة النثر ؛ لنفي تصنيفها في خانة النثر ، فالنثر اطّراد وتتابع لأفكار ما ، ونقل لفكرة محددة ؛ لذلك يقوم على الوضوح ، ولا تتغير دلالته من قارئ إلى آخر [5] ، وهذه خصائص تتناقض تماماً مع خصائص قصيدة النثر المتمثّلة بالتركيز ، والتكثيف ، والوحدة العضوية ، والإشراق[6]، بالإضافة إلى اتساعها

1– عبد المولى ، محمد علاء الدين : وهم الحداثة – مفهومات قصيدة النثر أنموذجاً ، ص110–111 .

2– ينظر : المناصرة ، عز الدين : إشكاليات قصيدة النثر / نص مفتوح عابر للأنواع ، ص12 .

3– ينظر : الملائكة ، نازك : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط6 ، 1981، ص41 .

4– الشيمي ، وليد : نازك الملائكة وقصيدة النثر ، مجلة (عالم الفكر) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت، 2001 ، المجلد30 ، العدد1 ، ص202 .

5– ينظر : أدونيس : زمن الشعر ، ص156 .

6– برنار ، سوزان : قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ، ج2 ، ص156 .

الدلالي؛إذ تتجدد دلالتها بتجدد القارئ، وهذه الفروق تظهر خلل تجنيس قصيدة النثر في خانة النثر.

2- قصيدة النثر شعر خالص :

صنّف المدافعون عن قصيدة النثر هذه القصيدة في خانة الشعر ، وعدّها بعضهم أرقى أنواع الشعر، وسقف الإبداع الشعري، منطلقين من قاعدة مفادها أن الشعر يمكن أن يقوم من غير وزن ، معوّضاً عن ذلك بالإيقاع والدلالة ، فالوزن عامل يعوق حرية الإبداع ، ويقيّد تجربة الشاعر .

وقد يكون عناد المدافعين عنها ، وأسلوبهم في استفزاز المعارضين لها ، هو ما أثار ردود الفعل القاسية ضدها؛ إذ نجد الشاعر"أحمد عبد المعطي حجازي"، الذي هاجمه "العقّاد" سابقاً ، يهاجم المجدّدين بقوله : لا أعترض على ما يُكتب تحت هذا الاسم ، فالكتابة حق للجميع ، ولمن شاء أن يجرب ما شاء من صورها ، وأن يبحث عن الشعر في أي شكل ، وأن يخلط الشعر بالنثر ، والنثر بالشعر إذا أراد أن يتحلى بشيء من التواضع وسعة الصدر ، فيسلّم بأن لنا حقاً كحقه في أن نقرأ ما يكتب ، وأن نناقشه فيه ، فنقبل منه ما نقبل ، ونرفض ما نرفض [1] . هذا الموقف يدلنا على أن تجنيس قصيدة النثر في خانة الشعر ، وطريقة المدافعين عنها ، هو ما أثار الآخر ضدها ، وخلق الخلاف حول تجنيسها في أغلب الأحيان . فـــ "أنسي الحاج" يرد بقوة على مَن يدّعي أنها نثر ، أو جنس متطور من النثر بقوله : « لا يمكن أن نُخرج من النثر قصيدة ؛ لأن النثر محلول ، ومبسوط الكف ، وطبيعته مرسلة ، وأهدافه برهانية ، أما قصيدة النثر فتختلف ؛ لأنها عالم مغلق مكتف بنفسه ، ذو وحدة كلية في التأثير ، ولا غاية زمنية للقصيدة ، النثر سرد ، والشعر توتر واقتصاد »[2]. إنّ "أنسي الحاج" لا يتكلم على النثر في لغة الشعر، ولكنه يتكلم على النثر البرهاني؛ لأن الصفات التي يقدمها للنثر لا تنطبق على النثر الأدبي المتسم بخصائص الشعر ، بل على النثر بمفهومه المقابل للشعر .

قبلت بعض الدراسات النقدية قصيدة النثر على أنها لون من ألوان الشعر العربي بشرط أن تتسم بالجودة ، وحسن التأليف ؛ وذلك لأنها « لا تُسقط إلا الوزن ، وتعوِّض عنه ببدائل أخرى في الإيقاع والدلالة »[3]، وهذا الكلام يحيلنا على دور الحركة النقدية في تقويم نصوص الشعر العربي الحديث .

1- ينظر: حجازي ، أحمد عبد المعطي : قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء ، ص17 .

2- الحاج ، أنسي : لن ، المقدمة ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط2 ، 1982، ص21 .

3- المناصرة ، عز الدين : إشكاليات قصيدة النثر/ نص مفتوح عابر للأنواع ، ص382 .

ومن الذين أقرّوا بانتماء قصيدة النثر إلى الشعر أيضاً الشاعر المغربي "عز الدين كطة" ؛ إذ يقول: قصيدة النثر نتاج للتطور الذي عرفه حقل الشعر ، عبر مراحله كلها ، هي النوع الشعري الذي استطاع أن يواكب إيقاع عالم مترع بالاضطراب والفوضى ، دون الالتزام بمعايير مرسومة وواضحة تحدد إطاره الخاص [1] . فقصيدة النثر نوع شعري فرضه التطور الذي أصاب المجتمع بجوانبه كلها ، عندما عجز النموذج الشعري التقليدي عن أن يكون ملائماً لهموم الإنسان الحالي ، وتجاربه .

وهناك عدد من النقاد أقرّوا بأن قصيدة النثر شعر ، ولكنها شعر رديء قولاً واحداً ، فهي « قول أنتجته جهود فردية ، كل منها يسير باتجاه منفصل عن الآخر ، كل منها أراد التجديد بالتجريب ، لكنه لم يكن تجديداً على قواعد وقوانين معروفة ، ومُعْتَرف بها ، فأصبح في أسوأ حالاته تخريباً للذائقة وكسراً لقواعد اللغة ، وتطفلاً بلا دعوة على مائدة الشعر العربي الأصيل » [2]. فالاعتراف بانتماء قصيدة النثر إلى الشعر يرد في موضعين من هذا المقال (قصيدة النثر شعر ، قصيدة النثر تطفُّل على مائدة الشعر العربي الأصيل) ، ولكن الناقد يقع في تناقض حين يجعل قصيدة النثر نتاج تطور في الشعر ، ثم يجعلها حصيلة تجريب ، ومن المؤكد أن التجريب لا يقلل من شأن قصيدة النثر ؛ لأنه علامة التطور والتغيير ، لا الثبات والسكون ، وهذه فضيلة من فضائل قصيدة النثر ، فالنقصان سر الديمومة ، والتجريب سمة من سمات القصيدة العربية منذ القدم ؛ لأن القصيدة الجاهلية لا يمكن أن تكون قد وُلدَت على هذا النحو المتقن البناء والتشكيل ، بل هناك تجريب سابق لها حتى وصلت إلينا على هذا النحو .

3ــ قصيدة النثر جنس ثالث مستقل :

يعدّ الناقد "عز الدين المناصرة" من أبرز المنادين باستقلال قصيدة النثر ؛ بوصفها جنساً ثالثاً مستقلاً ، سمّاه الجنس الكتابي الخنثى ، فهي « جنس ثالث مستقل ، يجمع درجات من الشاعرية مع درجات من النثرية السردية ؛ أي أنّها نص عابر للأنواع »[3]. ومردّ هذا التصنيف يعود إلى جمعها

1- ينظر: الشريف ، عبد العزيز . خضر ، محمد : قصيدة النثر : الضوء والمرايا ، مجلة (عبقر) ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، 1429 هـ ، عدد محرم ، ص16 .

2- القاضي ، كوثر : إشكالية المصطلح والحضور الغائب ، مجلة (عبقر) ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، 1429 هـ ، عدد محرم ، ص36 .

3- المناصرة ، عز الدين : إشكاليات قصيدة النثر/ نص مفتوح عابر للأنواع ، ص235 .

بين خصائص شعرية ، أهمها : التكثيف والتوتر والانزياح ، وخصائص نثرية تعود إلى غياب الوزن المتمثل في الانتظام التكراري للأصوات .

ومن الدراسات التي عدَّتها جنساً مستقلاً دراسة الباحثة "إيمان الناصر" الموسومة بـــ (قصيدة النثر العربية – التغاير والاختلاف) ؛ إذ تعدّ قصيدة النثر مكوّناً شعرياً لا يناقض النثر، ولا يناقض الشعر، بل ينقب عن عناصر حيّة ونابضة ، وتظهر القصيدة ؛ بوصفها رؤيا كشفية [1]، وإن كان هذا التحديد يبقي على ضبابية التجنيس ، ولا يحدد انتماءه الحقيقي ؛ لأن عبارة (مكوّن شعري) لا تحيل على النثر الذي تنادي الباحثة بعدم تناقض قصيدة النثر معه ، واعتمادها على عناصر تنتمي إليه .

ثانياً : إشكالية المصطلح :

من المؤكد أن ولادة قصيدة النثر سابقة على ولادة المصطلح ، الذي انتشر منذ القرن الثامن عشر ، وفقاً لـــ "سوزان برنار" التي أقرّت أنّ أول مَنْ استخدمه هو "اليميرت" عام /1777/، أما "مونيك باران" في دراستها التي خصّصتها لتناول الإيقاع في شعر "سان جون بيرس" فرأت أن المصطلح يعود إلى "غارا" ، في مقال له حول (خرائب فونلي) عام /1791/[2] ، وهذا يعني أنّ المصطلح غربي النشأة ، وقد وصل إلينا عبر الترجمة .

مسوغات مصطلح قصيدة النثر وإشكاليته :

قُبِل مصطلح قصيدة النثر المترجم عن الفرنسية للدلالة على إمكانية انصهار الشعر بالنثر ، واتحادهما ؛ ليظهرا في روح الشعر ، ولكن جمع المصطلح بين الشعر والنثر ، خلق إشكالية حادة، مردّها إلى أنها قدّمت إساءتين : أولاهما أنها بإطلاقها اسماً واحداً على شيئين مختلفين أحدثت خلطاً فيه تحقير للذهن الإنساني ، الذي يحب بطبعه تصنيف الأشياء وترتيبها ، وثانيتهما أنّ في هذا الخلط إساءة من الوجهة الاجتماعية للغة ؛ إذ إن إطلاق كلمة (شعر) على النثر يعدّ من الوجهة الاجتماعية كذبة ، فيها زيف وشناعة ، وهي لا تختلف من الوجهة الأخلاقية إلا في المظهر فقط[3]. إلا أنّ هذا الكلام لا يلغي مصطلح قصيدة النثر ؛ لأنه الأدل على هويتها ومنحاها ، ولأنّ انتشاره دليل صلاحيته ، فلئن كان هذا المصطلح مصطلحاً خاطئاً فإن « هذا الخطأ الشائع خير من الصحيح

1– ينظر: الناصر ، إيمان : قصيدة النثر العربية – التغاير والاختلاف ، ص33–35 .

2– ينظر: بوهرور ، حبيب : عتبات القول ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، ط 2009 ، ص44 .

3– الملائكة ، نازك : قضايا الشعر العربي المعاصر ، ص41 .

الهامشي الثانوي الفرعي ، كما أن الخطأ خير من التعميمات الشمولية المتناقضة ؛ لهذا فمصطلح قصيدة النثر أصبح أكثر شيوعاً ، ووضوحاً واستعمالاً في النصف الثاني من القرن العشرين » [1] ، حتى عند المعارضين له .

المصطلحات البديلة من مصطلح قصيدة النثر :

على الرغم من تغير مفهوم الشعر ، وتبدل النظرة إليه ، إلا أن رفض مصطلح قصيدة النثر دفع عدداً كبيراً من النقاد إلى تبني مصطلحات أخرى بديلة منه ، وجدوا أنها أكثر دقة ، وأكثر تعبيراً عن جوهر قصيدة النثر .

ومن هذه المصطلحات مصطلح الشعر المنثور ، أو النثر الشعري الذي استخدم في النصف الأول من القرن العشرين [2] استخداماً ينمّ على تطوّر الحركة الشعرية العربية باتجاه قصيدة النثر في مرحلتها الأولى ، وقد سبق أن بيّنا الفرق بين هذين المصطلحين ، مما يعني عدم تطابقهما تطابقاً تاماً .

وبالإضافة إلى هذين المصطلحين ، وجدت مصطلحات أخرى أُريد لها أن تحل محل مصطلح قصيدة النثر ، منها : مصطلح (النُّثَيْرة) الذي تردَّد بين عدد من النقاد ، أمثال "حبيب المونسي" ، و"كوثر القاضي" التي تقول: ينبغي إن لم يكن لزاماً بالنسبة إلى ما سمي خطأ بقصيدة النثر أن يصطلح عليه باسمه الطبيعي ، ألا وهو مصطلح (النُّثَيْرة) ، ذلك أن المصطلح المُعتَمد حالياً مصطلح متناقض أصلاً ؛ لأنه يجمع بين نقيضين لا يمكن الجمع بينهما: الشعر والنثر ، ولأجل ذلك فإنه من اللازم على الباحثين في آداب اللغة العربية اعتماد هذا المصطلح ، ونبذ المصطلح المتعارف عليه ؛ لأنه جاءنا من الثقافة الغربية ؛ ولأن المصطلح العربي المناسب موجود ، فلمَ الأخذ عن الآخر بغير تدبّر أو روية [3] . إننا لا نستطيع أن نرفض أي مصطلح بدعوى غربيته ، أو أصله الغربي ؛ لأن مَنْ يبتكر الشيء ويبدعه هو الأحق بتسميته ، وإن كان التعصب للأخذ هو المانع من هذا الأخذ ، فالأجدر رفض هذا المأخوذ جملة وتفصيلاً ، لا الاكتفاء باسمه ، علماً أن الحضارة الإنسانية هي « حضارتنا بقدر ما هي حضارة الفرنسي والألماني والروسي ، فقد أسهمنا

1- المناصرة ، عز الدين : إشكاليات قصيدة النثر / نص مفتوح عابر للأنواع ، ص6 .

2- ينظر: المرجع السابق ، ص9 .

3- ينظر: القاضي ، كوثر : إشكالية المصطلح والحضور الغائب ، مجلة (عبقر) ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، 1429هـ ، عدد محرم ، ص32 .

في بنائها في مرحلة من تاريخنا ، ولن يكون لنا مستقبل ما لم نعد إلى الإسهام فيه من جديد ، فالحضارة الإنسانية واحدة ، ونحن ننعتها بالغربية أو الأوربية ؛ لأن الغرب أو أوربا قد أعطاها في الألف سنة الأخيرة ، أكثر مما أعطتها أية منطقة جغرافية أخرى » [1] ، كما أن مصطلح قصيدة النثر هو الأكثر مناسبة لهذا الوافد الجديد ؛ لأنه يبين ماهية هذا الجنس على الرغم من التناقض الذي يحمله في التسمية ، أو في الاصطلاح ، كما أن وجود الحدود بين الشعر والنثر، لا يعني عدم إمكانية إبداع جنس يحمل صفات تنتمي لكل منهما ، ولهذا تبدو الدعوة إلى إطلاق مصطلح (النُّثَيْرة) على قصيدة النثر دعوة لها ما يبطلها ، فهذا المصطلح ينفي عن قصيدة النثر قيم الشعرية، ويجعلها نثراً خالصاً ، وهذا ينافي خصائصها الأصيلة .

ومن المصطلحات البديلة من قصيدة النثر مصطلح الشعر الحر ؛ بدعوى: أولاً: تحررها الكامل من الوزن والقافية ، لكن الشعر الحر « ليس حراً من قيود الوزن والقافية ، فهو موزون مقفّى ، يعتمد التفعيلة وحدة موسيقية أساسية ، ويجعل القافية أية كلمة يستدعيها السياقان : النفسي والشعوري، أما قصيدة النثر فأطلقت أيضاً خطأ ، وكان الأحرى بالشعر الذي أُطلقت عليه أن يُدعَى بالشعر الحر ، ذلك أن إحلال كلمة نثر مكان الوزن ، لا يعبر إلا عن رد الفعل ــ لا الفعل ــ لما يدعونه بقصيدة النثر ، فليس النثر في قصيدة النثر هو الذي يمنحها قيمتها الكلاسيكية ، ذلك أن الوزن هو عنصر واحد من عناصر فنية متعددة في بنية الشعر » [2] . ثانياً : أن مصطلح قصيدة النثر يخص ما كتبه "بودلير" و "مالارميه" ؛ لأن قصيدة النثر العربية تختلف في خصائصها عن قصيدة النثر الفرنسية ، التي حملت هذا المصطلح ، وحين نقول « قصيدة النثر فهذا تعبير اصطلاحي خاطئ ، وفي الشعر العربي عندما نقول قصيدة نثر ، نتحدث عن قصيدة مقطعة ، وهي مجرد تسمية خاطئة ، وأنا أسمي هذا الشعر الذي أكتبه بالشعر الحر ، وإذا كنت تسميها قصيدة النثر فأنت تبدي جهلك ؛ لأن قصيدة النثر هي التي كان يكتبها "بودلير" و"رامبو" و"مالارميه"، وتُعرَف بـــ (prose poem) ؛ أي قصيدة غير مُقَطَّعة»[3] .

إن إطلاق مصطلح الشعر الحر على قصيدة النثر يحمل كثيراً من الثغرات والخلط في

1- أبو سيف ، ساندي : قضايا النقد والحداثة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط 1 ، 2005 ، ص 29 .

2-عزام ، محمد : الحداثة الشعرية ، ص25 .

3- بو هرور ، حبيب : عتبات القول ، ص64 .

خصائص كل منهما ، فالمصطلح تسمية مأخوذة من طبيعة الشيء المسمّى ، وماهيته ، ودوره ، ومصطلح الشعر الحر يشير بالدرجة الأولى إلى مصطلح شعر لدى التقليديين ، والذي يوفّق بين الشعر والنظم ، فالقسم الأول من المصطلح يشير إلى المحافظة على العروض العربي بأوزانه التقليدية التي تحكم الشعر العربي ، أما القسم الثاني (الحر) فيشير إلى وجود هذه العروض مع حرية معطاة للشاعر في التنويع فيها ؛ إذ يقوم الشعر الحر على ترتيب تفاعيل "الخليل" بشكل حر ، فيستطيع الشاعر أن يُدخل في القصيدة الواحدة عدداً من البحور العربية الستة عشر المعروفة ، لكن هذا التغيير محكوم بقانون عروضي يتحكم به ، كما أن إطلاق مصطلح (قصيدة التفعيلة) على الشعر الحر يجعل العروض أساساً لهذا الشعر ، بعيداً عن كثير من القضايا الفنية التي تحكمه ، أما قصيدة النثر فلا يمكن بحال من الأحوال أن تسمى شعراً حراً ؛ إذ ما زال هناك جدل واسع بخصوص تجنيسها في خانة الشعر أولاً ، كما أنها بعيدة البعد كله عن العروض العربي التقليدي ثانياً ، وهو سبب إلحاق صفة النثر بمصطلحها . ويعلل أصحاب هذا الرأي إطلاقهم مصطلح الشعر الحر على قصيدة النثر ، بقياسهم قصيدة النثر على الشعر الأمريكي والفرنسي ، ومن هؤلاء "جبرا إبراهيم جبرا" ، و"عبد الواحد لؤلؤة" [1] .

ومن المصطلحات التي حاولت أن تفرض نفسها بديلاً من مصطلح قصيدة النثر [*] ، مصطلح الخاطرة الشعرية ، والكتابة الخاطراتية ، وشذرات شعرية، والنص المفتوح، والكتابة النثرية شعراً، والقول الشعري ، والشعر الأجدّ ، والنثر الفني ، والكتابة الحرة ، والقطع الفنية ، والكتابة خارج الوزن، والنثر المركّز، والقصيدة خارج التفعيلة، والشعر غير العمودي، وقصيدة الكتلة، وغيرها[2].

وقد تكون كثرة هذه المصطلحات البديلة من قصيدة النثر لا تعدو أن تكون استنساخاً اصطلاحياً، يثبت فرض مصطلح قصيدة النثر نفسه ، بدليل عدم قدرة أي منها أن تحل محله ، بسبب الضرورة التي تحققت فيه « فقصيدة النثر مصطلح شاع وذاع وترسخ في أدبيات النقد الحديث، وقد كان ثورة في الشعر ، وليس في النثر » [3] ، فشرط صحة أي مصطلح أن يكون

1- أبو شهاب ، رامي : قصيدة النثر – المرجعية والإشكالية ، مجلة (عبقر) ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، 1430هـ ، عدد محرم ، ص260 .

* من هذه المصطلحات أيضاً مصطلح (النعثيرة)، الذي ورد في دراسة محمد الصواف : القارئ ناقداً ، للدلالة على قصيدة النثر ، ونثاعير مفرده (نثعور) للدلالة على مَنْ يكتبونها .

2- ينظر : المناصرة ، عز الدين : إشكاليات قصيدة النثر/ نص مفتوح عابر للأنواع ، ص6 .

3- المرجع السابق ، ص344 .

ملائماً لما يدل عليه ، وأن يستخدمه الناس ، وهذا متحقق في مصطلح قصيدة النثر ، ولكن المشكلة تكمن في أنه مصطلح مترجم ، وترجمة المصطلح نقل للمعرفة، وليست نقلاً للمصطلح في حد ذاته؛ ولهذا يبدو المصطلح عاجزاً عن بيان هوية ما يدّل عليه في بعض الأحيان بعد تجريده من سياقه ، وتوظيفه في سياق جديد ، تحكمه ثقافة جديدة مختلفة ؛ لذلك لابد من التعامل مع مصطـــلح قصيدة النثر بطريقة تحل هذه المشـــكلة ، وقد عرض"وليد سعيد الشيمي" الحل عبر تحليله سبب الإشكالية؛ الذي يعود إلى أنّ التعامل مع المصطلح ، من منطلق معناه اللغوي المباشر ، « أحدثَ نوعاً من الرفض للخلط القائم بين كلمتي (قصيدة) و(نثر)، ولرافضي المصطلح من هذا المنطلق حق، فالمعنى اللغوي المباشر فيه خلط بين الكلمتين فعلاً ، لكن قد تُحلّ الإشكالية لو تم التعامل مع المصطلح بغض النظر عن معناه اللغوي ، آخذين بعين الاعتبار أنّ المصطلح ليس إلا تجسيداً لما تم الاتفاق والاصطلاح عليه ؛ إذ من المعلوم أن كثيراً من المصطلحات يكون معناها اللغوي مغايراً للمعنى الذي تدل عليه باتفاق المصطلحين » [1] . فإن كانت قصيدة النثر تنادي بأن دلالتها تُحَدَّدُ بالخروج على المعاني اللغوية للمفردات ، فلمَ لا يُطبّق هذا الكلام أيضاً على المصطلح نفسه للتخلص من هذه الإشكالية .

ثالثاً :إشكالية الإيقاع :

جاءت إشكالية الإيقاع في قصيدة النثر بسبب إلحاقها بالشعر ، فكيف ترتبط بالشعر وهي خالية من الأوزان والقوافي ؛ لذلك عكف النقاد المعاصرون في تسويغ هذه الإشكالية على دراسات جديدة في الإيقاع ، فأخذوا يميّزون بين الإيقاع والموسيقا ، وبين الإيقاع والعروض ؛ كي يسوّغوا خلوّ قصيدة النثر من الوزن، وانتماءها إلى الشعر ؛ لأنّ الإيقاع أوسع من العروض، وهذه الفرضية لا تلغي العروض ؛ بوصفه عنصراً بانياً للنص الشعري ، لكنّها تتخلى عن اختزال الإيقاع إلى العروض[2] ؛ وبذلك يكون العروض عنصراً من العناصر المكوّنة لبنية النص الشعري الإيقاعية .

أما الموسيقا في الشعر فهي « إيقاع ينشأ عن البنية والدلالة » [3] ، ومستويات النغم في الشعر تبدأ بالموسيقا ، ومن ثم الإيقاع الذي لم يتخذ اسمه « لمجرد حصول الإيقاع السمعي فيه،

1- الشيمي ، وليد : نازك الملائكة وقصيدة النثر ، ص196 – 197 .

2- ينظر : بنيس ، محمد : الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ، دار توبقال ، المغرب ، ط 1 ، 1989، ج 1، ص227 .

3- الناصر ، إيمان : قصيدة النثر العربية – التغاير والاختلاف ، ص213 .

بل لأنّ له وقعاً في النفس »[1]، يليه العروض ، وقصيدة النثر تحفل بالموسيقا، لا بالعروض ، وقد ارتبط البحث في موسيقاها بالبحث في بنيتها ودلالتها ، واكتشاف جمالياتها عبر الدراسة النصية .

أما الإيقاعات التي حددها الخطاب النقدي العربي المعاصر في قصيدة النثر فهي :

1– **الإيقاع الداخلي** : ارتبط مفهوم الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر بالدلالة ؛ لارتباطه بحركة مكونات النص ؛ إذ يتكثف في حركة النمو في نسيج العلاقات الناهضة حين يتخذ شكل التوتر المتجول في النص[2] ، فهو إيقاع « لا يعنى بأصوات الكلمة ، ولا بحركات الألفاظ التي لا يخفى دورها في الإشباع الموسيقي، ولكن عوضاً عن ذلك يلتفت إلى ما تحدثه العلاقات الدلالية والتركيبية من تأثيرات إيقاعية تؤديها ببراعة نلمسها لحظة الإنصات » [3] ، وهذا ما نجده في دراسة "يمنى العيد" الموسومة بـــ (في معرفة النص) ، والتي تناولت فيها نص (النار والجليد) للشاعر "محمد الماغوط " الذي يقول فيه :

أيتها الدموعُ المسترسلةُ على الكتف

سأصفِفُ لكِ قوافلَ الريحِ والرصاص

لي براءةُ الحَجَلِ ومكرُ الجزّار

ولكنني ظمآن

أكادُ أسقطُ في كلّ لحظه

إنني أبتسمُ

وفوق ظهري سَنَمٌ من الدموع

* * *

أيها الغبارُ الملكيّ

ترجّلْ عن دفاتري الكئيبه

1– الناعم ، عبد الكريم : في أقانيم الشعر ، دار الذاكرة ، حمص ، ط1 ، 1991 ، ص208 .

2– ينظر: العيد ، يمنى : في معرفة النص ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط3 ، 1985 ، ص101 .

3– الناصر ، إيمان : قصيدة النثر العربية – التغاير والاختلاف ، ص237 .

واسمعْ يا غبار :

أكرهُ الخبزَ كما أكره السُّمَّ

أكرهُ الماءَ كما أكرهُ الطاعون

ولكنني ظمآنُ وروحي تشتعل . .

ظمآنُ

وروحي معقوفةٌ كالصنبور !![1]

ترى الناقدة أن هذه القصيدة تتحرك على مستويين : مستوى أول ، يشغل حيزاً ضئيلاً في القصيدة ، ويوحي بعالم الشبع والحب والسلطة ، ويمكن أن نتلمسه في المفردات الآتية : أيها الغبار الملكي ترجّل ، أفكّر أحياناً بالنصر ، زهرة على المائدة ، الخبز ، النهد (بمعنى الحب الموحي بالحياة) ؛ إذ تشير هذه الوحدات التركيبية ، بمفرداتها إلى موقع صراع ، ساحته الحرب ، وتلتقي في حقل دلالي هو – على قلّته – منتشر ومحصور في مقطع ، أو في قسم من القصيدة .

مستوى ثان : يشغل الحيّز الأوسع من القصيدة ، ويوحي بعالم الحرمان والجوع والدمار والموت والبؤس واليأس ، الذي يغزو عالم الشاعر ويسكنه: أيتها الدموع المسترسلة على الكتف ، سأصف لك قوافل الريح والرصاص ، ولكنني ظمآن ، أكاد أسقط في كل لحظة ، وفوق ظهري سنم من الدموع ، ثمة أثداء منسية في صدورنا ، أكره السل ، أكره الطاعون ، الهزيمة في– القبر– التنك ، الطيور الملطخة بالدماء ، الجثث والأظافر المدمّاه .

وبالنظر في هذين المستويين ، وحركتهما في القصيدة نلاحظ أن المستوى الأول يتقدّم ؛ بوصفه حالة مرتبطة بالمستوى الثاني ، بعلاقة تناقض مبدئي ، فعالم الراحة مناقض لعالم الحرمان ، غير أن المستوى الثاني بطابعه المهيمن يحتوي المستوى الأول ، يكسره ، ويمنع عليه استقلاله ، وعندما تهبط القصيدة بحركة المستوى الأول من إيحاءاتها إلى إيحاءات المستوى الثاني ، فإن المستوى الثاني يطوّع دلالات المستوى الأول ، ويشدّها في اتجاه حقله الدلالي الواسع ؛ وبذلك يتولد النغم الدرامي المجسِّد للصراع في القصيدة عبر عملية التحويل الشعرية ، فإذا كان المستوى الثاني(الجوع – الفقر)، وهو في الواقع الاجتماعي وليد الهيمنة التي يمارسها المستوى

1– الماغوط ، محمد : الأعمال الشعرية ، دار المدى ، دمشق ، ط 2 ، 2006 ، ص136 – 137 .

الأول (السلطة – القوة) ، فإن التوليد في القصيدة يصير معكوساً ، ويهدم المستوى الثاني دلالات المستوى الأول من حيث هو دلالات ترتبط بالواقع الاجتماعي . فالعلاقة بين حركة كل من المستويين داخل القصيدة ، وحركة المستوى الثاني تتحدد ؛ بوصفه إيقاعاً داخلياً للقصيدة، والإيقاع حركة توليد جديد داخل النص ، كما هو خارجه[1] ، وقوامه الدلالة ؛ وبذلك يتجاوز الإيقاع أصوات الكلمة إلى ما فيها من شعور وإيحاء ؛ ليرصد حركة الدلالات داخل البنية في تواصلها، أو تمايزها، فنجد أن الدلالات في القصيدة المذكورة آنفاً تتحرك في اتجاه واحد : حركة ــ سكون ، حياة ــ موت ، عبر خاصية الإضافة والتركيب ، فالوردة علامة الحياة والاستمرارية ؛ بوصفها حاملة للبذرة التي تمثّل وعداً بحياة جديدة ومستمرة ، تُضاف إلى النار والجليد ؛ لتصبح علامة على الموت المهيمن على عالم الشاعر؛ لأنّ الجليد نقيض الدفء – سبب الحياة– لما فيه من برودة تفضي إلى الموت والغبار، بالإضافة إلى لونه الأبيض ، الذي يشير إلى نوع من الإحساس بالنفي ؛ لعدم تمايز الموجودات ، كما أن الوردة من عناصر الربيع ، في حين أن الجليد من عناصر الشتاء، والربيع وعد بالحياة والحركة والاستمرارية ، والجليد إيقاف لهذه الحياة ، فالإيقاع الداخلي هنا هو إيقاع التحول من الحركة إلى السكون المحيل على الموت ، ولا يغيب عنا أن جمالية الإيقاع في مثل هذه النصوص لا يتم التوصل إليه عبر البحث في إيقاع الحروف وحدها، بل في دلالات الكلمة في سياقها الجُملي، فالنصي ، مؤسِّساً شعريةَ قصيدة النثر التي « يمكن أن تُدعى قصيدة دلالية ؛ إذ لا تعتمد في الواقع إلا على هذا الجانب من اللغة ، تاركة الجانب الصوتي غير مستَغل شعرياً ، وذلك يدل على أن العناصر الدلالية تكفي وحدها لخلق الجمال المطلوب» [2] ؛ بوصفها قيمة فنّية ، تصل نسب قصيدة النثر بالشعر إيقاعياً عبر اتجاهيه : إيقاع التواصل وإيقاع التمايز .

أ– **إيقاع التواصل** : ويعني تحرك الدلالات داخل البنية النصية منسجمة مع عناصر البنية ذاتها ، وقد يتاح لهذه الحركة أن تأخذ مساراً خاصاً ، لا تنازعها فيه أية فعالية أخرى من شأنها قطع الطريق عليها ؛ وذلك بخلقها حالة اختلاف ناتجة عن ظهور أكثر من حركة داخل البنية . إنّ هذا المسار الخاص يتحرك داخل النص مستهدفاً وسم جميع العناصر الداخلة في إطاره بفعالية متماثلة ،

1– ينظر : العيد ، يمنى : في معرفة النص ، ص82 .

2– كوهن ، جان : بنية اللغة الشعرية ، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال ، المغرب ، ط 1 ، 1986، ص11 .

تتحدد بها هوية النص المؤسَّسة على ربط مختلف عناصره بمستوى واحد [1] ، كما نجد في تحليل الناقد "يوسف جابر" لنص "يوسف الخال" الآتي :

الحجرُ ينطقُ ، الحجرُ يصيرُ خبزاً ، يصيرُ

نبيذاً . يصيرُ ، الحجرُ سماءً ، هنيئاً لمن له أجنحة

آه ، كم أحبكِ الليلة .

لمرة أولى أنا هذا الحجر – السماء

عيناكِ ، جسدكِ كُلّه طفلٌ يسبح في الماء

أحبُّ الطفلَ والماءَ ، الماءَ والطفلَ .

وفي القَفْرِ مَنْ سوى الحجر يؤنس ، ورغم

قساوته يسندُ ويريح

ولتكن لنا هذه اللحظة ، الحجر سماء ،

جناحاها نحن[2] .

يرى الناقد أن الإيقاع المتواصل هنا هو إيقاع اليقظة الذي يعني إشاعة الحياة في الأشياء الجامدة ، وإعطاءها القدرة على التفتح والعطاء ، فالحجر الجامد يخضع لسلسلة من التحولات ، تضفي عليه الطابع الرمزي ؛ بوصفه حجراً ناطقاً يضاهي الإنسان في إمكاناته الخلاقة ، وهنا بداية التحوّل ، فالحجر يصير خبزاً ، وهذا تحوّل جديد ، الحجر يصير نبيذاً ، والنبيذ له صفة قربانية عند الإنسان منذ القدم ؛ وبذلك تصير الدلالات هنا ذات أبعاد رمزية خاصة ، ويتحول الحجر من مادة جامدة إلى عنصر حيوي مشعّ ، تتحرك دلالاته داخل نظام طقوسي ديني ، ويصبح الإيقاع « صوت التناغم الذي يتعالى من داخل الهيكل ، والممزوج بنغم العناصر المشكّلة له ، ما يسمح للتناغم ذاته أن ينفلت من موقعه الاحتفالي الضيق إلى الأمداء الواسعة ، إلى السماء ، حيث مقرّ الإله ، وهذا ما تعبّر عنه حيوية الحجر ؛ باعتبارها أساس الهيكل (الرمز) بصيرورتها سماء ،

1– ينظر: جابر ، يوسف : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص287 .

2– الخال ، يوسف : الأعمال الشعرية الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1979 ، ص268 .

وتصبح دلالة الأجنحة ضرورية للسياق الجديد ؛ لأنها القادرة على حمل الكائن والتطواف به داخل المجال المترامي ، فتعمق وحدة عناصر الوجود فيه »[1] .

نلاحظ أن طريقة دراسة النص هنا لا تكشف عن جمالية الإيقاع وحسب ، بل تنتج نصاً إبداعياً يقارب في متعته النص الشعري ذاته ، عبر الكشف عن جمالية الانزياح .

ولنقارن بين هذه الدراسة ودراسة أخرى للناقد "محمد جمال باروت" للنص ذاته ؛ إذ يقول : « إن الانزياحات هنا ذات بنية استعارية ، تلغي الفاصل التقليدي بين الذات والموضوع ، من هنا لا تتمتع بصفة التمايز والوضوح التقليدية ، بل سمة اختلال علاقات التناسب المنطقي ، فالمجاز هنا لا يقارب الحقيقة ، بل يتجاوزها ؛ لتتولّد تلك الدلالة ذات الشـــعرية التي تضرب عميقاً ، ورؤيا ذات تضمين أسطوري ؛ إذ تثير في النص مناخاً وثنياً، فإن انزياحه الشعري إلى خبز ونبيذ يوحي بمناخ مسيحي تميز به "يوسف الخال" »[2] . فقول الناقد : إن الانزياحات ذات بنية استعارية ، فيه حد لدلالة الصورة الشعرية التي تتجاوز حدود الصورة البلاغة كما حددها التراث البلاغي والنقدي في النقد العربي القديم إلى الانزياح الذي يؤسس الشعرية ؛ بوصفها الصورة في الخطاب النقدي العربي المعاصر ، وقوله (الحجر ينطق) وإن كان مستنداً إلى الاستعارة ، لكنه مع الوحدات التركيبية الأخرى (الحجر يصير خبزاً ، الحجر سماء ، جسدك كله طفل يسبح في الماء) يتجاوز حدود الاستعارة إلى أرجاء أرحب إيقاعياً ودلالياً ؛ ليخلق الصورة الشعرية ، ونستطيع تسمية المناخ هنا كما ذهبت الدراسة الأولى للنص بالمناخ الطقوسي ، الأكثر حضوراً من الأسطوري ؛ إذ تحضر الأشياء ذات الدلالة الدينية (الحجر بوصفه معبوداً ، والنبيذ والخبز الدالّان على العشاء الأخير بين السيد المسيح عليه السلام وأتباعه)، والخاصية التي تطبع عناصر النص هي خاصية التحول ، فالشاعر اختار الحجر؛ ليكون محوراً لنصه لغرضين : أولهما : دلالته الدينية كما ذكرنا سابقاً ، وثانيهما : دلالته على البقاء ؛ بوصفه عنصراً مقاوماً للزمن والفناء ، وقد جعل الشاعر عبارة (الحجر ينطق) جملة مستقلة إيقاعياً أعلنت النقطة بعدها اكتفاءها الذاتي ، فالحجر المقاوم للفناء ينطق ، وهي خاصية الإنسان وحده ، والنطق وسيلة التخاطب والتعبير عن الذات، والتواصل مع الآخر ، وهو الصوت المنتشر الذي يملأ الفراغ ، والشاعر لم يختر مفردة المشي أو الطيران مثلاً ؛ ليثبت الحياة للحجر ، وإنما تعمّد نسبة النطق إليه ؛ ليشير إلى الفعل الإنساني المنسوب إلى

1- جابر ، يوسف : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص291 .

2- باروت ، محمد جمال : الحداثة الأولى من جبران إلى مجلة شعر ، ص76 .

الحجر ؛ إشارة إلى أهمية النطق الذي فضّل فيه الله الإنسان على غيره من المخلوقات ، وجعل غيابه من أصعب العاهات ؛ « صُمٌّ بُكمٌ عُمْيٌ فهم لا يرجعون » [1] ، وربما كان إعطاء الحجر الطابع الإنساني على هذا النحو يشير إلى البحث عن الخلود والاستمرارية ، وهنا يحضر كل من الخبز والنبيذ ؛ بوصفهما دالين دينيين أولاً ، وبوصفهما محيلين على الغذاء والحياة مع الخبز ، والمتعة الروحية ، وعامل تغييب العقل ، وإعمال القلب والبصيرة عند الصوفيين ، مع النبيذ ، ويستمر التحول في السطر الثاني (يصير سماء) ؛ لإعطائه صفة الحرية والاتساع ، واللاحدود ، وهنا لابد من ملاحظة أن الحجر يوجد على الأرض ، ولكن الشاعر يطابق بينه وبين السماء ؛ محاولة منه للتخلص من قيد المكان الذي تجاوزه في البداية .

وتعزيزاً لإيقاع التواصل تحضر المرأة بوصفها طرفاً أساسياً في الحياة والاستمرارية (آه كم أحبّكِ الليلة) إلى جانب الحجر المتحول في السياق الشعري تحولاً يجعله يشابه الشاعر ، بل ويغدو الشاعر ذاته ، ويحضر في المشهد الشعري (الشاعر – الحجر) والمحبوبة ، وهنا تتوالد دلالات الخصوبة (الماء ، الطفل ، يسبح جسدك) ، مجسِّدة إيقاعاً متواصلاً يسعى إلى إشاعة حسّ الحياة المستمرة الخالدة في طقس ديني، يجسِّده حضور السيد المسيح عليه السلام الذي تحوَّل إليه الشاعر.

ب–إيقاع التمايز : هو أن تتوالى مفردات من حقل دلالي واحد ، ومن ثم تقطعها أو تتمايز منها مفردة مختلفة الدلالة ، فتبدو المنافرة الظاهرية بين هذه المفردات ودلالتها [2]، ويمكن القول : إن إيقاع التمايز يتمثل في ما يسميه "كمال أبو ديب" الفجوة – مسافة التوتر الناتجة عن فاعلية الإقحام ، وهي إقحام مفردات لا يمت بعضها بصلة ظاهرية إلى بعضها الآخر، وحشدها في تركيب لغوي واحد [3] ، كما في قول الشاعرة "سنية صالح" :

كنّا سعداء

ونحن نقضي طفولتنا في بيوتِ الرحمِ ، بيوتِ الطين

والبَلّان ،

سعداء ،

1– القرآن الكريم : سورة البقرة ، الآية 18 .

2– ينظر:جابر ، يوسف : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص302 .

3– ينظر : أبو ديب ، كمال : في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط1 ، 1987 ، ص41 .

نحلم بالحب والانتصارات ، وبكلِّ غامضٍ ... مدهش ،

حتى جاءت الريح المُوحِشَة وأشعلت الساحات ، بهدير

القطارات الراحلة والجنائز المقبلة ، بعويل القطعان وهي

تنحدر تحت العروش صوبَ العبودية[1] .

فإيقاع التمايز هو إيقاع الانكسار الناتج عن تحرك عناصر البنية في مستويين : المستوى الأول : (كنّا سعداء ، بيوت الطين ، البلان ، الحب والانتصارات) ، وهي وحدات تحيل على دلالات الخصوبة والرغد ، ومظاهر الأمومة ، والانسجام التلقائي مع الطبيعة .

أما المستوى الثاني فيتشكل من الوحدات البنائية (الريح الموحشة ، إشعال الساحات ، هدير القطارات ، الجنائز ، عويل القطعان ، عروش ، العبودية) المحيلة على دلالات الفوضى والحروب والدمار ، والصخب والعنف والعتاد المحمول ، والقتل الجماعي ، وتشييء الإنسان ، والاستلاب والقسر لحرية الإنسان . إنّ الإيقاع « الذي تدفعه إلينا حركة البنية وفقاً للمستويين المذكورين ، يقوم على حركتي التناقض والهيمنة داخل النص ، دون أن نلاحظ فيهما أية إشارة تفيد استقلالية حركة عن الأخرى ؛ ذلك أن المستوى الأول الذي أشرنا إليه يظهر عجزاً في ظل المستوى الثاني ، وتبدو أهم خاصية يتميز بها هي السقوط ، فالسعادة التي كانت قائمة في ظل الطفولة ، والتفاعل التلقائي مع الحياة ، أصبحت ملغاة في ظل العالم الجديد ، عالم الريح المتوحشة ، والنيران التي تلتهم كل شيء »[2]. فالإيقاع المتمايز يعزز معنى الانفصال بين مستويات النص الدلالية بسبب وجود هوّة تفصل بينهما ، وبسبب قيامهما على نوع من المواجهة .

ومن الدراسات التي عنيت بدراسة الإيقاع الداخلي أيضاً دراسة الناقدة " إيمان الناصر" (قصيدة النثر العربية – التغاير والاختلاف)؛ إذ حُدِّد هذا الإيقاع بنمطين هما : إيقاع التشاكل وإيقاع التقابل ، وهما إيقاعان لا يختلفان عن إيقاع التواصل وإيقاع التمايز إلا في المصطلح ، لكنها خلطت في التحليل بين الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي الشكلي عندما أخذت تتابع التشاكل اللفظي، والتشاكل الصوتي ، ضمن بحثها في إيقاع التشاكل ؛ بوصفه نمطاً للإيقاع الداخلي الذي

1– صالح ، سنية : الأعمال الشعرية الكاملة ، دار المدى ، دمشق ، ط1 ، 2008 ، ص164 .

2–جابر ، يوسف : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص305 .

أخرجت من إطاره – نظرياً – البحث في أصوات الحروف والألفاظ . بل أغفلت الدلالة البلاغية للصور مقابل الإيقاع الصوتي ، على نحو ما فعلت عند دراسة إحدى قصائد " أنسي الحاج "التي يتكرر فيها عدد من الصور في وصف نجمة البلد الأبدي :

نجمةُ البلدِ الأبديّ

تفرشُ البساطَ القديم

لحوارٍ أعمى

يبتسمُ

يرخي رأسهُ كل مكان

أكثرُ عذاباً من الكنز

أكثرُ هدوءاً من الدم

أكثرُ تناقضاً من

الصوت– الصدى

تَجْمَعُ شملَ النوم

تَحْمِلُ كالبطن وتُحمَلُ كالهمسة

قاسيةٌ كعيني حاجب لا يُذكَر

مُنْتَفَنَةٌ كخطاب

متعددةٌ ومضمومةٌ كالضوء

جبانة كالطوفان ...يأتي ولا يأتي[1] .

فالناقدة ترى تشاكلاً بلاغياً يعود إلى تكرار كاف التشبيه في الصور : (كالبطن ، كالهمسة ، كعيني ، كخطاب ، كالضوء ، كالطوفان)[2]، وكأنها تكتفي بالجانب الصوتي، مغفلة الجانب الدلالي

1– الحاج ، أنسي : الرأس المقطوع ، دار الجديد ، بيروت ، ط3 ، 1994 ، ص36–37 .

2– ينظر: الناصر ، إيمان : قصيدة النثر العربية – التغاير والاختلاف ، ص 222 .

الذي عدّته عاملاً أساسياً في الإيقاع الداخلي كما حددته نظرياً .

إنّ عدّ الصور المذكورة تشاكلاً بلاغياً يوحي بأن صور النص محصورة في هذه الأسطر ، على حين أن كل سطر شعري يمثل صورة (نجمة البلد الأبدي ، تفرش البساط القديم لحوار أعمى يبتسم ، نجمة البلد أكثر عذاباً من الكنز ، نجمة البلد أكثر هدوءاً من الدم ، نجمة البلد أكثر تناقضاً من الصوت والصدى ، نجمة البلد تجمّع شمل النوم) . فالإيقاع الذي يسم هذا النص ليس إيقاع التشاكل ، بل إيقاع التمايز ، منذ بدايته ؛ لأن نسبة الأبدية إلى البلد – المكان من الأرض– تحمل سمة التناقض ، فالنجمة أكثر أبدية من البلد ، ومع ذلك تلحق هذه الصفة بالبلد ، وهو الأكثر عرضة للفناء والدمار ، والنجمة تمتلك خاصية الهداية ؛ بوصفها بوصلة ليلية ، وخاصية اللمعان والتوضع في السماء ، لكن إدراكها في النص يبدو مستحيلاً ، فالحوار الذي يفترض وجود طرفين، ويشي بالتواصل ، يوصف بالعمى ، وعماه يعوق فعاليته ويسير به نحو الداخل ؛ لأن العمى يعني التحول من الخارج إلى الداخل ، وكأن البحث عن النجمة مقرّه الداخل ، وهو بحث أصعب من البحث عن كنز ، فحركة النجمة أكثر صمتاً من جريان الدم ، وهي نجمة يعجز العقل عن الوصول إليها ؛ لأنها أكثر تناقضاً من الحقيقة والخيال (الصوت والصدى) ، وكـــل ما تمت مشـــابهتها به يشي بوجودها وخفائها في آن ، فهي تحمل كالبطن ؛ إشارة إلى ظهورها الواضح وثقلها ، وفعاليتها في الاستمرارية والبقاء ، ولكنها تُحمَل كالهمسة ؛ إشارة إلى خفوتها وخفّتها ، وصعوبة الإمساك بها بأي حاسة من الحواس ، ففعلها معلوم (تَحْمِل) ، وباد للعيان ، وفعل سواها مجهول (تُحمَل) ، وصفاتها تخالف تماماً صفات المشبه به ؛ لأن القسوة ليست من صفات العين ، والإتقان غالباً ما يقترن بشيء قابل للمعاينة بالنظر ، وليس بشيء ذي أثر سمعي (الخطاب)، والجُبْن ليس من صفات الطوفان؛ أي أنّ التناقض سمة هذه النجمة ، وهو ما يعوق الوصول إليها بالعقل أو الحواس ؛ وبذلك يكون الاهتداء إلى البلد الأبدي ضرباً من المستحيل ، ويبقى الشاعر محكوماً برهبة الخوف من الفناء ، وهو الأمر الذي أقلق الإنسان منذ الأزل ، فالإيقاع الأهم في النص هو الإيقاع الدلالي .

وقد تناولت الناقدة إيقاع التمايز باسم إيقاع التقابل الذي لا يعني تقابل الألفاظ والجمل فحسب « بل يتعداه إلى مستوى العلاقات الغيابية التي ترد في السياق عبر شيفرات إيحائية غامضة تستلزم مشاركة الأنا القارئة » [1] ؛ كأنْ يجتمع الموت مقابل الحياة ، والحضور مقابل الغياب ، والشرط

1– الناصر ، إيمان : قصيدة النثر العربية – التغاير والاختلاف ، ص237 .

الأساس في هذا الإيقاع عدم الوقوف عند التقابل السطحي للدوال ؛ « لأن مثل هذا التقابل الشكلي لن يقدم أكثر من توصيفات قد لا تصل إلى لبّ ما نودّ الوصول إليه » [1] ، وهذا يقودنا إلى الدلالة وارتباطها بإيقاعي التواصل والتمايز أو التشاكل والتقابل ، اللذَيْن يصعب تحديدهما أحياناً ؛ لأن الدلالة تتميز بعدم ثباتها ؛ لتجدّدها بتجدد القراءة ، التي لا تخضع لقواعد ثابتة أو مسبقة .

2 ــ الإيقاع الخارجي:

يقصد بالإيقاع الخارجي الإيقاع الناتج عن الأصوات والمفردات والجمل ، ويظهر على شكل « تكرار دوري لعناصر مختلفة في مواقع متطابقة »[2] ، ويتميز هذا التكرار بأنه متغير مقابل ثبات الوزن ، فالإيقاع لا تحكمه قاعدة ؛ لذلك يصعب على المتلقي توقّعه على خلاف الوزن – الحلية الخارجية – الذي « لا يعدو أن يكون نغمة واحدة منضبطة تتردد بامتداد القصيدة من غير تنوع يُذكر ، ما يحرم المتلقي من متعة المشاركة في اكتشاف الشكل الموسيقي للعمل ، وإبداعه أولاً بأول »[3]، فالإيقاع يحقق شعرية قصيدة النثر عبر الانزياح ، الذي يكسر توقّع المتلقي.

أنواع الإيقاع الخارجي :

حاول النقاد العرب المعاصرون أن يرصدوا أنواع الإيقاع الخارجي ، اعتماداً على النماذج الشعرية ، كما فعلت الناقدة اللبنانية " دريزة سقال " عندما رصدت إيقاعات محددة في قصيدة النثر تقوم على التكرار الذي يعني : « تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير ؛ لتشكل نغماً موسيقياً ، وهو أسلوب يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب من إمكانيات تعبيرية»[4]، وهذه الأنواع هي :

أ–إيقاع التراجع التدريجي : وهو إيقاع يتكرر عبر بنية معينة تتقلص شيئاً فشيئاً متكررة ، أو تتصاعد شيئاً فشيئاً متكررة بطريقة يكون فيها الحدث الصوتي مختزلاً .

ب– إيقاع الحرف : يكون بتكرار حرف واحد ، أو مجموعة من الحروف في سياق التركيب ؛ لكي تؤدي معنى ما .

ج– إيقاع الجملة : يتألف هذا الإيقاع من جمل يُعَاد توزيعها وترتيبها ، بمعنى أن تنفرط كلماتها ،

1– الناصر ، إيمان : قصيدة النثر العربية – التغاير والاختلاف ، ص237 .

2– عزام ، محمد : النقد والدلالة ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ط1 ، 1996 ، ص91 .

3– موافي ، عبد العزيز : قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية ، ص314 .

4– جمعة ، إبراهيم : الإيقاع في القصة القرآنية ، مجلة (الموقف الأدبي) ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2002 ، العدد 739، ص21 .

ثم تترتب من جديد كاملة أو بتعديل طفيف .

د- إيقاع التكرار المتعمّد مع تغيير داخلي : يكون بتكرار البنية نفسها للجملة المتعددة الكلمات ، أو على الأقل بتكرار أركان رئيسة في الجملة .

هـ- إيقاع التكرار بلا تغيير : يكون بتكرار الألفاظ نفسها في سياق التركيب ، سواء أكانت أسماء أم أفعالاً ، أو يكون بتكرار البنية نفسها مع نسق الكلمات نفسه .

و- إيقاع التكرار الموزّع : وهو الذي تتكرر فيه جملة أو بنية معينة ، لكنها تتوزّع في أثناء التشكيل[1] .

نلاحظ أنّ هذه الأنواع متشابهة ويمكن اختزالها ؛ فإيقاع التماثل يتطابق مع التكرار بلا تغيير ، وإيقاع التكرار المُتَعمَّد مع تغيير داخلي يشابه إيقاع التكرار الموزّع ، وعلى الرغم من هذا التعدد فإن النماذج الشعرية تتجاوز هذه الأشكال ؛ لأن قصيدة النثر ترفض التقعيد ، فهي ضد القاعدة ، وإيقاعها الخارجي لا يخضع لقانون تقني ، لدرجة أن هذا الإيقاع لا يعدّ ملمحاً فارقاً فيها، فقد يوجد في أشكال أدبية أخرى ، لكنه يمنح القصيدة حسّاً إيقاعياً يغنيها ويقرّبها من الشعر ، وما يلفت النظر في هذه الأنماط أنها تحصر الإيقاع الخارجي في نمط واحد هو التكرار بأشكاله كلها .

وقد قدم الناقد "محمد عبد المطلب" مجموعة من المرتكزات النظرية عن تصور العلاقة بين الوزن والإيقاع ، عبر دراسة الأثر الإيقاعي لتكرار حرف بعينه في قصيدة للشاعر "نوري الجرّاح" يقول فيها :

نجمةٌ ذهبيةٌ بيضاء كالفضة

تلعبُ كالولد

تمشي كالرجل

تنامُ كالأم

تأكلُ كالقطط

تذهبُ كالسيارة

تحبُّ كالنملة[2].

1- ينظر : المناصرة ، عز الدين : قصيدة النثر جنس كتابي خنثى ، ص81 .

2- الجراح ، نوري : الأعمال الكاملة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1989 ، ج1، ص47 .

يرى الناقد أن التجاور بين الدوال اعتماداً على الحرف المشترك يؤثر في الثنائية ؛ إذ يقوم حرف الضاد بتوثيق علاقة التجاور بين (بيضاء ، كالفضة)، كما تؤدي اللام هذه المهمة بين(تلعب ، كالولد) ، وتأتي الميم في السطر الرابع ؛ لتجمع بين (تنام ، الأم) ، وبعد ذلك يتدخل حرفان هما الكاف واللام ؛ لتأكيد التجاور بين (تأكل ، كالقطط)[1] .

نلاحظ هنا إغفال الجانب الدلالي لهذا التكرار ، فلكل حرف جوانب دلالية سمعية وبصرية، وهذا ما أسمته بعض الدراسات العروض البصري ، الذي « يحوّل الموجات البصرية إلى موجات سمعية ، استناداً إلى قدرة المتخيل على وضع التماثل في اللاتماثل» [2]. فتكرار حرف الضاد مثلاً يحمل دلالتين ؛ صوتية توحي بالصلابة والشدة ، وبصرية متمثلة بالضخامة والامتلاء ، وسمعية توحي بالضجيج[3] ، ولابد من الإشارة هنا إلى أن توضّع حرف الضاد وسط الكلمتين (بيضاء ، الفضة) يخفف من قوته وشدته ، لكنه يحافظ على ضخامته وامتلائه محافظةً تشيع التألّق في صورة النجمة ذات البعدين المتناقضين ، فهي ذهبية لكنها تبدو كالفضة .

وربما كان يجب أنْ يأتي التركيز على تكرار حرف الضاد في السطر الأول في المقام الثاني؛ لأن الأولى ملاحظة تكرار حرف التاء المربوطة ، الذي يلفظ هاء ، والهاء حرف مهموس ، رخو ، يوحي بالاضطرابات النفسية [4] ، وهذا ما ينسجم مع اضطراب الرؤية لدى الشاعر ، فالنفسية المضطربة تجعل رؤيته للنجمة مشوشة ، من لون ذهبي إلى لون فضي ، فالحقيقة أنها ذات لون ذهبي، ولكنَّ فعاليةَ التشبيه الموجودة في الكاف تظهرها كما يراها الشاعر أقلَّ لمعاناً وأخفَّ بريقاً .

إن لجوء الناقد إلى ملاحقة تكرار حرفين في كل سطر شعري ، وإهماله التكرار الأوضح في النص جعله يغفل جانباً مهماً من الدلالة ، فالأولى الكلام على تكرار حرف الكاف في كل سطر شعري ، وهو التكرار الذي أدّى إلى تأثيرات على مستويات عدّة ؛ صوتية تفيد الهمس والشدة ، وبلاغية تفيد تكرار التشبيه ، وإيقاعية تفيد إشاعة صوت الاحتكاك والملامسة، وكأن الشاعر يريد أن تصبح تلك النجمة العالية في متناول اليد، فيعطيها صفات الإنسان (تلعب ، تمشي ، تنام ، تأكل،

1- ينظر : عبد المطلب ، محمد : النص المشكل ، هيئة قصور الثقافة ، القاهرة ، د. ط ، د. ت ، ص98 .

2- الصائغ ، عبد الإله : دلالة المكان في قصيدة النثر (بياض اليقين لأمين إسبر أنموذجاً) ، دار الأهالي ، دمشق ، ط1 ، 1999، ص19 .

3- ينظر: عباس ، حسن : خصائص الحروف العربية ومعانيها ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 1998، ص155.

4- ينظر : المرجع السابق ، ص192 .

تذهب ، تحب) ، ويقاربها بأشياء قابلة للمعاينة (الولد ، الرجل ، الأم ، القطط ، السيارة ، النملة) ، في محاولة منه لمحو الفاصل بين السماء والأرض ؛ لأن النظر إلى الأعلى غالباً ما يقترن بأحلام اليقظة ، وكأن الشاعر يحاول تحقيق حلم صعب المنال .

ومن الدراسات التي اهتمت بدراسة تكرار الحرف دراسة (وهم الحداثة – مفهومات قصيدة النثر أنموذجاً) للناقد "محمد علاء الدين عبد المولى" ، الذي تحدث عن هذا التكرار تحت عنوان الإيقاع الداخلي عبر متابعته في قصيدة لـــ "أورخان ميسّر" يقول فيها :

هذا الإلهُ الذي فغرَ فاهُ منذ أن خلقناهُ ، وجعلناه

في السماءِ الوهمية ،

ليته ظلَّ مُطْبَقًا شفتيه

فاتحاً قلبَه وذراعيه

ليضمَّ أولئك الذين خلقوه

وجعلوا منه أسطورةً أبدية[1] .

فالموسيقا المتشكلة « من تكرار حرف الهاء (12) مرة ، منها (5) مرات في سطر واحد ، هو السطر الأول ، وجاءت الهاء في هذا السطر مسبوقة بألف طويلة ، ما يشبعها بالمد، ولندقق في حركة الضم في (الإله ، فاه ، خلقناه ، جعلناه)؛ لنحسّ بسهولة الإيقاع الموسيقي، الذي أشاعته هذه الكلمات في نبضها الداخلي، بل كثير من الجمل عند "أورخان ميسر" جاء موزوناً، ما يدل بجلاء على مدى إحساسه العميق بموسيقا اللغة العربية »[2]، وهذا الكلام يشير إلى إغفال الإيحاءات الدلالية لتكرار حرف الهاء ، الذي يوحي بالمناجاة والهمس والتلاشي[3]، وهذا ما يتفق مع حالات الاتصال الروحي بالإله في لحظات التصوف ، التي تجعل الإنسان قوياً ، وقادراً على تصوّر صورة الإله بهيئة تتيح له التواصل المنشود معه ، فالشاعر يعطيه صفات الإنسان وشكله (ذراعيه ، شفتيه، قلبه) ، مقابل اتخاذه صفة المجهولية والتغييب ، وهذا ما أفاده حرف الهاء ،

1– ميسر ، أورخان : سريال وقصائد أخرى ، ص49 .

2– عبد المولى ، محمد علاء الدين : وهم الحداثة – مفهومات قصيدة النثر أنموذجاً ، ص140 .

3– ينظر : عباس ، حسن : خصائص الحروف العربية ومعانيها ، ص191 .

بالإضافة إلى إعلائه للأنا وتضخيمها عبر إسناد الأفعال إلى (نا) الدالة على الفاعلين، (جعلناه ، خلقناه) ، وهي أفعال مخصوصة بالذات الخالقة ، وتشي بالتحويل والتصيير ، وقد أسندها الشاعر إلى الجماعة مقابل فردية الإله .

وقد ورد هذا الخلط بين الإيقاعين: الداخلي والخارجي أيضاً في دراسة الناقد "عبد الكريم حسن" الموسومة بـــ (قصيدة النثر وإنتاج الدلالة) ؛ إذ يقول: « نأيت بنفسي عن الإيقاع الداخلي ، وقررت الذهاب إلى مصطلح آخر ، ربما كان أقرب إلى روح قصيدة النثر ، وذاك هو الإيقاع الخفي ، في الإيقاع الداخلي تتثاءب مصطلحات التكرار والتوازن ، والتقابل والتناظر ، وتتجاوب معها مصطلحات الجناس والبياضات والفراغات ، وكلها مظاهر بصرية سمعية بامتياز ، وهذا يعني أن داخليتها ليست داخلية إلا بالقياس إلى ما هو أقل منها داخلية ، أو أشد نفوراً وظهوراً »[1] .

ويقول في موضع آخر « ولكن ما أريد أن أحسه بنفسي ، أن أخلو به مع نفسي خارج سطوة السمع والبصر ، هو الإيقاع الخفي بكل ما ينطوي عليه من عناصر سأحددها ، وفي طليعتها إيقاع الدلالة ، وأنا لا أستعير هذا المصطلح من أحد ، ولم أعثر عليه عند أحد ، وإنما ألقته بين يدي طبيعة هذا البحث » [2]. فالخلط بين الإيقاعين الداخلي والخارجي واضح ؛ لأن الباحث يسمي التوازن والتقابل والتناظر ، وكل ما يحقق المتعة للذائقة السمعية إيقاعاً داخلياً ، ويطلق مصطلح الإيقاع الخفي على ما عرف بين النقاد بالإيقاع الداخلي .

مما سبق نجد أن الخطاب النقدي العربي المعاصر قد ركز على التكرار ؛ بوصفه نمطاً إيقاعياً في قصيدة النثر مهملاً جوانب أخرى مؤثرة إيقاعياً ، منها الاتكاء على مرجعية الحواس مثلاً باستخدام دوال لها مرجعيات صوتية لدى الإنسان ، وإضفاء إيقاعها الخاص على النص مثل استخدام دوال (المطر ــ الرعد ــ القصف ــ دوي الأصوات ــ أصوات الحيوانات) ، وهذه عناصر تمنح النص إيقاعاً لا يعود إلى التكرار بل إلى مرجعية الصوت لدى المتلقي ، بالإضافة إلى طول الأسطر أو قصرها ، وهذا ملمح تشكيلي وإيقاعي في آن واحد ، وهذه الحرية في طول السطر أو قصره تمنح النص إيقاعاً جديراً بالمتابعة في قصيدة النثر .

النبر الشعري:

النبر مفهوم قديم ، عرفه التراث العربي مع "ابن سينا"، يظهر أثره في الصوت، لا في

1- حسن ، عبد الكريم : قصيدة النثر وإنتاج الدلالة ، دار الساقي ، بيروت ، ط1 ، 2008 ، ص218 .

2- المرجع السابق ، ص219 .

الكتابة ، ويتعلق بالحدّة والثقل والنبرات ؛ أي درجات الصوت وتنوعها [1]. ويعرَّف بأنه أحد الأنظمة الصوتية الفرعية ، التي يشتمل الإيقاع على عدد منها ، وتختلف طبيعته وأهميته من لغة إلى أخرى طبقاً لطبيعتها ، وله نوعان :

– نبر علو : يكون برفع درجة الصوت .

– نبر شدة : ينتج عن الضغط على بعض المقاطع ؛ نتيجة لبذل مزيد من الجهد في إخراج الهواء المسبِّب للظاهرة الفيزيائية للصوت ؛ وذلك عن طريق الضغط على الحنجرة أو الرئتين ، أو كليهما معاً، عند النطق بالمقطع[2]؛ أي أنَّ النبر مفهوم يتعلق بالصوت، ما يجعل تقعيده في غاية الصعوبة؛ إذ يقوم على كم المقطع بين قصر وطول ، وعلى ترتيبه بين مقاطع الكلمة بحسب الضغط أو النبر الواقع عليها ، فالمقطع الطويل يستغرق في نطقه ضعف الزمن الذي يستغرقه المقطع القصير ، والمقطع الزائد الطول يستغرق ثلاثة أمثال المقطع القصير [3]. فصعوبة التقعيد تأتي من صعوبة ملاحقة دلالة النبر في الكلمات ؛ لأنه لا يتغير في الشعر والنثر ، بل هو موجود فيها سواء أكانت في سياق الشعر أم في سياق النثر ؛ لذلك قلّت الدراسات النقدية التي قامت بتتبعه ، وغالبيتها أقرت بثانوية تأثيره، ومن الملاحظات الجديرة بالاهتمام حول النبر ما عرضه الناقد "عز الدين المناصرة"، وهي أنّ الدعوة إلى تطبيق النبر الارتكازي الأوربي ، أو تطبيق قواعد النبر اللغوي نفسها على الشعر العربي لها مخاطر ، هي :

أ– قد تطبق قواعد النبر العربي على الشعر، لكن ذلك يبقى مجرد وصف لنصوص شعرية تحققت، وأنجزت ولا نستطيع صناعة قصيدة تطابق هذا النبر؛ لأن ذلك سيبدو صناعياً ، حتى لو قمنا بتكرار هذه العادة ، فهي عملية صناعية .

ب– عندما يتكلم العربي بلغة أجنبية كالإنكليزية مثلاً ، فإنه يطبق قواعد النبر في اللغة العربية عليها ، إذا كان إتقانه للغة الإنكليزية ليس كافياً .

ج– لا فرق في مسألة تطبيق قواعد النبر العربي في مقال نثري ، وقصيدة النثر ؛ إذ نطبق قواعد النثر العادية .

د– يحقق الإيقاع متعة إضافية للنص الشعري عندما لا يكون تقليدياً .

1– ينظر : موافي ، عبد العزيز: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية ، ص287 .

1– ينظر: المرجع السابق ، ص286 .

2– ينظر: سلوم ، تامر : أسرار الإيقاع في الشعر العربي ، دار المرساة ، اللاذقية ، ط1 ، 1994 ، ص29 .

هـــ- هناك مرجعية أوربية للنبر ، وهناك مرجعية عربية أخرى للنبر ، وهما مختلفتان ؛ لأن النظام اللساني مختلف[1] .

وهذا كلام سليم يثبته التحليل المقطعي لقصائد النثر ؛ إذ يبدو من الصعب جداً متابعة مواضع النبر ، وتحديد دلالتها في لغتنا العربية ، على خلاف اللغة الأجنبية ، كما أن النبر لا يتعلق باللغة وحدها ، بل بلهجة المتلقي وحالته النفسية أيضاً ؛ إذ تختلف مواضع النبر في القصيدة ذاتها بين متلق وآخر، بحسب اللهجة، وهذا ما يجعل البحث فيه مفتقراً إلى الدقة والصحة في بعض الأحيان .

يمكننا أن نجمل الملاحظات المتعلقة بإيقاع قصيدة النثر في الخطاب النقدي العربي المعاصر بما يأتي :

1- لا ترفض قصيدة النثر الإيقاع، وإنما يعود إيقاعها إلى تفاعل الإيقاعين : الداخلي والخارجي ؛ إذ يعتمد الأول على تموجات المعنى داخل الذهن ، ويعتمد الثاني على الإيقاع الصوتي ، فقصيدة النثر تقوم على أن « كل إبداع يستدعي الإيقاع الذي يناسبه ويرتضيه ، والتناسب والرضا هنا مشروطان بأن يكون الإيقاع شديد الالتحام بالبنية الدلالية والتركيبية »[2] ؛ وبذلك يكون لكل قصيدة نثر إيقاعها النابع من تجربة الشاعر ، و « كلما كان الشاعر ذا قدرة على ابتكار إيقاعات جديدة استطاع أن يوسّع من قدرتنا على الإحساس ، وأن يجذب انتباهنا »[3] ، وربما كانت الحرية التي تتيحها قصيدة النثر للشاعر في اختيار إيقاعاته تؤدي إلى التنوع الواسع في الإيقاعات .

2-لا يمكن صياغة شكل لإيقاع قصيدة النثر ؛ بسبب تنوع وحداته ، وعدم وجود قواعد ناظمة له .

3- يمثل التكرار جانباً إيقاعياً مهماً ؛ بسبب وظيفته المعنوية في التأكيد والتنفيس ، ومحاكاة الحدث ، « فتكرار أي عنصر داخل القصيدة يرتبط بالحالة النفسية للباث »[4] .

4- رفضت معظم الدراسات النبر الشعري ، وأهملت دوره إيقاعياً ودلالياً .

1- ينظر : المناصرة ، عز الدين : قصيدة النثر جنس كتابي خنثى ، ص70 .

2- موافي ، عبد العزيز : قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية ، ص326 .

3- نافع ، عبد الفتاح : عضوية الموسيقى في النص الشعري ، مكتبة المنار ، الأردن ، ط1 ، 1985 ، ص62 .

4- ينظر : الحسين ، أحمد جاسم : الشعرية – قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي ، دار بترا ، ط 1 ، 1999 ، ص127 .

الفصل الثاني

قصيدة النثر من النقد الخارجي إلى النقد الداخلي

أولاً: قصيدة النثر في النقد الخارجي :

- محمد الماغوط وطن في وطن للباحث (لؤي آدم) .

ثانياً: قصيدة النثر في النقد الداخلي :

- *قصيدة النثر العربية – التغاير والاختلاف للباحثة (إيمان الناصر) .*

- *النص في ضيافة الرؤيا – دراسة في قصيدة النثر العربية للباحث (رحمن غركان) .*

قصيدة النثر من النقد الخارجي إلى النقد الداخلي

حاولت المناهج النقدية العربية المعاصرة إضاءة جوانب من النص الأدبي ، إضاءة ترتبط برؤية المنهج النقدي المتبع ؛ إذ نجد أنّ هناك ثلاث محطات نقدية رئيسة هي: النقد الخارجي الذي يحيل كل شيء في النص إلى خارجه ، سواء أكان هذا الخارج مبدعاً أم سياقاً اجتماعياً ، ويمكننا أن نطلق على هذا النقد اسم: النظرية التعبيرية ، التي يندرج تحت عنوانها العام: النقد النفسي ، والنقد الاجتماعي .

وتسمى المحطة الثانية محطة النقد النصيّ ، الذي يعتمد على تحليل البنية اللغوية ، وتفسيرها في ضوء الرؤية البنيوية .

أما المحطة الثالثة فهي محطة القارئ ؛ بوصفه مركز الثقل في تحليل النص الأدبي .

أولاً: قصيدة النثر في النقد الخارجي :

يعدّ المنهج النفسي أنموذجاً للنقد الخارجي الذي يسعى إلى تقديم معرفة بالعمل الأدبي عبر آلية الإسقاط باتجاه المؤلف ، فيحيل كلّ شيء في العمل الأدبي إلى لاشعور المبدع ، سواء أكان هذا اللاشعور فردياً أم جمعياً، وهو المنهج الذي اعتمدته دراسة الباحث " لؤي آدم" الموسومة بـــ (محمد الماغوط وطن في وطن)، والذي ينطلق في دراسة الأدب من أساس مفاده أن الفن يصدر عن عقد نفسية معينة ، أو رواسب نفسية للتجارب الإنسانية البدائية ، تختزل طفولة البشرية، وكل ما ارتبط بها من شعائر أو أساطير واختزن في اللاشعور؛ بوصفه الواقع النفسي الحقيقي، والمنطقة الأوسع التي تضم بين جوانبها منطقة الشعور الأضيق نطاقاً. فكل ما هو شعوري له مرحلة تمهيدية لا شعوريّة[1] . فالمنهج النفسي يفسّر الأعمال الأدبية استناداً إلى ما تشير إليه من عقد نفسية ؛ لأن ما يدفع الفنان إلى العمل الفني هو الرغبة في تحقيق الرغبات المكبوتة في اللاشعور ، فيتَّخذ من الرموز والصور ما ينفّس به عن هذه الرغبات، ويخلق بينها علاقات بعيدة وغريبة في الوقت نفسه، ومن هنا تأتي المتعة التي يجدها الفنان في إخراج عمله الفني إلى الوجود[2] . ويتم الكشف عن هذه الرغبات والدوافع بأن يتابع الباحث الصور المجازية التي تتردّد بكثرة في الأدب ، فيستخرجها ؛

1- ينظر: فرويد ، سيجموند : تفسير الأحلام ، ترجمة: مصطفى صفوان ، مراجعة: مصطفى زيود ، دار المعارف ، مصر ، ط2 ، 1969 ، ص595 .

2- ينظر: إسماعيل ، عز الدين : التفسير النفسي للأدب ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1981 ، ص48 .

لأنها تحيل على اللاشعور ، فيؤول ظاهرها وباطنها ، ومن ثم ينتقل إلى تركيب هذه الصور التي تحيل على صور أخرى هي صور أسطورية ، للوصول إلى الأسطورة الفردية التي تستبد بالأديب، والوقوف على حاله المأساوي[1] وقوفاً يؤدي إلى فهم شخصية المبدع .

والدراسة التي نتوقف عندها تحاول تفسير أعمال "محمد الماغوط" الشعرية والمسرحية ؛ اعتماداً على هذا المنهج ، وسنتوقف في بحثنا عند القصائد النثرية التي تناولها الباحث بالدراسة ؛ وهو السبب في إيراد بعض الفقرات بلا شاهد ؛ لأنّ الباحث لجأ إلى أخذ الشواهد من مختلف هذه الأعمال ، وبحثنا يقتصر على قصيدة النثر فقط .

يقسم الباحث دراسته إلى قسمين ، يعنون أولهما بالدراسة التحليلية ، ويعنون ثانيهما بالدراسة التركيبية . أما الدراسة التحليلية فيجعلها في ثلاثة فصول ، يتناول الأول منها محور التمرد عند "محمد الماغوط" سيكولوجياً ، فيما يتناول الثاني تعليل هذا التمرد ، بينما يخصص الثالث لتأويل محور التمرد .

الدراسة التحليلية :

يحدد الباحث في الفصل الأول مظاهر التمرد في أعمال "الماغوط" ، ويقسمها إلى :

1- التمرد على الأب : يرى الباحث أن الأب يمثل السلطة الشرعية الأولى في عالم "الماغوط" ؛ بسبب هيمنته على الأولاد ، وعلى مقدرات الأسرة وشؤونها ؛ لذلك أراد "الماغوط" المتمرد بطبعه كسر هذه القاعدة ، بنفض غبار التقديس الأبوي المستمر منذ أجيال [2] ؛ أي أنّه يتمرد على الأب ؛ بوصفه سلطة . ويعرض الباحث مجموعة من الشواهد الشعرية التي تؤكد هذا التمرد من مثل قوله في قصيدة(المسافر) من ديوان (حزن في ضوء القمر):

سأرحلُ عنهم جميعاً بلا رأفة

وفي أعماقي أحملُ لكَ ثورةً طاغيةً يا أبي[3] .

وقوله أيضاً :

فأعطني طفولتي . .

1- ينظر: الواد ، حسين : قراءات في مناهج الدراسات الأدبية ، دار سراس ، تونس ، ط1 ، 1985 ، ص13 .

2- ينظر: آدم ، لؤي : محمد الماغوط وطن في وطن ، دار المدى ، دمشق ، ط1 ، 2001 ، ص35 .

3- الماغوط ، محمد : الأعمال الشعرية ، ص24 .

وضحكاتي القديمةَ على شجرةِ الكرز

وصندلي المعلَّق في عريشةِ العنب ،

لأعطيكَ دموعي وحبيبتي وأشعاري

لأسافرَ يا أبي[1] .

وبالمقابل يعرض الباحث بعض المقاطع الشعرية التي تظهر اتجاه الشاعر إلى أمه ، مقابل عداوته لأبيه ، من مثل قوله في قصيدة (الخوف) :

أمي . . .

يا ذاتَ النهدِ الملوَّنِ كالأكواخِ الأفريقيه

أسرعي لنجدتي

تعالي وخبئيني في جيبكِ الرِّيفيِّ العميق

مع الإبرِ والخيطانِ والأزرار[2] .

يكتفي الباحث بعرض هذه الشواهد، ولا يقدم أية دراسة تحليلية حسب ما عنون القسم الأول من دراسته ، فالمنهج النفسي يتيح له الحديث عن عقدة "أوديب" ، وربطها بوضع الشاعر المتمرد على الأب ، والمحتمي بالأم ، ولكن الحقيقة أن تمرد "الماغوط" على الأب ليس تمرداً على شخصه، خاصة أن الباحث نفسه يتحدث عما عُرف به الأب من تسامح ووداعة نفس، جعلته دائماً يحاول كبح جماح ولده[3] ، وإنما هو تمرد على الأب بوصفه تجسيداً للنمط . فـــ "الماغوط" كان انقلابياً، ثورياً ، ولم يكن نمطياً في سلوكه، واحتماؤه بأمه ليس احتماءً بشخصها، بل احتماء بما تحيل عليه من البساطة والصفاء والحب والطمأنينة ، وهي سمات تناقض حياته المتسمة بالعزلة وعدم الاستقرار والخوف .

2- التمرد على رجال الدين وسلطتهم : يعود تمرد "الماغوط" على رجال الدين – برؤية الباحث – إلى انتمائه السياسي الذي جعله يشعر أن الروابط القومية والوطنية أكثر جمعاً للناس من الروابط الدينية ؛ لذلك حارب كل مَنْ يعزز اجتماع الناس على أساس ديني ، ويتخذ قوله الآتي شاهداً

1- الماغوط ، محمد : الأعمال الشعرية ، ص25 .

2- المصدر السابق ، ص204 .

3- ينظر: آدم ، لؤي : محمد الماغوط وطن في وطن ، ص35 .

على ذلك :

سلاماً أيتها العقول المؤمنه

أيتها الجلابيبُ

أيتها الضوضاءُ القديمه

سلاماً أيتها الكروم

التي مزَّقها الركضُ والإيمان[1] .

إذ يقول: إنَّ مَنْ يستعرض مقالاته على اختلاف زمن صدورها ، يجد حملاته القاسية والعنيفة عليهم – أي رجال الدين – واضحة ، وتشعر بكلماته ذات القالب الساخر ، كأنها حمم يقذفها عقله الثائر كالبركان[2]. ومع أنَّ الشاهد الذي قدمه الباحث ، وإنْ كان يتسم بطابع السخرية فعلاً ، إلا أنه يحمل الثورة والغضب أيضاً، فالشاعر يتحدث بهدوء، ويوصل للمتلقي رفضه لا لسلطة رجال الدين فقط ، بل للنمط أيضاً ؛ لأن مفردة (جلابيب) تشير إلى رجال الدين من باب الكناية ؛ لأن الجلباب رداء واسع كان يرتديه معظم رجال المنطقة العربية في ذلك الوقت ، ومنذ زمن طويل، فوراثة هذا الجلباب تشي بالنمطية والتكرار: زيّاً وفكراً ؛ لأنّ عقول مَنْ يرتدونها غير قادرة على نقضِ البنيتين الاجتماعية والفكرية أو تقويضهما، بل وتسلّم بكل شيء، وقد حاول الشاعر الإشارة إلى رجال الدين بالتلميح ، بعيداً عن التصريح بأسمائهم ، أو صفتهم الاجتماعية ، محافظاً على الحظر التابوي الذي احتفظت به الذاكرة الجمعية ، فالتابوات « محظورات قديمة فُرِضت ذات يوم من الخارج على جيل من الناس البدائيين ، وهذا يعني بالطبع أنه جرى التشديد عليها بالعنف من قبل الجيل السابق ، وقد أصابت هذه المحظورات نشاطات كان الميل إليها شديداً ، ثم حافظت على نفسها من جيل إلى جيل، ربما فقط بحكم التقاليد من خلال السلطة العائلية والاجتماعية»[3]. فالمحافظة على تابو أسماء رجال الدين وشخوصهم في القصيدة يعين الشاعر على مزيد من تقبّل المتلقي الذي لا يملك جرأة "الماغوط" في الاقتراب من هذا التابو .

3– التمرد على الهيمنة الطبقية : اتسم الجوّ الذي نشأ فيه "الماغوط" بالتباين الاجتماعي والطبقي ،

1– الماغوط ، محمد : الأعمال الشعرية ، ص104 .

2– ينظر: آدم ، لؤي : محمد الماغوط وطن في وطن ، ص45 .

3– فرويد ، سيجموند : الطوطم والتابو ، ترجمة: بو علي ياسين ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط1، 1983، ص54 .

فحاول أن يسوِّغ فوقية الأغنياء وتعاليهم ، وعكف على المقارنة بين طبقتي الفقراء والأغنياء دائماً، كما في قوله في قصيدة (سماء الحبر الجرداء) :

أنام على الشوك ، وينامون على الحرير[1] .

ثم يورد الباحث شواهد أخرى مسرحية، أو من المقالات ؛ ليثبت تمرد "الماغوط" على الهيمنة الطبقية ، تاركاً للشاهد، أو لأقوال مأخوذة عن "الماغوط" في لقاءات أُجريت معه ، أن تثبت ما يذهب إليه .

وفي الفصل الثاني يقدم الباحث تعليلاً لتمرد "الماغوط" ، ويعرضه كما يأتي :

أ- الأطوار الطفولية في تكوين شخصية "الماغوط" وأثرها في إبداعه : يقسم الباحث الأطوار الطفوليّة إلى طورين : طور الشعور ، وطور اللاشعور ؛ إذ يتعلق طور الشعور بالجوانب الجميلة البريئة من مرحلة الطفولة ، والتي ترفد رؤاه البريئة والعفوية [2]، أما طور اللاشعور فهو – كما يرى الباحث- « الملاذ الذي تلجأ إليه المرارات الطفولية الواعية ، وهو العقل الباطني الذي يحرك الكوامن الذاتية فيخرج منه الفيض الإبداعي»[3]، ويكتفي الباحث بهذا القدر، ثم يعرض نماذج تجسد ذكر "الماغوط" لطفولته بحركاتها ، وسكناتها ، وأحلامها ، من غير أي ربط بالتمرد ، فلا يحدد أي سبب أو تعليل أو رابط بين الطفولة والتمرد ؛ إذ لا بدّ من الوقوف عند الأحلام ؛ بوصفها رغبة دافعة من اللاشعور ، أو أحلاماً ذات ذاكرة مغرقة تعود إلى عهد الطفولة[4] .

ب- ازدواجية التذكُّر: أي وجود شعورين متناقضين معاً عند الذكرى الواحدة ، وهما شعور السعادة الظاهري ، وعمقه الباطني الحزين، أو شعور الحزن الظاهري ، وعمقه الباطني السعيد [5]، فهذه الازدواجية ملمح من ملامح تمرد "الماغوط" ، وتحتاج إلى تقديم التعليل النفسي لها ، والذي يمكن ردّه إلى حالة صراع بين المطامح والهواجس التي يعيشها ، بين الرغبة وما يكسرها دائماً ، بين الشعور المرتبط بالأنظمة الإدراكية المتعلّقة بالحواس ، واللاشعور المرتبط بتهييج هذا الشعور[6] .

1- الماغوط ، محمد : الأعمال الشعرية ، ص149 .

2- ينظر:آدم ، لؤي : محمد الماغوط وطن في وطن ، ص55-56 .

3- المرجع السابق ، ص66 .

4- ينظر: فرويد ، سيجموند : تفسير الأحلام ، ص575 .

5- ينظر: آدم ، لؤي : محمد الماغوط وطن في وطن ، ص70 .

6- ينظر: فرويد ، سيجموند : تفسير الأحلام ، ص598 .

ج- الارتكاز المحوري : الشعور بالقهر والنزعة التمردية : ومرّد هذا الشعور إلى سبل التربية في منطقته سلمية ؛ إذ يُعامَل الطفل باستصغار، بعيداً عن تقدير مشاعره ، أو الاهتمام برأيه ، ومعاقبته عند الخطأ معاملة البالغ ، وحرمانه من مجالسة الكبار إلا إذا لزم الصمت ، وتعرضه للوم والتقريع الدائم[1]، هذا الأسلوب في التربية – كما يرى الباحث- خلق عند "الماغوط" شعوراً قهرياً، يُعبَّر عنه في علم النفس بالكبت الذي يحدث عندما تُقَابل الرغبات اللاشعورية بالنبذ [2] ، وهذا ما خلق عند "الماغوط" النزعة التمردية ، لإحساسه بأنه طفل موهوب من جهة ، وعيشه في وسط اجتماعي يهمّشه من جهة أخرى ، لكن هذا التعليل لا يقتضي إفراد عنوان خاص به ، فكان يمكن إدراجه ضمن مرحلة الطفولة ؛ بوصفه سبباً من أسباب تمرد الشاعر .

د- الشعور التظلمي : وهو شعور ناتج عن أزمات الطفولة والمراهقة والشباب والسجن ، فالباحث يكرر في كل تعليل لتمرد "الماغوط" ما ذكره سابقاً ؛ لأن كل ما ذكره تحت عناوين مختلفة يمكن اختزاله بتعليل واحد هو الحياة القاسية ، والظروف الاجتماعية السيئة ، وفي هذا التعليل استعانة بالمنهج الاجتماعي ، لا بالمنهج النفسي ، كما أن الباحث لا ينطلق في تعليل تمرّد "الماغوط" من أعماله الأدبية ؛ بوصفها رموزاً ذات وجهين – ظاهر وباطن – ، بل ينطلق من شهاداته الخاصة ؛ أي من معرفته بحياة الشاعر ، ثم تأتي الأعمال تأكيداً لما أراده نظرياً .

أما الفصل الثالث فيفرده الباحث للحديث عن المظاهر السلوكية للشعور القهري عند "الماغوط" ، ويحددها بالخجل والخوف والقلق والنظرة السوداوية والتقوقع الانعزالي [3]، ثم يتحدث عن ردود الأفعال التمردية عبر سلوكه الشخصي محدداً إياها بالعدائية ، والاستقلالية والتمايز والنزوع الإبداعي والسخرية حاشداً عدداً كبيراً من الأقوال التي تبرز هذه السمات لـــ "الماغوط" ، مهملاً الأعمال الأدبية في كثير من المواقع ، وهي النقطة الرئيسة التي كان يجب على الباحث أنْ ينطلق منها .

ويعالج في الفصل الثالث جانبين أولهما :

1- إثبات الذات بنزوعه الإبداعي المتمايز : ينطلق الباحث في معالجة هذا العنوان من حكم حتمي مفاده أن "الماغوط" « قد نزع نزوعاً متطرفاً في إبداعه الأدبي نحو التميز والتفوق أدبياً على جميع

1- ينظر: آدم ، لؤي : محمد الماغوط وطن في وطن ، ص70 .

2- ينظر: فرويد ، سيجموند : تفسير الأحلام ، ص580 .

3- ينظر:آدم ، لؤي : محمد الماغوط وطن في وطن ، ص95 .

معاصريه ، ومَنْ سبقه ومَنْ سيليه»[1]. وهذا حكم عام؛ لأنه يحمل إجحافاً بحق سابقيه ومعاصريه ، ورجماً بالغيب بالنسبة إلى مَنْ سيليه . وهنا يستعين الباحث بالإحصاء – وهو أداة من أدوات الأسلوبية – ؛ ليدل على عناصر استخدمها الشاعر – لتثبت وجوده ، وذاته ، وكينونته – ؛ بوصفها تعويضاً نفسياً عن الإخفاق في جوانب أخرى ، فيرصد ظهور بعض المعاني التي وجد فيها إثباتاً لهذا النزوع في دواوينه الثلاثة (حزن في ضوء القمر) ، (غرفة بملايين الجدران) ، و(الفرح ليس مهنتي) ، وأول هذه المعاني :

أ- **الطول :** وهو المعنى المتكررفي أكثر من موقع من مثل قوله في قصيدة (الشتاء الضائع) :

فأنا رجل طويل القامة[2] .

ومعنى هذه العبارة أنني رجل بعيد النظر والطموح ، ولهذا يستخدم "الماغوط" كثيراً كلمة الطول، كما لم يستخدمها شاعر في العالم ، وهي تدل على السعي إلى التمايز والتفوق والشهرة [3]، وهو كلام يحمل مبالغة كثيرة تفتقد الرؤية النقدية ؛ لأنّ الباحث لم يتناول هذا المعنى في سياقه النصيّ لرصد الصور المجازية ، وتأويلها ، ورَبْطها بلاوعي الشاعر .

ومن تكرار هذا المعنى قوله في قصيدة (جناح الكآبة) :

الطريق طويلة

والغابة تبتعد كالرمح

مدي ذراعيك يا أمي[4] .

وقوله في قصيدة (حزن في ضوء القمر) :

يا نظرات الحزن الطويله[5] .

وقوله في قصيدة (جنازة النسر) :

أيها الحزن . . يا سيفي الطويل المجعَّد[6] .

1- آدم ، لؤي : محمد الماغوط وطن في وطن ، ص131 .

2- الماغوط ، محمد : الأعمال الشعرية ، ص27 .

3- ينظر: آدم ، لؤي : محمد الماغوط وطن في وطن ، ص 137 .

4- الماغوط ، محمد : الأعمال الشعرية ، ص42 .

5- المصدر السابق ، ص13 .

6- المصدر السابق ، ص16 .

إنّ الاكتفاء بمتابعة تكرار معنى الطول في قصائد "الماغوط" من دون ربطها بنزوعه إلى التميز الإبداعي – كما وجد الباحث في الشاهد الأول – يفرغ التكرار من وظيفته ، ويعرقل عملية التفسير ؛ لأنها « ليست عملية آلية يستطيع كل إنسان أن يزاولها بمجرد أن يعرف عقدة "أوديب" مثلاً »[1]. فالباحث يتابع مفردة الطول التي تحمل دلالات مختلفة باختلاف السياق ؛ لأنها وإن كانت تحمل معنى إيجابياً عندما يصف نفسه بالرجل الطويل؛ إشارة إلى البروز والظهور، فإنها تحمل دلالات مغايرة في السياقات الأخرى ، والتي قسرها الباحث ؛ ليؤكد دلالاتها على البروز والتميز، فطول الطريق لا يشي باتساعها وامتدادها الإيجابي ، بل بالمتاهة والتعب في الوصول ، كما أن وصفه نظرات الحزن بالطول ، ووصفه الحزن بالسيف الطويل المجعَّد لا يشير إلى أساس طموحه الكبير كما يذهب الباحث، لكنه يعزّز حسّ العطالة وعدم الجدوى، ويأس الشاعر الذي يلجأ إلى الحزن والانزواء والعزلة . فهذا السلاح طويل ومجعّد ؛ إشارة إلى عطالته وعدم فعاليته ، والحزن يعمّق إحساسه بالانزواء ، ويؤكد عجزه عن تحقيق ما يصبو إليه ، وليس هناك أي دليل على ارتباط الطول بالطموح في هذه الشواهد إلا في ضوء رؤية نقدية سطحية، لا يمكن الاستدلال منها على نزوع الشاعر نحو إثبات الذات عبر تكرار مفردة في أعماله والاكتفاء بها وحدها .

2– إثبات الذات بنزوعه الإبداعي المتمرد عبر تمرده الاجتماعي والديني ، وهنا يكرر الباحث ما جاء به لدى حديثه عن مظاهر التمرد عند "الماغوط"[2].

الدراسة التركيبيّة :

يتتبع الباحث في الدراسة التركيبية مراحل الإنتاج عند "الماغوط" ، ويقسمها إلى مراحل عدّة هي :

1– مرحلة الحب المهيمن[3] .

2– مرحلة القوة المهيمنة[4] .

3– مرحلة التوازن وهيمنة قوة الحب الإنساني[5] .

1– إسماعيل ، عز الدين : التفسير النفسي للأدب ، ص275 .

2– ينظر:آدم ، لؤي : محمد الماغوط وطن في وطن ، ص145–161 .

3– ينظر: المرجع السابق ، ص193 .

4– ينظر: المرجع السابق ، ص200 .

5– ينظر: المرجع السابق ، ص214 .

ثم يقدم تعليلاً لهذه المراحل التي يرتكز فيها على ما جرى مع "الماغوط" من أحداث أثرت في حياته ، ومن ثم يقدّم وصفاً لشخصية "محمد الماغوط" ، يبيّن فيه صفاته ومزاياه ؛ ليصل من ذلك إلى أنّه صاحب الشخصية المتزنة ، والإرادة القوية ، والقلم المبدع على الصعيد الإبداعي [1]، ثم يحدد صفاته على الصعيد الإنساني بالفداء ، والسهل الممتنع ، والصدق ، والألم ، والإصلاح ، والجرأة[2] .

نجد مما تقدم أن ثمة انتقادات يمكن أن توجه إلى عمل الباحث ومنهجه ، وهي :

1- تركيزه على شخصية "محمد الماغوط" ، والبحث في عالمها الداخلي ، مقابل إهمال أعماله ، وتبيّن دلالاتها ؛ بسبب انطلاقه من تاريخ "الماغوط" الشخصي ، واعتماده على أقواله ، وأقوال معاصريه أو معارفه بدلاً من الانطلاق من الأعمال ذاتها ؛ وبذلك يكون الباحث قد قارب علم النفس ، وليس علم النفس الأدبي ،« ففي هذا العلم ينبغي أن يكون الفن ذاته أو الأدب – أي ما ينتجه الفنان أو الأديب هو موضوع الدراسة أو التحليل »[3]. وما قدّمه الباحث ما هو إلا تحليل لشخصية "الماغوط" ؛ بوصفه فرداً ؛ إذ حاول إلقاء الضوء على مشكلاته ، وسلّط الضوء على القضايا التي تساعد على فهم شخصيته فقط .

2- وقوعه في التكرار بشكل واضح على امتداد الدراسة كما في حديثه عن محور التمرد .

3- عدم توظيف مقولات المنهج النفسي في تفسير الأعمال ، واعتماد الأبعاد الاجتماعية المحيطة بالمبدع بوصفها مصدراً للتفسير .

4- الخلل في قراءة بعض الشواهد ، كما وجدنا في بحثه عن دلالات مفردة الطول في صوره ، بالإضافة إلى إهمال القسم الأعظم منها في الدراسة ؛ إذ إنه ترك الشواهد من دون تعليق – كما في حديثه عن التمرد على الهيمنة الطبقية – مكتفياً بعرضها شاهداً على مقولة أو فكرة أرادها .

ثانياً: قصيدة النثر في النقد الداخلي :

يُعَدُّ المنهج الوصفي من أقدم المناهج النقدية العربية ؛ إذ يهتم بدراسة الصوت ، والحرف ، والموقع ، والمقطع ، والصيغة ، والنحو وبيان وظيفة كل منها ، بالإضافة إلى المعنى المعجمي

1- ينظر:آدم ، لؤي : محمد الماغوط وطن في وطن ، ص364-377 .

2- ينظر: المرجع السابق ، ص379-427 .

3- إسماعيل ، عز الدين : التفسير النفسي للأدب ، ص20 .

والمعنى الدلالي[1].

فالمنهج الوصفي يهتم بالوصف اللغوي للوصول إلى المعنى ، ويعدّ أنَّ لكل عنصر داخل التركيب النصي وظيفته ، أما إجراءاته فهي الملاحظة ، والاستقراء ، والتقسيم ، والتجريد ، والاصطلاح ، والتقعيد[2] .

ومن الدراسات التي اعتمدت على المنهج الوصفي دراسة "إيمان الناصر" المعنونة بـــ (قصيدة النثر العربية– التغاير والاختلاف)، ودراسة "رحمن غركان" المعنونة بـــ (النص في ضيافة الرؤيا) .

ـــ قصيدة النثر العربية (التغاير والاختلاف) :

تنقسم الدراسة الموسومة بهذا العنوان لـــ "إيمان الناصر" إلى جانبين : أولهما: نظري ، وثانيهما: تطبيقي ؛ إذ تبدأ الباحثة الجانب النظري بمناقشة بعض القضايا الإشكالية في قصيدة النثر– كما في معظم الدراسات – الأدبية والنقدية[3] .

أما في الجانب التطبيقي فقد ركَّزت الباحثة على القضايا الآتية :

أ– توظيف التراث في قصيدة النثر :

تتوقف الباحثة عند انصراف أغلب شعراء قصيدة النثر عن استدعاء التراث في نصوصهم الشعرية ، وتعلّل ذلك بتوقهم إلى ابتكار لغة خاصة بهم ، يستوحونها من المعجم اليومي ، وتحاول تتبع هذا الاستدعاء عند بعضهم ، وعلى رأسهم "أدونيس" الذي راوحَ في استخدام الشخصيات التراثية ، وتوظيفها رمزياً بين التوظيف الكلي ، والجزئي ، وبين استدعائها أو محاورتها[4]، والذي أساء – بنظرها – إلى الشخصيات التراثية بدعوى إظهار التذمر من الواقع العربي ، ومقته ؛ لأنَّ في هذه الإساءة هتكًا لكثير من الشخصيات ، ومسخاً لها ، ومثال ذلك استخدامه رمز "الحجاج" ؛ بوصفه رمزاً سادياً دموياً ، كما في قوله :

ليسَ له وراء

1– ينظر: حسان ، تمام : اللغة بين المعيارية والوصفية ، ص121–123 .

2– ينظر: المرجع السابق ، ص15 ، 154 ، 166 .

3– ينظر: فصل الأصول والإشكاليات ، ص24 .

4– ينظر: الناصر ، إيمان : قصيدة النثر العربية – التغاير والاختلاف ، ص125 .

يرفضُ ثَدي أمِّه

كانَ اسمُه الحجّاج

وثقبوا وراءه

وذبحوا فأراً

ودهنوا بدمِهِ الحجّاج

وذبحوا تيساً ودهنوا بدمِهِ الحجّاج

فالتذَّ بالدماء

صارت له رضاعةً وأماً[1] .

« فمما عُرِف عن الحجاج أنه شخصية ((قصاصية)) احتلت مكانة تاريخية بفضل هيبتها وسلطانها المحكم ، غير أن عنصر ((الدموية)) الذي لحق بها، وعُرِفت به يقع بين الحقيقة التاريخية والزيف . ولذلك فإن غرض "أدونيس"من توظيف هذه الشخصية هو عودة "الحجاج" الأسطورية ؛ لإعادة انتظام الواقع العربي ؛ لأنه واقع لا يطالب إلا بدمك مسفوكاً مهدوراً»[2].

إنَّ الوقوف غير المتأنّي عند دلالة الرمز ، يسيء إلى شعرية هذا الاستدعاء ، وينافي المنهج الوصفي الذي يُعنى بالنص ، ولغته ؛ لبيان وظيفتها في خدمة المعنى ، ولإبراز وجوه الجمال فيه ؛ بوصفه مهمة من مهمات الناقد الوصفي، لا الباحث اللغوي الذي يبحث عن معايير الصواب والخطأ[3]. فعلى الناقد الوصفي إعداد تصنيف لبياناته ؛ بغرض المقارنة ، والتوصّل إلى وجوه الشبه والاختلاف ، وتبيّن العلاقات ، والانتهاء إلى قواعد مبنية على الملاحظة والاستقراء ، ومن ثم المقارنة وكيفية حدوثها ؛ بغية الوصول إلى الحقيقة[4]. فالمقطع لا يحتوي أي إسقاط على الواقع العربي ؛ بسبب اجتزاء المقطع من النص الكامل ، فما يعرضه المقطع ما هو إلا وصف لشخصية "الحجاج" الذي رفض لبن أمه ، وغُذِّي بالدماء . فـــ"الحجاج" في النص يبدو منفعلاً بما يمارسه

1- أدونيس : الأعمال الكاملة ، مج 2 ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1971 ، ص82 .

2- الناصر ، إيمان : قصيدة النثر العربية – التغاير والاختلاف ، ص128-129 .

3- حسان ، تمام : اللغة بين المعيارية والوصفية ، ص59 .

4- ينظر: مندور ، محمد : النقد المنهجي عند العرب ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، د.ط ، د.ت ، ص376 .

الآخرون عليه ، وفي هذا شبه تبرئة له من أفعاله الدموية اللاحقة ؛ لأنه خُلِق مُتَفَرِّداً في صفاته (ليس له وراء) ؛ أي ليس له امتداد في الشبه مع مَنْ سبقه ، ولا يعرف الرجوع إلى الوراء ؛ لأنه لا وراء له يرجع إليه ، وقول الشاعر ليس له وراء ؛ أي أنه يحوز الأمام ؛ بوصفه الحاضر والمستقبل القائم على التقدم والمواجهة الدائمة ، كما يظهر تفرده أيضاً في رفضه ثدي أمه ، على نحو يخالف طبيعة الكائن الإنساني الطبيعي، إشارة إلى ثورته ، ونبرته الاحتجاجية، ولعل المزاوجةَ بين صيغ الأفعال في الحاضر (يرفض) إلى الماضي (كان) بصيغة المفرد، ومن ثم الماضي بصيغة الجماعة ، تشير إلى ربط مجازي بين الحاضر والمستقبل، فما يريده "أدونيس" من هذا الاستدعاء هو الإشارة إلى أن "الحجاج" الظالم الذي لم يكن يعرف إلا سفك الدماء لغة وجواباً على كل مَنْ يخالفه، لم يكتسب هذا العنف إلا بفعل الجماعة المحيطة ، فهم الذين غذّوه بالدم ، وثقبوا وراءه ، وذبحوا فاراً، ودهنوا ... ، وذبحوا تيساً دهنوا ...؛ إذ تنطوي هذه الأفعال على فعل طقوسي (ذبح ، دهن) ، ينم على علاج تعويذي يخلّص الطفل من رفضه لأمه ، لكن هذا العلاج ما يلبث أن يقلب السحر على الساحر ؛ إذ يظهر "الحجاج" الفاعل بصورة المتلذذ بالدماء ، إشارة إلى فعله الطاغي الظالم ، وإن كان بعض النقاد يرفض استخدام رمز "الحجاج" للدلالة على القوة والبطش ؛ بسبب فعله الحميد في إرساء الدولة الإسلامية ، وتوسيع حدودها[1].

إن الحديث عن استدعـــاء التراث في قصيدة النثر بناءً على مدى الإساءة أو الإحسان إلى الشخصية التراثية ، لا يعد وصفاً للظاهرة المدروسة ، فعلى الناقد بيان وظيفة هذا الاستدعاء في بنية النص الإبداعي .

الرؤيا الشعرية في قصيدة النثر :

تعالج الباحثة الرؤيا في قصيدة النثر ، وتقسّمها إلى ثلاثة أنواع هي : رؤيا الخلاص ، والرؤيا الدرامية، ورؤيا التصوف .

1- رؤيا الخلاص : تتجلى رؤيا الخلاص ، في رؤية الباحثة ، لدى شعراء قصيدة النثر في أكثر من مظهر ، أولها :

أ- **الخلاص بالاكتمال** ؛ إذ تنزع الذات نحو تحقيق اكتمالها ، كما في قول الشاعر "قاسم حداد" :

1- ينظر: شحيّد ، جمال . قصّاب ، وليد : خطاب الحداثة في الأدب (الأصول والمرجعية) ، دار الفكر ، دمشق ، 2005 ، ص184 .

ساعديني

لكي أدخل في فوهة اليابسة ،

شامخاً مثل شهوة السرطانات وشرهِ الطريدة وشكيمة الشاكل ،

أتمرسُ

شراء الموج وغواية الزابد ،

محارباً كجيش في جسد .

أكلم الأرض بكلام الغسل فتختجل .

ساعديني ،

لكي يبدأ الترميم

افتحي خطيئة اللغة

وكلّمي الله

قولي له :

لم يعد الخلق كاملاً ولا جميلاً

ولا عدل فيه

ساعديني[1] .

فرؤيا الخلاص في هذا النص تتبدى عبر محاذاة تخوم الثورة والعنف ، والاستعانة بالضمير الأنثوي (ساعديني) ؛ من أجل تغيير العالم ، وإعادة إنجابه نقياً وعادلاً وجميلاً ، فالخلاص خلاص كوني يرغب في تحقيق معادلة الكمال في الأرض[2] .

إن ما تراه الباحثة محاذاة لتخوم الثورة ، يبدو في النص ثورة ، فإن كان التجرؤ على القول

1- حداد ، قاسم : الأعمال الشعرية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 2000 ، ج 2 ، ص106 .

2- ينظر: الناصر ، إيمان : قصيدة النثر العربية – التغاير والاختلاف ، ص155 .

يعني بداية التجرؤ على الفعل ، فالوقوف في وجه الإله ، وتحديه في خلقه وكمال هذا الخلق هو ثورة حقيقية ؛ لأن تحقيق الكمال حل ميتافيزيقي لا وجود له في الواقع ، وكل أفعال الشاعر في التحرك نحو الكمال أفعال عبثية؛ لأن الدخولَ في فوهة اليابسة ، بغرض تحقيق ولادة جديدة محاولةٌ رمزيةٌ فاشلة على مستوى الواقع، وامتلاك قدرة المدّ السرطاني ، وشراء الموج ، والمحاربة بقوة جيش في جسد ، والكلام مع الأرض محاولات رمزية لا تتعدى مهمتها تثوير اللغة ؛ وتثوير الموقف؛ أي أنَّ الخلاص المنشود لا يكون إلا بالثورة على ضعف الإنسان ، وسنة الكون المنطقية، عبر مشاركة الأنثى (ساعديني) ، وهو الفعل الذي تصفه الباحثة بأنه غامض وغريب ، ولا يعرف منه سوى طبيعته الأنثوية، أما وظيفته فهي تغيير العالم وإعادة إنجابه نقياً وعادلاً وجميلاً[1]، فالفعل (ساعديني) يشير إلى توجّه الشاعر نحو المرأة ؛ بوصفها إكمالاً للحياة الناقصة المتمثلة بوجود الشاعر وحيداً لدى تصديه لنقص العالم ، وطبيعته الأنثوية تكفي لإزالة غموضه ؛ لأن الغرض منه إعلان بدء العمل الإنساني المتكامل في تغيير الكون ، وكلما حضرت المرأة بفعلها (ساعديني) في النص ، تحققت سلسلة من أفعال التغيير الخارقة ، وأهم هذه الأفعال (الكلام)، فنتيجة تحدي الشاعر ودخوله فوهة الأرض هي الكلام معها ، ونتيجة تحدي المرأة هو الكلام مع الإله ، فالكلام هو صاحب الأثر الانقلابي ؛ أي أن الشاعر يهدف إلى تحقيق الكمال ؛ بوصفه قيمة جمالية داخل النص الشعري، يُعَبَّر عنها بكمال اللغة، وقدرتها على تحقيق الفعل . وشرط الخلاص الكوني هو الاكتمال النابع من اجتماع الخير والعدل والتغيير .

ب- الخلاص بالفناء: وهي رؤيا محكومة باليأس وانقطاع الرجاء ما دامت الحياة إلى فناء ، ومادام قدر الحياة هو الموت[2] . فالشاعر يدرك عجزه عن التغيير واستشراف الكمال ؛ لذلك يجد خلاصه في فناء الحياة ، وهو ما تجلوه نماذج "الماغوط" الشعرية ومنها نص (الحصار) الذي يقول فيه :

دموعي زرقاء

من كثرةِ ما نظرتُ إلى السماء وبكيت

دموعي صفراء

من طولِ ما حلمتُ بالسنابلِ الذهبيةِ

1- ينظر: الناصر ، إيمان : قصيدة النثر العربية – التغاير والاختلاف ، ص154 .

2- ينظر: المرجع السابق ، ص156 .

وبكيت

فليذهبْ القادةُ إلى الحروب

والعشاقُ إلى الغابات

العلماءُ إلى المختبرات

أما أنا

فسأبحث عن مسبحةٍ وكرسيٍّ عتيق . . .

لأعودَ كما كنت ،

حاجباً قديماً على باب الحزن

ما دامت كل الكتب والدساتير والأديان

تؤكّدُ أنني لن أموت

إلا جائعاً أو سجيناً[1] .

فالذات الشاعرة تنحرف عن مطلب الكمال وتستكين إلى موتها المؤجَّل ، ولا تنتظر خلاصاً أو نجاة ، ولا تريد أن تناقش قدراً سلَّمت به وأسلمت له[2] .

إنّ المقارنة بين النصين اللذين عرضتهما الباحثة (نص"قاسم حداد" ونص "الماغوط") تبيّن فرقاً آخر في رؤيا الخلاص عند كل منهما، هو أنّ رؤيا الخلاص عند "قاسم حداد" رؤيا جماعية ، تعبّر عن الإنسان الثائر الطامح إلى الكمال ، أما رؤيا الخلاص عند "الماغوط" فهي رؤيا فردية تتعلق بعالم الشاعر وحده ، وتستثنيه من غيره من بني جنسه ؛ لأنه يخص كل إنسان بمكانه ، ويحافظ له على كل عمله وحياته ، فبقاء القادة وخلاصهم في الذهاب إلى الحروب ، وخلاص العشاق في الغابات ، وخلاص العلماء في مختبراتهم ، أما خلاص الشاعر فهو في الركون إلى انتظار الموت ، ركوناً يعبّر عن رؤيا شخصية تطال الشاعر وحده ؛ لأنه الوحيد الذي يبدو متأخراً عن عجلة الحياة .

1- الماغوط ، محمد : الأعمال الشعرية ، ص169 .

2- ينظر: الناصر ، إيمان : قصيدة النثر العربية – التغاير والاختلاف ، ص156 .

ج- رؤيا الخلاص بقهر الموت والانتصار للحياة ؛ إذ يسعى الشاعر إلى إبراز المواجهة والخوف، ويراوح بين الرغبة في الحياة ، وقهر الموت ، ويبرز انبثاق قوى الحياة وعناصرها الحية من دكنة الظلام كما في قول الشاعر "فيصل خليل" :

لن يكون ثمة

ثمالة

دائماً هناك خضم

للأمواج

التي تتجدد

لن يكون شيء اسمه "نهاية"

فالمسافة تتسع إلى الأمام

كل خطوة

بداية

قمر غصن يفرع

لن يكون "أمس"

"الآن"

وحسب

فالغد هو الممكن ، الملموس

الوردة المتفتحة

التي

كانت برعماً . . الطريق الطويل

الذي

كان رغبة

لنتابع الحياة أيها الأصدقاء

ثمة إمكانية للحياة

في كل وقت

لنتابع الحياة مرة ثانية

وكل مرة

لنتابع الحياة أحياء

لا أمواتاً في الحياة[1] .

إن النص « ينقض السوداوية ، والحسّ التشاؤمي ، ويتقدم كأنه نصٌ يصنعُ الحياة ، ويسعها. كما أنه يتضمن حركية الخصب والامتلاء ، متمثلة في دلالات (غصن يفرع، قمر يستدير، الوردة المتفتحة) أما جوهر ما تتأسس به رؤيا الخلاص فهو عمق البساطة ، والإفراط في أمل جماعي تحققه فعاليات مشتركة »[2]. الرؤيا التي يكشفها النص رؤيا جماعية ، ولكن ظهور الحياة وانبثاقها ومواجهتها لعناصر الموت لا تتبدّى بشكل واضح ، كما تذهب الباحثة ؛ لأن النص يبدأ بعناصر الحياة ، فالأمواج المتحركة المتجددة علامة الحياة المتجددة ، والمسافةُ المتسعة مع كل خطوة إشارة إلى بداية جديدة ، وعلامة ولادةٍ مستمرة وحياة متجددة ، وتستمر العناصر الحية مستدعية بعضها الآخر ، بشكل يبرز ظهورها بشكل تلقائي ، ولا يظهر مواجهتها مع عناصر الموت وتغلّبها عليه في النهاية ، فالشاعر يملك حس التفاؤل الذي يجعله مدغماً مع الجماعة في السير نحو الحياة المتجددة ، فلا رؤيا للخلاص ، بل هي رؤيا الولادة والتجدد والاستمرارية .

2- الرؤيا الدرامية : يتحدّد مفهوم الدرامية في النص الشعري – الذي لم تحدّده الباحثة في دراستها – ؛ بوصفه الصراع والحركة ، فكل فكرة تقابلها فكرة ، وكل ظاهر يخفي وراءه باطن ، ويتغير مسار الحركة في النص من موقف إلى موقف مقابل ، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو

1- خليل ، فيصل : فضاء شاسع للحب ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 1984 ، ص10-12 .

2- الناصر ، إيمان : قصيدة النثر العربية – التغاير والاختلاف ، ص162 .

شعور مقابلين[1]؛ أي أنَّ الدرامية تتجلى عبر التفكير وحركة مكونات النص ، وهو ما لم تفصّل فيه الباحثة في أثناء وقوفها عند الشواهد المختارة وقوفاً سطحياً؛ إذ تعدّ الباحثة أن خير مَنْ يمثل الرؤيا الدرامية في قصيدة النثر هو الشاعر "محمد الماغوط" ؛ لأن عبثيته « وتشاؤميته المتجهمة جعلته يمسرح الحياة، وينظر إليها بقسوة ما يعاني ، أكثر من نظرته إليها بألم ما يتوقّع ، أو برغبة ما يحلم »[2]، ومن ذلك قوله :

ولكنني وأنا أحتضر

وأنا أسبحُ في قبري كالمحراث

سأموتُ وأنا أتثاءب

وأنا أشتم

وأنا أهرِّج

وأنا أبكي . . .[3]

فالرؤيا الدرامية تظهر عندما « تمتد سحب الحزن فتبدد دلالات الفرح وكأن قدراً رهيباً يقبع خلف ذلك الحزن ، غير أن ما يخلق الحالة الدرامية ليس تقابل (التهريج) الذي هو بالأساس فعل إمتاع وتسلية وإمداد الروح والنشوة ، والانشراح ، وفعل (البكاء) بكل ما يحمله من صور الكآبة والغبن والتعاسة ، وإنما الذي يخلقها حقاً هو كون الفعلين يصدران عن ذات واحدة ، وفي لحظة واحدة ، هي لحظة الاحتضار»[4].

تتحدث الباحثة عن دلالات الفرح المغيَّبة ، وهي غير موجودة في المقطع، ولا في النص – بالعودة إلى القصيدة – ، وقد يجسّد المقطع الدرامية على نحو بسيط ، وهناك نماذج أكثر تحقيقاً لهذه الرؤيا ، فتتبع الباحثة الرؤيا الدرامية عبر لفظتين متقابلتين ، لا يؤكد وجودها في النص ؛ إذ يجب أن يشمل البحث : أولاً: التفكير الدرامي ؛ بوصفه « اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه

1- ينظر: إسماعيل ، عز الدين : الشعر العربي المعاصر ، ص279 .

2- الناصر ، إيمان : قصيدة النثر العربية – التغاير والاختلاف ، ص166 .

3- الماغوط ، محمد : الأعمال الشعرية ، ص153 .

4- الناصر ، إيمان : قصيدة النثر العربية – التغاير والاختلاف ، ص167 .

واحد»[1]، فالتناقضات وإن كانت سلبية في ظاهرها تخلق شيئاً موجباً عبر تبادل الحركة ، وما وجدته الباحثة مجسداً للدرامية عبر التقابل بين الفعلين (أهرِّج ، أبكي) يبدو دراماياً عبر التفكير الدرامي وليس عبر تقابل الألفاظ ؛ لأن التهريج لا يعني بالضرورة عكس البكاء ؛ فقد لا يدل على الفرح ؛ بل التهريج فعل يُقْصَد منه إضحاك الآخرين ، الذين يرون السطح ، ولا يعرفون شيئاً عن الأعماق ، فالتفكير الدرامي في الشاعر الميت الذي يتثاءب ، ويشتم ، ويهرِّج ، ويبكي يقوم على جمع متناقضات ظاهرية ، لكنها تسير بالدلالة باتجاه واحد ؛ لأن التثاؤب دليل السأم والملل، والشتم دليل الرفض والغضب ، والتهريج دليل السخرية والعبثية ، والبكاء دليل الحزن ، وهي دلالات تنفي الحياة ، وتعزّز اللاجدوى ، وتبرز العناصر الدرامية المعبّرة عن صراع الإنسان مع الموت ومتناقضات الحياة . كما تتبدى الرؤيا الدرامية في النص عبر الحركة والحركة المقابلة ، فحركة (الاحتضار) يقابلها حركة أخرى هي (أسبح) على ما في الحركة الأولى من دلالات الزوال والانتهاء وما في الحركة الثانية من دلالات الحركة والحياة والحرية ، وعبر حركة الاحتضار التي تكون خارج القبر ، وحركة السباحة التي تتم داخل القبر ، وهي مرحلة تالية للاحتضار ، فهناك درامية متجلية بين بطء الاحتضار وقساوته ، وسرعة السباحة المشابهة لحركة المحراث المتّسم بقوته ، وفعله التغييري ؛ بوصفه قلباً للتربة ، ووعداً بمواسم خضراء جديدة ، وهناك درامية بين الأفعال (أحتضر ، أسبح ، سأموت) ، فالزمن المضارع يتحدد بفعلي الاحتضار والسباحة ، والزمن المستقبل يتحدد بالفعل سأموت ، والشاعر يمتلك القدرة على التحكم بالفعل ، والسيطرة عليه ؛ بوصفه خياراً مُخَلِّصاً له ، وهذا ما يجعل النص يندرج تحت قائمة رؤيا الخلاص ، التي تناولتها الباحثة سابقاً وعملت على الكشف عنها في قصائد "الماغوط" .

3- الرؤيا الصوفيّة : تعرّف الرؤيا الصوفية بوصفها مَلَكةً « تبيّن لنا أن المعرفة تقوم على تجربة وجدانية عارمة، وعلى شوق مُلِحّ من الوجدان الداخلي للاتصال بذات الله، ومن هنا ارتبطت المعرفة عند المتصوفة بالحب الإلهي؛ إذ يرى العارف أن الحب هو أكثر الأسرار الصوفية اتساعاً، وأنّ كل ما يرسو على العشق أو المحبة فإنه حقيقة ، وليست الحقائق الظاهرة في الأشياء سوى صور تجلياته »[2]. فالرؤيا الصوفية تبدي نظرة خاصة إلى الأشياء يمتاز بها المتصوفة ،

1- إسماعيل ، عز الدين : الشعر العربي المعاصر ، ص279 .

2- النفّري ، محمد بن عبد الجبّار بن الحسن : المواقف ، من المقدمة ، بقلم: حمزة عبود ، دار العالم الجديد ، بيروت ، 1934 ، ص6 .

واستوحاها شعراء قصيدة النثر ، على عكس ما تذهب إليه الباحثة في دراستها برؤيتها أنّ كثيراً من شعراء قصيدة النثر استوحوا « الفضاء الصوفي الذي ألهمهم مشاعر التصور المألوف ، والنظرة المعتادة للأشياء »[1]، فالمخالفة في هذا القول تأتي من ناحيتين : أولاهما : استخدام لفظة التصوّر للدلالة على التصوير ؛ لأن محاكاة ظاهر الأشياء تصوير لها ، لا تصوّر يحتاج تأويل الدلالة ، ولأنّ الحقائق الظاهرة في الأشياء ليست إلا صور التجليات ، وثانيتهما: إثبات النظرة المعتادة لكل من الصوفيين وشعراء قصيدة النثر ، وهو ما تدحضه عنايتهم بالرمز ، وانفصالهم عن الظاهر المباشر للواقع ؛ « من أجل الاتصال بعمقه الكلي، والغوص في أبعاده الداخلية فيما يتجاوز الظاهر إلى الباطن ، والحاضر إلى الغائب »[2]، فاللقاء بين المتصوفة وشعراء قصيدة النثر تجلى في الاشتراك في الخصائص الأسلوبية والفنية ، بالإضافة إلى المواقف الإنسانية ، والفضاء الرؤيوي المشحون بالوعي الكشفي [3]، وهو ما يظهر في قول الشاعر "سليمان عوّاد" الذي توقفت الباحثة عند نصوصه الإبداعية لدى بحثها في الرؤيا الصوفية ؛ إذ يقول :

القلبُ الذي لا يعرف كيف يحترق

كيف يصبح شعلة وهَّاجة

من نار . . وضياء

كيف ينصهر ، يذوب ، يضحك ، يبكي

وهو في أوج غبطته . . القلبُ الذي لا يعرف كيف يُشْرق

بدموع الفرح

وهو في أتمّ احتراقه .

هذا القلب

ينبغي أن يُطْرَد

من جنَّة العشق !!...[4]

1- الناصر ، إيمان : قصيدة النثر العربية – التغاير والاختلاف ، ص177 .

2- أدونيس : الصوفية والسريالية ، دار الساقي ، بيروت ، د.ط ، 1992 ، ص205 .

3- ينظر: الناصر ، إيمان : قصيدة النثر العربية – التغاير والاختلاف ، ص188 .

4- عواد ، سليمان : أغاني إلى زهرة اللوتس ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 1982 ، ص36 .

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

تشاكل { الاحتراق / الإشراق } علامة الوصول إلى مرتبة العشق .

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

لذا فطريق الوصول مسدود ، كما ينتفي الوصول بعدم الاحتراق ⟷ الإشراق ، فإنه يتحقق بحدوثهما ، وكأن الشاعر يقلب الدلالة بتحويل حادثة خروج آدم من الجنّة :

الدلالة الأولى ⟵ آدم يطرد من الجنة ؛ لأنه لا يحب أنثاه .

الدلالة الثانية ⟵ آدم يعود إلى الجنة ؛ لأنه يعشق أنثاه .

ويصبح العشق هو الشرط الإنساني الأسمى لاستمرار الحياة [1]، لكن العشق المقصود في النص يتجاوز حدود عشق آدم وحواء ، والاحتراق المقصود هنا مخالف لما نعرفه من أفعال الاحتراق العادية ، ولإبراز الرؤيا الصوفية يجب إبراز الدلالة السياقية لهذه الأفعال .

فالنص يركز على القلب وهو رمز صوفي يظهر لدى الصوفيين ؛ على أنه « جوهرٌ نورانيٌ مجرد ، يتوسط بين الروح والنفس ، وهو الذي تتحقق به الإنسانية ، ويسميه الحكيم النفس الناطقة ، الروح باطنه ، والنفس الحيوانية مركبه ، وظاهره المتوسط بينه وبين الجسد »[2]، فالقلب يظهر في النص ؛ بوصفه العنصر الذي يقود صاحبه إلى المعرفة ، وشرط بقائه في جنة العشق الإلهي أن يعرف كيف يحترق ؛ بوصف الاحتراق فعلاً من أفعال الفناء الذي يُعَرَّف لدى الصوفيين ؛ بوصفه فناء المعاصي ، ويكون فناء رؤية العبد لفعله ، بقيام الله تعالى على ذلك ، والفناء سقوط الأوصاف المذمومة ، كما أن البقاء وجود الأوصاف المحمودة ، والفناء هو عدم شعور الشخص بنفسه ، أو بشيء من لوازم نفسه [3]، فالقلب الذي يصل إلى المعرفة هو القلب الذي يتجرد من كل

1- ينظر: الناصر ، إيمان : قصيدة النثر العربية – التغاير والاختلاف ، ص192 .

2- أبو خزام ، أنور فؤاد : معجم المصطلحات الصوفية ، مراجعة: د. جورج متري عبد المسيح ، مكتبة لبنان ، ناشرون ، ط1 ، 1993 ، ص144 .

3- ينظر: المرجع السابق ، ص137 .

فعل مذموم ، المبرَّأ من المعاصي ، والذي يلغي أي إحساس بالجسد البشري ، فلا يعمل من الجسد سوى القلب ؛ بوصفه بوصلة توجه الذات الإنسانية إلى الذات الإلهية وحقيقتها ؛ إذ يجب على هذا القلب ألا يقهر ذاته وحسب ، بل أن يستلذّ بهذا القهر ، فعليه الفرح لحظة تمام الاحتراق الذي يمثّل« رغبة الصوفي القصوى ؛ إذ بها يكون قد وصل إلى غايته ، والوصول إلى الغاية ملاذه الأخير ، وهو تحقيق لرغباته كلها »[1]، كما أنّ القهر « تأييد الحق بإفناء المرادات ، ومنع النفس عن الرغبات من غير أن يكون لهم في ذلك مراد »[2]؛ أي أنَّ القلب يرتوي من المعرفة عندما يتجرد من كل رغبة دنيوية ، فهو وسيلة لمعرفة العالم الباطن،ومنهجه الحدس والإشراق والذوق[3]، والقول: إن آدم طرد من الجنة لأنه لم يحب أنثاه ، ثم عاد إليها عندما أحبَّ أنثاه ، قول ينفيه النص، والحادثة القرآنية ؛ لأن آدم طرد من الجنة عندما استجاب لحواء بدافع الحب ، وعودته إلى الجنة ليست مرهونة بحبه لحواء ، بل بحبه لله ، ودرجة طاعته ، وامتثاله لأوامره ، وتجرده من رغباته الفانية، ولا يُرْضى من الصوفي بالمحبة ، بل بالعشق ؛ بوصفه «آخر مرتبة للمحبة »[4]، فالإنسان عندما يغدو متصوفاً يفقد الإحساس بذاته ، ويحس بالذات الإلهية ، بل ويتحد بها ، ويتعامل معها عبر أنسنتها ؛ ليتوحَّد بها ، فيطوي المسافة بينه وبين الله، ويردم الهوّة السحيقة التي فصلت بينهما، وهذه الأنسنة تنقل الذات من تعاليها ، وغيابها عن العالم ؛ لتحلّ داخل الصوفي العارف [5]. ووجه الأنسنة في النص أن يكون الله معشوقاً ، والعاشق واقع تحت سلطانه يستعذب هذا العشق .

من الملاحظات الجديرة بالاهتمام فيما يتعلق بالدراسة أنّ الباحثة تصرَّفت في كثير من الشواهد الشعرية، وهو ما تأكدنا منه بالعودة إلى الدواوين التي أخذت منها، ففيها كثير من الحذف لعبارات بكاملها، أو كلمات بعينها ، وهو ما يؤثر في قراءة النص الشعري .

ـ النص في ضيافة الرؤيا (دراسة في قصيدة النثر العربية) :

من الدراسات المعتمدة على المنهج الوصفي دراسة الباحث "رحمن غركان" المعنونة بـــ

1- جابر ، يوسف : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص29 .

2- أبو خزام ، أنور فؤاد : معجم المصطلحات الصوفية ، ص145 .

3- أدونيس : الصوفية والسريالية ، ص141 .

4- أبو خزام ، أنور فؤاد : معجم المصطلحات الصوفية ، ص127.

5- ينظر: سليطين ، وفيق : الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحّد ، دار الرأي ، دمشق ، ط1 ، 2007 ، ص125-127 .

(النص في ضيافة الرؤيا– دراسة في قصيدة النثر العربية) ، وهي دراسة تناولت قضايا جديدة في قصيدة النثر تحت عنوان : خريطة المتن / المقدّمة .

توقف الباحث عند العناوين الآتية :

1– قراءة قصيدة النثر التي يجب أن تنطلق من مبدأ أنها ليست شعراً .

2– مسوّغاتها المرتكزة على النزوع الأدبي للكتابة المختلفة الممثّلة لوعي العصر وطبيعته الثقافية.

3– أهميتها التي تُردّ إلى حاجة قصيدة النثر إلى الدرس النقدي الكاشف ، والتمييز بين الأداء بالشكل المصنوع الصادر عن فنون أدبية تغلب على قصيدة النثر ، ولا تحقق هويتها ، وبين أشكال الأداء الجديدة في هذا الجنس الكتابي ، وقراءة حضورها لدى جيل التأسيس أو جيل البدايات .

4– منهجيتها القائمة على المنهج الوصفي التحليلي [1] ، وهي منهجية قائمة على المنهج الوصفي ؛ لأن التحليل أداةٌ من أدوات المناهج النقدية المعاصرة .

ثم يقدّم عرضاً لبعض الدراسات السابقة ؛ لينتقل بعد ذلك إلى تمهيد بعنوان: (في المصطلح وأبعاده وتجلياته) ، وسنتوقف عند أهم القضايا التي أثارتها هذه الدراسة ، وأغفلتها الدراسات الأخرى المهتمة بقصيدة النثر وهي:

1– البحث في المناهج التي درست قصيدة النثر :

قدَّم الباحث عدداً من المناهج التي درست قصيدة النثر من غير إلحاقها بعناوين الدراسات ، وبحث في مدى اختلاف النتائج تبعاً لآليات كل منهج ؛ إذ تُعدّد الدراسة هذه المناهج بأنها (المنهج النفسي ، والمنهج الأسلوبي ، والمنهج الموضوعاتي) ، ولا يبين الباحث الأساس الذي انطلق منه لتحديد هذه المناهج ، ففي ضوء بحثنا لم نعثر إلا على دراسة واحدة اتبعت المنهج النفسي ، وهي دراسة (محمد الماغوط وطن في وطن) للباحث "لؤي آدم" ؛ أي أنَّ الدراسات النفسية لم تقدم شيئاً جديداً لقصيدة النثر، أما الدراسات الأسلوبية، فيرى الباحث أنها أبرزت خصائص قصيدة النثر عبر البحث في لغتها على مستوى التركيب والصورة ؛ إذ « اتصفت على مستوى التصوير بكثافة الصورة ، ونزوعها نحو الرمز ، حتى بدت أحياناً ذات إيحاءات غرائبية ، اقتربت بها من السريالية»[2]. فالباحث يرى أن خصيصة كثافة الصور ، واعتماد الرمز من نتاج المنهج الأسلوبي،

1– ينظر: غركان ، رحمن : النص في ضيافة الرؤيا (دراسة في قصيدة النثر العربية) ، دار رند ، دمشق ، ط1 ، 2010 ، ص7–27 .

2– المرجع السابق ، ص50 .

وهما – برأينا – من تقنيات بناء قصيدة النثر ، لا من نتاج المنهج ، لأنّ المنهج رؤية نقدية ، يُفَسَّر النص الأدبي في ضوئها .

أما المنهج الموضوعاتي فقد ركّز على البحث في موضوعات قصيدة النثر ، وكشف عن خصائص أخرى تتعلق بالتفاصيل اليومية والخاطراتية[1]؛ أي أنه ركّز على البحث في موضوعات قصيدة النثر ، أكثر من خصائصها ؛ لأن العناية بالتفاصيل اليومية لا تشمل جنس قصيدة النثر كله، بل وسمت بعض القصائد التي صُنِّفت في خانة القصيدة العربية المعاصرة .

وينتهي الباحث بعد هذه الوقفة القصيرة مع المناهج إلى نتيجة مفادها: أنّ كثرة المناهج التي درست قصيدة النثر ، تحيل على ثراء التجارب الكتابية في هذا الجنس الأدبي ، إضافة إلى أن اختلاف آليات القراءة بين الدراسات قاد إلى فهم مغاير أو جديد ، أو اصطلاحات محدثة ، وأحياناً، إلى التناقض[2]، ولكن الحقيقة أن واقع الدراسات يلغي هذه النتيجة ، فعلى أساسها ، مثلاً، ينبغي أن يرفض الإيقاع الداخلي في منهج معين ، وأن يرفضه أتباع المنهج كله ، وهذا ما تنفيه الدارسات ؛ لأن الدراسات البنيوية مثلاً لم تجتمع على رفض قضية الإيقاع الداخلي ، أو قبولها بشكل قاطع ، بل الأمر عائد إلى اقتناع الباحث بهذه القضية ، وقدرته على تلمسها عبر النصوص ، أو عدم اقتناعه ، والأمر ذاته ينطبق على أي قضية أخرى مثل التجنيس ، وتحديد المفهوم أو الخصائص .

2– أشكال الأداء في قصيدة النثر العربية :

يحدد الباحث أشكال الأداء في قصيدة النثر العربية بأنها اجتهاد الشاعر في إنجاز نص إبداعي ؛ ليؤسس من خلاله تجربته الفنية وسماتها المائزة ؛ لأن شكل الأداء متعدد من تجربة إلى أخرى ، ومن شاعر إلى آخر [3]، وسبب هذا التعدد هو غنى المكونات التي يعتمد عليها الشاعر ، سواء أكانت على صعيد المعجم أم اللغة ، أم الإيقاع ، أم التراكيب ؛ إذ يستطيع خلق شكل أداء خاص به باختيار مكوّن ما ، والتركيز عليه .

يعدد الباحث أشكال الأداء في قصيدة النثر ويحصرها بـــ :

أولاً: الرؤيا بوصفها شكلاً في الأداء :

الرؤيا إنجاز شعري يستشرف الفعل ، ويكشف عنه في سياق تعبيري فني إلى الإنجاز أقرب

1– ينظر: غركان ، رحمن : النص في ضيافة الرؤيا (دراسة في قصيدة النثر العربية) ، ص51 .

2– ينظر: المرجع السابق ، ص52 .

3– ينظر: المرجع السابق ، ص72 .

منه إلى مجرد التصوّر، وليس من وعي إنساني موجود إلا والرؤيا مرتكز فيه ، فاعل وباعث لديه، نافذ التجليات ؛ لأنّ الرؤيا غالباً ما تكون سرّ الإنجاز الباعث لأي معطى إنساني ، أو فعل بشري غير تقليدي في الحقول المعرفية ، والأجناس الفنية كلها ، غير أنها في الشعر تمتلك خصوصية فن الشعر؛ أي أنَّ الشاعر باعتماده الرؤيا شكلاً للأداء ينتهج قصيدة الرؤيا التي برز فيها اتجاهان– كما يرى الباحث – هما رؤيا الخلاص ، والرؤيا الدرامية[1] ، وفي هذا يتفق مع الباحثة "إيمان الناصر" في تقسيم الرؤيا ، ولكنه يختلف معها في متابعة أشكال هذا الخلاص ؛ إذ تتحدد رؤيا الخلاص بما يأتي :

أ– **الارتفاع على الراهن بما يشبه اكتمال الذات أمام نقصان الواقع** [2]: ومثاله قول "بول شاوول" في نصه (بوصلة الدم) :

أمدُّ حواسي في اللحظة النارية

أتدفَّقُ على بريق الصَّوَّان

أتموَّجُ سنابلَ من الفرحِ في حقول الكلسِ

طفرةُ عصافير من الحلم تشرق وتتقلَّص

(يهشّمون قسماتهم كي ينسوا المرايا)

لحظة النسيان تفتح الذاكرة[3] .

فلغة النص توحي بالاكتمال ؛ لأنّ لغة (أمدُّ .. أتدفَّق .. أتموج .. تشرق .. تهشم .. تفتح..) في مواجهة لغة (اللحظة النارية .. حقول الكلس.. تتقلص .. ينسى ..) إيحاء بالنزوع إلى الاكتمال، وتوق للخلاص عبر رؤيا شعرية تمثّلها لغة خاصة عبر أنساق غير تقليدية، قد تبدو مفكّكة بانقطاع، ولكنّها متصلة بنسغ الرؤيا الشعرية الذي أمدّ لغة النص بانسجام فني جاء أثره شكلاً في الأداء والخلاص هنا عبر رؤيا ذاتية[4].

1– ينظر: غركان ، رحمن : النص في ضيافة الرؤيا (دراسة في قصيدة النثر العربية) ، ص78 .

2– المرجع السابق ، ص80 .

3– شاوول ، بول : بوصلة الدم ، دار رياض الريس ، لندن ، د.ط ، 2004 ، ص14 .

4– ينظر: غركان ، رحمن : النص في ضيافة الرؤيا (دراسة في قصيدة النثر العربية) ، ص81 .

إن الوقوف غير المتأني يؤدي بالباحث إلى بعض الخلط ، فالأفعال (تشرق ، تهشم ، تفتح) لا تنتمي إلى حقل الشاعر الذي يسعى إلى الخلاص ، بنزوعه إلى الاكتمال ، كما أن لغة (تتقلص ، تشرق ، ينسى) لا تنتمي إلى الواقع ، بل إلى الحلم ؛ لأن العصافير تظهر في النص حلماً مناقضاً للواقع ، وكأن الشاعر يرى خلاصه في تحدي الواقع ؛ لا في إبراز كماله مقابل نقص الواقع؛ ولأن مدّ حواسه في اللحظة النارية تحدٍّ لهذه اللحظة التي تقتضي الابتعاد ؛ لارتباطها بالنار، ولأنّ فعل التدفق أيضاً تحدٍّ لبريق الصوّان الذي يشي بالصلابة والقساوة والحدّة . وأن يحوز الشاعر حركة تموّج سنابل الفرح ، فهذا يعني تحديه حقول الكلس التي تشي بالجدب وانتفاء الحياة والخصوبة ، فانتصار الشاعر على الواقع يتبدّى عبر فعله المقاوم لعناصره السلبية ، وعبر الاستعانة بالحلم ؛ فالعصافير الغائبة في الواقع تخضع لمشيئة الشاعر في الحلم ، وتحوز القدرة على تغيير الأشياء، وإن كانت قسماتها مهشّمة ، فهي تنتصر على الشيء بضده .

ب- رؤيا خلاص موضوعية :

تكون رؤيا الخلاص موضوعية عندما تصدر الذات فيها عن قراءة الأشياء ومحاولة تعريفها برؤيا خاصة[1]، ومثالها قول "محمود درويش" في نص (في حضرة الغياب) :

الكسل: اجتهاد ومهارة . إفراغُ القلب مما يزيد عن حاجته إلى الخفقان ...

ألزمنُ: نهرٌ سلسٌ لمن لا ينتبه إليه ... وحشي شرس لمن يحدِّق إليه ...

الهاوية: هي إغواءُ الأعماق وجاذبيةُ المجهول .

السعادة: مادة روحية يختلف على تعريفها مَنْ يتفقون على أن الحظ موهبةٌ ...

النسيان: هو تدريب الخلايا على احترام الواقع بتعالي اللغة ...

الوداع: هو الصمت الفاصل بين الصوت والصدى . أما الصوت فقد انكسر ...[2]

يرى الباحث أنّ تعريف « الأشياء انطلاقاً من رؤيا الخلاص في سياقات قصيدة النثر نزوع شعري منفعل بالفنية ، يتوق إلى تحديد الأشياء ؛ إظهاراً لحرية الذات الشاعرة المنفعلة من أسر

1- ينظر: غركان ، رحمن : النص في ضيافة الرؤيا (دراسة في قصيدة النثر العربية) ، ص81 .

2- درويش ، محمود : في حضرة الغياب ، دار رياض الريّس، بيروت – لندن ، ط1 ،2006 ، ص173-174 .

التحديد ، النص عند درويش هنا حرية ورؤيا خلاص والأشياء حدود يعبر أبعادها كاشفاً عن حضوره العالي من دون أنْ يقع في أسرها ... إنّها رؤيا خلاص فني يتمثلها درويش عبر هذا النص»[1].

هذا التحليل يبتعد عن لغة النص ، ويصفها وصفاً خارجياً لا يوضح حقيقة رؤيا الخلاص التي يتوقف الباحث عندها ، فالشاعر يبحث عن الخلاص عبر تعريف الأشياء السلبية أو الإيجابية بما يجمّل صورتها ، أو يجعلها في متناول اليد والتحقيق ، ويسهّل الطريق إليها ، فالكسل تعود، وركون عن العمل يودي بمن يمتلك هذه الصفة إلى الفناء ، ولكن الشاعر يحدده بنقيضه (الاجتهاد والمهارة) في محاولة منه لإعطائه وصفاً آخر يحيد به عن معناه المألوف ؛ ليتخذ معنى شعرياً يجعل الإنسان بكسله قادراً على التحكم بكل ما يحيط به حتّى خفقان قلبه . وعلى سبيل المفارقة يضع تعريفاً مغرياً للزمن بعد تمجيده للكسل– بأنه النهر السلس لمن لا ينتبه إليه ؛ أي لمن يشغل نفسه عنه بالعمل ، وبالوحش لمن قضى وقته يراقب مروره .

أما الهاوية المفضية في معناها المألوف إلى الزوال والحتف ، فيعرفها الشاعر ؛ بوصفها إغراء بمعرفة ما تخفيه ؛ بسبب فضول الإنسان الدائم لاكتشاف ما يجهل ، وإن حمل له الخطر ، كما يربط بين السعادة والحظ ، وقدرة الإنسان على صنع حظه بموهبته ، ومن ثمّ تحقيق السعادة ، وهذا ما يجعل السعادة – حلم الإنسان الدائم – في متناول التحقيق ، وبالطريقة نفسها يجمّل النسيان والوداع ، فالشاعر لا يصنع خلاصه بتعريف الأشياء وحسب ، بل بكشف جوانب منها تكشف إمكانية تحقيق المستحيل ، ويسهّل طرق تحقيق الإنسان لغاياته ، والتغلب على خوف الإنسان مما يحيط به . ربما ينطبق هذا التحديد على التعريفات ، لكنه لا يشمل كُلَّ القصائد التي اتبعت هذا الأسلوب ، وشاهدٌ واحدٌ لا يكفي لإصدار هذا الحكم ، فـــ"أدونيس" يستعين بأسلوب تعريف الأشياء؛ ليقدّم رؤيا خاصة ، لكنها ليست رؤيا الخلاص ، ومن ذلك قوله في قصيدة (دليل للسفر في غابات المعنى) :

ما الشجرة ؟

بحيرةٌ خضراءُ موجها الهواء .

ما الهواء ؟

1– غركان ، رحمن : النص في ضيافة الرؤيا (دراسة في قصيدة النثر العربية) ، ص82 .

روحٌ لا تريدُ

أنْ تسكنَ في جسد .

ما المرآة ؟

وجهٌ ثانٍ

وعينٌ ثالثة .

ما المقدَّس ؟

قناع[1] .

فالشاعر لا يقدم رؤيا الخلاص عبر هذه التعريفات ، بل يقدّم نظرة أخرى للأشياء ، يحاول فيها النفاذ من سطحها الظاهري إلى باطنها ، وكشف جوانب غامضة فيها ، بلغة مفعمة بالشعرية ، تبدأ بإثارة التساؤل عن أشياء يراها الجميع، من غير التفكير في صورة مخالفة للرؤية البصرية لها، فإثارة السؤال حول ماهيتها يشير إلى حال من الشك والخلخلة تطال كل ما تراه العين ؛ لتبحث عن دلالة أخرى لها ، وكأن الشاعر يبحث عن روح الكون ؛ لأنه يدرك أن ما يراه في الواقع ما هو إلا جسده الذي يراه الجميع، أما روحه فلا يراها إلا مَنْ يُعْمِل ملكاته كلها؛ ليصل إلى حقيقتها، فالشجرة التي نراها شجرة مكوّنة من ساق وأغصان وثمار ، يُعَرِّفها الشاعر بأنها بحيرة (ماء) ، خضراء (حياة) ، موجها (حركة وتجدد) ، الهواء (حياة) ، فالشاعر لا يكتفي بدلالة الشجرة المألوفة في الحياة ، بل يمنحها إضافات جديدة تغني هذه الدلالة، لإعطائها مزيداً من الجمال ؛ لأنَّ في جمال الخلق تنظيماً للخالق[2]، وجمالها يأتي من قداستها ، بوصفها طعاماً للإنسان ، وملجأ له يقيه الحر والقرّ ، وملاذاً آمناً للحيوانات، وسكينةً للطيور التي تبحث بين أغصانها عن سلام الحياة النباتية ، فتبني فيها أعشاشها . كما أن تعريف الهواء بالروح التي لا تريد أن تسكن في جسد ، يشيع في نفس الإنسان حساً بوجود روحٍ لا تفارقه ؛ روحٍ أبدية تمتلك حريَّة التقييد في جسد، أو التحرر منه، وتعريف المرآة بالوجه الثاني والعين الثالثة يشي بدور المراقبة والتصحيح الذي تقوم به المرآة ؛ لأنها تكشف العيوب ، وتصدر الأمر بإصلاحها ، وإزالتها . أما تعريف المُقَدَّس بالقناع فهو دعوة

1- أدونيس : فهرس لأعمال الريح ، دار البدايات ، بيروت ، د.ط ، د.ت ، ص185 .

2- ينظر: سليطين ، وفيق : الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحّد ، ص141 .

إلى تخطي الحجاب الذي يحجب حقيقة المقدس ؛ لأن اتباع الإنسان للمقدس من غير الولوج إلى داخله ، يثمر إيماناً مقلِّداً لا يكشف حقيقة الإله الذي يحلّ في كل ما نراه .

فالرؤيا التي ترصدها التعريفات السابقة هي رؤيا الكشف ، والبحث عن المجهول .

ج – رؤيا خلاص فنيّة : وفيها يصدر الكاتب – كما يرى الباحث – عن رؤيا خلاص حين يوظّف قصيدة النثر في جزء أو أجزاء من مشاهد روائية [1] . فترتفع لغة الرواية في شعريتها إلى مستوى قصيدة النثر ، ولم يتوقف الباحث عند أنموذجٍ لمثل هذه الرؤيا ، ويكتفي بالكلام عليها نظرياً .

د– الرؤيا الدرامية : وهي « الأبعد مدى والأوسع أفقاً والأشمل في مديات التعبير ؛ لأن النزوع الدرامي في قصيدة النثر شائع ، نوعاً وكماً ، وهو يفتح للرؤيا الشعرية طرائق تعبير ، وأساليب في استدراج المعنى الشعري وإغوائه ، تنفتح على أبعاد الحياة أكثر ، وهنا تستجيب لنزعات الذات الشاعرة من الطفولة إلى المراهقة إلى الثورية إلى التأملية » [2]. فتكون الرؤيا الدرامية باعثاً على أشكال أداء هائلة سواء أكان على مستوى النص الواحد ، أم على مستوى التجربة الشعرية ، وهي رؤيا عالجها الباحث نظرياً .

ثانياً : الإشراق الصوفي بوصفه شكل أداء :

الإشراق الصوفي هو انتقال الشاعر بالرؤيا الشعرية من أبعاد الرؤيا الحسيّة إلى رؤيا تفارق الحسّ وتستشرف اللامرئي وربما تغامر فتدعي الغيب، هي معنية بما وراء الأشياء ، فصدور كتّاب قصيدة النثر عن الصوفية يعني صدورهم عن التراث العربي، وهذا ما يدفع عن قصيدة النثر تهمة الصدور عن التراث الغربي [3] ، وإن كانت هذه الملاحظة لا تكفي للقطع بنسبة قصيدة النثر إلى التراث العربي ؛ لأن التأثر بالصوفية لم يقتصر على قصيدة النثر وحدها .

وهنا يعدد الباحث أهم شعراء قصيدة النثر الذين تأثروا بالصوفية فيذكر "أورخان ميسَّر" و"خير الدين الأسدي"[4]، لكنه لا يبحث داخل النصوص عن هذا الإشراق تطبيقياً ؛ إذ يذكر شاهدين من (أغاني القبّة) لـــ" خير الدين الأسدي" من غير بيان كيفية توجيه الإشراق الصوفي للأداء في

1– ينظر: غركان ، رحمن : النص في ضيافة الرؤيا (دراسة في قصيدة النثر العربية) ، ص82 .

2– المرجع السابق ، ص83 .

3– ينظر: المرجع السابق ، ص85 .

4– ينظر: المرجع السابق ، ص86–87 .

قصيدة النثر[1] .

ثالثاً: الشاعرية :

على الرغم من أن الباحث لا يعترف بانتماء قصيدة النثر إلى الشعر ، إلا أنّه يتحدث عن عناصر وخصائص وسمات لا تنطبق إلا على الشعر، ويعرف الشاعرية بأنها « إحساس الذات بالأشياء ، وفيض الوجدان في التعبير بلغة ترسم الواقع بكثير من فائض معنى الأشياء الجميل ؛ ليكون الجمال والإحساس به أبرز معاني الشاعرية »[2] . فالباحث يرد شاعرية قصيدة النثر إلى حرية الإحساس فيها ، ويرى أنها تحقق الشعرية إذا جمعت بين فائض الشاعرية والأداء الشعري بمقوماته المعلومة[3] . كما في نص "محمود درويش" **(في حضرة الغياب)** الذي يقول فيه :

وأنت مسّجى أمامي ، لا أعرف مَنْ هو الميتُ فيكَ ومن /

هو الحيّ ، إلا بقدرِ ما تُملي عليَّ من خطبةٍ أردْتَها طويلةً /

لتدريب الروح على اختبار حريتها أو عبوديتها في ما يُتَاحُ / لها من كائناتٍ ومن كلمات. فإنْ كنتَ أنتَ القائل ما / أقول لك الآن في صمتك هذا ، فلن يكون الموت أكثر من وسيلة لاهتداء الروح إلى ما أُعدّ لها من سفر . وإن / كنتُ أنا القائل ما أقول لك الآن ، على هذا الحجر، فإني / ذريعة الموت القصوى لتعريف الحياة بضدها الغامض ، / ضدها العاجز عن تعريفها بضدها في مكان ، في لا مكان/ آخر ، أَطلق الخائفون من العدم عليه لقب الخلود .

فنم هادئاً هادئاً إذا ما استطعت إلى ذلك سبيلا/

ونم هادئاً في كلامكَ / واحلم بأنك تحلمُ / نم هادئاً ما استطعتَ / سأطرد عنك البعوضَ / ودمعَ التماسيح / والأصدقاء الذين أحبّوا جروحك / وانصرفوا عنك حين جعلتَ / صليبك طاولةً للكتابة/ نَمْ هادئاً قرب نفسك / نم هادئاً ،[4] .

1- ينظر: غركان ، رحمن : النص في ضيافة الرؤيا (دراسة في قصيدة النثر العربية) ، ص90-91 .

2- المرجع السابق ، ص92 .

3- ينظر: المرجع السابق ، ص92 .

4- درويش ، محمود : في حضرة الغياب ، ص170-172 .

عند الوقوف عند دلالات النص والبحث عن الشاعرية ؛ بوصفها موجّهَ أداءٍ يقول الباحث : « إن احتفاء النص بالشاعرية الصافية في تجلياتها فاض بروح الشاعر حدّ الانتقال إلى شعرية الوزن/ ولما كان النزوع الغنائي في القسم الأول من النص لافتاً بين يدي خطاب النثر ، فقد كان طبيعياً الانتقال إلى الشعرية في طابعها الغنائي عبر إيقاع البحر المتقارب ، فجاء كل هذا في سياق شكل أداء آخر مختلف صدر عن فاعلية الشاعر في توجيه (قصيدة النثر) أو (النص الإبداعي) إلى أشكال أداء متعددة تستجيب فيه بنية النص الفنية لعناصر التعبير عن المعنى الفني ذي الصفات الشاعرية في إيحاءاته والشعرية في أساليب إبداعه وتلقيه» [1] . فالباحث يرى أن النص حقق الشاعرية ؛ بسبب إحساسه الجميل بالأشياء لا بسبب القراءة النقدية التي تظهر هذا الإحساس، فابتعد تماماً عن لغة النص ، وجاء بحكم عام لا يعطي النص حقه ، بالإضافة إلى أنّه رفع النص إلى مستوى الشعر ؛ بسبب امتلاكه عنصر الشعرية المتمثل بالوزن ، وهو ما لا يصح الكلام عليه لدى التعامل مع قصيدة النثر التي تتجاوز الوزن ، كما أنّ وجود بعض تفعيلات المتقارب في النص لا يعني أنّ القصيدة من البحر المتقارب . بالإضافة إلى الخلط الحاصل بين الشاعرية والشعريّة ، فالشاعرية مفهوم خاص بالشعر والشاعر ، أما الشعريّة فمجالها النقد الأدبي ؛ إذ تُعْنى باستنباط القوانين التي يتوجّه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية [2]، فالإحساس الجميل بالأشياء يعطي النص درجة من الشاعريّة ، ولكن وجود بعض تفعيلات البحر المتقارب في النص لا تعني توفر قانون من قوانين الشعرية في النص ، الأمر الذي يصل به إلى مستوى الشعر ، علماً أنّ الباحث رفض – نظرياً – انتماء قصيدة النثر إلى الشعر .

رابعاً: الإيجاز الشعري بوصفه شكل أداء :

الإيجاز« تكثيف شعري قائم على إثراء الصورة ، وكثافة المعنى ، وانبناء النص في أسطره أو جمله انبناءً فنياً مقصوداً غير مترهل ، والإيجاز غير القصر أو الطول ؛ لأنه لا يتصل بأبعاد الشكل الظاهرة لجمل النص وأسطره ، إنما يخص أسلوب بناء الجملة الشعرية المتصفة بالكثافة والتوهج والعمق الباعث على التأويل »[3] ، ومع ذلك فالإيجاز في قصيدة النثر الطويلة يختلف عنه

1– غركان ، رحمن : النص في ضيافة الرؤيا (دراسة في قصيدة النثر العربية) ، ص96–97 .

2– ناظم ، حسن : مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1994 ، ص9 .

3– غركان ، رحمن : النص في ضيافة الرؤيا (دراسة في قصيدة النثر العربية) ، ص97 .

في قصيدة النثر القصيرة ؛ إذ يتجلى في الطويلة عبر التوقيعات الشعرية ومثالها قصيدة الشاعر العراقي "جواد الخطاب" في مجموعته (إكليل موسيقي على جثة بيانو) التي يقول فيها :

لي كفٌ

لكنّ الأصابعَ تنقصها

لا أملكُ سوى : كتفٍ واحدة

فلا تتركوا كلَّ النياشين لي

حجرةٌ تحتَ رأسي

ولي مخدَّةُ ريش

فلماذا تتقافزون طوالَ أحلامي

تركتمْ في بيتي قمراً يابساً

فعلَّقته مكانَ صرَّةِ الخبز

وكلما زارني ليلٌ

نقعتهُ بضوءِ الفوانيس

والتهمناه بلا شهية[1] .

يجد الباحث أنّ كثافةَ الفكرةِ ، فنياً ، صدرت عبر إيجازٍ توزَّعته التحققات النصيّة: لي كف / لكن الأصابع تنقصها ، لا أملك سوى كتف واحدة / فلا تتركوا كل النياشين لي، فالنص مبني على تعدد الأفكار التي تصدر عن إيجاز أسلوبي ، ترتفع إثره شعرية النص [2]، لكنه يهمل أكثر من توقيعة فيه ؛ إذ إنّ السمة الإدهاشية في ختام التوقيعة تسم أكثر من سطر شعري .

فالتوقيعة تبدأ بكلام يحرك ذهن المتلقي نحو المألوف ، ثم تحدث الصدمة بحرفه القوي عما يألفه ويتوقعه ؛ إذ إن عبارة (لي كف) ، عبارة تقريرية مباشرة ، ترصد حالة بدهية ، لكن عبارة

1- الخطاب ، جواد : إكليل موسيقي على جثة بيانو ، دار الساقي ، بيروت ، ط1 ، 2008 ، ص65-67 .

2- ينظر: غركان ، رحمن : النص في ضيافة الرؤيا (دراسة في قصيدة النثر العربية) ، ص99 .

(لكن الأصابع تنقصها) ، تحمل المتلقي إلى حالة من الدهشة ، تجبره على التدقيق في كل مفردة داخل الصورة ، فالشاعر اختار لفظة (كف) بدلاً من يد مستعيناً بما يسمى بالومضة ؛ بوصفها « قدحاً ذهنياً كاشفاً عن شعرية أو معبراً عن إبداع معنى شعري أدق في الوصف والتعبير، وأدعى للتناسب مع حداثة قصيدة النثر »[1]؛ ليدلَّ على اليد الخالية من الأصابع ، كي يشير إلى فعل الكف والعطالة التي أصابت هذه اليد ، وهو ما يحقق عطالته ؛ بوصفه شاعراً يكتب الشعر ، وهذا ما يشير إلى حال من القمع والتسلط تمنع حرية القول داخل مجتمعه ، وتستمر التوقيعات محافظة على الأثر ذاته في نفس المتلقي؛ إذ ما معنى ألا يكون للإنسان سوى كتف واحدة ، وهو أمر غير منطقي على مستوى الواقع ، ولكنه – شعرياً– يعني تشويه الجسد الإنساني ، بل وتعذيبه (حجرة تحت رأسي / ولي مخدة ريش) ، فالشاعر يقف في مواجهة الجماعة التي تبدي فعلاً متناقضاً يعطّل فعله الإيجابي ، في إشارة إلى سلطة مجتمعية تنفي حرية الإنسان ، وتخرجه على فطريته ، وتغيّر في معطيات الحياة الطبيعية والمادية ؛ فالقمر الذي تدخَّلت فيه يد البشر تحوَّل إلى قمر يابس ، في محاولة لتغيير طبيعته من الإيجاب إلى السلب، كما أن قدرة الشاعر على تعليقه مكان صرة الخبز يشي بهذا التحول السلبي ؛ لأنه تحول إلى شيء مادي منفعل وغير فاعل على خلاف حقيقته ، وهنا يختم الشاعر توقيعته الأخيرة (كلما زارني الليل / نقعته بضوء الفوانيس/ والتهمناه بلا شهية) التي تدهش المتلقي بتحول القمر مانح الضوء إلى آخذ له من الفوانيس ، وإلى مادة تُلْتَهم بلا شهيَّة . ففعل الالتهام يشي بتحول الطبيعة البشرية أيضاً ؛ لأنه غالباً ما يكون فعلاً مخصوصاً بالحيوان ؛ بوصفه دالاً على بلع الشيء ، بمرَّة[2]، كما يتعارض فعل الالتهام الذي يشي برغبة كبيرة في الأكل مع عبارة (بلا شهية) الدالّة على النفور من الأفعال الإنسانية ومفرزات الواقع والطبيعة ، ومرد ذلك الإحساس بثقل الواقع ورفضه المستمر؛بسبب ضغوطاته التي حوَّلت الأشياء عن حقيقتها وجوهرها.

خامساً: الأداء بانزياحات الخيال المتوهّج :

تمثل انزياحات الخيال رافداً أساساً لإبداع أشكال أداء فني سواء أكان على صعيد الصورة ، أم الإيقاع الذي يظهر في قصيدة النثر إيقاعاً دلالياً ، أم على صعيد المعجم عبر التعويض عن الألفاظ بعلامات الترقيم والخطاطات والتشكيلات الكتابية المعتمدة على عالم الرياضيات أو الخط أو

1– غركان ، رحمن : النص في ضيافة الرؤيا (دراسة في قصيدة النثر العربية) ، ص100 .

2– ينظر:ابن منظور : لسان العرب ، (مادة لَهَمَ) .

الرسم أو فن التشكيل عامة[1]؛ أي أنّ هناك مستويات عدّة للانزياح: تركيبي ، وإيقاعي ، ودلالي ، وتظهر ملامح هذه الانزياحات في الخلاصة التأويلية في استشراف المعنى ، والنزوع الغرائبي لانزياحات الخيال ، والنزوع إلى الكشف ، وانزياحات الخيال المنتجة لتعدد الأصوات في بنية النص الواحد ، وتوق نصوص قصيدة النثر إلى الكشف عن الممكن أو المحتمل أو المتخيَّل[2]، وفي هذه التعددات تغيب ملامح الانزياحات وتتشابه ، فالنزوع إلى الكشف هو ذاته الكشف عن الممكن أو المحتمل ، والخلاصة التأويلية هي مدار الكشف ، فالناقد قد وقع في التكرار ، والتعميم ، والتعتيم في أكثر من موقع .

سادساً: الأداء بالإيحاء شكلاً :

يُقْصد بالإيحاء « قدرة الأديب على إبداع نص يوحي بالمعنى الموضوعي إيحاء فنياً ، ليس من خلال أساليب التعبير عن المعنى الشعري ، إنما من خلال بنية النص المقطعية ، بالشكل الذي يحيل المقطع أو الجملة على معنى مجاور للمعنى الفني »[3] . فالشاعر يستعين بالإيحاء ؛ للإفادة من دلالاته الإشارية ، ومجاورة التجليات الجمالية للمعنى ، ويشير الباحث إلى استعانة قصيدة النثر النسوية بهذا الأسلوب ؛ للإيحاء للمتلقي بالبعد الموضوعي المتعلق بالتابو المحرّم على النسوة في مجتمعاتهن.

سابعاً: من أنواع أشكال الأداء الأخرى :

ويقصد الباحث به شكل النص الذي يبدعه الشاعر على نحو استثنائي ، فمقياس تفرّد أي نص، أو تميزه هو الغرابة ، والبعد عن التقليدية ؛ لذلك كان من غير الممكن القول بمحدودية أشكال الأداء ، فكل قصيدة متميزة تصدر عن إظهار شكل أداء متميز أو جديد[4] .

أما الفصل الثاني من الكتاب فيفرده الباحث للحديث عن الأداء بالشكل في قصيدة النثر ، ويحصره بالأداء بالتصوير الشعري ، والأداء بالإيقاع الدلالي (الداخلي) ، والأداء بالنزوع الحكائي، والأداء بالقوالب بوصفها رسماً كتابياً ، والأداء بالتناص مع الآخر المتفوق ، وهو ما سنتناوله لدى

1- غركان ، رحمن : النص في ضيافة الرؤيا (دراسة في قصيدة النثر العربية) ، ص102-103 .

2- المرجع السابق ، ص104-105-107 .

3- ينظر: المرجع السابق ، ص108 .

4- ينظر: المرجع السابق ، ص117 .

حديثنا عن مآخذ حداثة قصيدة النثر ، حتى لا نقع في التكرار .

وبالتدقيق في الدراستين السابقتين ، يمكننا تحديد نتائج الدراسة بما يأتي:

1- وجود تناقض بين نتائج الدراستين ، وهذا ما يدحض رأي الباحث الذي يوحّد النتائج بتوحيد المنهج .

2- عدم التزام الدارسين برؤية المنهج الوصفي ، الذي يصف ظاهرة في زمان ومكان محدّدين ؛ أي أنّه ينطلق من البنية اللغوية للظاهرة المدروسة .

3- الانتهاء إلى القواعد عبر شاهد واحد ، أو المجيء بالقواعد من غير شواهد .

4- عدم العناية بتدقيق الشواهد ، واقتطاعها ، أو الحذف منها ، أدّى إلى تغييب جانب مهمّ من الدلالة فيها .

الفصل الثالث

قصيدة النثر والحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر

- **مفهوم الحداثة .**
- **حداثة قصيدة النثر في الخطاب النقدي العربي المعاصر .**

أولاً:الدراسات التطبيقية :

1- التحول .

2- تجادلية الصورة .

3- الغموض الحداثي .

4- اعتماد الرمز الطبيعي .

ثانياً: الدراسات التنظيرية .

- **مآخذ على حداثة قصيدة النثر في الخطاب النقدي العربي المعاصر .**

أولاً: الدراسات الرافضة لقصيدة النثر .

ثانياً: الدراسات الرافضة لبعض السمات الحداثية لقصيدة النثر .

قصيدة النثر والحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر

جسّدت قصيدة النثر الأنموذج الجمالي الذي طرحته الحداثة الشعرية المتسمة بسمات خاصة حرص النقد العربي المعاصر على استخلاصها من النصوص الشعرية ، فكانت نصاً حداثياً بامتياز؛ بسبب رفعها شعار الحرية على مستوياتها كلها ؛ التركيبية ، والإيقاعية ، والدلالية ، التي تفضي إلى تشكيل فضاء النص تشكيلاً ينبع من المضمون ، ويتسم دائماً بأنه طارئ ومبتكر [1]، علماً أنّ قصيدة النثر تحقق حداثتها كلما كانت قادرة على كشف أعماق الإنسان ، وغنى تجربته .

مفهوم الحداثة :

الحداثة لغة: من الجذر اللغوي (حدث) ، والحديث نقيض القِدم ، ومنه الحُدُوث: نقيض القُدمة ، وكون شيء لم يكن ، ومحدثات الأمور: ما ابتدعه أهل الأهواء من الأشياء التي كان السلف الصالح على غيرها [2]؛ أي أنّ الدلالة اللغوية للحداثة تتضمن معاني الجدة ، التي تعني اكتشاف شيء لم يكن موجوداً في السابق ، وتجاوز ما هو موجود .

أما الحداثة اصطلاحاً فهي حركة رؤيوية ، جاءت لتخليص الإنسان من أوهامه ، وتحريره من قيوده ، وتفسير الكون تفسيراً عقلانياً واقعياً ، احتفت بالصيرورة المستمرة المتشكّلة أبداً ، وغير المستقرة على حال ، وسعت إلى الاهتمام بالمعنى والعمق ، فكان تركيزها على اللحظة الراهنة العابرة ؛ أي التجربة الإنسانية في لحظتها الآتية [3] . وفي هذا ما يشير إلى أن الحداثة مشروع تجاوز مستمر لما هو آنيّ ؛ لارتباطه بالحياة وحيويتها . ولا بد من التمييز بين مفهومي الحداثة والتحديث الذي اخْتُلِف في تحديده فمنهم مَنْ عدّه « الحداثة في حالة التنفيذ »[4]، ومنهم من عدّه « فعالية سياسية تروم إلى تطوير البنى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية »[5] ؛ أي خصّه بهذه الجوانب ، وجعل الحداثة مفهوماً خاصاً بالأدب ؛ أي أنّ النقد لم يتفق على جعل التحديث

1- ينظر:الصفراني ، محمد : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004) ، النادي الأدبي بالرياض ، والمركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، وبيروت ، ط1، 2008 ، ص20 .

2- ابن منظور : لسان العرب ، مادة (حدث) .

3- ينظر: الرويلي ، ميجان . البازعي ، سعد: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ط2 ، 2000 ، ص139-141 .

4- تورين ، آلان: نقد الحداثة ، ترجمة: أنور مغيث ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 1988، ص407 .

5- البطرس ، عاطف : هوية القصيدة الحديثة ، ضمن كتاب القصيدة الحديثة هوية ومعنى ، ص125 .

مفهوماً أدبياً أو غير أدبي ، لكنه أكّد انفصاله واختلافه عن مفهوم الحداثة .

حداثة قصيدة النثر في الخطاب النقدي العربي المعاصر :

لم يخصص النقد العربي المعاصر دراسات خاصة بحداثة قصيدة النثر، بل حدَّد سماتها الحداثية في دراسات عامة تعالج الحداثة الشعرية معالجة تطبيقية أو نظرية :

أولاً: الدراسات التطبيقية :

تتحدّد السمات الحداثية لقصيدة النثر في الدراسات النقدية التطبيقية بما يأتي :

1- التحول :

عُدّت سمة التحول علامة بارزة في حداثة قصيدة النثر؛ لأنها « قانون للولادة الدائمة والتجدد الدائم في حركة خلاقة يتمازج فيها الخيال والواقع ، الغريب والأليف ، الخارق والعادي ، المرئي واللامرئي »[1] ؛ وبذلك يشير التحول إلى عدم سكونية قصيدة النثر، كما يشير إلى بحثها الدائم عن التجدد والتمظهر بأشكال وأساليب مختلفة توقف النقاد عند تحولاتها على صعيد اللغة ، وعلى صعيد الموضوع .

آ_ تحول النموذج الجمالي :

جسّدت قصيدة النثر تحول البطل النموذجي الذي كان سائداً في الخمسينيات والستينيات ، والذي مثَّل البطل الأسطوري ذا القدرات الخارقة، والفكر الثوري الشمولي الاستثنائي، إلى النموذج الجمالي الذي ساد في العقدين التاليين ، ووسم لغة شعر الحداثة ، إنّه البطل اللامنتمي المعذّب ، الذي جسّده شعر"محمد الماغوط"، الذي لم يكن معنياً بالبطولي، وتجسيد استلابه، وعذاباته داخل موقعه المشوّه ؛ إذ لم نعد نجد في شعر الشاعر البطل في جسد فينيق أو آداد أو بعل ، حتى لدى « الشعراء الذين قدموا نماذج بطولية استثنائية، بل تحولوا عنها، أو تخففوا منها، وراحوا يصوغون نماذجهم العذابية الجديدة ، وذلك من مثل "محمد عمران" و "فايز خضور" و"علي كنعان" و"ممدوح السكاف". لقد سقط البطولي وانكسرت الأحلام الإيديولوجية ، وبقي الواقع المقيت من دون أبطال ذوي أحلام كبرى ، وإمكانات استثنائية ، حتى تم وصف شعر الحداثة في سوريا بالسوداوية بعد أن

1- أدونيس : موسيقى الحوت الأزرق (الهوية – الكتابة – المعنى) ، دار الآداب ، بيروت ، ط 1 ، 2002 ، ص377-378 .

كان موصوفاً بالثورية والانبعاثية »[1] . يصنّف الناقد البطل- النموذج السائد إلى صنفين : أحدهما منتم معذّب بانتمائه، ومثاله على سبيل الذكر، لا الحصر "علي الجندي" و"نزيه أبو عفش"، وثانيهما: معذّب مغترب ، لا منتم ، ومثاله على سبيل الذكر ، لا الحصر "محمد الماغوط " ، وكلاهما يبدو محبطاً بشكل انفعالي حاد ، رافضاً بشكل حاد ما أحبطه من قوى و ظروف مضادة ، فهو نموذج من دون أحلام كبرى[2].

يحتاج تحديد هذه السمة في خطاب الناقد إلى نماذج شعرية تطبيقية تؤكده ، وتبين الفرق بين المنتمي واللامنتمي، فهل الانتماء هنا إلى الوطن أم إلى الشعب والمجتمع أم إلى السلطة ، فإن كان الانتماء المقصود إلى الأرض والشعب فإن "محمد الماغوط" خير مجسد لنموذج المنتمي ؛ لأن معظم قصائده النثرية تعلن انتماءه إلى الأرض والوطن ، ورفضه الوحيد هو للسلطة ؛ بسبب جبروتها ، وقوتها المدمرة ، ولعل وصف شعر هذه الفترة بأنه شعر لا ثوري أمر مجحف بحق هذا الشعر ؛ لأن أهم سمة من سمات شعر "الماغوط" هي الثورية و الانقلابية ، وهي سمة يقرّ الناقد "حسن فتح الباب" بها في دراسته المعنونة بـــ (سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر) ؛ إذ يجعل حلول الإنسان العادي الهامشي في موقع البطل في النص الشعري سمة أساسية من سمات قصيدة النثر ، ويعلل هذا التحول بالاحتفاء باليومي والمعيش ، فكلما كانت الشخصية ، أو النموذج البشري ، مرتبطة بالواقع ، ومجلوة بتفاصيلها والمعلومات عنها ، بدءاً من اسمها ، انغمر المتلقي في جو الحدث [3] ، ومن النماذج المجسّدة لهذا التحول نص قدّمه الناقد "محمد علاء الدين عبد المولى" في دراسته المعنونة بـــ (وهم الحداثة) للشاعر"عادل محمود" يقول فيه :

عمي "إيفان"

بيّاعُ الورد ،

الضاحكُ مثلَ السرو

1- كليب ، سعد الدين : التحولات الجمالية في الحداثة الشعرية في سورية ، ضمن كتاب (القصيدة الحديثة – هوية ومعنى) ، ص44 .

2- ينظر : المرجع السابق ، ص44 .

3- ينظر: فتح الباب ، حسن: سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ط1 ، 1997 ، ص 234 .

الذي يخبطُ الطاولة

بيدهِ الكبيرة ... ليؤكِّدَ :

أن مائةَ يأسٍ ممكن

ومائةَ موتٍ ممكن

لو

ــ بينَ صدغيكَ البائستين ــ

وضعتَ شمساً صغيرة ،

وأغنيةً تنكشُ بها أسنانك ... [1]

ويرى الناقد أن هذا النمط قد حلّ بديلاً من شعر الرؤيا ؛ لأنه يعلن غياب الأسئلة العميقة ، التي تمسّ حاجات الأمة الرمزية والجمالية الكبرى ، لا حاجاتها المباشرة ، ويشي بانهيار المشاريع الكبرى مقابل حلول سيرة الإنسان في يومه العادي البسيط من خلال (تأميم القصيدة) ، والوصول بها إلى جمهور مغلوب على أمره [2]. يبدو أنّ الناقد قد وصل إلى هذه النتيجة؛ بسبب ملامسته السطحية للنص ؛ لأن « وضوح اللفظ في المستوى الظاهري يخفي تحته في المستوى العميق غموضاً دلالياً، أو تعقيداً في الرؤيا »[3] ؛ أي يجب علينا البحث في دلالات كل مفردة تبدو سطحية في سياقها ؛ لنصل إلى البنية العميقة . فالشاعر تعمّد اختيار اسم أجنبي "إيفان" ، وعقد صلة قرابة معه "عمي" ؛ إشارة إلى وحدة الأصل بين البشر قبل الانقسامات الحادة التي تحكم عالمنا ، واختار له عمل بيع الورد ؛ إشارة إلى سعيه إلى نشر رسالة السلام والحب، والحياة ؛ بوصفه حاملاً للبذور التي تنتج الحياة الجديدة ؛ لأنه يتواصل مع الآخرين عبر الورد ، ويُعرّف بصفة الضحك الدائم ، والشموخ والعلو والارتفاع (السرو) ، وبالقوة والقدرة على القيادة (يخبط الطاولة بيده الكبيرة) ،

1- محمود ، عادل : قمصان زرقاء للجثث الفاخرة ، وزارة الثقافة والإرشاد ، دمشق ، ط1، 1978 ، ص106 .

2- عبد المولى ، محمد علاء الدين : وهم الحداثة – مفهومات قصيدة النثر أنموذجاً ، ص157 .

3- باروت ، محمد جمال : الحداثة الأولى من جبران إلى مجلة شعر ، مجلة (المعرفة) ، وزارة الثقافة والإرشاد ، دمشق ، 1985 ، العدد 285 ، ص176 .

وكأنه قاض في جلسة ؛ إشارة إلى حلوله محل الصدارة في مجلس يحوي طرفاً مغايراً (بين صدغيك البائستين) ، وهو الطرف الآخر المقابل للعم "إيفان" الضاحك ، الذي يعبر عن حال من اليأس والفقر ، والاستسلام وعدم امتلاك المصير ، فـ "إيفان" ببساطته وقوته في عمله وإنتاجه قادر على اختيار مصيره، وتحديده ؛ لأن سلاحه الأمل، والبساطة والصدق والحس الفطري بجمال الكون والحياة، فالإنسان قادر على أن يخلق من ضعفه قوة لا يستهان بها (وضع الشمس بين الصدغين) ؛ وبذلك يتحول النص الشعري الذي يبدو في ظاهره بسيطاً إلى نص آخر عميق ، يحمل رؤيا الشاعر .

ب ــ التحول في الموضوعات :

لقد تحوّل اهتمام شاعر قصيدة النثر من الموضوعات الأساسية في الشعر من مدح وهجاء وفخر إلى مراقبة الحياة اليومية بتفصيلاتها الصغيرة ، ومشاهدها الاعتيادية ؛ ليجسد اللحظة المعيشة تجسيداً أدى إلى ظهور ما يسمى بالموضوع الفني . فبعد أن كان الشعر الكلاسيكي يقوم على علاقة أساسها المحاكاة بين الذات والموضوع تحول شعر الحداثة إلى الخلق ، ولم يعد هناك موضوع ناجز ، بل أصبح النص الشعري « تجربة روحية أو اجتماعية أو كليهما معاً ، وهو الأعم الأغلب»[1]؛ أي أنَّ هناك نصَّ تجربةٍ لا نصَّ موضوعٍ ؛ لذا غدا بإمكاننا أن نجد القضايا الحياتية اليومية من غير أن تبدو عرضية في الشعر؛ لأن ما يبدو عرضياً في الحياة اليومية لا يبدو عرضياً في الوعي الشعري ، بل يتخذ أبعاده الدلالية والإيحائية حسب تجربة الشاعر ؛ أي باختصار تحولت قصيدة النثر من الرؤيا إلى الشفوية التي تقوم على شحن لغة الكلام العادي بطاقات شعرية ترتقي بها إلى مستوى الشعر ؛ لأن الفنان الذي يمتلك إحساساً كاملاً بالشكل ، والذي اعتاد على تشغيل ذاكرته وخياله ، يجد نفسه محاصراً بسيل من التفاصيل [2] ومن شواهد ذلك معالجة الناقد "يوسف جابر" النص الشعري الآتي:

أمّي ...

يا ذاتَ النهدِ الملوَّنِ كالأكواخِ الأفريقيه

1– كليب ، سعد الدين : وعي الحداثة – دراسات جمالية في الحداثة الشعرية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 1997 ، ص51 .

2– ينظر: كامبانيون ، أنطوان : مفارقات الحداثة ، ترجمة: محمد عضيمة ، دار المواقف ، دمشق ، ط 1 ، 1993، ص29 .

أسرعي لنجدتي

تعالي وخبّئيني في جيبكِ الريفيِّ العميق

مع الإبرِ والخيطانِ والأزرار

فالموتُ يحيطُ بي من كلِّ جانب

السماءُ تظلمْ

والريحُ تصفرْ

والكلابُ السوداءُ

تنهشُ الكتبَ الداميةَ من حقائبِ المارة[1] .

فالنص برؤية الناقد « يكشف عن مشاعر يومية لشريحة اجتماعية ، تعيش حالة من سقم الوجود ، ويتحدد بوصفه رسالة موجهة إلى أم ، تشكل في هذا السياق محوراً أساسياً ، يعمل على تعميق الدلالة للأجزاء التي تكتسب أهميتها ؛ لأنها تدخل في إطار الفعالية المميزة لموقع الأم ، وتنتمي إلى المفردات التي تضيء دلالة (الأم) إلى الطبيعة الريفية البسيطة التي تتميز بها ، وهي طبيعة تقوم على تجسيد الفعل السلوكي للأمهات اللواتي لا يخرجن في عيشتهن عن منطق الريف، بممارساته الواقعية المتوارثة ، وربما كانت شفوية التعبير أقدر على كشف هذه الممارسات وتعريفها ؛ لأنها تشكل الجانب النظري الأصيل الذي يتواصل عن طريقه المجتمع الريفي خاصة »[2]. نضيف إلى ما قدّمه الناقد أنّ الألفاظ المتداولة اليومية التي تتوزع على امتداد النص (أمي ، الإبر ، الخيطان ، الأزرار، الكلاب ، تنهش) ، تحضر عابرة من لغة إشارية إلى لغة إيحائية ؛ بسبب فقدان المعنى في المرحلة الإشارية ، والإحاطة به في المرحلة الثانية الإيحائية ، فالأم المفرزة لدلالات الحياة والولادة المستمرة والخصوبة ، تحضر في النص في مقابلة مع الأكواخ الأفريقية الموحية بالفقر والجوع والموت ؛ لأن الجوع الذي يسم هذه الأكواخ يحكم عليها بالموت ؛ أي أنّ الحياة تقابل الموت ، بل وتنتهي إليه دائماً ، وهذا الانتقال من الفعالية إلى العدم بما

1- الماغوط ، محمد : الأعمال الشعرية ، ص204.

2- جابر ، يوسف : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص119- 120 .

يشيعه من توتر ، يعبر عن تجربة الشاعر الخائف من كل ما حوله : سلطة الحضارة المادية بكل مفرزاتها التي تحاول سلب الإنسان إنسانيته ؛ لذلك ينادي أمه بكثير من التوسل و الرجاء ؛ لتقديم الحماية ، وإن كان السياق النصي قد حوّر في دلالة الأم ؛ إذ إنّ النهد الذي يلتقي مع الأكواخ الأفريقية في صفة اللون (الملون كالأكواخ الأفريقية) يغدو نهداً ملوناً بلون التراب ؛ وبذلك تتسع دلالة الأم لتشمل الأرض بلونها المشابه للون الأكواخ الأفريقية البائسة الفقيرة ، فتغدو الأرض – دليل الخصوبة – علامة فقر وجدب في هذا السياق ؛ لأن الشاعر يحاول التحرك باتجاه الحياة عبر تحركه باتجاه الأرض ، ومحاولته الاحتماء بها ، بالاختفاء وراء الثوب الذي يقوم بوظيفة الستر والحجب ، كذلك الحال بالنسبة إلى الإبر والخيطان والأزرار ، وجميعها أشياء تحمل معنى التخفي والستر ؛ لقيامها بفعل الإغلاق على شيء ما ، فهي وسائل تستخدم لجمع القماش بعضه إلى بعض من أجل ستر الجسد داخله ؛ أي أنّ الشاعر يحاول العودة إلى رحم الأرض؛ لأنه يحلم بولادة جديدة تحقق له حياة ملؤها الطمأنينة والسلام ، وتخلو من الخوف الذي يحكم عالمه ، وعالم القصيدة بدءاً من العنوان (الخوف) ؛ إذ تشير ألفاظه إلى الحالة الاجتماعية التي يعيشها الشاعر، والتي تضطره إلى استثمار كل ما من شأنه توفير أعلى درجة من الحماية . فشاعر قصيدة النثر في تحوله هذا « تخلّى عن مهمته الرسولية مع انحسار فاعلية الأدب– الشعر حسب منظوره ، ومع بروز سلطات المجتمع المدني التكنولوجي الحديث ؛ إذ تحول بالحكاية الشعرية إلى المشهد ، وإلى لغة تتكسّر ، وتحفل بعالم الأشياء في تفاصيله، ففضاء القصيدة النثرية أشبه بفضاء عالم لوحة تتشكل على إيقاع، تنفر حركته من التمحور والنمو التصاعدي ، وهي بذلك كأنها تنداح بعيداً عن بؤر المعاني؛ لتدعها تغرق في اللاجدوى والغموض »[1] ؛ أي أنّ القراءة السطحية لهذه النصوص ستوصلها إلى نوع من الغموض ؛ لأن الاكتفاء برسم مشهد الشاعر الخائف من الكلاب والريح، والذي يتوجَّه بالنداء إلى الأم للاحتماء بها، سيغفل جانباً أساسياً في فهم النص ، يتم عبر ربطه بعلاقات المجتمع السائدة، والنظر إلى كل مفردة داخل النص ؛ بوصفها رمزاً ، لا دالاً إشارياً إلى شيء مادي محسوس .

ج _ التحول في الغنائية :

تعني الغنائية « تناول الظواهر والأشياء من خلال أثرها الانفعالي في الذات الفردية التي هي المحور الذي يتمحور حوله النتاج الشعري ، سواء أكان ذلك في طبيعة الانفعال أم في رؤية

1– العيد ، يمنى : في القول الشعري – الشعرية والمرجعية ، الحداثة والقناع ، ص377 .

العالم ، أم في أسلوب التعبير ؛ و لهذا فإن متلقي هذا الشعر لا يتلقى العالم ، بل يتلقى الذات التي ترى العالم ، و تتأثر به أو تعاينه »[1]. فالغنائية تعبير عن المشاعر والعواطف، وقد سمّيت بالغنائية لأن الشعر المتسم بها كان يُغنى[2] .

أما الدرامية فهي تجسيد العالم من خلال الصراع مع الحفاظ على الانطلاق من الذات الفردية في وعي العالم بحيث أصبحت قصيدة النثر مجسدة للحداثة الشعرية الغنائية المتسمة بالدرامية ، فوعي الشاعر للعالم وعي غنائي ، مجسد عبر الصراع الذي هو جوهر الدراما [3]. وعلى الرغم من أهمية هذه السمة في قصيدة النثر ، إلا أن الدراسات التي بين أيدينا أقرَّت بوجودها في قصيدة النثر ، واكتفت بالحديث عنها نظرياً ، مستشهدة بقصائد التفعيلة لـــ "السياب" و "صلاح عبد الصبور" و"عبد المعطي حجازي" [4] . فالتحول سمة مهمة من سمات قصيدة النثر ، نجد فيها تعليلاً لغنى تشكيلها ، واتجاهاتها ، وموضوعاتها، وقد تم بحثها في عدد من الدراسات النقدية تحت تسميات مختلفة ؛ فهي (مقاربة نثر الحياة ، ونمذجة الإنسان العادي) عند الناقد "محمد جمال باروت"[5]، وهي المحلية عند الناقد "حسن فتح الباب" [6]، وهي الشفوية عند كثير من النقاد ، نذكر منهم على سبيل الذكر لا الحصر الناقدين "نعيم اليافي" و"يوسف جابر"[7] .

2ــ تجادلية الصورة :

وتعني أن الصورة تشمل عناصر يتداخل بعضها ببعض ، وتحمل سمة التجادلية ؛ وبذلك تبدو الصورة نتاجاً كلياً للعلاقة التجادلية بين تلك العناصر ، وهو ما « أدى إلى أن تشتمل على عناصر متداخلة مستقاة من مجالات متباعدة أو متناقضة »[8] ، ومثالها قول "الماغوط" :

1– كليب ، سعد الدين : وعي الحداثة – دراسات جمالية في الحداثة الشعرية ، ص43 .

2– ينظر: يعقوب ، راميل . بركة ، بسام . شيخاني ، مي : قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية ، ص238 .

3– ينظر: كليب ، سعد الدين : وعي الحداثة – دراسات جمالية في الحداثة الشعرية ، ص44 .

4– ينظر: إسماعيل ، عز الدين : الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنيّة ، ص286، 295، 315 .

5– ينظر: باروت ، محمد جمال: مقاربة البنية الجمالية في الخطاب الشعري في سورية ، مجلة (الموقف الأدبي) ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1987 ، العددان 193–194 ، ص97 .

6– ينظر: فتح الباب ، حسن : سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص234 .

7– ينظر: – جابر ، يوسف : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص113 .

– اليافي ، نعيم : أوهاج الحداثة ، ص27 .

8– كليب ، سعد الدين : وعي الحداثة – دراسات جمالية في الحداثة الشعرية ، ص39 .

كسنبلةٍ مكسوّةٍ بالشعر

رأيتكَ تنزفُ على فوهةِ الخليج

أيّها المشوّه

تحصي جراحكَ وندوبكَ

كما تحصي الغابةُ طيورَها عندَ المساء .

يا معيلي أيامَ المحنه

أيّها المطرُ والرعبُ والرصاص[1] .

إنّ هذا النص شاهد على التحام العناصر ، وردم الفجوة « بين الفكرة والصورة ؛ لما تحمله من تداخل حاد بين الفكر والمجاز ، بحيث يستحيل التعامل مع هذا من دون ذاك فهما يشكلان وحدة مطلقة في التعبير ، وفي الوظيفة الجمالية المعرفية المزدوجة لدى الشاعر الحداثي »[2] .

نلاحظ أن الرؤية الجمالية في تحليل النصوص تبقى في حدود التنظير ، فما من تحليل للصورة، أو بيان للعلاقة التجادلية بين عناصرها ، بدءاً من تحديد عنوان النص لما له من أهمية في الإيحاء بالدلالة ؛ بوصفه مفتاحاً دلالياً للنص ، وتحديد المقصود بالضمير الغائب (رأيتك) الذي قد يكون العنوان دالاً عليه ، فالشاهد يشتمل على عدد كبير من الصور الجزئية التي تحتاج إلى وقفة مطولة، ولنبدأ من عنوان النص (الصديقان) الذي يوضح غموض الضمير المبهم في (رأيتكَ) ، ويدلنا على أنّ المخاطب هو صديق الشاعر الذي نكتشف لاحقاً أنه ليس شخصاً ، وإنما هو الوطن الذي يجتمع مع الشاعر في الانكسار والخيبة . وبالتدقيق في العناصر الداخلة في تركيب الصورة الكلية نلاحظ خاصيتها التجادلية ؛ إذ يجعل الشاعر صديقه الوطن النازف عند فوهة الخليج مشابهاً لسنبلة مكسوة بالشعر ، جامعاً بين عناصر لا سبيل إلى ائتلافها ؛ ليدلّ على علاقة تشويه تحكم الأشياء الإيجابية في عالم الشاعر ، وعدم الفعالية في حيزها الراهن ؛ لأن تنكير مفردة (سنبلة) يشي بعدم فعاليتها الآن؛ لعدم قدرتها على سد الجوع ، مع إمكانية التحول باتجاه الإيجاب ؛ بوصفها وعداً بسنابل جديدة قادمة في المستقبل .

1- الماغوط ، محمد : الأعمال الشعرية ، ص116 .

2- كليب ، سعد الدين : وعي الحداثة – دراسات جمالية في الحداثة الشعرية ، ص40-41 .

فالصورة تشمل عناصر إيجابية تنحازُ باتجاه السلب ، وتغييب الإمكانات الإيجابية ؛ بسبب واقع قاتم ؛ لأن الوطن سنابل وخليج وغابة وطيور ، لكن الخليج ما هو إلا فوهة ، والفــوهة غالباً ما تقترن بالنار ؛ لارتباطها بالسلاح أو البركان ، وكلاهما مكان لخروج الانفجار والتشويه والقتل ، وهو ما يشير إلى معاناة الوطن العربي ، وربما يشير تركز الفوهة عند الخليج إلى أماكن النفط التي كانت ، دائماً، سبباً في شقاء الوطن، وجرّ الويلات إليه؛ لذلك نراه في الصورة يحصي جراحه (آلامه الحاضرة) وندوبه (آلامه الماضية) ؛ إشارة إلى ويلات شفيت ، وأخرى لم تُشْفَ بعد ، فهو في حال دائمة من الألم والانكسار ، ولم يعد يستطيع العيش من دون هذه الآلام ؛ لأنه يطمئن إلى وجودها كما تطمئن الغابة إلى طيورها وتحصيها كل يوم بعد رحلة النهار . وقد تحمل الجروح والندوب إشارة إلى الحدود القائمة في أوصال الوطن العربي ، فيكون الاطمئنان إليها دالاً على الاستسلام والخضوع والرضا بهذه الحال ، ومع ذلك فهو معيل الشاعر، وملجؤه الوحيد الذي يبثه شكواه ؛لأنه يجمع ما لا يمكن أن يجمع من معطيات ، فهو (المطر والرعب والرصاص)، وقد يشير ترتيب هذه المعطيات إلى نوع من السببية ، فخيره وخصبه هما سببا الرعب والقتل المستمر في أرجائه . وبهذه الرؤية للعناصر الجزئية المتباعدة الداخلة في تركيب الصورة الكلية تظهر السمة التجادلية فيها .

3- الغموض الحداثي :

يعود الغموض الحداثي إلى انطلاق الشاعر من وعي فلسفي بحت ؛ انطلاقاً يؤدي « إلى الانحراف عن الوعي الجمالي ، ومن ثم عن الفن ، وقد يصدر أيضاً عن لعب مجاني باللغة ؛ مما يعني انعدام الإحالة على ذلك الوعي ، فيغدو مصدر الغموض هو اللعب اللغوي المجاني ، وكأننا نقول بذلك إن ثمة غموضاً لا جمالياً في بعض نصوص الحداثة الشعرية »[1] .

ويحدّد الناقد "سعد الدين كليب" هذه السمة بالتوقف عند مقطع من قصيدة (أقاليم الليل والنهار) لــ "أدونيس"، يبرز فيه الانحراف عن الوعي الفكري الفلسفي ، يقول فيه :

ثديُ النملةِ يفرزُ حليبَه ويغسلُ الإسكندر

الفرسُ جهاتٌ أربع ورغيفٌ واحد

1- كليب ، سعد الدين : وعي الحداثة – دراسات جمالية في الحداثة الشعرية ، ص60 .

والطريقُ كالبيضةِ لا بدايةَ له[1] .

يرى الناقد أن الغموض في هذا النص ناتج عن التعامل الذهني ، لا الجمالي مع الأشياء من جهة ، ومع اللغة من جهة أخرى ، فالشاعر يوظف قصصاً تاريخية ؛ ليقدم اكتشافاً معرفياً للوجود، أولى هذه القصص قصة النملة التي علمت "الإسكندر" كيفية الخروج من الإحباط عبر ثباتها ، وقوة إرادتها ، ورجوعها أكثر من مرة لتحمل حبة القمح التي تفوق حجمها بكثير ، ونجاحها في النهاية .

فهي « تفرز حليبها وتغسله من اليأس الذي يوحي إليه أن الطريق لا يكاد ينتهي ، فهو كالدائرة (كالبيضة) التي لا بداية لها ولا نهاية لها ، و ما يعمق هذا اليأس أن العالم واسع بجهاته الأربع (الفرس جهات أربع) في حين أن " الإسكندر المقدوني" لا يملك سوى عمر واحد (رغيف واحد) فكيف له إذاً أن يوزع هذا الرغيف على تلك الجهات ، أو كيف يتمكن من ترويض فرسه – العالم – برغيف واحد فحسب ، ولكن على الرغم من ذلك فإن الحكمة التي يفيدها "الإسكندر" من النملة تؤكد قدرة الإنسان على صنع ما يبدو مستحيلاً »[2] . فالطـــرح هنا كما يرى الناقد طرح فلسفي بحت، تزول غرائبيته عبر التعامل الذهني مع الأشياء ، والعلاقات التي تربط بينها ، فصورة ثدي النملة يفرز حليبه ويغسل الإسكندر « تدخل في تناص مع أحد الأمثال الشعبية التي تصف علاقة البخيل بما حوله ، أما المثل فهو (حلاب النملة) ، وقد أفاد منه "أدونيس" ، ربما بشكل غير واع ؛ لتبيان أن على المعرفة أن تستنفد الأشياء في أدق جوانبها»[3] .

ويرى الناقد أن الصورة الثانية (الفرس جهات أربع ورغيف واحد) تقوم على تحويل بسيط في الشيء الواقعي« نتج عن التداخل بين الفرس والعالم ، فبدلاً من القول إن الفرس بقوائم أربع ورأس واحد ، فقد قيل : الفرس جهات أربع ورغيف واحد »[4] .

نلاحظ في هذا النص – الذي يأتي غموضه من جمع المتناقضات في بنية واحدة – أنّ الصورة الأولى تقوم على الفعل ، فيما تقوم الصورتان التاليتان على الاسم ؛ فالنملة – الحشرة – تملك ثدياً ، يقوم باستمرار بإفراز(حليبه) المعرف بالضمير ، مما يعطي النملة سمة التصديق واليقين بأنها قادرة على إنتاج الحليب، فهي تحوز الفعل المعجز في النص ، والذي يترافق مع صحوة "الإسكندر"، عبر

1- أدونيس : الأعمال الكاملة ، مج2 ، ص177 .

2- كليب ، سعد الدين : وعي الحداثة – دراسات جمالية في الحداثة الشعرية ، ص61 .

3- المرجع السابق ، ص61 .

4- المرجع السابق ، ص61 .

فعل الغسل – لا الاغتسال– فما من مطاوعة لدى "الإسكندر" في فعل الغسل ؛ لأنه يُغسَل ، ولا يَغْتسِل ؛ أي أنه يحضر في النص ؛ بوصفه متلقياً لفعل ثدي النملة الموجّه للإسكندر ، ولكن الفعل الذي تقوم عليه الصورة الأولى يبدو معطلاً عن الحركة والفعالية ؛ بسبب توالي الجملتين الاسميتين اللتين تشيان باستمرار حس السكون والضياع والتردد ، فالرأس – المجسِّد للفعل – واحد ، لكن الجهات مفتوحة أمام "الإسكندر" ، وعليه الاختيار ؛ أيها يسلك في متاهة تبدو أصعب من أن تُخترَق، فالنص الحداثي يقتضي نمطاً جديداً من التلقي ؛ لأن التعامل السطحي مع النص الحداثي سيؤدي بالضرورة إلى استغلاق النص والعجز عن فهمه ، وآلية التعبير الشعري في قصيدة النثر تقوم على تغييب الدلالة عن طريق كسر النمط المنطقي بالجمع بين الأضداد عند تشكيل الصورة ، الأمر الذي يدفع القارئ لتشغيل طاقته ، وإعمال فكره في تتبع الاحتمالات الدلالية الهاربة ؛ بغية اصطيادها[1]، وهذا لا يعني أن الغموض نقص في الشعر الحداثي ؛ لأن الشعر مرتبط بالبيئة التي يولد فيها ، فوضوح العالم القديم اقتضى وضوح الشعر؛ إذ يزداد الإحساس بجماليته بمقدار المطابقة بين معرفة المتلقي وما يجده في ذلك الشعر ، أما في القصيدة الحداثية فوظيفة الشعر تقديم حالة أو فضاء من الأخيلة والصور والانفعالات وتداعياتها[2] ، وتقتضي هذه الأخيلة والصور ذخيرة واسعة لدى المتلقي الذي سيفسّر النص الذي يعجز عن استيعابه بالغامض ، وربما كان إلحاح الشعراء – النقاد – على دور المتلقي دفاعاً عن الشاعر، وعن الغموض الشعري ، الذي يعدّ سمة مهمة من سمات الشعر الحداثي ، مستحضراً قول "أبي تمام" لـــ مَنْ سأله: لماذا تقول ما لا يفهم ، فأجابه "أبو تمام" ولماذا لا تفهم ما يقال ؟

4– اعتماد الرمز الطبيعي :

استطاع شاعر قصيدة النثر خلق رموزه الخاصة بعد أن سادت الرموز الأسطورية والتاريخية الناتجة عن عمل الإنسان، مدة زمنية طويلة في الشعر ، فكان الرمز الطبيعي المتمثّل بالرمز الناتج عن عمل الطبيعة ، والمتميّز بقيمته الجمالية المتبدلة والمتغيرة بشكل دائم ، على خلاف الرمز التاريخي الذي لا يستطيع التخلص من خلفيته التاريخية ، وإنْ تعمَّد الشاعر تغييب الاسم نوعاً ما ، كما فعل "أدونيس" عندما استعان بشخصية "مهيار الدمشقي" . فالقارئ مدعو للربط بين "مهيار

1– ينظر: فضل ، صلاح : أساليب الشعرية المعاصرة ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1995 ، ص177 .

2– ينظر: أدونيس : زمن الشعر ، ص14– 15 .

الدمشقي" و"مهيار الديلمي" بحكم الرابط التاريخي ، إلا أنّ "أدونيس" يرفض هذا الربط ؛ « لأنه ابتكار اسم ، وهو ليس "مهيار الدمشقي" الشخصية التراثية »[1]، لكن المتلقي لا يستطيع التخلّص من هذا الربط ؛ لذلك يتميز الرمز الطبيعي بالحيوية ، « وهذه الحيوية تعطي للمبدع حرية عظمى في التعامل الرمزي بحيث لا يبدو مقيداً بتلك الذاكرة ، و نحن إذ نؤكد ذلك لا نغفل أن للأشياء تواريخ في الوعي الاجتماعي ، لا يمكن للمبدع أن يهملها ، أو يتغاضى عنها، غير أن هذه التواريخ متواصلة النمو والتبدل والتغير والإضافة والحذف والتعديل ، بحسب التجارب الاجتماعية المتبدلة »[2] .

ومن الرموز الطبيعية رمز الريح والحجر والغيوم ؛ إذ تحضر الريح ؛ بوصفها رمزاً للدمار والخراب المؤدي إلى التطهير ، بدلالة آيات القرآن الكريم التي تجعل خراب الريح الواقع على الأقوام الكافرة بداية لعملية التطهير ، ومن جانب آخر يحضر رمز الريح ؛ بوصفه دالاً على الثورة على المجتمع السائد القائم على الظلم والقسوة، فيكون تطهيراً له مما أصابه من فساد وخلل، ويمكننا القول: إن قصيدة النثر في بداياتها عنيت كثيراً برمز الريح الذي يتردد بوفرة على صفحاتها ، ويحضر الحجر بوصفه رمزاً للصيرورة ، أو للمقاومة الفلسطينية ، أو لمقاومة الفناء [3]. ومن الرموز الطبيعية أيضاً رمز الماء ، والنار، والمثلث ، والمربع ، والغيوم التي نتوقف عندها في قول " أنسي الحاج" في قصيدته :

غيومْ يا غيومْ

يا صعداءَ الحالمين وراءَ النوافذ

غيومْ يا غيومْ

علِّميني فرحَ الزوال

غيومْ يا غيومْ

باركي الملعونَ السائرَ حتى النهاية

1- أدونيس : الحوارات الكاملة ، أعدها للنشر: أسامة إسبر ، دار بدايات ، جبلة ، ط1 ، 2010 ، ج2 ، ص7 .

2- كليب ، سعد الدين : وعي الحداثة – دراسات جمالية في الحداثة الشعرية ، ص85 .

3- ينظر: المرجع السابق ، ص90-91 .

باركيني

علّميني فرحَ الزوال[1] .

يشير الناقد "عز الدين المناصرة" في وقوفه السريع عند هذا النص إلى أن "الحاج" يبحث في المفردات عن خلاصة فلسفية تأويلية للأشياء [2]، من دون أنْ يبحث عن هذه الخلاصة . فالغيوم – المعطى الطبيعي– تحضر في النص؛ بوصفها رمزاً دينياً واجتماعياً وفكرياً ؛ لأنها ترد بصيغة الجمع والتنكير لتوسيع دلالاتها على حرية الحركة ، والانتقال بلا قيود ، والوعد بالمطر ، وكأن الشاعر في تحوله بالنداء نحو الغيوم يسعى إلى محاكاتها في صفاتها ، بقدرتها على التحول والحياة المستمرة بتكرار دائم ، وكذلك حال الحالمين الذين يتجاوزون حدود الواقع إلى ما هو غير محدود بعرف أو تقليد أو مانع ، فالحركة نحو الأعلى لا تتوقف عند توجيه الخطاب إلى الغيوم وحسب ، بل تستمرفي لحظة (الصعداء) التي تشير إلى حسّ الراحة بعد التعب أو القلق، كما أنّ توضع الحالمين وراء النوافذ ينفتح على دلالات كشف الماوراء، والرؤية خارجاً ، وتجاوز عوائق المكان أو الجدران ؛ للتخلص من شقاء الحاضر بالعودة إلى دفء الأصل وحرارته ؛ للوصول إلى رحم الوجود الحقيقي ، ومن ثم الولادة الجديدة في حركة دائرية مستمرة ، يعزّزها الابتداء مع الغيوم ، والعودة إليها ، أي أنّ فرح الصوفي يكمن في العودة إلى هذا الماضي واستعادته ؛ لأن فرح الزوال يشي بالجمع بين نقيضين ؛ إذ ما معنى أن يفرح الإنسان بزواله المفضي إلى الموت والفناء ؛ وبذلك يكون الخطاب الموجّه إلى الغيوم تثبيتاً للحظة فرح الزوال ؛ « اللحظة المؤسسة للاغتراب الوجودي التي تشفّ عن توترها الداخلي الخاص ، وتسربه إلى ذات الشاعر الصوفي ، وإن كان ذلك لا يفضي إلى مبارحتها ، ولا ينتهي إلى إحداث تحول واندفاع على مستوى الفعل »[3].

فاللحظة التي يحاول الشاعر تثبيتها هي لحظة فرح الزوال، والمزاوجة بين فرح الزوال الذي ينشده الشاعر وزوال الغيوم من مكانها تفضي إلى معنى الكشف والتجلي الذي ينشده الشاعر بالوصول إلى الذات الإلهية، فالغيوم تحجب وراءها نور الشمس، أو الحقيقة ، والشاعر الذي أصبح السير علامة عليه (السائر) يسير نحو هذه الحقيقة؛ لذلك يرجو المباركة في خطواته ، كما أن صفة

1– الحاج ، أنسي : غيوم ، ملحق جريدة النهار اللبنانية ، بيروت ، 1999/11/20 .

2– ينظر: المناصرة ، عز الدين : إشكاليات قصيدة النثر/ نص مفتوح عابر للأنواع ، ص108 .

3– سليطين ، وفيق : الزمن الأبدي ، ص88 .

اللعنة التي أسبغها على نفسه (الملعون) بصيغة اسم المفعول تشير إلى فعل الطرد والنفي الموجَّه إليه ، وهو ما يشير إلى موقع الانفصال عن الجماعة ؛ ليعيش اغترابه الصوفي في سعيه الموسوم بالعناء وتجشم الصعاب ؛ بغية الوصول إلى ما ينشده .

فرؤيا الشاعر رؤيا وجدانية وصوفية ، مكّنته من أنْ يخلقَ لنفسه معطى طبيعياً ، ارتقى به إلى درجة الرمز ؛ بسبب ما تحمله الكلمة من طاقات دلالية لا متناهية .

ثانياً: الدراسات التنظيرية :

قدَّمت بعض الدراسات النقدية التنظيرية سمات حداثة قصيدة النثر ، وحاولت منح المتلقي قواعد محددة لقياس مدى حداثة قصائد النثر أو عدم حداثتها ، ومن ذلك ما قدمته الناقدة "يمنى العيد" في دراستها المعنونة بـــ (في القول الشعري: الشعرية والمرجعية، الحداثة والقناع) ، وهذه السمات هي :

1- ترك أنا الشاعر المفرد مكانها إلى نحن؛ بوصفها كثراً مجهولين أو مهمشين ، لا على مستوى قواعد اللغة ، أو استخدام الكناية ، بل على مستوى السياق التركيبي ، والنسق الدلالي المولِّد .

2- الاحتفاء بعالم الأشياء في تفاصيله وتفتته ، والتحول بالحكاية الشعرية من المشهد إلى لغة تتكسر على ذاتها ، فتصبح القصيدة أشبه بفضاء عالم لوحة تتشكل على إيقاع تنفر حركته من التمحور والنمو التصاعدي ، وتغرق في الغموض .

3- رفض المنبرية .

4- الحرية المرتكزة على العقل بدلاً من الخرافة، والمعرفة بدلاً من الجهل، والفكر النقدي الحواري بدلاً من الكبت والقمع[1].

من الملاحظ أن هذه السمات تشترط على قصيدة النثر أن تقوم على مجموعة مبادئ ؛ لتتيح دخولها في خانة القصيدة الحداثية ، فترك أنا الشاعر مكانها إلى نحن يشير إلى شرطين : أولهما: الالتزام الذي « يوجب على الشاعر أن يستمد مادته من واقع المجتمع حتى يكون له رائداً أو قائداً أو موجهاً »[2]، وثانيهما: الأيديولوجيا ؛ بوصفها نسقاً تمثيلياً اعتقادياً ، يتيح للأفراد فرص التكافل

1- ينظر: العيد ، يمنى : في القول الشعري – الشعرية والمرجعية ، الحداثة والقناع ، ص377-378 .

2- صليبا ، جميل : اتجاهات النقد الحديث في سوريا ، معهد الدراسات والبحوث العربية ، بيروت ، ط 1969 ، ص231 .

الاجتماعي ، فيربطهم بمجتمعهم وبعالمهم على صعيد المجتمع[1] ، وبوصفها انتماءً إلى مذهب معين واضح المبادئ والأهداف ، والتعبير عن هذا الانتماء من خلال الأثر الفني ، فيصبح الأدب تعبيراً فنياً عن أهداف الأيديولوجيات على صعيد الفن[2] .

فحداثة قصيدة النثر– كما ترى الناقدة – مشروطة بتعبيرها عن طبقات المجتمع المهمشة والمجهولة، مع المحافظة على علوّ اللغة، وتساميها عن سمتي الوضوح والمباشرة اللتين توجبهما المنبرية ، بالإضافة إلى تركيزها على تمجيد العلم ، والتفسير العقلاني الواقعي للأشياء، وهي أولى مهام الحداثة بشكل عام ؛ إذ جاءت من أجل « تخليص الإنسان من أوهامه ، وتحريره من قيوده ، وتفسير الكون تفسيراً عقلانياً »[3]، وربما كان رفض المنبرية التي ارتبطت بالشعر القديم أحد هذه الوجوه ؛ لأن تخليص الإنسان من أوهامه – في عرف الحداثة– مرتبط بتخليه عن الماضي والقديم ، كما أن تعبير الشاعر عن واقعه المحيط يحيل على الاهتمام باللحظة الآنية الراهنة التي يعيشها ضمن بيئته الاجتماعية . والحداثة بهذا المعنى تعني الانتماء إلى العصر ، « وأن تنتمي إلى عصرك فإن هذا يعني انفتاحك على ثقافة هذا العصر»[4] .

ولئن نادت الناقدة بضرورة الابتعاد عن القديم لتحقيق الحداثة ، فقد اشترط نقاد آخرون التواصل معه لقبول الحداثة ؛ بوصفه « ملاذاً أميناً يستريح في كنفه شعراء هذا الزمن الصعب من وطأة المعاناة ، ولكنه ليس هروباً من لهيب الحاضر إلى زوايا المقابر ، بقدر ما هو حافز لأن يعيد التاريخ العظيم نفسه»[5]، لكن هذا القول اعتراف بسلطة القديم النموذج ؛ بسبب مقارنة الحديث دائماً معه .

ومن الدراسات التي عرضت السمات الحداثية لقصيدة النثر بشكل نظري دراسة الناقد "محمد صابر عبيد" الموسومة بـــ (الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر – الكتابة بالجسد وصراع العلامات) ، وقد ركّز فيها على سمات لغتها ؛ بوصفها « المكوّن الأهمّ والأخطر في مسيرة التشكيل الشعري

1– ينظر: خليل ، خليل أحمد : معجم مفاتيح العلوم الإنسانية ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1 ، ص317 .

2– ينظر: عبد النور ، جبور : المعجم الأدبي ، ص44 .

3– الرويلي ، ميجان : البازعي ، سعد : دليل الناقد الأدبي ، ص139 .

4– إخلاصي ، وليد : في الثقافة والحداثة ، دار الفاضل ، دمشق ، ط1 ، 2002 ، ص90 .

5– الدقاق ، عمر : المؤثرات الثقافية في حركة الحداثة الشعرية ، مجلة (الموقف الأدبي) ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1987 ، العددان 193–194 ، أيار وحزيران ، ص38 .

لبنيان قصيدة النثر»[1]، وحددها في السمات الآتية :

1- الدخول في التفاصيل دخولاً اختراقياً تجاوزياً ؛ لتكون اللغة لغة متوترة في صيغ طوارئ دائمة تنطوي على قدر كبير من الثورة والاستفزاز والتحدي والنقض .
2- كسر المعنى وتحطيم حدوده المقتضبة القابلة للتحديد والتصنيف والمَنْطَقة .
3- منح المتلقي ومضات وإضاءات وبرقيات شفافة ؛ لتشكل في ذهنه خطوطاً احتمالية لمقترح المعنى .
4- عدم اعتماد الرسالة النسقية الواحدة ذات الموجة الواحدة ، بل مجموعة رسائل متلاحقة بأطوال موجية متباينة ومتنوعة وذات حراك متدفق .
5- إيقاظ مكنونات المفردة وحيواتها الكامنة السابقة ، وتحريرها من ربقة ذاتها وهيمنة أعرافها .
6- الدهشة والانبهار والتفتح والقدرة على التثمير .
7- شحن المفردة بطاقة جمالية[2] .

فالناقد يعوّل على لغة قصيدة النثر ، وطريقة تشكيل هذه اللغة فقط ، ويحصر حداثتها بمقدار تحقيق لغتها لهذه السمات ، مهملاً الموضوع والرؤيا ، فالحداثي هو المدهش والجديد .

1- عبيد ، محمد صابر : الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر- الكتابة بالجسد وصراع العلامات ، قراءة في الأنموذج العراقي ، ص36 .

2- ينظر : المرجع السابق ، ص37-39 .

مآخذ على حداثة قصيدة النثر في الخطاب النقدي العربي المعاصر :

قصيدة النثر هي الجنس الشعري الوحيد الذي حُكِم عليه بمقاييس غير فنية ، ودليل ذلك تناولها من قِبَل مختصين وغير مختصين ؛ إذ تعرضت من قِبَلهم إلى هجوم حاد فنياً وموضوعاتياً ، ويمكننا تقسيم الدراسات التي أخذت على قصيدة النثر حداثتها إلى قسمين :

1- دراسات رفضتها جملة وتفصيلاً ؛ بوصفها نتيجة للحداثة .

2- دراسات رفضت بعض سماتها الحداثية .

أولاً: الدراسات الرافضة لقصيدة النثر :

هناك دراسات أخذت على الشعر الحديث بشكل عام ، وقصيدة النثر بشكل خاص مأخذ الحداثة ، مستشهدة ببعض القصائد النثرية ؛ لأنها وجدت فيها إلحاداً مردّه استجلاب الحداثة الغربية القائمة على أفكار بعض الفلاسفة والمفكرين «أمثال "نيتشه" و "فرويد" ، وفكرتهم حول موت الإله ، فهؤلاء الحداثيون العرب ينطلقون من أن الحرية والنقد والحداثة تنطلق من فكرة الدين أو الخضوع لسلطة الألوهة، واتخاذ الإنسان مركز الكون ، لا الإله »[1] . ومثال ذلك – حسب الدراسة – نماذج كثيرة من أشعار "الماغوط" ، و"أدونيس" ، و"أنسي الحاج" ؛ إذ تجلت حداثتهم في :

آ- **التجرؤ على الله و المساس بقدسيته** : من ذلك قول "الماغوط" :

وكنتُ أحبُّكِ يا ليلى

أكثرَ من اللهِ والشوارعِ الطويلة[2] .

وقوله :

أيُّها القمرُ المنهوكُ القوى

أيُّها الإلهُ المسافرُ كنهدٍ قديم

يقولون : إنَّكَ في كلِّ مكان

على عتبةِ المبغى ، وفي صراخِ الخيول[3] .

1- شحيد ، جمال : قصاب ، وليد : خطاب الحداثة في الأدب ، ص166 .

2- الماغوط ، محمد . الأعمال الشعرية ، ص48 .

3- المصدر السابق ، ص48 .

يتبدى لنا عبر هذين النموذجين أنهما لا يحملان الإساءة إلى الذات الإلهية ؛ لأن استخدام لفظتي(الله ، الإله) في المقطعين استخدام رمزي إيحائي ، لا يقصد منه المساس بقدسية هذه الذات ، بل الإيحاء بشيء آخر تشير إليه الصورة، ويتم الوصول إليه بتجاوز البعد الواقعي لعناصر الصورة ، وتفعيل طاقاتها الإيحائية ، فحب المحبوبة بدرجة تفوق حب الإله يشير إلى حيازة الله الموقع الأول والأكثر تميزاً في المحبة . وصفة سفر الإله كنهد قديم لا تحيل على تشخيصه ، أو التقليل من عظمته ، بل هي إشارة إلى يأس الشاعر من وجود مَنْ يستعين به ؛ لأنّ سفر الإله يدلّ على عدم استجابته لدعاء الشاعر الذي يثق بقدرته على تغيير حاله .

ب – الشذوذ و الغرابة :

نتيجة العمل على تغريب الواقع وتشويهه ، عبر سريان « عشرات من الألفاظ الإباحية ، والإثارة الجسدية الرخيصة ، سواء أكان المقام يستدعيها أم لا »[1]. يرى الباحث أنّ "الماغوط" « قطع في هذا السبيل شوطاً بعيداً ، حتى صار له قاموس من الألفاظ الجنسية المكشوفة ، وشخصياته في أغلبها في دار البغاء ، أو في الحان تعاقر الخمرة، أو تلاحق النساء ، أو تمارس الجنس ، أو تتسكع كالعواهر من شارع إلى شارع »[2]. من ذلك قوله :

من قديمِ الزمانِ

*وأنا أرضعُ التبغَ والغار**

أحبُّ الخمرَ والشتائمَ

والشفاهَ التي تقبّلُ ماري

ماري التي كان اسمُها أمّي

حارَّةً كالجرب[3] .

وقد يشي الكم الكبير من الشواهد الشعرية المجسدة للشذوذ والغرابة في الشعر العربي

1– شحيد ، جمال . قصاب ، وليد : خطاب الحداثة في الأدب ، ص297 .

2– المرجع السابق ، ص303 .

* وردت في الدراسة النقدية الغار ، وفي الديوان وردت العار .

3– الماغوط ، محمد : الأعمال الشعرية ، ص20 .

المعاصر والقديم بأن اختيار "الماغوط" و "أدونيس" مردّه هجوم حادّ على قصيدة النثر أولاً ، وعلى شخصيهما ثانياً، فهناك شواهد أكثر إباحية تعنى بوصف الحان ومعاقري الخمر، وتصف شخصيات ذات مستوى اجتماعي متدن .

أما أنَّ استخدام مثل هذه الألفاظ يسيء إلى الشعر فإن القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف يحوي المئات من هذه الألفاظ ، من غير أن تمس قداسته ، أو تقلل من عظمته ؛ لأن استخدامها موظف بقصد الفائدة والمعرفة . والقصد من استخدام هذه الألفاظ في الشعر غالباً مايكون تعرية للواقع ، عبر« الاستغراق في المفردات النابية التي لا تقبلها مسافات الأدب ، والأساليب الشعرية »[1] ؛ لأن الاستغراق في هذه المفردات ردُّ فعل على الفساد والانحلال الذي أصاب واقع الشاعر . وعندما يصف الناقد شعر "الماغوط" بهذا الوصف ، فإنه يسم شعره بالرخيص ؛ ليطابق الوصف في كليهما، فالأدب الرخيص هو الأدب المختص بالكتابة في « وصف المغامرات الجنسية، وبيوت الدعارة ، والإعلانات المثيرة ، وما يرتبط بها »[2] ، وفي هذا تجنّ على شاعرية "الماغوط"، وسمو قصائده النثرية .

أما الحداثة البديلة التي تطرحها هذه الدراسة فهي الحداثة ذات التوجه العربي الإسلامي ، التي تمثل ذوق الجماعة ، والتي ترى أن سبب تواريها قلة الدعم الإعلامي ، على خلاف الحداثة الأولى التي تمتلك الصخب الإعلامي ، والمنابر الثقافية المؤثرة[3] .

وهنا لابد من القول: إن الثقافة بأشكالها جميعاً يجب أن تبتعد عن التوجهات الدينية أياً كانت، والتعصب الذي يمثل منطلقاً لأي هجوم ضد الآخر؛ لأن أولى صفات الثقافة هي الإنسانية، والحداثة المبتغاة هي « منطق في التفكير ، ونهج في الحياة ، واستدراج للمتغير ، ومراودة مستمرة للمتاح »[4]، والحداثة بهذا المفهوم تعني ارتقاء التفكير ، وحفظه من الجمود والتحلل والشيخوخة ، وتجديده ، ووسيلة ذلك التجريب الذي يفضي إلى مجابهة خطر السكون والهرم .

1- شرتح ، عصام : الشعرية ومقامرة اللغة / مقامرة الكشف والاستدلال ، دار الينابيع ، دمشق ، ط 1 ، 2010 ، ص99 .

2- يعقوب ، راميل . بركة ، بسام . شيخاني ، مي : قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية ، ص27 .

3- ينظر: شحيّد ، جمال . قصّاب ، وليد : خطاب الحداثة في الأدب ، ص299 .

4- أراق ، سعيد : قصيدة النثر في ضوء الحداثة : نحو اللانمط أو مسار إلغاء التغاير ، مجلة (علامات) ، ج71 ، مج18، ص108 .

ومن الدراسات التي رفضت قصيدة النثر رفضاً قاطعاً دراسة (القارئ ناقداً) لـــ "محمد توفيق الصواف" ، الذي تكلم عليها بلغة ساخرة حاول فيها الإساءة إليها وإلى كُتّابها ، وربما تنفي لغة نقده – التي سنتجاوز الألفاظ النابية فيها– انتماءه إلى حقل المختصين بالأدب أو النقد ؛ إذ يحدّد مآخذ قصيدة النثر المجتلبة من حداثتها بما يأتي:

أ– **الطلاق بين النثعيرة وموسيقى الشعر** ؛ بسبب جهل النثاعير بموسيقا الشعر .

ب– **غرائبية الصورة** : فلا جمال فيها ، ولا يمكن لصاحب أي ذوق أن يتذوقها ، ومثالها قول "فائز العراقي" في (النشيد الأول) من مجموعته (أناشيد الأبدية) :

من جديد/ سأكتبكِ أيّتُها الأبدية /فوقَ قدورِ السماء النحاسية /[1] .

يعلّق على هذا الشاهد بقوله : لكم تبدو لي هذه الصورة مثيرة للسخرية والشفقة معاً ، خصوصاً حين لا يجد القارئ تفسيراً مقبولاً ومنطقياً ، أو جمالياً لعبارة (قدور السماء النحاسية) ، وقد لا يتردد في الضحك من تركيب هذه الصورة ، وهو يسأل ساخراً : ولماذا كانت هذه القدور نحاسية ، وليست حديدية ، أو رصاصية ، أو برونزية ؟ ثم لماذا هي قدور ، وليست أباريق أو كؤوساً أو صحوناً ؟ ما أنا على يقين منه أن هذه الصورة مصنوعة ومفتعلة لإثارة استغراب القارئ لا أكثر ، وتفتقر بشدة إلى الحد الأدنى من الجمالية المؤثرة والموحية[2] .

يبدو أن النتيجة التي توصل إليها مؤلف الدراسة في غرائبية الصورة تعود إلى ضعف آليات القراءة، التي تؤدي بصاحبها إلى فهم خاطئ، فمن الخطأ قراءة قصيدة النثر في ضوء آليات مستمدة من قراءة أي جنس شعري أو نثري آخر ، وسنحاول أن نقف على جماليات هذه الصورة التي تمثل غرائبيتها مدار شعريتها ؛ لأن هذا الصوغ الأسلوبي يعمل على إفراغ عناصرها من إحالتها المرجعية ؛ ليخلق قطيعة بين المعرفة الإحالية للمتلقي ، والمعرفة الجديدة المُراهن على تلقيها [3]. فـــ (أناشيد الأبدية) تشير إلى غناء جماعي تؤديه الجماعة ، وهاجسها الخلود والأبدية ، وفي هذا الغناء الواحد شدٌ لوشائج الوحدة والتواصل بأبعاده الجسدية والروحية ، وتعبير عن الألفة والود ، والسعي إلى الاتحاد تجاه منزع إنساني أرَّق الإنسان طويلاً ، وهو البقاء والاستمرارية والولادة

1– العراقي ، فائز : أناشيد الأبدية ، دار الجليل ، دمشق ، ط1، 1986، ص8 .

2– ينظر: الصواف ، محمد توفيق : القارئ ناقداً ، دار المسبار ، دمشق ، ط1، 2005 ، ص61–62 .

3– ينظر: يحياوي ، رشيد : الشعر العربي الحديث ، دار أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط1، 1998 ، ص63 .

المستمرة ، التي يجسدها مطلع النشيد الأول (من جديد) في دلالته على دورة حياة جديدة مستمرة ، بكل ماتحمل كلمة (جديد) من عناصر الحيوية والنضارة والشباب ، والبدء الأول ، والتفاؤل بالمستقبل ؛ إذ إنّ الفعل مرهون بالغد (سأكتبكِ) ؛ إشارة إلى الأمل بالاستمرارية ، وهنا يختار الشاعر ما يوافق دلالة الأبدية ، وهي الكتابة المُخلّدة والقاهرة لفعل الزمن في الفناء والزوال ، وهو المعنى الذي دفع الشاعر إلى اختيار كلمة (قدور) من دون غيرها من الكلمات التي أوردها المؤلف، فالقدور أوعية معدّة للطعام الجماعي ، وتتصف بامتيازها في الإمساك بالطعام – وغالباً ما يكون اللحم – وهو ما يتوافق مع الأناشيد في دلالتها على الجماعة ، كما أن القدر فيه دلالة على المقدرة والطاقة والغنى ، وفيه إحالة على القدرية ، وهم قوم يجحدون القدر ، فيقولون إن كل عبد من عباد الله خالق لفعله ، متمكن من عمله أو تركه بإرادته [1]، وهو ما يشير إلى تحدي الإنسان في البقاء ، كما أن ارتباط مفردة (قدور) بالسماء يشير إلى رغبة كبيرة في تجاوز الواقع ، والتخلص من إسار الفناء الموجود على الأرض ، وقد جعل السماء نحاسية ؛ لأن من معاني النحاس أصل الشيء [2]، وكأن الشاعر يريد أن تعود الحياة من جديد ، بشكل جديد يُكتب فيه الخلود والبقاء للإنسان ، ولعل هذا ما يتناسب مع انتماء الشاعر إلى المجتمع العراقي ، الذي عانى من مرارة القتل والفناء ؛ إذ غدا الخلود هاجس كل عراقي؛ وبذلك يكون انتفاء الخلاص في الواقع هو ما دفع الشاعر إلى البحث عن الخلود عبر الكلمات .

ج– **السماجة والقبح** : ويقصد بهذه السمة أن تقوم القصيدة على خيال سقيم ، خالٍ من حساسية الجمال ، ورقة الشعور[3] ، من ذلك قول "خليل صويلح" في قصيدة (مؤسسة الحب):

كم كيساً

من إسمنتِ القُبُلات

يكفي

1– ينظر: ابن منظور : لسان العرب ، مادة قَذَرَ .

2– ينظر: المرجع السابق ، مادة نَحَسَ .

3– ينظر: الصوّاف ، محمد : القارئ ناقداً ، ص63 .

لبناءِ مؤسسةِ الحب؟[1]

فالباحث ينكر على الشاعر مقاربة الحب على ما فيه من رقة شعور بالإسمنت والمؤسسة بمفهومها الجامد[2] ، ولكن الإمعان في الشاهد يفضي إلى حالة من القلق تعتري الشاعر يفسّرها الاستفهام في مطلعه فهو علامة على الرفض والشك والسعي نحو التحول ؛ لأن مقاربة الحب بالإسمنت والمؤسسة تشير إلى تحول في فطريته ، ومجابهة دائمة بين القبول والصدّ، فالحب انفتاح والإسمنت حاجز ، والحب فطرة والمؤسسة نظام حاكم وعلاقات رسمية ، وفي هذا رفض لنمط من الحب ، وليس مقابلة للحب بالإسمنت .

د- غياب الصورة تماماً بدعوى حرية التعبير : ومثالها قول "محمد فؤاد" في قصيدته (طاغوت الكلام) من مجموعته (عثرات الطائر) :

هل كانت ، هكذا ، البداية / ليست تماماً ، كانت ككلِّ البدايات / ولا شَيء يمنعُ أن تختلفَ في الخطوطِ العريضةِ أو / الخطوطِ الطويلةِ للموقف[3] .

إن تعمّدَ الباحث الاجتزاء من المقاطع الشعرية ؛ ليدلّ على ما يذهب إليه نظرياً يخلق الشك في نواياه ، فالمقطع السابق يبدو خالياً من الصور ، ما يعيق الإحاطة بالدلالة .

هـ - الهراء: هو أنْ تكون القصيدة عبارات متفككة ، لا معنى لها[4] . ومثاله قول "أنسي الحاج" :

الحياة حية . العين دَرَج، العين قَصَب، العين سوق سوداء . عيني قِمْع تقفز فيه الريحُ ولا تصبه . هل أعوي؟ الصراخ بلا حَبْل . هناك أريكة وسأصمد[5] .

إن الوقوف عند الشاهد الذي قدّمه الباحث دلالة على الهراء يبين أن الشاعر حاول أن يقدم تعريفاً للأشياء انطلاقاً من رؤياه الخاصة ؛ إذ يرى الحياة في مقاربة مع الحيّة ، بكل ما تحمله من

1- صويلح ، خليل : افتتاحيات ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط1، 1982، ص39 .

2- ينظر: الصوّاف ، محمد : القارئ ناقداً ، ص63 .

3- فؤاد ، محمد : عثرات الطائر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1، 1984، ص16 .

4- ينظر: الصوّاف ، محمد : القارئ ناقداً ، ص68 .

5- الحاج ، أنسي : ديوان لن ، ص28 .

دلالات متباينة ، فهي الحب ، والتلون ، والشفاء ، وعلامة الخلود – الأفعى التي سرقت عشبة الخلود في ملحمة جلجامش ، فحققت لنفسها التجدد والخلود في الأسطورة – والنافذة البشرية على هذه الحياة هي العين التي تمثل مرآة النفس البشرية ؛ لذلك ينوع في توصيفها، إشارة إلى تنوع الناظرين إلى الحياة ، فالعين درج إشارة إلى الارتقاء والصعود ، وهي قصب على ما في مفردة قصب من دلالات متنوعة، فهي الخضرة المرتبطة بالماء ؛ لأن القصب نبات مائي ، وهي الناي ، وهي القلم، والعين سوق سوداء إشارة إلى المتاجرة والمقامرة ، أما عين الشاعر فهي قِمْع ، والقِمْع عادة متسع في طرف ، وضيق في الطرف الآخر، وظيفته تلقف السوائل ، لكن الشاعر يجعله متلقفاً للريح ، إشارة إلى سلطة قاهرة تجبر الشاعر على العواء ، وهو من خصائص الحيوان ، لا البشر ، إشارة إلى انتهاك يعانيه الشاعر داخل مجتمعه في جو من العزلة؛ لأنه صراخ بلا حبل؛ أي لا مجيب لذلك الصراخ ، ولا منقذ ، مع ذلك يعتزم الثبات والصبر ، فهذه الدلالات التي قد تبدو المفردات المحيلة عليها هراء تحتاج إلى تمعن عميق ؛ لأن الوقوف السطحي عليها يمنع استقصاءها .

إن السمات التي أبرزها المؤلف ؛ بوصفها عيباً في قصيدة النثر تعود إلى موقف مسبق رافض لقصيدة النثر ، وضعف آليات القراءة لهذا الجنس، فالقول بالطلاق بين قصيدة النثر وموسيقا الشعر يعود إلى قراءة قصيدة النثر في ضوء آليات القصيدة العمودية الموزونة ، وهذا لن يقدم فائدة ؛ بسبب اختلاف هيكلية كل منهما ، وكما أن إلحاح المؤلف على نماذج فردية ؛ ليُطْلق حكماً عاماً لا يمت إلى النقد بصلة ، ولا يعدو أن يكون قراءةً مفتقرةً إلى تقصي التجارب الحقيقية في قصيدة النثر .

الدراسات الرافضة لبعض السمات الحداثية في قصيدة النثر :

توقفت بعض الدراسات النقدية على ما يسمى بالقبحيات في الأدب، وهو نمط يقابل الجماليات، وغرضه بيان علل القبح في نص من النصوص ، ومن تلك الدراسات دراسة الناقد "رحمن غركان" الموسومة بـــ (النص في ضيافة الرؤيا– دراسة في قصيدة النثر العربية) ؛ إذ يتناول قصيدة النثر في اتجاهين: أولهما: شكل الأداء الذي ينتج نصاً إبداعياً جديداً ، وثانيهما: الأداء بالشكل ؛ إذ « يكتب كثيرون نصاً أدبياً ضمن مجال أو اصطلاح قصيدة النثر ، ولكنهم في الواقع يستعيدون أصوات غيرهم ، فلا يضيفون سوى منجز فني ذي نسخ مستعادة من تجارب ماضية ، توسّع فضاء

قصيدة النثر، وتشيع أضواءها ولكن بنجوم مطفأة »[1] وأسباب ذلك كما يرى :

1- قيامها على التجريب ، فإن لم تقدّم إضافة وقعت في التشابه ، أو الانتساب إلى تجربة ماضية ، أو نوع أدبي آخر .

2- حاجة قصيدة النثر إلى ضوابط وأسس تنأى بها عن ملامح الأجناس الأخرى .

3- الكتابة بلغة الإيقاع اليومي الذي لا يقدّم إضافة ، أو تجاوزاً لظواهر الأشياء ، مما لا يمكن أن ننسبه إلى قصيدة النثر ؛ لأنه يمثّل إساءة إلى جنس هذا الفن .

4- وجود القالب الشائع المتسم بكثير من التساهل في المعجم والصورة ، وبناء الجملة ، وطرائق التكثيف الصوري ، والإيجاز والبناء العضوي .

5- استيراد قالب النثر منسوباً إلى الشعر على أنه نوع في جنس الشعر .

6- غياب الهوية وضعف الاستقلالية[2].

هذه الأسباب كما يرى الناقد تخلق نموذجاً من قصيدة النثر يسمى الأداء بالشكل ، لكن لابد من أن نؤكد هنا ، أنّ النقد لا يقبل نتاج الشاعر بوصفه قصيدة نثر لمجرد ادعائه ذلك ، إلا إذا حقق شروط قصيدة النثر ، فلا يستطيع أن يقدم نثراً ، وينسبه إلى قصيدة النثر بدعوى التجريب ، كما أن رفض قصيدة النثر الشفوية ، لأنها تصف ظواهر الأشياء، وجهة نظر؛ لأنّ النقد العربي المعاصر قبلها ؛ بوصفها نمطاً من أنماط قصيدة النثر ، بالإضافة إلى أنّ قصيدة النثر تمتلك هويتها ، لكن الحرية الواسعة هي ما يخلق تداخلها مع غيرها ، من غير أن تنطبق عليها .

وقد حدد الناقد سمات هذا الأداء بالشكل فيما يأتي :

1- الأداء بالتصوير الشعري: فالتصوير أسلوب مشترك بين مختلف الأجناس الأدبية ؛ لذلك فإن حضوره في قصيدة النثر يحتاج إلى سمات تميزها من غيرها ؛ ليكسبها الأداء التصويري خصوصيتها ، أما إذا صدر صدوراً يتشابه فيه مع الفنون الأخرى فإن قصيدة النثر ستقع في دائرة الأداء بالشكل [3]، كأن يصدر في تصويريته عن شكل اليوميات المباشرة المفتقرة إلى الشعرية ومثالها قول الشاعر "محمد متولي" :

1- غركان ، رحمن : النص في ضيافة الرؤيا (دراسة في قصيدة النثر العربية) ، ص72 .

2- ينظر: المرجع السابق ، ص121-125 .

3- ينظر: المرجع السابق ، ص127-129 .

حكى لي خالي يوماً / عن حادثٍ مؤثّرٍ ظلَّ يُبْكيني طوالَ طفولتي المهدورةِ نوعاً ما / كان منطلقاً بسيارته الـــ 131 أوتوماتيك / على الطريق السّريعِ متجهاً إلى الإسكندرية / وعندما جاوزت سرعته140 كم في الساعة / اصطدمَ عصفورٌ بزجاجِ السّيارةِ الأمامي / ظلَّ يرفرفُ يائساً مدةً وجيزةً بعد اصطدامه / ثم سقطَ ميتاً فوق مقودِ السّيارة / توقَّفَ خالي على جانب الطَّريق وأخذَ يبكي سانداً رأسَه على المقودِ / كان هذا الحادثُ مؤثراً لسببين أولهما الفجيعةُ الناتجةُ عن القتل الغير متعمّد لكائنٍ منطلقٍ وحر / وثانيهما بكاءُ الخالِ الذي لولاه ما اكتسبتِ القصّةُ عنصرَ التطهيرِ اللازمِ للبنية الدرامية*[1] .

يرى الناقد أن سرد مشهد من تفاصيل الحياة اليومية على هذا النحو الإخباري يضع النص في خانة الخبر الصحفي العابر ، ومن ثمة يفتقر افتقاراً كلياً لأي عنصر تصويري يرفعه إلى قصيدة النثر[2]. ربما كان الناقد موفقاً في اختياره هذا الشاهد ، لكن عدم احتفائه بالشعرية لا ينطبق على القصيدة الشفوية بمجملها ، فإخفاق نموذج واحد لا يعني إخفاق الجنس الأدبي .

2- الأداء بالإيقاع الدلالي : أو الإيقاع الداخلي ؛ لأن قراءته في أي فنّ من فنون النثر واحدة ، سواء أكان النص عربياً أم مترجماً ، فإيقاع الفكرة لا يتغير [3] ، وهذا كلام سليم عندما نتحدث عن النثر ، لكن الشعر مجاله الفكرة والشعور معاً ، وقراءة الإيقاع الداخلي لا تعني قراءة الفكرة وحدها؛ لأن التركيب يغير في دراسة الإيقاع الداخلي . فالباحث يقف عند نص تناوله الباحث "يوسف جابر" في دراسته المعنونة بـــ (قضايا الإبداع في قصيدة النثر) لـــ "بول شاوول" باحثاً فيه عن الإيقاع الداخلي ، يقول فيه :

قلتِ: الإشارةُ عودة / عندما انفتحت كل الأوراق / قلتِ: الزهرة الأخيرة / عندما ارتعشتِ أمام المرآة[4] .

---

* هكذا وردت في النص .

1- متولي ، محمد : مجلة المدى ، تصدر عن دار المدى ، دمشق ، 2002 ، عدد 38 ، ص38 .

2- ينظر: غركان ، رحمن : النص في ضيافة الرؤيا (دراسة في قصيدة النثر العربية) ، ص131 .

3- ينظر: المرجع السابق ، ص137 .

4- شاوول ، بول : وجه يسقط ولا يصل ، دار النهار ، بيروت ، ط1 ، 1988 ، ص42 .

ويرى أنّ المستوى اللغوي هنا لا يبدع مستوى إيقاعياً ، إنما هو تناغم ذو إيحاءات دلالية متصلة بتعبير المعنى الفني ، لغة خاصة بجنس النص الذي هو قصيدة النثر ، فجنس النص هنا ليس شعراً، ومن ثمة ليس هناك إيقاع داخلي أو موسيقي ، إلا بمقدار ما يتوفّر نص نثري آخر على الاشتغال نفسه ، فقد نلحظ مثل هذا في خطبة أو دعاء أو وصية أو قصة قصيرة ، وغير ذلك ، ونعدّه إثر ذلك اشتغالاً فنياً ؛ لتفعيل المعنى ، وتعميق أثره في المتلقي[1]. لكن البحث عن الإيقاع الداخلي على مستوى اللغة في هذا النص من دون ربطه بالدلالة يضيّع المعنى الشعري ، فتضافر المستويين – الإيقاعي والدلالي – هو ما يجسّد جمالية التشكيل الإيقاعي الذي سنتوقف عنده لدى الحديث عن جماليات قصيدة النثر[2] .

3- الأداء بالنزوع الحكائي : وفيه تلجأ قصيدة النثر إلى تقنية السرد أ كثر من تمثّل عناصر الإبداع الشعري ، فتفقد خاصية التكثيف ، ونكون إزاء قصيدة طويلة ، وهذا ما يتنافى مع قصيدة النثر الحديثة الموجزة ، فإذا أرادت قصيدة النثر « الاستفادة من تقنيات السرد عليها الاجتهاد في تغليب عناصر الشعرية على آليات السردية »[3]. ومن ذلك قول "محمد الماغوط" :

أين كنت يوم الحادثة ؟ / كنت ألاحق امرأةً في الطريق يا سيدي / طويله سمراء ذات عجيزة مدملجة / إنني الوحيد الذي يمر في الشارع دون أن يحييه أحد / دعني لا أعرف شيئاً !! / أطلق سراحي يا سيدي !! / أبي مات منذ يومين / ذاكرتي ضعيفة / وأعصابي كالمسامير / أنا مغرم بالكسل ، بعدة نساء على فراش واحد / اضربه على صدره !! / إنه كالثور / سفلة / دعني آكل لحمه !! / بشدة كان الألم يتجه في ذراعي / بشدة مئات السياط والأقدام اليابسة / انهمرت على جسدي اللاهث / وذراعي الممدود كالحبل/ .

فالنص أداء بالشكل الحواري ، يكشف على نحو موضوعي ، عن أبعاد حوار في مجلس تحقيق بين بطل النص والمحقق وظلّ الجلاد الذي يقوم بتعذيبه ، ولم ترتفع تقنية الحوار إلى مستوى يضيف فيه للنص عمقاً شعرياً ينفرد به شكل أدائه[3] .

إنّ العودة إلى النص الشعري كما هو في المجموعة الشعرية يعطيه حقّه ، فالباحث اجتزأ

1- ينظر: غركان ، رحمن : النص في ضيافة الرؤيا (دراسة في قصيدة النثر العربية) ، ص140 .

2- ينظر: فصل جماليات قصيدة النثر ، ص207-208 .

3- غركان ، رحمن : النص في ضيافة الرؤيا (دراسة في قصيدة النثر العربية) ، ص143 .

4- ينظر: المرجع السابق ، ص144-145 .

النص على نحو يعزّز وجهة نظره ، وانتقى العبارات التي تؤكّد الجانب الحواري والقصصي في النص ، مهملاً عبارات أخرى مفعمة بالتكثيف والشعرية ، ولنقارن بين النصين :

أين كنتَ يوم الحادثه ؟

كنت ألاحقُ امرأةً في الطريق يا سيدي

طويلةً سمراء وذات عجيزة مدملجه

إنني الوحيد الذي يمرُّ في الشارع دون أن يحييه أحد

دعني ، لا أعرف شيئاً

اطلقْ سراحي يا سيدي أبي مات منذ يومين

ذاكرتي ضعيفه ، أعصابي كالمسامير .

أنا مغرمٌ بالكسل

بعدة نساءٍ على فراشٍ واحد

الجريمة تعدو كالمهر البري

وأنا ألعقُ الدم المتجمدَ على الشفة العليا

مالحاً كان ، من عيوني يسيل

من عيون أمي يسيل

سطّحوه على الأرض

الأشرعة تتساقط كالبلح

لقد فات الأوان

إنني على الأرض منذ أجيال

أتسكّع بين الوحوش والأسنان المحطّمه

اضربه على صدره إنه كالثور

سفلَه ، دعني آكل من لحمه

بشدةٍ كان الألم يتجه في ذراعي

بشدة ، بشدة ، نحن عبيد يا ليلى

كنتُ في تلك اللحظه

أذوق طعم الضجيج الإنساني في أقسى مراحله

مئات السياط والأقدام اليابسه

انهمرتْ على جسدي اللاهث

وذراعي الممددة كالحبل[1] .

فالنص الأصلي وإنْ كان يقوم على الحوار والقص لكنه يُظْهر البطل في حال من الألم والتهاوي الجسدي إلى جانب تداعٍ شعوري ، يجمع بين ذكريات الماضي والحاضر ، بين الحقيقة والخيال ، فتارة يذكر أباه ، وأخرى يذكر أمه وحبيبته ، تارة يشكو ، وتارة يتألّم ، بلغة شعرية بامتياز ، وربما يكون أسلوب الحكاية هو ما أعطى النص تماسكه ، ووحدته العضوية ، فالشاعر يعتمد أسلوب الالتفات في كثير من العبارات ، مغيّراً في نبرة الحوار ، (أتسكع بين الوحوش والأسنان المحطّمه ، اضربه على صدره ، إنه كالثور ، سفله ، دعنى آكل من لحمه) ، بالإضافة إلى أنّ النص يحفل بالصور الشعرية (أعصابي كالمسامير ، الجريمة تعدو كالمهر البري ، الأشرعة تتساقط كالبلح ، إنني على الأرض منذ أجيال) ، وجميعها تحيل على تحوّل لا إنساني يطال الشاعر تحت التعذيب .

4- الأداء بالقوالب رسماً كتابياً ؛ « إذ كتب كثيرون نصوصاً من أجناس مختلفة ، منها المقالة والخاطرة والحكاية ، وأدرجوه في خانة قصيدة النثر ؛ بسبب طريقة التسطير الكتابي ، التي استعارتها قصيدة النثر من شعر التفعيلة »[2]. فما يؤخذ على قصيدة النثر توزيعها على الأسطر

1- الماغوط ، محمد : الأعمال الشعرية ، ص68-69 .

2- غركان ، رحمن : النص في ضيافة الرؤيا (دراسة في قصيدة النثر العربية) ، ص147 .

بشكل غير مدروس ، وغير قائم على فهم معين ، ومثاله قول الشاعر "جواد الخطّاب" في قصيدة (البرلمان) :

أثقُ

بعاهرةٍ

لها

نظرةُ

زعيمٍ

ولا

أثقُ

بزعيمٍ

له

نظرةُ عاهرة[1] .

يعلق الناقد على هذا الشاهد بأنه يتكون من سطرين ، ولا مسوّغ لهذا التوزيع ، إلا إذا كان الشاعر يريد إطالة نصه القصير ؛ لإثارة المتلقي بصرياً من جهة ، ولإظهار السعة التعبيرية للنص من جهة أخرى ، وفي كليهما اشتغال للأداء بالسطر رسماً كتابياً ، أكثر من إثراء بنية الجملة نفسها على مستوى تحققها النصي بعمق مجازي أو تأويلي أو رمزي تنفرد به بصيرة النص، وليس بصر المتلقي ؛ لأنّ المستمع هنا ليس كالقارئ والنص لكليهما [2] . لكن ربط النص بعنوانه قد يفسّر تعمّد الشاعر هذا الترتيب على سبيل المفارقة؛ فـــ (البرلمان) مؤسسة تقوم على التشارك والاجتماع، وقد جاءت فُرقة الكلمات للدلالة على عدم جدواه أو فعاليته ، « فالسواد وجود ، والبياض عدم ، سواد الكلمات له دلالات على ذلك الوجود ، وبياض الصفحات له دلالات على ذلك العدم »[3]، كما أن ترتيب السطور الشعرية في قصيدة النثر مرهون بالدفقة الشعورية ، إلى جانب الدلالة؛ لأن تموضع

1- الخطّاب ، جواد : إكليل موسيقي على جثة بيانو ، ص104 .

2- ينظر: غركان ، رحمن : النص في ضيافة الرؤيا (دراسة في قصيدة النثر العربية) ، ص150 .

3- مفتاح ، محمد : رؤيا التماثل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1، 2005، ص290 .

المفردة في سطر واحد يحمل دلالة مغايرة عن تموضعها في سطر واحد .

5- الأداء بالتناص مع الآخر المتفوق : وفيه يبقى الشاعر مقلّداً ، ومثاله – كما يرى الناقد – "أدونيس" في النصوص التي تناص فيها مع "النفري" ، فلم يبدع نصه الأدونيسي الخاص به « إنما حقق بوعي شعري شعرية النفري في سياقات النص الأدونيسي ، الذي ظلّ جسداً معاصراً ، أما روحه فهي نفّرية »[1] وهو ما يسمى في النقد التناص السلبي ، ومن ذلك قوله :

سأنزل معك إلى القبر.../ بيني و بينك حجاب ولن تريني[2] .

الذي يتناص فيه مع قول "النفري" :

دخلت معه إلى قبره فضاق به .../ ارفع الحجاب بيني وبينك[3] .

لكن الناقد يغفل التعليق على الشاهد ، أو البحث عن الإضافة التي قدّمها " أدونيس" في هذا التناص ؛ لأن التشابه في المفردات يترافق مع تباين في الفكرة ؛ إذ يلتقي النصان في نزول كل من "أدونيس" و"النفّري" إلى القبر المحيل على الظلامِ والانعزالِ اللذين يحققان للصوفي التحول نحو الداخل ، ونفي عالم الخارج ، والبحث عن الحقيقة داخل الإنسان ، لكن "النفّري" يترافق مع الآخر الذي يبدو خارج قبره (دخلت معه) ؛ ليدخلا قبره الذي يضيق به ، ولا يضيق بالداخل الجديد (المتصوف) ، فيكون رفع الضيق عن الآخر بالتماهي بين الذاتين عبر رفع الحجاب ، أما "أدونيس" فالقبر لديه غير محدد الملكية ، ويترافق إليه مع الآخر ، لكنه يُبْقي على الحجاب بينهما ، ما يمنع اتحادهما ، أو رؤية أحدهما الآخر، فالقبر بظلمته أكثر منعاً للرؤية، لكنّ تعمُّدَ الشاعر جَعْلَ الحجابِ مانعاً للرؤية دليلٌ على عدم التماهي ، والوصول إلى المعرفة ، فالحلول في الذات الإلهية لا يتم إلا في مكان مخصوص (قبره) ؛ إشارة إلى الأصل ؛ بوصف القبر مكاناً داخل رحم الأرض ؛ بوصفه محيلاً على الفناء الصوفي الذي يعني « البقاء في أبهى درجاته وأغناها ، فالفناء هو زوال العائق ، وامّحاء الحجاب، وبالفناء يفقد الوجود تعيناته وتحديداته وقيوده، ويعود إلى أصله : اللاتحديد واللاتعيين »[4]، فالقبر مكان مظلم ، يسعى الصوفي إليه في لحظات التجلي الذي يبدد ظلمته .

1- غركان ، رحمن : النص في ضيافة الرؤيا (دراسة في قصيدة النثر العربية) ، ص163 .

2- أدونيس : الأعمال الكاملة ، مج2 ، ص161 .

3- النفّري ، محمد بن عبد الجبار بن الحسن : المواقف ، ص34 .

4- أدونيس : الصوفية والسريالية ، ص40-41 .

6- الأداء بالتلاصّ : وهو شكل في اختلاس الرؤية ، ويعني « استعادة نص متقدم من لدن كاتب متأخر استعادةً كلية ، لا يكون له من فضل فيها إلا تسطيح السرقة ، وعدم الإشارة إليها ، وانتحالها لتجربته انتحالاً مكشوفاً »[1] ، وقد لا تقتصر هذه السمة على قصيدة النثر وحدها ، بل هي ظاهرة موجودة منذ بدايات الشعر العربي، وقد تمت دراستها تحت عنوان السرقات الأدبية، ويستشهد الناقد على هذه السمة بنص (دائرة الطباشير) لـــ "هنادي زرقة" من مجموعتها (إعادة الفوضى إلى مكانها) :

خذوه .. / خذوه ... / لا تقسموه نصفين !!! / تصرخُ امرأةٌ ثكلى داخلي / إنَّه حبيبي .. / أرضعْتُهُ حليبَ أيَّامي / قمّطتُه بالرحيل / أيقظتُ رؤاه في الليل / اشتعلتُ .. انطفأتُ به ... / امرأةٌ أخرى تلمعُ مثل السَّيف / تصرخُ : سأعطيكِ نصفَه ... / سأعطيكِ نصفه ...[2]

يعلق الناقد على هذا النص بقوله : إنه صادر عن التلاص مع واقعة شائعة في أدب القضاء الإسلامي ، تدور حول امرأتين تنازعتا في مولود ، ادَّعت كلّ منهما بنوته ، واحتكمتا إلى الإمام "علي" ، فقال بقسمة المولود نصفين ، وهنا رحبت الأم المزيَّفة بقسمة المولود ، وتنازلت الأم الحقيقية عن أمومتها ؛ لأجل الإبقاء على حياة ابنها ، وهنا انكشفت الأم الحقيقية ، وقد استعارت "هنادي" تلك الحكاية التراثية بوعي تأويلي، صارت الأم فيها حبيبة عاشقة، والمولود حبيباً ومعشوقاً والمرأة الأخرى ، أو الأم المزيفة حبيبة مزيفة ، والأقدار قاضياً ، فتنازلت الحبيبة الحقيقية عن حبيبها لصالح الزائفة ؛ لينتصر الزائف ، واستعارة التراث هنا بلا إشارة تلاصٌ مقصود ، والتلاص شكل أداء مصنوع بوعي استرجاعي[3] .

إن حسن توظيف الشاعرة للقصة التراثية يدرجها في خانة التناص ؛ لحسن الإضافة التي قدمتها ، فالناقد يتحدث عن سوء التناص عندما لا يقدم إضافة ، لكنه يعترف في توقفه عند الشاهد بحسن توظيف التراث فيه ، كما أنه لا يبين – تطبيقياً – الحدود بين التناص والتلاص .

7- الأداء بالتأثر والاستنساخ: ويعني أن يصدر شاعر قصيدة النثر عن نزوع فلسفي، أو مقولات

1- غركان ، رحمن : النص في ضيافة الرؤيا (دراسة في قصيدة النثر العربية) ، ص165.

2- زرقة ، هنادي : إعادة الفوضى إلى مكانها ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ط1، 2006 ، ص83-84 .

3- ينظر: غركان ، رحمن : النص في ضيافة الرؤيا (دراسة في قصيدة النثر العربية) ، ص169-170 .

حكمية ، أو إرشادية وعظية ، أو لغة رياضيات ، أو الإخبار الصحفي[1].

هذه السمات كما يرى الكاتب تسقط النصوص المتسمة بها من خانة قصيدة النثر ؛ لأنها تخلّ بأحد شروطها ، لكن الناقد يعمد إلى الشواهد في بعض السمات ، ويغفلها في بعضها الآخر ، وهو في تحديده يحاول جلاء هوية قصيدة النثر .

وهكذا نجد أنّه يمكننا أن نوجز القول فيما يخص السمات الحداثية في قصيدة النثر كما جاءت في الخطاب النقدي العربي المعاصر في النقاط الآتية :

1- كثرة الدراسات التنظيرية للحداثة مقارنة بالدراسات التطبيقية .

2- عدم وقوف الخطاب النقدي العربي المعاصر موقفاً واحداً من الحداثة ؛لأن نقاده انقسموا بين مؤيد ورافض .

3- حاول الخطاب النقدي العربي المعاصر أن يزيد مساحة الحرية في قصيدة النثر بقبوله أي تجديد فيها ، على صعيد الشكل أو المضمون .

4- اتفق النقاد في الخطاب النقدي العربي المعاصر على مضامين بعض السمات في قصيدة النثر ، واختلفوا في تحديد مصطلحاتها ، كما وجدنا في سمة التحول .

5- ركز الخطاب النقدي العربي المعاصر في كلامه على الحداثة على عدد من شعراء قصيدة النثر في الستينيات ، والسبعينيات ، والثمانينيات ، وأهمل أسماء أخرى جديرة بالاهتمام ، منها على سبيل الذكر لا الحصر "رياض الصالح الحسين" ، و "منذر مصري" وغيرهما .

6- هناك بعض السمات التي عُدت ميزة إيجابية لدى مَنْ قبل الحداثة ، وعدت ميزة سلبية لدى مَنْ رفضها ، كما في الغرائبية والغموض .

7- حاول الخطاب النقدي العربي المعاصر تحديد هوية قصيدة النثر عبر إرسائه السمات الإيجابية والدعوة إليها ؛ لتخلق نماذج فاعلة في قصيدة النثر .

8- انطلقت بعض المواقف من عداء شعراء قصيدة النثر ، لا من سوء نماذجها .

9- يمكن رد بعض الأحكام الجائرة على قصيدة النثر إلى ضعف آليات القراءة ، أو مقارنتها بالشعر العمودي ، أو قصيدة التفعيلة وميزاتهما .

10- سمات قصيدة النثر الحداثية غير ثابتة ولانهائية ؛ لأنها ترتبط بالإبداع الأصيل ، وتفاوت المعرفة ، وطرق الوعي بالمستقبل .

1- ينظر: غركان ، رحمن : النص في ضيافة الرؤيا (دراسة في قصيدة النثر العربية) ، ص171 .

الفصل الرابع

قصيدة النثر في النقد البنيوي

مفهوم البنيوية

أولاً: قصيدة النثر في النقد البنيوي الشكلاني .

- بنية قصيدة النثر .

1- بنية النسق .

2- بنية التأزم والانفراج .

ثانياً: قصيدة النثر في النقد البنيوي التكويني .

- هوية قصيدة النثر .

1- التكثيف .

2- المفارقة .

3- الشفوية .

ثالثاً: قصيدة النثر والرؤيا .

1- رؤيا الموت .

2- رؤيا الحياة .

3- جدلية الرؤيا : الموت/ الحياة .

قصيدة النثر في النقد البنيوي

مفهوم البنيوية :

البنيوية منهج نقدي ذو أصول فلسفية ، نهل من المبادئ اللغوية الأولية التي اهتمت بدراسة « علاقات الوحدات ، والبنى الصغيرة بعضها ببعض داخل النص ، في محاولة للوصول إلى تحديد للنظام ، أو البناء الكلي الذي يجعل النص – موضوع الدراسة – أدباً »[1]. فالبنيوية تركز على القوانين الداخلية للنص ، رافضة ثنائية الشكل والمضمون ؛ لذلك ظهرت بلبوسات عدة : منها : الشكلانية الروسية التي عُدّت « بنيوية مبكرة »[2] ، والتفكيكية ، والسيميائية .

وقد استطاعت البنيوية أن تدخل في دراسة ظواهر أوسع من النص الأدبي مثل « المجتمعات والعقول واللغات والأساطير ؛ بوصف كل منها نظاماً تاماً أو كلاً مترابطاً ؛ أي بوصفها بنى فتتم دراستها من حيث أنساق ترابطها الداخلية » [3]، فهذا التحديد يعيّن مجموعة المرتكزات التي تقوم عليها البنيوية ، وهي النظام والعلاقات والوظيفة والنسق ؛ إذ تمثّل مرتكزات ينهض عليها النص ؛ بوصفه بنية لغوية .

أولاً: قصيدة النثر في النقد البنيوي الشكلاني :

تتضح عناية المنهج بالشكل من مصطلحه ، فاقترانه بلفظة الشكلاني يشير إلى تغليب الشكل– بقيمه الجمالية– على العناصر الأخرى المكوِّنة للنص الأدبي ، فالشكلانية صبّت اهتمامها على كيفية القول لا على ما يُقَال ؛ أي انصبّ اهتمامها على الأشكال والبنيات بدلاً من المواد أو المحتويات[4]، ونظرت إلى الأدبية بوصفها غاية في ذاتها ، لا مجرد ذريعة لغايات خارجية ، وهذا لا يعني إهمالها للمضمون كلياً وإنما التركيز على الشكل؛ بوصفه كيفية في إنتاج هذا المضمون ،

1– حمودة ، عبد العزيز : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1998 ، ص181–182 .

2– المرجع السابق ، ص187 .

3– جاكسون ، ليونارد : بؤس البنيوية ، ترجمة: ثائر ديب ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ط 1 ، 2001 ، ص 47 .

4– ايرليخ ، فكتور : الشكلانية الروسية ، ترجمة: الولي محمد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 1، 2000 ، ص7–8 .

مع « الإصرار على استقلال العمل الأدبي عن العناصر الخارجية » [1]، بما في ذلك الواقع ، أو الظروف النفسية ، أو الاجتماعية أو الاقتصادية أو السياسية ؛ لأنه ما من تطابق حرفي بين الأدب وشخصية منتجه ؛ إذ إنّ العمل الأدبي يتجاوز نفسية مبدعه ، ويكتسب عبر عملية الموضعة الفنية وجوده الخاص المستقل[2].

أما أهم القضايا المُتناولَة في دراسة قصيدة النثر في الدراسات البنيوية الشكلانية فهي :

بنية قصيدة النثر :

يتحدد مفهوم البنية في المنهج البنيوي بأنّه « نسق من العناصر أو الوحدات المنظمة فيما بينها تنظيماً داخلياً»[3] ، وتتم دراستها حسب آلية تشكلها على مستويين : العلاقة بين الأجزاء من جهة ، والعلاقة بين الأجزاء والكل من جهة ثانية [4] ؛ لأن « الكلمة لا تأخذ دلالتها الفعلية إلا في سياق الجملة التي تأتي فيها ، كذلك الجملة أو العبارة أو البيت الشعري المستقل لا تقوم دلالتها الفعلية إلا في إطار النص الكلي الذي يجيء فيه بأكمله ، وضمن علاقات المعنى التي يتألف منها»[5]، فالنص بالنسبة إلى المنهج البنيوي كل متكامل من العلاقات القائمة بين عناصره الأساسية .

وقد حاول النقاد الشكلانيون تحديد الأسس التي تقوم عليها بنية قصيدة النثر في الخطاب النقدي ، موظفين مصطلحات النسق ، والبنية السطحية والبنية العميقة ، والتفاعل ، والانحراف الدلالي في تناولهم النقدي .

1- بنية النسق :

يعرّف النسق بأنّه « مجموعة من القوانين والقواعد العامة التي تحكم الإنتاج الفردي للنوع ، وتمكنه من الدلالة »[6]، فالنسق بهذا المفهوم هو النظام الذي تقوم عليه البنية ، وقد تحدث " كمال

1- فضل ، صلاح : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط3 ، 1985 ، ص56 .

2- ينظر: المرجع السابق ، ص61 .

3- تاوريريت ، بشير : مناهج النقد الأدبي (دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية) ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ط1، 2008 ، ص18 .

4- ينظر: برهم ، لطفية : دراسات في نقد النقد ، دار الينابيع ، دمشق ، ط1 ، 2009 ، ص84 .

5- سويدان ، سامي : في النص الشعري العربي ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1989 ، ص 22 .

6- حمودة ، عبد العزيز : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، ص223 .

أبو ديب" عن ظاهرة تشكيل النسق وانحلاله في الفكر البشري ، وميل الإنسان إلى تشكيله ، وأكد طغيان النسق الثلاثي على الأنساق الأخرى ، وهيمنته على حركة النص الشعري [1]، لكنه يحدد مفهوماً ثابتاً للنسق ؛ إذ يجعل أساسه التكرار ، سواءٌ أتعلق هذا التكرار بتكرار وحدات تركيبية متشابهة ، أم بتكرار نمط إيقاعي معيّن ، ويحاول استخلاص قوانين النسق من الحكايات الشعبية والشعر في توقفه عند قول "فايز خضور" في قصيدته (قصيدة من قانون الأحوال الشخصية) :

مُدّي عريكِ الصّيفيّ للضّيف المباغت .

أسلسي فتح الإزار القزّ ، يا ممهورةً بالغَنج .

أعشاشُ السنونو أقفرتْ . والثلج يُنذر بالهلاك .

وكلُّ أرصفةِ البلادِ بَكَتْ ، وكَلَّلها الحِدادُ . . .

تفتَّحي "يا أخت" ، لا تتقنَّعي بالله ، يا جوريَّة خجلى . . ! !

طلبتكِ ناهباً جَسَد المسافةِ ، مثقلاً بالشوق حرَّضني إلى ناري

حنيني . . .

رحلتُ إليكِ ، أُشرعُ زورقاً للسفكِ . أنتهكُ النعاسَ :

معي سريرُ الريحِ ، والتكوينِ ،

والجدل الملوَّث ، والخيانة ." أقتدي بالحكمة الحرباء" .

جرَّبتُ الليونة ، والغرابة ، والتعاويذ التعيسة .

واحتميت بنكهة الجنس الجليلة . . . . ! !

وحين خُطِفْتُ ، لم تنفع بفك الأسر ، كلُّ مهابة الوجهاء . . .

ولا حبّي ، ولا شعبي ، ولا فزّاعة الشهداء . . ! ![2]

1- ينظر: أبو ديب ، كمال : جدلية الخفاء والتجلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط3 ، 1984 ، ص108 .

2- خضور ، فايز : ديوان فايز خضور / قصائد ما بين 1958-2000 م ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ط1، 2003 ، ص238-239 .

فبنية النص تقوم على نسق ثلاثي ، تجلوه حركات أساسية ، وأخرى فرعية ؛ لأن الإنسان يميل بشكل فطري إلى النسق الثلاثي الذي يتكرر في الشعر والنثر على حد سواء ؛ بسبب ما يملكه من بعد سري سحري ، ويتشكل هذا النسق من أجزاء الجمل التي تكمل كل جملة بدأت بفعل أمر ، ويتضح ببساطة أن التشكيل يتم في إطار بنية ثلاثية بالطريقة الآلية :

1- مدّي عريك الصيفي المباغت .

2- أسلسي فتح الإزار القزّ يا ممهورة بالغنج .

أعشاش السنونو أقفرت

والثلج ينذر بالهلاك

وكلّ أرصفة البلاد بكت ، وكلّلها الحداد ...

3- تفتَّحي يا أخت :

بعد هذه السلسلة التي تشكل نسقاً ثلاثياً ، ينكسر النسق ؛ لتبدأ جملة جديدة ، هي ، مضمونياً، استمرار للنسق الثلاثي ، لكنها ، لغوياً ، تمثّل خروجاً على النسق ، فيتحول فعل الأمر الإثباتي إلى فعل نهي (لا تتقنعي بالله يا جورية خجلى) .

ثم تنتهي سلسلة الأفعال التي تمثل موقفاً من الآخر ؛ لتعود القصيدة إلى حركتها الأساسية ، ولحظة الزمن الماضي ، ويبدأ نسق جديد بالتشكل يتألف من أربع جمل أساسية ، تنطلق كل منها من فعل ماض يرتبط بالآخر (الأنتِ) كما يلي :

1- طلبتك (ناهباً جسد المسافة مثقلاً بالشوق حرّضني إلى ناري حنيني)

2- رحلت إليكِ (أشرع زورقاً للسفك

أنتهك النعاس معي سرير الريح والتكوين والجدل

الملوث والخيانة أقتدي بالحكمة الحرباء)

3- جربت (الليونة والغرابة والتعاويذ التعيسة)

×- واحتميت (بنكهة الجنس الجليلة) .

ويتضح فوراً أن النسق الثلاثي ، ههنا ، ينكسر بعد الجملة الثالثة ؛ لتبدأ جملة جديدة بفعل جديد تسبقه واو العطف بينما تكررت الأفعال الثلاثية تكراراً مباشراً من دون عطف[1] .

1- ينظر : أبو ديب ، كمال : جدلية الخفاء والتجلي ، ص148 .

فالناقد ينطلق في تحديد النسق من :

1- تكرار حركات أساسية متمثلة بتكرار تركيب الجمل الاسمية ، التي تبدأ بمبتدأ خبره جملة فعلية (أقفرت ، ينذر ، بكت) ؛ إذ تشكل نسقاً واحداً ينكسر مع فعل الأمر (لا تتقنعي) .

2- تكرار حركات فرعية بنسق ثلاثي ، أبرزها صيغة المنادى المضاف (يا ممهورة بالغنج ، يا أخت ، يا جورية خجلى) .

3- تكرار القوافي أيضاً[1] .

وهنا تبدو حدود النسق في رؤية الناقد غير واضحة ؛ لأنه يقسرها أحياناً لتبدو ثلاثية ، ويسقط عبارات لا تستقيم دلالة النص إلا بها ، فهو يعدّ العبارات التي تبدأ بفعل موجّه إلى الآخر (طلبتكِ ، رحلت إليكِ ، جربتُ) نسقاً واحداً مع أن الفعل جربت لا يتضمن هذا التوجه ، ويسقط العبارة التي تبدأ بالفعل احتميت من النسق ، ويهمل أنساقاً أخرى تتكون من تكرار الفعل المنسوب إلى أنا الشاعر (أشرع ، أنتهك ، أقتدي) ، وهذا يشير إلى أن الناقد يحاول تطبيق مفهوم النسق الجاهز على النص الشعري ، ثم يتحدث عن تشكل النسق الثلاثي على صعيد بنية القصيدة كلها ، لكنّه في وقوفه عند تشكل النسق وانحلاله – لحظة التمايز – لا يكشف عن علاقة التمايز ؛ وبذلك يهمل المعنى، ويهمل نظرية الفراغ البنيوية التي تقوم على أساس وجود « فجوات ومناطق صمت، يجب على الناقد أن يملأها وينطقها »[2] ، فيخالف أهمّ إجراءات البنيوية المتعلقة بالنسق فنيّاً ، وهو أن الكل أكبر من أجزائه ، وأن النسق لا يمثل مجموع أجزائه [3] . فهناك أنساق أخرى ترتبط بالذاكرة الجمعية للإنسان ، والتاريخ والأسطورة ، تحدث عنها "أبو ديب" في تنظيره ، ولكنه أغفل الربط بينها ، وبين النسق في التحليل ؛ بسبب تناوله للنسق ؛ بوصفه بنيةً ثابتةً ؛ إذ توقفت دراسته «عند تمييز الظاهرة من دون أن تسعى إلى فهمها ، واكتشاف دلالاتها ووظيفتها في البنى التي تقع فيها»[4] . وهو مأزق الشكلانية الحقيقي ؛ لأنها في ملاحقتها للعلاقات بين الأجزاء المكونة للنص ، تركّز على علاقات الحضور ، وتهمل علاقات الغياب ؛ العلاقات الغائبة من النص ، والحاضرة بقوة في ذاكرة القرّاء الجماعية ، في فترة معيّنة إلى درجة أنه يمكن عدّها عناصر حاضرة [5]،

1- ينظر : أبو ديب ، كمال : جدلية الخفاء والتجلي ، ص150-151 .

2- ينظر: حمودة ، عبد العزيز : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، ص242 .

3- ينظر: المرجع السابق ، ص225 .

4- برهم ، لطفية : دراسات في نقد النقد ، ص83 .

5- ينظر: فضل ، صلاح : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص306 .

ويتجلى الرابط بين هذه العلاقات والنص عبر الرمز الذي يشير إلى فكرة أو حادثة أو غير ذلك .

ومن متابعة النسق الثلاثي في النص الشعري دراسته لقصيدة الشاعر "محمد عمران" المعنونة بـــ (الدخول بين الوردة والدم) التي يقول فيها :

مَنْ يعينُ على الحزن ؟

هذا زمانُ التفرّدِ بالحزن ،

كلُّ المسالكِ مقفلةٌ .

أيّها الحبُّ أقرعُ بابكَ سبعاً ،

وأرجعُ منخذلا

أتزحلقُ فوقَ محيطك أيتها الكرةُ – الأرضُ

قالت لي الشفةُ الآدميةُ : يرعشني الثلجُ

والجسدُ الآدمي : تمزّقني شهوتي

أومأ الجائعون : تعذّبنا صبوةُ الخبز ،

والشهداء : استُبيحتْ دمانا

وتصرخُ أنثايَ في نومها :

افترستني القنابلُ

يصرخُ طفلي :

الرصاص

يهاجرُ أمني

فأسكرُ

أسكرُ ،

أسكرُ ،

حتى قرارةِ حزني

وأستفتحُ الفجرَ عريانَ ،

يسلّمني شارعٌ لأخيه

وأرضٌ لجارتها

وبلادٌ لحزن بلادٍ

أسائلُ : أين طريقي إلى وطنِ الحلم ؟

يمسكُ بي الحرسُ الملكيُ على كل منعطفٍ

وأُساقُ إلى السجن .

- (أنت تُهرّب حزناً

غريباً

- أهرّبُ حزنَ التحوّل . حزناً

يصادرهُ باعةُ الموتِ في وطني ،

المخبرون ، وكلّ الذين يخافون

أن تخلعَ الأرضُ سادتها وتنامُ

على سرر الفقراء

- خذوهُ إلى المقصلة)[1]

يرى الناقد أنّ بنية المقطع تتشكل « من تتالي أنساق ثلاثية ، يمثل الأول حركة تقلقها التساؤلات، وتأكيد رؤية معينة للواقع ، وموقف من الآخر (الحب) ، ويتشكل الثاني من الإحساس بفقدان الأمن، والحركة التي تواجه الفجر ، ثم التساؤل عن الطريق ، ويتشكل الثالث من مواجهة

1- عمران ، محمد : الأعمال الشعرية الكاملة ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ط 1، 2000 ، ج 1، ص359-360 .

الحرس الملكي والاستجواب »[1] .

ويقسم الناقد النص إلى أنساق ثلاثية أساسية تركيبية كما يلي :

ب ــ مَنْ يعين ...

هذا زمان التفرد

أيها الحب ..

ج ــ يهاجر أمني فأسكر ..

وأستفتح ...

أسائل

د ــ أنت تهرب

أهرّب حزن التحوّل ..

خذوه إلى المقصلة ..

ويشكل كل نسق تركيبي لُحمة من الأنساق الثلاثية الداخلية ، التي تنشأ من علاقات تكرارية، أو علاقات فعل واستجابة :

ب–1 أيها الحبّ أقرع بابك

وأرجع مُنخذلاً

أتزحلق ...

ب–2 قالت لي الشفّة ...

قال لي الجسد ...

أومأ الجائعون

ب–3 يرعشني الثلج ...

تمزقني شهوتي ...

تعذبنا صبوة الخبز ..

ب–4 وتصرخ ..

يصرخ ..

يهاجر ...[2]

1– أبو ديب ، كمال : جدلية الخفاء والتجلي ، ص156 .

2– ينظر: المرجع السابق ، ص156–157 .

ينطبق ما ذكرناه في النص الأول لـــ " فايز خضور" على ما يمكن قوله في هذا النص ، فالأنساق الثلاثية المذكورة غير واضحة الحدود ، ومن الصعب القول : إنها ثلاثية ، وإن على مستوى التكرار ؛ لأن القول :

(فأسكر

أسكر

أسكر حتى قرارة حزني)

لا يمثّل نسقاً واحداً ، فالتركيب الأول يختلف عن التركيب الثاني والثالث ؛ لأن كل إضافة في كل جملة تحوّل الجملة إلى جمل مختلفة العناصر والبناء ، فيغدو تكراراً بعيداً عن التطابق ، كما لا يمكن أن نقول : إن التراكيب : يرعشني الثلج ... ، تمزّقني شهوتي ... ، تعذّبنا صبوة الخبز ، تشكل نسقاً ؛ بسبب اشتمال هذه البنى الثلاث على أكثر من ضمير (يرعشني ، تمزّقني ، تعذبنا) ، فإضافة (نا) الدالة على الفاعلين في (تعذبنا) يُخرِج التركيب من هذا النسق ، وهو ما ينطبق على التراكيب :

قالت لي الشفة

قال لي الجسد

أومأ الجائعون

وذلك للاختلاف بين فعل القول ، وما فيه من جهر وإعلان ، وفعل (الإيماء) وما فيه من خفاء وسرّية ، بالإضافة إلى غياب ضمير المتكلم في هذا التركيب ، فالقول كان موجَّهاً إلى الشاعر في كل من التركيبين ؛ الأول والثاني (قالت لي ، قال لي) ، أما التركيب الثالث (أومأ الجائعون) ، فلم يتحدَّد فيه اتجاه الفعل ؛ بذلك انتفت إمكانية القول: إن هذه التراكيب الثلاثة تشكّل نسقاً بنيوياً ثلاثياً . ومن الفائدة هنا الوقوف عند دراسة دينامية تحول الشكل في النسق المتكرر (فأسكر، أسكر ، أسكر حتى قرارة حزني) ؛ لأن كل تحول في البنية يقتضي تحولاً آخر في الدلالة ؛ فدلالة (فأسكر تختلف عن دلالة أسكر، ودلالة أسكر حتى قرارة حزني) . فالسُكْر هو رد الفعل على الصراخ الصادر من الزوجة والطفل ؛ بسبب فعل وحشي موجَّه إليهما ، وهذا الصراخ بمنزلة طلب النجدة والمساعدة من الرجل أو الزوج (الشاعر) ؛ بوصفه الحامي والمدافع ، لكن الرد يفاجئ المتلقي بأنَّه (السُكْر) ، وتحوّل الزوجة والطفل نحو الخارج يُقَابَل بانكفاء الزوج على نفسه نحو الداخل ، لما يحيل عليه فعل السكر من تغييب العقل، وانتفاء الفعل ؛ ليظهر عبثية دعوة الطفل والزوجة في تلقي الاستجابة؛

لأن الطرف الآخر قد تعمَّد السكر إلى أعلى درجاته ؛ كي يقضي على حزنه ، ويعلن استسلامه للقوة الخارجية الضاغطة التي تحاول سلب حريته ، وكرامته ، وحياته .

فالقول بميل الإنسان الفطري إلى تشكيل أنساق ثلاثية قد يكون صحيحاً ، وهو ما تثبته بعض الحكايات الشعبية التي أوردها الناقد بشكل مقنع ، والتي يتتبع فيها سبب هذا الميل بدءاً من نسق الأبعاد الثلاثة في الهندسة الإقليديّة، مروراً بالثالوث المسيحي (الأب ، والابن ، والروح القُدس) ، والثالوث النفسي في مذهب "فرويد" (الأنا / الأنا الأعلى / الهو) ، انتهاء بالنسق الثلاثي الشائع في تصور البنية الطبقية للمجتمع عليا / وسطى / دنيا ، والنسق المُتَضمن في التفسير الجدلي لتاريخ المسرح الكلاسيكي ، بنسق الوحدات الثلاث في الزمان والمكان والموضوع[1]، لكن قسر النصوص لإيجاد هذا النسق في الشعر في بعض المواضع ؛ يؤكّد أنّ النسق بالنسبة إليه مفهوم يسبق اللغة .

2- بنية التأزم والانفراج :

يُقصَد ببنية التأزم والانفراج الثنائيات الضدية التي يتحرك فيها النص على مستويين متضادين تأزم / انفراج ، وهي البنية التي أكدها الناقد "علي الشرع" في دراسته لبنية القصيدة القصيرة في شعر"أدونيس" ؛ إذ يؤكد أن بنية القصيدة الأدونيسية بمجملها محكومة بظاهرة التأزم والانفراج ، التي تعني « أن المقطعة الشعرية غالباً ما تتألف ، أو تتشكل من تركيبين لغويين ، في التركيب الأول يستثير الشاعر توقع القارئ أو تحفزه ، وفي الثاني يشبع هذا الشعور بالتفريغ » [2] ، ويؤكد أيضاً قيام بنية القصيدة على أساس تتبع المنظورات المتعددة لنقطة مركزية ؛ أي التمركز حول نقطة معينة تمتد لاحقاً أو تتسع دائرتها بتتبع المنظورات المحتملة ، وتبرز حيث الحس الحكائي أو القص ، وتعكس جهداً عقلياً ، وربما يتكشف عن تخطيط فكري واع للعمل الشعري ، أو عن حدس فني مصقول[3] ، وهو ما وصل إليه عبر تتبعه بعض النصوص ، من مثل قول "أدونيس" :

تابوتٌ يلبس وجه الطفل

كتاب يُكْتَب في أحشاء غراب

1- ينظر: أبو ديب ، كمال : جدلية الخفاء والتجلي ، ص 165 .

2- الشرع ، علي : بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط 1، 1987 ، ص58 .

3- ينظر: المرجع السابق ، ص97-98 .

وحش يتقدم ، يحمل زهره

صَخرة تتنفّس في رئتي مجنون :

هو ذا القرنُ العشرونْ[1] .

فنقطة المركز أو المحور هي (هو ذا القرن العشرون)، ومن هذه النقطة تبدو المنظورات الآتية : القرن العشرون تابوت يلبس وجه الطفل ، القرن العشرون كتابٌ يُكْتَب في أحشاء غراب، القرن العشرون وحش يتقدم يحمل زهرة، القرن العشرون صخرة تتنفس في رئتي مجنون)، نلاحظ أن هذه المنظورات تنطوي على طرفين : تابوت ⟸طفل ، كتاب ⟸غراب ، وحش ⟸زهرة ، صخرة ⟸ رئتا مجنون، ويُلاحظ أن كل طرف من هذه الأطراف ينطوي على مستويين :

طفل (حياة) ⟸⟹تابوت (كفن) .

كتاب (حضارة) ⟸⟹ غُراب (تشاؤم) .

زهرة (حياة) ⟸⟹ وحش (همجية وموت) .

صخرة (قوة) ⟸⟹مجنون (طيش) .

فالقصيدة تنتقل من أزمة التضحية أو الموت إلى الانفراج أو الانفتاح على عالم عامر بالخصوبة ، وعلى عالم صوفي غامض يتحقق فيه الاتحاد مع المطلق[2].

يمكننا ملاحظة قيام بنية هذا النص على نوع من الثنائيات الضدية، وقد تشير الثنائية – بوصفها طرفين متباعدين– إلى عالم منقسم ، متناحر ، وهو ما تؤكده النظرة السوداوية إلى القرن العشرين للاختلاف بين دلالة طرفي كل ثنائية ؛ إذ تعطي الحركة للجوامد ، وتعطي السكون للأحياء ؛ لأن الأفعال تختص بها الجوامد (تابوت يلبس ، كتاب يكتب ، صخرة تتنفَّس)، أما الأحياء فهي منفعلة بالجوامد ، تتلقى فعلها بمطاوعة غريبة ، وانسياق واضح (الطفل ، غراب ، مجنون) ؛ وذلك للإعلان عن الطابع اللامنطقي الذي يحكم القرن العشرين، والذي تتحكم فيه الأشياء الجامدة بالإنسان الحي ، نافيةً عنه صفاته الإيجابية ؛ ليتحول الطفل بوصفه دالاً على حياة مستمرة متجددة إلى تابوت (مرحلة انتقالية (قصيرة) من الحياة إلى الموت بوصفه بداية حياة جديدة) ، ويتحول الكتاب بدلالتيه الدينية والمعرفية والذي يمثل تخليداً لفعل القول ، وإبقاءً له ، وتوجهاً نحو القارئ ،

1– أدونيس : الأعمال الكاملة ، مج2 ، ص481 .

2– ينظر : الشرع ، علي : بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس ، ص 106 .

إلى الداخل (أحشاء ، غراب) ، فتنتفي فاعليته ، وجدواه ؛ لغيابه عن الأنظار ، واستحالة قراءته ، والأمر ذاته ينطبق على الصخرة التي تمثل القوة والصلابة من جهة ، وتمثل الثقل والجمود من جهة أخرى ، وهو المعنى الذي يقف عائقاً أمام الدلالة الإيجابية للمجنون ؛ بوصف الجنون « نظافة الذاكرة من القوالب ، ونظافة الأعماق »[1]، فالجنون بهذا المعنى يحيل على الإبداع ؛ إذ طالما ربط المفكرون بين المبدع والمجنون ، لكن وجود الصخرة في رئتي المجنون يشير إلى المنع والعطالة في الإبداع ؛ بسبب ظروف مجتمعية خارجية تحارب كل من يخرج على القوالب والنمط في أي فترة زمنية .

وهكذا يمكننا القول : إن هناك عدة ركائز تقوم عليها بنية قصيدة النثر كما جاء في النقد البنيوي الشكلاني ، بدءاً بالنسق الثلاثي ، مروراً بالثنائيات، انتهاءً بالتأزم والانفراج ، والمنظورات المتعددة لنقطة مركزية ، ولكن هذه الركائز ليست نهائية أو ثابتة ومطلقة، فلا يمكن أن نقرّ بوجودها في القصائد النثرية كلها ، وبالوضوح الذي أراده لها النقاد البنيويون .

ثانياً: قصيدة النثر في النقد البنيوي التكويني :

البنيوية التكوينية (التوليدية) : « منهج جدلي (ماركسي) في دراسة الظواهر الثقافية ، يرجع إلى المفكّر الفرنسي "لوسيان جولدمان" (1913–1970م) ، الذي يرى أنّ أيّ تأمل في العلوم الإنسانية لا بدّ أنْ ينطلق من داخل المجتمع لا من خارجه ، وأنّ هذا التأمل لا بدّ أن يغيّر الحياة الاجتماعية بما يحرزه من تقدّم في علاقته الجدلية بها ، وأنّ الظواهر الثقافية أبنية تتولد عن أبنية أوسع ترجع إلى العلاقات الاجتماعية نفسها ... » [2]؛ وبذلك تكون البنيوية التكوينية قد تجاوزت البنيوية اللغوية التي تعاملت مع الأدب بوصفه بنية لغوية مغلقة .

ويُعَدُّ المنهج البنيوي التكويني من أكثر المناهج انتشاراً لدى عدد كبير من النقاد العرب المعاصرين؛ بسبب جمعه بين «الشتيتين؛ التوجه الشكلاني ، والتوجه الماركسي ، على نحو يرضي الرغبة في الإخلاص للنواحي الشكلية في دراسة الأدب ، مع عدم التخلي عن القيم والالتزامات الواقعية التي تحتل مساحة بارزة في تشكيل التجربة السياسية والثقافية والاجتماعية في الوطن

1– سعيد ، خالدة : حركية الإبداع ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1979 ، ص82 .

2– كيروزيل ، إديث : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ، ترجمة: جابر عصفور ، دار قرطبة للطباعة والنشر ، الدار البيضاء ، ط2 ، 1986 ، ص273 .

العربي »[1]. فالبنيوية التكوينية تتعامل مع النص الأدبي بوصفه بنية لغوية تحيل على السياقين التاريخي والاجتماعي ؛ لأنها تتناول النص الأدبي ؛ « بوصفه بنية إبداعية متولدة عن بنية اجتماعية »[2]. أما أهم مصطلحاتها فهي : البنية الدلالية ، والنظرة الشمولية ، والوعي الفعلي ، والوعي الممكن، والتشيؤ ، ورؤية العالم [3]، وهي مصطلحات تسعى إلى ربط النص بالواقع والتاريخ ، برزت معها الدعوة إلى الأدب البروليتاري ؛ بوصفه الأدب « المعبّر عن مشاكل الطبقة العاملة ؛ نتيجة الصراع المستمر بين العمل ورأس المال من جهة ، وبين الإنسان والآلة من جهة أخرى»[4]. فالأديب يعبر في أدبه عن هذه الجماعة ، ويكتب لها ، ومن هنا انطلق مفهوم (رؤية العالم) ، الذي يعبّر عن « رؤية تتجاوز الرؤية الفردية ، وهي مرتبطة بطبقة اجتماعية معينة تجعله يدخل في علاقة تعارض وصراع مع فئات، أو طبقات اجتماعية أخرى ، وهذا يعني ضمنياً أنّ لكل طبقة رؤيتها الخاصة ، والتي تفرضها ظروف اقتصادية واجتماعية متشابهة » [5] ، فالرؤية الجماعية للعالم التي تعيشها المجموعة تؤثر في الكاتب الذي يعيش بين هذه المجموعة[6] .

ويعتمد المنهج البنيوي التكويني على التحليل ، والتفسير ، والتأويل لفهم النصوص الأدبية ؛ إذ يقتضي التحليل إدخال البنية الدلالية في بنية أخرى أوسع منها ، ويقتضي التأويل التقيد الكامل بالنص من غير الخروج عليه أو تجاوزه [7] ؛ أي أنَّ مهمة التحليل إضاءة البنية اللغوية بعناصر خارجية منتمية إلى المجتمع ، ومهمة التأويل الحفاظ على دلالة النص ، وعدم الشطح إلى مدى يفارق النص ويخرج عليه .

1- الرويلي ، ميجان . البازعي ، سعد : دليل الناقد الأدبي ، ص282 .

2- عصفور ، جابر : نظريات معاصرة ، دار المدى ، دمشق ، 1998 ، ص83 .

3- ينظر: شحيّد ، جمال : في البنيوية التركيبية (دراسة في منهج لوسيان غولدمان) ، دار ابن رشد ، ط 1 ، 1982، ص30-31 .

4- يعقوب ، راميل . بركة ، بسام . شيخاني ، مي : معجم قاموس المصطلحات ، ص26 .

5- تاوريريت ، بشير : مناهج النقد الأدبي المعاصر ، ص53 .

6- ينظر: عزام ، محمد : تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، ط1 ، 2003 ، ص250 .

7- ينظر: شحيّد ، جمال : في البنيوية التركيبية (دراسة في منهج لوسيان غولدمان) ، ص84-85 .

أما أهم القضايا المثارة في هذه الدراسات فهي: هوية قصيدة النثر ، والرؤيا الشعرية .

هوية قصيدة النثر:

حاولت الدراسات النقدية المعتمدة على المنهج البنيوي التكويني تحديد هوية قصيدة النثر ؛ بوصفها «علامات وسمات مائزة لكينونة أو كيانية ثقافية ما»[1]؛ حرصاً عليها من فقدان ملامحها ؛ بسبب الإيغال في الحرية على صعيد الشكل والمضمون ، ونظراً لعدم وجود شكل محدد لها بعد الإقرار بحرية الشاعر في ابتكار شكل ملائم لتجربته الشعرية ، فقد حاولت تحديد هذه الهوية على صعيد المضمون في سمات عدّة أولها:

1- التكثيف:

ويعني: « اختزال التجربة الشعرية في كلمات مصوغة بدقة وتركيز»[2]، الأمر الذي يجعل النص الشعري نصاً متعدد الإيحاءات والدلالات ، فيغدو بؤرة مشعّة للدلالة ، وهي السمة التي يتابعها الناقد "يوسف جابر" في دراسته المعنونة بـــ (قضايا الإبداع في قصيدة النثر) في قول "أدونيس" :

سلاماً للفسادِ الخالق / الأليفِ كأنّهُ الهواء

المؤسسِ كأنّه البدءْ

سلاماً لوجهي / يتبعُ فراشةً تتبعُ النار[3] .

فالنص كما يرى الناقد "يوسف جابر" بؤرة تشعّ بالمخزون المعرفي المعبَّر عنه بالخلخلة في النظام اللغوي المألوف، والتحولات الجذرية التي تخضع لها بنية اللغة الشعرية في التجربة الحديثة، والتي تتمثل بالوحدة البنائية الأولى (سلاماً للفساد الخالق /الأليف كأنه الهواء) ، التي تقوم على ضمّ كل من الفساد والخالق ، وتوجيه السلام إليهما ؛ بوصفه دليلاً على العلاقة الطيبة بين طرفين . فالفساد دليل الفوضى والتخريب ، وصفة الخالق تحمل معاني الابتكار والولادة ، وبناء على ذلك يكون الفساد هو المبتكر والمانح للأشياء خصائصها ، واقترانه مع الألفة يعني قربه من ذواتنا ،

1- المناصرة ، عز الدين : إشكاليات قصيدة النثر ، ص280 .

2- جابر ، يوسف : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص77 .

3- أدونيس : مفرد بصيغة الجمع ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، ص217 .

ومقاربته بالهواء تعني أن حاجتنا إليه تماثل حاجتنا إلى الهواء الذي يحقق الحياة ، ويبعثها فينا قوية متماسكة ، والفساد يمثل محطم القيود التي تعوق مسيرة الإنسان ، وتحوّل حياته إلى روتين مقيت .

أما الوحدة البنائية الثانية (المؤسس كأنه البدء) فتدخلنا في عالم الفساد الحقيقي المقصود الذي ينشده الشاعر ، والذي يتميز بخاصية التأسيس ، بما تحمل من احتمالات متعددة : لغة جديدة ، مجتمع جديد ، فكر جديد ، حياة جديدة ، ولكنه محدد بنقطة البدء ومفتوح الامتداد بقدر قوة الأساس التي ينبني عليها[1]. فالفساد الذي ينشده الشاعر خالق وأليف ومؤسس ، « خالق ؛ لأنه قائم بذاته ، حركته منه ، وأليف ؛ لأنه منسجم معنا ، محقِّق لرغباتنا ، ومؤسس ؛ لأنه يفعل بدءاً من نفسه ، وليس لغيره عليه سلطة»[2] . وفي الوحدة الأخيرة من هذا النص يقوم الشاعر بنوع من المقابلة بين الفساد ووجه الشاعر: سلاماً للفساد الخالق

سلاماً لوجهي / يتبع فراشة تتبع النار .

فالوجه يأخذ موقع الفساد الخالق ؛ إذ تنتقل دلالات الفساد ، وتفريعاته إليه ؛ بوصفه ممثلاً لحركة المرء ، وبدئه ؛ لأنه السابق في التحول والتوجه ؛ ولأنه الدائم الحركة في حال من البحث والتقصي التي تشي بحال البرجوازي الصغير الراغب في تخريب العالم ، وخلخلة بنيانه وصنع عالم آخر جديد ، له قيمه الجديدة ، لكن البحث والتقصي لا ينتهيان إلا بالفناء (فراشة تتبع النار) ، فالفراشة التي تتبع النار في انقياد واضح وفي حركة مستمرة أفادها الفعل المضارع (يتبع) تشير إلى انتهاء حركة الشاعر الصانع الجديد إلى نهاية ميتافيزيقية ، تشفُّ عن التناقض في المواقف التي تختارها هذه الشخصية عبر العلاقات الخفية للبنى البشرية في عالم النص الذي أسّسه الشاعر[3] .

بإمكاننا أن نضيف إلى هذه القراءة التي قدَّمها الناقد ربطاً آخر بالقيم الثقافية المؤثرة في تكوينه، والذي يتجلى بالجانب الأسطوري ؛ بوصف الأسطورة ظاهرةً ثقافيةً ومخزوناً معرفياً ، تعرّف الإنسان عبره على العالم وأجاب به عن الأسئلة المقلقة التي ألحّت عليه ، وتم تناقلها « من جيل إلى جيل بالرواية الشفهية مما يجعلها ذاكرة الجماعة » [4] ، والأسطورة التي يتقاطع النص معها هي أسطورة خلق الكون الذي خُلق نتيجة انفجار كوني هائل ، ثم ولدت الأرض بنظامها الرائع المتقن ،

1- ينظر: جابر ، يوسف : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص82 .

2- المرجع السابق ، ص83 .

3- ينظر: المرجع السابق ، ص84-85 .

4- السواح ، فراس : مغامرة العقل الأولى ، دار علاء الدين ، سورية ، دمشق ، ط3 ، 2002 ، ص19 .

فكل حياة جديدة تقوم على اهتزاز أو ثورة ، وهو ما تعزّزه الأساطير؛ لأن الطوفان فيها ترافق دائماً مع تأسيس حياة جديدة ، وطوفان سيدنا "نوح" أيضاً كان وعداً بحياة جديدة ، وهذا ما يتفق مع دلالة الفراشة التي تتبع النار بانقياد لاإرادي ؛ إذ تعني النار موت الفراشة من جانب ، والنور والمعرفة والتطهير من جانب آخر ، وكثيراً ما شعر الصوفي بالحنين إلى الأصل(مرحلة الاتحاد بين الإنسان والإله) ؛ لأن الكمال بالنسبة إليه يكمن في الأصل ؛ أي في « الماضي البعيد الذي يشير إلى علاقة أولى (ابتدائية) ، حيث كان الوجود الجزئي للذات محتوى في حرارة الأصل الكلي ونعيمه »[1]؛ لذلك ألحّ بالعودة إليه دائماً عبر الموت .

ويمكننا أنْ نتابع التكثيف في قصيدة النثر في دراسة الناقد "عبد الكريم حسن" المعنونة بـــ (قصيدة النثر وإنتاج الدلالة – "أنسي الحاج" أنموذجاً) ؛ إذ يعرض الناقد نصاً لـــ "أنسي الحاج" يقول فيه :

كلمة سمراءُ تحتَ يدي

ووجهكِ أسمر .

أين أنا ؟

كلمةً كلمةً نحوكِ أعرج ،

أتصهصهُ .

قائدي ، يا قائدي

نيشّني ![2]

يقول الناقد: في تحليل هذه الصورة : «(سُمْرة) الكلمة بلا دلالة ، كلمة مجانية ، لا يشفع لها أن تكون زرقاء أو بيضاء أو سوداء ؛ فليس في أيٍّ من ذاك ما يمكن أن يصف الموصوف ، أو ينعم عليه بفضل دلالة »[3].

لكن من المؤكد شعرياً أننا لا نستطيع إغفال أهمية اللون في الصورة ؛ إذ قد يكون اللون مدار

1– سليطين ، وفيق : الزمن الأبدي ، ص19 .

2– الحاج ، أنسي : ديوان لن ، ص32 .

3– حسن ، عبد الكريم : قصيدة النثر وإنتاج الدلالة ، ص35 .

شعريتها ، وعامل انزياحها الأهم . فاللون « من أكثر أنواع المعطيات التجريبية جلاء في عالمنا ، من خلال ارتباطه بالأشياء ؛ لأن العالم الرمزي عالم محيّر تتمازج فيه ألوان وأشكال غريبة وضوضاء خارقة كي تشكل العالم الذي يبدو خارقاً » [1]. وبناء على هذا لا يمكن لسمرة الكلمة أن تكون مجانية في سياقها هنا؛ لأن السمرة علامة الخصوبة ، بما تحيل عليه من تجمّع خضري داكن يشير إلى الخصب، فالحواء هي السوداء المائلة إلى الخضرة ، والأسود علامة الخصوبة [2]، وحواء رمز للخصوبة والاستمرارية ، ومقابلة سمرة الكلمة بسمرة وجه المحبوبة يشير إلى هذا الجانب ، والشاعر يضيع بين هذين الخصبين : الكلمة بإحالتها على الشعر، والمرأة بإحالتها على الحب .

كلمة كلمة نحوك أعرج

يشبه الناقد حركة (العرج) لدى الشاعر برقصة الحجل، رقصة الشاعر رقصة الحجل ، خطوة ــ خطوة ، كلمة كلمة ، الكلمات خطواته نحو الحبيبة في رقصة جميلة من رقصات الحب ، وتقنية الصورة هنا هي التشبيه ، لكنه تشبيه من نوع (أعرج) ؛ لأنه يقوم على ساق واحدة، على طرف واحد ليس إلا ، في غياب أداة التشبيه ، ووجه الشبه ، وأصل ذلك (أعرج نحوك كلمة كلمة كما يعرج الحجل خطوة خطوة) [3]، ولكن التشبيه وحده قاصر عن تحقيق البيان ، فالغاية ليست في تشبيه رقصة برقصة ، ولا في تحديد عناصر المشبه به ، ولا في تحديد وجه الشبه بين الاثنين، بل في ما يضمره المشبه به من دلالات .

فلفظة (أعرج) إما أنْ تحتمل دلالة الصعود ، وإما أن تحتمل دلالة السير على قدم واحدة ، وهما دلالتان تحيلان على مشقة الوصول أولاً ، وعلى الارتقاء والصعود في إحداهما ، والناقد هنا يجعل طريقة السير أسلوباً للرقص بغرض استمالة الأنثى ، وإغوائها كما يفعل الحجل ، على أن العبرة في الوصول هنا هي في تقديم لفظتي (كلمة ــ كلمة)على الفعل أعرج ، فهما اللتان تشيران إلى طريقة الوصول إلى الأنثى ، والتي يتبدى السعي وراءها بدءاً من العنوان (في إثركِ) ، فنحن لا نستطيع إغفال العنوان بوصفه مفتاحاً دلالياً لما يليه ؛ إذ إن الشاعر في رحلة تتبع للمرأة، ووسيلته في ذلك هي الكلمات ذات الأثر الفعّال في ترويضها ، والفوز بها بوصفها مخلوقاً كما يقال عنها (يعشق من أذنه) ، وبسبب ما تمتلك الكلمة من طاقة سحرية تعجز عنها اليد والقوة ، ويتبدى

1– كوين، جون : بناء لغة الشعر ، ترجمة وتقديم: أحمد درويش، دار المعارف ، مصر ، ط3، 1993، ص155.

2– ينظر: ابن منظور : لسان العرب ، مادة (حوي) .

3– ينظر: حسن ، عبد الكريم : قصيدة النثر وإنتاج الدلالة ، ص37 .

فوز الشاعر وتحقيقه ما آل إليه عبر الصورة الأخيرة في المقطع :

قائدي ، يا قائدي

نيشنّي !

وفي تحليل هذه الصورة يقول الناقد : لفظة (القائد) تمضي في اتجاهي الشاعر والحبيبة ، و(نيشني) تمضي من الفارسية إلى العربية في اتجاهين : اجعلني (اجعليني) نيشاناً لكَ (لكِ)، وهدفاً في مرماكِ ، أو (علّق ، علّقي) على صدري الأوسمة ، وأن يعود الضمير في الفعل على الحبيبة فهذا يجعل المنصوص يقول: يا مَنْ يضع نفسه في منزلة القائد ، ويضع المرأة في منزلة المقود ، هلا أريتني قوتك . اظفر بي . اهزمني . ولكنك لن تستطيع ، بل ستعلق الأوسمة على صدري اعترافاً بهزيمتك . وأن يعود الضمير على الشاعر؛ على هذا المتكلم من بداية القصيدة حتى نهايتها، فهذا يجعل المنصوص يقول: خذيني، أصيبيني ، أمسكي بي ، ويتحول المطارد إلى طريدة وتُعلَّق الأوسمة على صدره علامة للنصر[1].

يمكننا القول: إن الضمير في كل من (قائدي ، ونيشني) يعود على المحبوبة من غير تردد ، فالموقع الذي اتخذه الشاعر لنفسه منذ البداية هو موقع التابع واللاحق للمرأة التي تسير أمامه (في إثركِ) فهي القائد ، وهو المقود . ولا يوحي النص بغير هذه الدلالة ، أما انتصار الشاعر ، فيتبدّى في نجاحه في الوصول إليها عبر النداء إشارة إلى قرب المسافة بينهما بعد مسيرة التتبع واللحاق الطويلة .

هذا من جانب ومن جانب آخر يعبر الفعل (نيشنّي) عن هذا الانتصار بما يحيل عليه من تغير في مسار الحركة والاتجاه ؛ لأن الحبيبة كانت تدير ظهرها للشاعر طوال رحلة التّتبع ، أما الوقوف في نهاية المقطع عند هذا الفعل فيشير إلى إدارة وجهها نحو الشاعر ، وتغير موقعها من الصدّ إلى القبول ، وتغير مسار الحركة من الإدبار إلى الإقبال ؛ بسبب ما يقتضيه الفعل (نيشني) من ضرورة التوجه نحو المرمى والهدف الذي هو الشاعر .

فالكشف عن الدلالات المتعددة بالتحليل ، والتفسير ، هو ما يظهر سمة التكثيف للقارئ ، والشاعر الحديث وإن كان يستخدم لغة الجماعة الاصطلاحية المعروفة ، لكنه يدخلها في بنى شعريةٍ تغير دلالاتها ، وتوسع أفقها .

1- ينظر: حسن ، عبد الكريم : قصيدة النثر وإنتاج الدلالة ، ص38-39 .

2- المفارقة:

يطلق مصطلح المفارقة على «الأدب الذي يجاور بين وجهات نظر مختلفة أو متعارضة لأسباب شتى ومن دون تعليق ، وقد يكون غرض هذا الإجراء المتصف بالمفارقة أن يبلغ نظرة شاملة متوازية ، أو يعبر عن وعي المرء بتعقيد الحياة ، أو نسبية القيم ، أو يعبر عن معنى أوسع وأغنى مما يمكن فعله في حال التقرير المباشر لتجنب الإفراط في البساطة ، أو الإفراط في الجزم »[1] . فالمفارقة تقوم على مخالفة التوقع ، وتتم على مستويات عدة :

أ- **تركيبية :** متعلقة بالتحولات في بنية القصيدة ، كما يرى الناقد "يوسف جابر" في قول "الماغوط" الآتي :

لا شيءَ يربطني بهذه الأرض سوى الحذاء

لا شيءَ يربطني بهذه المروج

سوى النسيمِ الذي تنشقته صدفةً فيما مضى

ولكن مَنْ يلمس زهرة فيها

يلمس قلبي[2] .

يرى الناقد أن التوتر في لغة النص يتبدّى عبر التحولات في بنيته (فالنص ينقسم إلى ثنائية ضدية واضحة ، يحدد الطرف الأول منه الموقف السلبي الذي يواجه الشاعر به واقعه ، بينما يحدد الطرف الثاني الموقف الإيجابي من الواقع نفسه ، وبين الطرفين تكمن مسافة التوتر ، أو ما يمكن أن نسميه (الفجوة الدلالية) التي تتسع لها الثنائية ، فتحدد طبيعة المفارقة الحاصلة بين دلالات النص والشاعر ؛ بوصفه شخصية ذات كيانين : ذاتي واجتماعي يحددان في النهاية مختلف العلائق التي تتداخل في تكوين النص[3].

فالعناصر المكونة للثنائية تتسم بالعطاء والاستمرارية (الأرض والمروج – النسيم – الزهور– القلب) ، ولكن حركة هذه العناصر المعقدة تسمح للتوتر بالنمو ؛ إذ يتبدى في الطرف الأول من

1- مجموعة مؤلفين : موسوعة المصطلح النقدي ، مجلد (4) ، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1993 ، ص38 .

2- الماغوط ، محمد : الأعمال الكاملة ، ص153 .

3- ينظر: جابر ، يوسف : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص97-98 .

الثنائية الضدية « نوع من القطيعة بين الشاعر والواقع ممثلاً بالأرض ، وهي قطيعة تثير التساؤل، أوحت بها خِسَّة العلاقة التي أعلن عنها ، وإسفافها ، فالشاعر ينفر من الوطن ، وينفي أية علاقة معه نفياً تاماً ، ويظهر التضاد جلياً بين الشاعر والوطن من خلال المعنى الظاهري ، الذي يدفعه الجزء الأول من الثنائية العامة »[1] ، ولكن هذه المعارضة للواقع تخفُّ مع سرد معطيات طبيعية مفضية إلى معاني الحياة والخصوبة والعطاء ؛ الأمر الذي يفسح المجال لعلاقة أخرى بالتشكل (مَنْ يلمس زهرة فيها يلمس قلبي)؛ إشارة إلى العلاقة الأصيلة الحقيقية بين الشاعر والوطن، فالمعارضة الأولية معارضة للواقع بما يفرزه من علاقات غير إنسانية ، أما الآصرة الحقيقية فهي آصرة التعلق الشديد بالأرض المعَّبر عنها بالعلاقة بين الزهرة في أرض الوطن ، وقلب الشاعر ، حتى يتحول التضاد إلى علاقة وحدة ، غير قابلة للانفصال ، ولكنها تكشف عن توتر شديد يحكم هذه العلاقة ، ويغني حركة مفردات النص التي تبدي تحولاً مرناً يقتضيه السياق .

ب– دلاليَّة: تتجلى عبر ما يسمى بالانتهاك اللغوي الذي يتتبعه الناقد "عبد الكريم حسن" في دراسته (قصيدة النثر وإنتاج الدلالة) لدى الوقوف عند قصيدة (عملي) لـــ "أنسي الحاج" ، والتي يقول فيها :

إنكِ أمامي ، أبصرُ كلّ شيءٍ نظرةً أخيرة ، وأتركُ لكِ

الإرثَ أقرب

من جديد

موّتينـي[2] .

فالناقد يقرّ بوجود المفارقة الناتجة عن انتهاكات اللغة في هذا النص ، لكنه يعدّه انتهاكاً مفتقراً إلى الشعرية ؛ لأنه لا يقدم فضل دلالة ، ولا يغني الشعر في شيء؛ إذ يردُّ انتهاكات اللغة في النص هنا إلى حداثة الشاعر في قول الشعر، نافياً عن هذه الانتهاكات التي يعدّها عيباً صفة الشعرية ، مرجعاً إياها إلى قلة مِران الشاعر ، ويقول: « لقد تبيَّن لي من دراسة النماذج التي تندرج في هذا المستوى أنها نماذج تنتهك النحو ، ولكن لا تفعل أكثر من ذلك ، إنها تنتهكه ، ولكنها لا تنتج دلالة، أو فضل دلالة ، ولا ترسم صورة ، أو أفقاً لصورة ولست أعتقد أنها مصادفة أن تتجمع هذه

1– جابر ، يوسف : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص99 .

2– الحاج ، أنسي : ديوان لن ، ص66 .

الانتهاكات أو تكاد تتجمع في الديوان الأول من أعمال الشاعر »[1] . لكن القارئ الذي يتلقى هذا المقطع لا يشعر بالمفارقة إلا عندما يصل إلى ما يسميه الناقد انتهاكاً نحوياً غير منتج للدلالة ؛ فقول الشاعر (إنك أمامي ، أبصر كل شيء ، نظرة أخيرة ، أترك لك الإرث أقرب) جملة نحويَّة سليمة ، قابلة للتأويل من غير جهد ، لكن الوقوف يعترض القارئ فجأة لدى وصوله إلى مفردة (موّتيني)، التي يرى الناقد أنها نمط من استعارة لغة الأطفال التي تدعو للابتسام والدهشة فـ «إعجام الحرف الأول من الفعل لا يترك مجالاً لقراءة أخرى ، ويضع اللغة الشعرية – لا خارج اللغة وحسب – وإنما قبل اللغة ، فاللغة التي يستخدمها الشاعر هنا لغة طفل ، لغة لغو ، يباشرها طفل ، يرسم على وجوه مستمعيه الدهشة والابتسام»[2]، لكن التمعن في هذه المفردة ، وموقعها في نهاية المقطع ينفي ما ذهب إليه الناقد ، ويبدي شدة التوتر الشعري الذي تحمله ؛ إذ تأتي هذه الجملة :

من جديد

موّتيني

على شكل جملة فوضوية، وهي الجملة التي طالما عني بها الشاعر الحديث، وأكثر من استخدامها ، فهي الجملة التي « تفتقر إلى فعلها الرئيس من أجل إشاعة الفوضى في الجملة ، وقد عرفت هذه الجملة مع الدادائية والسريالية »[3]. فلفظة (موّتيني) أتت بعد مشهد يصف حال الشاعر مع محبوبته التي يخصها بالتركيب (إنك أمامي) ؛ ليشير إلى موقع الثبات والجمود الذي تتخذه المحبوبة ، والتي أشار قبلاً إلى ما يمكن أن يعبر عن قلة تجربتها في الحياة وجهلها بأمورها بقوله: (عمرك سنتان) ، فالجمود الذي يراه في المرأة يعبّر عنه بجمود الجملة الاسمية ، والظرف (أمام) ؛ لأنها تمثل طرفاً متلقياً غير منفعل ، على الرغم من كل ما تعطيه للشاعر من قوة؛ إذ إن وقوفها أمامه يفتح بصيرته (أبصر) ، على ما في معنى الإبصار من دلالات إعمال (النظر ، والقلب ، والعقل)، ولا بد هنا من الإشارة إلى المقابلة بين الفعل (أبصر) ، ونائب المفعول المطلق (نظرة) ، فوجود المحبوبة أمامه يخلق لديه حالة من الانكشاف والظهور ، ورؤية الماوراء عبر لحظة عناق حميم تنتهي مع وجود النقطة ، التي تعلن نهاية اللحظة الحميمة ، ويطلب هنا أن تتكرر من جديد ؛ إذ إن الفعل (موّتيني) فعل يشير إلى قدرة المحبوبة على تحقيق موت الشاعر عبر إحلال ياء المتكلم موقع المفعول به ،

1– حسن ، عبد الكريم : قصيدة النثر وإنتاج الدلالة ، ص172 .

2– المرجع السابق ، ص171 .

3– خير بك ، كمال : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر ، بيروت ، ط2 ، 1986 ، ص159 .

الذي يقع عليه الفعل ، والمقصود هنا ليس الموت المحيل على العدم ، وإنما إشعال فتيل الحب في كل منها ؛ لأن اعتماد لغة الفعل في مثل هذا التركيب يحفظ للشاعر مشاعره وحيويتها ، وعنفها ، وتوترها .

فالتوتر الذي تبديه لغة قصيدة النثر يفضي إلى توتر على مستوى آخر ، تعبّر فيه عن توتر العلاقة بين الشاعر ومحيطه ، وهذا التوتر « ينشأ داخل النص من التقاطعات التي تكونت منها بنيته ، ومن علاقات التضاد المتمثلة بانكسار سياقه اللغوي ، وما يحمله إلينا من اضطراب في تعميق دلالات النص ، ويعمل على تحريك مكامن الشعور عند الشاعر والمتلقي على السواء »[1] ؛ لأن انكسار السياق اللغوي في النص يحيل على انكسار مشهدي في المثيرات التصويرية القائمة بين طرفي الصورة ، على نحو يحقق التفاعل عبر مزاوجة المختلف مع المؤتلف ، ما يجبر المتلقي على حرف اتجاهه التأويلي .

ج- شكلية: تقوم على المفارقة بين المحتوى والشكل ، ومثالها مجموعة القصائد التي سنقدّمها في معرض حديثنا عن الشكل ، ويمكننا أن نضيف نماذج أخرى من المفارقات في قصيدة النثر ، وهي مفارقات مردّها إلى الانكسار الحادّ بين دلالة العنوان ، ومضمون النص ؛ إذ من الممكن أن يكون العنوان دالاً « على المحتوى ، واستنهاضاً لطاقته بعلاقة السلب التي تربط بين النص والعنوان الموضوع عليه ، على نحو يظهر المفارقة ، ويوسع عمق الهوة وحدتها ، ويسهم في توجيه القراءة من منطلق هذه العلاقة الطباقية التي تصل بين الجانبين »[2] ، كما في قصيدة (شرير) لـــ "منذر المصري" المؤلفة من سطر واحد يقول فيه:إنه يحب لنفسه ما يحب لغيره [3]. فالحديث النبوي الذي يتناص الشاهد معه هو «لا يؤمن أحدكم حتّى يحبّ لأخيه ما يحبّ لنفسه »[4]؛ إذ يقرن بين الإيمان وحب الخير للآخرين بدرجة حب الإنسان لنفسه ، والشاعر يوظف الفكرة، خالقاً مسافة جمالية تكمن بين العنوان الذي يجعل هذا الخُلُق شراً . ومن مفارقات العنوان ما ورد

1- جابر ، يوسف : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص112 .

2- سليطين ، وفيق : الكتابة السالبة ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط1 ، 2006 ، ص23 .

3- ينظر: المصري ، منذر : المجموعات الأربع الأولى ، أميسا للنشر والتوزيع ، بيروت ، ط 1 ، 2006 ، ص31 .

4- أبو الفتوح ، محمد حسين : معجم ألفاظ الحديث النبوي الشريف في صحيح البخاري ، مج 1 ، مكتبة لبنان ، ناشرون ، بيروت ، ط1 ، 1993 ، ص229 .

في مجموعاته الأربع الأولى ؛ إذ يورد عناوين محرضة للقراءة ثم يترك الصفحة فارغة تاركاً بياضها ليجلو المفارقة بين العنوان والبياض ، ومن تلك العناوين (مدائح ملفَّقة ، أشياء معدَّة للفقدان، غرف غابرة ، مرايا الإسفلت ، أصيص القلوب البيضاء المهداة إلى فاطمة روشن بمناسبة مرور أربع سنين على جفاف غسيلها)[1].

فقصيدة النثر التي تحوز سمة المفارقة لا تكشف سرّها منذ سطرها الأول ، بل تستمر في التنوع مبتعدة عن التداعي الحر الذي يأخذ القارئ إلى نهاية متوقَّعة ، وتعتمد المباغتة والانتقال بالقارئ إلى ما يدهشه ويعاكس توقعه دائماً ؛ لتخلق ما يسمى بالمسافة الجمالية ؛ أي مخالفة النص لتوقعات القراء ؛ إذ يسمو النص إبداعياً حسب حجم هذا الاختلاف ويتراجع إبداعياً حسب اقترابنا من التوقع [2]. ولا بد من الإشارة إلى أنَّ كشفَ المسافة الجمالية للفعل القرائي المنتج يحوّل « القراءة إلى نشاط إبداعي يستكمل الحلقة الأخطر من حلقات الإنتاج النصي الخلاَّق ، ويملأ الفراغات المنتشرة في الجسد النصي ؛ ليحرره من أسره الكتابي ، ويبعث فيه روح الأنسنة وأسباب الحياة »[3]؛ وبذلك يتحول المتلقي عبر فعل القراءة من مستهلك للنص ، إلى منتج له ، ومُسهِم في تأليفه ؛ إذ لا انقطاع بين البنية والقراءة .

3- الشفوية :

جاء مصطلح الشفوية مع "هنري ميشونيك" الذي يعرّفه ؛ بأنه « اللغة الأبسط والأكثر اعتيادية»[4] ؛ أي اللغة المستقاة من الواقع الاجتماعي المعيش ، ولا بد من الإشارة هنا إلى أن الشفوية لا تعني الشفاهية ، فالشفاهية عكس الكتابية ، وتعني « الشفاهية الأولى ، شفاهية أناس لم تكن الكتابة لديهم مألوفة على الإطلاق»[5]؛ أي أنّ الشفاهية هي الفعل اللغوي في وظيفته التواصلية

1- ينظر: المصري ، منذر : المجموعات الأربع الأولى ، ص 427-428 ، ص162 ، ص473-474 ، ص41، ص57 .

2- ينظر: الغذّامي ، محمد عبد الله ، القصيدة والنص المضاد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1994 ، ص163 .

3- عبيد ، محمد صابر : اللغة الناقدة (مداخل إجرائية في نقد النقد) ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط 1 ، 2001 ، ص160 .

4- ميشونيك ، هنري: راهن الشعرية ، ترجمة : عبد الكريم حزل ، دار تواصلات ، مراكش ، ط 1 ، 1993 ، ص72 .

5- أونج ، والتر: الشفاهية والكتابية ، ترجمة:حسن البنّا عز الدين ، مراجعة:محمد منصور، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، شباط 1994 ، ص53 .

المباشرة المتعلقة بالأداء ، وحضور المتلقي حضوراً حقيقياً أمام المرسِل ؛ إذ تتم ممارسة الشفاهية عبر وسائل عدّة : أهمها: الاستظهار؛ أي حفظ الأشعار ، والارتجال ، والإنشاد [1] ، وهذه الوسائل جميعها استخدمها الشعراء سابقاً ؛ بسبب الجهل بالكتابة .

أما الشفوية التي حملت مجلة شعر لواء الدعوة إليها عن طريق « تطويع الفصحى ، وتقريبها إلى اللغة المحكية حتى إيصالها إلى لغة الكلام العادي أو اللغة الدارجة» [2]، فتقترب بالشعر إلى ما يسمى بنثر الحياة اليومية الذي لا يتعلق بأمورها الاعتيادية فقط ، ولكنه « يتعلق باتساع الوعي الشعري ؛ ليشمل مختلف الجوانب الحياتية الكبرى والصغرى ، الجوهرية والعرضية في آن معاً ، أو لعل الأدق أن نقول: إن ما يبدو عرضياً في الحياة اليومية لا يبدو عرضياً في الوعي الشعري ، ومن ثم في النص ، بما أنه يستطيع أن يحمل أبعاداً دلالية وإيحائية متعددة بحسب التجربة »[3]. فالشاعر يرتقي بلغة الكلام اليومي ، ويبينها بطريقة شعرية ، ويعبر من خلالها عن رؤية معينة ؛ لأن اليومي وجه من وجوه الحقيقة ، وهو يحتاج إلى وقفة مطوّلة للوصول إلى ما وراء الأشياء المألوفة ، ومثالها قصيدة للشاعر "محمد فؤاد" يقدّمها الناقد "سعد الدين كليب" شاهداً على الشفوية من دون تحليل :

لا شيءَ

على الواجهةِ الغربيَّة

من هذا المبنى الموحش

إلا العواءُ المتواصل

وإلا بقايا النار

في تنكةِ الحارسِ العجوز

1- ينظر: الغانمي ، سعيد : مئة عام من الفكر النقدي ، دار المدى ، دمشق ، ط1 ، 2001 ، ص131-132 .

2- السالسي ، جاك أماتاييس: يوسف الخال ومجلته (شعر) ، دار النهار ، بيروت ، ط1 ، 2004 ، ص183 .

3- كليب ، سعد الدين : التحولات الجمالية في الحداثة الشعرية في سورية ، ضمن كتاب القصيدة الحديثة هوية ومعنى ، ص49 .

وسعالٌ يتدحرجُ كالأحجار

من الوجوهِ الناصلة * .

يمكننا رصد المفردات الشفويَّة التي تمَّ تناولها من لغة الحديث اليومي بين الناس ، مثل (الواجهة ، المبنى ، العواء ، بقايا النار ، تنكة الحارس العجوز ، سعال) ، ولكن الوظيفة الشعريَّة في اللغة تجعل هذه المفردات تحضر في النص بجانبيها ؛ الشفوي والشعري ؛ بسبب طريقة بنائها ، فالنص يرصد مشهداً يعزّز الإحساس بالوحدة المُفضية إلى الزوال والفناء ؛ بسبب واقع اجتماعي معيَّن يحياه ؛ إذ يشير اختيار الشاعر للواجهة الغربية إلى غروب الشمس ، الذي يعبّر عن سير مسيرة النهار نحو النهاية ، ويعمَّم بشكل أوسع ؛ ليشير إلى الطريق نحو النهاية ، ويعزّز هذا الاختيار التركيب (العواء المتواصل) ، فصوت عواء الكلاب يعطي حسَّاً عارماً بالفراغ لانتشاره اللامحدود في الأنحاء كلها ، وطغيانه على أي صوت آخر ، وكذلك الأمر بالنسبة إلى بقايا النار في تنكة الحارس العجوز ، فالنار أيضاً علامة على الحياة ، ولكن اقترانها مع لفظة (بقايا) الدالة على ما ترك من الشيء ، يشير إلى قلتها وسيرها نحو الانطفاء، كما أن إلحاق صفة الحراسة برجل عجوز يشي بأمرين: أولهما: الفقر الذي يسود المجتمع ، وثانيهما: عدم جدوى الحراسة ؛ بسبب ضآلة النار من جهة ، وبسبب إسناد المهمة الدالة على السهر على راحة الآخرين ، وسلامتهم ، وحمايتهم ، وطمأنينتهم إلى رجل عجوز ، يفتقد الإحساس بالدفء ، تسم العزلة حياته بين أناس لا يتصفون إلا بالسعال، إشارة إلى المرض ، والوجوه الناصلة التي تشي بحدة قسمات هذه الوجوه، وافتقادها الابتسام والرضا؛ بسبب الواقع المعيش المتسم بالعطالة والسكون، والمفضي إلى الموت في صمت . فشفوية النص الظاهرية تبدي رؤية وموقفاً من المجتمع ، والوقوف على المعنى السطحي للغة الشفوية يؤدي « إلى سجن اللغة الجمالية في قفص الإدراك الحسي المباشر الذي لا شأن له في الإدراك الجمالي »[1]، فهذه الشفوية لا تقودنا إلى الواقع بل إلى صورة مرسومة في وعي الشاعر عن هذا الواقع .

وهكذا نجد أنّ التكثيف والمفارقة والشفوية من أهم سمات قصيدة النثر التي عنيت بها الدراسات

---

* لم يذكر الناقد عنوان المجموعة الشعرية لتوثيق الشاهد الذي ورد في مقال التحولات الجمالية في الحداثة الشعرية في سورية لـــ سعد الدين كليب ، ضمن كتاب القصيدة الحديثة هوية ومعنى ، ص21–22 .

1– أدونيس: موسيقى الحوت الأزرق (الهوية– الكتابة– المعنى) ، ص33 .

النقدية المعتمدة على المنهج البنيوي التكويني ، فبها تتحدد هوية هذه القصيدة ، وبها تُحدُّ حريتها ؛ بوصفها سقفاً للتجاوز ؛ من أجل المحافظة على هذه الهوية .

ثالثاً: قصيدة النثر والرؤيا :

عدَّ النقاد الرؤيا مفهوماً عربياً مرتبطاً بالاستشراف والكشف ، ورفضوا أن يكون مصطلحاً غربياً ؛ لأن « شعراء الغرب هم الذين نقلوا هذا المفهوم عن التراث المشرقي– العربي ، فالرؤيا مفهوم نبوي أساساً»[1]؛ أي أنَّ الرؤيا مفهوم مرتبط بالكشف عما وراء ، واستشراف ما بعد ، وهذه من ميزات الأنبياء ، وهنا مكمن اللقاء بين النبي والشاعر الذي يُعرّف ؛ بوصفه إنساناً « يدرك العالم إدراكاً فطناً معبراً عما يدركه بالكلام المنمق البليغ الذي يسمو على مستوى الكلام العادي»[2]، فمهمة الشاعر حسب هذا التعريف التبصر في البعيد ؛ بسبب قدرته الاستثنائية على الإدراك الحدسي للحقائق ، ومع تطور هذا الفهم ظهر ما يسمى بالقصيدة – الرؤيا، وأول من نادى بها جماعة مجلة شعر ، التي ارتأت « أنْ تخرج بالنص من لغته المعجمية الثابتة ؛ لتجعل للكلمة بعداً رؤياوياً متحركاً ، إنهم أرادوا أن يستهلكوا الكلمة الشعرية إلى أبعد الحدود بإعطائها طاقات إضافية»[3] ، وقرنوا بين الإبداع والرؤيا ، فشرط الإبداع لديهم أن يعكس أغوار الحياة ؛ لأنه رؤيا ونبوة [4] ، وأتاحوا للشاعر حرية كبيرة في الشكل والغموض ، مقابل أن يصل بقصيدته إلى الرؤيا، فالشعر الجديد « بوصفه كشفاً ورؤيا غامض متردد ، لا منطقي ، ولهذا لا بد له من العلو على الشروط الشكلية ؛ لأنه بحاجة إلى مزيد من الحرية ، مزيد من السر والنبوة» [5] ، وقد ترتب على هذا التحول في مفهوم الشعر ثلاثة أمور جوهرية في مجال الشعرية: « أولها: أن الشعر أصبح معرفة بالعالم ، وليس عرضاً له ، أو نزهة حوله ، وثانيها: أنه أصبح كشفاً له، وليس اجتراراً ، ولا عكساً ، ولا إعادة إنتاج ، وثالثها: أنه أصبح تحدياً له ، وصراعاً معه ، وتمرداً عليه» [6] ، فالشعر بهذا الفهم يبرز موقف الشاعر من الكون والإنسان والحياة والأشياء .

1– أدونيس: موسيقى الحوت الأزرق (الهوية– الكتابة– المعنى) ، ص42 .

2– وهبة ، مجدي . المهندس ، كامل : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط1984 ، ص206 .

3– مغربي ، فاروق : سدرة المبتدا ، دار الينابيع ، دمشق ، ط1 ، 2009 ، ص17 .

4– ينظر: أدونيس : زمن الشعر ، ص277 .

5– المرجع السابق ، ص 54 .

6– اليافي ، نعيم : أطياف الوجه الواحد ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، د . ت ، ص320 .

ولقد عدّت الدراسات النقدية التكوينية قصيدة النثر قصيدة رؤيوية بامتياز ، وحاولوا تحديد هذه الرؤيا التي تنوعت بين رؤيا الموت ، ورؤيا الحياة ، وجدلية الرؤيا : الموت/الحياة .

1- رؤيا الموت : عبّر شاعر قصيدة النثر عن موقفه من الموت والحياة عبر الانتصار لأحدهما ، مقابل إظهار الآخر بصورة مشوّهة ، فالشعراء الذين عبّروا عن رؤيا الموت ألحّوا على الظروف الاجتماعية الصعبة ، والقهر الاجتماعي والنفسي ، وأظهروا الحياة عقيمة ، مشوّهة ، غير جديرة بأن تُعاش[1]، من ذلك قصيدة "محمد عمران" التي يتوقف عندها الناقد "يوسف جابر" في دراسته (قضايا الإبداع في قصيدة النثر) ، وفيها يقول :

قمرٌ من مطّاط

ينزفُ في دكنةِ القرى

البيوتُ سلاحفُ من فضةٍ رمادية

تجرُّ الليلَ على ظهرها ، وتعرجُ بين

النوم والنوم

أفقٌ من أزهارٍ قتيلة

يتدلّى على الفجرِ الذي يُولَد

سماءٌ من جليدٍ أملس

أرضٌ من قصدير

هيلين

أين بريقُ جسدكِ

يخترقُ سجوَ هذا الموت ؟

ابكِ ، أيُّها الجبلُ ، خُطا أعراسٍ حملتها الريح

زمّارك بلا أصابع

1- ينظر: جابر ، يوسف : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص182 .

ومغنيكَ مجروحُ الحنجرة

ابكِ ، أيُّها المزمار ، رقصكَ العاشق

فالأقدامُ المغرّدة

تغوصُ في كهولة الطين[1] .

يرى الناقد أن رؤيا الموت تتأكد عبر تأكيد مقومات سلب العناصر الحياتية خصائصها الذاتية ، والتصورات المتفرعة من هذه الخصائص ، وعبر تشويه المسار النامي لحركية العلاقة مع مجموعة المكونات المتماسة مع الإنسان واقعياً وذهنياً [2] ، ويتجلى هذا السلب بتحوير الدلالات الإيجابية للعناصر المنتمية إلى مجال الحياة ، وشحنها بدلالات أخرى تعزّز رؤيا الموت « فالقمر وإن كان جسماً مادياً عاكساً للضوء ، غير أنه لا يخرج عن تصوراتنا الوجدانية لموقفه ، والمرتبطة بالأماسي المقمرة ، حيث ضوءه يكسب الطبيعة ألقاً خاصاً، تتوهج فيه عواطف المحبين، فتبدو الحياة ممتلئة سحراً وجاذبية ، ولكن أن يكون القمر من مطاط ، فهذا طعن في أن تكون لـــه الدلالات تلك»[3] ، ونستطيع أن نضيف هنا الدلالة الأهمّ للقمر ، وهو أنه رمز للرجولة والكمال عند القدماء ، ووجوده يتحكم بمسيرة الكون فيما يتعلق بالزمن وحركة الكواكب ، ولعل إقصاء دوره في هذا المجال أكثر تعزيزاً لرؤيا الموت من تناوله ؛ بوصفه دالاً على الأوقات الرومانسية أو الجميلة في حياة البشر ؛ لأن تعطيل فاعليته بالنزف المرتبط بخروج الدم من الجسد يعني تعطيل فاعلية الحياة .

كما تتأكد رؤيا الموت كما يرى الناقد ، عبر خصيصة التشويه فتغدو البيوت سلاحف ؛ إشارة إلى الظلمة والإبطاء الشديد الذي لا ينسجم مع الفعل المُعافى الواجب إتقانه ، وهو ما ينعكس على حياة الشاعر المتسمة بعدم الفاعلية والوهن والتراخي ، والعجز عن الامتداد والتواصل داخل المنظومة الاجتماعية بشكل إيجابي ؛ لأن البيوت المشابهة للسلاحف تحيل على الظلمة داخلاً ، وجرها الليل على ظهرها يحيل على الظلمة خارجاً ، وهذا يعني عقد مصالحة مع الليل الذي يرمز إلى الخوف والجهل والسكون[4] .

1- عمران ، محمد : الأعمال الكاملة ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 2000 ، ج2 ، ص44-45 .

2- ينظر: جابر ، يوسف : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص184.

3- ينظر: المرجع السابق ، ص184 .

4- ينظر: المرجع السابق ، ص186.

ومن علامات سيطرة رؤيا الموت كما يرى الناقد الحرص على إغلاق المنافذ التي من شأنها الانفتاح على العالم ، وتضييق الفسحة التي كان جديراً بها أن تتسع ، عبر جعل الفجر الجديد وعداً بالقتل والدم ، وحضور "هيلين" رمز الجمال؛ بوصفها سبباً لإزهاق أرواح كثيرة في حرب طروادة. وتتعزز رؤيا الموت بإعطاء الطابع الإيجابي للماضي ، مقابل تشويه الزمن الحاضر ، فالجبل رمز الشموخ عاش في الماضي أعراساً حلوة ، لكن الحاضر يفتقدها[1] .

ويمكننا إضافة أن رؤيا الموت متجلية في الحرص على حالة الانزواء والعزلة ، فالماضي مرتبط بالأعراس المحيلة على الجماعة ، أما الحاضر فيرتبط مع الزمار والمغني العاجزين عن فعل الغناء؛ بوصفه انفتاحاً وتحركاً نحو الآخر ، إشارة إلى انحسار لحن الجماعة وسيطرة الفردية .

2- رؤيا الحياة : وفيها يعلي الشاعر من رؤيا الحياة وعناصرها ويراها القوة الفاعلة المحركة في الوجود ، وتتجلى هذه الرؤيا عبر تجسيد مواقف الحب والفرح والإيمان والولادة المستمرة في الحياة ، ومن ذلك نص الشاعر "فيصل خليل" الذي يعالجه الناقد "يوسف جابر" ، وفيه يقول :

لن يكونَ ثمةَ ،

ثَمَالة

دائماً هناك خضمٌ

للأمواج

التي تتجدد

لن يكونَ شيءٌ اسمهُ "نهاية"

فالمسافةُ تتسعُ إلى الأمام

كلُّ خطوةٍ

بداية

غصنٌ يفرع

1- ينظر: جابر ، يوسف : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص188، ص190 .

قمرٌ يستدير

لن يكونَ "أمس"

"الآن"

وحسب

فالغدُ هو الممكنُ ، الملموس

الوردةُ المتفتّحة

التي

كانت برعماً . . الطريقُ الطويل

الذي

كانَ رغبةً

لنتابعِ الحياةَ أيّها الأصدقاء

ثمةَ إمكانيةٌ للحياة

في كلِّ وقت

لنتابعِ الحياةَ مرةً ثانية

وكل مرة

لنتابعِ الحياةَ أحياء

لا أمواتاً في الحياة

ما مِنْ هزيمة كاملة

والانتصاراتُ

ممكنةٌ باستمرار

لنحرصْ ، أيها الأصدقاء

على أنْ لا نموتَ أبداً

فالموتُ

لن يحررنا من آلامنا

ولكنه

يضيف آلاماً جديدة

هذا ما يفعلهُ الموتُ

ولا شيءَ أكثر[1] .

فالنص نص للحياة ، ودعوة ملحّة لبلورتها والحفاظ عليها ، ورفض لكل تراجع أو عجز أو فراغ فيها بدلالة رفض الثمالة ؛ بوصفها محيلاً على الخلل وتهميش الإنسان وإلغاء دوره ، كما أنّ حركة الأمواج ما هي إلا حركة الجماهير ، وحضورها القوي الذي تتأسس عليه فعالية الحياة الخلاقة ، التي ترفض النهاية المجسِّدة للوصول ، والوصول هو انقطاع الإنسان عن العبور انقطاعاً فيه مقتله ؛ لذلك يلحّ الشاعر على العناصر التي تعمّق مفهوم الحياة ، ترفض الجمود ، وتعزز إمكانية النمو والتكامل :

كل خطوة

بداية

غصن يفرع

قمر يستدير .

ومصدر الحياة في النص متجذّر في الفعل الجماعي المنشود في المستقبل ، لا في الماضي أو الحاضر ، فالحياة حياة الجماعة لا حياة الفرد ؛ لأن الجماعة « هي التي تؤكد الحياة ؛ إذ تعمل على صنع مستقبلها بدءاً من الحاضر الذي تعيش فيه ، وهو مستقبل يحتوي على مقومات التواصل والانفتاح والفعل الحر »[2] . وهي الدلالة التي يُفتتح بها النص الذي يبدأ بالحرف الناصب (لن)

1- خليل ، فيصل : فضاء شاسع للحب ، ص10-12 .

2- جابر ، يوسف : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص207 .

الدال على المستقبل ، إشارة إلى تطلع الشاعر الدائم إلى الأمام بنفي مطلق ونهائي لكل ما من شأنه أن يعوق هذا التقدم ؛ إذ لا ثمالة والثمالة تعني الاكتفاء ونفيها يعني نفي الجمود والوقوف ، وهو ما تفرزه أيضاً مفردة (الأمواج) المتميزة بحركتها اللامتناهية إشارة إلى التجدد والحيوية والحركة المستمرة من غير نهاية ، ولا يكتفي الشاعر بالتمسك بالحياة ؛ بوصفه وجوداً مقابلاً للموت ، بل يؤكد الحياة المفعمة بالأمل والعمل والتجدد المستمر ، وتحقيق المستحيل بنظرة متفائلة إلى الغد . فالإلحاح على الفعل المضارع (غصن يفرع ، قمر يستدير) يضيف خصباً آخر إلى خصوبة الغصن والقمر ؛ لارتباط الفعل (يفرع) بالنمو والولادة المستمرة ، وارتباط الفعل (يستدير) باستمرار حسّ الطمأنينة والجمال لما للشكل الدائري من دلالة على الاستمرارية والتكوّن والعودة من جديد ، فقد ارتبطت الاستدارة لدى الإنسان عبر تاريخه بعناصر طقسية متعلقة بالحياة والدين ، الشمس، القمر، الأرض ، الرحم ، الفم ، القبب ... إلخ . وما يلفت النظر أنّ شاعر قصيدة النثر لم يعد بحاجة إلى محاكاة الأساطير ورموزها للتعبير عن تجربته ، بل هو مَنْ شحن عناصر الواقع بطاقات دلالية عبّرت عن اتصاله المتوقّد بعناصر الواقع .

3- جدلية الرؤيا : الموت/ الولادة : تقوم هذه الرؤيا على بيان حركة العناصر، وتحولاتها الدائمة، مما يستتبع نفياً نهائياً لكل مواقف السكون والتوازن المُنْجَز [1]، ومثال ذلك نص لـــ "عائشة أرناؤوط" يتناوله الناقد "يوسف جابر" شاهداً على جدلية رؤيا الموت/ الولادة وفيه تقول :

من تلّ الزعتر . . فراشةُ النار

جئتكم

متورّمةً كامرأةٍ عذراءَ في المخاض

زهرةً دمويةً صافية

تتلألأُ على جسرِ الثرثرات

من تلِّ الزعتر

المنجمِ الأبديِّ للموت – الولادة

1- ينظر: جابر ، يوسف : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص221 .

حيث الشمسُ والفجرُ لم يعرفا سوى ضراوةِ الوحوش

وإصبعِ الإعدامِ وسطَ جوقةٍ من الأشباح

حيثُ الأفقُ يتحولُ إلى عمودٍ من النار

حيث الجراحُ تنزفُ ريشاً

لطائرٍ يغمسُ أجنحته في الفجر

أعبرُ وشيعةَ القتلِ عدةَ مرّات

آتيةً إليكم

أتفرَّعُ مقّطرة

وأتزوَّد بثروةٍ من الخفقاتِ والنبضات

كعروسٍ ترسمُ الذعرَ على مهل

أصفّفُ الجثثَ وأرسمُ بها

أحاجيَ ولادةٍ جديدةٍ تتم

لم يكن هناكَ إلا حرابٌ مسمومة

بصماتٌ بلا أجنحة

وجيادٌ مبرقشةٌ تسطعُ في صهيلِ الجرح

من تلِّ الجثثِ الناهضة

حملتُ جثتي

وضممتُ جرحَ بطني على جنيني

وجئتكم

من تلِّ الزعترِ فراشةَ النار[1].

1- أرناؤوط ، عائشة : الحريق ، دار الكلمة للنشر ، بيروت ، ط1 ، 1998 ، ص67-68 .

يشير الناقد إلى تكرار حركات الموت / الولادة ثلاث مرات داخل النص ، مما يوحي بطبيعة الصراع الذي تستند عليه هذه الحركة :

الحركة الأولى : من تل الزعتر . . فراشة النار

جئتكم

الحركة الثانية : من تل الزعتر

المنجم الأبدي للموت . . الولادة

أعبر وشيعة القتل عدة مرات

آتية إليكم

الحركة الثالثة : من تل الجثث الناهضة

حملت جثتي

وجئتكم

من تل الزعتر فراشة النار[1].

يمثّل تل الزعتر – مخيم اللاجئين الفلسطينيين – الفعالية الأساسية في الحركة الأولى ؛ إذ تأتي فراشة النار سمة بارزة عليه؛ للمقاربة بينها وبين الفلسطيني الذي اغْتُصِبت أرضه ، ونُفي إلى المخيمات حيث الشروط غير الإنسانية، والتهديد الدائم بالقتل والجوع والحرمان ، فيندفع إلى الموت والشهادة أملاً في أن تكون حلاً لولادة حياة جديدة ملؤها الحرية والأمن . ففراشة النار تتحرك باتجاه موتها (النار) آملة في أن تكون حياتها فيها ، وهنا ينمو النص معِّمقاً دلالات الولادة والحياة باستحضار "مريم العذراء" بوصفها دالاً على الخلق الاستثنائي ؛ إذ تأخذ الشاعرة دورها معتمدة على سلسلة من الأفعال ؛ لتؤكد أن زمن القول قد ولّى ، وجاء زمن الفعل – الفعل الخارق (ولادة العذراء) ، القادر على تحقيق المستحيل ، وصنع المعجزات ، وبعث الحياة .

تعمّق الحركة الثانية مشاهد الموت : (المنجم الأبدي للموت . . أعبر وشيعة القتل ، ضراوة الوحوش ، إصبع الإعدام ، جوقة من الأشباح ، عمود من النار ، الجرح ينزف ريشاً) ؛ لتظهر في الحركة الثالثة ولادة الحياة من الموت ، فهي « تنطلق إلينا من داخل هذا الموت ، بما تحمل من حيوية نامية وتماسك ، وتصميم على ممارسة الفعل ، باعثة نبض الحياة في هذا المخيَّم ، إنـــه في

1– ينظر: جابر ، يوسف : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص235–236 .

النهاية دفق الحياة فيه، وإرادة الفلسطيني في أن يكون إنساناً ، ولا شيء غيره» [1]. فالفعل الإنساني الناهض هو الذي يخلق الحياة من داخل الموت ، وعلى الرغم من الموت والدمار المحيطين إلا أن الأمل بولادة جديدة ، ونصر جديد ما زالا يوجهان رؤيا الشاعرة إلى الواقع ، فهذه الحركة « فضلاً عن كونها تعمّق مسار الحركتين السابقتين، غير أنها تمثل قيامة الشعب الفلسطيني فكان نهوضه الجماعي من الدمار هو قدره الجديد الذي يصنعه، وتأتي الشاعرة مرة أخرى؛ لتشارك في صنع هذا القدر ، ولتؤكِّد ولادة الحياة من جديد ؛ وبذلك تكون قد توحدت مع (تل الزعتر) ، فصارا معاً رمزاً للهوية الفلسطينية التي تعشق الموت ؛ من أجل أن توهب لها الحياة»[2].

وهناك رؤى أخرى حاول النقاد كشفها مثل رؤيا الخلاص ، أو الرؤيا الدرامية ، أو الرؤيا الصوفية[3] ، وهي رؤى تندرج ضمن عنوان أشمل هو ما ذكرناه .

يمكننا في نهاية الفصل أن نوجز نتائجه بما يأتي :

1- حاولت الدراسات البنيوية تحديد بنى قصيدة النثر ، ولكن اتساع نماذجها أثبت قصورها في هذا التحديد .

2- حددت ملامح قصيدة النثر ، ورؤاها ، وهويتها انطلاقاً من النصوص نفسها .

3- اختلفت الدراسات في تحديد أنواع الرؤيا واتفقت في مفهوماتها .

1- جابر ، يوسف : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص 238 .

2- المرجع السابق ، ص239 .

3- ينظر: - غركان ، رحمن : النص في ضيافة الرؤيا ، ص82،83 .

- الناصر ، إيمان : قصيدة النثر العربية – التغاير والاختلاف ، ص155،156،166 .

الفصل الخامس

قصيدة النثر في النقد ما بعد البنيوي

أولاً: قصيدة النثر في النقد السيميولوجي .

1- الرمز .

2- دينامية الشكل .

- مفهوم الفضاء النصي .

ثانياً: قصيدة النثر في النقد التفكيكي .

ثالثاً: قصيدة النثر والنص المفتوح .

1- قصيدة النثر نص مفتوح عبر التناص .

2- قصيدة النثر نص مفتوح عبر التلقي .

3- قصيدة النثر نص مفتوح على الفنون الأخرى .

أ- قصيدة النثر والرسم .

ب- قصيدة النثر والنحت .

ج- قصيدة النثر والسينما .

قصيدة النثر في النقد ما بعد البنيوي

تمثلت مرحلة ما بعد البنيوية بمناهج عدّة منها : السيميولوجيا والتفكيكية ؛ إذ خرجتا من رحم البنيوية ، ثم استقلتا عنها ؛ بوصفهما رؤيتين نقديتين تجاوزتا البنيوية اللغوية ، والبنيوية التكوينية .

أولاً : قصيدة النثر في النقد السيميولوجي :

تُعَرَّف السيميولوجيا (علم العلامات) بوصفها « العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزيَّة في كل الإشارات الدالّة ، وكيفية هذه الدلالة »[1] ، وهذا يشير إلى أنّ السيميولوجيا تدرس الإشارات سواء أكانت لغوية أم غير لغوية ؛ لأنها تُعْنى بالإشارات الدالّة في الأشكال والوقائع كلّها ، ولكن اشتغالها على اللغة هو الذي يعنينا في بحثنا ؛ لأن قصيدة النثر نص لغوي . فاللغة عبارة عن مجموعة من العلامات الدالّة ، والسيميولوجيا ترى هذه العلامات في الأشياء والوقائع والطقوس ، وفي مكونات الجسم الإنساني ، في الوجه أو النظرة ، أو في الإيماءة[2]، والباحث السيميولوجي يهدف إلى تحديد دلالة العلامات من دون أن يتعرض لجوانبها الأخرى سواء أكانت نفسية أم اجتماعية أم طبيعية ، وإن كان لا ينكر هذه الجوانب الأخرى، ولا ضرورة تناولها على مستوى آخر يختلف عن المستوى السيميولوجي[3] ؛ أي أنّ كل ما يحيط بالإنسان ، أو يتعلق به من تصرف أو سلوك يحمل قيمة دلالية .

ومن أهم قضايا قصيدة النثر التي عنيت بها الدراسات السيميولوجية ما يأتي :

1- الرمز :

استطاعت الدراسات السيميولوجية أن تكشف عن القيمة الرمزية للعلامة ، حتى غدا الرمز أهم مقومات الدلالة[4]؛ بسبب قدرته على إثارة المتلقي ، وتشكيل « لغة غير مباشرة غنية بالدلالة

1- فضل ، صلاح : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص445 .

2- ينظر: بنكراد ، سعيد : السيميائيات: النشأة والموضوع ، مجلة (عالم الفكر) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، آذار ، 2007 ، مجلد 35 ، عدد3 ، ص28 .

3- ينظر: فضل ، صلاح : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص453 .

4- ينظر: جرمان ، كلود . لوبلان ، ريمون : علم الدلالة ، ترجمة: نور الهدى لوشن ، دار الفاضل ، دمشق ، د. ط ، 1994 ، ص6 .

والمعاني ، ومفتوحة على الآفاق »[1]، كما حدّدت له الشروط الآتية :

أ- خاصيته التشكيلية التصويرية .

ب- قابليته للتلقي .

ج- قدرته الذاتية ؛ أي الطاقة الخاصة به ، التي تميّزه من الإشارة .

د- تلقيه بوصفه رمزاً[2] .

فالرمز حسب الشروط هو الرمز البلاغي الخاص بالشعر ، والذي يستدعي التأويل ، ومن أهم الدراسات التي عنيت بدراسة الرمز دراسة الناقد (محمد صابر عبيد) الموسومة بـــ (الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر / الكتابة بالجسد وصراع العلامات) ؛ إذ يتناول فيها رمزية التعبير والتشكيل الشعري في قصائد الشعراء العراقيين الذين عبّروا عن رثاء الجسد عبر لغة التقطيع الشعري ، فقد « قدّمت قصيدة النثر الحديثة في العراق رثاء عالياً ومتعالياً للجسد، يتضمّن إحساساً عميقاً بتعرضه لخروقات هائلة ذات قسوة بالغة من خلال لغة وحشية ضارية ، تتدخّل في تفاصيل المشهد ، وتندلع فيه ، وتدفعه إلى أن يتشكّل على وفق منظومة تعبير صورية وإيقاعية خاصة بأسلوب التقطيع الصوري الذي يماهي ويقابل مايتعرض له الجسد من تقطيع في الأوصال ، وتحجيم لطاقة الفعل فيه»[3] ، ومن ذلك توقفه عند قصيدة للشاعر العراقي* "منذر عبد الحر" ، يقول فيها :

خذي كفّي

منحتها الحرب ندماً

واختفت فيها الوصايا

ولوَّحتْ

لوَّحت كثيراً للغائبين .

1- بغّورة ، الزواوي : العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة / التأسيس والتجديد ، مجلة(عالم الفكر) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، آذار ، 2007 ، مجلد35 ، عدد3 ، ص120 .

2- ينظر: فضل ، صلاح : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص460 .

3- عبيد ، محمد صابر : الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر / الكتابة بالجسد وصراع العلامات / قراءة في الأنموذج العراقي/ ، ص175 .

* شواهد الدراسة مأخوذة من دواوين صغيرة لهؤلاء الشعراء ، وقد تعمّد الناقد عدم الإشارة إلى أية معلومات عنها؛ ليمعن في تكريس فضاء حالة الضياع والتقشف والحرمان ، وليؤكّد أنّ علامة هذه الدواوين أجساد شعرائها فقط .

فلغة النص – في رؤية الناقد – هي لغة الحرب رمزاً وواقعاً ، وهي من أشد أعداء الجسد شراسة ، إنها نقيض لغة الجسد ؛ لأن الحرب فضاء زمكاني ، يسعى إلى إفناء الجسد وإقصائه من دائرة الوجود ، وهي هنا تمنحه ندماً ، وتمحو ذاكرته ، وتدفعه إلى تبني الأفعال الشعرية المحايدة أو العاجزة (اختفت / لوَّحتْ / لوّحتْ) ، كما أن استدعاء الآخر (المؤنث) في النص (خذي) ؛ لاحتواء الجسد المعطّل ما هو إلا محاولة يائسة لبعث الحياة فيه من جديد ، عبر ما تمتلكه الأنثى من طاقة بحكم حضورها الثقافي في هذا السياق ، بالإضافة إلى أن الصور الشعرية تنفتح على لغة ذات إيقاع بطيء متراجع ومنكسر ، وتكرار معمّق للمشهد الفجائعي المكتظ بفكرة الرحيل ، والمرتسم بوضوح على صفحة الجسد [1]. فالشاعر يستخدم العلامات اللغوية استخداماً رمزياً ، عندما يختزل جسده ، وينسحب من أعضائه كلها؛ ليقيم في الكفّ – صاحبة العقل في الحرب– . فالكفّ هنا ذاكرة الشاعر الذي شهد ويلات الحرب ، وأفعالها مرهونة بالماضي إشارة إلى عطالة فعلها في الحاضر ، وعلى الرغم من الإيقاع الهادئ في النص ؛ إلا أنّه لا يخلو من الثورية ، والدعوة إلى الانتقام ، فالكفّ العاطلة إشارة إلى عدم القدرة على التواصل ، الأمر الذي يحزن الشاعر ويغضبه؛ لأنّ هناك طرفاً أدى إلى عطالة هذا الكف، وفشل الشاعر وحرمانه من التواصل، وتقتضي هذه العطالة الرغبة في الفعل للانتقام من المغضوب عليه ، وتحقيق المتعة المرجوة ، من خلال تعذيبه وتأليمه ؛ من أجل إعادة توازن المعاناة بين الطرفين المتصارعين ، وهكذا يفضي برنامج الغضب إلى برنامج آخر يتعلق بالانتقام[2]، وهذا ما يفسّر دعوة الشاعر إلى الطرف المؤنث عبر الفعل (خذيني) ، فطلب إعادة الحياة ما هو إلا رغبة في الانتقام من المسبّب لحال الشاعر المأساوي . والناقد يربط بين سيميائية التعبير الرمزي والواقع المعيش في المفردات ، ويعالج أسلوب الشعراء العراقيين معالجة سيميائية رمزية؛ إذ يحدد الركائز التي يقوم عليها أسلوبهم فيما يأتي :

أ– المفارقة المتأتية من بلاغة التركيز الشعري ، ومن ذلك قول الشاعر "محمد مروان" :

غداً هو الأربعاء

1– ينظر: عبيد ، محمد صابر : الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر / الكتابة بالجسد وصراع العلامات / قراءة في الأنموذج العراقي/ ، ص176–177 .

2– ينظر: الداهي ، محمد : سيميائية الأهواء ، مجلة (عالم الفكر) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، آذار ، 2007 ، مجلد 35 ، عدد3 ، ص236 .

تذكّرت أنَّ لي موعداً

قطفتُ باقةَ أزهار

من حديقة منزلي،

وخوفاً من ذبولها

قدَّمْتُ عقربَ الساعة

حملتُ أزهاري معي

وذهبتُ إلى موعدي

المنتظر

فالمفارقة الشعرية الحاصلة في (قدَّمتُ عقربَ الساعة) هي المحرق الشعري الأساس في تشكيلة النص؛ إذ من دونها يفقد النص شعريته كلها – بوصفها علامة – ، ويتحول إلى نثر إخباري صرف ، لا يتقصَّد الشعرية أصلاً [1]. وقد جسّدت المفارقة في تقديم الساعة خوفاً على الأزهار من الذبول . التركيز الشعري ، مقابل نثرية الجمل الأخرى ، وأشارت إلى حياة الشاعر القائمة على الانتظار المترقّب الدائم ، والذي يحيل على معاني القلق والاضطراب ، وعبثية التواصل مع الآخر؛ لأن اللقاء لن يتم حسب المعطيات التي يقدّمها النص .

ب– التوتر : وهو سمة هامّة من سمات لغة قصيدة النثر ، و« واحدة من أهم الصفات التشكيلية التي تسهم في صناعة قصيدة نثر جيدة »[2]، ومثاله قول الشاعر "محمد مروان" أيضاً :

سيّان عندي

إنْ أطلقتِ عليَّ الرَّصاص

أو أحجمتِ ،

1– ينظر: عبيد ، محمد صابر : الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر/ الكتابة بالجسد وصراع العلامات/ قراءة في الأنموذج العراقي/ ، ص130 .

2– المرجع السابق ، ص134 .

سيرتدُّ لا محال ..

فهو لن يجد له

مكاناً خالياً

في كل مساحات جسدي .

« فالوضع الشعري الذي تقدَّمت به هذه القصيدة قائم على التوتر في العلاقة بين الخارج المتحفّز لاستباحة الداخل ، والداخل الرافض – بحكم الامتلاء– لمقترح الخارج ، ونيته مع تساوي نفاذ الفعل ، أو عدم نفاذه »[1]، كما يتجلى التوتر – أيضاً– في مساواة الشاعر بين الحياة والموت ، وعجز عوامل الموت عن إماتة الجسد الذي لا يحيا ولا يموت ، لكثرة ما تعرّض لصدمات قاسية .

3– شعرية القصّ المشدود : وهو أسلوب يفيد من تقانات السرد ، لكنه يستخدمها بطريقة أكثر انضباطاً وتدقيقاً وتماسكاً ، ويعتمد أسلوب الحكمة ويقدّمها بوصفها سلوكاً حيوياً قابلاً للتطبيق ، ويخلو من العواطف الضاغطة التي تستر غالباً جسد القصيدة العربية ، كما أنه لا يقوم على إيقاع التواصل، بل ينهض على إيقاع القطع والمونتاج والتناوب والتوازي السردي، والدرامي الشعري[1]، فالقصّ المقصود هنا يختلف عن القص المألوف ، وهذا ما يجلوه قول الشاعر "باسم فرات" في قصيدته المعنونة بـــ (الساموراي) ، والتي يقول فيها :

يعتمرُ خوذته

يمتشِقُ سيفَه الذي يكادُ ينافسهُ على قوامه

يتمنطقُ بالفولاذ

إنّه بكامل أنَّهته

ويقول في موضع آخر من القصيدة :

ولأنّهُ لم يجدْ فرساناً

1– عبيد ، محمد صابر : الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر/ الكتابة بالجسد وصراع العلامات/ قراءة في الأنموذج العراقي/ ، ص134 .

2– ينظر : المرجع السابق ، ص145–147 .

ليقاتلهم خصَّصوا له ركناً في المتحف

وفي المهرجانات

تراهُ يجلسُ على صخرةٍ قربَ قصرهِ

أو يقفُ في زاوية ما

تُلْتَقَطُ له الصور التذكارية مع الأطفال

وفي أحسن الأحوال

يتبختر أمام الزوار .

فالشاعر يستعير صورة الساموراي المنحدرة من صورة المقاتل المؤسطر في الثقافة اليابانية ، ويجعلها منفتحة على رؤية مشهدية تتوازى وتتحايث مع صور البطولة المعطَّلة ، ويتخذها عنواناً لنصه ليحرّض أفق توقع القراءة على تشكيل صورة ، وتشييد حكاية ، وبناء قصيدة شعرية تَعِد القارئ بحساسية تلق جديدة [1]. فالناقد يركز هنا على أسلوب القصّ المعتمد على الانزياح بوصفه كياناً سيميولوجياً ، ووجهاً من وجوه الإيحاء الذي احتفت به السيميولوجيا، وتتم مقاربته عبر البحث في ثنائية المعيار (الساموراي البطل)، والانزياح (الساموراي الدمية) ، فالأفعال المضارعة (يعتمر، يمتشق ، يتمنطق) ذات نفس درامي ، تبرز الحيّز المكاني الذي يشغله جسد الساموراي ، والدوال الأخرى الملتصقة بصرياً بالأفعال (خوذته ، سيفه ، الفولاذ) مكمّلات ديكورية للوصول إلى كامل أبّهته بوصفها المرحلة العليا التي يمكن لهذا الجسد فيها أن يتحول إلى (الساموراي) ، لكن الانعطافة ما تلبث أن تتحقق عبر تدخّل (لأنه) ، التي تشتغل على إقصاء المشهد من حرارته، وإيقاف حراكه، وتجميد حساسيته الدرامية، وعزل الذاكرة المهيمنة على الحضور الشعري في المشهد، وسحب الفضاء الصوري بكامل عدته وكادره وتشكيلاته إلى عنف الراهن وقسوة الحاضر، لدى تحوّل البطولة التي تكتظ بها الذاكرة ، وتعيش – ميراثياً– على خدعتها الرمزية إلى دمية لا تصلح إلا للتسلية[1] ؛ وبذلك يكون الناقد قد ركّز في هذه الدراسة السيميولوجية – التي تنطلق من العلامة

1– ينظر: عبيد ، محمد صابر : الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر / الكتابة بالجسد وصراع العلامات / قراءة في الأنموذج العراقي/ ، ص149 .

2– ينظر : المرجع السابق ، ص150–152 .

اللغوية – على علاقات الحضور والغياب ، وعلى المستوى الدلالي والرمزي أكثر من تركيزه على المستويات الصوتية والصرفية والمعجميّة ، وهذا ما يخدم عملياته التأويلية التي تقتضي التعامل مع البنية الكلية للعمل الأدبي ، ولكن هذا لا ينفي ضرورة الوقوف عند دلالة العلامة أولاً ، ومن ثم ربطها بالسياق النصي .

2- دينامية الشكل :

على الرغم من ارتباط الشعر بالوقائع السمعية ــ بوصفه قولاً منطوقاً ــ إلا أن ذلك لم يعنِ غياب الاهتمام بالوقائع البصريَّة، وإن كانت قد احتلت مرتبة ثانية في الاهتمام والدرس ، فالإحساس « بدور حاسة البصر في منح النص معنى ودلالة هو الذي جعلنا نعتبر الفضاء من الثوابت الشعرية الجوهرية»[1]. أما الدينامية فهي «التحول والانتقال من حال إلى حال في خطية أو دوريّة أو انكسار مما يستلزم فضاء يتحرك فيه ، وزمناً يُنْجَزُ فيه ذلك التحرك ، والدينامية تفرض التفاعل الجدل»[2]. وهذه نظرة جديدة إلى الشكل الذي اقترن قديماً بالزخرف[3]؛ أي بالمحسنات البديعية اللفظية .

فدينامية الشكل تتجلى عبر استغلال فضاء الصفحة ؛ ببياضها وسوادها من أجل إيصال دلالة معينة ؛ لأن الكتابة وهيئتها تمثل جزءاً مهماً من صنع الدلالة من حيث تأثيرها في استقبالنا للمكتوب[4] ، بما في ذلك شكل الخط ، سواء أتعلَّق بالحرف ، أم بالكلمة ، أم بطول السطور الشعرية ، أم قصرها ، وترتيبها في بداية السطر الشعري ، أو وسطه ، أو نهايته ، بالإضافة إلى التركيب ؛ لأن « التلفظ ذا الصوت ، أو الكلمة ، أو الكلمتين ، أو الثلاث أو الأربع ، وإن كان يعني مضموناً واحداً في كل منها ، فالزيادة فيه ناتجة عن امتداد فضائه » [5] . فالشكل هو الصورة التي تتخذها بنية النص ، ولا نص إن لم يتجسد في شكل ، وكلما كان الشكل جديداً ونابعاً من رؤيا الشاعر كلما قدم معنى مختلفاً ، ومع هذا الفهم للشكل ظهر ما يسمى بالكتابة الشعرية الثورية التي « لا تنهض إلا كانفصال * عن الممارسة الكتابية التقليدية ، ويعني الانفصال على الصعيد الشعري

1- مفتاح ، محمد : دينامية النص ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1987، ص58-59 .

2- المرجع السابق ، ص 39 .

3- ينظر: فضل ، صلاح : بلاغة الخطاب وعلم النص ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، آب ، 1992 ، ص134 .

4- ينظر: الغذامي ، محمد عبد الله ، تشريح النص ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1 ، 1987 ، ص40 .

5- مفتاح ، محمد : دينامية النص ، ص58 .

* هكذا وردت في المقبوس .

مقاربة جديدة للحياة والأشياء» [1] . ومن هنا كان التركيز على دراسة شكل قصيدة النثر التي رفضت الشكل – النموذج – ، وربطت ربطاً وثيقاً بين الشكل والمضمون ، ففي لحظة الخلق ؛ « لحظة الحضور الكثيف الذي تتكامل فيه طبقات الوعي جميعاً ، يُلْهَم الشاعر بالرؤيا في شكلها الخاص ، ولا تجيء الرؤى أو الأفكار مجردة ثم تنزل في قالب مهيأ مسبقاً وفقاً للنظرية القديمة التي كانت ترى الشكل كسوة المعنى ؛ لأنه لا وجود للشكل المسبق، كل شكل مسبق خيانة للقصيدة، ولمبدأ الكتابة الشعرية ، وبهذا نصل إلى عمود القصيدة بدلاً من عمود الشعر »[2] ، فالشكل متطابق مع المضمون ؛ لأنّ لكل مضمون شكله الذي يؤدي وظيفة معينة، وتغير الوظيفة يستتبع بالضرورة تغير الشكل[3] .

وقد أفرزت دراسة شكل قصيدة النثر ، في ضوء النقد ما بعد البنيوي مفاهيم ، منها مفهوم الفضاء النصي ، ومفهوم تجسيم الشكل الذي سنؤجّل الحديث عنه إلى الفقرة الموسومة بـــ (قصيدة النثر نص مفتوح على الفنون الأخرى) ؛ لارتباطه بالنحت .

ـــ **مفهوم الفضاء النصي :** الذي يُعرَّف بأنه الفضاء الذي « يتم فيه تسجيل الدال الخطي؛ إذ يتم إدراكه على أنه علاقات داخل نسق يحدده المقام التخاطبي » [4] ؛ أي أنَّ دراسة الفضاء النصي لا تعني دراسة الدليل الخطي أو الطباعي أو الأبعاد الهندسية للكتابة ، بل استثمار هذا الشكل على نحو تأويلي غرضه البحث عن رمزية هذا الشكل ودلالته ، ودراسة الفضاء النصي للنص الشعري تعني – أيضاً– دراسة العناصر غير اللغوية فيه ، مثل علامات الترقيم ، والمساحات البيضاء ، والعناوين والحواشي ، والرسوم والصور الفوتوغرافية ، وشكل النص الخارجي[5] .

ومن الدراسات التي عنيت بدراسة الفضاء النصي دراسة الناقد "محمد صابر عبيد" (إشكالية التعبير الشعري) التي تناولت قصائد نثرية عدّة ، منها قصيدة (خسارة) للشاعر "إبراهيم نصر الله" من مجموعة (شرفات الخريف) ، وفيها يقول :

1– أدونيس : زمن الشعر ، ص46 .

2– سعيد ، خالدة : حركية الإبداع ، ص96 .

3– ينظر: أدونيس : زمن الشعر ، ص81 .

4– الماكري ، محمد : الشكل والخطاب ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1991، ص113 .

5– ينظر: داغر ، شربل : الشعرية العربية الحديثة ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1988 ، ص85 .

. . وحاولت

ترتيبَ

يومي

. . . . . .

فبعثرتُ

قلبي[1] .

يقول الناقد : « القصيدة مؤلفة من طبقتين تجسدان الأنموذج الإنساني ؛ طبقة الخارج ، وطبقة الداخل ، وهما في وضع تعايشي مفارق ، يعبر عن حكمة الوجود ، وفلسفته ، ولا شك في أنَّ آلية الترتيب والبعثرة على مستوى التجليات الطباعية، وحركة السواد على مساحة البياض تنتهي بانتصار البعثرة في توزيع الدوال توزيعاً إفرادياً سُلَّمياً هابطاً أبداً إلى الأسفل ، حيث يتحقق المعنى البصري لـــ (خسارة) في دائرة تلقٍ خاصة » [2] . ويؤكد أن حركة القصيدة السلّمية الهابطة إلى الأسفل في عملية الترتيب تسير باتجاهها الإيجابي الصحيح ، بفعل من ترتيب سطورها على النحو الوارد ، ولكن الإيقاع النقطي الفاصل بين حركة الترتيب ، وحركة البعثرة (. . . . . .) يشير إلى المفارقة التي تكسر أفق التوقع ، وتنقل الحال الشعري من وضع إلى وضع مغاير، يصبح فيه الربح في الخارج ، خسارة في الداخل [3] ، وهنا لا بد من الإشارة إلى أنَّ طريقةَ الشاعر في اللعب بمواقع الكلمات على امتداد السطور الشعرية ، وتداخل السواد مع البياض دالٌ « على الفراغ الذي يحيط بالشاعر تارة ، وعلى التعبير عن شعور بالخواء الداخلي تارة أخرى » [4] ، وهما العاملان الرئيسان في دينامية النص الشكليَّة ، فالبياض يعطي القصيدة طولاً كتابياً معوِّضاً عن القصر القرائي فيها؛ إذ إن المقطع السابق ما هو إلا خمس كلمات، ولكن تداخل البياض والسواد هو ما يعطي النص ديناميته ، ودلالته التي لا تدل على حسّ الأمان – كما يذهب الناقد–، وإنما يستطيع المتلقي أن يشعر بإخفاق المحاولة ؛ بسبب ما يفرزه العنوان من دلالة الفقد (خسارة) ، وبسبب

1– نصر الله ، إبراهيم : شرفات الخريف ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1، 1997 ، ص14 .

2– عبيد ، محمد صابر : إشكالية التعبير الشعري ، وزارة الثقافة الأردنية ، عمان ، ط1 ، 2007 ، ص151 .

3– ينظر: المرجع السابق ، ص150 .

4– مغربي ، فاروق : في النقد التطبيقي ، دار المركز الثقافي ، دمشق ، ط1 ، 2007 ، ص17 .

الشكل الهابط على شكل هاوية ذات سفح منحدر ، مما يشير إلى السقوط ، والانحدار نحو الفشل ، والمحاولة العبثية ، والنتيجة المخيبة (بعثرت قلبي) ، فـــ « المضمون يحدد شكل القصيدة » [1]، والفاصل النقطي يشير أيضاً إلى فشل محاولة الترتيب .

يحدد الناقد في بداية دراسته شبكة من الآليات والأدوات ، بقواها المعرفية وإمكاناتها الجمالية لجعل النصوص « تصرّح بأسرارها ، وتسلّم شيفْراتها بطمأنينة وشفافية وسلام » [2] ، ولكن قلّما يخرج من دائرة النص ، الذي يبدو شبه مغلق على دلالته ، ومن ذلك بحثه في شكل القصيدة عبر نموذج آخر للشاعر "إبراهيم نصر الله" بعنوان (خفاء) :

ستراني العتمةُ

. . . . . .

ويخبّئني

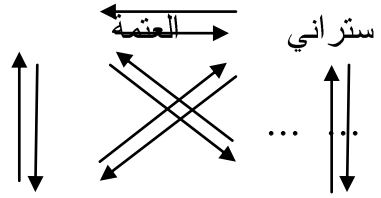
الضوء[3] .

فالقصيدة كما يرى الناقد تتحرك وفق مسارات جملية في ثلاثة خطوط شعرية ، أولها: مسار (ستراني العتمة) الذي يؤلف مفارقة بصريَّة ، تتمثَّل بتشخيص العتمة ، وتحول الشاعر إلى موضوع للإبصار يقع في منطقة الوضوح والإبانة بالنسبة إلى فضاء العتمة المحجوب ، وثانيها: مسار نقطي مؤلَّف من وحدتين نقطيتين (. . . . . .) ، كل وحدة تشغل بياضاً دالاً معيناً يوازي دوال المسارين: السابق واللاحق ، وتعكس بحضورها التكراري نمطاً إيقاعياً سيميائياً ، يضاعف حساسية الالتباس أولاً ، ويفصل بين المسارين ثانياً ، ومسار ثالث (ويخبئني الضوء) ، ويمثل هو الآخر مفارقة بصرية متجسِّدة في تشخيص الضوء وتجسيده (يخبئني / الضوء) ، ويأتي المسار الثالث متوازياً في سياقه اللفظي والدلالي توازياً مقلوباً مع المسار الأول ، وهو يؤلف أيضاً مفارقة كلية متجلية في تبادل الأدوار بين الدوال المؤلفة للكون الشعري في القصيدة وفق المخطط الآتي :

1- مغربي ، فاروق : سدرة المبتدا ، ص45 .

2- عبيد ، محمد صابر : إشكالية التعبير الشعري ، ص14.

3- نصر الله ، إبراهيم : شرفات الخريف ، ص22 .



[1] .

مما يؤخذ على الشواهد المختارة في الدراسة السابقة ، عزلها المقطع عن سياقه ، الأمر الذي يجعل الوصول إلى الدلالة الشاملة في غاية الصعوبة ؛ إذ إن المقطع السابق يعزّز حسّ المفارقة ، بسبب إسناد الفعل إلى غير فاعله ، ولكن التحليل يؤكد نفي هذه المفارقة من خلال عملية التواصل العلائقي بين الدوال التي يبينها المخطط السابق ، والتي تتيح في النهاية ربط الرؤية مع الضوء بين التركيبين (ستراني العتمة ويخبئني الضوء) ؛ بسبب اختلال تموضع مفردة (الضوء) بالنسبة إلى مفردة (ويخبئني) على خلاف التركيب الأول (ستراني العتمة) الذي احتل السطر الشعري الأول ، منفتحاً على المستقبل (ستراني) ، فالشاعر يسعى إلى نوع من التعمية والتغييب ، ونفي الفعل عن نفسه ، وإلصاقه بالعتمة والضوء ؛ ليبدو منفعلاً بقوتهما في الخفاء والتجلي في مناخ صوفي ، تتعطل فيه الحواس الظاهرة في حال من تغييب الخارج ، وإعمال الداخل، وبالولوج إلى هذا الداخل يحل الضوء محل العتمة في لحظة الانكشاف والتجلي التي يعيشها الشاعر ؛ وبذلك تكون دينامية الشكل متناسبة مع دينامية الحركة في الأفعال التي تقوم عليها الصورة ؛ لأن « الفعل يشكل الوجه الظاهري للحركة ، ويعطي القصيدة طابعاً دينامياً تتناسب فعاليته الحركية مع مستويات الضغط والتوتر النفسي لتجربتها »[2] .

ومن ذلك أيضاً ما جاء في دراسة قصيدة (مهاجر) للشاعر "إبراهيم نصر الله" التي يقول فيها :

إلى كلّ مكان سار إليه

أقدامه

وصلتْ

1- ينظر: عبيد ، محمد صابر : إشكالية التعبير الشعري ، ص152-154.

2- برهم ، لطفية : مفاهيم الصورة في النقد العربي المعاصر ، رسالة دكتوراه بإشراف د. جابر عصفور ، القاهرة ، 1996 ، ص163 .

ولكنهُ

لم يصل[1] .

فالقصيدة تقوم على دينامية خاصة نتيجة مفارقة حركية ومكانية كما يرى الناقد ؛ بسبب انقسام النص إلى جزأين تقوم بينهما علاقة مفارقة ؛ أولهما : يمثل حالة السلام والطمأنينة في الكون الدلالي (إلى كل مكان سار إليه / أقدامه / وصلت) ، وثانيهما : الممثل بانعطافة استدراكية تحويلية (ولكنه / لم يصل) ، فالمفارقة هنا دلالية أولاً في (وصلت / لم يصل) ، ورمزية ثانياً في وصول الأقدام وعدم وصول الكيان كاملاً ؛ إذ تنفصل أقدامه انفصالاً رمزياً وسيميائياً عن كيان (المهاجر الجسدي والروحي)[2]. ولا بد من القول هنا : إنّ انفراد كل مفردة بسطر شعري يجعلها بنية متكاملة، تحقق ديناميتها بعلاقتها مع ما قبلها ، وما بعدها . فالانقسام والتشظي اللذان يعيشهما الشاعر يطالان مفرداته المنفصلة كتابياً ، مثل انفصال الشاعر عن وطنه الأم بفعل الهجرة ، والذي يدل عليه عنوان القصيدة (مهاجر) ، الذي جاء بصيغة النكرة ؛ ليوسِّع دلالة الشمول وعدم التحديد للإنسان الذي يغادر أرضه عنوةً وقسراً ، وهو ما يحيل عليه فعل (الهجر) .

وهناك نص آخر جدير بالاهتمام على صعيد الشكل ورد في دراسة الناقد لنص بعنوان(سؤال) لـــ "إبراهيم نصر الله" :

. . . . . .

وما الذي أغضبَ الأشجارَ

لتنشبَ جذورها هكذا

مخالبَ

في

جسدِ

الأرضِ[3] .

1- نصر الله ، إبراهيم : شرفات الخريف ، ص36 .

2- ينظر:عبيد ، محمد صابر : إشكالية التعبير الشعري ، ص155 .

3- نصر الله ، إبراهيم : شرفات الخريف ، ص136 .

فــ « التشكيل الشعري الكتابي للقصيدة تشكيل جسدي ، يبدأ بالرأس في عتبة العنوان (سؤال)، وينتهي بمفردة (الأرض) التي يستند إليها جسد النص . ويتمثّل الجسد بنسخته الشعرية الأولى بــ (الأشجار) بعد تشخيصها الاستعاري بالفعل (أغضب) ، وقلب معادلتها الطبيعية الموضوعية في أن تبدأ من (الأرض) ، لا أن تنتهي إليها ، وهنا يكمن سر السؤال الشعري ، فحالة الغضب – الغضب المنسوب في النص إلى فاعل مجهول يقع في دائرة سؤال القصيدة –تمثل عصبَ الحركة الذي ينتجُ حِسَّاً بالفعل يمر بكل محطات الجسد ؛ لينتهي موغلاً في أعماق الأرض بعنف وحرارة »[1] .

نرى في النص السابق أن الشكل يسعى – إلى جانب المعنى – إلى إيصال دلالة الصورة ، التي تثير تساؤلاً حول سبب تشبُّث الأشجار بالأرض ، فالغرض من القصيدة هنا ليس الموضوع الشعري ، وإنما الموقف الشعري الذي يعبّر عنه الشاعر الذي يعيش العالم بطريقة شعرية[2] .

فالشاعر يفرد بعد العنوان (سؤال) سطراً شعرياً كاملاً للفراغ (. . . . . . .) ؛ للإيحاء بعدم إمكانية الوصول إلى جواب للسؤال المُثَار الذي يفرز دلالات القلق ، بسبب ما يحمله الاستفهام من دلالات « الإحساس برعب الوجود»[3]، فالشكل يأتي داعماً للدلالة؛ لأن البياض التام يحيل على نوعٍ من عدم التحديد ، وضياع المعالم ؛ بسبب انتشار اللون الواحد ، بالإضافة إلى أن الفراغ يحيل على الصمت الذي يبث شعوراً بشيء واسع لا نهائي ، كما أن توضع المفردات على هذا النحو :

لتنشبَ جذورها هكذا

مخالبَ

في

جسدِ

الأرضِ .

يشير إلى عملية نشب المخالب التي تتحرك حركة سفليَّة باتجاه الأرض أو الداخل بشكل عام ؛ إذ

1– عبيد ، محمد صابر : إشكالية التعبير الشعري ، ص162.

2– ينظر:عضيمة ، محمد : الشعر العربي الحديث واغتيال الحاضر ، دار المواقف ، اللاذقية ، ط 1، 1995 ، ص93 .

3– بو مسهولي ، عبد العزيز : الشعر والتأويل ، دار أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط1، 1998 ، ص41 .

تتعاضد المدلولات بدلالتها وشكلها ؛ لتدل على هذه الحركة فيعطي كل منها الآخر دينامية خاصة تعكس الطابع الحركي للصورة ، فالنشب فيه حركة سقوطية ، وكذلك الجذور التي تتجه دائماً نحو الأعماق ، ولكن ما يمنح حس الفجوة: مسافة التوتر في الصورة السابقة هو تشبيه الجذور بالمخالب الخاصة بالحيوانات المفترسة ، إشارة إلى أن بقاء أي طرف حي مرهون بزوال حي آخر ، وأنّ هناك شريعة تحكم واقع الشاعر هي شريعة الغاب التي تخرج فيها الكائنات عن طبيعتها لتقاتل بشراسة في سبيل البقاء .

ثانياً : قصيدة النثر في النقد التفكيكي :

من الدراسات التي عنيت بدراسة الفضاء النصي في قصيدة النثر أيضاً دراسة الناقد "سلمان كاصد" المعنونة بـــ (قصيدة النثر/ دراسة تفكيكية بنيوية في الشعر الإماراتي الحديث)، وهي دراسة تنضوي تحت رؤية النقد التفكيكي الذي جاء على يد "جاك دريدا" رداً على « مبالغة البنيوية في إعطاء النص السلطة في إنتاج الدلالة ، عبر نظرية التلقي التي تنادي بضرورة إشراك القارئ في إنتاج الدلالة »[1] ، والذي يقوم على تفكيك النص إلى عناصره المكوِّنة ، وبيان دلالاتها، ومن ثم جمعها في مرحلة تالية ؛ لبيان الدلالة الكلية، وهي دلالة لانهائية؛ لأن« النص ليس له وجود إلا في ظلّ مجموعة نصوص لا يمكن استحضارها ، بل يبقى المعنى مؤجَّلاً إلى حين حضورها» [2] ، فتعدد الدلالة في المنهج التفكيكي يعود حسب هذا الفهم إلى سببين :

أولهما: قيام لغة النص الأدبي على الإيحاء ، وثانيهما: تعدد القراءة واختلاف مستوياتها الثقافية عبر العصور ؛ فالإدراك الجمالي للنصوص والأعمال الفنية يخضع لمعايير غير ثابتة ، مقابل ثبات الأعمال الفنية ؛ إذ يشتغل التفكيك على « ثنائية الحضور والغياب ، من خلال فهم جدلي عميق للعلاقة بين هذين المستويين في جسد الخطاب ؛ الحضور حسب التفكيك رهينة مرئية ، والغياب ظلاله الكثيفة العميقة الغائرة ، المحيط المضطرب المتسع الذي لا قاع له ولا شواطئ، وهو المدلول الذي ينطوي على خاصية الانفتاح المستمرّ على القراءة ، فيتحـــاور مع القارئ ، ويتحـــاور معـــه

1- بارة ، عبد الغني : إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر / مقاربة حوارية في الأصول المعرفية ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ط1 ، 2005 ، ص101 .

2- المرجع السابق ، ص95 .

القارئ فيتسع، مثله مثل ماء ســـاكن ، تتضاعف دوائره وتتسع إذا ما ألقي فيه حجر»[1] . أما أبرز مقولات التفكيكية فهي : الاختلاف ، والتمركز حول العقل ، وعلم الكتابة ، والقراءة[2] .

ومن الشعراء الذين عالج الناقد بعض نصوصهم الشاعر "خالد بدر" في مجموعته الشعرية (ليل) ؛ إذ يبحث فيها عن دلالات الفراغ والتوزيع الطباعي للكلمات ؛ بغية الوصول إلى الدلالة المقصودة ، ومن ذلك بحثه في قصيدة بعنوان (...) (...) أي الفراغ ، التي يقول فيها :

صوت عصافير

من هناك

إنهم

يسقطون

من

تلّة * .

يتناول الناقد شكل النص بقوله: إن ما يلفت النظر فيه «السقوط في الكلمات ، وكأنها عقد ينفرط، فتتساقط الكلمات من جملتها التي كانت (إنهم يسقطون من تلة) في نسقها النحوي المعروف؛ أي أن "خالد بدر" أراد أن تتوافق –كما قلنا– طبوغرافية الكتابة مع بنية الدلالة في السقوط ، وهو يعني الاختفاء في الفراغ أسفل التلة / العنوان (...) ؛ بوصفه بنية غموض » [3]، ومن المهم هنا ربط دلالة الشكل في النص بالعنوان ، فسقوط العصافير من التلة يشير إلى حالة من الخلو والصمت ؛ لأن وجود العصافير يملأ المكان بالصوت والحركة ، وتساقطهم يحقق دلالة العنوان (الفراغ) ، فالقارئ هنا مدعو إلى ملء فراغ العنوان بما يصل إليه من دلالة النص .

ويرى الناقد في مواضع أخرى أن أسلوب التوزيع الطباعي للنص قد يسيء إلى النص

1– إبراهيم ، عبد الله . الغانمي ، سعيد . علي ، عواد : معرفة الآخر : مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة ، الناشر: المركز الثقافي العربي ، بيروت – لبنان ، الدار البيضاء – المغرب ، ط1 ، حزيران ، 1990 ، ص116 .

2– ينظر: المرجع السابق ، ص117–140 .

* لم نستطع الحصول على المجموعة الشعرية لتوثيق النص ، وقد ورد الشاهد في كتاب: قصيدة النثر – دراسة تفكيكية بنيوية في الشعر الإماراتي الحديث للناقد سلمان كاصد ، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، ط 1، 2004، ص142 .

3– كاصد ، سلمان : قصيدة النثر – دراسة تفكيكية بنيوية في الشعر الإماراتي الحديث ، ص143 .

دلالياً ، كما في قول الشاعرة "الهنوف محمد" ، في قصيدتها المعنونة (نخب . . سيدي المبهم) ، من مجموعتها الشعرية (سماوات) :

الرجلُ كالقصيدة

كلاهما يشبهُ البحرَ

هي .. دلعُ الأمواجِ

هو .. زبدٌ متكاثفٌ

ينسابان على الماء بشراسةٍ حنونةْ

هي .. انسياب الزّبدِ على السيفِ

وهو .. يتراقصُ معها حتى العمقْ * .

تقوم القصيدة على نوع من التقابل بين (هو وهي) ، وهذا التقابل يزداد فاعلية – على صعيد الدلالة – عندما يُعاد تركيب القصيدة كالآتي :

الرجلُ كالقصيدةْ

كلاهما يشبهُ البحرَ وينسابان على الماء بشراسةٍ حنونةْ

هي .. دلع الأمواج وانسياب الزّبد على السيفِ

وهو .. زبدٌ متكاثفٌ يتراقص معها حتى العمقْ .

فالتركيب الجديد يكثف الدلالة بدلاً من تضييعها في التشطير والتشظي ، اللذين أصابا القصيدة في تركيب "الهنوف محمد"[1] .

يتضح التقابل الذي أراده الناقد في النص الأول للشاعرة أكثر منه في النص الثاني ؛ لأن التقابل يقتضي نوعاً من الانفصال مكانياً ودلالياً ، وهو ما حققه التوزيع الأول للكلمات ، بل إن ما قدمه الناقد باكتفائه بعرض توزيع جديد للنص لا يندرج تحت عنوان الدراسة البنيوية التفكيكية ؛

---

* لم نستطع الحصول على المجموعة الشعرية لتوثيق النص ، وقد ورد الشاهد في كتاب: قصيدة النثر – دراسة تفكيكية بنيوية في الشعر الإماراتي الحديث للناقد سلمان كاصد ، ص83 .

1– ينظر: كاصد ، سلمان : قصيدة النثر – دراسة تفكيكية بنيوية في الشعر الإماراتي الحديث ، ص 83–84 .

بوصفها « قراءة مزدوجة تسعى إلى دراسة النص (مهما كان) دراسة تقليدية أولاً ؛ لإثبات معانيها الصريحة ، ثم تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من نتائج في قراءة معاكسة ، تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معان تتناقض مع ما يصرّح به » [1]، فالتفكيك يقتضي تقويض النص إلى عناصره الأولية ، والبحث في علاقاتها، ومن ثم إعادة بنائه للوصول إلى الدلالة ، مع تأكيد لا نهائية الدلالة؛ لأنّ التفسير يبقى دائماً أسير سلسلة المعنى المتكاثر المتنامي الذي لايمكن إيقافه ، والذي يجعل الناقد في حلّ من مسؤوليات الحد من استعمال الخيال [2] ، فالنص حسب توزيعه الأول ينطوي على دلالات مختلفة عن دلالات التوزيع الثاني .

فالفضاء النصي في قصيدة النثر يؤكد اتجاهها إلى تجاوز الأشكال الأخرى على مستويات عدة، والشكل واحد منها، فهي لا تركن ، ولا تطمئن إلى أي شكل نهائي ؛ لأن المعاني المتجددة تقتضي أشكالاً متجددة، ربما كانت الحرية المعطاة للشاعر هي ما توفر له هذا التنوع والغنى في الأشكال .

كما أن لتوزيع الدوال في النص علاقة بمفهوم البياض والسواد ؛ لأن وجود البياض يشير إلى سكوت النص عن ارتباطات أو علاقات دلالية معينة ، يمكن أن تقوم بين « مختلف أجزائه وخطاطاته ، فالقارئ مدعو إلى ملء البياضات التي تفصل بينها ، والتي تشير في الوقت نفسه إلى وجود شبكة هائلة من الإمكانات الدلالية ، ومن العلاقات الممكنة بينها ، فكلما زادت البياضات النصية تعقدت عملية التركيب والتوليف بين مختلف أجزاء النص ، وزادت حيوية نشاط التخيل والتمثيل ، وإنتاجيته لدى القارئ »[3] ، والبياض بهذا المعنى ليس صنو الفراغ ؛ لأن الفراغ بمرتبة « العدم ؛ أي ليس كائناً على نحو من الأنحاء ، بينما البياض بالنسبة إلى الكلام بمرتبة المعدوم ؛ أي ما هو موجود على نحو مخصوص مغاير للمكتوب الذي له وحده مرتبة الموجود » [4] ، وهذا يعني أن وظيفة البياض ليست الفصل بين الأجزاء النصية ، بل الربط بين هذه الأجزاء ؛ لأنه يمثل السكون مقابل النشاط المجسد بالأسود ، ومهمته إضاءة هذا السواد ، والإشارة إلى العلاقات الدلالية الخفية بين عناصر هذا السواد، بل إن البياض هو ما يحفز القارئ على بناء تشكيلات دلالية متعددة

1- ميجان ، الرويلي . سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص54 .

2- ينظر: نوريس ، كريستوفر : التفكيكية / النظرية والممارسة /، ترجمة: صبري محمد حسن ، دار المريخ ، الرياض ، د . ط ، 1989 ، ص206 .

3- شرفي ، عبد الكريم : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، دار الاختلاف ، الجزائر، ط 1، 2007 ، ص225 .

4- الورتاني ، خميس : الإيقاع في الشعر العربي الحديث ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط1 ، 2006، ص181.

تغني النص ، وتقدم قراءات متعددة له ؛ وتحقيقاً لهذا الغرض يختار شاعر قصيدة النثر الشكل الذي يمثل ضابطاً جمالياً لهيئة النص ، ويسعى عبره إلى إثبات أن الشكل لاحق للتجربة وليس العكس .

ثالثاً : قصيدة النثر والنص المفتوح :

تعددت مفهومات النص المفتوح في الدراسات النقدية ، وتجاوزت دلالته الاصطلاحية وبخاصة فيما يتعلق بقصيدة النثر ، فالنص المفتوح اصطلاحاً هو النص الذي يبتعد عن الأحادية في تفسيره، ويخلق ما يسمى بالتفاعل النصي ؛ أي لا نهائية الدلالة [1] ، وهذا ما يفضي إلى نظرية التلقي التي تشرك المتلقي في عملية إنتاج النص ؛ بوصفه قارئاً ضمنياً « يوصله نشاطه التعاوني إلى أن يستخرج من النص ما لا يقوله النص ، وإنما يفترضه ويعدنا به، وينطوي عليه أو يتضمنه، وكذا ملء الفضاءات الفارغة ، وربط ما يوجد في النص بغيره مما يتناص معه ، حيث يتولد من هذا النص ويذوب فيه »[2]؛ أي أنَّ انفتاح النص يسير باتجاهين: أولهما: التناص مع الأعمال الأدبية الأخرى ، وثانيهما: المتلقي ودوره في إعادة إحياء النص بالقراءة وتوليد الدلالات .

1- قصيدة النثر نص مفتوح عبر التناص:

يعرَّف التناص بوصفه إحالة المدلول الشعري على مدلولات خطابية مغايرة ، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عدّة داخل القول الشعري ؛ وبذلك يتم خلق فضاء نصّي متعدد حول المدلول الشعري ، تكون عناصره قابلة للتطبيق في النص الشعري الملموس ، هذا الفضاء النصّي سنسميه فضاء متداخلاً نصياً[3] . وهنا مكمن انفتاح النص ليس على النصوص الأخرى وحسب ، بل وعلى الماضي والحاضر والمستقبل ؛ لأن « العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماماً مثل الكائن البشري ، فهو لا يأتي من فراغ ، كما أنه لا يفضي إلى فراغ ، إنّه إنتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث أدبي ، وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه » [4] . لكن إحالة النص على الموروث قد تكون مباشرة أو موارية يكتفي الشاعر بالتلميح إليها ، وهنا يأتي دور الباحث في

1- ينظر: علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط 1 ، 1985 ، ص215 .

2- بلمليح ، إدريس : القراءة التفاعلية ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط 2000 ، ص8 .

3- ينظر: كريستيفا ، جوليا : علم النص ، ترجمة: فريد الزاهي ، مراجعة: عبد الجليل ناظم ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1991 ، ص78 .

4- الغذامي ، محمد عبد الله : الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية – ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط4 ، 1998 ، ص111 .

الكشف عن التناص الذي يقتضي ثقافة ومعرفة واسعتين، ففي مقابل النص العقيم هناك قارئ عقيم عاجز لا يمتلك ما هو مطلوب منه علمياً وثقافياً أمام مرامي النص وشيفراته ، وليس له حيلة آنئذ إلا اتهام النص بالعقم[1] ، وهذا القارئ غير مهيأ للكشف عن التناص . وتعد قصيدة النثر من أكثر النماذج الشعرية انفتاحاً على النصوص الأخرى ، كما نجد في دراسة الناقد "شجاع مسلم العاني" المعنونة بـــ (قراءات في الأدب والنقد) الذي درس قصيدة الشاعر "يوسف الصائغ" المعنونة بـــ (انتظريني عند تخوم البحر) ، والتي يقول فيها :

أسمعُ صوتَ حبيبي يدعوني اللّيلة

فانتظروا قلقي . . .

إني ذاهبةٌ للماء ،

أجرُّ أزراري

فوقَ عيونِ السمكِ المخزون ،

وأملأُ من بيتِ البحرِ إنائي

زَبَدَاً

ومحاراً للساكنِ في الغربة

أستحلفكنّ ، بنات البصرة ،

إن كان بكنّ حنينٌ ينضجُ في شفتي الطلعُ له .

مِلْنَ عليَّ إذن

وامسحنَ على جسدي منكنَّ

فبيتُ حبيبي تعب ،

وسريرهُ من خشبِ القارب

أهملهُ الصيادون

ونقعهُ الماءُ قروناً[2] .

1- ينظر: الغذامي ، محمد عبد الله : الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية – ، ص112 .

2- الصائغ ، يوسف : انتظريني عند تخوم البحر ، مطبعة الأديب ، بغداد ، د.ط ، د.ت ، ص1 .

يرى الناقد أن هذا النص نص مفتوح ؛ بوصفه مجموعة من أقوال الآخرين بعد أن قام النص الجديد بهضمها وتمثّلها وتحويلها ، فالنص السابق يتحدث عن هزيمة حزيران ومراراتها ، ولكنه يمتح من نشيد الإنشاد ويصوغ من الأسلوب التوراتي ما يَرِد على لسان "شموليت" (ها أنت جميل يا حبيبي وحلو وسريرنا أخضر ، جوائز بيتنا أرز وروافدنا سرو) ، فنحن إزاء قلب لمعنى التوراة ولكن بأسلوب التوراة نفسه[1] ، وقد يتجلى انفتاح النص هنا في التناص في سياق آخر يحيلنا على أسطورة "أفروديت" ؛ « ربة الحب والجمال وإحدى الآلهات العشر اللواتي عشن في قمة جبل الأولمب ، ولدت من البحر ، قرب جزيرة "كيثيرا" ، ونقلتها الريح الغربية إلى قبرص ، وقد عبدها البحارة وصيادو الأسماك ، ووصفت بأنها ذهبية ، جميلة ، عاشقة ، فكل الأرباب والبشر وحتى الحيوان والطبيعة تخضع لأحابيلها وألاعيبها » [2] ، لكن الشاعر يعمد في هذا السياق إلى قلب الأسطورة بأن تعود "أفروديت" إلى البحر الحاضر بذاته والمغيّب لغيره ؛ لإظهار فعل الانكسار والانسحاب من الحياة ؛ نتيجة الخذلان في الواقع المعيش بعد نكسة حزيران ، فالعنوان ينطق بلسان الشاعر (انتظريني عند تخوم البحر) ، لكنّ النص ينطق بلسان المحبوبة التي تعدُّ نفسها للقاء ، والشاعر يجعل تخوم البحر مكان اللقاء ، على ما في كلمة (تخوم) من محاولة لتحديد حدود البحر، ووضع الحواجز الفاصلة ؛ بوصف (التخم) مكاناً يحدد اليابسة لا البحر ، وكأنه يريد منع الحركة الهابطة التي تتخذها المحبوبة المتجهة إلى الماء لجلب (المحار) ؛ بوصفه انبثاقاً وانبعاثاً، فـــ « المحارة بقوقعتها الصلبة والحيوان الطري بداخلها رمز القدماء إلى الإنسان جسداً وروحاً ، والقوقعة رمز الجسد الإنساني الذي يحيط الروح بغلاف خارجي بينما الروح التي تنشط الجسد كله تتمثل بالرخوية»[3] . إنّ محاولة النص في إعادة الحياة تبوء بالفشل ، فالماء الذي يملأ الإناء ، والذي يُستَعمل – عرفاً– للشرب ماء بحر مالح وزبد البحر، والمحار المراد الحصول عليه متوضّع في أعماق البحر ، وكأن الحصول عليه مرهون بالموت الذي يدفع الشاعر إلى التقاطع مع المظهر الديني المسيحي (المسيح الذي يمسح على أجساد الموتى فيعيد الحياة إليهم) ، ولكن مَنْ يقوم بفعل

1– ينظر: العاني ، شجاع مسلم : قراءات في الأدب والنقد ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1999، ص68 .

2– شابيرو ، ماكس . هندريكس ، رودا : معجم الأساطير، ترجمة: حنا عبود ، دار الكندي ، دمشق ، ط 1 ، 1989 ، ص45 .

3– باشلار ، غاستون : جماليات المكان ، ترجمة:غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط4 ، 1996، ص119 .

المسح هو بنات البصرة اللواتي يرتبطن (بالعراق) الذي يفرز دلالة العجز والموت منذ تلك الفترة حتى الآن ، مشيراً إلى عبثية فعل المسح ، واستحالة عودة الحياة وفعل اللقاء ، وهو ما يتوافق مع دلالة الانكسار التي أفرزتها هزيمة حزيران ، فالإحاطة بدلالة نص شعري مرتبط بحدث تاريخي لا تتم إلا عبر ربطه بسياقات عدة : لغوية وغير لغوية : عاطفية تبين درجة الانفعال العاطفي ، ونفسية تبين الدافع وراء المنطوق ، وثقافية واجتماعية تعبّر عن الظروف المحيطة بالحدث الكلامي[1]، فانفتاح النص يقتضي ربطه بهذه السياقات كلها ؛ بسبب تعدد المدلولات الخطابية المغايرة التي تلفّ الفضاء النصي المتداخل .

ويمكننا أن نتوقف عند متابعة الناقد "محمد العشيري" لقصيدة (النخلة) للشاعر "محمود قرني"، وهي متابعة وسّعت حدود التناص ، باحثة عن إضافة النص الشعري المقروء إلى النصوص الأخرى التي تناصت معه ، يقول الشاعر :

جلسَ الرجلُ

يكتبُ تعويذةً على ذيلِ قطّ أعمى .

ويقذف بصرَّة الشيخِ إلى قلبِ النخلة .

ناداها بكل الهواء الذي يملأُ صدره

"يا عمتي"

النخلةُ في ساحةِ البيتِ تميلُ في دلال

تُلقي سلاماً هنا .

وسلاماً هناك .

1- ينظر : الشيدي ، فاطمة : المعنى خارج النص – أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب ، دار نينوى ، دمشق ، ط1، 2011 ، ص29-30-31-34 .

* لم نستطع العثور على المجموعة الشعرية لتوثيق النص ، ولكنه ورد في مقال محمود العشيري: قصيدة النثر واستعادة الأسلاف / قراءة في قصيدة النخلة للشاعر"محمود قرني" ، مجلة (علامات) ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ذو القعدة 1413هـ ، نوفمبر 2010 ، مج18 ، ج71 ، ص21 .

يحاول الناقد تتبع التناص في النص عبر الاستعانة برمز النخلة على مستويات عدة : دينية ، وصوفية ، وسحرية، وشعبية ، وشعرية، فعلى المستوى الديني تجسّد النخلة مقام الإجلال والتقديس؛ بوصفها الكلمة الطيبة (لا إله إلا الله) ، وهي وعد الله المتقين في الجنة ، وكثيراً ما شبه الحديث الشريف الإنسان المسلم بالنخلة ، وقد روي عن النبي في الحديث أنه كان ينادي النخلة بالعمة [1]، كما في النص ، وترتبط النخلة على المستوى الأسطوري « بالتجدد والخصوبة والاستمرار، وكانت شعاراً لطائر الفينيق ، والنخلة شجرة الميلاد أو شجرة العائلة عند شعوب غرب آسيا في مصر وبابل والجزيرة العربية » [2] ، وعلى المستوى السحري تدل النخلة في النص على جو طقوسي يبدأ بالخوف والتضرع ممثلاً بكتابة (تعويذة) تتخذها الذات التي تحكي عن نفسها ، ويحكي عنها النص أحياناً بالغياب ، دريئة لها من شيء ما ، من خوف ما ، فترش حولها المياه الصافية مرضاة لتلك القوى العليا المهيمنة [3]، وعلى المستوى الاجتماعي تحيل النخلة على أفعال شعبية مارسها السابقون تمثلت في أنسنتها كما يؤنسنها الشاعر في النص ، فقد كانوا يشترون لها الهدايا وأرواب الزينة ، وتقصدها النساء المتعبات ساعة الوضع ؛ لتهوّن عليهن ولاداتهن المتعثِّرة ، وتقصدها الراغبات في الأمومة ، والحالمات بوعد الزواج والإنجاب [4]، تيمناً بالسيدة "مريم العذراء" التي جاءها المخاض عند جذع النخلة في قوله تعالى: ﴿ فأجاءها المخاض إلى جذع النخلة قالت يا ليتني متُّ قبل هذا وكنت نسياً منسيا ۞ فناداها من تحتها ألا تحزني قد جعل ربك تحتك سريا ۞ وهزّي إليك بجذع النخلة تُساقِط عليك رُطَباً جنياً ﴾[5]، كما يتقاطع النص على المستوى الشعري مع سلفين شعريين كبيرين : "امرئ القيس" و"أحمد شوقي" ؛ إذ يقول "شوقي" في قصيدة (النخيل ما بين المنتزه وأبي قير) :

أليس حراماً خلوُّ القصـــــا ئد من وَصْفِكُنَّ وعُطْلُ الكتبْ

وأنتنَّ في الهاجرات الظلالُ كـــأنَّ أعاليكُـــــــنَّ العُـــبُبْ

1- ينظر: العشيري ، محمود : قصيدة النثر واستعادة الأسلاف / قراءة في قصيدة النخلة للشاعر"محمود قرني" ، مجلة (علامات) ، ذو القعدة 1413هـ ، نوفمبر 2010 ، مج18 ، ج71 ، ص177 .

2- المرجع السابق ، ص180 .

3- ينظر: المرجع السابق ، ص181 .

4- ينظر: المرجع السابق ، ص182-183 .

5- القرآن الكريم : سورة مريم ، الآيات 23-24-25 .

وأنتنَّ في البيدِ شـــاةُ المُعيل جَنَاهـــــا بجانب أخرى حَلَبْ

وأنتنَّ في عرصات القصورِ حِسانُ الدُّمى الزائناتُ الرَحَبْ[1] .

فالنخلة «عند " شوقي" هي النخلة في إحالتها المادية ، أما النخلة عند "محمود قرني" فمفتوحة على الرمز ، على الأنثى ، على التراث ، على الآخر ، على الكتابة ، وأيضاً على النخلة ذاتها »[2]، كما يتقاطع النص مع "امرئ القيس" في معلقته مع خلاف « أن نص المعلقة تبجيل للذكر المغوي الذي يؤكد في كل لحظة قدرته الرجولية ، ويجعل هذا النص من حيازة النساء متعة بذاتها، ولا يرد على أي علاقة فاشلة إلا بعلاقة أخرى ؛ لينفي عطالة شاعرها » [3]. أما الاتفاق فكلاهما مولع بأمومة المرأة ، وأنوثتها ، وكلاهما جعل الوصول إليها (المرأة عند "امرئ القيس" والنخلة عند "محمود قرني") محفوفاً بالمخاطر ، والنخلتان موجودتان في الساحة فـــ " امرؤ القيس" ينتحي بها في ساحة الحي ، و"محمود قرني" التقاها في ساحة البيت ، كما أن تدلل "فاطم" على "امرئ القيس" يقابل تمايل النخلة في دلال [4] . وهذا ما ينفيه التركيز على معنى نص المعلّقة ؛ لأنّ تدلل فاطمة كما في السياق ، يشير إلى صدودها عن الشاعر ، وليس التمايل بالجسد بدعوى الغواية ؛ إذ يقول :

أفاطمَ مهلاً بعض هذا التدلُّلِ وإن كنتِ قد أزمعتِ صرمي فأجملي

أغرّك منّي أنَّ حبّك قاتـــلي وأنَّك مهما تـــــأمري القـــلب يفعلِ[5]

فالشاعر يتوسّل إلى المحبوبة فاطمة أن تبادله الود ، وأن ترفق به في صدّها ، على خلاف النخلة التي تستجيب لكل قاصد لها ، وتمنحه السلام والعطاء ، كما أنّ الطريق المحفوف بالمخاطر، والذي يجعله الشاعر مشابهاً للطريق إلى النخلة لا يقود إلى فاطمة ، بل إلى إحدى معشوقات "امرئ القيس" ؛ إذ يقول فيها :

1- شوقي ، أحمد : الشوقيات ، (المراثي) ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1 ، 1992 ، ج3 ، ص65 .

2- العشيري ، محمود : قصيدة النثر واستعادة الأسلاف / قراءة في قصيدة النخلة للشاعر"محمود قرني" ، مجلة (علامات) ، ذو القعدة 1413هـ ، نوفمبر 2010 ، مج18 ، ج71 ، ص193 .

3- المرجع السابق ، ص195 .

4- ينظر: المرجع السابق ، ص195 .

5- السندوبي ، حسن : شرح ديوان امرئ القيس ، وفق أخبار المراقسة وأشعارهم في الجاهلية وصدر الإسلام ، المكتبة الثقافية ، بيروت – لبنان ، ط7 ، 1402 هـ ، 1982 م ، ص147 .

وبيضة خدرٍ لا يـُـرَامُ خباؤها تمنَّعتُ من لهو بها غير معجَّلِ

تجاوزتُ أحراساً إليها ومَعْشَراً عليَّ حِراصاً لو يسرُّون مقتلي [1]

فبيضة الخدر في مغامرة الشاعر الغرامية ليست فاطمة المتمنِّعة ، كما أنّ "امرأ القيس" لم يلتق بها في ساحة الحي ، بل قادها من دارها متجاوزاً ساحة الحي إلى أحد البطون بدليل قوله :

خرجتُ بها أمشي تجرُّ وراءنا على أثرينا ذيـــــل مِرْطٍ مُرَحَّلِ

فلمّا أجزنا ساحة الحيّ وانتحى بنا بطنُ خَبْت ذي حقافٍ عقنقل[2]

فالناقد يؤكد أن هذا الاستحضار لأقوال تراثيّة دليل على أن قصيدة النثر بانفتاحها على الماضي تعلن اتصالها بالتراث ، فتلتقي مع ما اختزن في الذاكرة الجمعية للنخلة ، هادمةً حدود التناص ، باحثةً عن العلاقة الخفية التي تربط النص الحاضر بالنص السابق (الديني أو الشعري) .

2- قصيدة النثر نص مفتوح عبر التلقي :

لابد لنا أولاً من التمييز بين التلقي المرتبط بالمتلقي الذي لا يمتلك المعرفة النقدية ، والتلقي المستند إلى « دعامة فلسفية ومنهج مبني على أسس واضحة المعالم وتسير وفق خطوات منتظمة للوصول إلى تحقيق أهدافها المحددة عبر تعاملها مع النص الأدبي وتحليله تحليلاً موضوعياً يبرز خطواته الأساسية ودعائمه الفكرية »[3]؛ فالقراءة القائمة على الفهم الناجم عن الثقافة والمعرفة تحوّل التلقي إلى دراسة نقدية عبر نص إبداعي يقارب النص الذي تم تسليط الضوء عليه ، وإنْ لم يُقْرأ النص كما أُريد له أن يقرأ ، فتعددية القراءة تعود إلى «اختلاف الاستعدادات الفردية والثقافية والاجتماعية لكل واحد من قرائه ، وزيادة على ذلك فإن هذه القراءات الفعلية المختلفة والمشروطة سوسيولوجياً ؛ أي المتغيرة حسب الظروف والشروط الاجتماعية لن تكون بالضرورة تحققاً فعلياً للقراءات الضمنية أو متطابقة معها »[4]، ومن هنا فالمطلوب من القارئ أن يتفاعل مع النص الذي

1- السندوبي ، حسن : شرح ديوان امرئ القيس ، وفق أخبار المراقسة وأشعارهم في الجاهلية وصدر الإسلام ، ص148.

2- المرجع السابق ، ص149 .

3- زعموش ، عماد : مفهوم النقد الأدبي في نظر النقاد الجزائريين ، مجلة (عالم الفكر) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، أكتوبر وديسمبر ، 2001 ، المجلد(30) ، العدد(1) ، ص121 .

4- شرفي ، عبد الكريم : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص245 .

لا يمكن أن يكون أحادي الجانب أو موجهاً إلى ذاته ، وشرط هذا التفاعل «ألا يذهب المتلقي إلى عالم النص وهو عبارة عن صفحة بيضاء وإنما تكون له معلومات مختزنة في ذاكرته تسمح له بالتعميم على مبدأ التنظير ، كما تسمح له بإعادة الرأي في قياسه وتصحيح بعض أجزائه »[1] . فالمتلقي بهذا المعنى يحقق انفتاح النص عبر إنتاجه قراءات لا متناهية للنص ، وفعل القراءة أو التلقي « كتابة جديدة لنص قابل لكل كتابة جديدة ، يعيش حالة بحث دائمة عن اكتمال اللامحدود وهو بذلك ناقص الكتابة ، والقارئ هو الذي يتمم هذا النقص ويضمن إمكانية إعادة كتابة النص بشكل دائم »[2]، وهذا ما سنتوقف عنده في دراسة الناقد "شجاع العاني" لقصيدة (نجوم وأمطار) للشاعر "محمد الماغوط" ، والتي يقول فيها :

أُريد أن أهزَّ جسدي كالسلك في إحدى المقابر النائية

أريد أن أسقط في بئر عميق

من الوحوش والأمهات والأساور[3] .

فقد جمع الشاعر بين الوحوش والأمهات والأساور ، وإذا كان ثمة علاقة تجانس بين الأساور والأمهات ، فإنه ليس بينهما وبين الوحوش ما يجمعهما معاً . فالناقد يشير إلى عدم الاتساق في هذا الجمع ، الذي يخلق شعرية ما يسميه (الانقطاع) ، ويعني قطع الشاعر كلامه بكلام آخر ينتمي إلى سياق يخالف السياق الأول ، كأن يتكلم على الكائن البشري ، ثم يقطع حديثه ليقحم الطبيعة في عالم الإنسان[4] ، وهذا المعنى يحيلنا على مفهوم الفجوة : مسافة التوتر لدى "كمال أبو ديب" ، والذي يسميه بالإقحام ، وهو المفهوم الذي طوره لاحقاً وسماه (الإقحام التجاوري) المرتكز على « إبراز التناقض والتعارض والتنافي بين مكونات العالم الذي تعاينه »[5] ، فلم تعد الرؤيا التوحيدية القائمة على المشابهة والوحدة مصدراً للجمال ، بل غدا التناقض والاختلاف مصدر الجمال والشعرية في أي نص شعري .

1- مفتاح ، محمد : دينامية النص ، ص42 .

2- برهم ، لطفية : دراسات في نقد النقد ، ص115 .

3- العاني ، شجاع مسلم : قراءات في الأدب والنقد ، ص21 .

4- ينظر: المرجع السابق ، ص13 .

5- أبو ديب ، كمال : جماليات التجاور ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط1 ،1997 ، ص140 .

وبالعودة إلى الديوان الشعري الذي اقتطع منه هذا النص نستطيع معرفة شكله الأصلي ، وطريقة توزع المفردات فيه ؛ إذ إنّ نقله بالطريقة السابقة يسيء إلى الدلالة التي يبحث عنها الناقد، فالنص كما ورد في الديوان :

أُريدُ أن أهزَّ جسدي كالسلك

في إحدى المقابر النائيه

أن أسقطَ في بئرٍ عميقه

من الوحوش والأمهات والأساور[1] .

ولا شك في أن اقتصار التحليل على عرض مظاهر الانقطاع في النص يقدّم إحدى قراءات النص المفتوح ، فملامح الانقطاع تظهر بالبحث في دلالة كل عنصر منفرداً عن الآخر ؛ إذ تتميز العناصر المكوِّنة للصورة بأنها مؤطرة بحدود المكان ، ويمكن ملاحظتها في الواقع الخارجي ، ولكن هذا لا يعني أنها عناصر مقصودة لذاتها ، بل يستعين الشاعر بهذا الحشد من الكلمات الحسية؛ ليوصل إلى المتلقي تصوراً ذهنياً لدلالة معينة تعبر عن تجربة الشاعر ، وما استحضار هذه العناصر إلا من أجل تنشيط حاسة البصر ، وإشراكها في عملية الفهم ؛ إذ يطالعنا المقطع بصورة التشبيه الأول (أريد أن أهّز جسدي كالسلك في إحدى المقابر النائية) ، فعنصرا الصورة هما الجسد المهتز والسلك المتحرك في إحدى المقابر النائية ، ويتميز كل منهما بطبيعته الحسية البصرية مع اختلاف في حقيقتهما ؛ لأن الجسد الإنساني عنصر حي متحرك ، أما السلك فهو عنصر جامد ، خالٍ من الحياة ، منفعل بغيره لا يهتز إلا بفعل قوة خارجية تتحكم في حركته ، وهذه القوة هي ما يسعى الشاعر إليه ؛ لأنه يريد أن يمتلك قوة تحريك نفسه ، والتحكم بحياته ومصيره ؛ لذلك كانت إرادته في هّز جسده كالسلك ؛ إذ يشير الفعل (أهّز) إلى القسوة والعنف المُمَارَسَين على الشيء المهزوز ــ جسد الشاعر ــ بفعله وإرادته ؛ أي أنه يريد الانتقام من ذلك الجسد الذي يثقله بحاجاته، فيسعى إلى تغييبه في إحدى المقابر النائية ، لما توحيه من قفر وموت ؛ إذ يبحث عن الموت للجسد الذي لا يستطيع أن يحييه؛ بسبب الظروف المعيشية القاسية التي يحياها، وظروف العوز والحرمان

1- الماغوط ، محمد : الأعمال الشعرية ، ص80 .

التي تكتنف واقعه ، ولعل الوصول إلى هذه الدلالة لا يتم بالتفكير الحسي البصري بالأشياء وحده ، بل لا بد من التصور الذهني؛ لأن «التفكير الذهني أكثر إيغالاً في صميم الأشياء من مجرد الوقوف عند سطوحها ، وأشكالها المرئية »[1] .

يشيع تغييب الجسد الإحساس بالرغبة في الاختفاء عن الأنظار ؛ بسبب الخوف من قوة خارجية ، والأمر ذاته ينطبق على محاولة إخفاء الجسد والسقوط في بئر عميقة من الأمهات والأساور ، وقد تعمد اختيار فعل السقوط ، لا النزول ؛ لأن الفعل (أسقط) فيه حركة زوالية ، تبدأ من الأعلى ، وتنتهي في الأسفل ، وربما يكون في هذه الحركة مقتل الإنسان ، وهو ما يريده الشاعر ؛ إذ لا معنى للخارج بالنسبة إليه ؛ لذلك يريد السقوط في البئر العميقة التي تحضر هنا مجسدة لهويتها المظلمة الموحشة التي تعزل الشاعر عن الآخرين ، فأهم ما يميز البئر أنها جدران ممتدة داخل الأرض من الاتجاهات كلها ، وتغييب الشاعر داخلها يعني ممارسة نوع من النفي لذاته ، ويعزز هذا المعنى الصفة (عميقة) المنتهية بالهاء المفيدة للتلاشي داخل البئر ، وتفيد هذه الصفة معنى الاتحاد بين الشاعر والأرض، والعودة إلى رحمها أملاً في ولادة جديدة أفضل؛ لذلك يجعل البئر مملوءة بالوحوش والأمهات والأساور ، وهي عناصر حسية يمكن ملاحظتها بالرؤية البصرية ، لكن الوقوف عند هذه الرؤيا يحيلنا على قراءة الشعر نثراً ، والوقوف عند المعنى المعجمي للتركيب فتضيع الدلالة ، ويتبدد الإيحاء ، وتفقد الصورة احتمالاتها ؛ إذ إنَّ تجسيد الفكرة أو المعنى ليس من وظائف الصورة، بل تكمن وظيفتها في محو التعارض بين الواقع والحلم، فالوحوش تثير في أذهاننا صورة الكائنات المخيفة التي تفتك بحياة الكائنات الأخرى ، ولكن طبيعة حياتنا لم تسمح لنا بالتعرف إلى هذه الكائنات أو الخوف منها ، وإنما ارتبطت بالنسبة إلينا بالقصص الطفولية الخرافية ، وما فيها من تشويق وإثارة ، فهي تحضر في هذا السياق ؛ لتشير إلى الطفولة الجديدة بما فيها من براءة وسهولة وبُعد عن التعقيد ؛ ولأنها المرحلة الأكثر أماناً وطمأنينة ، ولعل الرغبة في العودة إليها لا تكتمل إلا بوجود الأم التي تقصَّد الشاعر أن يستعمل صيغة الجمع (الأمهات) ؛ للإشارة إليها ، تعويضاً منه عن فائض كبير من الفقد والحرمان من الحنان ، فلا يكتفي بأم واحدة ، بل يريد أكبر عدد من الأمهات استجلاباً للعطف والحنان الذي حُرِم منه في حياته مع الآخرين ، ونراه حريصاً على تفرده في هذه الحياة ؛ إذ يجعل نفسه وحيداً مع الوحوش

1- إسماعيل ، عز الدين : الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) ، ص155 .

والأمهات والأساور ــ دليل الغنى والرفاهية ــ حتى لا يشاركه أحد في هذه الحياة السعيدة الرغيدة المليئة بالحب ، والمعارضة للخارج ، فدلالة النص تتأتّى بمجاوزة دلالة الأشياء ، وانزياحها عن دلالاتها البصرية المألوفة ؛ لأن « تحويل العلاقة ــ تدريجياً ــ بين عنصري الصورة من علاقة تنافرية ضدية إلى علاقة تآلفية كفيل بأن يضع المعنى في محرق الرؤية »[1] ؛ وبذلك تكون قصيدة النثر نصاً مفتوحاً عبر التلقي ؛ بسبب استطاعة كل ناقد تقديم قراءة جديدة موسومة بثقافة الباحث وسعة اطلاعه .

3- قصيدة النثر نص مفتوح على الفنون الأخرى :

لم يكتفِ النقد بالمفهوم الاصطلاحي للانفتاح بل أقرّ بانفتاح قصيدة النثر على مستويات أخرى أهمها الشكل ؛ إذ تلتقي قصيدة النثر مع الفنون الأخرى كالرسم والنحت والسينما ، مثلما انفتحت على أجناس أدبية أخرى كالنثر الشعري ، والخاطرة الشعرية ، والرواية وغيرها باستخدام تقنيات تتعلق بهذه الأجناس ، وربما كان هذا الانفتاح سرّ تجددها الدائم ؛ لأن العودة إلى تاريخ الأجناس الأدبية لمتابعة سيرة كلّ جنس أدبي ، وتحديد أبعاد انقراض بعضها تبيّن أنّ الأسباب تتعلق عادةً بجمود ذلك الجنس واستقراره على هوية معينة من حيثُ الشكلُ أو من حيث المضمونُ أو من حيث الشكل والمضمون[2] . فهذا الانفتاح يضمن لسيرورتها تعاقباً متطوراً يتجلى في تعدد أشكالها ، واختلاف مضامينها وتجاوزها لمنجزها النصي ؛ لأنها عندما تنغلق على ذاتها تحكم على نفسها بالانقراض ، علماً أنّ انفتاح قصيدة النثر قد وصل إلى مدى عجز فيه طرح "سوزان برنار" عن ضبطه ؛ لأنها تعدَّت الشروط التي أوجبتها في التنظير لقصيدة النثر ، فما جاءت به ينطبق على قصائد النثر في مراحلها الأولى فقط .

أ- قصيدة النثر والرسم :

يعدّ اتخاذ الأشكال الهندسية بوصفها «الأشكال والرموز التي تنتمي إلى علمي الهندسة والرياضيات »[3] جانباً من جوانب انفتاح قصيدة النثر على الرسم بما في ذلك المثلثات بأنواعها والدائرة والمربع والمستطيل ، ولكل شكل من هذه الأشكال دلالته ، فاختلاف الأشكال من نص إلى

1- حسن ، عبد الكريم : لغة الشعر في زهرة الكيمياء ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط2 ، 1992 ، ص28 .

2- ينظر: المناصرة ، عز الدين : إشكاليات قصيدة النثر ، ص362 .

3- الصفراني ، محمد : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص33 .

آخر حسب مضمون كل نص ، يجعله جزءاً أساسياً من النص ؛ إذ يصبح المعنى الكتابي البصري مولّداً للمعنى الشعري [1] ؛ أي أنَّ الحالة الشعرية هي التي تفرض تشكيلاً معيناً لمفردات النص الشعري ولا يُفْرَض التشكيل عنوة أو وفق قواعد مسبقة كما هو الحال في القصيدة التقليدية ، وهو الأمر الذي ركّز عليه الناقد "محمد الصفراني" في دراسته الموسومة بـــ (التشكيل الشعري في الشعر الحديث)؛ إذ فرّق بين الشكل والتشكيل ، فالشكل يشير إلى قالب أو نمط معروف مسبقاً ، وهذا النوع من الأشكال تحكمي وآلي لا يسعه تقديم دلالات ذات قيمة فنية ، فالشكل المسبق المفروض على المضمون يمارس قمعاً وتسلطاً على المضمون الذي يريد أن يتشكل ؛ لأنه يحدّ من تشكله بصرامة، أما التشكيل البصري النابع من المضامين والعائد إليها فهو البديل والملاذ؛ لأنه دائماً طارئ ومبتكر[2]، وهي الفكرة التي نجدها عند "أدونيس"، مع محافظة "أدونيس" على مصطلح الشكل ؛ إذ يؤكد اختلاف الأشكال باختلاف المضامين ، علماً أنَّ مفهوم الشكل عند "أدونيس" يشمل الشكل الكتابي للقصيدة والوزن والإيقاع[3] .

وقد عني الناقد "محمد الصفراني" بالأشكال الهندسية التي تتخذها قصيدة النثر ؛ إذ عرض نماذج عدة من قصيدة النثر ؛ ليظهر الرابط الدلالي بين الشكل الهندسي ومضمون النص ، ومن ذلك قصيدة الشاعر "سعدي يوسف" المعنونة بـــ (الساعة الأخيرة) ، والتي يقول فيها :

فاختبئوا . . .

وفي سجداتنا اختبئوا

وتحتَ نجومِ مَنْ قادوكم اختبئوا

وفي الصحفِ التي سطْرتُم اختبئوا

وفي الكتبِ / المقاهي / المشرب / المبغى/[4] .

وعليه يعلّق بقوله: «عمد الشاعر إلى توظيف تقنية المثلث قائم الزاوية ، ذي القاعدة السفلية في بناء نصه ؛ من أجل تنمية الكلمة المحوريَّة بتوسيع محيطها المكاني من السجدات إلى النجوم ،

1- ينظر: الصفراني ، محمد : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص22 .

2- ينظر: المرجع السابق ، ص20 .

3- ينظر: أدونيس : زمن الشعر ، ص155 .

4- يوسف ، سعدي : الأعمال الشعرية ، دار المدى ، دمشق ، ط4 ، 1995 ، ص19 .

والصحف والكتب ، والمقاهي والمشرب والمبغى؛ لتجسيد دلالة السلعة للمتلقي تجسيداً بصرياً»[1]، ويمكننا القول : إن الغرض من التوسيع المكاني للكلمة المحور (اختبئوا) على امتداد النص يشير إلى حال من الخوف ، وعدم الأمن التي يعيشها الناس في مجتمع الشاعر ؛ لذلك تتكرر الدعوة إلى الاختباء في كل مكان ؛ لتأكيد القلق المستديم المخيّم حتى في الصلاة ، وهي الأكثر تجسيداً للسكينة والطمأنينة ؛ بسبب إحساس العبد بقربه من الخالق ، وتحت رتب القادة العسكريين الذين يمثلون عامل حماية الوطن ، والسهر على أمنه ، وفي الصحف التي تفرض العلانية والانتشار والانفتاح نحو الخارج ، وفي كل ما يشير إلى الحياة اليومية ، وممارساتها الطبيعية (الكتب ، المشرب ...)، فهناك مفارقة حادة بين حالة القلق والخوف المنتشرة ، ودوالّ الأمن والطمأنينة في النص ؛ إذ بقدر ما تكثر هذه الدوال بقدر ما يزداد الامتداد المكاني لدعوة الاختباء عبر تقنية المثلث قائم الزاوية .

أما عن النص الدائري فيعرض الناقد "الصفراني" نصاً لـــ "محمد بنيس" بعنوان (وردة الوقت) يقول فيه :

وبصياغة أخرى يصبح النص :

كلُّ الطرقات :

حواجزُ مستقبلنا

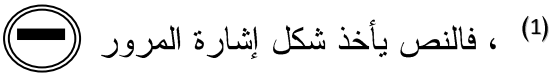
سجناءُ يظّلون على

1- الصفراني ، محمد : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص46 .

2- بنيس ، محمد : الأعمال الشعرية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، عمان ، ط2002، ج1 ، ص266 .

منفى بضفافٍ لا موجَ لها

خوفاً تتناقله المرآة .

وإن كنا حقيقة عاجزين عن معرفة الكلمة البدء في هذه الدائرة ؛ بسبب عدم وجود علامات الترقيم، أو إشارة إلى ذلك في الشكل الدائري المرسوم ، لكن الشاعر يتعمَّد استخدام هذا الشكل الدائري المغلق للتعبير عن حالة القمع ، فعرقلة الخطا إدانة صريحة وجريحة للسلطة ، وقد لجأ الشاعر إلى تقنية الرسم بالشعر ، فرسم بمفردات نصه ما يظنه المتلقي في النظرة الأولى إغلاقاً للطرقات القابعة في وسط الدائرة بالأسطر الشعرية المحيطة[1] ، فالنص يأخذ شكل إشارة المرور  والتي تعني « ممنوع الدخول في الطرقات التي توضع فيها ، وقد جسَّد الرسم بالشعر للمتلقي دلالة القمع بإغلاق الطرقات تجسيداً بصرياً »[2]، بالإضافة إلى دلالة المتاهة المُعبر عنها بالدائرة المُفتقرة إلى بداية محددة ، ما يجعل حركة الإنسان محكومة بدورانية مستمرة لا نهائية ، من غير توقف ؛ لأن« الشكل الدائري يوحي باللانهاية ، والبداية المستمرة »[3] . فلا نهاية لحالة القلق والظلم ؛ لأنها ستعود من جديد .

ب- قصيدة النثر والنحت :

يقصد بالنحت تجسيم شكل قصيدة النثر لتتخذ شكل الأجسام المادية ، فتسمى (القصيدة الممنحتة) ، وهي القصيدة التي تسعى إلى توظيف تقانات فن النحت ، وآلياته في بناء القصيدة التي تقوم على « التجسيد والتجسيم ، وضبط الأبعاد ، وتحديد الشكل ، وتبئير الطاقة الدلالية والسيميائية المشعرنة داخل حدود المجسّم الشعر ، وهو ما يحتاج إلى قراءة بصرية دقيقة ... » [4] . فالقصيدة في هذا النموذج تُرى وتُشاهد؛ إذ تحل العين بوصفها طرفاً في التلقي، محلّ السمع، من ذلك قصيدة (عتمة) للشاعر "إبراهيم نصر الله" :

1- ينظر: الصفراني ، محمد : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص69 .

2- المرجع السابق ، ص69 .

3- مفتاح ، محمد : رؤيا التماثل ، ص290 .

4- عبيد ، محمد صابر : إشكالية التعبير الشعري ، ص208 .

فســـحةٌ بين غيمـــتين . . .

ثلاثُ نوافذَ للبيت . . .

وبوّابةٌ واسعة . . .

نـهارْ . . .

لكنّ الشمسَ لا تدخل . . . [1]

تنطوي هذه القصيدة «على تشديد وتركيز (ديكوري) ، يحقق مفارقة تشكيلية وسيميائية في آن واحد ... ، فعتبة العنوان (عتمة) تمثل لافتة فرضية ترشح المتن النصي للبرهنة عليها ، ويتكشف المتن النصي عن مشهد يتألف من شبكة وحدات ديكورية متضامنة هي (فسحة بين غيمتين / ثلاث نوافذ للبيت / بوابة واسعة) داخل فضاء مفتوح (نهار) يقصد حضور (الشمس) ، إلا أن المفارقة تحصل بعد انحراف سياق اللحظة الشعرية بوساطة لكن إلى أن (الشمس لا تدخل) في برهنة لفظية واضحة على تصديق عتبة العنوان (عتمة) وتحقيقها »[2] .

فالشاعر يعطي الشمس في قصيدته فرصة الدخول إلى عالمه عبر تراكيب القصيدة ، وشكل توضع هذه التراكيب التي اتخذت شكل هرم مقلوب ، متسع في أعلاه ؛ ليغطي أكبر إمكانية لدخول أشعة الشمس التي ترفض الدخول طواعية كما يبدو (لكن الشمس لا تدخل) ، فدلالات الانفتاح تحضر مجسدة في النص (فسحة ، ثلاث نوافذ ، بوابة واسعة ، نهار) ، ومع ذلك تمتنع الشمس ؛ ــ بوصفها دالاً على حرارة الحياة من جهة ، وعلى المعرفة من جهة أخرى ــ عن الدخول ، فينغلق الداخل على نفسه في سكون هامد ، يعزّزه غياب أي فعل في وصف مشهد البيت الساكن ، إشارة إلى العقلية الرجعية الماضوية التي تحارب الجديد ، وتحافظ على الهوية المظلمة لوجودها .

ولا شك في أن لترتيب مفردات النص علاقة بمسألة طوله وقصره ، وهي مفردات يستعين الشاعر بها لكسر« علاقة الألفة التقليدية بين الدال والمدلول ، والانفتاح على فضاء المجاز والتخييل انفتاحاً لا محدوداً ، تخفق فيه عدة المنطق ، (والقصر والطول مصطلحان منطقيان) في مجاراة كيفيات التحول والتغير والانقلاب ، والتجاوز والخرق ، وكسر التوقع والإدهاش ، والإبهام والإيهام

1- نصر الله ، إبراهيم : شرفات الخريف ، ص165.

2- عبيد ، محمد صابر : إشكالية التعبير الشعري ، ص158 .

واللعب ، التي تتمتع بها عناصر التشكيل الشعري ، ومكوناته في القصيدة »[1] .

ج – قصيدة النثر والسينما:

تستخدم قصيدة النثر أحياناً تقنيات سينمائية ، تتعلق باستخدام الكاميرا، حتى لتبدو قصيدة النثر وكأنها مجموعة من اللقطات (الصور) ، كما هو حال الفيلم السينمائي المكوَّن من عدد من اللقطات السينمائية التي تُعَرَّف بوصفها صوراً مفردة « نراها على الشاشة قبل القطع والانتقال إلى صورة أخرى»[2] ، ومثالها قصيدة الشاعر "سيف الرحبي" المعنونة بـــ (أمام النافذة) ، والمتكونة من عدد من اللقطات (الصور) الشعريَّة التي تشابه عرضاً سينمائياً التقطت فيه الكاميرا عدداً من اللقطات ، وفيها يقول :

مأخوذٌ بجلبةِ الشارع

بنداءِ الباعةِ وصراخِ الشحَّاذين

والبكاءِ المرِّ لسكارى منتصفِ الليل

الحوذيُّ يجرُّ عربتهُ أمامَ الغيوم

والجزَّار يفقأُ عينَ الضّحية ،

بسكينٍ يبزغُ من يدهِ ملتهماً

مسافة المكانِ بين غرفتي وعنق

الخراف[3] .

فعنوان النص يحدد مكان الكاميرا في هذه اللقطة ؛ إذ يرفعها المصوِّر / الشاعر عالياً في مكان مرتفع هو النافذة ، ويوجّه عدستها إلى أسفل؛ لالتقاط صورة لمنظر خارجي هو الشارع الذي يضجُّ بنداء الباعة ، وصراخ الشحّاذين ، وبكاء السكارى ، فيصوّر الحوذي وهو يجرُّ عربته ، والجزّار وهو يفقأ عين ضحيته، وقد عكس ارتفاع الكاميرا التقليل من قوة الشخصيات وأهميتها[4] .

ومما يستلزم لفت النظر في كل نص شعري يرصد لقطات متتابعة ، وجود خيط واحد يجمع اللقطات فيما بينها ، فالمشهد وإن كان يرصد زوايا متعددة ، لكنها تعبّر عن موقف عام واحد

1– عبيد ، محمد صابر : إشكالية التعبير الشعري ، ص146 .

2– الصفراني ، محمد : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص231 .

3– الرحبي ، سيف : رجل من الربع الخالي ، دار الجديد ، بيروت ، ط1 ، 1993 ، ص35 .

4– ينظر: الصفراني ، محمد : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص245 .

مطبوع بحال من عدم الاكتراث والفوضى والعنف والعبثية ، التي تسم حياة الشاعر في مجتمعه ، فهو جزء مما يُعْرَض بدليل أنه يرصد هذه اللقطات من أمام النافذة ، وليس من وراء النافذة ، مما يجعله عنصراً داخلاً في معمعة الشارع المرصود ، وطرفاً فيه ، يقع عليه العنف الواقع في هذا المجتمع :

بسكين يبزغ من يده ملتهماً
مسافة المكان بين غرفتي وعنق
الخراف .

فالشارع مليء بدوال توجب الانتباه (نداء ، صراخ ، بكاء ، الحوذي يجرّ ، الجزّار يفقأ) ، ولكن كل ذلك يبدو اعتيادياً ، لا يستدعي الإثارة والانتباه ؛ لانشغال كل طرف بنفسه بعيداً عن الآخر ، فالضحية الممثلة في المشهد بخروف يُذْبَح ، تعبّر بنوع من الاعتداء على الحرمات ، والإساءة إلى الآخرين على مرأى من الناس كلهم ، من غير أي اكتراث ، أو دعم أو مساعدة ، فالشاعر لا يرصد عملية ذبح طبيعية لخروف بدليل تعبيره عن هذه العملية بفقء عين الضحية بفعل إجرامي عنيف ، يبيّن المفارقة بين ما يجري في الشارع من انتهاك للحرمات ، وسكوت الناس وانشغالهم هنا ، وهذا ينطبق على المجتمع المحلي المحيط بالشارع ، ويمكن أن يُعَمَّم ليشمل كل انتهاك لإنسانية الإنسان في العالم أجمع، وكأن النافذة التي يرصد الشاعر صوره من أمامها ما هي إلا شاشة التلفاز التي تعرض كل يوم كثيراً من صور القتل والتشريد والظلم على مرأى من العالم .

بعد التوقف عند قصيدة النثر في النقد ما بعد البنيوي نجد ما يأتي :

1- اهتمت الدراسات السيميولوجية بدراسة الرمز وتأويله ، وأبرزت قدرته على التجدد والانبعاث، وعنيت بدراسة العلامة اللغوية في سياقها النصي .

2- حاولت الدراسة التفكيكية التفريق بين مصطلحي الشكل والتشكيل ، وجعلت التشكيل مصطلحاً خاصاً بقصيدة النثر ؛ بسبب حرية الشاعر على مستوى النمط الكتابي .

3- ركّزت هذه الدراسات على جمالية الشكل المكتوب انطلاقاً من أهمية التشكيل البصري ، وقدرته على التفاعل مع المتلقي بفعالية تفوق التفاعل بين الإنسان والصوت المسموع .

4- انفتاح قصيدة النثر لا يعود إلى حرية التأويل لدى الناقد، بقدر ما يعود إلى طواعية هذا النص .

5- استطاعت الدراسات النقدية ما بعد البنيوية توسيع أفق المصطلحات النقدية عبر المنجز النصي لقصائد النثر ، كما وجدنا لدى دراسة قصيدة النثر ؛ بوصفها نصاً مفتوحاً عابراً للأجناس .

الفصل السادس

جماليات قصيدة النثر في الخطاب النقدي العربي المعاصر

أولاً: جماليات التشكيل اللغوي .

أ- (محمد الماغوط وطن في وطن) والمستوى التركيبي .

ب- (قصيدة النثر وإنتاج الدلالة) والمستوى التركيبي .

ج- (جماليات النص الأدبي) والمستوى التركيبي .

د- خرق جدار الفصاحة .

ثانياً: جماليات التشكيل الإيقاعي .

1- إيقاع المفردة .

2- إيقاع الجملة .

3- إيقاع العروض البصري .

ثالثاً: جماليات التشكيل الدلالي .

أ- مزج الواقعي بالخيالي .

ب- توهج الكلمات .

رابعاً: اتساع المسافة العلائقية بين طرفي الصورة .

خامساً: الدلالة النسقية .

جماليات قصيدة النثر في الخطاب النقدي العربي المعاصر

تتحدّد جماليةُ أيّ فنّ بمقدار تلبيته للحاجةِ الجماليةِ لدى الإنسان ؛ بوصفها قوةً تدفعنا إلى البحث عن الجمال – في أيّ شكل من أشكاله – بزيارة متحف ، أو شراء ديوان شعر ، أو أسطوانة موسيقية لإشباع هذه الحاجة[1] ، والشعر واحد من هذه الفنون ؛ إذ يعني البحث في جمالياته متابعة المقولات الجمالية المتعلقة بتركيب بنيته مثل « القياس ، والوزن ، والتناسب بين الأجزاء المكونة للوحدة البنيوية العامة ، وغيرها مما يدخل في مقاييس التقويم الجمالي، وتتضمن هذه المقولات تناغم الصور الأسلوبية ، وتناسقها التعبيري ، وخلق علاقاتها المجازية ، وطريقة خلقها» [2] ؛ أي أنَّ البحث في جمالية الأدب يعني تناوله بوصفه شكلاً جمالياً معبِّراً عن علاقات خاصة ، توضّح كيفية هذا التحوّل ، وطبيعة تحوله إلى معادل جمالي للواقع .

أما العنوان الموسوم بـــ (جماليات قصيدة النثر) ؛ بوصفها جنساً أدبياً فلا نجده بحرفيته في الدراسات النقدية ، مع وجود دراسات نقدية كثيرة يمكن إدراجها في هذا السياق ، وهي دراسات تناولت بالتحليل ثلاثة مستويات هي : جماليات التشكيل اللغوي ، وجماليات التشكيل الإيقاعي ، وجماليات التشكيل الدلالي ، وهي مستويات متداخلة وغير منفصلة ، لكننا سنفصل بينها إجرائياً؛ لتسهيل الدراسة ومنهجية البحث .

أولاً: جماليات التشكيل اللغوي :

اهتمت الدراسات النقدية المعاصرة بمتابعة طريقة تشكيل قصيدة النثر لغوياً عبر متابعة جماليات طرق تركيب الجملة حسب قواعد النحو ؛ أي حسب علاقات الإسناد بوصفها مَنْ « يحدد الدلالة ويوجهها ، يحدد مساراتها وأبعادها ، ويفتح أزرارها وأكمامها » [3] . فالتركيب النحوي مفهوم يحكمه الانتظام المنطقي زمانياً ومكانياً ، ويعني ترتيب الكلمات حسب قواعد النحو الموضوعة بهدف إنتاج حالة ثالثة ناتجة عن « ضم المؤتلف أو المختلف في لحمة واحدة ، أو نسيج يكون ما بعدها مبايناً لما قبلها . . . إن التركيب صهر للعناصر وتذويب لها »[4] ؛ لأن الجمع

1- ينظر: سوريو ، إيتيان: الجمالية عبر العصور ، ترجمة: ميشال عاصي ، منشورات عويدات ، بيروت- باريس ، ط2 ، 1982 ، ص11 .

2- إبراهيم ، علي: جماليات الرواية ، دار الينابيع ، دمشق ، ط1 ، 1994 ، ص26 .

3- حسن ، عبد الكريم: قصيدة النثر وإنتاج الدلالة ، ص165 .

4- اليافي ، نعيم : أطياف الوجه الواحد ، ص34 .

بين عناصر لغوية تنتمي إلى حقول دلالية مختلفة يخرج باللغة من إطارها المعياري إلى إطار آخر ناتج عن تآلف العناصر داخل سياقها الشعري الجديد .

أ- (محمد الماغوط وطن في وطن) والمستوى التركيبي :

من الدراسات النقدية التي اهتمت بمتابعة التركيب في قصيدة النثر دراسة "لؤي آدم" الموسومة بـــ (محمد الماغوط وطن في وطن) ؛ إذ أفردت هذه الدراسة قسماً مكوناً من ثلاثة فصول لدراسة التركيب في أدب "الماغوط" ، بدأه بمقدمة أشار فيها إلى أهمية التركيب في تحديد الأبعاد النفسية لتجربة الشاعر ، معتمداً على ترتيب نتاج "الماغوط" ترتيباً زمنياً ، بحسب إصدار كل عمل شعري ، سواء أكان شعراً أم مسرحاً أم رواية ، أم كتابة درامية ، وقسَّم مراحل الإبداع إلى ثلاث مراحل: الأولى: مرحلة الحب المهيمن ، والثانية: مرحلة القوة المهيمنة ، والثالثة: مرحلة التوازن وهيمنة الحب الإنساني ، لكن الدراسة الموسومة بـــ (دراسة تركيبية) تبدو – تطبيقياً – بعيدة البعد كله عن العنوان ، فما من ذكر لأي علاقة تركيبية ، وما من تناول لأي جملة شعرية من ناحية تركيبها ؛ لأنّ الناقد ينطلق من حياة "الماغوط" الشخصية ، ويدلل على أية حادثة في سيرته بشاهد شعري معتمداً رؤية المنهج النفسي ، ومن ثم يعرض لها شرحاً غير متأنٍ على نحو قوله : « إنك إذا ما صاحبت "محمد الماغوط" في تسكّعه لوجدت أنه مجرد شاعر من الطراز الغامض ، بل ربما خالجك شعور بأن هذا الإنسان يعاني من مجاعة حقيقية ، وهذه المجاعة قوامها الرغبة الصادقة في العناق والقبل والبكاء على صدر الحبيبة ، وهذا مقطع من إحدى قصائده بعنوان (سرير تحت المطر) ، ولعل مطلع هذه القصيدة يكون من أعظم ما كتبه "محمد الماغوط" ، أو أعظم ما قرأت عن الحب »[1] :

الحبُّ خطواتٌ حزينةٌ في القلب

والضجرُ خريفٌ بين النهدين

أيّتها الطفلة التي تقرعُ أجراسَ الحبرِ في قلبي

من نافذة المقهى ألمحُ عينيك الجميلتين

من خلالِ النسيم البارد

1- آدم ، لؤي : محمد الماغوط وطن في وطن ، ص194 .

أتحسّسُ قبلاتِكِ الأكثرَ صعوبةً من الصخر

ظالمٌ أنت يا حبيبي

وعيناك سريران تحت المطر[1] .

ففي متابعة تركيب هذا النص: « ربما يختلط الأمر علينا أحياناً ، فتارة تحسب أن "الماغوط" يخاطب حبيبته حقيقة ، وتارة تشعر أنه يخاطب رمزاً ما ، لِنَقُلْ إن (ليلاه خيالية) ، ربما صنعها على طريقة الرسم بالكلمات ، فـــ "الماغوط" رسّام بالكلمات» [2]. إنّ هذه الدراسة المصنّفة تحت عنوان الدراسة التركيبية لا تتضمن أية متابعة حقيقية لأي تركيب داخل هذا المقطع الشعري الذي يحمل إغراء كبيراً بمتابعة علاقات النحو ، وملاحقة انزياحها المتعمّد ؛ لأنها تحقق مقولة مهمة من مقولات الجميل وهي **الممتع** ، فالممتع خاصية في الأشياء التي تستوقف النظر ، وتحفّز النفس ، وتمتع الروح[3] ، وهذا يشير إلى أنّ مقولة الممتع ؛ بوصفها جمالية في قصيدة النثر ، تتحدد بارتباطها بالشعور أكثر من ارتباطها بالعقل ؛ لأنها تعطينا مشاعر مريحة « فجمال الشيء نابعٌ من الأثر الذي نشعر به في حضوره » [4] ، ويأتي الإمتاع في النص السابق عبر علاقات تركيبية ، أولها الإسناد الذي تحكمه ضرورات المعاني أكثر من قواعد النحو ؛ لذا يتحول عدم الانسجام بين المُسْنَد والمُسْنَد إليه على المستوى التركيبي إلى انسجام تام على مستوى الدلالة ، ومن ذلك إسناد الخبر إلى المبتدأ في عبارات المقطع الأول كلها : (الحب خطوات حزينة ، الضجر خريف بين النهدين ، ظالم أنت ، عيناك سريران تحت المطر) ؛ إذ إن التعبير القائم على الجملة الاسمية يشير إلى نوع من الجمود والثبات الذي يحيل على عدم فاعلية الحب ؛ بوصفه توجهاً نحو الآخر ، ومحاولة لإضفاء حسّ السعادة على محيط الشاعر ، فالحب (المبتدأ) الذي يشعّ عادة من المركز (القلب) إلى الآخر، يتبدّى عبر (خطوات حزينة في القلب) على أنه مراوحة في المكان ، وثبات في الداخل ، وعجز عن التواصل مع الخارج الذي يظهر عقمه بالخبر(خريف بين النهدين) للمبتدأ

1- الماغوط ، محمد: الأعمال الشعرية ، ص56 .

2- آدم ، لؤي : محمد الماغوط وطن في وطن ، ص196 .

3- ينظر: هيغل : المدخل إلى علم الجمال ، ترجمة : جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط 2 ، 1980 ، ص101 .

4- ديدرو : بحث في الجميل ، ترجمة : علي نجيب إبراهيم ، دار أرواد ، ط1 ، 1997 ، ص28 .

(الضجر) ، والذي يربط بين دلالتين متناقضتين – ظاهرياً – ؛ بوصف الخريف علامة الأفول والزوال والاتجاه نحو النهاية ، على خلاف (النهدين) اللذين يحيلان على معاني الخصوبة والولادة المتجددة، وهو ما يخلق انقطاعاً في سير النص ، وتحولاً في اتجاهه من الخارج (أيتها الطفلة التي تقرع أجراس الحبر في قلبي) إلى الداخل (ظالم أنت يا حبيبي) ، وكأن الشاعر يكلم نفسه ، ويتجه إلى عالمه الخاص الذي يعكس برودة العلاقات الاجتماعية في محيطه الخارجي ، وهو ما يعزّز تقديم الخبر(ظالم) على المبتدأ (أنت)؛ لأنّ التقديمَ والتأخير صيغة خاصة بالعاطفة [1]، فالمحبوب يتحدد بصفة الظلم المنافية لعلاقة الحب، الذي يحضر معززاً للانفصال بدلاً من الاتصال (النسيم البارد ، القبلات الأكثر صعوبة من الصخر) .

ومن القصائد التي توقّف الباحث عند تركيبها قصيدة أخرى لـــ "الماغوط" بعنوان (منزل قرب البحر) :

سأشقُّ طرقاتٍ واسعةً للتسكُّع

وأزرعُ جوانبها

بالأشجار والمقاعدِ الفارغة

سأبحثُ عن سمكةٍ صغيرة

بعينين عَسليتين

أبحثُ عن أثدائِها بأصابعي

وأعقدُ قراني عليها

تحتَ وهجِ القمرِ ونيرانِ المذابح

سأضعُ لها شعراً طويلاً من شرايين المياه

وصدراً ناهداً

من عيونِ البحّارة القدامى

1– ينظر: كوين ، جون: بناء لغة الشعر ، ص222 .

أكتبُ لها الأشعار

وأتجوّلُ معها في أعماقِ البحرِ الخلّاب

كما يتجوّل العاشقان في الأسواق[1] .

فلو تابعنا "الماغوط" بدقة في هذا المقطع لوجدنا أنه في لحظة تأمل وجداني صرف ، قد تمكّن من شق طرقات واسعة ، ليس لوضع حلولٍ لأزماتِ السيرِ المهيمنة على مقدرات شعوب المدن المزدحمة ، بل للتسكّع ، ليس إلا ، وهو تسكّع ليس له غاية إلا العثور على الحبيبة ؛ ليستمر في رسوماته الحرفية الحالمة ؛ إذ إنّه يزرع جوانب هذه الطرقات بالأشجار والمقاعد الفارغة ؛ لأنه لا يحتمل أن يزاحمه العيش في لوحته سواه ، وعندما يبحث عن تشبيه ما للحبيبة فلا يجد سوى السمكة الصغيرة ، ولو عدنا أدراجنا إلى ذلك المقطع لوجدنا أجواء البوهيمية الغربية التي تلفح خدود القصائد بعطره الخاص الذي لا يتقن صناعته سواه ، وقد أصبح عالماً مدهشاً ، ينقلك عبره إلى أجواء ساحرة ، يلفّها ضباب شاعري ، ولا ينقذك من هذا الشعر سوى إطباقة الجفن ، أو صرخة تمرد[2] . إنّ أية دراسة تركيبية تبحث عن مقولات الجميل ، لابدّ فيها من التوقف عند مقولة يجسدها النص وهي **الرائع** ، فالرائع هو الشيء الكامل والمحدد الذي له بداية ووسط ونهاية ، وترتبط أجزاؤه ببعضها بعضاً ، وتتبع الواحدة الأخرى بانتظام [3]، والنص يحقق هذه الصفة عندما يرسم مشهداً حسيّاً يحفّز المتلقي على رسم لوحة لطرقات واسعة ، للتسكع ، وهي البداية ، ومن ثمّ رسم تفاصيل هذه الطرقات : جوانبها مزروعة بالأشجار والمقاعد ، فيها سمكة صغيرة بعينين عسليتين ، الشاعر يعقد قرانها عليها ، لها شعر طويل من شرايين المطر ، وصدر ناهد ، الشاعر يكتب لها الأشعار ، وهو الوسط ، ثم يتجول الشاعر وإياها في أعماق البحر ، وهي النهاية، أما الوحدة فتظهر في توالي صيغ الأفعال ، فالمقطع السابق يقوم على الجملة الفعلية التي تشي بالحركة والفعالية الظاهرية على نحو ساخر (سأشق ، أزرع ، سأبحث ، أبحث ، أعقد ، سأضع ، أكتب ، أتجوّل)، وهي أفعال مرتبطة بالشاعر الذي سيقوم بها في المستقبل الذي يدل عليه (حرف الاستقبال

1- الماغوط ، محمد: الأعمال الشعرية ، ص93-94 .

2- ينظر: آدم ، لؤي : محمد الماغوط وطن في وطن ، ص197 .

3- ينظر : م. اوفسيانيكوف ، ز. سميرنوفا : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، تعريب: باسم السقّا ، دار الفارابي، بيروت ، ط ا ، 1979 ، ص23-24 .

السين) ، ولكن الحسّ الساخر والعبثي يظهر عندما يتوجه الشاعر بفعل الحب نحو سمكة صغيرة ، ويُلْبِسها ثوب إحدى آلهات الحب في جو طقوسي (تحت وهج القمر ونيران المذابح) ، ينفرد فيه بعيداً عن الآخرين (الطرقات الواسعة الخالية ، المقاعد الفارغة ، أعماق البحر) ، فأنسنةُ السمكةِ على هذا النحو ، وإعطاؤها صورة الأنثى، ومحاولة تعريفها بـــ (الضمير) (أثدائها ، عليها، لها ، أتجول معها) ، يُظْهر تشويهاً للحب؛ لأن الضمير الذي يمنح المفردة المقترن بها تحديداً معيناً في اللغة المعياريَّة ، يفقد وظيفته التحديدية في الشعر ، وينزاح بها عن عائدها المحدد إلى عائد آخر أكثر شمولاً [1] ، فقدرة الضمير في التعريف والتحديد تُجَابَه بالتنكير في (سمكة) ، مما يقوّي حمولات عدم التحديد والتغييب ، الذي يتناسب مع انسحاب الشاعر من عالمه الخارجي ، وغَوصِه في عالم آخر ؛ يُعَرَّف بوصفه مكاناً لحياة كائنات أخرى غير البشر (أعماق البحر)، نافياً القدرة على التواصل مع محيطه، ومعبِّراً عن عجزه عن الفعل الذي يعوّضه في الشعر ، فالأفعال المنفتحة على المستقبل تحيل القصيدة على حلم شعري غير قابل للتحقق على مستوى الواقع، لكنّه يسهم في تكوين حكمٍ جماليّ بعيد عن نتاج الحدس الحسي ؛ لأنّه من نتاج اللعب الحر للفهم والمخيّلة [2]، فالحكم الجمالي على النص يتم ببيان مقدار بعده عن هذا الواقع .

ومن ذلك أيضاً ما يقدمه الباحث في دراسة نص آخر لـــ "الماغوط" من قصيدة عنوانها (رجل على الرصيف) من ديوان (حزن في ضوء القمر) :

نصفهُ نجوم

ونصفهُ الآخر بقايا وأشجارُ عاريه

ذلك الشاعرُ المنكفئُ على نفسهِ كخيطٍ من الوحل

وراءَ كلّ نافذة

شاعرٌ يبكي ، وفتاةٌ ترتعش

قلبي يا حبيبةْ ، فراشةٌ ذهبية

تحومُ كئيبةً أمامَ نهديكِ الصغيرين

1- ينظر: كوين ، جون : بناء لغة الشعر ، ص185 .

2- ينظر: هيغل : المدخل إلى عالم الجمال ، ص106 .

كنتِ يتيمةً وذاتَ جسدٍ فوَّار

ولأهدابكِ الصافية ، رائحةُ البنفسجِ البرِّي

عندما أرنو إلى عينيكِ الجميلتين ،

أحلمُ بالغروبِ بين الجبال ،

والزوارق الراحلةِ عند المساء ،

أشعرُ أنَّ كلَّ كلماتِ العالمِ ، طوع بناني .

فهنا على الكراسي العتيقه

ذاتُ الصريرِ الجريح ،

حيثُ يلتقي المطرُ والحبُ ، والعيونُ العسليه

كان فمكِ الصغير ،

يضطربُ على شفتيَّ كقطراتِ المطر

فترتسمُ الدموعُ في عينيّ

وأشعرُ بأنّي أتصاعدُ كرائحةِ الغاباتِ الوحشيه

كهديرِ الأقدامِ الحافية في يومٍ قائظ[1] .

يتحدث الباحث عن مرحلة التوازن في حياة "الماغوط" عارضاً عدداً من آراء الفلاسفة في امتلاك الإنسان التوازن في السلوك إزاء المحرضات على مدار ثماني صفحات من غير أي عودة إلى النص المعروض ، الذي يمثل خير شاهد على علاقة التركيب بالعالم الداخلي للشاعر ، الذي يركّب مفرداته كما يرى عالمه ، فيعكس مقولاته الجمالية في نصه الذي يبدعه مجسّداً القبيح أو الجميل أو الساخر أو السعيد ، وذلك بحسب علاقته بهذا الواقع [2] . والنص السابق يجلو أكثر من علاقة تركيبية تبرز مقولة **اللذيذ** في الجمال ؛ بوصفها خاصية في الأشياء ، توقظ لذة عامة على

1- الماغوط ، محمد: الأعمال الكاملة ، ص29-30 .

2- ينظر: آدم ، لؤي : محمد الماغوط وطن في وطن ، ص291-292 .

نحو مباشر ، بغير صلة بمفهوم من المفاهيم [1]، فنحن لا نستطيع تفسير مصدر اللذة بناءً على مفهوم عقلاني واضح ، لكننا نشعر بها ؛ بسبب إثارة الجمال لها ، وهو ما يتجلى في النص بدءاً من العنوان الذي يمثل عنصراً تحديدياً إلى جانب الضمائر وأسماء الإشارة ، والأسماء الموصولة ، والعلم ، وغيرها ، فما يمليه على النص أمر بالغ الأهمية ؛ لأن اختياره يكون في نهاية عملية الكتابة ؛ وبذلك يكون « خلاصة دلالية لما يظن الشاعر أنه فحوى قصيدته ، فهو إذاً تفسير الشاعر لنصه ، ومن ناحية أخرى هي إعلان عن النص ، وإشهار له »[2]، فالعنوان (رجل على الرصيف) يشير إلى إحساس الشاعر بالدونية ، وعدم جدوى الوجود ؛ لأن مفردة (رجل) النكرة تفيد تهميش الشاعر الذي يتعين وجوده بإقامته على الرصيف .

يبدأ المقطع بالوحدة التركيبية المكونة من مبتدأ وخبر (نصفه نجوم) ، والقائمة على خرق تركيبي كامن في إسناد النجوم إلى نصف الشاعر ؛ إذ تتجلى شعرية الصورة في التجاوز الذي حقّقته علاقة الإسناد ؛ لأن اللغة المعيارية لا تسمح باللقاء بين الدالَّين (نصفه ونجوم) ، عندما يتعلقان بوصف شارع ، أما في الشعر فإنّ الانزياح هو الصورة .

يشيع التركيب النحوي في هذه الجملة نوعاً من اللبس في نفس المتلقي ، بسبب ضمير(الهاء) في (نصفه) ؛ لأن اقتران هذه المفردة بالضمير بعد العنوان (رجل على الرصيف) يجعلنا نشك في أن الصورة تخصُّ ذلك الرجل، ثم نكتشف لاحقاً أن الضمير يعود على الشارع الذي يعاني الانقسام والانشطار اللذين يَسِمان الصورة بطابعهما ، ويجعلان الخبر عاجزاً عن تأدية وظيفته الإخبارية بشكل تام ، فالخبر هنا زاد الجملة غموضاً عندما جَعَلَنَا في حاجة لأن نعرف أو نتساءل عن ماهية ذلك النصف ، ولكن حقيقة النصف الآخر تشيع غموضاً أكثر ، هنا لا بد من تخفيض المجاوزة عن طريق المجاوزة نفسها ، فالنظم « لا يأتي من خارج التركيب ، بل من داخله ، ومهمة الدارس هي كشف هذا الامتداد الداخلي بكل خيوطه المتشابكة ، وأثره في خلق العلاقات بين المفردات، ومراقبة التفاعل النحوي داخل الجملة هو الذي يوقفنا على ناتجها الكلي »[3] ، فالشاعر ينظر إلى الأشياء نظرة القسمة والفرقة؛ إذ إن الشارع مقسوم إلى قسمين ، وهذا الانقسام لا يعني أن القسمين مختلفان

1- ينظر: هيغل : المدخل إلى علم الجمال ، ص107 .

2- الغذامي ، محمد عبد الله : ثقافة الأسئلة ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط3 ، 1985 ، ص48 .

3- عبد المطلب ، محمد : قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، الشركة العالمية المصرية للنشر ، مصر ، ط1 ، 1995 ، ص66 .

بالضرورة ؛ لأن النجوم التي تجعل الشارع ممتداً بلا حدود تشي بالفراغ الهائل الذي يُشْعرنا بالوحدة ، بالإضافة إلى أن النجوم في السماء دليل على عدم قدوم المطر ، ودليل على قدوم اليوم التالي الجاف ، فهي علامة جدب في هذا السياق ، والنصف الآخر من الشارع مكوَّن من (بغايا) ، وأهم ما يميز البغايا أنها لا تعد بالخصب والعطاء والاستمرارية ، وهذا ما يحقق اللقاء الدلالي بين النجوم والبغايا ، ودلالتهما على الجدب ، والحال ذاته ينطبق على الأشجار العارية التي ربما يكون سبب عريها اليباس والجفاف ؛ لأن الحياة التي عاشها "الماغوط" فقيراً ، مطارداً تجعله لا يرى إلا الجانب السلبي فيها ، فيعكس موقفه تجاه المجتمع بناء على عالمه الداخلي ، وشعوره الباطن بالتمزق والانفصال عن كل ما يحيط به . ولعلَّ ما يعزز دلالة الانفصال أيضاً المقابلة المتعمَّدة بين الجمع والمفرد، فالشارع /مفرد/ يقابل بالبغايا والنجوم والأشجار /جمع/، وهذا ما يشير إلى حسّ القلق والتخبط والتمزق الذي يعانيه ؛ إذ يفقد الإحساس بالثقة ؛ نتيجة إحساسه بالضآلة ، وعدم الطمأنينة ، ومرد ذلك إلى الصراع الحاد بين عالمه الباطني ، والعالم الخارجي ، الأمر الذي يجعله يرى الأشياء على خلاف ما هي عليه في الواقع المادي ؛ لأن الشارع الذي يفترض القوة والتماسك في البناء يصبح هشاً ، مقسوماً ، ضعيفاً ، وكأنَّ الشاعر لا يرى الخارج ، وإنما ينظر إلى الخارج عبر مرآة الداخل .

يتجلى عجز الشاعر عن مواكبة الآخرين عبر استخدام الظرف الذي يمثل وسيلة مهمة من وسائل التحديد أيضاً ؛ لتعيينه زمن الفعل أو مكانه ، تعييناً دقيقاً يزيل اللبس عنه ويعطي المتلقي إلماماً بمشاهد الحدث ، فهو يعلن عن انعزاله عن المحيط في تقديمه للظرف (وراء) في بداية السطر الشعري الرابع ؛ ليظهر وَحْدَتَهُ وانكفاءه على نفسه في مكان بعيد عن أنظار الآخرين ، ويعزز ذلك عطالة الحركة في الفعل (يبكي) ؛ لوروده في إطار جملة اسمية تشي بحال من السكون والعدمية ، وامتداد التفجّع والبكاء ؛ ليطلّ على كل إنسان شاعر فقط ، فشرط الإحساس بثقل الواقع أن يكون الإنسان شاعراً حساساً يحمل هماً جماعياً . هنا تتجلى شعرية التركيب ، واختلاف الدلالة بتغيير مواقع المسند والمسند إليه ؛ لأن دلالة (وراء كل نافذة شاعر يبكي) تختلف عن دلالة (وراء كل نافذة يبكي شاعر) ؛ إذ يشير حضور مفردة شاعر قبل فعل البكاء وبعد الظرف (وراء) في الصورة إلى أنّ السبب في البكاء هو الانزواء في موقع ما وراء النافذة التي تمثل مكان إطلالة على فسحة مرئية ، فهي تتيح لمن يقف وراءها إمكانية رؤية الخارج ، مما يدفع الرائي إلى البكاء ، فالشاعر – الإنسان المرهف الحس– يوتره ما يراه في مجتمعه ، وهو قابع وراء نافذته يعاني

حرمان الحرية ؛ لأن النافذة تحقق إمكانية النظر من غير أن تكون مجالاً للحركة ؛ إذ تمكن الشاعر من التأمل في ما يرى ، لكنها لا تسمح له بتغييره ، وهي الدلالة التي حققها الإسناد بتحويله الجملة الفعلية إلى جملة اسمية مُفْضية إلى السكون ، على خلاف التركيب (وراء كل نافذة يبكي شاعر) ، فالتركيز هنا على فعل البكاء المتقدم يلغي الشرطية الموجودة في التركيب الأول ، والتي تدور حول أن شرط البكاء – الفعل الإنساني المجسِّد لإنسانية الإنسان – أن يكون الباكي شاعراً ، يكشف حقيقة الأشياء ، ويشعر بمعاناة الآخرين .

يحاول الشاعر تعويض حال الفقد والحرمان على مستوى الواقع بخلق جو رومانسي ، مُفْعَم بالحب والحميمية باستدعائه عناصر الجذب والراحة والامتلاك (لأهدابك الصافية رائحة البنفسج البري ، الغروب بين الجبال ، الزوارق الراحلة عند المساء) ، لكن التركيب القائم على الفعل الماضي الناقص واسمه وخبره (كنت يتيمة) ينفي وجود الدلالات الإيجابية في واقع الشاعر الراهن، بالإضافة إلى الصفة التي تمثل شكلاً من أشكال الإسناد ، وتحتل موقعاً أساسياً في قواعد النحو ؛ لأنها تقوم بأكثر من وظيفة معنوية؛ إذ تعمل على إظهار خاصية الاسم، وإن كانت تأخذ خصائصها النوعية من ذلك الاسم الذي تتعلق به [1] ، كما أنها تحمل في ثناياها معنى الخبر أيضاً ، فالكراسي المُعَدَّة من أجل الموقف العاطفي الحميم عتيقة ؛ أي أنّها بالية ، وقديمة ، وعديمة الفاعلية ، وتصدر صريراً جريحاً ، وما هذا الجرح إلا جرح الشاعر ، والجرح هو الشق الذي يفصل بين ضفتين ، كانتا على حال من الالتصاق، مما يعبّر عن واقع الشاعر بعد أن فقد الحب ، وغدا وحيداً، مُحَاصَراً بذكريات الماضي السعيدة والمؤلمة في آن واحد؛ لأن الكراسي العتيقة – مكان التقاء المطر والحب والعيون العسلية – محكومة بمكان وجودها ، وعمرها يتجه إلى النهاية ، مثل حال الكراسي التي أصابها القدم ، ووجودها آني ؛ لأن المعطى الطبيعي يحتاج إلى ما هو طبيعي ؛ ليضمن بقاءه واستمراريته ؛ لذا تتحول دلالة الصورة من الحب إلى الخوف ، وعدم الطمأنينة ؛ بسبب الجو القلق والمضطرب الذي تتم فيه ، فالفم الصغير مضطرب مثل قطرات المطر ، مما ينفي أن يكون الحب عاملاً في طمأنينة الشاعر ، ويجعله سبباً للدمع والحزن ؛ لفقدانِ الأشياءِ الجميلة طعمها في الحياة .

إنَّ الأسى والإحباط اللذين يسمان اللحظة الشعورية المكثفة هنا يدفعان الشاعر إلى التحول نحو الداخل (أشعر) ؛ ليعبر عن أحاسيس الخيبة التي يشعر بها ، وهو السبب في تحول الحركة إلى

1- ينظر: كوين ، جون : بناء لغة الشعر ، ص222 .

مسار خارجي آخر (رائحة الغابات الوحشية ، وهدير الأقدام الحافية في يوم قائظ) ؛ إذ تشير كل كتلة من هاتين الكتلتين إلى استسلام الشاعر، وعدم قدرته على التحكم والسيطرة ، حتى على عالمه الداخلي؛ من أجل الحفاظ على أمنه وسلامه ، فمشاعر الحب الرقيقة لا تحقق له الطمأنينة ، بل تقوده إلى عالم خارجي صاخب لا وجود فيه إلا للقهر والحرمان .

بناءً على ما سبق تكون الدراسة قاصرة عن الإحاطة بجمالية التركيب ، بل وبعيدة عنها ؛ لأن أولى مهام التحليل الجمالي التركيبي الكشف عن العلاقات المكانية ، ولكي يكون التحليل مرضياً « عليه أن يكون قادراً على تفسير القيمة الجمالية للعمل »[1]؛ أي بيان كيفية تركيب عبارات القصيدة بطريقة تحقق الجمالية . وأعتقد أنّ ذلك ناجم عن التركيب الخاضع لفضاء المخيّلة ، لا الواقع ، فهذا النمط من التركيب « يؤنسن الأشياء ، والمادة ، والمجردات ، والعالم ويجعل كل ما فيها ينبض بالحياة ، والحركة ، والمبادرة ، والمقدرة على التشابك ، والتداخل ، والتفاعل مع كل شيء آخر فيه »[2] . فالتركيب يمنح النص شعريته عبر كسر العلاقة التقليدية بين الدال والمدلول ، بالإضافة إلى أنّ طول القصيدة يعطي الشاعر فرصة الاستفادة من فنون مجاورة ؛ لتنويع الحدث الشعري ، بتكرار الأصوات، أو المفردات (نصفه ، الشاعر، الصغير، العيون، عينيك، المطر ..) ، وتعدد الشخصيات (الشاعر، الراوي، الحبيبة) ، وهذا التكرار ، وتعدد الشخصيات يدعو المتلقي إلى ملاحقة التمظهرات المتغيرة للدال والمدلول داخل كل تركيب .

ب- (قصيدة النثر وإنتاج الدلالة) والمستوى التركيبي:

من الدراسات النقدية التي عنيت بالبحث في جماليات التشكيل اللغوي وعلاقة التركيب بالدلالة ، دراسة الباحث "عبد الكريم حسن" المعنونة بـــ (قصيدة النثر وإنتاج الدلالة) ؛ إذ يؤكد أن « النص المفتوح نحوياً مفتوح دلالياً »[3] ، ويمَثل لذلك بدراسة نص لـــ "أنسي الحاج" بعنوان (الأشياء المسكونة) يقول فيه :

« *الأشياء المسكونة بما لم نكن ندري أنه سيبقى، الأموات الذين ينادون أن أعيدهم إلينا، الأحياء*

1- طودوروف ، تزفيطان : الشعرية ، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط2 ، 1990 ، ص79 .

2- أبو ديب ، كمال : صدمة/هزة الاستعارة ، مجلة (ثقافات) ، كلية الآداب ، جامعة البحرين ، شتاء 2002 ، العدد /1/ ، ص53 .

3- حسن ، عبد الكريم : قصيدة النثر وإنتاج الدلالة ، ص66 .

الذين يسيرون نحوي لأحقق لهم موتهم، الكتب، الأشرطة، الصور، الألحان، الوجوه، النيات، الوجوه، العيون،الأصوات التي، الوجنة، وطرف العين، الأصوات، العطور، الوجوه، الوجوه التي لم تكن كما هي بل كما تسللت بين غيوم الانبهار ، ولبثت بين سطور الأسفل والأعلى أشد احتداماً من الشمس وأعمق من الخوف »[1] .

يتناول الباحث النص وفق اتجاهين بحثاً عن الموقع النحوي لمفردات النص ؛ أولهما: يفصل النص عن العنوان ؛ لتكون (الأموات ، الأحياء ، الكتب ، الأشرطة) إبدالات من الأشياء المسكونة وثانيهما: باتصال النص بالعنوان ؛ لتكون هذه المفردات خبراً للمبتدأ (الأشياء المسكونة) ، وهنا يقول : « ولقد وجدت نفسي أقرب إلى النص منفصلاً عن عنوانه . فالنص في هذه الحال مبتدأ لا خبر له ، ومبدأ مضخَّم بأبدالٍ تحملُ – على المستوى النحوي – بنية البَدَل ، وإن كان بعضها يفتقر إلى المنطق الذي لا يحكم هذه البنية»[2] .

إن فصل العنوان – إعرابياً– عن النص هنا لا يغيّر من دلالة المفردات المكوِّنة للبنية ؛ لأن العلاقة بين العنوان وتراكيب النص علاقة تقابل؛ تقابُل بين الحياة والموت ، فمفردة (الأشياء) توحي بالجمود والسكون ، ومفردة (مسكونة) على وزن (مفعولة) الدالة على اسم المفعول تشير إلى فعل التلقي الواقع على هذه الأشياء ؛ بوصفها أشياء يقع عليها فعل السكن ، ليس بمعنى الاستقرار والركون ، وإنما هي بمعنى (السُّكنى) ؛ أي إشاعة الحياة في الأشياء الجامدة ، وهي العلاقة التي تسم التراكيب اللاحقة ؛ لأن الأشياء الساكنة هي (الأموات والأحياء معاً) ، ولكنهما يتجهان نحو الحياة عندما يحصر الأموات بالأموات الذين ينادون بعودتهم إلى الحياة ، ويتجهون بهذا الطلب إلى الشاعر وحده (أعيدهم) ؛ بوصفه شخصاً استثنائياً ، قادراً، فالشاعر يصل إلى مرتبة النبي، ويتصف بالقدرة على صنع المعجزات ، وهذا ما يفسّر التركيب (أعيدهم إلينا) ، فهو الوحيد بين الجماعة القادر على فعل البعث والإحياء ، ولكن الآخرين يستطيعون أن ينعموا بعودة أمواتهم إليهم، وهذا ما عبَّر عنه الضمير (نا) في (إلينا) ، فالشاعر يسعى من خلال إعادة الأموات إلى تحقيق ضرب من ضروب الاتحاد والتواصل مع الجماعة عبر اتخاذ سمة الفعل والقدرة بين هذه الجماعة .

1– الحاج ، أنسي : الوليمة ، دار رياض الريّس ، بيروت – لندن ، ط1 ، 1994 ، ص87 .

2– حسن ، عبد الكريم : قصيدة النثر وإنتاج الدلالة ، ص145 .

يتابع الناقد تحليل هذا النص الشعري قائلاً : « النص الذي بين أيدينا مكونات متجاورة . مكونات تصل بينها فواصل لا تساعد على اتصالها ، وإنما تكرّس عزلتها ، تكرّس انقطاعها أو عدم اندماجها في وحدةٍ كان يُفْترض أن تؤول إليها . فبدلاً من أن يكتب الشاعر نصه باللغة ، كتب اللغة بنصه . بدلاً من أن ينقاد إلى اللغة ، قاد اللغة إليه . وشمها بوشمه ، وضع الفواصل والنقاط حيث شاء ، لم تكن اللغة – في ماض– تحتاج إلى فواصل أو نقاط ، والفاصلة تقول: قف هنا ، وتحرك من هنا ، والنقطة تقول: انتهى ، انتقلْ »[1].

لا بد هنا من الإشارة إلى أن الشاعر يستخدم تقنية التجاوز في تركيب نصه ، وهو من أكثر وسائل الربط شيوعاً ؛ لأن « وجود حرف العطف الواو في صدر كل جملة يثقل المقال بدرجة ملحوظة ، والكلام المكتوب يفضل اللجوء إلى مجرد التجاوز »[2] . وقد عُرِف التجاوز قديماً باسم (الفصل) ، ويعني اتصال الجمل والعبارات بعضها ببعض من غير الاستعانة بأحرف العطف [3] ، ولكن يبقى المعنى واحداً في كل من الربطين (العطف والتجاوز) ، مع ملاحظة أن حروف العطف أكثر قوة ؛ لأنها تجعل الجمل أكثر ارتباطاً ، وأشد تماسكاً ؛ وبذلك لا تكون الفواصل والنقاط في النص السابق مؤشراً على عزلة مكوناته وانقطاعها ؛ لأن الفصل بين الجمل ، ظاهرياً ، يقابله وصل وتناغم آخر على مستوى الدلالة ، فوظيفة الفاصلة هي « الفصل بين مجموعتين لا يمكن لكل منها أن توجد مستقلة ، لكنَّ لكل منهما مع ذلك كياناً نسبياً »[4] . والفصل هنا بين تراكيب النص ليس فصلاً هدفه تعزيز العزلة ؛ لأن الوحدات التركيبية تتوالى متداعية بشكل مواز للعنوان على الشكل الآتي :

الأشياء بوصفها سكوناً محيلاً على الموت ~~السكونة~~ : حركة = حياة .

الأموات ~~ينادون~~ بالعودة إلى الحياة .

الأحياء ~~يريدون~~ الموت عندما يغدو الموت فعلاً بطولياً يعنيهم – أحياناً – أكثر من حياتهم .

الكتب بوصفها أشياء جامدة ~~الكتب~~ بوصفها ممثلاً لفعل الكتابة المقاوم للفناء ؛ إذ جسَّد الإنسان فيها خلوده عندما « استعاض عن خلوده بخلود الأعمال فتبقى شاهداً على حضوره بعد

1– حسن ، عبد الكريم : قصيدة النثر وإنتاج الدلالة ، ص153 .

2– كوين ، جون : بناء لغة الشعر ، ص190 .

3– ينظر:الجرجاني ، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، مديرية الكتب والمطبوعات، جامعة البعث، ط1989، ص175 .

4– كوين ، جون : بناء لغة الشعر ، ص71 .

الغياب »[1] ، عكس الكلام المنطوق الزائل بنطقه ، وبوصفها انتشاراً في فضاء الآخر (القارئ) مما يخلق علاقة بين طرفين : كاتب ـــــ قارئ .

الأشرطة بوصفها أدوات جامدة ـــــ الأشرطة بوصفها مصدراً للصوت المعلن عن الحياة .

الأصوات ـــــ الأصوات التي تمنح لوناً للفراغ ، وتطغى على الصمت المحيل على السكون ، وتنفتح على عالم مفعم بالحياة .

فالفصل التركيبي في الجمل يقابله وصل متناغم على صعيد الدلالة ، كما أن ربط هذه المفردات في السياق عبر ما يسمى بالتجاوز ؛ أي ربط الكلام من غير أحرف العطف أكثر فاعلية في الجمع والالتصاق ، كما أن توالي العبارات بهذا الشكل يوحي بالتداعي الشعوري ، والذي يدفع المبدع إلى الاسترسال العفوي والاهتمام بالتفاصيل الصغيرة عن طريق اكتشاف الحساسية الجمالية في الأشياء البسيطة الموجودة في الحياة اليومية .

ج- (جماليات النص الأدبي) والمستوى التركيبي:

دراسة جماليات النص الأدبي (أدوات التشكيل وسيمياء التعبير) للناقد "فيصل صالح القصيري" دراسة تناولت جمالية النص الشعري عبر البحث في تركيب القصيدة ، وقد أحالت هذه الجمالية على جوانب عدة ، أهمها :

- **سينمائية الحكاية الشعرية وجدل الأمكنة** : وتعني أن الشاعر يُداخل في نصه بين الشعري والسينمائي ، بإدخال تقانات الشريط السينمائي وجمالياته ، وتتبدى هذه السمة عبر أسلوب التقطيع ، فيبدو كل مقطع لقطة يكملها المقطع الذي يليه ؛ من أجل رسم المشهد الكلي[2] . وهو ما سماه "كمال أبو ديب" جماليات التجاور ، وهي جماليات توجد في فضاء لا علاقة له بفضاء جماليات الوحدة ، وتتضمن جماليات اللقطة البصرية التي تحل العين فيها محل الأنا تماماً [3] ؛ وبذلك تكمن الجمالية في تجاور عدد من الصور المتجاورة والمختلفة ، ومن ذلك قصيدة الشاعر "عبد محمد بركو" التي يقول فيها :

1- سعيد ، خالدة : في البدء كان المثنى ، دار الساقي ، بيروت ، ط1 ، 2009 ، ص94 .

2- ينظر: القصيري ، فيصل صالح : جماليات النص الأدبي (أدوات التشكيل وسيمياء التعبير) ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط1 ، 2011 ، ص34 .

3- ينظر: أبو ديب ، كمال : جماليات التجاور ، ص230-231 .

((كل يوم))

1- على كرسيّ

في مرقصٍ أو مبغى

يجلسُ الرجلُ - الأنيق-

يعبثُ الفودكا والنساء

ويحصي محتوياتِ الحقيبةِ السوداء

2- على رصيفٍ

أمام مرقصٍ أو مبغى

يركضُ عاشقان

لأقربِ شجرة

3- الرَّجلُ- الأنيق-

من أول خللٍ

يسقطُ عن الكرسيِّ

في الحقيبة السوداء

4- ويبقى عاشقانْ

تحت شجرةٍ

أو

على

رصيف . . . [1]

1- بركو ، عبد محمد : الملكوت ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط1 ، 1998 ، ص65-66 .

فالقصيدة مكوّنة من أربعة مقاطع ، يرصد كل مقطع لقطة محددة بالزمان والمكان ، وترصد حدثاً رتيباً يحدث بشكل مستمر بدلالة العنوان (كل يوم) ، و« يقدم المتن الشعري خارطة القصيدة بصورة حكاية شعرية مؤلفة من أربع لوحات شعرية أساسية تعرض كل منها مراحل تطور الحكاية في تعاقب سردي منطقي »[1].

تبدأ اللوحة الأولى بتوصيف مكاني مفتتح بحرف الجر (على) ؛ ليدل على شغل المكان داخل (المبغى والمرقص) ، مما يدخل أول أفعال السرد إلى ميدان الحدث الشعري (يجلس)، يعقبه الفاعل النحوي المركزي (الرجل) ، ومعه الصفة النوعية (الأنيق) التي توجِّه المتلقي إلى توقعات خاصة ، وتزداد القيمة السردية للمحكي حضوراً مع الفعل المعطوف(ويحصي)المرتبط مع مفردة (محتويات) التي قد لا تثير أي إشكال دلالي ، ولكن الحاوي (حقيبته السوداء) هو مَنْ يثير المشكل الدلالي ؛ لما يثير من فضول عميق لفتح الحقيبة وكشف محتوياتها؛ بوصفها صندوقاً مغلقاً وغامضاً ويعزز هذا الغموض الصفة اللونية (السوداء) .

أما اللوحة الثانية أو اللقطة الثانية فتقارب موضوعاً منافساً مقترحة مكاناً شعرياً أكثر حيوية ورحابة من المكان . في اللوحة الأولى (رصيف) يقلب المعادلة الرؤيوية – الإنسانية في تقدير المشهد المكاني من تصوير حالة اجتماعية معينة داخل أفق مكاني صرف إلى حالة أيديولوجية طبقية ذات أفق فكري ، فالمكان في اللقطتين يجسد أفق الصراع الطبقي ؛ بوصف المكان في اللقطة الأولى يقترن بطبقة الأغنياء ، فيما يقترن المكان في اللقطة الثانية بالفقراء ، فاللقطة الشعرية المتحركة المؤطرة بحساسية الحب والعاطفة المتدفقة (يركض عاشقان / لأقرب شجرة) تفتح المجال الحيوي الشعري على توليد صورة تعمل على مناهضة الصورة المقابلة في اللوحة السابقة ؛ لأن الفعل (يركض) بحركيته يناهض سكونية الفعل (يجلس) ، كما يقف الفاعل في الصورة الثانية (عاشقان) على الضد والنقيض من أحادية الفاعل في انطوائه في اللوحة الأولى (الرجل الأنيق) .

وفي اللقطة الثالثة يظهر المنعطف السردي منحرفاً في عبارة (من أول خلل) ، التي تحدث تحويلاً في مجرى الحكاية وأنساقها ؛ إذ يتخلى الرجل عن أناقته مع الفعل (يجلس) ويتحرك حركة هابطة نحو الأسفل مع الفعل المتسم بالحركية (يسقط) ، ثم يختفي من المشهد ويصبح أحد محتويات الحقيبة السوداء غائباً عن دائرة الوجود الفعلي .

1– القصيري ، فيصل صالح : جماليات النص الأدبي (أدوات التشكيل وسيمياء التعبير) ، ص83–84 .

ويحتل العاشقان المشهد في اللوحة الرابعة بثبات واستقرار بدلالة الفعل (يبقى) في مكانين يفرزان دلالات الوضوح والحرية خارج أي سلطة ممكنة لحجزها وحجبها (تحت شجرة / على رصيف) ؛ إشارة إلى انتصار قيم الحب والجمال والحياة بأفقها الروحي الدائم الحركة والفعل والنشاط والإنتاج على القبح المتمثل بالانسحاب الكلي إلى دائرة المادة والغياب[1] .

فجمالية التركيب في قصيدة النثر تظهر عبر محاكاة الكلمات في وظيفتها داخل النص ، للأشكال والألوان في الرسم ، أو تقانات السينما من سرد وحكاية ، ورسم ملامح الزمان والمكان ، بغرض بيان جدل طقوس الواقع وطبقاته بأقل ما يمكن من العبارات .

د- خرق جدار الفصاحة :

يقصد بخرق جدار الفصاحة « تطعيم الشاعر قصيدته باللغة المحكية العامية »[2] ، وهذا لا يعني أن يتكلم الشاعر باللهجة العامية ، وإنما يورد بعض الألفاظ العامية في شعره ، وشرط جمالية هذا الخرق «الاستعمال الوظيفي المدروس لتحقيق الغاية الفنية منه»[3]؛ أي أنَّ استخدام اللغة العامية ينبغي ألا يكون عشوائياً ، وأن يكون الشاعر عارفاً بلغته الفصيحة ، فيوظف اللغة العامية توظيفاً فنياً ، ومثالها قصيدة (تبغ وشوارع) للشاعر "محمد الماغوط" من ديوانه (حزن في ضوء القمر) التي يتناولها الناقد "محمد جمال باروت" في مقاله المنشور في مجلة المعرفة ، والمعنون بـــ (الحداثة الأولى من جبران إلى مجلة شعر) ، والتي يقول فيها:

سامحيني أنا فقيرٌ يا جميله

حياتي حبرٌ ومغلّفاتٌ وليلٌ بلا نجوم

شبابي باردٌ كالوحل

عتيقٌ كالطفوله

طفولتي يا ليلى . . ألا تذكرينها

كنتُ مهرجاً . .

1- ينظر : القصيري ، فيصل صالح : جماليات النص الأدبي (أدوات التشكيل وسيمياء التعبير) ، ص81-90 .

2- مغربي ، فاروق : في النقد التطبيقي ، ص20 .

3- المرجع السابق ، ص21 .

أبيعُ البطالةَ والتثاؤبَ أمامَ الدكاكين

ألعبُ الدّحل

وآكلُ الخبزَ في الطريق

وكان أبي ، لا يُحبني كثيراً ، يضربني على قفاي كالجارية[1] .

فالنص يُطعّم بألفاظ تخرق جدار فصاحته ؛ لانتمائها إلى اللغة العامية (الوحل ، عتيق ، الدحل. . .) ، حتى ليبدو شكلاً من أشكال التواصل لعلاقة مندرجة في فضاء الحياة اليومية وأشكال السلوك فيها ، يقصّ فيها الشاعر وحدات سردية تنتمي إلى المحيط الدلالي للحياة اليومية في الحارة الشعبية[2]، فالمفردة العامية تكتسب وجودها الشعري عبر الارتقاء بها إلى مصافّ الشعرية ، عندما تخلق ما يسمى شعرنة الحالة بالحدث اليومي والأسلوب المباشر[3] ، بالإضافة إلى أنّ تسكين أواخر الكلمات في النص يمكن أن يكون خرقاً لجدار الفصاحة ؛ بوصفه مظهراً من مظاهر اللغة اليومية [4] .

علماً أنّ هناك دراسات أخرى أخذت على قصيدة النثر استخدامها هذه اللغة ، ووجدت في دعوى انتمائها إلى القصيدة الشفوية مسوغاً لإسفافها وابتذالها ، مثل دراسة الناقد "محمد علاء عبد المولى" المعنونة بـــ (وهم الحداثة) ؛ إذ يعرض قصيدة لـــ "منذر مصري" يقول فيها:

ما رأيكَ لو ترى

ما ألصقتهُ البارحة على زجاجِ نافذتي

وستقدّم عمتي لنا

كوبين كبيرين من الليمونادة المثلجه

أهلاً وسهلاً .

1- الماغوط ، محمد : الأعمال الشعرية ، ص32 .

2- ينظر: باروت ، محمد جمال : الحداثة الأولى من جبران إلى مجلة شعر ، مجلة (المعرفة) ، وزارة الثقافة والإرشاد ، دمشق ، 1985 ، العدد /285 / ، ص90 .

3- ينظر: شرتح ، عصام : الشعرية ومقامرة اللغة / مقامرة الكشف والاستدلال ، ص256 .

4- ينظر:عزام ، محمد : تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحديثة ، ص276 .

أهلاً وسهلاً [1] .

ويعلق عليها بقوله: « فهذا لا يدخل في باب المفردات اليومية مطلقاً ، بل هو كلام يحتج بانتمائه لليومي من أجل تسويغ درجة إسفافه وابتذاله ، وليس بالضرورة أن تعني المفردة اليومية إسفافاً وخروجاً عن الوظيفة الأدبية للنص ولو دققنا جيداً في مفردات هذا النص لما رأينا إلا مفردة (الليمونادة) مما يمكن أن يكون يومياً ولرأينا أن انعدام العلاقة الجمالية، وعدم شحن المفردات بطاقة شعرية هو ما يجعلنا نرفض انتماء نص كهذا إلى حقل الأدب فكيف إلى حقل الشعر »[2] ، وهذا التناول يدخل في باب (علم العلل) الذي نادى به "الغذامي" وهو «العلم الذي يبحث في عيوب الخطاب ويكشف عن سقطات في المتن أو في السند »[3]، فالناقد يرفض بحدة انتماء نصوص بمثل هذه التقريرية والمباشرة إلى الشعر بل ويزيد من حدة رفضه عندما يذهب إلى رفض انتماء ما يكتب تحت عنوان القصيدة الشفوية حتى في الفترات التالية لجيل السبعينيات إلى حقل الشعر [4]، مُخرجاً قصائد "محمد الماغوط" الشفوية من هذا الرفض بسبب طريقة تعامله مع نثريات الحياة اليومية ، وتصوره الإبداعي في ضرورة تمايز النص الأدبي من سواه من النصوص التي قد تشترك وإياه في نقطة استخدام مفردات الواقع ولكنه يفترق عنها حد الامتياز عليها في طريقة بناء هذه اللغة اليومية [5] .

إنّ العودةَ إلى المجموعة الشعرية التي أُخِذَ منها النص تبرز الاجتزاء الذي قام به الباحث ، الأمر الذي أساء إلى شعرية المقطع ، فلم يظهر الغرض من هذا الحوار المُجتزأ من قصيدة بعنوان (فيكتور) ، يقول فيها :

لم يمضِ أكثر من دقيقتين

وها نحنُ صديقان

1- مصري ، منذر : بشر وتواريخ وأمكنة ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ط1 ، 1979 ، ص150 .

2- عبد المولى ، محمد علاء الدين : وهم الحداثة – مفهومات قصيدة النثر أنموذجاً ، ص189.

3- الغذامي ، محمد عبد الله : النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء- المغرب ، بيروت- لبنان ، ط4 ، 2008 ، ص84 .

4- ينظر:عبد المولى ، محمد علاء الدين : وهم الحداثة – مفهومات قصيدة النثر أنموذجاً ، ص190 .

5- المرجع السابق ، ص190 .

أيُّها البحَّار فيكتور

ذو الأنف القاني

والعينين البحريتين .

كلا لستُ أرمنياً

أنا عربي .

أوافقُ أوافق

بالطبع لا يوجد فرق[1] .

فالقصيدة ترصد قصة لقاء الشاعر بالآخر الأجنبي البحار (فيكتور) ، وسرعة تعارفهما ؛ إذ تنتهي القصيدة بعرض مشهد آخر يصف اصطحاب الشاعر صديقه الجديد (فيكتور) إلى منزله ، فيقول وهو يُري صديقه الصور المعلقة على جدران غرفته :

هذا فلاديمير إيليتش لينين

إنه يبدو آسيويا

وهذا كارل ماركس

في جلسة عائلية

وهذا أنا

صورة جميلة وجديده

يطيب لي حقاً

أن تحتفظ بها

يا رفيق . . [2]

1- مصري ، منذر : بشر وتواريخ وأمكنة ، ص149 .

2- المصدر السابق ، ص151 .

فالنص الذي يراه الباحث مبتذلاً ، تعجز فيه مفردة (الليموناده) عن منحه الشعرية ، وارد في إطار قصة مرادها قول فكرة ، فحواها بساطة الإنسان العربي ، وانفتاحه على الآخر ، واستعداده السريع لكشف أوراقه (الدخول إلى منزله ، الضيافة ، إظهار اتجاهه السياسي والاجتماعي) ، مقابل الآخر الأجنبي الغامض الذي لا يكشف أوراقه ، ولا يستطيع المرء أن يكوِّن انطباعاً عنه ، أو فهماً له ، وهو ما عبّر الشاعر عنه عندما جعل ضيفه يراقب ويستمع من غير كلام، وفي النهاية سيكون هو المنتصر ؛ لأنّ الشاعر تعمُّد اختيار اسم "فيكتور" ؛ بوصفه اسماً دالاً على النصر .

ثانياً: جماليات التشكيل الإيقاعي :

بحثت الدراسات النقدية في إيقاع قصيدة النثر في مستويين: مستوى الإيقاع الخارجي ومستوى الإيقاع الداخلي ، مع الإشارة إلى أن هذا الفصل فصل إجرائي ؛ لأن الصوت لن يؤدي الدور المنوط به إلا ضمن سياق تركيبي ، وعلى الرغم من أن لكل مفردة صوتاً فعلياً يسهم في تحديد دلالتها ، فإن الكلمة إذا ما رُكبت مع كلمات أخرى أنتجت مجموعة من الأصوات توجه معنى النص ضمن السياق في نظام تركيبي وترتيبي للجمل [1] ، وهذا ما يشير إلى طبيعة الشعر ؛ بوصفه نسيجاً لغوياً تتفاعل فيه مستويات عدة: صوتية وسياقية ودلالية ، والكشف عن جمالية الإيقاع يكون بالبحث في هذه المستويات كلها .

ومن الدراسات التي عنيت بدراسة جماليات الإيقاع في قصيدة النثر دراسة الناقد "يوسف جابر" الموسومة بـــ (قضايا الإبداع في قصيدة النثر) ؛ إذ بحث في الإيقاع على مستويين:

1- إيقاع المفردة :

يبدأ الإيقاع الخارجي من إيقاع المفردة ذاتها داخل بنية النص ، نظراً لأهميتها ؛ بوصفها حضوراً لغوياً له دلالته وإيقاعه[2] ، وبسبب ما تمتلكه من مرونة في التشكيل فتأتي فعلاً أو اسماً أو حرفاً ، وتعطي النص فرصاً عدّة في التشكيل عبر خواص التقديم والتأخير ، ومثّل الناقد لذلك بنص لـــ "بول شاوول" يقول فيه:

قلتِ :

الإشارةُ عودةْ

1- ينظر: تحريشي ، محمد : أدوات النص ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 2000 ، ص44 .

2- ينظر: جابر ، يوسف : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص246 .

عندما

انفتحت

أبوابٌ لا تُحْصَى

قلتِ :

الغابةُ تبدأ

عندما

احترقت

الزهرةُ الأخيرةْ

كل الأوراقْ

قلتِ :

عندما

ارتعشتِ

أمام

المرآة[1] .

يتناول الناقد مفردات النص على مستويين: أولهما: صيغة المفردة الصرفية ، وثانيهما: صوت الكلمة على مستوى الأصوات المكونة لها ، ومن ثم دلالة المفردة وفق هذين المستويين ؛ إذ يشير إلى افتتاح النص بفعل إخباري أجوف (قلتِ) ، يتبادل فاعلية قيادة النص كاملاً مع فعل المطاوعة التالي لفعل القول : قلتِ ⟸ انفتحت

قلتِ ⟸ احترقت

وهذه الفاعلية متبدِّية في أصوات الفعل ؛ نظراً لتحرك مخارج أصواتها من اللهاة باتجاه الفم (القاف ، اللام ، التاء) دلالة على الفاعلية المادية ؛ نتيجة فعل القول المذكور .

وفي المفردتين التاليتين (الإشارة عودةْ) تجسيد لمعنى الإطلاق والقيد ؛ بسبب إسناد (عودة) النكرة المجسِّدة لمفهوم الإطلاق إلى المسند (الإشارة) المجسِّد لمفهوم القيد ؛ بسبب تعريفه ،

1- شاوول ، بول : وجه يسقط ولا يصل ، ص42 .

والمجسِّد لمفهوم الإطلاق في الوقت ذاته ؛ بسبب مجيئه بصيغة المصدر المجرَّد من الزمان والمكان ، وهو ما يعززه المستوى الصوتي فيهما ؛ إذ يقف الصوتان الشديدان (الهمزة والتاء) مقابل الأصوات الأخرى اللينة والمتوسطة ؛ ليعزز تداخل القوة مع الضعف ، وفي هذا تجسيد لحركة التوتر التي حدَّدتها حركة الإطلاق والقيد ، وتداخل الأصوات .

أما المفردة البنائية التالية (انفتحت) ، فهي صرفياً فعل يفيد المطاوعة ، ويُنْسَب في النص إلى الأبواب الداخلة في نطاق الجمادات المعزولة عن قوانين الحركة ، لكن فعل المطاوعة هو ما يعطيها حركتها خالقاً إيقاعاً جديداً يستند إلى دلالتها من جهة ، وإلى المستوى الصوتي فيها من جهة أخرى ؛ إذ تتناوب فيها الأصوات اللينة والشديدة كما هو الحال في مفردة (أبواب) ، الدالّة على الخروج والانفتاح المؤسَّس على مفهوم الحريَّة ، فتنكير اللفظة يعطيها سمة التعدد والكثرة ، وهو ما يساعد على تغيير خصائص صيغتها ؛ بوصفها جمع قلّة ؛ لذا تنفتح دلالات الحركة والحياة ، ويعزز ذلك المفردات اللاحقة (الغابة تبدأ) ، فهناك موازاة بين فعل الخلق (تبدأ) ، في دلالته ، وزمنه المضارع الذي يشير إلى صفة التجدد المتواصلة للغابة ، والتي تنهض مترافقة مع فعل انبعاثي قائم على احتراق الأوراق ، خالقاً إمكانية جديدة غير محددة للخصوبة .[1]

يمكننا أن نلاحظ مزايا أخرى في مفردات النص ، وتموضعها داخل بنيته ، فالشاعر يحاول في ترتيب مفردات النص أن يُظْهر أن فعل القول الذي يفتتح به عباراته هو الموجّه لحركته ، علماً أن الإنعام في هذه العبارات يظهر أن فعل القول تالٍ لأفعال الحركة ، فالأنثى التي نسب إليها فعل القول (قلتِ) جاء كلامها تالياً لفعل انفتاح الأبواب ، على خلاف ترتيب النص الذي يبدي أن فعل القول قد سبق انفتاح الأبواب، كما أن فعل القول في العبارة الثانية جاء تالياً لاحتراق الأوراق، على خلاف الترتيب ، فصاحبة فعل القول تمثل جانب التثبيط في حياة الشاعر ؛ لأن انفتاح الأبواب يفترض التقدم في حين تنادي هي بالعودة ، واحتراق الأوراق يشير إلى الفناء ، على حين تقول ببدء الغابة ، وقد يشير التركيب الأخير إلى أسطورة "ترسيس" « الفتى الجميل الذي عشقته الحورية "إيكو" فنبذها ؛ لأنها لا تستطيع أن تردد صدى كلماته ، فعاقبته "نيمسيس" بأن جعلته يعشق نفسه ، ويتأمل صورته ، فصار لا يحب إلا نفسه ، وقد نبتت حيث اضطجع زهرة النرجس »[2]التي عُدَّت تبشيراً بولادة جديدة ، وربيع جديد ، لكن في النص يَبْدو أن الزهرة الممثِّلة للخصب والولادة

1- ينظر : جابر ، يوسف : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص248-256 .

2- شابيرو ، ماكس . هندريكس ، رودا : معجم الأساطير ، ص175.

المستمرة ؛ بوصفها حاملة للبذور هي الأخيرة في لحظة الانعكاس أمام المرآة ، فانعكاس "نرسيس" في الماء خلّف الزهرة الأولى ، وانعكاس صورة المحبوبة أمام المرآة خلّف الزهرة الأخيرة التي تنفي إمكانية الاستمرار فيما بعد ؛ إشارة إلى النظرة التشاؤمية للشاعر ، وعلاقة الصد والخلاف مع المحبوبة .

2- إيقاع الجملة :

يقوم إيقاع الجملة على حركة عناصرها المتشكلة في إطارها ؛ بوصفها جملة ، وعلى حركة الجملة ذاتها ؛ بوصفها كتلة حركية ، وعلى توجهاتها التابعة للاختلافات الصوتية أو الدلالية التي تُحدث إيقاعاً داخل المجال النصي[1] ، ومثالها قول "أنسي الحاج" :

تعالوا

المملكةُ مفتوحةْ

أسرابُ الحساسين عند باب المملكةْ

تسرعُ للتحيةْ

على بُعْد قبلةٍ تقفونَ عند البابْ

الكنوزُ وحيدةْ

الأرضُ وحيدةْ

الحياةُ وحيدةْ

كللوا رؤوسكم بذهبِ الدخول

واحرقوا وراءكم

احرقوا وراءكم

احرقوا العالمَ بشمسِ العودةْ[2].

1- ينظر : جابر ، يوسف : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص265 .

2- الحاج ، أنسي : الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع ، دار النهار ، بيروت ، ط1 ، 1975 ، ص87-88 .

في متابعة تشكيل إيقاع الجملة في النص يؤكد الناقد الانتقال المستمر بين الإنشاء والخبر ، انتقالاً يخلق طابعاً امتدادياً متعرجاً حدوده / الشاعر/ النص/ الجماعة ، وهدفه إحلال التوازن بين هذه الأطراف . فالجملة الإنشائية الأولى (تعالوا) ، فعل تحريضي يمثل فيه الشاعر الطرف الرئيس صاحب الحق في توجيه الأطراف الأخرى ، وبغرض تحسين فاعلية المجيء يستخدم الشاعر الجملة الإخبارية التي تظهر المكان على أنه مهيأ بأفضل ما يمكن لاحتضان الفعاليات القادمة: (المملكة مفتوحة) ، جملة اسمية ذات إيقاع خيطي يستطيل في جزئه الثاني (مفتوحة) ، وفي هذه الاستطالة إحساس بالارتياح يمهّد للدخول إلى المكان الجديد ، وتعززه (أسراب الحساسين عند باب المملكة تسرع للتحية) ، فهي جملة ذات مقاطع طويلة ، يكثر توضع النبر فيها بكثرة على مقاطعها، مما يساعد على نشر حالة من السلم والأمن في دائرة الحركة الجديدة .

تعمل الجمل التقريرية الثلاث : الكنوزُ وحيدةْ

الأرضُ وحيدةْ

الحياةُ وحيدةْ

بطابعها الاسمي على وسم عناصرها بالعطالة ، وتجريدها من الخوف والفعالية ، ولكن تكرارها القائم على المبتدأ المعرفة ، والخبر النكرة يسمح لثوابت الجملة بالامتداد على المحور الرئيس الذي يصل بين الخصائص الداخلية لطبيعة عناصر البنية فيها .

فالتشكيل المقطعي يبين أن امتدادها ليس خيطياً ، كما يتبدى للوهلة الأولى :

لأن مساحة المقاطع الطويلة أكثر طغياناً على المقاطع القصيرة ، وتشي بسعيها نحو التجذّر والنمو، كما أن فاعلية النبر الواقع على مقاطع طويلة تعزز وجود حركة غير عادية داخل التتابع المقطعي المذكور .

وبالانتقال إلى التشكيل المقطعي للجمل الإنشائية التالية :

تعالوا

كللوا رؤوسكم بذهب الدخولْ

واحرقوا وراءكم

احرقوا وراءكم

احرقوا العالم بشمس العودةْ

نجد تعادل المقاطع الطويلة مع المقاطع القصيرة ، بالإضافة إلى توازي توضع النبر في المقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة ، مما يخلق نوعاً من التوازي ، يسير بالنص إلى الاستقرار النهائي ؛ بسبب توضعه في الكتلة الأخيرة على المقاطع الطويلة[1].

فالناقد يبحث في جماليات إيقاع تشكيل الجملة عبر ثلاثة مستويات: دلالة المفردة ، وتوضعها داخل التركيب ، ومقاطعها الصوتية ، ومواضع النبر فيها ، ولكن الدراسة التحليلية بهذه الطريقة تبعد المتلقي نوعاً ما عن الدلالة ، فيبدو عاجزاً عن الإحاطة بها ، والعيش في أجوائها ، كما أن متابعة مواضع النبر تبدو غير ثابتة ، ومن الصعب ضبطها ؛ بسبب اختلافها باختلاف لهجة كل متلقٍ ، ونبرة صوته ، ولا يمكن قسرها بإضافة عنصر خارجي إليها .

3- إيقاع العروض البصري :

ومن الدراسات التي عنيت بجمالية الإيقاع في قصيدة النثر أيضاً دراسة (دلالة المكان في قصيدة النثر / بياض اليقين لأمين إسبر أنموذجاً) للناقد "عبد الإله الصائغ" ؛ إذ بحث في إيقاع العروض البصري المتمثل بما يأتي :

أ- التكراران البصري والدلالي والمتجليان في تكرار حرف أو كلمة أو عبارة أو صياغة أو بياض أو علامات ترقيم أو نقاط .

ب- التصاقب المتأتي من الجناس والحروف المتشابهة بصرياً .

ج- استثمار المفاتيح الاستهلالية للقصيدة .

د- تبادل الأثر والتأثير بين خفاء الغاية وتجليها كما في التنكير والتعريف والتنافذ بين الصور الواقعية والصور المجازية .

1- ينظر : جابر ، يوسف : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص279-285 .

هـ- الاتكاء على مرجعية الحواس وحساسيتها .

و - الاجتهاد في طول السطر الشعري أو قصره .

ز- الإيقاعات التلقائية كأن تتكرر تفعيلات بعينها بشكل غير مقصود على مدار القصيدة[1] .

لكن الناقد يعرض الجانب التنظيري بعيداً عن التطبيق، ويخلص إلى أن جمالية الإيقاع تتأتى من التكرار، والمحسنات البديعية ، وتوزع الكتلة بصرياً لكتابة القصيدة ، وتكرار التفاعيل ، وإن كان هذا الأخير ملمحاً مشتركاً بين أي نص شعري ونثر شعري طالما أنه غير مقصود من الشاعر، فمن العبث البحث عن تفعيلات بعينها داخل قصيدة إن لم تكن مبنية على قواعد العروض.

وقد توقّف بعض النقاد عند الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر بوصفه العامل الكلي والحاسم في إيقاع القصيدة ، فلا إيقاع سواه [2]، وهو توقّف يتجاوز اجتزاء القصائد النثرية المدروسة ؛ لأن معاملة قصيدة النثر كأي قصيدة عمودية واجتزاء سطر أو أسطر عدة منها أسوة بالقصيدة العمودية يخلق قطعاً دلالياً ، أو خروجاً عليها في بعض الأحيان .

فالتكرار ، والتوازي ، وحروف المد ، وتزاوج الحروف ، والفراغ ، والقطع، وموسقة الفكرة، والتكثيف اللفظي ، والتواتر ظواهر تندرج تحت عنوان الإيقاع الداخلي نظرياً ، أما تطبيقياً فيبحث الناقد في إيقاع الدلالة ؛ بوصفه مظهراً من مظاهر الإيقاع الداخلي، ومن ذلك تناوله قصيدة "محمد الماغوط" (رسالة إلى القرية) التي يقول فيها :

مع تغريدِ البلابلِ وزقزقةِ العصافير
أناشدُكَ الله يا أبي :
دعْ جمعَ الحطبِ والمعلومات عني
وتعالَ لَملمْ حطامي من الشوارع
قبلَ أن تطمَرني الريح
أو يبعثرني الكناسون
هذا القلمُ سيوردني حتفي
لم يتركْ سجناً إلا وقادني إليه

1- ينظر: الصائغ ، عبد الإله : دلالة المكان في قصيدة النثر (بياض اليقين لأمين إسبر أنموذجاً) ، ص19-25 .

2- ينظر:عبيد ، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة- حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى-جيل الرواد والستينيات ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط2 ، 2010 ، ص73 .

ولا رصيفاً إلا ومرَّغني عليه

وأنا أتبعه كالمأخوذ

كالسائرِ في حلمه

في المساءِ يا أبي

مساء دمشق البارد والموحش كأعماق المحيطات

حيثُ هذا يبحثُ عن حانه

وذاكَ عن مأوى

أبحثُ أنا عن "كلمة"

عن حرفٍ أضعُهُ إزاء حرف

مثلَ قِطٍّ عجوز

يثبُ من جدارٍ إلى جدار في قريةٍ مهدمه

ويموءُ بحثاً عن قطّته

ولكنْ . . أوتظنني سعيداً يا أبي ؟

أبداً

لقد حاولتُ مراراً وتكراراً

أن أنفضَ هذا القلمَ من الحبر

كما يُنْفَضُ الخنجرُ من الدَّم

وأرحلُ عن هذه المدينه

ولو على صهوةِ جدار

ولكنني فشلتْ

إنَّ قلمي يشمُّ رائحة الحبر

كما يشمُّ الذكرُ رائحةَ الأنثى

ما إنْ يرى صفحةً بيضاء*

حتى يتوقَّف مرتعشاً

كاللصِّ أمامَ نافذةٍ مفتوحة

أنام

ولا شيءَ غير جلدي على الفراش

جمجمتي في السجون

قدماي في الأزقة

يداي في الأعشاش

كسمكةِ "سانتياغو" الضخمه

لم يبقَ مني غير الأضلاعِ وتجاويف العيون

فاقتلعنيْ من ذاكرتك

وعدْ إلى محراثك وأغانيك الحزينه

لقد تورطتُ يا أبي

وغدا كلُّ شيء مستحيلاً

كوقفِ النزيف بالأصابع[1] .

فالقصيدة « تنهض على فكرة أساسية هي فكرة الغربة المزدوجة في المدينة ، غربة مكانية وغربة إبداعية ، ويحاول الشاعر من أجل إيصال هذه الفكرة إيصالاً شعرياً استخدام أكثر الوسائل قدرة على التكثيف اللفظي ، ومن ثم إنشاء إيقاع يقوم على موسقة الفكرة عبر التسلسل الحكائي المبني على تتابع اللقطات التصويرية»[2] ، ثم يتوقف عند استخدام حروف التشبيه: / كالسائر في حلمه/ كأعماق المحيطات / مثل قط عجوز / كسمكة "سانتياغو" الضخمة / كوقف النزيف في الأصابع ، ويؤكد أن السياق الدلالي يخلق عالماً من الحنين والضياع والتمرد والصعلكة ، يشغل أحاسيس المتلقي ، فلا يعتمد في تلقيه على معرفته بالإيقاعات المألوفة ، ولكنه يزاوج بين عالم

---

* هكذا وردت في الديوان .

1- الماغوط ، محمد : الأعمال الشعرية ، ص213-215 .

2- عبيد ، محمد صابر : القصيدة العربية الحديثة – حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى- ، ص 79 .

القصيدة وتشكيلات أحاسيسه[1] .

فالخلط بين الإيقاعين الداخلي والخارجي واضح ، كما أن الوصول إلى جمالية الإيقاع عبر الوسائل الممهَّد لها نظرياً غير موجود في التحليل . فالجانب النظري يتكلّم على دور الصوت في بناء الإيقاع الداخلي ، في حين تدور الدراسة التطبيقية حول الجانب الدلالي في النص ، عبر متابعة الصور القائمة على التشبيه ، وفكرة القصيدة بشكل عام ، وهذا يؤكد أنَّ الخطاب النقدي العربي المعاصر لم يصل إلى تحديد الإيقاع الداخلي تحديداً واضحاً ، فربطه بالصوت والدلالة في بعض الدراسات ، ورَبْطه بالصوت منفرداً ، أو بالدلالة منفردة ، أو بإحساس الشاعر بالحروف والعبارة إحساساً خاصاً ؛ أي أنه بقي من غير تحديد معياري يمكن أن يُقَاسَ به ، حتى يمكن التعرف عليه، وكل ما كان من أمره نقدياً يقع بين الإنكار والقبول ضمن سياقات من الأوصاف الانطباعية والإنشائية [2] . ودليل ذلك اختلاف طريقة معالجته لدى النقاد ، وعدم خروجه على مستوى الاجتهادات الشخصية فيما يتعلق بآليات البحث في تحققه النصّي .

ثالثاً: جماليات التشكيل الدلالي :

حظي الجانب الدلالي باهتمام بالغ لدى نقاد قصيدة النثر ؛ بوصفها – كما أسلفنا– قصيدة دلالية بالدرجة الأولى ، وردُّوا جماليات التشكيل الدلالي إلى عدد من التقنيات التي يعتمدها شعراء هذه القصيدة ، ومنها :

أ– **مزج الواقعي بالخيالي** : ويعني تماهي الواقع مع الخيال ، حتى يغدو « الخيالي هو الواقعي وقد تفجرت علاقاته من داخل القصيدة »[3]، ويمكننا أن نمثل لذلك بتحليل قصيدة "سعدي يوسف" في كتاب (الذاكرة المفقودة) لـــ "إلياس خوري" ، يقول الشاعر:

غيمةٌ في الضحى تتدحرَّجُ . . .

لو كنتُ طفلاً

لأمسكتها بيديْ

1– ينظر: عبيد ، محمد صابر : القصيدة العربية الحديثة – حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى– ، ص79 .

2– ينظر : ستار ، عبد الله : إشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، دار رند ، دمشق ، ط 1 ، 2010 ، ص103 .

3– خوري ، إلياس : الذاكرة المفقودة ، ص186 .

ثم ألقيتها في الحديقةْ

كرةً . . .

ودَخَلْتُ الكرةْ

وأمرتُ الكلابَ:

انبحي . . . كي أطير[1] .

فالقصيدة تلتقط من الطفولة حلميتها ، وتترك الخيالي أن يقفز بإدهاشيته وحسيته[2] . يكتفي الناقد بهذا الكلام على القصيدة ، من غير التمعّن في تفاصيلها ، أو شرح امتزاج الواقعي بالخيالي .

تمثل القصيدة – في رأينا – خير شاهد على مزج الواقعي بالخيالي عبر خصيصة تداخل الزمن ، وامتزاجه ؛ إذ يعبّر التمني في بداية المقطع عن واقع الشاعر الراهن المرير، والذي يهرب منه بالخيال إلى زمن الطفولة التخيلي ؛ إذ إنّ عين الطفولة لا تفهم الشروط المتحكمة بعالم الكبار ، فيصبح من المعقول تحول الغيمة إلى كرة متحركة وفق مشيئة الشاعر . فهذا المزج بين الواقعي والخيالي يتيح التحول في الفعل بشكل انسيابي ، (ألقيتها ، دخلتُ ، أمرتُ ، انبحي ، أطير) ، فكلما انتهت لحظة شعرية في القصيدة ولدت أخرى ؛ إذ إن لحظة تحول الغيمة إلى كرة يلعب بها الشاعر– الطفل ، تُتْبَع بلحظة جديدة ، تصبح فيها الكرة المُسَيِّرة لحركة النص، وكأنَّ الشاعر يسعى إلى الانفلات من قيد الزمان والمكان عندما يجعل الغيمة قابلة للإمساك والتحول إلى كرة يرتهن طيرانها في السماء بنباح الكلاب ؛ بوصفها العين الساهرة الحامية للمنزل؛ أي تعود الكرة إلى حيث توجد الغيمة ، وكأن الشاعر ينتقل من السماء إلى الأرض ، ثم يعود إلى السماء ، لكن هذه العودة تصبح مُوَجَّهة وفق إرادة الشاعر ، ومشروطة بوجود الأمن والحريَّة والصوت ، فالكرة لم تتحرك إلا بسبب وجود الصوت (النباح) ؛ أي أنَّ الفعل– بتجذّره– ينتهي إلى القول أولاً ، وهذا ما يسير بنا نحو عنوان الديوان (قصائد أقل صمتاً)، والذي يتحدث فيه بنحيب خافت عن فلسطين والعراق ، ومأساة كل منهما، فالتحريض على الفعل يكون بالتحريض على القول أولاً .

1– يوسف ، سعدي : الأعمال الشعرية ، ص24 .

2– ينظر: خوري ، إلياس : الذاكرة المفقودة ، ص186 .

ب- توهج الكلمات: ويعني أن تظهر الكلمات في النص بدلالات جديدة، تنفتح دلالياً على احتمالات عدَّة « تنطلق من الركام والكلمات والمياه لحظة واحدة ، كأنها تعلن بداية جديدة ، لحظة تجعل من الماء الذي يحيط بالكلمات لحظات من التوهج » [1] ، ومثال ذلك توقف الناقد "إلياس خوري" عند نص بعنوان(استغفار) لـــ "سعدي يوسف" :

أعطني من ثوبكَ المُلْقى على الشاطئ

ما يسترني .

أعطني من كَفَني

بعضَ ما يسترني الليلةَ – عن عينيّ :

عار في السماوات التي تشحبُ

عار في السماوات التي تلعبُ

عار في السماوات التي سوف تدور

الرايةُ الحمراءُ فيها .

أيها الطفل الذي يمشي على الماء

فنخطو نحن في الوحل :

لماذا ؟

قد أراكَ اليوم في المقهى

وقد ألقاكَ في ضلعي

وقد أسألك المغفرة (الكبرى)

ولكن أرى وجهك بين الشهداء

1- خوري ، إلياس : الذاكرة المفقودة ، ص187 .

بغتة . . .

أيّها الطفل الإلهي ،

لقد علمتنا كيف يجيء الشهداء

دون أن نحمل أيدينا

ونمضي في قرار البحر؟[1]

... ...

فالقصيدة متعددة الاحتمالات، و« لا تكشف عن سرّها منذ اللحظة الأولى ، بل ربما لا تكشف عن سرّها الأخير أبداً»[2] ، فهي « تلتقط لحظة واحدة تتكامل داخل حوار داخلي صامت ، أو داخل حوار حقيقي ، يتم بين صوت الشاعر ، وصوت الموتى– الشهداء ، وبين الصوتين يتكوَّن العالم في لحظة واحدة، اسمها النهاية، النهاية الدائمة البداية، الشهيد يموت والقصيدة تتساءل عن كيفية التحول إلى شهيد، والشهيد لا يجاوب ، فهو لا يملك وقتاً للجواب، أولا يملك القدرة على الجواب، إنه ذاهب إلى موته ، فيترك الشاعر وحيداً أمام قرار البحر ، محاطاً بالنقاط والأسئلة ، وعلامات التعجب والاستفهام ، ويصرخ في النهاية (آتٍ يا راياتنا المنخذلة)، لا ليعلن النهاية ، بل ليعلن أن في صراخ النهاية مؤشرات بداية ، أو أن النهاية لا تكون إلا بهذا الإعلان القاطع والصارخ عن النهاية »[3].

فتوهج الكلمات يظهر عبر تعدد احتمالاتها ، واحتمالات القصيدة معها ، وقلق القصيدة يمكن أن يكون قلق الكتابة أمام عجزها ؛ لذلك كانت الدعوة إلى تغيير ما في الكتابة ، بعد انهيار حلم الكتابة التحديثية .

وقد يكون قلق القصيدة هو قلق المثقف في لحظة انهيار العلاقة بين السلطة والثقافة ، ليس لأن الثقافة قد انتفضت ، أو لأن النخبة الحديثة اكتشفت طريقها ، بل لأن السلطة لم تعد بحاجة إلى أي غطاء ؛ لذلك فهو يبكي الرايات ، يبكي حلماً مضى ؛ كي يستطيع أن يستقبل حلماً مقبلاً ، ولا يكون الحلم الآتي إلا على شكل الشهداء . وقد يكون قلق القصيدة هو قلق المرحلة التي يغطي فيها الدم الفلسطيني – اللبناني القارة العربية ، والقمع العربي يغطي الدم ، والمجتمع المدني ينتفض

1– يوسف ، سعدي : الأعمال الشعرية 1979–1987 ، مج2 ، ص42 .

2– خوري ، إلياس : الذاكرة المفقودة ، ص188 .

3– المرجع السابق ، ص188 .

ويعود إلى علاقاته الثابتة[1] .

فكل الاحتمالات السابقة يمكن للقصيدة السابقة أن تستوعبها ؛ بسبب خاصية التوهج التي تمتلكها كلماتها ؛ لأننا نستطيع السير مع كل احتمال للدلالة حتى نهاية القصيدة ، من غير تناقض ، أو انقطاع ، فأن تحمل القصيدة قلق الكتابة ، يعني أن الشاعر يتكلم على نفسه ؛ بوصفه شاعراً يخجل من عجز لغته على احتواء الخيبة التي يعيشها مجتمعه؛ لذلك يلح على شمولية العار بتكراره، ويلح على السؤال ؛ لإتمام نقصه (أعطني) ، أما أن تحمل القصيدة قلق المثقف في علاقته مع السلطة بعدما انكشفت ، فيعني توهج الكلمات على مستوى دلالي آخر ، فالثوب الملقى على الشاطئ يشير إلى عري مَنْ يَسْأَل ، ومَنْ يُسأل ؛ لأن الشاعر (السائل) يطلب الستر ، ومَنْ يُسأل قد نزع ثوبه على الشاطئ ؛ إشارة إلى عريه الراهن ، فكلاهما يحتاج إلى الستر ، وما يحيل عليه من معاني الاحتماء والخوف والخجل ؛ لأن عار الأفعال أصاب السماء والأرض ، والحل الوحيد هو صنع المعجزات ؛ لأن الطفل الذي يمشي على الماء يدل على قدرة استثنائية تمنح الإنسان مخالفة نواميس الكون وقوانينه ، وقد تعمّد الشاعر اختيار لفظة طفل للإشارة إلى ولادة جديدة ، وحياة جديدة ، فالحل الوحيد لقلق الشاعر مع السلطة البدء من جديد ، وهذا البدء لا بد أن ينطلق من داخل الإنسان ، فالرؤية الخارجية في المقهى ، لكن اللقيا في ضلع الشاعر ؛ أي أنّ البدء ينطلق من عالم الشاعر الداخلي . كما أن القصيدة ؛ – بوصفها تعبيراً عن قلق المرحلة التي يغطي فيها الدم الفلسطيني – اللبناني القارة العربية ،– تسير بالكلمات نحو سياق دلالي آخر ، فيصبح الشاطئ دليلاً على هذين البلدين (لبنان وفلسطين) ، وتصبح الرايات الحمراء الدالة على الثورة والغضب والشدة والدم تعبيراً عن الظلم الإنساني الذي يعيشه أبناء البلدين ، فلا يكون الحل إلا بالثورة ، وقدوم الشهداء الذين يعلّمون الآخرين أن وظيفة اليد هي الصنع والإبداع . فتوهج الكلمات يوسّع إمكانية تأويل دلالاتها في سياقات متعددة .

رابعاً: اتساع المسافة العلائقية بين طرفي الصورة :

على الرغم من قيام هذه السمة على جانب تركيبي ، لكن البحث في جمالياتها يقتضي إدراجها في خانة التشكيل الدلالي ؛ لأنّ المتعة الجمالية تتأتّى عبر ربط طرفي الصورة البعيدين مادياً على مستوى الذهن ؛ إذ تبتعدُ المسافةُ الرابطة بين طرفي الصورة بالمقارنة مع الاستخدام

1– ينظر : خوري ، إلياس : الذاكرة المفقودة ، ص188–190 .

العادي للغة ، فيعمل السياق عمله في تقصير هذه المسافة، وقد تناول الناقد "كمال خير بك" هذه الظاهرة باقتطاعه بعض الصور الشعرية من قصائدها ، فيقول في دراسة بعض الصور الشعرية "للماغوط" :

دمشق يا عربة السبايا الورديهْ

من قلب السماء أسمع وجيب لحمك العاري[1] .

تبدو هذه الصورة أكثر صعوبةً عندما يتعلق الأمر بالمدينة التي يجتاحها الطغيان ، والأجساد العارية لضحايا التعذيب في سجونهم ، ولكن كيف يمكن سماع ارتجاف اللحم العاري من قلب السماء العالية ؟ وما الذي يمكن القبض عليه من نحيب الأشجار البعيدة هذا ، ومن الجيوش التي يسمعها تجري في ضلوعه[2] .

فالناقد يثير مجموعة من التساؤلات حول طرفي الصورة ، من غير أن يقدم الإجابة عنها ، فالصورة ترصد علاقة الشاعر بدمشق التي طالما أُولع بها ؛ إذ يطيل في رواية ذكرياته في شوارعها ، وضواحيها ، ومقاهيها ، ونهرها بردى ؛ لذلك نجده دائم الحديث عنها بنبرة الحديث ذاتها ، والمحبة ذاتها ، وإن حاول إظهار الجانب السلبي لها عندما يشبّهها بعربة السبايا الورديَّة ، الأمر الذي يحقق الانزياح على أكثر من صعيد ، فدمشق المدينة العريقة عبارة عن عربة ، الأمر الذي يقلّل من تعظيمها ؛ بسبب التصغير المتعمَّد لها ، لاقترانها بالعربة ، مما يعطيها صفة الحركة المستمرة ، والسير الدائم ، لكن الربط بين السبايا الوردية والعربة ، يحيل على الممارسة غير الإنسانية المُمَارسة بحق أبنائها ، فهناك ظاهر خارجي مبهرج ملون (وردية) ، يوحي بعكس ما في الداخل ؛ لأن العربة الوردية مملوءة بالسبايا المعبِّرة عن حال الأسر والقيد التي يعيشها أبناء دمشق ؛ إذ إن ما يُسمَع في السماء ما هو إلا وجيب لحمها العاري الممثِّل لأجساد ضحايا التعذيب في السجون ، وربما كان التعبير عن أجساد أبنائها بإكسائها أجسادهم دليلاً عميقاً على الصلة التي تربط الأبناء بمدينتهم حتى يقارب وجعها وجعهم ، وصوتها صوتهم ؛ أي أننا لدى البحث عن الدلالة في أي صورة لا بد من الاستعانة بسياقها أولاً ، وبظهوراتها المتكررة ثانياً ؛ لأن الظهورات المتعددة تسهم « في إضاءة مناطق معتمة من النص الشعري ، مزودة القارئ على هذا النحو

1- الماغوط ، محمد : الأعمال الشعرية ، ص11-12 .

2- ينظر : خير بك ، كمال : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص195-196 .

بعناصر تذكير إشاري بالدلالة العامة ، ولكن علينا ألا ننسى أنّ مثل هذه الصور لا تتكرر بصيغة واحدة كلازمة الأغنية إلا نادراً ، إنها تقدم نفسها عند كل عتبة في تطور القصيدة ، وقد شُحِنت ببُعد جديد ، تمّ اكتسابه في الطريق ، وبالنتيجة بدرجة إضافية من الغموض في معظم الأحيان »[1] . فكل إضافة أو حذف في الصورة يعني دلالة جديدة .

خامساً: الدلالة النسقية :

قدّم النقد الأدبي نوعين من الدلالة لأي نص شعري هما: الدلالة الصريحة بمهمتها التوصيلية، والدلالة الضمنية بمهمتها الجمالية ، وحديثاً جاء "الغذامي" في دراسته المعنونة بـــ (النقد الثقافي) بدلالة جديدة هي الدلالة النسقية التي يتم الكشف عنها اعتماداً على ما أسماه (النقد الثقافي) ، الذي ينظر إلى كل ظاهرة أدبية ، أو غير أدبية ؛ بوصفها نصاً ، ويستفيد من المناهج الأخرى ، مثل تأويل النصوص، ودراسة الخلفية التاريخية ، والموقف الثقافي النقدي، والتحليل المؤسساتي ، ويبحث في ما هو جمالي ، وما هو غير جمالي[2].

والدلالة النسقية دلالة مضمرة ناتجة عن الجملة الثقافية المنغرسة والمتمكنة في نفس الإنسان منذ القديم ، وكشفها يحتاج إلى جهد نقدي متواصل ومكثَّف [3] ؛ لأنها دلالة لا واعية حتى من الشاعر نفسه ؛ بسبب انغراسها في الذاكرة الجمعية للإنسان من غير تدخل إرادي مقصود .

ويجعل "الغذامي" الشعر المسؤول الوحيد عن نقل الدلالة النسقية لدى بحثه عن أفكار سلطوية، ترسَّخت بقوة السلطة الفكرية أو الثقافية أو السياسية ، متجاهلاً أثر القوة السياسية والعسكرية والاجتماعية في هذا البناء ، فمثلاً عندما يتحدث عن عمل النسق في تحبيب الصمت ، يُرْجع هذا الفعل إلى الشاعر الذي تقوم مهمته على « إسكات الخصوم ، خصوم القبيلة سابقاً ، وخصومه أنفسهم في مرحلة الفحل ، وهناك مقولات تحبب الصمت للناس ، ومن ذلك تسمية الصامت حليماً ، والساكت لبيباً ، والمطرق مفكراً ، والصمت حكمة »[4]، وفي هذا الحصر تجاهل لعوامل أخرى أثرت في ترسيخ الصمت، منها السلطة السياسية أو الاجتماعية ؛ بوصف الصمت فعالية أكثر فعالية واستمرارية ، ومجانبة للتغيير الذي حاربته العقلية العربية زمناً طويلاً .

1- ينظر : خير بك ، كمال : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص198 .

2- ينظر : الغذامي ، محمد عبد الله ، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية) ، ص32 .

3- ينظر : المرجع السابق ، ص82 .

4- المرجع السابق ، ص206 .

يتخذ "الغذامي" الشاعر "أدونيس" مثالاً على النسقية ؛ إذ يرى أنه يجسد نسق الفحل الشعري ، حتى في اللقب الذي اتخذه بدلاً من اسمه "علي أحمد سعيد" ؛ من أجل تصنيم الذات ، وتتويجها على صورة البطل الأسطوري ، الذي ترد رسوماته في النقوشات القديمة ؛ بوصفه أكبر الرجال على هيئة الفحل الكامل والجسد [1] ، وهو التحليل الذي يعده الناقد "حسن مصطفى" رجماً بالغيب ؛ لأن «أدونيس لقّب نفسه بهذا اللقب ؛ كي تُنْشَر قصائده التي رُفضت عندما أرسلها باسمه الأصلي»[2] .

ويتخذ "الغذامي" مجموعة (مفرد بصيغة الجمع) لـــ"أدونيس" شاهداً على الدلالة النسقية ؛ إذ تبدي النسق الفحولي الذي ورثه "أدونيس" ، فيبدي نفسه « مالك الحقيقة والحق مع الشعر ، وهذا تعبير سلطوي يرادف تعبيرات الحق مع الزعيم، والحق مع القانون، والحق مع الثورة؛ إذ يمتلك العالم ، ويُخْضع العالم له، يُنطقه متى ما شاء، ويخرسه متى ما شاء، هو الشاعر فحل الفحول الذي يصف نفسه كالآتي : »[3]

مالكٌ ملكهُ الأرضُ والسماء

شعرهُ النبات

جسدهُ الأقاليم

عروقُه الأنهار

ويداهُ جناحان يمشي بهما في الفضاء

ظاهرهُ برّ وباطنهُ بحر

أو

كما

1- ينظر: الغذامي ، محمد عبد الله ، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية) ، ص278 .

2- المصطفى ، حسن : الحداثة في الخطاب الأدونيسي (مقاربة للحداثة بين الغذامي وأدونيس) ، ضمن كتاب عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية ، ص178 .

3- الغذامي ، محمد عبد الله ، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية) ، ص279 .

قيل (. . .)

اخرج إلى الأرضِ أيّها الطفل[1] .

فالنص كما يرى "الغذامي" يرصد ميلاد الفحل الحداثي (أدونيس) الذي ينفي الآخر ، ويتعالى على الآخرين الموصوفين بالجهل والتخلف[2] . لكن الإمعان في النص ودلالاته ينفي ما ذهب إليه "الغذامي" من دلالة فحولية ؛ إذ إنّه قسر النص ليناسب ما نظّر له ، فالشاعر في نصه لا يُعلي من ذاته ؛ بوصفه شخصاً ، لكنه يُعلي أنا الذات الصوفية الساعية وراء المعرفة ، فمهما بلغ غرور الإنسان لا يمكن أن يُسبغ على نفسه هذه الصفات التي تتجاوز المكان الاجتماعي بحدوده الطبيعية والسلطوية ، وتستقر في المكان الطبيعي غير المحدود ؛ لتنطبق على الذات الإلهية التي تحوز صفات التجدد والخلود والاتساع ، والخفاء والتجلي في آن واحد ، فهي صفات لا يمكن أن يحوزها الإنسان، ولكنها تجسد ظهور الذات الإلهية التي لا يمكن كشفها وإن كانت متجلية في ظاهر الأشياء (ظاهره بر) إلا بالغوص في أعماق الأشياء (باطنه بحر)، على ما في كلمة بحر من غموض وعناء في الاكتشاف ، أما شخصية "أدونيس" فتظهر في نهاية المقطع (الطفل) ؛ لتعبر عن ضعفها وقلة معرفتها مقابل عظمة الذات الإلهية ، ففي خروج الإنسان (الطفل) انفصال له عن الذات الإلهية ، والشاعر تعمّد هذه اللفظة للإشارة إلى العقل الفطري الذي لم يلوثه الجهل ، والمفطور على الرغبة في الاكتشاف ، بالإضافة إلى بيان اتساع المسافة بين عظمة الخالق وضعف الإنسان (الطفل) ، فالدلالة النسقية التي أقرّ "الغذامي" بوجودها في النص ، ينفيها الولوج وراء مباشرة العبارات وحرفيتها . وهذا ما يؤكد أنّه في نقده هذا قد أخضع « النصوص لتصورات مسبقة وأفكار راح يبحث عمّا يؤيدها في كتب التراث والشعر والسرد العربي ، وتعامل معها بحرفية جامدة جداً ، أدت لنصوصية قاتلة جداً »[3]، ودليل ذلك :

1- اختزاله المفرط للحراك الاجتماعي وإرجاع أسباب تقهقر الذات العربية إلى خضوعها للشعر .

2- التعميم عبر اتهام الشعر بمسؤوليته عن اختراع الفحل وصناعة الطاغية .

1- أدونيس : مفرد بصيغة الجمع ، ص14 .

2- ينظر: الغذامي ، محمد عبد الله ، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية) ، ص280 .

3- المصطفى ، حسن : الحداثة في الخطاب الأدونيسي (مقاربة للحداثة بين الغذامي وأدونيس) ، ضمن كتاب عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية ، ص175 .

3- الرجم بالغيب بالاتكاء على مقولات ظنية لا علمية تفتقر إلى الدليل العلمي أو السند المعرفي ، كما في عدّه ديوان "نزار قباني" (طفولة نهد) رداً فحولياً على ظهور "نازك الملائكة" ، مع أنه كُتِبَ وجُمِعَ قبل ظهورها ، لكنه طُبِعَ مصادفة مع ظهور "نازك الملائكة" .

4- الاتكاء على الديني مقابل الشعري كأن يبرز أحاديث الرسول المنفِّرة من الشعر ، متجاهلاً أحاديثه في استحسانه وطلبه [1]، ونضيف إلى ذلك أن "الغذامي" الذي يعدّ المديح سبباً في صنع الطاغية ، والحقيقة التاريخية تثبت أن الطاغية (بسلطته المادية والمعنوية) هو مَنْ صنع الشاعر المادح ، والتحول الكبير في مسيرة الشعر يلغي ثبات النظرية التي جاء بها "الغذامي" .

نستطيع من خلال ما سبق أن نوجز ما توصلنا إليه من نتائج حول جماليات قصيدة النثر :

1- لم يكن البحث في جماليات قصيدة النثر بحثاً عن المقولات الجمالية المعروفة في علم الجمال ، بقدر ما كان اكتشافاً لمقولات أخرى جديدة تُرَدُّ إلى الاختلاف والمغايرة وعدم التجانس .

2- اختلفت الدراسات حول بعض السمات الجمالية في قصيدة النثر ، فما بدا جمالياً في بعضها تم تناوله ؛ بوصفه عيباً فيها ، على نحو ما وجدنا في الشفوية وخرق جدار الفصاحة .

3- جاءت بعض الدراسات بسمات جاهزة ، وحاولت البحث عن شواهد لها في قصيدة النثر ، ولم تنطلق من النصوص لاستخراج السمات .

4- لم تتفق الدراسات الجمالية الإيقاعية على حدود واضحة بين الإيقاعين الداخلي والخارجي .

5- حاولت بعض الدراسات قسر النص عبر الاجتزاء للنصوص ؛ لتدعيم مقولاتها النظرية ، علماً أن أكثر ما يسيء إلى جمالية قصيدة النثر تناولها مجتزأة ، حتى عن العنوان .

6- الدلالة النسقية التي جاء بها "الغذامي" دلالة خاصة تنطبق على بعض الأشعار ، ولا يصح تطبيقها على أي نص كان .

1- المصطفى ، حسن : الحداثة في الخطاب الأدونيسي (مقاربة للحداثة بين الغذامي وأدونيس) ، ضمن كتاب عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية ، ص175-178 .

خاتمة :

لا بدَّ لنا في الختام من استخلاص أهم النتائج التي أسفر عنها البحث ؛ فقد وجدنا لدى معالجتنا قصيدة النثر في الخطاب النقدي العربي المعاصر أنَّ الدراسات النقديّة لم تصل إلى تحديد نهائي لهذا الجنس الأدبي ، سواء أكان ذلك متعلقاً بأصولها ، أم بإشكالياتها ؛ إذ تعددت أصولها حسب الدراسات التي اجتهدت في تقديم الحجج والبراهين على صواب موقفها ، رافضة المواقف الأخرى .أما فيما يتعلق بالمصطلح فقد انتشر مصطلح (قصيدة النثر) ، لكنّه مازال مثار جدل ؛ لأنّ الدراسات النقدية مازالت حتى الآن تقدّم مصطلحات بديلة منه . وينطبق الأمر ذاته على الإيقاع المتنوع إلى درجة لم يستطع معها الخطاب النقدي العربي المعاصر التوصّل إلى صياغة شكل محدد ، أو إيجاد قواعد ناظمة له .

– أما فيما يتعلق بالدراسات المعتمدة على المناهج النقدية ، فمع أنها تناولت قضايا متنوعة متعلقة ببنية هذه القصيدة أو سماتها أو هويتها ، لم يستطع المنهج الواحد توحيد النتائج التي تمَّ التوصل إليها بسبب :

1– عدم التزام بعض الدراسات النقدية المعاصرة بإجراءات المنهج المتبع .

2– السعي إلى تحديد ما يصعب تحديده ، كما هو الحال في محاولة تحديد بُنى قصيدة النثر ، فالقصائد الكثيرة المتنوعة عصيّة على التحديد في بُنى محددة .

3– محاولة الوصول إلى نتائج ثابتة عبر قصائد نثرية مجتزأة بما يوافق النتيجة .

4– الوقوف غير المتأنّي عند بعض القصائد ، وتقديم قراءات سريعة لها ، مع ملاحظة أنّ الدراسات النقدية المعتمدة على البنيوية التكوينية كانت الأكثر ولوجاً إلى البنية العميقة لهذه القصائد؛ لاستكناه دلالاتها ، وتقديم القراءات الجادة لها .

– رفع الخطاب النقدي المعاصر شعار الحريّة في قصيدة النثر إلى جانب شعرائها ، فقبِل أشكالها وبناها كلها ، وجاء بمصطلح التشكيل مقابل مصطلح الشكل ؛ للدلالة على حرية الشاعر في اختيار أنموذجه الكتابي حسب ما تقتضيه الدلالة ، ومن الجدير بالذكر أنّ هذا الخطاب ركّز في مراحله الأولى على قامات شعرية مثل : ("أدونيس" ، "الماغوط" ، "أنسي الحاج" ، "نذير العظمة" ، "سعدي يوسف") وغيرهم ، فيما اتجهت الدراسات الأحدث إلى أسماء أخرى تنتمي إلى مرحلة زمنية سابقة ، لكنّها لم تنل حقها من الاهتمام النقدي ، أمثال ("رياض الصالح الحسين" ، و"منذر مصري") وغيرهم .

– اختلف البحث في جماليات قصيدة النثر في الخطاب النقدي العربي المعاصر ، فلم يكن بحثاً في مقولات جمالية ، حدّدها علم الجمال ، بل كان استكناهاً لمقولات شعرية خاصة بهذا الجنس الشعري الجديد ، مثل الشفوية ، والعناية بالتفاصيل ، والمفارقة ، والتركيز وغيرها .

وأخيراً يمكننا القول : إنّ الحركة النقدية العربية المعاصرة حول قصيدة النثر كانت حركة أفراد ، وليست حركة مدارس ؛ بسبب اختلاف الرؤى والمواقف ، وعدم الاتفاق على المفاهيم والمصطلحات ، حتى في الدراسات التي تبنت منهجاً واحداً ؛ إذ بقيت مفاهيم كثيرة من غير تحديد نهائي لها ، أو اتخاذ موقف واحد إزاءها ، كما وجدنا لدى بحثنا في الإيقاع الداخلي ، أو الشفويَّة والعناية بالتفاصيل ، بالإضافة إلى أنّ السمة الإيجابية في بعض الدراسات قد تكون عيباً في القصيدة في دراسات أخرى على نحو ما جاء في الحديث عن الشفويّة ، وذلك بسبب مواقف متخذة مسبقاً من هذه القصيدة عند الذين رفضوها بوصفها شكلاً فنياً خلّاقاً ؛ لعدة أسباب أهمها كثرة المتطفلين حولها ؛ لذلك كانت الدعوة إلى إيجاد حلول مقترحة لحمايتها من هؤلاء عبر المؤسسات الثقافية والمؤتمرات العلمية الجادّة .

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم .
- آدم ، لؤي : محمد الماغوط وطن في وطن ، دار المدى ، دمشق ، ط1 ، 2001 .
- إبراهيم ، عبد الله . الغانمي ، سعيد . علي ، عواد : معرفة الآخر : مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة ، الناشر: المركز الثقافي العربي ، بيروت – لبنان ، الدار البيضاء – المغرب ، ط 1 ، حزيران ، 1990 .
- إبراهيم ، علي: جماليات الرواية ، دار الينابيع ، دمشق ، ط1 ، 1994 .
- إخلاصي ، وليد : في الثقافة والحداثة ، دار الفاضل ، دمشق ، ط1 ، 2002 .
- أدونيس :
  - الأعمال الكاملة ، مج 2 ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1971 .
  - الحوارات الكاملة ، ج2، أعدها للنشر: أسامة إسبر، دار بدايات، جبلة ، ط1،2010 .
  - زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1978 .
  - الصوفية والسريالية ، دار الساقي ، بيروت ، 1992 .
  - فهرس لأعمال الريح ، دار البدايات ، بيروت ، د . ط ، د . ت .
  - مفرد بصيغة الجمع ، دار العودة ، بيروت ، ط1 .
  - موسيقى الحوت الأزرق (الهوية – الكتابة – المعنى) ، دار الآداب ، بيروت ، ط1، 2002 .
- أرسطو : كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، نقل: أبي بشر متى بن يونس ، ترجمة وتحقيق : شكري عيّاد ، القاهرة ، يونيو 1965 .
- أرناؤوط ، عائشة : الحريق ، دار الكلمة للنشر ، بيروت ، ط1 ، 1998 .
- إسماعيل ، عز الدين :
  - التفسير النفسي للأدب ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1981 .
  - الشعر العربي المعاصرــ قضاياه وظواهره الفينة والمعنوية ، دارالعودة ، بيروت ، ط5 ، 1988 .
- أونج ، والتر: الشفاهية والكتابية (سلسلة عالم المعرفة) ، ترجمة:حسن البنّا عز الدين ، مراجعة: محمد منصور ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، شباط 1994 .

- ايرليخ ، فكتور : الشكلانية الروسية ، ترجمة: الولي محمد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، بيروت – لبنان ، ط1، 2000 .
- بارة ، عبد الغني : إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر / مقاربة حوارية في الأصول المعرفية ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ط1 ، 2005 .
- باشلار ، غاستون : جماليات المكان ، ترجمة:غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط4 ، 1996 .
- بركو ، عبد محمد : الملكوت ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط1 ، 1998 .
- برنار ، سوزان : قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ، ترجمة : راوية صادق، دار شرقيات ، القاهرة ، ط1 ، ج1، 1998 .
- برنار ، سوزان : قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ، ترجمة : راوية صادق ، دار شرقيات ، القاهرة ، ط1 ، ج 2،2000 .
- برهم ، لطفية :
  - دراسات في نقد النقد ، دار الينابيع ، دمشق ، ط1 ، 2009 .
  - مفاهيم الصورة في النقد العربي المعاصر ، رسالة دكتوراه بإشراف د. جابر عصفور ، القاهرة ، 1996 .
- بزون ، أحمد : قصيدة النثر العربية ، دار الفكر الجديد ، بيروت ، ط1 ، 1996 .
- بلمليح ، إدريس : القراءة التفاعلية ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط 2000 .
- بنيس ، محمد :
  - الأعمال الشعرية ، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1،2002 .
  - الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ،ج 1، دار توبقال ، المغرب ، ط1 ، 1989 .
- بو مسهولي ، عبد العزيز : الشعر والتأويل ، دار أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط1،1998 .
- بو هرور ، حبيب : عتبات القول ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، د . ط ، 2009 .
- تاوريريت ، بشير : مناهج النقد الأدبي (دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية) ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ط1، 2008 .
- تحريشي ، محمد : أدوات النص ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 2000 .

- تورين ، آلان : نقد الحداثة ، ترجمة : أنور مغيث ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط 1 ، 1988 .
- جابر ، يوسف : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، دار الحصاد ، دمشق، ط1، 1991 .
- الجابري ، محمد عابد : الخطاب العربي المعاصر ، دار الطليعة ، بيروت ، ط3 ، 1988 .
- جاكسون ، ليونارد : بؤس البنيوية ، ترجمة: ثائر ديب ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ط1 ، 2001 .
- ابن جعفر ، قُدامة : نقد الشعر ، تحقيق: كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، مطابع الدجوة ، القاهرة ، ط3 .
- الجراح ، نوري : الأعمال الكاملة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ج 1 ، 1989.
- الجرجاني ، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، مديرية الكتب والمطبوعات ، جامعة البعث، د . ط ، 1989.
- جرمان ، كلود . لوبلان ، ريمون : علم الدلالة ، ترجمة: نور الهدى لوشن ، دار الفاضل ، دمشق ، 1994 .
- جيدة ، عبد الحميد : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، ط1 ، 1980 .
- الجيوسي ، سلمى الخضراء : الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط1 ، 2001 .
- الحاج ، أنسي :
  - الرأس المقطوع ، دار الجديد ، بيروت ، ط3 ، 1994 .
  - الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع ، دار النهار ، بيروت ، ط1 ، 1975 .
  - غيوم ، ملحق جريدة النهار اللبنانية ، بيروت ، 1999/11/20 .
  - لن ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط2 ،1982.
  - الوليمة ، دار الريّس ، بيروت – لندن ، د . ط ، 1994 .
- حجازي ، أحمد عبد المعطي : قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء ، كتاب دبي الثقافية ، مجلة دبي الثقافية ، دار الصدى ، ط1 ، نوفمبر 2008 .

- حجازي ، محمود فهمي : علم اللغة العربية : مدخل تاريخي مقارن في ضوء التراث واللغات السامية ، الناشر: وكالة المطبوعات ، الكويت ، جامعة الكويت ، 1973 .
- حداد ، قاسم : الأعمال الشعرية ، ج 2 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 2000 .
- حسان ، تمام : اللغة بين المعيارية والوصفية ، دار الثقافة، الدار البيضاء ، المغرب ، 1980.
- حسن ، عبد الكريم :
  - قصيدة النثر وإنتاج الدلالة ، دار الساقي ، بيروت ، ط1 ، 2008 .
  - لغة الشعر في زهرة الكيمياء ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط2 ، 1992 .
- الحسين ، أحمد جاسم : الشعرية – قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي ، دار بترا ، ط 1 ، 1999 .
- الحفني ، عبد المنعم : معجم المصطلحات الصوفية ، دار المسيرة ، بيروت ، ط2 ، 1987.
- حمودة ، عبد العزيز : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1998 .
- الخال ، يوسف : الأعمال الشعرية الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1979 .
- خضور ، فايز : ديوان فايز خضور / قصائد ما بين 1958–2000 م ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ط1، 2003 .
- أبو خزام ، أنور فؤاد : معجم المصطلحات الصوفية ، مراجعة: د. جورج متري عبد المسيح ، مكتبة لبنان ، ناشرون ، ط1 ، 1993 .
- الخطاب ، جواد : إكليل موسيقي على جثة بيانو ، دار الساقي ، بيروت ، ط1 ، 2008 .
- الخطيب ، محمد كامل : نظرية الشعر، ج1، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ط1 ، 1996.
- خليل ، خليل أحمد : معجم مفاتيح العلوم الإنسانية ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1 ، د . ت .
- خليل ، فيصل : فضاء شاسع للحب ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 1984 .
- خوري ، إلياس : الذاكرة المفقودة ، دار الآداب ، بيروت ، ط2 ، 1990 .
- خير بك ، كمال : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر ، بيروت ، ط 2 ، 1986 .

- داغر ، شربل : الشعرية العربية الحديثة ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1988 .
- درويش ، محمود : في حضرة الغياب ، دار رياض الريس ، لندن ، 2006 .
- أبو ديب ، كمال :
  - جدلية الخفاء والتجلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط3 ، 1984 .
  - جماليات التجاور ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط1 ،1997 .
  - في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط1 ، 1987 .
- ديدرو : بحث في الجميل ، ترجمة : علي نجيب إبراهيم ، دار أرواد ، ط1 ، 1997 .
- الرحبي ، سيف : رجل من الربع الخالي ، دار الجديد ، بيروت ، ط1 ،1993 .
- الرويلي ، ميجان . البازعي ، سعد: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ط2 ،2000 .
- زرقة ، هنادي : إعادة الفوضى إلى مكانها ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ط1، 2006 .
- السالسي ، جاك أماتاييس: يوسف الخال ومجلته (شعر)، دار النهار ، بيروت ، ط1، 2004 .
- ستار ، عبد الله : إشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، دار رند ، دمشق ، ط 1 ، 2010 .
- سعيد ، خالدة :
  - حركية الإبداع ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1979 .
  - في البدء كان المثنى ، دار الساقي ، بيروت ، ط1 ، 2009 .
- سلوم ، تامر : أسرار الإيقاع في الشعر العربي ، دار المرساة ، اللاذقية ، ط1 ، 1994 .
- سليطين ، وفيق :
  - الزمن الأبدي ، دار نون ، اللاذقية ، ط1 ، 1997 .
  - الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحّد ، دار الرأي ، دمشق ، ط1 ،2007 .
  - الكتابة السالبة ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط1 ، 2006 .
- السندوبي ، حسن : شرح ديوان امرئ القيس وفق أخبار المراقسة وأشعارهم في الجاهلية وصدر الإسلام ، المكتبة الثقافية ، بيروت – لبنان ، ط7 ، 1402 هـ ، 1982 م .
- السواح ، فراس : مغامرة العقل الأولى ، دار علاء الدين ، سورية ، دمشق ، ط3 ، 2002 .

- سوريو ، إيتيان: الجمالية عبر العصور ، ترجمة: ميشال عاصي ، منشورات عويدات ، بيروت- باريس ، ط2 ، 1982 .
- سويدان ، سامي : في النص الشعري العربي ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1989 .
- أبو سيف ، ساندي : قضايا النقد والحداثة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط 1 ، 2005 .
- شابيرو ، ماكس . هندريكس ، رودا : معجم الأساطير، ترجمة: حنا عبود ، دار الكندي ، دمشق ، ط1، 1989 .
- شاوول ، بول :
  - بوصلة الدم ، دار رياض الريس ، لندن ، 2004 .
  - وجه يسقط ولا يصل ، دار النهار ، بيروت ، ط1 ، 1988 .
- شحيّد ، جمال : في البنيوية التركيبية (دراسة في منهج لوسيان غولدمان)، دار ابن رشد، ط 1 ، 1982 .
- شحيّد ، جمال . قصّاب ، وليد : خطاب الحداثة في الأدب (الأصول والمرجعية) ، دار الفكر ، دمشق ، 2005 .
- شرتح ، عصام : الشعرية ومقامرة اللغة / مقامرة الكشف والاستدلال ، دار الينابيع ، دمشق ، ط1 ، 2010 .
- الشرع ، علي : بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 1987 .
- شرفي ، عبد الكريم : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، دار الاختلاف ، الجزائر، ط1، 2007 .
- شوقي ، أحمد : الشوقيات ، (المراثي) ، ج3 ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1 ، 1992 .
- الشيدي ، فاطمة : المعنى خارج النص – أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب ، دار نينوى ، دمشق ، ط1، 2011 .
- الشيرازي ، حافظ : أغاني شيراز ، ترجمة: د. إبراهيم أمين الشواربي ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ج1 ،1994 .
- الصائغ ، عبد الإله : دلالة المكان في قصيدة النثر ، دار الأهالي ، دمشق ، ط1 ، 1999.

- الصائغ ، يوسف : انتظريني عند تخوم البحر ، مطبعة الأديب ، بغداد ، د . ط ، د . ت .
- صالح ، سنية : الأعمال الشعرية الكاملة ، دار المدى ، دمشق ، ط1 ، 2008 .
- الصفراني ، محمد : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، بيروت – لبنان ، ط1، 2008 .
- صليبا ، جميل : اتجاهات النقد الحديث في سوريا، معهد الدراسات والبحوث العربية ، بيروت، ط1 ، 1969 .
- الصواف ، محمد توفيق : القارئ ناقداً ، دار المسبار ، دمشق ، ط1، 2005 .
- صويلح ، خليل : افتتاحيات ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط1، 1982 .
- طودوروف ، تزفيطان : الشعرية ، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط2 ، 1990 .
- العاني ، شجاع مسلم : قراءات في الأدب والنقد ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1999.
- عباس ، حسن : خصائص الحروف العربية ومعانيها ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 1998.
- العباس ، محمد : ضد الذاكرة – شعرية قصيدة النثر ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، بيروت – لبنان ، ط1 ،2000 .
- عبد المطلب ، محمد :
  - قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، الشركة العالمية المصرية للنشر ، مصر ، ط1 ، 1995 .
  - النص المشكل ، هيئة قصور الثقافة ، القاهرة ، د . ط ، د . ت .
- عبد المولى ، محمد علاء : وهم الحداثة – مفهومات قصيدة النثر أنموذجاً ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 2006 .
- عبد النور ، جبور : المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط1 ، 1979 .
- عبيد ، محمد صابر :
  - إشكالية التعبير الشعري ، وزارة الثقافة الأردنية ، عمان، ط1، 2007 .
  - الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر/الكتابة بالجسد وصراع العلامات/ قراءة في الأنموذج العراقي ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط1، 2010 .

– القصيدة العربية الحديثة– حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى–جيل الرواد والستينيات ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط2 ، 2010 .
– اللغة الناقدة (مداخل إجرائية في نقد النقد) ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط1 ، 2001 .
– العراقي ، فائز : أناشيد الأبدية ، دار الجليل ، دمشق ، ط1، 1986 .
– عزام ، محمد :
– تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، اتحاد الكتاب العرب دمشق ، ط1 ، 2003 .
– الحداثة الشعرية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 1995 .
– النقد والدلالة ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ط1 ، 1996 .
– عصفور ، جابر : نظريات معاصرة ، دار المدى ، دمشق ، د . ط ، 1998 .
– عضيمة ، محمد : الشعر العربي الحديث واغتيال الحاضر ، دار المواقف ، اللاذقية ، ط 1، 1995 .
– علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط 1 ، 1985 .
– عمران ، محمد :
– الأعمال الشعرية الكاملة ، ج1 ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ط1 ، 2000 .
– الأعمال الكاملة ، ج2 ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 2000 .
– عواد ، سليمان : أغاني إلى زهرة اللوتس ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 1982 .
– العيد ، يمنى :
– في القول الشعري – الشعرية والمرجعية ، الحداثة والقناع ، دار الفارابي ، بيروت ، ط1، 2008 .
– في معرفة النص ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط3 ، 1985 .
– الغانمي ، سعيد : مئة عام من الفكر النقدي ، دار المدى ، دمشق ، ط1 ، 2001 .
– الغذامي ، محمد عبد الله :
– تشريح النص ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1 ، 1987 .
– ثقافة الأسئلة ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط3 ، 1985 .

- الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية – ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط4 ، 1998 .
- القصيدة والنص المضاد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، بيروت – لبنان ، ط1، 1994 .
- االنقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، بيروت – لبنان ، ط4 ، 2008 .

- غركان ، رحمن : النص في ضيافة الرؤيا (دراسة في قصيدة النثر العربية) ، دار رند ، دمشق ، ط1 ،2010 .
- فؤاد ، محمد : عثرات الطائر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1، 1984.
- أبو الفتوح ، محمد حسين : معجم ألفاظ الحديث النبوي الشريف في صحيح البخاري ، مج 1 ، مكتبة لبنان ، ناشرون ، بيروت ، ط1 ، 1993 .
- فتح الباب ، حسن: سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ط1 ، 1997 .
- فرويد ، سيجموند :
  - تفسير الأحلام ، ترجمة: مصطفى صفوان ، مراجعة: مصطفى زيور، دار المعارف، مصر ، ط2 ، 1969 .
  - الطوطم والتابو ، ترجمة: بو علي ياسين ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط1 ، 1983 .
- فضل ، صلاح :
  - أساليب الشعرية المعاصرة ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1995 .
  - بلاغة الخطاب وعلم النص ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، آب ، 1992 .
  - نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط3 ، 1985 .
- القرطاجني ، حازم : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، ط 1 ، 1996 .
- القصيري ، فيصل صالح : جماليات النص الأدبي (أدوات التشكيل وسيمياء التعبير) ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط1 ، 2011 .

- كاصد ، سلمان : قصيدة النثر – دراسة تفكيكية بنيوية في الشعر الإماراتي الحديث ، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، ط1 ، 2004 .
- كامبا نيون ، أنطوان : مفارقات الحداثة ، ترجمة: محمد عضيمة ، دار المواقف ، دمشق ، ط1 ، 1993 .
- كريستيفا ، جوليا : علم النص ، ترجمة: فريد الزاهي ، مراجعة: عبد الجليل ناظم ، دار توبقال ، الدارالبيضاء ، ط1 ، 1991 .
- كليب ، سعد الدين :
  - أنطولوجيا الشعر السوري ، ج 1 ، الأمانة العامة لاحتفالية دمشق عاصمة للثقافة العربية ، ط1 ، 2008 .
  - التحولات الجمالية في الحداثة الشعرية في سورية ، ضمن كتاب (القصيدة الحديثة – هوية ومعنى) ، إعداد: إبراهيم الزيدي ، تقديم: عاطف البطرس ، دار الينابيع ، دمشق ، ط1، 2008 .
  - وعي الحداثة – دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 1997 .
- كوهن ، جان : بنية اللغة الشعرية ، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال ، المغرب ، ط1 ، 1986 .
- كوين، جون : بناء لغة الشعر ، ترجمة وتقديم: أحمد درويش، دار المعارف ، مصر ، ط 3، 1993 .
- كيروزيل ، إديث : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ، ترجمة: جابر عصفور ، دار قرطبة للطباعة والنشر ، الدار البيضاء ، ط2 ، 1986 .
- الماغوط ، محمد : الأعمال الشعرية ، دار المدى ، دمشق ، ط 2 ، 2006 .
- الماكري ، محمد : الشكل والخطاب ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1991 .
- مجموعة مؤلفين : عبد الله الغذّامي والممارسة النقدية والثقافية ، دار الفارس ، عمّان ، ط 1، 2003 .

- مجموعة مؤلفين : موسوعة المصطلح النقدي ، مجلد (4) ، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1993 .
- محمود ، عادل : قمصان زرقاء للجثث الفاخرة ، وزارة الثقافة والإرشاد ، دمشق ، ط 1، 1978 .
- المصري ، منذر :
  - أنطولوجيا الشعر السوري (انعطافة السبعينيات) ، ج 3، الأمانة العامة لاحتفالية دمشق عاصمة للثقافة العربية ، دمشق ، ط1 ، 2008 .
  - بشر وتواريخ وأمكنة ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ط1 ، 1979 .
  - المجموعات الأربع الأولى ، أميسا للنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1 ،2006 .
- مطلوب ، أحمد : معجم مصطلحات النقد العربي القديم ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، ط 1، 2001 .
- مغربي ، فاروق :
  - سدرة المبتدا ، دار الينابيع ، دمشق ، ط1 ، 2009 .
  - في النقد التطبيقي ، دار المركز الثقافي ، دمشق ، ط1 ، 2007 .
- مفتاح ، محمد :
  - دينامية النص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1987.
  - رؤيا التماثل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، بيروت – لبنان ، ط1، 2005 .
- الملائكة ، نازك : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط6 ، 1981.
- المناصرة ، عز الدين :
  - إشكاليات قصيدة النثر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط1 ، 2000 .
  - قصيدة النثر جنس كتابي خنثى ، المركز الثقافي الفلسطيني ، رام الله ، ط1 ، 1988.
- مندور ، محمد : النقد المنهجي عند العرب ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د . ط، د . ت .
- ابن منظور: لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، ط6 ، 1997 .

- موافي ، عبد العزيز : قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، طبعة 2006 .
- ميسر ، أورخان : سريال وقصائد أخرى ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1979 .
- ميشونيك ، هنري: راهن الشعرية ، ترجمة : عبد الكريم حزل ، دار تواصلات ، مراكش ، ط1 ، 1993 .
- الناصر ، إيمان : قصيدة النثر العربية – التغاير والاختلاف ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت ، ط1 ، 2007 .
- الناعم ، عبد الكريم : في أقانيم الشعر ، دار الذاكرة ، حمص ، ط1 ، 1991 .
- نافع ، عبد الفتاح : عضوية الموسيقى في النص الشعري ، مكتبة المنار ، الأردن ، ط 1 ، 1985 .
- نصر الله ، إبراهيم : شرفات الخريف ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1، 1997 .
- النفّري ، محمد بن عبد الجبار بن الحسن : المواقف ، دار العالم الجديد ، بيروت ، 1934 .
- نوريس ، كريستوفر : التفكيكية / النظرية والممارسة/ ، ترجمة : صبري محمد حسن ، دار المريخ ، الرياض ، د . ط ، 1989 .
- نيكوف ، م– اوفسيا . نوفا ، ز– سمير : موجز تاريخ النظريات الجمالية، تعريب: باسم السقّا، دار الفارابي ، بيروت ، ط ا ، 1979 .
- هيغل : المدخل إلى علم الجمال ، ترجمة : جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط 2 ، 1980 .
- الواد ، حسين : قراءات في مناهج الدراسات الأدبية ، دار سراس ، تونس ، ط1 ، 1985 .
- الورتاني ، خميس : الإيقاع في الشعر العربي الحديث ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط1 ، 2006.
- وهبة ، مجدي . المهندس ، كامل : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان، بيروت ، ط1984 ، ص206 .
- اليافي ، نعيم :
  - أطياف الوجه الواحد ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، دون تاريخ .
  - أوهاج الحداثة ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 1993 .

- يحياوي ، رشيد : الشعر العربي الحديث ، دار أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط1، 1998 .
- يعقوب ، راميل . بركة ، بسام . شيخاني ، مي : قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط1 ، 1987 .
- يوسف ، سعدي : الأعمال الشعرية ، دار المدى ، دمشق ، ط4 ، 1995 .

الدوريات:

- مجلة (ثقافات) ، كلية الآداب ، جامعة البحرين ، العدد (1) ، شتاء 2002 .
- مجلة (شعر) ، دار مجلة شعر ، بيروت ، العدد(14) ، 1961 .
- مجلة (عالم الفكر) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، المجلد(30)، العدد(1)، أكتوبر وديسمبر،2001 .
- مجلة (عالم الفكر) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، مجلد (35) ، العدد (3) ،آذار ، 2007.
- مجلة (عبقر) ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، عدد محرم ، 1429 هـ .
- مجلة (عبقر) ، النادي الأدبي الثقافي، جدة ، عدد محرم ، 1430هـ .
- مجلة (علامات) ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، الجزء(71) ، المجلد(18) ، ذو القعدة 1413هـ ، نوفمبر 2010 .
- مجلة (علامات) ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، المجلد (8) ، العدد (32) ، أيار 1999 .
- مجلة (المدى) ، دار المدى ، دمشق ، العدد (38) ، 2002 .
- مجلة (المعرفة)، وزارة الثقافة والإرشاد ، دمشق ، العدد (285) ، 1985 .
- مجلة (الموقف الأدبي) ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، العدد(739) ،2002 .
- مجلة (الموقف الأدبي) ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، العددان (193– 194) ، أيار وحزيران، 1987 .

الفهرس

- **مقدمة**
- **مدخل: مفاهيم نظرية** 1
- مفهوم قصيدة النثر 1
- مفهوم الخطاب 2
- **الفصل الأول: قصيدة النثر: الأصول والإشكاليات** 4
- **الأصول** 5
- الأصول العربية 5
- الأصول الغربية 11
- التوفيقية 13
- الانقطاع 14
- نشأة قصيدة النثر 15
- العوامل التي مهدت لقبول قصيدة النثر في الخطاب النقدي العربي المعاصر 16
- **إشكاليات قصيدة النثر في الخطاب النقدي العربي المعاصر** 20
- إشكالية التجنيس 20
- إشكالية المصطلح 24
- إشكالية الإيقاع 28
- النبر الشعري 42
- **الفصل الثاني: قصيدة النثر من النقد الخارجي إلى النقد الداخلي** 45
- قصيدة النثر في النقد الخارجي 46
- محمد الماغوط وطن في وطن 46
- قصيدة النثر في النقد الداخلي 54
- قصيدة النثر العربية – التغاير والاختلاف 55
- النص في ضيافة الرؤيا – دراسة في قصيدة النثر العربية 67
- **الفصل الثالث: قصيدة النثر والحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر** 81
- مفهوم الحداثة 82
- حداثة قصيدة النثر في الخطاب النقدي العربي المعاصر 83
- الدراسات التطبيقية 83
96

- الدراسات التنظيرية
- مآخذ على حداثة قصيدة النثر 99
- **الفصل الرابع: قصيدة النثر في النقد البنيوي** 115
- مفهوم البنيوية 116
- قصيدة النثر في النقد البنيوي الشكلاني 116
- بنية قصيدة النثر 117
- بنية النسق 117
- بنية التأزم والانفراج 125
- قصيدة النثر في النقد البنيوي التكويني 127
- هوية قصيدة النثر 129
- التكثيف 129
- المفارقة 134
- الشفوية 138
- قصيدة النثر والرؤيا 141
- رؤيا الموت 142
- رؤيا الحياة 144
- جدلية الرؤيا : الموت/ الحياة 147
- **الفصل الخامس: قصيدة النثر في النقد ما بعد البنيوي** 151
- قصيدة النثر في الاتجاه البنيوي السيميولوجي 151
- الرمز 151
- دينامية الشكل 158
- مفهوم الفضاء النصي 159
- قصيدة النثر في النقد التفكيكي 165
- قصيدة النثر والنص المفتوح 169
- قصيدة النثر نص مفتوح عبر التناص 169
- قصيدة النثر نص مفتوح عبر التلقي 175
- قصيدة النثر نص مفتوح على الفنون الأخرى 179
- قصيدة النثر والرسم 179
- قصيدة النثر والنحت 182
- قصيدة النثر والسينما 184

- **الفصل السادس: جماليات قصيدة النثر في الخطاب النقدي العربي المعاصر** 186
- جماليات التشكيل اللغوي 187
- جماليات التشكيل الإيقاعي 207
- جماليات التشكيل الدلالي 216
- اتساع المسافة العلائقية بين طرفي الصورة 220
- الدلالة النسقية 222
- خاتمة 226
- المصادر والمراجع 228
- الفهرس 241