البدائل الإيقاعية في قصيدة النثر العربية

شعر (أمجد ناصر، عباس بيضون، سيف الرحبي) أنموذجاً

إعداد

رقية محمد علي كندي

إشراف

الدكتور عمر الكفاوين

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في

اللغة العربية وآدابها

عمادة البحث العلمي والدراسات العليا

جامعة فيلادلفيا

الفصل الثاني

2020/2019

قرار لجنة المناقشة

البدائل الإيقاعية في قصيدة النثر العربية شعر (أمجد ناصر، عباس بيضون، سيف الرحبي) أنموذجاً

إعداد

رقية محمد علي كندي

إشراف

الدكتور عمر الكفاوين

نوقشت هذه الرسالة وأجيزت بتاريخ : / / 2020

عضاء لجنة المناقشة	الصفة	التوقيع
د. عمر الكفاوين أستاذ مشارك، الأدب الأندلسي، جامعة فيلادلفيا	مشرفاً ورئيساً	
أ. د. محمد عبيد الله أستاذ الأدب والنقد ، جامعة فيلادلفيا	عضواً	
أ. د. غسان عبد الخالق أستاذ الأدب والنقد ، جامعة فيلادلفيا	عضواً	
د. أحمد الخرشة أستاذ مشارك ، الأدب والنقد ، جامعة العلوم الإسلامية	عضواً خارجياً	

إهداء

إلى معلم البشرية... نبي الإنسانية والرحمة... إلى حبيبنا وشفيعنا وقدوتنا...

محمد صلى الله عليه وسلم وعلى آله وصحبه أجمعين....

إلى والدي الذي علمني التضحية والمثابرة والصبر.....

إلى والدتي التي ما زلت أرتوي من نبعها المحبة والوفاء... ودفعت بي إلى طريق التقدم والتي استعين بدعواتها بالتوفيق والتفوق والنجاح والتألق...

إلى رفيق الدرب ونور الحياة وقلبي الذي ينبض خارج صدري

إلى ملاكي في الحياة إلى معنى الحب والحنان الذي تحمل معي مرارة الفراق

لقطف ثمار هذا العمل "زوجي الحبيب".

إلى فلذات كبدي ونور قلبي وأملي بعد الله... أولادي "ميار وفرج"

إلى سندي وعزوتي ... إخوتي وأخواتي

إلى من وقفوا معي وساندوني في هذا العمل.....

رفاق العلم والمعرفة

أهدي لكم جميعاً هذا الجهد المتواضع

الباحثة

رقية محمد علي كندي

شكر وتقدير

أشكرك ربي على نعمك وفضلك الذي مننت علي وعلى والديّ، بأن وفقتني في إعداد هذا العمل المتواضع.

وأتقدم بجزيل الشكر إلى كل من كان له الفضل بعد الله سبحانه وتعالى في إتمام هذا البحث. وبكامل الوفاء وصدق العرفان وعظيم الامتنان، أخص بالشكر والتقدير أستاذي الفاضل الدكتور عمر الكفاوين، الذي أشرف على هذه الرسالة، ولم يبخل علي بنصائحه السديدة، وأسهم فيها بالرأي والنصيحة التي كانت سنداً وعوناً لي في إنجاز هذا العمل المتواضع.

كما أتقدم بالشكر الجزيل لأعضاء لجنة المناقشة لقاء تفضلهم بقبول قراءة الرسالة وإغنائها بملاحظاتهم القيمة.

ولا أنسى أن أقدم خالص الشكر والعرفان لهذا الصرح العلمي الكبير، جامعة فيلادلفيا؛ لما قدمته لي من مساعدة في فترة إعداد الرسالة.

لكم مني جميعاً تحية إجلال وتقدير

والله ولي التوفيق

الطالــبة

رقية محمد علي كندي

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
قرار لجنة المناقشة	ب
الإهداء	ج
شكر وتقدير..	د
فهرس المحتويات	هـ
الملخص باللغة العربية	ي
الملخص باللغة الإنجليزية	ح
المقدمة	1
مشكلة الدراسة	2
أهمية الدراسة.....	2
أهداف الدراسة	2
الدراسات السابقة.....	3
منهجية الدراسة	6
التمهيد.....	7
الفصل الأول :الإيقاع الصوتي في قصيدة النثر.....	18
مفهوم الإيقاع الصوتي.....	18
الإيقاع الصوتي في قصيدة النثر.....	24
الإيقاع الصوتي في شعر أمجد ناصر.....	27
الإيقاع الصوتي في شعر عباس بيضون.....	32
الإيقاع الصوتي في شعر سيف الرحبي.....	37

الفصل الثاني: الإيقاع البصري في قصيدة النثر.....	44
مفهوم الإيقاع البصري.....	44
البنية الخطّية للقصيدة النثرية.....	47
التلقي البصري للقصيدة النثرية.....	49
الإيقاع البصري في قصيدة النثر (تحليل نماذج).....	51
الخاتمة.....	81
قائمة المصادر والمراجع.....	83

البدائل الإيقاعية في قصيدة النثر العربية
شعر (أمجد ناصر، عباس بيضون، سيف الرحبي) أنموذجاً

إعداد

رقية محمد علي كندي

إشراف

الدكتور عمر الكفاوين

ملخص

تتناول هذه الدراسة البدائل الإيقاعية في قصيدة النثر العربية، مرتكزة على شعر ثلاثة شعراء، هم (أمجد ناصر، عباس بيضون، سيف الرحبي)، متخذة بعض قصائدهم النثرية نماذج لتحليلها ومعالجتها، وفق تلك الأنظمة والبدائل الإيقاعية الجديدة. وقد هدفت الدراسة إلى تحليل البدائل الإيقاعية في قصيدة النثر، وكيفية تشكل النص وفقها، والكشف عن خصوصية هذه البدائل، واختلافها عن الإيقاعات التقليدية، وإبراز أهمها، مثل الإيقاع البصري والصوتي وغيرهما.

وقد بينت الدراسة مفهوم كل من: الإيقاع الصوتي وخصوصيته في قصيدة النثر، والإيقاع البصري وأهميته وأشكاله، كالخط وبنيته وغير ذلك، ثم تناولت بعض النماذج الشعرية من شعر الشعراء الثلاثة، وعالجتها وفق أنظمة الإيقاعين الصوتي والبصري.

واتكأت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي في معالجة البدائل الإيقاعية في نصوص قصيدة النثر، إضافة إلى المنهج الفني الذي استعانت به لكشف الجماليات الفنية للنصوص الشعرية

الكلمات الدالة: قصيدة النثر، البدائل الإيقاعية، الإيقاع الصوتي، الإيقاع البصري.

Rhythmic alternatives in the Arabic prose poem

Poetry of (Amjad Nasser, Abbas Beydoun, Saif Al Rahbi) as

Case study

Preparation by

Roqya Muhammad Ali Kennedy

Supervision by

Prof. Dr. Omar Al-Kafaween

Abstract

This study scrutinizes and addressing the rhythmic alternatives in the Arabic prose poem, based on the poetry of three poets, Amjad Nasser, Abbas Beydoun, Saif Al Rahbi. Taking some of their prose poems as models to be analyzed and processed in accordance with systems and new rhythmic alternatives. The study aimed at analyzing the rhythmic alternatives in the prose poem, and how to form the text in accordance with the prose poem. Additionally, the study focused on disclosing the particularity of these alternatives and their diversity from traditional rhythms, as well as, shedding the light on the most important ones such as, visual and phonological rhythms.

The study demonstrated the concept of each of: the vocal rhythm and its specificity in the prose poem, the visual rhythm and its significance and forms, such as calligraphy and its structure and so on. The study addressed some of the poetic models of the three poets, which have been processed according to the systems of phonological and visual rhythms.

The study followed the descriptive analytical approach in dealing with rhythmic alternatives in the texts of prose poem, in addition to the technical method that was used to reveal the aesthetics of artistic texts of poetry.

Keywords: prose poem, rhythmic alternatives, sound rhythm, visual rhythm.

المقدمة

ظهرت اتجاهات مختلفة ومتباينة في معترك حداثة الشعر العربي ، وحاولت أن تدافع عن أسسها ومبادئها التي رأت فيها الأسس الصالحة والوحيدة التي تقوم عليها نهضة حضارة شاملة في الوطن العربي. وقد عبرت تلك الاتجاهات عن مبادئها على صعيد القصائد النثرية، بصور مستحدثة أو مقتبسة من الغرب.

وكان هناك حماسٌ شديدٌ في الدفاع عن تلك الأسس والمبادئ التي تبنتها تلك الاتجاهات في تحديث الشعر العربي، ما جعل الأمر يتعلق بقضية وجود واستمرارية، قد يتسبب النقيض في القضاء عليها، وفي هذا السياق نُظر إلى إشكالية قصيدة النثر في النقد العربي المعاصر على أنها ساحة صراع من أجل إثبات الذات، وتحقيق الوجود؛ لذلك عملت على أن تتميز بشكلها ولغتها، وعمل دعاتها على التنظير لها؛ لكونها شكلاً مختلفاً عما عرف من الأشكال الشعرية، وذلك بخروجها على القافية والأوزان والشروط المعروفة في الشعر القديم، فإلى أي مدى استطاعت القصيدة النثرية أن تحقق تميزها في إيقاعها الصوتي والبصري؟ وكيف حققت نماذج الدراسة (أمجد ناصر، عباس بيضون، سيف الرحبي) الدلالات الإيقاعية (الصوتية والبصرية) في قصائدهم النثرية؟

وللإجابة على هذه الأسئلة، كان لابد من الطواف حول النتاج الشعري المتمثل بقصائد النثر للشعراء: (أمجد ناصر، عباس بيضون، سيف الرحبي)، وذلك من خلال دراسة نماذج من تلك القصائد، حيث إن هؤلاء الشعراء فرضوا أنفسهم في ساحة الأدب الشعري العربي، وتحقق رجع صداهم في دول عربية وعالمية، وقد آثرت الباحثة أن تتناول في هذه الدراسة جوانب غير معروفة عند هؤلاء الشعراء، حيث سبقت دراسات أخرى ألقت بظلالها على نتاجهم الأدبي، وتعمقت في مدى شاعريتهم وثقافتهم، ثم جاءت هذه الدراسة بعد الرجوع لتلك الدراسات، لتبحث في البدائل الإيقاعية في قصيدة النثر العربية عند هؤلاء الشعراء.

وقد انقسمت إلى مقدمة، تضمنت مشكلة الدراسة وأهميتها وأهدافها، وتمهيد وفصلين وخاتمة، تعرض الفصل الأول لمفهوم قصيدة النثر، وإعطاء لمحة تاريخية عنها، كما تناول الإيقاع الصوتي فيها من خلال تحليل النماذج، وتناول الفصل الثاني الإيقاع البصري في قصيدة النثر، ودراسة مفهومه،

وإبرازه من خلال تحليل بعض النماذج، وانتهت الدراسة بخاتمة، تضمنت أبرز النتائج التي توصلت إليها.

مشكلة الدراسة

يعد عنصر الإيقاع عنصراً شعرياً مركزياً، تبدّى في الشعر العمودي وشعر التفعيلة، من خلال الإيقاع الكمي المتمثل في الوزن والقافية، وأما قصيدة النثر، فنوع شعري مستحدث، خرج على معيار الوزن والقافية إلى بدائل إيقاعية جديدة، وتحاول هذه الدراسة استجلاء تلك البدائل استناداً إلى تحليل نماذج ممثلة لهذا النوع الشعري، والمتمثلة في قصائد (أمجد ناصر، عباس بيضون، سيف الرحبي).

أهمية الدراسة

تنبع أهمية هذه الدراسة من سعيها إلى الكشف عن الإيقاع في قصيدة النثر، من حيث طبيعته الصوتية والبصرية؛ ذلك لأن الإيقاع عنصر شعري يميز الشعر من النثر، فإذا كانت قصيدة النثر هي نوع شعري، فلا بد من نظام إيقاعي لها، قد يكون مختلفاً عن إيقاع الشعر الموزون، لكنه يعوض عن غياب الوزن والقافية.

أهداف الدراسة

تهدف الدراسة إلى تحقيق الآتي:

1- تحليل البدائل الإيقاعية في قصيدة النثر، وكيفية تشكل النص وفقها.
2- الكشف عن خصوصية الإيقاع في قصيدة النثر، واختلافه عن الإيقاع التقليدي.
3- الكشف عن أنماط أخرى من الإيقاع غير الصوتي، كالإيقاعات البصرية المتصلة بجغرافيا النص وجمالياته البصرية.

الدراسات السابقة

1- دراسة ملوك، رابح (2008). **بنية قصيدة النثر وإبدالاتها الفنية**، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، الجزائر.

تناولت هذه الدراسة بنية القصيدة النثرية ودلالاتها الفنية، من خلال الآفاق الجديدة التي تنفتح من خلالها دراسة قصيدة النثر العربية، حيث كانت الجدلية حول مشروعية قصيدة النثر عنيفة، فالرفض كان مطلقاً عند البعض، والحماس لها كان بغاية الشدة عند دعاتها. هذا الصراع على مشروعية الوجود، كان في حقيقته صراعٌ بين اتجاهين أيديولوجيين متناقضين. وخلصت الدراسة إلى أن قصيدة النثر تعد في رأي الكثيرين نتيجة لسلسلة طويلة من تحولات بناء الشعر والنثر العربيين، كما توصلت الدراسة إلى أن التنظير للأشكال الأدبية العربية (ومنها قصيدة النثر)، مكتنف باضطراب المصالح وتعدده، وبحاجة إلى جهود مكثفة من أجل التخفيف منها .

2- دراسة يحياوي، رشيد (2008). **قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة**، دار إفريقيا الشرق، المغرب.

تناولت الدراسة الخطاب النقدي السائد حول قصيدة النثر، متطرقة لأبرز الأسماء النقدية والشعرية التي عبرت عن موقفها من هذه القصيدة سلباً وإيجاباً، أمثال: نازك الملائكة، أدونيس، أنسي الحاج، عباس بيضون، وغيرهم، وخلصت الدراسة إلى أن النقاد والشعراء انقسموا إلى قسمين: قسم يدافع عن قصيدة النثر بوصفها إبداعاً شعرياً جديداً، وآخر يرى أنها خرجت على المألوف في الشعر، ولا يمكن عدها من المنظوم.

3- دراسة دكار، خديجة (2010). **شعرية إيقاع قصيدة النثر: عاشور بوكلوة أنموذجاً**، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر.

هدفت هذه الدراسة إلى فهم التحركات النصية على الخارطة العربية، والبحث عن شهادة هوية وكيفية تفجير الطاقة الإيقاعية الداخلية لإثبات شعرية عاشور بوكلوة. تكون البحث من فصلين ومدخل، وتمثلت مشكلة الدراسة في عدة أسئلة هي: هل تعد كتابة القصيدة النثرية موقفاً ضد دكتاتورية القصائد العمودية؟ وهل جاءت قصيدة النثر نتيجة للتطور الطبيعي والصحي في مسيرة حركة الشعر؟ وهل تمنح القصيدة النثرية بخروجها على ما هو مألوف في حركة

الشعر العربي الجديد النصوص الشعرية المتمردة؟ وإلى أي مدى يسهم الإيقاع الداخلي في إيجاد جينات شعرية لقصيدة النثر، وتوصلت الدراسة لعدد من النتائج من أبرزها: أن القصيدة النثرية كنصوص شعرية متمردة تجول في الأدغال الشعرية، تستدعي محاولة نبش أجهزتها المفاهيمية الشعرية العربية والغربية، حيث يكون على أساسها الانتماء إلى المجال الشعري.

4- دراسة المناصرة، عزالدين (2015). **إشكالية قصيدة النثر: نص شعري تهجيني مفتوح.. عابر للأنواع ومستقل**، دار الراية، عمان.

تناولت الدراسة قصيدة النثر – إشكالات التسمية والتجنيس والتاريخ، والمرجعية الفرنسية لها، وشاعريتها ومتعة الإيقاع فيها، ولغتها الشعرية من خلال تحليل نماذج لبعض الشعراء، وتسليط الضوء على بعض النساء الشاعرات اللواتي نظمن بها، وخلصت إلى أن قصيدة النثر تعد إحدى محصلات الحداثة في سعيها المتسم بالتوتر نحو التحول والتجديد، وهي حداثة ثائرة على كل ما يتصل بالقديم من تقاليد شعرية وفكرية.

5- دراسة النجار، مصلح عبد الفتاح (2016) **قصيدة النثر والانفتاح على النصوص والفنون قراءة في قصيدة" الأضداد "لكمال أبي ديب**، دراسات العلوم الاجتاعية والإنسانية، 43(4).
تناولت هذه الدراسة قصيدة النثر وانفتاحها على نصوص قصيدة "الأضداد" وفنونها، التي نشرت في بداية سبعينيات القرن الماضي، حيث تمكن الشاعر من خلال الرصيد الثقافي لديه من تشكيل القصيدة تشكيلاً استثنائياً، حيث تجاوز فيها بنى تقليدية تشكيلية، بشكل واضح، وقد حقق ذلك من خلال رصيده الثقافي الكبير، كما تشكلت لتلك القصيدة التشكيلات البصرية المختلفة كالمخططات والكتابة باليد والزخرفة والنوتات الموسيقية، والرسوم اليدوية ولوحة فنية لبيكاسو، ما جعل من تلك القصيدة حالة فريدة من نوعها حيث اعتنت بالتشكيل البصري للقصيدة العربية وانفتاحها على فنون أدبية وغير أدبية.

6- دراسة صخارة، فهيم (2017). **قصيدة النثر بنيتها وإبدالاتها الفنية- أنسي الحاج أنموذجاً**، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، الجزائر.
تناولت الدراسة بنية القصيدة النثرية وإبدالاتها الفنية، أنسي الحاج انموذجاً، كما حاولت الدراسة الكشف عن أسس وجماليات القصيدة النثرية من خلال استقصاء عناصر الصورة الشعرية في شعر أنسي الحاج، وتطرقت لنشأة قصيدة النثر والتعرض لمفهومها وأهم العوامل

التي مهدت لظهور هذا الشكل الجديد من الفن، كما تطرقت لبعض النماذج والنصوص الشعرية لأنسي الحاج، استخدمت الدراسة المنهج التاريخي الذي تتبع نشأة قصيدة النثر، والمنهج التحليلي في رصد رأي الفقهاء، والمنهج الفني من خلال الكشف عن جماليات القصيدة النثرية، واستخلص الباحث جمالية القصيدة النثرية من خلال الصورة الشعرية، ومدى أهميته في بناء القصيدة النثرية.

7- دراسة ناصر، علاء الدين (2017). **دلالات التشكيل البصري الكتابي في النص الشعري الحديث**. مجلة الأثر، عدد (29). جامعة البعث، دمشق.

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف إلى الدلالات التشكيلية البصرية الكتابية في النص الشعري الحديث، وقد أشار الباحث في هذه الدراسة إلى أنه قد أصبح معروفاً أن الخطاب الشعري الحديث لم يعد مجرد أفكار وكلمات فحسب، بل شمل عناصر أخرى لا يتم الوصول إليها إلا من خلال البصر من أجل فهم النص، وفق تشكيل خطي ينتقيه الشاعر في نصه، وعليه، فقد حدث التحول الجديد في أسلوب تلقي القصيدة الحديثة والمعاصرة الذي يؤثر القراءة الصامتة، الأمر الذي أوجد المجال الواسع من أجل إيجاد هوية بصرية للنصوص الشعرية، ومن ثم أصبح أسلوب كتابة النص يدخل في تحديد المعنى والتأطير في مساره، وقد تجلى التشكيل البصري للنص الشعري الحديث بعدة أشكال، مثل البياض والسواد وما يرتبط بهما من فراغ دلالي، وعلامات الترقيم والأشكال الهندسية وتفتيت الدوال.

التعليق على الدراسات السابقة

لقد تباينت أهداف الدراسات السابقة، فدراسة ملوك، رابح (2008)، هدفت إلى التعرف إلى بنية القصيدة النثرية ودلالاتها الفنية، أما دراسة يحياوي (2008)، فقد هدفت إلى تناول الخطاب النقدي السائد حول قصيدة النثر، متطرقة لأبرز الأسماء النقدية والشعرية التي عبرت عن موقفها من هذه القصيدة سلباً وإيجاباً، أمثال: نازك الملائكة، أدونيس، أنسي الحاج، عباس بيضون، أما دراسة دكار (2010)، فقد هدفت إلى فهم التحركات النصية على الخارطة العربية، والبحث عن شهادة هوية وكيفية تفجير الطاقة الإيقاعية الداخلية لإثبات شعرية عاشور بوكلوة، أما دراسة المناصرة (2015)، فقد هدفت إلى تناول قصيدة النثر- إشكالات التسمية والتجنيس والتاريخ، والمرجعية الفرنسية لها، وشاعريتها ومتعة الإيقاع فيها، ولغتها الشعرية من خلال تحليل نماذج لبعض الشعراء، وهدفت دراسة

النجار (2016)، إلى تسليط الضوء على قصيدة النثر، وانفتاحها على نصوص وفنون قصيدة "الأضداد"، التي نشرت في بداية سبعينيات القرن الماضي. أما دراسة ناصر (2017)، فقد هدفت إلى تناول دلالات التشكيل البصري الكتابي في النص الشعري الحديث.

أما الدراسة الحالية، فقد هدفت إلى التعرف إلى البدائل الإيقاعية في قصيدة النثر العربية، من خلال نماذج عليها من شعر الشعراء: (أمجد ناصر، عباس بيضون، سيف الرحبي). ولعل ما يميزها عن الدراسات السابقة، هو أنها درست البدائل الإيقاعية في قصيدة النثر العربية من خلال شعر الشعراء السابق ذكرهم، وهي الدراسة الأولى في حدود علم الباحثة التي ذلك، ما يشكل إضافة جديدة للمكتبة العربية، فضلاً عن أنها لا تخوض بقصيدة النثر بوجه عام، من حيث أشكالها ورؤاها، إنما خُصصت للبحث في إيقاع هذه القصيدة عند ثلاثة شعراء، عُرفوا بها.

منهجية الدراسة

اعتمدت الدراسة المنهج الأسلوبي الإيقاعي الإحصائي وذلك من خلال تحليل المضمون للنصوص الشعرية للشعراء الثلاثة (أمجد ناصر وعباس بيضون وسيف الرحبي) للتوصل للبدائل الإيقاعية التي وظفها كل شاعر من الشعراء في أشعارهم مما يمكن من فهم الإيقاع في قصائد كل منهم.

التمهيد

مما لا شك فيه أن تباين الاتجاهات الأيديولوجية والتنظيرية التي ظهرت مع ظهور الحداثة، ومحاولة كل اتجاه منها إثبات وجوده؛ ليكون صالحًا لقيام النهضة الحضارية، وما تشتمل عليه من أشكال شعرية مستحدثة، فقد أدى ذلك إلى أن يدافع كل اتجاه عن نفسه، والهجوم على غيره؛ لأن الموضوع هو قضية استمرارية ووجود، وقد يقضي الآخر عليها، وفي هذا المجال لابد من النظر إلى القصيدة النثرية في النقد العربي الحديث على أنها إحدى ساحات الصراع من أجل إثبات الوجود وتحقيق الذات. وقد تميزت هذه القصيدة بشكلها ولغتها، وأصبح لها طابع خاص شبيه بالطابع الغربي، كما نظر إليها دعاتها، على أنها من الأشكال الجديدة في الشعر.

وتكمن أهمية حداثة الشعر في خروجها عن ما هو مألوف من أنظمة بيت الشعر الكلاسيكي، الذي يقوم على التفعيلات المحددة سلفاً، ذلك البيت الذي يعدّ أساس القصيدة العربية في نغمته الموسيقية، الذي يحيله لنمطية عروضية، لم تعد تتناسب مع التذوق الشعري الحديث من جانب، ولم تعد تتناسب مع طبيعة الانفعال الشعوري من جانب آخر. إذا صح التوكيد بحسب ذلك النسق، إن الخروج على هذا النظام هو الدخول في حرية الشعر التي تميز التجربة الشعرية، ومن دونه لا يستطيع الشاعر العربي أن يعبر عن تجاربه بالشكل الملائم، ومثال على ذلك، تم النظر للمحاولات العربية، في تجاوز الشعر النمطي، من خلال متنوعات وتلوينات موسيقية[1].

ونُظر للمحاولات الرومانتيكية العربية لتجاوز النمطية في الشعر العربي، على أنها من أنواع تجميل القيد، وهناك آراء عدة في فضاء الشعر العربي، تتفق وتختلف بحسب الإيقاع الفهمي والاعتقادي للشعر، وتمثل تجربة عباس بيضون التطور النسقي في الوعي والمعرفة الشعرية، والصيغ في بناء قيمة الشعر المستحدثة، والمقومات المنفردة ضمن إطار التقليد والحداثة[2].

---

(1) بيضون، عباس، الأعمال الشعرية، بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2007، ، ص315

(2) المصدر نفسه، ص315

وقد شهدت القصائد العربية تحولاً بارزاً في منتصف القرن العشرين، لم تشهده في مسارها التاريخي من قبل، إذ أطلت "قصيدة النثر" بالشكل المتمرد على كل القيود من الوزن والقافية. وقد ظهر هذا الشكل الجديد من الشعر عند الغرب قبل ظهوره في الحركة الشعرية العربية[1].

وقد أطلق على هذا النوع من الشعر الجديد عدة مصطلحات كالشعر المنثور، والنثر الشعري، والقصيدة غير العروضية، النثيرة، الإبداع الشعري، كما أطلق على "الشعر المنثور "قصيدة النثر، ولكن رفضه البعض باعتبار أن القصيدة النثرية تختلف عن الشعر المنثور، إذ ميز العظمة بين القصيدة النثرية والشعر المنثور، من حيث الخصائص والصفات التي تتميز بها، إلا أنها تتميز بشكلها الهندسي، ورؤيتها وبنيتها الداخلية والخارجية [2].

وتباين النقاد في تحديد مصطلح دقيق لمفهوم القصيدة العربية، إذ ارتبط عند بعضهم بعدد محدد من الأبيات، أما بعضهم الآخر، فإن المصطلح عندهم يشير إلى عدد من الخصائص اللغوية التي لابد أن تتوافر في العمل الأدبي حتى يطلق عليه المصطلح "قصيدة"، أما ابن منظور، فقد ارتبط عنده بالقصد في الكتابة[3].

أما قصيدة النثر، فتعدُّ نوعاً من أنواع الشعر الأكثر إثارة حول هويته وطبيعته، وتكاد وجهة النظر العامة لهذا النوع من الشعر تكون متفقة مع المرجعية الغربية نحوه، حيث واكب ظهور القصيدة النثرية انتقادات عديدة لا ترقى إلى الدور النقدي، ولا تشتبك مع هوية القصيدة والإجراءات الخاصة بها والطبيعة المغايرة لها، وإنما أخذت الطابع الحماسي للتجربة، من خلال حديثها عن ممارسات نصية لا تشتبك بأنسجته الخاصة، ولم تقدم دراسة جادة لجذور القصيدة النثرية في التراث العربي، فكتابة قصيدة نثرية عربية لابد لها من فهم التراث العربي الكتابي، واستيعابه بشكل عميق وكامل، ومن ثم تجديد النظرة إليه وتأصيله في أعمال الإيقاعات المنبعثة منه، سواء أكانت إيقاعات صوتية أم بصرية[4].

---

(1) الجوزو، مصطفى، نظريات الشعر عند العرب، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1981، ص216.

(2) الورقي، سعيد، لغة الشعر الحديث: مقوماتها الفنية الإبداعية، دار النهضة، بيروت، 1984، ص212.

(3) يحياوي، رشيد، الشعرية العربية الأنواع والأغراض، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص20

(4) عبد المطلب، محمد، قصيدة النثر ، الجسرة الثقافية ، ع 2 ، قطر 1999 ، ص27.

وقد أشار كثير من الكتاب والباحثين إلى أن القصيدة النثرية تعد إحدى المحصلات الحديثة، وذلك من خلال سعيها المتصف بالتوتر تجاه التجديد والتحول، وهي الحداثة الثائرة على كل ما هو متصل بالقديم من تقاليد شعرية وفكرية؛ لأن الشعر هو من أكثر الأجناس الإبداعية التي يلتزم بالتقاليد والقيود، لذلك لابد من مواجهته، ثم التمرد عليه، وقد كان من أهم ملامح الحداثة، هو إيجاد الجنس الأدبي الجديد الذي يجمع بين الشعر والنثر، وقد أطلق عليه اصطلاح "القصيدة النثرية "[1].

تلك الحقيقة تظهر بشكل جلي من خلال حديث أدونيس عن حركة الشعر العربي الحديثة، إذ يرى بأن تلك الحركة تستند إلى عدة أسس، كالتمرد على" الذهنية التقليدية " بحسب قوله، والوصول بذلك التمرد إلى أبعد ما تتيحه التجارب الشعرية، من خلال عدم خضوع الشعر للتقليد؛ لأنه من أجل التجديد لابد من الابتعاد عن التقليد، وعدم الانسجام مع الأشكال الشعرية له، فتلك الأساليب والأشكال تنفي الشعر. والشاعر من وجهة نظر أدونيس لا يستطيع أن يبني المفهوم الشعري الجديد، إلا إذا صارع انهيار مفاهيم قديمة، لذلك عليه أن يسمو على التقليدية من أجل أن يدخل إلى عالم آخر يكمن وراء العالم الذي ثار عليه، ذلك الدخول لا يتم إلا إذا هبط في الفوضى والتصدع والنفي[2].

وقد رأى المناصرة أنه من الأفضل أن تعلن قصيدة النثر استقلالها عن الشعر والسرد، فقد حازت على الاعتراف بشرعيتها كنوع ثالث مستقل من الشعر، كما أشار إلى أن الهاجس الرئيس عند شعراء النثر هو ارتباطهم القوي بالجنس الشعري، حيث أقصى كثير من الأدباء قصيدة النثر من دائرة الشعر؛ لأن قصيدة النثر ومن تسميتها بالقصيدة النثرية، قد وضعت الشعر والنثر في تناقض؛ لأنها ليست شعراً[3].

واتسمت القصائد النثرية بانفتاحها على الفنون الأدبية وغير الأدبية، كما اتسمت بقدرتها على امتصاص صفات أخرى للفنون ومعطياتها، مع احتفاظها بالخصائص النوعية لها، إذ تدخل بيوتاً أخرى من الفنون، وتخرج بما فيها من جماليات، بحيث تبقى متجددة وجميلة، وحين يكتسب تشكيل القصيدة النثرية البصري، فإنه يدخل ضمن مظلة الفنون البصرية، ويصبح للقصيدة إيقاعها البصري،

([1]) المرجع نفسه ، ص27.

([2]) أدونيس : الشعر العربي ومشكلة التجديد ،ضمن " نظرية الشعر"(تحرير وتقديم محمد كامل الخطيب)، مرحلة مجلة شعر، القسم الأول، وزارة .الثقافة ، دمشق 1996 ،ص356 .

([3]) المناصرة، عزالدين، إلى أين تسير القصيدة العربية ؟ الشرق السعودية، عدد (6695)، 1997، ص126.

أي تلك الإيقاعات التي تتلقى بواسطة العين، وبذلك تنتقل القصيدة من خانة المسموع إلى المقروء، أي من نص شفهي إلى نص بصري[1].

ولم تكن قصيدة النثر نزوة شعرية، ظهرت بشكل طارئ للأفعال الشعرية العربية، بالرغم من أنها منقطعة عن مجرى الشعر العربي المعروف قديماً، لذلك كان لابد من وجود وعي تاريخي بالعلاقة الجدلية القديمة بمختلف تجلياتها بين الشعر والنثر، التي شكلت قصيدة النثر، وإذا عُدّ انطلاق قصيدة النثر استجابة لرياح غربية في منظور الشعر الريادي، أو تحت تأثير القصائد المترجمة للعربية وانطوائها في الشعر، بالرغم من تحللها وخلوها من العروض*، فإنه لابد من عدم تجاهل الجذور المؤسسة لقصيدة النثر، فمصطلح قصيدة النثر أطلق كنوع أدبي شعري نظراً للتطور التعبيري في الكتابات الأدبية الأمريكية[2].

وقد ظهرت القصيدة النثرية في الشعر الأوروبي بشكل عام، والشعر الفرنسي على وجه الخصوص في القرن التاسع عشر؛ وذلك رغبة في التحرر والانعتاق، والتمرد على التقاليد التي تسمى "الشعرية" و"العروضية"، وعلى تقاليد اللغة، إضافة إلى إبعاد الشعر عن فن النظم، والبحث عن إيقاعات نثرية تستمد منه قصيدة النثر النتائج الشعرية الجديدة والمختلفة عن السائد والمألوف في الشعر الأوروبي؛ ذلك لأن النثر كما هو متعارف عليه نقيض للشعر، يمقت القوالب النمطية للشعر الجاهز، ويرفض الإيقاعات التي فرضت سابقاً، لذلك عُدّت القصيدة النثرية منذ بدايتها هاربة من الشعر إلى النثر، وهاربة من تراكيب بلاغية وقيم دلالية إلى مرونة الفكرة الشعرية التي أوجدها لها النثر بسبب إغنائه للشاعرية، من خلال الصيغ التي لا يمكن تقبلها بسهولة في نظم الشعر الكلاسيكي[3].

وقد اتسمت القصيدة النثرية بتمردها على الأنظمة الشعرية في بناءاتها وتراكيبها التشكيلية المتنظمة ورؤيتها العقلانية التقليدية، كما عدّها بعض الشعراء أنها ارتقت إلى مستوى من الخطيئة

---

(1) النجار، مصلح عبد الفتاح، قصيدة النثر والانفتاح على النصوص والفنون قراءة في قصيدة" الأضداد "لكمال أبي ديب، دراسات، العلوم الاجتماعية والإنسانية، 43(4)، 2016. ص1696.

* العروض: هو العلم العلم الذي يتم من خلاله فحص الاوزان والتفعيلات.

(2) بوهرور، حبيب، قراءة تأصيلية في مصطلح "قصيدة النثر" عربياً، مجلة العاصمة: المجلد السابع، ص 144.

(3) موافي، عبد العزيز، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2004، ص109.

الشعرية، الذي اتصف بتمرده على الدلالات والأفكار والقوانين اللغوية، وذلك لصياغة تشابك الحواس مع رؤى داخلية وتموجات نفسية للبحث عن قصيدة الإشراف[1].

وكانت المحطة الأولى لمصطلح قصيدة النثر، كانت المحطة الفنية للنثر الذي تطور في القرن الرابع الهجري، وكان هدفها إيجاد نوع إبداعي معادل لقصيدة الشعر في ظاهرة الكتابات الإبداعية العربية، ويأخذ من الشعر ومن النثر، ويبدو بحد ذاته في مشهد إبداعي في اللغوية الخاصة به، وقد احتوى النثر الفني فن المقامة، وهو مؤلف من الشعر والنثر مستنداً إلى لغة أدبية خاصة، وظل هذا الأسلوب حتى بداية القرن الماضي [2].

وكان للترجمات من الفارسية والهندية دور في تأسيس المدارس الصوفية في الأدب العربي، إذ ظهر النص الصوفي، كما أسست تلك الترجمات لظهور فلسفة عربية، ولم يُعنى المترجمون بترجمة الشعر إلا في وقت متأخر، حيث أصبح لتلك الترجمات الأثر الكبير في تطور الشعر العربي في بعض فنونه وتجاوز الشكل الكلاسيكي الذي اتسم به، فظهرت المخمسات والمسمطات ثم الموشحات وذلك بتأثير الأدب الفارسي[3].

ويختلف الموشح عن القصيدة، فالقصيدة تُلقى بصورة حرة ليس لها إيقاع، والبحر فيها واحد والقافية واحدة، لذلك فالموشح يغنى، ويتيح للمغني ترديد أنغامه وترقيق صوته، كما أن ألحانه متنوعة، وقد رأى البعض أن الغناء المشرقي كان السبب الرئيس في ظهور الموشحات الأندلسية، وللثورة العروضية في بغداد أثر كبير في مجال الفن الغنائي، إذ رافقه ظهور المسمطات والمربعات والمخمسات وغيرها من الصور التي عُدت نواة انبثقت منها الموشحات[4].

---

(1) برنار، سوزان قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ترجمة: راوية صادق، القاهرة: دار شرقيات، 1998، ص69.

(2) بوهرور، حبيب، قراءة تأصيلية في مصطلح "قصيدة النثر" عربياً، مجلة العاصمة: 1(7)، 2015، ص 145.

(3) رابح، ملوك، بنية قصيدة النثر وإبدالاتها الفنية، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، الجزائر، 2017، ص 50.

(4) عباسة، محمد، الموشحات والأزجال الأندلسية وآثارها في التروبادور، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع، .2012، ص214.

أما المخمسات، فتعد نمطاً من الصياغة الشعرية، يرتكز على استلهام قصيدة الشاعرمن خلال نظم ثلاثة أشطار بالوزن نفسه وقافية الشطر الأول من كل بيت من أبيات القصيدة واستكمال الشطرين الرابع والخامس بالبيت نفسه[1].

وقد أشار بعض الأدباء إلى أن قصيدة النثر نوع مختلف وليس هجيناً بين النثر والشعر، لكنه شعر بمثابة نثر إيقاعي كتب بصورة شعرية خفيفة، يفترض البنية والتنظيم بكل ما فيها، ولكن قوانينها ليست صريحة فقط، بل هي عميقة مثل أي نوع فني حقيقي[2].

وترى برنار أن قصيدة النثر الفرنسية ما هي إلى رد فعل على معايير الجمال المطلق في القرن التاسع عشر وأشكاله، وتعد شكلاً حديثاً من أشكال الشعر، ونوعاً من التحرر والثورة على النمطية الشعرية، من خلال محاولة تجديد الشكل الشعري بشكل بسيط ولم تكن قصيدة النثر العربية ببعيدة عن هذا المفهوم[3].

وقد أشار (جون كوهين) إلى قصيدة النثر على أنها: "قصيدة معنوية"، ويقول: "في قصيدة النثر يوجد بشكل عام نفس الخصائص المعنوية التي توجد في قصيدة الشعر، ليس هناك شك في أن الشاعر في "قصيدة النثر" متحرر من قيود الوزن، من ثم أكثر طواعية لكي يلعب على رافد المستوى المعنوي، "[4]. وهذا المفهوم يكاد يكون مطابقاً لقصيدة النثر العربية

ويعود مصطلح "قصيدة النثر" في الأصل إلى ترجمة المصطلح الفرنسي "Poeme En Prose"، وهو مصطلح وجد في بعض كتابات "رامبو" النثرية التي طفحت بالشعر، ولهذا المصطلح أيضاً أصول عميقة في الآداب كلها، بما فيها العربية خاصة الديني والصوفي[5].

وقد اعترف أدونيس بأنه أخذ مصطلح "قصيدة النثر" من كتاب (سوزان برنار) "قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا هذا"، الذي صدر عام 1959، ويعد أدونيس من المنظرين الأوائل لهذا النوع من

---

(1) الشكعة، مصطفى، الأدب الأندلسي (موضوعاته وفنونه)، بيروت: دار العلم للملايين، 1983، ص375.

(2) برنار، سوزان، جمالية قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص19.

(3) المرجع نفسه، ص19.

(4) كوهين،جون النظرية الشعرية، بناء لغة– الشعر، ترجمة أحمد درويش، القاهرة: دار غريب، 2000، ص33.

(5) بكار، يوسف، في العروض والقافية، بيروت: دار المناهل للطباعة والنشر والتنزيع، 1990، ص152.

الشعر الجديد في مقالة نشرت له في مجلة "شعر"، يقول: "هي نوع متميز قائم بذاته، ليس خليطاً هي شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة؛ لذلك لها الهيكل والتنظيم والقوانين والتي ليست شكلية فقط، وإنما عميقة عضوية كما في أي نوع فني آخر"[1].

كما عرفت قصيدة النثر بأنها: "الكتابة التي لا تتقيد بوزن أو قافية، وإنما تعتمد الإيقاع والكلمة الموحية والصورة الشعرية، وغالباً ما تكّون الجمل قصيرة محكمة البناء مكثفة الخيال"[2]. وثار جدل في نهاية الخمسينيات حول ظهور مصطلح (قصيدة النثر)، إذ رأى عددٌ من النقاد أن هذا المصطلح يحمل معه المتناقضات التي تجمع بين جنسين أدبيين هما القصيدة والنثر، حيث إن ذلك التناقض يعود لخصائص كل من النثر والقصيدة، وأن القصيدة تتطلب الشكل المنتظم ذا المرجعية العريقة في التاريخ الفني الإنساني، والنثر لا يخضع لتقاليد العروض أو أساليب معينة، أي الحدود الفاصلة التي توضع بين الشعر والنثر[3].

كما أن هناك فرقاً واضحاً بين "القصيدة" و"النثر" ولا مسوغ للجمع بين هذين النقيضين، كما بالرغم أن في ذلك خلطاً في المصطلحات بمثابة نكسة حضارية وفكرية، وأن مصطلح "قصيدة النثر" مجرد بدعة، وأن "تسميتها للنثر شعر" هي كذبة تتضمن كل الكذب والزيف والشناعة، وعليها أن تواجه ما يواجهه الكذب من نتائج[4].

ثم استمر الهجوم على ما تكتنفه قصيدة النثر من غموض في مصطلحها، إذ وصف بأنه مبهم، وأنها ليست قصيدة شعرية، ولا تنتمي للشعر ولا النثر؛ لذلك فإن قضية مصطلح قصيدة النثر هي أول ما واجه هذا الجنس الأدبي الجديد؛ لأنه يثير المفارقة الواضحة بين طرفي المصطلح "القصيدة والنثر" لما ارتبط في أذهاننا عن هيئة القصيدة التقليدية وصورتها[5].

لذلك فقد فرق العلماء القدماء بين الشعر والنثر، حيث كان الشعر "ديوان العرب"، أما النثر، فظهرت مكانته بعد أن استقرت الدولة الإسلامية، وانقسم النقاد في مفاضلتهم ما بين الشعر والنثر،

---

(1) أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة (شعر)، بيروت، س4، 414، ، 2001، ص81.

(2) الشوابكة، محمد علي وأبو سويلم، أنور، معجم مصطلحات العروض والقافية، عمان: دار البشير، 1991، ص209.

(3) العظمة، نذير، قضايا وإشكاليات في الشعر الحديث، جدة: النادي الأدبي الثقافي، 2001، ص220.

(4) عصفور، جابر، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، القاهرة: مؤسسة فرح الصحافة والثقافة، 1990، ص201.

(5) عصفور، جابر، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي ، ص201.

فمنهم من فضل النثر على الشعر، وسبب ذلك يمكن أن يكون العامل الديني؛ لأن هناك آيات قرآنية وأحاديث تنص على ذم الشعر، وهناك من فضل الشعر على النثر، ويمكن أن يعود ذلك لخصائص الشعر الإيقاعية وإلى تميزه وتفرده بالوزن والقافية، الذي اهتم به النقاد اهتماماً كبيراً[1].

وقد عرفت قصيدة النثر في الأدب الغربي بأنها: "نمطٌ من الكتابة يرد ضمن أعمال نثرية، وهو يستعير من الشعر لا الموضوعات فقط (وصف الطبيعة، المشاعر... الخ)، بل ويتعدى إلى بعض الطرائق والأساليب الخاصة بالشعر، دون أن يعني ذلك أن الأعمال النثرية تلك تسعى إلى أن تكون شعرية في ذاتها"[2].

وقد بقي مصطلح قصيدة النثر الأكثر استخداماً وشيوعاً في النقد المعاصر من غيره من المصطلحات التي تناولت الأنماط الكتابية المشابهة للشعر والنثر معاً، مثل: (الشعر المنثور والنثر الفني والخاطرة الشعرية، الكتابة الخاطراتية والقطع الفنية، والنثر المركز، والكتابة الحرة، والشذرات الشعرية)، إلى غير ذلك من المصطلحات. [3].

أما التعريف اللغوي لقصيدة النثر، فيتجسد بأنه مصطلح يتألف من كلمتين: (قصيدة ونثر)، فالقصيدة هي: القصدُ " استقامة الطريق، قَصَدَ يَقْصِدُ قَصْداً، فهو قَاصِدٌ ... والقَصْدُ إتيان الشيء"[4]. والنثر لغوياً فهو نثرُك الشيءَ ترمي به بيدك متفرِّقا، نثَرَ الجوز والموز والسكَّرَ، وقد نثرَهُ وينثرهُ ونِثاراً، والنِّثارةُ :ما تناثرَ منه، فالجذر (نَثَرَ) يوحي بالتَشَتُّتِ والتَّبَعْثُرِ[5].

أما مفهوم قصيدة النثر، فقد أشير إليها بأنها: "قطعة نثر موجزة وموحدة، ومضغوطة كأنها قطعة من البلور... خلقُ حراً ليس له من ضرورة سوى رغبة المؤلف في البناء، خارجاً على كل تحديد وشيء مضطرب في إيحاءاته اللانهائية"[6]. وعرف المقدسي قصيدة النثر بأنها: "أسلوب من

---

(1) القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، بيروت: دار الجيل، 1981، ص119.

(2) رابح، ملوك، بنية قصيدة النثر وإبدالاتها الفنية، ص31 .

(3) شريق، عبدالله، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 2003، ص16.

(4) ابن منظور، لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت، مج 5، مادة "ق ص د"، 2000، ص264.

(5) لسان العرب، مج 3، مادة "ن ث ر" 578 .

(6) العلاق، علي جعفر، في حداثة النص الشعري، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص119.

أساليب النثر، تهيمن فيه الروح الشعرية التي تتبدى من خلال قوة العاطفة وبعد الخيال وإيقاع التركيب والتوفر على المجاز"[1].

وتختلف قصيدة النثر عن القصيدة العادية في القافية والوزن والإيقاع، فقصيدة النثر تتحدد إبدالاتها الفنية بعناصر فنية، حاولت من خلالها تعويض عناصر غائبة تميز القصيدة العمودية الحرة، خاصة في مجال الإيقاع والوزن والقافية، إذ يعد بعض الشعراء أن من أهم عناصر الشعر الوزن والقافية، وهو ما خلت منه قصيدة النثر، وبذلك خلت من الإيقاع الذي يحدث نتيجة الهزة الشعرية نتيجة الوزن والقافية، الأمر الذي جعلها تتحرر من القيود التي كانت مفروضة على قصائد الشعر القديم، لتظهر القصيدة النثرية الجديدة المتمردة على تلك الشروط التي كانت تحدد القصائد الشعرية القديمة[2].

وجوهر الفرق بين مصطلحي الوزن والإيقاع، هو قديم وليس بحديث، وقد بين الكاتب محمد مندور الفرق من خلال قوله: "فنحن نقصد بالوزن (كم) التفاعيل، أي أنه مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، ويستقيم الوزن إذا كانت التفاعيل متساوية، كما هو الحال في الكامل والرجز وغيرهما، أو متجاوبة كما هو الحال في البسيط والطويل وغيرهما، إذ ترى التفعيل الأول مساوياً للثالث، والثاني مساويا للرابع، أما الإيقاع فهو عبارة عن ترديد ظاهرة صوتية ((ما)) على مسافات زمنية محددة التناسب، وهذه الظاهرة قد تكون ارتكازا، كما قد تكون مجرد صمت"[3].

وقد استعاضت قصيدة النثر عن إيقاعها المتمثل في القافية والوزن بالإيقاع الشعري، أي الموسيقى الداخلية للشعر، ولأن قصيدة النثر تخلو من عنصر الوزن الذي يضطلع بالتشكيل الهندسي لأرضية القصيدة الموسيقية، فقد فقدت عنصراً من عناصر نجاحها، الأمر الذي أوجب عليها إيجاد إيقاعها بمعزل عن أية مخططات مسبقة، لذلك لجأت قصيدة النثر للعناصر الإيقاعية الأخرى، التي تستطيع بفضلها أن تدخل الزمان والحياة في أشكال إيقاعية، ويفرض عليها هيكلاً منظماً [4].

---

(1) المقدسي، أنيس، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار العلم للملايين، ط6 ، بيروت 1977 ، ص 419.

(2) رابح، ملوك، بنية قصيدة النثر وإبدالاتها الفنية، ص50.

(3) مندور، محمد، الشعر العربي إنشاده وغناؤه، مجلة كلية الأداب جامعـــة فاروق الأول ، الإسكندرية، عدد1 ، 1943 ، ص161.

(4) عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص80.

وللكشف عن البدائل الإيقاعية في قصيدة النثر العربية لا بد من أن نتناول مجموعة من الشعراء كأنموذج للدراسة بشيء من التفصيل، كالشاعر أمجد ناصر والشاعر عباس بيضون والشاعر سيف الرحبي على التوالي. فالشاعر يحيى النميري النعيمات المعروف باسم "أمجد ناصر" يعدُّ من أوائل الشعراء الذين رسموا أصالة قصيدة النثر، ولد في 1955، وهو أديب وشاعر أردني مقيم بلندن، كان يعمل في صحيفة القدس العربي في لندن منـــذ صدورها عام 1989 يعتبر من رواد الحداثة الشعرية وقصيدة النثر. صدر أول ديوان شعري له في عام 1997 بعنوان (مديح لمقهى آخر). توفي في 31 أكتوبر 2019 بعد صراع مع المرض، وقد ناهز 64 عام. كان من أوائل الشعراء الشبان الذين انتقلوا إلى كتابة ما يسمى "قصيدة النثر" بعد تجربة مميزة في كتابة قصيدة التفعيلة، فبدءا من عمله الشعري الثاني "منذ جلعا(1981)، وكان له عدة قصائد لامعة، مثل قصائده: «الجبل» و«الشافعي» و«عمّال النسيج» و«صحراء عودة أبو تايه» و«الشجر». حيث شغلت هذه القصائد مجموعته الأولى «مديح لمقهى آخر»، 1979، إذ كشفت تلك المجموعة عن الصوت الخاص والمنفرد للإيقاع النثري الذي انفرد به، كما تميزت أدواته المباغتة خلف الموالاة المنكشفة لذلك الشكل الرائج من القصائد[1].

ويعدّ شعر أمجد ناصر من خلال أعماله الشعرية الحديثة على مدار ثلاثين عاماً ماضية، المختبر النموذجي لتحولات القصيدة العربية في تلك الفترة، فهو يأخذ التغير في شكل الشعر وانشغالاته وانزياحاته التي يتذوقها المتلقي في شعر النثر، وأهم من كل ذلك أنه ينعطف نحو تصورات نظرية لمعنى الشعر وضرورته في المرحلة التي يمكن القول عنها إنها نسفت كثيراً من المفاهيم التي كانت سائدة حول الشعر. فعلى الرغم من أن قصيدة أمجد ناصر في مجموعاته كافة ، احتفظت بنفس غنائي وإيقاع صوتي ضارب في أعماقها، إلا أن مشروع تلك القصائد معاكس للغنائية بطبيعتها، فقد حاول كسر الشفافية العاطفية في الإيقاع الصوتي الفردي والصافي، الذي وسم أغلب الشعر العربي في النصف الثاني من القرن العشرين[2].

---

(1) ناصر، أمجد، الأعمال الشعرية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002. ص4.

(2) المرجع نفسه، ص184.

أما الشاعر عباس بيضون، فهو شاعر وروائي وصحافي لبناني، ولد في مدينة صور عام1945 م، ودرس في الجامعة اللبنانية، وأمضى حياته متنقلاً ما بين بيروت، باريس، وبرلين، وهو المسؤول عن الصفحة الثقافية لصحيفة السفير اللبنانية، صدرت له 7 روايات، منها مرايا فرانكنشتاين(2010) ، وخريف البراءة (2016) التي حازت على جائزة الشيخ زايد للكتاب في فرع الآداب بدورته الحادية عشر، إضافة إلى نحو 9 دواوين شعرية، منها بطاقة لشخصين (2009) والموت يأخذ مقاساتنا (2008) الذي حاز على جائزة المتوسط في فئة الشعر، فيما تُرجمت قصائده إلى كلاً من اللغة الإنجليزية، الفرنسية، الإيطالية والألمانية، كما أن قصائده النثرية تتملكها روح التزامن والحداثة التامة، ولكن لا تكون مرتبطة بالمحاكاة التقليدية مثل الرواية أو القصة، وتكون المحاكاة في قصائده وجدانية، أو لها علاقة مع حس الشاعر بالأشياء، حيث كان يعيش في معظم قصائده الافتراض المطلق، وحسب تصاعدها الحسي وتنامي توهجها الوجداني بشكل عامودي بصورة متسامية غير متناهية، مثل القص والروي وقصيدة العمود والتفعيلة، حيث لا السعادة تصبح حزناً، ولا الموت يبدل معنى الحياة المستمر، لكن عند عباس بيضون يمكن أن يكون ذلك بالمستوى الأعمق أيضاً[1].

ويعد الشاعر سيف الرحبي شاعراً وكاتباً من عُمان، ورئيس تحرير مجلة نزوى الثقافية الفصلية التي تصدر في مسقط . ولد في قرية سرور بولاية سمائل بالمنطقة الداخلية سنة 1956 ، درس في القاهرة وعاش في أكثر من بلد عربي وأوروبي، عمل في المجالات الصحافية العربية. ترجمت مختاراته من أعماله الأدبية إلى العديد من اللغات العالمية كالإنكليزية ، الفرنسية، الألمانية، الهولندية، البولندية، وغيرها. ونرى في قصائده أن هناك ارتباطاً بين التراث والنص، وذلك باعتبار أن النص يعد من التداعيات الثقافية والتاريخية والاجتماعية المتوطدة من الماضي، والمتأصلة بالحاضر، فاختلاف المعايير النقدية تبعاً لاختلاف مضمون التاريخ الإبداعي وشكله، لا يعني بالضرورة اقتلاع اللغة من الحضور التراثي لها، وسلخها عن الماضي مع الحفاظ على خصوصيتها التي منحتها التميز في النص عن النصوص الأخرى[2].

---

(1) بيضون، عباس، الأعمال الشعرية، بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2007، ص315.

(2) الرحبي،سيف، حوار الأمكنة والوجوه، نصوص ومقالات نقدية، مجلة نزوى، عدد 1999/11/1، ص73.

الفصل الأول

الإيقاع الصوتي في قصيدة النثر

إن دراسة ظواهر الشعر بشكل منعزل عن دراسته ضمن مفهوم البنى الكلية للإيقاع الصوتي للشعر النثري ، مثل دراسة الصورة أو الإيقاع أو الرؤيا، لا يوفر لها الخصائص والسمات التي تعمل على إصلاح التمييز بين تلك الأنماط، لذلك، ولمزيد من التوضيح سيتم تناول هذا الموضوع في هذا الفصل من خلال الآتي:

- مفهوم الإيقاع الصوتي

إن انسجام القصيدة العام هو ما يعطي لها النغمة والإيقاع الصوتي الخاص بها، وللحرص على وحدة الجو العام وتلافي تنافر الأصوات، للحصول على البنية المتوازنة لجسد القصيدة، لابد من استخدام الإيقاع الصوتي من خلال النبرة الإيحائية من أجل إغناء القصيدة، فالإيقاع الصوتي لقصيدة النثر يأتي لإيجاد اللغة الشعرية الجديدة الأكثر مرونة وتنوعاً ليتكيف مع الحركات الغنائية للروح، والتموجات للخيال، وغير ذلك، إذ إنه من الممكن إعطاء النثر الإيقاع المتناسق في قصيدة رصفها جيد، وذلك من خلال إحكام بنائها الإيقاعي الخلاب.

ويعد الإيقاع الصوتي أكثر الأنماط بساطة ومباشرة، إذ يقوم على عدة قيم صوتية تولدها المفردات وغالباً ما يتحقق ذلك في القصائد التي تتصف بالتقفيات وتكرر الأصوات ذات التردد العالي، من أجل أن ينصرف ذهن الشخص لصوتية القصيدة أكثر مما يحاول بلوغ القيمة الشعرية لها. وهو من أشكال تماثل المقطع الشعري واختلافه، أو النص الإجمالي، سواء أكان صرفياً أم نحوياً، أم دلالياً، وتكرار تلك المكونات يعطي القصيدة القوة التعبيرية والإيقاعية التي تحقق الدهشة والفجاءة والتأثير، ليضفي على النص القوة الشعرية الإضافية كما في قصيدة النثر[1].

(1) خرفي ، محمد الصالح، التلقي البصري للشعر: نماذج شعرية جزائرية معاصرة، الملتقى الدولي الخامس "السيمياء والنص الأدبي، جامعة جيجل، الجزائر، 1999، ص570.

وللإيقاع الصوتي في البنية الشعرية دور مهم؛ لكونها المادة الأولى المؤلفة للأشكال الموسيقية، بما يتصف به كل صوت من صفات خاصة، فالصوت يعد من أشد المتعلقات وثوقاً والأكثر هيمنة على "الإيقاع"، والأمر غير مقتصر على الأثر الأدبي فقط، بل يذهب إلى الفنون كافة، إذ إن الإيقاع الصوتي يُعد سلسلة من الأصوات التي ينبثق منها المعنى، فالصوت ليس ظاهرة عددية، بل فاعل بنائي في المضمون، يتجسد في المعنى[1].

والكلمات التي تُعد مجموعات صوتية والقائمة على بناء مزدوج، ما هي إلا أصواتٌ ورموز للمعاني، وفي الوقت ذاته، هي شكلٌ من أشكال الإيقاع، فالصوت، لابد أن يتشكل بأسلوب حي، لذلك لابد من اعتباره هدفاً في حد ذاته، خاضعاً لقواعد الإيقاع، والصوت الذي يحدث بين حروف النص الشعري وحركاته، وما يفرضه من روي ومجرى، جميعها ظواهر صوتية ذات دلالات، باعتبار أن النسيج الصوتي فاعل دلالي، فالقيمة الصوتية للمادة تعمل على تجسيد قيمة النص النظمية، التي تتمثل في الإيقاع التوازني، وإيقاع التكرار[2].

ومما لاشك فيه، أن من عناصر البنية النصية المهمة في مفهوم الشعر، سواء أكان في القصائد الشعرية الحديثة والمعاصرة أم في قصائد الشعر القديم، هو ما يطلق عليه (نظام الأصوات)، ويضم في نطاقه الإيقاع والوزن وضروب الترجيع والتكرار والوقفات والنبرات وتردد الصوت وعلوه ودنوه وغير ذلك.

ويرى بعض النقاد، أن الإيقاع الصوتي ينشأ من "الإعادة المنتظمة داخل السلسلة المنطوقة ضمن إحساسات سمعية متماثلة تكونها مختلف العناصر الصوتية"، بمعنى أن من المؤثرات الصوتية المهمة التي تعمل على تحديد ملامح تشكيل الإيقاع النصي، تتمثل في القافية والوزن والتجنيس والتصريع والتقسيم، والتكرار والتردد، والتوازي التركيبي الذي ينتج منه تماثل الوزن وتعادل الصرف بين بعض أجزاء النص الشعري، وغير ذلك من المؤثرات التي تسهم في تكوين النص الصوتي[3].

---

(1) الزمر، أحمد قاسم، ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن– دراسة وتحليل، إصدارات وزارة الثقافة و السياحة، صنعاء، 2004 ص 366 .

(2) الحسيني، راشد بن حمد، البنى الأسلوبية في النص الشعري دراسة تطبيقية، دار الحكمة لندن ، ط1، 2004، ص68.

(3) الزيدي، توفيق، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، ط1، الدار العربية للكتاب، تونس ، 1984، ص 63.

وعرف الإيقاع الصوتي بأنه: "اجتماع لأزمنة متعددة تحتفظ فيما بينها بنظام معين، كما أنها تحتفظ ببعض النسب" [1]، من خلال هذا التعريف نجد أنه تمت الإشارة إلى عنصرين رئيسيين هما: نظام محدد ونسب، ويولد الإيقاع إذا ما كان نظاماً محدداً، وعلاقات نسب ملموسة في مجموعات إيقاعية طويلة أو متعددة تشكل وحدة من الدرجة الأولى (بيت الشعر)، أو من الدرجة الثانية (المقطع)، حيث إن الجزء الإيقاعي هو ما يطلق عليه من قبل الرمزيين (التفعيل الإيقاعي)، ويتشكل من خلال كلمة أو عدة كلمات يكون مقطعها الأخير مشدداً[2].

وعرف الإيقاع الصوتي أيضاً بأنه: " توظيف خاص للمادة الصوتية في الكلام، يظهر في تردد وحدات صوتية في السياق على مسافات متقايسة بالتساوي، أو بالتناسب لإحداث الانسجام ، وعلى مسافات غير متقايسة أحيانا لتجنب الرتابة ، مع التفريق بين الوزن والإيقاع[3].

وعرف الإيقاع الصوتي في الأدب بأنه: الإفادة من جرس الألفاظ واستعمال الأسجاع وسواها من الوسائل الموسيقية الصائتة" [4]. ذلك التناغم في عبارات النص هو ما يُحدث الانسجام، والانسجام هو "ائتلاف الألحان أو التأثير الجميل الذي يحدثه في النفس سماع أصوات موسيقية في زمن واحد"[5].

وعليه، فإن الانسجام سواء أكان في الموسيقى أم في الأدب له وقع في النفوس، كما أن له أثر جميل يتركه في القلوب، الأمر الذي يحدث الطرب والخفة والميل والرغبة في نفس المتلقي.

ويؤثر الإيقاع الصوتي في حاسة السمع، وينعكس ذلك على حالة المتلقي الفكرية والوجدانية، ويأتي ذلك من خلال إطار بنائي تنتظم أحرفه وألفاظه، وتتوزع تراكيبه وفق هندسة صوتية معينة، يعتمد فيها الشاعر على التكرار والتقسيم، ويستخدم التقنيات الصوتية النابعة من استخدام آليات البديع، الأمر الذي يجعل من الإيقاع ينطلق من عدد من التقنيات التي توجد من خلال تضافر الوحدة المتكاملة

---

(1) برنار، سوزان، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ص70.

(2) أبو ديب، كمال، البنية الإيقاعية في الشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، بيروت: دار العلم للملايين، 1966، ص322.

(3) الطرابلسي، محمد الهادي، في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، ع32، تونس، 1991، ص122.

(4) عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤م، ص44 .

(5) صليبا، جميل، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، ط1، دار الكتاب اللبناني ، بيروت 1973، ص185.

والمتناسقة لها، وفي ذلك قال بعض الشعراء بأن الشعر هندسة الحروف والأصوات، يعمر بها في نفوس الآخرين عالمًا شبيهًا بالعالم الداخلي لنا، لذلك فالشعراء مهندسون، لكل منهم الطريقة الخاصة به في بناء الحروف وتعميرها [1].

وليس هناك انفصال بين هندسة الصوت في الشعر ومقدرة القول في التأثير في المتلقي، ويمكن أن نستدل على ذلك بما ورد في القرآن الكريم من تكرار لبعض الحروف أو المقاطع الصوتية عند افتتاح سورة ما، وعلى الرغم من عدم وجود اتفاق بين المفسرين على وضع تبرير مقنع لها، إلا أن لها تأثيراً نفسياً وتخيلياً في السامع لا يمكن إنكاره[2].

والإيقاع نوع من انزياح الخطاب، يعمل على نقله من مستوى نثري إلى مستوى شعري، وهو ما يختص بكيفية ترتيب الأصوات في النص، فالشعرية لا تتحقق دون أن يرافقها إيقاع، وعلى الرغم من أن بعض النصوص النثرية استحوذت على شيء من الإيقاع، إلا أن ذلك لا يرفعها إلى المكانة الشعرية لعدة أسباب، منها أن النقد القديم لم يتفق مع النظرة المعاصرة للإيقاع، إذ تبنى النظرة المعيارية ذات القواعد الصارمة في تحديد الوزن والقافية[3].

ويعدّ الإيقاع المفهوم الشامل لهندسة الصوت في القصيدة، بينما الوزن والقافية لا يمثلان إلا مستوى القصيدة الخارجي، بحكم أن الشعر لا يكون شعراً دون قافية ووزن، بينما للإيقاع سمة جوهرية في الشعر نابعة من طبيعة تجربته الشعرية نفسها، الأمر الذي يوجد التفاعل العضوي بين النظام الصوتي والنظام اللغوي في القصيدة؛ لذلك فإن الإيقاع يضم لضروبه البديع والتكرار والقافية الداخلية، وحروف المد والجهر، ومدى تآلف هذه العناصر نفسها، من جانب، وتناغمها مع تجربة الشاعر من جانب آخر[4].

---

(1) الصحناوي، هدى، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة "بنية التكرار عند البياتي نموذجاً"، مجلة جامعة دمشق، 30(1+2)، 2014، ص91.

(2) يوسف، حسني عبد الجليل، موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية وعروضية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989 ،ج1، ص17 .

(3) موافي، عبد العزيز، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص118.

(4). حسين، عبد الكريم، عمود الشعر، مواقعه، ووظائفه، وأبوابه، ط1 ،دار النمير للطباعة والنشر، دمشق، 2003م، ص 130.

وقد اتسع مفهوم الإيقاع عند الروس الشكلانيين ليشمل سلسلة عناصر لسانية تسهم في بناء بيت الشعر، فبجانب الإيقاع الذي ينتج عن مد الكلمات، يظهر الإيقاع الذي ينتج من نبرات الجمل، إضافة إلى الإيقاع الهارموني "الجناسات".[1]

ويستطيع أي دارس أو باحث أن يكشف الجوانب النفسية والشعورية والاجتماعية التي تنتج النص الشعري، من خلال مستواه الدلالي الذي يشكله الإيقاع والتنوع الصوتي فيه، فنظام إيقاع البنية اللفظية في العربية يمتاز إلى جانب التناسب الصوتي بين الأصوات والتناظر، والحركات وطول المقاطع بعلاقته المتبادلة بين الصيغة أو بنية الإيقاع والدلالة. ولم يقف التناسب الصوتي عند المقاطع، بل امتد ليشمل الجناس والأوزان الشعرية والجرس الصوتي، والازدواج والاتباع، وجميعها تظهر من خلال تشكيل المعنى وتوسيع دلالة النص، كما تتجلى عندما يستغل الشاعر الإمكانيات الصوتية وقدرتها على محاكاة المعنى[2].

والإيقاع الصوتي ليس إشارة بسيطة، وإنما هو نظام متكامل ومعقد من المفردات المتعددة، ويظهر الإيقاع للقارئ بأنه شيء مادي محسوس، ليفهم المتلقي أن الذي أمامه قصيدة النثر، وأن الإيقاع هو ما نظم هذا الفيض من المعاني والأصوات، كما أنه يعطي العمق والكثافة الأكثر إمتاعاً وكشفاً لأعماق الإنسان البعيدة[3].

ويوجد في الإيقاع الصوتي التناغم والتوحد بين الانفعالات الوجدانية والأنغام الصوتية المنبعثة من جرس الحروف والكلمات، فالإيقاع يؤدي الدور المهم في تعميق الإيقاعات النفسية وإيجاد نغمات وإيقاعات صوتية داخلية، إذ إن الإيقاع الصوتي في اللغات الشعرية لا ينمو من مظاهر خارجية للنغم والقافية والجناس، وتزاوج الحروف وتنافرها، كل ذلك يعد مظهراً من مظاهر خاصة من مبادئ الإيقاع الصوتي وأصوله العامة، فالإيقاع الصوتي يتجاوز كل تلك المظاهر إلى أسرار تصل فيما بين النفس والكلمة بين الإنسان والحياة[4].

---

(1) عيسى، فوزي، النص الشعري وآليات القراءة، د.ط، منشأة المعارف، مصر ، 1997 ،ص 441.

(2). حسين، عبد الكريم، عمود الشعر، مواقعه، ووظائفه، وأبوابه، ص132.

(3) بوجملين، لبوخ، النص الشعري، الواجهة الصوتية ودلالة الإيقاع، مجلة المنهل، 1(2). 2014، ص161،

(4) عيسى، فوزي، النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، ص 442.

ويمكن القول، أن الإيقاع الصوتي يعد تنظيماً لأصوات اللغة ضمن إطار ما، ويتسع ليشمل العناصر الأخرى التي تراعي الخصائص الصوتية من الهمس والجهر والنبر والتنغيم، إضافة إلى ظاهرة التكرار وضروب البديع، وغيرها، فهو عبارة عن تنظيم وترتيب للأصوات والمعاني والحروف والكلمات، يمنح التكثيف المعنوي والعمق الدال والتأثير النفسي والخيالي الفعال لدى المتلقي. كما أن الإيقاع لا يتوقف عند القافية والوزن، ولكن يتعداهما إلى جملة من العناصر والظواهر المتآزرة والمتناغمة على المستوى الصوتي واللغوي والبلاغي، من أجل أن تنتج التنظيم النوعي من حركية النص.

وما زالت الدراسات التي عنيت بظاهرة الإيقاع متشابكة، إذ يبدو من البحث في مؤلفات القدماء أنهم لم يعرفوا جوهر الإيقاع وحقيقته، فقد بحثوا ضمن مصطلح الموسيقى الذي يعد أقرب إلى مفهوم الإيقاع، وذلك اعتماداً على أن توالي الأزمنة هو جوهر الموسيقى، وقد ظهر الإيقاع لأول مرة في كتاب ابن سينا (الشفاء)، إذ عدّه من عناصر الشعر الأساسية عندما قال بأنه: "كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية عند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعى»[1].

وقد أشار بعض قدماء الأدب إلى أن الإيقاع يعدُّ ضمن مستوى علم العروض دون تفريق، إذ ارتكزوا في ذلك على مسألة تقسيم الزمان، حيث يقول ابن فارس:" إن أهل العروض مجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع،ّإلا أن صناعة الإيقاع تقسّم الزمان بالحروف المسموعة»[2].

ويمكن القول، أن الإيقاع الشعري ظل مرتبطاً بالموسيقى وذلك ما بينهما من تناسب زمني في المسافة بين الحركة والسكون، فهم لم يلحظوه إلا من خلال الوزن الذي يقوم بدوره على التناسب في زمن الحروب، وتتابعها، وترتيبها، وتكرارها بنسب محدودة، فحصروا الإيقاع الشعري في إطار زمن النطق ولم يتعدوه إلى عناصر أخرى.

إن من أبرز عناصر بنية النص في مفهوم الشعر، سواء القصائد الحديثة المعاصرة أو القصائد القديمة، هو ما يطلق عليه (مصطلح نظام الأصوات)، حيث ضم في نطاقه وزناً وإيقاعاً وضروب

([1]) ابن سينا، (1956)، جوامع علم الموسيقى، تحقيق: زكريا يوسف، ط١، القاهرة: نشرة وزارة التربية ج6، ص81.

([2]) ابن فارس، (1963) ، الصاحبى في فقه اللغة، تحقيق: مصطفى الشوحى، بيروت: مؤسسة بدران، ص274.

الترجيح والتكرار والوقفات، ونبرات الصوت وتردده وعلوه ودنوه، فكل ما يسهم في إحداث التموجات والتذبذبات في النص إذا ما تناغمت وتم توظفيها وجعلها في نسق، عملت على إحداث ضروبٍ موسيقية مُقاسة وفق نظام العروض القديم، أو وفق أي نظام إيقاعي آخر جديد نابع من إيقاع الحياة أو العمل، وبذلك، فإن هذا الفهم يتضمن أنواع الشعريات الصوتية كافة، التي تلتزم في صياغتها الأسلوب الموسيقي في عنصرين رئيسيين هما التناغم والانسجام[1].

أما تطبيقات نصوص الشعر، فقد تجاوزت ما تم اقتراحه لها من إيقاعات تجاوزت الحركة التجريبية الشعورية، التي هي أساس النص الذي يقوم على التفعيلة، ليبنى لها مع القصيدة الحديثة الأنظمة الصوتية المغايرة التي تعتمد على المكان والعين والإيقاع والتأمل، لدرجة أن أصبح النص كتسجيل حالة وليس تعبيراً عنها فقط[2].

الإيقاع الصوتي في قصيدة النثر

إذا وُظف كل ما من شأنه إحداث تموجات وتذبذات في نسق، أحدث موسيقى تقاس وفق انظمة العروض القديم أو وفق أي نظام إيقاعي آخر جديد ينبع من إيقاع الحياة، دون أن تكون له الصورة المسبقة الصنع، وبذلك يتضمن هذا الفهم كافة أنواع الأشعار الصوتية التي تلتزم في صياغتها أسلوب أداء الموسيقى ضمن عنصرين أساسيين هما: التناغم والانسجام[3].

ويرتكز نجاح القصيدة النثرية على ترابط الأنساق البنيوية للنص وتآلفها، وهما البنيات الصوتية والدلالية: كالوزن والقافية والنسيج الصوتي والعبارات والبناء التصويري والتراكيب. وبالقدر الذي تترابط فيه تلك الأنساق، تُلغى الفواصل بين الإيقاعات الخارجية والداخلية، كالإيقاع السمعي وغير السمعي، والإيقاع الصوتي والدلالي، بحيث يصبح هناك تشابك بين الإيقاعين، فلا يكون الإيقاع

---

(1) جابر، يوسف، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 221.

(2) برنار، سوزان، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ص70.

(3) جابر، يوسف حامد، دراسة في نصوص قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر، دمشق، 2000، ص240.

الصوتي ظاهراً للنص لكونه محسوساً فقط، وإنما داخله ووراءه أيضاً، وتمتلئ القصيدة بمقدار ارتباط وجوهها، فيكون إيقاع الوجه الآخر للصورة، أما الصوت فيكون وجهاً آخر للمعنى[1].

إن دراسة ظواهر متعددة للشعر مثل الإيقاع أو الصورة أو الرؤيا لا يمكن أن يوجد الخصائص والسمات المتفردة لها، التي تصلح معايير للتفريق بين الأنماط الخاصة بها، فكلما أمعنا في الشعر بالاعتماد على الصور الفنية يبعد التركيز في موسيقى الأداء، والعكس صحيح[2].

والشعر بشكل عام لا يهمل عنصر الإيقاع بسبب العلاقة بين الإيقاع وبين العصر، لأنه جزء من حركة الحياة المتغيرة، الذي يتغير بتغيرها ويلبي حاجاتها، إضافة إلى وجود علاقة بين أشكال التعبير الشعري والتغير والتحول في الإيقاع[3].

وقد تجاوزت النصوص الشعرية الإيقاعات والوزن وحركة التجربة الشعورية، التي تعد أساس النص الذي يقوم على التفعلية، لتبني لها مع القصيدة الحديثة (قصيدة النثر) الأنظمة الصوتية المغايرة المعتمدة على المكان والعين والإيقاع التأملي والتلقي، إلى درجة أن أصبح النص يشاهد ويرى ويتأمل، وأصبحت العين تحتل مكان الأذن، واحتل الصمت محل إيقاع الحركة، حتى أصبح النص كتسجيل حالة وليس تعبيراً عنها فقط، بمعنى آخر ظهر في النص الشعري إيقاع الصورة بدل إيقاع الغناء، ولهذا السبب اتجهت بعض الكتابات الشعرية نحو التوزيع والمساحات البيضاء والإشارات والأسهم، الأمر الذي يجعلنا نتذكر بأن طريقة القول هي من أكثر الطرق أهمية مما يقال، بالتالي فهي أكثر شعرية [4].

وراهن شعراء قصيدة النثر على قوة تأثير القصيدة من خلال هاجسهم التجريبي، وهو تجريب في الشكل واللغة ، فلغة النثر أقرب إلى التأملات الذهنية من نبرة الوزن، وهي إحدى الطروحات التي ارتكزت عليها القصيدة النثرية واعتمدتها في تكريس المشروع النظري لها؛ لذلك فالمعرفة التي تنحاز

---

(1) جابر، يوسف حامد، المرجع نفسه، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 241

(2) أبو ديب، كمال، البنية الإيقاعية في الشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، 1974، ص169.

(3) المرجع نفسه، ص196.

(4) اليافي، نعيم، أطياف الوجه الواحد، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، دار رسلان للطباعة والنشر، 2015، 67.

للنثر هي على الضد من الإيقاع؛ لكونها تؤدي إلى إضعافه، حيث لا يمكن فصل الحقيقة الشعرية عن تعبيرها، وأدركت بشكل عميق أن المشكلة الشعرية مرتبطة بمشكلة اللغة بشكل وثيق[1].

ويبدو أن انسجام القصيدة العام هو ما يعطي لها نغمتها الخاصة بها، ومن أجل الحرص على الجو العام لها ، والحصول على البنية المتوازنة للقصيدة، لابد من استخدام النبرات الإيحائية من أجل إغناء القصيدة، والقصيدة النثرية هي شكل من أشكال القصائد الحرة المفتوحة، تستقبل فيه كل قياسات الموسيقى التي تتعدى حدود المجرد، ذلك أن الانطلاقة المفاجئة التي تبنى على الأسس الهندسية الخلابة، سوف تعطي القصيدة الروح والجسد، وتكسبها الوجود الأدبي الخاص بها[2].

ويتبين مما سبق، أن قصيدة النثر نشاط ذهني حقيقي، يعمل على تحرير الأفراد، ويفترض فلسفة كاملة عن العالم، حيث أعطت الزخم الجديد للشعر؛ لأن هنالك عوالم غير معروفة وفجوات كبيرة في العالم المرئي تحاول اقتحامها بعيداً عن فردية متحمسة؛ لكونها محاولة ناجحة من أجل تخطي إمكانات اللغة الطبيعية، وتحفيز عوامل عديدة في وقت واحد، كالمقطوعة الموسيقية، فإذا استطاعت الأذن سماع أصوات عديدة في وقت واحد، فإن الذهن لا يستطيع أن يتابع أكثر من موضوع بالوقت نفسه، إذ لابد أن يكون هناك مدة زمنية ليتوفر بعد انسيابي لغوي، وعليه فإن القصيدة النثرية تمارس هذا الانسياب التزامني لتبدو كأنها وميض مكثف أكثر من كونها بناءً زمنياً، فالقصيدة النثرية في الأدب الحديث بالرغم من حداثتها، إلا أنها أعطت النماذج الرائعة وهي تتجه إلى الصيغ الحيوية، وهي أداة شعرية حديثة، فهي تقبل كل شيء كالعلم العروضي الجديد المبني على الإيقاع وليس على البحر، مما يعطيه خصوبة، فهي ليست مجرد شكلٍ انتقالي بقدر ما هي صيغ إيقاعية جديدة.

ويقوم الإيقاع الصوتي في قصيدة النثر على عناصر عدة هي: التوازي والتكرار والتشاكل، باعتبار أن الوزن من مهملات القصيدة النثرية، ولو لم تتلخص أحياناً من "القافية" كعنصر رئيس من عناصر الإيقاع الخارجي.[3] وعليه، فإن الإيقاع الصوتي يعد من أكثر أنماط الإيقاع مباشرة وبساطة،

---

(1) النويهي، محمد، قضية الشعر الجديد، ط1، بغداد، دار الفكر الحديث، 1979، ص 42.

(2) برنار، سوزان، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص76 .

(3) صالح، فخري، أمجد ناصر وشعريّة الحنين ."ضمن كتاب :أمجد ناصر(مؤلّف) مختارات شعرية. بيروت :المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص184.

حيث يقوم على عدد من القيم الصوتية التي تأتي من المفردات، وغالباً ما يظهر ذلك في قصائد تكثر فيها تقفيات وتتكرر الأصوات التي لها تردد عال، ليتبادر إلى الذهن صوتية القصيدة أكثر من قيمتها الشعرية، ويعد كل من الشعراء أمجد ناصر وعباس بيضون وسيف الرحبي من أشهر كتاب القصائد النثرية، إذ تتميز قصائدهم بالمغامرة والجرأة والتمرد، وهو ما نلمسه في تلك القصائد التي تبرز تجاربهم وخروجهم على الأعراف والمسلمات الشعرية في مستواها الشكلي والمضموني، إضافة إلى تميز أشعارهم بطابع التحول المستمر في اللغة والشكل والمضمون الشعري.

الإيقاع الصوتي في شعر أمجد ناصر:

تعدّ تجربة الشاعر أمجد ناصر اختباراً لصمود القصيدة العربية الحديثة التي تأثرت بتيارات شعرية من الشعريات العالمية المتعددة، فتطور القصيدة نحو الفهم النظري والعملي للشعر يسقط كثيراً من التصورات التي تدّعي أن الشعرية في الشعر تقع خارجه لا في البناء الداخلي للشعر، وهي تفصل بين الشعر والنثر، وكأن هاتين الصيغتين من صيغ التعبير تمثلان الثنائية الأبدية التي يستحيل تذويبها[1].

وتميز شعر النثر لدى أمجد ناصر بالجرأة والمغامرة على مستوى الشعر، فهو يعد شاعراً ثائراً متمرداً، وغالباً ما يجنح إلى المغامرات في شعره وارتياد المجهول من أجل أن يقدمها للقارئ وكأنها تخصه دون سواه، ومن أبرز تلك الدلالات التي تعكسها تجربته الناصرية الشعرية، هي دلالة الترحال والمنافي، وما ينجم عنهما من الشعور بالوحدة والعزلة، وهو من انعكس من تجربة تنقله بين المدن المتعددة، لذلك لقب الشاعر بعدة ألقاب كـــ "الترحال والمنافي" وشاعر "المدن" و"السندباد البري"، وبذلك طبع تجربته الشعرية بالطابع الذاتي" [2].

إن أولى محطات الشاعر أمجد ناصر، هي القصيدة النثرية، وقد كتب أغلب قصائده في ديوانه الأول (مديح لمقهى، 1979) فيها، وهي على غرار القصيدة التفعيلية، ومن أهم أبيات تلك القصيدة:[3]

---

(1) بيضون، عباس ، "سندباد برّيّ ." ضمن كتاب :أمجد ناصر(مؤلف) ، الأعمال الشعرية، .ص6–9، .

(2) الحديديّ ، صبحي، أمجد ناصر :التّعاقد الحيويّ الشعراء، ع(18–19)، 2002، ص195.

(3) ناصر، أمجد، تحت أكثر من سماء :رحلات إلى اليمن، لبنان، عمان، سوريا، المغرب وكندا .أبو ظبي :منشورات المجمع الثقافي، 2002، ص1 .

"راكين هبَّت على فرعه

مثل غصنٍ من النّار

نادته، نسوانها الحاملاتُ

ملابسهُ الدامية.

يا عرس

أنتَ يا زينَ الشّبابِ،

عُليّةَ الدّار

يا قمر ما غاب عن بير الكرم

ولا خلا الحجار.

الآن تأتي مثقلًا بالثّلج والنّوار"

نلاحظ في القصيدة السابقة، كم الأحاسيس والمشاعر التي نقلها لنا المقطع تميزت بالليونة والرقة، باستثناء أول سطرين، والألفاظ التي استخدمت، تأتي منسجمة مع تلك المشاعر، وهو ما يظهر لنا من خلال الكلمات (نادته، نسوانها، الحاملات، قمر، بير الكرم، ... الخ)، كذلك فإن الحروف التي طغت على هذا المقطع الشعري هي من فئة حروف اللين.

والإيقاع الداخلي من خلال التكرار الصوتي للقصيدة، يمثل إحدى الميزات الجمالية في القصيدة النثرية، فهي من خلال التوالي والتواتر في النص الشعري تعمل على استثارة المتلقي، وجذبه نحو ذلك النص، وتعطي بنيته النمط المتفرد، وبذلك تكتسب القصيدة الإيقاع الخاص بها لتشكل الانزياح الصوتي، إذ إن هناك علاقة وطيدة بين الصوت والمعنى، كما نلاحظ رواج حرف الراء وتكراره على مدار القصيدة، تلك الأصوات تتميز بالتوسط والغنة التي تعطي لحناً واضحاً وجلياً لبنية الكلمة، ويلفها إيقاعٌ آسرٌ للمتلقي.

وفي ديوان للشاعر أمجد ناصر "فرصة ثانية " حيث قال فيه: [1]

أمطارى جافة وشفتاك بليلتان.

البرد يطوينا من الأعماق.

نرتجف لأن النمش الذى ترميننا به.

يهطل على الجراح.

قلبى يرتجف من برد قديم.

الليل

القطار الذى تجره ثيران كهلة.

المرأة تنشر أبيضها على الغريب.

أبيض هو الحليب.

أبيض هو الليل بقلب أسود.

وهنا نرى أن نصوص أمجد ناصر الشعرية، تعكس بوضوح، الحضور السردي الذي اختار بنية تعبيرية أكثر مَيلاً إلى المكتوب، وشرعَت في التحلّل من ثقل الشعريّ في النص، أو من نمط الجُمَل ذات الإيقاع الصوتي الشفاهيّ، القابل للإنشاد بسلاسة.

وقصائد أمجد ناصر تحاول البحث عن الرؤية والفهم لشعر النثر، وتخلصه مما تحتشد به الأشعار العربية من الإيقاع الغنائي العالي في ذلك الوقت، وهو ما نلاحظه في مجموعاته، مثل "منذ جلعاد كان يصعد التل"، وهي قصيدة ألقاها في بيروت عام 1981م، حيث يتوارى فيها الشكل التفعيلي، وقصيدة النثر تقع كاختيار شكلي تعبيري وحيد في مجموعة أمجد ناصر. كما أن هنالك تأثيرات عديدة

(1) ناصر، أمجد، ديوان "فرصة ثانية، سلسلة إصدارات الدورة الثانية لمشروع التفرغ الإبداعي، وزارة الثقافة، 2003، ص 29.

أخرى من شعر النثر العربي والشعر العالمي عند أمجد ناصر، أعلن عنها في افتتاحية كتابه الشعري باقتباس مقاطع شعرية من أنسي الحاج، ومقاطع مترجمة لراينر ماريا ريلكه، ترجمه فؤاد رفقة.

ومنذ قصيدة "جلعاد.."، استقر أمجد ناصر على تصور محدد لأشكال قصائده، وفهمه الشعر والصيغ التعبيرية التي استخدمها في أشعاره، حيث مزج في تلك المجموعة الشعرية بين أشكال وصيغ تعبيرية متعددة، بين القصيدة القصيرة التي تقترب من الهايكو والنفس الملحمي والأنشودة الرعوية، والسرد القصصي التي تضمنت مجموعات أمجد ناصر الأخيرة.

وشعر أمجد ناصر شعره الموزون يلفت النظر بالإيقاع الموسيقي الذي يعتمد على جرس اللفظة، وتقطيع الجملة الطويلة الى جمل قصيرة، مستغلا التناسق الصوتي الذي تبعث فيها حروف المد المختلفة، ففي قصيدة "الشافعي"، حيث قال: [1]

واحد

ليس اكثر من رجل واحد

ولكنه عليا كان

منتشرا،

كجبال التي صدرته الى سهل،

كان عصيا

وكحتدما مثل صخر الجنوب،

جموحا

ومنبسطا مثل خيل الجنوب

---

(1) ناصر، امجد، مديح لمقهي أخر، دار ابن رشد للنشر التوزيع، بيروت، 1979، ط1، ص18 .

انه الشافعي

نرى في هذا الجزء من قصيدة "الشافعي» أن الشاعر قد أفاد من التكرار الذي نجده في كلمة (واحد) و(كان) و(الجنوب) ومن تكرار حروف المد الطويلة في (عاليا) و(منتشر) و(الجبال) و(عصيا) و(جموحا) والوار في كلمة (الجنوب). علاوة على ان الابيات القصيرة كالأول والرابع والسادس والثامن اضافت الى المثال مظهرا من مظاهر التصميم الهندسي الصوتي الواضح.

يضاف الى ذلك ان التلاحق وترابطه في الدلالة على المتكلم عنه – وهو الشافعي– اضفي عليه سرعة في الايقاع تجعل القارىء متلهفا لمعرفة التركيب الدال عن ذروة هذا النمو العضوي للصورة.

وفي قصيدة أخرى له بعنوان "عمال النسيج » يحاول امجد ناصر ان يحاكي بايقاع القصيدة ايقاع الحياة اليومية في معمل للنسيج، مستغلا اللعب بالالفاظ، والالوان، وتكرار الكلمات، والحروف، وتوزيع التراكيب توزيعا مدروسا وفقا للتوزيع الموسيقي: [1]

انهم يعرفون الخيوط الجميلة

أزرق

للستائر، والغرفات الانيقة

اخضر،

للسجاجيد، والحرم الجامعي

احمر

ابيض،

خشن للكفن،

---

(1) ناصر، امجد، مديح لمقهي أخر، مرجع السابق، ص 24–25.

ولكنهم يعرفون

نقابتهم حجرا، حجر.

سواعدهم ساعدا،ساعدا

والطريق الى المطعم المنزوي.

وقد اتخذت قصيدة النثر عنده الشكل الأساسي للتعبير، وركزت على أحداث وتفاصيل وأشياء صغيرة يومية، وحاولت التخفيف من الصلات بين أحداث ووقائع وأشياء، واللافت في أن تجربة أمجد ناصر الشعرية، تكرر أشكال خطابها وصيغها الجميلة، وطريقة التوزيع السطري في المجموعات اللاحقة، وهو ما يعد مركزية القصائد، حيث تخفي الفعل الإنساني في المشهد الشعري.

كما اعتمد الشاعر في أبياته السابقة على التكرار بأنواعه كافة، وذلك كبنية أساسية من أجل بناء الإيقاع وإنتاج الدلالة، كما استثمر في هذه الأبيات أنماطاً عدة تحقق لذة القراءة ومتعتها للقارئ، من خلال لغة الإيحاء والانفلات من اللغة العادية والولوج إلى التلذذ بالتفكيك والرتابة للنسيح الشعري، كما اهتم بالجانب الصوتي للحرف والكلمة، أيضاً هناك استثمار للحوار والسرد، وكأنه يحاور نفسه (قلت أكتب قصيدة، أو أرتجل ملكاً)، فضلاً عن إسهامه في تعميق الفكرة لدى نفوس المتلقين، فوظيفتها الإيقاعية التي تتسم بها تجعل المتلقي ينجذب إليها كظاهرة موسيقية تشد السمع وتستحوذ عليه، والتأكيد على اتساق عناصر السياق الدلالي.

الإيقاع الصوتي في شعر عباس بيضون:

تملك قصائد النثر في شعر عباس بيضون روح المعاصرة والتزامن، فليس هناك وجود للبيئة المحاكاة في شعره إلا في كيان النص النثري، إذ إنه يتبع مقدرة النص القوية في ملامسته جوهر الأشياء، فمثلاً في قصيدة (الملك) من مجموعة – صيد الأمثال – يحاكي الشاعر بصورة وجدانية ملكاً من افتراضه، ويظهر ذلك من خلال قوله[1]:

(1) بيضون ، عباس ، الأعمال الشعرية، قصيدة ملك، ص317.

قلت أكتب قصيدة عن ملك

أو ارتجل ملكا

وهاهو يكاد ينط من فمي

لكن أين نجد ملوكا

هل نجدهم بين هؤلاء الذين يحكمون

يقوة الأمثال

التي هي كاليواقيت في بيت اللغة

ونرى أن عباس بيضون وبالرغم من التحايل في الصياغة على الملامح لتحقيق محاكاة بصورة عالية، فقد أبدى المقدرة الكبيرة في هيمنته على مستوى اللغة الشعرية، خاصة في سياق النثر، فهناك استعارة متغيرة بالرغم من تواصلها، وإيحاء عميق، وشكل معنى الحياة سيكون أوضح ومقنع، لكن في مضمونه غامضاً في رمزيته وجوهره، كما أنه تأملي، وقد رسم الصور الشعرية التي تحاكي من خلال المستوى الإنساني المعنى المفترض، إذ أكد أن الحياة اليوم بحاجة للدعم الحسي وليس لملامح مكررة ومشهودة.

وقد تجلت في شعر بيضون روح التزامن والمعاصرة، وابتعدت عن المحاكاة التقليدية، فخلت القصيدة من حس الشاعر في الأشياء؛ لكونه يعيش الافتراض المطلق والوجدان المتوهج بشكل متسامٍ لا حدود له، وقد آثر الشاعر أن يعزز نصه السردي بجمل متداخلة، معظمها خبري، وبعضها الآخر، مجازي، من خلال نسيج سردي انطباعي، وتبقى في شعره التفاصيل السردية المضمرة، وغير المعلومة سوى لمن يسرد النص، فهو يأسس خطاباً شعرياً سردياً.

أيضاً هناك نموذج آخر من قصائد عباس بيضون النثرية، يتمثل بقصيدته "رقصة لم يشعر بها أحد"، يقول فيها: [1]

المرأة تحمل الحسون.

(1) بيضون، عباس، الأعمال الشعرية، قصيدة "رقصة لم يشعر بها أحد"، ص19.

حين يمر الجندي تغطيه.

الطفل يلعب بقطعة نقد.

حين يمر قرب الجندي يرميها.

الجندي لا ينتبه.

حين يبتعدان، تنظر المرأة إلى الحسون، ويلتفت الطفل إلى القطعة التي خلفها.

شياطين كثيرة تحركت في الهاوية.

لكن الرقصة لم يشعر بها أحد.

مع ذلك بضع دقائق من التأخير عن الموعد الجهنمي.

ويلون الشاعر بيضون النغمة الإيقاعية من خلال تنوع استخدامه وتنظيمه ، فالحروف توظفها الطاقة الإيحائية لنغمة أجراسها، حيث تظهر كأنها حوامل للمعنى وكأدوات تعبر عنه، ولها مقدرة على نقل إيقاعاتها وأبعادها الصوتية؛ لذلك جعل منها الأداة التوصيلية للتدفق الشعوري المتوتر، من صوت وحركة، الأمر الذي جعل لتموجات الصوت فاعلية إيقاعية ذات تأثير عالٍ في المتلقي، من خلال تكراره أصواتاً متباعدة المخارج، ومتقاربة الصفات. وهناك علاقة بين التكرار الصوتي بضروبه كافة وصوت الشاعر الداخلي، وهذا التقسيم والتنسيق، أداة من أدوات الشاعر في إبداعه الفني في الشعر النثري، إذ يصبح العمل الشعري كبناء محكم محكوم بمنطق خاص به، وملون بألوان إيقاعية صوتية مميزة.

والسياق النثري في شعر عباس بيضون يتسق وروح العصر الذي كون والمحاكاة الوجدانية وصوته المعنون إيقاعاً وانعكاساً رمزياً، وقيمة سياق بناء القصائد بصورة جمالية تتواصل مع المعنى الحياتي دون تحديد ملامح معينة ولا تتعلق بحالات مستهلكة، بل ما يثير أو يكون مستغرباً في الإطار

الإنساني، وهو ما منح شعره صفة الإطلاق، ومنطق المحاكاة الشعري عند عباس بيضون لا يتوافق إلا مع الاستغراب والإثارة، وهو ما يثير استجابات داخل كيان النص[1].

ويقول في نموذج آخر من قصائده، قصيدة (الضوء): [2]

الضوء الذي تكرر آلاف المرات
كغرزة في ثوب
و... الذي ينير داخل الأحذية والممرات
كما ... ينير عيون النساء
الضوء الذي ينكسر مع حركة اليـــد،
ويلف
و..... [يلف] مع النول.....،
ويعوم
و..... [يعوم] على المجلى
و..... الذي يدور في الصيوان.....،
ويرتفع
و..... [يرتفع] على عمود الملابس، وينتقل
و..... [ينتقل] على درجات الرفوف
كأنـــه يرفـــو
زوايا البيت
باذلا للآنـــيـــــة جلستها المطبخية
...للإطار الفضي سهوه المعدني
...للمسوح المعلقة عظام قصة
إنه ... يدخل من ثقوب القبعة القديمة
بدون أن يزيح الظل الرمادي
و..... يدخل إلى المخدع

---

(1) بيضون، عباس، الأعمال الشعرية، ص315

(2) المصدر نفسه، قصيدة الضوء، ص 211.

في هيئة النوم

نرى هنا ظاهرة تكرار تراكيب الجمل الفعلية مثل (المرات والممرات) و(يلف ويلف) و(وينتقل وينتقل)، فكل ما يضيفه الشاعر بعد الصورة لا يعدو توزيع أسطر القصيدة على صفحة بيضاء، كتقنية تعمق دلالة القصيدة لتجعله يتواصل معها. والواقع أن مثل هذا الوصف التصويري يمكن أن نجده في كثير من المشاهد القصصية، وقد استثمر الشاعر نظرية المحاكاة، الذي يعد الكلام عبارة عن معان نفسية ويقصي العناصر الصوتية.

وتنتمي تلك المقاطع إلى نظمه من خلال المفهومين: الإيقاعي والنحوي. فقد وازن الشاعر النحوي ذا المردودية التوازنية، التي يستطيع المنشد أن يبرز منها المقدار الذي يريد، ويخفي مع المؤلف القدر الذي يريد إخفاءه. وهذه الجنسية لا تعني كمال المواطنة، أي لا تعفي من وجود العناصر الأخرى، فلا بد معها من العمل الجيد. أما نسبة النسق النظمي، فتلتقي مع الرغبة في الانتماء إلى النثر، فهو نسق معلوم في النثر، وإن بذل الشاعر قصارى جهده لطمس معالمه النثرية. وذلك ما تبرزه الكتابة الفضائية للمقطع، حيث تسجل الفراغات والتكرار، ويقوم الإيقاع الصوتي لتلك الأبيات على النزاع بين العودة للمبدأ النظمي (أي العنصر الجوهري)، ومبدأ الاستمرار الذي يعلنه الشاعر بالفاصلة ويقويه بالوصل، ثم إن أحد الفروق بين الشعر والنثر هو: إن الشعر يخرج عن النسق استجابة لامتداد المعنى أو التجربة، أو لمجرد الرغبة في كسر الرتابة، ثم يدخل الجزء الخارج عن النسق الأول في توازن مع عناصر جديدة، فينشئ من ذلك نسقا جديدا. في حين أن من أشهر ميكانيزمات السجع الانطلاق من ممهد دلالي لوضع المعنى على السكة، ثم إطلاق مجموعة من القرائن المتوازنة التي تتوقف بعد حين للشروع في فكرة أخرى من خلال ممهد جديد. لا أحد من الشعراء سيقبل وصمة السجع، ولكن خطر الوقوع فيه ماثل. ثم يكبحه بالبياض، وهو عنصر مخالفة، وظيفته التنشيط والتحفيز، ومقارعة الرتابة، ثم التوزيع الفضائي الذي اعتمده الشاعر، واكتفى بإبراز العناصر المتوازية بوضع بعضها بإزاء بعض، وكان بإمكاننا التصرف لإبراز التوازي بشكل أجلى[1]..

---

(1) فضل، صلاح نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1 ،1998، ص318

الإيقاع الصوتي في شعر سيف الرحبي:

ولد الشاعر سيف الرحبي سنة 1956 في قرية سرور بسلطنة عُمان، وفي هذه القرية الصغيرة نشأ طفلاً، وعاين ما يحيط به من حضارة البدو البسيطة والمتشددة، وبدأ تكوينه الثقافي في هذه البيئة التي تصخب بالتقاليد والأعراف والقواعد القديمة، وكانت أراضي هذه القرية في تلك الفترة خصبة الوديان بعكس ما تشهده اليوم، كما أنها كانت عبارة عن غابة من نخيل، إضافة إلى الأصناف الأخرى من الأشجار، ما أسهم في التأثير في مخرجات الشاعر من قصائد، نظراً لما اتسمت به القرية التي نشأ فيها من بيئة وحشية ومشهد جغرافي مدهش، هذا النوع من البيئات أقرب إلى الفن والشعر من البيئات الأخرى، حيث كانت تلك البيئة حاسمة بحضورها في حياته اللاحقة رمزياً وواقعياً، إذ إنها أثرت فيه تأثيراً عميقاً في النفس[1].

وقد مزج الشاعر الرحبي في شعره بين الإبداع والأصالة، فهو شاعر وكاتب وناقد، ولم يحد إبداع شعره حدود جنس فكر أيديولوجي أو أدبي، أو أي مذهب متشدد في حداثته أو قدمه، وذلك لنشأته المتفردة التي تركت الأثر الواضح في شخصيته الثقافية والإنسانية والأدبية، حتى أصبح إبداعه متنوعاً متعدداً ناضجاً في كل ما يقدمه ويناقشه، فهو ولادة مرحلة سياسية محتدمة، ومعاصر للجيل الأدبي الذي تنازعته أطراف التجديد من كل اتجاه، ونجد كتاباته ونصه متجولاً بين النصوص كافة، لتنبعث بين خبايا تضاريسه التي عملت على إدماح المعاصر بالقديم[2].

هذه البيئة البدائية كما أسلفنا كان لها الأثر الكبير والواضح في نضوجه وتكوينه النفسي وفي مصادره الثقافية، إذ كانت حدود عالمه البدائي تجذبه ليتبنى آراء متعددة، وتفرض عليه التقوقع وعدم الثبات حول رأي واحد، فحسه الشعري غني كغنى الطبيعة التي يعيشها بعطائها وعفويتها وقسوتها، فالموجودات التي تحيط به، التي ترتبط بالتاريخ والذاكرة، تعدُّ، ومن خلال طبقاتها الجغرافية والروحية المتنوعة، العامل الجوهري والاستفزازي لخياله الشعري[3].

---

(1) الرحبي، سيف، الصيد في الظلام، ط1، بغداد: منشورات الجمل، 2003، ص4.

(2) هاشم، شفيق ، الشاعر العماني سيف الرحبي رحالة يتكلم مع سناجب الشرق الأقصى، مجلة الحياة، 2014، ص17. السبت، 1 نوفمبر/ تشرين الثاني 2014، http://alhayat.com/Articles/5405086/.

(3) هاشم، شفيق، الشاعر العماني سيف الرحبي رحالة يتكلم مع سناجب الشرق الأقصى، ص17.

كان الرحبي يمارس النقد بصورة شمولية متفردة؛ لكونه على وعي بأن حقيقة الثقافة ملك للإنسان، حيث كان يقول: "أن يتوهم الكائن أي كائن أن له الحق في الاستحواذ والنفوذ والهيمنة من غير خلفيات أو قنوات شرعية تؤهله، من غير معايير يحتكم إليها، ومن غير قدرات، فتلك هي مصيبة المصائب، التي تقود إلى هاويات وانهيارات لا حصر لها، والأعمال الدموية العسكرية واحدة من مظاهرها"[1].

إن النمط الإيقاعي الصوتي الطاغي على قصائد النثر عند سيف الرحبي، هو الذي يشكل المسار التاريخي الذي انبثق عند نقطة ذات تركيب توراتي إنجيلي، ممسوساً في بعض الأحيان بصيغ تركيبية فرنسية وإنجليزية، ثم انحسر أثره، واتجهت قصيدة النثر نحو أسلوب الصياغة العربية السائدة، التي تكرس قصيدة النثر لتكون أكثر التصاقاً بالشعريات العربية الأصيلة، أي بنية التركيب اللغوي والإيقاع الذي ينبثق عنها، فبعض النصوص في شعر سيف الرحبي يولد الإيقاع النابع من الفصل والتفقير وتوازن الجمل القصيرة، ومن الأشعار النثرية التي يظهر فيها الإيقاع الصوتي في قصيدته "حب إلى مطرح ": [2]

حاول أن يعصر عظامه في قصيدةٍ

حاول أن- يدفع لياليه الموحشة إلى المقصلة.

لا يمكنه النوم لا يمكنه الكتابة

لا يمكنه اليقظة.

أشباحه تتقدّم إلى الغرفة

وتتمدد على السريرِ.

صقور ترعى في عينيه بمسرةٍ

قرية بكاملها ترتجف في أحشائه

وجد نفسه جنديا في حروب لا علاقة له بها

---

(1) الرحبي، سيف، حوار الأمكنة والوجود، نصوص ومقالات نقدية، مجلة نزوى، العدد: 1999/11/1، ص73.

(2) الرحبي، سيف، حب إلى مطرح، ص262

وجد نفسه مايسترو لجيش من المتسكعين.

وربما لم يجد شيئاً، عدا رماد أيامه المقبلة.

وحين أيقن أن لا فائدة حمل بندقيته

وبرصاصةٍ واحدةٍ سقط الفضاء

صريعا في الغابة.

حين تمددت لأول مرة على شاطئك

الذي يشبه قلبا، نبضاته منارات

ترعى قطعانَها في جبالك الممتدة

عبر البحر.

سأنام وأترك كل شيء للريح

النابحة أمام بابي

سأترك القلم والسجائر والمنفضة

الملأى بفيالق المغول وهم

يغتصبون السبايا في

مدن الذاكرة.

سأنام وأترك كل شيء للريح

والمطرالراعدُ وهو يقْرعُ نافذتي

طوال الليل ويتسلل إلى نومي

مثل كابوسٍ هائجٍ أورحمةٍ إلهيةٍ.

يسعى سيف الرحبي باعتمادة تفعيل الزخم الإيقاعي الزاخرة به اللغة العربية إلى الحضور في روح عصره المترامي في غرابة البيئة الشعرية العربية القديمة، فالرمال المتشاكلة حسيا مع اوراك العذارى، ما تزال بيئة عمانية نابضة بشبقية البلاغة العربية. لا حيلة للقبض على التفلت اللغوي بين

أصابع الشاعر سوى زخم الإيقاع الثري بالإحالات الروحية المتسلسلة تنطلق من ملموس الذات إلى غياهب الجهات، وخلال هذه التحولات تغتدي القصيدة أو الخطاب سلة من المظان، تستدرج الحس للمكاشفة. ولكي يقبض سيف الرحبي على مشروع الحياة بين فراغات المكان القاتلة يستنجد بالمقامات الكلامية التي تتلبس في كل نبرة عباءة الذات المثقبة بالأسئلة الوجودية.

يستعيض الشاعر عن المفتقدات المتمثلة في تغييب البنية العروضية التقليدية بتوظيف أوزان بنائية أخرى تتدرج متصاعدة من الوزن المقطعي، وبثّ مقامات الانسجام اللساني السماعي، وتفعيل الأوزان الصرفية ذات الدلالات البنائية المؤثرة في لسان القارئ وسمع المتلقي. ينزع سيف ارحبي بتوظيفه البدائل الإيقاعية إلى إغناء الموقف التعبيري بوساويس أصوات الحروف واجراسها، يرمي باللفظة في بور الذات فترتد مؤثرة فاعلة؛ وذلك ثراء إيقاعي مالئ لغياب المفتقد المقصود، لو حضرت اشراط الشعر المحفوظة لما تجرأ حس الشاعر على استدعاء الطارئ الحاجة ام الاختراع، والتوق أس الافتراع، هو ثراء إيقاعي غير محدود الطاقات التوقيعية لشعرية تصّاعد من عراء بيئي لا تستوعبه سوى الذاكرة إنها اللغة النائبة عن المكان.

يستوجب منا هذا النظر الالتفات إلى الدعائم النظرية التراثية الرافدة لشعرية سيف الرحبي وهي جمة غزيرة الإحالات؛ لا تسدها الإشارة إلى الأشياء بالأصبع الواحد. تنتشر ضمن الأبعاد الإبداعية الإنسانية الخام؛ نستهدي في موضوعها بما أورده عبد القاهر الجرجاني في الأسرار حين لخصها في قراءة شعرية بتقنيات الإشارة والتلويح والرمز والإيماء والتفنن في إيقاع التشبيهات بالتبعيد تارة والتقريب تارة أخرى (واعتماد دليل حال غير مفصح أو نيابة مذكور ليس لتلك النيابة بمستصلح[1] وهي المناطات النقدية التي يندرج تحتها كثير من الوظائف الفنية الجمالية الغاوية في شعرية الحداثة، والتي نحسب أن سيف الرحبي ينتمي إلى مدرستها بامتياز.

يعمد سيف الرحبي إلى التصرف العفوي الطبيعي الذي تسفر عنه التفاعلات الإيقاعية في لسانه الهادر بشقشقة أهل عمان، تنفلت العناصر الإيقاعية أصواتا ومقاطع وهيئات كلمات وأساليب تعبير، تشدّ أواصر الجملة الشعرية مبدأ ومحشى وفواصل، حتى إذا غادرت اللغة هذا المستوى إلى ما هو أظهر وأبين، تنوعت الأوزان الصرفية التي هي هيئات للكلمة فتغدو الأوزان الصرفية المختلفة البنى متناجزة متكاملة. كانت الأوزان العروضية تسبق اللغة إلى الوجود فانقلبت الآية وصارت اللغة

(1) الجرجاني، عبد القاهرة، أسرار البلاغة في علم البيان دار المعرفة بيروت لبنان، 1991/ ص:14

بكل تفاعلاتها البنائية النشطة معرضا لتكاثر الصيغ والأبنية والأوزان. تنقاد العبارة متجاذبة إلى ما يلائمها، فإذا تحول الشاعر عن هذه المرجعيات المعدّدة أصاب جمالية العبارة اللغوية في أبهى شروط بنائها. وهي التي لها محلها من التأليف والأسلبة وتعبير الرؤيا الشعرية.

ويستعين سيف الرحبي في إنجاز شعرية الاستطراف بتكامل المعارف الأدبية واللغوية التي تتشعب شاملة عدة مجالات أو فضاءات معرفية. وهو لا ينزع إلى المخالفة إلاّ انطلاقا من معرفة بالشعرية العربية قديمها وحديثها، شأن شأن شعراء الحداثة العربية. لم يغادروا خيمة الشعر العربي القديمة، إلاّ بعد أن تصوروا الممارسة البديلة حدسوها واستشعروها حتى ولم لم تلتئم أماراتها في نحنوحة اليقين. فالتداخل والتجاذب بين المكونات الشعرية يسمح بتوسيع الرؤية الفنية الجمالية؛ ويوجد مسوغات التقبل القرائي. لذلك فالشاعر لا يكسر قواعد الشعر التقليدية إلا بناء على قناعات إيقاعية بديلة؛ يراها كفيلة بأن تمنح الشعرية العربية نفس التواصل والاستجداد. استثاق بالأصيل فتوطد له البديل؛ حيث أن الشاعر مؤثثة رؤياه الإبداعية بالتعاطي المتنوع القناعات: قناعة ابتداع الخطاب، وقناعة الفطن النقدية الأدبية التي ما ينفك سيف الرحبي يمارسها على هامش الخطاب. فالوزن الذي هو الجانب الأكثر قداسة في الوظيفة الشعرية العربية التقليدية؛ ينزاح لديه إلى البدائل الإيقاعية الثرية المتنوعة التجلي، والتي هي راسخة في أصل النزوع اللغوي العربي. حيث لا خلاف على أنها هي التي استنهضت الحس التوزيعي، في حس الأعراب المفترعين للظاهرة الشعرية، هي المسوغات التوزينية التي تستطيع العبارة توليدها لسانيا وسماعيا، بناء على التركيز الإيقاعي الذي تنخرط فيه الذائقة لدى إمساسها كل بؤرة لغوية، تبدأ بالصوت اللغوي، ولا تنتهي بالأسلوب؛ وإنما يغدو الموقف الشعري هو المولد لمكوناته الإيقاعية غير المتوقعة أو المحدودة [1].

في هذه الصحراء العاتية

الصحراء التي تسيلُ مع الشمسٍ كثباناً وشياطينَ

تناسلَ الأسلاف جَدّاً بعد جَدّ

ونبتْنا مصْل أشجارٍ صخريّة

(1) عميش، العربي، قراءة الحداثة والتأصيل في شعر سيف الرّحبي، مقاربة استكشافية للبدائل الإيقاعية في الشعرية العربية الحديثة، مجلة الكلمة، دراسات، العدد (131)، اذار 2018، على الرابط: http://alkalimah.net/Articles/Read/19609

راكضين بين الشاطئ والجبال

بأرجل حافيةٍ وقلبٍ مكلوم.

كبرُنا مع الجمال والحمير

توهمنا الصورة الخطية للخطاب الشعريّ بنثرية باردة، إذا قرأناها في حدود الشروط اللغوية النثرية. غير أن الانتقال بالمقول إلى نسقية تشعيرية يفرض علينا وبالضبط على القراء على معرفة شعرية أن يكيفوا الملفوظ بما للغة الخطاب هويتها الإبداعية التي لن تكون سوى التوجيه الشعريّ للعبارة، يمكننا تحديد مكونات التوجيه الشعري للملفوظ في تقنية الوقوف على السكون في نهاية سطور شعرية بعينها، تقف تقديراتها الإيقاعية مانعا للمخالفات القرائية الأخرى، فالفارق الإيقاعي بين الوقوف على السكون أو الوقوف على الإعراب يستطيع أن يوفر لنا قيمة معرفية لطالما أعملها البلاغيون العرب في تحديد اللغة الشعرية لذلك فإن إحدة مميزات الشعرية في المقام الشعري السابق يتمثل في الوقوف على السكون في المناطات التالية: [1]

العاتيهْ/ صخريهْ/ الجبألْ/ مكلوْمْ/ الحميْرْ/.

وأما إيقاع التمثيل الدلالي هذا المفيد الإشارة والمعاينة فإيقاعه ثابت في التراث اللغوي العربي العزيز هذا الذي تعرف البطحاء وطأته ... في زين العابدين، فالتمثيل الدلالي وإعمال الهيئة والشمائل إيقاعها في تحريك الإيقاع، وعلى نمط ذلك الإيقاع اللغوي الراسخ يقول سيف الرحبي: [2]

في هذه الصحراء العاتية

الصحراء التي تسيلُ مع الشمسٍ كثباناً وشياطينَ

إشارة تحتمل دالة على ما يعددها وينوعها فلا تستقر لدى إطارها النحوي وإنما تتعدد قراءاتها بتعدد مظانها التي تنفتح على التنوع والثراء، فالتراكم البلاغي العامل في جهة التأثيرات النفسية يرتدّ بتأثيراته الحسية القوية بديلا إيقاعيا يشغل المتلقي فلا يرى إلى غير حاضر الخطاب، إنها لحظة تحقق

(1) الرحبي، سيف، رجل من الربع الخالي، قصيدة صحراء، بيروت: دار الجديد، 1993، ص17.

(2) المرجع نفسه، ص17،

المقروئية وتنسينا التقييم النقدي للمكونات الخطابية، هو سياق يوقع التنكير بالتعريف فالصحراء ما عُرّفت في السطر الشعري إلا بسبيل الإغراء، لغة شعرية ترينا الشيء ولا تسمح لنا بملامسته.

والشاعر الرحبي عاش في فترة حياته في ترحال وهجرة مستمرين، شكلت عُمان مكاناً وأصلاً للفضاء المكاني لنصوص عديده في تجاربه الشعرية، والمتتبع لبناء القصيدة النظمي لا يجد وزناً لها يعكس مظهرها الصوتي الخارجي، ومثل ذلك وفاءً فنياً لنموذج القصيدة التي قدمت الرؤية الجديدة على مستوى جمالية اللغة الشعرية، وتركز فيه على أثر القصيدة وتتركه ليتلقاه قارئها، الذي يتحقق من خلال عدة طرق، ويعد الإيقاع الداخلي أحد تلك الطرق. ونستطيع أن نتلمس هذا النمط الإيقاعي الصوتي من خلال عنصرين سيطرا على مقاطع القصيدة بشكل جلي، وهما التوازي والتكرار سواء على مستوى الحرف أو على مستوى الكلمة أو على مستوى العبارة:

أ- على مستوى الحرف: يعد الحرف عنصراً صوتياً صغيراً من عناصر التأليف الكلامي، حيث نجد بعض الحروف التي تكررت لمرات عدة، مثل (الراء والميم، والفاء، والكاف، والحاء، والتاء المقبوضة، والعين، والقاف، والسين)، ونلاحظ أن الشاعر عمل على المزاوجة بين نمطين من الحروف: فالراء والميم والعين حروفاً مجهورة ، بينما الفاء والكاف والحاء والتاء المقبوضة والقاف والسين من حروف الهمس، وعملية الدمج والمزاوجة بين الجهر والهمس يخدم موضوع القصيدة ويخدم إيقاعها الداخلي.

ب-مستوى الكلمة: وظف الشاعر عنصر التوازي في مقطع القصيدة الأول ونلاحظ أن المقطع الأول قد حظي على مساحة واسعة لظاهرة تكرار بنيات صوتية معينة، وذلك من أجل جعل النص يحقق انسجاماً وتناغماً إيقاعياً يستطيع إدخال المتعة في نفس المتلقي، وحرص الشاعر على إبراز شحنات شعوره من خلال التكرار في المقطعين الثالث والرابع.

ج- على مستوى العبارة: نلاحظ أن هناك عبارتين تكررتا في النص، هما (حين تمددت لأول مرة): تكرر ذكرها ثلاث مرات في النص، و(سأنام وأترك كل شيء للريح): تكرر ذكرها مرتين في المقطع الأخير، ويكشف نمط التكرار هذا عن مبدأ الانتقاء والاختيار الذي اعتمده الشاعر، فهو من خلال ذلك يسلط الضوء عليها من أجل أن تصبح مركز إشعاع النص إيقاعياً ودلالياً.

الفصل الثاني

الإيقاع البصري في قصيدة النثر

يشغل الحيز الفضائي اهتمام كثير من النقاد العرب، فقد أطر كثير منهم نظرياً المعطى البصري، ويهدف التغيير في مسار الشعر إلى تبيان النص وفق قوانين تخرج على ما نسجه النص الحديث من أنماط جديدة في الكتابة الشعرية تخالف ما هو مألوف، ومن ثم البناء بلغة حديثة جوهرها الإيقاع البصري، إذ يقوم هذا المستوى من الإيقاع على عدة عناصر هي: التوازي والتكرار والتشاكل على اعتبار أن (الوزن) من مُهمَلات قصيدة النَّثر، وإن لم تتخلَّص- في بعض الأحيان- من القافية كعنصر أساسي من عناصر الإيقاع الخارجي للقصيدة. ولمزيد من التوضيح حول الإيقاع البصري في قصيدة النثر لابد بداية من تحديد مفهوم الإيقاع البصري في قصيدة النثر ثم شرح آراء واجتهادات النقاد وكالآتي:

مفهوم الإيقاع البصري:

باستخدام اصطلاح القصيدة البصرية، فإنه لا يمكن غض النظر عن مدى أهمية الجوانب الأخرى في بنية القصيدة، مثل الإيقاع والكلمات وغيرهما، ولكن فقط لإبراز الجانب البصري؛ لكون هذا النوع من الشعر وصل إلى التفرد والتجديد، حيث لم تعد تشترك قصيدتان بالطابع الشكلي لهما، إنما انفردت كل قصيدة بشكلها الخاص؛ لذلك فإن مصطلح "القصيدة البصرية" تسمية تعبر عما بلغه شكل القصيدة الطباعي، ولا تقل أهميتها عن مركبات القصائد الأخرى[1].

والقصيدة البصرية هي قصيدة تبتكر لنفسها الإيقاع البصري اللافت والقائم بحد ذاته، الذي يؤثر في القراءة والمقدرة على استنباط المعاني، وهي قصيدة يشكل معمارها الرسم الخاص المرتبط بمعنى النص[2].

كما أن الإيقاع البصري في القصيدة لم يأت لها ليعبر عن نوع الكتابات التي تشترك بالشكل الطباعي لها كما في المشجرات والأشكال الهندسية الدائرية والمربعة والمثلثة وغيرها، وأيضاً لم ينف

(1) بواردي، باسيلا، مجلة شعر والحداثة الشعرية العربية، جامعة حيفا: أطروحة دكتوراه، 2003، ص180،.

(2) بن عبد العالي، عبد السلام، ثقافة الأذن وثقافة العين، المغرب: دار توبقال للنشر، 1994، ص14.

دور النص اللغوي، وإنما أتى ليكون مكملاً له، ومنسجماً معه، ومتوافقاً مع دلالة النص. ونلاحظ من خلال التعريفات السابقة أن الإيقاع البصري مختلف في تسمياته، ولكن التسميات كافة تؤكد أهمية البصر في تحديد المعنى، والدور الذي تؤديه الجوانب البصرية المتعددة، التي لا يمكن للقارئ استنباط معنى القصيدة إلا من خلال النظر إليها، مثل الفراغ أو البياض في مصطلحي "قصيدة الفراغ" و"قصيدة البياض"[1].

وتنبثق هذه القصائد من خلال دمج مدرك بين الشعر والفنون البصرية، كما أنها مصممة ومشكلة لتشكل أبياتها ومقاطعها تصميماً يعرض أو يعبر عن مضامينها، لذلك يعد الإيقاع البصري في القصيدة البصرية نتاج رسالتين، الأيقونية التي تدرك من خلال شكلها الشامل، والرسالة اللغوية التي تتطلب قراءة تحليلية متأنية[2].

ويمكن القول، أن القصيدة النثرية تتسم بخصائص عدة، تبرز دلالاتها الإيقاعية البصرية، وتعطيها الدعائم والوسيلة التي تسهم في نشرها وتطورها وتعميها، ومن أهم تلك العناصر طبيعة خط القصيدة النثرية، وطبيعة بنيتها الخطية.

وقد واجه المتلقي المعاصر للشعر تحولات جديدة، وهي اشتراك السمع مع البصر مع العقل في فهم النص الشعري بشكل متكامل، وتداخل النص الخارجي مع النص الداخلي، ففهم النص لا يحدث إلا إذا اجتمعت تلك العناصر والأدوات التي تعتمد على ما هو سائد ومحتمل، وعلى الخبرات الجمالية التي تتجلى في نصوص الشعر الحاضرة التي تبقى في ذاكرة المتلقي؛ وقد أشار خرفي إلى: "أن القصيدة الشعرية أصبحت قصيدة مرئية، وحدث تمازج بين الصورة واللغة، واختلطت العلامات اللغوية بالأشكال والرسوم، وذهبت القراءة من الصورة إلى النص لإيجاد عملية تواصل، وانتقلت قصيدة النثر من الإيقاع الصوتي إلى الإيقاع البصري، وغدت قصيدة بصرية بحق، بل إن كثيراً من النصوص النثرية لا يمكن أن يتم تلقيها بصورة كاملة إلا من خلال البصر" [3].

---

(1) بواردي، باسيلا ، مجلة شعر والحداثة الشعرية العربية، ص180، أيضاً انظر: بن عبد العالي، عبد السلام، ثقافة الأذن وثقافة العين، ص121.

(2)Preminger, Warnke Hardison, Princeton Encyclopedia of Poetry, Meisami, 1988, p.233

(3) خرفي ، محمد الصالح، التلقي البصري للشعر: نماذج شعرية جزائرية معاصرة، ص 541.

وهناك دلالات تنتج من تلقي النص بصورة بصرية، من خلال عنوان قصيدة النثر والمكان والزمان والمستوى النحوي والدلالي والصرفي والإيقاعي، حيث أشار بينيس إلى أن: "القصيدة تأخذ دلالاتها وشرعيتها من مستواها الخطي والعلامات الواردة فيها وغير اللغوية، وكل ما يتعلق بالنص النثري، فالقصيدة صوت وصمت، كما أنها سواد وسط البياض، إضافة إلى التشكيل الخطي الذي جاءت فيه أهدافه، وطريقة تقديم النص على الورق، والحيز الذي يأخذه، إضافة إلى التشكيلات الهندسية والخطية التي توجد داخل النص، كل ذلك له أهمية كبيرة في تقريب النص وإعطائه صورة حقيقية"[1].

كما تُعد الرسوم التي ترافق قصيدة النثر، الترجمة الخطية لها، باعتبار أنها أداة مساعدة من أجل الفهم العميق لتلك القصائد النثرية، بحيث يصبح هناك تشارك بين الرسم واللغة أثناء عملية التلقي، الأمر الذي يعمل على تشكل قراءة جديدة للنص، وتوليد معانٍ مختلفة، من خلال إشراك الحواس البصرية أثناء عملية التلقي، لذلك بدأ كثير من الشعراء يتعاملون بشكل احترافي ومقدرة شعرية مع تلك العلامات اللغوية أثناء تقديمهم للنصوص الشعرية للقراء[2].

وقد تحدث النقاد عن (الإيقاع البصري) أو(العروض البصري) الذي يرى الصائغ بأنه: "يحوِّل الموجات البصرية الى موجات سمعية استنادا الى قدرة المتخيل على وضع التماثل في اللاتماثل"[3]. وفي محاولة منه لتحديد مسالك هذا النوع من الإيقاع أشار الصائغ الى عناصر كتابية، وصوتية، ودلالية، يمكن تلمسها في النص الشعري، وقد ذكر من هذه العناصر، التكرار البصري، والتكرار الدلالي، والاجتهاد في طول الشطر الشعري، وتصاقب ملفوظات الكلمات، والإيقاعات التلقائية، وغيرها[4] .

ومن الواضح أنَّ الاشتمال على هذه العناصر كلها يؤكد أنَّ مفهوم الإيقاع البصري لا يقل سعة عن مفهوم الإيقاع الداخلي، بل هو يكاد يكون مرادفا له، وكلا الإيقاعين مما لا يمكن قياسه أو

(1) بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 2001، ص153.

(2) بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث، ص154.

(3) الصائغ، عبد اللاله، دلالة المكان في قصيدة النثر، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، 1(3)، 2015، ص 19

(4) عبيد، محمد صابر، شعرية الإيقاع السمعي ونبوءة الرؤية الشعرية، مجلة الأقلام، العدد الثالث، 2002، ص6.

تحديده بصورة واضحة، لأنه مرتبط ارتباطا وثيقا بفعل القراءة، وبمدى استعداد المتلقي للتعامل بإيجابية معه.

لقد حكمت الرؤية التي تقوم على توسيع مفهوم الإيقاع، وبشكل واضح، جهوداً نقدية لعدد آخر من الدارسين العراقيين الذين أخذوا يرددون: " إنَّ الإيقاع معادلة عامة تشمل كافة مجالات الحياة(كذا)، بما فيها النشاط الأدبي، الذي ينضوي ضمنه، مجال رحب من الإيقاع النثري "[1] و" إنَّ الإيقاع في قصيدة النثر هو إيقاع مفتوح. بينما في القصيدة الموزونة مغلق[2]" .

البنية الخطّية للقصيدة النثرية

تتشكل صفحة القصيدة الحديثة والمخطوطة من وحدات صغيرة بشكل تدريجي من النقطة للحروف ثم الكلمات فالجمل حتى تصل لتشكيل النص للقصيدة الحديثة.

وتعرف الوحدة الخطية بأنها "الوحدة الأصغر للخط المتصل، وتؤدي الدور نفسه الذي يؤديه الفونيم، الذي يعد أصغر وحدة صوتية في السلسلة المنطوقة" [3].

وللفونيم والوحدة الخطية الدور نفسه والأداء نفسه ضمن اللفظة، ولكن الاختلاف بينهما في أن الفونيمات ثابتة العدد ومحددة، أما الغرافيمات (الوحدات الخطية)، فهي مرنة، ولها تجمعات كثيرة وممكنة، وهو ما يفسر أن أهمية الوحدات الخطية لا تقل أهميتها في قراءة الإيقاع البصري للنص الشعري عن نظيرتها الصوتية[4].

والهدف من تقسيم البنية الخطية في القصيدة الشعرية، إثارة الدهشة والفضول لدى المتلقي، فهي تعمل على تكسير أفقه وتوقعاته المعتادة، وما اعتاد عليه من نظم خطية، إذ يقع بصره على القصيدة، وذهنه يحمل رؤية قبلية لقصائد قديمة، فأفق انتظاره تكون محددة سلفاً، وعند التقائه بقصيدة شعرية لها بنية خطية مقسمة، يحدث التجاوز أو الانتهاك لأفق انتظار المتلقي، وعليه، يتم التطور في

(1) فاضل، سامر، قصيدة النثر في الأدب العربي الحديث، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، 2008، ص132 .

(2) المصدر نفسه، ص132 .

(3) الماكري، محمد، الشكل والخطاب – مدخل للتحليل الظاهراتي –، ص 225 .

(4) خضر، ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان الأردن، 1997، ص 140 .

الفن الأدبي من خلال استبعاد آفاق متجاوزة وتأسيس آفاق جديدة [1]. فالعنصر البصري هو ما يكشف القارئ من خلاله القيم الإيحائية للنص الشعري، من خلال تموضع بنياته الخطية في إطار عام للفضاء النصي.

وتعتمد البنى الخطية نوعين من العلاقات، الأولى: علاقة تركيبية تحدد السطر الشعري في خط أفقي يأخذ فيه توزيع السواد والبياض ليصبحا شريطاً متصلاً، وفي هذا النوع من بنية الشعر هناك محور أفقي يطلق عليه بالمحور التلاصقي. أما العلاقة الثانية، فهي علاقة استبدالية تقل فيها العناصر المتعلقة بالوحدات الخطية ويظهر فيها محور انفصالي، وتلك العلاقة التي تنطبق على الخط العربي هي علاقة تركيبية؛ لأنها تواءم الاعتبارات النحوية والصرفية للخط العربي[2].

وقد وظف الشعراء المعاصرون بنى خطية متعددة في فضاءات نصوصهم الشعرية، وذلك إدراكاً منهم بالدور الذي تؤديه في عملية التواصل البصري مع المتلقي، وهو نتيجة لاندماج ثقافتهم مع الحضارة الغربية[3].

وقد ميز كتاب وشعراء بين نوعين من الفضاء، يتعلقان بالنص، من حيث إنه إيقاع بصري: أحدهما: نصي، يقصد منه "الفضاء الذي يحتوي الدال الخطي، وبذلك يبقى المعطى المقدم في إطاره مجرد نص مقدم للقراءة". وثانيهما : الفضاء الصوري، وهو "الفضاء المتضمن أثراً يستوجب للقارئ وضعاً ما ليتلقى الأشكال التي يبرزها الأثر"[4].

والإيقاع البصري في القصيدة الشعرية الحديثة يدفع القصيدة لأن تستعيض من خلال التعبير بصورة بصرية، عن مبدأ التعبير بصورة لفظية، لذلك لا يعد المعروض نصاً فقط، بل هو فضاء صوري شكلي لا يخلو من دلالاته، كالرسم والصور والألوان والصوت، ويحكمه قصد منتج الخطاب. وهو انطلاقا من أهمية البنية للمكان (المساحة) دال النص الشعري؛ لكونه جزءاً من بناء القصيدة[5].

---

(1) صالح، بشرى موسى، نظرية التلقي – أصول وتطبيقات–، المركز الثقافي العربي، المغرب، د.ت، ص 47.

(2) خضر، ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 140 .

(3) الماكري، محمد، الشكل والخطاب – مدخل للتحليل الظاهراتي –، ص 225 .

(4) المرجع نفسه، ص 107 .

(5) الماكري، محمد، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، ص232. .

ويعد هذا المستوى من البنية الخطية معطىً جشطالتياً، وتبدو طبيعته الجشطالتية في كونه عددًا من الأدلة الخطية التي تنتجها الحركة الخاصة، وتسجلها واحداً تلو الآخر، وتمنحها الشكل المعين، وبتلك الصورة لا يمكن إخضاع أي جزء منه من أجل تغيير دون أن يكون له الأثر في المجموع، أما كونه بنية؛ فذلك لأن البنية الخطية تظهر هيكل الكتابة وتكويناتها، وبتلك الكيفية، فإن مستوى الخط يشمل نقطتي الترقيم والأسطر[1].

وهناك مقومات أساسية في البنية الخطية للقصيدة النثرية منها: الوزن والقافية، إذ احتفظت القصيدة الحرة، النثرية بتفعيلتها بشكل أساسي لبناء الإيقاع وحررت القافية من مبدأ الانتظام، وتقوم على مبدأ التحرر من كل النظم. أما نظام الوقفة فالبيت الشعري يسجل وقفة تُدرك بشكل سماعي من خلال الصمت إذا حل محل الصوت، وخطياً من خلال الفراغ أو البياض الذي يعقب كل سطر، ووقفة دلالتها اللغوية تقترن في النثر بتقسيم خطاب النثر لوحدات حسب معناه[2].

وقد أطلق على هذا النوع من الشعر في قصيدة النثر؛ لأنه يتخذ صورة خطية يكتب فيه النص وفق نظام الفقرة، وقصيدة النثر تتميز عن الشعر الحر؛ لكونها تتحرر من كثير من النظم والضوابط التي تبنتها تقاليد الشعر، فالشعر الحر يتوخى نظام البيت، أي السطر المنفصل بشكل خطي، لكون البيت وحدة تقطيع إيقاعي وتركيبي وتنغيمي لا تتعدى حيز السطر، أما القصيدة النثرية، فتحترم مبدأ التوازي بين ما هو صوتي ودلالي، في تحديد مكان الوقفة، وهو نظام الوقفة في النثر[3].

ومن التعريفات السابقة، نجد أن فضاء النصوص تحكمه دوال لغوية، فهو يركز على الدال الخطي، أي الحرف والترقيم والبياضات والسطر الشعري. أما الفضاء الصوري، فيتضمن أشكالاً وعلامات بصرية ومتجاورة يسبقان النص، ويشتركان في التبليغ.

التلقي البصري للقصيدة النثرية

استطاع كتاب القصيدة النثرية إجراء تغيير وتطوير في القصيدة العربية من الناحية البصرية، وهو ما ظهر بشكل واضح على مستوى إخراج القصيدة على الصفحة، حيث بذلت جهوداً تجريبية

(1) التلاوي، محمد، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة، 1998، ص171، 174. .

(2) كوهين، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمّد العمريّ، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986، ص 52..

(3) المرجع نفسه، ص52.

مبكرة في التراث العربي في ذلك المجال، فمعظم شعراء العرب في منتصف القرن الماضي قد انشغلوا بشكل القصيدة على الصفحة، وكان مفهوم البيت والسطر الشعري والتنازع بينهما تجلياً من سطرين، أو البيت الذي له سطران مدور "موصول" أو البيت ذو السطور المتساوية الأطوال. وإن اختلفت تلك السطور في عدد مقاطع العروض، فمنهم من استخدم السطور المتفاوتة الأطوال التي تجلت في شعر التفعيلة، وفي الشعر الحر غير الموزون. كما استخدم الشعراء قصيدة تتوسط سطورها الصفحة بشكل أفقي بأطوالها المختلفة. ثم السطور التي لا تلتزم من اليمين، وتبدأ حيث يريد لها الشاعر أن تبدأ، ليكون ذلك هماً يحمله الشاعر في إبداعه للقصيدة التي يكتبها[1].

إن بداية التحول الذي وقع لتلقي الشعر المعاصر، هو اشتراك البصر مع السمع مع العقل لفهم النص الشعري بشكل متكامل، وتداخل داخل النص مع خارجه، وفهم النص لا يحدث إلا إذا اجتمعت كل تلك العناصر والأدوات التي تعتمد على ما هو سائد أو محتمل، وعلى الخبرة الجمالية السابقة التي تتجلى في النص الحاضر، التي تتضمن ذاكرة القارئ، فأصبحت القصيدة النثرية مرئية، وحدث تمازج بين اللغة والصورة، واختلطت بعلامات لغوية مع رسوم وأشكال، وأصبحت قراءة النص الشعري تذهب من الصورة إلى النص، ثم تعود للصورة مرة أخرى من أجل إحداث تواصل[2].

وانتقلت القصيدة النثرية من الإيقاع الصوتي للإيقاع البصري، وأصبحت قصيدة بصرية أو تشكيلية، بل إن كثيراً من النصوص الشعرية الحديثة لا يمكن أن يتم تلقيها بشكل كامل إلا من خلال البصر، وتأخذ القصيدة النثرية شرعيتها ودلالتها من مستواها الخطي وعلامتها غير اللغوية، إضافة إلى العنوان الكلي والمكان والزمان ومستواها النحوي ودلالاتها الإيقاعية، فالقصيدة النثرية صمت وصوت، سواد وسط بياض، وللرسم الذي يرافقها دلالاته، ولتشكيلها الخطي أهداف[3].

كما أن الأشكال والرموز التي ترافق النصوص الشعرية لها دلالات أخرى، باعتبار أنها ترجمة خطية للنص الشعري، وأداة تساعد في فهم النص بشكل أعمق، إذ إن اللغة والرسم يشتركان

---

(1) النجار، مصلح عبد الفتاح، قصيدة النثر والانفتاح على النصوص والفنون، قراءة في قصيدة "الأضداد" لكمال أبي ديب، ص169.

(2) الصمتي، عمر، قصيدة النثر بين القيم الجمالية والإيقاعية"، السعودية، مجلة علامات، 18(71)، 2010 ، ص21 .

(3) الصالح، خرفي محمد، التلقي البصري للشعر: نماذج شعرية جزائرية معاصرة، ص551 .

في عملية التلقي، ويسهمان في تشكل قراءة جديدة، وإيجاد معان أخرى، وذلك من خلال اشتراك حاسة البصر في التلقي[1].

ويعدُّ العمل الشعري عملاً ممنهجاً له رؤيا معينة، هدفه ليس التجريب فحسب، ومسايرة طرق الكتابة الحديثة، بل إشراك أكثر من مبدع في إنتاجه الشعري، وإعطاء النصوص فرصة التجديد والتعدد، والعمل على ترسيخه في ذاكرة القارئ من خلال تميزه الكتابي اللغوي، والفني، إذ إن النص لا يخرج من كونه موعداً لمبدعين (القارئ والشاعر)، بل جمهرة من المبدعين، الشاعر، والرسام والخطاط وقارئ اللغة وقارئ الصور وقارئ التشكيل[2].

وإذا ما انتقلت القصيدة من الإيقاع الصوتي للإيقاع البصري، فإنها تصبح قصيدة بصرية بحتة، أو قصيدة تشكيلية، وهي تمثل اصطلاحاً يستوعب المستويات التشكيلية جميعها، فالشكل يرتبط بالنفس والشعور والذات، ويعد الوسيط الأدائي الفعال، وجغرافية كتابة ترتبط بجغرافية النفس ولا تنفصل عنها، وتظهر من تجلي النص الشعري، إذ أصبح المتلقي يعتمد على العين المجردة لا على السمع؛ لأن النص الشعري لم يعد أفكاراً وكلمات فحسب، بل أصبح يشمل عناصر أخرى لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال البصر لفهم النص والتشكيل الخطي المرافق له[3].

الإيقاع البصري في قصيدة النثر (تحليل نماذج)

يسهم العنصر البصري في قصيدة النثر في تشكيل الصورة البصرية لها، وهو وسيلة اتخذها كثير من الشعراء لجذب القارئ الذي له موقف معين من القصيدة النثرية، فاعتماد الشعراء على التفعيلة في كتابة النصوص الشعرية أدى بهم للتحول الجوهري في فلسفة التذوق الشعري للقصيدة النثرية، فعندما كانت القصيدة تقليدية تعتمد على الأذن فقط في تذوقها للشعر، ذهبت القصيدة النثرية الحديثة بالاتجاه من خلال التفعيلة إلى كسر هذا النمط الموسيقي، واتجهت نحو القراءة البصرية من

(1) التلاوي، محمد نجيب، القصيدة التشكلية في الشعر العربي، ص22 .

(2) أبو زيد، نصر حامد، النص والسلطة الحقيقة، إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، 2000، ص11 .

(3) الماكري، محمد، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص271.

خلال الاعتماد على العين أكثر من السمع، وأصبحت القصيدة بصرية بعد أن كانت تجربة إنشاد وسماع.

لقد أصبح الأداء الشفاهي جزءاً لا يتجزأ من القصيدة النثرية، لذلك كان للشفوية فن خاص في قول الشعر لا يقوم على من يعبر عنه، بل في طريقة التعبير، لذلك فإن جزءاً مهماً من النصوص يتمثل في صفات الأداء الشفهي قد غاب عن ذهن المتلقي؛ لأنه لم يتسن للكتابة أن تنقله إليه في ظل غياب صوت الشاعر وجسده، فالصوت حياة ووجود وحضور، أما الكتابة، فموقف وعدم غياب، لذلك فإن الرغبة في نقل السمات في أداء الشاعر الشفوي إلى المتلقي من خلال كتابته، جسّدت تلك الرغبة في صورة الأذن والعين، وهناك فارق بين حاسة الاتصال اللغوي والاتصال البصري، واللغة الطبيعية مجموعة أنظمة تواصلية وفي مقدمتها الصورة، فوحدات الرسالة في الصورة تظهر جميعها كملحمة في المكان واللوحة ذاتها[1].

لقد عرف أمجد ناصر بأنه تناول الإيقاع، فكيف له أن يقف في شعره على ضفة مغايرة للقصيدة التي يسعى لكتابتها؟ وهو بذلك قد فند ما قيل عن أن الشاعر الذي يمارس كتابة النقد قد يدافع عن النمط الشعري الذي يكتبه. وعلى الرغم من ذلك فإن الأمر ليس بحاجة إلى تبرير، لأن الكتابة عن شعر أمجد ناصر تعد تجربة جميلة اعتمدت على الإيقاع؛ لأن شعره يتصف بالتمرد على الجمال الذي يأتي من الألفة، ويتحول بحكم التقادم في المعايشة أو العادة إلى قيد تطيب له النفس[2].

وقد بدأ أمجد ناصر يكتب الوزن بصورة لافتة للنظر، وكاد أن يحقق في قصيدة الوزن النبرة المتميزة، لكنه وبسبب وعي داخلي حارق، لم يطل الوقوف على تلك المرحلة، ولقد جاء الشاعر أمجد ناصر للشعر فطوعه كما يريد من خلال توظيف الإيقاع، بحيث يعطي للشعر أبعاده الحقيقية وأوزانه الإيقاعية المناسبة[3].

إن الوزن في شعره ظاهر في ثنايا النص النثري، كما الإيقاع، بصورة خافتة، كما يبدو النص الشعري خليطاً غير متجانس من نثر لم يخلُ من الانسلالات الوزنية الطارئة، أو الوزن الضائع في

---

(1) ناصر، أمجد، الأعمال الشعرية، ط1، مجلد 1، المؤسسة العربية للنشر والدراسات، 2002، ص167 .

(2) QLRS Contributor. 2009. "About Amjad Nasser". *Quarterly Literary Review Singapore*. Vol 8 (2.4.2009).

(3) QLRS Contributor. 2009. "About Amjad Nasser". Ibid, p9.

الاختراقات النثرية الكثيفة، وتكاد تخلو قصيدته من تلك الظاهرة، فهو يكتب القصيدة النثرية وكأن لغته المحسوبة بدقة ما عرفت يوماً النكهة الإيقاعية في القصيدة التفعيلية، أو عبرت فضاءاتها، بل كأنه قدم منذ البداية من النثر الأصيل، كما اهتم بالنص وإغنائه من خلال الاهتمام بالإيقاع[1].

ويُشهد لأمجد ناصر جهداً بتلك الجاذبية في بناء نصوصه، فقصيدته لا تتحين الفرص لاستثمار الحرية الواسعة للنص النثري، أو التحليق في فضاءاته الفسيحة، كذريعة لكتابة نصوصه، فهي نصوص ليست مشروطة بالموهبة أو الوعي، إذ توضع مكونات النص في مجالها بصورة دقيقة، وهو أكثر الشعراء إدراكاً لفداحة الحرية النثرية، إذ إن هناك شعراء من الأجيال اللاحقة وجدوا فرصتهم في أن يتحللوا مما تتطلبه القصائد النثرية، من اشتراط فني قاس من أجل الارتفاع بالنص إلى مصاف التعبير الخالص[2].

ويمكن القول، أن إيقاع القصيدة النثرية البصري ووزنها لم يعد شرطاً أو مطلباً في كثير من نصوص النثر، ولم يعد جهد بناء القصيدة برهاناً على شعريتها أو جمالها، حتى أصبحت القصيدة النثرية كأنها تخيلات أو تنازلات عما يجعل من النثر شعراً، أو فناً .

وفي قصيدة (وحدة) تختلف بنية الإيقاع السردي، وتتصف صوتيات الحركة في نسيج القصيدة بانقطاع أفقي للذاكرة، وفي بنية السرد الشعري الذي حقق أبعاده في قصيدة (وحدة)، وذلك من خلال تمحوره حول (سين) المستقبل القادم من الذاكرة التراثية (حوارية مع القرآن الكريم): [3]

سيكون كثيرا علينا

مثلما على الذين من قبلنا

ان نضرب كفا بكف

فتسقط الوحدة من المشجب

---

(1) العلاق، علي جعفر، تأملات في شعرية أمجد ناصر، ص 19 .

(2) المرجع نفسه، ص 20 .

(3) ناصر، أمجد، الأعمال الكاملة (قصيدة وحدة)، ص76 .

الى درج الخزانة.

هذه الصورة تشكل المشهد الثالث (خاتمة القصيدة)، ويبدأ النص بها ملتفاً حوله من أجل أن يسرد ظنون الشاعر (أمجد ناصر)، وهي ترتدي حالات الحياة من الذوات الاخرى، تلك الذوات تنعطف في بيناتها الحسية والرؤيوية والنصية؛ لأنها في نهاية المطاف تختزل ذات الشاعر، الذي يكثف قناعاته بضمير المفرد الغائب، ليتجول بين تلك الدلالات إلى ذات متعددة تتشابك بين ((الغبار والنافذة والبرزخ)، بما في تلك الرموز من امتدادات تتجه نحو نقيضين في الوقت ذاته، وبذات السرعة الانتقالية: نحو الوجود واللاوجود، نحو الموت والفناء والعدم والحياة، نحو التلاشي والتكون، ونحو التخارج والتداخل بين الذات والذات، وكأن مفردة (رجل) تظهر حالته مع كل ظهور له، وكأنها تصف وضعاً قائماً بحد ذاته لذلك الرجل، فمرة يكون يقرأ صحيفة، ومرة يكون أمام ساقية، ومرة أخرى أمام النافذة، وثالثة أمام امرأة بينهما برزخ، ... وهكذا لتثبت لنا تلك المفردة أنها تكون ولا تكون:[1]

رجل يستند إلى صحيفة المساء في

انتظار امرأة لا تجيء

رجل أمام الساقية يطم الأصدقاء القرقر

حصي ذهبية.

رجل أمام النافذة يلوح لمشاة يتناسلون

من الغبار.

رجل أمام امرأة بينهما برزخ من أوكسيد

العزلة.

رجل أمام المرأة يمزق أوعية دموية بسكين المطبخ.

(1) ناصر، أمجد، الأعمال الكاملة (ذات مساء في مقهى)، ص68 .

تتجسد العزلة وتحضر، وتتماوج (الوحدة) كأنها نواة أولى تتراكب (منها، وفيها) تحولات الصمت والسكون والضجيج، الذي تحرك في قصيدة "حمى" بصورة راصدة للوحة أعماق عابرة كمؤشر على اتجاه الطاقة الشعرية من خلال الإيقاع البصري إلى الكامن بين التقاط وتصوير، وإلى (الحمى) الهاجعة في مسارب مخيلة الشاعر، ثم العزوف مع ظهورها الجديد كـــ (امرأة وطيف وحوار صامت): [1]

عطر خفيف يتسرب من خلايا الخشب

طيف المرأة خلف الزجاج

حوار صامت،

موجة واهنة تسحب الثياب الهشة

عن أغصان الجسد.

ترتفع هذه المعزوفة عن هيئنها عندما تتحول عن ما يضمره الحوار الصامت، أي حينما تتركب العناصر الرمزية كمكونات إشارية متفاعلة (مطر الخشب/ طيف المرأة/ الزجاج/ الموجة/ أغصان الجسد)، لتنتج التكوينات التي تعتمد على صورتين للتناغم:

الصورة الأولى: العزف غير المعتاد، تتنامى مع رموز الصلصال الخارج من إشارات عناصره، ليتحول إلى لحن تتشاكل فيه الحواس وعطر الخشب (النايات) والمحور الآسي للطيف (الأصابع):

عشر أصابع تمتد لترفع عشرة نايات

إلى مستوى الفم.

(1) ناصر، أمجد، الأعمال الكاملة (امرأة وطيف وحوار صامت)، ص43 .

والصورة الثانية: مصدر العزف والتي استبدلت بالصورة الأولى، لتحيلها من طيف كمسافة تبتعد وتقترب إلى طيف آخر، يخرج من ذات الشاعر بملامح وترية تتراشق آلام الحب والحمى: [1]

ولكن...

ثمة في مكان ما

من يعزف على كمان العذاب.

ثمة من يرسل الحمى على شكل

صفير أسيان.

وبذلك يكشف الحوار الصامت عما برز من لغته ومنحنياتها كإيقاع يتسربل من قصيدة (نباتات الظل)، عبر ظلال دلالية تنزاح لبعد ملحمي خاص بها، لتنبت صورها على تشبيه مرتكز على وميض خفت حدته وذلك بسبب الاستطالات الجميلة، ما أثر في الإيقاع الدرامي، فعمل على تمديد صراعاته:[2]

في ذلك الوقت لم تكن الخلاخيل قد درجت

كاحتمال للغواية، ولكننا سمعنا، ونحن على

ظهور الجياد، نشيجا عالياً أقرب

إلى سك الدراهم ولم نبال بالرجفة

التي سرت في أعناق الخيول فلكزناها

ولكن النهار قد طلع وظل النشيج عاليا في الكتب.

لو تمعنا في هذا المقطع، لوجدنا أن شعرية أمجد ناصر تقوم على تحويلية ثلاثة مكونات، لولا تلك المكونات لما كان له من الشعرية نصيب، فلو حذفنا تلك المكونات الثلاثة، لوجدنا أن المقطع لا

(1) ناصر، أمجد، الأعمال الكاملة، (امرأة وطيف وحوار صامت)، ص43 .

(2) المصدر نفسه، (الخلاخيل)، ص43 .

يتعدى وظيفة اللغة التوصيلية، والمقصود بالمكونات والتحويلات التي حدثت بين احتمالية الغواية وصوت صورتها "الخلاخيل" و(النشيج) الذي تهرب من تجريديته إلى محسوسيته.

أما (سك الدراهم)، فلم تكتمل الشعرية في هذين المكونين إلا من خلال علاقاتهما مع مكون تخييلي كعنصر ثالث (ظل النشيج عاليا في الكتب). فأثيرت تلك العلاقة التي عملت على تحريض المقطع على أن يتجاوز بعده الأول الذي نراه يتعدد في صور تشبيهية أخرى جاءت لتختم المشهد الأول من القصيدة.

ويقول في قصيدته (هضبة تطل على البحر): [1]

إنـها أيامُنا

بيَّضنَا صفحةَ الليلِ

وأودعنا شقائقَ نعمان الحَيرةِ

في سفوحٍ لم نَطَأْها.

بخطىً كبيرةٍ عبرنَا الأشّجارَ

لنحولَ دون يقظةٍ الفجر

أيامَ الـهبوبِ المداريّ للسَّهَرِ

والصعودِ إلى كمائنَ مغمورةٍ باليود.

البحرُ قلدَنا أوسمةً الـهيجانِ

والبنادقُ أوحتْ بذكرياتٍ مهجورةٍ في المضاجع.

أيامُ الولعِ والمهاراتِ

(1) ناصر، أمجد، هضبة تطل على البحر، ديوان الغرباء، المؤسسة العربية للنشر والدراسات، 1989.

أيامُ الحُمَّى والمواعيد.

غفونا بين أنفاسِ القرويات

تاركينَ لأعدائِنا دروباً إلى أكتافِنا.

أفكارُهم

أضاءتْ

مواضِعَ أصابِعنِا

على

ثقوبِ

الناي.

رَشَحْنَا من الشَّغَفِ

فمالوا علينا بصِبَيتِهم ومحاريثهم

ومضوا بنا إلى هضبةٍ

تطلُّ على البحر

أحفاداً للذين بأسفارِهم

تركوا أصهاراً في النواحي.

بالبيارقِ والأقنعةِ

بلغنا حشائشَ الأعماقِ

تاركين ضوءَ الصّاعقةِ

يشقُّ

حنُجُرةَ

الليلِ.

إنها أيامُنا

تستّعيدُ فضَّةَ العوامِ

وأضاحي الورثة.

نرى في الأبيات السابقة علامات الجمال ومحو الحدود بين الأجناس الأدبيّة، وهو ما حاول الشاعر أن يوصله للمتلقي من خلال الشعريّة العميقة المتجذّرة والمتأصّلة في كل ما يدوّنه، من خلال ذلك كونه عالماً فريداً خاصّاً به، منفى هو ذاكرته القديمة وما يبصره بعينه شِعراً، الأمر الذي أسهم في تشكل الإيقاع البصري في قصائده.

كما توسع هاجسه بتشكيلة صورية تتخاصم فيها عناصر الألوان واللغة والطبيعة والحلم، تعزف إيقاعاً شعرياً تعلو فيه نبرة البياض على نبرة السواد، لتجعل من النص حركة مفتوحة على العمق، وعلى ظلاله النصية التي تتحول مع تحول الأيام من ليل أبيض يرمز للذاكرة العربية إلى ليل انسكبت عليه عتمات الليل الراهن، إلى ليل يلونه الحلم.

وفي نص أمجد ناصر "أغصان مائلة" يتصدر الفعل "أريد"، ويتبعه مصدر مؤول ومفعول به:[1]

أريد أن أنظف رأسي

من بقايا الموعظة والكلمة الطيبة

أريد أن أنظف قلبي

(1) ناصر، أمجد، هضبة تطل على البحر، ديوان الغرباء، ص3.

من حطام الحب الأول وشظايا الزجاج.

أريد أن أنظف عيني

من شِباك القمر الممزقة

وستائر النوافذ الموصدة

فهنا صياغة محكمة تؤازر التكرار الذي ينبه في كل مرة على عضو أو جزء من الجسد، ثم المجرور المراد تنظيفه، وهو عنصران دائماً: (1)

أريد أن أنظف

رأسي..... قلبي..... عيني ..... صوتي

من بقايا الموعظة

من حطام الحب الأول

من شباك القمر الممزقة

من أكسير الأغنية

وستائر النوافذ الموصدة والنداءات المعقودة

والكلمة الطيبة

وشظايا الزجاج

وهنا يستمر تقسيم الشاعر المتكرر ليوجد الإيقاع الداخلي الذي يظهر الانزياحات الشعرية التي يقوم عليها نص الشعر، سواء باقتران المتخيل مع الواقع (شباك/ قمر/ ستائر النوافذ) (حطاب الحب/ شظايا الزجاج)، أو تحوير الاستعارات كـ (سيماء السلالة/ أغصان شجرة)، وهو ما يدفع

(1) ناصر، أمجد، مختارات شعرية ، دار شرقيات، القاهرة 1995 ، ص85.

المتلقي لتصور كل تلك الصور لتصبح القصيدة النثرية ليست مسموعة فقط، وإنما مرئية يدركها البصر ويتجلى فيها الإيقاع البصري.

إضافة للإيمائيّة، ثمّة احتفاء ببساطة المشهد الملتقط إلى جانب العمق التعبيري، ولعل ما يميز شعر أمجد ناصر، بنية شعره التي تجعل المجازية كأنها تتجمع في نمط عشوائي، ثم تفاجئنا بعد ذلك بتنافر دلالي حتى تكاد تكون مقتربة من الهلوسة البصرية الحرة، قبل أن تجتمع مادتها لتصنع العلاقة المجازية المدهشة من خلال ائتلاف خطوطها التشكيلية.

وللتغيير في شعرية أمجد ناصر وتطوير أدوات التخيل والمزاوجة بين الكلمات وأضدادها، والسحر في اللغة ، وتطوير الأدوات من خلال التخيّل والمزاوجة بين الكلمات وأضدادها، وسحر اللغة، كل ذلك كان له أن يكبل القارئ بعذوبة أشعاره.

ثمّة التجانسُ الأقوى بين الغرائبيّ والمألوف، وكما يقول الشاعر العراقي سعدي يوسف في معرض تقديمه للكتاب "المختارات": "أعتقدُ أن الرجل زوى نفسَه عن المشهدِ الفاجع بمجانيةِ الدعوى والمعترَك، وظلّ يطوّرُ رؤيتَه وأداتَه، مستقلاً بنفسِه، لا يرفع بيرقاً، ولا ينضوي تحت بيرقٍ"[1].

وتكمن أهمية الحداثة الشعرية في خروجها على أنظمة القصيدة الشعرية الكلاسيكية القائمة على تفعيلات معينة، وبيت القصيدة يشكل أساساً موسيقياً، يحيل على النمطية العروضية، التي لم تعد ملائمة للذوق المعاصر من جانب، ولم تعد تلائم طبيعة الانفعالات الشعرية من جانب آخر، إذ إن الخروج على هذه الأنظمة يعد دخولاً في حرية التميز للتجربة الشعرية، ومن دونها لن يتمكن الشاعر العربي من التعبير عن تجربته بصورة أمثل، وقد تم النظر لمحاولة تجاوز النمطية في القصيدة الشعرية من خلال بعض التنويع والتلوين الموسيقي على أنها نوع من تجميل القيود الشعرية، وتمثل تجربة عباس بيضون التطور النسقي في المعرفة والوعي الشعري، وصيغ البناء البليغ في القيمة المستحدثة لمقوماته المنفردة ضمن إطار تجاوز التقليدية، من خلال استخدامه العنصر البصري في قصائده، حيث استخدم النسق والمقومات المنفردة ضمن إطار الحداثة التقليدية، ففي قصيدة (مدافن

---

(1) ناصر، أمجد، شقائق نعمان الحيرة: الشعريّة المتحوّلة، "منشورات المتوسط – ميلانو ، 2016، ص120.

زجاجية– زوار الشتوة الأولى)، كان نسقاً منفرداً في بناء قصيدة متجددة، إذ أغنى السياق النثري في قصائده بطاقة إبداعية جمالية [1].

إن القصيدة النثرية تملك الروح والتزامن والمعاصرة، ولكن لا ترتبط بالمحاكاة التقليدية كما في القصة والرواية، وتكون محاكاتها وجدانية، أو إحساس الشاعر بالأمور والأشياء، وكان الشاعر عباس بيضون، في معظم قصائده، يعيش المطلق من ناحية افتراضية، وحسب تصاعد الحس وتزايد التوهج الوجداني بصورة عمودية وبتسامٍ لا حدود له. ففي الروي وقصيدة العمود والتفعيلة لا السعادة تصبح حزناً ولا الموت يبدل معنى الحياة المستمرة، لكن عند عباس بيضون، يمكن أن يكون ذلك بمستوى عميق، كما أن قصائده ليس فيها بيئة المحاكاة إلا في كيان نص النثر، إذ يتبع قدرة النص الفائقة في ملامسته لجوهر الأشياء، ففي قصيدة (الملك) مجموعة من صيد الأمثال، يحاكي وجدان الملك بمعنى يفترضه: [2]

قلت اكتب قصيدة عن ملك

أو أرتجل ملكا

وهاهو يكاد ينط من فمي

لكن أين نجد ملوكا

هل نجدهم بين هؤلاء الذي يحكمون

بقوة الأمثال

التي هي كاليواقيت في بيت اللغة

أبدى عباس بيضون مقدرة عالية في قصائده الشعرية وذلك من خلال القصائد التي ركز فيها على الإيقاع البصري وهذا ظاهر من خلال محاكاة أبياته الشعرية حيث رسم الشاعر صورة شعرية

(1) بيضون، عباس، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2007، ص315 .

(2) المصدر نفسه، قصيدة الملك ، ص316 .

تحاكي على مستوى الإنسان المعنى المفترض، كما أكد أن الحياة بحاجة لدعم حسي وليس لملامح مكررة ومعروفة.

وأعتقد أن السياق النثري في قصائد عباس بيضون أكثر اتساقاً والتزاماً بروح العصر، وذلك لمثاله الأدبي ومحاكاته الوجدانية، وصوته المعنون إيقاعياً وانعكاسه الرمزي، وقيمة سياق البناء في جمالية قصائده يكون في تواصله الحيوي مع المعنى الحياتي دون أن يحدد ملامح معينة أو يتعلق بحالة مستهلكة، بل ما هو مثير أو مستغرب وعلى الأخص ضمن الأطر الإنسانية، وهو ما منحه صفة الإطلاق تماماً، والمنطق الشعري للمحاكاة عند عباس بيضون، لا يتوافق إلا مع سعة الإثارة والاستغراب، وهنا يثير استجابات من داخل كيان النص.

ويهدف عباس بيضون لإيجاد النموذج الشعري الذاتي، بحيث تكون الخلاصة في الوعي هي البيئة النصية، وعنصر محاكاة الشعر هو من يسعى لأيقونات جانبية، وتكون أيقونة من الأيقونات التي لها رمز غير واضح في بعض الأحيان، بحيث يأتي الرمز بصورة عفوية وفطرية، والبيئة تكون من النمط الداخلي للاغتراب، وفرض ذاته الخارجية على إحساسه الشعري، بحيث خالف انفعاله وتدفقه الوجداني. ويكون الشاعر هنا قد طوع اللغة لإبداعاته ومهاراته، وجعل الأيقونات تفرض قيمتها، وهنا يجدد المظهر مظهرها الوجودي ويزيد من الجوهر الخاص به فاعلية حتى مستوى التمرد، دون فقدانه فطرة العامل الإنساني لديه، ففي قصيدة (صيد الأمثال) الآتية يبني النص الذي يفترض نفسه شكلاً أفقياً لكن المعنى يتصاعد بعكس ذلك ليبرز العناصر البصرية للقصيدة:[1]

يتقدم وعلى صدره لوحة بخمسين نقطة

مهشمة

فوق كومة من الزجاجات

فيما النوم مسجى أمامه

كان يقف على رأسه

(1) بيضون، عباس، الأعمال الشعرية، قصيدة صيد الأمثال، ص315 .

كخيال شمعة

وقبل أن يصل الرماد إلى فمه

سألت عليه لغات عديدة

وانطبق كالمصيدة

والكلام يطمره

واستجابة بيضون في حجم القصيدة، لا في معظم خصائص شكل الشعر الذي يكتبه الشاعر في ديوانه، إذ لا يلتزم بالتسطير الذي يتصل بالنص، الذي أوصت به نماذج فرانكفونية، بارزة للقصيدة النثرية، بل إنه لجأ بصورة متعمدة لما هو ظاهر وخرج نحو السطر المقدم في نماذج انكلوسكسونية، لكتابة القصائد النثرية الحرة، التي لا وزن فيها ولا قافية.

وفي ديوان عباس بيضون أغراض شعرية متعددة، بل إن عنوان ديوانه ليس جامعاً مانعاً، يوحي بتجربة معينة، إنما عبارة عن استعارة لإحدى عناوين قصائده في المجموعة، فهناك موضوعية تكتفي بذاتها في قصائده المتفرقة لا في ديوانه بشكل عام، ولكن هناك إشارات (إلغورية) في ديوانه توحي بأن "الصقيع" الذي أظهره على غلاف الكتاب، إشارة متفرقة عن استشعار أو استدعاء لطوفان، لذلك نقرأ الإحالات المتضمنة ذكر نوح في أكثر من مكان في ديوانه.

إن التدفق لمواكب العناصر، التي تتضمنها قصائد عباس بيضون تتوالى في مشاهد تكوينية وعناصر فجة ورثة ومشعشة بدائية، لم تبرز في أي ذاكرة شعرية من قبل، وتحضر بشكل خام بكثافتها البصرية، بتمرد عينيتها على مجازات منفلتة من التأويل والتصعيد، وتتلاقى تلك المغريات وتغتسل مع ضوء البدايات وتعانق الأضداد وتكتسب الحضور الإنشادي المدهش، حيث تقدم كل من قصيدة "صور" [1] و"مدافن زجاجية[2] حضوراً عفوياً ووعراً، في بعد بصري كلي، من حيث التداخل والاندماج (المتكلم والجماعة والإنسان والبحر والمكانة ومكوناته والأزمنة والتواريخ)، فالقصيدة "مدافن

(1) بيضون، عباس، قصيدة صور، 2007، ج1، ص49.

(2) المصدر نفسه، مدافن زجاجية، 1983، 143.

زجاجية"[1]، وإن قدمت البعد البصري في عالمها، فإنها تقوم على تشكيل العلاقة النقيضة: حيث تظهر عملية التقنين والذروة في تحويل العالم لمساحات بلون واحد وخطوط وهياكل متحركة لها الأشكال الهندسية أو الضوئية أو التصويرية.

فنرى في قصيدة صور: [2]

يا صور...

حين نزلنا إليك انتزعت من حناجرنا الوتر الفلاحي

وها نحن بالكلمات التي تعلمناها منك لا نستطيع أن نصفك

لا نصفك، لأنك ما زلت تبحثين في جلدك

عن فمك المندمل

ولأنك تنطقين بزفير ساخن

على وجوه مخاطبين القليلين

لأنك بلا صوت تحين يابستك ورملك

وتلقين بلا تحية يدك

على شمال البحر

هنا يبرز خيال الشاعر دون أن يقف عند جمال مدينة "صور" فحسب، بل أنه يجمع بين مدينة "صور" وأحلامه التي يعجز عن بيانها والجرح الذي أدمى قلب تلك المدينة، فتجربة الشاعر رومانسية تعكس شرود الإنسان الذهني الذي يجعله عاجز عن وصف مدينته، بل يعجز عن كيفية تعاطفه معها،

(1) المصدر نفسه، مدافن زجاجية، ص143.

(2) المصدر نفسه، قصيدة صور، ص49.

حيث سيطرت هنا في هذه الأبيات على الشاعر عواطف الحزن العميق، الأمر الذي جعل منه شارد الذهن وهو ما إضفعه في وصفه مدينته الفاضلة.

ولأن الإنسان هو الموضوع، فهو موضوع لرؤية ولرقابة ولتقنين، وموضوع لتعقيم وإحصاء وحصار، فالرؤية تلغي الذاتية لدرجة غياب أي مشاعر حتى العداء والرفض، وتغييب للخلفية الأيديولوجية، بل إن القصيدة صماء لا تأخذ المشاعر؛ لكون الذي يراها لا يتعامل إلا مع مرئيات. إضافة إلى أن المرئي لا يرى ذوات الطرف الآخر، فلا يرى سوى الكشاف الضوئي ولا يرى حامله[1].

يقول بيضون: [2]

كشّاف ضوئي يترجّل من البرج ككائن فضائي

أما في الحوامة فلا يرى الجنود فيها ولكن يرى مقاعدها.

والخفير على التلة فهو يرى الهضبة وكأنها رأس رجل يتطلع.

ثم تتكرر إشارته للجنود من خلال تقديم الصورة: [3]

الملتحي الراكع

ملتحي البرج

ملتحي السرداب

ويقول أيضًا: [4]

(1) يونس، محمد، عباس بيضون في مواجهة أخرى .. المحاكاة الشعرية عبر الوجدان وأيقونات الشاعر، مجلة الزمان، مجلة عربية يومية دولية مستقلة، نشر في July 17, 2016 على الرابط الإلكتروني: https://www.azzaman.com .

(2) بيضون، عباس، الأعمال الشعرية (مدافن)، ص105.

(3) المصدر نفسه، ص87و 89.

(4) بيضون، عباس، الأعمال الشعرية (مدافن)، ص 105 و109.

السحرة والمقنعون

الرجال والآلات متعانقين على الشبابيك

هنا يظهر الشاعر عالماً من الكتل المتحركة الملحقة بالأشياء، ويغيب الإنسان أو يجعله شيئاً، فهنا الفرصة واضحة الملامح يستدعيها شعر عباس بيضون في خصائص بصرية لشعره، فقد سلب في لوحته الحضور، وكينونته، لم يغيبهم بل نفى حضورهم، وخرج من الرؤى لثقل الحضور الشيئي وغيّب الأنا والنحن، وغيب أفعال الإرادة والوعي والحلم.

أيضاً اقترب في قصيدته "مدافن زجاجية" من الحضور البصري للأشياء، حيث حول كل ذات لموضوع، واتخذ مواقف استعارية وتحليلية نحو الفجاجة البصرية وغيب الذات، إذ أغنى المنظور والعمق التاريخي، وأصبح المكان دون بعدٍ رمزي، لذلك هناك تراسلٌ بين المستوى البصري والمستوى الشعري للقصيدة، إذ لا نستطيع أن نقرأ اللوحة إلا من خلال القصيدة، ولا نستطيع أن نخترق القصيدة إلا إذا ما اخترقنا اللوحة، ودور البعد الشعري يكون من خلال إلقاء الضوء على اللوحة، وهي كالاستدعاء، إنها حركية تراسل بين العنصر البصري التصويري والشعر .

إذن، قصيدة (مدافن زجاجية) تعد لوحة بصرية مشهدية، حيث يقول: [1]

لوحة لغياب ميت

لموت في الموت

لغياب أصم بلا ذاكرة ولا قوة استدعاء

لوحة تنتمي إلى السريالية

فيها يستحضر الخواء لا السحر ولا الغياب

ولا حتى الموت

---

(1) المصدر نفسه، ص111.

فهنا العالم مكسور

مكسور واللوحة بلا أي خلفية

والموسيقى الشعرية قائمة لا في الصوت، بل في إيقاع الصورة والعلاقة، فنرى هنا ما صوره الشاعر في لوحة يعطي فيها المرئي، من حيث هو محل للأفعال من خلال فاعل غير مرئي، والمرئي هنا ليس في ذروة شيئيته بل في حضيض شيئيته. والقصيدة اللوحة تظهر ذلك بلا أي تعليم سياسي ولا أيديولوجي، المرئي ينظر إلى الرائي كأنه منظار أو كشاف ضوئي أو آلة.

وقد أوجد بيضون دلالات لها أبعاد مختلفة ومتنوعة؛ لأنه أراد الإشارة إلى أن مدينته، التي هي ليست مدينة أحادية المعنى، فهي تتمثل بما يعني (القارب، السماء، مدينة الكلاب الجائعة، المدينة التي تغلي بالفئران، الدم، النسيم، البارود، الأعمدة، العجلات، ملح المائدة ...)، والمفردات المختلفة والمتنوعة التي قدمت من خلال الصور الشعرية الأنساق المغرية، ولازمت معطيات النص وحاجاته، من خلال وجودها كحالة تحفز الإيقاع البصري ومخرجاته للانتقال للمشاهد الذهنية، يقول بيضون:[1]

من أنا لأدلكم على الأحجار التي ولدنا عليها كالسحالي،

و....

كنا رمليين حين أوينا إلى الشطوط وتركنا أنفسنا لغاسلي الرمل فحفونا بالزبد الذي اختمرَ في نسيم الليل، وخرجنا من بيوضنا تحت موجة،

و....

ها هنا تربض مدن قاتمة كهياكل حيتان وزواحف بصقتها الضفافُ، ترقدُ كالرتيلاء المتحجرة تحت عرش البحر. تنطبق عليها عقودها وقناطرها وجريد رخامها، وتُخص بمائها السري.

وهنا، ومن خلال معالجته لكثير من موضوعاته من خلال وقفته الأولى في "البحر" نجده لا يحرك نصه ضمن ما هو موجود في البحر وطبيعته؛ لأنه يرى أن هناك معضلة ونتائج لحكايات

(1) بيضون، عباس، الأعمال الشعرية (البحر)، ص161.

بحاجة لأن تكتمل، وهناك نماء سلبي ليس في خبايا من الشعور في داهليز الحواس والعواطف، لذلك لا يخاطب الأشياء من خلال وقائعها، بل يسعى لتكون الصورة الشعرية مؤثرة، تقوم على التخيل وميزت الوعي الحياتي، من خلال ما تشكله الجماعة من الأنماط السلوكية والقيم الإنسانية عند التعبير عن حاجاتها الروحية والمادية، يقول عباس بيضون: [1]

إن هذا الصباح المرجوم كالوردة الناشفة ليس لنا

إن الأفواه محطمة على الوسائد

والقُبل مقصوصة من جذورها

والهواء الفولاذي قاس على البصر والشعاع

ويبدأ بيضون هنا بالدخول في"صُور" في وضع أشبه بأوضاع ميثولوجية، لكنها لا تنتمي للأساطير، فكل شيء له ظاهريته، ومهما كانت الظاهرية في دخولها لعالمه، لابد من وجودها ضمن السياق الجدلي الخاص بها، بالتالي عمل على تهشيم موارد المخرجات ومنح مناخها قدراً من التعويض في تتبع محاكاته للصور، والمياه والسقوف وليومها المغبر بالبارود تارة، وبظلال الرمال تارة أخرى .

ويبدأ مراجعاته سواء من خلال ثقوب أحلامه أو من خلال دموع البحر، كي تستمر فكرته في الحصول على قراءة موسعة لخان المسافرين والنجوم الكبيرة، وللبحارة الذين يتساقطون على السلالم، يقول بيضون: [2]

على القوارب المبتعدة

كنا نرى السماء الواسعة

ونغني ونتناسل

---

(1) بيضون، عباس، الأعمال الشعرية (البحر)، ص176 .

(2) المصدر نفسه، ص169.

كحشرات الكروم

نرقص في النسيم الخفيف

ونرفعُ قصائد حبٍ

للواتي لا يصعدنَ للشرفات

لقد اعتمد في هذه الأبيات على الرومانسية الكامنة، حيث تملكت خياله الصورة السريالية التي تربط بين المرئي باللامرئي، فقد اعتمد على الخيال الواسع الذي يربط بعد نظره في العالم المثالي الفاضل، وهو المفهوم الفلسفي الذي يدل على المكان الذي يبدو فيه كل شيء مثالياً، إذ تمثل نزعة الشاعر إلى وجود العالم المثالي مقابل العالم المادي، الغربة غربة نفسية ووحدة يعيشها في هذه الدنيا، واللافت للنظر أن تلك الأبيات تجمع بين تفاصيل الحالة النفسية للشاعر، واشتباكها مع الخيال العلمي الذي تحول من عالم محسوس إلى عالم معنوي، فلجأ الشاعر إلى استخدام الصور التجريدية التي ترتبط بالمعاني الذهنية، وإضفاء صفات معنوية على المحسوسات المادية، كل ذلك يتجلى لنا في الإيقاع البصري لتلك الأبيات فمثلاً: عبارة "على القوارب المبتعدة كنا نرى السماء الواسعة"، توحي لنا بطيران الشاعر بأجنحة خيالية في سماء العالم المثالي، أيضاً عبارة "نغني ونتناسل كحشرات الكروم" تدل على استمرارية الحياة وامتدادها في العالم المثالي، وعبارة "نرقص في النسيم الخفيف" تدل على ارتياح الإنسان واعتزازه بعيشه في العالم المثالي، وعبارة "نرفع قصائد وحباً للواتي لا يصعدن إلى الشرفات" تدل على الدور الذي يقوم به الشعراء في بلورة الحياة في العالم المثالي.

فمعطى بيضون الوجداني يشير لدورة إحلالية معينة بين المناسب واللامناسب، وبالعكس من اللامناسب في المناسب، فهو يستفيد من إفادته المقننة، كأنه يجري التمرينات الاستذكارية من أجل طرد رواسب تلك الذكريات.

أما الشاعر سيف الرحبي، فقد استطاع أن يحدد مشكلة القصيدة، وصمودها في مواجهة التحديث، لتحمل تراثاً ولغة وتحفظ داخلها هموم الشاعر التي تقبع في الماضي والمتصارع مع الحاضر، حيث يقول الرحبي: "يكثر الحديث كتابة وشفاهية، حول كيفيات مختلفة ومتعددة لكتابة النصوص الشعرية وغير الشعرية، كل له طريقته ومنحاه في الكتابة، والمقاربة، والدخول المغامر أو

المحسوب في طقوس اللحظة الكتابية بالغة الالتباس والتعقيد والتجلي، والقصيدة تمثل للعالم وللأشياء، الحركات التي ترتبط بالتاريخ والذاكرة، بصورة صريحة أو مضمرة ضمن ثنايا النص الشعري؛ لكونها لحظات ارتطام بالذات، تعمل على تشظيها وشتاتها في الوقت ذاته.[1]

ويمكن القول إن مقولته تلك توضح ما واجهته النصوص الأدبية من التضارب في الآراء حول أسلوب كتابتها، وما ينتج عن هذا الأسلوب من كثرة نقد الدارسين والنقاد والشعراء حول الأساليب المختلفة التي كتبت بها تلك النصوص، كما وصف الرحبي العلاقة بين النص الإبداعي والعالم الخارجي من خلال توتر الصراعات.

وتواجه القصيدة اليوم مشكلة حقيقية تتمثل بدخولها في صراع أوجدته جدلية التراث والحداثة، تلك الجدلية التي استهلكت وافراً من الحبر حول كيفيات مختلفة تكتب بها النصوص الأدبية، فالقصيدة ما هي إلا مرآة الشاعر التي تتغير مع التغير في العصور، وترتبط بصورة مباشرة مع محيطها الخارجي، لذلك هي تعكس ما في ذلك المحيط، من خلال محاكاتها للتمزق والتشظي الذي يعيشه الإنسان[2].

ولكل كاتب أسلوبه الكتابي الخاص به الذي يميزه عن الكتاب الآخرين، لذلك فإن أساليب كتابة الشعر تعددت، وتعددها أغنى الساحة النقدية. فالرحبي يؤمن بأن هناك ترابطاً بين التراث والنص باعتبار أن النص ما هو إلا تداعيات للثقافة والتاريخ، ومعايير النقد تختلف باختلاف مضامين التاريخ الإبداعي وأشكاله، وذلك ليس معناه أنه لا يمكن سلخ اللغة عن ماضيها وحاضرها، ولكن لابد من الحفاظ على خصوصيتها ومنحها التميز النصي الذي يميزها من غيرها من النصوص[3].

والرحبي ناقد مثقف يدرك أن الحضارة الإنسانية والتراث الشعري جزء من الثقافة التي يعيشها المبدع، وغالباً ما يستحضرها في قصيدته، وهو ما يفسر أنماط النماذج الحديثة التي أسهمت في تغيير بنية القصيدة ومضمونها وما ترمي إليه، إذ إن القصيدة الشعرية لا تعبر عن عالم غير اعتيادي، بل

---

(1) الرحبي، سيف، حوار الأمكنة والوجوه، ص73.

(2) الحتروشية، مريم بنت عبدالله بن حمد، الشاعر العُماني ناقداً – سيف الرحبي أنموذجاً، رسالة ماجستير، جامعة نزوى سلطنة عُمان، 2015، ص 37.

(3) عبد المطلب ، محمد، النص المشكل أو قصيدة النثر، القاهرة :دار العال العربي، 2011 ، ص 16

هي تعبير اعتيادي عن عالم غير اعتيادي، وهي كيمياء فعل تجمع داخل الجملة كلمات لا تجتمع من وجهات نظر معايير استعمالية للغة[1].

ونجد أن الرحبي لم يكن سوى إنسان مسكون بالأسئلة، ومأخوذ بالحرية والتفكير بالترحال من خلال كلمات لا يجيد البقاء فيها على فكرة ما؛ لأنه لا يحب أن يكون مسجوناً في العوالم المفتوحة على المجهول والأمكنة المدهشة باستمرار، ففي أسفاره وتجواله هناك غريب وجديد يثير الاهتمام، إذ إنه شاعر يُبقي على فطريّته الطبيعية، ويحمل معه رمال الصحراء وأمواج محيطه الهادر أينما ذهب، إضافة إلى هموم الشعوب في حله وترحاله، كل تلك الأمور أثرت بمسيرته الفكرية والنقدية؛ لذلك كان له القدرة على التنقل بين الثقافات كافة، والعطاء الواعي والحر بأهمية وجوده في الساحة الأدبية والنقدية.

وتخضع الكتابة عند الشاعر سيف الرحبي لحالات مزاجية، فأحياناً يسطّر في قصائده عناصر بصرية كثيرة، كأنها كاميرات تسجل مخيلة عين الشاعر في سياق نصي، وأحياناً أخرى تكون عدة شذرات، كما أنه يجمع بين الشذرية والشذرات الشعرية وبين القصيدة ذات الطبيعة الملحمية. وبالرغم من هيمنة الصورة على جوانب كثيرة في قصائد الرحبي الشعرية، إلا أنها ليست صورة تم الاشتغال بها ذهنياً[2].

فالصورة إذا عبرت عن الحالة الشعرية دون تزويد لفظي أو بلاغة في البيان، ينفصل الشكل عن المضمون في هذه الحالة، وبالقدر الذي تجسدت فيه الحالة تجسيداً صورياً أو تخييلياً، فقد لعبت الصورة الرمزية الدور الفني والمعادل للموضوع الذي لم يعد له وجود خارج ذلك المعدل الفني، وقصيدة "ذكرى الحاضر" تم الاستشهاد بعنوانها في المجالات التجاوزية الثنائية الزمن، وإيجاد حالة تربط بين الشيء (الذكرى)، وما يناقضه الزمني (الحاضر)، يقول الرحبي: [3]

وحيداً، وخلف الجبال البعيدة في الذكرى

---

(1) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي وحمد العمري، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر والتوزيع، 1986، ص113.

(2) الحتروشية، مريم بنت عبدالله بن حمد ، الشاعر العُماني ناقداً – سيف الرحبي أنموذجاً، ص 38.

(3) بالمليح، إدريس، بلاغة الصدمة عند سيف الرحبي، مجلة (نزوى العمانية)، عدد 6، أبريل 1996، ص 17.

... سادراً أرقب المغيب

هذا الدم المنساب على أجنحة طائر

ثعباناً يفترس النهار بعينيه الدامعتين بالسواد

وخلف الأكمة يلعب النمرُ مع صغاره مضيئاً

طلائع هذا الليل القادم

بمخالب أكثر حناناً من جسد امرأة

وحيداً من غير أمل

ومن رغبة رغبة

هكذا .. هكذا

حتى أختفي مع سكان مدينه

غرقت في البحر

أو أختفي في كأس.

إن حالة النص الشعرية في الأبيات السابقة، تنحصر في ملامح موضوعية ولغوية في عدد محدود من الدوال التي تمثل ضمير المتكلم، وما يرجع عليه من صفات وأفعال وأحوال مثل (وحيداً... سادراً أرقب المغيب، وحيداً من غير أمل ومن غير رغبة، أختفي) ويمثل كلٌ من اللفظين (وحيداً وسادراً) حالة ذات الشاعر في العزلة الداخلية التي يعانيها مع الميحط الخارجي، (سكان مدينة)، فهي ومن خلال الفعل الأول (أرقب) استطاعت ذات الشاعر كسر تلك العزلة المريرة وتحريرها، من خلال الرؤيا والذاكرة الداخليتين، (خلف الجبال البعيدة في الذكرى)، إذ تبدو ذات الشاعر في حالة حلمية (سادراً)، وتتحرك في اتجاه داخل الذكرى لترقب المغيب، ذلك المشهد الذي لا يرى إلا بعين ثالثة، وهي عين الذكرى، وهو ما يجعل من تلك الصورة مشهداً جمالياً، ولوحة شعرية متميزة، فالإبداع الطبيعي يحيل المشهد الطبيعي للداخل، إذ تعتمل حالة الشعر وتتحول رؤية العين البصرية لرؤية

حالمة ضمن ذكراها (خلف الجبال البعيدة)، ويتحول الفعل (أرقب) من الدلالة المادية المحسوسة له بمعنى (الرؤية) لدلالة حدس مجردة من الرؤيا، ثم يتحول ما ترقبه ذات الشاعر (المغيب) لتصور فني يتحول من واقع إلى فن، وينقل مستوى الرؤيا لمستوى الحلم، وبهذا تبرز الصورة البصرية في كل ما تبصره العين، بحيث تكون رابطاً بين الطرفين، وفي ثنايا اللوحة الشعرية.

ومن المعلوم أن الشاعر العُماني سيف الرحبي قد نسج نصوص شعره من خيوط عدة، انسلت من مختلف المرجعيات، كالجغرافيا الشاسعة التي امتازت بها الطبيعة التي تجول بها، وفضائها السيمائي البصري الذي أثر فيه منذ الصغر، لذلك مزج الصورة والمشاهدات البصرية في شعره، ففي رحلته الشعرية (رجل من الربع الخالي)، كشف الشاعر جانباً كبيراً عن عالم مجهول، جمع بين الواقع والخيال، وخاض احتمالات لمتخيل عوالم أسطورية مليئة بالتقارب والتنافر، وهذا العمل الإبداعي للشاعر، يقترب مما يسمى سيرته الذاتية، التي وإن كانت خالية من السياق النصي المتماسك، فإنها لم تخلُ من مشاهد ولقطات سيرة حياة ذلك الرجل الذي قدم من الربع الخالي، ذلك الجزء من الجزيرة العربية الذي يعد مجهولاً لأبنائه، وبقي الشاعر أجدر وأقدر على أن يخوض بغمار شعره الإبداع الشعري في الربع الخالي، الذي امتلأ بكم هائل من المرويات والأساطير التي تفتقر للمقاربات التي تعد ضالة الشاعر[1] .

ويدلل الشاعر في أكثر المناطق قسوة وجفافاً، على مدى امتلاكه عناصر البقاء، فالمكان (الربع الخالي)، الطبيعة الجغرافية المهلكة، وإن اتسع (الربع الخالي) بدلالته في الديوان ليشمل الأرض العربية كافة، واصفاً مقدرة أهله على التكيف فيه، حيث كشف من خلال قصائده عن أهم قوانين الحياة الإنسانية، ولأن تلك التجربة كتبها الشاعر في هذا المكان أثناء محنته، فقد كشف عن مشاعر وعواطف جوهرية في ذلك المكان رغم قسوته. وامتلاء ديوانه برموز حيوانية ونباتية في تعاطف إنساني، وهذا الديوان يكشف عن مدى إحساسه بالكارثة والفجيعة، التي تجلت في الطبيعة وما أصابها من عطل وعطب. وفي جزء الديوان الأول حيث تحول البدوي في قصيدة (عروق الشيبة) إلى ذئب لا يستطيع أي مغامر أن يقترب منه، فالمكان عبارة عن وحش عنيد ومركز البرق والعواصف، فهو مقبرة لمن يحاول أن يمر به، يقول الشاعر: [2]

يمكنك أن تشاهد على مقربة من حطام الشهب

---

(1) بالمليح، إدريس، بلاغة الصدمة عند سيف الرحبي، ، ص 201.

(2) الرحبي، سيف، رجل من الربع الخالي، قصيدة عروق الشيبة، ص9.

وهياكل العربات والفرائس

التحولات الرهيبة للرمال وهي تبتلع قطعان الجمال

وتحولات الجن وهذيانات السحرة

وهي تبتلع قطعان الجمال،

وتحولات الجن وهذيانات السحرة...

وعلى ضفاف النجم الأول الذي كان يسري الأجداد على هديه،

قبائل وأفخاذاً وحمولات،

ضاع دليل القافلة،

وشوهد صريعاً قرب جثة نسر...

هكذا وسط هذا العالم،

وبين كثبان هاوياته المطلة على سماء مقفرةٍ،

بكماء،

تقيم الحياة قسمتها الأخيرة وتستمر شتاءات الجراد في التفقيس والانتشار والهلاك...

أسهم المكان بإرثه الحضاري المتميز وظروفه التاريخية الراهنة، في إنتاج الدلالة البصرية في قصائد الرحبي، الأمر الذي شكل البنية الأولى لتكوين الصورة البصرية في قصائده، خاصة إذا كان هذا المكان نقطة ارتكاز في تغير منظومة العالم، وسواء كان لساكني هذا المكان دور في التغير أم لا، وسواء أكانت النتيجة هي تهميشه من الناحية الاقتصادية أم مشاركته في الصياغة الجديدة، فقد عُد مركزاً للنص الشعري، إذ بعث الشاعر أكثر المناطق قسوة وجفافاً من أجل أن يدلل على امتلاكه عناصر البقاء بالرغم من تلك الظروف القاسية للطبيعة الجغرافية المهلكة للـــ (الربع الخالي)، لذلك فهو غير قابل للتشويه والاضمحلال، وإن اتسعت دلالة (الربع الخالي) في الديوان حتى شملت الأراضي العربية جميعها، حيث رصد في ذلك قدرة أهله في تكيفهم مع الحياة القاسية، وكشف في قصائده عن أهم قوانينهم الإنسانية والحياتية، ومن خلال تجربة الشاعر في هذا المكان فقد استطاع أن يكشف أثناء محنته العواطف والمشاعر الجوهرية لهذا المكان، لذلك امتلأ ديوانه بالرموز الحيوانية والنباتية في حميمية وتعاطف، وقد طغى عليه إحساس الفجيعة والكارثة، وهنا نرى أن الإيقاع البصري من خلال سرده لصور خيالية يدركها البصر من واقع الصحراء القاسية، في وصفه للشهب كأن لها حطاماً، كما نلاحظ أن كتاباته مليئة بأسماء الحيوانات، بقساوتها وفرادتها التي لا تروض، ولأن

الصحراء لها خاصية ميزة الانزلاق مثل رمالها، فالشاعر يعرف كيف يقبض حفنة من رمل يرشه على بياض الورق، "فتأتي الكثبان والعواصف الرملية التي تضيع قافلة من الجمال في شعابها واعتزازها بأنها مكان متفرد، طاغ، يلتوي أبداً".

كل ذلك يتجلى في الخيال البصري للشاعر من خلال معايشته واقع الحياة في الصحراء . والفاعلية الوحيدة في هذا المكان، كانت للحرب، بما لها من قدرة على التدمير والتشويه، اذن لقد أصبح للشاعر قسوتان: قسوة المكان الطبيعية، وقسوة الفعل الإنساني متمثلة في الحرب.

أما العزلة الانسانية ومدى حفاظها على النفس مما تمتلك من عادات وتقاليد وخصائص، فهي تصلح لهذا المكان أو أن المكان نفسه قد فرض الشروط الإنسانية القاسية على ساكنيه، فلم يبق لهم سوى العزلة، ففي قصيدة (أودية وشعاب)، يقول الشاعر: [1]

بين ليلة وضحاها
اكتشفت أنني ما زلت أمشي
ألهث على رجلين غارقتين في النوم
لا بريق مدينة يلوح
ولا سراب استراحة
على رجلين ثاويتين في النوم
أنا الذي ظن بأنه وصل
وعند أول مدخل
تنفست رائحة قهوة ونباح كلاب
فكومت جسدي
كحشد من المتعبين والجرحى
لكني عرفت أن الضوء الشاحب
يتسلل من رسغي
خيط دم يصل الشعاب بوديانها الأولى...

نلاحظ أن المعجم الذي وُظف في جميع القصائد في هذا الديوان، هو معجم مألوف للقارئ العربي، وقارئ الشعر على وجه الخصوص، وأيضاً بالنسبة للغة، حيث إن أغلب كلمات هذا الديوان

(1) الرحبي، سيف، ديوان رجل من الربع الخالي، أودية وشعاب، دار الجديد، بيروت، 1993، ص10.

تنحدر من المعيشة اليومية، وعليه فاللغة أكثرها يومية، ويمكن أن يكون السبب في أن الرحبي نحى هذا المنحى هو أنه قد زاول مهنة الصحافة، إذ إن طبيعة العمل الصحفي تتطلب ضرورة إيصال الخبر والمعلومة بأي صورة كانت، كما أن فلسفته في الحياة جعلت من قصيدته الحديثة تتصف بالبساطة التي لم تخلُ من التعقيد، وتلك البساطة لا تعني بالضرورة خلو القصائد من البلاغة المألوفة وإنما الشاعر في قصائد ديوانه هذا، خاصة فيما يتعلق بالنص الثاني، حيث يترك اللغة تقتفي أثر الزمن بصورة أفقية وليس عمودية، فنراه يحدثنا عن المكان والرحيل والذاكرة والطفولة والضياع. كما نرى العلامات التي تتسم بالقيم البانية لهذه القصيدة التي تتمتد في قصائد أخرى من الديوان، كما تجمع قصائد هذا الديوان تأليفاً بين الأسماء والأفعال، سواء أفعال مضاربة أو أفعال دالة على الماضي، وهو ما نلاحظه في أفعال: أمشي، ألهث، ظن، مقتفين، ذاهبين، أقتفي، راحلين، أختفي، ينهبون، لا يصلون، يستنطقون، يمضي، يستقصي، يضيء، تذكر، متذكر، أرى، يرحلون، تمرون، يجرون، أفتش...

ولربما يكون السبب الذي دفع الشاعر لأن يوظف تلك الأفعال المضارعة بكثرة، هو هذه اللغة اليومية التي طغت على ديوانه بشكل عام، فهي تعبر عن الحياة والمعيش. إنه الإيقاع البصري الذي يظهر بصورة جلية ولا يمكن نكرانه، فهو يستنطق ما هو كائن وما لم يكن، فهذا البعد يشكل له الحلم، أما الماضي، فهو شيء ساكن تحاول الكلمة أن تحوله من السكون للحظة متحركة، لذلك شغل المكان، خاصة الصحراء من أجل أن يترك للذاكرة فرصة كي تستعيد الماضي الذي لا يمكن نسيانه، كما أن تلك الأفعال المضارعة تتخذ المسار والعنوان الواحد ألا وهو فعل العبور، هذا الأخير الذي يستشف من خلاله التيه والرحيل، وهاتان السمتان ما ميزا قصائد الرحبي بشكل خاص.

كما أن العزلة بحد ذاتها حالة قاسية لا تستطيع أن تنقل العناصر ولا يبقى إلا الجوهر الذي يثبت أمام عوامل الهلاك والفناء، وهنا تتجلى تلك القوة في غالبية قصائد الديوان للشاعر سيف الرحبي، خاصة قصيدة (الليلة الأخيرة): [1]

في هذه الليلة

أصغي بين أضلعي، لزئير الأجداد

ذاهبين إلى الحرب

مقتفين أثر الكلاب كضبع ينتهك

---

(1) الرحبي، سيف، ديوان رجل من الربع الخالي، الليلة الأخيرة ، ص11.

صدر الصحراء

لخيولهم تحمل جثث الأعداء عبر

المفازة

للمعان الأجنة والبطون المبقورة.

لجلبةٍ تحملُ الأفق ذريعةً للحكاية

لأولئك القادمين من أغوار السنين

بحثاً عن مكانٍ بين أضلعي والمسافة ...

في هذه الليلة أبتكرُ حرباً أخرى

وأمضي

هنا تكشف رحلة الرحبي الشعرية الجانب الأكبر منها عن عالم غير معلوم، يجمع بين الواقع ونقيضه، وتخوض احتمالات تخيل الشاعر العوالم الأسطورية وفيها تقارب وتنافر واضح، وهو ما يكون أقرب للسيرة الذاتية للشاعر، حتى وإن خلت من سياقها النصي المتماسك، فإنها لا تخلو من مشاهد سيرة ذاتية لهذا الرجل القادم من أراضٍ قريبة من الربع الخالي، ذلك الجزء من الجزيرة العربية الذي يعد لليوم مجهولاً لساكنيه، ويبقى الشاعر الأقدر والأجدر على خوض مجاهل الربع الخالي الممتلئ بالأساطير والمرويات من خلال إبداعه الشعري، وهنا تبدأ رحلة الشعر في أودية الربع الخالي وأوديته وشعابه المهجورة، ويبدو مدلول الواقع في تشكله الشعري أكثر تقارباً للإدراك من مدلول المتخيل، لذلك تتجلى هنا براعة الشاعر من خلال استغلاله المتميز لمفهوم الإيهام، والحديث عن الحسي الذي تغلفه الشفافية الشعرية المتخيلة، ويبدو الربع الخالي كالمتاهة العسيرة على الاقتحام، رافضاً الكشف عن أسراره وكنوزه إلا للشعر فقط.

ويمكن أن تمتد تلك القسوة لتلحق بالطيور أيضاً، مثل قصيدة (صباح): [1]

الفجرُ يتفاقم ظلهُ أمام العتبة

والطيور تأوي إلى أمكنة غريبة

لقد ساقها الذعر إلى الثكنات

فلا تسمع إلا ارتطام أجنحة

(1) الرحبي، سيف، ديوان رجل من الربع الخالي، الصباح، ص12.

بأخرى

كمهاجرين فروا من مذبحة..

كان صباحا معتماً منذ البداية

امتازت تجربة الشاعر الرحبي في ديوانه (رجل من الربع الخالي بسمات عدة من أبرزها: البناء المحكم، الذي يقوم على التخلص من اللغة الزائدة، وجمعه بين الأشياء غير المترابطة، إذ إن المشهد بمفرداته المتنوعة كافة يكون مركزاً للنص، وينتقل الإيقاع من اللغة إلى حركة الأشياء.

والسمة الثانية: هي مناخ سريالي للمشهد، ولا تقوم السريالية هنا على الكتابات الآلية وحركة الباطن أو عبثية الحياة وعدميتها، وأظهرت قساوة المكان ووحشيته حتى على الطيور، وهي ترتطم بأجنحتها وهي فارة مذعورة، وقد شببها بالمهاجر الذي فر من المذبحة، أما ثالث سماته، فهي انضباط الإزاحة الشعرية، فمع موجة الحداثة الثانية من خلال شقيها النثري والتفعيلي، ظهرت المبالغات الشعرية المعتمدة على اللغة وأساليبها المتنوعة، أما السمة الأخيرة، فقد جاءت من البساطة والاستسهال والرغبة في مطابقة الشعر مع الحياة، وتجربة الرحبي جاءت خالية من الافتعال أو المبالغة في دور مفردات القصيدة، الأمر الذي أسهم في إكسابها الوجود الحقيقي.

كما كان للقسوة والعزلة تأثير واضح للزمن، بالتالي لها الليل الخاص بها، الذي يتناسب مع كثافة تلك الحالة، ففي قصيدة (ليل) يقول: [1]

ليل لا يمكنك أن تقطعه بمنشار
أو تعتقله في كأس
ليل ثعلبي المزاج
أحيانا يشبه مهرجا في ساحة عامة
وينزلق أملسا كفراء العروس.
ليل العرّافات وسائقي الشاحنات
لم يرخ سدولهُ بعدُ
لكنه أوعز إلى مخلوقاته بالنميمة.

(1) الرحبي، سيف، ديوان رجل من الربع الخالي، ليل، بيروت: دار الجديد، 1993، ص37.

الغرباءُ يُطلون من شرفاتهم أمام البحر
والسفن غارت في ذاكرة البحارة.
ليل غير قابلٍ للاندحار
على شواطئه تلملمُ الصرخةُ
أشلاءها من فم الغريق
ليل وعرٌ

هذه القصيدة كانت مهداة إلى امرئ القيس من أجل تذكيره بليله الطويل وصوره المعبرة عن ثقله، فهي مرة تقترب ومرة تبتعد من ليل امرئ القيس، مرة يضمن عباراته "أرخى سدوله" و "لم يرخ سدوله بعد"، وأخرى بالابتعاد عنه لمسافة كافية من أجل إثارة دلالاته، فصورة امرئ القيس "وليل كموج البحر"، تتحول إلى نص شعري للرحبي، كما رأه أنه ليل غير قابل للاندحار، ولا يمكن أن يقطع بمنشار أو يعتقل في كأس، بل يؤاخي صورته القاسية بالصحراء نفسها، فيصفه بأنه (ليل وعر).

وهنا ثمة تزاوج بين الصحراء وكائناتها، ممازجة صارخة وحادة، ليل العرافات وسائقي الشاحنات، ليل لم يرخ سدوله بعد، واستحضار لامرئ القيس وليله الطويل الذي ينزلق أملس كفراء العروس، فجر، ليل، صباح، بدو ملثمون بالحافة ونباح الكلاب والمواقد المرشوشة بالريبة..

الخاتمة

سعت هذه الدراسة إلى إلقاء الضوء على البدائل الإيقاعية في قصيدة النثر العربية، متخذة من شعر الشعراء (أمجد ناصر وعباس بيضون وسيف الرحبي) أنموذجاً لذلك، حيث إن قصيدة النثر انتظمت وفق قوالب وأنظمة إيقاعية تختلف عن تلك المتعارف عليها في الشعر العربي، سواء العامودي أو الحر (شعر التفعيلة)، وظهرت فيها أشكال إيقاعية جديدة، مغايرة لنظام الوزن والقافية اللذين يسير عليهما نظام الشعر العربي، ما دفع بعض الدارسين إلى تسميتها بالبدائل الإيقاعية، ومنها التركيز على الفضائين الصوتي والبصري، والخط ورسم الكلمات والفراغات وغيرها، وقد حاولت الدراسة معالجة هذه البدائل وتحليلها، وخلصت إلى النتائج التالية:

1- اتسمت القصيدة النثرية بتمردها على الأنظمة الشعرية في بناءاتها وتراكيبها التشكيلية المنتظمة ورؤيتها العقلانية التقليدية.
2- يعد الإيقاع الصوتي من أبرز أنواع الإيقاع التي يتوسل بها شعراء القصائد النثرية، وفي الوقت ذاته هو من أكثر الأنماط الإيقاعية بساطة، إذ يقوم على عدد من العناصر الصوتية (الفونيمات) التي تتولد من مفردات، وفي الغالب ما يتحقق ذلك في القصائد التي تكثر فيها التقفيات التي تكون فيها الأصوات متكررة ذات تردد عالٍ.
3- يستخدم الإيقاع الصوتي من خلال النبرة الإيحائية من أجل إغناء القصيدة، وإعطائها اللغة الشعرية الجديدة ذات المرونة العالية والتنوع، من أجل أن تتكيف مع الحركات الغنائية للروح وتموجات الخيال.
4- يجسد الإيقاع الصوتي التناغم والتوحد بين الانفعالات الوجدانية والأنغام الصوتية المنبعثة من جرس الحروف والكلمات، إذ يؤدي دورًا مهمًا في تعميق الإيقاعات النفسية وإيجاد النغمات والإيقاعات الصوتية الداخلية.
5- يتشكل الإيقاع الصوتي من خلال آليات صوتية عدة، أهمها: الجهر والنبر والتنغيم، إضافة إلى ظاهرة التكرار وضروب البديع وغيرها، وهذه جميعًا تسهم في تنظيم الأصوات والمعاني والحروف والكلمات وترتيبها، ما يمنح القصيدة التكثيف المعنوي، والعمق الدال، والتأثير النفسي والخيالي الفعال في المتلقي.

6- تعد قصيدة النثر نشاطًا ذهني حقيقيًّا، تساعد في التحرر من قيود الوزن والتفعيلات، وتعطي زخمًا جديدًا وحيويًّا للشعر.

7- يجمع الإيقاع البصري بين وقع الكلمة ومدلولها، وبين طبيعة الخط وصوره الجمالية وتشكيلاته الهندسية التي تضفي للمتلقي صوراً جمالية بارزة، تدفعه لأن يبني خياله الجمالي الخاص به أثناء تلقيه أو قراءته لنصوص القصيدة النثرية.

8- تحكم فضاء النصوص في قصيدة النثر دوال لغوية وشكلية، منها: الدال الخطي، أي الحرف والترقيم والبياضات والسطر الشعري، أما الفضاء الصوري، فيتضمن أشكالًا بصرية وعلامات بصرية.

9- اتخذت قصيدة النثر عند أمجد ناصر الشكل الأساسي للتعبير وركزت على أحداث وتفاصيل وأشياء صغيرة يومية.

10- يتجلى الإيقاع الداخلي في قصائد أمجد ناصر من خلال التكرار الذي يظهر الانزياحات الشعرية التي يقوم عليها نص الشعر، سواء باقتران المتخيل مع الواقع، ما يدفع المتلقي لتصور كل تلك الصور، لتصبح القصيدة النثرية ليست مسموعة فقط، وإنما مرئية يدركها البصر، ويتجلى فيها الإيقاع البصري.

11- رسم عباس بيضون الصور الشعرية التي تحاكي من خلال المستوى الإنساني المعنى المفترض، كما أنه التزم من خلال ديباجته الظاهرة في قصائده النثرية بالاستراتيجية المقصودة في كتاباته.

12- يعطي التناص والتكرار قصيدة سيف الرحبي النثرية الإيقاع الصوتي الخاص بها التي تقرأ على أساسه، وهو ما يجعل للقصيدة الكيان العلائقي الذي يثير من خلال الواقع أو الأثر المتحصل من قرائتها كوامن شعرية في وعي المتلقي.

13- اتسمت قصائد الشاعر سيف الرحبي النثرية بصفات عدة، أبرزها: أنها ذات بناء محكم، قائم على التخلص من الزيادة في اللغة، وجمعت بين أشياء غير مترابطة، إذ إن المشهد بمفرداته المتنوعة كافة يعد مركزاً للنص، وينتقل إيقاع اللغة إلى حركة الأشياء، فضلاً عن أنها مناخ سريالي للمشهد والسريالية، لا تقوم فقط على الكتابات الآلية جدلية الباطن، وحركتهت أو عبثية الحياة ، وإنما تزاوح بين الثقافات والحضارات المتمايزة والمختلفة.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر والمراجع العربية

1. ابن سينا، **جوامع علم الموسيقى**، تحقيق: زكريا يوسف، ط1، القاهرة: نشرة وزارة التربية ج6، 1956.
2. ابن فارس ، **الصاحبى في فقه اللغة، تحقيق: مصطفى الشوحى**، بيروت: مؤسسة بدران، 1963.
3. ابن منظور، **لسان العرب**، دار لسان العرب، بيروت، مج 5، مادة "ق ص د"، 2000.
4. أبو ديب، كمال، **البنية الإيقاعية في الشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن**، بيروت: دار العلم للملايين، 1966.
5. أبو ديب، كمال، **البنية الإيقاعية في الشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن**، دار العلم للملايين، بيروت، 1974.
6. أبو زيد، نصر حامد، **النص والسلطة الحقيقة، إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة، المركز الثقافي العربي**، لبنان، المغرب، 2000.
7. أدونيس : **الشعر العربي ومشكلة التجديد ، ضمن " نظرية الشعر"**، (تحرير وتقديم محمد كامل الخطيب)، مرحلة مجلة شعر، القسم الأول، وزارة .الثقافة ، دمشق 1996 .
8. أدونيس، **في قصيدة النثر**، مجلة (شعر)، بيروت، س4، 414، ، 2001.
9. بالمليح، إدريس، بلاغة الصدمة عند سيف الرحبي، **مجلة (نزوى العمانية)**، عدد 6، أبريل 1996.
10. برنار، سوزان **قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن**، ترجمة: راوية صادق، القاهرة: دار شرقيات، 1998.
11. بكار، يوسف، **في العروض والقافية**، بيروت: دار المناهل للطباعة والنشر والتنزيع، 1990.
12. بن عبد العالي، عبد السلام، **ثقافة الأذن وثقافة العين**، المغرب: دار توبقال للنشر، 1994.
13. بنيس، محمد، **الشعر العربي الحديث**، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 2001.
14. بواردي، باسيلا، **مجلة شعر والحداثة الشعرية العربية**، جامعة حيفا: أطروحة دكتوراه غير منشورة، 2003.

15. بوجملين، لبوخ، النص الشعري، الواجهة الصوتية ودلالة الإيقاع، **مجلة المنهل**، 1(2). 2014،

16. بوهرور، حبيب، قراءة تأصيلية في مصطلح "قصيدة النثر" عربياً، **مجلة العاصمة**: 1(7)، 2015..

17. بيضون، عباس، **الأعمال الشعرية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2007.

18. التلاوي، محمد، **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي**، الهيئة المصرية العامة، 1998. .

19. جابر، يوسف حامد، **دراسة في نصوص قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر، دمشق، 2000.**

20. الجرجاني، عبد القاهرة، **أسرار البلاغة في علم البيان**، دار المعرفة بيروت لبنان، 1991.

21. الجوزو، مصطفى، **نظريات الشعر عند العرب**، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1981.

22. الحتروشية، مريم بنت عبدالله بن حمد، **الشاعر العُماني ناقداً - سيف الرحبي أنموذجاً**، رسالة ماجستير، جامعة نزوى سلطنة عُمان، 2015.

23. الحديديّ ، صبحي، **أمجد ناصر :التّعاقد الحيويّ الشعراء**، ع(18-19)، 2002.

24. حسين، عبد الكريم، **عمود الشعر، مواقعه، ووظائفه، وأبوابه**، ط1 ، دار النمير للطباعة والنشر، دمشق، 2003.

25. الحسيني، راشد بن حمد، **البنى الأسلوبية في النص الشعري دراسة تطبيقية**، دار الحكمة لندن ، ط1، 2004.

26. خرفي ، محمد الصالح، **التلقي البصري للشعر: نماذج شعرية جزائرية معاصرة**، الملتقى الدولي الخامس "السيمياء والنص الأدبي، جامعة جيجل، الجزائر، 1999.

27. خضر، ناظم عودة، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، دار الشروق، عمان الأردن، 1997.

28. رابح، ملوك، **بنية قصيدة النثر وإبدالاتها الفنية**، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، الجزائر، 2017.

29. الرحبي، سيف، **الصيد في الظلام**، ط1، بغداد: منشورات الجمل، 2003.

30. الرحبي، سيف، حوار الأمكنة والوجود، نصوص ومقالات نقدية، **مجلة نزوى**، العدد: 1999/11/1،.

31. الرحبي، سيف، **ديوان رجل من الربع الخالي**، دار الجديد، بيروت، 1993.
32. الزمر، أحمد قاسم، **ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن- دراسة وتحليل**، إصدارات وزارة الثقافة و السياحة، صنعاء، 2004 .
33. الزيدي، توفيق، **أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث**، ط1، الدار العربية للكتاب، تونس ، 1984.
34. شريق، عبدالله، **في شعرية قصيدة النثر**، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 2003.
35. الشكعة، مصطفى، **الأدب الأندلسي (موضوعاته وفنونه)**، بيروت: دار العلم للملايين، 1983.
36. الشوابكة، محمد علي وأبو سويلم، أنور، **معجم مصطلحات العروض والقافية**، عمان: دار البشير، 1991.
37. صالح، بشرى موسى، **نظرية التلقي – أصول وتطبيقات**–، المركز الثقافي العربي، المغرب، د.ت.
38. صالح، فخري، **أمجد ناصر وشعريّة الحنين ."ضمن كتاب :أمجد ناصر(مؤلّف) مختارات شعرية.** بيروت :المؤسسة العربية للدراسات والنشر (د.ت).
39. الصائغ، عبد اللاله، دلالة المكان في قصيدة النثر، **مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية**، 1(3)، 2015.
40. الصحناوي، هدى، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة "بنية التكرار عند البياتي نموذجاً"، **مجلة جامعة دمشق**، 30(1+2)، 2014.
41. صليبا، جميل، **المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية**، ط1، دار الكتاب اللبناني ، بيروت 1973.
42. الصمتي، عمر، قصيدة النثر بين القيم الجمالية والإيقاعية"، السعودية، **مجلة علامات**، 18(71)، 2010 .
43. الطرابلسي، محمد الهادي، **في مفهوم الإيقاع**، حوليات الجامعة التونسية، ع32، تونس، 1991.
44. عباسة، محمد، **الموشحات والأزجال الأندلسية وآثارها في التروبادور**، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع، .2012.

45. عبد المطلب ، محمد، **النص المشكل أو قصيدة النثر**، القاهرة :دار العال العربي،2011 .
46. عبد المطلب، محمد، **قصيدة النثر ، الجسرة الثقافية** ، ع 2 ، قطر 1999 .
47. عبد النور، جبور، **المعجم الأدبي**، ط2، دار العلـــم للملايين، بيروت، 1984.
48. عبيد، محمد صابر، **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
49. عبيد، محمد صابر، شعرية الإيقاع السمعي ونبوءة الرؤية الشعرية، **مجلة الأقلام**، 1(3)، 2002،.
50. عصفور، جابر، **مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي**، القاهرة: مؤسسة فرح الصحافة والثقافة، 1990.
51. العظمة، نذير، **قضايا وإشكاليات في الشعر الحديث**، جدة: النادي الأدبي الثقافي، 2001.
52. العلاق، علي جعفر، **في حداثة النص الشعري**، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2003.
53. عميش، العربي، قراءة الحداثة والتأصيل في شعر سيف الرّحبي، مقاربة استكشافية للبدائل الإيقاعية في الشعرية العربية الحديثة، مجلة الكلمة، دراسات، العدد (131)، اذار 2018، على الرابط: **http://alkalimah.net/Articles/Read/19609**
54. عيسى، فوزي، **النص الشعري وآليات القراءة**، د.ط، منشأة المعارف، مصر ، 1997.
55. فاضل، سامر، **قصيدة النثر في الأدب العربي الحديث**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، 2008.
56. فضل، صلاح، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، دار الشروق، القاهرة، ط1 ،1998.
57. القيرواني، ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده**، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، بيروت: دار الجيل، 1981.
58. كوهن، جان، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الوالي وحمد العمري، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر والتوزيع، 1986.
59. كوهين، جون، **النظرية الشعرية، بناء لغة- الشعر**، ترجمة أحمد درويش، القاهرة: دار غريب، 2000.

60. المقدسي، أنيس، **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث**، دار العلم للملايين، ط6 ، بيروت 1977.

61. المناصرة، عزالدين، **إلى أين تسير القصيدة العربية ؟** الشرق السعودية، عدد (6695)، 1997.

62. مندور، محمد، الشعر العربي إنشاده وغناؤه، **مجلة كلية الأداب**، جامعـــة فاروق الأول ، الإسكندرية، 1(1)، 1943 .

63. موافي، عبد العزيز، **قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية**، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2004.

64. ناصر، أمجد، **الأعمال الشعرية**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002.

65. ناصر، أمجد، **تحت أكثر من سماء: رحلات إلى اليمن، لبنان، عمان، سوريا، المغرب وكندا، أبو ظبي**، منشورات المجمع الثقافي، 2002.

66. ناصر، أمجد، **ديوان "فرصة ثانية**، سلسلة إصدارات الدورة الثانية لمشروع التفرغ الإبداعي، وزارة الثقافة، 2003.

67. ناصر، أمجد، **شقائق نعمان الحيرة: الشعريّة المتحوّلة**، "منشورات المتوسط – ميلانو ، 2016.

68. ناصر، أمجد، **مختارات شعرية** ، دار شرقيات، القاهرة 1995 .

69. ناصر، امجد، **مديح لمقهي أخر**، دار ابن رشد للنشر التوزيع، بيروت، 1979، ط1.

70. ناصر، أمجد، **هضبة تطل على البحر، ديوان الغرباء**، المؤسسة العربية للنشر والدراسات، 1989.

71. النجار، مصلح عبد الفتاح، قصيدة النثر والانفتاح على النصوص والفنون قراءة في قصيدة "الأضداد "لكمال أبي ديب، دراسات، **العلوم الاجتماعية والإنسانية**، 43(4)، 2016.

72. النويهي، محمد، **قضية الشعر الجديد**، ط1، بغداد، دار الفكر الحديث، 1979.

73. هاشم، شفيق ، الشاعر العماني سيف الرحبي رحالة يتكلم مع سناجب الشرق الأقصى، مجلة الحياة، 2014، ص17. السبت، 1 نوفمبر/ تشرين الثاني 2014، **./http://alhayat.com/Articles/5405086**

74. الورقي، سعيد، **لغة الشعر الحديث: مقوماتها الفنية الإبداعية**، دار النهضة، بيروت، 1984.
75. اليافي، نعيم، **أطياف الوجه الواحد، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق**، دار رسلان للطباعة والنشر، 2015.
76. يحياوي، رشيد، **الشعرية العربية الأنواع والأغراض، إفريقيا الشرق**، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991
77. يوسف، حسني عبد الجليل، موسيقى الشعر العربي، **دراسة فنية وعروضية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989 ،ج1.
78. يونس، محمد، عباس بيضون في مواجهة أخرى .. المحاكاة الشعرية عبر الوجدان وأيقونات الشاعر، مجلة الزمان، مجلة عربية يومية دولية مستقلة، نشر في 2016 ,17 July على الرابط الإلكتروني: **https://www.azzaman.com** .

ثانياً: المراجع الأجنبية:

1. Banipal- Magazine of Modern Arab Literature. 2002. “Amjad Nasser”.13 spring 2002:
   http://www.banipal.co.uk/contributors/374/amgad-nasser
2. Preminger, **Warnke Hardison**, Princeton Encyclopedia of Poetry, Meisami, 1988.
3. QLRS Contributor. 2009. “About Amjad Nasser”. **Quarterly Literary Review Singapore**. 8 (2.4), 2009.