



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية



القصيدة خارج الوزن إشكالاتها النظرية وتشكيلاتها الفنية

دراسة في الشعر الجزائري المعاصر (1990-2015)

مذكرة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم

تخصص: نقد أدبي

إشراف الأستاذ الدكتور:

عبد الرحمان تبرماسين

إعداد الطالبة:

نسرين دهيلي

أعضاء لجنة المناقشة

رئيسا	جامعة محمد خيضر بسكرة	أستاذ	الأستاذ الدكتور بشير تاويريريت
مشرفا مقرر	جامعة محمد خيضر بسكرة	أستاذ	الأستاذ الدكتور عبد الرحمان تبرماسين
عضوا مناقشا	جامعة محمد خيضر بسكرة	أستاذ	الأستاذ الدكتور جمال مباركي
عضوا مناقشا	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة	أستاذ	الأستاذ الدكتور يوسف و غليسي
عضوا مناقشا	جامعة الأمير عبد القادر قسنطينة	أستاذ	الأستاذ الدكتور ناصر لوحيشي
عضوا مناقشا	جامعة العربي التبسي تبسة	أستاذ محاضر أ	الدكتور محمد عروس

السنة الجامعية 2018م- 2019م / 1439هـ - 1440هـ



شكر وتقدير

إلى كل من ساهم في إذكاء وإنارة عتمة العلم والمعرفة
إلى الشموع التي تحترق فتزداد وهجا

إلى المرابطين خلف أسفار الكتب
إلى الذين نملّكهم رقابنا بدء من سن السادسة
إليكم أساتذتي
إليك أستاذي المشرف من قبلهم ومن بعدهم كلّ الشكر
والتقدير

دون طبعة	د ط
دون تاريخ	د ت
دون بلد	د ب
دون معلومات نشر	د م
مجلد	م
عدد	ع
مذكّرة ماجستير	م مجس
أطروحة دكتوراه	أ ط دك
جامعة	جا
إشراف	إش
جريدة	جر
ترجمة	تر
تحقيق	تح
تعليق	تع
فهرست	فهر
ضبط	ض
مراجعة	مرا
شهرية	ش
سنة دراسية	س د
إشارة	

مقدمة

يتقاطع الشعر والنثر تقاطعا بائنا، يحاول من خلاله كل جنس المحافظة على خصوصيته الأجناسية، خاصة إذا تعلق الأمر بذلك التماس الذي من شأنه أن يؤدي

إلى محو معالم الجنس الأدبي، أو الإخلال بأحد عناصره، وقد استطاع الأدب أن يحافظ على هذا الكيان المزدوج عصوراً طويلاً.

وظلَّ الإبداع في حراك بسيط وتنوع مستلٍّ من رحم الشعرية العربية ردحا طويلاً رغم احتكاكاته الكثيرة بالآخر، ونتج عن ذلك الحراك أنواع عديدة كانت تُعد بصمات شعرية راقية تصدر عن ذوق واتقان شديدين نذكر من ذلك المسمط والموشح على سبيل المثال لا الحصر.

رغم ذلك لم تشهد الشعرية العربية في الشعر والنثر نوعاً جدلياً يشكك في منظومتها كما شهدت مع النوع قصيدة النثر وقبلها بدرجة أقلّ حدة مع شعر التفعيلة، ومردّ ذلك إلى الفواصل العريضة والجسور الشعرية التي بناها هذا الشعر خارج الوزن، وإلى ما سنّهُ من تداخل بين جنسين يفترض فيهما الانفصال والتمايز، هذا من جهة ومن جهة ثانية إلى الإشكاليات العميقة التي أثارها هذا النوع مصيباً في الصميم الأجناس الأدبية فيأخذ من الشعر ومن النثر على قدر ثم ينتسب إلى الشعر فقط.

ومن الأطروحات الجدلية التي يثيرها المصطلح الذي جمع في تركيب إسنادي عن طريق الإضافة "قصيدة" وهو مصطلح شعري أصيل، بجنس النثر هذا إذا قلنا قصيدة النثر، أما إذا قلنا "الشعر خارج الوزن" فإنّها تصيب بشكل آخر خاصية رئيسية في فنّ الشعر - وإن كانت لا تتماس مع النثر - ذلك أنّ هذه النصوص تنأى بعيداً عن الأوزان العروضية التي لم يُعرف الشعر العربي إلّا بها. ثم إنّ هذا النوع عندما شاع وانطلق انطلاقته المعروفة ارتبط اسمه بالإبداع الغربي خاصة منه الفرنسي، من خلال ثلة من الأدباء ثبت احتكاكهم وأخذهم عنه فكانت تلك الضربة التي قصمت ظهر الشعرية العربية بحجة الانقياد للآخر.

وفي ظلّ هذه الضبابية الشعرية والإشكاليات العميقة كان لزاماً للدراسات والبحوث من التعمق في كنه المضامين الأدبية ذات الصلة العميقة بالشعر خارج الوزن، والتي من شأنها أن تنفض الغبار عن هذا النوع الجديد وتصنّفه في مكانه الحقيقي به سلماً أو إيجاباً، خاصة في وسط الزحام الإبداعي النوعي الذي تشهده الساحة الأدبية، وفي ظلّ تطور وسائل النشر والطباعة والسرعة الفائقة في تداول تلك النصوص، ورواج بعضها في الأوساط الثقافية والأكاديمية.

وغير بعيد عن الجدل القائم والصراع الإبداعي بين الموزون وغير الموزون كان الإبداع الجزائري في مركز العاصفة الشعرية خاصة وهو إبداع فتي يسعى إلى التشكل على شتى الأصعدة، فكان أن ولج الصراع بأقلام قوية ورؤى إبداعية متفتحة على كلّ جديد، مما أقحمه في وسط الجدل النقدي القائم، يتقاسمه القبول تارة والرفض تارة والاضراب عنه تارة أخرى، بدعائم وركائز منها الفكرية ومنها الإبداعية، بعضها تاريخي، وبعضها ذوقي.

هذه وغيرها أسباب ودوافع حفزت حفيظة الدارسين على البحث، وحثت على شحذ الأقلام لتحليل وتشریح نصوص الشعر خارج الوزن، والوقوف -لما لا- على الخصائص الجمالية المحددة لهذا النوع، نضيف إلى ذلك أسبابا أخرى منها:

*الكم الهائل من النصوص الشعرية المطروحة في عالم الإبداع تحت مسمى قصيدة النثر أو مسمى آخر يعود عليه، والتي تحتاج إلى البحث والتمحيص في قيمتها الجمالية، خاصة والإبداع المشرقي يجد نوعا من الرواج والتداول مقارنة بالمغاربي والجزائري على وجه التحديد.

*الجدالات الحادة والرؤى المتناقضة قبولا ورفضاً التي تتقاسم الساحة الأدبية مما أدى إلى انجراف مع التيار الإبداعى بالنسبة لمؤيدي هذا النوع، والإضراب عن تداول هذا النوع بالنسبة للمعارضين، وهذا أدى بدوره إلى اختلاف القوى والموازن وغياب الموضوعية في الطرح أحيانا كثيرة.

*القدرة الأدبية الشعرية لهذا النوع ومحاولة معرفة خباياه وإمكاناته التي جعلت منه نصا مغايرا للمعهود من شتى المقومات الفنية، يمتص من الطاقات الإبداعية ومن الهامات الشعرية أقلاما أثبتت طواعيته وقدرته على التصدي لرياح الرفض والنقض.

*استيفاء الإبداع الشعري الجزائري لشروطه النظرية التطبيقية، والعزوف عنه أحيانا كثيرة، وهو دافع رئيس للتنقيب في تلك الشروط ومدى قدرتها على استيعاب هذا النوع الشعري من جهة، ومن جهة ثانية الكشف عن الطاقات الدفينة فيه التي تؤهله لمسيرة غيره من الإبداعات داخليا وخارجيا.

كلّ هذه القضايا وغيرها كانت وراء انجاز هذه الدراسة الموسومة بـ "القصيدة خارج الوزن إشكالاتها النظرية وتشكيلاتها الفنية دراسة في الشعر الجزائري المعاصر"؛ "القصيدة" باعتبارها مصطلحا أصيلا يرتبط بفن الشعر ويرتبط بالنوع الذي شاع به، ولا ارتباطها بالتشكيل الفني للشعر العربي، بل وهيمنة هذا النموذج عليه، ثم لأنّ تشكيلات الشعر المعاصر كلّها ما هي إلا خروج عن هذه النمطية المؤسسة لعملية التلقي. "الشعر خارج الوزن" ولنا في هذا التوظيف علتان؛ أما الأولى أنّ الوزن الخليلي غيابه من هذا النوع على وجه التحديد هو الذي أدى بكثير النقاد إلى رفض هذا النوع، أما الثانية فهي محاولة منّا لإدراك القدرات الفنية الجمالية الكامنة في هذا النوع بعيدا عن الإيقاع الوزني الذي ارتقى به إلى مراتب عالية في الشعرية العربية لذلك لم ننظر في بعض محطات البحث إلى هذا العنصر رغم توفره في القصائد المستشهد بها وتم إهماله خدمة للموضوع. ولهذا الهدف كانت تشكيلاته -أي الشعر خارج الوزن- جزءا هاما من العنوان ومن البحث، وبالطبع لا غنى لدارس هذا النوع من تحديد إشكالياته الرئيسة والفرعية التي تضع الباحث في صلب

عملية الإبداع والتلقي، فحظيت بدورها بنصيب من العنوان، أما الفترة الزمنية فقد راعينا فيها الجدة من جهة والطول من جهة ثانية لاستيفاء الخصائص والمشكلات. أما إذا رمنا تحديد إشكاليات تقارب هذا العنوان وتستوفي دوافعه وأسبابه وجدناها كثيرة ومتفرعة، نحاول حصر بنودها الضخمة، التي من شأنها أن تستقطب هي الأخرى إشكالياتها الجزئية، نذكر منها:

- 1- هل قصيدة النثر نثر خالص كما يرى أنصار الموزون أم شعر كما يرى أنصار التجديد، أم هما معا؟
- 2- هل في تقديمها بهذا المصطلح أو باصطلاح آخر من شأنه أن ينقص من قيمتها الشعرية، وأيّ التسميات تليق بها-؟
- 3- هل قضية الاحتكاك أو الأخذ من الآخر الغربي من القضايا التي تعيب الإبداع العربي الجزائري، أم هي حجة مردودة يمكن للإبداع أن يتملص منها؟
- 4- إلى أيّ مدى يسهم تشكيل الشعر المعاصر في عملية التلقي ثم القراءة؟
- 5- هل عملية التشكيل الشعري في هذا النوع وسيلة جمالية ناجعة أم مجرد محاولة تقديمية؟

- 6- أيّ الجنسين أكثر قبولا وطواعية للشعر خارج الوزن النثر أم الشعر، وفي أيّهما يمكن أن تصنف؟ ثم ما هي المقومات الجمالية لهذا النوع؟
 - 7- والسؤال الأهم هل يمكن بعد مضي أكثر من نصف قرن على ظهور قصيدة النثر في الأدب الأوربي وانتشارها في الأدب العربي، أن يشكك الدارس في القيمة الجمالية لهذا الجزء الهام من الإبداع الشعري وفي انتمائه؟
- ثم إنّ هذه الإشكالات استدعت مناهج البحث كلّ حسب الحاجة إليه فكان الوصفي المقرون بالتحليل، وكان التاريخي -الذي هيمن خاصة على الفصل الأول- وغيرها أخرى من مناهج البحث، كما استدعت المناهج النقدية حسب الحاجة إليها خدمة للموضوع والموضوعية.

أما تفريعات هذه الإشكاليات المكتنزة في عنوان البحث فقد مثلتها خطة حذوناها توخيا للأمانة العلمية وحصرنا للموضوع أن يزيغ عن وريقاته، مثلتها مقدمة ومدخل وأربعة أبواب تتلوهم جميعا خاتمة ثم فهرس للموضوعات.

وُسم المدخل بعنوان "تشكيل الشعر عند النقاد القدماء" وذلك استئناسا برؤاهم النقدية وبصائرهم الفذة التي خبرت الشعر في بواكيره، رغم ذلك لم نستطع إيفاءهم جميعا قدرهم وأحقيتهم، وحتى الثلثة التي مثلت الفصل لم نقف إلا على شذرات نقدية من آرائهم رأينا فيها الإفادة، فخصص المبحث الأول لابن قتيبة من خلال كتابه الشعر والشعراء، وخصص الثاني لأبي علي أحمد بن محمد الحسين المرزوقي وما أورده من رؤى نقدية هامة تضمنتها مبادئ عمود الشعر، ثم نظرنا في العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده لابن رشيق على نفس الدأب وحاولنا استخلاص ما وصل

إلى علماء عصره من خلال مصنفه النفيس، أما المبحث الرابع فقد خصص لعلامة عصره عبد القاهر الجرجاني من خلال كتابه دلائل الإعجاز في علم المعاني، وصولاً في المبحث الخامس للعلامة ابن خلدون وما احتواه كتاب ديوان العبر من عصارة شعرية وصل إليها علماء عصره ومن سبقوهم حول تشكيل الشعر.

حوى الباب الأول من البحث إشكاليات الشعر خارج الوزن استثنينا منها إشكالية الإيقاع لافتكاكها باباً خاصاً بها، كان أول الإشكاليات المطروحة إشكال المصطلح بتشعباته المختلفة، لتتسل منها في الفصل الثاني إشكالية تجنيس النوع بمختلف الحركة الصدامية التي جمعت آراءه، ومنه دلفنا إلى إشكالية المرجعية والتصنيف اللتين كان لهما نصيب من الجدل النقدي المحتدم، لنصل أخيراً إلى إشكالية الوصاية الأدبية والنقدية المصاحبة للشعر خارج الوزن منذ بواكيره.

أما الباب الثاني فقد خصص "للتشكيل الإيقاعي في الشعر خارج الوزن"، حوى جزؤه الأول الخصائص الصوتية الدنيا لهذا النوع الشعري بدءاً بالمحارفة الصوتية، ثم الصوائت الطويلة أو حروف اللين ودورها الصوتي في تحديد موسيقى قصيدة النثر، ثم محارفة النهايات أو شبيه القافية حتى نحكم القبض على طرفي العلامة اللغوية الشعرية، وبعدهم جاء الترصيع والتجنيس اهتماماً بحشو العلامة اللغوية وما يحتويه من تنويع صوتي، ثم في مرحلة لاحقة من الباب تجاوزنا الوحدات الدنيا إلى العلامة اللغوية في ذاتها وأثرها الموسيقي، من خلال أشباه التفاعيل أو الأوزان الصرفية، ومنها انتقلنا إلى الفاصلة، والخاتمة الوزنية، والتشكيل الوزني شبه المنتظم والمختلط، ورصدنا فيهم طريقة ورود التفعيلة كما ساقها الخليل بن أحمد.

أما الباب الثالث فقد وضع له عنوان "التشكيل الفني في الشعر خارج الوزن" وخصصناه للفضاء النصي داخل هذا النوع من الشعر وكيف تمت توشيته، وقُسم إلى ثلاث فصول؛ الأول تشكيل القصيدة بالمعطيات خارج اللغوية كالصور والمرفقات ذات الطابع البصري، أما الثاني فتشكيل القصيدة بالمعطيات اللغوية، وتحت كلّ واحد منهما مطالب، أما الفصل الأول فحوى تباعاً: التشكيل بالأيقونة المرافقة، تشكيل القصيدة بالمعطيات شبه اللغوية، تشكيل القصيدة بالمعطيات خارج اللغوية، وأما الثاني فضمناه التشكيلات الشعرية التي نحتتها اللغة بدءاً بأنماط الشعر خارج الوزن، ثم التشذير بأنواعه، ثم التدريج والتفصيل، بعدها تشكيل الجملة وإسهاماته في تقطيع النصوص، وقد خصص الفصل الثالث لتشكيل العلامة اللغوية في ذاتها بمختلف التنويعات التي افتنّ الشعراء في توشيح النص بها وشكلت في مجملها سيفساء العلامة اللغوية، كالتشذير وسمك الخط، والتنويع في الخط العربي، غيرها من الظواهر.

هذا وقد حاولنا قدر الإمكان الابتعاد عن الأطروحات النظرية المتراخمة في الكتب يقينا مَنّا بوفرته وتداولها لدى القارئ، كما عزفنا عن المقولات النقدية ذات

الصلات البعيدة بالشعر خارج الوزن، أو ذات الصلات غير الموضوعية بالبحث المطروح، والتزمنا قدر الإمكان بالدراسة النسقية التي من شأنها أن تستخلص الخصائص الجمالية لهذا النوع فتخلصه من الشوائب وربما تفصل في انتمائه الأدبي. أمّا ما يرتبط بالنصوص ذاتها فتجدر بنا الإشارة في هذا الموضع أنّنا لم نعتمد سمّا واحداً في طرحها ودراستها وفي تقديمها للقارئ، حيث خطونا خطو شعرائها في تخريجها خاصة وقد تم اعتبارها جزءاً رئيساً من الفضاء الشعري، فبعض القصائد التزمت أقصى اليمين وبعضها الآخر التزم أقصى اليسار، والثالث المتبقي كان وسطياً في العرض فتوسط فضاء الصفحة. ورغم أنّ كثيراً من الشواهد في الدراسة موزون فقد تم الاستناد عليها خاصة في باب التشكيل الفني، وإهمال عنصر الوزن في هذه النصوص خدمة للدراسة.

أما عن الصعوبات التي لا يكاد يخلو منها بحث فقد تمثلت خاصة في القدرة على حصر مدونة البحث لأسباب عدّة كثرتها كمّاً وقلتها نوعاً، وداخل تلك القلّة يصادف الدارس تنوعاً شعرياً بين الموزون بنوعيه (العمودي والتفعيلي) وقصيدة النثر، ومصدر الإشكال هو التشابه الحاصل بين شعر التفعيلة والشعر خارج الوزن من حيث طريقة الكتابة. كما وقف عائقاً أمام الدراسة غياب الضبط الفني للخصائص الجمالية لهذا النوع مما جعل منها اجتهاداً شخصياً للباحثين، يتوخون فيه بعض الخصائص دون الإلمام بها إلماماً مطلقاً فقام جزء غير يسير من البحث محاولة للتقنين.

ومن سنن القول في هذا الموضع الإشارة إلى بعض المصادر التي غدت البحث وأغنته عن الحاجة لغيرها، وهنا نشير إلى أنّ كلّ المراجع المذكورة في البحث ذات قيمة له وإن تفاوتت في قدرتها على إمداده نظرياً وتطبيقياً، منها على سبيل المثال لا الحصر كتاب "قصيدة النثر من بoudoir إلى أيامنا" لصاحبه سوزان برنار، وكتاب "في شعرية قصيدة النثر" لعبد الله شريق، وكتاب قضايا الإبداع في قصيدة النثر ليوסף حامد جابر، وكتاب قصيدة النثر العربية الإطار النظري لأحمد بزون، وغيرها من الكتب القيّمة التي أمدّت البحث أمداداً معرفياً ونوعياً.

وفي الأخير نتوجه بالشكر لله عزّ وجلّ على نعمة البحث، ومن بعده للمشرف القائم والقيّم على تفاصيل هذا البحث منذ أن كان صفحات بيضاء إلى أن تكاثف فوقها سواد المداد، فشكراً موصولاً لصبره على العثرات والهفوات والثغرات، والشكر لمن سيتكبّد عناء التمهيص والتصحيح والتقويم، والله الحمد من قبل ومن بعد.

مدخل تشكيل الشعر عند النقاد القدماء

1- تمهيد:

إنّ معطيات الدرس النقدي القديم بتأسيساته المختلفة للقصيدة العربية هي التي تسيّج المعطيات الشعرية التراثية وتحولها من كلّ زلّ، وبتقادم الأزمنة ألفينا الشعر مجموعة من القواعد الصارمة التي حظيت بتجاوزات محتشمة عبر العصور، وما إن لاحت قصيدة النثر في الأفق حتى حشد أنصار الشعر الموزون نصوصهم واستنفروا أعلامهم ثورة ورفضاً وتجريحا -أحيانا- لهذا النوع، ولم يدّخروا وسيلة في ذلك، مما يحفز أيّ باحث على الإقدام في تحليل ودراسة ظاهرة الإبداع في إطار الشعر خارج الوزن. وعليه جاء هذا الفصل من باب الاستئناس برؤى نقادنا القدماء للشاعر الأول، وتحسس المعرفة النقدية التراثية التي واكبت جنبا إلى جنب الشاعر الأول في عملية إبداعه لمنظومته الشعرية، ومنها التأسيس للمنظومة النقدية الموازية لها، «والحق أنّ تعريف الشعر تعريفا جامعا ومانعا غير يسير لأنّ كلمة الشعر إذا أطلقت أثارت في النفوس معاني مختلفة حسب دراستهم أو ما قد ينتظرون من هذا الفن»

¹ عاطفيا، أو منطقيا أو حياتيا لما للشعر من صلة وطيدة بجميع مظاهر حياتهم.

2- تشكيل الشعر عند ابن قتيبة (213هـ، 276هـ / 828م- 889م):

ابن قتيبة من فئة النقاد التي تساوي بين اللفظ والمعنى في القيمة ويذهب «إلى القول بالجمع بين اللفظ والمعنى مقياسا في البلاغة وميزانا للقيمة الفنيّة فرأى أنّ

¹ فضل الله: وظيفة الشعر عند النقاد القدماء، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب، لاهور، باكستان، [18ع]، 2011، ص156.

الشعر يسمو بسموهما وينخفض تبعاً لهما»¹، وعلى هذا الأساس يقول "أبو محمد عبد الله ابن قتيبة" «تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب (1) ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه»²، وثاني يقول عنه: «وضرب منه حسن لفظه وحلا فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى»³، وثالثهم «ضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه»⁴، والرابع «ضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه»⁵، هذا وإنّ تخيّر الشعر عند "ابن قتيبة" منوط باللفظ والمعنى ومدى ما بينهما من انسجام في تأدية الغرض من تأليفه، كثلاثية يأخذ بعضها برقاب بعض اللفظ والمعنى والغرض، وجميعهم «اللفظ والمعنى عند "ابن قتيبة" يتعرّضان معا للجودة والقبح ولا مزية لأحدهما على الآخر ولا استثناء بالأولوية لأحد القسمين»⁶.

يأتي في ذروة سنام التقسيم السابق الضرب الأول وبعده بقية الضروب تباعا وفي هذه النظرة اشتراك في الرؤى بينه وبين معاصره الجاحظ* (156هـ، 255هـ) وذلك عندما رأى الشعر جنس من النسج وضرب من التصوير، وتقاطعها إنّما يخص الجزء الأول، فلا يقع النسج إلا في التأليف بين الألفاظ والمعاني، وبذلك نجد "ابن قتيبة" قد صنّف الشعر إلى أربع مراتب حسب علاقة اللفظ بالمعنى وشدة تلاؤمهما مع الغرض، أو نقول شدة اقتضائهما لبعضهما بعضا، وبذلك نراه أوجد مرجعا لثنائية (لفظ، معنى). وتبدو مسألة المرجع أوضح عندما يعرض ابن قتيبة للمراد من البيت الشعري ليحكم على حسنه من قبحه، وهو في كلّ ذلك لم يحد عن رؤى معاصريه، ولم يفاضل ابن قتيبة بين اللفظ والمعنى ليغلب أحدهما على الآخر «إنّما حاول أن يناسب بينهما على نحو من النظر التوفيقى، وهو ما قال به المرزوقي في باب مشاكلة اللفظ للمعنى»⁷، وإن كنّا نرى عكس ذلك فابن قتيبة يقف موقف الرافض المنكر في قضية اللفظ وينكر بشدة الإبداع فيه يقول: «وليس للمحدث أن يتبع المتقدم في استعمال وحشي الكلام الذي لم يكثر ككثير من أبنية سبويه، واستعمال اللغة

¹ عادل هادي حمادي العبيدي: قضية اللفظ والمعنى، الأستاذ، مجلة علمية محكمة فصلية، تصدر عن كلية التربية ابن رشد، جامعة بغداد، [201]، 1433هـ-2012م، ص 204.

² أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: الشعر والشعراء، صدر بدعم من وزارة الثقافة، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007، ص 12.

³ أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: الشعر والشعراء، ص 13.

⁴ المصدر نفسه: ص 14.

⁵ المصدر نفسه: ص 15.

⁶ عادل هادي حمادي العبيدي: قضية اللفظ والمعنى، ص 204.

^{*} ويلاحظ في البيان والتبيين [ج1]، كثيرا من المقولات المعتمدة لدى ابن قتيبة ينظر مثلا: ص 206، 207، 209، كما أخذ عن الجاحظ ابن رشيق ص 241، 287، والمرزوقي ص 243، ومرد ذلك إلى مكانة الكتاب وصاحبه.

⁷ رحمان غرغان: مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، ص 67.

القليلة في العرب كإبدالهم الجيم من الياء»¹، فهو وإن كان على قدر من الصواب في الثانية، فلا ندري لم لا يستعمل غريب الكلام ووحشيته ما دام في أطره الفنية العفوية، كما أنّ علم الشاعر به يخلصه من وحشته وغرابتة، وربما لو تعلق الأمر بابتكار قوالب جديدة للكلام، أو أوزان وصيغ غير معروفة لكان الأمر مقبولا.

ومما يحسب له وعلى غيره، عدم اعتباره لمقياس الزمان في الحكم على شعرية الشاعر، يقول: «ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كلّ شاعر مختارا له سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرتُ إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرتُ بعين العدل على الفريقين، [...] ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن من دون زمن ولا خصّ به قوما من دون قوم بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كلّ دهر، وجعل كلّ قديم حديثا في عصره»²، وبذلك يكون الناقد والمؤرخ "ابن قتيبة" من الأوائل الذين لم يغمطوا الشاعر المتأخر حقه في التميز والتفوق على الشاعر الأول، وذلك باعتبار أنّ من المتقدمين منهم مجيدٌ ومسيءٌ ومن المتأخرين كذلك، فحري بمجيد المتأخرين أن يتفوق على مسيء المتقدمين. وما أشبه اليوم بأمس، فبعد قرون من الزمان لا زال الشعر يُحكّم فيه ويُحكّم عليه بالنموذج الأول وإن حاد قيد أنملة، رجع أميالا، «فحاصل كلامه أنّ العلم والشعر لم يقيده الله لزمن ولا لقوم، وإنّما جعله مشاعا بين الناس»³، ووحدتها الموهبة وذوق العصر من شأنهما الحكم عليه، ومن ثمة فإنّ أيّ تشابه حاصل بين القديم والحديث فهو إما اقتداء وإما ابتداء «وكأنّ ابن قتيبة يخرج من أخذ من غيره شيئا من علم أو شعر من دائرة الاتهام»⁴ بالسرقة أو الانتحال.

ومما يفيدنا به الشيخ وهو بصدد تناوله الشعر المتكلف من الشعر المطبوع، أنّ شعر العلماء رديء الصناعة، يسري عليه حكم الضرب الأخير؛ «وكذلك أشعار العلماء ليس فيها شيء جاء عن إسماع وسهولة كشعر الأصمعي، وشعر ابن المقفع، وشعر الخليل»⁵، رغم ذلك نراه يسميه شعرا، وقد بنى هذا الحكم النقدي على "الإسماح والسهولة" ولسنا ندري أين يصيبان من الشعر لفظه أو معناه، ويرى "سليمان علي محمد عبد الحق" أنّ "ابن قتيبة" عندما عرض إلى موضوع الطبع والتكلف «قد

1 أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: الشعر والشعراء، ص 45.

2 أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: الشعر والشعراء، ص 10.

3 خديجة محمد الصالح سعيد: القضايا النقدية في كتاب مقدمة في صناعة النظم والنثر للنواحي، م مجس، إشراف مصطفى حسين عناية، كلية اللغة العربية وآدابها، جامعة أو القرى، السعودية، [1435هـ - 2014]، ص 171.

4 المرجع نفسه: ص 171.

5 أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: الشعر والشعراء، ص 16.

ربط ذلك بالحالات النفسية ربطاً موضوعياً، وبهذا يكون قد سبق الكثيرين من علماء النفس المحدثين الذين أكدوا الصلة القوية بين الإبداع والحالة النفسية للمبدع»¹، لكن مفهوم التكلف وإن كان واضحاً هنا، يعود ويستند فهمه في موضع آخر، وذلك عندما يقول صاحب الشعر والشعراء: «وتتبين التكلف في الشعر أيضاً بأن ترى البيت فيه مقروناً بغير جاره ومضموناً إلى غير لَفَقِهِ»²، فهذا التكلف يختلف عن التنقيح والتجويد، وهو أقرب إلى المناسبة بين الأبيات والأشطر منه إلى التكلف.

كما نراه يعيب على الشاعر التجانس الصوتي، وذلك في قول الأعشى³:

وقد غدوت إلى الحانوت يتبعني شاولٍ مثلُ شُلُولٍ شُلُشْلٍ شُولٍ

فالألفاظ الأربعة عنده من معنى واحد وهو عكس ما يراه أبو عبيدة، وهذا يأخذنا إلى استنتاج آخر مفاده أن الحكم النقدي لم يصدر عن تفحص وتمحص وبحث وتدقيق في المعاني، وإلا كيف نفسر اختلافها في المعنى والعلم به عند "أبي عبيدة" والعكس عند "ابن قتيبة"؟ وكيف يعاب هذا البيت ولا تعاب الأبيات التي طلبت لخفة الروي⁴ رغم ما فيها من ركافة في المعنى غطت عليها القافية بوزن البحر والحقيقة أن الخفة في الأبيات حاصلة ببحر الهزج الغنائي لا بالروي.

إن النقد التراثي ممثلاً في شخص "ابن قتيبة" أو همنا بادئ الأمر بانفتاح التلقي زمانياً من خلال الحكم الأولي الذي أصدره -وذكرناه سابقاً- والذي ينم كذلك عن موضوعية ناقده وعدم خضوعه للأحكام السابقة، «فقد بدا فيها رافضاً المعيار الزمني الذي قال به سابقوه وأخذ بمعيار الاحتراف في الشعر الذي قال به "الأصمعي"، وأفاد من معيار الطبقة وإن لم يأخذ به، وحال الاقتراب من النقد الصادر عن معيار مستقى من النص الشعري»⁵، لكن سرعان ما تلاشت هذه الموضوعية لحساب القديم، يقول "ابن قتيبة" «فالشاعر المجيد هو من سلك هذه الأساليب، وعدل بين الأقسام فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع بالنفوس ظمأً إلى مزيد»⁶ ويعني بالأساليب ما خلفه الشاعر الأول من أثر في بناء القصيدة كالمقدمة الطللية التي تكون تمهيداً لتذكر الربع، ومنها إلى التشبيب في المرأة ووصف

¹ سليمان علي محمد عبد الحق: موقف النقد العربي من ظاهرة تفاوت الشاعر في التداول الفني حتى نهاية القرن الرابع الهجري، دار المعرفة الجامعية، مصر، [د ط]، 2012، ص 86.

² أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: الشعر والشعراء، ص 16.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص 17.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص 13.

⁵ رحمان غرغان: مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،

2004، [د ط]، ص 64.

⁶ أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: الشعر والشعراء، ص 21.

الظعن وغيرها من الأغراض التي يقود بعضها إلى بعض حسب الناقد¹، وهي بنية امتحان الناقد من بنيان القصيدة القديمة الجاهلية وهي بنية تقليدية صرفة تواتر استخدامها على مرّ العصور قبل وبعد "ابن قتيبة"، رغم ذلك نجد لمحة جديدة في ما بادر إليه الناقد وذلك من خلال حرصه على السببية في تلك البنية، فابن قتيبة تدرج منطقيا في أغراض القصيدة التقليدية وجعل تلك الأغراض تنهض برقاب بعضها بعضا فيؤدي السابق منها إلى اللاحق والعكس ينتج اللاحق منها عن السابق، وهو بذلك أسس للحمة نصية داخل القصيدة غابت عند كثير النقاد غيره فقابلت - حسب رأينا- وحدة البيت وربما حلت مكانها خاصة في استقلاله بمعناه عمّا قبله وما بعده، هذا ولا نعني بالوحدة استقلال الأغراض داخل القصيدة أو أن تكون القصيدة مبنية على غرض واحد، لأنّ هذا النوع من القصائد غائب آن ذاك -اللهم إلاّ عند الصعاليك-، كما نطن ظن اليقين أنّ وحدة البيت عندهم هي الوحدة التي تنفي التضمين في الشعر، وبالتالي تبعد عنه فكرة التثنية، وخلاصة القول في بنية القصيدة أنّ "ابن قتيبة" «قسم القصيدة إلى أجزاء وحاول إيجاد روابط بين هذه الأجزاء وأكد على العدل بين هذه الأقسام مراعيًا جانب المتلقي»².

إذاً فالشاعر المتقدم أو المتأخر مجيدان عند ابن قتيبة ما دام الثاني منهما يسير على خطا الأول، وفي هذا الكلام تناقض في الأفكار، وضبابية في الرؤى، نضيف لها فساد المعيار النقدي المحكوم به من جهتين؛ الأولى أنّ اللفظ والمعنى وحدهما لا يصنعان شعرا حتى يكونا مدار تحديد أثره، وثانيهما أنّ الناقد ذاته قد عاد لنقضهما وذلك عندما قال: «وليس كلّ الشعر يختار ويحفظ على جودة اللفظ والمعنى، ولكنه قد يختار ويحفظ على أسباب: منها الإصاغة في التشبيه [...] وقد يحفظ ويختار على خفة الروي»³ «وقد يختار ويحفظ لأنّ قائله لم يقل غيره، أو لأنّ شعره قليل عزيز [...]، وقد يختار ويحفظ لأنّه غريب في معناه»⁴ «وقد يختار ويحفظ أيضا لنبل قائله»⁵ وهذه الأسباب عدا الأولين منها لا ترتبط بالشعر إلاّ كما ترتبط شعرة بعجين، فإنّ استطاع الدارس أن يجد تخريجا للإصاغة في التشبيه، والخفة في الروي، فلا نستطيع أن نستسيغ الشعر لأنّ صاحبه ذو مكانة "أمير" مثلا، أو معدوم الموهبة

¹ ينظر: أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: الشعر والشعراء، ص ص 20-21.

² صالح مفقودة: رأي ابن رشيق في القصيدة، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، [4ع]، ماي 2003، ص127.

³ أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: الشعر والشعراء، ص 29.

⁴ المرجع نفسه: ص 30.

⁵ المرجع نفسه: ص 31.

زاره طيفها في بيت أو بيتين وانقطعت يأسا منه، ولا يجلبها أن تصنف إلى «المعايير ذات الطابع التوثيقي التسجيلي [...]» وعيار الاحتراف أي القصد لقول الشعر حتى غلبة الشعر على شخصية الشاعر، ومعيار الجودة الفنية¹ الذي يوضحه موقفه السابق من الزمنية. كما أنّها معايير مراوغة لا تنتظم وفق أسس علمية منطقية فنبل القائل، وندرة الشعر أو غرابته، لا تجعل من الكلام شعرا، ولا يصح اتخاذها من مقومات الشعر، كما أنّ معيار الروي الخفيف مبهم - وإن مثل له-، ولا ندري هل هو خفيف على اللسان -لسان شاعره أم قارئه؟-، أم هو خفيف على اللفظ والمعنى ولا نعلم ميزانا يزنه حتى نلزمه بوزن معين يحافظ عليه؟!، وهل تتخذ تلك المعايير جملة أم أنّ أحدها يغني الناقد البحث عن البقية.

أما معيار الإصابة في التشبيه فهو ما يفصح الناقد ويبرز إلى أيّ مدى هو أسير نظرة معاصريه وسابقيه «فهو يراه باعثا على حفظ الشعر وروايته، وهو فيه جار على العرف العربي الذي يقدم التشبيه ويفضل الشعر الذي يتوفر على نحو فني متّصف بالوضوح والتناسب كما تكشف عن هذا الأبيات التي يستشهد بها في هذا السياق»²، وللتشبيه قيمته الفنية التي لا تنكر، لكنّ الشعر يطلب للإصابة في التشبيه، ويطلب لجودة الاستعارة أو المجاز خاصة في قدرتهما على فتح المجال للخيال الشعري «وكأنّه يغفل البنية المجازية التي يصدر عنها الجمال الشعري»³، وتساعد الشعر في تجاوز الواقع نحو عوالم الخيال، فتترجم مشاعر غريبة راقية بلغة من جنسها. ولا ينتهي الأمر عند الناقد هنا فهي هو يحدد الشعر الرديء أو المتكلف الذي لا يخرج من مأزقه كونه جيدا محكما يقول: «والمتكلف من الشعر وإن كان جيّدا محكما فليس به خفاء على ذوي العلم، لتبينهم فيه ما نزل بصاحبه طول التفكير، وشدة العناية، ورشح الجبين، وكثرة الضرورات، وحذف ما بالمعاني حاجة إليه وزيادة ما بالمعاني غنى عنه»⁴، والأمر سيان هنا فلا ندري كيف يصل الناقد إلى الكشف عن طول التفكير، وشدة العناية - فلو كانت العناية - ورشح الجبين، وإن كان بمقدوره تدبر كثرة الضرورات وحذف ما بالمعاني حاجة له لارتباطه بالناقد أو المتلقي. ليخلص في الأخير إلى النموذج الأمثل للشعرية حسبه والذي يمثل الشاعر المطبوع، وهو «من سمح بالشعر واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه، وفي

¹ رحمان غرغان: مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، ص ص 64-65.

² المرجع نفسه: ص 70.

³ المرجع نفسه: ص 66.

⁴ أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: الشعر والشعراء، ص 32.

فاتحته قافيته، وتبيّنت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة، وإذا امتحن لم يتلغثم ولم يتزحّر»¹، وهذا المعيار كذلك يقودنا إلى "المرزوقي" من خلال معيار مشكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية.

إنّ الشاعر بكثرة القيود المحاطة به يعد رجلاً خارقاً لا يملك من أمره إلا ما رآه النقاد، أولئك الذين لم يتفقوا على أسس ومبادئ لعلمهم، وينقضون غزلهم بعد هنيهة! ويرى "حسين شمس آباد" أنّ "ابن قتيبة" يسير على خطا "ابن سلام الجمحي" في نظرته للشعر والشاعر²، كما يشير إلى أخذه عن ابن سلام في بناء القصيدة الذي أشرنا له في نقطة سابقة من هذا العنصر، كما أنّ بعض أجزاء الكتاب تتداخل مع ما ورد عند الجاحظ في كتابه البيان والتبيين³ بما يدل على التبادل المعرفي الحاصل آن ذاك، واطلاعه على علوم بعضهم بعضاً.

3- الشعر عند أبو علي أحمد بن محمد المرزوقي ت421:

لا نكاد نذكر الشعر العمودي قديمه وحديثه دون أن نستحضر المرزوقي وقبله الأمدي والقاضي الجرجاني، وذلك نظراً للآراء الحصيفة التي استنبطوها من شعراء عصرهم ومن سبقهم، والتي ما فتأت تصبح آثار خطا ذهبت الآثار من حولها وما انمحت، ولم يخيل للمرزوقي أو غيره أنّ ما وقفوا عليه من إضاءات لشعراء عصرهم ستصبح فرض عين على كلّ شاعر إذا لم يلتزم بها كان له النقد بالمرصاد. وفي هذا الإطار يعدّ عمود الشعر بمبادئه إشكالا يضاف إلى جملة الإشكالات التي بنّت سداً منيعاً أمام تقدم قصيدة النثر بشعرائها، فهو كمنظومة فنية نقدية أولاً، وفكرية تاريخية ثانياً وقف في وجه كلّ تطور للقصيدة العربية داخلياً وخارجياً، ولولا تلك الباكورات النقدية ذات القيمة العالية لما ظهرت إرهاصات قصيدة النثر بإشكالياتها.

ولا يستطيع أيّ دارس –علا شأنه أو قلّ- أن ينكر القيمة الفنية والأدبية والنقدية لمقدمة شرح ديوان الحماسة للمرزوقي، والتي حرضها سؤال من أحد أدباء عصره حسب شارح المقدمة "الشيخ محمد الطاهر ابن عاشور"، يقول على لسان المرزوقي: «ثم سألتني عن شرائط الاختيار فيه وعمّا يتميز به النظم عن النثر، وما يحمد أو يذم من الغلو فيه أو القصد، وعن قواعد الشعر التي يجب الكلام فيها

¹ المرجع نفسه: ص 34.

² ينظر: حسين شمس آبادي: آراء ابن سلام الجمحي في الشعر والشاعر، مجلة العلوم الإنسانية [11(4)]، [1425هـ -

2004م]، ص 28.

³ ينظر: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، مكتبة الخانجي، القاهرة، [7ط]، [1418هـ - 1998م]، ص 206-207.

وعليها»¹، يبدو من ظاهر الكلام أنّ المقدمة ردّ على هذا الطلب، وهو ديدنهم أنّ ذاك وربما لولا هذا التراسل العلمي الذي يفيض ودًا لما كانت "رسالة الغفران" ولما كانت "مقدمة شرح ديوان الحماسة، التي أبان فيها الناقد عن الفروق بين الشعر والنثر فتوصل إلى مبادئ عمود الشعر ومعاييرها نتيجة استقراء التراث السابق لزمانه وحتى زمانه، بحيث قد نرى في عمود الشعر في علاقته بطريقة الجاهليين أنّه جهاز رصد الشعر وقياسه» الذي قاس النقاد عليه الشعر، فما وافقه كان مقبولا جيّدًا، وما خالفه كان مردولا ساقطًا، وهكذا أيضا يصبح البحث في عمود الشعر بحثًا في الشعر الجاهلي»² وعليه فإنّ هذه النظرية شديدة الحساسية وشديدة الخصوصية في ارتباطها بالشعر الجاهلي، فهي تفسر من خلاله، وتعرّف به ويُعرف بها، ومن الظلم والإجحاف عزلها عن سياقها وجعلها سنّة حميدة للشعر المعاصر يحاكم من خلالها وذلك باعتبار الشعر «تعبير غير عادي عن عالم عادي وخطاب بمثابة وصل ممتد خال من أدوات الفصل»³، وذلك عند متلقيه أما عند المبدع فلا نظنه غير خطاب غير عادي عن عالم غير عادي بأدوات تبدو عادية.

وبالعودة إلى قوله السابق الذكر نلاحظ أنّ المرزوقي قد قابل بين النظم والنثر كمصطلحين وما يحمد أو يذم من المنظوم، مما يخيل لنا أنّ الشعر درجة في النظم فالعام هو النظم والخاص هو الشعر، ثم عندما يرتبط الأمر بالشاعر الذي يمثله شخص أبو تمام هنا يتراءى للدارس مصطلح ثالث وهو القريض، يقول صاحب الحماسة «إنّ أبا تمام معروف المذهب فيما يقرضه، مألوف المسلك لما ينظمه»⁴، فجعل للقريض مذهبًا وللنظم مسلكًا والمذهب غير المسلك في الدلالة من جهة أنّ مذاهب الناس شتى لا تعرف بتلميح بل بتصريح، ولا تشترط للرجل أو الشاعر على حين المسالك واضحة دقيقة يتبعها الجميع – وهم هنا طائفة الشعراء- ولنا أن نستعين في هذا الخصوص بتعريف ابن رشيق للقريض يقول: «القريض عند أهل اللغة: الشعر الذي ليس برجز يكون مشتقًا من قرض الشيء أي قطع»⁵، فالقريض مصطلح يطلق على الشعر وليس كلّ الشعر، وفعله صادر عن الشاعر وحده.

¹ أبو علي أحمد بن محمد بن الحسين المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تع غريد الشيخ، فهر إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، [ط1]، [1424-2003]، ص7.

² محيد صبحي كباية: الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، [د ط]، 1997، ص60.

³ محمد أحمد قضاة: الشعر العربي المعاصر من النظم إلى النثر، 122.

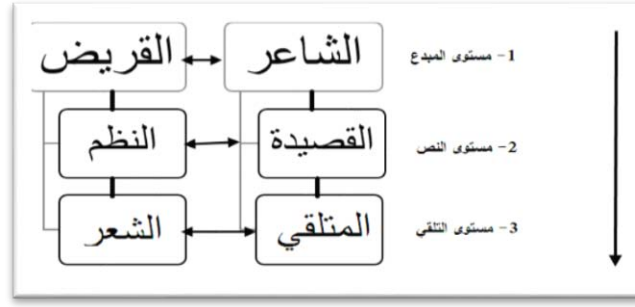
⁴ المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، ص7.

⁵ ابن رشيق القيرواني: العمد في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص184.

ولا نستطيع إلا أن نأخذ كل لفظ في هذه المقدمة بخصوصيته وذلك لما لها من مكانة علمية، وبذلك نرى أن "المرزوقي" قسم المنظوم إلى طبقات ثلاث هي: المنظوم والشعر والقريض، وذلك حسب درجة الخصوصية وارتباطها بالشاعر من العام إلى الخاص، وترانا نفهم أن القريض للشاعر الفحل من مثل أبي تمام، والشعر يشترك فيه الفحول مع غيرهم، ثم يشترك هؤلاء وأولئك جميعاً مع الناظمين، الذين قد يكون منهم نثارة لقوله: «فإذا كان النثر — بما له من تقاسيم اللفظ والمعنى والنظم — [...] وكان الشعر قد ساواه في جميع ذلك وشاركه ثم تفرد عنه وتميّز بأن كان حدّه "لفظ موزون مقفى يدلّ على معنى" فازدادت صفاته التي أحاط الحدّ بها بما انضم من الوزن والتقفية إليها»¹ إذا فالنظم خصيصة نثرية شعرية لا تقتصر على الشعر، وهي أيضاً غير الوزن وإلا لما أضافه مستنبطاً إياه من تعريف "قدامة بن جعفر"، فجعل الوزن زيادة في صفات الشعر المنظوم وتمييزاً له عن النثر المنظوم كذلك، وهذا تصريح من شارح ديوان الحماسة بوجود منظوم نثري أو نثر منظوم، وربما نذهب أبعد من ذلك ونرى أن النثر قد ينوب على الشعر ولا يُناب عنه وهذا مذهب "ابن الأثير"²، ومرد ذلك إلى إمكاناته الإيقاعية وخاصة الاتزان لا وزن «وإذا كان الوزن النثري الذي يتضح في الأسجاع وفي تناسب الفصول في الطول والقصر وزناً غير عددي، فإنّ النوع الجيد أو الحسن من هذا الوزن هو الذي يقترب من الوزن العددي أو بتعبير آخر من الوزن الشعري»³.

ومن المحامل التي يمكن أن نرجع لها تقسيم المرزوقي الكلام الشعري إلى شعر ونظم وقريض والتي لا يمكن أن نرى في وجودها شكلاً اعتبارياً، بل هو فعل مؤسس على منظومة فكرية معرفية أصيلة، أن مصطلح الشعر يرتبط بعملية التلقي في شكلها العام والكلي، أما مصطلح النظم فهو شديد الاحتكاك والترابط بالبناء الداخلي للنص، فالنص أو القصيدة هو المنظوم، أما القريض فيخص الشاعر الذي يقرض الشعر قرضاً، فهي مصطلحات تدرج فيها تدريجاً، لكنّ الشائع منها هو الشعر كما يوضحه الشكل (1)⁴:

¹ المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، ص 10.
² ينظر: محمد الطاهر ابن عاشور: شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، الدار العربية للكتاب، ليبيا-تونس، 1398هـ-1978م، [د ط]، ص 126.
³ رائد جميل عكاشة وأحمد إبراهيم العدوان: عمود الشعر العربي بين المحافظة على الأصول ودواعي التجديد، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، [2ع]، [م37]، [2010]، ص 306.
⁴ التدرج من الخاص إلى العام حسب السهم.



تدرج المصطلح عند المرزوقي

ونرى في هذا الخصوص أنّ «ارتباط الشعر بالمتلقي هو الذي فرض هذه المناسبة بين كلام الشاعر والذوق العام»¹، فحصل التدرج من العام إلى الخاص، ومن الجمهور إلى المبدع مروراً بالقارئ.

وقد يرى راء أنّ النظم في هذا الموضع مُحَمَّلٌ مُحَمَّلٌ النظم عند "الجرجاني عبد القاهر" وهذا ما ذهب إليه شارح المقدمة الأدبية للمرزوقي الشيخ محمد الطاهر ابن عاشور يقول: «يريد بالنظم انتظام الكلام لا المقابل للنثر كما لا يخفى»² وهو حقيقة الأمر يخفى عندما نطلب الدقة.

كما رأى "المرزوقي" أنّ البلاغة صفة لازمة لكليهما (الشعر والنثر) ولا مزية لها في التمييز بينهما، يقول: «هذا ونظام البلاغة يتساوى في أكثره المنظوم والمنثور»³، ومن ثمة نستنتج أنّ مبدأ المقاربة في التشبيه مبدأ مشترك بين الفئتين، ومثله مبدأ مناسبة المستعار منه للمستعار له واللذان اشترطهما في عمود الشعر. لكن سؤالاً يلح في الظهور ما معنى قول المرزوقي "بما له [الهاء تعود على النثر] من تقاسيم اللفظ والمعنى والنظم" فما معنى النظم في هذا الموضع؟ وهل هو طرف ثالث يجب الائتلاف معه كما هو الحال مع الوزن والقافية وذلك عندما جعل الشيخ اللفظ والمعنى شيئاً واحداً يتناسب مع الوزن والقافية؟ أم هل هو مرادف للشعر كما نوه في بداية مقدمته؟!.

إنّ كلّ من يعرض للمقدمة القيّمة التي مهد بها المرزوقي لديوان الحماسة يقف مباشرة على مبادئ عمود الشعر فيها، وما خطه صاحبها من معايير تذلل لتلك المبادئ، وخلافاً للمعهود، ثم بحثاً عن إضاءة أدبية نقدية تمد البحث بطاقة من الأصالة سيتم الحفر عن منظور المرزوقي للنثر، ومنذ البدء نراه يوليه كبير عناية وينأى عن الانتقاص من قدره، بل ويعرض له جنباً إلى جنب مع الشعر، ويراهما –

¹ وحيد صبحي كباية: الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر العربي، ص 95.

² محمد الطاهر ابن عاشور: شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، ص 43.

³ المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، ص 8.

كما كثير غيره- من منظور اللفظ والمعنى وربما مرد ذلك إلى «وعي القدماء بوجود النفحات الشعرية في النثر، ذلك لأنّ الشعرية صفة وليست ذاتاً»¹، عكس ما أريد لعمود الشعر أن يكونه.

ونرى "المرزوقي" وهو يعرض إلى طائفة البلغاء يلمع إلى موسيقى النثر وكيف بهم يولوها -أي البلغاء- جزيل عنايتهم، وهم عند صاحب شرح ديوان الحماسة أربعة فرق ثلاثة منها لها من الموسيقى نصيب، أما فئة البلغاء الأولى فتري «فقر الألفاظ وغررها كجواهر العقود ودررها، فإذا وسم أغفالها بتحسين نظمها وحلي أعطالها بتركيب شذورها فراق مسموعها ومضبوطها [...] يموج في حواشيه رونق الصفاء لفظاً وتركيباً قبله الفهم والتذ به السمع»²، فلامست الروح أجراسه ودغدغ الشعور لذيق صوته فكان كالشعر أو أكثر.

ومنهم طائفة ترى بوجوب «تعادل الأقسام والأوزان والكشف عن قناع المعنى بلفظ هو في الاختيار أولى حتى يطابق المعنى اللفظ ويسابق فيه الفهم السمع»³، وهذا التعادل في الأقسام والأوزان هو أكثر ما يراعى -أو يراى له- في الشعر وهو الكفيل بتقسيم الأجزاء أقساماً متساوية، ثم هو صورة نثرية للأحد مبادئ عمود الشعر «مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية»⁴.

أما الفئة الثالثة فهي فئة الموسيقى الصرفة ذلك أنهم أنصار البديع بكل طاقاته الصوتية الإيقاعية وهي الفئة التي جعلت التماس بين المنثور والمشعور ممكناً فقد طلبوا «الترصيع والتسجيع، والتطبيق والتجنيس، وعكس البناء في النظم، وتوشيح العبارة بألفاظ مستعارة، إلى وجوه أخر تنطق بها الكتب المؤلفة في البديع»⁵، وهذا إن دلّ على شيء فإنّه يدل على اهتمام النثر بالجانب الصوتي الإيقاعي لنصوصهم، وشاطرهم هذا الاهتمام "قدامة بن جعفر" عندما قال: «ومن نعوت الوزن الترصيع، وهو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف»⁶، كما لم يغفله "المرزوقي" ولم يغفل التبرير له يقول: «وأكثر هذه الأبواب لأصحاب الألفاظ، إذ كانت المعاني بمنزلة المعارض للجواري، فأرادوا أن يلتذ السمع بما يدرك منه ولا يمجّه، ويتلقاه بالإصغاء إليه والإذن له فلا يحجبه»⁷، فالنثر إذاً في تلك العصور المضيئة له جانبه الإيقاعي الذي يلعب وظيفة تأثيرية على المتلقي من خلال استنفار الأصوات عبر تكريرها وتقريبها وترتيبها، وهو ترتيب يشبه كثيراً الفواصل الموسيقية في الشعر، وخير مثال على ذلك السجع

¹ رائد جميل عكاشة وأحمد إبراهيم العدوان: عمود الشعر العربي بين المحافظة على الأصول ودواعي التجديد، ص304.

² المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، ص9.

³ المرجع نفسه: ص9.

⁴ المرجع نفسه: ص10.

⁵ المرجع نفسه: ص9.

⁶ قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص80.

⁷ المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، ص9.

الذي قيل عنه "قوافي النثر"، وهو إيقاع مميز عن إيقاع الشعر يعتمد على «الإيقاعات الصوتية والتعبيرية والبلاغية والنحوية لتحلّ محلّ التفعيلات الوزنية، وبذلك تغدو المقاطع النثرية غير ملزمة بقواعد صارمة، إيقاعات النثر أقلّ وضوحاً وانتظاماً»¹ وهذه النظرة تقع على النقيض من الرؤى القاصرة التي عدّت النثر معدوم الشعرية وكلّ احتكاك للشعر به سقوط حرّ ومنحدر لصاحبه حتى قيل عن هؤلاء الشعراء «إنّ بعضهم قد نزل في شعره وشاعريته إلى حدّ كاتب النثر»² ولا ندري في أيّ الحدود يقع كاتب النثر، لكن نستشف من ظاهر الكلام أنّه آخر درجة قبل العامي والعادي وأول درجة في السلم التصاعدي من الأسفل لفنّ الأدب وربما هي تلك المصطببة قبل السلم أساساً.

وبالعودة إلى الفئة الرابعة التي ظاهرها لم تول كثير اهتمام باللفظ فنجدها أكثر ترسيخاً لموسيقى النثر من الفرق الأخرى لأنّهم «طلبوا المعاني المعجبة من خواص أماكنها وانتزعوها جزلة عذبة حكيمة ظريفة أو رائقة بارعة، فاضلة كاملة لطيفة شريفة، زاهرة فاخرة، وجعلوا رسومها أن تكون قريبة التشبيه، لائقة الاستعارة، صادقة الأوصاف لائحة الأوصاح [...] مبتسمة من مثاني الألفاظ عند الاستشفاف [...] فهذه مناسب المعاني لطلابها، وتلك مناصب الألفاظ لأربابها، ومتى اعترف اللفظ والمعنى فيما تصوب به العقول فتعانقا وتلبسا متظاهرين في الاشتراك وتوافقاً، فهنا يلتقي ثريا البلاغة فيمطر روضها»³، وهي جميعها أوصاف تقع للنثر كما تصدق على الشعر، فهل تصدق عليه مبادئ عمود الشعر؟

وفي هذا المنعطف تحتاج الدراسة إلى مبادئ عمود الشعر وهي «شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف —ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات- والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكله اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما»⁴، والتماساً للوضوح أكثر نلجأ إلى المقارنة التي يوضحها الجدول الآتي (1):

¹ رائد جميل عكاشة وأحمد إبراهيم العدوان: عمود الشعر العربي بين المحافظة على الأصول ودواعي التجديد، ص304.

² محمد أحمد قضاة: الشعر العربي المعاصر من النظم إلى النثر، ص131.

³ المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، ص ص9-10.

⁴ المرجع نفسه: ص10.

شروط الشعر (مبادئ عموده)	شروط النثر
1- شرف المعنى وصحته.	1- طلبوا المعاني المعجبة من خواص أماكنها وانتزعوها
2- والمقاربة في التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له.	جزلة عذبة حكيمة ظريفة أو راقية بارعة، فاضلة كاملة لطيفة شريفة، زاهرة فاخرة.
3- مشاكلة اللفظ للمعنى.	2- رسومها أن قريبة التشبيه، لائقة الاستعارة، صادقة الأوصاف لائحة الأوضح.
4- والتحام أجزاء النظم والتماها.	3- فتعانقا وتلايسا متظاهرين في الاشتراك وتوافقا - أي اللفظ والمعنى -.
5- والإصابة في الوصف.	4- كان النثر - بما له من تقاسيم اللفظ والمعنى والنظم.
6- جزالة اللفظ واستقامته.	5- صادقة الأوصاف لائحة الأوضح.
	6- مبتسمة من مثاني الألفاظ عند الاستشغاف - إذ لا يستقيم المعنى دون اللفظ -

مقارنة بين معايير الشعر والنثر

نستنتج من خلال هذا الجدول أن المبادئ الثلاثة الأولى من عمود الشعر تخص النثر والشعر، ويعاضد ما ذهبنا إليه قوله "ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال* وشوارد الأبيات" «أي أن ما استوفى من النثر والشعر هذه الأسباب الثلاثة فيه توجد الأمثال السائرة والأبيات الشاردة»¹، فالمبادئ الثلاثة الأولى بإقرار "المرزوقي" مشتركة وكذلك المقاربة في التشبيه ومناسبة المستعار منه للمستعار له لقوله السابق الذي ساوى فيه البلاغة عند الشعراء والنقاد وهما بابان فيها، ولا تسلم معايير العمود من حاجة لإعادة النظر، وذلك لتبرير وجود ذاك المعيار بعينه لذاك المبدأ بعينه، فلا ندري لماذا كان معيار الإصابة في الوصف، ومعيار المقاربة في التشبيه، ومعيار مناسبة المستعار منه للمستعار له معايير منفصلة، وهي في حقيقتها قد تصنف في خانة واحدة لتقاربها واختصاص علم البلاغة بها، ولأن الوصف يكون بالتشبيه والاستعارة، والاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه، والذهن موطن الفطنة، والذكاء ليس من دواعي الإصابة في الوصف وهو وصف للذهن وكذلك الفطنة، فالداعي لهذه التصنيفات ليس إلا مكانتها عند العرب، وهذه كلها من التناسبات التي يجب أن تتناسب فيما بينها اختياراً، ثم تتناسب مع النسب الكمية

* إن القول بالمثل بالسائر كما هو معروف يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالنثر وذلك أن الأمثال من الفنون النثرية، ويرى شارح مقدمة المرزوقي أن الأبيات الشعرية تتحول إلى أمثال بطريقتين إما شطراً منها ويسمى مثلاً، وإما بيتاً تاماً ويسمى تمثلاً، ينظر للاستزادة محمد الطاهر ابن عاشور: شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، ص 72.

¹ محمد الطاهر ابن عاشور: شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، ص 72.

العروضية إجباراً. وقد قسمت واحدة من الدراسات هذه العناصر إلى: عناصر تكوينية، وعناصر جمالية، وعناصر إنتاجية للشعر العربي¹.

وبعد هذا لم يتبق من فروق بين الشعر والنثر - عند أكبر مؤسس لعمود الشعر - غير الوزن والقافية وربما هذا السبب الذي يعزى إليه التمسك بهما - خاصة الوزن - عند النقاد والأدباء القدماء والمعاصرين على حد سواء، وهذا أيضاً ما يبرر احتدام الصراع واشتداد النقاش بين الطرفين، وفي مبدأيهما نظر نعني قوله: "التحام أجزاء النظم والتأماها على تخير من لذيذ الوزن" و"مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما"، يرى شارح المقدمة أن مراد "المرزوقي" من المبدأ الأول توضيح أهمية الوزن عند العرب أولاً، ثم الإشارة إلى تجنب الأعاريض والزحافات والعلل لما لها من أثر في الوزن²، لأنّ «تجمع الكثير من ذلك ما يوشك أن يخرج الشعر من كونه شعراً إلى كونه نثراً [...] وقد قرن المؤلف تخير لذيذ الوزن بالتحام الأجزاء والتأماها لأتھما من واد واحد [...] وبعضها من بعض، العروض يكون أشبه بالسجع منه بالشعر مثل عروض المجتث المكفوف»³، ويشد الانتباه هنا أمران أولهما التداخل الحاصل بين عروض بعض بحور الشعر مع النثر، وثانيهما قوله "لأتھما من واد واحد" ويعني النظم والوزن ويترتب عن ذلك أنهما أجزاء لكل واحد فعلاقتھما تتعدى علاقة التشبيه.

وعندما نذهب إلى مبدأ عمود الشعر «مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما»⁴، نقرأ قول الشارح -الذي نراه على قدر كبير من الصواب- «فجعل المؤلف اللفظ والمعنى كشيء واحد بالنسبة لشدة اقتضائهما للقافية وبذلك قال بينهما ولم يقل بينها»⁵، والجرجاني وغيره كثير منهم المرزوقي، يجعل هذا التشاكل من صميم النظم، كما لا يخفى عن كلّ من له قليل دراية بالعروض أنّ القافية جزء لا يتجزأ من الوزن وهي لأهميتها وخصوصيتها أفردت بالكثير من القوانين الخاصة بها وحدها، كما بواتها هذه الأهمية أن تلتصق بالوزن «حدّ التلازم اللفظي فغالبا ما يذكر الوزن وتتبعه القافية، وللقافية أهمية نفسية كبيرة، فتكرار القافية أو حرف الروي فيه تصوير لنفسية الشاعر وإظهار ما فيها من إحياءات نفسية تعكس شعوراً يسيطر عليه وهو بصدد ممارسته لتجربته الفنية في القصيدة»⁶، إنّ هذه الأهمية ذاتها هي ما خوّلتها -أي القافية- أن تحتل مكانها من عروض الشعر العربي ومن عموده، لكنّ ذلك لا يلغي كونها جزء من الوزن ومتضمنة فيه، وأنّ

¹ ينظر: عمود الشعر العربي عند المعاصرين "تحولات القراءة النقدية"، طلبة اللغة والأدب العربي بجامعة عمار ثلجي الأغواط، www.facebook.com 2015/12/20، الساعة 14:06.

² ينظر: محمد الطاهر ابن عاشور: شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، ص76. المرجع نفسه، ص77.

³ المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، ص10.

⁴ محمد الطاهر ابن عاشور: شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، ص82.

⁵ رائد جميل عكاشة وأحمد إبراهيم العدوان: عمود الشعر العربي بين المحافظة على الأصول ودواعي التجديد، ص306.

لغيا به خطرا محدقا يصيب الشعر بالانفلات، فهي كالحاجز الذي ينبئ بنهاية البيت وبداية الآخر وغياها يخلق تدفقا في المعنى واللفظ الشعري، «فتجنح العبارة إلى أن تكون طويلة طولا فادحا، وتبدو القصائد الحرة وكأنّها لفرط تدفقها لا تريد أن تنتهي»¹، وهذا التدفق يحرم القارئ المستعجل من انهاء قراءة النص الشعري. إنّ الخطر الحقيقي في هذا التدفق لا يرتبط بالنهاية وإنّما بالمقدرة الشعرية على المواصلة بنفس الوتيرة الشعرية، فيفضي إلى الوضوح والبساطة والاسراف في الشرح والتفسير وغيرها من تبعات التدفق وهي صفات تنافي حقيقة الشعر وجوهره. ومما سبق نستنتج أنّ المبدأ الذي خصص للقافية شديد الشبه بالأول الذي خصص للوزن فما الجدوى من مبدئين منفصلين في عمود الشعر يصران على أمر واحد مع الحرص على أهميتهما طبعاً. والغريب في الأمر أنّ الشعر كلّ أصبح مربوطاً بهما.

وهكذا إذا عدنا بنظرة سريعة إلى مبادئ عمود الشعر السابقة وجدنا خمسا منها مشتركة بين الشعر والنثر، واثنين هما واحد يختصان بالشعر، ولا زال النقاد ينظرون لهما -أي الوزن والقافية- نظرة الإجلال ويحرصون على إبراز دورهما في عملية التلقي نفياً وانتقاصاً من قصيدة النثر.

إنّ الوقفات السابقة إن دلت على شيء فتدل على الطابع الشكلي لنظرية عمود الشعر «من حيث كونه تعبيراً عن معنى محسوس يأنس إليه العقل»² ويتحسّسه بمظاهر بادية ذات قوانين خاصة فصلت فيها كتب اللغة والبلاغة والعروض، والمرزوقي ذاته ميز بين الشعر والنثر بمعيار شكلي يقول: «فلما اختلف المبنى كما بينّا وكان المتولّي لكل واحد منهما يختار أبعد الغايات لنفسه فيه اختلف فيهما الإصابتان»³، وقد ساق دليلاً على ذلك نستأنس به في باب آخر غير الذي أشار إليه شارح ديوان الحماسة مفاده أنّ «الرجز والقصيد مع أنّهما من واد واحد أفضت الحال بمتعاطيهما إلى ما قلت من خلاف يسير بينهما فالنثر والنظم وهما في طرفين ضدين وعلى حالتين متباينتين أولى وأخص»⁴، علماً أنّ العرب لم تنتقص من الرجز لعله فيه وإنّما للأغراض التي طرقها الرجاز⁵، رغم أنّ "المرزوقي" رأى السبب في ذلك ما يحتويه الرجز من تقطيع للفظ وتزاحم للسجع⁶، والشاهد الذي أردنا الإشارة إليه أنّ فرط اهتمام العرب بشعرهم خوّلهم أن يضربوا عن الرجز وينتقص من شأنه وهو من صميم الشعر لمخالفته بعض أسس العمود السامق الذي بنوه في

1 محمد أحمد قضاة: الشعر العربي المعاصر من النظم إلى النثر، ص127.

2 وحيد صبحي كباية: الخصومة بين الطائيين وهمود الشعر العربي، ص91.

3 المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، ص17.

4 المرجع نفسه: ص17.

5 ينظر: محمد الطاهر ابن عاشور: شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، ص138.

6 ينظر: المرجع نفسه، ص138.

صميم نظرية الشعر، فأما تقطيع اللفظ في الرجز فيخلّ بالالتحام بين اللفظ والمعنى والوزن لأنه كما هو معلوم قد تقسم اللفظة بين شطري البيت حتى يستقيم الوزن فينتج عن ذلك التدوير الدلالي وربما العروضي، وأما تراحم السجع فليس معيباً من باب السجع ذاته وإنما من باب مزاحمة السجع للقافية في تحديد الفواصل داخل التركيب، وبذلك نجد الرجز وهو نوع من أنواع الشعر يطال بالتغيير الوزن والقافية، لذلك طلبوا السلاسة «فسلاسة البناء الشعري على المستوى الكلمة والجملة والبيت ستؤدي إلى سلاسة التذوق والاستيعاب وهو ما يمارسه المتلقي»¹، ومع الرجز تغيب تلك السلاسة فيكسر أفق التلقي الذي كان الحرص على إقامته.

وفي هذا المنعرج البحثي نطرح إشكالا هاما وعلامة استفهام كبرى مفادها: إذا كان النثر بهذه المكانة المرموقة، وكان الحد الفاصل بينه وبين الشعر هو الوزن والقافية فهل بزوال هذا الحد الفاصل، تزول الجدوى من هذا القول المغرض في حق قصيدة النثر وروادها؟

إنّ الرّؤى النقدية المعاصرة للمرزوقي ترى في التنثير عيبا طال الشعر فشوهه، وربما رأى غيرهم اقتداء بالمرزوقي ورهطه أنّ الشعر هو الذي تسرب إلى النثر؛ ذلك أنّ النثر في ذاك الزمان مقدم المنزلّة، عزيز كاتبه ومترسله، يقول المرزوقي وهو بصدد توضيح أسباب رسالته: «أتمنى أن أعرف السبب في تأخر الشعراء عن رتبة الكتاب البلغاء، والعذر في قلة المترسلين كثرة المفلّقين»²، كما يقول في موضع آخر «صار وجود المضلعين بجودة النثر أعزّ، وعددهم أنزر، وقد وسمتهم الكتابة بشرفها، وبوأتهم منزلة رئاستها، فأخطارهم عالية بحسب علو صناعتهم ومعاهد رياستها، وشدة الفاقة إلى كفايتهم»³.

أما اليوم فإنّ قدر الشعراء المنثريين أقلّ، وفي شعرهم شائبة لم يتجاوزها العموديون، إذ في تخليهم عن الوزن والقافية جرم لا عقاب له سوى الرفض والنبذ، وعلّة جعلت شعرهم ضعيفا خاصة وبنائهم لم يأت مقسوما كتليد الشعر العربي. رغم أنّ صاحب عمود الشعر ذاته قد جعل الشعراء درجات حسب أخذهم بمبادئ عمود الشعر وعيارياتها، يقول: «فهذه خصال عمود الشعر عند العرب فمن لزمها بحقها وبنى شعره عليها فهو عندهم المفلّق المعظم، والمحسن المقدم، ومن لم يجمعها كلّها فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التّقدم والإحسان»⁴، ولم يحدد أيّ تلك المبادئ قد يتخطاها الشعراء. المستغرب في الأمر كذلك أنّه قد تمّ اختزال كلّ مبادئ الشعر في مبدأ واحد من عمود الشعر، وهو مبدأ على قدر كبير من الأهمية، لكنّه ظلم كبير أيضا وحكم نقدي جاحف، أن نجعل الشعر كلّه مربوط بعنصر وحيد هو

¹ رائد جميل عكاشة وأحمد إبراهيم العدوان: عمود الشعر العربي بين المحافظة على الأصول ودواعي التجديد، ص301.

² المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، ص8.

³ المرجع نفسه: ص18.

⁴ المرجع نفسه: ص12.

"تخير لذيذ الوزن"، فهذه المبادئ وُضعت لتحتاط للشعر من الدخلاء فيميّز شاعرهم من ناثريهم من غيرهما، وإذ بها تجني عليه وكانت بما حملته من شكلية وتجزئية أخطر منها وهي غير موجودة، «وقد كان لهذا الأمر أثر كبير في ميل الشعر إلى الصنعة وفي تجريده من تأثيره المطلوب، لقد حرمت هذه النظرة الشاعر من تحقيق التأثير في الجمهور ومن إمكانية التعبير عن نفسه بحرية»¹، فشغلته القافية وحروفها وإقامة الوزن بأقل قدر من التغيرات، التشبيه القريب والملاءمة بين أطراف الاستعارة، والأهم من ذلك تمت مصادر التجربة الشعرية وما يجيش فيها لحظة مولدها لأنّ أيّ مبدأ يوضع للشعر حتى يسير على منواله يجعل «الشاعر واعيا في صناعة شعره»² مخافة أن يحيد عليها.

إنّ كلّ ما قيل ويقال حول نظرية "المرزوقي" في الشعر لا يفيد حقه لما لهذه النظرية من دور هام في الحفاظ على الشعر العربي في شكله الخام الذي عرف به، لذلك ليس من السهولة بمكان تجاوز هذه المنظومة النقدية الأدبية، لكننا إلى الآن لم نقف على مقصود علماءنا بعمود الشعر، أورد الشيخ محمد الطاهر بن عاشور في شرحه لمقدمة شرح ديوان الحماسة تعريفا للآمدي مفاده «إنّ عمود الشعر هو الأسلوب الذي سلكه فحول الشعراء من عهد الجاهلية وما بعده في بلاغة الكلام وإحسان المعاني والبعد عن التكلف وتجنّب استكراه الألفاظ والمعاني»³ واستنتج منه تعريفه الخاص بأنّ عمود الشعر «هو مجموع شرائط الإجابة اللفظية والمعنوية»⁴ المتحصلة في الشعر، وكلا التعريفان لا يحتويان ولو لمحة خفيفة إلى الوزن، ولا إلى البناء الخرساني الذي يبنى به هذا النوع من القريض، وباعتباره منظومة من «التقاليد الشعرية المتوارثة أو السنن المتبعة عند شعراء العربية فمن سار على هذه السنن وراعى تلك التقاليد قيل عنه إنّهُ التزم عمود الشعر واتبع طريقة العرب ومن حاد عن تلك السنن قيل عنه إنّهُ قد خرج على عمود الشعر وخالف طريقة العرب»⁵ عدّ عمود الشعر قانونا مطلقا للشعر يستحيل تجاوزه وبسبب من ذلك انتشر وتوسع إضافة إلى كونه «نتاج العقل النقدي العربي في مرحلة الصراع، الكبير والمستمر بين القديم والحديث، وقد تكون نتاج أيديولوجيا زمنية جغرافية تمثلت في التمسك بأصول الشعر كما وردت عند فحول الجاهليين»⁶، وعلى هذا الأساس كانت محاولات تجاوزه محتشمة على مرّ العصور، ولم تطل جميعها أهم مبادئه الذي أشرنا إليه سابقا وهو مبدأ الوزن والقافية والذي بدوره تطور إلى أن أصبح شديد

¹ وحيد صبحي كبابية: الخصومة بين الطائيين وهمود الشعر العربي، ص95.

² المرجع نفسه: ص96.

³ محمد الطاهر بن عاشور: شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، ص82.

⁴ المرجع نفسه: ص83.

⁵ أحمد بزيو: عمود الشعر النشأة والتطور، مجلة الأثر، تصدر عن جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، [ع21]،

ديسمبر 2014، ص32.

⁶ رائد جميل عكاشة وأحمد إبراهيم العدوان: عمود الشعر العربي بين المحافظة على الأصول ودواعي التجديد، ص302.

الخصوصية بالشعر فتمسك به الشعراء والنقاد على حد سواء إلى أن قيض الله للشعر روادا للتجديد ثاروا على هذا العمود قابلهم أنصاره بالأسنة شداد وذلك «حتى لا تصل القصيدة إلى نقطة (المسخ) التي لا نستطيع من خلالها أن نتعرف على الجنس الأدبي أو أن نحدد ماهية القصيدة العربية [...] خوفا من نشوء قصيدة إلكترونية يغيب فيها المبدع خلف ستار ما يسمى بالقصيدة التفاعلية»¹.

وخلاصة القول في عمود الشعر أنه «صورة لما اتفق عليه النقاد حتى القرن الرابع الهجري»²، يجسد نظرتهم ونظرة الشعراء وكلّ المعاصرين لهم للشعر وطريقة بنائه، وهي طريقة بناء أغنت الأدب العربي بتراث شعري ثري، لكن كما لا يمكن أن نحكم على امرئ القيس من منظور عمود الشعر لأنه أسبق عليه، ولأنه خطّ للشعراء والنقاد وللذوق العربي عامة ماهية الشعر، ولا يمكن أن نحكم على الشعراء الصعاليك من نفس المنظور أيضا، ولا على أبي العتاهية الذي رأى نفسه أكبر من العروض، فلا يمكن أن نحكم على الشاعر المعاصر من نفس المبادئ ولا أن نلزمه بها، فنظرية عمود الشعر هي نظرية إئتناس لا قياس، هي نظرية بعدية جاءت بعد أن قطع الشعر العربي شوطا كبيرا في ترسيخ شعريته انتصارا وانكسارا، فلم تظهر إلا بعد زهاء خمسة قرون ونصف القرن من التأريخ للشعر العربي، وبقيت صالحة أضعاف المدة! وهذا هو السبب ربما الذي جعل كثير النقاد يروا في «التشبث بعمود الشعر وبطريقة القدماء كان سببا رئيسا في جمود الشعر العربي وتأخره»³ في الوقت الذي استطاع أن يحافظ على الشعر العربي على مرّ العصور.

4- تشكيل الشعر عند ابن رشيق القيرواني المسيلي (390هـ-456هـ):

من نافلة القول ونحن نقف بين يدي "أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني" أن نشيد بالمكانة العلمية له، وذلك في عمله الضخم الذي خصصه للشعر والموسوم بعنوان "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده" الذي يعد من أمهات الكتب فـ «من يقرأ الكتاب يعترف بفضل مؤلفه وسعة علمه، ويجد كتابه غنيا بالأفكار والآراء، فهو وإن كان يتقيد بآراء القدماء ونقلها، ولكن لم يكتف بذلك بل ينقدها ويأتي برأيه الذي ينبعث من قريحة نفسه، ونتيجة خاطره، فهو صاحب آراء يرجع إليه الفضل في اكتشافها وبيانها»⁴، إن أول عهد الدارس بهذا الكتاب يجد الناقد يقف وقفة متزنة

¹ المرجع نفسه: ص308.

² وحيد صبحي كباية: الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر العربي، ص86.

³ وحيد صبحي كباية: الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر العربي، ص86.

⁴ سيّد رضا سليمان زاده نجفي و غلام رضا شانقي: دراسة حول ظاهرة التكرار من خلال آراء ابن رشيق النقدية في كتابه العمدة، بحوث في اللغة العربية وآدابها، مج نصف سنوية لقسم اللغة العربية وآدابها، جا إصفهان، [4ع]، 1432هـ، ص53.

تميز الشعر (المنظوم) عن النثر، وتجعل لكلّ منهما ثلاث مستويات جيد ومتوسط ورديء وبذلك وضع الأمور في نصابها يقول "ابن رشيق": «وكلام العرب نوعان منظوم ومنثور، ولكلّ منهما ثلاث طبقات : جيدة ومتوسطة ورديئة، فإذا اتفقت الطبقتان في القدرة وتساويا في القيمة، ولم يكن لإحدهما فضل على الأخرى، كان الحكم للشعر ظاهرا في التسمية لأنّ كلّ منظوم أحسن من كلّ منثور من جنسه في معترف العادة»¹، وقد فانتت الشيخ الإشارة أنّ تلك الطبقات داخل النوع ذاته، لكن إذا تعلق الأمر بالمفاضلة بين الشعر والنثر فطبقات الشعر أكبر من طبقات النثر وتفضلها، لذلك نراه يجيز الشعر ويقدمه عن النثر أي «انتصر لدولة الشعر على دولة النثر والكتاب، التي كان لها في عصره الغلبة والقوة إذ كانت لسان الدولة، وأداة السلاطين، ولذا أدار كتابه العمدة على الشعر وموضوعاته ومحاسنه ونقده وآدابه»²، لكنّ العلة التي ساقها ابن رشيق تحتاج إلى تنعم في النظر إذ لا ندري كيف يبدو الحكم ظاهرا في التسمية، أما حجة "في معترف العادة" فهي حجة من القوة بمكان إذ لا قوة بعد العرف واصطلاح العامة، ونراه -أي العرف الأدبي والشعري- هو الذي جعل الشعر يتربع على هذه المكانة بلا منازع.

بعدها أخذ "ابن رشيق" يفاضل بينهما كما ونوعا فرأى أن «قد اجتمع الناس على أنّ المنثور في كلامهم أكثر وأقلّ جيّدا محفوظا، وأنّ الشعر أقلّ وأكثر جيّدا محفوظا لأنّ أدناه من زينة الوزن والقافية ما يقارب به جيّد المنثور»³ وهذا اعتراف صريح من صاحب العمدة بأنّ الوزن والقافية مجرد زينة، وقد ضرب القيرواني مثلا بالؤلؤ لإبراز هذه العلاقة، أما نحن فنضربها بالمرأة الحسنة التي لا يخفى حسنها بزينة أو دونها، ومن ثمة يجدر بالشعر أن يشع في ذاته دون حليته أو زينته، ويجب على النثر أن يحظى بقيمته بعيدا عن هذه المقارنة التي تعتمد على حلية زائدة في نوع دون الآخر، فهذه الحلية لا تعدو صحن فاكهة يضاف بعد وجبة دسمة، تحصل الفائدة بوجوده بعدها ولا قيمة له في ذاته وحده، وقبل أن نذهب إلى قيمة هذا المعيار وأثره نستخلص منه رأي الشيخ، فالمقولة السابقة نستنتج منها أنّ النثر كثير كما وقليل نوعا، وأنّ الشعر قليل كما كثير نوعا. وفي هذه الحالة لم يبق إلا الشعر

¹ أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، سوريا، [ج1]، [ط5]، [1401هـ-1981م]، ص19.

² ويزة لعيب: كتاب العمدة لابن رشيق في ضوء الدراسات النقدية واللسانية الحديثة، مذكرة ماجستير، إشراف صلاح يوسف عبد القادر، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2011 ص76.

³ ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، [ج1]، ص20.

= النثر ولا اعتبار إلى أي شيء آخر، وبنفس العملية الحسابية يعامل العشر المفقود من الشعر والعشر المحفوظ من النثر¹، وكنا نأمل أن فنا بقي عشره، يكون عزيز المكانة شريف المرتبة عكس الفن الذي بقي كله إلا عشرا، فكان لا بد لكثرتة أن تصرف فائق العناية به، لكن يبدو أن ما ضاع من النثر كان من البداية لغياب العناية*، لكن وجود هذا الباب في حد ذاته ينبئ بتفاعل خفي حاصل بين الشعر والنثر في المنظومة الأدبية العربية القديمة بعدها حدث التمايز، أي «أننا يمكن أن نسجل التفاعل الحاصل بين الشعر والنثر من خلال حديثه عن أن الشعر هو تحويل عن النثر»² وشبيه بهذا التفاعل باب نظم النثر وحل الشعر في كتاب العمدة من جزئه الثاني «وأجل السرقات نظم النثر وحل الشعر»³، ويرى أن هذا الباب يدخل في إطار السرقات الحاصلة في المعنى، فإذا كان الشعر غير النثر، والمعاني نصيب مشترك بين الناس، ولا يفضل بعضها بعضا إلا في الصياغة، فكيف يعقل أن تحدث سرقات بين المنثور والمنظوم والمعنى ملك لقائليهما، والبناء يميز بينهما؟! وقضية السرقات التي سماها "ابن رشيق" هنا نظم النثر وحل الشعر هي «من القضايا التي انتشرت منذ العصر الجاهلي وتعددت فيها المسميات لترجع كلها إلى السرقات»⁴، أو إلى الانتحال أو العقد والحل (عقد المنثور وحل المنظوم).

ومما يرسخ هذا التداخل قول "ابن رشيق" وهو بصدد نقد الزحاف وأثره الإيقاعي و«مثاله من قصيدة عبيد المشهورة [التي مطلعها] *أقفر من أهله ملحوب*، فإنها كادت تكون كلاما غير موزون بعة ولا غيرها حتى قال بعض الناس إنها خطبة ارتجلها فاترن له أكثرها»⁵ ولا يخفى ما في هذا الكلام من تداخل حاصل في تلك الأزمنة بين فني الشعر والنثر، خاصة منه الخطابة والتي عدوها أرقى منه منزلة⁶، وإن كنا لسنا في موقع مفاضلة.

ويبدو أن القول بالوزن والقافية هو ما جنى أخيرا على الشعر في أيامنا، إذ أصبح من الصعوبة بمكان زحزحته عن الشعر وتحول إلى الشعر كله، بعد أن كان سببا

¹ ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، [ج1]، ص20.
* مع مراعاة العامل التاريخي الاجتماعي الذي يؤكد أن العرب أكثرهم أمي في الجاهلية، والنثر ليس يسيرا للحفظ كما الشعر.

² ويزة لعيب: كتاب العمدة لابن رشيق في ضوء الدراسات النقدية واللسانية الحديثة، ص78.

³ ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص293.

⁴ خديجة محمد الصالح سعيد: القضايا النقدية في كتاب مقدمة في صناعة النظم والنثر للنواحي، مذكرة ماجستير، إشراف مصطفى حسين عناية، كلية اللغة العربية وآدابها، جامعة أو القرى، السعودية، [1435هـ - 2014]، ص170.

⁵ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص140.

⁶ ينظر: المرجع نفسه، ج1، ص82.

لكي يفضل النثر في القديم، رغم أنّ النثر هو الأصل يقول صاحب العمدة «وكان الكلام كلّه منثوراً فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها وطيب أعراقها (...) فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام فلمّا تمّ وزنه سموه شعراً لأنّهم شعروا به أي فطنوا»¹.

ولا شك أنّ هذه العناية والدراية التي أولاها ابن رشيق للبحث في خلفية الشعر وفي كيفية ظهوره مصدرها دقة نظره وتفطنه إلى ما يمكن أن يتبادر إلى الأذهان من أسئلة حول هذا الموضوع تحديداً، وإذا عاملنا هذا التعريف بنفس ما عومل به غيره من تحليل واستنباط وجدنا له ثلاث ركائز أساسية تستقطب النظر فيه وتثير إشكالاتها الخاصة:

- 1- كان الكلام كلّه منثوراً.
 - 2- احتاجت العرب إلى الغناء.
 - 3- فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام.
 - 4- سموه شعراً لأنّهم شعروا به أي فطنوا.
- إنّ حقيقة أنّ النثر أسبق في الظهور من الشعر حقيقة أقرها غير واحد من نقادنا القدماء، وها هو "ابن رشيق" يؤكدّها، ويؤكد معها أنّ الشعر ظهر لضرورات الحياة ودواعي البيئة العربية، فـ «النثر أسبق أنواع الكلام في الوجود لقرب تناوله، وعدم تقييده، وضرورة استعماله، وهو نوعان: مسجّع إن ألّزم في كلّ فقرتين أو أكثر قافية، ومرسل إن كان غير ذلك»²، معنى هذا الكلام أنّ الشعر انسل من النثر، ولا نستبعد أن تكون بداياته شديدة الشبه بالنثر بحكم أنّ البدايات دائماً ما تكون وطيدة الصلة بالأصل، وربما هذا ما أدى إلى إقامة شبه بينهما مبني على وجوه من التماثل فقيل: «الخطابة كالشعر لحمتها الخيال وسداها البلاغة»³، ومرد ذلك إلى أحوال الشعراء والخطباء الذي انجرّ عنه أنّ «تشبيه الشاعر بالخطيب جعلهم يشبهون الشعر بالنثر فيما عدا ضرورتي الوزن والقافية»⁴، وربما أدى بهم إلى النظر والحكم على المسجع من نفس الزاوية فسموه قوافي النثر وعرفوه —أي المسجع— بـ «الكلام المقفى»⁵، بل إنّ قدامة جعله قسيم القافية في الشعر يقول: «بنية الشعر إنّما هي

¹ المرجع نفسه: ج1، ص 20.

² أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، [د ت]، [د ط]، ص 18.

³ المرجع نفسه: ص 19.

⁴ وحيد صبحي كباية: الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، [د ط]،

[1997]، ص 87.

⁵ خديجة محمد الصالح سعيد: القضايا النقدية في كتاب مقدمة في صناعة النظم والنثر للنواجي، ص 226.

التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه، كان أدخل له في باب الشعر، وأخرج له من مذهب النثر»¹، وما يهمننا في هذا الموضع هو رأي "ابن رشيق" في العلاقة القائمة بين الشعر والنثر في أصل نشأتها «أنّ النثر والشعر كانا رتقا ففتقا»²، وهي نظرية يشترك فيها مع ثلّة من النقاد أمثال ابن طباطبا العلوي، وأبو حيّان التوحّيدي، والفرابي وابن سينا³.

وإن فهمنا أنّ العرب احتاجت إلى الغناء قديماً، فهل لازالت حاجتها قائمة على أيامنا؟، ثم إنّ هذا الكلام يدل أنّ الشعر بما فيه من لفظ ومعنى لم يطلب لذاته، وإنّما لغاية خارجه، فتوهموا له أعاريض ثم بنوا من وهمهم حقائق لا يطالها الزمن بتغيير فعاشوا وعيّنوا من بعدهم فيها، وعدوا ذلك فطنة حسب ابن رشيق، بل حسبوه الكشف السماوي الذي لا يطاله الباطل من بين يديه ولا من خلفه.

كما أنّ القول بتسمية الشعر من قولهم شعّر للأمر أي تظن له، يستتبعه تسمية الشاعر فاطنٌ للأمر، لكن هذا غير وارد باعتبار أنّ "ابن رشيق" قد برر اسم الشاعر من طريق آخر يقول: «وإنّما سمي الشاعر شاعراً لأنّه يشعر بما لا يشعر به غيره فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أحجف فيه غيره [...] كان اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة، ولم يكن له إلاّ فضل الوزن وليس بفضل عندي مع التقصير»⁴.

أما القصيدة فيرى "ابن رشيق" أنّ السبب في تسميتها بتلك التسمية مرده إلى «اشتقاق القصيد من قصدت إلى الشيء كأنّ الشاعر قصد إلى عملها على تلك الهيئة»⁵، وهي هيئة أحادية القطب ظلت ثابتة وأريد لها البقاء على تلك الهيئة من الثبات أبد الزمان.

هذا وقد ساق "ابن رشيق" للشعر ووجوده الشواهد الداخلية والخارجية — من ذات الشعر وأثره في النفوس، ومن واقع العرب وشغفهم به — حتى أنّه استدلّ بالقرآن الكريم الذي تحدّى الشعراء ولم يتحد النثر وكان له ردّ غريب في هذا الخصوص يقول: «ولعل بعض الكتاب المنتصرين للنثر الطاعنين في الشعر يحتجّ بأنّ القرآن كلام الله تعالى منثور، وأنّ النبيّ صلى الله عليه وسلم غير شاعر (وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ

¹ قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 90. ويلاحظ في هذا الكلام أنّ قدامة قد قدم السجع على القافية فقال اشتمالاً عليه لا عليها.

² رائد جميل عكاشة وأحمد إبراهيم العدوان: عمود الشعر العربي بين المحافظة على الأصول ودواعي التجديد، ص 302.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص 303 وما بعدها.

⁴ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، [ج 1]، ص 116.

⁵ المرجع نفسه: [ج 1]، ص 183.

وَمَا يَنْبَغِي لَهُ»¹، ووجه الغرابة في ذلك أنه حكم على القرآن الكريم بحكم البشر، فجعله منشورا، ونظن أن الصفة الوحيدة الواجبة له واللازمة في نفس الوقت هي كونه كلام الله فلا هو منشور ولا هو مشعور، مصداقا لقوله تعالى في الآية نفسها (إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُبِينٌ)² فسماه الذكر والقرآن ويكفي بذلك تعريفا.

وفي خصوص ما قاله "القيرواني" نسوق ردين، أولهما أن النثر آن ذاك كما أشار سابقا- لم يحفظ عشره فهو مفقود والعناية به قليلة وبالتالي المقارن به غير واردة، وثانيهما أن القرآن الكريم ذاته هو ما أسس لجمالية خارج جمالية الشعر عند العرب فكونه أي القرآن الكريم بتلك الفصاحة والبلاغة والصياغة جعل العرب تدرك جمالا خارج أسلوب الشعر، وأزر ذلك الحديث الشريف، ثم التطورات التي شهدتها النثر، وهذا حسب رأينا ما يفسر خبوة الشعر في صدر الإسلام.

ثم إن من منزلة الشعر ومكانته أن خصّه القيرواني بما لم يخصه غيره، أو ربما خصّ به لكن لم يجمع في مصنف واحد كالعمدة، ولا نظن الشعر على زمن ابن رشيق إلا وقد أصبح ضرورة حياتية كالأكسجين كيف لا وهو يحي ويميت، يرفع ويخفض، يقضي ويقضى به³، ويتجاوز كلّ المعايير السياسية والاجتماعية والأخلاقية والاقتصادية⁴... فالشاعر حسبما أورد صاحب العمدة -وكما تقرّ المنظومة النقدية والأدبية القديمة- مقدم في جميع أحواله.

كلّ الوقفات السابقة عند "ابن رشيق" مجرد تمهيد لحدّ الشعر عنده، وقبل أن نرى هذه الحدود أو التعريف الذي ساقه، نستشهد لما رآه حقيقة واقعة في أمر العرب مع الشعر وذلك حسب حديث لرسول الله صلى الله عليه وسلم ساقه صاحب العمدة يقول فيه «(لا تدع العرب الشعر حتى تدع الإبل الحنين)»⁵، وهذا الحديث إقرار صريح من رسول الله صلى الله عليه وسلم بمكانة الشعر عند العرب قديما وحديثا إلى أن يرث الله الأرض وما عليها، (وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الْهَوَىٰ إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَىٰ)⁶، وهو حديث مجمل لا توجد فيه إشارة إلى وزن أو انقسام وارد للشعر ولا زيادة أو نقصان وينطبق عليه قول الفقهيين بالاجتهاد، مع أن قائلا قد يقول إن المقصود بالشعر في هذا الحديث الشريف هو الشعر المعروف على زمنه صلى الله عليه

1 المرجع نفسه: [ج1]، ص20.

2 القرآن الكريم: يس/ 69.

3 ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، [ج1]، ص53.

4 ينظر: المرجع نفسه، ص ص 22، 69، 74، والأمثلة كثيرة في العمدة وغيره.

5 المرجع نفسه: ص30.

6 القرآن الكريم: النجم/ 3-4.

وسلم، وهذا قول وارد طبعا إذا جمدت الحياة وقت ذاك، لكنّ حياتهم تغيرت وشعرهم تغير في ذلك الزمن المبكر وهو تغيير كليّ تقريبا وإن لم يطل الوزن والقافية وما دام لم يطلها فالشعر بخير!. ويبدو أنّ "ابن رشيق" بالشواهد الدينية التي أوردها يهدف إلى الرّد على الرعيل الأول من المشركين الذين قالوا بتهمة الشعر، ونجده يضيف لتعريف الشعر هو ذاته مبدأ دينيا من باب "إنّما الأعمال بالنيّات وإنّما لكلّ امرئ ما نوى"، يقول في حدّ الشعر «الشعر يقوم من بعد النّية من أربعة أشياء، وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية، فهذا حدّ الشعر لأنّ من الكلام موزونا مقفى وليس بالشعر لعدم القصد والنّية، كأشياء اتزنت من القرآن ومن كلام النّبي صلى الله عليه وسلم، وغير ذلك مما لم يطلق عليه أنّه شعر، والمتزن: ما عرض على الوزن فقبله، فكأنّ الفعل صار له [...] وإنّما جيئت بهذا الفصل احتجاجا على من زعم أنّ المتزن غير داخل في الموزون، وإذا لم يعرض الموزون على الوزن فيوجد موزونا فمن أين يعلم أنّه متّزن؟ وكيف يقع عليه هذا الاسم»¹، ولا ندري لم أّخر تعريف الشعر إلى هذا المكان من المصنّف وإن كان المرجح لدينا اهتمام ابن رشيق بإبراز منزلة الشعر قبل أن يأتي على تعريفه، وأما شرط النّية فحتى يستبعد ضعاف النفوس ممن تسوّّل لهم أنفسهم ادعاء الشاعرية لبّيت أو بيتين يأتونهم عفوا، وربما هذا الشرط ذاته هو ما سوغ للمعاصرين بإطلاق هذا المسمى على شعراء قصائد النثر، إذ أنّ نية قول الشعر كامنة عندهم —أو متوهمة كما يراها بعض الدارسين—.

[1] الشعر يقوم من بعد النّية من أربعة أشياء، ولا ندري ما محل النّية هنا وإن كان الظاهر يدلّ أنّه «أراد بقوله هذا أن يفرق بين الكلام الموزون المقفى بنيّة وقصد والكلام الموزون والمقفى لكن بدون نية وقصد، فما يكون منظوما وموزونا ويدل على معنى ولكن لا يعبر عن الإحساس والشعور النفسي ولا يثير المتلقي فهو ليس شعرا»²، ولا نظن هذا مقصود "ابن رشيق" وإنّما هو القصد إلى بناء الشعر على تلك الشاكلة المعروفة المتواطىء عليها، لأنّ الدليل الذي جاء به تقوية لرأيه هو القرآن الكريم والحديث الشريف، ومعاذ الله أن نقول على القرآن الكريم لم يتعمد على ذلك الشكل ولم يقصد قصدا، وكذلك الحديث الشريف، فالوصف بالنية والقصد غير وارد لهما، هذا وإنّ القول بغياب النية والقصد تغيب للشعر —حسب ابن رشيق— يستلزمه أنّ حضور نية الشعر وقصده الإلزام به، هذا من جهة ومن جهة ثانية نرى أنّ معيار

¹ ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، [ج1]، ص 119-120.

² فريدة مقالاتي: نظرية الشعر عند ابن رشيق القيرواني، م مجس، قسم اللغة العربية وآدابها، جا الحاج لخضر، باتنة، [س د 1429-1430هـ-2008-2009]، ص64.

النية والقصد عند "ابن رشيق" هو حجة وإضافة على رأي قدامة بن جعفر (260-327) وذلك في قوله: «وقولنا مقفى فصل بين ما له من الكلام الموزون قواف، وبين ما لا قواف له ولا مقاطع»¹، فأضاف "ابن رشيق" أنّ من الكلام ما له قواف وليس في باب الشعر لأنّه لم يقصد، هذا ولا يمكن أخذ هذا المعيار بسهولة ويسر، وكيف يكون ذلك وقد «سبق عليهما [أي اللفظ والمعنى] كلمة النية التي قصد بها الموهبة أو يطلق عليها الموهبة»² فمعيار النية الذي قدمه "ابن رشيق" عن جميع عناصر تعريف الشعر يعني في هذا الموضع الموهبة ولا ندري كيف نصل إلى هذا التأويل، غير أنّ المرجح عندنا أنّ مدلول النية هو القصد إلى التواصل وفق صيغة معينة هي الشعر، في نية تواصلية مع متلق خاص، وبالتالي قد تدرج في قول البلاغيين بالمقام أو مراعاة الحال، «فالشاعر يسخر كلّ إمكاناته اللغوية والتصويرية لجعل المتلقي يتفاعل مع ما يقدمه النص من معان في شكل جديد ومميز»³، وفي هذه الحال يصبح «لكل نص خصوصيته ومقصديته التي يسعى الشاعر لبلوغها فإنّ سعيه حثيث لتجويد نصه وإعطائه أبعادا دلالية جديدة من خلال ذلك الربط بين الدوال ومدلولاتها وكذا هو الحال بالنسبة للمتلقى الذي تتجلى مقصديته في إيجاد ضالته»⁴، ويؤيد الحرص على العملية التواصلية الحجة التي ساقها "ابن رشيق" كعلّة على القصد، فالشاعر في سعيه الحثيث إلى الكمال الشعري يستهدف متلقيا خاصا يكلل عمله الشعري سلبا أو إيجابا، فهو بصدد اختبار ترشيحي يتوق من خلاله إلى التتويج.

[2] اللفظ والوزن والمعنى والقافية بادئ الأمر يتقاطع هذا التعريف مع رؤيا وتعريف قدامة ابن جعفر للشعر⁵، وربما يعني قدامة بقوله يدل على معنى أن يخرج اللفظ واللغو - وإن كان موزونا- من دائرة الشعر، أما مقصوده من "القول" فهو اللفظ الغفل في حالته الخام⁶. وقد فصل "ابن رشيق" في قضية اللفظ والمعنى بقوله «اللفظ جسم، وروحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم»⁷، ويستتبع هذا الكلام عنده «إن اختلف المعنى كلّه وفسد بقي اللفظ مواتا لا فائدة فيه، وإن كان حسن

¹ قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ت محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، [د ط]، [د ت]، ص 64.

² رشيدة كلاع: النقد المغربي القديم في ضوء نظرية النص من خلال كتابي العمدة ومنهاج البلغاء، م دك، إش العلمي لراوي، كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، جاكسونية¹، [2013-2014، 1434-1435]، ص 89.

³ المرجع نفسه: ص 93.

⁴ المرجع نفسه: ص 93.

⁵ ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 64.

⁶ ينظر: رشيدة كلاع، النقد المغربي القديم في ضوء نظرية النص من خلال كتابي العمدة ومنهاج البلغاء ص 88.

⁷ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، [ج 1]، ص 124.

الطلاوة في السمع، كما أنّ الميت لم ينقص من شخصه شيء في رأي العين، إلا أنّه لا ينتفع به ولا يفيد فائدة وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى لأنّ لا نجد روحاً في غير جسم البتة»¹، فابن رشيق بهذا الكلام يرى بالانعكاس الحاصل بينهما وأنّ الفساد والضعف الذي يصيب أحدهما ينعكس بالضرورة على الآخر، فقد «عدّ ابن رشيق القيرواني اللفظ والمعنى شيئاً واحداً متلازماً ملازمة الروح للجسد»²، وربما مقولة الشيء الواحد هذه هي صفة واقعة على العلاقة بين اللفظ والمعنى، وليس مقصود ابن رشيق التوحيد بينهما وإنّما هي النظرة الكلية وإدراك منه لشدة الرابطة بينهما، فهما وجهان لعملة واحدة ولا توجد عملة بوجه واحد والآخر مطموس، وبهذا ركز الشيخ على مبدأ الإفادة الحاصل من التئامهما وبأنّ الخلل الذي يصيب أحد الطرفين ينعكس بالضرورة على الطرف الآخر.

ويتضح من ظاهر الكلام أنّ "ابن رشيق" وإن كان يرى في اللفظ والمعنى جزأين لكل واحد، فإنّ اللفظ عنده مقدم³، وذلك ربما لأنّ مكانة اللفظ واللغة عامة من الشعر جليّة فـ «ما دام الشعر صناعة لا بد للشاعر أن يجعل لغته متميّزة وتزخر بجميع الخصائص الفنية التي تجعل من الشعر فناً كاملاً ومتميزاً، ولا بد أن تتميز ألفاظه بالقوة في التعبير والتصوير والتأثير حتى تصبح لغة ذات دلالات متعددة ومتميزة عن اللغة العادية»⁴، وربما هذا ما يبرر أبواباً في العمدة من مثل "للشعر ألفاظ معروفة وأمثلة مألوفة»⁵، كما يتضح من ذلك أنّ ابن رشيق «يقرر أنّ لغة الشعر تختلف عن غيرها بما تحمله من انفعالات ومشاعر ودلالات إيحائية للألفاظ وبالتالي فـ لغة الشعر تمتلك ألفاظاً خاصة بها لا ينبغي للشاعر أن يتجاوزها إلى غيرها من الألفاظ إلا في القليل النادر»⁶، وإذا كان الأمر كذلك فلا نرى بداً إذاً من مزاوله الشعر أو التعامل بلغة بقيت حبيسة شاعرها الأول، ومستعملها الأول، وحتى متلقيها الأول، ومسألة الصناعة فيها من القول الكثير، كما أنّ للمصطلح دوراً في الكتب النقدية التراثية، فقد فصل فيها نوعاً ما قدامة وجعل أهل صناعة الشعر ثلاث طبقات أساسية وأخرى ثانوية⁷.

1 المرجع نفسه: [ج1]، ص124.

2 عادل هادي حمادي العبيدي: قضية اللفظ والمعنى، ص206.

3 ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، [ج1]، ص 124 وما بعدها.

4 فريدة مقالاتي: نظرية الشعر عند ابن رشيق القيرواني، ص ص 217-218.

5 ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، [ج1]، ص128.

6 فريدة مقالاتي: نظرية الشعر عند ابن رشيق القيرواني، ص 219.

7 ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص65.

[3] ثم نرى "ابن رشيق" يضيف إلى اللفظ والمعنى، الوزن والقافية فجعل حد الشعر مبني على أربع ثم عاد واختزلهما -أي الوزن والقافية- في مبدأ واحد يقول: «الوزن أعظم أركان حدّ الشعر وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيبا في التقفية لا في الوزن»¹، وهذه المكانة العظيمة التي حظي بها الوزن والتي صرح بها "ابن رشيق" هنا هي التي بوّأت للوزن المكانة التي هو عليها، بحيث أصبح مستبعدا وغير مسموح النظر في أمر الشعر خارج الوزن، خاصة بعد أن استطاع الشعراء التحرر من سطوة القافية، لكن الانتقاص من قيمتها باطل وكذلك الوزن وإنما القول في حصر الشعر داخل هذين الحدين الخاصين، ومستقرئ المنظومة النقدية قديمها خاصة يدرك «مدى أهمية القافية في البيت الشعري، لأنها تهزّ النفس وتحرك الوجدان من خلال الإيقاع المتولد من تضافر كلّ هذه العناصر في تشكيل بنية الخطاب الشعري»²، على أنها كثيرا ما تلتبس ويعقد لها تشبه بالسجع، وهي تختلف عنه، ويوضح الفرق بينها وبينه صاحبه نقد الشعر في قوله: «ومن عيوب هذا الجنس أن يؤتى بالقافية لأن تكون نظيرة لأخواتها في السجع لا لأن لها فائدة في معنى البيت»³، فهي حدّ جامع بين اللفظ والمعنى والوزن، وهي وحدها كفيلة بأن تعجز الشاعر وتعيب شعره، وربما هذا ما سماه "الدكتور عبد المجيد دقياني" بالوظيفة الدلالية للقافية، ويشير إلى وجوب «دراسة القافية من خلال تضامنها مع معنى البيت لا من خلال وظيفتها الإيقاعية فحسب»⁴، وعليه يعتبرها لازمة شعرية تتداخل مع معطيات التجربة الشعرية، فتتسجم مع الحالة النفسية للشاعر⁵.

ونلاحظ في حد الشعر عند "ابن رشيق" أنه كغيره من نقاد عصره فالكلّ نظر إلى الشعر من جهة اللفظ والمعنى والوزن، مع زيادة أو نقصان لا تطال الوزن أبدا. لكن ما أشار إليه صاحب العمدة يبعث على التساؤل نعني بذلك قوله في المتزن: أنه ما عرض على الوزن فقبله، والذي أدخله في باب الاحتجاج على من زعم أن المتزن غير داخل في الموزون، ففي كلامه تبطين ظاهر إلى أن هناك ضربا من الكلام لم يثبت انتماؤه للشعر، وأن الأمر في الحكم عليه مرهون بعرضه على الوزن،

¹ ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، [ج1]، ص 134.

² ويزة لعيب: كتاب العمدة لابن رشيق في ضوء الدراسات النقدية واللسانية الحديثة، ص 53.

³ قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 210.

⁴ عبد المجيد دقياني: القافية في شعر بلقاسم خمّار، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، [ماي

2007]، ص 152.

⁵ ينظر: المرجع نفسه، ص 152.

سماه "ابن رشيق" المتزن تميزا له عن الموزون، فهي ذات صلة وطيدة بالوزن تم الكشف عنها في قول "ابن رشيق" تعليقا على شاهد للنابعة وقف على توازن ألفاظه¹، وفي شاهد لذي الرمة كان أكثر تفصيلا فيه، يقول «ومن أملح ما رويناه في الموازنة وتعديل الأقسام، مما يجب أن نختم به هذا الباب، قول ذي الرمة:

أَسْتَحْدُثُ الرِّكْبَ عَنْ أَشْيَاعِهِمْ خَبْرًا أَمْ رَاجَعَ الْقَلْبَ مِنْ أَطْرَابِهِ طَرِبًا
لأنّ قوله أستحدث الركب موازن لقوله أم راجع القلب، وقوله عن أشياعهم خبرا موازن لقوله من أطرابه طرب، وكذلك الركب موازن للقلب وعن موازن لمن، وأشياهم موازن أطرابه وخبرا موازن لطرب²، ولا يتضح المعنى إلا بالتقطيع العروضي:

أَسْتَحْدُثُ الرِّكْبَ عَنْ أَشْيَاعِهِمْ خَبْرًا أَمْ رَاجَعَ الْقَلْبَ مِنْ أَطْرَابِهِ طَرِبًا

0///0//0/0/0/ / 0/0//0/0/ 0///0//0/0/0/ /0/0//0/0/

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

ونستنتج من هذا انفصال التوازن عن الوزن لأنّ المقابلة التي أجراها بعيدا عن الوزن، بالرغم من كونه هو الشاهد عند "ابن رشيق"³، ويظل التوازن الذي أشار إليه ابن رشيق ظاهرة صوتية تسهم في الإيقاع الداخلي للقصيدة مضافا إلى الوزن ويعني به خصوصا التناسب في عدد الحركات والسكنات دون تساوي مطلق بينهما. والتوازن ليس الظاهرة الوحيدة التي أولاها ابن رشيق عنايته أو أشار إليها، منها أيضا الجنس أو التجنيس⁴ وهذا إن دل على شيء فعلى كثير عنايتهم بالإيقاع داخل البيت بعيدا عن الوزن.

ومن الأمور الهامة التي أشار إليها "ابن رشيق" في عمدته ما يرتبط بتجديد المعاني، ودعا إليها في غير ما موضع مسابقة لروح العصر، فقد منح ابن رشيق الشاعر المحدث أو المولد حسب ما يسميهم الرخصة لتجديد المعاني يقول: «وإذا تأملت هذا تبين لك ما في أشعار الصدر الأول الإسلاميين من الزيادات على معاني القدماء والمخضرمين ثم ما في أشعار جرير والفرزدق وأصحابهما من التوليدات والإبداعات العجيبة التي لا يقع مثلها للقدماء إلا في الندرة القليلة والفترة المنفردة»⁵،

¹ ينظر: ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، [ج2]، ص20.

² المرجع نفسه: ص20.

³ ينظر: المرجع نفسه، [ج2]، ص20.

⁴ ينظر المرجع نفسه، [ج1]، ص221 وما بعدها. وفيما يخص الإيقاع الداخلي عند ابن رشيق ينظر: ويزة لعيب: كتاب العمدة لابن رشيق في ضوء الدراسات النقدية واللسانية الحديثة، ص54 وما بعدها.

⁵ المرجع نفسه: [ج2]، ص238.

وهذا الإعجاب الواضح والانبهار الجلي لدلالة على انفتاح الرؤية الشعرية عند ابن رشيق، وإيمانه المطلق أنّ المحدث له نفس القدرة على الابتكار من المتقدم، ويعاضد هذا المعنى قوله في موقع آخر «قد تختلف المقامات والأزمنة والبلاد فيحسن في وقت ما لا يحسن في آخر، ويستحسن عند أهل بلد ما، ما لا يستحسن عند أهل غيره، ونجد الشعراء الحذاق تقابل كلّ زمان بما استجيد فيه وكثر استعماله عند أهله»¹، فمن الحذاقة بمكان على أيّامنا تقبل كلّ ما هو جديد بانفتاح لأنّ هذا الجديد لا يسعى بأيّ شكل من الأشكال إلى إزالة تاريخ أمة، وعلى أقلّ تقدير فتح النوافذ أمام كلّ الشعرية، والقول بمعان جديدة يستتبعه قول بألفاظ جديدة وقالب جديد، لأنّه كما أسلفنا ابن رشيق يُقيم علاقة بين اللفظ والمعنى كعلاقة الجسد بالروح، فكيف تعيش روح حرّة متجددة داخل جسد بالٍ صديّ؟.

5- تشكيل الشعر عند عبد القاهر الجرجاني (400هـ-471هـ):

كثير الأسئلة تثار عند مقارنة المشروع النقدي الضخم والعميق لعبد القاهر الجرجاني في كتابه "دلائل الإعجاز في علم المعاني" الذي محص فيه شيخ جرجان آراء سابقيه وكشف القناع عن الوجه المعجز في القرآن الكريم من خلال بحثه المضني والحصيف في علم المعاني، والذي خلّص فيه إلى نظريته في النظم الشهيرة، ومن هذه الأسئلة الكثيرة سؤال الشعر خاصة، لماذا كان أول فصل في الكتاب يخصّ الشعر؟ فعرض فيه الناقد لتعريف الشعر وسبب الابتعاد عنه، يرد بالرأي السديد والبرهان الصائب على ظنون كثيرين.

وسبب هذا الفصل حسب رأينا مردود إلى دواعي كثيرة منها: أنّ الشعر ديوان العرب، وأنّه أعلى مستوى بلغته الشعرية العربية سبكا وإجادة، ثمّ إنّ تهمة رميت بهتانا وظلما على رسول الله صلى الله عليه وسلم ووصفا للقرآن الكريم، كما أنّ الشعر ضرب من نظم الكلام وهو أجلّ وأرقى ضرب كلامي وصلته العرب، والجرجاني يؤسس لهذا النظم في كلام العرب ليستدل به على الكلام المعجز ووجه إعجازه.

وهذا المصطلح الذي أسال الكثير من الحبر (النظم) قد لقي كبير العناية وكثيرها وصُنّف باكورة للكثير من النظريات الشعرية والنقدية المعاصرة، لكنّه أيضا من أسباب ربط الجرجاني بالبحث وموضوعه، فهذا المصطلح قبل وبعد الجرجاني استخدم للدلالة على الشعر وها هو ابن خلدون يسمّيه به في مواضع كثير يقول على

¹ ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، [ج1]، ص93.

سبيل المثال «أنظر ما اشتمل عليه كتاب الأغاني من نظمهم ونثرهم»¹، وقد وظفه صاحب العمدة بنفس الدلالة². إضافة إلى ذلك قد نرى للنظم هدفاً أسمى يسعى إليه هو «تخصيص المعنى وشعرنته، أي جعله معنى شعرياً خاصاً بالشاعر دون غيره»³، فالعلاقة وطيدة بين النظم كنظرية نقدية بامتياز وبين الشعر باعتباره المدونة التي عليها مدار النظم، علماً أن ليس كلّ الشعر محل عناية الجرجاني أو نظريته إنّما هو الشعر الذي يستأهل مكانة الكلام المنظوم وبالتالي يُرى في نظرية النظم نظرية خاصة بالقصيدة البليغة المُبينة فجهود "عبد القاهر الجرجاني" تتمثل خصوصاً في التأسيس «نظرية بيانية في الشعر وما ينبغي أن ينهض عليه من مقومات شعرية»⁴، خاصة والشيخ لم يستشهد بغيره في بناء رؤاه.

وإذا رمنا تعريف الشعر عند الشيخ وجدناه لا يوليه كبير عناية ظاهرة، قدر ما يعنيه الردّ عن استهجنوا الشعر وأضربوا عنه في مرحلة أولى، ثم دراسته وتوضيح وجوه بلاغته وبيانه في مرحلة لاحقة من دراسته للشعر العربي، فالشعر عنده ضرب من الكلام والكلام كلّهُ يخضع للنظم والتأليف، رغم ذلك لا يعود الدارس خالي الوفاض فقد ندرك الشعر من أسباب الإقبال عليه أو الإعراض عنه، يقول وهو بصدد تبیین سبب الإقبال على الشعر «وإنّما دعواناه إلى [1] اللفظ الجزل، [2] والقول الفصل، [3] والمنطق الحسن، [4] والكلام البين، [5] وإلى حسن التمثيل والاستعارة، [6] وإلى التلويح والإشارة، [7] وإلى صنعة تعمد إلى المعنى الخسيس فتشرفه، وإلى الضئيل فتضخمه، وإلى النازل فترفعه، وإلى الخامل فتتوه به، وإلى العاطل فتحليه، فلا متعلق له علينا بما ذكر، ولا ضرر علينا فيما أنكر، [8] فليقل في الوزن ما شاء، وليضعه حيث أراد، فليس يعيننا أمره»⁵، وهنا يجب على الدارس أن يقف ملياً بحثاً عن مرتكزات نقدية لصناعة الشعر عند الجرجاني، وذلك بتفكيك هذا التعريف إلى بنود وأقسام تضع حافرها على حافر مقولة الشيخ علّها تستجلي المفهوم، وهذه الأقسام هي حسب الأرقام المضافة للتعريف وسنقف عليها تباعاً.

¹ عبد الرحمان بن خلدون: المقدمة، ض خليل شحادة، مرا سهيل زكار، دار الفكر، بيروت، لبنان، [1421هـ-2001م]، ص565.

² ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص19 وغيرها.

³ عبد الواسع أحمد الحميري: شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، [ط1]، 1425هـ-2005، ص122.

⁴ عبد الواسع أحمد الحميري: شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، ص125.

⁵ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تعليق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، [ط2]، [1419هـ-1998م]، ص35.

[1] **اللفظ الجزل:** وجزالة اللفظ مطلب لذاته في الشعر بدليل تقديمه عند الكثيرين من أمثال "المرزوقي" و"ابن خلدون"، ونكاد لا نرى تشكيكا في اللفظ من أحد القدماء اللهم إلا عندما يتعلق الأمر بالمفاضلة بينه وبين المعنى فهنا يسيل المداد أنهارا «غير أن الجديد الذي قدمه عبد القاهر الجرجاني لحل هذه الإشكالية أنه رفض أصلا فكرة الفصل بين اللفظ والمعنى (الشكل والمضمون) التي كانت سائدة في زمنه، ليرفض من ثم أن تكون المزية متعلقة بأيّ منهما دون الآخر»¹.

[2] **القول الفصل:** وفي قوله هذا نوع من الإرادة الشعرية والقدرة على إقامة الموازين من حيث يرد للشعر قيمته الفكرية، فهذا المبدأ يناهض إلى حد كبير رؤيا من يرى في الشعر موطنًا للهزل واللهو وباعثًا على الامتناع، وبذلك يضيف الجرجاني للشاعر عقلا، ويجعل من شعره يصدر عن فكر، ولغته بالتالي لغة عقل وقلب، فهو مؤهل تماما كالنثر للقول الفصل مصداقا لقوله تعالى ﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَأَتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ﴾²، فالجرجاني في هذا الخصوص يميل إلى عقلنة الشعر وعرضه على أسس القبول العقلي المنطقية، ف لغة الشعر من هذا المنطلق لغة يُشترط فيها «أن تكون إبانيتها عن المعنى الشعري المعقلن، أي عن المعنى الخيالي الخاضع لشروط القبول العقلي»³.

[3] وشبيه بقوله السابق مبدأ **المنطق الحسن**، هذا وإن كلمة المنطق تؤخذ على رأيين أولهما أنها علم المنطق، ومنه العودة إلى لغة العقل، وثانيهما: المنطق أي مكان النطق وجهازه، ومن ثمة يُعنى هذا البند بالشاعر في علاقته بالقارئ أكثر من الشعر، في وقت اعتمد فيه الشعر على الخطابية، فكان السبق المحقق من الجرجاني في نظريته للعلاقة بين المبدع والمتلقي «على أنهما ركنان أساسيان متفاعلان في العملية التواصلية، لذلك دعا المرسل إلى التعقل في ترتيب الكلام واستحداث المعاني، والمتلقي إلى التدبر والتأمل والروية لإزالة أغلفة النص والوقوف على حقيقة معناه»⁴ الشفاهية. وفي كلا التفسيرين الجرجاني مجدد ومخالف لمعاصريه، من حيث يرى في لغة الشعر ما يؤهلها للتعبير عن عقل إنسان. ويمكن أن نضيف رأيا ثالثا من حيث اعتبار الجرجاني لمنطق الشاعر (أي لكلامه) إذ سلامة جهاز

1 عبد الواسع أحمد الحميري: شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، ص 83.

2 القرآن الكريم: سورة ص/ 20.

3 عبد الواسع أحمد الحميري: شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، ص 125.

4 علي بخوش: مشروع القارئ في الفكر النقدي العربي عبد الله الغدامي أنموذجا، م دك، إش الأستاذ صالح مفقودة، كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، جا محمد خيضر، بسكرة، [1434-1435، 2013-2014]، ص 128.

النطق من دواعي ومسببات اللفظ الجزل، القول الفصل، كما قد تؤخذ العبارة مأخذاً آخراً عندما يصبح المنطق الحسن وصفاً للكلام فتدل على فصاحة اللفظ مع جزالته فيندرج في هذا البند المنطوق والمكتوب، وليس غريباً على الشيخ – أو غيره من النقاد- الاهتمام بالشاعر أو بجهاز نطقه فمن الشروط الأوائل التي يوليها عنايته «أن يكون ممن تنهض فيه إمكانات النطق الصحيح الفصيح، وهذا يتطلب سلامة جهاز النطق لديه، وخلوه من العيوب الفزيولوجية، إضافة إلى توافر صفة الحذق وسرعة البديهة، بحيث يكون بمقدوره على الدوام اختيار المعنى المناسب، وعرضه في المعرض المناسب»¹.

[4] **الكلام البيّن:** وفي هذا المبدأ على وجه الخصوص مدار النظرية الجرجانية ككل خاصة نظرية النظم إذ يرى فيها كثيرون نظرية بيانية بالدرجة الأولى أي تعنى بعلم البيان، وقوله الكلام تخصيص للغة، لأن الكلام هو الاستعمال الفردي لممكناتها، وفي الكلام يتفاضل العرب ويتميز بعضهم عن بعض، وتفاوت طبقات الشعراء ويظهر فحولهم من غيرهم، وذلك باختلاف الأساليب وباختلاف بيانهم عن أغراضهم، وهو هنا خصّ البيان دون الأساليب، لأنّ الأساليب عندما تتشابه يُفصل بينها بالبيان «هذا على أنّ من شأن دلالة البيان أنّها تهدف إلى إشاعة المعنى المبين وتعميمه بين الناس حتى يسهل حفظه ونقله، أو روايته وتدوينه، كما تهدف فضلاً عن ذلك إلى إفحام الخصم»²، والقول بالكلام البيّن تأسيس لعلاقة تواصلية ثلاثية الأطراف؛ إذ لهذا النوع من الكلام مصدر هو الشاعر، ومتلق هو الذي يحكم بالإبانة ويُستهدف بالإقناع، وكلام مبين هو البداية والمنتهى والحجة الدامغة التي يحتكم إليها الطرفان، فهذه العبارة تفاعلية تؤسس لعملية تواصلية بالمعنى المعاصر لها ومن خلالها «يدعو الجرجاني إلى قارئ يبحث عن المعنى ويفتش عن القصد لا إلى قارئ يهتم باللفظ المفرد وزخرفته وجعل هذا الأمر مهماً عند المتلقي»³، «وعليه فالبيان منظور إليه من زاوية وظيفته الكلامية، هو قبل كلّ شيء سلطة أو هكذا يجب أن يكون سلطة يمارسها المتكلم على السامع»⁴، وقوله الكلام البيّن يختلف اختلافاً كبيراً عن قوله الكلام المبين لأنّه في الحالة الأخيرة هذه يدعو إلى الوضوح، على حين تدعو العبارة الأولى إلى الغموض في وجه من وجوهاً لأنّ البيان درجة في البلاغة

¹ عبد الواسع أحمد الحميري: شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، ص 62.

² المرجع نفسه: ص 121.

³ علي بخوش: مشروع القارئ في الفكر النقدي العربي عبد الله الغدامي أنموذجاً، ص 129.

⁴ عبد الواسع أحمد الحميري: شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، ص 122.

لا تُتخذ مطية للفهم السريع، قدر ما يباط بها البراعة في القول الفصل مع القدرة على اللفظ الجزل والمعنى الشريف، فهي بؤرة تذيب جميع عناصر التعريف، نضيف إلى ذلك أنّ البيّن في قولنا الكلام البيّن نصيب بها الكلام دون صاحبه، أما في الحالة الثانية فمدار الوصف حول المتكلم ومتلقيه وما توطأ عليه من الإبانة الحاصلة عند كلّ منهما، ولا بد في هذا الخصوص عند صاحب نظرية النظم من التمييز بين البيان ومعناه وبين النظم، إنّ دلالة البيان «دلالة ظاهرة أو مباشرة كونها تصلنا بالمعنى من غير وسيط، أو كوننا نباشر من خلالها الاتصال بالمعنى، عبر وساطة اللغة وحدها، أما دلالة النظم فتعدّ دلالة خفية أو غير مباشرة كونها تصلنا بالمعنى عبر وسيط أو سفير»¹ ولا نحسب هذا الوسيط أو السفير إلّا المعنى الظاهر مقرونا بلفظه.

[5] **وإلى حسن التمثيل والاستعارة** وهذا المبدأ يتوافق مع أحد مبادئ عمود الشعر ويختلف عنه كذلك، وذلك أنّ الجرجاني قد استبدل لفظة التشبيه بلفظة التمثيل علما أنّ معنى التشبيه في اللغة هو التمثيل وهو مأخوذ من قولهم هذا مثل هذا أي يشبهه، والتشبيه مهما عظم يحافظ على حد فاصل عرضي بين المشبه والمشبه به ومن ثمة كان أبسط الصور البيانية وبزوال الصفات المشتركة زال التشبيه، ومن أنواعه التشبيه التمثيلي وفيه نشبه صورة بصورة أو متعدد بمتعدد، على حين التمثيل مأخوذة من التمثّل وفيه تستغور الأشياء وتذوب في بعضها بعضا حتى لا فرق بينها، فيصبح المتصوّر أو المتمثّل شاخصا للعيان في صورة المتصوّر به أو المتمثّل به وشتان بين المعنيين، وبالتالي يمكن أن نذهب في هذا الخصوص إلى أنّ الجرجاني من دعاة الإغراب في التشبيه حتى يخرج الشاعر من دائرة البساطة²، وربما جعله على مشارف الاستعارة، أو هو الاستعارة باعتباره حدا لها لقول صاحب الدلائل: «التمثيل الذي يكون مجازا لمجيبك به على حد الاستعارة»³.

أما الاستعارة ذاتها فقد حظيت بكثير عناية الشيخ وإليها ردّ الكثير من القيم الجمالية في الشعر -جاهليّه ومحدثه- حيث خصها بفصول من كتابه وقال عنها: «ومن سرّ هذا الباب أنّك ترى اللفظة المستعارة قد استعيرت في عدّة مواضع، ثم ترى لها في بعض ذلك ملاحه لا تجدها في الباقي»⁴

¹ عبد الواسع أحمد الحميري: شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، ص 119.

² ينظر: عبد الواسع أحمد الحميري، شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، ص 126.

³ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص 61.

⁴ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص 68.

[6] التلويح والإشارة خاصية شعرية أخرى عند "الجرجاني" تحت على الغموض والحذف، ونراها من أهم الخصائص التي يمكن أن تميز الشعر عن النثر قديما وحديثا، فهذه الخاصية تسمح باختزال المعنى وضغطه، كما تخلصه من استرساله المفضي إلى الوضوح، كما يسمح مبدأ التلويح والإشارة بالاستغناء عن التفصيل والشرح، وجميعها خصائص نثرية، ناهيك عن مصطلح الإشارة واستخداماته في الدراسات اللسانية، فهو ثالث نوع في العلامة بعد الرمز والأيقونة، وإذا كان الفن كله يحتاج إلى التلويح والإشارة حاجة فنية يمكن الاستغناء عنها، فإن الشعر يحتاجها حاجة وجودية لأنها أحد شروطه كشعر، والنثر يعتمد على خاصية التلويح للمعنى والإشارة إليه لكن على قدر من المحافظة، ومع نوع من الاطناب - غالبا- لا تبدو معه الظاهرة واضحة، ولمبدأ التلويح والإشارة بعد قرائي من ناحية أخرى لأنّ يعمل على تحفيز المتلقي ويحثه على عملية القراءة بعيدا عن المعنى الخطابي المباشر الذي يستبعد معه الوقوف على المعنى الملمّح له أو المشار إليه «وهذا يعني أنّ متلقي الخطاب عند "عبد القاهر" قد صار يحتل موقع الآخر، بكلّ ما تحمله كلمة الآخر من دلالات فلسفية معاصرة، ليلعب دوره في عملية الإنتاج والتلقي فهو ذلك الحاضر الغائب دائما [...] الغائب على مستوى بنية الفوقية ولكنه الحاضر على مستوى بنيته العميقة»¹.

[7] "وإلى صنعة تعد إلى المعنى الخسيس فتشرفه، وإلى الضئيل وتضخمه وإلى النازل فترفعه، وإلى الخامل فتتوه به، وإلى العاقل فتحمليه"، إنها الوظيفة التي اضطلع بها الشاعر عبر العصور فأصبح ساحرا كلاميا يرى بمرآة شعوره ما يخفى عن عاديّ الناس فيقلب موازينهم ورؤاهم رأسا على عقب فيشحن أقوالهم العادية طاقات شعرية ما كانت لتتولد لولاه، وفي هذا الشرط يولي الشيخ اهتمامه للمعنى وما أدرانا ما المعنى في جدلية الشعر والشاعر، وعند الجرجاني على وجه التحديد فهو عنده شريف مقدم عن اللفظ بل إنّ اللفظ خادم له يقول: «لا يتصور أن تعرف للفظ موضعا من غير أن تعرف معناه، ولا أن تتوخى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيبا ونظما، وأنك تتوخى ترتيبا في المعاني وتعمل الفكر هناك، فإذا تم لك ذلك أتبعته الألفاظ وقفوت بها آثارها وإنك إن فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكرا في ترتيب الألفاظ بل تجدها تترتب لك بحكم أنّها

¹ عبد الواسع أحمد الحميري: شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، ص 95.

خدم للمعاني وتابعة لها ولاحقة بها»¹، ومرد ذلك ما يتميز به هذا المعنى من شرف ورفعة وتضخيم وتنويه وتحلية يمارسها على المعاني فيخلصها من الخسة والنزول والضالة والخمول والعطالة على الترتيب -حسب رأي الجرجاني- «أي أنّ العظمة في الترتيب تأتي من نظم المعاني لا الألفاظ، وترتيب هذه المعاني في النفس كي تحقق التأثير المطلوب منها»² على أنّ المعنى وحده يبقى خسيسا نازلا ضئيلا خاملا عاطلا ما لم يتوج بلفظ وحلية صوتية تزيل عنه الصفات السابقة.

وللمعنى عند الجرجاني مكان المجلّ المقدم إذ هو مدار الإعجاز ومبعث الحذق والأستاذية وهذا المعنى هو «المعنى الموجه للخطاب الشعري وشروط إثبات هذا المعنى أو نفيه هي الشروط الأكثر فاعلية وتأثيرا في سيرورة الخطاب الشعري»³، والحديث فيه يطول خاصة إذا ارتبط باللفظ، وشيخ جرجان من زعماء الفريق الثالث حيث اللفظ والمعنى على نفس القدر من الأهمية، في مقابل فريقين واحدهما يعلي من شأن اللفظ ويحط من شأن المعنى، وثانيهما يقدم المعنى ويؤخر اللفظ في المكانة، يقول الجرجاني: «اعلم إنّ الكلام الفصيح ينقسم قسمين: قسم تعزى المزية والحسن فيه إلى اللفظ، وقسم يعزى ذلك فيه إلى النظم»⁴ إذا فاللفظ له نصيب من الفضل لكنه لا يذهب بالفضل كلّه وعلاقة اللفظ بالمعنى علاقة وطيدة إذ عنهما تنتج معاني الكلم ولا يجب أن يغيب من الحساب أنّ الذي يرفع من مكانة النص عند الجرجاني «هو جمال التصوير والصنعة الجيدة وانتلاف اللفظة مع الأخرى في تأليف جميل بديع للوصول إلى الصورة الجمالية فنيا»⁵.

[8] وإذا فرغ الدارس من جميع هذه البنود يقول الشيخ: "فلا متعلق له علينا بما ذكر، ولا ضرر علينا فيما أنكر فليقل في الوزن ما شاء، وليضعه حيث أراد، فليس يعنينا أمره"، وفي قوله هذا الفصل إذ يصبح الوزن ههنا مجرد زيادة قاعدية تخص علم الشعر، لا يعني صاحب الرأي الحضيف -الجرجاني- أمره إذ هو لا يصنع نصا معجزا إذا خلا من المبادئ السبعة السابقة الذكر، وفي تركه للوزن آخر بنود الشعر إضمار وإجهار، إجهار بأنّ الوزن مؤخر عن بقية مكونات الشعر، وإضمار بقلة أهميته مقارنة مع ما سبق من مكونات.

¹ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص 53.

² عصام محمود أحمد: نص اللذة ونص المتعة في النقد العربي، دار العلم والإيمان، دسوق، مصر، [ط 1]، [2010]، ص 155.

³ عبد الواسع أحمد الحميري: شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، ص 94.

⁴ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص 275.

⁵ عصام محمود أحمد، نص اللذة ونص المتعة، ص 158.

وللشيخ صولات في كتابه تؤكد ذلك، وأنّ الوزن صنعة زائدة في الشعر العلم بها وتوظيفها مرغوب، والاستغناء عنها خيار –حسب رأينا-، أما رفضها فمن فرضها وإلا فلم أقام لها اعتبار في كتابه وأخضعها للتجريب دون مواربة أو مواراة، يقول «وإن أردت أن ترى ذلك عيانا فاعمد إلى أيّ كلام شئت وأزل أجزاءه عن موضعها وضعها وضعا يمتنع معه دخول شيء من معاني النحو فيها فقل في *قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل*، من نبك قفا حبيب ذكرى منزل، ثم انظر هل يتعلق منك فكر بمعنى كلمة منها؟»¹، وموضع الشاهد ليس هنا وإن اتصل به، إذ يقول في موضع آخر وحول نفس شطر امرئ القيس، «فإن كان ههنا من يشك في ذلك ويزعم أنه قد علم لاتصال الكلم بعضها ببعض وانتظام الألفاظ بعضها مع بعض معاني غير معاني النحو فإننا نقول: هات فيّ لنا تلك المعاني وأرنا مكانها واهدنا لها فالعلك قد أوتيت علما قد حجب عنا وفتح لك باب قد أغلق دوننا»² فالجرجاني في هذه الوقفة النقدية أخضع الشعر للتجريب فقط ليبين أن أيّ نظام غير نظام اللغة – المتمثل هنا في معاني النحو- باطل، وأنّ الوزن كبنية شعرية وكنظام لا يقدم شعرا، وإلا اعتبرنا تفكيك البنية الشعرية عمل لا ينتقص من قيمة بيت امرئ القيس ذلك أن قولنا: "قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل" موزون، وقولنا: "من نبك قفا حبيب ذكرى منزل" موزون كذلك وإن اختلف البحر، وهذا بيان ذلك جدول (2):

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل	من نبك قفا حبيب ذكرى منزل
//0// 0/0// 0/0/ 0/ 0// 0/ //0/ 0/	//0/ 0/0/ 0/ 0// 0/ 0// 0/ 0/
فعلون مفاعيلن فعولن مفاعل	مستفعل فاعلن مستفعل فاعل
بحر الطويل	بحر البسيط

التمثيل العروضي لبيت امرئ القيس

ففي كلا التركيبين قدمت اللغة وزنا لكن أحدهما فقط يصلح من كلّ نواحيه شعرا، وهنا نتساءل هل «عدم الترتيب والتنظيم يفسد الجمال مهما تكن جودة المادة التي تشكل هذا الشيء»؟³، وهل غياب الوزن سبب مغلّ بجوهر الشعر، إذا استوعبنا هذا استطعنا أن نفهم لم آخر الجرجاني الوزن وجعله آخر الترتيب، فالجرجاني احتج بنظم الشعر لإثبات الإعجاز القرآني باعتباره جزءاً من نظم الكلم أما الوزن فليس

¹ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص 263.

² المرجع نفسه: ص 269.

³ عصام محمود أحمد: نص اللذة ونص المتعة في النقد العربي، ص 155.

جزء فيهما، كما «أنّ المعول عليه في تقدير قيمة الشعر والشاعر وتحديد منزلته بين أقرانه هو الصياغة لا الألفاظ أو المعاني»¹ وليس الوزن طبعاً، إنها عملية تتعاضد فيها هذه العناصر الثلاثة، وبإهماله الوزن محدداً للشعر يقف الجرجاني موقفاً واضحاً من مقولة النقاد "الموزون المقفى" نضيف إلى ذلك أنّ القافية لم تنل قليل انتباه عند الشيخ مما يجعلنا نطبّق عليها مقولة "بلاغة الصمت" حيث يصبح ترك الذكر أدلّ وأصح من الكلام، أو ما يسمى بالصمت الدال.

قلنا في بداية هذا العنصر أنّ الجرجاني لم يشتغل بالشعر وتعريفه، وإنّما صبّ اهتمامه على الدراسة التطبيقية وبيان مواضع الحذف ومواطن التفوق في القول الشعري مقارنة مع غيره من التراكيب غير الشعرية، ومقارنة مع تراكيب شعرية أخرى، وهو من خلال هذا المجهود التطبيقي اشتغل بالشعر وبتعريفه فعلاً لا قولاً فبين للنقاد قاطبة جماليات الشعر كما رآها بذكائه المتقد.

وفي آخر هذا العنصر لا بد من الإشارة إلى أنّ الجرجاني قد أهمل الوزن عن قصد — رغم وعيه التام بدوره ووظيفته — لا انتقاصاً منه ومن قيمته، وإنّما لبعده عن موضوع الدراسة يقول: «وليس في الإمكان أن يشك عاقل إذا نظر أن ليس ذلك في الألفاظ وإنّما الذي يتصور أن يكون مقصوداً في الألفاظ هو الوزن وليس هو من كلامنا في شيء لأنّا نحن فيما لا يكون الكلام كلاماً إلاّ به وليس للوزن مدخل في ذلك»²، فقد أقصى العروض وعلماءه من الدراسة لعله هو مدركها فرضتها طبيعة دراسته، وطريقة برهانه.

وجملة القول أنّ النظم الجرجاني صالح لإدراك الحقيقة الجمالية في الصياغة الأدبية الشعرية، مع اعتبار وجود الوزن أو إهماله، وإذا كان علماء القرن الرابع للهجرة قد استطاعوا تجاوز إسهال الوزن وقيوده ووقفوا على مواطن الجمال في القول الشعري الذي يستحق درجة الأستاذية، وردوا بعض النصوص على أصحابها، فحري بنا نحن اليوم ونحن في الألفية الثالثة أن نعيد بناء منظومتنا الشعرية، لا كما كانت بل كما يجب أن تكون حتى تنتقل صورتنا وعلى أبسط تقدير إعادة النظر فيها، ونحذو في إدراكها حذو الشيخ من خلال نظرية التمثل أو العالم الشعري الافتراضي حيث يضع الناقد نفسه في معتكر الرؤيا الجمالية لشعر الشاعر في محاولة منه لتقص تلك النظرة الفنية الخاصة، فالناقد يجب أن يتصور ويتمثل

¹ المرجع نفسه: ص 160.

² عبد القاهر الجرجاني: دلائل الدلائل الإعجاز في علم المعاني، ص 237.

مقولات الشاعر والمبدع عامة، وما يجول في خاطره من معاني الكلم المتوخاة في معاني النحو، وأن يتعامل مع اللفظ والمعنى في تصوّرهما لا في صورتها الحرفية، فلا يمكن بأيّ حال من الأحوال أن يقدم القارئ قراءة مثمرة من خلال انحباسه داخل رؤى سابقه «وحقاً إنّك لتجد عبد القاهر قوي الحجة عجيب المناظرة في جولته النقدية هذه، فلا تكاد تنتهي من فصل بداه حتى تقع في فصل مثله جديد يزيد سخرية بأولئك جرحاً وتقويماً، وارجاعاً بأرائهم إلى ما اعتادوه من دون رؤية وتمييز»¹. إنّ أهمية النظرية الجرجانية في الشعر بغض النظر عن هذا وذاك تكمن في طريقة تقديمها، فشيخ جرجان درس الشعر واستقى مبادئه من لدنه، وامتح منه مقومات الشعرية آن ذاك، ورغم نظراته الجزئية للبيت والبيتين وربما الشطر –أحياناً– نستطيع أن نعتبر عمله النقدي باكورة الدراسات النسقية، والقصيدة قصيدة تعطل فيها الجانب الإيقاعي رغم حضوره –عن قصد من الشيخ– واستطاعت أن تمثل الجانب الشعري الأمثل الذي يصبو إليه أيّ نص لا زمني، إنّها قصيدة تعول على ديب المعنى يخاتل قارئاً حدقا في قداسة الصمت فتثبت ذاتها بعيداً عن صخب الصوت وعسكرة الإيقاع.

6- تشكيل الشعر عند ابن خلدون (732هـ - 1332م - 808هـ - 1406م):

من بين الآراء الفذة التي قد تطالع أيّ دارس، آراء صاحب المقدمة التي نراها نتقدم على كثير من المؤلفات في هذا الباب، يقول "عبد الرحمان بن خلدون" معرّفاً الشعر: «إذ هو كلام مفصل قطعاً قطعاً، متساوية في الوزن، متّحدة في الحرف الأخير من كلّ قطعة، وتسمى كلّ قطعة من هذه القطعات عندهم بيتاً، ويسمى الحرف الأخير الذي تتفق فيه رويًا وقافية، ويسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة وكلمة»²، أما البيت الواحد فيجب حسبه أن «ينفرد كلّ بيت منه بإفادته في تراكيبه، حتى كأنّه كلام وحده مستقل عمّا قبله وما بعده وإذا أُفرد كان تاماً في بابيه في مدح، أو نسيب، أو رثاء فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل في إفادته، ثم يستأنف كلاماً آخر»³، ولا يخفى ما في التعريف الأخير من إقبال على الشاعر الذي يطالب

¹ عادل هادي حمادي العبيدي: قضية اللفظ والمعنى، مج الأستاذ، تصدر عن كليّة التربية ابن رشد جا الأنبار، بغداد، [2016]، [1433هـ-2012م]، ص 209.

² عبد الرحمان بن خلدون: "كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر" (مقدمة ابن خلدون)، تحقيق درويش الجويدي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، [د ط]، [2005]، ص 568.

³ عبد الرحمان بن خلدون: المقدمة، ت درويش الجويدي، ص 568.

بالمعجزات في الشعر فيكون بيته تاما بذاته من جهة، ومتمما لغيره من الأبيات من جهة ثانية، فهو بناء من لبنات متساوية لبنة لبنة، إذا وضعت في جدار سدّت مسدها وإذا تركت منفردة حصلت الاستفادة بها، وقد وعيت هذه الذهنية القديمة ما في هذا القيد من رزءٍ وعبءٍ على الشاعر، فنجد "ابن خلدون" يعزو مكانة الشعر عند العرب إلى هذه الميزة يقول: «يفرغ الكلام الشعري في قوالبه التي عرفت له في ذلك المنحى من شعر العرب، ويبرزه مستقلا بنفسه، ثم يأتي ببيت آخر كذلك، ثم بيت آخر، ويستكمل الفنون الوافية بمقصوده، ثم يناسب بين البيوت في موالاة بعضها مع بعض بحسب اختلاف الفنون التي في القصيدة، ولصعوبة منحاه وغرابة فنه كان محكا للقرائح في استجادة أساليبه، وشحذ الأفكار في تنزيل الكلام في قوالبه»¹، وحرى بالعربي الأول أن يفخر بهذا الإنجاز كيف لا وهو وجه من وجوه الإعجاز اللغوي عندهم، لكن حرى بهم أيضا أن لا يعقلوا التجربة الشعرية بهذا أبدا الدهر، ثم حرى بالعربي المعاصر أن يشكك في رؤاه لأنّ هذا البند قد تغير دونما قلقلة وذلك منذ ظهرت الوحدة العضوية في الشعر مع حركات التجديد، وأصبحت القصيدة كالجسد الواحد لا يستقل عضو فيه بذاته (في لفظه أو معناه أو غرضه) وهذه الأعضاء طبعا هي الأبيات، هذا وإنّ هناك من يرى أنّ "ابن خلدون" يزكي الوحدة العضوية من حيث يؤكد انفصال الأبيات عن بعضها بعضا ففي الحديث السابق «جانب يخص البيت المفرد [...] وجانب آخر يخص فيه بنية القصيدة بأكملها من حيث المطلع والمعرض والخاتمة وحسن تراصفها»²، ولا نعلم فيما طالعنا قصيدة تحتكم إلى وحدة البيت والوحدة العضوية في ذات الآن وإنّما جاء المصطلح الأخير في عصور متقدّمة مع نسيمات الشمال ذات النزعة الرومانسية، نضيف إلى ذلك أنّ بناء البيت مستقلا يزكي نظرة الناقد الأول إلى البناء المعماري للقصيدة إذ لا تخلو تلك النظرة من الجزئية الموضوعية التي لا ترى في القصيدة كيانا ينبض بصنوف الحياة.

نعود إلى التعريف الأول لصاحب المقدمة والذي صحبه غموض نوعي وذلك في قوله عن الحرف الأخير من البيت يسمى رويّا وقافية، فالروي غير القافية وإن كان جزء منها وحرفا من حروفها، فكيف بابن خلدون يساويهما، والروي عروضيا ثابت سواء أكان مطلقا أو مقيدا، ففي المقيد نقف على ساكن مصدره الحرف

¹ عبد الرحمان بن خلدون: المقدمة، ت درويش الجويدي، ص 568.

² باسم يونس البديرات: الفكر اللغوي عند ابن خلدون في ضوء علم اللغة المعاصر، م دك، إش عبد القادر مرعي الخليل، جا مؤتة، [2007]، ص 192.

الصامت، وفي المطلق نشبع بساكن مصدره الصائت، لكن القافية في البيت تختلف باختلاف المسافة بين ساكنيهما وما يتخللهما من حركات وتتأثر بالزحافات والعلل، والقول بتساويهما يستلزم النظر، وقد تعد زلة قلم لولا وجود ما يطابقها في موضع آخر يقول في تعريف الشعر كذلك: «وهو الكلام الموزون المقفى ومعناه الذي تكون أوزانه كلّها على رويٍّ واحد وهو القافية»¹، رغم أنّه يعيب هذا التعريف على العروضيين إلاّ أنّه عرّف به هو ذاته في بداية الفصل الثالث والخمسون "في انقسام الكلام إلى فنيّ النظم والنثر" وفي هذا العنوان –إن كان لابن خلدون- يساوي بين الشعر والنظم، يقول ناقداً للمقولة السابقة: «وقول العروضيين في حدّه إنّهُ الكلام الموزون المقفى، ليس بحدّ لهذا الشعر الذي نحن بصدده ولا رسم له، وصناعتهم إنّما تنظر في الشعر من حيث اتفاق أبياته في عدد المتحركات والسواكن على التوالي، ومماثلة عروض الشعر لضربها، وذلك نظر في وزن مجرد عن الألفاظ ودلالاتها»²، وكان الأمر ليصبح بهذا المعنى لو قالوا هو أوزان وتفعيلات مقفاة فقدماء بن جعفر (260هـ، 327هـ) وهو من ينسب له هذا التعريف يقول: «إنّهُ قول موزون مقفى يدلّ على معنى»³، فلفظة قول سبقت الموزون المقفى فكانت هي الموزونة المقفاة هذا من جهة، ومن جهة ثانية نراها إشراقة من الفكر الخلدوني أدرك من خلالها الفرق والمفارقة الدقيقة في التعريف فهو تعريف خاص لا عام، خاص بأهل العروض، وليس عاماً يعرف به الشعر كيفما كان وحيثما حلّ ويُتخذ تعريفاً جاهزاً له، فالعروضي يعرف الشعر من جهة علم العروض، والبلاغي يعرفه من جهة علم البلاغة، والمؤرخ يعرفه من جهة الظاهرة التاريخية المطّردة، لذلك نرى صاحب المقدمة يركز على فكرة "الجاري على أساليب العرب" والتي جعلت الشعر متوارثاً بذاك الشكل –سنقف عند هذه النقطة لاحقاً- هذا ويرى "الدكتور فضل الله" أنّ "ابن خلدون" في التعريف السابق متأثر بـ"ابن رشيق"⁴، ولا ننسى أن نشير إلى قول صاحب المقدمة في نقده لمقولة العروضيين بزعامة "قدماء بن جعفر" "ليس بحدّ لهذا الشعر الذي نحن بصدده ولا رسم له" ونتساءل هل كان هناك نوعان من الشعر

¹ عبد الرحمان بن خلدون: المقدمة، ت درويش الجويدي، ص 565.

² عبد الرحمان بن خلدون: المقدمة، ت درويش الجويدي، ص 572 وعبد الرحمان بن خلدون: المقدمة، ض خليل شحادة، مرا سهيل زكار، ص 789.

³ أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح وتعم محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، [د ط]، [د ت]، ص 64.

⁴ ينظر: فضل الله: وظيفة الشعر عند النقاد العرب القدامى، مجلة القسم العربي، جامعة بن جاب لاهور، باكستان، [ع 18]، [2011]، ص 155.

أحدهما تناوله العروضيون والآخر يتناوله ابن خلدون، أم أنّه فقط يشير إلى أنّ الاختلاف في المآخذ والمشارب لهذا الفن؟

ولم يفت صاحب المقدمة أن يتناول بالكلام الوزن، كيف يمكنه وهو محك رئيس في تحديد الشعر عند القدماء، ومما يراعى فيه «اتفاق القصيدة كلّها في الوزن الواحد حذرا من أن يتساهل الطبع في الخروج من وزن إلى وزن يقاربه فقد يخفى ذلك من أجل المقاربة على كثير من الناس ولهذه الموازين شروط وأحكام تضمنها علم العروض، وليس كلّ وزن يتفق في الطبع استعملته العرب في هذا الفن وإنما هي أوزان مخصوصة يسمّيها أهل تلك الصناعة البحور وقد حصروها في خمسة عشر بحرا، بمعنى أنّهم لم يجدوا للعرب في غيرها من الموازين الطبيعية نظاما»¹، ونستنتج من هذا الكلام:

1- أنّ وحدة الوزن في القصيدة متأتية من الحذر والخوف على فساد الطبع فيصبح الشعر عامة خروجاً عن الوزن أو تنوعاً فيه داخل القصيدة الواحدة، وهذا ما حدث في العصور المتقدمة الآن دونما ضجة تذكر، وذلك عندما تقن أصحاب الشعر التفعيلي في الخروج من وزن إلى آخر.

2- أنّ الأوزان كثيرة متفقة في الطبع لكنّ العرب لم تستعملها جميعاً في الشعر.

3- أنّ أوزان الشعر طبيعية مصدرها لغة العربي، فاللغة متبوعة لا تابعة، ومن ثمة متى أصبحت اللغة تابعة للشعر بدأت الصنعة والتكلف فيه.

4- أنّ "ابن خلدون" ومن سبقه اعتمدوا على استقرار الذاكرة العربية في طرق بناء الشعر وفي استخلاص أوزانه، ومن ثمة يناط بهم التغيير في تلك الأوزان كذلك، تلك النظرة الاستقصائية التي يعتمدها المؤرخ عادة.

ونظراً لأهمية الشعر نجد ابن خلدون يفصل القول فيه ويفصله، يقول في موضع آخر: «[1] الشعر هو الكلام البليغ [2] المبني على الاستعارة والأوصاف [3] المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، [4] مستقل كلّ جزء منها في غرضه ومقصده عمّا قبله وبعده، [5] الجاري على أساليب العرب [6] المخصوصة به»²، ثم أخذ الكاتب يفصل في هذا التعريف جزء بجزء حسب الأرقام الموضحة³، ليوضح مدلوله وسبب مخالفته للعروضيين، وما يستوقفنا في هذا التعريف قوله: "المفصل

¹ عبد الرحمان بن خلدون: المقدمة، ت درويش الجويدي، ص 572 و عبد الرحمان بن خلدون: المقدمة، ض خليل شحادة، مرا سهيل زكار، ص 785.

² عبد الرحمان بن خلدون: المقدمة، ت درويش الجويدي، ص 572.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص 572.

بأجزاء متفقة في الوزن والروي" فربما هي فِراسة الشيخ هي التي دلته أنّ القافية جزء من الوزن فألغاها وأحلّ محلها الروي لأنّه هو الحرف المميز فيها وآخر أثر سمعي للوزن والبيت والقافية مجتمعين، لكنّ ما يسترعي النظر هو الحجة التي صاغها "ابن خلدون" لوضع هذا الشرط في تعريف الشعر يقول: «وقولنا المفصل بأجزاء متفقة الوزن والروي فصل له عن الكلام المنثور»¹، وهذا تصريح جلي من "ابن خلدون" أنّ الوزن والروي هما الفاصل بين الشعر والنثر، وإشارة إلى أنّه في حاجة إلى الفصل بينهما. أما لفظة "متفقة" في التعريف ففيها كلام لأنّ الاتفاق غير التطابق الذي نحمله للشعر، فالاتفاق عقد ضمني بين طرفين هما في هذه الحالة أبيات القصيدة والاتفاق يبني على تنازل الأطراف، ويقتضي المغايرة أي قد يتغير بيت في ملمحه عن الآخر، أما التطابق فهو صب في قالب واحد ثابت وهذا مقصوده من المتفقة حسب رأينا، ثمّ إنّ ناقد مقولة العروضيين انزلق فيها وذلك مؤدى قوله: «وتسمى كلّ قطعة من القطعات عندهم بيتا ويسمى الحرف الأخير الذي تتفق فيه رويًا وقافية ويسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة وكلمة»²، فهذا هو يعود ويسمه بالوزن والقافية، وإن كان الشاهد هنا لا يعنيهما ومرادنا الإشارة إلى "الواو" التي وظفها بين لفظتي روي وقافية والتي تفيد الجمع والاشراك في الحكم فهل هما مشتركان في الحكم العروضي، أم أنّ نظرة "ابن خلدون" لهما متساوية؟

أما الشاعر عنده فهو حرّ ومقيّد، مسير ومخير، مولّد ومقلّد، لكنه مكفّ إلى حد كبير لأنّ الصناعة الشعرية عنده «ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كليّةً باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال»³، فلا يصبح الشاعر شاعرا إلّا إذا انطبقت صورته الذهنية للتراكيب المنتظمة كليّة على تركيب خاص يلح عليه الكاتب في أكثر من موضع وهو التركيب المحفوظ عن أساطين الشعر المشهود لهم بهذه الملكة.

إنّ استنباط نظرة "ابن خلدون" للشعر وحده عمل قاصر، إذ لا بد أن يكلل برؤيا هذه الشخصية الفدّة للنثر، لأنّ من خلال النثر تتضح أكثر رؤياه للشعر احتكاما بالمقولة الشائعة "بالضد تعرف الأشياء". والنثر كوجه آخر للأدب لم يحظ بالمكانة

¹ عبد الرحمان بن خلدون: المقدمة، ض خليل شحادة، مرا سهيل زكار، ص789.

² عبد الرحمان بن خلدون: المقدمة، ت درويش الجويدي، 568، وينظر: عبد الرحمان بن خلدون: المقدمة، ض خليل شحادة، م سهيل زكار، ص 784.

³ عبد الرحمان بن خلدون: المقدمة، ت درويش الجويدي، ص569.

المرموقة التي تليق به إلا بعد ظهور القرآن وانتشار الخطابة اقتداء برسول الله صلى الله عليه وسلم وأصحابه وقادته، وفي هذا الخصوص يطالعنا تعريف مبهم للنثر «النثر وهو الكلام غير الموزون [...]» وأما النثر فمنه السجع الذي يؤتى به قطعاً، ويلتزم في كل كلمتين منه قافية واحدة يسمى سجعاً، ومنه المرسل وهو الذي يطلق فيه الكلام إطلاقاً ولا يقطع أجزاء، بل يرسل إرسالاً من غير تقييد بالقافية ولا غيرها¹، وقوله هو الكلام غير الموزون لا يتفق مع ذهنية ابن خلدون الناقدة المتفحصة، وإذا كنا قد قلنا جوازاً بالضد تعرف الأشياء في حالته الأمر مختلفة لأنه بصدد التعريف أو كما قال «لم أترك شيئاً [...]» من علم وصناعة وكسب وإضاعة، وأحوال متقلبة مشاعة، وبدو وحضر، وواقع ومنتظر، إلا واستوعبت جملة، وأوضحت براهينه وعلله²، وبالتالي يصعب تقبل هذا التعريف منه، ضف إلى ذلك أن تعريف النثر بالكلام غير الموزون هو انتقاص لقيمه فالكلام غير الموزون واسع تدخل فيه حتى حكايات العامة ونواذرهم وبذلك يصاب هذا التعريف بنوع من التناقض فمن جهة يستوعب كل الكلام عدا الشعر، ومن جهة ثانية يقارن بالشعر ويُنزل من هذا الأخير للسبب الأول، وللسبب الموالي نعني بذلك قوله أن الكلام المسجوع له قافية، وهي كمصطلح متجذر في الشعر ومفاهيمه، هذا من جهة ومن جهة ثانية لم يشر الكاتب -على نباهته- أنهم يسمون السجع قوافي النثر، مما يجعلنا نظن أن للنثر قافية تحدد بنفس طريقة تحديدها في الشعر!

أما الإقرار الصريح بوجود هذا الضرب من الشعر في النثر فيبدو في قوله: «وقد استعمل المتأخرون أساليب الشعر وموازينه في المنثور، من كثرة الأسجاع والتزام التقفية وتقديم النسب بين يدي الأغراض، وصار هذا المنثور إذا تأملته من باب الشعر وفنّه، ولم يفترقا إلا في الوزن»³ وهو يرى هذا النوع من الشعر مذموماً، لكنّ الشاهد هنا وجوده ولو دون أحكام قد نقبلها منهم ولا نقبلها من غيرهم، لأنّ الناقد الأول والشاعر الأول نطقاً على السليقة، خلافاً للناقد -والشاعر- التالي ثم يعود في صفحات لاحقة إلى نقض ما قال فبعدما أقرّ بوجوده يقول: «الشعر له أساليب تخصه، لا تكون للمنثور، وكذا أساليب المنثور لا تكون للشعر، فما كان من الكلام منظوماً وليس على تلك الأساليب فلا يسمى شعراً، وبهذا الاعتبار كان كثير ممن لقيناه من شيوخنا في هذه الصناعة الأدبية، يرون أنّ نظم المتنبي والمعري ليس هو من الشعر

¹ المرجع نفسه: ص 565، 566.

² عبد الرحمان بن خلدون: المقدمة، ت درويش الجويدي، ص 11-12.

³ المرجع نفسه: ص 566.

في شيء لأنّهما لم يجريا على أساليب العرب فيه»¹، ونحن اليوم إذا اعتبرنا المتنبي والمعري -خاصة الأول منهما- ذروة الشعرية في عصره، لابد أن نعتبر أنّ أساليب الشعر تصلح للنثر، وأساليب النثر تصلح للشعر، فهذه بتلك، لأنّ هذا الكلام يؤخذ كلّهُ أو يترك كلّهُ.

نضيف إلى ذلك أنّ «من المحدثين من يرى أنّ إلزام الشاعر بطرائق العرب وأساليبهم في الشعر يقف عقبة دون التطلع إلى إيجاد نوع جديد من الشعر يناسب الذوق المعاصر»²، ويناسب أسلوب العربي المعاصر إن كان يملك أسلوباً، و"ابن خلدون" لم يترك الكلام مبهماً إذ حدد مجموع الأساليب التي لا تصلح للنثر وهي «اللوزعية» و«خلط الجدّ بالهزل»، والإطناب في الأوصاف وضرب الأمثال، وكثرة التشبيهات والاستعارات، حيث لا تدعو لذلك كلّهُ ضرورة في الخطاب، والتزام التقفية أيضاً من اللوزعة والتزيين»³، ولهذا الكلام أهمية بالغة من جهتين؛ الأولى تدلنا على معيار "ابن خلدون" للتمييز بين الشعر والنثر وهو كثرة الاستعارات والتشبيهات والأوصاف.. رغم استعمالها في الخطب بشكل واضح، والثانية تدلنا على وجود خصائص الشعر داخل النثر في ذاك الزمن المبكر، ويؤكد ما ذهبنا إليه قوله في موضع آخر: «اعلم أنّ لسان العرب وكلامهم على فنّين في الشعر المنظوم [...] وفي النثر»⁴، إذ ينقسم شعرهم إلى قسمين، ونثرهم كذلك، وقد قام صاحب المقدمة بتوضيحهما.

كما أنّ ابن خلدون بهذا الكلام «مثّل في هذا المجال وجهة نظر الكلاسيكيين الذين نظروا إلى الشعر والنثر على أنّهما علمان بارزان يستطيع من له أدنى معرفة في الأدب أن يجد فرقا بينهما»⁵. كما يستفاد منه اختلاف لغة الشعر عن لغة النثر من خلال ما توظفه إحداها عن الأخرى، فأصبح الشعر مشغولاً بالتعبير عن العواطف، والنثر يمتنقه العقل فأصبحت لغته الطيّعة.

ومحصول الكلام أنّ العرب ومعهم البربر من خلال رؤى "ابن خلدون" أراقوا مدادهم فقط لحفظ شعر الشاعر الأول واستخلاص واستنباط معالم الشعرية فيه، وأنّهم أجلوه وأحفوه بجزيل عنايتهم حتى أنّهم جعلوا للشاعر وقتاً ومكاناً يشعر فيه

¹ المرجع نفسه: ص 572.

² باسم يونس البديرات: الفكر اللغوي عند ابن خلدون في ضوء علم اللغة المعاصر، ص 178.

³ *لُدّع فلان برأيه، وذكائه: أسرع إلى الفهم والصواب فهو لَوْدَعِيّ

⁴ عبد الرحمان بن خلدون: المقدمة، ت درويش الجويدي، ص 566.

⁵ المرجع نفسه: ص 565.

⁵ باسم يونس البديرات: الفكر اللغوي عند ابن خلدون في ضوء علم اللغة المعاصر، ص 180.

«ثم لابد له من الخلوة واستجادة المكان المنظور فيه، من المياه والأزهار، وكذا من المسموع [...] وقالوا خير الأوقات لذلك أوقات البكرة عند الهبوب من النوم وفراغ المعدة ونشاط الفكر وفي هواء الجمام»¹، وهذه وغيرها قيود مضافة إلى صناعة الشعر تجعل من ممارسته صعوبة وتنشط عزائم الشعراء وتصرفهم عنه.

ومما يستخلص أيضا في هذا الباب أنّ "ابن خلدون" وغيره كثير يعتمد على معايير وأصول لا تخص الشعر أو الشاعر وإنما هي خاصة بالشعر كنظام جمعي مستخلص من عصارة الشعراء المجيدين حسب الناقد أو المشهود لهم، ثم إنّ هذا النظام لم يترك مفتوحا فيصبح جمعيا لكلّ الشعراء قبلهم وبعدهم، فإنّ بالشاعر الأول هو النموذج الذي يجب أن يحتذى، ثم يحكم على الشاعر الجديد بمعايير قبلية وأحكام مسبقة جرى بها الكلام، بحيث يمكن وسمها بأنّها معايير قياسية متعالية على الشعر اللاحق لها.

الباب الأول

¹ عبد الرحمان بن خلدون: المقدمة، ت درويش الجويدي، ص 573.

إشكاليات القصيدة خارج الوزن

الفصل الأول إشكالية المصطلح

1- تمهيد:

الحراك الشعري والأدبي العربي، حراك بسيط في عصوره الأولى متوسط بعد عصر النهضة، سريع في المنتصف الثاني للقرن العشرين، لازمته اتجاهات ثلاث متكاتف بعضها مع بعض الإبداع والتلقي* والتنظير، وفق علاقة جامعة تحكمها ثنائية (قاعدة، خرق)، من جهة أنّ المبدع مسؤول عن ولادة نصوص تلتزم بترجمة شعوره ترجمة أمينة كيفما جاءت واتفقت، يتلقفها النتاج الأدبي تلقيا وقراءة ثم نقدا وتنظيرا، لذلك كانت الكتابة الأدبية في أصلها صنوها الخرق لأنّ «طريق القاعدة سيحرمه [أي المبدع] دفء الروح ومتعة الرغبة ويحوّله إلى محض آلة مبرمجة بقواعد محددة والإيغال في طريق الخرق سيحرمه النظام»¹ وهذا هو مرد التلازم في الثنائية حسب رأينا، لأنّ البحث عن القاعدة والمعيّار يحرم النص من التثمين الموضوعي لقيمته الجمالية إذ ينحصر الجهد في البحث عن مدى مطابقة النص للمعيّار الموضوع له، و«الشعر في هذا المنظور سلسلة انبثاقات أو مفاجآت وليس خيطا واحدا يستمر باللون ذاته»²، رغم ذلك لابد من الحفاظ على الأطر العامة لأيّ نظام حفاظ ضرورة وجودية لا تكميلية، وهو مسعى غاب مع النوع المطروح للدراسة في هذا البحث "الشعر خارج الوزن" خصوصا ما أطلق عليه قصيدة النثر. ولا يفوتنا في مستهل هذا الباب الإشارة إلى الفجوة المعرفية والفجوة النقدية والفجوة الأدبية التي تصادف الباحث فيه، ذاك أنّه من أكثر الأنواع الأدبية إثارة للجدل من محيطات عدة، حتى لا يكاد الدارس يجد متعلقا واحدا بهذا النوع لا غبار عليه بدء من المصطلح الذي وُسم به هذا النوع الأدبي -الشعر خارج الوزن - مرورا ببدايات نشأته وملابساتها والسعي الحثيث نحو تأصيله بأطر عربية المرجع، ثم

* يمكن أن تختزل في اتجاهين اثنين الإبداع والتلقي، باعتبار القارئ متلقي بالدرجة الأولى، كما يمكن أن نضيف لهم النقد ذلك أنّ كلّ نقد قراءة وليست كلّ قراءة نقدا.

¹ لؤي علي خليل: تداخل الأنواع بين القاعدة والخرق (دراسة نظرية)، مجلة جامعة دمشق، [د م ن]، [ع 3 + 4]، [2014]، ص 145.

² أدونيس (علي أحمد سعيد): الثابت والمتحول بحث في الإتباع والإبداع عند العرب 3 صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، [ط 4]، [د ت]، ص 230.

خصائصه كنوع يدّعي الاتصال بفن الشعر دونما إيقاع وزني لازم الشعر العربي على مرّ عصوره الأدبية، ووصولاً إلى الموقف من تلقي النوع قبولاً ورفضاً وصمتاً.

أما الفجوة المعرفية فكانت من خلال المصطلح ومن خلال العلاقة التي تربطه بالمنشأ الغربي، خاصة وكثير من الأدباء والنقاد يحتكمون إلى كتاب سوزان برنار (قصيدة النثر من بودلير إلى أيماننا) كدستور لهذا النوع دونما مراعاة لخصوصية الشعر العربي، وأما الفجوة الأدبية فمبعثها الخصائص التي تبلور النوع فتصنفه في فنّ الشعر من جهة، مع ادعاء تواشجه مع جنس النثر من جهة ثانية، وأما الفجوة النقدية فقد تشكلت من العجز الحاصل في التنظير لهذا النوع بغية رفضه أو قبوله، إذ تحتكم غالبية الدراسات النقدية إلى جوانب واضحة تتماس مع النوع ولا تتعمق في الجنس أما القلة القليلة منها فتتبنى قاعدة "لا" لكل ما يرتبط به جملة وتفصيلاً دون برهان أو حجة لهذا الرأي أو ذاك.

إنّ الفجوات السابقة في حقيقتها مبنية على التناقض الذي يعدّ «واحداً من أبرز ردود الفعل التي تمارسها الذات الشاعرة وفردانياتها إزاء الواقع، ويكشف ذلك على الجواني المضمّر في وجدانه الذي في نهاية المطاف أحد منعكسات التجربة الحياتية عندما تحاول التجربة الشعرية كشفها وإظهارها»¹ وقد نذرنا المجهود في هذا الفصل لتحليل الإشكالات الرئيسية والفرعية لجميع هذه الفجوات.

2- إشكالية المصطلح وتكاثر المفاهيم:

تفتك هذه الإشكالية كثيراً من المساحة النقدية وتُسيل كثير مداد، وربما خير كلام يصفها مقولة نذير العظمة: «قد نصب الزيت الجديد في الأواني العتيقة إلا أنّ جدّة هذا الزيت لا تكتمل إلاّ بأوانيّه الجديدة»²، لكن أن تكون تلك الأواني الجديد مصنوعة من مادة رخوة تفتقر إلى الصلابة فهو ما سبب ويسبب إشكالات المصطلح في الشعر المعاصر، فقصيدة النثر — وهو المصطلح الأكثر شيوعاً* مصطلح مبني على التناقض وهو القسم الأكثر إشكالاً في الموضوع لجمعه متضادين في مسمى واحد وفق علاقة إسنادية قصيدة ونثر/ شعر ولا وزن «وبذلك يكون هذا القول فتحاً جديداً تتأسس اللغة في فضائه، وربما تبرز أول قيمة دلالية للنص المذكور في الثنائية الضدية التي تلاحمت فيما بينها»³، أمّا القسم الثاني الذي يمتد من الأول فيرتبط بالمسميات الاجتهادية الكثيرة، التي تحاول أن تحوّل النوع الجديد بهالة من الدقة المصطلحية لأسباب بعضها واضح كحبّ الريادية ودمغ النوع بمسمى جديد، أو

¹ يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سورية، [د ط]، [د ت]، ص 156.

² نذير العظمة: قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث الشعر السعودي أنموذجاً، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، المملكة العربية السعودية، [ط 1]، [1422هـ - 2001م]، ص 233.

* ولنا معه وقفة لاحقة في مدى أحقيته بها من عدم الأحقية.

³ يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 86.

تحاول فض الجدل المحيط بالنوع الأدبي فتضيف إشكالا جديدا أكثر ضبابية من الأول، وبعضها الآخر دفين لا يكاد يتضح، أمّ القسم الثالث فيرتبط بمستلزمات الجنسين المكوّنين له (الشعر خارج الوزن) كشكل أدبي مرافق إمّا شعرا أو نثرا، وذلك لخصوصية الرابط بين الفرد العربي وأدبه خاصة منه الشعر فـ «الروح العربية روح شعرية بامتياز وإنّ الشعر العربي كان على الدوام التعبير الأسمى عن تطلعاتها والسّجل الوفي لتحركاتها كلّها»¹.

وعليه نزوم من خلال هذا الفصل النظر في متعلقات الشعر خارج الوزن من خلال المصطلح الذي وسم به قصيدة النثر، ذاك أنّ هذا العنوان الجامع لجنسي الأدب له من الأهمية ما يجعله أولى الإشكالات المسيجة للشعر المعاصر، فنكاد نجزم في هذا الخصوص أن «لم يحفل أنموذج شعري بقدر عال من الاهتمام النقدي والإعلامي والثقافي عموما بقدر ما حفل به أنموذج قصيدة النثر فما حظي به من كلام وقول وتنظير وثرثرة، وكتابة وسجال وحوار، لا يعادله أيّ أنموذج شعري آخر على مرّ التاريخ الشعري العربي، إذ تصدى له كلّ من له علاقة مباشرة وحتى غير مباشرة حين تحول من موضوع فنيّ إلى موضوع ثقافي إيديولوجي ينطوي الكثير من التعقيد والإشكال»²، ومرد ذلك إلى سبب رئيس نابع من كونه النموذج الوحيد المغاير لجميع المعطيات الأدبية التاريخية التي رسمت معالم الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة، رغم البلبلة المؤقتة التي هاجمت شعر التفعيلة لتخبو جذوتها مباشرة بعد تلاشي المقولات النقدية والإبداعية وثبات امتدادها للنموذج الوزني في إحدى مراحل تحولاته.

وعلى أساس من الاعتبارات السابقة لا بد لدارس هذا النوع من التائي والحذر في مقاربتة، خاصة مع تشعب المفاهيم واختلاف مشاربها وردود الأفعال إزاءها، وأوّل ما يجب الإقرار به في فاتحة هذا الفصل هو الاتجاهات المختلفة لأدباء ونقاد هذا النوع التي تثبّط أحيانا كثيرة المضي قدما في دراسة، على حين يحث المنجز الشعري الموجود في الساحة الأدبية القارئ والمتلقي معاً على اتخاذ مدوّناتها أرضا خصبة للزراعة النقدية تنظيرا وتطبيقا واستقصاء وتحليلا. فهذا النوع بهلامية غير معهودة في الشعر لا يخضع لقواعد ثابتة كغيره من أنواع الشعر السبب الذي أدى إلى إعمال الأقلام النقدية في إطار نظرية الأدب هذا من جهة، ومن جهة أخرى توفر تجاربه الشعرية -بعضها- مادة خامة للدراسة والتشريح النقدي بمختلف مناهجه التقنية والحرّة.

¹ كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر "دراسة حول الإطار الاجتماعي -الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، تر لجنة من أصدقاء المؤلف، دار الفكر، بيروت، لبنان، [ط 2]، [1982]، ص 42.

² محمد صابر عبيد: الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر الكتابة بالجسد وصراع العلامات -قراءة في الأنموذج العراقي-، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، [د ط]، [2010]، ص 6.

وانطلاقاً مما سبق يلزمنا الاستئناس بالتعريفات والمفاهيم الاصطلاحية التي من شأنها أن تحيط هذا النوع من الدراسات بما هو حقيق به من العلمية والمنطق، حائلاً بينه وبين اللاموضوعية التي قد تسيء له، والزاد المعول عليه في ذلك عددٌ من الإشكالات تم تحديدها وفق العلاقة الجامعة بين أطراف عملية التواصل الأدبي، أو لنسمّها عملية الجدل الأدبية لأنّها على الدوام –أي قصيدة النثر- مثيرة للجدل، وربما للّغظ الذي لا طائل منه؛ «بين كتابها فيما بينهم، وبين كتابها ومعارضهم، وثالثاً بين كتابها والقراء ثم النقد»¹، بل إنّ هذا الإشكال قد يطبع الفريق الواحد فيتصدع إلى مؤيدٍ ومعارضٍ وحيادي، وما دامت الحال كذلك فستبقى هذه الإشكالات محط الدراسات إلى أن تجد حلولاً ناجعة، أو يظهر نوع آخر يستأثر بتلك الصراعات الفكرية فتسير قافلة الشعر خارج الوزن دون حادي، تماماً كما حدث في المشهد الشعري السابق لها.

2- 1 المصطلح.. جامع المتضادات:

عُرف الشعر والنثر كخطين متوازيين لا يكاد يلحقهما التداخل إلا قليلاً، ونظراً لخصوصية كلّ نوع منهما لم يكن يسيراً إدغامهما في نوع واحد يحمل البذور الجمالية لكلا النوعين في ذات الوقت، خاصة مع اهتمام تاريخ الأدب العربي بالتأريخ للشعرية العربية بكلّ أصنافها، وعلى وجه التحديد تلك التي أضافت للشعر إمّا شكلاً أو مضموناً وعلى مدى قرون طوال*، لكنّ هذا التمازج لم يعرف أوجه إلا مع ظهور قصيدة النثر. رغم ذلك فإنّ خاصية التقارب لم تكن بعيدة عن سماواته الفنية؛ فمعروف أنّ الأدب هو مادة الفنّ الأدبي فـ «ألفاظ اللغة تشتمل على بعض من عناصر سائر الفنون الأخرى بما يتوافر فيه من عناصر موسيقية، من حيث الوزن والقافية والإيقاع، وعناصر تصويرية من صور حسية ومعنوية تصطنع مشاهدتها بالألوان والأشكال، ومن عناصر تموج بالحركة والروح والحسّ والعاطفة»²، هذا على صعيده كفّن، أما على صعيد المصطلح فقد عمل الأدب كذلك على ربط الفنون بعضها ببعض فقد «درج النقاد والباحثون على استخدام مصطلحات ومفاهيم مثل الصورة الشعرية، إيقاع البناء، معمار الرواية، تصوير اللوحات الشعرية، موسيقى الكلمات»³ وغيرها من المسميات، التي تجعل من الأدب مرتعاً خصباً للغة تتجاوز وظيفتها التواصلية إلى الوظيفة الشعرية، وتزيد من احتمالية

¹ المهدي عثمان: إطلالة على قصيدة النثر العربية/ اختلاف المفاهيم داخل نفس المعجم، م جامعة ابن رشد، هولاند، [ع 4]، [ديسمبر 2011]، ص 56.

* نمثل لذلك بالمخمس والمسمط والموشح وغيرها من الأنواع المعروفة في مسيرة الشعر العربي، كما يصنف ضمن هذا التغيير التخلي عن المقدمات في عصر صدر الإسلام، وشعر الزهد والنقائض مثلاً في العصر الأموي.

² وجدان مقداد: الشعر العباسي والفنّ التشكيلي، الهيئة العامة للكتاب السورية، منشورات وزارة الثقافة "دراسات أدبية (4)، دمشق، سورية، [د ط]، 2011، ص 17.

³ المرجع نفسه: ص 18.

تزاوج الفنون، لكنّ الأمر الذي لم يكن مقبولا هو بناء أواصر لتلاقح الأجناس فيه هو ذاته، لبعد ما بين جنسيه.

ومن هذا المسرب الواسع تأخذ إشكالية المصطلح بعدين معرفيين، الأول من خلال الجمع بين مصطلح قصيدة الدال على جنس الشعر، ومصطلح النثر الدال على جنس ثانٍ معروف بمغايرته لجنس الشعر، والثاني باعتبار هذا المصطلح يعد ترجمة حرفية للمصطلح الغربي الذي حمله كتاب سوزان برنار الموسوم بـ "Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours"، هذا التناقض الذي جاء ليدمغ تصريحاً ضمناً، ويحرر شهادة ميلاد نوع جديد خلق فصاما وجدلاً عميقاً في الشعرية العربية، من حيث أنّه مزج ما لا يمزج، مما أعطى قاعدة الفصل بين الأجناس أهمية بالغة، فأصبحت تضيق الخناق على الكائن الأدبي وتجبره على التباين شكلاً ومضموناً واصطلاحاً مهما بلغت درجة الجدة أو التجديد فيه، فهل ترى هذه المفاهيم والأجناس تتباين من حيث اللغة

2- 1- 2 المصطلح .. مفاهيم لغوية:

يعد مصطلح قصيدة من أهم وأوّل الإشكالات التي تثير الباحثين في الشعر العربي المعاصر، هذا إن لم نقل أنّها سبب في كلّ الإشكالات، لأنّه مصطلح معياري بالدرجة الأولى إذ يعبر عن النظام الذي عرف به الشعر العربي ولم يكّد يخرج عنه أو بالأحرى لم يُسمح بالخروج عنه إخلالاً بالقاعدة الأهم وهي أنّ النظام «لا يكون نظاماً إلّا لإيمانه بحتمية الخرق (خرق قواعده المعيارية) ولقدرته على استيعاب كلّ الخروقات المحتملة بحيث لا تتعارض مع التوجه العام للنظام نفسه»¹، هاته المعيارية التي نراه اكتسبها من تراكماته الوظيفية لا اللغوية. ورد في لسان العرب مادة (ق ص د): القصدُ استقامة الطريق، قَصَدَ يَقْصِدُ قَصْداً، وطريق قاصدٌ سهلٌ مستقيمٌ، وسَفَرٌ قاصدٌ سهلٌ قريبٌ [...]، والقصدُ إتيان الشيء، والقصدُ في الشيء خلاف الإفراط وهو ما بين الإسراف والتقتير، والقصدُ من النساء العظيمة الهامة التي لا يراها أحدٌ إلّا أعجبتة. والقصيدُ من الشعر ما تمّ شطرُ أبياته وفي التهذيب، سُمي كذلك لكماله وصحة وزنه، وقال ابن جني سمي قصيداً لأنه قُصِدَ واعتمد [...]، وقيل سمي قصيداً لأنّ قائله احتفل له فنقحه باللفظ الجيد والمعنى المختار، وأصله المخ السمين الذي يَنْقَصِدُ أي يتكسر لسمنه، والعرب تستعير السمن في الكلام الفصيح، فنقول هذا كلام سمينٌ أي جيّدٌ، وقيل سمي الشعر التام قصيداً لأنّ قائله جعله من باله فقَصَدَ له قصداً ولم يحتسه حسياً على ما خطر بباله وجرى على لسانه⁽²⁾.

¹ لؤي علي خليل: تداخل الأنواع بين القاعدة والخرق، ص 145 (الهامش).

⁽²⁾ ابن منظور: لسان العرب، دار صادر بيروت، لبنان، [م5]، [ط1]، 1997، ص 264_265.

وجاء في القاموس المحيط ما يوافق ذلك ويخالفه؛ القَصْد: استقامة الطريق والاعتماد والأُمُّ وضدَّ الإفراط كالاقتصاد، ومواصلة الشاعر عمل القصائد كالاقتصاد، وانقصدَ وتَقَصَّد: العَدْل والتَّقْتِيرُ، والقَصْدَةُ بالكسر القطعة مما يكسر وقَصِيدٌ وأُقْصَادٌ: مَتَكَسِّرٌ، والقَصِيدُ: ما تَمَّ شَطْرُ أبياته وليس إلا ثلاثة أبيات فصاعداً، أو ستة عشرة فصاعداً والمَخَّ السَّمين أو دونه كالقَصُود، والقَصِيدَةُ من الشعر: المنقَّح المجوَّد، والمَقْصَدَةُ كالمَحْمَدَةِ: المرأة العظيمة التَّامة تعجب كلَّ أحدٍ، والقاصِدُ: القريب¹. وفيما يأتي مقارنة بين المفهومين اللغويين الجدول (1):

ابن منظور (630هـ - 711هـ)	الفيروز آبادي (729هـ - 817هـ)	تطور المدلول اللغوي
الاستقامة، الإتيان والعمد إلى الشيء، التوسط، الجمال، شطر بنيته، الانكسار والانشطار، لم يختسه حسيما كما خطر بباله.	الاستقامة، العدل والتقتير، القطعة مما يكسر، ما تَمَّ شطر أبياته، المنقَّح المجوَّد، الجمال، القريب.	التقتير، المنقَّح والمجوَّد، والقريب،

مقارنة بين المفهومين اللغويين لابن منظور والفيروز

آبادي

إنَّ الشاهد في هذه المقارنة على قرب الفاصل الزمني بين الرجلين، هو التطور الحاصل في المفهوم اللغوي من جهة، ومن أخرى التماس الحاصل بينهما، على اختلاف مشارب الرجلين والذي لا مناص يستقطب جميع الأنماط والبنىات الشعرية، غير أنَّ الملاحظ اختلاف توجه التعريفين فابن منظور يركز على العمد والقصد للشيء في ذاته، على حين تبدو عند الفيروز آبادي فكرة التقتير والاقتصاد أكثر وضوحاً.

فهذا الجذر اللغوي يشير حسب "صلاح فضل" إلى «فكرتين متلازمتين: إحداهما هي القصد والتعمد، أي أنَّ القصيدة هي الكلام المقصود في ذاته [...] أمَّا المعنى الثاني فهو الاقتصاد أي أنَّ اللغة التي تنتظم في قصيدة لا بدَّ لها أن تتسم بالقصد والتركيز والتكليف بحيث يتم تشغيل عناصرها غياباً وحضوراً بفعالية كبيرة»² وما دام مبدأ الاقتصاد اللغوي؛ وهو تحقق أقلَّ قدر ممكن من الفعل الكلامي، وأكبر قدر ممكن من الدلالات متحققاً في جميع الأنماط الشعرية التي

* أمَّا الشطر: فهو نصف الشيء وجزؤه، ج أشطر وشطور، والجهة والناحية، وإذا كان بهذا المعنى فلا يتصرف الفعل منه، أو يقال شطر شطره أي قصد قصده، ويتوافق الشطر مع القصد في التفسير من جهة أنَّ البيت الشعري تام منكسر إلى شطرين.

¹ مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مراجعة وإشراف محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، [د ط]، [1432هـ - 2011م]، ص 328.

² صلاح فضل: قراءة نقدية في أشعار محمد الماغوط دراسة في قصيدة النثر، العربي، [د ط]، [ع 434]، [1415هـ - 1995م]، ص 135 - 136.

يطرحها الشعر المعاصر، وكذلك مبدأ القصيدة الذي أكدّ عليه "ابن رشيق" في عمدته من خلال شرط النية - كما رأينا سابقا- قلنا مادام الأمر كذلك «فإن جميع الأنماط الشعرية تدخل في دائرة القصيدة، ما دامت القصيدة متوافرة في التأليف والعمل»¹.

وإن كان "نور الدين السد" يبدي تحفظا على التعريفات اللغوية، لشائبة الغموض التي ترمي بـ «قصود هذه التعريفات اللغوية في تحديد مفهوم القصيدة، يعود [ذلك] إلى التركيز المباشر على الأصل اللغوي للكلمة دون الاهتمام بدلالاتها الفنية والجمالية»².

أما "رابع ملوك" استنتاجا عن "محمد عبد المطلب" فيرى في المردود المعجمي للفظ "قصيدة" قائم على «ثلاث ركائز: أ- الفطنة: وهذه الركيزة تتعلق بالمبدع وقدراته الداخلية ذهنيا وعقليا.

ب- الوعي والقصد: وهذه طاقة داخلية تستدعي المتلقي المقصود خاصا كان أم عاما، كما تستدعي العالم لكي تراه من خلال وعيها الكلي أو الجزئي.

ت- التجويد في الأبنية السطحية (اللفظ) والأبنية العميقة (المعنى)؛ وهذه الركيزة تقدم النص المفارق للنصوص التلقائية»³. ولا نرى في معنى القصيدة لغة أو في مردود التعريف أي معيارية تفرض على القصيدة كبناء أو بنية جمودا وثباتا فهي بالاتفاق «صيغة ثابتة متحولة في آن وتاريخ تطورها من المقطوعة إلى المعلقة والمذهبة والمعارضة والأرجوزة، فالأبيات الرباعية والثنائية والمسمط والمخمس والموشح، فالقصيدة الحديثة بكل أشكالها التي عندنا فيما سلف يدحض حجة المدّعين على هذه القصيدة الجمود والرتابة»⁴.

ثم لا بد من الاحتساب من مبدأ القصيدة هذا ألا يتوفر في جنس النثر أم أنّه حكر على الشعر فقط فـ «ما دامت القصيدة متوافرة في التأليف والعمل»⁽⁵⁾ يمكن لهذا المصطلح أن يتوسع ليشمله، وهنا ندرك بأنّ الغرض منه أي (مبدأ القصيدة) هو بناء القصيدة وفق شكل معين وشرط لغوي معين كذلك، إذ لا بد إضافة له من الانشطار الذي يتحقق بالوزن والقافية، وهذا حسب رأينا سبب ورودهما في جلّ تعريفات الشعر.

إضافة إلى ذلك يثير صاحب اللسان قضية هامة إليها يردّ كثير الجدل تبدو في قوله "لم يحتسه حسيا كما خطر بباله" والتي تشير إلى ضرورة التنقيح وإعمال

¹ نور الدين السد: الشعرية العربية "دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، [ج1]، [د ط]، 2007، ص15.

² نور الدين السد: الشعرية العربية "دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي"، ص15.

³ رابع ملوك: قصيدة النثر إشكالية المصطلح، م الخطاب، منشورات نخبر تحليل الخطاب، جامعة تزي وزو، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، [ع 2]، [ماي 2007]، ص107.

⁴ نذير العظمة: قضايا وإشكالات في الشعر العربي الحديث، ص218.

⁽⁵⁾ نور الدين السد: الشعرية العربية "دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي"، ص15.

الفكر في عملية صوغ الكلام فلا يكون مسهبا أو عاديا وهي ميزة عليها الاجتماع في الشعر والنثر على حدّ سواء، وهي خاصية موفورة في النثر لقدرته على الامتداد.

ومفهوم "القصيدة" لا يؤخذ على محمل أدبي إلا من جهة ارتباطه بالشعر فهي تعرف به وهو يعرف بها -أقلّه القديم منه- ولم يطرح مفهومها بقوة إلا مع الشعر خارج الوزن لاقتصارها عليه- أي الشعر- فيما سبق، أمّا مع هذا النوع الشعري فالأمر يختلف لأنّ «كلمة قصيدة تدرج الكلام في دائرة الشعر، أمّا كلمة نثر فتخرجه من تلك الدائرة، فإذا مارسنا قراءة التسمية من اليمين إلى اليسار (قصيدة/ نثر) نجد التسمية ذاتها ترسم أمامنا الشعر (قصيدة)، وهو يتلاشى تحت مفعول عملية الإسناد في النثر»¹.

وهي كمصطلح حمالة أوجه دلالية عدة لا كمفهوم لغوي وإنما كعرف أدبي تميّز بالاستقرار من جهة، ولاحتوائها خاصية في ذاتها من جهة ثانية، تلك الخاصية التي سماها "صلاح فضل" "خاصية التّبنيّن" وقصد بها «مجموعة من العناصر الهيكلية التي تؤلف جهاز النص العصبى وتضمن شعريته»²، والتي لا يمكن أن تختزل في شكل واحد إليه ترجع الشعرية العربية جمعاء، وخاصية التّبنيّن استعارها الناقد من شروح سوزان برنار حول تيمة "قصيدة النثر" في قولها: «الطرائق التي بحوزة قصيدة النثر كي تفرض على المدّ الزمني بنية وشكلا، تنحصر في نوعين: التقسيم إلى مقاطع شعرية، والتكرار الذي يشتمل على لازمات، استعادة الكلمات أو المواضيع، والتناظرات من كلّ نوع»³.

أمّا إذا عدنا إلى فكرة الانشطار التي يحملها الجذر (قصد) ويراد منها في الشعر انقسام بنيته إلى قسمين فهذه الفكرة آلت إلى الزوال والاندثار مع شعر التفعيلة قبل "قصائد النثر"، لأنّه هو الذي سنّ سنّة السطر الشعري، كما أنّ هذا التعريف و«جذر قصيدة -كما رأينا- لا يتضمن الأوزان العروضية»⁴، وربما لا نغالي في هذا الباب إذا عدنا إلى الذاكرة الأدبية العربية في شعرها المشطور وحكمنا بأنّها ذاكرة مبنية على التناقض فهذا النوع من الشعر مبني على الحذف لا الانشطار والتقصد، وإطلاقها عليه جوازاً وقياساً على الشّبه لا غير -المشطورة = قصيدة × 1/2-، ولا يبقى من المصطلح قصيدة غير معنييه القصديّة والإجادة وهما خاصيتان للأدب والفنون عامة.

¹ محمد لطفي اليوسفي: أسئلة الشعر ومغالطات الحداثة، [ع 5]، www.nizwa.com. ولا ميرر لدينا لقراءتها من اليسار إلى اليمين كما فعل صاحب المقال، لخصوصية اللغة العربية وإن كان المراد تقليب الأمر على وجوهه.

² صلاح فضل: قراءة نقدية في أشعار محمد الماغوط دراسة في قصيدة النثر، ص 135.

³ سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر زعير مجيد مغامس، مر علي جواد الطاهر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، العراق، [ط 2]، [1996]، ص 147.

⁴ صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، [د ط]، [1998]، ص 315.

ومما يخدم مفهوم "قصيدة" وينير بعض زوايا البحث المعتمدة بحثنا في المدلول اللغوي للفظه شعر ثم نثر للصلة الجامعة بين المفاهيم الثلاث على المستوى التكويني لقصائد النثر، وقد جاء في معنى الجذر "شعر" قول صاحب القاموس المحيط: «شَعَرَ به كَنَصَرَ وَكَرَّمَ شَعْرًا وَشِعْرًا وَشَعْرَةً مَثَلَةً وَشَعَرَى وَشَعَرَى شُعورًا وَشُعُورَةً وَشُعُورًا وَشُعُورَةً وَشُعُورَاء: علم به وفطن له وعقله [...] والشَّعْرُ غلب على منظوم القول لشرفه بالوزن والقافية وإن كان كلَّ علم شعرًا جمع: أشعارٌ، وشَعَرَ كَنَصَرَ وَكَرَّمَ: قاله، وشعر: أجاده، وهو شاعرٌ من شُعْرَاءٍ والشَّاعِرُ المفلق: خنذيز ومن دونه شاعرٌ ثم شُويعِرَ ثم شُعُرُور ثم مَتَشَاعِرٌ، وشَاعَرَهُ فَشَعَرَ: كان أشعرَ منه»¹.

ولا نكاد نجد في هذا التعريف ما يقيم بينه وبين فن الشعر أو اصر غير قول صاحب القاموس "علم به وفطن له وعقله" ثم يستدرك بأنَّ كلَّ علم شعرا، فأطلق هذا المصطلح على فنِّ العلم به أولى لأصحابه واختص به دون غيره من العلوم، ولعل هذا هو السبب الخفي في أنَّ مصطلح شعر لم يثر جدالا على نفس حدته في مصطلح قصيدة، إلاَّ من جهة اتصالها به كجنس، واتصاله بها كبنية واضحة لم يشبها غير وجود قصيدة النثر كنوع. كما لا نجد فيه ما يدلُّ أنَّ الشعر من التعبير عن الشعور والعاطفة، وإنما هي خاصية أردفت بالشاعر في تعريفاتهم له* فقد سمي كذلك لأنَّه يشعر بما لا يشعر به غيره، لكنَّ السؤال الذي يُطرح هل يجوز لنا أن نسمي علم الأحياء شعرا، والرياضيات شعرا والنقد شعرا وبالتالي النثر شعرا، من جهة أنَّ كلَّ علم شعرٌ علم به وفطن له؟!.

ولا يفوتنا في هذا الموضع الإشارة إلى أنَّ هذه اللفظة وردت في القرآن الكريم تهمة للرسول صلى الله عليه وسلم²، وقدحا لغيره من البشر خاصة منهم الشعراء وذلك في قوله تعالى: ﴿وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ، أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ، وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ﴾³.

أما النثر فيعرف نفس المصدر بأنَّه: «نَثَرَ الشَّيْءَ يَنْثُرُهُ نَثْرًا وَنَثَارًا، رماه متفرقا، كَنَثَرَهُ فَانْتَثَرَ وَتَنَثَّرَ وَتَنَثَّرَ وَالنَّثَارَةُ بِالنَّثَرِ وَالنَّثَرُ بِالنَّثَرِ: ما تَنَثَّرَ منه، أو الأولى تخص بما يَنْثَرُ من المائدة فيؤكل للتَّوَاب، وَتَنَثَّرُوا: مَرَضُوا فَمَاتُوا، وَالنَّثُورُ: الكثيرة الولد، [...] وَنَثَرَ الْكَلَامَ وَالْوَلَدَ: أكثره»⁴، وقد وردت اللفظة في قوله تعالى: ﴿وَيَطُوفُ عَلَيْهِمْ وُلْدَانٌ مُّخَلَّدُونَ إِذَا رَأَيْتَهُمْ حَسِبْتَهُمْ لُؤْلُؤًا مَّنْثُورًا﴾⁵.

¹ الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ص444.

* وقد أسهب أكثر من ناقد في هذا الموضوع، ينظر على سبيل المثال لا الحصر مقدمة ابن خلدون، والعمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق.

² ينظر: القرآن الكريم، يس/ 69، الحاقة/ 40- 43.

³ القرآن الكريم: الشعراء/ 224- 226.

⁴ الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ص512.

⁵ القرآن: الإنسان/ 19

أي : إذا رأيتهم في انتشارهم في قضاء حوائج السادة ، وكثرتهم ، وصباحة وجوههم ، وحسن ألوانهم وثيابهم وحليهم ، حسبتهم لؤلؤا منثورا . ولا يكون في التشبيه أحسن من هذا، ولا في المنظر أحسن من اللؤلؤ المنثور على المكان الحسن¹، فدلّ عندهم اللؤلؤ على الحسن والمنثور على الكثرة، وهي صفة ضد الاقتصاد. تبرز جمال التصوير القرآني وبلاغته. وقد أشار بعض الدارسين إلى أنّ «الشتات واللاتناسق هما الصفتان اللتان جعلتا العرب قديما يسمون النثر نثرا لأنّ شكله يوحي بالتبعثر»²

ويمكن أن نلخص ما يستنبط من هذا التعريف في الجدول (2) الآتي:

المعنى اللغوي	المستفاد منه
شَعَرَ به: علم به وفطن له وعقله	حضور العقل في الشعر عكس ما هو معروف عليه بأنّه لغة العاطفة.
الشَّعْرُ: غلب على منظوم القول لشرفه بالوزن والقافية كلّ علم شعر	خصّ الشعر به تشريفاً له لا لعله في ذاته. ثم هو غلب على منظوم القول، وجاز أن يطلق على غير المنظوم.
شَعَرَ: أجاده.	إضافة إلى الجودة والتشريف لا بد من الإجادة، والإجادة تفرض الطبقية لذلك جعلوا الشعراء طبقات.
نَثَرَ الشيء: رماه متفرقا	أي لا يتخذ سمّا أو شكلا ثابتا.
النُّثْرَةُ بالخُصْم والنُّثْرُ بالتحريك: ما تَنَثَّرَ منه	البعثرة والخروج عن النظام لوجود الهاء.
نَثَرَ الكلام والولد: أكثره	الكثرة وهي ضد الاقتصاد في الكلام.

استنتاجات من التعريف اللغوي

ويقف الدارس في الجدول أعلاه على بعض النتائج التي من شأنها إفادتنا في هذا الموضوع منها أنّ الشعر لغة العقل في اللغة، ولغة القلب ممارسة، وهذا الأخير هو الذي ترسخ في الذهنية العربية، وبأنّ لا سبب منطقي يربطه بفنّ الشعر غير ما نعرف من معنى شعور وشاعر، ثم إنّ شرط الإجادة قرين به، والإجادة والتجويد وإن وقعتا في الكلام أشدّ وضوحا—ولو سمعيا- في الوزن والقافية مما يجعله نظاما، فالشعر عندهم «ينبع من القصيدة والنظام، بقدر ما ينبع من العاطفة والإنسان»³. أما على صعيد النثر فمعناه يحبل بالتفرقة والبعثرة وهما ضدا النظام، ثم هو يشي بالكثرة وهي من متضادات الاقتصاد في الكلام كما أنّ أصحاب

¹ <http://quran.ksu.edu.sa/tafseer/katheer> تاريخ الزيارة 2018 /07/25، الساعة 14:45.

² محمد الصالح: قصيدة النثر تأملات في المصطلح، [ع 10]، www.nizwa.com.

³ نذير العظمة: قضايا وإشكالات في الشعر العربي الحديث، ص 13.

المعاجم أغمطوه حقه بجعله للأشياء، وجُعل الشعر علمًا، وعلى المستوى اللغوي للفظتي شعر ونثر لا يوجد قاسم مشترك بينهما إما توافقًا وإما تضادًا، على حين تتضح هذه الروابط بقوة بين النثر وقصيدة كجذرين لغويين، لذلك نرى بعض النقاد قد اشتغل بالمفاهيم اللغوية لهما وجعلها سندا لبناء مواقف معرفية ترتبط بصميم الأدب فأصبحت «أساسا للتحامل والطعن في الشعر العربي بعمامة، واتهام الشعراء بالجشع بخاصة، وتعدّ تعريفاتهما الخاطئة [من حيث فهمهما] نتيجة منطقية لإساءة فهم مصطلح قصيدة»¹. وهذه المفاهيم اللغوية المبنوثة في تلافيف اللغة وانتشاءاتها هي التي شحذت الأقلام لرفض مصطلح "قصيدة النثر"، لا من باب الجذر (ش ع ر) بل من بابين آخرين -لهما ثالث* هما (ن ث ر) و(ق ص د) لأنّ جمعها يهدد «مسلمات الذاكرة الجماعية المشتركة التي تعتبر أنّ مصطلح قصيدة ومصطلح نثر هما مصطلحان متناقضان وجمعهما سيؤدي إلى تهاوي الحدود الأجناسية التراثية»²

ومن تنمة الإفادة في المعالم اللغوية لمصطلحات البحث، معانيها في اللغة الأجنبية خاصة منها الفرنسية لارتباطها بالكتاب المؤسس للنوع في الشعرية العربية والغربية على حدّ سواء -نعني بذلك كتاب قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا لسوزان برنار-، وفيما يأتي تعريف المصطلحات الثلاث كما وردت في معجم "لاروس" LAROUSSE:

1- Poème : n m ouvrage en vers ou en prose de caractère poétique³.

2- Poésie : n f l .art d'évoquer du suggérer les sensations, les impressions, les émotions, par un emploi, particulier de la langue par l ,union intense des sons, des rythmes, des harmonies, des images, etc.⁴

3- Prose n f : forme ordinaire du discours, non assujetti à un rythme ni à une mesure régulière⁵.

وقد جاء في هذه التعريفات ما في معناه على التوالي:
1- القصيدة: نتاج عمودي أو نثري بخصائص شعرية.

¹ نور الدين السّد: الشعرية العربية، ص16.

* نعني به مصطلح وزن الذي يطفو بقوة في هذا الموضع.

² زهير العلوي: إشكاليات قصيدة النثر العربية، مج الحياة الثقافية، تصدر عن وزارة الثقافة، تونس، [ع248]، [فيغري 2014]، 103.

³ IAROUSSE :dictionnaire de français, France, 2011, p324.

⁴ المرجع نفسه، ص324.

⁵ المرجع نفسه، ص341.

2- الشعر: فنّ ذكر وتقديم المعاني والانطباعات والعواطف بلغة مخصوصة عن طريق حشد الأصوات والإيقاعات والموسيقى والصور...

3- النثر: شكل خطابي عادي لا يركز على الإيقاع ولا على شكل ثابت. وإذا ما أراد الدارس إعادة النظر والإمعان في هذه المفاهيم اللغوية عربيها وفرنسيها لا يستطيع وإن حاول التجرد من المعاني الاصطلاحية، لكن الهدف الرئيس من هذه العملية إدراك الأبعاد اللغوية الكامنة وراء الانتقال من اللغوي إلى الاصطلاحي وهل هي مبررة لرفض نوع أدبي لزال يشق خطاه داخل موجات الرفض واللا تحديد.

وكما التعريفات اللغوية العربية تستقطب الدارس بعض النتوءات داخل التعريف اللغوي الفرنسي، نلخصها في الجدول الآتي (3):

المعنى اللغوي	المستفاد منه
القصيدة: نتاج عمودي أو نثري	انفتاح الدلالة اللغوية على الشكل النثري لتوليد الشعر
الشعر: يحشد الأصوات والإيقاعات والموسيقى	ارتكاز الشعر الفرنسي - كما العربي - على الجانب الإيقاعي دون الإشارة إلى الحكم الضباطي الوزني
النثر: شكل خطابي عادي لا شكل له ولا إيقاع	وهو وصف للكلام اليومي الذي نورد معانيه حيلى بالإيقاعات أحيانا كثيرة

استنتاجات من التعريف اللغوي الفرنسي

إنّ المفاهيم السابقة تثير بعض المحطات التي اعتدنا مناقشتها في مفاهيمنا اللغوية العربية، كوجود القصيدة في النثر، وخضوع الشعر للإيقاع بمعناه الواسع دون التركيز فقط وفقط على الجانب العروضي، لكنّ أكثر ما يستوقفنا ما جاء في القاموس وصفا للنثر بأنه الكلام العادي، وبهذا فليفرح كلّ عربي وأعجمي فهو يقول النثر منذ تعلم تركيب الجمل، فجميعنا السيّد "جوردان (Jourdan)" من مسرحية موليير لـ "شكسبير"¹.

ثم إنّ هذا النثر لا شكل له ولا إيقاع؛ صوتي أو صرفي، كالسوابق واللواحق مثلا في اللغة الفرنسية، وحقيقة الأمر أنّ الشعر في تشكله عموديا، يقابله النثر الذي يأخذ شكلا مستطيلا، وإذا اعتمدنا الرياضيات أو الهندسة تحققنا أنّ اللاشكل يعبر عن الخواء أو الفراغ فمجرد امتلاء الفضاء يعد شكلا وإن لم يكن ثابتا، أمّا القصيدة عندهم -فسيانها عند العرب- «كانت متميّزة بأنّها الشكل المنظوم، وبما

¹ ينظر: طه حسين، من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، القاهرة، مصر، [ط 12]، [2004]، ص 21.

أنّ النظم كان شكلا من أشكال اللغة تقليديا أو مقننا بدقة فإنّ القصيدة كان لها لونٌ من الوجود القانوني غير قابل للمعارضة فقد كان يعدّ قصيدة ما وافق قواعد النظم، ونثرا ما لم يوافق هذه القواعد»¹.

وإذا أردنا استخلاص تعريف لغوي يلخص ما سبقت إضاءته:

1- قصيدة الشعر: هي الإتيان عن عمد إلى علم منظوم الكلام والاقتصاد فيه وشرطه.

2- أو هي: الإتيان عن عمد إلى علم إجادة الوزن والقافية بقصده وتشطيره.

3- قصيدة النثر: الإتيان عن عمد إلى الكلام المتفرق المنشطر ببعثرته والاقتصاد فيه.

وكما هو واضح فحتى على المستوى اللغوي يقيم هذا النمط التعبيري تضادا عندما يجتمع على مستواه النثر بالقصيدة ذلك أنّ (التفرقة والانشطار)، و(البعثرة والاقتصاد) لا تجتمعان «وقد أحدث هذا التضايغ بين المصطلحين قصيدة ونثر إشكالية، تمثلت في انصراف الذهن إلى البحث عن خروج القصيدة كشعر من النثر [...] على حين هو العكس هو ما يجب أن يكون أي اعتبار الشعر هو القاعدة التي انطلقت منها قصيدة النثر ومن ثمة البحث في هذه القصيدة كقصيدة»².

2- 2- 2 مفاهيم اصطلاحية:

أمّا إذا انتقلنا إلى التعاريف الاصطلاحية الجامعة لهذه المصطلحات الثلاثة، نجدّها جلّها إن لم نقل كلّها تخضع لاجتهادات ورؤى شخصية، مصدرها ثقافة فردية لدارس من الدارسين، أو هي تعبر عن موقف حيادي، بحشد كثيرها في سياق واحد دونما تعليق أو نقد وتوجيه، وفيما يأتي بيان بعضها:

نستهلها بتعريف "برنستون" المتخصص في الشعر والشعرية، وفيه أنّ لقصيدة النثر «تأليف له بعض أو كلّ ما للقصيدة الغنائية القصيرة من خصائص، مع استثناء واحد هو أنّها تطبع على الصفحة كما يطبع النثر، ثم تميّز بينها وبين الأنماط الشعرية المجاورة، فترى أنّها تختلف عن النثر الشعري في قصرها وتركيزها وتتميز عن الشعر الحرّ في افتقارها إلى الوقفات في نهاية الأسطر، أما ما يميّزها عن القطعة النثرية القصيرة فهو أنّها تمتلك عادة إيقاعا أشدّ بروزا وتأثيرا صوتيا واضحا وكثافة تعبيرية»³، فالفارق بينها وبين الشعر الموزون فارق شكليّ يعتمد على اشتغالها الطباعي وما يرافقه من وقفات، ثم هي تتميز عن النثر بإيقاعها، كما «قد تتضمن قصيدة النثر رؤيا داخلية وأوزان عروضية

¹ جان كوين: بناء لغة الشعر، تر أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، مصر، [د ط]، [د ت]، ص 18.

² محمود إبراهيم الضبع: قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة كتابات نقدية"، [د ب]، مجلة شهرية، [ط 1]، [ع 138]، [سبتمبر 2003]، ص 304-305.

³ نقلا عن: علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري "دراسة نقدية"، دار الشروق، عمان، الأردن، [ط 1]، [2003]، ص 118.

ويتراوح طولها على وجه العموم، بين صفحة (فقرة أو فقرتين) وثلاث صفحات أو أربع بمعنى أنها تماثل القصيدة الغنائية المتوسطة الطول، وإذا تجاوزت هذا الطول فإنها تفقد توتراتها وأثرها وتصبح تقريبا نثرا شعريا¹.

وهذا التعريف جامع لخصائص القصيدة النثرية شكلا ومضمونا محددا لترسنة العلائق الداخلية التي تحكمها، والخارجية التي تحدد الفروق بينها وبين غيرها من أنواع الشعر خاصة منه الشعر الغنائي أو القصيدة الغنائية التي تعبر عن «قطعة كتابية قصيرة نسبيا جلّ غايتها التعبير عن المشاعر، أثبتت الثانية بأنّ درجة الكثافة الأسلوبية والتصويرية في الشعر تميّزه تذرعا عن لغة النثر الرتيبة العادية الواقعية»². كما يؤكد التعريف على خاصية هامة في القصيدة، تمثل مصدر إشكال لهذا النوع نعني بذلك مسألة النثر فيشير التعريف إلى أنّه محض شكل في القصيدة تطبع وفقه «فهذا اللون من الأدب في الشعرية الغربية التي تمثل الرافد الأساسي لجماعة شعر* هو محكم التعريف، محدد الأدوات وواضح الغايات، خاصة عند الفرنسيين الذين عدّوا رواد هذا التشكيل الشعري»³ وهذا هو السبب الكامن وراء استهلالنا به.

تعرف "سوزان برنار" هذا النوع الشعري بقولها:

«le poème en prose suppose une volonté consciente d'organisation en poème il doit être un tout organique autonome ce qui permet de le distinguer de la prose poétique [...] ceci nous amènera à admettre le critère de l'unité organique: si complexe soit-il; et si libre en apparence le poème doit former un tout un univers fermé; sous perdre sa qualité de poème [...] d'une façon général un poème ne se propose aucune fin en dehors de [...] les deux conditions lui-même unité et gratuité nous conduisent à une brièveté»⁴

وهذا الكلام يحمل في معناه، أنّ قصيدة النثر هي قصيدة تحمل طاقة تنظيمية مركزة ومنظمة ومستقلة وهي الميزة التي تؤهلها للتصنيف في النثر الشعري

¹ نقلا عن: حبيب بوهرور، إشكالية تجنيس قصيدة النثر بين الروافد الأدبية الغربية وتماهيات الحداثة الشعرية العربية، مؤتمر النقد الدولي (12)، قسم اللغة العربية وآدابها، جا اليرموك، جدارا للكتاب العالمي وعالم الكتب الحديثة، إربد الأردن، [2م]، [2008]، ص288.

² ميشيل دلفيل: قصيدة النثر وأيديولوجية النوع، <http://www.alimbaratur.com> تاز 2007/02/05. * هذه الجماعة يعزى لها انتقال المصطلح من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية، وكثيرا ما تحمّل بذور الخطيئة التي ساهمت في تكوين النوع في الأدب العربي، وتأخذ الاتهامات الموجهة إلى هذه الجماعة أبعادا شتى تخرج أحيين كثيرة عن إطارها الأدبي وحتى الأخلاقي والديني العقائدي.

³ حبيب بوهرور: إشكالية تجنيس قصيدة النثر بين الروافد الأدبية الغربية وتماهيات الحداثة الشعرية العربية، ص288. ⁴ نقلا عن: Stéphanie Lebon: Vers une poétique du poème en prose dans la littérature française moderne, Revista de lenGuas Modernas, N 13, 2010, P 96- 97.

[...] والشئ الذي يبيح خصائص الوحدة العضوية فيها فهو تعقيدها، وحريتها، والقصيدة يجب أن تشكل عالماً مغلقاً وإلاّ فقدت خاصيتها كقصيدة، بطريقة أخرى القصيدة لا تقترح نهاية واضحة خارج ذاتها، [...] وشرطاها هما الوحدة والمجانية وذاتك يقودانها إلى الإيجاز¹.

كما يجب أن تتفادى التدرجات المعنوية والشروحات المتدفقة التي قد تستقطب أنواع النثر الأخرى، وكلّ ما يفسد وحدتها وكثافتها وقوتها الشعرية، وهذا لا يتأتى من تعويذة ناجحة بل من إلهام وخيال شامل²، وقد تفنن النقاد والدارسون في شرح هذه المبادئ وتفصيلها³.

ومما جاء في الترجمة العربية العراقية بأنّ "قصيدة النثر" هي: «قطعة نثرية موجزة من غير إخلال موحدة مضغوطة كقطعة من بلور تتراعى فيها مائة من الانعكاسات المختلفة وخلق حرّ ليس له من ضرورة أخرى غير رغبة المؤلف في البناء خارجاً عن كلّ تحديد»⁴ والقصيدة فيه «كلّ نتاج نصادف فيه شعراً»⁵، وما يؤخذ على هذا التعريف الذي انشر كما تنتشر النار في الهشيم افتقاره للدقة وثراؤه بالتعميم، وإن كانت صاحبة الكتاب قد أغنته بالتطبيق وبتحديد كيفية تخليص النثر من إسهابه حتى يتحول إلى قصيدة، أمّا تعريفها للقصيدة فهو أكثر عموماً لخضوعه للذوق والمصادفة، وقد أقرّ "عزّ الدين المناصرة" أنّه مأخوذ عن "جالو"⁶ في إطار حديثها عن الضغط النثري، و«قصيدة النثر ليست فوضى كما يراها بعضهم — ومنهم سوزان برنار — وليست تمرداً على كلّ ما هو موجود أو مقرر سلفاً، وإتّما هي لها — أو يجب على الأقلّ أن يكون لها — قانونها الحتمي الذي تحتكم إليه»⁷.

وغنيّ عن الذكر أنّ تعريفات وتحديدات "برنار" لهذا النوع من الشعر هي التعريفات المتداولة منذ نقل أدونيس وجماعة شعر المصطلح وما يتفرع عنه من

¹ سوزان برنار: قصيدة النثر من بودليير حتى الوقت الراهن، تر راوية صادق، مر وتحقيق رفعت سلام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، [د ط]، [1998]، ص36. (وفيه ترجمة الفقرة السابقة وما يليها).

² ينظر: Stéphanie Lebon: Vers une poétique du poème en prose dans la littérature française، ص97.

³ ينظر: صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص317.

⁴ سوزان برنار: قصيدة النثر من بودليير إلى أيامنا، تر زهير مجيد مغامس، ص136.

⁵ سوزان برنار: قصيدة النثر من بودليير إلى أيامنا، تر زهير مجيد مغامس، ص133، وللاستزادة يمكن مراجعة الكتاب ص ص137، 140، 141، من نفس الطبعة، أو الترجمة المصرية: سوزان برنار: قصيدة النثر من بودليير حتى الوقت الراهن، تر راوية صادق، وتتميز الطبعة المصرية عن العراقية بالترجمة الحرفية وعدم استثناء الشروح والشواهد مما جعلها واقعة في جزأين، يغلب في الأول الطابع التنظيري، وفي الثاني الطابع التطبيقي على الشعر الفرنسي.

⁶ ينظر: عزّ الدين المناصرة: إشكالية قصيدة النثر نص مفتوح عابر للأنواع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، [د ط]، [2002]، ص30. وقد حمل هذا النقد وغيره في كتابيه "قصيدة النثر المرجعيات والشعارات" جنس كتابيّ خنثى الإطار النظري "الصادر عام (1998)"، و"إشكاليات قصيدة النثر نص مفتوح عابر للأنواع" الصادر عام (2002).

⁷ محمود إبراهيم الضبع: قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، ص308.

شروح إلى اللغة العربية، وما سواها من التعريفات تعدّ اجترارا وتكرارا أو محاولة انعتاق منه وانغماس في روح الشعرية العربية تأصيلا أو تضليلا. بعدّ مقال أدونيس "في قصيدة النثر"¹ القنبلة الأدبية التي لا زالت آثارها تلوث -حسب بعض الدارسين- سماوات الإبداع الشعري العربي، ويعدّه كثيرون الأبّ المارق لهذا النوع الشعري، ولا يقلّ عنه مرتبة جميع أعضاء مجلة شعر خاصة منهم: "أنسي الحاج" من خلال مقدمة ديوانه "لن"، ويوسف الخال في بيانه التأسيسي للمجلة، وخالدة سعيد، ونذير العظمة، وكمال خير بك، وغيرهم ممن خطا الخطوات التنظيرية الأولى لهذا النوع الشعري فمصطلح قصيدة نثر «إنّما جاء بكلّ أسف عن طريق المجددين ولم يخطر لمطلق التسمية في الخمسينيات أنّ تسميته تلك القصيدة في مقتل، وسلبتها الكثير من أسلحة الصراع منذ بداية المعركة التي كانت تجري في ميدان ثقافة عربية»².

وربما انشغال هذه الجماعة ومن جاء بعدهم بالترويج لهذا النوع جعلهم ينجرفون فيتحاملون على النثر وينتصرون لها بل ويرمون سهامهم صوب تراثنا من الشعر العربي، وأحيانا أوقعتهم الترجمة الحرفية بعيدا عن خصوصية الأدب العربي في مآزق شتى، تداركها الأحياء منهم كأدونيس يقول: «قصيدة النثر هو مصطلح أطلقناه في مجلة شعر إنّما هي كنوع أدبي- شعري نتيجة لتطور تعبير في الكتابة الأدبية الأمريكية- الأوروبية، ولهذا فإنّ كتابة قصيدة النثر عربية أصيلة يفترض بل يحتم من ثم تجديد النظرة إليه وتأصيله في أعماق خبرتنا الكتابية- اللغوية وفي ثقافتنا»³، أما الأموات منهم فقد بقوا مشجبا يستخدمه الرافضون لهذا النوع. من ذلك هذا التشبيه التشويهي لأنسي الحاج الذي سوى النوع قصيدة النثر بمرض السرطان يقول في مقدمة ديوانه "لن" يقول: «نحن في زمن السرطان، هذا ما أقوله ويضحك الجميع، نحن في زمن السرطان: هنا وفي الداخل، الفنّ إمّا يجاري أو يموت؛ لقد جارى والمصابون هم الذين خلقوا عالم الشعر الجديد، حين نقول رمبو نشير إلى عائلة من المرضى، قصيدة النثر بنت هذه العائلة، نحن في زمن السرطان: نثرا وشعرا وكلّ شيء، قصيدة النثر خليفة هذا العالم، حليفته، ومصيره»⁴، وبديهي أنّ المرض الذي يسعى كلّ النّاس إلى علاجه صحيا، سيسعى كلّهم إلى علاجه ومكافحته أدبيا وشعريا، خاصة عند العرب لمنزلة الشعر عندهم والتي كثيرا ما تلخصها مقولة ابن عباس (رض)

¹ ينظر: أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، بيروت، لبنان، [ع 14]، [1960]، ص ص 75- 83.

² محي الدين اللاذقاني: القصيدة العربية معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية، مج فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، [م 16]، [ع 1]، [1997]، ص 39.

³ أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار التكوين، دمشق، سوريا، [ط 3]، [2011]، ص 237.

⁴ نقلا عن: محمد كامل الخطيب، نظرية الشعر مرحلة مجلة شعر "القسم 2" مقالات شهادات مقدمات، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، [د ط]، [1996]، ص ص 762 - 763.

الشعر معدن علم العرب، وسفر حكمتها، وديوان أخبارها..¹، ولم تطمر العصور الطوال وهج الشعر ومكانته عند العرب بل لازال يشع ويتصدر بهو الشعرية العربي مكانة، فهو ليس «مجرد نظرة أفقية تكون الصلة فيها بين الإنسان والعالم صلة شكلية»².

إن الخلط والتناقض الذي مسّ المصطلح في نقلته هو من الأسباب الرئيسية لجميع الإشكالات المتفتقة عن هذا النوع الشعري، فقد انعكست تلك التناقضات وأدت إلى التضارب في بقية المستويات الأخرى المرتبطة بحركة تأسيس النوع؛ نأخذ مثالا آخر عنها "الذير العظمة" يقول: «قصيدة النثر منذ البدايات هي القصيدة السراب التي تحاول أن تصير ماء عطشنا التاريخي للإبداع»³؟؟ وما أغربها من مقولة، في ظلّ الزخم الإبداعي الشعري العربي الذي يوصف بالوفرة على أقلّ تقدير إن لم نقل التخمّة الشعرية، فأصبح الشعراء يبحثون خارجه وأغمط حقه؟، فلا زالت «الروح العربية روحا شعرية بامتياز، وإنّ الشعر العربي كان على الدوام التعبير الأسمى عن تطلعاتها والسّجل الوفي لتحركاتها كلّها»⁴ ولا زالت القصيدة العربية هي تلك «الشبكة من العلاقات تنشأ بين البنية الصوتية الإيقاعية والبنية الدلالية وقالوا إنّ بعضها يأتي متزاوجا مع الآخر متغلغلا في صميمه»⁵.

إضافة إلى ما تحويه لفظة سراب من ضبابية وبعدية عن الواقع في العبارة السابقة، فقد تم في منظومتنا الأدبية والنقدية كما الغربية استدعاء المتناقضات، يقول عنها تودوروف «نظام من التجاوبات، ولا يقتصر على القيام باستدعاء المتناقضات من أجل أن يتطابق مع التسمية المتناقضة لقصيدة النثر، وأيّاً ما كان الموضوع أو الشعور الذي يتمّ وصفه فهو في النهاية يدمج في وفرة من الأصداء»⁶.

2-3 مصطلح أم مقترح.. تكاثر التسميات:

غير بعيد عن إشكالية المصطلح المسيج للشعر خارج الوزن تبرز في الساحة النقدية إشكاليات أخرى سببها كثرة الاجتهادات في تسمياته -بدء بعنوان بحثنا هذا- مما خلق زحاما مفاهيميا ومعرفية قصم ظهر الشعر وهشم وجوده، وإذا كانت بعض تلك الاجتهادات مبررة يهدف أصحابها إلى إنهاء الجدل القائم،

¹ ينظر: <http://www.3rbi.info/Article> تا 27 / 07 / 2018، سا: 17:50.

² كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، تر لج أصدقاء المؤلف: ص 74.

³ نذير العظمة: قضايا وإشكالات في الشعر العربي الحديث، ص 292.

⁴ كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، تر لج أصدقاء المؤلف: ص 42.

⁵ محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية "الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العبية للكتاب، [د ط]، [1997]، ص 59.

⁶ تزفيتان تودوروف: الشعر دون نظم، مج فصول (مجلة النقد الأدبي) "أفق الشعر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

القاهرة، مصر، [2ع]، [م 15]، [1996]، ص 262.

باقترح تسمية حقيقةً بهذا النوع عوض "قصيدة النثر" المبني على التناقض، فإنّ بعضها الآخر لا غرض من ورائها سوى إثبات الريادية من خلال وسم نوع لم تفصل في تسميته بعد، أمّا الفئة الثالثة فتصدر عن قلة الخبرة في التعامل مع هذا النوع الجديد، أو ربما عن عدم فهم للدعوى الجديدة والأفكار المرافقة لها، فتتخبط بين الأسماء والمصطلحات.

وقد حاول غير واحد حصر المصطلحات الرائجة التي تعبر بدوال مختلفة التركيب عن مدلول واحد هو "قصيدة النثر"، منهم وأسبقهم في هذا المجال "عزّ الدين المناصرة" تحت بند الشبيه بقصيدة النثر، من مسمياتها: «1- الشعر المنثور، 2- النثر الفني، 3- الخاطرة الشعرية، 4- الكتابة الخاطرية، 5- قطع فنية، 6- النثر المركز، 7- قصيدة النثر، 8- الكتابة الحرّة، 9- القصيدة الحرّة، 10- شذرات شعرية، 11- الكتابة خارج الوزن، 12- القصيدة خارج التفعيلة، 13- النصّ المفتوح، 14- الشعر بالنثر، 15- النثر بالشعر، 16- الكتابة النثرية- شعراء، 17- الكتابة الشعرية- نثر، 18- كتابة خنثى، 19- الجنس الثالث، 20- النثيرة، 21- غير العمودي والحرّ، 22- القول الشعري، 23- النثر الشعري، 24- قصيدة الكتلة، 25- الشعر الأجد»¹، وهو كم هائل من التسميات لقي بعضها -نعني هنا مصطلح قصيدة النثر دون سواه- رواجاً أكثر من غيره، ولم يكتب لبعضها الآخر الذبوع والانتشار.

وقدر برر المناصرة كثرة الاصطلاحات بقوله: «ويبدو أنّ صراع التسميات هذا قد جاء نتيجة لمسألتين: أولاً: تنافس مثقفة المرجعتين الفرنسية والانجليزية على استعراض درجة معرفة الموصفات في الأصول الأوروبية. وثانياً: تنافس كتاب قصيدة النثر مع شعراء حركة التفعيلة»²، يضيف لها "رابح ملوك" الاختلاف الحاد في المواقف الفكرية والمرجعيات الثقافية، واختلاف الأنواق النقدية³، أمّا الباحث "عبد الله شريق" فيرجئ هذه الفوضى إلى ذات المصطلح الذي يراه «شاع وراج بشكل واسع برغم ما يحمله من مفارقات وعدم صلاحيته للدلالة على خصب وتنوع مسارات هذا النمط من الكتابة في التجربة العربية»⁴، وهذا ما سبب قصوراً في مساهمة تنويعات الشعر الجديدة، وزاد من أوج الفوضى عوض اخمادها.

ولم يقف الحدّ عند مجموع التسميات التي أوردها المناصرة، فلا زال هذا النوع يشهد اجتهدات ويستنزف طاقات لتقف على معالمه كنوع، وتحدد ماهيته وتسمه بوسم ثابت، نورد بعض ما وقفنا عليه في مراجعه في الجدول الآتي (4):

¹ عزّ الدين المناصرة: إشكالية قصيدة النثر نص مفتوح عابر للأنواع، ص 6.

² عزّ الدين المناصرة: إشكالية قصيدة النثر نص مفتوح عابر للأنواع، ص 13.

³ ينظر: رابح ملوك، قصيدة النثر إشكالية المصطلح، ص 107.

⁴ عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، [ط1]، [2003]، ص 31.

التسمية	صاحبها	المرجع
التجربة الشعرية الجديدة	عبد الله شريق	في شعرية قصيدة النثر ص44.
النثيرة/ الشعثيرة	محمد وفيق الصّواف	عن أيمن اللبدي الشعر والشعرية ص80.
النوع النووي الشعري	محمود إبراهيم الضبع	قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية ص182.
الشعر المتقلت	عدنان علي رضا النّحوي	الشعر المتقلت من التفعيلة إلى النثر ص46-47.
شعر الانكسار	الحبيب بوهرور	إشكالية تجنيس قصيدة النثر ص293.
نص/ نصوص	لؤي علي خليل	تداخل الأنواع بين القاعدة والخرق (دراسة نظرية)، ص143.
كتابة/ كتابة جديدة	أدونيس	الثابت والمتحول بحث في الإتياع والإبداع عند العرب ص29.
الشعر الجديد	//	زمن الشعر ص ص8-11.
شعر الرؤيا	أدونيس	الشعرية العربية
الشعر المنسرح الشعر المرسل	ميخائيل نعيمة علي أحمد باكثير	نذير العظمة قضايا وإشكالات في الشعر العربي الحديث ص213.

بعض التسميات الخلفية لقصيدة النثر

* يطلق صاحب الكتاب على الشعر التفعيلي اسم القصيدة المنطلقة، محتفظاً باسم الشعر الحرّ لقصيدة النثر، ينظر: قضايا وإشكالات في الشعر العربي الحديث، ص215.

ناهيك عن الصراعات السائدة بين كتاب ونقاد هذا النوع الشعري في تبني أحد التسميات السابقة دون غيرها والتحزب بحزبها¹. وما يلاحظه الدارس في قضية المصطلح هو استنزافه للطاقات الفكرية والأدبية على حساب تحسين النوع والرقى به، بشكل يجعله يشكك في الخلفيات المعرفية لكل واحدٍ على حياء. يقسم "أحمد علي محمد" مصطلحات قصيدة النثر إلى ثلاث مراحل ومصطلحات المرحلة النشوئية: ومنها النثر الشعري والشعر المنشور، ومصطلحات المرحلة التأسيسية: ومنها الشعر الحرّ والشعر المرسل، والشعر الجديد، الشعر الأجدّ والشعر النثري وقصيدة النثر، ومصطلحات المرحلة التكريسية: منها الكتابة الشعرية نثراً، نثر آخر، النص الجامع، والنص المفتوح، والكتابة، والكتابة عبر النوعية².

هذا وقد افتك الصراع في التسميات مصطلحان دون غيرهما مما تتداوله الأعلام النقدية بحثاً عن مدى استيفاء أحدهما لهذا النوع الشعري دون الآخر هما: الشعر الحرّ وقصيدة النثر، والعلاقة بينهما مؤسسة من خلال «تطابق السمات فيما بين النموذجين حيث الشاعر الرائي وخضوع القصيدة لمفهوم الرؤية ثم الاشتباك مع قضايا الواقع وإن كان بشكل أقلّ حدة»³، ومبعث أهمية الصراع إلى أنّ الحرية التي يشير إليها الشعر التفعيلي تجسدها قصيدة النثر، في حرية زائفة لانضوائه تحت جلباب الشعر العمودي من جهة، ومن ثمانية أنّ هذا المصطلح يطلق ويراد به عند بعض النقاد الشعر خارج الوزن فيحدث اللبس لأنّ «مصطلح الشعر الحرّ سيكتنفه الكثير من الغموض الناتج عن عدم التدقيق والإسراع في إصاق الأسماء بالأشكال الأدبية تحت تأثير الانبهار بالمغامرة الخرجية التي ما انفكت دائرتها تتسع»⁴، بادئ ذي بدء لابد أن نستفتي الملائكة في موضوع الشعر الحرّ، وعند ذلك نجدتها تصف المشهد النقدي الذي اكتنف ولادته بقولها: «أنّ أغلبية قرائنا ما زالوا يستنكرونها ويرفضونها وبينهم كثرة لا يستهان بها تظن أنّ الشعر الحرّ لا يملك من الشعرية إلاّ الاسم فهو نثر عادي لا وزن له»⁵، ولا يكمن الإشكال فيما يراه القراء، وإنّما فيما تراه مؤسسة الشعر الحرّ ونفثته في ثنايا مقدمتها بدعوى التأسيس؛ تقول: «والواقع أنّ الشعر الحرّ قد ورد في تاريخنا الأدبي [...] قصيدة من هذا الشعر قد وردت منسوبة إلى الشاعر "ابن دريد" في

¹ ينظر: نهاد مسعي: شعرية قصيدة النثر الجزائرية "عبد الحميد شكيل أنموذجاً"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، إشراف يوسف وغليسي، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم اللغة العربية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، [س ن 2007]، ص 26-27.

² ينظر: أحمد علي محمد: مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث، رسالة مجس، إش جميل نصيف التكريتي، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جا بغداد، [2005].

³ عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، [ط 1]، [2004]، 108.

⁴ محمد الصالحي، قصيدة النثر تأملات في المصطلح.

⁵ نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، [ط 8]، [1989]، ص 39.

القرن الرابع الهجري وهذا نصها، وقد رواه الباقلاني في كتابه إعجاز القرآن وأدرجه كما يدرج النثر الاعتيادي، ولكنّي أؤثر أن أدرجه إدراج الشعر الحر¹، ويمكن للدارس أن يعد هذا النص ذاته الذي يؤسس لشعر التفعيلة، وثيقة تأسيس لقصيدة النثر، ويقيم في ذات الوقت تجسيرا واضحا بين نوعين يفترض فيهما التمايز فقد «ولد حضور قصيدة النثر في الأدب العربي إلى جوار قصيدة التفعيلة تأثرا وتأثيرا واضحين بينهما، ولعل ذينك التأثير والتأثير مثلا نهضة لكلا النوعين من الكتابة»²، ولا نستغرب بعد "الملائكة" الكم الهائل من التعريفات التي تورد مصطلح الشعر الحر وتعني به قصيدة النثر تصرّيا أو تلميحاً، نورد منها على سبيل المثال لا الحصر تعريف فائز العراقي (ناهض حسن جواد) يقول في كتابه "القصيدة الحرّة" قصيدة النثر "محمد الماغوط نموذجاً" «القصيدة الحرّة - حسب فهمي لها- هي: القصيدة التي تحررت من قيدي الوزن والقافية والتزمت بدلا منها الإيقاع الداخلي، وهي كمصطلح ينطبق على الغالبية الساحقة من نتاجات ونماذج الشعر العربي الجديد، الذي بُدئ بالشعر المنثور ثم تطور لاحقا»³، وحجته في ذلك أن هذه «المصطلحات الأكثر رسوخا والأكثر تداولاً واستخدماً»⁴، ولا ندري هذا التداول أهو عن بحث وتقصي وإحصاء أم هو حكم تعميمي صادر عن اجتهاد شخصي. وينحى نذير العظمة منحى آخر في تعليقه تبني مصطلح "الشعر الحر" يقول: «مصطلح الشعر الحرّ تسمية تنطوي على كافة أشكال القصيدة العربية الجديدة ومن بينها الشعر المنثور، أو قصيدة النثر، إلى جانب شعر التفعيلة»⁵، وإذا حكمنا حكما مرحليا زمنيا قلنا أن الملائكة الأم وغيرها من الآباء المؤسسين لم يتحروا الدقة في طرح المصطلح الذي يكتنف بالرعاية هذا النوع الشعري وربما كانت تسمية الشعر التفعيلي أقرب إليه في تكوينه ومكوناته فزمنيا تأسيس مجلة شعر ودعواها سبقت دستور قصيدة التفعيلة "قضايا الشعر المعاصر". ويتوالى مثل هذا الخلط في التعريفات عن قناعات عميقة توضحها تقريرية اللغة، وتختلط معها الأوصاف فهي للشعر التفعيلي أم لقصيدة النثر نختمها بهذا «الشعر المتقلّت أو ما يسمى الشعر الحرّ متقلّت من الشكل حتى يصبح لا نهائي الأشكال، قصيدة تجد في بيتها كلمة، وفي السطر الثاني ثلاث كلمات، وفي الثالث

¹ المرجع نفسه: ص8. إضافة إلى ذلك النص أو ما سمته قصيدة مزيج من بحور شعرية (الرمز والهزج والرجز)، وهو ما لم ترضه لشعر التفعيلة في تنظيراتها.

² عبد الفتاح النجار: قصيدة النثر "مقاربة أولية"، أبحاث اليرموك سلسلة الآداب واللغويات، أردن، [م 19]، [ع 2]، [2001]، ص286.

³ فائز العراقي: القصيدة الحرّة "قصيدة النثر" محمد الماغوط نموذجاً، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، [ط 1]، [2008]، ص61.

⁴ المرجع نفسه: ص72.

⁵ نذير العظمة: قضايا وإشكالات في الشعر العربي الحديث، ص283.

سبع كلمات، وفي الرابع كلمة أو كلمتين أو ثلاث أو أربع أو أكثر»¹ مع ملاحظة استخدامه لكلمة كوحدة قياس لا التفعيلة وفي ذلك نظر. ومواصلة لمسيرة المصطلح التي تكتنف قصيدة النثر إشكالية أخرى أصبحت تجد رواجاً في الأوساط الأدبية الشعرية خاصة، نشير تحديداً إلى مصطلح نص/نصوص الذي أصبح يزين غلاف الدواوين عوضاً عن تسمية شعر، ونستهل هذا المصطلح بمقولة فارس من فرسان قصيدة النثر "محمد الماغوط" «أنا أكتب نصوصاً ولن أغضب إذا قيل إنني لست شاعراً، وإنما كاتب نصوص»²، ويقول عبد الحميد شكيل: «أخيراً اقتنعت أن أصف أعمالي بـ "نصوص إبداعية" قد يكون أشمل وأفضل، النص أكثر انفتاحاً واستيعاباً وقرباً من الحياة الجديدة والمعاصرة»³، ولا ندري أ هو القرب حقاً أو هو سعي جديد لتأسيس مصطلح شمولي، أم هو الهروب من أسواط تصيب الإبداع وتجعله ينزوي إلى ركن مكين تؤسس اللغة العربية بشموليتها وقدرتها على احتواء ناطقيها، وهذا المصطلح فيه ما يؤهله لأن يكون محبوباً ومرغوباً أدبياً ونقدياً، ذلك أنه:

- 1- مصطلح أصيل من صميم الأدبي.
- 2- شامل يضم الشعر والنثر وكلّ إبداع مكتوب.
- 3- لا يثير حفيظة التنقاد أو النقد.
- 4- له القدرة على «ارتداد مجال الحواس الأخرى التي لا يستطيع أيّ فنّ آخر التعبير عنها، كالشم، والذوق، إضافة إلى العالم البصري»⁴ وغيرها من الخصائص، لكنّه في المقابل مصطلح يشوبه اللاتحديد فالقارئ لا يدري إذا كان يطالع في المكاتب شعراً ليشترى أم نثراً قصيدة أم رواية أم مقالا وغيرها من الأنماط الكتابية الأخرى التي تستوفي شروط النصّية، ثم إنّه مصطلح يشبه في فعاليته مسكن الألم الذي لا يقضي على الداء قدر ما يقلل من حدّته، فعلى مستوى الموضوع المطروح للنقاش لم يسهم مصطلح نص/كتابة في فضّ الجدل القائم حول أحقية هذا النوع بمصطلح قصيدة، بل هي وسيلة لتفادي التصنيف والابتعاد عن اللغو واللغط المثار ببساطة هو مصطلح «لا يقبل الارتهان إلى حدود الشعر أو القصة أو الرواية أو حتى الأشكال البدائية للخاطرة والمقالة»⁵ فضفاض واسع، لا ينفذ الغبار عن الإشكال إلّا من جهة التسمية المغايرة، لأنّ الإشكال يعود للطرح بحدّة وربما يأخذ قصائد النثر إلى أبعاد معرفية مشكلاتية

¹ عدنان علي رضا النحوي: الشعر المتقلّبت من التفعيلة إلى النثر، ص56.

² عزّ الدين المناصرة: إشكالية قصيدة النثر، ص5.

³ عبد الرحمان تيرماسين ونسرين دهيلي: حوار مع عبد الحميد شكيل، اليوم الأدبي، عنابة، الجزائر، [ج2]، [ع 424]، [08 فيفري 2010].

⁴ وجدان مقداد: الشعر العباسي والفنّ التشكيلي، ص28.

⁵ لؤي علي خليل: تداخل الأنواع بين القاعدة والخرق (دراسة نظرية)، مج جا دمشق، سورية، [م 30]، [ع 3 و4]، [2014]، ص143.

إذا ما أخذنا في استفتاء معايير النصية السبع، لأنّ النصوصية ذات طبيعة وجودية خاصة وما اقترح هذه التسميات إلا من «باب البديل أسماء أخرى توصف العمل الميكانيكي ذاته»¹.

وما فصلناه على مصطلح نص يوازي بل ينطبق على مصطلح كتابة الذي تفرّد به أدونيس مغردا خارج السّرب كعادته خاصة في كتابه الثابت والمتحوّل 3- صدمة الحداثة يتبعه ثلة قليلة من النقاد والمبدعين، ويمكن في هذا الخصوص أن نشير إلى بعض الأعمال التي حكمت على نفسها باللاتصنيف -حسب رأينا-؛ فقد اختار- "نصر الدين حديد"، "جمال جلاصي" و"يوسف شقرة" مصطلح - نصوص شعرية/ واختارت "عربية معمرى" قوائد نثرية، واختار كلّ من - "نادية نواصر"، "عبد الحميد شكيل" نصوص إبداعية، أمّا "مصطفى دحية" فقد أثر مصطلح كتابات شعرية، وغيرها من الأسماء التي اختبأت تحت ظل المصطلح ووجدت في كثرته سعة يمكن استغلالها، تلك الكثرة التي رما فرز الصالح منها وإن كان الدارسون بعضهم على يقين من أنّ هذا التعدد «سوف يستمر أيضا، وقد نقرأ العديد من المصطلحات الجديدة التي تخص هذا النمط الشعري الذي غلبت عليه تسمية قصيدة النثر، فهو الأكثر شيوعا وهو المستخدم على لسان غالبية الأدباء والشعراء والمثقفين العرب»²، وأمّا بعضهم الآخر فيرى «من الأفضل الاحتفاظ بهذا المصطلح [قصيدة النثر] والأخذ به وليس المجدي طرح تسميات أخرى بديلة أيّا كانت، وثمة أسماء كثيرة طرحت للأسف لأنّ كثرة الأسماء مدعاة للبلبلة والفوضى»³.

آخر الإشكالات التي نطرحها ذات الصلة الرحمية بالمصطلح مشكلة الشكّل أو تشكيل النص الشعري أو بنائه كما يسميه بعض النقاد، وهو إشكال مستلّ من التعريف اللغوي للفظّة " قصيدة"، هذا المصطلح الذي قدم للشعرية العربية فرضيات اتخذتها مسلمات لا تحيد عنها، نُجملها في ثلاث ألفاظ: القصيدة، الاقتصاد، والانشطار، وهي ألفاظ تمت بصلة وطيدة للقصيدة بوصفها «خلاصة تكوين فني ونفسي وهي أنضج ما أنتجه الشاعر في مسيرته الشعرية»⁴، فهل يتفق هذا المفهوم والشروط القبلية لعملية تكوينه، يجب الإقرار أولا بأنّ «الذي يسوغ وجود الكتابة هو التعبير عن اللغة وعلى قدر أهميّة اللغة تكون أهميّة العناية بكتابتها التحريرية في ظل تطورها الحضاري»⁵، والشعر أحد الأشكال التي

¹ أيمن اللبدي: الشعرية والشاعرية، دار الشروق، عمان، الأردن، [ط 1]، [2006]، ص80.

² فائز العراقي: القصيدة الحرّة "قصيدة النثر"، ص72. وينظر عزّ الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر "نص مفتوح عابر للأنواع، ص6. وهو المصطلح الذي نميل إلى استخدامه وسما لهذا النوع.

³ أحمد زياد محبك: قصيدة النثر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، [د ط]، [2007]، ص10.

⁴ نذير العظمة: قضايا وإشكالات في الشعر العربي الحديث، 61. وقد جعل صاحب الكتاب وحدة شكل القصيدة وتعددته وتداخل الأنساق والإيقاعات إشكالية قائمة بذاتها.

⁵ وجدان مقداد: الشعر العباسي والفن التشكيلي، ص161.

أبرزت احتفاء العربي بلغته حفاظا على جسدها وهيكلا وتوزيعها، وذلك بكساء المتخيل الفني جسدا ثابتا ما هو إلا صورة بصرية للعلامة اللغوية بصيغتها العامة (قصيدة)، وهذا الكلام زجّ به في مازق المحاكاة والبناء الدائم لعلاقة المشابهة – حدّ المطابقة- لمتحوّل ذو صيغة ثابتة، لذلك كانت جميع محاولات الخروج النمطية في شكل القصيدة العربية تبوء بالفشل ولا تحقق على أكثر تقدير إلا وجودها السلمي جوار القصيدة العربية، وعلى أقصى تقدير تخلف بصمة جمالية للانزياح عن ذلك الشكل كما فعل الموشح مثلا .

وأول الكلام هنا إقرار بأنّ « البناء الشكلي نشاط فنيّ ناظم لبنى القصائد يتجسّم في الخطة التي يجب أن يتوخاها الشاعر في تشكيل قصيدته بحيث تنظم مكوناته وفق المنطق الداخلي الذي تفرضه الضرورة الفنيّة»¹، لكن ومنذ ظهور الشعر التفعيلي تمّ كسر ذاك النظام وتلك الرتابة وتمّ وصل الفراغ بل وطمر المجرى المحفور بين توأمي البيت الشعري (صدر وعجز) «وهكذا فرضت الأسطر المتساوية أن تكون العبارات متساوية إلى حدّ ما أو مقسومة إلى قسمين متساويين وفي هذا ما لا يروق لشاعر»²، وتواصل في موضع آخر «إنّ الأسلوب القديم عروضيّ الاتجاه يفضل سلامة الشكّل على صدق التعبير وكفاءة الانفعال، ويتمسك بالقافية الموحدة ولو على حساب الصور والمعاني التي تملأ نفس الشاعر وكلّ هذا إثارا للأشكال على المضمونات»³، ولا يخفى على كلّ من له قليل دراية الحرب الشعواء التي أثارها الشكل الشعري أنّ ذاك، رغم ذلك جاء من ينتقد الشكل الشعري الجديد الذي نادت به⁴.

ومن نفس زاوية النظر جاءت قصائد النثر لتعلن رفضها لكلّ الأشكال جملة وتفصيلا وتؤسس للشعر داخل منظومة فنية يفترض أنّها مغايرة هي منظومة النثر، فهي –أي قصيدة النثر- إذا «اعتمدنا التعريف الأكاديمي لها نلاحظ شكلا نثريا موزعا بأسطر متساوية، أمّا إذا اعتمدنا الشكل الآخر الذي يدخله كثيرون في إطار قصيدة النثر أي شكل القصيدة الحرّة، فإنّ نظاما آخر يبرز تدخل فيه الفنون الطباعية وعلاقة كتل، وقد تتحول فيه صورة المقاطع إلى أشكال هندسية تتحكم فيها مقاييس الأسطر وعددها في كلّ مقطع»⁵، وهو ما سماه كمال خير بك بأسلبة القصيدة طباعيا⁶ الذي ينتقد فيه بدوره الشكل الجديد الذي توقفت عنده أحصنة الشعر.

1 فتحي النصري: البنية الشكلية ودورها في بناء شعرية قصيدة النثر في مجرد رائحة لا غير لخالد الهداجي، الحياة الثقافية، تونس، [242]، [2013]، ص104.

2 نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص59.

3 المرجع نفسه: ص61.

4 ينظر: عدنان علي رضا النحوي، الشعر المتفلت من التفعيلة إلى النثر، ص56.

5 أحمد بزون: قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، [ط 1]، [1996]، ص178.

6 ينظر: كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص359.

ونحن وإن طرحنا الشكل في باب الإشكالات حقيقة الأمر لا نعهده إشكالا قدر ما هو مكسب فنّي للشعر الجديد، يضاف إلى المكاسب التي حققها الشعر العربي بدءاً بالعمود، ثم التفعيلي فقصيد النثر، ونضم صوتنا إلى "أدونيس" في هذا الخصوص في قوله: «الشكل للقصيد كجسم الإنسان لا يستعار [...] لذلك لا تمكن استعارة أو نقل شكل قصيدة أجنبية [أو عربية] لقصيد عربية إلا في حالة واحدة حين تكون هذه الأخيرة مصنوعة كما تصنع آلة جامدة»¹. وقد ينقلب السحر على الساحر فيقال بأن التشابه قائم في الجسد البشري بين الرجال مثلاً والنساء وبينهما معاً، محلاً بذلك التشابه في بنية القصيدة ومُقصياً الأشكال الشعرية الجديدة، فنقول لله في خلقه شؤون لذلك وُجد الأعرج والأعور غيرهما... شكلاً ووجد الغبيّ والمغفل، والفتن، والذكي مضموناً، لذلك تكون النتيجة الحتمية المقترحة في الشعر «إذا لم تكن كلّ بنية بالضرورة شعرية، فليست كلّ قصيدة بالضرورة مبنية»². فالشكل الشعري كالجسد هناك ما يقبل النقل والزراعة (الوزن، الاقتباسات مثلاً) وهناك ما يلزمه موت الجسد حتى ينقل من وإلى آخر يمدّه بدفع جديد إلى الحياة، وكما استطاع الشعر أن يعير أوزانه للمتّن المنظوم والشعر التعليمي، يستطيع النثر أن يعير تقنياته للشعر متعاضدين معاً. وقد نرّمى الجدل المحتدم إلى جوانب متأزّمة من العقلية العربية التي تردّه إلى الصّراع بين الفحولة والأنوثة.

¹ أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار التكوين، دمشق، سورية، [ط 3]، [2011]، ص 260.

² تزفيتان تودوروف: الشعر دون نظم، ص 258.

الفصل الثاني

إشكالية الجنس الأدبي

1- تمهيد: إشكالية التأصيل:

كثير منّا لا يعرف الشعر إلا من خلال إدراكه أنّه لا نثر، وقد قيل في الأثر بالضد تعرف الأشياء، وهذه الإشكالية على أهميّة بمكان من عدّة جهات لما تأخذه من أبعاد تنعكس على بقية الإشكالات من جهة، ولما تلعبه من دور مفصلي في تحديد القيمة الوجودية للشعر الجديد، فكما مرّ بنا في إشكالية المصطلح أنّ « قصيدة النثر مصطلح جديد له دلالة جديدة، غير دلالة قصيدة مضافة إلى نثر فهو لا يجمع قصيدة ونثر إنّّه "قصيدة نثر" كمصطلح النقائض والأراجيز والمدائح النبوية والألفيات والموشحات والمواويل، والرباعيات، والمخمسات فهي أنواع داخل جنس الشعر مثلاً ولكلّ نوع طريقه وأشكاله وقيمته الفكرية والجمالية التي توضحت عبر الزمن ومن خلال النتاج المتراكم»

¹، فهل تستوفي قصيدة النثر شرطها الحضاري الجمالي الذي يؤهلها لتبوء منزلتها في السلم التصاعدي لفنّ الشعر؟ أم هي نثر خالص ذو إشعاعات شعرية عالية ألبست الأمر على بعض دارسيه؟

تأخذ إشكالية التجنيس بعدا جدليا آخر، لا من جهة جمع المتضادات وإنما من جهة التفرقة بينهما هذه المرة، فمدار الإشكال هنا وطرفاه النثر والشعر وأيهما أحقّ بتصنيف قصيدة النثر؟ وهل القصيدة نوع ينضوي في أحدهما أم هي جنس ثالث يستفيد من النوعين؟ وهل يعد هذا نوعا من الخرق الذي يمكن أن يصنف في أطر تقنية ترتبط بفنّ الأدب وتدرج في علومه كما حدث مع التناص والأسلوبية مثلا أم هي ظاهرة تنويعية في الجنس ذاته لها من الفريدة ما يؤهلها لأن تتبوأ منزلة خاصة داخل هذا الجنس؟ وربما تؤسس جنسا جديدا هجيناً مما هو موجود سابقا؟

إنّ هذه الإشكالية تحفز كثيرا من الشكوك المرتبطة بالتراث الأدبي العربي وربما العالمي وذلك عندما تعود بالذاكرة إلى الشعر المسرحي، والشعر التعليمي، والنثر الفني، وتوظيف الشعر في القصة، والرواية، والمقالة، وقبلهم المقامة وغيرها من الأنواع القائمة على ميزة التداخل بين جنسي الأدب ف «تحوّلت القصائد الشعرية إلى آثار سردية»²، تنظر لهم جميعا من زاوية مغايرة للتي يُنظر بها لقصيدة النثر، فتحاصر هي وتمدح غيرها من الظواهر الأدبية، إنّ هذه الموجة الرافضة للشعر خارج الوزن تفرض على الدارس الشك في كلّ منظومة أدبية كان التداخل أساسا في بنيتها.

وقد أصبح قارا عندنا أنّ مسألة الأجناس الأدبية تطرح بقوة في أدبنا العربي والغربي قديمهما وحديثهما، فمن الفنون المتداولة قديما فن الحكمة التي نراها ممزوجة بفن الشعر وفن المثل الذي نراه ممزوجا بفنّ القصة، فإذا جننا إلى هذا الأخير وجدنا له مضربا وموردا وهما عبارة عن قصص إمّا ظهر فيها المثل ظهوره الأول وإمّا أستحضر فيها كلّما أدكرت تلك الحادثة، رغم ذلك لا يوجد من يُعرف المثل بأنه قصة، كما أنّنا «لو لا حظنا الرواية التاريخية مثلا أثناء توظيفها للتاريخ وهو من غير جنس الحكيم ولا السرد، نجدها تؤسس لجنسين اثنين، ولو أنّها وظفت الأسطورة لأسست لثلاثة أجناس وهكذا»³، وربما لو واصل الباحث تقصي هذه الظاهرة لأعياء طلبها لما تشهد عليه المنظومة الأدبية من تكاثر في الأخذ والرد، والتأثير والتأثر بين أبناء الجنس الواحد وبين الجنسين المختلفين،

¹ أحمد زياد محبك: قصيدة النثر، ص 09.

² زروقي عبد القادر: خطاب السرد وهوية الأجناس، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، [ع 22]،

[جوان 2015]، ص 121.

³ زروقي عبد القادر: خطاب السرد وهوية الأجناس، ص 121.

لكن لم يحدث أنّ ادعى نوع منها، وجعل في وثيقة ميلاده اسما خلافا كما "قصيدة النثر"، فقد دلّوا جميعا على النقاء ظاهرا.

ولا يفوتنا في هذا الخصوص أن نشير إلى أنّ المؤصلين اليوم في بحثهم عن جذور القصة والرواية والمسرحية وبقية الأنواع الأدبية يعودون لفنّ الشعر، ولا أحد ينكر ما في الأدب الأندلسي من قصص رائعة قالبها شعر وجوهرها نثر، ولم تثر تلك الفنون حفيظة النقاد أو الأدباء أو هما معا؟؟ وربما مردّد ذلك حسب رأينا إلى المرحلة التي يتم فيها الكشف عن تلك التداخلات فهي مرحلة بعدية لعملية الإبداع، خلافا لقصيدة النثر التي تعلن التداخل في مرحلة قبلية، فتؤسس لعملية التحكم الذاتي وتفقد العملية النقدية جانبا من وظيفتها.

إنّ السبب الخفي وراء الضجة النقدية التي أثارها التداخل على مستوى "قصيدة النثر" دون غيرها من أنماط التداخلات مردها حسب رأينا إلى ما يوحى به المصطلح من تداخل على مستوى الجنسين في حدّ ذاتهما، خلافا لبقية التداخلات التي تجمع بين نوعين منهما مما يجعل التداخل أعمق غورا وأبعد مدى عن بقية الأشكال الأخرى خاصة مع نوع محدد فيها هو نمط السطر الممتد*.

ولاستقصاء ذلك أكثر نطالع هذا النص:

«ترى ما الذي سوف يفعله بين جدران أربعة تدّعي أنّها رحم الأمّ منذ ثلاثين عاما. فلا بد أن يتخلص من نومه ثم يتبع نجمته/ أدرك الآن أن بإمكانه أن يغني/ غنى فقام من الموت/ غنى وأدرك أنّ الغناء سيجعله للمشيمة.. فانطلقت صرخة منه: "أمي..".

فحطّت على كفة نجمة..

ثمّ عادت إلى بيتها في الظلام..

ولكنّها تركت نورها في يديه

فسار الفتى في سلام

أريد التحرّر من كفني يا بلادي

أريد التحرّر

من جبروت النّظام

وسار إلى الليل

حين تأكد من أنّها الشرطة العسكرية

لا الياسمين

ومن أنّه رجل لا جنين

ولما يزل نور محمته في يديه

وقد غير الليل

* عرضنا لهذين النوعين بإسهاب في الجانب التطبيقي ينظر الفصل الثالث من هذا البحث.

آراءه في الظلام»¹.

فهذا النص وهو واحد من نصوص كثيرة تضع الدّارس في مفترق طرق بين أوّله وآخره، أوّله الذي ينضح نثريةً تدرجه في فنّ القصة، وآخره المتفجر طاقات شعرية تدرجه في فنّ الشعر، مما يضع الدارس أمام إشكالية تصنيفه.

وأول موضوع يطرح بقوة في هذا الباب ظاهرة نقدية يستعان بها في إثبات شعرية النثر وفي إمكانية تفجر اللغة جمالا بعيدا عن الشعر، نعني بذلك استعانتهم بلغة القرآن الكريم بإمكانياته البلاغية والصوتية في البرهان، «فالشعرية بصفتها صفة للقول توجد في النثر (القرآن مثلا) وتوجد في الشعر»²، وهل القرآن نثر حتى يضرب به المثل؟، ومرد هذه التهمة حسب رأينا أنّهم «لا يجدون شكلا أسمى وأميز للتعبير والكلام والإبداع خارج الشعر»⁽³⁾ أعلى من القرآن الكريم، ومنه تعلم العرب كذلك «سلوك التعامل مع كلّ ما من شأنه أن يكون خارج دائرة معرفته أو إدراكه ليتحرر في الأخير من قيد التحجر والتعنت لتتربى فيه سلوكيات جاء بها الإسلام»⁴، وقد يرجو سبب المقارنة كذلك إلى أنّ «لغة القرآن الكريم يمكن أن تكون مرجعا لغويا وشكليا لقصيدة النثر هو أنّ لغة الخطاب القرآني تجتمع فيها عدّة خصائص فنية تحيلها في نظر البعض إلى نوع من الشعر ومن أبرز تلك الخصائص حضور المستوى الوزني»⁵، وهذا الكلام أغرب من غيره، ثم ينفي صاحب المقال تصنيفه في قصيدة النثر لا لشيء سوى غياب القصديّة؛ «ما يحيد القرآن عن قصيدة النثر بصورة خاصة والشعر بصورة عامة هو أنّ القرآن لم يكتب بنّية الشعر (وما علمناه الشعر وما ينبغي له) يس/ 69 وعليه فإنّ القصد أو النّية مفهوم نقدي يسهم في تجنيس النص»⁶، ويغيب على الدارس هنا خصوصيات كثيرة منها:

1- أنّ القرآن الكريم لم يكتب من النّبي عليه الصلاة والسلام وإنّما أوحى إليه وحيا، قال تعالى ﴿وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الْهَوَىٰ، إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَىٰ عَلَّمَهُ شَدِيدُ الْقُوَىٰ﴾⁷.

¹ رابع ظريف: إلى وجهي الذي لا يراني، منشورات ANEP سلسلة نحن الشعر، المؤسسة الوطنية للاتصال، الرويبة، الجزائر، [د ط]، 2013، صص 76-77. مع ملاحظة أنّ هذا النص موزون من بحر المتقارب، إلا أنّ الشاهد هنا في بدايته.

² محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص 57.

⁽³⁾ علاء ولي الدين عبد المولى: وهم الحداثة مفهومات قصيدة النثر نموذجا "دراسة"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، [د ط]، 2006، ص 111.

⁴ عبد الغني خشة، قصيدة النثر بين منطق الاستيعاب ومنطق التجاوز "مقاربة بين تجربة لم يمض عليها نصف قرن مقابل تراث يصل إلى العشرين قرنا"، مج النص النّاص، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل، الجزائر، [4ع-5]، 2005، ص 179.

⁵ عادل نذير بيرى الحساني: قصيدة النثر العربية النشأة والمرجعيات اللغوية، أهل البيت (عليهم السلام)، كربلاء، العراق، [ع 5]، [2007]، ص 233.

⁶ عادل نذير بيرى الحساني: قصيدة النثر العربية النشأة والمرجعيات اللغوية، ص 234.

⁷ القرآن الكريم: النجم/ (3، 4، 5).

2- أنّ الضمير في الآية الكريمة يعود على الرسول صلى الله عليه وسلم دفاعاً عنه ولا يطال القرآن الكريم.

3- القرآن الكريم كلام الله المحصور بين دفتي المصحف المبدوء بالفاتحة والمختوم بالناس، قال تعالى ﴿حَمِّ، تَنْزِيلٌ مِنَ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ، كِتَابٌ فُصِّلَتْ آيَاتُهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ﴾¹، ومن باب التأدب معه أن نضعه في مكانه اللائق وأعلى من الشعر والنثر ولو اجتمعاً معاً فعزّ من قال ﴿قُلْ لَوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَادًا لِكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفَذَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَنْ تَنْفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَدًا﴾².

4- الكلام نوعان إلهيٌّ مبجل يأتي مقروناً عادة بفعل التنزيل دلالة على أنّ سماويٌّ، وبشريٌّ هو الذي نقسمه إلى شعر ونثر ومن شاء – وفي ذلك نظر- قصيدة نثر.

5- أنّ عرب قريش وهم أدرانا بالشعر لم يهتموا القرآن بالشعر – وإنّما اتهم بها الرسول الكريم- و«لم يخطر في بالها أن تسمى القصيدة بسورة»⁽³⁾، وقد تدلنا المقارنة السابقة على وجه من الوجوه التي قد ينتصر لها الشعر المعاصر، وهو انفتاح الشعرية العربية في بواكيرها الأولى – آن ذاك- على أنماط جمالية غير الشعر جعلتها تتقبل القرآن الكريم بتلك الصفة، وإذا جئنا إلى قصائد النثر في نمطها النثري (الممتد) استطعنا أن نصدر حكماً مؤسساً مفاده أنّ الشكل الكتابي الذي ينطلق من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار بقدره أن ينتج أشكالاً جمالية تتفوق عن الشعر في شكله المشطور.

ومن الأنماط التي خلّفت بصمتها في تاريخ الأدب العربي الإسلامي في عصور مختلفة التي يميل لها الدارسون تأصيلاً للشعر المعاصر عامة وقصائد النثر على وجه التحديد؛ التراث الصوفي بطاقاته الجمالية العالية والخطب المسجوعة وغيرها من الموارد التي استفاد منها شعر التفعيلة قبلها «فإذا كانت قصيدة التفعيلة قد وجدت روافدها في الكتاب المقدّس، والقرآن الكريم، وسجع الكهان، والموشحات، فإنّ قصيدة النثر أيضاً لم تكن بعيدة عن التواصل مع التراث العربي الإسلامي بل أفادت منه بمقدار، وربّما كان للمتصوفة التأثير الأكبر على شعراء هذه القصيدة»⁴، على أنّ هناك من الدارسين من يبحث في الاحتكاك بالغرب وأثر الترجمة وأدب المهجر عامة في تهجين الشعر العربي وفي الفتوحات الشعرية فيه.

¹ القرآن الكريم: فصلت/ (1، 2، 3).

² القرآن الكريم: الكهف/109. ومن إعجاز القرآن الكريم، أنّ سورة الشعراء جاءت فيه أكثر من آية وصفاً للقرآن الكريم منها الآيات (2)، (192)، (210).

⁽³⁾ علاء ولي الدين عبد المولى: وهم الحداثة مفهومات قصيدة النثر نموذجاً "دراسة"، ص78.

⁴ يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سورية، [د ط]، [د ت]، ص16. وينظر عادل نذير بيرى الحسانى: قصيدة النثر العربية النشأة والمرجعيات اللغوية، ص232، ورابع ملوك: قصيدة النثر إشكالية المصطلح، ص114.

2- الجنس والنوع.. صراع الاستقطاب:

2- 1 الفروق اللغوية وامتدادها في المفاهيم:

يبرز فيما يتعلق بالانتماء الأجناسي للشعر خارج الوزن تصدع إشكالي آخر يتقاسم جسده ويهشم البنى المعرفي المسيجة له، وذلك عندما يُعجز عن تصنيفها في أحد جنسي الأدب إمّا الشعر وإمّا النثر، فيحدث الكرّ والفرّ بينهما، وتلجأ فئة ثالثة في محاولة ثالثة إلى خلق جنس ثالث هجين قوامه الجنسان الأولان، وفي عتمة هذا الجوّ الضبابي نستأنس بالدعامة اللغوية التي عادة ما تكون ركيزة متينة للانطلاق.

ورد في القاموس المحيط باب السين فصل الجيم: «الجنس بالكسر أعم من النوع وهو كلُّ ضربٍ من الشيء، فالإبل جنسٌ من البهائم، جمع: أجناسٌ وجنوسٌ، [...] والتجنيس: تفعيل من الجنس، وقول الجوهرى عن ابن دريد أنّ الأصمعي كان يقول: الجنس: المُجَانَسَةُ من لغات العامة غلطٌ لأنّ الأصمعي واضع كتاب الأجناس وهو أول من جاء بهذا اللقب»¹

أمّا النوع فمما جاء في لغة العرب فيه: «كلُّ ضربٍ من الشيء، وكلُّ صنفٍ من كلِّ شيء، وهو أخصُّ من الجنس [...] وتَنَوَّع صارَ أنواعاً»²، أي تفرع إلى أقسام لها نفس المرتبة في جنسها، ويلاحظ على هذا التعريف دقته في الفصل بين العموم والخصوص، وقلة التفصيل في يجب أن يغرق النوع في الجنس من خصائص وميزات تجعل أحدهما أعم من الآخر والعكس.

وتبدو أهمية الدعامة اللغوية من خلال تحديدها للرتب الأدبية التي يجب أن تؤطر الشعر والنثر معاً، أي تحديد الماهية، ثم تحديد الأنواع التي تنتمي إلى الجنس انتماء نسبة لا جدل فيه. خاصة عندما يستخدم المصطلحان للدلالة على بعضهما بعضاً في إطار التنويع الكلامي، فيطلق لفظ جنس والمقصود به نوع فنقول مثلاً جنس الرواية، ويطلق النوع والمقصود به الجنس نوع الشعر مثلاً. ورغم وضوح التعريفات اللغوية في هذا الباب، نجد تعريف ابن منظور يلفت الانتباه إلى قضية هامة مفادها «أنّ الجنس يتناول حدود النحو والعروض وهذه إشارة واضحة منه إلى عدم قصور الجنس على الأمور المحسوسة وإنّما شموله أيضاً على فروع اللغة من نحو وعروض»³، وشعر ونثر وغيرهم من الفنون.

أما إذا أردنا الظفر بفائدة من التعريف اللغوي وجدنا أنّ «النوع: الضرب من الشيء، النوع: جزء من الجنس، النوع أخص من الجنس»⁴، لكن تستوقفنا مقولتين

¹ الفيروزآبادي: القاموس المحيط، ص575.

² المرجع نفسه: ص826.

³ أحمد محمد أبو مصطفى: تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العراقية المعاصرة، مذ مجس، إش وليد محمود أبو الندى، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجا الإسلامية بغزة، [1436هـ - 2015م]، ص8.

⁴ المرجع نفسه: ص9.

في قول الفيروز آبادي؛ أمّا الأولى فقولُه: الإبل جنسٌ من البهائم، ونراها نوع منها لقوله أنّ الجنس أعمّ لأنّ البهائم هي الجنس الذي يقبل التنوع، وأمّا الثانية: فقولُه: تنوّع صار أنواعاً، أي أنّ من خصائص النوع التعدد والكثرة خلافاً للجنس الذي كلّما قلّ كلّما دلّ على جنسه أكثر فالأصل في الجنس احتواؤه على نوع¹، ونوع²، ونوع³... كالنثر مثلاً: المقال والقصة والسيرة وغيرها من الأنواع، فمن خصائص الجنس الاتساع، وما يوجد في نوع من أنواعه يمنحه الخصوصية لا يوجد ضرورة في الآخر حتى يتمّ التنوّع، وإنّما يحوي الخصائص العامة المشتركة للجنس حتى تحدث المشكلة فالمجانسة فالتجنيس*، وهنا نجد أنّ البهائم كجنس تنضوي تحت جنس أكبر هو جنس الحيوان، وعليه فالجنس أيضاً يقبل التعدد إذا كانت التدرجات المنحدرة عنه كثيرة الفروع متصلتها عن طريق مجموعة خصائص

ومما يفيد الدارس في هذا الباب الأخذ بمفهوم المناطقة وتمييزهم للجنس، وهو جنس عالٍ، وجنسٌ سافلٌ، وجنسٌ متوسطٌ¹. وهو تقسيم لا ينهي الإشكال حسب "عيسى عبد الشافي إبراهيم المصري" «من جهة أنّ الجنس عام، ومحدد، وثابت، وتتخلله جملة من المزايا مخصوصة به، أي أنّه دائرة مغلقة لا يتصل بغيره إلّا إذا فقد شيئاً من مزاياه إن لم يكن كلّها فالشعر لا يصبح نثراً، والنثر لا يصبح شعراً»²، وقد ذكرنا سابقاً أن تلكم الدائرة لا تصلح للانغلاق مع الأعمال الأدبية، ومقصدهم بالجنس العالي هو الجنس الذي لا يتفرع من أو عن، فهو الذي لا يتدرج إلى أجناس أخرى، وأمّا المتوسط فهو الجنس المتفرع عن آخر ويحوي في ذات الوقت أنواعاً وفروعاً كما جنس الحيوان الذي استشهد به صاحب القاموس المحيط.

ونستنتج مما سبق أنّ «الجنس مكوّن من أنواع كثيرة ومختلفة، لفظ الجنس يتّصف بالكلّية، الجنس يدل على الكثرة الجامعة، الجنس هو الضرب من الشيء وهو أعمّ من النّوع»³.

ويأخذ هذا التعريف أهمية بالغة لما له من قدرة على تدارك نزاع قد احتدم بين أنصار الشعر وأنصار النثر والوسطيين في تصنيف قصائد النثر، لأنّ الهدف الأساس هو وضع هذا الشعر في إطاره الذي يجعله كيانه ذو شخصية أدبية تكسبه شرعيته، من جهة أنّ الجنس الأدبي هو أيضاً يقوم «على انتقائية مجموعة من النصوص مصنّفة اعتماداً على ميزات مشتركة بينها، وبالتالي فإنّ خضوع هذه

* هذه الخصوصية مثلاً تبيح لقصائد النثر التخلي عن الوزن، والكتابة في سطر كالنثر ولا تفقد من انتمائها.

¹ أحمد محمد أبو مصطفى: تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العراقية المعاصرة، ص10.

² عيسى عبد الشافي إبراهيم المصري: الشعري والنثري في نصّ محمود درويش "قراءة في إشكالية النّوع الأدبي، مؤتمر النقد الدولي (12) قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، جدارا للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، [م 2]، [2008]، ص1085.

³ أحمد محمد أبو مصطفى: تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العراقية المعاصرة، ص11.

النصوص لنماذج مسبقة ومعايير ثابتة ومواصفات متفق عليها يصبح ضرورة، ويدلّ هذا ما يصطلح عليه في عرف المنظرين بقوانين الجنس وآلياته»¹. تلك القوانين والآليات التي أدخلت في نظام معياري لا يأتيه التغيير من بين يديه ولا من خلفه، وبلغت درجة من التقديس تقام معها الأعراف الأدبية ولا تقعد عند المساس بها كما حدث مع تسمية "قصيدة النثر"، وهو المصطلح الذي «خلخل مفهوم الهوية الجنسية أولاً وبتّ البلبلة في ذهنية المتلقي ثانياً»²، وإصابة الشعر الجديد إصابة مقتل، خاصة في ظلّ التآرجح بين مصطلحي جنس ونوع، وفي ظلّ بُعد الإبداع الأدبي عن التقنين وقُرب الجنس من المعيارية «ويشي هذا الاضطراب وعدم الاستقرار على مصطلح واحد ثابت للجنس الأدبي بعدم استيعاب وضبط المفهوم الذي يقوم على داعي التصنيف، المستند على التنوع والتفريع الذي قد ييسر فهم الظواهر الأدبية وتتبعها وتحليلها بغية التقبض على ماهية كلّ نوع بعد رصد مكوناته وهذا منطأ أهمية مسألة التجنيس برمتها»³.

وفي هذا الخصوص يرى بعض الدارسين أنّ الجنس الأدبي قائم على «تصنيف النصوص حسب المعايير التي يختص بها كلّ جنس أدبي حتى تحافظ على استمرارية سلطوية المذاهب التقليدية التي طالما تعسّفت بإبداعات شتى وطمستها في مقابر النسيان من أجل التأسيس لنموذج أوحد يقوم على إعادة التمثيل ويرفض كلّ خلق جديد»⁴، وهذا للأسف ما اصطدم به الشعر وزجّ به في مأزق المعيارية الشكلية ذات البعد المضموني، ولم يتم التعامل مع الجنس الأدبي بوصفه «مجموعة من الصفات والمزايا البنيوية والأسلوبية والفنية التي يميّز بها الشكل الأدبي وتجعله في استقرار وانفصال عن الأشكال الأدبية الأخرى»⁵، أو على أقلّ تقدير تضمن له الحد الأدنى من قدرة التحكم الذاتي والاستقلالية التي تتمتع بها البنى الأدبية «تقاطع لمعايير موضوعاتية مثل موضوع العمل المقصود، ومعايير شكلية لغوية وأسلوبية وطرق التعبير والشكل المنظوم أم لا والبنية»⁶.

أمّا النوع فقد ارتبط عندهم بـ «إرساء تقاليد تتعلق بالأساليب والموضوعات الممكنة التحقق داخل النص الأدبي، وتقاليد تتعلق بتشكيل أفق توقع لدى المتلقي من أجل كيفية استقبال النص»⁷، قريباً من حرّيته وغير بعيد عن جنسه حيث يظلّ يحافظ على الخيط الذي يشدّ وثاقه على استمرار وهذا ما يخلق التباساً في مفهوم

1 زروقي عبد القادر: خطاب السرد وهوية الأجناس، مج الأثر، [ع 22]، [جوان 2015]، ص 116.

2 زهير العلوي: إشكاليات قصيدة النثر العربية، ص 104.

3 زروقي عبد القادر: خطاب السرد وهوية الأجناس، ص 116.

4 زهير العلوي: إشكاليات قصيدة النثر العربية، ص 103.

5 أحمد محمد أبو مصطفى: تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العراقية المعاصرة، ص 14.

6 دانييل هنري باجو: الأدب العام المقارن، تر غسان السيّد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، [د ط]، [د ت]، ص 175.

7 لؤي خليل: تداخل الأنواع بين القاعدة والخرق (دراسة نظرية)، ص 147.

النوع كذلك إذ إنّ تلك 1- العلاقة الجدلية بين النوع والنّص، 2- نسبة معايير قواعد النوع، 3- طبيعة النصّ الفنيّة¹، كلّ ذلك يسهم في قلق الأنواع، وفي جعلها عصيّةً فنيّاً.

2-2 قصيدة النثر في ميزان التجنيس:

تعدّ إشكالية تجنيس قصائد النثر امتداداً للإشكالية السابقة (إشكالية المصطلح)، فببساطة كلّ مصطلح مطروح للنقاش، هو حقيقة الأمر تجنيس له شعراً أو نثراً أو تنويع لفنّ الشعر وربما خروج عن النوعين، وإذا عدنا إلى الأسماء التي سبق عرضها نجدها تعتمد على التقديم والتأخير حسب أهمية المقدّم وعلى ذاك الأساس –أي التقديم والتأخير- سنصنفها حسب جنسي الأدب، كما هو موضح في الجدول الآتي (1):

المصطلح	التصنيف المرافق له
التجربة الشعرية الجديدة، النوع النووي الشعري، القصيدة الخرساء، الشعر الجديد، شعر الرؤيا، الشعر المنسرح، الشعر المرسل، الشعر المنشور، الخاطرة الشعرية، قصيدة النثر، القصيدة الحرّة، القصيدة خارج التفعيلة، الشعر بالنثر، الكتابة الشعرية، الكتابة الشعرية-نثراً، غير العمودي والحرّ، القول الشعري، قصيدة الكتلة، الشعر الأجد	جنس الشعر
النشيرة، النثر الفني، النثر المركز، قطع فنيّة النصّ المفتوح، النثر بالشعر، الكتابة النثرية- شعراً، النشيرة، النثر الشعري، الكتابة الخاطريّة، شذرات شعرية.	جنس النثر
نص، كتابة، كتابة جديدة، الكتابة الحرّة، الكتابة خارج الوزن، كتابة خنثى، الجنس الثالث.	لا تصنيف

تصنيف قصيدة النثر حسب الأجناس الأدبية

وكما هو ملاحظ تفتك خانة الشعر نصيب الأسد من التصنيف، تليها خانة النثر تليهما خانة الجنس البديل أو اللاتصنيف، وذلك حسب النسب الآتية: (50%، 28,95%، 18,42%)، وهذه النسب على حقيقتها تعبر وتسهم –حسب رأينا- في إضاءة إشكالية تجنيس هذا النوع وترجيح كفة الشعر على غيرها من الأكف،

¹ ينظر: لؤي خليل، تداخل الأنواع بين القاعدة والخرق (دراسة نظرية)، ص ص149-150.

لكنّها لا تسهم في كفّ الألسن النقدية عن جدالات الأساس فيها ليس التقديم والتأخير والرؤى النقدية ذات البعد المعرفي المقنع، وإنما الفصل الصارم بين الشعر والنثر شعارهم في ذلك «لا وجود لإمكانية اقترابهما وامتزاجهما ولو حدث ذلك فإنه سيؤثر سلباً على كلّ منهما، بل اعتبروا ذلك تجربة فاشلة مسبقاً»¹. هذا وإنّ مسألة التجنيس على قدر عال من الأهمية تكاد تكون مسألة حياة للشعر الجديد «إذ من الضرورة أن يتمسك النص الأدبي بأدنى السمات الجمالية التي تميّز هذا النوع الأدبي عن ذاك [...] وإذا نسعى إلى فهم العودة التاريخية المتكررة لأنواع معيّنة من الكتابة ورفض أنواع أخرى أو التخلي عنها فإنّ نظرية النوع تمدنا بالإجراء المناسب»²، وهذا هو الجو العام المحيط بقصيدة النثر إذ لا زال جنس الشعر يعاود الظهور في شكله العمودي منذ نطق العرب به، وزالت بعض الأنواع التجديدية محوّلة إلى كتب تاريخ الأدب المسمط والموشح مثلاً، وحظي الشعر التفعيلي بمكانته بعد صراع مؤقت، على حين تعاني قصيدة النثر من الإقصاء والرفض من جنس الشعر أحياناً ومن جنس النثر أحياناً أخرى ومنهما معا في كرّة ثالثة، وهذا الواقع ذاته من موجبات البحث في إشكالية التجنيس. وإذا أردنا استعراض بعض التصنيفات النقدية لقصيدة النثر في تجاذبها وأخذها وردّها في قضية الأجناس الأدبية، طفاً أعلى الدراسات التي من شأنها أن تختزل الجهد العمل الرائد لعزّ الدين المناصرة في عمليته الإحصائية التي ضمنها كتابه "إشكاليات قصيدة النثر نص مفتوح عابر للأنواع"³ والتي نجم لها في الجدول الآتي (2):

اسم الباحث/ الشاعر	رأيه في قصيدة النثر	رقم الصفحة
إحسان عباس	قصيدة النثر فيها نثر وفيها عناصر شعرية	241.

¹ أمال دهنون: قصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر "الأسس الجمالية"، مذ مجس، إشراف الطيب بو درباله، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، [س ج 2003-2004، ص 60-1425].

² جاسم خلف إلياس: مفهوم النوع الأدبي، مج عمان، تصدر عن أمانة عمان الكبرى، مطابع الرأي، عمان، الأردن، [ع 168]، [حزيران 2009]، ص 18.

³ ينظر عزّ الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر نص مفتوح عابر للأنواع، ص 241-524.

1- تم اختيار هذا الكتاب دون غيره لأنّ الباحث أفرد للوسط الأكاديمي والثقافي في تسع دول عربية هي (فلسطين، الأردن، الجزائر، المغرب، العراق، سوريا، لبنان، السعودية، تونس)
2- يفرد المناصرة وحده بثلاثة مصطلحات لهذا الشعر ففي كتابه إشكاليات قصيدة النثر نص مفتوح عابر للأنواع يتبنّى مصطلح قصيدة النثر ص 6، وعكس ما يشي به عنوان الكتاب نص مفتوح عابر للأنواع فيؤكد من خلال هذا العنوان أنّها نص من جهة ومن جهة ثانية أنها نوع، وهذا يتناقض مع ما طرحه في كتابه قصيدة النثر المرجعية والشعارات "جنس كتابي خنثى"، قبل هذه الاقتراحات جميعها حيث قرر أنّ جنس ثالث قائم على التخنيث ولا صفاء الجنس فلا هو شعر ولا هو نثر.

عبد مرتاض	هذا المصطلح الهجين الرذل، ولعلمهم في الغالب أن يكونوا يجهلون العروض وتقطيع الشعر [...] هذا الضرب من الكلام ليستتروا به وراءه على نقصهم	244. 249.
نجيب العوفي	هذا أمر إيجابي يحافظ على أبوة وأرومة هذا الشعر	262.
محمد الحارثي	قصيدة النثر كتابة نثرية متطورة	270.
محمد بودويك	هذا الشكل الشعري	275.
محمد السرغيني	لا بد من البحث عن خصوصية قصيدة النثر بحثا دقيقا يضع اليد على أنواعها وأشكالها	292.
عبد الكريم الناعم	قصيدة النثر كتابة خاطراتية/إذن هي حالة الرغبة في أن يحمل اسم الشاعر	304.
أحمد بلحاج آية وارهام	ننظر إلى قصيدة النثر [...] كشكل مواز للشكل التفعيلي والعمودي	322.
زهير أبو شايب	التصاق قصيدة النثر بالشعر لا يحتاج إلى جدال إنها كتابة شعرية لكنّ المشكل التصاقها بالقصيدة	333.
حكمت النوايسة	ولادة نثرية لا ثورة	339.
محمد الشنطي	كتاب قصيدة النثر هم شعراء بالفعل	344.
أبراهيم هشيش	هذا أمر آخر قد يكرس قصيدة النثر بوصفها جنسا أدبيا أو ربما ظاهرة إعلامية صحفية	348.
عبد المجيد زراقط	جنس أدبي مرجعيته فرنسية/ يسعون إلى كسب قيمة إضافية لها من خارجها بانتزاع حكم مسبق بأنّها شعر	352. 354.
رائد جرادات	جنس ثالث مستقل/ فقصيدة النثر هجين أجناس بين الشعر والنثر وتسميها هكذا تسمية موفقة	360/ 361.
شاكر لعبيي	قصيدة النثر بوصفها نوعا شعريا مخادعا	365.
سليمان الأزرجي	قصيدة النثر نثر فني	368.
عبد ياغي	لولا الشبهة السياسية لكانت شكلا من أشكال الشعر الغنائي	371.

376.	قصيدة النثر فيديو كليب بالكلمات/ يعون أهمية صيانة منزلتهم الاجتماعية والثقافية عبر المحافظة على مسمى شاعر	غسان عبد الخالق
377.		
378.	قصيدة النثر أقرب إلى النثر الشعري	ناصر شبانة
380.	جنس أدبي ثالث مستقل	رسمي أبو علي
381.	قصيدة النثر .. شعر طبيعي	محمد عبيد الله
389.	الشعر بدأ في الحضارات القديمة من قصيدة النثر وهو يعود الآن إليها	رسول عدنان
396.	قصيدة النثر جنس نثري خالص	إبراهيم الخطيب
398.	قصيدة النثر نوع من أنواع الشعر	غازي الذبيبة
402.	النثر الشعري بدلا من قصيدة النثر/ كتاب قصيدة النثر لا يمتلكون الشجاعة الأدبية لكي يواجهوا القارئ العربي	رزاق الحكيم
406.	أميل إلى تسمية قصيدة النثر شعرا حرا	شاهر خضرة
411.	شعر النثر نمط من الكتابة بحاجة إلى تصنيف/	المهدي عثمان
412.	أجزم أنّ ما تتضح بها نصوص نثرية تفوق أحيانا كثيرة قصائد عمودية	
415.	قصيدة المستقبل- جنس أدبي ثالث.. فليكن ذلك	نادر هدى
422.	النثيرة ليست شعرا وليست بديلا عن الشعر/	حبيب مونسي
426.	ولن تكون شعرا أبدا بالمفهوم الموروث للشعر العربي [...] إنها جنس جديد.	
429.	أخطأوا الطريق إلى بيت الشعر/ قصيدة النثر بحاجة هي الأخرى إلى مثل هذا العمود.	ضياء خضير
433.	قصيدة النثر دفقة شعرية موازية لقصيدة التفعيلة	محمد صابر عبيد
443.	النّص المعرفي المفتوح/ ما الذي يتبقى من هذه النصوص متى ما رفعنا بنية المفارقة منها؟	بشرى موسى صالح
448.		
452.	أقترح تسميتها بالقصيدة البصرية لارتباطها بالكتابة وتطوراتها التقنية	ذياب شاهين
465.	فقدان الهوية أمر طبيعي/ استبدالها بالتسمية العامة الشعر الحديث الشعر الحديث	ناسان إسبر
459.	قصيدة النثر جنس شعري مستقل	محمد سليم الربيعي

عادل الأسطة	قصيدة النثر نص مفتوح/ أظنّ أنّ الشعر أكان موزونا مقفى أم فير موزون غير مقفى لن يتهاون مع قضية الصورة واللغة	461. 462.
زياد أبو لبن	جنس ثالث في النوع الشعري	465.
حاتم النقاطي	قصيدة النثر كتابة إبداعية وكفى	468.
لارا جبر الحمود	قصيدة النثر الكتابة الحرّة	472.
محمد علاء الدين عبد المولى	لماذا لا تنظم قصيدة النثر إلى النثر العظيم/ لنتفق أنّ مبدئيّا أنّ قصيدة النثر هي ثورة في النثر	480. 481.
محمد الباردي	نصوص ولوحات سردية وخواطر وقصائد شعرية/ قصيدة النثر أن تحافظ على هويتها التي تستوحىها من الشروط العامة للقصيدة [...] وإلا فإنّها ستتحوّل إلى نص نثري	490. 492.
عبد السلام المساوي	قصيدة النثر وعي لغوي وجمالي قائم بذاته	496.
بوجمعة العوفي	قصيدة النثر في عمقها هي قصيدة بصرية وبلورية ورؤيوية	507.
شربل داغر	صعلوك غريب أمام فحولة شعرية/ شكل منصص في صورة فردية/ النظم يعني التحكم المسبق وقصيدة النثر التحكم اللاحق.	521. 524.
عزّ الدين المناصرة	نص مفتوح عابر للأنواع/ جنس خنثى	كتابه

جدول يوضح نتيجة الاستفتاء عزّ الدين المناصرة

وقد حاول هو ذاته تقديم اقتراح يتعلق بالنوع أقلّ ما يقال عنه زاد الطين بلة من حيث أراد بناء أرضية صلبة وقاعدة قوية للنوع- أضفناه للجدول-، رغم ذلك يُرى فيه كتصنيف «من شأنه أن يلغي تبعية قصيدة النثر إلى الشعر أو النثر ويمنحها الاستقلالية التي قد تساهم في ارتقائها فنيا وتزيح عنها هذا الخلاف الفوضوي الذي يعرقل تطورها»¹.

ولا تخرج الآراء النقدية السابقة عن تصنيف قصائد النثر إلى ثلاث شعب كما حددناها في الجدول السابق له، بل إنّ الغالب فيها التعمية والإبهام من ناحية، أمّا ميزة هذا التصنيف –وربما هي مثلبة- أنّه خصّ للوسط الأكاديمي والثقافي وهذا

¹ زهير العلوي: إشكاليات قصيدة النثر العربية، ص105.

مما سهله انتماء المناصرة إلى الوستين، والغريب في الأمر أنّ هذا الوست ذو الوعي العميق لا يصارح ذاته بل يجهر لغيره بما لا يفهم، فعندما أحصينا الآراء السابقة لتصنيفها حسب جنسي الأدب وجدنا جدول (3):

عدد صنف الشعر	عدد صنف النثر	عدد صنف لا شعر ولا نثر
14 أدبيا / شاعرا	09 أدبيا / شاعرا	21 أدبيا / شاعرا

نسب التصنيف في إشكالية التجنيس من خلال كتاب المناصرة ويتضح من الجدول ما يضمه المشهد الثقافي من صراعية حول تصنيف هذا النوع في أحد أجناس الأدب، ناهيك عن انعكاس هذا الصراع خارج المشهد الثقافي، ومرد ذلك حسب رأينا إلى:

1- الوعي العميق بخصائص جنس الأدب وجنس النثر، وأننا مع هذا النوع الجديد نوضع حقيقة وجهها لوجه مع خصائص النوعين خاصة في نمط السطر الممتد.

2- عدم احتكامه إلى قواعد لا نقول ثابتة وإنّما مستقرة نسبيا هامش من الثبات الذي يسمح دائما بعدم الخلط أو قلق عملية التصنيف.

3- عدم تقصي الظاهرة تقصيا شموليا لدى أكبر مجموعات شعرية ممكنة لاستخراج المشترك بينها، لأنّ التنظير لاحق الإبداع، ووجود قلة من الأعمال المتقصية خلق عطشا، وفتح باب الاجتهاد خاصة وأنّ تحديد معالم الجنس الأدبي يتم من خلال «مجموعة مهمة من النصوص التي يفترض فيها أن تستحوذ على معالم ذلك الجنس»¹، والملاحظ هنا الانتقال من مرحلة البحث في جنس الشعر إلى مرحلة البحث في شعرية النوع.

4- الاستفتاء مسّ الشعراء وكتاب قصيدة النثر ورأيهم مما يستأنس به، لكنهم أدباء وليسوا علماء، فنحن بحاجة إلى إقصاء سلطة المؤلف ولو مؤقتا مع هذا النوع خاصة.

5- اختلاف الرؤى والتوجهات والمشارب والخلفيات المعرفية التي جعلت كلّ واحد منهم يحمل سلاحا مغاير للآخر.

6- الفردية في الطرح فلا نجد باحثا يضم صوته للآخر ولو كان يشاركه التصنيف والتسمية، فكلّ واحد هو الضليع بالفتوى...

هذه وغيرها أسباب كثيرة جعلت قصيدة النثر تعاني ولا زالت من الاجتهاد في تجنيسها، وهذا مقبول كمرحلة أولية للنوع، لكنه لم يعد كذلك بعد مرور أكثر من نصف قرن.

¹ زروقي عبد القادر : خطاب السرد وهوية الأجناس، 117.

وإذا كان تجنيس أي نوع يمرّ بمرحلتين كلاسيكية تفصل فصلا تاما وصارما، وحديثة تسمح بالتداخل والهجنة وتجعل من عملية التقنين مرحلة بعدية¹، فقد تجاوزنا مع هذا النوع مرحلة التهجين بأشواط ولم ندخل بعد في مرحلة التقنين الكلي الشامل، وربما يعزى ذلك إلى «ما ظهر في مطلع القرن العشرين من اعتبار الأجناس الأدبية مجموعة من الروافد التي تصبّ في دائرة الإبداع ومن ثمة فهي تتقاطع فيما بينها عبر قواسم مشتركة بما يزيل عنها الانفصال، بل إنّ المزج بين الأنواع يتيح لنا وفق هذا الرأي- إمكانية التهجين بينها بما يسمح بتناسلها وانبثاق أجناس أدبية جديدة»²، من تلك الروافد الجامعة الخصائص الأسلوبية، معايير النصية، الشعرية بالمفهوم الاصطلاحي، الحوارية والتناصية، فكّلها علوم تؤسس للهجنة وتجسّر الهوة بين الأنواع، لكنّ السؤال الذي يطرح نفسه هل للجنس الأدبي دورة حياتية تجعلنا نقول إنّ الشعر مات وجاء زمن قصيدة النثر؟

وهذه الإمكانية قائمة في حالة واحدة حسب "جهاد فاضل" «صحيح أنّ الحدود بين الأنواع والأجناس الأدبية لم تعد شاسعة كما كانت من قبل، ولكن لم نسمع حتى الآن أنّ النثر والشعر واحد، وإنّه قامت وحدة إدماجية بينهما فإذا أريد مثل هذه الوحدة فليكن، ولكن يتعين علينا أن نحذف كلمة (شعر) من معجم المصطلحات لتبقى كلمة نثر وحدها»³، والدليل على ذلك حفاظ الشعر والنثر على بنيتها الوجودية عصورا طويلا انفتحا فيها على التغيير لكن ليس على الغياب والاندثار، والتغيير هو المطهر الصحي الذي مكن لهما الاستمرارية، ولا نقبل أن يقال أنّ «الأجناس الأدبية تولد ثم تتطور وبعد ذلك تتلاشى وتضمحل أو تربو وتزهو وتستمر لكن لا يمكن التنبؤ أبدا بالطور الذي يحقق فيه الجنس درجة الذروة»⁴، وربما المقصود هنا النوع الأدبي الذي يولد لضرورة حضارية معين كما حدث في الأدب العربي عندما ظهرت الموشحات، وإلا فإنّ مسألة الأجناس الأدبية المتغيرة بتغيّر خطابها النقدي المتغير بتغير ظرفه الاجتماعي مغالطة تدخل الأدب في سياقاته وتجعله تابعا دائما، وتفقده خصوصية الوجود وربما نصحو يوما على اللا أدب أو اللا فن لغياب البديل.

لكن حقيقة تبقى إشكالية التجنيس والتمييز بين الجنس الأدبي والأنواع المنتمية إليه واحدة من أهمّ الإشكالات التي تطرح خاصة في الشعر خارج الوزن آخذة عدّة وجوه وعدّة أبعاد ذات طابع إشكالي استفهامي هي ذاتها، «هل تصوغ النصوص إنموجاتها النوعية أو إنّ تلك الأنموجات هي التي تفرض خصائص محددة على النصوص الأدبية؟ وهل تعدّ النصوص مغذيات للنوع المباشر ثم

¹ ينظر: المرجع نفسه، ص 119.

² المرجع نفسه: ص 119.

³ جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، [د م]، [ط 1]، [1404 هـ - 1984]، ص ص 65- 66.

⁴ عبد القادر زروقي، خطاب السرد وهوية الأجناس، ص 127.

للجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النوع أو إله هو الذي يغذيها بخصائصها؟ وما نوع التحولات الفنية والتاريخية المحتملة من ناحية النشأة والتطور؟ وهل يمكن أن تبقى الأجناس والأنواع في حال غياب نصوص تنتظم في أفقها؟ وهل يمكن أن تزدهر نصوص في منأى عن أجناسها وأنواعها، وأخيرا هل تتبادل الأجناس والأنواع والنصوص تأثيرا وتأثيرا خصائصها وأنساقها ووظائفها فتحيا معا بوجودها وتموت معا بانعدامها؟¹، وهل يمكن للنوع أن يستمر دون جنس يحتويه عاصيا كلّ تنميط؟ بعض هذه الأسئلة مجاب عنه، وبعضها الآخر بديهي لا جدوى من طرحه، أما النوع الثالث منها فهو الذي لا زال يحتاج إلى التمهيص والإحاطة العلمية الدقيقة.

3- الشعر والنثر الائتلاف والاختلاف:

إنّ رأس الصراع في إشكالية التجنيس وذرورة سنامه، لها وجهان سبق التفصيل فيهما ونعيد تأكيدهما، أولهما هل قصيدة النثر نوع أدبي أم جنس قائم لذاته يُنذر بالازدواجية والتخنيث - وهذا موضوع العنصر السابق -، ثانيهما أيّ من جنسي الأدب الشعر أو النثر حقيق بانتماء قصيدة النثر - وهذا ما سنعرض له في هذا العنصر - وعليه فإنّ مدار الإشكال هنا هو مجموع الخصائص التي يتميز بها كلّ جنس تجعله يستقطب هذا النوع الشعري أو يتنافر معه بما يجعل الشعر والنثر إمّا وجهان لعملة واحدة وإما عملتان لوحدة واحدة هي الأدب، خاصة وأنّ الآباء المؤسسين خطّوا خطوطا عامة له تتسحب على جميع أنواع الشعر إن لم نقل الأدب، ونعني بذلك شروط قصيدة النثر في بنود تكوينها التي أشاحت عنها ووضحت حسب سوزان برنار «معيار الوحدة العضوية [...]»، قصيدة النثر لا تفترض لنفسها أية غاية خارج نفسها لا سردية ولا برهانية [...]، معيار المجانية [...] ويمكننا أن نضيف أنّ فكرة المجانية يمكن أن تحددها بدقة فكرة اللازمية [...]، ويقودنا هذان الشرطان اللذان تحدثت عنهما لتوي - الوحدة والمجانية - إلى شرط ثالث أكثر خصوصية لقصيدة النثر هو الإيجاز [...] لا وجود لقصيدة طويلة»²، إنّ هذه البنود التي عدّت ميثاق قصائد النثر يمكن تفصيلها وقياسها -مثلا- على القصة القصيرة، كما قد نتزيا بها بقية أنواع الشعر وتكون لها، فما الفارق إذا بينهم جميعا، إنّ الفصيل في ذلك حسب رأينا في تلك الشروط مضافاً لها خصائص الجنس الذي يستقطب هذا النوع الشعري دون غيره، في ظلّ جوّ شعري عام يميل إلى «التخفيف من حدّة الغنائية والمباشرة والإيقاع

¹ جاسم خلف إلياس: مفهوم النوع الأدبي، مج عمان، تصدر عن أمانة عمان الكبرى، مطابع الرأي، عمان، الأردن، [ع 168]، [حزيران 2009]، ص 17.

² سوزان برنار: قصيدة النثر من بودليير حتى الوقت الراهن، تر راوية صادق، ص 36. وينظر الطبعة العراقية ص 136-137.

الخارجي، مما يتيح للقصيدة أن تقترب من لغة النثر ومكوناته البنائية»¹، ويعدّ هذا المناخ النقدي والإبداعي في ذاته ضرورة ملحة للبحث بغية معرفة الفروق التي وُضعت حاجزا وهميا بين الشعر والنثر، خاصة تحت ظلال الرؤية القائلة بأنّ جميع الأنواع الأدبية تحتك بالنثر «وقلّ أن يخلو أدب ما في العالم من محاولات استكشاف طاقات شعرية تعبيرية في لغة النثر»².

وكما تعودنا من النظرات الثاقبة لنقادنا الأجلاء، نجدهم ها هنا كذلك غير متفقين على خصائص جامعة مانعة تميّز الشعر عن النثر، وتقام كحاجز يحول بين تصحر الشعر برمال النثر المتراكمة، نوضح بعضها في الجدول الآتي (4):

الشعر	النثر	المصدر
الشعر المعزول طوبوغرافيا المكون من سطر بياض/ يشكل وحدة منطقية (ص123). - يقترح إعادة خلق اللغة/ أنّ فيه غموضا جوهريا إنّه سلبي فعال متصوف وساحر، إنّه اكتشاف مجهول وخلق مجهول في أن واحد/ إعادة الأصل في كلّ مرة (ص144).	- لا شيء يقيّد مسيرته أو يقلل مرونته أو يحدد مصادره (ص40) -النثر الذي وحدته الجملة (ص123) - يعانق اضطرابات الكائن الداخلي (ص77). -يتخذ أشكالا عدّة في غاية الاختلاف كما أنّ النثر يعمل على إدخال الحدث (ص131).	سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا (تر زهير مجيد مغامس)
أفضل الكلمات في أفضل نسق	الكلمات في أفضل نسق (انترنت)	مشيل دلفيل: قصيدة النثر وأيدولوجيا النوع، تر تحسين الخطيب.
-شيوخ الكلمات ذات المقطع الواحد (ص26). -لا يتعلق بالمدلول في جوهره، وهو أيضا لا	- يجمعهما [العناصر البنائية الصوتي والمعنوي] (ص94).	جان كوين: بناء لغة الشعر، تر أحمد درويش.

¹ حاتم الصكر: مرايا نرسييس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، [ط 1]، [1419هـ - 1999م]، ص15.
² نذير العظمة: قضايا وإشكالات في الشعر العربي الحديث، ص266.

//	-يتلافى ما أمكن أن يقترب التشابه الصوتي التام بين الكلمتين (ص102). -الامتداد (ص114). - الاطناب (ص173). -النثر الأدبي ليس إلا شعرا معتدلا (ص173). - وظيفة النثر إدراكية (ص231). - النثر الذي يحترم القانون الإشاري (ص238).	يعتمد على جوهر الصوت (ص49). -بعد كل بيت تعود القصيدة إلى أول السطر (ص69). -يباعد بين عناصر البنائية (الصوتي والمعنوي) (ص94). -تشويش الرسالة المراد توصيلها (ص94). -الدوران الدائم (ص114). -وظيفة الشعر إيحائية (ص231). - لا يحترم لا القانون الإشاري ولا الإيحائي (ص238).
دانييل هنري باجو الأدب العام والمقارن، تر غسان السيّد.	الكلام الروائي يبرز اختيارات، الأسمى أو المبتذل، أو الحياة ببساطة (ص191).	الكلام الشعري يعرض الأساسي (ص191).
جهد فاضل، قضايا الشعر الحديث	-عندما أكتب قصة لأبد من فيها من ملامح فنيّة تصويرية، ولكن ليس العبارة الشعرية (ص166). [نقلا عن إحسان عباس]	- لا يطرح نفسه فقط اليوم، بل إنّه يطرح نفسه بشيء من الديمومة. (ص168). - الأساس في الشع هو الصورة (ص168).
عبد الغني خشه: قصيدة النثر بين منطق الاستيعاب ومنطق التجاوز		- الشعر رؤيا ذاتية تنتج أثرا جماليا كنائيا شاملا عند المتلقي (ص177).

حبیب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي.	الاسترسال الذي يعرفه النثر، فيكون له من هذه الناحية ما للنثر من دفق متواصل. (ص192)	-إن حاسته الشعرية تلتقط أولا العدد (ص203).
طراد الكبيسي: لاختلاف والانتلاف في جدل الأشكال والأعراف		-فيه غموضان: غموض متأت من طبيعة التعبير الاستعاري، وغموض متأت من مرجعيات الشعر. (انترنت) -القصيدة مجموع مركب وغير قابل للتجزئة من جهة وأن القول الشعري قول عادي [نقلا عن جاكوبسن]
عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية.	النثر امتدادي (ص212)	الشعر لابد أن يكون دائريا (ص212)
محمد كامل الخطيب نظرية الشعر" (5) مرحلة مجلة شعر" القسم الثاني (مقالات، شهادات، مقدمات)	-طبيعة النثر رسالة وأهدافه إخبارية أو برهانية، إنه ذو هدف زمني -النثر سرد. -يتوجه إلى شيء. - يقيم علاقته بالآخر على جسور من المباشرة، والتوسع، والاستطراد والشرح والدوران. (ص753) عن [أنسي الحاج مقدمة "الن"]	القصيدة عالم مغلق مكثف بذاته، ذو وحدة كلية من في التأثير، ولا غاية زمنية للقصيدة -الشعر توتر. -اقتصاد في جميع وسائل التعبير -يترك هذه المشاغل: الوعظ والاختبار والحجة والبرهان ليسبق. -يبني علاقته على جسور أعمق غورا في النفس. -الاشراق والإيحاء والتوتر.

		القصيدة أصعب مع نفسها من الشعر. (ص753) عن [أنسي الحاج مقدمة لن]
أيمن اللبدي: الشعرية والشاعرية	لأنّ طبيعة النثر تستوجب الدقة الشعرية على الإطلاق فهي طبيعة عقلية وذهنية (ص83)	

جدول يوضح الفروق بين الشعر والنثر

إنّ هذه الفروق المسافة من جهابذة الأدب، فروق كان لابد لها من شأن في وضع حدود فاصلة بين الشعر والنثر لما بينهما من مسافة جمالية، لكنّها أيضاً فروق تخلق شكاً وإشكالا في هذا الباب فلو أخذنا مثلاً خاصية السرد وإدخال الحَدث النثرية لوجدنا الشعر قديمه وحديثه يعمد إلى السرد كبنية ويذكي بها قصائده ولا نحتاج على شواهد في ذلك، ولو نظرنا إلى احترام القانون الإشاري، فلوجدنا النثر اليوم أبعد ما يكون عنه -والحديث عام لا خاص- وكذلك الحال في الرؤيا الذاتية التي عدّت خاصية شعرية والإيحاء وأفضل الكلمات في أفضل نسق وغيرها من الركائز التي جعلت للشعر يتوكؤ عليها فهي اليوم متجذرة في البنى التحتية للنثر فذاك القانون الصارم الذي يرى بأن «لا وجود لإمكانية اقترابهما وامتزاجهما ولو حدث ذلك فإنّه سيؤثر سلبيّاً على كلّ منهما بل اعتبروا ذلك تجربة فاشلة مسبقاً»¹ أصبح قانوناً هشاً، وحكما جزافياً زائلاً لا يحاكي ولا يساير الواقع الإبداعي.

فالحُدود قد ضاقت أو هي ضيّقة في أساسها، ألا يحوي الشعر الجاهلي مظاهر نثرية متغلغلة في بنائه*، ألا تعد لغة الخطب أقلّ إيجازاً وأكثر كثافة من لغة الشعر سيقال في الردّ بأنّ العبرة بالكم أي بجملة الخصائص النثرية الحاضرة في الشعر والعكس، وفي هذا الخصوص سيفيدنا ما لخصه "طه حسين" من خصائص وضعتها العرب لهما أي للشعر والنثر أثناء المفاضلة بين الفئتين: الشعر أفضل من النثر لأنّه ديوان العرب فيه قيّدت مفاخرهم، ولأنّه يلئم الموسيقى، ثم لأنّه موضوع الغناء. ولم يقصر أنصار النثر في الاحتجاج لفنّهم فقالوا: نرى أنّ النثر أفضل منه لأنّه يفي بضرورات الحياة ولأنّ الشعر لا يكون إلّا فناً من فنون اللّهُ ورأوا أنّ النثر لغة السياسة، ولغة الدين، ولغة العلم، النثر أشدّ مساساً بحاجات الإنسان وأشدّ اتصالاً بما يتجه إليه. وزادوا على ذلك أنّ الشاعر ينشد واقفاً على

¹ أمال دهنون: قصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر الأسس والجماليات، ص60.
* فكلّ من يروم التأصيل لظاهرة أدبية معيّنة يجد في الشعر مندوحة وفائضاً كلامياً يذكي رواه، وقصيدة النثر في ذاتها احتكم في تأصيلها إلى هذا التراث الشعري كما سنرى في الفصل الآتي.

حين أن الناثر يستطيع أن يتكلم واقعًا وجالسًا¹، فصاحب حديث الأربعاء نقل لنا المعيار الشكلي للمقارنة ليس بين الشعر والنثر في ذاتهما وإنما بين الشاعر والناثر، على حين حاولنا أن ينطلق الجدول من الخصائص الداخلية المتجذرة في أرومة الجنسين، تلك الخصائص ذاتها الممتدة من الشعر إلى النثر والعكس، فالشعرية العربية على مرّ العصور أثبتت أن كلّ الفنون تتفاعل تفاعلاً أصيلاً مع غيرها سواء داخل ذات الفن الأدب مثلاً أو غيره من الفنون، وكم هي كثيرة الدراسات التي تعرض للعلاقة بين الأدب والمعمار في العصر العباسي على سبيل المثال لا الحصر كتاب الشعر العباسي والفن التشكيلي لصاحبه وجدان مقداد.

وفي خصوص قصائد النثر نجدها توظف خصائص النثر تماماً كما يوظفها الشعر الموزون بنوعية تلك الخصائص وهي تتلبس خصائص الخانة الأولى من الجدول، ولا يعيبها أن تنطبق عليها خصائص خانته الثانية لكنّها في هذه الحالة نصوص نثرية بامتياز ولا عيب في ذلك بل ربما سيخاطبها النثر قائلاً «إنني مملكة كاملة شُرف الكثيرون بها، فمالي أراهم ينعتون بعض أعمالي البسيطة التافهة بقصائد النثر، كأنّ في هذه التسمية الذليلة ما يشرفهم فيربطهم بالشعر أو يخفض من شأنني»²، والسؤال الذي يطرح نفسه هل البساطة والتفاهة ميزة وهل الأعمال البسيطة التافهة تدرج في النثر؟؟ لا نرى الحديث هنا يخص قصائد النثر، ولا حتى النثر كجنس أدبي، لأنّ هذا النوع الشعري يأخذ من النثر تقنياته ويصهرها في بوتقة الشعر «وما يسمى قصيدة النثر لا يختلف في الواقع عن الشعر إلا من خلال مراعاته لقواعد الموازنة في الوقف»³؛ أي التوازي بين الصوت والمعنى فتغيب المسافة الجمالية الجامعة بينهما -وفي الكلام نظر- لأنّ لهذا النوع من القصائد «ما يكون للمشهد الشعري وما يكون للمشهد النثري على حدّ سواء غير أنّ طبيعة النثر في الشعر ليست هي طبيعة النثر في النثر ما دام القلب يفرض على الصياغة كلّ متحكماته القاعدية»⁴، وربما المعوّل عليه في التفريق بين أنواع الشعر في حالات كهذه هو التحقق الهيكلي للنص أو هو «الوجود الفيزيائي للنص، أي شكله المتحقق على الورق وهذا المقياس خارجي ونسبي وليس داخلياً أصيلاً»⁵، ويضيف له الباحث في التصنيف جملة الخصائص التي من شأنها البتّ في نوع هذا النص أو ذاك بكلّ موضوعية وبعيدا عن الأحكام

1 طه حسين: من حديث الشعر والنثر، ص22.

* لا بد أن نوضح نقطة هامة أنّ بعض النماذج التي تطرح باسم قصيدة النثر لا تستحق أن تدرج في خانة الإبداع في أساسها وهي غير جديرة لا بالشعر ولا بالنثر، وقد أشرنا لبعض منها في بعض المواضع، وعلى الدارسين أن لا يخشوا أن يسمى الإبداع الناقص كسيحا.

2 جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، 53.

3 جان كوين: بناء لغة الشعر، تر أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، مصر، [د ط]، [د ت]، ص91.

4 حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، [د ط]، [2003]، ص193.

5 علي جعفر العلاق: في حادثة النص الشعري "دراسة نقدية"، دار الشروق، عمان، الأردن، [ط 1]، [2003]، 118.

المسبقة، فحسب رأينا لا متحققا فيزيائيا مائة في المائة شعرا ولا نثرا بل هو ميزانٌ بكفتين أيهما أكثر رُجحانا أيهما نحتكم إليها في إصدار الحكم، وتبقى تلك الفروق «من الناحية الكمية أكثر من الناحية الكيفية حيث يتميز كل لون بكمية تردد للخصائص المجاورة»¹ تدركها حاسة النقد بمعطياتها الموضوعية، وأيا كان الأمر فـ «إننا حين نتحدث عن نثرية الشعر أو شعرية النثر لا نريد منهما ما يلتصق بالمسميات من معاني أولية قد تكون في ذهن القارئ مدعاة إلى التهوين من شأن الشعر أو النثر، بل نلحظ من اقتراب الجنسين واستفادتهما من بعضهما بعضا خاصية جديدة»² ومتحققا إبداعيا جديدا اصطلاح عليها بـ "قصيدة النثر".

أمّا عن أشكال التداخل بين الشعر والنثر الذي من شأنه أن يعترض الدارس فهو ثلاثة أنواع «الشكل الأول تفرضه طبيعة الأدب ويغلب عليه ألا يكون مقصودا [...] يقوم الشكل الثاني من التداخل على القصيدة السابقة للمؤلف والغاية منه إضفاء روح الجدة على النص من خلال الاستعانة بعناصر نوعية مختلفة تخرجه عن التتميط النوعي وتكفل له خصوصية في النوع الذي ينتمي إليه [...] ويعدّ الشكل الأخير من أشكال التداخل انقلابا على مبدأ النوع الأدبي ويمثل حالة من تميع النظام»³، فهو يقترح شكلان للتداخل قصدي ولا قصدي، يتفرع الشكل القصدي إلى نوعين ثائر ثورة جزئية مقبول، وثائر ثورة كلية غير مقبول، وفي المقابل نجد التداخل إما قصديا وإما عفويا، إما متباينا وإما متاخلا، الأول كالرواية والمسرح الشعري، والثاني كقصيدة النثر.

بقي أن نشير إلى قضية هامة عراها متداخلة بعري إشكالية تجنيس ليس فنيا وإنما من نوع آخر، وذلك عندما تتأخذ هذه الإشكالية لبوسا بشريا فتتحول إلى صراع بين جنسين ذكر وأنثى!! ويتحول الصراع بين الشعر والنثر إلى صراع بين الفحولة والأنوثة العقدة النازكية في شعر التفعيلة والبرنارية في قصيدة النثر كما يشير إلى ذلك الغدامي في كتابيه الخطيئة والتكفير والقارئ المختلف، ضف إلى ذلك ما لهذه الأخيرة من بعد جغرافي حضاري سميناه إشكالية المنبت، وهذا النوع من التداخل وإن صدر عن وعي عميق بالبعد الحضاري الإنساني للأدب، خارج عنه له مدارات أخرى وسياقات خارج أدبية، اجتماعية ومعتقدية... لا زال أصحابه يضرسون مقولة الفرزدق "إذا صاحت الدجاجة صياح الديك فاذبحوها" ويا لها من رؤيا اتسع بها المعنى.

حاصل القول في هذا الفصل أن الشعر المعاصر بنهمه تجاوز «حدود الأجناس الأدبية ونقل مزايا بعضها على بعض، بل تعدت ذلك [أي الشعرية] إلى توليد أنواع جديدة احتفظ بعضها صراحة بما يرث من الجنس المنقول عنه مثل

¹ جان كوين: بناء لغة الشعر، ص34.

² حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص204.

³ لوي خليل: تداخل الأنواع بين القاعدة والخرق، صص154-156.

قصيدة النثر، بينما تسمى بعضها بأسماء جديدة تحاول محو سلاله الآثار المكتوبة أو تاريخها النوعي مثل (نص)، (الكتابة)¹، لذلك لن تجدي الدعوة إلى التجنيس وفق حدود صارمة، كما لا تجدي الميوعة وفتح المجال الفني أمام التداخلات بما يغيب هوية الأدب لذلك نؤكد أن مسألة الفصل قائمة على حفظ $\frac{3}{4}$ * من خصائص الجنس ويبقى $\frac{1}{4}$ هامشا حرا للحراك الفني فالمسألة في الأدب بوصفه فناً مسألة نسبية لا مجال للمطلق فيه، ومن ثمة يتم قبول قصيدة النثر كنوع أدبي في جنس الشعر يوظف تقنيات نثرية.

الفصل الثالث

¹ حاتم الصكر: مرايا نرسييس النمط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، ص19.
* يرى عالم النفس "فرويد" أن لا وجود لجنس صاف وأننا نحكم على الرجل أو المرأة بنسبة 51% وتبقى نسبة 49% هامشا ضائعا.

إشكالية المنبت والتأصيل

1- تمهيد:

إنّ المتتبع لخطواتنا الإشكالية يجدها حبلًا عقده متتابعة يجرّ بعضها بعضا، فأشكال المنبت والتأصيل ها هنا في حقيقته الوجودي منسلّ عمّا اقترحته "سوزان برنار" باعتبارها مؤسسة هذا النوع من خلال كتابها "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا"، ومن ثمة كان «على قصيدة النثر العربية أن تتخطى إشكالات لعل من أبرزها العلاقة بين روادها في الوطن العربي وأسائذتهم في الغرب وفيما إذا كانت تلك العلاقة علاقة تأثر إيجابي يقوم على الانتفاع من تجارب الآخرين أم أنّها علاقة تقليد»¹.

ومن خلاله أخذت أزمت هذا النوع في التبلور وكأنّ هذا النوع زهرة نرد تحوي كلّ احتمالات ما هو مشكّل وجداليّ، ففتحت أبوابا ما كانت مغلقة، لكنّ مسارحها كانت بعيدة نوعا ما عن أغوار الأدب نعني هنا تحديدا الصراع الحضاري بين الأنا والآخر بين العرب والغرب ذلك أنّ أطراف الصراع هنا عادوا إلى أصل قصائد النثر في منشأها الفرنسي/ الأمريكي كحجة لرفض النوع من جهة غياب الملائمة والموائمة مع التربة العربية ذات الخصوبة المدقعة، هذا في مرحلة أولى ووجه من وجوه الإشكال، لتأتي مرحلة تأصيل النوع ووجهه الثاني من خلال محالة نبش التراث بحثا عن بديل للآخر الغربي، وأحيانا إخضاع النوع قسرا لبعض النماذج التراثية، والأنموذج في ذاته لا يخلق إشكالا وإنّما

¹ عادل نذير بيبري الحساني: قصيدة النثر العربية النشأة والمرجعيات اللغوية، مج أهل البيت (عليهم السلام)، كربلاء، العراق، [ع 5]، [2007]، ص228.

جنسه باعتبار أنّ الأنواع الأدبية التي ربط بها الشعر هي أنواع نثرية تشعل جذوة التجنيس فلا تخبو أبداً، ثم هي تصر على جانب الإبداعية لا من جهة التأصيل بل من جهة التغيب وكأنّ الأمر إلزاميّ حلقات بعضها ينسل عن بعض في استلزام شرطي؛ «فإذا كانت قصيدة التفعيلة قد وجدت روافدها في الكتاب المقدس والقرآن الكريم وسجع الكهان والموشحات، فإنّ قصيدة النثر أيضاً لم تكن بعيدة عن التواصل مع التراث العربي الإسلامي بل أفادت منه بمقدار وربما كان للمتصوفة التأثير الأكبر على شعراء هذه القصيدة»¹، فهل هي سنة من سنن الإبداع إن استفادت قصيدة التفعيلة لا بد أن نستفيد قصيدة النثر!

نستهل هذا الفصل بطرح بعض الإشكالات التي من شأنها أن تضيء عتمة مساراته:

* هل الإبداع يتكلم لغات مختلفة، فيميّز بين الفرنسية والعربية والإنجليزية؟
* هل يخضع المبدع للتحكم عن بعد حتى يقفو مسطرة برنار ومن نقل عنها؟
* نحن نستورد كلّ أسباب الحياة مهما تمادت في التفاهة لكننا فنياً متوقعون، فهل الحضارة العربية معزولة عن غيرها من الحضارات حتى لا تنكسر القوقعة؟
* هل السياقات التاريخية بمرجعياتها الدينية والاجتماعية تعيد نفسها، وتعاود الظهور في إبداعنا المعاصر، ثم هل تخلص الشعر المعاصر من تبعيته للشعر الموزون حتى يتتبع النثر، ألا يحق له الوجود مستقلاً؟... هذه وغيرها أسئلة تلاحق الشعر خارج الوزن.

2- مرجعية قصائد النثر بين الفرنسية والأمركة:

على غرار النوع التفعيلي يعزى جانب كبير من المسؤولية الإبداعية في استحضار النوع قصيدة النثر من الإبداع الغربي إلى الأدب العربي إلى مجلة شعر بتياراتها وروافدها العربية المتعددة المشارب فـ «ما قامت به هذه المجموعة الصغيرة ومن خلال أعداد محدودة ترك أثراً محموداً في مسار الشعرية العربي لكنّه عدّ بالمقابل ما بشرت به المجلة بحماسة غريبة لأفكار سوزان برنار في أطروحتها عن قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا من أكثر الجنايات التحديثية فداحة»²، من جهة أنّ وظيفة العمل النقدي للكاتبة الفرنسية خصّ بالتحليل والتأريخ لقصيدة النثر الفرنسية، في بيئة مغايرة تماماً للبيئة العربية فتلقف المطلعون على الأدب الفرنسي هذا الفتح وسرعان ما تُرجم وسرى كالنار في الهشيم في تعطش غريب لتلك الرؤى التجديدية.

¹ يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سورية، [د ط]، [د ت]،

16.

² جاسم حسين سلطان الخالدي: حاتم الصكر والموقف النقدي من قصيدة النثر، مجلة كلية التربية، جامعة واسط، العراق، [د م]، [ع 18]، [نيسان 2015]، ص 82.

كما لعب ذووا المشرب الإنجليزي دورا في بث أجاج معركة التبشير ورأوا الفضل للأدب الأمريكي على الأدبين الفرنسي والعربي فقصيد النثر حسب هذا الاتجاه «جنس شعري جديد مبتكر، فرضته دواعي الحياة الأمريكية في القارة الجديدة، الحرية وصوت الإنسان الحاضر رجحت على ثقل التراث في الذاكرة، فانطلق صوت الشعر مع "ولت ويتمن" إلى فضاءات جديدة وتلقفت هذا الصوت أوروبا لاسيما فرنسا»¹.

لكنّ احتواء صدى هذه الدعوى المتهجمة على تراث شعري عمّر قرون لم يؤخذ في الحسبان، بل ربما لم يتسرب الشك إليهم في أنّها ظاهرة أدبية ستقيم عليهم تلك الانتفاضة التي لم يشهد الإبداع واحدة أكثر شراسة منها وربما مرد ذلك أنّهم «انطلقوا في التنظير لقصيد النثر من نقطة انتهاء النقد الفرنسي فيما أرساه من مفاهيم خاصة عند سوزان برنار دون أن يكون لديهم النموذج الإبداعي التطبيقي»².

والأمر وإن كان يحتكم إلى حجة مقبولة إلا أنه هنا أكبر من مسألة عقد التنظير بالتطبيق، فالمسألة مسألة قطيعة وتواصل مماثلة ومغايرة حسب أطروحة أدونيس يقول عن وهم التشكيل النثري بأنّه «تماثل كامل مع الكتابة الشعرية الغربية، وتغاير كامل مع الكتابة الشعرية العربية»³، إذا فالقطيعة التي يبنّيها هذا النوع مع تراثه الشعري، وفي المقابل التماثل الذي يقترحه بعض أصحابه مع الأدب الغربي هو أحد الأسباب الهامة في خلق غوغاء المرجعية خارج العربية، والتي أقرّ بها هو ذاته في قوله: «قصيدة النثر هو مصطلح أطلقناه في مجلة شعر إنّما هي كنوع أدبي - شعري نتيجة لتطور تعبير في الكتابة الأدبية الأمريكية- الأوروبية، ولهذا فإنّ كتابة قصيدة نثر عربية أصيلة يفترض بل يحتم الانطلاق من التراث العربي الكتابي واستيعابه بشكل عميق وشامل ويحتم من ثم تجديد النظرة إليه وتأصيله في أعماق خبرتنا الكتابية - اللغوية وفي ثقافتنا الحاضرة»⁴، ولا ندري أهو الندم عن الإتياعية ووهم المماثلة أم بسبب من رياح الرفض استغور أدونيس النثر العربي لإغراق قصائد النثر هذه المرّة في تلافيف التراث ويلخص إشكالية المرجعية حسب رأينا قوله في زمن الشعر على لسان الشاعر «كيف أتحلّ من سيادة الأجنبي؟ كيف أوفق بين التراث والتجاوز؟»⁵.

ولا ينبو أو يستتر أنسي الحاج ونذير العظمة وغيرهما من أصحاب مجلة شعر عن التصريح بالأخذ عن الآداب الغربية يقول نذير العظمة ناقدا لصاحبه،

¹ نذير العظمة: قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث، ص273.

² حبيب بوهرور: إشكالية تجنيس قصيدة النثر بين الروافد الغربية وتماهيات الحداثة الشعرية العربية ص288.

³ أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص237.

⁴ المرجع نفسه: ص237.

⁵ أدونيس: زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، [ط 5]، [1406هـ - 1986م]، ص55.

وأدونيس يلمّ بالإنجليزية ولا يتقنها، فلماذا لا ينهل من المصدر الفرنسي الذي كان أكثر ألفة معه كيف يحتفظ بدور الريادة لهذا الشكل الجديد هنا لعب المصطلح الفرنسي دوره وأنقذ الموقف فـ "قصيدة النثر" أو *poème en prose* يمكن أن تميّز محاولاته كمبدع لا كتابع، ويمكن أن يتصدر هذا الشكل في تلك المرحلة¹، فالمسألة إذا حسب العظمة مسألة ريادية بالدرجة الأولى*.

ولا يختلف الأمر عند "أنسي الحاج" الذي تعدّ مقدمته لديوان "لن" ناقوساً آخر لهذا النوع الشعري في بداياته وهو كلام ينحت لمقولات فرنسية في ذهنية مغايرة فما مقدمته إلا «صدى مباشر لكلام سوزان برنار حول شروط الارتقاء بالنثر إلى الشعرية»²، ويشترك معه في هذه النظرة "أنسي الحاج"، "فخري صالح" في مقال له في مجلة فصول يقول: «من الواضح عبر مقابلة الأفكار الواردة في مقدمة "لن" بالأفكار الواردة في كتاب سوزان برنار قصيدة النثر من بودليير إلى أيامنا أنّ أنسي يترجم عبارات الناقدة الفرنسية أو يعيد صياغتها للتعبير عن رؤيته لمفهوم قصيدة النثر لا جديد في كلام أنسي الحاج عن الأسس النظرية لمفهوم قصيدة النثر سوى الشحنة الحماسية والرغبة في الهدم وإعادة بناء مفهوم الشعر والقصيدة في نظرية الأنواع الأدبية العربية»³، ويبدو أنّ أصحاب المجلة أبوا إلا أن ينقد بعضهم بعضاً، كما تظهر وتنفضح نتوءات الرغبة في أطروحاتهم بالريادة لدى أدونيس، وبالهدم لدى أنسي.

كما عرف يوسف الخال بشدّة ارتباطه «بالثقافة الغربية، وطالما أبدى إعجابه بالشعر الفرنسي، الذي يعدّه أكثر جرأة، وأكد أنّ الثورة الشعرية الحقيقية لن تقوم في الشعر العربي إلا بالانفتاح على الآداب الغربية»⁴

وبعيداً عن أصحاب مجلة شعر وليس بعيداً عن محور الرغبة عانت قصائد النثر من الإقصاء لأنّ أول ظهور لها كان ظهوراً متبرجاً بلبوس غربي فتردد منظرها «في نسبتها إلى الجذر الأوروبي – الأمريكي وطرح تأويلات خاصة»⁵ هو أحد الأسباب الرئيسة في رفضها إبداعياً والحجج هذه المرة تثير حفيظة العربي بجميع تياراته الفكرية فقد أخذت هذه الإشكالية بعداً دينياً وفكرياً فلسفياً وحضارياً وخلقت أصداء في شتى مجالات الفكر وأصبحت مرمى لنبال الرفض المحموم، وجناية تاريخية على الفكر العربي، فقد «أثارت السلفية النقدية إشكالية

1 ينظر نذير العظمة، قضايا وإشكالات في الشعر العربي الحديث، ص 249.

* تعدّ ريادة هذا النوع إشكالية قائمة في حد ذاتها من الإشكالات التي تطرح بالقوة تخليها عنها لضرورة منهجية.

2 حبيب بوهرور: إشكالية تجنيس قصيدة النثر "بين الروافد الغربية وتماهيات الحداثة الشعرية العربية"، ص 289.

3 فخري صالح: قصيدة النثر العربية الإطار النظري والنماذج الجديدة، ص 166.

4 أمال دهنون: قصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر "الأسس والجماليات"، ص 43.

5 فخري صالح: قصيدة النثر العربية الإطار النظري والنماذج الجديدة، ص 166.

* نشير هنا إلى ما أثاره التفكير الأدونيسي ودعواه إلى الحداثة من جدل فكري في فروع الفلسفة والتاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع وغيرها من العلوم.

مرجعية قصيدة النثر بهدف محاربتها وطردها من ملكوت الشعر، انطلاقاً من خلفيات إيديولوجية عنصرية ترى أنّ قصيدة النثر شكلٌ كتابيٌّ هجينٌ مستجلبٌ من الحضارة الغربية»¹، وحقيقة هي لم تنجح في طرد هذا الشعر لكنّها استطاعت أن تعصف بالجو المحيط به، وهنا لابد من قدح التساؤل هل قصيدة النثر وحدها من استعيرت كفكرة وتنظيرات من الآداب والحضارة الغربية؟ وهل تعدّ أول ظاهرة تأثير وتأثر تجمع الفكر الإنساني — وهي خلّة فيها-؟ فإذا كنا لا نخجل بالأكل والشرب من عند الآخر ونستورد جوارهما كلّ ما هو مزيّف يفضح عجزنا، فهل نخجل بالإبداع؟ ثم كثيراً ما تصدح الحناجر في منابرنا بالمذاهب الأدبية والمناهج النقدية وبسرد أسماء أجنبية نزهو بذكرها وحفظها تباعاً، فيم يختلف هذا عن ذاك؟ ومعروف وراسخ عندنا أنّ «المذاهب الأدبية التي توالى على القصيدة العربية من واقعية ورومانسية ورمزية إلخ قامت كلّها بتأثيرات وافدة من الغرب وإذا كان علينا أن نرفض قصيدة النثر لأنّ جذورها غربية، فإنّ علينا في المقابل أن نرفض تراثنا الشعري المعاصر بأكمله، وأن نتوقف الحركة الشعرية عند حركة الإحياء وحدها»²، بل ربما يكرّ حساننا الجموح إلى الشعر الجاهلي ويبرك، لما علمناه من أثر للفكر الفلسفي اليوناني والرافد الإغريقي والثقافة العمرانية للحضارات الغابرة من أثر بارز في تأسيس وإرساء دعامة الدولة العباسية والحضارة الإسلامية جمعاء ولا نقول «إنّ معظم الأجهزة الإيديولوجية في المجتمع العربي وما يتصل بها أو يتفرع عنها من المؤسسات إنّما تنتج ثقافة الاستهلاك وتبشر بها وتعممها وبما أنّ الإنتاج لا ينتج الثروة وحسب وإنّما ينتج كذلك من يستهلكها فإنّ الأجهزة جاهدة في تحويل العرب إلى مجرد مستهلكين بل إنّ الاستهلاك يكاد أن يصبح نوعاً من القانون أو المعيار الأخلاقي»³ والأدبي في حالتنا هذه، فهذه من المقولات التي من شأنها أن تسيء لنا من جهة محاولتها فضح الواقع، لكننا في المقابل ندعو إلى العقلنة وإلى التروي في رفض أو قبول الأشياء الوافدة علينا، خاصة إذا كنا في حاجتها، فالدّفعة الإبداعية التي قدمتها قصيدة النثر للشعر العربي لا يمكن اغفالها أو الانتقاص من قيمتها خاصة في الجانب المضموني على أقل تقدير.

ثم إنّ الإبداع كان ذاك الحصان الجموح الذي وجد في الفيافي حريته وعندما حطّ شاعره الرحال ورقّ للمدنية تحوّل مع هذا النوع الشعري إلى «حركة النور وهي تنقّض على جيف الحياة ثم تحلق في الفضاء، والأهم من ذلك أنّه استطاع

¹ زهير العلوي: إشكالية قصيدة النثر العربية، ص108.

² عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، [ط 1]، [2004]، ص 13.

³ أدونيس: الثابت والمتحول بحث في الإبداع عند العرب 3 صدمة الحداثة، ص219.

أن يتحرر من إيقاع التاريخ القديم ليعانق حلم الحرية في المستقبل»¹، فالشاعر خُلِقَ حرّاً وسيبقى حرّاً، فهل لنا أن نقيد تلك الحرية بالأمر أن أكتب وفق هذا النمط ولا تكتب وفق قصيدة النثر!! أليس الشاعر –والفنان- حرّاً في إبداعه؟

ولاشكال المرجعية وجه مقبول من جهة الرفض ربما نأنس إليه مكمّنه في «النقل الحرفي أحياناً لمنظور أوروبي إلى حادثة بدوية لا ترى من الحادثة الأوروبية سوى شكلها، المشكلة تقع في عقلية حرق المراحل إلى الأمام لدى كاتب قصيدة نثر شاب لا يعرف أيّة كلمة أجنبية ينطلق من غبار قرينه أو مخيمه إلى مجاهل الهروب الوجودي، حيث الحداثوية تعني (اصطناع الحادثة) أي مجرد صورة أو شكل خارجي»²، فهذه الحادثة مطلوبة لذاتها لا لطاقتها وعلى الدارس محاربتها، وهنا يأتي دور الناقد ومن له عميق دراية سواء باللغة أو بالإبداع ليكونوا قناديل علم تضيء سراديب الإبداع، وتنفي أو تمنح تأشيرة البقاء لمن يستحقها، لأننا لسنا مطالبين بقبول كلّ نتاج إبداعي يقدم نفسه كشعر أو كنثر، أو نمارس التوجيه القرائي.

يشير أصحاب هذا الموقف الصارم من المرجعية الغربية لقصائد النثر إلى قضية أخرى هامة زجت بهذا النوع في ظلمات الشك الوجودي، نعني بذلك أثر الترجمة في تغيير الذوق «لأنّها من وجهة نظرهم قد ساهمت في تدني مستوى الشعر العربي»³، وهذا الإشكال بعدّة أبعاد:

1- التغيير الحاصل في النص المنقول فمهما كانت جودة الترجمة يفقد النص بعضاً من خصائصه بتلك النقلة من لغته الأم إلى اللغة الثانية خاصة إذا تم الاستهانة بالعلاقة بين النصين «واعتبار الأولى مجرد استنساخ أو رجوع صدى للثانية، إنّما يرجع إلى التمثّل التبسيطي للعلاقة المعقّدة بين الأنا والآخر، كما يرجع إلى عدم الوعي بوجود نوع من التعارض»⁴ متأتاه خصوصية اللغتين.

2- الانبهار بالآخر مهما دنت منزلة المنقول، والإعراض عن الأصلي مهما علت رتبته، وهو فتون لعبارة «مصنوع في الخارج، وهذا الرأي حتى لو كان صحيحاً فهو ليس ذا موضوع أصلاً»⁵، والأمر في هذه الحالة نسبي، بفرض نسبة من الوعي في عملية التلقي، ولأنّ البذرة التي تحملها في ذاتها نبيلة ف «الغاية من ترجمة الشعر الأجنبي هي تطعيم الأدب العربي بأداب الأمم الأخرى، كما تفعل هي نفسها، ولا ضرر في ذلك إذ لن يبقى غير الأصلح الذي يلائم البيئة العربية»⁶.

¹ صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص318.

² عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر نص مفتوح عابر للأنواع، ص16.

³ أمال دهنون: قصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر "الأسس والجماليات"، ص47.

⁴ محمد لطفي اليوسفي، أسئلة الشعر ومغالطات الحادثة، موقع سابق.

⁵ عبد العزيز موافي: قصيدة النثر العربية من التأسيس إلى المرجعية، ص13.

⁶ أدونيس: الثابت والمتحول بحث في الإتيان والإبداع عند العرب 3صدمة الحادثة، ص117.

3- أنّ الترجمة لا تعطي نصا مبدعا إلا في شكله الجاهز الكلي غير قابل لإعادة التصنيع، أو خطوط عريضة هي خارطة طريق أو ربما نقطة انطلاق قد تأخذ مسارا صحيحا وقد تبوء بالفشل «فالهوية الحضارية تمارس حضورها على الاستقبال من خلال المبدعين فيحولون التقنيات إياها إلى تقنيات عربية»¹ لها من الأصالة ما للتراث العربي.

4- أنّ النص المترجم إذا كان شعريا يفقد من بريقه الإيقاعي ما يفقد خاصة إذا كانت حركة الانتقال نحو الشعر العربي لخصوصية هذا الأخير فـ «ترجمة الشعر أصعب بكثير من ترجمة النصوص النثرية ذات اللغة الخطابية، فالمترجم يجد نفسه أمام عناصر جمالية تبرز في الشعر أكثر من غيره كالرموز والإيحاءات وظلال المعاني كما أنّ عليه نقل التجربة الشعرية»².

5- عدم قدرة القارئ العادي على التمييز بين نص أصلي وآخر مترجم، خاصة إذا بلغت جودة النص الثاني مبلغها، ممّا يشوش على عملية التلقي فيظنّ أنّ النص قصيدة نثر وهو عبارة عن قصيدة مترجمة.

ومهما يكن من أمر فلا يمكن للدارس أن يغمط الترجمة والمترجم دورهما في النهوض بالفكر الأدب خاصة ولهما الفضل تاريخيا في إذكاء جذوة الأدب فمن ينكر أنّ «الفلسفة وعلم الكلام الإسلاميين هما نتاج التناغم الثقافي مع التراث الاغريقي، كما أنّ الثقافة الساسانية كان لها أبلغ الأثر في تعديل اتجاه القصيدة العربية الكلاسيكية في العصر العباسي، بل إنّ المذاهب الأدبية التي توالى على القصيدة العربية من واقعية ورومانسية ورمزية... إلخ قامت كلّها بتأثيرات وافدة من الغرب»³، وربما على دعاة رفض الشعر الجديد بهذه الحجة أن يتصلوا أولا من هذا التراث الذي نفخر به ثم فليلوحوأ بدعواتهم في قاع صفصف أم على قلوب أقالها؟!، وعلى بعضهم أن يكسر أقلامه وينذر للرحمان صوم زكريا لأنه كما يعلمون «وفدت علينا المسرحية بدء من مارون النقاش (1847م)، والرواية مع جبران ومحمد حسين هيكل (1912م)، والأقصوصة أي القصة القصيرة والمقالة وغيرها من الأجناس الأدبية، استتبتناها في تربتنا القومية ومناخنا الحضاري»⁴، وكان حالها حال قصائد النثر مراحل ثلاثة مرحلة النقل (الترجمة)، مرحلة التأصيل وفيها عاد المسرح مع توفيق الحكيم وأحمد شوقي إلى التراث نذكر مثلا مسرحيات شهرزاد وقيس وليلي وكليوباترا، ومرحلة الاستتبات.

¹ نذير العظمة: قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث، ص25.

² أمال دهنون: قصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر "الأسس والجماليات"، ص48.

³ عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص13.

⁴ نذير العظمة: قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث، ص261.

كما لا ننسى فضل الاحتكاك بالغرب في عصر النهضة¹ وما لعبه من دور في رفع برائن الضعف، وشدّ مواضع الوهن في الكيان العربي، ناهيك أنّ الأمر فيه سعة واختيار لدى الجميع، وأنّ كثيراً من مبدعي قصيدة النثر لم يطلعوا على الآداب الغربية في شكلها الأصلي والمترجم، «ومعلوم أنّ الماغوط لا يعرف لغة أجنبية ومصادره الشعرية تنحصر في الحركة الشعرية الحديثة ونماذجها من الشعر الحرّ وما يتسرب إليه من نماذج الترجمة»²، ولا يضره غيره أن اطلع على تلك المصادر فمجرد العلم لا يولد شعرا وإلاّ كان الخليل بن أحمد أشعر العرب على الإطلاق.

3- قصيدة النثر ودعاة التأصيل:

يعد التأصيل عادة مرحلة تالية للترجمة وفيه تتم العودة إلى تراث الأمم للبحث في تضاعيف أسفارها عمّا يوافق الوافد الجديد، وهذا بالضبط ما حدث مع قصائد النثر إذ تمّ البحث والتنقيب عن معالم نوع أدبي عرفته العرب يشبهها فكان النثر الفني والصوفي أحد تلك الروافد القوية التي تشدّ عضدها فبحثوا «عن مرجعيات لها محاولين تبرير حضورها تاريخياً متمثلين بالنفري غالبان ويعرجون على ابن العربي والتوحيدي والسهورودي وقد يذهبون ليطالوا سجع الكهان، وإذا أرادوا منح قضيتهم بعدها الأسطوري والتاريخي سردوا أسماء نصوص من سومر، وجلجامش، والفراعنة»³، ويميل بعض الدارسين على فنّ المقامة بإيقاعيته العالية مبرزاً ما للنثر من جمالية صوتية «مقاربة البذور أولى لقصيدة النثر في التراث العربي إنّ المحطة الأولى من محطات التقاء الشعر بالنثر هي محطة النثر الفني الذي تطور في القرن الرابع هجري»⁴ «أمّا الفن الأدبي الذي احتوى ظاهرة النثر الفني فهو فنّ المقامة وهو عبارة عن مؤلّفة بين الشعر والنثر مستنداً على لغة أدبية خالصة»⁵.

هذا وإنّ ربط الشاعر بالمتصوف أصبح مندوحة يتكئ عليها الشعر المعاصر ككل، لما يمتلكه جهابذة تلك الطرق في العصر العباسي من رؤى فنيّة وإحساس مرهف، يربطه بشاعر اليوم كـ«اعتماد كلّ منهما على الحدس الذاتي، واستعمال اللغة المجازية، على أنّ موضع الخلاف بينهما يكمن في أنّ الشاعر يجد حقيقة تجربته بالولوج في صميم العالم، بينما يجدها الصوفي بالفناء عن العالم، إلاّ أنّ تجربة الشاعر الصوفي تعتمد على الصراع في بدء المسار، بيد أنّ هذا الصراع

¹ ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول بحث في الإبداع عند العرب 3 صدمة الحداثة، ص 35- 41. والموضوع مطروح في عديد الكتب خاصة كتب تاريخ الأدب لحنا الفاخوري، أو أحمد حسن الزيات.

² نذير العظمة: قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث، ص 262.

³ زهير العلوي: إشكاليات قصيدة النثر، ص 109.

⁴ حبيب بوهرور: إشكالية تجنيس قصيدة النثر بين الروافد الأدبية الغربية وتماهيات الحداثة الشعرية العربية، ص 280.

⁵ المرجع نفسه: ص 281.

يلازم الشاعر في أغلب تجاربه ولا يتخلص منه إلا في حالات عالية من الصفاء والتركيز والاستغراق»¹.

وربما بل أكيد- أن بعض الدارسين قد يلوح بطرفه نحو الخطابة كفنّ عريق للبرهنة على امتداد قصائد النثر في أوصال الأدب العربي، ويجدون ضالتهم كما وجدناها في خطبة "قس بن ساعدة الإيادي"، التي سنوردها نثراً فشعراً على التوالي: «أيّها النَّاس اسمعوا وعوا إنّهُ من عاش مات، ومن مات فات، وكلّ ما هو آتٍ آتٍ، ليلٍ داغٍ، ونهارٍ ساجٍ، وسماء ذات أبراجٍ، ونجوم تزهر، وبحار تزخر، وجبال مرساة، وأرض مدحاة، وأنهار مجرّاة، إنّ في السّماء لخبراً، وإنّ في الأرض لعبراً، ما بال النَّاس يذهبون ولا يرجعون؟ أرضوا فأقاموا؟ أم تركوا فناموا؟ يا معشر إيادٍ، أين الآباء والأجداد، وأين الفراعنة الشداد؟ ألم يكونوا أكثر منكم مالا، وأطول أجالا؟ طحنهم الدّهر بكلّكله، ومزّقهم بتطاولة»²، ثم بتغيير بسيط في البناء الشكلي نتحصل على:

أين الآباء والأجداد،

يا معشر إياد!!!

وأين الفراعنة.. الشداد

طحنهم الدّهر بكلّكله،،

ومزّقهم بتطاولة،

إنّهُ من عاش مات،

وكلّ ما هو آتٍ.. آت،،

ليل.. ساجٍ،

ونهار.. داغٍ،

ونجوم.. تزخر،،*،*،*،*

وبحار تزهر،،،،

وجبال مرساة §،

أيّها النَّاس اسمعوا وعوا

إنّهُ من عاش مات

ومن مات فات...

إنّ عملية بسيطة من التقديم والتأخير وكسر الترتيب المنطقي آتت أكلها مع هذه الخطبة، وهي نفس العملية التي أجرتها الملائكة في تأصيلها للشعر الحرّ –

¹ عادل نذير بيري الحساني: قصيدة النثر العربية النشأة والمرجعيات اللغوية، ص238.

² أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي ضب يوسف على البدوي، اليمامة، دمشق/ بيروت، [د ط]، [1429هـ-2008]، ص31.

*ولو بحثنا على الإيقاع لما أعيانا أمره نأخذ على سبيل المثال قوله: طحنهم الدهر بكلّكله، 0///0///0/0//// فعلن فعلن فعلن فعلن، فاعل فعلن بنطاولة، 0///0///0/0///0/0/، فعل فعلن فعلن فعلن، فعل فعلن فعلن فعلن، فعل فعلن فعلن فعلن، فاعل فعلن فعلن.

كما سبقت الإشارة-، ليس من خلال النثر في العصر الجاهلي وإثما بالعودة إلى النثر الفني في العصر العباسي رغم ما يتميز به هذا الأخير من: «نزوع إلى الاطناب والإكثار من الجمل المترادفة، والتزام السجع للحفاظ على التوازن الصوتي»¹، وقد حدد أدونيس خصائص النثر الفني²، وهي خصائص لا تخرج عما علمنا وعرضنا في الفروق بين الشعر والنثر، أما "بول شاوول" فنظر إلى الإيقاعات التي يحبل بها هذا النوع يقول: «إيقاع النثر الشعري يحمل المواصفات الإيقاعية الخاصة بنبض التجربة وحركتها في مستويات الإيقاع الصوتي والإيقاع الحسابي، وإيقاع النبر عنده نظامه الخاص ونسبه الخاصة ووقته الخاص، التي تستجيب لحركات الكائن الداخلية ودينامية هذه الحركات، ولهذا النثر الشعري مفعول الشعر»³،

إن بعض أصحاب هذا التوجه ممن يربطون قصائد النثر بالنثر الفني يحاولون التأسيس لربع أو أقل من الإبداع الشعري لها، لأنهم ينظرون إلى البناء الشكلي للنمط الممتد -السطر الممتلئ- ويقارنونه بالنثر ثم يقيسون ذاك بقالب هذا، وفي ذلك تجن جديد على الشعر، أما بفتيتهم فالحكم عندهم بالمصطلح وما يثيره من شكوك تربط هذا النوع الشعري بجنس النثر، وتكون النتيجة الحتمية لذلك تصنيف هذه القصائد باعتبار الموجود فعلاً وتطبيقاً في النثر وهو مما ينافي طبيعتها الشعرية، والغريب في الأمر حتى المؤسسون من أمثال أدونيس يهرعون للنثر الفني تنقيها فتأصيلاً. ويشاطرنا هذا الرأي بحجج مغايرة "نذير العظمة" «لا نستطيع أن نرجع نشأة قصيدة النثر ومسامها الآخر "الشعر المنثور" إلى بذور "النثر الفني" كما لا نستطيع أن نرجعها إلى الإشارات الصوفية والفلسفية، كإشارات "ابن سينا" ومحي الدين بن العربي والتفري، فما كتبه هؤلاء جنس مستقل يندرج تحت الإشارات، قد يتشاكل ويتداخل مع قصيدة النثر لكنه جنس آخر قد تمت نشأته في سياقات حضارية واستجابة إلى حاجات فكرية وفنية ونفسية مختلفة»⁴، وهي وجهة نظر تنم عن عمق دراية بالسياقات الثقافية والرؤى الفكرية الكامنة وراء ميلاد النوعين كل في جنسه الأدبي.

إلى هنا يبدو الأمر موضوعياً، لكن تأصيلها بالشكل السابق صبغ قصائد النثر بالطابع الإشكالي عندما اتخذ حجة لدى أصحاب التجنيس بدعوى أن نماذجها التراثية نثرية، فهي إذا شكل نثري أصيل خاصة أن «التأثر بالحدثة الغربية ومناخاتها المختلفة لا ينفي حضور الأصالة كعنصر فاعل له أهميته البالغة في

¹ حبيب بوهرور: إشكالية تجنيس قصيدة النثر بين الروافد الأدبية الغربية وتماهيات الحدثة الشعرية، ص281.

² ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول بحث في الإبداع عند العرب، ص209.

³ بول شاوول: مقدمة في قصيدة النثر العربية، مج فصول، مجلة النقد الأدبي (أفق الشعر) الهيئة المصرية العامة للكتاب، [ع 1]، [م 16]، [صيف 1997م]، ص151.

⁴ نذير العظمة: قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث، 272.

مختلف الصياغات الشعرية والأدبية والإبداعات الفنية الجديدة»¹، وأصبح الرهان الحقيقي لقصائد النثر ليس البحث في النثر الفني باعتبارها نوعا شعريا، لأنّ البحث في هذه الحالة لا يصب في صالحها، إنّما البحث في الشعر عن تقنيات للنثر تجسّر الهوة بين الجنسين، وترجح كفتها نحو الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه، سنعرض في هذا الخصوص نموذجين شعريين أحدهما من العصر الجاهلي والثاني من العصر العباسي؛ أمّا أولهما فيقول فيه النابغة الذبياني من مجزوء الكامل:

المـرء يـأمل أن يـعـي
تـفـنـى بشـاشـته ويـب
وتـخـونـه الأيـام حتـى
يسـرّه
ش، وطول عيش قد يضره
قى، بعد حلو العيش مرّه
لا يرى شيئا

كم شامتٍ بي إن هلك
ت، وقائل: لّله درّه²
ففي هذا النموذج نجد شيخ ذبيان وحكمها يحتكم إلى أربع تقنيات نثرية شكلا ومضمونا، تتمثل في:

- 1- التدوير الذي يجعل الفراغ بين الشكين فراغا شكليا أجوفا لا فائدة منه، سوى إبراز ضعف النظام الشطري.
- 2- حرف النسق الذي ربط البيت الثالث بالرابع فمعروف أنّ وجود حروف العطف «كالواو والفاء وتكراره لها [أي الشاعر] في كلّ شطر من أشطر القصيدة، وهذا التكرار يكسب التعبير الأدبي صفة التحليلية لا التركيبية»³.
- 3- الطابع الحكائي للمقطع الذي جعل منه قصة بامتياز لها بدايتها ونهايتها، بالشكل الآتي:

الأمل ← حلو العيش ← طول العيش ← تفنى البشاشة
تخون الأيام ← هلاكه ← الشماتة أو المدح

التابع المنطقي السردى لأبيات النابغة

- 4- النزعة العقلية للأبيات الكامنة خلف طابعها الحكمي التعليمي، وهذه الخاصية ذاتها -النزعة العقلية- كثيرا ما أصرّ عليها الدارسون كحدّ فاصل بين الشعر والنثر، بجعل الأول للقلب والثاني للعقل، وبالتالي فإنّ «هيمنة النزعة العقلية أو الفكرية على الإبداع الفني عند الشاعر وعلى صياغته الفنية تؤدي لا

¹ رابع ملوك: قصيدة النثر إشكالية المصطلح، مج الخطاب منشورات مخبر تحليل الخطاب، جا تيزي وزو، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، [ع 2]، [2007]، ص112.

² أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، ص59.

³ عثمان موافي: في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة، مصر، [د ط]، [ج 2]، [2000]، ص140.

محال إلى كتم أنفاس شعره، واستحالته نظماً عقلياً يخلو من عناصر التأثير الفني، ويفتقر إلى أخص خصائص الفن الشعري الأصيل، ومن ثمة فهي تعدّ من هذه الناحية من أخطر أسلحة النثر فتكاً بالفنّ الشعري»¹. وبعد هذا يقال أنّ النصّ بُيِّنَات ومنتقة لا يقاس عليها، يكفيها كمالاتها الكاملة، والسؤال المطروح هنا ما الفرق بيننا وبين تلاميذ المدارس الذين يعدون كلّ كلام يقبل القسمة على نفسه كالعدد الأولي شعراً؟

النموذج الثاني الذي نسوقه شاهداً في هذا الباب مجموع أبيات لأبي العتاهية نقلناها عن "أحمد درويش" في ترجمته لكتاب "جون كوين" يقول فيها:

يَا ذَا الَّذِي فِي الْحَبِّ يَلْحَى أَمَّا	وَاللَّهِ لَوْ حُمِلَتْ مِنْهُ كَمَا
حَمَلْتُ مِنْ حَبِّ رَخِيمٍ لَمَّا	لَمْتُ عَلَى الْحَبِّ فَذَرْنِي وَمَا
أَطْلُبُ إِنِّي لَسْتُ أَدْرِي بِمَا	قُتِلْتُ إِلَّا أَنَّنِي بَيْنَمَا
أَنَا بَبَابِ الْقَصْرِ فِي بَعْضِ مَا	أَطْلُبُ مِنْ قَصْرِهِمْ إِذْ رَمَى
شَبَهُ غَزَالٍ بِسَهَامٍ فَمَا	أَخْطَأَ سَهْمَاهُ وَلَكِنَّمَا
عَيْنَاهُ سَهْمَانِ لِي كُلَّمَا	أَرَادَ قَتْلِي بِهِمَا سَلَّمَا ²

ولا نريد أن يكون كلامنا تكراراً، لكن القدح الذي رأيناه في شعرية أبيات النابغة يعاود الظهور بقوة في هذه الأبيات، يزيد عليه "أبو العتاهية" بالتدوير المخلّ ببنية الشعر إذ لا يربط بين شطري البيت فقط وإنما يتجاوزه إلى انتهاك حرمتهم للقافية فيربطها بما بعدها؛ فما وقف عليه الشاعر كقافية غير مستقلّ ببنائه الدلالي، وبالتالي لم تحقق القافية الوقف التام المنوط بها مثلما من شأن النثر أن يحقق، دونما فقد النصّ شيئاً من جمالياته: «يَا ذَا الَّذِي فِي الْحَبِّ يَلْحَى أَمَّا وَاللَّهِ: لو حملت منه كما حملت من حبّ رخيّم، لما لمت على الحبّ فذرني وما أطلب، إنّني لست أدري بما قتلت، إلا أنّني بينما أنا بباب القصر في بعض ما أطلب من قصرهم إذ رمى شبه غزال بسهام، فما أخطأ سهماه ولكنّما عيناه سهمان لي كلّما أراد قتلي بهما سلّما».

وربما لو صادفنا النصّ بهذه الطريقة في التقديم لعددناه قصّةً أو رسالة من صديق إلى صديق، ولا نرى قالبه المتزن مزيّة فيه يمكن أن تخلصه من نثريته، لكن اعتدنا أن نعامل الشعراء بأسمائهم فنقبل الشعر دون تشكيك فقط لأنّه "النابغة" أو "أبو العتاهية" أو أمير الشعراء — وإن كانت هذه النظرة بدأت تأخذ منحدرها نحو الزوال — وقد قيل عن "أحمد شوقي" «اتسمت قصيدة شوقي بشيء ليس قليل من سمات النثر العلمي والفلسفي ولعل من أبرز ما يوضح ذلك: غلبة السرد، أو الحكاية على جانب كبير من هذه القصيدة، وجنوح لغتها نحو التقرير

¹ عثمان موافي: في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، ص143.

² جان كوين: بناء لغة الشعر، ص82 الهامش.

والتعبير المباشر، وميلها إلى مخاطبة عقل القارئ لا شعوره»¹، كما يشير الدارسون أنّ كتابه "أسواق الذهب" هو إحدى البذور الخصبة التي أنبتت قصيدة النثر العربية.

وفي هذا الخصوص نجد "أدونيس" قد ضمن كتابه صدمة الحداثة نماذج شعرية لزهير بن أبي سلمى، والمتنبي، وعبد الوهاب البياتي، ونازك الملائكة، وله هو ذاته علق عليها قائلاً: «هذه النماذج وأمثالها ليست شعراً وإنما هي أفكار منقولة في قالب وزني، ويمكن وصف هذه النماذج بأنها تقريرية نثرية، تكرارية»²

إذاً ما تروم الدراسة الإشارة إليه أنّ الباحث في قصيدة النثر إذا ما أراد تأصيلاً للنوع فعليه أن ينقب الشعر بحثاً عنها، خاصة إذا ترسخ في ذهنه انتماؤها لجنس الشعر، أو على أقلّ تقدير نترك اختيارات الباحث مفتوحة فلا نحصرها فقط في النثر الفني «وعلياً أن نحذر من نزعة تأصيل كهذه، التي كثيراً ما تنجرف إلى إصدار الأحكام التي ليس لها سند من حقيقة أو تاريخ»³، وإن كان لها هذا السند فنقارنه بأخر أقوى وطيساً منه.

وليس بالضرورة أن كلّ ما يصادفه الإبداع متجذّر في التراث فنقبله أو عشبّة ضارة نفتلّعها، بل علينا أن نضع هذا النمط أمام مفترق طرق أيهما شاء فليسر فيه «الأول يسعى إلى اكساب الشرعية لظاهرة ما يزعم أنّها متأصلة في التراث، كأنّ كلّ ما لا يوجد في التراث لا شرعية له، أي أنّه يمسه حداثة الحداثي ويلغي جدّته وطارئته، والثاني ينتج الحاضر بخصائصه الجديدة المائزّة ويتركه يعيد صياغة الماضي وتحديده وتصنيفه»⁴، ويصنع تاريخاً جديداً قد يتحول هو ذاته إلى ماضٍ لطرق مستقبلية.

تأخذ إشكالية النثر الفني والنثر الصوفي بعداً آخر حضارياً عندما تتحول إلى صراع تاريخي بين العصر العباسي بامتداده التراثي، وبين التراث الأوروبي- الأمريكي في القرنين السابع والثامن عشرة وتتحول المسألة هنا إلى صراع بين حضارتين، الغرض منها تحديد الريادية في هذا النوع الأدبي، وأيّ الحضارتين تابعة للثانية «وهكذا يستحيل الجدال القديم حول الشرق والغرب إلى مناظرة بين المحافظة والتحديث ولكن في غياب التمثيل الحقيقي لجوهر تراثنا وتراث الغرب، فإنّنا نرى إلى هذه المناظرة وهي تحصر المشكلة في مجرد صراع بين الصيغ والأشكال المختلفة»⁵ بل هو مجرد جدل سفسطائي لا رجاء ينتظر منه.

¹ عثمان موافي: في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، ص 127.

² أدونيس: الثابت والمتحول بحث في الإبداع عند العرب، ص 289.

³ نذير العظمة: قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث، ص 272.

⁴ كما أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي وفي اللابنية أيضاً قصيدة النثر وجماليات الخروج والانقطاع،

⁵ كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 31.

وسواء تعلق الأمر بالحضارة الغربية أم بالحضارة العربية فإنّ الإبداع في ظاهره يتكلم لغات مختلفة لكنّه في جوهره يتكلم لغة واحدة خاصة به، فارة من كلّ تقنين وزمنية إنّهُ عبّر حضاري يتجاوز الزمان والإنسان والأعراف، ليعيد خلق ثنائية (الجمال والبشاعة)، (الوجود والغياب)، (الممكن واللاممكن)، (النظام والفوضى) وغيرها من الثنائية التي لا تتفق إلّا في أحشاء نص أصيل «بحيث إنّنا لا نقدر في فكرنا وحياتنا اليوم إلّا أن نتلاقى، ونفقد منها، ونتفاعل معها وفي هذا لا نعاكس المجرى الذي يحفره نهر الإبداع في اتجاه المستقبل وإنّما نصبح كمن يسير في هذا المجرى بفتوة أبدية»¹.

والشعر ومعه الفنّ عامة مهما بالغ في التقليد والنقل إذا قيض الله له شاعرا أصيلا يصيّرهُ أصيلا مثله وفق مبدأ قلب العصا حيّة «إنّهُ الشعر الذي يغيّر أولا طريقة استخدام أدواته، لكي يستطيع أن يغيّر طريقة التدقيق وطريقة الفهم» وطريق بناء أمة الحضارة فلا يكرّر حضارة أمة في أسمال بالية.

نشير إلى إشكالية فرعية تنبجس عن إشكالية المرجعية والتأصيل كان لها صدى هاما في تشكيل الرؤى وتحويلها عن قصيدة النثر وفي أحيان كثيرة ربّث الرأي العام على رفضها، وتبني موقف صارم منها، نعني بهذا الكلام إشكالية الموقف الأيديولوجي؛ وفي خصوصها يرى "محي الدين اللاذقي" أنّ الرواد وقعوا في مطبات عديدة فـ «إلى جانب الخطأين الأساسيين في التسمية وقبول مناقشة الشعرية في ميدان الوزن، وضع حزب الشعر الحرّ سلاحه السّياسي قبل سلاحه الفنّي، في معركة لا يمكن كسبها إلّا في رحاب الفنّ»²، والأمر سيّان مع الشعر خارج الوزن، فكان هذا السبب الأيديولوجي من أقوى أسباب الرفض لدى كثير من الباحثين لتعبيره عن رؤى خارج أدبية من عمق الأدب شعره ونثره، فكانت تلك الأصدا دعوى باطل أريد بها إحقاق حق.

¹ أدونيس: زمن الشعر، 60.

² محي الدين اللاذقي: القصيدة العربية معضلاتها الفنّية وشرعيّتها التراثية، مج فصول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، [د ط]، [16م]، [ع 1]، [1997]، ص40.

الفصل الرابع

إشكالية الوصاية الإبداعية والموضوعية النقدية

1- تمهيد:

كثيرا ما نتحدث عن سلطة النص، وسلطة القارئ، وسلطة المؤلف ناسين أو متناسين السلطة الخفية التي تجعل من هذه الثلاثية ممكنة، هذه السلطة الحاضرة الغائبة، الخفية الظاهرة تجسدها جميع تلك السلطات بأنساقها المختلفة في عملية

تفاعل عجيب تحدد ماهيتها الشعرية والذوق الأدبي على مرّ العصور. وحاصل التفاعل بين هذه الأطراف الثلاثة تواصلها هو الذي ينتج الأدب فنا وعلمًا ونظريات، لذلك لا بد من التساؤل لا عن العلاقة التي معالمها وتواشجها هو تحصيل حاصل، إنّما عن حدود تلك العلاقة، متى يتوقف كلّ طرف ويترك المجال للطرف الآخر ينجز مهامه؟ وما هي تلك المهام الملقاة على عاتق كلّ جهة؟ ثمّ ما هي حدود التداخل وحدود اللامساس؟ وربما السؤال الأهم هل نملك استقلالية إبداعية أو نقدية تؤهلنا الظفر بأدب عالمي؟ هذه الأسئلة وغيرها ستكون مدار الحوار في هذا الفصل.

نستهله بوصف المشهد الأدبي والجو العام الذي تشكلت فيه قصائد النثر وهو مشهد تتحزب فيه ثلاث فئات: الرواد الأوائل من أئمة الشعر التفعيلي، والمتعصبون وهم رهط مجلة شعر والوسطيون وهم أصحاب الهمّ الثوري الفلسطيني خاصة

¹ و«هذه الظاهرة عرفت كعلامة من علامات الحداثة الشعرية العربية النابعة من الحداثة الفكرية العربية في اتجاهها العمودي المكاني صوب أوروبا والتأثر العربي بالغرب إنّها قصيدة النثر العربية»² وليدة الأحزاب الأدبية والواقع الإبداعي المهشم.

وحقيق بهذا المشهد أن يولد جملة من الإشكاليات شديد الخصوصية لتشعب أطرافه وتقاطعها في نفس الوقت، فهذه الإشكالية –إشكالية الإبداع وتلقيه- تثير بشدة مسألة إبداعية تخص فئة نسميهم "أوصياء الإبداع" وهم فئة الشعراء التي حملت على عاتقها عملية التنظير لأنواع الشعر فزادوا من الشكوك المسيجة له*. كما تضع القراءة والتلقي في مفترق طرق متعاكس الاتجاهات؛ فمن جهة أثبت النوع ومعه الشعر المعاصر عامة فعالية فريدة في عملية القراءة من خلال تسليط الضوء على بعض الأسس الجمالية كالرمز والفضاء التشكيلي، ومن جهة ثانية خلق ما نسميه بالشرح الذوقي تلقي شعر بصري مكتوب باستعداد شفاهي سمعي خلقه الوزن ورسخه في الذوق العربي، فذكته قراءات عالية الجودة، وأحبّطه نقد لاذع في مقابل علامات استفهام لا حدود لها عند غالبية المتحدثين باللغة العربية ناهيك عن الأطراف الثقافية الأخرى عن ماهية وكنه النوع الجديد وكيفية التعامل معه، أمّا الوجه الثالث البشع فهو وجه الصمت عن التنظير والإحاطة بالأسس

¹ ينظر: عبد العزيز شويط، مساهمة ومغامرة الشكل في الشعر الجزائري المعاصر قراءة في ديوان برقية شهيد من سيناء للشاعر الجزائري محفوظ بوشناق، مج مقالات، جا ورقلة، الجزائر، [ع 6]، [جوان 2006]، ص120.

² المرجع نفسه: ص12.

* رغم أنّ كثيرًا منهم له باع ومراس نقدي لا غبار عليه، لكنّ ارتباط أسمائه بالشعر أكثر من النقد فتحت مسربا دلف منه الرافضون لهذه الأنواع.

الجمالية التي يحتكم لها الشعراء والقراء على حدٍ سواء، وهذه الأطراف الثلاثة مجتمعة أسست لإشكالية الإبداع والنقد في واقع الشعر خرج الوزن.

2- آباء الإبداع بين الموت والتربية:

وأول ما نلاحظه استمرار ثنائية الرفض والقبول في تصدّر الجوّ العام لقصيدة النثر، وتطال هذه المرّة الشعراء الذين يفترض فيهم الحيادية لأنّ الإبداع شعره ونثره موزونا أو غير موزون يتكلم لغة واحدة، فلا يجوز أن يحلّ مبدع ما يكتب ويحرّم كتابة غيره، وإن كان يعدّ نفسه وصيا على نصه فهو أكيد ليس وصيا على الجنس الأدبي الذي يكتبه، فالإبداع كما يراه بعض الدارسين «دخول في المجهول لا في المعلوم، فأن نبدع إذن أي أن نكتب، هو أن نخرج مما كتبناه من مسافة لحظة مضت لكي ندخل في مسافة لحظة تأتي»¹، لكن كيف غدا هذا المجهول معلوما عند أصحاب مجلة شعر وقبلهم عند الملائكة تنظيرا وتطبيقا، ومن ثمة أصبحت سنّة إبداعية لدى كلّ الشعراء أن يقرنوا التنظير والتعريف بالإبداع ويضمنوهم جنبا إلى جنب في فضاءات الدواوين وعتباتها، هذا هو الإشكال الذي يحضر أحيانا كثيرة بعنف لفظي في الأوساط الأدبية.

وهو إشكال لا يخلو من تعقيدات مبعثها النظرة المتراكمة والمتراكبة للشعر العربي بوصفه «تراث جماعة لا صناعة شعراء أو مؤلفين، الشعر حريص على ما نسميه الصورة، والصورة تشكل المادة، الصورة تقرب من فكرة الجماعة، الجماعة في التراث أكبر من الفرد»²، والشاعر فرد من طبيعة خاصة انضوى سنونا طوال تحت عباءة القبيلة وتدثر بأبرادها، وعندما آن أوان التحضر اصطدم بفكر صلد حاول نحته فتفتت بين يديه، لأنّه ببساطة حاول جمع شيئين متناقضين متلازمين تلازما وجوديا هما الإبداع بكلّ ما يحتويه المصطلح من ذاتية وتفرد وعاطفة..، والتنظير بالموضوعية والجمعية والعقلنة والمعيارية فكان النظر لا بمرآة مسطحة وإنّما بواحدة محدّبة وأخرى مقعّرة فحدث التباعد.

إنّ شعراء قصيدة النثر ممثلون في رواد مجلة شعر ومن جاء بعدهم لم يستّوا هذه السنة الأدبية وإن كانوا أكثر من مارسها تنظيرا وتطبيقا فموقفهم «موقف جماعي إجماعي من الكتاب باعتماد مفاهيمه وتبنيها من قبل واحدة من أهم الحركات الشعرية العربية في القرن العشرين اعتمادا مطلقا ليتحوّل إلى إنجيل الجماعة المقدّس»³، فقد سبقوا إليها من رواد الشعر التفعيلة خاصة نازك الملائكة في مقدمة ديوانها شظايا ورماد وكتاب قضايا الشعر المعاصر، وهذا الأخير على وجه التحديد عالجت بالشرح والتطبيق كلّ ما رأته ذو صلة بالشعر التفعيلي،

¹ أدونيس: الثابت والمتحول بحث في الإتياع والإبداع عند العرب 3 صدمة الحداثة، ص312.

² مصطفى ناصف: النقد العربي نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، [د ط]، [مارس 2000]، ص229.

³ رفعت سلامة: قصيدة النثر العربية ملاحظات أولية، مج فصول، [ع 1]، [م16]، ص302.

وزادت عليه تهجما على قصائد النثر كالتى تنقض غزلها تدعو إلى التجديد وترفض الجديد تقول: «في الشعر كما في الحياة يصح تطبيق عبارة برناردشو اللقاعدة هي القاعدة الذهبية»¹ «والذي أعتقده أنّ الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبق من الأساليب القديمة شيئا، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعا، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقا جديدة واسعة من قوة التعبير والتجارب الشعرية (الموضوعات) ستتجه اتجاهها سريعا إلى داخل النفس، بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد»²، وتقول: «الأسلوب القديم عروضي الاتجاه يفضل سلامة الشكل على صدق التعبير وكفاءة الانفعال ويتمسك بالقافية الموحدة ولو على حساب الصور والمعاني التي تملأ نفس الشاعر وكلّ هذا إيثار للأشكال على المضمونات، بينما يريد العصر أن ينشغل بالحياة نفسها وأن يبدع منها أنماطا تستنفذ طاقته الفكرية والشعورية الزاخرة»³، فأصل الدعوة الملائكية كما يبدو التجديد في بناء القصيدة إيقاعيا والتجديد في المضامين، والأمر على قدر وعي وعمق الناقدة، لكنّها عندما تصل - في نفس الكتاب - إلى الحديث عن قصيدة النثر تنمحي عندها تلك النظرة التجديدية وتصبح المضامين بلا معنى والوزن مقدّس تقول في ذات الكتاب عن دعوى مجلة شعر «كان المضمون الأساسي لهذه الدعوة كما استخلصته من مجموع ما يقولون إنّ الوزن ليس مشروطا في الشعر وإنّما يمكن أن نسمي النثر شعرا، لمجرد أن يوجد فيه مضمون معيّن وعلى هذا الأساس أخذوا يكتبون النثر مقطعا على أسطر وكأنّه شعر حرّ لا بل إنهم زادوا فطبعوا كتبنا من النثر وكتبوا على أغلفتها كلمة شعر [...] ذلك أنّ القصيدة إمّا أن تكون قصيدة وهي إذ ذاك موزونة وليست نثرا وإمّا أن تكون نثرا فهي ليست قصيدة فما معنى قولهم "قصيدة نثر" إذن»⁴، وما معنى الدعوة إلى التجديد إذن؟ والراجع في هذا القول أنّ المتكلم في الحالة الثانية هي الملائكة الشاعرة التي انجرفت وراء سبّقتها وريادتها لنوع جديد، والكتاب مليء بالمتناقضات من هذا القبيل، ويرى "عبد العزيز شويط" أنّ "الملائكة" في هجومها على قصيدة النثر تريد تحويل الرؤى عن مشروعها الإبداعي وشغل النقاد «لعلها تسحبهم وتحولهم من حربهم ضدها إلى جعلهم حلفاء لها يحاربون من تحاربهم هي أو تموّه بحربهم مفهمة إياهم أنّه يوجد من هو أخطر على مسار الشعر العربي الذي لن تدعه العرب حتى تدع الإبل الحنين منها، ونسيت أنّها كانت والسيّاب والبيّاتي يعانون بالأمس مثلما يعاني أصحاب قصيدة النثر اليوم»⁵.

¹ نازك الملائكة: مقدمة شظايا ورماد، نقلا عم محمد كامل الخطيب نظرية الشعر 5 مرحلة مجلة شعر، ص723.

² المرجع نفسه: ص 734.

³ نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص63.

⁴ نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص157.

⁵ عبد العزيز شويط: مساهمة ومغامرة الشكل في الشعر الجزائري المعاصر قراءة في ديوان برقية شهيد من سيناء للشاعر الجزائري محفوظ بوشناق، ص120.

ومعلوم أنّ تجارب الشعراء تتفاوت ومعها «تتفاوت صيغ التعبير في إحياءها بهذا الواقع أو نقلها»¹ كما تتفاوت قدرة التلقي والقراءة في مرحلة لاحقة، ولئن وقع عبء الصياغة والتعبير والتلقي والقراءة على شخص بعينه فمن شأنه أن يفقده جانباً هاماً ينعكس إمّا على قدرته الشعرية وإمّا على قدرته التحليلية وإمّا على رجحان أحكامه وهذا هو المأخذ في هذه الحالة وليس الجمع بينهم.

أمّا إذا عرجنا على رواد قصيدة النثر وجدناهم جلّهم إن لم نقل كلّهم بتأسيسات وتنظيرات تدعمها قصائد ودواوين -وليس العكس- يوسف الخال من خلال بيانه المنشور في مجلة شعر، أدونيس من خلال مقالاته في المجلة ثم في غيرها من المجلات كما يمتلك مشروعا تأسيسيا ضخما من خلال كتبه كالثابت والمتحول، زمن الشعر، الشعرية العربية وغيرها من الكتب، "أنسي الحاج" من خلال مقدمته الشهير لديوان "الن"، "نذير العظمة" من خلال قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث، "كمال خير بك" من خلال مؤلفه حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر والقائمة تطول بنا، والأمر مقبول في البدايات إذا ما أخذ في الحسبان أنّ الدعوة جديدة وفي أمس حاجتها للتعريف والتنظير، لكن المشكل ولّدته التناقضات التي تحبل بها آراؤهم ما بين الدعوة إلى شيء ما ثم نقضه أو تحويله إلى مسار جديد إمّا بعيد عنه وإمّا مغاير له كما حدث مع "أدونيس" في مشروعه الإبداعي والنقدي الضخم، و"أنسي الحاج" في مقدمة ديوانه.

أمّا "أنسي الحاج" «فكان يعتقد أنّ ما يكتبه مجرد خواطر وكتابة حميمية تعبر عن مشاغل خاصة وجدانية [...] ظلّ شعور أنسي الحاج يتراوح بين الخوف والتردد من نشر نصوصه التي لم يكن يؤمن بأهميتها ولا بانتمائها إلى جنس الشعر»²، فكان نقل أدونيس وترجمته لرؤى سوزان برنار أثر في إزالة الخوف وإذكاء شعلة التنظير لدى الحاج فاجترّ هو ذاته تلك المقولات في مقدمته الشهيرة لكنّه عجز عن طرح بدائل تخدم دعوته «قصيدة النثر ليست غنائية فحسب بل هناك قصيدة نثر تشبه الحكاية وقصائد نثر عادية بلا إيقاع [...] وهي تستعيز عن التوقيع بكيان الواحد المغلق الرؤيا التي تحمل أو عمق التجربة الفدّة أي بالإشعاع الذي يرسل من جوانب الدائرة أو المربع الذي تستوي القصيدة ضمنه»³، «لذا لم يكن لأنسي الحاج في مقدمة ديوانه "الن" "1960" سوى أن يكرر أدونيس في استعادته الحرفية لمفاهيم ومصطلحات سوزان برنار»⁴، وما يعاب عليه إضافة لكونه مكرورا هو غموضه وإيهامه فهذه المقدمة التنظيرية التي أراد من خلال الحاج أن يضيء دهاليز النص لم تسطع أن تفي بالغرض المنسوب

¹ يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص117.

² المهدي عثمان: إطلالة على قصيدة النثر العربية / اختلاف المفاهيم داخل نفس المعجم، ص53.

³ أنسي الحاج: مقدمة ديوان "الن"، ص757.

⁴ رفعت سلامة قصيدة النثر العربية ملاحظات أولية، فصول، [ع 1]، [م 16]، 302.

لها فجاءت «مسطقة وغير مبررة، ذلك أن التنتظيرات اللاحقة أرادها أنسي الحاج أن تحتضن تجربة سابقة»¹، وربما لو اكتفى بالشعر لكانت أنجح، وإن كنا لا نستطيع أن ننكر أثرها لدى الشاعر المجدد بعد ما يقارب ستين سنة من ظهورها. ومهما كان من أمرها فالمأزق الذي وقع فيه "أنسي" مقدور عليه لأن تأثيره اقتصر على تلك المقدمة، على حين تتضارب الرؤى — وربما تتجدد وفق سنن الحياة — عند أدونيس من مؤلف إلى آخر نبدوها بالمصطلح يقول عنه: «قصيدة النثر هو مصطلح أطلقناه في مجلة شعر، إنما هي كنوع أدبي شعري نتيجة لتطور تعبير في الكتابة الأدبية الأمريكية- الأوروبية، ولهذا فإن كتابة قصيدة نثر عربية أصيلة يفترض بل يحتم الانطلاق من فهم التراث العربي الكتابي واستيعابه بشكل عميق وشامل ويحتم من ثمة تجديد النظرة إليه وتأصيله في أعماق خبرتنا الكتابية»²، إن الوعي الأدوني يعود بالذاكرة إلى مقال مجلة شعر حيث أطلق المصطلح لكن تلك الذاكرة تخونه عن استرجاع قوله «لا يعود ثمة مجال في التراث العربي لبحث قصيدة النثر لأنها إذ ذاك تستحيل»³، وهو من الأوائل الباحثين في التراث الصوفي عمّا يوافقها ويدعم وجودها.

ولا يكفي بهذا الحد وذلك عندما يؤسس لمصطلح الكتابة ويخصص له بياناً كاملاً كبديل عن كلّ تجنيس في مؤلفه صدمة الحداثة يقول: «فالحُدود التي كانت تقسم الكتابة إلى أنواع يجب أن تزول لكي يكون هناك نوع واحد هو الكتابة، لا نعود نلتزم معيار التمييز في نوعية المكتوب هل هو قصيدة أم قصّة؟ مسرحية أم رواية؟ وإنما نلتزمه في درجة حضوره الإبداعي»⁴، وربما السبب في هذا الكرّ والفرّ في الرؤى الأدونيسية حسب رأينا البلبلة التي تحدثها رؤاه في كلّ مرة فتضطره للمراجعة وإعادة الحسابات ولو كان هناك فصل بين أدونيس الشاعر والآخر الناقد لما حدث هذا «إن أدونيس مع ذلك واحد من أهم المنظرين لقصيدة النثر العربية ورغم هذا الامتياز أو السبق ما زال غير قادر تماماً على تحديد ملامح ذلك الجنس من الكتابة بمعنى لم يستطع إعطاءها لباسها المفاهيمي»⁵.

إن ضرورة الفصل بين الرؤى الشعرية وخليتها النقدية واجب لدى التجربة الواحدة ذلك أنّ إحداها تطغى بالضرورة على الأخرى، ولا يمكن بأيّ حال من الأحوال انكار فضل أدونيس على إذكاء شعلة النوع الأدبي وصياغة نماذجهِ الرائدة لكن هذا لا يعني وصايته الدائمة على هذا النوع، وإن كان الأمر خارج نطاقه أحياناً يقول عنه المناصرة: «كلّ شاعر عندما يقوم بالتنتظير للشعر يحاول

¹ المهدي عثمان: إطلالة على قصيدة النثر العربية / اختلاف المفاهيم داخل نفس المعجم، ص 54.

* أرّخها صاحب الديوان في خريف 1960.

² أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص 237.

³ أدونيس: في قصيدة النثر: مجلة شعر، بيروت، لبنان، [س 4]، [ع 14]، [1960]، ص 75.

⁴ أدونيس: الثابت والمتحوّل بحث في الإبداع عند العرب 3 صدمة الحداثة، ص 312.

⁵ المهدي عثمان: إطلالة على قصيدة النثر العربية اختلاف المفاهيم داخل نفس المعجم، ص 40.

غالبا تبرير تجربته الشعرية وبالتأكيد لا يتطابق جدل أدونيس المناطقي تطابقا تاما مع شعره أو نثره»¹، وشتان بين حب الخيل والفروسية.

لكن "عز الدين المناصرة" ذاته رمى بنفسه في معترك الجدل النقدي المرتبط بقصائد النثر وهو شاعرها، فكان له أثره في تخنيث النوع وإزالة الفواصل بين الأجناس الأدبية وخلق دوامة من الشك محورها صفاء الجنس الأدبي من خلال مؤلفاته خاصة منها "قصيدة النثر المرجعية والشعارات" "جنس كتابي خنثى"، هذا المقترح الذي لقي صدى واسعا عند بعض الأطراف الأدبية كما يطرح قضية الـ"هي" «لماذا لا يتعامل الناقد والقارئ مع قصيدة النثر باعتبارها "هي" أي باعتبارها جنسا كتابيا مستقلا»²، وكان تأثيره على هذا الصعيد أعمق غورا منه على صعيد الإبداع الشعري، فقد انساق وراء دعواه التخنيثية كثير من الشعراء وبعض من النقاد والأدباء، فكأن قصيدة النثر ينقصها تضريس بأنياب حتى نضيف لمطحنتها ثقلا جديدا يقضي على البقية الباقية.

إن ما يميّز شعراء قصيدة النثر وشاعرة التفعيلة إضافة إلى انتقاد الموهبة اشتغالهم بالعمل الأكاديمي والصحفي وهذا ما بسّط الأمر أمام سريان رؤاهم في الكينونة الإبداعية «وهنا نخرج بنتيجة واضحة أنّ اللون الجديد هو نتاج مرحلة تجريبية معقدة جرت على يد شاعر من شعراء المرحلة النقدية أمكنه ببراعة اجتياز هوة بين قمتين متقابلتين هما قمة الشعر القصوى وقمة النثر القصوى»³، وهذه المرحلة في ذاتها تشفع لأصحابها، لكنّها لا تشفع لمن بعدهم ممن اتخذوا مقدمات سنّة حميدة للتعريف بأشعرهم وممارسة سلطتهم على القارئ بتوجيهه وتقنين عملية التلقي، فغالبية الدواوين الشعرية اليوم ترفق بمستندات تعريفية تربّي القارئ الخامل والمتلقي السلبي.

ولا نستغرب أن ينقاد الدارسون وراء أحبائهم ممن يشاركونهم الهمّ الثوري مثلا فيبينون موقفا صارما من قصيدة النثر بعد مطالعة مقال "محمود درويش" «أنقذونا من هذا الشعر»⁴، الذي يتبرم فيه صاحب الجدارية الباحث عن بطاقة تعريف من هذا الشعر الجديد ومن الواقع الشعري المجايل له يقول: «الآن بشاعة القصيدة أشدّ إيلا ما للنفس من تكدس القمامة في الشوارع»⁵، هذه الصورة التي تبدو بشعة عبر من خلالها ومحمود درويش عن واقع شعري ألمه، آلت إليه القصيدة المعاصرة شكلا ومضمونا، تعبّر شاعريّ من شاعر عجز في نفس الصفحة عن تعريف الشعر الذي يمتنه وربما يقتاته ويتنفسه، ولأنّ محمود

¹ عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر نص مفتوح عابر للأنواع، ص 43.

² المهدي عثمان: إطلالة على قصيدة النثر العربية اختلاف المفاهيم داخل نفس المعجم، ص 35.

³ أيمن اللبدي: الشعرية والشاعرية، ص 88.

⁴ ينظر: محمد كامل الخطيب، نظرية الشعر 5 مرحلة مجلة شعر، ص 607- 616.

⁵ المرجع نفسه: ص 608.

درويش شاعر ناجح، فهو ناقد فاشل حكم بالعاطفة على تيار شعري مرّ قربه ما فتئ يجد نفسه راكبا لأمواجه، ونجد نحن دراسات تقول «كتب درويش أيضا في شعر النثر»¹، وترك في دواوينه الأخيرة قصائد نثر تنم عن تمكن ووعي عميق بجماليات الظاهرة وتنقض كثيرا من أفكاره ونقده اللاذع للشعر فهل يكون الجزاء من جنس العمل هل يحق لنا أن نلبس قصائده من قماش نقده عندما يقول «إنّ تجريبية هذا الشعر قد اتسعت بشكل فضفاض، حتى سادت ظاهرة ما ليس شعرا على الشعر، واستولت الطفيليات على الجوهر لتعطي الظاهرة الشعرية الحديثة سمات اللعب والركاكة والغموض وقتل الأحلام والتشابه الذي يشوش رؤية الفارق بين ما هو شعر وما ليس شعرا»²، يقول في موضع آخر «تسمية الثثرة نصا يستولي على عقول الناس»³، «ولو كان الأمر كذلك لوسم الكتاب بهذا الاسم دون الحاجة إلى لفظة (نص) التي تدلّ في عمومها على أنواع أدبية متعددة»⁴، والحقيقة أنّ هذا ما يحدث عادة عندما يطلب من شاعر التدخل في شؤون ما بعد شعره. ففكرة الوصاية الأدبية أصبحت تؤرق الأعمال الشعرية وتمارس سلطة توجيهية على القراءة والقراء، ولا نحسبها إلا ردا عن دعوى موت المؤلف التي حمل بشائرها النقد المعاصر، وإذ بنا بهذا المؤلف يتحول من موقع التأليف إلى موقع القارئ فيكون أول محقق للنص بعد عملية التحيين، لذلك لا بد من التخلي عن تلك النظرة القاصرة «بوصفها طريقة بدائية وساذجة في التفكير ثم في التعبير أو ربما يفرط في استعمالها فيصبح النص يعاني من التعمية المفرطة والغموض المظلم المبهم»⁵.

ولا تختلف عملية الوصاية الأدبية في المشرق عنها في المغرب وفي الإبداع الجزائري على وجه التحديد، لكنّها تأخذ منحى آخر من العفوية أو التواطؤ الضمني بين المبدع والقارئ وذلك في عدّة أشكال منها:

1- مقدمات الدواوين الشعرية بطلب من دار النشر أو اجتهدا من المبدع، حتى لا تكون دواوينه صلعاء.

2- الحوارات الصحفية والتي يجريها الأساتذة والباحثون إضاءة للكون الشعري.

¹ عبد العزيز شويط: مساهمة النص ومغامرة الشكل في الشعر الجزائري المعاصر قراءة في ديوان برقية شهيد من سينا للشاعر الجزائري محفوظ بوشناق، ص124.

² محمد كامل الخطيب، نظرية الشعر 5مرحلة مجلة شعر، ص609.

³ المرجع نفسه: ص610.

⁴ عيسى عبد الشافي إبراهيم المصري: الشعري والنثري في نصّ محمود درويش قراءة في إشكالية النّوع الأدبي، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي (12)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، جدارا للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، [م2]، [2008]، ص1092.

⁵ عبد الرحمان تيرماسين ونسرين دهيلي: التصوير الشعري عند محمود درويش، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، الجزائر، [22ع]، [ج1]، [جانفي 2018]، ص383.

3- الرغبة في التوجيه القرائي، بعد ظلم وقع أو تهميش ممارس من سلطة خارجية.

4- الرغبة في الريادية.

إنّ خطر هذه الظاهرة نكتشفه من قول الدارس «الموجة الجديدة من الشعراء الذين تدفقوا من كلّ مكان ليكتبوها لقد وقعت هذه الموجة تحت سطوة الإحساس العام بإمكانية كتابة الشعر فقط متحلاً من الوزن»¹، فلو تخيلنا أنّ كلّ شاعر بديوان واحد فقط — وهذا ما ينقضه الواقع الإبداعي المسف — وكلّ ديوان بمقدمة فلنا أن نتخيل مقدار التنظيرات وأشباهها التي تثقل الساحة النقدية نضيف لها غياب الخبرة القرائية عادة عند متصفح الدواوين خاصة الطلبة، ألا يتحول الجوّ إلى ساحة من الفوضى.

إنّ هؤلاء الشعراء حسب رأيّنا ينقسمون إلى أربع فئات: 1- شاعر عارف وهم عادة أصحاب التحصيل الأكاديمي العالي، 2- وشاعر متعارف وهؤلاء يتعاملون بخبرتهم الشعرية والتجربة الشعرية طويلة المدى وهي زادهم الوحيد تغذيه دراسة الفئة الأولى، 3- وشاعر يتعرف وهذه الفئة توكل أمر التقديم لناقد أو دارس من الفئة الأولى أو الثانية أو للجهة المسؤولة عن النشر، أما 4- الفئة الرابعة فهم فئة الشعراء دون مقدمات بحيث يكون الديوان أصلاً رسالة عالية التفسير من المبدع إلى القارئ وعلى هذا الأخير فك مغاليقها دون توجيه.

نمثل للفئة الأولى* بالشاعر والأكاديمي "عبد الله حمادي" الذي صدر ديوانه البرزخ والسكين بديباجة نقدية عنوانها "ماهية الشعر"، مما جاء فيها «الشعر ليس التعبير الأمين عن عالم غير عادي بقدر ما هو تعبير غير عادي عن عالم عادي وخطاب بمثابة وصل ممتدّ خال من أدوات الفصل، وهو ليس اللغة الجميلة التي كثيراً ما يخطئ النقاد في نسبتها للشعر، فلغة الشعر لغة من نوع خاص، يبدعها الشاعر من أجل التعبير عن أشياء لا يمكن قولها بشكل آخر»²، هذا التعريف للشعر نابع عن علم شاعر وخبرة ناقدة وذوق متلقي وتفاعل قارئ، وهو يختلف اختلافاً تاماً عن تعريف العروضيين له بأنّ الكلام الموزون المقفى الدال على معنى، الذي كثيراً ما استفز حفيظة الشعراء والنقاد وحملوها مسألة تحنيط الشعر، كما يختلف عن تعريف شاعر لا يعرف سوى الشعر كنزار قباني: «لا أجرؤ على تحديد جوهر الشعر، إنّه يهزأ بالحدود ثم ماذا يضير الشعر إذا لم نجد له تعريفاً؟ [...] لنتواضع إذن على القول إنّ الشعر كهرة جميلة لا تعمر طويلاً تكون النفس خلالها بجميع عناصرها من عاطفة وخيال وذاكرة وغريزة مسربة بالموسيقى، ومتى اكتسبت الهنيئة الشعرية ريش النعم كان الشعر، فهو بتعبير

¹ يوسف عبد العزيز: حرائق بروليتاريا قصيدة النثر، مج عمان، أمانة عمان الكبرى، [168ع]، ص70.

* لا تعنيا في هذا الخصوص الرؤى الأيديولوجية للمؤلفين، وإنّما هو الإبداع وفقط الإبداع.

² عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، [ط3]، [2001-2002]، ص5.

موجز النفس الملحنة»¹، فالفارق واضح بين ذوق الشاعر عاطفته المتأججة في تعريف الشعر وبين تعقل الناقد واتزان فيه، لكن إذا جئنا إلى ديوان أنطق على الهوى لعبد الله حمادي عاود ألق العاطفة في الظهور وحكم بتجرب في تعريف الشعر فأصبح ما كان معروفا عند حمادي كما عند نزار ورهطهما مجهولا «ماذا يمكن أن أقول عن الشعر إذا كان الشعر في حد ذاته كينونة لا تعرف، ولا يمكن إدراك كنهه لأنه ضرب من المستحيل، وألق من التجلي الرابط بين البدايات والنهايات والرافض لقانون المدّ والجزر، لأنه برزخ يمتد بين الذي كان وسيكون، وإن شئت أدق هو اللحظة الهاربة من التحديد ومن التشيؤ»²، ويبدو أن الصراع الداخلي بين الذوات (الشاعرة والناقدة وذات الأنا) تغلبت عليه ذات الشاعر. إن الوصاية الإبداعية ليست مأخذا في ذاتها بما تنيره من جوانب العنمة النصية وإنما في مقدار هشاشتها وقدرتها على التحول وفق حالات التجربة الإبداعية وتحولاتها، مما يجعل من تلك التعريفات أحيانا أكثر شعرية من نصوص شاعرها، إضافة إلى افتقادها اللغة العلمية والموضوعية في الطرح إذ كثيرا ما تتحول إلى قصيدة تعريفية جديدة.

نمثل للفئة الثانية بالشاعر "عبد الحميد شكيل" فمن خلال تجربته الإبداعية الواسعة شكل شكيل موقفا إبداعيا مستقلا ضمن بعضه في مقدمة دواوينه، وبعضه الآخر في كتب نثرية مستقلة مثل كتابه ملذات الشطح (اجترافات)، أما القسم الثالث فتحويه حواراته*، لذلك تعد تجربة شكيل تجربة متكاملة عرض فيها إلى كل ما يرتبط بالشعر بنظرة الشاعر: نحاول إجمال بعض منها في الجدول الآتي (1):

المصطلح	مفهوم الشاعر له	المرجع
القصيدة	*القصيدة ليست مركبا سهلا أو أرضا مشاعا، القصيدة المعنى وبراريها ومضائقها التي لا تفتح ولا تبوح إلا إذا كنت تملك السر.	مقدمة ديوان "كتاب الطير" ص ص13-14.
	* القصيدة الشعرية باعتبارها تراكما لغويا دالا، وانزياحا نفسيا هالا ومعطى أنطولوجيا متحصلا عليه جراء خبرات طاعنة وتجارب ساخنة.	* ملذات الشطح "اجترافات" ص61.

¹ محمد كامل الخطيب: نظرية الشعر 5مرحلة مجلة شعر، ص 719.

² عبد الله حمادي: أنطق على الهوى، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، [ط 1]، [2011]، ص7. * تتميز المقدمات والكتب النثرية بالتوجيه الذاتي من الشاعر فيقدم ما يراعى ذا أهمية، أما الحوارات فعادة ما تكون بتوجيه من المحاور ودور الشاعر منحصر في الإجابة.

*المرجع نفسه، ص102. *حوار مع الشاعر أجراه شريط أحمد شريط، الجاحظية، [5]، [1996]، ص84. * الكتابة التي لا تسبح في مياه الأنثى لا يعول عليها، حاوره عبد الرحمان تبرماسين، مجلة عمان [ع133]، ص5. *عبد الرحمان تبرماسين ونسرين دهيلي: حوار مع عبد الحميد شكيل، جريدة اليوم الأدبي، عناية، الجزائر، [ج 1+2]،	* القصيدة الشعرية حالة من التماهي والسطح والتجلي، والانطراح الذي لا حدود له [...] وهي تنكتب في ظل التشظي والاجترار والنسيج اللغوي. * القصيدة اليوم لم تعد تصنع عرسها اللوني وبهجتها الجميلة وفرحها الليلي بل صارت أشباحا تتجه صوب الفاجعة وتجترح يوميات الماء والقرنفل، إنّ القصيدة في بنائيتها مفهومها الإيقاعي المتواتر رديف للحياة في زهوها وألقها وجنتها الموعودة وهي اليوم قد ذبل وهجها وتفصّدت دماؤها وصارت جثة تتحرك بعسر تحت عصار الفعل الثقافي المعطوب والنازف، وهي التي كانت بالأمس تصنع أفراحنا وتؤرخ لميثولوجيا الذات والذاكرة. * أنا أرى إنّ القصيدة هي مسكن الشاعر وخيمته وفضاؤه الممتد على أكثر من صعيد أو قل هي المفردة الأبدية التي نتعب كثيرا حتى نقتنص جمرها وياقوتها والشاعر ممّا يظل طول تاريخه الإبداعي والحياتي يبحث عن القصيدة. * <u>النثيرة</u> من هنا هي اشتغال جمالي منجز على جسد المفردة وتراثها وطقسها توصيفا وتلطيفا وتكثيفا للحظة القسرية الهاربة من تخوم الذاكرة ومروجها وهي تحتلب الخيال وتلتقط اللمع الذي يجيء من الأماكن والأشياء الأكثر إيغالا وحفرا في النفس وأشجانها. *النثيرة هي تجربة في الكتابة والقول، كبقية التجارب الإبداعية والكتابية الموجودة [...] أعتبر النثيرة جنسا كتابيا قائما بذاته وتسأل الكثير من "الحراقة" إلى أرض النثيرة أفسد	

[ع 423]، فيفري 2010.	بهجتها وأبهرت حلاوتها لكنّ النواميس ستأخذ نموها الطبيعي. * الشعر غناء الذات الحزينة في طريقها إلى ممالك الطوى. * أخيرا اقتنعت أن أوصّف أعمالى الإبداعية بـ "نصوص إبداعية" قد يكون أشمل وأفضل النصّ أكثر انفتاحا واستيعابا وقربا من الحياة الجديدة والمعاصرة، لا أهتم كثيرا بهذه الفوضى المصطلحية.	
حوار مع الشاعر أجراه شريط أحمد شريط، الجاحظية، [ع 5]، [1996]، ص86. * حوار مع الشاعر أجراه شريط أحمد شريط، ص88. * الكتابة التي لا تسبح في مياه الأنثى لا يعول عليها، حاوره عبد الرحمان تبرماسين، مجلة عمان [ع133]، ص6. * الكتابة التي لا تسبح في مياه الأنثى لا يعول عليها، حاوره عبد الرحمان تبرماسين، مجلة عمان [ع133]، ص6.	* القراءة هاجس المبدع لأنها تعني مشاركة الآخر والتواصل معه ومن هنا فإنّ كلّ الإنتاج المتوفر في الساحة الإبداعية خاصة الشعرية شعراء السنوات الأخيرة كما أسميتهم يحتاجون إلى وقفة نقدية خاصة وهذه الوقفة من مهام الناقد الغائب * القراء مظهر حضاري يدلّ على ما تتمتع به الأمة من ذوق وإحساس ورؤيا والمقروئية في بلادنا متدنية جدا وأزمتنا الثقافية مستحكمة وقاتلة. *الأنا القارئ حالة وجودية وأنطولوجية متواشجة ودائمة الحضور ومتجلية في متون النص ودلالاته، والأنا القارئ حالة من القول والشتات الذي لا محيل عنه، أثناء العملية الإبداعية أخرج القارئ من طقسي ولا أذكره أبدا أنا أكتب النص بعيدا عن ديكتاتورية القارئ وعنفه. *لا أضع في اعتباراتي تلك المقولة النقدية الصفراء "الجمهور يرد هذا" هناك جماهير من المتلقين أيّ جمهور تحقق معه وجودك ووجوديتك الذاتية والإبداعية، على القارئ الحقيقي أن يرفع من قدراته وأن يتقدّم بخطوات جادة ومتقفة قصد الإمام الواعي بالنص وتخومه [...] إنّ التعويل على	القارئ

*عبد الرحمان تبرماسين ونسرين دهيلي: حوار مع عبد الحميد شكيل، جريدة اليوم الأدبي، عناية، الجزائر، [ج 1+2]، [ع 423]، فيفري 2010. *عبد الرحمان تبرماسين ونسرين دهيلي: حوار مع عبد الحميد شكيل، جريدة اليوم الأدبي، عناية، الجزائر، [ج 1+2]، [ع 423]، فيفري 2010.	شروط المتلقي والقارئ أثناء الإبداع هو شرط قسري وخارج مدونة الإبداع. * الناقد هو تابع بامتياز وعليه شخصيا لا أرتاح كثيرا لبعض الآراء التي يطلقها بعض النقاد لوصف أي ظاهرة. * الكثير من النقاد يسعون لتبرير هجومهم على قصيدة النثر وكل تجربة جديدة بالقول المعتاد المكرور بأن الجمهور لم يقبل على هذه القصيدة <u>يجب علينا مبدعين ونقاد أن لا نقع تحت طائلة هذا الوهم القاتل، لأن</u> الاحتكام في القبول والرفض إلى الجمهور هو احتكام غير صحيح وغير مقبول لأن الجمهور هو جماهير [...] والتعويل على القراء الجيدين والمجتهدين الذين بالتأكيد سيسعون لتفهم واستيعاب مرتكزات ومفردات كل حركة إبداعية جديدة. * أين هو ذلك الناقد الإيجابي الذي نتحدث عنه، هناك تقصير ملحوظ من النقاد الجزائريين فيما يتعلق بالتعاطي النقدي مع النص الإبداعي الجزائري عموما * هجوم النقاد في حقيقة الأمر لا يزعجني كثيرا بقدر ما يحدد مدى محدودية رؤية هؤلاء النقاد الذين كثيرا ما تكون هجوماتهم وهمية ولا تساهم إلا في إثارة مزيد من الغبار والنقع الذي لا يدل على أن هناك معركة حقيقية.	

نظرة الشاعر شكيل إلى القصيدة والقارئ

إنّ المتفحص للجدول السابق يقف على عدّة نتائج توضح إلى حدّ ما وجهة نظرنا فيما ذهبنا إليه سابقا عن أثر المبدعين ومنشوراتهم في عملية الوصاية الأدبية، وهذه بعض النتائج:

1- مفهوم الشاعر للقصيدة مبنيّ أولا على العاطفة، وعلى التناقض ثانيا؛ فهي من جهة شطح وتجلّ ثم هي تراكم لغوي، ثم هي معنى، والقصائد أشباح، جثة تتحرك، هي مسكن الشاعر.

- 2- والنشير على وجه التحديد: اشتغال جمالي؟!، ثم تجربة جنس كتابي مستقل، ومن ثمة تتحول إلى نصوص بقناعاته مطلقة!
- 3- القارئ غائب، لكن الأنا القارئ دائم الحضور -فالشاعر يحقق نصوصه ذاتيا- لكنه يخرج من حساباته دائما.
- 4- بشرى للنقاد: الناقد تابع دائما أين النابغة ليسمع؟
- 5- الاحتكام إلى الجمهور غير صحيح والتعويل على القراء الجيدين، ومن هم القراء الجيّدون؟ هم: (يجيبنا) الذين يسعون إلى تفهم واستيعاب مرتكزات حركة إبداعية جديدة.
- 6- هناك تقصير من النقاد، -ثم هؤلاء المقصرون- هجوم النقاد لا يزعجني هجوماتهم وهمية!

فالكلام عن القصيدة هو قصيدة ثانية مبنية على المفارقة والتضاد، وهو ذات التضاد الذي يطعم به تجربته الشعرية «لجأ الشاعر إلى توليد صورة تعكسها مشهديا مفردات متضادة لمحاولة إيصال المفهوم المنفلة»¹ وهو كلام خال من المنطق والاعتزان، لكننا في المقابل نجد الشاعر يميّز بين القارئ والناقد والجمهور، الثاني لا يعنيه وهو مشكور على ذلك، أمّا الأخير فهو عدة شرائح أيّها تفاعلت مع النص حققت الهدف وكوّنت فئة القارئ (الأول) الذي يشترط فيه التبعية للتجربة الشعرية وما هي هنا إلا قصيدة النثر. أو ربما ينطبق عليه في هذه الحالة «حرائقية الذات في البحث عن آخر مفقود ذي بعد قربي منها»².

إنّ هذا الكلام لا يقدر في تجربة الشاعر فهي لا غبار عليه أو كما يقول عن شاعرها "عبد الحفيظ بن جلولي" «إنّ عبد الحميد شكيل حلاجي الشعرية، حيث تتدرج الكمالات في ارتقائها نحو مستوى معيّن من التوافق مع صوت صادر من أصقاع العالم النائية يتلبس الذات في شغف موسيقيّ مؤلم، فيتعدد الفهم لإنتاج رؤيا لهذه الموسيقى المؤلمة»³، فهو من جهة الشعرية النصّوصية فحل قديم لنوع جديد «وتحتاج نصوص شكيل إلى تأملات ووقفات قد نجد المعنى اليوم لنمحوه إذا، قد ندخل معه أروقة الأساليب المراوغة والدلالات الهاربة اليوم لندفعه إلى أن يكشف لنا أن يفتح لنا لكنّه يرفض دوما، وهو شأن الإبداع والخلق لا حدود لهما لا جغرافية لهما، فهما التاريخ فقط بكلّ قداسته وجلالاته»⁴، فعبد الحميد

¹ عبد الحفيظ بن جلولي: حركة المشهد أو توليد الصورة في ديوان يقين المتاهة، لعبد الحميد شكيل، مج عمان، ش تصدرها أمانة عمان الكبرى، [ع 136]، [تشرين الأول 2006]، ص78.

² المرجع نفسه: ص79.

³ عبد الحفيظ بن جلولي: خرائب الترتيب "طروحات الشعرية المؤنقة (رؤى في شعرية عبد الحميد شكيل)، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، [د ط]، [2009]، ص35.

⁴ وليد بوعديلة: الشاعر الجزائري عبد الحميد شكيل: الشعر، تجريب البنية وفتوحات الرؤية، مج عمان، ش تصدرها أمانة عمان الكبرى، [ع 122]، [أيار 2005]، ص78.

شكل خلال تجاربه مبدع ناجح يتفاعل القارئ مع نصه بامتياز، لكنّه في المقابل — وهو حال غالبية الشعراء — ناقد فاشل.

هذا وقد يصادف الدارس نماذج ممهدة للتجربة لتقديم التجربة الإبداعية دون أن تخلّ أو تسهم في تعالي أحد طرفي العملية التواصلية على الآخر، نمثل لهم بالشاعر "ياسين بن عبيد" يقول تقديماً لديوانه غنائية آخر التيه: «لا تطمع لغة هذه المجموعة في أكثر من أن تكون شفافة على قدر مؤداها، وليس لها بحال ادّعاء المصالحة بين الشعر والنثر، لأنّها ليست المسؤول الأول عن ضرورة الحاجز بينهما، وليس قدرها من المسؤولية في ذلك أكثر من ضرورة الفنّ ومقتضاه»¹، ويبدو من هذا الكلام أنّ الشعر والنثر في منازعة غير قابلة للإصلاح، رغم ذلك يلغي الشاعر كلّ الفروق بينهما غير مدّع المصالحة، ومدّعياً أنّ الشعر في غنى عن كلّ «قطع غيار من غير صميمه ليصنع كيانه سيّدا في قلبه وأداته، وليس يحتاج في البقاء على قيد الحياة إلى أكثر من شراع فتان يبحر به (لغة داخل اللغة)!!!»²، فقطع الغيار الوحيدة التي يركز عليها الشاعر هي اللغة تبكي المادة السهلة العسوية التي يدعو إلى تحنيطها من خلال رفض كلّ قطع الغيار خارج شعرية، ولا ندري طريقة لتجديد اللغة إلّا من خلال تمكينها من حرّيتها في غير ما تجاوز لحرية الآخرين، وهذا النمط من المقدمات نراه فيما نعتقد نمطا صحيا فلا عرّف شعرا ولا دعا إلى تقنية معيّنة تسيّج عملية تلقي الإبداع، وهي اقرب للخاطرة أو للكلام العرضي الذي يقف حاجز تنفس إن لم يخرج.

الفئة الثالثة فئة الشعراء الذين يتطلعون إلى المعرفة من خلال توسّل أقلام نقدية لقراء يتولّون مهمة تقديم الدواوين، مضيقين أحيانا التجربة الشعرية في عمومها، وأحيانا أخرى التجربة الأنثوية التي يجمعها الديوان موضوع الطبعة، فقد قدّم -مثلا- "عبد الغني خشة" للشاعر "عبد الحليم مخالفة" في ديوانه سنظل ننتظر الربيع، معرّفا بالديوان، وهو ما فعله "أحمد فضل شبلول" مع ديوان بغداد قالت "لـ نوار عبيدي"، وشريط أحمد شريط ديوان قصائد منسية لنفس الشاعر، إضافة إلى "سعادة لعلّ" لديوان بداية وطن لـ "محمد الجزائري"، أمّا رشيد شعلال بقّدّم ديوان يوسف شقرة رافقا التقديم بدراسة لبعض القصائد من ذات الديوان "طقوس النار والمطر" وهذه عيّنة تمثيلية لا حصرية تبرز علاقة التواصل التي تجمع (قارئ، مبدع) في غياب التزمّت والانجراف الأعمى وراء الرؤى الشخصية، فلا تخضع التجربة «للتأويل الواقعي عندما تتطلب الدلالة

¹ ياسين بن عبيد: غنائية آخر التيه، 7- 8 (المقدمة).

² المرجع نفسه: المقدمة.

لفهمها إحالة إلى واقع خيالي غير موجود وعندما تتعدد التأويلات»¹ ولا تجد سبيلا لقتصها سوى قلمٌ ناقدٌ ينقضُ عليها من عل.

وقد يلجأ بعض شعراء هذه الفئة إلى الناشر أو الجهة التي تولّت النشر لتقديم تلك الدواوين كما هو الشأن عند محمد البشير العياشي في ديوانه "وله النون". لكنّ هذه الفئة تتقلب إلى مسبب من مسببات الواقع الإشكالي في الشعر الجديد عندما تحوّل ما نعهده فتحا وتحضرا نعتي بذلك انتشار الصحافة والكتابة والترويج إلى عمليات مؤدّجة من الاستفتاء وسبر الآراء والإضاءة والتعتيم، فواقع انتشار الكتابة من جهة وانحصار النشر في فئة معيّنة تروّج لأفكارها من جهة ثانية أسهم بشكل كبير في زعزعة الرؤى وتوجيه الذوق القرائي. ونشير في هذا الخصوص أنّ الإعلام الأدبي يربي الفضول بطريقتين الأولى جمالية بوضع الضوء الكاشف فوق بؤر معيّنة دون غيرها، والثانية بالتشهير والقدح كما حدث مع "أدونيس" ومع قصيدة النشر بشكل عام مما يحفزّ القارئ الفضولي نحو استغوار هذا الأدب وهذا ما يفسّر الكم الهائل من الدراسات حول أدبه وأحيانا الاضراب جملة وتفصيلا عن النوع وشعرائه. وغريب الأمر أنّ لقب أديب يحوزه كثير من أصحاب دور النشر!؟

الفئة الرابعة: هذه الفئة هي الغالبة من حيث العدد على غيرها من الشعراء هي فئة المقتحمين فضاء القارئ بشعرهم بلا مقدمات أو ممهّدات عدّتهم النص الشعري في فتوحاته وانكساراته، في صراع أبديّ بين الشعر والواقع وتفاعلٍ بحدّين مع جماعة المرسل لهم والشاعر في هذه الحالة «يبذل ويضحى ويعطي وهو عاشق للوطن متعلّق به يمنحه الحبّ والشعر والجمال وهو يكدح ولكنّ في نهاية هذا الحبّ والبذل والتفاؤل تظهر قسوة الواقع ومرارته»² فتستحيل شهداً يستسيغه القارئ مرّا حلّوا في ذات التجربة، «ومفهوم التجربة هنا لا يعني التشابه والتجانس التام في مميّزات وآفاق الكتابة الشعرية لدى مجموعة من الشعراء بقدر ما يعني التقاء مجموعة من النصوص في الخصائص العامة لرؤيا شعرية معيّنة مع تباين في النبرة وفي مستوى وطريقة أداء وتشكيل هذه الرؤيا»³.

إنّ التعريف بالتجربة الشعرية والإحاطة بخبايا الإبداع في ظل الانجراف الأعمى وراء الرؤى والانتقادات عند بعض الدارسين كلّها أسباب تخوّل للمبدع إضاءة الجوانب المعتمدة من تجربته الشعرية إضاءة لا تسمح بتقنين التجربة أو برسم مسار قرائي معيّن يفقد عملية التلقي مصداقيتها وكمّ من التجارب الغثّة وجدت أيادٍ بيضاء خفية تجعلها تتصدر المشهد الثقافي، وعلى العكس كمّ من

¹ محمود إبراهيم الضبع: قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، ص190.

² أحمد زياد محبك: الحداثة بين قصيدة البحر وقصيدة النثر، مج عمان، ش تصدر عن أمانة عمان الكبرى، [ع145]، [تموز 2007]، ص13.

³ عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، ص22.

تجارب السمنية بقيت مرمية في دهاليز النسيان تنتظر لحظة الكشف والتجلي، والمطلوب في هذه الحالة الاعتدال ومحاربة التواطؤ العفوي الذي تفرضه الوصاية الإبداعية بنوايا حسنة، ففي الأخير يعزى النجاح أو الفشل لا لناقذ يشرح ويمدح ولا لمبدع يجترح وإنما للنص وحده هذا السلطان فالشعر «يُعنى كما أشرنا بتصوير المواقف النفسية والشعورية أو انعكاس الأحداث الخارجية على الوجدان ثم التعبير عن ذلك في لغة نفسية ذات دلالة تعبيرية غير مباشرة»¹ تجعل من تلك النصوص عصية عابرة للأبعاد الزمانية والمكانية، والمطلوب من تلك النصوص «أن تبلور مزيدا من الرؤى النصية الجديدة والأشكال التعبيرية المتميزة على مستوى اللغة الشعرية والإيقاع والتناص والتشكيل النصي، وتبتعد عن التقليد والتكرار والنمطية»².

3- إشكالية التلقي إتباع..إبداع..اعتدال:

لا يسمح للناقذ منظرا أو قارئاً أو متلقياً أن يسلب نبال الرفض على النوع انجرافا وراء رؤى شخصية مؤسسة علميا من رحم الأدب، أو غير مؤسسة سواء بُنيت على الحكم الساذج أو الحكم المسبق وإن كانت بعض الرؤى النقدية المبنوثة في تلك الآراء محتكمة إلى أصول وقواعد أحيانا، وتدعمها أرضية هشة أحيانا أخرى، لكنها في كثير من وجوها رؤى إبداعية تنطق عن ملكة وأداء شعريين ملأى بعواطف شعرية إذا كانت صادرة عن ناقذ مبدع، وهذه الرؤى كغيرها من الآراء تنقسم إلى مؤيد ومعارض وحيادي.

ربما نستشف الدور الرائد لهذه الفئة من كلام محمود درويش يقول: «قلت لناقذ كبير لماذا لا تتدخل، لماذا لا تكرس طاقتك النقدية الكبيرة لدراسة الشعر الحديث في محاولة لاستنباط بعض القواعد والضوابط، فتساهم في وضع حدٍ لهذه الفوضى؟ قال: لا أفهم، ولا أستطيع القول إن معظم هذا الشعر، منذ الرواد إلى النقباء إلى الأنفار ليس شعرا، أخشى التعرض لتهمة المحافظة من النقاد الجدد، الذين يدرسون القصيدة الغامضة بمقال أشد غموضا، لأنني لا أؤمن بالبنوية بخاصة ولا أتقن تخطيط أسهمها وأقواسها وخرائطها»³، نردفها بمقولة لناقذ جاء فيها: «إذا كان المعيار الأوحـد الثابت للتجديد اليوم هو قصيدة النثر فعندها لا شأن لهؤلاء ولا قيمة، ومكانهم هو مقبرة التاريخ لا ديوان الشعر العربي»⁴؟ أ هذا هو النقد، أ هذه أخلاق الناقذ وموضوعيته؟! إذن فالسؤال الذي يطرحه هذا العنصر هو: كيف نسمع ونطمئن لمقولات من هذا الشكل ونسمح لها أن تقن الشعر المعاصر؟ وإن كان الأول منهما أكثر انصافا ووضوحا مع ذاته والإبداع من

¹ عثمان موافي: في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، [ج 2]، ص154.

² عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، ص41.

³ محمد كامل الخطيب: نظرية الشعر 5 مرحلة مجلة شعر، ص610.

⁴ جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، ص25.

ثانيهما، أقلها من جهة إدراكه وإقراره بالغموض، وبالعجز عن فهم تقانة المناهج المعاصرة وإن كان يؤخذ عليه الخوف من التهمة!

لعمري إن تداول مثل هذه المقولات النقدية لأشدّ خطرا على الإبداع والإبداعية من قصيدة النثر ذاتها فهذا الشعر كما عودتنا المسيرة التاريخية للشعر العربي سيبقى إذا وفقط أرسى جذورا فيها، وتاريخ الأدب العربي يشهد بذلك، كما يشهد بأن مقولات النقد والدارسين أكثر ثباتا واثرا من الشعر ذاته تنطلق منه وإليه، لذلك فإن مثل هذه المقولات لا بد لها ميزان يضبطها، حتى لا تتجرف وراء كلّ مندوحة تلائمها، كما في هذا النقد الراجح المتزن المبني على القياس «إذن هو الشعر الذي يهيم في كلّ واد شكلا ومضمونا. إنها آيات كريمة معجزة تصف هذه الشعر المتقلت الذي عرفناه حديثا والذي جاء به من وصفتهم الآية: ﴿هَلْ أُنَبِّئُكُمْ عَلَىٰ مَنْ نَزَّلَ الشَّيَاطِينُ، تَنَزَّلُ عَلَىٰ كُلِّ أَفَّاكٍ أَثِيمٍ يُلْقُونَ السَّمْعَ وَأَكْثُرُهُمْ كَاذِبُونَ﴾ [الشعراء/ 221-222] نعم! هؤلاء الذين أتوا بهذا الشعر المتقلت شكلا ومضمونا يهيمون في كلّ وادٍ بشعر تنزلت به الشياطين»¹ وما أغربه من نقد وأغربها من رؤية، أم نقول ما أغربها من نقد وأغربه من رؤية؟!، والآية كما ذكر المفسرون في تنزيه الرسول تنزيها مطلقا من الكذب والإفك والافتراء لكن الناقد ألبسها لبوسا يليق بتوجهاته — وهو الشاعر كما يستشهد — حتى يدمغ ويفحم أنصار قصيدة النثر، ولم يفته طبعاً أن يبيح لرهطه من الشعراء أصحاب الصراط المستقيم شعرهم² مصداقا لقوله تعالى: ﴿وَأَنَّ هَذَا صِرَاطِي مُسْتَقِيمًا فَاتَّبِعُوهُ وَلَا تَتَّبِعُوا السُّبُلَ فَتَفَرَّقَ بِكُمْ عَن سَبِيلِهِ ذَلِكَ وَصَّاكُمْ بِهِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ﴾³.

وإذا كنّا نتحدث عن التناقض بين الإبداع الشعري والنقد الموازي له فمقولة — الشعر المتقلت — السابقة تكسر مقاييس كلّ تناقض، لأننا نعني بها الخلل الحاصل في المسافة الفاصلة بين ثنائية (إبداع، نقد) «ففي الوقت الذي يتطور فيه الإبداع ويتحوّل ويتحرر ويتجاوز فيه نماذجه لاستمرار باحثا عن قيم فنية ودلالية بديلة يبقى النقد مترددا متعثرا ومشدودا إلى القيم السابقة، ساعيا إلى ربط عجلة الإبداع بها، رافضا لما لا يوافقها وما لا ينسجم معها فيتحوّل النقد بذلك إلى سلطة وصاية أو جهاز مراقبة»⁴.

إن المقولات النقدية المذكورة في هذا الفصل تأخذنا إلى نتيجة مفادها أن رغم كثرة النتاج الأدبي المطروح في الساحة الإبداعية وكثرة الآراء التي تتقاذفها أطراف النزاع لا بد أن نقرّ بأننا نشهد شرخا بل تهشما في المرآة العاكسة لجماليات

¹ عدنان علي رضا النحوي: الشعر المتقلت من التفعيلة إلى النثر، ص 40.

² ينظر: المرجع نفسه: ص 40-43.

³ القرآن الكريم: الأنعام/ 153.

⁴ عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، ص 45.

الإبداع، فالمسافات واسعة بين جماهير المتلقين؛ فمنهم فئة لا يعينها من الإبداع سوى علاقة التأثير والتأثر الآنية التي تحكم الطرفين في أمسية شعرية أو مهرجان من المهرجانات، وفئة النقاد بكل ما تعنيه الكلمة من خبرة معرفية وسلطة تنظيرية وهذه الفئة ذاتها ثلاثة فرق (قابلون، ورافضون، ووسطيون) -عرضنا لبعض آرائهم في محطات سابقة من البحث*-، وفئة تنسل عن فئة النقاد هم فئة القراءة بجميع أنواعها وهؤلاء يكاد يندر أن نجد منهم من يقدم قراءة سلبية في قصيدة معينة أو ديوان.

فعلى صعيد الفئة الأخيرة نطرح مشكل القارئ -العارف وغير العارف - «الطرف المطلوب الأكثر أهمية في عملية الإبداع بعد أن برز أثر القارئ بوصفه عنصراً فعالاً في التعاطي مع النص وتحليله وإدراكه»¹ الذي يعامل النص بما يحتويه من طاقات جمالية سواء تعلق أمرها بالإيقاع أو لم يتعلق، ووا مفاجئاته كل نص جميل بالضرورة!!! هذه من جهة، ومن ثمانية هو غير معني بالحوارات الدائرة حول جدل الأنواع وجدوى هذا التصنيف وإذا كان في قراءة تقنية* فهو لا تعنيه -بالطبع- ما يرميه به النص من شرر جمالي يضيء دهاليز الإبداع ويكشف عن مواطنها وإن كانت متحققة أكثر من الأولى وواقع قصيدة النثر في هذه الحالة «يتحرك في معزل عن التنظيرات»². إن الحاسة الجمالية الموجودة في دراسات هذه الفئة غير مشكوك فيها بل وتدعمها عدة عوامل:

- 1- الانتقائية فالنصوص المعروضة للدراسة يقع عليها الاختيار مما يجعلها في منأى عن التشكيك نوعاً ما.
- 2- الاعتماد على أحد المناهج النقدية الواضحة المبادئ وهذا العنصر يوفر للنص البعد عن طرح القضايا الإشكالية المرتبطة بالأنوع الأدبي.
- 3- غالبية القراءات لطلبة وباحثين مبتدئين مما يبرر الجهل المؤقت بالظاهرة الأدبية.
- 4- توقف كثير من الدراسات عند مستوى واحد (اللغة الشعرية، الصورة، الرمز، ..)، فلا تطرح القضايا ذات الطابع الإشكالي.
- 5- أن القراءة مرحلة أولية تسبق عملية النقد والتنظير.

* هذه الفئة فاقدة للأهلية النقدية فهي فئة مرفوع عنها القلم في هذا الخصوص.

* في هذا الخصوص نقد كل دراسة استعنا بها في البحث إما نقداً وإما قراءة (نموذجها المقالات)، وبالتالي فيه لا تخرج عن التأييد أو الرفض أو الحيادية.

¹ جاسم حسين سلطان الخالدي: حاتم الصكر والموقف النقدي من قصيدة النثر، ص76.

☆ نميز في هذا الخصوص بين الدراسة التقنية التي تأخذ منهاجاً من المناهج النقدية لتحليل نص أدبي والسلطة هنا للمنهج، وبين القراءة الحرة التي تأخذ فكرة من النص وتبينها وفق رؤية جمالية نقدية والسلطة هنا للنص، والقراءة التنظيرية التي يكون فيها النص حجة وشاهد والسلطة فيها للنقاد.

² علاء ولي الدين عبد المولى: وهم الحداثة مفهومات قصيدة النثر أنموذجاً "دراسة"، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، سورية، [د ط]، [2006]، ص294.

6- القارئ ذو رؤية فردية اجتهدية متباينة من حيث زاوية النظر وطبيعتها، والعلاقة التي تحكمه بالنص لذلك فإنّ هناك «آراء في الكتابة الشعرية تتباين تبعاً لتباين الشعراء والنقاد ومتذوقي الشعر، بعامة، في البنية النفسية والعقلية»¹.

تتحمل فئة النقاد الوزر الأكبر من المسؤولية باتفاق كثير من الباحثين، ووعي أكثر منه عند الشعراء لأنّ تلك العلاقة الثلاثية بين (مبدع، نص، ناقد) لا يمكن انكارها أو التملص منها، فالناقد يتحمل الإشكال من جهة «أنّه لم يحاول الارتقاء بمعارفه للاقتراب من تجاربهم أو الانسجام مع الشكل الجديد ولعل السبب الثالث وراء الإشكال هو ظهور قصيدة النثر نفسها مبكراً من قبل أن يتحرر المتلقي العربي من النظرة السائدة التي تربط الشعر بالوزن والقافية»²، ومعرفة الداء في هذه الحالة هو دواء لكلّ علّة، فربما على قصيدة النثر أن تعود من حيث أتت إلى أن يحين وقتها ويجد القارئ استعداداً لاستقبالها خاصة والأزمة لا ترتبط بها وحدها بل هي أزمة الشعر المعاصر كلّها!

ويتحمل النقد الأدبي وزر هذه الإشكالية لا بصفاته التقنية وإنّما بطابعه الوظيفي الذي يتطلب منه التدقيق والتمحيص والتحليل ثم القياس والاستنباط والقوننة في مرحلة أخيرة، في ظلّ «التراكم الكمي والكيفي الذي حققه مستوى النشر والممارسة الإبداعية»³، ذلك التراكم الذي باعد المسافة الفاصلة بين النص وقارئه وخلق نوعاً من التناقض بينهما فـ «كلّ قصيدة منشورة تعتبر سلفاً شعراً، وفي هذا يكمن جانب كبير من عوامل التخبط والفوضى في النقد فهما وتقويما»⁴. وإذا كان النقد بهذه الأهمية الوظيفية إذن فلا بد من تحديد موقعه الزماني والمكاني من النص، فأول من يتلقف النص الجمهور العريض بمعناه الواسع، ثم يتضاءل ذلك الجمهور بعد مرحلة التحقيق الآني فترة زمنية قصيرة، ليأتي دور القارئ (الطابع الجمعي)* في فترة زمنية متوسطة، ثم دور الناقد بعد المرحلتين الأولى وتتراوح الفترة الزمانية بين المتوسطة والطويلة، وفي هذا الخصوص تكون قصائد النثر قد استوفت شروطها. أمّا مكانياً فالنص دائماً هو المنطلق، لكن علاقته بالمتلقي من حيث موقعه تختلف حسب نوع المتلقين، نجملها في الجدول الآتي (2):

¹ أدونيس: الثابت والمتحوّل بحث في الإتيان والإبداع عند العرب 3 صدمة الحداثة، ص 247.

² جاسم حسين سلطان الخالدي: حاتم الصكر والموقف النقدي من قصيدة النثر، ص 74.

³ عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، ص 31.

⁴ أدونيس: الثابت والمتحوّل بحث في الإتيان والإبداع عند العرب 3 صدمة الحداثة، ص 294.

* 1- مجموع قراءات لنص واحد، 2- مجموع قراءات لنصوص متشابهة، 3- مجموع نصوص لقارئ واحد، 4- مجموع قراءات لقراء مختلفين.

المتلقي	الموقع الزمني	الموقع المكاني
الجمهور	قريب	خارج نصي ينتهي بانتهاء الإلقاء
القارئ	متوسط	جزء نصي باعتبار أنّ القراءة تقف على جانب من النص.
الناقد	متوسط والبعيد	داخل وخارج نصي من حيث بحثه في السياقات المختلفة المشكلة للنص.

جدول يوضح الموقع الزمني والمكاني للمتلقي

هكذا ميّزنا بين «القارئ الذي سيصبح فيما بعد مصطلحا كتابيا محلّ السامع (الجمهور) الذي هو جوهرية مصطلح خطابي»¹، والناقد وهو مصطلح كتابي خطابي تنظيري. ويمكن في هذا الخصوص أن نرى في القارئ حلقة وسيطة بين تربط جميع الأطراف الفاعلة في العملية الإبداعية في جميع مراحلها، وذلك لقربه الزمني والمكاني من النص، وللعلاقات التي تربطه ببقية الأطراف، تلك العلاقة التي تفقد مصداقيتها إذا لم تتوخ الموضوعية وكان الإقصاء قوامه ولا ندري «لماذا هذا الإلغاء؟ لماذا لا يقرون بمفهوم التنوع والتكامل وتفتح كافة الأنماط الشعرية كالورود في حديقة الشعر»².

ومما يرتبط بمبدئ الإلغاء وغياب الذمة النقدية قضية الإبداعية النقدية والحكم المسبق، إذ يعزف بعض عن تقبل النوع الأدبي بمجرد الاحتكاك البعيد به، كأن يتراعى إلى مسامحة المصطلح، أو إحدى الجدالات المحيطة به، فيرمي بالطوب والشّرر هذا النوع لا لدراية بخصوصيته وخباياه الجمالية والبنى الشعرية التي يصدر عنها «هذه الأحكام المسبقة التي رهنت نفسها ليقيناتها القطعية غير القابلة للحوار، فوضعت موضوع التوصيف أي قصيدة النثر - بوثوقية الميثولوجيات في خانة "النثر العربي" ما يسم أي حوار لاحق باللاجدوى، ليبدو كجدل بيزنطي، بشكل وأد معه فرحا ابتدائيا ينذر بمعركة ثقافية»³ لا حدود لها تسيّجها دائرة مغلقة تُعرف بدايتها - ظهور النوع - ولا تُعرف نهايتها. مما ينمّ عن فشل ذريع في عملية احتواء الطاقات الجمالية المنفجرة من صميم الشعر المعاصر بجميع روافده واتجاهاته، ولنا أن نعيد السبب في ذلك إلى أنّ «القراء العرب لا يستطيعون أن يقيموا جسورا من الفهم مع هذا الشكل الجديد من أشكال الكتابة الشعرية العربية، فإنّ ذلك يعود إلى رسوخ الذائقة التقليدية وثقل الموروث الشعري»⁴، كسبب أول في الإشكال، ثم الصدامية الحادة بين هذا الماضي والبنى الشعرية الجديدة،

¹ أدونيس: الثابت والمتحول بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، 3 صدمة الحداثة، ص309.

² فائز العراقي: القصيدة الحرّة "قصيدة النثر" محمد الماغوط نموذجا، ص22.

³ محمد عبد الباقي: عن قصيدة النثر إشكالية التوصيف وغياب المعنى، جر الأسبوع الأدبي، [س 26]، [ع1288]، [2012/03/17]، ص4.

⁴ فخري صالح: قصيدة النثر العربية الإطار النظري والنماذج الجديدة، فصول، [ع 1]، [م16]، ص169.

والخمول والكسل والإتباعية في التأسيس لمعطيات نظرية وتطبيقية تؤطره، إضافة إلى غياب الرقابة في النشر للحد من التدفق العشوائي للإبداع، أو على أقل تقدير وضعه في نُصبه الصحيحة، كلّها أسباب دالة على يد النقد المرفوعة من مسؤولياتها، فهو إن لم يكن السبب الرئيس في الواقع الإبداعي الهش لقصيدة النثر فالأكيد يعدّ أهم الأسباب المؤدية لذلك لأنّه «لم يبوّب ويرتّب ويصنّف أو يبعد المتسللين وأنصاف المواهب عن الساحة الأدبية على وجد التخصيص والفنية على وجه التعميم»¹.

وإذا كانت فئة من النقاد تميل إلى مواكبة التيار والسير فوق الخط المرسوم منذ قرون، نجد فئة ثانية تجتزئ النص وتختار ما يطابق أفكارها ورؤاها لتقتع المبدع والمتلقي فتأتي أحكامها مؤسسة ظاهرياً، باطنها من قبل قصيدة النثر مشكوك مدحوض في أسمال مهترئة، وإنّ هذا «لجهل كامل بالشعر، أن تجتزئ حين ننقدهم فكرة من هنا وقولا من هناك، داخل نتاجهم، ونصدر أحكامنا عليهم»²، فيكون في الحكم المسبق تضيق شديد على الإبداع، أمّا الحكم الجزئي ففضفاض يلبسه أيّ إبداع. لذلك يؤكد كثير من الدارسين أنّ عملية التقنين مرحلة بعدية لا تتلو العمل والعملين وإنّما بعد تراكم كمّي وكيفي يسّح باستخراج معالم الظواهر الأدبية بدقة، وربما كان هذا السبب الكامن وراء الغوغاء والجدل المرافق لقصائد النثر إذ لم تتشكل كعالم الظاهرة بعد وأخذت التنظيرات تتثال لا من صميم الإبداع ذاته وإنّما بطرق أخرى – عرضناها سابقاً – فحتى الشعر الذي نرثه اليوم ونفخر بإرثه (الشعر العمودي) كانت «القوننة في بنية هذه القصيدة جاءت لا حقا على يد العالم المكتشف الخليل بن أحمد الفراهيدي بعد حوالي أكثر من ثلاثة قرون، وأريد من خلال تأكيد هذه الحقيقة القول بأنّ الشعر يكتب عفو الخاطر، بشكل فطري وانسيابي ثم تأتي القوننة والتأطير بعد ذلك»³.

إنّ موضوع الوصاية الأدبية يعود لي طرح بقوة مع الذمة النقدية عند كاتب كأدونيس، فيمكن للدارس أن يتقبل كونه صاحب مشروع أدبيّ بأن يؤسس لمنظومة شعرية معيّنة – وإن لم يكن وفيّاً لها طيلة مراحلها – لكنّ أن يسنّ سنّة ثم يجعل لها سنناً للدراسة وشروطاً للمقاربة فهذا مما قد يستهجن نقدياً، يقول في كتابه فاتحة لنهايات القرن: «يجب على العكس أن نكتشف النسق العام لهذا النتاج ونظام علاقاته ومن ثم نصدر أحكامنا، ينبغي على القارئ/ الناقد إذن أن يواجه في تقييم الشعر ثلاث مستويات: مستوى النظرة أو الرؤيا، مستوى بنية التعبير، مستوى اللغة الشعرية»⁴، ويقول في موضع آخر «لا يقيم الشاعر بنوع كتابته

¹ محمد عبد الباقي: عن قصيدة النثر إشكالية التوصيف وغياب المعنى، ص4.

² أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص239.

³ فائز العراقي: القصيدة الحرّة "قصيدة النثر" محمد الماغوط نموذجاً، ص12.

⁴ أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص239.

سواء أكان نثرا أو وزنا أو فكرة أو أفكارا تجتزئها من نتاجه، وإنّما يقيّم برؤياه ككل، ونظامه الفنّي ككل وعالم العلاقات التي يبتكرها»¹، وقد يصح هذا الكلام على المستوى النظري لكنّ المضمون وحده أو الفكرة وحدها لا تقدّم بنية متكاملة للنص الأدبي، إذ لا بد له من شكل يتبلور فيه، ومن جنس يصنف فيه، وإلاّ فما الفرق بين قراءة في قصيدة وقراءة في لوحة رسام.

ويواصل هذا الفعل التأسيسي في الثابت والمتحول، ومما ألزمتنا به شعراء ونقادا قوله: «يجب أن نكتب الشعر ونقرأه فيما نستبدل مقولة الفهم بمقولة التأمل»²، كما لا تفوته المقارنة بين النقد التقليدي والنقد الحديث فـ «بدلا من مفهوم المترابط، المتسلسل، الواحد، المكتمل، المنتهي، التي توجه النقد التقليدي تنشأ مفهومات أخرى: كالمنقطع، والمتشابك، والكثير، واللامتناهي لكي توجه النقد الحديث، [...] النقد الحديث هو نقد هذا الفضاء في إيقاع الشامل، ويقوم هذا الإيقاع على حركة مزدوجة، أو على جدلية هي جدلية الهدم والبناء»³، ويبدو أنّ ديدن هذا المؤسس هو ثنائية الهدم والبناء حتى لأساساته الخاصة فمما فاتته أنّ الناقد محكوم بأدوات إجرائية موضوعية تقود في كثير من الأحيان إلى الدراسة الموضوعية، والأمر سيان لدى المبدع فهو تحت وطئ التجربة الشعرية بقلقها وتوتراتها، وهما معا (الشاعر والناقد) أسيرا المنظومة الثقافية والأعراف الأدبية وسنن الكتابة، التي تختلف من تجربة إلى أخرى لدى كلّ شاعر فلا نستطيع أن نقيد ما لا يقيد «فربما رأينا البعض منهم يلجأ في مرحلة من مراحل تجربته إلى العودة إلى أحضان القصيدة الموزونة، كما يفعل أدونيس على سبيل المثال، مثل هؤلاء ربّما كانت تجاربهم لا تتقاطع من قريب أو بعيد بشعراء الموجة الجديدة لقصيدة النثر»⁴.

ثم إنّهُ -أي أدونيس- لا يستطيع أن يملل على الشاعر والناقد وجوبا وفرضا أن يفعل هذا ويترك هذا، لأنّه عين ما كان يحاربه عقودا طويلا، وهذا الفعل الإلزامي هو ما دلف بنا في مازق النمطية والتنميط من الأساس. ثم إنّ فعلا الوجوب والإلزام لا يتلاءمان وطبيعة الشعر المعاصر ذو النزعة التحريرية، وعلى وجه التخصيص لا يتلاءمان مع قصائد النثر بطابعها الثائر فـ «القصيدة شبه مستعصية الكلّ يعمل بحماس متطرف وبأسباب مختلفة على تعقيدها لا على حلّها، لذلك فإنّ عملية الهدم والتقويض التي يقودها النصّ الشعري الحديث لا تلائم كسل المتلقي التقليدي في الاستسلام لأساليب الاستقبال الفجة والركون إلى

¹ المرجع نفسه: ص240.

² أدونيس: الثابت والمتحول بحث في الإبداع عند العرب 3 صدمة الحداثة، ص314.

³ أدونيس: فاتحة لنهايات القرن: ص ص255-256.

⁴ يوسف عبد العزيز: بروليتاريا قصيدة النثر، مج عمان، تصدر عن أمانة عمان الكبرى، [ع168]، ص70.

الطرائق التقليدية في القراءة»¹، فربما على النقد أن يتوقف عن محاولة طرح إشكالات خارجية ترتبط بالشكل أو بالمضمون ثم يحاول حلّها باجتراح أكبر عدد ممكن من النصوص، بل عليه الوقوف بالتحليل والتشريح بالاستنباط والقياس... وغيرها من طرق البرهان العقلي للكشف عن أوجه الانتلاف التي تسهم في تجنيس النوع، وأوجه الاختلاف التي تحقق فرادته الأدبية، وهذه حسب رأينا مهمة النقد الذي برهن على مرّ الزمن اتساع الأفق والرؤيا أحيانا وضيقهما أحيانا أخرى، فالنقد «الذي رأى في قصيدة النثر عصيانا وشكلا غريبا دخيلان رحب بقدم الرواية والقصّة القصيرة وهما شكلان غربيان، ورأى في موت المقامة حدثا طبيعيا، كما لم ينتبه لكون الشعر التفعيلي ذاته فكرة غربية، رغم قيامه على التفعيلة الخليلية»²، وعليه فهو مطالب بتقويم وتعديل منظومته المقاربتية قبل البت في النص الأدبي، على أنّنا لا ندعوا إلى «نقد يلبس جبة القاضي ولا ننظر إلى النص كأنه المحكوم عليه أو الضحية، لنستوعب فضيلة الحوار الإبداعي، ينتج عنه توأمة خلاقة بين النص والنقد، تتولّد عنهما قراءة فانتة أو تبادل لأنخاب المتعة واللذة»³، دون إقصاء أو تزمت.

نختم أخيرا بإشكالية أصبحت تثار مؤخرا، هي إشكالية التعدي على التخصصات فالיום كلّ من يحسن استعمال قلمه ويمتلك من اللغة ناصية يجترح ويعدّل، يحكم ويتحكم في قصيدة النثر –أو حتى غيرها- فيمحسوا ويدققوا للتنظير في الأدب وتجنيس أنواعه وهي مهمة –نراها- للناقد، فقد آن الأوان للدقة والتخصيص في مقابل الثقافة الموسوعية التي لازلنا نتدثر بها كأسلاف بهرونا بالمأمهم بكلّ جانب معرفي شاع في عصرهم.

وربما ينمحي يوما الإشكال إذا ما تم وضع الإبداع وعلومه في نصبهم الصحيحة فيتّم مثلا «اعتبار قصيدة النثر نوعا من صيرورة دائبة للقصيدة التي تنتقل من حقل التجريب إلى تراكمية المعرفة، وإنّ روح الشعر لا تنقص شكلا واحدا أخيرا ونهائيا»⁴، والزمن وحده كفيل بردها إلى دهاليز التاريخ أو جعلها حلقة صحيحة في التطور الذي يصيب أدبنا العربي بوصفها جنسا ثوريا عاند الجمود القواعدي الذي قد يقف عائقا أمام التغيير بنوعيه.

1 محمد صابر عبيد: الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، الكتابة بالجسد وصراع العلامات "قراءة في الأنموذج العراقي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، [د ط]، [2010]، ص95.

2 محمد الصالحي: قصيدة النثر تأملات في المصطلح، موج نزوى.

3 عبد الغني خشة: قصيدة النثر بين منطق الاستيعاب ومنطق التجاوز مقارنة بين تجربة لم يمض عليها نصف قرن مقابل تراث يصل إلى العشرين قرنا، النص الناص، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيل، الجزائر، [4ع-5]، 2005، ص184.

4 عبد الغني خشة: قصيدة النثر بين منطق الاستيعاب ومنطق التجاوز مقارنة بين تجربة لم يمض عليها نصف قرن مقابل تراث يصل إلى العشرين قرنا، ص184.

كما لا يسعنا إلا الاعتراف بأن المنظومة الشعرية المبدعة والمنظومة النقدية الموازية لها على حدٍ سواء المعتمدة في الفصل والحكم على النوع "قصيدة النثر" هي منظومة لا تخلو من الشوائب، وإن اجتهدنا في تزييف ذلك.

الباب الثاني

الإيقاع البديل في الشعر خارج الوزن.. الرقص بالمقلوب

الفصل الأول

التشكيل الإيقاعي الثابت

1- تمهيد:

إنّ تحول الشعر إلى بناء أجوف يحتذى فيه الهيكل سواء حضرت روحه العاطفة أو غابت، جعلت الشاعر وهو الشخص الذي يتنفس شعرا، وينبض قلبه به، بل هو المعيار الوحيد الذي يقيس به الأيام والليالي، يعلن رفضه لهذا الشعر ويقول: "سئمتك أيّها الشعر أيّها الجيفة الخالدة"^{*} فكيف بصاحب الشعر يسأم الشعر، ثم كيف بهذا العزيز الغالي يصبح جيفة خالدة؟

^{*} ينظر: محمد الماغوط، الديوان، قصيدة حريق الكلمات.

هذه وغيرها أسئلة تتلاشى مجرد أن نعلم أنّ المقولة للماغوط، وهو من رواد قصيدة النثر العربية صدح بها قبل أن تنهشها السهام قبولاً ورفضاً، وبذلك يتضح لدينا أيُّ الأشعار ينفر منها الشاعر وأيُّ الشعر يعتبره جيفة وجثة هامدة، غادرتها الروح فتعقّنت وفاح ريحها، إذاً إنّه الجسد الهيكل الأجوف الذي علا صفيره فأصم الأذان. فهذه العبارة — وإن كنا اجتزأناها من سياقها النصي- تصريح ضمّني من الماغوط عن لا جدوى الشعر المهيكل، إذا لم يتضافر هيكله مع دلالاته مع مستلزمات الشعر الأخرى، خاصة إذا تعلق الأمر بالنوع الذي برع فيه الماغوط ورهطه، نعني بذلك قصيدة النثر، إنّ هذا التصريح الماغوطي «أقصى ما يمكن للعقل الثقافي النسقي العمودي العربي أن يتحمّله فالشعر العمودي بأنساقه القديمة والذي هو اللعبة الشيفرية التي تحفظ بقاء هذه الأنساق واستنساخها في الأجيال والأزمان صار مبعث قرف من قبل الماغوط»

¹ وشعراء القصيدة المعاصرة، وهو تلميح وإشارة إلى الشعر العمودي من خلال الشكل والوزن تحديداً.

والحقيقة أنّ العيب ليس في الوزن ولا في الشاعر ولا حتى في المتلقي، فالعيب فيهم جميعاً متى تم تركيب هذه الثلاثية قسراً وعن عمد، فكلّ عنصر من هذه الثلاثية أثبت نجاعته ودربته ومراسه سواء كلّ على حدة أو بشكل تفاعلي، لكنّ الأمر تغير والمعطيات الأدبية كذلك، وأصبح من العسير الحفاظ على الشكل التفاعلي للعناصر الثلاثة معاً وبشكل مستديم.

وفيما يتعلق بالوزن الذي قدّم للشعرية العربية القدرة على التمثط والاستطالة والتنوّع الموسيقي الداخلي باعتباره تابعا للتجربة الشعرية لا متبوعاً، نابعا منها ولا وجود له قبلها، فكان أن تحمّل عبء التغيير عن طريق فتح آفاق جديدة للإيقاع الشعري، وكانت قصيدة النثر هي الحاملة للواء التجديد الشعري عن طريق البدائل الإيقاعية.

لذلك جاء هذا العنصر محالة للإجابة عن عدّة تساؤلات مرتبطة بالتجديد الموسيقي نصوغ بعضها منها كالآتي: هل لا جدوى القالب والهيكل العروضي في قصيدة النثر تفضي إلى الحرية والتخلي عن إसार التفعيلات العروضية؟ وهل فكرة البدائل الإيقاعية من شأنها أن تقدم نموذجاً للإيقاع العربي بعيداً عن التفعيلة الخليلية وتثبت أنّ الإيقاع أكبر من العروض؟ هذه التساؤلات وغيرها يدفعنا إلى البحث عن مجموعة الظواهر الصوتية التي تشد عضد الإيقاع الجديد بعضه ببعض في سبيل تشكيل سيمفونية إيقاعية جديدة لا تؤسس لشيء خارج ذاتها أو بعيداً عن النص الشعري.

¹ ميداني بن عمر: قصيدة النثر النسوية من منظور النقد العربي المعاصر "مقاربة نسقية"، م مجس، إش فتيحة كحلوش، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جا سطيف 2، س ج 2012-2013، ص 81.

2- المحارفة الصوتية/ تناسخ البدايات¹:

وضع الحرف على الحرف ظاهرة معاصرة بجذور قديمة، وإن كانت في معناها الجديد وليدة التجربة الشعرية والمعطيات الإيقاعية الصوتية البديلة، ويمكن في هذا الخصوص أن نشير إلى أن الروي في الشعر العربي الموزون ما هو إلا وجه من وجوه هذه الظاهرة يختلف عنها في أن الروي جزء من كلّ هو القافية، وفي أنه لا يبارح آخر البيت بل آخر كلمة فيه فيُقتفى اقتفاء، وبه تتحدد بعض عيوب القافية، أما في الشعر المعاصر وفي الشعر خارج الوزن على وجه التحديد تعد المحارفة ظاهرة صوتية بأبعاد كثيرة منها الدلالية ومنها التشكيلية ومنها الصوتية.

وهي كظاهرة تشكيلية وصوتية تخضع لمبدأ انتشار الصوت الحرّ أفقياً وعمودياً بحيث تبدو رؤوس الكلمات أو بداياتها متناخضة وبقية الخلية الصوتية (الكلمة) متناصلة منها بأصوات أخرى، ويمكن أن نمثل لذلك بقول عبد الحميد شكيل على التوالي:

أقف على أبواب المدينة
أرفع راياتي

ومشكاتي

أستغفر قدك الوثني

أستحلب ثغرك الكرزي

أجمع صهد القلب وأدفعه

إني أتوجع

إني أكمزق

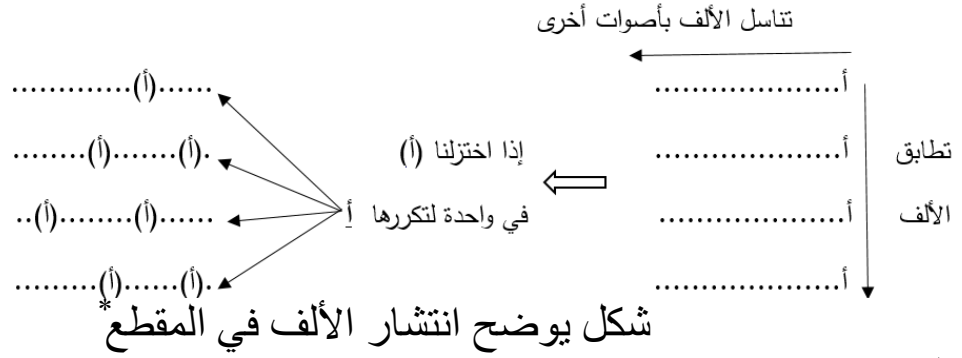
فأمطري سماءك الحبلى (2)

* يشير السهم العمودي إلى حركة الألف (المحارفة) عمودياً واشتغالها البصري ثم الصوتي والعكس.

* ويشير السهم الأفقي إلى حركة الألف الأفقية واشتغالها البصري والصوتي كذلك والعكس.

يبدو في هذا المقطع التطابق البصري الذي يتألف منه، والذي يؤدي عن طريق تكرار الألف المهموزة إلى توليد نغمة واضحة صوتياً تحكم نسيج الأصوات، كيف لا وهي التي تولفها، فجميع الأصوات تندفع منها أفقياً، وتتناسل منها عمودياً وفق الشكل (1):

¹ حاولنا في دراسة الظواهر التدرج من الصغرى إلى الكبرى (بدء بالحرف فصاعداً).
* نعني بالدلالية هنا ما ينتج عن المحارفة من دلالات وتأويلات عند دراستها كجزء من المدلول الشعري ولهذه الظاهرة أبعادها أيضاً باعتبار أن الدلالات مترسبة في الكلمات، والكلمات في الأسطر والأسطر في النص، فإذا كانت الكلمات معززة دلالياً بالمحارفة، فمن شأن هذه الأخيرة أن تتحكم في دلالات النص، أو على أقل تقدير أن تكون جزءاً فاعلاً فيه.
² عبد الحميد شكيل: سنابل الرمل.. سنابل الحب، ص 69-70.



إنّ الشكل السابق يبرز خاصية الانتشار الصوتي، ومدى اشتغالها الطباعي البصري، ومن ثمة أبعادها الصوتية وفي مرحلة لاحقة الأبعاد الدلالية لهذا الامتداد، وقد لجأنا إلى عزل هذا الحرف عن الخلايا الصوتية اللغوية حتى تتضح الظاهرة أكثر.

إنّ توزع الألف في المقطع السابق يبرز خصوصية الشعر المعاصر الذي يمتح من الطاقة الصوتية للحرف إيقاعا خافتا للنص، فتصبح الأصوات المتلاحقة المنبعثة عنه رجع صدى للألف المهموزة الأولى في المقطع هذا من جهة، ومن جهة ثانية تصبح هذه الألف المهموزة ذاتها بمثابة بؤرة صوتية للخلايا اللغوية الصغرى ومنها للمقطع كله، فهي بمثابة النواة التي تستقطب الأصوات في الكلمات مشكلة مدارات صوتية، تنتشر في المقطع كموجات صوتية فاعلة تخلف أثرها في النفس.

وتتشكل الفروق الدلالية داخل هذه الظاهرة الصوتية ذاتها؛ من خلال التزامها رؤوس الأسطر تارة، ومن خلال تموضعها داخل السطر ذاته على رأس وحداته اللغوية تارة أخرى، ففي الحالة الأولى تعطينا المحارفة ما نسميه بـ: **تطابق البدايات**، أما في الحالة الثانية فيمكن أن تعد محارفة داخلية أو **ترصيعات صوتية** بحرف الألف كما في مقطعنا السابق -أو أي حرف آخر-.

وخلافا للمعهد الصوتي في الإيقاع القديم الذي يبرز نفسه من خلال خواتم الكلمات والتفعيلات والقافية، تعيد ظاهرة المحارفة للحرف أو الخلية النواة بعدها الصوتي، وتجعله يتبوأ صدارة السطر الشعري، ليعاود الانبعاث على رأس كلّ سطر شعري بشكل غير إلزامي، مشكلا نقاط ارتكاز صوتي للنص ككل.

ونؤازر ما ذكرناه سابقا بمقطع آخر "لنادية نواصر" يبرز ظاهرة الترصيع الصوتي، بمعية ظاهرة تطابق البدايات، تقول:

عالم من الأجراس،

يدخل راقصا

وأنا هنا...

قرب هذي المدفأة

أخط إقرارى إليك

أنظم الأسفار كي آتي إليك...

* ترمز النقاط إلى الخلايا الصوتية في المقطعين (الكلمات)، وترمز الأسهم إلى اشتغال الألف أفقيا وعموديا.

إنظم إلى أشعار،
والرقص وبعضاً من كلام الحب
من مطر القلوب
وإعد مائدة الهوى
وعلى الكراسي،
تورق بعض الجمل (1)

إنّ الهمزة في رسمها لانحناءات النص الشكلية وموجاته الصوتية، تمارس طقوساً جديدة تختلف عن تلك التي درجت عليها التجربة الفنية الموزونة والذهنية النقدية المصاحبة لها، حيث أنعشت الذاكرة الصوتية بمعطيات جديدة، وأماكن جديدة أيضاً داخل السطر الشعري، فاختفى موقعها آخر الطابور ضمن عتمة الحروف والكلمات، وأصبح الحرف دون فائه أخيراً حراً، فانتشار الألف في المقطع السابق تحكمه التجربة الشعرية لا أكثر ولا أقل، بتموجاتها المختلفة يعبر عنها متى احتاجت للتعبير الصوتي، ويفسح للصمت مجالاً متى كان الصمت أزيد للإفادة داخل المدلول الشعري.

ولا يفوتنا في المقطع السابق الإشارة إلى إطباق هذا الحرف (أ) على المقطع حيث يبدو المقطع مجالاً مغلقاً بدايته (أ) ونهايته (أ) وبقية الخلايا اللغوية تسبح في مداراته. وللظاهرة السابقة خصوصاً في المقطع الأخير دور تزييني توشحي وذلك من خلال انتقال هذا الصوت داخل السطر الشعري أفقياً، بحيث يبدو وجهه الصوتي كحرف يرصع اللغة الشعرية في المقطع.

إنّ وجود المحارفة كظاهرة صوتية نصية يعزز الإيقاع في النص الشعري المعاصر، خاصة وهذه الظاهرة جزء ضئيل من كلّ له دلالة صوتية وتصويرية، تتضافر مع ظواهر أخرى لتأسيس بدائل إيقاعية تنهض بموسيقى قصيدة النثر، من ذلك مثلاً الاشتغال الصوتي للألف والياء في مقطع عبد الحميد شكيل السابق (راياتي، الوثني، الكرزي)، فقد استفردت الألف بالبدايات والياء بالنهايات، وبين الألف والياء اللغة كلّها.

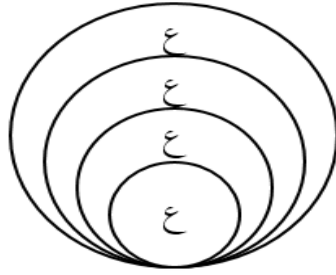
ولا تقتصر ظاهرة المحارفة على الألف المهموزة، إذ قد يتصدر كلّ حرف في المعجم بداية السطر معلناً بداية أنشودة الأصوات، ومن تلك الحروف حرف العين في قول الشاعر:

ليس لي قلبان
أوزع فيهما الحبّ شطرين
شطراً للخطيئة
وآخر لحبّ عفيف لا يشوبه القلق والخوف
حباً أشدّ جمالاً ورونقاً وصفاء

¹ نادية نواصر: حديث زوليخة، موفم للنشر، الجزائر، [د ط]، [2013]، ص 94.

من الحبّ الذي يزرع التوتر
 عند كلّ قبلة
 عند كلّ لمسة..
 وعند كلّ استنشاق لشعرها الأشقر
 أو ضمة عناق على عناق
 عندما تكون مثل حسناوات دارة جلجل
 عارية، تضحك ملء السماء
 تعانق ضوء القمر¹

ولا يخفى ما في هذا المقطع من تعانق لحرف العين ساهم في بثّ أواصر الربط بين الأسطر عموديا وأفقيا؛ عموديا من خلال ترديد صوت العين في الأسطر والذي يؤازره الانطباع البصري، وأفقيا من خلال تنامي الدلالة في كلّ سطر، وظاهرة المحارفة في اشتغالها الإيقاعي تمتح من انتشار موجات الصوت خاصيتها بحيث يبدو أول ظهور للحرف بؤرة صوتية يتواصل انتشار صداها مع بقية تكراراته، كما في الشكل (2) الآتي:



انتشار الصوت بالمحارفة

وهذه الظاهرة كثيرة الذبوع في الشعر المعاصر خاصة في النوع قصيدة النثر الذي يستفيد من كلّ المعطيات الصوتية في بناء إيقاعاته دون استثناء، وهي ظاهرة ذات فعالية صوتية من جهة، وذات خصوصية من جهة ثانية؛ تبني هذه الخصوصية من خلال علاقة التقابل التي تبنيها مع حرف الروي في تموضعها على طرفي السطر الشعري، وهي تدرك منذ أول لحظة شعرية خلافا للروي البيت الذي لا يدرك إلا بعد انتهائه، وتشترك معه في اشتغاله على السمع — ما عدا أول ظهور للحرف — وهو اشتغال شبه نظامي؛ فإذا افترضنا أنّ القارئ/ السامع يجتاز البيت الشعري في سنتين ثانية فإنّ حرف الروي موقعه في الثانية السنتين، أما حرف المحارفة فموقع في الثانية سنتين وواحد (60 + 1) وهكذا في كلّ دورة صوتية، وفي هذه الحالة يحدث تطابق فتنقل النهاية التي درجنا عليها في الشعر الموزون* إلى البداية محدثة نفس الأثر السمعي.

¹ رفيق جلّول: يشتهي عطر المطر..... بعد السبع العجاف، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، بسكرة، الجزائر، [ط 1]، [2015]، ص49.
 * هذه الظاهرة ليست حكرا على قصائد النثر.

ففي محارفة بحرف التاء للشاعرة دليلة مكسح –مثلا- يعود القارئ في كلّ مرة إلى حرف التاء بعد ثلاث أسطر عدا السطرين الأولين:
يُخرجين من مغارة السّمن والعسل
يُحلمين بصوت نابض كاللؤلؤة
وأحجية منسوجة على موال قبيلة الأمل
تركبين سفينة صخرية
هددها الحصى يوما
وأرضعتها المواسم الصدئة
يسافرين ل تمنعي
الصيف من الاحترق
والليل من أن تكون له علقه
تعيدين الحكاية كلّ ليلة¹

والقارئ في هذه الحالة لا يحس برتابة وصرامة إيقاع المحارفة من جهة ومن جهة ثانية تحدث هذه الموسيقى ذبذبة خفيفة تداعب الأذن والروح، يزيد من تغلغلها في الأذن والروح معانقة نهاية الأسطر لبدايتها بحرف التاء فحدث نوع من التناظر البصري والإيقاعي المعانقة خاصة بانعقاد التالية منهما على الأولى المفتوحة، بعدها يتسربل حرف التاء إلى نهاية النص بشكل تكراري عشوائي تفصله مسافات قريبة أحيانا وبعيدة أحيانا أخرى حسب تجربة الشاعرة إلى أن «تنسدل العينان/ تُكمل حرق ما احترق»².

أما الشاعرة ربّعة جلطي فقد استفادت من الظاهرة بالطريقة الكلاسيكية؛ أي تتالي حرف التاء على رأس ستة أسطر متتالية (تدير، تسخر، تسرّ تمدح، تشيع، تنهرني)³، ولهذا التوظيف خصوصيته وأثره الإيقاعي كما ذكرنا سابقا.

3- حروف اللين/ احتفالية الصوائت:

للألف المهموزة عندما تتجرد من تاجها دورا إيقاعيا آخر، إذ تمثل حين ذاك الإيقاع كلّهُ أو على أقل تقدير جلّه مجموعة مع الياء والواو، لأنّ الإيقاع في أصله ليس سوى تناوب لحركات وسكنات وفق حركة دورية منتظمة في الشعر الموزون، وشبه منتظمة في الشعر التفعيلي، ولا منتظمة في الشعر خارج الوزن، وفي هذا الصدد يقول ابن خلدون: «وصناعتهم إنّما تنظر في الشعر من حيث اتفاق أبياته في عدد المتحركات والسواكن على التوالي»⁴، ونستنتج من هذا التعريف أنّ الشعر حتى عصور متقدمة ليس إلّا صناعة كباقي الصناعات تحتاج إلى مهارات معينة حتى

¹ ينظر: دليلة مكسح: تعرجات.... خلف خطى الشمس، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، بسكرة، الجزائر، [ط 1]، [2015]، ص41.

² دليلة مكسح: تعرجات.... خلف خطى الشمس، ص43.

³ ربّعة جلطي، النّبيّة تتجلى في وضوح الليل، منشورات الضفاف/ الاختلاف، بيروت، لبنان، [ط 1]، [2015]، ص232.

⁴ عبد الرحمان ابن خلدون المقدّمة، ص 572.

يقاس بها جودة الصانع، فينتج نحوه كلّ معجب بها، يلتبس فيها جودة السبك واتقان المعلم، بل ربّما تُورث تلك الصناعة كابرا عن كابر!، وهي صناعة السواكن والمتحركات، وعليه فالإيقاع القديم احتفى بحروف اللين وأولاها نقاده اهتمامهم البالغ، لأنّها باعث قوي لموسيقى القصيدة، خاصة منها السواكن ونعني بها في هذا الموضع الصوائت الطويلة (الألف والواو والياء) مضاف لها حروف اللغة الصماء إذا أسكنت، وهم من شدّة اهتمامهم بها جعلوا لها ميزانا دقيقا سموه التفعيلة، فمعلوم أنّ الأصوات اللغوية جمعاء دون هذه السواكن لا تعطي إيقاعا ولو تضافرت جميعها، إذ لا بدّ للحرف من سكنات تعزف وتره فيشدو كالعصافير، ومن ثمة حقّ لهم أن يصفوا تلك الحروف بالحروف الأمهات وأن يعتبروا «الحروف الأول الأمهات أربعة أحرف الهمزة والألف والياء والواو، وأكثر ما يستعمل الناس منها في معارفهم ثلثه ويطرحون الهمزة، لأنّ الهمزة حركة بغير صورة والألف صورة بغير حركة»¹، ومن ثمة أصبح الاهتمام بهذه الحروف الخالقة للإيقاع واسعا، وتوظيفها أوسع، كما في المقطع الآتي:

"بُثْنُ" / ديبُّ الأرض / وحنوايُ الحياءُ / يلثمُ بشفتيه / يُراقصُ يديها ملاً السّماءُ / يبعثُ في الكونِ حُباً / وكأنّه انجيلٌ جديد / أو رسالةٌ ربّانيةٌ من عَالِمِ آخَرٍ / حيثُ الأشجارُ هناك لا تتعري / تبقى كإسيسة، مخضرة / آذار، نيسان / أيار، حزيران، / تموز، أغسطس، أيلول / حيثُ يحلُ الفصلُ تلُو الآخر في وجه واحدٍ / لها وجهٌ واحدة نحو تاريخ واحد / لا ينتهي به الحبُّ / حيثُ الكلماتُ تراقصُ جميلاً من جديد / وتخلدُ بين شفتيه / "بُثْنُ"²

إنّ مجرد اللمحة الخاطفة للمقطع بعد تحديد مواضع حروف اللين تبرز الطابع التوشحي الذي تغني به النص، وتجعله قطعة مزخرفة مادتها الأصوات، فغالبية الألفاظ تتخذ من الألف عكازاً تتناول به لتسمع لحنها، وربما لتسند به طولها فتظهر انحناءات جسد الكلمة وهي تناصر دلالتها جنباً إلى جنب. ولأنّ الشاعر المعاصر شاعر حرف من الطراز الرفيع، يعي أدواته ولا يهابها بل وأحياناً كثيرة يدخلها مختبر التجريب، نجده كعادته يوظف حروف اللين ويستنفر كلّ طاقاتها الصوتية، كما في هذا المقطع لزينب الأعوج:

يا أَلله
يا
هَذَا الزمن الرديء منْ يعيد صياغة وهجك
يا
هَذَا الزمن الكسيح منْ دجّن فيك هذا الزمن

¹ علي أبو حي الله المرزوقي: كتاب أبي معشر الفلكي ووليّه الطالع الحدسي، مطبعة المنار، تونس، [د ط]، [د ت]، ص128.

² رفيق جلول: يشتهيني عطر المطر.....بعد السبع العجاف، ص ص29-30. تم الفصل بين الأسطر الشعرية بخط اجتهداً منا.

من قِياس قَبيرٍ للنور منْ أفسد لِقاحَ الرِّيح
يا هَذا الزَّمن القَبيح منْ علَّمَكَ الشُّرود ومهنة التشرّد
منْ أتحمكَ بغوَاية القتل
هنا

النفث والأجنّة والشهداء والأطفال والنساء والعذارى¹

إنّ الاشتغال الصوتي لحروف اللين في هذا المقطع مكنّ الحروف قبلها من الامتداد في الزمن مسايرة لآهات التجربة الشعرية، وتفجيراً لمكنونها، وقد جاء الانطباع الصوتي في السطر الأخير لهذه الحروف ليجمع بين الصوت والبصر فيتأزرا معا ويبرز مرارة البوح، لتأتي الكلمة الأخيرة موشحة بامتدادين آخرهما مكسور انكسار الذات الشاعرة، ثم إنّ تناوب تلك الأصوات مع بقية الحروف كسر استمراريتها وأخرجها من الضجيج إلى السكون في تناوب لا منتظم، فحروف اللين في هذا الموضع ليست أصواتاً في ذاتها، قدر ما هي وسيلة تمكن الأصوات قبلها من أن تحقق ذاتها فتصدح وتشدو بالموازاة مع تدفق التجربة الشعرية، وتستخرج أقصى ما تملك من طاقة صوتية.

وهي لأهميتها تحشد وتستنفّر في أكثر من مقطع شعري لتفاجئ القارئ بطابعها المتنوع بين السمعي والبصري، المعنوي والمحسوس، كما في المقطع الآتي لعبد الحميد شكيل:

ويجيء الوطن المرتجى

سماء صافية

نبع من حليب

نساء كز هو البروق

حدائق من ياقوت

جنّات من سطوع²

ولا يخفى على الدارس الطابع البصري الذي تأخذه هذه الحروف في موقعها آخر الكلمات قبل الحرف الأخير، كما يبدو جلياً وقعها العذب الذي يدغدغ الأذن والاحساس، هذه الثلاثية التي يعزى وجودها للشعر المعاصر (عين، أذن، إحساس)، فهذه الحروف لها دلالة في ذاتها وأخرى خارج ذاتها، ففي هذا المقطع مثلاً جيء بها للتوقيع الصوتي وللتدليل على الحرف بعدها –عكس التوظيف السابق– فالحرف بعدها كان بمثابة حاجز صوتيٍّ أمام امتداد حروف اللين في مقابل الحرف قبلها الذي أراد الامتداد في الزمن وهذا المدّ والجزر الصوتي أدى إلى خروج النغمة عن خطيتها وبالتالي التنويع في الإيقاع، وهي بتموضعها في آخر السطر الشعري أكثر

¹ زينب الأعوج: مرثية لقارئ بغداد، الفضاء الحرّ، الجزائر، [ط 1]، [2010]، ص 101.

² عبد الحميد شكيل: مرايا الماء "مقام بونة"، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، [ط 1]، [2005]، ص 37.

عطاء من صوتيا، لأنها إضافة إلى تحفيزها المستويات الثلاثة السابقة الذكر، تعود بالذاكرة إلى طفولتها الشعرية، وما علق بها حول القافية.

وهذا النوع من التوظيفات مطّرد في الشعر المعاصر، ففي مقطع للشاعر "هيثم سعد زيّان" من ديوانه عندما يذبل الماء، جاءت نهايات ستة أسطر شعرية متتالية بالترتيب الآتي: السماء، الماء، الجدران، الغيطان، الحمام، النظام¹، فجاءت ألف المدّ في هذه الحالة إيذانا بنهاية السطر مهما كان الحرف بعدها، فكانت هي النذير بالخاتمة وجزء لا يتجزأ منها.

هذا وإنّ هذه الحروف تستعمل في ذاتها معزولة أو بمساعدة بقية أصوات اللغة وعادة ما يكون ذلك الاستعمال تعبيراً عن طاقة نفسية مكبوتة يسهم حرف المد في إصدارها، وأشهر الحروف في هذا التوظيف هو حرف الألف الذي يناسب الحنين والأنين -في هذا الموضع-، تقول الشاعرة دليلة مكسح:

وتنسين في لهيب الفوضى
أن تتركي ركناً صغيراً
للذي.. لأجل آثار الثرى المضمخ فيك
غرق... إ... إ... إ...
تحلمين بأن يعودوا²

إنّ الغرق صراع بين حياة وموت تنتصر فيه الموت بسلاح يعشقه الإنسان، ولا يوجد أبداً بعيداً عنه إنّه "الماء" مصدر الحياة في كلّ شيء يقضي عليها، والموت صمت لكلّ دبيب في الجسد، فمن العبث أن يأتي بعد الغرق همس أو كلام، ولقد أحست الشاعرة بوطأتها وبجبروت الصمت فلم يسعها غير "الآه" الممتدة في فضاء السطر امتداد الألم في النفس، وقد شاءت اللغة أن إذا مدّ الاسم المقصور "ماء"، كان امتداده يحاكي الأهات النابعة من ذات التجربة (مااااا، آآآآآ).

وما ينطبق على الألف نجد صدى له عند الواو والياء، وإن كان لكلّ صوت ميزة في ذاته تكسبه خصوصية عن قرينه، وفي هذا الخصوص تحضرنا نصوص ربيعة جلطي، بتأوهاتا المبنوثة في ثنايا الديوان تقول:

أوووه.. اللعنة أيتها الغيرة.. إياك مني.
طلعت من بحر متقدٍ.. وحريري ليس يحرق..!³
تقول في موضع آخر:

أوووه أرجوك سامحني
هذي المرّة أيضاً
أخفيت قفاف الكرز الشهّي عنك

¹ ينظر هيثم سعد زيّان: عندما يذبل الماء، سلسلة نحن شعر، منشورات ANEP، [د ط]، [2013]، ص 47.

² دليلة مكسح: تعرجات... خلف خطى الشمس، ص 42.

³ ربيعة جلطي: النّبيّة تتجلّى في وضح اللّيل، ص 213.

أأوووه

سواد بدلتك الأنيق..

ومزج عطر "أزاروا" بـ "بروميل" بـ "هيغو" ..

أَيَّهَا اللَّيْلُ! ²

ضاع أمني في شفاہ من ہجیر،

[illegible]

أَعْطَنِي وَرَدًا بِلَا شَوْكِ أَحَلِّي..

[illegible]

¹ ربيعة جلتى: النبية تتجلى فى وضوح النهار، ص123.

² المرجع نفسه: ص 10.

³ عفاف فتوح: إننا للحب وإنّا إليه راجعون، منشورات ENAP، الجزائر، [د ط]، 2013، ص53، المقطع موزون الهدف توضيح الظاهرة، لأنّ هدف البحث دراسة الشعر بعيدا عن عنصر الوزن حتى وإن توفر.

امتداده بالياء أطول منه في حميم، خاصة والحميمية تتطلب اتصالاً فسيكون من العبث فصل الميم عن الميم أبعد من ذلك، وأكثر عبثاً منه إهمال هذه الطاقة الصوتية برفض النقاء الساكنين عروضياً.

وبمقدور هذه الحروف أيضاً أن تتحول من صوائت إلى صوامت كلّ في سبيل الدلالة الشعرية، وربما هي خاصية فريدة في اللغة العربية تختص بها قلة من اللغات، كما أنّ هذه الحروف الثلاث وحدها تتوج بتاج الهمزة فوق رأسها فتزيدها حدة صوتية وشكلاً فريداً، ونمثل لهذه الظاهرة بقول زينب الأعوج:

يا قاريّ بغداد

يا

سيّد العويل

يا

نيسج نغم المويويل

القلب تصدّع بالنويح

سكن الدود

قصائيد الرثاء قصائيد المدح قصائيد الغزل

قصائيد الوصل والوصال والتناهي والنوي

قصائيد الصّد قصائيد التناجي

قصائيد السهاد قصائيد النجوي

قصائيد التّشرد قصائيد الغبن

قصائيد.....! المنفى

*1٩

ومن الظواهر المرتبطة بحروف اللين والتي أشار إليها "النويهي" وربطها بالشعر الجاهلي "الأوناموتوبية" أو التمثيل الصوتي للمعاني فرأى «أنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر عنها فيعدلونها ويحتذون عليها»²، وحروف اللين مما يعبر عن هذه الظاهرة أحسن تعبير من ذلك قول الشاعرة "نورا تومي":

أغوص، أعوم، وأطفو

أقطر ماء البدور

لأرسم لمعة عينك

وكنت تروح

تروح هنااااالك³

¹ زينب الأعوج: مراثية لقارئ بغداد، ص47.

* يمثل الخط المتصل حروف اللين المستعملة كصوائت طويلة، ويمثل الخط المنقطع حروف اللين المستعملة كصوامت.

² حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي "دراسة فنية عروضية"، [ج1]، ص18.

³ نورا تومي: شكله وردتان، دار الضفاف، بغداد، العراق، [ط1]، 2013، ص50. وينظر المرجع نفسه: ص41.

قوية ثم تتلاشى في الفضاء بفعل امتدادها في الزمن، والإيقاع هنا وإن كان بصريا أكثره إلا أنّ الألف قد ساهمت في إبراز أقصى طاقاته وهو تجسيد بارعة من الشاعرة خاصة وقد حصرت الألف بين طرفي الكلمة بقية الحروف (ألف التعريف وألف المدّ وألف النائمة) وقد ساهموا جميعا في التشكيل الهرمي للغة الشعرية.

4- المحارفة بالمقلوب/ تناسخ النهايات:

تمكن ظاهرة المحارفة بالمقلوب قصائد النثر والشعر المعاصر من الرقص الكلاسيكي محاكية الشعرية التراثية، من خلاخل الآلهة المغرورة كما وصفتها نازك الملائكة، التي يحددها أهل العروض بأخر ساكن في البيت مع الساكن الذي يليه مع المتحرك قبله، قيد داخل قيد، فالقافية سلسلة صوتية تحدّ من التجربة الشعرية وتفرغها في ثابت لا متحول له، وهي لكثرة أهميتها الإيقاعية أفردت لها الكتب والدراسات وجعلت علما مستقلا له أصول وفروع وقوانين صارمة صرامة العروض، وقد نهضت القافية مع العروض ردحا طويلا بالشعر العربي وحافظت عليه وكانت هي العلامة المميزة له خاصة وإنّ تلك «الدوال الصوتية المتشابهة تعبر في الخطاب الشعري عن مدلولات شديدة التباين»¹، وتجبر المبدع أحيانا على التخلي عن المدلولات إرضاء للتشابه، خاصة ونحن على مستوى البنية العميق نملك محورين تأليفيين في مقابل محور واحد اختياري، الأول عروضي والثاني لغوي.

وبمجيء شعر التفعيلة تنفس الشعر العربي قليلا «فكان هذا التنوع من ألمع سمات الشعرية في القصيدة الحرّة المعاصرة وتنوعت معانيه وتعددت قوالبه الجذابة وهكذا حققت القافية تنوعا»²، بقي محدودا لأنّ المبدع لا زال مطالباً بالوزن والبحر، وفي هذا المستوى كان التغيير الذي أجراه الشعر التفعيلي تيسيرا نوعيا في علم العروض للشاعر وذلك عندما راوح «بين الانضباط لانتظام تشكيل عروضي قديم وبين المزج بين تشكيلات عروضية عديدة من خلال تداخل التفعيلات المكونة لها»³، وربما المقصود بالتشكيلات العروضية المؤدية إلى تداخل التفعيلات التغييرات التي تطرأ على البحر فتخرج البحر من تفعيلة إلى أخرى مثل تفعيلة بحر الكامل المزحفة (بتسكين ثاني متحرك) فتصبح متفاعلا 0//0/// متفاعلا 0//0/0/ فتنتقل إلى مستفعلا فإذا كان هذا التغيير مطردا في النص يوهنا بالخروج من بحر الكامل إلى بحر الرجز، وهذا هو التخرّيج في هذه الحالة لأنّ شعر التفعيلة كما هو معروف في بنود تكوينه يلتزم بالبحر الصافية، لكنّ الراجح عند الباحثة أنّها عنت به شيئا آخر حدث مع الشعر التفعيلي وسمح بالانفتاح الشعري وقطع عرى البحور أولا ثم تجاوزها نهائيا مع الشعر خارج الوزن، تقول الباحثة مادحة الإيقاع الجديد الذي أحدثه الشعر التفعيلي و «ما يحققه تداخل التفعيلات المنتمية إلى بحور مختلفة

¹ فاطمة محمد محمود عبد الوهاب: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة (قراءة في نصوص موريتانية)، ص 68.

² عبد المجيد دقياني: القافية في شعر بلقاسم خمار، ص 153.

³ فاطمة محمد محمود عبد الوهاب: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة (قراءة في نصوص موريتانية)، ص 68.

من تغلب على رتابة الإيقاع وذلك من خلال تداخل البحور»¹، إن هذا التداخل الذي سمحت به الشعرية العربية -أو تسرب من بين يديها- له مبرره التاريخي وذلك لأنها شعرية ترضى بالتداخل ولا ترضى بالتجاوز فجلاً ما تريده أن تحفظ ماء وجهها أمام الثابت العروضي الذي أرق الشعر، فلم تجد إلا السماح بوجود أوزان تمت بصلات للبحور والعروض فعاشت الوهم وعيشتنا معه.

هذا وقد يبدو عند بعض الدارسين أنه من العبث الحديث عن القافية في الشعر خارج الوزن باعتباره شعراً منفلتاً، وهي أي القافية مصطلح وتركيب عروضي أصيل، لذلك سيكون الحديث عنها من جهة خاصيتها الصوتية وبما توفره من موسيقى تبرز حنين الشاعر غير الوازن وتربط شعره صوتياً بأمجاده وأصوله التراثية، وذلك ربما محاولة لتفادي القطيعة بين أنواع الشعر، كما أننا سننظر إليها بما توفره من تطابق نهايات أو ما سميناه المحارفة الصوتية.

والتي يكشف عنها المشهد الشعري في هذا الخصوص عن اتجاهين «الاتجاه الأول يجعل الاستعداد للتعاطي الشعري ممنهجاً يخضع في جوهره لقلب معين لا تتفق القريحة إلا به وفيه، وهو ما يصادر الإحساس بالجمالية الوجدانية [...] وأما الاتجاه الثاني فهو وإن وافق المسلك البوحي في الذات الذي لا يتقيد بالشكل وإنما ينساق مع الانسياب المقولي في إبداعيته الخلاقة المتوافقة أكثر مع حرية الحركة النصية، إلا أنه يثير حساسية القطيعة مع المنجز النصي التاريخي»²، فهي شعرية بالأبيض والأسود تنعدم أمامها ألوان الطيف فإمّا الشعر أو اللاشعر لا تفاوت ولا تدرج في هذه الشعرية. وإن كان لابد من الانغلاق فلا ضرر من التوسع، فالقافية التي كانت ترتبط بآخر البيت ثم بالتقطيع الوزني لذلك البيت، وبآخر الساكنين مع المتحرك قبل الأول منهما بمقدورها أن تكون قافية في آخر السطر الشعري ساكنان ومتحرك دون شرط الوزن، وتجمع القافية في هذه الحالة بين ثنائية البصر والسمع وتصبح "هي كل خاتمة صوتية بصرية تتكرر دورياً في الزمن النصي" ف«تتأسس على تعدد الخيار داخل المكان النصي حيث تتوزع في الفضاء الشعري طبقاً لمقتضيات تفاعل العناصر النصية وبعيدا عن منطق الإكراه المقتن»³، ويبقى هذا مجرد اقتراح إلى أن تثبته الشعرية الجزائرية العربية، كما في قول الشاعرة دليلة مكسح:

أت إليها

من أصقاع الحزن لديها

أركب فرسا من لدنيها [...]

قبل بزوغ الليل القاتل من قدميها [...]

¹ المرجع نفسه: ص 68.

² عبد الحفيظ بن جلولي: في الشعرية والنص، مجلة عمان، تصدر عن أمانة عمان الكبرى، [ع 163]، 2009، ص 29.

³ فاطمة محمد محمود عبد الوهاب: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة (قراءة في نصوص موريتانية)، ص 103.

* سنكتفي بالأسطر التي ورد فيها ظاهرة المحارفة أو تطابق النهايات، وننلّ على الحذف بنقاط.

شغف مكبوت لشموس البرد على عينيها [...]]

مزرورع في حناء البوح على كفيها [...]]

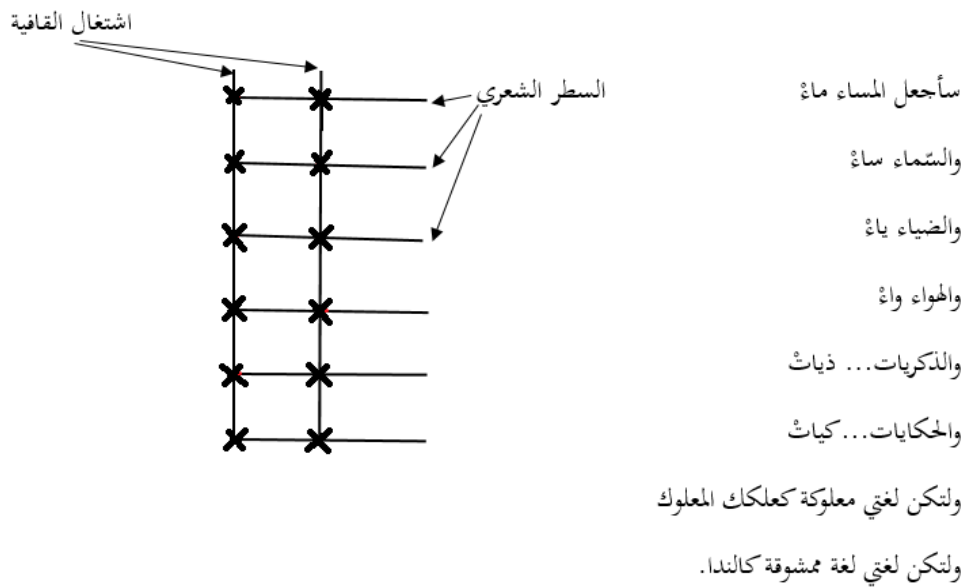
مسحور بالبعد، وبالوجد الدائر في فلكيها [...]]

وأنا من أنا... في انطواء الندى على صدغيها؟ [...]]¹

*الخط يحدد القافية في الكلمة الأخيرة من السطر الشعري.

ويبدو في المقطع نوع من الاختضاع اللغوي لموسيقى القافية، إذ تعمّدت الشاعرة أن تكون الألفاظ جميعها بصيغة المثني المقترن بالغائبة، على حين بعضها لا يكون إلا مفردا أو لا يمكن امتلاكه أو نسبته (قبريها، نجمتيها، اسميها، حرميها)، مع مراعاة أن الكلام الشعري يخالف نواميس اللغة العادية، ورغم غنى المقطع إيقاعيا بالقافية فإن نوعا من التصنع يطغى عليه.

والشاعرة من هواة التجريب الإيقاعي والتوقيع الصوتي من خلال ظاهرة المحارفة، ومرد ذلك إلى الوعي التام بأهمية هذا العنصر في التشكيل الإيقاعي، أو ربما هي الشعرية القديمة في تملكها لنا، تقول في قصيدة "حارسة من ظلال التحدي"² الشكل (3):



اشتغال المحارفة أفقيا وعموديا

إنّ الصدى الذي أحدثه تكرار حروف القافية في المقطع له أثر إيقاعي بالغ، وذلك لاشتغاله على مستويين أفقي وعمودي، فمعلوم أنّ القافية بتكررها في آخر كلّ بيت يكون اشتغالها عموديا، لكنّ الشاعرة أثبتت إلا أن تخلق تكرارا للقافية بشكل أفقي فيحدث الائتلاف والاختلاف بتطابق المتطابق، فالبيت الشعري الذي درجنا عليه في المنظومة الشعرية القديمة تأتلف نهاياته عموديا وهذا ما تجسد في المقطع ووضحه الشكل المرافق، ومن خلاله يتضح كيف تبني القافية علاقاتها طولا وعرضا مشكلة

¹ ينظر: دليلة مكسح، تعرجات خلف خطى الشمس، ص ص22- 23.

² المرجع نفسه: ص14.

مربعات صوتية تقف حاجزا أمام امتداد النص، على حين عمل التكرار النصفي لكلمة القافية على امتدادها نسبيا في الزمن فكان أن غذى النص تغذية ذاتية خلق من خلالها إيقاعاته الخاصة، وبذلك جاءت لغتها معلوكة ممشوقة ذات طبيعة إيقاعية تكرارية خاصة، تضي على النص خاصية الحداثة والجدة فيصبح «هو ذلك النص الذي يخرج من الدلالة المغلقة النهائية، ويضع نفسه في احتمالات بنيوية ودلالية واسعة»¹، إنه النص الذي لا يحاكي غيره من النصوص وإن أخذ منها.

وهذا دليل جديد على قدرة الشاعر المعاصر توليد إيقاعاته الخاصة، وعلى ليونة النص الشعري الذي يجاري تجربة شاعره، فـ «ينسى المتلقي شكل المفردة وحدودها ومعالمها المتسرّبة في ذاكرته اللسانية عندما يدخل في عوالمها الداخلية الملونة المتشابكة ليمتلئ سحرا و غرابة وجنونا وتيهًا، ويبدأ بتكوين معجم جديد يصلح لمقابلة حساسية هذه اللغة»²، رغم ذلك لا يجب أن يأخذ التجريب اتجاهها تخريبيا كما يحدث عند بعض الشعراء لأنّ هدفهم الأوحـد التأسيس لقواميس جديدة تنسب إليهم دون إضافة في المعنى، فالمطلوب من الشاعر الإبداع عن طريق شحن الألفاظ بطاقة تعبيرية صوتية إيقاعية ودلالية.

وكما في القافية التقليدية إنّ آخر ما يرسخ في ذهن السامع من البيت القافية، وآخر ما يرسخ في الأذن من القافية حرفها الأخير أو الروي، وطاقته الصوتية مما لا يخفى على السامع خاصة إذا كان خروجه حرف لين، كما يبدو في قول الشاعرة:

والحبّ عندي،
كلّ هذي الثورة
المجّنة
لأنني لأجلك موعودة
بروعة الإغراق
بالغوص في الأغوار
بمتعة الإشراف
لذا قد كان رجّة
يعقبها ارتجاج
وكان عندي جنحة
ليس بها احتجاج
لأنني غريبة،
الأطوار والمزاج
امتاز بهشاشة الزجاج

¹ عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، ص77.

² محمد صابر عبيد: الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر "الكتابة بالجسد وصراع العلامات" - قراءة في الأنموذج العراقي-، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، [د ط]، 2010، ص39.

سرعان ما،
يغلبني انكساري
لو لأك يا صديقي
تلمم اندثاري
لأنني ..
في غربتي
لكفك أحتاج¹

نلاحظ في هذا المقطع تنوعا في المحارفة بين حرفي الياء والجيم المسبوقة بمدٍّ، وهذا ما أخرج المقطع من الرتبة «وهو نوع من المزج لا يستعمل في الشعر العمودي إلا في إطار المقاطع»²، إذ يحرص هذا النوع من الشعر على وحدة النهايات فهو أخيرا شعر ائتلاف، في مقابل شعر الاختلاف المعاصر، لكننا في المقابل نلاحظ نوعا آخر من الحينية التقوية وذلك عند مَنْ يساوي بين الروي والقافية، فجاء التطابق الصوتي المشحون فيها باعثا جديدا للإيقاعية في النص، خاصة وأنّ توظيف ياء المتكلم له أبعاده التذينية الفردية التي تجعل الخطاب شديد الخصوصية، فالمقطع يصوّر مفهوما خاصا للشاعرة عن الحبّ بكلّ انتصاراته وانكساراته وسيلته في ذلك اللغة منها المنطلق وإليها المنتهى، فرسمت وجسدت من خلالها الشاعرة طقوسها «وعلى الصعيد اللغوي نلاحظ تلك اللغة الجديدة التي يستخدمها الشاعر وهي لغة مشحونة بالبراءة تحمل دلالة البحث»³ عن الهوية، عن الماضي الذي يسكنه لذلك اختُصرت كلّ المعاني في جسد القصيدة التي تتقطع.

إنّ محارفة الخواتم أو النهايات باعث إيقاعي مهم باعتبار «تلك الأصوات التي تتكرر في نهاية الأبيات في قصيدة من القصائد»⁴، ذاك التكرار الذي يترك طيننا في الأذن ما تفتأ تعود إليه بشكل دوري يصيب الأذن بنوع من التخدير واللذة السمعية، لكنّ هذه الأهمية لم تجعل القافية قديما تنفرد بالشعري في النصوص حيث كانت دائما تحت عباءة الوزن تسير به ومعه، وما خلا ذلك لا يخرج عن التكرار الذي يمكن أن يصيب النصوص، ولأنّ الإيقاع في أصل وجوده فعل تكراري استفاد الشاعر المعاصر وخاصة شاعر قصيدة النثر من هذا المصدر الإيقاعي القيم، إثراء لنص أعلن تبرأه من كلّ قيد، وهذا السبب الكامن وراء التفاوت الحاصل في استغلال البواعث الإيقاعية وفي الاستفادة من المقابل الصوتي للقافية (محارفة النهايات) في اشتغالها على نهايات الأسطر الشعرية، ويمكن أن نقف على مثال آخر يبرز الأثر الجمالي لهذا التوظيف:

ليتني كنت بفراشك

¹ نادية نواصر: حديث زوليخة، ص ص57-60.

² عبد المجيد دقياني: القافية في شعر بلقاسم خمار، ص159.

³ عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، مطبعة هومة، الجزائر، [ط1]، 2000، ص73.

⁴ حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي "دراسة فنية عروضية"، [ج1]، ص139.

ليتني ارتديت لباسك
ليتني شددت يديك
فأرحل ولا ترحلين
لأغادر وتبقين
لأنني لا أقوى على فراق المحبين
يا حبيبتي
لن أرثيك
ولن أبكيك
فالرثاء للمحبين
والبكاء على المغادرين
وأنت بقلبي تنامين¹

إنّ التناوب الحاصل في المقطع بين حرفي النون والكاف أمدّ نهاية الأسطر بنغمات تعود لها الأذن بشكل دوري، فالبدائية مع حرف الكاف الذي يتسرّب في الأذن ثلاث أسطر ثم ينقطع ليفسح المجال لحرف النون ثلاث أسطر أخرى وهكذا في مدّ وجزر للحرفين كلّما اعتدنا حرفاً انقطع به السبيل ليحلّ محله الحرف الآخر، وبذلك غدّت الشاعرة المقطع بروي مجازي ثابت ومتغير، ثابت من جهة التزامها به على كامل القصيدة، ومتغير من جهة التناوب بين حرفين، ثم إنّها تارة بعد تارة تريح السطر من المحارفة لتتوب عنها حروف المعجم، وبذلك تفتح المجال لـ «التدفق العاطفي والعنف الوجداني حتى لنكاد نشعر أننا أمام نهر هادر من المشاعر والأحاسيس التي صاغها الشاعر في قالب رمزي شفاف يتيح لنا إمكانية التأويل وتعدد القراءات»²، سيرا وراء مبدأ الاختيار وبعيدا عن ربق العروض.

إنّ الشاعر المعاصر في محاولته تجاوز الرتابة والركود في نمط مغاير يؤسس لعلاقة حميمة مع ماضيه يثور عنه تارة وينغمس فيه تارة أخرى، وهذا الفعل الثوري يكلل أحيانا بالنجاح، وأحيانا كثيرة أخرى بالفشل، وتدخل القصيدة مع شاعرها مخابر التجريب التصويري والإيقاعي.

إنّ الأرق الذي تصيب به المحارفة أو غيرها من أدوات الشعر الشاعر يجعله شاعرا مجربا وفنانا مخترعا، ولغويا بارعا، ينحت من اللغة لغته الخاصة ومن القصيدة آلاف التماثيل، وفيما يخص المحارفة تحديدا نجد الشاعر المعاصر شاعر مبدع، ينحت من اللغة حروفه غير عابئ بالقاعدة ولا بالدلالة المتفق عليها، ونمثل لهذه الظاهرة بقول الشاعر:

حيث أنت،

وحيث الذي هو اسم تخلى عن الملائن

¹ عربية معمري: غطرسة مساء ممطر، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، بسكرة، الجزائر، [ط1]، [2014]، ص66.

² عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، ص77.

حيث أنت،

ستبقى وتنمو على هيكل الضيهان.¹

ولأنّ المبدع المعاصر على وعي عميق بالعملية الفنية التي هو بصدد صياغتها، نجده لا يترك نصه عرضة لأهواء القراء وتأويلاتهم التي لا تمت أحيانا بصلة للنص إلاّ من خلال عنوان القراءة أو الدراسة، وها هو الشاعر هنا يفسر معنى اللفظتين (ملآن وضيهان*) حرصا منه على كبت القلق والاضطراب في ذهن القارئ، يقول في الهامش: «(1) الملآن لا معنى لها لغة، وهنا أي شيء يمكنه أن يملأ حجما ما، (2) الضيهان: لا معنى لها لغة، وهنا حالة بين الضياع والوله»²، إنّ الذي دفع الشاعر إلى عملية النحت هنا هو التجربة الشعرية وحدها بانقباضاتها وانبساطاتها، تلك التجربة التي أثبت أن تخرج عن المألوف الإيقاعي، الذي تمثله محارفة النهايات (القافية).

وهنا قد يرى المتشددون في هذا النوع من التجريب تطاولا على اللغة وتجاوزا لا غفران له، ونراه ذا جوانب إبداعية يزكيها علم الأسلوب بما يطلبه من فريدة وتميّز لدى الشاعر تؤهله لتأسيس لغته الخاصة مثاله في ذلك السلف من الشعراء، وما سمحت به الشعرية العربية لهم فيه من تجاوز، نعني بذلك "الضرورات الشعرية"، وبذلك يمكن أن نضم صوتنا إلى "أدونيس" في رؤياه حول الشعر «إنّ الشعر الذي يغيّر أولا طريقة استخدام أدواته لكي يستطيع أن يغيّر طريقة التذوق وطريقة الفهم ولكي يتغير تبعا لذلك دور الشعر»³.

إنّ وجود المحارفة من شأنه حقيقة أن يغني النص الشعري بإيقاع مميز تأنس إليه الروح وتتلذذ به الأذن، لكنّ المرفوض في المنظومة الشعرية الثورية هو أن يفرغ الشاعر كلّ همّه في إقامة الوزن وبناء جدار جديد لأنّنا في تلك الحالة نقتل الإبداع ونصادر مصداقيته وحرّيته ويصبح البيت من الشعر قفصا من أصوات فـ «يفقد الشاعر بدنيا حرّيته في اختيار الألفاظ وعددها، ومن ثمة يفقد حرّيته في إغناء المعنى، وهكذا يكون المعنى مفروضا عليه، لأنّه مفرغ في قالب مفروض عليه، وهو قالب يفرض بدوره ألفاظا وعددا معيّنا منها»⁴. كما قد يصنف بعض النقاد هذا النوع من الموسيقى في إطار السجع باعتباره أكثر قربا من النثر، وعلى العكس من ذلك يراه القدماء شريك القافية والوزن في الاشتغال بالشعر وعندنا عند صاحب نقد الشعر دليل يقول "قدامة بن جعفر" «بنية الشعر إنّما هي التسجيع والتقفية، فكلّما

¹ حسين زبرطعي: هكذا ضوء، منشورات آرستيك artistique، القبة، الجزائر، [ط1]، [2007]، ص19،
* إنّ هذا نوع من التوجيه القرائي الممارس على المتلقي، من شأنه أن يؤثر سلبا على عملية القراءة ويوقعها تحت طائل الوصاية الإبداعية، كما أنّ لفظة ملآن مستخدمة لغة فنقول إناء ملآن مثلا لذلك فهي لها معنى غائب عن المبدع، وكان الأجدر ألا يخضع النص لسلطته.

² حسين زبرطعي: هكذا ضوء، ص19.

³ أدونيس علي أحمد سعيد: الثابت والمتحول بحث في الإبداع عند العرب 3 صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، لبنان، [ط4]، ص146.

⁴ أدونيس علي أحمد سعيد: الثابت والمتحول بحث في الإبداع عند العرب 3 صدمة الحداثة، ص31.

كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له من مذهب النثر»¹ فسواء سميناه سجعا أو قافية أو محارفة فالأمر سيان لأنّ جمالية التوقيع الصوتي لا تخفى في نصوص الشعر خارج الوزن.

5- المقصص الصوتي / الكماشة الصوتية:

ومن السيمفونيات الإيقاعية التي لا يمكن تجاهلها، والتي تشبه في دورها الموسيقي التصريع في الشعر العمودي، محارفة البداية والنهاية، أو اجتماع المحارفة والروي، خاصة إذا كان الحرف الموقع به في كلتا الحالتين ذاته، وهذه الظاهرة نجد لها صدى في النقد القديم من خلال قول قدامة بن جعفر في التوشيح «وهو أن يكون أول البيت شاهدا بقافيته ومعناه متعلقا به حتى إنّ الذي يعرف قافية القصيدة إذا سمع أول البيت عرف آخره»² -مع ما بينهما من فرق إذ يتعلق التوشيح بالمعنى، على حين الظاهرة المدروسة صوتية بحتة، لكننا صغنا هذا المثال حتى تتضح قيمة العلاقة بين الفاتحة النصية والخاتمة المتشابهتين، ونجد لهذه الظاهرة صدى في القصيدة خارج الوزن كما في هذا المقطع:

حبي لك
يا صاحبي
مجازفة...
مخاطرة...
مغامرة...
مكابرة...
مراهنة...
مصارعة...
مناصرة...
مكابدة...
لأنّني بريئة

لا تتقن سياسة النفاق³

ففي هذه القصيدة تنسج الشاعرة احتفالية بحرفي التاء والميم، بحيث يتعانق أول السطر بآخره ليطبّق الحصار على بقية الأصوات فلا تخرج عن محيط التاء/ الميم وهو نوع من الإيقاع زواج بين ظاهرتين صوتيتين نسميها اختصارا محارفة الأطراف، فأصبحنا أمام القصيدة المربّعة، «وإذا كان الإيقاع الصاحب للقصيدة القديمة هو ما جعل منها قصيدة مسموعة بالدرجة الأولى، فإنّ الإيقاع المراوغ الذي

¹ قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص90.

² المرجع نفسه: ص167.

³ نادية نواصر، حديث زوليخة، ص ص54-55.

يتواشج فيه السمووع والمرئي في الأثر الشعري هو ما يؤسس اليوم للقصيدة الحديثة»¹.

وغير بعيد عن حرف التاء نجد هاء الوصل المقلوبة عن التاء المربوطة في أحيان كثيرة تنهض وحدها بإيقاع القافية في النصوص الشعرية، وهو إيقاع خافت يستقطب السطر الشعري ككل، ليكلل هذا السطر بخاتمة صوتية تعلن نهايته وبداية الدورة السطرية الموالية، وتسمح هذه الظاهرة أكثر من غيرها بالتنوع الصوتي، لأن الحرف المعتمد قبل الهاء في اختلاف دائم، من أمثله قول الشاعرة:

يا الله..

أست الذي خلق الجمعة،

والآحاد والأسبات والفصول الأربعة.

فلماذا يدعون أنهم آلهة،

وأنا أحمر طيبة،

وبردة²

وسواء طال السطر أو قصر نجد الشاعرة تحافظ على خاتمتها السطرية، وتجذب هاء الوصل أصوات السطر الشعري كلها إليها بشكل «يعطي أهمية خاصة لتكرار القافية بين موجاته، ولكنه لا يتقيد بهذا القانون تقيدا صارما وهذا دون شك يكشف عن وعي الشاعر وإدراكه لما توفره التكرارية من شعرية لقصيدته»³، بشكل يحفز على استغلال طاقة التكرار استغلالا توليديا صوتيا، ومن الأمثلة التي عمل فيها التكرار قطبا صوتيا هاما ونسجت أصواته صوانا حاميا للسطر الشعري عن اليمين وعن الشمال، قول الشاعر "مصطفى دحية":

يا شعاليل رغبته...

يا انتباه بهاراتها...

يا تتمر شهوتها...

يا عراجين غيبته...

يا تماثيل أوبته:

إنني مائل ههنا⁴

فالشاعر في هذا المقطع التزم حرف النداء فاتحة نصية، والتزم الضمير الغائب خاتمة نصية وما بين هذين الحرفين أخذت الأصوات تعزف لحنها كآلة "هارمونيكا" طرفاها ياء وهاء وبينهما ترقص اللغة، وبذلك يحث النص القارئ على المشاركة الفعالة، فلا يقدم له النص جاهزا، وإنما يعمل على إرباكه من خلال جذبته إلى لشكل القديم الذي تمثلته القافية، ثم العمل على كسر تلك النمطية من خلال المحارفة، ودينها

¹ فاطمة محمد محمود عبد الوهاب: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، ص10.

² ربيعة جلطي: النبوة تتجلى في وضوح الليل، ص56.

³ الربيعي بن سلامة: تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، [د ط]، [2006]، ص113.

⁴ مصطفى دحية: بلاغات الماء كتابات شعرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، [ط1]، [2002]، ص38.

في ذلك أنّ القصيدة «يمكن أن تكتب في أشكال مختلفة لأنها لا تلتزم بنموذج معين، ولا تتقيّد بقواعد صارمة، ويستوي في ذلك أن تكتب على هيئة أسطر أو جمل، أو دورات، أو موجات شعرية»¹، بشكل تصدر فيه فقط عن ذاتها، وتعبّر فيه عن صدق تجربة شاعرها. وإذا كان التنويع في القافية في شعر التفعيلة قد فتح أفقا نوعيا لكتابة النص الشعري، فإنّ القصيدة خارج الوزن قد تجاوزت بأشواط هذا الانفتاح وذلك بالتنويع في توظيف القافية، فأحيانا تنزين خواتيمها بتلك التماث الصوتية، وأحيانا تضرب عنها وتستنفر نوعا آخر من الأصوات وفي أحيان أخرى تحافظ فقط على الحرف الأخير من القافية فتوقع به نهاية الأسطر الشعرية، وهذا التناوب في القبول والرفض لعناصر الشعرية العربية القديمة في قصيدة النثر، جعل منها نصا عصيا على التنظير لذلك أضرب عليه كثيرون، وكان رفضته أكثر.

¹ الربيعي بن سلامة: تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، [دط]، [2006]، ص113-114.

الفصل الثاني

التشكيل الإيقاعي المتحرك

1- تمهيد:

يهتم هذا الفصل بالظواهر الصوتية البديعية التي من شأنها أن تغني نسا ما إيقاعيا، كما من شأنها أن تصيبه بالعطب وبالزخرف اللفظي الذي لا طائل منه، وذلك من خلال ظاهرتي التجنيس والترصيع، وكلاهما ظاهرتان حظيتا بالاهتمام والعناية في الأدب والنقد القديمين، فقد قال قدامة بن جعفر عن الترصيع: «ومن نعوت الوزن الترصيع، وهو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف»

⁵⁰³، فالترصيع إذاً من نعوت الوزن وكذلك فعل مع التجنيس أو المتجانس من الشعر «ومعناه أن تكون في الشعر معان متغايرة قد اشتركت في لفظة واحدة وألفاظ متجانسة مشتقة»⁵⁰⁴، وإذا عرجنا على الشعر المعاصر وجدنا للتجنيس مبرراته الصوتية والتصويرية فهو «من الأساليب التصويرية الخلاقة ضمن مكونات النصوص الفنية في جميع أشكالها»⁵⁰⁵ من خلال ما طاقته التصويرية في رسم الحروف، ودلالاتها في مرحلة لاحقة.

وقد تم جمعهما في نفس العنصر لأنّ الترصيع إذا كان بأكثر من حرف دخل في باب المجانسة الصوتية، وخلافاً لشعر عصر الضعف نجد الشعر المعاصر يستغل هاتين الظاهرتين الصوتيتين استغلالاً جمالياً وهو استغلال له مبرراته الإيقاعية التعويضية، ذاك أنّ هذا النوع من الشعر أعلن تبرمه من الوزن ومن الرتبة عامة، وكان لا بد له من الاستفادة من الطاقات الصوتية الواسعة للغة العربية، وكان في صدارة تلك الطاقات الترصيع والمجانسة، وذلك في إطار ما يصطلح عليه بالإيقاع الداخلي الذي «تحكمه قيم صوتية تحدث من خلال تكرار الحروف والمفردات والتجمعات الصوتية والطباق والجناس وتوازن الجمل وتوازيها وغيرها مما له أثر على الإيقاع»⁵⁰⁶، وعليه أصبح للصوت الأكثر ترديدا في النص فعالية إيقاعية تجمع بين خاصيتي الدوران الزمني الحرّ، وعدم الرتبة فهي بمثابة تجمعات صوتية لا نظامية تختلف في خاصيتها عن التجمعات الصوتية النظامية التي يتميز بها العروض.

2- الترصيع:

ظاهرة بلاغية قديمة تحتفي بالحرف وتساوي بينه وبين الجواهر في زهوها وبريقها عند تزيين الأثواب، واللغة كلّها مفروشة على جسد النص ليطبّعها صوت واحد ناشز براق يعلو فوق كلّ الأصوات، وهي جميعها تتسارع لتحمله فوق ظهورها محتفية به، ويمكن عدّ هذا النوع من النحت نبزا بصريا، لأنّ الحرف المحتفى به يشع أكثر من غيره ويصبح جزء لا يتجزأ من تضاريس القصيدة ونتوءات جسدها، وفي الترصيع «ليس مجرد تكرار الحرف داخل السطر الشعري هو الذي يولّد الإيقاع، ولكن يشترط أن يخضع هذا التكرار للعامل الزمني، حيث تتقارب دون أن تتساوى المسافات الزمنية التي تفصل بين مرّات تردد الحرف»⁵⁰⁷،

قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 80. ⁵⁰³

المرجع نفسه: ص 162. ⁵⁰⁴

هادي سعدود هنون: التصوير الصوتي في صورة الزلزلة، مركز دراسات الكوفة، جامعة الكوفة، [18ع]، [2010]. ⁵⁰⁵

مجيد صالح بك، كبرى راستكو: الإيقاع الداخلي في شعر ابن الفارض، دراسة بنيوية شكلية، مجلة العلوم الإنسانية ⁵⁰⁶ الدولية، [د م]، [20ع (2)]، [1434هـ-2013]، ص 87.

عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص 301. ⁵⁰⁷

وفي كلّ مرّة يعاود الحرف المرصع به الظهور يعلو الكلمة في عنفوان، ومن الأمثلة الصوتية المجسدة لهذه الظاهرة قول الشاعر^{*}:

وأنت...أنت الابتداء

والانتهاء

وغيمة السّاقى

وهسهسة النسيم بَحِينَا

أو بِحَة الناي العتيق تَأْتِين كالأمل الْيَتِيم

تُخْبئِين الدمع والحزن المقيم

بعمرنا⁵⁰⁸

إنّ قارئ السطرين الثالث والرابع لا يكاد يسمع من الحروف إلا صوت السين يعلو ويطفو فوق كلّ الحروف، خاصة والفترات الزمنية الفاصلة بين ترده قصيرة جداً، ومنه انتقل الشاعر إلى ترديد من نوع آخر، وبعده ترديد من نوع ثالث وبذلك زواج الشاعر بين التبئير الصوتي الذي يعتمد على التكرار من جهة، وبين التنويع الذي يطلبه الشعر خارج الوزن، فكشفت تلك الأصوات «بوضوح عن المناطق المفصلية التي تتجمع عندها كثافة الشعر، بحيث يجبر القارئ على التوقف لحظة في سكتة لطيفة دون انتهاء المعنى كي يسمح باستكمال الدلالة الأثيرية السّابحة في النص»⁵⁰⁹، وهي في الحقيقة ليست بسكتة وإنّما هي أصوات ناقلة لطاقة صوت السين في دذبذبة أثيرية تصله بالتتابع الصوتي بعده، لصوت التاء، وبينهما ترديدين لصوت الحاء وترديدين لصوت الهاء، وكأنّنا أمام سلّم موسيقي: معادلته = 4س + 2ه + 2ح + 5ت، وبالتالي جمع المقطع بين رتابة التكرار عن طريق الترصيع والتنويع في الحرف المرصع به، مخلفاً أثراً إيقاعياً مؤسساً «على تتالي الحرف بشكل شبه منتظم»⁵¹⁰.

أما الشاعرة ربّعة جلطي فقد لجأت إلى توشية نصّها بحرف الشين كتميمة تمتد على جسد النص، تقول:

العاشق ينتظر .. بالمفترق الشّمالي الجميل ينتظر.. شَاخ الشّجر
.. وشَاخ ذعر الأرنب عند جِدعه وشَاخ الصّيّادون .. شَاخ
الخطو والثلج والصمت .. وشَاخ مكر المارّة .. وشَاخ الوقت في
أغاني الشّيوخوخة .. وشَاخت الشّمس الخائنة في الأسرّة
الأربعة..

يمثل الخط المتصل الظاهرة المدروسة، ويمثل الخطان الظاهرة الصوتية المساعدة وهي هنا الجنس الناقص.^{*}
مصطفى دحية: بلاغات الماء، ص76. ⁵⁰⁸

الرباعي بن سلامة: تطور البناء الفني في القصيدة العربية، ص123. ⁵⁰⁹
⁵¹⁰ عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، 305.

وحده ورد العاشق اليانع يضحك للطريق.⁵¹¹

إنّ الطاقة الصوتية التي تفجرها حرف الشين في المقطع من خلال طاقة الترصيع التكرارية جعلت المقطع غنيا بإيقاع ناعم يجمع بين البساطة والترديد، وقد ساهم التكرار في خلق مفاصل إيقاعية تكسر التتابع والاسترسال الذي قد يؤدي به إلى التثثير الذي غالبا ما يطبع هذا النوع، ووحدها الدورات الزمنية تقدر على خلخلة هذه الخطية ففي هذا النوع من القصائد يجب «أن يكون للزمن فيها حركته الخاصة، فلا يمضي طبقا لمنطق سردي متقدم ومتواصل، بل يصنع تشكيلا تغلب عليه الدائرية»⁵¹²، ولا يفوتنا أن نشير إلى الترصيعات البصرية عن طريق رسم حروف (الحاء والحاء والجيم) التي تعاود الظهور في كلّ مرّة لتتقلنا من المسموع إلى المرئي «وحين ننقل إلى حاسة البصر فإننا نكون في حضرة سيّدة الحواس»⁵¹³.

فللترصيع طاقة صوتية لا تخفى تجمع إضافة إلى الإيقاعية السمعية الإيقاعية البصرية، فقارئ النص مخير بين الدال البصري والدال الصوتي أو كلاهما معا، وكما القصيدة الموزونة العمودية يستطيع القارئ الوقوف على معالم الظاهرة بكلّ يسرٍ، لأنّ رسم الحرف المكرر ينطبع في العين والذاكرة، وفي هذا يمكن أن نتحدث عن "الترصيع البصري" ونعني به أن يُزيّن الشاعر نصوصه بأصوات متشابهة في الرسم ومختلفة في الصوت مثل السين والشين، الدال والدال وغيرها من الطاقات الصوتية والبصرية، التي أضاء وجودها "القرآن الكريم" بفواصله المؤتلفة المختلفة وهي «فواصل مميزة ذات وقع نغمي ووضوح سمعي وتأثير صوري بني على أساس دقيق»⁵¹⁴، ومن خلالها انفتحت الشعرية على لذة الاختلاف واللاتجانس، ويمكن أن نمثّل للترصيع البصري -وينتمي إليه المقطع السابق كما أشرنا-، بقول الشاعر:

للحبّ

مآذن الروح

شِفة العاشق على شِفتي حلمه

والشّمس

وانتفاضة القمر السديم

وارتعاشية الجسد

وعناق على مدى اللّيل⁵¹⁵

وقوله:

⁵¹¹ ربيعة جلطي: النّبيّة تتجلى في وضح اللّيل، ص 95.

⁵¹² الربيعي بن سلامة: تطور البناء الفني في القصيدة العربية، ص 122.

⁵¹³ عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص 173.

⁵¹⁴ هادي سعدود هنون: التصوير الصوتي في صورة الزلزلة.

⁵¹⁵ رفيق جلولي: يشتهي عطر المطر.....بعد السبع العجاف، ص 57.

للحب
خلوة المعتكف على تلاوة عينيك
رعيّة الجسد
حبّ صوفي
نغمات فيروز على إيقاع جرس الكنيسة
والهام شعري
ينشد قصيدة عشيق في الحياه⁵¹⁶

إنّ حرف (س/ش) في انطباعه البصري على جسد النص يشبه الوشوم التي تزيّن الجسد وتمنحه انحناءاته وتفصيله الدقيقة، وإذا كان صوت الحرفين يخلق امتدادا إيقاعيا في الزمن من خلال بث موجات صوتية قصيرة المدى ومتكررة تستشعرها الأذن وتأنس إليها مما يغذي البنية الزمانية للنص، فإنّ صورة هذا الحرف ذاته تغذي البنية المكانية للنص، وليس غريبا عن المنظومة الشعرية العربية أن تولي الحرف هذا القدر من الطاقة الصوتية الزمانية والمكانية، فقديما حصل الروي على نفس الأهمية وأكثر بأن أصبحت القصائد تنسب إليه وتسمى باسمه، فهذه سينية البحري وهذه لامية العرب وتلك همزية البوصيري، كما صنّفت الدواوين الشعرية تبعا لحرف الروي.

وفي ما يتعلق بمسألة الإيقاع فإنّ الشاعر المعاصر «لا يقف عند الجانب السطحي للألفاظ، وإنما يتجاوز ذلك الإطار الخارجي لاختراق الطبقات الدلالية العميقة والغائرة في النفس»⁵¹⁷ لأنّ ما تزخر به تلك الأصوات من قدرة على التعبير بلسان الشاعر، وعن كلّ اختلاجات إنسانية تتعدى الذاتية، خاصة وقد رضي بها رموزا تواصلية وفي هذا الخصوص تضطلع اللغة وحدها بجميع طاقاتها بتغذية النص إيقاعيا، فالشعر وإن تغيرت ملامحه فإنّ علاقته باللغة لم تتغير بل ربما أصبحت أقوى من ذي قبل إذ أصبحت تطلب لذاتها.

وللترصيع البصري دور هام في التشكيل البصري للنص من خلال الانطباع الصوري الذي يحفز به الذاكرة، فيحرضها على القراءة المغايرة واللامنطية، وهذه الطاقة "الصوتية-البصرية" هي قوة تأثيرية بالدرجة الأولى، نمثل لها بقول الشاعر⁵¹⁸:

أذكر الموت
أبكي
وإذا التقية
تعتريني الأغاني

⁵¹⁶ رفيق جلولي: يشتهيني عطر المطر.....بعد السبع العجاف، ص59.

⁵¹⁷ عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، ص67.

⁵¹⁸ مصطفى دحية: بلاغات الماء، ص44.

وتقول الشاعرة⁵¹⁹:
"تدل"

العناق دينصور مخبول
والجناح الهش مني يئن..
أيها الخجل المحموم بسواده
إلى الجحيم.
أيها النجوم المنجرفة تربتها
إلى الجحيم!
للراغ أجنحة تطير بي [...]

إن الترصيع بحرف الجيم في المقطع السابق شكل نوعاً من الترصيع البصري الشاقولي المتوازي، وبمسافات متقاربة من نقطة انطلاق السطر وهو يشبه في اشتغاله المحارفة الداخلية، فاكتمب بذلك الطابع البصري، أما المقطع الذي يسبقه فيمكن أن نسمه بالترصيع البصري المائل، وما قبله بالانتشاري، وهذا الاشتغال اللامنتظم لإيقاع الشعر خارج الوزن هو الذي أكسبه خصوصيته وجماليته، فالشاعر وحده مسؤول عن إيجاد «منطقة إيقاعية خارج دائرة الوزن الموروث، ولعل خارطة هذه المنطقة ترسم داخل حدود اللغة ذاتها في أصوات الألفاظ وثرائها الدال، وفي التفاعل الحاصل بين الكلمات في الجملة الواحدة، وفي ترابط أجزاء الجملة وتناسقها»⁵²⁰.

ويبدو لحرف السين النصيب الأكبر من الترصيع وربما السبب في ذلك انحناءاته التي تشبّه النص، والهسيس الذي يصدر عن صوته المتكرر «بطول مدّة الاستغراق الزمني، فهو صوت أسناني لثوي مهموس منفتح، وهذا الصوت الهامس يوحى للمتلقى بطول الزمن»⁵²¹، وها هي زينب الأعوج تهمس به في هذا المقطع:

يا قارئ بغداد

بأيّ

الأسماء

أناديك

و

بأيّ

الأوصاف

⁵¹⁹ ربيعة جلطي: النّبيّة تتجلى في وضوح الليل، ص121.

⁵²⁰ مسعود وقاد: قصيدة النثر وشعرية التجاوز، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، الجزائر، [ع 4]،

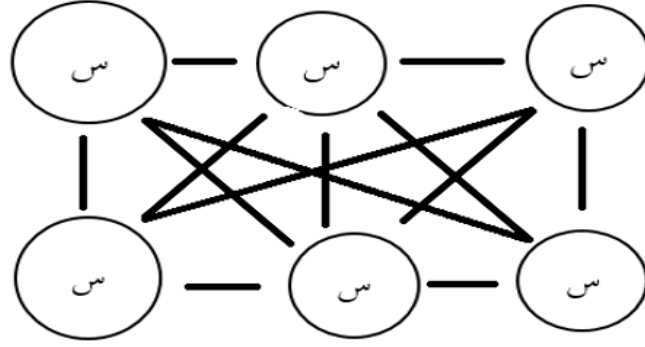
[مارس 2012]، ص24.

⁵²¹ مجيد صالح بك، كبرى راستگو: الإيقاع الداخلي في شعر ابن الفارض، دراسة بنيوية شكلية، مجلة العلوم الإنسانية الدولية، [د م]، [ع 20 (2)]، [1434 هـ-2013]، ص95.

أَسْتَقْرَأُكَ
أَبَاسِمَائِكَ الْحَسِينِيَّاتِي
سَكَنْتِ قَلْبَ طِفْلةٍ مَغْتَصِبَةٍ
وَحَلَمَ طِفْلٌ مَصْلُوبٌ عَلَى الْوَرَقَةِ
أُم.....⁵²²

إنّ الطفلة التي سكنت قلب الشاعرة، ومشاعر الدّل الناتجة عن اغتصاب الحقوق ومصادرة حلم البراءة لهو نوع من الأشجان الداخلية والمناجاة التي كثيرا ما تنوء عن حملها الجبال فتبقى رهينة القلوب الصغيرة، إنّها طاقة نفّسية دفيئة ومشاعر مكبوتة تحتاج إلى الانعتاق فلا تجد إلّا حرف "سين" للهمس، يبيت تلك الاختلاجات ويعزز في النص «مشاعر القلق والأنين عند التعبير عن وجده وحسرتة من عدم تحقيق أمنيته الكبرى»⁵²³.

ويتميز الترصيع بخاصية الانتشار الخطي واللاخطي بحيث يتنوع حضوره من سطر إلى آخر خالقا روابط متعددة الاتجاه، كما يوضحها الشكل (1):



شبكة العلاقات الصوتية الناتجة عن الترصيع بالسين

هذا وإنّ هذه الظاهرة واسعة الاستعمال في الشعر المعاصر عامة، وفي الشعر خارج الوزن خاصة، ولا يقتصر أمرها على حرف السين أو الشين، إذ تمتد إلى بقية حروف المعجم، كما في المقطعين الآتيين، الذين ازدانا أحدهما بالعين والآخر بالهمزة، يقول رفيق جلولي:

ليس لي قلبان
أوزع فيهما الحب على شطرين
شطر للخطيئة
وآخر لحب عفيف لا يشوبه القلق والخوف
حبا أشدّ جمالا ورونقا وصفاء
من الحب الذي يزرع التوتر

⁵²² زينب الأعوج: مرثية لقارئ بغداد، ص165.

⁵²³ مجيد صالح بك، كبرى راستگو: الإيقاع الداخلي في شعر ابن الفارض، ص97.

عند كل قبلة
 عند كل لمسة..
 وعند كل استنشاق لشعرها الأثغر
 أو ضمة عناق على عناق
 عندما تكون مثل حسناوات دارة جلجل
 عارية، تضحك ملء السماء
 تعانق ضوء القمر
 كسيمفونية رقم أربعة عشر⁵²⁴
 ويقول الشاعر مصطفى دحية:
 يا من رأني
 أحمل قربة المعنى
 وأسقي فطرة الأولاد
 أقتل فيهم الجدَّ
 أبتعث الأحفاد
 هذا أنا الآن أمعنيني
 ما كان لي أكون

حتى صدي أبي ومن قبله جدّي [...]»⁵²⁵

في المقطع الأول للشاعر رفيق بن جلولي يفاجئنا الصوت في التحامه بالتجربة الشعرية من خلال تعانق حرفي العين والشين في وسط المقطع عن طريق ظاهرة الترصيع، فـصوت العين يتقدم ببطء نحو تجسيد شغف التجربة وتوقها نحو التواصل، ليبلغ الذروة في منتصف الطريق، فيستنفر أقصى طاقات العطاء تماما كالمحب، ولأنّ المحبة طرفان انضم صوت الشين إلى الجوقة الإيقاعية ليشكلا معا فسيفساء صوتية عن طريق الترصيع، وبذلك تلتحم طاقة الإيقاع الصوتي الفردي مع تجربة الشاعر المعاصر في إطار ما اصطلح عليه بالإيقاع الداخلي فـ«الإيقاعية الداخلية تتواءم ورؤية الشاعر النفسية من خلال تكرار الأصوات في صفات ومخارج حروفها، لتكشف عن معانٍ خفية في شخصية الشاعر»⁵²⁶.

أما في المقطع الثاني فقد تناسخت الألف المتوجة بالهمزة في جسد النص جامعة بين المحارفة والترصيع، وموضحة أنّ للصوت الواحد أن يتكاثر قدر ما يشاء في الشعر المعاصر في سبيل بناء إيقاعيته، وأنّه هو الوحدة الدنيا الأساسية المسؤولة عن بناء التجمعات الصوتية في النص التي من خلالها يمكن أن نحكم بإيقاعيته، ووحدها اللغة بأصواتها المختلفة تتقاسم عبء الإيقاع والتصوير مع الشاعر في

⁵²⁴ رفيق جلولي: يشتهيني عطر المطر بعد السبع العجاف، ص49.

⁵²⁵ جمال بن عمار: الحافة، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، [ط1]، 2005، ص17.

⁵²⁶ مجيد صالح بك، كبرى راستگو: الإيقاع الداخلي في شعر ابن الفارض "دراسة بنيوية شكلية"، ص83.

القصيدة خارج الوزن، وعليه فـ «الشاعر مدعو إلى إيجاد قوانينه الفنية الخاصة، ما دام قد تحرر من القوالب الفنية الجاهزة، وراح يتعقب المناطق الشعرية المختلفة»⁵²⁷، التي توازر بوح التجربة، وتغوص في بواطنها وتكشف مداها، فصوت الألف المهموز في المقطع السابق تقاسم مع الشاعر مخاض الخلق وإعادة التكوين بحثاً عن فطرة الأولاد ومحو للصدأ الذي حبل به الآباء والأجداد. وبذلك استنفر الشاعر في هذا الحرف طاقته الصوتية من خلال الترصيع، والدينية من خلال ما يثقل به صوت الألف المهموزة، من دلالة ورمز على الخلق والابتداء والذي يوضحه قوله تعالى ﴿وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَؤُلَاءِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ﴾⁵²⁸، وقوله ﴿إِقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ﴾⁵²⁹، فأول البشر آدم (أ)، وأول ما تعلّم الأسماء (أ)، وأول ما كلف به الرسول صلى الله عليه وسلم إقرأ (أ)، وجميعها للألف المهموزة فيها نصيب، والشاعر المعاصر أكثر ارتباطاً بفكرة الخلق والنبوة التي أعطاها الإنسان دون غيره من المخلوقات في قوله تعالى من الآية السابقة ﴿أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَؤُلَاءِ﴾، وعليه كان اللغة بأصواتها هي الزاد والمعيل في ابتهالاته الشعرية.

3- التجنيس:

التجنيس أو المجانسة أو دخول الحروف في جنس بعضها بعضاً إمّا للشبه أو لتكرار بعضها أو كلّها، والتجنيس محسن بديعي لفظي ضارب في تاريخ الشعر العربي، ضمه قدامة بن جعفر إلى نعوت الوزن لما له من أثر سمعي موسيقي وأضاف له نوعاً داخلياً يمكن أن نسميه "المجانسة الضمنية" ويعني بها أن تدخل الأوزان في جنس بعضها بعضاً من خلال التشابه⁵³⁰ في الميزان الصرفي، والتجنيس من التوظيفات الصوتية ذات الانتشار الواسع في الشعر عموماً وفي الشعر المعاصر على وجه الخصوص، يتضح أكثر من خلال قول الشاعرة:

«ربما وجدتهم جميعهم معزولين مشتتين مشردين مهجرين مكروبين منبوذين مهجورين منفيين منكسرين مغبونين منكوبين مذبحين متهمين بالزندقة بالردة بالكفر بالرديلة بالعصيان بالفسق بالخيانة العظمى»⁵³¹.

ومثله قول الشاعر:

كلّ الذين،

وكلّ الذي،

وكلّ أولئك

⁵²⁷ مسعود وقاد: قصيدة النثر وشعرية التجاوز، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، الجزائر، [ع 4]، [مارس 2012]، ص 24.

⁵²⁸ القرآن الكريم: البقرة/ (31).

⁵²⁹ القرآن الكريم: العلق/ (1).

⁵³⁰ ينظر بداية هذا العنصر. وينظر قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 162.

⁵³¹ زينب الأعوج: مرثية لقارئ بغداد، ص 128.

والذاهبون،
القادمون،
الواقفون،
الصامتون
كانوا هنا
فغبارهم وأحلامهم
ووقع أقدامهم...

هنا⁵³²

ويبدو الأثر الصوتي للمجانسة الوزنية في المقطعين من خلال صيغة جمع المذكر السالم واللاحقة التي تتصل به في كلّ مرة؛ الياء والنون في المقطع الأول، والواو والنون في المقطع الثاني، ووقع تلك اللاحقة نهاية الوحدات اللغوية أغنى المقطع بخواتيم تتلذذ بها الأذن ويغتنى بها الإحساس «حيث يصبح جرس الكلمة الواحدة، ثم جرس السياق اللغوي هو الأساس الذي تبنى عليه الظاهرة الإيقاعية الناشئة، على أنه من المهم التأكيد على أنّ الموسيقى الداخلية هي نوع من الإيقاع يرتبط بتموجات المعنى لا باهتزازات الصوت وهي تموجات تنتج عن علاقات النسق اللغوي بالأساس»⁵³³.

كما عُدّ التجنيس عنصرا هاما من عناصر الجمال الفني في أدب عصر الضعف، وإن قيل عنه أنه مظهر من مظاهر الضعف فتجاوزا إذ لا يعيب التجنيس النص وإنما الخواء الفكري والعاطفي والتصويري الخيالي في تلك النصوص هو مصدر عجزها، وقد أطلق عليه الزخرف أو التنميق اللفظي، وربما السبب في ذلك خضوع تلك النصوص للمعطى العروضي الذي جعل دور التجنيس إيقاعيا غير ظاهر أو ظاهرا أكثر من اللزوم، كما قد يعزى السبب إلى تلك الحدود الصارمة التي لا زالت قائمة آن ذاك بين الشعر والنثر.

والتجنيس يدخل في إطار التجمعات الصوتية ذات الطبيعة التكرارية «ونعني بها التكرار لبعض الحروف (الأصوات) التي تتوزع في كلمات البيت ضمن بنية الإيقاع الداخلي للقصيدة»⁵³⁴، والتي لا تأخذ طابعا فرديا كالمحارفة والترصيع والقافية، وهذه التجمعات أكثر قدرة على إثارة الإيقاع والتأثير في الأذن من الظواهر الصوتية المنفردة، وأول مثال نسوقه لهذه الظاهرة قول "ربيعة جلطي":

«وإذ جنّ الليل، وجُنت المدينة، كانت جمهرة العشاق تنتظر خلف الشبايبك
المرصعة بأصص الحب والنعناع، وتحت أعمدة مصابيح الشارع العمومية الدامعة
من رذاذ مطر كئيب، أو على ضوء شمعة تهدها الريح وتدرأها عنها أكف الظلام،

⁵³² نوار عبيدي: بغداد قالت...، ص33.

⁵³³ عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص294.

⁵³⁴ مجيد صالح بك، كبرى راستگو: الإيقاع الداخلي في شعر ابن الفارض "دراسة بنيوية شكلية"، ص94.

كان بالعشاق مسّ لهفةٍ ورعشة انتظار وقلق. ركضوا نحو ضفة اليمّ، إذ شاهدوا النّبيّة تنزل من شراع يتدلى من حبال ملونة تتناولها أصابع النجوم.. رحبوا بها ببهجة ثمّ قالوا: حديثنا عن الليل. رفعت النّبيّة خصلة شعر كانت تخفي عينيها ثم قالت، وبحة شجيّة في صوتها، تشبه خواتم العشق: [...]»⁵³⁵

لقد صنعت الشاعرة من تردد (الشين والعين) نبضا إيقاعيا خفيفا يتسرّب إلى الأذن ومنها يدبّ نغما متغلغلا في الروح، وابتعدت به عن التكرار الذي قد يصيب القارئ/ والسامع بالملل، خاصة وقد جاءت الأصوات بترتيب مختلف في كلّ مرّة لأنّ هذا النوع من الإيقاع هو أخطر الأنواع من جهة قربها من الركافة إذا ساء استعماله، فهو تكرار صوتي ملفوظ «ولا يكون التكرار اللفظي مستحسنا إلا إذا كان امتدادا طبيعيا للرؤية الشعورية للقصيدة»⁵³⁶، صادر عن عفوية مطلقة ولا يشترط في هذه الحالة التباعد الزماني أو التقارب، فكلّ منهما أثره المستقل الذي قد ينقلب ضدا فيصبح مجرد «جمع الكلمات المتشابهة في الحرف الواحد هي تلفيق إيقاعي متنافر تأباه الأدن الحساسة»⁵³⁷.

أما من حيث أنواع المجانسة الصوتية فقد زاوجت الشاعرة في المقطع السابق بين عدّة أنواع لأننا في هذه الدراسة نميّز بين التجنيس الذاتي والتجنيس اللاذاتي، والتجنيس الكلّي (التام) والتجنيس الجزئي (الناقص)، والنوعان الأخيران معروفان في الدرس البلاغي سماها قدامة بـ «المطابق والمجانس وهما داخلان في باب ائتلاف اللفظ والمعنى، ومعناهما أن تكون في الشعر معانٍ متغايرة قد اشتركت في لفظة واحدة وألفاظ متجانسة مشتقة»⁵³⁸، أما التجنيس الذاتي فنعني به زمرة الألفاظ المتشابهة في أصلها اللغوي (جذرها) فهو صادر عن حركة الاشتقاق الصوتية، وأما التجنيس اللاذاتي فهو صادر عن التجمعات الصوتية المتشاكلية في نوع الحروف – كلّها أو غالبيتها- والمتباينة في الترتيب أو العدد أو الحركة الإعرابية أو فيهم جميعا، ويمكن أن نمثل للنوع الأول بقول الشاعرة:

يا قارئ بغداد

هل

جاءتك

أخبار العشيقة

والعاشقة والمعشوقة [...]»⁵³⁹

وتقول في موضع آخر:

⁵³⁵ ربيعة جطلي: النّبيّة تتجلى في وضوح الليل، ص7.

⁵³⁶ الربيعي بن سلامة: تطور البناء الفني في القصيدة العربية، ص135.

⁵³⁷ عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص286.

⁵³⁸ قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص162.

⁵³⁹ زينب الأعوج: مرثية لقارئ بغداد، ص185.

يا قارئ بغداد

اجمع

زهيرك بزهييري [...] ⁵⁴⁰

ولهذا النوع من المجانسة خاصية صوتية تشبه خاصية الأوزان العروضية المعتلة أو المزحفة من جهة التغيير الذي قد يعتري الوزن وهو واحد فقول الشاعرة زهيرك بزهييري يوافقه عروضيا مفاعل متفاعل من بحر الكامل، أما قولها العشيقة والعاشقة والمعشوقة فيوافق عروضيا فاعلاتن مستفعلن مفعولاتن، والغريب في الأمر أنّ هذه التفعيلات تنسجم مع بعضها بعضا في التشكيل العروضي وتؤسس لبحور شعرية، حسب الشكل الآتي (2):*



العلاقة التجنيس والعروض في المقطع المدروس

وربما هذه الطاقة الصوتية التي يضمها التجنيس والامتحة من العطاء العروضي هي التي جعلت "قدامة بن جعفر" يضعه في نصابه الإيقاعي الحقيق به في كتابه "نقد الشعر" وربطه بالوزن كما ذكرنا سابقا، والتجنيس الذاتي في هذه الحالة يجمع بين الإيقاع الظاهر عن طريق التكرار الصوتي، والإيقاع الداخلي من خلال الطاقة شبه العروضية الممتصة، التي سمحت للصوت بالتردد بعيدا عن الموقع الثابت كما في القافية.

أما التجنيس اللاذاتي فتمثل له بقول الشاعر "عبد الحميد شكيل":

«يا أنت، يا كياني وكَيْنُونتي، ومَكانتي، وكُمُوني، ومَكْمَني، وكَلامي، وكُلومي التي فتحتها بِيادِكَ الصاعدة في غلمة الروح، وانتعاض الدم، صهد العين المفتونة بازرقاق البحر المتدفق من صنوبرة القلب، اذاهب عشقا في أعْطافِك وعُطُوفِك، ومَعْطِيفِك، وعِطْفائِك وانعطافُ دربِك المُفضي إلى مسارِبِ الطفولة»،⁵⁴¹

ويبدو من خلال المقطع الأثر الصوتي للتجمعات الصوتية المتجانسة وتأثيرها الموسيقي المتأني من التلاحق الصوتي في الزمن السريع أحيانا كما في هذا المقطع-، والبطيء كما في نص ربيعة جلطي السابق (ص 220)، وفي كلتا الحالتين تعدّ الطاقة الصوتية للتجنيس طاقة متلاحقة بشكل حلزوني متواصل من أوله إلى

⁵⁴⁰ المرجع نفسه: ص 215.

* تحصلنا على الشكل بالتوزيع الآتي: مستفعلن فاعلاتن، مستفعلن مفعولاتن (مجزوء المنسرح)، فاعلاتن مستفعلن (مجزوء الخفيف)، مفعولاتن مستفعلن

⁵⁴¹ عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص 99.

آخره، وإيقاعيته هي الإيقاعية «الجزئية المتجانسة المتكاملة التي يصوغها الشاعر في شكل حلقات يتلو بعضها بعضاً، ولكنها لا تعبر عن تجارب مختلفة، وإنما هي مجرد آفاق شعورية لتجربة أو لرؤية واحدة»⁵⁴²، وتلك الحلقات لا تفرغ إفراغاً جزئياً وفق مبدأ الدورات الزمنية، وإنما تأخذ طابع الإفراغ الكلي في كل مرة لتتجدد داخل النص أو خارجه، ويمكن أن نوضح ذلك بالمقطع الآتي:

صَبْرُهُ الصَّبِ

المَصْنُوبَةُ

في مصبات المَصِيدَةِ،

لَفْتُ المِرَاةَ التي أَلَفْتَنِي،

لَفَّتَنِي في تَلَاوُفِ المِلَفَاتِ،

المَلْفُوفَةُ في المَنَافِي،

أَوْقَعْتَنِي في مجرى الهيلمان!

أَوْصَدَتْ بابها،

قالت: هَيْتَ لَكَ الآن!

صرتَ عَبدِي⁵⁴³

فقد تباينت الفواصل الزمنية للتجنيس اللاذاتي في المقطعين السابقين بشكل أغنى الإيقاع وتعدى الرتبة في ذات الوقت، ففي المقطع أول لعبد الحميد شكيل كان عدد ترددات الفواصل الزمنية الصغرى (الألفاظ المتجانسة) هي: 5- 2- 5 على الترتيب، أما في المقطع الثاني للشاعر فكان: 4- 6، إضافة إلى البنية الصوتية المتغيرة في كل مرة نجد تغييراً في عدد الترددات داخل كل مقطع «ومن هنا تتحدد الطبيعة الحلزونية لمعمارية هذا الشكل، فكل دفقة من دقات القصيدة تبدأ من نقطة الانطلاق الأولى، ويدور الشاعر فيها دورة كاملة يستوعب خلالها الأفق الشعوري الذي يترأى له، ولكن هذه الدورة وإن صنعت دائرة شعورية [صوتية إيقاعية] كاملة تظل مع ذلك دائرة غير مغلقة على ذاتها، إذ ما تكاد دائرة تنتهي حتى يعود الشاعر

⁵⁴² الربيعي بن سلامة، تطور البناء الفني في القصيدة العربية، 136.

⁵⁴³ عبد الحميد شكيل: مرايا الماء "مقام بونة"، ص 127. وينظر: عبد الحميد شكيل: كتاب بونة، منشورات وزارة الثقافة، موفم للنشر، الجزائر، [د ط]، [2008]، ص 67.

مرّة أخرى إلى نقطة البداية»⁵⁴⁴، ومما لا شك فيه أنّ هذه الحركة الدورية ذات طبيعة صوتية تسهم بشكل واضح في بناء إيقاع قصائد النثر، كما تسهم في تأسيس دلالة النص، وكمثال آخر نسوقه قول الشاعرة:

متودّد..
مكسور الخاطر..
كسير الجناح..
كاسر..

سقط القيتار مني..
انكسر فبكيث..
ليتني سقطت منه..
انكسرت..
فبكي⁵⁴⁵

إنّ كلّ سطر شعري في النص السابق ينطبق عليه مقولة البلاغيين "كلّ زيادة في المبنى يصاحبها زيادة في المعنى"، فجلّي أنّ مكسور الخاطر ليس ككسير الجناح لأنّ الأولى تدلنا على خيبة في الرجاء، والثانية على ضعف وقلة حيلة، أما الكاسر فالظالم، والكسر مادي أو معنوي فيه دلالة على التشظي والشرخ الذي لا يلتئم بيد كاسر، وهذه الدلالات المبنية على التضاد جميعها لا تأتلف إلّا وفق رؤية شعرية تنسج خيط وصل بينها، ولا تتضح الرؤيا إلّا في إطار قارئة الكف التي تقمصت دورها الشاعرة لترسم خط الحياة للمخاطب في أحواله وتحولاته متخذًا شكلًا تصاعديًا (مكسور - مادي - ثم كسير - معنوي - ثم كاسر) من منطق أنّ "ما لا يقتل يقوّي" فالمقطع الذي ظاهره مبني على التناقض يؤسس لرؤية شعرية خاصة قوامها المفارقة، وهذا التناقض الذي بناه التجنيس الصوتي «يخلق حركة مفاجئة داخل البناء الفني العام للنص»⁵⁴⁶.

أما في اللوحة الثانية فتجسد الشاعرة قمة العطاء عن طريق أمنية الانكسار/ الموت التي قد يفدي بها المحبّ حبيبته، وهي رغبة جامحة من الشاعرة في تغيير الواقع المادي الذي رمزه "القيتار"، رغبة في الوصال والإحساس بالذات عن طريق تبادل الأدوار والانفصال عن واقعها المهشم «وهذا دليل قاطع على رفض الشاعر لواقعها، وسعيه الدائم إلى تغييره بغية تحقيق واقع أفضل»⁵⁴⁷.

⁵⁴⁴ الربيعي بن سلامة: تطور البناء الفني في القصيدة العربية، ص137. التنقيص لعز الدين إسماعيل في كتابه الشعر العربي المعاصر، ص261.

⁵⁴⁵ ربّعة جُلطي: النّبّية تتجلّى في وضوح الليل، ص125.

⁵⁴⁶ عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، ص66.

⁵⁴⁷ المرجع نفسه: ص68.

فحضور المجانسة الصوتية في الشعر المعاصر ذو دور بنائي صوتي ودلالي يشغل كلّ منها في توافق مع الآخر وفي إطار البنية الكلية للنص، عكس العروض الذي لم يخرج من إطاره الصوتي -إلا للتدليل على الحالة النفسية أحيانا- وعندما أريد له الدور التعليمي المستقل في نصوص عصر الضعف أو ما سمي بالشعر التعليمي باءت كلّ المحاولات بالفشل لأنّ البنية الصوتية الوزنية اشتغلت في معزل عن البنية الدلالية للنص، ولا نقول بهذا أنّ كلّ مجانسة صوتية في الشعر خارج الوزن مكلفة بالنجاح، إذ هناك من التجارب التي لا ترضي الشعر ولا يرضى بها النثر ويمجّها الذوق السليم.

نعود ونؤكد أنّ الشاعر المعاصر مسؤول عن أدواته الفنية بشتى أنواعها، ومسؤول بشكل أكبر عن أدواته الإيقاعية، لأنّ اتفاقته مع الشعر بنيت على رفض الموجود وإثبات الغائب، والنص الذي بين يدينا يدلّ على تفوق الشاعر المعاصر في شعره على الشعر، تقول "دليلة مكسح":

أنا لا أعود إلاّ بلغة مفروشة من
جديد

سأجعل المساء ماءً

والسماء ساءً

والضياء ياءً

والذكريات... ذيات

والحكايات... كيات

ولتكن لغتي معلوكة كعلكك المعلوك [...] ⁵⁴⁸

سبق ومرّ بنا هذا المقطع في عنصر القافية أو محارفة النهايات، والقافية من العناصر الإيقاعية التي تجمع بين التقليد والحادثة ذات الاشتغال الصوتي العمودي أو الشاقولي، أما ظاهرة محاكاة الصوت للصوت أو التجنيس فتدرك بامتدادها في الزمن خطياً عن طريق توالد الأصوات، أو الخلق الصوتي الذي أرادت الشاعرة من خلاله إعادة تنظيم وخلق اللغة من جديد حتى توائم رؤاها، وتسائر وفق التجربة، فنحتت من لغتها الشعرية لغة ثانية سلية منها وبدلالات جديدة تدلّ على الانتقال من حال إلى حال تسائر تموجات التجربة الشعرية سموا ودنوا.

ونحن نعلم أنّ النص الشعري التقليدي يتقدم على خطأ عسكرية، إضافة إلى مقومات أخرى جاء هذا النوع لهدم رتابتها، على حين يأخذ الإيقاع الجديد طاقته من مدّ وجزر الصوت وفي مختلف الاتجاهات فهو ثائر حتى على نفسه «ولم يقم إلاّ على تقنيت بنيتهما الموسيقية» ⁵⁴⁹. وهكذا تتضح علاقة الشاعر باللغة تلك العلاقة

⁵⁴⁸ دليلة مكسح: تعرجات.... خلف خطى الشمس، ص14.

⁵⁴⁹ الربيعي بن سلامة: تطور البناء الفني في القصيدة العربية، 142.

التي نعجز عن إدراكها في كثير من الأحيان وتغدو اللغة «نبعا غزيرا يغرف منه الشاعر باستمرار، وكلما نهل منه ازداد عطشه لهذا النبع الفياض»⁵⁵⁰. وإذا كان التجنيس كظاهرة صوتية ذو طاقة بانية للإيقاع في الشعر خارج الوزن، فإنه من جهة أخرى تتميق زائد يصيب النص بالعقم فتصطفق جوانبه كبناء خالٍ إلا من أصوات، وذلك عندما يسيء الشاعر توظيفه واستغلاله، فيجرنا معه في دوامة الصوت ولا نجني إلا الزبد، ويمكن أن نسوق مثالا دالا على ذلك*، في قول الشاعر:

فابشر يا صديقي بالجحيم

لأنك آمنت بتكاتف البشر

وقتل كل معاني القبائل والطوائف والأديان والأذهان والأوطان
والتاريخ المقرّر، المقرّف، المعفن، المتعفن، الواصل والموصول

بعث الأشياء⁵⁵¹

ونتساءل هنا عن جدوى قتل الأديان والأذهان والأوطان بعد قتل القبائل، أليس موت القبيلة من شأنه أن يقضي عليها جميعا، ثم ما الفارق إذا كان العفن الذي يصيب التاريخ ذاتي أو خارجي فالنتيجة واحدة أن هذا التاريخ أصبح عفنا، والمجانسة الصوتية في هذه الحالة توقف عطاؤها في مستوى الصوت، ولم تتجاوز به إلى بناء الدلالة، وإذا نحن علمنا أن المقطع متزن أغلبه على نغم بحر المتدارك، أدركنا أن تلك التجمعات الصوتية لم تسهم في بناء إيقاع النص أيضا، وعليه فشاعر "قصيدة النثر" ملزم أكثر من غيره بأن «يحرص على ألا يتم هذا الانتظام الصوتي في الجمل المتتابعة وبأشكاله كافة منفصلا عن المعنى، ففي حالة التسجيع مثلا تأتي الجملة متممة لمعنى الجملة السابقة عليها، في الوقت الذي تكون فيه موافقة لها في الوزن والمقدار، وفي حالة تكرير اللفظ لا يكون المقصود هو مجرد التكرار اللفظي وإنما الإشارة إلى معنى آخر»⁵⁵².

وفي موضوع التجنيس نجد أن الشاعر المعاصر أكثر حرصا على تفعيل طاقة الأصوات المتجانسة من غيره من الشعراء، وذلك لما يتمتع به من توقيع صوتي ظاهر خفي، فهو ظاهر إذا قارب الشاعر بين الفترات الزمنية للترددات الصوتية، وكان من التجنيس الذاتي أو التجنيس مع استصحاب المدلول كما في قول "عبد الحميد شكيل":

550 عبد الحيد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، ص73.
* تمت القراءة بعيدا عن الدلالة الكلية للنص، التي من شأنها أن تكسيه رؤيا معينة.
551 رفيق بن جلوي: يشتهيني عطر المطر بعد السبع العجاف، ص53.
552 ألف كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي إلى ابن رشد، تر رمسيس يونان، دار التنوير، بيروت، لبنان، [د ط]، [2007]، ص240.

553 الأبلق!«

تحقق الوصل.

مکسح" تقول فيہ:

وَيُودُ أَنْ يِرْعَبْنَا

بالموت.. وقلة القوت

وَأَغْلَفَ الصَّمْتُ

ولكنّها في غفلة مكبوتة

تَحْضُنَا فِي لَهْفَةِ الْمُنْهَى عَنْهُ، وَالْمَسْكُوتِ

إِذْ لَهَا فِي الْيَوْمِ.. سَوِيعَةٌ

553 عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص 98.

* تم اختبار المدة الزمنية ذاتياً أربع مرات فكانت على الترتيب: 12 ثانية، 11 ثانية، 11 ثانية، 10 ثانية.

554 مجيد صالح بك، كبرى راستگو: الإيقاع الداخلي في شعر ابن الفارض "دراسة بنيوية شكلية"، ص 88.

555 المرجع نفسه: ص 90.

للرأفة وامتهان الحنان
والأمان.. ولها وصل موقوت
وقيل في كفّها بلُسمٌ وفي عينيها سَمٌ،
لكنّ أسوارها مكشوفةٌ
وإنّ غطّتها سلفًا بأوراق التوت⁵⁵⁶

يتضح من خلال الجدول الطابع الكمي للمجانسة الصوتية في النص، كما لا يخفى التباعد الزمني بين المجانسات مما جعل إيقاعه ممتدا عبر تجمعات صوتية جزئية شكلت مجتمعة ديبيا صوتيا يجمع بين التردد التكراري واللاتردد وسواء تعلق الأمر بالترديد أو كان «على سبيل التجنيس، وهو أن يكون المكرر وإن كان لفظا مكررا في المسموع، فهو مختلف في المفهوم، فإنّ هذا يجعل الكلام لذيذا، محصورا بحدود حادة يقف عندها الذهن»⁵⁵⁷. كما تعمل طاقة الفصل والوصل بين مختلف الأصوات المتجانسة على زيادة جمالية المقطع الصوتية ذلك أنّ الوصل يؤسس للرتابة، على حين يعمل الفصل على إلغائها، فكانت تيارا صوتيا متولّدا عن مدّ وجزر التجربة الشعرية.

4 - التكوثر الصوتي.. تناسخ الحروف:

إنّ التجنيس والترصيع بوصفهما استغلالا لطاقة الصوت في اللغة العربية لدى شعراء المعاصرين، تطرحان قضية صوتية ذات صلة قرابة بهما، من جهة تكاثر الحرف وتناميه فردا في السطر الشعري، عن طريق التكرار، هذه القضية هي قضية تكوثر الحرف في السطر الشعري أو تكراره بشكل مستمر، بحيث ينفرد أحيانا بالسطر ككل، مؤثرا في بنية السطر وفي بنية القصيدة كلّها «كما أنّ له تأثيرا واضحا في موسيقاه وإيقاعه وفي المعنى العام ومقصده، فضلا عن الدلالة النفسية التي تمارس هيمنتها على النص»⁵⁵⁸، لهذا التوظيف أثره الجمالي الإيقاعي، باعتبار الإيقاع تكراري بالضرورة «فإذا كان تكرار الحرف وترديده في اللفظة الواحدة يكسبها نغما وجرسا، ينعكس على الحركة الإيقاعية للقصيدة»⁵⁵⁹، فإنّ تكراره هو ذاته من شأنه أن يخلق إيقاعا أكثر تميزا، كما نجد له أثره الجمالي البصري من خلال رسم الحرف وانطباعه في العين بشكل متواصل. وقد وجدنا امتدادا لهذه الظاهرة في المعجم الصوتي الطبيعي والعرفي: من أمثلتها "ششششت" كطلب

⁵⁵⁶ دليّة مكسح: تعرجات.... خلف خطى الشمس، ص ص19-20. وفي القصيدة عشرة أنواع مختلفة من التجانسات الصوتية على مساحة عشرين سطرا شعريا.

* تم استبعاد المجانسة الصوتية عن طريق استصحاب الدال والمدلول (التكرار) لتضمنها في العنصر الآتي.

⁵⁵⁷ ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين "من الكندي حتى ابن رشد"، ص240.

⁵⁵⁸ مصطفى صالح علي: أسلوب التكرار في شعر نزار قباني، مج جامعة الأنبار للغات والآداب، العراق، [ع 3]،

[2010]، ص194.

⁵⁵⁹ عبد القادر علي زروقي: أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا لمحمود درويش مقارنة أسلوبية"، مذ مجس، إ ش علي خذري، قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جا الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، س ج [1432-1433هـ / 2011-2012م]، ص54.

ويمكن أن ينطلق الشاعر المعاصر من الدلالة النفسية ليرسم طقوس حروفه في انعكاسها وتناسخها، بحيث «تنسجم وتتلاءم الأصوات بتموجاتها شدةً ولينا وهمسا، وبهذا تكتسب القصيدة إيقاعها الذي يتجاوب مع الحالة الشعورية للشاعر، ثم تنتقل العدوى إلى القارئ المتذوق والمرهف الحسّ، فكّلما استخدم العنصر التكراري بكثرة، كلّما ازداد الإيقاع قوة وكثافة من سطر إلى آخر»⁵⁶⁴، وكلّما ارتبط أكثر بالدلالة النفسية لشاعره على مستوى القصيدة ذاتها، ناهيك عن تناسخ هذا الفعل التكراري من نصّ إلى آخر، كما في المقطعين الآتيين:

$$[\dots]$$

206

فالشاعر المعاصر باحترافيته المعهودة يبتكر أساليب البوح والصراخ والرفض
وينصح بها غيره من (قلها) متأبطاً سلاحه الفتاك "الصوت" الذي ينهض بوظيفة
«الإشعار والتأثير والتعبير بدل الإخبار والتقويم»¹

¹ عبد القادر علي زروقي: أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا لمحمود درويش، ص38.

الفصل الثالث

التشكيل الوزني المنتظم

1- وقفة حسابية:

نستهل هذا العنصر باستذكار تعريف ابن خلدون للشعر الذي يقول فيه: «هو كلام مفصل قطعاً قطعاً متساوية في الوزن، متحدة في الحرف الأخير من كلّ قطعة، وتسمى كلّ قطعة من هذه القطعات عندهم بيتاً، ويسمى الحرف الأخير الذي تتفق فيه رويًا وقافية، ويسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة أو كلمة»

¹ ولا يخفى ما في هذا التعريف من قولبة ثابتة جعلت الشعر قانونا حسابيا دقيقا حيث عدد الحركات + عدد السواكن في البيت = 1 = عدد الحركات + عدد السواكن في البيت = 2 = عدد الحركات + عدد السواكن في كل بيت يتلو الأولين. بل إنَّ عدد الحركات وعدد السواكن هو ذاته في جميع أبيات القصيدة الواحدة، وبالتالي إذا رمزنا للبيت ب: (ب)، والحركات بـ(ح)، والسواكن بـ(س).- تحصلنا على معادلة عددية للبيت الشعري: (ب) = (ح) + (س).

متغيرها الوحيد هو عدد الأبيات في القصيدة مع إهمال الزحافات والعلل باعتبار هدفها العام إقامة التفعيلة ومن ثمة البحر وتصبح: ق (قصيدة) = (ب) × (غ).

حيث (غ) هو المتغير أو عدد أبيات القصيدة، و(ق) = (ح + س) × (غ)، وهذه المعادلات هي ما يفسر قول العلماء في الإيقاع بأنَّه: النسب في الكميات، وإذا رمنا التوضيح أكثر قلنا -مثلا- أن لدينا قصيدة ما تتكون من عشرة أبيات موزونات على إيقاع بحر الكامل نبحث عن (ق) نجدها بهذا العدد:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن
0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0///

فتتكون من ثلاثين متحركا واثنين عشرة ساكنا، المتغير (غ) في هذه الحالة هو عشرة، وعليه:

$$(ق) = (30+12) \times 10 = 420 \text{ متحركا وساكنا.}$$

عدد المتحركات وحده = 300، وعدد السواكن وحده = 120. ولا يختلف الأمر كثيرا إذا طرأ على التفعيلات الزحافات أو العلل، حيث نقوم بخصم الزحافات وعلل النقصان من المجموع فنتحصل على الناتج الجديد، ونفس العملية مع علل الزيادة.

وهنا يتبادر الشك والتساؤل هل العروض علم نابع من داخل الأدب؟ هل هو إيقاع مستنبط من رحم الشعر؟ والجواب -كما نراه- جلي متى ترجم إلى لغة الأرقام، إنه علم رياضي صرف إنه باختصار «الرسالة النسقية الواحدة ذات الموجة الواحدة»

²، والتي تتكرر بذاتها كل مرة، بنفس الطول وفي نفس الزمن، فهو علم خارج أدبي أطبق الحصار على الشعر، ولسنا هنا نعارض ولا نستطيع بأي شكل من الأشكال أن نرفض عقلنة أو علمنة القصيدة بل هي دعوة إلى «شعرنة العقل لا عقلنة

¹ عبد الرحمان بن خلدون: المقدمة، ض خليل شحادة، مر سهيل زكار، ص784.

* تم إهمال الزحافات والعلل وكلّ التغييرات فالحديث عن البنية العروضية السليمة.

² محمد صابر عبيد: الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، ص38.

القصيدية»¹ أو علمنتها دون رفض استفادة العلوم من بعضها من بعض، أو الانتقاص من قيمة الرافد العروضي.

لكنّ فكرنا يجب أن يُعمل وفناً يجب أن يُحرر من ربق القيود، فالأرقام السابقة أكدت أنّ الوزن علم حسابي بامتياز، كما تأكدنا من تاريخنا الشعري الطويل أنّه مظهر شكلي وبالتالي لا يمكن عدّه «معيّاراً صحيحاً أو كافياً للتمييز بين القديم والحديث»² الجميل والقبّيح، الشعري واللاشعري، بل ربما لم نشهد شعراً بعيداً عن علم الحساب إلّا مع الشعر المزحف والمعتل باعتبار هذا النوع كسر للنظام العددي في التفعيلة ذاتها من جهة، وكسر لمجموع الحركات والسكنات في البيت مقارنة له بأقرانه من جهة ثانية، ومن خلال الضرورات الشعرية التي «تمثّل خروجاً عن الأنماط الشعرية الأصلية وفي نفس الوقت يمثل خروجاً عن الأنساق اللغوية فليس هناك تدافع وصراع بين البنية اللغوية والبنية الشعرية»³ يفرض قسراً على الشاعر، بل هناك ذوبان لتلكما البنيتين في سبيل الشعري والجميل.

ولا يختلف الأمر في الشعر التفعيلي الذي أوهمنا بالتغيير، عن طريق عملية حسابية جديدة، مستوحاة من منظومة شعرية قديمة، فمنّ له بسيط دراية بالبحور الشعرية لا بد له من العلم بالمجزوء والمنهوك والمشطور، فإذا قلنا لدينا خمس أبيات من مشطور الرجز* وجدناه يكتب كما يلي:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن
مستفعلن مستفعلن مستفعلن
مستفعلن مستفعلن مستفعلن
مستفعلن مستفعلن مستفعلن
مستفعلن مستفعلن مستفعلن

ألا يذكرنا هذا الشكل بالسطر في الشعر التفعيلي، ثم إنّ القصيدة ككل إذا استغنينا على الفاصل المكاني والزمني الحائل بين شطريها، كتبناها بالشكل الآتي *

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

¹ المرجع نفسه: ص 48.

² أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص 257.

³ حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي "دراسة فنيّة عروضية" الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، [د ط]،

[1989]، [ج 1]، ص 14.

* اخترنا بحر الرجز لأنّه يأتي تاماً ومجزوءاً ومنهوكاً ومشطوراً، فهو البحر المثالي للتطبيق.
* وهو شكل كفيل بملء فضاء الصفحة في ديوان من الدواوين، فيصبح كشكل النثر.

وإذا علمنا أنّ المنهوك من أبيات البحور «هو البيت الذي ذهب ثلثاه، وبقي ثلثه ويقع في كلّ من الرجز والمنسرح»¹ وهما بحران سداسيان ثلثهما تفعيلتان، فنذكر أنّ أقلّ عدد للتفعيلات يمكن أن نتحصل عليه من المنهوك إذا حذف شطره هو اثنان، أي مستفعلن مستفعلن، أما إذا كان البحر تاما كان أقصى ما يصل إليه من الأعداد ثمان تفعيلات، وبتوظيف المجال الرياضي المغلق $[-1, +1]$ ؛ (-1) من أقلّ عدد، و $(+1)$ إلى أكبر عدد تحصلنا على العددين $(1, 9)$ ، و (1) هو أقلّ عدد تصل إليه التفعيلات في الشعر التفعيلي و (9) هو أقصاها، بلغة أخرى إننا مع عملية حسابية جديدة، والسؤال المطروح هل نحن حقيقة نقول الشعر ذلك الفن العريق، أم نُعَلِّمُهُ وندخله إلى بنك الأرقام؟ لذلك لن نخطئ في الحكم عندما نقول إنّ الشاعر الوازن شاعر «تتميطي أي مقلّد حين يكرر العلاقات ذاتها التي ابتكرها شاعر آخر [...]» يعني ذلك أنّ العناصر (النثر، الوزن، الأفكار..) ليست ابتكارا لشاعر محدد وإنّما هي موجودة وجود الأشياء»² العلمية الدقيقة إنّه حقيقة الأمر يكرر في نمط رياضي محدد وبسيط.

فالفسحة التي بقيت للشاعر من تعريف الإيقاع هي قولهم "التناسب في الكيفيات" وهو الهامش المتاح أمام الشاعر للخيال والبلاغة، ذلك الهامش الذي تم تقنينه للشاعر أيضا من خلال عمود الشعر³، فبعدما أغلق بعد الخليل بن أحمد الباب فيما يخص إيقاع الشعر العربي من خلال تأسيسه لعلم العروض، جاءت ثلّة من النقاد ليقضوا على البقية الباقية، من خلال ما عرف في تاريخ الأدب العربي ببنود عمود الشعر ومعاييرها⁴.

ولا يخفى على الدارس أنّ عناصر عمود الشعر تنظر في المساحة المتاحة للشاعر وفسحة الإبداع فتقننها، فإذا كانت النسب الكمية قد فصلّ فيها علم العروض، فإنّ بقية التناسبات قد بتّ فيها أصحاب عمود الشعر بمعايير يُشكّل فهمها أ هي للمبدع أم للمتلقّي؟ نضيف إلى ذلك أنّ المتفحص في مدى التزام الشاعر بمبادئ عمود الشعر، والذي يصدر الحكم التفاضلي بين الشعراء وفق تلك المقاييس هو الناقد (قارئاً كان أم متلقياً) ووحده الناقد.

وهنا نصل إلى نتيجة مفادها أنّ الذهنية العربية القديمة حددت الشعر من خلال جميع جهاته ثم اختزلته في الإيقاع، والإيقاع اختزل في قولهم "النسب في الكميات والتناسب في الكيفيات"، فالنسب الكمية لعلم العروض مضاف إليها التناسبات الكيفية لعمود الشعر هما وجهان لعملة واحدة هي الشعر وكلاهما أطبقا الخناق على الشاعر

¹ سعد بن عبد الله الواصل: موسوعة العروض والقافية، [د م]، ص9.

² أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص240.

³ قد كانت لنا وقفة مع مبادئ عمود الشعر وما لها وما عليها في المدخل، ينظر: ص ص22-39.

⁴ ينظر: عمود الشعر العربي عند المعاصرين "تحولات القراءة النقدية"، طلبة اللغة والأدب العربي بجامعة عمار ثلجي الأغواط، www.facebook.com 2015/12/20، الساعة 14:06. و ينظر: المرزوقي، مقدمة شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، ص ص7-18.

فلم يتركوا له بديلاً سوى أن ينصاع إلى قوانين ظلّها ملكه وفي هذا الخصوص لا مناص من الإشادة بالبون الشاسع الذي يؤسس له الاختلاف القائم بين موسيقى الشعر الوزنية وموسيقى الشعر النثرية أي بين «موسيقى الشعر القائمة على الوزن العددي وموسيقى النثر على أساس الاستجابة النفسية التي تحدثها في المتلقي – وهي التوقيع – وما يترتب على هذه الاستجابة من انفعال أو فعل»¹.

2- أشباه التفعيلات:

محطة عروضية أخرى تستوقف البحث، كثر دورانها في كتب العروض، ونعني بذلك اختلافهم في تحديد البحر العروضي، للقصيد الواحدة فيرضون بهذا الاختلاف على تباينه إلا أن تكون القصيدة دون بحر، ومن أمثله ما أورده الدكتور "حسني عبد الجليل يوسف" يقول: «وقد أشار الدارسون* إلى قصيدتين واحدة للبارودي وأخرى لشوقي، ووزنهما مخترع لا عهد للعروضيين به [...] والوزن في كلّ شطر (فاعلن فعل) ويمكن أن يكون في الشطرين معا (فاعلاتن مستفعلن فعل) فيكون مشطوراً للخفيف وقد نسبها الدكتور شوقي ضيف إلى مجزوء المتدارك»²، فهم – أي الدارسون – يصرفون كلّ جهدهم وهمهم في محاولة إدراج أبيات الشعر في بحر ما، ويشحذون في ذلك الأقلام، وهم حجة في هذا الباب، ولا يكفيهم أنّه شعر لشاعر معروف فيسوقون الحجج والتصنيفات المختلفة.

من هذه الاختلافات أيضاً بحرهم المستدرك على الخليل فمنهم من يرى أنّه من المتقارب حيث تحولت فعولن إلى فاعلن ومنها إلى فعلن، كما يجوز أن يكون الرمل محذوف منه بعلّة آخر سبب خفيف في التفعيلة، أو من المديد المعتلة فيه تفعيلة "فاعلاتن" بحذف آخر سبب خفيف – وإن كان المتقارب أولى – وتبقى هذه احتمالات قائمة تبرز بعض هشاشة العروض، وتدلّ على أسباب تجاوز هذا العلم – دون إلغاء أو انتقاص –.

أمّا إذا أردنا كشف العلاقة بين "قصيدة النثر" والمنظومة العروضية التقليدية سقنا الشاهد الآتي للأب الروحي لهذا النوع النثر على الشعر باللغة، "محمد الماغوط" يقول:

لا تصفني أيّها القدر

على وجهي أمتار من الصفعات

ها أنا

والريح تعصف في الشوارع

أخرج من الكتب والحانات والقواميس

¹ ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين "من الكندي إلى ابن رشد"، ص 235.

* الإشارة هنا إلى إبراهيم أنيس الذي سمي البحر مشطور المتدارك.

² حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي "ظواهر التجديد" الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، [د ط]، [1989]، [ج 2]، ص 11.

خروج الأسرى من الخنادق
أيها العصر الحقير كالحشرة
يا من أغريتني بالمروحة بدل العواصف
وبالثقاب بدل البراكين
لن أغفر لك أبدا¹ *

إنّ الظاهرة الإيقاعية هنا تستنبط من الألفاظ: الصفحات، الشوارع، الحانات، القواميس، الخنادق، العواصف، البراكين التي تستقيم وفق تفعيلتين هما: فاعلات ومفاعيل نلخصها في الجدول الآتي (1):

صيغة فاعلات ومفاعيل	صيغة فاعلات
الشوارع، القواميس، الخنادق، العواصف، البراكين، السواقي، النوافذ، العذارى، دفاتر	الصفحات، الحانات، الشائعات، حلقات، الياقات

تفعلتي فاعلات ومفاعيل في مقطع الماغوط

وجليّ للملاحظة العلاقة الوطيدة للألفاظ في الخانة الأولى من الجدول بالأوزان العروضية، إنّها تفعيلية بحر الرمل ذاتها يعترئها بعض التغيير البسيط، أما تفعيلية فواعل فتصبح أوضحا إذا تم وزنها عروضيا:

فواعل = // 0 // / فتصبح مفاعل وهي تفعيلية بحر الهزج مزحفة. ومكنوز القول في هذا الموضع أنّ وجود ألفاظ ذات صيغ صرفية مقاربة للصيغ العروضية من شأنه أن يغني النص بطاقة إيقاعية ليس لها مثيل، ولها عدّة وظائف، فمن جهة تحقق للنص بعده الإيقاعي، ومن جهة ثانية، تكشف عن الروابط القوية والبنى التحتية المتينة التي تجمع هذا النوع من الشعر (قصيدة النثر)، بالشعر العربي في شكله العمودي والتفعيلي.

وتكمن خصوصية الصيغ الصرفية إذا اعتمدت إيقاعيا في كونها صيغة مبنية على التوافق بعيدا عن التكرار الصارم، فهذا الوزن «يتحقق من خلال ما يسمى بالإيقاع الداخلي للكلمات الذي يتمثل في توافق الوزن الصرفي للألفاظ في البيت، ولا شك أنّ اللغة العربية تتيح للناظم فرصة كبيرة للنظم بها فأكثر ألفاظها تتحد في مجموعات يجمعها وزن صرفي واحد»²، وإن كان القول بداخلية الوزن الصرفي فيه نظر لأنّ الإيقاع الداخلي غير ظاهر أو خافت والإيقاع الصرفي من جنس إيقاع البحور الشعرية يتميز عنها بأنّه لا يقطع أوصال الحروف عن بعضها بعضا ليقيم

¹ محمد الماغوط: نقلا عن مجلة عمان [163ع]، ص72.

* إنّ العلامات المضافة للورقة (اللون الداكن للخط، والخطوط) قصد توضيح الظواهر الإيقاعية المراد دراستها في هذا الموضع.

² حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي "دراسة فنية عروضية" [ج1]، ص12.

الصوت، والباحث بهذا القول يناقض نفسه لأنه هو من عرف الموسيقى الخفية بقوله: «فإنها تقوم على التنسيق المعنوي وتأتي في المقام الأول من علاقات التوافق والتضاد بين المعاني دون المباني من حيث تشكيلها الصوتي»¹، ومعلوم أن علم الصرف علم أبنية، فالتماثل يكون في البنى ذات الطابع الشكلي وبذلك هذا النوع من الإيقاع خارجي أو ظاهر، وكمثال عليه الصيغ الواردة في الجدول فهذا النوع من الأوزان يماثل الوزن العروضي ويزيد عليه بإمكاناته اللامحدودة لأن اللغة كلّها إطار له فالقاعدة الصرفية «ليست قاعدة جامدة ولكنها تخضع لقانون التماثل والتوافق الصوتي»².

قد يدور في خلد بعض النقاد أن ما يقال في هذا الموضوع ضرب من العبث، ومحاولة قبض سراب ببيعة فماذا يعني وجود تفعيلة أو تفعيلتين؟ بل ماذا يعني تشبع النص بالتفعيلات ما لم تنتظم في أحد أنساق علم العروض نعني بذلك البحور صافية كانت أو مركبة؟ وهنا نتساءل نحن بدورنا عن الطبيعة اللغوية للأوزان العروضية من أين امتحت أسماء تفعيلات من مثل: فعولن، متفاعلن، مفاعيلن...، أليست هي ذاتها صيغ صرفية – أو أبعاض صيغ صرفية – لأنّ الصرف العربي أوسع، وذلك بإثبات التتوين الحاصل فوق الحرف الأخير، فصيغة مفاعيلٌ مثلاً هي صيغة منتهى الجموع، أما صيغة فعولٌ فهي صيغة مبالغة تعبر عن كثرة صدور الفعل عن اسم الفاعل، هذا الأخير الذي قد يكون فاعلاً للأحداث أو متفاعلاً معها، وتفعيلة بحر المتدارك تشبه صيغة الفعل الماضي الثلاثي (فعل والفعل لا ينون)، وهي أيضاً صيغة مبالغة فعِلٌ، فاعلات هو جمع "فاعلة" اسم الفاعل للأنثى، وهكذا دواليك مع بقيت التفعيلات، وبعد هذا ألم يئن الأوان بعد لرد الاعتبار للغة تلك المادة الخام التي تنتضح إيقاعات، وع العلم أنّها كسرت اللغة حتى تتحول إلى طابعها العروضي لأنّها جميعاً أو غالبيتها ممنوع من الصرف، والعروض قائم على إثبات التتوين.

ثم ربما يُحتج بأن نص محمد الماغوط لا يقاس عليه باعتباره علماً في مجال قصائد النثر ربما لن نجد له مثيلاً في الشعر العربي إلا صاحب مقولة "أنا أكبر من العروض"، لكن ما فتننا نجد هذه الظاهرة تتفاقم والأصوات تحتشد من كلّ فضاء وهامش عن طريق تردد الصيغ الصرفية في ثنایا النصوص – وأي نص يخلو منها؟!، فقول الشاعر عبد الحميد شكيل مثلاً:

شيء أليم (/ 0 / 0 / 0 / 0)

هو في الحقيقة تفعيلة مستفعلن دخلت عليها علّة أصبحت مستفعلن أو هي مفعولاتٌ وكلتا التفعيلتان تدخلان في بناء عدّة بحور هي: السريع، والمقتضب، والمنسرح، والأمثلة كثيرة في هذا الخصوص فمن ذا يكتب بقاعدة غير صرفية؟.

¹ المرجع نفسه: ص 14.

² المرجع نفسه: ص 13.

إنّا وإن كنا نشير إلى هذه الأمثلة فالغرض فني صرف لا نروم من وراءها محاولة تأصيل الشعر المعاصر أو تقنيته إذ لا نرى « مسوغا لإدراج مثل هذه النصوص تصنيفا ضمن ظاهرة لها أبعادها الفنية والجمالية وسياقها الثقافي والحضاري المختلف»¹ وهذه حقيقة لا مرء فيها، لكن الاستئناس بالقديم والبحث عن جذور ماضوية تشد عضد النص المعاصر وتربط أوصاله بالجنس الذي ينتمي إليه ضرورة فنية تقرها الأعراف الأدبية، فمن شأن هذا الربط أن يخرص بعض الأقلام التي تتحامل على الشعر المعاصر دون مسوغ حقيقي، إضافة إلى ذلك فإننا لا نجتزئ الظاهرة من سياقها الحضاري والثقافي لأنّ اللغة هي مبدأ ونهاية كل تمظهر لغوي فنيا كان أم غير فني، وبالتالي فإنّ هذا البحث يربط ظاهرة الشعر المعاصر بجميع أبعادها الفنية والجمالية بأبعاد تاريخية لغوية أصيلة « ذلك أنّ اللغة ليست مفردات مجردة حيادية، موجودة بعيدة عنّا، بل هي تعيش في أعماق الشاعر* ترقد معه وتستيقظ (...) إنّها بكلمة ثانية صورة روحه وتفجراتها»²، ودون إطالة نمر إلى بعض النماذج الموضحة، يقول عبد الحميد شكيل:

أسكنتها الجهات القصية والزعران/ صفوها،
يقول الذي يراقب،

هذي المشاهد بحذق شديد/ رجعها:

تمون مدنا وقرئ، ما تبقى من جيل سحيق/ عطبها

كيف لا أصبح أنا الظامئ

إلى لفحة من تلك التلال/ نهدها

أيّها الواقفون في مزاجية الماء والأقحوان/ وعدّها

امدحوا ذلك الدلال الحَبقي/ غُنجها

انشروا ذلك المجال الشَّبقي/ خَصرها³

إنّ الشاهد في هذا المثال يفتقو خطو الشعر العربي القديم وكأنّ منظومة الشعر المعاصر رغم قوى الرفض التي تحملها أبت إلا أن تعلن حريتها من خلال الممارسة الحرّة لبعض مظاهر هذا النموذج التليد، وذلك طبعا مع بنية مغايرة، وكأنّها تمتح من ثنائية (المماثلة والمغايرة) سمتا لها لتأسس خصوصيتها، فإذا نظرنا في قول الشاعر أواخر الأبيات وجدنا:

والزعران/ صفوها $\leftarrow$ فتصبح 0//0/ /0//0/0/ = مستفعلان متفعلن

بحذقٍ شديد/ رجعها $\leftarrow$ فتصبح 0//0/ 0/0// 0/0// = فعولن فعولن فاعلن

¹ فاطمة محمد محمود: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة (قراءة في نصوص موريتانية) دار المعرفة، الجزائر، [د ط]، 2009، ص 46.

* في التنصيص خلّاق غيرناها لأنّ الله هو الخلّاق.

² أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار التكوين، دمشق، سوريا، [ط3]، [2010]، ص 104.

³ عبد الحميد شكيل: فجوات الماء، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، [د ط]، [2007] ص 94.

جيل سحيق/ عطبها $\leftarrow$ فتصبح $0//0/ 0/0// 0/0/$ = مستفعلن مستفعلن
 تلك التلال/ نهدها $\leftarrow$ فتصبح $0//0/ /0//0 /0/$ = مستفعلن متفعلن
 الدلال الحبقي/ غنجها $\leftarrow$ فتصبح $0//0/ /0/// 0/0//0/$ = فاعلن فاعل فاعلن
 فعل
 المجال الشبقي/ خصرها $\leftarrow$ فتصبح $0//0//0/// 0/0//0/$ = فاعلن فاعل فاعلن
 فعل

ففي هذا المقطع سيطرت تفعيلة مستفعلن المعتلة في الأسطر الأولى مزحفة أحيانا، وتفعيلة فاعلن على أواخر الأبيات كما نجد غلبة للتفعيلات (فعولن فاعلن) على المقطع ككل، ونظن هذا غير كاف للدلالة على الإيقاع في الشعر المعاصر، إذ يلزم أن يذوب الجليد المتراكم فوق العقول المتكلسة حتى نصغي للإيقاع المعاصر ونستوعب فوضاه المنبعثة من رحم اللغة الأم، لأنّ وببساطة تامة «اللغة العربية لغة الوزن في أصل منشئها وفي معناها ومبناها، كما أنّها لغة التوافق الصوتي والإيقاعي»¹.

وفي هذا الإطار يحضرنا مقطع آخر نريد موازاته بثلاث أبيات من بحر المتقارب، لأننا إذا اعتمدنا ثلاث أبيات شكلت أسطرها ستة أسطر كما في المقطع الآتي يليه جدول (2) يوضح التفعيلات يقول فيه الشاعر:

تهجيتك: حرفا.. وحرفا.. وحرفا
 وعيتك: لفظا.. ومعنى.. ومعنى
 وكنت بكلّ الزوايا سجيئة
 وكنا الصفاء وكنا الضياء لهذي المدينة
 فلماذا الفرار؟ لماذا الحق؟ لماذا الضغينة
 وكنت بكلّ الموانئ حزينة²

التفعيلات المقابلة لها	الكتابة العروضية للأسطر الشعرية
فعولن متفاعلُ فعولن فعولن	0/0// 0/0// 0/0/ // 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن	0/0// 0/0// 0/0/ / 0//
فعول فعولن فعولن فعولن	0/0// 0/0// 0/0// 0//
فعولن فعول فعولن فعول فعولن فعولن	0/0// 0/0// /0// 0/0// /0// 0/0//
متفاعلُ فعول فعولن فاع فعولن فعولن	0/0// 0/0// /0/ 0/0// /0// 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن	0/0// 0/0// 0/0// 0//

¹ حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي "دراسة فنية عروضية"، [ج1]، ص12.
² عبد الحميد شكيل: قصائد متفاوتة الخطورة، سلسلة أدبية تصدرها مجلة آمال، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغبة، الجزائر، [د ط]، 1985، ص 163.

جدول يوضح التفعيلات في مقطع شكيل

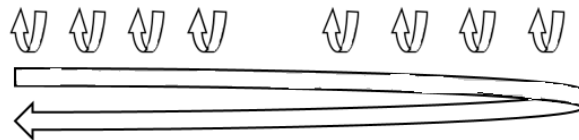
ففي هذا المقطع لا نبحث عن الظاهرة الصرفية رغم وضوحها وضوح الصوت من خلال صيغة "فعيلة" التي تنتظم في تفعيلية فعولن، وإنما المعول عليه إيقاعيا هنا هو عدد السكنات في المقطع المقدر بتسعة وأربعين ساكنا، والذي يساوي تقريبا عدد السواكن في مقطع مكوّن من أربع أبيات من بحر المتقارب بفرق ساكن واحد بينهما فقط، ووجه المقارنة هنا أنّ تفعيلية "فعولن" هي الأكثر ترددا الأسطر الشعرية السابقة، وهذا ما سمح بجمعهما في شاهد واحد والسؤال المطروح ما الذي يمنع من تقبل نص المتقارب ورفض نص قصيدة النثر؟ علما أنّ المحك الرئيسي لبناء الإيقاع -كما سبق الذكر- هو السكون أكثر منه الحركة.

وإذا أردنا أن نحدد مفهوم الإيقاع في الشعر المعاصر في اختلافه عن الشعر الموزون، قلنا هو: "حركة دورية للحركات والسكنات في الزمن"، وذلك كبديل لـ "الحركة الدورية المنتظمة للحركات والسكنات في الزمن" بحيث يقوم الإيقاع في هذه الحالة «على دورة زمانية تكرر الدوال الصوتية نفسها بشكل يشعر الأذن بانتظام يشوش الرسالة، لأنّه يهدم خطية الخطاب النثري العادي»¹، فيحدث أحيانا الغموض ويتساءل القارئ/ المتلقي عن فحوى الرسالة التي تبدو متماثلة البناء ظاهريا، وأحيانا أخرى يغطي التماثل الصوتي على الاختلاف الدلالي ويتلاشى بما يرهق المرسل والمرسل إليه.

وفي ما يخص المقطع السابق -وغيره كثير- يمكن أن يقترح الدارس تسمية الإيقاع ها هنا بـ "بعض المتقارب"، تماما كما قبلت المنظومة العروضية القديمة مصطلحات من مثل، المجزوء والمنهوك، والمشطور، وهي تنازلات قدمها علماء العروض إرضاء لرتابته، فلم لا تقدم تنازلات أخرى اليوم تسائر معطيات الشعرية المعاصرة فـ «الشاعر يكتب القصيدة بتصور أنّها بلا وزن وبموسيقى داخلية وتقوم القصيدة بتنظيم نفسها ذاتيا واتخاذ موسيقى ظاهرة ناتجة عن تعاقب البحرين وأكثر التفاعيل في المقطع تطغي على المقطع موسيقى بحره»².

ويمكن أن نمثل للحركة الدورية للحركات والسواكن وامتدادها في الزمن بالشكل الآتي (1):

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن



* مع عدم مراعاة الزحافات والعلل لأنّ احتسابها يجعل المقطع يتفوق على الشعر الموزون في نسب السواكن فيه.

¹ فاطمة محمد محمود عبد الوهاب: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة (قراءة في نصوص موريثانية)، ص 67.

² علي الطالبي: أتحدى من يقول أنّ قصيدة النثر غير موزونة.. وهذا الدليل، صحيفة المثقف، [ع 2050]، 2012/03/05، <http://almthaqf.com> تا/ ز 2016/09/30، سا 11:55.

ومن خلال الشكل يتضح كيف تقوم التفعيلة بدورها الصغرى ممتدة من أول حركة في التفعيلة إلى آخر ساكن فيها لتعاود تلك الدورات على طول البيت الشعرية، مستغرقة ثماني دورات مكانية وواحدة في الفراغ الفاصل بين الشطرين، وباجتماع الدورات التسع نتحصل على الدورة البيتية الممتدة من أول حركة (ف / رقم 1) إلى آخر حركة في البيت (ن / رقم 40)*.

وبإسقاط هذه الدورة الإيقاعية على الصيغ الصرفية في المقطع نجدها تمثل بامتياز إيقاع التجربة الشعرية خاصة وأنّ الصيغ اللفظية التي جاءت على وزن فعيل [ة] سجينة، مدينة، ضغينة، حزينة، هي صيغ تمثيلية للألم الممتد في أواصر الذات الشاعرة¹، خاصة وقد ختم المقطع بلفظة حزينة التي خيم معها الحزن والألم على المقطع الشعري.

هذا وقد يتساءل بعض الدارسين عن سبب عدم اعتبار هذا المقطع شعرا تفعيليا من بحر المتقارب، والجواب بسيط في تقديرنا وهو أنّ الشاعر كاتب قصائد نثر – ويفخر بذلك- أ إذا اتزن بعض شعره قبلناه، وإن لم يتزن رفضناه؟ وصنفناه في قصائد النثر.

وقد دلّنا تقصي الظاهرة الإيقاعية في الشعر المعاصر، على وجود ما يشبهها كما في قول الشاعر:

صباحُ الفَراش .. يَـرْشُ المَدينةَ..
بِالنَّوِّ والعِطْرِ والبَسَمَاتِ
صباحُ التي اسْمُهَا وَرْدَةٌ
اسْمُهَا عِزَّةٌ، وعندَ احتضارِ الأَمَانِي
تُسَمَّى حَيَاةً!
صباحُ التي شَعْرُهَا من ضِيَاءٍ!
صباحُ التي صَوْتُهَا من غِنَاءٍ!
صباحُ التي اسْمُهَا خَالِدٌ في الحَنَائِيَا!
صباحُ التي.. هِيَ أَحْلَى الصَّبَايَا!
صباحُ القُدُومِ!
صباحُ الحُضُورِ!
صباحُ السُّفُورِ!
صباحُ الإيقاعِ الجَمِيلِ على الأَرَصَفَةِ!
صباحُ الصُّعُودِ إلى عِرفَاتِ!

* تمثل الأرقام 1 و40 أرقام الرموز العروضية للبيت الشعري انطلاقا من اليمين إلى اليسار، وتمثل الفاء الحرف الأول من فعولن والنون حرفها الأخير.

¹ ينظر: حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي "دراسة فنية عروضية"، [ج1]، ص187.

صباح النُّزولِ بمُزدَلِفَةٍ! ¹

تتكون لفظة "صباح" من ثلاث حركات وسكون بهذا الترتيب (0/0//) وهي ذاتها مكونات تفعيلية فعولٌ (/ / 0/0)، فقيمتها الإيقاعية ظاهرة، تشع بمجرد معاودة الدورة التكرارية، ستة عشرة مرّة، في أول القصيدة، وبعد أن شعشع الصباح شدا الشاعر بلحن الحب عن طريق تكرار اللفظة "أحبك" (//0//) اثنتا عشرة مرّة، لتتذر بتجاوز موسيقى بحر المتقارب، وتدخل القصيدة مع التجربة الشعرية معترك الحياة، فتنوب صيغ تكرارية أخرى وتتقدم السطر في حركة تكرارية، زاد من الطاقة الصوتية للمقطع ما وفره التجنيس الداخلي – عن طريق الصيغة الصرفية – من موسيقى فعول (القدم، الحضور، السفور، الصعود، النزول)، وتمائم إيقاعية أخرى محتواة في التوائم (وردة، عزة)، (ضياء، غناء)، (الحنايا، الصبايا).

ويبدو أنّ للـ"صباح" وطأته على الشعراء فما هو الشاعر الأردني نادر هدى² يجعل من اللفظة نقطة ارتكاز السطر الشعري تساعد في تشكيل سيمفونية القصيدة ألفاظ من مثل: الغرابات، مسرّات، نحلات، مجادلات، طفولات، التي تصدر عنها موسيقى تفعيلات بحر المضارع مفاعيل مفعولات، ويزداد إشعاعها الصوتي باللاحقة "ات" التي تنطبع بصريا فتجعل مواضعها في الأبيات تبدو كصور طبق الأصل عن بعضها بعضا بصريا وسمعيًا، ويعلو صوت صداها عندما ترافق لفظة "صباح" جنبًا إلى جنب كتوائم صرفية، وتمائم إيقاعية، إضافة إلى تفعيلية فعولنّ الصادرة من الألفاظ: حجرًا، جنونًا، سفرًا، وإذا جمعنا كلّ هذه الأصوات وجدنا أنّ القصيدة المعاصرة انفجرت موسيقى مختلفة التركيب تغرد من كلّ جنب تؤلف سلّمها الموسيقي ولا تنتظر قالبًا جاهزًا تحاك على منواله.

رغم ذلك لا يمكن الجزم بعموم الظاهرة في هذا النوع من الشعر ككلّ، إذ تبقى مسألة الإيقاع في قصيدة النثر العربية مسألة اختيارية ونسبية حرة، لا تحذو حذو نموذج سابق ولا تؤسس لنموذج لاحق، وإن كان وجوده ضرورة لا يتحقق الشعر إلّا بها ومن خلالها، كما يمكن أن يرى راء أنّ ما قلناه لا يخرج عن باب التجريب، وحجتنا في ذلك قوّته الصوتية وبعده الإيقاعي، خاصة إذا تضافرت في النص الواحد عدة معطيات صوتية تُفعل هذا الجانب من مثل قول الشاعر:

أدخل بابك العريض.. //0// 0//0/ فاعلُ فاعلن فعول

يحاصرني العطر، //0// 0///0// فاعل فعولن ف

الطالع من بالوعة الطريق.. //0//0/ 0//0//0/0/ عولن فعول فاعل فعول فاع

أهرب إلى داخل المدينة، //0// 0//0//0/ فاعلُ فعولن فعولُ فاعلُ

أصدم بالعرق، //0// 0///0// فاعل فاعل ف

المندفع من الحانات. //0//0/ 0//0//0/ عولن فعل فعولن فاع

¹ أحمد عاشوري: مشيت في شارع زيغود يوسف، منشورات التبيين/ الجاحظية، الجزائر، [د ط]، [د ت]، ص ص44-45 (القصيدة من المتقارب).

² ينظر: نادر هدى، عاليًا كان.. ويبقى، أمانة عمان الكبرى، البيروني، اربد، الأردن، [ط 1]، [2009]، ص 40.

أعطس..0// لن فع
أحمد الله..0/0/0/ لن فعولن ف
أصلي على رسوله الكريم 0// 0/0// 0//0/0// فعلن فاعلن فعول فاعلن ف
أقبع في ساحة الثورة 0// 0/0//0/ 0// عول فعولن فعولن فع
أتلظ 0/// ل فعول ف
بالثوب المحتضن للجسد الرغيف..¹ 00//0///0////0/0/0/0/ عولن فعلن فعل
فاعل فاعلان.

اقتداء بما سبق يواصل الشاعر تفعيل الجانب الصوتي في قصائده تحت وطأة التجربة الشعرية فيستل من معين الصرف طاقات صوتية تشبه إلى حد التطابق الطاقة الصوتية الإيقاعية الوزنية، ففي المقطع السابق لا يشذ عن الوزن إلا ألفاظ قليلة أما الباقي فتنتظم إما وفق تفعيلة "فاعل" التي نسجتها بوضوح صيغة الفعل المضارع، أو عن طريق تفعيلة "فعول" التي حاكتها صيغة المبالغة "فعل"، فبعض النص من المتقارب، وبعض تفعيلاته تخص بحر المتدارك - وكلها تؤول إلى المتدارك-.

إذاً ربما هو الشعر المعاصر يخط موسيقاه وبحوره الخاصة، وإذا كان في هذا المقطع الإيقاع ليس إشكالا، فإن العادي واليومي الذي حاول تصويره قد يعد إشكالا شعريا يحول بين النص وبين غايته الجمالية؛ أنظر لقول الشاعر: "أدخل بابك العريض.. يحاصرني العطر، الطالع من بالوعة الطريق.. أهرب إلى داخل المدينة، أصدم بالعرق، المندفع من الحانات. أعطس.. أحمد الله.. أصلي على رسوله الكريم، أقبع في ساحة الثورة أتلظ"، إن هذا الكلام لا يتجاوز الكلام العادي إلا بصور بيانية قليلة مثلثاتها "يحاصرني العطر الطالع من بالوعة الطريق"، "أصدم بالعرق"، وربما حتى هذه الصور قد يتفوق عليها بعض العامة -حتى لا نقول كلهم- في الصياغة، وربما لو تم التلاعب بالجمال الشعرية لحدثت مفارقة تسهم بشكل أو بآخر في شعرنة النص فنقول مثلا: "أدخل بابك العريض.. يحاصرني العطر، الطالع من بالوعة الطريق.. أهرب من خارج المدينة، يلحقني العرق، المندفع من الحانات، يصلي على رسولنا الكريم، أحمد الله.. أعطس.. أسبح في ساحة الثورة أتلظ أطيّر". نعود ونقول أن الإيقاع المتدفق في شرايين النص هو ما خلصه من نثرية، فالألفاظ العريض، الطريق، الكريم، الرغيف «أعطت للأسطر الشعرية إيقاعها الشعري وخلصتها من النثرية، وقد كان الشاعر قادرا على الاستغناء عن هذه القوافي ولكنها هنا لا تمثل مجرد تنميط للإيقاع وإنما هي أيضا تنميط للمعنى»² الشعري الغرائبي لا المعنى الذي نتعارف عليه.

¹ عبد الحميد شكيل: سهيل البرتقال، ص 81-82.

* الألفاظ تحتها خط تمثل صيغة فاعل، أما الألفاظ باللون الداكن فتمثل صيغة فعول

² حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي "دراسة فنية عروضية"، [ج1]، ص 224.

إنّ هذا المثال شاهد حيّ أنّ الإيقاع ليس المطب الوحيد الذي يمكن أن تنزلق نحوه قصيدة النثر، وليس مأخذاً فاعلاً يُخذ عليها، فشاعرها لا زال يفاجئ قارئه بطاقات إيقاعية متميّزة، أما سبب الانحدار حسب رأينا هو جمود النموذج الخليلي وانغلاقه على نفسه، مما جعل من مراسه شيئاً غير يسير، -ربما- بسبب نضوب القرائح وعجزها عن مجاراته أو لأسباب أخرى، وقد تكون التجربة الآنية المتعجلة التي تسعى إلى مسايرة زمن "الفائس بوك" و"التويتتر" والنشر الإلكتروني الآني هي ما أدى إلى رصد الظواهر الآنية وتقديم التجربة الشعرية في حالتها البكر شعناء غبراء مترهلة لا يستوي قوامها إيقاعياً وربما دلالياً، خاصة إذا قارناها بالحواليات والمنقحات الشعرية في استغراقها الزمني.

وخلاصة القول في هذا الخصوص تتعدد الأسباب والضحية قصيدة النثر، ولا تكفي الصيغ الصرفية لإقناع الكثير من الأقلام النقدية المتحاملة على هذا النوع، والأمر لن يخرج عن الذاتية حسبهم والانقياد الأعمى للنوع الجديد وربما يصنف الكلام في إطار التجريب النقدي، فكّل محاولة سنبوء بالفشل إذا لم نتلق النوع بصدر رحب، والأهم بعقول مفتوحة تدرسه وتمتّح من عطائه الصوتي اللغوي والدلالي خصائصاً وقيماً جمالية.

ومن حيث لا ندري تحولت الصيغ الصرفية في الدراسة إلى أوزان عروضية تألفها الذهنية العربية الشعرية والنقدية، ويألفها الشعر كذلك، وهذا ما حفّز التساؤل فينا وأيقظ الشك، لما لا تعتمد الأوزان العروضية ذاتها كباعث إيقاعي أصيل بطرق جديدة؟ وتحرص هذه الطرق على معاداة النظام الصارم للإيقاع الوزني الخليلي من جهة، ونبذ الفوضى المطلقة التي يدعو إليها بعض كتاب "النثيرة" من جهة ثانية، لأنّ كلاً من النظام والفوضى يشكّلان خطراً على الشعر.

3- المتداركات:

وفي موضوع الأوزان الشعرية لنصوص الشعر خارج الوزن لاحظنا - وربما لاحظ غيرنا- أنّ لها بحراً مخصصاً تنتظم فيه مهما كان نسيجها النصي، وهذا البحر هو الذي تخلى عنه الخليل بن أحمد لما علّم من ليونته في احتواء النثر، نعني بذلك المتدارك أو المحدث أو الخبيب، وهذا البحر ذو خصائص عدّة؛ فإضافةً إلى سرعة إيقاعه وصغر الدورة الزمنية التي تجتازها التفعيلة فيه، يقبل هذا البحر التغيير ويستوعب اللغة بكلّ إمكاناتها، وربما هذا البحر هو «الوعاء الموسيقي والعروضي للغة العربية من ألفي عام وإلى مستقبل مفتوح»¹، وهو السبب الكامن وراء انتظام جميع النصوص التي تم تطبيقها واستبعادها من الدراسة باعتبار أنّها

¹ علي الطالبي: أتحدى من يقول أنّ قصيدة النثر غير موزونة.. وهذا دليل، صحيفة المثقف، موقع سابق.
* هالني أول الأمر القدر الهائل من النصوص التي تم استبعادها بدعوى أنّها موزونة (ثلاثة وأربعون ديواناً ويزيد) تشكيكاً ممّا في قدرتنا على العروض، ولم تسرب الشك إلينا إلا بعد مدّة، فكيف يعقل ألا يكتب الشعراء إلا على وزن بحر المتدارك، وإن طرأت عليه تغييرات عدّة، وحسبنا أنّ الأمر بداية تحدّ ضمني للخليل، أو هي الصدفة، ومن عادتنا اخضاع أي نص قابل للدراسة لرموز العروضية إلى أن اتضحت علاقة بحر المتدارك باللغة العربية وبالشعر خارج الوزن، فهو البحر الذي جعل إيقاع قصيدة النثر خليلاً ممكناً.

منظومة وزنيا وفق تفعيلات بحر المتدارك "فاعلن". ولهذا البحر قصة أخرى مع بحور الشعر التي ما فتئت -جميعها- تنتظم وتتحول تفعيلاتها إلى تفعيلة بحر المتدارك باستعمال المبادئ الأولية لعلم العروض، كما هو موضح في الجدول (3):

الفعيلة	التغيير الذي يحولها إلى فاعلن
متفاعلن 0//0///	علّة الحذف متفاعلن = فعلن
مفاعلتن 0///0//	علّة الجمم مفاعلتن = فاعتن = فاعلن.
مستفعلن 0//0/0/	علّة القطع وزحاف الطي مستفعلن = مستعلّ = فاعلن
فاعلاتن 0/0//0/	علّة الحذف فاعلا = فاعلن، أو علّة البتر فاعلّ = فعّلن
مفاعيلن 0/0/0//	زحافي القبض والوقص ماعلن = فاعلن، أو علّة الشتر = فاعلن
مفعولات /0/0/0/	علّة الكشف وزحاف الطي مفعّلا = فاعلن، أو علّة الصلم مفعو = فعّلن
فعولن 0/0//	علّة الحذف فعو = فعلّ، أو علّة التلم = عولن = فعّلن، والعلاقة بين المتدارك والمتقارب أي فعولن وفاعلن معروفة تحددها الدائرة العروضية.

جدول يوضح علاقة "فاعلن" ببقية التفعيلات

وعلى غير دأب الدراسة لن نقوم بالتطبيق على نصوص شعرية من قصيدة النثر أولاً- حتى لا يقال إنها بعض نصوص ولا تثبت شيئاً، بل سنطبق على بعض العبارات في البحث وهي بعيدة كلّ البعد عن الشعر، ففي الفقرة السابقة للجدول قلنا:

وفي موضوع الأوزان الشعرية لنصوص الشعر خارج الوزن لاحظنا - كما ربما لاحظ غيرنا- أنَّ لها بحراً مخصوصاً

|0/0|0/0|0/0||0/|0//0/|0//0/||0/|0///0//|0/0/0/|0/0//0/|0/0/0//|0/0/0//||0/0/0/0/0/0/0/0/0/|0//
فعلٌ فعلٌ فعلٌ فاعلٌ فاعلٌ فعلٌ فاعلٌ فعلٌ فاعلٌ فعلٌ فعلٌ فعلٌ فعلٌ فعلٌ فعلٌ فعلٌ فعلٌ فعلٌ

تتظم فيه مهما كان نسيجها النصي، وهذا البحر هو الذي تغلى عنه الخليل بن أحمد -رما- لما علم من ليونته

[illegible]

في احتواء النشر.

00/0 /0//0/	00/0 /0//0/
فاعِلنْ	فاعِلانْ

وفي هذين السطرين اثنان وأربعون تفعيلة للمتدارك، يمكن أن توزع في إحدى عشرة سطرا، في كلّ سطر أربع تفعيلات إلا الأول أو الأخير —حسب الاختيار— فيه تفعيلتان.

ولا يشك اثنان في أنّ العبارتين السابقتين بعيدتان كلّ البعد عن الشعر، رغم ذلك لا تخلوان من موسيقى، فكيف بقصائد النثر التي تم اثبات موسيقاها الخارجية، زاد من وقع جرسها أنّها اتخذت من اللغة معينا لا ينضب لإيقاعاتها، ف«موسيقى قصيدة

النثر ليست داخلية وإنما ظاهرة ظهور الشمس وهي تنشأ من تعاقب الحركة والسكون، وتعاقب تفعيلات»¹ بحر المتدارك.

رغم ذلك قد ينزغ في الذهن بعض الشك، إذ هذا إثبات على احتواء اللغة الأوزان، وليس برهانا على كون قصيدة النثر أو الشعر خارج الوزن من جنس الشعر، وهنا تكمن الحقيقة الخفية فـ "كلام العرب شعره شعر ونثره شعر"، وربما هذا هو الشرح والمفهوم اللذان طلبهما محمود درويش في مقاله "أنقذونا من هذا الشعر" يقول: «هل شرح لنا الذين لا يعرفون لغتهم ماذا يعنون بالمصطلح الدارج "تفجير اللغة"؟ وهل أوضحوا لنا مفهوم "الموسيقى الداخلية" في اصرارهم على احتقار الإيقاع؟ ولماذا لا تأتي الموسيقى الداخلية إلا من النثر؟ لماذا تعجز ثروة الشعر العربي الإيقاعية عن إنتاج موسيقى داخلية؟ وقبل ذلك ما هي بالضبط الموسيقى الداخلية وما هي الموسيقى الخارجية؟»²، كما أن القول بأن ثروة الشعر العربي عاجزة عن إنتاج موسيقى داخلية قول غير مؤسس ولا ينم عن وعي وإدراك، فموسيقى الشعر العربي العروضية غير عاجزة عن تفجير الموسيقى الداخلية وإنما هي مستغنية بذاتها عما هو أقل وضوحا سمعيا منها.

والسبب الذي يعزى له استطراد هذا البحر في لغة العرب هو ذبوع «الجزر الثلاثي (الفاء والعين واللام) وهو البناء الخفيف الذي يستريح إليه العرب في كلامهم، وتنطلق به ألسنتهم وعلى أبنية الثلاثي انعقدت الأحكام اللغوية العامة التي تخضع لها المفردات»³، وبإضافة التتوين للصيغة "فعل" لا بوصفها فعلا وإنما باعتبارها صيغة مبالغة (فَعْلٌ كَحَذَرٌ وَفَطِنٌ) نتحصل على التفعيلة المطلوبة مدار الدراسة (فعلن).

هذا وقد تفتنت المنظومة النقدية القديمة ممثلة في الجاحظ — وغيره من أمثال ابن رشيق — إلى العلاقة بين اللغة والنثر من جهة بأوزان الشعر، لذلك نراهم يشترطون القصد إلى قول الشعر أو النية كما يشترط ابن رشيق في حد الشعر⁴، وقد صرح بتلك العلاقة الجاحظ في قوله: «اعلم أنك لو اعترضت أحاديث الناس وخطبهم ورسائلهم لوجدت فيها مثل مستفعلن مستفعلن كثيرا، ومستفعلن مفاعلن وليس أحد في الأرض يجعل ذلك المقدار شعرا، ولو أن رجلا من الباعة صاح من يشترى باذنجان؟ لقد كان تكلم بكلام في وزن مستفعلن مفعولات، وكيف يكون هذا شعرا وصاحبه لم يقصد إلى الشعر؟ ومثل هذا المقدار من الوزن قد تهيأ في جميع الكلام»⁵، وما دام مقدار الوزن متوفر في لغة العرب، حتى التي تتداولها السوق العامة، فمناط الأمر في الشعر ومعقله هو القصد والنية وكلاهما موجود في الشعر

¹ علي الطالبي: أتحدى من يقول أن قصيدة النثر غير موزونة.. وهذا دليل، صحيفة المثقف، موقع سابق.

² محمود درويش: أنقذونا من هذا الشعر، نظرية الشعر "مرحلة مجلة شعر القسم الثاني"، تحرير وتقديم محمد كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، [د ط]، 1996، ص 611.

³ علي عبد القادر زروقي: أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا" لمحمود درويش، ص 54.

⁴ ينظر: ابن رشيق: العمد في محاسن الشعر ونقده وآدابه، [ج 1]، ص 119.

⁵ الجاحظ: البيان والتبيين، [ج 1]، ص 289.

خارج الوزن، إلا أنّ نظم الكلام وفق بحر مركب من مستفعلن مكررة أو منها مع مفاعلات أو مفعولات من الصعوبة بمكان، فكانت تفعيلة المتدارك هي الأيسر والأكثر اتصالاً رحمياً باللغة.

ويبقى هذا الكلام جافاً إذا لم يكلل بشواهد من شعر قصيدة النثر، لذلك سنمثل بنماذج متفرقة عشوائية من الشعر العربي لشعراء هم -تباعاً- لمحمد الماغوط، وأدونيس، ونادر هدى، وربيعه جلطي وعبد الحميد شكيل.

أولاً- محمد الماغوط:

هل يمكن يا حبيبتي أن يقتلني العرب إذا عرفوا في
يوم من الأيام أنني لا أحد إلا الشعر والموسيقى، ولا
أتأمل إلا القمر والغيوم الهاربة في كلّ اتجاه
أو أنني كلّما استمعت إلى السمفونية التاسعة لبتنهوفن
أخرج حافياً إلى الطرقات وأعانق المارة ودموع
الفرح تفيض من عيني¹
فعلن فعلن فعل فعل فعلن فعل فعل فعلن فعل فعلن
فاعلن فعلن فعل فعلن فعل فعلن فاعلن فعلن فاعلن
فعلن فعلن فاعل فعل فعل فعلن فعل فعلن فاعلاتن.
فعلن فعل فاعلن فعل فعلن فعلن فاعلن فاعل فعلن
فعلن فاعل فاعلن فعل فعلن فعل فاعلن فاعل فعلن
فاعل فعلن فعل فعلن ف.

ثانياً أدونيس:

أفي موطني يولد الفراغ أفي عمره؟
ونحن المليئون من فطرة الوجود ومن سرّه؟
بنا يفرح الزهر والماء
يفرح حتّى الحجر
وتفرح في أرضنا الينابيع يفرح فيها الشجر
فنحن تراها ونحن شذاها
ونحن تفتّحها المنتظر²

ثالثاً نادر هدى:

هذه العتبة مقدّسة
لأنّك قطفتها
وجئت وردة إليّ

¹ محمد الماغوط: ق طوق الحمامة، دي سأخون وطني "هذيان في الرعب والحزبة"، موقع الساخر: www.alsakher.com، تاز 2016/10/01، 15:40.

² أدونيس: ق الفراغ، دي هذا هو اسمي وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا/ بيروت، دمشق/ لبنان، [د ط]، 1996، ص18.

/

ستذكر أنّك يوما عنها مررت
وتبقى رسول الصمت تحنو عليّ
وستردني أبدا إليك ذاكرةً
ذاكرةً

لا توطنها المجاهل

وهي سرّي القصي¹

وفيما يأتي التقطيع العروضي للمقطعين السابقين* موضحين في الجدول (4):

الرموز العروضية لمقطع أدونيس	التفعيلات المقابلة لها
0/// 0// /0//0//0/ 0//0/ 0//	فعلٌ فاعلن فعلٌ فعلن فعلن
//0/ 0// /0//0//0/ 0/ /0/0//0/0//	فعلٌ فاعلن فاعلن فعلٌ فعلن فاعلٌ
/0/0/ /0/0//0/ 0//	فعلٌ فاعلن فاعلن فاع
0//0/0/ //0/	لن فعلن فاعلن
0//0/0/ //0/ /0/0//0//0/ 0/ //0//	فعلٌ فعلن فاعلن فعلٌ فاعلن فعلن فاعلن
0/0// /0// 0/0// /0//	فعلٌ فعلن فاعلن فعلن فا
0//0/0//0// /0//	علن فعلن فعلن فعلن فاعلن
الرموز العروضية لمقطع نادر هدى	التفعيلات المقابلة لها
0///0// ///0//0/	فاعلن فعلٌ فعلن فعلن
0//0// //0//	فعلٌ فعلٌ فاعلن
/0//0//0/ /0//	فعلٌ فعلٌ فعلٌ فعلٌ ف
/0// 0/0/ 0/0/ //0/ //0//	علن فعلن فعلن فعلن فاعلن ف
/0// 0/0/ /0/0/0// 0/0//	علن فاعلن فعلن فعلٌ فاعلن ف
0///0/ /0// 0// 0/////	علٌ فعلٌ فاعلٌ فاعلن فعلٌ فعلن
0///0/	فاعلٌ فع
//0// 0///0// 0/	لن فعلٌ فعلن فعلٌ فع
0// 0/0/ ///	ل فعلن فاعلن

التمثيل العروضي للمقطعي نادر هدى وأدونيس

وهذا فيما يأتي تقطيع العروضي لنموذج من الشعر خارج الوزن للشاعرة ربّيعة جُلّطي²:

العاشق ينتظر .. بالمفترق الشمالي الجميل ينتظر.. شاخ الشجر
.. وشاخ ذعر الأرنب عند جدعه وشاخ الصيادون .. شاخ
الخطو والتلج والصمت .. وشاخ مكر المارة .. وشاخ الوقت في

¹ نادر هدى: ق ذاكرة، دي عاليا كان .. ويبقى، ص111.
* اعتمدنا على التدوير العروضي، ولو لم نعتدده لصحّ التقطيع من خلال الزحافات والعلل أيضا، مثل: ف = علة الحذف + زحاف الخين، فا = علة الحذف.. إلخ.
² سبق أن أوردنا نموذج لعبد الحميد شكيل ينظر: ص ص249- 250 من هذا الفصل.

أغاني الشيخوخة .. وشاخت الشمس الخائنة في الأسرّة
الأربعة..

وحده ورد العاشق اليانع يضحك للطريق.¹
وفيما يأتي التمثيل العروضي والتفعيلات المقابلة للمقطع* في الجدول (5):

الرموز العروضية	التفعيلات الموازية لها
/0//0/0//0///0/0/ ///0/ //0/0/	فَعْلُنْ، فَعْلُنْ، فَعْلُنْ، فَعْلُنْ، فَعْلُنْ، فَعْلُنْ،
/0/ ///0/0/0/ /0// ///0/0/ ///0/	فَعْلُنْ، فاعْلُنْ، فَعْلُنْ، فَعْلُنْ، فَعْلُنْ، فَعْلُنْ،
/ 0/0/0/ /0/0/0/0 /0// //0/	فَعْلُنْ، فَعْلُنْ، فَعْلُنْ، فَعْلُنْ، فَعْلُنْ، فَعْلُنْ،
/ ///0//0/0 /0/ /0// /0/0/ /0/0/	فَعْلُنْ، فَعْلُنْ، فَعْلُنْ، فاعْلُنْ، فاعْلُنْ، فَعْلُنْ،
0/0// //0/0 /0 /0//0/ /0/0	فَعْلُنْ، فاعْلُنْ، فاعْلُنْ، فاعْلُنْ، فاعْلُنْ، فَعْلُنْ،
//0/ ///0/0 //0// 0/ ///0/0 /0/	فَعْلُنْ، فَعْلُنْ، فاعْلُنْ، فاعْلُنْ، فَعْلُنْ، فَعْلُنْ،
/0//0/ //0/ //0/0//0/0/0/	فاعْلُنْ، فَعْلُنْ، فَعْلُنْ، فاعْلُنْ، فاعْلُنْ، فَعْلُنْ،
	فَعْلُنْ، فَعْلُنْ، فاعْلُنْ، فاعْلُنْ، فاعْلُنْ، فاعْلُنْ، فاعْلُنْ

التمثيل العروضي لمقطع ربعة جلطي

إنّ مطواعة بحر المتدارك وانسيابيته تكاد تكون معجزة، فهذا البحر يحوي اللغة العربية بأدق تفاصيلها، والشاعر غير معنيٍّ بالضرورات الشعرية حتّى يستقيم شعره لأنّ الزحافات والعلل وحدها تقيم البحر وتفعيلاته، ويقترح الباحث والشاعر "جعفر محمد التميمي" بحرین لاحتواء الشعر خارج الوزن هما المتدارك والمتقارب²، ومما يتضمنه هذا الشعر أن يكون البحر مركبا من تفعيلتي البحرین وهذا مما ينافي أنساق علم العروض من جهة، ومن أخرى لن تكون قصائدها صافية مكوّنة من إحدى التفعيلتين، وفي هذه الحالة يصحّ الأمر مع المتدارك فقط، لأنّ تفعيلته بحر المتقارب "فعولن" يطالها تغيير غير وارد في هذا البحر وذلك عندما تتحول إلى "فاعلن" فلا يوجد زحاف أو علة يطال الوتد المجموع والسبب الخفيف في التفعيلة قالبا إياها إلى "فاعلن" وهذه الإمكانية لا تتوفر إلّا من خلال الدائرة العروضية³، وعليه فقصاص النثر موزونة ببحر صافٍ واحد هو المتدارك، وكما عرفت المنظومة الشعرية قديما الأراجيز، تراها تشهد الساحة الشعرية اليوم ما نطلق عليه بـ "المتداركات" أو

¹ ربعة جلطي: النّبيّة تتجلى في وضح اللّيل، ص95.

* تستقيم تفعيلات المقطع وفق تفعيله فعولن مع التّغييرات المعروفة لها.

² ينظر: علي الطالبي: أتحدّى من يقول أنّ قصيدة النثر غير موزونة.. وهذا دليل، صحيفة المثقف، موقع سابق.

* وهناك اقتراح آخر وهو أن يتوالى البحران في نفس السطر الشعري ويكون تحديد البحر بمعيار الكم، فالتفعيلات الأكثر عددا هي التي تحدد بحر القصيدة، وهذا النوع من التوظيفات الشعرية مطرد في شعر التفعيلة، ولم ير فيه نقاد تجاوزا، وهو ظاهرة تنثيرية في رأينا.

"المستحدثات"، ولهذا البحر بمتغيراته فضائل في التوظيف وخصائص تجعله مناسباً للشعر عامة ولقصيدة النثر على وجه التحديد* هي: «1- التصحيح الذاتي 2- أحد العوامل التي تميّز قصيدة النثر عن قصيدتي العمود والتفعيلة، 3- ينقل قصيدة النثر من سعة تعبير كبيرة جداً إلى سعة تعبير غير منتهية، 4- يثقل الجرس الموسيقي للقصيدة، 5- ينقل قصيدة النثر إلى أجواء أكثر نثرية وإنشائية، 6- أهم المخابئ التي خبأت قصيدة النثر سرّها لأكثر من خمسين عام، 7- له علاقة مباشرة بالشاعر»¹، وعلاقة أخرى بالأجواء النفسية التي تتحكم في التجربة الشعرية، كما يرتبط بالتجربة الشعرية من جهة الموسيقى ومدى المراس بها ونضج المقدرة الشعرية خاصة وأغلب تجارب النثرية موسومة بضعف البدايات.

ويمكن أن نمثل الاشتغال التكراري للتفعيلات في الأنواع الشعرية الثلاثة الشائعة اليوم وهي العمودي، والتفعيلي، وقصيدة النثر وذلك من خلال الاشتغال الزماني والمكاني لها، وذلك بافتراض أنّ البيت الواحد من بحر المتدارك المعتمد في المقطع السابق، يقطع مسافة ثماني تفعيلات في دقيقة ونصف الدقيقة أي تسعون (90) ثانية، بمقدار عشرة ثوانٍ للتفعيلة الواحدة ومجموعها ثمانون ثانية، والعشرة الباقيات يشتغل عليها الإيقاع في اجتياز المسافة بين الشطرين كما هو موضح في الشكل (2)

:



☆ اشتغال فاعل في أنواع الشعر الثلاثة ☆

* بعض هذه الخصائص مردود عليها ومن شأنها أن تسيء لقصيدة النثر.
¹ علي الطالبي: أتحدى من يقول أنّ قصيدة النثر غير موزونة.. وهذا دليل، صحيفة المثقف، موقع سابق.
 ☆ البياض تفعيلة أخرى غير المدروسة في هذا الموضع، وعيّنة الدراسة عشوائية.

ويلاحظ من الأشكال السابقة كيف استطاعت أن قصيدة النثر أن تتجاوز الاشتغال الزماني والمكاني للوزن العروضي، هذا إن مثلها إيقاعيا، لأنه كما رأينا في محطات سابقة هي نص منفتح على جميع الإمكانيات الإيقاعية للغة، فاللغة الشعرية في خطاطتي العمودي والتفعيلي (الإيقاع الموزون) بنسب ونصاب معينين، على حين اللغة في هذا الشعر لغة لا ترضي غاية خارج ذاتها. وما نعود لتأكيد في هذا الخصوص أن زمن الثورة العروضية على الشعر خارج الوزن قد ولّى فلم تعد من مسؤولية شعراء قصائد النثر «تفعيل أقصى الطاقات الشعرية الممكنة وإبراز الاختلاف الدلالي الحاد، وقد اختلف فيه الشعراء على اختلاف ثقافتهم ومشاربهم وكذا معرفتهم بأساليب التغيير الدقيقة»¹، بهدف تعويض الجانب العروضي المفقود، لأنها أثبتت من خلال تجاربها قدرتها على التأقلم وسنّ السنن الإيقاعية الرتيبة وغير الرتيبة، لذلك لابد من الابتعاد عن الأقوال الاتهامات غير المؤسسة لجميع أنواع الشعر، والترويج لعلامات إبداعية تجارية يحرصها التعصب المحموم لنوع دون آخر، وكما لا يصارع الفتى مزهوا بقوته وفتوته المسن، لا يعقل أن نقيس عقل المسن ذو الخبرة بمراس المولود الجديد. رغم ذلك تبقى قصيدة النثر هي قصيدة اللاوزن حتى لا نقحمها في نمطية جديدة فهي تتحرك إيقاعيا في إطار البدائل الصوتية المتاحة، وتتحرك دلاليا في إطار بقية عناصر الشعر التي تحسن توظيفها.

¹ كمال فنينش: البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر "مرحلة التحولات 1988-2000"، م مجس، إش عزيز عكايشي، قسم اللغة العربية وآدابها، جا منتوري، [2009م-2010م، 1430هـ-1431هـ]، ص 153.

الفصل الرابع

التشكيل الوزني اللامنتظم

1- تمهيد:

رأينا في الفصل السابق كيف تنحت قصائد النثر موسيقاها وتستلته من الإيقاع النظيم للشعر العربي، ثم تقفز به إلى سماوات التغيير ثائرة ضد التتميط والرتابة وإن استعانت بهما، وفي هذا الفصل نرصد الظواهر الصوتية التي تجسّر الهوة بين هذا النوع من الشعر، وبقية أنواع الشعر الموزون لا من جهة تكرار أنماط النوع الأخير وإنما من جهة امتصاص طاقتها ثم الاختلاف عنها.

2- الفاصلة المنتظمة:

ونعني بها أن يعتمد الشاعر وزنا إيقاعيا معروفا من الذاكرة الشعرية لبحور الشعر يستهل به نصه ويرسل ما بعدها دون وزن ثابت، فتكون بمثابة لبّات إيقاعية تخط انطلاقا النص وترسم له حركته الدورية، وتحقق هذه الفواتح الوزنية مبدأ الإيقاع والذي يشمل قولنا: "الحركة الدورية لمجموع الحركات والسكنات خلال مدة من الزمن" بغض النظر عن كون تلك الإيقاعات خليلية أو صرفية أو هي وليدة بواعث أخرى، وقد تحققت الفاتحة الوزنية في العديد من مدونات قصيدة النثر من خلال ما يسمى اصطلاحا "اللزامة الشعرية"؛ والتي لا تعدو كونها نمطا تكراريا في القصائد «تعتمد على تكرار أصوات معينة تنسجم مع الحالة النفسية للشاعر الذي لا تتحد رؤياه بالكلمة الموزونة والوزن فقط»

¹ وإنما تتجاوزها إلى الأعماق معبرة عن هاجسه الشعري الذي يفرّ منه إليه، وفي هذا النوع نصنف قول الشاعر "محمد بن غزالة" ²، وقول الشاعر "مصطفى دحية" ³.

النبوءات والوقت والانشيال

الرهابات والليل والابتهاال

أقسم:

سال الله فوق جبتهتي

¹ عبد المجيد دقياني: القافية في شعر بلقاسم خمار، ص 152.

² محمد بن غزالة: بداية وطن، منشورات دار الكاتب، عناية، الجزائر، [د ط]، [د ت]، ص ص 46- 47.

³ مصطفى دحية: بلاغات الماء، ص ص 66- 67.

وحين صليت:
رأيت وجهه الأكلف ضامرا
ويذرع جبانة الهامل حاملا أوزاره
ووزر أيوب
وشيئا من وزر أبي
وغيض الماء.

النبوءات والوقت والإنثيال
الرهابات والليل والابتهاال
الآن

أ شربت بلاغة الطوب
صغير التبن

خوف العنكبوت
الآن أطوي حكمة البلشون
وأعري ماء التوت

النبوءات والوقت والانثيال
الرهابات والليل والابتهاال

* يشير السهم إلى حركة الفاصلة الوزنية المنتظمة، واشتغالها داخل النص.
ففي هذا المقطع يتمطط النص عرضا وطولا ثم يعود إلى موضع مشابه لنقطة
الانطلاق مشكلا بذلك دوائرنا منطلقها الجملة الاسمية " النبوءات والوقت والانثيال/
الرهابات والليل والابتهاال " ومنتهاها الجملة نفسها فهي البدء وهي الوصول، وعنها
تصدر تفعيلة "فاعلن" ست مرات تتلوها تفعيلة فاعلات، علما أن الطاقة الصوتية
لهذه التفعيلة تتضاعف من خلال مخزونها كلازمة شعرية تفتتح بها مقاطع القصيدة
وجملها الشعرية.

وفي نفس الظاهرة الإيقاعية تصنف قصيدة "في سيوان" للشاعر عبد الحميد
شكيل، يقول:

في سيوان:

قمر يتدلى من شرك الوقت،
شمس تطلع من صهد الأبدان !!

في سيوان:

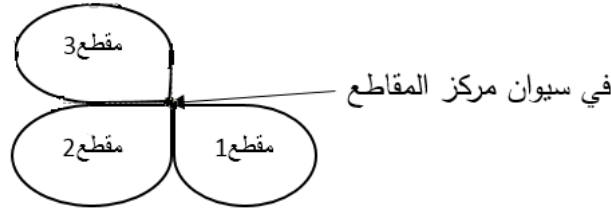
تتهادى امرأة الماء،

تصيح البهجة:

أنا فتنة الكون الأزلي،

فاضحة الفرسان !!¹

إنّ اللازمة الشعرية/ الإيقاعية في المقطع السابق هي النواة الإيقاعية التي تنشطر إلى نويات موسيقية تستقطب إليها مقاطع القصيدة ككل، وبذلك شكلت العبارة "في سيوان" مركزا للنص منه يشع الإيقاع وتشع الدلالة، كيف لا وكلّ حروفها حبلّ برموز عروضية تتضافر لخلق تفعيلة مفعولات، وتنغلق دورتها الموسيقية عندما تصدر نفس الرموز عن كلّ قفلة في المقطع في حركة انطوائية خجولة، لتعاود دورتها الحياتية الصغرى في كلّ مرة خالقة بذلك دورة حياتية كبرى إيقاعية للنص، كما في الشكل الآتي (1):



علاقة اللازمة الشعرية بمقاطع القصيدة

وتذكرنا هذه الظاهرة الإيقاعية بنظام المطع والقفلة في الموشح الأندلسي، وهي إضافة لكونها باعثا إيقاعيا ومظهرا تكراريا بامتياز، تتمتع هذه الظاهرة بوظيفة هامة في النص ترتبط بشاعره نعلي بذلك الفاصلة الزمنية التي تخلقها حركة الابتعاد والعودة والتي تسمح بتجدد النفس الشعري، حيث تعلن نهاية مقطع أو جملة شعرية وتؤذن بميلاد أخرى، وبذلك تتواصل العملية الشعرية أطول زمن ممكن.

وقد سمحت هذه الظاهرة للشعر المعاصر بخلق القصيدة الديوان، والقصيدة المطوّلة، من مثل ديوان زينب لعوج "مرثية لقارئ بغداد" الصادر عن دار الفضاء الحرّ، وديوان "بغداد قالت"² للشاعر "نوار عبيدي" ولولا الفاصل الزمني -وربما المكاني- لقلنا أنّ الشاعرة والشاعر نسجا حوارا شعريا، كما يشير حضور الفاصلة الوزنية إلى حضور كابوسي للدلالة المكنوزة فيها إذ يمكن عدّها هاجسا دلاليا يسكن المبدع لا يفرغ منه إلا بانتهاء القصيدة.

وفي هذا الخصوص لا مناص من الإشارة إلى نمطين من الفاصلة الوزنية المنتظمة، تمثل إحداها النماذج السابقة، أما الثانية فعندما تحدّ امتداد الفاصلة الوزنية خاتمة وزنية من نوع ثان يستند عليها الشاعر في إغلاق المقطع، فيتشكل لدينا نوعان من القصائد، النوع الأول ذو البناء المتكامل فلا تكتمل دلالات القصيدة إلا بانتهاء جميع مفاصلها وتصبح المقاطع كأعضاء في ذلك الجسد كلّ ونسميها الفاصلة الوزنية المتجددة، أما في النوع الثاني فهي أشبه بالمعرض أو المسرحية التي يعتمد

¹ عبد الحميد شكيل: مراتب العشق، ص 91.

² بالنسبة لهذه اللازمة فإنّها تنتظم في تفعيلة مستغلّاتن، وبالتالي كانت المفصل الزمني لحركة القصيدة تنطلق منها المقاطع وتعود إليها في دورات، تامة، وفي هذه الحالة تشكل اللازمة إضافة إلى وظائفها الأخرى دور الرابط، وهي محور الدوران الثابت لدلالات القصيدة.

في بنائها على اللوحات والمشاهد، في حلقات متنامية ونصطلح على تسميتها بالفاصلة الوزنية المفتوحة، وفي الحالتين يكون للإيقاع دور دلالي مضاف إلى دوره الصوتي، ويمكن أن نمثل النوع الثاني بقول الشاعر:

قلبان في السّماء

يقبلان نورسا قد ضاع في الأماني
في ريشه رسائل، وبين كلّ ريشة
عصفورة صغيرة مكسورة الجناح
لكنّها تحلق، وتمضي في جلالة
كي تقهر الرياح

قلبان في السّماء

تساءلا في دهشة
ما جدوى أن تعيش في زماننا الأحلام
وكّل شيء ضدّها
كأنّما مقدورها أن يذبح الحمام
قلبان في السّماء¹

وجلي في هذه النصوص المعاصرة كيف تخلق إيقاعها الخاص، وذلك من تضافر نويات (نوى) صوتية وزنية وغير وزنية تمثل الأولى الصوت، والثانية الصدى والثالثة رجع الصدى، إلى نهاية احتفالية النص، ففي المقطع السابق كانت النواة الوزنية هي (مستفعلن فعول)، وصدّاها هي تفعيلة فعول المحتواة في الألفاظ (الرياح/ الجنون، الحمام)، لتطفو الفاصلة الوزنية من جديد كرجع صدى في نهاية اللوحة، نضيف إلى ذلك ما خلفه الإيقاع البصري من تواز بين أول ظهور للضرورة وثاني ترديد لها، ومدى تأثير ذلك على الحواس في هذه الحالة، نعني بذلك الانتقال من السمعي الذي ترسخه عروض الخليل، إلى البصري الذي يرسخه الشعر المعاصر، فقد أصبح السبق للعين «في إدراك الإيقاع لأنّ الشكل الطباعي وعملية الترقيم لهما أثر بالغ في عملية الإدراك والفهم ومن ثمة فحاسة البصر لها السبق إيقاعيا عن السمع»²

ولا ندري إذا كان كافيا لهذه الظاهرة الإيقاعية الواسعة الانتشار أن تفتك لقصيدة النثر موقعا داخل الجنس الشعري أم لا، لكنها بالتأكيد كافية لجعل النص ينبض بالحياة وبالأصوات، ومادام حيا فهو بالتأكيد يملك إيقاعه الخاص.

¹ تومي عياد الأحمدى: سارق الحبّ والمطر، دار الكاهنة، الوادي، الجزائر، [ط 1]، [2003]، ص30.

² عبد المجيد دقياني: القافية في شعر بلقاسم خمار، ص159.

إنّ الذي يقارب القصيدة ذات الفاصلة الوزنية كالداخل لغرفة مليئة بالمرايا لا يدري أي انعكاساتها هو الحقيقي، كلّ مرآة فيها تعكس مظهرًا وحالة من أحوال التجربة الشعرية المختلفة، فإذا عدنا إلى النص السابق يمكن أن نمثله بالشكل (2):

قلبان في السماء تعلقا فيلا قشة الغرام من يوم أن تمردا ويوم أن تجردا من قبضة الشجون وقررا من بعد ألف دمة أن يرسمها قصة عنوانه "الجنون"	قلبان في السماء بقيلان نورسا قد ضاع في الأمانى في ريشه رسائل، وبين كلّ ريشة عصفورة صغيرة مكسورة الجناح لكنها تحلق، وتمضي في جلاله كي تقهر الرياح	قلبان في السماء قلبان في السماء تساءلا في دهشة ما جدوى أن تعيش في زماننا الأحلام وكلّ شيء ضدها كأنما مقدورها أن يذبح الحمام	قلبان في السماء قد أطلقا في وجه الظلام نجمتين نجمة قد ضاع شعاعها في المدى ونجمة تبيّست وسارعت وشكّلت عيونها الحزينة فسبح الهوى	قلبان في السماء قلبان في السماء تعانقا في لهفة وقبلا بعضيهما وصمغا القبل وضاقا في هنيهة حرارة الهبل وعندما تباعدا أذابا صخرة وأسقطا جبل
قلبان في السماء ينزفان عندما يسافر الغرام إلى بلاد الكره والسهاد والأحزان فلا الحيان حلوة وللكاء قيمة ولا الشهور تقرأ مشاعر الأيام	قلبان في السماء ... أرادوا أن يشنتا ويقهرا ويسلبا مفاتن الحنان لكنما تسمر من قبل أن يشاهدا مواقع الهزيمة والعمر في ثواني..	قلبان في السماء في علية صغيرة أرادا أن يشكلتا مدينة أسوارها تحد هذي الأرض والشيطان وحينما تعالت الحيطان أفاق أهل الكهف في بلادنا حطما الزمان والمكان	قلبان في السماء لن يسكتا لقسوة الأيام والإنسان لن يصمتا أو يسرقا أو يكذبا أو يمضيا لثؤم والجراح والأحزان بل يمضيا كي يبنيا مدائن للحب كي يولد الإنسان..	قلبان في السماء في قبضة اللقاء.. علمان تحيا الشمس للأشواق لكنما بعدما يكويهما الفرق ستخفي المحبة أم تجمع الأوراق؟ هل تشرق المشاعر من ضفة الأحداق..

"قصيدة المرايا" قلبان في السّماء

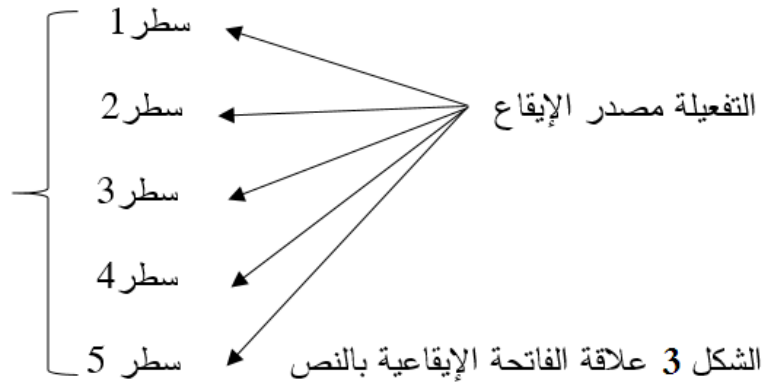
إنّ قصيدة المرايا هي القصيدة التي يمكن للفاصلة الوزنية المنتظمة*، فيها أن تشكل لوحة مستقلة ذاتيا مؤقتا، وهي في حقيقتها حال من الأحوال الشعرية التي تتلبس الشاعر وتنطق على لسانه، ففي الشكل السابق بسطت الفاصلة الوزنية "قلبان في السّماء" (00// 0//0/0/) بإشعاعها على المقطع ككلّ ونبضت في كلّ مرآة نصية حتى أنّ المبدع يمكن أن يوارى مراياه تحت بعضها بعضا فلا يبدي منها إلا الأولى باعتبارها اللوحة الوحيد التي حوت سبعة أسطر، أما بقية المرايا فتراوحت بين الخمسة والستة أسطر، فهذا النوع إضافة إلى قدرته على تجسيد التدفق الصوتي المتزامن برهن على قدرته احتواء التجربة الشعرية في لحظاتها الأشد خصوصية لأطول مدّة زمنية ممكنة.

3- الفاتحة الصرفية .. تطابق البدايات:

تختلف عن الأولى في طريقة عمل الأصوات، فهذا النوع من الفاتحات ينتظم من خلال الوزن الصرفي لا العروضي، من جهة أولى ومن ثانية يتراأس السطر الشعري لا المقطع الشعري ككل، وفي هذا النوع تعمل الأوزان الواضحة أو المحتوية في الوزن الصرفي على مدّ النص بانبعاثة قوية يشكل السطر الشعري مرتكزا لها، وتعاود الكرة كلّ سطر أو مجموعة أسطر، وهكذا دواليك إلى نهاية

* لنا عودة إلى قصيدة المرايا في الباب الثالث باعتبارها تشكيلا للشعر المعاصر.

القصيدة فيصبح القارئ "سونارا" يلتقط الأصوات بأبعادها المختلفة، وتلك النويات تصبح هي مركز الموجات الصوتية الملتقطة. وإذا كانت الفاصلة الزمنية تسمح بامتداد النص، فإنّ هذا النوع من الإيقاعات، يمتد خطيا محددًا نقطة الانطلاق دون الوصول إذ يبقى السطر الشعري مفتوحا مهما بلغ طولاً أو قصراً، أما الإيقاع الوزني فيه فمصدر إرسال يشع على كامل النص، فيمتص منه هذا الأخير موسيقاه التي تنتشظى عبر أنواع شتى في جسد القصيدة، وما يميز هذا النوع من الإيقاعات حفاظه على الحبل السري للإيقاع في النص حسبما هو موضح في الشكل:



هذا وإنّ أطراد هذا الشكل الإيقاعي على كامل جسد القصيدة أو على الأقل في عدد من أسطرها، بمقدوره أن يولّد دورات صغرى داخل الدورة الكبرى التي تصدرها الفاصلة الوزنية المنتظمة، فتجتمع لها الحسنات. ومن القصائد التي تمثل هذه الظاهرة بامتياز قصيدة "صباحات" السابقة (مشيت في شارع زيغود يوسف) التي شكلت كلمة "صباح" /فعول مطلع سطورها -أغلبها- وباعثاً للإشعاع الصوتي على الأسطر أولاً وعلى كلّ النص ثانياً، كما يمكن أن نجد في المقطع الأول من قصيدة "حربويات" مثلاً ثانياً لهذه الظاهرة الصوتية، تقول الشاعرة:

عندما ولدت
منعتني أمي من البكاء
وضعت لاهية .. في فمي
وأخرى في دمي
وعلمتني أن أرفع رأس للأسفل
لأنّها تخشى أن أقتل
كبرت مطيعاً لا أسأل
علمتني أمي التهذيب
وكل فنون التعذيب
لأنّها تخشى أن أسجن

كبرت حزينا لا أحزن
علمتني أُمي التصفيق
وأن أهريب من كل صديق
لأنها تخشى أن أعدم
كبرت بليدا لا أحلم¹

* يشير اللون الأسود الداكن إلى تفعيلة فاعلاتن وهي التي حددت الفاتحة الوزنية في المقطع.

* يشير الخط المستمر إلى تفعيلة فعولن.

* يشير الخط المتقطع إلى تفعيلة فاعلن.

يبدو للوهلة الأولى الاختلاف واضح بين التفعيلات في الأسطر الشعرية، لكنه التجديد الإيقاعي هو السمة الغالبة على المقطع، وهو تجديد لأن النص نحت من الإيقاعي الخليلي إيقاعه الخاص، وهذا دلالة على الأصالة الشعرية التي أبت إلا أن تغترف من معين الوزن القار في الذهنية الموسيقية العربية وتفجره روافد إيقاعية لها، لذلك لجأنا إلى تحديد جميع الظواهر الإيقاعية التي تزامت في النص، والتفعيلات السابقة لا تخرج عن تفعيلة "فاعلاتن" وما يطرأ عليها من تغييرات بالشكل الموضح في الجدول الآتي (1):

التفعيلة	تغييراتها	نوع التغيير	عددها في المقطع
فاعلاتن 0/0//0	فَعْلَاتُنْ 0/0/// مُفَاعَلَاتُنْ 0/0//0//	حذف ثاني ساكن زيادة حركة أول التفعيلة	15 مرة
فعولن 0/0//	فعول 0//	حذف خامس متحرك	12 مرة
فاعلن 0//0/	فاعل //0/ فاعلن 0///	حذف خامس ساكن حذف ثاني ساكن	13 مرة

تفعيلة "فاعلاتن" وما يطرأ عليها من تغييرات

إن التغييرات التي طرأت على الفاتحة الوزنية في المقطع السابق أغلبها زحافات —نوع واحد من العلة هو علة زيادة حركة أول التفعيلة— والزحاف كما هو معروف تغيير بسيط يصيب التفعيلة لجعلها تتأقلم مع تفعيلات البحر الشعري أو لتحقيق بحرهما. فإذا كان من العبث البحث عن الأوزان النظامية في القصيدة المعاصرة المسماة "قصيدة نثر" فهل من العبث أيضا أن تخلق صيغها الصرفية أوزانا مطابقة للوزن الخليلي؟!

¹ لطيفة حرباوي: شمس على مقاسي، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، بسكرة، الجزائر، ص 69.
* تمت تجزئة الكلمة في فاعلاتن لاستخراج التفعيلة اثباتا لإيقاع التفعيلة في النص، على حين أن الشعر المعاصر كما أشرنا أكثر من مرة جاء ليعيد الاعتبار لطاقت اللغة الصوتية دونما ضرورة إلى تفتيت أوصالها، وتفعيلة فعولن الثانية اثبات لذلك.

إنَّ الفاتحة الوزنية السابقة عبارة عن تفعيلة بحر الوافر مع تغييرات بسيطة سمحت بإيهامنا أنَّ التفعيلة التي تحقق مبدأ الفاتحة الوزنية غير موجودة، والغريب أنَّ ما نعهده عيباً في الوزن الخليلي (نعني بذلك التغييرات التي سنّها العروضيون للظفر بالبحر الشعري أو ما يسمى بالضرورات الشعرية) هي ذات التغييرات التي سمحت بالتنويع الصوتي فمنحت "قصيدة النثر" هامشها من الحرية، مع تحقيق مبدأ التفعيلة الموحدة/ الفاتحة الوزنية.

وبالعودة إلى المقطع السابق نرى أنَّه لا يعطينا بحر الوافر الصافي لكنه بالتأكيد يعطينا بعضاً من الوافر —وارد فيه أيضاً المتقارب والمتدارك—، وربما لو كنا في زمن غير الزمن لقلنا منهوك الوافر وزنياً، مع اختلاف في المعطيات التي تجعل من الوقفة العروضية وقفة دلالية إجباراً في الشعرية القديمة، أما في النصوص من هذا النوع فالوقف العروضي منتهٍ، والدلالة مسترسلة ومتواصلة لا تتقيد به، وهذه ميزة أخرى إذ أصبح بمقدور الشاعر أن يوظف مقدارا منتهياً من الوزن دونما حاجة لكبت التجربة الشعرية وفقاً لمعطيات علم العروض، ولا يخفى في المقطع السابقة أنَّ السرَّ كلَّ السرِّ يكمن في اللغة إذ «تبقى شاهداً على أنَّ الشعر العربي يتوافق في مبناه مع اللغة الشعرية فهي قد ولدت مع الشعر وفي أحضانه نشأت ولهذا فإنَّ أيَّ خروج لا يتعامل مع المستويات العميقة لهذه اللغة يكتب عليه الفشل»¹، فكلَّ شعر خارج اللغة يبقى صامتاً.

هذا وإنَّ إعادة بناء خارطة الشعر، جعلت هذا النوع غنياً بأنماط متعددة، منها نمط السطر الممتد؛ وذلك عندما لا تترك اللغة الشعرية لنفسها مقدارا من البياض تتنفس فيه، فتمثل شكل النثر في الكتابة، وفي حالة كهذه، تصبح الفاتحة الوزنية تحددها الفاتحة الجُمليّة (أي بداية الجملة) مع مراعاة الجملة الشعرية وعلامات الوقف، وغيرها من الظواهر اللغوية أو شبه اللغوية التي أخذت أبعاداً أخرى في الشعر المعاصر، ومن الشواهد على هذا ذلك في هذا النوع قول ربيعة جُلطي:

«أترنّح.. تترنّح الألواح.. تترنّح عواصف زرياب على وقع غرناطة.. تترنّح الملائكة.. تعبر الأكوان بلا جندرمة.. يترنّح الموت من سكرته.. يترنّح الرصاص في رضوضه.. تترنّح السّماوات سبعة في سبع.. تترنّح اللغة المعقّنة في الجرار.. يترنّح النَّاس بين التراب والتراب.. سبحانك من خلقت الترنّح بميزان»²

فالبؤرة الصوتية الوزنية في هذا المقطع جسدها الفعل المضارع " يترنّح " متصرف مع المتكلم المفرد والمؤنث والمذكر، وفي جميع الحالات لا يخرج عن وزن بحر الكامل المرحف —حذف سابع ساكن— من خلال تفعيلة "مُتَفَاعِلٌ"، (يترنّح ///0///)، فأغنت النص إيقاعياً من خلال حركتها الدورية على رأس كلِّ جملة شعرية،

¹ حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي "ظواهر التجديد"، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، [ج2]، [د ط]، [1989]، ص9.

² ربيعة جُلطي: التَّبَيُّة تتجلى في وضح الليل"، ص223.

وبصريا من خلال توزعها على جسد النص كوشوم ترسم انحناءاته فيتراقص معها إيقاعا ثقيلا كما يتراقص المنتشي من لحظة الكشف.

4 - الخاتمة الصرفية.. تطابق النهايات:

شبيهة بالفاتحة الصرفية في الخصائص الصوتية وفي الطاقة التي تمنحها للنص الشعري، مع اختلاف في الموقع، إذ تنصدر الأولى الأسطر الشعرية مؤلدة نوعا من محارفة البدايات، وتبوء هذه بعرش القافية من جهة وقوعها أواخر الأسطر الشعرية، فتعود بالذاكرة أو تحفزها على تذكر القافية وموقعها، وهذا النوع من التوظيفات الشعرية الإيقاعية شائع، بل هو الغالب على الظواهر الصوتية المستغلة من قصائد النثر، وفي هذا النوع من الموسيقى يصنف الكثير من الشعر المعاصر، يمكن أن نمثل له بقول "عبد الحميد شكيل":

للشعراء في الوطن العربي دور واحد

التصفيق للسلطان،

أو الموت في الأقبية !

صوت الدينار،

أو قوة الأحذية !

معذرة رفيقي..

فقد أفسدت عليك متعة الأمسية،

قطعت عنك رنة الأغنية،

عذبت سمعك بلغو الأحجية،¹

إن الصيغة الصرفية "أفعلة" في هذا المقطع تخلق تفعيلة فاعلن، وهي تفعيلة بحر المتدارك، وذلك في حالة تجريدتها من ألف ولام التعريف، أما إذا أضيفت لهذه الصيغة باعتبارها في هذه الأسماء جميعها قمرية، أصبحت التفعيلة هي مستفعلن بربطها إسناديا بما قبلها عن طريق الإضافة، وهي تفعيلة بحر الرمل، وكلتا التفعيلتين على علاقة وطيدة لأن الأولى نتاج الثانية مزحفة.

إن الأمثلة السابقة على أهمية الظاهرة الصرفية المدروسة فيها لا تعدو أن تكون أمثلة عن نبض الشعر خارج الوزن إيقاعيا، وعن فاعلية هذا الأخير في نفث روح الموسيقى في الشعر الجديد، فالقصيدة خارج الوزن العروضي، في حاجة ماسة لهذا النوع من الإيقاعات وللوزن الصرفي الذي لم نره إلاّ يتحول ببسرٍ إلى وزن عروضي، فالقصيدة لا تخضع لإسار العروض الرتيب من جهة، وتخلق أوزانها المشابهة وربما المطابقة من جهة ثانية مع هامش من التحرر التام الذي يجعلها تستعين بالسطر النثري مشدودا إلى خيط الصرف، أو يؤول إليه كخاتمة، وربما

¹ عبد الحميد شكيل: مدار الماء، صدر بدعم من وزارة الثقافة، الجزائر، [د ط]، [2007]، ص 13-14.

يذوب فيها وتذوب فيه، فيتبوأ من السطر الشعري المكان الذي يلائمه في انسجام تام مع المدلول، مشكلاً توظيفاً وزنياً لا منتظماً" أو حراً. ولأنّ هذا الطابع الإيقاعي في الشعر المعاصر حرٌّ، فقد اختلف الشعراء في كيفية استغلاله، فمنهم من ذهب إلى توشيح كلّ الأسطر به ومنهم اكتفى ببعضه – ومنهم طبعاً من أعرض عن هذا التوظيف –، ومن أمثلة الشعراء الذين أخذ عندهم طابعاً جزئياً، الشاعرة "زينب الأعوج" تقول:

يا قارئ بغداد
خبئ
صحفك المطهرة
 واجمع شتات حروفك الموءودة
هل
سألوها يوماً
بأي ذنب قتلت
وعند
أيّ
العتبات نشرت
؟
و
على
أيّ

الموائد بسطت¹

نلاحظ في هذا المقطع أنّ الشاعرة استفادت من عطاء وزن بحر المتدارك "فعلن" مع فواصل في التوظيف بين التفعيلة والأخرى، مستفيدة من العطاء الصوتي للنص القرآني بجماليته المعهودة، زاد من رونق المقطع انتشار جزيئات اللغة على فضاء الصفحة سابحة في بياضها وفق شكل تناظري تتوسطه اللغة. كما لا يخفى التواشج بين هذا التوظيف والظواهر البلاغية من سجع وجناس، وهما ظاهرتان بلاغيتان صوتيتان بامتياز لكنّ اشتغالهما جزئي مقارنة باشتغال الصيغ الصرفية التي من شأنها أن تجمع زمراً وجماعات من اللغة تحت وزن واحد، مع الحرص الدائم على تحريرها من النمطية والرتابة فـ «تأصيل الموسيقى لا يكون بالبحث عن عروض جديدة أو بإلغاء بحور واستصدار قرارات ببهور أخرى، فالشاعر لا يفكر بالتفاعيل وإنّما يفكر باللغة»²، ومن الانصاف لها أن تتبوأ المكانة

¹ زينب الأعوج: مراثية لقارئ بغداد، الفضاء الحرّ، الجزائر، [ط1]، [2010]، ص187.

² حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي "ظواهر التجديد"، [ج2]، ص13.

الصوتية التي تستحقها، لذلك نكرر ما قاله أنسي الحاج إننا «لا نهرب من القوالب الجاهزة لنجهز قوالب أخرى ولا ننعي التصنيف الجامد لنقع بدورنا فيه، كلّ مرادنا إعطاء قصيدة النثر ما تستحق: صفة النوع المستقل»¹.

ما دام المبدع يجترح أدواته من رحم اللغة ويعوّل عليها لبناء نوتات القصيدة، فهي لن تخذله أو تبخل عليه، إذا تواضع في ملكوتها، يقول أحمد عاشوري:

ميموزا صباحا تأتي ميموزا

عطرا ريحانا حبقا

تأتي ألقا!

تأتي خطافا ينقلب مخطوفا نبقا!

تجلس في نافذتي شحرورا

تقرأ لي شعرا منظوما، منثورا

ترقص لي، تطربني ميموزا!²

يتحقق الأثر الموسيقي لهذا النوع من التكرارات عن طريق الاستقطاب، فالسطر الشعري منذ أول حرف فيه غايته أن يأوي إلى ركن مكين في آخر السطر، حيث تعزف الأصوات المكررة إيقاع السطر والمقطع ككل، وزاد من صخبها انضمام التكرار (ميموزا) إلى الجوقة الصوتية في ائتلاف واضح بين المفعول والمفعول به.

5 - التشكيل شبه التفعيلي:

هذا النوع يشبه شعر التفعيلة ويخالفه في ذات الوقت، يشبهه من جهة استقلال التفعيلة بالسطر الشعري، ويخالفه في رتبة تلك التفعيلة ذاتها، إذ قد تتوالى مجموعة من التفعيلات، في أسطر متتالية، وقد تختلف في تناوبها على السطر فتطلّ علينا بين السطر والسطر في خفر، كما قد تهيمن تفعيلة دون غيرها على المقطع كاسية إيّاه بنوع من الرتبة المشابهة لشعر التفعيلة. ويختلف هذا النوع عن الفاتحة الوزنية والبيتية من جهة تقدّم الأولى رأس المقطع والثانية رأس السطر، أمّا هذا النوع فمتحرك، نمثل لهذا النوع من الإيقاع بقول "ربيعة جلطي":

احذر ها.. 0/0/0 فاعاتن = مستفعل

النّحلة البديعة الوديعه المطيعه السميعه..

من سلاّات السرور..

عازفات الأقحوان.. 0/0//0 00//0 فاعلاتن فاعلات

مالئآت الجرار.. 0/0/0 فاعلات

راقصات 0/0//0 فاعلاتن

لا هيآت 0/0//0 فاعلاتن

¹ محمد كامل الخطيب: مقدمة ديوان "الن" لأنسي الحاج، ص 760.

² أحمد عاشوري: مشيت في شارع زيغود يوسف، ص 7.

عابثاتٍ 0/0//0 فاعلاتن
ساهراتٍ 0/0//0 فاعلاتن
نائحاتٍ لمزار الحلم.. 0/0//0 0/0/// 0 فاعلاتن فعلاثن
احذرها تبا لشوكتها القاتلة..¹

إنّ المتفحص للبناء الإيقاعي السابق بعد مقارنته بالبناء الإيقاعي التفعيلي يظفر بالفرق بين التشكيلين الصوتيين، وذلك أنّ الأول منهما منفتح وبتوظيف حرٍّ للتفعيلة في النص، على حين يتميّز الثاني (التشكيل الإيقاعي التفعيلي) بالهيمنة المشابهة تماما لهيمنة التفعيلة في الشعر العمودي؛ فكلاهما لا يسمح بأن يتجاوز البيت وزن البحر أو التفعيلة وإذا لم يستطع توفيرها يستبعد عن البناء، على حين نلاحظ في المقطع السابق استطاعت الأبيات (الأول والثاني والأخير) أن لا تنتظم وفق صدى تفعيلي معين، وتنتظم في بناء المقطع والنص مشكلة خصوصية هذا السطر صوتيا، خاصة البيت الثاني الذي أسس نغما مغايرا لنغم بقية الأسطر، كاسرا رتابتها من خلال اقحام تفعيلة بحر المتقارب وسط حشود تفعيلة بحر الرمل. وهي تفعيلة يمكن أن تُستلّ من تفعيلة بحر الرمل بتغييرين بسيطين عن طريق الزحاف، وذلك عند حذف ثاني ساكن ورابع متحرك، فتصبح فاعلاتن= فعولن، فالمقطع السابق مقطوعة موسيقية من بعض الرمل.

إنّ المقاربات شبه العروضية السابقة لا تهدف إلى ربط القصيدة خارج الوزن بالنظام الأبوي للشعر القديم، وإنّما هي غيظ من فيض الإيقاع الذي يمكن لهذا النوع الاستفادة منه، وربما هي تدليل على أنّ هذا النوع قد انسلّ من رحم الشعرية العربية، بمعطياتها المختلفة مع خصوصية في التوظيف، وقدرة على التحوير والتحرر من ربق وإسار العروض الخليلي، كما يراه المتزمتون، وإثبات من شاعر قصيدة النثر أنّه شاعر وفيّ لأنساقه الشعرية ثائرٌ عليها، لغاية خارج ذاتها أكبر منها، إنّهُ الطائر الذي فُتح له باب القفص فسافر إلى سماوات الألحان متأبطا تجاربه، يصف الشاعر "رفيق جلولي" هذه الحرية قائلا:

"لن"

ولن يرضخ للموت الذي تريده
لن يبقى معي
ولا معكم
فيكتب القصيدة
كان شاعرا
تنادونه باسمه الشاعر
تناديه الكلمات

¹ ربيعة جطبي: النّبيّة تتجلى في وضح النهار، ص176

والأحرف
تناديه الألوان
ليقتفي أثر القصيدة
"لن"

لن يبقى معنا خارج النص
بل هو القصيدة¹

إنّه إذاً بيان الشاعر الذي يرفض كلّ مسلمات الشعر ويزرر ثوبه التاريخي، لينسج له من اللغة وشاحاً، ومن رسمها جسداً، ومن صوتها لحناً، فيؤلفان معا قصة حبّ أزلي عنوانها "شاعر وقصيدة"، صرخة باللام والنون وإعلان رفض حمل لواءه أنسي الحاج في ديوانه "لن" أصبح البيان الذي يسير حذوه الشاعر المعاصر وكما نجد في المجتمع خارجاً عن القانون، نجد في الشعر خارجاً عن الوزن، لكنّه ليس خروجاً من أجل الخروج، وإنّما هو خروجٌ لإعادة كتابة أبجديات القصيدة بنهج مغاير كثيراً، يحنّ إلى ماضيه أحياناً ويثور عنه غالب الأوقات «وكما أنّ الشاعر والثائر واحد كذلك الشعر والثورة واحد، الثورة فعل برؤيا، والشعر رؤيا بفعل»²، رؤيا لا تتصل من ماضيها وتحنّ إليه بين الفينة والأخرى ومن أوجه حنين الشاعر المعاصر إلى طفولة الشعر هذا النص "لجمال بن عمار":

"في ساحة الثورة"

جسد،

جسد،

حرية.

من أين لك الوجه الثوريّ

لنتقلبي صوب جهات الموت..

من يقطع هذه الطرقات إليك

لنتنبهي..

...فعلن،، فاعلن،

يشد الصوت هل تأتي؟! ³

فالشاعر «الذي يحاول في نصوصه الابتعاد عن لعبة الشكل، ويحرص على عدم الوقوع فيها تأكيداً للأداء العفوي الصادق»⁴ يخوض غمار تلك اللعبة ذاتها وإذ بحمي العروض تزوره، فتصبح تفعيلات المتدارك سطوراً شعرياً مستقلاً في نصه تسهم في

¹ رفيق جلوي: يشتهيني عطر المطر بعد السبع العجاف، ص ص24-25.

² أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار التكوين، دمشق، سوريا، [ط3]، [2010]، ص28.

³ جمال بن عمار: الحافة، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية "سلسلة ممزّات شعرية 3"، الجزائر، [ط1]، [2005]، ص57.

⁴ عبد الحميد هيمه: علامات في الإبداع الجزائري، دار هومة، الجزائر، [ط1]، [2000]، ص53.

بناء الدلالة الشعرية، وهنا يمكن أن نقول أنّ الجانب الإيقاعي الصوتي للعبارة " فعلن،، فعلن،، فاعلن" قد تجاوز معطيات العروض كونه قالباً تصبّ فيه اللغة صبا إلى كونه عبارة شعرية بامتياز، فعبارة "جسدٌ،، جسدٌ،، حرّية" هي ما جسدت التقطيع الوزني للعبارة العروضية التي تلتها (فعلن، فعلن، فاعلن) فدلّت الأولى على الاكتظاظ في الساحة وما حملته تلك الحشود من حرّية في الاكتظاظ، ودلّت العبارة العروضية على وقع الخطى المتوازن الذي كان فاعلاً في صناعة الحدث أو الحرية، وهذا الطقس الشعري ساهم في خلق بعد تاريخي للمكان البوني "ساحة الثورة" كما أحال على التراث المكاني من خلال التراث الشعري، فالشاعر في هذا النوع من الشعر هو شاعر «لا يفضل الارتياح إلى أدوات جاهزة وبالية تكفيه مؤونة النفص والبحث والخلق على مشقة ذلك، والشاعر الحقيقي اليوم لا يمكن بحال من الأحوال أن يكون محافظاً»¹، كما ليس بمقدوره أن يتصعلك بعيداً عن معطياتها الصوتية، أو أن يقطع كلّ الصلات بترائه الشعري، وها هو "هيثم سعد زيان" يستغل هذا التراث بكلّ حمولته الشعرية الإيقاعية، ليركب منه فسيفساء صوتية يقول في قصيدة "أشهى من العقيق":

لا ونعم
كلاهما نغم
تنبتان من شفتين
أشهى من العقيق
أنا متعب بـ: لا... ونعم
أنا مغرم بـ: كيف وكم
كيف الحروف نحوك تحبو
وعند اقترابها من بهوك تبلغ الفطام
كم يلزمني من عمرٍ كي أكون عمراً عصياً
أنا ملزم بـ: لا ونعم²

فالتنعيم أو التنعيم كان ولا زال هو الوصفة اللغوية الشعرية التي تؤرق الشاعر عبر العصور، وبقي هذان الحرفان على بساطتهما «كهربة جميلة تصدم عصبك وتنقلك إلى واحات مضيئة مزروعة على أجفان السحاب»³. إنّ حرص شاعر قصيدة النثر على التحرر من الوزن -كما لاحظنا- لا يكلل أبداً بالنجاح لأنّ جنّيات واد عبقر لا زلنّ ينسجنّ لقصائده من العروض عباءات فهو وإن تجرد من لباس العروض المخيط بغرز محكمة، لا زال يتدثر بأردية منها تغطي جسد نصوصه بشكل جزئي. وككلّ ظاهرة صوتية أخرى نجد تقنية التشكيل التفعيلي

¹ محمد كامل الخطيب: مقدمة "الن" لأنسي الحاج، ص 755.

² هيثم سعد زيان: هندما يذبل الماء، ص 29.

³ محمد كامل الخطيب: مقدمة طفولة نهد لنزار قباني، ص 717.

مطرّدة عند غير واحد من الشعراء، مع خصوصيات في التوظيف من نص إلى آخر
ومن شاعر إلى آخر، يقول الشاعر "نوار عبيدي":

كلّ الذين،
وكل الذي،
وكل أولئك،
والذاهبون،
القادمون،
الواقفون،
الصامتون
كانوا هنا
فغبارهم وأحلامهم
ووقع أقدامهم...

هنا¹

إنّ الشبه القائم بين هذا النوع من الشعر خارج الوزن والشعر التفعيلي يتعدى
الاستعارة العروضية التي جسدتها في المقطع السابق تفعيلة "فاعلاتُ"، فهذا النمط
من النصوص يكاد يكون مطابقاً في الشكل للشعر التفعيلي مع غياب حرية ادعاها
النوع الأخير وجسدها الشعر خارج الوزن، لأنّها حقيقة حرية مسلوقة من جهة
العروض، لكن نلاحظ استغلال هذه الحرية في الشعر خارج الوزن بنسب متفاوتة
أخرجها من الرتابة، ففي المقطع السابق نلاحظ حضور تفعيلة "فاعلاتُ" في أربعة
أسطر متتالية وغيابها في سبعة أي بنسبة الثلث تقريباً مما جعل النصّ موزوناً ولا
موزوناً، وحدها التجربة الشعرية تخطّ رسمه.

إنّ أهم ما يميّز به هذا النوع من الإيقاع هو قدرته على الانتظام كما التركيب
الوزني العروضي، وإن كان دون رتابة أو صرامة، لأنّه لا يخضع لتأسيس مسبق
وإنّما هو فقط يقفو خطا الذات الشاعرة في وثباتها نحو عوالم الكشف.

6- التشكيل الوزني المختلط:

ولهذه الظاهرة صدى في المنظومة الإيقاعية العروضية من خلال ما يعرف
بالبحور المركبة أو الممزوجة، والاختلاف القائم بينهما يتمثل في مزج تفعيلات لم
تكن ممزوجة في العروض القديم إذ أنّ المعول عليه في بناء الإيقاع في هذا النوع
من الشعر كما أشرنا في محطات سابقة هو تكرار الظاهرة الصوتية واطرادها لا
تكرير ظاهرة قائمة بذاتها، لذلك فمن المشروع أن تختلط وتتمازج تفعيلات لم تأتلف
سابقاً، من ذلك مثلاً المزاوجة بين تفعيلة بحر الكامل "مُتَفَاعِلُنْ" وأيّ تفعيلة أخرى
لأنّ هذه التفعيلة بحركاتها وسكناتها لا توجد في أي بحر آخر غير الكامل، وكذا

¹ نوار عبيدي: بغداد قالت... مطبعة المعارف، عنابة، الجزائر، [ط1]، [2006]، ص33.

تفعيلة مُفاعِلْثُنْ من بحر الوافر، وربما كانت تلك التفعيلات قد مزجت سابقا لكن بترتيب مغاير ومع زوج آخر من التفعيلات، كما هو شأن المقطع للشاعر "يوسف شقرة":

قد نَحْلُم اليوم بالحبّ طمعا
عَلَّنا نبني في أجسامنا المحنّطة
قلوبا أخرى غير التي تملكون
لأنّا ميّتون / لأنّا ميّتون
وغدا حينما ينطق الكفن
بالكفر المليح / الطيب
وتضحك العيون
أكون والذين هم عائدون
شهداء شاهدون..
شهداء شاهدون
فالله الله عليك يا زمن القيامة
إنّا إليك زاحفون / قادمون
عائدون / عاشقون .. عاشقون¹

إنّ واحدا كيوسف شقرة ثائر لا بد أن يصدّم القارئ بتوليفة غريبة يصهر فيها الوزن مع اللاوزن، ويعلن أنّ الشعر العمودي قد تحنّط داخل جسد دون روح، رغم ذلك يراد له الخلود من خلال ترسانته العروضية، لذلك يعلن براءته منه، «فالشعر العمودي بأنساقه القديمة والذي هو العلبة الشيفرية التي تحفظ بقاء هذه الأنساق واستنساخها في الأجيال والأزمان صار مبعث قرف من قبل»² الشاعر المعاصر لا لشيء غير جموده، لكن أين المهرب من الإيقاع الخليلي واللغة كلّها إمكانات إيقاعية، حتى ليخيل لنا أنّ الخليل بن أحمد قد استخلص تفعيلاته لا من المنظومة الشعرية فقط وإنّما من الأوزان الصرفية الأكثر دورانا في اللغة ككل.

إنّ أغلب ألفاظ المقطع السابق تنتظم إما في تفعيلة فعولن أو في تفعيلة فاعلن لذلك لا يمكن أن نتجاهل أو نتغاضى عن هذا التوظيف التكراري فتكرارهما في بيت من الأبيات كلّ على حدا- يشكل بحرین صافيين من علم العروض، ولا يوجد بحر مركب منهما معا وفق ترتيب الشاعر، رغم ذلك نجد لهما تخريجا مقبولا في بحر المضارع صاحب التفعيلتين: مفاعيلن فاعلاتن، إذ أنّ دخول علّة حذف سبب خفيف من آخر التفعيلة على كلتا التفعيلتين ينتج لنا: فعولن فاعلن، بالطريقة الآتية:

¹ يوسف شقرة: طقوس الدّار والمطر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، [ط 1]، [2002]، ص44.

* يدلّ اللون الداكن على تفعيلة فاعلن، والسطران على تفعيلة فعولن، السطر الواحد على تفعيلة فاعلاتن.

² ميداني بن عمر: قصيدة النثر النسوية من منظور النقد العربي المعاصر مقاربة نسقية، ص81.

وإذا ما عرجنا على تجربة شعرية أخرى وجدنا الإبداع في الشعر خارج الوزن يتكلم لغة واحدة ويرقص على إيقاع بقدّم واحدة، يمثل الإيقاع هذه المرة بحر الهزج، وبحر المتدارك، ويمثل هذا النوع من الشعر الشاعرة زينب الأعوج تقول:

خفايا البشارة بين ظاهر وباطن

وما شقّ من السبيل ما بين معلوم ومجهول؟¹

ودون الاستعانة بالخطوط أو الألوان لتدليل على موقع التفعيلات يدرك القارئ أنَّهن محتويات في صيغة الفعل المضارع، فيرتلّ مثلاً وزنها مفاعلٌ (/0/)، وكذلك: يكلّم، ويسبّح، ويفسّر، ويفصّص، ويذكّر، وهذه تفعيلة بحر الهزج محذوفة الرابع والسابع ساكنين، والأفعال يتلو، يقرأ، ينشد، يهذي، يصهل، يعلو، يرتقي ينذر هي أفعال بانية للتفعيلة فاعلن (/0/) إمّا بحذف خامس ساكن، وإمّا بحذفه مع تسكين ما قبلهن، وتمثّل هذه التفعيلة بحر المتدارك، دون أن ننسى التغيير الذي قد يعتري بحر الهزج مفاعيلن لتتحول إلى فاعلن وذلك عن طريق زحافين (حذف ثاني متحرك وحذف رابع ساكن (الوقص والطي))، وهذا التتويع الصوتي في الشعر

¹ زينب الأعوج: مرثية لقارئ بغداد، ص 98.

خارج الوزن إن دلّ على شيء فعلى أنّ اللغة بإمكاناتها الصوتية والتي ظلت ذائبة ومحتواة في نظام صوتي خاص، تفجرت على مستوى قصائد النثر وأصبحت هي «العنصر التشكيلي الوحيد المتمتع باستقلاليته العضوية داخل النشاط العام للنص، بمعنى أنّ لها دوراً رئيساً في عملية البنية والتكوين الشعري»¹، وكذا البناء والتكوين الإيقاعي، فالشاعر المعاصر ينحت من اللغة جسداً ومن أصواتها لحناً، ثم ينفث فيها من تجربته الشعرية المتقدمة ديباً وحركة تسمح لها بمواصلة المسير من بعده.

إنّ صيغة الفعل المضارع وحدها ليست كفيلة بخلق موسيقى النصّ الشعري، ما لم تغترف من معين التجربة الشعرية فتتشكل حسب انقباضها وانبساطها، في حركة دورية تؤسس لنبض الصوت في النص بعيداً عن التكرير وقريباً منه، فلو لاحظنا المقطع السابق نجد ثورةً على النمط التكراري للشعر الموزون في مقابل ترتيب تكراري جديد امتح منه النص موسيقاً تشاكله، نرّمز للتفعيلة الأولى مفاعلاً بالرقم (1)، وللتفعيلة الثانية فاعلاً بالرقم (2) وذلك حتى يتضح أكثر التكرار المقطع في المقطع، ومن ثمة نمثله بالطريقة الآتية:

مفاعل فاعل 1 2

مفاعل فاعل 1 2

فاعل مفاعل 2 1

مفاعل مفاعل 1 1

فاعل 2

فاعل 2

فاعلات

فعلاتن

فاعل 2

فعول فاعل فاعل 2 2

مفاعل 1

ويتضح مما سبق الاشتغال التكراري للتفعيلتين خاصة فاعلن، ويتضح أيضاً «الإيقاع بوصفه فعالية شعرية تستقطب ظواهر التكرير في البنيتين الزمانية والمكانية للنص، وتتخذ موقعها المكين في كيمياء النص الشعري، استناداً إلى وظائفها البنائية والدلالية»²، ولا زال الإيقاع يستقطب ظواهر التكرير في البنية الزمانية والمكانية، لكن قواعد التكرير الصارمة قد تغيرت جزئياً مع شعر التفعيلة وفقدت خاصيتها الزمانية جزئياً — باعتبار أنّ الدورة المكانية البيتية لا زالت قائمة—.

¹ محمد صابر عبيد: الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر "الكتابة بالجسد وصراع العلامات" — قراءة في الأنموذج العراقي—، ص37.

² فاطمة محمد محمود عبد الوهاب: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة (قراءة في نصوص موريثانية)، ص9.

وفقدتهما معا مع الشعر خارج الوزن، فقلبت قصيدة النثر نظامها الإيقاعي الزماني والمكاني، متسربة إلى البنى التحتية الموسيقية الراسخة في الأذهان لتهدمها. وفي بناء النثر «لا تعتمد الرسالة النسقية الواحدة ذات الموجة الواحدة، بل مجموع رسائل متلاحقة بأطوال موجية متباينة ومتنوعة، ذات حراك متدفق ويجري الإرسال والتسلم حسب قوة وفعالية وثقافة آليات المرسل والمستقبل»¹ وحسب حاجة النص إلى تلك البنى الصوتية والدلالية، فهي لغة تجمع الانفعال بالتجاوز، والخيال بالمعنى المعلوم والمجهول في آن، والإيقاع الصاخب بالخافت، إنها لغة الخلق والكشف لا عن معنى بذاته وإنما عن طاقات جمالية بعيدة عن الحقيقة وقريبة جدا من الواقع، لغة تساوي بين الصوت والعبارة والنص في سبيل البوح والكتمان والإشعاع بالإيقاع والدلالة، وإن كان لابد لنا من نتيجة تجمع إيقاعات الشعر بجميع أنواعه قلنا أنّ الإيقاع من الأهمية بمكان في بناء النص الشعري لكنّه ليس الزاد الوحيد الذي يتزود منه النص، فلا بد أن يحدث تكاملا وانصهارا لجميع عناصر الإبداع بدء بالشاعر ووصولاً إلى القارئ ومرورا بالنص بكلّ مكوناته، والإيقاع وحده لا يعطي نصا شعريا، لكن إمكانية توليد نص شعري من الإيقاع ليست مرهونة فقط بطاقات العروض أو بالخروج عن العروض «وقد أكد الواقع الثقافي من خلال العديد من التجارب اليوم صلاحية القصيدة الخليلية وقدرتها على استيعاب قضايا العصر، ومن العيب أن نعتقد أنّ الحداثة تعني التخلص من الإطار الموسيقي القديم»²، أو أنّ التراث يعني مصادرة كلّ جديد، ففي التراث تكمن الحداثة جمعاء وفي الحداثة حنين أبدي إلى التراث.

¹ محمد صابر عبيد: الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، ص38.

² عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، ص52.

الباب الثالث

تشكيل الفضاء في الشعر

خارج الوزن .. قصائد ثلاثية الأبعاد

الفصل الأول

تشكيل القصيدة بالمعطيات اللغوية

1- التشكيل وقفة مفهومية:

ورد مصطلح الجذر (ش ك ل) في القاموس المحيط بمعان منها: «الشَّكْل: الشَّبه والمثل، ويكسر، وما يوافقك ويصلح لك، تقول هذا من هوائي وشكلي، وواحد الأشكال: للأمور المختلفة المُشْكَلَة، وصورة الشيء المحسوسة والمتوهمة ج أشكال وشكول [...] وشكله تشكيلاً: صَوْرَهُ»¹، ويتوافق هذا التعريف اللغوي مع استعمالات هذه اللفظة خاصة في قوله الشبه والمثل فهذا النوع من النصوص يتخذ رسوما لأشكال موجودة أو ممكنة الوجود فتماثل الموجود، وتسمح بإمكانية الوجود لغير الموجود، فهي كما قال صاحب القاموس تجعل صوراً للمحسوسة والمتوهمة من الأشكال في النص الشعري، ثم هي تشكيل للقوائد بصور وأشكال عديدة تمحي معها رتابة النمط التصويري المكرر للنص الشعري «فالتشكيل يعطي الوجود المادي صورته لذلك تصدق تسمية العمل الفني بالعمل التصويري الذي يكون فيه التشكيل من المادة الصرفة إلى المادة الجمالية عند التشكيل وعند كونها صورة»². أما التشكيل الفني من حيث الاصطلاح فنعني به الاشتغال الطباعي للقصيدة على صفحات الدواوين وامتدادها حسب مدّ تجارب شعرائها، أو هو تعدد الأشكال التي ينتظم وفقها النص الشعري للشاعر واحداً ومتعدداً* أي هو «القدرة على التشكيل

¹ مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ص 1096.

² صالح الويس: التشكيل الصوري في شعر ابن خفاجة - رؤية معاصرة-، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، العراق، [ع 13]، 2013، ص 266.

* فبالنسبة للشاعر الواحد وعلى مستوى نص واحد يختلف شكل النص الشعري من صفحة إلى أخرى بل من سطر إلى آخر، ومن ديوان إلى آخر، وكذلك الأمر بالنسبة لمجموع الشعراء إذا ما تم مقارنة النصوص بعضها ببعض.

بأشكال متعددة ومن معناها ظهر الفن التشكيلي في الرسم والنحت والهندسة المعمارية»¹ والشعر، وإن اختلف عن تلك الفنون من حيث الحيز المكاني المتاح للشاعر الاشتغال عليه، فـ «على نقيض الفنون الأخرى التي تعتمد في اشتغالها أثناء تشكيل مادتها على وسط وحيّز محدودين لا يمكن الخروج عن نطاقهما»² يسمح فضاء الصفحة وامتداد الدواوين إلى صفحات بتشكيل النص الشعري بحرية أكبر مما يمتلكه غيره من الفنون.

والتشكيل بهذا المعنى عملية توليدية تؤدي إلى تكوّن شكل القصيدة من خلال شبكة علائقية أو من خلال عملية الاستبدال في العلاقات الموجودة، وأحيانا من خلال إضافة عناصر جديدة للعمل الشعري مستعارة من فنون أخرى، تبرز أهمية الشكل الشعري في توضيح التداخل بين الفنون الإنسانية، إته إعادة هندسة عناصر العمل الشعري لتألف وتختلف عن غيره من الشعر من جهة، وغيرها من الفنون من جهة ثانية، و«القصيدة من حيث هي عمل فني ليست إلا تشكيلا خاصا لمجموعة من ألفاظ اللغة، وهو تشكيل خاص لأنّ كلّ عبارة لغوية سواء أكانت شعرية أم غير شعرية تعدّ تشكيلا لمجموعة من الألفاظ لكنّ خصوصية التشكيل هي التي تجعل للتعبير الشعري طابعه المميز»³، وعلى هذا الأساس يأخذ التشكيل طابعا شموليا في الشعر إذ هو طريقة مخصوصة في تنظيم اللغة زمانيا ومكانيا، وهو تجسيد للاستعمال الفردي لهذه اللغة، ما يوافق مصطلح الكلام في اللسانيات.

والتداخل الحاصل بين الفنون منتهاه الشعر طبعا «فإذا كانت مهمة الموسيقى تتركز في التأليف بين الأصوات (في الزمان)، ومهمة الرسام تتركز في التأليف بين المساحات (في المكان)، فإنّ الشاعر يجمع بين المهمتين مندمجتين غير منفصلتين فهو يشكل المكان في تشكيله الزمان، أو هو يشكل الزمان في تشكيله المكان»⁴، لكنّ هذا التداخل على قدر أهميته أحيانا يستنزف التجربة الشعرية في بحثها عن بدائل أو مساعدات فنية لها خصوصيتها وأهميتها، لذلك لا بد للشاعر من الحذر، حذر الاستلاب والوقوع في إسهار أدواته الفنية الجديدة، كما على الناقد الحيلة أثناء تعامله مع مصطلح التشكيل لأنّ التعامل معه يفضي به إلى «استعمالات ومفاهيم عديدة فأحيانا يقصد به النوع أو الجنس الأدبي، وأحيانا يقصد به المظهر السطحي الخارجي، ويقصد به الأسلوب الفني أو البنية الداخلية وأحيانا يتم الحديث عن شكل النص في مقابل مضمونه رغم العلاقة العضوية المتشابكة التي تربطهما، ونحن نقصد به هنا الشكل الفني العام الذي يجسد الخصائص الفنية البنائية المميزة لاشتغال

¹ رزيقة بوشلقية: التشكيل الفني في الشعر النسائي الجزائري المعاصر، م مجس، إش راوية يحيوي، قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جا مولود معمري، س ج [2014- 2015]، ص 15.

² المرجع نفسه: ص 17.

³ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، مصر، [ط 3]، د ت[، ص 50.

⁴ المرجع نفسه: ص 48.

الكتابة الشعرية»¹ في امتدادها وانحدارها، وفي مدّها وجزرها، في طول السطر وقصره وموقعه من فضاء الصفحة، ثم في موقع الشكل الخام للقصيدة من حيّزها النصّي... وفي كلّ رسم حرف شعري.

ويرى "صلاح عبد الصبور" أنّ التشكيل كفكرة ينبع «من الإقرار أنّ القصيدة ليست مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات ولكنها بناء متدامج الأجزاء منظم تنظيماً صارماً»²، وهذا المفهوم يفرض على الدارس أن يضع في الحسبان كلّ ما يرد في فضاء الصفحة مهما ضؤل حجمه.

أما "عبد الله شريق" وهو بصدد نقد الشعر التفعيلي فيرى أنّ التشكيل واحد من أسباب التي أدت إلى ظهور قصيدة النثر يقول: «إنّ هذا الشكل تحول إلى إطار جامد فقد الكثير من جدّته وحيويته لكونه استمر في الخضوع لضوابط وتقنيات مثل الشكل التقليدي الذي انبثق منه [...] مما أدى إلى انبثاق شكل جديد آخر أكثر حرية وانفتاحاً هو شكل قصيدة النثر»³، وهذا الكلام إن صح ينسب الفضل في زيادة عوالم التشكيل إلى كتاب الشعر خارج الوزن، ويقدر في غيره من أنواع الشعر خاصة العمودي فقد بات مؤكداً وواضحاً «أنّ التشكيل في الشعر يستطيع تلمسه في الشعر الحديث أكثر مما يستطيع تلمسه في الشعر القديم»⁴، وربما مرد ذلك إلى الشكل الصارم الذي تخضع له القصيدة العمودية ومحدودية تنويعاتها، التي تصعب على الشاعر إخضاع تجربته الشعرية لحيّزها المكاني المحدود، وهو الحيّز ذاته الذي يبرر تقاليد كتابة الشعر عندهم، وحرصهم على ممارسة بعض الطقوس الخاصة للتدرج نحو الشعرية كالحفظ وصفاء الذهن وغيرها مما أورده ابن رشيق في عمدته. ولم يكن حظ الشاعر العباسي من التشكيل أوفر رغم اهتمامهم بجانب هام من عناصر التشكيل الشعري نعتي بذلك الخط فـ «بالرغم من المسيرة المتوازية حضارياً والمتقاطعة فنياً بين الشعر والخط لم يلتقيا معاً في تشكيل واحد متكامل في الشعر العباسي لتركيز الأخير على الصورة الشعرية، واستئثار الآيات القرآنية لفن الخط في المساجد والقصور ليعبر عن الشيء المقدس»⁵.

والنص الشعري ذو علاقة وطيدة بالتشكيل الفني الطباعي، لأنّه نص يحرص على وجوده الفزيائي المتغير*، ومن هنا جاءت أهمية التشكيل الطباعي للنص الشعري، فسببها الأول الرؤيا الاختلافية التي يحمل بذورها النص الشعري من جهة

¹ عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، [ط 1]، [2003]، ص 20.

² صلاح عبد الصبور: ديوان صلاح عبد الصبور (حياتي)، دار العودة، بيروت، لبنان، [م 3]، [ط 2]، [1977]، ص 32.

³ عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، [ط 1]، [2003]، ص 28.

⁴ صلاح عبد الصبور: ديوان صلاح عبد الصبور (حياتي)، ص 32.

⁵ وجدان مقداد: الشعر العباسي والفن التشكيلي، ص 172.

* تستثنى من ذلك القصيدة العمودية لاعتمادها على الشكل الموحد في تشكيلها النصّي والذي يعتمد على خلق مجرى من البياض بين شطريها يضاف إلى البياض المحيط بالبيت الشعري ككلّ من ثمة بالقصيدة، فالسواد فيها لوحان خشبيان متوازيان عائمان في بياض الصفحة.

اختلافه عن النثري، خاصة وكلاهما يتخذ من الدال البصري مُعينا للدال الصوتي، فمعلوم أنّ اللغة المكتوبة ذات طبيعة بصرية أكثر منها صوتية على عكس اللغة المنطوقة ذات الطبيعة الصوتية والإنسان الأول عندما استدل على الكتابة جعلها رسوما يوضح في الشكل (1) بعضا منها¹:



كتابة هيرغليفية من العصر اليوناني- الروماني لوح مسماري من سومر يعود إلى 2400 ق م

بعد هذه المرحلة تحولت الكتابة إلى المستوى الرمزي الذي يضم مستوى معين من الرسوم البصرية، واستعمل «الشعراء الحروف ورموزها وأساليب رسمها وانحناءاتها الخطية للتعبير عن صور تجول في أذهانهم وذلك عبر أسلوب التشبيه الذي وصف الحالات الحسية لديهم»². ولقد ظلت لغة الشعر ردحا طويلا محتواة في الدال الصوتي وحده بعيدا عن المدلول الذهني والعلاقة بينهما، وفكرة الاعتباطية وبأن لا علاقة قائمة بين التتابع (ش ج رة) وشكل الشجرة في الطبيعة، وفي الحقيقة أنّ لا علاقة تؤسس لشكل الحرف (ش) أو (ج) أو (ر) أو (ة) كرسوم وبين ما تعبر عنه من أصوات في أصل اللغة ذاته، ومعروف أنّ تلك الحروف هي دوال بصرية وتمثيل للدال الصوتي.

وأسابب ظهور التشكيل حسب الناقد "يوسف حامد جابر" الضغط الواقعي المحيط بالشاعر يقول: «وربما كان ضغط الواقعي ومحاولته تكيف الشاعر بما ينسجم معه بصورة قسرية، هو الذي دفع الشاعر لأن يضع نفسه شعريا في المكان الذي يمكنه من امتلاك هذا الواقع بمقوماته المختلفة، امتلاكا أصيلا يسمح له بتشكيله كيفما يشاء»³، ونرده أدبيا إلى الرغبة القوية لدى الشاعر المعاصر في خلق بصمته الإبداعية الخاصة، التي تميزه داخل زخم شعري يمتد إلى قرون، خاصة وقد شكلت بعض الأسماء الشعرية -المعدودة وإن كثرت- مدار تاريخ الأدب. والتشكيل -كما هو معروف- «يضمّر مخالفة جوهرية للسائد المألوف لأنّ السائد هو المخصوص في عملية التشكيل أو التحويل الجديدة التي تمارس من قبل الشاعر بقوة الخلق حيناً، وبقوة التدمير الذي يستبطن ولادةً حيناً آخر»⁴، فشكل القصيدة ذو ارتباط رحي

¹ ينظر: ويكيبيديا الموسوعة الحرة <https://ar.wikipedia.org/wiki> تاريخ الزيارة 2017/08/10، الساعة 15:59.

² وجدان مقداد: الشعر العباسي والفن التشكيلي، ص172.

³ يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، [د ط]، [د ت]، ص91.

⁴ المرجع نفسه: ص91.

بأسلوب الكاتب وقدرته على التميز داخل الإرث الشعري الذي حُكم عليه بالتشابه وزجّ به في مأزق التكرارية لأنّ النوع الشعري ذاته فرض آلية معيّنة جعلت القصائد صورة طبق الأصل عن بعضها بعضا فكان التشكيل رؤيا معاصرة لشاعر معاصر نتمثله عصفورا يغرد خارج السرب.

ويقودنا هذا الكلام إلى ضرورة التمييز بين الشكل والتشكيل، في واحدة الأولى وتعدد الثاني، فلفظة الشكل عادة تطلق ويراد بها النوع أو الجنس «وأحيانا يقصد به المظهر السطحي الخارجي، ويقصد بها الأسلوب الفني أو بنية النص الداخلية وأحيانا يتم الحديث عن شكل النص في مقابل مضمونه رغم العلاقة العضوية المتشابكة التي تربطهما، ونحن نقصد به هنا الشكل الفني العام الذي يجسد الخصائص الفنية والبنائية المميّزة لاشتغال الكتابة الشعرية في مرحلة تاريخية معينة، في تداخل وتشابك مع التجربة والرؤيا الشعرية، وبتعبير آخر الإطار الفني العام للقصيدة بعناصره الظاهرة والخفية، في تجلياته الإيقاعية واللغوية والأسلوبية، في مختلف تنويعاته ومظاهره النصية»¹، ويميّز صاحب الكتاب بين نوعين من الشكل عام وخاص، الشكل المجرد النموذجي، والشكل النصي الذي يتجسد فيه النموذج²، أما التشكيل فيقسمه "عزّ الدين إسماعيل" إلى تشكيل زماني وتشكيل مكاني وهو يخص اللغة ككل والشعر باعتباره جزءا هاما من اللغة يقول عن الشاعر: «إنّما يستخدم اللغة التي هي تشكيل زماني ومكاني»³.

بقي أن نشير إلى رأي بعض النقاد في كيفية انجاز عملية التشكيل لدى الشعراء في مستواها النظري قبل المجاوزة إلى المستوى التطبيقي، فيرى صالح الويس أنّ «التشكيل في النص الشعري لا يكون من تركيب الألفاظ اللغوية ونحتها وجمعها مع بعضها بعضا وإنّما يكون في تالي هذه العملية التي تجعل من مجموعها صورا ذهنية تجعل لكل نص شعري خصوصية تميّزه عن غيره من النصوص»⁴، فهو حسب عملية بعدية تتحقق بعد تجاوز مستوى التأليف بين الألفاظ إلى مستوى الصور الذهنية، ليأتي بعدها مستوى ثالث فيه تنتقل القصيدة إلى مرحلة التجسيد، وفيه «تفاعل مع المادة الأساس والمخزون الذاكراتي، ومنها تكون مادة جديدة هي أساس التكوين الصوري الجمالي»⁵، هذه المادة الأساس التي هي اللغة، وهي ذاتها نوع من التشكيل الخام لحروف المعجم، وعملية التشكيل بهذا المعنى تتم بشكل دورة حياتية مبدؤها الأساس التفاعل؛ فالمادة الجمالية الخارجية -مجزأة- التي تلهم الشاعر مضاف إليها اللغة الواصفة لها تتحول من صورة صوتية إلى صورة ذهنية في

¹ عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، ص20.

² ينظر: المرجع نفسه، ص20.

³ ينظر: عزّ الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص49.

⁴ صالح الويس: التشكيل الصوري في شعر ابن خفاجة، ص266.

⁵ المرجع نفسه، ص267.

مرحلة أولى، ثم في مستوى تفاعلي آخر تنتقل الصورة الذهنية إلى تشكيل نصي بمستويين خارجي -الفضاء النصي وما يرتبط به- وداخلي -الصورة الشعرية وما يرتبط بها- لنصل في الأخير إلى الدلالة النصية في علاقتها بالتأويل والقراءة، وقد خصص هذا الفصل للمستوى الخارجي ممثلاً في «إيقاع الخطوط، وتكثيف الأشكال، والفراغ، والأضواء والظلال والألوان»¹، وعلامات الترقيم والأشكال والرموز المختلفة التي تؤشّي الفضاء النصي، والمسافات بين العلامات اللغوية، وغيرها مما يخدم البحث فكلّ انحناء لمداد الحبر على بياض الصفحة تشكيلاً يعبر عن نظرة شعرية خاصة، حتى لو ارتبط الأمر بتكرار تشكيل قار في الذهنية الشعرية أو النقدية العربية، لأنّ ذلك نوع من التعبير المؤسس الذي يمكن أن يعتمد المبدع لبناء النص وتفسير الدلالة.

كما تعتد الدراسة بالغائب من العلامات كالبياض الذي يغرق بعض الصفحات، وهذه العلامات رغم خصوصيتها هي «بنى وتشكيلات لغوية تحكمها أساليب الانزياح والتوازي والتكرار والحذف.. وغيرها، وتنظمها أنماط إيقاعية خاصة»²، كلّ ذلك بنوع من الترتيب والتناغم والتوازن بين مكونات النص الشعري لأنّ التشكيل بما يوفره للمبدع من حرية ليس «عملية فوضوية واعتباطية لا تخضع لأيّ شرط واعتبار أو أنّ الشاعر يملك فيها الحرية المطلقة، وإنّما تخضع في اشتغالها لمجموعة من الشروط الفنيّة العامة لأبد من مراعاتها وأخذها بعين الاعتبار ضمن علاقة جدلية خاصة بين الشاعر والنص والمتلقي المفترض»³.

وقد أثبت النص الشعري المعاصر وعياً وترصداً للشاعر في اختيار أدواته الفنيّة جاعلاً من الشعر لغة للعقل والقلب والروح، وحظي هذا النوع من النصوص بجانب كبير من التجريب وصولاً إلى التشكل ثم التشكيل⁴، ويبدو أنّ هذه المراحل تخص عملية تشكيل النوع الشعري بصفة عامة، لأنّ التجريب هو روح العملية التشكيلية والأساس المتين الذي يضمن لها الاستمرارية والتنوع.

2- الصمت المدلل.. لذّة الإصغاء:

إنّ بدايات التشكيل في الشعر العربي، تأخذ بعداً عميقاً مع فنّ المعمار الإسلامي من خلال الزخارف المختلفة التي تزيّن المساجد، ومن خلال الخط العربي في حدّ ذاته الذي يتمطّ ويتنوع إلى أشكال مختلفة، ولا يخفى على الدارس المتفحص العلاقة القائمة بين معمار القصيدة ومعمار البناية سواء في الشعر مع الوزن -أو في الشعر خارج الوزن- «فإذا كان التكرار الإيقاعي يتمثّل أمامنا من خلال التركيب

¹ وجدان مقداد: الشعر العباسي والفن التشكيلي، ص116.

² المرجع نفسه: ص25.

³ عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، ص7.

⁴ سمتها رزيقة بوشلقية في دراستها التشكيل الفني في الشعر النسائي الجزائري المعاصر: "مراحل التشكيل"، ينظر: ص 12-15.

الوزني للبحور الشعرية وتكرار القوافي فإنّ هذه الإيقاعية الناشئة عن التكرار قد وسمت بميسمها مقومات الشكل المعماري أيضا في قبابه وأقواسه والوحدات الزخرفية التي استخدمت في تزيينه»¹.

وفي مراحل متقدمة استعانت القصيدة بالنص المرافق سواء صورة أو شكل هندسي يوضع جنبا إلى جنب مع النص يليه أحيانا ويسبقه أحيانا أخرى حسب المضمر الدلالي للشاعر، بل قد يفاجئنا الشاعر في عملية استدراج حذقة نحو عوالم نصه مغريا بالتأويل وملا الفراغ، من ذلك مثلا تخلي الشاعر "عجيري الفيروزي" عن المقدمة واستبدالها بفضاء نصي مميز هو في حقيقته تشكيل ودعوى للتشكيل، يقول:

تقديم..

.....
.....
.....

شعيب لخدِيم..

الجزائر العميقة... يوم... شهر... سنة...²

إنّ فلسفة شعيب في هذا التقديم قد استسلمت أو لم تجد ما تقدم به للقوائد اللاحقة، ومن ممّا لا يعجز في المقدمات، فأصعب الأمور بداياتها، لكنّ هذا المعطى النصي الذي يصنف في باب العتبات، والذي عادة ما نلجأ إليه ليوطئ لنا الفهم أو يساعد في اكتشاف المغاليق، لا يقدم كثيرا للقارئ قدر ما يعمل على خلق مسافة جمالية تعمل على التأثير فيه وتستهويه لقراءة نصوص بلا تقديم من شاعرها ف «يشارك في التجربة الشعورية من ناحية ويشارك بفعالية في ملء الفراغات المنقطة المقصودة بوعي من الشاعر من ناحية ثانية»³، وقد نرجئ ذلك إلى اللاجدوى التي تحيط بالشاعر فيستشعر بحساسيته المعهودة نبض الحياة في الأشياء المحيطة به ويؤثر بدلا عن التعبير عنها «أن تظل حبس نفسه، وأطلق بدلا عنها دوال صامتة ذات نظام إشاري غاية في العمق والغموض»⁴، خاصة بإدراج هذا النظام الإشاري بداية الديوان. وقد تعددت طرق تعبير الشعراء على الفراغ وها هي الشاعرة "حسنة بروش" تعبر عنه بطريقتها الخاصة، تقول في قصيدة "مأمة"⁵:

¹ وجدان مقداد: الشعر العباسي والفن التشكيلي، ص143.

² عجيري الفيروزي: فلسفة شعيب الخديم، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، [د ط]، ص5.

³ علي أكبر محسني ورضا كياني: الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر (دراسة ونقد)، دراسات في اللغة العربية وأدائها، جامعة سمنان الإيرانية وجامعة تشرين السورية، [السنة 3]، [12ع]، 2013، ص104.

⁴ مسعود وقاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي "دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع، إش عبد القادر دامخي وبوشوشة بن جمعة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جا الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، س د [2010- 2011]، ص343.

⁵ حسنة بروش: للجحيم إله آخر "فصوص"، دار التنوير، الجزائر، [ط 1]، [2014]، ص48.

مطر.. فراغ.. مأمأة...

.....

بيني وبيني.. موءتاها
ولعننها.. المُرْجأة..

.....

مى...مى..

فراغ..

في فراغ..

في فراغ..

فالإضافة إلى النقاط الدالة على الحذف ومن ثمة الفراغ ترفق الشاعرة مع الدال البصري دالا صوتيا يعبر عنه، وعن حالة الاغتراب النفسي الحاد الذي رمى بالشاعرة في حالة توحد وعزلة عبرت عنها من خلال قولها "بيني وبيني". وتختلف هذه التجربة الشعرية عن سابقتها من جهة وظيفتها التأثيرية؛ إذ تحرض التجربة السابقة القارئ على المشاركة الفعالة في البناء النصي وملء الفراغ، أمّا هنا فهي ترتبط بشاعرها أكثر من قارئها، فعلى القارئ المساهمة من خلال فكّ مغاليق النص وتأويل الدلالات الكامنة في تيمة "الفراغ" «ذلك أنّه لا يمثل وحدة مضافة للنص، أو زينة خارجية مستقلة عنه، وإنّما هي جزئية جوهرية من كيانه تتفاعل مع سياقه الكلي ومن ثمة تتفاوت دلالاته بحسب النصوص وسياقاتها المختلفة»¹، ولا أدلّ على ذلك من اختلاف الدلالة في النصين واختلافهما معا عن دلالة الحذف في قصيدة "الفراغ" لأدونيس التي مطلعها "حطام الفراغ على جبهتي/ يمدّ المدى ويهيل التراباً"²، وبالعودة إلى نص الشاعرة نجد أنّ المسافة الجمالية المسندة للدلالة النصية رافقت النص من بدايته، بكسر أفق التوقع من خلال التصادم الحاصل بينه وبين النص الشعري ذلك أنّ العرف الأدبي عوّدنا بمصطلحات كثيرة كالمقام والسياق وأمن اللبس، والتي من خلالها لا يتوقع القارئ أن يكون أول عهده ولقاء مباشر له بالنص "فراغ" إمّا كلفظة وإمّا كنقاط حذف، كما في هذا النموذج لمحمد الأمين سعي:

...

...

...

كنت...

لا زلت أراني حاملا نفسي على الصُّلْبَان

¹ علي أكبر محسني ورضا كياني: الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر (دراسة ونقد)، ص102.
² أدونيس: الأعمال الشعرية/ هذا هو اسمي وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق، [د ط]، [1996]، ص13 وما بعدها.

من حلم لحلم
وإذا استيقظتُ
أرتدُّ بلا عيين¹

على أنّ الشاعر في هذه النصوص لا يتنازل عن مفتاحه الشعري بامتلاكه مغاليق النص، إذ للحذف عنده قانون وعقد، يدلل من خلاله القارئ على مقدار الحذف النصي، سطر أو سطران أو ثلاثة أسطر كما في المقطعين السابقين. هذا وقد تلي نقاط الحذف المقطع الشعري أو القصيدة فتحيل القارئ على المجهول وأحياناً على العالم الخارجي، كما نتحسس ذلك في المقطع الآتي:

[...]
طلعتُ من حدائق في البال أشواقُ/ سميثُ موتي حياةً..
وواصلت موتي على غفلة من خطاي../
أيا رجلاً كالحرير/ أنا شاعر جئتُ أحمل في شفتي
كفني..
فا.....²

فبعد هذا الجوّ الجنائزي، يعلن الشاعر في نبرة تحدي عن هويّته الشعرية من خلال تقابل دلالي وبصري بين (رجل الحرير، وشاعر يحمل كفته بين شفتيه)، لتأتي الفاء السببية خاتمة للمقطع وبداية لنضال شعري يكفن الشاعر، يرى القارئ فيه كلّ ما هو ضدي للمنادى أياً رجلاً كالحرير.

وربما تأتي نقاط الحذف سلاحاً شعرياً يخرج الشاعر من مأزق الانحدار في الشرح والتفصيل أو خروجه من طقس حلمي معيّن أو هما معاً، كما في هذا المقطع:

وتحت العجار
بريق العيون العسلية

.....
.....
منذ بحر ونصر
وأكثر من مليون شهيد وساقيتين
وأنا أحلم بالأوراس
يظلل قرطاج
بغيمة ماطرة
إذا ما جفت نبتة أو غفت

¹ محمد الأمين سعيد: ماء لهذا القلق الرملي، قيسر للنشر، برج البحري، الجزائر، [د ط]، [2011]، ص 15.
² رابح ظريف: وجهي الذي لا يراني، منشورات ANAP سلسلة نحن والشعر، المؤسسة الوطنية للاتصال، الرويبة، الجزائر، [د ط]، [2013]، ص 70.

.....
ثم صحا [...] ¹

فبعد بريق العيون العسلية يتوقع القارئ مزيدا من الوصف والاستطراد، كما يتوقع تداعيا للحدث وامتدادا لحالة الحلم جعلت لنقاط الحذف ضرورة وظيفية تخلص النص من مآزقه معيدة للمعنى كثافته الشعرية فتتحقق للشاعر «الجمالية المطلوبة من عمله الفني ويكون التشكيل الزماني والمكاني من صلب المادة التي تشكل منها فنه الشعري» ²

ولا يفوتنا في هذا الخصوص أن نشير أنّ هذا النوع من استعمال علامات الوقف يأخذ فعاليته في إطار كسر أفق التوقع ومقدار تأثيره في العملية التواصلية (مبدع/ نص/ قارئ)، وعدا ذلك يأخذ بعدا سلبيا إذا دأب عليه الشعراء واستهلك من كثرة الاستعمال بل ربما دلّ على العجز وقلة الحيلة والبهرجة الزائدة لا غير، وذلك بعيدا عن "بلاغة الصمت".

وإذا كان الشاعر المعاصر مبدع في هذا الفضاء النصي الشعري، فإنّ الإبداع عنده مؤسس تعضده مقولة عبد القاهر الجرجاني «الصمت عن الإفادة أزيد للإفادة» ³، على أنّ هذا النوع من الصمت يختلف عن البياض الذي يتركه الشاعر قبل أو بعد، أسفل أو أعلى النص، وإن كان لكلّ نوع دلّالته ودوره في بناء الدلالة من خلال علاقته بالنص المكتوب، وتتواشج هذه التوظيفات جميعها مع التشكيل البصري للقوائد خارج الوزن.

3- الفضاء الصامت.. في حضرة البياض:

ويندرج في إطار التشكيل بالمصمومات كلّ توظيف خارج عادي للثنائية (لغة، فضاء)، فكلّ توشيح لفضاء الصفحة بعنمة الحبر أو دونه يعدّ نوعا من المسكوت عنه نصيا، ولغة ثانية ترافق اللغة التي درجنا عليها، لها من الدلالات الصريحة أو الضمنية ما يؤهلها لكي تكون مادة قرائية فتدخل مخابر القارئ، وفي هذا الخصوص نجد الشعراء لم يدّخروا جهدا في خلق صدامات بين الحبر الورقة، الصمت والكلام، اللغة واللغة.

ومن العطاءات المميّزة للصمت ما دأب عليه بعض الشعراء من ترك مساحات بياض تسبق النص أو تعقبه، في حالات من التوازي البصري بين اللغة والكلام حسب أحوال التجربة الشعرية «تعد ظاهرة ترك بياض فوق النص من أكثر المظاهر الفضائية النصية الحاضرة في دواوين هذه الفترة فالنص لا يستغلّ إلا بعض الصفحة تاركا الجزء الأكبر كنص غائب حيث ينتقل المتلقي من فضاء نصي خال يحيل على الغياب إلى النص الحاضر الذي يظهر كالومضة سرعان ما يختفي وعبر هذه

¹ جمال الجلاصي ويوسف شقرا: الإقامات، دار الحكمة، الجزائر، [ط 2]، [2012]، ص ص 24-26.

² وجدان مقداد: الشعر العباسي والفن التشكيلي، ص 216.

³ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص 106.

الحركية الفضائية يتشكّل الإيقاع الفضائي على طول الديوان»¹، ولا تتضح الوظيفة الجمالية لهذا الفعل إلا بإدراج نصوص تمثيلية للظاهرة تبدوها بالشكل (2)²:



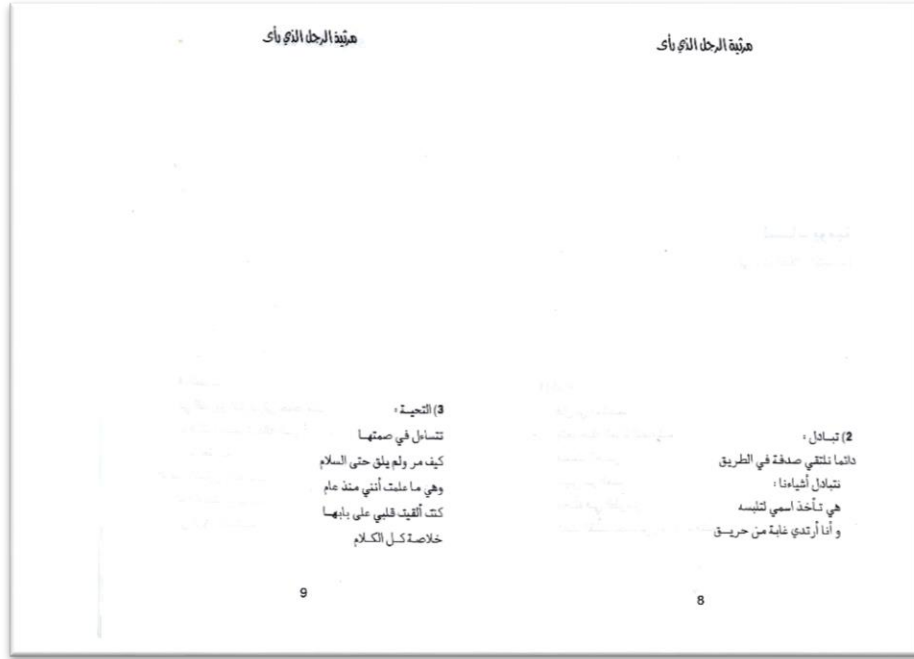
إنّ هذا النوع من النصوص المجسد لبلاغة الصمت بقدم للقارئ نوعاً من الرهبة تعقب المقول الشعري، مما يجعله يعيد التفكير في النص قبل مغادرته، لم كلّ هذا الصمت؟ لم هذا النص عائم في حلّة بيضاء، لم هذا الفاصل الزمني المساوي للفاصل الكلامي؟ إنّه نوع من الاستدراج نحو مصيدة النص وشرك المعنى فهذا البياض «يعمل عمل نص مواز غائب في خلق جمالية خاصة بالنص كما يخفي معالماً موجهة للنص الحاضر فتقدّم تلك البياضات إشارات غير لغوية للمتلقّي ليستنتقها فتجيب على قدر مرجعيّاته واستعداداته»³، فلم يعد النص ذلك المكتف بسواده، لأنّ التواطؤ التواصل بين المبدع والقارئ سنّ سننا جمالية لإشراك الثاني في بناء النص. ولعله من التجني الحديث عن بلاغة الحذف في التجارب الشعرية الأولى للشعر الجزائري المعاصر، لأنّ الوعي الإبداعي بجمالية الظاهرة ودورها التأسيسي لجمالية النص كان غائبا نوعاً ما في تجاربه الأولى. ولم يكذب بيزغ هذا الفعل التجريبي حتى أصبح لبنة هامة في بناء النص الشعري، يتفنن فيها الشعراء ويتلقفها القراء، ومن بين الذين ولعوا بها "الأخضر فلوس" في ديوانه مرثية الرجل الذي رأى الشكل (3)⁴:

¹ فائزة خمقاني: قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر دراسة فنيّة جمالية، م د ع، إ ش مشري بن خليفة، قسم اللغة العربية، كلّية الآداب واللغات، جا قاصدي مرياح، ورقلة، الجزائر، [س ج 2016 - 2017]، ص 276.

² حسين زبرطعي: مخاوف، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، [ط 1]، [2005]، ص ص 16-17.

³ فائزة خمقاني: قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر دراسة فنيّة جمالية، ص 329.

⁴ الأخضر فلوس: مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، الجزائر، [ط 1]، [2002]، ص ص 8-9.



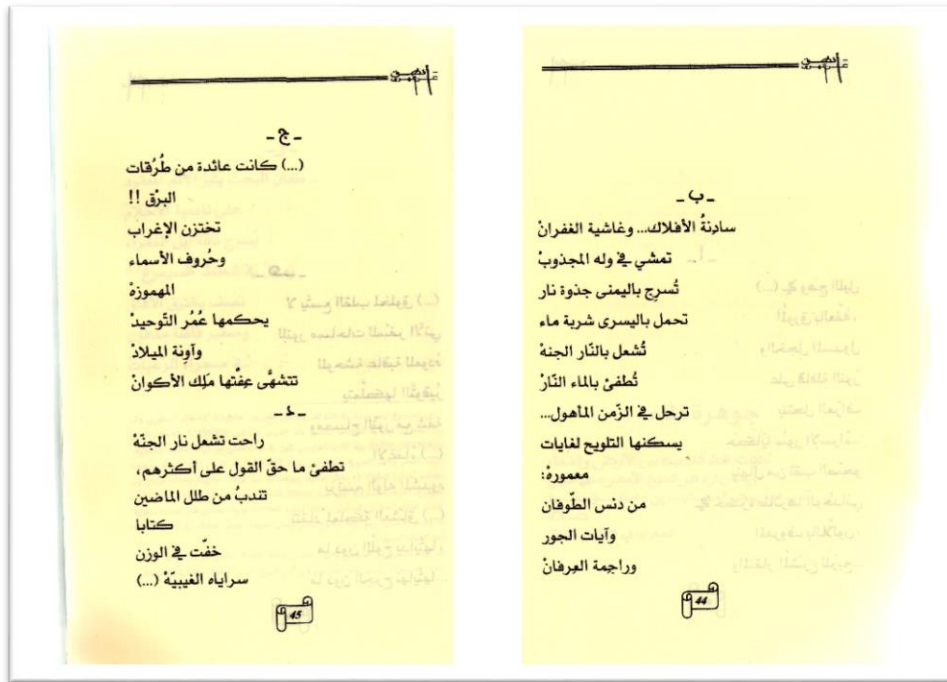
إنّ هذا النص والذي سبقه يضعنا أمام سؤال القراءة ما الفرق بين النصين، وما التخرّيج الدلالي للفضاء النصي المتروك أسفل القصيدة في الشكل (2)، وأعلاها في الشكل (3)، وفي هذا الخصوص نجد كلا النصين قد أبدع دلالة تسابير المضمّر النصي، فالشكل (2) من ديوان مخاوف وباعتبار الخوف فعل عميق يستوطن بواطن النفس استوطنت اللغة بأعلى الصفحة في أقصى تفضح الجُبْن والركون إلى السلم طافية بالمعنى الدفين في الأعماق تفضح زيفه، خاصة وقد جاءت بداية المقطع "ها أنا ذا"، وعلى العكس من نص مخاوف، جاء نص لمسات يومية يأوي إلى ركن مكين في أسفل الصفحة، ولا تتضح دلالاته إلا إذا أدركنا أنّ قصائد الديوان عبارة عن مرثية، والرثاء لا يكون إلا لمن تُوي الثرى السفلي فكانت اللغة سفلية في غالبية الديوان، و«المتلقي يسير في الديوان وفق تصور فضائي مسبق فيأخذ فترة استراحة بداية كلّ صفحة لينطلق في آخرها ويأخذ نصا قصيرا متجاوزا لأعراف اللغة، فيحدث هزّة وتوترا لينطلق المتلقي من جديد بعدها في فضاء البياض في الصفحة الموالية فيسافر فيما تلقاه قبلها ثم يعيد الكرة في ترابعية»¹.

فالشاعر المعاصر في هذه النصوص يسلّح النص بترسانة لغوية وبصرية تجعل منه نصا ملغما مغريا يستدرجنا إلى غواياته ويستنفر جميع طاقاتنا القرائية. وسواء تعلق الأمر بالكتابة أعلى الصفحة أو أدناها فنحن أمام نصوص غارقة في بياض يؤازر عتمة اللغة ويولّدان الدورة الحياتية للنص الشعري في عملية تعاقب الليله ونهاره. من الدواوين المحتفية بهذه الظاهرة ديوان بلاغات الماء، لمصطفى دحية، ودواوين عبد الحميد شكيل مائياته (وهي مجموعة دواوين حمل عنوانها في بنيته التكوينية تيمة "الماء" منها: مدارات الماء، فجوات الماء، مرايا الماء، مراثي الماء،

¹ فائزة خمقاني: قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر دراسة فنيّة جمالية، ص 277.

الركض باتجاه البحر، شوق الينابيع إلى إنائها)¹، وديوان التشكل في الغمام لرابح ظريف، ديوان كعب يمشي على حافة الألوان لشامة درويش، وسواء قدمنا للنص بعدا سماويا أو مائيا أو نتبعنا سيره فوق الحافة لابد لهذا النص أن يكون له نصيب من صمت البياض.

ولا يكتمل عطاءات فضاء الصمت إلا بإدراج النص الشعري المعاصر للميمنة والميسرة في حساباته الشعرية لذلك أصبحت الكتابة تتبوؤ ركنها إما أقصى اليمين أو تنزوي أقصى الشمال، وإن كانت الكتابة اليمينية لها مبررها التقني في اللغة العربية فهي لا تخلو من مبرر جمالي مبعثه اللفة الإبداعية في الاحتكاك المباشر والسريع بالقارئ دون فاصل زمني أو مكاني والمعوّل عليه في هذه الحالة هو اللغة الشعرية في تشكيلاتها المختلفة، وضمن الكتابة اليمينية ينضوي غالبية الإبداع الشعري الجزائري المعاصر ولا نستثنى من الكتابة اليمينية النصوص العائمة السابقة الذكر. على حين تأخذ الكتابة اليسارية موقفا نراه ذو أبعاد جمالية أحيانا وأيديولوجية أحيانا أخرى، كما في الشكل (4)²:



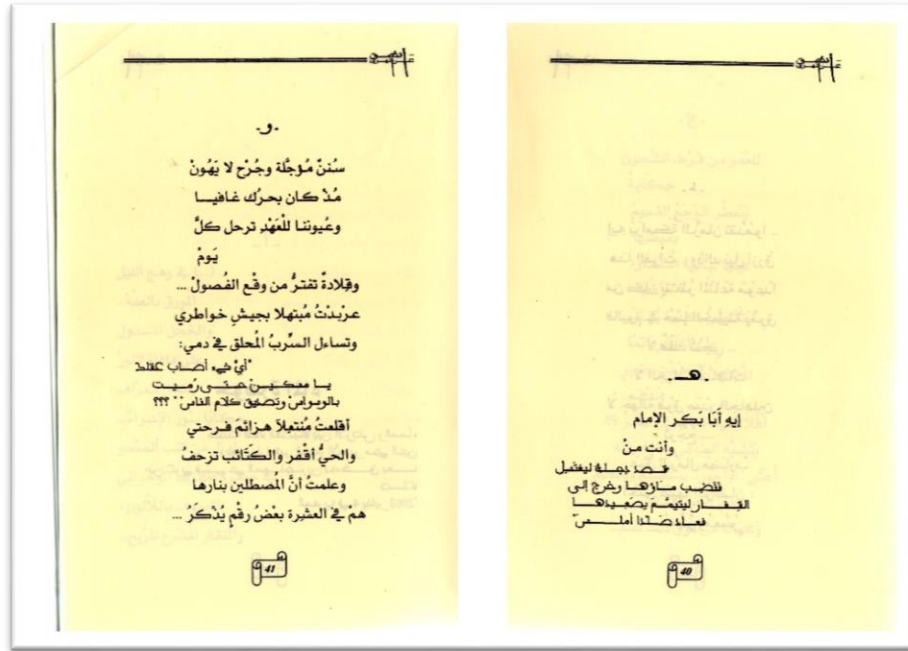
يكمن سرّ المعنى في النص انزوائه يسار الصفحة خلفا وراءه أثرا جماليا ودلاليا نستجلي معناه عندما ندرك أنّ الشاعر وظف هذه الظاهرة في الديوان ثلاث مرات³، الأولى في حديثه عن الحبّ (في البدء كان الحبّ)، والثانية في رثاء ابن العربي (جوهرة الماء)، الثالثة في رثاء بلاد الأندلس (أندلس الأشواق)، وأين تراه يستوطن

¹ ينظر: نسرين دهيلي: جماليات النثيرة في أعمال عبد الحميد شكيل، م مجس، إش عبد الرحمان تيرماسين، قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، [س ج 2011 - 2012]، ص 50.

² عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، دار الألمعية، قسنطينة، [ط 1]، [2011]، ص ص 44- 45.

³ ينظر: عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى، ص 80، ص 42، ص 108.

الحبّ والشوق والحزن إذا لم يكن يساري المنبع فقد دعم الفضاء البصري «النص اللغوي في تحميله بأبعاد فنية وجمالية مختلفة إضافة لدعم تصويره وترجمة مضامينه»¹، فالكتابة الفارّة من أقصى اليمين تجد نفسها على مشارف نهاية البياض فإمّا تستوطن حاشية اليسار حبلً بالدلالات أو تغادر النص، وحتى نؤكد أنّ هذا النوع من الكتابة له مبرراته الإبداعية لدى الشاعر نرفقه بنص آخر من القصيدة "طقوس خرّمية" المحاذية لقصيدة "جوهرة الماء"، تبدو فيها الكتابة تتوضع وسط الصفحة في بهوها تتنفس الصعداء من كلّ جانب كما في الشكل (5)²:



إن الكتابة الوسطية هي الخيار الآخر البديل للمبدع بين اليمين والميسرة، ويوفر له هذا الاختيار حالة من الاعتدال يبدو فيها النص حيادياً، والتعويل في هذه الحالة على عطاءات اللغة الشعرية لبناء الموقف الشعري، ومن الشعراء الذين اختاروا الهدنة مع الفضاء الطباعي "دليلة مكسح" في النصف الثاني من ديوانها تعرجات خلف خطى الشمس وبالضبط من قصيدة "البطن المتعرّش"³، وكما تتوسط البطن الجسد تتوسط الكتابة فضاء الديوان. والشاعرة "عربية معمري" في ديوانها غطرسة مساء ممطر⁴، والشاعر نوار عبيدي في ديوانه بغداد قالت⁵ أما الشاعرة زينب الأعوج فتتفرد بتوظيف مخصوص للنص المحايد وإن كانت لغتها غير محايدة أبداً، كما في الشكل (6)⁶:

¹ فائزة خمقاني: قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر دراسة فنية جمالية، ص 328.

² عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، ص 40-41.

³ ينظر: دليلة مكسح، تعرجات.... خلف خطى الشمس، ص 36.

⁴ عربية معمري: غطرسة مساء ممطر.

⁵ ينظر: نوار عبيدي، بغداد قالت.

⁶ زينب الأعوج: مرثية لقارئ بغداد، ص 66.

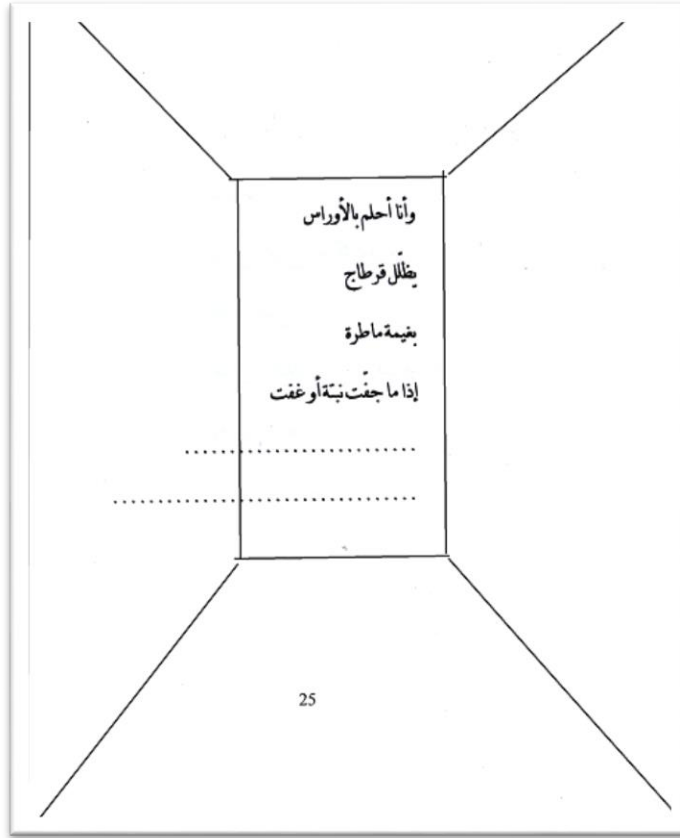
و
لا سلطان عليك غير صراخك
و
لا سلطان عليك غير قهرك
و
لا سلطان عليك غير جوعك
و
لا سلطان عليك غير حكمتك
و
لا سلطان عليك غير غضبك
!
فليمش قتلتك ومن أوهموك أنهم أحبابك
إن شاءوا
في الأرض مرحا
حتى وإن زرعوا الهول وخانوا العهد والقول
وشتتوا الشمل وعقنوا النسل
فلن يخرقوا الأرض
ولن
يبلغوا السماء طولا
!

66

تقسّم الشاعرة نصها تقسيما تناظريا من اليمين إلى اليسار، ومن الأعلى إلى الأسفل، لتستحوذ الكتابة على كلّ اهتمام للقارئ عندما يجد في نفسه في مأزق حيادية الفضاء، رغم ذلك قد تبدو الكتابة في حالة صراع لأجل حفظ الاتزان، أو حفظ السلام الذي يبحث عنه المضطهد البغدادي في النص.

وشبيهه بنص زينب الأعوج نص يوسف شقرة من ديوانه الإقامة¹ الذي يدلّ على احترافية إبداعية في تخيّر دلالات الفضاء الطباعي للنص بشكل وسطي دال أنّ الإبداع يتكلم لغة واحدة حيادية، خاصة والتجربة في الديوان تجربة ثنائية تجمعها بالشاعر جمال جلاصي من تونس، ثم أنّ كلا الشاعرين يبحث عن الإقامة وما الديوان إلا مقاما منها الشكل (7):*

¹ يوسف شقرة وجمال جلاصي، الإقامة، دار الحكمة، الجزائر، [ط 2]، [2012]، ص 25.
* الخطوط التأطير من انجاز الدارسة لضرورات البحث.



تُظهر الخطوط المضافة الكتابة قصية تأتي من الأقصاي بحثا عن الوصل البصري والقرائي وربما لتصل الشقيقتين بعضهما ببعض، ويختلف هذا النص عن سابقه في أنّ نص الأعوج قد خضع للتناظر بجميع أدواته، وكان محور هذا التناظر هو حرف النسق "و" ممثلا مركز ثقل الصورة ككل ومنها خلقت اللغة أبعادها، على حين يأخذ النص ككل مركز الفضاء عند يوسف شقرة، لتصبح تلك الأبعاد أبعادا للنص ذاته، فيبدو قادما من بعيد ليمارس غواية البوح زاد من رهبة الصمت نقاط الحذف التي جعلت الصمت مضافا.

تضعنا الكتابة الشعرية المعاصرة في مواجهة أدواتها الابتكارية، التي لا يسع القارئ معها إلا أن يكون ابتكاريا، فهذه الظاهرة رغم ما يبدو عليها من بساطة جعلت من خيارات القراءة مفتوحة على ستة اختيارات هي:

- 1- الكتابة أقصى اليمين
- 2- الكتابة الوسطية المتناظرة
- 3- الكتابة أقصى اليسار
- 4- الكتابة أعلى الصفحة
- 5- الكتابة الوسطية الحرّة
- 6- الكتابة أسفل الصفحة

وهكذا في كلّ يفاجئنا الشعر المعاصر بالإمكانات التي يتيحها للقارئ في كلّ مرة في انحراف دائم عن المعهود.

4- الأيقونة المرافقة.. نص/ صورة:

يصنّف هذا النوع من التشكيل في التشكيل المتوازي، ونعني به أن يرفق الشاعر نصه اللغوي بنص بصري بحيث يكون لكل نص استقلاليته في عملية تواصل إشاري بين النصين، بحيث يخدمان بعضهما بعضا ومعا يشكلان الشفرة النصية، ويبدو أنّ هذا شكّل اللبنة الأولى لبداية التشكيل الفني في الشعر الجزائري بشكليه العمودي والتفعيلي ثم الخارج عن الوزن، والفيروزي من الأوائل الشعراء الجزائريين الذين أدركوا قيمة التشكيل الطباعي البصري في بناء الدلالة النصية، وفي إضافة ثروة نصية بصرية تساند الصوتية منها في إطار التشكيل البصري المتوازي، ففي ديوان "المير" يرفق الشاعر نصوصه الشعرية بصور كاريكاتورية تسهم في بناء المدلول النصي من جهة أولى، وفي التأثير على القارئ من جهة ثانية، وذلك بحثّه على القراءة كما في هذا النص¹ الشكل (8):

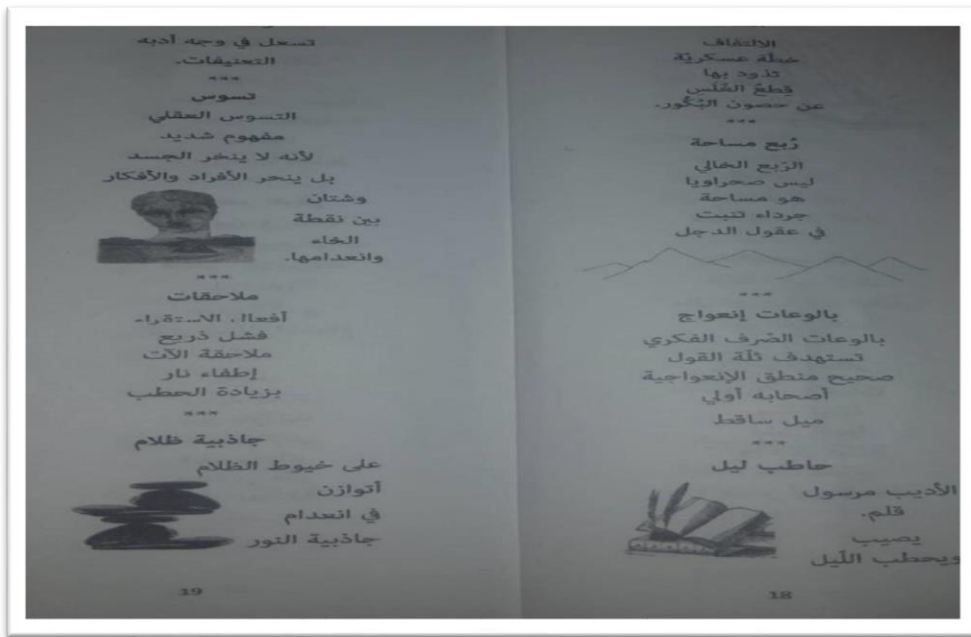


ولا يخفى ما في هذا النص البصري من طابع تهكمي ساخر، يجمع الصوت بالصورة، ويشي بعمق الفاجعة، ويضفي طابعا جماليا مغايرا للنص الشعري، لكنّها في هذه الحالة ذات طابع جزئي إذ يمكن للقارئ من العنوان أن يستدل على الصورة والعكس، ويختلف النسان من حيث الدلالة في البنية العميقة خاصة من خلال الطابع الجمعي للنص اللغوي حيث أضافت نون الجماعة على النص طابعا اجتماعيا إضافة إلى البعد السياسي الحاضر بقوة، على حين تنبئ الصورة بنوع من النرجسية التي تجعل الذات تصاب بالكبر والخيلاء، وما بين هاتين الدالتين المتضادتين تتوزع دلالات النص، وعليه لا نجافي الصواب إذا قلنا أنّ «البناء الشكلي نشاط فني ناظم لبنى القصائد يتجسّم في الخطة التي يتوخاها الشاعر في تشكيل القصيدة بحيث تنتظم مكوناتها وفق المنطق الداخلي الذي تفرضه الضرورة الفنية، وعماد هذه الخطة أساليب وتقنيات»² لغوية وبصرية وسمعية.

¹ عجيري الفيروزي، المير، دار الأطلس، الجزائر، [2001]، ص34-35 (الديوان موزون)، وإثما ننتبّع ظاهرة نص/صورة في الشعر الجزائري.

² فتحي النصري: البنية الشكلية ودورها في بناء شعرية قصيدة النثر في مجرد رائحة لا غير لخالد الهداجي، الحياة الثقافية، [242ع]، [جوان 2013]، ص104.

رغم ذلك تبقى الصورة توظيف لا نصي أو خارج نصي بحيث يمكن قراءة كلّ نص على حياد ولا ينقص منه شيء، وربما نغالي إذا قلنا أنّ النص الشعري في بدايات استعانتته بنص الصورة يتفوق عليها باعتبار الصورة واحدة، والقصيدة تبني على عديد الصور الذهنية المترابكة التي تجعل القصيدة ترسم أكثر من لوحة هذا من جهة النص المكتوب، أما من جهة الصورة فهي تقدم المعنى المجرد الذهني في قالب ذو طبيعة مادية تدركها الحواس -حاسة البصر- وبالتالي فهذا النوع من النصوص أقلّ تشكيلا من النص الذي تتمازج أشكاله ورسومه مع اللغة، ثم أنّ علاقة التماثل لازالت قائمة بين الصور المرفقة وبين اللغة الشعرية، مما يجعل هذا النوع من التوظيف مرحلة أولى تبعثها مرحلة ابتكارية تحوّل النص فيها إلى كائن ثلاثي الأبعاد (الصورة، اللغة، الموسيقى)، وأصبحت القصيدة متعددة الحواس، خاصة إذا قيظ لها شاعر يحسن امتصاص الطاقة البصرية المرافقة للغة الشعرية. ولعل من التجارب الأولى التي طعّمت النص الشعري بالصورة البصرية تجربة الشاعر "رشيد زهاني" في ديوانه "أنقاض الأكسيوم"، «في هذه التجربة تتموضع عدّة نصوص بشكل متتالي تفصلها صور وعلامات غير لغوية تعبر عن مضمونها، ورغم سطحية الكثير من الأطروحات وبساطتها إلا أنّ الشكل المقدّم يؤسس إلى إيقاع بصري مختلف»¹ الشكل (9):²



يظهر في النص بجلاء التزاوج الحاصل بين اللغة الشعرية والصورة باعتبارها لغة ثانية لها مدلولها المستقل، إذا أفردت والتلاحمي إذا أخذت في شكلها الكلي، والذي ينمّ على إرادة حرّة وعملية تنظيمية للعمل الأدبي «تشفّ عن رؤية للوجود

¹ فائزة خمقاني، قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر دراسة فنيّة جمالية، ص 277.

² نقلا عن: المرجع نفسه: ص 277.

وموقف من العالم في الوقت ذاته الذي تتكشف فيه عن بنية شكلية صارمة، وفي هذا الجمع بين بنية منغلقة مضغوطة ودلالة مفتوحة يكمن سرّ شعريتها المتوهّجة»¹، ففضاء الصفحة يشهد زحاما بين دالين أحدهما صوتي يتميز بالوضوح السمعي، وثانيهما بصري يقدم نفسه في وقار وهدوء منزويا أسفل القصيدة كمرحلة ثانية بعدها وكأنّ الشاعر يتتبع نهج القرآن الكريم² في تقديمه للسمع عن البصر والفؤاد وهم جميعا حاضرون في النص الشعرية المعاصر، رغم أنّه أحيانا كثيرة يعيد تأثيث الكون وفق رؤيته الخاصة كما في نص جاذبية الظلام حيث تبدو صورة مجموعة من الحجارة المترابكة شديدة الظلمة على غير انتظام تسعى للسموّ والارتفاع في غياب النور، الذي تمثله الشاعر جاذبية تحافظ على الاتزان، فتضيء المفارقة عتمة النص وتكشف بنيته الضدية بين ارتفاع سواد الظلمة، وتدني ثم زوال النور وينذر هذا الفعل الإبداعي ككلّ بانقلاب الموازين فالنور الذي يعدّ علويا سماويا -النور الرباني- بمصادره المعروفة الشمس والقمر تدنّى وزال، أمّا الظلمة فتتطاول على غير هدى، فالشاعر في هذه المعركة وحيدا نلمس حضوره مقرونا بالفعل (أتوازن)، وبمقدور القارئ أن يذهب بعيدا مع هذا النص -أو غيره من النصوص المرفقة- الذي لم يتجاوز الأربعة سطور شعرية بجمع الدالتين مع بعضهما بعضا والصورة الكلية في هذه الحالة «تقوم على مجموعة من الصور الجزئية التي تشكل مجتمعة صورة فنيّة تكوّن مع بعضها خصائص صورة واحدة أراد الشاعر تكوينها لها صفاتها وخصائصها وغن كان البيت الشعري يمثل في أحيان كثيرة صورة شعرية مكتملة»³.

ويختلف هذا النص عن النصوص الأخرى من جهة توظيف تقنية المرافق البصرية أو الأيقونات، في جعلها جنبا إلى جنب جوار اللغة فيتوحد النصان، أو هو نص بنظامين إشاريين، ونفس الفعل الإبداعي نلمسه عند "ربيعة جلطي" في نص "قائمة النزيف"⁴:

¹ فتحي النصري: البنية الشكلية ودورها في بناء شعرية قصيدة النثر في نجرد رائحة لا غير لخالد الهداجي، ص 103.

² ينظر: القرآن الكريم، الإسراء/ 36.

³ صال الويس: التشكيل الصوري في شعر ابن خفاجة -رؤية معاصرة-، ص 275.

⁴ نقلا عن: سعاد طبوش، تجليات الحداثة الشعرية في القصيدة النسوية الجزائرية "قصيدة الصورة أنموذجا"، مجلة آفاق للعلوم، جا الجلفة، الجزائر، [ع 7]، [2017]، ص 40.



ضياح في الأفق
ضياح في المرايا
ظلال تتدحرج في الأزقة
تلتقي في افتراق اللغة
وتفترق في التقاء السراب

فقد أرفقت الشاعرة قصيدة بهذه الصورة لعلاقتها بالدلالات الكامنة في القصيدة، ورأت صاحبة المقال أنّ الصورة تدلّ على الشموخ والكبرياء في أقصى حالات الألم (النزيف) تقول: «حتى مع الألم والحزن والأسى نضل شامخين وتظل قاماتنا مرفوعة ويظلّ الأمل رغم الجراح ورغم النزيف، فشرارة الحزن لا يمكنها أن تخدم جذوة الحياة وتعكس الشاعرة بوضوح من خلال هذا الرسم المعاني المتضمنة في قصيدتها "قائمة النزيف" تعكس الانكسار والدّل والخيبة والضعف والقهر وكلّ المعاني العقيمة التي تعيشها»¹، ولا يخفى ما في الشكل من حمولة دلالية محملة في رمزي الحمامة والسنبلة فالشاعرة لم تكتف بالسلام المغتصب بطلقة من نار يحملها جناح الحمامة بل حولت النزيف ذو الحركة السفلية إلى سنبلة ذات الحركة العلوية دلالة على النمو والتضاعف، فجعلت ذاك النزيف يكبر، وربما يتكاثر مصداقا لقوله تعالى: ﴿مَثَلُ الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنْبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنبُلَةٍ مِئَةُ حَبَّةٍ وَاللَّهُ يُضَاعِفُ لِمَنْ يَشَاءُ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ﴾²، وعليه فالدم المسفوح في الصورة دمّ مبارك أنفق في سبيل الله وكيف لا وهو دم السلام محملا في رمزه المطلق (الحمامة).

وإذا كانت هذه بعض الدلالات المحملة في الصورة، فهي دلالات مكتومة جاء صوت القصيدة ليصدق بها وبالجرم المشهود، فالشاعرة في هذا النص ذات حلم إنساني يوضحه قولها "تلتقي في افتراق اللغة"، وهي إشارة حذقة إلى اختلاف الألسن ووحدة الخلق النزعة الإنسانية الواحدة، وحلمها هذا صادرة الطمع والسطوة التي تمارسها بعض الدول والشعوب على غيرها من ذوي الحقوق وهو ما عبرت عنه بقولها "تفترق في التقاء السراب"، فالتقاء الأفراد وانقسام العالم إلى دويلات

¹ سعاد طبوش، تجليات الحداثة الشعرية في القصيدة النسوية الجزائرية "قصيدة الصورة أنموذجا"، ص 40.

² القرآن الكريم: البقرة/ 261.

جعل الأنانية تسود وسحب الظلم القاتمة تعمي الأبصار، فالسراب لا يلتقي إلا في إطار الوهم والعماء.

وغني عن التنبيه أننا مع هذه الدواوين الشعرية أمام قصائد ثلاثية الأبعاد، يفقد معها مصطلح قصيدة معناه الاصطلاحي ليتوسع إلى مفهوم القصيدة اللوحة حيث الشعر صورة ناطقة، والصورة شعر صامت.

ثاني طرق الفنانين في الاستعانة بالتشكيل الأيقوني المرافق هو طريقة العزل نص/ صورة حيث تتموضع الصورة في صفحة مستقلة عن القصيدة والقارئ مخير بين ثلاث قراءات؛ إمّا قراءة نص القصيدة، وإمّا قراءة نص الصورة، وإمّا قراءتها معا كنص واحد وهذا هو الغالب على الفعل الإبداعي الشعري الجزائري، نمثل لهذا النوع بثلاثة صور مختلفات، الأولى للشاعر عبد الحليم مخالفة من ديوانه "سنظل ننتظر الربيع"،* كما هي موضحة في الشكل (10)¹:



ورغم الطابع الجمالي الذي أضافته على الديوان نجد الشاعر يستعين بها مرتين فقط، الأولى الموضحة في الشكل، والثانية ص(51)، مع الكثير من القواسم المشتركة بين الصورتين، ثم أنّ الثانية منهما تتضح بدلالات محمولة من اللوحة الأولى، زادت عبارة "أغار عليها"² المقابلة للصورة بخط سميك من جسور التواصل بينهما، وإذا كان التصوير بالألوان هو «الفن المكوّن من التنظيم الخاص للأفكار وفقا لإمكانات الخط واللون على سطح ذي بعدين، ويعرّف أنّه فنّ التعبير عن الأفكار والانفعالات من خلال إبداع بعض الخصائص الجمالية المحددة بواسطة

* الديوان موزون، استعن به خدمة للبحث، وعرضا لإشكالية مفادها: ضمن أي بحر من بحور الخليل يمكن أن نصنّف هذا النوع من النصوص؟

¹ عبد الحليم مخالفة: سنظل ننتظر الربيع، مطبعة المعارف غنابة، الجزائر، [ط 1]، [2003]، ص34.

² عبد الحليم مخالفة: سنظل ننتظر الربيع، ص ص50-51.

لغة بصرية ثنائية البعد»¹، فإنّه في هذا النمط من النصوص يفقد هذا المفهوم على اعتبار انخراطه في البنية الشعرية اللغوية وذوبانه فيها، ويصبح التصوير تسخيّرا من مسخرات المبدع لا تقرأ الصورة بعيدا عن النص الشعري، والقارئ بين مبدعين بنص واحد، خاصة وقد حرص الرسّام على توشية فضاء الصورة بعنوان القصيدة "أغار عليك".

خاصية أخرى يفقدها النص في هذا النوع من الصور تعدّ أساسية فيها يجردها منها النص الشعري لظروف خارجة عنه، نعني بذلك الألوان التي تتحول إلى الأبيض والأسود، ورغم أنّ النصوص في هذه الحالة ترقص رقصا كلاسيكيا باعتبارهما لونين أساسيين ضاربين في الأصالة، إلّا أنّ الصورة تفقد بعضا من بهرجها وزهوها.

أخذنا الشكل (11) أيقونة مرفقة بقصيدة "نثرية العربي"² من ديوان قصائد منسية للشاعر نوار عبيدي وهي واحدة من أربعة صور مرفقة بالديوان جاء في تقديمها «صورة الغلاف والصور الداخلية للفنان التشكيلي حسن بوساحة»³، والنص الإبداعي في هذه الحالة ذو قوة مضاعفة إحداها شعرية والثانية تشكيلية وبالتالي أصبح أمام لوحة تعتمد «مشهدين في عين الناظر يشابه أحدهما الآخر وهمّ الشاعر أن يعثر على هذا التشابه الذي يقوم على المقابلة واكتشاف الشبه»⁴، وهو همّ يتشاركه مع القارئ الذي ينقب عن تقاطعات تجمع الفئتين بعضهما ببعض.



¹ وجدان مقداد: الشعر العباسي والفن التشكيلي، ص 116.

² نوار عبيدي: قصائد منسية، ص 48-49.

³ المرجع نفسه: المقدمة.

⁴ وجدان مقداد: الشعر العباسي والفن التشكيلي، ص 59.

تواصل الأيقونة البصرية عطاءاتها الشعرية مؤازرةً للنص الشعري، يمثلها هذه المرّة قصيدة "سارق الحب والمطر"¹، التي تظهر فيها الصورة المصاحبة للغلاف للفنان ميسومي محمد ميسوم²، المعنى المكثف المحمل في النص الشعري والمشفر في دلالات الصورة والحاضر بقوة من خلال التكرار فهذا المرفق البصري أول عهد القارئ به من خلال الغلاف، ثم في الصفحة (3) بداية الديوان، ثم في الصفحة (48)، هذا الإصرار الإبداعي يزيد من تركيز المعنى وقلق الدلالات خاصة والنص ملغم بالإيحاءات الإنسانية، فإذا أردنا تقصي الدلالة من خلال الصور المرافق للديوان فقط وجدناها تحكي قصة البشرية (آدم وحواء) من المهد إلى اللحد، والمميز في هذه الصورة يجعلها «تعمل عمل الموجه للدلالة والإيحاء وبهذا تتحد العلامة غير اللغوية في توجيه النص مع البعد اللغوي»³، كونها الصورة الوحيدة التي تعبر عن الوحدة من خلال صورة امرأة حزينة بلباس حداد أمام قبر أحد الأحبة وكأنّ الموت سرق منها الحبّ ثم المطر الذي من شأنه أن يجعل حياتها تزهر بالخصب، وتأتي أهمية الصورة في احتوائها لمدلول البوح والاغتراب الذي تعاني منه المرأة والمخفي في طبقات المعنى الشعري، تفضحه صورة الغلاف بالدلالات المخبئة في الألوان القاتمة فنصف الصورة باللون الأسود تتوسطه امرأة بالأزرق المائل للسواد، ليبدأ اللون البرتقالي بالتخيم على المشهد يتوسطه العنوان باللون الأحمر، وبذلك يحدث نوع من التنافس بين اللوحة الشعرية واللوحة التشكيلية على اعتبار احتواء «اللوحة الشعرية على جملة من اللقطات الحسية والخيالية التي تحاول محاكاة الواقع بيد أنّها تبدعه بشكل مختلف، فالإحساس بالفنّ والقدرة على تصوير المشهد بالكلمات هو الأساس الذي تنطلق منه الأبيات، فالشاعر يصف أمامه بشكل دقيق ويعتني بالحركات والألوان والأصوات»⁴ من خلال اللغة الشعرية، والرسام ينقل تلك التفاصيل من محبرة التدرج اللوني والتقاء الخطوط بعضها ببعض، لذلك لا بد من الحرص على تطعيم المنشورات الشعرية بالصور الغنية بألوان قوس قزح حبلّ بأسرار طيف المعنى فتنة اللون.

وفي هذا النوع من القصائد تبرز أهمية تشكيل النص الشعري وأهمية «تلاقح الفنون وانكسار حدود الأجناس الذي تجاوز مرحلة الشعر والنثر ليصبح الرسم والفنون التشكيلية جزء من بناء قصيدة النثر»⁵

¹ تومي عياد الأحمد: سارق الحبّ والمطر، دار الكاهنة للنشر والتوزيع، الجزائر، [ط 1]، [2003]، ص 49.

² ينظر: المرجع نفسه: بداية الديوان.

³ فائزة خمقاني: قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر دراسة فنيّة جمالية، ص 347.

⁴ وجدان مقداد: الشعر العباسي والفنّ التشكيلي، ص 127.

⁵ فائزة خمقاني: قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر دراسة فنيّة جمالية، ص 352.

سارق الحب والمطر

مكتوبك أن تشرب الخبيات
مع كل قضية
قصوها إنسان زحاحي
ولطرافها همسات ...
يوسفني أيتها العشب
أن تصاحب الأمطار غورك
وتشاهد الظلال من حورك
وتنسى مواعيدك المسكونة بالحياة
يوسفني أن نواجهك الفريجة
وتأبلك رياح الشمال بلا وقت
تسهر في ديك الظلم
على ضوء أمانك المكشورة
تنظر سحابت أول النظرة
وتستعدي شياك العاجز
في صوفة تشبه لوت
يكاد يفتك الضمت
تحاول البحث عن جحر جديدة
لكن غروب الأقدار
على مساحات أحياتك المكشورة
تتكرر في عولة الخصار
لا رمل في قصص الحب



سارق الحب والمطر

صاعت مني أشياء ...
بين السيرة والسما
أنا الآن ..
أحتاج إلى منهي

وحاصل الكلام عندنا أنّ الصور المرفقة بالنصوص هي إمّا صور تنزل منزلة العتبات في تذليلها لدلالات القصيدة وإضاءتها لبعض الجوانب، وإمّا هي دلالات جديدة تضاف لدلالة القصيدة لبناء دلالة النص (المكون من الصورة والقصيدة اللغوية معاً)، ولهذا النوع من القصائد ذوات المرفقات البصرية قدرة مضاعفة على بناء الدلالة ذلك أنّه يجمع دالتين في نص واحد اللغوية والبصرية، ولكلّ دال منهما خصوصيته.

لكنّ على الدارس - أحياناً - الحرص من المطابقة بين الدالين واعتبار، واعتبارهما علامة بلغة دي سوسير القصيدة صورتها الصوتية واللوحة أو الصورة صورتها الذهنية المحولة إلى محسوسة، فليس بإمكان القصيدة أو اللغة أن تمثل «الصورة أو العمل التشكيلي بحيث تكون مطابقة لها، أو أنّ الصورة والعمل التشكيلي يمكن لهما أن يقوما مقام القصيدة في ترجمة المشاعر والأخيلة والمواقف النفسية والعقلية التي تنطوي عليها إذ يصعب إيجاد تشكيل فني يطابق الموضوع الشعري مطابقة تامة والعكس صحيح»¹، فرغم التآزر الحاصل بين المعطيات اللغوية والبصرية يبقى لكلّ دال خصوصيته، بعيداً عن التعسف القرائي واقتحام المعنى.

ولهذا التوظيف التشكيلي الجمالي وظيفته حيث تعمل حركة المتلقي بين نص الصورة ونص القصيدة على شحن القصيدة بإيقاع جديد وقيمة جمالية مضافة إلى تلك التي تمنحها احتفالية الصوت «فتأخذ الصورة وظيفتين الأولى فنية عبر ارتباطها

¹ وجدان مقداد: الشعر العباسي والفن التشكيلي، ص 46.

بالنص والثانية تقنية بدورها الفاصل بين النصوص وعبر الحضور المزدوج
الوظيفة تكمن جمالية هذه التوظيفات البصرية وما يتولّد عنها من إيقاع»¹

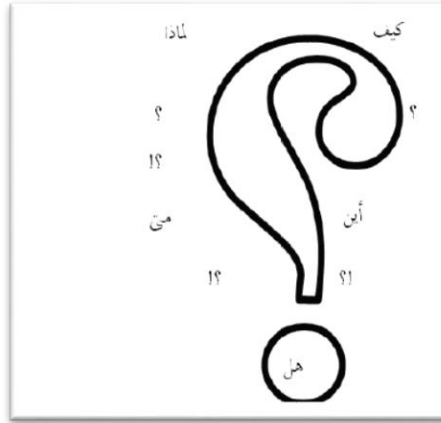
الفصل الثاني

تشكيل القصيدة بالمعطيات خارج اللغوية

¹ فائزة حمقاني: قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر دراسة فنية جمالية، ص278.

1- تشكيل القصيدة بالمعطيات شبه اللغوية:

تعتمد فئة من الشعراء على التشكيل البصري بمساعدة العلامات شبه اللغوية (علامات الترقيم)، وهذا النوع من الرموز شديد الاتصال باللغة بنى معها تواشجا دلاليا قديما فرافق دلالاتها، رغم ذلك لا تنكر الدراسة أنّ «الاهتمام بعلامات الترقيم حديث النشأة لأنه ذو علاقة متينة بتسجيل النبرات الصوتية من خلال الكتابة»¹، وربما كان هذا السبب الحقيقي لاعتلائها مكانتها وسط اللغة الشعرية، ولا يخفى على الدارس أنّ «هذا التضمين يضيف أبعادا جمالية ودلالية في جسد القصيدة والعبارات الشعرية»² كما في هذا الشكل (1) ³:



والملاحظ أنّ علامة الاستفهام تغطي على كلّ التساؤلات النصية الواردة فيه، بل ربما لا تضاهي التساؤلات اللاحقة -على أهميتها- عظم وكبر التساؤلات الواردة في الرسم المرافق، وعوض أن تكون علامات الترقيم جزء من النص تساعد اللغة في عملية التعبير، نراها هنا انفردت بالتعبير كلّها، «وقد كان الرسم في وسط النص وكان عبارة عن علامة استفهام كبيرة الحجم، وعلامات استفهام صغيرة وعلامات تعجب مع حروف الاستفهام اللغوية "كيف، لماذا، أين، متى، هل" فقد بدأ الشاعر النص بالتساؤل وختمه بالتساؤل ومجىء الرسم التشكيلي وسط النص طبيعي ليهيئ القارئ لمزيد من الأسئلة»⁴، وطغيان الشكل ثم مجيئه في البداية على علاقة وثيقة

¹ مسعود وقاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، ص337.

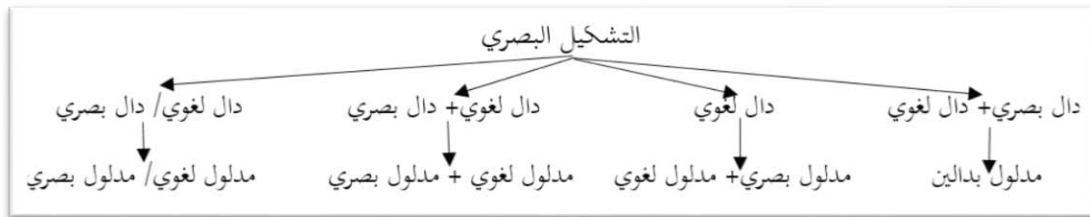
² علي أكبر محسني ورضا كياني: الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر (دراسة ونقد)، ص99.

³ الشكل من قصيدة للشاعر عامر شارف، نقلا عن: علي أكبر محسني ورضا كياني: الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر (دراسة ونقد).

⁴ علي أكبر محسني ورضا كياني: الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر (دراسة ونقد)، ص107.

بحيرة الشاعر وعجزه عن الكلام مما دعاه إلى الاستفتاح بتلك العلامة وما يحيط بها من رموز وحروف، أو ربما هي المركز المنطلق والمنتهى لكل التساؤلات. وبالمقارنة بين التشكيلات السابقة نلاحظ اختلافا واضحا بينها، بما يميز كل شاعر عن الآخر فالتشكيل في العنصر السابق كان باستخدام أدوات خارج نصية تصح أن تكون نصا قائما بذاته ضمن فن الرسم أو الكاريكاتور، على حين اختار صاحب هذا النص أدوات نصية مرافقة للغة بشكل دائم لا وجود لها خارجه، فلا يوجد نص خال من علامات الترقيم قلّ عددها أو كثر، وهذا إن دلّ على شيء فعلى حرية المبدع في اختيار أدواته الفنية. كما يدلّ على خصوصية التشكيل البصري للشعر المعاصر الذي يضع الدارس أمام إشكالات عدّة ما إن نفرغ من بعضها حتى نصيغ بعضها آخر منها: هل ما نسميه تشكيلا بصريا للشعر نص قائم بذاته أم أنّه نصّ مواز يذلل المفاهيم والدلالات القائمة في النص الشعري أو النثري الأصلي على حدّ سواء؟، ثم هذا التشكيل البصري الذي يتزيا به الشعر كيف يعامل؟ هل هو دال أم مدلول؟ ...

ويتفرع عن هذا الإشكالية عدّة اعتبارات جديدة نوضحها في الشكل (2):



إنّ الشكل السابق يوضح صعوبة وخصوصية عملية تأويل نص التشكيل، وذلك حسب اعتبارات الدارس ونظراته النقدية، حيث تختلف القراءة باختلاف العلاقة المؤسسة بين الدال اللغوي والدال البصري في النص الشعري، وهل نعتبر كلّ واحدة منهما دالا مستقلا أم دالا واحدا ونفس الاعتبار بالنسبة للمدلول، كما لا ننسى أنّ العلاقة بين المعطى اللغوي والمعطى البصري تؤسسها نظرة المبدع، وهي نظرة واعية لا اعتباطية فيها، تسمح للدراسة بالانفتاح على إمكانات وتأويلات غير محدودة، فهي بمثابة انزياح كتابي والتشكيل البصري فيها عبارة عن «كسر نظام كتابة المؤلف بهدف زيادة عدة [عدد] الدلالات الممكنة»¹.

لقد اكتسبت علامات الترقيم أهمية بالغة عند الشعراء فتفننوا في استخدامها وفي توشية نصوصهم بها، حتى بدت هي السمة الغالبة على كثير من الدواوين الشعرية، ففي ديوان "مراودات النهر" لعبد الحميد شكيل لا يكاد يخلو سطر من الأسطر من علامات الترقيم التي رأى لها الشاعر أن تتأبط علامات توقف زحفها على بياض

¹ علي أكبر محسني ورضا كياني: الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر (دراسة ونقد)، ص 90.

الصفحة، فكل سطر شعري ينتهي بعلامة أو علامتين أو أكثر، كما في هذا المقطع من قصيدة "إفادات"¹:

هل تقول القصيدة شكلها..؟	لم نَعُدْ نقرأ أوراقنا..
إلى أين نمضي يا صاحبي:	التي في السَّغْب..!
-الدروب استوت..!	لم يَعدْ يبهجنا القولُ المردَّد..
-الخطوات التوت..!	لم تَعدْ تُفحِّمنا ببلاغتها-
-المياه التي عودتنا على تدفُّقها:	تلك الخطب..!
جفت منابعها..	هل أنت في دمناء لحن نبيل..
واختفت..!	أم موجٌ يَمورُ في مَرايا
لم نَعُدْ نعرفُ أسماءنا..	الصخب..؟

(1)

(2)

التي في الكتب..!

تبدو في هذا النص الوظيفة التزيينية لعلامة الترقيم، خاصة وقد زاوجها الشاعر بأبغاض الحروف إذ بدت اللغة تحتفل بكل ما تملك من زينة، خدمة للتجربة الشعرية، وأمام هذا التوشيح المقصود لا يملك القارئ إلا أن يذعن بحثاً عن الدلالة النصية المخبئة وراء التوظيف المفرط لهذه العلامات، والراجح عندنا أنها تحمل دلالات في ذاتها، ودلالات أخرى في علاقتها باللغة الشعرية، فعلامات التعجب في قول الشاعر: "-الدروب استوت!"، "-الخطوات التوت!"، مسبوقة بالمطاة الدالة على الحوار تحفز القارئ وتستفزّه بحثاً عن سبب توظيفها، وهل هي عاملة أم عاطلة، فهاته العلامات وغيرها تعد القبس الذي يضيء أوليات القراءة ويمهد لها وهي جزء لا يتجزأ من «قصيدة الضجيج والقصيدة التشكيلية»²، وهي في ذات الوقت تخلق لذة للعين التي يستقطبها كل جميل، فالقارئ أمام «توزيع أركستري حقيقي للأثر الثانوي للقصيدة، أو بإزاء عملية وضع وزيان (ديكور) فعلي للسيناريو الشعري»³، لا تتضح معالم النص في كثير من الأحيان دونه.

وللشاعر تجربة واسعة مع هذا النوع من الديكور بحيث يعد توظيف علامات الترقيم والوقف من العلامات المائزة لجميع نصوصه الشعرية، تلك العلامات التي قد يستصغر بعض الشعراء والنقاد من وجودها ويعتبرها زيادة مبنى في القصائد، وفي هذه الحالة لا مناص من عملية المقارنة بين نصين في حضور وغياب

¹ عبد الحميد شكيل: مرادوات النهر، موفم للنشر، الجزائر، [د ط]، [2013]، ص 94-95.

² سعاد طبوش: تجليات الحداثة الشعرية في القصيدة النسوية الجزائرية قصيدة الصورة أنموذجاً، ص 34.

³ كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 360.

علامات الترقيم لإدراك البعد التشكيلي لهذه الوسومات، يقول عبد الحميد شكيل
في قصيدة "سفوح"¹:

يستبد بنا التعب..
نشرئب إلى فسحة سائحة..
كيف نكنس هذا السأم..
العالق بأستار الفتوح..
هل ثمة ما يبهج الجفوة..
هل ثمة ما ينعش غيش هذي الجروح..
أم أننا -يا صاحبي- سنظل
منتظرين شبحا يأتي،
وآخر يروح

ويقول من قصيدة "ممالك الطوى":
أعرف أن المعنى صعب
أعرف أن الخفقان يعلو
أعرف أن الفراشات تنأى في تراشق المعنى
أعرف أن الشجرة مأزومة بأزوت الانحاء
أعرف أن الصوت لا يرن
سوى في احتدام اللحظة البهيجة
أعرف أن المرايا لا تخون بذخ اللمعان
أعرف أن ما يتوالت بيننا لا تسعه اللغة²

ويبدو جليا احتفال الشاعر بعلامات الترقيم في النص الأول، وإهمالها –
المخلّ- في النص الثاني، فعلى غير عادة الشاعر جاء النص الثاني مجردا أقرعا
لا وشمّ فيه ولا خال، غابت منه الشدة فوق "أنّ" التي لها دور فاصل في التمييز
بين "أنّ" و "أنّ" ومن ثمة بين وظيفة الحرفين النحوية، كما غابت الفاصلة
والنقطة وغيرها من علامات الترقيم ذات الوظيفة الدلالية –لا التوشيفية
التزيينية- هنا، وفي شأن النوع ترتبط علامات الوقف بقصائد النثر، لأنها أكثر
اقتدارا على مساندة الاسترسال الخطي من خلال الوقفات المؤقتة والتامة التي
تمنحها للمبدع والقارئ من أجل تجديد النفس، وغيابها يلغي حتما «فكرة الانسياب
المتواصل المليء بوقفات»³، ويدخل النص في مدارات النثرية.

¹ عبد الحميد شكيل: كتاب الطير، موفم للنشر، الجزائر، [د ط]، [2008]، ص43.

² عبد الحميد شكيل: كتاب الطير، ص69.

³ سوزان برنار: قصيدة النثر من بولدير إلى أيامنا تر زهير مجيد مغامس، ص193.

الدور الجمالي لهذه الرموز، كما في هذا النص لزينب الأعوج:

یا قارئ بغداد

أَتَحْوَلُ

نجمة

شاردة

أَتَدَلِي فِي حِلْمِ اللَّاحِلِمِ

!?!?

!?!

!?!

!?!?

!?!?

!?!?

!?!?

أنا التي لم يدللها هذا الزمن

حين عوت الريح فجأة عند أقدامى¹

و غني عن التوضيح الدور التوشيجي لعلامات الترقيم في النص فقد أسهمت في خلق تفصيلات النص بحيث انتقلت به من معطى لغوي صرف إلى معطى بصري، جسدُ بانحناءات وانكسارات تتشكل تلقائياً حسب تمفصلات التجربة الشعرية، «فكان لتوزيع جسد النص على فضاء الورقة دوره في التشكيل الإيقاعي والجمالي من خلال مساحات البياض والسواد وتفاعل العين المتلقية معها، وكان لعلامات الترقيم بوصفها دالا إشاريا صامتا دورها في المداخلة بين الوظائف النصية المسؤولة عن إنتاج الشعرية»².

ونضيف لهذا الدور الفعال على مستوى البصري قدرة إيحائية دلالية لعلامتي التعجب والاستفهام في القصيدة، إذ عبرتا عن الابهام الذي نتخط فيه أحيانا كثيرة مع الأحلام التي تحمل معنى ولا معنى في نفس الوقت، وهي حبلى بمعاني كثيرة في حالة الشاعرة، فعلامات الوقف أو الترقيم في هذا النص لم تعد علامات مساعدة في عملية القراءة أو البناء التركيبي/ النحوي للقصيدة، إنما هي علامات دالة في ذاتها، بَنَتْ المعنى وساعدت اللغة في تشفير الدلالة، وربما نغالي إذا قلنا تفوقت على اللغة وذلك في «إطار التجريب الشعري وهو ما ساعد على تطور

¹ زينب الأعوج: مرثية لقارئ بغداد، ص 209.

² مسعود وقاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، ص 345.

القصيدة التشكيلية هو وجود خلفيات فلسفية تتبنى الدلالة غير اللغوية فاحتوى بها الشعراء وانزروا تحت لوائها»¹ مغذين أحياناً وملغزين أحياناً أخرى. أما عن أهمية هذا النوع من التشكيل شبه اللغوي أو المصاحب- اللغوي فنأخذها من الدور الوظيفي لهذا النوع من العلامات، فهي في طبيعتها ذات دور ضد لغوي من خلال ما توفره من صمت مؤقت أو دائم لعملية القراءة، فالنقطة مثلاً دالة عن الانتهاء والصمت بعد الكلام وكذلك علامة الاستفهام والتعجب الدالتان على توقف الخطاب، لكن انتقالها من الدور المساعد إلى الدور التشكيلي سمح لها بهيكله القصيدة وبناء معالم جسد النص، وتحولت من علامات شبه لغوية إلى علامات بصرية ذات مدلول لغوي، «عناصرُ لوحة يعانقها البصر بنظرة واحدة وانطباعات متعددة ومخلوطة، أو هي أصوات تتكلم في الوقت نفسه»²، خاصة وأن كثيراً من الشعراء يستغل طاقتها الصمتية عن طريق المفارقة وكسر أفق التوقع، كما في هذا النص لنادية نواصر³:

أهرب..
من معتقلك...
أهرب...
ومعي كلّ شعارات القلب
الجنونية
أركض
كالمذبوحة بعيدة عنك
عن كواكبك،
ومجراتك النارية
وأخالني سيّدة الموقف...
ربّة القرار الأوّل
والأخير...

ففي هذا النص تباغت الشاعرة القارئ بنقاط الاستمرار ونقاط الحذف من بداية القصيدة ضاربة عرض المعنى ومقولة البلاغيين عن أمن اللبس، التي تضمن للمتلقي عدم الاستعانة بهذا النوع من العلامات إلا في سياق كلامي معيّن، خاصة ونقاط الحذف في النص تتلو جملاً تامّةً، مما يبعث الحيرة ويحفز أدوات القراءة في النص «حيث إنّ العين المتلقية ألقت البياض بعد السواد، لكن أن تُجبر على وقفة تأملية من دون أن تكون صدى لسواد سابق، فهذا يعدّ مبعث دهشة، أمّا

¹ سعاد طبوش: تجليات الحداثة الشعرية في القصيدة النسوية الجزائرية قصيدة الصورة أنموذجاً، ص34.

² سوزان برنار: قصيدة النثر من بوليفر إلى أيامنا، تر زهير مجيد مغامس، ص193.

³ نادية نواصر: لبونة صهد القلب، موفم للنشر، الجزائر، [د ط]، 2014، ص41.

من زاوية دلالية فإنّ النقاط توحى بمحذوف»¹ لا تتضح معالمه إلاّ بعد مشوار نصيٍّ وربما بعد نهاية القصيدة.

هذا وإنّ ظاهرة كثرة نقاط الحذف في نهاية السطر الشعري لدلالة على أنّ المسكوت عنه الشعري أكثر بكثير من المقول، وخلافا للعرف الأدبي والنقدي لا يأتي المحذوف دالا أو مدلولا عليه من خلال السياق، وإنّما هي علامات مصاحبة لغوية ذات وظيفة دلالية جمالية، وقوة ضاغطة على المتلقي لاستدراجه إلى خبايا النص وهذا الدور الفعال «يقود بالضرورة إلى الإقرار بمنحها مرتبة أكثر تعقيدا من نظام اللغة الذي يتمدد إلى جانبه في النص، ذلك أنّه من النظم الإشارية الموازية التي لا تتطّق إلاّ رمزا وإيماء»² وشتان بين التصريح والتلميح.

أخيرا لا بد من الإشارة إلى خطر التوظيف المفرط لهذا النوع من العلامات، وذلك باعتباره شكلا من أشكال التنثير في النص الشعري ذلك أنّ النقطتين والفاصلة المنقوطة والقوسين والجمل الاعتراضية والتفسيرية... تدل على الشرح والتوضيح والاطناب في الكلام وهي دلالة مصاحبة لطبيعة النثر، تجافي في جوهرها طبيعة الشعر، لذلك على الشاعر الخروج بها من نثريتها عن طريق إلغاء «فكرة الانسياب المتواصل المليء بوقفات»³، رغم ذلك لا بد أن نقرّ أن ليس كلّ توظيف لعلامات الوقف والترقيم يؤدي ضرورة إلى الوضوح، فهي ذات وظائف عدّة منها الوظيفي والدلالي والبصري.

2- القصيدة الهندسية:

نعني بالقصيدة الهندسية ما يستخدمه بعض الشعراء من رموز ترتبط بعلوم أخرى غير لسانية، وهي في الحقيقة لغة تواصلية في ذاك الباب، كرموز الرياضيات خاصة منها الخطوط والدوائر وغيرها من الأشكال الهندسية التي اختلف الشعراء في امتصاص طاقتها في التشكيل البصري وتنوعت طرق التعامل معها، وقد ساعد في انفتاح النص الشعري على عطاءات تلك العلوم ظاهرة التجريب في الأدب، والتي سمحت باستعارة الكثير من المعطيات غير اللسانية وامتصاص مدلولها وتحويرها وتسخيرها خدمة للنص الشعري، وقد «جسدت تلك اللوحات قدرة الفن الشعري على استيعاب موضوعات الفن التشكيلي، والتأثر بها لخلق حالة فنية عميقة، من خلال بناء فني يؤطره موضوع تشكيلي آخر كالتصوير والعمارة والزخرفة والخط والنحت، لكنّه بالضرورة ينسجم مع واقع المفردات اللغوية وشعريتها وقدرتها على خلق أشكال متعددة في كلّ لحظة وأداء أدوار مختلفة في كلّ صورة حين تقوم مقام هذه الفنون وتكتسب بعض أدواتها

¹ مسعود وقاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، 341.

² المرجع نفسه: ص338.

³ سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر زهير مجيد مغامس، ص193.

وأساليبها»¹، من ذلك استخدامهم للإطار المربع أو المستطيل كجزء من بناء الدلالة الشعرية أو ما يسمى «التشكيل بالرباعيات»²، ونمثل لهذا النوع بنص للشاعر "نادر هدى يقول فيه"³:

(سنةً أخرى معك)

يا تلتي الخضراء أبداً

يا بركةً تملأُ حقائب المنفيِّ

بالذكريات

حين اختلاط الكنوز

يسكن ذاكرتي

ممزوجاً بأحلام امرأةٍ

أمام تلك التلة الخضراء أبداً
بركة الماء التي ملئت بعثي
أنا الطفل ابن السنين الغاربات
وعلى القمة صخرة سوداء
بالقرب منها.
يقولون، إن هناك كنزاً تركياً مسكوناً بالجان
لكني كنت أحلم فيه امرأة!

جمع الشاعر في هذه القصيدة بين معطين نصيين وصهرهما في قالب واحد تجمععه الوحدة الدلالية والتنوع البنائي، وتحقيق بالقول أن ما منح النص خصوصيته هو بنيته الاختلافية، فمن جهة ترك الجزء الأول من النص حراً، وحقت لغة النص الثاني بإطار، ومن جهة ثانية كان للخط دور تمييزي بين داخل الإطار وخارجه مما جعل النص داخل الإطار أكثر بروزاً بصرياً من خلال اللون الأسود الداكن، إضافة إلى اللغة الشعرية المبنية على المجاز في الجزء خارج الإطار وعلى السرد في الكتابة المؤطرة، ناهيك عن حالة الحلم التي يلفي القارئ نفسه فيها لوصل النصين بعضهما ببعض، وهذا الاختلاف هو ما منح النص خصوصيته فجمع بين الخيال والسمع والبصر «فإذا اجتمعت الحواس أو بعضها في صورة فنية حرّكت الإدراك الإنساني وجعلت قيمة الصورة غير محصورة

¹ وجدان مقداد: الشعر العباسي والفن والتشكيلي، ص182.

² ينظر: سعاد طبوش، تجليات الحداثة الشعرية في القصيدة النسوية الجزائرية "قصيدة الصورة أنموذجاً"، ص38.

³ نادر هدى: عالياً كان... ويبقى، أعدّها وقدم لها أروى القاضي، دار البيروني للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، [ط 1]، [2009]، ص13.

بتمثيل الأشياء ومحاكاتها بل تقديمها ضمن إطار جديد وعلاقات جديدة ووعي جديد»¹، يزود النص بطاقة جمالية مغايرة للمألوف، وهذا بدوره يوفر للقارئ مساحة جمالية أكبر للدراسة.

وتكمن أهمية اللغة البصرية هذه في الانتقال بالقارئ من مستوى التعيين إلى مستوى الإيحاء، لأنّ دلالة التعيين في العادة تربطنا بالمرجع/ المؤول، وفي حالة اللغة البصرية يستحضر المرجع بشفرة مغايرة ندرك من خلالها أنّ الرابط بينهما هو المماثلة، وهي ذات الخاصية التي يقيم بها علماء البلاغة باب التشبيه، وبذلك تتحول اللغة البصرية إلى علامة لغوية من نوع الأيقونة.

أما عن الفرق بين التشبيه وبين هذا النوع من التوظيف الإشاري الذي يتكئ عليه الشعر المعاصر عامة أنّ كلا «الطرفين في عملية التشابه يمثل نظاما معيّنا مستقلا عن الآخر وإن هو شبيهه، بينما ينتمي كلّ من الطرفين في علاقات التداعي إلى نظام واحد، فعملية التشابه تنبني على التقريب بين نظامين مستقلين متشابهين بينما تقتضي عملية التداعي التقريب بين لوحتين من نظام واحد مختلفين»²، وعليه صنفنا هذا النوع من التوظيفات في باب التداعي باعتباره يستقطب نوعين مختلفين من أنظمة اللغة التواصلية (النظام الصوتي والنظام البصري).

ويبدو أنّ تقنية الإطار هذه مطردة عند الشاعر، ففي نص آخر (نص حصار) يوظف الشاعر الإطار بشكل مستطيل يعبر من خلاله عن تجربة شعرية/ حياتية، واقع إنساني ولحظة تاريخية احتفل بها التاريخ في صفحة من صفحاته ثم طواها نغني بذلك الاعتداء الإسرائيلي على لبنان وحصارها سنة (1982)، هذا الحصار الذي تم تجسيده كتابيا على فضاء الورقة، مارسه نص حرّ على نص آخر تم خنقه بإطار يحد من طموحه وحرّيته. والنص أثناء اتخاذه لهذا المسار التاريخي المؤدلج حافظ على غايته الجمالية، من خلال ترتيب فضاء الصفحة بنصين يصعب تلقي أحدهما في معزل عن الآخر، تماما كما يصعب مزج أحدهما بالآخر، ومرد ذلك إلى اتكاء الشاعر على عطاءات اللغة البصرية لإنعاش الخيال، وتأسيس عالم آخر مواز للعالم الواقعي، نحسّ معه أننا أمام تصوير حيّ للمشهد الواقعي الدرامي يقول الشاعر(3):

¹ وجدان مقداد: الشعر العباسي والفتن التشكيلي، ص37.

² محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، [د ط]، 1981، ص142.

³ نادر هدي: عاليا كان.. ويبقى، ص97.

وإنّا الخروج نسّر
ونخفي مرامي الكلام
وبين اعتماد الحروب
وتتلى الحصاد الخصيب
خليجا، محيطا
تطوف بنا الهامة
توجعنا بالصراع الجديد
يثن... (1)

أراك تسرّ الدخول الخروج

جدال على المحتوى

عاريا من خطاك

مليء الرؤى

إنّ قارئ هذا النص يحتك بتجربة شعرية فريدة انشطر معها النص إلى فلقتين، فعانت الكتابة الشعرية ذاتها حصارا يضع حدودا قارة بين النواتين النصيتين، ولم يكتف الشاعر بهذا التحيز الواضح الذي ولّد نوعين من الكتابة، بل زاد عليه جملة من الخصائص الجمالية نوضحها في الجدول (1):

وصف الكتابة خارج الإطار	وصف الكتابة داخل الإطار
في وسط الورقة (مركزية)	على يسار الصفحة (يسارية)
الخط سميك	الخط رفيع
لون الخط أسود داكن	لون الخط أسود فاتح (باهت)
الكتابة غير مقيدة بإطار	الكتابة مقيدة بإطار

الشكل (1) خصائص الفضاء الطباعي لقصيدة "حصار"

إنّ خطابا بهذا الشكل لا يمكن أن يكون محايدا، ذلك أن جسد الوطن عندما يتنازعه اتجاهان، لا بد أن يصيبه الانشطار ولو ظاهريا كما حدث للنص "القواسمي" حيث نلاحظ إصابته بضمور مواز لضمور صوت الحق والضمير المستوطن قلوبنا، والذي لا يمكن أن يكون إلا يساريا باعتبار موقعه من القلب وباعتباره فعلا نضاليا مناهضا للسلطة المركزية، إضافة إلى ذلك يظهر الإطار نفسه – رفقة الكتابة داخله- كعضو مبتور يعاني سكرات الموت من خلال لون خطه الباهت والمضمر، مما جعله ينزوي أقصى اليسار ليبدو كأزمة قلبية مميتة لجسد النص.

وإذا كانت الكتابة داخل الإطار خلق لنص جوار نص، داخل نص أكبر كتبه واقع الحال العربي المأزوم، وتاريخ الذئاب البشرية التي تنهش في كيانه، فهي أيضا تحيز وخارطة نصية تتصافر فيها لغة الرسم مع لغة اللسان، وكلاهما يؤسس حقلا إيحائيا ممغنا يمتص أقصى طاقات التعبير، وذلك باعتباره حيزا بصريا يختلف عن الحيز كمسرح للأحداث بتطوراتها وتعقيداتها، والتحيز كفعل

كتابي يؤسس لرؤى شعرية مناضلة، تتضافر فيها خطوط الطول والعرض الهندسية، مع مدّ وجزر التجربة الشعرية، «ومن هنا فإنّ القيمة البصرية للشكل المعروض تترجم قيمة موضوعه»⁽¹⁾

إنّ الحيز النصي في قصيدة "حصار" تحييز إيحائي من الدرجة الأولى؛ ذلك أنه يعبر عن الحالة أكبر مما يعبر عنها الواقع، لأنها واقعيًا تحس أكثر مما توصف خاصة مع صعوبة تحديد النطاق الجغرافي للحصار، على حين نجدّها في النص "القواسمي" وصفاً وتحديداً صنوه الإحساس، وإذا أردنا التعبير عن ذلك بلغة بلاغية قلنا أن النص تشبيه أطرافه موضحة في الجدول (2):

المشبه	المشبه به	وجه الشبه	أداة التشبيه
قصيدة حصار	حصار لبنان 1982	التحييز / الحدود	اللغة + الإطار

بناء النص لعلاقة المشابهة

وحرى بنا في هذا الموضع أن نقرّ بأنّ هذا النوع من النصوص هو «ممثّل الأيقوني ينوب عن موضوعه بموجب علاقة مماثلة أو مشابهة»⁽²⁾. ويتضخم التركيز الجمالي للإطار كلّما توجهنا نحو استغلال كفاءته النصية، وذلك بما يوفره من تواز دلالي يؤازره تواز بصري، هما في الحقيقة وجهان لعملة واحدة فيتجلى نص "حصار" كنص للعتم والعمق؛ فالمحاصر في عتم وغير المحاصر في عقم، وبين هاتين التيمّتين تنحصر دلالات النص. إضافة إلى ذلك لا يمكن أن نتجاهل ردّ الفعل العكسي للإطار، فهو أثناء تجسيده لحالة الحصار أطبق الحصار على الكتابة خارجه، وحرّمها من التفضية النصية التي كانت ستتمتع بها لو لم يحضر، فالإطار كبنية نصية ظاهرة يشكل «عائقاً أمام تقدم القارئ المتعود على القراءة المسترسلة، لأن التنظيم الفضائي للمقروء يستدعي من المتلقي وضعاً محدداً، وهذا الوضع يحدد جسد القارئ، وموقعه الفضائي»⁽³⁾. وعلى الصعيد الدلالي نجد الإطار يعمق الهوة التي تفصل بين الخنوع والخضوع من جهة عن الجهاد من جهة أخرى.

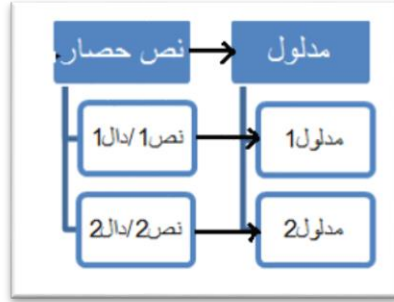
ويبدو الإطار في جانب من جوانبه نصيراً للعتمة، وذلك عندما يتولى أمر تعميم فضاء الصفحة، فيمنع الكتابة خارجه — رغم حرّيتها الظاهرة — من التنفس على فضاء الصفحة، فينقسم على نفسه إلى قسمين دالين؛ ملفوظ نصي يحكي واقعه، ومضمّر نصي يفضح المسكوت عنه لتلك الواقعة ذاتها، أو على الأقل ينفّض عنه سنون النسيان العجاف، وبذلك يمكن أن نصنف هذا النص ضمن

¹ محمد الماكري: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، [ط1]، [1991]، ص311.

² المرجع نفسه: ص309.

³ المرجع نفسه: ص302.

النصوص المكانية المناضلة، دالان يتآزران لبناء مدلول تأويلي مركب واحد الشكل(3):



فالدال الأول مع الدال الثاني يقدمان للقارئ مدلولاً واحداً يحفز الصورة البصرية لديه، وكذا الذاكرة الجمعية للقارئ وبذلك نقف على النص «كعلامة أو كدليل مركب من علامات نوعية مختلفة، يقوم بجردها وتعيينها كممثلات لموضوع معين تنوب عنه»⁽¹⁾ ويصبح هذا النوع من النصوص عبارة عن أيقون بصري يتماهي مع موضوعه ومرجعه، إنه قصة مكان يخطها الزمان التاريخي والنصي والإيقاعي.

وإذا استطعنا أن نشبه النص بالمرشح قلنا إن النص (1) والنص (2) أخوان يحنان إلى بعضهما بعضاً فيتلاومان تارة ويبرزان حنينهما تارة أخرى، مما يفتح المجال إلى وصف هذه التوأمة النصية بالتعاقب الأخوي المرجحاً عن طريق تشكيل طباعي ظاهري وتقليد شعري عميق، يبرز مدى عمقه بزوال الإطار ليبدو كشطري أبيات شعرية تبرز عمق الاتصال وامتداد أوصال العلاقة بين أجزاء النص الواحد وأبناء الوطن الواحد.

إن معطيات البصرية - كما رأينا - أعطت للغة وظيفة غير وظيفتها التعبيرية، والتي نطلق عليها "الوظيفة التمثيلية" ونعني بها أن تُطلب اللغة البصرية لتجسيد المعنى اللغوي، ثم ينهضان معاً بالدلالة النصية، وهذه المعطيات كما ذكرنا سابقاً منها اللغوي ومنها شبه اللغوي ومنها غير اللغوي.

وغير بعيد عن معطيات علم الرياضيات (الإطار) ذو الطبيعة الرمزية الصرفة، نجد زينب الأعوج تستعين بالدائرة لتمثيل الدلالة وتشكيل النص الشعري ملقحة النص بزخم هائل من الدلالات، تقول من ديوانها مرثية لقارئ بغداد²:

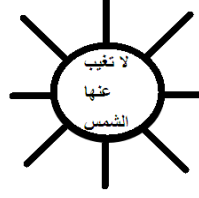
أنا ناقصة العقل والدين

لا جنح علي في محفل الهبل أشرع صدرك الموصد
أغمد فيه شيئاً من فرحي المهرب من صراخي المؤجل
ومن خبلي

¹ محمد الماكري: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 249.

² زينب الأعوج: مرثية لقارئ بغداد، ص 103.

أنا المجنونة
أحدث أن يسعفنا العمر
لنخلق لنا أوطانا



إنّ القصيدة الحلم في هذا النص سمت بالشاعرة وارتقت بها إلى السماوات لتخلق شمساً لوطنها لا تغيب عنه الشمس، فكانت شمسها النصية لا تغيب من خلال التشكيل البصري للنص الشعري فـ «زينب الأعوج في ديوانها "مرثية لقارئ بغداد" الذي رسمت من خلاله لوحات شعرية ملحمية في رثاء بغداد تجعل قراءة قصائده بصرياً حتمية لا بد منها نظراً للتشكيلات البصرية التي يحفل بها»¹، وبذلك مكن التشكيل البصري للقصيدة المعاصرة شعراؤه من بناء عوالم وتشكيل أحلامهم وفق تدفق تجاربهم الشعرية، فاتحا الباب أمام لغة الشعر لتتلاقح مع جميع اللغات المحكية وغير المحكية خدمة للتجربة الشعرية، تلك التجارب التي لا نراها تصدر إلا عن وعي عميق وبصيرة نافذة لتتشكل على المستوى النصي قصائد بشفرة عالية تتحرر من ربك الزمان والمناسباتية.

وفي هذا الخصوص تقسم الباحثة "سعاد طبوش" التشكيل البصري إلى نوعين واحد على مستوى البصر وآخر على مستوى البصيرة «التشكيل البصري على مستوى البصر (التشكيل) الذي يتجلى خاصة في الرسم (الهندسي الفتي والخطي)، والطباعة (العتبات النصية، تقسيم الصفحة، السطر الشعري، علامات الترقيم)، والتشكيل البصري على مستوى البصيرة (الرؤيا) من خلال استغلال التقنيات السينمائية كاللقطة والمونتاج والسيناريو»²، وإن كان الثاني يرتبط بالصورة الشعرية أكثر من التشكيل البصري، كما لا يمكن النظر إلى أحدهما في معزل عن الآخر، خاصة مع ارتقاء المستوى الداخلي في بناء الصورة الشعرية إلى مستوى التشكيل البصري الذي يطفو على فضاء الصفحة.

ويبدو أنّ عطاءات اللغة البصرية لا تتوقف عند الشاعرة "زينب الأعوج"، تتحاشد وتترافف لبناء الدلالة الشعرية، في فسيفساء تجمع بين فلسفة الرؤيا والتجربة الشعرية، ويمكن أن نضيف لها هذا النص ذا الشفرة اللغوية والبصرية عالية التركيز وهو عبارة عن لوحة فسيفسائية تتراجع فيها اللغة اللسانية على

¹ سعاد طبوش: تجليات الحداثة الشعرية في القصيدة النسوية الجزائرية "قصيدة الصورة أنموذجاً"، ص 42.

² المرجع نفسه: ص 37.

استحياء لتفتح المجال للغة الرمزية البصرية تبوح بمكنون الشاعرة، ممتصة هذه المرة الطاقة الإيحائية لرموز الشطرنج كما في الشكل (4)¹:



إنّ المتفرس في ثنايا البناء الفني للقصيدة يدرك الإرادة الشعرية الفذة في تشكيل النص، فقد أرادت الشاعرة للنص أن يعبر عن تجربة عميقة تتناص بصريا ولغويا مع التراث الديني فخلقت من عبارة شعرية مكثفة "نوح تشظى وهو يجمع شتات عشيرته" لوحة فنية تجسد فيها سفينة نوح بطابقينها؛ في الطابق الأول رموز لغوية ورمز القلعة في الشطرنج وهي مؤشرات أنّها طبقة البشر، تحوي حروفا ورموزا صوتية مختلفة تذكرنا بقوله تعالى (وَمِنْ آيَاتِهِ خَلْقُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَانِكُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّلْعَالَمِينَ)²، وفي الطبقة الثانية رمز الحصان وهو مؤشر للحيوان، والعلاقة بين المشهد الشعري ومرجعه علاقة تمثيل للنصوص الدينية، كما تمثل «في النهاية حيلة التفاعل الحاصل بين البنى التعبيرية القائمة في النص بعضها ببعض وبين هذه البنى مجتمعة والتي تشكل النص الشعري المتكامل وبين الشاعر ثم بين النص والشاعر من جهة والواقع المعيشي والمتصور من جهة ثانية»³.

إنّ اللوحة الشعرية السابقة تبرز عمق تجربة الشاعر المعاصر وتنوع مصادره السمعية والبصرية، التي يحولها الشاعر إلى قصائد ثائرة على الوزن - كمؤثر إيقاعي جمالي-، لكنّها في ذات الوقت تستعير أدوات فنية شديدة الفعالية في بناء النص الشعري مصدرها الفن التشكيلي البصري، والتي لا بد لحضورها من توازن ينهض بأثرها الجمالي فـ «التوازن إذن هو السمة الأخرى في التشكيل

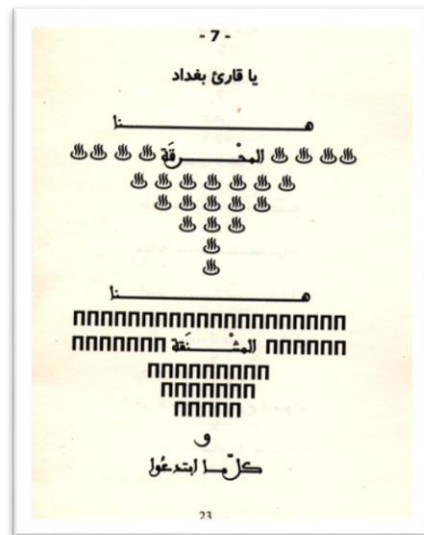
¹ زينب الأعوج: مرثية لقارئ بغداد، ص 61.

² القرآن الكريم: الروم/ (22)

³ يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 136.

التي تتأزر مع البناء لتعطي القصيدة حياتها المتحققة بحيث لا تصبح مجرد إحساس فحسب، بل هي إحساس متجسد، لقد قال جوته الفنّ تشكيل قبل أن يكون جمالاً»¹، ففي الشكل السابق كان للانقباض في وسطه أثر بالغ في تحديد معالم النص وخلق التوازن في القصيدة، كما كان لعبارة "يا قارئ بغداد" التي تدلت منها رموز وإشارات دور الصاري في السفينة، أما قول الشاعرة "تنشظى وهو يجمع شتات عشيرته" فشكّلت به قاعدة السفينة.

مثال آخر على التشكيل البصري في الشعر الجائري المعاصر تعبر من خلاله الشاعرة ذاتها عن قدرة الحواس في التغلغل داخل الإحساس الحاد بالألم لديها، فقد دأبت على الاستعانة بـ «رسومات ورموز وأشكال هندسية وأيقونات وعلامات غير لغوية إلى جانب العلامات اللغوية من أجل تشكيل الدلالات الشعرية وتمرير خطابها الإيحائي السياسي والاجتماعي والحضاري وتصوير واقع العراق الحزين»²، كما يوضحه الشكل الآتي (شكل 5):



ووفق مبدأ التوازن البصري تتشكل أمام الدارس لوحة بصرية تفضح الجرم الإنساني، تقتسم فيها المحرقة والمشنقة الحيز البصري للنص فلا مفر متاح أمام قارئ بغداد باعتباراه المنادى في النص-، وتتوالد على المستوى البصري المحرقة والمشنقة بنسب متقاربة أدت إلى توازن الشكل، وفي هذا المقطع «تعرض الشاعرة أدوات القتل ولأن الصورة لا تسعها أضافت عبارة "وكلّ ما ابتدعوا" لتشمل بها كلّ الوسائل والأدوات الأخرى الأشدّ بطشاً، فالقتل واحد ولكن

¹ صلاح عبد الصبور: ديوان صلاح عبد الصبور المجلد الثالث (حياتي)، ص38.

² سعاد طبوش: تجليات الحداثة الشعرية في القصيدة النسوية الجائرية "قصيدة الصورة أنموذجاً"، ص43.

الأداة تختلف ويختلف معها السرد»¹، وهي إحدى الصور الكثيرة التي يعجز القلم العادي عن وصفها فتتسول التشكيل البصري للإنابة، فقد سمح هذا النوع من القصائد المشكّلة في الشعر خارج الوزن بالمدّ الطباعي إلى عدد غير محدد من الصفحات.

إنّ هذه الفسيفساء البصرية التي تجمع بين اللغة وبين الشكل البصري هي في حقيقتها مستوى علائقي جديد يفرض ترسّانة قرآنية جديدة تسهم في فك رموزه وتأويل شفرته النصية لذلك لا نغالي إذا قلنا أنّ ما يحتاجه الشعر هو وجود طبقة خاصة من المتلقين للشعر يسمو بسموّهم أو يسمو لهم، فهذه التشكيلات وغيرها «توقد جذوة المعنى وتدعو من خلالها القارئ والمتلقي إلى المشاهدة لأنّ ما يثبت بالبصر أقوى مما يثبت بالسمع، لذلك ركزت على التشكيلات البصرية المختزنة بالدلالات المرئية التي تجعل النص الشعري فضاء للقراءة»²، فإذا كانت الأذن تعشق قبل العين -أحياناً- فإنّ العين أكثر وأسرع تأثراً من الأذن.

3- تشكيل الأنماط:

نعني بالأنماط الانشطار الذاتي لقصائد النثر وتشكيلها لأنواع شعرية داخلية تميّزها، وهما على وجه التحديد نمط السطر الممتد، ونمط السطر المرتد (السمت المفتوح والسمت المغلق)، ويكون التنويع في هذه الحالة حسب الانطباع البصري للشكل الشعري، فالأول أي نمط السطر الممتد تتماثل القصيدة حدّ التطابق مع الكتابة النثرية إذ تبدأ ببداية السطر وتنتهي بنهايته، على حين يدخل السطر الشعري في النمط المرتد في حركة مدّ وجزر تشبه حركة السطر في الشعر الحر بل هي ذاتها إذ يطول ويقصر حسب تشكل التجربة الشعرية، بعبارة أخرى عن طريق «الإشعاع الذي يرسل من جوانب الدائرة أو المربع الذي تستوي القصيدة ضمنه لا من كلّ جملة على حدة أو كلّ عبارة على حدة»³، فالشكل الدائري هو الشكل الذي احتكم إليه الشعر الحرّ وغالب النتاج الشعري لقصيدة النثر، وأمّا المربع وهو الشكل المشاكل للنثر، وهذان النمطان الشكليان كثيراً ما احتكم لهما الدارسون في تحديد هوية الشعر خارج الوزن، وهما سبب الاختلاف حوله أيضاً. أمّا "سوزان برنار" فتسمي النوعين بـ "الشكل الدائري وشكل الإشراق" تقول: «توجد في قصيدة النثر قطبية شديدة الحساسية: فالشعراء الذين يتوجهون إلى قطب النظام أو إلى قطب اللانظام ينتهون بـ "الشكل الدائري" أو بـ "شكل الإشراق" ويجتمعون في عائلتين روحيتين»⁴، والمتعارف عنه أنّ كلا النوعين

¹ المرجع نفسه: ص44.

² سعاد طبوش: تجليات الحداثة الشعرية في القصيدة النسوية الجزائرية "قصيدة الصورة أنموذجاً"، ص44.

³ محمد كامل الخطيب: نظرية الشعر "مرحلة مجلة شعر"، ص757.

⁴ سوزان برنار: قصيدة النثر من بولدير إلى أيامنا، تر زهير مجيد مغامس، ص158.

قد تحرر من الشكل النظامي، وخصّ بخصائص تميّزه عن غيره نحاول رصدها تباعاً.

3-1 نمط السطر الممتد/ السمت المغلق:

وهذا النمط أكثر الأشكال إثارة للجدل لما يخلقه من تداخل مع جنس النثر عن طريق سطره الشعري ذو السحابة السوداء المتواصلة، ونظراً للطبيعة اللغوية لهذا النمط نجده يلجأ إلى الكثير من الأدوات الإيقاعية التي يحشدها الشاعر جماعات صوتية مسترسلة تقف وجهاً لوجه أمام استرسال النثر.

وعلى الدارس أن يقرّ بادئ ذي بدء بأنّ كثيراً من النماذج التي تسمي نفسها قصائد نثر وتصنف في هذا الباب ليست سوى نثر خالص ولا عيب في ذلك. تداخلت خصائصها مع خصائص الشعرية كعلم يرصد مجموعة العناصر التي تجعل من النص الأدبي نصاً أدبياً، فأشكّل الأمر على أصحابها تمييزاً لها ومن مظاهر هذه الضبابية في التمييز القول -مثلاً- بأنّ «قصيدة النثر ليست غنائية فحسب بل هناك قصيدة نثر تشبه الحكاية وقصائد نثر عادية بلا إيقاع»¹!!، وأصبحنا نصادف عناوين من مثل: القصة القصيرة إلى أي درجة هي قصيدة النثر، و"جنس خنثى"، وما إلى ذلك من عناوين ورؤى تعتم الواقع الشعري والأدبي، وتصعب على القارئ التمييز بين أنواع الشعر، بل وتلغي قصيدة النثر من جنس الشعر، لذلك نرى أنّ هذا النوع يحتاج حاجة وجودية إلى بدائل إيقاعية صوتية وإلى تكثيف ودورانية زمانية وفجوات نصية دلالية وغيرها من المكونات التي بوسعها أن تخلصه من النثرية وتميل به في كفة الشعر، وسنحاول إثبات ذلك من خلال الأمثلة.

ومن بين النصوص ذوات السطور الممتد نص لعبد الحميد شكيل في ديوان "تحولات فاجعة الماء" جاء فيه:

«ما خنثى القصيدة لكنّها الريح التي أوغلت في دمي، وتفاصيل الشجر الذي ألغى فحولته، والدّماء التي احدوبت في أقاصي الجهات، وما استوى في القلب من زيع المرايا، ريح الرمل التي سعدت نغمتها الوترية، وأقحميني في سرّها المتشّابك، أيّها الداهب في احتفالات المعاني، هزيح الكلمات المشوبة بالفتون المتراكب، وحدّ دمنا، بالتراب المعفّر بزهو الطواويس المرسلات، أو فانقش شكل دمك على شغاف الصهد المتواطئ مع لون القبرات، نرحل مع الريح أو ننتهي في مذاقات النشيد»²*

إنّ أكبر خطر على هذا النوع من النصوص الشعرية الاسترسال الخطي لذلك لا مفر من تلافي هذا النوع من الأخطاء عن طريق الحركة الدورية الزمنية في

¹ محمد كامل الخطيب، نظرية الشعر "مرحلة مجلة الشعر"، ص 757.

² عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص 65.

* التحديدات لتوضيح الظواهر الإيقاعية المستعان بها في المقطع.

النص، وهذا ما يبرر استعان الشاعر بالتكرار وبالتغذية الوزنية المنتظمة، فتكرار الوحدة الصوتية "الريح" في نهاية المقطع بعد الاستهلال بها جعل الموجات الصوتية المتدفقة في المقطع تشكل حركة ارتدادية، كرّ من خلالها الصوت بعد أن فرّ في الوحدة الأولى، أما التغذية الوزنية فقد مثلها التناوب بين تفعيلتي "مفاعيل" و "فعلات".

فهذا النوع من القصائد عوض الشكل الانكساري للنص الشعري بالانكسار الزماني الذي يحدده الشعر، وفي هذه الحالة «إنّنا لنستطيع أن نعدّ تشكيل الأصوات الزمانية في الوقت نفسه لحيز مكاني»¹، يتميز بالامتلاء في قصيدة السطر الممتد، والملاحظ على النص السابق أنّ الشاعر اعتمد على الجمل الشعرية القصيرة الملغمة بالدلالات المتناقضة (الريح التي توغل في الدّم، والشجر الذي يلغي فحولته، أما التراب فمعفر بزهو الطواويس، والدّم منقوش على شغاف النشيد..). وغيرها من المفارقات التي خلقت فجوات جمالية وخلصت النص من خطيته وبالتالي نثرته، وربما مرد هذه الطاقة الشعرية إلى الاحترافية الشعرية لدى عبد الحميد شكيل الذي لا يستهين بالقصيدة فتؤتية أكلها يقول عنها: «القصيدة ليست مركبا سهلا ولا أرضا مشاعا القصيدة لحظة صدق مع الذات والموضوع والكيونة، ذهاب بهي في بروج المعنى وبراريها ومضائقها، التي لا تفتح ولا تبوح إلا إذا كنت تملك السرّ»² إنّها «لحظة التزام مأزوم في ظلّ التحول والولوج الصعب إلى سياقات اللغة ومباهجها المتوارية والجلية»³، أما إذا لم يستطع الشاعر تمثّل ضرورات هذا النوع في خلق دورات زمانية قصيرة تتميز بالكثافة واللا خطية/ اللا استرسال فإنّ ذلك بالضرورة ينقص من القيمة الشعرية للنص.

أما الدورة الزمانية فتنحقق من خلال الحركة الدورية للتفعيلة في المقطع الشعري فيتشاطر التشكيل المكاني والتشكيل الزماني مهمة بناء القصيدة، وأما الكثافة فتتوهج من العبارة أو الجملة الشعرية عندما لا تسعى لغاية في ذاتها فلا توضح المعنى قدر ما تزيده غموضا، ولا يمكن في هذه الحالة استقلال وحدة شعرية عن أخرى إلى أن يتحقق البناء الكلي للقصيدة، فالوحدة الشعرية تتميز بالاستقلال الجمالي والتبعية الدلالية، وخط سير الوحدة ذو اتجاهين أفقي وعمودي.

ولا يتضح هذا الكلام دون مقارنته بالبناء الخطي لنص نثري، نمثّل له بالفقرة الآتية لياسين بن عبيد من كتابه "فارس في مملكة الغيم"، يقول:

¹ رزيقة بوشلقية: التشكيل الفنّي في الشعر النّسائي الجزائري المعاصر، ص22.

² عبد الحميد شكيل: كتاب الطير، ص13-14.

³ المرجع نفسه: ص14.

«كان الأمر يشبه غياب القمر لما يريد أن يطلع عاريا على أرض راودها الغروب، أعلنوك في القادمين على أعناق الخيل، وضربوا خيمة للشك وأخرى لليقين، بينهما ميدان لسباق النجوم تسابقوا بين الخيمتين ورقصوا لقائل يقول: أما الخيام فإنها كخيّامهم...»¹

إنّ هذا النص غنيّ بالمعطيات الفنيّة وبالمفارقات والمتضادات التي تعلي من قيمته الجمالية من مثل: "ضربوا خيمة للشك وأخرى لليقين"، "سباق النجوم"، "الأرض راودها الغروب"، "القمر عاري"، وهي عبارات وجمل شعرية، تشبه إلى حدّ كبير تلك التي يوظفها الشعراء، لكنّ القارئ لا يستطيع أن يطلق على هذا النص مصطلح شعر لانعدام الإيقاع بنوعيه الرتيب وغير الرتيب، ولغياب الاستقلال الجمالي والدلالي إذ لا يتمّ المعنى إلاّ بتمام التركيب النحوي وكلّ عبارة من القول السابق منتهية تقريبا، أما خط سير الوحدة فذو اتجاه أفقي فقط؛ أي عندما تنتهي عبارة تنتقل أفقيا إلى العبارة الأخرى، وبنهاية السطر تنتقل إلى السطر الموالي حتى لكأنّ النص خطوط متوازية أفقيا لو أُتيح لها المجال لواصلت امتدادها، وهذا خلافا لطبيعة الشعر خارج الوزن ذو المسار العلائقي والذي وإن بدت أسطره الشعرية متوازية إلاّ أنّها تعمل على كسر الخطية من خلال دورانها زمانيا في إطار الإيقاع، فالتفعيلة تبحث عن امتدادها -والمعنى يبحث عن تتمته- لذلك تستقطب الكلمات المشحونة بالموسيقى بعضها بعضا (تفاصيل، الطواويس)، (النشيد، هزيج)، (صهد، الشجر)، والتطابق النصفي الحاصل بين: -تطابق النهايات (الجهات، احتفالات، الكلمات، مذاقات، القبرات)، -تطابق البدايات (المتشابك، المتواطئ، المتركب، المرسلات، المرايا، المعاني، المعفر)، إضافة إلى الترصيع بحرفي التاء والشين فهذه البنى الصوتية ساهمت في بناء المستوى العلائقي عن طريق الإيقاع.

وإذا عدنا إلى النص الثاني وجدناه رغم التكرار ينتقل انتقالا خطيا عن طريق الشرح والوصف والاسترسال، "ضربوا خيمة للشك وأخرى لليقين، بينهما ميدان لسباق النجوم، تسابقوا بين الخيمتين ورقصوا لقائل يقول: أما الخيام فإنها كخيّامهم". وهذه الأسس البنائية الداخلية تمكن النص الشعري المعاصر من التحكم الذاتي في تغذيته الفنيّة بشكل يضمن استمراريته فلا يقال عنه «تقليد، أو تلفيق، أو استنساخ أو تلاعب فجّ بالألفاظ، أو خواطر ساذجة، أو تجميع لمفردات وصور هنا وهناك وحشدها في قوالب تنهض على مفارقة باردة أو تشكيل مفبرك»²، إنّ الخط الفاصل بين الشعر واللا شعر الذي يراه بعض النقاد شديد الرفع هو في

¹ ياسين بن عبيد: فارس في مملكة الغيم، جمعية النبراس دار الثقافة، سطيف، الجزائر، [ط1]، [2015]، ص19.

² محمد صابر عبيد: الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر الكتابة بالجسد وصراع العلامات، ص71.

حقيقة الأمر شديد الصلابة لكنه أصيب بالتورية والإضمار، فلم يعد يتميز بذلك الوضوح السمعي الذي يصدق بالشعر حتى لو لم يكن شعرا*.

إذن فالسطر الممتد لم يعد دليلا على غياب الشعر -وقد سبقت البرهنة على ذلك في الفصل السابق- ونوطدها بهذا النموذج للشاعر "محمد الأمين سعيدي" يقول:

«أنا سفن في بحر همّي تناثرت، وهمّي بحارٌ في بحار تطاولت، يسائلني الأحباب عن سرّ غيبيتي؟ كأنّي تيهٌ ظلّ في الغيب يولد، فماذا أقول اليوم واليوم فاتني، وأرّقني أمسي وخاصمني الغد! وكيف لقلبي أن يهادن دهره، وجمرة هذا الحرف هيهات ترقد»¹.

فهذا النموذج انطلق فيه الشاعر من أول السطر وصولا إلى آخره يشبه ويتطابق بشكل واضح مع الكتابة النثرية، لكنّه من جانب آخر لبرهان واضح على تغلغل هذا النمط الشبيه بالنثر في عوالم الشعر، وفي الجدول (3) توضيح لتنفعيلات المقطع:

التمثيل الشعري والعروضي للمقطع السابق	
كأنّي غيبٌ مات في البحر تيهه	أو أنّي تيه ظلّ في الغيب يولد
0//0/ /0/0//0/ 0/ 0/ 0/0//	//0/ /0/0/ 0/0//0/ 0/0/0/
فعولن فعّلن فاعلن فاعلن فعّل	فعّلن فعّلن فعولن فعّلن فعول ف
فماذا أقول اليوم واليوم فاتني	وأرّقني أمسي وخاصمني الغد
0//0/ /0/0/ /0/0/0// 0/0//	//0///0// 0/0/ 0///0//
فعولن فعولن فاعلن فاعلن فعّل	فعولُ فعولن فاعلن فعّلن فع
وكيف لقلبي أن يهادن دهره	وجمرة هذا الحرف هيهات ترقد
0//0/ //0//0/ 0/0// /0//	//0/ /0/0//0/0/0///0//
فعول فعولن فاعلن فعّلن فعّل	فعول فعولن فاعلن فاعلن فع

التمثيل العروضي لمقطع محمد الأمين سعيدي

فتنفعيلات المقطع تنتظم وفق تغييرات بحر الخفيف، وعليه لم يعد من الصعوبة بمكان أن يخترق الشعر النموذج النثري، رغم أنّ كثيرا من النقاد يكاد يجزم أن النثر هو الذي امتد بأسلوبه إلى قالب الشعر. وما أثاره هذا النوع من جدل يفقد في أحيان كثيرة موضوعيته وجدواه، نظرا لما يصيب تلك الألسن من صمت، إذا تعلق الأمر بشاعر فدّ كالبياتي الذي نمثل له بهذا المقطع المأخوذ من قصيدة رؤيا بحر البلطيق، يقول:

* نشير هنا إلى ما عرف في تاريخ الأدب العربي بالشعر التعليمي، أو المتن المنظوم.

¹ محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، فيسر للنشر، الجزائر، [د ط]، 2011، ص13.

«تحت قنابل حرب الطبقات وفي غرف الأحياء الشعبية في مدن القارات الخمس، أتحصن ضد التعاسة حبي بالموت، أجزّ ورائي خيط دم، تسكنني حمى التاريخ ورؤيا عشاق، نزفوا قبلي دمهم في أقبية التعذيب وناموا تحت الرايات المهزومة، يصرخ في وجهي شعراء مأجورون وباعة أنقاض الثورات المغدورة، أحمل رأسي في طبق من ذهب في أبهاء ملوك البدو وقاعات لصوص الشعر وأبكي أزمان الشعراء الثوار. أقول لماذا رحلت عائشة، تاركة للنار طعاما، هذا العبد الأبق في أزمنة القتل يجرّ ورائي خيط دم ويطاردني في كلّ مكان ويسدّ بوجهي بوابة شيراز.»¹

وقد علق "مسعود وقّاد" في دراسته "جماليات التشكيل الإيقاعي عند عبد الوهاب البياتي" عن الإيقاع في هذا المقطع قائلا: «فالدور الإيقاعي للبياض ينعدم في هذه الجملة الشعرية الممتدة على نفّس واحدٍ بسبب سرعة تلاحق الوحدات اللغوية التي بلغت سبعا وثمانين وحدةً، وهو ما جعل السواد يطبق على البياض ولا يترك للعين المتلقية أيّ مجال للتأمل، لكن فاعلية البياض تتكثف لتنفجر في نهاية الجملة الشعرية بعد النقطة المعلنة عن خاتمة المقطع»²، وربما الرؤية النقدية لهذا المقطع ترى غيابا للإيقاع البصري لما يميّز به هذا النوع من القصائد من امتلاءٍ يجعلها نوعا شديداً الخصوصية، والشاهد في هذا الموضوع يتعلق بوجود النوع وتسربّه تحت عباءة الشعر التفعيلي، على مرأى من كثير من أصحاب الرؤى النقدية التي تهاجم قصيدة النثر. فمهما علا دخان الحبر الأسود أو امتدّ تبقى الخصائص الشعرية هي الفيصل في إدراك الشعر، وفي هذا الخصوص يعدّ مفهوم القصيدة جزء لا يتجزأ من هذا النوع من الشعر، «وقطبية قصيدة النثر إن صح القول تقع في كلّ درجات تنظيمها فهي تظهر منذ البدء أولاً، لأنّ قصيدة النثر تستخدم النثر فهو عنصر فوضوي خام، وتصبه في شكل قصيدة [...] وهي تبدو ثانياً في بناء الجملة ذات الإيقاع»³ بنوعيه الرتيب وغير الرتيب. نموذج آخر نضربه مثلاً لهذا النوع الشعري، للشاعرة ربيعة جلطي تقول فيه: «تتدلّل على صبره..

تنفض الأرض من منبتها.. بحارها المهبولة.. سطوة براكينها.. أسماكها القرش قاطبة.. أيائلها الهلعة.. ضواريها التي لم تنضب أسلافها.. مخالِب لبّوات عارفات.. وتهزّ الرياح كما تشتتهي.. يظل باسماً.. يرنو على مرح.. كمن عثر على دهشة.. يلتقط رأسها.. زهرة لوتس..

¹ عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية (2)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، [د ط]، 1995، ص 430.

² مسعود وقّاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، ص 334.

³ سوزان برنار: قصيدة النثر من بولدير إلى أيامنا، تر زهير مجيد مغامس، ص 141.

ويدير زرّ السكينة اللذيذة.. ذاك العاشق الساحر!«¹

إنّ الشاعر المعاصر ابن تجربته الخاصة لا يتبع في تشكيلها تجربة شاعر أو شعراء آخرين، والقصيدة خارج الوزن ابنة شاعرها، لذلك نجد تلك القصائد يتسع سطرها ويضيق دون قانون مسبق، تنذر في النص السابق بالموجة الشعرية القصيرة المتدفقة على مهل من خلال نقطتي الوصل التي تشبه حبات لؤلئ ترصع وجه القصيدة في حركة خطية متساوية الطول تقريبا-لا تتجاوز ثلاثة ألفاظ- زادت الجمل الاسمية غير المعطوفة ثباتا وضمير الهاء المتصل إيقاعا سجعيا كما لعب الصائت القصير (الفتحة) دورا بارزا في بناء موسيقى المقطع، ما نروم إثباته هنا أنّ «شكلا معيّنا قد يلائم تجربة معيّنة ولا يلائم أخرى، بحكم أنّ الأشكال من جهة أخرى نسبية القيمة ومرتبطة بقيم وتصورات معيّنة، وبخصوصيات ثقافية وحضارية، وتصاب بعد طول استعمال واستهلاك بالإنهاك والعقم والجمود»²، كما أنّ القول بمطلق التجديد، وبأنّ كلّ تخلي عن الكتابة ذات الشكل القار في الذهنية الشعرية والذوق الجمالي العربي، هو تشكيل فنيّ وتجديد نهل ونصفق له هو إحدى انتكاسات النقد الأدبي، فالنص الشعري هو الذي يفرض خصوصية شكله، ولا يمكن أبدا الإحاطة بطرق بنائه، و«علاقة التجربة الشعرية بالشكل الفنيّ هي أيضا علاقة معقدة، على اعتبار أنّ الشكل ليس قالباً أو وعاء محايدا للمضمون أو التجربة، وإنّما هو شكل دال أيضا له دلالاته الخاصة وله دور فعال في تجسيد وتشكيل التجربة في عالم النص، ضمن علاقات التفاعل بينهما ووفق آليات التشكل النصي الداخلي»³.

3-2- نمط السطر المرتد .. السمت المفتوح:

وجه آخر للتشكيل الفنيّ الطباعي للشعر خارج الوزن، يتميّز بالتماهي مع جنس الشعر، وهو إحدى أقوى الدعائم لوجوده، لأنّ هذا النوع لا يميّز في أحيان كثيرة عن الشعر التفعيلي ولا يختلف عنه شكليا ذلك أنّ كثيرا من القراء يعتبرون القصيدة «تتميّز بعلامات شكلية تُسهّل عملية التعرف عليها فوق الصفحة الطباعية تقوم على بنية منظمة جامدة»⁴ ذات مستطيلين متوازيين، أو مستطيل واحد قد يطول السطر إلى حدّه أو يقصر، وإلى هذا الشكل الأخير تنتمي أغلب تجارب قصائد النثر.

وإذا كان النوع السابق يتكئ على عطاءات اللغة الصوتية ويفعل جانبا إيقاعيا هاما فيها، فإنّ هذا النوع يتخذ من اللغة مادة تشكيلية فنية خاما يوشح بها فضاء

¹ ربيعة جلطي: النّبيّة تتجلى في وضح اللّيل، ص178.

² عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، صص20-21.

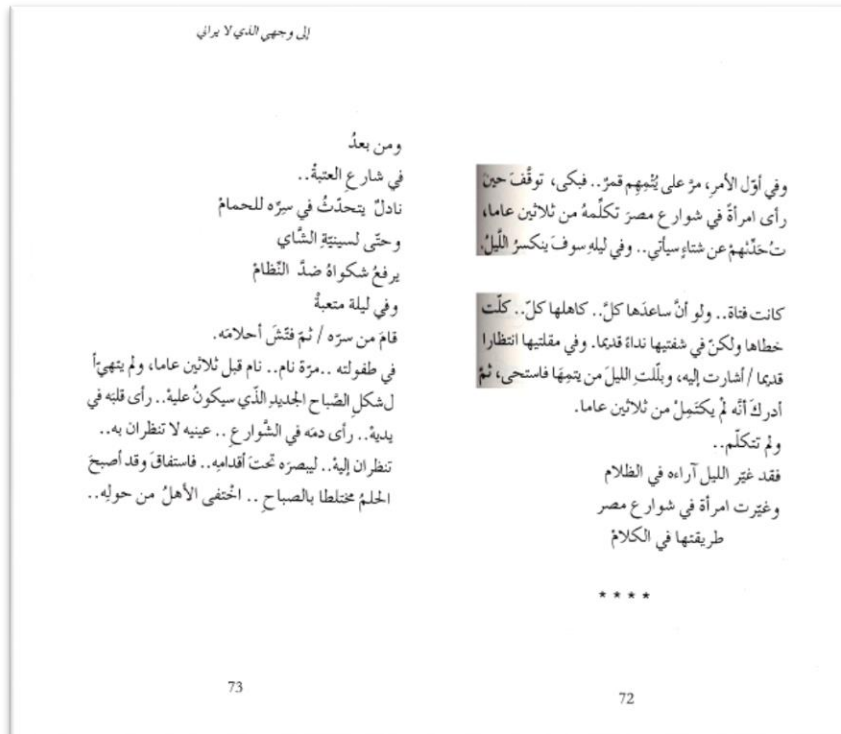
³ المرجع نفسه: ص21.

⁴ شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة "تحليل نصي"، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، [ط 1]، [1988]، صص26.

الصفحة، من خلال استغلال كلّ الطاقات الممكنة لها؛ كفصل حروفها عن بعضها بعضاً (التشذير)، أو وصل لغتين مختلفتين في نص واحد، أو في اتخاذ القصيدة جسداً تغاير به كلّ الأنماط والأشكال.

من أهم الملاحظات التي تساق في هذا الباب أنّ الاشتغال النصي لقصائد النثر يتخذ مسارين متوازيين حسب نمط هذا النوع الشعري؛ فنمط السطر الممتد يسمح للسواد بالسيطرة على فضاء الصفحة، ويقوّض هذا السواد بمعطيات صوتية ودلالية أخرى، أمّا نمط السطر المرتد فإنّ جملة الشعرية غارقة في مساحات من البياض، توفر للقصيدة حيزاً مكانياً تتشكل فيه بتنوع لا يمكن تحديده مسبقاً، ومرد ذلك حسبنا إلى تطور أدوات الشاعر الفنية، خاصة وقد أصبح الاشتغال الطباعي ضرورة تكوينية للنص وإحدى العناصر الهامة في القصيدة خارج الوزن فـ «مساحات السواد ومساحات البياض ذات سمة تكوينية عضوية في النص»¹ تسهم إلى حدّ كبير في بناء الدلالة الشعرية. وغالبية الظواهر البصرية المدروسة ترافق هذا النوع الشعري.

نشير أخيراً إلى نوع من القصائد يزواج بين نوعي الشعر خارج الوزن حيث يعمل النمط المرتد على خلق موجات صوتية متنوعة طويلاً وقصراً، وفي المقابل يعمل النمط الممتد على تعنيم جوّ الفضاء الطباعي، ومن الصراع بينهما ينبعث إيقاع النص الشعري، نمثل لهذا الفعل التشكيلي بالنص الآتي، الشكل (6)²:



¹ مسعود وقاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي "دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع، ص 329.
² رايح ظريف: وجهي الذي لا يراني، ص ص 72- 73.

وهذا الشكل هو المهيمن على القصيدة كلّها، وقد أرسل هذا المدّ والجزر في الأسطر الشعرية طاقة إيقاعية بصرية مصدرها الصراع بين طول السطر وقصره في فضاء الصفحة، الذي تحول إلى صراع بين الأسود والأبيض «ولعل الإحساس بجماليات الأبيض والأسود إحساس ضمني بالنتيجة الجمالية للثنائيات الضدية وإحياءاتها التعبيرية»¹، وهو ولا شك جزء من التشكيل الفني للشعر المعاصر، وآلية تخرج به من التتميط في بنيته الشكلية، إضافة إلى تطعيمات البنية المعنوية التي تؤازرها من خلال سرديّة الخطاب في النص السابق.

¹ وجدان مقداد: الشعر العباسي والفنّ والتشكيلي، 57.

الفصل الثالث

تشكيل العلامة اللغوية

الفصل والوصل

1- تمهيد:

من أكثر الظواهر الإبداعية في الشعر المعاصر عامة وفي القصيدة خارج الوزن على وجه التحديد ظاهرة المحو التي تصيب حروف الكلمة فتفصل حروفها بعضها عن بعض، والتي اصطلح عليها بالتشذير أو التجذير أو «التفتيت أو التقطيع الكتابي»¹؛ ونعني به تفكيك لأوصال الوحدة اللغوية (الكلمة) ومحو سلسلة التلاحم بين أصواتها إنه «تشكيل بصري مواز لمضمون التبعر والتناثر

¹ علي أكبر محسني ورضا كياني: الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر (دراسة ونقد)، ص90.

والتشظي»⁽¹⁾ المدروس الذي يسند لبعض أجزاء الجملة أو الكلمة ثقلاً دلالياً أكثر من غيرها.

وإذا كنّا مع ثنائية السّواد والبياض أمام انتشار أو بعثرة للوحدات اللغوية بشكل نظامي أو غير نظامي، فنحن هنا أمام شذرات نصية أو كائنات وحيدة الخلية تتكون من الحرف أعزلاً، يعوّل في إدراكها على جانبيين بصري وسمعي. ويقتضي هذا النوع من التقضية مخالفته لقواعد اللغة المكتوبة التي تدخل الحروف في علاقة صوتية- دلالية تنتج عنها الكلمة التي «لا تعبر عن شيء إلا إذا دخلت في علاقات جديدة ضمن العبارة، فإن الشاعر بهذا الترسيم للأحرف صاغ علاقات ترميزية هندسية تقرب النص "الحروفي" هذا من الترقيم والشعوذة، ويظهر اللعب البصري هنا مفتوحاً على أشكال هندسية متناغمة وعلاقات متشابكة ومتداخلة»⁽²⁾، تفرض على القراءة اتجاهين متكاملين أحدهما من خلال صوت الحرف معزولاً، والثانية من خلاله مع بقية حروف الكلمة.

على أنّ وجود الحرف بعيداً عن أخيه من نفس الكلمة لا يسمح للدارس بالنظر إليه معزولاً عن بقية حروفها، ذلك أنّ هذه الظاهرة تنتج «لوحة تعبيرية جسدية تخرج على معايير شكل الكتابة الاعتيادية في صياغة الفضاء البصري للقصيدة، فهذه التقنية تسهم في صنع الجانب الشعري من البعد البصري للنص فضلاً عن فاعليتها التأثيرية في المتلقي، فالبؤرة التي تنطلق منها اشعاعات هذه المقطوعة تقوم على الجدلية بين شكلي الكتابة المألوفة وغير المألوفة في الفضاء البصري»⁽³⁾، ومن خلال عملية المقارنة بينهما يكتشف الدارس المسافة الجمالية الكامنة وراء الفجوة البصرية (التشذير) والفجوة الدلالية.

ومن خلال استطلاع سريع للمنظومة الإبداعية الشعرية المعاصرة ممثلة في الشعر خارج الوزن، نجد أنّ الشاعر المعاصر قد نوع في هذه الظاهرة ما بين "تشذير" و"تدرّج" و"تمفصل"، أمّا الأول فخاص بحروف الكلمة، وأمّا الثاني فخاص بكلمات الجملة، وأمّا الثالث فخاص بالمقطع الشعري، يتنوع التشذير إلى مائل وأفقي وعمودي، ويتنوع التدرّج إلى عمودي ومائل*، أمّا المفاصل فلا نكاد نحصي منها إلا الشكل العمودي، لأنّه كتشكيل بصري يرتبط بوجوده في فضاء الصفحة، وفي هذا الخصوص تعارف المبدعون -غالبهم- على أفراد المقطع الواحد لفضاء الصفحة، وتندرج هذه الأنواع الثلاثة في إطار تشكيل العلامة بالفصل بين وحداتها.

(1) وليد منير: التجريب في القصيدة المعاصرة، فصول، [م 16]، [ع 1]، ص 183.

(2) أحمد بزون: قصيدة النثر العربية "الإطار النظري"، ص 172.

³ علي أكبر محسنی ورضا کیانی: الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر (دراسة ونقد)، ص 93.

* نستثنى الأفقي لأن أصل الجملة الكتابة أفقياً، ومن اليمين إلى اليسار، أمّا الكتابة من اليسار إلى اليمين فقد أفرد لها جزؤها الخاص.

2- التشذير:

نعدّ هذا النوع من التفنيت أكثر الأنواع خصوصية وتميزاً، لما يوفره من طاقة بصرية تنهض «على الدلالات الصوتية لإيقاع الحرف لتتشكل به بعد ذلك مستويات أخرى»¹، ولما يقيمه من مفارقة وتضاد بين المستوى المسموع للكلمة والمستوى المكتوب لها، إذ يتطلب نطق الكلمة وصلاً لجزيئاتها الحرفية، ويتطلب التشذير أو المستوى المكتوب فصلاً لحروفها وما بين هذين المستويين تكمن الدلالة النصية لأنّ «تشكل الحروف بتموضعها بهذا الشكل إيقاعاً بصرياً مختلفاً فنثرها بهذا الشكل العمودي يجعلها تقدّم ذاتها في مرحلة وهو ما يؤلّد الإيقاع البصري المساهم في تمرير أبعاد فنية للكلمة المفككة»² وفيما يأتي بيان ذلك.

2-1- التشذير الأفقي:

في هذا النوع يتمّ الفصل بين جزيئات الكلمة بشكل ممتد من اليمين إلى اليسار* مما يجعل العلاقة بين حروفها واضحة جليّة، يتخلل سوادها غرر من البياض تحاول أن تمحو الحدود بينها، في حركة مدّ للسواد يتخللها جزر للبياض. وأوّل ما يجب التأكيد عليه في هذا الخصوص هو الجانب الاعتباري للتوظيف الجمالي لظاهرة التشذير لأنّ اللغة والشعر تحديداً «ليس مسألة رياضية هندسية أو قالباً جامداً بل هو عملية تطويرية متغيرة باستمرار تبعا لتغيرات العصور والمراحل»⁽³⁾ فلا يمكن أن نخضعه بشكل مسبق لهذه الظاهرة إرضاء لنظرة جمالية معيّنة، كما لا يمكن بأيّ حال من الأحوال -كمقابل- تجاهل الدور التشكيلي الجمالي لظاهرة تشذير الكلمة وذلك لما تضطلع به الكلمة في الشعر من دور تشكيلي راسم خاصة «بوصفها مؤدية للمعنى وأداة راسمة ومشكلة للصورة مما لا شك في أنّها لا تتعارض في بنائها مع البناء الصوري، أي أنّ التكوين الصوري الشعري مهما قيل فيه فإنّه لا يمكن أن يشكل صوراً ذهنية بصرية إلاّ عن طريق الأصوات اللغوية المتكونة من الكلمات التي تمثل رمزا للمعنى»⁴، فتعطل ظاهرة التشذير هذا الرمز من خلال إعادة الكلمة إلى حالتها الخام ما قبل وصل الحروف مع بعضها بعضاً، والمراد من هذه الظاهرة حالة ما بعد وصل تلك الحروف، ونوضح ذلك من خلال المثال الآتي للشاعر "عبد الحميد شكيل":

¹ عزت محمد جاد: الإيقاعية نظرية نقدية عربية "مقاربة إجرائية على قصيدة النثر"، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، مطبعة علاء الدين، [د ط]، [2002]، ص16.

² فائزة حمقاني: قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر دراسة فنية جمالية، ص 279.

* الشاعر المعاصر مقصر في هذا الخصوص إذ يفتح التشكيل البصري أمامه كلّ اتجاهات بياض الصفحة ويلغي كلّ الحدود، وقد تعدّ إضافة نوعية جمالية تعمل على إرباك القارئ باتجاه القراءة إذا ما أحسن استغلال هذا الجانب ولا علاقة للأمر باللغة كنظام، وهذا الجانب حرم الدراسة من التشذير الأفقي من اليسار إلى اليمين، ومن الأسفل إلى الأعلى.

⁽³⁾ فائز العراقي: القصيدة الحرة "قصيدة النثر" محمد الماغوط نموذجاً، ص12.

⁴ صالح الويس: التشكيل الصوري في شعر ابن خفاجة "رؤية معاصرة"، ص266.

ولما بلغ الفيض مداه،
وانفرط العقد،
وشرد المرید،

لملمت شمل هذه الفاجعة،¹

فلفظة (انفرط) في المقطع قامت بتمثيل فعل الانفرط كما هو في مرجعه،
عندما تطلب انفرط العقد تباعدا بين حبيبات جواهره، مع العلم أن التأمل في
جزئيات الكلمة الصوتية (ا، ن، ف، ر، ط) كل على حدة لا ينبئ القارئ بالمعنى
المخزن فيها من خلال تتابعها المتباعد بالعلاقة الجمالية التشكيلية التشذير، وفي
هذا الخصوص نستطيع القول بأن الهدف من التشكيل كظاهرة هو «تجاوز حدود
القطيعة مع مادية الواقع لتصل إلى حدّ تعميق الوعي المعرفي والجمالي»² على
جميع مستوياته، فالتباعد الحاصل بين جزئيات الكلمة قسرا عن الدلالة المخزنة
فيها، والجاذبية النابعة من تلك الجزئيات لإعادة الوصل بينها هو أحد بواعث
الأثر الجمالي لها.

وبذلك يؤسس النوع الجديد من خلال ظاهرة التشذير التشكيلية لذوق شعري
جديد يجمع بين المستوى الصوتي والمستوى الدلالي والمستوى البصري وفي
بعد رابع المستوى الرؤيوي وهذا ما «أسهم في غنى وثراء الرؤى والتصورات
الإبداعية تنظيرا ونقدا وكتابة، ومكّن من تحقيق إبدالات عميقة في تعريف الشعر
وممارسته»³ شكلا وتشكيلا ودلالة.

2-2- التشذير العمودي:

إنّ التشذير كظاهرة تشكيلية شعرية لها صدى واسع في الشعر المعاصر وفي
النوع خارج الوزن أثبتته المعطى الجمالي النصي، خضعت لنوع من التنوع
جعلت منه تشكيلا داخليا في النوع قصائد النثر، وهو إحدى الظواهر ذات التنظيم
الدقيق والمحسوب في التشكيل البصري، لأنه يحافظ على بنية الكلمة من خلال
المحو، فهو كلعبة بصرية يعمل أولا على «بيان فضاء التشكيل البصري، والثاني
الجمع بين النور والظلمة أو السواد والبياض»⁴ على مستوى الحيز المكاني
للقصيدة، هذا الحيز الذي يتوزع وفق محور الاختيار في التشذير العمودي مع
تعطيل هذه الخاصية إذ يتماهى مع المحور الأفقي للعلامة اللغوية، ويتم تفعيل
مستوى ثالث منها هو الزاوية المحصورة بين المحورين التأليفيين، ونوضح هذا

¹ عبد الحميد شكيل: مرايا الماء، ص 157.

² فاطمة لطيف عبد الله، رشا أكرم موسى: شعرية اللون في رسومات كاندنسكي، كلية الفنون الجميلة، قسم التربية
الفنية، جامعة بابل، [د ط]، [د ت]، ص 69.

³ عبد القادر الغزالي: قصيدة النثر العربية الأسس النظرية والبنىات النصية، مطبعة ترفية، بركان، المغرب [ط 1]،
[2007]، ص 126.

⁴ صالح الويس: التشكيل الصوري في شعر ابن خفاجة - رؤية معاصرة-، ص 269.

الكلام من خلال "القصيدَة التعريفية" "عناية"¹ لـ "عبد الحميد شكيل" من ديوانه كتاب الأسماء... كتاب الإشارات:

عـ .. عين الوقت المتحفز،

نـ .. نافذة المشتهى..

إـ .. أنّة الوجد وهو يعلو في سماء البروج،

بـ .. بوصلة الروح إلى محظيات الشدو،

وهن يقطنن بالوله،

عسل الأفاويه،

ةـ .. توشيجة القلب،

وهو يخرج من شيم الأغساق

مغسولا بأمواء الرؤيا..!

فالنص السابق يفرض على القارئ مساراً قرائياً ذو اتجاهين خطيين أحدهما أفقي ينطلق من الثاني العمودي؛ إذ يعمل التشذير على وصل حروف معشوقة الشاعر "عناية" بشكل عمودي كلّ حرف من اسمها له حكاية، في توافق فريد بين «العالم الداخلي للشاعر (النفس) وعالمه الخارجي، فترسم شعرية النص بتألف الصورة واللغة والإيقاع»² بنوعيه الصوتي والبصري.

لكن دلالة هذه العلامة اللغوية لا تتضح إلا باتخاذ كلّ حرف من هذه العلامة اللغوية منطلقاً للدلالة أفقياً في تناظر وتناغم بين الخطين ينمحي فيه المحور العمودي في ثنايا الأفقي باعتباره أكثر اتساعاً و«التناغم الشكلي في النص هو معرفة الهيئة التي تظهر فيها البنية، وتقوم هذه الهيئة أول ما تقوم على موقع الصيغ التعبيرية وعلى الأشكال التي تأخذها وتتحوّل بها داخل مجال لغوي تحدده مساحة النص»³، التي جاءت محصورة بزواية قائمة في حالة التشذير العمودي، ضلعها الأفقي هو السطر الشعري وضلعها العمودي حروف الكلمة المتشذّرة.

وإذا كانت هذه الظاهرة تجد صداها عند عبد الحميد شكيل، فإنّها ليست حكراً على القصائد عنده، وذلك حتى لا نغمت التجارب الشعرية الأخرى حقها من التجديد والنهوض بالجانب الجمالي للشعر المعاصر، خاصة منه القصيدة المشكّلة، من ذلك:

يا آه.. جميلٌ هو اللهُ
أجملُ من ضفّة في الشّمالِ

¹ عبد الحميد شكيل: كتاب الأسماء... كتاب الإشارات، موفم للنشر، الجزائر، [د ط]، [2008]، ص 76.
* وهذه الظاهرة مطردة عند الشاعر في هذا الديوان على وجه التحديد من أمثلتها قصيدتي قسنطينة وقرطبة، وقد تعدت الظاهرة المدن إلى الشخصيات، ينظر: كتاب الأسماء... كتاب الإشارات.

² رزيقة بوشلقية: التشكيل الفني في الشعر النسائي الجزائري المعاصر، [م م]، ص 23.

³ يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد، دمشق، [د ط]، [د ت]، ص 245.

وأقربُ من موجةٍ عاليه
أشتهي سجدةً
قبل أن أتوضأ بالملح
وتغمرني هذه الآتيه
أشتهي أغنية
أشد.. تهى
أغ..
نية

(أوقدوا الشموس/ انقروا الدفوف
موكب العروس/ في السما يطوف
والمنى قطوف/ انقروا الدفوف)¹

ولا يخفى في هذا النص دور التشذير في خلق ونحت جسد النص، حيث حدث نزول وضمور في القصيدة لتتمطط ثانيةً وتنعتق وتتكاثر حروفها بعد التشذير مباشرة «إنّها قصيدة قراءة تخاطب عبر الجسد الورقي عيني القارئ لا أذنيه، وهذا يرتب مزايا كثيرة منها استثمار سطح الورقة»².

وقد يخرج التشذير كظاهرة تشكيلية لغوية من الدور البصري إلى أدوار أخرى يفرضها المعطى الدلالي للقصيدة، وللکلمة التي يقع عليها التبئير بهذه الظاهرة، إذ أحياناً يتقل الحجم الدلالي لتلك العلامات اللغوية فلا تسطع عليه جملاً، فتنبذ في عراء السطر تواجه الدلالة الإيقاعية والنفسية والبصرية، كما في هذا التوظيف للشاعر "ياسين أفريد":

[...]

واستحت من جنوني وقالت لهم:

ما استحي حينها، ما اتقى

حينما عللت قلبها باللقا

كنت في موعد عاصف

كنت في حضرة الله والـ

_____ مشنقه³

وفي قوله:

سأسميك هذا الحداد المرابض في عرسنا!

¹ رشدي رضوان: "44" نصوص شعرية، منشورات ANEP المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الرويبة، الجزائر، [د ط]، [2013]، ص58.

² جاسم حسين سلطان الخالدي: حاتم الصكر والموقف النقدي من قصيدة النثر، مج كلية التربية، جا واسط، [نيسان 2015]، [ع 18]، ص86.

³ ياسين أفريد: نببذها أم دمي، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، [د ط]، [2003]، ص54.

وليسمك هذا الفراغ امتدادا
أسميك طفلا تناغي أساريه الـ

مقصلة¹

ما يلاحظ على هذه القصائد أنّ التشذير لم يُصَب الحروف الأصلية للوحدة اللغوية، وغاية العملية هو الفصل بين الوحدة اللغوية و "الـ" التعريف وكأنّ كلمتي "المشقة، والمقصلة" بالثقل الدلالي والنفسي لهما تأبيان إلاّ والإندغام مع بقية عناصر الجملة من جهة، ومن جهة ثانية تأبيان كلّ تحديد وتعريف بالبقاء عاريتين من الألف واللام منفردتين بالسطر الشعري، سواء بسبب لغوي ذاتي أو نحوي تركيب، وربما دلالي، فلفظتي مشقة ومقصلة من الألفاظ المستهجنة سماعيا ودلاليا، فكيف إذا صهرت في عبارة شعرية واحدة عن طريق المفارقة بلفظ الجلالة في المثال الأول، ومناغة الطفولة في المثال الثاني فليس من السهل تركيبا أن ترد جميع هذه الكلمات في سياق واحد، وربما هو برهان آخر من الشاعر المعاصر على قدرته الإبداعية في إطار «قصيدة الحلم أو قصيدة الولادة الجديدة بحسّ جديد وشعور جديد، ومن لا يملك هذا الشعور المتجدد لن يصل في شعره إلى مرتبة الفن»².

وتتخذ التجربة الشعرية عند الشاعرة "حسنا بروش" فيما يتعلق بظاهرة التشذير بعدا ثنائيا؛ إذ تزوج بين التشذير الأفقي والعمودي، لضرورات يتطلبها معنى الكلمة المشدرة أحيانا، والتجربة الشعرية العاجزة أمام قدسية المعنى أحيانا أخرى، وهذا تمثيل ذلك:

عدم..

ي

ق

ط

ر

شهوئيها المكفأة..

صوتان في غوريهما..

تطفو الوجوه

على الوجوه..

ومخرقة..

ت

س

¹ ياسين أفريد: نبيذها أم دمي، ص56. ونجد نفس الظاهرة ص57.

² سعاد طبوش: تجليات الحداثة الشعرية في القصيدة النسوية الجزائرية "قصيدة الصورة أنموذجا" ص41.

ا

ق

ط¹

وتقول في موضع آخر من نفس القصيدة (مأماً..):

في فراغ/ مأماً..

والأقصى ي ف ت ح

ب اب ه.. ب اب..

ال ي ق ي ن..

ال م ط ل ق ه..²

ففي هذه القصيدة يتخذ التشذير بعدا تجريبييا دلاليا تهجئ معه الشاعرة المعنى تهجئيا نفسيا في المقطع الثاني، وتخلق علاقة تماثل بين الدال والمدلول في المقطع الأول لأنّ الفعلين "يقطرُ، وتساقطُ" يتطلبان حركة من الأعلى إلى الأسفل كما مثلها النص. إنّ الناتج الخام عن التشذير في هذه القصيدة تشكيل واضح للقصيدة منحها إضافة إلى جسدها الممشوق الواضح المعالم دلالات عدّة لغوية نفسية وسياسية «تدل على مستوى شعوري معين تخضع له ذات الشاعر عندما تعمل في وجدانه قضايا ذاتية أو اجتماعية، وتجدها نفسها مدفوعة لأن تترجم شعريا لتدل على الموقف الذي يقفه الشاعر أو على ذلك تبعا للحالة الوجدانية المرافقة»³.

ومما أصبح قارا في ثنايا الدراسة أنّ الأثر الجمالي للتشذير يخرج بالقارئ من مغلق الثابت إلى انفتاح المتغير، لأنّ المعهود الشعري رسخ الحركة العمودية المتوازية في الشعر العمودي، والعمودية فقط- في الشعر التفعيلي فجاء الشعر المعاصر ليستفيد من كلّ المستويات، والنص السابق برهان واضح على ذلك، إذ أصبح بمقدور اللغة أن تذرف وتتساقط وغيرها من الحركات السطرية، وهذه إحدى الفروق الواضحة بين الشكل في الشعر العمودي والتفعيلي، والتشكيل في الشعر المعاصر عامة «قالب نمطي سابق على النص ومفروض عليه أما التشكيل البصري فطارئ ومبتكر»⁴.

2-3- التشذير المائل:

في هذا النوع يجمع الشاعر بين التشذير الأفقي والعمودي، أو على الأصح بين نقطة انطلاق أعلى الصفحة للعمودي والأفقي معًا وبين نقطة وصول الأفقي في حركة تنازلية من الأعلى إلى الأسفل، تؤكد على زمكانية الشعر و«تظهر رؤية الفنان الشمولية التي جعلت من بعض الأعمال الفنية أعمالا خالدة عبر

¹ حسناء بروش: للجحيم إله آخر "فصوص"، دار اللتنوير، الجزائر، [ط1]، [2014]، ص49.

² المرجع نفسه: ص55.

³ يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، [د ط]، [د ت]، ص163.

⁴ سعاد طبوش: تجليات الحداثة الشعرية في القصيدة النسوية الجزائرية "قصيدة الصورة أنموذجا"، ص36.

العصور، لأنها تحمل رؤى استمدت خلودها من عناق الزمان والمكان فيها، للتعبير عن رؤية كونية لها قيمتها الفنية والجمالية والدلالية»¹، كما يؤكد التشذير بجميع أنواعه والمائل على وجه التحديد قدرة التصوير الفتوغرافية التي توفرها القصيدة المشكلة وتعود به إلى مصدره الأول البصري و«الشعر أقرب إلى التصوير من غيره فتشكيل اللوحة وارد يأتي على النفس فتتحرك به اليد، كما يرد وارد القصيدة على الشاعر فتتحرك الكلمات»². والتشذير المائل كتجسيد مائل في القصيدة خارج الوزن له حضور ضعيف مقارنة بغيره من الأنواع، نسوق له مثالا قصيدة "الرفاق" لعبد الحميد شكيل يقول فيها:

حملتهم في دمي نغمان

وقصيدة مثلي،

وترانيم من قول عتيد..

ولما توهجت الجهات:

سفحوا

جثتي..

في

م

ن

ح

د

ر

ا

ت اللغة،

ومروا إلى بلاغات الريش...!³

فجملة "سفحوا جثتي في منحدرات اللغة" التي ما كانت لتملأ سطرا، احتلت عشرة أسطر من القصيدة وهو تشكيل طباعي له غايته الجمالية ووظيفته الدلالية، فمن جهة حاكت اللغة المعنى، لأنّ طبيعة الجثة أن تتهاوى فتهاوت حروفها وكلماتها، ثم أنّ الشاعر من خلال هذا الفعل الإبداعي جعل اللغة تثقل بحمل عظيم تستحق من خلاله أن تتفرد كلّ وحدة صوتية فيها بالسطر الشعري، أمّا الوحدة اللغوية منحدرات فقد تحولت من خلال هذه التجربة الشعرية إلى وحدة لغوية بصرية تتماثل مع الانحدار كما يرتسم في الصورة الذهنية لها. وربما عمق الدلالة المكتنزة في العبارة جعل الجملة تتمزق عراها فتتساقط تباعا على وجه الصفحة،

¹ وجدان مقداد: الشعر العباسي والفن التشكيلي، ص212.

² المرجع نفسه: ص20.

³ عبد الحميد شكيل: شوق الينابيع إلى إنائها، موفم للنشر، الجزائر، [د ط]، [2008]، ص ص69-70.

إلى أن تتفصد في لفظة منحدرات فتتحدّر نحو متاهات اللغة، ولا يعني هذا الكلام أنّ الشاعر يركز على المحاكاة التي قد تؤول بالنص إلى مأزق السطحية وإنّما هو «الدخول في العمق لنقل ما يراه البصر والبصيرة في الوقت ذاته، فالظواهر الإنسانية والواقعية والطبيعية ليست مجرد صور متحركة أمام العين الملتقطة»¹ قدر ما هي كون قائم بذاته، ومسرح حياتي واسع يتراءى للشاعر. ومن خلال النص السابق نستنتج أنّ للتشذير المائل دورا بصريا لا يشاطره مع غيره من الأنواع، ذلك أنّ هذا النوع يعمل من خلال التناظر البصري الذي يخلقه باقتسام فضاء الصفحة إلى نصفي مثلثين فيكسر الاطراد الحاصل نتيجة الألفة البصرية، إضافة إلى ما يخزنه النص من دلالة وعليه فـ «الشعر يحاول أن يظهر القيمة الصوتية للحرف مترجمة في الخط برسمه»² متصلا ومنفصلا. وكغيره من أنواع التشذير يعمل هذا النوع بصريا لغايات دلالية نصية صرفة نستشفها من هذه القصيدة بعنوان "حالات" للشاعر نادر هدى³:

ل
س
ج

ن
كنتُ أحمُ بالخلاص منه
بالصحراء بالأوغاد
وكل ما جاء في العصر الحديث من قتله....
ولكن /-
في لحظة صرخ القفل فيها
صرخت فيه
أحبك يا سجنى الجميل

ففي هذا النص يستعين الشاعر بظاهرتين بصريتين لتجسيد مكنوناته الشعرية، هما التشذير المائل والإطار، ليتماهى المدلول الشعري مع الواقع المادي المأزوم وتعاني اللغة جنبا إلى جنب مع شاعرها حالة السّجن والاختناق، فأضاف إلى التعبير الصوتي المرفوق بصورة ذهنية صورة حسيّة فأصبح النص «حركة ذهنية تتم داخل الشعور ولكنها في الوقت ذاته تعدّ انعكاسا مكثفا لمختلف جوانب

¹ وجدان مقداد: الشعر العباسي والفقن التشكيلي، ص37.

² المرجع نفسه: ص163.

³ نادر هدى، عاليا كان.. ويبقى "مختارات من شعر نادر هدى"، ص18.

الطبيعة والمجتمع وظواهرهما مع الاحتفاظ بخصوصية التجربة وفرادتها»¹،
وتتحول القصيدة المشكلة إلى قصيدة ذات بعد ثلاثي صوتي وذهني وبصري.
وفي ختام هذا العنصر نقرّ أنّ الزاد المعول عليه في التشذير هو الحرف
بطاقاته المختلفة الصوتية والبصرية والدلالية، الذي أثبت على مرّ العصور قيمته
في ذاته قبل اندماجه في الكلمات ومنها في الجمل والنصوص، وقد استغل الشعر
المعاصر بشاعره هذه الطاقات أحسن استغلال وزوّد بـ «دلالات مختلفة إذ يشكل
جزء هاماً من كلمة تكوّنت عبر الزمن بفعل ارتباط أحرفها ارتباطاً عضوياً
بالمعنى، ولذلك يكون لتوظيف تلك المفردات توظيفاً أسلوبياً معيّناً في اللوحات
الشعرية أثر صوتي وجمالي»²، يترجم التجربة الشعرية ويساعدها في عملية
البوح، ويكون قوة تأثيرية على القارئ، وشفرة دلالية للمعنى.

3- التدرّج والتفصيل:

3-1- التدرّج:

لقد أثبتت المعطيات الشعرية المعاصرة كثرة أساليب الشاعر في نحت
مدلولات نصوصه، رغم ذلك لا زال يشهد نهضة محتشمة في مجال تزيين النص
الشعري بمعطيات اللغة الحسيّة الأخرى، كالألوان مثلاً إذ لا زال الشاعر يعبر
عنها بالبدال الصوتي، وإن كان استفاد من بقية الدوال الحسية كالتجسيد الذي هو
دال لمسي، والإيقاع وهو دال سمعي، ورغم تعسر الاستفادة من الدال الذوقي
والشمّي، إلّا أنّ إمكانية شحن النص بمعطيات الدال البصري هي السهلة مقارنة
بجميع الدوال الحسيّة الأخرى وهي الأكثر شيوعاً، فقد أصبح قارا «عند العلماء
أنّ العين أبرز نافذة لنا على العالم ف 90% من الأخبار التي يتلقاها الإنسان
وسيلتها العين»³. وربما هذا هو السبب الكامن وراء التنويعات البصرية المبتوثة
في ثنايا النصوص الشعرية، والتي نستفيد منها في هذا الباب التدرّج والتفصيل؛
ونعني بالأول تفكيك الجملة بمعناها التركيبي بصرياً أي الحفاظ على العلاقة
النحوية والفصل بين عناصر الجملة ببياض السطر فتشهد نشراً في أسطر
القصيدة، أما التفصيل فهو إخضاع القصيدة لمفاصل تجعل منها نصاً مقطعيّاً
(بأرقام أو حروف) من جهة، وتسمح بامتدادها إلى عدد لا محدود من الصفحات
مشكلة القصيدة المطوّلة والقصيدة الديوان.

إنّ التدرّج أو التدرّج في تقديم عناصر الجملة هو «تحريك نظام اللغة وخلخلة
بنيانه وتحديد موقع العالم من مواجهة الصياغة الجديدة»⁴ للنص الشعري، وهذا

¹ يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 135.

² وجدان مقداد: الشعر العباسي والفن التشكيلي، ص 166.

³ محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 142 (الهامش).

⁴ يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 103.

النوع من التوزيع الطباعي البصري هو الأكثر شيوعاً في الشعر خارج الوزن،
نمثل له بقول الشاعرة نادية نواصر:

والحب عندي ثورة

وصرخة

وشهقة

وسقطة

ووقفة

وسجدة

وركعة

والحب عندي عاصفة

تكسر الأسوار¹

فصلت الشاعرة في هذا النص -ونصوص أخرى- وبين المعطوف والمعطوف عليه وبين الصفة والموصوف، وبين المضاف والمضاف إليه² وبين المبتدأ وخبره والفعل والمفعول به³ ونثرت عناصر الجملة في أسطر مستقلة تتلو بعضها بعضاً، وتتساقط على أسطر الصفحة درراً لغوية تامة التشكيل الصرفي ناقصة التشكيل التركيبي مؤكدة «حضور النسق حضوراً خاصاً، وتدخل فيه أولوية التقديم والتأخير في الحضور الصوتي، غير أنّ الجانب الأهم في تركيب الجملة ثم النسق هو ما يخص النطق للكلمات مفردة أو مجتمعة وعلاقتها بالسياق فيما يتصل بالدلالة»⁴، فالسياق يفرض على الجملة النحوية والشعرية تتابعا زمنياً صوتياً سريعاً، على حين يعرقل التشكيل الطباعي الجديد هذا التسارع بفصل هذه العناصر الصوتية بصرياً، فيعيد توزيعها في الزمن البصري خالفاً تضاداً بينه وبين الزمن الصوتي، وربما حدث تداخل بين هذه الأزمنة عندما يتعلق الأمر بالزمن الإيقاعي من خلال ظاهرة التدوير في الشعر الموزون، وتصبح القصيدة بنية من المتضادات الزمنية الخلاقة.

ويحضرنا هنا مقابلة بين هذا الفعل الإبداعي المعاصر ذو البعد الجمالي، ونظيره القديم فيما يتعلق بحروف العطف نبرز من خلاله التطور الحاصل في المنظومة الشعرية العربية، جاء على لسان المعري في رسالة الغفران باب "مع امرئ القيس": «يا أبا هند إنّ البغداديين ينشدون في "قفا نبك" هذه الأبيات بزيادة الواو في أولها أعني قولك:

¹ نادية نواصر: حديث زوليخة نصوص إبداعية، موفم للنشر، الجزائر، [د ط]، [2013]، ص ص 56- 57.

² ينظر: المرجع نفسه، ص 81.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص 112.

⁴ عزت محمد جاد: الإيقاعية نظرية نقدية عربية "مقاربة إجرائية على قصيدة النثر"، دار الفكر العربي، [د ط]،

[2002]، ص 21.

وكأنّ ذرى رأس المجير غدوةً
وكأنّ مكايّ الجواء
وكأنّ السّباع فيه غرقى

فيقول: أبعد الله أولئك! لقد أسأؤوا الرواية، وإذا فعلوا ذلك فأئى فرق يقع بين النّظم والنثر؟¹، والشاهد هنا أنّ النظرة الشعرية شهدت تغيراً جذرياً بين ما أسسه حامل لواء الشعراء امرئ القيس، وبين الشاعر المعاصر الذي يمتح من كلّ المعطيات الصوتية أدوات لنحت نصوصه، فيبطل مفعول حرف ربط عاطف كالواو يؤدي إلى تنثير القصيدة، بل وربما يصبح السمة الغالبة على بعض الدواوين كما في ديوان "بداية وطن" لمحمد بن غزالة.

إنّ أنماط تشكيل الأفضية الشعرية تضع الدارس أمام سؤال ملح حول السبب الكامن وراء الفعل الطباعي الشعري، والذي لا نراه في أحيان كثيرة- غير انعكاس للمعطى الواقعي الذي يسيّج الشاعر فيجعل لغته تبيّنةً له تتضمن «إحساساً عميقاً بتعرضه لخروقات هائلة ذات قسوة بالغة من خلال وحشية ضارية تتدخل في تفاصيل المشهد وتندلع فيه وتدفعه إلى أن يتشكل وفق منظومة تعبير صورية إيقاعية خاصة بأسلوب التقطيع الذي يماهي ويقابل ما يتعرض له الجسد من تقطيع في الأوصال وتحجيم لطاقة الفعل فيه»⁽²⁾، وربما بتعرية فادحة للعقم واللاجدوى والعدمية التي تفضحها بصيرته الشعرية، كما في قول الشاعرة "زينب الأعوج":

لا
زلت
هنا
أزن قناطر الفجائع
التي هي مهري
من
البحر..... إلى البحر
من
الشطّ..... إلى الشطّ
من
الرّماد..... إلى الرّماد
وما تبقى في البرية
من مدن النّحاس

¹ أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، تح بنت الشاطي، دار بيروت للنشر، لبنان، [د ط]، [1400هـ-1980م]، ص 162-136.

⁽²⁾ محمد صابر عبيد: الفضاء التشكيلي "لقصيدة النثر الكتابة بالجسد وصراع العلامات"، ص 175.

قبل أن يتأرجح بي الغمر¹

إنّ هذا المدّ والجزر الحاصل على مستوى الجملة النحوية هو ذاته الذي يبني الجملة الشعرية والصورة ككل في جانبيها البصري والخيالي، ويؤكد حالة التشظي التي يعيشها الشاعر المعاصر فتحاك في ثنايا قصائده، فالشاعرة في مسعاها لإدراك وفهم العوالم المحيطة بها ترسم لوحة صوتية باللغة منها وإليها، وتجعل التركيبية الشعرية تركيبة طيّعة ف «تتنوع الحركة التقديرية للعين من سكون إلى حركة ومن حركة إلى سكون ليضفي على الأعمال قيمة جمالية لا تنتهي إلا بانتهاء إدراكها بصريا»² ولو على المستوى التخيلي للدلالة. هذا ولا تقتصر ظاهرة التدرج على شاعرة دون شاعر أو على أحد دون غيره من الشعراء.

وظاهرة التدرج من الظواهر المطردة في الشعر المعاصر، بل تكاد تكون هي الشعر المعاصر كله خاصة منه التفعيلي والخارج عن الوزن، والسبب في ذلك ما تطرحه استمرارية الجملة من إشكال يخلق تشابها بين السطر الشعري ونظيره النثري، فتتدرج الألفاظ عموديا على الفضاء الطباعي للقصيدة في محاولة لكسر ذلك التشابه، وتتواصل في ذات الوقت عبر وسائل صوتية ودلالية وسياقية وبصرية، والتدرج بهذا المعنى ضرورة شعرية وظيفية. ناهيك عن كونه ظاهرة تشكيلية ذات أبعاد جمالية نذكر منها في هذا الخصوص قدرته على تمطيط النص والاستطالة به عبر الحركة الدورانية، «ومن خلال هذه الظاهرة يمكن القول بأنّ تضافر هذين المحورين قد أسهم بشكل فعال في تشكيل الخطاب الجمالي وإبراز قيمته وأهميته واختلافه عن الخطابات غير الجمالية عبر تواشيع الاستخدام اللغوي الخاص فيه مع الطرح الجمالي الذي يركز عليه»³

اللغة بطبيعتها دال بصري تم نقله من الذبذبات الأثيرية التي يشكلها الصوت إلى التشكيل البصري لرموز تلك أصوات ذاتها، ورغم التنويعات الهائلة التي نحصل عليها جراء التركيبات اللغوية المختلفة أثر الشعر أن يحدّ من تلك التنويعات من خلال الشكل الثابت الذي تجلّى فيه عبر عصوره الأدبية المختلفة، وما أصابه من تغيير كان بطريقة محتشمة، وربما مردّ ذلك إلى البنى الدلالية والعروضية والذوق الأدبي الذي حكم تطوره، وهي كما هو معروف بنى وجودية بالنسبة إليه - إذ لا يوجد الشعر بعيدا عنها- ثم عدّت في فترة لاحقة تحصيلا حاصلا، ولما حدثت الثورة على تلك الأبنية مع شعر التفعيلة في المرحلة الأولى،

¹ زينب الأعوج: مرثية لقارئ بغداد، ص37.

² مشاري عبد الله النعيم: عبقريّة المكان في التراث العمراني السعودي -مقدمة نقدية-، أبحاث وتراث 3 دراسات في التراث العمراني، الهيئة العامة للسياحة والآثار، مطابع السروات، المملكة العربية السعودية، [1435هـ]، ص33.

³ فاطمة لطيف عبد الله: رشا أكرم موسى، شعرية اللون في رسومات كاندنسكي، ص70.

والشعر خارج الوزن في مرحلة لاحقة*، كانت ثورة في صميم النوع احتشدت لها الكثير من الأقلام رفضا وقبولا، تحولت معها معايير الشعر وأفضيته، وأصبحت المساحة الفاصلة بين ثوبياته الصوتية مساحة حرّة لا قسرية، يخضع انبساط السطر فيها وانقباضه إلى التجربة الشعرية، والقوة الدلالية المراد تمريرها من المبدع إلى القارئ عبر النص، وأصبح الفضاء وما يجري فوقه مفتاحا نصيا مساعدا في بناء الدلالة، لا بالاعتماد على التقديم والتأخير كما في الشعرية العربية القديمة، وإنما بمقدار البياض الفاصل بين الوحدات اللغوية في النص الشعري، ومدى تكاثف حبر الوحدات الصوتية أو تباعدها داخل نفس التركيب، مما يخلخل نظام الجملة بمعناها النحوي، ويؤسس لها بالمعنى الشعري، كما يوضحه المثال الآتي الشاعر "عادل محلو":

أيا همّي الذي أقفو

ويا تعبي

ويا ترياقي المخبوء في الكتب

بلادك مذ رجّلت عارية

فلا أرض ... ولا سقّف

تكسّرت الرجولة في حناجرنا وأيدينا

فلا أشعار ترثيها

ولا سيف

فكم عذرا أسوق لكّي تسامحني؟ [العدد]

فكم عذرا أسوق لكّي تسامحني؟ [الفعل أسوق]

فكم عذرا أسوق لكّي تسامحني؟¹ [السماح]

نلاحظ أنّ مركز ثقل الدلالة اللغوية في الأسطر الشعرية يختلف في كلّ مرّة باختلاف البياض الذي يفصل وحداتها اللغوية، وتحدث في كلّ مرّة تقابلات بين تلك الوحدات، يوازنها البياض بحيث تنبني دلالة مستقلة تذلّل للآتية، حتى يفرغ الشاعر من شحنته العاطفية، فالدلالة في هذه الحالة كلعبة "بلياردو" تُقذف عبر فراغات النص وتختلف باختلاف ما يُضم إلى بعضه بعضا من الوحدات اللغوية، ففي العبارة الأولى تنصب الدلالة على عدد الأعذار، وفي الثانية على الجهد المبذول في تقديم تلك الأعذار (من خلال الفعل أسوق)، وفي الأخيرة على السماح وهي الدلالة المركزية التي تدفقت إليها جميع اللغة الشعرية لذلك نجدها انفردت

* بقية التنويعات التي شهدتها الشعرية العربية كانت على نفس القدر من الأهمية كالمسمط، والخمس والموشح..، لكنّها اندمجت في الذوق الأدبي للعصور التي ظهرت فيها، ولم تشهد موجات من الرفض والتشهير كما حدث مع الشعر خارج الوزن وشعر التفعيلة بدرجة أقلّ حدّة، وربما مردّد ذلك إلى حفاظها على الجانب العروضي واكتفائها بالتنويع فيه.

¹ عادل محلو: رسالة إلى توفيق زيادة، قبل أن تنفد الكلمات، إصدارات دار الثقافة، وادي سوف، الجزائر، [د ط]، [2007]، ص 7.

في الأخير وحدها. ولا يمكن اجتزاء هذه الدلالات عن وعي الشاعر وإدراكه العميق بالقدرة الدلالية المكتنزة في اللغة، بحيث لجأ إلى مبدأ التعويض إذ كان بمقدور علامات الترقيم أن تفصل بين المعطيات اللغوية/ الدلالية.

والنتيجة التي ثبتت عندنا أنّ التشكيل البصري للغة الشعرية «يتمثل فيما تمنحه القصيدة للرؤية من علامات بصرية يمكن تأويلها، سواء كانت هذه العلامات البصرية موجهة للبصر مثل: الرسم، علامات الترقيم، أم موجهة للبصيرة (الخيال) مثل الصورة الفنية الحسية، الصورة اللقطة، الصورة المشهد، سواء كانت العلامات تكوينية ذات بعد تكويني في النص تخدم المعنى، أم علامات تجميلية ذات بعد فني جمالي تسعى لإحداث أثر فني لدى القارئ»¹.

والفكرة التي نروم كشفها في هذا الخصوص هي أنّ الشعر المعاصر باستعارته لأدوات التصوير البصري أراد أن ينسج فرادته ويزيد من عمق دلالاته، وهذا التوظيف في جانب من جوانبه فعل مؤدج غير بريء، هدفه الأساسي استدراج القارئ واستقطابه أحيانا، وطلب عونه في بناء المعنى أحيانا، وتعجيزه أحيانا أخرى، ومهما اختلف السبب أو تعددت النتيجة فإنّ التشكيل البصري للنص الشعري هو ثورة في الصميم نحو تحرير النص الشعري من النمطية الخطية التي طالما حاصرت الشكل الشعري، ومع هذا النوع من التشكيلات أصبحت ثنائيات (الشكل والمضمون)، (الظاهر والباطن)، وثلاثية (اللفظ والمعنى والدلالة) هي ثنائيات معبرة عن الكائن بالفعل في النص الشعري فهي توجهه نحو تجسيد اللغة وتشخيصها... «لتصل إلى حدّ تعميق الوعي المعرفي والجمالي بالواقع نفسه»²، إنّ أهم خاصية لهذا النمط الإشاري من النصوص تتمثل في قدرته على التواصل مع القارئ من خلال محاولة توجيهه قرائيا، وبما أنّ القارئ المعاصر يأبى ذلك، فإنّ أوّل أفق توقع يكسر يكون مصدره تشكيل النص، ومحاولة هيكلة هذا الكائن اللغوي بعرف لغوي مغاير لذاك الذي درج عليه، فهذا النوع من النصوص هو المرحلة الأخيرة في التكوين الجمالي للنص الشعري الذي نوضح مراحلها في الشكل (1):

صوت ← حرف ← كلمة ← جملة / سطر شعري ← مقطع ← كائن نصي متعدد الأشكال

ومن تشذير الجملة قول عبد الحميد شكيل من قصيدة "أنطولوجيا"³:

لماذا يمنعونا من الغناء،

والفرح،

والرقص،

¹ سعاد طبوش: تجليات الحداثة الشعرية في القصيدة النسوية الجزائرية "قصيدة الصورة أنموذجا"، ص 36.

² فاطمة لطيف عبد الله، رشا أكرم موسى: شعرية اللون في رسومات كاندنسكي، ص 69.

³ عبد الحميد شكيل: شوق الينابيع إلى إنائها، موفم للنشر، الجزائر، [د ط]، [2008]، ص ص 76- 77.

والصراخ

في خرائب هذه الأماكن التي عشش فيها:

اليأس،

والإحباط،

والمسكنة؟..

لماذا نشطب:

الفرح،

والمحبة،

والممتعة من يومياتنا؟

لماذا نشرع الأبواب:

للدن،

والموت،

والخراب المسمى بالهذيان؟!

وهذا التشكيل الناتج عن تشظي عناصر الجملة وابتعادها عن بعضها بعضا له أغراض جمالية بصرية، وأخرى جمالية دلالية لغوية فتقل تلك الكلمات بحمولتها الدلالية خلقت تنافرا بين عناصر اللغة الموجبة (الفرح، الرقص، والصراخ)، والسالبة (اليأس، الإحباط، المسكنة)، فانقسمت مفردات اللغة إلى زمرتين من نفس الطاقة المغناطيسية الدلالية، ولا مناص من العلاقة القائمة بين عنوان القصيدة أنطولوجيا (علم الوجود أو علم الكائن)، وبين المسعى الحثيث للنص الشعري المعاصر الذي يحاول إثبات وجوده عن طريق التشكّل ممثلا هنا في ظاهرة التدرّج، وقد مكنت هذه الظاهرة القصيدة من خلق أشكال انكسارية بتموضع الوحدات اللغوية وفق نمط خطي مائل، مال بها عن الشكل المألوف في تلقي الشعر، وأصبح للنص تضاريسه الخاصة، و«تفتيت الجملة إلى كلمات وعرضها في أشكال هندسية كثيرة من العمودي إلى المائل وتؤدي في مختلف تموضعاتها وظيفة إيقاعية بصرية تحمّل النصّ بقيم جمالية وفنية»¹ تصنف في إطار التغذية الجمالية للنص الشعري.

ونفس السمّت من التدرّج يحذوه الشاعر في قصيدة "هلاميات"²:

لا موت،

ينشر بلاغاته،

حتى يتخفف هذا الدمع من احتقاناته..!

لا رياح،

¹ فائزة خمقاني: قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر دراسة فنية جمالية، ص 280.

² عبد الحميد شكيل: شوق الينابيع إلى إنائها، ص 68.

لا غبار،
لا عويل،
لا موت،
إنّ

هذا

السكون

غير

محتمل!؟

وهذا التقسيم المتعمد لعناصر الجملة الشاعرية، هو السمة الغالبة على الديوان إذ نلاحظ تواترا لهذا التوظيف، في عدد من القصائد، بحيث تتجافى الوحدات الصوتية عن بعضها بعضا لتسبح في فضاء السطر مؤازرة دلالة مبدعها، تخطو خطو التجربة الشعرية، ففي المقطع السابق تأتي الحمولة اللغوية ملغمة لا يستقيم صوتها إذا ضمت إلى بعضها بعضا للتعبير عن السكون، فلفظة السكون في هذا المقطع هي بؤرة المعنى التي تطلبت تشظي بقية الكلمات والحروف خدمة لدلالة السكون لأنّ ائتلاف الألفاظ في عبارة واحدة كان ليشي بنوع من الاكتظاظ والفوضى وهذا ما لا يحمله أو يتحملة المعنى.

للجملة النحوية في الشعر جانبان من الإيقاع صوتي وبصري، الصوتي من خلال التوازي والتكرار الدوري لعناصر التركيب النحوي (فعل+ فاعل+ مفعول...) وبصري من خلال حركية الجملة الشعرية وامتدادها في الفضاء الطباعي طولا وقصرا ومدى تكرار تلك الأطوال وتساويها أو اختلافها طولا وصولا قصيدة النمط الممتد، مع الأخذ بالحسبان تتابع عناصر الجملة في السطر الشعري أو تشظيها في أكثر من سطر.

2-3 - التفصيل:

نعني بالتفصيل بناء القصيدة لمفاصل شعرية تقسم جسد النص الشعري إلى وحدات تجعله يمتد شعريا وبصريا، وهو من الظواهر الرائجة في الشعر المعاصر لما توفره من قدرة على مساورة التجربة الشعرية، وقدرة تشكيلية للفضاء الطباعي و«يظهر التقسيم الطبقي على النص حيث يحدّ كلّ طبقة رقما مما يجعلها منفصلة عن التي تليها ومعبرة عن مرحلة من مراحل التجربة»¹، ومن خلال هذه الظاهرة -وغيرها من الظواهر- تشكلت في الذهنية الشعرية ما يعرف بالقصيدة الطويلة، أو ما سميناه قصيدة المرايا، على غرار عديد الدواوين الشعرية من مثل: "مرثية لقارئ بغداد" لـ "زينب الأعوج"، "بغداد قالت..." لـ "نوار عبيدي"، "النّبيّة" لـ "ربيعة جلطي" وهذا التوظيف يضمن و«يظهر وعيا

¹ فائزة خمقاني: قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر دراسة فنيّة جمالية، ص317.

كبيراً بالإمكانات الشعرية المعاصرة لحمل التجربة الجديدة»¹، كما تشكلت القصائد الطوال من مثل: "شمس على مقاسي" لـ"لطيفة حرباوي"، "استهلايات من آية الماء (1) و (2)" لـ"مصطفى دحية"، "في سيوان" لـ"عبد الحميد شكيل"، "ميموزا" لـ"أحمد عاشور"، "مفارقات" لـ"كريم قادري" التي نأخذ منها النموذج الآتي:

مفارقة 1

طبول الحب تقرر للناس

أنا الناس

لمن تقرر الطبول إذن!

مفارقة 2

الكل يلعن الوطن

والوطن أنا

الكل يلعنني²

فما يميز هذا النوع من التشكيل الطباعي لفضاء النص الشعري جمعه بين التجزئة التي تتولد عنها قصيدة المرايا والتدرج الذي يسمح بامتداد النص، معطياً للشاعر إضافة إلى الجمالية النصية قدرة على تجديد النفس الشعري، ومساحة استطلاعية يكون فيها هو أول قارئ للقصيدة «وهنا لا نحكم على النصوص من حيث أنها أنتجت من قبل فنان اطلع على هذا الأسلوب مسبقاً وتأثر به إنتاجاً وانتمى إلى مدرسته اختياراً، أو من حيث أنه ينتمي إلى فترة معينة ساد فيها مذهب معين أو نمط أسلوبى ما ونسج الشاعر فنه تحت ذلك الإطار، إنما نحكم على هذا الأسلوب من خلال النص فقط»³، وغاية الأمر أن لهذا التوظيف الجمالي بعدان؛ أحدهما يسمح ببناء القصيدة الطويلة التي كانت تشهد شحاً في الأعمال الإبداعية، وثانيهما يسمح ببناء القصيدة الموجزة أو اللوحة ولا أدل على ذلك من القصيدة السابقة "مفارقات" فرغم أن العنوان واحد عمد الشاعر إلى تجزئته بمفارقات بين 1 و (21) كل واحدة منها تنفرد في صفحة في سلسلة شعرية متصلة اللوحات تطول أحياناً وتقتضب غالبية الأحيان فلا تتجاوز السطرين، فسمح هذا التوظيف للنوع بالامتداد على الفضاء الطباعي، كما مكّنه من التشظي.

وبغض النظر عن الاتباعية وتقليد الآخر وغيرها من البواعث الكامنة وراء تأسيس النوع فإن القصيدة الطويلة سمحت للشاعر بها بـ«توظيف التقنيات الشعرية المعاصرة والتجديد في أنماط البناء الفني، كاستخدام تقنية القناع وتوظيف الأسطورة والحكاية الشعبية والتعبير بالرمز والانفتاح على الأجناس الأدبية

¹ أحمد زهير رحاحلة: القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر، ص 138.

² عبد الكريم قادري: فاصلة، دار الكاتب، الطارف، الجزائر، [ط 1]، [2012]، ص ص 73-74.

³ وجدان مقداد: الشعر العباسي والفن التشكيلي، ص 219.

الأخرى»¹، وإذا كان من العسير التمثيل للقصيدة الطويلة نظراً لما تحتله من فضاء طباعي، فإنّ نظيرتها القصيدة القصيرة تعد العملة الشعرية الأكثر تداولاً في عصر السرعة في الفلاش بك وهي الومضة وهي الكتلة والجزء.. وغيرها من التسميات التي يمكن أن نسمها بها والتي تميّز معمار هذا النوع فهي تتطلب «تركيزاً إيقاعياً عالياً، وتكثيفاً للطرائق التعبيرية وللحالة الشعورية، وهذا التكثيف والتركيز على مستوى الناحية المضمونية هو الذي يستدعي التكثيف والتركيز من الناحية الشكلية»²، فهذا النوع من الكتل الشعرية بمقدوره أن يجسد مبدأ الكثافة والإيجاز الشعريين اللذين تنادي بهما قصيدة النثر، كما يسمح النوع الومضة بامتداد القصائد إلى ما لا يعد من الصفحات فتمتد القصيدة لبناء الديوان، أو تتكتل على نفسها لبناء لوحة جزئية مكتملة البنيان ومستقلة إذا نظر إليها مفردة، وتحتاج إلى مثيلاتها إذا نظر إلى علاقتها بغيرها من اللوحات الجزئية، كما في هذا المقطع من نص "حنطة" لـ "مصطفى دحية"³:

1

لا تأس على معنى فاتك
فالنسيان هو المعنى.

2

عندما جاء من وقته

فتح البدء

وامتعض الجرح

كيف يضيف إلى غليان القصيدة ثانية

ساعة...

وهو في آخر الوقت؟

فهذا النوع من القصائد يجمع بين الأحسنين؛ خصائص القصيدتين الطويلة والقصيرة –إن صحّ تسمية مقاطع القصيدة الطويلة قصائد- فمن جهة توفر القصيدة القصيرة الكثافة والإيجاز اللازمين لبناء قصائد النثر، وتسمح لشاعرها بتجديد النفس الشعري، ومن ثانية تسمح للقصيدة بالامتداد والاستطالة إلى حدود الديوان خاصة «أنّ غنائية أية قصيدة سوف تتناقص كلما طال حجمها واتسع نطاقها التمثيلي وتعددت المواقف الإنسانية التي تلتقطها»⁴، فالقصيدة الطويلة

¹ أحمد زهير رحاحلة: القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر، دار الحامد، عمان، الأردن، [ط 1]، [2012م-1433هـ]، ص 74.

² المرجع نفسه: ص 102.

³ مصطفى دحية: بلاغات الماء، كتابات شعرية، منشورات الاختلاف، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، [ط 1]، [2002]، ص ص 79-80.

⁴ أحمد زهير رحاحلة: القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر، ص 104.

التي طابعها التفصيل أو التمهيد إلى جزيئات شعرية مقطعية هي إحدى سمات الشعر المعاصر، بل ومكسب من مكاسبه بعد أن ثبّطت القافية نوعاً ما من القصائد الطوال زمناً غير يسير.

ولا يفوتنا فيما يخص القصيدة الطويلة الإشارة إلى كيفية اشتغال الشعراء مع هذا النوع من القصائد من حيث تجزئتها، إذ يعتمد بعض الشعراء إلى الفصل بين لوحات هذا النوع عن طريق الترقيم كما نجد عند "ياسين أفريد"، "الأخضر فلوس"، "مصطفى دحية"، وغيرهم من الشعراء، وتري مجموعة ثانية من الشعراء الفصل بين نويّات القصيدة الطويل من جنسها وذلك بحروف الهجاء فمن اللغة وباللغة على غرار "فيصل الأحمر"¹، و"عبد الله حمادي"، كما في هذا المقطع من قصيدة "جوهرة الماء"²:

-ج-

(...) كانت عائدة من طرقات

البرق!!

تختزن الإغراب

وحروف الأسماء

المهموزة

يحكمها عمر التوحيد

وأونة الميلاد

تنشهى عفتها ملك الأكوان

-د-

راحت تشعل نار الجنة

تطفئ ما حقّ القول على أكثرهم،

تنذب من طلل الماضين

كتاباً

خفت في الوزن

سراياه الغيبية (...)

إضافة إلى بهاء التقسيم والاعتماد على اللغة منطلقاً ومنتهى، يوشح الشاعر نصه برؤية يسارية للموضوع؛ فخلافاً للمعهود الأدبي اللغوي ينطلق الشاعر من أقصى اليسار مخلفاً البياض وراءه، مما أكسب نصه رؤياً خلافية شكلاً ومضموناً، شكلاً من خلال تمفصلات القصيدة واستدراج القارئ مسافة زمنية

¹ ينظر: فيصل الأحمر، المعلقات التسع، مؤسسة دار الأوطان، الجزائر، [د ط]، [2015]، ص 98. يتميز هذا النص كما كثير من النصوص الأخرى بتماهيه مع ظاهرة التشدير والتجنيس من حيث أنّ الحرف المشكل للمفصل الشعري هو أول حرف ينطلق منه المقطع (ج جمل، ث ثيابي، ح حريق، ..) فالمقطع يبقى دائماً مشدود للحرف الذي انطلق منه.

² عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، دار الألمعية، قسنطينة، الجزائر، [ط 1]، [2011]، ص 45.

كافية حتى يبوح السطر الشعري بمكنوزه عبر كلمة أو كلمتين أحياناً، ومضمونا من خلال تغذية النص برؤى أدبية وتراثية وعرفانية. وتصنف الباحثة "فائزة خمقاني" هذا النوع من التفصيلات الشكلية التي تطال النص الشعري تحت مصطلح "التشكيل الطبقي" أو القصيدة الطبقية على اعتبار أن كلّ مفصل شعري هو طبقة مضافة إلى بناء القصيدة الشعرية أو "قصيدة الأبراج" «وقد تفاعل هذا الشكل مع التجربة وطبيعتها المختلفة، فنجد أحياناً يستمر لكامل الديوان معبراً عن حالات نصية مختلفة يربطها خيط من الوهم رفيع وتفصلها تجليات تجريبية بنكهة خاصة مع كلّ نص في طبقة»¹

وإذا كان الشكل الضمني للقصيدة القصيرة يترافق في كثير من الأحيان مع القصيدة الطويلة، فإنّ تواجدها الفرد هو أيضاً إحدى الموجودات الشعرية المكثفة في الشعر خارج الوزن، والتي نرى للعصر وخصائصه علاقة وطيدة بوجودها، فهي تلبي حاجات نفسية ووجودية للشعر ككل، نمثل لها بقول الشاعر "هيثم سعد زيان"، من قصيدته "هل سيأتي العيد غدا؟":

-ماما... ماما، هل سيأتي العيد غدا ويفرج عن

أبي؟ تمتمتُ بنتُ الخمس في صدر أمّها.

-ربما لن يجيء العيد غدا بنيتي... فغدا يوم

ريحٍ ومطرٍ وهو يخشى على ثيابه من

البلل ولا يخشى الله في أنّه سيحرمني من

فرحتين: فرحة يدّعي أنّه هو صانعها، وفرحة

تدّعين أنت بأنّك لم تستطيعي الحفاظ عليها.²

وغني عن التوضيح الطابع السردى الحوارى الذي يميّز القصيدة فيسمها بميسم النثرية، كما نلاحظ تكوّرها على اللحظة الشعرية وقبضها على المعنى في لوحة مستقلة مبنية بناء كلياً، جسّد من خلالها الشاعر إحدى اللحظات الإنسانية الشديدة الخصوصية جامعاً أمّا وابتتها في عملية بحث حثيث عن الفرح، فهذا النوع من القصائد كما يبدو يتميّز بوحدة التجربة الشعرية وفي قدرته على القبض على اللحظة الشعرية الفارة في أحيان كثيرة من بين أيدينا «إنّ العاطفة الفردية التي تظهر في المقطع السابق ببنائها الغنائى ذات أهمية كبرى في التأسيس لفكرة موحدة تشكل الهاجس الذي يورق الشاعر، وسؤال الأنا الذي يلح على الشاعر لا ينفصل أبداً عن القضية المركزية التي يعيشتها»³، فهذا النوع من القصائد يصح أن نسميه قصيدة التجربة الواحدة في لحظة استغوار زمني، وربما أهم ما يميّز

¹ فائزة خمقاني: قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر دراسة فنية جمالية، ص 318.

² هيثم سعد زيان: حينما يذبل الماء، منشورات anap، وحدة الطباعة رويبة، [د ط]، [2013]، ص 15.

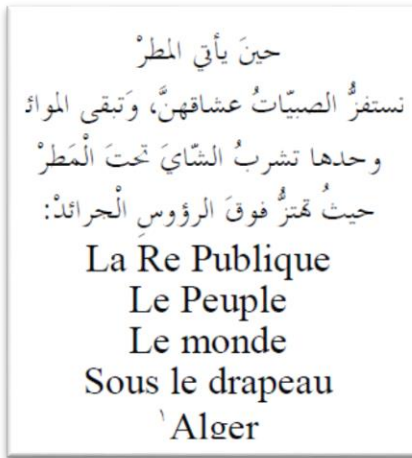
³ أحمد زهير رحاحلة: القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر، ص 56.

هذا النوع من القصائد أنّه قصائد انطباعية آنية، ترتبط التجربة فيها بسياق معيّن أو فكرة تظلّ مشدودة إليها.

4- تشكيل القصيدة باللغويات:

نعني باللغويات كلّ ما يرتبط باللغة الشعرية من تنويعات تخرج بها عن المألوف، إلى أنظمة تصويرية بصرية تشكل طابعا خاصا بالقصيدة وتظهر جانبا جماليا فيها، والقصيدة باعتبارها معطى لغويا كلّها تنويعات لغوية، لكننا نخص بالدراسة هنا شكل الحرف/ الكلمة، ونوع الخط وتوظيف اللغة الأجنبية -التي لا يمكن أن تستقيم على نظام البحور الخليلية لذلك هي تقدم نصوص خارج الوزن -وإن استقامت العربية منها على وزن خليلي- «فالقارئ يميّز بين الجمل الشعرية والدقات ويتلقاها تباعا مما يخلق جمالية مختلفة ومتدرجة»¹، من خلال تلك القدرة على الفصل والوصل، فصل البنى الدخيلة عن البنية اللغوية الأصلية، ثم إعادة وصلها ومحاولة إدراك وتفسير ثم تأويل السياق الذي صدرت عنه، لأنّه مهما كان من أمر لا يمكن النظر إليها في معزل عن وضعيتها الجمالية التي أدرجت فيها.

يفاجئنا النص الشعري المعاصر بذوقه المغاير للمعهود هذه المرة من خلال استعانهه باللغة الأجنبية بتطعيم نصوصه كما في النص الآتي، شكل (2):



لقد قبض الشاعر على لحظة زمنية هاربة من خلال تصويره لمشهد ساحر ينم عن لحظات الوصل الهاربة بين العشاق مع زخات المطر، فكان فصل الأحبة وصلا باللغة عن طريق ربطها بلغة ثانية غير محايدة، هي لغة الثقافة ممثلة في عناوين الجرائد اليومية الصادرة باللغة الفرنسية، وربما هي إشارة من الشاعر إلى المفارقة التي نعيشها يوميا بين واقع معرب وثقافة هاربة، بين عاشقين يجتمعان في المقهى تحت المطر بعيدا عن العش الشرعي، وأين يمكن أن نصادف مثل هذه المفارقات إلا في الجزائر، لذلك نجده يختم المقطع بعبارة " sous le

¹ فائزة خمفاني: قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر دراسة فنية جمالية، ص275.

alger /drapeau" وهي إشارة إلى التعدد وحرية التعبير. وإذا نظرنا على هذا التوظيف من وجهة جمالية وجدنا له القدرة على إغناء النص ومدّه بطاقات جديدة ترتبط بالمجتمع المتلقي للنص، وبكسر الرتابة خاصة والقارئ عليه الانتقال من القراءة اليمينية إلى القراءة اليسارية حسب اللغة، كما إنّ هذا التوظيف له وظيفته الدلالية التي كان لها أن تختل لو اكتفى الشاعر باللغة العربية، ففي تلك الحالة تنتفي فكرة الازدواجية والحرية الفكرية وغيرها من الدلالات المضافة للنص الشعري. وإذا كان هذا الفعل الإبداعي له مبرره فلا يضر الدراسة أن تتساءل عن ضرورة توظيف اللغة العامية/ الشفوية في نصوص الشعر وعن أثرها الجمالي والثقافي؟ نلاحظ مثلاً قول الشاعر:

لغط، لغط
قلم المجاز قصيدتك
والحبر حاشيةٌ لذا المعنى الذي،
شططا تقوله، كي يقال:
"الشاعر اللي، ليس ينطق عن نمط"
شخط، بخط..
هل قلت شيئاً مدهشاً؟
أم أنّ "شيناً" قرب زرّ الـ"سين" قد علقْتُ؛ بخنصر
أيسركُ
من قبل أن تأتي بخط¹

وقوله:

لـ(فيروز) شرفْتُها في السّماء
فدَعْ عنكَ (فيروز)
واسكب على سمعنا راويّه
أعندكَ (حسني)!!
سأسمعك (العيطة التالية)
(ما زال كايْنُ... l'espérance...)
وغَلاش قاعُ نقطعو لّياس
Il nest jamais trop tard
(ما زال تولي لبلاد..)

.....
2
.....

¹ رشيد رضوان: "44" نصوص شعرية، منشورات ANEP المؤسسة الوطنية للاتصال، الروبية، الجزائر، [د ط]، [2013]، ص 59.

² رشيد رضوان: "44" نصوص شعرية، ص 56.

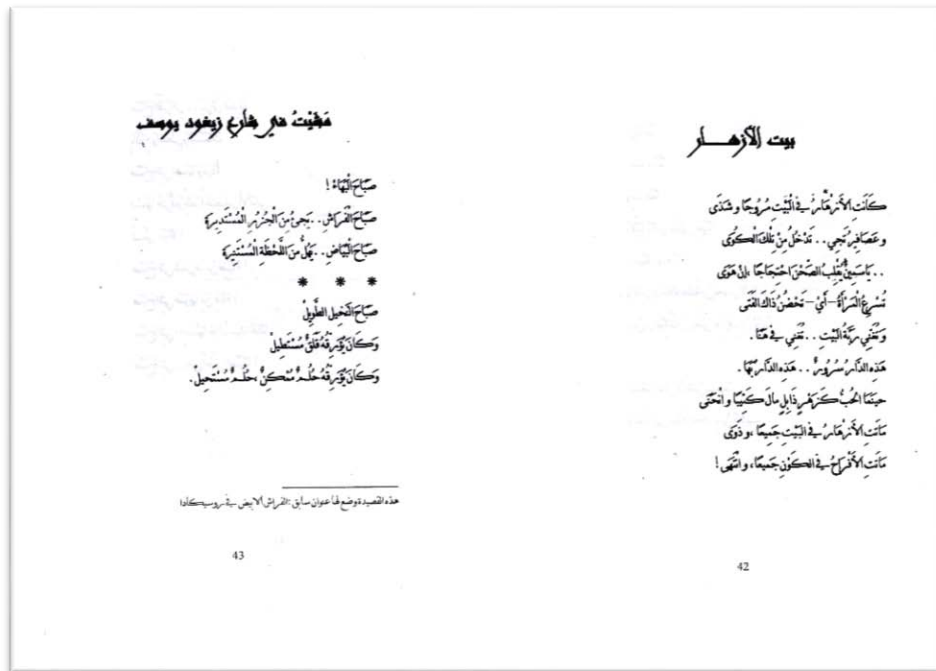
إنّ الشاعر في كلا النصين يصدر عن موقف شعري معيّن يريد من خلاله تمرير هذا الموقف إلى القارئ، وهو موقف من النخبوية والطبقية في الشعر، نلمسها في النص الأول من خلال قوله "الشاعر اللّي، ليس ينطق عن نمط"/شخط، بخط" وفي المقطع الثاني في قوله: " فيروز) شرفئها في السّماء"، وهو موقف عبّر عنه باللغة اليومية في بساطتها وعدم قدرتها على الانضمام في النسق الفصيح، ناهيك عن التوليفة الغربية التي صهرت في بوتقة واحدة (عامي، فصيح، عربي، فرنسي)، كما لا يخفى الأثر الجمالي الموسيقي للأغنية في المقطع (2)، مع الحرص دائما «لو أنّ مشاريع التجديد هذه أضافت إلى متغيّر اللغة ثابت الجمال، وصالحت بأقلّ حياء يطلب بين مرونة تصور العالم وفق النظم الطارئة والأدوات التي لم تستنفد مفرغاتها»¹، فبمقدور الشاعر المعاصر أن يشتق أدواته من جميع القوى الجمالية التي تتبض حوله، شريطة أن يخلصها من برائن العادي واليومي ويرقى بها إلى مصاف التجربة الشعرية الجمالية. كما في هذا النص، الشكل (3):

مصطفى نحمة	بلاغات الماء
أن تبقى معلقا بين جسمك وجسديك.	أنت الآن مخير بين التوالد وبين الإرتداد إلى اللطخة
أنت:	ستصادف لونا ثخيناً يشف عن صورتك...
منحة <i>Homo habilis</i>	عن <i>Homo algerianus</i> المدجن-المواقف لغزوة
لطخته	النفخة.
بشوره	توتر قليلا...
منسائه	شد على جردومة إبنائك
شغفه بالتحول من إقليم نخاعي إلى آخر عبر	أرأيت؟
برازخ وهمية	جوهر لونك
أو قل:	> اللون هو أنت <.
عبر سراققات من الحنطة والأفيون	وفيما أنت مدمن على تبدلاتك
كلما جذبك مغناطيس وقتهم:	سيظل وشم على حيائك
حركك من خميرة التفكير.	يسمى صبغيات
	تحمل:

وهذا العقد المشروط بين المبدع والمتلقي هو الذي يضمن للنص استمراريته فلا يكون محصوراً في إطار زمني أو مكاني معين، فاللهجة العامية رغم ما فيها من طابع تداولي تبقى محصورة في المحيط الذي يتواصل بها، كما من شأنها أن تترجم واللغة الأجنبية حالة من الاغتراب الحاد يشكوها الشاعر المعاصر، وعلى النقيض من ذلك يأخذ توظيف النص الشعري لأنواع الخط العربي بعداً تأصيلياً، وحنينا من الشاعر إلى طفولة اللغة، كما يُربي النص ويزكيه بعطايا فن الكتابة ذو البعد التصويري «وعليه استثمر شعراء قصيدة النثر الجزائرية كلّ الإمكانيات

¹ ياسين بن عبيد: فارس في مملكة الغيم، ص11.

الطباعية لتقديم نصوصهم في تشكيلات كتابية/ خطية مختلفة حيث جمعت عدّة أنماط من الخطوط لتكون علامات غير لغوية فاصلة في تقديم القصائد بداية بالخط المغربي الأكثر حمولة، وصولاً للديواني، مع استمرار خط النسخ العادي الذي قدّمت به معظم الدواوين»¹، والملاحظ أنّ الباحثة صنفت هذا النوع من التوظيفات في العلامات غير اللغوية! فإذا كان شكل الحرف لا يرتبط باللغة فما الذي يرتبط بها غيره؟ وقد اختلف توظيف هذه الظاهرة أيضاً من شاعر إلى آخر حسب الرؤى الإبداعية التي يصدر عنها النص، فنجدّه عند "عبد الله حمادي" و"زينب الأعوج" يسحضر التنويع في الخط بقدر حسب حاجة النص، على حين جاءت نصوص أحمد عاشوري برسم واحد من أوّل الديوان إلى آخره بخط النسخ وجاءت جميع العناوين بالخط الكوفي: كما في الشكل الآتي (شكل 4):

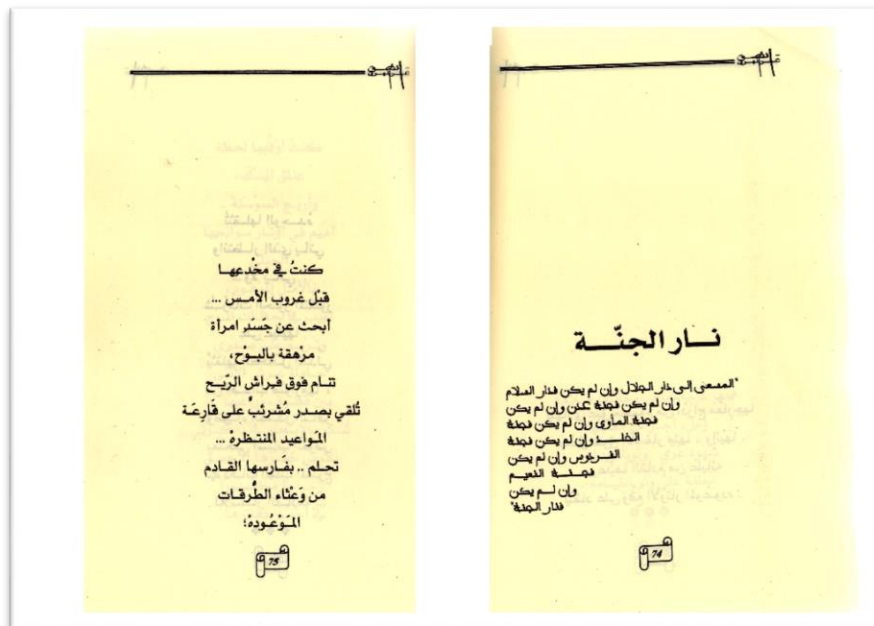


يتضح من خلال القصيدة العناوية الشاعرية بالنص فالخط ممشوق القدّ والقوام رفيع حاد، تبدو فيه الحركة الانكسارية للخط في رسم العنوان الذي لا يكاد يظهر منه إلا حرف الراء، زادته الصوائت القصيرة توشية وجمالا، فظهرت كالخلاخل تزين الفضاء الطباعي «ويعمل تكبير الخط على دفع النص إلى أقصى درجات الحضور الفني الفضائي المتميّز مما يجلب المتلقي أكثر ويدفعه للتفاعل الخاص مع النص خصوصا عبر إجراء المتلقي لمقارنة بسيطة بين ما قد يتلقاه في نصوص أخرى بخط النسخ وما يراه في هذا الديوان المختلف»².

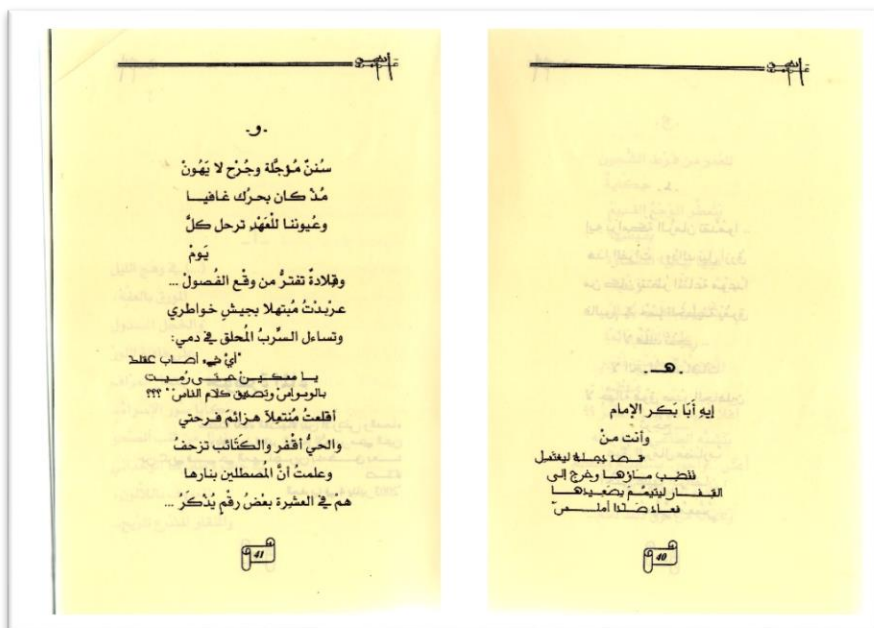
¹ فائزة خمقاني: قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر دراسة فنية جمالية، ص 335.

² فائزة خمقاني: قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر دراسة فنية جمالية، ص 336.

أما تجربة الشاعر عبد الله حمادي فتصدر عن رؤية إبداعية مخالفة، نستشفها من خلال تلقيه للفضاء النصي في شكله الجزئي بهذا الطابع البصري للخط المغربي/ الأندلسي كما في الشكلين (5 و6):



الشكل (5)



الشكل (6)

نلاحظ أن تنويع الفضاء الطباعي بالخط المغربي عند الشاعر في الشكل (6) يدل على التحول من حالة الوجود إلى حالة العدم، ومن حالة التكليف وزينته العقل إلى حالة التخريف والجري وراء الوسواس وبالتالي ارتباط هذا النوع من الخط «أكثر بالهوية المفقودة التي يحاول الشاعر التعبير عنها كتابيا عبر الخط [...] ونجد

حضور هذا الخط في عدد من التجارب حيث أراد الشعراء تمرير خطاب شعري محمّل بأبعاد ما وراء نصّية عبر نوع الخط¹ مما يدلّ أنّ القصيدة عندهم تتعدى بعدها الفني إلى دلالات دفيئة ترتبط بالتراث وبالانتماء. أما في الشكل (5) فيبدو الخط المغربي كعتبة أراد بها الشاعر التمهيد لمعطى دلالي وجمالي يرتبط ولا شك بالاختلاجات الشاعر ورؤاه الفكرية والفنية، ولا أحد غير الشاعر يستطيع أن يتصور نارا للجنة فيخلق من اللغة منحوتة يتدرج في مراتبها كما يتدرج المرید إلى المكاشفة ويرضى أن يكتوي بصهدها، وبذلك يصح أن نصنف الشاعر في زمرة الشعراء التقانيين «الذين يهتمون بالصناعة الشعرية عن وعي فيضيف إلى المتعة الأولى في تأمل هذا المشهد، متعة جديدة للمتلقّي هي الإحساس بجمالية اللغة الشعرية، التي استخدمها الشاعر لمحاكاة الصور التشكيلية الفنيّة وتكوين لغة فنيّة متميّزة»².

هذه اللغة الفنية التي إن دلت على شيء فتدل على ذوق إبداعي رفيع وتصوّر فكري واع للنص الشعري، لا يسع القارئ سوى التفاعل معه ومحاولة الانخراط في لعبة المبدع وفق بنود وشروط النص، وعدم الاستهانة بنزيف المبدع حبرا وزخارف تتنوع أشكالها وخطوطها، ويتنوع معها الاشتغال الفضائي للنص الشعري في ذات الديوان وذات القصيدة كما في هذا النص الذي احترق فيه الشاعر فكان هو المحرقة الفنيّة، الشكل (7)³:



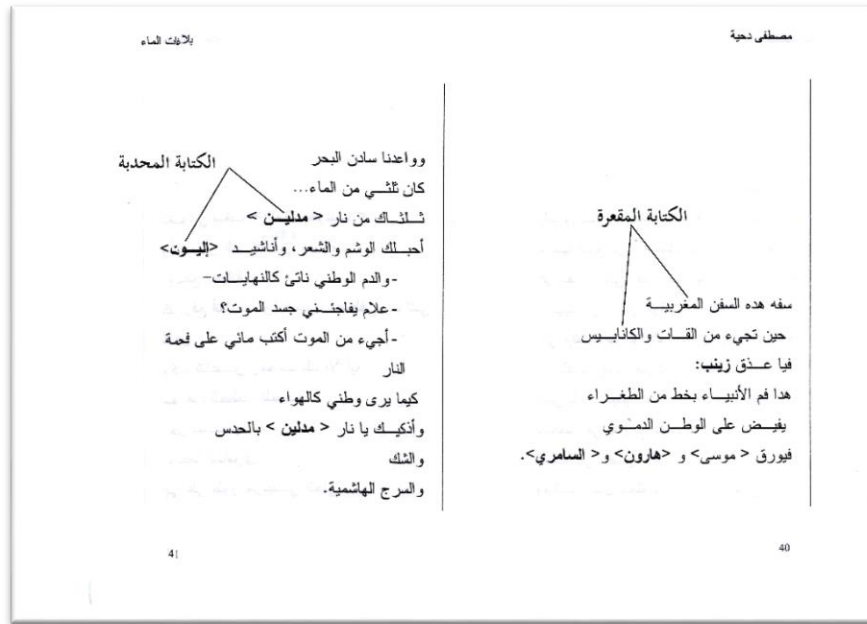
¹ فائزة خمقاني: قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر دراسة فنيّة جمالية، ص336.

² وجدان مقداد: الشعر العباسي والفن التشكيلي، ص126.

³ زينب الأعوج: مرثية لقارئ بغداد، ص ص264-265.

حاولت الشاعرة أن تحمّل النص دلالات عديدة ورؤى واحتراقات فنية، لتجدها آخر النص عاجزة أمام مرارة الحدث وجلال الهدف فتعلن في آخر سطر من الديوان عن حالة الجبن وخزي الخذلان "واعلم أنّ لنا ما يكفي من الرمل لنغمس الرأس كفرخ النّعام" فقدمتها للقارئ بخط مغاير مغربي أصيل في رسالة للتواصل ووصل الشرق بالمغرب العربيين، وإذا ما قارنا الصفحتين بعضهما ببعض أدركنا الطاقة التصويرية للخط وتشكيلاته المختلفة، فهو جزء من الهوية المفقودة التي تبحث عنها الشاعرة وربما تهدف إلى مدّ جسر من التواصل إبداعيا ومعنويا وجغرافيا في ظلّ امتداد التجربة إبداعيا من ديوان إلى آخر¹.

من الطاقات المحملة في المرموز الشعري ذات الصلة الوطيدة بالتوظيفات التشكيلية بالخط الشعري كتابة النثوءات الشعرية التي دأب عليها بعض الشعراء وذلك بتقديم بعض الكلمات في شكل ناتئ عن غيرها عن طريق سمك الخط، فتبدو الكتابة باللون الأسود السميك أكثر بروزا من غيرها قريبة محدّبة، أمّا بقية اللغة الشعرية فتبدو مقعرة، نوضحها من خلال الشكل الآتي (شكل 8)²:

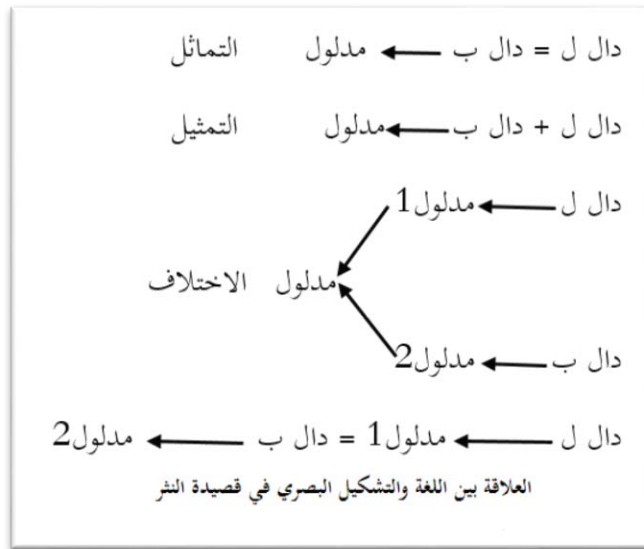


تبرز الصورة جمالية استغلال التشكيل الطباعي للخط العربي في رسم فسيفساء القصيدة المعاصرة، فقد استل الشاعر من لدن القصيدة، ومن رحم اللغة لوحة بصرية قوامها الخط الممشوقة والسمين في نثوء وإضمّار يفضح المدلول النصي ويجعله مركزا في الألفاظ الشعرية (زينب، هارون، السامري، مدلين، إليوت) ويحملنا هذا الجو إلى التراث الديني والأجنبي تناسا. وهو فعل إبداعي يمتد في عديد الدواوين الشعرية.

¹ ينظر: فائزة خمقاني، قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر دراسة فنية جمالية، ص 337.

² مصطفى دحية: بلاغات الماء، ص 40-41.

إنّ شبكة العلاقات التي تخلقها القصيدة المعاصرة بين شكلها الذي يشترط الثبات وبين تشكيلها المتنوع، لا تعني بالضرورة التماثل مع الواقع المادي بمعناه المعروف، والمقصود بالتماثل هنا بنية الشكل المألوف الذي اعتاد القارئ التعرف عليه في واقعه المادي بعيدا عن الواقع الشعري للنص، فالشعرية في الحالة الأخيرة «لا تشترط الالتزام بتصوير مواضيع وأشكال مطابقة لما هي عليه في الواقع»¹، وإنما هي أشكال ترتبط أساسا بالمدلول النصي الإيحائي الذي يروم النص المصادقة عليه في إطار التعدد، وكذلك الأمر بالنسبة للتمثيل وغيره من العلاقات التي تحدد العلاقة بين الدال والمدلول في القصيدة أو بين دوالها ومدلولاتها، ويمكن أن نوضح تلك العلاقات بالشكل الآتي (شكل 9):



لغوي، (ب)

حيث: (ل):

بصري.

وتعتمد هذه

الشبكة من

العلاقات على عنصرين أساسيين نضيف لهما ثالث، وهم العلاقة بين الدال البصري والدال اللغوي، المدلول الشعري الذي يرتبط بالدرجة الأولى بالشاعر، القدرة النقدية على امتصاص العلاقتين السابقتين، وعليه نعود إلى نقطة الانطلاق في عملية التواصل الأدبي التي تحكمها العلاقة بين المبدع ونصه وقارئ النص.

¹ فاطمة لطيف عبد الله ورشا أكرم موسى: شعرية اللون في رسومات كاندنسكي، ص 70.

خاتمة

لأي بحث مهما طالت وريقاته خاتمة تقف مسداً أماماً امتداده، وتستنبط بعض النتائج التي تم الوقوف عليها في أبوابه وفصوله، ومن النتائج التي ترامت لنا ما سنذكره تباعاً حسب أبواب وفصول البحث. علماً أنّ ضرورة الدراسة فرضت على الدارس أن يقلب الآراء النقدية التراثية السابقة على عدّة أوجه تحتملها، لا بهدف نقضها، وإنّما طلباً للفائدة العلمية، وحتى نجد لقصيدة النثر مندوحة تمتد داخلها، ضاربة جذورها في عمق التراث العربي أو الإبداع المعاصر، هذا وإنّ دواعي البحث في الجديد من الشعر هي التي تسوق إلى مدخله نظريات القدامى وآراءهم فـ «الشعر العربي هو الضوء المسافر من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل، والصوت المرتعش في صمت المآتم وضوضاء الحروب»

¹، كيف لا وكلّ جديد هو بالضرورة تمثّل للقديم سواء بمواصلته أو بتجاوزه.

وقصيدة النثر على وجه الخصوص، لا تكاد تذكر حتى تحفّر منظومة فكرية، أدبية، نقدية، تاريخية، تتمثل في الشعر العمودي والخروج عن مقوماته جملة وتفصيلاً، خلافاً لما شهدته الساحة الأدبية من خروج محتشم في العصر العباسي وما بعده، أو خروج يدّعي التحرر في بدايات القرن العشرين ولم يطل كثيراً من عناصر ومبادئ الشعر الموزون، ووجود هذا النوع الأدبي دفع ببعض النقاد أن يصدر شهادة وفاة ينعي فيها الشعر المعاصر.

وبعد تقلبنا لبعض تلك الرؤى النقدية والمعطيات الأدبية أسفر البحث على بعض النتائج منها:

* أنّ النظريات والأفكار النقدية القيّمة السابقة زمانياً في علاقتها بناقدها ما هي إلا «خلاصة ما صار إليه النقد العربي في عصره، إذ حاول تمثّل الإرث النقدي الذي سبقه مبلوراً نظرية تُجمل القول في عناصر الشعرية العربية»³ على زمان كلّ ناقد، وفي حسابه خصوصية عصره وذوق متلقيه، لذلك لا يمكن لأحد أن يتناول عليهم ويتهمهم بالتقصير أو بالقصور، أو يصدر حكماً جزافياً بأنّ العرب عرفت «العديد من النقاد ولكثها لم تعرف الفكر النقدي الذي عرفته الآداب العالمية [...] والعقل العربي في كثير من مراحلها، لم يتقبل مهمات كهذه على مستوى التغيير في البنية والنمط، العقل العربي عموماً عقل التقليد والنقل والتشكّل والقبول»⁴ وذلك

¹ محمد أحمد قضاة: الشعر العربي المعاصر من النظم إلى النثر، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، [م33]، [1ع]، [2006]، ص122.

³ رحمان غرغان: مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، ص147.

⁴ ساسين عساف: دراسات تطبيقية في الفكر النقدي الأدبي محورها الرؤية والرؤيا، دار الفكر اللبناني، بيروت، [ط1]، 1991، ص9.

حسب الباحث لأسباب عديدة أجملها في اثنتي عشرة سببا¹، لم يتقيد بها أو يطبقها في تحاليله داخل الكتاب ذاته.

* خلال الوقفات النقدية السابقة في حضرة علمائنا الأجلاء لم يبد طيف مبدع يأخذ ويرد عليهم، فقد كان الناقد هو الحكم يسأل ويؤخذ عنه الجواب، فهو كالفارس المغوار يروض حصان الإبداع ويوجه عربة النقد ومعها الجمهور إلى برّ الأمان حيث الذوق السليم والخيال الجامح والعاطفة الجياشة، وذلك خلافاً للوضع اليوم الذي ينطبق عليه قول القائل «عربة النقد وحصان الإبداع»²

* وقد رأينا كيف أخذ علماءنا الأجلاء عن بعضهم بعضاً تصريحاً لا تلميحاً؛ فابن خلدون أخذ عن ابن رشيق وعن الأصفهاني، وابن رشيق لهج بذكر معلمه عبد الكريم النهشلي وبآرائه، والمرزوقي عن ابن الأثير وقدامة بن جعفر، ناهيك عن مبادئ عمود الشعر التي واصلها عن الأمدي والقاضي الجرجاني، وأما الجرجاني عبد القاهر فلم يكتف بالاقتباس والإحالة إلى عدد من النقاد القدماء بل زاد عن غيره بأن قلب تلك الآراء وثمنها سلباً وإيجاباً، وبذلك خطا بالبحث العلمي خطوات ضخمة نحو مساره القويم.

* الوعي الشامل عند جهابذة النقد القديم أنّ ما خطّوه للشعراء من مبادئ وما صاغوه من نظريات إنّ هي إلاّ إضافات من ناقد واحد لا يلزم بها غيره، ودليل ذلك أنّ لا ناقداً منهم صاغ في نظريته كلمة يجب وتلزم ونفرض، وأن كلّ واحد يجتهد إما إضافة أو تكميلاً لما جاء به غيره، وحتى عمود الشعر الذي يرى فيه كثيرون قرآن الشعر لا يعدو «صورة لما اتفق عليه النقاد حتى القرن الرابع هجرية فامرئ القيس وهو أقدم شاعر عرفته العربية كان يعدّ إمام المبتكرين فلا يقال إنّ كان خارجاً على عمود الشعر»³، وبالتالي يمكن أن نرى في هذه النظرية، نظرية إبتناس لا قياس، فهي نظرية بعدية لم تظهر حتى قطع الشعر العربي شوطاً كبيراً، انتصاراً وانكساراً بعد زهاء خمسة قرون ونصف من التأريخ الشعري.

* إنّ الومضات النقدية السابقة من زمن النقد والشعر الجميل رسخت في معطيات البحث مدى دقة وموضوعية الباحثين القدماء، إذ رغم المكانة العلية التي حظي بها الشعر عندهم لم يحسبوه ممتنعاً عن التنظير، ولم يعاملوا شاعره معاملة الملوك رهبة ورغبة، وإنّما على العكس من ذلك حاولوا ردّ نبوغ الشعراء، بعضهم إلى أسباب موضوعية إما بلاغية أو نحوية أو عروضية، وبيّنوا حدودها للشعراء بناء على معطيات عصرهم وعلومه، وذلك خلافاً لرأي بعض النقاد ممن زعموا أنّ

¹ ينظر: ساسين عسّاف: دراسات تطبيقية في الفكر النقدي الأدبي محوراً الرؤية والرؤيا، ص 9-14. علماً أنّ الدارس تخصص فلسفة.

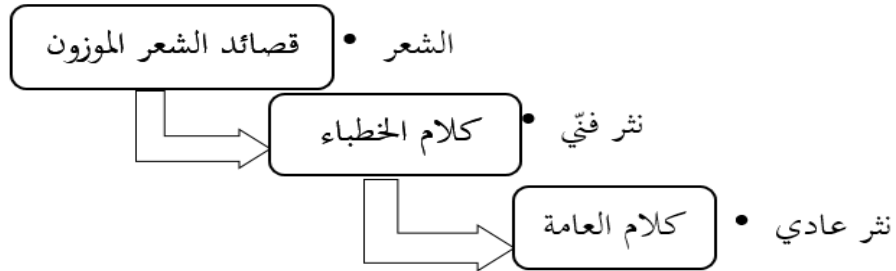
² محمد أحمد قضاة: الشعر العربي المعاصر من النظم إلى النثر، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، [م33]، 2006، ص 132.

³ محيد صبحي كبابة: الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر العربي، ص 86.

نظرة القدماء «أشبه بالأوصاف التي تقوم على الإلمام ببعض الظواهر الشكلية أو التأثيرات النفسية التي يحدثها الشعر في نفوس متلقيه أو الناظرين فيه»¹، وأما بعضهم الآخر فقد ردّها إلى الإلهام وقرناء الجنّ ولا نحسب في هذه الفئة إلاّ قليلة ممن لا دراية لهم.

* إنّ الحكم بالشعر على أصحابه اقتضى من النقد الحكم بالمفاضلة بين الشعراء، وبمقاييس شتى فقد «فاضلوا بين القدماء والمحدثين وبين المحدثين أنفسهم، حيث برزت الخصومة حول أبي تمام والبحتري وحول المتنبي، واشترطوا في المفاضلة عدّة شروط»²، من داخل الشعر وخارجه، وعن طريق التواطؤ العفوي رضي الشعراء بتلك الشروط وتنافسوا في الإتيان بها في أشعارهم.

* ليست قضية المفاضلة بين الشعراء في شعرهم وأزمانهم وحدها من امتصت مداد العلماء، حيث تنافسها قضية أخرى هي من الأهمية بمكان، ونعني بذلك قضية الفصل بين النثر والشعر وأيّهما أسبق ظهوراً، ثم بم يتميز أحدهما عن الآخر، وما الخصائص المائزة لكلا الجنسين خاصة وقد تمّ عدّهما «توزيعان شكليان للتناول الأدبي»³، ومن القضايا شديدة الالاحاح المرتبطة بهما قضية الأسبقية أهى للشعر أم للنثر، ثم قضية التداخل بينهما إذ رأى بعض نقادنا -نشير هنا تحديداً إلى ابن رشيق- أنّهما كانا رتقا ففصلا، أما السّواد الأعظم فيرى تقدم النثر في النشوء على الشعر بحجة المسار التنازلي الذي يوضحه الشكل أدناه -حيث التنازل من الآخر ظهوراً نحو الأقدم-:



مراحل الانفصال التي مرّ بها الشعر والنثر

* رغم كلّ الاهتمام والعناية بالفصل بين الشعر والنثر نجدهم أحيانا يتذبذبون في استخدام المصطلحات فيصفون النثر بما يوصف به الشعر ويصبغون عليه خصائصه⁴، كما أنّ هذا الاهتمام وهذا الفصل جعلهم يميزون الرجز دوناً عن بحور الشعر، ويجعلونه نوعاً مستقلاً لفرط شبهه بالنثر المسجوع والازدواج الحاصل

¹ فضل الله: وظيفة الشعر عند النقاد العرب القدامى، ص154.

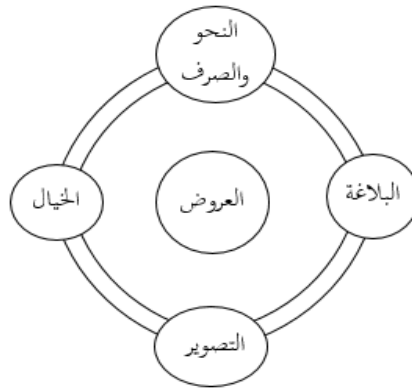
² رشيد يحيى: الشعرية العربية الأنواع والأغراض، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، [ط1]، 1991، ص108.

³ المرجع نفسه: ص 106.

⁴ ينظر: ص37 من هذا البحث الشعر عند المرزوقي.

فيهما، وفي هذا الخصوص نلاحظ أنّ صاحب البيان قد جعل الأسجاع هي أيضا مستقلة بنوعها عن النثر وشاهده في ذلك قول الشاعر:

لساني بالنثر وبالقوافي وبالأسجاع أمهر في الغواص¹
وقد كانت لهم صولات وجولات في عملية الفصل تلك حتى أنهم حكموا على أبي تمام والمتنبي والمعري بالحكمة والخروج عن أساليب العرب.
* إنّ النظرة النقدية المتمرسية جعلتهم يستنبطون تعريفات للشعر كلّ حسب تخصصه، وهي تعريفات مبنية على الائتلاف والاختلاف؛ الاختلاف من جهة مشاربها المختلفة والعلوم المتفرقة التي قارب بها أولئك النقاد نظرية الشعر، والائتلاف من جهة اجماعهم على أهمية الرافد العروضي في بناء موسيقى القصيدة وجعله شرطا أساسيا لوجود الشعر، وفي هذا الخصوص يمكن أن نحكم على هذه النظريات بالمركزية، فالعروض هو محور الدوران الثابت الذي حوله تدور جميع مقومات الشعر الأخرى، والشكل الآتي يوضح ذلك:



شكل يوضح مركزية العروض في علاقتها ببقية عناصر الشعر

ولهذا السبب ربما بقي أقوى تعريف يتداوله الذوق النقدي هو تعريف "قدامة بن جعفر" وها هو طه حسين في عصر النهضة يكرر نفس التعريف المركزي، مع لمسة من عصر الناقد الذي شاع في الحديث عن علم الجمال يقول: «فنحن نستطيع أن نعرف الشعر آمين بأنه الكلام المقيّد بالوزن والقافية والذي يقصد به إلى الجمال الفني»²، على أنّ لهذا الاهتمام ولهذه المركزية مبررها أيضا، وذلك أنّ جميع المعايير التي تحكم في الشعر هي معايير وعلوم بعضها يخص نظام اللغة ككل مثل النحو والصرف، وبعضها يخص فن الأدب مثل الخيال والبلاغة، وبعضها قد يرتبط بعلوم أخرى وذلك مثلا عندما يحاولون الإحاطة بالتجربة الشعرية فيستغورون نفسية الشاعر وعلمه ومدى مطابقته للسابقين فيخرجون إلى علم النفس وعلم التاريخ

¹ الجاحظ: البيان والتبيين ص179. النثر: الكلام المنثور، القوافي خواتم أبيات الشعر، الأسجاع الكلام المزدوج على غير وزن.

² طه حسين: في الأدب الجاهلي، ص330. علما أنّ الناقد قد دعا في الفصل الأول من كتابه إلى حرية الأدب، ينظر ص55 من نفس المرجع.

وغيره، ويبقى وحده علم العروض خاصا بالشعر ولا وجود له خارجه، ومن ثمة كان هو الفلك الذي تدور من حوله مدارات الشعر الأخرى.

* وفي ما يتعلق بالعروض وعلاقتها بالإيقاع فإنّ الوزن والقافية هما ما أخذا منها نصيب الأسد في الظفر بالشعر والشاعرية، حتى أنّ بعضا من النقاد يشير إليها (العروض) كما يشير إلى المسلمة التي لا مرأى فيها، فهي كالمفروغ منه في الشعر، وحقيقة الأمر أنّها علم رافق الشعر ردحا غير يسير من الزمن، وأسهم في الحفاظ عليه عديد القرون، مما ساعد الشعر في مسامرة واقع الإنسان -جنبا إلى جنب- وأحواله انتصارا وانكسارا، أملا وخيبة، ولكنها في ذات الوقت طبقة سميكة من الكلس حنطت التجربة الشعرية وجعلتها تنقاد إما طوعا أو كرها إلى قوانين العروض التي ظهرت منذ حوالي الأربعة عشرة قرنا، فهل يعقل أن تتطور جميع مظاهر الحياة ويبقى الشعر عروضيا؟

إضافة إلى ذلك أنّ هذا العلم ذاته عن طريق جهابذته قد آمن بالتنوع في القافية وفي بناء البحر، والانتهاك الذي يصيب التفعيلة ويصيب البحر كلّ على حدة أو مجتمعين؛ فالقافية متعددة والنوع الواحد منها مختلف رويه حسب حروف المعجم، كما تلتبس أحيانا بالمحسن البديعي النثري بامتياز "السجع"، والبحور مزجية وصافية، ومع هذا التنوع يمكن للتفعيلة أن ترّحف وتعتل، وللبحر أن يشطر وجزء وينهك، فعلم العروض -حسب رأينا- علم منفتح على التغيير ولم يغلقه إلا المعاصرون^{*}، وكذا حال نقاده فهم أولّ من رأى التنوع في الشعر من خلال الأراجيز.

* كثير من النقاد اليوم يكتبون عن الشعر والنثر والتداخل بينهما ويعدون أبحاثهم سبقا واكتشافا لا عهد للعرب به، والحقيقة أنّ ما حملته ثنايا كتب التراث تدل على غير ذلك، وإنّ لو يشهدوا التداخل بمفهومه اليوم، وما عرضهم لهذه الثنائية وأيّهما أسبق ظهورا الشعر أم النثر إلاّ دليلا على ذلك، لأنّ الأسبقية إذا أثبتت لطرف منهما عُرف أيّ طرف آخر انسلّ من الأول، وقد رأينا أنّ طه حسين وغيره قد اشتغلوا بهذه الأسبقية، وكما يقال "التاريخ يعيد نفسه" وإن كان تاريخا لفن الأدب، فما جرى بالأمس البعيد دليل على الوعي النقدي المبكر ويقظته إزاء الحركة الأدبية بكلّ انقباضاتها، ومحاولة منهم أيّ النقاد مسامرة قضايا الإبداع الأدبي عامة والشعري خاصة بما أسعفتهم قرائهم، وجادت به عقولهم.

* إنّ العناية والاهتمام التي أحيط بها الشعر جعلت أربابه يعمدون إلى الاقصاء، ويجنّون على الشعراء قديما وحديثا، فقيما قال ابن خلدون «كان الكثير ممن لقيناه من شيوخنا في هذه الصناعة الأدبية يرون أنّ نظم المتنبي والمعري ليس هو من الشعر في شيء لأنّهما لم يجريا على أساليب العرب فيه»¹، فمجرد الاستعانة بلغة

^{*} علما أنّ هناك من قد يرى في هذه التنويعات سببا أقوى للحفاظ على العروض والتمسك به، من باب أنّ الشاعر مسموح له بكل هذا، فماذا يريد أكثر؟!

¹ عبد الرحمان بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، ض خليل شحادة، م سهيل زكار، ص ص789-790.

العقل في الشعر — من حكمة وفلسفة — أدت إلى إقصاء الشعر الأول من قبل الناقد الأول، هذا الأخير الذي امتدت سطوته وتضخمت عبر العصور، والباحث في نصوص هؤلاء المقيمين يجدها تخضع لجميع مبادئ العمادة الشعرية، على حين نجد شعر المقبولين ينقض تلك المبادئ من حيث لا يدرون؛ فالخضوع لتلك القواعد ومسايرتها من طرف الشاعر جعلته يستقصي تطبيقها بحذافيرها فجاءت خالية من العاطفة نتيجة البحث وإعمال العقل، بلغة ثانية غير عفوية أو صادرة عن تجربتها الشعرية الخام، وبحضور العقل والتروى في توظيف الاستعارات التي تخضع للتناسب بين المستعار منه والمستعار له، وكذا تقصي التشبيه القريب، غاب الشعور — إلا ما رحم ربي —، كما عملت الإصابة في الوصف على اخماد جذوة الخيال فكان محدودا، وعليه كانت نصوص هؤلاء الشعراء أكثر موضوعية، والنقد المرافق لها أكثر جزئية، كما أن الاهتمام الزائد بظواهر فنية شكلية ومعنوية جنى على الشعر والنقد معا، فغدا النقد موضعيا وغدا الشعر شكليا يهدف إلى تلافي التنقاد وكسب الرضا.

*واقع النقد في الزمنين القديم والمعاصر ينبئ بحيرة في الفصل بين الشعر والنثر وأيهما أجلّ من الآخر، ثم مدى تقبل الشكل الهجين منهما والمنحوت بخصائص الجنسين¹، وشاهد الحيرة قول المرزوقي: «سألتني عن شرائط الاختيار فيه، وعمّا يتميز به النظم عن النثر»²، وأما أيهما أجلّ فشاهده عند ابن رشيق في عمدته باب "باب في فضل الشعر"³ وعند المرزوقي في مقدمته لشرح ديوان الحماسة، وإن كان أحدهما يقدم الشعر والآخر النثر، أما عن مظاهر الهجين والمنحوت من الشعر والنثر فقد اختلفت زوايا النظر إليها؛ فابن خلدون مثلا نظر إليها من جهة الموضوع كتوظيف المعري للفلسفة والمنتبي للحكمة، وهذا جعل صاحب المقدمة — وغيره — يقصيهما لعدم دورانهما على أساليب العرب، أمّا ابن رشيق فقد سلط الضوء عليها من جهة "قضية السرقات" وأفرد للظاهرة بابا في عمدته اسمه "نظم النثر وحل الشعر" ولم يكتف في هذا الخصوص بالإشارة النظرية بل ساق الشاهد التطبيقي وقال في أحد تعليقاته «فإنّها كادت تكون كلاما غير موزون بعلّة ولا غيرها حتى قال بعض الناس إنّها خطبة ارتجلها فاترن له أكثرها»⁴، وعليه فإن جدلية النثر والشعر ومساحة التداخل بينهما قديمة معاصرة، وهي قديما ليست بالحدّة ذاتها التي نشهدها اليوم، والمعول عليه في الفصل عندهم هو منطقة التماس فقط، إذ تحاط بالدراسة والتمحيص، أما الشعر والنثر في ذاتهما فنلاحظ أنّ الإشارة لهما منبعثة

¹ ينظر في هذا الخصوص: هذا البحث الفصل الأول مع ابن خلدون، مع ابن رشيق، مع المرزوقي.

² المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، ص 7.

³ ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص 19 وما بعدها، وقد خصص هذا الباب لبيان فضل الشعر والمفاضلة بينه وبين النثر، وعند المرزوقي ص 16.

⁴ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص 140. والكلام يعود على عبيد بن الأبرص.

من طمأنينة الناقد بمسلماته فالحاجز الفاصل بينهما بديهي ومسلم به خلافا لبعض النظرات النقدية اليوم التي تجعل من القصة القصيرة شعرا، ومن كلام العامة شعرا حتى الصمت فهو شعر، فالشعر «لم يعد مرتبطا بمشروعية وجوده، وإنما أصبحت تتقاذفه الأمواج فأصبح الشويعر شاعرا، والناثر شاعرا، وكاتب المقالة شاعرا، والنبطي شاعرا، وقد تصل بالعامي أن يكون شاعرا، وغدا النثر فيه أجمل من الوزن والقافية والتفعيلة لغياب الشاعر والشعر والخطاب والصورة والإيقاع والجرس المؤثر»¹، ولا ندري ماذا بقي للشعر -أو حتى للنثر- بعد هذه النظرة السوداوية لواقع الإبداع العربي، وما جدوى دراسته، أما كان أولى بالناقد أن يدخر مجهوده عوض أن يدرس أدبا مشوها، ونحن لا ننكر أن جانبا مما ينشر تحت عباءة الإبداع ينطبق عليه هذا الوصف، لكنّ تعميم الحكم خاطئ، فعوض التجريح في التجارب تلك، الأولى بنا دراستها وتصنيفها في بابها الحقيقي بها، فعلى الناقد أن يقول للنص الذي لا تتوفر فيه خصائص النصية "لا نص" ولا يتأدب معه، فحتى قدمائنا من النقاد علموا بالشاعر والشعور والشويعر والذي لم يحظ من الاسم بحرف "ش" رغم ذلك ها هو قدامة يصنفهم بموضوعية الناقد يقول: «الشعر الذي اجتمعت فيه الأوصاف المحمودة كلّها، وخلا من الخلال المذمومة بأسرها في غاية الجودة، وما يوجد بضد هذه الحال يسمى شعرا في غاية الرداءة، وما يجتمع فيه من الحاليين أسباب ينزل له اسما بحسب قربه من الجيد أو من الرديء، أو وقوعه في الوسط الذي يقال لما كان فيه: صالح أو متوسط، أو لا جيد ولا رديء»²، ولم يشر قيد أنملة إلى نفي صفة الشاعر عنه لأنّ الحكم على الشعر كواقعة نصية منفردة وليس على الشاعر.

* بمقدورنا القول أنّ العناية التي حظي بها الشعر انقلبت عليه ضدا، وذلك لاختلاف الرؤى، فالقديم ناقدًا كان أم شاعرا درس الشعر ووضع المعايير والمبادئ والبنود إعجابا به وحبا في كشف أسرار إعجازه وجمالياته، فجاء من فهم تلك البنود على أنّها قيد وإلزامٌ للشاعر لا يجب تخطي حدودها وأصبحت كالهواء ضرورة لعيش الشعر، وصورة طبق الأصل عن شكل قديم يعبر عن عالم معاصر، بل وأصبح معيار الحماية جنائية في حق القصيدة المعاصرة.

* ومن متلازمات ثورة تشكيل الفضاء الطباعي للنوع خارج الوزن، مزجه لعدّة أنماط وتشكيلات في تخريجاته النهائية، فأصبح الدارس يصادف السطر الممتلئ والفقرة ويصنفها شعرا، والشكل التفعيلي الذي يعتمد إلى التنويعات في طول وقصر

¹ أحمد قضاة: الشعر العربي المعاصر من النظم إلى النثر، ص133.

² قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص65.

* ولا عيب في ذلك الشكل في ذاته، وإنما مدار الكلام هنا في فرضه على شاعر اليوم، ومحاربة كل مظهر شعري يميل قيد أنملة بعيدا عنه، ولا نقبل أن يعدّ الشعر التفعيلي مظهرا لتجاوز الشكل القديم لأنّه هو الشكل القديم ذاته.

السطر ويسميه شعرا، ولا يصادف اللاشكّل أو هو شكل هلامي ويسميه شعرا ويتفاعل معه.

* هذا ويختلف الشعراء في نحت بياض الدواوين، كما تختلف نصوصهم في نقل وتصوير التجارب الشعرية وتتفاوت طولا وقصرا فمنها القصيدة الديوان المتدفقة أو الطويلة، ومنها القصيدة ذات المفاصل أو قصيدة المطوية/ اللوحية، ومنها القصيدة الومضة أو المقتضبة وفي المقارنة بين القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة جدا نستحضر تمثّل "مثيل ريفاتير" لقصيدة النثر و غيرها من القصائد أنّهما امرأتان إحداهما سمراء بنظارات والأخرى شقراء، فالثانية فتنتها في شكلها أمّا الأولى فتأسرك بفكرها عندما تتكلم، فما الشقراء إلّا القصيدة الطويلة التي تسيح دلالتها وتفاجئك بكثرة التفاصيل والجزئيات الدقيقة التي يمكن أن تحويها، على حين تحوي الثانية ما قلّ ودلّ مثالها في ذلك قول البلاغيين فإنّك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر.

* إن بعض التشكيلات البصرية الشعرية تبنيها العبارات وبعضها الآخر الجمل وأخرى الكلمات التي تسمى الكلمات الراسمة، لذلك نميّز بين نص يشكل ذاته وآخر يستعين بأدوات خارجة عنه تختلف بساطة وتركيبا حسب حاجة النص إليها، فإحاطة النص بمستطيل أو مربع لتقديم أو إضافة دلالة معينة يختلف عن إضافة الرموز والأشكال، ويختلف عن إضافة صورة جاهزة لدال اللغوي أو النص الشعري، ويمكن أن نجعل هذا التوظيف يتفرع إلى نوعين؛ أدوات لغوية، وأدوات غير لغوية، وتتفرع اللغوية إلى لغوية أصلية وأخرى مساعدة كعلامات الترقيم.

* الشعر الموزون بشطريه العمودي والتفعيلي شعر زماني على حين يعمل الشعر المشكّل وقصيدة النثر على الجمع بين التشكيل الزماني والمكاني للقصيدة؛ الزماني من خلال الإيقاع والمكاني من خلال الامتداد والانقباض على فضاء الصفحة، وأحيانا من خلال فقط التوقع في زاوية منها وسطية أو يمينية أو يسارية كما نلمس عند عبد الله حمادي.

* التشكيل يتصل بجوهر العمل الفني وهو إعادة خلق، ونظرة جديدة للعلاقة بين الدال والمدلول مبنية على علاقة تماثل بين الدال والمدلول أحيانا عوض العلاقة الاعتبائية، فيصبحا معا دالا جديدا لصورة ذهنية إدراكية أو نفسية ملغية بذلك دلالة التعيين أو مبرزة مستوى آخر من هذه الدلالة.

* التشكيل بنوعيه الإيقاعي والبصري دلالة على حرية الشاعر، كما أنّه مرحلة متقدمة في بناء الصورة الشعرية، أو على أقل تقدير محاولة لتطويرها، إذ تقفز بالصورة من مرحلة التخيل إلى مرحلة التمثّل، فالتخيل من خلال التشكيل وبتالي أصبح على القارئ بذل جهد مضاعف في سعيه الحثيث للحاق بخيال الشاعر، من

خلال مجاراته لغة وتشكيلا بصريا، ولا نغالي إذا قلنا إننا أصبحنا أمام قصائد ثلاثية الأبعاد.

* إنَّ العلاقة الاعتبارية التي تم استبدالها بعلاقة التماثل، ليس المقصود بها أن هناك علاقة جامعة ومحددة بين الدال والمدلول في الشعر هي علاقة التماثل، إنما نعني بها تمثل الشاعر لمعانيه كنوع من القراءة أو الموجه القرائي لنصه الشعري على أن تبقى العلاقة في العلامة اللغوية على حالها فنبتعد بذلك عن مطب المحاكاة.

* اللغة جسد والكتابة هي الصورة الناطقة لهذا الجسد في حالته الخام وذلك باعتبارها نظاما عاما، ومن ثمة يأتي دور الشاعر المتمثل في إعادة تشكيل ونحت الجسد الخام في صورة تقل -مع الشعر الموزون- وتكثر مع الشعر غير الموزون.

* انتقال الذوق الشعري المعاصر من الشفهي إلى المرئي وتنوع مصادر الشاعر في تجسيد معطياته النصية إلى حدّ يدعو إلى الغموض والإبهام أحيانا وأحيانا، يستدعي من القارئ أن يرقى إلى مستوى أعلى ويطور من أدواته الإجرائية.

* محدودية الإيقاع العروضي لا يوائم ولا يلائم التوظيف الفني للمعطيات البصرية لذلك لا بد على الشاعر من فتحات تهوية إيقاعية تمكنه من الانطلاق في التشكيل، جسدها قصيدة النثر في التخلي عن الصرامة العروضية، وسنّ منظومة من البدائل الإيقاعية الصوتية.

* يبرز هذا النوع من التوظيف الرمزي الإشاري قدرة الفن الإنساني على التوحد والتبادل وتؤكد أن الإبداع يتكلم لغة واحد.

* يستنزف هذا الجانب من التشكيل الإيقاعي والبصري طاقات بعض الشعراء -ومعهم القراء- إلى حدّ جعل الظاهرة تأخذ أبعادا سلبية لا تخدم النص الشعري.

* تتفاوت التجارب الشعرية الجزائرية في قدرتها على استغلال التشكيل البصري، بحيث يكتفي بعضهم بالمساعدات اللغوية الجاهزة كعلامات الترقيم. ومن تجاوزها فإلى استغلال مساحة البياض المسموح بها في الورقة، وإن توسع بعض الشعراء فبأشكال بسيطة كالخطوط وقلما يُقدم الشاعر الجزائري على المجازفة البصرية، ومرد ذلك حسبنا إلى قلة أدواته خاصة أثناء طباعة الدواوين.

* إنَّ الرسم والتشكيل البصري المرافق للقصيدة إضافة إلى الوظيفة الجمالية التي يحتويها له في الشعر وظيفة استدراجية، فقارئ الشعر المعاصر -قصيدة النثر على وجه التحديد- لا يتذوق في أحيان كثيرة هذا النوع من الشعر، وبتطعيمه بالرسم والأشكال المرافقة، يجد نفسه في تواطئ عفوي مع هذا النوع من النصوص، خاصة والشعراء بهذا التوظيف يريدون أن يزيّدوا من دلالات النص بصريا وبالتالي دلاليا.

* أضاف التشكيل البصري للنصوص "الوظيفة التمثيلية" التي ضاعفت من قيمة الوظيفة التأثيرية ومن قوتها في استدراج القارئ والضغط على مختلف حواسه. *وقد لاحظنا أنّ الطبقة التي تحكم وتُحكم في قصيدة النثر هي الطبقة الأكاديمية من جهة، أو هم شعراء يستفتون في الشعر من جهة ثانية وهم أبعد ما يكون عن الحكم إذ عليهم يحكم القارئ، وتخضع كثير من الأحكام للاموضوعية.

*الطبقة الشعرية، ففيما يخص طبقة النخبة من الشعراء، نجدهم يمتلكون جوازا شعريا يجعلهم في منأى عن كلّ تشكيك مهما كان تشكيل الشعر المقدم، وتحت لوائهم تسربت كثير من القصائد النثرية، ومما يستغرب فيه أنّهم أصبحوا شبه أوصياء على الشعر ينظرون ويضعون الخطوط العريضة لقراءته وتلقيه. وعلى العكس ينقاد النقاد خلف عواطفهم وميولاتهم الأدبية غالبا فأصبحت القضية عندهم هي قضية ذوق، وهذا بدوره وسع الهوة الفاصلة بين قصيدة النثر وعملية تلقيها.

*تغيب في بعض النصوص الوعي الشعري اللازم باستغلال إمكانات الفضاء النصي، في تشكيل عملية التلقي الإيقاعي البصري للشعر، وبالتالي يعاني الإبداع نوعا من النمطية السطرية الجديدة مع تغيب للجانب الوزني، وهذا خلق فجوة إبداعية معرفية بين أطراف التواصل الشعري.

*ولا تتوقف نتائج الدراسات عند هذا الحدّ، إذ بتنا على قناعة تامة من قدرة هذا النوع الإبداعي، على استغلال طاقات شعرية جديدة، تغذيه بعيدا عن التقليد والنمطية التي من شأنها أن تحدّ من امتداد جنس الشعر، وتناسله مما يضمن له التنوع وإرضاء الذوق الإبداعي النقدي.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع
أولا المصادر:

- 1- أحمد عاشوري: مشيت في شارع زيغود يوسف، منشورات التبیین/ الجاحظية، الجزائر، [د ط]، [د ت].
- 2- أدونيس: الأعمال الشعرية، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق، [د ط]، 1996
- 3- أدونيس: هذا هو اسمي وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا/ بيروت، دمشق/ لبنان، [د ط]، 1996.

- 4- تومي عيَّاد الأحمدى: سارق الحب والمطر، دار الكاهنة، الوادي، الجزائر، [ط1]، 2003.
- 5- جمال بن عمار: الحافة، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية "سلسلة ممرّات شعرية 3"، الجزائر، [ط1]، 2005.
- 6- جمال الجلاصي ويوسف شقرا: الإقامة، دار الحكمة، الجزائر، [ط2]، 2012.
- 7- جميلة بو جلال: غربة الغوايات (مخطوط)، باتنة، الجزائر، 2011.
- 8- حسين زبرطعي: كهكذا ضوء، منشورات آر تيستيك، القبة، الجزائر، [ط1]، 2007.
- 9- حسين زبرطعي: مخاوف، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، الحامة الجزائر، [ط1]، 2005.
- 10- حسناء بروش: للجحيم إله آخر "فصوص"، دار التنوير، الجزائر، [ط1]، 2014.
- 11- عبد الحميد شكيل: شوق الينابيع إلى إنائها، موفم للنشر، الجزائر، [د ط]، 2008.
- 12- عبد الحميد شكيل: فجوات الماء، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، [د ط]، 2007.
- 13- عبد الحميد شكيل: قصائد متفاوتة الخطورة، سلسلة أدبية تصدرها مجلة آمال، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغبة، الجزائر، [د ط]، 1985.
- 14- عبد الحميد شكيل: قصائد متفاوتة الخطورة (ملف الورشة الأدبية حول ديوان قصائد متفاوتة الخطورة لعبد الحميد شكيل)، موفم للنشر، الجزائر، [د ط]، 2008.
- 15- عبد الحميد شكيل: كتاب الأسماء... كتاب الإشارات، موفم للنشر، الجزائر، [د ط]، 2008.
- 16- عبد الحميد شكيل: كتاب بونة، منشورات وزارة الثقافة، موفم للنشر، الجزائر، [د ط]، 2008.
- 17- عبد الحميد شكيل: كتاب الطير، موفم للنشر، الجزائر، [د ط]، 2008.
- 18- عبد الحميد شكيل: مدار الماء، صدر بدعم من وزارة الثقافة، الجزائر، [د ط]، 2007.
- 19- عبد الحميد شكيل: مراودات النهر، موفم للنشر، الجزائر، [د ط]، 2013.
- 20- دليلة مكسح: تعرجات... خلف خطى الشمس، منشورات مديرية الثقافة اتحاد الكتاب الجزائريين، بسكرة، الجزائر، [ط1]، 2015.

- 21- رابح ظريف: وجهي الذي لا يراني، منشورات ANAP سلسلة نحن والشعر، المؤسسة الوطنية للاتصال، الرويحية، الجزائر، [د ط]، 2013.
- 22- ربّيعه جلطى: النّبّية تتجلى فى وضح اللّيل"، منشورات ضفاف- منشورات الاختلاف، لبنان- الجزائر، [ط1]، 1436هـ-2015م.
- 23- رشيد رضوان: "44" نصوص شعرية، منشورات ANEP المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الرويحية، الجزائر، [د ط]، 2013.
- 24- رفيق جلولى: يشتهينى عطر المطر بعد السبع العجاف، رؤى إبداعية 2، منشورات مديرية الثقافة، اتحاد الكتاب الجزائريين، بسكرة، الجزائر، [ط1]، 2015.
- 25- زينب الأعوج: مرثية لقارئ بغداد، الفضاء الحرّ، الجزائر، [ط1]، 2010.
- 26- عادل محلو: رسالة إلى توفيق زيادة، قبل أن تنفذ الكلمات، إصدارات دار الثقافة، وادي سوف، الجزائر، [د ط]، 2007.
- 27- سمّية محنش: مسقط قلبي، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، [ط 1]، 2013.
- 28- عجيري الفيروزي: فلسفة شعيب الخديم، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، [دط].
- 29- عجيري الفيروزي، المير، دار الأطلس، الجزائر، [د ط]، [2001].
- 30- عربية معمري: غطرسه مساء ممطر، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، بسكرة، الجزائر، [ط1]، 2014.
- 31- عفاف فنوح: إنّّا للحب وإنا إليه راجعون، منشورات ENAP، الجزائر، [دط]، 2013.
- 32- عبد الكريم قادري: فاصلة، دار الكاتب، الطارف، الجزائر، [ط 1]، 2012.
- 33- لطيفة حرباوي: شمس على مقاسي (ومضات شعرية)، دار بن زايد للطباعة والنشر، بسكرة، الجزائر، [ط1]، 2013.
- 34- عبد الله حمادي: البرزخ والسّكين، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، [ط 3]، [2001-2002].
- 35- عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، دار الألمعية، قسنطينة، الجزائر، [ط 1]، 2011.
- 36- محمد الأمين سعيدى: ماء لهذا القلق الرملي، قيسر للنشر، برج البحري، الجزائر، [د ط]، 2011.

- 37- مصطفى دحية: بلاغات الماء، كتابات شعرية، منشورات الاختلاف، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، [ط1]، 2002.
- 38- محمد بن غزالة (محمد الجزائري): بداية وطن، دار الكاتب، عنابة، الجزائر، [د ط]، 2012.
- 39- محمد الماغوط: حريق الكلمات، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، [دط]، [دت].
- 40- نادية نواصر: حديث زوليخة نصوص إبداعية، موفم للنشر، الجزائر، [د ط]، 2013.
- 41- نادية نواصر: لبونة صهد القلب، موفم للنشر، الجزائر، [د ط]، 2014.
- 42- نادر هدى، عاليًا كان.. ويبقى "مختارات من شعر نادر هدى"، أعدها وقدمها أروى القاضي، البيروني ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، [د ط]، 2009.
- 43- نوار عبيدي: بغداد قالت... مطبعة المعارف، عنابة، الجزائر، [ط1]، 2006.
- 44- نورا تومي: شكله وردتان، دار الضفاف، بغداد، العراق، [ط1]، 2013.
- 45- هيثم سعد زيّان: عندما يذبل الماء، سلسلة نحن شعر، منشورات ANEP، [دط]، 2013.
- 46- ياسين بن عبيد: فارس في مملكة الغيم، جمعية النبراس دار الثقافة، سطيف، الجزائر، [ط1]، 2015.
- 47- ياسين أفريد: نبیذها أم دمي، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، [د ط]، 2003.
- 48- ياسين بن عبيد: غنائية آخر التيه، منشورات آرتيستيك، القبة، الجزائر، [ط1]، 2007.
- ثانيا المراجع:**
- 49- أحمد بزون: قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، [ط1]، [1996].
- 50- أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي ضب يوسف على البدوي، اليمامة، دمشق/ بيروت، [د ط]، [1429هـ - 2008].
- 51- أحمد زهير رحاحلة: القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر، دار الحامد، عمان، الأردن، [ط1]، 2012م - 1433هـ.
- 52- أحمد زياد محبك: قصيدة النثر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، [د ط]، 2007.

- 53- أحمد علي محمد: مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث، رسالة ماجستير، إتش جميل نصيف التكريتي، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة بغداد، [2005].
- 54- أدونيس (علي أحمد سعيد): الثابت والمتحول بحث في الإبداع عند العرب 3 صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، [ط 4]، [د ت].
- 55- أدونيس: زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، [ط 5]، [1406هـ - 1986م].
- 56- أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار التكوين، دمشق، سوريا، [ط 3]، 2011.
- 57- ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي إلى ابن رشد، تر رمسيس يونان، دار التنوير، بيروت، لبنان، [د ط]، 2007.
- 58- أيمن اللبدي: الشعرية والشاعرية، دار الشروق، عمان، الأردن، [ط 1]، [2006].
- 59- جان كوين: بناء لغة الشعر، تر أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، مصر، [د ط]، [د ت].
- 60- جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، [د م]، [ط 1]، [1404هـ - 1984].
- 61- حاتم الصكر: مرايا نرسييس النمط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، [ط 1]، [1419هـ - 1999م].
- 62- حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، [د ط]، [2003].
- 63- حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي "دراسة فنية عروضية" الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، [د ط]، [ج 1]، 1989.
- 64- حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي "ظواهر التجديد" الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، [د ط]، [ج 2]، 1989.
- 65- عبد الحفيظ بن جلولي: خرائب الترتيب "طروحات الشعرية المؤنقة (رؤى في شعرية عبد الحميد شكيل)، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغبة، الجزائر، [د ط]، [2009].
- 66- عبد الحميد هيمه: علامات في الإبداع الجزائري، دار هومة، الجزائر، [ط 1]، 2000.
- 67- دانييل هنري باجو: الأدب العام المقارن، تر غسان السيّد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، [د ط]، [د ت].

- 68- الربيعي بن سلامة: تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، [دط]، 2006.
- 69- عبد الرحمان بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، ضبط خليل شحادة، مراجعة سهيل زكار، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1421هـ-2001م.
- 70- عبد الرحمان بن خلدون: "كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر" (مقدمة ابن خلدون)، تحقيق درويش الجويدي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، [دط]، 2005.
- 71- رحمان غرگان: مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، [دط]، 2004.
- 72- رشيد يحيائي: الشعرية العربية الأنواع والأغراض، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، [ط1]، 1991.
- 73- ساسين عساف: دراسات تطبيقية في الفكر النقدي الأدبي محورها الرؤية والرؤيا، دار الفكر اللبناني، بيروت، [ط1]، 1991.
- 74- سليمان علي محمد عبد الحق: موقف النقد العربي من ظاهرة تفاوت الشاعر في تناول الفني حتى نهاية القرن الرابع الهجري، دار المعرفة الجامعية، مصر، [دط]، 2012.
- 75- سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر زهير مجيد مغامس، مر علي جواد الطاهر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، العراق، [ط2]، [1996].
- 76- سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، تر راوية صادق، مر وتق رفعت سلام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، [دط]، [1998].
- 77- صلاح عبد الصبور: ديوان صلاح عبد الصبور (حياتي)، دار العودة، بيروت، لبنان، [م3]، [ط2]، 1977.
- 78- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، [دط]، [1998].
- 79- صلاح فضل: قراءة نقدية في أشعار محمد الماغوط دراسة في قصيدة النثر، العربي، [دط]، [ع434]، [1415هـ-1995م].
- 80- طه حسين: في الأدب الجاهلي، مطبعة فاروق، القاهرة، مصر، [ط3]، 1352هـ-1933م.
- 81- طه حسين، من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، القاهرة، مصر، [ط12]، [2004].

- 82- عادل نذير بيري الحساني: قصيدة النثر العربية النشأة والمرجعيات اللغوية، أهل البيت (عليهم السلام)، كربلاء، العراق، [ع 5]، [2007].
- 83- عزّ الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، مصر، [ط 3]، [د ت].
- 84- عزّ الدين المناصرة: إشكالية قصيدة النثر نص مفتوح عابر للأنواع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، [د ط]، [2002].
- 85- عزت محمد جاد: الإيقاعية نظرية نقدية عربية "مقاربة إجرائية على قصيدة النثر"، دار الفكر العربي، مطبعة علاء الدين، [د ط]، 2002.
- 86- عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، [ط 1]، [2004].
- 87- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، مكتبة الخانجي، القاهرة، [ط 7]، [1418هـ - 1998].
- 88- عثمان موافي: في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة، مصر، [د ط]، [ج 2]، [2000].
- 89- عصام محمود أحمد: نص اللذة ونص المتعة في النقد العربي، دار العلم والإيمان، دسوق، مصر، [ط 1]، 2010.
- 90- أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، تح بنت الشاطئ، دار بيروت للنشر، لبنان، [د ط]، [1400-1980].
- 91- علاء ولي الدين عبد المولى: وهم الحداثة مفهومات قصيدة النثر أنموذجا "دراسة"، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، سورية، [د ط]، [2006].
- 92- علي أبو حي الله المرزوقي: كتاب أبي معشر الفلكي ويليه الطالع الحدسي، مطبعة المنار، تونس، [د ط]، [د ت].
- 93- أبو علي أحمد بن محمد بن الحسين المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تعليق غريد الشيخ، فهرسة إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، [ط 1]، 2003-1424.
- 94- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، سوريا، [ج 1 و 2]، [ط 5]، 1401-1981.
- 95- علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري "دراسة نقدية"، دار الشروق، عمان، الأردن، [ط 1]، [2003].
- 96- فائز العراقي: القصيدة الحرّة "قصيدة النثر" محمد الماغوط نموذجا، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، [ط 1]، [2008].

- 97- فاطمة محمد محمود عبد الوهاب: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة (قراءة في نصوص موريتانية)، دار المعرفة، الجزائر، [د ط]، 2009.
- 98- عبد القادر الغزالي: قصيدة النثر العربية الأسس النظرية والبنى النصية، مطبعة ترفية، بركان، [ط 1]، 2007.
- 99- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تعليق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، [ط 2]، 1419 هـ - 1998 م.
- 100- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ت محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، [د ط]، [د ت].
- 101- كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر "دراسة حول الإطار الاجتماعي - الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، تر لجنة من أصدقاء المؤلف، دار الفكر، بيروت، لبنان، [ط 2]، [1982].
- 102- عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، [ط 1]، 2003.
- 103- عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، [ط 2]، 2005.
- 104- محمد صابر عبيد: الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر "الكتابة بالجسد وصراع العلامات" - قراءة في الأنموذج العراقي-، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، [د ط]، 2010.
- 105- محمد الطاهر ابن عاشور: شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، 1398 هـ - 1978 م، [د ط].
- 106- محمد كامل الخطيب: نظرية الشعر "مرحلة مجلة شعر القسم الثاني"، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، [د ط]، 1996.
- 107- أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: الشعر والشعراء، الشعر والشعراء، صدر بدعم من وزارة الثقافة، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007.
- 108- محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية "الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب، [د ط]، [1997].
- 109- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مراجعة محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، [د ط]، 2011.
- 110- مصطفى ناصف: النقد العربي نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، [د ط]، [مارس 2000].
- 111- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر بيروت، لبنان، [م 5]، [ط 1]، 1997.

112- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، [ط 8]، [1989].

113- نذير العظمة: قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث الشعر السعودي أنموذجاً، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، [ط 1]، [1422هـ-2001م].

114- نور الدين السد: الشعرية العربية "دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، [ج 1]، [د ط]، 2007.

115- عبد الواسع أحمد الحميري: شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، [ط 1]، [1425هـ-2005].

116- وجدان مقداد: الشعر العباسي والفن التشكيلي "دراسات أدبية"، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، [د ط]، 2011.

117- وحيد صبحي كبابية: الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، [د ط]، 1997.

118- عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية (2)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، [د ط]، 1995.

119- يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد، دمشق، [د ط]، [د ت].

ثالثاً المراجع الأجنبية:

120_LAROUSSE : dictionnaire de français, France, 2011

121_ Stéphanie Lebon: Vers une poétique du poème en prose dans la littérature française moderne, Revista de lenGuas Modernas, N 13, 2010

رابعاً المذكرات الجامعية:

122- أحمد محمد أبو مصطفى: تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العراقية المعاصرة، مذ مج، إش وليد محمود أبو الندى، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية بغزة، [س د 1436هـ-2015م].

123- أمال دهنون: قصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر "الأسس الجمالية"، مذ مج، إش الطيب بو درباله، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، [س ج 2003-2004، 1424-1425].

- 124- باسم يونس البديرات: الفكر اللغوي عند ابن خلدون في ضوء علم اللغة المعاصر، م دك، إش عبد القادر مرعي الخليل، جامعة مؤتة، 2007.
- 125- خديجة محمد الصالح سعيد: القضايا النقدية في كتاب مقدمة في صناعة النظم والنثر للنواجي، م مج، إش مصطفى حسين عناية، كلية اللغة العربية وآدابها، جامعة أو القرى، السعودية، 1435هـ- 2014.
- 126- رشيدة كلاع: النقد المغربي القديم في ضوء نظرية النص من خلال كتابي العمدة ومنهاج البلغاء، م دك، إش العلمي لراوي، كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة قسنطينة(1)، [2013-2014، 1434-1435].
- 127- رزيقة بوشلقية: التشكيل الفني في الشعر النسائي الجزائري المعاصر، م مج، إش راوية يحيياوي، قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، [س ج 2014-2015].
- 128- علي بخوش: مشروع القارئ في الفكر النقدي العربي عبد الله الغدامي أنموذجا، م دك، إش الأستاذ صالح مفقودة، كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، [1434-1435، 2013-2014].
- 129- علي عبد القادر زروقي: أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا" لمحمود درويش، م ماجستير، إش علي خذري، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، س ج [1432-1433/2011-2012].
- 130- فاطمة لطيف عبد الله، رشا أكرم موسى: شعرية اللون في رسومات كاندنسكي، كلية الفنون الجميلة، قسم التربية الفنية، جامعة بابل، [د ط]، [د ت].
- 131- فريدة مقلاتي: نظرية الشعر عند ابن رشيق القيرواني، م مج في الأدب المغربي القديم، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، السنة الجامعية [1429-1430هـ-2008-2009].
- 132- كمال فنينش: البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر "مرحلة التحولات 1988-2000"، م مج، إش عزيز عكايشي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، [2009م- 2010م، 1430هـ- 1431هـ].
- 133- مسعود وقاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي "دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع، م دك، إش عبد القادر دامخي وبوشوشة بن جمعة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، س د [2010-2011].
- 134- ميداني بن عمر: قصيدة النثر النسوية من منظور النقد العربي المعاصر "مقاربة نسقية"، م مج، إش فتيحة كحلوش، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة سطيف 2، [س ج 2012-2013].

- 135- نهاده مسعي: شعرية قصيدة النثر الجزائرية "عبد الحميد شكيل أنموذجا"، م مج، إيش يوسف و غليسي، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم اللغة العربية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، [س د 2007].
- 136- ويزة لعيب: كتاب العمدة لابن رشيق في ضوء الدراسات النقدية واللسانية الحديثة، م مج، إيش صلاح يوسف عبد القادر، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2011.

خامسا المجالات العلمية:

- 137- أحمد بزيو: عمود الشعر النشأة والتطور، مجلة الأثر، تصدر عن جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، [ع 21]، [ديسمبر 2014].
- 138- أحمد زياد محبك: الحداثة بين قصيدة البحر وقصيدة النثر، مج عمان، ش تصدر عن أمانة عمان الكبرى، [ع 145]، [تموز 2007].
- 139- أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، بيروت، لبنان، [ع 14]، [1960].
- 140- بول شاوول: مقدمة في قصيدة النثر العربية، مج فصول، مجلة النقد الأدبي (أفق الشعر) الهيئة المصرية العامة للكتاب، [ع 1]، [م 16]، [صيف 1997م].
- 141- تزفيتان تودوروف: الشعر دون نظم، مج فصول (مجلة النقد الأدبي) "أفق الشعر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، [ع 2]، [م 15]، [1996].
- 142- جاسم حسين سلطان الخالدي: حاتم الصكر والموقف النقدي من قصيدة النثر، مج كلية التربية، جامعة واسط، العراق، [د م]، [ع 18]، [نيسان 2015].
- 143- جاسم خلف إلياس: مفهوم النوع الأدبي، مج عمان، ش تصدر عن أمانة عمان الكبرى، مطابع الرأي، عمان، الأردن، [ع 168]، [حزيران 2009].
- 144- حبيب بوهورور، إشكالية تجنيس قصيدة النثر بين الروافد الأدبية الغربية وتماهيات الحداثة الشعرية العربية، مؤتمر النقد الدولي (12)، قسم اللغة العربية وآدابها، جا اليرموك، جدارا للكتاب العالمي وعالم الكتب الحديثة، إربد الأردن، [م 2]، [2008].
- 145- حسين شمس آبادي: آراء ابن سلام الجمحي في الشعر والشاعر، مجلة العلوم الإنسانية [11(4)]، 1425-2004.
- 146- عبد الحفيظ بن جلولي: في الشعرية والنص، مجلة عمان، تصدر عن أمانة عمان الكبرى، [ع 163]، 2009.

- 147- عبد الحفيظ بن جلولي: حركة المشهد أو توليد الصورة في ديوان يقين المتاهة، لعبد الحميد شكيل، مج عمان، ش تصدرها أمانة عمان الكبرى، [ع 136]، [تشرين الأول 2006].
- 148- رائد جميل عكاشة وأحمد إبراهيم العدوان: عمود الشعر العربي بين المحافظة على الأصول ودواعي التجديد، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، [ع 2]، [م 37]، 2010.
- 149- رابع ملوك: قصيدة النثر إشكالية المصطلح، م الخطاب، منشورات نخبر تحليل الخطاب، جامعة تزي وزو، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، [ع 2]، [ماي 2007].
- 150- عبد الرحمان تبرماسين ونسرین دهيلي: التصوير الشعري عند محمود درويش، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، الجزائر، [ع 22]، [ج 1]، [جانفي 2018].
- 151- زروقي عبد القادر: خطاب السرد وهوية الأجناس، مجلة الأثر، جا قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، [ع 22]، [جوان 2015].
- 152- زهير العلوي: إشكاليات قصيدة النثر العربية، مج الحياة الثقافية، تصدر عن وزارة الثقافة، تونس، [ع 248]، [فيفري 2014].
- 153- سعاد طبوش، تجليات الحداثة الشعرية في القصيدة النسوية الجزائرية "قصيدة الصورة أنموذجا"، مجلة آفاق للعلوم، جامعة الجلفة، الجزائر، [ع 7]، 2017.
- 154- سيّد رضا سليمان زاده نجفي و غلام رضا شانقي: دراسة حول ظاهرة التكرار من خلال آراء ابن رشيق النقدية في كتابه العمدة، بحوث في اللغة العربية وآدابها، مج نصف سنوية لقسم اللغة العربية وآدابها، جا إصفهان، [ع 4]، [1432هـ].
- 155- صلاح مهدي الزبيدي، نصر الله عباس حميد: التكرار وأنماطه في شعر عبد العزيز المقالح، مجلة ديالى، كلية التربية للعلوم الإنسانية، العراق، [ع 67]، [2015].
- 156- صالح مفقودة: رأي ابن رشيق في القصيدة، مجلة العلوم الإنسانية، جا محمد خيضر، بسكرة، [ع 4]، [ماي 2003].
- 157- صالح الويس: التشكيل الصوري في شعر ابن خفاجة - رؤية معاصرة-، مج كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، العراق، [ع 13]، [2013].
- 158- عادل هادي حمادي العبيدي: قضية اللفظ والمعنى، الأستاذ، تصدر عن كلية التربية ابن رشد جامعة الأنبار، بغداد، [ع 201]، [1433هـ-2012م].

- 159- علي أكبر محسني ورضا كياني: الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر (دراسة ونقد)، دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان الإيرانية وجامعة تشرين السورية، [السنة 3]، [ع12]، [2013].
- 160- عيسى عبد الشافي إبراهيم المصري: الشعري والنثري في نصّ محمود درويش قراءة في إشكالية النوع الأدبي، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي (12)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، جدارا للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، [م2]، [2008].
- 161- عبد الغني خشة: قصيدة النثر بين منطق الاستيعاب ومنطق التجاوز مقارنة بين تجربة لم يمض عليها نصف قرن مقابل تراث يصل إلى العشرين قرناً، النص الناص، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل، الجزائر، [ع4-5]، [2005].
- 162- عبد الفتاح النجار: قصيدة النثر "مقاربة أولية"، أبحاث اليرموك سلسلة الآداب واللغويات، أردن، [م19]، [ع2]، [2001].
- 163- فتحي النصري: البنية الشكلية ودورها في بناء شعرية قصيدة النثر في مجرد رائحة لا غير لخالل الهداجي، الحياة الثقافية، تونس، [242]، [2013].
- 164- فخري صالح: قصيدة النثر العربية الإطار النظري والنماذج الجديدة، فصول، [ع1]، [م16]، [1997].
- 165- فضل الله: وظيفة الشعر عند النقاد القدماء، مج القسم العربي، جا بنجاب، لاهور، باكستان، [ع18]، [2011].
- 166- لؤي علي خليل: تداخل الأنواع بين القاعدة والخرق (دراسة نظرية)، مج جا دمشق، سورية، [م30]، [ع3 و4]، [2014].
- 167- محمود إبراهيم الضبع: قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة كتابات نقدية"، [دب]، مج شهرية، [ط1]، [ع138]، [سبتمبر 2003].
- 168- محي الدين اللاذقاني: القصيدة العربية معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية، مج فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، [م16]، [ع1]، [1997].
- 169- عبد المجيد دقياني: القافية في شعر بلقاسم خمّار، مجلة العلوم الإنسانية، جا محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، [ماي 2007].
- 170- محمد أحمد قضاة: الشعر العربي المعاصر من النظم إلى النثر، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، [م33]، [ع1]، [2006].

171- محمد إبراهيم الضبع: قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، [ط 1]، شهرية [ع138]، [2003].

172- مشاري عبد الله النعيم: عبقرية المكان في التراث العمراني السعودي – مقدمة نقدية-، أبحاث وتراث (3) دراسات في التراث العمراني، الهيئة العامة للسياحة والآثار، مطابع السروات، المملكة العربية السعودية، [1435هـ].

173- مصطفى صالح علي: أسلوب التكرار في شعر نزار قبّاني، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، الأنبار، العراق، [ع3]، [2010].

174- المهدي عثمان: إطلالة على قصيدة النثر العربية/ اختلاف المفاهيم داخل نفس المعجم، م جامعة ابن رشد، هولاند، [ع 4]، [ديسمبر 2011].

175- هادي سعدود هنون: التصوير الصوتي في صورة الزلزلة، مركز دراسات الكوفة، جامعة الكوفة، [ع18]، [2010].

176- هدى الصحنائي: الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة "بنية التكرار عند البياتي نموذجاً"، مجلة جامعة دمشق، سورية، [ع 1+2]، [م30]، [2014].

177- وليد بوعديلة: الشاعر الجزائري عبد الحميد شكيل: الشعر، تجريب البنية وفتوحات الرؤية، مج عمان، ش تصدرها أمانة عمان الكبرى، [ع 122]، [أيار 2005].

178- وليد منير: التجريب في القصيدة المعاصرة، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، مصر، مج فصول، [م 16]، [ع 1]، [1997].

179- يوسف عبد العزيز: بروليتاريا قصيدة النثر، مج عمان، ش تصدر عن أمانة عمان الكبرى، [ع168]، [حزيران 2009].

سادسا الجرائد اليومية:

180- عبد الرحمان تبرماسين ونسرين دهيلي: حوار مع عبد الحميد شكيل، جر اليوم الأدبي، عنابة، الجزائر، [ج2]، [ع 424]، [08 فيفري 2010].

181- محمد عبد الباقي: عن قصيدة النثر إشكالية التوصيف وغياب المعنى، جر الأسبوع الأدبي، [س 26]، [ع1288]، [2012/03/17].

سابعا المواقع الإلكترونية:

182- علي الطالبي: أتحدى من يقول أنّ قصيدة النثر غير موزونة.. وهذا الدليل، صحيفة المثقف، [ع 2050]، 2012/03/05، <http://almthaqf.com> تا/ ز 2016/09/30، سا 11:55.

183- عمود الشعر العربي عند المعاصرين "تحولات القراءة النقدية"، طلبة اللغة والأدب العربي بجامعة عمار ثليجي الأغواط، www.facebook.com 2015/12/20، الساعة 14:06.

- 184- كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي وفي اللابنية أيضا قصيدة النثر وجماليات الخروج والانقطاع، [http:// 209.15.166.132/ nizwa](http://209.15.166.132/nizwa)، تا / ز 2001/01/28.
- 185- محمد الصالحي: قصيدة النثر تأملات في المصطلح، [ع 10]، www.nizwa.com.
- 186- محمد لطفي اليوسفي: أسئلة الشعر ومغالطات الحداثة، [ع 5]، www.nizwa.com.
- 187- محمد الماغوط: ق طوق الحمامة، دي سأخون وطني "هذيان في الرعب والحرية"، موقع الساخر: [www.alsakher. Com](http://www.alsakher.Com)، تا ز 2016/10/01، 15:40.
- 188- ميشيل دلفيل: قصيدة النثر وأيديولوجية النوع، <http://www.alimbaratur.com> تا ز 2007 /02/05.
- 190- ويكيبيديا الموسوعة الحرة تاريخ الزيارة 2017 /08/10، الساعة 15:59.

ملخص

"قصيدة النثر" أكثر الأنواع الشعرية إثارة للجدل، وهو نوع اشتهر مع الكاتبة الفرنسية "سوزان برنار" في مطلع الستينيات من القرن الماضي، تبنته في فترة وجيزة ثلة من الأدباء والنقاد العرب على رأسهم أصحاب "مجلة شعر"، معمقين بذلك الفجوة التي فتحتها منظومة حدائثية معاصرة تسعى إلى تطوير أدواتها الخاصة من لدن الإبداع ذاته، وعلى غرار غيره من الأنماط ذات الطابع الهدمي لقي الشعر خارج الوزن قبولا ورفضاً شديدين، نظراً لما أثاره من بنيات ضدية، وإشكاليات عميقة تضرب في

أعماق الشعر العربي، وتتخطى تقاليده منها: ما يرتبط بالمصطلح، وما يرتبط بالتجنيس، والإيقاع أو الإيقاع البديل، ومنها ما يرتبط بالتلقي قراءة وتنظيرا.

وقد كان ظهور هذا النوع الجديد في نظر كثيرين ضرورة من ضرورات حياة الشعر، لأن القول بالحياة وسيرورة البقاء يتطلب أن يغتنى الأدب ويكبر ويفنى، وهذا ما أثبتته أو يسعى إلى إثباته هذا النوع على وجه التحديد، من خلال صموده ما يزيد عن نصف قرن.

ولم يكن الشعر الجزائري في معزل عن تلك السيرورة التي زلزلت كيان الشعرية العربية، حيث ساهم شعراؤه في تأسيس منظومة فكرية وأدبية ونقدية عربية، لها من الفرادة والتميز ما تنافس به باقي القرائح العربية والعالمية، من خلال مجموع شعرائه المسلحين بترسانة من الأدوات الفنية والقدرات المتميزة التي برهنت على قوته، صامدة أمام رياح الرفض العنيفة، وقد برهنوا على ذلك من خلال سنن شعرية أضفت على هذا النوع الجديد بدائل إيقاعية صوتية وبصرية ذهبت به بعيدا وارتقت بقيمه الفنية تنويعا وتجديدا.

أما الإيقاعية فقد اشتقت من صميم اللغة العربية أدواتها الصوتية التي نافست من خلالها الإيقاع الخليلي، وأثبتت وجود قوى صوتية كامنة بعيدا عن بحور الشعر المعروفة.

وأما البصرية فمن خلال ما يوفره فضاء الصفحة من مساحات للخلق الشعري تجمع بين طاقة الصوت وطاقة النظر، فكانت تلك النصوص بمثابة منحوتات تتأزر فيها الطاقتان لتأسيس شعرية الاختلاف والتميز في الشعر الجزائري المعاصر، من خلال نوعه "قصائد النثر.

Prose poem is the most kind which strip-up controversery ,Susan Berner who made it known in the beginning of the 60's ,later many Arabic literatures adapted it especially the owners of the magazine of poem in which they deepened the gap which was opened by modern system in order to evolve its own tools from the itself creativity like other destructive kinds the poem which out of rhyme found acceptance and rejection due to the Arabic structures poetry and deep problems that fell into the depth of Arabic poetry and skip its traditions such as terminology, naturalization, rhythm and the presentation.

When this new kind of poems had appeared it became necessary in the view of many poets since the life and existance require to enrich, flourish and finish literature and this was proved by this kind of poem by its existance till now.

The same happend to Algerian poem since its poets contributed in establishing an international ,arabic , critical and literary system which has specific features that can compete other talents through some poets who has technical tools and special competencies that proved its strength which added new rhythmic optical and sound alternatives that developed with its tehcnical values.

Firstly ,rhythmic is derived from Arabic audio tools that compete rhythm and proved powerful sounds presence far and diffrent from classical meter poetry.

Secondly, optical is derived from creating poems that gather both the power of sound and sight as a result the texts were as sculptures in which both powers went for establishing special and different poem in Algerian modern poetry through prose poem.

فهارس

فهرس الآيات

السورة	رقمها	الآية	رقمها	الصفحة
يس	36	(وما علمناه الشعر وما ينبغي له)	69	40
النجم	53	(وما ينطق عن الهوى إن هو إلا وحي يوحى)	3 - 4	41
ص	38	(وشددنا ملكه وأتيناه الحكمة وفصل الخطاب)	20	52
الإنسان	76	(وَيَطُوفُ عَلَيْهِمْ وِلْدَانٌ مُّخْلِذُونَ إِذَا رَأَيْتَهُمْ حَسِبْتَهُمْ لُؤْلُؤًا مَنْثُورًا)	19	87
الشعراء	26	(وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ، أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ، وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ)	-224 226	87
يس	36	(وما علمناه الشعر وما ينبغي له)	69	110
النجم	53	(وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الْهَوَى، إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَى عَلَّمَهُ شَدِيدُ الْقُوَى)	-4 - 3 5	110
فصلت	41	(حَمِّ، تَنْزِيلٌ مِنَ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ، كِتَابٌ فُصِّلَتْ آيَاتُهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ)	-1 - 2 3	110
الكهف	18	(قُلْ لَوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَادًا لِكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفَذَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَنْ تَنْفَذَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَدًا)	109	111
الأنعام	06	(وَأَنْ هَذَا صِرَاطِي مُسْتَقِيمًا فَاتَّبِعُوهُ وَلَا تَتَّبِعُوا السُّبُلَ فَتَفَرَّقَ بِكُمْ عَنْ سَبِيلِهِ ذَلِكَ وَصَّاكُمْ بِهِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ)	153	170
البقرة	02	(وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَؤُلَاءِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ)	31	217
العلق	96	(اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ)	1	217
البقرة	02	(مَثَلُ الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنْبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنبُلَةٍ مِئَةُ حَبَّةٍ وَاللَّهُ يُضَاعِفُ لِمَنْ يَشَاءُ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ)	261	313
الروم	30	(وَمِنْ آيَاتِهِ خَلْقُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَانِكُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّلْعَالَمِينَ)	22	335

فهرس الجداول

الصفحة	عنوان الجدول	الباب / الفصل / رقم الجدول
29	مقارنة بين معايير الشعر والنثر	(مدخل / 1)
56	التمثيل العروضي لببيت امرئ القيس	(مدخل / 2)
83	مقارنة بين المفهومين اللغويين لابن منظور والفيروز آبادي	(1 / 1 / 1)
88	استنتاجات من التعريف اللغوي العربي	(2 / 1 / 1)
90	استنتاجات من التعريف اللغوي الفرنسي	(3 / 1 / 1)
98	بعض التسميات الخلافية لقصيدة النثر	(4 / 1 / 1)
116	تصنيف قصيدة النثر حسب الأجناس الأدبية	(1 / 2 / 1)
120	جدول يوضح نتيجة استفناء عز الدين المناصرة	(2 / 2 / 1)
121	نسب التصنيف في إشكالية التجنيس من خلال كتاب المناصرة	(3 / 2 / 1)
128	جدول يوضح الفروق بين الشعر والنثر	(4 / 2 / 1)
161	جدول يوضح نظرة الشاعر شكيل للقصيدة والقارئ	(1 / 4 / 1)
173	جدول يوضح الموقع الزماني والمكاني للقارئ	(2 / 4 / 1)
241	تفعيلتي فاعلاتن ومفاعيل في مقطع الماغوط	(1 / 3 / 2)
246	جدول يوضح التفعيلات في مقطع شكيل	(2 / 3 / 2)
252	جدول يوضح علاقة فاعلن ببقية التفعيلات	(3 / 3 / 2)
257	التمثيل العروضي لمقطعي نادر هدى وأدونيس	(4 / 3 / 2)
260	التمثيل العروضي لمقطع ربعة جلطي	(5 / 3 / 2)
271	تفعيلة فاعلاتن وما يطرأ عليها من تغيير	(1 / 4 / 2)
330	خصائص الفضاء الطباعي لقصيدة حصار	(1 / 2 / 3)
331	بناء النص لعلاقة المشابهة	(2 / 2 / 3)
341	التمثيل العروضي لمقطع محمد الأمين سعيدي	(3 / 2 / 3)

فهرس الموضوعات

الصفحة	العنوان
	الواجهة
	آية كريمة
	شكر وتقدير
	إهداء

أ - ز	مقدمة
66 - 15	مدخل: تشكيل الشعر عند النقاد القدماء
16	1- تمهيد
16	2- تشكيل الشعر عند ابن قتيبة
23	3- تشكيل الشعر عند أبو علي أحمد بن محمد المرزوقي
35	4- تشكيل الشعر عند ابن رشيق
48	5- تشكيل الشعر عند عبد القاهر الجرجاني
58	6- تشكيل الشعر عند ابن خلدون
177 - 67	الباب الأول: إشكالات الشعر خارج الوزن
105 - 68	الفصل الأول: إشكالية المصطلح
69	1- تمهيد:
70	2- إشكالية المصطلح وتكوثر المفاهيم
72	1-2 المصطلح جامع الأضداد
73	2- 2- 1 المصطلح مفاهيم لغوية
91	2- 2- 2 المصطلح مفاهيم اصطلاحية
96	2- 3 مصطلح أم مقترح.. تكوثر التسميات
132-106	الفصل الثاني: إشكالية الجنس الأدبي.. صراع التوائم
107	1- تمهيد: إشكالية التأصيل
112	2- الجنس والنوع صراع الاستقطاب
112	2- 1 الفروق اللغوية وامتدادها في المفاهيم
115	2- 2 قصيدة النثر وميزان ثلاثة كفوف
124	3- الشعر والنثر الائتلاف والاختلاف
149 - 134	الفصل الثالث: إشكالية المنبت والتأصيل
134	1- تمهيد:
135	2- مرجعية قصائد النثر بين الفرنسية والأمركة
141	3- قصيدة النثر ودعاة التأصيل
177 - 151	الفصل الرابع: إشكالية الوصاية الأدبية والموضوعية النقدية
151	1- تمهيد:
152	2- آباء الإبداع بين الموت والتربية
168	3- إشكالية التلقي: إبداع.. إبداع.. اعتدال
287 - 178	الباب الثاني: الإيقاع البديل في الشعر خارج الوزن.. الرقص بالمقلوب
208 - 179	الفصل الأول: التشكيل الإيقاعي الثابت

180	1- تمهيد:
181	2- المحارفة الصوتية/ تناسخ البدايات
187	3- حروف اللين/ احتفالية الصوائت
196	4- المحارفة بالمقلوب/ تناسخ النهايات
205	5- المقص الصوتي/ الكماشة الصوتية
209- 234	الفصل الثاني: التشكيل الإيقاعي المتحرك
210	1- تمهيد:
210	2- الترصيع
218	3- التجنيس
229	4- التكوثر الصوتي.. تناسخ الحروف
235- 260	الفصل الثالث: التشكيل الوزني المنتظم
236	1- وقفة حسابية
240	2- أشباه التفعيلات
252	3- المتداركات
261- 287	الفصل الرابع: التشكيل الوزني اللامنتظم
262	1- تمهيد:
262	2- الفاصلة المنتظمة
268	3- الفاتحة الصرفية.. تطابق البدايات
272	4- الخاتمة الصرفية.. تطابق النهايات
276	5- التشكيل شبه التفعيلي
282	6- التشكيل الوزني المختلط
288- 384	الباب الثالث: تشكيل الفضاء في الشعر خارج الوزن.. قصائد ثلاثة الأبعاد
289- 318	الفصل الأول: تشكيل القصيدة بالمعطيات خارج اللغوية
290	1 التشكيل وقفة مفهومية
296	2- الصمت المدلل.. لذة الإصغاء
301	3- الفضاء الصامت.. في حضرة البياض
309	4- الأيقونة المرافقة.. نص/ صورة
319- 346	الفصل الثاني: تشكيل القصيدة بالمعطيات اللغوية
320	1- تشكيل القصيدة بالمعطيات شبه اللغوية
328	2- القصيدة الهندسية
338	3- تشكيل الأنماط
338	3- 1 نمط السطر الممتد.. السميت المغلق

345	2-3 نمط السطر المرتد.. السميت المفتوح
384-347	الفصل الثالث: تشكيل العلامة اللغوية.. الـ (ف) (و) صل
348	1- تمهيد:
349	2- التشذير
349	1-2 التشذير الأفقي
351	2- 2 التشذير العمودي
357	2- 3 التشذير المائل
360	3- التدريج والتفصيل
360	3- 1 التدريج
369	3- 2 التفصيل
375	4- تشكيل القصيدة باللغويات
384	خاتمة
395	قائمة المصادر والمراجع
412	ملخص
416	فهارس:
417	فهرس الآيات
418	فهرس الجداول
419	فهرس الموضوعات