وزارة التعـــليم العـــالي والبـــحث العـــلمي
جامعة الجزائـــــر 2
كـــلية اللـــغة العـــربية وآدابها واللـــغات الشـــرقية

قـــصيدة النثـــــر في الشعر المغـــاربي الحديث

أعمال عبد الحميد شكـــيل ومحمد بنيس و محمد الصغير أولاد أحـــمـــد نموذجا،دراسة أسلوبية.

أطـــروحة مقـــدمة لنيـــل شهـــادة دكتوراه علوم

إعداد الطالبة: زهـــية ســـويسي

الإشراف: الأستاذ الدكتور الطاهر حـــجار

لجنة المناقشة

أ د/سعيدة قدام	رئيسا
أ د/الطاهر حجار	مقررا
د/بوتمجدت حبيبة	عضوا
د/دليلة محيوت	عضوا
أ د/محجوب بلمحجوب	عضوا

السنة الدراسية 2018/2017

الإهـــــــــــــداء

إلى روح والدتي العزيزة، التي أخذت بيدي إلى طريق المعرفة من أيام الدراسة الابتدائية إلى أيام الجامعة.

إلى الأب الكريم.

إلى كل فرد من أفراد أسرتي .

وأشكر جميع الأساتذة الأعزاء الذين قدموا لي جملة من النصائح القيّمة،أخص بالذكر الأستاذ مصطفى فاسي/ الأستاذ بوسماحة/ والأستاذة دليلة محيوت/ والأستاذ جيلالي عطاطفة، وإلى كل من ساهم في مساعدتي لإنجاز هذا البحث ،لهم مني اسمي معاني الشكر و العرفان.

أهـــــدي لهم ثمرة هــذا البحــث المتواضع.

شكر وامتـــــنان

الشكر لله من قبلُ ومن بعدُ.

وشكر خاص للأستاذ **الدكتور الطاهر حجار** على مواصلته إشراف على رسالة الدكتوراه ، رغم المهام المكلّف به كوزير التعليم العالي والبحث العلمي، ورغم مشاغله الكبيرة، باسمي الخاص، له مني اسمي معاني الشكر و التقدير و العرفان .

والشكر موصول **لأعضاء لجنة المناقشة** على عناء قراءة هذا البحث المتواضع.

المقدمة

المـــقدمـــة:

إن موجة الحداثة التي اجتازت المشرق العربي،كان لها بالغ الأثر في شخصية الشاعر العربي، والتي بدورها تسعى إلى خرق النمطية المألوفة،ومسايرة مستجدات العصر.

ومع التطور الهائل الذي تعرّضت إليه البشرية في العالم, كان لا بد أن تتفاعل منظومة الثقافة العربية مع تلك التغيرات التاريخية, و كان لا بد من إيجاد صيغ معرفية للدلالة على نتاجات لم تتم صياغتها ضمن هذه المنظومة, وكان لا بد من إيجاد طريقة للمثاقفة مع الآخر.

وفي ظل الحركة الأدبية الموجودة كجزء من هذه المنظومة الثقافية, بدأت هذه الحركة بالانخراط ضمن هذه التغيرات بخطوات تعثرية تارة، و جدية تارة أخرى، وبدأ القارئ العربي بالاطلاع على منتجات أدبية بمصطلحات جديدة في الساحة الأدبية العربية ،مثل الشعر المنثور و الشعر المرسل وشعر التفعيلة، ولكن اللافت للنظر أن الأشكال الأخرى للأدب – عدا قصيدة النثر – لم تلق التشنج من قبل المتلقي العربي،كما لاقاه هذا الجنس الأدبي, و الذي اصطلح فيما بعد على تسميته "بقصيدة النثر" التي عبرت عن كل ما يخص الإنسان ونفسية المجتمع.

ولعل هذا ما دفع أبرز شعراء الحداثة أمثال أدونيس و محمد الماغوط وتوفيق الصايغ إلى الاتجاه نحو كتابة قصيدة النثر التي تتميز بشكلها و بلغتها عن بقية الأجناس الأخرى، كما عمل دعاتها على التنظير لها باعتبارها شكلا مفارقا لما دونه من الأجناس الشعرية.

والحديث عن جذور قصيدة النثر المغاربية، الذي يعد امتدادا تاريخيا للشعر العربي بالمشرق، قد واكب تنوع التجارب الشعرية عبر أزمان مختلفة من مراحل الشعر العربي عامة، مما جعل مشهده الشعري يتنوع وتختلف أشكاله التعبيرية ،انطلاقا من العمودي التقليدي السائر على نهج الخليل، مرورا بالشعر الحر وانتهاء إلى قصيدة النثر.

لقد نشأت القصيدة المغاربية المعاصرة في السبعينيات من القرن الماضي ،وسجلت قفزة نوعية من حيث تشكيلها ورؤيتها عبر اختيار أشكال تعبيرية ،تراعي التحولات الجديدة والطارئة التي تمس في العمق حركية الوجود الإنساني.

وإن تنوّع المرجعية التي ينطلق منها الشعر المغاربي المعاصر عموما ،هي المرجعية الشعرية العربية وكذا العالمية؛ لأن الانفتاح على الأدب الغربي عموما والفرنسي على وجه الخصوص، قد مكّن هذا الشعر من التجديد على مستوى المضامين والأشكال الفنية، بالرغم من احتفاظ فريق كبير من مبدعيه بالبنية القديمة للقصيدة العربية الكلاسيكية .

وانطلاقا من هذه المسوّغات وغيرها تولّدت رغبتنا في اختيار هذا البحث الذي يسعى إلى رصد تجليّات الظواهر الدلالية واللغوية والمعجمية والإيقاعية لقصيدة النثر من خلال الدراسة المقترحة التي وسمناها:

قصيدة النثر في الشعر المغاربي الحديث

(أعمال عبد الحميد شكيل، ومحمد بنيس ،ومحمد الصغير أولاد أحمد أنموذجا)

"دراسة أسلوبية"

والتزاما بالموضوعية سنعمل على إبراز إشكالية موضوع البحث من خلال استقراء مدوّنة الشعر المغاربي المعاصر، فإنه حري بنا أن نقف عند جملة من التساؤلات التي قد تتبادر إلى الأذهان وهي كما يلي: ماهي مبررات ظهور الشكل التعبيري مشرقا ومغربا؟ وبما اختلفت بنية هذا الشكل التعبيري عن العمودي والحر ،و ماهي الإبدالات التي اقترحتها قصيدة النثر المغاربية؟ وهل حققت تلك الإبدالات خصوصية مغاربية في قصيدة النثر المعاصرة؟ وما موقف النقد المغاربي من هذا الشكل التعبيري؟

أمّا الدوافع التي جعلتنا نختار قصيدة النثر المغاربية كموضوع بحث، فتتلخص فيما يلي:

1/ قصيدة النثر المغاربية إبداع جديد، تفاعل مع اهتمامنا بكل جديد في الساحة الأدبية بصفة عامة، وقد ارتأينا لذلك أن نقدم بحثا علميا يجمع بين الشعر والنثر.

2/ تنوع ثقافة قصيدة النثر المغاربية وانفتاحها على العالم الثقافي الغربي.

3/محاولة منا المساهمة في رفع الغموض من خلال الوقوف عند بعض القضايا النقدية، وإبراز بعض مميزات هذه التجربة الشعرية الجديدة،ومعرفة ما إذا كان النقد المغاربي قد منحها جوازها الشعري.

4/ قلة الاشتغال على أسلوبية قصيدة النثر في الشعر المغاربي الحديث، لأن اهتمام الشعراء المغاربة كان منصبا على الشعر الحر(شعر التفعيلة) بشكل عام ، ناهيك الحديث عن جماليات قصيدة النثر المغاربية من حيث المستوى الصوتي والصرفي والتركيبي ، يكاد يكون هذا الإجراء الأسلوبي مغيّبا في الدراسات النقدية المعاصرة.

وللإجابة عن هذه الأسئلة ،كان لزاما علينا أن نتبع المنهج الأسلوبي الوصفي والإحصائي الذي يتناسب مع مثل هذه الدراسات.

أما فيما يخص الدراسات التي سبقت هذا الموضوع،أن هناك بحوثا جامعية أقيمت حول قصيدة النثر مشرقا ومغربا منها على سبيل المثال:

أ/قصيدة النثر وإبدالاتها الفنية،رابح ملوك، جامعة الجزائرسنة2008/2007.

ب/قصيدة النثر مقاربة أسلوبية، سليمة صلاح، جامعة الجزائر،سنة2005/2004.

ج/دلالة المكان في قصيدة النثر–عبد الحميد شكيل– نموذجا، بلقاسم عيساني ،جامعة الجزائرسنة2014/2013.

د/حاتم الصكر،الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر.

هـ/عبد المولى محمد علاء الدين، وهم الحداثة ومفهوم قصيدة النثر نموذجا.

و/يوسف حامد جابر،قضايا الإبداع في قصيدة النثر.

ويضم بحثنا على مقدمة و مدخل و ثلاثة فصول وخاتمة، تحدثنا في المدخل عن مفهوم الأسلوبية والأسلوب، وآليات المقاربة الأسلوبية،وذلك من أجل حصر أهم العناصر المحورية لدراسة مستويات التحليل الأسلوبي للنص الشعري.

وخصصنا الفصل الأول للحديث عن روافد قصيدة النثر منها روافد عربية:الشعر الحر/ الشعر المنثور/ النثر الشعري/الشعر المرسل/ وروافد فرنسية للشعراء الروّاد منها: الشاعر بودلير، الشاعر أرتور رامبو، و لويس بتران ، كما تحدثنا عن تأثير كتاب سوزان برنار الموسوم: "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا" في الشعر المشرقي بصفة عامة ،والشعر المغاربي بصفة

خاصة. كما تحدثنا عن الشكل الكتابي لقصيدة النثر لدى الشعراء المغاربة منهم: محمد بنيس/ وعبد الحميد شكيل/ و محمد الصغير أولاد أحمد.

أما الفصل الثاني فقد خصصناه للحديث عن إشكالية قصيدة النثر من منظور اصطلاحي ،مع ذكر تداخل مصطلحات تسمية (قصيدة لنثر)، والتي اقترنت أغلبها بتسميات ارتجالية غير محددة الدلالة، مما أدى إلى تعثر هذه المفاهيم إما بسبب الترجمات الخاطئة الناتجة عن انحراف المصطلح أو سوء تأويله .

وقد تطرقنا أيضا في الفصل ذاته إلى إبدالات الإيقاع الداخلي ، بدءا بتعريف الإيقاع وأهم عناصره :كالتكرار الصوتي والمفردة والجملة، مرورا بالإنزياح التركيبي والدلالي، وفي نهاية الفصل الثاني، تم إبراز موقف النقد المغاربي إزاء قصيدة النثر.

أما الفصل الثالث فقد تم عرض الجانب التطبيقي لدراسة نماذج أشعار الشعراء الثلاثة:عبد الحميد شكيل ومحمد بنيس وأولاد احمد. كما اشرنا إلى أسلوبية التكرار من خلال نصوصهم الشعرية المتنوعة،وكذا دراسة المستوى النحوي، كالجمل الخبرية والإنشائية وتطبيقها على أشعارهم، أما على مستوى البيان فقد تم حصر مختلف الصور البيانية من تشبيه واستعارة وكناية ، حيث وظّف كل من شكيل وبنيس وأولاد أحمد هذه الصور بشكل لافت للنظر فيها إبداع وجمالية خاصة، كما تطرقنا أيضا إلى مستوى البديع واستنباط أهم المطابقات و الجناسات والمرادفات ،التي وظّفها الشعراء الثلاثة(شكيل /بنيس/أولادأحمد)في نماذجهم الشعرية.

بالإضافة إلى دراسة البنى الدلالية لمعرفة أهم الحقول الدلالية ، كالحقل الصوفي وحقل الحياة والحزن ،و حقل الطبيعة والحيوان ،و حقل الألوان والبلدان والأسماء.

في خاتمة هذه المقدمة نشير إلى أهم المصادر والمراجع التي تم الاعتماد عليها في إنجاز هذه الأطروحة، ومن بين المصادر نذكر منها دواوين عبد الحميد شكيل، كديوان "قصائد متفاوتة الخطورة"، وديوان "الركض باتجاه البحر" وديوان "مراتب العشق" ،وديوان "مرايا الماء" .

أما المصادر الخاصة بمحمد بنيس فنجدها في الأعمال الشعرية الكاملة ج1/ج2 منه ديوان "نهر بين جنازتين" وديوان "هبة الفراغ"،وكتابه: "الشعر العربي الحديث،بنياته وابدالاتها في الشعر المعاصر"، وكتابه "الرومانسية العربية" وكذلك دواوين محمد الصغير أولاد احمد كديوان "حالات الطريق" و"ديوان مسوّدة وطن".

أما المراجع التي استفدنا منها كثيرا فأهمها "مجلة شعر" لأدونيس ، وكتاب"إشكاليات قصيدة النثر" لعز الدين المناصرة، وشربل داغر في كتابه " في الشعرية العربية الحديثة"، وكتاب محمد صالحي "شيخوخة الخليل"،عبد الله شريق في كتابه "حداثة النص الشعري" ،ورشيد يحياوي في كتابه "قصيدة النثر العربية".

المدخل

مفهوم الأسلوب والأسلوبية

آليات المقاربة الأسلوبية

المدخل: مفهوم الأسلوب والأسلوبية وآليات المقاربة الأسلوبية :

1-مفهوم الأسلوبية والأسلوب:

الأسلوبية من المناهج اللغوية التي ترتكز على دراسة النص الأدبي معتمدة على التحليل والتفسير الأسلوبي،وهذا المنهج يستند على سمات جديدة في تحليل النصوص الأدبية ضمن المستويات اللغوية، من تراكيب،(النحو والصرف)،وصوت ودلالات معجمية، والتي تعرف بالخصائص الأسلوبية .

ومفهوم الأسلوبية هي علم دراسة الأسلوب stylistique، أو" هي تطبيق المعرفة الألسنية في دراسة الأسلوب."[1]وقد تطورت دلالة الأسلوبية الاصطلاحية عبر القرون في كيفية معالجة موضوع ما إلى الخطاب النقدي العربي ،والذي تأخر إلى سنوات السبعينيات من القرن الماضي، وذلك بفضل تضافر جهود لأسماء لامعة في الساحة الأدبية، وعلى رأسهم عبد السلام المسدي،وشكري عياد ، وصلاح فضل ، ومحمد عبد المطلب ،وصلاح فضل ونور الدين السد، وقد عبر جان كوهينjean Cohen عن هذه الخاصية الجمالية في تحديده لماهية الأسلوبية "فهي علم الانزياحات اللغوية".[2]

---

[1]/يوسف وغليسي،إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف ، الجزائر ،2008،ص175.

[2]/جان كوهين ،بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد المولى ومحمد الغمري، دار توبقال للنشر، المغرب،سنة1986،ص16

يعني أن الانزياح في مفهوم جان كوهين" هو المجاوزة الفردية أو الطريقة في الكتابة الخاصة بمؤلف واحد."[3] وبهذا جاءت النصوص الإبداعية للأدباء بمثابة كيان من الكلمات تتجاوز فيه مستويات اللفظ بشكل متناسق مغاير للمألوف،وندعم هذا الكلام بقول جاكبسون roman Jakobson بأن الأسلوبية هي:"بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا."[4]

ولعل أهم ميزة قامت عليها الأسلوبية هي البحث المستمر عما يتميز به الخطاب، ولن يتأتى لنا ذلك إلا عن طريق الخرق للقواعد المعروفة للنظام اللغوي.

قد ميز الدارسون بين المصطلحي الأسلوب والأسلوبية من حيث النشأة والاستخدام، فرأوا أن الأول نشأ قبل القرن الثاني للهجرة بقرون عديدة،أما الثاني فقد ظهر في الغرب متأخرا ودخل في المعاجم الغربية مع بداية القرن الخامس عشر.

اهتم العرب منذ القدم بدراسة الأسلوب من حيث الألفاظ وعلاقتها بالجمل والتراكيب والقواعد النحوية،أما في العصر الحديث،فلم يكتف الدارسون الأسلوبيون بأدوات البلاغة العربية، بل تطلعوا إلى الإفادة من أدوات بعض العلوم العربية ،كعلم الأصوات والصرف والنحو والدلالة ، وبعض منجزات علم النفس والاجتماع،مما ساهمت هذه الأدوات في بلورة رؤية اللغة العربية بشكل ناضج في المنهج الأسلوبي.

[3]/ المرجع السابق،ص.16

[4]/ يوسف وغليسي،إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد،ص181

أما مصطلح الأسلوبية ، فقد استعمله الغربيون في مطلع القرن العشرين ، وارتبط استخدامه بظهور الدراسات اللغوية الحديثة ومدارس علم اللغة ،كمدرسة دي سوسير السويسري" التي قررت أن تتخذ من الأسلوب علما يدرس لذاته، أو يوظف في خدمة التحليل الأدبي أو النفسي، أو الاجتماعي ، تبعا لاتجاه هذه المدرسة أو تلك."[5]

ويعرف بيار جيرو الأسلوب" بأنه طريقة في الكتابة وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية".[6] أما ميشال Michel Foucault فعرفه"بأنه طريقة معينة في القول".[7]

2-آليات المقاربة الأسلوبية:

ومن آليات المقاربة الأسلوبية هي: تحقيق هوية النص من خلال سمات الأسلوبية وتتجلى في المستوى الصوتي أو الصوفي أو النحوي أو البلاغي وتطبعه بطابعها الأدبي والبلاغي، وتهيمن على النص هيمنة تامة، كاعتماد أحد الشعراء في تعبيره عن تجربته الشعرية على رمزيات خاصة أو مفارقات تعبيرية معينة.

5/أحمد درويش،الأسلوب والأسلوبية، م5،ع1، مجلة فصول،تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة سنة1984،ص41.

6/بيار جيرو، الأسلوب والأسلوبية ،ترجمة منذر عياش ، مركز الإنماء القومي بيروت د/ت، ص9

7/جون ستروك ، البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا ، ترجمة محمد عصفور ، المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت ،سنة1996،ص119.

والدارس للأسلوبية يتجه إلى دراسة الكلمات المفتاحية بدءا من العنوان وصولا إلى الانزياح أو الانحراف عن القاعدة،وهذا ما دعا إليه فريمان Freeman في الحقل النقدي الذي تتحرك فيه الأسلوبية وقسمه إلى ثلاثة أنماط هي:

1/الأسلوب بوصفه انحرافا عن القاعدة.

2/الأسلوب بوصفه تكرارا لأنماط لسانية.

3/الأسلوب بوصفه استثمارا للإمكانات النحوية.[8]

ومن أهم سمات التي برزت في الأسلوبية هي سمة التكرار، وهي من أبرز الظواهر الأسلوبية الحديثة التي يلجأ إليها الباحث من أجل إثبات وتأكيد ما يريد الوصول إليه عن طريق التكرار اللفظي والمعنوي ، فتكرار بعض الأصوات المجهورة ، يوحي بالقوة والصرامة ،أما الأصوات المهموسة ، فتوحي بالليونة والرقة.

إن مصطلح التكرار مصطلح عربي كان له حضوره عند البلاغيين العرب القدامى ،وتتشكل ظاهرة التكرار في الشعر العربي بأشكال مختلفة ، فهي تبدأ من الحرف وتمتد إلى الكلمة وإلى العبارة وإلى بيت الشعر، وكل شكل من هذه الأشكال يعمل على إبراز جانب تأثيري خاص للتكرار، وتجدر الإشارة إلى أن الجانب الإيقاعي في الشعر قائم على التكرار، فبحور الشعر العربي، تتكون من مقاطع متساوية ،والسر في ذلك أن التكرار المتماثل أو المتساوي يخلق جواً موسيقياً متناسقاً. [9]

---

[8]/حسن ناظم ، البنى الأسلوبية في أنشودة المطر للسياب ، المركز الثقافي العربي، بيروت،سنة 2002ص46/45

9 / إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط4،دار العلم ، بيروت،سنة1972 ،ص8

أما مفهوم التوازي فقد شاع في الغرب باعتباره يعالج الوظيفة الشعرية في النقد المعاصر من زاوية الصوت في الأشكال المتعددة ،التي يمثل التكرار إحداها، مما جعل (يوري لوتمان) يقول:" حين نحلل دور التكرار في الشعر يكون منطقيا أن نتوقف بعض التوقف عند مفهوم التوازي، فكثيرا ما يعالج هذا المفهوم عندما يكون الأمر متعلقا بفنية الشعر."[10]، ويعد جاكبسون من أبرز من تحدث عن التوازي في النقد الغربي الحديث ، إذ يقول:"إن المسالة الأساسية للشعر تكمن في التوازي.. وقد لا نخطئ حين نقول إن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر".[11]

كما يرى جاكبسون في التوازي نوعين، أحدهما هو ما " يتعلق ببنية البيت بالإيقاع (تكرار متوالية معينة من المقاطع) وبالوزن (تكرار متوالية إيقاعية معينة) ،وبالجناس وبالسجع وبالقافية وتكمن قوة هذا التكرار في كونها تولد تكرارا أو توازنا مناسبا في الكلمات وفي الفكرة."[12]

وبالرجوع إلى كتب النقد والبلاغة العربية القديمة نجدها لا تذكر مفهوم التوازي بنصه وحرفه، ولكن هناك أشكالا بلاغية كثيرة يمكن أن تندرج تحت هذا المفهوم. ويتجلى ذلك في ما يقوم عليه الشعر من تساوي المقاطع أو اعتدال الأجزاء أو التوازن وما يتبدى في التكرار أو الترديد والتوزيع المكاني و التصريع والترصيع والتشطير والتجنيس وتشابه الأطراف ورد العجز على الصدر والعكس

11/ يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر ،سنة 1995 ،ص129.

12/جاكوبسون(رومان)، من قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، ط1 ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب ،سنة 1988،ص107/105.

والتبديل والتجزئة والمقابلة والطباق والمناسبة والمماثلة والتوشيح والمؤاخاة والتلاؤم والاشتقاق والإرصاد وغيرها مما يعد من الظواهر البديعية.

وقد تنوعت المدارس الأسلوبية وتفرعت مباحثها واتجاهاتها حتى بات من الصعب حصر فروعها.[13] واتجاهات الأسلوبية هما:

أ/الاتجاه الوصفي أو أسلوبية التعبير.

ب/الاتجاه التأصيلي: يهتم بدراسة اللغة والتعرف على خصائص الأسلوب وبدراسة المضمون ودلالته على نص الكاتب،أما أسلوبية التعبير تهدف إلى دراسة القيم التعبيرية الكامنة في النص، ويعد شارل بالي رائد في هذا الاتجاه واهتمامه بدراسة الأسلوب دراسة لغوية لا تحفل بالجوانب الجمالية التي تحفل بها المدرسة الأدبية، التي تهتم بدراسة الوسائل الأسلوبية في النص الأدبي،وتبحث عن الذوق اللغوي والكفاءة الفنية للمبدع وأثرهما في الجوانب الجمالية للأسلوب.

أما الأسلوبية الإحصائية فهي امتداد للأسلوبية التعبيرية،تعالج إحصاء الكلمات والجمل، والأفعال كالجمل الفعلية،أما عن الأسلوبية الصوتية فتهتم بدراسة الأصوات والإيقاع وترصد العلاقة بين الصوت والمعنى،وتندرج تحت الأسلوبية البنائية،

وقد رأينا كيف أسس لها جاكبسون في عرضه لنظرية التوازي.تلك كانت أبرز الاتجاهات والمدارس الأسلوبية،وكان في تنوعها اهتمامها باللغة وخصوصية الأسلوب

[13]/أحمد درويش،الأسلوب والأسلوبية،ص63

اثر كبير في تنوع أدواتها ، فهي تهتم برصد الانحراف وانتهاك النمط المألوف من جهة، وتعتني بإظهار المدلولات الجمالية في النص الأدبي ، وتدرس الظواهر الأسلوبية كالتقديم والتأخير،الإظهار والإضمار،والإثبات والنفي، التضمين، والمفارقة والتضاد والتناظر ،وغير ذلك من إشكال المدارس الأسلوبية.

الفـــصل الأول :

روافد قصيدة النثر المغاربية والشكل الكتابي الخاص بها

الفــصل الأول:

روافد قصيدة النثر المغاربية والشكل الكتابي الخاص بها.

المبحث الأول : روافد عربية لقصيدة النثر:

قصيدة النثر ظاهرة فنية وسوسيو ثقافية، فهي لا تكتفي بمخافة القصيدة العمودية بنص أحدث وحسب، إنما تزعم أيضا تجاوز القصيدة الحديثة بتأسيس حداثة شعرية مفارقة في المنظور والرؤية الفلسفية والجمالية لمفهوم الشعر. [1]

إن الاعتراف بمشروعية قصيدة كخيار فني لا كبديل ،يكون تدريجيا ، وذلك لتأكيد مصداقيتها كجنس أدبي، تبني مواقف فنية فاعلة مؤسسة على مبدأ التجاوز والضدية، هو جوهر الحداثة الشعرية. يمكن حصر روافد قصيد النثر في ما يلي:

1- الشعر المنثور: يطلق عليه الطلق المنطلق أو المحرر أو قصيدة النثر، تسميات مختلفة من الكتابة النثرية تشترك مع الشعر في الصورة الخيالية والإيقاع الموسيقى حينا، وتختلف عنه في أنظمة الوزن والقافية والوحدات والكتابة التي لا تتقيد بوزن أو قافية حينا آخر، وإنما تعتمد الإيقاع الداخلي والكلمة الموحية والصورة الشعرية، وغالبا ما تكون الجمل قصيرة، محكمة البناء.

وكانت بداية هذا النوع من الشعر المنثور مع جبران خليل جبران ،وأمين الريحاني عندما اعتمدا فنا أدبيا يجعل النثر الفني أسلوبا ،يتميز بعاطفة شعرية وخيال مجنح .

فالريحاني(1819/ 1892م) رائد من رواد الشعر المنثور،ويعرفه :(هو آخر ما توصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج وبالأخص عند الأمريكيين أو الإنجليز، فملتون وشكسبير أطلقا الشعر

[1]/ محمد العباس، شعرية قصيدة النثر، ضد الذاكرة، ط1، المركز الثقافي الغربي، الدار البيضاء، سنة،2000،ص23.

الإنجليزي من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية والأبحرة العرفية،ولهذا الشعر المطلق وزن جديد مخصوص، وقد تجيء فيه القصيدة من أبحر عديدة متنوعة)[1].

وتعريف الريحاني ينطوي على كثير من الحقائق تضيء من جوانب المسألة الاصطلاحية التي نحن بصدد دراستها، فالشعر المنثور تسرب إلى الرقعة الشعرية العربية من نافذة أمريكية مع مي زيادة وجبران خليل وأمين الريحاني، ما يعني أن التقسيم الاستعماري للعالم العربي له دوره المباشر في تفعيل الغموض وتصارع الأشكال والرؤى في الشعر العربي الحديث.

كما رأى الريحاني في الشعر المنثور نوعا جديدا متصل الأسباب بآخر ما تمخض عنه الارتقاء الشعري عند الغرب ،وهو يعود إلى الشاعرين الإنجليزي وليم شكسبير ،وولت ويتمان كما رأى الريحاني ضرورة منح الموهبة الشعرية الحرية المطلوبة، وذلك بالتخلي عن الوزن التقليدي واستخدامه وسيلة وسط بين النثر والشعر. [2]

كما يرى أمين الريحاني أن العروض العربي عرقلة أمام النهوض الشعري وكلمتا (الارتقاء) و(قيود) في نص التعريف يفسران مدى انشغال الريحاني بفكرة التقدم التي كانت انشغالا ثقافيا عربيا. ثمة قبول إذا للشعر المنثور ضمن فهم ثقافة ذلك العصر، وعلى أرضية القبول يتم رفض ما يناقض الشعر.

[1]/ أمين الريحاني، هتاف الأودية، شعر منثور،ط1، دار ريحاني للطباعة والنشر، بيروت، سنة 1955، ص 9.

[2]/س.موريه، الشعر العربي الحديث، تطور أشكاله وموضوعاته، ترجمة،شفيع السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، سنة1986،ص 429. ينقل عن مقدمة أمين الريحاني .

وجبران خليل جبران والريحاني تأثرا بـ (وليم بليك)، ولاسيما جبران في رومانسيته الصوفية ، ويقول جرجي زيدان عام 1905 في معرض تقديمه لقصيدة النثر للريحاني: (وبين شعرائنا العصريين من لا تعجزهم الإجادة في الشعر الوصفي ،ولكنهم يصرفون عنايتهم إلى النظم لرواجه وقرب استثماره على أنهم يتفاوتون في الاقتدار على ذلك ،وأقدرهم عليه، أكثرهم توسعا في مطالعة الشعر الإفرنجي ومن أدبائنا الذين توفقوا إلى ذلك أمين الريحاني ، مترجم شعر أبي العلاء إلى الإنجليزية، وهو مولع باللغة العربية وآدابها فأحب أن يدخل في الشعر المنثور، وهو من أقدر شعرائنا في ذلك النمط من الشعر.)[1]،وهذا القول لدليل على قدرة الريحاني في نظم الشعر المنثور بعناية فائقة.

أمّا سلمى الجيوسي، فظلّت تعمل عشر سنوات من دون توقف لإنجاز عملها الكبير" الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث وسبب هذا البطء في العمل أنها كتبته باللغة الانجليزية متوجهة به إلى مثقفي الغرب بأسلوب راق وأكاديمي، وترجمه عبد الواحد لؤلؤة في ثمانية فصول وعدد صفحاته 915 ، وقد غربلت الشاعرة معظم التجارب الشعرية منذ بداية القرن حتى مطلع السبعينات، وتناولت مواضيع عدة بدءا من تجربة الأخطل الصغير مرورا بالشعر الرومانسي والرمزي وصولا إلى الشعر التفعيلة والشعر المنثور ، وتلخص الجيوسي خصائص الشعر المنثور في جملة من المميزات:

1/ وحدة الموضوع.

2/ تقسيم القطعة إلى مقاطع ، تقطع أو تطول.

3/ استخدام الجمل القصيرة.

---

[1]/ محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة، ، مفهومه، قصيدة النثر أنموذجا،اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، سنة2006،ص76 .

4/ استخدام العبارات المتكررة .

5/ استخدام الصور والاستعارات المستقاة من الطبيعة .[1]

-الفرق بين قصيدة النثر والنثر الشعري:

إن القول الشعري لا يمكن أن يكتب إلا بالوزن والقافية، والتفريق بين النثر والشعر من القضايا التي اهتم بها العرب، إذا تعلق الأمر بالعروض، أما في الأدب العربي الحديث، فقد ظهر نوعان من النثر بعد إكسابه الشرعية وتأصيله في القرن التاسع عشر، أحدهما :

أ/ترجع جذوره إلى الإنجيل، وأدب الطقوس المسيحية، النثر الشعري عند الرومانتكية الفرنسية.

ب/ وآخر النثر ذو الطابع الإسلامي في أسلوبه البلاغي الذي يستقي من معين القرآن، كما يقتفي أثر النثر في العصر العباسي.[2]

لم يكن هناك في التراث النقدي القديم لبس في تحديد الفواصل بين الشعر والنثر، لأن النص النثري قد يستخدم بعضا من الخصائص الشعرية كالإيحاء والصورة، ،ولكنه يبقيه في دائرة النثر، فالنثر في العصر العباسي مثلا أصبح نموذجا للديباجة والزخارف اللفظية حتى بلغ ذروة تطوره في الأنواع المتعددة كالرسائل، والمقامات [3].

فالنثر ليس مجرد إمتاع وإنما هو سبر للنفوس وكشف للحقائق ونفاذ إلى أسرار الحياة والكون، يقول الجاحظ مقارنا بين الشعر والنثر مبينا خاصية كل منهما مبرزا تفوق النثر على الشعر من الوجهة الثقافية والحضارية:" ... قالوا : فكيف تكون هذه الكتب (أي الكتب المترجمة الموروثة عن

---

[1]/ سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث،ط1،مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، سنة 2001ص130.

[2]/ سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي، أدونيس أنموذجا، ط1 ،أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، ص182

[3]/ المرجع نفسه ،ص 181،

الأوائل) أنفع لأهلها من الشعر المقفى؟ قال الآخر: إذا كان الأمر على ما قلتم، والشأن على ما نزلتم أليس معلوما أن شيئا (الكتاب المترجم وبالتالي المكتوب نثرا) هذه بقيته...[1]

ومن خلال هذه الفقرة الرائعة ، يتجلى لنا البعد التاريخي والحضاري للنثر في مقدمة كتاب الحيوان، وقد أكد الجاحظ فيها تماسك الحضارات وتضامنها وحتمية ارتكاز الجديد منها القديم، "... وقد يذهب الحكيم وتبقى كتبه، ويذهب العقل ويبقى أثره، ولولا ما أودعت لنا الأوائل في كتبها، وخلدت من عجيب حكمتها ودونت من أنواع سيرها ... لقد خس حظنا **من** الحكمة والمعرفة ."[2]

وأن الشعر المنثور بعيدا عن القصيدة أو عدمها، أنتج شكل السطر الشعري واستخدم بعض القوافي ولكنه قدم ما يشبه قصيدة النثر، أي بلا وزن أو قافية، وهكذا كان الشعر المنثور مرحلة أولى من التمهيد لقصيدة النثر من حيث المواصفات النظرية.[3]

إن ولوج الشعراء المعاصرين إلى كل ماهو جديد ، جعلهم يفكرون في التمييز بين قصيدة النثر والشعر المنثور ،وكان ثمة فرق بين القصيدة والشعر.

ويبدو أن الأوزان العربية،التي قد تكون بين أصعب الأوزان وأكثرها تعقيدا في أي لغة، كانت تشكل أكبر تحدّ في العصر، وكان شعراء الطليعة في أجيال شتى يعملون بشكل خاص في التغلب على

---

[1]/ البشير المجدوب، حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى، الدار العربية للكتاب، سنة،1982 ، ص23.

[2]/ المرجع نفسه ،ص25 نقلا عن كتاب الجاحظ ،الحيوان ،ج1 ، تحقيق عبد السلام هارون ، منشورات مصطفى البابي،ص85.

[3]/ عز الدين المناصرة ،إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع،ط1 سيكو للطباعة والنشر، بيروت، سنة2002 ص12.

نظام الشطرين المتوازن المتناظر، وأن الثورة على الشكل في الشعر العربي في ذلك الوقت لا يمكن بلوغه، ومن هنا جاءت القصيدة المتعددة الأوزان.

ويمكن القول بأن الشعر المنثور لم يكن تطورا طبيعيا في الشعر العربي الحديث، بل دفعت إليه حاجات فنية أو نفسية أو اجتماعية، حسب ما يقتضيه الوضع الراهن للشاعر.

2-الشعر المرسل: إن الشعر المرسل قديم في تاريخ الأدب ، وقد عرفه اليونان ، استعمله شكسبير في مسرحياته ، أما في تاريخ الأدب العربي، فبدأت إرهاصات الشعر الحر منذ مطلع القرن الماضي تحت اسم الشعر المرسل ، **و**هو الشعر المتحرر من القافية الواحدة والمحتفظ (بالإيقاع) بوحدة التفعيلة في البحر الشعري دون الاحتفاظ بالوزن.[1] ويعد أحمد فارس الشدياق رائد هذا اللون من(الشعر المرسل) أي التحرر الشكلي في القصيدة العربية كما كان عبد الرحمن شكري الشاعر المجدد الذي تبنى محاولة التحرر من القافية التقليدية، وقد تبعه بعد ذلك عبد القادر المازني ثم محمد فريد أبو حديد.

والشعر المرسل هو شعر عمودي ، يحافظ الشاعر على القافية حين يتبع نظاما أقرب ما يكون إلى نظام الشعر في اللغات الأوروبية بقوافيه المتقاطعة مثل الشاعر كيلاني سند، قوله:[2]

لا تقلقي

إنا بذرنا دربنا بالزئبق

ستبصرينه غدا ....

حيث التزم الشاعر بالقافية ووحدة التفعيلة مع تنوع الوزن.

---

[1]/ حمدي الشيخ، الحداثة في الأدب، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية،2010،ص 62 .

[2] / المرجع نفسه،ص62.

أما أبوشادي فقد أيد هذه الخطوة المتحررة وساعد على انتشارها بإسهامه فيها ، فكتب مثلا في (الشفق الباكي) الصادر عام 1927، (الفضيحة – في الشعلة – الصادر 1932)، وله نماذج في الشعر المرسل قوله في قصيدة (الفضيحة) بمناسبة إقالة الوزارة النحاسية :[1]

سمعت قوما تنادوا "يا هول هذى الفضيحة "

وهم بصفو ورقص منوع وشماتـــــه

بهم فريق تبدى كأنه ذو ذيـــول

وآخـرون أطيـــلت آذانهم في حبـــور

وغيرهم في ضجيج يعتز من تعـــدده

ويميز العراقي طرّاد الكبيسي ثلاثة أنواع من الشعر المرسل:

1/ القصيدة ذات النمط التقليدي (ذات الشطرين)، وهذا النوع يكون بدون قافية موحدة كما كتبه الزهاوي، إسعاف النشا شيبي.

2/ القصيدة ذات النمط التقليدي،ولكنها بقواف مزدوجة، كما كتبها توفيق البكري.

3/ النمط القريب من الشعر المرسل الأوروبي، كما كتبه علي أحمد باكثير ومحمد فريد أبو حديد.[2]

ويلتقي الكبيسي في هذا التعريف مع س. موريه الذي يرى أن الشعر المرسل يشير إلى الشعر العربي غير المقفى، وهو يأتي في أي بحر من بحور الشعر العربي، وأبياته موحدة الطول، وتنقسم

[1]/كمال نشأت، أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث،دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة،سنة1967،ص397.

[2] / عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، ص24/23،نقلا (عز الدين المناصرة)عن طرّاد الكبيسي جريدة الدستور الاردنية1997/12/5.

بوجه عام إلى شطرين، والوزن فيه موحّد طوال القصيدة كلها ،وهذا المصطلح يستخدم للتعبير عن الأبيات ذات القوافي المزدوجة [1].

وكتابة هذا اللون من الشعر أشد تعبيرا من كتابة الملتزم بالأوزان التقليدية في بحورها المحددة، ومن أمثلة هذا اللون من الشعر قصيدة نزار قباني إلى مسافرة وهي تدل على أن الشاعر إن ملك ناصية أدواته الشعرية ، كتب شعرا مرسلا مبدعا قوله:

صديقتي صديقتي الحبيبة

غريبة الحسن في المدينة الغريبة[2]

فقد قال كاتب عراقي: "الشعر المرسل قديم العهد، والمعروف أن جميل صدقي الزهاوي هو الشاعر الوحيد في المحدثين الذي رفع لواء الشعر المرسل، وهو يعيد الفكرة نشأتها الأولى "[3]

كما له(الزهاوي) قصيدة من الشعر المرسل في ديوانه (الكلم المنظوم)سنة1908، كما كتب أمين الريحاني في مجموعته (هتاف الأودية) الشعر المرسل والمنثور، وأول قصيدة من الشعر المنثور سرت مثالا لحركة شعرية ازدهرت بعد نصف قرن – قصيدة النثر – في الشعر العربي[4] .

كان أمين الريحاني ذا مزاج ثوري، وقد أدى احتكاكه المباشر للأدب الإنجليزي وخاصة الرومانسي إلى زيادة ثورته على الشعر التقليدي .

---

[1]/س. موريه، الشعر العربي الحديث، تطور أشكاله وموضوعاته، ص18.

[2]/ حمدي الشيخ، الحداثة في الأدب ،ص62

[3]/ محمد عبد المنعم خفاجي، القصيدة العربية بين التطور والتجديد،ط1 ،دار الجيل، بيروت، سنة1993، ص229.

[4]/ عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، ص11، (عز الدين المناصرة)نقلا عن مجلة الادونيسية/جونيه/لبنان، العدد17 أيلول 1983.

أما لويس عوض في مقدمة كتابه (بلوتو لاند وقصائد أخرى) ،فيقول: الشعر المرسل منتظم الموسيقى لكن يخلو من القافية، أما الشعر المنثور فهو حر الموسيقى وخال من القافية معا.[1]

أما محمد عوض محمد فيقول عن الشعر المرسل:"أصبحنا اليوم أكثر الأدباء المتفقون على أن إرسال القافية لا يلاءم الشعر العربي، وعدنا بأنفسنا طائعين إلى حمل السلاسل والأغلال، مضحين بتلك الحرية العروضية."[2] وعليه يمكن القول أن الشعر المرسل هو الشعر الذي يتبع البحور الخليلية ويحتفظ بالأوزان التقليدية ولكنه لا يتقيد بالقافية.

-دعاة الشعر المرسل:

أ/ خليل مطران وعبد الحمن شكري وأبوشادي وسواهم، وهذه الدعوة لا تزال تتأرجح بين مؤيدها ومعارضها، فقد نظم شكري الكثير من ذلك الشعر في قوله[3]

خليل والإخاء إلى صفاء إذا لم يغذه الشوق الصحيح

يقولون الصحاب ثمار صدق وقد تبلو المرارة في الثمر

شكوت إلى الزمان بنى إخائي جيش من الآراء كما أريد.

تحرر الشاعر من القافية مع الاحتفاظ بالوزن الخليلي ، ونمط كتابة الشعر بنظام السطرين .

كما عرض محمد فريد أبوحديد ترجمتين من شعر شكسبير يرثي فيهما قيصرا، إحداهما نثر والأخرى شعر مرسل، وكتب دراسة عن الشعر المرسل، وقال : للشعر المرسل عيبان أولهما: أنه

---

[3]/ لويس عوض، بلوتو لاند وقصائد أخرى، مطبعة الكرنك،1947، (لويس عوض) نقلا عن محمد كامل، نظرية الشعر ،منشورات وزارة الثقافة، دمشق،1996 ص703،702 .

[2]/ محمد عبد المنعم خفاجي، القصيدة العربية بين التطور والتجديد، ص229.

[3] / المرجع نفسه،ص232

يحرم الأذن من موسيقى القافية، والثانية أنه يحطم الحدود بين الأبيات، فمن أراد الموسيقى والغناء فلابد له من شعر موزون.[1]

كما اخترع المجددون القدامى في الشعر العربي صورا أخرى حاكوا في أكثرها الشعر الفارسي القديم: كالسلسة والدوبيت والمواليا والزجل، والغالب على القصيدة العربية هو اتحاد أبياتها في القافية وهو نهج قديم موروث عن الشعراء الجاهليين .[2]

ولقد وجد هذا اللون –الشعر المرسل –من الشعر العربي القديم علماء العروض الشعر، الذي يختلف فيه الروي بحروف متقاربة المخارج " إكفاء" والذي يختلف بحروف متباعدة المخارج "إجازة"، قال المرزباني: (والإكفاء اختلاف حرف الروي فهو غلط من العرب ولا يجوز ذلك لغيرهم، لأنه غلط والغلط لا يجعل أصلا في العربية، وإنما يغلطون إذا تقاربت مخارج الحروف) رواه المرزباني في كتابه الموشح:

فما ليت عرين ذو أظافير وأقدام

كحي إذا تلاقو و وجوه القوم أقران[3]

ب/ علي أحمد باكثير وحداثة الشعر المرسل:

ومن المدارس الشعرية التي أنجبت عبر تاريخ الأدب العربي في عالم الشعر، الأديب المسرحي علي أحمد باكثير، الذي اهتم بالشكل الشعري الجديد وخاصة بعد دراسته لمسرحية "روميو وجوليت"، بحيث ترجم مشهدا من مشاهدها يقول:".. اتفق أن جاء الوزن في بحر المتقارب دون أن أعي ما ينطوي عليه ذلك من الدلالة .ثم مضيت في عملي مرسلا نفسي على سجيتها في اختيار ما يناسب

[1]/ المرجع السابق، ص ،226.

[2]/ المرجع نفسه، ص226.

[3]/ المرجع نفسه،ص226/،227.

المقام من البحور والأوزان فاكتشفت بعد ،أي أن البحور التي تصلح لهذا الضرب الجديد من الشعر،هي تلك التي تتكون من تفعيلة واحدة مكررة، لا تلك التي تتكون من تفعيلتين مختلفتين، فإنها لا تصلح"[1] وقد وصف عمله بأنه مزيج من النظم المرسل المنطلق والنظم الحر.[2]

وقد تركزت تجارب باكثير في الشعر المرسل في الفن المسرحي، استخدم التكتيكات التي درسها في شعر شكسبير المرسل، ومنها تدفق المعنى وجعل الفقرة –لا البيت – وحدة المعنى وقيام بعملية اللاتوازن في توزيع عدد التفعيلات،وهذا عمل عظيم وخطوة هامة في مسار تحول البنية الشعرية، وسنمثل هذا بالنموذج التالي من مسرحية شعرية (أخناتون ونفرتيتي) : [3]

أخناتون:

1/ويل لك! هل كنت يقظى؟ ظننتك نائمة

2/يا حياتي،أكنت سمعت حديثي؟

3/نفرتتيي: (ضاحكة)أجل سمعت حديثك كله،

4/ورأيتك تلثم مابين عينيّ كالمختلس

5/وطفقت أسارقك النظرات ولم تفطن

6/لي فما أغفلك!(تلمس ذقنه بسباتها)

7/سأعود الآن إلى نومي (تنام)

[1]/ سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي، أدونيس أنموذجا، ص79.

[2]/ المرجع نفسه،79.

[3]/ نفس المرجع ،ص80.

التقطيع العروضي للمسرحية:

1- ويلك/ لك هل/ كنتا /يقظى/ ظننتك / نائمة

فعْلن فعَلن فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن

2- يَاحَا / يَاتِي /كسَمِعْ / حَدِثِي

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

فعْلن فعْلن فعَلن فعَلن

3/ أجَلُنْ / سَامِعْ/ تُحَدِي/ تُكَكُلْ/ لُوهُو

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

4- ورأي /تك تل /ثم ما /بينا/ عيني/ كلمخ/ تلسي

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

فعَلن فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن فعَلن

5- وطفق /ت أسا/ رقك ن/نظرا/ ت ولم /تفطن

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

فَعَلن فَعَلن فَعَلن فَعَلن فَعَلن فَعْلن

6- لي فما/ أغفلك

0//0/ 0//0/

فَاعلُنْ فَاعلُن

7/ سَأَعُو / دُلْآ / نَإلَى / نَوْمِي

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

فَعَلن فَعْلن فَعَلن فَعْلن

في هذا النموذج نجد عدد التفعيلات غير موزع بانتظام ،وهو من البحر المتدارك، يحتوي السطر الأول والرابع والخامس على ست تفعيلات ، والسطر الثالث يشمل على خمس تفعيلات ، والسطران السابع والثاني لهما أربع تفعيلات، والسطر السادس له تفعيلتان.

ورغم كون النص يخضع للوزن ، ويبنى على وحدة البيت ، وعدم التزامه بالقافية في أواخر الأبيات ، و ربما هذا سبب افتقاره لموسيقى الصوت .

وبهذا استطاع باكثير أن يزعزع البناء العمودي في هذا النص، وأن يخطو بالشعر المرسل خطوة ثورية إلى الأمام،و بتطويره إلى الشعر غير المنتظم vers. irrégulier

3-الشعر الحر:

يعد الشعر العربي الحر انعطافة شعرية لم يعرف الشعر العربي مثيلا لها في مسيرته من قبل، لم يتغير على مستوى المضمون فحسب، بل على مستوى الشكل أيضا.

إن تجربة الشكل الجديد للشعر الحر جدير بعناية الباحتين واهتمامهم، ومن يظن أن في الشكل الجديد للشعر الحر اعتداء على القديم، ففي بحور الخليل الستة عشر ذخيرة وافية صالحة لتطوير موسيقانا الشعرية.

والسؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا: هو أليس الشكل الجديد نتيجة صراع طويل لم يتم؟ أم أنه مرحلة من مراحل التطور بدأت في الأندلس ثم ظهرت عند جبران في نثره الشعري وأمين الريحاني في شعره المنثور، والمهاجرين في توشيحاتهم، وعبد الرحمن شكري في شعره المرسل ولويس عوض في (بلوتولاند)،ومصطفى بدوي في (رسائل من لندن)؟[1]

[1]/ محمد زكي العشماوي،دراسات في النقد العربي المعاصر،مطبعة دار الشروق الأولى، سنة 1994،ص،127.

فالشعر الحر ليس شعرا منثورا كما يظن الكثيرون ممن يعزفون عن قراءته، إنما هو شعر يلتزم بحور الخليل، ولكنه يكتفي منها بالبحور المتساوية التفاعيل كالرجز والرمل والكامل وغيرها .

لذا لا يمكن القول بأن الشعر الحر لا يحقق الإيقاع المنشود لمجرد أنه خرج على نظام البيت القديم، فالثابت لدى النقاد أن الإيقاع المنشود لا ينشأ فقط من تتابع الكم الوزني وتكراره من حركات الأصوات الداخلية، ويختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة.[1]

وفي أواخر الأربعينيات من القرن الماضي، ظهر الشعر الحر على يد كوكبة من الشعراء، عرفوا فيما بعد بروّاد مدرسة الشعر الحر، دعوا إلى التحرر من الأوزان التقليدية العربية،واكتفوا بالتفعيلة الواحدة متجاوزين بذلك القافية، وهم قلدوا إلى حد بعيد الشعر الحر الغربي الذي يسمى في الإنجليزية Fre/verse وفي الفرنسية Ver/libre. [2]

ومن بين هؤلاء الروّاد الشاعرة نازك الملائكة التي نشرت قصائد حرة في ديوانها " شظايا ورماد" سنة1947، لتكون بعملها هذا، قد دشنت عهدًا جديدًا كحركة إبداعية متحررة، سار على دربها الشاعر العراقي بدر شاكر السياب الذي نشر ديوانا شعريا تحت عنوان: "أزهار ذابلة " وعبد الوهاب البياتي من(العراق) وحشد من الشعراء الفلسطينيين مثل محمود درويش وسميح القاسم، ومن (مصر) صلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي ومن سوريا نزار قباني،وقد رفض النقاد المحافظون هذا الشكل الجديد من الإنتاج الأدبي، ولكن القراء استساغوه.[3]

---

[1]/ المرجع السابق،ص128.

[2]/ عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر،ط1، مؤسسة نوفل، بيروت، 1980،ص،90.

[3]/ مصطفى حركات، نظرية الوزن في الشعر العربي وعروضه، دار الأفاق، الجزائر،د ت،ص243.

ولعّل أول قصيدة حرة تحمل بحرًا مخالفًا للبحور المعروفة عند الخليل، وتمثل الاتجاه الجديد خير تمثيل هي قصيدة "الكوليرا" لنازك الملائكة ونشرتها في مجلة العروبة سنة1947، وعبّرت فيها عن وقع أرجل الخيل التي تجر عربات الموتى من ضحايا الكوليرا في ريف مصر. [1]

تقول نازك:

1/طلع الفجر

2/أصغ إلى وقع خطى الماشين

3/في صمت الفجر، أصخ، انظر ركب الباكين

4/عشرة أموات، عشرون

5/ لا تحص، أصخ للباكينا

6/اسمع صوت الطفل المسكين

7/موتى، موتى، ضاع العدد

8/موتى، موتى، لم يبق غد.[2]

وما الخروج عن البحر إلى التفعيلة والثورة على القافية الموحدة، إلاّ ترجمة لمفهوم جديد للشعر تقول نازك: "يعتمد الشعر الحر على تكرار تفعيلة ما مرّات يختلف عددها من شطر إلى شطر.[3]

لأن شعر التفعيلة لا يلتزم بتواتر التفعيلة بقدر ما يحاول التنويع في عددها ، وذلك حسب الحالة النفسية للشاعر وانتقالها من حال إلى حال.

[1]/ عبد الحميد جيدة،الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص296.

[2] / ديوان نازك الملائكة م2،دار العودة ، بيروت ،ص23.

[3]/ نازك الملائكة ،قضايا الشعر المعاصر، ط5، دار العلم للملايين،بيروت سنة1978 ص .41

أوزان الأبيات:

1- (0111) (0101)

فَعَلن فَعْلن

2- (0101) (0111) (0101) (0101)

فَعْلن فَعَلن فَعْلن فَعْلن

0101/3) (0101) (0101) (0101) (0101)

فَعْلن فِعْلن فَعْلن فعْلن فَعْلن

4/(0101) (0101) (0101)

فَعْلن فَعْلن فَعْلن

5(0101) (0101) (0101) (0111)

فَعْلن فَعْلن فَعْلن فَعَلن

6/(0101) (0101) (0101) (0111)

فَعْلن فَعْلن فَعْلن فَعَلن

7/(0101) (0101) (0101) (0111)

فَعْلن فَعْلن فَعْلن فَعَلن

8/(0101) (0101) (0101) (0111)

فَعْلن فَعْلن فَعْلن فَعَلن

يمكننا أن نستنتج أهم الأسس التي بني عليها المقطع الذي أوردناه فيما يلي:

نجد في السطر الأول تفعيلتين، وفي الثاني أربع تفعيلات، والثالث ست تفعيلات، وفي الرابع ثلاث تفعيلات، وفي الخامس والسادس والسابع والثامن أربع تفعيلات.

كما نجد عدم التقيد بعدد التفعيلات الأربع لكل شطر، فتارة تقل التفعيلات، وتارة تكثر التفعيلات لوضع القارئ في بؤرة الحدث.

فالقصيدة تخللها خفوت أحيانا وشدة أحيانا أخرى، جعل منها موسيقى موزونة بحروف الآهات وميزان التروي، وهذا التنوع في التفعيلات جاء ليخدم الموضوع والفكرة الأساسية، والتدرج في التفعيلات من اثنتين إلى ست تفعيلات ليكشف لنا حزنًا صامتًا ثم يتصاعد في التفعيلات الأربع، ليبين لنا استمرار الحزن وثباته بلغة تفاعل صادق مع المتلقي، وتركت انطباعا صارخًا تطفو إلى ذاكرة النسيان.

وتلح نازك على "أن الشعر الحر ظاهرة عروضية قبل كل شيء، ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعنى بترتيب الشطر والقوافي، وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة." [1]

[1]/ المرجع السابق، ص.69.

المبحث الثاني: الروافد الفرنسية لقصيدة النثر:

1-الشاعر ألويزيوس برتران*(Alyssus Bertrand)

تعد الحداثة الغربية من أكثر المصطلحات تداولا في الكتابات النقدية المعاصرة ، وأكثر استقطابا لاهتمام النقاد والشعراء قي الدراسات التنظيرية والإبداعات الشعرية التي مثلت نقلة نوعية من التراث الشعري إلى الخطاب الشعري الجديد.

وإن ظهور مصطلح "قصيدة النثر "سبق أطروحة سوزان برنار أزيد من قرنين ونصف. بحيث ظهرت قصيدة مع شعراء انحدروا من الفترة الرومانسية أو أعقبوها ، كما حدد لنا ج.مازليرات J mazaleyrat، الذي له رأي خاص حتى في تجربة بودلير ونرفال ورامبو ، يقول عن قصيدة النثر ، إنها: " نوع متحرك ولد بقلم بعض الكتاب المنحدرين من الرومانسية ، أمثال ألو يزوس بتران وموريس دوغيرانMAURICE DE GUERIN، واستثمر عرضا من طرف نرفال NARVAL وبودلير،Baudelaire ورمبو Rimbaud. إلى قدم فيه ليون بول فراغ -LEON PAUL FRAGUE وماكس جاكوبmax Jakob ، في القرن العشرين أحسن الأمثلة".[1]

ويعتقد الكثير أن شارل بودلير هو رائد قصيدة النثر في الشعرية الغربية، فيؤرخون لأول قصائده النثرية بـ" لقصائد ليلية "لعام 1857 م، ولكن المتتبع لتاريخ هذا الجنس الشعري المبتكر، يدرك أن شاعرا آخر غير بودلير، هو الذي أسس المعالم الأولى لقصيدة النثر؛إنه الشاعر الفرنسي لويس

[1] / le Robert, Dictionnaire Historique de la langue française ,Dictionnaire le Robert ,Paris,1994,Tome2,p1558.

*لويس برتران ولد سنة 1807 في قرية سيفا، استقرت عائلته في مدينة" ديجون" التحق بالثانوية وعمره اثنتا عشر سنة،في سنة 1828 عين مدير الجريدة "البروفانسيال"، وهي الجريدة الوحيدة في مدينة "ديجون" الفرنسية ،توفي سنة،1841ينظر . dictionnaire encyclopédique de la littérature française ,édition robert Laffo(Bertrand).nt ,sa, paris 1997,art (Bertrand).

برتران louis Bertrand كما يحلو للناقدة والأديبة الفرنسية سوزان برنار تسميته، فقد"كتب مجموعة بتران وكانت هذه الموسوعة ذات شعرية واحدة بعنوان" جاسبير الليل"**Gaspard de La Nuit**، وهي البداية التي انطلقت منها قصيدة النثر الفرنسية، و"قد لفتت هذه البداية الأنظار وفرضت نفسها على الحضور الشعري تدريجيا،

وقد تصاعد حضورها على نحو خاص حين تأثر بودلير بقصائدها وأعجب بتلك المحاولة التي كانت تمثل نقطة انطلاق للاتجاه الجديد، تماما كما فعل من جاء بعد بودلير من الشعراء الكبار، أمثال رامبو، وملارميه ، ولوتريامون[1] "

وقد خصت سوزان برنار الشاعر بتران بمبحث الرّيادة والسبق، في مدخل الجزء الأول من كتابها"قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن" ،واعتبرته الرائد الأول لقصيدة النثر دون منازع، وقد كتب برتران مجموعة شعرية واحدة خلال حياته وذلك بين الفترة الممتدة بين 1828م و 1841م تاريخ وفاته، لكن كتابه الأول والأخير الموسوم بـ جاسبير الليل ،لم ير النور إلاّ بعد وفاته، حيث أشرف على إصداره كل من" فكتور بافي و"دافيد دانغر ،وهما "صديقان وفيان لم يدركا أنهما بتحقيق وصيته، يفتحان بابا ،لم يحلم به الشعر من قبل.

تقول سوزان (..إنني أعتقد أن" جاسبار الليل "سيظل فصلا أبديا للتاريخ الأدبي وذلك لأن ثمة شعرا مكتوبا بالنثر يبدأ في جاسبار،ولأن برتران "هو المبدع الحقيقي لقصيدة النثر باعتبارها نوعا أدبيا) .[2] وينقسم" جاسبار الليل" إلى ستة أجزاء أو ستة كتب حسب برنار هي :المدرسة الفلمنكية، باريس القديمة، الليل وخطواته، الوقائع، إسبانيا وإيطاليا ، إضافة إلى بعض قصائد منفصلة مقتطفة من

[1]/عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة سنة2000، ص99.

[2]/ سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة راوية صادق، مراجعة رفعت سلام ،دار شرقيات للنشر والتوزيع القاهرة،سنة1998،ص691 .

مذكرات المؤلف، ويتضمن كل جزء أو كتاب مجموع قطع نثرية، كل قطعة مقسمة إلى أربع فقرات أو وحدات شعرية، أو إلى خمس أو سبع، ويفصل بين الفقرة والأخرى أو الوحدة والأخرى بياض واسع وكأن كل فقرة مقطع شعري قائم بذاته، بل وكأن النص النثري شعر، وهنا تكمن أهمية برتران في محاولة هدم القواعد الكلاسيكية للنثر والشعر، وخلق نمط أدبي جديد ومبتكر يوحد بين الجنسين، ويخلق أفقا للكتابة و ما عرفه الأولون هذه الجرأة في التشكيل، ،ففي نثره يؤلف البياض وقفة صمت ناطقة، نشعر وكأننا وسط أشباح المقاصد، والاحتمالات والأفكار غير المعبر عنها، ففي طباق النص، يتكون في ذهننا نص تحتاني غير مكتوب، وما أن نوحد المكتوب بحبر أسود والمفترض، بحبر أبيض، حتى يبرز المعنى العام مكملا للنص.

وهذا البياض الذي كان برتران مهوسا به، سيطوّره" مالارميه*"تطويرا راديكاليا في قصيدته"رمية نرد" كأن يستوجب على القارئ أن يستقرىء كلّ جملة بنفسه مستضيئا بالبياض ليبصر الكل[1] ".

وتتضح فرادة التشكيل الشعري عند برتران في قدرته على إعادة صياغته الواقع المعيش، صياغة شعرية متميزة يضمنها الحلم والرؤيا، ويشكّلها تشكيلا متميزا يكاد يرتقي إلى درجة الاختلاف المؤسس للثورة، والواقع، وأن تجديد برتران يكمن في محاولته لحل فكرةً تقنيةً محددةً، وشكل راسخ تماما، محلّ الفكرة الغنائية التلقائية التي تخلق الإيقاع بنفسها، بلا قواعد ولا منهج.[2]

بعض نماذج من شعره(بتران إليوس)

---

[1]/ عبد القادر الجنابي، أنطولوجيا قصيدة النثر الفرنسية ، ط2، دار النهار بيروت ، ص89 .

*ستيفان ملارميه: شاعر فرنسي ولدسنة1842، وينتمي إلى تيار الرمزية، ويعد واحدا من روادها ، من بين أعماله الشعرية،"هبة الشعر "سنة1875،"وديوان شعر ونثر "سنة،1887وتوفي سنة1898.ينظر:

Mallarmé le monde anglo-saxon paris /vu laines-sur seine, Somogy édition d'art ,musée départemental Mallarmé ,2006p11.

[2]/ برنار سوزان، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة زهير مجيد مغامس،مطبعة الفنون ،بغداد،ص43.

أغنية الحاج

النص المترجم

ها هو إذن هذا اليوم الذي يحميه الله !

ها هو إذن أحلى أيامك!

الحب وموكبه اللطيف

يأتي مبتسما ليأخذ الزوجين

وتحتفل كل الملذات بفتحه

والحزن يختفي في طي النسيان

أيها الحب، شكرا على أنك رحبت بالصداقة

في هذا العيد.[1]

ما نلاحظه في هذا المقطع ، استهلال الشاعر قصيدته بلفظة الله ، واعتبره الحامي والحافظ للناس والنص عبارة عن مديح ديني ، يظهر من خلال عنوانه : "أغنية الحاج"، يدعو الشاعر فيه الإنسان للحب والصداقة ،وأن يبتعد عن الأحزان والأشجان ،بحيث استعمل الشاعر لفظة "الزوجين " ليرمز عن التآلف والتآخي بين شخصين،كما وظف الشاعر كلمات رقيقة وجذّابة مثل اللطيف /الرقيق/ الفتح/ الصداقة / والحفلة/للتعبير عن الألفة والانسجام والمحبة بيت الناس .

[1]/ Alyssus Bertrand ,ouvres poétique la volupté et pièces divers la collection ressources guillaume, paris, Genève, p91.

أنظر النص الأصلي (أغنية الحاج) في الملحق3 الشكل رقم1،ترجمة الباحثة سويسي زهية.

ولقد تميز النص بالصور البيانية كالاستعارة في قوله : كل المتع تحتفل بانتصاره ، جسد لفظة المتعة وجعلها شخصا يحتفل، حذف المشبه به ورمز له بأحد لوازمه بكلمة "تحتفل"،والكناية قوله : الحزن يختفي وينسى فهي كناية عن زوال الهم والغم ، أما بالنسبة للحرف الروي الذي يبدو جليا بين نهاية السطور، مثل قوله :époux/ doux / يظهر في نهاية السطر الثاني والرابع، وبين fête/conquête /، نجده في نهاية السطر الخامس والسابع، وما جعل النص متناغما،وذلك بوجود موسيقى داخلية التي أعطت للنص صبغة جمالية خالصة .كما وظف الشاعر بتران ما يسمى في العروض العربي بالتصريع ،ويطلق علية في العروض الأجنبي ب RHYM INTERNAL[1] بين نهاية سطر البيت الأول / والثالثprotège /cortège /.

النص الثاني المترجم " النزل"*

ولكن كالضحكات ،

والأغاني السفيه

لهؤلاء الأسياد الخليعين،

لا يكونون إلاّ صوتا واحدا

مناد مزكوم،

بسبب ضباب ثلجي

بالباب الأصم،

[1]/مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ط2 ،،مكتبة لبنان، بيروت ، سنة 1984، ص105.

عن يد أكثر ثقلا .[1]

قد وظف الشاعر في هذا المقطع موسيقى داخلية تتمثل في الجناس بين لفظتي sires/rires ، sourde/ /lourde مما أضفت جمالا للنص الشعري ،كما استعمل الشاعر بتران القافية المتقاطعة في نهاية السطر الأول في لفظة rires ونهاية السطر الثالث في لفظة sires و، وكذلك في لفظة /grivois في نهاية السطر الثاني ولفظة voix في نهاية السطر الرابع.هذه الخاصية الشعرية فتحت عهدا جديدا لشعر الاسترسال والحرية ، لكسر النمط القديم والرتابة التقليدية.

2-الشاعر شارل بودلير :Charles Baudelaire

يعد بودلير من شعراء الرمزية الذي يصفه الكثير من النقاد بالحداثي الأول، وذلك بجعل الشعر الحديث شعرا مد ينيا بامتياز ، يرفض القيود الشكلية والأسلوبية المتوارثة .

فالعديد من الدراسات بينت تأثير الآداب القديمة على الأجيال الرومانسية، والرمزية منهم الشاعر بودلير الذي درس الأساطير القديمة في المرحلة الثانوية، وقرأ روائع أعمدة الأدبين اليوناني والروماني في لغتها الأصلية والمترجمة بفضل معرفته للغتين اليونانية واللاتينية.

وقد ارتبطت الحداثة بالشاعر بودلير، حيث بدأت تباشيرها الأولى في الأدب والفكر والفن على يده، وقد تأخر ظهورها إلى منتصف القرن التاسع عشر ،بعدما شهد المجتمع الغربي تحولات في أنماط فكرية وحضارية.

---

[1]Ibid. p7.

*أنظر النص الأصلي (النزل وأغنية الحاج) في الملحق3 الشكل رقم1،ترجمة الباحثة سويسي زهية.

وقد استخدم هذا المصطلح(الحداثة) في مقاله عن كونسطنطين "غيز" C. Guys"رسام الحياة الحديثة"[1]. والحداثة في نظر بودلير كل ما هو عابر وسريع الزوال ، والحديث عنده هو المؤقت والزائل والهارب النسبي من الجمال ، والمتبوع مع كل عصر.[2]

والشاعر بودلير معجب بالجمال الأزلي والانسجام المدهش للحياة في العواصم ، ليتأمل مناظر المدينة الكبيرة.[3]

وقد ظهرت ملامح الحداثة عند بودلير في التخلي عن أبنية القصيدة القديمة، وابتكار لغة معقدة وصور غريبة، والبحث عن المجهول للوصول إلى الجديد ، والهروب من الواقع المرير إلى عوالم خيالية مثالية أفضت به إلى معانقة التصوف،كما ارتكزت حداثة بودلير على تجربته الشعرية في مكوناتها المختلفة الاجتماعية والفكرية والثقافية.

كان الشاعر بودلير ينظم قصائد نثرية منذ سنة 1855، رغبة منه في تجديد نظام القصيدة وشكلها، وتحريرها من قيود الوزن والقافية التقليدية. وغدت قصيدة النثر بعد ذلك شكلا أدبيا فرض نفسه على المشهد الشعري الفرنسي، وقد فرض بودلير نفسه كمؤسس لقصيدة النثر، وأراد أن يؤسس غنائية حديثة تتماشى وظروف الحياة الجديدة في القرن التاسع عشر، ووجد في الشكل الحر وسيلة جديدة في إعادة بعض التيمات المطروقة في ديوانه الشعري ،فجاءت قصائده النثرية نظيرة للقصائد الشعرية وفق نظرية "التراسلات"، رغم وجود بعض الفروق البسيطة بينهما.

---

[1]Baudelaire, Ecrits sur l'art , texte établi présenté et annoté par François moulinât , librairie générale Françoise , 1999p, 509.

[2]/ سوزان برنار ،،ترجمة مجيد مغامس ، ص65.

[3] / المرجع نفسه ،ص65.

وقد عرفت القصائد النثرية أسماء كثيرة وهي:« "قصائد ليلية" Poèmes Nocturnes ،و "جوال باريسي" Le Rodeur Parisien، و"سأم باريس" Le Spleen de Paris، و"قصائد صغيرة ذئبية" Petits Poèmes Lycanthropes، غير أن بودلير استعمل عنوانين في حياته هما سأم باريس، و قصائد نثرية صغيرة،[1] les petits poèmes en prose » و لم يعرف الديوان النور إلا بعد وفاة الشاعر بودلير بسنتين، و كان ذلك عام 1869.

كما خص بودلير فضاء مدينة باريس عاصمة الثورة الفرنسية بمجموعة قصائد نثرية سماها(لوحات باريسية) tableau parisiens ، تنقل تأرجحه بين فضائين باريس / ولوحاتها، ظل الشاعر يعيش فضاءه الذي حاول الخروج من حالة الحزن والاكتئاب.

وفي هذه القصائد النثرية تضم أبياتا ليس بينها أي رابط في الموضوعات ، بحيث تتوزع على شكل إيحاءات مصادرها من فضاء والشارع والمحيط الباريسي، ومن عالم الأحلام والوعي والفلسفة وإنما الرابط الوحيد بينها وبين الموضوعات هو في تقييم المعجم السالف والشكل الجديد جذريا.[2]وما ميز بودلير عن غيره ،هو ذلك الغليان والاضطراب الذي عانى منه في شتى مناحي الحياة، فأثر ذلك كله على أدبه تأثيرا بالغا، وانعكس بشكل جلي في إنتاجه الإبداعي ،كما لم يتخلف بودلير شأن

/[1] Nicolas Vallet, petite poème en prose Charles Baudelaire , connaissance d'une œuvre , Bréal,1rue de Rome 1998pp23/24

[2] /le robert, dictionnaire de grandes œuvres de la littérature , sous la direction Henri Mitterrand, dictionnaire le robert, édition1994, paris, p491/24/21

أدباء عصره في نقل تلك الأجواء والتحولات التي طرأت على بيئته والتأثر بتناقضاتها وأزماتها. فكان هو الآخر متناقضا [1] في أقواله وسلوكه ومواقفه.

ويواصل بودلير في قصيدة نثرية"الأرامل" طريقته في توحيد المرعب بالهزلي بحرية أكبر مما لاحظناه في قصائده الشعرية، فقد وجد في الاسترسال كثيرا من الحرية والتفاصيل والتهكم أي حرية الاسترسال في التعبير بعيدا عن صرامة التقيد بالشكل (الوزن والقافية).

كما كتب قصيدة "الأرامل"Les Veuves، وهي قصيدة نثرية تعبر عن صورة أخرى للنساء المحرومات اللواتي يناضلن من أجل البقاء ،دون طموح أو حلم يضيء حياتهن السوداء، تبدو عليهن ملامح الكآبة واليأس، يقصدن حدائق باريس العمومية للتخفيف من وطأة الأحزان والمحن.

وتبدأ القصيدة بوصف فوفنارغ* Vauvenargues لمعالم الإحباط و الحزن ،ويتناول مختلف الموضوعات منها ظاهرة البؤس الكامن:« ... بالنسبة إليّ لن أدخل أبدا إلى لوكسمبورغ أو إلى الحدائق العمومية الأخرى كي لا أكون محاطا بكل أنواع البؤس الأصم الذي يرهق الرجال، و ألا تحذرني الأشياء المختلفة أو تحدثني عن الفواجع التي أجهلها...» [2].

*فوفنارغ :فيلسوف أخلاقي فرنسي (1715 – 1747) مؤلف مقدمة في معرفة الفكر البشري 1746.

[1] Ibid., p45.

[2] Charles Baudelaire, Le Spleen de Paris, petits poèmes en prose, introduction par David Scott, et Barbara Wright , Flammarion, paris p96. .

أنظر النص الأصلي (الأرامل) في الملحق3 شكل رقم2. ترجمة الباحثة سويسي زهيه.

كما نجد قصيدة النثر بارزة في "**الغريب***"لأن بودلير عاش ومات غريبا،متحسرا على حياته البائسة، وحظه السيئ ،يقول:

– أيها الرجل اللغز قل:من تحب أكثر؟

– أباك، أمك،أختك،،أم أخاك؟

–ليس لي أب ،ولا أم لي، لا أخت لا أخ

– أصدقاؤك؟

– أنت تستعمل كلاما لا يزال معناه حتى اليوم خافيا عليَ

– وطنك؟

– أجهل في أي خط عرض يقع

– الجمال؟

– أحببته بطيبة خاطر،لو كان إلها و خالدا

– الذهب ؟

– أكرهه كما تكره أنت الله

–إذا ماذا تحب ، أيها الغريب العجيب

–أحب الغيوم..، الغيوم العابرة...هناك الغيوم الرائعة [1]

[1]/Baudelaire Charles , spleen de paris , petits poèmes en prose, li brio, paris2002,pp5/6

*ينظر النص الأصلي (الغريب) في الملحق 3 الشكل 2 ترجمة الباحثة سويسي زهية.

وتظل القصائد النثرية البودليرية مرجعا هاما في الأدب العربي الحديث ،لأنها اتخذت موقع الصدارة من الأعمال الأدبية الرائعة،هذا المجد الثاني إلى جانب المجد الأول في" أزهار الشر" لهذا الشاعر العبقري،وتمتاز هذه القطعة بالانسجام والشمولية من خلال تزاوج الحروف وتجانسها مثل في الدوال التالية:الغريب/ والعجيب / العابرة / والرائعة،كما نجد توظيف الشاعر للتكرار اللفظي في قوله: الغيوم الغيوم/ لدليل على السواد والحزن،والوحدة التي كان يعاني منها الشاعر ،ولوحات قاتمة يرسمها بودلير لباريس الحديثة في ظل الإمبراطورية الثانية ترجمتها مجموعة "التمرد" بنبرتها العنيفة، تتصدرها قصيدة "جحود القديس بطرس" *Le Reniement de Saint– Pierre "

النص المترجم قوله:

إن شهقات الشهداء والمعذبين

سمفونية مسكرة دون شكّ،

بحيث رغم الدم الذي تكلفه ملذاتهم،

فالسموات لم تشبع منه بعد.[1]

تناول الشاعر بودلير مآسي المعذبين الذين يستشهدون يوميا تحت أسوات الجوع والعطش دون أن يلتفت إليهم جلادو الشعب من الحكام والتجار، فهم يعبرون عن سخطهم و لعنة الحياة المريرة، وذلك من خلال توظيفه للألفاظ التالية : المعذب / الدم/ الشهداء/ الدالة على المعاناة والألم ،ومع الحفاظ على الموسيقى الداخلية كحرف الروي الذي يبدو جليا في نهاية السطر الثاني والثالث قوله: بين

[1]/ Ibid. Baudelaire, Ecrits sur l'art, p123.

* أنظر النص الأصلي(جحود القديس بطرس) في الملحق3، في الشكل رقم2، ترجمة الباحثة سويسي زهية.

coute,/doute, /وبين السطر الأول والرابع:suppliciés/ rassasiés /، بحيث يحدث نغمة موسيقية داخلية للنص.

كما يقسم الشاعر بودلير الشهداء و المعذبون إلى قسمين: وهما حتما البروليتاريون، والذي عبر عنهم بودلير بجنس قابيل المنبوذ اجتماعيا، والبرجوازيون هم جنس هابيل المفضل.

النص المترجم*(Abel et Caïn)

يا جنس هابيل، أنظر
إلى بذورك وماشيتك
كيف تنمو بخير،
يا جنس قابيل، إن أحشاءك،
تعوي من الجوع ككلب عجوز.[1]
.....
يا جنس قابيل، اصعد إلى السماء ،
والق بالرب على الأرض.[2]

تصور قصيدة "هابيل وقابيل"، صراعا طبقيا حادا ،ويبقى جنس قابيل في المرتبة السفلى من سلم المجتمع ، بينما يحظى جنس هابيل بكل ما جادت به الدنيا.

[1] Ibid. Ecrits sur l'art , p125.

النص الأصلي(هابيل وقابيل وتراتيل الشيطان) في الملحق 3 الشكل2 2/ Ibid. p126.
ترجمة الباحث سويسي زهية.

يتمرد جنس قابيل وينادي بالانتقام ممن استحوذ على حقه وحرمه من الحياة الكريمة ، وبهذا يدعو الشاعر إلى ثورة اجتماعية وسياسية شاملة ضد طغيان ربّ العمل.

ونص آخر مترجم يعبر عن **تراتيل الشيطان*** في قول الشاعر بودلير:

يا أيها أكثر علما وجمالا في الملائكة(...)

أيها الشيطان، أشفق على بؤسي الطويل. (...)

أنت الذي تعلم كل شيء، الملك الكبير للأشياء الجوفية

يا أيها الشافي الأليف للقلق الإنساني.[1]

وفي حقيقة الأمر أن جل نصوص بودلير تدور حول معاناة الطبقة الفقيرة ، ولم تجد هذه الطبقة البروليتارية منقذا من براثن الفقر سوى الشيطان، بعدما سقطت نظريات أقل ما يقال عنها إنها تخدم الطبقة الحاكمة ،وفي قصيدة "تراتيل الشيطان" يظهر الشيطان المخلص الوحيد من البؤس، ويتحول من صورته الجهنمية إلى صورة ملكية في نظر بودلير، وما عسانا أن نقول عندما يكون الشيطان أرحم من الملاك في نظر بودلير على الأقل .

أما حديثه عن الألم، فكان في نظره كالوحش الذي ينقض على فريسته،وذلك في نصه المترجم(العدو*):

آه أيها الألم ! أيها الألم! إن الزمن يلتهم الحياة

والعدو الغامض الذي يقرض قلوبنا

1/ Ibid, p127.

يكبر وستمد قوة من الدم الذي نفقده[1]

ومن الملاحظ أن بودلير، قد رصد جملة من الاستعارات قوله " الزمن يلتهم الحياة"، وهي استعارة مكنية ،حيث شبه الزمن بالوحش فحذف المشبه به "الوحش"، ورمز له بأحد لوازمه"يلتهم"،كما شبه الشاعر بودلير الزمن بالعدو الغامض الذي يقرض القلوب والأفئدة، وهي استعارة مكنية .

إن تبني بودلير ومن معه من الشعراء الرمزيين الذي اقتفوا أثره، وساروا على خطاه لنموذج قصيدة النثر وثورتهم على النمطية العروضية التقليدية المتمثلة في البحر الألكسندران*،Alexandrin الذي ظل مسيطراً على الحركة الشعرية منذ عهد الرومان، ما هو إلا تعبير عن واقع فكري واجتماعي جديدين، ينطلق فيهما الشاعر من ذاته المبدعة الراغبة في التحديث، نفوراً من صلابة (الوزن والبحر) التي تُكره الشاعر على تضخيم عاطفته أو إضعافها، ولقد كان بودلير يحلم بالنموذج الذي يؤسس– انطلاقاً منه– أبعاداً شعرية وتعبيرية تثور على السائد وترفض المألوف المحتذى، فجاءت مجموعته «سوداوية باريس» عبارة عن بداية تأسيس لشعر الحداثة، إذا كانت «أزهار الشر» ،قد فتحت الطريق أمام الشعر الحديث، فإن"قصائد نثرية صغيرة"، هي تجسيد شكلاني ورؤيوي للحداثة بمفهومها البودليري.

والنموذج الشعري لبودلير chant d'automne من البحر الألكسندران.

1/Charles Baudelaire , les fleurs du mal, éditionne Larousse,2006p39.

ينظر النص الأصلي (العدو)في الملحق3 الشكل2 ،ترجمة الباحثة سويسي زهية.

*الألكسندران:هو أشهر البحور الفرنسية ، طول البيت فيه12 مقطعا، وكل شطر يحتوي على ستة مقاطع.

النص المترجم "أغنية الخريف":

عما قريب سنغوص في العتمات الباردة

وداعا أيها الألف الباهر لأصيافنا القصيرة جدا

أصغي إليه وهو يتساقط في اصطدام مًأتمي

سقوط الحطب المدوي على بلاط القاعات[1]

تتكون القصيدة من ثمانية وعشرين بيتا ، ويتكون القسم الأول من القصيدة من أربع رباعيات ، والقسم الثاني من ثلاث رباعيات ، وتتكون الأبيات حسب التقطيع للرباعية الأولى من اثنتي عشر مقطعا. والتقطيع التالي يوضح ذلك:

Bien /tôt /nous / plon /ge/ rons// dans/ les/ froi / des té/ nè/ bres/

1/ 2/ 3/ 4/ 5/ 6// 1/ 2/ 3/ 4/ 5/ 6/

A/ dieu/ vi / ve / clarté / de // nos/ é/ tés/ trop / cou/ rts /!

1 / 2/ 3 / 4/ 5/ 6// 1/ 2/ 3/ 4/ 5/ / 6

J'en/ tends/ dé / jà/ tom/ ber a// vec/ des/ cho / cs/ funè /bres

1/ 2/ 3/ 4/ 5/ 6 // 1/ 2/ 3/ 4/ /5 /6

Le / bois / re/ ten/ ti/ ssant // sur/ le/ pa/ vé/ des/ cours/

1/ 2/ 3/ 4/ 5/ 6 // 1/ 2/ 3/ 4/ 5/ 6/

[1] IBID ,p90

*ينظر النص الأصلي (أغنية الخريف)، في الملحق 3 الشكل2.ترجمة الباحثة سويسي زهية.

يعلن الشاعر انفصاله عن باريس ، الفضاء المتغير لإيقاعه الخاص مقابل إيقاع حياة الشاعر المضبوط بحدود دقات الفؤاد المرصود للفضاء (حركة الزمن) ،ولا يبدو أن عدم الألفة والتنافر كموقف قبلي من الشاعر هي العامل الحاسم في هذه الحركة لشعرية .بل هو التغير الذي لم يلبَ رؤيا الشاعر ، كما وظف الشاعر بودلير في هذا المقطع القافية المتقاطعة la rime croisée بحيث نجد تقاطعا في القافية في نهاية السطر الأول بين لفظة ténèbres/ و لفظة funèbres /في نهاية السطر الثالث، وتتقاطع لفظة courts/ في نهاية السطر الثاني بين لفظة cours / في نهاية السطر الرابع ، ونعتبر اللفظتين تصريعا في آن واحد.

كما يستولي على بودلير هاجس الطبيعة العدائية التي تكنّ له العداوة ،وتثير فيه الرعب والخوف باستمرار، ليعلن في قصيدة " هاجس" من أزهار الشر عام 1860 كرهه للغابات الكثيفة الطويلة ،والبحار والمحيطات، وكل عناصر الطبيعة المخيفة التي لم تعد تقوم بوظيفتها القديمة، ألا وهي السلوى والعزاء للقلب الحزين، حيث كانت معبدًا طاهرًا يشعر فيه الإنسان بالأمن والأمان .

وفي النص المترجم قصيدة الهاجس* قوله:

إني أكرهك، أيها المحيط ! وثباتك وضجتك،

يجدها فكري في نفسه ؛ هذا الضحك المرّ

للرجل المهزوم، المملوء بالشهقات والشتائم،

إني أسمعه في الضحك الضخم للبحر،[1]

[1] / Ibid, p113

*ينظر النص الأصلي (الهاجس والسم)في الملحق3الشكل2 .ترجمة الباحثة سويسي زهية.

يوظف الشاعر بودلير القافية المتقاطعة في نهاية السطر الأول ونهاية السطر الثالث ،ويتجلى ذلك بين اللفظتين:insultes/ tumultes/، كما يوظف هذه القافية " المتقاطعة" في نهاية السطر الثاني ونهاية السطر الرابع بين اللفظتين: amer /mer ، يُرمز لهذا التقاطع بـ ABAB.

كما نلاحظ جناس ناقص بين كلمتي amer/ mer ، فالأولى تعني البحر والثانية تعني المر، وهذه ميزة الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر الفرنسية.

كما تحدث بودلير عن الخمر واستعرض مزاياها ومحاسنها،تحدث أيضا عن الحشيش والأفيون وذكر فوائدهما على الإنسان المدمن، ولم يغفل أضرارهما الوخيمة جسميا ونفسيا ، حيث يكتب قصيدته الأولى عنهما بعنوان «السم* »عام 1847 ويقول:

يزيد الأفيون فيما لا حدود له،

إنه يمد د اللامحدود،

ويعمق الزمن ، ويضاعف اللذة،

والشهوات السوداء الكئيبة[1].

تحت عنوان "نادي الحشاشين" جسّد الشاعر الحشيش بشكل غير محدود وبيّن مدى تأثيره على الزمن والواقع ، بحيث جعل هذا الحشيش أكثر تفاعلا بالأحاسيس الغامضة ،بالإضافة إلى توظيف الشاعر إلى قوافي متعانقة la rime embrassée في رباعيته مثل قوله: بين لفظة illimité/ وبين لفظة volupté/ أما اللفظتان"mornes bornes " نعتبرهما جناسا ، فالأولى تعني الحدود

[1]ibid.,p81.

.

والثانية تعني الكآبة. تعطيان جمالا أخاذا للمعنى وتأثيرا في أذن المتلقي ، وإيقاعا في الموسيقى الداخلية للخطاب الشعري .

وهذا الأمر الذي فتح لبودلير بابا واسعا للكتابة والتأليف، بحيث دشن بهذه القصيدة النثرية "خمر وحشيش –إن صح التعبير–عالم الأدب من نافذة "المخدرات".

ثم انتقل الشاعر في سنة 1957 من خلال ديوانه "أزهار الشر"إلى الرومانسية ومنها استلهم مبادئه وأفكاره وآرائه من الغنائية الشعرية التالية:

1/: ملازمته للشر ، ونقل لنا عالم من السواد والتوتر والضبابية .

2/ مناشدته للجمال والغناء ، والتحريض إلى الفنية المثالية .

وقد أرد بودلير أن يخلق شكلا جديدا للشعر ، وهو الشاعر الذي ظل ينادي بشاعريته حتى وهو يكتب النثر ، ويتمظهر التشكيل الشعري الجديد لديه في قدرته على صياغة القصيدة الشعرية من الأبعاد النثرية الكلاسيكية التي تعد الجملة الخطابية العادية ركيزتها الأساسية. ويستحق بودلير الريادة في التأسيس والتأصيل والإبداع معا بفرادة لا ينازعه فيها أحد ، ورغم هذا ، فإن المتعمق في واقع قصيدة النثر في الشعرية الفرنسية لا يمكنه ، إلا أن يسند عملية تفعيل الجنس الأدبي الهجين إلى شارل بودلير ؛ فكل ما قام به لويس بتران هو الإيماء والإشارة والتجريب.

3- الشاعر جان أرتور رامبو:

يمكن اعتبار رامبو*(Rimbaud) المنظّر الأول لقصيدة النثر، فقد انطلق في كتاباته حول قصيدة النثر من تجربة لويس برتران وشارل بودلير، فرأى أن المواقف النقدية التحديثية عند بودلير لم ترتق إلى مستوى الفرادة اللغوية المبتكرة والمتحررة كليا ، وليس من المتطلبات المنطقية من القيود النحوية والعروضية فحسب، بل كذلك من التراكيب والصياغات الجاهزة المتوارثة عبر الأجيال.

ولقد كتب رامبو"اشراقاته" وهي جوهر قصائده النثرية الخالدة، فجاءت عبارة عن هدية أبدية إلى شعراء المستقبل المفتوح زمنيا، لكونها قصائد لا تقف عند الكلمة أو الصورة ، ولا تتمظهر من خلال البحث عن المعنى العام، وإنما هي تكمن في عدم ترابطها النفسي والسياقي والدلالي معا ، وفي نظام مستتر يربط بين جمل النص .

"ولقد استطاع رامبو أن يقترب أكثر فأكثر من خلق ذلك التوازن بين نثر جد مائع، وجد نثري عند بودلير، وتناظرات جد شكلية ومصطنعة عند برتران، وأعطى قصيدة النثر المكثّفة والسريعة علامة نبلها الشعري ،فقد شحنها بصور لم تطف بوهم شاعر سابق، جاعلا منها مجازا مرسلا من سماء لغة جديدة لن تعود فيها القصيدة إيقاعا حديثا وإنما ستستبقه".[1]

---

[1]/ عبد القادر الجنابي، أنطولجيا قصيدة لنثر الفرنسية، ص153.

* هو **جان نيكولا أرتور رامبو، ولد سنة1854** بفرنسا، بدأ كتابة الشعر في سن السادسة عشر وتميزت كتابته الشعرية في البداية بالعنف، ولكن فيما بعد ،دعا إلى التجديد شكلا ومضمونا ،وتوفي سنة 1897 وهو لم يتعدي السابعة الثلاثين من عمره.

*رسالة الرائي: هو خطاب الرائي الذي وجهه إلى صديقه دوميني سنة1871 تضمن باكورة أعماله الفكرية والنقدية.ينظر:

Dictionnaire encyclopédique de la littérature française ,art :(Rimbaud).

ويتضح التنظير النقدي عند رامبو من خلال رسالته النقدية والفكرية الشهيرة (رسالة الرائي*) التي كشف فيها النقاب عن مجموع قضايا فكرية شكّلت المنطق الفكري والإيديولوجي للأجيال اللاحقة، خاصة فيما يتعلق بمهمة الشاعر ودوره في التخطي والرؤيا والبعث، كما يعد رامبو أول من تناول قضية الحداثة الشعرية في ضوء خلق عالم جديد ولغة جديدة تماما ، وهي الرسالة التي أضحت بالنسبة للأجيال الركيزة النقدية الأولى حول" قصيدة النثر".

تجسدت الرؤى التنظيرية لرامبو، في تقدير الناقدة سوزان برنار من خلال مجموعته النثرية، تضمنت اثنتين وأربعين قصيدة ، والتي ضمت أيضا "الإشراقات" الشعرية ، قصرها وخلوها من كل وزن وقافية كلاسيكية، بالإضافة إلى دلالات العناوين المنتقاة بدقة في خلق المفارقات اللغوية والرؤيوية ،التي نادى بها رامبو في رسالته الرائي ،نجد مثلا قصائد موسومة ب :بعد الطوفان، après le déluge وهي تحمل دلالات صوفية ، بالإضافة إلى قصائد أخرى مثل:إلى عقلٍ/ بربري/ صحوة السكر/ طفولة/ رحيلdépart/ متشردين/ vagabondsمدنville / الحربguerre/أمس تاريخي/ soir historique /حكايةconte... الخ، ولعل هذا راجع إلى البحث الدائم لدى رامبو عن منهج للرؤيا ووسيلة الارتقاء إلى أول بحث عن لغة غير عادية، للحظة غير عادية أيضا؛"إنه مثل الصوفي لدى خروجه من النشوة، وعلى الشاعر الرائي أن يصف تجربة لا توصف بالمعنى الدقيق للكلمة، وأن يجعل الناس تشعر من خلال استخدامه للكلمات اليومية بحالات خارقة للقوانين الإنسانية، إنّ الكلمات تعوز الصوفيين كي يحكوا عن تجاربهم، فهم مجبرون على استخدام التقريبات والتشبيهات، مدركين أن الجوهر يظل دائما ممتعا رغم أنه صعب الوصول إليه".[1]

[1] / برنار سوزان ، قصيدة النثر من بود لير إلى أيامنا ، ترجمة راوية صادق، ص 206 .

والنثريات الإنجيلية الأولى لرامبو استلهمها من الكتاب المقدس، أين يحاول توريط القارئ في"خطيئة " الشك في الدين من خلال التعليق على الإنجيل من جهة، وإعادة قراءة حياة المسيح من جهة أخرى وهذا ما تؤكده"سوزان برنار"حينما تقول: إن" هذه النثريات لها طابع مضاد للدين بشكل حاد، فلقد تمرد رامبو على المسيحية بعنف، وتطيب له السخرية من المعجزات،" [1]

في قوله:

كانت كلمة كئيبة،

كلمة المرأة عند النبع!

أنتم أنبياء، تعرفون ما فعلت...

سحب عيسى يده، وقام بحركة كبرياء

طفولية وأنثوية

هاهنا قام المسيح بأول فعل خطير.[2]

يحتل رامبو في تاريخ قصيدة النثر مكانة راجحة مركزية لا تعوّض ،لأنه أول من أشار إلى العلاقة الضرورية بين الصيغة الشعرية الجديدة وذلك البحث عن المجهول ، الذي جعل من الشعر الحديث محاولة ميتافيزيقية أكثر كونه شكلا فنيا .[3]

وآخر ما كتبة رامبو من قصائد، قصيدة "فصل الجحيم" سنة1873 مودعا بها الحضارة الصناعية الحديثة والعقلانية الأوربية، كما كتب أدونيس دراسة عن رامبو بعنوان "رامبو ، مشرقيا ، صوفيا "

[1]/ المرجع السابق، ص212.

[2]/ المرجع نفسه، ص ، 213.

[3] /سوزان برنار ، ترجمة زهير مجيد مغامس، ص84.

ويقول: تعرفت على شعر رامبو فيما كنت مأخوذا بالتجربة الصوفية خصوصا ما اتصل منها بالجانب التعبيري اللغوي .وكنت كلما تعمقت في قراءته في نفسي :

كان رامبو "فصل في الجحيم "و"إشراقات" من السلالة نفسها سلالة الجنون الصوفي ، وخطر لي أن أنقل شعره إلى العربية ،غير أن الصعوبة التي واجهتها في ثقله، والتي اضطرتني إلى أن أؤجل عملي أتاحت لي مزيدا من تفهم تجربته."[1]

ولنا نماذج من قصائد رامبو في ما يلي:

وحشي *barbare

النص المترجم:

بعدَ زمن من الأيّام والفُصولِ،والكائناتِ، والبلدان ،

رايةٌ من اللحم الدموي على حرير البحارِ والأزهار القطبيّة الشمالية،

(لا وجود لها).

متشفى من نوبات البطولة القديمة التي لا تزال تهاجمُ قلبَنا ورأسنا بعيدا القتلة القدماء.

آه! الرايةٌ من اللحم الدموي على حرير البحر الأزهار القطبيّة الشمالية؛

(لا وجود لها).

يا للحلاوة!

وتمطرُ النيران لزوابع الصقيعِ

[1]/محمد بنيس، الشعر العربي الحديث وبنياته وإبدالا ته ، الشعر المعاصر،ط1 ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء 1990،ص206 .

*أنظر النص الأصلي(الوحشي) في الملحق3 الشكل3.ترجمة الباحثة سويسي زهية.

يا للحلاوة!

هذه النيران في مطر الرّيح من الألماس يلقيه القلبُ الأرض المحترق إلى الأبد من أجل.

أيّها العالم!

(بعيداً عن الانحرافات القديمة والشُعَل القديمة التي تسمع وتحس،)

النيران والمرغي . الموسيقى، تحوّلُ الهاويات

واصطدام قطع الثلج بالكواكب.

يا للحلاوة!، أيها العالم، أيتها الموسيقى! وهناك، الأشكال، العَرَق، والشعر والعيون الطافية ، تطفو. ودموع البيضاء التي تغلي .

يا للحلاوة!

والصوت النسوي الذي يصل إلى أعمق البراكين

والمغارات القطبية الشمالية الراية[1]...

إن القيمة الإيحائية للمفردات الرامبوية المشعة من القصيدة السابقة، هي في الحقيقة ذات قيمة إبداعية وتوليدية، منحت للكلمات أولوية تشكيل الدور الإيحائي المنوط لها،وهذا ما جعل الكلمة في النص الرامبوي أكثر ثراء وكثافة ورؤيا .

[1]/ Rimbaud, une saison en fer, illumination, édition préfacée, annotée et commentée par pierre Brunel, librairie générale française,1998 ,p131/133

فالجمل الآتية:

راية من اللحم الدموي تمطر النيران لزوابع صقيع ، الدموع البيضاء التي تغلي،

الصوت النسوي الذي يصل إلى أعمق البراكين والمغارات القطبية....

كلها جمل احتوت على كلمات مكثفة، بناءة وهادمة في الوقت ذاته.

فالدموع و الصوت هما بواعث التشكيل الإيحائي، وتخلق فينا لذة الفوضى وسلطة المتخيل، وهذا ما يجعل الجملة الشعرية جملة قوية تدعم النص ،خاصة إذا كانت الكلمة من فئة الأسماء المولّدة للدلالة.

إن رامبو الفياض بالحيوية ينادي جميع أشكال الوجود، لا ينفي شيئا ولا يختار شيئا، إنه لا يبني بالإلغاء، بل بالترحيب بأكبر قدر من العناصر الممكنة، فيدعم هذه المؤثرات

و نلاحظ بأن" رامبو "يمنح التحقيق الشعري لكل الممكنات داخل بناء القصيدة، هذا ما نلاحظه عند قراءة قصيدة مدن ، villes وهي القصيدة الرابعة عشر من ديوانه"الإشراقات "

النص المترجم:**مدنٌ*villes**

إنها المدنٌ !إنه شعب نصب من أجله جبال الأليغاني*.

هذه بلدان لبنان الخيالية.

الشاليهات من الزجاج والخشب تتحرك على خطوط حديدية وبكورات لا ترى ،

الفوهات القديمة التي يطوقها عمالقة ونخلات من نحاس .

تزأر بصفة رخيمة في النيران.

وأعياد الحب ترن على القنوات المغلقة وراء الشالهيات.

***ألغينات:** سلسلة الجبال في أمريكا الشمالية.

وصيد الأجراس يصرخ في الأحلاق

نقابات من المغنيين العمالقة تسرع في ثياب،

وبيارق لامعة كضوء القمم.

وعلى القواعد في وسط الفوهات يدق الرولانات** بسالتهم،

وعلى ممرات الهاوية وعلى سقف الإنزال،

تزين حرارة السماء الأعمدة.

ويلتقي انهيار الذرى بحقول الأعالي حيث تعيش،

القنطرات الملكية في وسط جرا فات الثلج،

فوق مستوى أعلى القمم هناك بحر تعكره الولادة ،

الأزلية للزهراء محملة بالأساطيل الموسيقية،

وضوضاء اللآليء والودع الثمينة ، ويتكدر البحر أحيانا بلمعان قاتل.

وفي الأعالي ،أرجلهم في الشلال ، والشوك يرضع،

الأيائل ديانا.

وشوارب الضواحي تبكي والقمر يحترق ويصرخ ،

وتدخل الزهراء في مغارات الحدادين والنساك،

ومجموعات من البروج تغني أفكار الشعوب .

وتخرج من القصور المبنية بالعظام ،

*رولان: أحد محاربي شارلمان الذي تغنى به شعراء الوسط.

موسيقى مجهولة.[1]

إن رامبو كعادته يعيد تركيب كل ما علق من قراءاته في مخيلته (شخصيات أسطورية صور ألوان، حوادث) تركيبا جديدا محملا بأصالة شعرية، وكأن هذا الحدث الأسطوري من صنعه، وهنا تكمن عظمة رامبو ،والتي تجعل من قراءته فعلا خلاقا.

أما فينوس هي ربة الجمال والخصوبة وهذا هو رمزها في شعر رامبو، الذي يتكرر فيه اسمها والغريب أن رامبو يقلب رمز فينوس المعروف بخروجها من الماء إلى الفضاء ، إلى رمز يعبر عن حقيقة مجموعة ثورية ،مما يطلب ربة الجمال أن تزور يبت الحدادين حيث الجهد العضلي وعزلة الزهاد مثل قوله (وتدخل الزهراء في مغارات الحدادين والنساك، مغارات الحدادين..).

كما نلاحظ بأن بنية الحشد عند رامبو لا تعتمد الخطية التعاقبية في رسم صورة القصيدة، وهو على الأقل ما كان سائدا إلى غاية مرحلة برتران وبودلير ،ولكن ليس بالكثافة التراكمية التي نسجلها في القصيدة السابقة "المدن" ، حيث تتسارع الصور تسارعا تركيبيا تراكميا إلى درجة تصبح فيها القصيدة عبارة عن كتلة من الصورة الناطقة، بخبرات الشاعر عبر مراحل حياته المختلفة، وربما هذا ما يعطي القصيدة أبعادا تأويليةً لا حصر لها، والنص– الرامبوي–لا يبحث وفق هذا التراكم الصوري أثناء إعادة تشكيل العالم وخلقه وبعثه من جديد، عن معادل موضوعي يمكن أن يقف عنده التأويل، بل على العكس تماما إنه يشتت الأفكار ويدخلها عوالم الرؤيا ويورطنا في لعبة التشكيل والخلق من جديد.

*ينظر النص الأصلي(المدن) في الملحق3 الشكل3. ترجمة الباحثة سويسي زهية.

[1]/ ibid., ,p113.

ويبتكر رامبو "الحب من جديد" بسبب الخراب الذي حلَّ بحديقة الجمال تحت حدِّ السيف، ويقول:

توفي الأمير في قصره ، وهو في سن عادي . كان الأمير عبقريا والعبقري هو الأمير .

"mais ce prince décéda , dans son palais ,à un âge ordinaire. Le prince était le génie. Le génie était le prince" .[1]

ويظهر في قصائد رامبو أحيانًا، غموضٌ، كما في قصيدة "خشوع"، التي جاءت على شكل ابتهالات، يتوجَّه فيها إلى أشخاص ملغزين، بقدر ما يتوجه إلى نفسه.

وتفجِّر الطبيعةُ الجميلة الأحلامَ الكامنة في أعماق الروح، الينابيعَ من الصخور، وغابةً وربيعًا خلابًا.

وهذا مقطع من قصيدة "طفولة"*:enfance

النص المترجم :

هناك عصفور في الغابة ، يستوقفك غناؤه،يجعلك تحمّر خجلا.

هناك ساعة لا ترن.

هناك مستنقع مع عش من حيوان أبيض.

هناك كاتدرائية التي تنزل البحيرة الصاعدة.

هناك مركبة صغيرة مهجورة بين الأشجار القديمة المقطوعة[2].

[1] / Ibid. , p96

*نص الطفولة ترجمة الباحثة: سويسي زهية.

[2] / ibid. p91/92.

وهكذا تصبح القصيدة نقطة مشعة؛ وبحسب تعبير بول فاليري، يعطي بريقُها أضواءً من نوع مختلف، لكنها عاجزة عن إنارة العالم إنارة دائمة. وقد تحدث فرلين ، في كتابه(*الشعراء الملعونون*،) les poètes maudits سنة 1884 للإشارة إلى عدد من الشعراء أمثال :ملارمي ، رامبو ، وفاليري والذين يُعرفون بالرمزيين ، والكثير من الشعر الفرنسي الذي أنتج خلال فترة نهاية القرن التاسع عشر بأنه شعر منحل وغير أخلاقي .

4- تأثير كتاب سوزان برنار في قصيدة النثر المغاربية :

إن كتاب سوزان برنار الباحثة الفرنسية –قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا– يعد مرجعا هاما ووحيدا من نوعه، وصدرت طبعته الأولى عام 1958 ،وقد تناولت الباحثة بصورة أساسية النثر الشعري في الأدب الفرنسي إلى قصيدة النثر ، وعالجت فيه العوامل التمهيدية لنشوئها ، وتحدثت عن أبرز أعلام هذا النوع الأدبي من مؤسسي المدرستين الرمزية والسريالية كبودلير ورامبو ومالارميه ولوتريامون... وغيرهم[1].

ترى سوزان برنار أن قصيدة النثر يجب أن تتجه دائما صوب أهداف تتخطى الأهداف الخاصة بالنثر الدارج ، إذ عليها ألا تتعارض مع خصائص ثلاث يتميز بها الشعر ، وهي :اللانفعية، والغموض والكثافة[2].

ومن عادة بودلير كان عند كتابة قصيدة النثر، يكثف ويحذف التقنية الزائدة والتأملات ذات اللهجة الأخلاقية الخالصة،[3] كما تشير برنار إلى أن بودلير يعتبر تقسيم النص إلى مقاطع couplets" خاصية من خصائص قصيدة النثر ،حتى يصبح المقطع" مرادفا للمقطع الشعري" في الشعر

[1]/ ساندي سالم أبوسيف ، قضايا النقد والحداثة ، ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، سنة2005،ص159،

[2]/ سوزان برنار،قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة صادق راوية ، ص148 .

[3]/ المرجع نفسه ،ص151.

المنظوم [1]، وفي نظر سوزان برنار أن قيمة هذا التقسيم تسمح للشاعر تهوية قصيدته ، وأن يفصل العناصر بوقفات إيحائية ، فيبرز الخيط الأخير على إيجازه بطريقة مؤثرة[2].

وحين تعود برنار إلى دوافع كتابة قصيدة النثر لدى بودلير ،فتقف عند إحساسه ،وهو يترجم إدغار بو*، وتقول: "أن كاتب القصة يمتلك في حوزته تعددا في النغمات، وظلال اللغة، والوقع المتأمل، والتهكمية، والسخرية،التي يتخلى عنها الشعر."[3]

كما ترى سوزان برنار أن عددا من التجارب سبقت ظهور قصيدة النثر ومهدت لها وهي تجارب النثر الشعري ، إلا أنه لا يمكن أن تعد مثل تجارب قصائد نثرية ، وذلك لأنها سبقت ظهور قصيدة النثر بوصفها نوعا شعريا له شروطه وقوانينه ، ولأن ممارسي تلك التجارب لم يقصدوا إلى جعلها (قصائد نثرية) ومن يجب التسليم بأن الفن لا يبدأ إلا حينما يوجد إبداع إرادي وواع.

وتحت وطأة الوفرة يجب أن لا نقبل تحت عنوان قصائد النثر إلا أعمال اعترف مؤلفوها بشكل ما ،أنهم أرادوا لها أن تكون كذلك.[4]

وتصل سوزان برنار إلى نتيجة تقول إن تشبيه قصيدة النثر بالرواية ، أو النثر الشعري بقصائد إنجيلية ، أو ملحمية بالنثر غير مفيد ،و أن بودلير ورامبو ومالارميه ولوتريامون، قد أدركوا أن المشكلة الشعرية مرتبطة بمشكلة اللغة ارتباطا وثيقا ، فيكتب بودلير قسما بعنوان (ضجر

---

[1]/ المرجع السابق،ص152.

[2]/ المرجع نفسه،ص152.

[3]/ المرجع نفسه،ص145 .

[4]/ المرجع نفسه، ص 23 .

*إدغار آلا ن بوEdgar Allan Poe:هو ناقد أدبي أمريكي وشاعر محرر ،ولد سنة ، ببسطن1809، ويعتبر جزءا من الحركة الرومانسية الأمريكية، وهو أحد أشهر كتاب القصة القصيرة ، وتميز بنوع الخيال التحري والخيال عالمي الناشئ ، توفي سنة1849.

أطلع على الموقع بتاريخ10/10/2015.http :data.bnft.fr/ark

باريس) وهي مجموعة قصائد نثرية تكاد تكون قصصا قصيرة (الزجاج السيء/ موت بطولي / اللاعب الكريم / لنقتل الفقراء) ، متأثرا بروح **إدغار آلان** بو EDGAR ALAIN PO [1].

5-قصيدة النثر والشعر الحر من منظور كتاب سوزان برنار* .

5-1/جماليات قصيدة النثر الفرنسية:

ومن المؤكد أن تطور جل الشعر جرى مجرى الشعر الحر، وذلك منذ أن شرع الأدباء في تعويض شعر القوافي بالشعر النثري في القرن السابع عشر.

وبهذا تحققت خطوة حاسمة في مجال الشعر الحر، وذلك حينما ألغيت مساواة المقاطع اللفظية بين الشطرين في الأبيات الشعرية ،وبالتالي تزامنت نهاية البيت الشعري مع الأبيات الأخرى.

وجمالية الشعر (الحر) تكمن في اللفظ والتقديم والتأخير والترادف ، والتفخيم ، ولم يصبح حذف القافية حاجزا بين الشعر والنثر ، لأننا يمكن أن ننظّم الشعر بطريقة عفوية، ويصير الإيقاع وحده هو الذي ينظم الشعر الحر ،كما ينظم النثر الإيقاعي مع الاحتفاظ بجماليته.[2]

إذن لماذا يستحيل إيجاد شكل بسيط يمكّننا من الانتقال من النثر إلى الشعر عبر جسور خفية ؟ وربما كانت التجربة قد برهنت للرمزيين على أنهم كانوا يضلون الطريق بتجاهلهم لمفهوم الشعر .[3]

وإن الشعر يشكل وحدة للأذن والعين معا، ونفس الشيء بالنسبة للشعر الحر والشعر الكلاسيكي؛ سواء تعلق الأمر بالبيت الأكسندارن ذي المقاطع الثمانية أم الشعر الحر القصير أم الطويل .

---

[1]/ عز الدين المناصرة ،إشكاليات قصيدة النثر ، ص29.

[2]/سوزان برنار ،قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا ،ترجمة زهير مجيد مغامس ،ص121 .

[3]/ نفس المرجع ، ص123 .

*سوزان برنار ناقدة فرنسية ولدت سنة،1932،وتعد رائدة مصطلح قصيدة النثر في الأدب الحديث،أعدت رسالة الدكتوراه في الآداب تحت عنوان: "قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا هذا، توفيت سنة2007. أطلع من موقع:
http :data.bnf.fr/arkfjhvdo10/102015

فالشعر هو دائما تلك الكلمة الشاملة الجديدة الغريبة على اللغة ،وكأنها التمائمية التي تحدث عنها ملارميه.[1]

والمثال الذي يوضح الفرق بين النثر والشعر – على نحو أفضل– إنه مقطع مترجم من **قصيدة "الوعاء"* لهنري رنيه Henri Régnier (1911/1885) يقول:**

" كان الوعاء ، قد ولد في الصخرة المسوغة .

و كبر رشيقا نقيا

يخبر أيضا عن رشاقته

وانتظرت ،

اليدين العاطلتين القلقتين،

لعدة أيام، أدر الرأس

إلى الشمال وإلى اليمين ، لأدنى دوّي،

دون أن صقل البطن أو رفع المطرقة .

الماء

كان يسيل من العين كأنه يلهث .

في الصمت

كنت أسمع، الواحدة بعد الأخرى في أشجار الحديقة

الفواكه تساقط من عرف إلى آخر؛

[1]/ المرجع السابق، ص123.

*ينظر النص الأصلي (الوعاء) في الملحق4 الشكل1،ترجمة الباحثة سويسي زهية.

وكنت أتشّمم عطرا مرسلا

من أزهار بعيدة في مهب الريح؛

وكثيرا ما كنت أظن أن هناك من يتألم ؛

بصوت منخفض

وفي يوم ما كنت أحلم...ولم أكن نائما

وكنت قد سمعت ، خلف المروج والنهر

المزامير تغني..."[1]

ونحوّل هذه الأبيات إلى النثر لنشير إلى المقاطع التي سوف تتأثر بإشارات المدة الزمنية في ما يلي:

" كان الوعاء قد ولد في الصخرة المسوغة. وكبر رشيقا نقيا، يخبر أيضا عن شاقته وانتظرت، اليدين العاطلتين القلقتين ، خلال عدة أيام، أدر رأسي، إلى الشمال وإلى اليمين ، لأدنى دّوي من دون أن أصقل البطن أو أن أرفع المطرقة . الماء كان يسيل من العين كأنه يلهث.

وفي الصمت ،كنت أسمع الواحدة بعد الأخرى في أشجار الحديقة، الفواكه تتساقط من عرف إلى آخر؛ وكنت أتشمم عطرا مرسلا، من أزهار بعيدة في مهب الريح؛ وكثيرا ما كنت أظن ، أن هناك من يتألم بصوت منخفض ؛ في يوم ما كنت أحلم ... ولم أكن نائما ، وكنت قد سمعت خلف المروج والنهر، المزامير تغني..."

ما لذي نلاحظه؟

[1] / Suzanne Bernard, le poème en prose de Baudelaire jusqu'a nos jours, librairie Nizet place de Sorbonne paris 7, 1959,p414 .

1/إن السحر الشعري لهذه القطعة بعيد كليا ،كونه مختفيا ؛ إلاّ أن تأثير الانتظار عليه كان مترددا، وغير أكيد للتصنيف المتقطع (مثل بعض النقاط المعزولة ، وضعيفة الوزن ،خارقة للصمت عند ظهور الحركة والحياة .)

2/ لقد ارتبط النثر بما كان يفصله بأبيات الشعر أثناء التقطيع ، وهكذا اختفت الوقفات التعبيرية التي كان ترد بعد:

وانتظر

وبعد

في صمت

وقد أظهر هذا الوقف قيمة لفظة "مرسلا"، والقول المأثور يميل إلى تحديد الكلمة دون حركة: "عطر مرسلا من أزهار بعيدة ".

3/إن بعض الظواهر الأسلوبية تصبح مستحيلة في النثر ، وهكذا فإن تكرار بين (رشيق، ورشاقة) يعطيان تناسقا لفظيا ، بحيث توضع إحدى اللفظتين في بداية البيت الشعري، والأخرى في نهايته، ويصبح هذا الشكل في النثر خرقا وحشوا.

4/ السجع موجود في النثر والشعر معا، ولكن حذف الوقف في نهاية الأبيات الشعرية، يمكن أن يقربه(بالسجع)أحيانا على نحو

مقيت في قوله « LES FLEURS LOITAINES SUR LE VENT-SOUVENT »

5/ إن تغيير شكل الحركة ملموس جدا، ولقد ضبط هذا النص بالشكل، باعتباره نثر إيقاعي، وذلك برسم عدد حركات ؛ مع مراعاة طابعه الشعري مثل قوله :الماء يسيل –« Léau coulait »

بينما في الأصل، الشعر أحادي المقطع : لفظة(الماء) ذات حركة بالضرورة؛ وأمّا إذا تلفظنا العبارة التالية:« Léau coulait/ de la fontaine/ comme haletante » الماء يسيل/من العين/كأنه يلهث .فإننا نجد العبارة ذات ثلاثية المقاطع منتظمة ، وكأنها لم تخلق على الإطلاق شيئا من العمل المؤثر والمعبر للفظة (اللهث) والتي تتناسب مع المعنى.[1]

وأخيرا نضيف إلى ذلك على أن الشعراء المحدثين قد ميزوا الشعر بطريقة أو بأخرى ،غير طريقة الحركة ؛ إما بربط الأبيات الشعرية المتناسقة نسبيا ،أو برسم نهاية الأبيات الشعرية بالقوافي والسجع. وقد حاول كل من فيلدراك Vildrac وديهامل Duhamel في عام 1910 التعريف ببعض (قوانين) الشعر الحر فقالا : "إنه محصلة إيقاعية وتوازن إيقاعي ، ومجانسات صوتية ، وتناسقات."[2]

ومما لاشك ، أننا قد لاحظنا أن المحاولات التي مرت بها قصيدة النثر، قد استفاد منها الكثير من أصحاب الشعر الحر.(فقد قلّدوا –إن صح القول– قصيدة النثر ووجدوا فيها عددا من الطرق الفنية التي طبقوها فيما بعد على الشعر الحر)، وكل تلك المغامرة اللغوية من الاستعارات ، والمجانسات الصوتية والتناسقات ،التي وظّفت في الشعر الحر، أتت مباشرة عن طريق قصيدة النثر.[3]

---

[1] IBID , P415

هذه الشروحات ترجمة الباحثة سويسي زهية من كتاب سوزان برنار :قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا

[2] Ibid., p417.

[3] Ibid , p417.

إذن إن قصيدة النثر لا تقبل تحويلها إلى الشعر، لأنها نثر ، ولا تقبل تحويلها إلى شكل آخر ، لأننا سوف نشعر بالانتقال بين الشكلين، لا الانتقال من درجة إيقاعية إلى درجة إيقاعية أخرى.[1]

ويمكن اعتبار هذا القول صحيحا حتى في القصائد المختلطة "les poèmes mixtes ،كنثر موكل أو دولا فورق **ALBERTMOCKEL*/ OUJULES DELAFORGUE ،سوف تظهر كهجائن وأشكال انتقالية ، وسوف يتم التنازل عن بعض الخصائص الشعرية من أجل قصيدة النثر ، لإيجاد شكل خليط مرة نثرا ومرة شعرا.

[1] Ibid., p4.

*ألبير موكل ولد سنة 1866 في بلجيكا ، وهو شاعر رمزي ** جيل لا فورق، (1887/1860) ولد بباريس، وهو مؤسس الشعر الحر بفرنسا.

المبحث الثالث: الشكل الكتابي في قصيدة النثر المغاربية:

إن القصيدة العمودية النواة لأنواع الشعر " قصيدة تتميز بعلامات شكلية تستعمل عملية التعرف عليها فوق الصفحة الطباعية ، تقوم على بنية منظمة جامدة [...] ، وهي لذلك لا تمتلك في تحققها المادي الطباعي إلا أن تأخذوا واحدا من الشكلين الهندسيين والمربع المستطيل."[1]

(المربع كبناء مكتمل للقصيدة ، والمستطيل كالصدور والأعجاز كل على حدة).

و إن النمط الكتابي عند الشعراء المعاصرين، يتميز بالسطر الممتد على ساحة الفضاء الطباعي للورقة تماما ، كالتشكيل النثري لذلك نصطلح على تسميته بنمط السطر.

كما يوجد نمط آخر على شكل دائري يشبه في تكوينه البيت الصوتي في الشعر الحر، حيث يؤدي فيه التدوير دورا فاعلا عندما يجبره على الارتداد إلى بداية السطر مخلفا بياضا مسكوتا عنه، ونسمي هذا النمط نمط الشعر المرتد.

أما قصائد النثر فقد حظيت باهتمام كبير من قبل مؤسسيها العرب والغرب على حد سواء ، سوزان برنار قسمت قصيدة النثر إلى شكلين: شكل إشراقي وشكل دائري، تقول:" توجد في قصيدة النثر قطبية شديدة الحساسية ، فالشعراء الذين يتجهون إلى قطب النظام أو إلى قطب اللانظام ينتهون" بالشكل الدائري "أو "بشكل الإشراق "ويتجمعون في عائلتين روحيتين".[2]

---

[1]/ شربل داغر ، الشعرية العربية الحديثة ، تحليل نصي، ط1 ، دار توبقال ،الدار البيضاء، المغرب سنة 1988، ص27/26.

[2]/ سوزان برنار، قصيدة النثر من بود لير إلى يومنا ، ترجمة صادق راوية، ص158.

الشكل الأول :ممتد الكتابة :

1/عبدالحميد شكيل -------- مكابدات الأقحوان!!

ما خنتُ القصيدة ! لكنها الريح التي أوغلت في دمي ، وتفاصيل الشجر الذي ألغى فحولته! والدماء التي احدودبت في أقاصي الجهات ، وما استوى القلب من زيغ المرايا ، و ريح الرمل التي صعدت نغمتها الوترية ، وأقحمني في سرها المتشابك ، أيها الذاهب في احتفالات المعاني ، هزيج الكلمات المشُوبَة بالفتون المتراكب : و حّد دمنا ، بالتراب المعفر بزهو الطواويس المرسلات ، أو فانقش شكل دمك على شغاف الصهد المتواطئ مع لون القبرات ، نرحل مع الريح ، أو ننتهي في مذاقات النشيد.. [1]

يتميز هذا المقطع بتوتره الحاد ، مثل في لفظة (الشجر ، فحولته ، الدماء ، احدودبت، انقش،) وإنعاش النص عن طريق كسر خطيته، كما نجد صوت الصيغ الصرفية المتكررة في المقطع على صيغة فاعلات مثل : القبرات ، المرسلات، مذاقات ، وتدل هذه الصيغ على تحولات الشاعر إلى حياة جميلة وممكنة ، وراغب في التوحد بظل القصائد التي أسكنت ظلها في بياض المشاع، وصيغة المتفاعل كقوله ك المتراكب / المتاشبك/ المتواطئ / لدليل على تواطأ الشاعر مع الماء الذي يوحد تراتيب الهواجس معبرا عن فرحته بتلك السواقي ،و نشوته باحتساء النهار. بالإضافة إلى توظيف الشاعر إلى الأسماء الموصولة التي تربط اللاحق بالسابق، مثل: التي أوغلت/ الذي ألغى/ التي احدودبت/التي صعدت / التي فضضت/.

ويعد هذا النوع من القصائد إيذانا بتلاشي القصيدة ذات الفضاء الطباعي المتناظر ، نحو فضاءلت مختلفة تمتد حسب مخاض التجربة الشعرية.

[1]/ عبد الحميد شكيل ،تحولات فاجعة الماء ،ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، سنة 2002، ص65.

الشكل الثاني: الكتابة المتجاورة

2- محمد بنيس:

ليست الكتابة لدى بنيس هي المكتوب فحسب،بل هي صيرورة تنظيم للمبدأ المحرِّك للتركيب والمعجم والبناء ، وإذا كانت اللغة ممارسة خاصة للإيقاع ،فإن الكتابة لدى الشاعر بنيس حياة، وبقدر ما تمس اللغة حياة الشاعر ،تمس حياة القصيدة أيضا.ويقول في قصيدته:

قلْ آنَ لمُرّاكُشَ أنْ تسْتَوطِنَنَا

هذا زمنُ تتوَاجهُ فيه الأزمنةُ السّفْلَى والعليا تكتبُ

مالا تكتبُ قامَ الماءُ وهَبَّ الحَلْقُ يوسّعُ زرقتَهُ انْساقَ اليوم

مع الأعراس تَشَقّقَ مابين الكتفيْنِ

فَسرِّحْ

عيْنكَ

رَافِقْهَا

مُرّاكُشُ تعلنُ فرجتَها المسروجةَ بالأحْوازِ بعصرِ

السّيبَةِ بالبُرنُوس بحَدِّ المُدْيَةِ بالتَّهْليل بِجَمْعِ الحَلْقَةِ

بالملحونِ بأحجَام الطّوبِ الأحمر....[1]

ومن اللافت للنظر أن النص المتعدد لدى بنيس بعيد كل البعد عن أي تمثيل كيفما كانت موارده وصيغته، يعني ذلك أن الكتابة ليست موضوعا مباشرا في نصوصه،ولكنها سياق متجدد الحضور من خلال نص متجاور ومتحاور ومهاجرة بين مختلف الدواوين.

[1] /محمد بنيس، الأعمال الشعرية،ج1، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ،ص413.

وقد يتطلب التعامل مع شعر محمد بنيس زادا نظريا واستبصارا بالأوضاع النصية التي تستقبل تلك المعرفة وتتحاور معها ،وكان التعدد أفقا وسمة الكتابة هذا الشاعر الذي ربط بين الممارسة والتنظير كفعل متواز، له إستراتيجية المعرفية المتواشجة مع اللغات الشعرية في العالم.[1]

الشكل الثالث :نمط الخط المائل والفراغ:

3-محمد الصغير أولاد أحمد:

وهناك نموذج آخر لنمط كتابة قصيدة النثر للشاعر التونسي أولاد احمد في قصيدة، تتكون قصيدة من سبعة عشر مقطعا غير معنونة ، تستثمر القصيدة علامات الترقيم المختلفة ، بما فيها الشرطة والخط المائل نجده في المقطع الخامس عشر في قوله :

سأكونُ شيخًا عنْدها[2]

و نجد الشرطة وعلامة الاستفهام والنقطتين في قوله :

- ما دخل الشبيبة في السياسة؟
- الشبابُ هُمُ الطريقْ
- معهم سماء ..فلْتَطِرْ..[3]

والفاصلة غائبة تماما في المقاطع، أما القوسين فنجدهما في المقطع الثامن قوله :

((أيُّها))

((أبدا معك:

[1] /عز الدين الشنتوف،شعرية محمد بنيس الذاتية والكتابة،ط1،دار توبقال للنشر ،سنة2014،ص99.

[2]/أولاد أحمد ، ديوان مسوّدة وطن ، الدار العربية للكتاب ،تونس سنة 2001، ص55.

[3] / المصدر نفسه،ص55.

أنت المُخلص..يا زعيم.. ويا رفيق))[1]

كما نجد الفراغ في المقطع الحادي عشر والثاني عشر قوله:

11

في حالة انْدسَّ المقدسُ في القوانين التي سنُسطرُ

وتخيَّروا في لأمرنا رجلا – إلاها .. جاهلاً..متنكراً.. ويُكَفَّرُ

.....

12

في حالة ابتعدت جهات عن جهات

وبدا، عيانا، أننا بلدان في بلد وحيد

وانشق شرخ في الإدارة والنشيد[2]

.....

والفراغ ميزة أسلوبية وجمالية ،يدل على صمت الشاعر ، وحيرته على الوضع السائد ، وأراد من خلال ذلك أن ينفض الغبار على أمته ،التي باتت تؤمن بوجود حصى الطريق ، بينما الشاعر لازال يبحث عن الطريق .

[1] المصدر السابق،ص51.

[2] /المصدر نفسه،ص55/53

قراءات في النماذج المختارة للشعراء الثلاثة:

1-قراءة في ديوان (نون الغوايان) لعبد الحميد شكيل .

عبد الحميد شكيل من الأصوات التي ظهرت بداية السبعينيات من القرن الماضي ، ويعد من أوائل الشعراء الذين كتبوا قصيدة النثر في الجزائر ، رغم أن تجربته الشعرية ذات حضور مستمر ،إلا أن الدراسات النقدية التي تناولت نتائجه الشعري قليلة قياسا بغيره ، وقد يعود ذلك إلى أزمة النشر التي حرمت الشاعر من طبع دواوينه العديدة ، ومن ثمة حرمان الباحث من الإطلاع عليها ومعرفة تطوره الفني.

إن القارئ لهذه المجموعة الشعرية (من ديوان " نون الغوايات")، يلمس قفزة نوعية من حيث الرؤية الفنية والبناء اللغوي للشاعر،إذ يحمل داخله تحايلا على المعنى ، فالتجربة هنا تحيلنا على عالم مليء بالاحتمالات التي تختزن أنساقا ثقافية مهمة تتخارج ضمن محورين أساسين هما :

الشبيه والضد ، وكلاهما ملمحان بلاغيان يحيلان على المعنى ونقيضه ، بل على الفعل ونقيضه

إنهما faire a faire برنامجان سرديان ، حاول الشاعر أن ينقل من خلالهما : الحكي و الحكي المضاد .[1]

يقول الشاعر شكيل:

كيف أسعى إلى وجعي،

المعلق في سقوف التضاد..؟

كيف استكين إلى شبيه ، [2]

[1] /عبد الحميد شكيل ، ديوان نون الغوايات ، المكتبة الوطنية الجزائرية ، الجزائر، سنة ،2011 ص12 .

1/المصدر نفسه، ص12.

وهي زاوية معاصرة جدا تحمل الشاعر (عبد الحميد شكيل) على ترك المعمار الشعري غير مكتمل البناء ، ليخوض القارئ في استدعاء أرشيفه الشعري في نسقيه :

العباري والثقافي لأجل التواصل والانخراط في استنبات معاني القصيدة ..

وعبد حميد شكيل أنضجته التجربة وأكسبته الرؤية الشعرية مسافة جمالية شكلته طبقة شعرية في سمات الخطاب الشعري الجزائري المعاصر.

إن الموضوع الشعري في هذا الديوان (نون الغوايات) يصعد من المتناهى في الصغر جملة شعرية إلى المتناهى في الكبر / ترميم الذاكرة ، إعادة بنائها من جديد / البكاء على المدينة ليس الحالة الوحيدة عند الشاعر ، لأن الشعر ليس المدينة إنما هو التأويل الجمالي لها، فهو يؤثث الخراب الذي أصبح يسكنه ، ما سمّاه الروائي الكبير الطاهر وطار: الترييف .[1]

بما أن الشاعرشكيل ضد البدوية ، التي عليها مدينته كقوله:المدينة/ الطفولة / الحلم / اللغة ، لأن مدينته "بونة" هي المنفذ الوحيد للتعايش مع الذاكرة، ويتجلى ذلك في قصيدته:

(توشيحات لصباح آفل ....!)

أمْتَطي صَهْوة القصِيدِ ..

أجْمُرُ في برَارِي البلاغةِ ..

وِجْهَتِي مُدُنُكِ الجَمِيلَةُ ، وغَابَاتُكِ النّديّةُ..

أصِيحُ مِلْءَ ألَمِي :

أنْتِ صَوتِي ، وصُورتِي..

[1] / المصدر السابق، ص8.

*الأزمة: نقطة تحول إلى الأحسن أو الأسوأ.

إشَارتِي ، وعبارَتِي..

شِعرِي وكلامِي ، فُيُوضَاتِي وأحلامِي ، فوضَايَ ونظَامِي..[1]

إن الرؤية الشعرية عند شكيل ، تتبني على عنصر كسر التوقع/ عنصر المباغتة الشعرية ، إنه تخييب أفق القراء الشعرية ، حيث يتورط القارئ في دلالة جديدة ، يترتب معها بناء جديد للمقدمات الشعرية ، من خلال إعادة ملء البياضات ، أو الفجوات التي يتركها الشاعر لقارئه على سبيل المشاركة ، لبناء مجتمع القراءة،و لعلّ القراءة تكشف فراغاتها البيضاء .[2]

وإن القصيدة لدى شكيل ،هي أيضا مرمى التشكيل ،وترويض الفراغ ،حيت يصبح أداة المشاكلة الشعرية ، استبقاء السطر الأخير ليرسم الشاعر جذوة النص: الشعر / نثرا ، وانقلاب الغوايات حتى تتربع عرش الرمز وتنتهي صيرورة الأنا إلى بدايات مصدومة دوما بالمحق .

الغوايات مساحة الفضاء الشاسع ، الذي تمحق فيه الذات وتستقبل أبعادها المنفية في ألوان الحرف المجهور (النون) وهو حرف غنّة يخرج من الخايشم ، وهو حرف شديد وقوي ، لأن الصوت يجهر به ، فكانت (النون) أحد مستويات الكينونة الغائبة البعيدة عن كيانات الواقع ، ومدارات الحروف ، تحمل السر الذي يكشف الواحد المتعدد في نصات المجاز ،مما يمنح قطرة الماء سر الإشارة ،وهي في طريقها إلى إرواء حلق الغوايات.

و(الغوايات) مفردة تتكون من الغين حرف مجهور ،وهو حرف استعلاء يعلو عند النطق .

وما بين البداية والنهاية يتشرنق غصن الطفولة ، فهل الشاعر يمتحن شعريته الحاضرة عبر استعادة اللحظة الطفولية الباهرة؟

---

[1] / المصدر السابق ص9 .

[2] / المصدر نفسه ، ص10 .

وإن الديوان (نون الغوايات) يعج بالأسئلة السقراطية التي تعود على خطاب الذات / على منبت الطفولة /، وهي الإمارة التي قام فيها شكيل شاعرا منفيا في المكان / الطفولة باعتباره لحظة الرؤيا العرفانية المشبعة بالأحلام ، وذلك قوله في قصيدة " **مزحة جارحة...!**"

كيْفَ أقْرأُ لونَ البحرِ..

يَشِعُّ من حَوَرِ عَينَيْها الجَارِحَةْ..

وَاعَدَتْنِي على حُبِّها البارحةْ ..!

أنا الذِّي أطْمَحُ أن أكونَ :

لوْنَها ..

أو شَكْلَهَا..

أو دَبِيبَ مشْيتِها الراجِحَةْ ..![1]

إن اللغة عند الشاعر شكيل ، تنسل من كتف المعاناة / التجربة / الطفولة/ الذكريات / ،بقي الشعر وحده من يقف في وجه الجنون العباري، الذي يهتك المعنى ويكشف سدرة المنتهى/ قصدا / وبلاغة إن الجملة الشعرية لدى الشاعر شكيل متينة مخبأة في القاموس الصوفي ،لأنه يمارس الغواية على جسد القصيدة ،نونا مخضبة بزهو اللغة ، والإقامة في مكان خارج الجسد الحقيقي، خارج التناهي إلى مكان اللاتناهي ،باعتباره علامة على الخلود إلى العبارة الشعرية.[2]

فخطاب العشق في ديوان(نون الغوايات) يشبه الماء لحظة الطفولة ،حيث تظهر العبارة قمة في الزهو و الانتصار.

[1] / المصدر السابق ، ص18 .

[2] / المصدر نفسه ، ص22/18.

2-قراءة قصيدة (سيّدُون) لمحمد بنيس من ديوانه (نهر بين جنازتين):

ليْلُ لأنْهاري

يعودُ

الر احلُونَ

ولَمْ

أعُدْ

أبَدًا

هنالك سيّدُونَ على البسيطة

تائهُون

مع القصيدة والغناء[1].

ولاشك في أن بنيس شاعر يتمنّع على التصنيف، فهو رافض للتقليد القديم، فيما هو شاعر حر بأفكاره المستقلة وتجديده الجرىء، يكتب بنيس بحريّة تامة تجيز له تكسير البنى التقليدية ، ودمج النثر بالنظام الإيقاعي الحرّ ، فالقصيدة كما تتبدى حقل اختبار مفعم بالعناصر الشعرية وغير الشعرية ، والمفردات المختلفة النابعة من غير مرجع ؛ لا تخضع لنظام محدّد، لأنّها تجد غاية الجمال في فوضاه الجميلة وهدفه، (رأي عبد الواحد لؤلؤة في كتابه شواطئ الضياع ، دراسات نقدية).

[1] / محمد بنيس ، الأعمال الشعرية ، من ديوان نهر ين جنازتين ، ط1، ج2 ،دار توبقال للنشر ، المغرب الدار البيضاء،سنة2000،ص591.

هذه القصيدة تسلك منحى تركيبيا ،تمركز قوة الخطاب في طول المدى الكامل للجملة ،التي تكوّن وحدتها ،و فيها نجد نزعة تشاركية، أكثر مما هي فردية.

وقصيدة أخرى تحمل عنوانا (رؤيا في الماء)

سَبُو أعْطانِي الأنْسَ

الفُراتُ المحبّةَ

النَيلُ

الصّداقَةَ

ثم اسْتأنفْتُ التَّنقل من مركبٍ إلى مركبٍ

في مسَافةٍ

تكشفُ لِي عن مسافةٍ

زَمَنِي

متبَاطِئٌ

وفي أعماقِيَ

تجْرِي كلُ هذه الأنهارْ.[1]

إن النهر الذي يجسده بالفعل الشاعر،هو نهر واقعي مع ضفتين مأهولتين بحيوانات ونباتات وأطفال يلعبون، فهو نهر غير محدد جغرافيا ، قد يكون سبُو، نهر فارس، مسقط رأس محمد بنيس ، وقد يكون النيل أو الفرات ، أو نهر آخر. فالنهر هنا رمز للعطاء والخصوبة والديمومة.

[1] / المصدر السابق ، ص573.

و إن الشعراء المعاصرين يعاملون جمعيا مع مادة واحدة في التعبير عن قصائدهم ، ونجد بعضهم أكثر فنية من الآخرين ، لا من حيث أن ألفاظ هذا الشاعر أحسن وأجمل، بل من حيث أن طريقة بناء هذا الشاعر تختلف ، وبما أننا لا يمكن أنجد تعريفا واحدا يتفق عليه الجميع من أهل المهنة تحديدا ، فهذا معناه أننا أمام مفهوما ت متعددة الاحتمالات .[1]

3- قراءة في قصيدة "نحب البلاد" لمحمد الصغير أولاد أحمد:

قصيدة نحب البلاد .. من ديوان (جنوب الماء ، سنة 1991)، قصيدة عمودية على البحر المتقارب ، اعتمد الشاعر أولاد أحمد على التوزيع الحر للتفعيلة، وتنويع موطن الوقف، الروي بالمفهوم التقليدي .

فالبيت الشعري ذات وحدة في ثلاثة مقاطع ،أو ثلاث جمل شعرية ،حركية ذات منحى مباشر ، منطلق من معاناة ذاتية ،تبتدئ الأولى من" نحب البلاد لتقف عند يوم الأحد" قوله:

نُحبُ البلادَ ، كم لا يحبُ البلادَ أحدْ

صباحًا ومساءً، وقبلَ الصباحِ

وبعدَ المساءِ، ويومَ الأحدْ

ولو قتلونَا ، كما قتلونَا

ولو شرّدونَا ،كما شرّدونَا

لعُدنَا غزاةً لهذا البلدْ..

[1]/ عبد الله الغذامي ، وعبد النبي أصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي ، ط1، دار الفكر المعاصر ،سنة2004ص16.

وعادَ إلى أرضِنا الشَجرْ

وعادَ إلى ليْلنَا القمرُ

وصاحَ الشهيدُ سلامٌ سلامٌ على مَنْ صَمدْ[1].

- دراسة الإيقاع الخارجي للقصيدة :

التقطيع العروضي للبيت الشعري :

نحبُ البلادَ كما لا يحبُ البلادَ أحدْ

نحُّبلْ / بلادَ / كمالا / يحُبلْ /ب لاد أحد

01011/ 1011/ 01011/ 01011 /011/1011/01011

فعولن / فعول / فعولن / فعولن/ فعول/فعو

وصَاحَ الشّهيدُ سلامٌ سلامٌ على من صمدْ

وصاحش / شهيد / سلامن / سلامن/ على من/ صمد

/01011/ 1011/ 01011/ 01011 /01011 /011

فعولن / فعول/ فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعو

وقد اختار صغير أولاد أحمد التفعيلة الواحدة ، وهي(فعولن)، من البحر المتقارب ، وهي تفعيلة مميزة بقصرها وقدرتها على تقطيع الزمن ، وتحقيق التوقيع ، إنها تفعيلة مرنة سهلة ، ارتبطت بأشهر القصائد الوطنية العربية في الشعر العربي المعاصرة .

[1] / المجلة الفكرية ، محمد الصغير أولاد أحمد شاعرا وإنسانا،ع27 ، المغاربية للطباعة والنشر، ،جوان سنة2016، ص9.

وحاول الشاعر أولاد أحمد الانفلات من الوزن الخليلي، وذلك بالتنويع على إجراء التفعيلة في نسيج اللغة إجراء لا يخلو من الخصوصية . فمن ناحية عدد التفعيلات امتد البيت الأوّل " نحبُ البلادَ كما لا يحبُ البلادَ أحدْ" إلى ست تفعيلات، ونفس الشيء بالنسبة للبيت الأخير:

" وصاحَ الشّهيدُ سلامٌ سلامٌ على من صمدْ" ،أما باقي الأبيات فأربع تفعيلات، ويكون تصرف أولاد أحمد أوفى إلى المعنى منه إلى القانون العروضي.

أما موطن القافية فهي:مِنْصَمَدْ/لَاْدَأحَدْ

حوت القصيدة على حرف الروي هو الدّال الساكنة.

- الإيقاع الداخلي للقصيدة:

-**التكرار الصوتي** :الصوت المهيمن على القصيدة هو الحرف الدال ، مجهور، انفجاري شديد ، تكرر حوالي اثنتا عشرة مرة ، يدل على القوة والصرامة والتحدي .

الحرف الحاء:تكرر بنسبة سبع مرات، وهو حرف مهموس، يدل على أمل جديد ليوم جديد، قوله : (صباح ، نحب ، أحد، فتفيد الاحتقار ومسح) .

-**التكرار اللفظي:** وّظّفه الشاعر كثيرا في نصه مثل لفظة :(سلام /سلام) ،تكررت مرتين ، تدل على الدعاء والتكرار هنا فني مبني بقصدية ونيّة مسبقة ، ويلعب دورا كبير في ضبط نوعية الدلالة ودرجتها وصياغة طاقة التأثير، إذ هناك فرق بين معنى الكلمة الأولى (سلام) عن معنى الكلمة الثانية (سلام)فالأولى تعني التحية أما الثانية فتعني تمجيد الصمود.

-**تكرار الجملة:** تكررت جملة عاد/ عاد، مرتين ، وكلمة شرّودنا تكررت مرتين ،وكذا كلمة قتلونا تكررت مرتين، وكل هذه الجمل تدل على الإصرار والمثابرة في العملية النضالية ،كما يدل أيضا

على التوقع والافتراض ملتفتا إلى المستقبل ، كما يحوي النص طاقة حجاجية عالية، قوامها الاستعداد الدائم –ماضيا ومستقبلا – للتضحية في سبيل الوطن، حتى لو كان مصير المناضل النفي والفناء.

وتقوم القصيدة منذ بدايتها على جدال عنيف بين (نحن الضمير المتكلم) والشاعر ،أما ضمير الغائب فهو مغيّب في النص، لا وظيفة له إلا الإقصاء، والخصم الخفي الجلي في فعل المجادلة الشعرية ، مجادلة تكشف عنها الثنائيات الكثيرة ،كالإثبات والنفي : "نحب كما لا نحب ".

وعموما أن قصيدة الشاعر أولاد أحمد واضحة لا غموض فيها ، تركيبها ميسورة، صورها قليلة ماعدا كما قوله: "صاح الشهيد" علي سبيل الاستعارة المكنية ،دلالتها التحدي والانتصار، وكذا "الشجر والقمر" كناية ، ودلالتها الإنبات والخصوبة والنور المضيء .

كما وّظف الشاعر أولاد أحمد الطباق في قوله: صباح/ مساء / نحب / ولا نحب ؛ الأول طباق الإيجاب والثاني طباق السلب ،وهذا الاختلاف أضفى للقصيدة نغما موسيقيا ،والإحساس بالانتصار الفعلي على أعداء البلاد ، وهو نوع من الاستشراف لانتصار آت لا محالة في ذهن الشاعر .

الفـــصل الثـــاني :

إشكالية مصطلح قصيدة النثر

وموقف النقد المغاربي منه

الفصل الثاني:إشكالية مصطلح قصيدة النثر، وموقف النقد المغاربي منه، والجدل القائم حوله.

المبحث الأول:إشكالية المصطلح لقصيدة النثر:

ولقد بدأت تجربة قصيدة النثر بالنضوج في نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات من القرن الماضي وذلك لإثبات ذاتها ومواجهة الشعر العمودي وقصيدة التفعيلة ، وضمن مسارات عدة ، حاول النقاد مواكبة هذا الإنتاج الضخم ، وكانت أولى خطوات النقد باتجاه التأصيل لهذا المفهوم الوافد ، لكن نضوج التجربة الشعرية لدى شعراء حال دون استقرار هذا المفهوم وتبلوره بشكل نهائي.

وتولدت حركة حداثة قصيدة النثر في جدل مع حركة حداثة الشعر الحر، لقد كانت مرحلة فاصلة كما يقول يوسف الخال: (يكفي أنها حررت الشاعر من الأساليب الموروثة وأفهمته أن الشعر ليس هو الكلام الموزون المقفى، بل هو التعبير الشخصي الفريد عن رؤيا الشاعر الشخصية الفريدة، فالشاعر وإن كان يعيش لأجل الآخرين، فإنه يموت – كإنسان – عن نفسه ولنفسه).[1]

وإذا كان الكلام الموزون والمقفى ،قد أُخْرِج من دائرة الحداثة، فإنه حكم قد لا يتفق مع الشاعر يوسف الخال أحد زملائه في تلك الحركة، إذن أين نضع السيّاب ؟ فلقد أصبح الشعر جزءا من تجربة شخصية لا يحدده وزن ولا قافية، وليس ما يولدها هو صياغتها في قوالب جاهزة ،بل عفويتها وانسيابها داخل السياق الشعري .

[1]/ يوسف الخال، الحداثة في الشعر،ط1، دار الطليعة ، بيروت، لبنان، سنة1978، ص 81.

1- قصيدة النثر من المنظور الاصطلاحي:

وقد ظهر هذا التشكيل الخطابي عند الشاعر المعاصر ، فيما عرف بقصيدة النثر ، الذي كان بداية تَمثل الروافد الفكرية الوافدة من الشعرية الغربية ابتداء من القرن التاسع عشر عبر حركات إبداعية ثورية، حيث **حدد عز الدين المناصرة إشكالية قصيدة النثر** على النحو التالي:

قصيدة النثر **(خاطرة شعرية)** ذات لغة شعرية، أوهي :(جنس كتابي ثالث) ،تنقصها الدلالة الصوتية وينقصها الإيقاع الشعري، رغم اشتمالها على إيقاع نثري ،وصور شعرية ولغة شعرية.[1]

وقصيدة النثر تستمد إيقاعها من النثر والشعر معا، أمّا الصورة واللغة الشعرية فهي موجودة أيضا في كل الأنواع النثرية (الرواية/ المسرح/ القصة القصيرة/ المقالة/ اللوحة التشكيلية).

إذن فإن شعرية (الصورة واللغة) في قصيدة النثر،هي نوع من التقارب مع الشعر باعتباره جنسا راسخا.[2]

أما عن مراحل تطور قصيدة النثر، فقد لخّصها المناصرة بما يلي:" بدأت قصيدة النثر من (وحدة السطر) و(وحدة الفقرة)، حتى وصلت إلى (التدوير الكامل). كما بدأت من اللغة الرومانتيكية واليومية بتكثيف السطر الشعري والفقرة الشعرية ، لكنها وصلت في التسعينات إلى قمة النثر ، أي إلى (درجات عالية من الشاعرية)و(درجات عالية من النثر) إلى درجة الإشباع ... حتى وصلت إلى ما يسمى بالنص المفتوح ، والكتابة الحرة".[3]

---

[1]/عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، ص 79.

[2]/ المرجع نفسه، ص79.

[3]/ المرجع نفسه،ص526.

وهذا ما يوضح سبب تسمية التي اعتمدها المناصرة عنوانا لكتابه النقدي الموسوم (إشكاليات قصيدة النثر ، نص مفتوح عابر للأنواع).

2-التعريف بجذور مصطلح قصيدة النثر من منظور الناقد رشيد يحياوي:

وقد وقعت التعريفات الخاصة بمصطلح قصيدة النثر في عمومها (ضحية) المقترحات الأجنبية والفرنسية ، منها بالتحديد لم يتم الانتباه إلى المسافة الشاسعة ،نظيرتها بين مرجعية قصيدة النثر الفرنسية ، ونظيرتها العربية ، فحين نعود لتعريفات قصيدة النثر الفرنسية ، نجدها محكمة ، ومحددة بل مدققة بالشكل ، الذي لا يسمح لنا بممارسة اللغة . " الضبابية "المعممة ،التي نستهلها غالبا في نعت تجربة قصيدة النثر العربية. ففي التعريفات الغربية شروط مضبوطة ،تسهل على الدارس إلى حد كبير ، التعرف على ما اندرج تحت (قصيدة النثر)، تمييزه مما لا يندرج تحتها.[1]

وعندما نقرأ " في موسوعة برنستون للشعر والشعرية" عن قصيدة النثر " هي قصيدة تتميز بإحدى أو بكل خصائص الشعر الغنائي ، غير أنها تعرض الصفحة على هيئة النثر ،وإن كانت لا تعد كذلك ،تختلف قصيدة النثر عن النثر الشعريprose poétique بأنها قصيرة ومركزة ، وعن الشعر الحر(poème libre)، بأنها لا تلتزم نظام (الأشطر)، وعن فقرة النثر القصيرة بأنها عادة ذات إيقاع أعلى، ومؤثرات صوتية أوضح ، فضلا عن أنها أغنى بالصورة وكثافة العبارة.[2]

[1] / رشيد يحياوي ، قصيدة النثر العربية ، أو خطاب الأرض المحروقة، أفريقيا الشرق سنة 2008 ص*109* نقلا عن محمد ديب ، الجنس الأدبي بين الموهبة الفردية والرافد الغربي ، ج12،م3، مجلة علامات السعودية ، سنة 1994، ص147.

[2] / المرجع نفسه ، ص109.

وقد تتضمن قصيدة النثر روّيا داخليا وأوزانا عروضية ، يتراوح طولها على وجه العموم ، بين نصف صفحة(فقرة أو فقرتان) ،و ثلاث صفحات أو أربع ؛بمعنى أنها تماثل القصيدة الغنائية متوسطة الطول وإذا تجاوزت هذا الطول، فإنها تفقد تواترها ، وأثرها وتصبح تقريبا نثرا شعريا. "[1]

لقد بيّن لنا هذا التعريف الفروق الأساسية بين قصيدة النثر والنثر الفني ، وقصيدة التفعيلة، بين لنا كذلك الخصائص النصية لكل جنس من الأجناس السالفة.

ولأن ظهور مصطلح قصيدة النثر، كان تتويجا لانتهاكات المستمرة للعروض ، كان محمد عبد المطلب ،"يرى تلك الانتهاكات بمثابة دعوة خفية للجيل الأخير من الشعراء للقيام بمغامراتهم مع العروض ، ولان السابقين لم تكن لهم مساحة لممارسة المغامرات ، لم يجد هؤلاء سوى هجران النظام العروضي برمته تحت مصطلح جديد " قصيدة النثر"[2].

وقد ظلت قصيدة النثر تسير ببطء ، وكان بعض الشعراء يكتبها باسم مستعار ، كونها تخلط بين النثر والشعر لرفع النثر إلى المستوى الشعري ، مع أن خصوصية كل منهما (الشعر والنثر) كافية للدلالة على إبداع الشاعر، فكان لزاما للنقد أن يواجه هذا المصطلح الجديد من عدة منظورات فكرية فلسفية وحضارية.

[1]/ المرجع السابق،ص109

[2]/ محمد عبد المطلب ، قصيدة النثر ،ع2، الجسرة الثقافية ، قطر ،سنة1999، ص 34 .

3- تداخل المصطلحات:

يتكون مصطلح قصيدة النثر لغويا من كلمتي "قصيدة" و" نثر" المرتبطتين ترجمة لمقابله الفرنسي POEME EN PROSE، وكان يمكن أن يتم اختيار بدائل أخرى مثل: القصيدة المنثورة أو القصيدة المكتوبة نثرا.

يذهب بعض الباحثين إلى إشكالية تعدد المصطلحات على أنها ظاهرة أدبية في الحقل الشعري، أما فيما يخص قصيدة النثر، فالأمر مختلف باختلاف المصطلحات، سواء التي رافقت ظهورها (الشعر المنثور)و(النثر الشعري) أو التي نشأت في تعارض معها (الشعر الحر)، ويبدو أن قصيدة النثر والشعر الحر مصطلحان متلازمان غير أنهما مختلفان ،وقد تتسع دائرة تداخل المصطلحات على أبعد حدود تتجاوز معناه ودلالته، وقد كثرت التسميات: الشعر المنطلق/ الشعر المنثور/ النثر الشعري/شعر التفعيلة / قصيدة النثر ،واختلطت المصطلحات، واقترن أغلبها بتسميات ارتجالية غير محددة الدلالة، مما أدى إلى تعثر هذه المفاهيم إما بسبب الترجمات الخاطئة الناتجة عن انحراف المصطلح وسوء تأويله ،أو بسبب التعارض الحاد بين منجزات (شعر التفعيلة) الموازية للشعر الحر في المرجعية العربية وبين مكاسب (قصيدة النثر) التي تبنت شكلا مغايرا ومفارقا من جهة أخرى.

وتقول سلمى الجيوسي: إن هذين المصطلحين"إنهما استعملا في الإنجليزية والفرنسية للدلالة على نوعين مختلفين من الشكل الفني،لقد ظهرت قصيدة النثر في العصر الحديث ،وفي فرنسا نجد أن قواعد النظم الفرنسية التي تصفها موسوعة الشعر وفنونه بأنها استبدادية تؤدي إلى ردة فعل شديدة، وإن كانت تدريجية، ضد هذه القوانين، ظهرت أولا في شكل النثر الشعري، ثم في قصيدة

النثر... ثم في الشعر المتحرر، وأخيرا في الشعر الحر"[1]. وليس هذا هو الترتيب الذي ظهرت فيه الأشكال في العربية، وللتفريق بين شكل الشعر الحر وبين قصيدة النثر، وأنّ الكتّاب العرب في حديثهم عن قصيدة النثر يؤكدون بشكل خاص على الكثافة والتركيز والوحدة العضوية التي هي وحدة مغلقة . يقول أدونيس في هذا المضمار:" إن قصيدة النثر يجب أن تتحاشى التفسيرات والتوضيحات، إلا أن هذا وصف يجب أن ينطبق على الشعر جميعا ."[2]

تعتقد سلمي الجيوسي أن قصيدة النثر ليس لها امتداد تراثي، على عكس الشعر الحر، فهو شعر التفعيلة، كما ترى أن الشعر المنثور كالشعر الحر في الإنجليزية، يخلو من الوزن، لكنه يستعمل القافية أحيانا للتزويق.[3]

ويبدو واضحا أن تداخل المصطلحات قد بلغ حدا من الفوضى، وسوء استقبال للأشكال المتطورة في الشعر العربي، وإن الشعر لابد أن يتطور مثل جميع الفنون، وإن كانت قصيدة النثر هي أحد إفرازات ذلك التطور، ويعتقد التقليديون أن الشعر المنثور هو الشعر الحر، ولا يدركون أنهما إيقاعان شعريان مختلفان، فالمنثور كيفي لا عروض له ،والحر كمي ذو تفعيلة مفردة في أنساق غير متناسبة.[4]

[1]/ سلمى الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص690.

[2]/ المرجع نفسه ،ص690.

[3]/ المرجع نفسه، ص691.

[4]/إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية، التغاير والاختلاف، ط1، وزارة الثقافة والتراث العربي، سنة 2007، ص42.

4-قصيدة النثر بين الرفض والقبول:

وجدت قصيدة النثر معارضات عدة، واعتبرت نمطا غريبا ليس من نتاج حضارتنا، بل هو من إفرازات الحضارة الغربية، ولقد تبلور اتجاه القصيدة الجديد موقفان ، رافض معارض ، مؤيد داعم ، فكان من الطبيعي، ظهور المساجلات النقدية بين الاتجاهين وأثيرت عدة أفكار نقدية منها:

5-الرافضون لقصيد النثر:

فكرة نازك الملائكة التي ترفض أن يكون النثر شعرا لان الوزن ثابت من الثوابت المفصلية ،وهو بمثابة المعطف الذي يشترك في ارتدائه المحافظون والمتحفظون.

وتقول:" فلا فرق بين الشعر والنثر لأنهما كليهما يسميان في عرفهم شعرا[...] وما ذلك إلاّ لأن الدعوة لا تؤمن بوجود صلة بين الوزن والشعر ، فالكلام يكون شعرا سواء أكان موزونا أم لم يكن ، بل إن النثر – لديهم– أكثر شعرية من الشعر لأن وزن الشعر تقليدي ."[1]

وكأن تسمية النثر شعرا مسالة بديهية مفروغ منها، وأن أغلبية القراء لا يملكون حاسة الوزن ليدركوا أن هذا نثر لا شعر حر . كما نجد المؤيدين لهذه الدعوة (الشعر والنثر سواء) ،يلغون الفرق بين الموزون وغير الموزون، أي أن الذي ينظم قصيدة موزونة وذات قافية واحدة ، والذي يكتب فقرة نثرية خالية من الوزن والقافية ، تعد شعرا أيضا في عرفهم.

وتعد نازك الملائكة من الأوائل الذين سددوا السهام للنقد والاتهام من خلال هجومها على "مجلة شعر" ،تقول:"إن ما يسمونه بالفرنسية poème en prose وبالإنكليزية،prose poème ،وهي شكل يختلف عن الشعر الحر في الآداب (لعالمية) ،بأنه يستند إلى النثر ويسمو به إلى مصاف الشعر، (فيما يستند الشعر الحر إلى الشعر التقليدي، ومن هنا التزامه الأشطر شكلا) ،مكتسبا من

[1]/ نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ،ط7، دار العلم للملايين ، بيروت،سنة1983،ص219.

النثر العادي عفويته، وبساطته، وحريته في الأداء والتعبير ،وبعده عن الخطابية والبهلوانية البلاغية والبيانية."[1]

تقول:" ولقد سموا النثر الذي يكتبونه، على هذا الشكل باسم "قصيدة النثر" وهو لا يقل غرابة وعدم دقة عن تعبير غيرهم(الشعر المنثور)."[2] فترى الناقدة في القصيدة إما أن تكون موزونة، فيسمى شعرا ،أو نثرا فهي ليست قصيدة .

إن نشوء حركة الشعر الحر في عصر الترجمة عن الشعر الأوروبي، قد أساء إليها، وجعل القراء غير العارفين لا يميزون بينه وبين النثر الذي يترجم به الشعر الأوروبي، وجاءت الإساءة الثانية من (الدعوة إلى قصيدة النثر)، كما يسمونها ، فأصبح القارئ يقرأ الشعر الحر وهو موزون ، فيخلط بينه وبين نثر مترجم به قصائد أجنبية ،ونثر عربي اعتيادي يكتبه الأدباء مقطعًا ويسمونه في حماسة غير علمية شعرا.[3]

تسأل نازك:كيف يميز قارئ غير شاعر بين النماذج التالية المتشابهة ظاهريا؟ وكيف يدري أيهما هو شعر وأيهما هو نثر؟

النموذج الأول لمحمد الماغوط في قصيدته:" حزن في ضوء القمر":

1- عندما أرنو إلى عينيك الجميلتين

2- أحلم بالغروب بين الجبال

3 - والزوارق الراحلة عند المساء

---

[1]/ أدونيس ، مجلة شعر، ط6، دار المتحف للنشر، بيروت ، لبنان ،،سنة 1960، نقلا (مجلة شعر) عن نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ،ط 1 ،دار الآداب ، سنة1962،ص147.

[2]/نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،ط7، ص157.

[3]/ المرجع نفسه، ص158.

4- وأشعر أن كل كلمات العالم طوع بناني[1]

أوزان الأبيات:

1- (101101) (0101101) (0110101) (01011)

2- 0101101 011011 011101

3- 01011 01011 110101 101101

نستنتج من خلال أوزان الأبيات، بأنها سلسلة من المتحركات والسواكن غير خاضعة إلى قوانين وجمعت إلى تفاعيل، وقد تحصلنا على ما يلي:

1- فاعلاتن فاعلاتن مستعلن فعولن

2- مستعلن متفعلن فاعلاتن

3- فاعلات مستفعل فعولن فعولن

النموذج الثاني لنازك الملائكة "خمس أغان للألم"*

أمسِ اصطحبناه إلى لجج المياه

وهناك كسّرناه، بدّدناه في موج البحيره

لم نبقِ منه آهة، لم نبق عبره

ولقد حسبنا أننا عدنا بمنجىّ من أذاه

[1]/ المرجع السابق،ص159

ما عاد يلقي الحزن في بسماتنا

أو يخْبئ الغصص المريرة خلف أغنيّاتنا[1]

التقطيع العروضي لبعض الأبيات من القصيدة :

البيت الأول:

(0//0///) (0//0/) (0//0/0/)

متْفَاعلنْ متْفعلْ مُتَفاعلنْ

(///0//) (0/0/0/) (0/0/0/) (/0//0/0) (/0)

متَفَاعلنْ متْفاعلْ متْفاعلْ متْفاعلنْ متْ

وهو من البحر الكامل ، أحادي التفعيلة وهو من البحور الصافية، وكثيرا ما يكتب على نمطه شعراء معاصرون.

والنموذج الثالث لمالك حداد*:

أخبروني عن القبلة التي حرمت منها

قولوا لي شيئا عن هذه الصحراء

التي استمد منها أناشيدي

أخبروني عن غزالتي التي قتلوها

* شعر حر من قصيدة "خمس أغان للألم " من ديوان "شجرة القمر" ، بيروت سنة 1968.

[1]/ المرجع السابق ص159.

وزهرتي التي حرموها البستان[1]

وما نلاحظه في هذه الأبيات أنها خاضعة للوزن من خلال تقطيع السطر الأول والثاني ،وهي من البحر المتدارك.

أخبروني عن القبلة التي حرمت منها

(0/0/) (/0/0/) (0//0/)(0//0/)(0//0/)(0//0/)

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فَعْلن فَعْلن

قولوا لي شيئا عن هذه الصحراء

(0/0/)(0/0/)(0/0/)(0/0/) (0/0/)

فَعْلن فَعْلن فَعْلن فَعْلن فَعْلن

إن دواء هذا أن يكتب كل نثر كما يكتب النثر، أي بملء السطر دونما ترك فراغات، لكي ينفرد الشعر بميزة الكتابة الشعرية، فيستقل كل شطر منه بسطر، ولن يضير"شعرية النثر"– التي لا أقر بوجودها وأستبقي تحفظاتي إزاء اسمها هذا – أن يكتب كما يكتب النثر. وإنما التقطيع صفة ملازمة للشعر وهو علامته الفارقة فليس لنا أن نضيّعها."[2]

*والنموذج الثالث شعر مترجم للشاعر الجزائري مالك حداد من ديوانه "الشقاء في خطر" الذي ترجمته نثرا السيدة ملك ابيض سنة1961.

[1] / المرجع نفسه،ص160.

[2]/ المرجع نفسه ، ص161.

إن قصيدة النثر كما يتضح لنا نتيجة لتطورات عرفها النثر العربي والشعر معا، وهذا ما يؤكده الباحث محمد علاء الدين في قوله" إن سمات قصيدة النثر هي سمات النثر العربي لا الشعر" [1].

يعلن محمد علاء اختلافه مع دعاة قصيدة النثر حول الإطار الذي يمكن أن توضع فيه هذه القصيدة، فجذورها موجودة في النثر العربي ،الذي من حقها تطويره والإضافة إليه[2]، وهنا نستخلص أن قصيدة النثر امتداد للنثر العربي لا الشعر، وينبغي النظر إليها على أنها ثورة في النثر لا في الشعر[3].

ويعتبر الباحث محمد علاء قصيدة النثر نتيجة حتمية ، وهي تحصيل حاصل ، مردها النثر العربي المستوحى من الأساطير والمقامات والحكايات ، وهي متجذرة منذ الأزل، جاءت خصيصا لتحرر النثر من خموده وجموده بحثا عن شاعرية مفقودة فاعلة لا مفعولة ، يستسيغ لها القارئ العربي. وبناء على ما سبق يعارض الباحث محمد علاء الدين إلحاق قصيدة النثر واعتبارها تطويرا للشعر العربي، ويعتبر هذا الإلحاق تلفيقا بين متناقضين مختلفين في المقدمات والنتائج.[4]

[1]/محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة، مفهومه، ص 110.

[2]/ المرجع نفسه، ص110.

[3]/ المرجع نفسه ، ص 111.

[4]/ المرجع نفسه، ص 110/ 111.

6- المؤيدون لقصيدة النثر:

كان أدونيس أول من استعمل مصطلح قصيدة النثر نقلا عن المصطلح الفرنسي poème en prose في مقالة له تحت عنوان "محاولة في تعريف الشعر الحديث" لكن هذا المصطلح لم يلق رواجا كبيرا ، ثم ظهر المصطلح مرة أخرى بشكل أكثر تحديدا، في مقالة ثانية بعنوان"قصيدة النثر"، والمقالتان منشورتان في مجلة شعر*.

إن أفكار أدونيس مبنية على أفكار سوزان برنار في كتابها القيّم (قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا الراهن) ، يرفع من شأن النثر فوق منزلة شاعر النظم بكثير، يقول:" فشاعر الوزن ... منسجم يقبل بقواعد السلف ويتبنّاها . وبينما شاعر النثر متمرد ورافض. فهو ليس تلميذا، بل خالق وسيّد ".[1]

إن الأثر الأكبر في شيوع قصيدة النثر يعود إلى لبنان، فهذا المشروع التجديدي الذي تبنته (مجلة شعر) مع ديوان الثاني لأدونيس(أوراق في الريح) ،بدأت تتبين أبعاد التمرد والرغبة في التجريب،وفي مقدمة أعماله الكاملة، يشير أدونيس إلى قصيدته (أروادیا أميرة الوهم)،وكانت بداية كتابة الشعر الجديد.[2]

* ظهرت المقالة الأولى في العدد 11 السنة الثالثة ، 1959 ، وقد ورد فيها مصطلح قصيدة النثر ، نشير هنا أن هذه المقالة قد أعاد أدونيس نشرها فيما بعد في كتابه "زمن الشعر"، أما المقالة الثانية ، فقد ظهرت في العدد 14 السنة الرابعة 1960.

[1]/ سلمى الجيوسي ،الاتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث ،ص693 .

[2]/ عبد العزيز المقالح، ثلاثيات نقدية ، مجد مؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت ص84.

و يعترف أدونيس بتأثر الترجمة في كتابته لقصيدة النثر ، وذلك إشارته إلى كتابه (وحدة اليأس عام 1958)، كان بتأثير من ترجمة قصيدة سان جون بيرس، فقد كشفت هذه الترجمة عن طاقات وأساليب للتعبير لا يستطيع الوزن توفيرها.[1]

والأجدى بنا دراسة قصيدة النثر لرائد من روّادها ومنظريها (انسي الحاج) ،الذي أدخل فيها لمسته الفنية وقاموسه اللغوي وصوره الحية، وتحدى النقاد ، بذلك قد فتح بابا للمغامرة التي اقترنت بالحرية إلى فضاءات دلالية ولغوية جديدة ، وعدم الانصياع للشكل الشعري القديم. ويرى أنسي الحاج أن قصيدة النثر جاءت تتويجا لجهود بدأت منذ قرن من الزمان ،لا لتحرير الشعر العربي وحده ، بل لتحرير الشاعر العربي بالدرجة الأولى .والشاعر في عالم متغير في حاجة إلى لغة تستطيع تجسيد مواقفه الجديدة: "لغة الشاعر الحر يجب أن تظل تلحقه... الشاعر لا ينام على لغة [قديمة بالية]"[2].

ويرى الشاعر أنسي الحاج أن لغة الشعر يجب أن تكون موحية ، متدفقة بالإيحاءات ناقلة للمشاعر والأحاسيس، متعددة الدلالة يستطيع كل قارئ أن يفهم منها بعدا دلاليا يتفق مع ثقافته ، حتى تكون اللغة الشعرية مميزة عن اللغة العادية.

[1]/جريدة بيروت ،18 ديسمبر 1960 ، ص10 نقلا عن س.موريه، الشعر العربي الحديث ، تحقيق شفيع السيد وسعد مصلوح دار غريب للطباعة والنشر،ص447/446 .

[2]/ سلمى الجيوسي ،الاتجاهات و حركات في الشعر العربي الحديث، ص693.

7-رد أعضاء مجلة شعر على نازك الملائكة :

أولا- تحديد الشعر بالأوزان الثمانية نرفضه ،لأنه غير شعري، فالشعر لمسة الشاعر للأشياء لا خضوعه لها،إنه حضور داخلي لا وقع خارجي، قد يستعمل الشاعر الأوزان التقليدية أو لا يستعملها لكتابة الشعر، وهو في الحالين يكتب الشعر .[1]

ثانيا- إن التقدم الذي حصل في اللغات الحية والآداب ينبغي أن يحصل في لغتنا وأدبنا، وفي الآداب الحيّة عددوا القافية، وكسروا البيت، وكسروا الوزن الواحد، وعرفوا (البيت الحر)، ولكنهم لم يقفوا عنده، بل عرفوا قصيدة النثر ...[2]

ثالثا- قصيدة النثر شعر لا نثر جميل، النثر الجميل قد يكون مادة شعرية لكنه ليس قصيدة. أخذت نازك الملائكة على تسمية قصيدة النثر بهذا الاسم أنها تشويه للحقائق وبلبلة للقارئ، وتحقير للذهن الإنساني(المحب للتصنيف والترتيب).[3]

ونكتفي بالقول إنها قصيدة مكتملة، فيها جميع عناصر القصيدة ككائن حي مستقل، مادتها النثر وغايتها الشعر. والنثر الذي يبدأ فيها مادة تكوينية يستحيل معها شعرا مميزا بوضوح عن النثر العادي، ذي الخصائص والوظائف المعروفة،وهذا الكائن الشعري المستقبل لا يقبل تسمية غير تسميته، فهو ليس خاطرة نثرية جميلة ولا شيئا من هذا، كما أن الأقصوصة ليست رواية،وعلم النفس ليس علم الفلك.[4]

---

[1]/ أدونيس ، مجلة شعر، ص129.

[2]/ المرجع نفسه ص129.

[3]/ المرجع نفسه ،ص 130.

[4]/ المرجع نفسه،ص130.

أما(يوسف الخال)، فإنه لم يعد ما يناقش به الكاتبة نازك في هذا الموضوع لأن الآراء التي جاءت بها لا تعدو كونها قائمة على أساس باطل من الجهل المفضوح،على أنني أود أن أطمئن بالها بالقول إن الموسيقى والإيقاع ضرورة في الشعر، وإن المضمون مهما عظم لا يجعل الشعر ناجحا إلاّ بقدر ما تتوفر فيه العناصر الفنية التي عالجتها في فصلها الرائع .[1]

الشعر والنثر في نظر أنسي الحاج لهما مقومات مميزة،بعضها تمكن في النظام الداخلي،وبعضها في طبيعة الاستخدام اللغوي، وكل منهما يشكلان جسرا يعبر منه كل طرف من الطرفين نحو قارئه، فجسر النثر قائم على الإقناع والإخبار والتوجيه، أما جسر الشعر قائم على الإيحاء واستبطان النفس والتعالي على راهنيه الزمن لتحرير القارئ من رسوبيات التلقي الجديد .[2]

أنسي الحاج كان واعيا بأن المرحلة التي ظهر فيها الخطاب النقدي حول قصيدة النثر، لم تكن مهيأة لذلك، لأن التلقي السائد في نظره، هو تلقي المحافظين والمقلدين وحصر الشعر في موسيقى الوزن والقافية، ويقول:" هناك إنسان عربي غالب يرفض النهضة والتحرر النفسي والفكري من الإهتراء والعفن، وإنسان عربي أقلية يرفض الرجعة والخمول والتعصب الديني والعنصري، ويجد نفسه بين محيطه غريبا، مقاتلا ضحية الإرهاب ،وسيطرة الجهل وغوغائية (النخبة) والرعاع على السواء"[3].

[1]/ المرجع السابق،ص147 نقلا (أدونيس) عن نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، الفصل الخاص بهيكل القصيدة ص199.

[2]/ المرجع نفسه ،ص14/13

[3]/أنسي الحاج، لن، دار مجلة شعر، بيروت، سنة 1960،ص 14/13.

أما نجيب العوفي فيرى أن مصطلح قصيدة النثر هو الأنسب لهذه الظاهرة الشعرية، فهو يجمع في صيغته الإضافية (قصيدة النثر) بين أهم خاصيتين لهذه الظاهرة، الخاصية الأولى أنها ضرب من الشعر(قصيدة)، والثانية أنها مسوغة بلغة الشعر متحررة في الآن نفسه (نثر)، وما دامت قصيدة النثر جامعة بين "وهج الشعر وسيولة النثر"،فإن تسميتها المتداولة تبقى الأدل عليها والأنسب لها[1]، نجد نجيب العوفي في حديثه عن خصائص قصيدة النثر ،لا يوافق النقاد القابلين بالتناقض في التسمية بين قصيدة / ونثر ،انطلاقا من أن القصيدة تتطلب أولا الشرط الإيقاعي ، بينما يعني النثر التحرر من كل الشروط والقيود.

أما جبرا إبراهيم جبرا فيرى قصيدة النثر هي التي تقوم على نثر متواصل في فقرات، كفقرات أي نثر آخر على فارق في المضمون، وإن المضمون في رأيه شيء زائد، إنما هو الذي يجعل فقرات نثرية قصيدة، أو غير قصيدة، وعليه فإن ما يميز الشعر عن النثر هو المضمون، لأن إغفال المضمون يحيل الأدب مجرد طنين ورنين[2].

وتظهر هذه الخصائص الشكلية لقصيدة النثر في هذا النموذج لجبرا إبراهيم:

هذه خمرنا : ألفاظنا المقطرة،

للمشاعر في حشانا ،

للحس في دمانا ، للرعب في رؤانا ،

نصبها، وإن نضن

[1]/ عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، ص 266/265.

[2]/جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة،ط2 المؤسسة العربية للدراسات والنش، بيروت، سنة 1979، ص15.

لعشاقنا ومبغضينا ،[1]

تمتاز القصيدة بإنسايبة تامة ،وعفوية جعلها تبهج القارئ، وتريحه من التفكير لسهولتها ووضوحها.

وقد أنكرت نازك الملائكة على جبرا إبراهيم جبرا استعماله للشعر استعمالا صحيحا ، أي بتحريره من أي وزن تقليدي .[2]

أما بول شاول فهو أميل إلى شرعيتها عبر الإنتاجية، ويؤكد هذا في بحثه مقدمة في قصيدة النثر "على أنها أهم التنظيرات التي زرعت على ضفافها، ونصوص انطلقت من حرية شاسعة بلا حواجز ولا تابوهات ولا محرمات"[3]،لان بول شاول يري في الوزن والقافية اقل العناصر شعرية بعدما احتكر الصوت والدلالة وهيمنتهما على مفهوم الشعر ، انطلقت القصيدة النثرية بطلاقة دون قيود تقليدية.

[1]/جبرا إبراهيم جبرا ، من مجموعة تموز في المدينة ،ط2 ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، سنة 1981، ص8.

[2]/ مجلة شعر ، ص146، نقلا (أدونيس)عن نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،ص184 .

[3]/ محمد العباس،شعرية قصيدة النثر ،ضد الذاكرة،ص23.

المبحث الثاني : إبدالات الإيقاع في قصيدة النثر وعناصره:

1 الإيقاع الداخلي:

1-1مفهوم الإيقاع:

استعملت كلمة "الإيقاع " أو "الريتم" في الشعر اليوناني واللاتيني ، ثم في اللغات الأوربية التي انفصلت عن اللغات القديمة ، أما النقاد العرب القدامى لم يوظفوا إلا لفظة الوزن عند دراستهم للشعر. وقد ظل الشعر بشكل عام مرتبطا أشد الارتباط بتلك الأوزان والقوافي التي حددها العروضيون، وبالرغم من ذلك فقد كانت هناك محاولات للانفلات من قيود الوزن .

وقد يتفق معظم العلماء والباحثين على أنّ الإيقاع بمفهومه العام يُعَدُّ من" أكثر المفاهيم غموضًا قديمًا وحديثًا إلى حدّ أننا لا نجد اليوم تعريفًا واضحًا له.[1]

يعرّفه زكي نجيب محمود قائلا:"إنّ الإيقاع على فترات متساوية، ظاهرة مألوفة في طبيعة الإنسان نفسه، فبين ضربات القلب انتظام، وبين وحدات التنفس انتظام، وبين النوم واليقظة انتظام، وهكذا..."[2]

أما(بنفنيست) فيقول: "إنّ معنى الإيقاع كان قد استعير من الحركات المنتظمة للأمواج هو ذلك ما كان يعلم منذ أكثر من قرن في بدايات النحو المقارن ومازلنا نكرره، وما هو بالفعل الشيء الأكثر بساطة وإرضاءً لقد تعلم الإنسان مبادئ الأشياء من الطبيعة، وقد ولدت حركة الأمواج في ذهنه فكرة الإيقاع، وهذا الاكتشاف الأساسي في المصطلح."[3]

---

[1]/توفيق الزيدي،مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، تونس،سنة1988، ص 137.

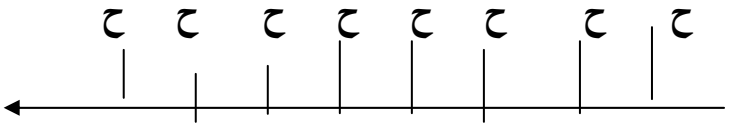
[2]/ زكي محمود، في فلسفة النقد، ط1 ،دار الشروق، القاهرة، سنة ص22.

[3]/ أحمد حساني، الإيقاع ودلالته في الشعر الجاهلي (رسالة دكتورة غير منشورة، جامعة الجزائر،سنة2006.)

أما التعريف العام للإيقاع حسب د. مصفى حركات كالآتي: [1]

الإيقاع هو اقتران حدث متكرر بالزمن

والزمن ينقسم إلى سلسلة من الأزمنة أ، ب، ج، د، هـ، و، ز، .....



هذا التقطيع شبيه بالعملية التي نجريها على بيت من الشعر عندما نبحث عن مكوناته.

1-2/أنواع الإيقاع:

يخضع الوزن إلى قواعد مضبوطة، تجعل منه إيقاعا منظما، ويكون هذا التنظيم على الشكل التالي:

أ- **الإيقاع العشوائي:** هو الإيقاع الذي لا تخضع سلاسله إلى أي نظام أو قاعدة ظاهرة، وهذا ما نجده في النثر في الفقرة التالية:

"إن الأصالة هي أصالة الفكر.. أصالة العاطفة ".[2]

لو كتبنا هذه العبارة بالمتحركات والسواكن لتحصلنا على ما يلي:

/0 /0 //0 ///0 /0 / / ....

وبالمقاطع تعطينا:

[1]/ مصطفى حركات، نظرية الوزن بين اللغة والموسيقى، دار الأفاق، الجزائر، ص،16،17.

[2] /المرجع نفسه،ص52،53.

ط ط ق ط ق ق ط ق ط ط ق*

ب-الإيقاع الرتيب: هو إيقاع موزون مواقعه متساوية وتكتب سلاسله على شكل:

القصيدة = بيت + بيت + بيت

زمن = ساعة + ساعة + ساعة

والإيقاع خاضع لقواعد مضبوطة متكافئة عروضيًا ومتحدة في القافية.

وهذا يعني أن الإيقاع الرتيب خاضع لقاعدة واحدة هي قاعدة تساوي الوحدات وهو إيقاع موزون.[1]

* المقطع الطويل = متحرك + ساكن أو ط و المقطع القصير = متحرك أو ق = 1

وكثير ما يرتبط لفظ الإيقاع بمجالات مبهمة، وتكون معانيه مرادفة للسرعة .

2-التكرار مولدا للإيقاع الداخلي:

إن الموسيقى الداخلية ترتبط بالصوت ارتباطا جوهريا بتصوير المعنى ومحاكاته ،من خلال الكلمات ذات بنية صوتية معينة أو بتكرار صوت أو أكثر من سطر ،وقد يكون التكرار على مستوى اللفظة أو على مستوى العبارة ضمن التقسيم ،الذي يعد وسيلة إيقاعية ترتبط بالمعنى أيضا لإيضاحه أو تأكيده .

ويرى محمد صابر عبيد أن خلو قصيدة النثر من عنصر الوزن الذي يضطلع بهندسة الأرضية الموسيقية للقصيدة الحرة نجعلها تفقد عنصرا من عناصر النجاح وبذلك عليها خلق إيقاعها بمعزل عن أي مخطط مسبق.[2]

[1]/ المرجع السابق، ص54.

[2] محمد صابر عبيد ، القصيدة الحديثة بين البنية الدلالية الإيقاعية،ط1 اتحاد الكتاب العرب،دمشق،سنة2001،ص80.

فالموسيقى الداخلية تصدر في نظر الباحث محمد صابر عبيد عن مظاهر نحوية ,و أخرى بلاغية وثالثة دلالية [1].

وفيما يخص المظاهر البلاغي المولدة للموسيقى الداخلية ، نلاحظ أن الباحث محمد صابر عبيد لا يأخذ منها سوى تلك المظاهر ذات الصبغة الدلالية الواضحة ، فهو يعددها في الالتفات والتكرار والمفارقة والمطابقة والمقابلة، بينما تُعتبر المظاهر البلاغية المعتمدة على أثرها الصوتي أو التناسب الزمني بين عناصر القول مصادر للموسيقى الخارجية.[2]

2-1مفهوم التكرار لغة واصطلاحا:

عرف ابن منظور كلمة التكرار لغة من: الكرُّ : الحبل الغليظ والكرُّ: الرجوع عليه، ومنه التكرار، والكّرُ مصدر، وكرّ عليه يكرُّ كرًّا و كروراً وتكراراً: عطف عليه وكرّ عنه ، والكرير : صوت في الحلق ،والكُرَّ: مكيال لأهل العراق.[3]

أما في الاصطلاح فهو تكرار الكلمة أو اللفظة أكثر من مرة في سياق واحد ، إما للتوكيد أو لزيادة التنبيه و التهويل أو للتعظيم .[4]

والتكرار لا يقوم فقط على مجرد تكرار اللفظة في السياق الشعري، وإنما ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي، وبذلك فإنه يعكس جانباً من الموقف النفسي والانفعالي، ومثل هذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة التكرار داخل النص الشعري الذي ورد فيه معنى أو وظيفة في

---

[1]/ المرجع السابق،ص296 .

[2]/ المرجع نفسه، ص296

[3]/ الخليل بن احمد الفراهيدي، كتاب العين ،ج5 ،تحقيق مهدي المخزومي ، وإبراهيم السامرائي ،مؤسسة دار الهجرة ص277 .

[4]/ على صدر الدين ابن معصوم، أنوار الربيع وأنواع البديع ، تحقيق شاكر هادي شكر ، ج5،مطبعة النعمان النجف الشريف ، ص35/34 .

البناء الشعري ، لأن التكرار إحدى الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره' هذا ما دفع بعض البلاغيين إلى النظر من زاوية أخرى، إذ رأوا أن التكرار قد يقع في المعنى دون اللفظ،.

أما ابن الأثير الحلبي ، فيرى أن التكرار قسمان: أحدهما يوجد في اللفظ والمعنى والآخر في المعنى دون اللفظ، فأما الذي يوجد في اللفظ والمعنى، كقولك أسرع أسرع، وأمّا الذي يوجد في المعنى دون اللفظ قولك: أطعني ولا تعصني فإن الأمر بالطاعة هو النهي عن المعصية.[1]

2-2أنواع التكرار:

تشير نازك الملائكة إلى ظاهرة التكرار في الشعر العربي، وبينت أن التكرار في ذاته ليس جمالاً يضاف إلى القصيدة وإنما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية،التي تبعث الحياة في الكلمات، لأنه يمتلك طبيعة خادعة فهو على سهولته وقدرته في إحداث موسيقي يستطيع أن يضلل الشاعر ويوقعه في مزلق تعبيري، فهو يحتوي على إمكانيات تعبيرية تغني المعنى إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه ويستخدمه في موضعه وإلا فإنه يتحول إلى مجرد تكرارات لفظية مبتذلة.[2]

كما أشارت نازك إلى أنواع التكرار وحصرتها في تكرار الكلمة والعبارة والمقطع والحرف وترى أن أبسط أنواع التكرار تكرار كلمة واحدة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة، وهو لون شائع في شعرنا المعاصر، يلجأ إليه صغار الشعراء ولا يعطيه الأصالة والجمال إلا

[1]/ إسماعيل ابن الأثير الحلبي، جوهر الكنز ، تحقيق، محمد زغلول سلام ، م1، منشاة المعارف الإسكندرية، مصر سنة 2009ص257 .

[2]/ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،ص 290/263 .

شاعر موهوب حاذق يدرك المعول لا على التكرار نفسه وإنما ما بعد الكلمة المكررة.[1]

2-3 تكرار الحرف :

نظر القدماء من البلاغيين إلى تكرار الحرف نظرة ،تبتعد كثيرا عما نحن بصدد الحديث عنه ومن بين ذلك، تكرار حرف الجر(اللام) ، نجده في هذا لنموذج لأنسي الحاج:

وقلبي المقلوب

للموج ملحه

للموت لحمه

وللبراكين خيبتها[2]

في هذا النموذج تتكرر اللام ثلاث مرات في السطر الثاني والثالث و الرابع، وكلها في بداية السطر مما تخلق نوع من الإيقاع ،كما وقع الاسمين المجرورين (للموج، وللموت) خبر مقدم عن المبتدأين المتأخرين (ملح ، ولحم).

وقد يكون الحرف المكرر حرف استفهام ، كما يحدث في هذا النموذج التالي لأنسي الحاج:

هل أستطيع أن انظر ثانيةً إلى الدنيا

وأقبلَ بعودة الطير والخير؟

الآلهة في ليل أعماقها

[1]المرجع السابق،ص278 .

[2]/أنسي الحاج، الرأس المقطوع ،ط1، دار مجلة شعر ، بيروت ، سنة 1963 ،ص54.

أيٍّ هواء ينقى بعد الغدر؟

أية أيدٍ تُغْسَل بعد الصلْب؟

...لكنْ مهلاً

هل الحرب أكثر من فصل ويمرّ؟[1]

ما نلاحظه في هذا النموذج ، تكرار حرف استفهام "هل "بمعدل أربع مرات،وتحمل معانيه تجربته الحارقة بدفء الرغبة وحرارة الحلم ونار المعرفة، باحثا عن فراديس مفقودة.

والشاعر أنسي ناقم بحكمة، وساخط بحب، والمتأمل برقة ، يدعو بصوت مجروح ومتألم ،وصارخا في قتلة الحلم.

2-4 تكرار الجملة:

معدل التكرار في قصيدة نثرية لأنسي الحاج في قصيدته قوله:

(تعالوا

المملكة مفتوحة

أسرب الحساسين عند باب المملكة

تسرع للتحية

على بعد قبلة تقفون من الباب

الكنوز وحيدة

[1] /أنسي الحاج ، من ديوان الوليمة، من قصيدة قمر الشعر،ط1،رياض الرايس للكتب والنشر ،سنة1994،ص98.

الأرض وحيدة

تعالوا

كللوا رؤوسكم بذهب الدخول

واحرقوا وراءكم

واحرقوا وراءكم

احرقوا العالم بشمس العودة .)[1]

يعتمد النص على تكرار الجمل الفعلية مشكلا جملا إنشائية ، إنشاؤها طلبي ، يحدده الأمر ويوضحه الجدول التالي

تكرار الجمل	نوعها	عدد تواترها	دلالتها
تعالوا	جملة فعلية	مرتان	دعوة صريحة للتفاؤل والأمل
احرقوا وراءكم	جملة فعلية	ثلاث مرات	البعد عن الهم والحزن

[1]/يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، دراسات في نصوص القصيدة، ط1، دار الحداثة، بيروت سنة1991ص289 .

استخدم الشاعر خمسة أفعال بصيغة الأمر، ولم يستخدم الفعل الماضي والمضارع

تدل الصيغ الفعلية على الحركة ولانطلاق ،يصف الفعل حدثا مقرونا بالزمن.

وهناك نموذج آخر لأنسي الحاج من قصيدة النثر، في ديوانه " الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع"

نص المقطع:

1/ أقسم أن أكون لعبتك و مغلوبك

2/ أقسم أن أحاول استحقاق نجمتك على كتفي

3/ أقسم أن اسمع نداء عينيك فأعطي حكمة شفتيك

4/أقسم أن أنسى قصائدي لأحفظك

5/ أقسم أن أظل أركض وراء حبي وأقسم أنه سيظل يسبقني

6/أقسم أن أنطفئ لسعادتك كنجوم النهار

7/ أقسم أن أسكن دموعي في يدك

8/ أقسم أن أكون المسافة بين كلمتي أحبك أحبك

9/ أقسم أن أكون باب سجنك المفتوح على الوفاء بوعود الليل

10/أقسم أن تكون غرفة انتظاري الغيرة ودخولي الطاعة وإقامتي الذوبان

11/ أقسم أن أكون فريسة ظللك[1].

الفعل المضارع	الجملة المصدرية	معدل التكرار
أقسم	أن أكون	أربع مرات
أحبك	أن أحاول	مرتان
	أن تكون	مرة
	أن أسكن	مرة
	أن اسمع	مرة
	أن أنسى	مرة
	أن أظل	مرة
	أن أنطفئ	مرة

ومن خلال الجدول ، نلاحظ تكرار الفعل أقسم ما يجعل منه عنصرا صوتيا هاما في القصيدة ، وأنه يحافظ على موقعه في صدارة السطر ، وهذا ما يكثف حضوره الصوتي الإيقاعي ، وتزداد هذه الكثافة عندما يتبع هذا الفعل جمل مصدرية متكونة من حرف مصدر وفعل مضارع منصوب بان المضمرة، وهو في صيغة المتكلم (أقسم) .

[1]/أنسي الحاج ، الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع ، ط2، دار الجديد ، بيروت ، سنة 1994،ص48/47.

و يضاف إلى ذلك أن المقطع أعلاه ينبني على عدة أنواع من التوازي ، في تكرار الفعل المضارع مع أن المصدرية ، لعل أظهرها ما يسميه محمد مفتاح بالتوازي المتماثل " وهو ما تماثلت بنيته واختلف بعض معناه".[1]

3-التوازي:

وقد عرف التوازي في النقد العربي الحديث بأنه عبارة عن متواليتين متعاقبتين أو أكثر لنفس النظام الصرفي و النحوي، المصاحب بتكرارات إيقاعية وصوتية أو معجمية دلالية[2].

فالتوازي لم يعرف باسمه في النقد العربي القديم بل تبنى مصطلحات مقاربة منه (الموازنة والتكرار والمقابلة والمشاكلة).[3]

ومثال عن التوازي في هذا النموذج التالي لأدونيس:

ولم نعد نعرف

هل ندور حول المهد أم حول اللحد

هل نتجه إلى اليمين أم إلى اليسار

هل نسير إلى الوراء أم إلى الأمام[4].

---

[1]/ محمد مفتاح ، المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي ، ط1،المركز الثقافي العربي ، بيروت،دار البيضاء/المغرب سنة1999،ص162.

[2]/ محمد كنوني، التوازي ولغة الشعر ،ع18 ،مجلة فكر ونقد ، ،سنة 1999،ص80 .

[3]/ الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي م1،ط،3 تحقيق الحساني عبد الله ، مكتبة الخانجي سنة1994،ص200/175.

[4]/أدونيس، الأعمال الشعرية ، مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى ،ج3، دار مدى، دمشق /بيروت،سنة1996 ص173 .

والجدول التالي يوضح لنا التوازي:

التوازي العمودي	التوازي الأفقي
هل ندور	حول المهد
هل نتجه	حول اللحد
هل نسير	إلى اليمين
إلى اليمين	إلى الوراء
إلى الوراء	إلى الأمام
إلى اليسار	
إلى الأمام	

ما نلاحظه في هذا النموذج ظهور التوازي ، فالتكرار لا يطال حرف استفهام فحسب ، بل يتعداه إلى تكرار تراكيب متشابهة أفقيا وعموديا ،وهذا ما يضفي جمالية خاصة للنص.

4-1 الانزياح لغة :

جاء في لسان العرب الجذر: (ز- ي-ح) ، زاح الشيء ، يزيح زيحا وزيوحا وزيحا ، وانزاح يعني ذهب وتباعد".[1] ويعني أيضا أزاله ،والانحراف والابتعاد عن الشيء.

4-2 الانزياح اصطلاحا:

أما الاستعمال الثاني لهذا المصطلح،"فإنه مرتبط بعلم الأسلوب، يعني الخروج عن أصول اللغة وإعطاء الكلمات أبعاد دلالية غير متوقعة ، ولهذا المصطلح في اللغة العربية عدة مرادفات".[2]

[1]/ ابن منظور، لسان العرب ،مج2 ،ط1 ،دار الكتب العلمية ، بيروت ،سنة2003، ص552 .

[2]/بوطارن عبد الهادي ، المصطلحات اللسانية والبلاغية و الأسلوبية والشعرية د/ ط، دار الكتاب الحديث ، سنة 2003، ص160.

وممن ذهب إل ذلك (فيلي ساندي ريس) الذي عد الأسلوبية علما خاصا بالانزياحات ، وهذا ما أكدته اسقود ،*Frances Sargent os good، قولها:"إن الأسلوب خروج فردي على المعيار لصلح المواقف التي يصورها النص"[1].

أما فليري ، فقال :" إن الأسلوب في جوهره انحراف عن قاعدة ما"[2].

وتقتضي كل دراسة علمية ممنهجة، استعمال مصطلحات خاصة ، إذ تعد هذه المصطلحات بمثابة مفاتيح أساسية، سواء بالنسبة للباحث، أو لمتلقي البحث ، ونعلل اختيار هذا المصطلح من بين العديد من المصطلحات المستعملة كبديل عنه، ومن هذه المصطلحات حسب تصنيف عبد السلام المسدي.[3]

ويمكن أن نوضح تسمية هذه المصطلحات حسب منظريها في الجدول التالي:

المصطلح الغربي	المصطلح المعرب	مستعمله
L’écart	الانزياح	فاليري
déviation	الانحراف	سبيتزر
La distorsion	الاختلال	والاك/فاران
La subversion	الإطاحة	بايتار
L’infraction	المخالفة	تيري
La scandale	الشناعة	بارت
Le viol	الانتهاك	جان كوهن

[1]/فيلي ساندي ريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية ، ترجمة خلد محمود جمعة ، ط1، دار الفكر، سوريا، سنة 2003، ص36

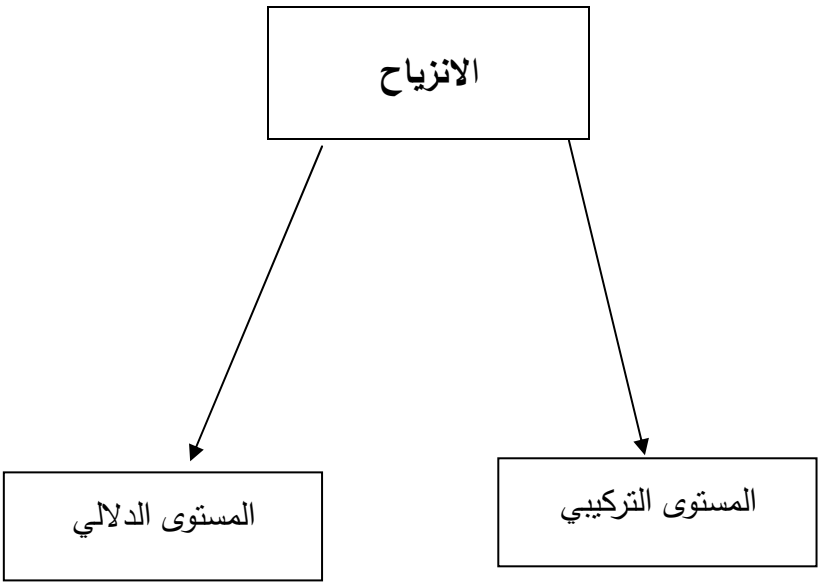
[2]/صلاح فضل، علم الأسلوب ، ط1، دار الشروق، لقاهرة ،سنة 1995، ص208 .

[3]/عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، د/ط الدار العربية للكتاب ،ليبيا/تونس ،سنة 1977، ص96 .

La violation des normes	خرق السنن	تودروف
La transgression	العصيان	أراقون

4-3-مستويات الانزياح:

ومن خلا ل هذا الرسم التخطيطي يتضح لنا مستويات الانزياحات



4-4 المستوى التركيبي:

يعد النظام التركيبي للقصيدة ثالث مستوى من مستويات اللغوية، وهو أحد الجوانب التي تناولتها الدراسة اللسانية وظاهرة التركيب ،" هي تنضيد الكلام ونظمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي"[1].

وإن مادة النحو هي الخلفية النمطية التي يقاس عليها معيار الانزياح التركيبي ، وقد حددت عند بعض الباحثين ، كعبد الباسط محمود في ثلاثة مباحث حددها في :

[1]/ نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، الجزائر ،دار هومة ، سنة 1979 ، ص168 .

الحذف ، الاعتراض والتقديم و والتأخير.[1]

ونوضح هذه الانزياحات في مستوياتها على النحو التالي :

-التقديم والتأخير:

إن التقديم والتأخير من الموضوعات التي نالت حظا وافرا من الحديث ، سواء من قبل النحويين، أو من قبل البلاغيين ، الذين أولوها اهتماما بالغا. وعندما نسمع التقديم والتأخير ، إننا بصدد الحديث عن ترتيب عناصر الجملة العربية ،ويقول فيه عبد القاهر الجرجاني:" هو باب كثير الفوائد جم المحاسن واسع التصرف ، بعيد الغاية ، مازال يفتر لك عن بديعه ، ويوصي بك على الطبيعة ، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف بك لديك موقعه ، ثم تنتظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك ن أن قدم فيه شيء وحمل لفظ من مكان إلى مكان."[2]

ونستدل ذلك بمثال في قصيدة لأنسي الحاج " ميلاد إله جديد" قوله:

بين الحطام فتحتُ عينيّ

وبدَلَ أن استسلم للرقاد تحت الحجارة

نهضتُ

كانت لي نظرةُ الأولى لكنّ الثانية لم تكن لي

وكما أن الصقيعَ نَارُك

[1]/ محمود عبد الباسط، الغزل في شعر بشار، دراسة أسلوبية، د/ط، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، ليبيا،سنة2005 ، ص256 .

[2]/عبد القاهر الجرجاني ،دلائل الإعجاز في علم المعاني ، دار المعرفة والطباعة للنشر ، بيروت ،لبنان ، سنة1981 ص170 .

النارُ صقيعُك.[1]

وما نلاحظه في السطر الأول ، هو تقديم شبه الجملة عن الفعل ، أي تقدمت الجملة الظرفية" بين حطامي"، والغرض منه التخصيص.

ونفس الشيء بالنسبة للسطر الثاني، هو تقديم الجملة الظرفية " تحت الحجارة"

كما تقدم الجار والمجرور في السط الثالث، ووقع خبر كان ، والمراد منه التخصيص أيضا.

أما السطر الربع ، فتقدم لفظ النار لإبرازه.

-**الحذف:** إن ظاهرة الحذف من الظاهر التي تتجلى في كثير من المواقف اللغوية ، وهذه الظاهرة تنطوي تحت اسم الانزياح التركيبي ، فالانزياح انحرف الكلام عن نسقه المألوف وحدث لغوي، يتبين في تركيب الكلام وصياغته على أنه نظام خارج المألوف خاضع لمبدأ الاختيار فاختيار الألفاظ وتركيبها في سياق أدبي تجعل الدال عدة دلالات ، فتصبح به اللغة ليس مجرد وسيلة التواصل ، وإنما غاية في ذاتها لتحقيق الشعرية والجمالية.[2]

ويعد الحذف ظاهرة أسلوبية لغوية متميزة تتوجه نحو توليد الإيحاء وتوسيع الظاهرة الدلالية، ومن الخصائص العربية أن فيها أنماطا متعددة من الحذف، والحذف بمنظوره العام يدور حول ثلاث محاور رئيسية هي:[3]

---

[1]/أنسي الحاج ، من ديوان الوليمة ، قصيدة ميلاد إله جديد، ص34.

[2]/ نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ،دراسة في النقد العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، د ت ، ص24 .

[3]/ علي أوب المكارم ، الحذف والتقدير في النحو العربي،ط1، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2008 ص211 وما بعدها.

-/ **حذف المفردة:** هو حذف أحد أجزاء الجملة ، سواء كان مسندا أو مسندا إليه مفعولا به أو غيره،

وقد ورد الحذف في قصيدة نزار قباني (اعتذار لأبي تمام) قوله:

فلا ماء يسيل على دفاترنا..
ولا ريح تذهب على مراكبنا
ولا شمس ولا قمر ..[1]

الكلمة المحذوفة هي خبر(لا)العاملة عمل ليس وتقديرها ولا شمس مشرقة ،ولا قمر مضيء حيث حذف الخبر جوازا للدلالة السياق عليه.

- حذف الجملة:

تحذف الجملة كلها إذا كان المتلقي مدركا إدراكا تاما موقع الحذف ، وتقدير الجملة المحذوفة فالقارئ وحده القادر على التأويل لما يتوفر عليه من شروط التي تمكنه من الربط بين عناصر الأسلوب المحذوفة في قول الشاعر نزار قباني :

إذا كنا نظن الشعر راقصة ... مع الأفراح تستأجر
وفي الميلاد والتأبين تستأجر..[2]

وتقدير الحذف يكون كالتالي:

إذا كنا نظن الشعر راقصة مع الأفراح ستأجر

إذا كنا نظن الشعر راقصة في الميلاد تستأجر

إذا كنا نظن الشعر راقصة في التأبين تستأجر

---

[1]/ حلوحي صالح، الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني ،مجلة كلية الآداب واللغات ، جامعة محمد خضير ، بسكرة ، سنة2011 نقلا (حلوحي صالح)عن أنيس الدغيدي،القصائد الممنوعة لنزار قباني ،قصيدة اعتذار لأبي تمام، ط3، كنوز للنشر والتوزيع القاهرة.ص302.

[2]/ المرجع نفسه،ص299.

حذف هذا التقدير لدلالة السياق الشعري عليه، والإبقاء على الإيقاع الموسيقى للقصيدة ، ونلاحظ أن الفاعل الوحيد في لعبة الحذف هو القارئ الذي يوضح ميكانيزمات الحذف ويحددها بدقة.

و بهذا نستنتج من خلال هذه المقاطع أن الصمت أبلغ وإيقاع السكون أوقع ،وهذا ما نادى به الجرجاني في كتابه (دلائل الإعجاز) فيقول: "فإنّكَ ترى به ترك الذكر ، أفصح من الذكر ، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة ، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتم ما تكون بيانا إذا لم تَبِنِ ."[1]

4-5 الانزياح الاستبدالي أو الدلالي:

يتمثل في مدار الاستعارة والكناية والتشبيه والمجاز المرسل ، إلا أن الاستعارة تشكل هيمنة راسخة داخل الصياغة اللغوية ، لأن مقامها يتمحور حول عنصر البدائل أي هناك حقيقة ما تقال بشكل آخر، للاستعارة أبواب واسعة في تراثنا البلاغي ، القديمة ، فهي بؤرة العمل الشعري ومقياس الإبداع، لذلك ادخلها العلماء البلاغة في مفهوم واسع، يقول القاضي الجرجاني :"أما الاستعارة فهي أحد أعمدة الكلام وطيها المعول في التوسع والتصرف بها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر."[2]

وبتطور الدراسات النقدية عرفت مفاهيم الاستعارة تجليات و فضاءات معرفية ، جعلت من مفهوم الاستعارة ركنا حساسا في الحقل الشعري المعاصر ،بحيث لم تعد الاستعارة ذلك الانزياح اللغوي البسيط القائم على حدود المشابهة ، بل تجاوز النقاد هذه النظرة البلاغية التقليدية ، وهذا بإعطائها فلسفة جمالية ، تتصف بالعمق والشمول.

---

[1]/ عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص 170 .

[2]/ القاضي عبد العزيز الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ،دار أنقام ، بيروت ص428.

إن السياق الدلالي الذي يخلق فضاء النص عالما من الحنين والضياع المتمرد ،ينقل القصيدة إلى معنى حلمي ، وتشكيل إيقاع للقصيدة من خلال تزاوج عالم القصيدة مع تشكيلا ت أحاسيس الشاعر ومشاعره.

وربما يكون محمد الماغوط من أكثر شعراء قصيدة النثر القلة المبرزين إخلاصاً لهذه القصيدة، فقد كرس كل إبداعه لها مستثمراً كل ما لديه من طاقات إبداعية. فإنه يقف في مقدمتهم، ولو أخذنا على سبيل المثال قصيدته "رسالة إلى القرية" لاكتشفنا براعته في التصوير واستخدام التشبيهات الصورية الطريفة، وفي الوقت نفسه عفويته وتلقائيته المدهشة التي تصنع لها إيقاعاً شعرياً من نمط خاص:

دع جميع الحطب والمعلومات عني

وتعال لملم حطامي من الشوارع

قبل أن تطمرني الريح

أو يبعثرني الكناسون

هذا القلم سيوردني حتفي

لم يترك سجناً إلا وقادني إليه

ولا رصيفاً إلا ومرغني فيه

وأنا أتبعه كالمأخوذ

كالسائر في حلمه

في المساء يا أبي

مساء دمشق البارد والموحش كأعماق المحيطات

حيث هذا يبحث عن حانة

وذاك عن مأوى

أبحث أنا عن "كلمة"

عن حرف أضعه إزاء حرف

مثل قط عجوز

يثب من جدار إلى جدار في قرية مهدمة

ويموء بحثاً عن قطته

ولكن... أو تظنني سعيداً يا أبي

إن قلمي يشم رائحة الحبر

كما يشم الذكر رائحة الأنثى

ما أن يرى صفحة بيضاء

حتى يتوقف مرتعشا

كاللص أمام نافذة مفتوحة[1]

إن القصيدة تنهض على فكرة أساسية هي فكرة الغربة المزدوجة في المدينة "غربة مكانية وغربة إبداعية"، يحاول الشاعر من أجل إيصال هذه الفكرة إيصالاً شعرياً ،استخدام أكثر الوسائل قدرة على التكثيف اللفظي، ومن ثم إنشاء إيقاع يقوم على موسقة الفكرة عبر التسلسل الحكائي المبني على

[1]/ محمد الماغوط، الآثار الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، سنة 1973ص307/304 .

تتابع اللقطات التصويرية. هذه اللقطات ترسم في القصيدة من خلال التشبيهات التصويرية وهي تتألق في النص ببساطة وشاعرية ،تتحدد باستخدام حروف التشبيه، "كالمأخوذ/ كالسائر في الحلم/ كأعماق المحيطات/ مثل قط عجوز/ كما يشم الذكر رائحة الأنثى/ كاللص أمام نافذة مفتوحة/ التي تحقق توازناً إيقاعياً بين المشبه والمشبه به.

إن السياق الدلالي الذي يخلق في فضاء النص عالماً من الحنين والضياع والتمرد ، ينقل القصيدة إلى معنى حلمي يحاول إشغال الأحاسيس ، ولا يجعل المتلقي يلتفت إلى خبرته الشعرية في استقبال نص يقوم على تقاليد إيقاعية مألوفة عليه وأن يشكل إيقاعاً للقصيدة من خلال تزاوج عالم القصيدة مع تشكيلات أحاسيسه ومشاعره.

إن الإيقاع يعد حاصلا للعلاقات الداخلية في القصيدة ، وما يتفرع منها من قيم جمالية وفنية مرتبطة بالنشاط النفسي الذي ندرك من خلاله ليس صوت الكلمات بل ما فيها من معنى وشعور. وهنا تتحدد أهمية الإيقاع وارتباطه بالدلالة ،ومن هنا يكون الإيقاع حركة تسير مع النص وتنهض في نسيج مكوناته لتوليد الدلالة .

من هذا المنطلق يمكن أن نقسم هذا التناغم الإيقاعي وفقا لمادة النص اللغوية إلى قسمين:

5-التناغم الشكلي:

أ-إيقاع المفردة:

إن المفردة هي النواة اللغوية الأولى التي ينبني عليها النص ، فنجدها تأتي فعلا واسما وحرفا ، وأهمية المفردة في النص كحضور لغوي له دلالته و إيقاعه. ويكننا الاستعانة بمختلف الخصائص التي تتمتع بها المفردة لخلق جو خاص وممارسة وظيفتها داخل النص . والنموذج التالي **للشاعر سليم بركات** يوضح بعض الخصائص الإيقاعية للمفردة قوله:

... لهذه الخلخلة في هدأة الكائن ، أنحر

الينابيع والثواني ، مشيرا - كم تشير البوصلة - إلى الحدود

الخفية . غير أني

سأشعل

الأرض

قبل هذا

بطفولة

الجذور، [1]

[1] / يوسف جابر حامد ، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص256،257.

الجانب التطبيقي

الشيء الملاحظ في هذا المقطع حضور قوي للمفردات ، فمثلا مفردة (الخلخلة) تشكل البؤرة التي ينطلق منها النص وأهميتها تكمن في مكوناتها للغوية والصوتية والدلالية ،وإيقاع المفردة يبدأ من تكرار الحروف الصامتة وغلبة الأصوات الرخوة، والمقاطع الطويلة في المفردة التالية:

أل/خَل/خ/له

01 1 01 01

ط ط ق ط

هذا ما يعمق خاصية الضعف ويسمح لها بنشر الخمول المتولد عنها ، إذن تحمل هذه المفردة إيقاعا متكاسلا ،مما جعل الشاعر يلجأ إلى تبني مفردات فاعلة في النص ، ولاسيما الأفعال التي تدفع بفاعليتها إلى المستقبل ، مثل (أنحر ، سأشعل).

ومن الملاحظ أن مفردة (**الخلخلة)** توحي بالوهن والتراخي ، باعتبار أن أغلبها تتشكل من مقاطع طويلة، فإن إيقاعها يعمل على تجسيد خصائصها في الواقع، لأن بنية المقاطع الطويلة تتشكل عادة من تعدد الأصوات المكونة لها ،وبالتالي إن نطقها يستغرق فترة زمنية أطول.

أما إيقاع الأفعال (أنحر، سأشعل)، فإنه إيقاع حركي، أما على المستوي الدلالي فنلاحظ توازنا إيقاعيا آخر قائما على مستوى في الصيغ التالية مثلا " الخلخلة ، هدأة .." ، تشيران إلى الاعتلال والوهن، أما في الصيغ " الطفولة ، الجذور " ، فتتضمن معنى النمو والحركة .

ب- إيقاع الجملة: إن الجملة هي العمود الفقري الذي ينبني عليه الإيقاع داخل النص الشعري ، تتسم حركتها بالقوة ، وتمتلك إيقاعا مهما داخل المجال النصي ، لأن النص بحد ذاته ذو طبيعة جميلة ، وما وجدنا للمفردة من أهمية فيه، لأنها قائمة على أساس عنصر داخل الجملة ، ولا على أساس آخر.

وللنظر إلى حركة الإيقاع في الجملة ، لابد من معرفة أهم خصائصها سواء على مستوى الصوتي أو المستوى الدلالي الذي يشكل جزءا لا يتجزأ من الخصائص الحركية التي تعمق مفهوم الإيقاع داخل النص.ونستدل ذلك بقول الشاعر محمد الماغوط:

نصفه نجومْ

ونصفه الآخر بقايا وأشجار عاريهْ

ذلك الشاعر المنكفئ على نفسه كخيط من الوحلْ

وراء كلَ نافذةْ

شاعر يبكي ، وفتاةُ ترتعشْ ،

قلبي يا حبيبة ، فراشة ذهبية،

تحوّم كئيبة أمام نهديك الصغِيرين.

كنت يتيمةً وذات جسدٍ فوّارْ

و لأهدابكِ الصافية ، رائحةُ البنفسج البّري[1]

[1] المرجع السابق ، نقلا(يوسف جابر حامد) عن قصيدة رجل على الرصيف ، لمحمد الماغوط ،ص266.

الشيء الملاحظ من خلا ل النص هو ظهور إيقاع مختلف تطلقه طبيعة الجملة من كونها جملة اسمية تتصف بالثبات مثل قوله:

نصفه نجوم

ونصفه الآخر بقايا وأشجار

كما نلاحظ انتقال الشاعر بالجمل من الغائب إلى المخاطب، وأن الغائب كله عبارة عن إخبار لهذا المخاطب ،أما بالنسبة للتشكيل المقطعي لهذه الكتلة الحركية المتناغمة، فيمكن تحديد مقاطعها من خلا ل التقطيع التالي :

نصفه نجوم

(0 11) (1/1/01)

_u uu _

ونصفه لآخر بقايا و أشجار عاريه

ونصف ⟷ u –u 11011

هلآخر ⟷ – –u u 110101

بقايا ⟷ –u – 0 101 1

وأشجار ⟷ u – – – 0101011

عاريه ⟷ – u – 01101

ومن خلا ل المقطعين يظهر انسجاما مقطعيا بين الجملتين الأول والثانية

فعدد المقاطع الطويلة في الجملتين 12

عدد المقاطع القصيرة 10

نلاحظ توازنا على مستوى المقاطع ، وهذا ما يدل على تساوي فعالية الشاعر الحاضرة بفعاليات التي تجزأ إليها مع تفاوت بسيط بالنسبة للمقاطع القصيرة .

كما يتسم الإيقاع أيضا بالتوازن على مستوى الصياغة ،إذ تبدأ حركته مع حركة الكتلة الممثلة بالجملتين وهما :شاعر يبكي ، وفتاة ترتعش، هاتان الجملتان قائمتان على أساس التوازي الموجود بالصيغ التالية: شاعر/ فتاة/ يبكي / ترتعش، وكلاهما جاءا جملة فعلية ، فعلها مضارع قائم على التتابع الزمني لحركتي البكاء والارتعاش .

ويأتي نمو الحركتين متعارضا مع الموقع المكاني الذي يتسم بالسكون، فتقديم الظرف يعمق هذا الموقع ، (وراء) ظرف مكان يشير إلى خاصية ثابتة ،أما الجملتان الفعليتان تحدثان إيقاعا حركيا فيه استمرار وديمومة.

وإذا نظرنا إلى هذه الثلاثية (وراء / الشاعر/فتاة)، لوجدنا هذا التشكيل المقطعي لهذه الثلاثية كالتالي:

الظرف وراء ⟷ **1011** **(u –u)**

شاعر/ يبكي ⟷ (01101) (– u –) 0 101 (– –)

فتاة ترتعش ⟷ 11 0 1 0 (u – –) 01101 (–**u** –)

ويرمز المقطع القصير بـ u

ويرمز المقطع الطويل بـ –

نظرا لهذا التشكيل ولموقع النبر على المقاطع الطويلة والقصيرة ، يمكن لنا تحديد قيمة الإيقاع في هذه الوحدة ، فهو إيقاع حركي متوتر .

الظرف(وراء) يتكون من مقطعين قصيرين ومقطع طويل، قد يوحي بالانطواء والعزلة وما يصاحبه من مشاعر القلق والتوتر والتراجع .

6- التناغم الدلالي :

التناغم الدلالي يقف عنده الباحث ،ليؤكد لنا العلاقة الوطيدة بين التناغم الدلالي و التناغم الشكل لا يمكن انفصالهما ، لأنهما متساوين من حيث الأهمية، غير أننا نركز في الدراسة على أحدهما دون الآخر[1].ويجب أن ينطلقا (الشكل والدلالة) من الحقيقة ،أن الجدلية القائمة بين الشكل والدلالة هي كل واحد لا ينفصل عن الآخر. وعلى هذا الأساس ننظر إلى التناغم الدلالي المؤسس على تفاعلات الدلالات في حركة البنية ، لا تقل أهمية عن شطرها الثاني الذي تدفعه إلينا حركة المستوى الشكلي لها .[2] وإن هذه الحركة الإيقاعية ،يمكن أن تأخذ طريقين هما :إيقاع التواصل وإيقاع التمايز.

أ-إيقاع التواصل:

في مسار البنية هذه تتحرك الدلالات منسجمة مع عناصر البنية ذاتها ، وينتج عن هذه الحركة مسارا خاصا ، يتحرك داخل النص يربط مختلف العناصر بمستوى واحد ، تتنامى داخله الدلالات، وتتفاعل لتخلق سياقا متوالفا ، يقوم على توليد حركة إيقاعية ذات خصائص متشابهة. [3]

[1]/ المرجع السابق ص286.

[2]/ المرجع نفسه ،ص286.

[3]/ المرجع نفسه ،ص287 .

ولرصد التواصل داخل النص لابد من مراقبة حركة الدلالات للوقوف على طبيعة التناغم الذي تحدثه ومعرفة الخصائص المؤسسة لهذا التناغم ، وبالتالي الدخول في نسيج متماسك يعمقه أتساق التفاصيل فيه وتقارب خصائصه.[1]

يقول الشاعر يوسف الخال:[2]

(الحجر ينطق . الحجر يصير خبزا ، يصير

نبيذا ، يصير الحجر سماء ، هنيئا لمن له أجنحة

آه ،كم أحبّك الليلة.

لمرة أولى أضمك هكذا .أتعرى فيك ، أكون .

لمرة أولى أنا هذا الحجر – السماء

عيناك ، جسدك كله طفل يسبح في الماء .

أحب الطفل والماء ، الماء والطفل .

وفي القفر من سوى الحجر يؤنس ، ورغم

قساوته يسند ويريح.

[1] /المرجع السابق،ص287 .

[2]/ نفس المرجع ،ص288 .

فلتكن لنا هذه اللحظة .. الحجر سماء،

جناحان نحن.)

تتحرك الدلالات في النص بدءا من كلمة (**الحجر**) التي تخضع لسلسلة من التحولات تضفي عليه طابعا رمزيا ، ثم تأتي دلالة الفعل المضارع (**ينطق**) ليطبع الحجر بطابع إنساني ، وبعد أن يكشف لنا عن خاصيته الإنسانية المتجلية بفاعلية النطق ،بالتالي فإن إيقاعا يوحي بالتواصل والاستمرارية معبرا عن سيولتها . **فالحجر يصير خبزا** ، هذا تحول جديد للحجر تعمقه فعاليته الذاتية، و تمتلك مفردة الخبز خاصية إحيائية ،وهي إحدى تشكّلات الحجر، ويتعمق المجال الرمزي الذي يضم حركات التشكل بالفعالية الجديدة التي يتم التحول إليها (يصير نبيذا) وبالتالي ، تتكامل مقومات الطقوس ، إذ النبيذ يحوي في دلالته على خاصية قربانية، تمارس فيها شعائر خاصة ذات بعد طقوسي (ديني) ، وتصبح دلالة (الأجنحة) ضرورية للسياق الجديد ، وما يلفت الانتباه تسلسل حركة الأفعال الداخلة وفق انتظام داخل البنية "أحبك ، أضمّك ، أتعرى فيك ، أكون لمرة أولى،" يحيل هذا التنامي بخصائصه الجديدة إلى (الحجر المقدس) ،كما نجد جسد (الحبيبة) مقرونا إلى مجموعة من العناصر: (الطفولة ، الماء ، الحجر، السماء)، وهذه الرموز تكشف دلالاتها عن معان متقاربة ، فجسد الحبيبة التي توحي بالخصوبة والحياة ، وكذلك الطفل والماء والحجر في (القفر) يؤنس ويريح ،وهذا يعني مقاربة خصائصه مع خصائص الحياة الأخرى.

ب-إيقاع التمايز:

هو إيقاع قائم على تعدد المستويات داخل البناء الشعري ويخلق ، انطلاقا من هذا التعدد، حركات متمايزة ، محكومة بالتضاد الذي يعمل على تقسيم عالم النص إلى أكثر من مستوى، ويسمح لنا مسار تلك الحركات برصد خصائص النص الأساسية [1].

فالإيقاع في هذه الحالة تدفعه إلينا حركة البنية الذي يسم النص بالتعددية ، وقد لا يعني التضاد و التعددية دائما انفصال الحركات داخل النص وقيامها على التوازي ، بل قد يعني التضاد جدل الحركات ذاتها، مهما كان مستوى هذا الجدل.[2]

إن إيقاع وفقا لما حددناه يكمن في انتشار هذه الحركات وتفاعلها التي تعمل على توليد إيقاعها ودلالاتها .

تقول الشاعرة سنية صالح:[3]

(كنا سعداء

ونحن نقضي طفولتنا في بيوت الرحم ، بيوت الطين

و البلاّن

سعداء

نحلم بالحب والانتصارات، وبكلّ غامض.... مدهش

حتى جاءت الريح المتوحشة ، وأشعلت الساحات بهدير

القطارات الراحلة والجنائز المقبلة ، بعويل القطعان وهي

[1]/ المرجع السابق ،ص303،302 .

[2]/ المرجع نفسه، ص303 .

[3]/ المرجع نفسه، ص304،303.

تنحدر من تحت العروش صوب العبودية.)

أول ما نلاحظه في النص هو ظهور مستويين متعارضين ، يعمل كل منهما على دفع إيقاعه الخاص به

كما نحدد عناصر الحركة في كل مستوى :

المستوى الأول: يتشكل من الوحدات والمفردات التالية:

كنا سعداء: رمز للخصوبة و الرغد.

بيوت الرحم: دليل الأمومة .

بيوت الطين و البلاّن: تدل على طفولة الحياة وانسجامها مع الطبيعة

نحلم بالحب ولانتصارات: دليل على إعداد مشروع تعاوني مهم ، وكل هذه الوحدات ترمز إلى الخصب ، وفي الوقت نفسه يكشف فيه عن هيمنة على العالم الواقعي أو النفسي للشاعرة.

أما المستوى الثاني: فيتشكل من الوحدات البنائية التالية:

الريح المتوحشة : ترمز إلى الحضارة الحديثة المادية.

إشعال الساحات : تدل على الحروب والآلام والدمار.

هدير القطارات: دليل على الصخب والفوضى والعنف.

الجنائز : رمز للقتل الجماعي.

عروش: ترمز للمماليك والدكتاتوريات.

العبودية : دليل على الهيمنة ، واستلاب للحريات الفردية.

فالإيقاع الذي تدفعه إلينا البنية وفقا للمستويين المذكورين يقوم على أساس حركتي التناقض داخل النص ، فالسعادة في ظل الطفولة البريئة ، أصبحت ملغاة في ظل العالم الجديد ، عالم متوحش ، تسلب فيه حرية الإنسان ، والنيران تلتهم كل شيء. كما نلاحظ صراعا أحاديا تقوم عليه الحضارة الحديثة المادية بما تستدعيه من آلات الحرب الحديثة وسائل التدمير .

7- الأصوات اللغوية و الإيقاع:

حظيت الأصوات اللغوية باهتمام كبير في الدراسات الحديثة ، لاسيما بعد ظهور المناهج الحديثة لتحليل الخطاب، وهذا لا يعني انعدام هذا النوع في الدراسات القديمة ، لأنها كانت ترتكز على مثلا على التناسق الصوتي والتجانس بين الكلمات، عكس الدراسات الحديثة التي اهتمت بالإيقاع الذي تحدثه الخصائص الصوتية في القصيدة ، فنذكر مثلا تجربة طه حسين في مفهومه النقدي لموسيقى الشعر التي دلّ بها على ثلاثة عناصر أساسية هي الوزن القافية والصوت.[1]

وطه حسين أولى اهتماما كبيرا بالصوت ، وأدرج ضمنه بعض المصطلحات كالجناس والطباق والتكرار والتقسيم ، كما أنه لم يهمل الحرف ، بل تناوله كوحدة صغرى ، إذ تعرض للحروف الساكنة وحروف المد متخذا من أبيات أبي العلاء المعري ومعلقة لبيد نموذجا له[2].

[1]/ محمد البحراوي، قضايا موسيقى الشعر في مفهوم طه حسين النقدي ع4، مجلة الحياة الثقافية وزارة الإعلام ،تونس ،سنة 1979ص86 .

[2]/ المرجع نفسه ،ص 87 .

وهنا يمكن القول أن للأصوات اللغوية وظيفة صوتية فنية يُكسِبها إياها الإيقاع الذي تصدره ، كحروف المد والحركات "فهي تفسح المجال لتنوع النغمة الموسيقية للكلمة الواحدة أو الجملة الواحدة لسعة إمكاناتها الصوتية ومرونتها ورأوا أن هناك في اللغة أصواتا شديدة وأخرى رخوة."[1]

أما عدنان حسين فيصل إلى الاقتناع بدور الأصوات في بناء الشعر لدرجة اعتقاده أن " الشعر لعبة الأصوات".[2] وأول ظاهرة صوتية يمكن أن نستدل بها هي ظاهرة الجهر والهمس ويقسم سيبويه الأصوات إلى قسمين:

مهموسة وهي عشرة أحرف:**هـ، ح، خ ،ك ،ش ،س ،ت ،ص ،ث ،ف**

و مجهورة وهي سبعة عشر حرف: **ع ، غ، ق ،ج ،ي، ض ،ل ،ن ،ر ،ط، د ،ز، ظ ،ذ ،**

ب ،م ، و.[3] **أما** الهمزة فهي لا مهموزة ولا هي مجهورة.

نستدل بنموذج لأنسي الحاج من ديوانه (الرأس المقطوع) ، لاحتوائه على إيقاع الجهر والمهموس وذلك في قصيدته الطير الأسود:[4]

---

[1]/مصطفى السّعدني، الملفوظ الشعري جدلية الدال والمدلول، قراءة في التراث النقدي والبلاغي، منشأة دار المعارف، مصر ،ص56 .

[2]/ عنان حسين قاسم، الاتجاه البنيوي في نقد الشعر العربي ، ط1، دار بن كثير، دمشق ،بيروت، سنة ،1992ص166 .

[3]/عصام نور الدين ، علم الوظائف الأصوات اللغوية، (الفونولوجيا)، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت ،لبنان ،سنة 1992 ص138.

[4]/أنسي الحاج، الرأس المقطوع ،ص67 .

أصابعي

كي تشْرَح فمِك

جدّ في الرصاص

وحين يحين مَوْعدي

فجأةً

برعية القديم

الطير الأسود يوقظكِ

صمت المجداف

يُسْكِنكِ

نظَرُ المجداف

وقد وظف الشاعر حرف الهمس الكاف في قوله: يوقظك/يسكنك/ خمس مرات، وحرف السين، استعملت مرتين /يسكنك/ دلالتها السكون تارة ،والحركة تارة أخرى، واستعماله المجداف دليل على الحركة، كما وظف الجهر في حرف الجيم قوله: فجأة/ المجداف/جدف/وحرف،والميم، مثل الصمت/موعدي/فمك ،فالأولى تدل على المثابرة والاستمرارية ، والحرف الثاني يدل على الثبات والجمود.

كما قسم اللغويون المحدثون الأصوات اللغوية إلى نوعين :

" صوامت وحركات الطول"[1] أو ساكنة consonants ، و" صائتة " voyelles ، تعرف الحروف الساكنة بـ "أصوات اللين "، و يرى محمد عبد المطلب ، أن قصيدة النثر تستثمر مظهرا آخر للصوتية الحرفية يتمثل في حروف المد، وقد وصل شعراء قصيدة النثر بالاشتغال على هذا الجانب الذروة عندهم من خلال إحصاء قام به الباحث محمد عبد المطلب على ديوان " وردة الفوضى الجميلة" لرفعت سلامة وهو أحد شعراء قصيدة النثر ، وقد أسفرت نتائج الإحصاء عن مجموع دوال الديوان بـ 2906 دال ، وتتدخل الحركة الطويلة المد في 1931دال ،أي بنسبة 66.6/.[2] ،كما يلاحظ الباحث محمد عبد المطلب أن شعراء الحداثة ، قد تعاملوا تعاملا خاصا مع هذه التقنية التي يدعوها ب "الصوتية الحرفية " ومن بينهم شعراء قصيدة النثر .[3] وإن استغلال الجانب الصوتي كان تعويضا عند شعراء قصيدة النثر عن الجانب العروضي ذي الموسيقى الواضحة لذلك نجد أن" تكافؤ الصوتي أصبح البديل المشروع للتكافؤ العروضي".[4]

فالصفة التي تختص بها أصوات اللين هي صفة الهدوء ،وفترة النطق تتميز بالطول مما يجعل الإيقاع مستمرا في الأذن ، فنحس بنوع من الارتياح ، وهذا ما نلاحظه في المقطع التالي لأنسي الحاج:

[1]/ محمد عبد المطلب ، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ص37 .

[2]/ محمد عبد المطلب ، النص المشكل،أو قصيدة النثر،ط1 ،دار العلم العربي، القاهرة ، 2011،ص39/40.

[3]/ المرجع نفسه، ص39 .

[4]/ المرجع نفسه ، ص38 .

استسلمي لعطائك أكلِمكِ كلام المُضطَهَد بحنانه

كلام شاعر يحب !

كلام اللغة المهزومة!

أيتها المرأة أخيرا ... أوقفتُ مروحة الشعر .

ورمَيتُ آثاري . خَتمتَ أرقامي . طَلعتُ من فَخِذِ

الهاجس إليكِ وأسطورتي ترنُ على بلاط الليل.

أَسْكتِنِي يا من تُزَيَّنها قشعريرتي

ولينْطَلِقِ عُرسُنا من الأبواب الأخرى .[1]

وقد كان معدل هذا التكرار بثلاثة عشر حرف المد في المقطع مثل استسلمي/أرقامي/أسكتيني/ . اختار الشاعر لغة معينة لمخاطبة المحبوبة ، ذات إيقاع هادئ، بحيث أضفت على هذه اللغة سلسلة من حروف المد ، مما جعل الإيقاع مناسبا لمثل هذه المواقف.

8-علامات الوقف والإيقاع:

أطلق عليها محمد بنيس باسم (علامات الترقيم) الذي ظهر في أوروبا على يد أدباء كثيرين، وهو عنصر حديث لم يكن معهودا في القديم ،لأنه ارتبط بضبط نبرة الصوت في الكتابة ...[2]

تفرض علامات الوقف نوعا معينا من السكون أثناء القراءة ، يليه نغما معينا مختلفا باختلاف علامة الوقف نفسها ، نجده في النثر كما نجده في الشعر ، إلا أنه يكون أوقع في هذا الأخير .

[1]/ أنسي الحاج ، الرأس المقطوع ، ص 49/48.

[2]/ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث وبنياته و ابدالاتها، ط1 ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب،سنة1990 ص120.

تعتبر علامات الوقف بمثابة قوانين على الشاعر والقارئ تطبيقها ..إذ يمكن اعتبار مثلا الفاصلة والنقطة محطة وقود ، يجدّد فيها الشاعر قدرته على اكتمال تجربته الشعرية بعد الراحة التي تمنحها له، كما لها دور كبير في إيقاع القصيدة ،بحيث يقول عبد الحميد جيدة:" إن النقطة والفاصلة تفصلان بين الوحدات النغمية ، الفاصلة تفصل بين وحدات نغمية غير متكاملة ، بينما النقطة تفصل بين وحدتين نغميتين تامتين ، وحتى علامات التعجب والاستفهام تعطي البيت رنّات متناسقة مع المعنى.[1]

والنموذج التطبيقي يوضح لنا علامات الوقف، من خلال مقطع من قصيدة "ألحقوا السهم" لأنسي الحاج قوله: "[2]

يضع إمضاءه ، يتشنج أعلى العرائس تظهر فيه.

يشُقّ صخور. الحرير ويستعدّ للحرية.

لا تفكروا . السهم يشير إلى الفراغ لو كنتُ

ذكيا تجَدّدْتُ الفراغ .المياه العكرة تصطاد من يّمُر .

ألحقوا السهم .

نلاحظ استعمال الشاعر المكثف للنقطة ،هذا لدليل على وجود صمت طويل عمّ القصيدة

ويقول أيضا(أنسي الحاج):

هل كذبت مثل كذبي ؟ ملك مثل ملكي ؟ أرنّ

في طبوله رنينا ينْزِل . ماذا بقي ؟ أخرجتُ صوتكِ

[1]/ عبد الحميد جيدة ، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ،ص361.

[2]/أنسي الحاج ، الرأس المقطوع ، ص27 .

الناعم من حَلقي . هوائي يضيف الحبّ يعامل

الوجوه ، يوحّد الروافد السود[1].

نلاحظ تكرار علامة الاستفهام ثلاث مرات ،وتبدو فيه رنة السؤال المتكررة ،وكأنها تبحث عن جواب. وقد استفادت قصيدة النثر في مجال الإيقاع والإيحاء من الانتشار الواسع لهذه الظاهرة ألا وهي**(الفراغ)** مثلما استفادت من عناصر أخرى، فكل" جزء من القصيدة ،يلعب دوره في الإيقاع حتى بياض الصفحات بين الأسطر، والآخر بين الكلمة والثانية ، يرمز إلى صمت الإيقاع"[2].

ويوجد نوعين من الفراغ:

أ/ فراغ تام أو بياض، فهو مصطلح أكثر دلالة عليه.

ب/ فراغ تحتل مكانه نقاط متتالية:

لدينا نموذج خاص بالفراغ في قصيدة " شهرزاد "لأنسي الحاج قوله:

1 أزهرت فجأة شمسها

2 شهر زاد

3 كتاب يصيح

.

.

.

4 (فكّرتُ السلطان مات)

[1]/ المرجع السابق،ص79 .

[2]/ عبد الحميد جيدة ، الاتجاهات الجديدة، ص361 .

5 على الأرض فجأةً

6 وطن

7 غادر الأرض

8 على رائحة ضعيفة

9 يلطم وجهَ وَلَدِه

10 من ندمٍ

.

.

.

11 بريءٍ

12 حنونٍ

13 أبديٍّ[1]

من خلال قراءتنا المتتالية لقصيدة "شهر زاد"، نستنتج ما يلي:

1/ نجد فراغا بين السطر الثالث والرابع وبين السطر العاشر والحادي عشر.

2/ كما نلاحظ صمت اضطراري في السطر الحادي عشر والثاني عشر والثالث عشر، يقف عنده القارئ رغم ،أننا لا نجد علامة الوقف بعد كل كلمة ، وهذا ما يضفي جمالا ونغمة على القصيدة .

كما نجد الفراغ في مقاطع مختلفة من قصائد أنسي الحاج:

[1]/ أنسي الحاج ، الرأس المقطوع ،ص61/60.

المقطع الأول من "قصيدة القيامة "قوله:

1- في كعب الزجاجة يد

(كنت تقولين الله) تُزَوْرِب بين حزم الخيش

والتبن من أعلى إلى ... وتحضنني[1]

المقطع الثاني من" قصيدة بحيرة" قوله:

2- رأى صديقي الأنابيب والعقاقير وأوعية

تصعد إلى ... برفقة القابضين على المفاتيح خفيفة خفةَ الفوز[2]

3- لا جسد لي غير...

عن العيوب تبتَسِم للهرب وتُمْزَحُ العيون بالعداء.[3]

4- شرقت الشمس أو...

كنت أهرب

أو ...[4]

[1]/ المرجع السابق، من قصيدة القيامة ، ص23.

[2]/ المرجع نفسه، من قصيدة بحيرة ، ص28 .

[3]/ المرجع نفسه، ص 33 .

[4]/ المرجع نفسه، من قصيدة فقرات منا اعتراف، ص85/84.

نستنتج من خلال هذه المقاطع أن الصمت أبلغ ، وإيقاع السكون أوقع وهذا ما نادى به الجرجاني في كتابه (دلائل الإعجاز) فيقول: "فإنّكَ ترى به ترك الذكر ، أفصح من الذكر ، والصمت عن الإفادة ، أزيد للإفادة ، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ،وأتم ما تكون بيانا إذا لم تَبِنِ ."[1]

إن تضافر الفراغ في النص الشعري مع السواد، وتموجات النص وفق هذه الثنائية بشكل متناظر، قد تكمن شعرية ثنائية في التناغم اللفظي ،والبياض البصري في نظر كثير من الدارسين. وهل يعتبر توظيف البياض دليلا على حيرة الشاعر أم أن الكلمات لم تعد تسعفه لتأدية الغرض ؟ وهل يلتمس الشاعر في البياض ما فقد في التماس المرام في الكلمات ؟ وقد نلمح بياضا ليكشف الشاعر مستورا في الكلمات المعبرة وإظهار مجهول البيان ،وقد يحمل البياض حبرا مضى ،أو يخفي في بياضه قرونا من الكتابة والآراء.

[1]/ عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز في علم المعاني ،ص170 .

9 – مغالطات التعويض الإيقاعي:

يشير حاتم الصكر في السياق نفسه إلى :" أن لقصيدة النثر تناقضات لم يلتفت إليها الدارسون في رأيه ، منها تلك التي تبدأ من اسمها الذي يحيل إلى ضدين : قصيدة / نثر ،تمر بنائها العام الذي يقرن النظام بالفوضى، وصولا إلى دلالتيها القائمة على إشراقيتها الداخلية بمقابل فروعها الشكلي المجرد."[1]

إن قصيدة النثر التي تخلت عن الأوزان الخليلية ، سيجد الخطاب نفسه أمام فراغ إيقاعي، كان عليه أن يسدّه ، ليحتفظ بانسجام رأيه في شرط الإيقاع الشعري ، لذلك يصح التحدي الأساسي وهو كيف يعوض الإيقاع الغائب بغياب الأوزان ، هكذا ذهبت "مجلة شعر " إلى أن شاعر قصيدة النثر استطاع التوصل "إلى التعويض عن غياب الوزن والقافية بالتركيز على جمالية أخرى ، تميز فن الشعر ."[2]

ستكون هذه العناصر الجمالية الأخرى محل " اجتهاد" من طرف الباحثين لاعتمادها بدائل تعويضية ،لكن قضية الإيقاع بالذات ستظل هي العقل الفعّال للمقترحات التعويضية ، وذلك لأسباب ثلاثة:

1/ إن الرأي الذي ساد في ذلك الخطاب، لم يقل بانتفاء الإيقاع ،بل قال بوجود إيقاع لقصيدة النثر.

2/ ذهب الرأي الثاني إلى القول ، بأن قصيدة النثر وإن ألغت الإيقاع الخليلي، أو الموسيقى الوزنية فقد عوضته بنوع آخر من الإيقاع.

---

[1]/ حاتم الصكر، قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة من القصد إلى الأثر، تحرير وتقديم فخرت صالح، المؤسسة العربية للدراسات،عمان /بيروت ،ص78.

[2]/ رشيد يحياوي ، قصيدة النثر العربية ، ص125 .

3/ ذهب ذلك الرأي القول أيضا بأن الإيقاع الجديد لقصيدة النثر ، لم يكن كافيا لدخولها الشعر مادامت أضافت إليه معوضات أخرى ، كونها عناصر جمالية مميزة لها ، بل خاصة بها.[1] لدرجة أن فعل التعويض أصبح بمثابة " قانون " كما في رأي لصلاح فضل ،الذي ذهب إلى أن قصيدة النثر " تقوم على قانون التعويض الشعري".[2]

إن مبدأ التعويضي لقصيدة النثر ، ينطلق من وضع نقص يتمثل في تخليها عن الوزن والقافية ساعية تجاوزهما.

وكان لابد لقصيدة النثر في الخطاب التعويضي من بديل لسد وضع النقص،فبماذا يتم هذا التعويض؟وجل قصائد النثر يتم تعويض العناصر الغائبة بعناصر أخرى جديدة، وكان العناصر المقترحة غير موجودة في قصيدة الوزن، ويقول في هذا الصدد جعفر العلاق:" حاول شعراء قصيدة النثر أن يعوّضوا عن الوزن الشعري بعناصر أخرى كالتوازي والسجع والجناس الاستهلالي والتكرار والتنويع في طول الأسطر والإفادة من حروف اللين ودلالة صوت الكلمة."[3]

---

[1]/ المرجع السابق،ص125.

[2]/ صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ط1 ، دار الآداب، بيروت لبنان ،1995،ص219 .

[3] / رشيد يحياوي ،قصيدة النثر العربية ،نقلا (رشيد يحياوي عن جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري)، ص142.

المبحث الثالث: موقف النقد المغاربي من قصيدة النثر، والجدل القائم حولها.

إن جيلا من الشعراء المتحمسين للنثر، وحب الظهور في فترة حاسمة من تاريخ المغرب العربي، اتسمت بالصراع الإيديولوجي والسياسي ، انعكس على معظم شعراء هذه الفترة.

ولا شك أن قصيدة النثر قد جسدت في جميع الحالات مخرجا للأفق المسدود، الذي وصلت إليه التجربة الكاليغرافية*، والتي التأم حولها عدد من الشعراء في أواسط السبعينيات، الذين وجدوا في التركيز على البعد البصري في الشعر كأداة تخفيف عن القصيدة عبء "الالتزام والواقعية".

وهذا ما يفسره الشاعر محمد بنيس أحد أبرز الشعراء الكاليغرافيين ، يعد من الأوائل الذين كتبوا قصيدة النثر بالمغرب، وهي قصيدة معروفة ومتداولة ،نشرت في بداية الثمانينيات بمجلة «الكرمل» الفلسطينية [1] وفي المقابل فإن شاعرا آخر، ممن مارس كتابة القصيدة الكاليغرافية ، وانتمى إلى تجربتها وهو الشاعر عبد الله راجع ، الذي وقف موقفا سلبيا من قصيدة النثر وكاد يخرجها من دائرة الشعر[2]. ويعتبر عبد الله راجع من هؤلاء الشعراء الذين استشعروا الكتابة كمسؤولية ،ورسالته الجامعية : (القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد) ،هي بيان في فهمه لمعنى الشعر المعاصر ولمعنى الحداثة الشعرية ، وهي من الدراسات الأكاديمية ، التي طبعت البنيوية التكوينية في الشعر المغاربي المعاصر.

وعلى الرغم من هذا التعارض في الموقف من قصيدة النثر، إلا أنها على عكس ما حدث في المشرق

---

[1]/ انظر مجلة كرمل ، قصيدة (موسم الواقعة) ،ع9، سنة 1983، ص 236 وبعدها.

[2]/ عبد الله راجع، القصيدة المغربية بين الشهادة والاستشهاد ، مقدمة ج1، ط1 ، منشورات عيون المقالات ، الدار البيضاء ، سنة 1988 .نقلا عن حسن مخافي،تحولات القصيدة المغربية في الثمانينيات،نشر في الاتحاد الاشتراكي يوم10/8/ 2010،أنظر الموقع التالي http//www.maghress.com

* الكاليغرافيا: فن الخط، والنسخ.

العربي،فإنها لم تثر نقاشا ساخنا بين المهتمين بالشعر المغاربي. ولعل السبب قي ذلك يرجع إلى أن النقاد والشعراء المغاربة كانوا على اطلاع كامل على جوهر السجال الذي أثارته القصيدة في لبنان والعراق ومصر. ومن هنا تم استقبال قصيدة النثر بالمغرب، بطريقة توحي بأن الساحة الشعرية المغاربية كانت تنتظرها، وكأنها قدر القصيدة العربية.

وهكذا أصبحت القصيدة المغاربية في الثمانينيات مطبوعة بالتعدد والتعايش بين قصيدة النثر والقصيدة الحديثة الموزونة وبقايا القصيدة العمودية.

وإذا كان هذا التعدد يعود بالخصوص إلى كون قصيدة النثر أصبحت تفرض نفسها كنص مفتوح بعدما تخلّصت من سلطة التنظير، التي مارستها سوزان برنار على الشعر العربي من خلال أدونيس وأنسي الحاج، وإن الانحياز إلى هذا النمط من الكتابة لا يفصح في حد ذاته عن أية خصوصية تميز القصيدة المغاربية، و إن هذا الهاجس سيعبر عن نفسه من خلال، ما يمكن أن نسميه فضاء القصيدة، عن طريق الحرص على ذكر الأمكنة والرجالات والطقوس الصوفية والاجتماعية المحلية، ومن هذه الزاوية ،فإن القصيدة المغاربية الحديثة في الثمانينيات أفرزت اختيارين شعريين كبيرين وهما:أ/ اختيار أفقي يقوم على رصد التفاصيل اليومية، وعلى قوة المشاهدة، والصور التلقائية ،وهو طريق رسمه عدد من الشعراء لأنفسهم خارج الشعر العالم، ولا داعي إلى التذكير، بأن البساطة التي يقوم عليها هذا النوع من الشعر، هي بساطة خادعة ،إذ سرعان ما تفصح لغتها السهلة عن عوالم معقدة، تُروى من معين الفلسفات العالمية الكبرى.

ب/اختيار عمودي يرقى بالقصيدة إلى ملكوت الرؤيا ،ويوظّف من أجل ذلك كل التجارب الرؤيوية، التي تعتبر الظاهر مدخلا للباطن، ولا شك أن هذا النزوع نحو اعتبار القصيدة تجربة خاصة وفردية، تكتسي بعدا وجوديا، سيدفع إلى توظيف التراث والتراث الصوفي خاصة .

وإن عقد الثمانينيات قد حقق تراكما شعريا كميا كبيرا على مستوى الإنتاج الشعري ، ومرد ذلك إلى تيسير عملية النشر ، أدى إلى ظاهرة جديدة لم تكن معروفة على نطاق واسع ، تتمثل في أن الشاعر هو نفسه من يتكفل بطبع وتوزيع مجموعته الشعرية ، إلا أنها سمحت بظهور أعمال لا ترقى إلى مستوى الخطاب الشعري ،أمّا عمق الظاهرة ، فيمتد إلى طبيعة الكتابة الشعرية نفسها وما أفرزته المرحلة الانتقالية ، أفضى إلى هيمنة قصيدة النثر على أنماط الكتابة الشعرية الأخرى.

كما ظهرت دراسات نقدية في المغرب العربي تتخذ من قصيدة النثر موضوعا لها ومن أهمها :

أ/ عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر ، سنة 2003.

ب/ محمد صالحي: شيخوخة الخليل ، بحثا عن شكل قصيدة النثر العربية ،سنة2003 .

ج/ رشيد يحياوي، قصيدة النثر العربية (أو خطاب الأرض المحروقة) ،سنة 2008.

د/ صلاح بوسريف ، الشعر وأفق الكتابة ، سنة 2014.

و/ المهدي عثمان ، قصيدة النثر ،أسطرة الشابي ووهم الحداثة .

هـ/ عبد المالك مرتاض ، الشعريات ،متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، سنة2008.

1-دراسة عبد الله شريق(في شعرية قصيدة النثر):

يظهر جليا في هذه الدراسة تأثر الناقد عبد الله شريق بكتابات الشكلانيين الروس، وبروّاد الشعرية الغربية أمثال: هنري ميشونيك* ،وجان كوهن* ،وجاكبسون ،وكمال أبو ديب وشكري عياد ،ويمنى العيد ،ومحمد مفتاح ، ومن خلال هذه المرجعية ، نلاحظ تنوعا معرفيا وثراء موّفقا بين الحداثة العربية والحداثة الغربية ، والانفتاح على التراث الشعري العربي الأصيل ، هذا ما يدل على سعة ثقافة عبد الله شريق ،وتمكّنه من أدوات الشعر ،ومفاهيم الشعرية الإجرائية . وقدانطلق الناقد شريق في هذه الدراسة على المستوى النظري من تقديم نموذج تصنيفي لإبدالات الشعر الغربي المعاصر وتجاربه حاصرا إياها في :[1]

التجربة الكلاسيكية ،

التجربة الرومانسية ،

التجربة الواقعية،

التجربة الإسلامية،

1/ عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر ، ط1،منشورات إتحاد كتاب المغرب ، سنة2003،ص22 .

*جان كوهن 1994/1919 فيلسوف وأستاذ فرنسي جامعي بالسربون من كتبه (بنية اللغة الشعرية) (structure du langage poétique).

* هنري ميشونيك 2009/1932 ،(شاعر فرنسي ومترجم وعالم اللغة).

-**التجربة الحداثية:** قد تناول الناقد عبد الله شريق إشكالية الحداثة والتراث في الشعر العربي المعاصر والمغربي خصوصا ، مبيّنا أن الشعر المعاصر اتخذ طابعا حداثيا من سماته : الغموض والرمزية والتشكيل البصري ، كما بين الناقد أزمة التي يعاني منها المتلقي المغربي ، وذكر مجموعة من الأوهام الأودونسية ، التي ميّعت الحداثة وسجّلت انفصال الشاعر عن تراثه كوهم الزمنية والاختلاف عن القديم والتشكيل النثري والاستحداث الضمني.[1]

وبالنسبة لمصطلح قصيدة النثر ، فالناقد عبد الله شريق ، يرفض (مصطلح قصيدة) ،لأن هذا المفهوم يجمع بين جنسين متناقضين ، كل واحد له ثوابته وقواعده ، بينما قصيدة النثر هي: "إبدال من إبدالات الشعر العربي الحديث وأحد أشكاله الجديدة ، لذلك يسمح إبدالات أخرى لهذا المصطلح ، التجربة الشعرية الجديدة ، الحساسية الشعرية الجديدة ، الجيل الشعري الثمانيني بدلا من قصيدة النثر."[2] وإن الناقد شريق ينطلق في دراسته (شعرية قصيدة النثر) من داخل جنس الشعر ليجعل المنتوج الجديد تنوعا من تنوعات الشعر و إبدالاته قائلا :" إن القارئ المتتبع سوف يلاحظ أن النماذج الجيدة في قصيدة النثر تتوفر على هذه الخصائص* ، أما النماذج الضعيفة في مستواها الفني ، فهي أقرب إلى النثر العادي من الشعر ،علما بأن الجنس الأدبي يخضع للتحديد والتحول الداخلي ، مع محافظة على هويته الأساسية وعناصره المميزة له كنوع أدبي ."[3]

إن عبد الله شريق يعترف بشعرية(الجنس الجديد) ، إذا كانت هذه النصوص جيّدة وهذه التجارب الإبداعية صادقة ، تحمل في طياتها رؤيا إنسانية وفلسفة جادة لا تنفصل عن تراثها ، وترتكز

1/ المرجع السابق ، ص7 إلى 9.

2/ المرجع نفسه، ص14.

3/ المرجع نفسه ، ص16 .

*الخصائص: كالشعرية مثلا: التشكيل الإيقاعي، والرؤيا الشعرية ، التشكيل اللغوي.

على التشكيل الإيقاعي ، بينما الوزن الخارجي، ليس ضروريا مادامت هناك دوال إيقاعية ، ويقول عبد الله شريق:

" ولعل من أهم أسباب فشل بعض التجارب الشعرية الحداثية في التواصل الفعاّل مع المتلقي العربي ، ضعف تعاملها مع التراث أو غياب التراث فيها ."[1]

ويواصل الناقد إقراره بقصيدة النثر، بأنها من صميم جنس الشعر ، يقول شريق أيضا:

" قصيدة النثر من صميم جنس الشعر ، وهي شكل من أشكال التحول في الشعر العربي فرضته الظروف الثقافية والحضارية الجديدة ، وليست جنسا أدبيا جديدا." [2]

كما يرى الناقد شريق، بأن النصوص الشعرية النثرية المغاربية ، توظف إمّا لغة الانزياح ،والخرق والرمز ، إمّا لغة الحديث المألوف ،وإمّا تستعمل أسلوب السرد والحوار ، كما أن هناك نصوصا تهيمن عليها، ظلال الرؤيا الصوفية تناصا واجترارا ، كما توجد ملامح الوجودية والسريالية في نصوص أخرى ، يستشهد عبد الله شريق بالنص الصوفي على النحو التالي:

دَعينِي أُخُض الموج

لي نديم

وجرعة ريح

متى

أيْنَعَتْ

همتُ في خلْوتي

1/ المرجع السابق، ،ص8 .

[2] / المرجع نفسه ، ص13.

ونشرتُ القلبَ بحرًا

وهذا

أوَّل الكشف

ومن صحبتي

خرجتُ

لا أرى في الناس غير مَنارات

تُضيء خُلوتِي.[1]

إن قصيدة النثر قد اتخذت أشكالا متباينة ، فهي تتقاطع فيه النصوص الطويلة والقصيرة البسيطة والمركبة ، ويتداخل فيها الغنائي السردي والدرامي والتشكيلي، ويتقاطع فيها الذاتي والإنساني ، والمأساوي ،والفوضى والنظام ، الانسجام و اللا نسجام ... وهي ذات مستويات شعرية متفاوتة فيها النثري البسيط ، والشعري المتألق ،وفيها السطحي، والعميق ،والمقلد المكرَّر والمبدع الخلاّق.[2]

[1] / المرجع السابق ، ص 39.

[2] المرجع نفسه، ص29/28.

2- دراسة محمد الصاحي: شيخوخة الخليل بحثا عن قصيدة النثر:

سارت الشعرية العربية مخترقة الزمان والمكان ،وامتلأت مسيرتها بالتحولات المتغيرة ، مؤسسة إبداعها على ركائز أساسية ، وهي الإيقاع والموسيقى ، واللغة الشعرية ، والتخييل ، وحرصت كل مرحلة شعرية عليها ، ثم جاءت مرحلة الرومانسية ، لتعدل في الترتيب وتقدم الخيال على سواه من الركائز ، وفي مرحلة الشعر الحر (التفعيلة) ، حدث تعديل مزدوج ، فقد نابت التفعيلة عن البحر وتقدمت اللغة على سواها من الركائز. أما مرحلة قصيدة النثر ، فقد تم إسقاط العروض نهائيا.

إن هذا الخروج عن قوانين البيت العربي ، الذي مارسه الكتاّب العرب ، يفسر النظرة القبلية إلى أعمالهم ، وانتقال الشعر العربي الحديث من القصيدة التقليدية، ذات شطرين ،إلى قصيدة التفعيلة وإلى قصيدة النثر . ومع التطور الهائل الذي عرفته النظرية النقدية العربية جعل مفهوم النص الشعري الحديث ، تبنيه قوته التخريبية ، للخروج عن إطار التصنيفات القديمة ،محاولا التمترس خارج المألوف ، وخارج النقاء النوعي ، كما تذهب إليه سيزا قاسم* قارئة إدوار الخراط[1] .

وذلك أن النص بناء ونظام ودلالة ،وهذه التعليلات نجدها حتى عند أدونيس الذي يبدو اجتهاده أقل علمية مقارنة بسهل بن هارون(ت سنة830)،والتوحيدي(1023/922)، ويقول أدونيس في رسالته الشهيرة إلى أنسي الحاج:

---

[1]/ محمد الصالحي ، شيخوخة الخليل بحثا عن قصيدة النثر العربية ،ط1 ،منشورات اتحاد كتاب المغرب ، سنة 2003،ص 102 .

*سيزا قاسم ناقدة ومترجمة وقالت إن إدوار الخراط يعد جزءا أساسيا من تكويني الفني والإنساني واستطاع أن يخلق كتابة جديدة للغة العربية ومن أعماله (صقور السماء) و (اختناق العشق والمساء) حيث تجتمع في كتابته الجوانب الصوفية والروحية والسياق الاجتماعي والتاريخي.

"معك يا أنسي يزداد استمساكنا بجيل الرؤيا ، يتسع أسلوبنا في التغيير عنها ، وينمو ويغنى يصبح لنا لون آخر من الشعر ، ومن النثر أيضا."[1] وهو كلام كُتب في خضم التبشير بقصيدة النثر سمتها العنف الفكري و الإيديولوجي.

لم يكن اجتهاد الشعراء أنفسهم اجتهادا علميا بقدر ما كان عاطفيا ، فعنف رسالة أدونيس اشتملت على تعابير مثل(سرطنة العافية) ،و(الذعر والفجيعة) ،و(الهدم بلوعة) ، كما أشار أدونيس في مقدمة الطبعة الثالثة لأعماله الكاملة إلى حذف كثير من قصائد النثرية ، معتبرا إياها (كلا ما غفلا) ،لا هو بالشعر ولا هو بالنثر ، وهذا ما يفسر مزاجية أدونيس إتجاه قصيدة النثر ، فتراه مرة مدافعا ،ومرة شاجبا ، فعنف رسالة أدونيس لا يقل عنه قوة وتطرفا ما جاء به في مقدمة (لن) لأنسي الحاج نفسه ، وهي المقدمة التي اتخذت إنجيلا لزمن غير قليل ، فأول جملة في مقدمة لن جملة استفهامية كيف يمكن أن يخرج من النثر قصيدة ؟ وهو السؤال الخطأ الذي جاءت المقدمة جوابا عنه ، وجعل أنسي الحاج ، ينتهي القول بافتقار قصيدة النثر لقانون أبدي ، وهو استنتاج ينتهي بالشاعر إلى تبني ما رفضه ، وهو الوزن والقافية.[2]

ورغم افتقار قصيدة النثر لشكل ثابت ، فإن (لعبة المعنى) كفيلة بتحديد الشعر من اللاشعر.

ولقد عمّمت مجلة (شعر) فكرة زئبقية الشكل في قصيدة النثر، "قصيدة النثر شعر، لا نثر جميل ، إنها قصيدة مكتملة ،كائن حي مستقل ، مادتها النثر وغايتها الشعر ، النثر في مادة تكوينية ألحق بها النثر لتبيان منشئها ، وسميت القصيدة للقول، بأن النثر يمكن أن يصير شعرا دون نظمه بالأوزان التقليدية."[3]

2/ المرجع السابق، ص102 .

[2] / المرجع نفسه، ص103 .

[3]/ المرجع نفسه،ص103

احتمى (أدونيس) بالقطب الذي يراه ، عكس الشعر أي النثر ، فاتخذه منطلقا لقصيدة النثر وهي نظرة عروضية إلى الوزن لا إيقاعية ، ذلك أن إيقاعية النص الشعري تفرض وزنه بالضرورة، ولا يفرض الوزن إيقاع النص الشعري بالضرورة ، يقول *k. Varga : "الإيقاع هو الوزن محررا من إكراها ته".[1]

إن هذا الخروج عن قوانين البيت العربي الذي مارسه الكتاّب العرب ، يفسر النظرة القبلية إلى أعمالهم وكون هذه الأعمال تأكيدا لفعل النهوض.

يستحيل الحديث في النص الشعري عن زوائد نثرية، تقتضي شعرية النص إزالتها : السرد ، الدراما الديدكتيك ، الخطابة ... كما يستحيل الحديث عن نص مزيج من النثر والشعر معا أو القول بأن الشعر في نص هو كل ما ليس نثرا فيه ، إذ لا يمكن الحديث أصلا ، عن نص شعري إذا شاب النص ما يخل بإيقاعه الشعري، فالقصيدة تكون قصيدة بكل مكوناتها ،ففي اللغة " يوجد حقا كل ما يوجد في الشعر باستثناء الشعر نفسه ،كما يلخص توماشفسكي."[2]

و تشهد الشعريات الكبرى قلقا نقديا في الشعر الحديث ، وصل القلق إلى حد كتابة نفس النص مرة شعرا ومرة نثرا، كما عند ريفردي Reverdy ، ومرة نثرا ومرة شعرا، كما عند أبو لينير ، هذه النصوص حسب سوزان برنار، تم الانتقال فيها ليس من درجة إيقاعية إلى أخرى بل من شكل إلى آخر. متحدثة عن قصائد مختلطة، شكلت في لحظة ما ، (أشكالا انتقالية) و (أشكلا هجينا) ، محاولة تحقيق وحدة الأشكال l' union des formes.[3]

---

[1]/ المرجع السابق، ص105 .

*k. Varga (ولد سنة1968 ،ناقد نمساوي)

[2]/ المرجع نفسه،ص80.

[3] /المرجع نفسه، ص 104.

وهو ما لن ننفيه في التراث العربي عند ابن عربى* ، الذي كتب (لطائف الإسرار) في أربعة وخمسين بابا ،يفتتح كل باب بنص شعري ويعقبه نص نثري.[1]

أمّا فاليري (Paul Valery)،أحد زعماء المدرسة الرمزية، فيرى أن الموضوعات الصالحة للنثر هي التي لا تحتاج ،ولا تقبل الغناء : تاريخ – حكاية – أخلاقيات – فلسفة ، أي كل الموضوعات التي تسعى للإقناع .[2]

ويشترط مالارميه إبعاد الوظائف الأساسية للغة اليومية من(اللغة الشعرية) تلقين – حكي– وصف enseigner– raconter– décrire.[3]

و تنهض القصيدة الشعرية على دعائم نثرية ، وينهض النثر على دعائم شعرية ، يكون النثر في تلك أرضية لإقامة جسر الشعر ، ويكون الشعر في هذه أرضية لإقامة جسر النثر، فالجسر الشعري

كما تنقل دومينيك كومب عن Champigny. R. ،لا يبنى إلا فوق أرضية نثرية ، فقد تصادفنا في النص مقومات وركائز نثرية : مقاطع سردية – وصف–كلام– تحليلات... لكن ذلك كله ليس متضاما بشكل قد تكون به نثرا : سردا – وصفا – مناجاة – حوارا– تحليلا... وترى كومب ، أن الحديث عن (الرواية الشعرية) ،و(الرواية البوليسية)،و (الرواية التاريخية) ،(رواية المغامرة)...

*ابن عربي (متصوف، وفيلسوف).

[1] / المرجع السابق،ص104

3/ المرجع نفسه، ص80 .

4/ المرجع نفسه،ص80.

لا ينتقص من روائية تلك الروايات ، لأن النعوت هنا (الشعرية – البوليسية – التاريخية – المغامرة ..)،مجرد مرجعيات ولا تمس في شيء خصوص الرواية كجنس[1] .

إن قصيدة النثر لا تبتعد كثيراعن الروح الإيقاعية للشعر العربي في عمومه ، قد فرضت اختلافا شكليا خارجيا عن الشكل الشعري التقليدي الموروث ، وبالتالي ، فإن قصيدة النثر ليست أرقى ما وصل إليه الشعر العربي ، بل هي إمكانية إيقاعية ضمن إمكانيات أخرى ، تمنحها اللغة العربية للشاعر.[2]

والصبغة الخطية الكرونولوجية ، تفسرها معضلة الذات وأسئلة النهضة ، في حين أن قصيدة النثر والنثر الشعري والشعر الحر ، شهدت في الآداب الغربية (الفرنسية خاصة) نوعا من تبادل الأدوار و الأقنعة ،جعلت قصيدة النثر والنثر الشعري مهادا للشعر الحر عند المدرسة الرمزية مثلا .[3] ، ورأى غوستاف كاهن (Gustav Kahn ، 1936/1859) ،مجرد جسر للانتقال من التقليد العروضي إلى عالم الشعر الحر، نافيا أن تكون جنسا أو نوعا.[4]

3- دراسة صلاح أبو سريف :"الشعر وأفق الكتابة".

ضم أبو سريف مجموعة من المُقاربات التي تلامس قضايا الشعر ،والتي توزعت على مجموعة من الفصول، هي: «الشعر وأفق الكتابة»، و«ما بعد القصيدة» ،و«القيمة الشعرية» و«في صداقة الشعر». ويرى أبوسريف في مقدمة كتابه ،أن ما كَرَّسَتْهُ النظريات الشِّعرية القديمة، عند العرب، وهو ما سينعكس الدالّ على الكتابات سلبا على الكتابات الحديثة، هو أنَّ الشِّعر هو الوزن، وما تبقَّى،

1/ المرجع السابق، ص 82 .

[2] / المرجع نفسه ،ص 25.

[3] / المرجع نفسه، ص25.

[4] / المرجع نفسه،ص25

ليس بنفس بقيمة هذا الدَّالِّ نفسه، كونه «الدَّالّ الأكبر»، أو هو «القيمة الشعرية» ، التي لا يمكن أن يَحْدُثَ الشِّعر دُوُنَها. هذا ما جعل النقاش الذي دار حول الشِّعر في الخمسينيات من القرن الماضي، يَنْصَبُّ حول هذا العُنْصُر، و ظَلَّ مُسْتَمِرّاً، خصوصاً مع ما سُمِّيَ بـ « قصيدة النثر»، دون النَّظر إلى الشِّعر ، أو بالعودة إلى أصول مفهوم «الشِّعر» ذاته، لِمُراجَعَتِها، وإعادة بناء فرضياته، التي تَمَّ تَعْتِيمُها، بمفهومٍ آخر مُهَيْمِنٍ، هو مفهوم «القصيدة» ،التي كانت أساس ما تَمَّ تكريسُه من قواعد، كان لعصر التدوين دور اللحظة الحاسمة في تثبيتها ، وفي اعتبارها ، ما سيميز الشعر العربي عن غيره من المقترحات الشعرية المصاحبة له ،أو باعتباره التوقيع الشخصي للثقافة العربية. [1]

لم يعد الشعر العربي القديم ، هو المرجع الوحيد الذي يستمد منه الشاعر معرفته بالشعر ، أو بقواعده ، وأسس بنائه ، كما لم يعد الشعر الإنجليزي أو الفرنسي ، مصدرين لمعرفة الآخر أو الانفتاح على شعريات أخرى ، وهو ما حدث ، مع الرومانسيين العرب ، الذين كان الشعر الإنجليزي هو المكان الذي منه استمد " الديوان" ، "و جماعة أبوللو" ، تصوراتهما الجديدة للشعر.[2]

ثم الذهاب إلى ما ستُسمّيه"شعر" " ب قصيدة النثر " ،كان من الاختراقات المهمة ،التي أحدثتْ جرحا،(أستعمل الكلمة هنا بالمفهوم الذي استعمله فوكو في سياق حديثه عن الجراح التي أحدثها كل من (ماركس، وفرو يد ،ونيتشه في الثقافة الغربية.) ، ليس في الشعر العربي المعاصر فقط ،بل في الثقافة العربية كاملة.[3]

[1] / صلاح أبو سريف، الشعر و أفق الكتابة ، ط1،منشورات ضفاف، ومنشورات الاختلاف ،سنة 2014،ص9.

[2]/ المرجع نفسه،ص35 .

[3]/ المرجع نفسه ، ص36.

وإن الشعر اليوم ، فتح أراض ، لم يكن سياق التجريب يُسمح بها من قبل ، ولم تكن أرض الشعر قابلة لاستيعاب قصيدة النثر استعدادا للمغامرة أو الانفتاح على أجناس كتابية أخرى ، والاستفادة من بعض تقنياتها، أو مكوناتها النصية. وإن" قصيدة النثر" مثلا خرجت بدورها عن شكل الكتابة ، كما ذهب إليه الماغوط ، ولم تعد بنفس الممارسات النصية ،التي بها كتب أنسي الحاج ، أيضا فهي أصبحت ذات أشكال ملتبسة ،حدود التجنيس فيها ، لم تعد بالسهولة التي كانت تحدث بها التجارب السابقة ، وبالتالي كل نص هو شكل قائم بذاته[1].

3-1 ما بعد القصيدة " قصيدة النثر، أو القصيدة الخرساء ": لعبد المعطي حجازي.

يقول الباحث أبو سريف بأنه قرأ كتاب حجازي ، باعتباره كتابا في الشعر، يخوض في قضية شعرية ،كثيرا ما كتب عنها بنوع من الازدراء والسلبية ، أعني "قصيدة النثر".

و كتاب حجازي كان بدءا من عنوانه، يسير في هذا الاتجاه ،واختار منذ بداية كتابته في هذا الموضوع ، أن ينتصر لما يسميه ب"قصيدة التفعيلة" أو" القصيدة الموزونة "، أي القصيدة ، التي هو أحد مزاوليها في فترة من تاريخ الممارسة الشعرية العربية المعاصرة.[2]

والقصيدة نمط شعري ، عملت مرحلة التدوين على تكريسها ، كاختيار شعري عربي ، لا يمكن قبول غيره من المقترحات ، التي جاءت على يد شعراء ، حاولوا أن يكتبوا خارج سياق هذا النموذج وخارج شكله أو نمطيته التي تم حصرها في الوزن والقافية.[3]

وإن الشاعر حجازي حين يقصي هذا المقترح الشعري ، يقصيه انطلاقا من هذا المفهوم ذاته ، (قصيدة ..) ، فإطلاق معنى "القصيدة الخرساء" على الممارسة الشعرية ، هو اقتصار في رؤية

[1]/ المرجع السابق ،ص37 .

[2] / المرجع نفسه،ص83.

[3] / المرجع نفسه،ص84.

هذه الممارسات كاملة على الوزن فقط ،أو من انتظام في توالي الأصوات، أما "قصيدة النثر" ، فهي إشارات باليد ، والتلويح بمعنى تفتقد للصوت أو الكلام .[1]

و حتى عندما يستعمل حجازي كلمة "إيقاع "، فهو يسعى من وراءها ، إلى نفي هذه الصفة على "قصيدة نثر " لأنه ظل أسير تصورات ، تعتبر الإيقاع وزنا ، أو انتظاما لأصوات ما ، ولم يخرج من هذا النفق الشعري، وربما كانت الشعرية المعاصرة ، خصوصا لدى"هنري ميشونيك "، استطاعت أن تُوسِّع الأفق أكثر ، وتتيح للشعر، أن يخرج من ضيق المفاهيم ، آلة ممارسة ، فيها يتَسع الشعر لأشكال لم يسبق بها من قبل .[2]

وفي قراءة كتابيه " نقد الإيقاع .." و "سياسة الإيقاع .."(لهنري ميشونيك) ، وهما غير مترجمين للعربية ، ما يكفي لجعل حجازي يعيد النظر في مفهومه للشعر .إذا أردنا أن نعود بحجازي إلى تاريخ الممارسة النقدية عند العرب أنفسهم ، فالوزن كحدّ للشعر ، لم يحدث حوله إجماع ، بل ظهرت كتابات وآراء تعتبر الشعر أوسع من هذا الحد ،وتذهب في تصورها إلى بناء الشعر وفق دالين كبيرين هما: الإيقاع والخيال ، نظرا لانفتاحهم على ثقافات الآخر من أفق مغاير ، ما جعل تصوراتهم للشعر تهجس بمفهوم للإيقاع ، كان أوسع من مفهوم حجازي ذاته.[3]

إن النص الشعري المعاصر ،هو نص منشرح ، تتداخل في بنائه جملة من المكونات ، لعلّ الصفحة اليوم لم تعد فيه مجرد وسيط ،بل إنها صارت إحدى مكونات النص المكتوب ، الذي لم تعد الأذن وحدها تكفي للإنصات إليه ، ثمة أبعاد أخرى تتدخل في قراءة النص ، قراءة

[1] / المرجع السابق ،ص84

[2] / المرجع نفسه، ص 85.

[3] / المرجع نفسه،ص85

السواد أي الحبر وحده ، دون بياض الصفحة ، وأشكال توزيع السواد في فضاء الصفحة ،أو الصفحة المزدوجة ، كما يذهب إليها مالا رميه.[1]

ويقول أبو سريف : أننا في الشعرية العربية بصدد الكتابة ، أو الشعر الذي يعي الكتابة كشرط حضاري ،لم يعد ألشفاهي – أعني الصوت ضمنه – سوى مكوّن من بين مكونات أخرى ، ما يحدد شعرية النص في وعيه مكتوبا ، وليس مسموعا فقط ، فالصوت يتراجع في مقابل الكتابة ، أعني وعي الصفحة ، التي يحدث وعيها بالصوت ، بل بعمق الصفحة ببيضاتها وبما ترسم فيها من توزيعات خطية ، في دال مادي ملموس ، وليس مجرد صدى ، مثلما يحدث في الصوت.[2]

هذا ما يجعلنا، ندعو حجازي إلى إدراك الفرق بين القصيدة باعتبارها مقترحا شفهيا ، يمر عبر السماع، وبين الشعر ، باعتباره ممارسة كتابية ، لا تكتفي بالإيقاع كدال أكبر ، بل تفتح النص على دوال أخرى.

ولن يفوت أبوسريف بأن يذكر حجازي ،بدعوة الشاعر الفرنسي سان جون بيرس* ، " للخرس" الشعري، فيما يخص هذا النوع من الممارسة الشعرية ، التي لم تعد تقبل وساطة اللسان.[3]

وهو ما دفع بيرس إلى رفض الإنشاد ، أو القراءة الصوتية للشعر ، لأنها تتعارض مع طبيعة النص المكتوب، الذي في حالة إنشاده .[4]

---

[1]/ المرجع السابق،ص86

[2]/ المرجع نفسه ،ص87.

[3]/ المرجع نفسه، ص8.

[4] / المرجع نفسه ص87.

*سان جون بيرس saint – John perse شاعر ودبلوماسي ، 1975/1887 ، تحصّل على جائزة نوبل في الأدب ،سنة 1960.

فالنص اليوم غيّر وتيرة اشتغاله ، أصبحت الكتابة شرطا من شروط وعيه أو وعي شعريته، فاتسع نطاق الشعر ليصير أكثر عمقا مما كانت عليه القصيدة.

4-دراسة رشيد يحياوي في كتابه (قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة):

صدر للناقد المغربي رشيد يحياوي كتاب جديد ،بعنوان "قصيدة النثر العربية، أو خطاب الأرض المحروقة"، الكتاب يراوح بين لغة النقد والسجال، ويقف فيه المؤلف عند مجموعة من الأسماء الشعرية والنقدية ،التي أسهمت بآرائها في وتوسيع الخطاب النقدي حول قصيدة النثر العربية، أمثال يوسف الخال و أدونيس ،ونازك الملائكة، وأنسي الحاج ،الذي خصه المؤلف بفصل مطوّل معتبرا إياه من أبرز مؤسسي خطاب قصيدة النثر العربية على المستوى النقدي والإبداعي... وصولا إلى الأجيال الجديدة من الشعراء والنقاد ،ويناقش الكتّاب في ضوء ذلك، أهم مفاهيم وتعريفات قصيدة النثر غربيا وعربيا متوقفا عند ما يعتبره مغالطات، ترسخّت في الخطاب السائد حول هذه القصيدة ،ويختم المؤلف كتابه الصادر عن دار إفريقيا الشرق في 239 صفحة بسلسلة أوراق حول شكل قصيدة النثر في راهنها والقضايا التي تستأثر بالنقاش حولها حاليا.

أما فيما يخص مصطلح (قصيدة النثر) ، فيعتقد الناقد رشيد يحياوي متحفظ منه نتيجة التعارض الكبير في الدلالة ، لذلك نجده يقترح بدائل أخرى ، يقول:" وكان يمكن أن يتم اختيار بدائل أخرى مثل :" القصيدة المنثورة "أو القصيدة المكتوبة نثرا " أو"القصيدة النثرية" "أو القصيدة بالنثر

"... لو تم اختيار رأي من هذه البدائل ، لكان الخطاب النقدي حول قصيدة النثر قد اتخذ مسارات أخرى"[1]. أمّا لو كان قد تم اعتماد مصطلح " الشعر الحر" لنعت نصوص "قصيدة النثر،لكان قد تغير مجرى ذلك الخطاب تغيرا جذريا بالتأكيد.[2]

ولعل المتأمل في هذه البدائل يدرك أنها في حد ذاتها تحمل تناقضا، فالنقد المغاربي ،يريد مصطلحا لا يجمع بين متناقضين قصيدة / نثر، كما أن رشيد يحياوي،لم يكن دقيقا في ضبط هذه المصطلحات ، فكيف يرفض مصطلح (قصيدة النثر) ويبدله بمصطلحات شبيهة؟

وهذا ما لا يتماشى مع المنطق العقلي، ثم إن رشيد يحياوي لم يمنحنا مصطلحا واحدا مؤسسا ومضبوطا، وفق قواعد وأسس منطقية ، فكأنه ألقى بمجموعة من المصطلحات البديلة ،وترك لنا المجال للاختيار ، فضبط المصطلح هو من خصائص الناقد لا المتلقي على حسب ما نعتقد فهي بدائل ذاتية خاصة بالناقد (رشيد يحياوي) لوحده فقط.

5- مهدي عثمان ،"أسطرة الشابي ووهم الحداثة" :

لما نتحدث عن الشابي،إنما نتحدث عن مرحلة من الشعر التونسي الحديث وعن مرحلة ، عدّ النقاد فيها الشابي رائدها الأول .

إن هذا التضخيم والأسطرة على مشروعيته ،لا يجعلنا نعتبر الشابي شاعر القديم والحديث ، أي شاعر الكلاسيكية بالقوة وشاعر التحديث ، مما جعل منه مجددا في شعره ، وسابق عصره في الفكر والصورة والشكل ، بل بعضهم كاتب قصيدة النثر .

---

[1] /رشيد يحياوي،قصيدة النثر العربية ،ص118.

[2] / المرجع نفسه، ص118.

ويذهب المنصف الوهايبي إلى اعتبار نبوغ الشابي ، مرّده "غياب السلطة الشعرية في نظامنا الثقافي الراهن" .[1]

وإن مسيرة الشابي ومعاناته ، ستبقى مرجعا للمبدع الذي يروم أن يعانق شوق الحياة ،وجمال الوجود متحديا العوائق ، ولم يكتب الشابي الشعر فحسب ،بل جال قلمه في فنون النقد والقصة والرسائل والمحاضرات ،مطّلعا على المدارس الغربية ومواكبا لإرهاصات العالم الاستعماري للدفاع عن القيم الإنسانية.

إن قصائد الشابي لا تزال جديدة نابضة مترجمة عن واقعنا اليوم ، لذلك يستحق مزيدا من العناية الخاصة ، وأن بعض من آثاره ما يزال متفرقا مبثوثا هنا وهناك، دون أن ينشر في عمل علمي محقق وكامل بما في ذلك ديوانه (أغاني الحياة).

ما كادت سنوات العقد الثالث من القرن العشرين تستقر في تونس حتى أصبحت الشعرية المنثورة وقت ذاك تشتمل على أشكال متنوعة من العمودي إلى الشعر المتحرر، من النمطية العروضية إلى الشعر المنثور ، الذي اقتبسه بعض الشعراء التونسيين ، من مدوّنة شعراء المهجر ومن الشعر الفرنسي خاصة ، ولكن لم يتجاوز المحاولات الفردية من حين إلى آخر فحسب ، بل نص الشابي الذي ندرجه تحت الشعر المنثور، نعتبره (قطعة) ،بمعنى هذا أن الشاعر(الشابي) كان مدركا تماما للجنس الأدبي الجديد ، الذي سيواصل المحرك الفعلي للأدب التونسي الحديث في بعض الأحيان.[2]

[1] /منصف الوهايبي ، أبناء قوس قزح ، " متخير من الشعر التونسي المعاصر" وزارة الثقافة والسياحة ،سنة 2004، ص 16 .

[2] /عبيد يوسف،حركات الشعر الجديد،ط1،سلسلة كتاب الحرية، تونس ، سنة2008،ص15.

إن أثار الشابي في هذا النوع من الشعر (المنثور) لم يلق العناية بالجمع و الدراسة مثلما تسنّى لبقية آثاره الأخرى أن تحظى به ، والسبب راجع إلى اعتبار الشابي تلك القطع من الشعر المنثور مجرد محاولات أولى ،سرعان ما تجاوزها إلى كتابة القصيدة العمودية .

وفي سنة 1984، وبمناسبة خمسينية الشابي، صدرت أعماله الكاملة ، وقد تضمنت في الجزء الثاني منها، نصوص شعره المنثور ، التي أمكن الوصول إلى جمعها ، ولكن دون تحقيق، من دون أن توضع تحت عنوان الشعر المنثور.[1]

لدينا نموذج من شعره المنثور في قصيدة:" أغنية الألم "

ما أروعك أيها الألم وما أعذبك

أيتها المرارة التي ملأت أودية الحياة بصراخ الأسى

وأترعت كأس الدهور بغصات الدموع

أيتها الكف الهائلة التي حطمت على شفة القلب كأس الأمل.[2]

إن هذا النص الشعري (أغنية الألم)، يمثل نسقا جديدا في التشكيل اللغوي عند الشابي ، يعتمد فيه على أسلوبية التكرار، مثل لفظة(كاس) ، تكررت مرتين ، تدل على مرارة الألم، كما تكررت لفظة (الحياة) مرتين ، تدل على الأمل. كما وظّف الشاعر الشابي أسلوب النداء في قوله(أيتها المرارة) للتعبير عن معاناته وألمه ،والتعجب ، مثل قوله (ما أروعك)،وذلك استخفافا بالألم.

وبهذا، نحى أبو القاسم الشابي في هذا القصيد النثري منحى جديدا في اللغة، مستفيدا من متون الرومانسية المهجرية من ناحية ، ومن الأدب المترجم عن الأدب الأوروبي من ناحية أخرى.

[1] / المرجع السابق، ص18

[2] / نفس المرجع ،ص18.

ويبرز الشابي مجرّبا لهذا اللون ،وممارسا له في أكثر من قطعة واحدة، وقد امتاز بإشراقة ومتانة التراكيب ، وتدفقها بأحاسيس النفس الفياضة ، التي كثيرا ما طالعناها في قصائد الشابي المنظومة.[1]

ويمكن القول بأن فراغ الساحة الثقافية التونسية من الأصوات الشعرية في ثلاثينيات وأربعينيات القرن الماضي ، جعل الشابي يتربع على عرش مملكة الشعر التونسي وتواصلت معنا قداسته طوال القرن الماضي ، وأننا لا نأتي جديدا حينما نقول :أن الشابي مثل، وما يزال يمثل هرما شعريا ،لا يرتقي إليه أحد في مسيرة الكتابة الشعرية التونسية ... و لا ربّما سيظل هكذا متربعا على مملكة الشعر التونسي لقرون طويلة قادمة."[2]

أما محمد البشروش ،فقد كان يحذق اللغة الفرنسية ، بل ويكتب بها أيضا ، وكان مطّلعا عن كثب على آدابها الذي ترجم منه إلى العربية ، فقد كتب الشعر النثري وفي ذهنه الوعي بمسألة التحرر من النمط الخليلي. ولكم هذا النمط من قصيدة (خواطر مجنحة) لمحمد البشروش ، وقد تحرر فيها من الوزن والقافية:

هذا الضياء الذي يغمر روحي

يشع من فرارة ذاتي

وأسمو به إلى حيث الامتداد

وسحر الحياة السخي الساخر

أسمو به إلى المرتفعات الطليقة الساهية

---

[1]/ المرجع السابق، ص87

[2]/ عمار العوني ، النص الغائب في المدونة الشعرية الحديثة ، جريدة الصباح التونسية ، 7 ديسمبر ،سنة 1999 ، ص10 .

هناك ظلال وأنهار ومشاهد جميلة وأحلام

وهناك الألوان وهناك الانسجام

يعلم ابن ادم الوفاء إليه والابتسام

والاستسلام...[1]

المقطع ذو روح إنسانية، كأنها تفيض على الكون ، وتغمره بالبشائر ، وما كلمات (وفاء) (المشرق) و(الهدهدة)،(الأجنة)،(الأفق) (ضياء)، وغيرها إلا دليل عن حالة الانسجام التام لمحمد البشروش .

وإن الهاجس التأملي واضح في نصوصه الشعرية ، انطلقت من المعاناة الذاتية ،إلا أنها ترنو إلى أفاق رمزية ،بحيث أنها تتردد بين المنحى الصوفي والتجربة الوجودية ، فمحمد البشروش استطاع أن يغادر ظلال الرومانتكية ، التي أسرت إلى حد بعيد شعراء جيله.

وقد تمّكن البشروش أن يخرج بالقصيدة إلى تغييرات أخرى، بحثا عن أنماط جديدة للكتابة الشعرية تستند على بعض خصائص النثر الفني القديم ، فهو بحق أحد رواد الكتابة الشعرية الجديدة في النصف الأول من القرن العشرين.

أما في الجزائر فيعد عبد الحميد بن هدوقة رائد قصيدة النثر في ديوانه (الأرواح الشاغرة) ،وهي أول محاولة في هذا المجال ليفتح الباب بعدها لجيل السبعينيات لكتابة مثل هذا النوع ،ويجوز فضل السبق في كتابة هذا الجنس الكتابي –قصيدة النثر– للروائي لابن هدوقة قوله:

[1] / محمد البشروش،ع1 ،مجلة المباحث، سنة1938 ،ص9 .

في كل مكان

حظهم موفور

في القبور

في كل مكان

في إفريقيا في آسيا

القنابلُ تنطلقُ من قلوبهم

سَارَت القلوب مستودعًا للقنابل

بدل الأحلام

في كل مكان

الأرض تبحث عن أسمدة لخصْب جَديد

من دماء العبيد

السَماء لا تدري

هل فهمت؟[1]

[1] / عبد المالك مرتاض ، قضايا الشعريات ، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر ،(د ط) ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة الأمير عبد القادر ، قسنطينة الجزائر ، سنة 2008ص 316.

ومن الواضح أن هذه المحاولة لا تمثل قصيدة النثر أحسن تمثيل " فهي لا تحمل أي عمق شعري حتى تنسب إلى الثورة الثانية ، التي تتالت مرحلة شعر التفعيلة في تاريخ الحركة الشعرية العربية المعاصرة . فهي تفتقر إلى كثافة الصورة الشعرية المفتوحة على الإيحاءات اللانهاية ، وإلى اللغة الثرية والمقتصدة التي تعتمد على الدالة الرمزية."[1]

من خلال القول يتبين لنا المنزلة العالية التي احتلتها قصيدة النثر لدرجة اعتبارها ثورة ثانية بعد قصيدة التفعيلة، وفي السياق نفسه يقدم أحمد يوسف رأي باربارا جونسون* التي ترى في قصيدة النثر استكشافا عن بحث مستحيل عن الهوية ، عندما تصبح الحياة والحب والموت شيئا واحدا ، ويتساءل (أحمد يوسف) ما إذا ألفينا مثل هذا البحث المستحيل عند من يزعمون أنهم يكتبون (قصيدة النثر) في الجزائر؟ كما يقدم الباحث(أحمد يوسف) مجموعة من الأسماء مثل: أبو حيان التوحيدي في(الإشارات الإلهية)،وابن عربي (في الفتوحات الملكية) ،والنفري(في المواقف والمخاطبات) ويتساءل ما إذا بلغت هذه الكتابة (قصيدة النثر) منزلتها أو تجاوزتها؟[2]في حقيقة الأمر يمكن اعتبار هذه الأعمال البدايات الأولى لقصيدة النثر وإرهاصاتها،بحثا عن الشكل الجديد.

بهذا أصرّ الشعراء المعاصرون على خروج مدار الأنساق الثقافية والإبداعية المعيارية الجاهزة من سيطرة النموذج التقليدي ، رسما لملامح الاختلاف ، وتجاوزا للتراث الشعري القديم الذي تجعل منه منطلقا لبحثها عن هويتها و فرادتها وتميزها (قصيدة النثر) .

---

[1] /أحمد يوسف، القراءة النسقية ووهم المحايثة ،ط1 ، منشورات رابطة الاختلاف ،الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون ،بيروت،سنة2007،ص65.

[2] / المرجع نفسه،ص65.

*باربارا جونسون (2009/1947) ناقدة وأدبية أمريكية

وقد غدا الاختلاف علامة مميزة لشعر مرحلة الثمانينيات والتسعينيات، أو ما يعرف " بشعر المحنة أو الأزمة"* أو(جيل الحداثة الشعرية)،أو شعر اليتم بتعبير أحمد يوسف ، والنص المستحيل، كما سبق الذكر يجمع بين المتناقضات والأضداد ، ببساطة اللغة وغموضها وإبهامها ، إلا أن هذا الجيل "جيل اليتم "ما يزال أمامه الكثير للوصول إلى كتابة نص مستحيل ،يعبر فنيا عن هذه الرؤيا –رؤيا العالم بتعبير لوسيان غولدمان– يحمل تصوراته التي يستهويها ،المغلق والانخراط في المجهول والتيه في سراديب اللامعنى".[1]

وأشار الباحث أحمد يوسف إلى مقاربة يمنى العيد لقصيدة النثر(النا والجليد) ،حيث انكبت على دراسة (الإيقاع الداخلي) باعتباره عنصرا مميزا من عناصر موسيقى الشعر في القصيدة الحداثية .[2]

6– موقف عبد المالك مرتاض من قصيدة النثر :

كان موقف الناقد الجزائري عبد المالك مرتاض قاسيا اتجاه المصطلح (قصيدة النثر) فهو يرفضه رفضا مطلقا ويقول : " إن قصيدة النثر كما شاع إطلاق هذا المصطلح هذا الهجين الرّذل على هذا الضرب من الكلام ، الذي يتساهل بعض النقاد المعاصرين فيعزونه إلى الشعر وما هو في رأينا بالشعر ."[3]

إن موقف الناقد كان صريحا وواضحا لا يحتاج إلى إزالة إبهام أو تنوير ، فمصطلح قصيدة النثر غير مرغوب فيه بالنسبة له ، أما سبب الرفض لهذا الجنس الكتابي حسب مرتاض، فإنه

[1] / المرجع السابق،ص184/183.

[2] /عادل ضرغام ، تحليل النص الشعري ،ط1،الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف ،،بيروت الجزائر ، 2009، ص.16.

[3] / عبد المالك مرتاض ، قضايا الشعريات ، ص278.

لا شعرية خارج الإيقاع و يقول : " فأي شعر يكمن أن يَمثُلَ خارج الشعرية بمعنى poéticité بالفرنسية ؟ وأي شعرية يمكن أن تمْثُلَ خارج الإيقاع(le rythme) .[1]

وعلى حسب هذا القول نلاحظ مرتاض، يرفض بنية مصطلح قصيدة النثر كما ،لا يعترف بها كجنس شعري في الساحة الأدبية ، لأنها حسبه :" حاولت أن تمرق* من جلده أي الشعر، وتتنكر لوضعه وتثور على طبيعته ، فهي – أي قصيدة النثر– كفرت بالإيقاع وتجرّدت منه."[2]

كما يقول مرتاض أيضا: (إن قصيدة النثر ليست شعرًا،لأن الوزن والقافية وحدهما، وهما أساسيان اللذان اقترحوهما لتحديد ماهيّة النّص الشّعري.)[3] ،ومن هذا المنطلق لا يعترف الناقد مرتاض بشرعية قصيدة النثر باعتبارها خالية من هذين العنصرين" الوزن والقافية" لأحداث الإيقاع الشعري.

وأن قصيدة النثر في سوق النقد لها الكثير من الخصوم على رأي مرتاض، قوله :" فإنك تجد لقصيدة النثر في سوق النقد من الخصوم أكثر ،ما تصادف لها من الأشياع والأنصار".[4]

أما فيما يخص إبدالا ت المصطلح الهجين ،أي(قصيدة النثر) كما يصفه عبد المالك مرتاض ، فنجده هو الآخر يصفها بمصطلحات عديدة وصفا عشوائيا ، منها الأدب الجديد ، الشعر المنثور، اللاّشعر ،والتناقض يبدو واضحا بين هذه المصطلحات ، فإذا كان مرتاض الناقد لم يمنح قصيدة النثر جوازها الشعري ،(اللاّشعر)، فكيف يطلق عليها مصطلح الشعر المنثور ؟

---

[1] / المرجع نفسه، ص278.

***تمرق** : تمَرّق فعل تمَرّقا: تمرق الشعر أي تساقط وانتثر، ينظر في قاموس معجم الوسيط.

[2] / المرجع السابق، ص278

[3] / عز الدين المناصرة ،إشكاليات قصيدة النثر ، ص244.

[4] / عبد المالك مرتاض ، قضايا الشعريات ،ص279 .

إذّ يجمع بين الشعر و النثر، وهذا ليس ببديل، بل فوضى عارمة في المصطلح ، وهذا ما يوضحه لنا الجدول التالي ملخصا البدائل المقترحة من طرف النقاد المغاربة:

الناقد المغاربي	المصطلح البديل
عبد الله شريق	التجربة الشعرية الجديدة.
رشيد يحياوي	القصيدة المنثورة ، القصيدة المكتوبة نثرا.
عبد المالك مرتاض	اللاّشعر ، الأدب الجديد، الشعر المنثور.

يتبين لنا من خلال معطيات هذا الجدول أن النقد المغاربي ، لم يستطع أن يحُدّ من فوضى المصطلح ،التي أصابت هذا الجنس الأدبي الجديد (قصيدة النثر)، ونقصد هنا عدم التمكن من تحديد المصطلح وحيد موّحد لقصيدة النثر ، فالبدائل المقترحة تختلف تماما بين النقاد المغاربة ، مثلا الناقد رشيد يحياوي ، يختلف في البدائل عن الناقد عبد المالك مرتاض ،والبدائل التي يقترحها عبد الله شريق تختلف عن البدائل الأخرى ،ولعلّ البديل (التجربة الشعرية الجديدة) الذي يقترحه هذا الأخير هو الأقرب إلى المنطق ،لأنه يحمل تناقضا في بنيته الدلالية ، أي أن شريق لم يجمع بين متناقضين ، كما أنه لم يكن بديلا قاسيا ، مثلما فعل عبد المالك مرتاض باقتراحه لمصطلح (اللاّشعر) ، ومصطلح التجربة الشعرية الجديدة يناسب هذا الجنس الأدبي الحداثي كونه:

1/ لم يقص قصيدة النثر من الساحة الأدبية.

2/ منحها جوازها الشعري.

3/ لا تحمل تناقضا في بنيته الدلالية.

7-بنية اللغة وإبدالاتها في قصيدة النثر المغاربية:

إن بنية اللغة في قصيدة النثر المغاربية ، كان لها الحظ الوافر من اهتمامات النقاد المغاربة ، فأصحاب النمط الشعري، يعتبرون قصائدهم في غاية الإحكام من حيث بنائها التركيبي ، ولكن هذا الأمر من اختصاص النقد الأكاديمي .

وكان لزاما أن نبحث عن إبدالات اللغة ، وإذا كانت قصيدة النثر، قد ضيّعت الجانب الجمالي في اللغة فما هي البدائل ؟ وهل للنقاد المغاربة موقف واضح في هذا الجانب (الجمالي للغة) وهل نملك تنظيرا مغاربيا من أجل فهم لغة الشعر المغاربي المعاصر؟

والجواب يكون عن طريق عرض بعض الآراء النقدية من النقاد المغاربة(المغرب ، تونس ، الجزائر)، أمثال محمد بنيس ، عبد المالك مرتاض ، وغليسي ، حورية الخمليشي.

إن النص الشعري المعاصر قائم على الغموض كآلية جمالية ،تعتمد عليه بنية هذه اللغة ، والغموض كما هو معروف مغاير ومضاد للوضوح ، ويسهل تلقيه من طرف القارئ فهو بدوره لا يحتاج إلى قارئ مبدع ومتأمل ، وبذلك فإن النص يتطلب قارئا متسلحا بآلية قرائية.

وإن لغة قصيدة النثر هي لغة خالقة لا مخلوقة على حد تعبير ، محمد بنيس، لذلك نجده يقول تبدو اللغة هنا – أي في الشعر المعاصر – وكأنها الخالق لا المخلوق، كما أن الكتابة تتسم بشكل مفتوح ... ويتساءل محمد بنيس، ويواصل قائلا : ما معنى أن يصوغ التعبير ذاته ؟

ففي مصدر الكتابة تأويل، وفي بنائها وصف ، والقول باللغة الخالقة والتعبير الذاتي، يذهب بنا نحو اللغة التي تكتب نفسها، وتكتبنا في الآن ذاته، وهو رأي هدجر في اللغة .[1]

و إن الشعراء المعاصرين يعاملون جمعيا مع مادة واحدة أثناء ناء قصائدهم ، ونجد بعضهم أكثر فنية من الآخرين ، لا من حيث أن ألفاظ هذا الشاعر أحسن وأجمل، بل من حيث أن طريقة بناء هذا الشاعر تختلف ، وبما أننا لا يمكن أنجد تعريفا واحدا يتفق عليه الجميع من أهل المهنة تحديدا ، فهذا معناه أننا أمام مفهوما ت متعددة الاحتمالات .[2]

ونحن وعندما نتأمل في بعض الدراسات المعاصرة المغاربية ،وجدنا أحكاما متضاربة ،فيما يتعلق ،مثلا باختلاف في الأحكام النقدية ، لبنية لغة الديوان الشعري للشاعرة ربيعة جلطي في ديوانها " تضاريس لوجه غير باريسي" ،وكان هذا الضارب بين الناقدين الجزائريين ، هما عبد المالك مرتاض، والناقد يوسف وغليسي، حيث نجد الأول (عبد المالك مراض) ، يشيد بلغة الديوان ويعتبرها لغة راقية ، وقد أحسنت الشاعرة تركيب اللغة ،وتركيبها ونسجها ، وهي غلة خلاّقة تناسب هذا الديوان ،فيقول:" وممن كتبوا قصيدة النثر ولكن بمستوى واع زينب الأعوج بديوانيهما: "يا أنت من منّا ينكر الشمس ؟ "و"أرفض أن يدجّن الأطفال" ، وربيعة جلطي بديوانيهما: "تضاريس لوجه غير باريسي" ، و"التهمة ."[3]

[1] / محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته و إ بدالاتها، ص74.

[2] / ينظر عبد الله الغذامي ، وعبد النبي أصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي ط1، دار الفكر المعاصر بيروت ،سنة2004، ص16.

[3] / عبد المالك مرتاض ،قضايا الشعريات ، متابعة وتحليل ، ص316.

أما الناقد الجزائري يوسف وغليسي ،فقد اعتبر لغة هذا الديوان (تضاريس لوجه غير باريسي)، نتيجة تجسيد اللغة لثقافة المرحلة السياسية ،خلال السبعينيات من القرن الماضي ، إذ مثلت هذه اللغة بالتحديد المسألة الاشتراكية في الجرائر ،كما أقر الناقد وغليسي ، بأن لغة هذا الديوان لا تتناسب شاعرية ربيعة جلطي ويقول: " نظلم ربيعة جلطي كثيرا ،حين نربط شعريتها بوجهها الباريسي. أعني ديوانه الأول (تضاريس بوجه غير باريسي) ،الذي كان – على العموم – سيء السمعة الفنية ، فقد كان قربانا شعريا لثقافة المرحلة السياسية خلال السبعينيات ، إذ كان تمثلا لغويا للمسألة الاشتراكية في الجزائر ... يفيض حماسا وهتافا بشعارات المرحلة في صخب وضجيج كبيرين، لا يناسبان شاعرية ربيعة جلطي وهدوءها الجمالي ."[1]

وأمام هذا التضارب في الآراء النقدية ، يمكن لنا أن نقدم بعض النصوص النثرية من ديوان (تضاريس لوجه غير باريسي) لربيعة جلطي:

عندما يَجُرك الحظ للوراء ، يكفهُّر وجهي ،

وحين تحرك مراكبنا نحوي...

أصير مرفِئاً

أصير مدينَةً

يا وطني الشَريان بيني وبيْن المَحَّار،

وهمّ الشّعب الجمريّ!

أشجارك الحُبلَى بالأسرار والمطر،

[1] / يوسف وغليسي ، خطاب التأنيث ،دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه ، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي ، قسنطينة ، الجزائر سنة2008،ص194.

تصافحني أصابعها الموشومة على جسدي

تعّلمني طريقة الموت بالتقسيط،

وكيف لا أنزفُ اغترابا

وألقنُ جاري الصّغير جملة صحيحة:

"... إني عائد..."

إني عائدُ يا وطني السَاري في دم الزّٰهيرات

والصَّخر والسّواعد،

أُدمنُ فيك عشق الشّراع والنَّخيل .[1]

تبدو لغة النص بسيطة ، وشاعرة بارعة في التلاعب بهذه اللغة ،في قولها :(الزّهيرات ، وكيف لا أنزف اغترابا)، فهذه التراكيب تدل على المرحلة السياسية التي عاشتها الشاعرة ، ، تراكيبها خالية من الزخرف اللفظي ، حيث قالت الشاعرة ربيعة جلطي:" للقصيدة النثرية جماليتها ،التي لن تكون شعرا ،إذا تجردت من مفاتنها هذه ، وإدراج الكلام المباشر الأجوف الخالي من أي تفنن على المستوى الجمالي، هو بمثابة إساءة لطبيعة القصيدة النثرية ..."[2]

وكما نلاحظ أ هذا الديوان (تضاريس لوجه غير باريسي)يتوفر على شعرية بصرية حس ما يراه الناقد الجزائري يوسف وغليسي، إذ يكثر في الحديث في شعرها عن شروفات و الأفاق والمرايا والسفر والمشاهدات ... ويلاحظ كذلك هوسها الشديد بالبحث عن عذرية المعنى .[3]

كما في قولها :

---

[1] / ربيعة جلطي ، تضاريس لوجه غير باريسي ، ط2،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1983،ص60/59.

[2] / يوسف وغليسي، خطاب التأنيث ، ص195.

[3] / ربيعة جلطي، تضاريس لوجه غير باريسي ، ص 196.

أكتبُ ...

أستَلّ عرش النّار من صدري...

تخنقي رائحة الاحتراق

أجمع ألحاني ... فللكلمات طعمٌ

القيد...

استيقظ عند الجبل الغافي ..[1]

وقد اعتبر الناقد وغليسي لغة ربيعة جلطي في ديوانها (تضاريس لوجه غير باريسي) في غاية البساطة ، فهو قربان شعري لثقافة المرحلة السياسة خلال السبعينيات ، إذ كان تمثلا لغويا للمسألة الاشتراكية في الجزائر ...

بينما اعتبر الناقد (عبد المالك مرتاض) ،لغة هذا الديوان لغة راقية لمستوى فن واع .

إذن لماذا اختلف الناقدان الجزائريان في إصدار حكم موحّد على هذا النص الشعري ؟

ربما هذا راجع إلى غياب نظرية نقدية تحتكم إليها في نقد الشعر المغاربي المعاصر ، أو راجع إلى اختلاف مرجعية الناقدين ، فاختلاف المرجعيات له بالغ الأثر على إصدار الأحكام النقدية .إن القصيدة التي لا تخلق الانفعال الشعري عند متلقيها هي قصيدة رديئة ، وهو المبدأ الذي حكم من خلاله كل الناقدين .

[1] / المرجع السابق ،81/80.

الجانب التطبيقي:

الفـــصل الثـــالث :

دراسة النماذج المختارة للشعراء

المغاربة الثلاثة:

1/عبدالحميد شكيل

2/محمد بنيس

3/محمد الصغير أولاد أحمد

الفــصل الثالث :الجانب التطبيقي

دراسة النماذج المختارة للشعراء المغاربة الثلاثة: عبد الحميد شكيل محمد بنيس، محمد الصغير أولاد احمد.

المبحث الأول: التحليل الصوتي للنماذج المختارة:

1- المستوى الصوتي: قد فرّق علماء اللغة بين قسمين من الأصوات :

أ/**الصوامت** : وهي كل الحروف باستثناء حروف المد .

ب/الصوائت: الصائت هو كل صوت مجهور لا يسمع عند إنتاجه احتكاك أو انفجار ، أي هي حركات في وضعها القصير أو الممدود، مثل وضع قصير فتحة الكاف في (كَتبَ) ، وضع ممدود مثل فتحة الكاف في(كَاتَبَ).[1]

وفي حروف الهجاء الصحيحة ،فرقوا بين الجهر والهمس والاحتكاك و الانفجار ، والمزدوج و يدعى بالفرنسية Affriquée.[2]

ج/**الأصوات الانفجارية:** هي تلك الأصوات التي يحبس الهواء من خارج الرئتين حبسا تاما، مما ينتج عليه ضغط الهواء،ثم يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة،فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا.[3]

[1]/ مصطفى حركات ، المعجم الحديث للوزن والإيقاع ،دار الأفاق ، الجزائر،ص53/52 .

[2]/ رمضان عبد الثواب ،مدخل في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي ، مطبعة المدني ، د /ت ص47/46 ، ص23 .

[3] /كمال بشر،علم الأصوات،ط1، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة ،سنة200،ص247.

وتعد الأصوات الانفجارية من الأصوات المهمة في اللغة العربية، وذلك لما تتمتع به من قوة وشدة وانفجار عنيف ،يحدث الصوت في مخرجه أثناء حدوثه وتكوّنه ، الماء بإحضار النطق وصوت الإعاقة في أثناء مروره.[1]

إن اللغويين العرب القدماء خاصة علماء القراءات ، قد وضعوا الأصوات الانفجارية في طبقة واحدة،حيث قال عنها ابن جني بأنها :" حروف مشربة ضغطت مواضعها ، وهي خمسة أحرف : القاف / الجيم / الطاء/ والدال/ والباء/ ،وتسمى هذه الحروف "حروف القلقة"*، لأنه إذا وقف عليها لم يستطع أن يوقف دون التصويت ."[2]

أما فيما يخص الهمزة فقد عدّها المحدثون من أشد الأصوات الانفجارية في العربية ،لذلك مالت اللهجات في العصور الإسلامية إلى التخلص منها أو تسهيلها .[3]

أما الدكتور إبراهيم أنيس فيرى:" أن(الباء والدال والتاء والكاف ، أو الجيم القاهرية)، هي أصوات شديدة أو انفجارية ، وهناك صفة تجمع بينهما انحباس الهواء معها عند مخرج ، كل منها ولا يسمح بمرور الهواء حتى ينفصل العضوان المنطبقان فجأة ،ويحدث النفس صوتا انفجاريا "[4].

***حروف القلقلة:**هي إحدى المصطلحات علم التجويد ومعناها هو اضطراب الصوت عند النطق بالحرف الساكن حتى يسمع بنبرة قوية،يُنظر الموقع التالي:/http://mawdoo3.com

[1]/ رمضان عبد الثواب، مدخل في علم اللغة ، ص47/46 .

[2]/ابن جني أبو الفتح عثمان، سر صناعة الإعراب ، تحقيق حسن هنداوي ،ج1، دار العلم، دمشق،،سنة1980، ص35 .

[3]/ رمضان عبد الثواب ، مدخل في علم اللغة ،ص23 .

[4]/ إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية ،ط5 ،مكتبة لأنجلو المصرية ، سنة 1975ص23 .

وعدد الأصوات الانفجارية ثمانية وهي : ط/ ب/ق/ ك/ د/ ج/ت/ص/،أما الهمزة فلا هي مجهورة ولا هي مهموس .[1]

د/الأصوات الاحتكاكية: وهي أصوات تتكون بأن يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع ، ويسير من خلال منفذ ضيق نسبيا ،يحدث في خروجه احتكاكا مسموعا.[2]

وتسمى بالأصوات الرخوة ، وتحمل صفة الصفيرية وعددها ثلاثة عشر صوتا، وهي :ف/ت/ذ/ ط/س/ز/ص/ش/خ/غ/ح/ ع/ هـ/.[3]

و/الحروف المجهورة: لغة الإعلان والجهر، واصطلاحا انحباس جريان النفس عند النطق بحرف من حروف الجهر قوة الاعتماد عليه في المخرج.[4]

نبين الأصوات المجهورة وعدد تواترها في قصيدة " **موت الياسمين** " لعبد الحميد شكيل قوله:

في بحر عينيك الواسعتين يا حبيبتي:

أرى مشاهد قتل وخراب،

أرى سفنا،

ومراكب تهوي إلى بقاع،

وأطفالا عراة يصرخون:

الماء:

الماء،

---

[1]/عبد القادر عبد، هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي ، ط2،م1 ،دار صفاء للطباعة والنشر سنة2014،ص18 .

[2]/كمال بشر ، علم الأصوات ، ص297.

[3]/ عبد القادر عبد الجليل ، الأصوات اللغوية ، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع،عمان، 1998، ص37 .

[4] /سعد عبد الفتاح إبراهيم، فن تجويد القرآن ، ط6، مطابع الدار الهندسية، القاهرة ،مصر،سنة2004،ص119.

إننا تموت!!

فالليل:

حب،

ومشنقة،

وريح،

ونحن يا حبيتي،

مضيعون،[1]

النموذج الأول، يوضح لنا عدد تواتر الأصوات المجهورة في قصيدة "موت الياسمين ":

الصوت المجهور	م1	م2	م3	م4	م5	مجموع الأصوات المجهورة
ب	8	2	6	4	4	24
ج	00	00	00	00	1	1
د	1	3	8	7	2	21
ذ	00	00	00	00	00	00
ر	8	5	6	6	5	30
ز	00	1	1	00	00	2
ض	1	1	1	1	2	6
ظ	00	1	00	00	00	1
ط	1	2	1	00	00	4
ع	4	6	2	3	2	17
غ	00	1	1	1	1	4

[1]/عبد الحميد شكيل ، موت الياسمين، من ديوان سنابل الرمال...سنابل الحب ،موفم للنشر ، الجزائر، سنة2008،ص72.

ل	4	4	3	2	3	16
م	6	6	9	4	6	31
ن	5	7	8	4	5	29
					المجموع الكلي	**186**

أما النموذج الثاني لمحمد بنيس من قصيدة" بعيد " فيقول :

سأنْصتُ

مُلتقيًا وجهي إلى أدنَى برودةً شرفة

تُملي عليَّ خريفَها

سُحُبًا و دُبَالاً

لهُنَّ الماءُ مجهُولاً

يضاعفُ بذرةً المجهُولْ.[1]

الجدول الثاني يتم إحصاء تواتر الأصوات المجهورة لدى بنيس.

الصوت المجهور	م1	م2	م3	م4	م5	م6	م7	م8	مجموع الأصوات المجهورة
ب	4	00	2	7	6	5	1	2	27
ج	3	1	1	00	2	00	2	1	10
د	4	1	3	2	3	6	2	3	24
ذ	1	00	00	1	00	00	00	00	2

[1]/ محمد بنيس ، قصيدة بعيد، من ديوان نهر بين جنازتين، ج2 ، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب ،سنة2000،ص570 .

ر	3	1	3	8	6	6	2	2	31
ز	00	00	1	00	1	00	1	00	3
ض	1	00	1	2	3	2	2	2	13
ظ	00	00	00	00	00	00	1	1	2
ط	00	1	1	2	1	2	00	00	7
ع	2	00	00	3	3	5	2	2	17
غ	00	00	00	1	1	1	00	1	4
ل	7	4	6	5	4	8	6	10	50
م	5	3	2	3	6	7	5	7	38
ن	3	2	4	4	5	7	6	3	34
							المجموع		**258**

وننتقل إلى الشاعر محمد الصغير أولاد أحمد في قصيدته "الدقيقة " ويقول:

قالت : سأنتحرَ الدقيقة هذهِ

محمودُ ماتَ ..فما أنا من بَعْدهِ ؟!

قلنا: أطال اللهُ في عُمرِ الدقيقةِ

فاقرئي هذا القصيدَ...بخطّهِ

جلستْ

لأن دقيقةُ تكفي...

لتجلسَ

أو ...تنطَّ منَ الهواء لأجلهِ

الشالُ كان مُعلّقًا

-مثل القضية-

قرّبَنَا

مُتباهيًا بعقالهِ..

والقدسُ

-لو لا أنهُ قمر -

لقلنا: ها أطلَّ ..مُعزّيًا..بِقبابِه!![1]

.....

ونحاول في النموذج الثالث إحصاء عدد تواتر الأصوات المجهورة في قصيدة "الدقيقة".

الصوت المجهور	م1	م2	م3	م4	م5	مجموع	المجموع الكلي
ب	2	4	6	3	1	16	30
ج	3	00	1	1	00	5	10
د	6	1	5	3	3	18	36
ذ	2	00	1	00	00	3	6
ر	3	2	7	4	2	18	36
ز	00	00	00	1	2	3	6
ض	00	1	00	00	1	2	4
ظ	00	00	00	00	00	00	00
ط	3	1	1	00	00	5	10
ع	2	3	6	2	00	13	26
غ	00	00	00	00	00	00	00

[1]/محمد الصغير أولاد أحمد، حالات الطريق ،شعريات ، منشورات أولاد أحمد ،سنة2013 ص44.

ل	5	6	1	3	1	16	32
م	5	5	4	6	3	23	46
ن	4	3	7	6	1	21	143

من خلال هذه الجداول الثلاثة ،نلاحظ تواتر عدد الأصوات المجهورة في أشعار الشعراء الثلاثة شكيل بنيس وأولاد احمد ، و قد قُدّر عددها بخمسة مائة وسبعة وثمانين صوتا.

و أغلب **الحروف المجهورة المهيمنة** على النصوص **هي** :

أ-/**اللام** : فاللام هو الحرف الثالث والعشرون من حروف الأبجدية ،وهو صامت منحرف ؛ لأن اللسان منحرف عند النطق به ، وهذا ما يتوافق تماما مع انحراف شعراء الحداثة عن قيود المألوف صفاته الانحراف والتوسط ، والانفتاح و الجهر و أخيرا الإذلاق*.[1]

وقد بلغ تواتر حرف **اللام** في القصائد الثلاث حوالي اثنتين وثمانين مرة ، بحيث وظّف كل من شكيل وبنيس وأولاد أحمد **اللام** بنسب متساوية ، يدل هذا الحرف (**اللام**) على الحزن والآسي والصبر، كما وظّف الشاعر شكيل لفظتي: موت /وقتل، للدلالة على المعاناة التي يتخبط فيها المجتمع، أما بنيس فقد استعمل كلمتي :المجهول / مصطدما ، للدلالة على كل من يعلّق أمله على وهم وسراب، ونفس الشيء بالنسبة لأولاد أحمد، فألفاظه لم تخلو أيضا من الحزن والخوف قوله:/ جنازتهم / الرحيل/ الظلام وكل هذه الألفاظ ذات مدلولات تشائمية وسوداوية.

*الذلاقة: ورد في المعاجم العربية أن الذلاقة، تعني حدّة اللسان ، طلاقة وفصاحة ، يقال فلان لسان ذلق أي فصيح.
ينظر ابن فارس ، مقاييس اللغة، دار الفكر للطباعة، ط1، سنة1979.

[1]/عبد القادر عبد الجليل ، الأصوات اللغوية ، ص 174 .

وكل الشعراء الثلاثة يتقاطعون- شكيل ،بنيس، أولاد أحمد –في خط عريض تحت مصطلح الألم والمعاناة النفسية من جهة،وبعث الأمل والتفاؤل من جديد للشعوب المستضعفة من جهة أخرى.

ب/حرف الراء : صامت لثوي من المجموعة الذلاقية ؛ [1]منحرف ، مجهور، يتردد بنسب متفاوتة في نماذج شعر الشعراء الثلاثة بنيس شكيل ومحمد الصغير:

النموذج الأول لشكيل في قصيدته "**موت الياسمين**":

في بحر عينيك الواسعتين يا حبيبتي:

أرى مشاهد قتل وخراب،

أرى سفنا،

ومراكب تهوي القاع[2]

قد وظّف الشاعرشكيل حرف الراء تارة للقوة والعطاء والكرم، مثل في كلمة(**البحر**) ، وتارة وظّفها للضعف والحرمان والغرق،مثل في الدوال التالية(أرى مشاهد قتل وخراب)، وهذا ما ينبئنا عن وجود دلالة ثنائية حداثية تجمع بين متناقضين وهما:(العطاء /المنع) .

أما بنيس فيقول في قصيدته (رؤيا في الماء) من ديوان نهر بين جنازتين :

وفي أعماقي

تجري كل هذه الأنهار

عجبا ها إن لي أنهارًا في نهر أوْ

نهرًا في أنهار كدت أغفو على

---

[1]/ عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، ص175.

[2]/عبد الحميد شكيل ، قصيدة موت الياسمين ، ،ص72 .

دفة المركب قريبا من أصابع القدمين ...[1]

تحضر لفظة النهر، حضورا طاغيا ، بدءا من عنوان الديوان ، وانتهاء بالمعجم الذي ألفه بنيس عن انقطاعه عن الواقع .

ويعد إحضار الماء كعنصر تكويني شعري في نص الخطاب ، فالنهر والماء كلاهما يدلان على الخصب والنماء، كما تدل اللفظتان على الموت والبعث أيضا.

والنهر بالنسبة للشاعر محمد بنيس أزلي ولغوي، يفيض بين الصمت والكلمات ،كما هو نهر مجهول على حد قوله.

كما يتحدث الصغير أولاد احمد في قصيدته "حركات فلسطينية"

حجرُ

يرفرفُ في الشّجرْ

حجرُ يطيرُ...

إذا رميْتَ له حجرْ

حجرُ

يسيلُ مع المياهِ إلى نواةٍ في الحُفر.[2]

وقد تواتر حرف الراء لدى أولاد احمد ثماني مرات،وتردد في لفظة /حجر /وطير/ وحفر/وشجر،تدل هذه الدوال على القوة والصلابة والثبات ، وبالحجر نبني السجون ،وبالحجر نقاوم العدو، بالحجر ندخل بيوت الله .

[1]/محمد بنيس ، قصيدة رؤيا الماء، من ديوان نهر بين جنازتين، ص572 .

[2] / محمد الصغير أولاد أحمد، مسودة وطن ، قصيدة حركات فلسطينية، ص200.

ج- حرف الباء: وهو الحرف الثاني من الحروف الشفوية المجهورة ،" طريقة النطق به تراوح بين انضمام الشفتين وانفجارهما وكأنه يوحي بعملية الكتمان والبوح[1]."

وقد بلغ عدد تواتر حرف (الباء) لدى شعر الشعراء الثلاثة(شكيل /بنيس / أولاد احمد) بنسبة سبع وستين مرة ؛ والحرف (لباء) يبوح عن نفسية الشعراء الحزينة المليئة بالمآسي ،وما توظيف هؤلاء الشعراء لحرف الباء لدلالة على سلبية المجتمع العربي ،ومدى تعفن أنظمته على جميع المستويات.

د/حرف الميم: صوت مجهور تكرر بنسبة اثنتي وسبعين مرة في أشعار الشعراء الثلاثة، وقد طغى حرف الميم في قصيدة "رؤيا الماء" لمحمد بنيس، حيث بلغ عدد تواتره بنسبة ثمانية وثلاثين صوتا، تليها قصيدة "موت الياسمين" لشكيل ، تكرر صوت الميم فيها بنسبة أحد وثلاثين صوتا ،أما أولاد احمد في قصيدته " الدقيقة " ،تكرر صوت الميم بنسبة ثلاثة وعشرين صوتا.

قد شهدت مقاطع الشعراء الثلاثة عمقا وتنوعا دلاليا ، بحيث أُطْلق العنان لصوت (الميم) للتعبير عن الأنين والآهات عبر الألفاظ التي لا تعرف معنى الحدود ولا النهاية .

إذ وظّف الشاعران- شكيل/وبنيس- لفظة مشتركة وهي /المركب/ ،تدل على الحياة والحركة والانتقال من حال إلى حال للحاق بركب المتقدمين ،كما كانت لفظة "الماء "حاضرة بقوة في نص الشاعرين منها لفظة: البحر ولفظة النهر تدلان على الخصوبة والعطاء،أمّا لفظة(نموت/مشنقة)فتدلان على الزوال والخراب.

[1]/عبده بدوي، دراسات في النص الشعري ، عصر صدر الإسلام وبني أمية ،دار قباء ، مصر، 2000، ص 72.

و/ حرف النون: هو من الأصوات الأنفية المجهورة ، تحمل دلالة الحزن والمعاناة والبكاء والألم والحرقة والأسى ، لذلك يدعى بالصوت النواح.[1]

وهو صوت من الأصوات المقاربة لصوت الميم نظرا لاشتراكهما في جل الصفات ، كالجهر والميوعة و الاستفال* والانفتاح ، وخاصة الغنّة التي تميزها عن غيرها من الأصوات ،فهي تخرج من طرف اللسان بينه وبين فريق الثنايا.[2] وهو أيضا" يوحي بموسيقى حزينة وبمسحة أنين ."[3]

صوت النون من الصوامت لها موقعان فيهما: التجويف الفموي ، ولثوي أسناني ، وهذا ما يكسب النون قوة الإسماع، و يرد حرف النون بشكل ملحوظ في مقطع "حجريات"!! لشكيل

" مقام سيوان".

على مرمى الحجر،

كنت أناجز الورد،

النساء النحيفات،

ما تبقى من شَدَنِ عشق قديم،

ما تفرق في الدرب الإلهيِّ،

الذي راوغني في منحدرات المطالع،

---

[1]/أماني سليمان داود ، الأسلوبية والصوفية ، في الشعر الحسن بن المنظور الحلاج ، ط1، دار مجد لاوي ، عمان،سنة2002 ،ص85 .

*الاستفال لغة:" (مادة سفل)، السّفلُ ، والسِّفلُ نقيض العُلْوُ والعِلْوْ"،ينظر،ابن منظور ، لسان العرب،ط1،دار صادر سنة،2001،ص7.

[2] /إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ،ص131.

[3]/ أماني سليمان داود ، الأسلوبية والصوفية في الشعر الحسن بن المنظور ، ص86 .

وما

كساني

بخفق الوتر !![1]

يمثل المقطع الشعري بعثا للنفس وتجديدا له،ويتصدر المقطع الشعري في "الحجريات"حدث مقترن بزمان فعل (ماض ومضارع)،مما يعني قيام النص على حركة كثيفة تدعمها الطبيعة الساكنة والمتحركة بعناصرها ،قول الشاعر شكيل: "**كنت أنا**جز الورد" فالنون هنا تبوح عن أحاسيس الشاعر وما يخفيه من حب وحزن في آن واحد ، و تكررت تسع مرات في المقطع ،قوله **شدن/النساء/ كساني** النحيفات/منحدرات/ ،إذ نجد إشارة إلى الفيض العاطفي لدى الشاعر،مما يتجسد علامات التعجب في مساحة النص ،ويتجلى الحذف على مستوى الملفوظ ، فتغني العاطفة عن الذكر، ويتولى السياق مهمة الربط بين الوحدات النصية.

كما تكرر صوت النون عند بنيس في مقطعه من قصيدة"مع النهر":

قضيتُ صباحا يُظَلّلُني ذوقٌ أراقبُ بعدَا

تدلّي منً الصخر حلّتْ حشودُ ا لهواء منابعُ نوْمِ

توالتْ على رُكْبَتَي

الخفيفُ".[2]

[1]/ عبد الحميد شكيل، حجريات، من ديوان مراتب العشق، مقام سيوان، ط1، مطبعة المعارف،عنابة، سنة 2004،ص37/36

[2]/محمد بنيس ، قصيدة مع النهر ، من ديوان نهر بين جنازتين ، ص532 .

والنون لدى بنيس تتواتر بين موقعين هما:

1/النون التي ترمز بالعطاء والسخاء مثلا (النهر) و(منابع)، وهما عنصران إيجابيان مثابران يدلان عن الخصوبة والسيولة والديمومة.

2/ النون توحي أيضا بالموت مثل لفظة نوم.

للبحر والماء مكانة خاصة في شعر بنيس وشكيل، والشاعران أعطيا للفظتين بعدا رمزيا وفلسفيا وصوفيا.

أمّا أولاد احمد فنجد حرف النون في مقطعه مكررا في قصيدة " **الطوفان**" قوله :

أودّع الأسباب والنتائج

أودع الطرق والمناهج

أودّع الأيائل واليرقات

أودّع الأجنة والأفراد والجماعات

أودّع البلدان و الأوطان

أودّع الأديان.[1]

عدد تواتر حرف النون خمس مرات ، بحيث ارتبط هذا حرف بالألف وجاء حاملا للسلام والوئام وإلغاء العنصرية ، كماء ارتبط حرف النون بالحرف الجيم، فأصبحت لها وقع موسيقى خاص في أذن السامع .

[1] /أولاد احمد،مسوّدة وطن ، من قصيدة الطوفان ، ،ص،100.

ز-**الحروف الهمسية:** الهمس لغة الخفاء أو الصوت الخفي، واصطلاحا ،يعني جريان النفس عند النطق بحرف من حروف الهمس لضعف الاعتماد عليه في المخرج، وهي تعتمد على جريان الهواء داخل الفم أكثر من جريان الصوت. [1]

و يعرفه إبراهيم أنيس في قوله:" هو الصوت الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان، ولا يسمع لهما رنينا حين النطق بها."[2]

سنحاول تطبيق حرف الهمس على شعر عبد لحميد شكيل وقصيدته "**مخاض الكلمات** ":

في داخلي صهيل..

في داخلي عويل..

يا صاحبي أنكرني الزمن..

حكايتي: قصتي كقصتي تثقلها المحن؟؟

مثل ارتعاشة الحب، أنا حكايتي تداعب القمر..

تغازل الشمس ، لكنها قد هددها الوسن

بلا حساب تائه؟بلا حساب

مسبحتي تقاطرت حباتها..

في دفتر ممزق بل حساب؟؟

تقلصت مفاصل المساء في داخلي..[3]

[1] /سعاد عبد الفتاح إبراهيم، في تجويد القرآن ، مطالع الدار الهندسية ، القاهرة ،مصر، سنة2004، ص118.

[2]/ إبراهيم أنيس ،الأصوات اللغوية ، سنة 1987،ص20.

[3]/ عبد الحميد شكيل ، مخاض الكلمات ،من ديوان قصائد متفاوتة الخطورة، ،موفم لنشر، الجزائر، سنة،2008 ، ص7.

الجدول الأول:

إحصاء تواتر الأصوات المهموسة على مستوى المقطع لدى عبد الحميد شكيل

الأصوات المهموسة	م1	م2	م3	م4	م5	م6 **المجموع**
	10	3	3	3	3	29=3
ث	1	00	00	00	00	1=00
ه	7	8	00	00	2	20=3
ش	2	4	00	00	1	8=1
خ	2	2	1	00	1	6=00
ص	3	4	1	00	1	9=00
ف	00	4	00	2	2	10=2
س	5	5	4	2	1	18=1
ك ت	5 13	00 10	8 9	5 8	3 9	25=4 56=7
ط	00	00	00	3	1	4=00
ق	6	1	2	4	00 **المجموع**	15=2 **201**

ونبين مدى استعماله لهذه الحروف في الجدول التالي

النص الثاني لمحمد بنيس في قصيدته "**الكلمات**"

نفس كلمات ينحتها

من غير شحوب كلمات

توقظ في سلالة شهوتها

بهجوم مجازات تتهددني

كلمات تحشد

وحدتها

وتتوء

كلمات تشرق خلف ستائر من كلمات.[1]

الجدول الثاني: إحصاء تواتر عدد الأصوات المهموسة عند محمد بنيس في قصيدته" كلمات"

الأصوات المهموسة	عدد تواتر على مستوى المقاطع				مجموع عدد الأصوات
الصوت	م1	م2	م3	م4	
ح	2	00	2	1	5
ث	00	00	00	00	00
ه	1	3	2	5	11
ش	1	1	1	4	7

1/محمد بنيس ، الأعمال الشعرية ،ج2، ديوان هبة الفراغ ،دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ،المغرب سنة 1992،ص166.

خ	00	00	00	1	1
ص	00	00	00	1	1
ف	1	00	00	4	5
س	1	1	00	4	6
ك	1	1	1	5	8
ت	2	7	5	12	26
ط	00	00	00	00	2
ق	00	1	00	1	2
				المجموع	**67**

أماّ أولاد أحمد الصغير لا يؤمن بالهزيمة ، فأشعاره ونثرياته مفعمة بالأمل ، مؤمنة بحتمية الانتصار....

كان يرى دائما نقطة الضوء في آخر نفق ، لا يتزعزع إيمانه بقوة الشعب المارد الجبار ، منشدا بلغة الواثق ، ويقول في قصيدة نشيد الأيام الستة:

الريحُ آتيةُ ...

وبيوتُهم قش...

والكف عاليةُ ...

وزجاجُهم هشُ...

لا تحزنوا أبداً...

يا إخوتي أبدَا...

إن شرّدوا طيراَ...

يمضي له العشُ...

شُفيتُ من الشعر،

ما عاد بي مرض

غير خوفي على أمة قلقة

لكن أمرا بسيط يحيّرني

أن بيت القصيدة في المشنقة

وأني ذهبت مرارا إلى القبر

لكنهم طردوني

ولم تحتملني سوى الورقة ،

اهربْ لئلاّ أ قتلكْ !

فاليوم لي

والأمس لك

اهْربْ لئلا أقتلك !

فالبر لي

والبحر لكْ

اهْربْ لئلاّ أ قتلكْ !

فالبرّ لي

والبحر لي

والله لكْ

اهربْ لئلاّ أقتلكْ!

فالبَّر لي

والبحر لي

والله لي والقبر لكْ.[1]

الجدول الثالث: يوضح عدد تواتر الأصوات المهموسة لدى أولاد أحمد.

الأصوات المهموسة	م1	م2	م3	م4	م5	مجموع عدد الأصوات
ح	*1*	*1*	*0*	*2*	*3*	*7*
ث	00	00	0	00	00	00
ه	2	1	00	1	5	9
ش	2	2	1	1	00	6
خ	1	1	1	00	00	3
ص	00	00	00	00	00	00
ف	00	00	2	00	4	6
س	00	00	00	2	1	3

1/أولاد أحمد ، مسوّدة وطن ،من قصيدة نشيد الأيام الستة ، ص322.

ك ت	1 4	00 2	00 3	2 7	7 3	10 19
ط	00	1	00	2	00	3
ق	1	00	2	4	4	11
					المجموع	77

الاستنتاج

من خلال الجداول الثلاثة ، نلاحظ أن عدد الأصوات المهموسة في شعر الشعراء الثلاثة (شكيل وبنيس ، وأولاد أحمد الصغير) ، قد بلغت ثلاثة مائة وخمسة وأربعين صوتا .

ومن القصائد الأولى التي احتضنت أصوات الهمس بشكل لافت للنظر ،هي قصيدة "**مخاض الكلمات**" لعبد الحميد شكيل ،التي بلغ عدد الأصوات المهموسة فيها بمائتين وواحد صوتا مهموسا، تليها قصيدة أولاد أحمد " نشيد الأيام الستة"، وقد بلغ عدد تواتر أصواتها المهموسة بسبعة وسبعين صوتا، ثم تأتي قصيدة "**كلمات**" لمحمد بنيس ، وبلغ عدد حروف الهمس فيها بنسبة سبعة وستين صوتا .

الصوت **التاء** المهموس ،وهو من الأصوات الشديدة الانفجارية، بلغ عدد تواتره في قصيدة "**مخاض الكلمات**" بنسبة ست وخمسين مرة ،ثم تليها قصيدة " كلمات" لبنيس بنسبة ست وعشرين مرة ، ثم ترد في قصيدة " نشيد الأيام الستة" لأولاد أحمد بنسبة تسع عشر مرة .

ويحمل صوت التاء دلالة نفسية مضطربة قلقة، فيها تحدي مثل: **لأقتلك**، لم **تحتملني** تارة ،و يحمل دلالة الحيرة و الضنون تارة أخرى، ولم يجد الشعراء الثلاثة جوابا للمسائل المطروحة ، نظرا للتناقضات التي يتخبط فيها الإنسان المعاصر، وقد تم تجسيد هذه المعاناة في الدوال التالية: توقظ / شهوتها / كلمات/ تائه/ المشنقة/ القبر / والإنسان هو العلة والمعلول ، والوصل والفصل، الموجود والمفقود.

يليه صوت(**الحاء**): هو صوت مهموس **احتكاكي** رخوي ، بلغ عدده تواتره في القصائد الثلاث بنسبة واحد وستين صوتا ، وبلغ عدد تواتر (**الحاء**) لدى شكيل بتسعة وعشرين صوتا قوله : (**حكايتي** ، **صاحبي** ، محن)، ثم يليه بنيس، وقد وظّفها بشكل قليل حوالي خمسة أصوات مثل (تحشد ، و**حدتها**، **شحوب**) ،وأمّا أولاد احمد ، فقد استعمل صوت الحاء بنسبة سبعة أصوات قوله: /البحر/ الريح / تحتملني / لا تحزنوا /، وهذه الدوال تحمل في طياتها فسحة أمل لغد مشرق، أداته الصبر ولاحتمال. ومن هنا نستخلص مدى تفاعل الشعراء الثلاثة مع الهموم والألم الذي يمثل النواة التي يولد منها النص ،والقناة التي تتشعب عبرها دلالتها وتتنوع بتنوع المقاطع الشعرية.

2/ تكرار الاسم الظاهر :

ظاهرة التكرار في النص المنجز تعمل على استحضار الطاقات الانفعالية والتأثيرية لدى المرسل ، وهي بدورها تقوم على إثارة المتلقي وانفعالاته ، ولذلك "يعد التكرار من أهم الأساليب التي يؤدي إلى

وظيفة تعبيرية وإيحائية في النص ، إذ يوحي بشكل أولي ، بسيطرة فكرة النص المكرر على فكرة الباعث أو شعوره."[1]

نجد تكرار الاسم الظاهر من خلال قصيدة " فصوص الكلام " لعبد الحميد شكيل:

(أ)

التي استبسلت في أقاصي الجراح!

ومرت–مترعة–على غسق الجرح،

افرد صوته في اغبرار الصحاري،

الصوت الكتامي الذي رنّ في الشاسعة..

وقال الغناء الأخير!

الكلام الأخير!

الوداع الأخير!

وقالت بصوت كظيم المخارج:

نجيء مع الصوت المنجد :

التي ماجت في اشتباه الكلام!!

خفقة الزغردات التي شحبت في دفنون الكلام،

[1]/يوسف محمد الكوفحي ، دراسة أسلوبية لأعمال جبران خليل جبران، عالم الكتب الحديث، الأردن ،سنة 2001 ،ص15 .

كيف نشبب ما بيننا من لطيف الكلام!؟

كيف أقول الكلام؟[1]

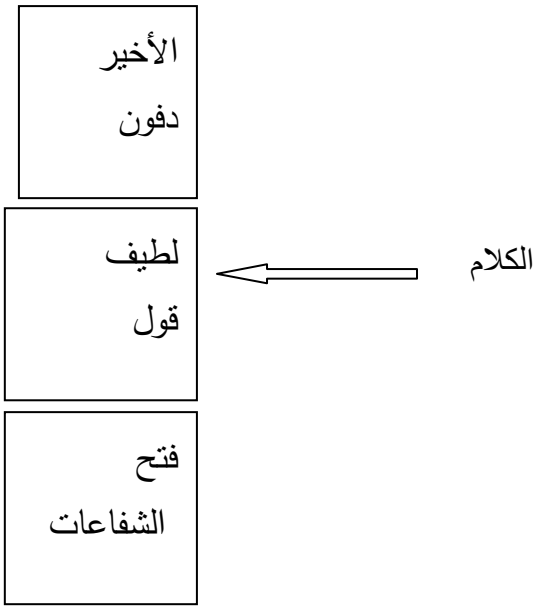
ومن خلال الجدول يمكن لنا إحصاء عدد تواتر الاسم الظاهر في قصيدة "فصوص الكلام" لشكيل ،مع ذكر دلالته .

الاسم الظاهر	عدد تواتره	الدلالة
الجراح	مرتان	تدل على آهات الشاعر ومعاناته.
الصوت	أربع مرات	قد يكون صوت الحق و الحرية.
الأخير	ثلاث مرات	الوصول إلى المنتهى في دفتيه:الحياة/ الموت.
الكلام	خمس مرات	هو الصوت / والبوح عن شوقه، وخفقان قلبه.

إن الملاحظ للنص ، يجد تردد لفظة " الكلام "عدة مرات، وذلك لما تحمله هذه اللفظة من إيحاءات ودلالات قوية ، تجعل النص أكثر فاعلية في نفسية المتلقي.

الكلام يحمل دلالات نفسية خرج عن المألوف في النص الأدبي مع تطور الأحداث، وتغير الصفات منها:

1/عبد الحميد شكيل ، ديوان شوق الينابيع إلى إناثها، من قصيدة فصوص الكلام موفم للنشر ، الجزائر ، سنة 2008 ، ص25 .



أصبحت لفظة الكلام تحمل خصوصية لدى المتلقي، وفاعلة في البنية السياقية ؛ لان النص يشكل جزءا من ذاتية المرسل (شكيل) ، فهو ناقم على الواقع والمجتمع معا، هذا الواقع المرير الذي يمثل صورة من صور الظلم والاستبداد ، ولذلك نراه يناشده بالكلام اللطيف الناعم في محيط الوجود الواحد الذي ينفصل[1].

أما تكرار اسم الظاهر في شعر محمد بنيس ،فنجده في قصيدة "صوت " قوله :

يَفيضُ النّهرُ بين الصّمتِ و الكلماتْ

دوائرُ لمْعةٍ تدنو من الموتَى

ومن حلْقِي

وأزمنةُ

تحفّ بها قناديلُ

[1]عيسى الناعوري، أدب المهجر ، دار المعارف ،القاهرة ،، ص344 .

وأصْواتُ توشوِشُ

في

الفراغْ

لك الطرقُ العديدةُ

كي

تُجيدَ تعلُّمَ المنْفَى

نجومُكَ تهْتدي بالصّمْتِ

في نهْرِ الخَرِيفْ.[1]

يوضح لنا هذا الجدول عدد تواتر الاسم الظاهر ودلالته في النص

اللفظة	عدد تواترها	الدلالة
النهر	ثلاث مرات	الخصب و النماء والديمومة.
الصمت	ثلاث مرات	الهدوء، الاستقرار.
صوت	ثلاث مرات	الحياة ، الحق، القانون.
اليوم	مرتان	زمان التجربة؛ وهو زمن النص

ما نلاحظه في قصيدة بنيس أنه لم يول اهتماما كبيرا بظاهرة التكرار، لان اهتمامه انصب حول قضية مجتمعه، وكيفية إيجاد الحلول المواتية لزمن الغربة والمنفى.

[1] / محمد بنيس ، قصيدة صوت،من ديوان نهر بين جنازتين ، ص561/560

أما **أولاد احمد فوظّف تكرار اسم الظاهر في قصيدته "مسألة الفاصلة":**

أضمُّ إلى الموتِ صمتِي

وأجلسُ خلفَ الصفِّ حذوَ الغُرابِ

أصفّقُ عما يقولُ

أقولُ:

إذَا قالَ شيئًا

ولَمْ يُزْهِقِ الصوتَ في الحرفِ

والروحَ في جسدِ الكلماتْ .

أوْ أوضح للناسِ

أني أطلُّ على القدسِ

من حفرْة هي البحر

على حفرة هي قبرُ

على جسدٍ هوَ حمّى وشعرَ ووحيَ ونثرَ..

وألبسُ زهوَ الطواويسِ أطروحتي

لا أبالي بعِلْمِ التقاة

ولا استهين بجهْلِ الرعاةْ

أوجَهُ لومًا خفيفًا إلى زوجةِ الشاعرِ الجاهليَ

وزوجتنا :

كيف يسمحنَ للجنّياتِ بإتْياننا في الخلاء

ولا يعتبرْنَ القصيدَ "لقيطًا "

مع أنّهُ

–في الحقيقةِ –

ابنُ.. لجارتهنَّ: الفَلاةْ؟[1]

نحصي عدد تواتر التكرار من خلال الجدول التالي:

اللفظة	عدد تواترها	دلالتها
جهل	مرتان	اللفظة ذات دلالة اجتماعية، ترك أشياء التي لاتهمنا.
حفرة	مرتان	معاناة الشاعر وضيق معيشته القبر، التأزم.
جسد الزوجة	مرتان مرتان	موضع الألم ،والفناء. السكينة والاستكانة.

الشاعر متمرد من خلال هذا النص ،فهو لا يستخف بالجهلة ولا يبالي بالتفاة ،لان صمته هي الكلمات وهي الشعر، لهذا لم نجده يهتم بالتكرار كميزة جمالية وأدبية ،بل يبحث عن ما وراء الكلمات والأصوات .

[1]/ من ديوان حالات الطريق ، قصيدة مسألة الفاصلة، ص 33/32.

3- تكرار الصيغة:

يشتمل هذا النوع من التكرار على **الدواخل** مثل(حرف الجر ، وأدوات الشرط والنداء) ، و**السوابق préfixes** مثل (الواو، والحروف المضارعة)، و**اللواحق suffixes** تشمل الضمائر المنفصلة والمتصلة. و **الخوالف** ،مثل (التعجب والاستغاثة).

أ/تكرار الدواخل: تعد تكرار حروف الجرّ من الظواهر الأسلوبية في الشعر العربي المعاصر ، و نجد ها بكثرة في أشعار عبد الحميد شكيل ومحمد بنيس ، ومحمد الصغير أولاد أحمد وبصيغ متنوعة (كالكاف /الباء /على /في) والنموذج التالي يوضح ذلك :

قصيدة "مخاض الكلمات" لشكيل:

في خاطري تراجعت أنشودة السماء ؟؟

في داخلي أنشودة وسدتها..

أنشودتي تضيع من يدي..

تنكرني ينكرني الزمن ..

في رحلتي البعيدة

في قصتي الشريدة

كواحد من عرب الجزيرة ؟..

أنكره الأعراب ؟ فهام في السراب ..

لأنه للأسف ؟ قد ضاع في رباب..

وأنت من تكون يا صاحبي؟[1]

[1]/ عبد الحميد شكيل ، قصيدة مخاض الكلمات ، ص8/7.

قد تكرر حرف الجر " **في**" عشر مرات في نص شكيل قوله : **في** قصتي ، **في** رحلتي ،في السراب ،**في** داخلي ، في خاطري ، **في** رباب ،كل هذه الدوال تحمل دلالات إيحائية ، تشير إلى رحلة الشاعر البعيدة وما يجول بخاطره من كبت نفسي، محاولا من خلا ل هذا الرابط الإبحار في عالم لا يوجد فيه تيه و لا شرود ولا عويل .

أما حرف الجر "**الباء**" ،فقد تواتر ثلاث مرات مثل، تائه بلا حساب ، دلالة على كثرة الأحزان التي ألمت بالشاعر إلى المنتهى ، وحتى الزمن تنكر له ، وهام في سراب الحياة.

ب/ تكرار اللواحق: وقد تكرر ضمير المتكلم بنسبة تسع عشرة مرة في نص شكيل "مخاض الكلمات" قوله: قصتي / داخلي/ صاحبي/أنشودتي/ مسبحتي/ حكايتي/ قصتي، وتحمل هذه الدوال معاني صوفية وذات رمزية أسطورية ودينية ، محاولا بذلك الخروج من العالم المحسوس إلى العالم المجرد .

أما الضمير المنفصل فلم يكثر منه الشاعر شكيل، إلا ما جاء عفويا قوله :" **أنت** من تكون يا صاحبي؟" والضمير المنفصل هو "أنت" لأن الخطاب موّجه للحبيب من باب التذكير بأن الشاعر قد هام في رحلة بعيدة .

أما محمد بنيس فقد وظف الدواخل في قصيدة "ميلاد" قوله:

لمحتُكِ ، يا وردةُ ضائعةْ،

تُطلّين من شفقٍ ، يترقرقُ حلمًا ،

ويمتدُ وشمًا ،

بِحيّ العيونْ .

لمحتُكِ تقتربين من اللحظَة اللامِعةْ،

و بِي همسُ صمتٍ وخطفُ جنُونْ.

فكنتِ النشيدَ على شفتي ،

وحفلَ مفاتنَ ترصدُها لغتي.

وكنتِ اشتعالَ الهوى واكتمالَ القدرْ.

وكان تفسّخُ وجهِ المرايَا

تَصاعدَ مِن شُرفاتِ القمرْ ،

يشدُّ زوايا

الدروب بقوْسِ الصَباحِ، وكان الحجرْ

بريقًا توهّج بين نسِيج المطرْ.[1]

نلاحظ تكرار حرف الجر "من" في قصيدة "ميلاد" لمحمد بنيس، وقد بلغ عدد تواتر الحرف ست مرات قوله: من شرفات/من شفق/من بعيد/من اللحظة/ ،وتشير هذه الدوال إلى ميلاد حياة جديدة بين أحضان مدينة **فاس** العتيقة ،بعد ظمأ وانتظار ،ظهر ضوء النهار على شرفات القمر.

ج/ تكرار السوابق : هما الواو والحروف المضارعة **(أ ن ي ت)**، يأتي حرف الواو في هذه المقاطع سابقا للأسماء والأفعال ، وظيفته الربط والجمع بين الصور المتباعدة و المتناقضة، وهذا ما يتجلى لنا في قصيدة "ميلاد" قوله: ويمتد/وكنت / واكتمال/ وحفل/ وخطف/ونمضي/، والقصيدة رمز للذات المبدعة ، التي جسّدت لنا عبر تكرار الواو الروح التفاؤلية للشاعر بنيس من خلال توظيفه للدوال التالية: "**وردة**" توحي بالأم والحب ، وكذلك "**ابتهاج** "، و"**النشيد** "، "الصباح"، "النهار"، الحمام،كلها دوال تحمل رمزية اجتماعية من فرح وسعادة ،والتي تغمر قلب الشاعر شوقا وحنينا ،وخاصة عندما

[1]/محمد بنيس ، قصيدة ميلاد ،من ديوان ما قبل الكلام ،ج1، دار توبقال للنشر ، المغرب الدار البيضاء ص 36/35.

يطربه هديل الحمام في حقل الزيتون ، كما تحمل الدوال الآتية معاني متعددة في قوله:(واكتمال، وحفل، و بي، وحلم) ، فهي أيضا تدل على فسحة أمل ليوم جديد ، بعدما كان الشاعر أسيرا للماضي والضياع .

كما شهدت قصيدة "**ميلاد**" لبنيس حضورا متميزا من خلال تكرار الحروف المضارعة وقوله : في تطلين / ترصدها/ تقتربين / يترقرق/ يمتد/ توجّهت/ يشدّ/ تطوف/ أشُدُّ/ نمضي/ يفاجئنا /تسرب /تبعث/تنشر/يطيل /تفيض/تبدأ/

إذ أن تكرار حرفا المضارعة " التاء والياء" ،قد شكّلا ظاهرة أسلوبية في السياق الشعري ، وارتبط هذان الحرفان بالأفعال للدلالة على الوصف والتقرير والإخبار عن الحالة النفسية التي يعاني منها الشاعر.

نجد اللواحق بكثرة في شعر بنيس ،منها الضمائر المتصلة التي تواترت بنسبة ست وعشرين مرة في القصيدة ذاتها (ميلاد) كقوله: لمحتك/كنتِ/ ترصدها/رأيتك/ نشيدك/ طريقك/ ضوءك/لي/عينيك/بها/حجارتها/ وما نلاحظه في هذا المقطع هو تكرار ضمير المخاطب المتجسد في الكاف ، يخاطب الشاعر مدينته "فاس" واصفا إياها بالوردة الضائعة ،تطل على شرفات القمر، ومن هنا يلعب الضمير المخاطب دورا محوريا في القصيدة ،بحيث يؤدي وظيفة أسلوبية جمالية وتأتي في مقدمتها الوظيفة الصوتية، حيث ساهم الكاف في إضفاء قيمة اتصالية ، جعلت الرسالة تنساب إلى المتلقي لاستمالته ،أما الوظيفة الصرفية التي يؤديها هذا الضمير، فتكمن في كونه قد ارتبط غالبا بصيغة الفعل التي تدل على الحركة والقوة ، وأما الضمير المتكلم لم يستعمل منه إلا القليل ما عدا قوله: شفتي/ لغتي/يفاجئنا أحضرني /تدل هذه الأفعال على طول انتظار الشاعر وصبره، وكان حالما بضوء مستنير وهو يحضن مدينته العزيزة (فاس).

كما لم يستغن الشاعر أولاد أحمد عن **الدواخل** ،فقد وظّفها بنسب متفاوتة في قصيدته "أعود..إلى الشعر" قوله:

1/ أعودُ إلى الشعر من جهة النثرِ

لا واعظًا لا حكيمًا

يَعودُ معي ظلُّ كلبي وظلي..

وخامسُنا عطشُ قاتلُ في الطريقْ

على الشعْرِ أن يُعْلِيَ السّورَ..

حتى تغيبَ السماء

وإن شاء..فلْيفتحِ البابَ ..مثل الصديقْ

أعودُ كمَنْ لم يسافرْ إلى جهة أبدَا

قانعًا منذُ جئته، بالنصيبْ

أعودُ:

أنا الواقفُ الأبديّ..

واجْلسُ كلبي أمامي

وظلي ورائي

وأغرسُ في الصدرِ ، ياءَ الغريبْ

أعودُ ، كما قلتُ ، في بادئ الآمرِ

قبلَ التحية والانحناء..

احتراما لشخص الظلام المخيفْ

فَرِفْقًا بكلبي

ولا تُحْزنُوا أحدا بقدومي:

أنا ذاهبُ لنعاسِ خفيفْ .[1]

نجد تواتر حروف الجر" **في**" في نص الشاعر أولاد احمد بشكل ملحوظ فيها بؤرة تكثيف ،فيها ذكرياته ، بحيث يصبح الحرف أداة فاعلة في ضم جزئيات المعنى وتوحيدها. [2]

ذلك في قوله :/في الطريق/ في الصدر/في بادئ/في ليلتين/في الزحام/في حرف/ في الرف/ في فصل/ في الجحيم /، تحمل هذه الألفاظ مدلولات مختلفة كالمعاناة والألم والحصار داخل أرضه ، وذنبه الوحيد هو امتلاكه لعقل راجح ،وصدر واسع، وشعر لاذع .

يبدو جليا تأثر الشاعر أولاد احمد بشخصية رامبو في إشراقاته*، وبهذا يكون قد فتح عهدا جديدا في الشعر المغاربي، مما جعل الخطاب يؤدي وظيفة تعبيرية وإيحائية.

كما وظّف أولاد أحمد السوابق كحرف (الواو) باعتباره رابطا **إيحائيا**[3] ،وتماسك النص يظهر في وحدته الدلالية عبر تراكم مضامينه، والقصيدة "أعود ..إلى الشعر" بُنيت على حركة الفعل الماضي قوله: / وعشت/ وجئت/وعاشرت / وخضت/ ،وأفادت مدلولات متعددة كالاستمرارية والمثابرة والحركية

*إشراقات: للشاعر الفرنسي أرتور رامبو ، نصوص التي تمثل آخر ما كتبه رامبو قبل ينطفئ شعريا .

[1]/ أولاد احمد ، حالات الطريق، ص62/61 .

[2]/ فتحي محمود يوسف أبو مراد، شعر أمل دنقل ، دراسة أسلوبية ، ط1، عالم الكتب الحديث ، الأردن ،سنة2003، ص113.

[3]/الازهر الزناد، نسيج النص ، بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، ط1، المركز الثقافي العربي ، سنة1993،ص121.

كما أدخل الشاعر حرف (الواو) على أدوات النصب والنفي مثل/ وإن/ولا/وذلك لتعميق دلالة الصورة الشعرية.

كما وظف أولاد أحمد **اللواحق** كالضمير الغائب والمتكلم ، وعدد تواترهما خمس وأربعون مرة قوله :أنا الكائن/أنا الواقف/ أنت/ هو/ ،وهي ضمائر منفصلة ،منها المتكلم(أنا) ، والغائب (هو)،يدلان على حضور شخصية الشاعر في دفع الظلم عن الوطن، أما الضمائر المتصلة فقد أكثر منها قوله : كلبي/ أمامي /ورائي / وظلي/من حياتي قبلي/لمثلي/صاحبي/عيني/كوني/مقامي/ ،فتدل على تفاعل الشاعر مع قضايا أمته، بحيث تعانقت روحه بمعاناة شعبه من ألم وحسرة وحزن.

إن التعامل مع صيغ الضمائر لها أهميتها الأسلوبية والدلالية ، ذلك أنها تدفع بالقارئ إلى إنتاج دلالة معينة سواء من خلال رد هذه الضمائر إلى مرجعيتها أو بتقديرها في بعض الأحيان.[1]

4-تكرار الجملة :

وقد حرص عبد الحميد شكيل على تفعيل موسيقى قصائده بهذا النوع من التكرار، وكانت بداياته تقليدية نوعا ما، حافظ على موقع القافية في آخر السطر الشعري و قصيدته "قد توقف المطر" قوله:

قد توقف المطر ؟؟

فهيا يا رفيقي للسفر..؟؟

هيا نختار : حدود الزمان، والمكان، نعبر القدر؟؟

نطوي المسافات العطشى، نقطع الوعر ؟؟

نفتش في بريد الكون عن: حكايات، عن أسرار، كل البشر

[1]/ محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، د/ط، الهيئة المصرية للكتاب ، سنة 1995 ،ص 144 .

لنعرف الحقيقة المثلى عن غزو "الغول" للقمر..

قد توقف المطر..

فهيا يا رفيقي للسفر..

هيا نركب : متن الريح والمطر..

ونوغل في المتاهات نبحث عن" سمر"

فهيا يا رفيقي .. هيا..هيا..لا تنتظر

أنا، لأنت؟ فاعل ، مفعول، ضمير مستتر .[1]

استعمل شكيل الجمل الفعلية بصيغة المتكلم (نحن) ، وفعلها مضارع مبني للمعلوم ،وذلك للتفاعل مع الحدث المنتظر قوله:نركب/نبحث/نوغل/نفتش/نعرف/نطوي/نقطع/وكل هذه الدوال هي بمثابة دعوة صريحة لكل إنسان شهم، يتحدى الصعاب من أجل معرفة الحقائق في متاهات الدنيا.

أما الفعل الماضي فكان للسرد والإخبار قوله:توقف المطر،وتكررت الجملة الماضية مرتين في النص والجمل الاسمية لم تحض اهتمام الشاعر ،لأن شكيل كان في موقف حث الناس إلى السفر البعيد واللحاق بركب المتقدمين.

أما تكرار الجملة الفعلية لدى محمد بنيس فهي متعددة في قصيدته "الكَلِمَة ":

كَلمتي خضراءُ يكْسوهَا السحَرْ.

أغصَانُها تخرجُ من جذْع الغناء والصُّوَرْ.

إذا مشتْ، في الحَقل ، هبّتِ الطيورُ

صُبحًا دفيئًا بالعطورْ.

[1]/عبد الحميد شكيل، قصائد متفاوتة الخطورة ، ص13 /14.

كَلمتي حمْراءُ كالريح ، تُفجّرِ الغمَامْ.

تُحيلُه سيْلاً يحطمُ الحدودْ،

يَجرف في أحْشائهِ مدينةً بلاَ فُرسَانْ،

سيْلاً يطهّرِ النُفوسَ منْ قساوةِ الأحزانْ.

كَلمتِي ورديةُ ، هي الفَراشُ في الفضَاءْ ،

تذُوب لونًا وضياءْ،

تَصعدُ من وجْه الصبَاح وعيونِه العطاشْ،

ثُم تغَيبُ مع مَقْدم النجُومْ

بيْن منابتَ الكُرومْ.[1]

نجد عدد تواتر الجملة الفعلية في قصيدة "**الكلمة**" بنسبة تسع وعشرين مرة في الدوال التالية :تخرج من جذع العناء/ يكسوها السحر/تفجّر الغمام/ يحطم الحدود/ يجرف في أحشائه/يطهّر النفوس/ تنساب/ ،وجاء فعلها مضارع بصيغة الغائب على وزن (يفعل)، ويحمل دلالات مختلفة كالقوة والتحدي والصمود، كما يدل الفعل المضارع على الاستمرارية والحركة في إقحام الطبيعة ضمن السياق الشعري ،والاستفادة من ألوانها الزاهية وطلعتها الخلاّقة . أما الجمل الفعلية ذات الأفعال الماضية والأمر فهي جد قليلة ، وقد تردد زمن الفعل الماضي مرتين قوله: مشت/ وهبت/ ،وهما فعلان يدلان على قيمة الشاعر وقوة تأثيره على المتلقي واستمالته.

2/محمد بنيس ، قصيدة الكلمة ، ج1، ص41/40 .

أمّا صيغة الأمر فوظّفه بنيس في قوله: هاجري/قولي/ كوني/ وجاءت هذه الأفعال على صيغة المخاطب، يدعو الشاعر فيها إلى الالتزام بصدق الكلمة الراقية التي تبعث السحر في الوجود.

أما الجمل الاسمية فنجدها في الوصف والتشبيه كقوله:/كلمتي وردية ،هي الفراش في الفضاء/ /كلمتي حمراء كالريح/كلمتي خضراء /، واستعمال الشاعر للألوان الربيعية لدليل على تفاؤله بالمستقبل البعيد ،وأن يوم الفرج آت لا محالة .

كما نجد تكرار الجملة الفعلية لدى الشاعر أولاد احمد بنسب متفاوتة في قصيدته "**هذا أنا** "قوله:

بنسائهِ ورجالهِ

وجِماله وكلابه.

فكَرتُ في تلك اليتيمةِ – في الحكومةِ–

وحدها تستوردُ التصفيقْ

من حفلِ لسوبرانو تُغنّي للغزالةِ

والعدالة والمسيحْ.

فكَرتُ في صمتِ فصيحْ

مضتِ الحياةُ كما مضتْ

مضت الحياةُ تهافُتًا و...سبهلا

سأقول للأعشى الكبير قصيدة في البار،

إن نفذَ الشرابُ، وصاح في ليل المدينةِ ديكُها وغرابُها:– يا ناسُ

ليس هناك–بعد الآن–غدْ.[1]

[1]/ أولاد احمد ،هذا أنا ، من ديوان حالات الطريق ، ص59/58 .

الجمل الفعلية ذات الفعل الماضي لها ميزة فريدة من نوعها لدى الشاعر أولاد أحمد ، فهي تشع بالحركة والانفعال والرؤى ، وتحمل دلالات وإيحاءات تخرجها من دائرة الحدث والزمن الحقيقيين إلى دائرة الخيال والتصوير، بحيث نجد الشاعر يستخدم أفعالا ماضية في قوله:" فكرتُ بصمت" "مضت الحياة"، "نفذ الشراب" " وعدد تواترها خمس مرات ، وهذه الظاهرة الأسلوبية البارزة جعلت من أولاد أحمد شاعرا نادرا ، يمتلك أسلوبا متميزا، يحمل أنساقا لغويا خاصا، ولم يستغرق الشاعر الوقت إلا للتفكير في معاناة أمته وتطهيرها من العبودية وأرجاس البشرية، و لم يستدع الشاعر ماضيه إلا بقدر ما ينطلق منه إلى المستقبل ، فالماضي يعود إليه لشحذ الهمم ، وشحن الطاقة الإيجابية في قلوب أمته ، وبهذا يُشرك المتلقي المرسل في عملية التفعيل، بحيث يكون هذا الأخير فاعلا لا مفعولا.

أما الجمل الفعلية ذات الفعل المضارع، فعدد تواترها في المقطع سبع مرات في الدوال التالية: أقول للأعشى /تُغّني للغزالة/ يغادر/يستورد التصفيق/، استعمل أولاد أحمد الأفعال المضارعة بصيغتي المتكلم والغائب للدلالة عن مدى انصراف الناس عن القضايا الوطنية ،و عدم التفكير في حقوقهم ، مما جعلهم ينغمسون في متاهات الحياة العادية ، وهذا هو واقع أهله من المستضعفين في الأرض، وتكراره للأفعال المضارعة والماضية، نتيجة فكرة كان يؤمن بها الشاعر، التي تجعل من المتلقي متلقيا لا سلطة له في استقبال الفكرة والانفعال معها، واختيار أولاد أحمد لزمن الماضي ، لدليل على ظاهرة نفسية وفكرية لدى المبدع ، فهو لم يأت به عبثا ، بل إن الحدث النفسي والفكري ، قد تمّ وانتهى وتمنّى وانتهى ، وفكّر وانتهى ،وتألّم وانتهى.

وأن بنية التكرار هي أكثر البنى التي يتعامل معها الأدباء المحدثون ، ووظفوّها بكثافة لإنتاج دلالات ، بحيث يمكن القول بان بنية التكرار على اختلاف أنماطها وصوّرها ،تحل في كل نص أدبي.[1]

المبحث الثاني: مستويات اللغة في النماذج المختارة :(عبد الحميد شكيل ومحمد بنيس وأولاد أحمد):

اللغة هي وسيلة التعبير في الأجناس الأدبية كافة ومنها الشعر ، وكان أرسطو قد عد الشعر واحدا من الفنون الجميلة ، كالرقص والموسيقى والغناء ، والنحت والتصوير،[2] ولقد تعددت مستويات اللغة التي كتبت به قصيدة النثر ، واختلفت من لغة عادية إلى لغة مشحونة بالصورة ، ومن الممكن الوقوف على مستويات التالية :

1/اللغة العادية: تقوم قصيدة النثر، ولا سيّما القصيدة القصيرة جدا أو ما يسمى بالومضة على اللغة العادية الخالية من الصورة ، والمعتمدة على الإيجاز والتكثيف[3]، ونجدها في لغة الشاعر عبد الحميد شكيل في قصيدته "إلى رفاق أحببتهم لكنهم ماتوا" قوله:

إلى أين ستذهب ؟!

كل يريد راسك!

وكل يريد حتفك!

وكل يريد : قبضك ، وبسطك، وعجنك،

أكلك، وشربك،

---

[1]/محمد عبد المطلب ،بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، ،دار المعارف ، القاهرة ،سنة1995،ص39 .

[2]/ أحمد زياد محبك ، قصيدة النثر من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق،سنة،2007،ص53.

[3]/ نفس المرجع،ص54.

فامتشق سيفك، وثقف رمحك،

وخذ من الإعراب حذرك،

ولا تأمن إليهم أبدا ،[1]

وكثيرا ما تعتمد قصيدة النثر على اللغة العادية ، والتي لا تحتاج صورا بيانية ،كما نجدها في الشعر العربي على مر العصور كقول امرئ القيس:[2]

أفاطم مهلا بعض هذا التدلل وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي

وإذا كان الشعر القديم ،قد عوض الصورة بالوزن والقافية وسلاسة الإيقاع ، فإن قصيدة النثر تسعى إلى التعويض عن الصورة بالإيجاز والتكثيف والإيقاع الداخلي.[3]

والنص لشكيل ذو لغة عادية ، ينساب بسلالة وعذوبة ، لا صورة فيه ، ولا خيال ، وكل الألفاظ مستخدمة بمعناها المعجمي، كما نشير في هذا السياق إلى أن الشاعر "عبد الحميد شكيل" يدرك تماما قيمة اللغة وقدراتها التعبيرية، لذا يسعى استثمارها، من هذا الجانب،مسالة ذات أولوية واضحة لان قصائده عبارة عن عالم من الكلمات العالمية بحقيقتها، قبل أن تجسد في شكل أبيات راقية لها مسوغاتها الذاتية.

[1]/عبد الحميد شكيل ، غوايات الجمر والياقوت ط1،منشورات وزارة الثقافة ، مديرية الفنون والآداب ، الجزائر ، سنة 2005 ص25/.26

[2]/أحمد زياد محبك ، قصيدة النثر ، ص55 .

[3]/ نفس المرجع ، الصفحة نفسها.

2/ لغة الشرح والاسترسال: تقوم على البسط والشرح والاسترسال في غنائية عذبة ووضوح عفوي، كأنها اعتراف أمام الذات.[1] ومن ذلك نص لأولاد أحمد وقصيدته:

رسالة إلى أبي القاسم الشّابي

أخيرًا..أخيرًا و بعدَ نشيدكَ والعملِ الوطني ، أرادوا الحياةَ ، فرادى ، ولم يسالوا أحدا : ما الحياةُ؟ أفعلُ أم اسمُ ؟ أروحُ وجسمُ ..كما قال بعضُ الفلاسفة الأولينَ ؟ بنوْا دولةً ليس هذا مقامًا لإيقاظ نرْسيسها ، و بنوا جامعاتِ عروضيةً لا تُدرّسُ ، في مادة الشعرِ ، من كان أطولَ أو صار أقصرَ من ظلِّه .. وهو يمشي ، بلا جسدِ في المنامِ ، و لمْ يأسروا معهُ لا فَراشَ ولا ظبيةُ في ضبابِ الغديرِ ولا شاردةْ.

حفاظا على ما تحلّلَ في اللغة الهامدةْ!

ومنْ أجلِ أنْ يُفْرِدُوكَ حديثًا ، كما أفردوكَ قديمًا ، بنوا فوق قبرك قبرا لما اعتقدوا أنهُ أنت بالذاتِ لا أحدُ تحتهُ ، وقالوا كفانا من الشعر في هذه المرحلة.

فقلنا : وما العيبُ في المسألةْ؟

على اللهِ سيروا ..

ولا تُكْثروا في الطريقِ على "حنظلهْ "[2]

وبمثل النص اعترافا حقيقيا عبر خطاب أرسله الشاعر إلى أبي القاسم الشابي بلغة سهلة واضحة، وعفوية بعيدة عن التكلف ،وما نلاحظه هو التزامه بحرف الروي في أواخر السطر،والمتمثل في حرف **(التاء)** مثل قوله : الهامدةِ/ المسالةِ/ المرحلةِ/ شاردةِ/، وتدل هذه الدوال على الصراع القائم

[1] / المرجع السابق،ص58.

[2]/ أولا أحمد ، من ديوان حالات الطريق ، رسالة إلى أبي القاسم الشابي، ص47 .

بين والبقاء والموت ،كما لا تستطيع قصيدة النثر أن تستغني على أثر موسيقي التجنيس كبديل صوتي إيقاعي يشحنها بإيقاعات منافسة للإيقاع التقليدي،وخاصة إذا تضافر في بنائها عدة أصوات،قوله :الشاردة / الهامدة/ظبية/ضباب/،ولا ينقص من جدوى التجنيس إذا طُلِبَ لنصه لا لنفسه ،فيخرج التجنيس بذلك من مأزقه كمجرد تنميق وتزويق صوتي. ومن هنا يقترح عبد العزيز موافي طريقة الكشف عن التجنيس "من خلال النسب العددية مابين الصوت والترجيع وتحولاتها في السطور التالية".[1]

3/لغة التصوير الواضح:

ومن لغة الاسترسال إلى لغة التصوير الواضح باعتبار أن لغة الشعر الحقيقية هي لغة الصورة ، لأنها لغة الانفعال والشعور والرؤيا. [2] وقصيدة " قمر الأغاني" لمحمد بنيس توضح لنا ذلك:

قمرُ الصيفُ تدلّى

وضوؤهُ الأزرقُ عشبًا، فوق شُباكِي ، وظِلاّ

وصحارَى اتقدتْ صمتًا ، تموجُ

في دُجاهَا سُفن بيضاءُ تعلُو وسروجُ:

هيَ روحِي – كيف أنسَاها ؟– وقد شقَت يداهَا

ظلمةَ الليْلِ (شموسُ تنضَحُ الجدَران وردًا من ضِياهَا)

فتركتُ الحلمَ ينْقادُ إلى السكْرة ، ضمْآنَ هرعْتُ:

ليْتني أشْربُ ممَا تترجاهُ يداهَا

[1] /عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من المرجعية إلى التأسيس، ط1 ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة /مصر ،سنة2004 ص306.

[2] /أحمد زياد بك ، قصيدة النثر ،ص61.

وخرجتُ الصبحَ أشدُو ، تكتبُ الشعرَ عيوني[1]

لغة النص لغة تصويرية ، عمادها الصورة الجديدة المبتكرة ، والصورة فيها واضحة لا غموض فيها وهي قوية التأثير ، واضحة الدلالة ، حاملة للانفعال معبرة عن موقفه في الحياة كالدوال التالية: ضمآن/ضياها/السكرة/صحارى/سفن/ ، فهي تحمل دلالات عفوية ومعبرة عن الطبيعة الخلاّبة التي تروق النظر بسروجها ومروجها .

واستنادا إلى دراسة الدكتور أحمد زياد محبك ، يتضح لنا أن قصيدة النثر عبّرت عن رؤى جديدة ممثلة لروح العصر ونابعة من طبيعة النص الذي يسعى إلى تقديمه على أحسن ما يرام ،وهو نص مواز لنصوص أخرى في أنواع أخرى من الشعر كقصيدة التفعيلة وقصيدة البحور التقليدية من غير أن تدّعي منافسة أي شكل من الأشكال الأخرى ، ومن غير أن تدّعي أنها البديل منه ، مما يدل على أن قصيدة النثر هي نوع من أنواع الشعر يتكامل مع الأنواع الأخرى.[2]

4/التوقيع الصوتي :

إن اهتمام الشاعر المعاصر بالحرف حقيقة متجلية عبر العصور، خاصة من خلال حرف " الروي في القافية الذي يعد "نقطة الارتكاز الأساسية في البنية العمودية ."[3] والسجع في الجملة النثرية ونقصد بالتوقيع الصوتي ترديدا بخصائص الروي –بالمفهوم القديم له– داخل السطر للنوع الشعري المسمى قصيدة النثر ، وهو ترديد عشوائي ينزلق داخل السطر بمجاله المغلق.

---

[1]/محمد بنيس ، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، قصيدة قمر الأغاني ، ص39/38 .

[2]/ أحمد زياد محبك ، قصيدة النثر، ص106 .

[3]/شربل داغر ، الشعرية العربية الحديثة ، تحليل نصي ،ط1 ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب، سنة1988 ص47.

وقد عوّض هذا الروي المنتظم بنوع آخر من جنسه هو الروي اللانظامي أو المتحرك ، الذي يشبه السجع في تحرره ، فأصبح يبحث عن التعالقات الصوتية داخل النص.

وقد حرص عبد الحميد شكيل على تفعيل موسيقى قصائده بهذا النوع من الأصوات ، فكانت بداياته تقليدية نوعا ما ، حافظ فيها على موقع القافية على آخر السطر الشعري، يقول في قصيدة:

"**إعلانات غير مبوبة**"**(إلى بدر شاكر السياب).**

تستبد دبي الأشواق !

تذيبني حرارة العناق !

تسحقني بلا إشفاق!

إذ يشهق الوريد،

يصرخ النشيج ،

وتلتحم طيور الليل ،

باغ الخليج !

ويصدح الصباح،

لغة البوح في انتفاضة الجراح!

من يحرسني يا أيها الرفاق؟

من يهيبني حصان عنترة،

سرعة البراق؟

فأبحر –يا فرحتي– إلى العراق

أسوح في "جيكور"

أغوص في بويب للأعماق

تفرح النفس،

تشتاق للسفر،[1]

تتردد القافية في قصائد النثر في ثنايا الأسطر الشعرية لا في نهايتها فقط، بما يضاعف من جرعة الإيقاع المتولدة منها ، وبما يوحي بالزخم الموسيقي الذي تتطلبه بعض التجارب الشعرية. [2]

وفي هذا المقطع تبدو خواتيم الأسطر كما تبدو في الشعر الحر تماما، وتتضح تجديدية "النثيرة "من خلال تخليها عن الروي الذي فرضه عليها الوزن. وقد لعب حرف " القاف" دور التوقيع الصوتي كالألفاظ التالية: الأشواق / والعناق/ الإشفاق/ العراق/ الرفاق/ الأعماق، والملاحظ على هذا النوع من الأصوات ، تحليه بدور مزدوج ، كون الصوت عنصرا موسيقيا، يشكل وجوده بؤرة إشعاعية هامة ، ذلك عندما توفر القصيدة على أكثر من حرف موقع ، مما يزيد من الكثافة الموسيقية ، كحرف التاء الذي يتداخل مع حرف القاف مثل: تستبد....الأشواق/ تذيبني...العناق/ تسحقني...إشفاق / كما استخدم الشاعر شكيل حرف الياء قوله: يصدح/يحرسني/ يهيننني/يشهق/ والهمزة في قوله: أبحر/ أسوح أغوص/.

وفي هذا المقطع يتضح لنا جلاء التوقيع الصوتي على بعض الحروف كالتاء والقاف والهمزة والحاء والياء ، وقد وفّر لنا هذا التحرر الصوتي في قصيدة النثر حيوية صوتية، تمارس دورها الفاعل كبدائل موسيقية ،لم يعد معها الشاعر "يعرف أرق الشعراء القدامى بحثا عن قافية مناسبة"[3].

---

[1]/عبد الحميد شكيل ، الركض باتجاه البحر ، ص 17/16 .

[2]/ كاميليا عبد الفتاح ، القصيدة العربية المعاصرة ،دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية ،د/ط، دار المطبوعات الجامعية الإسكندرية سنة 2006/ 2007 ، ص701/700 .

[3]/ شربل داغر ، الشعرية العربية الحديثة ،ص51 .

النموذج الثاني: نوضح التوقيع الصوتي لدى محمد بنيس في قصيدته "ضياء "

وَعُدتِ إليّ كشمْسِ الصّباحْ،

فأدفأَ عطرُكِ أرضَ الرياحْ،

وهبّتْ عليَّ البساتينُ لحنًا تفجَّر ماءْ،

تَفَجَّر في الأفقِ نَهْرَ ضياءْ.

وطافَ بمجلسٍ قلبِي نَشيدُ تدلَّى كقَوسِ قُزحْ

يمُسُّ بأشْفارهِ في انحناَءْ

وداعةَ عشْبٍ تتَاثَرَ حُرًا على جنبَات السّماءْ.

أسابيعُ غبتِ عن العينِ فيها ، فباتَ الأسَى ينبعُ

من الصَّمتِ (ثلجُ تساقطَ فوق جبالْ

سُهادِي ، يُضاعِفُ ريحَ المخَاوفِ تحتَ الضَلالْ).

لأنكِ كنتِ التي أسمعُ

وفي نظَراتكِ شيءُ على شفَتِي يلمعُ.[1]

وظّف محمد بنيس التوقيع الصوتي كبديل موسيقي كحرف **(الحاء) في قصيدته"ضياء" قوله:** الصباح/ الرياح/ قزح/، و الهمزة مثل ضياء/ سماء/انحناء/ ماء/، وحرف العين مثل : ينبع/أسمع/ يلمع/. وقد حشدت هذه القصيدة تلك الظواهر الصوتية في خبايا أسطرها دفعة واحدة كالقافية الداخلية والتوقيع الصوتي ، مما يزيد من الكثافة الموسيقية لقصيدة النثر.

[1]/محمد بنيس ، قصيدة ضياء ، ج1، ص47/46 .

وما ينبغي التنبيه إليه أن هذه الأصوات"لا تخضع لأشكال معينة ، ومن الصعب أن نحدد لتنوعها صلة بالدلالات المختلفة ، لكونها تلعب دورا في إبراز الدلالات عن طريق التنغيم الموسيقي."[1]

وهذا ما يبين لنا قدرة الشاعر على البدائل الإيقاعية المتمثل في التنوع الثري للتوقيع الصوتي ، مما جعل الشاعر بنيس يسير على خطى السابقين في بناء الشعر، حيث يقول قدامة بن جعفر في هذا الصدد: "بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية ، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه ، كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر."[2]

محمد الصغير أولاد احمد أيضا لم يستغن عن التوقيع الصوتي في قصيدته "جنوب الماء".

أدرْ علينا الكؤوسَا

وعبِّها بالهواءِ

فقدْ نُطيلُ الجلوسا

عيونُنا في السّماءِ

تصطادُ غيْما عبوسا

حتّى يجودَ بماءِ

[1]/محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، د/ط ع 20 ، ،منشورات الجامعة التونسية ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس، سنة1981،ص80 .

[2]/ قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ،تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجة ، د/ط ، دار الكتب العلمية بيروت ، د/ت، ص90.

فنملأنَ الرّؤوسا

بخمرِ هذا الفضاءِ

ونخلعنّ النّفوسا

من بَعدِ خلْعِ الحذاءِ!

ولا تُطلْ... وأدرْها

وقل:سلاما... وضعها

واذهبْ وعُدْ...ثم خذها[1]

وظّف أولاد أحمد التوقيع الصوتي في نهاية الأسطر التالية من قصيدة ضياء: كحرف السين قوله :الكؤوسا/ الجلوسا/ وعبوسا/ الرؤوسا/ ونجده في الهمزة قوله: الهواء/ السماء/ بماء/ الفضاء/ الحذاء/ و في حرف الهاء قوله: درها/ خذها/ضعها/ . ويبدو أن موسيقى الأصوات هي أحد الدعامات الناهضة لهذا النوع الشعري الذي يطالب شاعره "بالتركيز على عناصر جمالية أخرى تميّز فن الشعر."[2]

وما نلاحظه في النصوص الشعرية للشعراء الثلاثة عبد الحميد شكيل/محمد بنيس/أولادأحمد ، هو تقاطع هؤلاء الشعراء في توظيفهم لنفس الحروف الصوتية التالية: كالهمزة ، والحاء، والراء .

[1]/أولاد احمد ، ،قصيدة جنوب الماء ،من ديوان حالات الطريق، ص174/ 173.

[2]/كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف،ط1، ،دار الفكر، بيروت لبنان سنة 1982 ص93 .

عبد الحميد شكيل استعمل حرف "الحاء" مثل :الصباح/ الجراح/ ومحمد بنيس أيضا وظّف نفس الحرف في قوله: الصباح/ والرياح/ القزح.

كما تقاطع محمد بنيس مع أولاد أحمد في توظيفهما نفس الحرف كالهمزة لدى محمد بنيس: انحناء/ ضياء/ ماء/سماء/،أمّا أولاد أحمد فنجد الحرف في قوله : فضاء/ماء/حذاء/سماء/ الهواء.

وما توظيف التوقيع الصوتي في قصيدة النثر المغاربية لدليل على وعي الشعراء المعاصرين لخصائص الحروف وامتداداتها الصوتية ، فغذّوا بها قصائدهم ، ليصبح الشعر الجديد محاكاة من نوع آخر، محاكاة قوامها التناغم الصوتي.

المبحث الثالث : التحليل التركيبي في النماذج المختارة (شكيل وبنيس وأولا أحمد).

لقد دأب النقاد و الأسلوبيون على دراسة وتحليل المباني اللغوية ، التي يرتكز عليها كل مبدع في عملية إبداعية، وبالتالي تحقق ذاتية المرسل فيها حقيقة في نفسه ومشاعره .

وإن التركيب النحوي هو البناء الأساسي الذي تقوم عليه اللغة و به تتشكل إلى أجزاء متعددة من الأنماط اللغوية الخارجة عن النظام اللغوي المألوف والمتعارف عليه...

1- المعاني (من حيث الإنشاء والخبر):

وقد اعتاد البلاغيون على تسمية المعاني من الألفاظ،الأمر والاستفهام والنهي والنداء وغير ذلك من المعاني (بالأساليب)، ولسعة هذه المعاني التي لا تتحدد دلالتها إلا من خلال معرفة السياق الذي وردت فيه داخل التركيب، وليس من دلالتها المعجمية، حصر العلماء هذه المعاني تحت ما يسمى (بالخبر والإنشاء).[1]

ومن هنا نجد أن أعمال الشعراء الثلاثة " شكيل ومحمد بنيس وأولاد احمد "، تزخر بالأساليب النحوية التي تعد ملمحا جليا من ملامح الأسلوبية التي حقق بها التعبير عن نفسه ومعانيه.

ومن بين الظواهر التي تشكل ملمحا أسلوبيا وهي:

1-1الأسلوب الإنشائي الطلبي: وهو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب[2]،ويشمل جملة الأمر، والنهي ،والاستفهام ،والتمني ، والتراجي، والنداء ، والعرض والتحضيض.[3]

---

[1]/ أبوعبد الله الزركشي ، البرهان في علوم القرآن ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ،ط1 ،دار إحياء الكتب العربية ، مصر، سنة 1958، ص316.

[2] /محمد عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي،ط5، مكتبة الخانجي، القاهرة ،سنة2001ص13.

[3] / المرجع نفسه،ص14.

2-1 الأسلوب الإنشائي غير الطلبي:"ما لا يستلزم مطلوبا ليس حاصلا وقت الطلب[1]" ومنه أفعال التعجب ، والمدح ، والذم ،وضع العقود ،وربّ ،وكم الخبرية.[2] ومن بين الأساليب الإنشائية الطلبية وهي:

أ/الاستفهام:

يعد الاستفهام من المسائل الأسلوبية ، إذ يخرج عن وظيفة الاستخبار ، يتلوّن لغرض الشاعر والسياق فيكون للنهي والتحذير أو للتعجب ، أو للتقرير ، وغير ذلك .

ويعد اللفظ والمعنى طرفي معادلة لتوضيح الدلالة، وحتى يزداد الكلام رسوخا في الأسلوبية[3].

وأدواته وهي: الهمزة، هل/ ما/ أم/من/ متى/ /أيان/ كيف/ أين/أنى/ كم/ أي/ ، وهذه الأدوات قد تفيد الظرفية المكانية أو الزمنية ، وتكمن أهمية الاستفهام في أن جملته التي تتحول في معناه إلى جملة أخرى منفية أو تعجبية أو إقرارية ، تحافظ على دلالاتها، حيث يظل الاستفهام في نسيج البنية على سبيل المثال نجد شكيل في ديوانه " الركض في اتجاه البحر "، قد وظّف صيغة الاستفهام في قوله:

من مات؟

من مر؟

من فكر؟

من صار في حبه عنتر؟

---

[1]/ محمد عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي،ط5، القاهرة، مكتبة الخانجي، سنة2001ص13.

[2]/ المرجع نفسه،ص13

[3]/أسماء المومني ، جملة الاستفهام بين العربية و الانجليزية ، دراسة تقابلية ، رسالة دكتوراه ، إربد جامعة اليرموك ،2006 ص155 .

كيف إلى شواطئ أعبر؟[1]

استخدم الشاعر في هذا النص أداة الاستفهام "من" و"كيف"، وهما من الأدوات أكثر استعمالا في الأسلوب الإنشائي سواء كان طلبيا أو غير طلبي.

وفي هذا المقطع ، عندما نقول أن السائل لا يطلب جوابا فإننا لا نزعم أن الاستفهام هنا ليس موجودا، وهذا يعني أن بنية الاستفهام البلاغي بنية مفتوحة ومغلقة في آن واحد، أي طلب ومصادرة طلب ، فكأن السؤال يتطلب إجابة.[2]

كما نلاحظ في هذا النمط بان شكيل ، قد أخرج دلالة "من" الاستفهامية من حقيقتها ، لتحمل دلالة التعجب والحسرة، ولان الجواب عن السؤال موجود في متاهات الحياة لا احد يستطيع أن يعبر عنه في ظل بوابة الصمت ، والسكن الأعور والوطن المشروخ ، ووضع مزري يعيشه الإنسان في الزمن الأغبر.وهذا الأسلوب الاستفهامي يجعل من النص بناءا متماسكا تركيبيا ودلاليا .

أما ألاستفهام لدى محمد بنيس فنجده في قصيدته "حلم " قوله:

في المقطع الثالث:

وما يأتي الهبوب بسوسن المشتاق؟

في المقطع الرابع:

فهل تُخفي بنفسجةُ عن الظلمات رقصتَها،

أم الطرقاتُ أختُ الموتْ؟

في المقطع السادس:

---

[1]/ عبد الحميد شكيل ، قصيدة الركض باتجاه الشمس، ص37/35 .

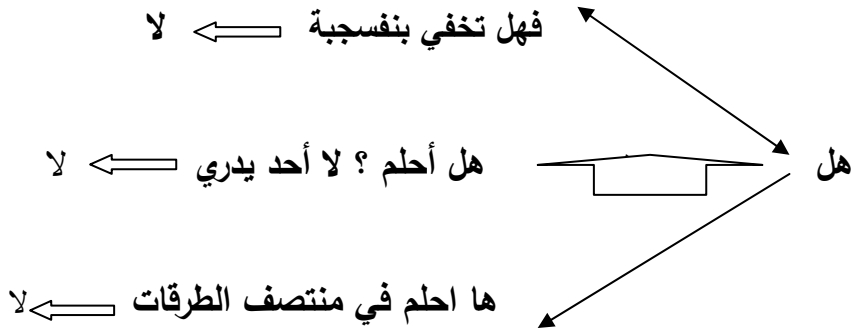
[2]/ أسماء المومني ، جملة الاستفهام بين العربية و الانجليزية ، دراسة تقابلية ، ص157/156 .

هل احلم ؟لا أحد يدري

هل احلم ، في منتصف الطرقات.

هل أحلم؟[1]

استعمل بنيس أداة الاستفهام "هل" والتي تفيد لا النافية ، مما جعل النص أكثر قوة وصلابة وجمالا، وهي أداة مشوقة ومثيرة في الخطاب التعبيري ، كما يحمل حرف الاستفهام " هل " ضمنيا دلالة الإنكار من خلال السياق الشعري ، وعندما قال الشاعر "هل أحلم ؟ لا أدري" ، "هل احلم في منتصف الطرقات"، وكأن العملية الدلالية سارت على الشكل التالي:



ومن هنا نجد البناء الاستفهامي بصيغة(هل) خلق في النص إيحاءات دلالية، كما خلقت هل في النص كائنا حيويا يحرك أركان النص كيفما شاءت الحالة النفسية والشعورية لبنيس .

أما أولاد احمد في قصيدة "مسالة الفاصلة " فيقول :

كيف يسمحنَ للجنّيات بإثْيانِنا في الخلاء

ولا يعتبرنّ القصيدَ لقيطًا

[1]/محمد بنيس ، قصيدة حلم ، ج1، ص78/76/75 .

مع أنه

–في الحقيقة –

ابن..لجارتهنّ: الفلاةْ؟

أما زال جبريلُ يعملُ؟

كم دخلُه السنوي ؟

أي اللغات تعلّمَ منْ بعدَ دانتي؟[1]

تشكل **الهمزة** في النص نسقا لغويا يتحد مع الأجزاء الأخرى للنص المنجز، فهي تحمل دلالة التعجب والسخرية ، لأن الشاعر أولاد أحمد يسخر من الأوضاع الاجتماعية ، ويؤكد على استمرارية الحياة، ويستخف من الذين يظنون أن الحياة تنتهي بالموت ،وإن الحياة الحقيقية هي الحياة الأبدية الأزلية ، ويتجلى لنا ذلك من خلال شعر أولاد أحمد، وهو متأثر بدانتي الشاعر الإيطالي (في الكوميدية الإلهية*) ، قوله:أي اللغات تعلّمَ منْ بعدَ دانتي*؟

ب/ الأمر :

إن فعل الأمر يشكل طاقة لغوية عالية لدى الشعراء المغاربة ،وبالأخص الشاعر عبد الحميد شكيل ومحمد بنيس، وأولاد احمد، ذلك لدلالة الأسلوب وما يؤديه من وظائف في نسيج لغوي، يربط الفكر في أجزاء النص ، تجعل منه نصا يشع حركة فكرية ووجدانية ونفسية .

*الكوميديا الإلهية:هو شعر ملحمي ألفه **دانتي** الإيطالي أليغيري بين 1308حتى وفاته سنة 1321،وتعد من أشهر الملاحم في الأدب الإيطالي.أطلع من موقع: http//ar.wikipidia.org/wiki/

[1]/ أولاد احمد ،قصيدة مسألة الفاصلة ، من ديوان مسودة وطن، ص36/33 .

والأمر هو" طلب حصول الفعل المخاطب بصيغة مخصوصة"[1]، وله عدة دلالات تتجاوز معناه الأصلي إلى الإرشاد والنصح.

نحاول تطبيق أسلوب الأمر في قصيدة " أغنية الفرج " لعبد الحميد شكيل قوله :

شدي قبضة اليدين

واكتبي صورة الغضب؟؟

وامزجي الرياح بالرياح ؟؟

وافتحي الكتاب :

واقرئي صفحة ، فصفحة ،

يا امرأة منقوشة في غرة الجياد

اكتبي الشموس ، اكتبي القمر ؟

وعلمّي الرياح كيف تصب المطر !![2]

إن جميع الأفعال التي وظّفها الشاعر شكيل ذات دلالات وأحداث ، خرجت من دائرة الزمن فلم يكن فعل الأمر، يحمل في تركيبه أي زمن لا في الحاضر ، ولا في المستقبل ، بل هو حركة وجودية ،تعمل على إثارة حركية الأشياء بصورة أكبر ، فتبدو عاملا على إنارة الحياة ونشرها ،

1/ ابن الرشيق لقيرواني ،أنموذج الزمان في شعراء القيروان، تحقيق محمد العروسي المطوي،وبشير البكوش، الدار التونسية للنشر المؤسسة الوطنية للكتاب،سنة1986،ص257 .

2/عبد الحميد شكيل، قصائد متفاوت الخطورة، ص83 .

وعلى تحويل النصوص إلى قطعة حية .[1] وحركة النص الكامنة في أفعال الأمر هي :شدي / اكتبي/ علمي/افتحي /امزجي/ اقرئي/

والملاحظ لهذه الأفعال، أنها قد أُسندت إلى الضمير المتكلم(أنت) ،والفاعل ضمير مستتر،و في السياق الذي وضعت فيه أفعال الأمر ، سيجد أن الفاعل الحقيقي هو الذات الشاعر (شكيل)، الذات المتكلمة الآمرة ، يتضح ذلك من خلال دعوته إلى القراءة والكتابة والتعلم والمعرفة ، والتحدي لكل الصعاب ، مهما بلغت الظروف من القسوة، فالشاعر ألزم المأمور بتنفيذ الطلب والدعوة محمد بنيس أيضا يدعونا في قصيدته " دعوة " في قوله:

حَرّرْ نفسَكَ من نفسِكَ

واهْجُمْ

في رَدَهَاتِ اللّيلِ

على

ضَوْئكْ

وحَلُ الطاعةِ

هدّدْهُ

بعاصِفَةٍ و اسْكُنْ

قُبةَ صَمْتكْ[2]

[1]/معين أبو سيف ، الأسلوبية وسلطة النص ،قراء في شعر امرئ ألقيس ، رسالة ماجيستر،الزرقاء ، الجامعة الهاشمية، ص112 .

[2]/ محمد بنيس ، قصيدة دعوة ، من ديوان هبة الفراغ ، ج2 ، ص183 .

إن النص على صيغة الأمر يكثف دلالة الحياة الحقيقية التي يراها محمد بنيس ، في التفاؤل بالخير والحرية ،وبعث حياة جديدة في قوله:حرّرْ هي دعوة صريحة للحرية والتغلب على النفس الأمارة بالسوء، ولفظة اهجمْ تفيد الحركة والمثابرة والثورة ، وهي الوسيلة الوحيدة التي يجب اتخاذها في المحن والأوقات الصعبة.

وقد كان الفعل"الأمر" ذا ميزة جمالية، كونه كظاهرة أسلوبية وبلاغية، جعل الشاعران–شكيل وبنيس– يهتمان به كثيرا في النص الادبي.

كما يولي أولاد أحمد اهتمامه بأسلوب الأمر في قصيدته "الجنوب" قوله:

مرحبا بالخريف..

وليكنْ عامُنا عامَ موتَى ..

نعيش على قوتهم كلما لم نجد حاضرا في الحياة

وليكنْ واو عطف.

قطارا سريعا

مصاعد تعلو إلى ممكن في اللغات

وليكنْ للنَسائم والريح حق الطبيعة ..

حق الهبوب [1]

يحمل الأمر بطبيعة الحال طابعا إرشاديا وتوجيهيا تعليميا ، كما يحمل قيمة إنجازية عالية ، "وذلك لقدرته على تغير نمط الآمر والمأمور في سياق لفظي معين" .[2]

[1]/ أولاد احمد ، قصيدة الجنوب، ص81 .

[2]/ عبابنة يحي، الرؤى المموهة ، ط1، منشورات أمانة عمان الكبرى ، سنة2001 ، ص 144/129 .

وأسلوب الأمر هنا يتكون من لام الأمر والفعل المضارع، قوله: "**وليكن** عامنا عام موتى"، فالشاعر متمرد على الوضع الاجتماعي،و يرى أولاد احمد أن الموت هو الحياة الحقيقية ،التي ينعم بها الإنسان، وهذه النظرة الثاقبة للشاعر ما هي إلا انعكاس لواقعه المر ،والذين يخاطبهم الشاعر في نصه هم الأموات الحقيقيون.

ج/ النهي :

النهي من الأساليب الإنشائية "وهو طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء"[1] ، وهو باب من أبواب الأمر غير أنه أمر بترك الفعل. وله صيغة واحدة وهي المضارع مع اللام الناهية.

ولدينا نموذج لعبد الحميد شكيل من قصيدة " إلى رفاق أحببتهم لكنهم ماتوا " :

خذ من الأعراب حذرك

ولا تأمن إليهم أبدا

سيفرحهم – غدا– موتك ؟

لا يخدعنك قولهم: أنا صحبك!؟

لا تركن إليهم أبدا...

وخذ منهم حذرك،

ولا تأمن إليهم أبدا،

ولا تصدق زعمهم:بأنّا صحبك!![2]

[1]/ السيد الهاشمي ، جواهر البلاغة ، في المعاني والبيان والبديع ، د ط، دار ابن خلون ، الإسكندرية ، مصر / د ت/ ، ص59.

[2]/ عبد الحميد شكيل ، غوايات الجمر والياقوت، ص34/33/26.

أسلوب النهي شبيه بالأمر من حيث الدلالة والسياقات في قول الشاعر شكيل: لا تصدقْ زعمهم / لا تأمنْ إليهم / لاتركن إليهم/ لا يخدعنك قولهم، فالشاعر هنا قد أمر لائمه بترك الأعراب لأنهم لا يعرفون قدرك ، وفي نفس الوقت قد نهاهم بعدم الائتمان لأحد والتصديق لمزاعمهم، ومن هنا نجد تعاضد دلالات الأمر مثل (خذ) يعني انتبه بدلالات النهي، مما جعل القصيدة تعاني توترا دلاليا لا ينفرج الأمر إلا عند الانتقال من حال إلى حال.

أما محمد بنيس فلم يوظف أسلوب النهي في قصيدة "طيش " في قوله.

لا تسألوه

عن

المسالك

ثقلت عليه

ليون الأغصان

لا تسْألوه

عن

المهالكِ

لا تسْألوهٌ

عن

المناسك

إنّهُ

طيْش رمى

بدمائه

وانْقادَ للنسيانْ[1]

استعمل الشاعر محمد بنيس أسلوب النهي في قوله "لا تسألوه" ويتكون من أداة النهي "لا "والفعل المضارع المجزوم "تسألوه" للدلالة على اخذ الحيطة والحذر من كل ما يؤذي الإنسان ويهلكه ،و يفضي به إلى عبثية غير منتهية.

واستخدم الشاعر أولاد أحمد أيضا أسلوب النهي في قصيدته:"أعود إلى ..شعر" في قوله:

أعود ، كما قلت ، في بادئ الآمر ،

قبل التحية والانحناء..

ولا تحزنوا أحدا بقدومي :

فإن الزمان يفوت..

لا تفوتْ.[2]

فقد كان الشاعر أولاد أحمد ساخرا ومستخفا بالحكّام من خلا ل نصه كقوله: "ولا تحزنوا أحدا بقدومي "، يتكون من أداة النهي (لا) والفعل المضارع المجزوم (تحزنوا) ،ولأن الشاعر كان واضحا وصريحا في خطابه الأدبي من جهة ،و شخص غير مرغوب فيه لدى الطبقة الحاكمة من جهة أخرى.

[1]/محمد بنيس ،قصيدة طيش ،ج2 ، 110/109 .

[2]/ أولاد احمد ، أعود إلى .. الشعر ، ص68/62 .

د/النداء :

يعد النداء من الأساليب الإنشائية التي تؤدي دورا مهما في بناء التعبير اللغوي ، والنداء هو طلب إقبال المدعو إلى الداعي بأحد حروف مخصوصه.[1]

وهي من الأساليب التي تمثل اللغة في جانبها المتحرك، في مقابل الأساليب الخبرية التي تمثل اللغة فيها جانبها القار، ويرد النداء عادة في المطالع، ويتكرر في عدة أبيات،" والنداء يساهم في بنية القصيدة الداخلية فيعين مراحلها ، أو يفضل فيها موضوعا عن موضوع ، لذلك كثيرا ما يتردد في أشباه المطالع."[2] والأصل في النداء هو الطلب، ولكن الغرض قد لا يتحقق في كثير من المواقع التي يرد فيها النداء وخاصة في الأعمال الأدبية، فقد يخرج النداء عن وضعه الأصلي ليؤدي وظائف أخرى من خلال السياق الشعري .أما عناصره في الأصل هي أداة النداء والمنادى ، ومضمون النداء ، ويتحقق أسلوب النداء بجملة من الأدوات هي : يا / أيا/ هيا/ /أي/أ/ آه/ آي/ وا/.[3]

ولقد كان للنداء ميزة خاصة لدى عبد الحميد شكيل في قصيدته "اعتذار للطفولة"

"إلى الصغار حيثما وجدوا"

معذرة يا أيها الصغار!!

معذرة يا أيها الأطهار!!

معذرة يا براءة البشر!!

معذرة يا نقاوة المطر!

---

[1]/عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار النهضة ، بيروت، سنة1974 ،ص125.

[2]/راشد بن حمد هاشل الحسيني ، البنى الأسلوبية في النص الشعري ،ط1، دار الحكمة ، لندن ،سنة2004، ص23 .

[3]/محمد خان، كيف يصنف المنادى، ع2 ،مجلة المخبر ،أبحاث في اللغة والأدب العربي ، جامعة محمد خيضر بسكرة سنة2005 ص25 .

معذرة يا فوانيس القمر !!

إذ لم أكتب عنكم الأشعار!!

ففي بستانكم يا أيها الأطيار!!

يهيم: السحر والأنغام والأوتار!!

أنتم أيها الأخيار

جنة تضوع بالشذى..[1]

وظّف الشاعر شكيل في هذا النص أدوات النداء، تعبيرا عن مناجاته للأطفال الذين هم عدة المستقبل و رمز للعطاء وما تحمله لفظة الطفولة من معاني سامية ،من حب وعشق وأمل وطمأنينة ، وما ترديد الشاعر لأسلوب النداء إلا لإثبات صفة المنادى في قوله:"**يا أيها الأطيار**" يتكون أسلوب النداء من أداة النداء يا:حرف نداء تفيد البعيد، و(أي) منادى ، وما بعده صفة (الأطيار)، وكذلك في قوله: (يا أيها الأطهار)،(يا)حرف نداء تفيد البعيد، و(أي) منادى، و(الأطهار) صفة ،تدل على نقاء قلب الشاعر وطهارته من الدنس، ويحلم الشاعر بوجود هذه الصفات في الواقع الراهن.

ويقول محمد بنيس في قصيدته "هجوم"

يا ريْحانَ الرّغبةِ

من هذي الصحراءِ المُنفرجهْ

يا ترتيلَ جهاتي المُنحجِبَهْ[2]

---

[1]/ عبد الحميد شكيل، قصائد متفاوت الخطورة، ص 74/73 .

[2]/ محمد بنيس ، الأعمال الشعرية الكاملة،ج2 ، قصيدة هجوم ، ص154/153 .

ويقول بنيس أيضا في قصيدته "نهر أنهار":

أيّها اللَيْلْ .

رُنّ بأجراسكَ المُشْمسَةِ.

وأنت أيّهَا الماءُ.

لا تكنْ جدارا.[1]

محمد بنيس لم يول اهتماما كبيرا للنداء ؛ لأنه كان في مقام السرد ووصف النهر الذي يشبه نهر سبو وهو نهر (بفاس) بالمغرب قوله:"**أيها الماء**" ودلالته الخصوبة والنماء ، ومناجاته لليل في قوله:"أيها الليل" ودلالته دعوته لليل أن ينجلي ويتضح النهار، كما وظف الطبيعة في أسلوب النداء قوله:"يا ريحان الرغبة"،والشاعر بنيس متأثر بالشاعر التونسي بن النحوي في قصيدته "المنفرجة" كقوله،:"من هذي الصحراء المنفرجه" .

والنموذج الثالث ، هو لأولاد أحمد في قصيدته "**ملاطفة**" قوله:

أيتها الر شيقة

أيتها الأنيقة

أيتها المستلقية..

على شواطئ المتوسط..

أيتها الحديثة

أيتها الوسيطة

أيتها العتيقة

[1]/ المصدر السابق، ص556 .

أيتها المتخفية، بين الدرجات مثل نغمة نهاوند[1]

ويتكون أسلوب النداء في هذا المقطع من **يا**:أداة نداء محذوفة و **أي** :**منادى** و**التاء: للتأنيث** و **الهاء** :اسم إشارة و**العتيقة:** صفة،والأصل في الجملة "**يا أيتها العتيقة**".

والشاعر هنا لطيف مع المرأة باعتبارها العمود الفقري المجتمع بأسره ،وقد رمز الشاعر لهذه المرأة بالفراشة التي تغدو وتروح تارة وبالحديقة التي تنعش ناظريها ووافديها ، ويقول :**أيتها الفراشة،** أيتها **الوردة، أيتها الحديقة،** وما نلاحظه لدى الشعراء الثلاثة ،أن الشاعرين (شكيل وأولاد احمد)، قد استعملا أسلوب النداء بشكل متنوع مقارنة لمحمد بنيس، لأن هذين الشاعرين(شكيل و أولاد أحمد) كانا في موقف وصف وسرد وذلك لاستمالة المتلقي، فيعبر الشاعر شكيل عن حبه وامتنانه للأطفال لأنهم رمز للطهارة والبراءة ، أما أولاد احمد ،فيصف المرأة بكل أوصاف الجمال والأناقة ،لأنها رمز للخصوبة والنماء والتعمير والخير، فالشاعران يتقاطعان في منحنى واحد وهو وجوب الاهتمام بهذه الشريحة الهشة و إعادة الاعتبار لها.

1-3الأسلوب الخبري:

الخبر هو"ما يحتمل الصدق أو الكذب"[2]، ونقصد بالصدق أن يكون الكلام مطابقا للواقع ، والكذب مخالف للواقع. والأصل في الخبر أن يفيد المخَاطَب ، وقد يخرج عن غرضه الأصلي للدلالة على معاني أخرى ، كالترجي والتمني والتوبيخ والإنكار ، وكل هذا يفهم من خلال السياق الشعري،وينقسم الخبر إلى نوعين:

[1]/ أولاد أحمد، حالات الطريق، ص 51.

[2]/يحي ابن يعيش، شرح المفصل، تصحيح مشيخة الأزهر ، د/ط ، إدارة الطباعة المنيرية ، مصر،د/ت، ص52.

3-1 الجملة الخبرية المؤكدة:

ويمكن أن نلقي خبرا للسامع ، إذا كان خالي الذهن منه، مجردا من أدوات التوكيد، ويسمى هذا الضرب "ابتدائيا"، فإذا كان السامع مترددا في قبول مضمون الخبر،أُكِد له بأداة واحدة ويسمى طلبيا،أما إذا أنكر له السامع ، أُكِد له بأكثر من أداة يسمى **إنكاريا**.

ومن وسائط التوكيد : نون التوكيد مع النهي ، صيغة القصر(إنما)،وصيغة التكثير و" كم الخبرية"، و"قد " التحقيقية ،ونستدل بقصيدة عبد الحميد شكيل "**ثلاثة أصوات**" قوله:

إن العز يقيمه الرجال..

إن الحق يسنده القرار..[1]

ويقول أيضا: "في حوار الأعشاب البحرية" (روح الأديبة الراحلة زليخا السعودي)

فإن التحول-سيدتي-

وأن الحوار متواصل في بهو كل العادي

إن التبرج سقطة كل المرايا

وان الحوار الخفي "شعار المرحلة"[2]

وظف الشاعر شكيل الأسلوب الخبري الطلبي في قوله: "إن الحق يسنده القرار" ،**إن** أداة التوكيد،وهو أسلوب خبري طلبي،لأن الشاعر وظف أداة واحدة ، يقرر فيه حالته النفسية إزاء المخَاطب، ويخبره بأن القرار قيمة أخلاقية وهو سيّد الفعل ، ويعلو صوت الحق ولا يعلى عليه، ولأن الشاعر يرفض النفاق والتلفيق والتزوير، كما يدعو لروح الأديبة في المقطع الثاني

[1]/عبد الحميد شكيل ، من ديوان الركض باتجاه البحر، ص48.

[2]/ المصدر نفسه،ص62/61.

قوله: "أن الحوار المتواصل" ،وهو أسلوب خبري طلبي ، ودلالته هو: أن سفن النجاة عائدة لا محالة لتواصل رحلتها البحرية.

أما محمد بنيس فقد استعمل الأسلوب الخبري **الابتدائي** في قصيدته " **فضاء**"

تريد يدي ملامسة ارتفاع النهر

شبْرًا

بعد شبر

هل هناك يد تَشُدُّ

يدِي عليها

كي

تقول يد سأقطع

نفس

مجراها

أعيد

نشيدَها الفضِّيِّ[1]

والمتأمل في قصيدة بنيس، يلاحظ غياب الجملة المؤكدة بالأدوات ،لكنه أكد الخبر بتكرار **اللفظة ذاتها** مثل شبرا/شبر/ يد/ يدي/ يدي/كقوله :تريد يدي /تقول يد/ يد تشد/.

[1]/ محمد بنيس ،قصيدة فضاء ، من ديوان نهر بين جنازتين ، ص566 .

كما نلاحظ توحد ذات الشاعر وذات النهر،ذاتان(هو وأنا) والعلاقة بين الوطن والنهر هي علاقة حب كبيرين. النهر في نظر الشاعر هو رمز للحياة، ويكون الماء لدى بنبس حالة صفاء ،حالة شفافية، والماء هو المداد لذي يكتب به الشاعر تجربته.

أما الأسلوب الخبري لدى أولاد أحمد فنجده في قصيدة "**الفراشة** " المقطع الثاني قوله:

في يوم موتكَ...

أكتفي بقصيدتي وسجائري

وأطيلُ شَعري عنْوةً .. لن أحْلقهْ

وأظافري.

أبكي وأنقطُ بالدموعِ حروفَها

ولعلّها تبكي معي..

مُلتاعةً.. مُتَحرَقةْ[1]

الشاعر أولاد احمد يكتفي بسرد الأخبار وأحداث **سيدي بوزيد**، فلا حاجة له ليؤكد الخبر، وهو يتألم ويتحسر لما حدث من جراء ذلك، لقد وظّف الأسلوب الخبرى الابتدائي ،لأنه خالي من أدوات التوكيد قوله: "اكتفي بقصيدتي وسجائري"، "ابكي وأنقط بالدموع" ودلالته وصف لدموعه التي لم تعد تهطل، وبالدموع ينقط حروف شعره، وأنه اكتفى بقصيدته و سجائره.

[1]/أولاد أحمد ،القيادة الشعرية للثورة التونسية ،،ط1، يوميات، منشورات أولاد أحمد ، سنة 2013، ص179.

3-2 الجملة الخبرية المنفية:

هي الجملة "الفعلية والاسمية التي تقدمتها أداة نافية ، لسلب مضمون علاقة الإسناد بين طرفيها حسب أغراض الكلام، وما يقتضيه المقام".[1] والجملة المنفية لا أساسا؛ إذا انتفى شرط الإثبات فيها،[2]وشرط أن تكون خبرية مثبتة، بسيطة تامة، فعلها مبني للمعلوم إن كانت فعلية.

وأدوات النفي متعددة وهي موزعة فيكتب النحو،ذلك أن النحاة لم يراعوا المعنى،وإنما راعوا العمل وتلك الأدوات هي : لم/لما لن//ليس/ما/إن/ لا/ لات/ غير.[3]

هذا ما نجده لدى عبد الحميد شكيل في توظيفه لأدوات النفي ، متضرعا لله تعالى ،لعل وعسى يفك ضيقه ويخرجه من محتدم البرزخ،والشاعر متأثر بالقرآن الكريم قوله: المعارج/ اليقين/عرش/لج، قد استعمل أداة النفي (لا) قوله:

يا باسط الرزق،

لا تعكر صفو مدائحي

رحماك يا خالقي،

دعني

إلى رحاب السعد،

والسلوى

أفوت،

حيث...

---

[1]/ محمد خان ، لغة القرآن الكريم، دراسة لسانية للجملة في سورة البقرة، ط1،،دار الهدى ، عين ميلة سنة2003، ص121.

[2]/محمود نحلة ،مدخل إلى دراسة الجملة العربية ،دار النهضة العربية ، بيروت ، سنة 1988ص26.

[3]/ فاصل صالح السامرائي، معاني النحو ،ط1 ، دار الفكر، الأردن عمان ،سنة2002، ص189 .

لا يبلى المرء،

ولا يهرم،

ولا يموت!؟[1]

اعتمد الشاعر على أداة النفي "لا" وظّفها بشكل لافت للانتباه، وهي أقدم حروف النفي العربية[2] ، وتكون قبل الأسماء ، أو قبل الأفعال، فالتي قبل الأسماء هي إما المشبه ب "ليس" وتفيد نفي الخبر فقط على الواقع بعدها ،وإما النافية للجنس وتفيد نفي الخبر عن كل أفراد الجنس الواقع بعدها ، والتي قبل الأفعال تدخل على المضارع وتخصه للاستقبال ،وقد تفيد الاستمرار والدوام.[3]

وفي هذا النص نجد "لا" نفت الفعل المضارع (تعكر/يبلي/يهرم/يموت)، وقد أفادت الدوام والاستمرار والتأكيد على الحقيقة .

أما محمد بنيس فقد وظف أداة النفي "لا" في المقطع الثاني من قصيدة "آخر مذكرات المعتمد بن عباد" ،بحيث ادخل "لا" على الجملة الاسمية في قوله:

وسالت العابرين فما أجابتني الحُصونْ.

مدنُ وأوديةُ تفجّرَ في قرارَتِها السُّكُونْ.

ولا مُراكشُ اكتأبتْ،

ولا أغماتُ.

ولا أهلُ،

ولا وطنُ يطِلّ عليّ من ليلِ النُّجُودْ.

---

[1]/عبد الحميد شكيل ، مرايا الماء، ص152/151 .

[2]/فاضل صلاح السامرئي ، معاني النحو ، ص244 .

[3]/ديزيرة سقال ، علم البيان بين النظريات والأصول ،ط1 ، دار الفكر العربي ، بيروت سنة1997 ،ص101/100 .

في هذا المقطع يتحسر الشاعر محمد بنيس على مغادرة المعتمد بن عباد لإشبيليا، وما آلت إليه المدينة من خراب ودمار ،وأراد أن يشارك الخليفة المعتمد أتراحه ومعاناته في قوله:لا فاس تنشر طيب رائحتها ويبدو أن الشاعر متعلق بمدينته "فاس" ،وفي كل مرة يذكرها في قصائده.

وما نلاحظه في هذا المقطع ،هو إقحام الشاعر أداة النفي "لا" على الجملة الاسمية مثل: لا فاس/ لا مراكش/ لا أغمات/ لا أهل / لا وطن/. وتفيد لام النافية هنا نفي الخبر عن الاسم الواقع بعدها ، أي تنفي الدوال التالية:"الوطن ، مراكش ، أغمات "، وتحمل هذه الأسماء في طياتها تشاكلا دلاليا واضحا، وهو الحنين إلى الأرض الأم .

وظف الشاعر أولاد أحمد أيضا الأسلوب الخبري في قصيدته "تونسي ، دفعة واحدة، أو لا إكون "

لم تكنْ لي ذكرياتُ معهمْ

لم تعدْ لي ذكرياتُ معهمْ

لا فراشاتِ ولا حقلَ

(ولا قالَ ولا زارَ ولا يحيَا ولا ماتَ)

ولا همْ يحزنونْ

ليس لي وقتُ لوقت سابقِ

ليس لي وقتُ لوقت لاحقِ[1]

والملاحظ في هذا المقطع أن الشاعر أولاد أحمد ،قد جمع بين ثلاث أدوات نفي وهي : لم / ليس/ لا/، فأما "لم" من أدوات النفي العاملة وعملها الجزم في الفعل المضارع وصرف معناها إلى الماضي[2].

[1]/أولاد أحمد ، حالات الطريق ، ص101/100.

[2]/عبد الله بوخلخال ، التعبير الزمني عند النحاة العرب ، ج2، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر،سنة1987، ص228

وقد وظفت لم مرتين لنفي الجملة الفعلية في هذا النمط : لم تكنْ/ لم تعدْ ،وتفيد الاستمرار والتأكيد.

أما ليس فتفيد نفي الخبر فقط على الاسم الواقع بعدها، أي في لفظة وقت.

وخروج الأفعال عن دلالتها الزمنية المعتادة ،يعتبر سمة حداثية في الشعر المغاربي المعاصر .

2- البيان :

2-1التشبيه:

التشبيه هو مظهر من مظاهر علم البيان،ويعرفه ابن رشيق في قوله : التشبيه صفة شيء، بما قاربه وشاكله من جهة واحدة، أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه.[1]

وهو يمثل التشبيه التعبير الراقي لنص الخطاب،مما يجعله يعلو على النصوص الأخرى،ويمد هذا النص بموسيقى داخلية رنانة.

ويقول أحمد الهاشمي: أن" التشبيه هو مشاركة أمر لأمر في معنى بأدوات معلومة ، وله أربعة أركان المشبه ،والمشبه به ،ويسميان (بطرفي التشبيه) ،ووجه الشبه وأداة التشبيه ملفوظة كانت أو ملحوظة".[2]

والتشبيه لدى الشاعر شكيل بأركانه الأربعة المعروفة ،ما هو إلا نوع من المجاز الذي يعد أرقى الإبداع اللغوي في النص الشعري ، ويقول الشاعر في قصيدته "أحزان يومية":

لماذا تتكرني دروب المدينة؟

لماذا تشطرني طيور الربيع؟!

وتمضي بعيدا،

---

[1]/ عبد العزيز عتيق ، علم البيان ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ،سنة1985 ، ص61.

[2]/ أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ،ص200 .

كحلم الوليد ،

أنا الطير المعلق في ضفاف النجوم ..

ويمضي سريعا كومض البرق ..

ويمضي بعيد،

كالوجه المتألق في فتحات الرياح..[1]

نستشف من خلال هذا المقطع جملة من صور التشبيه قوله: "كحلم الوليد" فالشاعر شكيل، يشّبه الطيور التي تأتي في الربيع وتذهب، بالحلم الذي يراود الطفل ،أركان هذه الصورة هي: المشبه هو الطيور، وأداة التشبيه هوالكاف والمشبه به هو حلم الوليد.

إن الناظر لهذا التشبيه ، سيجد نفسه أمام لوحة فنية رسِمت بدقة ،اقتبست من أركان الطبيعة كقوله : كومض البرق/ كالوجه المتألق/، وأن هذه الصورة التي يصوّرها الشاعر شكيل ، هي صورة سكونية لا صورة حركية ، تعبر عن حقيقة الشاعر الوجدانية ، بها تتحقق ذاته داخل البناء اللغوي.

أما محمد بنيس فقد أعطى أهمية كبيرة للتشبيه ، لأنه في موقف الوصف والتصوير، وهذا ما نلاحظه في قصيدة "الكلمة ":

كلمتي خضراءُ يكسوها السحر.

كلمتي حمراء ، كالريح ، تفجر الغمام.

كلمتي وردية،هي الفراش في القضاء ،

[1]/عبد الحميد شكيل ،الركض باتجاه البحر، ص59/55 .

كلمتي بنفسجية، كأنسام الشروق،

كلمتي صفراء تعصف، سريعا، كالخريف[1]

ما نلاحظه في هذا المقطع ، هو توحيد الألوان الوردية ،بحيث يذوب فيها عشق الشاعر في اللانهائي، وتحمل هذه الألوان دلالات رمزية وصوفية كالأخضر مثلا تعبير عن الجنة الفردوس والأحمر يدل على العشق والهوى،كما يدل على القتل والحرب ،وهذا التنوع في الألوان يعد إعجازا لونيا مميزا نابع عن ثقافة الشاعر بنيس التشكيلة العالية وذوقه الفني الرفيع، وقدرته الفائقة في تصوير كلمته، فنجد بنيس يوظف تشبيهين في صورة واحده قوله:"كلمتي حمراء كالريح، تفجر الغمام"، فالصورة الأولى تشبيه تام أما الصورة الثانية: "كلمتي خضراء" ،تشبيه بليغ ،حيث ذكر الشاعر طرفي التشبيه: المشبه :كلمتي والمشبه به: خضراء،والصورة الثالثة في قوله: "كلمتي صفراء تعصف، سريعا، كالخريف" فهو أيضا تشبيه تام استوفى جميع أركانه،

إن الصوّر التي رسمها الشاعر بنيس صور طبيعية ساكنة تعبر عن ذات الشاعر المبدعة، التي ساهمت في تفعيل دلالاتها وتكثيف معانيها.

لم يخلو نص الشاعر أولاد أحمد أيضا من الصور البيانية" قوله:

كانتْ أمامكَ صورةُ

ووضعتَها

وبكيتَ مثلَ الطفلِ فارقَ أمّهُ

هي صورتي

وأنا الحبيسة في إطار..

[1]/ محمد بنيس، قصيدة الكلمة،ج1 ص41/40 .

في بيتكَ المسكونِ بالموتى من العُشاقِ..والأحياء

كنت رسمْتَها[1]

إن الناظر لهذا التشبيه:" وبكيتَ مثلَ الطفلِ فارقَ أمّهُ"، يلاحظ مدى قوة وصف الشاعر أولاد أحمد لحالته النفسية المتأزمة الشبيهة بصورة الطفل الذي يبكي حينما يفارق أمه، تحمل هذه الصورة في طياتها دلالات إيحائية ، في حقيقة الأمر هي صورة الشاعر وهو حبيس في إطار ما قوله: وأنا الحبيسة/ هو تشبيه بليغ ، ذكر فيه طرفي التشبيه، كما شبه بيته بالقبر الذي يسكنه الموتى ، وقد تفنن الشاعر في توظيف التشبيه بأسلوب راق وممتع يستسيغه القارئ بصدر رحب، وهو أسلوب تأثيري يزرع لدى المتلقي طاقة عالية من الانفعال والإثارة.

2-2 الاستعارة:

إن الاستعارة من أكثر الأساليب البلاغية بلاغة وأصالة ، وهي أسلوب لا يستغني عنها الشعراء والأدباء، فهي تشكل محور الدراسات الأسلوبية حديثا ، ويعرفها البلاغيون:"هي تشبيه حذف أحد طرفيه".[2] وأركانها ثلاثة ، "مستعار منه ، وهو المشبه به ومستعار له ، وهو المشبه ،ويقال لهما الطرفان ، ومستعار وهو اللفظ المنقول."[3] أما الصورة الاستعارية فهي من الوجوه البيانية التي نجدها حاضرة في الأنموذج التالي، وهي نوعان بحسب التصريح بالمشبه به أو حذفه ، وعندما يصرح بالمشبه به تسمى استعارة تصريحية ، وحين يحذف المشبه به ويذكر المشبه ، تسمى استعارة مكنية .

---

[1]/أولاد أحمد ، قصيدة الحبيب بوعبانة ، من ديوان حالات الطريق ، ص21 .

[2]/فضل عباس ، البلاغة فنونها وأفنانها (علم البيان والبديع) ،دار الفرقان للنشر والتوزيع ، سنة 2004، ص163.

[3]/أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، ص241 .

ولقد أبدع الشعر عبد حميد شكيل في هذا المضمار ، وجسّد جملة من الاستعارات في قصيدته " أشياء"

أتمدد في الظل،

يشربني الوهج الأخضر

أتمد في الظل ،

ولا أجهر

تلفحني :

رعشة الشوق الأكبر

ترفعني فوق الإحباط والعطر الأصفر

أتمدد في الظل يا زمني الفرد

ترشقني بسهامك الوردية

وأطفال ببيت الحب قد ولدوا ..

تهدهدني حكايات الشوق فيك يا وطني..[1]

ومن الاستعارات التي وظفها شكيل هي: يشربني الوهج / ترشقني بسهامك/ تهدهدني حكايات الشوق قد عمد الشاعر إلى تصوير المعنويات ليخلق منها وجودا جديدا للعبارات، وفي علاقات صورية متخيلة تحقق الغاية الجمالية والتأثيرية لدى الشاعر والمتلقي معا. كقوله:"يشربني الوهج" ،شبه الشاعر **الوهج** ب**المشروب** ،حذف المشبه به ورمز له بأحد لوازمه ،وأبقى على المشبه هو **الوهج** ،وهي استعارة مكنية،وكذلك بالنسبة لفظة /**يهدهدني حكايات** الشوق/، وجعل حكايات مثل **الهدهد**، حذف

[1]/ عبد الحميد شكيل ،قصيدة أشياء ،الركض باتجاه البحر، ص 31/ 35.

المشبه به ،ورمز بأحد لوازمه يهدهدني، وذكر المشبه وحذف المشبه به ،وهي استعارة مكنية أيضا. لا تقتصر الصورة الاستعارية على وظيفتها التصويرية فحسب، بل هنالك وظيفة نفسية ترتبط ارتباطا قويا بحالة الشاعر النفسية وطبيعة تجربته الشعرية ،التي يريد تجسيدها في واقعه الاجتماعي .

أما محمد بنيس فقد أكثر من التصوير والخيال المجنح، ولاسيما في وصف الجمال ونعومة الطبيعة في قصيدته غناء:

لجَسَدٍ يمْتَصُّه التُّرَابْ

أُغْنيةُ

لَهَا

صفَاؤُها الصَمُوتْ

لجَسَدٍ تقُودُه المِيَاهْ

غُميْمَةُ

تنْشُا قرُبَ لحْظَةٍ

وَهَا

هُنَا

عَلَى امتدَادِ

شَمْسِهَا

تَمُوتْ[1]

[1]/ محمد بنيس، من قصيدة غناء، ج2، ص114.

تستمد الصورة الكلية لهذه القصيدة من حركية إيقاعها، وقد لعبت بعض الصور دورا كبيرا في صناعة مسارات هذه الحركية، بحيث تم تشخيص بعضهاعن طريق الاستعارة مثل جسد يمتصه../جسد تقوده../شمسها تموت...، وكل هذه الألفاظ، قد جسدها الشاعر بصيغة حسية، وهي استعارات مكنية حيث ذكر فيها المشبه "الجسد" وحذف المشبه به "المركبة "ورمز بأحد من لوازمه تقود ، وقوله "شمسها تموت" الشمس رمز للعالم ، والموت رمز للفناء، وهي استعارة تصريحية ،صرَّح بالمشبه به هو الشمس وحذف المشبه، وترك قرينته هو الموت ، يعني زوال النور بزوال عالمها.

كما عمد الشاعر أولاد احمد إلى رسم الصورة المجازية داخل المقطع الشعري قوله:

في حالةِ اعتذرُ القتيلُ لقاتلِهْ

وتفرّضَ الجرذانُ أرشيفَ الوزارةِ..

والإدارةِ والرصاصْ

ورأى القضاةُ نقيضَ أمرٍ لم يروْا..

مُتلهّفين إلى التّلذّذِ بالقصاصْ

وتواصلَ الظّلْمُ الرّهيبْ

وتحتّمَ السَّجنُ السّحيقْ

سنعودُ منْ نفسِ الطريقِ إلى بداياتِ الطريقْ[1]

إن الأسلوب الذي وظفه الشاعر أولاد احمد، يبين مدى تأزم الوضع في وطنه ، ومدى تأثره بواقعه المرير، والطاقة الفكرية التي فجرها الشاعر في لغته ما هي إلا انعكاس لصورة موجودة في ذهنه ولا يمكن أن ندرك هذا التعبير إلا بقدر تفاعل ذات الشاعر بالعالم الخارجي وقدرته على تعديل

[1]/ أولاد أحمد ،حالات الطريق ، ص114 .

علاقات هذا العالم وإعادة تشكيلها[1]،والأسلوب الاستعاري يبدو واضحا لدى أولاد احمد قوله:"تواصل الظلم"، بحيث وظّف أسلوب التجسيد عندما صور الظلم ،وهي من المعاني المجردة، بالتواصل وهي من الماديات المحسوسة، ذكر المشبه الظلم/ وحذف المشبه به :الإنسان ورمز له بأحد لوازمه هو التواصل على سبيل الاستعارة المكنية. وكذلك في عبارة "تحتّمَ السّجنُ"، تم تشخيص السجن وجعله إنسانا ، فحذف المشبه وهو الإنسان وأبقى على المشبه به وهو السّجن على سبيل الاستعارة التصريحية، ونفس الشيء بالنسبة لعبارة "وتقرّضَ الجرذان أرشيف الوزارة"، وهي استعارة مكنية .

2-3 الكناية:

الكناية لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى، أي المعنى الحقيقي للفظ الكناية.[2]

ويمكن لنا إن نبرز الكناية من خلال قول الخنساء عندما كانت تصف أخاها صخرا وتقول :

طويل النجاد رفيع العماد * كثير الرماد إذا ما شتا[3]

وبهذه الصفات تريد الشاعرة الخنساء أن تبين الخصال المحمودة التي يتسم بها أخوها صخر، من شجاعة ومكانة مرموقة بين قومه، وطول قامته ،جعله يحمل سيفه بقوة صارمة ، و كثير الكرم والجود إذا ما حلّ فصل الشتاء ،وكلها كنايات عن صفة.

وقد قسّم السكاكي والقزويني الكناية إلى ثلاثة أقسام هي: طلب نفس الصفة / وطلب نفس الموصوف /وطلب النسبة، ويعني ذلك أنهم يقسمون الكناية باعتبار المكنى عنه ، قد يكون صفة ، وقد يكون موصوفا ،وقد يكون نسبة.[4]

---

[1]/جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف ، القاهرة ، د/ت ص225.

[2]/ عبد العزيز عتيق ،علم البيان ،ص211،

[3]/ المرجع نفسه، ص214 .

[4]/ المرجع نفسه،ص212 .

ونحاول تطبيق هذا اللون من البيان على شعر عبد الحميد شكيل في قصيدة "مزحة جارحة":

كيف أقرأُ لونَ البَحرِ..

يَشِّعُ من حَوَرِ عْينَيْهَا الجارحةْ..

واعَدَتْنِي على حبِّهَا البارحةْ..!

أنا الذّي اطمحُ أن أكونَ من :

لونَها ..

أو شكلَها..

أو دبيبَ مشيتِهَا الراجحةْ..![1]

استخدم الشاعر في هذا المقطع جملة من الصفات لدى الممدوح قوله : "حَوَر عينيْها" وهي كناية عن جمال المرأة ذات العين الواسعة مع شدة البياض لبياض العين ، وشدة السواد لسوادها.

وكذلك في لفظة "دبيب مشيتها "، وهي كناية عن قوام المرأة الممشوق. والشاعر أراد المعنى الكنائي هنا لتجسيد المعنى وتوسيعه لدى المتلقي.

أما الكناية لدى محمد بنيس في قصيدته " الأزْرق الفضي"قوله:

أفكر دائما في الأزرق الفضي

وهو يطير

فوق خرائب الأنفاس[2]

ويقول أيضا في قصيدة بعيد:

---

[1]/عبد الحميد شكيل ، نون الغوايات ، ص18 .

[2]/ محمد بنيس، قصيدة الأزرق الفضي ،ديوان نهر بين جنازتين ، ص554 .

سأنصت لازرقاق الوقت

مصطدما

بشلال[1]

يتخذ الشاعر اللون الأزرق مسكنا له ، وتتعالى لغة الزرق وتمتد سلطته في كل الأعمال الشعرية ، ويعلن بنيس عن صداقته للزرقة ، ويحتفي بالأزرق الفضي ، فينصت لازرقاق الزمن في" نهر بين جنازتين "وتصبح اليد الزرقاء لغة الطريق، وهكذا ولد اللون الأزرق في مدار الضوء لدى الشاعر بنيس .

وظف الشاعر لفظة"الأزرق الفظيً" كناية عن النهر وصفائه ، وربما هو حلم الطفولة الذي يراوده في كل مرة ،ولع الشاعر بالألوان وعشقه للون الأزرق، تكون الكلمة "الازرقاق" كناية عن الحياة الجميلة وما تحمله من دلالات رمزية نقد تفيد زرقة السماء أو زرقة عين المرأة الجميلة، أو يدل عن بداية سفر في الجسد والروح.

أما أولاد احمد فيقول في قصيدته "مسالة الفاصلة":

أوضّحُ الناسِ

أني اطّلُ على القدس

من حفرة هي البحر

على حفرة هي لقبر

على جسد هو حمى وشعرُ ووحيً ونثرُ..[2]

[1]/ المصدر السابق، ص528 .

[2]/أولاد أحمد الصغير ، مسالة الفاصلة، من ديوان حالات الطريق ، ص32.

يبدو اهتمام الشاعر بالقضية الفلسطينية واضحا قوله ، "أني اطل على القدس" ، وهي كناية عن التضامن والمساندة للقضية ، وتأثره بالوضع المزري الذي يعيشه المجتمع الفلسطيني، كذلك توظيفه لفظة "الحفرة" هي كناية عن انسداد الوضع في مجتمعه، والمكان الضيق لا نجده إلا في القبور والحفر،وهذا التعبير الفني هو انعكاس لوضع فيه انتكاسة، وأصبح الصمت بديلا للمسائل الفاصلة.

3-البديع:

3-1الطباق: إن الطباق "هو الجمع بين الشيء وضده في الكلام، وهما قد يكونان اسمين أو فعلين أو حرفين وهو ضربان:

أ/طباق الإيجاب: وهو ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا أو سلبا.

ب/ طباق السلب : هو ما اختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا ".[1]

من خلال اطلاعنا على ديوان "فاجعة لماء" لشكيل، وجدناه حافلا بالمطابقات والمتجانسات، لأن الشاعر في حيرة من أمره ، ويشتهي أن يلم أطراف البلاد ويقول:

نشتهي أن نؤسس للحزن تاريخه الذي دمرته التخوم،

العبارات الشائعة نشتهي لا نشتهي،

نشتهي أن نمد الخطو الرشيق ، الغليظ في وجه الطغاة،

ومن كل قول يفك إسار هذي البلاد ،يسكنها الربوة الساطعة..[2]

في السطر الأول نجد طباق **السلب** بين **نشتهي** لا **نشتهي**، وفي السطر الثاني **طباق الإيجاب** بين **الرشيق والغليظ**، تعني اللفظة الأولى: بالأناقة والثانية تعني: بالخشونة.، وكذلك نجد طباق الإيجاب

[1]/ أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني،و البيان والبديع ،ط1 ، المكتبة العصرية، لبنان صيدا سنة1999،ص303.

[2]/عبد الحميد شكيل ، تحولا فاجعة الماء ، ص13 .

بين **يفك وإسار**، فاللفظة لأولى تعني: العتق والثانية تعني :السجن،وكل هذه الطباقات توضح المعنى وتؤكده وتثري جماليته.

أما محمد بنيس ،فقد وظف المطابقة لمعرفة الأشياء بأضدادها، قوله:

بيمناك، والوردة الناقصة/ بيسراك. في شفتيك سراج[1]/ نجد الطباق الإيجاب بين **بيمناك** و **بيسراك،** يعد الطباق ظاهرة جمالية وأسلوبية، اهتم به كثير من الشعراء المغاربة .

كما استعمل أولاد احمد الطباق قوله:

أودع السابق واللاحق/أودع الأسباب والنتائج / أودع الأجنة والأفراد والجماعات.[2]

نجد الطباق هنا بين **السابق** و**اللاحق**/ وبين **الأسباب** و**النتائج**/ وبين **الأفراد** **الجماعات**. وكل هذه المطابقات تؤكد المعنى الحقيقي للدال وتوضحه بشكل ملموس.

3-2 الجناس:

ومن البواعث الإيقاع الداخلي في النص الشعري الجديد، يظهر الجناس كظاهرة مزدوجة بلاغية صوتية يعتبرها بعض النقاد قافية داخلية:" التجانس الصوتي بمثابة القافية الداخلية في القصيدة نظرا للإيقاع الذي يحدثه لدى المتلقي"[3].

[1]/ محمد بنيس، الأعمال الشعرية الكاملة،ج1 ، ص47 .

[2]/ أولاد احمد، قصيدة الطوفان ، ص 100.

[3]/آمال دهنون، قصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر، مقدمة لنيل شهادة الماجيستر ، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر ، سنة2004/2003، ص177.

ولقد لقي هذا النوع من المحاكاة الصوتية لدى القدماء اهتماما بالغا لما له من أثر في السمع ، واعتبره قدامة بن جعفر " ومن نعوت الوزن وذلك عندما يُتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف."[1]

ومن المتجانسات الناجحة في القصيدة الشكيلية قوله:

*وردة البحر: "أنت قلبي، وقبيلتي ، وقُبلتي ، وقبْلَتي، ،ومقْتبلي، ومقالتي ، ومقيلي،، وقيلولتي، ومُقتلي....."[2].

التجانس بين الكلمات **قلبي، قبْلَتي** في ثلاثة حروف هي القاف/واللام/ والباء

والتجانس نفسه في عدد الحروف وهي: الميم، والتاء، القاف، في كلمتي **مقتبلي/مقالتي**/.

وقوله أيضا:

*وردة البحر:" يا **صحوتي،وصحتي**، و**صحابي**، و**مصحتي،وصُحبتي،و مصاحفي،و صحائفي**...."[3]

إن التزايد الصوتي في السطر الأول لصوت القاف/ واللام/ باشتقاقات مختلفة، جعل النص له إيقاع خاص به ،نواته صدى هذه الأصوات نتيجة تزاوج هذين الحرفين :الباء مع التاء ،ويسمى هذا النمط من الجناس بالجناس الاشتقاقي.

أما السطر الثاني، فوجدنا جناسا ناقصا مثل بين **مصاحفي / وصحائفي**، ويبدو أن الشاعر شكيل، قد تأثر بقصيدة "فتح عمورية" لأبي تمام كقوله:/ بيض الصفائح لاسود الصحائف/،ويمكن أن نعتبر هذا الأسلوب شكلا من أشكال التناص .

---

[1]/ قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص80 .

[2]/ عبد الحميد شكيل ، تحولات فاجعة الماء ، ص98.

[3]/المصدر نفسه، ص100.

إن الشاعر محمد بنيس ، وظف الجناس بقسط متواضع في قصيدة موسم الشهادة، لأنه هدفه هو إحداث موسيقى داخلية ، تعطي للشعر الجديد جمالية متميزة قوله:

هاهو عرسي يغسل نعشي

هاهو عرشي

هاهو معراجي ينزل حتى يلحق بالقدمين

نداؤها القبيلة

له من الَّزيتون والتّلاَلْ

وقُبّة الهلالْ[1]

إن الجناس الوارد في هذا المقطع نجده بين **عرسي/ عرشي**، وهو جناس ناقص، وبين **التلال /الهلال** هو أيضا جناس ناقص، ويصبح هذا النوع من الموسيقى ضرورة ملحة ،وحاجة ماسة تتقبلها بكل سهولة لخضوعها لمبدأ التداعي الحر الذي تخضع له ، وهي ذاتها كما يصادق عليها قراؤها .

وإن الجناس بديل من البدائل الصوتية المغذية لقصيدة النثر "لأن التجانس الصوتي المتغلغل في تناسقية الأصوات اللغوية هو بديل مشروع عن موسيقية القصيدة الخارجية فما بين التوالي والتبادل الصوتي يشكل إيقاع مواز للإيقاع الداخلي."[2]

لم يعتن أولاد احمد كثيرا بالجناس، لأن هدفه كان منصبا حول الدال وما يحمله من مضامين فيّاضة، ماعدا قوله في قصيدة "الفراشة ":

---

[1] /محمد بنيس ، موسم الشهادة، ج1،ص416/414.

[2]/رجاء عيد، القصيدة الجديدة بين التجديد والتجدد ، م 15 ،ع2 ،،فصول(مجلة النقد الأدبي)، أفق الشعر ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،سنة1996،ص172.

وكما ترى قد لا أعود إلى الحياة وقد أعود..

صريحةً..كصياح ديكْ.

أتشّمُ رائحة الشوّاءْ؟[1]

لفظة **صريحة** و**صياح** ، قد نعتبره جناسا ناقصا.

كما وظف التجانس الصوتي بين كلمتي: تشم /شواء، الاشتراك في صوت الشين، كما نجده في قصيدة "الملاكم" قوله:

مثلها مثل الصحافة ..**جُنحةُ وجَنابةُ.**

قلتَ: الجلوس مع الإناث مُحّرمُ

ومع الظلال مُجَّرمُ

ومع الخيال مُجّرمُ ومُحَّرمُ[2]

نجد الجناس بين **مُجرّم/ ومُحّرم** ،فالأولى تعني الجريمة، والثانية تعني التحريم، جناس ناقص.

وجاء الجناس في موقع متميز في المقطع ، مما أثرى الإيقاع بتوافقه الصوتي المتوازن.

فالشاعر عموما استطاع من خلال الجناس أن يحث تآلفا في إيقاع الحروف داخل الكلمات، مما زاد في جمالية النص وضوحًا ورصانةً.

3-3 الترادفات: هي ألفاظ متعددة المعنى Synonymie[3] قابلة للتبادل فيما بينها في أي سياق،كما يعرف الترادف بأنه الألفاظ الدالة على شيء واحد،أو هو دلالة عدة ألفاظ على معنى واحد ،مثل

[1]/ أولاد أحمد الصغير، قصيدة الفراشة ،من ديوان مسوّدة وطن، ص32 .

[2]/ المصدر نفسه ، ص62/61 .

[3] أحمد مختار عمر، علم الدلالة العربي ، ط5، عالم الكتب، القاهرة، ص98.

الليث/ الأسد/ ، والترادف أيضا هو:"توارد لفظين أو ألفاظ كذلك في الدلالة على الإنفراد،أو بحسب أصل الوضع على معنى واحد من جهة واحدة".[1]

والجدول التالي يوضح أهم المرادفات الموجودة في أشعار الشعراء الثلاثة:(شكيل /بنيس/ أولاد أحمد)،ويتضح من خلال هذا الجدول أن الألفاظ المترادفة جاءت قليلة في القصائد الثلاث، ولكن رغم قلتها إلا أنها عملت على تأكيد المعنى وتقويته ،وما نلاحظه في هذه الألفاظ أنها تحمل رموزا ودلالات حزينة مثل: تطايرت/ وتبعثرت/ وتفجر/ وتحطّم/تصدعات/ شروخات،وكل الدوال تدل على الاضطراب النفسي الذي يعيشه المجتمع العربي.

[1] / المرجع السابق ،ص231/215.

القصيدة	المقطع	الصفحة		النموذج الشعري	اللفظتان المترادفتان
عبد الحميد شكيل (تحولات فاجعة الماء)	/1/2	/55/49 /63/61 65	/107 /108 /110 /111 112	يؤثث رغبته شهوته خوفا من تصدعات النفس وشروخات.. نرحل مع الريح أو ننتهي،	رغبته=شهوته تصدعات= شروخات نرحل=ننتهي
محمد بنيس (الكلمة)	/5/2/1	/41/40		تفجر الغمام،يحطم الحدود. تُغمض عيونَها تموتْ	تفجر=تحطم تغمض=تموت
أولاد أحمد (حالات الطريق)	9/7/5/2/1/ 14/			تبعثرت أجسادهم. وتطايرت أرواحهم. انطفأ الشعاع.. فانطفأ البريق. لأنك لم تكن حرا طليق.	تبعثرت=تطايرت الشعاع= البريق حرا= الطليق

المبحث الرابع: الحقول الدلالية والمعجمية في النماذج المختارة: (شكيل وبنيس وأولا د أحمد)

1/المعجم اللغوي:

يعد الاتساق المعجمي مظهرا من مظاهر الاتساق النصي ، ولا يمكن فهم مكونات اللغة إلا إذا تم تحليل دلالتها ضمن سياقات محددة.

ويعنى علم الدلالة بدراسة معاني الألفاظ والجمل دراسة وصفية موضوعية،وقد ظهر الاهتمام بالدراسات الدلالية في أوربا الغربية من خلال المحاضرات التي كان يلقيها (ريسنغ)"G REISIG" في حديثه عن الفيلولوجيا اللاتينية[1].

كما يعد ميشال برﻳال/Michel Bréal، هو أول من استعمل مصطلح الدلالة وذلك في كتابه: essai de sémantique، ذلك سنة1897،ثم استعماله في فرنسا وفي البلاد الناطقة بالانجليزية.[2]

وإذا كان الخطاب الأدبي الحداثي متميزا من أديب إلى آخر ،ومن قارئ إلى قارئ، فإنه متنوع في قراءاته، ومتعدد في معناه، وهذا ما سعى إليه الأسلوبيون إلى تحقيق مبدأ تكثيف الدلالات وانفتاح النص من أجل التحرر من أحادية المعنى ،والخروج عن سلطة النمذجة .

وقد عمل الأسلوبيون على تحطيم المعنى الذي ينتج عن القراءة الأولى للنص الأدبي، وطالبوا القارئ بقراءات لا نهاية ،فقد انهارت سلطة المؤلف ،وفتح الباب لتعدد القراءات لتكون هي الأخرى إنتاجا قابلا بدوره للقراءة والمطاردة[3].

---

[1] /أحمد مومن،اللسانيات النشأة والتطور ، د/ط، ديوان المطبوعات، الجزائر ،ابن عكنون،سنة2002،ص239.

[2] /عماز شلواي، الحقول الدلالية في درعيا ت أبي العلاء المعري ،رسالة الدكتوراه،إشراف عبدا لله خلخال ،مخطوط جامعة باتنة ،سنة ،2005/2004،ص21.

[3] /بشير تاوريت وسامية راجح، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر ،دراسة في الصول والملامح،و الإشكاليات النظرية والتطبيقية ،ط1، دار الفجر للطباعة والنشر ،الجزائر و قسنطينة ،سنة2006،ص56.

وقصيدة "**الهجرة إلى داخل النفس**" لعبد الحميد شكيل ،واحدة من النصوص الحداثية ،تحوّلت فيها اللغة إلى دوال متنوعة قوله:

تنسكب الدمعة من شحني!؟

تسكن الوردة أعلى كفني!؟

تمتد ظلا أبديا على ربي زمني ؟؟

تشرخني الصرخة الثكلى؟..

ترفضني هذه المدن!![1]

يعد الشاعر عبد الحميد شكيل احد المهتمين بالرمز المستمد من شعر التصوف العربي الإسلامي ونجده أيضا عند أكثر من شاعر جزائري معاصر.

على هذا الأساس تكون الدوال التالية لشكيل: كفني/ الثكلى/الدمعة/شحني...تلويحات صوفية ترمز إلى معان روحانية مستخفية بشكل دلالي ،بحيث يفضل الشاعر الانسحاب من الحياة العملية للاعتصام أمام العشق الإلهي الذي يذيب كل شيء ،لأنه يجد ضالته من خلال هذا التحول .

ولغة قصيدة "الهجرة داخل النفس" غير جاهزة ، وهي مبتكرة ، يبحث الشاعر عبد الحميد شكيل فيها عن ضالته الشعرية، لتكون لغته أكثر إيحاءا وتعبيرا عن الحزن والألم كقوله:دمعة/ شرخ/صراخ/ هي دوال ترمز إلى الشقاق و الصراعات بين المجتمع الواحد، يبدو أن الشاعر منشغلا بهموم أمته وما ألت إليه من تمزق وشتات.

[1] /عبد الحميد شكيل، من ديوان قصائد متفاوتة الخطورة، ص59.

أمّا محمد بنيس ،فجعل لغة شعره، لغة العمل والإبداع والتواصل في كل مجلات الحياة، كونها لسان حال الأمة المعبر عن خلجات النفوس، وخواطر القلب قوله في قصيدة "رؤيا الماء" :

سبو أعطاني الأنس

الفرات المحبة

النيل

الصداقة

ثم استأنفت التنقل من مركب إلى مركب[1]

إن النهر الذي يجسده الشاعر محمد بنيس بالفعل ،هو نهر واقعي ، وهو نهر غير محدد جغرافيا،وقد يرمز بلفظة "سبو"نهر **فاس** مسقط رأس الشاعر، وقد تكون لفظة الفرات رمز للحضارة والتراث العربي الأصيل ، كما يرمز النيل إلى العطاء والديمومة.

أما أولاد احمد فقد اهتم بالجانب اللغوي لما فيه من معان متعددة كقوله في قصيدة "ملاطفة":

أيتها الفراشة

أيتها الوردة

أيتها الحديقة.

أيتها الكذبة الجميلة،

أيتها الحقيقة

أيتها الحجة،

أيتها الدليل،

[1] / محمد بنيس، قصيدة رؤيا الماء، من ديوان نهر بين جنازتين، ص572 .

أيتها الوثيقة،

أيتها الزلوق،

أيتها الخلوق،[1]

يخاطب الشاعر أولاد أحمد هنا المرأة بوصفها رمزا للوطن والكرامة والثورة، فالرموز التي وظفها الشاعر قريبة المنال بسيطة في مدلولاتها شفافة، كثيرة في إيحاءاتها ،إلا أنها رموز منضبطة تؤدي إلى مقصدها في يسر دو عناء كبير، نجدها في الدوال التالية: الفراشة / الوردة/ الحديقة ،وهي رمز للسعادة والفرح تعبيرا عن "طيف هذه المرأة – الحلم –مبتسما لكي يتحرك ويملأ المكان نشوة وإثارة روحية."[2]

وهناك رموز أخرى في نص المقطع قوله: الخلوق / الوثيقة/ الدليل/ الحجة،وهذه الدوال ترمز للمرأة التي تحمل مرتبة التقديس ،فهي الأم والأرض والحرية .

2-الحقول الدلالية:

يعتبر الحقل الدلالي أحد المصطلحات التي لم يتم الباحثون من إعطاء تعريف لها، إلا أن الدوال اللغوية قبل أن تكون شعرية هي معجمية في دلالتها الخام ، لذا فإن كل بحث" في مجال الشعرية يفترض معرفة أولية بالدراسة العلمية للغة ،وذلك أن الشعر" فن لفظي"،إذن فهو يستلزم قبل كل شيء استعمالا خاصا للغة".[3]

[1] أولاد أحمد، قصيدة ملاطفة ، من ديوان مسودة وطن، ص52.

[2] / سلمى الخضراء الجيوسي ،الموقف والرؤيا في شعر الشابي ،ع4 ، مجلة الفكر، ديسمبر ،سنة 1984،ص108.

[3]/ رومان جاكبسون ،قضايا الشعرية ترجمة محمد الوالي ومبارك رضوان ،ص77 .

أن الحقل الدلالي"هو مجموعة من الوحدات المعجمية التي تشتمل على مفاهيم تندرج تحت مفهوم عام يحدد (الحقل)".[1] وأن الدليل اللساني يخضع إلى نوعين من العلاقات:

1/ علاقة مبنية على معايير صورية :مثل لفظة "**الخلوق**" في قصيدة أولاد احمد،مشتقة من الخَلق/ والخُلق.

2/علاقة مبنية على المعايير الدلالية : لفظة(**الخلوق**)، قد توحي بلفظة بالتربية والإبداع وكل ما يتعلق بمخلوقات الله.

أهم الحقول الدلالية الموجودة في نصوص الشعراء المغاربة الثلاثة (عبد الحميد شكيل /محمد بنيس/ وأولاد أحمد) تتمثل في.

2- 1حقل الطبيعة والحيوان:

يتضمن كل ألوان الطبيعة من شجر وغابات وحدائق ،أما حقل الحيوان فهو يتضمن كل الحيوانات بأشكالها المختلفة، وسنحاول تطبيق هذين الحقلين على أشعار شكيل فيما يلي:

قد وظف الشاعر عبد الحميد شكيل من خلال قصيدته"**أحزان يومية**"بعض مظاهر الطبيعة مناجاة لها في قوله: يأتي الربيع المبعثر،

فوق صقيع الطريق

وتعلو ضفاف لدموع السجينة:

أشرعة الريح،

والمطر المستحيل،

تهز الكوامن،

[1] /أحمد مختار عمر ، علم الدلالة العربي ، ص79.

عبر حفيف الشجر... :[1]

توظيف الشاعر لألوان الطبيعة تعبير صادق عن شغفه لها وانغماسه في لذاتها قوله:

صقيع/الريح/الشجر/المطر/ البحر/النجوم /النهر/البرق/الطيور/، وكل هذه الدوال توحي بالإنبات وحركية الحياة.

كما لم يخلو شعر محمد بنيس من ألوان الطبيعة والتصوير البارع لها ،ذلك في قصيدته"أوراق الربيع"قوله:

تذوب الشمس نهرا من نحاس يعبر الشُّرَفَا

إلى بيتي،فيبذر نورها نُتَفَا

وتحت سماء بيتي غيمة تعلو بأدراج من العشب،

تسح مياه خضرتها على الجدران، والمصباح،

طيور من عصير الشمس في بيتي[2]:

استعمل الشاعر الدوال التالية:الشمس/ النهر/ الظلام/ العشب/غيمة/سواحل/ الطيور

تفيد هذه الألفاظ رحلة الشاعر المغامرة وحب الطبيعة النابعة عن ذاته التواقة للتجديد والتغيير.

كما يصف أولاد احمد الطبيعة في قصيدته "الطوفان" قوله:

أودع..

الجبل الذي يودّع..

السهل الذي يودّع

[1] /عبد الحميد شكيل ،قصيدة أحزان يومية، من ديوان الركض باتجاه البحر، ص55وما بعدها.

[2] / محمد نيس ، الأعمال الشعرية الكاملة ،ج1، من قصيدة أوراق الربيع ، ص43.

الحقول التي تودع

الأشجار التي

تودّع اليابسة التي

تودّع الشواطئ التي

تودّع الأمواج التي تودّع

الأسماك التي تودّع... قوله[1]:

وظف الشاعر أولاد أحمد جملة من ألوان الطبيعة الخلاّبة التي تأثر بها كثيرا لأنها ملهمته ، ويستوحي منه أفكاره وشعره قوله:الجبل/السهل/الأشجار/الشواطئ/اليابسة/الأمواج/ الأشجار/الحقول الأسماك/الطيور/،وكل هذه الدوال تفاعل معها الشاعر بشكل ملموس.

ندعم هذا الأمر بقول يوناردو **دافنشي:**" يجب أن تكون بين الفنان والطبيعة علاقة قرابة وموّدة يشاهدها ويستمتع بها ويحاكيها دون وسيط."[2]

وما يلفت الانتباه هو ورود لفظة((الطير) أكثر من مرة في أشعار(شكيل /بنيس/ وأولاد احمد) فالطير له رمزية خاصة به منذ القدم ، ورد ذكره مرة واحدة في سورة الفيل في قوله تعالي:" وأَرْسَلَ عليْهم طيْرًا أَبَابيلَ".[3] وهذا لدليل على تأثرهم بالثقافة الإسلامية والقرآن الكريم.

[1] / أولاد أحمد ،قصيدة الطوفان ، ص74.

[2] /رضا عامر ، سيميائية العنوان في ديوان "سنابل النيل" لهدى ميقاتي ، مذكرة ماجيستر ،جامعة محمد خيضر بسكرة،2007،ص158.

[3] /سورة الفيل، الآية رقم3.

2-2الحقل الصوفي: المصطلح الصوفي عبارة عن مفهوم تصويري يعكس مضمون التجربة الذوقية الوجدانية التي يعشيها مريد المسالك في رحلة الروحانية من أجل تحقيق الوصال أو اللقاء.[1] ويقصد أيضا بالمصطلح الصوفي أيضا ،"تلك الألفاظ التي جرت على ألسنة صوفية من باب التواطؤ..."[2] ، والنص الصوفي هو نص تأويلي بامتياز ،لذا تكتسي عملية القراءة لدى النص الصوفي أهمية بالغة ،نظرا لما تحمله من آفاق دلالية متعددة.

وقد تعددت منابع الكتابة الاصطلاحية ،بتعدد جوانب الحياة العرفانية التي تتمثل في حقل الغواية وحقل الهجرة إلى الله ،وحقل العرفان.

نبين هذه الحقول الصوفية الخاص بالشعراء الثلاثة(عبد الحميد شكيل / محمد بنيس/ أولاد أحمد/ من خلا ل الجدول التالي:

حقل الغواية	حقل الحنين والهجرة إلى الله	حقل العرفان
1/بستان عائشة، نهم المضاجع، لمع العيون،	1/البرزخ، الفاتحات، المريد،السراج،الليل،الغمام	1/الماء،البرق، قهر،جنة' طير،القلب،المجرى،

[1] /جميل حمداوي، المصطلح الصوفي ،أنظر موقع :http/ www.miniculture.gov.ma

[2]/عاطف جودة، نصر، شعر عمر بن الفارض ،دراسة في فن الشعر الصوفي، دار الأندلس، بيروت لبنان سنة1982،ص174.

أربكتني،الرقبة، عراء النساء، شنآن الفجاج،ارتعاشها.[1] 2/شفتيك، العروق، عيون ،يديك،أحشائه.[2] 3/شعر،عين،أذن،فم، أصابعي.[3]	2/السماء،تموت، تسكر،الغمام الليل، ترقد، تبعث،هاجري 3/تبكي،الدموع، أشعلت،متحرقة،أنير.	جوى. 2/منابت كروم،كهف، 3/حروف،موتك، النار،

حاول الشعراء المغاربة الثلاثة التعبير بلغة صوفية عن هواجسهم ،وتحمل هذه الحقول دلالات التواصل وقرب الطريق ،كما يدل عن حال الصوفي ،فالخمر والسكر والليل،كلها رموز لها امتداداتها الرمزي العرفاني.

[1] /عبد الحميد شكيل ،من ديوان مراتب العشق،ص28وما بعدها.

[2] /محمد بنيس ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ج1، من قصيدة الكلمة ،ص42/41.

3/أولاد أحمد ، من ديوان حالات الطريق،ص91.

2-3حقل الألوان:

يعد اللون من الوسائل الفنية البارزة ،كونه حاملا شحنة إيحائية ،وكما يعد "بنية أساسية مهمة في تشكيل القصيدة الشعرية ،وركيزة هامة تقوم عليها الصورة الشعرية بكل جوانبها ،من الشكل إلى المضمون ،فاللون يحمل قدرا كبيرا من العناصر الجمالية وإضاءات دالة ، تعطي أبعادا فنية في العمل الأدبي على وجه الخصوص."[1]

إن الشاعر شكبل فلم يول اهتماما كبيرا بالألوان، إلا ما جاء عفويا يحمل رموزا صوفية ،كونه طريق التطهير الوحيد الذي يغسل اللغة من غيمة الظلام ،فقد استعمل البياض والسواد،وهما ضدان وكلاهما ملمحان بلاغيان يحيلان على المعنى ونقيضه قوله:

تنثرُ غيمَ الظلمةِ: بيارق من بياضِ السّوادْ..![2]

أما الشاعر محمد بنيس فقد تميز بحقل اللون قوله:

كلمتي خضراءُ يكسوها السحر.

كلمتي حمراء ، كالريح ، تفجر الغمام،[3]

وظف الشاعر الألوان في الدوال التالية: **الخضراء** تدل على النماء والمنابت، وهو لون هادئ ومريح للأعصاب، وهو لون الحياة والربيع والحركة والسرور. وأمّا اللون **الأحمر** فعرف بأنه مثير و مهيّج ومقلق، يؤدي إلى الشعور بالملل.

---

[1]/ظاهر محمد هزاع الزواهرة ، اللون ودلالته ، دار الحامد للنشر والتوزيع ، الأردن، سنة 2008،ص13.

[2] / عبد الحميد شكيل، نون الغوايان،ص83.

[3]/ محمد بنيس،قصيدة الكلمة، ص41/40 .

كما لم يهتم أولاد احمد بالألوان ماعدا قوله :

استقلت تونس .. الخضراء: من جهة الشمال..[1] وهو لون يرمز إلى الحرية والتحرر من قيود المستبدين. ويمكننا القول بأن بعض الألوان تكتسب خصوصية اجتماعية ودينية في مرحلة زمنية معينة، معبرة عن العمق العاطفي وجوهره الفكري .

وقد يحمل عنصر اللون الأزرق طابعا رمزيا في مرحلة ما، هو اللون المحبب لدى الشعراء المعاصرين .

2-4 حقل البلدان:

وظف الشعراء المغاربة الثلاثة (عبد الحميد شكيل ومحمد بنيس وأولاد أحمد)البلدات التي زاروها أو التي كان لها وقع كبير على نفوسهم من حيث تاريخها أو حضاراتها، وقد ذكر الشاعر عبد الحميد شكيل في قصيدته "إعلانات غير مبوبة" بعض البلدان قوله:

تلتحم طيور الليل

بأغاني الخليج

فأبحر يا فرحتي إلى "العراق"

أبوح في "جيكور"

أغوص في" بوبب" للأعماق،

اشتاق السفر إلى "درم"

تعلو الصرخات

---

[1] /أولاد أحمد ،حالات الطريق ، ص55.

الحشرجات من بروجي المفتعلة

من غرناطة.[1]

يبدو أن الشاعر متأثر "ببدر شاكر السيّاب"،وهو يتغنى بقرية "**جيكور**" ومفاتنها ،و يعد السياب الشاعر العراقي أحد أبناء هذه القرية، وتغنّى بها كثيرا في أشعاره ، وهذه القرية تحمل رمزية دلالية لدى الشاعر شكيل، كما ذكر أيضا جامعة"**درم**"* البريطانية التي تعد منبع الثقافات و تواصل الأجناس عبر العصور.

أما بنيس فقد ذكر مدينته(فاس) في شعره كثيرا ، قوله:

تفيض بكركرة الملكوت،عرائشُ ممدودةُ

بين فاسَ وحلمٍ قديمْ[2].

أما أولاد احمد فقد ذكر فلسطين والقدس وتونس قوله:

أني أطلُّ على **القدسِ**

لم أكنْ أتوقعُ

ذهابَ صديقي إلى **أمريكا**

أصحح علم الخرائط:

إن حدود **فلسطين** بحر وصحراء..

---

[1] عبد الحميد شكيل ، الركض باتجاه البحر ، ص16 وما بعدها.

* "درم"durham university البريطانية التي تعد ثالث أقدم جامعة بعد جامعة أكسفورد.

[2] /محمد بنيس ،الأعمال الشعرية ، ج1،ص37

أصدق أن القيامة حق على شرط أن ألتقي بصديقي لنكملَ

ذاك الحديث **بقفصة**، وذاك الحديث **بتوزر** تحت النخيل.[1]

وظّف الشاعر أولاد أحمد في قصيدته أسماء بعض البلدان سواء زارها أو، التي كان لها وقع كبير في نفسه من خلال ثقافتها وتاريخها العميق.

[1] /أولاد أحمد ،حالات الطريق ،ص32 وبعدها.

الخاتمة:

إذا تطلعنا إلى تاريخ الأدب المغاربي المعاصر، نجده متعلقا بكل من الأدب المشرقي والأدب الغربي في الدراسات النقدية الأدبية رغبة منه في التمرد والتحرر من القيود العروضية الكلاسيكية، وقد لحق الأدب المغاربي مجموعة من الرؤى المعرفية المختلفة ، والأدوات الإجرائية ،ساعدت أدباء المغاربة على تخطي وتجاوز النهج التقليدي في مقاربة النصوص الأدبية، و منها قصيدة النثر، مع كل ما يثار حولها من جدل وحركة نقدية، فإن حركتها ،ارتقت لتصبح حركة معرفية ونقدية في نفس المستوى – من حيث إنتاج الأفكار–الذي رافق قصيدة التفعيلة.

وعلى هذا الأساس ،يمكن لنا تحديد أهم العناصر التي عولجت في بحثنا على النحو التالي:

1/ الجدل حول مشروعية قصيدة النثر، بين المؤيد الشديد والرفض المطلق، فكان لزاما للنقد أن يواجه هذا المصطلح الجديد من عدة منظورات فكرية فلسفية وحضارية.

2/هذا الصراع مرجعه رؤيتين مختلفتين إيديولوجيا أو اتجاهين متناقضين، والناقد المغربي عبد الله شريق ، يرفض مصطلح قصيدة النثر لأن هذا المفهوم يجمع بين جنسين متناقضين ،بينما قصيدة النثر إبدال من إبدالات الشعر العربي، وأحد أشكاله الجديدة.

3/ إن قصيدة النثر عند الغالبية هي نتيجة مراحل تجريبية فردية جزئية وصولا إلى قصيدة النثر.

4/ ولعل أول اهتمام تنظيري جماعي منظم شكّل في تونس التي عرفت حركة شعرية من غير العمودي والحر الهدف التحرر من كل قيد(مجلة الفكر).

5/ وكان التنظير للأشكال الأدبية العربية منها (قصيدة النثر) مصحوبا دائما باضطراب المصطلح وتعدده وهو أمر ما يزال بحاجة إلى التوضيح،و إن البدائل النصية التي اقترحها النقد المغاربي لم تكن بدائل مؤسسة، وهذا راجع إلى عدم وجود نظرية نقدية مغاربية موضوعية، ولكن المعيار الحقيقي للشعر المعاصر لم يعد مقترنا بعنصر الوزن، بل بقدرته على أن يعكس الرؤيا لإنسانية الجديدة التي تعبر عن انشغالات الإنسان ومواقفه المتعددة.

6/ثنائية الشعر والنثر ليست مقتصرة على الأدب العربي، والأدب الغربي عاش ملابساتها وإشكالاتها.

7/قصيدة النثر شكل تجريبي حداثي، يتخذ من اللغة مركبا يسافر به في محاصيل جمالية. وإن قصيدة النثر لا يمكن تعريفها وهي موجودة ، فحسب كرغبة في إيجاد لغة مستحدثة ، تحدد إمكانات اللغة ، وتحطم الأشكال، وتخلق أشكالا أخرى.

لذا يمكن أن نقف عند قصيدة النثر المغاربية باعتبارها كتابة تتجاوز الأذن والإنشاد إلى البصر والقراءة الهادئة باعتماد نثرية دلالية، عوض نثرية الإيقاع ، وهذا النمط من الكتابة، يمكن إدراجه ضمن فيما أسماه جون كوهن" بالقصيدة الدلالية"

8/قصيدة النثر العربية ومنها المغاربية ثورة على بنية النص المحكوم بقانون قبلي(القافية والوزن)،ولم يكن النثر اختيارا بقدر ما كان ملاذا ، وتجعل من لغتها العادية(قصيدة النثر) لغة مفارقة متجاوزة اللغة الإبداعية،وذلك لتحقق فرادتها وخصوصيتها في الشعر العربي المعاصر.

9/لم ينفصل الشعر العربي الحديث والمعاصر عن مساره التاريخي باعتباره خطابا أنتجته أدوات تاريخية وأوضاع مجتمعية وثقافية محكومة بنفس الشروط.

10/طرحت قصيدة النثر المغاربية بدائل إيقاعية، وكان أهم بديل هو الإيقاع الداخلي كونه لم يلق استحسانا من طرف بعض النقاد المغاربة. وإن البدائل النصية التي اقترحها النقد المغاربي لم تكن بدائل مؤسسة، وهذا راجع إلى عدم وجود نظرية نقدية مغاربية موضوعية.

11/تردد الممارسة بين مفاهيم الحداثة كما تبنتها التجارب الشعرية الأوربية والإنسانية وبين النص الأكثر للقصيدة العمودية بالتجاوب تارة وبالنقد تارة أخرى ، الأمر الذي قاد شعراء المغرب العربي إلى إبدال الكتابة الشعرية الحديثة (قصيدة محمد بنيس) المحتمية بمعرفتها الشعرية في تجاربها مع الطرائق التي انبتت بها خطابا مفتوحا بمحو الحدود ،وتعدد العناصر النصية المسلكة لإيقاعها.

إن قصيدة النثر المغاربية تعتبر مظهرا من مظاهر النضال المتواصل للإنسان ضد مصيره إلى جانب كونها محاولة لتحقيق الشكل الشعري الجديد. ولا تزال تبحث عن شكلها المتميز الفريد من نوعه ،يسعى الشاعر من خلالها إلى استعمال أدوات فنية يراها كفيلة بدفعها نحو الأفضل.

وختاما أقدم هذا البحث أملا منّي في إنجازه على أفضل وجه ، وإن كان كذلك ، "فإنه فضل الله يؤتيه من يشاء[1]" ، وإن كان خلاف ذلك، أن هذا مبلغ علمي "وفوق كل ذي علمِ عليمٍ[2]"، ونسال الله أن يرزقنا السّداد في القول والعمل .

[1]/سورة لجمعة،الآية،4.

[2]/سورة يوسف، الآية76.

الملاحق

الملحـــق 1.

ثبـــت المصـــطلـحات

Calligraphie	التناغم اللفظي
comparaison	التشبيه
consonnes	الصوائت
couplets	المقاطع
discontinu	الانقطاع
écart	الانزياح
intensité	الكثافة
gratuité	المجانية
métaphore	الاستعارة
parallélisme	التوازي
Poème en prose	قصيدة النثر
prose poétique	النثر الشعري
répétition	التكرار
rime	القافية
rime croisée	القافية المتقاطعة
rime embrasée	القافية المتعانقة

Rhétorique	البلاغة
rythme	الإيقاع
signifiant	الدال
signifiée	المدلول
strophe	المقطع
syllabe	المقطع اللغوي
scansion	التوقيع
temps rythmique	الزمن الإيقاعي
voyelles	الصوامت

الملحـــق 2 العتبات

السير الذاتية للشعراء الثلاثة عبد الحميد شكيل محمد بنيس والصغير وأولاد احمد

1/عبد الحميد شكيل (الشاعر الجزائري)

ولد بالقل سنة 1950،وهو واحد من حملة لواء التجديد الشعري الجزائري ، بل واحد من مؤسسي قصائد النثر الجزائرية المتميزة إبداعيا، منذ مطلع الثمانينيات من القرن الماضي .

عبد الحميد شكيل قامة سامقة في الشعر الجزائري ، ظل يؤسس لمشروعه الشعري بعيدا عن صخب المهرجانات.

فقد قدّم الناقد الجزائري عبد المالك مرتاض في كتابه" معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين" ديوانا واحدا ، وهو (مرايا الماء) الذي اشتمل على سبع عشرة قصيد ة، ولعل أول ما يلاحظ القارئ هو أن عبد الحميد شكيل مولع بالماء ، والذي ردّده في عناوين دواوينه ثلاث مرات .

للبحر والماء مكانة خاصة في شعر شكيل، وقد أعطى لهما بعدا فلسفيا وحضاريا ونفسيا وبيولوجيا .

وعنوانات المجاميع هي : (مرايا الماء)، (قصائد صماء)،(سلاما أيها الماء) ، (مراثي الماء)، (مدارات للعشق والصبابة)، (وداعا أيتها الأشجار).[1]

وله منشورات أخرى من بينها:

1/ عبد المالك مرتاض ، معجم الشعراء الجزائريين ،في القرن العشرين ، دار هومة ، الجزائر ، سنة 2007، ص499 .

- قصائد متفاوتة الخطورة، وزارة الثقافة سنة 1985

- تحولات فاجعة الماء ،اتحد الكتاب الجزائريين ، سنة 2002

مراتب العشق ،جمعية نور ، سوان ، 42004

يقين المتاهة ، المكتبة الوطنية الجزائرية ، سنة 200

الحالات في عشق بونة ، فرع عنابة اتحاد الكتاب الجزائريين سنة 2006

فجوات الماء ، وزارة الثقافة ، سنة 2007

سنابل الرمل ... سنابل الحب، موفم للنشر سنة 2008

2/ محمد بنيس لمحمد بنيس (الشاعر المغربي)

محمد بنيس شاعر مغربي، ولد سنة 1948 في مدينة فاس، وأحد أهم شعراء الحداثة في العالم العربي. يتمتع بمكانة مميزة في الثقافة العربية، منذ الثمانينيات حتى اليوم، ويساهم بحيوية في الحداثة الشعرية على المستويين العربي والدولي ،كما أن اتساع تجربته الشعرية وعمقها هما ما دعا الشاعر الفرنسي برنار نويل ليكتب : "إلى جانب أدونيس ومحمود درويش، أنشأ محمد بنيس عملاً لا يدين فيه إلا للبحث الصبور عن أصالته الخاصة ليصبح نموذجاً داخل اللغة العربية، وقد أصبح الآن يحمل مستقبلا هو ما يجعل منه عملاً تأسيسياً."

وتابع الشاعر محمد بنيس دراسته الجامعية في كلية الآداب بفاس، حيث حصل على الإجازة في الأدب العربي سنة 1972 . وفي الكلية الرباط للآداب حصل بنيس على دكتوراه الدولة تحت أشراف جمال الدين بن الشيخ في موضوع الشعر العربي الحديث ، بنياته و إبدالاتها سنة 1988. نشر قصائده الأولى سنة 1968 في جريدة العلم، بالرباط، وفي 1969 بعث قصائد إلى أدونيس الذي نشرها في العدد التاسع من مجلة **مواقف** ، في بيروت ، كما قام سنة 1969 بنشر ديوانه الأول **ما قبل الكلام**.

وقد نشر محمد بنيس أكثر من ثلاثين كتاباً، منها ثلاثة عشر ديواناً، الأعمال الشعرية (في مجلدين)، دراسات عن الشعر العربي الحديث، نصوص وترجمات. نشر في صحف ومجلات عربية، كما صدرت له نصوص في الصحافة الأدبية الدولية، كما صدرت له ترجمات لبعض أعماله الشعرية والنثرية في بلدان أروبية. ومن أهم **أعماله الشعرية** :

ما قبل الكلام سنة 1969؛

شيء عن الاضطهاد والفرح سنة 1972؛

وجه متوهج غبر امتداد الزمن سنة 1974 ؛

في اتجاه صوتك العمودي سنة 1980

مواسم الشرق 1985؛ 1986 ط ثانية، 1990 ط ثالثة، 2000 ط رابعة.

ورقة البهاء (1988)؛ 2000 طبعة ثانية.

هبَة الفراغ (شعر)1992؛ 2007ط2.

نهر بين جنازتين، سنة 2000

في الدراسات:

ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (دراسة1979)؛ 1985 طبعة ثانية.

حداثة السؤال (دراسات1985)؛ 1988 طبعة ثانية.

الشعر العربي الحديث . بنياته وإبدالاتها1989/1991 (أربعة أجزاء)؛2001 طبعة ثانية.

كتابة المحو1994 .

3/الصغيـر أولاد أحــمد

هو شاعر تونسي ولد يوم 4 أبريل 1955 في سيدي بوزيد، وتوفي في يوم 5 أبريل2016 بالمستشفى العسكري بتونس بعد معاناة مع المرض. عاش في بيئة فقيرة وقاسية في فترة خروج الاستعمار الفرنسي وبداية بناء الدولة التونسية .

وهو أحد كبار شعراء تونس المعاصرين ، و هو مفرد بصيغة الجمع ، لا فقط لأن اسمه حامل للتعدد، بل لأنه جاء جامعا لأنماط ثرية خلاقّة من جهة نمط الوجود الذي اختاره ، ومن جهة أخرى بأن حياته تتماهى مع كتابته إذ صيّرهما معا ،وفي آن شكلا من أشكال الوجود الأصيل في العالم . لم يكن الشاعر محمد الصغير شاعرا جميلا ومناضلا لأجل الحرية ، بل كان شخصا شديد الذكاء والفطنة ، وكان قادرا على الإبهار، وشد الانتباه عن طريق سرعة البديهة لديه والشاعر أولاد أحمد كان أشبه بالمشاغبين و العصاة الخارجين على القانون، إنه رديف الشاعر بودلير صاحب "أزهار الشر"، أشبه بالمتمردين والثوار، في النظم والموضوع والحضور والأفكار.

وكان الشاعر قدُ بشر بموته ؛ إنها رؤيته وحذق بصيرته، التي لا يخلو منها عارف بماهية وإلهام الشاعر، إنه هو من كتب قصيدة الوداع عن هذا العالم الذي كان مُقلقا له، وكان يجابه فيه يوميا، بسخريته الشعرية المعهودة، وقبل الوداع الأخير، لأصدقائه في المستشفى ولمحبيه عبر العالم العربي، وبلا عودة، إلا بما تركه من عظيم القول وسجي النظم، قال في قصيدة الطوفان " أودّعُ السابقَ واللاّحق / أودّع السافل والشاهق/ أودّع الأسباب والنتائج / أودّع الطرق والمناهج / أودّع الأيائل واليرقات /أودّع الأجنّة والأفراد والجماعات / أودّع البلدان و الأوطان / أودّع الأديان / أودّع أقلامي و ساعاتي.

ولقد أخلص لكتابة اللغة العربية على درب شاعر تونسي أبي القاسم الشابي، مع أن دواوينه تتمثل الحياة العادية في تونس المعاصرة ، وتتنفس تفاصيله اليومية جروح يومية عامية ثرية متطورة.

فديوانه الأول كان بعنوان (نشيد الأيام الستة)، تعرض للمصادرة والمنع (/1984/1988)، وإعدام ثلاثة آلاف نسخة منها بآلات حديدية كما تعرّض الشاعر للاعتقال والسجن لفترات قصيرة ومتباعدة بسبب نظمه للديوان ، وطرده من العمل لمدة خمس سنوات كاملة من سنة (1987إلى غاية 1992) وعودته إليه دون اعتذارات وتعويضات ، وتأسيسه لبيت الشعر التونسي من سنة (1997/1993) ، وخروجه منه إلى ما يشبه الإقامة الجبرية بسبب اختلافه مع الدولة في كيفية إدارة هذه المؤسسة . **المؤلفات:**

نشر عدة كتب شعرية منها:

-ليس لي مشكلة"(سيراس تونس) 1989.

- و لكنني أحمد ، جمعية التونسيين بفرنسا ، سنة 1989.

-جنوب الماء، (سيراس – تونس 1991)

- الوصية، (منشورات أولاد أحمد – تونس سنة2003)

- تونس الآن وهنا : /festival de littérature méditerranéenne de luchera Italie septembre 2011

- حالات الطريق" (منشورات أولاد أحمد 2013).

نثر : وله كتابان في النثر هما "تفاصيل" (دار بيرم– تونس عام 1991)

القيادة الشعرية للثورة النثر التونسية" يوميات منشورات أولاد احمد – تونس عام 2001.

الملحق 3 النصوص الأصلية

1/ألويزيوس بتران

النص الأصلي "أغنية"الحاج الشكل رقم1

La chanson du pèlerin

Le voila donc ce jour que dieu protège !

Le voila donc a vos jours le plus doux !

L'amour avec son aimable cortège

En souriant vient chercher deux époux

Tous les plaisirs célèbrent sa conquête

Et le chagrin disparait oublié

Amour, merci d'avoir à cette fête

Accueille l'amitié

النص الأصلي "النزل":

L'hôtellerie

Mais comme les rires

Et les chants grivois

De ces ribauds sires

Ne font qu'une voix

Un Hérault qu’enrhume

La neigeuse brume

La quête , morfondu

A la porte sourde

D’une main plus lourde

2/شارل بودلير

النص الأصلي "الأرامل" الشكل 2

Vauvenargues dit que dans les jardins publics il est des allées hantées principalement par l'ambition déçue, par les inventeurs malheureux, par les gloires avortées, par les cœurs brisés, par toutes ces âmes tumultueuses et fermées, en qui grondent encore les derniers soupirs d'un orage et qui reculent loin du regard insolent des joyeux et des oisifs. Ces retraites ombreuses sont les rendez-vous des éclopés de la vie.

L’étranger

1/qui aimes tu, homme énigmatique, dis ?ton père , ta mère, ta sœur, ou ton frère ?

2/je n’ai ni père , ni ma mère, ni, ni sœur, ni Frère.

3/tes amis ?

4/vous vous servez la d’une parole dont le sens m’est resté jusqu'à ce jour inconnu.

5/ta patrie ?

6/j’ignore sous quelle latitude elle est située.

7/la beauté ?

8/je l’aimerai volontiers, déesse, et immortelle.

9/l’or ?

10/je le hais comme vous haïssez dieu.

11/Eh! Qu’aimes –tu donc, extraordinaire étranger ?

النص الأصلي قصيدة "جحود القديس بطرس

Le Reniement du saint pierre

Les sanglots des martyr et des suppliciés

Sont une symphonie enivrante sans doute,

Puisque, malgré le sang que leur volupté coute,

Les cieux ne s'en sont point encor rassasiés

النص الأصلي من" قصيدة هابيل وقابيل" **Abel et GAIN**

Race d'Abel , vois tes semailles

Et ton bétail venir a bien ;

Race de Gain, tes entrailles

Hurlent la faim comme un vieux chien.

Race de Gain, au ciel monte,

Et sur la terre jette Dieu!

النص الأصلي من" قصيدة تراتيل الشيطان"

Les litanies DE Satan

O toi le plus savant et le plus beau des anges

O Satan, prends pitié de ma longue misère

Toi qui sais tout, grand roi des choses souterraines,

Guérisseur familier des angoisse humaines.

النص الأصلي من قصيدة (العدو) **l'ennemi**

O douleur !o douleur! le temps mange la vie,

Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur

Du sang que nous perdons croit et se fortifie!

النص الأصلي من قصيدة "أغنية الخريف"

chant d'automne

Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres ;

Adieu, vive clarté de nos étés trop courts!

J'entends déjà tomber avec des chocs funèbres

Le bois retentissant sur le pavé des cours

النص الأصلي من "قصيدة "Obsession "

Je te hais, océan! Tes bonds et tes tumultes,

Mon esprit les retrouve en lui ;ce rire amer

de l'homme vaincu ,pleine de sanglots et d'insultes,

je l’entends dans le rire énorme de la mer

النص الأصلي "السم "

le poison

L’opium agrandit ce qui n as pas de bornes,

Allonge l’illimité,

Approfondit le temps ,creuse la volupté,

Et de plaisir noirs et mornes,

النص الأصلي" الجمال"

la beauté

Je suis belle ,o mortels! Comme un rêve de pierre,

Et mon sein , ou chacun s’est meurtri tour a tour ,

Est fait pour inspirer au poète un amour.

Eternel et muet ainsi que la matière.

Je trône dans l’azur comme un sphinx incompris ;

J’unis un cœur de neige a la blancheur de s cygnes ;

Je hais le mouvement qui déplace les lignes ,

Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.

Les poètes devant mes grandes attitudes,

Que Jai Lair d’emprunter aux plus fières monuments ,

Consumeront leurs jours en d austères études ;

3/أرتور رامبو الشكل3

Barbare "الوحشي "

Bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays,

Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques; (elles n'existent pas)

Remis des vieilles fanfares d'héroïsmes- et qui nous attaquent encore le cœur et la tête- loin des anciens assassins-

Oh ! le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques; (elles n'existent pas). Douceurs !

Les brasiers, pleuvant aux rafales de givre.- Douceurs ! - Ces feux à la pluie du vent de diamants jetée par le cœur terrestre éternellement carbonisé pour nous.- O monde ! (Loin des vieilles retraites et des vieilles flammes, qu'on entend, qu'on sent.)

Les brasiers et les écumes .La musique, virement des gouffres et choc des glaçons aux astres.

O douceurs, ô monde, ô musique ! Et là, les formes, les sueurs, les chevelures et les yeux, Flottant .Et les larmes blanches, bouillantes,- ô

douceurs ! - et la voix féminine arrivée au fond des volcans et des grottes arctiques... Le pavillon...

النص الأصلي" المدن"

Les villes

Ce sont des villes ! C'est un peuple pour qui se sont montés ces Alleghany et ces Liban de rêve ! Des chalets de cristal et de bois qui se meuvent sur des rails et des poulies invisibles.

Les vieux cratères ceints de colosses et de palmiers de cuivre rugissent mélodieusement dans les feux .

Des fêtes amoureuses sonnent sur les canaux pendus

derrière les chalets .La chasse des carillons crie dans les gorges.

Des corporations de chanteurs géants accourent dans des vêtements et des oriflammes éclatants comme la lumière des cimes.

Sur les plates-formes au milieu des gouffres les Roland sonnent leur bravoure.

Sur les passerelles de l'abîme et les toits des auberges l'ardeur du ciel pavoise les mâts. L'écroulement des apothéoses rejoint les champs des hauteurs où les centauresses séraphiques évoluent parmi les avalanches.

Au-dessus du niveau des plus hautes crêtes , une mer troublée par la naissance éternelle de Vénus, chargée de flottes orphéoniques et de la rumeur des perles et des conques précieuses, la mer s'assombrit parfois avec des éclats mortels.

Sur les versants, des moissons de fleurs grandes comme nos armes et nos coupes ,mugissent. Des cortèges de Mabs en robes rousses , opalines, montent des ravines.

Là-haut, les pieds dans la cascade et les ronces, les cerfs tètent Diane.

Les Bacchantes des banlieues sanglotent et la lune brûle et hurle.

Vénus entre dans les cavernes des forgerons et des ermites.

Des groupes de beffrois chantent les idées des peuples.

Des châteaux bâtis en os sort la musique inconnue .

النص الأصلي(الطفولة)

L’enfance

Au bois il ya un oiseau, son chant vous arrête, et vous fait rougir

Il ya une horloge qui ne sonne pas.

Il ya une fondrière avec un nid de bête blanche.

Il ya une cathédrale qui descend un lac qui monte.

Il ya une petite voiture abandonnée dans les taillis, ou qui descend le sentier en courant, enrubannée.

4/سوزان برنار (الوعاء) الشكل4

Le vase

Le vase naissait dans la pierre façonnée

Svelte pur il avait grandit

Informe encore en sa sveltesse

Et j attendais,

Les mains oisives et inquiètes,

Pendant des jours ,tournant la tète,

A gauche, a droite ,au moindre bruit,

Sans plus polir la panse ou lever le marteau.

L eau

Coulait de la fontaine comme haletante.

Dans le silence

J entendais, un a un ,aux arbres du vergers,

Les fruits tomber de branche en branche ;

Je respirais un parfum messager

De fleurs lointaines sur le vent ;

Souvent,

Je croyais qu' on avait parlé bas,

Et, un jour que je rêvais – ne dormant pas-

J entendais par de la les prés et la ravière

Chanter des flutes…

Le résumé

La modernité est une perpétuelle remise en question des normes et des règles d'écriture
traditionnelles. Ainsi la poésie, considérée comme étant le genre le plus attaché aux normes et aux règles, a-t-elle été le genre le plus touché par ces tentatives de renouvellement.
Cette remise en question des normes et des règles d'écriture a atteint son apogée avec l'apparition d'un nouveau genre littéraire : la poésie en prose.
Ce travail de recherche, qui se compose de deux volets, a pour objectif l'étude des caractéristiques et des marques distinctives de ce genre littéraire.
Le volet théorique sera consacré à l'étude comparative du poème en prose chez certains auteurs français (Baudelaire, Verlaine, etc.) et le poème en prose dans la littérature magrébine, et ce en mettant l'accent sur la singularité et la spécificité de ce genre littéraire : style, sonorité, rythme etc.
Quant au volet pratique, il sera consacré à l'étude de certaines œuvres d'auteurs magrébins à savoir Abdelhamid Chkiyel, Med beniss et Med Segheir Ould Ahmed. Il s'agit pour nous de comprendre comment ces derniers poètes ont pu, en transgressant les normes et les règles de la versification introduire dans la poésie arabe ce nouveau genre à savoir le poème en prose.

Abstract :

Modernism is an ongoing insurgency that defies restrictions and restrictions, its confrontation and rebellion were among the most striking features of modernity. The confrontation culminated in the creation of a new literary genre that combines poetry and prose, and was referred to as the prose poem. The aim of this research is to study the problems of the Arabic prose poem from a conceptual perspective, as an important phenomenon in the history of Arabic poetry. This research is exposed to the study of the Maghreb prose poem, highlighting its distinction from other prose poems, Textual alternatives have been proposed to verify their uniqueness, such as their use of stylistic repetition, vocal and rhythmic/acoustic structures, and the characteristics of sounds in terms of utterance and whispering. The semantic, linguistic and lexicographical phenomena of this Maghreb poem were observed. We also devoted the practical aspect to studying the three poets' models: Abdelhamid chkiyel, Mohamed Beniss, Mohamed El Segheir Ould Ahmed, and the most prominent of what we can get out of our reading of the three poets is that they are interested in getting out of the old rule and bypassing the laws of writing. This exodus was embodied in the form of a permanent search for a new style of writing.

Key words: modernity, singularity, style, textual alternatives, phenomenon, repetition, (acoustic structures)sound pattern, semantic ,lexical, rhythmic.

المصادر و المـــــراجع

المصادر:

أ- أولاد أَحمد محمد الصغير:

1/حالات الطريق، شعريات،منشورات أولاد احمد ، ط1، سنة. 2013.

2/ القيادة الشعرية للثورة التونسية / يوميات (منشورات أولاد أحمد ن تونس 2013).

3/كتاب التوانسة، نثر ، الدار العربية للكتاب، تونس 2015.

4/ مسوّدة وطن ، شعر ن الدار العربية للكتاب ،تونس 2015.

ب - بنيس محمد

1/الشعر العربي الحديث ، بنياته و إبدالاتها في الشعر المعاصر ، دار توبقال للنشر، ط1، سنة1990.

2/الأعمال الشعرية،دار توبقال للنشر ، شعر عربي معاصر، ج1 الدار البيضاء،ط1، سنة2002.

3/الأعمال الشعرية، شعر عربي معاصر، دار توبقال للنشر ، ج2 ط1،سنة 2002.

4-الرومانسية العربية، ط2، دار توبقال للنشر،سنة2001.

ج-شكيل عبد الحميد:

مراتب العشق ،مقام سيوان،مطبعة المعارف ، عنابة، ط1، 2004.

مرايا الماء، مقام بونة ،منشورات وزارة الثقافة ، ط1، سنة 2005.

غوايات الجمر والياقوت،منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، سنة2005.

سنابل الرمال...

سنابل الحب، نصوص إبداعية،موفم للنشر ، سنة 2008.

قصائد متفاوتة الخطورة، موفم للنشر، الجزائر، سنة2008.

شوق الينابيع إلى إناثها ،موفم للنشر ، الجزائر ، سنة 2008.

الركض باتجاه البحر ،موفم للنشر، الجزائر ، سنة 2008.

كتاب الطير ،موفم للنشر ، الجزائر ، سنة 200.

نون الغوايات ن نصوص إبداعية،المكتبة الوطنية الجزائرية،الجزائر سنة 2011.

أ/المراجع:

ابو سريف صلاح:

1-الشعر وافق الكتابة ،ط1 ،منشورات ضفاف، ومنشورات الاختلاف، سنة2014.

2-أنيس إبراهيم:

موسيقى الشعر ،ط4 ،دار القلم ، بيروت ، سنة 1972.

3-أحمد بزون :

قصيدة النثر العربية الإطار النظري ، ط1، دار الفكر الجديد ، بيروت ، 1996.

4-أدونيس علي أحمد سعيد

مقدمة للشعر العربي،ط1 دار العودة، بيروت،سنة 1983.

الثابت والمتحول، صدمة الحداثة،ط1 دار العودة، بيروت،سنة 1983

فاتحة لنهايات القرن، ط1دار العودة، بيروت،1980

الشعرية العربية،ط1 دار الآداب، بيروت، 1989

الأعمال الشعرية ، ج3، دار المدى ، دمشق ، بيروت ، 1996.

5-ابن جني أبو الفتوح عثمان:

سر صناعة الإعراب، تحقيق حسن هنداوي، دمشق ، ج1 ،دار العلم ،سنة.1980

6-ابن الأثير الحلبي:

جوهر الكنز ، تحقيق، محمد زغلول سلام،م1 منشأة دار المعارف ، الإسكندرية ، مصر، سنة.2009

7-بن زرقة سعيد:

الحداثة في الشعر العربي، أدونيس أنموذجا، ط1،أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت..

8-ابن معصوم على صدر الدين:

أنوار الربيع وأنواع البديع ، تحقيق شاكر هادي شكر،ج5،مطبعة النعمان النجف الشريف.

9-بدوي عبده:

دراسات في النص الشعري عصر صدر الإسلام وبني أمية،مصر، دار قباء ، سنة.2000

10-بوخلخال عبد الله:

التعبير الزماني عند النحاة العرب ،ج2، الجزائر ،ديوان المطبوعات الجامعية ،سنة1987.

11-بن جعفر قدامة:

نقد الشعر تحقيق وتعليق ،محمد عبد المنعم خفاجة، بيروت ،دار الكتب العلمية.

12-بشر كمال:

علم الأصوات، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ،سنة2000.

13-بكار يوسف حسين:

في العروض والقافية،ط2 دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1990

بناء القصيدة في النقد العربي القديم،ط2، دار الأندلس للطباعة والتوزيع، بيروت،1982.

14-بن يعيش يحي:

شرح المفصل تصحيح مشيخة الأزهر ،د/ط،د/ت ،مصر ،إدارة الطباعة المنيرية .

15-جبرا إبراهيم جبرا:

الرحلة الثامنة، ط ،2المؤسسة العربية للدراسات والنش، بيروت،سنة 1979

تموز في المدينة ، ط2 ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ، سنة 1981.

16-الجاحظ :

البيان والتبيين، تحقيق شهاب الدين، ط1دار الكتب العلمية، بيروت، 1998.

17-الجيوسي سلمى الخضراء :

الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ط1مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ، سنة 2001.

18-جيدة عبد المجيد:

الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ط1مؤسسة نوفل، بيروت، سنة 1980.

19-الجنابي عبد القادر:

انطولوجيا قصيدة النثر الفرنسية ، ط،2دار النهار ، بيروت.

20- الجرجاني القاضي عبد العزيز:

الوساطة بين المتنبي وخصومه ، بيروت ،دار اتقام.

21-جابر يوسف حامد:

قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع ،دمشق

22-الحاج أنسي:

ديوان مقدمة (لن)، ط 1 ،بيروت ، سنة 1960.

ديوان رأس مقطوع،بيروت ،سنة1963

الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع ، ط، 2دار الجديد ، بيروت سنة 1994..

23-حسان تمام:

مناهج البحث م1،مكتبة الأنجلو المصرية،سنة1990.

24-حركات مصطفى:

نظرية الوزن في الشعر العربي وعروضه، دار الأفاق، الجزائر،د ت.

نظرية الوزن بين اللغة والموسيقى، دار الأفاق، الجزائر.

نظرية الإيقاع، الشعر العربي بين اللغة والموسيقى،دار الأفاق للنشر والتوزيع، الجزائر.

25-الخطيب التبريزي:

الكافي في العروض والقوافي ، تحق الحساني عبد الله، ط3،م1مكتبة الخانجي،سنة1994.

26-خفاجي محمد عبد المنعم:

القصيدة العربية بين التطور والتجديد، ط1،دار الجيل، بيروت، سنة..1993

27- خان محمد:

لغة القرآن الكريم ،دراسة لسانية للجملة في سورة البقرة، ط1،عين ميلة ، دار الهدى ،سنة.2003.

28-الخال يوسف:

الحداثة في الشعر،ط1، دار الطليعة، بيروت، لبنان ،سنة 1978.

29-داغر شربل:

الشعرية العربية الحديثة ، تحليل نصي، دار توبقال ، الدار البيضاء، المغرب.

30-الريحاني أمين:

هتاف الأودية ، شعر منثور ، ط1 ،مؤسسة دار الريحاني للطباعة والنشر ، بيروت سنة1995 .

31-راجع عبد الله:

قصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد ط1،ج1،منشورات عيون ،الدار البيضاء،سنة.1987

32-الزناد الأزهر:

نسيج النص ،بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، ط1،المركز الثقافي العربي،سنة1993.

33-الزركشي أبو عبد الله:

برهان في علوم القرآن،تحقيق محمد أبو فضل إبراهيم ،ط1،دار إحياء الكتب العربية مصر،سنة.1958.

34-الزيدي توفيق

مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، تونس،1988.

35- زكي محمود:

في فلسفة النقد، ط1، دار الشروق، القاهرة ، سنة

الحداثة في الأدب، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية ،،سنة.2010

36-سليمان داود أماني:

الأسلوبية والصوفية في الشعر الحسن بن المنظور،ط1،دار مجدلاوي ،سنة2002.

37-السامرائي فاصل صالح:

معاني النحو، ط1،الأردن ،عمان ،دار الفكر سنة2002.

38-السّعدني مصطفى:

الملفوظ الشعري جدلية الدال والمدلول ، قراءة في التراث النقدي والبلاغي ، مصر ،منشاة دار المعارف

39-الشيخ حمدي:

الحداثة في الأدب، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية،سنة2010.

40-شريق عبد الله :

في حداثة النص الشعري، ط1 ،منشورات وكالة شراع طنجة المغرب ،سنة.1995.

41 -الشنتوف عز الدين:

شعرية محمد بنيس الذاتية و الكتابة،ط1،دار توبقال للنشر، سنة2014،ص65

42- الصكر حاتم:

-الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، وزارة الثقافة والسياحة،صنعاء،سنة 2004.

- قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة من القصد إلى الأثر، تحرير وتقديم فخرت صالح، المؤسسة العربية للدراسات،عمان بيروت.

43-صالحي محمد:

شيخوخة الخليل بحثا عن قصيدة النثر العربية،ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، سنة.2003

44-ضرغام عادل:

تحليل النص الشعري ،ط1،بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، سنة 2009.

45-الطرابلسي محمد الهادي:

خصائص الأسلوبية في الشوقيات ،د/ط/ع20، تونس السلسلة،منشورات الجامعة التونسية ،كلية الآداب والعلوم الإنسانية.سنة1981.

46-عبد الفتاح إبراهيم سعاد:

في تجويد القرآن، القاهرة مصر،مطلع الدر الهندسية،،سنة2004.

-47عبد الهادي بوطارن :

المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية د/ ط، دار الكتاب الحديث ، سنة 2003 .

48-عصفور جابر:

الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ،د/ت ،القاهرة ،دار المعارف.

49-عبد الثواب رمضان:

مدخل في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مطبعة عدن ،د/ت.

50-عبد عبد القادر:

هندسة المقاطع اللغوية وموسيقى الشعر،دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع،ط2،م1،سنة2014.

51-عبد الجليل عبد القادر:

الأصوات اللغوية، ط1،عمان،دار صفاء للنشر والتوزيع،سنة1998.

52-عتيق عبد العزيز:

علم البيان،د/ط، بيروت لبنان ،دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع،سنة1982.

53-عباس فضل حسن:

البلاغة وفنونها (علم البيان و البديع)،دار الفرقان والنشر والتوزيع،سنة2004.

54-عبد المطلب محمد:

قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ،د/ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب،سنة1995.

بناء الأسلوب في شعر الحداثة ،القاهرة،دار المعارف ،سنة1995.

55-عبيد محمد صابر:

القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

56-عبد الباسط محمود:

الغزل في شعر بشار بن برد، دراسة أسلوبية ، د/ط، ليبيا ، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية ، سنة،2005.

57-العباس محمد :

شعرية قصيدة النثر، ضد الذاكرة،ط1 ،المركز الثقافي الغربي، الدار البيضاء، سنة،.2000

58--العشماوي محمد زكي:

دراسات في النقد العربي المعاصر،ط1،مطبعة دار الشروق ، سنة 1994.

59-عبد المولى محمد علاء الدين:

وهم الحداثة، مفهومه، قصيدة النثر أنموذجا،اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2006.

60-عاشور فهد ناصر:

التكرار في شعر محمود درويش، ط1،وزارة الثقافة ، الأردن، ،سنة ،2004.

61-عبد الفتاح كاميليا:

القصيدة العربية المعاصرة دراسة تحليلية في البيئة الفكرية والفنية ،د/ط، الإسكندرية ،دار المطبوعات الجامعية ،سنة2007.

62-العيد يمنى:

في معرفة النص، دار الأفاق الجديدة، بيروت،.1983

63-الغذامي عبد الله، وأصطيف عبد النبي:

نقد ثقافي أم نقد أدبي ،ط1،بيروت ،دار الفكر المعاصر سنة2004.

64-فضل صلاح:

أساليب الشعرية العربية ، منشورات وكالة شراع، طنجة.، المغرب،سنة 2004.

65-قاسم عدنان حسين:

الاتجاه البنيوي في نقد الشعر العربي ،ط1،دمشق دار بن كثير ، سنة .1992

66-الكوفحي يوسف محمد:

دراسة أسلوبية لأعمال جبران خليل جبران ، الأردن ،دار الكتب الحديث ، سنة.2000

67-المقدسي أنيس:

الاتجاهات الأدبية في العلم العربي الحديث ، ط 6،دار العلم للملايين ، بيروت ، 1977.

68-محبك أحمد زياد:

قصيدة النثر، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب،سنة2007.

69-المجدوب البشير:

حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى ،الدار العربية للكتاب ، سنة1982

70-المقالح عبد العزيز :

ثلاثيات نقدية مجد مؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت.

71-موافي عبد العزيز:

قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة،سنة.2000

72-مرتاض عبد المالك:

قضايا الشعريات متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر ، د/ط،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، الجزائر ،سنة.2008

73-المناصرة عز الدين:

إشكالية قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع،ط،1 سيكو للطباعة والنشر، بيروت، 2002.

74-مفتاح محمد:

المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي ، المركز الثقافي العربي ،ط1 ،الدار البيضاء ، بيروت، 1999.

75-الملائكة نازك:

قضايا الشعر المعاصر، ط7 ،دار العلم للملايين ، بيروت،1983.

مقدمة ديوان شظايا ورماد، في ديوان نازك الملائكة ،ج2، دار العودة ،بيروت،.1997

76-الناصر إيمان:

قصيدة النثر العربية، التغاير والاختلاف،ط1 ،وزارة الثقافة والتراث العربي، سنة .2007

77-نور الدين عصام:

علم الوظائف الأصوات اللغوية ،ط1،بيروت لبنان ،دار الفكر اللبناني ، سنة1992.

78-الناعوري عيسى:

أدب المهجر ، دار المعارف، القاهرة.

79-نحلة محمود:

مدخل إلى دراسة الجملة العربية ، بيروت ،دار النهضة العربية ،سنة 1988.

80-نشأت كمال:

أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث،دار الكاتب العربي للطباعة والنشر،القاهرة .1967

81-الهاشمي السيد:

جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع،د/ط،د/ت، الإسكندرية،مصر ندار ابن خلدون.

82-هني عبد القادر:

نظرية الإبداع في النقد العربي القديم ،ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د ط،.1999.

83-الوهايبي منصف:

أبناء قوس قزح متخير من الشعر التونسي المعاصر،وزارة الثقافة والسياحة،سنة2004.

84-يوسف أحمد:

القراءة النسقية ووهم المحايثة، الجزائر ،منشورات رابطة الاختلاف ، بيروت ، الدار العربية للعلوم ،ناشرون،سنة2007.

85-ناظم حسن:

البنى الأسلوبية في أنشودة المطر للسياب ،المركز الثقافي العربي ،بيروت ،سنة2002.

86- وغليسي يوسف:

إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد،منشورات الاختلاف ، الجزائر،سنة2008.

87-يحياوي رشيد:

قصيدة النثر العربية أو خطاب العارض المحروقة، أفريقيا الشرق ، سنة2008.

أ/المجلات والجرائد:

أدونيس علي أحمد سعيد: –

–مجلة (شعر) ،دار المتحف للنشر، بيروت ، لبنان سنة1962.

باروت محمد جمال:

– الحداثة الأولى، قصيدة النثر من جبران إلى حركة مجلة الشعر، المعرفة، ع284/283،سنة 1985.

البشروش محمد:

– مجلة المباحث،ع1،ستة1983.

حميدة عبد الله:

– قصيدة النثر الثمانية وانكسار النموذج السبعيني، ع،3مجلة (الأربعائيون) مصر.

خان محمد:

–كيف يصنف المنادى ،أبحاث في اللغة والأدب العربي ،ع2،جامعة محمد خيضر بسكرة ،مجلة المخبر ،سنة2005.

درويش أحمد:

الأسلوبية والأسلوب ،م5،ع1،مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة،سنة1984.

ديزيرة سقال:

– فنية القصيدة النثرية ،مجلة الباحث العدد35/34.

الصكر حاتم:

– قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة، مجلة فصول،م3 ع15، سنة1996.

عيد رجاء:

–القصيدة الجديدة بنين التجديد والتجدد،فصول مجلة (النقد الأدبي)،أفق الشعر،م2،15، القاهرة ،الهيئة المصرية العمة للكتاب، سنة1996.

عبد المطلب محمد:

– قصيدة النثر، الجسرة القافية،ع2، قطر،سنة1999.

كنوني محمد:

– التوازي ولغة الشعر ، مجلة فكر ونقد ، ع18،سنة 1999.

– مجلة فكرية،**محمد الصغير أولاد احمد** شاعرا وإنسانا ، العدد27 ،جوان 2016.

– **مجلة كرمل فكرية** وأدبية ،أسسها الشاعر محمود درويش قصيدة ،(موسم الواقعة)، ع9،سنة1983.

العوني النفطي:

– النص الغائب في المدونة الشعرية الحديثة ،جريدة الصباح التونسية، 7ديسمبر،سنة1999.

المخافي حسن:

–جريدة الاتحاد الاشتراكي ،العدد،622.

النفطي الأزهر:

– الموروث النقدي ونظرية الأدب المعاصر في قراءة الشعر،جريدة الجوهرة التونسية،ع25،سنة1996.

جريدة الجوهرة التونسية ،ع25،سنة1996.

ب/المراجع المترجمة:

برنار سوزان:

– قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ترجمة راوية صادق ، ومراجعة وتقديم رفعت سلامة ،دار

شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة سنة 1998.

جاكبسون(رومان)

– من قضايا شعرية ، ترجمة محمد الولي وبارك حنون ،دار توبقال للنشر ،دار البيضاء، 1988.

–جيرو بيار:

لأسلوب و الأسلوبية،ترجمة منذر عياش، مركز الإنماء القومي ،بيروت،د/ت

خير بك كمال:

–حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ،ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف ،ط1، بيروت لبنان ،دار الفكر ،سنة1982.

ساندي ريس فيلي:

–نحو نظرية أسلوبية لسانية ، ترجمة خالد محمود جمعة ، ط1،سوريا، دار الفكر سنة 2003.

س.موريه:

–الشعر العربي الحديث، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة وتعليق شفيع السيد وسعد مصلوح، القاهرة، دار الفكر العربي ،سنة1986.

ستروك جون:

البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا ، ترجمة محمد عصفور، المجلس الوطني للفنون والآداب ،كويت ،سنة1996 .

كوهين جون:

–بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر ، ط 1،الدار البيضاء سنة1986.

لوتمان يوري:

– تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف مصر،1995.

***المعاجم:**

الفراهيدي خليل أحمد:

-كتاب العين، تحقيق مهدي المخزومي ، وإبراهيم السامرائي ،ج5.

ابن المنظور:

-لسان العرب ، مج2، دار الكتب العلمية ، بيروت ط1، سنة 2003.

-مجموعة من المؤلفين، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق ، بيروت ، سنة 2003.

حركات مصطفى:

-المعجم الحديث للوزن والإيقاع، دار الأفاق، الجزائر.

مرتاض عبد المالك:

-معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين ، دار هومة ، الجزائر ، سنة 2007.

مجدي وهبة:

معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ،مكتبة لبنان،ط2، بيروت، سنة 1984.

***الرسائل الجامعية:**

1/ أبو سيف معين: الأسلوبية وسلطة النص ،قراء في شعر امرئ ألقيس ، رسالة ماجيستر،الزرقاء ، الجامعة الهاشمية.

2/ المومني أسماء: جملة الاستفهام بين العربية و الانجليزية ، دراسة تقابلية ، رسالة دكتوراه ، إربد جامعة اليرموك ،2006.

3/بن زينة صفية: قصيدة أنشودة المطر للسّياب ، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي، سنة 2013/2012.

4/حساني أحمد: الإيقاع و دلالته في الشعر الجاهلي، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، سنة 2006.

5/ ملوك رابح:بنية قصيدة النثر وإبدالاتها الفنية ، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي . سنة 2008/2007.

6/ نويصرية رياض: موقف النقد المغاربي من قصيدة النثر ، مذكرة لنيل شهادة الماجيستر،سنة 2013.

مواقع الواب

http://data.bnf.ark/ak

http://www.aldiya london.com

http://wikipedia.org/wiki

https://nobel prize _ org/Nobel littérature/lauréates/1960

المراجع باللغة الفرنسية:

Alyssus Bertrand :

- Œuvres poétique la volupté et pièces divers la collection ressources guillaume, paris, Genève.

- Gaspard de la nuit, édition ,établi par max milmer, poésie Gallimard

- **Arthur Rimbaud :**

une saison en fer, illumination, édition préfacée, annotée et commentée par pierre Brunel, librairie générale française,1998

Charles Baudelaire :

1/Ecrits sur l'art , texte établi présenté et annoté par François moulinât , librairie générale Françoise 1999.

2/petits poème en prose, le spleen de paris, Flammarion, Paris 1983.

3/ Le Spleen de Paris, introduction par David Scott, et Barbara Wright , Flammarion, Paris.

4/ les fleurs du mal, éditionne Larousse, 2006.

Claude zibera, une lecture des fleures du mal, univers sémantique

MICHEL SANDRAS

LE POEME EN PROSE, DUNOB . PARIS .1995.

Nicolas Vallet :

petite poème en prose Charles Baudelaire, connaissance d'une œuvre, Bréal,1rue de Rome1998.

Suzanne Bernard :

le poème en prose de Baudelaire jusqu'a nos jours, librairie Nizet place de Sorbonne paris 7, 1959.

المعاجم

Le Robert, Dictionnaire Historique de la langue française ,Dictionnaire le Robert ,Paris,1994,Tome2.

Le Robert ,Dictionnaire es grandes œuvres de la littérature sous la direction Henri Mitterrand, dictionnaire le robert, édition paris ,1994.

الفهـــرس

الفهـــــــــــرس

الإهــداء

كـلمة شكـر وامتنان

المقــدمة .....أ

المدخل:مفهوم الأسلوب والأسلوبية،وآليات المقاربة الأسلوبية

1-مفهوم الأسلوبية والأسلوب **2**

2-آليات المقاربة الأسلوبية **4**

الفصل الأول : روافد قصيدة النثر المغاربية، روافد عربية وفرنسية والشكل الكتابي في قصيدة النثر

المبحث الأول :روافد عربية لقصيدة النثر المغاربية

1-الشعر المنثور 10

- الفرق بين قصيدة النثر والنثر الشعري 13

2-الشعر المرسل..... 15

- دعاة الشعر المرسل 18

أ/خليل مطران وعبد الرحمان شكري و أبوشادي.....18

ب/على أحمد باكثير وحداثة الشعر المرسل 19

3- الشعر الحر 23

المبحث الثاني : الروافد الفرنسية لقصيدة النثرالمغاربية:

1-الشاعر ألويزيوس بتران 27

2-الشاعر شارل بودلير 32

3-الشاعر جان أرتور رامبو 45

4-تأثير كتاب سوزان برنار في قصيدة النثر المغاربية 54

5-قصيدة النثر والشعر الحر من منظور كتاب سوزان برنار 56

5-1جماليات قصيدة النثر الفرنسية 56

المبحث الثالث: الشكل الكتابي في قصيدة النثر المغاربية

الشكل الأول ممتد الكتابة:

1-عبد الحميد شكيل 63

الشكل الثاني الكتابة المتجاورة:

2-محمد بنيس..... 64

الشكل الثالث نمط الخط المائل:

3- محمد الصغير أولاد أحمد 65

قراءات في النماذج المختارة للشعراء الثلاثة:

1-قراءة في ديوان "نون الغوايات" لعبد الحميد شكيل 67

2-قراءة في قصيدة "سيدون" لمحمد بنيس..... 71

3- قراءة في قصيدة "نحب البلاد"لمحمد الصغير أولادأحمد..... 73

الفصل الثاني :إشكالية مصطلح قصيدة النثر وموقف النقد المغاربي منه، والجدل القائم حوله.

المبحث الأول :إشكالية مصطلح قصيدة النثر

1-قصيد النثر من المنظور الاصطلاحي 79

2-التعريف بجذور مصطلح قصيدة النثر..... 80

3-تداخل المصطلحات..... 82

4-قصيدة النثر بين الرفض والقبول 84

5- الرافضون لقصيدة النثر..... 84

6- المؤيدون لقصيدة النثر..... 90

7-رد أعضاء مجلة شعر على نازك الملائكة..... 92

المبحث الثاني: إبدالات الإيقاع في قصيدة النثر وعناصره.

1-الإيقاع الداخلي 96

1-1مفهوم الإيقاع 96

1-2أنواع الإيقاع 97

أ/الإيقاع العشوائي 97

ب/الإيقاع الرتيب 98

2-التكرار مولدا للإيقاع الداخلي 98

2-1مفهوم التكرار لغة واصطلاحا 99

2-2أنواع التكرار 100

2-3 تكرار الحرف 101

2-4 تكرار الجملة 102

3-التوازي 106

4- 1الإنزياح لغة 107

4-2 الانزياح اصطلاحا 107

4-3 مستويات الانزياح 109

4-4 المستوى التركيبي 109

-التقديم والتأخير 110

- الحذف 111

-أ حذف المفردة 112

-ب حذف الجملة 112

4-5 الانزياح الاستبدالي أو الدلالي 113

5- التناغم الشكلي 117

أ-إيقاع المفردة 117

ب- إيقاع الجملة 119

6-التناغم الدلالي 122

أ-إيقاع التواصل 122

ب-إيقاع التمايز.....125
7-الأصوات اللغوية والإيقاع.....127
8-علامات الوقف الإيقاع 131
9- مغالطات التعويض الإيقاعي.....137

المبحث الثالث: موقف النقد من قصيدة النثر المغاربية والجدل القائم حولها.
1-دراسة عبد الله شريق(في شعرية قصيدة النثر 142
-التجربة الحداثية 143
2-دراسة محمد الصاحي (شيخوخة الخليل بحثا عن قصيدة النثر 146
3-دراسة صلاح أبو سريف "الشعر وأفق الكتابة.....150
3-1 ما بعد القصيدة، "القصيدة النثر أو قصيدة الخرساء"لعبد المعطي حجازي.....152
4-دراسة رشيد يحياوي "قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة.....155
5- مهدي عثمان "أسطرة الشابي ووهم الحداثة " 156
6-موقف الناقد عبد المالك مرتاض من قصيدة النثر 163
7-بنية اللغة و إ بدالاتها في قصيدة النثر المغاربية.....166

الفصل الثالث : الجانب التطبيقي لدراسة النماذج المختارة للشعراء الثلاثة: (عبد الحميد شكيل محمد بنيس ، والصغير أولاد احمد) .

المبحث الأول: التحليل الصوتي للنماذج المختارة
1-المستوى الصوتي 173
أ/ الصوامت 173
ب/ الصوائت 173
ج/الأصوات الانفجارية **173**
د/الأصوات الاحتكاكية 175
و/ الأصوات المجهورة 175
ز/ الحروف الهمسية 187

2-تكرار **الاسم الظاهر** 194
3-تكرار **الصيغة** 201
أ/تكرار **الدواخل** 201
ب/تكرار اللواحق 202
ج/تكرار **السوابق** 203
4-تكرار **الجملة** 207

المبحث الثاني: مستويات اللغة في النماذج المختارة (شكيل وبنيس و أولاد أحمد)
1/اللغة العادية 212
2/لغة الشرح والاسترسال 214
3/لغة التصوير الواضح 215
4/التوقيع الصوتي 216

المبحث الثالث : التحليل التركيبي في النماذج المختارة(شكيل بنيس وأولاد أحمد)
1/ المعاني **223**
1-1الأسلوب الإنشائي **الطلبي** 223
1-2 الأسلوب الإنشائي **غير الطلبي** 224
أ/الاستفهام 224
ب/الأمر 227
ج/النهي 231
د/النداء 234
1-**3الاسلوب الخبري** 237
3-1الجملة **الخبرية المؤكدة** 238
3-2 الجملة **الخبرية المنفية** 241
2/البيان **244**
2-1**التشبيه** 244
2-2**الاستعارة** 247
2-3الكناية 251

3 –البديع 254
3-**1الطباق** 254
3-2الجناس 255
3-3 المترادفات **258**

المبحث الرابع: الحقول الدلالية والمعجمية في النماذج المختارة (شكيل بنيس وأولاد أحمد)
1-المعجم اللغوي **261**
2-الحقول الدلالية **264**
2-1حقل الطبيعة والحيوان **265**
2-2حقل الصوفي **268**
2-3حقل لألوان **270**
2-3حقل البلدان **271**
الخاتمة **274**
الملاحق **278**
قائمة المصادر والمراجع **300**
فهرس الموضوع **319**