الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث والعلمي

جامعة الدكتور مولاي الطاهر

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

تخصص نقد ومناهج

مذكرة تخرج لنيل شهادة اليسانس في الأدب العربي

الموسومة بـــ:

جماليات قصيدة النثر

من إعداد الطلبة:

- ولد قادة صابرينة
- لعباني فاطنة

تحت إشراف الدكتور:

- عبيد نصرالدين

أعضاء لجنة المناقشة

الدكتور: العربي الدين .....رئيسا

الدكتور: عبيد نصرالدين .....مشرفا ومقررا

الدكتور: مجاهد تامي.....مناقشا

السنة الجامعية 2018–2019

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

رفعت قلمي لأكتب كلماتي فلم يأبى قلبي إلا أن يفكر بمن كانت له المعزّة الكبيرة إليه.

من كان لهما الفضل الأول والأخير في وصولي إلى هذه المرحلة، إلى هذه النقطة التي تفصل بين حياتي المدرسية وحياتي المهنية.

إلى من سهرت عيناها في نومي ومن تقلب فؤادها في غيابي ومن شقت لهنائي، وإلى من تعبت لكي أبلغ راحتي .....إلى أمي الغالية التي لا ينتهي حبي لها ولو انتهى عمري

وإلى أبي الغالي الذي كان هدفه أن أصل إلى ما أنا عليه .....

وإلى إخوتي وسندي

وكما كان الفضل إلى عائلتي في نجاحي فلن أنسى أن أذكر من كان لهم الفضل في بقائي على الطريق الصحيح ... إلى من عرفتني بهم جامعتي... إلى صديقاتي... إلى عائلتي الثانية ....

وفي الأخير أهدي نجاحي هذا إلى من هي أجدر بالذكر ..... إلى نفسي ....

*** **صابرينة*****

إهداء

سم الله الرحمان الرحيم

(قل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون)

ألهى لا يطيب الليل الا بشكرك ولا يطيب النهار الا بطاعتك ولا تطيب اللحظات الا بذكرك ولا تطيب الاخرة الا بعفوك ولا تطيب الجنة الا برؤيتك.

الى من بلغ الرسالة وأدى الامانة ونصح الامة الى نبي الرحمة ة نور العالمين

الى من كلله الله بالهيبة والوقار، الى من علمني العطاء بدون انتظار، الى من احمل اسمه بكل افتخار، ارجو الله ان يمد في عمرك لترى ثمارا قد حان قطافها بعد طول انتظار وستبقى كلماتك نجوم اهتدي بها اليوم وفي الغد والى الابد.. والدي العزيز

الى ملاكي في الحياة الى معنى الحب والحنان والتفاني الى من كان دعاؤها سر نجاحي ...امي الحبيبة

الى من بهم أكبر وعليهم اعتمد الى شمعة متقدة تنير ظلمة حياتي الى من عرفت معهم معنى الحياة اخوتي

الى الاخوات اللواتي لم تلدهن امي الى من تحلو بالآخاء وتميزوا بالوفاء والعطاء الى ينابيع الصدق الصافي الى من

معهم سعدت وبرفقتهم في دروب الحياة الحلوة والحزينة سرت الى من كانوا معي على طريق النجاح والخير

صديقاتي.

*** **فاطنة*****

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة وأعاننا على أداء هذا الواجب، ووفقنا إلى انجاز هذا العمل.

نتوجه بجزيل الشكر والامتنان إلى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد على انجاز هذا العمل، وفي تذليل ما واجهنا من صعوبات، ونخص بالذكر الأستاذ المشرف (**عبيد نصرالدين**) الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته ونصائحه القيمة التي كانت عونا لنا في إتمام هذا البحث المتواضع

وفي الأخير لا يفوتنا أن نشكر أساتذة وموظفي قسم اللغة والأدب العربي.

وشكرا

المقدمة

مقدمة

لقد عرفت القصيدة العربية تحولات وتطورات بارزة مع منتصف القرن العشرين لم تشهدها خلال مسارها التاريخي، فما إن ظهرت قصيدة التفعيلية حتى عملت قصيدة النثر على التميز بشكلها ولغتها، كما عمل دعاتها على التنظير لها باعتبارها شكلا مفارقا لما دونه من الأشكال الشعرية، حيث تخلت عن أقدس مقدسات القصيدة العربية الوزن والقافية، فأثارت بذلك سجالا عريضا بين النقاد ظل قائما إلى اليوم وفي معترك الحداثة العربية ظهرت في المستوى التنظيري اتجاهات أيديولوجية، حاولت الدفاع عن مبادئها وأسسها التي رأت فيها الأسس الصالحة لقيام نهضة عربية شاملة في الوطن العربي.

فما إن ظهرت حركة الشعرية الحداثية حتى انقسم الوسط الأدبي إلى قسمين، قسم مؤيد لهذه الحركة، وقسم معارض لها، وبذلك نشأ صراع حاد بين المجددين والمحافظين شغل الساحة الأدبية إلى يومنا هذا، وفي إطار الجدل الدائر حول قصيدة النثر تباينت مواقف الباحثين والشعراء من التسمية ذاتها، كما اختلفت هؤلاء في التحديدات التي حاولت تسيج هذا الشكل الشعري بإطار مفهومي يوضح بعض خصائصه، ولهذا فإن موضوعنا الموسوم ب " جماليات قصيدة النثر" يعتبر محاولة البحث والتعرف على البنية الفنية لقصيدة النثر.

وتعود أسباب اختيارنا لهذا الموضوع إلى ثلاثة أمور:

اهتمامنا الشديد بموضوع قصيدة النثر، ورغبتنا في الغوص في أغوار هذا الشكل الفني الجديد

- طبيعة تخصصنا التي تستدعي منا طرق موضوع مناسب للتخصص.
- قلة الدراسات التي أولت الاهتمام بهذا الموضوع.

وحتى نتعرف على هذا الموضوع فقد طرحنا جملة من الاشكاليات منها:

- ما مفهوم قصيدة النثر؟ وما نشأتها؟
- وماهي اهم البنى الفنية لقصيدة النثر؟

وحتى نجيب على هذه الإشكاليات فقد اتبعنا خطة بحث تبدأ بمقدمة يليها مدخل، نتطرق فيه على مراحل تطور القصيدة العربية، ثم بعد ذلك يأتي الفصل الأول الذي تناولنا فيه مفهوم قصيدة النثر ونشأتها، لنلج الفصل الثاني الذي حاولنا فيه معرفة البنية الفنية لقصيدة النثر، وذلك من خلال بنية الإيقاع الداخلي والتعرف على أهم العناصر التي تشكله، وكذلك اللغة الشعرية والصور الفنية.

أم عن المنهج المتبع في هذا البحث فلم نقتصر على منهج واحد بل نوعنا المناهج بحسب ما تقتضيه الدراسة لذلك فقد اعتمدنا المنهج التاريخي في تتبع نشأة القصيدة النثرية كما اعتمدنا المنهج الوصفي التحليلي، وكذا المنهج الفني في الكشف عن جماليات قصيدة النثر.

أما عن الدراسات السابقة التي تناولت الموضوع فقد اعتمدنا منها: كتاب سوزان برنار " قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا ""، أحمد بزون " قصيدة النثر العربية الإطار النظري، وكذلك " مجلة شعر ".

وقد واجهتنا عدة صعوبات منها:

- أهم عائق واجهنا في هذا البحث هو اتساع متن قصيدة النثر.
- ندرة المراجع التي تتحدث عن جذور الغربية لقصيدة النثر، إضافة إلى ضيق الوقت واتساع الموضوع.

وأخيرا، نشكر الله الذي سير لنا في هذا البحث، كما نشكر كل من اعاننا من قريب أو بعيد، خاصة الأستاذ المشرف: د. عبيد نصرالدين، الذي لم يبخل علينا بنصائحه وتوجيهاته السديدة، وكذا تفهمه لظرفنا كما نشكر أستاذنا الفاضل د. تامي الذي أعاننا كثيرا.

المدخل

المدخل

لم تتوقف الشعرية العربية عن التطور المتلاحق نص وموضوعا عبر مسيرتها فقد " شهدت تحولات متلاحقة و مفصلية خلال القرن العشرين الذي انتابته محولات عدة تجنح نحو التجديد والتطوير لم يشهدها الشعر العربي خلال أربعة عشر قرنا أو يزيد"[1] هذه التحولات قسمت القرن العشرين إلى نصفين – رغم عدم دقة التقسيم الزمني " فظهرت في النصف الأول منه " حركات فكرية وأدبية تطمح في التجديد بدأت بالانبعاث والاحياء الذي مارسه البارودي ومن بعد شوقي وحافظ"[2]، إضافة إلى عدد من الاتجاهات الرومانسية اللاحقة للإحياء زمنيا والمختلفة معه نصيا وفنيا، حيث تكون معها في حضرة الآخر الأوربي، ثقافة و تاريخا[3]، و منها جماعة الديوان التي رغم حفاظها على تقاليد القصيدة العربية في بعض جوانبها، إلا أنها تحاول التجديد ومن بعدها جماعة المهجر مدرسة أبولو اللتان أحدثتا تطويرا مهما في ملامح القصيدة العربية سواء على مستوى طبيعة الشعر ومضامينه أو على مستوى عمود الشعر وقوانينه، وبعدا تغرز الاتجاه الرومانسي، بثلاث مدارس كان لها أثر كبير في تطور الشعر العربي الحديث وتجديده على مختلف المستويات[4]، وقد تجلى تجديدهم على مستوى التنظير والممارسة الشعرية الأكثر اختلافا وتمايزا في التقليد، بهذا يظهر أن " الشاعر الرومانسي العربي مارس عدة أشكال شعرية لخرق صرامة القصيدة النمطية و تجاوز الشعر التقليدي"[5]، ليفتح المجال لمرحلة جديدة ومختلفة في الشعرية العربية،

---

[1] عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية بين السلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، دراسة في جمالية الإيقاع، مطبوعات نادي البحة الأدبي، المملكة العربية السعودية، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2012، ص 37.

[2] المرجع نفسه

[3] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتهاا لرومنسية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضا ء المغرب، ط 2، 2001 ص 16.

[4] ينظر، محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات بالأدب العربي الحديث ومدارسه، دار الجيل، بيروت لبنان، د ط، ص 41.

[5] مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها و ابدالاتها النصية، دراسة الجزائر العاصمة، الثقافة العربي 2007، ص 111.

حيث بدأت الملامح الثورية " اختلف من مرحلة إلى أخرى ومن جماعة شعرية إلى أخرى كذلك"[1]، وهو ما يعكس حركية الشعرية العربية ونزوعها نحو التجديد والاختلاف عن التقليد سواء على مستوى الموضوعات والاشكال الشعرية، وهو ما مكن الذات الكاتبة عند الرومانسيين في العصر الحديث من تكريس فعل الهدم على مستوى الذاكرة والنص " لتعلن عن مسار مغاير للتقليدية وتؤسس لممارسة نصية وتنزع نحو إبدال العلائق بين الإنسان وذاته"[2]، وهو ما انتج نصا مختلفا لغة وتخيلا وايقاعا في بعض الأحيان، ويمكن أن لأهم اتجاهات الرومانسية نقدا ونصا عبر بعض أعلامها فمدرسة الديوان مثلا التي شكلها عباس محمود العقاد (1889- 1964) وإبراهيم شكري (1886- 1949) و عبد القادر المازني (1889- 1949) نجد أول عمل نقدي لها ظهر ممثلا في كتاب الديوان في جزئيين سنة 1921. حيث جاء في مقدمته أن الغاية من الديوان هو الإبانة عن الجديد في الشعر والنقد والكتابة[3]، بهذا تميزت منذ ظهورها الأول بعددها النقدي، فقد أسس لعدة مفاهيم نقدية رومانسية وعلى رأسها مفهوم الشعر والقصيدة والإيقاع وغيرها من المفاهيم كما دعوا إلى شعر الوجدان وأكدوا على وحدة القصيدة واحتفوا بالأخيلة والصورة الجديدة[4]، وهنا تظهر الأبعاد الثورية في نقدهم الشعر ، أما الممارسة النصية تمثل لها بما جاءت به جماعة المهجر أو ما عرف بالرابطة القلمية، حيث كان " أعضائها أوضح في استمرار ثورتهم"[5]، وعبر ممارستها الشعرية يمكن ملاحظة التوجه الثوري لها على مستوى اللغة و الإيقاع و الاخيلة، فلا تثن روادها حدود التقليد فراحوا يجربون كل الأشكال

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وايدالاتها الرومانسية العربية، ص 26.

[2] مشري بن خليفة، الشعرية العربية، ص 100

[3] ينظر، أ د ونيس، الثابت المتحول، حت في الابداع والاتباع عند العرب، الجزء الرابع، ص 69.

[4] ينظر، محمد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسته، ج1، ص 41.

[5] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وايدالاتها الرومنسية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2014، ص 23.

ويعبرون على كل ما إختلج في صدورهم بحرية مطلقة، وتركوا العواطف تقودهم إلى كنه القصيدة، ومن روادها نذكر مثلا إيليا أبوماضي الذي جرب تشكيلات شعرية مختلفة خصوصا على مستوى اللغة وهندسة القصيدة و إيقاعها وموضوعاتها التي غلبت عليها العواطف من جهةو الجنوح الطبيعة من جهة أخرى و هي من خصائص الرومانسية ومن ذلك ما نجده في قصيدته ' السماء ":

لا تسلني عن السماء فما عندي إلا النعوت والأسماء

هي تسيء وبعض بشيء، و حينا كل شيء، و عند قوم هباء[1]

يظهر الطابع الرومانسي واضحا في البيتين من مناجاة للطبيعة وتعبير عن العواطف ولغة بسيطة متداولة، وكل هذا يعكس طبيعة المرحلة التي وصلتها الشعرية العربية في العصر الحديث، كما يمكن تتبع إضافة لما تقدم تجارب فردية كثيرة مثلت مرحلة إرهاصات أولى نحو التجديد في الشعر العربي، ومنها مثلا تجربة لويس عوض وجهوده " التي حققت خروجا ليس على الوزن والقافية فقط كما انها لم تكن في ترجمة مسرحيات كما فعل أبو حديد و بن كثير ولكن عوض خاض غمار التجديد في أمور فنية كثيرة"[2] خاصة من خلال ديوانه بلوتلاند الذي يقول في مقدمته: " حطموا عمود الشعر، لقد مات الشعر العربي، مات عام 1932م، مات بموت أحمد شوقي، مات ميتة الأبد، فمن كان يشك في موته فليقرأ جبران ومدرسته، وناجي ومدرسته، وعلى أحمد باكثير، وصالح جودت، صاحب هذا الكتاب، أما شعائر الدفن فقام بها أبو القاسم الشابي وإيليا أبو الماضي .....ومحمود حسن

[1] إيليا أبو الماضي، شاعر الإنسان والحياة، (شرح ديوان)، تقديم و دراسة، حجر عاصي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص 41.

[2] عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، ص 41.

وإسماعيل وعبد الرحمن الغميسي"[1]، إذن فلويس عوض بمقدمته يعتبر أن الشعر العربي القديم بعموده وعروضه قد انتهى بموت أحمد شوقي والأسماء التي ذكرها هي بالنسبة له البداية الحقيقية لشعر عربي يعبر عن الإنسان العربي ويترجم شخصيته وأحلامه وطموحه ويرسم واقعه، لهذا فالمشهد الشعري في بدايات القرن العشرين بدأ يتجه نحو التجديد والتأسيس المختلف ولعل تتويج ذلك كان بعد الحرب العالمية الثانية، حيث بدأت بعدها المرحلة الثانية الأكثر حسما، من التحولات والتي خطت فيها الشعرية العربية خطوات جادة و هامة، خطوات أكثر نضجا ووعيا، فكانت قصيدة التفعيلة التي تمثل مرحلة مهمة في سلسلة التحولات التي عرفتها الشعرية العربية الحديثة التي " تبلورت ملامحها في العراق في بواكير أعمال نازك الملائكة والسياب، وفي شام مع جماعة شعر"[2]، ودواوين صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجاري وغيرها في مصر، وتعد تجربة التفعيلة تطويرا مهما للشعر العربي خصوصا على مستوى الإيقاع ونظام التصوير، فقد تم اعتماد التفعيلية بدل البحر ونظام الأسطر بدل البيت التقليدي.

وبهذا يظهر أن هذه الحركة التجديدية أحدثت تجديدا شعريا يمنح الشاعر العربي المعاصر حرية أكبر للتعبير، " فالواقع أن ملخص ما فعلته حركة الشعر الحر أنها نظرت متأملة في علم العروض القديم واستعانت ببعض تفاصيله على احداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير و إطالة العبارة و تقصيرها بحسب مقتضى الحال"[3].

لكن رغم كل التحولات والتطورات المتلاحقة للشعر العربي وأليات تحول نصه في العصر الحديث إلا أن ذلك لم يشبع لهم الشعراء في تقديم المختلف الذي لم يأت باعتباره

[1] لويس عوض، بلوتلاند، ص 17-18 نقلا عن عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المسائلة، ص 37.

[2] عبد النثر هلال، قصيدة النثر العربية بين سلطة لذاكرة وشعرية المساءلة، ص 50.

[3] م. ن، ص 52.

تطويرا للشعرية العربية الحديثة إلا في بعض وجوهه لكنه نمط مختلف ومحاولة للتأسيس لشعرية أخرى لها لغتها و ايقاعها ونظام تصويرها، إنها شعرية قصيدة النثر التي ظهرت فعليا متأخرة كمصطلح وممارسة شعرية، خصوصا عند أنسي الحاج وأدونيس ولكن نجدا ارهاصاتها الأولى في الكثير من الأعمال قبلهما، بعضها يعود إلى بدايات القرن العشرين كأعمال جبران خليل وأمين الريحاني، ومي زيادة وغيرهم من الأدباء حيث اعتبرت تجاربهم النواة الحقيقية والفعلية لقصيدة النثر.

وعليه فقصيدة النثر بصيغتها المعاصرة والجديدة تعتبر ظاهرة جديدة لها علاقة بالحداثة الشعرية وما بعدها ومفاهيمها وموجة التجريب الشعرية التي تلت قصيدة التفعيلة، وانطلقت من رغبة ملحة وفي تجاوز أفق هذه القصيدة وكسر حواجزها وقيودها ومن ثم فهي ذات علاقة وطيدة بهذه القصيدة وتعتبر مجلة " شعر " أكثر المنابر العربية مهدت السبيل لقصيدة النثر.

الفصل الأول

مفهوم قصيدة النثر

أ- القصيدة:

لغة: القصد " استقامة الطريق، قصد يقصد قصدا، فهو قاصد، والقصد إيتان الشيء[1] "كما ورد الجذر (قصد) في القرءان الكريم بمعنى التبيين.

اصطلاحا: يعرف ابن منظور القصيدة بقوله " القصيدة من الشعر ما تم شطر ابياته "اي يقصد بها لكماله وصحة وزنه.

وقال ابن جني " سمي قصيدا لأنه قصد، وقيل سمي قصيدا لأن قائله احتفل به فنقحه باللفظ الجيد والمعنى المختار، وليس القصيد الا ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر، فأما ما زاد على ذلك فإنه تسميه العرب قصيدة"[2] وهنا يتضح من تعريف ابن جني أن القصيدة ما زاد عدد ابيتها عن خمسة عشر.

- ويعرف أحمد مطلوب القصيدة بأنها " مجموعة من الابيات الشعرية ترتبط بوزن واحد من الاوزان العربية وتلتزم فيها قافية واحدة"[3] ففي نظره القصيدة يتم فيها الالتزام أو الاعتماد على وزن واحد وقافية واحدة.
- ويرى رشيد يحياوي أنها: " تدل المفاهيم التي أعطيت لمصطلح قصيد على الاكتمال و كثرة كم الابيات والوعي بعملية الكتابة الشعرية"[4].

---

[1] ابن منظور لسان العرب، ط1، دار الصادر، بيروت، 1997، مادة قصد، ص 264.

[2] نفسه، مادة قصد، ص 136.

[3] أحمد مطلوب، معجم مصطلحان النقد العربي القديم، ط1، مكتبة لبنان بيروت، 2001، ص 323.

[4] رشيد يحياوي، الشعرية العربية، الأنواع و الاغراض، ط 1، افريقيا الشرقية، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص 20.

ب- النثر:

لغة: نثرك الشيء بيدك ترمي به متفرقا مثل نثر الجوز واللوز وقد نثره ينثره ونثارا والنثارة ما تناثر منه"[1]. الجذر "نثر " يومي بالتشتت والتبعثر.

اصطلاحا: يطلق مصطلح النثر على الكلام العادي الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم ومعاملتهم فالنثر في الاصطلاح هو: " الكلام العادي الذي لا يتقيد بوزن وقافية وهو أساس الكلام و جله...والنثر أصل في الكلام ولا تتكلم العرب إلا به، فهو أسبق من الشعر، ولم يصل عن العرب القدماء إلا القليل منه"[2] يتبين هنا أن النثر له أسبقية عن الشعر وهذا أدى إلى ظهور جدل بين النقاد والشعراء حول الاسبقية والأفضلية كل من الشعر والنثر.

" والنثر في اللغة العربية نثران: نثر عادي يقوله الناس في حياتهم اليومية، يعبرون به عن أغراضهم بالسجية، ونثر فني يرقى به البلغاء عن لغة التخاطب إلى منزلة من الفن الراقي، والاجادة المتقنة، فيغدو توأم الشعر وقسيمه، وعن هذا الضرب تتحدث كتب الأدب والنقد ومن المسلم به أن الضرب الأول لغة الناس جميعا، وأن أبناء اللغة يتناقلونه بالمشافهة ويتعلمونه بالسماع، ويستوي في تعلمه المتعلم والجاهل وأن الضرب الثاني لغة خاصة ممن أوتوا اللغة وتراكيبها، وسعة الخيال والقدرة على الابتكار والتجديد"[3].

أي أن النثر ضربان، ضرب متناقل بين أفراد اللغة بالمشافهة ويسمى النثر العادي، أما الثاني ضرب لمن اوتوا اللغة وتراكيبها ولهم سعة خيال واسعة ويسمى النثر الفني.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ط 1، دار الصادر بيروت، 1997، مادة نثر، ص 136.

[2] أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص 222.

[3] غازي طليمان و عرفان الأشقر، تاريخ الادب العربي الادب الجاهلي أغراضه أعلامه فنونه، دار الإرشاد، دمشق، سوريا، ط1، د ت، ص 24.

ج- قصيدة النثر:

أوردت الموسوعة العربية العالمية تعريفا يتضمن أغلب مقولات أنصارها، حيث عرفتها لأنها: " جنس فني يستكشف ما في لغة النثر من قيم شعرية، ويستعملها لخلق مناخ يعبر عن تجربة ومعاناة من خلال صورة شعرية عريضة تتوفر فيها الشفافية والكثافة في آن واحد.

وتعوض انعدام الوزن التقليدي فيها بإيقاعات التوازن والاختلاف والتماثل والتناظر معتمدة على الجملة وتموجاتها الصوتية بموسيقى صياغي تحسن ولا تقابس".

وتذهب سوزان برنار إلى أن قصيدة النثر هي "قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية، موحدة، مضغوطة كقطعة من بلور...خلق حر ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء خارجا عن كل تحديد، وشيء مضطرب ايحاءاته لا نهائية"[1]ترجع سوزان بهذا القول إلى أن قصيدة النثر حرة غير مقيدة وماهية إلى رغبة المؤلف في البناء وهي موجزة وموحدة.

ويعرفها الناقد حاتم الصكر بأنها: " الانتقالة الملموسة باتجاه ملامح الشعرية العربية الحديثة، وانها الخطوة الثانية في مجال بناء شعرية عربية معاصرة بقيامها على شرط التحديث الشامل بعد الشعر الحر الذي يغدو تجديدا تدريجيا عن التقليد المألوف"[2] يتضح من تعريف الناقد حاتم أن قصيدة النثر هي إنتقالة جديدة في بناء الشعرية العربية المعاصرة.

[1]برنار سورزان، قصيدة النثر من بودلير إلى الوقت الراهن، ترجمة راوية صادق، مراجعة وتقديم رفعت سلام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص 37.

[2] فرحان بدوي الحربي سيمياء الحداثة في قصيدة النثر، مجلة القادسية في الادب والعلوم التربوية، جامعة بابل العراق، العدد 03-04 مج 07، 2008، ص 44.

ثانيا: نشأة قصيدة النثر

ولدت قصيدة النثر poéme en rose من رغبة في التحرر والانعتاق، ومن تمرد على التقاليد المسماة شعرية وعروضية و على تقاليد اللغة وأضحى الهدف المرجو ابعاد النثر عن فن نظم الشعر والبحث عن إيقاع نثري تستمد منه قصيدة النثر نتائج شعرية جديدة مختلفة تماما عن المألوف و السائد في الشعرية الغربية لأن النثر كما هو معلوم على نقيض الشعر يمقت القوالب الجاهزة تماما، ويرفض الايقاعات المفروضة مسبقا لهذا مضت قصيدة النثر منذ نشأتها هاربة من الشعر إلى النثر ومن التراكيب البلاغية والقيم الدلالية المسطرة إلى مرونة الفكرة الشعرية التي يخلقها لها النثر جراء اغنائه للشاعرية ببضع صيغ لا يمكن قبولها بسهولة في نظم الشعر الكلاسيكي "[1] يتضح من خلال هذا أن قصيدة النثر لم تولد من الفراغ بل هناك ظروفا هيأت لظهورها في الساحة الشعرية الغربية منها ما سبق ذكره بالإضافة إلى ذلك تقول الباحثة سوزان برنار: " والحقيقة أن قصيدة النثر لم تتفتح فجأة في روضة الآداب الفرنسية فقد كان يلزمها لذلك أرض الصالحة أود أن أقول أذهاننا تؤرقها شعوريا أولا شعوريا بالرغبة في إيجاد شكل جديد للشعر، وكان يلزم أيضا الفكرة الخصبة التي مفادها أن النثر قابل للشعر والنثر الشعري هو الذي هيأ لمجيء قصيدة النثر باعتباره أول طابع للتمرد على القوانين والطغيان الشكلي"[2] يتضح من قول برنار أن النثر الشعري من العوامل التي هيأت لظهور قصيدة النثر في الأدب الغربي باعتباره أول طابع للتمرد على الشكل الكلاسيكي.

تذهب سوزان في تحديدها لولادة قصيدة النثر في الساحة الشعرية الغربية إلى الشاعر الفرنسي ألويسيوس برتراند (1941/1807)" على أنه أول مبدع لقصيدة النثر كنوع

[1] سوزان برنار، قصيدة النثير من بودلير الى الوقت الراهن، تر، د زهير مجيد مقاس، دار المأمون، بغداد، العراق، ط1، 1993، ص 23.

[2] المرجع نفسه، ص 23.

أدبي"[1] كما يذهب إلى ذلك أيضا أدونيس حيث يقول: " ألوازيس يرتراند أول من كتب قصيدة النثر حيث ترك مجموعة شعرية باسم " غاسيار الليل" كانت هذه المجموعة هي البداية التي انطلقت منها قصيدة النثر الفرنسية"[2].

لكن الكاتبة سوزان برنار تعتبر في أكثر من مكان في كتابها قصدة النثر في بودلير إلى أيامنا أن برتراند لم يكن معروفا، وتعتبر الانطلاقة الحقيقية لقصيدة النثر في النصف الثاني من القرن 19 م مع شارل بودلير فيقول: " بودلير الأول الذي فهم ضرورة إعطاء شكل حديث لقصيدة النثر صالح لتلبية الانفعالات الداخلية وتطلعات الانسان المعاصر مع بودلير، شهدنا أول اهتزازات قادت مرحليا قصيدة النثر من قطب إلى آخر"[3]

" أقدم بودلير على محاكاة برتراند ابتداءا من ديوانه الأول أزهار الشر 1857م ثم مجموعة قصائد نثرية أخرى أكثر جرأة في التشكيل والرؤيا هي مجموعته الموسومة بـ "سوداوية باريس" بلغ عددها العشرين نشرت في مجلة الابراس 1862[4]، فلقد بدا بودلير بعد نشره هذه القصائد في محاولة لتحقيق اقتراحه الجمالي وتنفيذه من خلال المحاكاة واقع المدينة في أهم ملامحها التي تمثل معينا لا ينضب من النماذج والاعلام لأن الباريسية حياة غنية بالموضوعات الشعرية الرائعة، فمن أجل ترجمة حياة بشر القرن 19 م، وروحه في كل تعقيداتها، كان من الضروري استخدام شكل سلس ومتنافر بما يكفي للتوافق مع الحركات الغنائية للروح مع تموجات وأحلام اليقظة و انتفاضات الوعي"[5].

[1] أحمد بزوك، قصيدة النثر العربية الإطار النظري، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص 8.

[2] أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق الهوية الكتابة، دار الأدب، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 14.

[3] المرجع نقسه، ص 112-113.

[4] ادونيس، موسيقى الحوت الأزرق، الهوية، الكتابة، دار الأدب، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 113.

[5] سوزان برنار، قصيدة النثر بودلير إلى أيامنا، المرجع السابق، ص 143.

لذا لجأ بودلير إلى اكتشاف وتوظيف هذا النوع الجديد من الشعر ليوافق ما يراه في تصوير حياة ذلك العصر.

ويصنف أدونيس شعراء قصيدة النثر بقوله: " أكثر الشعراء في الغرب الذين كتبوا قصيدة النثر، كتبوا قبلها قصيدة الوزن، كانت قصيدة النثر حدا نهائيا لتجارتهم الشعرية لم تكن حربا فنيا من الصعوبة إلى السهولة أذكر من هؤلاء، بودلير ورامبو وملا رميه وهناك شعراء آخرون معاصرون يترددون بين الوزن والنثر حسب ايحاء اللحظة فخاصة في فرنسا، أذكر منهم: رينيه، هنري ميشو، بيبر ريفردي، فالشعراء الحقيقيون حين يكتبون شعرهم بالنثر، بعد أن كتبوه بالوزن، لا يفعلون ذلك بدافع الرغبة في السهولة أو بدافع الجهل لعلم العروض بل بدافع الرغبة في أشياء أخرى أبسطها خلق لغة شعرية جديدة"[1]، من خلال قول أودنيس هذا يتضح جليا أن خلق قصيدة النثر جاء نتيجة لظروف مغايرة عن السابق إضافة إلى لجوء الشعراء لنمط شعري جديد يستطيعون من خلاله خلق لغة شعرية جديدة تعبر عن روح العصر.

[1] أدونيس، في قصيدة، مجلة شعر، بيروت، لبنان، 1960، ص 79.

الفصل الثاني

بعد أن تناولنا في الفصل السابق مفهوم قصيدة النثر ونشأتها وكذلك علاقتها بالشعر الأوروبي سنتطرق في هذا الفصل إلى جمالية القصيدة النثرية وستشمل الدراسة العناصر التالية: اللغة الشعرية، الموسيقى (الإيقاع) ، الصور الفنية.

اللغة

إن اللغة ظاهرة إنسانية كما أنها تمثل إحدى الخصائص المميز للإنسان وهي الأداة الأولى للتعبير كما أن "اللغة هي أداة الإنجاز العملية التوصيلية، وهذا من أجل التعايش الاجتماعي لبناء حضارة إنسانية كما أن اللغة تحمل قوة كاملة تجعل في إمكانها أن تعني أكثر مما تشير"[1] فاللغة وجدت من أجل التوصيل والتواصل.

إن اللغة الشعرية تختلف عن لغة الحياة اليومية فهي " تطلق سراح المعنى من الصلات الداخلية التي تربطه بنقيضه وهي الصلات التي تشكل منها مستوى اللغة"[2] يعني أن اللغة الشعرية تحرر المعنى من الصلات الداخلية.

كما انها تزخر بالطاقة التصويرية فالشاعر المعاصر قد تجاوز تلك المهمة التقليدية المتمثلة في التعبير، بل أصبحت لغة خلق ومن ثم ينبغي على الشاعر أن يتعامل مع مفردات اللغة بطريقة جديدة، وكان جون كوهين قد أشار إلى عملية الخلق في كتابه "النظرية الشعرية" فيقول: "ليس هناك شعر ما لم يكن هناك تأمل في اللغة، وهو ما يتضمن تحطيم الأطر الثابتة للغة، وقواعد النحو وقوانين المقال"[3] يتضح من قوله أن الشعر، ينشأ من تأملاتنا للغة وقواعدها وأما إليوت فيؤكد أن الاشكال ينبغي لها أن تتحطم في اللغة الشعرية

[1] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة الجمالية، دار الوفاء الطباعة والنشر الإسكندرية، ط 1998، 1 ص 133.

[2] جون كوهين، النظرية الشعرية، ترجمة أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، ط4، 2000 ص 369.

[3] م. ت. ص 208.

و تعاد صياغتها[1]، و قد كان أثر إليوت كثيرا على أعضاء " تجمع شعر" و خاصة يوسف خال الذي أكد على وجود دافع للخلق لدى كل شاعر[2].

كما أن النص الشعري المعاصر يتميز بانفتاحه على فضاء من الدلالات[3]، فالكتابة الشعرية هي مغامرة مع اللغة، وإن دخول الشاعر فيها يسمح له بارتياد مجال الكشف.

والكلمات في الشعر تحمل طاقة متفجرة من الدلالات وقد أكد أدونيس ذلك بقوله: " إن للكلمة عادة معنى مباشر، ولكنها في الشعر تتجاوزه إلى معنى أوسع وأعمق لابد للكلمة في الشعر من أن تعلو على ذاتها، أن تزخر بأكثر مما تعد به، وأن تشير إلى أكثر مما تقول"[4] ومن خلال قول أدونيس يتضح أن الكلمة في الشعر تحمل في طياتها معاني كثيرة، بالإضافة إلى أن هناك عددا من الكلمات التي تطارد الشاعر وتفرض وجودها عليه، وهي قد تكون رموز الأشياء نساها وماتت، لكنها تسيطر على أعماقه الداخلية[5].

إن اللغة الشعرية تعبر بصدق عن التجربة، ولا ينبغي أن تنفصل عنها لأن " اصالة المتنبي لا تكمن في أنه يعكس نظام الشطرين ونظامي التفعيلة والقافية، ولكن أصالته جاءت من كونه استطاع أن يعمل على تطويع اللغة الشعرية لتكون قادرة على التعبير المتحدي عن معاناته التي هي انعكاس لمعاناة عصره "[6] أي أن المتنبي تمكن من تطويع اللغة الشعرية فمعاناته تكون انعكاسا لمعاناة عصره فقصيدة النثر تستنفذ كل طاقاتها الايحائية

[1] ينظر، اليوت في الشعر والشعراء، ترجمة محمد جديد، دار كنعان لدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1991، ص 41.

[2] ينظر يوسف خال، مفهوم القصيدة، مجلة " شعر" دار مجلة شعر بيروت، س7، ع 1963، 27.

[3] ينظر، م، ن ص 81.

[4] أدونيس، محالة في تعريف الشعر الحديث، دار الآداب بيروت، ط1، 1985 ص 85.

[5] ينظر عزالدين إسماعيل، مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين مجلة " فصول" القاهرة، م1، ع4، 1981، ص 55.

[6] عبد العزيز المقالح، ازمة القصيدة العربية مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص 31.

والتصويرية لنقل التجربة إلى القارئ، وقد تمكن المتنبي من تشكيل لغته الشعرية لأنه " لقط اللغة اللازمة له فسمت به إلى فعل آخر علا فوق الألفاظ بخفة"[1].

فأشكال التعبير القديمة كانت تصلح لشعرائها في أزمنتهم، أما اليوم فإنه ينبغي لتلك اللغة أن تتجاوز أشكال التعبير التقليدية، فالشاعر الحديث يعيش في عالم أكثر تعقيدا ولذا فهو يكتب بشكل مختلف.

ولشاعر " قصيدة النثر" لغة ينحرف بها عن التعبير العادي وهو يلجأ إلى استعمال عبارات وتراكيب تخرج عن النمط اللغوي المتداول، لذا تبدو لغته غير مألوفة أحيانا لأن اللغة الشعرية تقيم علاقات جديدة، ونجد نزار قباني يعلن عن سفره من القاموس اللغوي وعصيانه على مفرداته، فالشعر عنده تمرد بل إنه " عصيان لغوي خطير على كل ما هو مألوف ومعروف...ومكرس"[2] أي أن نزار قباني خلق لنفسه لغة شعرية مغايرة لما هو مألوف ومتعارف به.

وهكذا إذن تأتي لغة قصيدة النثر مغايرة، مختلفة، رافضة للسائد والمألوف، وهي تحمل كلمات تتفجر طاقة وإيحاء ودلالات تفيض من عمق التجربة الإنسانية.

الغموض

إن الغموض هو أحد الخصائص المميزة للتجربة الشعرية منذ القديم والغموض الذي نلمسه في " قصائد النثر" موجود في السياق الجديدة للقصيدة التي تعبر عن الانسان الجديد، وقد تخلت هذه القصيدة عن الأنساق التقليدية، فالشعر ليس صيغة معرفية مباشرة لنقل وتوصيل معلومة محددة، ويرى أدونيس أن القصيدة الحقيقية هي القصيدة الهاربة المتمنعة بحيث " لا تكون حاضرة أمامك كرغيف أو كأس الماء، وهي ليست شيئا مسطحا

[1] شوقي ابي شقرا، اللغة الشعرية في قلب العالم، مجلة (شعر)، س 7، ع 28، 1963، ص 92.

[2] نزار قباني، ما هو الشعر؟ منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط3، ، ص 43.2000

تراه وتلمسه وتحيط به...إنها عالم ذو أبعاد، عالم متموج، متداخل كثيف بشفافية تقودك في سديم المشاعر والأحاسيس...تغمرك وحين تهم أن تحضنها تفلت من بين ذراعيك كالموج"[1] يتضح من هذا أن القصيدة الحقيقية الغامضة غير متضحة المعالم.

وقد هاجم ملا رميه البرناسيين، لأنهم ينقصهم الغموض والغرابة فهم يسمون الأشياء وتسمية الأشياء بمسمياتها تفقد المتعة عند قراءة الشعر بل أنها " تذهب ثلاثة أرباع المتعة التي تتولد من الإيحاء والحدس، ولذلك كان من أهداف الرمزية أن تلوح بالشيء لأن تسميه"[2]، أين أن الرمزية يتمتعون بالغموض بعكس البرناسيين.

وإن ما قد يجعل القصيدة تبدو غامضة وصعبة هو الزاوية التي ينظر منها إليها، كما أن ظاهرة الغموض تتأكد عندما تفقد اللغة المشتركة بين الشاعر والقارئ.

ويقول أدونيس: " إن رفض الرؤى الشعرية القديمة للعالم ورفض الظواهر الثابتة التي تظل هي ورفض شرحها، إن هذا كله ولد عند الشاعر، الحديث واقعا سديميا محطما، غامض المعنى من جهة، وولد من جهة أخرى ذاتية تحيد عن العالم وإن لم تحاول الإنفصال عنه".[3]

فأصبح هناك تنافر بين الشاعر والعالم من جهة وبين الشارع والقارئ من جهة أخرى، وإن هذا التنافر هو ما يؤدي إلى الغموض والغرابة.

[1] عز الدين إسماعيل، مفهوم الشعر في الكتابات الشعراء المعاصرين، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، م1، ع 4، 1998، ص 56.

[2] احسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت لبنان، ط6، 1979، ص 69.

[3] أدونيس، محاولة في تعريف الشعر الحديث ص 86.

وقد كان شعراء مجلة " شعر" متأثرين ببودلير الذي يرى أن " الجميل غريب دائما "[1] فاعتبروا الغموض والدهشة من أهم عناصر الكتابة الشعرية، فالقصيدة تبقى دائما عملا غير كامل، وهي بحاجة لقارئ جيد للتكامل معه وعند قراءته لها انما يحاول التواصل معها فعليه حينئذ أن " يواكب الشاعر انفعاليا في منعرجات لا تخلو من قيمة وروعة"[2]، إذا على القارئ و الشاعر أن يكون على نفس الإنفعال كأقصى حد.

يقول أدونيس:

" ونصرخ ونحلم بالبكاء ولا دمع في العيون ونلوي أعناقنا تحت الريح والصقيع، وبلادي امرأة من الحمي، جسر للملذات يعبره الفراعنة وتصفق لهم حشود الرمل"[3].

يندب أدونيس في قصيدته الواقع المخزي الذي تتخبط فيه بلاده فيقول (نحلم بالبكاء ولا دمع في العيون)، لكن لماذا يحلم أدونيس بالبكاء؟ ولماذا لم يبق دمع في العيون، ولا شك في أن إرتباط البلاد العربية بتاريخ طويل من الحروب ومن الإضطهاد وهو ما أدى إلى جفاف الدمع من العيون، فيصور بلاده كامرأة وقعت فريسة للفراعنة، لكن حشود الرمل تصفق لوصولهم، من هي حشود الرمل هذه؟ لماذا تصفق لسقوط الفريسة، تتكرر كلمة الرمل كثيرا وفي نصوص أدونيس، ولا شك في أنها من الرموز الشخصية له، وهي ترتبط بالقحط والجدب الذي دب في أوصال البلاد العربية، فكانت حشود الرمل تصفق لذلك السقوط وتعبيرا عن فرحها، وأدونيس هنا يعطي صورة لأمة عاجزة، واهنة (نلوي أعناقنا الريح والصقيع) فبدل المواجهة والصمود تفضل الانسحاب و الرضوخ، فقد بدا لنا نص أدونيس السابق محاطا بنوع من الغموض، لكن بعد اخضاعه للتأويل حاولت الكشف

---

[1] م. س . ص 87.

[2] باب قضايا و أخبار مجلة " شعر" ، س 2، ع 7-8 1958، ص 79.

[3] أدونيس، وحدة اليأس مجلة " شعر " دار مجلة شعر، بيروت، س 2، ع (7-8) 1958، ص 14.

عن بعض أسراره ومن ثم القبض على المعنى الهارب بين السطور، ولكن ما ينبغي التأكيد عليه أنه ليس من الضروري لكي نشعر بالمتعة عند قراءة الشعر أن ندرك معناه إدراكا شاملا، بل إن ذلك الإدراك الشامل هو ما قد يفقدنا تلك المتعة، وإنما على القارئ الاجتهاد في عملية التأويل وفقا لمرجعياته وثقافته فحينما يقول أبي شقرا في قصيدته (خطوات الملك):

" أصغي إلى سيزيف"[1]

فإننا قد نشعر بالغموض لأن سيزيف غير موجود في تراثنا العربي وفي الوقت نفسه فإن الشاعر غير مطالب بتقديم شروح لقصائده، فيدخل عندئذ القارئ في عملية تفاعل مع النص كمحاولة منه لإدراك المعنى الهارب، ومن ثم جاءت فكرة تعدد القراءات للنص الواحد، فالنص الشعري الجيد هو ذلك النص المراوغ المتمنع الذي لا يبوح بأسراره بسهولة.

أما بالنسبة إلى الدوافع التي تدفع بشاعر " قصيدة النثر " إلى إحاطة قصيدته بهالة من الغموض يستعصي فهمه على القارئ الذي يلامس النص ملامسة سطحية فهناك من يرى أن " اللاشعور الجمعي بما ينطوي عليه من أحلام وميول ورغبات محرمة في معظمها هو الذي يمد الفنان بزاده من الخيال والفكر والتصميم عن الإبداع"[2] أي أن اللاشعور الجمعي يكسب الفنان زاد من الخيال والفكر والتصميم، هذا من جهة ومن جهة أخرى قد يلجأ الشاعر للغموض لأنه عاجز عن ابراز الحقيقة فيغلفها بهالة من الغموض الذي يتوجب على القارئ اختراقه، وقد يكون الموقف السياسي أحد هذه الدوافع، ومنها يدفع إلى الغموض في القصائد المعاصرة هو الإبتعاد عن الدلالات الأصلية للكلمات فالمعاني

[1] شوقي ابي شقرا، خطوات الملك مجلة " شعر" دار مجلة شعر بيروت، س4، ع16، 1960 ص 30.

[2] محمد عبد الواحد حجازي، ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، درا الوفاء لدنيا الطباعة النشر الإسكندرية، ط1، 2001، ص 39.

أصبحت متجاوزة، ايحائية، منبثقة من السياق لا من القاموس اللغوي الموروث وذلك عن طريق كسر العلاقة المنطقية التي تربط الكلمات، ويرجع كامل خير بك ظاهرة الغموض الدلالي في الشعر إلى المستوى اللفظي حيث أن " القاموس الشعري يتعرض على هذا المستوى إلى تحول مهم في قيمته الداخلية إما عن طريق انزلاق معين في الدلالة او ابتكار دلالي جديد"[1] الغموض في القصائد المعاصرة الابتعاد على دلالاتها الاصلية حيث أصبحت معانيها، منبثقة لأن القاموس كان موروثا.

يقول محمد الماغوط:

"كنت اللوح بسوطي كالغريب أمام جماجم الكلمات اتلاعب بها، كما تلاعب الريح بالأغصان"[2]

إن التجاوز غير المتوقع (جماجم الكلمات) يمثل سعي الشاعر إلى الغموض وهو بمثابة الاختراق للغة العادية وكسر لأفق التوقع لدى القارئ، وهو ما يحدث نوع من الاختراق للغة العادية وكسر لأفق التوقع لدى القارئ وهو ما يحدث نوع من الفجوة بين النص والقارئ هذه الفجوة هي سر تألق القصائد النثرية.

وقد يرجع الغموض أيضا إلى " ارتقاء الإشارة إلى رمز بسيط أو معقد يبدو بحاجة إلى ترجمة وإيضاح موجه للجمهور غير المطلع"[3]، لأن هناك من الشعراء من يتخذ بعض المفردات كرموز شخصية له، وهو ما يستدعي القارئ إلى التأويل مثل قول أدونيس:

" أيها البحر يا صديق الجرح، أيها الجرح يا صديق الملح

[1] كمال خير لك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة مجموعة من أصدقاء المؤلف، دار المشرق، بيروت، ط1، 1982، ص 186.

[2] محمد الماغوط، الغريب، مجلة " شعر" دار مجلة شعر بيوت س4، ع 1960، 13 ص 17.

[3] كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ص 17.

أيها البحر الأبيض، أيها الفرات يا أياما بلا رقم،

أيها العاصي يا سريرا بلا طفل، و أنت بردي...لقد شربتك جميعا و ما ارتويت"[1]

إن البحر في هذا المقطع لا يصبح مجرد منظرا طبيعيا، وإنما يتجاوز ذلك ليعدو رمزا خاصا بالشاعر، فيشحن المفردات بمعاني جديدة فقد يكون البحر مغامرة جديدة أو نوعا من الفرار نحو الموت أو رمزا للتطهير، وهذا ما يحدث نوعا من التفجيرات النفسية التي تتعدد بتعدد القراء وهو ما يجعل النص الشعري يسبح في فضاء من القراءات المتعددة فالغموض هو ما يثير خيال القارئ، فيمضي في تتبع إشارات النص وبالتالي فالقصيدة دائمة التجدد مع كل قراءة.

المفارقة

إن "قصيدة النثر" قصيدة رافضة، ثائرة، متجاوزة، حاولت تقديم التجربة الشعرية بلغة جديدة لأنها تعبير عن فترة جديدة من حياة المجتمع العربي، فحاول الشاعر ترويض اللغة لتكون قادرة على نقل الصور الجديدة ويقول عبد العزيز المقالح إنه " لا يتمرد على الصياغة الفنية للبيت الشعري المألوف ولكنه يتمرد أيضا على الصياغة اللغوية ويعتمد على تكوين الصورة من خلال اللعب بعنصري المفارقة والتضاد"[2] يعني أن الشاعر روض اللغة وتمرد أيضا على الصياغة اللغوية معتمدا على المفارقة والتضاد.

ولقد عرف هذا المصطلح النقدي منذ القديم، فقد استعمله أفلاطون وبقي مستعملا بين الدارسين والنقاد، وقد اختلفت معانيه، ففسر تفسيرات مختلفة في كل مرة، لكن تلك التفسيرات والتحديدات تدور كلها حول فكرة واحدة وهي أن " المفارقة تقوم على عبارة تصدر متناقضة في ظاهرها غير أنها بعد الفحص والتأملات تبدو ذات حظ لا بأس به من

[1] أدونيس، وحدة اليأس، ص 20.

[2] عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية ص 124.

الحقيقة وهذا التناقض الظاهري paradoxe يوهم أنه يواجه موقفا غير متسق، مما يدعوه إلى امعان النظر فيه، ومحاولة سبرغوره، لينكشف له عالم من المفارقة والغرابة"[1] فالمفارقة تستعين بهذا التناقض الظاهري لدفع المبدع على الانفلات من دائرة المباشرة والسطحية، والدخول به في رحاب مغامرة لغوية تزخر بالجمال.

فبالمفارقة يستطيع الشاعر أن يقدم تشكيلات لغوية بشكل مغاير لنقل تجربته الشعرية كما أن درجة المفارقة تتفاوت درجة الضدية، ويقول سامح الرواشدة" انطلاقا من الضدية الظاهرية تتفاوت المفارقة في جمعها المتناقضين الضدين معا، إذ يبدو ابسطها الضدية اللغوية اللفظية"[2].

ولم تكن المفارقة في قصائد النثر كمظهر أسلوبي فقط، وإنما كانت شديدة الارتباط بالتناقض الذي يملأ العالم، وفي كل ما يحيط بنا لذا فإن توظيفها في القصائد كان تجسيدا لما يملأ حياتنا من اضطراب وتناقض.

ومن أنماط المفارقة نجد مفارقة السخرية حيث " يبنى هذا النوع على موقف يناقض ما ينتظر فعله تماما إذ يأتي الفعل مغاير تماما لوجهة التي يجدر بالإنسان أن يقوم بها"[3]

الموقف مغاير لما يقوم به الانسان تماما، وهو ما يثير السخرية من الموقف، ونجد هذا النمط في قول الماغوط:

" لبنان تحترق

يئب كفرس جريحة عند مدخل الصحراء

[1] سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل المركز القومي للنشر، الأردن، د ط، 1999، ص 13

[2] م . ن . ص .ن.

[3] سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص 20.

وانا ابحث عن فتاة سمينة

أحتك بها في الحافلة

عن رجل بدوي الملامح، أصرعه في مكان ما

بلادي تنهار

ترتجف عارية كأنثى الشبل

وانا ابحث عن عينين خضراوين ومقهى جميل قرب البحر،

عن قروية يائسة أغرر بها"[1]

في هذا الواقع المليء بالهزائم تتحقق المفارقة حيث يتحول الشاعر إلى انسان تافه، يجري وراء الملذات ولبنان يحترق وينهار وهو بحاجة إلى يد تمتد إليه لينهض فيثير فينا مشاعر السخرية من هذا الموفق السلبي.

ومن أنماط المفارقة الأخرى نجد مفارقة الإنكار، وهي مفارقة تفيض بالسخرية لكن الشاعر قد يلجأ لطرح بعض الأسئلة لإظهار ذلك وقد حدد سامح الرواشدة، الفرق بين مفارقة السخرية ومفارقة الإنكار في قوله: " أن النمط الأول يعتمد اللغة الخبرية، في حين أن النمط الثاني يستخدم لغة الإنشاء، وهذا المنحى يثير التساؤل للغرابة"[2]

ومن امثلة هذا النمط نجد قصيدة الماغوط السابقة " حريق الكلمات" فيقول:

[1] محمد الماغوط، حريق الكلمات، مجلة " شعر" دار مجلة شعر بيروت، س 2، ع 5، 1958، ص 40.

[2] سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص 18.

" أيها العرب.... يا جبلا من الطحين واللذة يا حقول الرصاص الأعمى تريدون قصيدة عن فلسطين، عن القمح والدماء؟"[1]

والمفارقة هنا تتضح في موقف العرب من قضية فلسطين، القضية التي بقيت هاجس الشعراء إلى اليوم، فالأصل أن يهب العرب للنجدة والدفاع عن أرض فلسطين، لكن تسير الأمور بشكل مغاير فنجدهم يطالبون بالقصائد تعبيرا عن تنديدهم ورفضهم لما يجري على أرضها، وبما أن النتائج كانت مختلفة، فقد أثارت الغرابة والإنكار والسخرية، لأن رد الفعل كان مخالفا للصورة المتوقعة.

الانزياح

إن الانزياح ظاهرة أسلوبية جمالية، إلتفت إليها النقد الحديث ولكن هذا لا ينفي وجود إشارات نقدية لها عند نقادنا القدماء من خلال الإستعارة والمجاز، كما يعد الإنزياح من أهم الظواهر الأسلوبية التي تعتري العمل الإبداعي.

وفي النقد الغربي فإننا نجد جون كوهين من بين المهتمين الأوائل بظاهرة الإنزياح في الشعر وقد أشار إلى ذلك في كتابه " بنية اللغة الشعرية" حيث يرى: " أن الشعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة فكل صورة تحرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها..."[2].

ويرى أن الإنزياح هو الشرط الضروري لكل شعر و لا يوجد شعر يخلو منه ولا وجود له خارج الشعر[3]، من خلال هذه المقولة يبدو لنا جان كوهين وقد حصر الإنزياح على الشعر وجعله انزياحا عن المعيار العادي هو يقصد العدول عن مجموعة القوانين

[1] محمد الماغوط، حريق الكلمات، ص 41.

[2] جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص 06.

[3] ينظر، م، ن. ص 192.

والقواعد اللغوية المتعارف والمتفق عليها واما عالم الأسلوبيات " ريفاتار" فقد عرف الإنزياح من خلال تحديده للظاهرة الاسلوبية حيث " يدقق مفهوم الإنزياح بأنه يكون خرقا للقواعد حينا ولجوء إلى ما ندر من الصيغ حين آخر"[1]، ويقصد بذلك انحراف الأسلوب والتعبير عن القواعد اللغوية الموضوعة وتجاوزها ويكون الإنزياح خروجا عن تلك المعايير تارة، ولاجئا إلى ما قل استخدامه واستعماله من الصيغ المجازية الخارقة تارة أخرى.

وقد اختلف كل القدماء والمحدثين في التسمية فأطلقوا على ظاهرة الإنزياح العدول أو الإتساع وربطوه لكل من الاستعارة والمجاز كما أطلق عليه ابن طباطبا التوسع ورأى أن "الشاعر لا غنى له من أدوات تدعمه وتغذيه هذه الأدوات هي التوسع فيدعم اللغة"[2] فالتوسع في علم اللغة هي الأدوات التي تدعم الشاعر وتغذيه كما اكد محمد لطفي اليوسفي أن القدماء قد أشاروا إلى ظاهرة الإنزياح وما تسببه من غرابة لدى المتلقي ويضيف" إن تلك الغرابة تكون بمثابة الطاقة الصادمة أو المفاجأة التي تحدث أثرها في المتلقي"[3] أي أن الغرابة التي يسببها الإنزياح تحدث أثرا في المتلقي.

إن الإنزياح أو العدول عن الخطاب العادي يشكل نوعا من الصدمة لدى المتلقي، فيتجاوز اللغة العادية يكون الشاعر قد كسر افق التوقع لديه، وهذا ما يجعله في حالة من الإندهاش تدفعه للبحث عن الدلالات المختبئة في النص الجديد، وهناك من يعتقد أنه بما ان الإنزياح هو الخروج عن الكلام الجاري على ألسنة الناس في الاستعمال العادي والذي غالبا ما تكون غايته التوصيل والابلاغ، فإنه ينبغي أن يكون للإنزياح مقياس يتحدد به

[1] عبد السلام المسدي، الاسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في النقد الأدب، دار العربية للكتاب، د ط، 1997، ص 23.

[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق محمد علي سلام، منشأة المعارف الإسكندرية، ط3، 1984، ص 23.

[3] محمد لطفي اليوسفي، الشعر و الشعرية و الفلاسفة و المفكرون العرب ما نجزوه و ما هموا إليه الدار العربية للكتاب، ليبيا 1992، ص 120.

ويعرف من خلاله، ولتحديد الإنزياح وتنوعه علينا العودة إلى القاعدة اللغوية[1]، غير أنه ينبغي الإشارة إلى ان تكرار هذه الظاهرة بشكل كبير يضعف من مقومات الأسلوبية ويخل بالنص الأدبي.

وقد اختلف مفهوم الأسلوبين للإنزياح وتنوعاته ولكنهم لم يتجاوزوا مفهوم الخروج عن النمط العادي أو عن استعمال السنن أو مجموعة القواعد اللغوية الواجب اتباعها فقد ظهرت عدة مصطلحات لمفهوم الإنزياح منها: الانعطاف، المخالفة، الخرق، الانتهاك، الاختلال، الإطاحة، العصيان...

وقد دعت حركة مجلة " شعر" إلى تجاوز اللغة العادية والإنحراف بها ويقول شوقي أبي شقرا عن لغة " قصيدة النثر" "إنها " لغة حافلة بشعاعها، حافلة بالوهج والغرابة والنوايا الملتهبة"[2]، وتقوم لغة قصيدة النثر على الإنزياح فهو يبعد الكلمات عن دلالتها الأصلية ويدفعها إلى اختراق عالم بكر من الدلالات، غير أن الكشف عن شعرية الإنزياح يتطلب قراءة واعية ليتمكن القارئ من اكتشاف انتهاك اللغة وتميزها عن اللغة المألوفة، وسأحاول الكشف عن شعرية الإنزياح من خلال نمطين من أنماطه وهما التركيبي والدلالي.

الانزياح الدلالي:

إن تعرض الألفاظ والكلمات إلى الانزياح يفقدها معناها الأصلي، وتصبح بذلك عرضة لتأويلات المختلفة فيعطي الشاعر للفظة معنى منزاحا يغاير المعنى المتواضع عليه، وقد عرف الإنزياح الدلالي بأنه " يصرف نظر المتلقي بعيدا عن الدلالات المرجعية للكلمات"[3]، فالانزياح الدلالي يعطي للفظ معنى مغاير يذهب بالمتلقي إلى غير الدلالات المرجعية،

[1] ينظر، بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، دار الكندي للنشر والتوزيع، أريد الأردن، د.ط، 1999، ص 135.

[2] شوقي ابي شقرا، اللغة الشعرية في قلب العالم، مجلة " شعر"، دار مجلة شعر بيروت، س 7، ع 28، 1993، ص 92.

[3] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، دار النادي الأدبي الثقافي، ط1، 1985، ص 24.

فبواسطة الإنزياح الدلالي يتمكن المبدع من فك القيود للعلامات اللسانية المتواضع عليها، فتعطي العلامة قابلية للإنفتاح على مجال دلالي أوسع بكثير مما هو متعارف عليه، ويقول أدونيس في حديثه عن الكلمات في الشعر بأنها " ليست تقديما دقيقا أو عرضا محكما لفكر أو موضوع ما، ولكنها رحب لخصب جديد...

علينا في الشعر أن نخرج الكلمات من ليلها العتيق، أن نضيئها بغية أن نغير علائقها وأن نعلو أبعادها"[1] يتضح من قوله إن في الشعر لابد من الرجوع إلى الدلالات المرجعية.

والإنزياح الدلالي يكون في انحراف اللغة العادية بإسناد صفات غير معهودة إلى الأشياء فيجعلنا نرى الغرابة في الدلالات ونعجب بها، كما يقول المبدع بتكسير ما ألفته الأذن وإعتادت على سماعه ليشكل بذلك خرقا لأفق التوقع.

وقد أكد جون كوهين أنه " في الاستعمال العلمي للغة يعني أن تنتمي الروابط والعلاقات والإشارات إلى النمط الذي نسميه " منطقيا" لكن بالنسبة للإستعمال العاطفي لا تعد العلاقة المنطقية ضرورية، بل إن هذه العلاقة المنطقية يمكن أن تكون كما يحدث دائما، عقبة"[2]، فكان من نتائج تحطيم العلاقات المنطقية بين الدوال والمدلولات أن بدا ذلك الشعر غامضا مبهما، مفاجئا، صادما وفي هذا المستوى يكون الشعر خلقا، وكشف عن الجانب المظلم فينا[3]، يقول أدونيس:

القلب يترك الشواطئ يلحق الإوز البري، وتحت

أهدا بنا الإنتظار

[1] أدونيس محاولة في تعريف الشعر الحديث ص 85.

[2] جون كوهين النظرية الشعرية ص 239.

[3] ينظر أدونيس، سياسة الشعر، دراسات الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص 27.

ضيقة جباه أيامنا والسنون عجفاء راكدة عواصفنا

في خرق، سماؤنا في الرمل وها نحن في مفارق الفصول"[1]

في هذا المقطع انزياحات دلالية، حيث قام ادونيس بالجمع بين نسقين مختلفين (السنون) (عجفاء/ راكدة) فأدونيس يحمل معنى ذهنيا مجردا (السنون)، صفات ملموسة (عجفاء/ راكدة)، وهو بذلك قد صور لنا ماضي البلاد وحاضرها المؤسف والحزين، فهناك انزياح دلالي على مستوى الدوال (عجفاء/ راكدة) فلم يشر المدلول إلى حالة الجدب والقحط بل أنه قد أشار بذلك إلى القحط والركود السياسي التي تعيشه البلاد والوطن العربي وهو بذلك العكس القنوط واليأس الذي يخيم عليه فيقول: " سماؤنا في الرمل" فالسماء لا يمكن أن تكون في الرمل ولكن المفردة الرمل لا تدل على المدلول المعروف لها، و إنما الرمل هنا كإشارة إلى الصحراء وبالتالي حالة القحط والجدب التي عمت من جراء الاضطهاد الذي يعيشه ابناء الوطن ونجد في المقطع ما يدل على ذلك قوله:

" الناس تحت لسانهم يتكدس الرماد و فوق أنوفهم تتدحرج صخرة الصمت و بناة المالك يسرجونهم و يعرضونهم لعبا في الساحات و أرائك و أعلاما"[2].

فرغم أن (غبار المقابر يمسك بأهدابنا) وبرغم الناس على الحياة فهم مضطهدون وغير قادرين على التعبير، (تحت لسانهم يتكدس الرماد/ صخرة الصمت)، وأيضا نجد انزياحا دلاليا في عبارة (ويعرضونهم لعبا) فـ (لعبا) هنا لا تشير إلى اللعب التي نعرفها، وإنما انزاحت عن معناها الأصلي لتدل على الإنسان المسلوب الإرادة.

[1] أدونيس، وحدة اليأس ص 16.

[2] أدونيس، وحدة اليأس ص 17.

الإنزياح التركيبي

إن نظام الكلام يخضع للتأليف والترتيب، الذي يقوم بمقتضاه تحديد مكونات الجمل، ولكنه يخرق التراكيب في بعض النصوص ويجوز الإنزياح التركيبي التقديم والتأخير في الكلام وقد أشار النقاد العرب القدماء إلى هذه الظاهرة ومنهم عبد القاهر الجرجاني في كتابه (دلائل الإعجاز) والذي عقد بابا للتقديم والتأخير وأشاروا بأنه: " قانون من قوانين القارة التي ينبني عليها الخطاب الشعري"[1] أي أن الإنزياح التركيبي من القوانين التي ينبني عليها الخطاب الشعري.

والانزياح التركيبي من الملامح الهامة التي تصب في باب الشعرية، فهناك علاقة قائمة بين الشعرية و بين الظواهر الأسلوبية، كما أن خرق القواعد والأنظمة اللغوية غالبا ما يكون لغاية شعرية ولكن ينبغي التنويه أنه " لا يكفي انتهاك القانون اللغوي لكي تكتب قصيدة إن الأسلوب انتهاك ولكن ليس كل انتهاك أسلوب"[2]، أي أن يجب الإنتهاك لغاية شعرية، وقد يتم خرق القانون اللغوي لأجل الكتابة لكن ليس كليا وهذا ما عيب على السرياليين الذين اعتقدوا ذلك، ويقول أندريه بريتون " أقوى الصور أي بالنسبة لي هي تلك التي تمثل الاعتباطية في اعلى درجاتها"[3] يتضح من قول أندريه بريتون أي الصور أنسب التي تمثل الإعتباطية، فلا ينبغي اعتبار كل خرق لسنن اللغة عملا انزياحيا، و مثال ذلك في قصيدة أدونيس:

[1] محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص 364.

[2] جون كوهين، النظرية الشعرية ص 225.

[3] أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، الإطار النظرية، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1996، ص 145

" تحت بيارق الرفض أسرج كلماتي، في غضون وجهي عرس آخر والأرض بين يدي إمرأة! أحارب لحمي الممزق، أنحني لصدافة البرق و بالرعد أمسح جراحي"[1]

فقد قدم شبه الجملة (تحت بيارق الرفض) على الجملة الفعلية (أسرج كلماتي) وذلك لأنه أراد التركيز على الرفض الذي اهتم به أدونيس كثيرا في هذه القصيدة، وذكره أكثر من مرة (أنا والرفض ووجه الكلمة، وأنا سيد الرفض، مأخوذ بالرفض، يا رجل)، وأشار إليه إشارات واضحة، فالرفض يعتبر المحور الذي تقوم عليه فلسفة أدونيس وسياسته الشعرية ونجد أيضا كأنها صمت الحجار"[2] فبالإضافة إلى الانزياح الذي أحدثه الإسناد المثير للإستغراب (صمت الحجار)، والذي يقع في باب المجاز، فإن الإنزياح التركيبي يبدو واضحا في قوله (عطشى تسير)، لأن الجملة العربية لا ترجح ورود الصفة قبل الفعل، وكذلك نجد قول يوسف خال في قصيدة (عودة أوديس):

" على أرضه، ضياع أمر به لا يرجى رجاء"[3]

فقد قدم الجملة من الجار والمجرور (على أرضه) و هي خبر على مبتدأ (ضياعا) لأنه أراد التركيز على الأرض وفي هذا الإنزياح تركيبي و الأرض تمثل الهاجس الأكبر في شعر يوسف خال حيث أن "التراب يوصفه واحدا من عناصر الكون، يشكل موضوعا خصبا لمخيلة الشعراء لما يتضمنه من طاقة توليدية يجعله قاسما مشتركا للمعاني الكيانية الكبرى في الحياة وللجمال الشامخ في الوجوه"[4] يعني أن التراب عنصر من عناصر الكون.

[1] أدونيس، مرثية القرن الأول مجلة " شعر" , دار مجلة شعر، بيروت، س 4، ع 14، 1960ص 41.

[2] يوسف خال، العرس، مجلة (شعر)، دار مجلة شعر، بيروت، س 3، ع 9، 1959 ص 32.

[3] يوسف الخال، عودة أدونيس، مجلة (شعر)، س 4،ع3, 1960 ، ص 8.

[4] أسيمية درويش، تحرير المعنى. ص334

ويظهر ذلك في قوله (لكل تراب عبير/ على أرضنا يقال الرحى لا تدور) إذن فتجربة الإنزياح الدلالي والتركيبي قد تمظهرت في القصائد النثرية لرواد مجلة " شعر" لا سيما عند أدونيس الذي وفق إلى حد كبير في خلق لغة ثانية.

ويذهب اليوت إلى أنه لابد للإشكال أن تتحطم و تعاد صياغتها فيقول: " اللغة تتغير دائما وتطوراتها في المفردات وبنية الجملة واللفظ والنبرات، بل حتى في تدهورها كل ذلك يجب أن يقبل به الشاعر ويصنع منه أفضل ما يمكن صنعه"[1] ولعل في دعوة حركة مجلة " شعر" لتحطيم اللغة ثم إعادة صياغتها من جديد، تأثر شديد باليوت الذي دعا إلى ذلك فاللغة تتغير دائما، ومفرداتها في تطور مستمر وكذلك بنية الجملة، وليس من المعقول أن يتغير الإنسان وتتغير معاناته وتجربته وأن تبقى الأنساق القديمة مسيطرة على ابداعاته.

إذن فقد بذل شعراء " قصيدة النثر" جهدا لخلق لغة شعرية تستجيب لحاجات التغيير، كما ألحوا على ضرورة تجاوز اللغة التقليدية والتي غالبا ما توصف بالغنائية أو الخطابية، وقد حاولت في هذا الجزء من الفصل أن ألقي الضوء على اللغة الشعرية في قصيدة النثر وذلك من خلال ابراز جمالياتها التي تعتمد على قدر كبير من الغموض والمفارقة والإنزياح من خلال كسر العلاقات المنطقية واللغوية بين الجمل.

ولكن الغموض الذي دعت إليه حركة مجلة شعر هو الغموض الذي ينتج لنا لغة ايحائية تستفز خيال القارئ للكشف عن عالم بكر من الدلالات، فالوضوح الذي قد يعم القصيدة ويجعلها لا تنطوي على سر ولا تغوص في عمق، بعيد عن الشعر كما أن الغموض إلى درجة الاستغلاق والتعتيم والذي يغدو معه النص بحاجة إلى عراف لفك طلاسمه أبعد ما يكون من الشعر، وكذلك حاولت ابراز جمالية المفارقة باعتبارها احد العناصر التي

[1] اليوت، في الشعر و الشعراء ص 32.

ارتكزت عليها لغة " قصيدة النثر" فيحاول الشاعر ابراز رؤيته من خلال التناقض الظاهري للقصيدة بالإضافة إلى الإنزياح الذي يشكل ظاهرة اسلوبية جمالية عمت قصائد النثر، فتخرق اللغة تلك العلاقات التقليدية المألوفة وتجعل المتلقي يعيش حالة من الإندهاش، يسببها ذلك النظام الجديد من العلاقات ويكون بذلك سبيلا لإنفتاح النص وتعديته وهو ما يحقق الشعرية، هذا بالإضافة إلى عدة محاولات لخلق لغة شعرية مغايرة، قام بها أعضاء مجلة شعر من بينها النمط الجديد للتنقيط والتوزيع في الشعر، وقد تميز بنوع من الفوضى وهذا يرجع لتأثر بعض الشعراء بالحركة السريالية كأدونيس ويوسف الخال.

ويلجأ الشاعر إلى هذا النمط للقضاء على الفواصل بين الجمل ويؤكد ذلك كمال خير بك في قوله: " حين يسعى الشاعر إلى إذابة الجمل واستبعاد الحدود الفاصلة ببينها"[1] فلا يضع الشاعر عندئذ إشارات الفصل وهذا ما يؤثر على وضوح المعنى.

ففي قصيدة محمد الماغوط " الرجل الميت" يقول:

" ابتسم أيها الرجل الميت

أيها الغراب الأخضر العينين

بلادك الجميلة ترحل

مجدك الكاذب ينطفئ كنيران التبن"[2]

ومن جهة أخر يستطيع الشاعر أن يلجأ إلى أشكال عديدة من التنقيط وأدوات الفصل وهذا من أجل تفكيك الجملة، وهو ما نجده في قصيدة أنسي الحاج (هوية)

إذ يقول: " هؤلاء الجبهات...لكن الخوف

[1] كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 150.

[2] محمد الماغوط، الرجل الميت، مجلة (شعر)، دار مجلة شعر، بيروت، س 3، ع 13، 1960، ص 26.

ما الخوف؟

لا مولاي ابق مكانك لا تبدأ سأضؤل.

و أصمت جناحك...عينك الأفقية خذ قبلي حصادي"[1]

وقد كانت هذه الظاهرة كثيرة الانتشار في قصائد النثر على سبيل التجريب اللغوي خصوصا عند أنسي الحاج.

[1] أنسي الحاج، هوية، مجلة (شعر، دار مجلة شعر، بيروت، س 4، ع 16، 1960، ص 65.

الموسيقى ''الإيقاع''

إشكالية او بنية الإيقاع الداخلي

إن صلة الشعر بالموسيقى صلة قديمة تمتد إلى الجذور الأولى لنشأته وقد ارتبط الشعر العربي بالغناء والإنشاد منذ عهود، والإيقاع العربي هو إيقاع كمي فقد ارتبط بهندسة موسيقية منتظمة لا تقبل التغيير، وقد ظل الشعر بشكل عام مرتبطا أشد الإرتباط بتلك الأوزان والقوافي التي حددها العروضيون.

وبالرغم من ذلك فقد كانت هناك محاولات للإنفلات من قيود الوزن " يقول مؤرخو الأدب أن المولدين قد تملك بعضهم حب الإبتكار والميل إلى الجمال والتفنن في أوزان الشعر وطرقه، فمزجوا بين الأوزان المختلفة وربما ألفوا بين مخترع ووزن معروف"[1] أي مزجوا بين مختلف الأوزان وانفلتوا من قيوده، كما أنهم ذهبوا إلى ابتكار أوزان جديدة من الأوزان القديمة.

وقد تغيرت البنية الإيقاعية للقصيدة العربية في العصر الحديث فظهر من القصائد ما يتخلى على نظام الأوزان الخليلية، كما ظهرت قصائد أخرى تقطع صلتها بالإيقاع التقليدي كلية، فأطلت علينا قصيدة النثر كشكل من الأشكال التجريبية العديدة التي عرفتها القصيدة العربية، ونتيجة لعدة ظروف سياسية واجتماعية وثقافية ساعدت على تبلورها، فكانت قصيدة رافضة، ثائرة متجاورة للأشكال التقليدية حيث تخلت عن أقدس مقدسات التقليدية وهما (الوزن والقافية) وقد كان ذلك مرهون بتقديم البدائل الموسيقية الإيقاعية فتولد لدينا إيقاع جديد ينبض بالحركة، فكانت إشكالية الإيقاع الداخلي من بين الإشكاليات التي صاحبت ظهور قصيدة النثر.

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى اشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، 1981، ص 209.

إن محاولة قصيدة النثر تحطيم الهندسة الموسيقية المفروضة على الشعر لا تعني أبدا قطع الصلة بين الشعر والموسيقى وهم ما يؤكده ادونيس من الخطر أن نتصور أن الشعر يمكن أن تستغني عن الإيقاع والتناغم ومن الخطر أيضا القول بأنهما يشكلان الشعر كله"[1].

لذلك دعت الحركة الشعرية إلى اعتماد إيقاع جديد يستمد مقوماته من نظام العلاقات الداخلية التي تؤسس بنية النص الشعري، قد أعلن القطيعة مع الإيقاع القديم وانطلقت لتحقيق بنية إيقاعية جديدة الإيقاع الداخلي، وهو مختلف عن الإيقاع القديم في كونه لا يرتكز كثيرا على الجانب الصوتي، وإن كان لا يمهله تمام، فقد تم تحديد الإيقاع الداخلي من الإنسجامات الصوتية وطرق التعبير التي تنبع من طبيعة حروف اللغة ذاتها وبالتالي فإن" علائق الأصوات و معاني الصور وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات ورائها من الأصداء المتلونة المتعددة هذه كلها موسيقى"[2] يعني أن الأصوات والمعاني الصور والتعبير والإيحاءات كلها موسيقى، ولكنها موسيقى تختلف عن الشكل المنظوم المعروفة، وهذا ما يؤكد لنا أن رواد مجلة شعر برغم إعلانهم القطيعة مع الهندسة الإيقاعية القديمة، إلا أنهم لا ينكرون أهمية الموسيقى، ولكنها موسيقى مختلفة عن تلك التي تقوم على ثنائية الوزن والقافية ويعرفها أدونيس: " التي تقرأوها العين في اللوحة وإيقاع المعماري في الإيقاع الداخلي للغة بعد أن تغادر مكانها في القاموس و تستوي على عرش قالبها الفني الجديد"[3] يتضح من قوله أن الموسيقى هي التي في الإيقاع الداخلي للغة بعد ذلك في قالبها الجديد، ولا شك أن هذا يتوافق مع ما دعا إليه إليوت والذي ركز على العلاقات الموسيقية الداخلية، فذكر أن موسيقى الكلمة إنما هي نتيجة لعدة علاقات تربطها

[1] أدونيس في قصيدة النثر، المرجع السابق، ص 76.

[2] ادونيس، مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص 116.

[3] عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص 74.

بما يسبقها ويعقبها من كلمات فيقول: " فهي تنتج من علاقاتها بالكلمات السابقة عليها، والتالية بعدها مباشرة، وبصورة غير محددة من علاقاتها بسائر سياقها"[1] أي أن موسيقى الكلمة في ترابط مع الكلمات التي قبلها وبعدها، وبذلك أعطى أهمية كبيرة لترتيب الكلمات في المواضع المناسبة.

إن دعوة مجلة شعر كانت تهدف إلى تحرير الشكل الشعري من القوالب الجاهزة التي ورثناها عن الخليل، فعثروا على تلك البديل لتلك القوالب في إيقاع الداخلي مبني على علاقات الصور والألفاظ والأصوات فالموسيقى قد تولد من غير الوزن حيث أن " ما يولد الموسيقى في الشعر ليس فقط التفعيلة وأنواع تشكيلها، بل أجزاء تبدو بالنسبة إلى قصيدة النثر أكثر أهمية"[2] الموسيقى في الشعر أجزاء أكثر أهمية في قصيدة النثر ليس فقط التفعيلة وبما أن القصيدة النثر تتخلى عن التفعيلة، فهي تحاول تكثيف الموسيقى ومن العناصر التي تجري شحنها بالموسيقى الآتي:

1- علاقات الكلمات
2- علاقات الحروف
3- المستوى الدلالي

إذن حركة مجلة شعر – ومن كل ما سبق– لم ينفو كون الوزن والقافية عنصرين جوهريين في الشعر العربي القديم، ولكنهم رفضوا الخضوع للموروث القديم، لأن القصيدة لا يمكن أن تسكن شكلا محددا فحاولوا البحث عن إيقاع جديد يستطيع التعبير عن معطيات العصر، وذلك لسببين:

[1] إليوت في الشعر والشعراء، ترجمة محمد جديد، دار كنعان للدراسات و النشر دمشق، ط1، 1991، ص 34.
[2] يمنى العيد في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985، ص 98.

1- رتابة الإيقاع القديم، حيث كان الوزن والقافية أصبحا من العناصر الرتيبة، من عصر وبيئة مختلفة كل الإختلاف عن عصرنا الحاضر وفي كل نواحي الحياة، كما أصاب الفن أيضا ذلك التغيير.

2- إن تلك الأشكال العربية القديمة قد استنفذت كل طاقاتها في التعبير عن عصرها الذي ظهرت فيه من قبل أجيال متعاقبة من الشعراء أما الآن فقد حان الوقت لخلق أشكال جديدة وإيقاعات جديدة، قادرة على التعبير عن روح العصر الحديث.

"كما حاول شعراء قصيدة النثر فهم الإرتباط بين اللغة والموسيقى، فاستغلوا الرؤى والطلال والإيحاءات والصوت والهمس في الإيقاع من نغمات مختلفة تنفعل تارة وتهدأ تارة أخرى، وهو ما يشكل موسيقى داخلية قد نجدها في كل القصائد"[1]

والسؤال الذي يبقى مطروحا هل حققت قصيدة النثر شعريتها من خلال الإيقاع الجديد؟

وهل عوض الإيقاع الداخلي الإيقاع الخارجي(الوزن)؟ وهل مازالت القصيدة العربية تحتفظ بموسيقاها وإيقاعها؟ وسنعمل جاهدين للإجابة عليها في الجزء التالي من الفصل وذلك من خلال محاولة القبض على بعض عناصر الإيقاع الداخلي التي تزخر بها قصائد النثر...

[1] المرجع نفسه، ص 170.

التكرار

يعتبر التكرار نسقا تعبيريا مهما في بنية القصيدة النثرية والتي تقوم على التكرار في نصوصها بشكل يجذب القارئ ويجعله يرتاد مغامرة للكشف عن الدلالات.

وقد أصبح التكرار أحد العناصر الأساسية للقصيدة في الشعر المعاصر، ويكون إما في الحروف أو الكلمات أو العبارات فتعددت انماطه وتشكيلاته ويقول عدنان حسين قاسم إنه " بتشكلاته المختلفة ثمرة من ثمرات الإختيار والتأليف، ومن حيث توزيع الكلمات وترتيبها بحيث تقيم تلك الأنساق المتكررة علاقات مع النص الأخرى"[1] يتضح من قول حسين القاسم أن التشكيلات التكرار المختلفة من ثمرات الإختيار والتأليف، حيث أن ترتيب الكلمات وتكررها يقيم علاقات مع النصوص الأخرى.

كما يلجأ الشاعر إلى التكرار كوسيلة من وسائل التي تعتمد على التأثير الذي تحدثه الكلمة المكررة في نفس المتلقي، وهو ما يؤكده عدنان حسين بقوله: " أما الدوافع الفنية للتكرار فإن ثمة إجماعا على أنه يحقق توازنا موسيقيا، ثم يصبح النغم أكثر قدرة على استشارة المتلقي والتأثير في نفسه"[2] أي أن الكلمات المتكررة تأثر في نفس المتلقي وتستثيره.

وقد يكون الدافع وراء التكرار هو التركيز على كلمات محددة للفت الإنتباه إليها فيبرزها الشاعر ويعطيها أهمية أكبر عن طريق التكرار، فتكون من الكلمات المفاتيح في القصيدة والتي لا يمكن تجاوزها أو التغاضي عنها عند قراءتنا للنصوص.

كما أن التكرار يكشف اهتمام الشاعر بالمفردات والعبارات المكررة، فهو يفيد أيضا الناقد في الكشف عن المعاني والدلالات الهاربة المتخفية، فيكون بذلك أحد الوسائل العامة

---

[1] عدنان حسين قاسم، الاتجاه الاسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، د ت، 2001، ص 219.

[2] المصدر نفسه ص 218.

للقبض عليها، أو بمثابة النافذة التي نطل منها على شعور الشاعر فنكشف عن بعض ملامح تجربته الشعرية.

" كما أن التكرار يؤدي إلى عملية تكثيف على المستويين الصوتي والدلالي، وهو يلتقي مع الجناس في ذلك وهو لا يمثل تكرار الكلمات ذاتها وإنما يتعدى ذلك فهدفه الأساسي دلالي أي أنه عملية صوتية دلالية في نفس الوقت"[1] هنا التكرار عملية صوتية دلالية ليس فقط تكرار الكلمات.

" لأن التصاعد التكرار يقود إلى التصاعد التنوع الدلالي"[2] أي أن التكرار يؤدي إلى التكييف على المستوى الدلالي وكان هناك اختلاف بين النقاد حول تصنيف التكرار ووظيفته داخل النص الشعري، ورأى أن التكرار إذا زاد عن حده لم يكن له أي تأثير على الجانب الدلالي أو الصوتي فإنه يسئ إلى النص حديث أنه " يفقد الألفاظ أصالتها وجودتها ويبهت لونها ويضفي عليها رتابة مملة، ومن ثم فإن العبارة المكررة ينبغي أن تكون من قوة التعبير وجماله ومن الرسوخ و الارتباط بما حولها بحيث تصمد أمام هذه الرتابة"[3] فالتكرار في هذه الحالة يضفي على الكلمات نوع من الرتابة، كي يبتعد عنها ينبغي أن تتنوع مواضعه أن ترتبط المفردة المكررة بغيرها فلا يخلو التكرار حينئذ من قيمة موسيقية، فللتكرار قدرة على إحداث موسيقى ظاهرة وكان أدونيس قد أشار إلى التكرار كعنصر من عناصر الإيقاع في قصيدة النثر، ولكن ينبغي على الشاعر توخي الحذر في استعماله حتى لا

[1] محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، إطلالة من نافذة التراث النقدي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع، بيروت، ط1، 1994، ص 72.

[2] محمد بنيس، الشعر العزي بنياته وإبدالاته 3، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب ط3، 2001، ص 152.

[3] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم لملايين، بيروت ط 7، 1983، ص 285-286.

يقع في مزالق الابتذال، كما حاولنا من خلال الجزء التالي من الفصل عرض أهم أنماط التكرار في قصيدة النثر وتتبع أثرها الجمالية في الجانب الصوتي و الدلالي.

1- التكرار الصوتي:

التكرار الصوتي هو نمط من أنماط التكرار المنتشرة والشائعة ويتمثل في " تكرير حرف يهيمن صوتيا في بنية المقطع والقصيدة"[1]

مثل ما نجده في قصيدة أنسي الحاج حيث يقول:

"كنت تصرخين بين الصنوبرات، يحمل السكون

رياح صوتك إلى حشائشي

كنت مستترا خلف الصنوبرات أتلقى صرخات

و أتضرع كي لا تريني

كنت تصرخين بين الصنوبرات تعال يا حبيبي !

كنت أختبئ خلف الصنوبرات لئلا تريني

فأجيء إليك فتهربي"[2]

نلاحظ أن حرف (التاء) قد هيمن على جسد القصيدة وتكرر عشرين (20) مرة ولقد اعتبر إحسان عباس أن صوت " التاء" من الحروف اللمسية، لأن صوته يوحي فعلا بإحساس لمسي مزيج من الطراوة والليونة فانسجم بظلاله التي توحي بالليونة مع تجربة القصيدة فالشاعر يحكي توجهه إلى الطبيعة والصفاء، ومن أمثلة التكرار الصوتي نجد أيضا

[1] حسن الغرفي، حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، افريقيا الشرق، دار البيضاء، د ط، 2001، ص 82

[2] أنسي الحاج، خطة، مجلة شعر، س 2، ع 16، 1960، ص 61.

تكرار حرف (الصاد) فقد تكرر ثمانية (08) مرات و هو حرف يوحي بالقوة والغلظة مثلما نجد في (صرخات/ الصنوبرات) فالصراخ يستلزم القوة والشدة في الصوت"[1] كما أنه من الصوامت المهموسة التي تتطلب جهدا وقوة في النفس ونجده أيضا في الصنوبرات والصنوبر شجر قوي، صلب، ويستخدم رمز للقوة والصمود " وجاءت تجربة أنسي الحاج منبثقة من إحساسه بزيف الوجود، فالموت بالنسبة إليه واقعة بديهية لابد منها وهي تناديه (كنت تصرخين/ تعالي يا حبيبتي)، لكن الإنسان ومن منطلق إحساسه بالضعف والعجز يحاول الهرب دون جدوى (وأتضرع لكي لا تريني/ كنت مستترا/ لأختبئ) في الأخير يدرك أن الموت يتهدده ولم يعد أمامه سواه فيتقدم نحوه (فأجيء إليك) لكن الموت يهرب عندئذ، و هو شعور سيطر على عدد كبير من شعراء مجلة شعر"[2].

كما أن الإنتقال من الأصوات الخافتة والتي توحي باللين كحرف التاء إلى الأصوات التي توحي بالشدة كحرف الصاد والإنتقال في حركة الأفعال (تصرخين/ تعال/ أختبئ/ أجيء/ فتهربي) هذا الإنتقال بين الإقدام والهرب ولد في القصيدة حركة داخلية تنبع من الإحساس بإيقاع التجربة الذي يتفجر بالإنفعال والتوتر، فقصيدة النثر تعتمد في إيقاعها الداخلي على إيقاع التجربة الذي يرتبط ارتباطا شديدا بنفسية الشاعر.

[1] دهنون آمال، قصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر، الأسس والجماليات، رسالة ماجستير ص 174.

[2] م.ن.ص 175-176.

2- التكرار اللفظي:

التكرار اللفظي هو نمط من أنماط التكرار الذي اعتمده شعراء القصيدة النثر وهو "تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة"[1] أي الكلمة تتكرر أكثر من مرة في المقطع، وقد اعتبر تكرار الكلمة أبسط ألوان التكرار وأكثرها انتشارا وهو نمط شائع في الشعر المعاصر ويلجأ إليه أغلب الشعراء لكن ينبغي توخي الحذر في استعماله وقد أشارت نازك الملائكة إلى ذلك في قولها: " لا ترتفع نماذج هذا اللون من التكرار إلى مرتبة الأصالة والجمال إلا على يد شاعر موهوب يدرك أن المعول في مثله لا على التكرار نفسه وإنما على ما بعد الكلمة المكررة"[2] يتضح من قوله أن هذا النوع من التكرار يكسبه جمالا وأصالة إلى إذا كان الشاعر موهوب فالتكرار اللفظي هو تكرار أصوات بعينها ويمكن لهذا التكرار أن يولد إيقاعا داخليا في القصيدة لأن من أسباب الإيقاع التكرار كما أن موقع الكلمة في النص يساهم إلى حد ما في درجة الإيقاع وهو بذلك يهدف لتقوية المعاني الصوتية ومن أمثلة التكرار اللفظي نجد هذا المقطع من قصيدة أدونيس (أرواد يا أمير الوهم):

" بلا جديلة ولا عطر لوحت حبيبتي

بلا وسادة رقدت حبيبتي

حافية رقصت حبيبتي وغنت

وحبيبتي شاطئ لا رواد

وحبيبتي غيوم للبحر"[3]

---

[1] حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 82.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 264.

[3] أدونيس، أرواد أميرة الوهم، مجلة شعر، دار مجلة شعر، بيروت، س 3، ع 10، 1959، ص 16.

لقد كرر كلمة (حبيبتي) في كل أسطر المقطع، وكان "حسن الغرفي قد أشارة إلى كلمة (حبيبتي) لها نبرة مختلفة عن كلمة حبيبة أو محبوبة نظرا لما فيها من حرارة تلمسها في الكلام المستعمل في الواقع"[1]

كما أن التكرار اللفظي (حبيبتي) سمح بتوالد الصور والأحداث فجاء المقطع على شكل صور وصفية متتابعة وعند اجتماعها تشكل لنا مشهدا وصفيا يحتوي على حركات كثيرة (بلا جدلية ولا عطر/ لوحت/ بلا وسادة/ رقدت/ حافية/ رقصت/ غنت) وهو ما يدفع بإيقاع القصيدة إلى الأمام، وقد ساعد على ذلك خلو المقطع من أي علامات للترقيم وبالتالي إلغاء الحدود بين الجمل، لكن سرعان ما أخذ هذا الإيقاع في التباطؤ في السطرين الأخيرين بسبب دخول حرف العطف (واو) عليها، والذي أعطى إحساس بالتراخي.

3- تكرار العبارة:

وهذا النمط من التكرار موجودة بكثرة في قصائد النثر ويكون بتكرار عبارة بأكملها في جسد القصيدة، وإذا جاء هذا النمط في بداية القصيدة، ونهايتها فإنه يساعد على تقوية الإحساس بوحدتها، لأنه يعمل على الرجوع إلى النقطة التي بدأ منها ويقول محمد لطفي اليوسفي: "إنها تمكن القصيدة من العودة إلى لحظة البدء أي لحظة الولادة"[2]، أي تعود بالقصيدة إلى لحظة البداية والولادة، كما أنه يراد بها إنهاء المقطع و بداية مقطع جديد، وقد أعجب الشعراء والنقاد بهذا النوع من التكرار نظرا لما يحدثه من إيقاع داخلي يهدف إلى التأكيد على عبارات معينة بالإضافة إلى أن العبارة المكررة تفتح الفضاء الدلالي للنص ومثال ذلك نجده في قصيدة محمد الماغوط:

---

[1] حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 83.

[2] محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراب للنشر، تونس، د. ط، 1985، ص 129.

" يا قلبي الجريح الخائن

هنا أريد أن أضع بندقيتي وحذائي

هنا أريد أن أحرق هشيم الحبر والضحكات

أوربا القانية تنزف دما على سريري

تهرول في أحشائي كنسر من الصقيع

لن نرى شوارع الوطن بعد اليوم

البواخر التي أحبها تبصق دما وحضارات

البواخر التي أحبها تجذب سلسلها وتمضي

يا قلبي الجريح الخائن"[1]

فنجد في هذا المقطع تكرار العبارة (يا قلبي الجريح الخائن) وقد وردت في بداية ونهاية المقطع، فجاءت لتشعرنا بنهاية المقطع إلى بعدها الإيقاعي.

إن هذه العبارة تحمل معها عذاب الشاعر وألمه وقد جاءت تلقائيا لتعبر عن المأساة التي يعيشها شاعر المنفي في وطن الأحزان والعار، وهي من العبارات التي تكرر كثيرا " فهي تتردد في أذهاننا، تنبعث من أعماق اللاشعور وتطاردنا مهما حاولنا تناسيها والتهرب من صداها في أعماقنا"[2] أي بتكرارها تلتصق في أذهاننا، دون مفارقة ولكيلا تحاول تناسيها.

[1] محمد الماغوط، الرجل الميت، مجلة شعر، دار مجلة شعر، بيروت، س 3، ع10، 1959، ص 30.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 289.

وقد جاءت عبارة (يا قلبي الجريح الخائن) في بداية المقطع لتلقي بإشعاعها على كامل المقطع وتتفتح حالة من التوالد الدلالي في جسد القصيدة، فتلاحقت عبارات مثل (أضع بندقيتي/ أحرق/ تنزف دما/ أحشائي/ تبصق دما).

" فالعبارة المكررة كانت بمثابة المركز لإشعاع الدلالات في القصيدة، فيكثف الإيقاع من خلال علاقات الحقول القصيدة الدلالية المتداخلة حيث أن كل تلك الدلالات جاءت لتوحي بالموت الذي يطارد الشاعر، وهو مدرك، أنه لا مفر منه وأن أمر حتمي لابد منه، والموت هنا يبدو كأنه نتيجة لصراع ما، وهو ما تدل عليه عبارات (بندقية/ تنزف/ دما) التي تكررت مرتين، كما أن كلمة (قلبي) هنا تشير إلى القلب العربي المليء بالجراح والآلام، فليس أمامه الموت في الأوطان، أو الموت بطريق أخرى، وهي الموت بإحسان الوحدة والغربة والضياع ولذا كرر الماغوط عبارة (البواخر التي أحبها) مرتين، وهو يعمق الإحساس بحدة القصيدة، فيعبر عن جيل بأكمله جيل معذب.

يحلم بالهجرة ويترقب البواخر التي ستحمله بعيدا عن هذا الوطن لن نرى (الشوارع الوطن بعد اليوم)، ولا شك أن هذه العبارة كانت إشعاعا للعبارة الأولى (يا قلبي الجريح الخائن) فالخائن هنا دلالة على الشعور بالذنب وتأنيب الضمير، فالتكرار غالبا ما يبعث على الحزن و الحسرة"[1].

4- تكرار البداية:

يقصد به تكرار اللفظة أو العبارة في بداية كل سطر من أسطر القصيدة ومثال ذلك نجد هذا المقطع من قصيدة حوار لأنسي الحاج، حيث يقول:

" قل بماذا أفكر؟

[1] دهنون آمال، قصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر الأسس و الجماليات، ص 179-180.

أفكر كيف كنت، وأحزن من أجلك يا حبيبتي

أفكر في شمسي التي أذابتك وفي جلدي الذي حضنك

أفكر في حبي الذي ركعك، ثم ملك يا حبيبتي

أفكر في المراثي يا حبيبتي

أفكر في القتل"[1]

" لقد كرر الشاعر فعل أفكر في أغلب أسطر القصيدة تعبيرا عن الحالة النفسية القلقة التي يعانيها، كما أن الفعل المكرر قد احتل موقعا مركزيا، وبذلك يصبح منبعا لتوالد مجموعة من الدلالات أفكر (كيف كنت/ في شمسي التي أذابتك/ في حبي الذي ركعك/ في القتل).

وفي الأخير نجد عبارة في القتل وهو بذلك يعبر عن الفشل الذي نتج عن التناقض الموجود في المشهد والذي أحدثته عبارات (حبي الذي ركعك/ ثم ملك يا حبيبتي)"[2].

ولا نحس أي نوع من الملل، بل تأكد من وجود فعل التفكير المتكرر فتتكاثف الصور إلى أن تقف عند فعل القتل، وهذا التقسيم المتكرر يخلق إيقاعا داخليا كما أنه يعمل على ترابط وتلاحم أسطر القصيدة.

[1] أنسي الحاج، حوار، مجلة شعر، دار الشعر، س4، ع 1960، 16، ص 63.

[2] دهنون آمال قصيدة النثر العربية، المرجع السابق، ص 180.

5- تكرار التجاوز:

يطلق تكرار التجاوز عند تجاوز الألفاظ المكررة كما أن "النطق فيها يتلازم مع حركة الفكر في أهدافه التوكيدية أو الفكرية"[1] أي يوجد هذا التكرار لتوكيد ويتلازم مع حركة الفكر.

وهو نمط من أنماط التكرار المعتمدة التي عرفتها قصيدة النثر ومثال ذلك قصيدة البيت العميق لأنسي الحاج:

" البيت والدخان يتعانقان والظل غائب، أبسط قامتي

على الشمس فأصبح من أشعتها لا حاجة للزرع والنجدة

لا حاجة لعرق الهارب، لا حاجة للقرع للقرع للقرع"[2]

" هذا النمط من التكرار موجود بكثرة في شعر أنسي الحاج لأن فضاء النثر يسمح بالاسترسال في أسلوب التكرار، وهو يقوم على تكرار نفس المفردة وبنفس الصيغة (للقرع للقرع للقرع) وهذا النمط غالبا ما يؤدي للتوكيد على الاسم المكرر بالإضافة إلى الإيقاع الذي يمنحه للقصيدة وهو يمنح إيقاع الصدى، ويظهر ذلك من خلال التكرار " [3] أي أن تكرار التجاوز نمط يؤدي غالبا إلى توكيد اللفظ المكرر ويمنح إيقاع للقصيدة النثرية.

إن الشاعر رافض لهذا الوجود الذي سلب منه الحرية والكرامة، ولذا خيم على النص إيقاع حزين متباطئ، ومما زاد في بطئه تكرار أدوات الربط (الواو، الفاء) وقد ضاعف ذلك الحزن من إحساس الشاعر بعشية الوجود (لا حاجة للزرع والنجدة/ لا حاجة للعرق الهارب

---

[1] حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 93.

[2] أنسي الحاج، البيت العميق مجلة شعر، دار مجلة شعر، س 4، ع 16، 1960، ص 63.

[3] دهنون أمال، قصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر، الأساس والجماليات، المرجع السابق، ص 181.

/لا حاجة للقرع) وهو مدرك أن الإنسان عاجز، وأن الموت هو المصير الحتمي الذي ينتظره فلا حاجة للهرب ولا للنجدة، وقد جاء في آخر المقطع تكرار (للقرع للقرع للقرع) كإيذان بالنهاية والسير نحو الخاتمة.

التوازي

يعتبر مفهوم التوازي من أهم المفاهيم اللسانية وقد لعب رزمان ياكبسون دورا كبيرا، وقد استند في ذلك للموروث القديم، ويذكر محمد مفتاح ان الراهب روبرت لوث (1753 robert lowth) كان قد استخدم التوازي في تحليله النصوص التوراثية.[1]

وقد اختلف النقاد في تعريفهم للتوازي وتحديد خصائصه، ولكن تعريفاتهم كانت غالبا تصب في اتجاه واحد وهو أنه "عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية"[2].

فالتوازي عنصر من العناصر التي تشكل بنية القصيدة ويقوم على تكرار أجزاء متساوية، وقد كان لياكبسون الدور الفعال في ابراز هذا المفهوم، كما سبقت الإشارة إلى هذا، حيث اهتم بالتوازي من خلال الوظيفة الشعرية " قد لا نخطئ حينا نقول بأن كل زخرف يتخلص في مبدأ التوازي، إن بنية الشعر هي بنية التوازي"[3]، والتوازي عنده هو كل مقطع في الشعر يتوازى مع المقاطع الأخرى فيقول: " هناك نسق من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة في مستوى تنظيم وترتيب البيت التركيبية وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية، وفي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية، وتطابقات المعجم التامة.

وفي الأخير في مستوى تنظيم تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية، وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحا وتنوعا كبيرا ومن هذا التعريف

[1] ينظر، مفتاح محمد، التشابه والاختلاف، نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص 97.

[2] م. ن. ص. ن

[3] ياكبسون، قضايا الشعرية، تر، محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، د، 6، 1988، ص 105.

يتضح لنا أن التوازي يشمل مستويات متعددة كالبنى التركيبية والمقولات النحوية، وكذا العناصر الصوتية.

وظاهرة التوازي لا تقتصر على النقد الحديث، وإنما نجد كثيرا من مظاهر في الدراسات البلاغية القديمة، وهناك عدة مفاهيم بلاغية تندرج تحت مفهوم التوازي ومن المفاهيم التي يمكن أن تدرس ضمنه نجد الترصيع والتطريز والتشطير، وتشابه الأطراف ورد العجز عن الصدر... المقابلة، الطباق، والمناسبة، والمماثلة"[1] ومن خلال هذه الأشكال البلاغية نجد أن النقد البلاغي القديم قد اهتم بهندسة البيت الشعري اهتماما كبيرا، فكانوا يبحثون عن الإنسجام في بنية القصيدة العربية، فبالنسبة للنقد العربي نجد أن مفهوم النقاد للتوازي لم يخرج عما حدده ياكبسون، فالتوازي من الظواهر التي تشكل جماليات النص الشعري المعاصر، كما عد أحد العناصر الأساسية لرفد الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر بل إن هناك من اعتبر ظاهرة التوازي من أبرز الملامح الإيقاعية في النص، ولهذا اهتم به النقاد اهتماما كبيرا.

والتوازي من العناصر التي تحقق الشعرية للنص كما أنه " يحقق تناظرا وتناغما وتناسبا، أنه حجة جمالية اقناعية"[2] فالتوازي بين الجمل يمكنه أن يعطي للمعنى قوة أكبر من حيث أنه يحمل في طياته نبرة التأكيد، فيصبح التأثير في المتلقي أعمق وأشمل لأن التوازي على علاقة وطيدة بالذات المبدعة.

والسؤال الذي يبقى مطروحا هو هل أن التوازي ظاهرة جمالية إيقاعية فقط؟

بالطبع لا، فلتوازي ليس ظاهرة جمالية فحسب وإنما يمتد أثره ليشمل الجانب التركيبي والدلالي للنص حيث أن له " وظيفة بنائية تركيبية تستطيع أن ترفد النص بالتلاحم

[1] موسى الربايعة، قراءة النص الشعري الجاهلي، دار الكندي، أربد، الأردن، د ط، 1998، ص 127.

[2] محمد مفتاح، التلقي والتأويل، مقارنة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص 151.

والترابط"[1]، فبنية التوازي تكشف لنا عن تألف مجموعة العناصر الصوتية والتركيبية والدلالية وهو ما يؤدي إلى اتساق النص الشعري لذا أكد النقاد والباحثون على أهمية التوازي في الخطاب الشعري[2]، وقد اختلف النقاد حول اعتبار التوازي مفهوما خاصا بالشعر دون النثر فكثيرا ما تتم دراسة التوازي على أساس انه ظاهرة خاصة ببنية القصيدة فقط[3].

لكن الدراسات البلاغية العربية لم تحصره في الشعر فحسب، ويقول محمد مفتاح: " إن البلاغيين العرب كما يتضح من تعريفاتهم وامثلتهم، وسعوه ليشتمل الشعر والنثر"[4] وقد أكد ذلك أيضا ياكبسون في كتابه (قضايا الشعرية) حيث يقول " ليس التوازي شيئا خاصا باللغة الشعرية إن هناك أنماطا من النثر الأدبي تتشكل وفق المبدأ المنسجم للتوازي"[5]، وكما أشار إلى ملاحظة هو بكنس الذي يرى أن الباحث سيندهش عندما يتأكد من حضور التوازي في الأثار النثرية لكن ظاهرة التوازي في الشعر تختلف عن التوازي في النثر لأن في الشعر غالبا ما يحددها الوزن ويبرزها أما في النثر فالأمر، مختلف لأن " الوحدات الدلالية ذات الطاقة المختلفة هي التي تنظم بالأساس البنيات المتوازية"[6]، وهو ما سنحاول الكشف عنه من خلال النماذج المختلفة من القصائد النثرية.

1- التوازي التطابق:

إن التوازي التطابق هو أحد أنماط التوازي التي تزخر بها القصائد النثرية وقد أشار إليه محمد مفتاح في (التلقي والتأويل) واعتبر أن " هذا النوع من التوازي لا يمكن تحقيقه إلا بعد

---

[1] موسى الرباعية، قراءة النص الشعري الجاهلي، ص 132.

[2] ينظر، محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص 98.

[3] ينظر، يورى لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، تر.د، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1995، ص 70.

[4] محمد مفتاح، التشابه والإختلاف، ص 98.

[5] ياكبسون، قضايا الشعرية، ص 107.

[6] م. ن. ص 44

اختصار المقولات النحوية العديدة إلى المقولات التحليلية"[1]، حيث يتم اختصار المقولات النحوية العديدة إلى مقولات كبرى كالفعل والفاعل والمبتدأ والخبر...الخ، وبذلك تستطيع الكشف عن ظاهرة التوازي في الخطاب العادي ومثال ذلك نجده في قصيدة أدونيس (أرواد يا اميرة الوهم).

" وحبيبتي شاطئ لأرواد

وحبيبتي غيوم البحر

وأنت أيها الحب، يا حياتنا من الجنس والمرأة لك

نرفع أجسادنا لك تبدع أرثنا من الموت و الطفولة"[2]

هناك توازي نحوي بين السطرين:

وحبيبتي شاطئ لأرواد

وحبيبتي غيوم البحر

حيث إن الصورة النحوية تتكرر كالتالي:

مبتدأ + خبر+ جار ومجرور.

إن النظرة الأولى لهذه الأسطر تجعلنا نتوهم بأنها أسطر ايقاعية بينما البناء فيها بناءا نثريا فالجمل ذات تركيب متشابه، وهو ما يمنح رنة موسيقية متساوية في الأذن بالإضافة إلى أن تكرار كلمة (حبيبتي) قد عمق الإحساس الموسيقى لدى القارئ، وقد أخذ هذا النمط من التوازي شكل تماثل البداية، وكان له أثر الكبير على المستوى الدلالي والتركيبي والبصري،

[1] محمد مفتاح والتأويل، مقارنة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص 155.

[2] أدونيس، أرواد يا أميرة الوهم، ص 16.

فيقول موسى الربايعة "إن هذا اللون من التوازي يثير توقع القارئ ويحدث توترا على مستوى الإيقاع و التركيب و الدلالة"[1].

2- توازي السلسلة:

إن هذا النمط من التوازي من الأنماط التي تعمل على تلاحم وترابط القصيدة والتوازي قد يكون بين جملتين تجمع بينهما احدى الأدوات وقد أشار إليه محند مفتاح بقوله " ولتوضيحه رسمنا معنى أن النص يصبح متماسك الحلقات من البداية إلى النهاية"[2] و مثال هذا النمط نجده في قصيدة الدموع:

" ودعت بلادي، وسهولها والمحترقة في الليل

و دعت رفاقي، و الدم ينزف من صدورهم"[3]

ونلاحظ أن هناك توازي سلسلة في السطر الأول، حيث نجد في الجملة الثانية الضمير المتصل (ها) والذي يعود على (بلادي) فالأصل (سهول بلادي)، وكذلك نجد توازي السلسلة في السطر الثاني، حيث المشترك بين الجملتين هو الضمير (هم) الذي يعود على (رفاقي).

وقد أدى توازي السلسلة الي ترابط النص وتلاحمه، فتوالدت الصور وتتابعت مستندة إلى رابط داخلي بينها وهو الفعل (ودعت)، حيث تدافعت الصور لتشكل الإيقاع الداخلي الحزين (ودعت بلادي/ سهولها المحترقة/ ودعت رفاقي/ والدم ينزف من صدورهم) وقد كان الفعل ودعت، المولد الذي انبثقت عنه وهو فعل يحمل معه الحزن والألم وبتكراره

[1] موسى الربايعة، قراءة في النص الشعري الجاهلي، ص 132.

[2] محمد مفتاح، التلقي والتأويل، ص 156.

[3] محمد الماغوط، الدموع، مجلة شعر، دار مجلة الشعر، بيروت، س3، ع 10، ص 1959، ص 23.

مرتين تعمق ذلك الإحساس ودفع بالشاعر إلى الرحيل، والذي جاء كرد فعل عن احساسه بالغربة، غربة الذات نتيجة شعورها بأنها مضطهدة، ولا جدوى من المواجهة، وغربة الواقع أي التشرد وخيبة الأمل، وقد عبر عن ذلك بـ (سهولها المحترقة) فكلمة المحترقة هنا تعرضت لإنزياح دلالي، حيث ابتعدت عن معناها الحرفي لتدل على القحط والجدب في هذه البلاد حيث احترقت الآمال والأحلام واحترقت معها حرية الإنسان، وقد عبر عن ذلك بـ(والدم ينزف من صدورهم)، كما أن الفعل المضارع هنا (ينزف) يدل على استمرارية الأعمال القمعية المسلطة على الإنسان حتى أن أبسط الحريات قد قمعت كحرية التعبير فأشار إلى ذلك بعبارة (لم أتنهد).

وقد جاء إيقاع قصيدة الدموع، حزينا، ثقيلا، متباطئا، ولعل ما زاد في إحساس التراخي أدوات الربط والترقيم فإيقاع القصيدة الحزين جاء نتيجة تفاعل بين الصور والألفاظ وكان مرتبطا أشد الإرتباط بنفسية الماغوط الحزينة والمعذبة، وهو ما يمكن أن نطلق عليه إيقاع التجربة، او إيقاع التعبير.

3- التوازي العمودي:

يتكرر هذا النوع من التوازي كثيرا في قصائد الماغوط وقد يقتصر على أجزاء من أسطر القصيدة والمثال التالي من قصيدة "[1] عتبة بيت مجهول يوضح ذلك:

" لا نريد قمما، ولا رايات

لا نريد هذه الاقواس المزدانة بالغضب والتراتيل

نريد أن نعود خافضي الرؤوس.

[1] ينظر، محمد مفتاح، التلقي والتأويل، ص 152.

لساعات قليلة"[1]

نلاحظ أن هناك توازيا عموديا في هذا المقطع، حيث إن الأسطر الأربعة الأولى تشترك جميعها في صيغة الفعل المضارع، وبالرغم إن الفعلين المضارعين الأولين منفيان والفعلين الثالث والرابع مثبتان وإلا أنه يمكن اعتبار هذا النمط توزيا أيضا لأن " التوازي كما يكون بالملائمة يكون بالمعاندة أيضا"[2].

ولقد جاء الإيقاع الداخلي لقصيدة الماغوط حادا وصارخا وتولد هذا الإحساس بالإنفعال من حرف المد الذي في الأداة (لا)، وكما أن تكرار الفعل (أريد) في الأسطر الأولى قد فتح مجال النص على عدد من العلاقات المتداخلة، فبدأ القصيدة بانفعال حاد (لا يريد) يحمل معه صرخة الوجدان العربي وضيقه من القمم والرايات والشعارات التي ما عاد يفعل بها، وقد جاءت إشارة (الغضب) لتصعد من ذلك الإنفعال، ثم فجأة يهدأ ذلك الإنفعال إلى هدوء رهيب (نريد أن نموت)، فالماغوط الذي يختار الغربة بحثا عن الحرية لم يجدها، ويبدو وأنه لن يجدها لأن الإنسان تتحكم فيه عدة مؤثرات، فهو مسلوب الإرادة وتعبر عن ذلك إشارة (خافضي الرؤس)، وهي إشارة للكرامة المسلوبة لذا فهو يريد الموت، لأنه قد يجد فيها الحرية التي لم يجدها في الحياة، وهكذا ينشأ لنا إيقاع داخلي من حركة الإنتقال من النفي إلى الإثبات (نريد لا نريد)، وهي ثنائية ضدية تخلق نوعا من التوتر في الحركة التي تأخذ التباطؤ من الإنفعال إلى الهدوء التام و تعبر عن ذلك إشارة (الموت).

[1] محمد الماغوط عتبة بيت مجهول، مجلة (شعر)، دار مجلة الشعر، بيروت، س4، ع 13، 1960، ص 20.

[2] محمد مفتاح، التلقي والتأويل، ص 152.

4- توازي المماثلة

توازي المماثلة هو نمط من أنماط التوازي الموجودة في " قصائد النثر" ويؤكد محمد مفتاح " أن تحقق هذا النمط من التوازي في البنية مرهون بتحقق كل عناصر الجملة "[1] كما أن هذا النمط يؤدي إلى تلاحم بنية النص الشعري، ومثال ذلك نجده في قصيدة " يا سماء الحبر الجرداء":

" سأقذف هذا القلم في وجوههم

سأدفنه مرغما تحت ثلوج الفقر الجرداء

وامضي على فرس الجمر

و لن اعود"[2]

يحتوي هذا المقطع على توازي المماثلة، حيث تحقق كل عناصر الأسطر من فعل وفاعل ومفعول به و الفاعل ضمير مقدر (أنا) وتنشر صور المقطع خطوطا متعددة ومتباينة الحركة والإيقاع، فالصورة الأولى (أقذف هذا القلم) تنشر حركة أفقية إلى الأمام أما الصورة الثانية (سأدفنه) فتقدم لنا حركة عمودية من الأعلى إلى الأسفل يحققها فعل (الدفن) وحركة أخرى عمودية من الأعلى إلى الأسفل تنشرها (ثلوج الفقر)، أما الصورة الثانية فتقدم لنا حركة أفقية إلى الأمام يحققها فعل (أمضي)، وعلى العكس من ذلك نجد حركة أفقية إلى الوراء يحققها فعل (أعود)، ومع صراع هذه الحركات يتفاعل الإيقاع الداخلي لقصيدة الماغوط فيتسارع في السطر الأول عبر سرعة حركة القذف الأفقية، وهو إيقاع انفعالي صارخ غاضب لكن سرعان ما يأخذ في التباطؤ.

[1] محمد مفتاح، التلقي والتأويل، ص 156.

[2] محمد الماغوط، بأسماء الحبر الجرداء، ص 42.

إذن فإيقاع القصيدة جاء انفعاليا صارخا، ثم أخذ في التباطؤ والهدوء، وهو قام في حركته على حركة المكونات التي تعددت واختلفت، بالإضافة إلى الصراع الذي تجلى في ظاهرة التضاد.

5- شبه التوازي الخفي:

يعتبر شبه التوازي الخفي أحد أنماط التوازي الذي تكرر بكثرة في " قصائد النثر" ويتم الكشف عن التوازي الخفي عن طريق الإشتراك في الصوتين فأكثر مع أخذ بعين الإعتبار القرب في المخارج الصوتية أو تشابهها في شكل الكتابة"[1] يعني بهذا أن التوازي شبه الخفي يكون بين صوتين أو أكثر لقربها في المخارج الصوتية وشكل الكتابة أيضا، ومثال ذلك التوازي الخفي في قصيدة " الغريب":

" هو الطريق الذي ينثى ويمض وهو الذي كالمجنون

يضرب بحافريه دهاليز الدماغ والقلب

هو الكذبة التي لا محيد عنها الكذبة التي

صدقها انبثق من الطريق عشيق الأنبياء والشاردين

و الطيف هو الطريق و النسمة همسة"[2]

نلاحظ أن هناك شبه توازي خفي بين الكلمات (الطريق- عشيق) و (عشيق- شاردين) النسمة- همسة) (انبثق- القلب) فإشتركت في صوتين أو أكثر، وهي ظاهرة صوتية لا تخو من أبعاد ايقاعية ، لأن الإنسجام الصوتي غالبا ما يعطي ايقاعا خاصا يؤثر في السامع وقد حاول جبرا إبراهيم جبرا تحديد مفهوم من المفاهيم التي استعصت عن

[1] محمد مفتاح، التشابه و الإختلاف، ص104

[2] جبرا إبراهيم جبرا غريب عن العين، مجلد شعر، دار مجلة شعر، بيروت، س4، ع 16، 1960، 54.

التحديد إنه مفهوم الشعر، فقضية الشعر لم تعد عاطفية أو قضية لعب بالكلمات، انها أعمق أو أشمل من ذلك وإشارة (الطريق الذي ينشي) تشير إلى المتعة التي يحققها الشعر للشاعر والقارئ معا إنها متعة الخلق متعة الكشف عن العالم، والذي يقال انه عالم يضل أبدا في حاجة إلى الكشف"[1]، فالإنسان ما يزال يحاول اكتشاف عالمه الداخلي، وطالما يسلك الشعراء في تجاربهم سبيل الإنفعال، تدفعه رغبة في الحرية تتجاوز كل ما يقيد الروح والفكر، وقد أشار جبرا إلى ذلك بـ (يضرب بحافريه دهاليز الدماغ و القلب) فالشعر تجربة روحية وكيانية وكثيرا ما أرقت الشاعر أسئلة عن الوجود وعن الله والذات فتنبثق في نفسه قوة غريبة لإصلاح الوجود، وقد عبر عنها صلاح عبد الصبور بقوله " وهي القوة الدافعة في حياة الفيلسوف والنبي والشاعر لأن كلا منهم يرى النقص فلا يحاول أن يخدع نفسه، بل يجهد في أن يرى وسيلة لإصلاحه"[2] و قد عبر عن ذلك بقوله (عشيق الأنبياء)، وإن عجز الشاعر عن إدراك تلك الوسيلة فإنه غالبا ما يلجأ إلى الأحلام ليخلق عالما أكثر جملا، وأكثر صدقا، وقد أشار إلى ذلك بعبارة (هو الكذبة التي لا محيد عنها) وهو ما يحيلنا إلى مقولة: أعذب الشعر أكذبه.

وغالبا ما يعمد الشاعر إلى تخطي إحساسه الذاتي ليصل إلى الشامل والمطلق، وبالرغم من ذلك فإن تجربة الشاعر تنبع من ذاته لتصل إلى العالم، لكن ينبغي على تلك الذاتية أن تبقى خافتة هامسة حتى لا تسئ إلى النص، وقد أشار إلى ذلك بقوله (النسمة همسة).

إن اعتماد الشاعر على الصوامت المهجورة اعتمادا كبيرا أعطى إحساسا موسيقيا بالهدوء، لأن الصوامت لا تحتاج إلى قوة في النفس وجهد عضلي في نطقها على عكس

[1] غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، ص 114.

[2] صلاح عبد الصبور حياتي في الشعر ص 103.

الصوامت المهموسة، وقد زاد من ذلك الإحساس عدم التنويع في الأساليب فجاءت وأغلب الأساليب خبرية.

الصور الفنية

تعتبر الصورة الشعرية من الملامح التي ترسم جماليات القصيدة النثرية، كما أنها من أهم أدوات الشعر المعاصر، و قد اهتم بها الشعراء اهتماما كبيرا، و تجدر الإشارة إلى ان اهتمام الشعراء بالصورة الشعرية يرجع إلى القديم فقد أشار إليها بعض النقاد القدماء كالجاحظ وحازم القرطاجني الذي يقول: " فكل شيء له وجود خارج النفس فإنه إذا ما أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق ما أدرك منه فإن عبر عن تلك الصور الفنية الحاصلة على الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئت تلك الصورة الذهنية في افهام السامعين وأذهانهم "[1] فالصورة عند حازم " لا تشير إلى الشكل فقط وإنما هي محددة في دلالة نفسية، ولا شك في أن مفهومه للصورة الشعرية ناتج عن فهمه لعملية التخيل الشعرية عن الشاعر والمتلقي"[2] فالتخيل الشعري عنده عملية إثارة لصورة ذهنية في مخيلة المتلقي وهو في الوقت نفسه إثارة الإنفعالات، و في ذلك يقول حازم القرطاجني: " وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخليها و تصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رويه إلى جهة من الإنبساط والإنقباض"[3].

وأما المرزوقي في مقدمة ديوان الحماسة لأبي تمام فإنه يعرض لعنصر التصوير من خلال تحديده لعمود الشعر كما أنه قام بتحديد أهم العناصر في تشكيل الصورة الشعرية وهي "الإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه ومناسبة المستعار منه للمستعار له "[4] وذلك أن العناصر المشكلة للصورة الشعرية نجد الوصف والتشبيه والإستعارة كحد أقصى.

---

[1] حازم القرطاجني، منهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 18.

[2] ينظر، أحمد جاب الله، الصورة الشعرية عند أوسن بن حجر، رسالة ماجستير جامعة باتنة 1995، ص 14.

[3] قازم القرطاجني، منهج البلغاء و سراج الأدباء، ص 84.

[4] أحمد جاب الله، الصورة الشعرية عند أوس بن حجر، رسالة ماجستير، مخطوط جامعة باتنة، 1995، ص 18.

وقد التفت النقاد العرب القدامى إلى أهمية الصورة في جمال النص، ونجد ذلك في كثير من الروايات التي وصلتنا كتفضيل أم جندب شعر علقمة غريم زوجها على شعر زوجها امرئ القيس.[1]

أما في النقد الغربي الحديث نجد سيسيل داي لويس (c.day louis) يحدد طبيعة الصورة بأنها " رسم قوامه الكلمات"[2]، و اما ازرا باوند فيعرفها بأنها " تلك التي تقدم تركيبة عقلية عاطفية في لحظة من الزمن" يبدو تعريف ازرا باوند للصورة الشعرية أكثر عمقا من تعريف سيسيل داي لويس فهو لم يحصره في الشكل الخارجي، وإنما أدخل فيه الجانب العقلي فهناك من الصور ما قد تبدو منفصلة ولكنها مرتبطة ارتباطا خفيا.[3]

أما في النقد العربي الحديث فقد اختلف مفهوم الصورة الشعرية أيضا من ناقد إلى آخر، فيعرفها عبد الإله الصائغ بأنها" نسخة جمالية تستحضر فيها لغة الإبداع الهيئتين الحسية والشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها موهبة المبدع وتجربته وفق تعادلية فنية بين طرفين هما المجاز والحقيقة"[4].

إن عبد الإله الصائغ هنا يقوم بربط علاقة بين الصورة وبين عنصرين من عناصر البلاغة، وهما الحقيقة و المجاز ولا شك في ان هذه العلاقة تمنح الصورة الشعرية دينامية وحيوية أكثر وهو ما يتفق مع عبد القادر الفظ، بحيث ربط الصورة الشعرية بطاقات اللغة وقدرتها على التعبير فيعرفها بأنها: " الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني للتعبير عن جانب من التجربة الشعرية في النص مستخدما طاقات

[1] ينظر: عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي و الصورة الفنية، الحداثة و تحليل النص المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص 9.

[2] أحمد جاب الله، الصورة الشعرية عند أوسن بن حجر، ص 18.

[3] محي الدين صبحي، مطارحات في فن القول، دار الأنوار للطباعة، دمشق، دط، 1978، ص 45.

[4] عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي و الصورة الفنية، ص 98.

اللغة في التركيب والإيقاع والمجاز لترادف و التضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من الوسائل التعبير الفني"[1]، ولم يعد مفهوم الصورة حديثا ضيقا أو مقتصرا على الجانب البلاغي فقط بل تغير ذلك المفهوم بتغير اللغة ذاتها، فاللغة تنمو وتتغير والمقاييس الجمالية قد تغيرك وبذلك تم الإنتقال من اللغة الخطابية إلى اللغة الإنزياحية ويرى عبد العزيز المقالح أن " الصورة الشعرية نفسها لم تعد جامدة صارت متحركة، صورة شعرية حقا، لا صورة زيتية أو كأمرائية"[2]، فالتغير الذي أصاب اللغة الشعرية في بنيتها الداخلية أصاب أيضا الصورة الشعرية، وقد تزامن ذلك مع التغيير الذي شهده العالم، وهي الفترة نفسها التي ظهرت فيها مجلة " شعر" وأصبحت منبرا للتغيير، فالصورة الشعرية عند رواد المجلة، أصبحت تجسيدا لرؤية الفنان موضحة العلاقة بينه و بين العالم ونلمس ذلك من خلال بعض الصور التي تزخر بالفكر وبالتجربة الإنسانية.

فقد استطاعت قصيدة النثر الإنتقال من الصورة الشعرية البسيطة إلى صور أكثر تعقيدا وهي من جهة نظرهم صور معقدة كتعقيد الحياة نفسها، وهي تقوم على رؤى وفلسفات مختلفة، يقول أدونيس " تنقل الصورة للقارئ كشف لنظام متفوق، ليس لديه أية إمكانية لمقاومته أنها تغمر الأحاسيس كلها قبل أن تغمر بشكل أخص العين أو الأذن، إنها ترضى الفكر كله"[3] فالصورة الحقيقية إذن تتعدى حدود اللغة لتصبح وسيلة فنية لنقل التجربة ويعني " أن تكثف التجربة و أن تجعل الوجود حاضرا"[4] وقد اعتبر الخيال المصدر الأساسي لإنتاج الصور الشعرية الرائعة و بالتالي وسيلة للخلق و أداة لبناء علاقات جديدة.

---

[1] م. ن ص 98.

[2] عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل، دار الأدب، بيروت، ط1، 1985، ص 109.

[3] أدونيس بيرس، مجلة " شعر" س1، ع4 1957، ص 86.

[4] رينيه حبشي، الشعر في معركة الوجود مجلة (شعر) س1، ع 1، 1957، ص 91.

وفي العصر الحديث كثر الحديث عن الصورة الشعرية، مفهومها وظيفتها وأنواعها، فظهرت عدة تقسيمات وصل بعضها إلى درجة الغموض، وسنحاول هنا عرض أهم الأنواع الصورة الشعرية التي لمسناها من خلال دراسة النماذج المختارة من مجلة " شعر".

الصور المتلاحقة

لقد سعى الشعراء المعاصرون إلى التجديد في الصورة الشعرية، وذلك بإخراجها عن حدود المنطق والعقلانية، وتظهر اللامنطقية في ارتباط الصور فيما بينها داخل القصيدة، وإن نمط الصور المتلاحقة نمط تبدو فيه الصور ظاهريا وكأنها مشتتة متباعدة لصور ذهنية وقد يشك القارئ للوهلة الأولى أن لا رابط يجمعها، ليتضح بعد النظرية الكلية للسياق الذي يجمعها أنها خاضعة لرابط شعوري"[1] أي أن الصور خاضعة لرابط شعوري متلاحقة غير متباعدة، وقد أكد ذلك عزالدين إسماعيل في قوله إنها نتيجة لعملية تكثيف اللاشعورية، صور متداخلة، يسلم بعضها إلى بعض دون مبرر ظاهر وليس لها ضابط من نظام أو ترتيب، ولكن الباحث لن يعدم الرابط النفسي بين تلك الأجزاء والصور المتباعدة بما يوفر للقصيدة وحدتها النفسية"[2] ويأتي هذا الخيط الشعوري للربط بين الصور اللاعقلانية، يقول جون كوهين إن "الوحدة المفقودة على المستوى مفهومي تستعاد على المستوى العاطفي، وهذا هو الأساس العميق لكل شعر، إن الوحدة العاطفية هي الوجه الآخر للإنقطاع المفهومي"[3] ومن أمثلة ذلك نجد في قصيدة محمد الماغوط " الرجل الميت" والتي نلمس فيها إحساس الشاعر بمرارة الواقع التي يعيشه العالم العربي إذا يقول:

" و هويت وحيدا أمام الحوانيت

[1] مسعودة خلاف، شعر عبد الله حمادي بين التراث والحداثة، رسالة ماجستير، مخطط جامعة منتوري، قسنطينة، 2000-2001، ص 263.

[2] عزالدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة بيروت، ط4، 1979، ص 04-95.

[3] جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة عبد اللول العمري دار توبقال، للنشر الدار البيضاء، ط1، 1986، ص 170.

أيتها الدموع الأكثر نضارة من الدم

أيتها الآلام التي تضيئ قدمي

في أظافري تبكي نواقيس الغبار

و أنا أمسح الدموع عن وجهي الحبيب الممزق

كنت أتجيل أزقة الوطن الحارة

و ليالي الربيع المحطمة في الشوارع

و في كبد السماء الصافية

كانت أحلام لبنان، و أنفاسه السريعة تتلاحق

تندلع كنيران الشتاء

و الهواء الأصفر العليل يزحف جريحا في الظلام"[1]

فنجد الصور في هذا المقطع، تتلاحق لرسم ملامح اليأس الذي يعتري الشاعر، وإذا تأملنا هذا المقطع فسنجد في السطر الأول صورة شعرية تمثل الوحدة والبؤس ولو تفحصنا كل سطر لوجدنا فيه صورة شعرية، فالثاني يحمل صورة والثالث والرابع وهكذا، ففي قصائد الماغوط تتدافع الصور وتتلاحق لنقل التجربة الشعرية، فتقول خزامي صبري " لا نكاد نعثر على العبارة العارية التي لا تتشح بالصورة"[2]، فالقصيدة عقد من الصور، ولو أنها غير مرتبة وفق اتجاه او تسلسل معين، ونجد هذه الصورة الجزئية الصغيرة تتلاحق لتنجمع في صورة رئيسية قائمة لرجل يتسكع وحيدا" فالصورة قوام التعبير الشعري عند محمد الماغوط وتكاد

[1] محمد الماغوط، الرجل الميت، مجلة (شعر)، دار مجلة شعر، بيروت، س3، ع10، 1959، ص 28.

[2] غزامي صبري، حزن في ضوء القمر، مجلة (شعر) ، س3، ع 11، 1959، ص 96.

تكون الوسيلة الوحيدة للإلماحات من الأصوات الداخلية"[1] فنجد صور ترسم وحدة الماغوط وآلامه وصور أخرى ترسم مشاهد لبنان الخرين وصور ترسم محاولة الشاعر للصمود وتحديه لليأس القائم الرهيب الذي كان يخيم عليه، ويبدو النص بذلك منتقلا بين صور مختلفة تعكس لنا نفسية الماغوط المضطربة و الجريحة.

يسيطر القلق على معظم نصوص قصائد النثر، فقد التجأ شعراؤها الى تصوير مشاهد القلق واليأس والحزن ولعل ذلك يرجع إلى طبيعة الفترة التي ظهرت فيها وما خلفته من مشاعر القلق والإحساس بالمرارة في نفس الإنسان المعاصر بصفة عامة، والعربي بصفة خاصة، لذا فقد سيطرت نبرة الحزن على قصيدة الماغوط (الرجل الميت) ونظرا لإحساسه بالمرارة والألم لطبيعة المرحلة، وأيضا للظروف الاجتماعية التي يعيشها، فيعبر الشاعر عن مشاعره بألفاظ ذات نزعة تشاؤمية، ويصور في القصيدة تشاؤمه ونظرته السوداوية، لذا فقد شاعت في القصيدة ألفاظ مثل: (هويت/ وحيدا/ الدموع/ الآلام/ تمزق/ تبكي/ العليل/ جريحا).

فالشعر مرتبط بالحياة وعلى الشاعر أن يعي ارتباطه بها، فإذا حدثت فجوة بينهما ضاع الشعر، كما أن على الشاعر الحقيقي أن يحمل العالم في شعره، بل في قلبه وإذا لم يحدث ذلك فعليه أن ينفصل عنه حينئذ، وهذا ما فعله الماغوط.

وهكذا نجد محمد الماغوط ينتقل بين مجموعة من الصور يربطها عامل شعوري واحد الإحساس بالأزمة، وبالتالي فإن هذه الصور تبقى خاضعة لنفسية الشاعر فتطبعها بالتفكك واللاترابط الذي يميزها، ويذهب عزالدين إسماعيل إلى أن الصورة الجزئية تلعب دورا هاما في تشكيل الصورة الكلية للقصيدة، لذا فقد نبه عزالدين إسماعيل إلى ضرورة تماسكها فيقول

[1] م. ن. ص. ن.

"أما إذا هي تساندت مع مجموعة الصور الأخرى أكسبها هذا التساند الحيوية و الخصب"[1]

يعني بهذا عزالدين إسماعيل أن تساند الصور الجزئية فيما بينها يمنحها الحيوية.

صور تراسل الحواس

ظهر هذا النمط من التصوير عند الرمزيين خاصة، يعتمد على نقل صفات الحواس بعضها إلى بعضها، فيصبح للون صوت وللصوت رائحة، وبذلك يصبح الصورة ايحائية، فيقول غنيمي هلال " فتعطي المسموعات الوانا وتصير المشمومات أنغاما وتصبح المرئيات عاطرة"[2] فتقيم بذلك علاقات متداخلة بين معطيات الحواس المختلفة وبين مدركات كل منها، ويذهب نعيم أليافي إلى أن التراسل بين الحواس يسمح بتداخل وتشابك الصور والألوان والأصوات حيث " تكون وحدة في الحواس فسيحة عميقة تشابك على رحابها المشاهد والألوان والأصوات ويمتزج بعضها ببعضها الأخر"[3] وقد اطلق عليها مصطلح الصور " المتجاوبة" وقد اعتبر بودلير أن تراسل الحواس أهم عناصر التعبير الفني.

ويؤكد نعيم اليافي أن أغلب العلاقات في الصور المتجاوبة تكون في اتجاهين، الون المسموع، واللحن المرئي، و فيها تتجاوب الأصوات و الألوان تتداخل[4].

يقول يوسف الخال في قصيدته " عودة أوديس"

" وقد نلمس الأرض

بحداقنا

[1] عزالدين إسماعيل، تفسير النفسي للأدب، دار العودة بيروت، ط4، 1979، ص 100

[2] غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982، ص 418.

[3] نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث منشورات اتحاد الكتاب العرب، القاهرة، د ط، د ت، ص 195.

[4] ينظر، م، ن، ص 199

وتبكي"[1]

في هذا المقطع ينقل يوسف الخال الإدراك من حاسة البصر (الأحداث) إلى حاسة اللمس (نلمس بأحداقنا) فيبدو هذا التراسل بين (المس و البصر) موضحا العلاقة بين المدركات و التي لا يمكن أن تصلنا إلا من خلال هذا التراسل بما يشيره في نفس المتلقي من أحاسيس وبذلك فقد اعتمدت الصورة على نوع من المجاز بتوظيف الحواس وعالم المدركات للتعبير عن النفس فالأرض تحتل مكانة بارزة في شعر يوسف الخال، فإن نجد هاجس الأرض هو الهاجس الذي يطارده في كل أشعاره، و بما أن الرؤية في الشعر المعاصر تميل إلى الربط، وتوحد الإنسان مع الكون الخارجي فقد تظاهرت من حاستي اللمس والبصر في تشكيل الصورة الشعرية (نلمس الأرض بأحداقنا) والقارئ لأشعار يوسف الخال يكتشف أن الأرض كانت الموضوع المحوري له.

إن أسلوب تراسل الحواس يتضح أكثر في أشعار الماغوط، فتظهر بعض الصور من خلال الجمع بين عالم المحسوسات وعالم المجردات يقول الماغوط:

"تنقل نواحنا

إلى الأزقة وباعة الخبز والجواسيس

ونحن نعدو كالخيول الوحشية على صفحات التاريخ"[2]

إن الجمع بين الذهني والمادي في صورة واحدة يشير في النفس أحاسيس تعجز عن تفسيرها" حيث يعجز العقل عن تفسيرها لخروجها عن المنطقية والمألوف"[3]، فالتاريخ معنى

[1] يوسف الخال، عودة اويس، مجلة (شعر)، دار مجلة الشعر، بيروت، س 4، ع 13، 1960، ص 07.

[2] محمد الماغوط، حزن في ضوء القمر، مجلة (شعر)، دار مجلة شعر، بيروت، س2، ع 5، 1957، ص 6.

[3] مسعودة خلاف، شعر عبد الله حمادي بين التراث و الحداثة، ص 270.

ذهني مجرد أضيف إلى (صفحات) وهي مدرك من المدركات الحسية، وهذا الربط بين المجرد والحسي يسمح لمعاني المجردة والتي تعجز العقل عن ادراكها حسيا أن تلامس الحسية وهذا عن طريق تراسل الحواس لذا نجد (صفحات التاريخ) تشير إلى رحلة طويلة من العذاب (تنقل نواحنا)، وتنقلنا إلى خارج حدود الزمان، ولتعميق الإحساس أكثر بالإنطلاق جاء تعبير (نعدو كالخيول الوحشية)، فكلمة الوحشية تحمل خيال القارئ بعيدا عن حدود المدينة والحضارة إلى حين الطبيعة، فالخيول الوحشية تعدو لتمثل كفاح الإنسان المرير.

الصور السريالية

بعد ان ضاق الشعراء بهذا العالم المتأزم لم يجدوا متنفسهم إلا في تيارات المذهب السريالي الغربي فقد جاءت السريالية رغبة في تجاوز الواقع المؤلم، ويقول أدونيس إنها "وسيلة الشاعر إلى تجاوز واقعه وتجاوزاته سعيا فيما وراء مقولات المنطق من أجل العثور على الطاقة في حالتها البدئية وعلى الكلام الحي كلام الأسطورة التي تعطي للعوالم الداخلية أشكالا ملموسة"[1] يعني الشاعر هنا يأتي بالصور السريالية لتجاوز واقعه المؤلم، إلى ما وراء المنطق لإكتسابه الطاقة في بدايتها.

والصورة في تجارب السرياليين أثر من أثار الرؤيا أو الحلم فالشاعر يستعمل صورا تبدو غير منطقية في ظاهرها وإنما هي وليدة اللاوعي فتكشف عما هو مخبوء في داخله، يقول أحمد بزون إنها "تكشف عن المواقع المجهولة التي يستعصي دخولها بل يتعذر على العقل البارد، إنها صور ناتجة عن وحشية الإملاء الذاتي يجد العقل الواعي نفسه حيالها مخدرا لا يلامسها، إنها شبيهة بتلك الصور التي تحدث في حالات الانتشاء بتأثير الأفيون أو الحشيش"[2].

[1] أدونيس، الصوتية و السريالية، دار الباقي بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص 32.

[2] أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، الإطار النظري دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1996، ص 145.

وقد اهتم السرياليون بالصور التي تحمل معها طاقة إيجابية كبيرة لذا اهتموا بالخيال ونجد غنيمي هلال يقول: والصورة عندهم هي من نتاج الخيال وعلى الشاعر أن يستقبل الصورة التي تنتج من وحداته أكثر مما يحاول خلفها بفكره المحض عن طريق الشعور"[1] وقد حذر أندريه يرتيون من التكلف في صياغة الصور، فالصورة السريالية تأتي للشاعر وتفرض نفسها وقد اهتموا بالصورة بوصفها العنصر الجوهري للشعر، و جعلوها نابعة من الوجدان يتلقاها الشاعر، وعليه أن يستسلم لها دون محاولته التدخل في خلقها أو تشكيلها بعقله يقول علي البطل " تبدو صور السرياليين وكأنها نابعة من خيال ثمل أو من حلم لا يحكمه ضوابط منطقية و في تراكم أحداثه"[2].

ويرى السرياليون أن أقوى الصور وأفضلها للتعبير عن عوالم الباطن واللاوعي، هي صور الأحلام والصور الساذجة أو صور الطفولة، لذا سنحاول التركيز في الصور السريالية على الصور التي تعتمد في نبائها على الأحلام أو صور الطفولة والتي تدعى بالصور الإرتدادية.

1- الصور الإرتدادية

وهذا النمط من الصور نجده عند شعراء قصيدة النثر وهو ما يعرف بالصور الإرتدادية وهو نمط من الصور التي تعود إلى زمن الطفولة فبين الشاعر الطفولة علاقة وطيدة، فهي تمثل عالم البراءة والكمال الذي يبحث عنه فيقول عبد الحميد هيمه " لا شك أن عالم الطفل مما يجذب اهتمام الشعراء ويستقطب عواطفهم لما يمثله الطفل والطفولة من معان الدهشة والبراءة والطهر والألفة، فالطفل يجسد حلم الفنان في العودة إلى

[1] غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982، ص 420.

[2] علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الهجري، دراسة في أصولها و تطورها، دار الأندلس، لبنان، ط2، 1981، ص 27.

زمن الطهارة والحرية اللامحدودة"[1] كما أن علماء النفس يذهبون إلى أن لجوء الشاعر إلى عالم الطفولة تدفعه رغبة قوية للبحث عن عالما جديد يختلف عن عالمنا المليء بالتناقضات، ونجد نذير العظمة يصرح بأن " العودة إلى الطفولة ترمز إلى بناء حياة جديدة"[2].

أي أن العودة بالذكريات أو صور الطفولة لربما تهدف إلى نشأة حياة مختلفة عن الحياة المعاشة أي بناء حياة جديدة خالية من التناقضات.

و يقول أدونيس (في أرواد يا أميرة الوهم):

" في جفوني المتعبة قرية من العصافير تعلو و تعبر و أغفو و في سريري يجلس كوكب السهر"[3]

فالصورة هنا منبثقة من ذاكرة الحلم أو ذاكرة الطفولة ليحتضنها عالم الريف الرومانسي (قرية من العصافير)، فهي مرتبطة بأحلام الأطفال وولعهم الشديد بالعصافير، وهناك ارتباط وثيق بين الأحلام والطفولة نظرا لما فيهما من تدفق شعوري وعفوية يقول أدونيس في (وحدة اليأس):

" وأمضي وأنا أحلم، وبالكواكب التي غابت من الصبح

وحين تدخل في عروقي رائحة البحر وتملأ شعر

حبيبتي قبل الريح وتموت الشواطئ

وتعبت، لن أتذكر غير أمي، وسأنسج لها

في ذاكرتي حصيرا لينا تجلس عليها و تبكي"[1]

---

[1] عبد الحميد ، الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر.

[2] نذير العظمة، دلان توماس، مجلة (شعر)، دار مجلة شعر، س3، ع10، 1959، ص 71.

[3] أدونيس، أرواد يا أميرة الوهم، مجلة (مجلة)، دار مجلة شعر ، بيروت، س3، ع 10، 1959، ص 11

فتذكر الأم ومناداتها هي مشاهد مرتبطة دوما بمشاهد وصور الطفولة، فأدونيس بعد أن غابت الكواكب وماتت الشواطئ، لم يتذكر غير وجه امه وقد يعود ذلك لإرتباطه الشديد بها بعد وفاة والده، ثم يردد " لكنني يائس يا أمي"[2]، فحنين أدونيس إلى الأمومة حنين إلى الملجأ والملاذ، إلى منبع الدفء والسكينة، حيث الشعور بالمصالحة مع النفس ومع العالم.

2- صورة البناء الحلمي:

بما أن السريالية تقوم على رفض الواقع الإنساني، فقد أعطى السرياليون اهتمام كبيرا للأحلام ويقول عزالدين إسماعيل "اهتم الشعراء بالحلم بوصفه أداة لعالم مليء بالإمكانات وأداة لبحث الحياة والتجدد في كل تسطع وجمد في الرؤية التقليدية" لأن الحلم يسمح للشاعر أن يتغلغل في أعماق ذاته الباطنية وأن يفور إلى أبعد نقطة في جزيرة اللاوعي تلك المنطقة التي بقيت مجهولة وبعيدة عن دراسات النقاد لسنوات طويلة حيث تأتي الصور السريالية من هناك كاشفة عن خبايا النفس الإنسانية وأسرارها.

يقول أدونيس في وحدة اليأس

" وأمضي وأنا أحلم- أغمس أهدابي في مصالح الذكرى وأحلم، القمر جمجمة و الشمس عصفور يطير قريبا من الأرض و المرأة قرنا ثور و المصباح يصير تحت الأرض"[3]

وحين نقرأ هذا النص نشعر بذلك الإنتقال من الواقع إلى الحلم، والهروب من الذات إلى الأحلام فالحلم يصبح نفيا للواقع وهو في الوقت نفسه محاولة خلق واقع جديد، فالقمر جمجمة والشمس عصفور يطير والمرأة قرنا ثور والمصباح يصير، والشاعر بحلمه هذا ينقلنا

[1] أدونيس، وحدة اليأس، مجلة (شعر)، ص 23.

[2] أدونيس، وحدة اليأس، ص 20

[3] أدونيس، وحدة اليأس، مجلة شعر، ي 2، ع (8-7) 1958، ص 22.

إلى صورة انتظمت أجزائها بشكل غريب، فبناء الصور يتم في ضوء مفهوم خاص للعلاقات قائم على اللاربط والآلية، فأدونيس يعاني مشكلة الإنتماء إلى واقعه فهو واقع متأزم مثقل بالهموم والمآسي.

وهذا ما دفعه للبحث عن عالم ينغلق فيه على نفسه، عالم لا يشبه عالمنا كثيرا فتأتي الصور عنده من عالم الأحلام.

إذن فالصورة الشعرية من العناصر التي تشكل جماليات قصيدة النثر كما يعتبر بمثابة التجسيد لرؤية الشاعر، فهي الجسر الذي يربط بين قلقه وقلق العالم، وقد حاولنا في هذا الجزء من الفصل إبراز أهم أنماط الصور الشعرية في قصيدة النثر.

وقد جاءت تلك الصور محملة بإنفعالات ومشاعر وأفكار ومناخ شعوري جديد تفردت به وكثيرا ما تجعلنا نشعر بنوع من الصعوبة في التواصل معها، لأنها قد تبدو غير متلاحمة أو مبعثرة لكن سرعان ما يأسرنا وهجها فنقع في سحرها.

الخاتمة

الخاتمة

يحاول البحث تسجيل أهم النتائج المستخلصة وأسئلة أخرى لا تزال في حاجة إلى المعالجة والبحث، لعل أفاقا جديدة تنفتح من خلالها في دراسة قصيدة النثر العربي:

- إن قصيدة النثر جنس أدبي، بل إنها عدت نوعا أدبيا حقيقيا وقد استطاعت أن تتحول من الهاجس على المركز كونها نوع من الكتابة الحرة، وبالتالي فهي جنس مستقل لأن من مميزات القصيدة النثرية الاستقلالية بجانب الإيجاز والوحدة.
- إن قصيدة النثر عمل فني، وكأي عمل فني آخر، فهي ذات قابلية لتوليد الإنفعال الخاص يختلف تمام عن الإنفعال الحسي أو الإنفعال العاطفي، وبغية تحقيق هذه الغاية ينبغي على قصيدة النثر أن تختار الوسائل المناسبة أي تختار المواد المركبة للعمل المتكامل وعليها أن تكون قصيرة ومكثفة.
- قصيدة النثر شكل جمالي حداثي، يتخذ من اللغة الشعرية مركبا يسافر به في مجاهيل جمالية غريبة عن المألوف، ومن ثم فإن قصيدة النثر ليست سوى رد فعل جمالي على ما هو قائم جماليا.
- تعمل قصيدة النثر على أن تجعل من لغتها لغة مفارقة للغة اليومية من جهة، ومتجاوزة للغة الراهنة للإبداع الشعري.

- لتحقيق التفرد والتجاوز لجأت قصيدة النثر إلى تحطيم البنية الشعرية للجملة خالقة بذلك ما يعرف بالجملة الفوضوية.
- تطمح قصيدة النثر في تشكيل إيقاعها الخاص الذي لا يخضع إلا لحركة الرؤيا والتجربة الشخصتين.
- الصورة في قصيدة النثر صورة مفارقة بامتياز تتغيا الإدهاش وتخيب أفق التوقع لدى القارئ، وعلى هذا التغييب تبني تأثيرها.
- طرحت قصيدة النثر بدائل إيقاعية، وكان أهمها مفهوم الإيقاع الداخلي الذي لقي نقدا شديدا من طرف البعض تعلق الأمر بتحديده أو كونه خصوصية لقصيدة النثر دون غيرها.
- إن الذي ننتهي إليه أخيرا أن قصيدة النثر العربية لا تزال تبحث عن شكلها المتميز، وفي سبيل الوصول إلى ذلك الشكل ستعمل دائما على تجريب أدوات فنية تراها كفيلة بدفعها نحو تحقيق هويتها الخاصة.

قائمة المراجع والمصادر

قائمة المراجع والمصادر:

I. المصادر

- أدونيس، أرواد يا أميرة الوهم، مجلة "شعر" دار مجلة شعر، بيروت، س3. ع10، 1959.
- أدونيس، وحدة اليأس، مجلة " الشعر"، دار مجلة شعر، بيروت، س2، ع (8-7)، 1958.
- جبرا (جبرا إبراهيم)، غريب على العين، مجلة " شعر"، دار مجلة شعر، بيروت.
- حاج (أنسي)، البيت العميق، مجلة "شعر"، دار مجلة شعر، بيروت، س4، ع 16، 1960.
- حاج (أنسي)، الحوار، مجلة " شعر"، دار مجلة شعر، بيروت، س4، ع 16، 1960.
- حاج (أنسي)، خطة، مجلة " شعر"، دار مجلة شعر، بيروت، س4، ع 16، 1960.
- حاج (أنسي)، الهوية، مجلة " شعر"، دار مجلة شعر، بيروت، س4، ع 16، 1960.
- حاج (يوسف)، العرس، مجلة " شعر"، دار مجلة شعر، بيروت، س3، ع 9، 1960.
- حاج (يوسف)، عودة أوديس، مجلة " شعر"، دار مجلة شعر، بيروت، س4، ع 3، 1960.
- أبي شقرا (شوقي)، خطوات الملك، مجلة " شعر"، دار مجلة شعر، بيروت، س2، ع 5، 1958.

- الماغوط (محمد)، حزن في ضوء القمر، مجلة " شعر"، دار مجلة شعر، بيروت، س2، ع 5، 1958.
- الماغوط (محمد)، حريق الكلمات، مجلة " شعر"، دار مجلة شعر، بيروت، س2، ع (7-8)، 1960.
- الماغوط (محمد)، الرجل الميت، مجلة " شعر"، دار مجلة شعر، بيروت، س3، ع 10، 1959.
- الماغوط (محمد)، عتبة بيت مجهول، مجلة " شعر"، دار مجلة شعر، بيروت، س42، ع 13، 1960.
- الماغوط (محمد)، الغريب، مجلة " شعر"، دار مجلة شعر، بيروت، س4، ع 13، 1960.
- الماغوط (محمد)، يا سماء الحبر الجرداء، مجلة " شعر"، دار مجلة شعر، بيروت، س4، ع 13، 1960.

II. المراجع:

أ- الكتب العربية:

- أدونيس الثابت والمتحول -3- صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط4، 1963.
- أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الأدب، بيروت، ط1، 1985.
- أدونيس، الشعرية العربية، دار الأدب، بيروت، ط2، 1989.
- أدونيس، الصوفية والسريالية، دار اليافي، بيروت، لبنان، ط1، 1992.
- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.
- إسماعيل (عزالدين)، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1979.
- إسماعيل (عزالدين)، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهر الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، بيروت، ط3، 1966.
- بزون (أحمد)، قصيدة النثر العربية (الإطار القطري)، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1996.
- البطل (علي)، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني للهجرة، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، لبنان، ط2، 1981.
- بنيس (محم)، الشعر العربي الحديث، بنياته وايدالاته-3- الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2001.
- حجازي (محمد عبد الواحد)، ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر اسكندرية، ط1، 2001.
- الربايعة (موسى)، قراءة في النص الشعري الجاهلي، مؤسسة حمادة، دار الكندي أريد الأرنس، د. ط، 1998.

- الرواشدة (سامح)، فضاءات شعرية، دراسة نقدية في الديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، أردن، د ط، 1999.
- الصائغ (عبد الله)، الخطاب الشعري، الحداثون والصورة الفنية- الحداثة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.
- الصباغ (رمضان)، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر، اسكندرية، ط1، 1998.
- ابن طباطبة (محمد بن أحمد)، عيار الشعر، تحقيق محمد علي السلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط3، 1984.
- عباس (احسان)، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط6، 1979.
- عبد الصبور (صلاح)، حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت، لبنان، د ط، 1992.
- عبد العظيم (محمد)، ماهي النص الشعري، إطلالة أسلوبية من نافذة التراث، النقد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1994.
- العظمة (نذير)، قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث، الشعر السعودي بنموذج النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2001.
- العيد (يمني)، في معرفة النص دار الأفاق الجديدة بيروت، ط3، 1985.
- الغذامي (عبد إله)، الخطيئة والتفكير، النادي الأدبي الثقافي، ط1، 1985.
- الغرفي (حسن)، حركية الإيقاع في الشعر المعاصر، افريقيا الشرق، المغرب، د ط، 2001.
- قاسم (عدنان حسين)، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، د ط، 2001.
- قباني (نزار)، ما هو الشعر؟ منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط3، 2000.

- القرطاجني (حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981.
- قوطوس (بسام)، استراتيجيات القراءة، دار الكندي للنشر والتوزيع، أريد أردن، د ط، 1997.
- المسدي (عبد السلام)، الأسلوب والأسلوبية.
- مطلوب (أحمد) معجم المصطلحات الفقد الأدبي القديم، مكتبة لبنا، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
- مفتاح (محمد)، التشابه والإختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996.
- مفتاح (محمد)، التلقي والتأويل مقاربة نسقية المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
- المقالح (عبد العزيز)، أزمة القصيدة العربية، مشروع التساؤل، دار الأداب، بيروت، ط1، 1985.
- الملائكة (نازك)، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1983.
- ابن منظور (ابي الفضل جمال الدين محمد بم مكرم)، ليان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1990.
- هلال (غنيمي)، النقدالأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982.
- اليوسفي (محمد لطفي)، الشعر والشعرية والفلاسفة والمفكرون العرب، ما نجزوه وما هموا إليه، الدار العربية للكتاب ليبيا، 1992.
- يحياوي (رشيد)، الشعرية العربية، الأنواع والأغراض، افريقيا الشرق الدار البيضاء، المغرب، 1991.

ب- الكتب المترجمة:

- إيليوت، في الشعر والشعراء، تر، محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر دمشق، ط1، 1991.
- خير بك (كمال)، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، تر، مجموعة من أصدقاء المؤلف، دار المشرق، بيروت، ط1، 1982.
- كوهين (جون)، بنية اللغة الشعرية، تر، محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986.
- كوهين (جون)، التظرية الشعرية، تر، أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2000.
- ياكبسون (رومان)، قضايا الشعرية، تر، محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، د ط، 1988.

ت- الرسائل:

- جاب الله (أحمد) الصورة الشعرية عند أوس بن حجر، رسالة ماجستير مخطوط جامعة باتنة، 1995.
- خلاف مسعودة، شعر عبد الله حمادي بين التراث والحداثة، رسالة ماجستير مخطوط جامعة منثوري قسنطينة، 2001.

الفهرس

الفـــــهرس

الاهداء

الشكر و التقدير

مقدمة ..... أ

المدخل 5

الفصل الأول: قصيدة النثر النشأة و المفهوم

مفهوم قصيدة النثر 11

ثانيا: نشأة قصيدة النثر 14

الفصل الثاني: البنية الفنية لقصيدة النثر

اللغة 18

الغموض 20

المفارقة 25

الانزياح 28

الموسيقى "الإيقاع" 38

إشكالية او بنية الإيقاع الداخلي 38

التكرار 42

التوازي 53

الصور الفنية 64

الصور المتلاحقة 67

صور تراسل الحواس 70

الصور السريالية 72

الخاتمة 78

قائمة المراجع والمصادر 81