الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الدكتور مولاي الطاهر
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها
تخصص : دراسات أدبية
مذكرة التخرج لنيل شهادة ليسانس
الموسومة بـ :

قصيدة الومضة في الشعر العربي المعاصر

- أحمد مطر -

إعداد الطالبتين :
- صديق صارة
- بوموس فايزة

إشراف الأستـــاذ
أ. عبيد نصر الدين

السنة الجامعية
2019/2018م

الإهـــــداء

نهدي ثمرة جهدنا إلى اللتان حملانا وحمتانا ومنحانا الحيـاة

وأحاطونا بحبهم وحنانهم والدتينا الغاليتين

صدّيق فاطمة رحمها الله وقروج أم الخير أطال الله بعمرها

اللتان حرصتا على تعليمنا وضحتا في سبيل نجاحنا...

وإلى أمي الثانية أطال الله في عمرها قرة عيني نادية

وإلى والدانا العزيزان صديق يحيى والمرحوم بو موس ابن الدين

اللذان دعمانا منذ خطوتنا الأولى

وإلى رفيقة **دربي** ...

كما لا يفوتنا أن نخص إهدائنا بذكر إخواننا وأخواتنا الذيـن

أعانونا بالدعاء أطال الله في أعمارهم

وإلى ابنة أختي وابنها الـتـوأم الغالي "سكينة فاطمة

ومالك الأندلسي

كما لا أنسى صغيرتي **العزيزة** فاطمة ابنة أخي ،

كما نهدي عملنا المتواضع إلى كل صديقاتنا

وبالأخص نجلاء زهرة الأحلام

وإلى كل طلبة السنة الثالثة

أدب عربي

دفعة 2019.

تشكـــــــــــرات

نتقدم بجزيل الشكر إلى الأستـــاذ **المشرف** الدكتور عبيد نصر الدين

على ما قدمه لنا من دعم في إنجازنا للبحث بتوجيهاته ونصائحه القيمة، وبإفادته لنا بالمعرفة وبطرق البحث ومنهجيته.

كما أشكر جميع الأساتذة ورئيس قسم اللغة العربية وآدابها وكل إطارات القسم.

بســـم اللـــــه الرحمـــــن الرحيـــــم

(.يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ * وَ اللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ) .

صـــدق اللـــــه العظيـــم

المجادلـــة (11)

مقدمـــة

إن ظهور مفهوم التجديد في الشعر العربي يعود لمنتصف القرن التاسع عشر للميلاد، فتزامنت مع ظهور المدارس الشعرية الحديثة، والمرتبطة بالعديد من الشعراء العرب المعاصرين والمشهورين، مثل: "أحمد شوقي، وأبو القاسم الشابي، ونازك الملائكة، ونزار قباني، ومحمود درويش، ومحمد الماغوط"، وغيرهم ممن ساهموا بالتأسيس لمفهوم شعري جديد، فظهر تأثيره واضحا في تغيير النمط الشعري المتبع في القصائد العربية وخصوصا مع ظهور الشعر العمودي، والذي أُسس إلى مرحلة جديدة من مراحل التجديد في الشعر العربي.

فاستطاعت الشعرية العربية عبر مسارها الحافل أن تثير شهية القراءة النقدية، فطبعت العملية الإبداعية الشعرية بحمولة كل مرحلة وفترة من تطور الشعر العربي؛ زمنيا أفقيا، عموديا، فقدّمت كل فترة رؤية مختلفة للنص على مستوى الإبداع والبناء الذي شهد تحولات مفصلية خاصة في العصر الحديث، فقد انتقل من الشكل العمودي الملتزم بالوزن، إلى الشجري المعتمد على إيقاع التفعيلة، وصولا للأشكال المتحررة من الوزن التي ظهرت باعتبارها شكلا جديدا ومختلفا عن سابقيه، يحمل مرجعيات مختلفة ورؤى أكثر توترا في خلق القصيدة التي استحالت إلى نص عابر لكل الأنواع، إنها قصيدة **الومضة** التي حفلت بحضور مُلفت وغيّرت من منطلقات القصيدة من حيث البناء والقيم الجمالية، فاستحالت نص يحمل شكله في تمرده عن الشكل، ويقدّم جمالية مختلفة على مستوى تلقيه، ومازال ببنائه المختلف يثير الجدل من حيث حدود شعريته ومسارات تلقيه في ظل الواقع القرائي العربي المضطرب.

وقد انطلقنا في هذه القراءة من **إشكالات** محدّدة أثارت فضول البحث ودفعتنا للإجابة والكشف عن الخفي في هذا النص الذي يأبى أن يقول شيئا، فسرعان ما يخفي أشياء أخرى. وكانت إشكالات دراستنا نابعة من جدل هذا النص، فجاءت الاشكالية الرئيسية مرتبطة بقصيدة **الومضة** ومنها تفرعت الاشكالات الفرعية وهي كالآتي:

كيف ظهرت قصيدة الومضة في الشعر العربي المعاصر؟

وانطلقنا من هذه الاشكالية الرئيسية التي تتمحور حول متعلقات قصيدة **الومضة** تبرز إشكالات فرعية تُقيم جدران الإشكال الرئيسي وتسمح لنا بتتبع فروعه، ونجملها فيما يلي:

- **ما هو الأثر الدلالي للومضة؟**
- **ما هو المقصود بالومضة؟**
- **ما مفهوم قصيدة النثر؟**
- **ما دوافع ظهورها؟**
- **ما خصائص قصيدة النثر؟**

عبر هذه الإشكالات يتمّ الربط بين التساؤل حول قصيدة **الومضة**، وقد حاولنا الدراسة للإجابة عن مختلف التساؤلات المعبّرة عن الإشكالات تباعا عبر فصول ومباحث الأطروحة، التي ترتّبت وفق خطة محددة، انطلقنا فيها بمدخل قدّم مفهوم الشعر الحر كما بحثنا في هذا المدخل عن بدايات ظهوره وظروفه كما بحثنا عن العوامل الاجتماعية للشعر الحر وبيّنا العوامل التي ساهمت في انبثاقه كالنزوع إلى الواقع والحنين إلى الاستقلال، والنفور من النموذج...إلخ.

وقد اختتمنا هذا المدخل بذكر أهم الخصائص للشعر الحر وانطلقنا بعد هذا المدخل بذكر أول الفصول حول قصيدة النثر بين النشأة والتطور، حيث حاولنا فيه تقديم مفهوم لقصيدة النثر وذكرنا كذلك أهم الدوافع والخصائص التي كانت سببا في ظهور قصيدة النثر.

خاتمين الفصل الأول بذكر أهم المحطات التي ظهرت فيها هذه الأخيرة في الأقطار العربية، أما الفصل الثاني فكان عبارة عن جانب تطبيقي **للومضة** في الشعر العربي المعاصر، حيث أخذنا نموذجا من **–حرير الفضاء العاري–** لقصيدة **الومضة**. والأثر الدلالي **للومضة** عند "بشير المصغري" وفي الأخير الخاتمة وقائمة المصادر والمراجع.

بظل ما قمنا به خطوة نحو معرفة حدود وأبعاد **الومضة** وكيف صنعت لنفسها كيانا شعريا على المستوى البنائي والجمالي، كما حاولنا الكشف عن تحول التجارب من مرحلة إلى أخرى حسب مرجعية الشعراء والسياق السوسيوثقافي الذي انتموا إليه، فإن أصبنا في شيء مما قدّمنا فبفضل الله –عزّ وجلّ– ومساندة أستاذنا المشرف، الأستاذ الدكتور **"عبيد نصر الدين"** الذي أفاض علينا من تجاربه الشخصية شاعرا وناقدا، مما سمح لهذه الدراسة بأن ترى النور بهذا الشكل والتصوّر. وإن قصّرنا في الدراسة فمنّا نحن ونأمل تجاوز ذلك في دراستنا مستقبلا على أمل مواصلة عملية البحث في قصيدة **الومضة**، والكشف عن

جوانبها الخفية في نصوصها المختلفة، فالدراسة مازالت تطرح أسئلة كثيرة وتلحّ بإشكالات عميقة لا يمكن الوقوف لحلها عند الدراسة الواحدة.

نتمنا في الأخير أن نكون قد وُفقنا في تقديم دراسة قصيدة **الومضة**، ونسأل الله أن يفيد هذا العمل الباحثين.

مدخل
للشعر الحر

I– مفهوم قصيدة الشعر الحر:

هي عبارة عن الشعر الذي يتكون من سطر واحد فقط، أي ليس له عجز، كما أنه يعتمد على تفعيلة واحدة؛ لهذا السبب سُمي بالشعر الحر، لأنه تحرر من وحدة القافية والشكل، ويتمتع شاعره بحرية التنويع في التفعيلات، وفي طول القصيدة، بينما يلتزم في تطبيق القواعد العروضية التزاما كاملا[1].

استُخدم الشعر الحر قبل الخمسينيات، واتخذ مسميات وأنماطا مختلفة، تمّ اتباعها من قبل نقّاد وباحثين مختصين، أطلقوا عليه في بداية ظهوره الشعر المرسَل، والشعر الجديد وشعر التفعيلة، لكن في الأخير تمّ الإجماع على مسمّى الشعر الحر[2].

– بداية الشعر الحر وظروفه:

على الرغم من تضارب الآراء حول مبدأ أسبقية الشعر الحر بين "نازك الملائكة" و"السيّاب"، تبقى "نازك الملائكة" رائدة هذا الشعر الحر الذي هو **"ظاهرة عروضية قبل كل شيء. ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويُعنى بترتيب الأشطر والقوافي..."**[3] .

هذا من ناحية التعريف، أما عن بداية هذا الشكل نجدها تقول عنه: **"كانت بداية الشعر الحر سنة 1947، في العراق، بل من بغداد نفسها، زحفت وامتدت حتى غمرت الوطن العربي كله...وكانت أول قصيدة حرة تنشر قصيدتي "المُعنونة" و"الكوليرا".**

---

[1] أ.ب نجاة الفارس(2016.11.02)، الشعر الحر www.alkhaleej-aë.، اطلع عليه بتاريخ 2018.06.26، بتصرف.

[2] أ.ب.ت "الشعر الحر ....ثورة إبداع أم مطية عجز؟"، learning,aljazeera.net، اطلع عليه بتاريخ:2018.06.12، بتصرف.

[3] قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص:69.

وسأدرج بعضها فيما يلي:

" طَلَع الفجــرُ

أصغِ إلى وَقْع خُطَى الماشينْ

في صمتِ الفجْر، أصِخْ، انظُرْ ركبَ الباكين

عشرةُ أمواتٍ، عشرونا

لا تُحْصِ أصِخْ للباكينا

اسمعْ صوتَ الطِّفْل المسكين

مَوْتَى، مَوْتَى، ضاعَ العددُ

مَوْتَى، موتَى، لم يَبْقَ غَدُ

في كلِّ مكانٍ جَسَدٌ يندُبُه محزونْ

لا لحظَةَ إخلادٍ لا صَمْتْ

هذا ما فعلتْ كفُّ الموتْ

الموتُ الموتُ الموتْ

تشكو البشريّةُ تشكو ما يرتكبُ الموتْ"[1]

وباعتبار الشعر الحر شكل جديد على الشعر العربي تعددت الآراء حوله واختلفت، فمثلا نجد الناقد "محمد مصايف" يرى أن الشعر الحر **"هو الذي لا يحافظ في مجموعه إلاّ على بعض التفعيلات الضرورية التي توفر للقصيدة الحرة نوعا من الموسيقى التي لا يمكن أن يسمى شعرا بدونها"**[2].

[1] قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص:35-36.

[2] فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، محمد مصايف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، ت1981م، ص: 31-32.

خصائص الشعر الحر:

من خصائص الشعر الحر ما يلي:

- يتميز الشعر الحر بالعديد من الخصائص الأسلوبية، والتي تعتمد على وحدة الموضوعية، فلا تقتصر الوحدة في ذلك على البيت فقط، بل إنّ القصيدة بأكملها تشكل كلاما متماسكا، وامتزاجا وتناغما في شكلها ومضمونها، حيث تمّ وضع القافية ، والتفعيلة، والصياغة، والبحر، تحت خدمة الموضوع، ممّا جعل الشاعر يعتمد على التفعيلة في شعره، وعلى الموسيقى الداخلية المناسبة بين الألفاظ، وهي بذلك طريقة للتعبير عن نفسية الشاعر، ونزواته، وطموحه، وآماله، أكثر من كونها أبيات منتظمة مصفوفة.
- الشعر الحر موزون، أي أنه يستخدم التفعيلات الموحدة من بداية القصيدة لنهايتها، على الرغم من عدم التزامه بعدد التفعيلات.
- **خاصية التدوير**: أي أنّ شاعر يستخدم تفعيلة غير كاملة في نهاية البيت الأول، ليقوم بإكمالها في البيت الثاني.
- عدم الالتزام بالقافية أي أنّ الشاعر يتبع قافية معينة لعدد من الأبيات، وسرعان ما ينتقل لقافية أخرى، وهذا الأمر يفقد القصيدة والأحداث والخيالات التي يصورها الشاعر.
- بساطة الألفاظ، وسهولتها الخلط بين الفصحى والعامية ممّا يسهل على المستمع فهم القصيدة، والتوصل لمعانيها.
- استخدام الرموز والإيحاءات بكثرة في القصيدة، والتي عادة ما تكون صعبة التحليل.[1]

إن حديثه هذا لا يبتعد كثيرا عن جوهر الشعر الحر الذي كانت تنظر له الناقدة "نازك الملائكة"، وقد أخذ "جبرا إبراهيم جبرا " موقفا مخالفا لهذه القضية التي تدور حول تسمية الشعر الحر فيقول: **"وواقع الأمر أنّ الشعر لا يمكن أن يتقيد بهذه القيود كلها، ويسمى اعتباطا حرا"**[2].

1 أ.سليم ساعد السلمي، (2008.08.08) "الشعر الحر www.nachivi.net."**.اطلع** عليه بتاريخ 2018.06.26 ، بتصرف.

2 الرحلة الثامنة، جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، بيروت، (دط)، ت1967، ص :38.

فقوله هذا يدل على رفضه لتسمية الشعر الحر الذي كانت تنظر له الناقدة "نازك الملائكة" لأنه يراه يتقيّد بمجموعة من القيود تمنعه من اكتساب صفة الحرية، ومنه فإن الاختلاف عند هؤلاء النقاد ينحصر في مسألة الحرية، فكل ناقد ينظر لها من زاوية معينة تتفق مع آراءه النقدية.

وقد أعاقت مسيرة الشعر الحر جملة من الظروف وجعلت سبيلها وعرا في نظر الناقدة "نازك الملائكة" حيث تمثلت هذه الظروف فيما يلي:

1- ظروف عامة تكمن في أنّ حركة الشعر الحر شأنها شأن أية حركة جديدة في ميادين الفكر والحضارة، لابد أن تحتوي على فجاجة البداية التي لا تخلو من المزالق والمطبات.

2- ظروف خاصة تكمن في أنّ الشعر الحر حركة جديدة على الوطن العربي[1].

إن هذه الظروف كانت سببا رئيسيا في زيادة وتيرة تناول ظاهرة التكرار لدى الشعراء المعاصرين من أجل مواكبة هذه الحركة الجديدة المتمثلة في الشعر الحر.

العوامل الاجتماعية للشعر الحر:

هناك عدة عوامل اجتماعية ساهمت في انبثاق حركة الشعر الحر نذكر منها:

1)- النزوع إلى الواقع: تتيح الأوزان الحرة للفرد العربي المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومانسية إلى جو الواقعية التي تتخذ العمل والجد غايتها العليا.

2)- الحنين إلى الاستقلال: تتجسد في شخصية الشاعر المعاصر الذي يريد أن يتميز عن شخصية الشاعر القديم ولهذا يرغب في أن يستقل ويبدع لنفسه شيئا يستجوبه من حاجات العصر، فحرقة الاستقلال هذه تساهم إلى حد ما في دفع الشاعر الحديث إلى البحث في أعماق نفسه، عن مواهب كامنة غير مستغلة وعن قدرات وخصائص يمكن أن تشحذ وتبرز فتعطيه شخصية منفردة تميزه عن أسلافه.

3)- النفور من النموذج: ويقصد به النفور من القانون الهندسي الذي كان يحكم القصيدة العربية القديمة، وهذا الأمر ليس غريب في عصر يبحث عن الحرية ويريد أن يحطم القيود، ويعيش وفق مجالاته الفكرية والروحية.

1 قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص38.

4)- إيثار المضمون: الشعر الحر في جوهره ثورة على تحكيم الشكل في الشعر لأنّ الشاعر الحديث يرفض أن يقسّم عباراته تقسيما يراعي فيه الشطر، وإنما يريد أن يمنح السطوة المتحكمة للمعاني التي يعبر عنها[1].

1 ينظر قضايا الشعر المعاصر، ص 56-65 .

الفصل الأول

قصيدة النثر بين النشأة والتطور

1- مفهوم قصيدة النثر.

2- دوافع ظهور قصيدة النثر.

3- خصائص قصيدة النثر.

4- قصيدة النثر في الأقطار العربية.

I)– قصيدة النثر مفهومها:

لا يزال مصطلح "**قصيدة النثر**" يثير جدلا كبيرا، ويُحدث خلافات كثيرة بين جبهتين؛ ترى الأولى أنّ هذا المصطلح مناف تماما للصواب وخارج عن السياق الطبيعي للشعرية العربية التي ألفت الشعر والنثر متناقضين ومختلفين بما يشكل الشعر من نظام واتساق والنثر وما فيه من فوضى وعدم الالتزام بشكل أو قالب. وجبهة أخرى ترى أنّ المصطلح مناسب لشكل شعري مختلف عمّا سبق "ومن هنا أوجدت هذه القصيدة تناقضا في المفهوم حين صالحت بين كلمة قصيدة بشعريتها الملحقة والمتوترة، والنثر ببساطته، جت من الأداء المعنوي إلى الإنجاز الدلالي، تركت الشفاهية بكل معطياتها الصوتية إلى الكتابية بكل كاناتها الحديثة من النصية المحدودة إلى التشظي أو التعدد النصي، من الموسيقى إلى الإيقاع، من الخيال إلى الوجود[1]"، بهذا حققت قفزة كبيرة في مجال الابداع الشعري الذي أساسه التجاوز والاختلاف، "فقصيدة النثر في الواقع مبنية على اتحاد المتناقضات ليس في شكلها فحسب وإنّما في جوهرها كذلك : نثر وشعر، حرية وقيد، فوضوية مدمرة وفن منظم"[2]، تحمل قصيدة النثر بذور اضطرابها داخليا لكنه اضطراب مؤسس للاختلاف وهو هدف هذا النص، كما نشير إلى أن "سوزان برنار" ، نفسها، في دراستها الرائدة عن قصيدة النثر، هي أول من أشار إلى التناقض في تركيبة المصطلح[3]، وأظهرت خطورة الخلط بين النثر والشعر فرأت منذ البداية أنّ "مصطلح قصيدة النثر نفسه قابل لكثير من المفهومات المتنوعة"[4].

كما اعتبرتها نصا أكثر تمردا وفوضوية بسبب مبادئها فقالت : "من المؤكد أنّ قصيدة النثر تحتوي على مبدأ فوضوي وهدّام لأنّها ولدت من تمرّد[5]، بهذا فالمصطلح يخلق اضطرابا مبدئيا في هذا الجنس الشعري، ما نرصد أنّ تسمية القصيدة ارتبطت في الموروث الشعري بالشعر الذي له خصائص محددة على المستوى

---

[1] عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية، بين سلطة الذاكرة وشعرية المسائلة، دراسة في جمالية الايقاع، مطبوعات نادي الباحة الأدبي، المملكة العربية السعودية، الانتشار العربي، بيروت لبنان، ط1، 2012، ص20.

[2] شريف رزق، قصيدة النثر، في المشهد الشعري العربي، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2010م، ص23.

[3] المرجع نفسه، ص23.

[4] سوزان برنار، قصيدة النثر، من بودلير إلى أيامنا تر:زهير مجيد مغامس/ علي الجواد الطاهر، إهداءات 1999، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ص14.

[5] سوزان برنار، قصيدة النثر، من بودلير إلى أيامنا تر:زهير مجيد مغامس/ علي الجواد الطاهر، إهداءات 1999، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ص16.

اللغوي والايقاعي، في حين يعد النثر على اختلافه جنسا موازيا للشعر ويختلف عنه من الناحية البنائية خصوصا ما يتعلق بالجانب اللغوي والايقاعي، لهذا حملت التسمية في البداية نوعا من التناقض بجمعها بين القصيدة وهي لازمة للشعر بالنثر وهو جنس مختلف عنه، وعليه فشعرية قصيدة النثر ما تزال محل نقاش بين الدارسين"، خصوصا أنّ مواقف نقدية كثيرة تنزع عنها هذه الصفة[1]، لكن بشكل عام أصبحت التسمية رغم ما قيل عنها أكثر شهرة من غيرها. كما يمكننا أيضا رصد جذور تاريخية لإشكالية هذا المصطلح، فقد سُبق بمجموعة كبيرة من الأسماء التي اطلقت على النصوص الشبيهة بالشعر والنثر معا، وتداخلت معها لدرجة أنّ بعض الباحثين يعتبرونه امتدادا لها ومن هذه التسميات نذكر النثر الشعري والشعر المنثور الذي يعد "جبران خليل جبران" و"أمير الريحاني" من رواده "وتكمن أهمية النثر الشعري في كونه بداية لسلسة من الحلقات المتواشجة، المتعددة التجليات والملامح، حيث سيتولّد عنه الشعر المنثور، الذي ستتعدد تجليات حضوره الشعري في الحلقات التالية، بالتحديد في الحلقتين الأساسيتين هما الشعر الحر وقصيدة النثر[2]، ومما يذكر من نماذج عن الشعر المنثور ما نشره "أمين الريحاني" سنة 1905م مع مقدمة نقدية في مجلة الهلال، وكان نصه بعنوان **"الحياة والموت أو الخريف غياب الشمس في لبنان"**[3]، وتطورت بعد هذه النصوص حركة الكتابة إلى أن وصلت لقصيدة النثر على يد "يوسف الخال" و"أدونيس" ورواد مجلة شعر، خصوصا بعد اطلاعهم على منجزات الآخر، بهذا "فالشعر المنثور أصبح قصيدة نثر بعد اكتشاف "أدونيس" لكتاب "سوزان برنار" قصيدة نثر من "بودلير" إلى أيامنا[4] ،بهذا تتضح آلية تطور المصطلح والممارسة فهي لم تخلق من العدَم، وحضور المرجعية الغربية واضح في مفاهيم الرواد وممارستهم الشعرية، كما نجد بعض النقاد يزيد عن المرجعية الغربية التي أفادت منها مجلة "شعر" مرجعية ثانية وهي مرجعية عربية خصوصا عبر الارتباط بالكتابات الصوفية في التراث العربي التي تلتقي في بعض خصائصها مع قصيدة النثر، ونجد الارتباط بالتراث

[1] أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، (الإطار النظري)، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص123.

[2] شريف رزق، شعر النثر العربي في القرن العشرين، أرابيسك للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2010، ص16.

[3] عبد الله السمطي، إرهاصات قصيدة النثر، الموسوعة النقدية لقصيدة النثر العربية، السمطي للنشر والاعلام، الرياض، ط1، 2012، ص 47.

[4] حورية الخمليشي ، الكتابة والأجناس، شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، دار التنوير، لبنان بيروت، دار الأمان الرباط، المملكة العربية، ط1، 2014، ص66.

الصوفي خصوصا عند "أدونيس" الذي أخذ يشير إلى مرجعيات عربية فضلا على المرجعية الغربية لهذه القصيدة التي يراها –اليوم– قصيدة عربية بكامل الدلالة، بُنية وطريقة... وقد أخذت بعدها العربي خصوصا بعد تعرّف كتابها على الكتابات الصوفية العربية[1]، وعليه فقصيدة النثر تغذّت من مشارب مختلفة لتقدم ممارستها ومصطلحها الذي تفرّقت تسمياته خصوصا إذا ما تظرنا له في البدايات.

وعليه فقصيدة النثر كمصطلح سُمّت بتسميات مشابهة لكنها لم تعبّر عن كنهها، بالإضافة إلى أنّ مصطلح قصيدة النثر أصبح أكثر شيوعا ووضوحا واستعمالا في النصف الثاني من القرن العشرين، بينما سيطر وشغل مصطلح (الشعر المنثور) أدباء مطالع القرن العشرين ونقاده[2]،وهذا جعل من المصطلح يرسخ على المستوى التداولي مما عزّز وجوده واستخدامه رغم أنّ الاشكالية لم تحل فقد استمر الكثير من النقاد في اعتبار النثر الشعري أو الشعر المنثور هو مرحلة سابقة والأولى مهّدت لقصيدة النثر، وأنّها سميت شعرا منثورا لغياب القصيدة والتفريق النظري بين الشعر المنثور وقصيدة النثر.

لكن رغم الاختلافات في تحديد المصطلح وأسبقيته ومدى ملاءمته للجنس الذي يعبر عنه نجدها أصبحت ثانوية في ظل إشكالية النص في حد ذاته وكيف يبنى ويستقيم في ظل تجربة متحولة وموضوعات وحالات كثيرة التشعب والتداخل كذلك في إطار وسائل تكنولوجية زادت من شَرَه التحول والتجديد في بناء هذا النص الذي صار يتفاعل مع وسائط أخرى لتقديم ذاته في حلة مختلفة تناسب العصر وتلبي أذواق متلقيه وتدفعهم لتقبل جمالية متفرّدة وتعوّدهم عليها وهي تنتجه بشكل مختلف كل مرّة وهو ما تسعى له قصيدة النثر في أصلها الأول. بهذا فالخصام والاختلاف حول هذا المصطلح زاد في تعميقه وترسيخه ورواجه، وجعل منه لافتة رسمية لشعرية بديلة اسقرت بعمق في المشهد الشعري العربي. **كما نجد أنّ "قصيدة** النثر في بعض تجلياتها الرفيعة على يد الأفذاذ من شعرائها عبر العالم العربي، وفي المهاجر، قد حققت الكثير **للشعرية العربية بما هي حاصل مرجعية ثقافية متعددة وثرية؛** وبما هي نتاج تجربة جمالية منغرسة في الذات **والموضوع.** بمعنى أكثر وضوحا: **إنّ** قصيدة النثر تعبير شفيف عن إيقاع العصر ونبض الواقع المتحول

[1] علي داخل فرج، محاكمة **الخنث**، قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي، دراسة ما وراء نقدية ، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، ط1، 2011م، ص147-155.

2 عبد الله السمطي، قصيدة النثر: المصطلح واشكالياته، الموسوعة النقدية /قصيدة النثر العربية، السمطي للنشر والاعلام، الرياض، ط1، 2012، المجلد 1، ص54.

...ونداءات الأنا المطحونة "بنثرية" ما يجري أمام أعيننا. لنقل إنها تشكيل نثري، شعري، وبالتالي فهي قصيدة نثر، لنترك المصطلح على ما هو عليه، على الرغم من عدم دقته، وكما ترجمه الشاعر"أدونيس""[1].

وهذا يدفعنا للبحث في ما وراء المصطلح وإشكالاته، فقصيدة النثر نص يطلب أكثر من مجرد السعي في ضبط مصطلحه فالبحث في جماليته وشعريته، ودوافع ظهوره أكثر أهمية وارتباطا بضبط مفهومه باعتباره شعرا خالصا، فقصيدة النثر " شعر، لا نثر جميل، إنها قصيدة مكتملة، كائن حي مستقل، مادتها النثر وغايتها الشعر، النثر فيها مادة تكوينية، ألحق بها النثر لتبيان منشئها، وسُميت قصيدة للقول بأنّ النثر يمكن أن يصير شعرا دون نظمه بالأوزان التقليدية"[2]، هذا يعني أنّ النثر في قصيدة النثر مادة تكوينية لكنها تبقى شعرا، شعر يمكن نظمه دون الاعتماد على أوزان الخليل ولكن بالاستناد إلى عناصر إيقاعية أخرى تعتمد على اللغة وتكثيفها وحركة النص الداخلية النابعة من ذات المبدع الذي يستجيب لتجربته فيحرر رصيده اللغوي وبشكل ما يناسب حسب الحالة. إضافة للمصطلح وما ارتبط به من صراع الشعر والنثر نجد أنّ مفهوم هذا النص يرتبط بمتعلقات أخرى رسمت حدودا لماهيته وطبيعة تكوينه منذ ظهوره ومن هذه المتعلقات دوافع وأسباب ظهوره التي تعكس طبيعة تطوره واستوائه في الصورة التي وصلنا عليها.

II)–دوافع ظهور قصيدة النثر:

تعدّ الدوافع والأسباب والظروف التي أدّت لظهور قصيدة النثر من الزوايا المهمة في معرفة حدودها بها، فعبر مرحلة التأسيس وملابساتها تظهر شعرية هذا النص وجماليته النابعة من بنائه عموما في مراحله الأولى مما يساهم في ضبط حدوده.

وبالعودة لدوافع ظهور هذا النص نجد الكثير من العوامل كانت دافعة للشاعر العربي لابتكار بنيات جديدة للشعر تتماشى وواقعه المختلف وتحمل قيما فنية يرتضيها، ويعدّ التأثر بالتطور الشعري الغربي* أكثر

---

[1] عز الدين المناصرة، إشكالية قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع، مقال لمحمد بودويك، بعنوان القصيدة ضرورية لوعي الشكل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت، لبنان، دار الفارسي، عمان/ الأردن، ط1، 2002م، ص274.

[2] أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، (الإطار النظري)، 1996، ص60، نقلا عن مجلة شعر، السنة السادسة، العدد 22، ص130.

* ظهرت قصيدة النثر في الشعر الغربي قبل زمن ظهورها في الشعر العربي، ويعدّ بولدير ورامبو وملارميه، من مؤسسيها الأوائل وواضعي مبادئ الكتابة وفقها، ينظر، أحمد بزون، ق.ن.ع ، ص 79.

الأسباب حضورا ودفعا لخلق الشكل الشعري الجديد[1] الذي أخذ تسمية "قصيدة النثر"، وقد تعرّض هذا الشكل الجديد انطلاقا من تسميته إلى معارضة شديدة في بداياته –كما رأينا- من طرف النقاد والشعراء، ومنهم "نذكر "نازك الملائكة" التي تراه لا يقل غرابة عن مصطلح الشعر المنثور"[2] وهو خاضع لنموذج رغم جدّته، وهذا عكس قصيدة النثر التي تخلق على غير نموذج إيقاعي خاص، ومن جهة أخرى "تضع قصيدة النثر الدرس النقدي في مأزق لأنها جمعت بهذا الشكل... بين الحقلين المكونين للعملية الأدبية كلها: الشعر والنثر، وهذا الجمع... سيبعثر المسلمات الأجناسية ويدفع إلى إعادة النظر في استراتيجية التلقي"[3]، وهو ما عانت منه قصيدة النثر فيما بعد لكنها تحاول تجاوزه عبر خلق جماليات جديدة توازن بين الانفتاح اللامحدود للقصيدة وطبيعة ومستوى التلقي.

أما ارتباط ظهور قصيدة النثر وتأثرها بالشعر الغربي وتطوره فنرصده من خلال عدد النقاد والشعراء الذين حملوا لواء هذه القصيدة، وتعدّ مجلة "**شعر**" أكثر المنابر التي مثّلتهم واحتوت مختلف التنظيرات لهذا الجنس الجديد، فكان لها دور كبير في تكريس مفهوم قصيدة النثر برافديه الغربي والعربي، حيث عملت مفاهيم رواد هذه المجلة على رأسهم "أدونيس" على بعث هذا النص الذي قام على هدم ما علق باللغة والوجود وأعاد خلقه وبعثه بأسلوب ولغة جديدة عملت على تأسيس لأصول فنية وروحية لشعرهم، على رأسها الثورة في اللغة حيث رفضوا وصفها أنها مجرد أداة تعبير، لتصبح عندهم أداة خلق وإبداع"[4]وقد شاع التنظير لقصيدة النثر بين رواد مجلة شعر بشكل كثيف متأثرين لكتاب سوزان برنار "**قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا**"، الذي حددت فيه المبادئ والخصائص الفنية لقصيدة النثر بداية بالوحدة العضوية إلى الوظيفة الشعرية وصولا للتكثيف[5]، لتفتح بما قدّمته "الأذهان على تحديد مفهوم قصيدة النثر"[6] الذي عمقه

---

[1] ينظر، أحمد بزون، ق.ن.ع ، (الإطار النظري) ، ص71.

[2] علي داخل فرج، محاكمة الخنث ، قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي، ص97.

[3] محمد الصالحي، شيخوخة الخليل، بحثا عن شكل لقصيدة النثر العربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 2003م، ص13.

[4] راوية يحياوي، شعر أدونيس البنية والدلالة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، سوريا، د/ط، ص15.

[5] مشري بن خليفة، الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية- دراسة، الجزائر عاصمة الثقافة العربية ،2007، ص154.

[6] أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، (الإطار النظري) ، ص86.

"أدونيس". "حين شرح مفهومها، ومبررات كتابتها، وشروط هذه الكتابة"[1]، ليضع بذلك معالم طريق النص الأكثر انفتاحا وقلقا، وقدّم في مجلة شعر، "الإشارة التنظيرية الأولى لقصيدة النثر التي جاءت في مقالة : (في قصيدة النثر)، حيث حسم تعريف هذا الشكل الذي كان مثار جدل مفاهيمي بين أعضاء مجلة شعر أنفسهم"[2].

كما نشير إلى أنّ شعراء المجلة اعتمدوا على الممارسة والتنظير المستمد في إحدى روافده على الترجمة" فقد انتشرت (شعر) عبر أعدادها الإثنين والثلاثين الأولى (الصادرة ما بين 1957–1964) نصوصا مترجمة لأبرز الشعراء الأوروبيين، ونهض على ترجمة أغلبها شعراء المجلة أنفسهم، ولقد كان لهذه الترجمات أثر كبير في تعرّف قرّاء المجلة على طائفة من الشعر العالمي، وعلى مضامينه وأفكاره"[3]، ورغم سلبية العملية في تحويل شعر من لغة إلى أخرى لأنّ ذلك يفسده جملة إلّا أنّ العملية كانت مهمة لبعث روح التجديد في القصيدة العربية وتعريف الشعراء العرب بالمساحات الحرة التي يمكن أن يزورها بشعرهم، إذن فالترجمة وإن بدت تحمل تناقضا دفع بالكثير إلى رفضها إلا أنها في الواقع تعدّ بوابة لمعرفة الآخر وأداة مهمة لخلق شعري بلا قيود الوزن، وفي ذلك ترى "سوزان برنار" أنّ للترجمة دور عظيم في إمكانية تشكيل القصيدة بعيدا عن الوزن والقافية وبآليات مختلفة "**فالوزن والقافية هما ليسا كل شيء في القصيدة، وأنّ اختيار الموضوع والغنائية والصور، وبناء القصيدة، وما سوف يسميه بـ"وحدة الانطباع" هي عناصر قادرة على إثارة الصدمة الشعرية الخفية**"[4] لهذا نجد أنّ الترجمة عملت على بلورة أهم السمات الجمالية التي ظهرت على قصيدة النثر كما منحت الشعراء العرب في البدايات قاعدة للانطلاق في تجربة مختلفة تحاول التأسيس لنص أكثر تمرّدا.

---

[1] مشري بن خليفة، الشعرية العربية، ص 149.

[2] عبد الله السمطي، مجلة شعر وأصوات التأسيس، الموسوعة النقدية لقصيدة النثر العربية، السمطي للنشر والاعلام، الرياض، ط1، 2012، ص22.

[3] المرجع نفسه، ص08.

[4] سوزان برنار، قصيدة النثر، من بودلير إلى أيامنا، ص29.

إضافة إلى ما تقدّم يمكن ملاحظة ارتباط قصيدة النثر في ظهورها وضبط مفهومها برؤيا الحداثة وما بعدها وما تعالق ذين المفهومين من اضطراب وتوتر على مختلف المستويات*،"فأخذت قصيدة النثر من الحداثة الجدّة في الطرح، ومواكبة للعصرنة ونفي وتجاوز للأفكار والقوالب الراسخة والقوانين والمعايير الثابتة، لذا فالحداثة في الشعر إبداع وخروج على ما سلف، وهي لا ترتبط بالزمن"[1]، إضافة إلى ذلك نجد أنّ الحداثة تمتاز بفنها الخاص ... ولا يمكن لنا تحديد سمات أسلوبية خاصة بها، ذلك أنها أسلوب فردي يتمايز بين الأفراد، ويفترض في الأديب الحداثي أن يتبنى موقفا جماليا مؤسسا على مجموعة من مواقف فكرية اجتماعية تسعى إلى تغيير ما هو قائم وتعمل على تطويره"[2] وقد عمل منظرو قصيدة النثر على تقديم رؤاهم الحداثية ولو بشكل مختلف في بعض تفاصيلها فمثلا "يرى "وسف الخال" أنّ الحداثة الشعرية إبداع وخروج على المألوف، وهذا يعني أنّ شيئا جديدا قد طرأ على نظرتنا على الأشياء، فانعكس أثر ذلك في لغة غير مألوفة"[3]، في حين "يأخذ مفهوم الحداثة عند "أدونيس" طابعا شموليا، يتناول كل مقومات الحياة الراهنة والماضية، سواء أكانت حداثة علمية أم حداثة التغيرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية أم حداثة فنية"[4] وعبر هذا الم ،م تتجاوز الحداثة حدود الشعر، إلى مختلف متعلقات الحياة التي يرتبط بها الشعر في كل صورها، ولعل هذه الشمولية جعلت من مفهومها فضفاضا وغير مستقر خصوصا مع التطورات الفكرية الفلسفية التي عملت على تفويض الكثير من مفاهيم الحداثة لتتجاوزها، وهو ما سايرته قصيدة النثر بتجاوزها الحداثة إلى ما بعدها بتبنّيها أهم أفكارها خصوصا التفكيك وتفويض النموذج المسبق، فالحداثة

* لن نشير للأبعاد الفلسفية للمفهومين والاختلافات في حدودهما بين الدارسين وسنكتفي بما يتعلق وقصيدة النثر، فمصطلح ما بعد الحداثة، نظرا لتعدد مفاهيمه ومدلولاته من ناقد إلى آخر. بل نجد أن المعاني التي قدمت لمفهوم ما بعد الحداثة متناقضة فيما بينها ومتداخلة.

[1] سعيد بن رزقة، الحداثة في الشعر العربي، أدونيس أنموذجا، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع ، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص129.

[2] محمد علوان سلمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية على دواوين، فاروق شوشة، إبراهيم أبو سنة حسن طلب، رفعت سلام، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 2008، ص33.

[3] عبد الله أحمد المهنا، مقال: الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، مجلة دورية، الكويت، العدد5، المجلد 19، 1988، ص27.

[4] المرجع نفسه، ص 24.

ليست غاية في ذاتها، لذا أسس "أدونيس" مشروعه الثاني، مشروع ما بعد الحداثة (الحداثة الثانية)[1]،بعد أن كشف أوهام الحداثة "في بيان الحداثة(1979-1992) وهي أوهام تتداولها الأوساط الشعرية العربية وقد أوجزها في العناصر التالية:

الوهم الأول مرتبط بعامل الزمنية، والارتباط باللحظة الراهنة، أما الوهم الثاني فهو وهم المغايرة والاختلاف القديم، حيث يرى أصحاب هذا الاتجاه أنهم حداثيون بمجرّد اختلافهم عن القديم، في حين يرتبط الوهم الثالث بالمماثلة مع الغرب، فلا حداثة في نظرهم إلا في المماثلة مع الغرب، أما الوهم الرابع فمرتبط بالتشكيل النثري، فكل مخالفة للكتابة الوزنية هي دخول في الحداثة، ويرتبط الوهم الخامس بالاستحداث المضموني، فكل نص شعري يتناول منجزات عصره وقضاياه فهو حديث[2].

انطلاقا من هذه الأوهام وما تبعها من ممارسات شعرية فقد أُعيد النظر في الكثير من المسلمات والمقولات المركزية المتعارف عليها، لتدخل قصيدة النثر مرحلة ما بعد الحداثة وتأخذ من هذا الفكر" أنموذج التشظي والتشبث واللااستقرارية كمقابل لشموليات الحداثة وثوابتها، وهو أهم مرتكزات ما بعد الحداثة التي زعزعت الثقة بالأنموذج الكوني، وبالخطية التقدمية، وبعلاقة النتيجة بأسبابها، كما حاربت العقل والعقلانية، ودعت إلى خلق أساطير جديدة تتناسب مع مفاهيمها التي ترفض النماذج المتعالية، وتضع محلها الضرورات الروحية، وضرورة قبول التغيير المستمر، وتبجيل اللحظة الحاضرة المعاشة.

كما رفضت الفصل بين ا والفن، حتى أدب ما بعد الحداثة ونظرياتها تأبى التحويل، وتحارب المعاني الثابتة"[3]. وهو ما جعل من نص قصيدة النثر نصا مختلفا لا على نموذج مسبق، فقد استثمر كل طاقات التفويض واللانظام في ما بعد الحداثة لإنتاج كيان مختلف يتمتع بحضور لحظي آني ولعل هذا ما جعل "أدونيس" يُقر بأنه لا يستطيع أن يحدد قصيدة النثر تحديدا مسبقا[4].لأنها نتاج تجربة ولحظة عابرة لا قوالب محددة سلفا، ويعدّ هذا الطرح غاية في الخطورة خصوصا لتعالقه باللغة ودلالاتها، فقصيدة النثر تحاول إنتاج

---

[1] سعيد بن رزقة، الحداثة في الشعر العربي، أدونيس نموذجا، ص159.

[2] ينظر، أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989م، ص93، ص94، ص95.

[3] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء، المغرب ، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 2002، ص 142.

[4] عبد الله السمطي، مجلة شعر وأصوات التأسيس، ص22.

معجم جديد مع كل تجربة فلا ثوابت ولا منطق عقلي في البناء، وفي هذا تخريب للمسلمات وكسر بت، ولكن رغم ذلك ظلت قصيدة النثر تحاول تقديم ذاتها وتتلمّس جمالياتها الخاصة انطلاقا من التفويض ذاته، وهنا تكمن الإثارة فيها فهي جديدة في كل مرّة تنتج فيها.

مما تقدم يظهر تفرّد وتمرّد قصيدة النثر، فالمغايرة والاختلاف والبناء على غير نموذج هي سماتها العامة، **والتوهّج والتكثيف والتنافر واللازمنية** أسس بنائها النصي، لهذا جاءت على مستوى المصطلح وكذا الممارسة مضطربة ومثيرة للتساؤلات، خصوصا في ما يتعلق بتغيير في الفكر والذائقة العربية في **تلقّي النصوص الإبداعية تماشيا** مع تحوّل في منظومتها الجمالية، فهي كما يرى البعض "محاولة جادة لتجديد الشكل الشعري العربي، كما أضافت للمشهد الأدبي، جنسا أدبيا ينزع نحو التجدد والعصرنة والحداثة، جنسا **مستقلا متجردا من طوق الصرامة والقيود، سيعزز –من دون شك-** طريق الأدب، ويرفده بقوة التكثيف **والتخييل والشفافية**"[1].

كما أنّ تمرد هذا النص في الوقت ذاته يصنع قواعد مختلفة، قواعد تتشكل مع كل نص، فهي تخلق في آنيته، في لحظة تجربته وإنتاجه، لهذا كانت قصيدة النثر قصيدة تجربة وقصيدة لحظة، لا يمكن توقّعها قبل بهورها فهي القطعة الفريدة التي تظهر على غير مثال، كما أنها لا تعتمد على إيقاع **خاص قد يكون** لمتلقي على علم به، إنها تخلق إيقاعها الخاص مع كل تجربة. بهذا يصعب الخروج في الأخير بمفهوم واحد لقصيدة النثر يجمع تمردها واختلافها وطبيعة وآليات تشكلها؛ **فهي نص شعري حديث الظهور على الساحة الشعرية العربية لا يعتمد على قواعد وقوانين الشعر السابقة** عنه أيا كان نوعها، فهو يبني قواعده من داخله بناءا على التجربة وتفاعلها مع اللغة، فإيقاعه خاص ولغته متميزة وعلى غير مثال ونموذج، فهو نص ينتج نفسه بشكل مختلف مع كل تجربة، ليظهر أنه أُنتج وخُلق لأول مرة بلغة وإيقاع جديد يعتمد على **قدرات اللغة من تضاد وتكثيف** وغيرها من الخصائص التي تخلق نوعا خاصا من الإيقاع على غير مثال سابق، ومن أهم مميزات هذا الشكل الجديد الإيجاز والتكثيف والوحدة العضوية والانغلاق على ذاته في

[1] إبراهيم الحميد، مقال افتتاحي بعنوان : على هامش قصيدة النثر، افتتاحية – مجلة الجوبة، العدد 26، شتاء 1431هـ ، 2010م، مؤسسة عبد الرحمان السديري الخيرية، الجوف، المملكة العربية السعودية، ص04.

حدة فريدة تشكل بذاتها كائنا لغويا خاصا يختلف عن غيره، له خصائصه التي **جاءت متزامنة مع بنائه الفريد.**

ه فمفهوم قصيدة النثر في حدوده لا يتوقف عند التعريف بهذا النص الجديد وآلية تخلقه، فهو يفترض حسا نقديا جديدا ليتقبل **هذا النص بموضوعية ويعطيه فرصة** التغلغل في الوعي الجمالي للمتلقي العربي. ليقبل نصا مختلفا بلا قوانين مسبقة "**فلا يمكن النظر لقصيدة النثر بقصد استخلاص قوانين عامة لنمط الكتابة فيها، فالثوابت أو الملامح الشكلية الثابتة تكاد** تكون مفقودة في هذا النمط الإبداعي ومن ثمّ فإن الحدود المباشرة والخصائص المركزية غير واردة ولا مرئية"[1]، وهذا يجعلنا أمام نص مختلف لا يرضى بالتقوقع والتقولب في قوالب جاهزة، رغم ما قد يظهر من الحدود العامة في تشكيل هذا النص، فهو مبني **على** فوضوية واضحة لكنها تخفي ما يشدها للنظام، ولعل هذه الميزة في قصيدة النثر جعلت "**سوزان برنار**" ترى بأنها " تنوي على مبدأ فوضوي وهدام لأنها ولدت من تمرد على قوانين **علم العروض وأحيانا على القوانين المعتادة للغة، بيد أنّ أي** تمرّد على القوانين القائمة سرعان ما يجد نفسه مكرها على تعويض هذه القوانين بأخرى، لئلا يصل إلى اللاعضوي واللاشكل إذا ما أراد عمل **ناجح**"[2]. **وهذا يفتح أمامنا بابا** جديدا في عملية تشكل قصيدة النثر، فرغم محاولتها للتخلص من القيود والقوانين إلا أنها بحاجة إلى خلق قوانين أخرى تتناسب وطبيعة بنائها والتجربة التي تنتجها وهذا مع مراعاة اللغة وما تقدّمه.

خصائص قصيدة النثر:

من خلال تمردها تبرز الخصائص الأكثر اضطرابا بالقصيدة النثر، وقد حدد منظرو هذا النص العديد **منها، ونذكر ما ساقته "سوزان برنار"** من آليات يمكن منها قراءة طبيعة التشكيل في قصيدة النثر ومنها" الحصر والإيجاز، وشدّة التأثير، والوحدة العضوية والمجانية"[3].

[1] عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع، مقال لبشرى موسى صالح بعنوان قصيدة النثر العراقية الجديدة، ص 439.

[2] سوزان برنار، قصيدة النثر، من بودلير إلى أيامنا ، ص16.

[3] المرجع نفسه، ص18، ص24.

الحصر والإيجار: إذ تبتعد قصيدة النثر عن الاستطراد في الوعظ الخلقي، وعن كل ما يؤدي بها إلى عناصر النثر الأخرى. مما يجعلها مركزة شديدة التأثير[1].

الوحدة العضوية: يجب "أن تكون القصيدة وحدة واحدة، وعالما مغلقا، خشية أن تفقد صفتها كقصيدة"[2]. هذا يتيح التمييز بينها وبين الشعر المنثور الذي قد يحمل عدة تفريعات خصوصا عبر الاستطراد وعليه "على قصيدة النثر أن تكون كلا متكاملا، عالما مغلقا وإلا فقدت نوعيّتها كقصيدة. إنها نظام جمالي مكتف بذاته[3]" فلا حاجة لدلالات خارجية لتفسيرها.

المجانية: فكرة المجانية يمكن أن تحددها فكرة اللازمنية[4]"فالقصيدة لا تتجه نحو غاية، ولا تعرض أفعالا بل تتجلى في كتلة واحدة وبشكل لازمني. وهنا تُعرض فكرة الوظيفة أو الغاية الخارجية التي تختفي تماما مع قصيدة النثر"، فينبغي أن تكون وظيفة النثر الأساسية شعرية[5] "أي جمالية فنية غير مرتبطة بما هو خارجي كالقضايا المختلفة.

كذلك من خصائصها البنائية أنه "ليس في قصيدة النثر لا بيت ولا شطر..."[6] فهي كتلة واحدة متماسكة. نلاحظ من خلال الخصائص التي قدّمتها "سوزان برنار" نها وضعت نوعا من الحدود لتأطير قصيدة النثر ناعتبرتها نصا موجزا مكثفا شديد التأثير غير محدد بغاية فنصيته هي الهدف فهو مغلق ينتج نفسه من الداخل وهذا يحيلنا للفكر النسقي الذي يعتبر النص أيا كان كائنا مستقلا لا يحتاج لما هو خارج عنه ليُفهم أو يقدم لنفسه. م ما تقدم من خصائص قد تكون بمثابة الحدود والإطار لقصيدة النثر إلا أنها تظل متمردة غير خاضعة لنموذج ولا لخصائص ثابتة، وهذا ما نلاحظه في الخصائص التي تمّ تحديدها فهي رحة وغير مقيّدة للنص فتحمل الحرية النصية في ذاتها، بهذا "جاءت قصيدة النثر كدلالة على التمرد

[1] ينظر، المرجع نفسه، ص19.

[2] المرجع نفسه، ص18.

[3] محمد الصالحي، شيخوخة الخليل، بحث عن شكل لقصيدة النثر العربية، ص 34.

[4] سوزان برنار، قصيدة النثر، من بودلير إلى أيامنا، ص18.

[5] صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1997م، ص108.

[6] محمد الصالحي، شيخوخة الخليل، ص26.

ورغبة في الهدم والتجاوز[1]" فهي لا تنبني على نموذج، ومن خاصية التفويض للنموذج المسبق، ورفض الأبوة في الدلالة، تتحول كل النصوص في شعرية قصيدة النثر إلى شكل كتابة تظهر وتمحي ذاتها ولا تحمل أي شيء خارجها، وهو ما تصوره "أدونيس" في تقديمه لشكل الكتابة فاعتبر أنّ "شكل الكتابة عند الشاعر الحديث هو الذي يخلق فكرا- عالما غير متوقع. كأن اللغة هنا ليست المخلوقة، بل الخالقة. والكتابة- القصيدة ليست، هنا شكلا سابقا يحضن فكرة لاحقة، إنها لا تعبر عن شيء هو كل شيء، ولا تعلّق عليه، وإنما لفتحه إلى ما لا نهاية- في تعبير يوحي بأنه صاغ ذاته لتوّه، لا من زمن ماض"[2].

وعبر تتبع هذا المفهوم في إطاره الفلسفي نجده مشابه للفكر التفكيكي التفويضي عند "جاك دريدا" الذي كرّس مبدأ الكتابة، بعد هدمه لمركزية الصوت في الفكر الغربي ونفيه لما يعرف باللوغوس واعتبر هذا التمركز ضد الكتابة ويرى "إن حقبة اللوغوس تحط من الكتابة[3]" وأنها تضعها "في منزلة سفلى وتراها واسطة لواسطة وسقوطا في خارجية المعنى[4]"، لهذا حاول إعادة تقديم الكتابة وإبراز أهميتها[5] أمام الصوت ومختلف الأفكار النابعة من توجيهات مسبقة، لتصبح الكتابة أثرا لا لأصل ثابت بل لآثار أخرى، فتمارس التأجيل الدائم فهي لا تخضع لتحديد دلالي نهائي، وهذه الدعوى تلتقي مع رؤيا قصيدة النثر وشكل الكتابة الذي ينفي كل سابق ويعتبر نفسه أثرا، ونافيا كل أصل، فهو شكل يبنى في لحظة تجربة ويمحى مع وجوده الأول دون أن يكون مرتكزا على سابق ولا يهدف للتأسيس اللاحق، فقط هو ينطلق كالوميض المتوهّج يحمل أشلاء اللغة ليقدم تجربة جمالية لا تريد شيئا إلا أن تكون وتظهر.

قصيدة النثر في الأقطار العربية:

لم تظهر قصيدة النثر في الأقطار العربية إلا في سياقات محددة من تطور الشعرية العربية فيها، فأصداء التجديد كانت تتفاعل في جغرافيا الأمة، فما تكاد تظهر في المشرق إلا وتسطع في المغرب أو السودان،

---

[1] حورية الخمليشي، الكتابة والأجناس، شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، ص 68.

[2] أدونيس ، الثابت والمتحوّل، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، الجزء الرابع، صدمة الحداثة، وسلطة الموروث الشعري، دار الساقي، بيروت ، لبنان، دط، ص 267.

[3] جاك دريدا، الكتابة والاختلاف ، ترجمة، كاظم جهاد ، تقديم ، محمد علال سي ناصر دار توبقال، المغرب ، ط2، 2000، ص 112.

[4] جاك دريدا، في علم الكتابة، تر، أنور مغيث ومنى طلبة ، المركز القومي للترجمة، مصر، ط2، 2008، ص 74.

[5] ينظر، المرجع نفسه، ص 201.

فحركية الشعر العربي – كما كان في الماضي البعيد- دائمة وغير معترفة بالحدود الجغرافية، فهي عابرة للجغرافيا والزمن، لكن رغم انفتاح التواصل الشعري بين الشعوب العربية إلا أنّ لكل قطر عربي خصوصيته ، وذلك حسب اعتبارات كثيرة بعضها سياسي وآخر اجتماعي وثقافي واحيانا اقتصادي، فمثلا ما كان للجزائر وبعض الدول المغاربية تقبّل قصيدة النثر في البداية بسبب ما عانته من احتلال وهذا النص لم يلب حاجاتها الحاضرة في ذلك الزمن، كان صعبا تقبل قصيدة النثر في بعض المجتمعات المحافظة التي ترى في الخروج عن أوزان الخليل ضربا من الكفر بالتقاليد والخروج من جادة الصواب، لهذا سنحاول تتبع آثار قصيدة النثر في عدد من الأقطار العربية لكن بجذر وباستحضار خصوصية كل مجتمع عربي والسياق التاريخي الذي رافق دخول أو ظهور قصيدة النثر فيه.

لعل أول الأقطار العربية التي تبنّت قصيدة النثر حتى قبل "**شعر**" **ولو ممارسة نصية منفردة نجد العراق** الذي مهّد السبيل لهذا النص بتجارب غاية في الأهمية في مسار قصيدة النثر العربية خصوصا باعتبارها بدايات لهذا الجنس الشعري، "ولعل النصوص التي كتبها "**رفائيل بطي**" في عشرينيات القرن الماضي **تعدّ من** أولى المحاولات الجادة التي شهدتها الساحة الأدبية العراقية في كتابة الشعر المتحرر من الأوزان والقوافي... **وقد كان متأثرا بالشعر المنثور الذي كان يكتبه** "أمين الريحاني"[1] **وقد اعتمد "بطي"** في نصوصه طريقة متميزة فيها التصوير الشعري لكن لغة هادئة وخيالية من الايقاع الوزني، ويضاف إلى هذا الشاعر مجموعة أخرى ظهرت في ذات الفترة وجرّبت الكتابة الشعرية بلا وزن ولا تقيّد بالطريقة التقليدية على مستوى المعجم والتراكيب خصوصا في مجال التصوير، ومنهم نذكر "**مراد ميخائيل**" الذي أصدر ديوانا في الشعر النثور عنوانه "**المروج والصحاري**"[2]، **وهو يعجّ بالصور المختلفة ولا يتقيّد بنظام الوزن والقافية، فهو متحرر من كل قيود الماضي كما يقدم تشكيلاته الإيقاعية الخاصة به.**

لكن رغم أهمية الشعر المنثور في بداياته إلا أنّ الشعراء في العراق لم ترقهم التسمية فحاولوا تجاوزها خصوصا مع بداية الخمسينات وممن حملوا هذا اللواء الشاعر "**حسين مردان**" **الذي أطلق على كتاباته النثر**

[1] على داخل فرج، محاكمة الختنى، قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي، ص 30-31.

[2] المرجع نفسه، ص31.

المركّز"[1]، لتحدث نقلة نوعية في مسار قصيدة النثر العراقية لعل تتويجها جاء بعد بضع سنوات من توقف مجلة شعر وظهور مجلة "**الكلمة" سنة** 1967م التي احتضنت كوكبة من الشعراء كتبوا قصيدة النثر وأبدعوا فيها أمثال:"**سركون بولص وصلاح فائق وفاضل العزاوي**" وغيرهم[2]" **حيث قدموا قصائدهم النثرية العراقية** من تعتيم اعلامي مقصود منذ سبعينات القرن العشرين، فإنها دخلت **منذ منتصف الثمانيات مرحلة جديدة** في تاريخها، وقد اتسمت هذه المرحلة بالتأسيس الجاد ، فأخذت هذه القصيدة تتجاوز مواقف الرفض[3]**،وهي** تحاول اليوم رغم ما حدث ويحدث أن توطن قدمها في الساحة **الشعرية العربية بقصائد وأسماء** قدّمت ولا زالت تقدّم الكثير.

إضافة إلى العراق يمكن تتبع مشهد قصيدة النثر في الوطن العربي بالتركيز على أقطار أخرى كان لها **الدور الفاعل** في تقديم هذا النص والتعريف به تنظيرا وممارسة شعرية. ومن هذه الأقطار **نذكر مصر** التي حملت لواء الشعر العربي منذ القديم، وما كان لأي حركة شعرية تقليدية أو تجديدية إلا أن تمرّ بمصر لتظهر للعالم أجمع، فكانت بحق مركز إشعاع حضاري مهم للشعرية العربية وغيرها من الفنون، وقد استفادت قصيدة النثر من الجو الثقافي العام في مصر فهو يؤمن بالتغيير و**التجديد والثورات على اختلافها، كما تعدّ** ات التي تمتّع بها المثقفون عاملا مهما في تقديم الدعم لقصيدة النثر، لكن رغم ذلك لم تظهر هذه القصيدة بشكل جلي إلا في السبعينيات، رغم أنها سُبقت بإرهاصات كثيرة ترجع لفترة الأربعينيات وكتابات **العديد من الشعراء القريبة من شكل قصيدة النثر،** "ومن شعراء هذه التجارب : جورج حنين، كامل زهيري، **بدر الدّين، لويس عوض**"[4]، ورغم اختلاف تجاربهم وتعبيرهم انطلاقا من مرجعيات غربية بعضها سريالي **لكن نصوصهم أقرب للشعر المنثور، وهذا يوضّح أنّ** حركة قصيدة النثر كفكرة في طرح بديل شعري يقوم **على إيقاعات** مختلفة ونظام تصويري متطور كانت منذ البدايات، لكن بعدة ظروف سوسيوثقافية وأحيانا **سياسية** تأخر الظهور الفعلي لقصيدة النثر المصرية إلى فترة السبعينيات، حيث "بدأ عقد السبعينيات في مصر بحالة فقدان اليقين، وخلخلة الثوابت، واجتاح التململ والاغتراب عن المألوف الساكن سواء على

[1] المرجع نفسه، ص 32.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص33.

[3] علي داخل فرج، محاكمة الخنثى، قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي، ص34.

[4] شريف رزق، آفاق الشعرية العربية جديدة في قصيدة النثر، مركز الحضارة العربية، القاهرة ، 2012، ط1، ص30.

المستوى الفكري أم الإبداعي"[1]، وهذا نتيجة ظروف سياسية مختلفة من الهزيمة إلى حرب الاستنزاف، وكلها عوامل ساعدت على اختراق المألوف الشعري ومحاولة التأسيس لقصيدة النثر المختلفة لتبرز باعتبارها جنسا شعريا له شعراؤه وقراؤه، ولكن رغم ظهورها في هذه الفترة إلا أنّ **مقروئيتها ظلت متأرجحة لعدة أسباب؛بعضها مرتبط بالجمهور وتقبل هذا الجنس، وبعضها ناتج عن طغيان الأشكال الشعرية الأخرى** كالتفعيلة وسيطرتها على الساحة **الشعرية، كما يمكن إدراج بعض الأسباب الأخرى الثقافية والأيديولوجية** التي رافقت رحلة قصيدة النثر، وبعيدا عن كل الجدالات حول بدايات الظهور وأسبابه. نشير إلى عدد من الأسماء التي حملت لواء التجديد في تلك الفترة ومن هؤلاء الشعراء نذكر: **"غزت عامر، ورفعت سلام،** ومحمد آدم، وحلمي سالم، ومحمد صالح، وجمال القصاص، وأمجد ريان، ومحمد سليمان، وعبد المنعم **رمضان، وشعبان يوسف"** وغيرهم[2]، **حيث انتفضوا على النموذج الذي ساد وقتهم وهو قصيدة التفعيلة** فكسروه جزئيا أو كليا، وحاولوا تقديم نصوصهم الخالية من الايقاع الوزني والحاملة لإيقاعات من نوع مختلف ورغم الاختلافات بين كل الأسماء التي ذكرناها، فكل منهم يمثّل تيارا خاصا، فعزّت عامر الذي يعدّ **فاتح** باب قصيدة النثر بإصداره ديوان **"مدخل إلى الحدائق الطاغورية" وهو أول ديوان لقصيدة النثر، كان سنة 1971**[3]**، ظل هذا الشاعر بمنأى عن التيارات السائدة رغم كتاباته المتحررة والقريبة من التيارات الأخرى،** وقد تبعه في ذلك **"أحمد زرزور"**[4]وشعبان يوسف ومحمد صالح وغيرهم ممن فضلوا البقاء في الحياد أو الانتماء غير العلني، إلى الجماعات والاتجاهات المختلفة التي ضمنت أسماء كثيرة، وكان لها الأثر الأكبر في ظهور قصيدة النثر باعتبارها منابرا حرة، نذكر منها مجموعة إضاءة **77؛** التي ضمّت **عدة شعراء منهم** حلمي سالم

---

[1] عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية، بين السلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، ص 73.

[2] أحمد الصغير، مقال ، قصيدة النثر المصرية ومشهدها الراهن، 2 سبتمبر ، 2009، جريدة وطن على الرابط :http www.watansorb.com/، تمّ الاطلاع بتاريخ: 2016.07.10.

[3] رفعت سلام، مقال بعنوان: شاعر مجد ديلفه الصمت، عزت عامر كتب أول ديوان لقصيدة النثر المصرية، جريدة الحياة، تاريخ النشر، 2008/03/29، تاريخ الزيارة، 2016/07/07، رقم العدد: 16430، الباب الصفحة: 18- آداب وفنون، من موقع: /http://www.alhayat.com

[4] أحمد زرزور، حوار مع الشاعر، يبيّن فيه الشعراء المستقلين من الانتماءات، كما يقدّم شهاداته حول قصيدة النثر المصرية وبعض الحقائق حول تجربته الشعرية، الحوار في جريدة الصحفي، بتاريخ: 2007/02/28، تمّ الاطلاع عليه:2016/07/08 ، المجلة على الموقع: /http://www.sahafi.jo.

وجمال القصاص ورفعت سلام وغيرهم، كذلك جماعة "**أصوات**" التي ضمنت عبد المنعم رمضان ومحمد سليمان ومحمد عيد إبراهيم وغيرهم[1]، كن رغم اختلاف المجموعات فيما بينها وبعض **الأصوات الفردية** الداعية للتجديد فكرا وإيديولوجيا أحيانا إلا أنهم قدّموا بنتاجهم اللبنة الأولى التي انطلقت منها قصيدة النثر المصرية مجرّبة في كل التشكيلات الشعرية. **كما نشير أنّ** عددا من المجددين كتبوا التفعيلة ولم يخرجوا من إطارها إلا في حدود معينة إلا أنّ **المشهد العام اسقر فيما بعد على كسر نظام القصيدة الذي سبقهم وزنا** أو تفعيلة وخلق إيقاعا ولغة مختلفين، كما ابتعدوا من جهة أخرى عن حصر إشكالية القصيدة في الشكل والمضمون، فالأخير بالنسبة لهم وهو "مجرد عن تفاعله مع بقية عناصر العمل الفني، أصبح غير ملائم مع **حركة** القصيدة الجديدة التي تنطوي على مجموعة جديدة من القيم التشكيلية والإمكانات البنائية الجديدة[2] **سواء على مستوى اللغة أو الإيقاع** أو التصوير الفضائي، فالتجديد مسّ كل عناصر القصيدة، بهذا فكانت فاتحة قصيدة النثر المصرية والتجديد الشعري في مرحلة السبعينيات الذي يمكن **لمتتبع المشهد الشعري المصري** أن يرى خارطته تتوزع على اتجاهين: أول لم يسقط التفعيلة من حساباته بشكل مطلق بل ظلّ مرتبطا بها في حدود معينة ومن شعراء هذا الاتجاه نذكر حلمي سالم وجمال القصاص ووليد منير وغيرهم، واتجاه أسقط التفعيلة بشكل نهائي بعد أن جربها لفترة، ليخرج من جلبابها نهائيا ويتجه لقصيدة النثر **ممارسة فعلية ومن هؤلاء رفعت سلام**، وأحمد زرزور، ومحمد آدم، وأمجد ريان، وعبد المنعم رمضان وغيرهم، وعموما استطاع شعراء السبعينيات باتجاهيهما المذكورين أن يمنحوا المشهد الشعري جنوحا للتجريب فوسّعوا من حرية **الإبداع، وفتحوا الأفق أمام حركة الكتابة على بدائل الاختيار**[3].

إضافة إلى مصر والعراق فقد سافرت قصيدة النثر إلى أقطار عربية كثيرة مشرقا ومغربا، ولا نعثر عبر تتبّع عدد من النصوص عن اختلاف في الخصائص العامة لقصيدة النثر، فالتميز يبرز من التجربة ذاتها لدى كل شاعر حيث لا نجد تجربة تشبه أخرى، ولو كانتا من ذات الجغرافيا، لكن هذا لم يمنع من ظهور نصوص

[1] عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية، بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، ص77.
[2] عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية، بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، ص 82.
[3] ينظر، المرجع نفسه، ص99-100 .

ذات ميزة خاصة بالمنطقة التي ظهرت فيها كتضمين بعض الرموز الخاصة التي لا تفهم بالشكل المطلوب إلا من أبناء تلك المنطقة.

تعدّ مرحلة شعراء الطليعة أو الشعر الطلائعي في تونس الذي ظهر أواخر الستينات أول من بشّر بظهور قصيدة النثر بمفهومها الحديث، وهي "المحاولات الشعرية التي لم تلتزم الأوزان كليا أو جزئيا"[1]،وقد تمّ اختيار شعار "غير العمودي والحر" لنزعتها أما منابرها فكانت كثيرة على رأسها مجلة "الفكر" و"العمل الثقافي" ومجلة "ثقافة" والمسيرة وغيرها، وتعدّ حركة "غير العمودي الحر" الأكثر حضورا وسيطرة في تلك الفترة ومن شعرائها نذكر، محمد الحبيب الزناد، والطاهر الهمامي، وفضيلة الشابي[2]، ورغم وجود أسماء قبل هذه الحركة إلا أنها ظلت فردية وتعود لسنوات قبل حركة "غير العمودي والحر" ومن أعلامها: محمود التونسي[3]، لكن الحركة التي تبلورت بشكل فعلي سنة 1968م فقد مثّلت تيارا كاملا له فكره وطريقته الخاصة في الكتابة لهذا يعد بحق حامل لواء قصيدة النثر التونسية في العصر الحديث، وقد تطوّرت القصيدة بعد هذه الفترة عبر مراحل مختلفة من الواقعي إلى الكوني أو الريح الابداعية الثابتة[4]، ورغم الاختلافات بين الاتجاهات والمراحل والتجارب إلا أنّ قصيدة النثر التونسية بقيت محافظة على أهم خصائصها الفنية انية والتلاحم بالتجربة، والإيقاع المختلف ومحاولة خلق نظام تصويري خاص، بل صرّحت بعض التجارب الأولى بهذه الخصائص شعرا.

كما يظهر الاختلاف في قصيدة النثر بين الجغرافيا العربية فالمعجم أحيانا يكون ذا خصوصية في مناطق دون أخرى. وهو ما تجلى بشكل كبير في قصيدة النثر التونسية، فنجد "الطاهر الهمامي ومحمد الحبيب الزناد" وغيرهم ممن اختاروا تطعيم نصوصهم بالمعجم العامي القريب من الشارع التونسي لكون ألفاظه أكثر تأثيرا لما تحمله من شحنة عاطفية خاصة بأهل المنطقة، ويعدّ هذا التوظيف من باب تطبيقهم ما دعت له مجلة الفكر من جنوح حول "التونسية والتعريب" حيث تكون اللغة العربية لكن حاملة

[1] مجموعة من الباحثين، تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، دط، 1993م، تونس، ص 181.

[2] المرجع نفسه، ص 183.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص 181.

[4] ينظر، المرجع نفسه، ص 193-195-198.

لخصوصية اللهجة التونسية ومرتبطة بالبيئة[1]، وهذا يعدّ أمرا مهما لتكريس الفعل التجريبي في بناء القصيدة، كما يعدّ أقرب للتلقي وأكثر تأثيرا لأنه يرتبط بالمتداول، ومن جهة أخرى يعدّ هذا النوع من التجريب مثيرا في قصيدة النثر اللازمنية فالعبارات المستخدمة -بالعامية- تفقد شيئا من حمولتها الدلالية وتقدم جديدها في السياق اللغوي للقصيدة ممّا يخلق حالة مختلفة في التلقي وجمالية خاصة ومختلفة وهو ما أراده رواد قصيدة النثر بشكل عام.

وبشكل "منصف المزغني" خصوصا بنتاجه الشعري الذي قدّم أفكاره مثل "عناقيد الفرح الخاوي" ومعه مجموعة من الشعراء أمثال محمد بن صالح، ومحمد العوني وسوف عبيد[2]، الاتجاه أكثر تعبيرا عن التحول الذي حدث لقصيدة النثر خصوصا والتجديد الشعري بشكل عام على مستوى الموضوعات وبناء الفني، فرفضوا سيطرة الايديولوجيا على القصيدة، واعتبروا تحقيق القصيدة لأقصى درجات الإبداع نابع من؛ الجودة الفنية والرؤية العميقة المتفرّدة، ليكون هذا الاتجاه النقيض الأكثر إيجابية مقارنة بما كان قبله[3]، وذلك على مستوى مختلف مستويات بناء القصيدة، فقد أدرك المبدعون في هذا الاتجاه المعادلة الصعبة في بناء القصيدة فقد أصبحت الرؤيا والتجربة هي المتحكمة في البناء إضافة إلى مجانية القصيدة وخلقها خارج زمنية الواقع، واستثمارها لطاقات الفنون الأخرى واعتمادها على التشكيل الفضائي البصري واللعب بالنصوص والعلامات غير اللغوية وكل ذلك نابع من قناعة تجريبية فالقصيدة عندهم بناء متكامل يستثمر كل الطاقات المتاحة، كما عبّروا أيضا عن رغبتهم في تجاوز التقليد شعرا وممارسة.

نشير في الأخير أنّ قصيدة النثر العربية لم تتوقف على التطور وفق المستووين الأفقي والعمودي، أفقيا انتقلت وشاعت في كل الاقطار العربية* حيث احتضنها الشعراء خصوصا المتأثرين بالحركات التجديدية والحداثية، أما عموديا فقد تطورت قصيدة النثر على مستوى التنظير لمبادئها والدعوة إليها بصدور الكثر من الدراسات والترجمات حولها، ومن جهة أخرى تطور نصها وقدّم روّادها تشكيلات كثيرة أسست لعهد جديد في الشعرية العربية، حيث استثمروا كل ما تتيحه اللغة وفضاءات الورقة وحمّلوه بمسارات القصيدة

[1] ينظر ، المرجع السابق، ص 185-186.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 198.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص 198.

* هذا لا يعني أنها لم تظهر في بعض الأقطار العربية قبل لبنان لكن متفرقة وغير مؤسسة على رؤية نقدية.

لتتحول إلى تجربة مثيرة يشارك فيها المتلقي -المثالي- **لا** تسكناه توجهاتها، ولو أنّ القارئ العربي بشكل عام أحدث أزمة تلقي بعزوفه عنها فهو "يعيش مآزق الكتابة" والتلقي عليه بذلك إعادة النظر في معرفته الشعرية التي هي شرط أساسي للقراءة و**الكتابة معا**"[1]،وهو شرط ومطلب صعب في حدود المتاح العربي وتسارع وتيرة الإبداع مقارنة بمتابعة المتلقي، لهذا فالتحديات كبيرة أمام قصيدة النثر العربي

[1] حورية الخمليشي، الكتابة والأجناس، شعرية الانفتاح في شعر العربي الحديث، ص 147.

الفصل الثاني

قصيدة الومضة في الشعر العربي المعاصر

1- قصيدة الومضة – حرير الفضاء العاري – أنموذجا

2- الأثر الدلالي للومضة التوقيعة -الشاعر بشير المصغري- وقصيدة الومضة

"قصيدة الومضة في الشعر العربي المعاصر"

شهد الشعر العربي عبر تاريخه الطويل الإبدالات التي تغيرت منها مواطن القراءة مثلما تغيرت مواقع الإبداع سواءا تعلق الأمر بشكل النص أم محتواه، بداخل النص أم بخارجه، حيث يتشكل النص أساسا من خلال شبكة من العلائق للعناصر البانية له، حاضرة أم غائبة...

لقد رافق هذه الإبدالات وغيرها قراءات نقدية وسمّت النص بمسميها واختلفت في تحديد مواطن شعريته التي تقوم على المفارقة أو الفجوة مسافة التوتر مثلما يرى كمال أبوديب[1] الذي يقول "**إنّ الفجوة مسافة التوتر لا تنشأ من وجود المادة اللغوية معزولة، بل من وجودها العلائقي أي من شبكة العلاقات الدائمة بين المادة اللغوية وبين النص الذي تتحرك المادة فيه وتتفاعل معه**[2]"، (وهذا يعني أن عمل المبدع يتعالى على التسمية لسياق أن نقول شعرا أو نثرا، وبين هذا وذاك تعثر غايتنا. هنا والآن على خطورتها المنتظرة المتمثلة في البحث عن شعرية النص المسمى قصيدة **الومضة** المترعة بـ ...) حرفة الأسئلة الشعرية وتوهّج الذات ومعاينتها عند شعراء ينتمون إلى أجيال مختلفة، مثلما ينتمون إلى جغرافيات متعددة، وإن كان توحُّدهم اللغة والهدف لا بل المقصد الإبداعي.

لعل لفظ **الومضة** قادم من رحم البناء اللغوي والتكثيف اللغوي المنطوي عليه والمتجسّد في أقل عدد من المفردات الموحية. ويرجع ذلك إلى أمر غاية الدقة والأهمية، مردّه في الحقيقة إلى طريقة لإشغال الكلام قصد تحقيق كيان منفرد في النص الشعري الأصيل[3]".

يزخر تراثنا بهذا النوع من العطاء الأدبي وربما هو الذي كان يصطلح عليه بالرسائل والبرقيات أو التوقيعيات[4]، ومن ثمّ أمثلة هذه التوقيعيات ما كتبه أحد الخلفاء عندما أرسلت إليه مظلمة بكلمة واحدة تقول (كفيت) إن هذا النوع من البرقيات يقوم على الإيجاز والتكثيف وذلك يصح على قصيدة **الومضة**، لاسيما إذا ما أضفنا إليها قدرتها على الإيحاء، هو ما سنقف عنده في النماذج التي تمّ اختيارها للمقاربة.

---

[1] كمال أبوديب، في الشعرية مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ط1، 1987.

[2] المرجع نفسه، ص 94.

[3] محمد لطفي اليوسفي-لحظة المكاشفة الشعرية- إطلالة على مدار الرعب ، الدار التونسية للنشر ، تونس، 1992، ص 141.

[4] أنظر، د.حامد أبو أحمد، عبد الوهاب البياتي في اسبانيا، المؤسسة العربية.

يعدّ الشاعر العراقي **عبد الوهاب البياتي** من جيل رواد القصيدة الحديثة التفعيلة وقد شغل بهذا النوع من الإبداع، الأمر الذي نجده مبثوثا في دواوينه **وبالتحديد نتاج الثمانينيات والسبيعنيات من القرن** الماضي، ونكتفي في هذا المقام بقراءة واحدة من قصائده وهي:

إلى نجيب محفوظ

ثرثرة فوق النيل

أو وجع القلب الانساني المخذول

وهزيمة جيل

أم نار أطفأها في العوامة

أمر يحتمل التأويل

"يروم البياتي" في هذه القصيدة الكشف عن عالم "نجيب محفوظ" وكل ما يكتنف هذا العالم من عمق في الرؤيا وتنوع في الفكر والفلسفة بعبارة أخرى، إنه يريد عبر هذه **الومضة الشعرية أن يُزّ** بالقارئ في كل المواقف والقضايا التي ينطوي عليها عالم "نجيب محفوظ" الإبداعي وهو عالم حافل بالصور الانسانية الكبرى (**الحب، الموت، الصراعات،** الهزائم، الانكسارات والفتوات...إلخ) وبهذا التكثيف يكون الشاعر قد خصّ من الوقوع في شراك الثرثرة الشعرية التي تفقد القصيدة جماليتها وقدرتها على النفاذ السريع إلى نفس القارئ ليس بعيدا عن "البياتي"، **يظل الشاعر العراقي "زكي جابر"** مهووسا بهذا النوع من الشعر، **فنقرأ له الافتتان** في أكثر من مكان ونرى قصائده الثلاثة المنثورة في الملحق الثاني الوطني بالمغرب[1] **جديرة بالمقاربة وهي:**

التفاحة :

وهذه التفاحة الحمراء

أقسمها شرطين

بيني وبين من أجدها

[1] زكي جابر، قصائد الملحق الثقافي جريدة الميثاق الوطني (المملكة الوطنية)19، 20 مارس 1995، ص 61.

وفي ليلة ظلامها ضياء

وصمتها غناء

خشية أن تعود في ألفنا

حجارة صمّاء

تستمد هذه لقصيدة تأثيرها من خلجات النفس وأحلامها السارحة في فضاءات الخيال، إنها تدفق شعري يعانق فيه الخيال الواقع، تقوم الصورة فيها على التلقائية(**غير أن التلقائية هنا ينبغي ألا تؤخذ عبارة مرادفة للاعتباطية فهي تحتكم إلى منطقها وقوانينها الخاصة وذلك المنطلق القائم على التجربة والمعاناة وتلك القوانين المرتبطة بالعناصر المكونة للعمل الإبداعي**)[1] فهي ومضة لشعرية تضيئ خبايا الذات وتبوح بما يعتلج داخل النفس، تتأسس الشعرية فيها على الصفاء والألق، حيث الجمع بين المتضادات في المعنى والتقريب بين المتنافرات في الدلالة فبين الهم **والفرح** والرهبة والنشوة تجد الشعرية ملاذها الشعرية التي تتأسس على الفجوة : مسافة الوتر عبر الصور المتضادة في ليلة ظلامها **ضياء وصمتها غناء.." هذا التضاد** يخلق متعة ونشوة لدى المتلقي يجعله يتأمّل البناء الجديد للغة الشعرية الذي لا يختلف **عن بناء النثر من حيث** المعنى، وإنما يكمن الاختلاف في السياق الجديد أي السياق الدلالي الإيحائي الذي نقله الشاعر **إليه،** وهذه الصورة التي رسمها **"زكي جابر"** بخيال الشاعر المبدع تبوح بصورة الإنسان الذي يصهره الألم الخلاّق **فتتحول** عنده لغة الحكي إلى لغة الإبداع.

إنّ السياق الذي تخضع إليه الصورة الشعرية عبر العناصر المتضادة لم يكن نتيجة وعي مقصود من قبل **الشاعر، لأن الشاعر لحظة كتابته** للقصيدة يكتب بالوعي الشعري لا بالوعي العقلاني فيكون الاتحاد بين الذات والموضوع، والذي تذوب على أساسه عملية الفصل بين الثنائيات أي انحياز المعنى إلى المعنى فيتمّ التوحد بين الأشياء رغم تنافرها فالأشياء في الكون تعيش لحظة خفاء لمعناها بينما تعيش الدلالة الشعرية **لحظة التجلّي، والشاعر بطبيعة الحال، لا يدرك ما يدركه المتلقي لأن المتلقي يستقبل العمل الإبداعي بعقله الواعي فيحس بالفوارق بين الأشياء،** بينما يكتب الشاعر بعقله الباطني لذلك فإن استيعاب العملية الإبداعية يتطلب من القارئ وعيا إبداعيا **يمكّنه من** سير أغوار النص والوصول إلى ضفّته **الأخرى.**

[1] احمد الطريسي أعراب، بين الرواية والرؤيا في التصور المنهجي، الموقف ع2، 1987.

القصيدة الثانية: السندباد

ياأيها المغامر السندباد

هناك شيء دونه تموت

وثم لها أشياء لها تحيا

وثم وجه تافه

لا يستحق حتى بصقة الإهانة

فامكث هنا فعندنا بقية من زاد

حكاية لم تروها شهرزاد

تقوم القصيدة على الكشف والمغامرة، على الرغم من أنها تبدو خضوعة لقصيدة الشاعر لما تنطوي عليه من توظيف للتراث، إلا أن تلقائية البناء وانسيابيته للإيقاع لا تدلّان على أن هذه القصيدة قائمة على الافتعال فأبياتها القليلة المتماسكة تجعلها بعيدة عن **الصنعة والسّبك الواعي** وتدفّق الصور يوحي بأنها بُنيت على ما طُوي عليه كهوف ذاكرة الشاعر من ترسبات ثقافية، فجاءت بوحا في لحظة تَجلّ جعلتها وعاء تتبلور فيه الدلالات، وبذلك تعثر القصيدة على فتنتها وفاعليتها وفي الأخير فهي تلتذّ بتدفّق سجيتها الحكائية وترانينها الإيقاعية الجميلة التي تمنحها توترا شعريا به تكون كيانا زاخرا بشعريته.

القصيدة الثالثة: الوردة

الوردة الحمراء

تركتها لفيلة الفراشة

ففي رحيقها شرائبها

من سكر وماء

لكن تلك الزهرة البيضاء

أجمل ما في الأرض من نساء

عانقتها... وافيتها

بحرقة الدّماء

فاحترقت

وارتفعت برأسها

تضاحك السّماء

زاهية حمراء

وفي هذه القصيدة قوة للعاطفة وتدفق وتكثيف للرؤيا على الرغم من أن الشاعر لا يسمي الأشياء بأسمائها، لأن تسمية الأشياء من طبيعة العلم، أما استخدام الألفاظ المجازية فهو من طبيعة الشعر، **وهذا هو الإ**نزياح الذي أكّده نقاد الشعر الحديث، بوصفه ضرورة من ضرورات الشعر الحديث في هذه **القصيدة عن الوردة** يشتمل في مضمونه على صفات إنسانية خالصة فالوردة كناية عن المرأة، وفي هذا انجذاب وغواية ونداء للذات في لحظة عشق دافئة تنيه فيها الروح في صحراء العدم...

إنّ موضوعات القصائد ثلاث، ما هي إلا صرخة لنداء الذات، **تتسرب** عبر **ومضات شعرية وصور خاطفة، وهو ما** تُكتسبه التكثيف البنائي للكلمات، وبالتالي صدمة الإيحاء إذ يقول:

الألحان بيان المخلوق – لسان

وبيان خالق المخلوق – الألحان

المعروف أنّ اللسان متعدد الجوانب، غير متجانس، يشتمل على عدة جوانب في آن واحد **"كالجانب الفيزياوي الطبيعي والجانب الفلسفي الوظيفي والجانب السايكولوجي النفسي"**[1] واللسان أكبر من اللغة فهي جزء محدّد منه وهو ملك للفرد والمجتمع لا يمكن أن نصنّفه إلى صنف من أصناف الحقائق **الشبكية ، لأننا لا نستطيع أن نكشف عن وحدته.**

في حين أن الألحان **تُعني هالة أو** حزمة من المعاني الرامزة **المنداحة البشكية، لا نستطيع الكشف منه**، هو والتي تصافح آذان المتلقين مهما كانوا، وكيف كانوا قد منحهم اء وألقا، أي أن الألحان عصبية

[1] فردينان دي سويسور، علم اللغة العام، ترجمة الدكتور بوئيل يسوف عزيز، مراجعة النص العربي الدكتور مالك يوسف الطلي، بيت الموصل، 1988م، ص 27.

على التحديد والتقييد، وبذلك تكون هذه **الومضة** برقا يحمل في **أطياف ضوئه ارتعاشات الألق وفورة الوجدان حيث** ثمة أشياء تمتزج مع أشياء أخرى قد تتناسق معها أو قد تختلف لا يهمّ **ما دام المقصد ناجزا،** ويستمر الكوني لاعبا على هذا التوتر الدلالي فيقول: **الوعد**[1]

تعدنا الدنيا بأكثر] كذا [مما تَهَب

يهبنا البحر بأكثر] كذا [مما يَعُد

مبهرنا على أن الأشياء لا تقاس بظواهرها أو بحجمها، وإنما بقدر عطائها فالبحر أعمق من الدنيا، هذه هي التي تتطلب منا تطهيرا داخليا لنمنحها ما يمنح البحر، لعلها بما كان مرتجى، وفي هذه **الومضة** ما يدعو إلى معانيه التناقض وتعميقه فقد يؤدي تعميق التناقضات إلى تجسيد عناصر الوحدة، أو كما يرى "كارل يونغ" أن: **"الوعي واللاوعي لا يتناقضان" بل على العكس، يتكاملان ليكونا كلا الفردية**[2] التي يتجاوز فيها المرء فتتناوس الذات مع الموضوعي لنرى ما لا نراه من قبل بيَد أن "إبراهيم الكوني" **يعمّق جدلية التناقض هاته وهو يقرأ ماهية الامتلاك**[3]

لا نستطيع أن نمتلك الوردة

ونبقى في آن

على حياة الوردة

وكأنه متسربل في هذه الظاهرة التي يبدو أن يعيش من خلالها حالة قبض على جمرات الواقع المرئي واللامرئي، **وهي حالة تضاهيها صيحات "أندريه بروتون"** في الخطوات الضائعة[4]، **حيث يردد:**

لماذا نحن ؟

ولما نقبل أن نخدم؟

ولما نترك كل أمل؟

---

[1] الكوني / م.س، ص 204.

[2] إيفيون ديبلوسيس، السوريالية ترجمة هنري زغيب – منشورات عويدات، بيروت، باريس ، 1983، ص117.

[3] إبراهيم الكوني، م.س، ص204.

[4] إيفيون دوبلسيس م.س، ص .118

من هذا القلق بالذات؟

ولدت المسألة التي تشغلنا

لكن "الكوني" مستمر في تفريع الذات وقراءتها انطلاقا من وعيه بها وبأبعادها النفسية، بل يحتجّ هذه المرة للُّدُود بالقرآن الكريم ليكون له منطلقا، وكأنه يريد تحقيق صحة ما ذهب إليه حينما يرنو إلى التغيير[1].

لا نحتاج إلى تغيير العالم

ان استطعنا تغيير ما بأنفسنا

فكلامه هذا مستمد من قوله تعالى:﴿ إِنَّ اللَّهَ لاَ يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّى يُغَيِّرُواْ مَا بِأَنْفُسِهِمْ ﴾[2]

فالمرجعية النصية واضحة هنا، بيَد أنه يظل سائرا في ضوء المهالة القرآنية وهو **يسعى** إلى تغيير حقيقي للذات لتبلغ ما لا تبلغه الأفكار والكلمات وهو يرصد هذه الذات عبر:

نفوس الذات

أيسر أن نغير ما بأنفسنا

من أن نغير ما بنفوس الناس[3]

يبدو أن الشاعر "إبراهيم الكوني" يعيش حالة بين حالتي الرضى وعدميّة **اليأس أي أن الانسان إذا عاد** إلى ذاته كبرت طاقته، وإذا ذهب إلى الآخرين يعوزه التطلع، وهي حالة الطهرنة الذاتية التي تسمو **فيها الذات وتتجاوز** جراحها التي يمكن أن تكون سفرا لجراح الآخرين، إن هذه الومضات التي كتبها الأديب الليبي "إبراهيم الكوني" **إضاءات وقراءات لواقع تقرأ فيه الذات قبل الآخر** وكأن الكون يبدأه تغييره **من أنّ** الانسان هنا ما نرصده عند شاعر ليبي آخر هو **"محي الدين المحجوب" الذي يرى أن الذات** الإنسانية لا تملك غير ذاتها للآخرين هذا ما **نقرأه في ومضة الشعرية، إرث**[4] :

---

[1] إبراهيم الكوني، م.س، ص 205.

[2] الرعد ، الآية 11.

[3] إبراهيم الكوني، م.س ، ص 206.

[4] محي الدين المحجوب، الغيمة في يدي، منشورات مجلة المؤتمر، سلسلة تعنى بتقديم نماذج من الإبداع الليبي الحديث والمعاصر، 2002، ص92.

ليس لدي ما أورثه

سوى تسهُّقه

متعددة الأهواء

تشيد رئتي

نعم إنه إرث متعدد الأهواء **;المقاصد**، الرموز، الدلالات، فهذه الشهقة ما هي إلا عودة الداخل إلى **الخارج حيث للكتابة الإبداعية علاقة جدلية بين الداخل والخارج فلا يكتب الكاتب إلا بعد الامتلاء وما** يملأ الأعماق قراءة الواقع لواقع معيش تستنشقه الذات الكاتبة، فتنصت لصداه في **دواخلها لتعيد هذا** الصدى ثانية إلى حيّز الوجود، لكننا إذا قرأنا هذه الشهقة الكلمة **"المحور"** في هذه **الومضة بوصلة العبور بين الوعي واللاوعي ، فاللاوعي ليس سوى المظهر السطحي للحياة.**

ويرى بعض النقاد أن الشاعر "عز الدين المناصرة" واضح مصطلح التوقيعة في منتصف الستينيات في **قصيدته "توقيعات" لكن المتتبع لحركة** الشعر العربي يرى أن **"د.طه حسين"** قد كتب في هذا النوع في **منتصف الأربعينيات من القرن الماضي لكن متتبع حركة الشعر** العربي يرى أن **"طه حسين"** قد كتب في هذا **النوع** الأدبي، والإضافة إليه، كونه يحتاج إلى قدر كبير من المعاناة والتكثيف البلاغي، والمفارقة التي تعد روح التوقيعة أو الآيدجر، على حد تعبير **"كولردج"** بشعرية التوقيعة في **"حرير الفضاء العاري"**.

يعدّ الشاعر "توفيق أحمد" **من أبرز شعراء التوقيعة إتّكأ** على حقوق دلالية محددة أبرزها الزمن **والحزن، والثنائيات الضّدّية،** وقد سميت توقيعة لأن الشكل الشعري يشبه التوقيع في الرغبة في الإيجاز **وكثافة** العبارة وعمق المعنى فيحول عبر التوقيعة شعريته إلى خطاب اتصالي يثير انفعالات المتلقي ويجعله يشاركه مشاعره، فتثير التوقيعة لدى المتلقي دهشة وتُدخله إلى عالم الشعر وتنجم شعريتها عن موقف انفعالي وقد تأتي في خاتمة المقطع أو القصيدة، وقد تكون القصيدة قصيدة توقيعة **ومضة يقول:**

أرسم لصورة متخيلة لغد

أرجو أن يكون دافئا كالصقيع

ومالحا كماء النبع

الذي كنت أتقاسم ضفتيه أنا وحبيبتي كل صباح[1]

تقوم التوقيعة على فهم الحياة وتحديد موقف منها وهو ما يبدو واضحا من الرؤيا التي يقدمها ومن العتبة النصية **للفضاء العاري** وما يُحيل إليه العراء من معان تنضوي على رؤية تدخل في علاقة ضدية مع رؤياه ومهما كانت نتيجة موفقة فإنها محصلة العلاقة بين الشعر والحياة.

تجري في الأعماق، **وإذا ما توغلنا** أكثر في اكتشاف الحياة الداخلية للإنسان وتماشينا مع **"فرويد"** في كشف الغرائز المكبوتة سنجد أن للأنا جذورا عميقة لأن وراءها "الذات" التي هي جوهر النفس وميدان **"فرويد"** في كشف الغرائز المكبوتة سنجد شهقة المحجوب بشهقة للذات الإنسانية وقراءة معمّقة لبواطنها الدفيئة التي لا يمكن إضاءتها بغير الكلمات التي حشدها الشاعر في ملفوظاته الوامضة، وبذلك يكون الإنسان وريثا شرعيا للإنسان في **أرخبيل الحياة هذا، وهو ما نعاينه ثانية إذ يأخذنا** الشاعر نحو جهة أخرى من عالم اللاشعور **حيث يومض قائلا:**

في غفلة من حلمي[2]

لسبب ما

أوشيء بي للعتمة

أردت في غفلة من حلمي

أن أفرك عيني

لارتباك الصباح

لا ريب أن خيال الإنسان أوسع من أي عنصر آخر، **بوظفه لإدراك الواقع بل يدفع خيال الإنسان لتلمس** ما وراء الواقع عبر التّشوق ونقر الخاطر والحلم ومادام وقوفنا هنا، منحصرا في حضرة الحلم الذي لا يبرح فضاء الخيال فإننا نرى ما رآه "حيزر ده فرنال" **من أن (الحلم وسيلة الدخول إلى الذات**

[1] حرير الفضاء العاري،ص 494-495.

[2] انظر إيفيون دوبيلسيس م.س، ص106.

إلى معرفة العليا[1]) ولا نقصد أبدا بالمعرفة العليا غير تضاريس للكلام المتمعن في جغرافية الداخلي(**الذات الكاتبة وبالتالي الذات الإنسانية**).

إن الشاعر الذي وشي به للعتمة أراد أن يغافل حلمه لينهد لمصالحة الضياء، وعليه فإن الحلم سلطة إذن ولتفويض هذه السلطة كان لابد من الاحتيال في (غفلة)، وكأن للحلم يقظته أيضا، لكن ليست اليقظة الأسيرة الواقع العلمي الذي يتحرك فيه المرء مشدودا بمصالحه اليومية وقضاياه الحياتية، بل ذهب هناك بعيدا حيث الصور التي تطمح أعماق الذات إلى معانقتها، لكن إذا كان الأمر كذلك فلماذا يريد الشاعر الفرار والعودة إلى الضوء، إلى الوعي؟ إن إعادة قراءة هذه **الومضة توصلنا** إلى ضفة أخرى من القراءة، حيث الحلم أضواء وصور والعتمة عكس ذلك تماما، وهذا ما يتحقق في الأحلام، فالشاعر قد أوقظ من حلمه وتراه بحيث خطاه ناشدا العودة إليه، وهو غاية ما يتمنى لأنه لا شيء أجمل من أن يحلم الإنسان، ففي هذا السياق يقول "فرويد": **"في وصول الإنسان إلى هذا الكون يصل إلى وعي قوي لذاته الداخلية لكننا إراديا نترك في ظل هذا الكون ونتصرف إلى الحياة والنجاح مما يتطلبه كائنا"**[2].

وقد يكون في رأي "فرويد" هذا ما أراد الشاعر الوصول إليه حيث انفلات لغة الشاعر من قيد اللغة الواصفة التي تسمي الأشياء بأسمائها وعليه تظل قراءتنا ناصتة لدبيب الدلالات الساجعة في ظل النص والتي تقودنا لحلم آخر، لكنه حلم مركب هذه المرة لا تشيّده سوى جغرافية التداخل كما **أومأنا إذ يقول المحجوب لعلّي في حلمي**[3].

وما يحكم هذه العلاقة من ملابسات، فالموقف من المجتمع والحياة **يؤكد الانسانية** ودرجة توقدها وفي الفضاء العاري تتضخم الأنا شاعرة مقابل زيف الواقع فتتمرد تمردا شعريا، لكن يشكل الشاعر في نهاية نصه الشعري وفق رؤياه **ويتنامى الشعري لدى** "توفيق أحمد" من موقف الانفصال الذي يولده القلق إنه اعتناق الذات عن كيانها الجاهز، والخروج إلى فضاء الحرية ففضاؤه الذي يحيا فيه عار يغطيه حرير، فضاء يريد أن يزيل عنه ما يسبب له العراء، ويكسو بما يحب، ولهذا الفضاء علاقة بالكيان الحقيقي للذات المسكونة بلا

[1] محي الدين المحجوب، م.س، ص88.

[2] المرجع نفسه ، ص38.

[3] محيي الدين المحجوب م.س، ص26.

ندود، وبالظمأ إلى كشف المجهول في الذات، لا في دونها، لذا نجد أنه ينظم من موقع الحيرة، من لغته، من ذاته، إ يقول ما لا نعرفه عما تعرفه بلغة مغايرة، إنها لغة الفضاء المجهول في المألوف، لغة المتضادات التي يرى الكون مبنيا على أساسها يا بلدتي !!...

شابت على قدميك إبرة أمي السمراء

وهي تطرز الأشجار ثوبا للربيع المنتظر

كوني على قميص غوايتي

أكن المطر[1]

عالم الشاعر مثالي هو العالم الذي يتحد فيه الانسان **بالطبيعة الأم والطبيعة النقية هي الريف** الذي يمثل ثقافة البراءة مقابل ثقافة المدينة، لذا يتماهى صوفيا بالأرض، الفضاء الطبيعي، الفضاء المكتسبي، **ليسجل موقفا من الفضاء العاري.**

ويجد الباحث في هذا المقام أنه أمام تداخل في المصطلحات، إذ يمكن أن تشاكل القصيدة التوقيعية مع القصة القصيرة جدا من جهة كونها تحمل زخما كثيفيا إيحائيا ومعنويا، فيمكن أن ننظر إلى التوقيعة على أنها نموذج يماثل البناء السردي للقصة القصيرة.

قصيدة الومضة – حرير الفضاء العاري – أنموذجا:

يعني الحديث عن الومضة أو التوقيعة حديثا عن النزعة البلاغية الشعرية وعن تقنية الإنزياح والإيحاء والتكثيف اللوني، واستنطاق رموز الطبيعة وصورها، وقد جنح الشعر العربي الحديث نحو القصيدة القصيرة ونحو التكثيف والتركيز، فقد غدت القصيدة تعبيرا عن لحظة انفعالية محددة، وأضحت هذه القصيدة شديدة الشبه بفن التوقيع لتكثيفها وإيجازها، ولعل أهم أسباب الإنتقال إلى قصيدة **الومضة أو التوقيعة انتقال** الشعر من المباشرة والخطابية إلى الإيحاء أو الانتقال من الشعر الذي يلقي أمام متلقين في **مهرجانات شعرية** لغاية النوعية والتنوير، إلى **الدعوة قصيدة تُقرأ** في جو خاص، وقد شهد عصرنا توترا في الأحداث الساخنة التي لم تعد تسمح بنظم القصائد الطوال، **الأمر الذي أدّى** وجود سمة الإنفعالية والتعبير المقتضب والموحي،

[1] أحمد الصغير المراغي، 2009، بناء القصيدة الأبيغراما في الشعر العربي، دار النشر - **الإيمان ، مصر.**

فظهرت قصيدة **الومضة** وهي ذات مجموعة من التوقيعات النفسية **المؤتلقة** في صورة كلية واحدة وهو **أمر** يعني أن للصورة أهمية استثنائية في قصيدة التوقيعة.

ويتطلب هذا اللون من الشعر المأزوم ذي اللحظة الإنفعالية المحددة فطنة وذكاء من الشاعر ونباهة من المتلقي، لأن قصيدة التوقيعة تبني بناءا توقيعيا، أي بناء صورة كلية للقصيدة من خلال صورة واحدة تقدم **فكرة وانطباعا بتكثيف شديد ... وقد أطلق النقاد مصطلح "التوقيعة"** على القصيدة التي تبدو كالوميض، أو البرق الخاطف وعلى الصورة الشعرية ذات الإشعاع القومي حين تتولّد منها إثارة مفاجئة في اللاشعور إنها تلتقط في لحظة **إنبهار ضوئي يكشف جزئيات**، وحساسيات ذهنية في غاية المحددة أو ساخرة تهكمية[1] **لا تقوم التوقيعة أو الومضة** على شعرية الواحدة بل على شعرية الرؤيا في إطارها البنيوي فيرتقي الشاعر باللغة **مشكلا كلمات يرتفع مستواها الدّلالي**، فالشاعر" توفيق أحمد" يسعى إلى البحث **عن فضاء خاص وقد ركّز على العناصر الشعورية والنفسية للتضاد، ليُظهر** نقائض الذات في جدلها مع الواقع والزمن وليعبر عن توتره النفسي الحاد.

لو كان لدي ما أتمناه

لتمنيت أن أعقد حوارا

بين الطواغيت والمجانين

بين الأعناق والمشانق

بين السكارى والحانات

بيني وبين المرأة التي سرقت

جوالي لتكلم عشيقها

تمثل التوقيعة السابقة مفارقة شعرية فكل توقيعة قصيدة قصيرة لكن ليست كل قصيدة قصيرة **توقيعة،** لأن هذه القصيدة أشبه بالبرقية **تقدّم صورة واحدة أو انطباعا واحدا باقتضاب شديد يهدف** الشاعر من خلاله إلى إحداث تأثير جمالي لدى المتلقي، ويقدم لقطة سنيمائية درامية تهتم بالإيقاع الموسيقي

[1] توفيق أحمد، 2010، الأعمال الشعرية، حرير الفضاء العري، ط1- دار الينابيع، 493.

في التشكيل الفني، لقد جسّدت توقيعته نسيجه التهكمي وقد حوته واقعية المضمون **الشعرية فتتخذ الومضة صورتين متقابلتين متضادتين بين الرؤية والرؤيا، الواقع والحلم الحرية والقيد، الوفاء والغدر** وتأتي التوقيعة في **النهاية بؤرة** شاعرية وتوتر تمثل محور الوفاء والخيانة وقطب التنامي، وتجسيد الانفصال بين الذات الفاعلة **والموضوع** تُعرف الوردة التي تغطي المسافة بيني وبين النافذة الأخرى بالعطر أنها بحاجة إلى فسحة.

أنها بحاجة إلى فسحة من الوقت لتفكر

وإلى أصابع ناعمة

تصب لها كأسا من الماء

أو تفسح لها المجال

لتتنفس بعمق وطمأنينة وتعرف أيضا...

أنها لا ترتفع إلى الأعلى من غير جذور

أخيرا....

على الوردة أن تعرف

أن جذورها بحاجة إلى حفنة من تراب [1]

ركّز "توفيق أحمد" **على** جمالية السياق، ليكون خطابه ووظيفته الانفعالية تولد وظيفة تنبيهية لدى المتلقين يصل بعد السرد الشعري إلى لحظة الاندهاش، ولعل أجمل ما في **شعرية "التوقيعة أنها تولي أهمية كبرى للمتلقي، فيظهر الشاعر درجة من الذكاء تتطلب بالمقابل من المتلقي أن يكون على درجة عالية من النباهة، ليستوعب التوقيعة المتضمنة رمزا وسخرية، والمولدة غير المنتظر بالمنتظر، على حد تعبير جاكسون"، وأهم ما يميز التوقيعة السابقة** نهايتها الخاطفة التي تبلغ عنها ذروة الختام.

لقد تنامت الفكرة السابقة تناميا دراميا شائعا مجسدا رغبة المبدع في الإنتماء، لتبلغ هذه الرغبة ذروتها في الخاتمة، فالتراب الذي تحتاجه جذور الوردة هو تراب الوردة والأرض، ومما يثير الاهتمام في التوقيعة السابقة التوقيع والتكثيف في الشكل الخطي لفعل الكلمة، فقد كرر الفعل **"تعرف" مع بداية الشطر**

[1] حرير الفضاء العاري، ص494- 495.

الشعري، وتكرار هذا الفعل مسندا إلى الفاعل غير الحقيقي **"الوردة" أمر يؤكد عمق الدلالة** ويزيد الحيرة ويحمل الهم الوطني، وقد استعان الشاعر في تأكيده المعنى بالتكرار، لتعزز المناجاة وتترسخ أبعادها في وعي القارئ فينتقل من تكرار ذي دلالة نفسية إلى تكرار حامل معه د**لالات فنية تضفي بعدا إيقاعيا على الأثر** الدلالي للومضة التوقيعية.

تأتي الجملة الشعرية المشحنة بالزّيّ الفني بعد الصورة الذهنية، وأبرزها يميزها التكثيف في اللغة، والتسلسل في السرد الشعري وصولا إلى لحظة الذروة والإدهاش فتكون رسالة الشاعر ذات سمة **انفعالية مولدة للوظيفة الإنتباهية لدى المتلقي.**

في كل مرة

أكتشف أنّ عنق الزجاجة

هو الممر الوحيد الذي أستطيع الخروج منه

دون أن أغير صوتي وربطة عنقي[1].

إن الانسجام ليس **محوري الاختيار والتأليف يكشف شعرية خطاب التوقيعة، وهو خطاب يضج بالثنائيات الضدية، والجمل المحولة من الصورة الذهنية** إلى الصورة الخطية المنفية و**المؤكدة. فجدلية الحياة لا تكون إلا من خلال ثنائيات الممكن والمستحيل، الرغبة والخوف.... فالومضة شكل من أشكال الانزياح الذي يباغت** المتلقي ويفيق أفق انتظاره، فاللامنتظر هو تلك التركيبة الأسلوبية المتميزة القائمة على مصاحبة لغوية غير **عادية.**

والكتابة خطاب لا يمكن أن يتمرد دون وجود الآخرين، و هذا القلق يجعل الشاعر يمد يده إلى الآخرين محترف بالجمر ولعل أهم ما يخرج به قارئ توقيعات "أحمد توفيق" **أنه يركز على رد فعل قارئه،** محاولا **إبراز الوظيفة الأسلوبية الومضة** التي تُظهر **أدق تشبعات الفكر.**

أحبكم جميعا

[1] حرير الفضاء العاري ص 500.

أنتم تعرفون ذلك جيدا

وتذكرون أني أعانقكم واحدا واحدا صباح كل عيد

كلما فقدت ضلعا جديدا من أضلاعي[1]

الشاعر بشير المصقري وقصيدة الومضة:

لقد تميزت قصيدة الومضة بمجموعة من الخصائص أبرزها كثافة الإيحاء وقدرته على أن **يشبع** في أفق التلقي **وميضا سحريا** فتفقد في لحظة خاطفة أرجاء الروح و**تستجيب** لها النفس[2] **ذلك** أنها تمتص **الإشتغال على** لغة **المقتصدة، وإيقاد جذوة السكوت عنه، فضلا عن الإنزياح الذي** يسهم في خلق صور الذات القدرة على الإشعاع في أكثر من إتجاه، وهما **ممّا تتّسم به قصيدة الومضة (التمرد على هندسة الإيقاع الشعري تارة، وعلى مساحة تارة أخرى، وكذا السعي نحو تفتيت الأعراض المألوفة وخلق ذائقة شعرية جديدة تشق وطبيعة العصر المدجج بحركته السريعة المستغلة بهموم الراهن المعاش**[3] **وهو ما يمنحها المزيد من الحرية إزاء ممارسة غوايتها الشعرية ويجعلها أكثر اقترابا من روح العصر وهمومه وتطلعاته، والانشغال على (قصيدة الومضة)**. يتطلب مهارة وحرفة عاليتين تتجليان في البحث الذائب عن الفكرة الطريفة والقدرة على نفخ الرماد عن جمر المفردات بغية إلهاء ايحائها المتشبعة[4] **ومثلما كان لقصيدة الومضة حضورها الواسع** والفاعل ضمن مفردات حركة الشعر العربي المعاصر فقد حققت على ساحة المتن **الشعر** اليمني المعاصر، وكان لها حضورها الملفت ممن العديد من المجاميع الشعرية والصحف والمجالات اليمنية والعربية المعاصرة لا سيما في سنوات ما بعد الألفينية **ذلك أن** المجهد الإبداعي اليمني المعاصر لم يكن منعزلا

[1] العرش والهدهد، دراسات نقدية ،**وجدان عبد الإله** الصائغ ، إصدارات **مؤسسة العفيف الثقافية، صنعاء، ط1،2003م ، ص317.**

[2] **وينظر الأنماط** السائدة في قصيدة التسعينيات، د.حاتم العكر ، كتاب **عاصمة الشعر الجديد، دراسة وانطباعات عن ملتقى صنعاء الأول للشعراء الشباب العرب التسعين، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، 2004م، ص14.**

[3] العرش والهدهد ص309، ينظر م.ن ، ص317.

[4] ينظر م. ن. ص318 وينظر **عاصمة الشعر الجديد ص15 وينظر متون يمانية "أ"** دصبري مسلم جمادي البيئة العامة للكتاب ط1، 2008، ص56، ص57.

– كما هو حاله في مراحل سابقة- عن الحركة التحديثية الملازمة للقصيدة العربية المعاصرة[1] وبعد الشاعر الشاب "بشير المصقري" أخذ أولئك الشعراء الشباب الذين تلقوا هذا الكائن الشعري بشيء كبير من الإهتمام و الحرفية، حتى أن **قصيدة الومضة قد استـ** ـذت على إهتمامهم وغدت سمة تتّسم بها كتابته الشعريةوإزاء تلك تتوجه السطور اللاحقة الملامسة تجربة "المصقري" مع قصائد الومضة والكشف عن ملامحها الشعرية والإبداعية، في ظل الوعي بآليات وخصائص "قصيدة الومضة" يدلن "المقصري" إلى العديد من المواضيع والقضايا المهملة والمسكوت عنها، محاولا ليس نقض الغبار المستلقي على جسدها وحسب بل وُجدنا لتفاعل معها، مستفيدا من آليات وتقنيات قصيدة **الومضة لا سيما ما يتعلق بعنصر** السخرية أو الطرافة ومفارقات الموقف ففي نص (عنوسة) المشكل عبر سطرين أولهما أفقي وثانيهما عمودي تستدرج الذات الساردة المتلقي للتفاعل مع قضية ومشكلة العنوسة التي تلقي بثقلها على واقعها اكتفت بزوج أنيق.

أ

ل

ج

ذ

ي

ة

ويأتي ذلك وفق أسلوب طريف بوجه متوقع القراءة بالاتكاء على مفارقة الموقف المتوازية خلف شبه الجملة (من الأحذية) ليتمنج المأساوي بالكوميدي يقتاءك المتخيل الشعري عقب القراءة الأولى صوب مساحة من التفكّه والضحك وإزاء ما خلصت إليه الشخصية الأنثوية.

[1] للاستزادة ينظر الشعر العربي الحديث رشيد يحياوي، افريقيا الشرق، المغرب ط1، 1998 الفصل الأول، فضاء التدويني الشعري.

وذلك من خلال إخفاقها في الظفر الآخر (الحلم، الاستقرار...) وغيرها من المعاني التي تكتنز بها شخصية الآخر (الزوج) وانكفائها على ذاتها في خضن الحياة تتّسم بالوحشة والضياع والتشتت وهو ما يتجسد عبر حضور (الأحذية) الدالة على الفشل والإخفاق لا سيما بصيغتها الطباعية تلك، حيث ساهم تفكيك الكلمة ونثر حروفها في رفد النص بدلالات الضياع والتشتت، فضلا عن ذلك فقد ساهم التدوين الطباعي بصيغته تلك تحقق مفارقة الموقف ونقل النص الشعري من دائرة الشفاهية إلى مجال أكثر اتساعا وحيوية، وهو ما يسمى بالقرائية حيث يغدو التدوين الطباعي بصيغة البصرية عنصرا يضفي على النص دلالات تعبيرية تجذب إليها مخيلة التلقي وتمنحها سانحة الإبداع وإعادة تشكيل، يرتكز النص الشعري[1] (وبإعادة النظر في الفضاء التدويني الطباعي الذي يطالعنا به (نص عنوسة) يمكننا أن نستنشق المزيد من الدلالات والإشارات، لاسيما ما يتعلق بالثنائيات الضدية، يرتكز النص في بنيته اللغوية والدلالية على ثنائية الأنا والآخر(الأنثى والرجل) ويأتي النص بصيغة الطباعية تلك ليجسد تلك الثنائية وذلك عبر تشكله وفق خطين أولهما أفقي (عرضي) بحسب بياض الصفحة والثاني عمودي (طولي) يمثل الخط الأول الذات الأنثوية ودأبها في الحياة ويأتي الخط الثاني متضمنا (الآخر-الرجل-تمار-الدأب والسعي الذي قطعته الأنثى) وعلى النحو الآتي : الأنا الأنثوية / الدأب بالنظر إلى اتجاه، كل منهما تتضح المفارقة بين ما كانت تطمح إليه الأنا الأنثوية وما توصلت إليه، وتتجسد الفجوة بينها وبين الآخر، إذ أن كل منهما يسير في اتجاه مخالف يوحي باستحالة إلتقائهما. وتدلف الذات الشاعرة عبر نص (احجاف) إلى إحدى المناطق المسكوت عنه (السياسة) من جهة وكذا الإهتمام بالمُهل والمهمش من جهة أخرى، وقد جاء النص بسطوره الخمسة مختزلا مساحة كبيرة من القول، ومحملا بدلالات وإشارات عدة: **في الحرب**

فقد إحدى دراعيه

وبعد الحرب تحاشاه الوطن

لأنه لا يستطيع التصفيق

[1] ينظر النقد الأدبي الحديث وخطاب التنظيم د. عبد الإله الضائع ، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، 2000م، ص145، 147.

كما هو دأب "المصقري" في التعامل مع موضوعاته الشعرية المدنسة ضمن قصائد الومضة تتجلى مأساة الشخصية الحاضرة في النص بشيء من السخرية التهكمية التي لم تلبث أن تتحول إلى دموع، يتطرق النص لإحدى المآسي التي تعترض الإنسان في أزمنة وأمكنة عدة، مأساة الحرب، وما ينتج عنها من آلام وأحزان، وقد دأب النص على رصد العلاقة التي تربط الثّوار والشهداء وكل من دافع عن الوطن بالحكام المتوازين عنوة خلف كلمة (الوطن) في السطر الرابع وقد تجلت صورة محزنة ذلك أن الحُكّام قد أُسقط من ذاكرته واهتمامه الجهود والتضحيات التي بذلها الثوار في الدفاع عن الوطن ، وقد تجلت الحداثة من زاوية نظرها بصورة تثير في الملتقي الإحساس بالرفض لما تنتهجه الحداثة في تعاملها مع الأشياء من حولنا، كان التيار الحداثي قد دعا إلى التمرّد على التقاليد والقوانين والأعراف السائدة، والنزوح باتجاه اللاعملية بغية التأسيس لعالم آخر ورؤية جديدة لأشياء من حولنا ويأتي نص (الحداثة) متضمنا الإشارة إلى زيف هذا المعتقد ونزوعه باتجاه العبثية وتكريس القبح، من خلال تدمير منطق الجمال الذي يسم الحياة، وقد ساهمت الصور الكنائية (**أن تضع الصرصار على الوردة، والفراشة على شقوق الجدران وما ينطوي على هذا الفعل من إشارات ليس تمة إشارات توحي بالثراء والنضج والإحتكام إلى منطق جمالي وغير جمالي ستلوح لك من ذلك المشهد**).

من خلال ما سبق وقراءة متفتحة على غير هذا من نصوص "المصقري" نجد أن الشاعر قد أفلح في استثمار وتوظيف آليات وخصائص (قصيدة الومضة) بغية التعبير عن هموم ورؤى معاصرة لم تكن في متناول (الشعري) في مراحل سابقة، لا سيما ما يتعلق بالمفارقة والسخرية واستغلال الفضاء التدوين، وبما أتاح له ممارسة غوايته الشعرية، وتحميل ميناء اللغوي شديد الإقتصاد بطاقات دلالية ذات قدرة عالية على التأثير في مخيلة وأحاسيس المتلقي، الذي سيبدو مضطرا لإعادة تشكيل ذائقته القرائية، في سبيل تلك النصوص والتفاعل معها.

التعريف بالشاعر"أحمد مطر":

ولد "أحمد مطر" في مطلع الخمسينيات ابنا رابعا بين عشرة إخوة من البنين والبنات في قرية (التنومة) إحدى نواحي (شط العرب) في البصرة، وعاش فيها مرحلة الطفولة قبل أن تنتقل أسرته، وهو في

مرحلة الصبا، وفي سن الرابعة عشر بدأ "مطر" يكتب الشعر، ولم تخرج قصائده الأولى عن نطاق الغزل والرومانسية، لكن سرعان ما تكشفت له خفايا الصراع بين السلطة والشعب فألقى بنفسه في فترة مبكرة من عمره في دائرة النار حيث لم تطاوعه نفسه على الصمت، ولا على ارتداء ثياب العرس في المأتم، فدخل المعترك السياسي من خلال مشاركته في الإحتفالات العامة بإلقاء قصائده على المنصّة، وكانت هذه القصائد في بدايتها طويلة تصل إلى أكثر من مائة بين مشحونة بقوة عالية من التحريض، وتتمحور حول مواقف المواطن من سلطة لا تتركه ليعيش، ولم يكن لمثل هذا الموقف أن يمر بسلام، الأمر الذي اضطر الشاعر في النهاية إلى توديع وطنه ومرابع صباه والتوجه إلى الكويت هاربا من مطاردة السلطة، وفي الكويت عمل في جريدة (القبس) محررا ثقافيا، وكان آنذاك في منتصف العشرينات من عمره حيث مضى بدون قصائده التي أخذ نفسه بالشدة من أجل ألا تتعدى موضوعا واحدا، وإن جاءت القصيدة كلها في بيت واحد وراح يكتنز هذه القصائد وكأنه يدوّن يومياته إلى مفكرته الشخصية، لكنها سرعان ما أخذت طريقها إلى النشر، فكان (القبس) الثغرة التي أخرج منها رأسه وساهمت في نشرها بين القراء وفي رحاب (القبس) عمل الشاعر مع الفنان ناجي العلى ليجد كل منها في الآخر توافقا نفسيا واضحا فقد كان كلاهما يُعرف، غيبا أن الآخر يكره ما يكره ويحب ما يحب وكثيرا ما يتوفقان في التعبير عن قضية واحدة، دون اتفاق مسبق إذ أن الروابط بينهما كانت تقوم على الصدق والعقوبة والبراءة وحدة الشعور بالمأساة ورؤية الأشياء بعين مجردة صافية بعيدة عن مزالق الإيديولوجيا وقد كان "أحمد مطر" يبدأ الجريدة بلافتته في الصفحة الأولى، وكان "ناجي العُلى" يختمها بلوحته الكاريكاتيرية في الصفحة الأخيرة ومرة أخرى تكررت مأساة الشاعر، حيث أن لهجته الصادقة وكلماته الحادة ولافتاته صريحة وفي لندن فقد "أحمد مطر" صاحبه "ناجي العلى" يظل بعد نصف ميت، وعزاءه أن "ناجي" مازال معه نصف حي لينتقم من قوى الشر بقلمه ومنذ عام 1914 استقر "أحمد مطر" في لندن ليمضي الأعوام الطويلة بعيدا عن الوطن مسافة أميال وأميال قريبا منه على مرمى حجر، في صراع مع الحنين والمرض مرسخا حروف وصيته في كل لافتة يرفعها.

خاتمـــــة:

في نهاية بحثنا نستخلص ما يلي:

– **الومضة قصيدة:** ، برق خاطف في فضاء النص الشعري لأنها تلتقط في لحظة انهيار ضوئي يكشف حساسيات ذهنية.

– انها لقطات سريعة مفاجئة يلتقط بها الخيال المبدع من مشاهدات الواقع بعد أن يشكلها فنيا وسيميائيا.

- الومضة حاضرة بقوة في تجربة "توفيق أحمد" الشعرية فهي إيقاع لأوجه مختلفة توصل كلها إلى قيمة واحدة، هي معادل سيميائي للقصيدة.

المرأة: الأرض عبّر من خلالها عن الرغبة في الحياة بطريقة أفضل.

التوقيعة الومضة حاضرة بقوة تمثل بؤرة الشعرية ومبعث الألم الذي يعاينه، لأنها حافلة بالشحنات المنفعلة والملتئمة بما هو جوهري وعام ومن ثمّ تضفي على جماليات التشكيل الفني دقاته الشعرية الكثيفة فيحول الشاعر شعريته إلى خطاب إتصالي ويثير إنفعالات الملتقى. ويجعله يشارك في فضائه الشعري حيث يتفنن في حسن الاختيار، وجودة التأليف ليفجّر لغة شعرية عذبة وومضة شعرية مدهشة.

قائمة المصادر والمراجع:

1/ عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية، بين سلطة الذاكرة والشعرية المسائلة دراسة في جمالية الإيقاع، مطبوعات نادي الباحة الأدبي المملكة العربية السعودية، الإنتشار العربي، بيروت لبنان، ط1، 2012، ص20.

2/ شريف رزق، قصيدة النثر، في المشهد الشعر العربي، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2010م، ص23.

3/ سوزان برنار، قصيدة النثر، من بودلير إلى أيامنا. تر: زهير مجيد مغامس علي الجواد الطاهر، إهداءات 1999، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ص14، ص16.

4/ أحمد بزون، قصيدة النثر العربية (الإطار النظري) ، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص123.

5/ شريف رزق، شعر النثر العربي في القرن 20، أرابيسك للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2010، ص16.

6/ عبد الله السمطي، إرهاصات قصيدة النثر، الموسوعة النقدية القصيدة النثر العربية، السمطي للنشر والإعلام، الرياض، ط1، 2012، ص47.

7/ حورية الخمليشي، الكتابة والأجناس، شعرية الإنفتاح في الشعر العربي الحديث، دار التنوير، لبنان بيروت، دار الأمان الرباط، المملكة المغربية، ط1، 2014، ص66.

8/ علي داخل فرج، محاكمة الخنثى، قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي، دراسة ما وراء نقدية، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، ط1، 2011م، ص147، ص155.

9/ عبد الله السمطي قصيدة النثر : المصطلح وإشكالية، الموسوعة النقدية لقصيدة النثر العربية، السمطي للنشر والإعلام، الرياض، ط1، 2012، المجلد1، ص54.

10/ عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع، مقال لمحمد بودويك، بعنوان القصدية ضرورية لوعي الشكل ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت، لبنان، دار الفارس، عمان الأردن، ط1، 2002م، ص274.

11/ أحمد بوزون، قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، 1996، ص60، نقلا عن مجلة شعر، السنة السادسة، العدد22، ص130.

* ظهرت قصيدة النثر في الشعر الغربي قبل زمن ظهورها في الشعر العربي، وبعد بودلير ورامبو و ما لارميه، من مؤسسيها الأوائل وواضعي مبادئ الكتابة وفقها، ينظر، أحمد بزون. ق.ن.ع، ص79

12/ ينظر أحمد بزون، ق. النثر العربية (الإطار النظري)، ص71.

13/ علي داخل فرج محاكمة الخنثى ، قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي، ص97.

14/ محمد الصالحي شيخوخة الخليل، بحثا عن شكل لقصيدة النثر العربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 2003م، ص13.

15/ رواية يحياوي، شعر أدونيس البنية والدلالة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، سوريا، د/ط ص15.

16/مشري بن خليفة، الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية. دراسة، الجزائر العاصمة الثقافة العربية. 2007، ص154.

17/ احمد بزون. قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، ص86.

18/ مشري بن خليفة، الشعرية العربية، ص149.

19/ عبد الله السمطي مجلة شعر وأصوات التأسيسي، الموسوعة النقدية لقصيدة النثر العربية، السمطي للنشر والإعلام، الرياض، ط1، 2012، ص22.

20/ سوزان برنار، قصيدة النثر، من بودلير إلى أيامنا، ص29.

* لن نشير للأبعاد الفلسفية للمفهومين والاختلافات في حدودهما بين الدارسين وسنكتفي بما يتعالق وقصيدة النثر. فمصطلح ما بعد الحداثة يعد من المصطلحات الأكثر التباسا وإثارة، حيث إختلف حوله نقاد و دارسو ما بعد الحداثة، نظرا لتعدد مفاهيمه و مدلولاته من ناقد إلى آخر. بل نجد أن المعاني التي قد قدمت لمفهوم ما بعد الحداثة متناقضة فيما بينها و متدخلة.

21/ سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي، أدونيس أنموذجا، أبحاث للترجمة و النشر والتوزيع بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص129.

22/ محمد علوان سالمان الإيقاع في الشعر الحداثة دراسة تطبيقية على دواوين، فاروق شوشة، إبراهيم أبوسنة، حسن طلب، رفعت سلام، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر الطبعة 1، 2008، ص33.

29/ عبد الله أحمد، المهنا مقال : الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، مجلة دورية الكويت : العدد3، المجلد19، 1988م، ص27.

30/ سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي، أدونيس نمودجا، ص159.

31/ ينظر، أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989م، ص93، ص94، ص95.

32/ ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيار، ومصطلحا نقديا معاصرا ،للمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، الطبعة الثانية، 2002، ص142.

33/ عبد الله السمطي، مجلة شعر وأصوات التأسيس، ص22.

34 /إبراهيم الحميد ، مقال افتتاحي بعنوان: على هامش قصيدة النثر، افتتاحية – مجلة الجوبة، العدد26، شتاء 1431هـ ، 2010م، مؤسسة عبد الرحمن السديري الخيرية، الجوف، المملكة العربية السعودية، ص04.

35/ عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع، مقال لبشري موسى صالح بعنوان قصيدة، النثر العراقية الجديدة. ص439.

36/ سوزان برنار، قصيدة النثر، من بودلير إلى أيامنا، ص16، ص18، ص24، ص19، ص18.

37/ محمد الصالحي، شيخوخة الخليل، بحث عن شكل لقصيدة النثر، ص34، ص26.

38/سوزان برنارد، قصيدة النثر. من بودلير إلى أيامنا ص18.

39/ صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1997م، ص108.

40/ حورية الخمليشي، الكتابة والأجناس، شعرية الإنفتاح في الشعر العربي الحديث، ص68.

41/أدونيس الثابت والمتحوّل، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، الجزء الرابع، صدمة الحداثة، وسلطة الموروث الشعري، دار الساقي، بيروت لبنان، دط، ص267.

42/جاك دريدا، الكتابة والإختلاف، ترجمة، كاظم جهاد، تقديم محمد علال سي ناصر، دارتو بقال، المغرب، ط2، 2000، ص112.

43/جاك دريدا، في علم الكتابة، تر، أنور مغيث ومنى طلبة المركز القومي للترجمة، مصر، ط2، 2008، ص74، ص201.

44/ علي داخل فرج، محاكمة الخنثى، قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي، ص30، ص32، ص33، ص34.

45/ شريف رزق، آفاق الشعرية العربية جديدة في قصيدة النثر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2012، ط1، ص30.

46/ عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية، بين السلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، ص73.

47/ أحمد الصغير، مقال، قصيدة النثر المصرية ومشهدها الراهن، 2 سبتمبر 2009، جريدة وطن على الرابط . http:\\www.watan sout.com، تمّ الإطلاع بتاريخ 2016/07/10.

48/ رفعت سلام مقال بعنوان: شاعر مجدد يلفه الصمت، عزت عامر كتب أول ديوان القصيدة النثر المصرية جريدة الحياة، تاريخ النشر، 2008/03/29، تاريخ الزيارة، 20016/07/07، رقم العدد:16430، الباب الصفحة 18 – آداب وفنون، من موقع http:\\www.alhayat.com

49/ أحمد زرزور، حوار مع الشاعر يبين فيه الشعراء المستقلين من الإنتماءات، كما يقدّم شهاداته حول قصيدة النثر المصرية وبعض الحقائق حول تجربته الشعرية، الحوار في جريدة الصحفي، بتاريخ: 2007/02/28، تم الإطلاع عليه : 2016/07/08، المجلة على الموقع sahafi.jo.http:\\www

50/ عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية، بين السلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، ص77- ص82، ص99- 100.

51/ موعة من الباحثين، تاريخ الأدب التونسي الحديث، والمعاصر، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، دط، 1993م، تونس، ص181، ص183، ص193، ص195، ص198، ص185، ص186.

* هذا لا يعني أنها لم تظهر في بعض الأقطار العربية قبل لبنان لكن متفرقة وغير مؤسسة على رؤية نقدية.

52/ حورية الخميشلي، الكتابة والاجناس، شعرية الإنفتاح في شعر العربي الحديث، ص147.

53/ أب نجاة الفارس (2-11-2016) "الشعر الحر" www.alkhaleej.ae أطلع عليه بتاريخ 2018/06/26. بتصرف.

54/ أ.ب.ت "الشعر الحر...ثورة الإبداع أم مطبة عجز؟" learning, aljazeera.net اطلع عليه بتاريخ 2018/06/12. بتصرف

55/ قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص: 69، ص36، 35 ص، ص38، ص56، ص65.

56/ فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، محمد مصايف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر (د.ط)، ت 1981م ص : 32-.31

57/ الرحلة الثامنة، جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، بيروت، (د،ط)، ت1967، ص:38.

58/ أ.سليم ساعد السلمي (08-08-2008) "الشعر الحر" إطلع عليه بتاريخ 2018/6/26 بتصّرف.

59- كمال أبو ديب في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ط-1، 1987.

60- المرجع نفسه، ص 94.

61- محمد لطفي اليوسفي-لحظة المكاشفة الشعرية-إطلالة على مدار الرعب الدّار التونسية للنشر، تونس 1992، ص114.

62- انظر د .حامد أبو أحمد – عبد البياتي في اسبانيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 – 1991 ص64.

63- المرجع نفسه الصفحة نفسها

64- انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

65- عبد الوهاب البياتي – ليتان عائشة – المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط3،1994، ص39.

66- زكي الجابر قصائد الملحق الثقافي – **جريدة الميثاق** الوطني **(المملكة المغربية)** 19. 20 **مارس، 1995.**

67- أحمد الطريبي أعراب بين الرؤية والرؤيا في التصور المنهجي الموقف ع2. 1987، ص61.

68- إبراهيم الكوني – **أبيات.** دار الملتقى للطباعة والنشر، بيروت قبرص، 2000، ص200.

69- فرد ينان دي سوسور، علم اللغة العام، ترجمة الدكتور يوئيل يوسف عزيز، مراجعة النّص العربي الدكتور مالك يوسف المطلبي، بين الموصل 1988، ص27.

70- **المرجع نفسه، الصفحة نفسها.**

71- إبراهيم الكوني م.س.ص202.

72-**ايفيون دوبليسيس** السوريالية، ترجمة هنري رغيب، منشورات عويدات بيروت، باريس 1983، ص117.

73- **ابراهيم** الكوني م س ص .204

74- **ايفيون دوبليسيس م س ص118.**

75- ابراهيم الكوني م س ص205

76- **الرعد الآية 11.**

77- ابراهيم الكوني **م س ص206.**

78- محي الدين المحجوب الغيمة في يدي منشورات محلة المؤتمر سلسلة تعنى بتقديم نماذج من الإبداع الليبي **الحديث والمعاصر 2002، ص.92**

79- **انظر ايفيون دوبليسيس م س ص106.**

80- محي الدين المحجوب م س ص88.

81- **ايفيون دوبليسيس م س ص 37.**

82- **المرجع نفسه ص38.**

83- محي الدين محجوب م س ص26.