الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي التبسي -تبسة-

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مشروع قصيدة النثر في الخطاب النقدي العربي المعاصر

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: تحليل خطاب

إعداد الطالبتين:

- حدة رويقي
- زوبيدة بوغرارة

إشراف الدكتور:

- عسال جويني

لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
علاوة ناصري	أستاذ محاضر (ب)	جامعة العربي التبسي	رئيسا
جويني عسال	أستاذ محاضر (ب)	جامعة العربي التبسي	مشرفا و مقررا
هاشمي قاسمية	أستاذ مساعد (أ)	جامعة العربي التبسي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2016/2015

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي التبسي -تبسة-

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مشروع قصيدة النثر في الخطاب النقدي العربي المعاصر

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: تحليل خطاب

إعداد الطالبتين:

- حدة رويقي
- زوبيدة بوغرارة

إشراف الدكتور:

- عسال جويني

لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
علاوة ناصري	أستاذ محاضر (ب)	جامعة العربي التبسي	رئيسا
جويني عسال	أستاذ محاضر (ب)	جامعة العربي التبسي	مشرفا و مقررا
هاشمي قاسمية	أستاذ مساعد (أ)	جامعة العربي التبسي	عضوا مناقشا

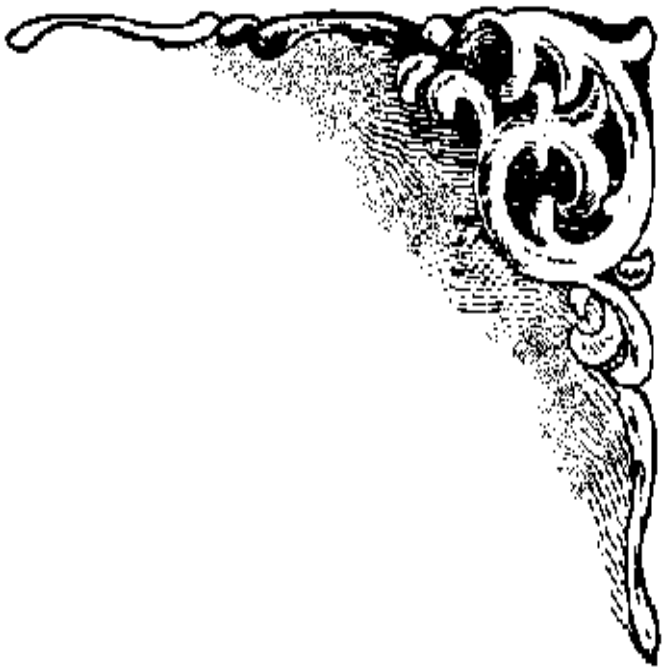
السنة الجامعية: 2016/2015

بسم الله الرحمن الرحيم

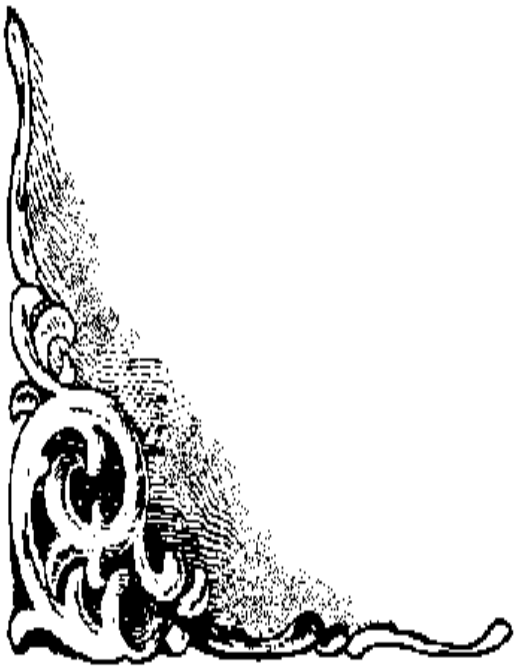
شكر وعرفان:

اللهم لك الحمد قبل الرضى ولك الحمد عند الرضى ولك الحمد بعد الرضى .

نتقدم بجزيل الشكر ووافر العرفان إلى الأستاذ المؤطر "جويني عسال" الذي كان وسيضل أسوة حسنة لجميع الطلبة بأخلاقه الرفيعة وبعلمه الوافر والذي غرس في نفونا حب العلم والمعرفة منذ أن كما طلبة في السنوات الأولى لدراستنا الجامعية .



مقدمـــــة



إن المتتبع لتاريخ الشعر العربي، يجده حافلاً بحركات التجديد والتطوير بدءً بالعصر العباسي مع أبي تمام وأبي نواس، حيث اتخذ الشعر مسارًا تجديديا وتزعزعت نظرية عمود الشّعر، فطرأت تغييرات على مستوى الشكل والمضمون، وهذا التطور بلغ أوجه في العصر الأندلسي بظهور أشكال شعرية جديدة مست خاصة البنية المظهريّة للشّعر العربي –نذكر على سبيل المثال لا الحصر– ظاهرة الموشّحات التي كسر بواسطتها الشّعراء الهيكل الثابت لقصيدة الوزن، واستمرت حركات التجديد في العصر الحديث مع مدرسة "**الديوان**" و"**أبولو**" وصولاً إلى حركة **شّعر التفعيلة** التي خلطت تناسق الأوزان العربية، وخرجت بالشّعر العربي إلى عالم أرحب وأكثر انفتاحًا على روح العصر، بيد أن حركات التجديد هذه لم تكن في نظر العديد من النقاد ثورة حقيقية بإمكانها حمل لواء ثورة شّعرية حقيقية قادرة على التعبير عن الرؤى الجديدة المعاصرة ورأوا ضرورة خلق شكل شعري جديد يستوعب اضطرابات العصر، داعين إلى تبني قصيدة النثر باعتبارها الشكل الأنسب لاحتواء الرؤيا الشّعرية المعاصرة.

إن هذه الرؤية الطامحة لجعل قصيدة النثر الملجأ الوحيد لخلق عالم شّعري جديد بعيدًا عن الرؤى النقدية القديمة، كانت الدافع وراء اختيارنا لموضوع بحثنا الموسوم بـ "**مشروع قصيدة النثر في الخطاب النقدي العربي المعاصر**" لتقصي مدى كفاية هذا الطرح. وهل حقيقة أن مشروع قصيدة النثر قادر النجاح وتقديم الإضافة وخدمة الآفاق الشّعرية والنقدية؟ وإلى أي مدى تمكن هذا المشروع من تحقيق شّعرية خارجة الوزن؟ وماهي أهم الأسس النقدية التي اعتمدها النقد المعاصر في تأييد أو رفض قصيدة النثر؟ وهل ستستمر هذه الحركة التجديدية أم أنها لن تصمد طويلاً أمام ضربات النقد الموجعة؟

ولمحاولة الإجابة عن هذه الأسئلة كان لزامًا علينا الاستعانة بأكثر من منهج واحد لأننا عالجنا إشكالية قصيدة النثر من حيث المسار التاريخي وخلفياتها المعرفية والجمالية وكذا علاقتها بالخطاب النقدي الغربي وتلامسها مع المعرفة التراثية، لذلك استعنا بالمنهج

التاريخي في الفصل الأول، إذ مكننا من مقاربة قصيدة النثر الغربية والعربية على السواء، كما أن طبيعة البحث فرضت علينا اتباع المنهج الوصفي في استقراء بعض الآراء النقدية المؤيدة والمعارضة لقصيدة النثر، مع الاستعانة بآليات التأويل في قراءة بعض النماذج التطبيقية.

أما فيما يخص متن البحث ومحتواه فقد تم تقسيمه إلى مقدمة ومدخل وفصلين اثنين وخاتمة، فأمّا المدخل المعنون بـ: "**المشهد الشعري العربي الحديث: قصيدة التفعيلة والحداثة الشّعرية**" فقد حاولنا من خلاله التعرف على ظاهرة الشّعر الحر، بوصفها الخطوة الأولى في مسار الحداثة الشّعرية العربية متطرقين إلى أهم عوامل ظهوره.

إن أهم عائق واجه هذا البحث ضبابيّة بعض المصطلحات النقدية وعدم ضبطها ضبطاً دقيقاّ.

أما الفصل الأول المعنون بـ: "**مشروع قصيدة النثر الوعي: المعرفي والأفق الجمالي** فقد أدرجنا ضمنه ثلاثة عناصر كالآتي:

أ- **البدايات وقلق النشأة:** حاولنا تقديم مقاربة نظرية لقصيدة النثر الفرنسية، وكذا البواكير الأولى لظروف نشأتها العربية.

ب- **الخصائص الجمالية:** خصصناه لبيان المميزات الجمالية لقصيدة النثر في النقد العربي، والتي تعتبر أهم المرتكزات التي استندت عليها هذه الأخيرة لبلوغ مستويات الشّعرية.

ج- **الشكل الكتابي والبنية المظهريّة:** عالجنا فيه الاشتغال الفضائي الجديد الذي حكم هيكل قصيدة النثر ومنحها شكلاً خاصاً، وذلك من خلال نماذج تطبيقية لقصيدة النثر.

أما الفصل الثاني فقد انضوى تحت عنوان: "**تلقى قصيدة النثر في الخطاب النقدي المعاصر**".

تناولنا فيه أهم الإشكاليات النقدية التي حالت دون قَبول "قصيدة النثر" كشكل شّعري مستقل له خصائصه المميزة، هذه الإشكاليات التي حاول أنصارها تقديم مبررات تقلل من حدتها، محاولة طرح البديل.

في مرحلة تالية تناول هذا الفصل موقف النقد من مستقبل قصيدة النثر، فقد جهد النقاد المناصرون تأكيد استمراريتها واثبات وجودها على الساحة الأدبيّة والنقدية، إذ إنها تمتلك الكفاءة على ذلك ،في اتجاه آخر، لا يفتأ النقاد الرافضون يؤكدون فشلها في تحقيق شعرية خارج الوزن.

أما بالنسبة لأهم المراجع المُعتمدة في البحث نذكر: "**قضايا الشّعر المعاصر** "**لنازك الملائكة**" و"**قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا**" **لسوزان برنار** إضافة إلى "**إشكاليات قصيدة النثر** "**لعز الدين المناصرة**" و "**صوت الشّاعر الحديث لـمحمد صابر عبيد**"

ليُتوج بحثنا بخاتمة أجملنا فيها أهم النتائج المستخلصة من دراستنا.وأخيرًا قائمة المصادر والمراجع.

وختاما نرجو أن تكون هذه الدراسة قد أماطت اللثام ولو قليلا، عن حقيقة مشروع قصيدة النثر في الخطاب النقدي العربي المعاصر.

مدخل:

المشهد الشعري العربي الحديث:

قصيدة الثعيلة والحداثة الشعرية

تاريخنا لا يزال يصنع كما تشاء الطبول، لا كما تشاء العقوب

أدونيس

أولا- **قصيدة التفعيلة: البدايات الحرجة:**

لقد كشفت الحرب العالمية الثانية -بعد أن وضعت أوزارها- عن عالم جديد تخلخلت فيه البنى الاجتماعية القديمة واهتزت ،فكان من الطبيعي أن تواكبه خلخلة للبنى الفنية التي منها بنية الشكل الشعري وإيمانًا بمقولة: «اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية»، وأن المبدع لا يعيش في عباءة غيره، فقد اعتبر «الجيل الناشئ يومئذ أن عليه أن يزعزع سكون الشّكل الشّعري»[1].

فكان من أهم مظاهر هذه الثورة الفنية ظاهرة قصيدة التفعيلة أو الشعر الحر الذي «حافظ على بعض مكونات العروض الخليلي، والذي بني على تكرار تفعيلة واحدة على شكلها الصحيح أو المزاحف أو المُعتل»[2]، وقد حمل لواء هذا التغيير مجموعة من الشعراء والنقاد "**نازك الملائكة**"، "**بدر شاكر السياب**"، "**صلاح عبد الصبور**"، فلقد رأت "**نازك**" أننا لا نزال متشبثين بطريقة الخليل القديمة على الرغم من تغير مسار حياتنا وتقول في هذا الصدد ردًا على التيار المحافظ: «ويقولون ما لطريقة الخليل؟ (....) ألم تصدأ الطول ملامستها الأقلام والشفاه مند سنين وسنين (...) منذ قرون ونحن نصف انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم ولا لون، لقد سارت الحياة وتقلبت الصور ومع ذلك ما زال شعرنا صورة "لقفا نبك" و"بانت سعاد"»[3].

وعليه فقد حرص أنصار قصيدة التفعيلة على ضرورة منح اللغة آفاقاً جديدة، بعيدًا عن النمطية والاجترار التي صاحبت الشعر العربي على الرغم من التغيرات التي طرأت على حياة الفرد العربي «وقد أدى اعتماد الشاعر الحديث على التفعيلة إلى تحول جوهري في فلسفة التذوق الشعري للقصيدة العربية، فبينما كانت القصيدة التقليدية تعتمد في تذوقها

1- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، د ب، ط01، د ت، ص 202.

2- مصطفى حركات، الشعر الحر، أسّسه وقواعده، الدار الثقافية، القاهرة، ط01، 1898، ص 08.

3- نازك الملائكة، شظايا ورماد، مج02، دار العودة، بيروت-لبنان، 1997، ص 08-09.

أساسًا على الأذن، اتجهت القصيدة الحديثة من خلال التفعيلة إلى كسر هذا النظام الموسيقي وإلى جعل الاعتماد في التذوق على العين أكثر»[1].

وقد فندت "**نازك الملائكة**" أن تكون صعوبة الأوزان العربي الدافع وراء التخلص من قيودها ، وأن الشعر الحر تطغى عليه السهولة فهو في متناول الجميع، فما أيسرها بالدُربة والممارسة «والواقع أنه ليس من الثابت فلسفياً أن الحرية أسهل من إتباع القيود ولعل الأمر أن يكون على العكس، وذلك لأن كل حرية على الإطلاق تتضمن مسؤولية»[2].

إذًا كان السبيل الوحيد للشّعراء الجدد هو إيجاد قالب جديد يعبرون من خلاله عن وضعهم المُستجد ،ويفرغون فيه كل ما يختلج أنفسهم من مشاعر مكبوتة نتيجة الظروف القاهرة، فأرادوا خلق نمط شّعري جديد يكسرون عبره وثنية الأعراف الشّعرية السائدة وهكذا بزغ فجر شّعر جديد، وُزرعت البذرة الأولى للتخلص من قيود الأوزان والقوافي وكان هذا التغيير لامساً ليس للشكل فقط ،وإنما حتى المضمون الذي عجزت الرومانسية الكلاسيكية عن الوصول إليه، فما كان من الشعراء من أمثال (**إيليا أبو ماضي، بدر شاكر السياب نازك الملائكة، خليل مطران**) إلاَّ أن يسعوا جاهدين إلى التخلص من سطوة نظام الشطرين مبتكرين شعر يُبنى على شكل مقاطع.

ثانيا- **قصيدة التفعيلة وتجاوز البنية التّقليدية:**

لقد كان هناك عدة عوامل اجتماعية أسهمت في انبثاق الشعر الحر، فهو لم ينشأ من فراغ، ولم يكن اعتباطيًا ومن أهم هذه المسوغات نذكر ما يلي: -حسب وجهة نظر "**نازك الملائكة**"-

1/ كسر النموذج:

لقد رأى كثير من النقاد أن كثيرًا من الشعراء وحتى المتلقين الذين يقدسون الشّعر العربي القديم لاعتماده نظام الشطرين، ويعتبرونه منوالاً ينسجون عليه شّعرهم دون أن

1- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص 202.

2- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط04، 2007، ص 54.

يتجاوزوه قيد أُنملة، فهو محاط بهالة من القداسة وإن حدث وخرج أحد الشعراء عن النموذج عدوا ذلك كفرًا بالأصل ورِدة عن أهم أصول الشّعرية العربية القديمة، التي لا تؤمن إلا بما هو موُزون ومُقفى من الشعر، لكن الحقيقة أن ذات الشّاعر العربي الحديث لا تحيا تقلبات وتموجات الذات العربية الجاهليّة، فالشّاعر الجاهلي له مثيراته ونوازعه وكذلك الشّاعر الحديث له طموحاته وانكساراته، لذلك فهو متعطش للحرية والتخلص من القيود «ولذلك ثار الشاعر المعاصر على أسلوب الشطرين وخرج إلى أسلوب التفعيلة وبات يقف حيث شاء من المعنى والتعبير.»[1]

2/ إيثار المضمون:

لطالما احتدم الصراع قديمًا حول مسألة الشكل والمضمون، وأيهُما أحق من الآخر بأن يحظى بالاهتمام، والحقيقة أنهما وجهان لعملة واحدة، ولا يمكن فصلهما فهما يكملان بعضهما البعض، وقد نبهت "**نازك الملائكة**" إلى خطورة الفصل بينهما على الفكر والأمة غير أنها ترى«أن الحركات الاجتماعية والأدبية لا تخضع للمنطق العقلي وإنما يتحكم فيها قانون التطور الاجتماعي»[2]، فقد طغى على الشعر العربي –خاصة في مرحلة الانحطاط– القوالب الشّكلية، فأجهد الشّعراء أنفسهم في كتابة الألغاز والأحاجي دون الاهتمام بالمضامين والأفكار «وقد كان رد الفعل المباشر عند الشّاعر المعاصر أن يتجه إلى العناية بالمضمون ويحاول التخلص من القشور الخارجية»[3]

كما وجد هؤلاء الشعراء المعاصرين ضالتهم في الشعر الحر، الثائر على سلطة نظام الشطرين الذي يريد أن يضحي بتدفق أحاسيس الشاعر وصدقه في التعبير عن تجربته الشعورية ، بغية التوصل إلى شكل معين من الوزن والقافية الموحدة.

ومن المعروف أن التجديد ضرورة حتمية لكل عصر، وذلك حفاظاً على مسيرة الحياة الحضارية وتطورها، وفي هذا الصدد يؤكد "**محمد غنيمي هلال**" أن «التجديد في الأدب ثورة ،لأنه يتطلب وضع قيم جديدة مكان قيم قديمة وأساسها شعور ذوي المواهب

1– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 60.

2– المرجع نفسه، ص 63.

3– المرجع نفسه، ص 53.

أو العبقريات بعدم كفاية أدبهم القومي في الاستجابة لحاجات عصرهم، فيخرجون على القيم البالية فيه، ويتمثل جهدهم في الحرص على الخروج على القيم في بعض نواحيه وفي الحرص على إكماله في وقت معًا»[1].

إن المطالبة بالتحرر من سلطان الماضي وتمثله في الحاضر بصورة منقطعة النظير لا يعني إلغاء التراث، وإنما إعادة قراءته بما يواكب مستجدات العصر، فالشّعر الجاهلي مثلاً ما زال يحظى في نفوسنا بتأثير عظيم، وذلك لما فيه من روعة وإبداع «على أن ثبوت الروعة الأدبية لا ينفي أن يكون في الأدب عنصر آخر هو عنصر التغيير، ونعني به تلك النزعة إلى التطور والسير في مسالك جديدة (...) وعلى ذلك نرى في آداب العصور المختلفة ظواهر ينفرد بها عصر دون عصر، كما ينفرد مثلاً العصر الجاهلي عن العصر العباسي أو الأندلسي»[2].

ولكن الحق يقال أنه لا يجب أن نظلم هؤلاء الشّعراء، ونتجاهل وقائع تاريخهم واعتباراتهم الفكرية والثقافية، وكذا الاجتماعية، لأن لكل عصر ظروفه وملابساته التي تتحكم في مدى تطور الأشكال التعبيرية، فعملية الإسقاط ها هنا تكون غير منطقية ومجحفة في حق عصر جاهلي لم يحيا اضطرابات عصرنا الحاضر.

لذلك فقد رأى كثير من النقاد أنه «لا يكفي تغيير النظام الإيقاعي وتحوير العروض الخليلي، وإنما يجب أن يمس الأمر التعابير الجاهزة القديمة واستحداث تعابير ولغة تعكس الخلخلة التي حدثت للبنى الاجتماعية وتكشف البعد الإنساني الذي ظل مدفوناً تحت التقاليد الاجتماعية والأخلاقية»[3].

فالتغيير في الشّعر المعاصر مس القوالب التعبيرية الجاهزة الركيكة والمملة التي تعود المتلقي على وجودها في الشعر القديم، والتحرر من قيود الأعاريض الخليلية التي كانت تحكم سيطرتها على الإبداع وقتها، وإيجاد البديل من أجل تصوير التجارب

1- محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، دار النهضة للطبع والنشر، مصر، د ط، د ت، ص 54.

2- أنيس الخوري المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار العلم للملايين ، بيروت -لبنان، ط3، 1963، ص 11.

3- محمد عبد الحي، التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، دراسة لأعمال ستة نقاد وشعراء معاصرين، إتحاد الجمعيات الفلسفية العربية، منشأة المعارف، الإسكندرية- القاهرة، دط، دت، ص 46.

الاجتماعية المعيشة، والتعبير عن الأفكار الإنسانية و التعبير عن التقاليد الأخلاقية، ونشر الحرية.

وشهد شاهد من أهلها، فإذا كانت "**نازك الملائكة**" زعيمة قصيدة التفعيلة وأهم المدافعين الشّرسين عن مشروعيتها، قد حذرت من التطرف لحركة التجديد هذه لأنه الشّعر الحر غير مهيأ لمعالجة الموضوعات المتنوعة «مؤدى القول في الشعر الحر أنه ينبغي ألا يطغى على شعرنا المعاصر كل الطغيان ،لأن أوزانه لا تصلح للموضوعات كلها بسبب القيود التي تفرضها عليه وحدة التفعيلة وانعدام الوقفات الموسيقية»[1].

وقد كانت تسمية "**الشعر الحر**" محل نقد إذ رفضه كثير من النقاد أمثال "**إحسان عباس**" فهو لم يبارح _ حسبه _الإيقاع المنظم السائد، وعليه فهو «ليس حرًا بالمعنى المطلق ،لأنه ما يزال يراعي روياً معيناً، وما يزال يخضع لإيقاع منظم»[2].

إن حركة الشعر الحر كانت تمردًا على سلطان النموذجية الفنية الموروثة، ومحاولة التجديد لم تكن ترفًا، وإنما كانت ضرورة واندفاع اجتماعي «فالأفراد الذين يبدؤون حركات التجديد في الأمة ويخلقون الأنماط الجديدة، إنما يفعلون ذلك تلبية لحاجة روحية»[3].

3/ الرغبة في التحرر والقرب من الواقع:

إن الشّاعر العربي اليوم يشّعر بأنه مكبل بأغلال الماضي، وهو يريد التعبير عن حاضره المختلف تماماً عن ماضي آبائه وأجداده، فما كان منه إلا أن يبحث عن تشكيل شعري جديد يفسح المجال للشاعر للاقتراب من واقعه المعيش وعرض رؤاه دون القيود التّقليدية المتوارثة ،«إن الانفجار الشّعري كان تعبيرًا عن الأزمات المزمنة لجمود الشكل

1- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 48.

2- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان – الأردن، ط03، 2001، ص 26.

3- حبيب بوهرهر، تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، قراءة في آليات بناء الموقف النقدي والأدبي عند الشاعر العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن- عمان، ط01، 2008، ص 09.

التقليدي ومن البدايات حاول رواد الشعر الحديث الاقتراب المباشر من الحدث اليومي والتجربة العادية ولغة الحياة»[1].

فعلى الرغم من أن الأوزان الخليلية لا زالت صالحة للتعبير عن كثير من المواضع التي تمس واقعنا «إلا أن الواقع العملي أثبت أن شعر التفعيلة أكثر من الشّعر التّقليدي في تمثيل عصره والتعبير عنه»[2].

ومع جموع الجهود المبذولة من طرف أصحاب ومناصري هذا النوع الجديد، أو المولود المُسمى "**الشعر الحر**"، فقد برزت ملامح شّعرية جديدة، كان لها أثرها في تغيير مجرى مفهوم الشّعر وجمالياته وتقنياته الفنية، وذلك بعد تعرضهم للكثير من الانتقادات اللاذعة من رافضي التغيير، ومحبي الأصالة الشّعرية العمودية، والمتمسكين بالقاعدة التراثية المعروفة، ومن خلال الشعر الحر ظهر قاموس ومصطلحات جديدة تعرف به وترسم له طرقًا وآفاقًا حديثة تحرك سكون القديم «لعل أول ما يطالعنا من أنساق فنية عند هؤلاء المعجم الشّعري غير المألوف (...) فالقاموس الشّعري عندهم يعتمد على تفريغ المفردة الشّعرية من حمولتها الدلالية السائدة وشحنها بحمولة متجددة مبتكرة في استعمال لغوي مكثف غير مكرر»[3].

إذًا تمكن "**الشّعر الحر**" من تقديم الجديد، وتطوير التشّكيل الشّعري وإخراجه من بؤرة الركود القديمة، وإدخاله مجال وواقع آخر، وهذا ما أراده رواده الطامحون إلى وضع أسس حركة جديدة، تتخلى عن جبرية الأوزان الخليلية وتقلل من حدة نظام الشطرين المتناظرين في القصيدة القديمة «إن الشّكل الجديد لا شك أخف جرسًا وأخفى موسيقية وأقل دويًا وضجيجاً، فعدم ارتباط الشّاعر بعدد من التفعيلات يسمح له بمجال طيب من تنويع الإيقاع، وهو يهدم السيمترية الحادة البارزة للبيت ذي الشطرين»[4].

1- المنجي الطيب الوسلاتي، الشعر العربي الحديث من قصيدة التفعيلة إلى قصيدة النثر، (الحياة الثقافية)، ع 185، وزارة الثقافة، تونس، 2007، ص 66.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- أحمد زلط، دراسات نقدية في الأدب المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، دط، 1999، ص 41.

4- محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، المطبعة العالمية، القاهرة، د ط، 1964، ص 107.

إن الشّعر الجديد أباح لنفسه إدخال تعديلات فيما يخص الجانب الموسيقي للشّعر ولعل الشّعراء الجدد وجدوا في تاريخ الشّعر العربي ما يشدون به أزرهم ويتجلى ذلك في «محاولات التجديد الموسيقي في تراث القصيدة العربية ابتداءً بالموشّح الذي طور الكثير من التقاليد الموسيقية للّشكل الموروث للقصيدة، وانتهاءً بمحاولات رواد التجديد في القصيدة العربية الحديثة من شعراء المهجر وشعراء أبولو»[1].

وما هذه الحملة الشرسة على الفكر التجديدي إلا خير دليل على نجاحها في زعزعة الراسخ واليقين، وهو ما لم تجرؤ المدرسة الابتداعية على طرق بابه «وكل ما أحدثوه في هذا الصدد لا يخرج عن أن يكون تنويعات داخل هذا الإطار لا ينكرها هذا الإطار نفسه وكشرح لمحاولات سابقة في تراثها الشّعري»[2].

ذلك أن الثورة لا تعني على حد "**محمد النويهي**" ليست مجرد تنمية أو تطوير وإنما هي تجاوز وتخطي للمفاهيم المتوارثة والسائدة التي ما أنزل الله بها من سلطان.

ثالثا– قصيدة التفعيلة: حداثة داخل النموذج

قصيدة التفعيلة كانت حركة شّعرية ضد النموذج واستطاعت التخلص من رتابة الوزن والقافية الموحدة، والقضاء على ركاكة القديم وتقديم ما فيه الجديد والحيوية، وبذلك لا يمكن لأي عاقل أن ينكر فضلها في حمل لواء التغير والثورة، إذ كانت خطوة جريئة وفعالة من طرف أصحاب هذه الانتفاضة للمساهمة في تطوير النظريّة الأدبيّة ،وبالتالي كانت هذه الحركة حلقة مهمة في سلسلة تطورات الشعر العربي «لكن هذه الثورة كانت داخلية أي أنها انطلقت من داخل الّشعر العربي، حيث دُمر نظام الشطرين واُستبدل بنظام السطر الشعري»[3].

بمعنى أن هذه الحركة، لم تكن تجاوزاً حقيقيًا للنموذج الشّعري المعروف، فقد هدمت نمطية شّكل القصيدة المتوارث وأسست لنمطية جديدة متمثلة في التفعيلة الواحدة المتكررة التي لا تتجاوز ثمانية بحور صافية حسب تحديد "**نازك الملائكة**".

1– علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط02، 2002، ص 167.

2– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، بيروت– لبنان، ط 3، د ت، ص 21.

3– عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت–لبنان، ط01، 2007، ص 235.

ولقد نعت الناقد "**غالي شكري**" أنصار "**قصيدة التفعيلة**" بالسلفيين الجدد لارتباطهم بالثابت المطلق، إذ إنهم استبدلوا «المطلق القديم "وحدة البيت" بمنطق جديد وهو "وحدة التفعيلة" ولكن المطلق في ذاته لم يتغير بين القديم والجديد، فهو موسيقى القافية وحرف الروي عند القدماء وهو موسيقى الأسطر المترابطة بالتفعيلة الواحدة عند الجدد»[1].

ربما كان هذا القصور الذي طغى على الشعر الحر سبباً في ميلاد ثورة جديدة وحقيقية مست جوانب عديدة في بنية القصيدة العربية، ونقصد بكلامنا هاهنا "**قصيدة النثر**" التي رأى مؤيدوها أن "**شعر التفعيلة**" ليس إلا قفزة شكلية عدلت في بعض البنى العروضية، ولم تُحدث أي تغيير جوهري في ماهية الشعر العربي، فإذا كانت "**قصيدة التفعيلة**" نوعاً من التمرد الشّكلي –كما عدها المعارضون– لهذا النوع الشعري الجديد، فإن "**قصيدة النثر**" تمثل تحررًا فعليًا وبعثاً للمهمش القديم بحثاً عن شكل جديد، إذ إنها أنهت أسطورة الوحدة الثابتة والنموذج المقنن ،خاصة وأن غاية أي شعر ثوري هو تغيير الأذواق ومساءلة المفاهيم السائدة ،وزعزعة الثقة في الموروث الأدبي والاجتماعي «وهو شعر الحركة والتعبير والتخطي شعر الواقع الشامل الذي يفتت عصرنا الميت من أجل أن يولد عصر جديد»[2].

ولعل العصر الجديد الذي يرمي إليه "**أدونيس**" هو **قصيدة النثر** التي شغلت مساحة واسعة في النقد العربي المعاصر نتيجة المد العظيم من القصائد النثرية التي غمرت العالم العربي، وأربكت العرف الشعري السائد «فلم تكد قصيدة الشّعر الحر أو قصيدة التفعيلة تؤسس لحركتيها الإبداعية حتى ظهرت أصوات تنادي بضرورة تجاوزها لأنها لم تستطع أن تحقق الفرادة الشّكلية المنشودة وطالبوا بكتابة قصيدة النثر لأنها تمثل عند الشاعر المعاصر الرغبة في التحرر والانعتاق والتمرد على التقاليد العروضية واللغوية الكلاسيكية»[3].

1– غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الشروق، بيروت– لبنان، ط01، 1991، ص 24.

2– أدونيس، (علي أحمد سعيد)، زمن الشعر، دار الساقي، لبنان– بيروت، ط06، 2005، ص 64.

3– حبيب بوهرهر، ، تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، قراءة في آليات بناء الموقف النقدي والأدبي عند الشاعر العربي المعاصر، ص 09.

الفصل الأول:

مشروع قصيدة النثر:

الوعي المعرفي والأفق الجمالي

لن تثبت نفسك، إلا بقدر ما تنفيها

أدونيس

تعد إشكالية المرجعية الثقافية من أهم الإشكاليات التي لا تزال تشغل حيزّا كبيرّا من الفكر النقدي العربي، خاصة في ظل تماهي الحدود بين الشعوب، أو بروز ما يسمى **بالعولمة الثقافية** أو بعبارة أخرى أدق ، في خضم التفاعل المعرفي الإنساني، لأن مع كل عصر جديد هناك ثقافات ومعارف وإيديولوجيات جديدة تحكم ذلك العصر، بما فيها التأثير على حياة الفكرية والأدبية، فأصبح تحديد الهّوية الشّعرية من أعقد الإشكاليات التي تعترض الأمن الثقافي العربي عامة، والأدبي الّشعري خاصة ،فالأدب العربي عرف انعطافات تاريخية عديدة، كما شّهد تحولات فنية وفكرية واكبت التحول الفكري الحضاري للعالم المعاصر حيث برزت على الساحة الأدبيّة والنقديّة رؤى تجديدية للشّعر العربي بدءً بشّعراء "**المهجر**" ومدرسة "**أبولو**" بالإضافة إلى مدرسة "**الديوان**" –على مستوى التنظير النقدي–وانتهاء بحركة "**قصيدة النثر**" هاته القطرة التي أفاضت الكأس، وجسدت حقيقة أزمة الهوية الشّعرية العربية الحديثة التي يتخبط فيها خطابنا الشّعري والنقدي معاً وإزاء هذه المعاناة تبلور اتجاهين نقديين يقاربان هذا الحدث الشّعري، ويتجاذبانه كل يريد الإمساك بأصوله وجذوره الأولى، فأمَّا الاتجاه الأول فمثله دعاة التأصيل والمحافظة الذين لا يقبلون ظهور أي حركة أدبية جديدة حتى تقوم لها أصول في الذاكرة التاريخية الأدبيّة العربية، واتجاه ثان لا يرى أي نقص في تأثرنا بالغرب، شأننا في ذلك شأن كل الشعوب الإنسانية الأخرى، وبين الاتجاهين تتخبط قصيدة النثر وسط أزمة إثبات هوية، مما يجعلنا نتساءل عن أزمة المرجعية و مرجعية الأزمة ؟ وهل فعلاً هناك علاقة شرعية تربط قصيدة النثر بذاكرة الثقافة العربية الشّعرية أم إنها مجرد استعارة لما هو في الشّعرية الغربية وخاصة الفرنسية منها؟

أولا: البدايات وقلق النشأة:

1- قصيدة النثر الغربية: مقاربة تاريخية:

مما لا يمكن إنكاره هو أن فرنسا كانت مهدا للتجارب العديدة التي خيضت فيها كتابة قصيدة النثر، وتذهب الكاتبة والناقدة "**سوزان برنار**" في تحديدها لجذور قصيدة النثر الأولى إلى "**ألوزيوس بيرتران**" (Aloystuis Bertrand)، كأول مكتشف لهذا الجنس الأدبي المبتكر فقد كتب مجموعته "**غاسيار الليل**" عام 1842 ،وكانت هذه المجموعة النواة الأولى التي تشكلت من خلالها قصيدة النثر الفرنسية «وذلك لأن هناك شعر نثر يبدأ بـ"**غاسيار**" إذ أن "**برتران**" هو الخالق الحقيقي لقصيدة النثر نوعا أدبياً ولم ينقض أحدًا هذه النقطة أبدًا»[1].

لقد كسرت هذه المجموعة أفق التوقع لدى المتلقي الفرنسي، فكانت بداية مغامرة حقيقية ستغير من مسار الكتابة الشّعرية الفرنسية، وستكون بمثابة القنديل الذي سيضيء طريق أنصار التجديد المهتمين بكسر القوالب الجاهزة في فرنسا ،من أمثال الشّعراء الكبار" **شارل بودلير، رامبو، وملارميه**" وبذلك كانت نشأتها غربية وبالضبط فرنسية.

إن البالاد* الذي قامت عليه كتابات "**برتران**" هو قالب أجنبي عنه استعاره ليفرع فيه المعاناة الفرنسية ،«فلم يعد الأمر ينتظر أكثر من أن يصب محتوى شعريًا أكثر أصالة من التقليد أو الترجمة الحرة، وتعويض البالاد الأجنبية بالبالاد الفرنسية»[2].

1- سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد مغامس، دار المأمون، بغداد، ط 1 ، 1993، ص 43.

*البالاد: نظام من المقاطع الاسكتلندية، الموجزة المحكمة، اُعتمدت في كتابة النثر الشعري، كما قصيدة النثر بداية، تتكون في الغالب من ستة مقاطع وأحيانا خمسة أو سبعة.

2- المرجع نفسه، ص 41.

تبخرت مع صاحب "**غاسيار الليل**" فكرة الأشكال المقدسة ،فليس الشـــأن بعظمـــة الأشكال الشّعرية، وإنما الأفكار ذاتها هي التي تحوز رعاية الشاعر وجل اهتمامه.

مما لا شك فيه أن "**برتران** "يمثل نقطة تحول في تاريخ الأدب الفرنسي «ولكن مـــا يُؤخذ عليه هو فرضه على قصائده إطارًا ضيقًا ومطرداً على الدوام (...) ولمـــاذا هـــذا الشكل المسبق؟ ولماذا ستة مقاطع وليس مقطعين ،أو ثمانية بحسب المتطلبـــات الداخليـــة للموضوع»[1].

بل إن "**برنار**" ترى في فكرة المقاطع تحديدًا شكليًا مسبقًا، لا يختلف عما سبقه من أنماط شّعرية تجلد روح الشاعر بسياط الطراز البنائي البحث ،دون أن تترك لـــه حريـــة الورود –بعد طول ظمأ– من ينابيع صافية متحررة من كل ما هو قبلي وجـــاهز بحيـــث يجب على الشّاعر نسج ثوبه الشّعري على منوالها. وإلا كان عبدًا عاصياً تلاحقه اللعنات أينما حل وارتحل. إن الشّاعر الخلاق لا ينصاع إلى نمط شّعري، لم تكن له فيه ناقـــة ولا جمل في تشييد جدرا نيته، ولا يرى فيها تجسيدًا حقيقيًا لمعاناته الآنية، لذلك تخلى شعراء العصر اللاحق "**لبرتران**" على نظام المقاطع «فهم يبحثون على العكـــس عـــن المجهـــول واللانهاية ليخلق كل واحد منهم لنفسه شكله ولغته الخاصة»[2].

إن ليّ عنق النص، وتقطيعه –بهتاناً وظلمًا– إلى عدد معين من المقاطع المتساوية من شأنه إدخال أي نوع من الكتابة التي تعتمد هذه التقنية في فلك القصيدة، وهنا "ينتابنـــا نوع من القلق بإزاء فكرة أن مثل تلك الطريقة يمكن أن تتيح لأي كاتب ذي مهارة معينـــة أن يحصل على "قصيدة" من مقالة صحفية»[3].

1– سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص48 .

2– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3– المرجع نفسه، ص 46.

تؤكد "**سوزان برنار**" أن النثر الشعري كان بمثابة إرهاصات أولية هيأت لظهور قصـــيدة النثر «باعتباره أول طابع للتمرد على القوانين القائمة والطغيان الشكلي»[1].

فالشّعر النثري نتيجة ايجابية لأفكار قلقة ومبدعة ،حاولت جاهــدة إيجــاد أشــكال شّعرية جديدة لا تحكمها بالضرورة قواعد مسبقة وقوالب جاهزة.

وتشدد "**برنار**" على أن النثر الشعري يختلف عن قصيدة النثر، إلا أنها تقر أنهما يجتمعان تحت مظلة «الرغبة في الإنعتاق واللجوء نفسه إلى قوى جديدة للغة»[2].

لقد استجابت "**قصيدة النثر**" لهاجس تحطيم ضمنية الصياغة الشّعرية، فهي من أجل ذلك تعتبر ثورة فنية ضد الإكراهات الشّكلية، واستطاعت بفضل إرادة التحرر من هيمنـــة الاستلاب، وسلطة النموذج أن تفتح أفاقاً شّعرية مغايرة.

إن موقف صاحبة أول دراسة تأصيلية أكاديمية "**لقصيدة النثر**"، فحواه أنه بالإمكان إفراز كيانات شّعرية نثرية لا تقل جمالية عن الكيان الشّعري ،فكان لزامًا الإقرار بالفكرة التي مفادها «أن النثر قابل للشّعر»[3].

تمتدح برنار جهود "**راسين**" و "**موليير**" في تعديل كيفية إلقــاء الأبيــات الّشــعرية حيث احتفت رتابة الغناء، وطعن سلطان التناسق الإيقاعي[4].

إذًا هذا الانحراف عن مسار ثبات البناء الموسيقي، يمثل اعترافًا ضمنيا بأولوية المضمون على الشكل «وسوف يميل الشّعر في هذا المعنى كثيرا إلى الاقتراب من النثر»[5].

1- سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص 23.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- المرجع نفسه، ص 25.

4- يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

5- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ومن هنا تبدأ مرحلة الخلاص من النظرة الدونية للنثر كنقيض للّشعر، وأدنى منه منزلة.

وصفوة القول أن روح التحرر، ورفض التبعية لليقين الراسخ «وتأثير الترجمات وتحرر اللغة، وضعف الشّعر المنظوم في القرن الثامن عشر، كذلك كي يتهيأ الطريق لمجيء هذا النوع الأدبي الأكثر حرية ومرونة وحداثة ألا وهو قصيدة النثر»[1].

1-1- ترجمة الشّعر الأجنبي:

لقد أسهمت ترجمة الدواوين الشّعرية الأجنبية إلى اللغة الفرنسية «في تكسير البنية النظمية الأصلية لهذه الدواوين، إلا أن غياب الإيقاع والوزن في هذه القصائد المترجَمة، لم يفقدها جماليتها ولمستها الشّعرية»[2].وبفضلها تجدد الوعي الشعري كون الوزن ليس جوهرًا ضرورياً للشّعر.

فقصائد "**هوراس**" الغنائية و"**لوناس**" و"**ميلتون**" المترجمة «يمكن اعتبارها قصائد فرنسية غير مقفاة (...) وبفضل الترجمات تمكن الفرنسيون من اكتشاف شكل كتابة قصيدة النثر[3].

فالمتلقين الفرنسيين وجدوا شعرية في النصوص المترجَمة، الخالية تماماً من الوزن والقافية فمن الأسباب «التي تجعل المترجمين يقدمون على ترجمة الشّعر، ويبذلون كل

1- سوزان برنار ،قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا ، ص 26 .

2- سعيد أراق، قصيدة النثر في ضوء الحداثة، نحو: اللانمط أو مسار التغاير(علامات في النقد)، دار الفلاح للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، 2010، ص 104.

3- ينظر: سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص 28-29.

الجهد في هذا العمل المُضني الإعجاب الشّديد بالنص الأصلي والرغبة الجامحة لمحاولة المجيء بقصيدة تثير الإعجاب بدورها في لغة الترجمة»[1].

بل إن من النقاد من يرى ابتكار "**شعر الترجمة**" عبر ترجمة الشعر وتؤيد "**سوزان برنار**" هذه الفكرة، فعندما ترجم الفرنسيون الشعر الأجنبي بالنثر الفرنسي بقي هذا الأخير يتمتع بشاعرية «حقيقية تفوق كثيرا ما تحويه "قصائد" ناظمي الشعر الفرنسيين آنذاك»[2].

فالترجمة عملت على إغناء النثر الفرنسي، ذلك أن القصائد المترجمة إلى اللغة الفرنسية هي ترجمات نثرية لذلك «أخذت محاولات قصائد النثر الأولى الصالحة كلها من دون استثناء شكل تراجم حرة»[3].

1-2- جان أرتو رامبو: المنظر الأول لقصيدة النثر:

إن تفكك الذات الإنسانية المعاصرة، حطم مقولة: "**المادة عصب الحياة**" فعلى الرغم من حالة البرجوازية التي سادت فرنسا خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فإن الروح الإنسانية تمزقت إلى أبعد حد، وعانت الاغتراب الوجودي عن ذاتها والعالم، مما جعل جيل من الشعراء يبحثون عن البديل، الذي لا يرونه في غير الشعر الحقيقي، المعبر حقيقةً عن عمق هذه المعاناة الوجودية، بدون معايير وضوابط شكلية وسيحاول الشعر العثور «ثانية على معنى الوجود الدفين عن طريق إقامة الاتصال بالقوى الغامضة للإنسان واللغة بعيدا عن أي مسعى عقلاني» [4].

1- محمّد عصفور، دراسات في الترجمة ونقدها، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط 1، 2009، ص 156.

2- سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص 30.

3- المرجع نفسه، ص 36.

4- سوان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص 57.

إن هذه المتطلبات الروحية لا جرم أن تقابلها بل من الضرورة أن تقابلها «جهـود لتحويل الرؤية والتعبير الشعري أيضًا»[1].

وستبرز نتيجة ذلك محاولات عديدة بغية إيجاد صيغة جديدة تعبر عن روح العصر في أوروبا آنذاك، فيعدل الشعر عن لغته السامية النبيلة ويتحرر من الزخـارف اللغويـة ويكون أكثر اقتراباً من لغة الواقع اليومي، بسيطاً لا صرحاً من البرشقات اللفظية التي لا يطولها إلاَّ السادة النبلاء.

في حقيقة الأمر أن التقلبات الاجتماعية والروحية هي التي تشـعل نـار الثـورة الشعرية على مر العصور، وتستنصر الروح بالشعر لا محالة وتجد ضالتها واتجاهاتهـا عبر «إيجاد لغة على حد تعبير رامبو وملارميه، وعلى مقارنة الاستخدام العلمـي للغـة ب"السحر الإيحائي" والعثور على الأبجدية السحرية، والظلم الغامض الذْين سوف يتيحـان انتصار الروح عن طريق الشعر»[2].

ويعتبر "**جان أرتوررامبو**" أحد منارات الشعر الجديد عن برنار من أوائل الشعراء الذين حلموا بلغة «قادرة على الحديث إلى الروح»[3]. فإذا كان البنـاء الفنـي للقصـيدة النثرية عند «رامبو" يختلف جذرياً عن نظيره عند "بودلير" فإن رامبو يرى فـي بـودلير أول وملك الشعراء، وإلهًا حقيقيا»[4].

1- سوان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص 57.

2- المرجع نفسه، ص 57-58.

3- المرجع نفسه، ص 58.

4- المرجع نفسه، ص 83.

وقد كتب "**رامبو**" رسالة "**الرائي**" تناول فيها « قضية الحداثة الشعرية في ضوء خلق عالم جديد ولغة جديدة تماما (...) وهي الرسالة التي أضحت بالنسبة للأجيال الركيزة النقدية الأولى حول قصيدة النثر»[1].

تطفح الرؤيا الشّعرية لرامبو بالطابع الميتافيزيقي، فالشاعر عنده "رائي" يكشف المجهول ويصارعه عن طريق «فك مغاليق التجربة الحسّية»[2].

وما "**الإشراقات**" إلا خير دليل على طبيعة هذه الرؤيا «إن الإشراقات ليست قصائد رؤى من النوع المألوف (...) إنها الرؤى نفسها: الصورة والإيقاعات والتفككات التي تعرض الرؤى بواسطتها إنها أفعال، أفعال شعرية (...)هدفها وغايتها هدف الرؤيا وغايتها –أن ترى ما لا يُرى: لا أن تمثل الرؤيا مثلما يسعى الأدب في غايته»[3].

فالشاعر عند "**رامبو**" سارق نار، مولع بالسعي وراء تحقيق الفرادة المحررة كليًا من نوازع الواقعية والمنطق، إن له قوى خارقة يكشف بها ما وراء العالم «ويأسر السماء والأرض في قفص الشكل»[4].

إن مكانة "**رامبو**" في تاريخ قصيدة النثر الفرنسية لا تقل أهمية عن مكانة "**شارل بودلير**" ذلك أنه من أوائل الشعراء الذين حملوا لواء التجديد وتعزو "**برنار**" أسباب هذه المكانة إلى سببين: «أولا أنه أول من أشار بقوة إلى العلاقة الضرورية بين الصيغة الشعرية الجديدة، وذلك البحث عن المجهول الذي جعل من الشعر الحديث محاولة

1– حبيب بوهرهر، عتبات القول دراسات في النقد ونظرية الأدب، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط 01، 2009، ص 47.

2– أرشيالد مكليش، الشعر والتجربة، تر" سلمى الخضراء الجيوسي، منشورات اليقظة العربية للتأليف والترجمة، بيروت، د ط، 1963، ص 194.

3– المرجع نفسه، ص182.

4–المرجع نفسه، ص98.

ميتافيزيقية أكثر من كونه شكلاً فنيًا (...) وأعطى نموذج قصيدة النثر الأصلية تمامًا من حيث المفهوم والتقنية ومارس تأثيره في الشعر اللاحق كله»[1].

1-3- شارل بودلير: رائد قصيدة النثر

إذا كان "**برتران**" صاحب أول تجربة كتابية في قصيدة النثر، و"**رامبو**" المنظر الأول لها فإن «خلق الغنائية الحديثة بالنثر عمل بودلير وحده، وقبله كانت المؤلفات ترجع تارة إلى المواضيع الرومانتيكية، وتارة تترجم أحلامًا خلقية أو فلسفية من نثر شعري متقن وغني بالرموز»[2].

يحتل "**بودلير**" مكانة المؤسس الحقيقي لقصيدة النثر كجنس أدبي قائما بذاته، يختلف عن النثر الشعري، إذ نجح في استنطاق الشعر من النثر وتخلى «طوعاً عن المقاطع الشعرية واللازمات والتناسق، وعن حرية النبرة والتعبير مبتعدًا عن كل تأثيرات النثر "النثر الشعري" الذي بحث عنها أسلافه»[3].

وهكذا تمكن "**شارل بودلير**" من إخراج "**قصيدة النثر**" من حيز التنظير النقدي إلى حيز الإبداع والوجود بالفعل، ليغدو قدوة الأجيال التي تطوق للتغيير والحرية الإبداعية لما كان «يطرح مبدأ الشكل المرن، المتغير جدا، القابل لأكثر التأثيرات تغييرًا (...) وسوف تظهر أهمية محاولته على نحو أفضل كذلك حينما سوف تقوم المحاولات التي تمت في العصر الرمزي، لتجديد الشكل الشعري وإيجاد بديل الشعر الكلاسيكي القديم المتحجر جدًا بالاستفادة من ضجر باريس واستلهامها»[4].

1- سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص 84.

2- المرجع نفسه، ص 54.

3-المرجع نفسه، ص 70.

4- المرجع نفسه، ص 78

إن تبني "**بودلير**" الثورة على الواقع الشعري التقليدي، ودعوته لنموذج قصيدة النثر «ماهو إلا تعبير عن واقع فكري واجتماعي جديدين، ينطلق فيها الشاعر من ذاته المبدعة الراغبة في التحديث نفورا من صلابة الوزن والبحر التي تُكره الشاعر على تضخيم عاطفته أو إضعافها»[1].

لا ريب أن "**بودلير**" قد أفاد من البدايات الأولى لقصيدة النثر في فرنسا، ونقصد هنا "**برتران**" الذي كان له الفضل الأعظم، في مساءلة مسلمات الشّعرية الغربية، فرغب رائد قصيدة النثر بكتابة شيء مماثل وتطبيق ذات الطريقة التي استخدمها هذا الأخير في رسم الحياة الفرنسية القديمة آنذاك[2].

ثانيا- البواكير الأولى لقصيدة النثر العربية:

إن العولمة الثقافية لم تنجح في وأد خصوصية المجتمعات التي تحقق كيانها ووجودها قبل فرادتها وتميزها، فلكل أمة من الأمم هوية أدبية تميز شعرها ونثرها «بل حتى نظرية الأجناس الأدبية فإنها – كما نراها في شكلها وانتظامها – لا تلغي حق كل أمة في تفردها بأنساقها الإبداعية»[3].

فلماذا إذًا تطالب الهوية الأدبية العربية بإصدار حقها في الوجود ،والانصياع إلى هوية أدبية غربية مبنية على قيم ثقافية وفنية مغايرة لها تماماً؟ وهل من واجب خطابنا النقدي استهلاك واجترار نظيره الغربي دون مراعاة واقعنا الثقافي والتاريخي؟ فالاهتمام «بإستراتيجية خطابنا النقدي جزء من التزامنا بالواقع التاريخي الذي ننخرط فيه، وجزء

1- نبيل حداد، محمود درابسة، المؤتمر الدولي الثاني عشر، مج 1، (2008) عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، د ط، ص 276.

2- ينظر سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص 64-65.

3- عبد السلام المسدَّي، أدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان، ط 1، د ت، ص 47.

ارتباطنا بطبيعة المجتمع الذي منه صدرنا وفيه نحيا، وإليه نرتد مهما طال بنا الطواف أو تكرر معنا التجوال»[1].

وفي هذا السياق، يبدو لنا أن الذود عن الهوية الشعرية العربية هو في الحقيقة ذود عن الذات والهوية القومية ورفضًا للاستلاب والذوبان في الآخر.

لم تَستقبل التربة العربية ما عُرِفَ بـ: "**قصيدة النثر**" بسلاسة ذلك أن مسيرة التحديث في شعرنا العربي كثيرًا ما صُنِعَت من منظور غربي يتجاهل الموروث الثقافي العربي، رغبة في اللحاق بالآخر المتفوق اقتصاديا وثقافيًا وأدبيًا – خاصة نقديًا– انبهارًا به، ولو على حساب الثوابت والمرجعيات «الأمر الذي دفع الكثيرين إلى القول بأن مجلة شعر قد انتحلت قصيدة من النثر من الأدب الفرنسي ،ولم تقدم شيئا سوى أنها نقلت إلى العربية تجربة فرنسية»[2].

لكن ألا تجدر بنا، قبل أن نتهم "**قصيدة النثر**" بفقدان الهوية الشعريّة، مساءلة ذاكرتنا الأدبية، عما إذا كان لـ "**قصيدة النثر**" رافدها العربي، وبالتالي فهي تسعى إلى استيراد الهامشي والمقموع والمراهنة على إعادة بنائه في الكتابة الشّعرية المعاصرة؟

2-1 النثر الفني:

إن عملية استقراء تاريخنا الشعري، ترشدنا إلى أن النثر والشعر ظلا ردحًا من الزمن خطان متوازيان لا يلتقيان أبدا غير أن «المحطة الأولى من محطات التقاء الشعر بالنثر هي محطة النثر الفني الذي تطور في القرن الرابع الهجري»[3].

1- عبد السلام المسدَّي، أدب وخطاب النقد، ص 46.

2- ساندي سالم، أبو يوسف، قضايا النقد والحداثة، دارسة في التجربة النقدية لمجلة(شعر) اللبنانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط 1، 2005، ص 161.

3- نبيل حداد محمود دراسة، تداخل الأنواع الأدبية، 2009، ص 280.

أمّا الفن الأدبي الذي احتوى التقاء الشعر بالنثر هو فن المقامة بامتياز وهو «الذي يُعنى باللفظ أو التراكيب نحويًا وصوتيًا، لتكون له في النهاية صياغة إيقاعية موسيقية ملائمة»[1].

فالمقامة فن أدبي عربي قديم تتمازج فيه اللغة الشعرية (الترادف، الجناس الطباق، السجع)، مع جمالية النثر وبساطته وسلاسته.

وحتى مطلع القرن العشرين ظل هذا الأسلوب مستمرًا «**لدى المويلحي في (حديث عيسى بن هشام) ولدى أحمد شوقي في أسواق الذهب**»[2].

هذا الأخير الذي يُعتبر الأب الروحي لكبار المحافظين كتب شعرًا منثورًا، كسر فيه الهندسّة الإيقاعية الثابتة للّشعر «وفي هذا التصور يتأكد لنا أن هاجس التطوير لم يستثن حتى غلاة الكلاسيكية من القيام بفعل مراجعة، والذي خلق حالة عامة مع بداية القرن العشرين»[3].

إن المراجعة التي يرمي إليها "**الموافي**" تعني مساءلة الموروث الأدبي العربي شعره ونثره، وجعله أكثر مرونة وطواعية وتلاؤمًا مع روح العصر والتجديد.

كان من الطبيعي أن يتأثر المجتمع العربي، بموجات الحضارة التكنولوجية في شتى مجالات الحياة، إلا أن الاستكانة لتغيير البنية الشعرية العربية، لم يكن بالأمر الهين وذلك نتيجة لأسباب عدة أهمها كما يوضحها "**عبد العزيز الموافي**":

1- مريم محمد المجمعي، نظرية الشعر عند الجاحظ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط1، 2009، ص 21.

2- نبيل حداد، محمود درابسة، تداخل الأنواع الأدبية، مج02، ص 281.

3- عبد العزيز الموافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، ص 123.

1- ارتباط الشعر باللغة العربية لغة القرآن الكريم، مما أضفى عليه قداسة تضاهي قدسية اللغة العربية «حيث يرى البعض أن أي حِراك في الظاهرة الشعرية، سوف يؤثر بالسلب على الظاهرة اللغوية»[1].

2- يمثل الشعر للعرب مركز ثقل، فهو مستودع الآمال والآلام، بل كيانهم ونظريتهم للوجود، لذا يعتبرون أن أي مساس بعالم الشعر مساسًا بذواتهم، واختراقًا لتاريخهم وثقافتهم.

3- «حالة الخمود الشعري التي أعقبت العصر العثماني، كانت تتطلب "إحياء" الشعر بالأساس أكثر مما تتطلب تجدده»[2].

فبعد انجلاء الحكم العثماني أحس العرب بأن الشعر قد خبت ناره وزُين بحلي غير حليه العربي الأصيل، فعمدوا إحياء سابق مجده كضرورة فنية وسوسيو تاريخية لا بد منها للمحافظة على أوجه الحضارة الثقافية العربية.

2-2 النثر الشعري الصوفي:

كان النثر الشعري لدى المتصوفة محطة هامة من محطات تطور علاقة الشعر بالنثر فالمتصوفة «عبروا بفكرهم وسلوكهم عن سخطهم على مجتمعاتهم ومعارضتهم للسلطات الدينية والسياسية التي كانت تقوم على توجيه المجتمعات والتحكم بقدراتها»[3].

وكفعل موازي لحركة الثورة على الواقع الاجتماعي والسياسي كان من الطبيعي يتململ المبدع الصوفي من طرائق تعبيره التي لا تفرضها الضرورة الفنية، بقدر ما

1- عبد العزيز الموافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص 121.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق- سوريا، د ط، د ت، ص 16.

تفرضها المؤسسة الثّقافية والنقديّة، فإذا ما حاول الشاعر ولوج مملكة الشعر بغير وزن وقافية، فإنه سيرجع لا محالة بخفي حنين جارا أذيال الخيبة والانكسار.

فانتفت بفضل الصوفيّة أفضلية الشعر على النثر وضرورة الفصل بينهما، فصلنا بين الجنة والنار، وسارا جنبًا إلى جنب رفضًا للمرور على الآلة الناسخة، دون وعي لمتغيرات الواقع، فالتجديد من سنن الكون والإنسان معًا.

وقد أخذت قصيدة النثر بعدها العربي من خلال «تعرف كُتابها على الكتابات الصوفية العربية فقد اكتشفوا في هذه الكتابات (...) أن الشعر لا ينحصر في الوزن وأن طرق التعبير في هذه الكتابات وطرق استخدامها اللغة هي جوهريا شعرية وإن كانت غير موزونة»[1].

لقد جسدت الكتابة الصوفية الشعرية القديمة خارج مناخها الوزني السائد، ولا يخفانا ما للنصوص الصوفيّة من جماليّة شّعرية متدفقة منافية للذوق الفني العربي، فإذا كانت الحركة الصوفية الشعرية طريقة ومذهب في الحياة، فإن النثر الشّعري الصوفي طريقة خاصة في استثمار أبعاد اللغة ومغايرة المألوف.

«فالشاعر الصوفي يسعى لإنهاء نقص العالم، وعلى هذا فإن الصلة بين التصوف والشعر تنبثق من سعي كل منهما إلى تصور عالم أكثر كمالا من عالم الواقع، ومبعث هذا التصور هو الإحساس بفضاعة الواقع وشدة وطأته على النفس»[2].

1- أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط 2، 1996، ص 86.

2- عدنان الحسين العوادي، الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، د ب، ط01، 1979، ص 29.

ولم يكن التفريق بين الشعر والنثر ذا بال عند المتصوفة ،إذ هم يحفلون بالتعبير عن مكابداتهم وعشقهم الإلهي، لا بكيفية تعبيرهم عنها «مما يشير إلى أن الصوفيّة ما كانوا يقيمون بينها فرقًا كبيرًا»[1].

على عكس ما كان في النظرية النقدية العربية التي كانت تمجد الشعر، وتعتبره ديوانها ومستودع علومها، أما النثر فهو في منزلة أدنى منه.

ويعترف "أدونيس" بأنه «أكتشف الصوفيّة شعريًا عبر السّريالية»[2]. وتوصل بعد ردح من «**الدراسة والمقارنة أن الصوفيّة هي سّريالية بامتياز**»[3].

ولكن الناقد العراقي "**عبد القادر الجنابي**" لم تقنعه فكرة ارتباط قصيدة النثر بالنثر الصوفي، كما نفى استحالة مقارنة الصوفية بالمدرسة السريالية وذلك لأن «الصوفيّة تستعير المواد الدينية لتجعل منها أساسًا لافتراضاتها، بينما السّريالية ترى في هذه المواد عين الحاضر الذي يجب تحطيمه كما أن السريالية بكل بساطة حداثة أوروبية وهذا يعني تتويج موت الله بينما ليس في جُبة الصوفي إلا الله»[4].

بيد أن "**أدونيس**" يؤكد في موضع آخر أنه لم يزن الصوفيّة بميزان الدين، وإنما تبناها وآمن بها بوصفها «منهجًا معرفيًا من حيث مفهوماته في المرئي واللامرئي، الباطن

1- عدنان الحسين العوادي، الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، ص 251.

2- أزراج عمر، أحاديث في الفكر والأدب، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو-الجزائر، د ط، 2007، ص 65.

3- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4- عبد القادر الجنابي، رسالة مفتوحة إلى أدونيس في الصوفية، والسّريالية، ومدارس أدبية أخرى، دار الجديد، بيروت-لبنان د ط، دت، ص 11.

والظاهر، ومن حيث القول بأن الحقيقة غير موجودة وراءنا ،بل أنها موجودة أمامنا ونحن نتقدم لنكتشفها»[1].

2-3 النثر الشعري الرومانسي:

لم يخلو مطلع القرن العشرين من تجارب عديدة وهامة عمدت إلى خلق علاقة تواشج جديدة بين الشعر والنثر «من خلال ما أضحى يسمى لاحقا "النثر الشعري "الرومانسي" وهو النثر الذي يعتمد بعدًا في الخيال، وإيقاعًا في التركيب، ووفرة في المجاز، وقوة في العاطفة، مما يغلب فيه الروح الشّعرية»

فإذا كان بناء القصيدة في العصر الجاهلي يعبر عن طبيعة الحياة فيه، وينضح بالروح الجماعية التي أرست دعائمها القبيلة، واعتبرته قربانا يتقرب به الشعراء إليها زلفاً فإن الذاتية في النثر الشعري الرومانسي هي المبدء والمنتهى، فأضحى الشكل لدى الرومانسيين وسيلة للتعبير عن قلقهم إزاء ذواتهم والوجود لا غاية في ذاته، لقد تركوا العنان لأنفسهم محلقين في سماء الحرية ولم يضحوا بعواطفهم ومشاعرهم في سبيل صياغة شكلية مجردة «وتجسدت هذه التجارب في أعمال "جبران خليل جبران "(دمعة وابتسامة)، (مصطفى لطفي المنفلوطي النظرات)، (نيكولا فياض رحيق الأقحوان 1890) ، (أمين الريحانيهتاف الأودية: 1910) »[2].

وإذا كان النقاد قد اختلفوا حول أسبقية الريادة في كتابة الشعر المنثور، فإنهم في مقابل ذلك يؤكدون أن هذه المحاولات مهدت بشكل أو بآخر لظهور ما عُرف بعد ذلك "**بقصيدة النثر**" وينعت "**عز الدين المناصرة**" هذه التجارب الشّعرية بـ "**الشبيه بقصيدة**

1- صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس، (الطفولة ،الشعر ،المنفى)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2006، ص 102.

2- نبيل حداد، محمد درابسة، تداخل الأنواع الأدبية، مج02، ص 283-284.

النثر"[1] ليؤكد أن مصطلح الشعر المنثور أو "النثر الشعري" هيمن «على النصف الأول من القرن العشرين للدلالة على قصيدة النثر في مرحلتها الأولى دون أن يتطابق معها»[2].

إن الشعر المنثور يمثل بداية حقيقية أسست للغة جديدة يتداخل فيها الكيان الشعري بالنثري، وما استمرارية الكتابة الشعرية النثرية إلا خير دليل على تغير الذائقة الشعرية لدى المتلقي العربي، وإمكانية استجابته لكتابة جديدة يلتقي فيها الشعر بالنثر «وقد استقر الشعر المنثور كنوع شعري قائم بذاته عند الشاعر المصري حسين عفيف، وأصدر فيه أحد عشرة ديوانا منها (مفاجأة: 1934) و (وحيد: 1938) و(البلبل: 1939)» [3].

إن الخيط الذي يجمع أصحاب الشعر المنثور هو تأكيدهم –إبداعا وتنظيرا– على أن العروض ليس من ماهية الشعر بقدر ما هو «حلية تزينه يسهل نزعها عن القصيدة دون أن يؤثر ذلك على جماليتها على العكس قد تزداد تألقا وبهاء»[4].

خاصة إذا كبل الشاعر نفسه بسلاسل الأوزان والقوافي دونما حاجة نفسية إلى ذلك فحضور الوزن والقافية لا يعني بالضرورة حضور الشاعرية في النص الأدبي كما أن انتفاءهما لا يُغيبها بالضرورة أيضًا.

فها هو "**محمد الماغوط**" يخلق في داخلنا _رغم تخلصه من الوزن والقافية_ ثورة عظيمة ويهز أحاسيسنا الشعرية وينسينا في لحظة هاربة متمردة، أفقنا الشعري المحدد سابقاً بالعروض «فالماغوط كعادته وكما عاهد نفسه ازداد حزنا ... وإصرارا ....و نثرا ولم تكن كلمات نازك الملائكة على درجة من القسوة أو الإقناع المعرفي والذوقي لتنهره

1– ينظر: عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر نص مفتوح عابر للأنواع، ص 60.

2– المرجع نفسه، الصفحة نفسها، ص 60.

3– ينُظر: عبد العزيز الموافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص 126.

4– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

عن متوالية فنية، مزاجية إيقاعية وحسية فلم يعد قادراً على العيش خارجها لينجز "غرفة بملايين الجدران " و"الفرح منتهي"»[1].

ويعد "**محمد الماغوط**" أول شاعر أخرج الشعر المنثور إلى واقع قصيدة النثر «ومن ثمة إقرار المصطلح في حد ذاته ولكن دون أن تستقر التسمية»[2].

فهناك من النقاد من أصر على إبقاء تسميات: كـ **(الشعر المنثور، الشعر المطلق الشعر المرسل، الشعر الحر)** على انجازات "**الماغوط**"، ومن أخرجها من دائرة الشعر أصلاً رادًا إياها إلى أصول النثر، ونقصد هنا الناقدة والشاعرة "**نازك الملائكة**".

إن الإشكالية النقدية التي سبق طرحها لا تنفي منطق التأثير والتأثر الذي يحكم سائر الأمم الإنسانية، فقصيدة النثر الفرنسية لم يتأثر بها العرب دون سواهم، فقد كانت محل تأثير عالمي، وإنما بيت القصيد يكمن في أن هذه الأخيرة قد كشفت عن أزمة النقد العربي المعاصر، الذي ظل يمارس نوعًا من الهروب الأيديولوجي نحو منجزات الشعرية ذات المنبت الغربي، غير أننا نجافي الصواب، إذا ما قلنا أن الأدباء العرب لم يمارسوا أشكالاً قريبة من قصيدة النثر هي أنماط النثر الفني **(المقاومة، البند، المراسلات)** وبالتالي لم تكن هذه الأخيرة «بعيدة عن التواصل مع التراث العربي والإسلامي بل أفادت منه بمقدار»[3].

فلماذا لا نقول أنها تطور للشعر والنثر الفني معًا؟

إن المشكلة الحقيقية تكمن في طريقة تلقينا لما يفدنا من الحضارة الغربية دون وعي نقدي فنكتفي بمجرد النقل الحرفي ،عازفين عن محاولة خلق خطاب نقدي عربي نتجاوز من

1- محمد عباس، ضد الذاكرة، شعرية قصيدة النثر المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط 1، 2000، ص 11.

2- نبيل حداد، محمود دراسة الأنواع الأدبية، ص 28.

3- يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، مج02، ص 16.

خلاله الطابع الاستهلاكي ، ونثبت أن لنا كياننا الأدبي الخاص بنا الذي لا يقل أهمية عما لدى الأخر فالمواكبة «للجديد الثقافي والإنساني ليس تهمة (...) فكيف نحاور وتشارك الآخر دون أن نقرأه، وهل يكون الحوار نظريًا وفكريًا فقط؟ أم يحاور الإبداعُ الإبداعَ؟»[1].

2-4 الظرف الاجتماعي:

لا يُغفل "**عبد العزيز الموافي**" تأثير الظروف الاجتماعية في ظهور قصيدة النثر في البيئة العربية، ويقصد تحديدًا تهشيم النموذج الثوري العربي "**هزيمة حزيران 1967**" التي «كانت تعبيرًا حقيقيًا عما انهيار المثقف العربي إبان الهزيمة (...) فقد انهارت مع الهزيمة -كل الثوابت- وانتفى اليقين من مرجعيات المثقف المبدع العربي وأصبح الشك طبيعة لازمة في ثنايا النص، خاصة الشعري منه»[2].

فكان من الطبيعي أن يستجيب الخطاب الشعري لأفق التحولات التاريخية التي أحاطت بالبلاد العربية، كما أن اضمحلال المشروع القومي العربي الذي روجت السلطات السياسية آنذاك، أحدث تصدعًا في الذات المبدعة العربية ،التي طالما كانت محصنة داخل الذاكرة العربية التاريخية «وتحطمت حينئذ البنية الشعرية القديمة على آخرها، لتحدث هزة نوعية في قوانين النظم، وتوسع الهوة إلى أقصاها بين الشعر والنثر، وبين الشعر والمتلقي»[3].

وقد تزامن مع انهيار الفجوة بين الشعر والنثر تحولاً في مفهوم الالتزام، إذا كان في المفهوم الكلاسيكي يعني أن يرعى الشاعر شؤون النظام القبلي، ويعبر عنه

1- مصطفى عطية جمعة، ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة، الوراق للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط 01، 2001، ص 10.

2- عبد العزيز الموافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص 53.

3- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، عن وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2007، ص 122.

–ضرورة– ضمن إطار البناء الذي تتبناه القبيلة، إلا أن الأوضاع الخطرة التي نخرت جسم الأمة العربية على جميع الأصعدة حتمت على الشعراء الحداثيين «إن تكون نظرتهم إلى مفهوم الالتزام باعتباره ضرورة تاريخية أكثر منها ضرورة فنيّة»[1].

وإذا كانت رؤية العالم عند الشاعر الجاهلي تجسيد للوعي الجمعي السائد، إذ لا يرى إلا ما يراه أفراد القبيلة ويمكننا القول إن مفهوم رؤية العالم «بالنسبة للشاعر الكلاسيكي كان يتم عبر الأغراض الشعرية»[2].

فمعروف في تاريخ الأدب العربي الجاهلي أن الشاعر يبلور رؤية القبيلة إذا ما ظُلمت–مثلاً– في غرض الهجاء فيقيم الدنيا ولا يقعدها، حتى يسترد كرامة القبيلة، وأمّا إذا تمثلت القبيلة محاسن أخلاق العرب فإنه يسمع كل الدنيا رنين مدحها، ويمجدها بين القبائل، فهو يفخر بانتمائه، مناصرًا لقبيلته ظالمة أو مظلومة، فإن رؤيا العالم عند الشاعر المعاصر، إن كانت توحد بين الفرد و المجموع «فهي بشروط الشعر هذه المرة، أي الكتابة باتجاه الحلم بعد أن كانت الكاتبة باتجاه الواقع»[3].

إن الكتابة باتجاه الواقع توازي صياغة شعرية جديدة ،كرد فعل لخيبات ذلك الواقع المرير الذي بات ملازماً للفرد العربي، وأُعيد الاعتبار للغة التداولية التي تعكس التجارب اليومية ، فاللغة جوهر الثورة الشّعرية «وكان من الطبيعي (...) أن يتأسس نص آخر، ليس مختلفاً عما سبقه، ولكنه نقيض له، وبالتالي أصبح الطريق ممهدًا النص يسير في اتجاه مضاد قصيدة التفعيلة: يهدم العروض وينقض عن نفسه الرؤى المركزية يتمرد على الميتافيزيقيا، وفي نفس الوقت لا ينفصل عن الواقع»[4].

1– عبد العزيز الموافي، تحولات الشعر العربي المعاصر، (علامات)، ج 70، مج 18، 2009، ص 169.

2– المرجع نفسه، ص 157.

3– المرجع نفسه، ص 169.

4– عبد العزيز الموافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص 53.

لتتغير بذلك مَهمة الشعر، فما عاد ضربًا على الطبول و«صوتًا للقبيلة أو المجموع يخاطب جمهور المستمعين ويثير أحاسيسهم بلغة يشيع منها التقرير والمباشرة إلى إبـــراز دوره أو طبيعته بوصفه إبداعًا محوره رؤية الشاعر الذاتية»[1].

2-5 أثر الترجمات:

مازال للحديث عن المرجعية الغربية لقصيدة النثر نصيب الأسد فـــي الدراســـات النقدية العربية، وربما كانت حركة الترجمة التي عهد إليها كثير مـــن النقـــاد والشـــعراء المسوغ الأساس لرفض هذا الوافد الجديد –**قصيدة النثر**– كونها لم تكـــن نتيجـــة حـــراك شعري عربي محض «وإنما تحت مظلة التأثير الشعري لكل مـــن عزراباونـــد و اليـــوت وسوزان برنار (...) رامبو، ولوتريامون، و أديـــث، وســـتويل وغيـــرهم مـــن شـــعراء ونقاد»[2].

وما هذا التأثير الشعري إلا تجلياً لفاعلية ترجمة الكثير من أعمال كبـــار الشـــعراء الغربيين وخاصة الفرنسيين منهم ،الذين كان لهم باع في كتابة قصيدة النثر، ولم تقتصـــر حركة الترجمة على الشعر فحسب، وإنما شملت أيضـــا «الكتابـــات النقديـــة المترجمـــة وأشهرها كتاب برنار ذائع الصيت»[3].

الأمر الذي جعل معارضي قصيدة النثر يتهمون أنصارها باعتمادهم الشـــبه كلـــي على كتاب "**سوزان برنار**"، حتى إنه لَيُعَدُ في نظرهم المرجع الوحيد والأوحد في عمليـــة التنظير النقدي التي عالجت هذه الكتابة الجديدة.

1- صالح جواد الطعمة، الحداثة في اللغة والأدب، (فصول)، ج2، مج4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بولان- القاهرة، 1984، ص 20.

2- كلود عبيد، جمالية الصورة في جلدية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، د ط ، 2011، ص 86.

3- علي داخل فرج، محاكمة الخنثى، قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي، دراسة ما وراء نقدية، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، ط 1، 2011، ص 154.

وشاعت حركة الترجمة في القرن العشرين، وكانت من أهم قنوات التأثير بالشكل الغربي «وقد أتاح تواجد الشعراء العرب في الجامعات الأمريكية والبريطانية الفرصة للإطلاع على نتاج شعراء الحداثة ونقادها (...) وتعايشوا جنبًا إلى جنب مع أولئك الشعراء والنقاد، وتابعوا على قرب الاتجاهات الشعرية التي كانت تموج بها السّاحة هناك»[1].

إن الترجمة لم تكن هدفا لذاتها وإنما اعتمدها المترجمون وسيلة لإثبات عدم فاعلية الوزن وحده في تحقيق شعرية النص الأدبي، وبالتالي محاولة هدم نظرية عمود الشعر العربي، التي لا تفتأ ذكر الأوزان والقوافي كحد أزلي للشعر فالترجمات «كان لها أثر فاعل في ظهور فئة من الشباب الذين كتبوا شعرا لا يتقيد بأية ضوابط عروضية، بعد أن أوصلتهم الترجمات الشعرية التي قرؤوها دون الاستعانة بالوزن أو القافية» [2].

يدافع "**أدونيس**" عن نفسه وعن "**مجلة شعر**"، ويبرؤهما من تهمة السرقة والانتحال، مسقطا حالة التأثر بالغرب على كافة مجالات الحياة، لا المجال الأدبي فحسب «ولئن صح منطق القائلين بأن قصيدة النثر العربية انتحال أو سرقة، فلن يكون عند العرب اليوم في مختلف المجالات إلا "المسروق أو المنتحل"»[3].

فدعاة تبني "**قصيدة النثر**"–كمشروع حداثي– لم يستعيروا حسبه من الشعرية الفرنسية إلا الاسم أو المصطلح، وهذا يحيلنا إلى الفكرة التي مؤداها " **أنك لا تعبر النهر مرتين**" فالاسم واحد، ولكن لكل قصيدة نثر في العالم خصوصيتها، مما يفيد سعي أدونيس –من حذا حذوه– لأن تكون تجربة قصيدة النثر ذات خصوصية عربية، لا طبق أصل عن قصيدة النثر الفرنسية «قصيدة النثر في العربية وقصيدة النثر في الفرنسية أو غيرها

1– حفناوي بعلي، تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، مج01، عالم الكتب الحديث، اربد–الأردن، ط 1، 2008، ص 745.

2– علي داخل فرج، محاكمة الخنثى، قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي، دراسة ما وراء نقدية، ص 154.

3– أدونيس، ها أنت أيّها الوقت، سيرة شعرية ثقافية، دار الآداب، بيروت، ط 01، 1993، ص 170.

يجمع بينهما الاسم الواحد أو النوع الأدبي الواحد، لكن ما أعظم الفروقات بينها، وما أكثر التباينات الفنية وأعمقها»[1].

ويشير الناقد "**محمد عصفور**" إلى أن الترجمة ليست دائما بريئة أو بتعبير أدق لا تنقل الوقائع الشعرية المترجمة في صورتها الحقيقية، وإنما تنقلها نقلاً مشوهًا، فيصبح بموجب ذلك الشعر نثرًا، وتُخلط المفاهيم، أو قل إن الترجمة استلاب شعري ممهد لاستلاب ثقافي أكثر عمقًا، فالترجمة لا تنحصر في كونها تنقل نصوصاً من لغة إلى لغة أخرى، فغالبًا ما تفرض الترجمة سطوتها وسلطانها «فالترجمة ليست مجرد تواصل (...) بين ندين لأنها في جوهرها لا تنفصم عن الثقافة التي تنبع منها»[2].

إن التأثر بالآخر لا يعني بأي حال من الأحوال الانتماء إلى الآخر والحلول فيه وبالتالي اغتراب عن الذات والهوية، وإن لنا في أسلافنا لعبرة «ففي بعض المراحل التي مرت بالعالم العربي والتي أُتيحت له فيها فرصة الاتصال والامتزاج بشعوب وثقافات أو حضارات أخرى، لم تكن الأمة العربية تنقل ما تتلقاه من هذه الشعوب كما هو، بل كانت تتمثله وتهضمه وتأخذ منه ما يتلاءم وجوهر حضارتها»[3].

وإلى متى يظل خطابنا النقدي يدور في حلقة مفرغة، إما الانقطاع المعرفي مع تراثنا الماضي، أو الذوبان في الآخر، فلسنا إلى هؤلاء ولا لهؤلاء؟ ألا يحق لنا_ كباقي الذوات الإنسانية _أن نطوع ما يفد إلينا وفق موروثنا الثقافي والتاريخي؟ ولعل هذا ما قصد إليه "**محمد عصفور**" بالتمثل أو الاستيعاب «وجعل النص يندمج في الحياة الثقافية المحلية»[4].

1- أدونيس، ها أنت أيّها الوقت، سيرة شعرية ثقافية، ص 169

2- محمد عصفور، دراسات في الترجمة ونقدها، ص 57-58.

3- محمد زكي العشماوي، دارسات في النقد العربي المعاصر، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1994، ص 134.

4- محمد عصفور، دراسات في الترجمة ونقدها، ص 58.

وهذا مشروط «بقدرة الثقافة على تحديد هويتها أولاً، وتحديد ما تريد أخذه من الآخرين وما تريد إعطاءه لهم»[1].

إننا نمارس هروباً من الواقع ،إذا ما قلنا أن هويتنا اليوم هوية عربية إسلامية، أفلم تتصدع هويتنا الأدبية بفعل العولمة التي تغزو كل أرجاء العالم اليوم؟ ولعل حضور قصيدة النثر في الخطاب النقدي العربي المعاصر يمثل إحدى تجليات العولمة الثقافية وذلك «لأن حركة الشعر الحداثي تحاول الانخراط في مسار العولمة من خلال ممارسات نصية عدة خاصة قصيدة النثر التي تعمل على محو الحدود بين الأجناس وتدمر الثنائية التقليدية: شعر أو نثر»[2].

ينهى "**عبد الرحمن محمد القعود**" هذا الجدل النقدي حول مرجعية قصيدة النثر بقوله: «قصيدة النثر العربية استفادت من هذه المرجعيات كلها ، استفادت من الشعر المنثور، ومن التراث الصّوفي، ومن قصيدة النثر الفرنسية، بل إنها استفادت من النثر نفسه ؛ إذ في النثر أبعادًا شعرية يمكن توظيفها شعرًا»[3].

ثانيا: الخصائص الجمالية

إذا كان الجمال ما يجعل الجميل جميلا على حد تعبير "**أرسطو**" فإن مفهوم الجمالية يقتضي قواعد ومعايير ضابطة للأشياء، تهبها خصوصيتها وفرادتها بين نظيراتها، فهل

1- محمد عصفور، دراسات في الترجمة ونقدها، ص 58.

2- مشّري بن خليفة، الشعر العربي في عصر العولمة، خصوصية النص وحوار الآخر، (الأثر)، ع 6، جامعة الآداب واللغات، ورقلة-الجزائر، 2007، ص 38.

3- عبد الرحمان محمد القعود، الابهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر والتأويل، عالم المعرفة، الكويت، د ط 1990، ص 156.

من التناقض الحديثَ عن «جمالية نوع يرفض كل تحديد مسبق ويمقت أكثر ما يمقت أن يُصنف ويخضع لمعايير جمالية أو غير جمالية»[1].؟

تُقر"**برنار**" بوجود قصيدة النثر كنوع أدبي مستقل بذاته، ولكنها لا تنكر ضرورة حل مشكلة التناقض هذه عبر «تركيب جدلي تطالب به الروح الشاعرية الجديدة للجمع بين تحطيم الشكل وخلق الشكل في وقت واحد»[2].

يمكننا القول من خلال ما تقدم أن الجمال لا يقتضي حتماً، التناسق والانسجام، فكم من لوحات فنية تأسر قلوبنا بجمالها، رغم أن اللانظام الحاكم السيد فيها؟ كذلك قصيدة النثر فإن جماليتها لا تنبع من خارجها، وإنما من داخلها «لأنها لا تخضع لقواعد جاهزة كما تخضع الأنواع الثابتة للبالاد أو السوناتة على سبيل المثال، وإنما لقوانين اُستخلصت شيئا فشيئا من المحاولات النقدية العديدة، وشكلت الشروط الحيوية لوجودها»[3]. لا يمكن لأحد أن ينكر اعتماد قصيدة النثر تقنيات الأسلوب النثري لكن ما يصرف هذه الآليات النثرية إلى حقل الشعرية هو «الطريقة التي استخدمت وتشكلت فيها تلك العناصر كي تصبح قصيدة»[4].

1- المجانية:

إن ما يميز القطعة النثرية عن قصيدة النثر ليس هذا فحسب، فكذلك امتازت هذه عن تلك بالمجانية، حيث أن النقد غالبا ما يرصد لنا المآرب والغايات المختلفة التي يصبو النثر إلى

1- سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص 117.
2- المرجع نفسه، ص 118.
3- المرجع نفسه، ص 129.
4- المرجع نفسه، ص 80.

تحقيقها سواء أكانت أخلاقية أم فلسفية تقوض قصيدة النثر هذا المبـــدأ و تطـــرح قـــانون المجانية «ذلك الذي يأبى أن تطمح قصيدة النثر إلى شيء غير ذاتها»[1].

تتأثر قصيدة النثر الفرنسية بالمذهب البرناسي الذي يدعو إلى استقلال الفن عن كل هدف رافعا شعار "**الفن للفن**" و«اللامبالاة بالفائدة الاجتماعية ،أو الأخلاقية وعبادة الجمال الصافي ،وأبرز صفات الجمال فيه إثارة الدهشة»[2].

ليتجرد الشعر بذلك من أثواب الوعظ والإرشاد، والمدح والهجاء ، ويتحلى بالسحر الإيحائي النابع من ذاتية رؤاه «فجمال البيت من الشعر مستقل عـــن العاطفـــة الأخلاقيـــة واللأخلاقية بحسب العالم الذي يعبر عنه هذا البيت»[3].

وترتبط المجانية بفكرة اللازمنية أي الانفلات من القيد الزمني، على عكس النثـــر الذي لا تفارق طبيعته وأهدافه الزمنية «وهذا يعني أن السرد والوصف يفقدان في قصيدة النثر غايتهما الزمنية»[4].

لاوظائفية القصيدة هل تعد حقيقة خاصية تضفي جمالية على البناء الفني لقصـــيدة النثر، أم إنها سدًا منيعًا أمام تجاوب القراء واستجابتهم لها؟

«ومن هنا فإن مبدعي قصيدة النثر وبعض نقادهـــا يتحملـــون – بتضـــخيمهم مجانيتهـــا والترويج لها– قدرا من مسؤولية اغترابها ونفور القراء منها»[5].

1– سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص 80.

2– محمد أوذنينة، التصوير بالكلمات، إصدارات إبداع الثقافة الرغاية–الجزائر، د ط، 2002، ص 108.

3– المرجع نفسه، ص 107.

4– سهام القحطاني، قصيدة النثر في الشعر السعودي، (علامات)، ع 52، ج 52، مج 13، 2004، ص 418.

5– صالح بن معيض الغامدي، إشكاليات قصيدة النثر في السعودية، (علامات)، ع 52، ج 52، مج 13، 2004، ص 327.

لكن بعض النماذج المقدمة على الساحة الشعرية العربية تفند هذه الفكرة، فالواقع دائما ما يفرض سلطانه على الشاعر، وينزله من برجه العاجي ليحول وعيه الممكن إلى وعي كائن عبر نتاجه الشعري ألم تكن قصائد "**محمد الماغوط**" «خارجة من أعماق تجربة الهم الاجتماعي، والسياسي ،والحضاري العربي، ومتحققة –على الصعيد الفني النوعي– في شكل الشعرية التي لا تبعده عن خصوصية الانتماء الفعلي الصميمي إلى شجرة العائلة(...) لكنها تضيف إليها معطيات تجربة شكل جديدة (...) دون الاتكاء على حاضنة الوزن الشعري»[1].

2– الوحدة والإيجاز:

تتميز قصيدة النثر بازدواجية المبدأ الهدم والبناء «لأنها ولدت من تمرد على قوانين علم العروض– وأحيانا على القوانين المعتادة للغة، بيد أن أي تمرد على القوانين القائمة سرعان ما يجد نفسه مكرها على تعويض هذه القوانين بأخرى لئلا يصل إلى اللاعضوي واللاشكل إذا ما أراد عمل نتاج ناجح»[2].

إن أقصى ما تصبو إليه قصيدة النثر أن تنظم في شكل قصيدة، لتأخذ شرعية المؤسسة النقدية، وتُوضع جنباً إلى جنب مع القصيدة الموزونة المقفاة، ومن أهم الشروط التي تستعيض بها لتحقيق ذلك «أن تكون وحدة عضوية مستقلة، مما يتيح تميزها عن النثر الشعري (...) فمهما تكن القصيدة معقدة وحرة في مظهرها فإن عليها أن تكون وحدة واحدة وعالمها مغلقا، خشية أن تفقد صفتها كقصيدة»[3].

1– محمد صابر عبيد، صوت الشاعر الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، د ط، 2007، ص 86.

2– سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص 130.

3– المرجع نفسه، ص 18.

قصيدة النثر ليست –برأي مؤسسيها– خاطرة مبعثرة وإنما «تستند إلى تداخل الأجزاء مع الكل»[1].

وإذا كانت قصيدة النثر تترفع عن الغايات البرهانية والفلسفية، وتطمح أن تكون كلاً واحدًا متواشجًا، فإن ذلك يقودها ضرورة لأن تكون مُوجزة مُركزة «فقصيدة النثر يجب أن تتلافى التفصيلات التفسيرية–كل ما قد يؤدي إلى عناصر النثر الأخرى وكل ما قد يضر بوحدتها وكثافتها»[2].

فالاقتصاد اللغوي أحد أهم معالم الثورة الشعرية الجديدة، فإن هناك قصائد نثرية لا تتجاوز بضع كلمات، مكتوبة بشكل خاص –سنعرض له فيما يأتي من حديث–مكثفة تدهش القراءَ، فتتنوع قراءتهم لها «فبدلاً من أن تكون القصيدة هذه المرة ذات اتساع معين وستكون صفة الإيجاز ضرورية لها حيوية، وهذا شرط لا بد منه لوحدة التأثير»[3].

وهذا التأثير مرهون بمدى كثافتها وتوهجها الذي قد يضعفها الإسهاب فهي تستثمر –ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً– كامل طاقات المفردة اللغوية، محاولة مهاجرة النثر والانتساب شرعًا إلى الأداء الشعري ولعل هذا «ما جعل من قصيدة النثر كجنس شعري مخصوص، بتوتره وتماسكه، الأقرب إلى طموح الشاعر المعاصر في العثور على لغة تختصر»[4].

أما عن الخصائص الفنية الجمالية لقصيدة النثر في النقد العربي، فهي لا تخرج عن دائرة النقد العربي، ذلك أن التأسيس الفعلي لها، كان بعد الاطلاع على حيثيات النقد

1– عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، تر: أسامة أسير، المجلس الأعلى للثقافة، د ب، د ط، 2000، ص 101.

2– سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص 19.

3– المرجع نفسه ، ص 135–136.

4– نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2007، ص 276.

الفرنسي، وخاصة أطروحة برنار السالفة الذكر، حتى و إن اختلفت ترجمتها ففحواها واحد، وما يُعاب على نقاد هذه القصيدة وكُتابها؛ أنهم أعادوا صياغتها بعيون غربية ولم يبحثوا عن خصائص جمالية تنفرد بها القصيدة العربية، ما جعلها في غالب الأحايين إغارة على إبداعات الغير؛ اللهم إلا بعض النماذج التي تحقق فيها، على حد تعبير النقاد "**محمد صابر عبيد**" «عروبة قصيدة النثر (...) وتفردها ومن مفارقتها للأنموذجين الفرنسي والإنجليزي اللذين سار في ركبيها معظم شعراء قصيدة النثر العربية الخارجين من معطف مجلة شعر»[1].

بل ذهب بعض النقاد إلى أبعد من ذلك، عندما قرروا أن هذه السمات الفنية ليست حكرًا على قصيدة النثر دون غيرها، ألم تتميز بها قصيدة التفعيلة والوزن أيضًا؟ «إن مجمل هذه الصفات، من وحدة عضويةُ، إيجاز (...) ينبغي القول: ليست في الواقع سمات خاصة أو محصورة في قصيدة النثر دون غيرها، وإنما هي سمات تتسم بها القصيدة عمودية أو حرة، أو قصيدة نثر ومن التطرف وعدم الدقة حصرها في قصيدة النثر»*[2].

ومن هنا تتجلى لنا بوضوح، أزمة فقدان الإطار التنظيري لقصيدة النثر العربية «كأنه يمكن أن يوجد اتجاه قواعد ما تحكمه وبالتالي تميزه عن غيره من الأشكال الشعرية الأخرى»[3].

ثالثا- الشكل الكتابي والبنية المظهرية:

يُعتبر الاشتغال الفضائي -كما يسميه- "**محمد الماكري**" أهم تجليات الحداثة الشعرية الجديدة، و الذي يعد من منظوره «مجموع مظاهر التقضية في عرض النصوص

1- محمد صابر عبيد، صوت الشاعر الحديث، ص 87.

* ويَخص بالذكر الشاعر المتمكن محمد الماغوط.

2- جمال سليمان، الجذور والأنساغ، دراسات نقدية في جديد القصيدة العربية المعاصرة، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2009، ص 124.

3- عبد العزيز الموافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص 24.

الشعرية المكتوبة، أي تلك المعطيات الناتجة عن الهيئة الخطية أو الطباعية للـــنص (...) هذا العنصر الفضائي رغم الاعتقاد السائد بثانويتـــه يمكـــن أن تصـــبح مولـــدًا للمعـــاني والدلالات في النص، لأنه ليس بالعنصر المحايد الصامت حتى في النصوص التـــي لـــم تتحكم في إنتاجها توظيف وتقصد عنصر الفضاء»[1].

نفهم مما تقدم أن القصيدة المعاصرة شهدت انحرافًا كتابياً عـــن شـــكلها المـــألوف فتحولت من قصيدة تُقرأ و تُسمع إلى قصيدة تُرى وتُشاهد، بذلك كسرت نمطيـــة القـــراءة الخطية، وهذا ما سيبعث استجابة جديدة مختلفة تمامًا عن الطريقة التقليديـــة التـــي ألفهـــا القارئ في تلقي النصوص الشعرية، فقد كان الصوت أساس الإيقاع الشـــعري بمعنـــى أن الشعر كان إنشادياً طرابيا يعتمد على السماع اعتماد شبه كلي «أما المرحلة المرئيـــة أي المقروءة، فتلعب علامات الترقيم لعبتها السحرية في تكاثر الدلالات، وزيـــادة التواصـــل وتوسع مجالات الخطاب وإنماء المعنى وتدعيم البناء النحـــوي لا بالحركـــات الإعرابيـــة فحسب»[2].

أصبحت للقصيدة الجديدة، بنية مظهرية تحظى فيها العين بدور بارز في قراءتهـــا وتحديد شكلها الكتابي «لأن الخطاب الشعري لم يعد كلمات وأفكار فقط، بل أصبح يشـــمل عناصر أخرى لا يمكن الوصول إليها إلا بالبصر لقراءة النص وفهم التشـــكيل، الخطـــي المرافق الذي أصبح ذا دلالات عميقة، لأن طريقة كتابة النص أصبحت تدخل في تحديـــد معناه وتأطير مساره»[3].

1- محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1991، ص 05.

2- يوسف حسن نوفل، استشفاف الشعر، الشركة المصرية للنشر والتوزيع، الجيزة-مصر، ط 1، 2000، ص 108.

3- إياد عبد الودود عثمان، سيميائية الشكل الكتابي وأثره في تكوين الصورة البصرية، (شعر محمود درويش انموذجا)، (ديالي)، ع 63، كلية التربية للعلوم الإنسانية، 2014، ص 118.

إن المضامين الشعرية تختلف من عصر إلى آخر، ذلك لأن الشاعر يحمل في داخله وعيًا بضرورة التعبير عن الوجود الإنساني بكل أشكاله السلبية منها أو الايجابية بيد أن «تغير المضامين وحدها لا يصنع تغييرًا كاملاً، فلقد سبق أن دخل على الشعر العربي مضامين جديدة في فترات مختلفة كثيرة، لكن التغيير الجذري لا يكتمل إلا حينما يتطابق تغير المضمون مع تغير الشكل»[1].

إن التغير الفعلي في التشكيل الشعري يتجلى حقيقة في «تغيير طريقة التعبير (...) وبقدر ما تكون جديدة يكون الشاعر جديدًا»[2].

يهندس الشاعر المعاصر –عبر اللغة –معمارية خاصة للقصيدة، وهذا يُعد أهم مظاهر الهزات على أرضية الثبات الشكلي، وإعادة صياغته وبناء اللغة « ويجنح بدوره نحو التركيز واقتصاد العلامة في الرسالة الشعرية بالعمل على اللغة واستغلال طاقتها التبليغية كأشكال سماعية أو بصرية، وما النزعة الفضائية إلى الترجمة الإنجازية لهذا النزوع»[3].

لذلك كانت اللغة أداة قصيدة النثر في ثورتها على نَمذجة اللغة، وقَولبة الشعر، فإذا كانت الريشة أداة الفنان في رسم معالم الكون ،فإن اللغة مادة تشكيل الوجود لدى الشاعر فلغة «قصيدة النثر بعث شعري من الداخل وإيقاظ حاد لمكنونات المفردة وحيوانها الكامنة السابقة، وتحريرها من رفقة ذاتها وهيمنة أعرافها (...) واستنطاق حي ومتناغم لخارطتها

1– عبد المطلب محمد، التجريب والحداثة، دراسات في التجربة الشعرية، دار الكتاب الحديث، د ب، د ط، دت، ص 148.

2– أدونيس، زمن الشعر، ص 276.

3–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الصماء، وتهديم بناءها التقليدي القائم، وتخريب تصاميمه، على النحو الذي تتهيأ فيه (...) لفضاء معماري آخر لا يمت بصلة للمرجعيات الشكلية السابقة»[1].

لقد غدت التجربة الشعرية هي التي تفرض هيكلاً معيناً للقصيدة وليس الشكل المتوارث، ما جعل "**خالد سليمان**" يذهب إلى أن التجربة التي تحملها قصيدة النثر «تشكل عاملاً حاسمًا في تحديد شكل كتابها»[2].

إننا عندما نحصر فيما –يشبه المعادلة الجبرية– بنية القصيدة في التناظر بين صدر البيت وعجزه نغتال الإبداع الشعري، ونشكل أصناماً للشعر ندعي مطلقيها ونبرئها من كل زلة ونحتمي بها على حساب الشعر الحقيقي الذي لا يفتأ نشدان حريته من الأغلال والقيود الشكلية، ويرعى رؤيا جديدة للشعر والكون لأن «بنية القصيدة هي إحدى تجليات الشعر على نحو ما، لا الشعر في ذاته المطلقة»[3].

في ظل هذه الحرية الشكلية التي ترمي إليها قصيدة النثر سيكون الشكل الشعري أكثر انفتاحًا وستتخذ الكتابة الجديدة، أنماطًا مختلفة تثري الساحة الشعرية العربية وتجعلها أكثر مُرونة في التعامل مع روح الشاعر المتمردة في كل حين.

من أجل ذلك تتسم قصيدة النثر بالحرية «في اختيار الشكل الذي تفرضه القصيدة ذاتها، وعليه فإننا لا نجد شكلًا واحدًا لكتابتها فبعض القصائد تبنى على نظام السطر وبعضها يتبنى نظام الفقرة ونمط ثالث يمزج بين النظامين: السطر والفقرة»[4].

1– محمد صابر عبيد، الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، الكتابة بالجسد وصراع العلامات قراءة في الأنموذج العراقي، عالم الكتب الحديث، اربد–الأردن، د ط، 2009، ص38–39.

2– خالد سليمان، الجذور و الأنساغ : دراسات نقدية في جديد القصيدة العربية المعاصرة ، ص 131 .

3– إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 192.

4– خالد سليمان، الجذور والأنساغ: دراسة نقدية في جديد القصيدة العربية المعاصرة، ص130.

هذا التنوع الكتابي أحدث تطوراً في جغرافية القصيدة العربية، التي اتخذت لعصور طويلة من الزمن فلسفة التقابل الهندسي في بناء القصيدة وجعلت منها غاية الجمالية ومنتهاها، وعليه فقد «مارست القصيدة العربية رياضة التحولات الشكلية بعد ثبات عميق مع الشكل التقليدي لعمود الشعر، والذي انطلق من جماليته مبدأ التماثل الثنائي بين الشطرين بشكل أفقي يحتفظ بمساحة تمثل النفس الواجب بين الشطرين»[1].

ويُعتبر "**أدونيس**" أحد أشعر رواد الحداثة الذين ما ادخروا جهدا في خلخلة البناء المعماري للقصيدة العربية، حيث أنه كسر أفق التوقع لدى القارئ العربي الذي يُصاب عند قراءته لـ "**مفرد بصيغة الجمع**" «لأول مرة بالدهشة ويحس بأن النص غريب في رسمه وشكله ويتكون من معمار جديد»[2].

لنتتبع الآن شكل كتابة "**مفرد بصيغة الجمع،**" في **المقطع الأول** وتحديدًا في السطر الأول أو الجملة الأولى نشاهد بياضًا يفصل السطر فصلاً غير متكافئ:

لم تكن الأرض جسدًا كانت جرحاً[3].

إن ترك الشاعر لهذا البياض لم يكن عبثاً بل له دلالة وهي تأكيد النفي بأن الأرض لم تكن جسدًا، وما هذا الفراغ إلا تثبيت للهوة بين الجسد والجرح مما جعل شاعرنا يتساءل فيما بعد عن كيفية الرحيل إليهما معا وهما على هذا الحد من البعد ولربما قصد أدونيس العالم الروحي للإنسان الذي يختلف جذريا عن عالم الحس:

كيف يمكن السفر بين الجسد والجرح؟

كيف تكمن الإقامة؟[4].

1- محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، دار الفكر الحديث، د ب، د ط، 2006، ص 15.

2- سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي الحديث، أدونيس أنموذجا، أبحاث للترجمة، والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط 01، 2004، ص 383.

3- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة ، مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، ج 3، دار الهدى للثقافة والنشر، سوريا- دمشق، د ط، 1996، ص 207.

4- المصدر نفسه، ص 207.

وهذا ما يجعل تحول «الخط وعلامات الترقيم، والمساحات السوداء والبيضاء إلى مكونات ذات دلالة، بحيث يفقد النص جزءً من دلالته إذا تم تلقيه اعتماداً على الصوت فقط»[1].

نلاحظ في **المقطع الأول (تكوين)** بياضاً في نهاية السطر، وهو يشبه إلى حد ما الوقفة في النقد العربي القديم «وكثيرا ما يعمد هذا البياض إلى تحديد وقفة البيت بالمصطلح القديم»[2].

علي

يصطحب

شمس البهلول دفتر أخبار تاريخا سريا للموت [3].

إن فاعلية البياض تكمن في تشويق القارئ لمعرفة ما يأتي بعده وتثير خيالة بالتساؤل الدائم عن سبب إخلاء الشاعر لهذا البياض «فإذا كان الشعراء الكلاسيكيون يملؤون الصفحات البيضاء فإن شعراء الحداثة قد بذلوا جهدهم في كيفية تفريغها وإن دل على شيء فإنما يدل على درجة الوعي الفني والجمالي الذي وصله الشاعر العربي»[4].

يعمد "**أدونيس**" فيما بعد إلى بعثرة السطر ليجعل كل كلمة على حدا:

حواء تسبح في حوض

تسبح

1- ثائر العذارى، في تقنيات التشكيل الفني واللغة الشعرية، رند للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2010، ص 70.

2- راوية يحياوي، شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، مولود معمري، تيزي وزو، 2010 ، ص 245.

3- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، ج3، ص 207.

4- سامية راجح ساعد، تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين للشاعر، عبد الله حمادي، عالم الكتب، اربد- الأردن، ط 1، 2010، ص 292.

في

مني

القمر[1].

وربما يكون السبب وراء ذلك دلالة كلمة "تسبح" فالسباحة عادة لا تكــون أحاديــة الاتجاه أو الخط وإنما تموجات وحركات مختلفة ، كما تحضر علامــات التــرقيم بشــكل مكثف وتتمثل في علامة الاستفهام:

ماذا تحفظ الريح؟

هل تعرف قصصا يتمرد على المواقد؟

هل تعرف مشاعل ترقص في بحيرة الدمع؟ [2].

إن كثرة أدوات الاستفهام تُنبأ عن دهشة الشاهر وحيرته إزاء الوجود، فهو الــذي طالما ردد بأن الشعر الحقيقي لم بعد جوابا يقدمه الشاعر وإنما هو أسئلة لا تنتهي وبالتالي تصبح اللغة أداة خلق وإبداع لا تعبير وإنشاد.

ب- النقطتان الفوقيتان:

رقعة من دفتر أخباره:

رقعة من شمس البهلول

وسمعت من يقول»[3].

1- ادونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، ج 3، ص 207.

2- المصدر نفسه، ص 231-237.

3 المصدر نفسه، ص219-227 .

ج- نقاط الحذف:

وردة ذبلت وورود تكاد أن تذبل ....

- .... مرة ولد له تاريخ في خيمة بشكل الذاكرة

.... ظلا يضرب في براري أحشائي[1].

قِيل قديماً في البلاغة العربية أن "**الحذف أبلغ من الكلام**"، ولرُب مَسكوت عنه أعظم شأناً من متحدث عنه، وغالبًا ما يكون الغياب المتعمد مسوغاً في اتساع دائرة الدلالة أو «إنتاج معنى نقيض»[2]

د- العارضة المائلة (//): في اللغة العربية غالبًا ما تسند وظيفة الربط وبين الجمل ومعانيها إلى حروف العطف، لكننا نجد النص الشعري الحداثي يوظف علامات الوقف والترقيم كتعويض لحروف العطف بغية التخلص من التكرار الذي يحدث مللاً في نفس القارئ ويستثمر "أدونيس" هاهنا العارضة المائلة ليتجنب رتابة إعادة حروف العطف كل مرة يقول في قصيدته "**شهوة تتقدم في خرائط المادة**":

لا أريد أن أسمى / أريد أن أكون سميا للضوء

لا أريد أن أستمسك / أريد أرادف الريح[3].

ونجدها أيضا في قصيدة «**قداس بلا قصد :احتمالات أقبية**» :

/ الأزقة خلايا من الجمر النيئ.

1- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، ج 3، ص 223-229.

2- محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 240.

3- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، ج3، ص 537.

/ لك هذه العضلة المنمنمة بتخاريم الوقت [1].

باستطاعتنا أن نعوض العارضة المائلة بحرف العطف (الواو)، لكن الشاعر آثـــر الرمز غير اللغوي.

- **الفاصلة (،)** نجد في كتابات أدونيس توضيفات متنوعة للفاصلة قد تفوق عـــدد الجمـــل الشعرية :

لا أحبك إلا أني كرهتك يوماً

أيها الواحد المتعدد في جسمه

آه، ما أعمق الحب ،كرهاً

آه، ما أعمق الكره –حبًا. [2].

وتختلف مواضع الفاصلة فتارة تَـــرد في آخر السطر بدل النقطة، وأحيانا في بداية السطر أو وسطه.

ه/- القوسان ( ): عادة عندما كون بصدد الشرح والتفسير، فإن هناك كلمات بعينها تتراء لنا، ولكن الكتابة الحداثية تَستبدل هذه العلامات اللغوية بأخرى غير لغوية وهي القوســـان اللذان يعوضان كلمات الشرح نحو (بمعنى، أي) ،لتتضافر هنا العلامات اللفظيـــة وغيـــر اللفظية في مباشرة دلالة النص وتدخل القارئ في عالم لا متناهي من القراءات والتأويـــل يقول: **على "أحمد سعيد"**:

- في السنة (...) للميلاد أو الهجرة، يغسل الجسد بالدمع، وتغسل الأزمنة لكـــن بـــأي شيء يُغسل الدمع؟

1- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، ج3، ص148.

2- أدونيس، أول الجسد آخر البحر، دار الساقي، بيروت- لبنان، د ط، 2003، ص 89.

-(**انسى كيف يبتدأ ومن أين يأتي)** [1].

نعرج الآن على إستثمار "**أدونيس**" للأشكال الهندسية، والعلامات الرياضية فضـــلاً عن التلاعب بالحروف والتقويم والتأخير في ترتيب الكلمات:

دوري أيتها الطواحين دوري في كرسيك الهزج المحيط بالكون

نيح	**وطا**
ا	

إن حركة دوران الطواحين لا تستدعي مسارًا حركيًا يسير في اتجاه واحد، وبفضل إجادة الشاعر للعبة قلب الحروف يكون باستطاعة القارئ إنتاج نصوص قرائية متعددة لا تقـــل جماليّة عن النص الأصلي.

أمَّا عن حضور العلامات الرياضيّة في "**مفرد صيغة الجمـــع**" فيـــراه "**إبـــراهيم رمـــاني**" «حضورًا متطرفاً». [3].

إذ لا يكاد يخلق في بعض القصائد أي سطر شعري منها، كما هو الحال في قصيدة "**قبـــر من أجل نيويورك**"

- نيويورك= ثقبًا في الغلاف الأرضي بنفسجي يخرج منه الجنون أنهارًا أنهارًا.

- نيويورك + نيويورك= القبر أو أي شيء يجيء من القبر،

- نيويورك- نيويورك= الشمس[4].

1- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، ج3، ص 256-257.

2- المصدر نفسه، ص 251.

3- يُنظر: سعد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي، أدونيس أنموذجا، ص 283.

4- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، ج3، ص 117-127.

نحس ونحن نرى هذه السطور وكأننا أمام معادلات رياضيّة يُستصعب فهمهـــا، أو إيجاد صيغ نهائية لحلها وهذا هو حال نيويورك كما يعايشه الشاعر عن قرب، فهي لم تعد مدينة الضباب الساحرة برونقها، فهي اليوم شبيهة بالقبر، فلم يبق منها– حسب المعادلـــة الشعرية الأخيرة غير الشمس التي تشرق عليها صباح مساء كما تشرق بالطبيعـــة علـــى قبور الأموات.

في قصيدته "**في حضن أبجدية ثانية**" يستعين شاعرنا بالرسم عملاً بمقولـــة «كمـــا يكون الرسم يكون الشعر»[1]. والذي رأى فيه خير ممثل لظاهرة طغيان السحر والشعوذة على العقلية العربية على اختلاف الأصقاع، بل إن شاعرنا أعرض عن الكلام وبدأ كتابته برسمة كعلامة غير لغوية معبرة وموحية :

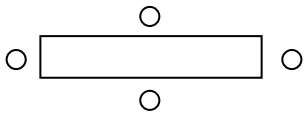
.▽.

«أبحث عن جارية عذراء حان نكاحها

عرها، وأنفش شعرها،

أعطاها ديكاً وقل لها: طوفي به حول الزرع.

يسلم الزرع من الآفات»[2].



«خذ قلب بومة كبيرة

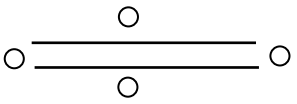
علقه على جلد ذئب

1– كلود عبيد، جمالية الصورة: في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، ص 18.

2– أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، ج3، ص 565.

تأمن اللصوص وسائر الحشرات

تصبح معظما عند الناس»[1].



«خذ قليلا من حبة البركة،

وقليلا من البيلسان

وقليلا من قشور الزنجبيل

امزجها، وضع المزيج في طعام،

تحل في من يأكله روحانية المحبة»[2].

إن هذا الحشد من الرسومات التي تُستهل بها الأسطر الشعرية تعبر عن آفة اجتماعية تغلغلت في حياة العربي، على اختلاف مشاربهم ومستوياتهم الثقافية فهم يهربون –تحت تأثير القلق الوجودي– إلى خزعبلات ما أنزل الله بها من سلطان، ظنًا من أنفسهم أنها تقيهم نار الحرمان والقنوت، زاعمين أنها ستكون لهم بردًا وسلاماً، فمن احتمي بها فهو آمن وما تجدر الإشارة إليه أن أدونيس لا يعبأ بالشكل المنسجم بقدر ما يحفل بتجربته الشعورية الآنية، إنه ضد الوحدة والنظام الذي يُعد من وجهة نظره «مشكلة من مشكلات الذائقة الشعرية العربية (...) فهي لا ترى إلا «الكثرة» و«التعدد »: أولا ترى إلا «الوحدة » و«الانسجام»، وهي في ذلك حجاب كثيف وخانق على الشعر وعلى الشعرية العربية»[3].

1– أدونيس الأعمال الشعرية الكاملة، مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، ج 3، ص 565–566.

2–المصدر نفسه، ص 566.

3– أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، (الهوية، الكتابة، العنف)، دار الآداب، بيروت– لبنان، ط 01، 2002، ص 89.

وهذا ما جسده فعلاً في ديوانه سالف الذكر، حيث إن بدايته تتكرر في كل المقاطع الثلاثة الأولى، ولكن بنية مظهرية مختلفة عن الأخرى.

في **المقطع الأول: (تكوين)**

لم تكن الأرض جسدًا كانت جرحاً

كيف ... كيف .... يمكن السفر بين الجسد والجرح.

كيف تمكن الإقامة؟ [1].

أما في **المقطع الثاني: (تاريخ)**

فشكلها الكتابي مختلف تماماً:

لم تكن الأرض جسدًا كانت جرحًا كيف يمكن السفر بين الجسد والجرح كيف تكمن الإقامة؟ [2].

في حين أن **المقطع الثالث** (جسد)، فهناك توزيع جديد للوحدات اللسانية وكذا للمساحات السوداء والبيضاء على سطح الورقة.

لم تكن الأرض جرحاً

كانت جسدًا كيف يمكن السفر بين الجرح والجسد.

كيف تكمن الإقامة؟[3]

1- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، ج 3، ص 207.

2- المصدر نفسه، ص 237.

3- المصدر نفسه، ص 293.

بيد أن كثيرًا من الدارسين والنقاد يعتمدون أن هذه التشكيلات الكتابية الجديدة تعمق الفجوة بين الشعر والمتلقي، وذلك لمغالاة أصحابها في تقديس الشكل أيما تقديس –كما هو الشأن عند "**أدونيس**"– «نظر لكثرة التجارب في نص واحد»[1].

ألا يشكل هذا الغموض جدارًا عازلا للقارئ عن فهم النص ومقصده، وفي المقابل يؤكد "**بشير تاوريريت**" أن «الشكل الشعري بالنسبة إلى أدونيس هو أولاً كيفية وجود أي بنـــاء فني، وثانيًا كيفية أو طريقة تعبير (...) فأصبح الشكل عند الشاعر الحديث في لعبة الكتابة الجديدة ليس صيغة كتابية وإنما صيغة وجود»[2].

ولعل هذا ما يفسر موقف "**محمد الخز علي**" الذي يرى في هذا الديوان تمثيلاً لعالم "**أدونيس**" المتناقض والمعقد ولذلك «فالنص نسيج معقد من المعـــاني المتناقضـــة، فنجـــد الانسجام والتمرد، الموت، والولادة ... الخ، إنها نموذج ممثل لعالم أدونيس»[3].

إذًا يمكن للقارئ المعاصر هتك حجب وأستار النص الحداثي، إذا ما تسلح بآليـــات قرائية جديدة تتحدى–بمتعة– أغوارَ القصيدة المتشعبة الأبعاد لذا «كانت القصيدة الموروثة يهمها أن يفهمها القارئ أو السامع، لذا فهي واضحة في أدوات توصيلها (...) بينما تفرع شجرة القصيدة الجديدة، وتُورق بحرية تامة (...) تلد دون تاريخ مسبق، فهي بنت لخطتها وقت كتابتها»[4].

1– سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي الحديث، أدونيس أنموذجا، ص 286.

2– بشير تاوريريت، الحقيقية الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، د ط،2010، ص 456.

3– محمد الخزعلي، الحداثة: فكرة في شعر أدونيس، (عالم الفكر)، ع 3، مج 19،مطبعة حكومة الكويت،1988، ص 100.

4– ممدوح السكاف، في تأمل الشعر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق– سوريا، د ط ، 2008، ص 158–159.

إن الفكر التجريبي في نمط القصيدة العربية، لم يكن فعل "**أدونيس**" وحده، فكذلك كان "**كمال أبو ديب**"، "**محمد الماغوط**"، "**نزار قباني**"، ولكن كانوا –مقارنة به– أخف وطأ مقتصدين في مساحة تعطيلهم لأفق الشكل الكتابي القديم، ومن أجل ذلك أبدى "**جودت فخر الدين**" إعجابه بما ذهب إليه هذا الأخير، واصطفاه على شعراء الحداثة العرب يقول «ذهب أدونيس في تجاربه الشعرية أبعد من أي شاعر من شعراء الحداثة، فكان له ما لم يكن لغيره ،من اختبارات واسعة ومتنوعة لإمكانات اللغة والإيقاع، ومن محاولات للخروج بالقصيدة من نمط بنائي واحد، ليصبح بالإمكان أن نحظى بأشكال تُعصى_ بهذه النسبة أو تلك– على الحصر أو الوصف الدقيق»[1].

ليكون "**أدونيس**" بحق حامل لواء التجريب في الشعر، بل ويجعل منه السمة الفعلية على تغير الوعي الجمالي الشعري لدى شعراء الخلاقين «ولهذا فإن علم الجمال الشعري هو علم جمال التغيير والاختلاف، وليس علم جمال الثبات والمطابقة»[2].

إن قصيدة النثر وإن كانت «ترفض بناء أي نظام هندسي أي ترفض تقصده»[3].

فهذا لا يعني تحول النصوص الشعرية إلى كتابات هيروغليفية، فليس الغموض إبهامًا لا تُملأ فراغاته، وإنما هو مراوغة جمالية بين النص الكتابي، ومتلقيه الذي يصطاد المعنى بعد متعة وترويض طويل.

والشاعر الذي يهدم عليه أن يبني ليبرهن «أن الهدم كان للبناء، وأن التحطيم كان وسيلة لغاية أسمى وأن صلة الباث بالمتلقي لم تنقطع إلا لتتصل من جديد وتقوى»[4].

1– جودت صالح، أدونيس هاجس البحث في التأويل، التعبير عن الحداثة شعرا ونثرا، (فصول) ،ع 2، مج 16، ص 182.

2– أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت– لبنان، ط 1، 1989، ص 30.

3– أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، الإطار النظري، دار الفكر الجديد د ب ،د ت، ص 178.

4– محمد الهادي الطرابلسي، من مظاهر الحداثة في الشعر والأدب، (فصول)، ع 4، مج 4، 1984، ص 34.

وتبقى العبرة بالتجريب لا بالتخريب، وبطريقة التشكيل الجمالي الذي يمارسه المبدع «ويتوقف هذا على مهارة الشاعر وقدرته في التوفيق بين المبنى والمعنى في القصيدة التشكيلية، حتى لا تقطع محاولاته في إطار الجماليات الباردة (...) أو تتحول الأبيات الشعرية إلى توزيعات تشكيلية باردة فتتصل بالنظم أكثر من اتصالها بالّشعر والّشعرية»[1].

1- محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 65-66.

الفصل الثاني:

تلقي قصيدة النثر في الخطاب النقدي العربي المعاصر

لا أريد أن أعرف: أريد أن أؤمن: هذا هو النموذج الثقافي الذي يهيمن على الثقافة العربية

أدونيس

إن مهمة الناقد لا تنحصر في مجرد غربلة النصوص الأدبية، جيدها من رديئها إنما أسمى وأجل قدرا، إذ هو يساءل كل جديد، يستبين كنهه أصوله، أهدافه، إنه لا يقف عند مساءلة الجديد، لأنه وافد من الآخر فحسب، وإنما يساءل القديم أيضا "إذ ليس من المنطقي والمعقول أن يقبل الناقد العربي كل ما يفد إليه، ويعتبره علما مطلقا لا يأتيه الباطل، مع أنه من وضع أناس مشروطين بظروف معيشية ومعتقدية، كما نظن أن الوقت قد حان للناقد العربي أيضا، أن يقف الموقف نفسه من مخلفات الأسلاف في البلاغة والنقد وفي غيرهما"[1].

هنا يبادرنا السؤال –ونحن بصدد البحث في تلقي قصيدة النثر في الخطاب النقدي العربي المعاصر– إلى أي مدى استطاع الناقد العربي اليوم الانسجام مع مقولة الناقد "**محمد مفتاح**" وطموحه في أن كون النقد العربي نقدا بصيرا، لا أعمى تقوده كل يد ممتدة إليه؟

ومن خلال الإشكاليات النقدية المار ذكرها يقودنا الحديث ضرورة عن مستقبل قصيدة النثر العربية في خضم هذه الصراعات المحتدمة بين النقاد الأنصار والمعارضين.

[1]– محمد مفتاح، النص: من القراءة إلى التنظير، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط 1، 2000، ص 105.

أولا- إشكالية المصطلح:

1- قصيدة النثر و فوضى المصطلحات:

يقال "**إن مفتاح العلوم مصطلحاتها**"، ذلك أنها تعمل على ضبطها وتحديدها حتى لا تتداخل المعارف وتنمحي الخصائص المميزة لكل علم، وإذا كان هذا الفصل واجبا بين العلوم المتمايزة طبيعة ووظيفة، فكيف الحال إذا كان الأمر يتعلق بفن ذي طبيعة واحدة هو "**الشعر**" ألا يجدر أن تكون هناك معايير ضابطة تحمي حدوده وتضمن استقراره؟

والدارس للتراث النقدي العربي يجد أن الشعر كان أرقى فنون القول عند العرب وأعظمها شأنا- «ولكن الاهتمام بتعريفه، والتمييز بينه وبين بقية أجناس الأدب بدا نادرا (...) فكأنما كان لدى الغرب القدامى إجماع ضمني على أن الشعر هو هذا الضرب المتميز من الكلام الذي يعرفه الجميع ولا يلتبس شكله على أحد من الناس وأن لا وجه لتعريف ما هو معروف»[1].

وبناء على هذا الإجماع النقدي لم يلق مصطلح "**القصيدة العمودية**" اعتراضا من لدن النقاد ولا جمهور المتلقين، لتوافقها ومعايير النقد آنذاك، وإذا كان هذا حال القصيدة الموزونة فإن حال "**قصيدة النثر**" مختلف تماما، فقد أثارت من ظهورها على الساحة الشعرية والنقدية جدلا نقديا حول كفاية هذا المصطلح في التعبير حقيقة عن الهوية الأجناسية لها، وما هذا الاهتمام بقضية المصطلح النقدي إلا خير دليل، على أنه ركيزة أساسية في الخطاب النقدي الذي يعمل على الإمساك بناصية الظواهر الأدبية والنقدية عبر ضبطها وإحكامها.

1- عبد الملك بومنجل، في مهب التحول، جدل النقد العربي الحديث في مفهوم الشعر، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط01، 2010، ص 09.

ويبدو أن «مصطلح "قصيدة النثر" يطرح قضية التجنيس على المحك، إذ كيف نفسر هذا الجمع بين الشعر والنثر في نفس المنجز النصي؟»[1].

وقد تداول اختلافهما في ذاكرتنا الشعرية والنقدية، إذ بينهما برزخ لا يبغيان، هذا الجمع بين الشعر والنثر جعل جمعا من النقاد «يسخر من تناقضها الفادح عندما تجمع في عبارة واحدة بين كلمتين متضادتين هما "قصيدة" و"نثر" مما يضفي إلى تفريغهما من الدلالة وضياع رقصهما على السلم»[2]. هذا المقترح الجامع بين الشعر والنثر ضمن مصطلح واحد، صدم الكتابة الشعرية العربية وأحدث خلطا بين مفهوميهما، وهذه الصدمة مردها أساسا إلى الفارق الجوهري الذي ميز به النقد العربي القديم بين الشعر والنثر، ألا وهو الوزن والقافية، –وهو ما سنوضحه لاحقا– ولهذا يمكننا القول أن مصطلح "**قصيدة النثر**" أحدث نوعا من الالتباس على مستوى المفاهيم والحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، وهذا ما ينذر بخطر مسخ الهوية الأجناسية لكل من الشعر والنثر على حد السواء.

وما كثرة التسميات المتبعة إلا خير دليل على أن قصيدة النثر تتخبط في أزمة مصطلح حادة ذلك «أننا حينما نستخدم مفردات الحداثة الغربية ذات الدلالات التي ترتبط بها داخل الواقع الثقافي والحضاري الخاص بها، تحدث فوضى دلالية داخل واقعنا الثقافي والحداثي»[3].

إن الدعوة إلى ما يسمى "**قصيدة النثر**" هو في الحقيقة مدعاة إلى تهشيم البنى القديمة للشعر وخلخلة لليقين، الراسخ إذ يجد القارئ نفسه في حيرة أمام نماذج قصيدة النثر، فقد كسرت أفق توقعه، لأنه ما اعتاد الخلط بين الشعر والنثر.

1– سعيد أراق، قصيدة النثر في ضوء الحداثة نحو: اللانمط أو مسار إلغاء التغاير، (علامات) ج71، مج18، ص 09.
2– صلاح فضل، قراءة الصورة وصورة القراءة، دار الشروق، مصر– القاهرة، ط01، 1997، ص 107.
3– عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1990، ص 34.

وهذا ما كشفت عنه "**نازك الملائكة**" في خضم حديثها عن قصيدة النثر، واصفة إياها "**بالبدعة**"" يفتح القارئ تلك الكتب متوهما أنه سيجد فيها قصائد ثل القصائد التي فيها الوزن والايقاع والقافية، غير أنه لا يجد من ذلك شيئا وإنما طالعه في الكتاب نثرا اعتيادي مما يقرأ في كتب النثر وسرعان ما يلاحظ أن الكتاب خلو من أي أثر للشعر"[1].

إن الشعر هو أولا شكل بائن عن الكلام المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم على حد تعبير "**ابن طباطبا**" وعليه فإن قصيدة النثر تشوه مكتسبات الهوية الشعرية العربية، بادعائها الانتساب لغير جنسها، فللشعر خصائصه و كذلك النثر والخلط بنهما يصنع شكلا هجينا لا نسب له.

إن من غير المنطق تسمية الأشياء بغير أسمائها، فصحيح أن قصيدة النثر ظاهرة أدبية لكنها لا يمكن أن تكون بديلا للأشكال الشعرية العربية الأخرى.

إن هذه البنية الفصامية لمصطلح "**قصيدة النثر**" كان مدعاة للانشقاق نقدي كاد أن يعصف بها كمشروع شعري مفتوح للخروج بالشعر العربي من حالة الركود والجمود وهذا الانشقاق حال دون ذلك لأن «المصطلح من شروطه أن يكون مقبولا من حيث المبدأ بين كل المشتغلين في الحقل المعرفي الذي ينتمي إليه المصطلح»[2].

قصيدة النثر بخروجها عن قانون التصنيف الأجناسي جعلها في نظر النقاد والمتلقين على السواء غير مستساغة، لأن مفهومها ينطوي على مفارقة اصطلاحية هجينة ولا منطقية، فما كان من أصحاب المفهوم التقليدي للشعر إلا أن يصرفوا في وجه هذا المصطلح «خطأ (...) فالشعر يرفض بطبيعته أية تسميات تهدده أو تغلق أبواب النور في عينيه»[3].

فالشعر إذا له شروطه وآلياته التنظيمية التي تمنحه حق الوجود والاستقلالية، الأمر الذي جعل مصطلح "**قصيدة النثر**" خروجا سافرا عن تقاليد الشعر، ثم أليس مفارقة أن

---

[1]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 213.

2– عبد الله محمد الغدامي، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، مقاربات استراتيجية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان، ط02، 2006، ص 10.

3– غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، ص 84.

يثور أصحابها على "الشعر القديم" ثم يقصرون إصرارا على إلحاق «فنهم بالأرض الّتي يثورون عليها وعلى واقعها: الشعر فينسبون إلى هذا الفن كل مقومات الشعر القديم»[1].

إن دمج الشعر والنثر إساءة للشعر والنثر، فكأن مناصري قصيدة النثر يحرجهم إدراج كتاباتهم في خانة النثر، فإذ هم منه براء، والحق أنه ليس بالضرورة أن يكون الشعر «هو أجود الكلام وأكرمه وأجمله، فقد يكون في قطعة نثر من الجمال والبهاء اللغوي والفني ما لا يعثر عليه المرء حتى في أجود الشعر، ولكنها قطعة نثر فهل من عيب في ذلك؟ وما الذي يضيرها لو وصفت بأنها نثر لا شعر»[2].

يرى "**محمد علاء الدين عبد المولى**" أن محاولة إلحاق قصيدة النثر بالشعر، هروبا من الواقع ولياً لعنق التاريخ[3]، فالكلام عند بلغاء العرب إما شعرا، وإما نثرا، فلو أرادوا أن يكتبوا شعرا بالنثر لكتبوا، وهم أهل بيان لكنهم آثروا إعطاء كل ذي حق حقه، فالشعر له قيمته الشعرية، وللنثر قيمته النثرية.

ويعتبر الناقد "**عبد المالك مرتاض**" من أشد المعارضين لها ليس للمصطلح فحسب وإنما رفضها جملة وتفصيلا وما قوله : «قصيدة النثر أو اللاشعر»[4]. إلا تهكما ضمنيا لدفاع مريديها عن شعريتها، هذه الشعرية التي لم يرى فيها ناقدنا غير «الضحالة والضالة، والسذاجة والركاكة، والحرمان والقصور»[5].

وبهذا ينهي حلم قصيدة النثر في الحصول على تأشيرة أجناسية تعبر بها إلى مملكة الشعر، إلا أن هناك من النقاد من لم ينف شعرية قصيدة النثر، وكان رفضه لها على المستوى المفهومي فحسب، ومن بين هؤلاء النقاد "**عبد الله شريق**" الذي عزل نماذج

1- بسام ساعي، حركة الشعر العربي الحديث من خلال أعلامه في سورية، دار الفكر، دمشق- سوريا، ط01، 2006، ص 62.

2- جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق- بيروت- لبنان، ط01، 1984، ص 62.

3- ينظر: محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة: مفهومات قصيدة النثر أنموذجا، إتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2006، ص 110.

4- عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات في متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، دار القدس العربي، وهران- الجزائر، ط01، 2009، ص 362.

5- المرجع نفسه، ص 364.

قصيدة النثر عن كل حكم مسبق قارئا إياها من داخلها فثقف «توفر نصوص هذه الحركة على الخصائص الجوهرية المميزة لفن الشعر برغم طابع الجدة والتحرر والانفتاح الذي تتميز به»[1].

بيد أن مصطلح قصيدة النثر لم يقنعه، ولم يكن رواجه سببا كافيا لتبنيه، لأنه في رأي الناقد عجز عن استيعاب «الأشكال والممارسات النصية التي تبلورت فيها وللتحولات والإبدالات التي أحدثتها في بعض مكونات النص الشعري»[2].

وقد قدم الناقد مصطلحات بديلة تنم عن وعيه بأهمية ضبط الظواهر الأدبية ضمن مفاهيم محددة نحو «الحساسية الشعرية الجديدة، الجيل الشعري الثمانيني، والتجربة الشعرية الجديدة»[3].

وما يلاحظ على هذه المقترحات الجديدة عدم خلوها من معنى الشعر والشعرية وهو ما أكد مرة أخرى قناعة الناقد بأحقية "**قصيدة النثر**" في الانتماء إلى جنس الشعر شريطة ملاحقة المصطلح ومعالجته.

ولكن رغم ذلك بقي «مصطلح قصيدة النثر أكثر رواجا بين النقاد والشعراء ومتذوقي الأدب بصفة عامة خاصة عندما روجت له مجلة شعر اللبنانية عام 1960»[4].

1- عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات إتحاد كتاب المغرب، أكدال، المغرب، ط01، 2003، ص 13.

2- المرجع نفسه، ص 14.

3- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4- محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر، والتوزيع العامرية-القاهرة، ط01، 2008، ص 317.

1-2- أدونيس ورحلة البحث عن مصطلح بديل:

يشير "**أدونيس**" في العديد من كتاباته النقدية وجوب تطويع هاته المفاهيم النقدية القديمة، وخاصة مفهوم الجنس النقي، أو فكرة الفصل الإجباري بين الأنواع الأدبية ذلك أن الكتابة فضاء مفتوح والشعر «لم يعد نوعا من الأنواع الأدبية تحدده أصول وقواعد موضوعة بشكل مسبق، لم يعد الشعر يحدد بالقاعدة بل بالإبداع»[1].

يطمح "**أدونيس**" لتأسيس حداثة إبداعية تختزل كل الأنواع الأدبية في «نوع واحد هو الكتابة»[2]، هذه الرؤية النقدية الجديدة لمفهوم الإبداع، جعل الناقد يعيب الجدل العقيم الذي دارت رحاه حول مصطلح "**قصيدة النثر**" الذي أقام الدنيا ولم يقعدها، داعيا إلى فهم القيمة الجوهرية للشعر، بعيدا عن التطرف لشكل شعري على حساب آخر، فبدا هؤلاء المتجادلين في نظره «وكأنهم لا يعرفون من الشعر إلا اسمه؟ ألا يبدون في كلامهم عليه كأنهم لا يفعلون إلا إحياء الاسم وقتل المُسمى»[3].

إن موقف "**أدونيس**" بدا واضحا، إنه ليس مع الوزن ضد النثر، ولا مع النثر ضد الوزن، إن العبرة والإبداع لديه «ليست الكتابة بالوزن أو بالنثر، وإنما هي في رؤياه ورؤيته –في العالم الذي يفتحه وفي الجمالية التي يصدر عنها، ويؤسس لها– في ما وراء الوزن والنثر»[4].

لم يكن "**أدونيس**" وحده في معترك الدفاع عن ضرورة إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية، وتوسيع مفهوم الشعر فها هو "**نزار قباني**" يؤكد أنه «ليس هناك نظرية للشعر كل

1- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط03، 1979، ص 137.
2- المرجع نفسه، ص 11.
3- أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص 129.
4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

شاعر يحمل نظريته معه، والشعراء الذين حاولوا أن (ينظروا) في الشعر خسروا شعرهم ولم يربحوا النظرية»[1].

وأمام هذه الرؤية الجديدة للشعر، والإبداع الفني رحب الخطاب النقدي المعاصر بظاهرة تداخل الأنواع الأدبية، لتكون قصيدة النثر بذلك «أحد أوجه الحداثية الأدبية التي اتسمت بإلغاء الحدود بين الأنواع الأدبية»[2].

إن اختيار "**أدونيس**" لمفهوم الكتابة نابع من إيمانه بحرية الشاعر في التعبير بالكيفية التي يراها تتناسب ورؤيته للوجود وهو في ذلك متأثر بـ "**رولان بارث**" الذي يطمح إلى كتابة مغايرة «على شكل مؤسسة مكتملة، وذلك عوضا عن لغة حرة بشكل مثالي، غير قادر أبدا على التعبير عن شخصي مخلفة في غياهب المجهول تاريخي وحريتي –إنها تكشف عن ماضي وعن اختياري (...) وتدفعني إلى الالتزام دون أن أضطر إلى إعلانه بالقول»[3].

1– نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج 8، منشورات نزار قباني، بيروت– لبنان، دط، 1981، ص 26.

2– نبيل راغب، موسوعة النظرية الأدبية، الموسوعة العالمية للنشر، لونجمان، د ط، د ت، ص 267.

3– رولان بارث، الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري، د ب، ط01، 2002، ص 36–37.

ثانيا- الرؤيا الفلسفية:

إن فلسفة الهدم والتجاوز التي رافقت مسيرة قصيدة النثر، كانت من أهم الأسباب الدافعة لرفضها ودعوة العديد من النقاد إلى إحداث قطيعة معها، فقد قرأتها "**نازك الملائكة**" «أنها خيانة للغة العربية وللعرب أنفسهم بالتالي»[1].

ولكن هناك إشكالا دائم الحضور إلى أذهاننا لماذا نتقبل منجزات الحداثة في جميع مستويات حياتنا ونحرمها على الأدب – الشعر خاصة؟ أليس الشعر ألصق الفنون بحياة الإنسان؟

إذا هو أدعى المستويات تحديثا، لأن الإنسان المعاصر ذاته متشرذم مفكك فكيف تستقر معالم الشعر وهو أكثر الأشكال التعبيرية قربا إليه؟ ومن أجل ذلك كان من «أهم مفرزات الحداثة هو ذلك السلوك الذي يعيد النظر في الأشياء من منطلقات تقويضية وتفكيكية»[2].

ومنه نخلص إلى القول أن فلسفة التجاوز والهدم أنسب الفلسفات لطبيعة اشتغال قصيدة النثر فهي تطمح- على مستوى الممارسة الشعرية – تخطي التقاليد التي ما عادت -في رأي أصحابها- تلائم فضاء الكتابة المعاصرة، ذلك أن «الحداثة لا تريد شعرا موزونا ومقفى، لأن الأوزان قيود وهي لا تريد لغة مثقلة بمقتضيات الإيقاع، لأن الإيقاع تشريط مسبق، ونهج مرسوم، الحداثة تريد شعرا ذا هوية حداثية أي شعرا لا يرتهن -من الناحية الفلسفية والوجدانية والتاريخية- لنظام أو لنموذج مسبق»[3].

---

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 222.

[2]- سعيد أراق، قصيدة النثر في ضوء الحداثة نحو: اللانمط أو مسار الغاء التغاير (علامات)، ج 71، مج 18، ص 107.

[3]- المرجع نفسه، ص 108.

فإذا كان هناك دوما مفاهيم فلسفية كامنة وراء كل ثورة أو جديد «فإن قصيدة النثر نشأت في ظرف ثقافي مشبع بفلسفة الحداثة، وجو مشحون بصراع الأفكار والفلسفات ومناخ شعري محمل برياح التمرد ونزعات الشك في الحقائق والكفر بالثوابت والمقاييس والمطلقات»[1].

ولا شك أن عمود الشعر العربي كان يمثل في التراث النقدي العربي أحد أهم القيم الشعرية المطلقة التي محرم عصيانها، وإن حصل وحاول النقاد إعادة قراءتها فلا يتجاوزون حدود التعديل أو التحوير، وهذا بالضبط ما حاولت الحداثة الشعرية العربية تغييره «وأصبح التطور تجاوزا مستمرا لكل شكل سابق أو فكر قديم، وهكذا دخل الجدل حول مفهوم الشعر في قلب الحداثة»[2].

ولا مراء أن "**قصيدة النثر**" كانت خطوة جريئة في مسار خلخلة الثابت الشعري خاصة على المستوى المفهومي، فما ارتضت تحديده واختزاله في الوزن والقافية دون سواهما «وبهذا تبدو قصيدة النثر أكثر الأشكال قدرة على جعل الشعر قابلا لإعادة الصياغة من جديد، وعلى الخلق، والخروج عن القواعد التليدة»[3].

1- قصيدة النثر: فلسفة التفكيك والتجاوز

لطالما كانت الثورات وحركات التمرد -أيا كان نوعها- تنم عن وعي فكري بضرورة التقدم نحو الأمام، حتى لا يظل الانسان حبيس جدران الماضي، لا يفتأ قراءة كل جديد وفقا لأبجدياته، وكأنه الحقيقة الواحدة المطلقة «بل إن الحديث عن "التمرد" و"الاحتجاج" في كل فكر وفن يكتسب دوما أبعادا فلسفية تجعله وعيا يتصل بالإنسان في

[1]- عبد الملك بومنجل، في مهب التحول، جدل النقد العربي الحديث في مفهوم الشعر، ص 74.

[2]- المرجع نفسه، ص 75.

[3]- محمد مظلوم، حطب ابراهيم أو الجيل البدوي، شعر الثمانينات وأجيال الدولة العراقية، د ب، د ط، د ت، ص 324.

رحلته لاكتشاف الحقيقة، والتي تظل محفوفة بالاعتقادات والأفكار الجاهزة والأوامر والنواهي»[1].

ولئن كان أنصار الماضي يرفعون شعار "**قانعون بالماضي قانعون**" فإن الحداثيين وعلى رأسهم "**أدونيس**" يؤمنون باللاسيادة، فيقول هذا الأخير شاهرا سيف الرفض في وجه العالم «لا أريد أي نوع من أنواع السيادة»[2].

وتذكرنا هذه الصرخة **الأدونيسية** بصرخة الوجوديين من قبله، وقد ضاقوا ذرعا بسلطة الواجبات والقيم، واذا كان "**سارتر**" قلب ترتيبات الفلسفة الغربية رأسا على عقب فإن "**علي أحمد سعيد**" أخلط أوراق الشعرية العربية المعاصرة، مدمرا نظامها وجاعلا «الكتابة رحم لولادة التحول»[3].

لتذهب فكرة المعرفة المطلقة السامية أدراج الرياح، فلا صوت يعلو فوق صوت الشاعر وتجربته، وهو بذلك يسعى إلى «كسر العقلنة والمنطقية، ووحدة المعنى ومركزيته التي سادت طويلا»[4].

وقد تجسدت أفكار "**أدونيس**" المتجاوزة للماضي، والمتحررة من عبوديته على مستوى كتاباته الشعرية والنقدية إيمانا منه بأن «الانتشار الواسع للشعر الجديد، لا يشكل بحد ذاته مؤشرا مستمرا لخصب الأرض، فبدون حركة نقدية- حتى لو جاءت متأخرة تظل المعادلة مرهفة إلى حد الخطر أو الهشاشة» [5].

---

[1]- حبيب موسى، فلسفة القراءة واشكاليات المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران- الجزائر، د ط، د ت، ص 130.

[2]- أدونيس، المحيط الأسود، دار الساقي، بيروت- لبنان ط 1، 200، ص 265.

[3]-المرجع نفسه، ص 557.

[4]- خميس الورتاني، الايقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية- سوريا، ط 1، 2005، ص 78.

[5]- محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية، إطلالة على مدار الرعب، الدار التونسية للنشر، دب، دط، 1992، ص 11.

لنتأمل قول الشاعر:

إنني نبي وشكّاك

أعجن خميرة السقوط، أترك الماضي في سقوطه وأختار نفسي[1].

يجزم "**مهيار الدمشقي**" أن الشك يلازمه ملازمة الخليل خليله، لكنه يدهشنا بجمعه بين صفة النبوة والشك، فسبيل الأنبياء اليقين والإيمان المطلق، فهم دعاة التوحيد والقيم الفاضلة، بينما شاعرنا لا ينفك مشككا في كل شيء حتى في الماضي، الذي يعتبر جزءً هاما من شخصية الإنسان، فقرر هجرانه وتنكر له، واختار نفسه ومن هنا تبرز لنا رؤيتان فلسفيتان:

الأولى: رؤية وجودية هامة لمقولات الحقيقة والقيم التي عادة ما تتجسد في الدين، الهوية الوطن متمثلة في قوله:

إنني نبيّ وشكاك[2].

الثانية: رؤية صوفية متجلية في النسق اللغوي:

أترك <u>الماضي</u> في سقوطه وأختار <u>نفسي</u>[3].

يضع "أدونيس" الماضي في مقابلة مع الذات ليكون النصر في الأخير حليفا للذات وهنا يؤمن بأن الحركة الشعرية والنقدية التي قادها ويقودها في مجابهة ماضي الشعرية العربية، ستكون الغلبة فيها –لا محالة– للشعراء الذين اختاروا طريقته مخاصة في الكتابة، – ولم يقتفوا أثر من قبلهم– مما حطم تمثال النموذج والأصل، وما اصطفاء الذات

[1]– أدونيس، الأعمال الشعرية، أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، ج 1، دار الهدى للنشر والتوزيع، بيروت– لبنان د ط، ص 168.

[2]–المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]–المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

لتكون أساس المعرفة والإبداع إلا تكريسا للتجربة الصوفية التي تؤمن أن "الحقيقة الشعرية الظاهرة لا يمثل الحقيقة كلها: وهناك ما لم يقله الشرع وهو الغيب بالمجهول (...) وطرق الوصول إليه ،القلب، الحدس، الإشراق ،الرؤيا ... هكذا ترتبط معرفة الحقيقة في التجربة الصوفية بالذات العارفة- في تجربتها الخاصة خارج العقل والنقل، وبما أن الكل ذات تجربتها المغايرة، فإن الحقيقة تتجلى لكل ذات بشكل مغاير»[1].

وما تجدر الإشارة إليه أن الصوفية عند "**أدونيس**" مرادف للسريالية * تصطبغ رؤيته بصيغة صوفية سريالية، ويدهشنا في موضع أخر أن فلسفته الرافضة تصل منتهاها في قصيدته "**حوار**".

«من أنت، من تختار مهيار؟

أنى اتجهت، الله أو هاوية الشيطان

هاوية تذهب أو هاوية تجيئ

والعالم اختيار»

«لا الله أختار ولا الشيطان

كلاهما يغلق لي عيني

هل أبدل الجدار بالجدار

وحيرتي حيرة من يضيء

حيرة من يعرف كل شيء ... »[2].

---

[1]- وائل غالي، الشعر والفكر أدونيس أنموذجا، الهيئة المصرية للكتاب، د ب، د ط، 2001، ص 09.

* يراجع الفصل الأول، البواكير الأولى لقصيدة النثر العربية، ص 24-25-26.

[2]- أدونيس، الأعمال الشعرية، أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، ج 1، ص 177.

فلسفة الرفض عند الشاعر تقاوم كل أشكال الإكراه العبودية «إنها الفلسفة التي تقول لا لعلم الأمس وللطرق المعتادة في التفكير»[1].

يصرخ "**أدونيس**" ملئ الكون "**لا**" في وجه من قالوا "**نعم**" نرتضي الآخرين وماضيهم دينا وما نبدل تبديلا، وقد سبق له أن انتقد وزن الفكر والفن بميزان الدين داعيا إلى «إبطال قياس الأدب والشعر على الدين»[2]. لأننا عملا بذلك سنرى الإبداع أو أي محاولة للخروج من قوقعة الماضي "**بدعة**"، وكل بدعة ضلالة، وما هروب شاعرنا–ومن اقتفى أثره– من كل سلطة دينية، إلا كونها في نظرهم سدا منيعا بينهم وبين الحرية، فإذ هم لا يبصرون، وهو ما جعلهم في نظر الأصوليين خطاءين، وجب أن يتوبوا وخير الخطاءين التوابين:

لغة الخطيئة، تجاوز الماضي

أحرق ميراثي، أقول أرضي

بكر، ولا قبور في شبابي

أعبر فوق الله والشيطان

دربي أنا أبعد من دروب

الإله والشيطان[3].

---

[1]– محمد عابد الجابري، مدخل إلى فلسفة العلوم العقلانية المعاصرة، وتطور الفكر العلمي، مركز دراسات الوحدة العربية، الحمراء– بيروت، ط 2، 1982، ص 37.

[2]– أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة حداثة وسلطة الموروث الديني، ج 3، دار الساقي، بيروت – لنان، ط08، 2002، ص15.

[3]– أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، ج 1، ص 178.

يعتقد الشاعر أنه إذا ما امتثل لأوامر الدين، فإنّه يدفن أحلام شبابه بلا رجعة، ذلك أن طريقة في الحياة أكبر من مراد الآلهة أو الشياطين، لذلك قرر أن يولي وجهه شطر الحرية لتكون قبلته التي ارتضاها واختارها بنفسه ولنفسه.

لنفترض أن النص وضع نصب أعيننا لنقرأه دون ذكر صاحبه، هل كنا نستبين أن صاحبه "**أدونيس**"؟ ألا ينتابنا ريب أن النص لشاعر ألماني "**تتشوي**" النزعة؟ بلى إن هذه الأسطر الشعرية تتلون بألوان فلسفة "**تتشه**" وكأنما أدونيس رجع صدى لصوت "**تتشنه**" الأمس، فقد أعلن أخ له من قبله "**موت الإله**" «ينتهي أمر الحياة حيثما تبدأ مملكة الرب»[1].

لنتثبت وإياها سقوط حرا للمسلمات المطلقة في سائر مجالات الحياة الأدب السياسة، الدين، لتفقد «المعايير سلطتها التي اكتسبتها مرجعياتها الأصولية سواء أكانت دينا أو حكمة أو فلسفة، بل أضحى الحديث عن الحقيقة باعتبارها مطلبا علويا متساميا (...) أو قيمة تفاضلية حديث خرافة ، وكأنه آية على سوء الفهم وفساد الذوق»[2].

إن التمرد على سلطة الدين يعني التمرد على أحد القيم المطلقة الرامزة إلى الفضيلة، وهل يستطيع الإنسان أيا كانت ديانته التملص من الأخلاق السامية التي تمثل حقيقة إنسانية الإنسان؟

أكيد أن الإجابة تنفي عجز الأمم عن التخلي عن المعايير والأخلاق التي تنظم حياتهم وتجعلهم يحققون السعادة التي هي مطلب إنساني.

ألا يجعل الانفلات من أي قيد أخلاقي الفرد تائها هائما على وجهه في بقاع الأرض أيان مرساه؟

---

[1]– فريدريك نتشه، أفول الأصنام، تر: حسان بورقيبة، محمد الناجي، افريقيا الشرق، دب، ، ط 1، 1996، ص 40.

[2]– حبيب مونسي، فلسفة القراءة واشكاليات المعنى، ص 115.

حتما يتحول الإنسان يحيا وسط العدمية والعبثية الموحشة «فالعدمي ينفي وجود معايير للتقويم أو ينفي –على الأقل– أن يكون اختبارنا لمعايير كهذه أكثر من اختيار عشوائي خالص»[1].

يواصل "**أدونيس**" العزف على أوتار سيمفونية الضياع والعدمية قائلا في قصيدته "**مزمور**" :

ولا شريان عندي لهذا العصر – إنني مبعثر ولا شيء يجمعني

أخلق شهوة كلهاث التين

أعيش خفية في حضن شمس تأتي أحتمي بطفولة الليل تاركا رأسي فوق ركبة الصباح. أخرج وأكتب أسفار الخروج ولا ميعاد ينتظرني[2].

يصرخ الشاعر أنه ضائع مشتت ما جعله يلجأ –على مضد– إلى اللهث وراء شهواته لعل شمس أيامه تشرق، لكن اليأس تمكن من نفسه أيما تمكن، فهو وإن أعرض عن الوجود مرتميا بين أحضان الشمس والطفولة متيقناً أنه لا أمل له في غد زهي ينتظره.

لا يختلف "**يوسف الخال**" فلسفيا عن صديقه "**أدونيس**" فهو الآخر ضاق ذرعا بحجز حرية الإنسان باسم الدين يقول في قصيدته "**الحرية**":

أين عهد غيبت حريتي فنية

سجن من التقاليد قاسي.

أخنق الفكر إن تعتدى حدودا

رسمتها –من قبل– أيدي الأناسي

---

[1]– عادل ضاهر، الفلسفة الوجودية: دراسة فلسفية في شعر أدونيس، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا–دمشق، ط1، 2000، ص 301.

[2]– أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، ج 1، 167.

فالضحايا –باسم الكنيسة والدين.

ترامت مخنوقة الأنفاس[1].

والنهج الذي يقترحه "**الخال**" للخلاص من سطوة الماضي والدين، هو الشك في اليقينيات الجارية مجراهما، ولسان حاله يقول: "**أنا أشكك إذا أنا موجود**"

يتساءل شاعرنا عن موعد حلول نهضتنا التي تزرع الريبة في كل شيء قائلا في قصيدته "**الحوار الأزلي**":

متى تلمسنا أصابع الشك؟

أأموات على الدرب ولا ندري؟

عبيد نحن للماضي عبيد نحن

للآتي –عبيد نرضع الذل[2].

إن الرؤى التي تلونت بها النصوص الشعرية المار ذكرها تتسم بالغموض «لأنه ملازم لطبيعتها المتعلقة بباطن الوجود وكلية التجربة بلغة الرمز التي تعد المعبر الوحيد الذي تمكن من خلاله إيصال الدلالة اللامحدودة، رؤيا الشعر الحديث هي رؤيا القرن العشرين باتجاهاته المتعددة الرومانسية، الرمزية، السريالية، الوجودية التي عمادها الوجود ككل»[3].

وإذا كانت العناصر المكونة للشعرية قد تغير نظام عناصرها المهيمنة، فهمش ما كان مركزيا، وتمركز ما كان مهمشا، فالأحرى بالنظرية الأدبية المعاصرة أن تكون رؤيتها مختلفة عما كان في النظرية الكلاسيكية «فبعد أن كانت الرؤية تقوم على محاكاة

[1]– يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، لبنان– بيروت، ط 2، 1979، ص 110.

[2]– المصدر نفسه، ص 224.

[3]– ابراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 135.

الطبيعة أو الواقع، أصبحت مسارات أخرى فتوغل في استبطان الذات وترصد ما يمور فيها من أحاسيس وانفعالات وأوهام، أو تغوص فيما وراء الحسي (...) أو تلجأ إلى التغيير بالرمز لتوليد مجموعة من الإيحاءات التي تضفي على العمل الفني جوا من السحر والإبهام والغموض»[1].

إن التجديد الفعلي لا بد أن يكون على مستويات الممارسة الأدبية نصا ونقدا وتلقيا فإن كان أغلب القراء اليوم يهجرون الشعر الحديث بحجة غموضه وعجزهم عن فك شفراته بسبب انسلاخه من الذاكرة الشعرية، فإن ظاهرة الغموض، -إذا كانت فنية لا إبهاما-لا يجب أن تكون عقبة أمام التفاعل الايجابي مع النصوص الأدبية الجديدة إذ «هذه هي الشاعرية الجديدة، فالنص قام ابداعا على علاقات جديدة لا بد للقراءة أن تقوم على مستويات جديدة تستجيب لغايات النص الجديد»[2].

شعرية القراءة* هذه هي غاية الحداثة الشعرية والنقدية، ذلك أن القارئ الناقد المنتج، هو الذي يقدم شهادة حياة النصوص الأدبية، وهي دونه أرض بوار لا تسمن ولا تغني من جوع، وهو ما يساعد على «خلق استيطيقا جديدة في تذوق الشعر وفي التعامل مع النصوص الابداعية»[3].

وبذلك حرر النقد الجديد الشعر من الأطر الثابتة، فما عادت القصيدة المعاصرة خاضعة لمعايير الوزن والقافية، وإنما لرؤيا الشاعر وتجربته الخاصة، ولعل هذا ما جعل قصيدة النثر تبدو مفككة الأواصر، لكن هذا «لا يعني تفكك النص ذاته، بل إن العكس قد

---

[1]- حامد أبو أحمد، تحديث الشعر العربي، تأصيل وتطبيق، شركة الأمل للطباعة والنشر، د ب، د ط، 2004، ص 154.

[2]- عبد الله محمد الغذامي، تشريح النص، مقاربات استراتيجية لنصوص شعرية معاصرة، ص 56.

* مصطلح استخدمه أدونيس في معترض حديثه عن الطريقة المثلى لقراءة الشعر الحديث، يراجع أدونيس، كلام البدايات، ص 28.

[3]- سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي، أدونيس أنموذجا، ص 08.

يكون هو الصحيح، فالسريالية والعدمية والتشيء على سبيل المثال، كلها تناولت انهيار المجتمعات الغربية دون أن يعني ذلك انهيارا لتلك الحركات، بل إنها استمدت تماسكها من تفكك الواقع ذاته»[1]. ومن الطبيعي أن يتفاعل الشاعر والمتغيرات الاجتماعية السياسية وأن يحاول خلق واقع جديد عبر اللغة «فالشاعر له موقف متطور إزاء العالم»[2].

وهذا الموقف الذي يتبناه تجاه الوجود لا يحقق تأثيره عن طريق الشكل وحده «بل بواسطة الرؤيا التي يطرحها نتاج الشاعر من الحياة»[3]. فالشعراء الخلاقين هم الذين يحملون رؤى استشرافية تنقد الحاضر وتتطلع نحو المستقبل.

2-2- الرؤيا وتحول مفهوم الشعر:

الشعر كلام موزن مقفى، مفهوم مشكل ذلك أنه «ينظر إلى الشعر بتجرد مستحضرا تصورا عاما له (...) ويتداخل هذا المفهوم مع الغاية والتوجه ومنطلق الرؤية فليس الشعر كلاما موضوعيا، نقدر على تجريد صورة ذهنية له، تتحدد فيها سماته وحركته، إنه حالة فوق التحديد المنطقي»[4].

بموجب هذا التحديد المجرد للشعر، يغدو هذا الأخير وزن لا شيء غير الوزن وكأنما هذا الحد أحاط بنظرية الأدب خبرا فتقرر ماهيته ووظيفته، إنه موسيقى خارجية رنانة تسر السامعين، فبدا "**قدامة بن جعفر**" وكأنه ناقد شكلي، يعزو كل ما في الشعر إلى شكل الصياغة، لا تعنيه تجربة الشعراء الداخلية وعنفها، المهم تأطيرها بإطار الوزن والقافية، الأمر الذي جعله في نظر النقاد "**جابر عصفور** "«ناقد شكلي يرد على الجمال في

---

[1]-عبد العزيز الموافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص 55.

[2]- محمد صابر عبيد، القضاء التشكيلي لقصيدة النثر، ص 54.

[3]- محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1987.ص 20.

[4]- علي حداد، الخطاب الآخر، مقاربة الأبجدية الشاعر، ناقدا منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا- دمشق، دط، 2002، ص 76.

الشعر إلى ما ينطوي عليه الشعر من تجانس بين العناصر والأجزاء، وهو يحاول –بالتركيز على الصياغة– تبرير قيمة الشعر«»[1].

ومن هنا انتقد "**رولان بارث**" الخطاب الشعري الكلاسيكي « فليست مهمة الشاعر الكلاسيكي أن يبتكر لكلمات جديدة أكثر كثافة واشراقا، بل الشاعر الكلاسيكي اتباع القواعد القديمة، وتجويد التناظر بين العلاقات أو ايجارها– وصياغة الفكرة على مقدار البحر العروضي، فلا تزيد عليه ولا تنقص عنه، فالتألق الكلاسيكي هو تألق علاقات لا كلمات، فهو في التعبير لا الابتكار»[2].

وتوازيا مع تحول الشعر، تحولت أيضا مهمة الشاعر، فصرف النقد الجديد الشاعر عن الإلقاء والارشاد «فالشعر لم يعد ترفا ذوقيا أو فنا خالصا ببلاط هذه الخليفة أو ذاك»[3].

إن حداثة الشكل دون المضمون، أو العكس حداثة قاصرة، أو قل زائفة « فالحداثة تعني، حداثة الكيان الشعري كلا فنيا بمضمونه وشكله»[4].

لقد أصبحت مهمة الشاعر اليوم أصعب وأعمق من ذي قبل، فبعد أن كانت أقصى أماني الشعر استثارة آنية للعواطف، فكانت لغة الشعر لغة مناسبات ومواعظ وإرشادات فغدت اليوم لغة لا تنشد غير ذاتها «ولئن كانت الاستعانة التكرارية (التذكير) على المستوى الديني، صحة وعافية، فإنها على المستوى الأدبي مرض وآفة»[5].

---

[1]– جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر– القاهرة، ط 05، 1995، ص 101.

[2]– رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ص 60.

[3]– عناد غزوان، مستقبل الشعر وقضايا نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق–بغداد، ط 01، 1994، ص 100.

[4]– المرجع نفسه، ص 98.

[5]– أدونيس، الثابت والتحول، في الابداع والاتباع عند العرب، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الديني، ج 3، ص 14.

فانتصب –نتيجة الانقلاب على الذاكرة النقدية وتشكيل وعي شعري جدد –مفهوما مغايرا للشعر فأضحى رؤيا تخترق السائد، إنه «إعادة صياغة لكل شيء للغة والذات للواقع والمتلقي على السواء»[1].

إن إعادة النظر في مدى كفاية حصر الشعر بالوزن والقافية من شأنه تشكيل شعرية عربية عمادها جمالية الرؤية ليتجرد ديوان العرب من الأغراض التي ظلت لصقة به، –ظلما وبهتانا – فما عاد اليوم شعر هادف يعلم ويهذب، إنه شعر ولا شيء غير الشعر بل إن الحداثة الشعرية عند الكثير من الشعراء والنقاد تقوم عند «تقوم على مقولة الرؤيا التي تتجاوز نظام الكون، ونظام الأشياء، للغوص في أعماق الانسانية المعرفية وماهيتها والكشف عن روحانيتها »[2].

ان طغيان "**الرؤيا**" على الشعر العربي المعاصر، لا يلغي أن للشعر القديم رؤاه الخاصة ذلك أن الأدب فن رؤيوي، بيد أن طبيعة كل رؤيا تختلف من عصر إلى آخر وفق الظروف الاجتماعية والسياسية التي أفرزتها وجعلت الشاعر يتفاعل مع هذه التغيرات ويجسدها ضمن رؤية شعرية جمالية.

ولعل الفارق الآخر بين الرؤيا القديمة والمعاصرة أن الرؤيا التي كان يحملها الشعراء قديما كانت تمر عبر الأعراض الشعرية المختلفة، أما الشعر العربي المعاصر فقد انتقل من «الغرض إلى الرؤيا»[3]، وهذا ما اعتبره "**مشري بن خليفة**" أبرز «سمات الحداثة العربية»[4].

---

[1]– مدحت الجيار، الشاعر والتراث، دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث، دار الوفاء الدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، د ط، د ت، ص 228.

[2]–سامية راجح، تجليات الحداثة الشعرية، ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، ص 33.

[3]– مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، الجزائر، د ط، 2007، ص 168.

[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ان الحداثة الحقيقية ليست –كما قد يظن– حداثة زمنية أو شكلية «إنها مسألة رؤية وقيمة لا مسألة اتجاه أو طريقة تعبير»[1].

ومن هنا لا ينفي "**أدونيس**" حداثة كل من "**أبي نواس**"، و"**أبي تمام**" لأنهما في نظره يحملان رؤية جديدة للكون والشعر واللغة.

إن عين الشاعر الخلاق تنظر إلى الوجود «نظرة جديدة، تغير قيم الأشياء في رأيه، وتعدل أقدراها نظرة لا تقف عند القشور، ولا تنحجز عند اللفائف، وإنما تنفد إلى اللباب وتتغلغل إلى صميم الجوهر، وما تزال هذه النظرة ترقي بإحساسه وتسمو بقلبه حتى ترفع له الحجب عن الجمال الهاجع في الكون»[2].

والرؤيا عند "**أدونيس**" تعني التخييل، أي أنه أداة تحققها هاته الرؤية التي «تشق ما وراء الواقع، فيما تحتضن الواقع – أي القوة التي تطل على الغيب وتعانقه فيمما تنغرس في الحضور – فتصبح القصيدة جسرا يربط بين الحاضر والمستقبل الزمن والأبدية، الواقع وما وراء الواقع، الأرض والسماء»[3]. لينقلب حال الشاعر من مادح وهاج إلى راء يتبصر خبايا الوجود، ويكشف أسراره متخطيا عالم المحسوسات، فما الكتابة عند "**محمد لطفي اليوسفي**" إلا «نظرة للعالم وطريقة حضوره فيه»[4].

بفعل الرؤيا ينفصل الشعر الحقيقي عن النظم وعن أهدافه التعليمية والأخلاقية وتترفع لغته عن المباشر والوضوح، فالشعر الرؤيوي « نوع من الوحي به تستنطق الذات المتبعة روحا تمردت على الزماني والمكاني، والجزئي (...) فيبقى المعنى الرئيسي

[1]– أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص 125.

[2]– شوقي ضيف، في التراث والشعر واللغة، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت، ص 93.

[3]– أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 138.

[4]– محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية: إطلالة على مدار الرعب، ص 18.

مستترا في تراكيب هندستها الشاعر في لحظة ابداع، ونفخ فيها بعضا من روحه لتأتي حية وعلى غير مثال، مهمورة بخصوصية الابداع»[1].

2-3- سياسة التجاوز:

لئن كان "**أدونيس**" على مستوى الممارسة الشعرية دائم الظهور وكأنه يرفض التراث رفضا مطلقا، بيد أننا إذا ما أمعنا النظر في كتاباته النقدية، نجده يدفع عن نفسه وزر هذه التهمة مؤكدا أن «تجاوز الماضي لا يعني تجاوزه على الإطلاق، وإنما يعني تجاوزا لأشكاله ومفهوماته وقيمه التي نشأت كتعبير تاريخي عن الحالات والأوضاع الروحية والثقافية والإنسانية الماضية، التي يتوجب اليوم أن يزول فعلها بزوال الظروف التي كانت سببا في نشوءها»[2].

وعليه يجب أن تكون هناك مراجعة واعية وفاعلة للتراث فلا نتشبث فيه تشبث الغريق بكومة قش، وإنما نحاوره نسائله- هنا فقط نثبت احترامنا لفكره، فالعبودية لا تعني دائما الإيمان بالشيء أو القناعة به، بقدر ما تعني الانصياع للعادة والألفة، فعلاقة الشاعر المعاصر بالتراث لا تعني بالضرورة التطابق والخضوع المطلق لمعطياته لأن «التوكيد على المطابقة ليس إلا توكيدا على موت الشعر، فحيث تتطابق المعاني والأشكال في الشعر (..) لا تعود المسألة مسألة شعر نبدعه، بل مسألة شعر نكرره، ويعني ذلك أننا نكون في حالة من موت الشعر»[3].

إن الدعوة إلى إعادة قراءة التراث الثقافي والأدبي، لا تعني رفضه -بالمعنى المبتذل- فالإنسان لا يمكنه أن يلغي جزءً هاما من هويته «وهنا يتركز الموقف من الماضي في إعادة الوعي به، بما يعني إقامة علاقة جدلية بين الرفض والقبول، لا تستبعد

[1]- مها خير بك ناصر، القيمة الفنية الدلالية في شعر بدوي الجبل، (الخطاب)، ع 1، دار الأمل للطباعة والنشر المدينة الجديدة، تيزي وزو- الجزائر 2006، ص 34.

[2]- أدونيس، زمن الشعر، ص 10.

[3]- أدونيس، كلام البدايات، ص 29.

التراث، وفي نفس اللحظة لا تنكر له أو تناصبه العداء، فتعيد صياغة الماضي بما يلي احتياجاتها الحاضرة»[1].

لا اعتبار لتقليد أعمى لما ألفينا عليه آباءنا الأولين، ولا جدوى من محو التراث فهو موجود وقائم في تاريخنا «كما أن إدانة "الأب" ما هي إلا إدانة غير مباشرة "للابن الحائر" والباحث عن قطيعة لتواصل هش أو مفقود»[2].

إن الرفض إذ كان لمجرد الرفض يكون لا محالة عبثا لا طائل من ورائه، إنما الرفض من أجل التغيير البناء هو ما يثمر استمرار حلقة التطور «لهذا تقع على المجددين مسؤولية مزدوجة: أن يقدموا ما يمكن أن يحل محل "البيوت" التي يهدمونها وأن يكونوا خلاقين (بنائين حقا) لكي يتمكنوا من أن يعطوا ما يبنونه من خصائص الجمال والقوة مما يوفر له الديمومة دون ذلك يزداد "التقليدي" رسوخا»[3].

لقد سبق وأن أشرنا إلى أن "**أدونيس**" تتباين ممارسته الشعرية والنقدية، ولكن هذا لا يعني تناقضه، وإنما مرد ذلك إلى اختلاف طبيعة لغة الشعر –خاصة قصيدة النثر والنقد فالأول يوغل في استخدام المجاز والرمز، ولا غاية له خارج ذاته، بينما مآرب النقد استجلاء للظواهر النقدية التي تقارب بها النصوص الأدبية.

ومما تجدر التنويه إليه هو أن الرؤيا الفلسفية ليست من طبيعة قصيدة النثر، وإنما تنبيها والتعبير عنها شعريا مرهون بأيديولوجية كل شاعر.

---

[1]– محمود العشيري، الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديث، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة– مصر، ط2، د ت، ص 178.

[2]– عبد العزيز المقالح، دراسات في الابداع والنقد الأدبي، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع الحمراء– بيروت، ط 1 2004، ص 15.

[3]–ادونيس، المحيط الأسود، ص 547.

ثالثا: الإشكالية الإيقاعية:

1- الإيقاع الداخلي: إبدال فني جديد

سنحاول في هذا العنصر أن نعالج إشكالا نقديا، يعد من خصائص الشعر الثابتة في الدرس النقدي القديم، وهذا العنصر هو الإيقاع الأكثر إثارة للجدل في النقد الشعري المعاصر، والعنصر الذي طالته أكثر من غيره معالم التغيير والاستحداث.

وإذا كان العرف الشعري يقيم مملكة الشعر على مقوم أساسي هو الوزن والإيقاع فإن قصيدة النثر أطاحت بهذا المكون الجمالي للبنية الشعرية، زاعمين أنهما ليسا شرطا حتميا لتحقيق شعرية النصوص الأدبية متجاوزين بذلك الأعراف النقدية السائدة منذ دهور «غير أن هذا لا يعني بالضرورة رفض الوزن/ القافية، أو التخلي عنهما، وإنما يعني أنهما لا يمثلان وحدهما حصرا –الشعرية– ولا يستنفذانها وأن هناك عناصر شعرية غيرهما، ومن حق الشاعر أن يستخدمها الخلاق، تحديدا»[1].

فالشعر ليس كلام موزون ومقفى، هكذا رد "**أدونيس**" على حصر النقاد الشعر في الوزن والقافية، وبالتالي أخرجوا قصيدة النثر من دائرة الشعرية لخلوها منها –مفندا بذلك التفريق بين الشعر والنثر على أساسهما– فهو تفريق شكلي لا جوهري، وهذا ما أكده "**عز الدين إسماعيل**" بقوله: «إن الشاعر القديم لم يكن حين ينظم قصيدته يقوم بعملية تشكيل حرة، لأن الشكل الزماني للقصيدة (أي البحر العروضي كان بالنسبة إليه شيئا ناجزا، إنه بمثابة الأدراج التي يطلب منه أن يملأها، أما تصميم هذه الأدراج ذاتها، فلا دخل له فيه»[2].

1- أدونيس، سياسة الشعر، ص 11.

2- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 47.

إذا من الممكن أن يحتمل الأداء النثري شعرية دونما تقيد بالوزن والقافية، فحتى النقاد الذين بالغوا في أهمية عنصر الوزن في عملية التشكيل الشعري "كابن رشيق"، لا يرى له فضلا إذا لم تتحقق شروط الشعر الأخرى «إنما سمي الشاعر شاعرا، لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استطراف لفظ ابتدعه، كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن، وليس بفضل عندي مع التقصير»[1].

ويؤازر "**ابن رشيق**"، "**حازم القرطاجني**" في نظرته للوزن الشعري، بحيث لم يجعل الوزن «من عناصر الشعر الضرورية، بل جعله من العناصر الأكيدة المستحبة وقدم عليه تخاييل الأسلوب»[2].

وحتى إذا عدنا إلى نظرية عمود الشعر العربي، وجدنا الوزن في المرتبة الأخيرة فقد قدم "**المرزوقي**" (شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف) على عنصر الوزن ما جعل الباحثة "**ابتسام الصفار**" ترى « في قول قدامى بن جعفر الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى مفهوم تداخل الأجناس في مصطلح (قول) لأنه يعني (النثر) أيضا إضافة إلى الشعر»[3].

لقد حاولت قصيدة النثر من خلال إلغاء الوزن كعنصر مهيمن للشعر، تجاوز القيود والالتزامات المتداولة التي أكل عليها الدهر وشرب، ولم تعد تستجيب لروح العصر وحاجاته، فيجب أن نعود إلى تراثنا عودة متبصرة مستيقظة، قائمة على حسن الانتقاء

1- أبو حسن بن رشيق المسيلي القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج01، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، الجزائر، د ط، 2007، ص 117.

2- مصطفى عراقي، تجدد موسيقى الشعر العربي الحديث، (علامات)، ج 71، مج18، 2010، ص15.

3- عز الدين المناصرة، الأجناس الأدبية (في ضوء الشعريات المقارنة، قراءة مونتاجية)، دار الراية للنشر والتوزيع، الأردن-عمان، ط01، 2010، ص 114.

أغلب الظن أن الشعراء أدركوا أهمية النثر واستوعبوا ممكناته، لذا تنزع بعض قصائدهم نزعة نثرية، يتخللها إيقاع الشعر، وهذا يحتاج تمردا على الذهنية التقليدية.

ومن ثم يقارن "**أدونيس**" بين القصيدة التقليدية والقصيدة الجديدة ليؤكد أن تلك «قائمة على الوزن السهل المحدد المفروض من الخارج، بينما تقوم القصيدة الجديدة على الإيقاع، والإيقاع نابع من الداخل»[1].

لذلك تميزت قصيدة الوزن بأحادية الشكل «بينما لكل قصيدة جديدة شكلها الخاص نثرا أو وزنا أو نثرا ووزنا في آن، وفي حين لا يتطلب إدراك الشكل في القصيدة التقليدية جهدا، فإن إدراكه في القصيدة الجديدة يتطلب وعيا شعريا كبيرا»[2].

فكأن الشاعر يجد نفسه ملزما باتباع سبيل الوزن، وقد يكون غير متناسب وتجربته الشعورية، لكنه يسترضي عمود الشعر، حتى لا يطرد من المدينة الفاضلة للشعر، والتي بنى صرحها النقاد القدامى وأحاطوها بسياج من الهيبة والقداسة، حاصرين مفهوم التراث في هذه الثنائية، جاعلين منهما التصميم المبدئي لمعمارية القصيدة، وهم لذلك «لم ينتبهوا إلى أن القافية، كما الوزن، عنصر عروضي سابق على بناء البيت، كما أنه ذو علاقة متفاعلة مع العوامل الأخرى»[3].

ولعل ما يشفع حضور قصيدة النثر كشكل شعري، هو تفريق كثير من النقاد بين الوزن والإيقاع، فها هو "**عز الدين إسماعيل**" يفرق بينهما محددا هذا الأخير بقوله «حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر والتفاعيل وهو غير الوزن

1- أدونيس، زمن الشعر، ص 39.

2- المرجع نفسه، ص 39.

3- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث -بنياته وإبدالاتها الفنية-، التقليدية، ج01، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط02، 2001، ص 172.

وهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها، فهو يصدر عن الموضوع في حين يفرض الوزن على الموضوع هذا من الداخل وهذا من الخارج»[1].

ليصبح بذلك الإيقاع أشمل وأوسع من الوزن، بل ويفترق عنه، كون الوزن يفرض على الشاعر من الخارج، في حين الإيقاع يتأتى من الصور وعلاقتها بالدلالات: «إن الإيقاع يوجد في الخطاب، وبالخطاب لا قبله ولا بعده، وهذه الفرضية الثانية تسلمنا للثالثة، وهي أن الإيقاع هو الدال الأكبر في الخطاب الشعري به، وبتفاعله مع الدوال الأخرى اللانهائية للنص بين الخطاب الشعري ومسار التفاعل بينهما هو ما يحقق للخطاب دلاليته في ضوء هذه الفرضيات يمكن أن نعيد بناء الشعرية برمتها»[2].

ولما كان لزاما على مناصري قصيدة النثر من –شعراء ونقاد– أن يبحثوا عن مبررات أو بدائل لهتك حجاب الإيقاع الخارجي، فما كان منهم إلا أن استندوا لمقولة "**الموسيقى الداخلية**" أو "**الإيقاع الداخلي**" والذي يكون منبثقا «عن خصوصية في أداء الكلام وطرائق بناء الجملة والإيحاء بالمعنى الفني وغيرها مما يدركه المتلقي وتكشف عنه التجربة ولا تجد له قواعد مسبقة»[3].

وبالتالي فالإيقاع الداخلي يتخيره الشاعر وفقا لحالته الشعورية*لا وفق معطيات شكلية مسبقة، وهنا يحقق الشاعر المبدع، كيانه الكتابي الخاص، ويتفرد بأسلوبه عن أترابه من المبدعين، إن الشاعر المتمكن لا ينصاع لأوامر عالم شعري لم يشارك في

1– عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، نص عابر مفتوح للأنواع، ص 71.

2– محمد بنيس، الشعر العربي، بنياته وإبدالاتها الفنية ، التقليدية، ج01، ، ص 79.

3– رحمان غركان، القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، د ب، ط01، 2010، ص 51.

*– من أجل ذلك يسمى محمد الصالحي: الإيقاع الداخلي بـ "إيقاع التجربة".

صنعه «فالإبداع من خصائصه الإدهاش والمفاجأة أن يحمل الغير المتوقع (...) ويدع المتلقي يعيد النظر فيما يقرأ»[1].

وإذا كان الشاعر الجاهلي –كما ذكرنا سابقا– لا حيلة له في اختيار الشكل الذي يريد التعبير به، فإن الموسيقى الداخلية من صميم إرادة الشاعر وحريته، فهو «موجة صوتية داخلية في صميم البناء الإيقاعي للشعر، تسير سير الشاعر وتردد أنفاسه (...) ودور الشاعر في خلق عذا الإيقاع الداخلي، هو دور الصانع الحاذق والجوهري الخبير بمادة صناعته، العالم بالأسس البنائية في التركيب الشعري الخلاق»[2].

لقد عصفت قصيدة النثر بالنسق الوزني الخليلي، وأنهت أسطورة الشعر وزن وركزت على ما همشه النقد العربي القديم بتفعيلها للموسيقى الداخلية، فما حفل بها التراث النقدي العربي إلا في حدود الإشارات الخاطفة، إذا ما قورنت بالموسيقى الخارجية التي لا يوجد ناقد إلا ودلى بدلوه فيها.

ثم «إن أعنف تعريف للشعر وأظلمه هو تعريف قدامة بن جعفر»[3].

فما الوزن والقافية إلا ظاهرة تشكيلية لا تخص الشعر العربي وحده دون سواه من الشعر العالمي على حد تعبير "**أدونيس**" الذي أكد أن "**الخليل بن أحمد الفراهيدي**" لم يقصد حين وضع البحور الشعرية «أن تكون قاعدة المستقبل وإنما كي يؤرخ بها للإيقاعات الشعرية المعروفة حتى أيامه (...) ثم إن الوزن الخليلي لا يؤلف الشكل الشعري العربي كله، وإنما يؤلف جزء منه»[4].

1– بشير خلف، وقفات فكرية– حوار الذات... وخز الآخر، دار الهدى، عين مليلة– الجزائر، د ط، 2009، ص 252.

2– عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق– برامكة، ط01، 1989، ص 80.

3– أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 110.

4– عبد الله محمد الغذامي، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، د د، د.ب، ط02، 1991، ص 25.

يذهب بعض النقاد إلى أن نجاح قصيدة النثر في التمييز بين الإيقاع والوزن هو الذي استمدت منه مشروعيتها، وحقها في الوجود إلى جانب قصيدة الوزن وقصيدة التفعيلة «وعلى هذا فإن نظام الوزن يمثل بنية زخرفية تتبع النصح الإنشادي الشفاهي الذي تلاءم مع الشعر في فترة من الفترات، وآية ذلك أن قراءة الشعر عادة لا تقف عند التقطيع العروضي الذي يحكم البيت الشعري، إنما يلتفت إلى التراكيب اللغوية والدلالات المعنوية»[1].

إن النقد الجديد لا يلغي الوزن «ولكنه يضعه في موضعه الحقيقي كإحدى سمات الشعر وليس جوهره، بأي حال من الأحوال»[2].

وإذا كان من أهم خصائص القصيدة الجديدة عند "**أدونيس**" الهدم والبناء، فكان الإيقاع الداخلي أبرز الإبدالات الفنية التي عوضت ما انتهكه قصدا من قوانين شعرية سائدة، فهي تركز «على تعطيل المعامل الأساسي في التعبير الشعري، وهو الأوزان العروضية دون أن تشكل بقية إمكانات التعبير في أبنيتها التخيلية والرمزية (...) فما يبقيها في نطاق الشعر –دون أن تغدو نثرا خالصا– هو كفاءاتها في تشغيل بقية درجات السلم تعويضا لتعطيل الدرجة الإيقاعية»[3].

نجحت قصيدة اللاوزن –كما يسميها بعض النقاد– في كسب أصوات نقدية مؤيدة وذلك بفضل الكفاءة الشعرية التي تحتويها نماذج روادها، كالشاعر السوري "**محمد الماغوط**"، فقد اعتبر "**جابر عصفور**" "**قصائد في ضوء القمر**" «نموذجا واعدا لشعرية مغايرة شعرية كثافة الدلالة ومفارقة الصورة، وطزاجة التراكيب مصقولة بإيقاع مراوغ

1– محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص 320.

2– عبد الله محمد الغذامي، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 30.

3– صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت– لبنان، ط01، 1995، ص 217.

لا يتبع أقراع الوزن المعتادة بتفاعيله المنظمة، لكنه مشحون بترجعاته الداخلية التي تمايزه عن النثر العادي»[1].

فإذا كان النثر الشعري فتح باب الشعرية أمام الكتابة النثرية «فإن قصائد محمد الماغوط وأنسي الحاج، وتجربة أدونيس النثرية مع مقالته النقدية التي ينظر فيها لقصيدة النثر قد طرحت بالفعل مشروع قصيدة جديدة خالية من أي إيقاع وزني وعروضي»[2].

الشعر أكبر فلسفة من التاريخ، هكذا يبدو من آراء "**أدونيس**"، بل إن التاريخ في معتقده «سيعجز أن يحيط بالشكل، التاريخ نص والشكل تنفس الفرق بين الشكل والتاريخ هو الفرق بين الماء ومجرى الماء (...) الشكل هو ذاته مضمون الشعر، بهذا المعنى هو الفوضى الرائعة كفوضى الطبيعة»[3]. فكيفية استخدام اللغة هي التي تفصل بين الشعر والنثر لا الوزن ويتضح ذلك في تعليق "**أدونيس**" «**عن الخطاب النقدي القديم فهو خطاب حصر القول الشعري في قواعد نظمية معينة بدلا من أن يظل حرا مرتبطا بالفاعلية الأدبية**»[4].

إذا آمن من شعراء التجديد بالدورة الشعرية الكاملة التي لا تقصي شكلا شعريا على حساب آخر، ولا تلغي كذلك أي ظاهرة أدبية لمجرد أنها لا تنصاع للقوالب الجاهزة «وانطلاقا من مبدأ حرية اختيار شكل القصيدة رفض نزار قباني المواقف الداعية إلى وأد

1- جابر عصفور، رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي، الدار البيضاء-المغرب، ط01، 2008، ص 178.

2- آمال منصور، أدونيس وبنية القصيدة القصيرة، دراسة في أغاني مهيار الدمشقي، عالم الكتب الحديثة، إربد-الأردن، ط01، 2007، ص 116-117.

3- هاني الخير، أدونيس شاعر الدهشة وكثافة الكلمة، دار فلتيس، المدية- الجزائر، ط01، 2008، ص 42.

4- بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحداثة عند أدونيس، دراسة المنطلقات والمفاهيم، عالم الكتب، القاهرة-مصر، ط01، 2009، ص 17.

هذه التجربة الشعرية المتفردة، على اعتبار أنها تشكل شعري طارئ أو هجين، ولا يخدم آفاق الشعرية العربية»[1].

ويناقش "**أدونيس**" إشكالية الفكر العربي التي تتجسد في نظرته المقدسة للتراث، إذ لا يرى فيه للهوية والشخصية العربية، مما يخلق فيه حساسية مفرطة تجاه أي محاولة لإعادة قراءة التراث أو تقويمه على الرغم من أنه حقل ثقافي «عمل فيه وأنتجه بشر مثلنا، يصيبون ويخطئون، يبدعون ويبتدعون والحكم لهم أو عليهم يعني حكما على نتاجهم المحدد أوله ولا يعني الحكم على الشخصية العربية أولها»[2].

ومما تقدم يمكننا القول أن إعادة فهم وصياغة المفاهيم القديمة –بغية إثراء الخطاب الشعري– لا تعني هدم التراث أو رفضه، وإنما مساءلته واستنباط خصائصه لتطويرها حتى تتماشى وروح العصر.

إن الشعرية الجديدة لا تؤمن بالجاهز والنمط، وتتخطى المحددات المرسومة، وقد أثبتت ذلك على مستوى المتحققات النصية، فمن غير المنطقي الإشادة بتجارب شعرية كونها –توافق عمود الشعر العربي، وتهميش ما عداها لمجرد كونها بلا وزن «إذ ما أكثر القول غير الموزون، ولكنه مع هذا شعر من أبدع الشعر (...) إن الشعرية حس جمالي وكل قول شعري تحرم فيه من اللغة الجمالية لا يعد قولا شعريا»[3].

فقصيدة الوزن لها إيقاع خاص تقرأ على أساسه وتجعل لها كيانا علائقيا «فهي لا تبتعد كثيرا عن الروح الإيقاعية للشعر العربي في عمومه، وإن كانت الزمنية الكبرى كما

1– حبيب بوهرهر، تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزرا قباني، قراءة في آليات بناء الموقف النقدي والأدبي عند الشاعر العربي المعاصر، ص 259.

2– أدونيس، الثابت والمتحول في الإبداع والاتباع عند العرب، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الديني، ج03، ص 29.

3– علي ملاحي، الجملة الشعرية في القصيد الجديد (السياب نموذجا)، شارع مصطفى بن بولعيد–الجزائر، ط01 2007، ص 64.

يسميها باختين قد فرضيت اختلافا شكليا خارجا عن الشكل الشعري التقليدي الموروث»[1].

لتجسد قصيدة النثر اللحظة الشعرية الهاربة من الواقع والالتزامات المتداولة عبر الزمن، فعلى الرغم من تطور الشعرية المعاصرة في الكثير من تمظهراتها «لهذه الأسباب غدا متعذرا ما كنا نعهده من استقرار في النقد الأدبي (...) إلا أن هناك تقاليد شعرية ظلت تلازم الشعرية المعاصرة بل تأتي حركة التغيير على مقولاته الأساسية فتصير غير ما كانت عليه: والفارق يهون حينا ويعظم حينا»[2].

هذا ما تراه "**سوزان برنار**" التي أكدت على الشكل ألد عدو واجه الشعر في عصوره الممتدة، إذ هو العنصر المهيمن الذي فرضته النظرية الأدبية القديمة.

يتضح من جملة ما تقدم أن الوزن والقافية أو موسيقى الشعر العربي قديما، عنصر سابق على وجود القصيدة، وما على الشاعر إلا أن يفرغ أحاسيسه ومشاعره وفقها، دون أن تكون له أدنى حرية في التعبير بطريقته الخاصة التي تضمن له قراءته وتميزه، إذ ليس من الضروري أن تلازمنا نظرية عمود الشعر ملازمة لا انفكاك منها، فنظل لها عاكفين.

إن الشاعر المعاصر إذا غير في بنية تشكيله الشعري لا يعني بالضرورة عجزه عن الإتيان بالأشكال القديمة الأخرى كالقصيدة العمومية أو قصيدة التفعيلة، ودليل ذلك أن الشعراء لم يتخلوا عن كتابتها إلى جانب قصيدة النثر كالشاعر "**نزار قباني**" ، "**أدونيس**".

ولعل هذا خير برهان على أن الشعراء المجددون لم تكن لهم نية إلغاء الأشكال القديمة واستبدال أخرى مكانها، وإنما أرادوا إغناء الشعرية العربية ومواكبة روح التطور

1- محمد الصالحي، شيخوخة الخليل، بحثا عن شكل القصيدة النثر العربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، أكدال- الرباط، ط01، 2003، ص 25.

2- عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، ص 47.

والعصر وجعل التشكيل الموسيقي خادما للحالة النفسية للشاعر، لا عائقا يحد من حريته وإبداعه.

«نبادر هنا فنذكر أن المحاولة لم تكن نتيجة عجز من الشعراء عن نظم شعرهم في القالب القديم، كما أن المسألة لم تكن مجرد الرغبة في التخفف من أعباء الوزن والقافية (...) وإنما كان الدافع الحقيقي هو جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية والشعورية التي يصدر عنها الشاعر»[1].

2- نقد الإيقاع الداخلي:

إن مقولة الإيقاع الداخلي لم تطفئ جحيم نقد قصيدة النثر، فلم يعترف الكثير من النقاد بشعريتها بحجة خلوها من الوزن وعدم فرادتها به، على اعتبار أن قصيدة الوزن والتفعيلة يتميزان به ايضا، وعلى رأس هؤلاء النقاد نجد "**عبد المالك مرتاض**" الذي نعتها بـ "**اللاشعر**" نافيا عنها سمة الإيقاع واعتبره «إيقاع مفترض فقط أو مغالطة ليس غير ذلك بأن الإيقاع الداخلي موجود في كل الكتابات العربية (...) وأن الشعر إذا لم يكن مجرد وزن وقافية، فإنه أيضا لم يمكن أن يكون مجرد قصيدة نثر»[2].

فلا النثر يفتقر للإيقاع والموسيقى، ولا القصائد العروضية حالة منهما، وإذا كانت قصيدة النثر تطرقت في كسر نسق الوزن فهذا من شأنه أن «يضيع الإيقاع ويحيل الشعر نثرا»[3].

1- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 55.

2- عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات في متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، ص 377-379.

3- علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة شيخ الروحانيين، د ط، 1993، ص 172.

كتب العرب نثرا به موسيقى، لكنهم لم يسموها يوما شعرا، فكان النثـــر لا يتعـــدى حدوده إلى تخوم الشعر «إذا للشعر موسيقى وللنثر موسيقى، ولكن لكل موســـيقى هويـــة خاصة بها، لا تتماهى مع هوية الطرف الآخر لئلا يتحول الاسم إلى نقيضـــه، بحيـــث لا يساوي الشعر نثرا ولا النثر شعرا»[1].

يعمل مناصرو قصيدة النثر على الاحتماء بظلال الإيقاع الداخلي مســـتنجدين بـــه حتى يكون لهم ظهيرا في مجابهة رافضيهم معتبرين إياه إبدالا نصيا فاعلا لكـــن الناقـــد السوري "**محمد علاء الدين عبد المولى**" لا يفتأ يسائلهم عن سر بحثهم المستميت لإيجـــاد بديل عن الوزن ما دام «لا يتمتع بأي قيمة، فلماذا الإصرار لإيجاد البديل له؟ ألا يعني هذا إقرارا سالبا بأهميته من خلال الدعوة إلى وجود عنصر أو أكثر مكانه الشاعر، وطالما أنه ترك مكانا شاغرا فهو عنصر مهم إذا»[2].

ولا تنكر الناقد "**يمنى العيد**" أن الإيقاع الداخلي يعتبر أحد أبرز سمات بناء القصيدة الحديثة، بيد أنها في الوقت نفسه تنوه إلى «أنه جزء جديد يحتاج إلى مزيد من البحث»[3].

وليس موقف "**نازك الملائكة**" بأقل حدة من الناقد "**محمد علاء الدين عبد المـــولى**" فقد رفضت هذه الأخيرة رفضا قاطعا لقصيدة النثر واعتبرت قصائد "حزن فـــي ضـــوء القمر "**لمحمد الماغوط**" «نثر اعتيادي لا أثر فيه للوزن والقافية»[4].

1- محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة، مفهومات قصيدة النثر نموذجا، ص 109.

2- المرجع نفسه، ص 109.

3- يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط04، 1999، ص 119-120.

4- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 214.

بل وعمدت إلى تسمية كتاباته "**بالخواطر**"، ولم يكن نقدها تنظيريا فحسب، وإنما أباحت لنفسها التصرف في نصوص "**الماغوط**" وأعادت كتابتها «كما ينبغي أن يكتب النثر»[1] حسب رأيها.

نستخلص من إعادة هيكلة الناقدة لنص القصيدة أن البنية المظهرية العامة التي تحكم الشعر العربي تقف وراء رفضها هذا، إذ هي تخلو من نظام الأسطر والأوزان وكذا القوافي، لكن ماذا لو كتب "**محمد الماغوط**" هذه القصائد على نظام التفعيلة –وكان باستطاعته ذلك– أكان نقدها بردا وسلاما عليه؟ ثم «بأي حق تتصرف الناقدة في الشكل الكتابي للنموذج؟ (...) ما سيكون رأي الناقدة الشاعرة لو حولنا بعض شعرها الحر إلى شكل الفقرة النثرية، ألن يتحول حينها إلى نثر مسجوع»[2].

كما تعظم صاحبة "**الكوليرا**" وظيفة الوزن التي حط من شأنها أصحاب البدعة الجديدة –على حسب تعبيرها– فهو ليس تنظيم شكلي للشعر فحسب إنه «هزة كالسحر تسري في مقاطع العبارات وتكهربها بتيار خفي من الموسيقى الملهمة وهو لا يعطي الشعر الإيقاع وحسب وإنما يجعل كل نبرة فيه أعمق وأكثر إثارة وفتنة، ولذلك كان الشعر مؤثرا، بحيث كان القدماء يعدونه ضربا من السحر يسيطر به الشاعر على الجماهير»[3].

ومع أن أنصار القصيدة السابقة الذكر، قد ميزوا بين الإيقاع والوزن وأولوا عناية فائقة للموسيقى الداخلية التي لا تعترف إلا بتجربة صاحبها إلا أنهم لم «يتوصلوا إلى

1– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 215.

2– رابح ملوك، بنية قصيدة النثر وإبدالاتها الفنية، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، 2007–2008، ص 239.

3– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 225.

ضوابط تحكمه، أو أن يقترحوا أساليب ناجحة لتلمسه أو إثبات وجوده، حتى يستطيع القارئ في الأقل أن يميز بين هذه القصيدة والنثر العادي»[1].

وربما لهذا السبب ظلت "**نازك**" تؤكد أن الشعر الغير مرتبط أشد الارتباط بأوزان الخليل لأنها تعلم علم اليقين أن العربي لن يتقبل بسهولة أي كتابة أدبية تخطت الوزن والقافية، وبفضل هذا المتواشج مع أصول النظرية النقدية القديمة، تداول الشعر الحر ونجح في أن «يقدم للجمهور موسيقى ترقى بذوقه ومشاعره»[2].

وما تساءل "**حلمي محمد القاعود**" «ولكن أين هي الموسيقى في قصيدة النثر»[3].

إلا بيان عن إنكاره لموسيقاه التي جهد أدونيس خاصة في تشييد صرحها، مما يعني أن هناك حلقة مفقودة فيها، ولا شك أن «حركة الشعرية الجديدة لقصيدة التفعيلة قد فرضت نفسها بأكثر من معنى على المشهد الإبداعي العربي»[4].

ولكنها ظلت برأي زعيمتها "**نازك الملائكة**" ظاهرة عروضية، ونجاحها في استقطاب عدد كبير من القراء لا يعني أن قصيدة النثر تعاني أزمة قراءة، فلها قراؤها أيضا الذين لا يجدون إشكالا في تذوقها كنص شعري.

يلتحق الناقد "**جهاد فاضل**" بالركب الناقم على شرعية قصيدة النثر، معتبرا شعرنة النثر خيلاء، وصل به الحد أن يدعو إلى التوقف عن كتابة هذا الشكل رافعا شعار «رحم الله شكلا عرف حده فوقف عنده»[5].

1- علي داخل فرج، محاكمة الخنثى، قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي، ص 143.

2- حلمي محمد القاعود، شعراء وقضايا، قراءة في الشعر العربي الحديث، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دب، دط، 2008، ص 190.

3- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4- جابر عصفور، رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، ص 171.

5- جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص 63.

وهو بذلك يساوي بذلك بين الموسيقى والشعر، متعجبا من شعر بلا موسيقى، كما أن الناقد لم ترقه فكرة فصل الإيقاع الداخلي عن الخارجي، والمزية عنده في جمع الشعر بينها، كما الشأن «في كل قصيدة من الشعر الجيد في كل آداب العالم جميعا»[1].

يبدو أن تهكم الناقد لم يتوقف عند حدود الدعوة إلى إنزال القصيدة منزلة النثر، بل واعتبر كتابات الطلاب الوجدانية في فترة المراهقة قصائد نثر[2].

إلا أن الدراسات النقدية التي انصبت على معالجة الإيقاع الداخلي يبرؤه من القصور، فإلى جانب آلياته المختلفة والمستجدة في التكرار والتوازي والنبر «يتضمن كذلك علامات الترقيم وآليات توزيعها»[3].

ولعل أهم ما يحسب لهذه الكتابة الجديدة كإبدال فني أن «البنية الإيقاعية قد انفجرت وتبعثر نظامها وانتقى قانونها إلى الأبد، وغدت التجربة الشعرية، في إطار هذا النص تواجه قدرها وقدراتها الخاصة في صياغة قانون من الانتظام ضروري على صعيد بنية الإيقاع الداخلي»[4].

فها هو الناقد "**كمال أبو ديب**"، يعزو تجديد إيقاع قصيدة النثر إلى تجدد إيقاع الحياة، فما هي بالنسبة إليه إلا أحد أهم تمظهرات الإبداع العربي «قصيدة النثر إحدى التجليات التي يتخذها الإبداع في الثقافة العربية بعد أن حدثت تطورات جذرية في شعر

1- جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص 63.

2- ينظر: المرجع نفسه الصفحة نفسها.

3- عز الدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، (قراءة مونتاجية)، ص 216.

4- علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط02، 2006، ص 63.

التفعيلة (...) ونشأ إيقاع جديد أو إرهاصات بإيقاع جديد في الحياة العربية قصيدة النثر هي استمرار لهذا الخط من التطور، وهي تجسيد مبكر لما أسميه بإيقاع الحياة»[1].

وهو ما يذكرنا بكلام "**أدونيس**" الذي ظل دائم السعي إلى إثبات عدم محو قصيدة النثر الموسيقي من خارطة تشكيلها الفني للنص لكنها ليست موسيقى الرجز والهزج إنها «موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة وهو إيقاع يتجدد في كل لحظة»[2].

وقد صرخ "**أبو العتاهية**" قبلهما بأنه أكبر من العروض.

3- مبدأ الكتابة الحرة: خصوصية إيقاع قصيدة النثر:

إذا كان الوزن ملك مشاع يجمع قصائد العرب القديمة كلها تحت مظلة الشعر إلا لشيء إلا لأنها موزونة مقفاة، دون مراعاة النقد القديم -إلا قليلا- الفروقات بين قدرات كل شاعر، فإن الناقد العراقي "**محمد صابر عبيد**" يطيب في نفسه تباين شعراء هذه القصيدة في «الكتابة إلى الدرجة التي اكتسبت فيها قصيدة كل واحد منهم صفات خاصة لا تنتهي إلا إلى الشاعر نفسه، إذ يمكن القول أن "محمد الماغوط" يكتب قصيدة النثر "ماغوطية" وأدونيس يكتب قصيدة نثر أدونيسية وهكذا»[3].

وطالما أن الحياة اختلفت وتبدلت طريقة التفكير، فلما إجبار الشاعر على التكلف وكتابة ما لم يحياه؟ بهذا المعنى تأخذ الكتابة عند "**محمد بنيس**" منحا مغايرا تتجاوز اجترار وإعادة إبداعات الغير لأن «التجربة لا تتكرر والقصيدة تكتب مرة واحدة (...) الكتابة بالنسبة لي فعل لا يقين له ولا إثبات، إنه فعل محو ذاته، أكتب بغاية السكن في

1- كمال ابو ديب، قصيدة النثر، إحدى تجليات الإبداع، (الفيصل)،ع 94، د د ، د.ت، ص 53.

2- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 116.

3- محمد صابر عبيد، القصيدة الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقية الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط02، 2009، ص 73.

جليل المحو حيث تعدم الحدود وينتفي الأصل والنموذج كتابة يتيمة (...) كتابة تشتغل ضد المعنى»[1].

واحتراما لمبدأ الكتابة الحرة التي أرادها "**بنيس**" لم يرفض الشاعر الناقد "**نزار قباني**" قصيدة النثر كجنس شعري إلى جانب القصيدة الموزونة وقصيدة التفعيلة إيمانا منه «بالدورة الشعرية الكاملة التي يهدف من ورائها إلى دعوة الشعراء إلى تجاوز دورات الكتابة وأنماطها حتى لا يقعوا في فخ اجترار الذات»[2]، وإن كان معارضي قصيدة النثر يعتبرون أنفسهم حماة العروبة والأصالة، فهم من أجل ذلك جاهدين إلى إعدام كل كتابة تنأى بجانبيها عن مقاييس الخليل، فإن "**نزار قباني**" رد عليهم قائلا أن «الكتابة على البحر الطويل لا تعني أنني مع القومية العربية... وكتابة القصيدة الحرة أو النثرية... لا تعني أنني ضدها... فكم من قصيدة مقفاة كانت مؤامرة حقيقية على الوطن... وكم من قصيدة حرة أعادت إلى الوطن اعتباره.. إن القومية الحقيقية هي قومية الخلق والإبداع»[3].

بالفعل كان شاعر المرأة مثالا للشاعر الناقد الموضوعي، فلم يمتعض من الجديد لجدته، ولا القديم لقدمه، فلم يجابه واقع القصيدة بأفكار ومعايير مسبقة، كان حليفا لشيء واحد وجوهري هو حرية اختيار الشاعر، وذلك في معرض حديثه عن حتمية إلغاء القافية، مؤكدا أن «القافية موقفا اختياريا... فمن أراد أن يتوقف عندها، فله ذلك ومن أراد أن يتوقف فبإمكانه أن يواصل رحلته»[4].

إن النظم غير الشعر، وإلا كانت ألفية "**ابن مالك**" شعرا، ثم هل من المنطق أن نسمي أبياتا تعليمية لا عاطفة فيها ولا جمالية شعرا ونرفض تسمية قصائد "**المـاغوط**" والتي يفوح نها عبق الشاعرية شعرا ؟!

1- محمد بنيس، كتابة المحو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط01، 1994، ص 52-68.

2- ينظر: حبيب بوهرهر، تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، ص 258.

3- نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، منشورات نزار قباني ج 8 ، ص 122-123.

4- المصدر نفسه، ص 126.

ومن أجل ذلك قرر "**ستيفان تودوروف**" أن «النظم لا يصنع الشعرية والشاهد على ذلك الأبحاث العلمية المنظومة شعرا»[1].

وكنتيجة لذلك رأى في قصيدة النثر «النموذج الأمثل للإجابة على مسألة الشعر بلا نظم»[2].

إيقاع القصيدة العمودية إيقاع جاهز تحدده تقنيات بعينها، أما إيقاع قصيدة النثر فإنه منفتح، «لا يتوقف عند حد ما دام يتواشج مع حركة التجربة الشعرية (...) فاعتمادها على إيقاع التجربة –بتحولاته الجياشة الحرة– قامت بفصل الشعر عن النظم وحررته، وألغت بتبعية إيقاع التجربة لإيقاع العروض»[3].

ولا جرم أن القصيدة خسرت موسيقى الوزن التي تؤثر في المتلقي العربي أيما تأثير، ولكن إمكانية التعويض قائمة عند "أحمد بزون" و«ذلك بإضافة موسيقى جديدة إلى الموسيقى الداخلية الموجودة في الأصل بقصيدة الوزن، وذلك لا يتم إلا بمزيد من التكثيف الموسيقي الذي من المفترض أن ينبع من نفس متوترة قلقة، ومن لغة توليدية شديدة التركيب»[4].

وحين تحدث "**أدونيس**" عن أوهام الحداثة أكد بالفعل وعيه تجاه أزمة خطابنا النقدي العربي اليوم، فنحن لا نعاني أزمة شعر بقدر ما نعاني أزمة نقد، ويمثل هذه الأوهام «(الزمنية) المغايرة (المماثل) التشكيل الفني (الاستحداث المضموني)»[5].

1– ستيفان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، سوريا–دمشق د ط، 2002، ص 59.

2– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3– شريق رزق، قصيدة النثر في مشهد الشعر العربي، د د، دب، دط، دت، ص 22–87.

4– أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، الإطار النظري، ص 138.

5– ينظر: أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط01، 1980، ص 313–315.

ردا على اتهامات جائرة وجهت لدعاة قصيدة النثر –وما يهمنا في سياق حديثنا– وهم المغايرة، فحين وصفهم النقاد بالمغالبين بهدم الشكل الشعري القديم (الوزن والقافية)، فإن "**أدونيس**" اعتبر مخالفة النمط القديم المجرد المخالفة وهما من أوهام الحداثة الزائفة، إذ إن هذه النظرة تجعل من «الشعر تموجا ينفي بعضه بعضا، مما يبطل معنى الشعر ومعنى الإبداع على السواء»[1].

وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على تخطي الشكل القديم عند مناصري قصيدة النثر ليس غاية في ذاته، وإنما كان تجاوزها و«تخليها عن الوزن أو الإيقاع الخارجي ربما يكون أهم خطوة في خطوات هذا التجاوز»[2].

1– أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة ص 314.

2– عبد الرحمن محمد العقود، الإبهام في شعر الحداثة، ص 154.

رابعا- قصيدة النثر والآفاق المستقبلية:

مازالت قصيدة النثر تطرح على الساحة العربية كمشروع تساؤل، أو بعبارة أدق باعتبارها نوعا شعريا لا تحظى بإجماع نقدي، ما جعل مستقبل القصيدة يبدو قاتما الأمر الذي أدى بكثير من النقاد إلى الاحجام عن الخوض في تحديد مصيرها لأنهم ينظرون إليها ككائن هلائمي غير بارز في المعالم، وجب انتظار اكتماله ونضوجه للتعرف عليه وتحديد ماهيته، لكن في المقابل تمكننا البحث عن مستقبل قصيدة النثر في ظل المواقف النقدية المتخذة إزاءها، فأنصارها يرون فيها " **قصيدة المستقبل**"، والحل الأمثل لتخليص الشعر العربي من الجمود والاجترار الذي جثم على صدره عهدا غير قصير، ولم يتحقق ذلك إلا إذا انهى النقد الحرب الشعراء التي أقامها رافضا إياها بعيدا عن أي ممارسة نقدية من داخل القصيدة. -غالبا- ذلك أن الكثير من الآراء النقدية المعارضة لم تكن صافية من شوائب الايديولوجيا والتطرف للقديم الشعري، وقد استند الانصار في تأملهم هذا إلى تغيير «الذائقة الشعرية العربية (...) بفضل ظهور شعراء كبار استطاعوا أن يغيروا من طبيعة استقبال القصيدة العربية، بدر شاكر السياب، صلاح عبد الصبور، نزار قباني أدونيس، محمود درويش، محمد الماغوط وآخرين» [1].

ما جعل "**فخري صالح**" يتنبأ بمستقبل واعد لقصيدة النثر العربية، ولم يخش في موقفه الصريح هذا لومة لائم يقول: «ما أتوقعه من خلال العقود القادمة هو أن يتزايد تأثير قصيدة النثر في المشهد الشعري نظرا لتوجه نحو الكتابة بها من قبل جيل كامل من الشعراء العرب، لكونها تمتلك من مرونة الشكل والاهتمام بالمشهد اليومي والتنبه إلى أهمية التفاصيل وعناصر الواقع النثري اليومية ما يجعلها قريبة من روح عصرنا»[2].

[1]- فخري صالح، الشعر العربي في نهاية القرن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1997، ص 8.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يدعو غير واحد من النقاد إلى الاعتراف بقصيدة النثر كمعطى حقيقي يستحق المساءلة والمناقشة، لا يجب الوقوف عند حدود إدانتها، وإنما تجاوز ذلك إلى «إجراء ممارسات نقدية لاختيار هذا النوع الأدبي الجديد والوقوف على خصائصه ومشكلاته»[1].

ولئن كان هناك نماذج رديئة لقصيدة النثر، فإن هذا لا يعني عدم صلاحيتها لأن تكون محتملا شعريا قادرا على الاضافة وتقديم الجديد «إن قصيدة النثر لو أتيحت نموذجا واحدا جيدا فهذا يعني أنها تحمل إمكانية شعرية عالية، وهنا لا يصبح العيب في النموذج بقدر ما هو في الشعراء ذاتهم»[2].

فهناك من الشعراء من اقتحم عالم الكتابة في قصيدة النثر، دون تمكن من آليات اشتغالها في صناعة شعريتها الخاصة، تمكنا يسمح لهم بالنجاح في تقديم نماذج شعرية راقية، تقنع النقاد والمتلقين بإمكانية الشعر خارج الوزن، فكلما ازددنا حرية ازدنا قيدا ومسؤولية.

إذا لا مستقبل شعري بدون حرية إبداعية، تدعم الحركات الشعرية والنقدية الجديدة الطامحة إلى شعر جديد يخلع ثوب التقليد ويرتدي ثوب المغامرة والتجريب، «هنا فقط في هذا المكان تذوب الحدود التقليدية التي ارتسمت كحدود فاصلة بين الحدود الأدبية، ولا يعود ثمة نوع صاف وإنما ينشأ النص /المزيج/ النص/ الكل/ لهذا يبدو المكان هادئا وشعريا، عائما في سد يم يتموج بين "المحيط والخليج" ويبدو كأن المكان الوحيد هو اللامكان»[3].

وما يلاحظ على الضربات التي وجهت لقصيدة النثر تغيبها لدور القارئ في تحديد شعرية القصيدة، ومدى تأثير نصوص بلا وزن في نفسه، وكأن هذا الانتقادات حكمت

[1]– أحمد زياد محبك، قصيدة النثر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2007، ص 5.

[2]– عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص 15.

[3]– بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، ص 198.

مسبقا بعدم استجابة القراء لها لعدم وفائها للوزن ألم تؤثر قصائد "**محمد الماغوط**" في القارئ الناقد "**صلاح فضل** "؟ وهو أدرى القراء النقاد بأساليب الشعرية المعاصرة، بل إنه يتحدى بقية المتلقين اذا لم يتأثروا به رغم مغادرتها سكن الوزن والقافية «ذلك أنه قد استطاع أن يتحرر من ايقاع التاريخ القديم ليعانق حلم الحرية في المستقبل، ومهما كنت مفتونا بالتراث الشعري وأساطيره الايقاعية فليس بوسعك أن تندم على هجرانها في قصائده، إذ لا ينتابك الشعور، بافتقادها وأنت ترى الشعر ينهمر بين يديك بدونها، وهذا برهان الابداع الذي يفوق حجج النقد»[1].

والحقيقة أن قارئ اليوم غير قارئ الأمس، إنه مثقف تعدى حدود الانطباعية والتأثرية، فهو ناقد بامتياز يحترف النقد ويبتعد عن الذاتية- ما استطاعت نفسه إلى ذلك سبيلا- بيد أن تقييم الحركات الابداعية التجريبية في الشعر، لا تقف عند حدود القارئ أو الشاعر، وحتى الناقد ذاته، إنما هي فعل مشترك بين أطراف المنظومة الابداعية (الشاعر الناقد، القارئ) وكل إلغاء لمهمة أحد أطرافها يجعل الخطاب الشعري والنقدي قاصرا عن قراءة النصوص الإبداعية قراءة موضوعية فـ «لا شك أن القارئ أو المتلقي أو الجمهور في ضوء فهم علاقة التوصيل بينه وبين الشاعر المبدع، لا يقل إبداعا وفنا عن الشاعر، فإذا كان الشاعر خلاقات يكون المتلقي خلافا إذا أحس هذا الأخير اكتشاف جوانب الإبداع في القصيدة، بروح تواقة (...) أو ليست رافضة له لكونه جديدا أو غير مألوف»[2].

ما انبرى أصحاب قصيدة النثر، يؤكدون أن غايتهم ليس هدم القصيدة العمودية «فقصيدة الوزن باقية ولها حضورها- ولن تموت»[3].

---

[1]- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 220.

[2]- عناد غزوان، مستقبل الشعر وقضايا نقدية، ص 43.

[3]- هاني الخير، أدونيس شاعر الدهشة وكثافة الكلمة، ص 42.

وإنما مشروعهم كان نزوعا نحو الإبداع والتجديد الذي هو «حالة مستمرة، لا تحدث مرة وينتهي التجديد، بل التجديد حالة متجددة، وحاجة مستمرة»[1].

إن من الاجحاف قراءة نص جديد برؤى نقدية قديمة، فلكل نص خصوصيته، إنه ليّ لعنق النص وقراءة تعسفية ليست من داخل النص وإنما من خارجه «ومن هنا فإن دراسة القصيدة الحديثة والمعاصرة بمعايير البلاغة القديمة –وحدها– غير كاف لمعرفة أسرارها وتحليل مكوناتها وفهم إطارها، إنه قتل متعهد مع تسبق الإصرار لروحها الجمالية وطبيعتها الفنية»[2].

ومن هنا تبرز اشكالية تلقي النصوص الحداثية اذ ما تزال قراءتها تعتمد الأدوات النقدية القديمة، مع أن الفارق بائن بين الأشكال الكلاسيكية والجديدة ما جعل "**أدونيس**" يقرر «أن أزمة الثقافة العربية اليوم في جميع جوانبها، هي أزمة قراءة أكثر مما هي أزمة كتابة»[3].

ان الأصوات التي تنادي باعتبار قصيدة النثر قصيدة المستقبل، مثلها كمثل من يشتري حوتا وسط الماء، فلا يمكن انكار أن الشعرية أكبر من أي عائق يضيق عليها الخناق «لكن التنبؤ يظل تنبؤا إلى أن يتحقق وتحققه مرهون بطلوع عدد من الشعراء الكبار الذين يكتبون قصيدة نثر توازي في أهميتها على الأقل ما كتبه شعراء كبار في إطار قصيدة التفعيلة»[4].

---

[1]– أحمد زياد محبك، قصيدة النثر، ص 8.

[2]– طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، الجيزة–مصر، ط1، 2000، ص 13.

[3]– صقر أبو صخر، حوار مع أدونيس، (الطفولة، الشعر، المنفى)، ص 83

[4]– فخري صالح، الشعر العربي في نهاية القرن، ص 8.

إن المسؤولية التي تقع على عاتق قصيدة النثر وأنصارها كبيرة اذ نصبها أصحابها لـــ«**تنسجم مع الطموحات الثورية للإنسان العربي**»[1].

ما يجعلها أمام تحديات عظيمة ترقى إلى مستوى التطلعات التي رســمتها، فحتــى أخلص الموالين لها، لا ينفكون الالحاح على ضرورة كسب رهان الشعرية انتدبته قصيدة النثر لنفسها وهذا ما ينوه إليه الناقد "**محمد صابر عبيد**" بقوله: «قصــيدة النثــر معادلــة إشكالية قاطعة لا تقبل حلولا وسطا، فهي إما أن تكون قصيدة على وفق قياسات شعريتها المعروفة، وإن أن تنتهي إلى الاخفاق ولا تكون عند ذلك أكثر من نثر عادي، وبهذا فهــي ليست سهلة كما قد يتصور البعض، إنما هي فــي غايــة الصــعوبة والتركيــز وشــدة الانتباه»[2].

أومأنا سابقا إلى أن قصيدة النثر خسرت أهم عناصــر الشــعر العربــي (الــوزن /القافية) وسعت إلى تعويضها وذلك بتكثيف الايقاع الداخلي، ما يجعل مصيرها مرهــون بمدى نجاحها في معادلة الكسب والفقدان هذه وافتكاك تأشيرة الدخول إلى عالم الشعر «إن عملية الكسب والفقدان هي التي تقضي إلى مصيرها الشعري وترسم مستقبله، فرجحــان كفة الكسب على حساب الفقدان تقود إلى أسلوبية جديدة في الكتابة نعتــرض بالضــرورة شكلا مناسبا ولغة مناسبة وفضاء ثقافيا مناسبا»[3].

إن ميدان الممارسة والانتاج الشعري الحق، هو الفيصل الحقيقي لاستظهار مستقبل قصيدة النثر الذي لم يكشف عن وجهه بعد، فالبقاء للأصلح على حد تعبير الناقــد "**عبــد الرحمن محمد القعود**".

---

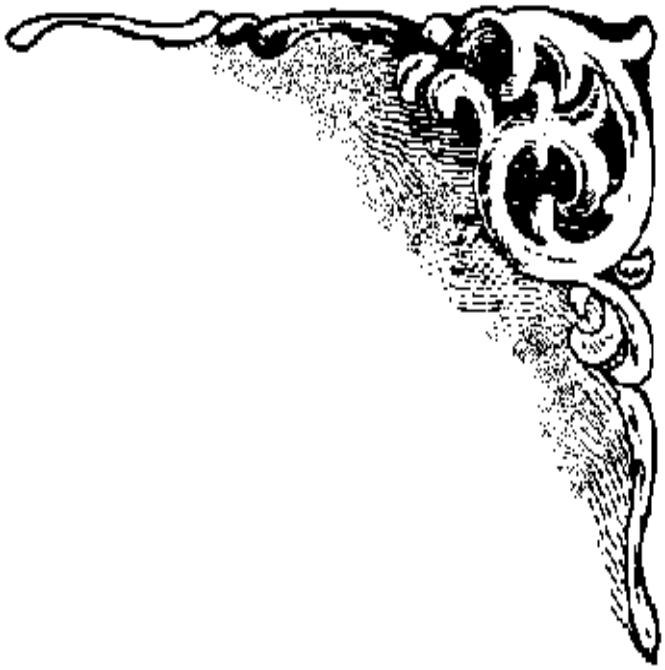
[1]– نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج 8، ص 235.

[2]– محمد صابر عبيد، الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، ص 124.

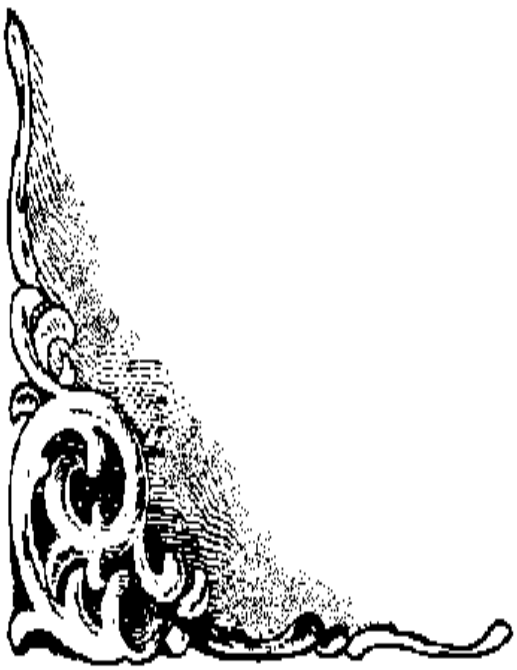
[3]– المرجع نفسه، ص 88.

ومن خلال ما سبق يمكننا القول إن قصيدة النثر وإن كانت مستقبلها تغشاه ضبابية إلا أنها مكنت النقد العربي من مراجعة حساباته الشعرية «فليس القيمة في أن نجيب عن الأسئلة المطروحة ، بل في أن نعيد وضع الأسئلة وضعا جديدا بطرائق مختلفة، نضع أسئلة أكثر وعيا بمعالم الأزمة» [1].

[1]– محمود العشيري، الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة، ص 174.



خاتمة



بعد هذه المرحلة الشعرية والنقدية في عالم قصيدة النثر، توصلنا إلى جملة من النتائج تلخصت فيما يأتي:

- قصيدة التفعيلة كانت خطوة هامة في مسار الحداثة الشعرية العربية.

- الثورة الشعرية الحقيقية تتجاوز حدود التعديل الشكلي.

- نشأة قصيدة النثر كانت فرنسية الجذور، لكن ما لا ينفي استفادتها من حركات التجديد في مختلف أقطار العالم.

- قصيدة النثر العربية استفادت من كل حركات التجديد التي زاوجت بين الكيان الشعري والنثري، (النثر الفني، النشر الشعري الصوفي، النثر الشعري الرومانسي).

- التغيرات الاجتماعية كان لها الدور البارز في تبني الشعراء والنقاد لنموذج قصيدة النثر.

- حركة المثاقفة أسهمت – من خلال حرة الترجمة خاصة- في تأثر الشعر العربي بالتطور الحاصل في ميدان الشعر الغربي.

- تحاول قصيدة النثر التركيز على خصائص جمالية كالمجانية، والوحدة، والايجاز للبرهنة على قدرتها في تشكيل عالمها الشعري الخاص.

- تتميز قصيدة النثر ببنية مظهرية مختلفة عن القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة، إذ تعمل على التفرد والتميز لتثبت جدارتها، بيد أنها في كثير من نماذجها كانت متطرفة إلى حد الابهام.

- قصيدة النثر كشفت عن أزمة الخطاب النقدي العربي الذي لا يزال يتخبط في فوضى المصطلحات والصراعات الايديولوجية.

- الاتجاه المناصر لقصيدة النثر العربية عكف على توكيد مشروعيتها باعتبارهـــا شـــكلا شعريا.

- مصطلح "قصيدة النثر" حظي برواج على الساحة النقدية على حساب بقية المصطلحات الأخرى.

- استند النقاد المناصرون إلى التمييز بين الوزن والايقاع جاعلين هـــذا الأخيـــر أوســـع وأشمل.

- عملت قصيدة النثر على تكثيف الايقاع الداخلي كإبدال فني عوضت به خسران فاعلية الوزن.

- ايقاع قصيدة النثر ايقاع خاص، ايقاع التجديد والحياة.

- الايقاع الداخلي ليس حكرا على قصيدة النثر، فكذلك تتميز به القصيدة التقليدية وقصيدة التفعيلة، ولتحقيق قصيدة النثر ايقاعها الخاص وتكسب الرهان وجب تفعيل بقية العناصـــر المكونة للإيقاع الداخلي.

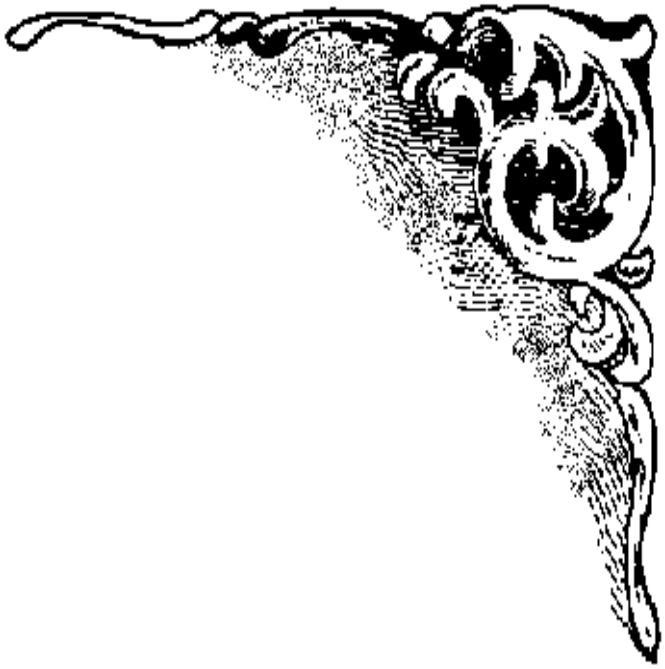
- مع قصيدة النثر مفهوم الشعر تحولا جذريا وتجاوز اطار الوزن والقافية.

- الرؤيا الفلسفية لقصيدة النثر تنزع نحو الهدم والتفكيك.

- فلسفة التجاوز والهدم ليست مطلقة، ذلك لأنها تعني تخطي المفاهيم القديمـــة والـــوعي بالماضي، لا تحطيما عشوائيا للثوابت.

- مستقبل قصيدة النثر مرهون بمدى نجاحها في خلق شعرية خارج إطار الوزن.

- وجوب خلق إطار تنتظري لقصيدة النثر يحميها من شبح اللاشكل والانظام.



قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

1- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، ج 01،دار الهدى للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، د ط، 1979.

2- ـــــــــ، الأعمال الشعرية الكاملة مفرد بصيغة الجمع وقصـــائد أخـــرى، ج 3، دار الهدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق، د ط، 1996.

3- ـــــــــ، أول الجسد آخر البحر، دار الساقي، بيروت- لبنان، ط1، 2003.

4- حسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تح: محمـــد الـــدين عبـــد الحميد، ج 1، الجزائر، د ت، د ط، 2007.

5- نازك الملائكة، شظايا ورماد، مج2، دار العودة بيروت- لبنان، د ط، 1997.

6- نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، منشورات نزار قباني، ج8، بيروت- لبنان د ط 1981.

7- يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة للطباعة والنشر، ط1، 1948.

ثانيا: المراجع

أ/ المراجع باللغة العربية:

8- أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، الاطار النظري الفكر الحديد، د ب، د ط، د ت.

9- أحمد زلط، دراسات نقدية في الأدب المعاصر، دار الوفاء لـــدنيا الطباعـــة والنشـــر الاسكندرية-مصر د ط، 1999.

10- أحمد زياد محبك، قصيدة النثر، اتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط ، 2007.

11- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، بيانات منت أجل ثقافة عربية جديـــدة، دار العـــودة بيروت، د ط، 1980.

12- ـــــــــ، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت- لبنان، ط 6، 2005.

13- ـــــــــ، الثابت والمتحول في الابداع والاتباع عند العرب، صدمة الحداثة وســـلطة الموروث الديني، ج 3، دار الساقي، بيروت- لبنان، ط 8، 2002.

14- ـــــــــ، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط 1، 1989.

15- ـــــــــ، سياسة الشعر، دراسات في الشـــعرية العربيـــة المعاصـــرة، دار الآداب بيروت- لبنان د ط، د ت.

16- ـــــــــ، موسيقى الحوت الأزرق،(الهوية، الكتابة، العنـــف)، دار الآداب، بيـــروت - لبنان، ط 1، 2002.

17- ـــــــــ، المحيط الأسود، دار الساقي، بيروت- لبنان، ط 1، 2005.

18- ـــــــــ، ها أنت أيها الوقت، سيرة شـــعرية ثقافيـــة، دار الآداب، بيـــروت، ط 1 1994.

19- أزراج عمر، أحاديث في الفكر والأدب، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو- الجزائر، د ط، 2007.

20- آمال منصور، أدونيس وبنية القصيدة القصيرة ، دارسة في أغاني مهيار الدمشـــقي عالم الكتب الحديث، اربد- الأردن، ط 1، 2007.

21- أنيس الخوري المقدسي، الاتجاهات الأدبي في العالم العربـــي الحـــديث، دار العلـــم للملايين، بيروت-لبنان، ط 3، 1963.

22-ابراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث عن وزارة الثقافة، الجزائر د ط 2007.

23- باسم ساعي، حركة الشعر العربي الحديث من خلال أعلامه في سورية، دار الفكر دمشق- سوريا، ط 1، 2006.

24- بشير تاوروريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة، والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم عالم الكتب الحديث، اربد- الأردن، د ط ، 2010.

25- ــــــــــــ، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، دراسة المنطلقات والمفاهيم عالم الكتب، القاهرة- مصر، ط1، 2009.

26- بشير خلف، وقفات فكرية، حوار الذات، وخز الآخر، دار الهدى، عين مليلة الجزائر، د ط، 2009.

27- ثائر الغداري، في تقنيات التشكيل الفني واللغة الشعرية، رند للطباعة والنشر، دمشق ط1، 2010.

28- جابر عصفور، رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر المركز الثقافي الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2008.

29- جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث التقليدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، ط1، 1995.

30- جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق لبنان، ط 1، 1984.

31- جمال سليمان، الجذور والأنساغ، دراسات نقدية في جديد القصيدة العربية المعاصرة، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط 1، 2009.

32- حامد أبو أحمد، تحديث الشعر العربي، (تأصيل وتطبيق)، شركة الأمل للطباعة والنشر، د ب، د ط، 2004.

33- حبيب بوهرهر، عتبات القول، دراسات في النقد ونظرية الأدب، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط 1، 2009.

34- ــــــــــــ، تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، قراءة في آليات بناء الموقف النقدي والأدبي عند الشاعر العربي، عالم الكتب الحديث، الأردن- عمان، ط1، 2008.

35- حبيب مونسي، فلسفة القراءة واشكاليات المعنى دار الغرب للنشر والتوزيع وهران- الجزائر، د ط، د ت.

36- حفناوي بعلي، تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، مج 1، عالم الكتب الحديث، اربد- الأردن، ط 1، 2008.

37- حلمي محمد القاعود، شعراء وقضايا: قراءة في الشعر العربي الحديث، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دب، دط، 2008.

38- خميس الورتاني، الايقاع في الشعر العربي الحديث (خليل حاوي أنموذجا)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية-سوريا، ط1، 2005.

39- رحمان غركان، القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دب، ط1، 2010.

40- سامية راجح ساعد، تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبدالله حمادي، عالم الكتب الحديث، اربد- الاردن، ط1، 2010.

41- ساندي سالم أبو يوسف، قضايا النقد والحداثة، دراسة في التجربة النقدية لمجلة (شعر) اللبنانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط 1، 2005.

42- سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي الحديث أدونيس أنموذجا، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 2004.

43- شريف رزق، قصيدة النثر في مشهد الشعر العربي، دد، دب، دت.

44- شوقي ضيف، في التراث والشعر واللغة، دار المعارف، القاهرة- مصر، د ط، دت.

45- صقر أبو فخر، جوامع أدونيس، (الطفولة، الشعر، المنفى) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 2006.

46- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط1، 2006.

47- ـــــــــ، قراءة الصورة وصورة القراءة، دار الشروق، القاهرة- مصر، ط 1 1995

48- طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية، للنشر الجيزة مصر، ط 1، 2000.

49- عادل ضاهر، الفلسفية الوجودية، دراسة فلسفية في شعر أدونيس، دار الهدى للثقافة والنشر، سوريا- دمشق، ط 1، 2000.

50- عبد القادر الجنابي، رسالة مفتوحة إلى أدونيس في الصوفية والسريالية، ومدارس أخرى، دار الجديد، بيروت- لبنان، د ط، د ت.

51- عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط ط01، 2003.

52- عبد الله محمد الغذامي، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط 2، 2006.

53- ـــــــــــــ، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، د د، د ب، ط 2، 1991.

54- عبد المطلب محمد، التجريب والحداثة، دراسات في التجربة الشعرية، دار الكتاب الحديث، د ب، د ط، 2009.

55- عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر دار القدس العربي، وهران- الجزائر، ط 1، 2009.

56- عبد الرحمان محمد قعود، الايهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1990.

57- عبد الرحمن الوجي، الايقاع في الشعر العربي دار الحصاد للنشر والتوزيع برامكة-دمشق، ط 1989.

58- عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، ط 1، د ت.

59- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت د ط، 1990.

60- عبد العزيز المقالح، دراسات في الابداع والنقد الأدبي المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، الحمراء- بيروت، ط 1، 2004.

61- عبد العزيز الموافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، د ت.

62- عبد الملك بومنجل، في مهب التحول: جدل النقد العربي الحديث في مفهوم الشعر عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط01، 2010.

63- عدنان الحسين العوادي، الشعر الصوفي حتى أقول مدرسة بغداد، وظهور الغزالي د ب، د ط، 1979.

64- عز الدين مناصرة، اشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنـــواع المؤسســـة العربية للدراسات، بيروت- لبنان، ط1، 2007.

65-ـــــــــــــــــ، الأجناس الأدبية في ضوء (الشعريات المقارنة)، قراءة مونتاجية دار الراية للنشر والتوزيع، الأردن- عمان، ط1، 2010.

66- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيـــة والمعنـــوي دار الفكر العربي، ط 3، د ت.

67- علوي الهاشمي، فلسفة الايقاع في الشعر العربـــي المؤسســـة العربيـــة للدراســـات والنشر، بيروت- لبنان، ط 1، 2006.

68- علي حداد، الخطاب الآخر، مقارنة الأبجدية الشاعر ناقدا، منشورات اتحاد الكتـــاب العرب، سوريا- دمشق، د ط، 2002.

69- علي داخل فرج: محاكمة الأنثى الخنثى: قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقـــي دراسة ما وراء نقدية، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ط 1، 2011.

70-علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرةط 4، 2002.

71- علي ملاحي، الجملة الشعرية في القصيد الجديد (السياب نموذجا)، شارع مصـــطفى بن بولعيد- الجزائر، ط01، 2007.

72- علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب مكتبة شيخ الروحانيين، د ط، 1993.

73- عنان غزوان، مستقبل الشعر وقضاياه نقدية دار الشؤون الثقافية العامـــة، العـــراق بغداد، ط 1، 1994.

74- غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الشروق، بيروت- لبنان، ط 1، 1991.

75- فخري صالح، الشعر العربي في نهاية القرن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط 1، 1997.

76- كلود عبيد، جماليات الصورة : في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، د ط، 2011.

77- محمد أوذنينة، التصوير بالكلمات، اصدارات ابداع الثقافة، الرغاية- الجزائر د ط2002.

78- محمد الصالحي، شيخوخة الخليل، بحثنا عن شكل القصيدة النثر العربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، أكدال- الرباط، ط 1، 2003.

79- محمد الماكري، الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1، 1991.

80- محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، المطبعة العالمية، القاهرة- مصر، د ط 1964.

81- محمد بن عبد الحي، التنظير النقدي والممارسة الابداعية، دراسة لأعمال ستة نقاد وشعراء معاصرين، اتحاد الجمعيات، الفلسفة العربية، منشأة المعارف، الاسكندرية، د طد ت.

82- محمد بنيس، كتابة المحو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1 1994.

83- ــــــــــ، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها الفنية، التقليدية، ج1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط 2، 2001.

84- محمد زكي العشماوي، دراسات في النق العربي المعاصر، دار الشروق، القاهرة ط 1، 1994.

85- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية حساسية الانبثاقية الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات، عالم الكتب الحديث، اربد الأردن، ط 2، 2009.

86- ــــــــــــــ، الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، الكتابة بالجسد وصراع العلامات قراءة في الأنموذج العراقي، عالم الكتب الحديث، اربد- الأردن د ط، 2009.

87- محمد مظلوم، حطب ابراهيم أبو الجيل البدوي، شعر الثمانينات وأجيال الدولة العراقية، د د، د ط، د ت.

88- محمد عابد الجابري، مدخل إلى فلسفة العلوم العقلانية المعاصرة، وتطور الفكر العلمي، مركز دراسات الوحدة العربية، الحمراء- بيروت، ط 2، 1982.

89- محمد عباس، ضد الذاكرة، شعرية قصيدة النثر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط 1، 2000.

90- محمد عصفور، دراسات في الترجمة ونقدها، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع بيروت -لبنان، ط1، 2009.

91- محمد علاء الدين عبد المولي، وهم الحداثة، مفهومات قصيدة النثر نموذجا، اتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط، 2006.

92- محمد علوان سالمان، الايقاع في شعر الحداثة، دار العلم والاسمان للنشر والتوزيع العامرية-القاهرة، ط 1، 2008.

93- محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، للطبع والنشر، د ب، د ط، د ت.

94-محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية اطلالة على مدار الرعب، الدار التونسية للنشر، د ب، د ط، 1992.

95- محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، شكرة النشر والتوزيع، شركة المدارس للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 2000.

96- محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، دار الفكر الحديث د ب، د ط، 2006.

97- محمود العشيري، الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة، ميريت للنشر والمعلومات القاهرة- مصر، ط 2، د ت.

98- محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط 1، 1987.

99- مدحت الجيار، الشاعر والتراث، دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، د ط، د ت.

100- مريم محمد المعجمي، نظرية الشعر عند الجاحظ دار مجدلاوي للنشر والتوزيع عمان- الأردن، ط 1، 2009.

101- مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتهاوابدالاتها النصية، الجزائر، د ط 2007.

102- مصطفى حركات، الشعر الحر، أسسه وقواعده، الدار الثقافية، القاهرة، ط 1 1989.

103- مصطفى عطية جمعة، ما بعد الحداثة في الرواية العربي الجديدة، الوراق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط 01، 2007.

104- ممدوح السكاف، في تأمل الشعر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا د ط، 2008.

105- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط 4 2007.

106- نبيل حداد، محمود دراسة تداخل الأنواع الأدبية، المؤتمر الدولي الثاني عشر مج 2، 2008، عالم الكتب الحديث، اربد- الأردن، د ط 2009.

107- نبيل راغب، مؤسسة النظريات الأدبية، الموسوعة العالمية للنشر والتوزيع لونجمان، د ط، د ت.

108- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر الدار البيضاء- المغرب، ط 1، 2007.

109- هاني الخير، أدونيس شاعر الدهشة وكثافة الكلمة، دار فلتيس، المدية-الجزائر ط 1، 2008.

110- وائل غالي، الشعر والفكر، أدونيس أنموذجا، الهيئة المصرية للكتاب، د ب، د ط 2007.

111- يمني العيد، في معرفة النص، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط 4، 1994.

112- يوسف حامد جابر، قضايا الابداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع دمشق- سوريا، د ط، د ت.

113- يوسف حسن نوفل، استشفاف الشعر، الشركة المصرية للنشر والتوزيع، الجيرة مصر، ط1، 2000.

ب- المراجع المترجمة:

114- أرشيالد مكليش، الشعر والتجربة، تر: سلمى الخضراء الجيوسي، منشورات اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، دط، 1963.

115- رولان بارث، الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري، د ب، ط 1، 2002.

116- ستيفان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا- دمشق، د ط، 2002.

117- سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا تر: زهير مجيد مغامس، دار المأمون، بغداد- العراق، ط 1، 1993.

118-عاطف فضول النظرية الشعرية عند اليوت وأدونيس، تر: أسامة أسبر، المجلس الأعلى للثقافة، د ب، د ط، 2000.

ثالثا: المجلات والدوريات

119- إياد عبد الودود عثمان، سيميائية الشكل الكتابي وأثره في تكوين الصورة البصرية، (شعر محمود درويش انموذجا)، (ديالي)، ع 63، كلية التربية للعلوم الإنسانية 2014.

120- كمال أبو ديب، قصيدة النثر إحدى تجليات الابداع، (الفيصل)، ع 64، د ت.

121- محمد الخزعلي، الحداثة: فكرة شعر أدونيس (عالم الفكر)، مطبعة حكومة الكويت ع 3، مج 19، 1988.

122- مشري بن خليفة، الشعر العربي في عصر العولمة، خصوصية النص وحوار الآخر، (الأثر)، ع 6، جامعة الآداب واللغات، ورقلة-الجزائر، 2007.

123- المنجي الطيب الوسلاتي، الشعر العربي الحديث من قصيدة التفعيلة إلى قصيدة النثر (الحياة الثقافية) وزارة الثقافة، ع185، تونس، 2007.

124- مها خيرك ناصر، القيمة الفنية والدلالية في شعر بدوي الجبل (الخطاب)، ع 1 دار الأمل للطباعة والنشر، المدينة الجديدة- تيزي وزو، 2006.

125- **مجلة علامات:**

- عبد العزيز الموافي، تحولات الشعر العربي المعاصر (علامات) ج70، مج 18 دار الفلاح، بيروت- لبنان، 2009.

-سهام القحطاني، قصيدة النثر في الشعر السعودي، (علامات)، ع52، ج52، مج13 2004.

- سعيد أراق، قصيدة النثر في ضوء الحداثة، نحو اللانمط، أو مسار الغاء التغاير (علامات) ، دار الفلاح للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، 2010.

- صالح بن معيض الغامدي، اشكاليات قصيدة النثر في السعودية، (علامات)، ع 52 ج 52، مج 13، 2004.

- مصطفى عراقي، تجدد موسيقى الشعر العربي الحديث، (علامات)، ج01، مج18، 2010.

126- **مجلة فصول:**

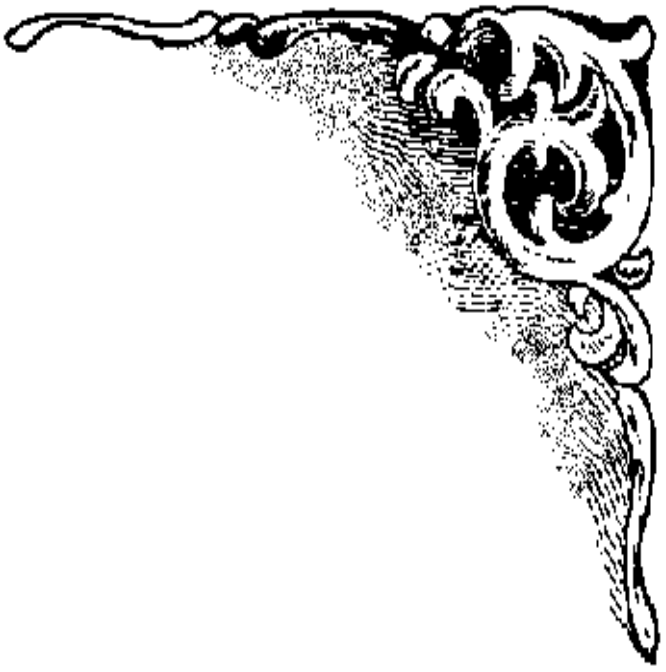
- جودت صالح، أدونيس، هاجس البحث والتأويل، التعبير عن الحداثة شعرا ونثرا (فصول) ع2، مج 16، القاهرة، 1997.

- صالح جواد الطعمة، الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة (فصول) ع 4، ج 2، مج 4، الهيئة المصرية العامة للكتاب بولان- القاهرة، 1984.

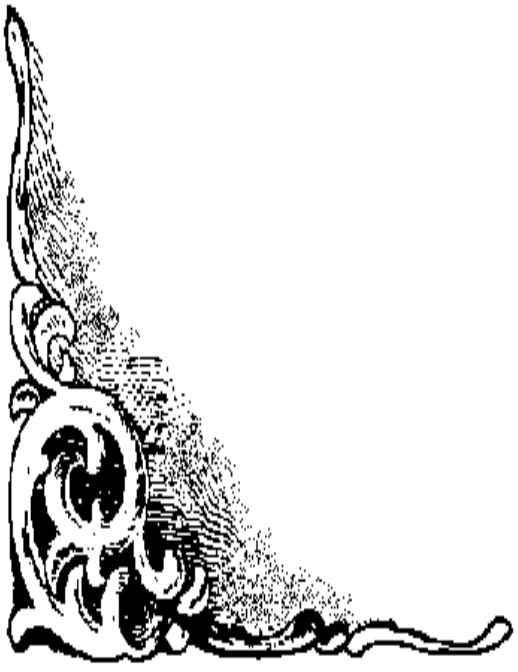
– محمد الهادي الطرابلسي، من مظاهر الحداثة في الأدب الغموض في الشعر، (فصول) ع 4، مج 4، 1984.

رابعا: الأطروحات والرسائل الجامعية:

127– رابح ملوك، بنية قصيدة النثر وإبدالاها الفنية، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، 2007–2008.
128– راوية يحياوي، شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة، أطروحة دكتوراه، مولـــود معمري، تيزي وزو، 2010.



فهرست الموضوعات



فهرست الموضوعات

مقدمة	أ-ج
مدخل	**12-5**
الفصل الأول: مشروع قصيدة النثر: الوعي المعرفي والأفق الجمالي	**57-14**
أولا: البدايات وقلق النشأة	**23-15**
1- قصيدة النثر الغربية: مقاربة تاريخية	**18-15**
1-1 ترجمة الشعر الأجنبي	**19-18**
1-2 جان أرتو رامبو: المنظر الأول لقصيدة النثر	**22-19**
1-3 شارل بودلير: رائد قصيدة النثر	**23-22**
2- البواكير الأولى لقصيدة النثر العربية	**37-23**
2-1 النثر الفني	**26-24**
2-2 النثر الشعري الصوفي	**29-26**
2-3 النثر الشعري الرومانسي	**32-29**
2-4 الظرف الاجتماعي	**37-32**
2-5 أثر الترجمات	**37-34**
ثانيا: الخصائص الجمالية	**42-37**
1- المجانية	**40-38**
2- الوحدة والإيجاز	**42-40**
ثالثا: الشكل الكتابي والبنية المظهرية	**57-42**
الفصل الثاني: تلقي قصيدة النثر في الخطاب النقدي العربي المعاصر	106-59
أولا: إشكالية المصطلح	66-60
1- قصيدة النثر وفوضى المصطلحات	64-60
2- أدونيس ورحلة البحث عن مصطلح بديل	66-65
ثانيا: الرؤيا الفلسفية	82-66
1- قصيدة النثر: فلسفة التفكيك والتجاوز	77-62
2- الرؤيا وتحول مفهوم الشعر	81-77
3- سياسة التجاوز	82-81
ثالثا: الإشكالية الإيقاعية	100-83
1- الإيقاع الداخلي: إبدال فني جديد	92-83
2- نقد الإيقاع الداخلي	97-92

3- مبدأ الكتابة الحرة: خصوصية إيقاع قصيدة النثر	97-100
رابعا: قصيدة النثر والآفاق المستقبلية	101-106
خاتمة	108-109
قائمة المصادر والمراجع	111-124
فهرست الموضوعات	126-127