وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة العربية

جماليات النَّثيرة في أعمال عبد الحميد شكيل

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير
تخصص:النقد الأدبي

إعداد الطالبة:
دهيلي نسرين

إشراف الأستاذ الدكتور:
عبد الرحمان تبرماسين

السنة الجامعية

الموسم الجامعي: 1432_1433/2011_2012

شكر وتقدير

الشكر لله من قبلُ ومن بعدُ، ثم لأولي الأمر العيون الساهرة للنهوض بقسم اللغة العربية، وشكر خاص لأعضاء اللجنة المناقشة لتكبدهم عناء قراءة هذا البحث رغم مشاغلهم الكثيرة، فلكم مني سادتي كل الشكر والامتنان.

ولكِ سيدتي وأستاذتي ومناقشتي، تحية حب واحترام وشكر وعرفان.

نسرين

اللغة وعاء حامل لرؤى وأحلام البشر، وهي رؤية شمولية دقيقة لجزء لا يتجزأ من الهوية الإنسانية، ولقد تطورت هذه اللغة وتزينت بلبوس عدة على مرّ التاريخ كان أبرزها وأهمها على الإطلاق الشعر، باعتباره نتاجا إنسانيا يجمع بين الفكر والعاطفة في كيمياء غريبة لا يتوفر عليها غيره.

وعلاقة الإنسان العربي بالإبداع الشعري علاقة يصعب فهمها، قد تتفوق على علاقته بسائر أسباب الحياة، نظن معها أنه لم يورَّث ولن يورِّث غير الشعر؛ إنه علم قوم لم يكن لهم علم غيره، ومن هذه العلاقة الوثيقة حصل "**الشعر العربي**" على أهميته عبر العصور، حدًا جعل إتيانه وممارسته ممارسة لطقوس رتيبة صعبة التغيير، وأصبح المساس به مساسا بهوية الفرد ماضيه وحاضره ومستقبله، وكانت أبرز الثورات التي خاضها الشعر مع أنصاره كرا وفرا مع "**شعر التفعيلة**"، هذا النوع الذي برهن على وجود حياة شعرية أخرى خارج جدران الشكل الواحد.

وبعد استفاقة العرب من غفوة عصر الضعف، انفتحت الشعرية العربية على أنماط جديدة لم يكن لها عهد بها، فكانت "**قصيدة التفعيلة**" أولى بذور التحول الشعرية، ومعارك "**الشعر العمودي**" للحفاظ على وحدانيته.

ولم يكن بالمستطاع في عصر "**الانترنيت**" و"**الأدوات الرقمية**" أن يتشبث الإبداع المعاصر ببيت الشِعر/الشَعر وأسبابه وأوتاده –إلاّ بشكل اختياري– فكان ميلاد "**قصائد النثر**" تكملة لدورة حياتية تامة للإنسان العربي؛ الذي عاش مرحلة نص بلا حضارة (العصر الجاهلي)، ومرحلة حضارة مع نص (العصر الإسلامي خاصة العباسي)، ومرحلة لا نص ولا حضارة (عصر الانحطاط)، ثم مرحلة تشظي النص والحضارة (العصر الحديث والمعاصر) .

و"**قصيدة النثر**" أكثر أنواع الشعر جدلية على الإطلاق، نوع اشتهر مع كاتبة غربية في مطلع الستينيات من القرن الماضي، جاء ليعمق الهوة التي فتحتها منظومة حداثية معاصرة كاملة متكاملة، ترى في الشاعر نبيا، وعرافا، ورائيا. وقد بحثت هذه القصيدة عن ذاتها بعيدا عن "**الشعر العمودي**"، وخرجت من غرفة المرآة الواحدة إلى الوجود بمختلف وجوهه، لذلك أعلن هذا النوع منذ بواكيره الأولى ثورته على بقية الأنواع، هذه الثورة المتأتية من خميرة مركزة من البنيات الضدية، تجمع الشعر بالنثر، الشعر دون إيقاعه المعتاد، والنثر مع إيقاع شعري جديد، وهذا ما جعل منها نوعا منبوذا يُقارب بنظرات قاصرة أو يحارب بالبتر والإقصاء.

وقد كان ظهور هذا النوع الجديد ضرورة من ضرورات حياة الشعر، لأن القول بالحياة وصيرورة البقاء يتطلب أن يغتني الأدب ويكبر ويفنى –لم لا–، ليبعث من جديد، كما أن القول بالقالب الواحد والتحنيط داخل النموذج الأمثل بات كقرع طبول الموت في حروب الإبادة الجماعية، وتنويما "سمعيًا" جعل الشعر كالبطيخ بشكل واحد ومذاقات مختلف.

ونتيجة لهذه الدعوة الجريئة التي حمل لواءها شعراء "**النَّثيرة**"، علت الساحة الأدبية حرب شعواء، طرفها الأول أنصار "**الشعر الموزون**" بنوعيه، والثاني أنصار "**قصائد النثر**" والتجديد الشعري.

ولم يكن الشعر الجزائري في منأى عن تلك الأحداث التي شكلت مجتمعة الأدب المعاصر، حيث ساهم أدباءه ونقاده في خلق منظومة فكرية وأدبية ونقدية عربية، لها من الفرادة والتميز ما تنافس به باقي القرائح العربية والعالمية، و"**عبد الحميد شكيل** واحد من حَمَلة لواء التجديد الشعري الجزائري منذ مطلع الثمانينيات من

القرن الماضي، بل واحد من مؤسسي "**قصائد النثر الجزائرية**"، تلك القصائد التي لم يكن حالها أفضل من مثيلاتها في المشرق.
وكان هذا التجاذب: قبولا ورفضا للنوع الجديد، من أولى وأهم أسباب اختيار البحث، إضافة إلى السعي الحثيث نحو إيجاد هوية أدبية لنوع زاوج بين الأصالة والمعاصرة، وربط حاضر الإبداع بماضيه، ومما زادنا قوة دفع نحو الموضوع، تشكيك بعض الدارسين في ارتباط "**النَّثِيرةِ**" بالشعر العربي –وحتى النثر–، بل وفي ارتباط "**الأدب الجزائري**" و"**المغربي**" بالأدب "**المشرقي**" و"**العالمي**"، إضافة إلى فضول الدارس المتنامي لمعرفة نوع لم تثبطه أقلام النقد الحادة، عن مواصلة عطائه الفني والأدبي.

نضيف إلى ذلك سببا بالغ الأهمية قادنا إلى معايشة هذا الموضوع بجميع انقباضاته؛ إذ رغم كل قوى الرفض والنبذ التي هاجمت وتُهاجم "**النَّثِيرةِ**" إلاّ أن الدراسات المعمقة في هذا الباب قليلة الفائدة وما تناثر منها لا تعدو كونها اجتهادات لا تغادر ضفاف الموضوع وحدوده غير القارة، أو اجترار لمقولات أيديولوجية تبتعد بهذا النوع عن الأدبي لتدمجه في السياسي، بربطه "بـــ**مجلة شعر**" وأفرادها المضطهدين والمتطرفين سياسيا، وعلى أقصى تقدير البحث عن رائد لهذا النوع واتخاذ قصائده نموذجا آخر يجب أن يُحتذَ به.

وقد حاولنا اختزال هذه الأسباب في عنوان ينهض بها ليمتد على مساحة البحث هو: "**جماليات النَّثِيرةِ في أعمال عبد الحميد شكيل**"، الجماليات لأن أي إبداع يسعى إلى الخلود يجب أن يحمل بذورا فنية تؤهله لذلك، "**النَّثِيرةِ**" باعتباره مصطلح باهت ومميز ينافس مصطلح "**القصيدة**"، و"**عبد الحميد شكيل**" لفرادة نصه أولا، وطول مسيرته ثانيا، ووفائه للنوع ثالثا.

وبغية فك شفرات العنوان وتحقيق امتداده على الموضوع حُصر البحث في عدة إشكالات، نروم الإجابة عليها لضبطه ومنهجته أولا، واستيفاء عناصره وظلاله المعرفية ثانيا، وكان في ذؤابتها سؤال سهل ممتنع طالما ادّعى أهل الأدب الإلمام به:

-ماهو "**الشعر**"؟ وما هو "**النثر**"؟ وهل هما خطان متوازيان قدر عليهما أن لا يلتقيا؟ وما هي ترسبات "**النثر**" و"**الشعر**" في القصيدة الجديدة التي جعلت منها "**قصيدة للنثر**"، أو بصياغة أخرى ما حدود المد النثري في النص الشعري ؟ وهل التنثير غاية أم وسيلة؟.

-هل أصيب حصان الأدب بكبوة قصمت ظهره ليلد كائنا لغويا كسيحا يسمى "**قصائد النثر**"؟

- هل تحمل "**قصائد النثر**" في أحشاء نصوصها نبض "**الشعر**" وموسيقاه؟

- هل أزمة القصيدة الجديدة أزمة إبداع وتلقٍّ ؟ أم هل هي أزمة تعصب غير معلل؟

-هل موجة الرفض التي تواجهها "**النَّثِيرة**" منبعثة عن عجزها في إثبات جدارتها كنص أدبي له مقوماته الجمالية؟.

-هل هذا التشكيل الشعري الجديد ليس إلاّ انحرافا عن النمطية الشعرية التي كادت تثبت عقمها، أم هل هو تطور ضروري لكسر تلك النمطية ذاتها ؟

-ما هي المقومات الفنية للنوع الجديد؟

-والسؤال الأهم هل الشكل الجديد مولود كامل النمو، أو هو صيحة في عالم الإبداع لا تتعدى الظاهرية الزائلة؟ وهل لهذا الكائن معالم واضحة تؤهله للمنافسة والصمود في عالم الإبداع والنقد معا؟

ومن متطلبات الإجابة على تساؤلات البحث المتشعبة الاستعانة بمنهج يضبط مساره ومسارها ويُعلمنهما؛ فكان المنهج الوصفي التحليلي هو المنهج الرئيس الأمين على المادة العلمية في البحث، إضافة إلى مناهج أخرى نستدعيها كلما دعت الحاجة إليها مثل: المنهج التاريخي، والمنهج السيميائي، والمنهج الأسلوبي.

هذا وقد رسمنا للبحث خطة رأيناها مرضية لحاجاته المعرفية مكونة من ثلاثة فصول تسبقها مُقَدَمة وتتلوها خاتمة:

حمل الفصل الأول عنوان "**الشعر والشعراء في الميزان**"، تصدرته "وقفة مصطلحية"؛ لغوية واصطلاحية نظرنا فيها بإيجاز إلى أهم المصطلحات التي تعترض طريق "**قصيدة النثر**" كبنية تحتية تُمهد وتُمتِّن أرضية البحث، تلاها استعراض لمفاهيم الشعر لدى الشعراء والنقاد في عنصر ثاني بعنوان "**ما هو الشعر**"، وذلك عبر محطتين: "**من محبرة النقاد**" واحتوى مفهوم بعضهم للشعر، و"**من محبرة الشعراء**" واحتوى أيضا مفاهيم بعضهم، أما العنصر الثالث فخصص للـــ "**تنثِير**" كظاهرة مارستها "**قصائد النثر**" لتقليص المساحة الفاصلة بين "الشعر" و"النثر"، ويحمل عنوان "**التنثير بين الأصالة والمعاصرة**"، عرضنا فيه إلى:(أ)شواهد نصية، ثم (ب) صحيفة الفروق، وأخيرا جاء العنصر الرابع يحمل عنوان: عناصر الشعر (الإيقاع مجرى ووعاء/ كلٌ وأجزاء)، وفيه (أ) الوزن، (ب) القافية .

أما الفصل الثاني من البحث فقد عنون بـــ "**قصيدة النثر في المرآة العاكسة: طروحات جدلية وآفاق ضبابية**"، تعرضنا في أوله إلى ظهور الشعر الجديد، بعد ذلك شرعنا في تفصيل أهم إشكالات النوع بغية الخروج برؤية واضحة نوعا ما، عبر محطتين أولاهما: "**النَّثيرة**" الانتماء الصعب، وفيه: "**النَّثيرة**" وتجسير الفجوة

الأدبية"، حيث تم حصر أهم تقنيات النثر المعتمدة في بناء "**النَّثيرة**"، بعدها عرضنا لـــ: "**قصيدة النثر**" المصطلح القلق/ اللوحة والمرايا، لنصل إلى آخر محطة في هذا الفصل والتي حاولنا فيها كشف امتداد هذا النوع من خلال أنماطه، لذلك أخذ هذا العنصر عنوان: أنماط "**النَّثيرة**"، خاصة منها المعتمدة لدى **عبد الحميد شكيل.**

وبالانتقال إلى الفصل الثالث حاولنا الوقوف على أهم العناصر الإيقاعية التي حفلت بها نصوص "**عبد الحميد شكيل**" فجاء عنوانه "**العناصر الإيقاعية عند** "**عبد الحميد شكيل**""، وأولى محطاته هي الإيقاع السمعي، ويليه الإيقاع البصري؛ "الإيقاع السمعي" وفيه: المحارفة (الروي المتحرك)، المجانسة الصوتية (التجنيس)، الصيغ الصرفية (أوزان قصائد النثر)، ويروم هذا العنصر حصر أهم الظواهر الصوتية التي استندت إليها "**النَّثيرة**" لتعويض الإيقاع الخليلي، ثم انتقلنا إلى "الإيقاع البصري" كشكل إيقاعي جديد يزكي النص المعاصر الذي انتقل من الشفاهة إلى الكتابة، وفيه: أولا "قصائد بالأبيض والأسود"، حيث جُعِل النص لعبة للمحو والتشكُّل، ثم عرضنا للتشذير كظاهرة لا تكتفي ببياض الورقة فتسطو على سواد الكلمة وتفككه، لنصل في محطة أخيرة من هذا الفصل إلى التوشيح الطباعي عن طريق علامات الترقيم.

وقد حاولنا قدر الإمكان تفادي طرح وتكرار القضايا البعيدة عن صميم "**النَّثيرة**"، التي اعتاد النقاد التفصيل فيها مثل المقارنات الكثيرة بينها وبين شعر التفعيلة من جهة، وبينها وبين الشعر المنثور أو النثر الفني من جهة ثانية، وذلك ليس انتقاصا من قيمة تلك الموضوعات، وإنما إيمانا منا بجدوى "**النَّثيرة**" في ذاتها ومن أجل ذاتها، وقدرتها على التنامي كنوع دون تبني مقولات أخرى.

وقد واجه البحث بعض الصعوبات نظرا لتمنع الموضوع مما زادنا حبا فيه ولذة بمراودته، أهمها صعوبة الموضوع المتأتية من مفاهيمه غير القارة والتي يصعب

في أحيان كثيرة فصلها أو فرزها، وكذلك انعدام النظريات الدقيقة للحدود النوعية للموضوع سواء منها الحقيقية أو الافتراضية .

رغم ذلك ظفر البحث بمكتبة معتبرة كانت زادا معينا في مسيرتنا المتعثرة، على رأس تلك المصادر كتاب " **قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا**" لصاحبته "**سوزان برنار**"، الترجمتين العراقية والمصرية، وكتاب "**قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعي**"، لـــ"**عبد العزيز موافي**"، إضافة إلى كتاب "**كمال خير بك**" الموسوم بـــ "**حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر**" وكتب أخرى مهمة في موضوعها لا يسعنا ذكرها.

وفي الأخير ومصداقا لقوله تعالى﴿**هل جزاءُ الإحْسَانِ إلاَّ الإحْسَان**﴾ (الرحمان الآية 60)، لله الحمد والشكر من قبل ومن بعد، ثم لأستاذي المشرف ووالدي الأكاديمي "**الأستاذ عبد الرحمان تبرماسين**"، فائق الشكر والاحترام والتقدير، وحده دون سواه لصبره ومصابرته واهتمامه وتغذيته للبحث، منذ أن كان فكرة بلا قالب حتى خرج بصفته المرضية، وبالله نستعين.

الشعر والشعراء في الميزان النقدي:

1-الظلال اللغوية للمصطلح :

قد يتراءى لمقارع الساحة العربية النقدية والإبداعية القديمة الحدود القارة نسبيا بين جنسيها العريقين الشعر والنثر، بما لا يدع مجالا لتعكير صفوهما أو تعدي أحدهما على الآخر، إلاّ أن هذه الموازين القارة تنقلب انقلابا جذريا وكليا عند وصولنا إلى تخوم الإبداع الشعري المعاصر حيث أصبح التمييز بينهما ضرورة لا يتولاها إلا الجَسُورُ من النقاد، الحادة طباع قلمه، أو واحدا ممن يميلون مع نسائم التبشير الغربية. وهنا كانت الطآمة الكبرى أين تمت مصادرة الكثير من الأقلام الإبداعية بإحدى الدعوتين.

ويطلعنا على ذؤابة المواضيع المنبوذة باب كثر مبدعيه، وناقديه، ورافضيه، وكذا مؤيديه، حتى يبدو أن الخلاف هو الأساس فيه، خصوصا إذا أضيف إليه أصله: التزاوج غير الشرعي ــ حسب بعضهم ــ بين جنسين صافيين هما الشعر والنثر لتجدنا أمام إشكال أقل ما يوصف به أنه عويص يسمى "**قصيدة النثر**". ومراود هذا الموضوع عن نفسه لا غنى له عن اتخاذ الدعامة اللغوية أساسا ومنطلقا يستند إليها بوصفها وشوما وملاجئ تحتية يأنس إليها كل مضطَهد إبداعي طامح إلى التأصيل.

ورد في لسان العرب مادة (ق ص د): أن القصدُ استقامة الطريق، قَصَدَ يقصدُ قصدًا وطريق قاصد سهل مستقيم، وسفر قاصد سهل قريب[...]، والقصدُ إتيان الشيء، والقصدُ في الشيء خلاف الإفراط وهو ما بين الإسراف والتقتير، والقَصَدَةُ من النساء العظيمة الهامة التي لا يراها أحد إلاّ أعجبته.

والقَصيدُ من الشعر ما تم شطر أبياته وفي التهذيب شطر بنيته، سمي كذلك لكماله وصحة وزنه، وقال ابن جني سمي قصيدا لأنه قُصُدَ واعتمد[...]، وقيل سمي قصيدا لأن قائله احتفل له فنقحه باللفظ الجيد والمعنى المختار، وأصله المخُ السّمين الذي يتَقَصَّدُ أي يتكسر لسمنه، والعرب تستعير السُّمن في الكلام الفصيح، فتقول هذا كلام

سمين أي جيد، وقيل سميّ الشعر التام قصيدا لأن قائله جعله من باله فقَصَدَ له قصدا ولم يحتسه حسيًا على ما خطر بباله وجرى على لسانه[1]

أما وصفنا الكلام الفصيح الجيد بالسّمين فيوافق إلى حد كبير تقصّد المخ السمين الذي ما هو إلاّ تقصد الكلام الجيد في الشعر. كما أن القصد هو إتيان الشيء «من قصدت الشيء كأن الشاعر قصد إلى عملها على تلك الهيئة»[2]، وزعم الرواة أن «الشعر كلّه إنّما كان رجزا وقطعا، وأنه إنما قصّد على عهد هاشم ابن عبد مناف»[3]، ويخلص نور الدين السّد استنادا إلى هذا المفهوم اللغوي أن «جميع الأنماط الشعرية تدخل في دائرة القصيدة، ما دامت القصدية متوافرة في التأليف والعمل »[4]، ذلك أن القصيدة مقصود إليها في ذاتها، وبهذا يصح أن نسمي قصيدة كل كلام سمين متقصّد إلى أجزاء، منها المشطور أو غير ذلك، قصدنا إليه قصدا دون غيره، وهنا تندرج كلّ الأنواع التي تسمي نفسها قصيدة بنيّة مبيّتة.

أما النَثرُ فيعرفه صاحب اللسان في باب النون بقوله: النثرُ نثرُك الشيء بيدك ترمي به متفرقا مثل: نثر الجوز واللوز والسكر وكذلك نثرُ الحب إذا أبذر، وهو الناثرُ وقد نَثَرَه وينثُرُهُ نثرا ونثارا ونَثَرَ فانتَثَرَ وتناثرَ، النثارَةُ بالضم ما تناثرَ من الشيء[5].

فالنثر إذا هو تناثر الكلام وكثرته والإتيان به كيف جاء واتسق دون قصد إلى حالة معينة من الكلام وقد يصح أن يكون الكلام منثورا فنقصده قصدا. ويتضح جليا خلو هذا المفهوم اللغوي من الحس الفني الجمالي الذي حمله عبر تراكم التراث العربي، وهذا ما يستوجب استحضار ما عنته العرب بالشعر والشاعر والناثر، وكبداية يطالعنا قول "**ابن**

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر بيروت، لبنان، [م5]، [ط1]، 1997، ص264_265.

(2) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلّق حواشيه محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت لبنان، [ج1]، [ط5]، 1981، ص183.

(3) المرجع نفسه، ص189.

(4) نور الدين السد: الشعرية العربية "دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي"،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،[ج1]،[دط]، 2007،ص15.

(5) ابن منظور: لسان العرب، [م5]، ص136-137.

رشيق" عن الشاعر أنه سمي كذلك «لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره»[6]، والشعر حسبه أيضا «مزلّة العقول»[7] «يقوم بعد النية على أربعة أشياء وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية»[8] وفي قول صاحب العمدة نظر؛ لأن الشعر هنا والقصيد واحد في حين لا نأتى الشعور إتيانا وقصدا بل يأتينا، والشعور مصدر شاعر لكنه ليس حكرا على مجيدٍ للكلام دون آخر فمن المشاعر ما تترجم نثرا.

وقد زكى لفظة نثر الذكر الحكيم عندما وصف المولى جلّ وعلا بها سرا من أسرار حسن جنان المؤمن، في حين لم تذكر لفظة شعر إلاّ وقد أدبرنا عنها يقول تعالى: ﴿الشعراءُ يَتْبعهُم الغَاوُون، ألم ترَ أنّهم في كلِّ وادٍ يَهيمُون، وأنَّهم يقولون ما لا يَفعلون، إلّا الذين آمنُوا وعَملُوا الصَّالحاتِ وذكرُوا اللهَ كثيرًا وانتصرُوا من بعدِ ما ظُلِمُوا وسيعْلَمُ الذينَ ظَلَمُوا أيَّ منقلبٍ يَنْقَلِبُون﴾[9]؛ وتوافق الآية الكريمة حقيقة الشعر والشعراء أصحاب الشعور والأهواء، في حين جاء النثر كما قلنا وصفا للحسن –وهذا ما لم يحصل عليه الشعر– لقوله تعالى: ﴿ويَطُوفُ عليهمْ ولْدانٌ مُخلدونْ إذا رأيتهمْ حسِبْتَهُم لؤْلؤًا مَنْثُورَا﴾[10].

لقد أدمنت الشعرية العربية القديمة –خاصة– عشق اللؤلؤ منتظما في سمطه وقرنت بينه وبين انتظام اللفظ، يقول "**ابن رشيق**": «ألا ترى الدرَّ وهو أخو اللفظ ونسيبه، وإليه يقاس، وبه يشبه، إذا كان منثورا لم يؤمن عليه [...] فإذا نظم كان أصونَ له من الابتذال وأظهر لحسنه مع كثرة الاستعمال، وكذلك اللفظ إذا كان منثورا تبدد في الأسماع وتدحرج على الطباع ولم تستقر منه إلا المفرطة في اللفظ وإن كانت أجمله»[11]، فكأن المقصود هنا هو الكلام العادي الاستهلاكي الذي ينفث تباعا ولا

---

[6] ابن رشيق العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، [ج1]، ص116 .
[7] المرجع نفسه : ص117 .
[8] المرجع نفسه: ص113
[9] الشعراء، الآية (224–227).
[10] الإنسان، الآية (19).
[11] ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر ونقده، [ج1]، ص19.

تراعى فيه دقة التأليف ولا حسن الاختيار، وهو بذلك مقصي من مدينة النثر، فللكتابة النثرية دعائم وأسس تُسَيِّجها وتصونها عن الانحدار إلى هذا المستوى.

ويطلعنا أثناء استقرائنا بعض المفاهيم التراثية رأي حصيف كان له أثر بالغ في ترسيخ بعض الرؤى التقليدية بوجهيها الموجب والسالب نقصد بذلك ما استقرت عليه الرؤى الشعرية والإبداعية على يد "**قدامه بن جعفر**"؛ الذي كثيرا ما اجترت الألسن تعريفه للشعر، وذلك عندما يعرف الشعر بأنه «قول موزون مقفى يدل على معنى»[12]، وجفت الأقلام هنا عن متابعة شرح التعريف، ليتحول إلى قانون عام يتحنّط فيه الشعر، ويلزم به الشعراء حتى ضاقوا ذرعا بما يمليه عليهم، فانقلبوا عنه بعد انطفاء وهجه، وهنا نتساءل: «ماذا نقول للشاعر هذا الرجل الذي يحمل بين رئتيه قلب الله [...] كيف نعتذر له بعد أن نقول له عن قصيدته التي حبكها من وهج شراييه ونسجها من ريش أهدابه إنه كلام دون أن يكون هناك فرق بين كلام ممتاز وكلام رخيص»[13]، ماذا نقول للشعر بعد أن حنّطناه بمقولات زائفة جامدة مفرغة من الحياة اسمها القافية والوزن، في حين يوضح قدامة بن جعفر ما ذهب إليه على أنه من باب التمييز لا أكثر، يقول: «فقولنا قولٌ دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر، وقولنا موزون يفصله مما ليس بموزون، إذ كان من القول موزون وغير موزون، وقولنا مقفى فصل بين ما له من الكلام الموزون قواف، وبين ما لا قوافي له ولا مقاطع، وقولنا يدل على معنى يفصل ما جرى من القول على قافيةٍ ووزن مع دلالةٍ على معنى مما جرى على ذلك من غير دلالةٍ على معنى»[14].

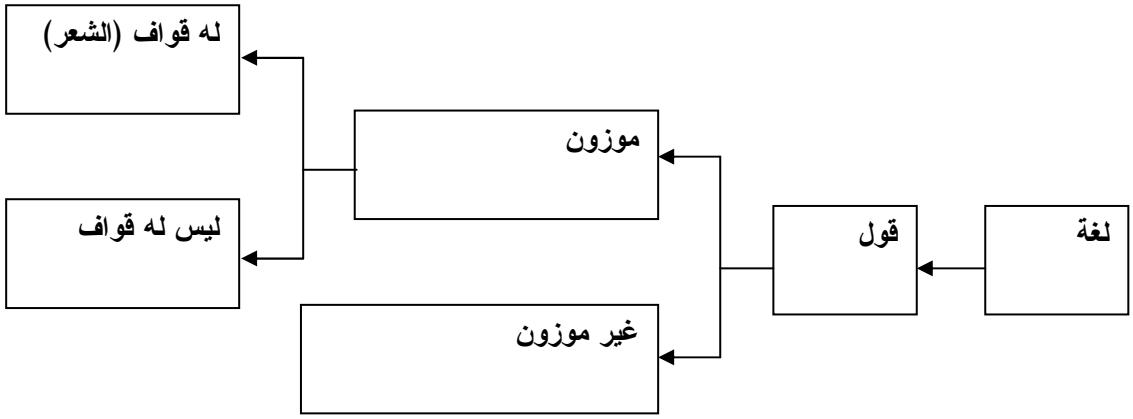
---

(12) قدامه بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، [دط]، [دت] ص64.

(13) محمد كامل الخطيب: نظرية الشعر"5 مرحلة مجلة شعر" القسم الثاني (مقالات، شهادات، مقدمات)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، [دط]، 1996، 717-718.

(14) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ، ص46.

إن تمثل هذا المفهوم لا يدع مجالا للشك عن قدر الظلم الذي ألحق بصاحبه، فجل ما قام به "قدامه بن جعفر" هو وصف وتحصيل حاصل لما هو موجود بالفعل وأثبته الشعرية آن ذاك. ويمكننا تتبع مسار هذا المفهوم عبر الخطاطة الآتية:



الشكل (1)

وهنا نتساءل عن ماهية الكلام الموزون دون قواف؟ فالأكيد ليس النثر لحصوله في حالات كثيرة على قواف عن طريق السجع.

وقد نوسع دائرة البحث أكثر إذا أضفنا تهمة قريش للنبي صلى الله عليه وسلم بأنه شاعر وهذا خطأ عظيم إذا حمل على ظاهره، فكيف بأهل قريش – وهم الأقحاح– ولا أعلم منهم بعلم الشعر، يقاربوا بينه وبين الذكر الحكيم يقول تعالى: ﴿ أم يقولونَ شاعر نتربصُ به ريب المنون﴾[15] ونحن ندرك تمام اليقين« إن العرب لم يخطر في بالها أن تسمى القصيدة بسورة»[16]، كما لم يخطر ببالها أن تساوي الشعر ببحوره وأوزانه بالقرآن سوره وآياته؛ ومرد هذه التهمة حسب رأينا أنهم «لا يجدون شكلا أسمى وأميز للتعبير والكلام والإبداع خارج الشعر»[17] . وقد تجاسر بعضهم اليوم بوضعه في

---

[15] الطور، الآية (30).

[16] علاء ولي الدين عبد المولى: وهم الحداثة مفهومات قصيدة النثر نموذجا "دراسة" ، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق ، سوريا ، [د ط] ، 2006 ، ص78.

[17] المرجع نفسه، ص111.

خانة النثر« فالشعرية باعتبارها صفة للقول توجد في النثر (القرآن مثلا)، وتوجد في الشعر»[18] فهل القرآن شعر كما ادعت قريش أم نثر كما يدعي بعض المفكرون اليوم؟ إنه كلام الله جلّ وعلا –وكفى به هذا تعريفا– وإذا كان هناك تواشج بين الإبداع البشري وما ادعته قريش باعتبارهم أهل اللغة الأقحاح، فحقيق بنا أن نتساءل في هذا الباب عن جدوى هذه التهمة في الشعر دون سواه، علما أن للنثر حضوره فيها من خلال سجع الكهان، ولو كان السجع هو المقصود بالأولى لما تكررت مرتين – أي التهمة مرة من خلال قولهم شاعر ومرة من خلال قولهم كاهن– وينبئنا موقفهم هذا على انفتاح الشعرية العربية القديمة في بواكيرها الأولى على شعرٍ غير العمودي فيه من ترسبات الشعر ما دعت إلى قولهم هذا، والذي ربما عناه "**قدامة بن جعفر**" بقوله أنّ من الكلام موزون مقفى وغير مقفى «ولو كان الشعر عندهم خاصا بالأقاويل الموزونة بالمعنى الخليلي للزمَ أن يقال لهم في الرد عليهم أنه غير موزون»[19].

كما أن حديثنا عن الوزن يكون في تمامه وإلا فللنثر كذلك أوزانه، وقد كره أسلافنا هذا الوزن الذي نقدسه نحن ورأوا «هذا بمجرده عيبا يقتضي الزهد فيه والتنزه عنه»[20] مما اضطر "**عبد القاهر الجرجاني**" الرد عن هذا الزعم بقوله: «فإن زعم أنه إنّما كره الوزن لأنه سبب لأنه يغنّي في الشعر ويتلهى به، فإنّا إذًا لم ندعه إلى الشعر من أجل ذلك، وإنّما دعوناه إلى اللفظ الجزل، والقول الفصل، والمنطق الحسن، والكلام البيّن، وإلى حسن التمثيل والاستعارة»[21]، وبعد تمام عناصر الشعر يأتي الوزن ليوشحها – وقد لا يأتي – والوزن بهذا لا يطلب لأنه هو الشعر أو نصفه أو أقل من ذلك وإنما هو نعل يلبس لتستقيم المشية، ومتى بليَ أو ضاقت به القدم عطل سبب انتعاله وعطل معه الوزن، وكذلك حال القافية.

---

[18] محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية "الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب، [د ط]، 1997، ص57.

[19] المرجع نفسه: ص57.

[20] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، [ط2]، 1998، ص26.

[21] المرجع نفسه: ص35.

وفي هذا السياق نشير إلى إصرار علمائنا القدماء على جعل الشعر صناعة كسائر الصناعات[22]، تبنى على نية وقصد[23]، ذلك أن لكل صناعة صانع يقصد إليها وهو «ككل الصناعات يقصد إلى طرفها الأعْلى» [24] وتستقطب هذه المقولات، مقولة "**الجاحظ**" عندما تفتقت كلماته خلال حديثه أن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنّما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج، فإنّما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير؛ فإذا كانت المعاني مطروحة في الطريق فألفاظ صدئة في المعاجم، أما البحور وأوزانها فيستجمها الحفاة العراة من اللغة والشعرية على حد سواء، وتنحدر عن مقولة "**الجاحظ**" عدة روافد منها: أن الشعر ضرب من النسيج، فالنسيج إذن ضروب منها "الشعر" ومنها "النثر"، وهو صناعة والصناعة كما هي علم وتمرس ودربة، هي فن وموهبة وعشق بين الصانع والمصنوع تماما كالشعر، ويصبح الشعر هو فن صناعة الكلام الشعري.

إضافة إلى مقولة الجنس – جنس من التصوير– التي أكثر منها "**قدامة بن جعفر**" وكأن به يريد تأكيدها، يقول:«ومن عيوب هذا الجنس أن يؤتى بالقافية لأن تكون نظيرة لأخواتها في السجع، لا لأن لها فائدة في معنى البيت» [25]، ويقول في موضع آخر: «معنى اللفظ الذي هو جنس الشعر وموجود فيه وهو حروف خارجة بالصوت متواطأ عليها» [26]، وحسبه: المبالغة جنس، والمديح جنس، واللفظ جنس، والمعنى جنس، والقصيدة جنس لعدة أنواع.

---

[22] ينظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص 43.
[23] ينظر: ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر ونقده، ص183.
[24] قدامه بن جعفر: نقد الشعر، ص53.
[25] المرجع نفسه: 210.
[26] المرجع نفسه: ص 69.

إن الحرص المتفاني على صناعة الشعر «لا يعيب الشعر القديم بل إنه على العكس يؤكد صدقه في التعبير عن ذاته والتكيف مع ظروف البيئة المحيطة التي تتسم بالرتابة والتكرار»[27]، وهذا ما جعل قدماءنا يُولون الوزن والقافية أهمية بالغة، لأنها وسيلة للتحفيز السمعي ومرد ذلك إلى الشفهية بالدرجة الأولى، وهذا ما أدى على أيامنا إلى زوال العلة – الوزن – بعد شفاء المعلول وتوفر أسباب التغيير نحو علّة أخرى، بصرية هذه المرة – الكتابة – دون خروج عن نواميس الكون القاضية بالتغيير، و«لا يعقل بحال من الأحوال أن تتشابه الرؤى والتجارب والاستشارات النفسية بين الشعراء بما يكفي لحرصهم على التشابه في الصورة الموسيقية [...] لقد ضحى الشاعر القديم بفردانيته الرؤياوية مقابل الحرص على الالتزام بقيم الضمير الجمعي الفنية» [28] على حين يتتبع الشاعر المعاصر خطوات تجربته لإرضاء فرادته الفنية، وقد نرد ذلك إلى حرص الأول على القبيلة ككيان اجتماعي يحويه، على حين يؤمن الثاني بضرورة تبادل المنفعة وحقه في الحرية، وهنا تتمايز الرؤى بين مركزية القديم وانتشارية – هامشية– المعاصر.

والجدير بالذكر أنّ القريحة النقدية العربية التي أنتجت هذه المقولات وقفت أمام الشعر الخارج عن إرادتها وقفة العاقل المتزن الذي ينبهر بالجمال ويتفاعل معه، بل ويشير إليه بالبنان وهذا ما حدث مع النموذج الأول والأمثل للخروج عن النظم والتقاليد الفنية منها والاجتماعية، وحتى السياسية نقصد بذلك "**التصعلك**" بمفهومه العام والخاص، ففي الوقت الذي كان فيه الصعاليك يمثلون قمة الوحشية في الفلاة، كانت أشعارهم تعبر عن تلك الزاوية المشعة جمالا ورقة في أقاصي ظلمة "**التصعلك**" فكانوا فوضى صِنْوُهَا النظام، تمردت فيها قصيدتهم «على العرف الفني، وكسرت الحاجز المنطقي لأداة التشبيه التي تفصل بين العوالم والمدركات، واستبدلت الاستعارة الموسعة بالتشبيه الموجز، ووصلت بين أبياتها المتلاحقة بالتضمين الذي يتدفق بالمعنى فوق تخوم

---

[27] كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة "دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية"، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، مصر، [د ط]، 2006 [2007]، ص611.

[28] المرجع نفسه: ص614.

القافية، متجاهلا النقاط الحدودية للقافية، وتخلصت قصيدة الصعلوك من المقدمة الطلية، واستبدلت بالطلل حوار المرأة الخائفة على زوجها الصعلوك» [29] .

أما اليوم فيرى الشاعر نفسه واعيا لفوضى هو نظامها الوحيد في ظل نورانية وشفافية وحسّ شعري مرهف تتفجر فيه ظلمات العالم لتولد مشوهة مثله –أي العالم– .

2– ما هو الشعر:

لعل من نافلة القول ونحن نستهل هذا العنصر التذكير أن لا أعلم بالشعر من الشعراء، فهو مهما بدا منفصلا لا يعدو اجتراحا حيا لذات خبرت رعشته قبل هدوئه، وانقباضاته وانكساراته قبل ثماره، أما النثر قسيم الشعر وشريكه في الإبداعية فلم يلق ذلك الاهتمام والترحاب إلاّ مع بواكير العصر العباسي أين تجردت له ثلّة من أصحاب البيان.

ولقد كثر الحديث عن نبذ "**قصيدة النثر**" من دنيا الشعر إلى عوالم النثر وكأن الأول أرفع من الثاني، على حين يتقاسم كلاهما أسفار الإبداع دون كللٍ أو مللٍ كعربة واحدة بحصانين، ولا يمكن في أي حال من الأحوال أن نتصورهما «خطين متوازيين قدّر عليهما أن لا يلتقيا مهما امتدا»[30] لأن هذا مخالف لطبيعة الكائن، وإن كان الراسخ في الذهنية العربية يشي بغير ذلك، حيث حُكم على حصان الشعر بأنه السابق فقط لغرةٍ هو مالكها –الوزن–، وتمت مصادرة الثاني وتحميله أعباء ثانوية لغياب نفس السبب، «ولا ريب في أن النثر بافتقاره لهذه الموسيقى المؤثرة يفقد خاصية يتفوق بها الشعر عليه بإثارة المشاعر ولمس القلوب»[31]، وهذا ما لم يؤكده تاريخ الإبداع الأدبي، الذي رغم

---

[29] جابر عصفور: حكمة التمرد، العربي، تصدر شهريا عن وزارة الإعلام الكويت، [ع 444]، نوفمبر 1995، ص64.

[30] عبد الإله الصائغ: دلالة المكان في قصيدة النثر بياض اليقين لأمين اسبر أنموذجا، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، [ط1]، 1999، ص8.

[31] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، [ط 8]، 1989، ص226.

ما قيل ويقال لم يستطع نفي النثر إلى أقاصي وهوامش الإبداع، ونجده رغم أنف الكثيرين من النقاد في الصفوف الأولى للنتاج الإنساني الراقي.

فـــ«العرب عندما اختاروا النثر لم يختاروه لتعليق ضعف الموهبة وانعدام المستوى الخلاق من الحس والإبداع»[32] بل كان ذلك بتحريك من خصوصية في الطرح، وبراعة في الإبداع، إذ بمقدور النثر«أن يعانق اضطرابات الكائن الداخلي بصدق أكبر، وينقل جميع تعقيدات القلب والضمير الحديث»[33]، ومرد ذلك إلى خصائص النثر ذاته، إذ «لا شيء يقيّد مسيرته أو يقلل مرونته أو يحدُّ من مصادره، أو يحصر جهوده، ويبدو أكثر استعدادا للخضوع لدقائق الذكاء التي ترهق، أو لنزوات التصورات الضجرة»[34]، وفي حال كهذه يبدو النثر أكثر استيفاء لحاجات الإنسان الفنية، بما لا يدع مجالا للشك في قدرته على الترادف والازدواج، والتلوين الصوتي، والتلوين العقلي والاستطراد، والتصوير البياني التقليدي»[35]، وهذا ما يبرر حاجتنا إليه وقدرة الانفتاح عنده على عدة روافد تعبيرية فهو وسيلة العقل والوجدان معا خلافا لما هو رائج حول عدم قدرة النثر التعبيرية والتصويرية؛ «فما يفوق التعبير يعني فقط عندنا أنه يستحيل التعبير عنه من خلال النثر وبدون الصورة، والشعر وحده من خلال الصورة هو القادر على التعبير عنه»[36]، فأي إجحاف هذا يجرد النثر من حقه في التعبير، بل هو أحق به إن أردنا محاجّة أولائك النفر، ذلك أنه الأقدر على مجارات الطموح البشري بتغيُّراته المختلفة.

---

(32) محمد علاء الدين عبد المولى: وهم الحداثة، ص113.

(33) سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة زهير مجيد مغامس، مراجعة علي جواد الطاهر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، [ط 2]، 1996، ص77.

(34) المرجع نفسه: ص40.

(35) فائز العراقي: القصيدة الحرة، مركز الإنماء الحضري، [ط1]، 2008، ص44.

(36) جون كوهين: جون كوهين: بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، مصر، [دط]، [دت] ص188.

فهو أي النثر أسرع تطورا وتأقلما لالتزام الشعر بعض القيود الفنية التي تحد من حريته وانطلاقه نحو التطور والتجديد الفني إضافة إلى تحليه بميزات أخرى تحسب له لا عليه، وتفند المزاعم المحبوكة ضده، من مثل الإطلاق، « ومطلق هنا لا تفيد الانطلاق بفوضى على أساس أنه ضد المقيد، بل أن النثر هنا يتسع لصاحبه ضمن هذا الإطلاق لا ضمن الفلتان»[37]، والإطلاق هنا لا يعني بأية حال من الأحوال الخلو من الموازين والأسس والركائز؛ لأننا إن قلنا ذلك جردناه من قيمة تلك الركائز الخلاقة التي جعلت جنسا فنيا مثله يتحلى بموسيقى خاصة تختلف عن موسيقى الشعر، وتنافسها في أحيان كثيرة جمالا، فالنثر «تعبير أدبي موزون لكن بأوزان تختلف عن أوزان الشعر»[38] وهذا ما أهّله إلى تبوء هذه المكانة اليوم.

ويعلل "كمال خير بك" ظاهرة التنثير بطريقة غريبة لم يجرأ عليها سواه حيث جعلها غطاء ساترا لهفوات الكتاب وغلطاتهم «إذ يحتفظ الناثر بالأشكال الكتابية للغة الكلاسيكية التي يتم رسمها برموز، عادة بسبب إهمال الإشارات الدالة على الحركات الخفيفة (السكون والتنوين)، فإن هذا الناثر يتوصل إلى التستر على التعريفات النطقية (الصوتية) الناجمة عن تأثير اللغة المحكية أما البيت، فبما أنه قائم أساسا على علاقات تلفظيه، فإنه لا يمكن أن يسمح بتستر مماثل»[39]، وهذا مما لا يمكن أن يُسمح به في أي حال من الأحوال لأن التستر على الغلطات من مغالطات الذات، وهي إن كانت غير مسموحة بها في النثر بسبب طواعيته ومرونته مبررة في الشعر من خلال ما اصطلح عليه بـــ"الضرورات الشعرية".

---

(37) محمد علاء عبد المولى: وهم الحداثة، ص117.

(38) عثمان موافي: في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد الأدبي الحديث، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة، مصر، [ج2]، [دط]، 2000، ص41.

(39) كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف، دار الفكر، بيروت، لبنان، [ط1]، 1982، ص317.

إنّ كل ما قيل عن النثر إلى الآن لم يتعد وصف كائن نصي يقتات على اللغة، دون توضيح لماهية هذا الكائن وجوهره، فهل ما نتواصل به في حياتنا اليومية والأكاديمية هو نثر؟ وإذا كان الأمر كذلك فمقولة "السيد جوردان(**Jourdan**)" في مسرحية موليير لـــ"شكسبير" صحيحة؛ يقول "جوردان" إني أريد أن ألقي إليك سرا، فيقول له أستاذه: هات، فيقول: إني أريد أن أكتب بطاقة لسيّدة جميلة وأريد أن أستعين بك عليها، فيقول له أستاذه: لك ذلك هل تريد شعرا؟ فيقول: كلا، هل تريد نثرا فيقول: كلا، فيقول له أستاذه: كيف ذلك فلا بد أن تختار إما شعرا وإما نثرا، لأن الكلام لا يمكن أن يكون إلاّ شعرا أو نثرا، فيقول له صاحبه، وإذا فعندما أطلب من خادمي أن يناولني قلنسوتي أو حذائي فأنا أقول نثرا؟ فيقول له نعم، فيقول يا للعجب! إذا فأنا أتكلم النثر منذ أربعين سنة ولا أدري؟ [40]، وأخشى ما نخشاه أن يكون هذا هو الفهم القار بالأذهان، وأننا جميعا السيّد "جوردان" الناثر المتمرس منذ أربعين سنة، وإذا كان الأمر كذلك فليس غريبا أن نرى في الناثر كلّ من يكتب كلاما يرتقي عن الكلام المستهلك ويصنف دائما في الدرجة الثانية.

أخيرا وليس آخرا يجب أن نقرّ أننا لسنا بصدد المفاضلة ولا المماثلة بين الشعر والنثر، وإنما هو طريق خطه مسار البحث الموجه باجتهادات النقاد والمبدعين، مسارا حساسا دقيقا جعلنا نستنطق النثر فقال لنا: باتوا يخجلون بي إنني مملكة كاملة شُرّفَ الكثيرون بها، فهل في كلمة النثر ما يخفض وفي كلمة الشعر ما يرفع؟ [41].

أ_ من محبرة النقاد:

بالانتقال إلى الشعر تلك المدينة الخرافية التي تحط كل يوم بمكان والتي تقلد مفاتيحها الكثير الكثير، حتى لا نكاد نجد عربيا لا يأخذ ويرد فيه، تبدو من ضرورات البحث أن

---

[40] ينظر: طه حسين، من حديث الشعر والنثر، دار المعارف القاهرة، مصر، [ط12]، 2004 ، ص21.

[41] جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، القاهرة، مصر، [ط1]، 1984، ص52-53.

نستفتي فيه أولي الأمر والقائمين عليه من شعراء ونقاد، بغية الخروج بمفهوم يكون زادنا فيما هو آتٍ.

الشعر «المرأة الشقراء الخرساء التي كلها كلام، والنثر المرأة السمراء الماكرة التي بنظّارات وكلّها أفكار»[42] بهذه المقارنة الناجحة بين رمز الحسن الإنساني ونظيره اللغوي نستفتح بحثنا عن خبايا مصطلح كثيرا ما سالت أقلامٌ لتحدده وخرجت في النهاية برؤى مزدحمة ما إن تتفق حتى تختلف، ذلك أن الحديث عن الشعر مهما بدا يسيرا مستعصيا، لا يتعدى عند بعض النقاد والأدباء كونه أسلوبا «ينتج شكلا كلاميا مقتضيا وأكثر أدوات نقل الفكر اقتصادا»[43]، وهذا الكلام على بساطته عظيم لأن الشعر أسلوب، والأسلوب أساليب تكاد تختلف باختلاف الشعراء، وقصوره في تزويدنا بمعنى الشعر يستدعي استحضار تعاريف أكثر دقة وشمولية.

يطالعنا في ذؤابتها تعريف "نذير العظمة" للشعر بأنه «تعبير جميل عن الحياة بشفرة لغوية فنية منغمة بين مرسل معلوم ومتلق مجهول»[44]، أي أنّ النص الشعري لغة غير عادية، أو لنقل أنها لغة تعمد إلى التلغيم الفكري والشعوري لأداء عملية تواصلية مؤجلة، مشروطة بالنية المسبقة والتقاليد الفنية المتواطأ عليها، والشعر بهذا «دال على الشعور الذي هو المعرفة والدراية والخبرة الجديدة»[45]، والمعرفة كما هو معروف ضالة المرء وجزؤه المفقود لتجددها وعدم محدوديتها، وبعقد قران الشعر بالمعرفة، يتعدى كونه كائنا مقعدا في أطر فنية ورؤى إنسانية متغيرة بتغير المعارف، وهو بذلك –أي الشعر– «قرين الحرية ونقيض الضرورة، وليد السؤال الذي لا يرضى بالراهن، وابن اللحظات الحدّية التي تجمع ما بين الأزمة في زمن التحول الذي يرى في مرايا

---

(42) مشيل دليفل: قصيدة النثر وإيديولوجيا النوع ، **http://www alimbrdurs** ، ص52.

(43) المرجع نفسه.

(44) نذير العظمة: قضايا وإشكالات في الشعر العربي الحديث "الشعر السعودي نموذجا"، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، [ط1]، 2001، ص373.

(45) جابر عصفور: الشعر ووعد المستقبل، فصول (مجلة النقد الأدبي) "أفق الشعر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، [دط]، 1996، [م 16]، [ع 1]، ص 6.

الحاضر ما ترهص به أخيِّلة المستقبل» [46]، إنه الجموح والسؤال الأبدي عما يختلج الذات المتلاطمة بمبتغياتها.

وهذه الفلسفة الدقيقة للشعر تحمِّله وزرا إضافيا يختلف عن مهام شتى المعارف الإنسانية، وتجعل من ماهيته ماهية للإنسان ذاته، وإن كان يتزيا بلبوس اللغة، والشعر بوصفه كلاما، «ليس وجها من وجوه اللغة بل إنه اللغة، وقد أضيف إليها من صميمها عنصر آخر غير لغوي، أجبرها على التشكل وفق ما يتطلبه من إبدال وتحويل النمطية المألوفة في تصيير الكلام»[47]، وهذا ما يجعل الشعر حركية مستمرة نحو المجهول تفتضُه ليعيد التشكل من لدنه في عبثية دائمة تسمى شعرا، إنه كما يصفه "محمد لطفي اليوسفي":«نداء المتوحش في الذات، نداء ما لا يقبل الترويض والتدجين والاحتواء،[...] لأن الشعر إنّما هو ما يتردد في أغوار الذات وأصقاعها من حنين إلى عالم لا إكراه فيه، وليس فيه ممنوعات أو محرمات عالم غواية وغبطة ولذة»[48].

تقودنا هذه المفاهيم الفلسفية الشعرية التي تنم عن آراء أصحابها، وتضيء مجتمعة جزء من المصطلح، إلى سؤال محرج: فكيف بكائن هذا حاله من المرونة أن ينتظم وفق قواعد اللغة ونسقها؟. وهنا نجد أن المعوّل في ذلك قواعد فنية خطتها اجتهادات لاحقة للإنتاج الشعري – ونؤكد على فكرة "لاحقة" إلى حينها– جعلت الشعر مفهوما متداولا، يقسِّم "نذير العظمة" –أحد رواد "مجلة شعر"– هذه القواعد إلى رافدين؛ قواعد ظاهرة وأخرى خفية تأتلف فيما بينها بمعية الشفرة اللغوية لتلد كائنا متكاملا هو الشعر، و«الأركان الظاهرة لهذه الشفرة هي التعبير والتصوير والإيقاع، ولكنها منفردة ومجتمعة تعبر عن عناصر الشعر الخفية وهي التفكير والرؤيا والانفعال»[49].

---

[46] المرجع نفسه: ص 5.

[47] محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص51.

[48] محمد لطفي اليوسفي: أسئلة الشعر ومغالطات الحداثة، **http://nizwa.com** ص8.

[49] نذير العظمة: قضايا وإشكالات في شعر العربي الحديث "الشعر السعودي نموذجا"، ص374.

إنّ هذه العناصر مجتمعة على أهميتها تم اختزالها بتواطؤ عفوي أو مُتعمد إلى عنصر واحد (الإيقاع) أحكم قبضته على كنه الشعر وتعريفه، حتى أننا لا نجد تعريفا متداولا إلاّ وقد احتكم إليه ونسب الشعر حسبه، بل وصنفه وأسكنه وأقصاه من مدينة الشعر بأمر منه، فأصبح الشعر«غير موجود بذاته إنه يتولد عن التزاوج الذي يحصل بين نظامين أحدهما إيقاعي والآخر لغوي، إنه نتاج عملية بناء»[50] أو هو«تسليط نظام إيقاعي على نظام لغوي»[51]؛ إنّ مفهوما كهذا يفتح الباب على مصراعيه لأشباه الشعراء، فما أسهل المزاوجة بين الأنظمة المتجمدة، أين روح الشعر وقلبه الذي يضخ دماء الجمال، قد يكون الشعر «لعبة فنية لها قواعدها التي لا يجوز تغيّرها، والتي لا يجوز التيسير فيها، فإذا قلنا أن الإيقاع ضروري في الشعر، فلا يعني ذلك أن كل كلام يعتمد الإيقاع هو شعر لزوما»[52]، كما لا يعني ذلك أن الإيقاع وحده يصنع شعرا، وهو أيضا لا يعني أن الإيقاع واحدٌ ثابت لا يتغير، إذا غاب أو تدثر بعباءة أخرى طعنت القصيدة وسلطت عليها نبال النقد فأصبحت حالة مرضية تستدعي الاستئصال، حيث «لا تكتمل شاعريتها إلاّ بالرقص أي بالإيقاع»[53]

ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، وذلك عندما زاحم مصطلح آخر الشعر وناب عنه؛ نقصد بذلك مصطلح "قصيدة" الذي مثّل الشعر في المحافل الأدبية، فألغاه وأعلن وراثته له حتى انقطع الخلف من بعده، وقد تآمر على هذا المصطلح أولياء الأمور عينهم الذين حددوا الشعر، لتلفى القصيدة نفسها عبارة عن «الشكل المنظوم»[54]، بل الشعر كله أصبح عبارة عن قصيدة، ومفهومها ينطبق على «كل نتاج نصادف فيه شعرا»[55]، فهل تسمى نكتتا اليومية قصيدة، وهل يصحّ أن نسمي لوحة الرسام شعرا؟ وهل الثوب في تناسق ألوانه وزهوها شعرا؟ إنّ مقولة كهذه من شأنها أن تؤدي إلى تأزم الوضع وتساهم في التباسه، لأن لفظة "نتاج" تحوي في مضانها كل مخلوق إبداعي جمالي، وقد

---

(50) محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص52.
(51) المرجع نفسه: ص51.
(52) جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، ص37.
(53) جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، ص 37.
(54) جون كوهين: بناء لغة الشعر ، ترجمة أحمد درويش ، ص18.
(55) سوزان برنار: ترجمة زهير مجيد مغامس ، ص133.

نحدُّ من انفتاحية هذا المفهوم إذا قلنا أن "القصيدة" «شبكة من العلاقات تنشأ بين البنية الصوتية الإيقاعية والبنية الدلالية»[56] دون حاجة إلى بنى صرفية أو نحوية أو ثقافية؛ إذن فالشرط الأساسي في القصيدة الانتظام في نسق مغلق يعمل على توفير «الطبيعة الانكفائية للقصيدة أي اكتفاؤها الذاتي بصفتها نسقا مغلقا من الكلمات تؤكدها لمسة أخيرة في اتخاذها معادلات لفظية كاملة بديلا عن الحقيقة بصفتها إرجاعا للأشياء»[57] وفق نمط إيقاعي معين تلبسه ويلبسها؛ تلبسه عندما ترضى أن تنسج وفق حركاته وسكناته، ويلبسها عندما يخضعها قصرا لنمط محدد من تلك الحركات والسكنات.

إن هذا الكلام يقودنا إلى التساؤل عن الفروق التي من شأنها أن تميز الشعر عن القصيدة؟ ومن يحوي الآخر؟ أين التابع والمتبوع؟ خاصة وقد أصبح مفهومها مسلمة من مسلمات الأدب العربي؛ «القصيدة العربية معقل من معاقل ثقافتنا ومقولة من مقولاتها، وبنية باقية من بناها، وصيغة سيِّدة، غير أن القصيدة صيغة ثابتة ومتحولة»[58]، ثابتة باعتبارها نوعا قائما بذاته فهذه عمودية وهذه حرة مثلا، ومتحوّلة باعتبار مصدرها (الشعر)، وهذه الصيغة هي كلمة المرور التي ضمنت للشعر الخلود. وإذا كان الشعر معرفة وسبر لأغوار ذاتٍ هي أجهل الناس به، فإن القصيدة هي الثوب الراسم لمعالم جسمه الشفاف وهي صيغة ثابتة في ذاتها متغيرة في خارجها، ويرتبط وجود القصيدة بوجود الشعر الذي لا يستقيم دون مغذيات روحية إنسانية، وبيئية مادية تشكل مصدرا للشعر وموردا من موارده.

إنّ الشعر «يتولد من المزاوجة بين الإيقاع واللغة من جهة، وأن القواعد العروضية المتعارف عليها ليست إلاّ شكلا من أشكال الإيقاع من جهة أخرى»[59]، وهذا ما يجعل

---

[56] محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص59.

[57] مايكل ريفاتير: دلائليات الشعر، ترجمة محمد المعتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، المملكة المغربية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، [ط1]، 1997، ص 221.

[58] نذير العظمة: قضايا وإشكالات في شعر العربي الحديث "الشعر السعودي نموذجا"، ص 218.

[59] محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص52.

من امتداده شكلا مقبولا في العرف الأدبي، أما انغماسه في الواقع الإنساني فمنوط بقبوله كشكل «لا ينبع من القصيدة والنظام بقدر ما ينبع من العاطفة والإنسان»[60]، والإنسانية هنا معنى واسع محمل بترسبات: البيئة والعصر والمشاعر، الحياة بأعبائها وغير ذلك مما يرتبط بالإنسان الفرد وفق علاقة تأثير وتأثر خبيئة في جانبها الثاني الإنسان، جلية في جانبها الأول القصيدة؛ فالارتباط موجود بما لا يدع مجالا للشك، إنه «ارتباط متبادل لا مرئي، ولكن ضروري بين العصر والشعر الذي ينتجه ذلك العصر»[61].

وهنا نتساءل كيف يمكن لنص مغلق أن يستوعب زحاما من العلاقات المفتوحة، خاصة إذا تأكد لدينا «أن الأوزان والقوافي ليست من ضرورات الشعر، لأن العواطف والأفكار تستيقظ وتنطلق بنفسها بعبارة جميلة التركيب موسيقية الرنة»[62]، فالقصيدة الشعرية مهما كان نوعها لا تتعدى كونها نص أصغر مغلق يكتبه نص أكبر مفتوح بشفرة ارتضاها النصان، وهذا المعطى ليس حكرا على الشعر فقط إذ ينسحب على الأدب ككل، وكل إنتاج إنساني يتوسل الخلود، وذلك عندما يحمّل فيه الإنسان/ الشاعر «رؤاه، أحلامه، وهمومه في علاقة ما له بهذا الواقع، وأن هذه الرؤى والهموم والأحلام تضرب جذرها في الواقع تنبت فيه وتنمو في مناخه تجاوزا أو خضوعا، تمردا أو استسلاما»[63]، فنلفى هذه القصيدة شعاعا ينشر أطيافا متنوعة لرؤى دفينة سلمت ببعض بريقها للشعر واحتكرت البعض الآخر لتجارب أخرى. وما نبغي ترسيخه هنا هو وجود علاقة طردية أبدية تمزج البيئة بالإبداع خاصة منه الشعري، وكلما زادت تعقيداتها زاد تطوره وتعقيده –حتى تفتق أخيرا على النوع "قصيدة النثر"– في صيرورة دائمة تنحت أسماء خالدة مخلدة للحياة البشرية.

---

[60] نذير العظمة: قضايا وإشكالات في الشعر العربي الحديث، ص 13.

[61] سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة زهير مجيد مغامس، ص 20.

[62] خليل أبو جهجه: الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، [ط1]، 1995، ص 121–122.

[63] يمنى العيد: في القول الشعري "الشعرية والمرجعية، الحداثة والقناع"، دار الفرابي، بيروت، لبنان، [ط1]،2008، ص 333.

إن القصيدة «تتألف من نصوص، من أجزاء من نصوص، تدمج بعكس أو بغير عكس في نسق جديد [...] خطاب محمل تحميلا مفرطا»[64].

وهنا نجد أنّ "الشاعر" هو جهاز الكشف شديد الحساسية المؤهل لصياغة هذا الخطاب لشعوره بعبء الكون وإشعاره لنا بذلك إنه «ضمير العصر»[65]، ولسان حاله جزء من كل لا يدرك إلا بلسانه، وبتعبير آخر إنهما توأم أحدهما ناطق والآخر أبكم «فإذا حدثت فجوة بينهما ضاع الشعر، كما أن الشاعر الحقيقي يحمل العالم في شعره، بل في قلبه، وإذا لم يحدث ذلك فعليه أن ينفصل عنه حينئذ»[66]، إنّ الشاعر بهذا المفهوم وسيط في علاقة هو يمتصها أول الأمر من الواقع، ثم يهبها في الشعر، لذلك لا غنى للدارس من استفتائه في معنى الشعر وجوهره.

ب- من محبرة الشعراء*:

1- مع نازك الملائكة:

لم يكن يُخيّل لأرباب الشعر العربي أنه سيأتي يوم تحمل لواءهم امرأة، لكن المفارقة غير المتوقعة وقعت، فكانت "نازك الملائكة" أولى السائمين لنظام الشطرين، والشطران هنا تأكيد لمنجزها الشعري الذي خلّص القصيدة من ضفتين لغويتين كُتبَ عليهما أن لا يتعانقا، ترى "نازك الملائكة" الشعر «ركنين ضروريين لابد منهما في كل شعر، وهما:

1-النظم الجيد (الشكل) أو(الوزن).

2-المحتوى الجميل المموّج بالظلال الخافتة والإشعاع الغامض الذي تنتشي له النفس دون أن تُشَخّصْ سرّ النشوة»[67]، ولا ندري في هذا التعريف أين تصنف "نازك

---

[64] مايكل ريفاتير: دلائليات الشعر، ص 281.

[65] أمال دهنون: قصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير،إشراف الطيب بو دربالة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي ، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2003-2004، ص 38.

[66] المرجع نفسه: ص 79.

* يخضع اختيار الشعراء إلى توفر المادة العلمية.

الملائكة" رؤيا العالم وطريقة تصويرها وتخريجها اللغوي، إذ لا يخلو أي عمل شعري ناجح من ركيزتين يتوكأ عليهما لإبراز وجوده «هما الصورة والإيقاع»[68] الممتطيين ظهر اللغة، أما تعريفها للشعر فيتلخص في قولها «إنه ليس عاطفة فحسب وإنما هو عاطفة ووزنها وموسيقاها»[69]، وهو تعريف لا يخرج عما هو قار في الذهنية العربية التقليدية والذي أكده "قدامه بن جعفر" عندما عرف الشعر بالكلام الموزون المقفى، وطبيعي أن نفهم أنّ الكلام مرحلة تالية للخميرة العاطفية، وهو تعريف بعيد عما صاغته في ديوانها "شظايا ورماد" الذي حاولت فيه التأسيس – من خلال المقدمة– للشعر الحر تقول:«في الشعر كما في الحياة يصح تطبيق عبارة "برنارد شو" اللا قاعدة هي القاعدة الذهبية لسبب هام هو أن الشعر وليد أحداث الحياة، وليس للحياة قاعدة معينة تتبعها في ترتيب أحداثها»[70].

وبعد أن تفرغ الناقدة/الشاعرة من الشعر، تنبئنا عن الشاعر الحق والذي لا نراه إلاّ هي إنه: «إنسان يحسن النظم ويتقنه حتى ليوجع النشاز سمعه وروحه، وهو فوق ذلك يمتلك موهبة تفجير الموسيقى والسحر فيما ينظم وهذا هو الشاعر، وهو في هذا الباب في المرتبة الأولى من أصناف الناس»[71]؛ والشاعر بهذا مفرغ من كل إحساس مبرمج بحفظ النظم وإتقانه وتصيد النشاز فيه، وهو غير مطالب حسبها بأن «يكون صاحب موقف، وصاحب نظرة شمولية، لتعدد أوجه الوعي المتقد لديه، وعلينا نحن الشعراء أن ندرك أن هذا هو زمن بؤس الشعر في بيت الشعر.»[72]

2-مع محمود درويش:

---

[67] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 223.

[68] عبد القادر الرباعي: جماليات المعنى الشعري (التشكيل والتأويل)، دار جرير للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، [ط1]، 2009، ص 35.

[69] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 226.

[70] محمد كامل الخطيب: نظرية الشعر عند العرب "مرحلة مجلة شعر"، ص723.

[71] نازك: قضايا الشعر المعاصر ، ص224.

[72] حمري بحري: دراويش الحداثة دراويش السياسة (مقالات)، صدر عن وزارة الثقافة، الجزائر،[دط]، 2007، ص73.

صرخ "محمود درويش" «أنقذونا من هذا الشعر»[73]، «الآن بشاعة القصيدة أشد إيلاما للنفس من تكدس القمامة في الشارع»[74]، هذا ما دوى به صوت "محمود درويش" الشاعر الذي نحت الصخر في سبيل إعلاء الكلمة، هو في النهاية شاعر متمرس لا يعرف معنى كلمة شعر بقدر ما يعرف ما ليس بشعر، وكأنه يخضعنا للمقولة القديمة "بالضد تعرف الأشياء" فما هو اللا شعر يا "محمود"؟ اللا شعر «بالنسبة لي: هو ما لا يغيرني، ما لا يأخذ مني شيئا ولا يعطيني لوعة أو فرحا، هو ما لا يقدم لي أحد مبررات وجودي، وإيقامي [إقامتي] على هذه الأرض، هو ما لا يبرهن لي جدواي وقدرتي على الخلق، هو ما لا يقدم لي الوجود في كأس ماء ينكسر، في اختصار إن إدراكي لما ليس شعرا هو طريقتي في الاقتراب من إدراك الشعر، لأننا بالواضح نفسر الغامض»[75]، إنّ معادلة "محمود درويش" الشعرية معكوسة، ويمكن أن نعيدها إلى أصلها بيسر لأننا متى عرفنا ما ليس بشعر، عرفنا الشعر الذي يدركه "درويش" بأنه ما يغيّره، ما يأخذ منه شيئا ويعطيه لوعة أو فرحا، هو ما يقدم لـــ"درويش" – ولكل إنسان – مبررات وجوده، وإقامته على هذه الأرض، وهو ما يبرهن على جدوى الإنسان/الشاعر، والشاعر/الإنسان، وقدرته على الخلق، ويقدم له الوجود في كأس ماء ينكسر، والشاعر بذلك هو صفحة تكتبها يد الدهر إما لوعة أو فرحة، يحس معها الوجود فيذوب فيها وتذوب فيه، تخلقه ليخلقها، والشعر بذلك «نشاط إنساني داخلي، معقد ومدهش حقا، ذلك لأن صانعه، قد لا يملك من الوسائل المادية أكثر مما يملك أغلب الناس، من أبناء عصره، وقد لا يعرف من الحقائق أوفى مما يعرفون، لكنه يؤلف بين هذه وتلك ينشئ قولا فذا لا يستطيعه غيره»[76]، لذلك لا نعدها مبالغة وصف الشاعر بالعراف والنبي، ولا يقتصر دور الشاعر على توليف القول وتأليفه ليس لأنه أعرف النّاس به فقط، بل إنه يخلقه.

---

[73] محمد كامل الخطيب: نظرية الشعر عند العرب "مرحلة مجلة شعر" ، ص608

[74] المرجع نفسه: ص608.

[75] المرجع نفسه: ص608.

[76] عبد القادر الرباعي: جماليات المعنى الشعري (التشكيل والتأويل) ، ص17.

أما القصيدة عنده فزئبقية منفعلة بذاتها، ومهما خيّل للشاعر أو الناقد أنه أحكم قبضته عليها تفاجئه بشكلها الجديد، يقول "محمود درويش":

قل ما تشاء ضع النقاط على الحروف
ضع الحروف مع الحروف لتولد الكلمات،
غامضة واضحة، و يبتدئ الكلام.
ضع الكلام عن المجاز. ضع المجاز على
الخيال. ضع الخيال على تلفته البعيد.
ضع البعيد على البعيد...سيولد الإيقاع
عند تشابك الصّور الغريبة من لقاء
الواقعيّ مع الخياليّ المشاكس/
هل كتبت قصيدة ؟
كلا ![77]

إن هذه الفلسفة الدقيقة من شأنها أن تعلي من الشعر أو أن تحطّ من شأنه، ذلك أن الشاعر الذي يدّعي علمه بقواعد قارة للشعر يحفر نهاية تجربته الشعرية بيديه، فالغرور آفة الشعراء، ولا يحق لأيٍّ منهم مصادرة تجارب الآخرين بل وازدرائها، يقول "محمود درويش":« إن ما نقرأه منذ سنين بتدفقه الكمي المنهمر ليس شعرا، ليس شعرا إلى حدٍ يجعل واحدا مثلي متورطا في الشعر منذ ربع قرن مضطرا لإعلان ضيقه بالشعر، وأكثر من ذلك يمقته، يزدريه ولا يفهمه»[78].

3- مع نزار قبّاني:

يذوب "نزار قبّاني" مع الشعر حدّ النخاع، وهو عنده واقعة غزلية تبعث اللّذة، من خلال مداعبة القصيدة فيتحسس كيانها قبل أن ترسل إلى الوجود في مهمة مقدسة، «إن مهمة القصيدة كمهمة الفراشة [...] تفرغ في قلب القارئ شحنة من الطاقة الروحية تحتوي

[77] محود درويش الأعمال الجديدة، رياض الريس، بيروت، لبنان، [ط1]، 2004، ص99.
[78] محمد كامل الخطيب: نظرية الشعر عند العرب "مرحلة مجلة شعر"، ص 609.

على جميع أجزاء النفس»[79]، فتُحيي جميع أجزائها، وإذا كان هذا حال القصيدة "النزارية" فما هو حال الشعر عنده يا ترى؟.

إنّ "نزار قبّاني" لا يعرف الشعر كبناء لغوي كامل الأوصاف، وإنّما يعيه كحالة فريدة تحمله إلى عوالم السُكْر واللّذّة والنشوة، إن الشعر كما يراه «كهربة جميلة لا تعمر طويلا، تكون النفس خلالها بجميع عناصرها من عاطفة وخيال وذاكرة، وغريزة مسربلة بالموسيقى»[80]، إنه رسالة روحية مفتوحة على المجهول، وقد فقد الشعر هذا المعنى الفاتن بسبب المدن الإسفلتية والغازات الخانقة التي تخنق كل جميل، «لكننا في كل الحالات نمنح الإنسان قليلا من الدفء الذي يجعله يشعر بأنه إنسان في زمن حرب الآلات، ويمنح النفوس التي أصابها اليأس فسحة من الأمل»[81] في زمن اللا أمل، وقد يرد بعضهم هذا الكلام بدعوى انكفاء الشعر وانتكاسه، وترهل جسده وسقوط صفوف أسنانه، وذلك بعد انقطاع نَفَس أصحابه، وانزوائِهم في ركن قصِي كل يدَنْدِنُ فيه حسب أهوائه وهلوسته، وهذا رأي لا يجانب الصواب، لأن الكثيرين من الشعراء الطفيليين (أشباه الشعراء) فهموا الشعر سفينة "نوح" جاءت لتحملهم إلى قمم الإبداع فكانت نكسة القصيدة على أيديهم، وهذا «الفهم الخاطئ والقاصر لروح الشعر انتهى بالقصيدة إلى أشكالٍ من القول لا تقول أيّ شيء»[82]، فأين نحن وهذا الواقع المأزوم من تعريف "نزار قبّاني" للشعر الحامل في أحشائه ألوان الطيف؟.

4-مع أدونيس:

يمتد بنا سؤال الشعر إلى أعتا موجاته وأخطرها على الإطلاق، لنلقى أنفسنا أمام دهاليز الحداثة بضبابيتها وإشكالاتها الرجراجة التي تستعصي على القبض ونقف مع شيخ من شيوخها، "أدونيس"*، يعرف "أدونيس" الشعر بأنه: «سلسلة انبثاقات أو

---

[79] المرجع نفسه: ص717.
[80] المرجع نفسه: ص719.
[81] حمري بحري: دراويش الحداثة دراويش السياسة ، ص139.
[82] حمري بحري: دراويش الحداثة دراويش السياسة ،ص72.
* سنحافظ في هذا البحث على الاسم الذي ارتضاه الشاعر لنفسه.

مفاجآت، وليس خيطا واحدا مستمرا باللون ذاته والنسيج ذاته»[83]، وهو بهذا التعريف يؤكد سنّة من سنن الكون هي سنة التغيير، فالشعر صيرورة دائمة ونبشٌ عن المجهول والشاعر بذلك سجين إبداعه محكوم عليه بالشقاء مدى الحياة، إنه مطالب بالعجيب والغريب مطالب بأن «ينتج فعالية جمالية لا يستوحيها من العادة السائدة بقوة الأيديولوجيا السائدة بل يستوحيها على العكس من الطاقة الكامنة، المقموعةِ لكن القادرة على تغيير شروطها وإبداع شروط جديدة لحياة جديدة»[84]، إنه انبعاث من رماد وحلم صعب المنال إذ كيف يعقل أن نقدم للشاعر رملا ونسترده ذهبا، والأغرب منه أنه يتلذذ بذلك ويسعى إلى تحقيق هدفه النبيل في أن يكون شعره: «منبثقا من الذات مشرعا للحياة، لا مرآة تعكس حياة برانية»[85] مفرغة الجوهر، أو حياة أجنبية عنه عاشرها شاعر آخر فتقمص دوره، إنّ الشاعر كما يؤكد نوابه في الكلام إنسان لا يماثل بقية الناس لأنهم غير مطالبين بالخلق مثله أو بإعادة ترتيب الكون، وهو بإعادة ترتيب جزيئات الوجود «يمنح الأشياء معنا جديدا هو معناه وفي هذا المعنى الجديد يكمن تحدّيه هو للعالم المخلوق من قبله [...] إن الفنان دائما – شأنه شأن كل مفكر– هو الدُودة التي تنخر في قلب الوجود المعطى لكي يجعله ينهار، ومن الأجزاء المنهارة يعيد تشكيل المنزل حسب رؤياه، يعيد ترتيب المنزل حتى يشعر أنه هو صانع هذا المنزل لا مجرد ساكن فيه»[86]. و"أدونيس" واحد من أولائك الهدامين البنّائين الذين تسكعوا في مدينة الشعر وخبروا أزقتها وأحياءها ، يقول في قصيدة "أغنية لحروف الهجاء":

لستُ ما شِئْتَهُ، لستُ مَا لاَ تَشَاءْ

ليسَ لِي سيرةٌ ليسَ لِي مَوْطِنٌ

---

[83] أدونيس (علي أحمد سعيد): الثابت والمتحول "صدمة الحداثة"، دار العودة، بيروت، لبنان، [ط4]، [دت]، ص230.

[84] المرجع نفسه: ص241.

[85] نذير العظمة: قضايا وإشكالات في الشعر العربي الحديث، ص17.

[86] مجاهد عبد المنعم مجاهد: جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، [ط1]، 1997، ص41.

غيرُ هذا التَشَرُدِ بين حروفِ الهجاءْ[87]

إنّ الشاعر الحق دوما مسكون بالحرف، يهمس إليه ويجهر به قصيدة ترسم وجوده في تماهٍ فيزيقي، إنها كيمياء الشعر ومعادلته الخالدة، وهذا ذاته ما أهلّ الشاعر إلى تبوُءِ مكانة تضاهي وتنافس العراف والساحر والنبي؛ لأنهم جميعا يملكون، شفرة كلامية من نوع خاص تمكنهم من إحداث أثر عميق في النفس البشرية باستخدام القوى الكامنة في ثنايا الكلمة[88] .

إذا فالدفق الشعري هو شرارة كهربائية تنير جوانب الروح لتفيض كلاما معسولا لا ندري من أين جاء وإلى أين ذهب، أو حتى لماذا جاء دون موعد «إنها تصدر عن وضعنا الإنساني بفيض لا هدف له إلاّ أن يتجاوز هذا الوضع ويتخطاه، هذا الفيض هو في آن واحد طوفاننا وسفينتنا»[89]، يقول "أدونيس" في قصيدة "القصيدة غير مكتملة":

هل في الأمس صلاة
تروي عطش اليوم، وأين سيجلس هذا الفجر الآتي ؟
والوقت غروب والأشجار تزرّرُ ثوب الشمس وهذا حرف العين
وحرف اللام وحرف الياء ولكن هو في معجم هذا الوقت حروف أخرى
واسم آخر لكن هو ذا يتبخر في أنفاس الوقت سجينا
مسجونا بين يديه
مسجونا فيما يلفظه [90]

وما أحلاه من سجن إرادي أبدي .

---

[87] أدونيس: هذا هو اسمي وقصائد أخرى، دار المدى، دمشق، سوريا، [دط]، 1996، ص408.
[88] ينظر: عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، [ط1]،2004، ص77.
[89] أدونيس: في قصيدة النثر، شعر، بيروت، لبنان، [ع4]، [س4]، 1960، ص83.
[90] أدونيس: هذا هو اسمي، ص411.

5-مع عبد الله حمادي:

الشاعر ذاتٌ تنبئيه تسعى إلى خلخلة وكسر القيود الجاهزة/ الجامدة، للمضي قدما نحو المجهول وكشفه، ولا تتم هذه العملية في منأى عن شاعر رائد يحوّل الكلمات عن مسارها الدائري الممجوج، وينفثها في رحم المجهول لتحظى بلذتها الاستكشافية مكونة بذلك قصيدة ولودة مشحونة بذاتها، و"عبد الله حمادي" واحد من أولائك الفرسان الذين امتطوا صهوة الكلمة -نقدها وشعرها- لتتزيا بأثواب عدة يحيِّره غنجها ودلالها عند ما تأتيه شعرا فيقول :«ماذا أقول عن الشعر أهو سحر إيحائي يحتوي الشيء وضده، أم هو حساسية جمالية مغايرة للمألوف، ومرادفة للخلق على غير منوالٍ سابق ؟؟ إنه في أبهى تجلياته الكلام المصفى المتألق، وهو خرق للعادة، ومحاولة مستمرة لهدم الاحتذاء وقد جرى العمل في ممارسته من قبل الشعراء مجرى قلب العصا حيّة إنه تشكيل جديد للسكون بواسطة الكلمات»[91]، إن هذه الكيمياء العجيبة تتماهي والشاعر لتشكل طقوسه المقدسة في عالم يخلو إلاّ منه ومنها؛ «تتوحد فيه الكائنات وتمَّحي في جلاله الفواصل والحدود بين الموجودات، لهذا تهوي أمام أنظارنا صحون التقليد في الشعر والثقافة والسياسة ويسقط الأصل وتتسع أفاق المغامرة»[92]، ويصبح الشعر بذلك هو الحامل في أحشائه بذور عالمٍ جديد هو نواته وأحد مكوناته، الخلق فيه عودة على البدء "كان البدء وكانت كلمة" أو بتعبير "عبد الله حمادي" في قصيدة البرزخ والسكين :

حبلى الأغاني والمعاني.
وأسرار الحرف مواعيد
تحن إلى اللقاء (...)[93]

---

[91] عبد الله حمادي : البرزخ والسكين، جامعة متنوري، قسنطينة، الجزائر ،[ط3]، 2001 ، ص5 .
[92] المرجع نفسه: ص8 .
[93] عبد الله حمادي : البرزخ والسكين، ص130-131 .

إن هذا الرحيق المختوم ليس إلا حروف اللغة الحبلى التي ما إن تضع حملها حتى يغشاها حمل جديد، ولا يرهقها ذلك أو يرهق شاعرها الذي يُصرّح: «إنني أبحث عن الشعر بعيدا عن شكله، أبحث عمّا يدهشني إبداعيا »[94]، إن هذا الإيمان الراسخ بالشعر هو ما ينفث أكسير الحياة في الإنسان ويتخطى الوجود بحثا عنه (الوجود)، وما دام هذا العقد قائم بين الشاعر وشعره فلا خوف على الشعر، حتى وإن لم يوجد شعراء:

قد لا يوجد شعراء، ولكن الشعر
سيوجد دائما
ما دامت موجات النور في القبلة
تنبض ملتهبة
وما دامت الشمس تكسو الغيوم الممزقة
بالنار والذهب
وما دامت الرياح تحمل في أحضانها
العطور والأنغام
وما دام يوجد في العالم ربيع
فسيوجد الشعر[95]

6- مع عبد الحميد شكيل :

فارس آخر من فرسان الكلمة تأتيه كرا وفرا فتتمثله ليتمثلها صَدَفَة من قصائد البحر مكتنزة لؤلؤا ومرجانا، "عبد الحميد شكيل" واحد من الشعراء الرواد في الجزائر الذين غطسوا في مياه الكلام بنفس نشوة ولذة الغطس في مياه البحر الأبيض المتوسط، تؤرقه الكلمة، تؤرقه القصيدة ويؤرقه الشعر؛ تؤرقه الكلمة لتماهيها في عروس البحر "بونة"

---

[94] نادر هدى: الرؤية والإبداع، حوارات أعد لها وقدمها أروى القاضي، طبع بدعم من وزارة الثقافة، دار الكتاب الثقافي، إربد، الأردن، دار المتنبي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، [ط1]، 2007، ص49.

[95] عبد الله حمادي : البرزخ والسكين ، ص 14.

التي يعشقها، تؤرقه القصيدة لالتحامها بالأنثى الراغبة والمرغوبة، ويؤرقه الشعر لأنه الوجود في كلمة، يخلقها "عبد الحميد شكيل" كائنا خرافيا يفرّ من الزمن إليه، في حركة دائرية دؤوبة.

إنّه واحد من نساجي القصائد أصحاب الرؤى الخاصة، يَعرف القصيدة «باعتبارها تراكما لغويا دالا، وانزياحا نفسيا هالا، ومعطى انطولوجيا متحصلا عليه جراء خبرات طاعنة، وتجارب ساخنة، تمت في سياق الإيغال اليومي والدفق الميتافيزيقي، الذي يكشف العلائق ويؤثث الأنحاء ويسم الأجواء، ويأتي على الأقوال المجهضة المبنية على فراغية المعنى، وخواء المبنى»[96]، وهذه الفلسفة "الشكيلية" تتأكد في نصوصه أكثر من مرة، وبأكثر من حال، ويقول عن القصيدة أيضا: «القصيدة معطى جماليا وكتابيا، تظل صعبة وعصيّة، وحرونة ومشاكسة، تذهب في المعنى والمساءلة والانزياح والتماهي، والتحول الذي يظل في صخب دائم الجريان والبوح والعلو الجميل»[97].

إنّ قصيدة بهذه الكيمياء، من شأنها أن تقطع بالشعر أشواطا كبيرة فيكون له شأو عظيم، خاصة إذا راودها شاعر فحل تستحيل معه الكلمة إلى وجود مثلما هو حال "عبد الحميد شكيل" باعتباره واحدا «من الأصوات الشعرية التي تغرد داخل فضاء الإنسان كمعين أصالي للتحول» [98]، التحول الباعث على التغيير والهدم ثم البناء، لخدمة غرض أسمى هو الإنسان في انتصاراته وانتكاساته، في جموحه واستكانته، بأسلوب الجرح والتعديل الذي كثيرا ما لازم الشعر والشعراء، والشعراء كما يعرفهم "شكيل" هم:

قبائل اللغة،

وهم يفتحون قلاع الكلام المحصن،

---

[96] عبد الحميد شكيل: ملاذات الشطح، منشورات وزارة الثقافة، موفم للنشر، الجزائر، [دط]، 2009، ص61.

[97] عبد الحميد شكيل: كتاب الطير، منشورات وزارة الثقافة، موفم للنشر، الجزائر، [دط]، 2008، ص8.

[98] عبد الحفيظ جلولي: خرائب الترتيب (طروحات الشعرية المؤنقة)، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، [دط]، 2009، ص103 .

غير عابئين..
بأعاصير النحاة [99]

إنهم فرسان سيفهم حرف، قلاعهم كلام، عدوهم الثبات، عشيقتهم القصيدة، غريمهم الشعر، وبأصغر رسم في الوجود، يرسمون الخلود والحرف عندهم:

لغة السموات،
حكمة الأرض،
اتقاد الجمر،
وهو يتنادى،
مستبسلا في رغائه الضافي ...! [100]

قد يبدو لممتص مفاهيم الشعر من روع الشعراء، أن مفاهيمهم شعر جديد ينحته قلم شاعر وكأن هناك أعلم منهم بالشعر، فما خلا الشعراء أناس انعكست فيهم رؤيا الشعر وصورته الطافية، لأن الشعر حياةٌ ونبضٌ من الأعماق يخرج عنوة، يسكن فينا، وبين الفينة والأخرى تصلصل قصائده صلصلة الجرس لأنها «حالة من التماهي والشطح والتجلي والانطراح الذي لا حدود له لأنه يمتح من الذات، وينحت من جبلتها(...) وهي تتكتب في ظل التشظي والاجتراح، والنشيج اللغوي» [101]، فإذا كان الشعراء يتمثلون روح الشعر فنحن نتمثل مادته وشتان بين الروح والجسد، الشعر والقصيدة.

ومحصول الكلام في هذا العنصر؛ أن الشعر رضي أن تمثله القصيدة في المحافل الأدبية باعتبارها عباءة تدثر بها، لكن طول تمثيلها له، جعل جمهوره يصدر شهادة وفاته، ويعلن وراثتها الأبدية له وبالتالي انقطاع الخلف من بعدها، وهذا ما شكّل حدا

---

(99) عبد الحميد شكيل: كتاب الأسماء ... كتاب الإشارات، منشورات وزارة الثقافة، موفم للنشر، الجزائر،[دط]، 2009، ص94.
(100) المرجع نفسه، ص92 .
(101) عبد الحميد شكيل : كتاب الطير، ص10-11 .

فاصلا في الشعر المعاصر وجعل منه مأزقا كلاميا، وحملاً إضافيا على الشعر والشعراء*.

3-التنثير بين الأصالة والمعاصرة:

(أ) شواهد نصية:

سأل في يوم من الأيام "الشعر" و"النثر"، "النَّثيرة" عن قصتها فقالت: نبذت بالعراء دون كساء تزوج أبي من أبي، فولدت أنثى ربتني أنثى، وتزوجني خارج عن القانون، هذه باختصار قصة "قصيدة النثر" أكثر نوع شعري جدلي في تاريخ الأدب العربي.

فمن المزاعم أو الحقائق التي أقصيت بها "قصيدة النثر" ما يعرف بالحاضنة الغربية، إذ كيف يعقل بنبتة تربتها فرنسية أن تنبت في فلوات العرب، وكيف لهم أن ينسبوا المولودة إلى امرأة -ثم كيف يتبنى رجل مارق كـــ"أدونيس" هذا النوع- لقد تمسك الكثيرون بعرى المنشأ المغربي كسبب قار لتحلة دم "النَّثيرة"، ونحن معهم طبعا، نشدد على ضرورة تخليص الأدب العربي من هذه الشوائب، لأنه ببساطة لا حاجة بنا إلى مثل هذه الروافد، فنحن أمة مكتفية بذاتها، أقله على الصعيد الأدبي، ولنا في ذلك شواهد:

1-إنّا باعتبارنا أكفاء نؤرخ لنهضتنا من سبات الانحطاط وتراكم رماد قرائحنا الخامدة بحملة "نابليون"-العربي- على مصر، لما لتلك الحملة الفاتحة من أسباب النهضة بل الصدمة.

2-إن أول ما عمد إليه شعبنا الصنديد المتطاول بقامته عنان السماء هو إرسال بعثات تعلّم الشعوب الفنون والأدب خاصة، فكان أن ألفوا على غرارنا دررا ثمينة مثل: "تلخيص الابريز في تلخيص باريز"، كما ترجم بعضهم أعمالنا مثل "مغامرات تلماك".

(*) لنا عودة لهذه الفروق في عنصر اللاحق لأنها صمام الأمام في الشعر المعاصر (الشعر والقصيدة – الشعر والنثر في علاقتهم ببعضهم البعض .

3- وبعد تشرّب أسباب النهضة، كشفنا النقاب عن منظومة نقدية متميزة كانت الحد الفاصل في معالجة وتثمين النصوص فكان أن ابتكرنا "البنيوية"، و"السيميائية"، و"الأسلوبية" ومناهج أخرى مشهود لها، إضافة إلى الكثير من المذاهب الأدبية التي لا زالت تدرس في جامعاتهم مثل: "الرومانسية"، "الواقعية"، "التاريخية"، "السريالية".

4- إضافة إلى ما سبق لأدبائنا الفضل في إبداع وتأليف الكثير من النصوص والفنون الأدبية "كالإلياذة"، و"المسرح"، و"القصة"، كما لا ننسى فضلنا عليهم في كليلة ودمنة وحكايات شهرزاد والفلسفة والمنطق.

بعد كل هذا ألا يحق لنا نبذ مولودهم اللقيط الهجين النّكرة المخنث المسمى "قصيدة نثر" أو "نثيرة"؟

إن فكرة الحاضنة الغربية مجتثة من جذورها ذلك أن حصول "قصيدة النثر" على جنسية فرنسية لا يعني أبدا أن لا تكون عالمية بل وعربية، عالمية لأن تاريخ الشعوب برهن بامتياز عن خاصية التأثير والتأثر بين المجتمعات الإنسانية. كما أنه زعم باطل لنا كعرب نحن المجتمع النرسيسي الذي يخاف الآخر أكثر من حبه لنفسه، فقد أُخِذَ منا الكثير الكثير، وأخَذنا الكثير الكثير فتاريخنا الإبداعي يشهد بوجود نماذج كثيرة تزكي حضور "قصيدة النثر" في تراثنا الشعري القديم والمعاصر.

وقد أورد "أدونيس" عدة نماذج تشهد على "**التنثير**"، قائمة في أصل الشعر العربي، يقول: « أقدم في سبيل مزيد من الإيضاح والوضوح، نماذج من نصوص تقوم على المعنى العقلي: نصوص موزونة مقفاة، ولا تعتبر مع ذلك شعرا»[102] من تلك النصوص بيت حكمي لـــ:"زهير"، وقول لـــ:"عبد الوهاب البياتي"، وآخر لـــ"نازك الملائكة" من قصيدتها الكوليرا، كما أورد قولين أحدهما للمتنبي يقول فيه:

الرأي قبل شجاعة الشجعان هو أول وهي المحل الثاني[103]

---

[102] أدونيس: الثابت والمتحول "صدمة الحداثة"، ص288.

[103] ينظر:المرجع نفسه، ص288.

وقول خاص به هو("أدونيس") في بداياته يقول فيه:

لغة الحق أن نموت مع الحق
انتصارا أو أن نموت انكسارا
ليس عارا لنا إذا ما نكبنا
إن في خفضنا الجباه العارا
روعة السيف أن يظل مع الحق.
فلا ينثني و لا يتوارى
وإذا السلم لم يقدك لحق
فكن السيف أو كن الجزار [104]

ثم يردف معلقا: «هذه النماذج وأمثالها ليست شعرا وإنّما هي أفكار منقولة في قالب وزني، ويمكن وصف هذه النماذج بأنها تقريرية نثرية تكرارية، وبأن بنيتها تقوم على نوع من العلاقة الآلية أو علاقة محوي بحاوٍ، كعلاقة الماء بالإناء أو الجسم بالثوب»[105]. ويأخذ "أدونيس" على هذه الأبيات تشبعها بالمعنى العقلي الذي ينتمي في أصله إلى النثر العلمي، وهذا لا يعيبها–حسب رأينا–خاصة في ظل التجربة الشعرية المعاصرة الطامحة إلى شعر الرؤيا والكشف –تماما كالعلوم التجريبية مع اختلاف مادة بحثهما– رغم ما في الأمثلة من تقريرية واضحة.

إنّ أكثر ما يضرّ بهذه النماذج غياب الإشعاعات الشعرية التي جعلت من الكلام مسطحا خاليا من التصوير القلب النابض للشعر، لكن ما بالنا بأبيات لا تخلو من قيمة فنية جمالية شعرية واضحة، رغم ذلك امتدت إليها يد النثرية لتبرهن أن القالب المتكلس جنى فعلا على الشعر القديم ولم يؤخذ به كعائق يحدّ من انسيابية التجربة الشعرية،

---

(104)أدونيس: الثابت والمتحول "صدمة الحداثة"، ص289.
(105) المرجع نفسه: ص289.

فهاهو صاحب مقولة "أنا أكبر من العروض" ينقض إحدى القواعد الأساسية لعمود الشعر، يقول "أبو العتاهية":

«يا ذا الذي في الحب يلحى أما والله لـــو حملت منه كمـــا
حملت مـــن حـــبّ رخيـــم لمـــا لمت على الحبّ فذرني وما
أطلب إني لســـت أدري بـــمـــا قتـــلـــت إلاّ أنـــنـــي بيـــنـــما
أنا بباب القصر في بعض ما أطلب من قصرهم إذ رمى
شبـــه غـــزال بسهـــام فمـــا أخطـــأ ســـهمـــاه و لكنـــمـــا
عينـــاه سهمـــان لـــي كلما أراد قتلي بهمـــا سلمـــاً »[106]

إن كل ما يؤخذ على هذه الأبيات ظاهرة "التضمين" أو "التدوير الدلالي" –التي تنتمي في أصلها إلى النثرية– يقول "أحمد درويش" «في مقطع شعري يرد في ديوان أبي العتاهية، ويتكون من ستة أبيات، تقوم كلها على التدوير لا بين الأبيات المتتالية فقط بل بين الأشطر أيضا»[107] ولنلاحظ معا كيف يؤول هذا الكلام إلى فقرة نثرية حبلى بالشعرية بكل يسر: «ياذا الذي في الحبّ يلحى أما والله: لو حملت منه كما حمّلت من حب رخيم، لما لمت على الحب فذرني وما أطلب، إنّي لست أدري بما قتلتُ، إلاّ أنني بينما أنا بباب القصر في بعض ما أطلب من قصرهم، إذ رمى شبه غزال بسهامٍ، فما أخطأ سهماه و لكنما عيناه سهمان لي كلّما أراد قتلى بهما سلّما»؛ وهنا تتحجر الكلمات عن التعبير، من القائد و من المقود التجربة الشعرية أم الأوزان التي تفرغ فيها، الشاعر أم الشعر؟ لماذا هذا التمسك بنموذج واحد للشعر، تصب فيه الكلمات في أعمدة خراسانية متوازية لغاية غير كامنة فيها، حتى أصبح الشعر كائنا كسيحا مصابا بشلل الأطفال، في عصر يتسابق بسرعة الضوء.

إن "**أبا العتاهية**" رغم مواقفه المشهود لها بالجرأة والحداثية اتخذ من النموذج الشعري التقليدي قالبا لشعريته المتفجرة، التي ما كان يعيبها التشكل وفق النموذج النثري، وهذا

---

[106] جون كوهين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، ص82. الأبيات وردت في أحد الهوامش كتعليق من أحمد درويش.
[107] المرجع نفسه: ص82.

المثال–المجتزأ من أمثلة كثيرة– يعطي الدارس حجة قوية عن مدى تحكم الوزن العروضي بالنَفَسِ الشعري، حدًا جعل الشاعر يربط الأبيات بعضها ببعض دلاليا رغم استيفائها للوزن العروضي (الأبيات ليست مدورة عروضيا)، وهذا ما دفعه إلى توزيع موسيقاه بشكل يوهم الانتماء إلى عمود الشعر، فكانت قصيدته كتلة مدورة، لا تخلو من طابع سردي واضح يصف فيه الشاعر لوعة قلبه، ويخاطب متحججا لمن يلومه، لذلك يمكن أن نعتبر "أبا العتاهية" أوّل من نثَّر الشعر أو في أقلّ تقدير أول من خلخل عموده، بكسر قاعدة من قواعده (تدويره بعد القافية وقبلها؛ فلأشطر الأولى على علاقة دلالية مع الأشطر الثانية (الصدور والأعجاز))، وهذا كله ينذرُ بإيقاعٍ جديد يتجاوز الوزن لحساب الدلالة، وقد أدرج "**قدامة بن جعفر**" هذا في عيوب ائتلاف الوزن والمعنى معا يقول: «المبتور: وهو أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد، فيقطعه بالقافية ويتمه في البيت الثاني»[108]، وقد جاءت الأبيات السابقة كلها على هذا النحو .

مثال آخر قدّم نفسه إلينا على يد رائدة شعر التفعيلة "**نازك الملائكة**"، أثناء احتجاجها لدعواها الشعرية، تقول عن قصيدة من الشعر القديم: «وردت منسوبة إلى الشاعر "ابن دريد" في القرن الرابع الهجري، و هذا نصها وقد رواه "الباقلاني" في كتابه (إعجاز القرآن)، وأدرجه كما يدرج النثر الاعتيادي، ولكنّي أوثر أنْ أُدْرِجَهُ إدْرَاجَ الشعر الحر، ليبدو نسق أشطره المتفاوتة الأطوال والأوزان:

رُبَّ أخٍ كنتُ به مغتبطا
أشدُ كفيَّ بعرَى صُحْبَتِه
تَمَسُّكا منِّي بالودِّ ولا
أحْسَبُه يغَيِّرُ العَهْدَ ولا يحُولُ عنه أبدًا
ما حَلَّ رُوحِي جَسَدِي
فانقلبَ العهدُ به

[108] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 209.

فعُدْتُ أنْ أصلحَ ما أفسدَهُ
فأسْتَصْعِبُ أن يأتيَ طوعًا فتَأنَّيتُ أُرْجِيهِ
فلمَّا لَجَّ في الغَي إباءً*
ومضى مُنْهَمِكًا غسلتُ إذْ ذاكَ يديَّ منهُ»[109]

ولا ندري ما الذي جعل هذا النص مهدًا للشعر الحر غير المتحرر من الموسيقى الخليلية –والتي لا تشع فيه ولو بنورٍ خافت–، هذا وقد وصفت هي ذاتها الأبيات بقولها: «قد يقال إنّ أشطر ابن دريد صمّاء مجدبة، لا طراوة فيها ولا موسيقية ولا جمال، وهذا صحيح ونحن نوافق عليه، ولكن ذلك لا ينفي أنها تدعو إلى شيء جديد بديع لم يقبله العصر إذ ذاك»[110]، ممثل حسب رأيها في الجمع بين بحور "دائرة المجتلب"، وليس يعنيها أو يعنينا طبعا أنها أشطر أخضعت لمبادئ الشعر الحر قسرا، ولو تركت على حالها–كما أوردها "الباقلاني"– لما أصبحت أعجاز كلام خاوية لا تخرج حتى في شكلها النثري عن الكلام العادي، الذي يحكي فيه صاحب عن صاحبه بنص تقريري صِرف لا يخلو من بعض التوقيعات السجعية التي تأتي عفو الخاطر.

أما في العصر الحديث فيطالعنا أمير الشعراء "**أحمد شوقي**" الذي لم يُسْتثْنَ من تُهمة "**التنثير**" على يد كثير من أصحاب الأقلام الجادَة والقرائح الناقدة، يقول "عثمان موافي": «اتسمت قصيدة شوقي بشيء ليس بالقليل من سمات النثر العلمي والفلسفي، ولعل من أبرز ما يوضح ذلك غلبة السرد أو الحكاية على جانب كبير من هذه القصيدة، وجنوح لغتها نحو التقرير والتعبير المباشر ومنها إلى مخاطبة عقل القارئ لا شعوره أو وجدانه»[111]. ومقارنة بهذا الوصف لعملاق من عمالقة الأدب الحديث، نجد أن "قصيدة النثر" من خلال ما ذكرناه في العنصر السابق، حفظت للشعر ماء وجهه واقتصرت

* تتعرض نازك الملائكة أثناء نقدها لقصائد النثر للفصل بين المعطوفين فتعيبه، وقد فصلت بينهما هنا.
[109] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص8.
[110] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص11.
[111] عثمان موافي : في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في الأدب الحديث، ص127.

على بعض التقنيات النثرية لتفيد منها: مثل السرد(الحكاية)، والتقرير في بعض جوانبه، واجتنبت التعبير المباشر، أما عنصر الإطناب فمغيّب تماما بواسطة الغموض وتراكم الصور. وإذا كان هذا حال قصائد شوقي الموزونة –لا تخلو من "تنثيرية"– فما هو حال نثره، يجيبنا و"**محمد بنيس**" قائلا: «التطرق "لشوقي" هذا يعتمد على كتابه "أسواق الذهب" الذي يتوفر على نصوص نثرية تتناول محاور متنوعة، ويتوفر أيضا على نصين مَعيَنَيْن في تقديمهما بأنهما من "الشعر المنثور" وهذان النصان هما "الوطن" [...] والنص الثاني بعنوان "الذكرى"»[112] وهنا تظهر نصوص "شوقي" بقوام مخالف للنصوص الأخرى؛ فشعره منثَّر ونثره مشعَّر –نورد لذلك مثال– يقول "أحمد شوقي": «كلمات اشتملت على معانٍ شتى الصور، وأغراضه مختلفة الخبر، جليلة الخطر، منها ما طال عليه القدم، وشاب على تناوله القلم، و ألّم به الغفل من الكتاب والعلم، ومنها ما كثر على الألسنة في هذه الأيام، وأصبح يعرض في طرق الأقلام وتجري به الألفاظ في أعنة الكلام»[113]، ومن اليسير أن تنتظم هذه الكلمات في أسطر شعرية بالشكل التالي:

كلمات اشتملت على معان
شتى الصور
وأغراضه مختلفة الخبر
جليلة الخطر
منها ما طال عليه القدم
وشاب على تناوله القلم
وألمّ به الغفل من الكتاب
والعلم
ومنها ما كثر على الألسنة في هذه الأيام
وأصبح يعرض في طرق الأقلام

---

[112] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها "2 الرومانسية"، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، [ط2]، 2001، ص54.
[113] المرجع نفسه: ص55.

وتجري به في أعنة
الكلام.

وقد يُحتج بأن هذا النص نثري مسجوع فقط كما يظهر ذلك إلا أنّه أيضا موزون فأغلب أوزانه تنتمي إلى "بحر الكامل" مع حذف ثاني متحرك، وهذا يفنّد مقولة أخرى من مقولات التباعد الإجباري بين "الشعر" و"النثر"، ويجعل من "التنثير" الذي طال كثير من نصوص ذوي القرائح الشعرية الفذّة حقيقة وطلبا مشروعا "**للنَّثيرة**".

وفي هذا الخصوص يميل بعض الدارسين إلى نبذ ظاهرة الاحتكام إلى الماضي لتثبيت جذور "قصائد النثر"، لأن النوع مهما علا أو قلّ شأنه يجب أن يحوي بذور بقائه في نفسه، فلا يضطر إلى استدانة بذور حية من تربة ومناخ غير تربته ومناخه الذيْن ظهر فيهما، لأن ذلك سيؤدي حتما إلى فناء كلا النوعين، يقول "طراد الكبيسي" «إن من يرتكب أو يحْدث حدثا عليه أن يقدم تبريره من داخل الحدث/النص نفسه، وفي حال وجود مماثلات في الماضي (الموروث)، علينا إيضاح وجوه الائتلاف والاختلاف على مستوى البنية والمحفزات التعبيرية، والانحراف في الدلالة»[114] ويبدو من هذا الكلام أن الأزمة تتعدى أزمة نوع شعري/ أدبي معين، إلى أزمة مبدع/خالق عليه أن يحسن التصوير حتى لا يكون جنينه خدِّيجا، وأزمة ناقد صدئت أدواتها وأعلنت إفلاسها، فأخذ في التجريح العشوائي عوض الاجتراح الصحي، فإذا كان المبدع خالق للأشكال فالناقد طبيبها وحاميها وشاهد إثباتها، ثم إن النوع لابد له من مرحلة نضج وبلوغ يكافح فيها لأجل البقاء وذلك برجاحة اللغة، ونبض الصورة، واستيعاب المعنى، كاليخضور في نسغ النص لتكتمل عملية تركيبه الضوئي.

إن مخاتلة نصوص "شوقي" تثبت بجلاء أن الإبداع يتكلم لغة واحدة، سواء تزيا بالشعر أو بالنثر، فلا سلطة لغير النص فيه، والقاعدة الأساسية: أن لا قاعدة فنية تقحم نفسها في النص إلاّ برضا النص، وتبطل بذلك صحيفة الفروق التي اجتهد أولياء الأمور من شعراء ونقاد في تدقيقها وإقامتها بين الشعر والنثر.

---

(114) طراد الكبيسي: الاختلاف والائتلاف في جدل الأشكال والأعراف" مقالات في الشعر"**www.awu_dam.com**.

(ب) صحيفة الفروق:

تتمة للمجهود التمييزي بين الشعر والنثر، يجد الدارس نفسه منجرفا مع مدّ وجزر فروق الشعر والنثر التي تكثر حينا وتقل أحيانا، ومنذ البدء أيضا يتعين علينا تحديد وضعية للانطلاق ومسلمة غير قابلة للنقض؛ مفادها أنّ التداخل بين الشعر والنثر قائم في أصلهما مهما بلغت دقة التمايز، وتأججت صيحات الأقلام، فالعلاقة قائمة ومتجذرة في كلا الجنسين، إذ يغترف كلاهما من معين الحرف، ونبع اللغة الفياض، الممزوجة بتأجج التجربة الشعرية.

كما لا يجد أيا منهما مأوى غير قلعة الأدب الفسيحة بكل ما تعنيه هذه الكلمة، لتتكشف ضبابية الخلاف على فروق كمية وكيفية تحدد الجنس والنوع حسب نسب الحضور، الذي عادة ما تكون متفاوتا حتى في "قصيدة النثر" باعتبارها نوعا يستوطن الحدود، تلك الحدود ذاتها التي جعلت "الشعر" و"النثر" متقابلان لا متناقضان فـــ«النثر فن قولي كالشعر، يشترك معه في بعض الخصائص والسمات الفنية، ويختلف عنه في درجات اتصافه ببعض هذه الخصائص والسمات التي منها سمات تغلب عليه، وسمات تغلب على الشعر. وعلى هذا فهما متقابلان تقابل تضاد لا تقابل تناقض»[115]، رغم ذلك يبقى التقابل بارزا يمنح كل جنس كيانا مستقلا لا ينعتق من أصله –اللغة– ومن الخصائص الفنية التي تَفْرِضُها عليه حتى ينتظم في قوانين الإبداع، وهنا تبرز الخصائص الفنية كحد ومعيار للتمييز، خاصة إذا استعارها "جنس النثر" ليطوعها ببراعة تفوق "الشعر" الجنس الأصلي لها، وقد أعطت العصور الأدبية نماذج مختلفة تؤكد ذلك.

[115] عثمان موافي : في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في الأدب الحديث، ص13.

ومادام «هناك تفوق في النثر العربي، يصل إلى درجات من الموسيقى والتوتر الداخلي مؤثرا في النفس، فلماذا أسمي الشعر شعرا، إذا لم تكن هناك قواعد وموازين ومقاييس ومقومات خاصة تميز الشعر عن النثر؟»[116].

ويجتهد "جون كوهين" في امتصاص الفروق المميزة لكل نوع، وتمييزها داخل جدول يوضح فيه الفروق الصوتية والمعنوية بين "قصيدة النثر"، و"النثر الموزون"، و"الشعر التام"، و"النثر التام" كما هو موضح في الشكل (2):

النمط	الصوتي	المعنوي
قصيدة النثر	-	+
النثر الموزون	+	-
الشعر التام	+	+
النثر التام	- [؟]	[؟] -

"جدول الفروق الصوتية والمعنوية بين الأنماط الأدبية"

الشكل(2) [117]

حيث:

ترمز علامة (−) إلى غياب الخصائص الصوتية (الموسيقية).

ترمز علامة (+) إلى توفر الخصائص المعنوية (الدلالية)، وذلك مقارنة بالخصائص الخصائص الصوتية والدلالية للشعر باعتباره نموذج الكمال (حسب الجدول).

---

[116] عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة الجديدة "قضايا أدبية"، دار الحداثة، بيروت، لبنان، دار الحكمة، صنعاء، اليمن، [دط]، [دت]، ص 60.

[117] جون كوهين: بناء لغة الشعر، ص21. يسمي النظم نثرا موزونا، فينسبه إلى النثر عوض الشعر كما هو الحال في الأدب العربي، والحقيقة أنه في منطقة حدودية حاله حال قصائد النثر، وإن شئنا تصنيفه فإلى الشعر العلمي على غرار النثر العلمي.

ولا ندري لماذا أدرج النثر التام –أصلا– في هذا الجدول مادام مجردا من القيم الصوتية والمعنوية، والحقيقة أن النقص الذي رآه "كوهين" إنما هو بالمقارنة مع الشعر وبفرض وجود نسبة ثابتة من القواعد الفنية القارة في كلا الجنسين، ويؤكد ذلك معادلتي "رولان بارت" للشعر والنثر:

«الشعر= النثر + أ + ب + ج / النثر= الشعر – أ – ب – ج»[118]

وبالتالي فالشعر يساوي النثر والاختلاف يكمن في درجة الخصائص الفنية للجنس التي تحضر في الشعر ولا تحضر في النثر، مع وجود خصائص أخرى للجنس توجد في النثر ولا توجد في الشعر، وهذا ما لم تتم الإشارة إليه، ويكفينا في هذا الموضع ورود "قصيدة النثر" كنوع يشترك مع الشعر في "المعنوي" ويختلف عنه في "الصوتي" النظمي – مع احتكام "قصائد النثر" إلى بدائل موسيقية تعوض ما استغنت عنه – حيث يصبح «قطع التوازي الصوتي / المعنوي في هذه الحالة متعمد– إنه يمثل هدفا يبحث عنه لذاته وإذن يمثل عنصرا إيجابيا في الكلام المنظوم، بل إن هذا العنصر هو الوحيد الذي يتحقق في النظم فقط وما يسمى بقصيدة النثر لا يختلف في الواقع عن الشعر إلا من خلال مراعاته لقواعد الموازاة في الوقف»[119]. و في قصيدة النثر تتحول معادلتي بارت إلى:

الشعر= النثر + أ + ب + ج

النثر= الشعر – أ – ب – ج

لتأتي "قصيدة النثر"= شعر + نثر + أ' + ب' + ج' حيث تحافظ "قصيدة النثر" على الجوهر في كليهما، وتستورد أو تستغني عن بقية الخصائص الفنية حسب احتياجها لها:

قصيدة النثر = شعر + نثر – إطناب + غموض + كثافة + سرد+ جملة – بيت + تجنيس – وزن – قافية + توازي + تكرار .

---

[118] مشيل دليفل: قصيدة النثر وأيديولوجيا النوع، موقع سابق.

[119] جون كوهين: بناء لغة الشعر، ص91. وتجدر الإشارة أن المحك الذي يحتكم إليه كوهين في التفريق بين الشعر والنثر هو درجة الانحراف بين الصوتي والمعنوي.

ومحصول الكلام أن الفارق الأساسي بين الشعر والنثر هو تشكيلات الأداء اللغوي، وتحولات اللغة الشعرية، بحمولاتها المتعددة والتي تجعل من الكلام ما يتبوأ درجة من الشعر أو أخرى من النثر، وإذا كانت اللغة بهذه الأهمية والمسؤولية، فإنها أيضا بدرجة من الزئبقية؛ ذاك أنها اختارت مسار الشعرية، مما زاد الحدود الوهمية بين الشعر والنثر تقلصا وانكماشا، ويَردُ "إحسان عباس" ذلك إلى«طغيان المشاعر على العقل حيث يجب أن لا يكون هذا الطغيان موجودا يجب أن يتحدد لكل شيء مجاله، فعندما أكتب قصة قصيرة مثلا، فلابد فيها من ملامح فنية تصويرية، ولكن ليس العبارة الشعرية»[120] .

والملاحظ في "قصائد النثر" أنها عمدت إلى هذا الجانب (اللغة الشعرية) فشحنته وإلى التصوير فغذته، ولم يحتسب ذلك في كفتها كما حسب عليها، وتؤكد لنا مقولة "إحسان عباس" أن للغة النثر شعرية غير شعرية لغة الشعر لأن الأولى عقلية، والثانية وجدانية.

يربطها بعض النقاد العلاقة بين النثر والشعر بالجنس البشري على اعتبار الكائن الذكري والكائن الأنثوي فهما رجل وامرأة، شعر ونثر على اعتبار حكمة وعقل الأول (الرجل)، وهوائية وعاطفية الثانية (المرأة)، مع العلم أن بهما فقط تستقيم الحياة وتعتدل موازينها والعلاقة قائمة بالفعل بين الرجل والمرأة، الشعر والنثر (قصيدة النثر باعتبارها تركيبا مزجيا لهما)، ذلك أن«أقرب تشبيه لها هو نمط العلاقة بين طبيعة الرجل وطبيعة المرأة، فكما أن الشعر جزء من النثر، كذلك المرأة خلقت من الرجل فهي بهذا المعنى جزء منه ومع أنها كذلك، إلا أنها تمتاز عنه بعَدِّهَا مظهر جماليًا»[121] للجنس والنوع معا، كما أنها وحدها تنفرد بالمحافظة على جيناته، وتتولى في مرحلة تالية عملية تكوينه وصياغته كنوع بشري جديد، فالتواشج والتداخل سنة كونية مشروعة.

---

(120) جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، ص166.

(121) لؤي علي خليل: نص السيولة والصلابة "دراسة في تداخل الأنواع"، مؤتمر النقد الدولي (12)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، جدارا للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، [م2]، 2008، ص166.

وتنهض الكثافة بفرق آخر يميز الشعر عن النثر ففي حين أن «الكلام الشعري يعرض الأساسي، نجد الكلام الروائي [النثري] يبرز اختيار الأسمى أو المبتذل»[122]، وتقترح "سوزان برنار" طريقة يندغم بها النثري في الشعري عن طريق التكثيف، فعلى كاتب "النَّثيرة" أن «يكثف ويحذف الإيضاحات التقنية جدا والأفكار ذات النبرة الأخلاقية البحتة، ثم يدخل في صلب الموضوع بلا تمهيد [...] قبل كل شيء بإعطائه بعدا مختلفا، وسوف يشدد على الرمز بتطوير الفكرة التي تحتويها»[123] أي القصيدة، إلاّ أن هذا لا يتأتى إلا لنص يمتلك في ذاته ناصية الشعر فإذا كنا سنخضع القصيدة لممارسة تجريبية قد تؤتي أكلها فيتشكل النوع وقد لا تؤتيه، أثبتنا وبالدليل القاطع لا جدوى "قصيدة النثر"، التي لا يمكن أن تتولد إلاّ من ذاتها كما يؤكد عنصرها الرئيس "المجانية" التي تفضي بالضرورة إلى اللا زمنية، فأي "مجانية" هذه تشتري أدواتها من سوق التجريب، ولـــ"عبد الحميد شكيل" العديد من الأمثلة المشابهة منها قوله:

فلهجت،
و الدماء تنزُ من جوارحي:
الغوثْ..
الغوثْ..
يا باسط الرزقْ،
ويا عادم لون البهوتْ،
لا تعكرْ صفوَ مدائحي،
رُحماكَ يا خالقي،
دَعْنِي
إلى رحاب السعدْ

(122) دانييل هنري باجو: الأدب العام المقارن، ترجمة غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا[دط]، [دت]، ص191.
(123) سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة زهير مجيد مغامس، ص74.

والسلوى

أفوتْ[124]

وهنا تخرج الكلمات عارية من المعجم لتنتظم في دنى "النثر" دون حرج فتلهج بدعاء كاتبتها تضرعا لله، في مناجاة إنسانية كثيرا ما شهدنا مواقف مؤثرة أكثر منها ولا تدّعي الشعر.

ويكشف لنا "**نادر هدى**" ضرورة التكثيف للشعر يقول: «الاختزال والتكثيف هما جوهر الشعر وعياره، فإن توافرهما في القصيدة هو ما يميز الشعر عن النثر، والموسيقى الداخلية، والابتعاد عن الإسهاب والغناء المجاني مسائل يجب أن تتوافر في القصيدة»[125] فطبيعة الجنس تتضح بشكل طبيعي اعتيادي دون قسر أو ترويض، وإلا وجدنا أنفسنا في نادي للعب بالكلمات وتشكيلها المتنوع.

ويقدم لنا "أدونيس" أحد رواد هذا النوع الشعري صفات "قصيدة النثر" فيقول:«ولهذه القصيدة صفات أهمها: الشكل المركز، الإطار المحدود المعين، الالزامات أو القيود الاصطلاحية»[126] مما يجعلها بناء تاما مكتملا، نبضه من داخله لا دخيلٌ عليه، وتصبح الاختزالية (الكثافة) بذلك مطلبا شرعيا لنوع شعري.

وقد وعى "**عبد الحميد شكيل**"، ذلك عندما صدّر أحد دواوينه تقديما للأستاذ "رشيد شعلال" يقول فيه: «الاختزالية ضرب من الاقتصاد اللفظي لسانيا، والإشاري سيميائيا، يستند في أساسه إلى مبدأ الاقتصاد في الجهد الذي هو ظاهرة إنسانية، ويمتد إلى كافة

---

(124) عبد الحميد شكيل: مرايا الماء "مقام بونة"، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، [ط1]، 2005، ص151.
(125) نادر هدى: الرؤية والإبداع، ص53.
(126) أدونيس: الثابت والمتحول "صدمة الحداثة"، ص209.

أساليب الإنتاج الحضاري الإنساني، وهو –على النحو الذي نطرحه – حركة في المكان، إذ كلما تحرك الإنسان قلص الشكل ووسع المضمون»[127] .

ومواصلة للفروق بين الشعر والنثر يرى معظم نقاد الأدب ومنظريه، أن الحد الفاصل بين الشعر والنثر هو الموسيقى، بما فيها من مكونات (وزن وإيقاع وقافية)، وقد نال الإيقاع الشعري عناية فائقة حتى كأنه «إمضاء جسدي فردي، يشتغل في غيبة عن وعي الذات الكاتبة، لذلك فهو يخترق الحدود بين الشعر والنثر لتحقيق التجاوب بين الممارسات النصية المهاجرة من قانون إلى آخر»[128]؛ والإيقاع بهذا شُرْطي مرور مترصد على الحدود، حتى لا يتسرب سكان النثر إلى دولة الشعر، علما أن الموسيقى بعناصرها هذه كانت المحك الوحيد الذي تحتكم إليه الذهنية الأدبية القديمة ليتميز النثر على الشعر، وهو«تمييز بسيط يطول الوزن والإيقاع والقافية، أي تمييز شكلي»[129] يدعمه وجود عناصر سمعية على حساب أخرى بصرية، لذلك كثيرا ما يحتكم أولائك النقاد إلى« كمية الخاصيات الإيقاعية أقل مما يرجع إلى نوعيتها، الفارق كمي وليس نوعيا»[130].

وإذا كان أولائك النقاد قد أصروا على هذا الجانب الشكلي الصرف الذي يوشح اللغة كما تتوشح المرأة بالنقاب وتخفي وراءه جمالا أو قبحا، فإنه ليس الحائط العازل المنيع، لأن «الوزن لا يؤدي وحده الفاصل أو الفارق بينهما، فليس ما هو موزون نعده شعرا دائما، وليس ما افتقر إلى الوزن نعدّه نثرا بالضرورة؟»[131]، فالمنظوم وحده لا يعدو كونه أعجاز نخل خاوية تؤلف سيمفونية منتظمة متى اخترقتها نسائم اللغة، كما أن لبعض المنثور نشوة وثمالة منقطعة النظير، ومن هنا يضحي هذا الحرص الموسيقى

---

(127) عبد الحميد شكيل: مراتب العشق "مقام سيوان" ، مطبعة المعارف، عنابة، [ط1]، 2004، ص15.
(128) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها 2 الرومانسية، ص70.
(129) أحمد بزون: قصيدة النثر العربية "الإطار النظري"، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، [ط1]، 1996، ص124.
(130) محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص79.
(131) فاروق مواسي: تداخل الأنواع الأدبية، ص12.

حرص مرضي لا يمت للحقيقة بصلة، وهو في الآن ذاته تعارض مميّز حرصت "قصائد النثر" على تغذيته من خلال التملص من كلا الجنسين لأن «النثر يتلافى ما أمكن أن يقترب من التشابه الصوتي التام بين الكلمتين والشعر على العكس، لا يقترب منه فقط ولكن يضع الكلمات المتشابهة في مكان متشابه وهو بهذا يزرع الغموض»[132] ويحصد الشكل الثابت، خلافا النثر الذي يزرع الوضوح والبساطة، أما "قصائد النثر" فتحرص على انتظام الخطى العسكرية تارة، وفقدان التوازن تارة أخرى، ولنا عند "عبد الحميد شكيل" دليل على ذلك يقول:

في سيوان:
قمر يتدلّى من شَرَكِ الوقتِ،
شمس تطلع من صَهَدِ الأبدانْ!!
في سيوان:
تتهادى امرأةُ الماءِ،
تصيح البهجة:
أنا فتنة الكون الأزليِّ،
فاضحة الفرسانْ!! [133]

ولا يخفى على قارئ هذه الأسطر التوقيع الصوتي للاحقة "ان" والذي لعب دور القافية في هذا الموضع، إضافة إلى التفاوت الكلمي في السطر الواحد والذي خلخل رتابة اللغة، ضف إلى ذلك غياب الوزن كنظام، وكل ذلك ساعد "النَّثيرة" في التأسيس لبرزخها الذي صَهرتْ في أحشائه الشعر والنثر معا، دون التفريط في انتمائها الشعري من خلال حرصها على وجود القافية التي ليست إلا تطورا في الصوت؛ « انتقلت من السجع إلى القافية ومن القافية العادية إلى القافية الغنية»[134] ومن الفوضى إلى الترتيب إلى الفوضى مرة أخرى، وهنا يمكن أن نتخذ من النظام التقفوي في "قصيدة النثر"

(132) جون كوهين: بناء لغة الشعر، ص102.
(133) عبد الحميد شكيل: مراتب العشق، ص91.
(134) جون كوهين: بناء لغة الشعر،ص 123.

عودة على البدء إلى أيام الصبا اللغوي الأولى وذلك عندما كان الشعر يخطو أولى خطواته نحو معرفة القافية.

ومن نافلة القول في هذا العنصر أن الشعر قد استنزف جميع إشعاعات القافية وذلك عندما عمد إليها فرددها في نفس الموضع وهذا «الترديد الممل لنفس الصوت يعد مصدرا موسيقيا ضعيفا [...]، لقد أراد البعض أن يرى فيها مساعدا للبحر فهي التي تشير إلى نهاية البيت»[135]، وهذا ما ولّد أزمة القصيدة، طبعا في حالة القصيدة الشعرية المفرغة إلاّ من الوزن والقافية.

إضافة إلى جملة الفروق السابقة–يرى "جون كوهين" عدة مرتكزات مميزة للشعر عن النثر– والنثر عن الشعر–هي:

1–«الشعر يباعد بين عناصر البنائية (الصوتي والمعنوي) في حين النثر يجمعهما كما لو كان هدفه النهائي هو تشويش الرسالة المراد توصيلها، وهذا يقودنا إلى خلاصة متناقضة ففي الوقت الذي يعتبر فيه الشعر من الناحية التقليدية متضمنا شيئا زائدا (عن النثر)، ننتهي نحن إلى اعتباره يتضمن شيئا ناقصا»[136] ومن تلك النواقص: الوضوح، التوازي أو التطابق بين الصوتي والمعنوي، التوصيل (في مقابل التشويش الذي يعمد إليه الشعر)، وبالتالي تصبح معادلة "جون كوهين" منقوضة، فعوض أن يكون:

الشعر= النثر + أ + ب + ج

يصبح الشعر = النثر– أ – ب – ج + أ' + ب' + ج'

2–بما أن الشعر عاطفي وجداني، والنثر عقلي إدراكي فإن «الإشارة تميز رد الفعل الإدراكي الإيحاء يميز رد الفعل العاطفي.»[137]

---

[135] المرجع نفسه: ص97.

[136] المرجع نفسه: 94–95.

[137] جون كوهين: بناء لغة الشعر، ص 230.

فرق آخر تحدده "**سوزان برنار**" هذه المرة عندما تبحث عن الوحدة في القياس لكلا الجنسين وتقرّ بأنها الجملة في النثر، والبيت في الشعر؛ تقول إذا كان «النثر الذي وحدته الجملة، فإن الشعر المعزول طوبوغرافيا المكوّن من سطر ومن بياض كما يقول "كلوديل" يشكل وحدة منطقية أحيانا ووحدة شاعرية في جميع الأحوال»[138] لكن "قصيدة النثر" النوع الهجين يميل بمقتضى جوهره الشعري إلى السطر (المكتنز أو المضمر) كوحدة لوجوده، ويفرز هذا التشكيل توزيعا طباعيا فريدا، يخلق فرقا آخر ناتج عن مساحة النص وكيفية حرثها اللغوي، حيث تتميز صفحة الشعر «عن صفحة النثر من خلال طريقة الطباعة، فبعد كل بيت تعود القصيدة إلى أول السطر [...] وهذا الفراغ رمز (خطي) للوقف أو الصمت، رمز طبيعي أن يرمز بغياب الحروف إلى غياب الصوت»[139]، فإذا غضضنا الطرف عن التدوير والتضمين نجد أن الشعر جاء ليعيد الاعتبار إلى المسكوت عنه –صمت البياض– ذلك أن تلك المساحة في الشعر القديم زراعية مهملة، في حين ترتكز القصيدة المعاصرة على خصوبتها في تنامي النص الشعري، وها هي حروف "عبد الحميد شكيل، تنزلق وفق قوانين الطبيعة على الفضاء الطباعي للورقة يقول في قصيدة "الرفاق":

حَمَلْتهم في دمي نغما،
و قصيدةً مثلى،
و ترانيمَ من قول عتيد..
و لما توهجتْ الجهات..
سفحوا
جثتي..
في
م
ن

---

[138] سوزان برنار : قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة زهير مجيد مغامس،ص 123. وينظر: أحمد بزون: قصيدة النثر العربية، ص 64.
[139] جون كوهين: بناء لغة الشعر، ص69.

ح

د

ر

ا

ت اللغة

ومروا إلى بلاغات الريش [140]

وما نلاحظه هنا هو ذلك التماهي بين منحدرات اللغة، ومنحدرات الجبال، وكذا انحدار الرفقاء نحو القاع، مما يجعل القصيدة كلا لا يتجزأ، وبؤرة تخلق وهجها لا من اللغة فحسب، وإنما منها ممزوجة بامتداداتها وانقباضاتها على فضاءٍ وحدها تتلوى فيه، وتبوح بغنج الكلام في تماهيه وانفصاله عن الواقع، والانحدار كمعطى فيزيائي /فضائي نصي لا يمكن أن يفهم إلا كمعطى جيولوجي طبيعي، مما يجعلنا نؤكد ميل "قصائد النثر" إلى النثرية الرامية –دائما–إلى التمسك بمرجعها فإذا «كان النثر –في أغلب تجلياته– موصولا إلى مرجعه، فإن الخطاب الشعري غالبا ما يذهب في اتجاه مفارق للواقع بفعل اللغة»[141].

إن كل هذه الفروق –على أهميتها– ليست إلا خطوط طول وعرض توضح للدارس التموقع الجغرافي للشعر والنثر داخل علم الأدب، وهي وإن كانت مميز لكل جنس فإن غياب بعضها لا يشكل فارقا كبيرا فيه، وما يواجهه الدارس وقد يحرجه أحيانا هو كيف استطاعت أو تستطيع "قصيدة النثر" تجسير الهوة التي خلقتها تلك الفروق حتى تؤسس لهوية نوعها، أم أن هذا التجسير وهم آخر تسرب إلينا ليبقى الشعر والنثر بينهما برزخ لا يبغيان؟

---

(140) عبد الحميد شكيل: شوق الينابيع إلى إناثها، منشورات وزارة الثقافة، موفم للنشر، الجزائر، [دط]، 2008، ص70.

(141) رضا بن عبد الحميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى الشكل البصري، فصول، [م 15]، [ع2]، ص96.

إن هذا الإشكال يفتض من جذوره عندما نعلم أن النوع "**قصيدة النثر**" يتخذ من الفروق مادته فهي لا تحاول مزج الشعر بالنثر–فذلك من الشطط – إنما تمتص من النثر تقنياته فتدخلها مصانع التجربة الشعرية لتستحم بمائها، و«تكون سبب وجودها ومصدر خطرها الدائم في آن معا [وتبين بذلك] الصراع بين حرية النثر والصرامة المنتظمة للقصيدة، وبين الفوضى المدمرة، والفن للأشكال، وبين الرغبة في الهرب من اللغة، وضرورة استخدام اللغة [...] الوصول إلى تركيب جدلي تطالب به الروح الشاعرية الجديدة للجمع بين تحطيم الشكل وخلق الشكل في وقت واحد»[142]، وهكذا تتضح غاية "قصيدة النثر" في التجديد الشعري والتي تخلق لها مكانة خاصة تبعث على احترامها ككائن لغوي حيوي شرعي النسب إلى عالم الإبداع من أبوين طالما بديا منفصلين، «إنا نتحدث عن نثرية الشعر أو شعرية النثر، لا نريد منهما ما يلتصق بالمسميات من معاني أولية قد تكون في ذهن القارئ مدعاة للتهوين من شأن الشعر أو النثر بل نلحظ في اقتراب الجنسين واستفادتهما من بعضهما بعض خاصية جديدة يركبها الشعر الحديث»[143].

4–عناصر الشعر/ الإيقاع مجرى أم وعاء:

يبدو الإيقاع في الشعر المعاصر ضحية "**لقصيدة النثر**" مارست جريمة قتله مع سبق الإصرار والترصد، مما أنتج مشهدا إبداعيا ونقديا غائما، يطالب أي باحث فيه بتجسير الهوة وردم الخندق حتى تستقيم الموازين الشعرية للنوع "**قصيدة النثر**" وتتمكن من مواصلة مسيرة الشعر بسلام، وبغية الوصول لذلك لابد من علم ودراية عناصر الشعر ومكوناته التي كثيرا ما تختزل في مسمى واحد هو: الإيقاع.

---

(142) سوزان برنار : قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة زهير مجيد مغامس، ص 118.

(143) حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، [دط]، 2003، ص204.

الشعر على علاقة وثيقة بالإيقاع حتى أنه لا يكاد يذكر الشعر دون أن يحضر الإيقاع، ولاعتبار أهميته، نستعين ببعض مفاهيمه علّها تذلل صعاب تصنيف "قصيدة النثر" في مكانها الصحيح.

«الإيقاع هو مصدر أوقع، متعدى وقع، من وقع الكلام، أي تأثيره في النفس، أي أن الإيقاع لم يتخذ اسمه ذلك لمجرد حصول الإيقاع السمعي فيه بل ولأن له (وقعا) تأثيرا في النفس»[144] ولا يعقل أبدًا أن يكون الإيقاع كائن أحادي الخلية –غير متكاثر– فيبقى، قوقعة يلجأ إليها أصحاب الحرفة الخليلية، لذا سنستفتي فيه أولوا الشأن من القدامى والمحدثين.

لا يكاد يذكر الإيقاع عند القدامى* إلا حضر توأمان هما الوزن والقافية، الذين هرما واستنزفا على مرّ الزمن، ولم يخف على أصحاب القرائح الناضجة والعقول المطبوعة قديما ما للوزن والقافية من سطوة على الشعر، فهذا "**قدامة بن جعفر**" يخاف على المعاني من الوزن وجعل لائتلافهما –أي الوزن والمعنى– نعوتا وعيوبا حسب طبيعة الائتلاف يقول في نعت ائتلاف المعنى والوزن: «هو أن تكون المعاني تامة مستوفاة لم تضطر بإقامة الوزن إلى نقصها عن الواجب ولا إلى الزيادة فيها عليه، وأن تكون المعاني أيضا مواجهة للغرض لم تمتنع عن ذلك وتعمل عنه من أجل إقامة الوزن والطلب لصحته»[145]، ولا يخفى على الدارس ما في هذا الكلام من إضمار مبكر لسطوة الوزن وتسلطه، وذلك عندما يتحكم بالتجربة طولا أو قصرا خدمة لأغراضه البنائية، وقد زاد من سطوته تمجيد الذهنية العربية القديمة له، حتى أصبح يمثل تمام الكمال الشعري ومنتهى العظمة، وهذا ما جعل "**ابن رشيق القيرواني**" يرجع أي عيب في الشعر إلى القافية دون الوزن يقول: «الوزن أعظم أركان حد الشعر وأوْلاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، إلاّ أنْ تختلف القوافي فيكون

---

(144) فائز العراقي: القصيدة الحرة، قصيدة النثر محمد الماغوط نموذجا، ص16.

* إننا وإن كنا نعي أهمية التنقيب في حفريات التراث ودهاليزه الضخمة، إلا أن طبيعة الموضوع بعثتنا على التركيز في المفاهيم المعاصرة، والاتكاء على المفاهيم القديمة من باب المقارنة البسيطة.

(145) قدامه بن جعفر: نقد الشعر، ص166.

ذلك عيبا في التقفية لا في الوزن»[146] وإذا كان هذا رأي "ابن رشيق" صاحب "العمدة"، فلـــ"عبد القاهر الجرجاني" رأي آخر حيث جرد قلمه لتوضيح سبب سطوة الوزن وسبب كره القدماء للشعر بسببه –بعضهم–، حيث زهدوا في روايته وحفظه بعلة «أنه موزون مقفى، ويرى هذا بمجرده عيبا يقضي الزهد فيه والتنزه عنه»[147]، وهو حقيقة الأمر لا يطلب لأجلهما وإنما لغاية جمالية وفكرية كامنة في ذاته.

ولم تكن القافية في منأى عن اهتمامهم بها، فهي «شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية»[148]، إضافة إلى الروي باعتباره جزء منها، ففي بعض الأحيان يطلق لفظ قافية ويراد به الروي وحده، والعلة في اسم القافية أن الشاعر يقتفي أثرها أي يتبعها، ولا ندري ما علة تتبع صوت واحد يشاركنا فيه أفراد الجماعة اللغوية ولما لا نتتبع خطو معانينا. فالقافية لا تحمل معنى في ذاتها «وإنما هي شيء عرض لها بسبب أنه لم يوجد بعدها لفظ من البيت غيرها، وليس الترتيب أن لا يوجد للشيء تال يتلوه ذاتا قائمة فيه»[149].

إن ما يسترعي الانتباه في هذا الرافد التقليدي وعند "**قدامة بن جعفر**" بالذات تفطنه إلى تقنية "تنثيرية" أوردها في عيوب ائتلاف المعنى والقافية، حيث عدّه عيبا «أن يُؤتى بالقافية لأن تكون نظيرة لأخواتها في السجع»[150] أي في التوقيع آخر السطر فقط، وهذه إشارة مؤكدة لامتداد يد النثر إلى جسد الشعر والحلول في أراضيه عن طريق القافية في ذلك الزمن البكر.

---

(146) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر ونقده، [ج1]، ص134.
(147) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص26.
(148) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج1، ص 154.
(149) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص70.
(150) المرجع نفسه: ص210.

وقد تمت المحافظة على هذه الحقائق ردحا طويلا من الزمن، مما أدى إلى تراكمها واستبدادها بالشعر، فأصبح الوزن عبئا إضافيا يأسر بين جنبيه الشعر العربي، والقافية آلهة مغرورة تجلس على تختها وتقاد لها الألفاظ والمعاني، وحتى التجارب الشعرية الثرية، ولا تنقاد لأحد، ومع انقضاء السنون العجاف في العالم العربي عامة والأدب بصفة خاصة، حاول جيل المدينة الإسفلتية نفض غبار المدينة الصحراوية بكل مخلفاتها، وهنا كانت الصدمة الكبرى والجدل العقيم المستفيض، الذي حاول فرض عباءة رثة مكان "البنطلون" الجديد وأصبح كل فريق لأرائه مرّوجٌ ولمفهومه متوّجٌ، ولنوع الخصم محوّجٌ.

لقد حاول الجيل الجديد التوفيق بين روح القديم ولبوس المعاصرة فيما يخص الإيقاع، مع ترك باب الاجتهاد العروضي مفتوحا أمام الإبداع الشعري لأنه وببساطة «دفق لن يوقفه أو يحدده سدٌّ أو حدٌّ، أو نظرية أو مذهب إنه جار سلسله العذب عبر العصور والصخور، مثيرا في طريقه الرغبات والثورات والأفكار والأحلام والهواجس»[151]؛ إنه الذات الإنسانية في مختلف تجلياتها.

إن المسعى النبيل الذي يسعى الأدب إلى تأسيسه، أشد ضرورة واتصالا بالشعر لأنه غناء الروح، أما الإيقاع فهو النوتة أو المعزوفة التي تضبط رقصه، هو «في مفهومه الفني مبدأ ومعنى، وهو وجداني يتعلق بالنَّفْس التي يصدر عنها، وأما في واقعه العملي فهو توفيق بين نزعتين متناقضتين(الثقل والخفة) وهو جملة من القيم الحركية ذات صبغة كمية وكيفية تقوم على أساس الحركة وتخضع في تركيبها إلى مبادئ ثابتة لا تفريط فيها هي: النسبية، والتناسب، والنظام، والمعاودة الدورية، وأما من حيث وظيفته فإن الإيقاع أداة تبليغ للتعبير عن الحالات النفسية والمواقف العاطفية»[152].

---

[151] عدنان الصايغ: اشتراطات النص الجديد "ويليه" في حديقة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، [ط1]، 2008، ص51.

[152] عز الدين المناصرة: إشكالية قصيدة النثر "نص عابر للأنواع"،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، [دط]، 2002، ص216.

إن إيقاعا هذا جوهره خصيصة لا غنى للشعر عنها وبذلك فـــ"قصيدة النثر" مجبرة مهما تمادت في تمردها بخلق إيقاع تراقصه كلماتها، مع العلم أن الشعر الجديد كفر بالوزن واعتبره قيد خارجي قبلي يجب « إزالته لكونه يشكل عائقا أمام رغبات الذات والمعنى [...]، هكذا تكون مهمة الباحث في "قصيدة النثر" صعبة لأنه مطالب بالقبض على البنية الإيقاعية لنص ذي (شكل) جديد، تخلى عن معطيات ومؤشرات ألفتها الذائقة العربية وجعلتها المكون الأساسي للشعر»[153]؛ نقصد بذلك الوزن والقافية بوصفهما معطى قبليا لجنين غير كامل النمو ويتوق إليه (القصيدة).

فالنظم بما فيه من وزن وإيقاع لا يستطيع أبدا أن ينشئ شاعرا، لأن تاريخ الأدب يقرّ «أن الشعر لا يكمن في أي شكل محدد سلفا، وكان الكثيرون من أصحاب الأذهان الملهمة قد أدركوا أن فن نظم الأبيات لا يكفي لصنع شعراء»[154]، ولنا في الشعر العربي زاد معين في ذلك، حيث رفضت الشعرية العربية كثيرا من النصوص المنظومة تعليميا بدعوى انتفاء الشعرية فيها؛ لأنها ليست إلا فيض علوم حلت في وعاء النظم.

وكما حاول أهل الأدب التمييز بين الشعر والقصيدة، النثر والنظم، جادت خواطرهم بالتمييز بين النظم والشعر، وذلك حتى لا يقع الشعراء في مأزق الانقياد الأعمى لأحكام جاهزة؛ لأن سماع أو «قراءة القصيدة بهدف جرها إلى محاور جاهزة، هي خيانة لها»[155]، خاصة إذا كان الحكم منبعثا عن غير دراية، حيث تصبح القصيدة كتابة صلعاء –على حد تعبير "**عبد الحميد شكيل**"– «وهي الكتابة التي نراها مفصولة عن

---

(153) محمد صالحي قصيدة النثر تأملات في المصطلح، **www.nizwa.com**.

(154) سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة راوية صادق وتقديم رفعت سلامة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، [دط]، 1998، ص32.

(155) يمنى العيد: في القول الشعري، ص236.

سياقاتها وقناعاتها ومخيالها، والمندفعة صوب أماكن ومواقع ومنصات تحقق لها المباهج، والملذات الآنية»[156].

ويتضح من خلال تمييزهم للشعر كجنس عريق طامح إلى الخلود، والنظم كصنعة ملحقة به؛ أن النظم لا يساوي الشعر وبالتالي فـــ«حاصل جمع القافية، والبحر وَحْدَيْهما لا يساوي شعرا، والرسائل العلمية التي كتبت نظما تقدم دليلا على ذلك»[157]، مثل ألفية "ابن مالك"، والسلم المنورق "**لعبد الرحمان الأخضري**"، وغيرها من الكلام المنظوم بغية تسهيل حفظه.

والحقيقة القارة التي لا ينكرها أحد أن النظم أو الوزن هو ترسبات امتصها "**الخليل بن أحمد**" من تجارب سابقيه وجعلها خطى لشعرية عربية عشقت الشعر بتلك الهيئة، ولا أحد يستطيع القول حتى «غلاة المحافظين بقداسة أوزان "الخليل" وبأن باب الاجتهاد حولها قد أقفل، فأوزان "الخليل" نهج لا عقيدة، وبإمكان الشعراء المعاصرين أن يخلقوا إيقاعاتهم العصرية الجديدة إذا وجدوا أن إيقاعات صاحب "العين" إيقاعات زمان مضى»[158]، وفي هذا الإطار سئل "**الخليل بن أحمد**" لماذا لم تكتب الشعر؟ فكانت إجابته خير دليل على لا جدوى الوزن والعلم به « قيل "للخليل بن أحمد": مالك لا تقول الشعر؟ قال: الذي يجيئني لا أرضاه، والذي أرضاه لا يجيئني»[159]، أليس جحا أحق بلحم ثوره والخليل أحق بأوزانه، فلو كانت العبرة بالأوزان لكان صاحب الأوزان أشعر الناس. لكن الوزن لا يتمخض عن شعر فـــ«الوزن تحديد للنظم وليس للشعر فقد يكون

---

(156) عبد الحميد شكيل: ملاذات الشطح، ص26.
(157) تزفيتان تودوروف: الشعر دون نظم، فصول، [م15]، [ع2]، ص257.
(158) جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، ص62.
(159) عدنان الصائغ: اشتراطات النص، ص88.

الكلام موزونا منظوما، ولا يكون شعرا»[160]، وبذلك يبطل قانون الشعر القديم، ذلك «القانون العددي الذي يحدد النسب في الكميات والتناسب في الكيفيات»[161] .

وإذا كان الوزن لا يصنع شعرا، فمخطئ من يظن أن النثر دون وزن، أو أن اللا وزن يتفتق عن النثر، وهذا ظن الكثيرين ممن امتهنوا كتابة "قصائد النثر" «ظنا منهم أنها لا تتطلب أي شروط سوى ملكة الكتابة العامة، وبما أن تلك الملكة مشاعة للجميع، إذا فقد أصبح جميع الكتاب شعراء »[162]، وتصبح مقولة الوزن بذلك كلمة حق أريد بها باطل.

وتضعنا هاتين المقولتين في مفترق الطرق فلا المنظوم شعرا، وليس شعرا اللا منظوم خاصة وأن «التراث العربي لم يعترف بأي درجة من الشعرية في منظومة ألفية "بن مالك" النحوية، لأنها ليست شعرا رغم أنها موزونة، لهذا لا داعي للعراك مع جثة ميتة شعريا، كما لا نستطيع أن نثبت أن "امرئ القيس" كتب وفق نظام اسمه الوزن، لأن هذا النظام لم يكن موجودا أصلا»[163]، وكنتيجة حتمية تصبح الألفية أقل شأنا من الشعر– المقارنة تمس الجانب العروضي فقط بغض النظر عن القيمة العلمية– وقصائد "**امرئ القيس**" أكبر من الأوزان.

وفي هذا المجال المفتوح تتصاف تباعا تجارب الشعراء بين شعر لا منظوم، ومنظوم أقل من الشعر، وشعر منظوم، وشعر أكبر من النظم، ويتبدى النظم عنصرا مصهورا مع بقية عناصر شعرية، وهو بذلك «ليس إلاّ عنصرا واحدا طفيفا من عناصر البنية الإيقاعية، ولو كان الشعر مجرد ألفاظ موزونة، لأصبح نوعا من القواعد تكتسب بالتعلم

---

(160) محي الدين اللاذقي: القصيدة العربية معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية، فصول،[م16]، [ع1]، ص39.

(161) عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، [ط1]، 2003، ص 200.

(162) عدنان الصائغ: اشتراطات النص، ص88.

(163)عز الدين المناصرة: قصيدة النثر المرجعية والشعارات "جنس كتابي خنثى"، بيت الشعر، رام الله، فلسطين، [ط1]، 1998، ص37.

ولصار كل من يتقن الوزن شاعرا»[164]، و"الخليل بن أحمد" شاعرهم كبير الذي علمهم الشعر.

حقيقة أخرى لا مراء فيها هي أن الوزن ليس عنصر ضمن مجموعة فقط، وإنّما هو عنصر طافٍ على السطح، عنصر خارجي[165] –على حد تعبير "علي جعفر العلاق" والكثير من المحققين في الشعر– و قد يتبادر إلى الأذهان سؤال ملح، عن سبب كل هذا الاهتمام الذي حظي به عنصر الوزن من بين بقية العناصر؟

ويبدو في هذا الخصوص أن "**محمد لطفي اليوسفي**" قد اكتشف سبب اهتمام العرب بهذا العنصر يقول: «ألح العرب على الوزن لسببين رئيسيين يرجع الأول لكون الوزن يعمق الإيقاع ويوطده وهذه مهمة أولى، أما المهمة الثانية وهي أكثر أهمية من الأولى فتتجلى في دوره التمييزي، أن الوزن حين يحلّ في الخطاب يقيه من التلاشي في ما ليس منه، أي يضع حدا فاصلا بين الشعر وما ليس بشعر لا سيما "النثر الفني"، الذي يستعير من الشعر أغلب خصوصياته إنه مثل الشعر يعتمد الإيقاع الداخلي ويُنبنى على المشاكلة والمناسبة والمجاز، هاهنا بالضبط يندرج الإلحاح على الوزن [...] ووحده الوزن يأتي ليقي الشعر من التيه في ما ليس منه»[166]!!؟، فأي جنس هذا يفقد ماهيته بسقوط قناع الوزن، أي شعر هذا يتعرى بسهولة، ولا يرضى إلاّ ببريق كالذهب في وضح النهار، أما دَلَجُ الليل – أين تسقط الأقنعة واللمعان الزائف– فيخافه ولا يأتيه.

وقد اكتسب الوزن أهمية زائدة عندما مثل الإيقاع في المحافل الشعرية، باعتبار تأثيره السمعي المباشر تماما كما حدث مع القصيدة والشعر– وإذا كان الوزن كما يبدو للعيان حركات وسكنات، فالإيقاع «ليس سواكن ومتحركات معدودة يمكن حسابها في معادلات ثابتة ذات طابع أبدي، لكنه كالحياة الواسعة بكل ما فيها من صخب وزخم وحركة

(164) محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص56.
(165) ينظر: علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشروق، عمان، الأردن، [ط1]، 2003، ص110.
(166) محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص57.

وألوان وأصوات [...] الإيقاع بوصفه حركة حية متكاملة توحد الشكل والمضمون، والمكان والزمان في أرقى صورة للتعبير عن الحياة الإنسانية باللغة والأنغام»[167]؛ إنه الوجود مكتنز في قصيدة تنزفه لتحيا به.

وبهذه الفلسفة الدقيقة للإيقاع تتضح الرؤية وتتفرق المفاهيم المتداخلة منذ قرون، يصبح الإيقاع: «علاقة بين الكلمات والحروف والمفردة وما يجاورها، وحالة نفسية تنشأ عن صوت [أو صوت ينشأ عن حالة نفسية] وتقع عن علاقات غامضة تثيرها جوانية اللغة كما يثيرها النغم، أما الوزن فليس أكثر من نمط رتيب لتكرار المتحركات والسواكن في نسق محدد الطول»[168].

وعندما يطرح هذا المفهوم ظلاله يتضح للعيان مدى التميّز بين الشعر والوزن، والذي قد يتأكد أكثر إذا عدنا بذهنيتنا إلى أحداث صدر الإسلام عندما «قالوا عن النبي أنه شاعر وهم على وعي تام بأن القرآن غير موزون وجاء الرد عليهم ﴿ و ما هو بقول شاعر ﴾ ولو كان الشعر عندهم خاص بالأقاويل الموزونة بالمعنى الخليلي للزم أن يقال لهم في الردّ عليهم إنه غير موزون»[169]، وكانت هذه أولى احتكاكات الشعرية العربية بالبلاغة والبيان والجمال في غير الشعر والنثر، ونحن نعلم علم اليقين أن القرآن لا شعر ولا نثر، لأن مقولة الشعر والنثر تصنيفان للكلام البشري، ولا مجال للمقارنة بينهم.

لقد أصبح من قناعات البحث في هذه المرحلة أن الإيقاع غير الوزن، وهو عنصر فيه، يتداخل معه ولا يلغيه، وهذا ما جعل كثيرا من الدارسين يطلقون الوزن ويقصدون الإيقاع أو العكس، وتتضح هذه الفوضى أكثر من خلال المفاهيم التنظيرية، التي لا

---

(167) محي الدين اللاذقي: القصيدة العربية معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية، فصول،[م16]، [ع1]، ص43.
(168) محي الدين اللاذقي: القصيدة العربية معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية، ص45
(169) محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص57.

تعدو أن تكون في بعض الأحيان إلا اجترارا أعمى لمقولات جاهزة تسيء للشعر أكثر مما تزكيه.

وإذا كان هذا حال النقاد والمنظرين فالقراء أيضا ليسوا في منأى عن هذا الفكر الكسيح، إذ أصبح المتلقي أيضا جاهزا «يعوّل على النص الجاهز، الباعث والمغري بالكسل الأدبي والفكري، الذي عطّل ويعطّل التحقق والرواج الجميل للنص الجديد الذي يحمل في صورته وصوته وأمشاج متنه أبعاد الذات»[170].

وبغية إزالة الغشاوة وكسر طبقة الكلس التي حُنّط فيها الإيقاع نستعرض بعضا من المفاهيم المقارنة لجوهر الإيقاع بالنظم؛ يرى "محي الدين اللاذقي" أن الإيقاع «روح تسري في النص وتعتمد على النشاط النفسي للمبدع والمتلقي على السواء، الإيقاع مرتبط بالتجربة الشعورية بكل خصبها وغناها، أما الوزن العروضي فليس إلا قالبا خارجيا نفرغ فيه المعاني المختلفة ونستخدمه كما يستخدمه غيرنا بالنسب الهندسية نفسها التي يفترض بها أن تتسع لكل الانفعالات، وبما أن هذا الافتراض مستحيل فإن الوزن يتحول مع الزمن، ومع ازدياد خصوبة التجربة إلى قيد حقيقي يحد من الاندفاع الحر للعواطف والانفعالات ويكبح تدفق المشاعر التي تضيق ذرعا بالوزن فتتجه إلى عالم الإيقاع الرحب»[171] لا يعني هذا الكلام أن الوزن أحيّل إلى التقاعد، لحساب عناصر فنية لم يشتد عودها بعد، وإنما هي دعوة حرية فمن شاء رقص رقصا سريعا أو بطيئا مع الوزن، ومن شاء تهادى مع نغمات الروح فحلق تارة ووقع أخرى.

والشعر مهما تفانى في الابتعاد عن الوزن لا ولن يستطيع التملص من الموسيقى لأنها كائنة في جوهره وكينونته ، وإذا كان الشعر رقص والنثر مشي، "فقصيدة النثر" ليست الغراب الذي أضاع المِشْيَتَيْن؛ «إن الوزن ليس هو الشرط الأساسي في الشعر، فشعرية النص تخلق وزن النص، ولا يخلق الوزن بالضرورة شعرية النص، إن الوزن ليس

---

(170) عبد الحميد شكيل: ملاذات الشطح، ص43.

(171) محي الدين اللاذقي: القصيدة العربية معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية، فصول،[م16]، [ع1]، ص44.

عكس النثر، وحتى إذا سلمنا بكون الوزن هو الشعر فإن الشعر ليس عكس النثر، وإلاّ حدث لنا ما حدث للسيد "جوردان"»[172]، وإيماننا بالوزن والإيقاع يجب أن يكون متفتقا عن إيماننا بالشعر لا بالشكل الشعري الأوحد الذي أصبح غرفة خانقة مليئة بالغازات وغبار الأزمنة المنسية مكتوب على بابها يسمح بالدخول لكل "خليلي" فقط، رغم أن فضل "الخليل" كفضل جامع الحليب من البقرة فلا هو خلقه، ولا هو قادر على فصل الحليب عن الزبدة، كما أننا لا يمكن أن نتذوقه دون ذلك "الحالب" الماهر أيضا، فالوزن« حاضر في الشعر لأنه جزء من جوهره الذي لا يفنى، أما المتغير فهو الشكل الخارجي للنص»[173]، لكن حضوره هذا مشروط بعدم التحنط وفهو «مكوّن إيقاعي يرد بمثابة أرضية على أديمها تنغرس بقية المكونات الإيقاعية، سواء كانت صوتية أو دلالية أو صوتية دلالية، فيجريها ويديرها وفق نسق، بموجبه يضمن الكلام حدا من التناغم الداخلي لا يمكن أن يطاله إنْ هو عدِم تلك الأرضية»[174]، وهنا يبرز الإيقاع كإشعاع فوقي يبسط نوره على أرضية الوزن المندغم مع اللغة؛ «إنه إذن النهر الخالد الذي لا منبع له ولا مصب، أو الدائرة التي لا أول لمحيطها ولا آخر، فكلاهما يلتف حول نفسه ويدور حول مركزه، مكتفيا بذاته يحيط بكل شيء ولا يحيط به شيء ومن هنا سر قوته وعظمته»[175].

وقد رافق الإيقاع المنتظم القصيدة العربية في وقت كانت الأذُن هي الحاسة الوحيدة المفعّلة والمؤهلة للذوبان مع التدفقات الرتيبة للشعر، وكانت على درجة من الدراية والتدريب تقتنص بها النشاز من موسيقى الوزن حتى أصبحت هي المعيار الوحيد لقبول أو رفض القصيدة الموزونة "قصيدة بافلوف"؛ لأن تلك القصيدة رغم شعريتها الغارقة في الموسيقى، لم تتعدى في أحوال كثيرة من ممارساتها أن تكون تجربة "مثير

---

[172] محمد الصالحي: قصيدة النثر تأملات في المصطلح، موقع سابق.

[173] المرجع نفسه.

[174] محمد لطفي اليوسفي: أسئلة الشعر ومغالطات الحداثة، موقع مجلة نزوى.

[175] علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، [ط1]، 2006، ص17.

واستجابة"، وغنائية مفرطة تنفرط حباتها بذهاب الوزن، فالنظامية المفرطة تقود في كثير من الأحيان، إلى الآلية فتصبح حالة تعود لاشعور، وموسيقى تتويم لا انتشاء.

وربما هذا هو السبب الذي بعث شاعرا مثل "**نزار قبّاني**" يقول: «إن بحور "**الخليل بن أحمد**" باتت بحور مناسبات لا بحور شعر والناس ضجرت منها، حتى اللغة العربية ضجرت من الموزون المقفى التقليدي أنا شخصيا إذا ذهبت إلى مجلس وسمعت فيه قصيدة موزونة ومقفاة أزعل، شيء ما ضد العصر في هذه القصيدة»[176]، و"نزار" في هذا يتمثل روح العصر، ويتمثل روح الشعر –وهو الشاعر الفحل–؛ لأن الشعر غير محصور في بحور يغرق فيها كل من لا يحسن السباحة فيها، ويجرّد من الشاعرية كل من لا يتخذ إيقاعها طبلا يقرعه، إن «إيقاع الشعر هو علاقات خاصة بين مستويات كثيرة أهمها: المستوى النحوي، والمستوى البلاغي، والمستوى العروضي»[177]، فلو كان الأمر مقصورا على الأوزان لنضب الشعر منذ زمن؛ فالوزن واحد من ثلاثة وغيابه يحفظ للشعر ماء وجهه هذا إن غاب لأن "قصيدة النثر" لا تعادي الإيقاع وإنما تعادي الرتابة المفضية إلى التكلس والتحجر، وتقترح لذلك بدائل موسيقية.

وقبل أن نتجاوز الوزن إلى القافية، لابد من إعطاء مبررات احتفاظ الشعرية العربية القديمة بالوزن، ثم ما علته وما الطعنة التي وجهها للنص الشعري حتى ضاقت به الشعرية المعاصرة، وفي هذا الخصوص يرى الدكتور "علوي الهاشمي" أن السبب في ذلك الاهتمام هي خصائص احتوى عليها الوزن:

أولها أن الوزن يشكل «خطا أفقيا في النص الشعري [...] يمتد من أول البيت أو السطر الشعري، وينتهي بنهايته التي عادة ما تكون حرف روي يتصل أو يمثل إيقاع القافية في النص، ثم يبدأ من جديد بعد أن يفرغ نفسه وهكذا»[178].

وثانيها «أنه مكوَّن من وحدات موسيقية متساوية، بشكل بسيط أو مركب، تسمى تفعيلات ويمتد بجسم هذه التفعيلات بين أول تفعيلة في مطلع البيت أو السطر الشعري،

---

(176) جهاد فاضل: أسئلة الشعر "حوارات مع الشعراء العرب"، الدار العربية للكتاب، [دط]، [دت]، ص347.

(177) عبد الإله الصائغ: دلالة المكان في قصيدة النثر، ص33.

(178) علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص23.

والتفعيلة الأخيرة منه المتوّجة بالقافية»[179]، وتُكسب هذه الخاصية الوزن أحد أهم مميزاته نعني بذلك الطابع الكمي، والذي يضمن له التنقل براحة عبر العصور مع الحفاظ على القوام التام المحسوب الحركات والسكنات.

أما ثالث الخصائص المميزة فهي«التكرار والرتابة المتمثلان أصلا في التفاعيل الصحيحة والبحور التامة، الكاملة»[180]، وهذه الخصائص رغم تمييزها الواضح هي ما جعل قدماءنا يحتفلون بالوزن ويؤكدون حضوره في الشعر، و بناء عليه يصبح تعريف الوزن هو: «كمية من التفاعيل العروضية المتجاورة، والممتدة أفقيا بين مطلع البيت أو السطر الشعري وآخره المقفى»[181].

ومن هذا المفهوم ذاته بدأت تتراكم خطايا الوزن خاصة عندما تحول إلى أعداد رياضية تدرك بالحساب –الكم– وأصبحت معادلاته الستة عشر محلولة معروفة، بل الأكثر من ذلك أصبح جسدا مهيكلا تفرغ فيه التجربة إفراغا تعسفيا –في بعض الأحيان– وأصبح «الهيكل هو الذي يتحكم بالأديب فإذا لم يتناسب معه التطور العضوي لجسم حي (فكرة شاعرية أو موسيقية) فإنه إما أن يخاطر ببتر هذا العضو، أو أنه يعمل للفكرة الفقيرة القصيرة منه "حشوا" بطرق اصطناعية بحت»[182]، وقد يلجأ إلى الاستسلام والعجز أمام شكل متحجر لم تنحته السنون.

ويورد "**محي الدين اللاذقي**" مقارنة طريفة محورها الشاعر المقلد، حيث يراه « كقارع الطبل الذي يوقظنا على السَحور في رمضان ويقود الأفراح وليالي السمر، بالضربات نفسها التي تهيؤنا للطقس الاحتفالي، ثم تحرمنا من متعة المشاركة في الاحتفال»[183]، هذا على مستوى التلقي.

---

[179] المرجع نفسه: ص 24.
[180] المرجع نفسه: ص24.
[181] المرجع نفسه: ص24.
[182] سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة زهير مجيد مغامس، ص106.
[183] محي الدين اللاذقي: القصيدة العربية معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية، فصول، [م16]، [ع1]، ص45.

أما في مستوى التجربة الشعرية، فالشعر قبس النور الذي يهزنا دون سابق إنذار، يكتبنا ونحن تحت وطأة الثمالة به ومنه، ويتنافى هذا مع الكتابة وفق البحور الخليلية – لمن لا يهواها طبعا– لأنها كتابة وفق نية مبيتة، ومعناها «أننا نضع شكلا جاهزا لتجربة غير جاهزة، أي اعتبارنا وزنا ما صالحا لكل الأزمنة ولكل الحالات ولكل الأشخاص، وذلك يؤدي إلى خلط ما هو جزئي بما هو كلي، وما هو زمني بما هو لازمني، وما هو تاريخي بما هو غير تاريخي»[184].

وبهذا تُمحى بين الشاعر وقصيدته أي علاقة شرعية يمكن أن تجمعهما، والأدهى من ذلك لجوؤه في حالات كثيرة إلى اغتصاب معانيه، ومصادرة أفكاره وتقزيم نَفَسِهِ بفعل ذلك الجاهز الذي أجهز عليه، وقد يلجأ في مرات أخرى إلى استقطاب معاني وأفكار ولغة زائفة، يعَبئها في تفاعيل قصيدته حتى تستقيم ويرضى عليها البحر العروضي، وفي مستوى آخر وكنتيجة حتمية لذلك «نعدم أي تعددية في مستويات التعبير، ونقنِنْ كل تفجر في الداخل، وهذا يمس حرية الشعر في أقصى درجاته»[185].

وفي مستوى النص يكون الوزن أكبر قيدا، ذلك أن الشاعر يعمد إليه ويجعله صورة طبق الأصل من نصوص عدة، بل صورة طبق الأصل لبيت واحد وذلك نتيجة لتكرار نمط وزني معين في جسد القصيدة، فـــ«غدا البيت من هذه الناحية، يساوي مجموع القصيدة، والقصيدة تساوي مكرر البيت الواحد»[186]، طبعا بعد عزل المستويين البلاغي والدلالي. وباتت القصيدة تبحث عن ذاتها في المرايا، ثم ما فتأت تشوه جسدها حتى تتميز، وتميز أطرافها الإيقاعية داخل «حشود من الأمواج الصوتية والمعنوية، التي تشهد نوعا من التسلسل الدوري المنتظم»[187].

---

[184] بول شاوول: مقدمة في قصيدة النثر العربية، فصول، [م16]، [ع1]، ص148.
[185] بول شاوول: مقدمة في قصيدة النثر العربية، ص148.
[186] علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في القصيدة العربية، ص24.
[187] محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص62.

وجاءت صرخة الاحتجاج مع "**قصيدة التفعيلة**" التي وإن فتحت باب الاحتجاج لم تحد عن كونها حرية مزيفة ونمطية جديدة سعت –من خلال شعرائها ومنظريها– إلى فرضها وتطبيقها، وأصبحت بذلك "**قصيدة التفعيلة**" قناعا آخر للشعر الموزون المقفى وما حريتها المزعومة إلاّ إرخاءٌ للحبل العروضي التقفوي دون إفلات تام له، أما دور الشعر "التفعيلي" فقد تلخص في «حرية الخلط بين التشكيلات الوزنية والخلط بين الوحدات المتساوية شكلا، ووقع في أخطاء التدوير، والتلاعب بالقافية»[188]، دون أن يلغيها، وعندما لجأت "**قصيدة النثر**" إلى توسيع مجالها الإيقاعي ثارت ثائرة «العبيد بالغريزة والعادة»[189] –كما يسميهم "**أنسي الحاج**" – وأصبحنا نسمع تجريحات من مثل: «يبدو أن مقولة (من جهل الشيء عاداه) تبدو مجدية هنا، لدى تفحص مواقف جماعة **(قصيدة النثر)** في أغلبهم من الوزن ونحن نرى أن منهم سواء باعترافهم الشخصي أو مما يُستقرى، من علاقتهم باللغة والكتابة، من يجهل الوزن جهلا تاما»[190]، ومنهم من يحسنه ويبرع فيه.

ويرى "**عزّ الدين المناصرة**" أنّ الوزن رغم كميته الواضحة في مقابل كيفية الإيقاع، لا كمي وينكر عنه هذه الكمية يقول: «وليست الحركة تابعة للزمن، وليس الزمان هو الذي يحول دون أن يقطع العداء مسافة المائة متر في أقل من عشر ثوان»[191]، وربما قد نسي ناقدنا أن الوضع في الشعر غير ذلك، لأن المعوّل عليه السكون قبل الحركة كما أن الشاعر مطالب بنفس المسافة وفي نفس الزمن في القصيدة الواحدة ويتكرر نفس العبء في كل مره لجأ إلى نفس البحر والقافية.

---

(188) محمد الصالحي: قصيدة النثر تأملات في المصطلح، (موقع سابق).
(189) ينظر: محمد كامل الخطيب، نظرية الشعر عند العرب "مرحلة مجلة شعر"، ص 754.
(190) محمد علاء الدين عبد المولى: وهم الحداثة "مفهومات قصيدة النثر نموذجا، ص115.
(191) عز الدين المناصرة: قصيدة النثر المرجعية والشعارات، ص59.

ويتحجج البعض بالتطويعات التي منحها العروضيون للشاعر في إطار ما يسمى "الضرورات الشعرية"، إذ يعتبرونها شكلا من أشكال الحرية في الشعر الوزني «إن الضرورة والجواز في القصيدة ليسا عنصرا شكليا ولا خطأ يتورط به الشاعر بل هما حل فنّي للصراع بين الشاعر واللغة، وبينه والوزن، دلالة لا لبس فيها على مدى الحرية المتاحة للشاعر أو التي ناضل هو في سبيلها بشكل طبيعي»[192]، و يبدو الناقد قد تخلى عن اسم ضرورة أو جواز لأن معناها "متى اقتضت الحاجة" وإلاّ فإقامة الوزن أولى، وهي ضرورات تمنحها قواعد اللغة لقواعد الوزن كنوع من التكاتف بين أبناء العِلْمَين، والحرية فيها مشروطة بالحاجة إليها، ضف إلى ذلك أن تلك الضرورات تفرضها التفعيلات ولا تفرض عليها.

أما ما يغير الوزن ويفتته بحق فهي الزحافات والعلل التي تؤدي إلى إبطال المفعول الصوتي للتفعيلة بقلبها أو تجزئتها، رغم ذلك يبقى الحذف والزيادة والنقل في الأسباب الأوتاد ضرب من التحايل للضبط العروضي، ويحتج أصحاب هذا الاتجاه بالشاعر الذي رضي « بشروط هذا الوزن، ورضي بأصول اللعبة معه، وكل من يختار شكلا تعبيريا، ينبغي أن يتعاطى معه عبر آلات ورشته الداخلية»[193]، ولا يحق له في هذه الحالة نقض اتفاقه، لكن الشاعر الذي وضع يده في يد الوزن ليس ذاته الشاعر الذي حُمِّل أوزاره، كما أن الأول لم يكتف بالمصادقة على الوزن بل هو خالقه ومبدعه الأول، في حين الثاني تلقفه جاهزا ولم يولد من صميمه وشتان بين الحالتين، ويحق للثاني في هذه الحالة أحد أمرين إما الانضمام إلى الركب الوزني والتسبيح بتعاويذه، أو اختيار طرق مختصرة تفضي به إلى سر الإيقاع وتسمح «باكتشافه في صلة داخلية حميمة بين اللغة وحركة النفس، وتموجات الذات الداخلية، وهي في صدد صياغة تجربتها عبر اللغة»[194]،ولا يصبح في حالة كهذه الوزن ولا الإيقاع «أرقاما باردة، بل مواكب متلاحقة تعج بالحركة وصخب التلبية، وفي تقدم المواكب –على هذا النحو–

[192] محمد علاء الدين عبد المولى: وهم الحداثة "مفهومات قصيدة النثر نموذجا، ص 125.
[193] محمد علاء الدين عبد المولى: وهم الحداثة "مفهومات قصيدة النثر نموذجا، ص116.
[194] المرجع نفسه: ص 115 .

تقابلنا حركة الوفود المتتالية التي لا ينقطع تواليها، كلما استقر ركب تلاه ركب آخر، إنها في حركتها ليس لها معنى الموج المتلاحق الذي لا يهدأ أبدا»[195]، وهذا ما يمنح الشعر والإبداع عامة، حركيته وديمومته.

إنّ «الذي لا يمكن أن يستمر وعلينا أن نمضي في خلخلته والانعتاق من سلطانه وقيوده، ليس النص الإبداعي القديم، وإنما هو كيفية قراءة العرب القدامى لذلك النص»[196]، وذلك حتى لا يتحول إلى أعجاز نخل خاوية مفرغة من كل شحناتها إلاّ القالب الخارجي، فيعاني بذلك المبدع ونصه حالتا اغتراب حادة «لأن العلاقة بمنجزات السلف تصبح في هذه الحالة ضربا من المسايرة والاقتفاء، لا نوعا من الاستكشاف وإعادة البناء، تصبح نوعا من الحلول في القديم العربي بدل أن تتحول إلى حدث تمثل وفعل مغايرة مع ذلك القديم عن طريق استيعابه في اختلافه وتعدده»[197]، ولا ننسى أبدا أن هذا الاستيعاب هو فعل الخليل نفسه عندما راود التجربة الشعرية القديمة عن نفسها، باستنطاق تجارب سابقيه فكانت أن آتت أكلها، وكذلك الحال بالنسبة لعمود الشعر وكافة مبادئ الشعرية العربية القديمة تنظيرا وتطبيقا، مؤسسة بذلك كينونتها التاريخية، من لدن ذاتها، وتجارب أصحابها بالعناية بمواليدها –دون استثناء– كلا وأجزاء وهي في ذلك توائم و تمائم ونقد موازٍ.

إرث آخر حمّل الشعراء فوق طاقتهم وإن كان فصله عن الوزن شكليٌ بحت، إنها القافية قرينة الوزن وحارسه الأمين وكأن الشعرية العربية القديمة أبت إلا أن يكون شعر آدم وحواء، يتناسلان حروفا ومعاني تضج بجنينيهما (وزن وقافية) «والقافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية»[198].

---

[195] حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص 203.

[196] محمد لطفي اليوسفي: أسئلة الشعراء ونداء الهوامش، فصول، [م 16]، [ع 1]، ص32.

[197] المرجع نفسه: ص 31.

[198] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، [ج 1]، ص 154.

وإذا كان الوزن لا يدرك إلا بالتقطيع فالقافية كذلك ويتم تحديدها أيضا بالحركات والسكنات، حيث يعد قافية للقصيدة آخر ساكن إلى الساكن الذي يسبقه وقبله متحرك، إلاّ أن الكثير من معاشري الشعر وساكنيه، يطلق لفظ القافية ويريد الروي، أي آخر حرف في القصيدة والذي قد تنسب إليه –كما في الشعر القديم– «القافية هي كناية عن مجموعة حركات وسكنات تبدأ بآخر متحرك في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع الحرف المتحرك الذي قبله؛ بينما الروي هو حرف القافية الذي يقع عليه الإعراب وتبنى عليه القصيدة فيكرر في كل بيت»[199].

ويرى بعض النقاد أن النقد القديم والشعرية عامة لم يحسن التمييز بين الشعر والنثر إلا بوساطة الوزن والقافية يقول "**خليل أبو جهجه**" «وجل ما توقفت عليه الآراء –ما خلا الوزن والقافية– ينطبق على الشعر والنثر ولا يفيد شيئا في تعريف الفن الأول وتمييزه عن الثاني»[200]؛ وهذا الكلام رغم ما فيه من تظلم واضح يفنّده الإرث الضخم الذي حاف الشعر رعاية وعناية، وتمحيصا وتدقيقا، إلاّ أنه يحمل في طياته جزء من الصحة حتى أن هذين التوأمين أقاما الدنيا ولم يقعداها عندما حاول الشعراء تجاوزهما، خاصة القافية التي يراها "**كمال خير بك**" أشد صرامة من الوزن يقول:«وقد قام الخليل بتحليلها هي الأخرى، ووضع قواعدها التي تتصف بأنها أكثر صرامة ودقة من قواعد الوزن»[201].

وتتضح صرامتها تلك –إضافة إلى شروطها وتقسيمات حروفها– من خلال موقعها الواضح الحساس الذي ينقاد له البيت الشعري بجميع مكوناته الصوتية والبلاغية والدلالية؛ فهي تقضي «أن تكون قافية البيت الأول نموذجا ينبغي أن تنسجم معه غالبية الحروف والحركات في بقية أبيات القصيدة»[202]، ولن نخطئ التشبيه إذا قلنا أن القافية

---

(199) خليل أبو جهجه: الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، ص 96.
(200) المرجع نفسه: ص 97.
(201) كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 239.
(202) المرجع نفسه: ص 242.

شرطي مرور يحمل العلامة "قف"، ويسحب أوراق كل من يتجاوز إشارتها بدعوى عدم الامتثال لتقاليد سيرالشعر، والتي تقتضي في هذه الحالة التوقف عند القافية وتجديد النَفَس وربما قطعه إذا لم يكن قد اكتمل، بل في بعض الأحيان يلجأ الشاعر إلى التنفس الاصطناعي حتى يمكنه الوصول لها.

وقد حظيت القافية بهذه الأهمية «باعتبارها الصوت الأخير المتوالي المنتظم، والرابط للأبيات الشعرية»[203] كما «تمثل قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري وبهذا هي لا تمثل خاتمة البيت كما يبدو ذلك في الظاهر، وإنما تمثل همزة وصل بين البيتين»[204] والقصيدة ككل والشاعر بذلك مجبر بأداء طقوسه الشعرية بالدوران منها وإليها حتى كأنه السعي بين القوافي.

وقد لا تختلف القافية عن الوزن إلاّ باعتبارها شكلا واضحا وحرفا محددا يحتل مكانه في أقصى ركن في البيت، ونتيجة لهذا التساوي تم لفظهما معا من الشعر الجديد فهما «يلجمان قريحة الشاعر عن الانسياب والتدفق، ما يقدم تبريرا لتجديده الشعري واقتراحه شكلا آخر للقصيدة العربية، كما أن وحدة الوزن والقافية يدفعانه إلى تكييف أفكاره وأخيلته والتضحية بريشها وأجنحتها لتلائم أعشاش الصيغ الشعرية الموروثة، فيسيطر الشكل الموروث على المضمون الحي في الحاضر بدل أن يبتكر صيغه وصوره وتراكيبه»[205].

شيء آخر يربط القافية بالوزن ويجعل من غيابه تشكيكا فيها وفي الشعر ككل، لأنها إذا انعدم الوزن لم تختلف عن السجع النثري إلاّ في موقعها المنتظم، لذلك هي أشد حرصا على صون ذاتها وموقعها. فبالإضافة لكونها «عاملا خارجيا أيضا، لم تكن مؤهلة في حدّ ذاتها لتلعب هذا الدور كله في ترجيح شعرية القصيدة، ذلك أن القافية لم

---

[203] كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصر "دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية"، ص607.

[204] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس، السلسلة 6 الفلسفة والأدب، [ع20]، [دط]، 1981، ص 46.

[205] نذير العظمة: قضايا وإشكالات في الشعر العربي الحديث، ص277.

تستطع عمليا أن تنجز هذه المهمة في مئات القصائد التي ظلت مع توفر القافية، نصوصا مهجورة لا دفء فيها»[206]؛ وهنا نتساءل ما الذي يتبقى للقافية إذا ما عزلت عن موقعها؟ فهي لا تعدو كونها حرفا اكتسب رتابة وتكرارا دوريا، جعله يعاني الترجيع الكمي بعد مدة محسوبة من الحركات والسكنات يحددها طول البحر وتفعيلاته، وهي أولا وآخرا حرف يشترك مع بني زمرته من الحروف في خصائص محددة –وإن تفرد بميزة عنها هي الموقع– وإذا كان الشاعر ملزم مع الوزن بالمشية العسكرية، فمعها هو ملزم بالتحية أيضا، وبذلك يصبح نصه آلة مضبوطة بمهام محددة وهذا ما يغيّب في كثير من الأحيان تدفق التجربة وحركية النص رغم توافر التوقيع السمعي.

من هنا تشكل الموقف منها، هو موقف يرى فيها «عائقا أمام تحقق القصيدة لا يختلف بشيء عن القيود والتقسيمات الوزنية»[207]، ذلك أنها تحمّل النص عبء آخر إضافة إلى ضرورة اندماجه وفق حركات الوزن وسكناته، تجبره على انتخابها سيّدة على تلك الحركات والسكنات، لتصبح هي ذاتها «علامة الإيقاع، هي صوت متميز يدل على مكان التوقف. لكلي نتابع من ثمَّ انطلاقنا، وقد أصبح مجرد وجودها أكثر أهمية مما تعني، صارت شكلا لابد من الحفاظ عليه، ومن ثم أخذت تفقد حتى دلالتها الأصلية»[208]، لحساب موسيقى الأذن التي تخدّرها القافية بدقاتها المتتالية والمتساوية الزمن وتنسحب هذه الصفة على الشعر الموزون ككل.

ويحمِّل "**أدونيس**" القافية الكثير من الأعباء الشعرية يقول: «الشعر يفقد كثيرا بالقافية، يفقد اختيار الكلمة –وبالتالي اختيار المعنى والصورة والتناغم، فكثيرا ما تنحصر القافية في أداء مهمة إيقاعية دون أن يكون لها أي وظيفة في تكامل مضمون القصيدة، وربما جاءت القافية زائدة يمكن الاستغناء عنها دون الإساءة إلى القصيدة بل ربما اضطر

---

[206] علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص110.
[207] كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص302.
[208] أدونيس: في قصيدة النثر، ص 75–76.

الشاعر إلى وضع قافية غريبة عن القصيدة ودفعتها الشعورية الصميمة، وهكذا تكثر في القصيدة الزوائد وتمتلئ بالحشو»[209].

وإذا كان هذا موقف كبير الحداثة العربية، فموقف رائدة الشعر "**التفعيلي**" لا يقل عنه سخطا؛ حيث تضعها في موقف الاتهام بدعوى أنها جنت على الملاحم في لغة الضاد إنها الآلهة المغرورة تقول "**نازك الملائكة**" «قالوا إن العربية لغة واسعة غنية، وإن ذلك يبرز كونها اللغة الوحيدة التي اتخذت القافية الموحدة سنة في قصائدها، ونسوا أن أي لغة مهما اتسعت وغنيت لا تستطيع أن تمد "ملحمة" بقافية موحدة، أيا كانت»[210]، كما ترد سبب انعدام الوحدة الموضوعية في القصيدة القديمة إلى انشغال الشعراء بتقصي الوزن والقافية.

ويمكن أن نقف على مدى جناية (الوزن والقافية) في الشعر بطريقة حسابية بسيطة لدينا ستة عشرة بحرا عروضيا، ولدينا ثمانية وعشرين حرفا عربيا، وهذا ما يجعل احتمال ورود نفس البحر مع نفس القافية احتمالا محدودا مهما علا رقمه، فإذا ما أضفنا ارتباط هذا بالتكرار من شاعر إلى آخر، ثم من عصر إلى آخر، على مدى خمس عشرة من القرون أدركنا المقصود بالتنويم السمعي الذي مارسه الشعر الموزون علينا، ومدى عقمه.

وقبل أن نغادر هذا العنصر لابد أن نحسم موقفنا اتجاه أمرين:

أولهما: الاعتراف بأهمية الوزن الذي لا نعاديه أو نعيبه وإنما ندعو إلى التعايش السلمي معه ومع الأنماط الشعرية الأخرى، قاعدتنا في ذلك «إذا لم تكن كل بنية بالضرورة شعرية فليست كل قصيدة بالضرورة مبنية»[211].

---

(209) المرجع نفسه: ص76.

(210) محمد كامل الخطيب: نظرية الشعر عند العرب "مرحلة مجلة شعر"، ص 729.

(211) تزفيتان تودوروف: الشعر دون نظم، فصول، [م 15]، [ع2]، ص258.

ثانيهما: أن الإيقاع روح الشعر ونبضه، ولا يمكن لأي نص طامح في هذا التجنيس (أي أن ينتمي إلى جنس الشعر) أن يتملص منه، كما يحق له أن يوجد إيقاعه الخاص الذي يمتد «من مطلع القصيدة حتى نهايتها وبذلك فهو يخترق كل خطوطها الأفقية بما فيه خط الوزن»[212]، ويكون الإيقاع في هذه الحالة فلسفة حياتية، لا قالبا أصما يحنّط الشعر ويكسّحه، ومتى وعينا الإيقاع كـــ «تقسيمات متزامنة خفية، ذات طبيعة صوتية عريقة، تجسدها أكثر من غيرها بواسطة آلة أو مادة خام، تقع عليها أو تتخللها في حركة أولى رأسية، ثم يبدأ الصدى أو الترجيع الذي يحمل معه دوائر التمظهرات الإيقاعية الأخرى»[213]، أمكننا تقبل أنواع إيقاعية جديدة.

---

[212] علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص24.
[213] المرجع نفسه: ص 27-28.

تمهيد:

إنّ الوقفات المفاهيمية السابقة على محدوديتها تنبئ الدارس بعمق وخطورة الأزمة المقبلة عليه، ذلك أن عدم الاتفاق على جوهر مفهومي واحد تتمحور حوله كل المفاهيم يؤدي إلى خلخلة وتحويل الرؤى الشعرية والنثرية واقتلاعها من جذورها، ويؤسس لمشهد شعري غائم «مليء بالجراحات والتصدعات، كل حركة تنشد التخلص مما تعتبره قديمها وتهفو إلى محوه كي تشرع في الابتداء»[1]. ومابين منتصر لهذا وعدو لذلك انقسمت الساحة الأدبية والنقدية، وهي لا تبلغ أوَّجها إلا بحضور النص الطفرة: "**قصيدة النثر**" (**"النَّثيرة"**)، الذي انفلت من كل الموازين وتخطى كل التوقعات لأنه نوع أدبي أعلن ثورته على الإيقاع الخليلي ويسمي نفسه "**قصيدة شعرية**"، وتخلى عن الأسس الفنية القارة في صميم النثر، ويلحق باسمه النثر.

والمزاوجة بين الشعر والنثر لمسمى واحد تفضي إلى مأزق آخر، حيث تضع هذا النص على شفا كلا الجنسين أي في منطقة حيادية، فهو لا إلى النثر ينسب، ولا إلى الشعر ينتمي. وقد تحولت بوجود نص إشكالي كهذا كل المفاهيم، «فلم تعد القصيدة ذلك الفعل الخارق الذي يتطلب إنجازه امتلاك شواهد البلاغة والبيان فقط، بل رؤية مغايرة شخصية للعالم وثقافة عالية للحواس»[2]، دون قيد أو ضابط يؤهل هذا الشعر لتبوُء مكانه، فأصبح اللامكان هو الملجأ، والانحطاط هو السمة الملازمة، بل هناك من عرف الشعر المعاصر بأنه «كل كلام غامض مشوش ركيك نثري عدمي، قادر على تغطية تطفله على الشعر، في هذه الفوضى العامة، بالادعاء أنه شعر حديث مكتوب للمستقبل»[3].

ولاستجلاء حقيقة هذه الثورة، سنحاول استعراض المحاور الإشكالية لهذا النوع كل على حدة، بمعية رؤى شعرية ونقدية راودت هذا الموضوع قبلنا، دون التخلي عن

---

(1) محمد لطفي اليوسفي: أسئلة الشعراء ونداء الهوامش، فصول، ص31.

(2) عز الدين المناصر: إشكالية قصيدة النثر، ص504.

(3) محمد كامل الخطيب: نظرية الشعر عند العرب "مرحلة مجلة شعر"، ص 610. وينظر: جهاد فاضل، قضايا الشعر المعاصر، ص07.

إيماننا العميق بضرورة التحول وجدواه حتى لا نناقض الحياة، فـــ«الحياة ذاتها تخضع لقانون التحول والتطور في كافة ظواهرها ومنها الشعر والفن عموما»[4].

1-ظهور قصيدة النثر:

من الراسخ لدينا ونحن نطأ هذا العنصر أن "الشعر" و"النثر" جنسان عظيمان، إلى أيهما نسبنا "**النَّثيرة**" ستزداد به شرفا، و"الشعر" أو "النثر" لا يصنع فنا بمعناه الشكلي المادي، بل بمعناه الجوهري الروحي لكن المضمون لا يعني التخيلي عن فنية العمل، الفكرة تبحث عن شكلها اللائق ولا يوجد أشكال مقدسة وأخرى كافرة[5]، وهذه هي دعوة "مجلة شعر" أو "حركة شعر"، مجرى هام من مجاري الحداثة الشعرية شاع تداولها والوقوف على آرائها لكل راغب في تناول موضوع قصيدة النثر، حتى أصبحت "**النَّثيرة**" صورة مكبّرة للمجلة، ونحن وإن كنا نؤمن بالدور الفاعل الذي رسمته "**شعر**" للشعر المعاصر، لا نؤمن كذلك باحتكار هذه الحركة وحدها لعمل بهذه الضخامة ذلك أن زعزعت "الشعر العربي العمودي" من مكانه أمر عسير يلزمه الإيمان الكلّي والشامل بضرورة التغيير، لكن لا يسعنا الإنكار أن صوت المجلة و"حركة شعر" ككل كان الرصاصة الطائشة التي عكّرت صفو ومنام السلحفاة العملاقة المسماة: "قصيدة عمودية".

ظهر تجمع شعر عام 1957 بتضافر نواة تأسيسية مكونة من «"**يوسف الخال**"، "**أدونيس**"، "**خليل الحاوي**"، و"**نذير عظمة**"، هؤلاء هم الشعراء الأساسيون [...] والذين سينضم إليهم عدد من النقاد الشّبان كـــ"**أسعد مرزوق**"، و"**أنسي الحاج**" و"**خالدة سعيدة**"»[6]، ومن هذا النّفر القليل تربو الأعمال الشعرية، وتتكاثف الجهود، وتكلل الأعمال بمجلة تحمل اسم التجمع (الشعر)، وندوات تنَاقش فيها الأفكار الجديد وتُطرح منها الأفكار البالية التي مجّتها الأذان والأذهان، وقد تمّ ترسيخ أعمال هذه الحركة

(4) فائز العراقي: القصيدة الحرة "قصيدة النثر" محمد الماغوط نموذجا ، ص13 .
(5) نادر هدى: الرؤية والإبداع ، أعد لها وقدمها أروى القاضي ، ص540 .
(6) كمال خيربك : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص63 .

بشكل فاعل بمعية المجهودات التأسيسية المعلنة، فها هو "**يوسف الخال**" يعلن عن تدشينها من خلال بيان شعري تلاه في "31 كانون الثاني" –جانفي– "1957"[7]، تعلن فيه الحركة التزامها بأسس الشعر الطليعي–حسب "**يوسف الخال**"– وهذه الأسس هي:

"**أولا** التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها كما يعيها الشاعر بجميع كيانه، أي بعقله وقلبه معا.

ثانيا: استخدام الصورة الحية(وصفية أو ذهنية).

ثالثا: إبدال التعبير والمفردات القديمة التي استنزفت حيويتها بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب.

رابعا: تطوير الإيقاع الشعري العربي وصقله على ضوء المضامين الجديدة، فليس للأوزان التقليدية أي قداسة.

خامسا: الاعتماد في القصيدة على وحدة التجربة والجو العاطفي العام لا على التتابع العقلي والتسلسل المنطقي.

سادسا: الإنسان هو الموضوع الأول والأخير، كل تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة سخيفة مصطنعة لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم.

سابعا: وعي التراث الروحي–العقلي العربي وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة وتقييمها كما هي دون ما خوف أو مسايرة أو تردد.

ثامنا: الغوص في التراث الروحي– العقلي الأوروبي وفهمه والتفاعل معه.

تاسعا: الإفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم.

عاشرا: الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة.[8]

وعلى ضوء هذه المبادئ انطلقت الحركة في مسعاها النبيل –حسب ما يبدو– في تطوير الشعر العربي، واحتواء الظاهرة الأدبية المعاصرة بكل مستلزماتها، وإلى هنا يبدو الأمر مقبولا ومنطقيا، لكن الانقلاب الحقيقي في مسيرة التجمع و"الشعر العربي" كان مع ظهور مقال "**في قصيدة النثر**" لصاحبه "**أدونيس**" في العدد(14) من السنة

---

[7] كمال خيربك : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 65.

[8] المرجع نفسه: ص 68-69. وينظر: مجلة شعر: باب قضايا وأخبار،[س1]، [ع 2]، 1957، ص 98-99.

الرابعة لنفس المجلة أي عام "1960"، وفيه صرح "**أدونيس**" باغترافه من مؤلف "**سوزان برنار**" الشهير "**قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا**"، يقول في الهامش" اعتمدت في كتابة هذه الدراسة بشكل خاص على هذا الكتاب:

SUZANNE BERNARD: LE POEME EN PROSE DE BAUDLAIRE JUSQUA NOS JOURS, LIBRAIRIE NIZET, PARIS, 1959.[9]

والسؤال المطروح هل يخلق مقالا وكتابا ظهرا لا يفصلهما إلاّ رقم واحد*اتجاها شعريا كاملا متكاملا؟ والإجابة تكون بالإيجاب فقط إذا تبقى في سوق الأدب عنزات تقاد بالحبال، أو بلغة معاصرة شعر يتحكم فيه عن بعد بأزرار إلكترونية، هل ظهور مقال كهذا كفيل بتغيير مسار التاريخ حتى نقول: «مع "مجلة شعر" بدأ التاريخ الفعلي لقصيدة النثر»؟[10]، والمفارقة الحقيقية التي تدعو أحيانا إلى السخرية تضارب الآراء حول "مجلة شعر" ذاتها؛ إذ نجد من يصرح أنها ومجلة حوار«لم يكن لهما قراء بسبب العزلة والعزل والمنع [...] ولم تكن "**قصيدة النثر**" مقروءة حتى إغلاق "مجلة شعر" عام "1968" بل أعيد لها الاعتبار بعد عام "1985" فقط»[11]، ويبدو من هذا الكلام أن أعدادا من "مجلة شعر" كانت حبيسة المخازن إلاّ ما رحم ربي، وهذا ما يناقضه ظاهر الأحداث التي أنبأتنا بثورة كان لسانها "مجلة شعر" ومجاريها متدفقة في البنية التحتية لمدينة الشعر، وتجدر الإشارة في هذا الخصوص أن "المجلة" قد بدأت بنشر قصائد "**الماغوط**" أحد البارعين في قصيدة النثر – قبل ظهور مقال "**أدونيس**" أو كتاب "**سوزان برنار**"، وبالضبط في العدد الخامس عام "1958"، يقول "**أحمد بزون**" «لم تطرح "قصيدة النثر" في "المجلة"، إلا مع قدوم "**محمد الماغوط**" إلى "**بيروت**" وبروز قصيدة له في العدد الخامس من "المجلة" أي في نهاية المرحلة الأولى من تجربتها، وكانت أشعاره حرة؛ أي على شكل "القصيدة الحرة"، لكنها خالية من أي إيقاع وزني

---

[9] أدونيس: في قصيدة النثر، شعر، [ع14]، [س 4]، ص 71.

* ظهر كتاب سوزان برنار عام 1959 ، وظهر المقال في 1960.

[10] أحمد بزون: قصيدة النثر العربية "الإطار النظري"، ص10.

[11] عز الدين المناصرة: قصيدة النثر المرجعية والشعارات، ص 9.

عروضي ومن أي قافية»[12]، وهذا يناقض التأريخ الشائع "**لقصيدة النثر**" والذي يربطها بـــ "**سوزان برنار**" وإذا سلّمنا بصحة ذلك ماذا نسمي ما كتبه "**محمد الماغوط**" قبلها.

إن المتفحص للفترة الزمنية التي ظهرت فيها قصيدة النثر –هذا إذا سلمنا بظهورها مع "**مجلة شعر**"– يدرك المنحدر الخطير الذي وجدت الأحداث نفسها فيه، وأبسط ما يمكن أن يقال عن تلك الفترة أنها من أشد الفترات تأزما في العالم العربي، كانت مشحونة بالتغيرات الاجتماعية والسياسية والفكرية، وعلى الصعيد الأدبي كانت "**قصيدة التفعيلة**" التي لا يمكن وضعها في منأى عن "**قصيدة النثر**"، قد أرست دعائمها أو كادت في الساحة الأدبية، وأثبتت بما لا يدع مجالا للشك عقم "**الشعر العمودي**" مع بعض المواهب الفذة، لا لعيب فيهم وإنما لفرادة وخصوصية التجربة والتي حالت دون الكتابة وفق ذلك النمط. وليس من العدل أبدا عدم الإشارة إلى فاعلية بعض التجارب في صياغة الحدث الشعري أمثال: "**أمين الريحاني**"، و"**جبران خليل جبران**"، و"**توفيق الصائغ**"، و"**جبرا إبراهيم جبرا**" وغيرهم من الذين فاضت أقلامهم من فيض قرائحهم دونما قيد أو عائق، ليتبلور النوع الجديد بوضوح مع "**مجلة شعر**"، التي وضعت حجر الزاوية في تأسيس "**قصيدة النثر**"، وتركت الباب مفتوحا لتجارب تنفست في هذا النوع –وأخرى تطفلت عليه وعلى الشعر عامة– ومحصول القول أن «"**مجلة شعر**" لا تساوي بكل بساطة "**قصيدة النثر**"»[13].

2–النَّثيرة الانتماء الصعب:

تعرف "**سوزان برنار**" "**قصيدة النثر**" بأنها : «قطعة نثر موجزة، من غير إخلال موحدة ومضغوطة كقطعة من بلور تتراءى فيها مائة من الانعكاسات المختلفة، وخلق حر ليس له من ضرورة أخرى غير رغبة المؤلف في البناء خارجا عن كل تحديد، وشيء

---

[12] أحمد بزون: قصيدة النثر العربية "الإطار النظري"، ص 10.

[13] المرجع نفسه: ص09.

مضطرب إيحاءاته لا نهائية»[14]، أما القصيدة فتعرفها بأنها «نسق جمالي متميز إنها تختلف عن القصة القصيرة والرواية والمقالة مهما تكن شاعرية [...] والحقيقة أن من الصعوبة بمكان هنا أن نرسم الحدود ويمكن أن يحدث على سبيل المثال أن نعنون قصيدة بحكاية»[15]، إن هذه الكلمات المعدودة ترمي الدارس بشرر من نار قد تطفئه لا جدوى "**قصيدة النثر**" التي يسعى لها الكثيرون؛ ففي التعريف الأول تقرر "**سوزان برنار**" بأن "**النَّثيرة**"، قطعة نثر خالص لها من الكثافة والإيحاء ما يملكه أي إبداع، أما في الثاني فتؤكد الباحثة صعوبة الفصل والتحديد بين القصيدة من جهة، والقصة والرواية والمقالة من جهة ثانية، فإذا كان اللا تحديد هو السمة الغالبة على تعريف برنارد التي يعزى لها الفتيل الأول لموضوع "**قصائد النثر**"، كيف بنا أمام أجيال لاحقة من باحثي وشعراء "**قصائد النثر!؟.**

لقد شكلت الضبابية الأولى التي أحاطت ظهور "**قصيدة النثر**" كمفهوم وانجاز السحابة الغائمة الملازمة لهذا النوع الشعري، وهكذا تضاربت الآراء واحتدم الصراع في مسألة تصنيف هذا المنجز الشعري، فهناك من يرى فيه نثرا خالصا، وهناك من صنفه في عالم الشعر الصافي، أما الطامة الكبرى فكانت بجعلها "**إمعة**"؛ أي في منطقة حيادية أو مشتركة بين الشعر والنثر أو جعلها جنسا ثالثا مستقل الكيان وهذا ما يجعلنا نستقصي مفهوم الجنس الأدبي.

إنَّ مفهوم الجنس «تقاطع لمعايير موضوعاتية، مثل موضوع العمل المقصود، ومعايير شكلية لغوية وأسلوبية وطرق التعبير والشكل منظوم أو لا والبنية، ولكن سيكون هناك دائما (مزيج) من المسائل الدلالية والشكلية، فضلا عن ذلك فإن مشكلة الهوية الجنسية لنص تختفي في الحالة التي يتفوق فيها النص الأدبي الجنس المحدد» [16].

---

[14] سوزان برنار: قصيدة النثر من بود لير إلى أيامنا، ترجمة زهير مجيد فغامس، ص:136

[15] المرجع نفسه: ص18.

[16] دانييل هنري باجو: الأدب العام المقارن، ترجمة غسان السيد، ص177.

فمقولة الجنس إذا ليست مقولة عشوائية ميسورة، إذ تتحكم فيها شروط شكلية دلالية مضنية، ولغوية أسلوبية، وهذه الشروط مجتمعة، قد لا تُحسن القبض على النص الجيد الخالد المتملص من كل القيود والعصي عن كل الشروط. ومما يزيد هذه المفاهيم غورا المفهوم اللغوي للمصطلح؛ ذلك أن "الجنس" في اللغة: «الضرب من كل شيء والجمع أجناسُ وجُنوسُ، والجنسُ أعم من النوع، ومنه المُجانَسةُ والتَجنيسُ ويقال هذا يُجانسُ هذا أي يشاكله والحيوان أجناسُ، فالناس جِنسُ، والإبل جِنسٌ، والبقر جِنسٌ» [17]،ويعرفه "مجمع اللغة العربية" في القاهرة بـ «أن الجنس هو الأصل، وهو النوع في اصطلاح أهل المنطق وهو أعم من النوع فالحيوان "جنس" والإنسان نوع» [18]، ومنه فقد جاز أن يكون الإنسان "جنس" و"نوع"، الشعر "جنس" و"العمودي" و"التفعيلي" نوعين من أنواعه، ونلاحظ هنا الاختلاف في «ملفوظ "الجنس" ومحمولاته فأيهم الأكبر وأيهم الأصغر وأيهم الأقرب وأيهم الأبعد ؟ "الجنس" (Genre)، أو "الفن" (Art)، أو "النوع" (Kind)، أم "الشكل" (Form)»[19].

ويزداد تلاشي هذه الشروط إذا أضفنا مصطلح "الشعرية" (الأدبية) كخيط جامع لكل النصوص الخالدة أوالتي تبحث عن الخلود، فـ"الشعرية" تزيل بشكل أو بآخر "الجنسانية" «هذه "الجنسانية" التي يبدو أن النص يجيدها على العكس من ذلك يستطيع النص أن يستعير من نص آخر عناصر حسية وبالتأكيد موضوعاتية»[20].

ويبدو من هذا أن "الشعرية" التي يسعى إليها كل نص هي في الآن ذاته مصدر إشكال وسلاح ذو حدين، يقول "**إحسان عباس**" في حوار له مع "**جهاد فاضل**": «صار كل واحد يكتب يظن أنه يكتب شعرا، سواء كتب في الأدب العام، في المقالة، في القصة

---

[17] ابن منظور: لسان العرب، [م4]، ص 471.
[18] عبد الإله الصانع: دلالة المكان في قصيدة النثر بياض اليقين، ص10_11.
[19] المرجع نفسه: ص9.
[20] دانييل هنري باجو: الأدب المقارن، ترجمة غسان السيد، ص175.

القصيرة، في النقد، في البحث العلمي، طغى نوع من التصوير»[21] الفني، الذي يلغي الحواجز بين الأنواع الأدبية بل والأجناس، وأصبح كل عمل طفت على سطحه طاقة جمالية فنية استحق ختم "الأدبية (الشعرية)"، وهذا ما زكى الجدل العقيم بين الأجناس الأدبية، فهذا الصراع في أصل تكوينه ليس إلا «جدلا بين الأجناس وما تستقر عليه من قوانين وقواعد، وبين النصوص التي تعمل على تحقيق شعريتها الخاصة بالانزياح عن تلك القوانين والقواعد التي استقرت تاريخيا عبر تراكم أفراد النوع، وما أفرزته النصوص من أعراف قراءة لدى المتلقين»[22]، إن خضوع الشعرية للتراكم التاريخي جعل منها كائنا زئبقيا يتشكل وفق العرف الثقافي والاجتماعي والأدبي الذي يظهر فيه، وهذا ما جعل منها سلاحا ذو حدين فمن جهة تحقق الأدبية كينونة النص عندما نسلم أنها مجموعة الخصائص الجمالية التي تجعل من نص ما أدبيا ومن جهة أخرى نجد «أن الأدب بجميع فنونه المعروفة نثرية وشعرية ينطوي على الأدبية بمقادير متفاوتة»[23]، لذا يجب أن توجه الجهود في هذه الحالة إلى استخلاص خصائص النوع – "**قصيدة النثر**"– عوض شحذ الأقلام وتصويبها نحو مواطن الجمالية فيها دون قدرة واضحة على التقليل من شأنها، لأن خصائص النوع وحدها بعد الفعل التراكمي، هي التي تضمن تفوق النص على الشعرية ويجبرها على تبني قوانينه الذاتية عوض الامتثال لقوانينها، وإذا كانت قوانين النوع أو "الجنس" تتغير فإن «"الشعرية تتغير من زمن إلى آخر، مع تغير مفهوم الشعر نفسه ومع تطور المفاهيم الاجتماعية والفلسفية وتطور المعرفة الفنية»[24].

وفي ظل هذه الحركة الاهتزازية للأجناس وجدت "**النَّثيرة**" نفسها نوعا هجينا لا هو إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء، فأقصيت من عوالم "الشعر" بدعوى "التنثير" ومن عوالم

---

[21] جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، ص167.

[22] حاتم الصكر: مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، [ط1]، 1999، ص16.

[23] طراد الكبسي: الاختلاف والائتلاف في جدل الأشكال والأعراف (موقع سابق).

[24] أحمد بزون: قصيدة النثر العربية، 123.

النثر بدعوى "الشعرية" فأين يمكن تصنيف هذا النوع؟ وما مقدار حضور كل جنس فيها؟ كيف يمكنها التحول من الشعر إلى النثر أو من النثر إلى الشعر؟ .

عرفنا في محطة أولى من هذا البحث، أن النثر جنس أدبي لا يقل عراقة أو جمالا عن الشعر، بل هناك من يرى فيه ميزة وفضلا أكبر من الشعر «فقالوا لا ننكر ما للشعر من فضل وميزة، ولكن نرى أن النثر أفضل منه لأنه يفي بضرورات الحياة، ولأن الشعر لا يكون إلا فنا من فنون اللهو، ورأوا أن النثر لغة السياسة، ولغة الدين، ولغة العلم [...] النثر أشد مساسا بحاجات الإنسان وأشد اتصالا بما يتجه إليه وإذن فالنثر أفضل من الشعر»[25]، إن هذه المقارنة التقليدية على قدر كبير من السذاجة ذلك أنها تستند إلى أمور شكلية ظاهرية، لا تمس جوهر الإبداع وكينونته، فالتجربة الإبداعية تتساوى في رعشتها واتصالها بحياة الإنسان مهما كان نوع الإبداع الذي تتنمذج فيه، وقد رافق هذا الإفصاح عن ما يتصل بحياته البدايات الأولى للكائن البشري مما يجعلنا نرجح أسبقية "النثر" على "الشعر" لارتباط الأخير بقواعد صارمة أكثر من قواعد "النثر"، كما أن انحراف "النثر" عن قاعدة النظام – اللغة – كان أقل نسبيا من انحراف الشعر، وإن كانت هذه المقولة لا تنسحب على منثورات الحياة الأدبية المعاصرة التي لجأت إلى نثر الشعر المستمد من نثر الحياة؛ «أليس نثر الحياة الذي يكرس له الإنسان اليوم بطولة بينما يحلم في منتصف الليل»[26]، هو المحرك الفعلي الداخلي "**للنَّثيرة**"، إذا فـ"**قصيدة النثر**" نثر خالص!، لا بل الشعر كله تحت وطأة النثر ذلك أن اللغة كنظام ومادة لهما لا تبرز نفسها بكامل جسدها إلا في "النثر" بمرونته، وقد أكد هذه الحقيقة "**جون كوهين**" عندما قارن خصائصهما – أي الشعر والنثر – يقول «الشعر ليس كلّه دوران، ولو كان كذلك لم يكن من الممكن أن يحمل معنى، ولأن له معنى فهو يظل

---

[25] طه حسين: من حديث الشعر والنثر ، ص22.

[26] تزفيتان تودوروف: الشعر دون نظم، فصول [م 15]، [ع 2]، ص262.

امتداديا، والرسالة الشعرية هي في وقت واحد شعر ونثر، فجزء من عناصرها المكونة يؤكد الدوران بينما يؤكد جزء آخر، الامتداد الطبيعي»[27].

وبتسرب "النثر" إلى شتى الظواهر الأدبية بطلت النظرات القاصرة إلى هذا "الجنس" والتي ترى فيه دونية لا تضاهي رقيَ "الشعر"، وشعرية مبتورة تَهيم في وادٍ آخر غيره الذي يستوطنه "الشعر" ومرد ذلك إلى طبيعة "النثر" –حسب "**أيمن اللبدي**"–؛ لأنها «طبيعة عقلية ذهنية صرف لا تدخلها الدفقات الشعرية على الإطلاق، وإن ظهرت في النص سمات الخيال أو الصورة أو اللغة الفنية فهي ضمن مسار آخر منفصل تماما لا تتواجد فيه أي ملامح العملية الشعرية»[28].

وفي حين عمد بعضهم إلي ضم ونفي "**النَّثيرة**" إلى عوالم الشعرية في محاولة لتصنيفها، آثار بعضهم الآخر اقتراح مسميات أخرى لما يدور في الساحة الأدبية فكان مصطلح "**الكتابة**" أحد تلك الحلول بدعوى أنّ «الكتابة هي وضع العالم واقعيا وغيبا صورة ومعنى في نظام لغوي، هي بكلام آخر رؤيا خاصة للعالم في تعبير خاص»[29]، ويعلق "**عبد الغني خشة**" عن هذه الرؤيا يقول: «وفي تسمية "**أدونيس**" الشعر المعاصر بأنه كتابة جديدة، تكريس لكسر كل ما يقف حاجزا بين الأجناس، وهو كذلك تقريب للنثر من الشعر وبقدر ما يكون النص ذا وحدة عضوية وذا إيجاز وتوهج تكون له خصيصة الشعر حيث هيمنت الشعرية، وكلما طغت فيه الإفهامية أو المرجعية، كان نثرا»[30]، إن هذا التعليق تأكيد ضمني لتموضع "**قصيدة النثر**" في "الشعر" لحرصها على حضور عناصر خاصة في بنية تكوّنها هي: الوحدة العضوية والإيجاز والتوهج، تقول "**سوزان برنار**":«إن كلية التأثير والمجانية والكثافة هي من المصطلحات التي

---

(27) جون كوهين: بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، ص123.

(28) أيمن اللبدي: الشعرية والشاعرية، دار الشروق، عمان، الأردن، [ط1]، 2006، ص83.

(29) أدونيس: الثابت والمتحول "صدمة الحداثة" ، 123.

(30) عبد الغني خشة: قصيدة النثر بين منطق الاستيعاب ومنطق التجاوز، النص الناص، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل، الجزائر، [ع4-5]، 2005، ص175.

تؤكد لنا أن القصيدة عالم مسوَّر مغلق على نفسه ويكتفي بذاته وأنها في الوقت نفسه كتلة مشعة مشحونة بحجم صغير بلا نهاية من الإيحاءات »[31].

وإذا كان "**أدونيس**" يقترح "الكتابة" كبديل للفوضى التجنيسية بقوله: «الحدود التي كانت تقسم الكتابة إلى أنواع يجب أن تزول ليكون هناك نوع واحد هو الكتابة لا نعود نلتمس معيار التميز في نوعية المكتوب: هل هو قصيدة أم قصة، مسرحية أم رواية وإنّما نلتمسه في درجة حضوره الإبداعي»[32]، فهو يخلق فوضى من نوع آخر حيث تمّحى الفواصل بين الأجناس ليلبس الأدب قناعا واحدا يسمى "كتابة أدبية" أو نصا أدبيا في مقولات أخرى، لذلك لا مناص لنا من تلجيم هذا الانفتاح المدمر لأن حرية الكتابة هذه «ينبغي أن تفهم في قوانين منظمة – لها– إن جاز القول، إن الفوضى التي تعم شعرنا اليوم تكمن في جزء أساسي منها في توهم بعضهم أن الحرية تعني الفوضى والهدم فحسب»[33]، على حين هي حرية منتظمة وانتظام متحرر يكسب النص الشعري والنثري مرونة وصلابة في الآن ذاته، وهذا ما سعت إليه "**قصيدة النثر**" سعيا حثيثا وغدّت تجربتها من مفهومه الثري حيث «تثير الكلمات بعضها بعضا بالتبادل[...]، وعلى صعيد التنظيم الشعري (الانتظام في جملة أو مقطع شعري أو الانتظام في قصيدة) نرى أن هذه الكلمات تنتظم في علائق كما تنتظم الكواكب في السماء عن طريق إيحاءاتها الصوتية والبصرية المؤثرة»[34].

إنّ العبرة ليست في النظام أو الفوضى وإنّما في تخريج القصيدة وبثِّ روح الشعر في كيانها، وسواء سميناها "**قصائد عمودية**"، أو "**تفعيلية**"، أو "**نثرية**"، تبقى قصائد أثبتت قدرتها على احتواء "الشعر" – لا "الشعرية" لأنها بديهة حاضرة– «فمثلما تشمخ في حديقة "**قصيدة النثر**" أشجار عملاقة مثل: "**محمد الماغوط**"، "**أدونيس**"، و"**أنسي**

---

(31) سوزان برنار: ترجمة زهير مجيد مغامس، ص137 . ينظر: المرجع نفسه ،ترجمة راوية صادق، ص36.
(32) أدونيس: الثابت والمتحول "صدمة الحداثة"، ص312.
(33) طراد الكبسي: الاختلاف والائتلاف في جدل الأشكال والأعراف ، (موقع إلكتروني سابق).
(34) سوزان برنار: قصيدة النثر ، ترجمة زهير مجيد مغامس ، ص155.

الحاج"، وغيرهم تنصب في مبنى "**القصيدة الكلاسيكية**" أعمدة شامخة مثل "**الجواهري**" و"**البردوني**"، و"**بدوي جبل**"، و"**سعيد عقل**" وغيرهم، وتتلامع في سماء "**القصيدة الحرة**" كواكب مضيئة مثل "**السيّاب**"، و"**البياتي**"، و"**صلاح عبد الصبور**"، و"**بلند الحيدري**"، و"**محمود درويش**"، فالشاعر المؤثر يفرش ضلاله على كل العصور والاتجاهات والمدارس والأشكال»[35].

إن كل ما تم تداوله إلى حد الآن سواء تصريحا أو إلماحا لم يساهم في فضّ الجدل المرافق لانطلاق "**قصيدة النثر**"، بل إن مصطلحات مثل: "الشعرية" و"الكتابة" على أهميتها البالغة لم تغننا عن "الشعر" و"النثر"، وليس أمام الدارس في هذه الحال سوى استنطاق "النثر" للوقوف على خباياه التي تم تفجيرها بواسطة "**قصيدة النثر**" **(النَّثيرة)**، فهل يضمن "النثر" ويتكفل بما يطلبه "الشعر" فيها؟ وما مدى حضوره في "**قصيدة النثر**"؟

2-1 النَّثيرة وتجسير الفجوة الأدبية/ ما منحه النثر للشعر:

بداية لا نسلم أن «"**قصيدة النثر**" جاءت لتلغي تلك الحدود الوهمية التي وضعناها بين الشعر والنثر واحترمناها لدرجة التقديس»[36]؛ لأنه وببساطة مسألة وضع القواعد بعدية، ولا نظن أن الكلمات عند انتظامها تقرر مسبقا في أي شكل أو نوع سوف تكتب اليوم، وإن كانت مع نموذج "الشعر المنتظم" تسعى إلى عرف جمعي أدبي يسمى "شعرا عموديا"، وإذا كانت «المجاوزة هي الشرط الضروري لكل شعر[...] ففي عصر كعصرنا تعد الأصالة والتفرد قيمة جمالية في ذاتها، وفي العصر الكلاسيكي كان العكس صحيحا، المستوى العام كان هو القيمة، والمجاوزة لم يكن مسموحا بها إلاّ في حدود ضيقة معترف بها من قبل التقاليد، وجرأة اللغة كانت تقمع بحدة»[37].

---

[35] عدنان الصائغ: اشتراطات النص الجديد ويليه في حديقة النص، ص50-51.
[36] أمال دهنون: قصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر، ص12.
[37] جون كوهين: بناء لغة الشعر، ص31.

وحقيقة اغتراف "**قصيدة النثر**" من "النثر" حقيقة يصعب إخفاءها، تماما كحقيقة كونها "شعرا"، إلاّ إن السؤال الذي وجه لها هو: كيف حافظت على انتمائها الشعري مع استعانتها بالنثر وتقنياته الثرية؟.

وفي ظل هذه الأطروحات، يعد التميز بين الشعر والنثر – كما سبق الذكر– ضرورة من الضرورات الملحة «إذا لم تكن هناك قواعد وموازين ومقاييس ومقومات خاصة تميز الشعر عن النثر»[38]، فما حاجتنا لهذين المسميين ولنكتف بمصطلحات مثل: الأدب، الكتابة، الشعرية، النص. والإشكال المطروح الذي يسعى إلى حل مع "**قصيدة النثر**" هو «كيف يمكن للنثر، الذي يبدو مخصصا لعرض متلاحق وسلسلة من الأفكار المترابطة، شكله المشدود وطباعته نفسها، أن يصبح أداة فكرية شاعرية تربط أفكارا متفرقة وتؤلف عناصر بتجميعها مثلما يتعامل الرسام مع اللوحة»[39]، وتحضرنا في هذا الإطار مقولة "**أنسي الحاج**" عن النثر وما يصعب عليه، فما يصعب عليه هو «القصيدة العالم المستقل الكامل المكتفي بنفسه هي الصعبة البناء على تراب النثر، وهو المنفلش [المنفلت] والمنفتح والمرسل، وليس الشعر ما يتعذر على النثر تقديمه»[40]، وهذا تأكيد آخر للفرق بين الشعر والقالب الحامل له (القصيدة).

ويزداد الأمر صعوبة إذا ما ربطنا الشعر بقالب وحيد أوحد يُصب فيه ليعطينا قصائد مفرغة إلاّ من شكلها النظامي مما أدى إلى تسربها عبر المجرى الموجود بين الشطرين لتعطينا بداية شعرا موزونا غير متوازٍ (الحر)، تؤكد نازك الملائكة نثريته عندما تتكلم عن نقاده، تقول: «إن طائفة منهم تحسبه نثرا لا وزن له مرصوصا على أسطر متتالية [...] من الحق أن نقول إن طائفة من هؤلاء النقاد الذين يكتبون عن الشعر الحرّ دون أن يتعرضوا للأخطاء العروضية فيه يملكون حس النقد ومكلة التذوق، ويستجيبون

---

(38) عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة الجديدة "قضايا أدبية"، ص60.
(39) سوزان برنار: قصيدة النثر، ترجمة زهير مجيد مغامس، ص194.
(40) محمد كامل الخطيب: نظرية الشعر مرحلة مجلة شعر، ص754.

للشعر على أجمل ما نحب»[41]، وهنا ترتسم أمام البحث حقيقتان، الأولى رضا الباحثة عن أولائك النقاد ماداموا قد زكوا أسلوبها الشعري وأحاطوه بعنايتهم، والثانية انكسار الوزن العروضي على أيديهم بسدّ مجرى الشطرين، ليفتح الباب على مصراعيه أما شعر غير موزون يسمى "**قصيدة النثر**".

أما التقنيات النثرية التي امتصها الشعر ليخضعها لمبدئه وفلسفته فتتمثل في «المفردات وبناء الجملة، صيغ جديدة [...] السخرية والغرابة ونبرة المناجاة [...] كذلك يدخل ما هو خيالي في نطاق "**قصيدة النثر**" أكثر مما لو كان ذلك في نطاق "**القصيدة الشعرية**" نظرا لما ينطوي عليه من عناصر فوضوية متمردة على قوانين الطبيعة»[42].

وستكون أولى وقفاتنا مع اللغة الشعرية باعتبارها كلا وأجزاء، كلا لأن لا وجود للشعر والنثر دونها، وأجزاء لأنها تختلف في الشعر عنها في النثر عنها في غير الأدب؛ «ذلك أن المتحدث أو الكاتب إذا استعمل اللغة من خلال عاطفته أو انفعاله، فإن استعماله لها على هذا النحو، يكسبها الصفة الأدبية، أما إذا استعملها استعمالا مجردا، من أي عاطفة أو انفعال فإن ذلك يكسبها الصفة العلمية»[43]، وقد يستحضر النثر العلمي الأدبي بعض تلك العِلمية عندما يقدم نفسه كقناة تواصلية –لا كرسالة– تهدف إلى التأسيس والتقنين والتنظيم تماما كما في التقعيد للبلاغة والنحو والصرف مثلا، لكن النثر الإبداعي يستدعيها في حالتها البِكر لتشحن بعطاءات شعرية نثرية، وقد قدم لنا "**عثمان موافي**" خاصيتين مميزتين تفرقان لغة "النثر" عن "الشعر":

الأولى: أن لغة النثر أقرب إلى التحليلية منها في لغة الشعر التركيبية[44]، ويقرر في **الثانية:** أن «ما يميز الشعر عن النثر علاوة على الوزن والقافية كونه لغة وجدانية، سواء أصدر الشاعر في ذلك عن ذاته ووجدانه أم اتخذهما وسيلة لتصوير الطبيعة

---

(41) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ، ص71-72.

(42) ينظر: سوزان برنار، قصيدة النثر، ترجمة زهير مجيد مغامس، ص131-133.

(43) عثمان موافي : في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في الأدب الحديث، ص 40.

(44) المرجع نفسه: ص 140.

والحياة»[45]، وكأن النثر لا يستطيع أن يبوح بما في الوجدان أو أن الشعر لا يحسن لغة العقل، وتبعا لذلك تصبح «الوحدة العاطفية التي يجهلها النثر ويثيرها الشعر هذا المعنى المناخي الذي هو جوهر كل القصيدة»[46]، وهذان الاتجاهان قد فنّدت أباطيلهما الشعرية المعاصرة من الجذور، فلا لغة العاطفة حكرا على الشعر ولا لغة العقل حكرا على النثر.

أما الشعرية الغربية فقد رأت أن تعرف "الشعر" و"النثر" بالاحتكام إلى اللغة عبر معادلات هي: « النثر= الكلمات في أفضل نسق، الشعر= أفضل الكلمات في أفضل نسق»[47]، وكأن النثر تأليف فقط أما الشعر فتأليف واختيار – بلغة "**دي سوسير**"– ويقدم "**جون كوهين**" مثالا توضيحيا لهذا المفهوم وهو بصدد تحديد لغة القصيدة يقول: « في مستوى القصيدة نتعامل لا مع الأشياء ذاتها، ولكن مع الأشياء المعبَّر عنها من خلال اللغة، ومن هنا فإنه توجد هيمنة للغة على الأشياء ويظل التعبير سيدا يتحقق من خلاله أو لا يتحقق الكمون الشعري في المحتوى، فالقمر شاعريٌ مثلا: "ملك الليالي" أو"منجل من ذهب" ولكنه نثري بوصفه كوكبا يدور حول الأرض»[48]، ونلاحظ أن الفرق بين التعبيرين ليس اللغة في ذاتها وأصواتها، وإنما في طريقة الرسم بها (التصوير) وفي الابتعاد عن التماثل مع الواقع، وبالتالي تميل العبارة الثانية إلى العلمية أكثر منها إلى النثرية الأدبية ويبقى القمر شاعريٌ في القصص الرومانسية النثرية طبعا، وقد عمد "**جون كوهين**" هنا إلى الفرق الكيفي، رغم تأكيداته الكثيرة على الجانب الكمي[49] ومن الخصائص المميّزة للشعر عن النثر التي لاحظها "**كوهين**": أنّ «شيوعا كبيرا للكلمات ذات المقطع الواحد في الشعر عنها في النثر»[50]، وهي خاصية ملازمة للغة نبرية كالإنجليزية مثلا التي تعتمد في بنائها على النبر الصوتي.

---

[45] عثمان موافي : في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في الأدب الحديث، ص115.
[46] جون كوهين: بناء لغة الشعر، ص204.
[47] مشيل دليفل: قصيدة النثر وأيديولوجيا النوع، (موقع سابق).
[48] جون كوهين: بناء لغة الشعر، ص52.
[49] ينظر: جون كوهين: بناء لغة الشعر ، ص34.
[50] المرجع نفسه: ص26.

وتتصنف هنا "**قصيدة النثر**" في عوالم الشعر ببساطة، لأنها لا تعامل اللغة بطبيعية ولا بتلقائيته فتحفظ للشعر ماء وجهه، بل وتشحن لغته بإيحاءات ورموز لم تستقم لغيرها من قبل، إنها اللغة الخصب التي تلملم حروفها ليبوح بها شاعر لم يعرف غيرها يقول "**عبد الحميد شكيل**"[51]:

تهجيتك: حرفا..و حرفا.. و حرفا
وعيتك: لفظ..و معنى.. و معنى
وكنتِ بكل الزوايا سجينة
وكنا الصفاء و كنا الضياء لهذي المدينة
فلماذا الفرار؟ لماذا الحقد؟ لماذا الضغينة..؟
وكنت بكل الموانئ حزينة

هذه منزلة اللغة من الشاعر هي الرسالة و هي المرسل إليه، يتجلى فيها وبها، تسكنه كلاً فيبوحها أجزاء حبلى بقطع من روحه.

ومما قدمه النثر للشعر حرية السطر وامتداده، إلاّ أن الشعر أعاد إخضاع هذه التقنية لسلطته لتصييرها شعرا من خلال «تقنية القطع وهذه القيمة الإيحائية الممنوحة للصمت»[52]، والتي يستغلها القارئ عند إعادته بناء النص.

أما بخصوص أسلوب النثر الوصفي، فإن الشاعر ملزم بحذف؛ كافة التفاصيل الخاصة بالوصف العادي، والصفات غير المفيدة، والمفردات الشعرية القديمة، ويضيف بعض علامات الألوان، ويبحث بشكل خاص عبر بعض كلماتٍ منتقاة بدقة عن مؤثر

---

[51] عبد الحميد شكيل: قصائد متفاوتة الخطورة، سلسلة أدبية تصدرها مجلة آمال، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية، الجزائر، [دط]، 1985، ص163.

[52] سوزان برنار: قصيدة النثر من بولدير إلى أيامنا، ترجمة راوية صادق، ص67.

التناقض، وبعد تحويلها وإعادة بنائها تصبح الجملة موحية وملونة[53]، ونمثل لهذا بقول "**عبد الحميد شكيل**":

كان يأتيني كل صباح،
مرتديا شكل العصفور،
مسحورا أتبعه،
مقهورا بلذته الشهوية،
ولما يتواشج الدم الأقحواني بصفاء البلور،
ألبس جبة نفسي وأدور !! [54]

نلاحظ كيف جاء المقطع مستغنيا عن التفاصيل والصفات المبتذلة، لحساب الإيحاء والإشعاع، أين تحول العصفور إلى ثوب يرتدى يجيء صاحبنا مقهورا بلذته، ثم كيف يتواشج الدم مع البلور، إن مثل هذه التناقضات والإيماءات لا يمكن أن تجتمع إلاّ في الشعر، الذي يجردها من نثريتها ويعيد تشكيلها وفق جوهره، فبما أن "القصيدة" لجأت «إلى الأساليب النثرية، من سرد واستطراد ووصف، فمن الواجب أن تجرد هذه الأساليب من غايتها الزمنية ووظائفها المتمثلة بإدراك أهداف معينة ترمي إلى الإفهام والإخبار وتوصيل المعارف»[55].

ويحتج بعض النقاد بدورانية الشعر وخطية النثر؛ أي أن «النثر يتقدم تقدما خطيا [...] والبيت من الشعر يكون دائما محكوما بالعودة»[56]، وهنا نتساءل ألاّ يدور النثر عند امتلاء السطر؟ ليس هذا الدوران المقصود و إنما نعني الخطية أو الامتداد الذي تقود مقدماته إلى نتائجه، وهذا مبعث الوضوح النثري، فهل تخضع قصيدة النثر لهذا

---

(53) ينظر: المرجع نفسه، ص48.
(54) عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة للطبع، الجزائر، [ط1]، 2002، ص78.
(55) خليل أبو جهجة: الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد ، ص136.
(56) محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص77. (الهامش).

الامتداد الذي يفضي فيه السابق إلى اللاحق، يقول "**عبد الحميد شكيل**" في قصيدة "**مزاجية الماء!!**":

أسكنَتْها الجهاتَ القصيَة والزعفرانْ/ صَقْوُهَا،
يقولُ الذي يراقبُ،
هذي المشاهد بحذق شديد/ رَجْعُهَا:
تَمُونُ مدنا وقرًى، ما تبقى من جيل سحيقْ/ عَطْبُهَا!
كيف لا أصيحُ أنا الظامئْ،
إلى لفحة من تلك التلالْ/ نَهْدُهَا!
أيها الواقفون في مزاجية الماء والأقحوانْ/ وَعْدُهَا
امدحوا ذاك الدلال الحَبَقي/ غُنْجُها!
انشروا ذاك المجال الشَبَقي/ خَصْرُهَا،[57]

إنّ هذا المقطع لا يخلو من امتداد طولي واضح مصدره "**التنثير**" لكنه رغم ذلك لا يفضي إلى الوضوح الملازم للخطية، مما يجعل "**قصيدة النثر**" مرة أخرى تؤسس لذاتها وتربح رهانها الشعري، لأنها وببساطة خلّصت تقنيات النثر من نثريتها ودخلت بها مسارا دائريا هو مسار الشعر فـــ «إذا كان النثر امتداديا، فإن الشعر لابد وأن يكون دائريا، فإن امتداد النص يتوقف فجأة لتكتمل دائريته غير المرئية»[58]، غير أن دائرية "**قصيدة النثر**" تختلف- أيضا- عن دائرية الشعر لأنها دائرية تامة وغير تامة، "**فقصيدة النثر**"«ذات شكل قبل أي شيء، ذات وحدة مغلقة، هي دائرة أو شبه دائرة لا خط مستقيم، هي مجموعة علائق تنظم في شبكة ذات تقنية محددة، وبناءٍ تركيبي موحد، منتظم الأجزاء، متوازن [...]هي شعر خالص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة»[59]، والسؤال الذي يطرح نفسه؛ كيف تجْمع "**قصيدة النثر**" بين الخطية الممتدة، والدائرية المنحرفة أي بين «الدوران الدائم الذي يأتي في مواجهة الامتداد

---

(57) عبد الحميد شكيل: فجوات الماء، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، [دط]، 2007، ص94.
(58) عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص212.
(59) سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة راوية صادق، ص8.

الذيّ يميز النثر»[60]، وتفرض خاصية الدورانية هنا نقاط انحراف على الطريق السريع للنص، مما يؤدي إلى التصادم المحتوم بين البنية اللغوية ودورانها، والغموض في مسار النص، إضافة إلى الرؤية الباهتة الناجمة عن الكثافة اللغوية والرؤياوية.

كما يحتفل النثر بالزمن ويجابهه الشعر بشدة؛ وذلك بإلغائه أو امتصاصه، ويتم ذلك عن طريق رؤيا الشاعر الذي يمسك بالعصور متعانقة بنظرة واحدة، والانتقال العنيف من الماضي إلى الحاضر، من الواقع إلى الممكن، والسرعة المخيفة للحدث، غموض التسلسل الزمني للمراحل والقفزات عبر الزمن، ومطاطية الزمن الذي يقصر تارة ويطول تارة أخرى الظهور المفاجئ والاختفاء الآني، ودوامة من العناصر المحمولة والواقع إن إلغاء المكان هو طريقة أخرى لإلغاء الزمان [61]، كما أن ترسيخ المكان هو ترسيخ للحظة زمنية هاربة وتفوق عليها، من خلال استحضار شبح الزمان في المكان والتفتيش في مخلفاته، رغم هذا لا يستطيع الشعر أن يتملص من الزمن بشكل كلي، فهو أي الشعر يأخذ من الزمن حركته، التي«تطرح مسألة الوقت، لكن الحركة أسبق من الوقت، تحدث الحركة ليحدث الوقت»[62]، في عملية تأثير وتأثر.

وهنا نجد "**عبد الحميد شكيل**" من بين أولائك الذين أشهروا القلم في وجه الزمان تماما كما فعل **جلجامش**، وذلك عندما ذيّل قصائده بتواريخ تؤكد مذبحة الزمن و تؤكد قدرة الشاعر في تطويع آليات "**النَّثيرة**" التي تسعى إلى اللا زمنية و الخلود، يقول "**عبد الحميد شكيل**":

لماذا نتعثر في أذيال الوقت،

ونحن نطلع إلى اخضرار المرايا التي في التنائي؟ !

لماذا نغتسل بماء آسن،

كلما اقتربنا من شجرة قاسية الملامح؟ !

---

[60] جون كوهين: بناء لغة الشعر، ص114.

[61] سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة زهير مجيد مغامس، ص150

[62] عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص280.

لماذا نترشف الوقت.
حتى ننسى أحزاننا التي تكبر كنبتة اليقطين،
وهي تزحف نحو نهايتها ؟ ! [63]

وفي هذا المقطع الشعري يتبدى أرق الشاعر وولهه بالزمن من خلال دوران لفظة وقت على كامل جسد القصيدة، ويساندها في ذلك ألفاظ من مثل: التنائي، اقتربنا، نهايتها، والتي تنتظم بشكل أو بآخر في سديم الزمن، ويتأكد ذلك أكثر من خلال هجوم الفعل المضارع على جسد القصيدة، كما توحي نون الجمع بحوار الشاعر مع المخاطب فيفتك بذلك لحظة خالدة من الزمان.

وتحوي الأسطر الشعرية السابقة ظاهرة نثرية أخرى شديدة الأهمية تجسدها علامات الترقيم كالفاصلة وعلامتي الاستفهام والتعجب، التي قامت بدور مزدوج التنثير والتجزئة إلى مقاطع وأسطر شعرية في آن واحد، وعلامات الترقيم هي إحدى التقنيات الكتابية التي استغلها كتاب "**قصيدة النثر**" بشكل واسع .

ومواصلة للعناصر النثرية المستغلة أيّما استغلال في "**النَّثيرة**" نذكر: الطابع السردي أو القصصي؛ والقصة نوع نثري أصيل رغم تأخر تطوره، لكنه عندها ظهر ارتدى حلة حداثية غربية دون أن يتحرج من ذلك أو أن تسلط عليه سهام الرفض كما حدث لقصيدة النثر، ويوضح لنا "**عبد العزيز المقالح**" ذلك بقوله: «ومن الواضح أن الأنواع الأدبية الجديدة كالقصة والرواية والمسرحية لم يكن لها وجود حقيقي سابق في الموروث العربي فيشكل ذلك الوجود السابق عائقا بالنسبة لتطوير هذه الأنواع الأدبية، لكن الشعر الذي يمتلك موروثا ضخما وحضورا سلبيا في الذاكرة العربية يجعل أدنى خروج على قواعده المألوفة مثار غضب الخاصة والعامة»[64]، والقصة بوصفها فنا

---

(63) عبد الحميد شكيل: شوق الينابيع إلى إناثها، ص46،47.
(64) عبد العزيز المقالح : أزمة القصيدة الجديدة (قضايا أدبية)، ص12.

مميزا تمكنت من تحقيق امتدادها إلى شتى صنوف الأنواع الأدبية عبر كل العصور، ويشير ثلة من الدارسين إلى توفر البنية القصصية في الشعر الجاهلي [65]، ولم تستغن "**قصيدة النثر**" عن هذا المصدر الحيوي لتغذية بنيتها، فاغترفت من معينه وتزودت من موارده، وهاهو "**عبد الحميد شكيل**" يزاوج بين النوع الشعري "**قصيدة النثر**" والطابع القصصي يقول في قصيدة "**ما قالته الخيل، ما رفضته المدينة!!**":

–سيدي:
يحمل في جيب سترته،،
صورة مدينته،
وأقلاما،
وأوراقا،
ملونة،
–متهم..
وخطير!
أيها السجان:
صنف،
عدد الألوان،[66]

لقد استعان الشاعر في هذا المقطع بتقنية الحوار السردية، كما نلاحظ تنامي الحدث وانتقاله من مرحلة إلى أخرى، وذلك لينقل لنا خلجات قلبه، ويضعنا في حيرة وشغف القارئ إلى معرفة مسار الحدث وهوية المتخاطبين، في بعد رمزي يجسد الأرق الشعري الملازم للعملية الإبداعية، أين يصبح حمل القلم والأوراق تهمة مثبتة للشاعر المعاصر الذي يناضل من أجل حريته المسلوبة داخل وطنه الحر، ولا نرى السّجان

---

[65] ينظر: عز الدين المناصرة، إشكالية قصيدة النثر، ص217.

[66] عبد الحميد شكيل: صهيل البرتقال، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، [دط]، 2009، ص46-47.

هنا إلا الموروث التراثي الوطني والقومي الذي يسكن فينا، قبل أن يسكن في قواعد وأنظمة صماء نحن من نحت معالمها كالوزن.

ويسند "**محمد لطفي اليوسفي**" ظاهرة التزاوج بين الشعر والنثر إلى سعي النثر إلى التحول، التي تجلت «على أديمه في شكل أبعاد شعرية استعارها من الشعر، وإذا الشعرية واقعة في الشعر ماثلة في النثر أيضا»[67]، وهذا هو الرّهان المستحيل الذي تجاوزه الشعر والنثر بوساطة "**النّثيرة**".

لكن عطاءات النثر لم تقف عند هذا الحد الإيجابي، وذلك عندما سرب خطابيته المرفوضة شعريا إلى القصيدة، مما ألزم الشعراء اتخاذ حلول سريعة للتخلص منها، وذلك عبر استخدام «الإيقاعات الأقل تقطعا، والعبارات المسهبة المنسجمة الهادئة التي تجعل النثر هنا موسيقيا أكثر من كونه خطابيا»[68] إنه المدّ والجزر الذي يفضي إلى خلق إيقاعات مغايرة للشعر والنثر معا، مؤسسا رؤى إبداعية من نوع آخر، يتواصل فيها الشعر مع النثر.

إن هذا الاسترسال الذي تطالب به "**قصيدة النثر**" يختلف عن الاسترسال المسهب المنطقي لأي نثر، والذي إذا تعرض إلى خلخلة مؤقتة عن طريق الإيجاز لا يخرج عن التشويق الفني، على حين تتمدد "**قصيدة النثر**" باسترسال وإسهاب مفضي إلى غموض وكثافة شعرية، وكذلك حال الجمل التفسيرية التي ترد فيها زيادة في التعقيد، ولنأخذ مثال من عند "**عبد الحميد شكيل**" يقول:

– آه يا صاحبي في الهناك؟ !
امتدَ بيننا الوجع،
والقهر الذي لا شبيه له، سوى قولك: إنَّ البلاد قد ضاقت بدمي،

---

[67] محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية الفلاسفة المفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، ص79.
[68] سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة زهير مجيد مغامس، ص92.

واتسعت لجنون الرصاص !!
قد ننتهي إلى سواد لا ابيضاض له؟ !
غير قولك: إن الذين مروا في صراط الوقت، لم تعد لهم مركبات
كيما يمروا إلى صبح الجهات !؟ [69]

إن نظرة أولية لهذا المقطع تفصح عن كلام تفسيري يتلوه على مسامعنا الشاعر وهو يناجي صاحبه، من خلال جمل كـــ: (سوى قولك)، (غير قولك)، إلا أن الممعن في النظر لا يرى وراء تلك الجمل التفسيرية غير جمل أخرى تتنامى لبناء القصيدة، ولا توضح أيَّ شيء قدر ما تركب وتكثف الدلالة المقصودة؛ «فطبقات الكلمات تتخفى وتتراكم مثل طبقات الذكريات»[70]، ومقول القول هنا قول آخر يتحول فيه الابيضاض إلى انقطاع الأمل، والوجع مجالا واسعا يحول بين الشاعر وصاحبه، وهذا ما أكدته "**سوزان برنار**" بقولها «الإبطاءات والإرجاعات في سياق القصيدة ليست بالانقطاعات أبدا، والموضوعات تترابط دون قطع الاستمرارية، وتكشف الجمل والقصائد على فكر شعري مفرود – بالأحرى– عبر طبقات عريضة»[71].

إن كل هذا وذاك يضع الدارس أمام جدوى الاستعانة بعطاءات النثر في بناء الشعر، ويجعل اللجوء إليه مهربا لا مقتلا لأن النثر «هو الأكثر اختلاطا بالحياة العادية وبالتالي الأقل التزاما بالمعايير الموروثة»[72].

لكن السؤال الذي يفرض نفسه هل "النثر" فن أدبي متحرر؟ لأنه إذا كان كذلك لم نحتج إلى طول جدال، بل لا يستأهل اسم "**جنس أدبي**" الذي يفترض فيه التشعب إلى روافد

---

[69] عبد الحميد شكيل: غوايات الجمر والياقوت، منشورات وزارة الثقافة، موفم للنشر، الجزائر، [ط1]، 2005، ص117.
[70] سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة رواية صادق، ص99.
[71] المرجع نفسه: ص99.
[72] كمال خيربك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص165.

تنصب في بحره، من مثل: القصة، الرواية، المسرحية، الرسالة، إن هذه الروافد المتنوعة بتقنياتها المختلفة هي القلب النابض للنثر الذي منحه حرية منتظمة يجمعها إئتلاف الجنس واختلاف النوع.

مثال آخر عن القواسم المشتركة بين الشعر والنثر: الإطناب بوصفه تقنية نثرية يطبقه النثر «بدرجة ما من الشيوع، وهنا يظهر أنه من الناحية الأسلوبية لا يفترق على الشعر إلاّ في الكم فالنثر الأدبي ليس إلا شعرا معدّلا، أو إذا شئنا فإن الشعر يمثل الشكل المتطرف في الأدب أو النوبة الحادة في الأسلوب، والأسلوب وحدة تضم عددا محدودا من الصور هي هي دائما في النثر أو الشعر»[73]، وبالتالي فإن دخول النثر عوالم الشعر بث لإكسير الحياة، بعدما كاد يكتب وصية وفاته، نتيجة لحصار الشكل الواحد الذي أصابه باختناق، وهنا تصبح مزية النثر هي استئصال الخلايا الميتة ونفث الأكسجين في الجسد المحنط المحتضر.

إنّ هذه الحوارية المثمرة بين الشعر والنثر، أعطت النوع الجديد "**قصيدة النثر**" مولدات تعمل على التغذية المستمرة لمكنونه «ذلك أن الحرية هي التي تبتكر وهي التي تخترع أفاقها كما أن العمق هو الذي يؤسس وليس السطحية، وإن غنائية لغة الروح هي التي تفجر وليس جاهزية اللغة الميكانيكية التي تستمد كتابتها من مفردات القاموس المجرد، والشحنات الإبداعية هي التي تضيء العمل وليس التصادم اللغوي المجاني»[74]، لقد أصبح مطلوبا اليوم بل لازما استعانة الأدب بالعلوم الأخرى، وفي ظل هذه النظرة الانفتاحية الخلاقة، ألا يحق لأبناء العلم الواحد الانفتاح على بعضهم بعضا؛ أليس النثر والشعر وجهان لعمله واحدة تسمى الأدب، فالنثر ليس أقل شأنا من الشعر حتى ننفيه إلى أقاصي الإبداع.

---

[73] جون كوهين: بناء لغة الشعر، ص 173.

[74] عدنان الصايغ: اشتراطات النص الجديد، ص62.

لقد تسرب الشعر إلى النثر منذ زمن بعيد بشكل لم يحفز أرباب الأقلام للتصدي، مثال ذلك التوازنات النثرية والتسجيع والتجنيس وغيرها، أما اليوم فتقام الدنيا ولا تُقعد لاستعانة الشعر بتقنيات نثرية لا تعكر صفوه أو تمحو نوعه، وإنما تدعم روحه وتثري شعريته. والجدير بالذكر في هذا الخصوص أن خلق الشعر من النثر أصعب لو كانوا يعلمون ! حيث تتراكم الكلمات في محيط اللغة ويكون العمل الأصعب هو العثور على الدرر في البحر، والشعر في النثر، فالجميع يستطيعون الكتابة ويمتلكون لباس الغوص، لكن القلة الأقل هي التي تأتي بالشعر من بين ركام الكلمات والثرثرات، والتنظيرات .[75]

إن كل الوقفات السابقة تحمل في أحشائها محاولة تصنيف "**قصيدة النثر**"، من خلال معرفة خصائصها، دون الإخلال بجوهر الشعر ولا عطاءات النثر، إيمانا منا بجدوى التصنيف.

ومحصول هذه التأملات أن النثر الذي تستخدمه "**النّثيرة**" مفرغ من كل خصائصه، وأكبر ما يمكن أن يقال عنه أنه المادة الخام للنثر الخالص، فهو نثر دون: خطابية، ووضوح، واسترسال، وتفسيرية، ووحدة منطقية يفضي السابق فيها إلى اللاحق وفق زمنية واضحة، إنه نثر ذاب في الشعر حتى النخاع، وإن كنا نؤكد هذه الخاصية، نجد من النقاد من ينفيها – كما رأينا سابقا – ومنهم من يُبقى الحال على ما هو عليه بهدف خلق جنس ثالث*، أقل ما يقال عنه أنه مشوه وهجين كائن خديج، أما الفئة الثالثة فترى في اللاتجناس لذة من نوع آخر تولد شعرية الاختلاف «التي تركز على الأجناس الفرعية وتمارس تجميعات بارعة للنصوص»[76].

---

[75] المرجع نفسه : ص88– 89.

* ينظر:عز الدين المناصرة، قصيدة النثر المرجعية والشعارات، الذي يدعو فيه إلى جعل قصائد النثر جنسا مستقلا هجينا.

[76] دانييل هنري باجو:العام المقارن، ترجمة غسان السيد، ص185.

ويعلل "**عبد العزيز موافي**" هذه اللذة من الواقع يقول: «الخطيئة على مستوي الواقع أكثر امتاعا من الفضيلة، فإنها في الشعر كذلك فالزواج والطلاق غير الشرعيين بين الأشياء على حد تعبير "**بيكون**" واللذان يمارساهما الشاعر هما ما يضفي على الأشياء لذة الخروج على المنطق العقلي ويؤديان إلى نوع من مباغتة الذهن وهذا الإضفاء هو ما يحررنا من فتور العادة وألفة المنطق»[77]، هذا وإن كنا لا نستطيع أن نعد قصيدة النثر خطيئة لأن ذلك يعيدنا إلى نقطة صفر، رغم ذلك فالخطيئة منبوذة في الواقع مرغوبة في الشعر منذ القدم، ويؤكد ذلك تمييزهم بين الصدق الحقيقي والفني، وبالتالي الخطيئة الإنسانية والخطيئة الشعرية.

هذا وتشير فئة رابعة إلى تجنيس من نوع آخر تمارسه سلطة الرسالة الشعرية على مبدعها وقارئها فتتراءى للأول بلبوس، وتتزين للثاني بلبوس، لنجد أنفسنا مع هذه الفئة أمام تجنيس نظمى وتجنس قرائي؛ «تجنس نظمي يرجع إلى مستوى تكوّن النص ويحيل بصورة عامة إلى تقليد سابق للنص، فيما يخص السمات المتجددة جنسيا وإلى النظام القرائي وليس النظام النظمي من القارئ هناك أفق توقع جنسي وأفق سياقي، هناك إذن إنزياحات ممكنة بين تجنيس نظمي وتجنيس قرائي»[78]، فعلى مستوى نظام الشعر هناك هيكلة ونمذجة لنوع معين يسعى إلى التجسد على يد المبدع وعلى مستوى القارئ هناك مجالين أحدهما مغلق والآخر مفتوح، فالأول تفرضه التقاليد الشعرية القارة والمتواضع عليها من قبل المبدع والقارئ، أما الثاني فتسيّره روح العصر وفلسفة القصيدة الجديدة التي تتملص من المجال الأول «ذلك أن أديب العصر الحاضر لم يعد يقتصر في ثقافته على الناحية اللغوية الأدبية ولكنه تعدى ذلك إلى ضروب المعرفة العلمية والفلسفية والتاريخية والاجتماعية»[79]، وفي خط مواز له تجاوز القارئ نفس ضروب المعرفة، ليجمعهما نص لا يقل عنهما كثافة وتنويعا معرفيا ونوعيا ليرضيَ نهمهما الشعري، هذا في الحدود الضيقة للقراءة إذ ينبغي، «أن نفرق بين تلقي

(77) عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص185.
(78) دانييل هنري باجو: الأب العام المقارن، ص193-194.
(79) عثمان موافي: قضايا الشعر والنثر في الأدب الحديث ، ص118.

الشعر أو استهلاكه وهو حدث جمالي، وبين تحليله وهو حدث علمي، فالتأثر بالقصيدة شيء ومعرفتها شيء أخر»[80]، وهذا ما لم تستوعبه الذهنية المعاصرة.

إن أكبر إشكاليه واجهها هذا النوع الجديد هي إشكالية "**التجنيس**" لأنها تمس صمام أمان النوع، فالجنس (كما سبقت الإشارة) هو الهوية، هو الانتماء والتجذر، وما كانت هذه الإشكالية لتطرح لولا حمولة المصطلح (تسمية هذا النوع) الذي حمل في ثناياه مصطلحين مختلفين "نثر"، إضافة إلى مصطلح متجذر في الذهنية العربية لارتباطه بالشعر (هو قصيدة)، فالنثر المكون من «قطعة عشوائية من الواقعية قائمة على المحاكاة المباشرة لمشهد، وزمكان ذي تنويعات ظرفية وحياتية واقعية»[81]، قد انتظم في قالب الشعر المسمى قصيدة ومن ثمة تحلت "النَّثيرة" بنفس خصائص القصيدة الشعرية «ففي قصيدة النثر في الواقع يوجد بصفة عامة نفس الخصائص المعنوية التي توجد في قصيدة الشعر، ليس هناك شك في أن الشاعر في قصيدة النثر متحرر من قيود الوزن وهو من ثم أكثر طواعية لكي يلعب على رافد المستوى المعنوي»[82]، لكن هذه الطواعية تزول وتُمْحى بزوال النوع "**قصيدة النثر**" لحساب أحد الجنسين "الشعر" أو "النثر".

وتفاديا لهذا الحرج تقدم "**سوزان برنار**" الأم الأجنبية "**لقصيدة النثر**"، بعض المحاذير والتي بإمكانها أن تقلب المولودة الجديدة نثرا، إن أولى الشروط التي تعطل أسباب الشعر في هذا النوع "المقصدية" أو "القصدية" والتي تعني استعمال تقنية النثر كغاية في ذاتها، فإذا أخذنا السرد مثلا، يجب على القصيدة أن لا تمتلك «أي غاية بيانية أو سردية خارج ذاتها، وإذا كان بمستطاع القصيدة استخدام عناصر سردية وصفية فذلك بشرط تسميتها وتشغيلها في مجموع ولأغراض شعرية»[83]، فلا يقصد الشاعر إلى نص

---

(80) جون كوهين: بناء لغة الشعر ، ص36.
(81) مايكل ريفاتير: دلائليات الشعر ، ص204.
(82) جون كوهين: بناء لغة الشعر ، ص21.
(83) سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة: زهير مجيد مغامس ، ص18.

سردي ويغطيه بلبوس شعري أو بريق خارجي خالي من روح الشعر ويضفي عليه بعض التسطير (التقسيم إلى سطور) والكثافة ثم يدمغه بملصق كتب عليه اسم "**قصيدة النثر**" فهذا شطط غير مقبول، وطرد أكيد من عوالم الشعر إلى مدن النثر الخالص، كما يُحْضَر على "**النَّثيرة**" «الميل إلى الاستطراد (بخصوص الحلم)، والاستدلالات المجردة التي تسهب في التحليل، في حين أن الروح الغنائية تقوم بقفزات واسعة نحو التركيب، كل هذا يطيل القصيدة ويقحم فيها –على نحو ما– عناصر غريبة مستمدة من النثر تعوق البلورة الشعرية»[84]، فإذا كانت القصيدة معطى جماليا وكتابيا كما يراها "**عبد الحميد شكيل**"[85]، فهي أيضا معطى كثيفا مركزا، وكيمياء غريبة معقدة، وهذه العناصر ضرورية للشعر ككل ولـــ"**لقصيدة النثر**" بصفة خاصة نظرا لطموحها الشعري، ولنلاحظ مع بعض قول "**عبد الحميد شكيل**" في قصيدة عنوانها "**الانتشار الدائري**":

و"نحن نعلم –يا أيها المدعي الجبان–
بأنك لا تقدر علي ردع ذبابة،
تطن فوق رأسك الثمل،
وتزعم في الخطب الكثير،
بأن النعيم والسعادة الملونة،
ستغمر الجميع،
ستدفئ الجميع،
وكل يعلم بأنك كذاب هذا العصر، [(....)]
حياتك يا سيد الرجال،
زجاجة وامرأة،
فكيف –إذن–

---

(84) سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة: راوية صادق ، ص74.
(85) ينظر: عبد الحميد شكيل: كتاب الطير ، ص8.

تشيد سعادة المضيّعين ؟![86]

ما الذي يجعل هذا الكلام شعرا أو يفيض به إذا أرجعناه سيرته الأولى وألغينا التسطير، ألاّ نحصل على كلام من الدرجة صفر، يردده الصغار قبل الكبار ويمجّه النثر قبل الشعر، يقول: «نحن نعلم أيها المدعي الجبان بأنك لا تقدر على ردع ذبابة، تطن فوق رأسك الثمل، وتزعم في الخطب الكثيرة، بأن النعيم والسعادة الملونة ستغمر الجميع، ستدفئ الجميع، والكل يعلم بأنك كذاب هذا العصر حياتك يا سيد الرجال زجاجة وامرأة، فكيف إذن تشيد سعادة المضيّعين؟!».

إن هذا الكلام في حاجة إلى الاغتسال في خلجان الشعرية لأن "**قصيدة النثر**" بوصفها كائنا رجراجا هلاميا أسهل الشعر انحدارا عنه؛ حيث «تصب في النثرية ما إن تبدأ في الحكي والإيضاح»[87]، وهذا ما وقع فيه صاحبنا، إذ يتماهى المقطع السابق مع "الخاطرة"، فـ"**قصيدة النثر**" مَعْنيةٌ أكثر من غيرها بالمحافظة على جانب الشعر فيها لكفرها بالكثير من قوانينه، والشعر مهما خرج عن مساره يبقى «وسيلة للقبض على جانب من الواقع الخفي والأساسي الذي يهرب من العقل الاستدلالي»[88]، ويحرص النثر على حضوره في بعض الأحيان.

ولا نحسب القصيدة المفرغة التي تكلم عنها "**ريفاتير**" إلاّ "**قصيدة النثر**" متجردة من عباءة الشعر كما سبق التوضيح، فهو يرى أن الشاعر «قد يبلغ نقطة تكون فيها القصيدة شكلا خاليا تماما من رسالة بمعناها المألوف، أي تكون بلا مضمون (شعري) [...] وحينئذ تكون القصيدة بناء لا يتعدى التجريب إن صح التعبير لنحو النص، أو

---

[86] عبد الحميد شكيل: سنابل الرمل... سنابل الحب ،منشورات وزارة الثقافة، الجزائر،موفم للنشر، [دط]، 2008، ص34، 35.

[87] سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة راوية صادق، ص 178.

[88] المرجع نفسه: ص 179.

ربما في صورة أفضل، بناء لا يتعدى رياضة كلمات أو تمرينا لفظيا»[89]، وهنا يحق للنقد بوصفه حامي الحمى أن يضع إشارة "**قف**" أو "**حذار**" أمام نصوص على شفا الانحدار.

ونخلص بذلك أن مَثَلَ الشعر والنثر كمثل نطفة أمشاج فيها المخلقة وغير المخلقة، تتمخض بعد طول اختمار عن كائن كامل قد يكون شعرا وقد يكون نثرا، وقد تنقسم البويضة إلى توأم شعري في بطن القصيدة يسمى "**قصيد النثر**".

2-2 قصيدة النثر المصطلح القلق/ اللوحة و المرايا:

فوضى عارمة، ورفض دائم، وتصاريح مجحفة، هذا حال الساحة الأدبية والنقدية منذ الخفقة الأولى "**للنَّثيرة**"، وحتى قبل استوائها في رحم الشعرية العربية، وقد كثرت الأسباب والغاية واحدة؛ فهذا يتعلل بالحاضنة الغربية والمناخ الأجنبي، وذاك يشكك في الشعرية، وثالث يحتج بالتنافر الجنسي بين الشعر والنثر، والكل يدعو إلى إقصاء واستئصال إبداع اسمه **"قصائد النثر"** وكأن الأمر يخضع لجهاز التحكم عن بعد.

وقد لا نجانب الصواب إذا قلنا أن «الخطاب النقدي هو من يتحمل فوضى الخطاب الشعري، ليس من منطق الوصاية عليه –فذلك أمر مرفوض – بل من موقع المسؤولية الوظيفية [...] وعندما يتخلى النقد عن وظيفته وأصل وجوده تتسابق الأصوات المتشاعرة، والمواهب الضحلة والفقيرة لأبسط مقومات الفن لاعتلاء عرش الشعر والتباهي بالانتماء إلى مملكته العظيمة»[90] –وكأن النثر لا مملكة له أو مملكته وضيعة مقارنة بالشعر–.

---

(89) مايكل ريفاتير: دلائليات الشعر، ص22.

(90) محمد يحيى الحمصاني: قصيدة النثر وإشكالاتها عند عبد العزيز المقالح، نزوى، [ع61]، يناير 2010، ص89.

هذا هو الحال عندما يتحول النقد إلى تنقاد وانقياد أعمى، فإلى حد اللحظة لم يثبت خروج هذه القصيدة من عوالم الأدب، أو انسلالها من تحت عباءة الإبداع، بل على العكس من ذلك واصلت مسيرتها ثابتة قبالة أعاصير الرفض، رغم ذلك لا يخلو مشهدها الإبداعي والنقدي من حالة غربة واغتراب يعانيها هذا النوع سببها «مناخ تجذرت ثقافته في ماضوية الموروث، وتصلبت رؤيته في تعاقبية تكراره وترداد أنماطه وكلاهما –رؤيته وثقافته– مستلبة في ذلك الشبق التاريخي لكل ميراث وموروث، حتى لو كان خطابية زائفة أو بهرجة فارغة أو زخرفة باهتة أو فكرة مسطحة»[91]، وكما واجهت "**نازك الملائكة**" وهي ابنة الدار رشق الكلام وصرامة الأقلام وتهم الظُّلاَّم، قُوبلت "**قصيدة النثر**" "**البرنارية**" الأم و"**الأدونسية**" الأب بسياط الأقلام، حتى أصبحت تهمة نسوية: «المرأة –خاصة العربية– يمكن أن تعثر فيها على الوعاء المناسب لصّب تجربتها المكتومة المكفكفة عبر عصور مديدة، لبث شجونها ونفث همومها وتحقيق ذاتها في نوع يثير غيظ المجتمع الذكوري الرشيد، فهي لم تعد مجرد صوت يترنم صادحا بأقوال الرجال مكررا لنغماتهم»[92]، فأي تزمت أجوف هذا يربط "**قصائد النثر**" بالمرأة، إنها حجج خرقاء ادعاها أشباه نقاد تُماثل ردود الفعل التي تأججت أمام ريادية "**نازك الملائكة**"، وأشد ما يكون وقع الصدمة عندما تصدر المقولة من ناقد متمرس، أو شاعر فحل كـــ"**محمود درويش**" عندما ربط لا جدوى الشعر الجديد بـــ"التاء المربوطة" أيضا ويقصد "**قصيدة النثر**" يقول: «المرأة المخاطبة هي عكاز القصيدة في هذه الأيام، فمن المرأة يمكن النفاذ إلى فراغ القول أو قول الفراغ، سلسلة تداعيات لا متناهية أكداس من الصور الجميلة أو القبيحة المجانية كلام يقول كلام، وإذا تساءلت عن كيان هذه المرأة التي لا تنزل عن الضمير المخاطب، ولا تصاب بضجر اللا قول الذي يقول كل شيء عدا الشعر»[93] لا تجدها، وكأن المرأة بدعة تصنع بدعة وتصدق بدعة.

---

[91] رجاء عيد: القصيدة الجديدة بين التجديد والتجدد، فصول، [م15]، [ع2]، ص172.

[92] صلاح فضل: صور القراءة وأشكال التخييل، دار الكتاب المصري، القاهرة ، مصر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، [ج1]، [ط1]، 2007، ص117.

[93] محمد كامل الخطيب: نظرية الشعر، ص614-615.

إن ما جرفنا إلى هذا الكلام هو المصطلح الذي نبذ لمجرد أنّ امرأة أنجبته، وحتى عندما تبناه "**أدونيس**" في مقاله الشهير "**في قصيدة النثر**" ازداد أمره سوءً مع هذا الأب المارق، وبغية تدارك الوضع تزاحم الساحة الأدبية عدة مصطلحات قسيمة زادت الطين بلّه أولها– وأصحها حسب رأينا– مصطلح "**الشعر الحرّ**"، والذي كما نعرفه اسم لحركة أخرى كانت نواة لحركة "**قصيدة النثر**"؛ يقول "**نذير العظمة**"«مصطلح "**الشعر الحر**"، تسمية تنطوي على كافة أشكال القصيدة العربية الجديدة ومن بينها "**الشعر المنثور**" أو "**قصيدة النثر**" إلى جانب "شعر التفعيلة"»[94]، وقد حمل لواء هذه الحركة ثلة من رواد الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة، أمثال "**بدر شاكر السيّاب**"، و"**عبد الوهاب البياتي**" و"**نازك الملائكة**" لتكلل مجهوداتهم باتجاه شعري ترك الباب منفرجا أمام "**قصيدة النثر**"، قوامه التملص من ربق الشطرين وقيادية القافية، دون الوزن الخليلي الذي ضاق أكثر عندما كتب على قفا الشعر الحر **"البحور الصافية لا غير"**، وعندنا أن القصيدة الحرة هي القصيدة التي «تحررت من قيدي الوزن والقافية، والتزمت بدلا منهما الإيقاع الداخلي، وهي كمصطلح ينطبق على الغالبية الساحقة من نتاجات ونماذج الشعر العربي الجديد»[95]، أي "**قصائد النثر**".

ولا يعقل أن هذه التسمية تمر مرور الكرام أمام "**نازك الملائكة**" في وقت بدأت تزهو فيه بنجاحها، ورواج تجربتها فكانت أول الناقمين عنها تقول: «هناك اليوم أناس يكتبون النثر ويسمونه في جرأة عجيبة "شعرا"، حتى فقدت كلمة شعر صراحتها ونصاعتها، ولسوف يتشكك الجمهور في أي شعر نقدمه له باسم (الشعر) لأن لفظ شعر قد تبلبل معناه واختلط وضاع، والواقع أن هذه الكذبة وكل كذبة مثلها خيانة للغة العربية وللعرب أنفسهم بالتالي»[96]، ولم تتوقف وقاحة النوع الجديد عند هذا الحد فقد تمادى عندما سمى نفسه شعرا، وأصاب الشعر العربي في أعزّ ما يملك فلا تكون «تسمية

---

(94) نذير العظمة: قضايا وإشكالات في الشعر العربي الحديث، ص283.
(95) فائز العراقي: القصيدة الحرة" قصيدة النثر" محمد الماغوط نموذجا ، ص61.
(96) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص222.

النثر شعرا أكثر من نكسة فكرية وحضارية يرجع بها الفكر العربي إلى الوراء قرونا كثيرة»[97]، ولا نغادر "**نازك الملائكة**" دون أن نستمع لحجتها وسبب نبذها "**لقصيدة النثر**" تقول: «فلا فرق إذن بين الشعر والنثر لأنهما كليهما يسميان في عرفهم شعرا [...] وما ذلك إلا لأن الدعوة لا تؤمن بوجود صلة بين الوزن والشعر فالكلام يكون شعرا سواء أكان موزونا أم لم يكن، لا بل إن النثر –لديهم– أكثر شعرية من الشعر لأن وزن الشعر تقليدي»[98].

إن "**نازك الملائكة**" رغم اعتراضاتها الكثيرة ولسانها الصارم، اكتفت بإيراد ووصف أمثلة ونماذج، فحتى الليل والنهار وهو المثال الذي أوردته لتعلل أن هناك فروقا –وهي محقة– بين الشعر والنثر تماما كما هو موجودة بين الليل والنهار– مع ما في التشبيه من إضمار وسخرية بالمساواة بين الليل والنثر، وكأن النثر مطموس الجمالية تماما كما الليل مطموس الضياء ورغم بطلان هذه الدعوة إذ لليل سحره أيضا– فيجب أن لا يسقط من حسابنا أن الليل والنهار يتداخلان ويحلان في بعضهما بعضا مرة من خلال الغروب وأخرى وقت الفجر، فحتى الطبيعة تقر التداخل وتزكية. أما **الملائكة** فتكفيها تهمة الفهم الخاص للمصطلحات والتي تمّ إلصاقها بها؛ «إن مصطلح الشعر الحر سيكتنفه الكثير من الغموض الناتج عن عدم التدقيق والإسراع في إلصاق الأسماء بالأشكال الأدبية تحت تأثير الانبهار بالمغامرة الخروجية [...] هذا الانبهار بالشكل الخارجي للنصوص الجديدة هو ما جعل "**نازك الملائكة**" تدرج "الشعر التفعيلي" تحت تسمية الشعر الحر [...] وواضح أن الروح العاطفية الهجومية الشديدة التي كتب بها "ظاهرة الشعر المعاصر" هو ما جعل "**نازك الملائكة**" تصف "الشعر التفعيلي" بالحرية، وهي الحرية التي استكثرتها عليه فيما بعد»[99] عندما تبنّت "**قصائد النثر**" نفس المبدأ فاتهمتها بالعقوق الشعري بل كانت أولى الرافضين لحرية "**النَّثيرة**" ناسية بذلك تجربتها المريرة مع أعداء حركتها وموجة الرفض التي واجهتها في بدايتها، وفي هذا

---

[97] المرجع نفسه: ص221.

[98] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص219.

[99] محمد الصالحي: قصيدة النثر تأملات في المصطلح، موقع سابق.

الخصوص يقول **بول شاوول:**«مازلنا نذكر ويذكر ربما سوانا أكثر كمية الشتائم التي أطلقت على بعض شعراء التفعيلة، قبل أن تهْمد وتتكرس الظاهرة وتحفر مجاريها في الذاكرة الثقافية [...] إذن من الطبيعي أن يلقى كل جديد عندنا –وعند سوانا أيضا مثل هذا الترحيب– وأن يمثل هذا الحوار العالي»[100] الظاهرة الصحّية لكل جديد.

إن نوعا رجراجا كقصيدة النثر غير واضح المعالم والدعامات، استهوى كثيرا من محبي الريادية وممتهني الكلام ليُدلوا بدلوهم علّ الحظ يتعثر بأحد المصطلحات المروّج لها فتكتب لهم الريادية، وهذا في رأينا سبب الزحام المصطلحي الهائل والتسميات الكثيرة التي حصلت عليها "**قصيدة النثر**"، إضافة إلى حب إبراز المقدرة النقدية، وفي هذا الخصوص يحصي لنا "**عزّ الدين المناصرة**" خمسا وعشرين اسما لهذا النوع هي:«الشعر المنثور،النثر الفني، الخاطرة الشعرية، الكتابة الخاطرية، قِطعْ فنية، النثر المركز، قصيدة النثر، الكتابة الحرة، القصيدة الحرة، شذرات شعرية، الكتابة خارج الوزن، القصيدة خارج التفعيلة، النص المفتوح، الشعر بالنثر، النثر بالشعر، الكتابة النثرية شعرا، الكتابة الشعرية نثرا، كتابة خنثى، الجنس الثالث، النثيرة، غير العمودي والحر، القول الشعري، النثر الشعري، قصيدة الكتلة، الشعر الأجد»[101]، ويسميها "**أيمن اللبدي**" "النسيقة"[102]، أما "**تودوروف**" فيسميها «الشعر دون نظم»[103]، وهي اللاشعر واللانثر عند غيرهم، وتسمى قصيدة التفاصيل اليومية أو نثر الحياة، أو هي شعر الانكسار[104].

وقد ذهب "**أحمد علي محمد**" إلى تقسيم تسميات "**قصيدة النثر**" عبر ثلاث مراحل لكل مرحلة مصطلحاتها المتداولة «مصطلحات المرحلة النشوئية: النثر الشعري والشعر المنثور، مصطلحات المرحلة التأسيسية: الشعر الحرّ والشعر المرسل، والشعر الجديد،

---

[100] بول شاوول: مقدمة في قصيدة النثر العربية، فصول، [م 16]، [ع1]، ص147.

[101] عز الدين المناصرة: إشكالية قصيدة النثر، ص06.

[102] ينظر: أيمن اللبدي: الشعرية والشاعرية، دار الشروق، عمان، الأردن، [ط1]، 2006.

[103] ينظر: تزفيتان تودوروف: الشعر دون نظم، فصول، [م15]، [ع2]، ص257.

[104] نهاد الحسيني: شعرية قصيدة النثر الجزائرية عبد الحميد شكيل أنموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، قسم الأدب العربي، جامعة قسنطينة، الجزائر، ص26.

والشعر الأجدّ، والشعر النثري إضافة إلى "**قصيدة النثر**"، مصطلحات المرحلة التكريسية: الكتابة الشعرية نثرا، نثر آخر، النص الجامع، والنص المفتوح، والكتابة، والكتابة عبر النوعية»[105]، وهكذا تتزاحم المصطلحات وتتسابق التسميات أيها يحظى بالتتويج النقدي ويفوز ببراعة اختراع النوع الأجد في الشعر العربي "**قصيدة النثر**" ليصبح وساما على صدرها/نصها، حتى أصبحت قضيتنا هي قضية مصطلح «غامض لا ينتمي إلى الشعر ولا إلى النثر، ومن هنا فإن قضية المصطلح هي أول ما واجه هذا الجنس»[106]، حتى ليُخيَّل للدارس أنها أشكال شتى تضج بها الساحة الأدبية، وليس نوعا واحد بتسميات متعددة، والسبب في هذه الفوضى المصطلحية هو عدم الاستناد إلى كيمياء "**قصيدة النثر**" ذاتها، فهي للأسف أسماء انطباعية غاب معها الرشاد النقدي وثبطت أدواته الفاعلة.

أما "**عزّ الدين المناصرة**" أحد كتاب ومنظري هذا النوع فيرجع تلك الفوضى المصطلحية إلى سببين: «أولا: تنافس مثقفو المرجعيتين الفرنسية والإنجليزية على استعراض درجة معرفة المواصفات في الأصول الأوروبية. ثانيا: تنافس كتاب "**قصيدة النثر**" مع شعراء "حركة التفعيلة"»[107]، وهي أسباب غير مقنعة لم يتفاداها هو ذاته عندما جعل منها نوعا مشوّها لا هو بالنثر الخالص، ولا هو بالشعر الخالص يقول: «عندما قلت إن "**قصيدة النثر**" جنس كتابيّ خنثى في شباط1997، كنت أنطلق من الاعتراف "**بقصيدة النثر**" كجنس ثالث يحمل صفات الشعر والنثر، حيث لا مسوّغ لتسميته شعرا أو نثرا بل كتابة خنثى وينتهي الأمر»[108] ولا ندري كيف ينتهي هذا الأمر أو يستقيم حاله عندما يجعل منها جنسا خنثى ونوعا لقيطا تنكره أبواه، كما أن الأمر لم ينته فعلا وبقي الحال على ما هو عليه!؟، كما أن هذا المفهوم يتطابق مع كائن

---

[105] أحمد علي محمد: مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير،إشراف جميل نصيف التكريتي، قسم اللغة العربية، جامعة بغداد، 2005، (ينظر الفصل الأول منها).

[106] أمال دهنون: قصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر، ص5.

[107] عز الدين المناصرة: إشكالية قصيدة النثر، ص13.

[108] عز الدين المناصرة: قصيدة النثر المرجعية والشعارات، ص13.

خديج، ومسخ لغوي يقتات على البقايا –فضلات شعرية– المتسربة بين أصابع الشعر والنثر، ويزداد الوضع سوء عندما يقترحها جنسا ثالثا يقول: «نحن نرى أهمية "**قصيدة النثر**" في الحياة الثقافية ولكننا نتشكك في إدراجها في جنس الشعر، وجنس النثر الخالص، فلماذا لا نقول أنها جنس ثالث له جذور عربية وعالمية وكفى»[109]، وبهذا تحلّ المشكلة وكأن أقصى ما تواجهه قصيدة النثر هو اللا انتماء، وإلى هذا الرأي يميل "**عبد الحميد شكيل**" حيث يرى أن "**النَّثيرة**" «تجربة في الكتابة والقول، كبقية التجارب الإبداعية والكتابية الموجودة، ستحفر مجراها في سياق التطور والرقي ومعطى الحياة، الذي يبدع شكله ومحددات وجوده ورواقه الذي يتحرك فيه تأكيدا لوجوده وحماية لنموه المطّرد، أعتبر النَّثيرة جنسا أدبيا قائما بذاته»[110] .

إنّ إشكال "**قصائد النثر**" ليست في عدم الانتماء، وإنّما في الانتماء والتصنيف؛ فهذا النوع قام بامتصاص 50% من الشعر – أو يزيد– في مقابل50% من نثر –أو أقل–، وبالتالي أسس لمنطقة رمادية متحركة تطل على الشعر تارة، وعلى النثر تارة أخرى، كما أننا لا يمكن أن نسمي هذا النوع الجديد الذي يفتقر لمقومات النوع–حسب بعضهم– جنسا أدبيا، لأن مصطلح "جنس أدبي" مصطلح فضفاض عليها.

وقد نال هذا النوع تتويجا نقديا واسعا فـــ«"**قصيدة النثر**" قد استطاعت خلال العقدين الأخيرين أن تنتزع الاعتراف النقدي بها، لكنها لم تستطع اختراق حصن الذائقة الشعرية العربية التي مازالت تفصل فصلا تاما بين حقلي الشعر والنثر»[111]، وقد يرى بعض النقاد أن التسمية غير مهمة مادامت عملية بعدية تطلبها وجود النوع ومادمنا «أمام نص نعترف له بشعريته، رغم أنه تخلى عن كثير من قواعد الشعر

---

[109] المرجع نفسه: ص 4-5.

[110] عبد الرحمان تبرماسين ونسرين دهيلي: حوار مع عبد الحميد شكيل، اليوم الأدبي، عنابة، الجزائر، [ج1]، [ع 423]، 01 فيفري 2010، ص 17.

[111] فخري صالح: قصيدة النثر العربية الإطار النظري والنماذج الجديدة، فصول، [م16]، [ع1]، ص163.

القديمة، وقد أكد ذلك كل من تجاوز النظرة اللغوية البحتة للمصطلح»[112]، فلسنا بحاجة إلى كثير جدال في هذا الموضوع، خاصة وقد فرض النص وجوده واتخذ لنفسه اسما هو **"قصيدة النثر"** لا غير لأنه رغم خطأ التسمية لاقى ذيوعا وانتشارا لم يلقه غيره «وكما يقال خطأ شائع خير من تسميات فرعية غير معترف بها، لهذا نتوقع أن يبقى هذا المصطلح هو المسيطر لأنه أخذ شرعية واقعية»[113]، وذلك عندما اشتهرت به واشتهر بها، وإذا كان بناء هذا النص يعتمد على صهر المتناقضات في بوتقة واحدة فإن اسمه مأخوذ من نفس النبع وبالتالي خلقت بينها وبين اسمها «نظاما من التجاوبات ولا يقتصر على القيام باستدعاء المتناقضات من أجل أن يتطابق مع التسمية المتناقضة»[114]، كما أن «تسميتها الرائجة "**قصيدة النثر**" هي الأدلّ على هويتها ومنحاها، ولا يَرُوج اسمٌ على الألسنِ والأقلام إلا إذا كانت له مصداقيته وكفاءته الدلالية»[115]، بغض الطرف عن كل التهم التي ترى في اسمها إفلاسا لها بتعبير **عبد الملك مرتاض**[116].

وخلافا للمتعارف عليه تبنى البحث مصطلح **"النَّثيرة"** لأن بالضد تعرف الأشياء، كما أن "التنثير" هي التهمة الملازمة "**لقصيدة النثر**" اسما ونصا ونوعا، وقد راج هذا المصطلح عند عدد لا بأس به من النقاد –كاسم مشتق من "النثر" ويميزها عن غيرها من أنواع الشعر– أمثال "**معين جعفر الطائي**"، "**عبد الرحمان الحلبي**"، "**طراد الكبيسي**"، "**كمال أبو ديب**"، ويرون فيها محاولة للاستفادة «من شعرية اللغة بعيدا عن (الوزن والقافية)، بوصفهما ظاهرتين صوتيتين أسلوبيا، ولا تنتمي للخواطر أو السرد القصصي، وهي نتاج شعرية الكتابة أو شعرية التلقي البصري (العين)»[117] وبذلك لا تختلف "**النَّثيرة**" عن "**قصيدة النثر**" في الكُنْهِ أو المعنى، رغم أن بعض النقاد يرى فيها

---

(112) أمال دهنون: قصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر ، ص13.
(113) عز الدين المناصرة: إشكالية قصيدة النثر، ص94. وينظر: يمنى العيد، في القول الشعري، ص281.
(114) تودوروف: الشعر دون نظم، ص262.
(115) عز الدين المناصرة: إشكالية قصيدة النثر، ص262.
(116) ينظر: المرجع نفسه، ص450.
(117) المرجع نفسه: ص 450.

مرحلة أولية تمهيدية "**لقصائد النثر**" وهي لا ترقى إليها إلا من رافد الشعرية – التي تبقى محاصرة بالجنس الأدبي (النثر) – فـ"**النَّثيرة**" «تقع في منطقة بين القصيدة التي لا يكتبها سوى شاعر والخاطرة الشاعرية التي يكتبها الشباب في بدايات الشباب بنزوع عاطفي رومانتيكي هائم، هذا برغم طموحات "**النَّثيرة**" في أجواء الشعر فهي قابلة للاستهلاك السريع وللتبديل وتتبدى "**النَّثيرة**" خالية من وهج التجربة الحقيقية [...] سرعان ما تتكشف لنا بهشاشة خطابها المصنوع»[118]، وفي هذا الكلام نظر.

وبنفس مقدار التجريح الذي واجهته المصطلحات الأخرى كان نصيب هذا المصطلح؛ خاصة وهو عقال مباشر يربط الشعر الجديد بالنثر دون غيره. وقد يبعث هذا المصطلح حلا للإشكال لو قبلته "**قصيدة النثر**" لكنها تؤثر أن تسمى اسما يتفجر من صميمها هو "**قصيدة النثر**"، وهنا نضم صوتنا لصوت "**فائز العراقي**" «ماذا تَهُم التسمية إذا كانت صحيحة أو غير صحيحة، حيث اعتدنا على تسميتها بهذا الاسم، فليس من الحكمة بشيء أن نسميها "**نثيرة**"، أو نَثْعِيرَة كما يقترح بعض النقاد»[119].

وقبل أن نغادر هذه المحطة من حياة البحث، لابد للدارس من حسم موقفه اتجاه المصطلح ذلك أنه بعدي وقبلي في نفس الوقت، قبلي لأنه أول ما نتلقفه باعتباره الاسم الدال على النوع فنتداوله بغض النظر عن نصوصه، وبعدي لأنه يقنعنا عندما يتجسد نصا، ومن ثمَّ كان مصطلح "**قصيدة النثر**" بهذا التتابع الصوتي والدلالي هو الراسخ في أذهاننا؛ حيث «كلمة قصيدة تدرج الكلام في دائرة الشعر، أما كلمة نثر فتخرجه من تلك الدائرة، فإذا مارسنا التسمية من اليمين إلى اليسار (قصيدة/نثر) نجد التسمية ذاتها ترسم أمامنا الشعر (قصيدة)»[120]، وفي اللغة العربية يكتسي الاسم في الصدارة أهمية كبيرة، ويحجب النفوس عن الوقوع في اللّبس، فهي قصيدة والقصيدة معروفة عند العام

---

(118) شريف رزق: المفاهيم النظرية للأنواع الشعرية في الشعر ما خارج الوزن" قصيدة الشعر الحر، قصيدة النثر، النثيرة"www.nizwa.com 2010/2/18.

(119) فائز العراقي: القصيدة الحرة " قصيدة النثر محمد الماغوط نموذجا"، ص71.

(120) محمد لطفي اليوسفي: أسئلة الشعر ومغالطات الحداثة، نزوى، موقع الكتروني.

والخاص، أما النثر فهو زيادة في التفصيل وفرع ملحق بالأصل، باختصار إنها نوع انسل من الأصل لإثرائه لا للتطاول عليه، وهذا يجعل من مصطلح "**قصيدة النثر**" التسمية الوحيدة المعبرة على نوع ذو بنية ضدية.

و تجدر بنا الإشارة أن "**عبد الحميد شكيل**" قد آثر – وشعراء غيره كثيرون– تسمية دواوينه "نصوص" بعد أن حافظ في بداياته على تسمية "شعر"، وعندما سألناه عن سبب ذلك قال:«التسمية في بعض الحالات قد لا تكون صحيحة، ما نُسَمِّه بأنه "شعر" قد لا يكون كذلك والمسألة –باعتقادي– شكلية، وقد تكون في بعض الحالات عفوية، كلُّ ما في الأمر أنني أخيرا اقتنعت أن وصف أعمالي الإبداعية بـــ:"نصوص" قد يكون أشمل وأفضل، النص أكثر انفتاحا واستيعابا وقربا من الحياة الجديدة والمعاصرة، لا أهتم كثيرا بهذه الفوضى المصطلحية التي تجيء من هنا أو هناك، كلّها تبحث عن ريادية مزعومة»[121]، وفي ظلّ هذا الوعي بمجرى الأحداث لن يستقيم حال الإبداع إلا إذا تكاتف المبدع باعتباره خالق نص، والناقد باعتباره متلقٍ ومنظرٍ له وتساندا جنبا إلى جنب.

3- أنماط قصائد النثر:

لكل امرئ من اسمه نصيب هكذا كان التشكيل النثري والطباعي لازمة من لوازم "**عبد الحميد شكيل**" وخاصية أخرى تميز بين نوعي "**قصائد النثر**"؛ ذلك أن "**نمطها الممتد**" مسموع يتكأ على بدائله الموسيقية بدرجة عالية تمنعه من التسرب إلى عوالم النثر الخالص وهو أكثر حاجة إلى ذلك، على حين يستخدم "**نمط السطر المرتد**" جسده نوتة من نوتات إيقاعه الخافت وبديلا إضافيا يبوح بإيقاع "**قصائد النثر**"، و«هنا يكون الشكل جزء من هذا التعويض، فيما يلعبه بالفراغات وعلامات الترقيم وتقاطيع الكلمات

(121) عبد الرحمان تبرماسين ونسرين دهيلي: حوار مع عبد الحميد شكيل، اليوم الأدبي، عنابة، الجزائر، [ج2]، [ع 423]، 08 فيفري2010، ص 17.

وتقاطعها وتكراريتها التي تخلق للنص فضاءات تسهم في التعويض عن النفس الموسيقي الأثيري والدلالي»[122]، كما تسمح المساحة البيضاء الناطقة والمتفجرة إيحاء بتهوية النص باعتباره بنية مغلقة مكتومة الأنفاس، واستخدام البياض يسمح لتلك البنية بالتنفس والتوهج معا.

وأصبحنا نسمع بل نرى مع الشعر الجديد تشكيلات مختلفة تتقاسم مع اللغة رؤى الشاعر وأحلامه ونبض نصه.

وبهذا الانحراف الخطير للشعر المعاصر من المنبرية إلى البصرية، حظي التشكيل الشعري والفضاء الطباعي المنتشر فيه أهمية كبيرة. وبما أن "**قصائد النثر**" «تنازلت تماما عن ذاكرة الإنشاد وتحولت عن البناء العروضي باتجاه أبنية إيقاعية متعددة، فإنها أصبحت في المقابل تعتمد على التصوير البصري »[123]، وأصبحت الساحة النقدية تتداول مصطلحات مثل: "إيقاع التفضية"، "الإيقاع البصري" وغيرها، وهذا ما مثل نقطة تحول في مسار الحداثة الشعرية، إن لم نقل نقطة انقلاب ثوري شعري قاد حركتها، الثبات ضد الجمود والبياض ضد السواد بعد أن كان البياض لا يظهر إلاّ بين الشطرين في حين يطغى السواد على بقية الصفحة أما هنا فإننا نجد العكس، حيث إن البياض قد حاصر السواد واحتل حيزا كبيرا من فضاء الصفحة، و«البياض هو مساحة الصمت في جسدها، وفيه يغيب الكلام لكنه يظل مفعما بالدلالة»[124].

حقيقة أن "**النَّثيرة**" ثورة في عالم الشعرية، حقيقة لا مراء فيها تستدعي من الدارس الحيطة والحذر عند مراودة هذا النوع الملغّم عن نفسه، والذي تزيا بالشعر تارة (التسطير أو التقسيم إلى أسطر)، وبالنثر تارة أخرى (السطر الممتلئ أي فقرات تنتهي

---

[122] نادر هدى: الرؤية والإبداع، ص 112.

[123] عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص 198.

[124] أمال دهنون: قصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر، ص 160.

بنهاية بياض الورقة) بغية تشكيل بنيته الضدية، مما أدى إلى انشطار هذه البنية ذاتها إلى نوعين/ نمطين.

يتميز نمطها الأول بالسطر الممتد على مساحة الفضاء الطباعي للورقة تماما كالتشكيل النثري لذلك نصطلح على تسميته ب "**نمط السطر الممتد**" أما النمط الثاني فهو سطر دائري يشبه في تكوينه البيت الصوتي في الشعر الحر حيث يؤدي فيه التدوير دورا فاعلا عندما يجبره على الارتداد إلى بداية السطر مخلفا بياضا مسكوتا عنه، ونسمي هذا النمط ب "**نمط السطر المرتد**" .

ومعلوم لدينا أن القصيدة العمودية الخلية الأم أو النواة لأنواع الشعر «قصيدة تتميز بعلامات شكلية تسهل عملية التعرف عليها فوق الصفحة الطباعية، تقوم على بنية منظمة جامدة [...] وهي لذلك لا تمتلك في تحققها المادي- الطباعي إلاّ أن تأخذ واحدا من شكلين هندسيين: المربع والمستطيل»[125]؛ المربع إذا نظرنا إليها كبناء مكتمل (القصيدة ككل) ومستطيل إذا نظرنا إلى الصدور والأعجاز كل على حدة كضفتين لنهر واحد، يتطابق فضاؤهما الطباعي تطابقا تاما.

وبانتقال الشعرية المعاصرة من الشفوي إلى الكتابي أصبح المتلقي يستشعر اللقطات أو الومضات قبل قراءة النص؛ وقد تأسست هذه النقلة منذ أزيد من خمسة عشر قرنا، ونخرت مياهها التحتية جذور الشعرية على مهلٍ، ليستفيق فطاحل النقد المعاصر على منظومة بصرية تصغي لها أقلامهم ولا تسمع شيئا، علما أن بعضهم يتخذ من القرآن الكريم بداية لذوقٍ جديد و«تحولا جذريا وشاملا به وفيه تأسست النقلة من الشفوية إلى

(125) شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة "تحليل نصي"، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، [ط1]، 1988، ص 26-27.

الكتابة"»[126]، وقد جاءت "**قصائد النثر**" لتعمق الفارق بين الكتابة والعدم عن طريق ترسيخ المحو الفني.

إن نظرة متأنية للنوع "**قصائد النثر**" تضع الدارس في حيرة من أمره، ذلك أن نمطها المرتد إيحائي بالدرجة الأولى يتكلم سوادا وبياضا، في حين يضمر نمطها الممتد مكرَ التشكيل النثري؛ الذي يتقدم بخطى ثابتة تظلل بغمامها سواد الفضاء الطباعي لمستوى الصفحة فيصيبها بالاختناق والإيحاء معا، وترد "**سوزان برنار**" ذلك إلى تمرد النوع "**قصيدة النثر**" التي «رفضت بإصرار أن تنقاد للتقنين، وتفسر الإرادة الفوضوية الكامنة في أصلها تعدد أشكالها، كما تفسر الصعوبة التي يجدها المرء في تحديد هويتها ومعالمها»[127]. ويتضاعف حجم الإشكال إذا تعلق الأمر بنمطها الممتد؛ حيث يتطلب الوعي به إيمانا راسخا بوجود شعر يكتب كالنثر، شعر تخلى عن خصوصيته وانمحى فيه «الشطر ووحدة البيت وعاد الشاعر إلى الجملة والعبارة كوحدة أساسية»[128].

وقد تحصلت أنواع "**قصائد النثر**" على اهتمام كبير من قبل مؤسسيها العرب والغرب على حد سواء، فـ"**سوزان برنار**" مؤسسة هذا النوع في الفرنسية تقسمها إلى نوعين أو شكلين؛ "شكل إشراقي" و"شكل دائري"، تقول «توجد في قصيدة النثر قطبية شديدة الحساسية: فالشعراء الذين يتوجهون إلى قطب النظام أو إلى قطب اللا نظام ينتهون بـ"الشكل الدائري" أو بـ"شكل الإشراق" ويتجمعون في عائلتين روحيتين»[129]، ونلحظ في هذا الكلام إيمان "**سوزان برنار**" بالانتماء الشعري لقصائد النثر حيث يعد نظامها الذي وفقه تكتب معادلتها وشكلها الأول كما يعتبر المحك الذي تقاس به درجة انحرافها –لا انتظامها– عندما يشكل النمط الثاني إشراقه من إشراقاته. ويؤكد هذا الكلام قولها في موضع آخر نسمي «القصيدة الشكلية أو الدورية المنبنية على التقسيم

---

(126) أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، [ط 2]، 1989، ص 35.
(127) سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة زهير مجيد مغامس، ص 12.
(128) نذير العظمة: قضايا وإشكالات في الشعر العربي الحديث، ص 216.
(129) سوزان برنار قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة زهير مجيد مغامس، ص 158.

إلى مقاطع شعرية، وعلى التكرار والتنظيم الإيقاعي وفي الحالة الثانية بالقصيدة الإشراق التي تقطع الجسور مع كل أشكال المدة الزمنية»[130].

ورغم احتكام هذا التقسيم إلى ضوابط شكلية لا غير فقد تم التواصل معه عربيا بضبابية وعتمة زادت من حدة النقاش والإقصاء على حد سواء، وذلك عندما قرر أحد أقطابها أن «"**قصيدة النثر**" ليست غنائية فحسب بل هناك "**قصيدة نثر**" تشبه الحكاية، و"**قصائد نثر**" عادية بلا إيقاع [...] وهذه تستعيض عن التوقيع بالكيان الواحد المغلق، الرؤيا التي تحمل أو عمق التجربة الفذة؛ أي بالإشعاع الذي يُرْسل من جوانب الدائرة أو المربع الذي تستوي القصيدة ضمنه لا من كل جملة على حدة أو كل عبارة على حدة»[131]، وقد لا نجانب الصواب إذا قلنا أن مثل هذه المقولات المتسرعة من شأنها أن تطيح بـــ"**قصائد النثر**" وذلك عندما تعدمها الخصوصية والكيان الحاوي، فتشبهها بالحكاية، وبالقصيدة الغنائية، وغيرها من الأنواع.

ونضرب لهذا الخلط مثالا من عند **عبد الحميد شكيل** في نص له بعنوان "**طائر الشفق**" يقول:

«... وكان على السفح المجنح نحو الدغل، يقف طائر الفينيق، يُفرد جناحيه باتجاه البراري المسكونة بالنساء النهريات، وفي المساءات الأخرى المساءات الممهورة: بالشوق والرغبات الكبيرة، يعود طائر الفينيق حاملا جثة امرأة شهية، تصارع أنفاسها الأخيرة، يحلق بها في رحابة الفضاءات الواسعة، ينعشها، يقويها، يوصل روحه بروحها، يندمجان، ينصهران، يتَحِدان، لكن صيادا قدريا حقودا كان يتربص بالطائر، سدد، أطلق النار، هوى الطائر في واد سحيق، ومن يومها أصبح للوادي: صوت يشبه

---

(130) المرجع نفسه: ص 140-141.

(131) محمد كامل الخطيب: نظرية الشعر "مرحلة مجلة شعر"، ص757.

صوت الرعد في برزخ عميق..قيل: إنه طائر الفينيق يحارب الأرواح الشريرة..»[132].

إنّ نصا بهذا الشكل لا يتملص من انتمائه الصارخ للنثر –ولا يتحرج من ذلك أيضا– لكنه ضربة مقتل للنوع "**قصائد النثر**" إذا ما صنف فيها لأنه يفتقر إلى معنى "قصيدة" التي مهما قيل عنها تبقى صفة جوهرية مميّزة "للشعر" عن "النثر"، وهنا لا يجد البحث حرجا من استدعاء رؤيا "**سوزان برنار**" لمفهوم القصيدة، تقول: «مفهوم القصيدة جوهري في "**قصيدة النثر**" فهو يسمح بتحديدها في آن واحد [...] وقطبية "**قصيدة النثر**" إن صح القول تقع في كل درجات تنظيمها فهي تظهر منذ البدء، أولا لأن "**قصيدة النثر**" تستخدم "النثر" فهو عنصر فوضوي خام، وتصبه في شكل قصيدة [...] وهي تبدو ثانيا في بناء الجملة ذات الإيقاع التي تتجه نحو طرازين كبيرين الجملة الانسيابية الموسيقية والجملة المتقطعة الحيوية»[133]، إضافة إلى تفادي هذا النوع الاسترسال المنطقي المتوج زمنيا، عن طريق التوتر والمجانية، وتنأى "**النَّثيرة**" عن الوضوح لحساب الكثافة والإيجاز.

إنَّ "**قصيدة النثر**" كتلة مضغوطة كالبلور تشع إيحاء من جوانبها، وتقفز على الأفكار لا تتبعها، ويغيب هذا التشويق الإيحائي تماما في هذا النص؛ حيث تتنامى الحكاية نحو غاية زمنية واضحة يمكن من خلالها تتبع مسار الأحداث ببساطة ومنطق تام:

طائر الفينيق على سفح الجبل⇐ يعود حاملا جثة امرأة ⇐ظهور الصياد/اطلاق النار⇐روح الطائر في واد سحيق

وضعية الانطلاق تصاعد الأحداث ⇐ النهاية

الشكل (3)

---

(132) عبد الحميد شكيل: فجوات الماء، ص 78.

(133) سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة زهير مجيد مغامس، ص 141.

وهنا تبدو الفجوة التجنيسية واضحة المعالم حيث يندمج هذا المثال في جنس "النثر" الخالص بكل يُسرٍ، لكنه قبل ذلك كشف المنعرج الخطير الذي قد ينزلق فيه النمط الممتد إذا لم يتحصن بجوهر الشعر من خلال «التخفيف ما أمكن من العبء البلاغي والغنائي، وخلق التوتر الداخلي الذي يصنع عصبا يشد الكلام بعضه ببعض، والتمسك الإيقاع العريض ولكن المضطرد»[134]، وبذلك يتمكن هذا النمط من المحافظة على هوية النوع الذي يستخدم "التنثير" كوسيلة لا غاية.

ولا يقتصر خطر المد النثري على "نمط السطر الممتد" لأنه ليس الخاصية النثرية الوحيد الموظفة في "**قصائد النثر**"؛ إذ يمكن أن يطال "النمط المرتد" رغم تشكيله الشعري الظاهري، من ذلك قول **عبد الحميد شكيل** في نص بعنوان "**الرسالة**" يقول:

حبيبتي،
أكتب لك من بعيد
أكتب لك عن حبي وأشواقي،
وعن حكايات ما زالت تؤرقني
يا أنت إني أحيا في صهد الشمس،
وبودي لو أغمرك بالقبلات العطشى،
وأنّى يتأتى ذلك وأنا في بعد البعد[135]

إن هذا المقطع يتماهى بوضوح مع أشكال "النثر" المعتادة من مثل "الرسالة" أو الخاطرة، وقد نتمادى أكثر إذا قلنا بأنه يَقْصر عن لغتها الشعرية وجوِّها العاطفي الحميم، بما لا يدع مجالا للشك أن كثيرا مما «يُقدم من شعر تحت لافتة هذا الشكل ليس من "الشعر" في شيء البتة، فهو إما تقليد، أو تلفيق، أو استنساخ، أو تلاعب فج

(134) أمجد ناصر: محمود درويش وقصيدة النثر، أقواس "3"،[دن]،[دت]، [دط]، ص 115.
(135) عبد الحميد شكيل: سنابل الرمل...سنابل الحب، ص 44.

بالألفاظ، أو خواطر ساذجة، أو تجميع لمفردات وصور هنا وهناك وحشدها في قوالب تنهض على مفارقة باردة أو تشكيل مفبرك»[136].

ويجب أن لا يُقرأ هذا الكلام إلاّ في سياقه الصحيح، لأن التجارب الغثة والسمينة، الناضجة والساذجة لا تكاد تفارق الإبداع الإنساني في مجمله، وكثيرا ما تفتق الشعر القديم في نموذجه الأمثل عن نصوص لم تغادر المستوى الصفر من الكتابة الشعرية، وهذا ما ينبغي الحرص منه في "**قصائد النثر**" بشكل خاص.

و"**لعبد الحميد شكيل**" تشكيلات شعرية متنوعة تنم عن استيعاب واسع لهذا النوع، تقع منه الأمثلة السابقة موقع القشّة في مجرى النهر، من ذلك قوله على منوال "النمط الممتد" في قصيدة "**مكابدات الأقحوان!!**":

«ما خنت القصيدةَ لكنها الريح التي أَوْغَلتْ في دمي، وتفاصيل الشجر الذي ألغى فحولته والدماءُ التي احْدَوْدَبَتْ في أقاصي الجهاتْ، وما استوى في القلب من زيغ المرايا، ريح الرمل التي صعّدت نغمتها الوترية، وأقحمتني في سرها المتشابك، أيها الذاهب في احتفالات المعاني، هزيج الكلمات المَشُوبة بالفتون المتراكب، وحِّد دمنا، بالتراب المعفر بزهو الطواويس المرسلات، أو فانقش شكل دمك على شغاف الصهد المتواطئ مع لون القبرات، نرحل مع الريح أو ننتهي في مذاقات النشيد..»[137]

يتميز هذا المقطع عن سابقيه بتوتره الحاد المنبعث على جنبات اللغة، والقران غير الشرعي الذي احتفل الشاعر بعرسه بين كلمات ما كانت لترضى ببعضها بعضا خارج القصيدة، من مثل: شجرة/ فحولة، الدماء/ احدودبت، انقش/ دمك، وقد أدى تصادم وتصاقب هذه المفردات إلى إنعاش النص عن طريق كسر خطيته، كما توهجت

---

[136] محمد صابر عبيد: الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر الكتابة بالجسد وصراع العلامات، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، [ط1]، 2010، ص 71.

[137] عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص 65.

الموسيقى وعلا صوت الصيغ الصرفية المكررة عبر "فاعلات"، إضافة إلى ما أداه تكرار الاسم الموصول من ربط اللاحق بالسابق، وكل هذا أدى إلى ضغط وتكتل المقطع ليولّد لنا القصيدة. ويعد هذا النوع من القصائد إيذانا بتلاشي القصيدة ذات الفضاء الطباعي المتناظر، نحو فضاءات مختلفة تمتد وتقتضب حسب مخاض التجربة الشعرية.

وتتضاعف لعبة المحو والتشكيل مع "**قصائد النثر**" باعتبارها نوعا منقسما يمضي «في اتجاهين متعارضين يتذبذب بينهما الشعراء والنقاد: الاتجاه إلى الانتظام والكمال الشكلي، والاتجاه إلى الحرية بل إلى الاختلال الفوضوي»[138]. واستنادا إلى هذا يقسم "**كمال خير بك**" "**قصائد النثر**" إلى نمطين: النمط الفوضوي البسيط، والنمط الفوضوي المعقد[139].

أما "**أحمد بزون**" فكان أكثر دبلوماسية في تقسيمها، يقول: أننا إذا «اعتمدنا التعريف الأكاديمي لها نلاحظ شكلا نثريا موزعا بأسطر متساوية، أما إذا اعتمدنا الشكل الآخر الذي يدخله الكثيرون في إطار "**قصيدة النثر**" أي شكل "**القصيدة الحرة**"، فإن نظاما آخر يبرز، تدخل فيه الفنون الطباعية، وعلاقة كتل قد تتحول فيه صورة المقاطع إلى أشكال هندسية تتحكم فيها مقاييس الأسطر وعددها في كل مقطع»[140].

كما تؤكد بعض التقسيمات على الانتماء الجغرافي "**لقصائد النثر**" فتقسمها إلى "**قصائد نثر**" أمريكية –النمط الممتد– و"**قصائد نثر**" فرنسية –النمط المرتد– وما يعنينا من هذه الفوضى المصطلحية هو وجود قسمين "**لقصائد النثر**" لابد لها من التدثر بأحدها، قسم وفق التشكيل النثري –الممتد– وآخر وفق التشكيل الشعري الحر –المرتد– ولكل نمط منهما طريقته في الكلام واستقطابه للقارئ؛ فتعتمد قصيدة السطر الممتلئ على التكثيف

(138) سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة راوية صادق، ص 148.
(139) ينظر: كمال خيربك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 363-366.
(140) أحمد بزون: قصيدة النثر العربية، ص 178.

البصري، والقارئ مدعو معها إلى تفكيك تراصها اللغوي وامتصاص ماء الكلام من سحبها السوداء الكثيفة الحبلى بالمعاني.

على حين هو مدعو مع النمط الثاني إلى البناء وسدّ فجوات النص نتيجة حالة التهوية الحادة –في بعض الأحيان– التي يشهدها هذا النمط –حتى أنه قد يتهم بالفراغ– مما يستلزم استنفار أقصى قوى القارئ نحو ترميمه.

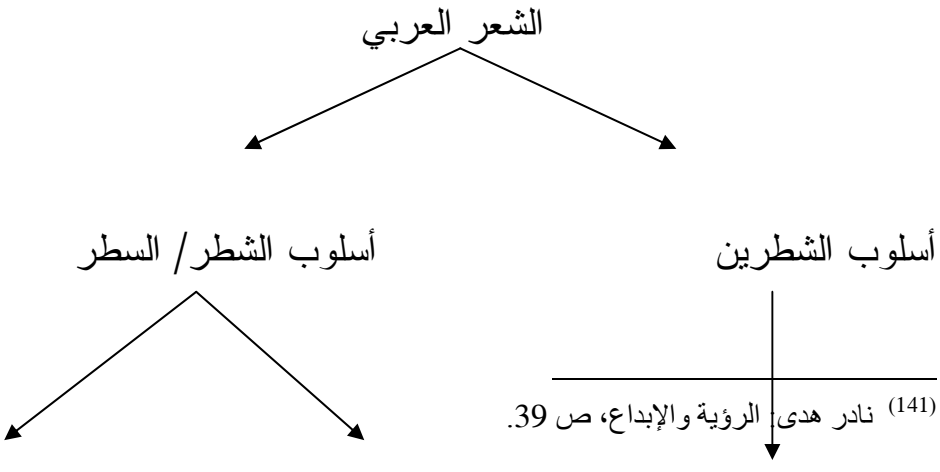
وسواء واجهنا "القصيدة السوداء" بنمطها الممتد أو "القصيدة البيضاء" بنمطها المرتد فالدارس مطالب بأمرين:

أولا: أن يعي الشعر المعاصر وخطورة انزياحاته وحرية التجريب فيه.

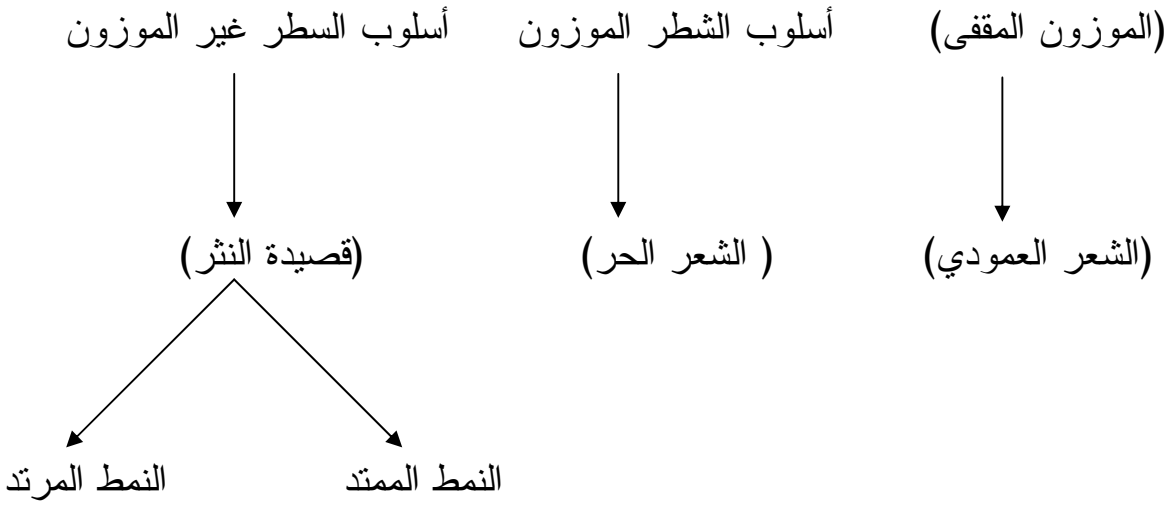
ثانيا: يجب أن يفتك سبل مقاربة النوع من داخل النوع ذاته، حتى لا تتصادم الرؤى، مع المحافظة طبعا على مبادئ المنهج وأسسه العامة حتى لا تتجاذبنا الأهواء فنتَّهم بالذاتية والانطباعية.

إن ما تؤكده هذه الحقائق هو أن «"**قصائد النثر**" تشكل عبئا على ناظمها، لأنه يتحرك دون الاتكاء على أي جاهز مصنوع أو مطبوع، إنها إبداع شاعرها وزنًا ولغةً وحركةً، ضمن إيحاءات الحروف وأبعاده»[141].

وبعد هذا الشوط غير اليسير يحق للبحث أن يقف على موقع "**قصيدة النثر**" من أنواع والدها "الشعر العظيم":



(141) نادر هدى: الرؤية والإبداع، ص 39.



الشكل (4) أغصان الشعر العربي

ولا يمكن أن يسمى الجنس جنسا أدبيا إذا لم يتمكن من الامتداد طولا وعرضا عبر أنواعه، وأنماطه، وأساليبه، وبناه النصية، لأن هذا التنوع ذاته هو مصدر بقاء الجنس وتناسله وبالتالي خلوده.

العناصر الإيقاعية عند "عبد الحميد شكيل":

من الخطأ الاعتقاد أن الشعر نظام علامي يبنى حسب الأهواء والرغبات، ولا أدل على البنية النظامية الصارمة للشعر من حرصه على الإيقاع، تلك الظاهرة النصية التي توارثها عبر مراحله المختلفة، و هو على أهمية بالغة إذ يعتبر عنصر تأسيسي وغاية جمالية تطلب وتدرك في ذاتها.

ولن نجانب الصواب إذا استهللنا هذا الفصل بالحديث عن التكرار لأنه حاضر في الشعر بالفعل والقوة، فما الأوزان والقوافي والتشطير في "**الشعر العمودي**" إلاّ اطرادا لعنصر تكراري ظاهر أو خفي، لذلك نجد أن "**النَّثيرة**" لم تستغن عن هذا العضو المهم في هيأة الشعر والذي «يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيّمة»[1]، وهبته المكانة التي يستحقها، ذلك أنه لم يعد مبعثا لملل ونفور السامع.

بالوصول إلى "**قصائد النثر**" نجد التكرار ظاهرة نصية متأصلة في هذا النوع، حافظت عليه ونمت دوره من خلال تفعيل الإيقاع، لأنه ببساطة «يساعد الشاعر على حفظ توازنه والتزامه لخط إيقاعي معين، وله وظيفة الإمتاع والإقناع، يعمل على تنامي القصيدة ويوسع من حركة الانتشار المنتِجَة للإيقاع والباعثة للنغم [...] وهو بمثابة النابض الذي يمنح الاهتزازات، ويمتص الصدمات التي تكسر حركة الإيقاع في القصيدة»[2]، وتجد هذه الظاهرة اتساعا وشمولا لدى "**عبد الحميد شكيل**" حيث يستند عليها بشكل واسع بدء من الحرف ووصولا إلى النصوص*، إلاّ أن مسار البحث فرض

---

[1] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 276.

[2] عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 198.

* نذكر في هذا الصدد ديوان "كتاب بونة" الذي يحوي مجموعة من القصائد سبق نشرها موزعة في دواوين مختلفة، وأعيدت طباعتها في هذا الديوان تحت عنوان مختلف بما يمنحها قراءة مختلفة يدعمها تكرارها.

علينا التركيز على نوع تكراري واحد هو الصوت (أو الحرف) لأنه نواة تأسيسية وأصغر وحدة إيقاعية من شأنها إثراء النص بالإيقاع*.

و في هذا الخصوص يرى مجموعة من النقاد أن في ضياع الوزن والإيقاع ضياعا للعربية بحجة أنه «لو أبحنا لأنفسنا ترك الأوزان والبحور لجاز ترك النحو والصرف، وأساليب البلاغة والبيان، ولجاز أن نبدل الحروف ولجاز غير ذلك، حتى نجد أنفسنا شيئا فشيئا قد تركنا اللغة العربية كلها، إتباعا لهوى يغذّيه وينميّه ويدفعه شياطين الإنس والجن، خطوة خطوة»[3]؛ ولا ندري كيف يستقيم مقارنة أمر عارض طارئ على اللغة العربية مثل الوزن، بثوابتها وأصولها التي لا تصبح اللغة لغة إلاّ بها فشتان بين الأمرين.

أما بعضهم الآخر فيرى انعداما للشعر دون النظم، وكأن الكائنات اللا فقارية تموت دون هيكل عظمي، وحجتهم في ذلك أن ليس «في النماذج الممتازة التي قرأت في "**قصيدة النثر**" ما يبرر إسقاط الوزن إلاّ الاستسهال، ومن دون أن تكون هناك وظيفة لغياب الوزن على العكس أنا أرى أن هناك وظيفة ناقصة، لأنه حتى النماذج الجيدة تلفتنا إلى غياب الوزن، وكلما قرأنا نصا جيدا قلنا خسارة، لكنه غير موزون»[4].

وتبدو"**قصيدة النثر**" هنا باعتبار رهاناتها الخطيرة على إيقاع شعر، في موقف حرج خاصة، إذا علمنا أن ظهورها كان محاولة لتغيير الوزن "**الخليلي**" الذي لا يغادر مثقال

---

* عرضنا في الفصل الأول من هذا البحث إلى بعض المفاهيم النظرية منها الإيقاع المعتمد في القصائد الموزونة لذلك سنكتفي هنا بذكر بعض إشكالات إيقاع "النَّثيرة"، والتطبيق على الظواهر المختارة.

[3] عدنان علي رضا النحوي: الشعر المتفلت من التفعيلة إلى النثر، جمعية منتدى الحوار الأدبي، الدار البيضاء، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، [ط2]، [دت]، ص29.

[4] عز الدين المناصرة: قصيدة النثر المرجعية والشعارات، ص20.

حبة من خردل إيقاعا، والسؤال المطروح لماذا تسعى لإيجاد إيقاعاتها؟ وما جدوى الإيقاع الجديد إن كنا نملك إيقاعا تاريخيا قارا ومشهودا له؟.

إنّ العلة في ذلك كما يخبرنا "**أنسي الحاج**" أن موسيقى الوزن والقافية «ظلت هذه الموسيقى كما هي ولكن في عالم تغير[...] والقارئ اليوم لم يعد يجد نفسه في هذه الزلزلة السطحية الخداعة لطبلة الأذن»[5]، وبات لزاما عليه أن يستجدي بقية حواسه لتنهض بانتشائه، ومن هنا تتضح لا جدوى الإيقاع القديم – في حالة ما فرض على النص– وجدوى البدائل الإيقاعية المتحركة التي تقترحها "**النَّثيرة**" للنهوض بكينونتها الإيقاعية المتشكلة حسب غنى وحيوية التجربة.

وقد اجتهد الكثير من النقاد في امتصاص بعض الخيوط المشتركة لإيقاع "**النَّثيرة**" فاقترح بعض النقاد «التوازي والسجع، والجناس الاستهلالي، والتكرار، والتنويع في أطوال الأسطر، والإفادة من حروف اللين، ودلالة صوت الكلمة»[6]، بغية نفث دينامية الحياة داخل جسد القصيدة.

ويقترح في هذا الخصوص "**كمال أبو ديب**" بعض البواعث اللغوية الإيقاعية لتفعيل المستوى الصوتي أو الإيقاعي في نصوص "**قصيدة النثر**" من مثل «أساليب التقطيع، والتفقير، وتغير اللهجة، والالتفات، والوقف، والابتداء، والاستئناف والفصل»[7]، وهي جميعها أساليب صوتية رائجة في النص النثري، لكن قصيدة النثر، تُبَسْتِرها وتُعَقِمها من بقايا الجنس الأول لتنتظم في مدارات الجنس الثاني مخلفة بذلك ما للنثر للنثر، وخالقة للشعر رؤاه وتقاليده، لكن هذه المرة بالاستغناء عن الانتظام باعتباره زينة زائفة والتأكيد على روح الشعر –الموسيقى طبعا– وذلك لن يتأتى إلا بتفعيل عصبه النابض

---

[5] محمد كامل الخطيب: نظرية الشعر مرحلة مجلة شعر، ص 755.

[6] علي جعفر العلاق في حداثة النص الشعري "دراسة نقدية"، ص120.

[7] كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي وفي اللابنية أيضا قصيدة النثر وجماليات الخروج والانقطاع، Htpp : // 209.15.166.132/ nizwa/

الإيقاع، وقوامه في ذلك الحركة والسكون لأنهما «جوهر التشكيل الإيقاعي ومولداته الأساسية»[8].

وإذا كانت "**قصيدة النثر**" قد كفرت بالأوزان والقوافي، فقد آمنت من جهة أخرى بالحركات والسكنات تداعب أصوات اللغة كلٌ بحسبان، لأن الشعر كل الشعر «يُكتب عفو الخاطر بشكل فطري وانسيابي، ثم تأتي القوننة والتأطير بعد ذلك، أي تحديد النمط الشعري، فالشعر وبأي نمط كتب ليس مسألة رياضية هندسية أو قالبا جامدا بل هو عملية تطورية متغيرة باستمرار تبعا لتغيرات العصور والمراحل»[9]. نعود ونقول أن إيماننا بالنص هو ما يحقق وجوده، فهو الصَدَفَة التي نصغي إليها لسماع تلاطم أمواج الحروف التي تتلو تسبيحه إيقاعية إنسانية.

أولا: الإيقاع السمعي:

1-المحارفة:

"**قصيدة النثر**" لا إيقاع "**خليلي**" لها، حقيقة قد يماري فيها الكثيرون، لذلك أصبح من مسلمات هذا البحث أن النظام الوزني عنصر إضافي متى توفر انتظم الكلام في نسق "الشعر الموزون"، ومتى غاب حضرت في النص بدائل تغني عنه لتدرجه في نسق "**النَّثيرة**".

فالنص الجديد نص غاب نظمه وحضر شعره، نص أعادنا إلى أيام الصبا اللغوي حيث مراودة الحرف في الشعر تعتمد على الصوت ورجع صداه، في توليفة غريبة بين الشعر وموسيقى الصوت؛ «إنّ الشعر وهو صنو الموسيقى المتحد بها خلال قرون

---

(8) المرجع نفسه.

(9) فائز العراقي: القصيدة الحرة "قصيدة النثر" محمد الماغوط نموذجا، ص12.

عديدة، قد تحمل طيلة ذلك الوقت نبر الإيقاع الموسيقى»[10]، ولم يستطع هذان الخليلان أن يفترقا حتى مع ثورية "**قصيدة النثر**" ودعواها التحررية، فنجد الموسيقى حاضرة في "الشعر" ماثلة في "**قصيدة النثر**".

ومن أولى تلك الأنوية المولدة لصخب النوع الجديد: "**المحارفة** "؛ وهي نوع من إعادة الاعتبار للحرف –خاصة العربي– بوصفه المادة الخام التي يعاد تصنيعها لصياغة "الشعر" و"النثر"، فـــ«هو الحرف والجمع حروف وهي حروف الهجاء: استعملها الشعراء في شعرهم بالمعنى الاصطلاحي»[11]، وكسوا الحرف لحما ودما ونفثوه في فضاء النص لينوب عنهم في الكلام.

ومن ثمة أصبح الحرف حرفة، و"**المحارفة**" (أي وضع الحرف على الحرف)، هي الإتيان بالحرف على رأس كل سطر شعري مما يخلق تجسيرا وتدويرا بين الأسطر في جسد النص، فتتبعث الموسيقى من الحرف وصدى ترجيعه رأسيا في كل سطر، يقول **عبد الحميد شكيل:**

أدخل بابك العريض..
يحاصرني العطر،
الطالع من بالوعة الطريق..
أهرب إلى داخل المدينة،
أصدم بالعرق،
المندفع من الحانات.
أعطس..
أحمد الله..
أصلي على رسوله الكريم

---

[10] سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة زهير مجيد مغامس، ص 24.

[11] ضرغام الدرة: التطور الدلالي في لغة الشعر، دار أسامة، الأردن، عمان، [ط1]، 2003، ص 356.

أقبع في ساحة الثورة
أتلمظ
بالثوب المحتضن للجسد الرغيف..[12]

لقد تنازل الشعر الجديد عن القافية المتكلسة تلك الأميرة النائمة في قصرها المعزول، إلاّ أنه بقي محافظا على جوهرها (الحرف) في إصرار غريب على مواجهتها، وهنا نلاحظ كيف لملمت أشلاءها من ركنها القصي إلى بهو النص، لتستقبل مريدي الكلمة.

ومن ثم تغير دور القافية ومكانها، بعد أن كانت مجرد جرس موسيقي يحدده وقع اللغة وخلخال أصواتها، نستجديه نهاية كل بيت، وبؤرة صوتية ماصة لقوى البيت الشعري يذوب فيها، أصبحت إشعاعا مرسلا من صدارة القصيدة، ينفث الخصب والنماء الموسيقي في جسد النص. مؤسسا بذلك خطاباً «قائما على مبدأ الاستعادة لنفس الصوت، حتى لكأنه ينبني على مثير صوتي واحد يُحدث إثارة ما، وتأتي بقية الأصوات بمثابة الصدى الذي يشهد نوعا من التتالي والتناوب والتقاطع كما لو أن رجع ذلك الصدى نفسه يتخذ طابعا انتشاريا لا يحّد ولا يكّل »[13] .

إن ظاهرة "**المحارفة**" ظاهرة متواترة عند "**عبد الحميد شكيل**" تضفي على نصوصه طابعا غنائيا فريدا يثور على الشعر بالشعر. وتبلغ هذه الظاهرة أوجّ وهجها عندما يتم تزكيتها على كلا الطرفين: البداية والنهاية، فتتآزر مع القافية في رقصة ثنائية، كما في المثال الآتي:

لـــلريح أغنيات كثيرة،
ولـــلمساء همسات كثيرة،
ولـــلأعشاب رقصات كثيرة،

---

[12] عبد الحميد شكيل: صهيل البرتقال، ص81-82.

[13] محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص77.

ولـــلفقراء،
الـــغرباء مطلب واحد
الـــعودة لأحضان الطفولة،[14]

وهنا تصبح "**المحارفة**" طرفي كمّاشة تضغط المستوى الصوتي القصيدي لتزداد إشعاعاته الصوتية خاصة إذا غذاها التكرار–كما في هذا المقطع– بوصفه ظاهرة صوتية ومعنوية. ومدلول ذاك أن: «القصيدة صيغة ثابتة متحولة»[15]؛ ثابتة من جهة الجوهر اللغوي الفريد، ولحن الخلود التي تناضل لأجله، والرؤيا الخالقة المستشفة للوجود، ومتحولة عندما تظهر عناصرها تلك بأزياء مختلفة في كل مرة، فالنص الشعري الجيد هو النص الذي يعول «على مكوناته البانية لجسده، ومن صميمه يُستل ما به يبنى شكلا خاصا ونظاما خاصا وبنية خاصة، إنه يستدعي مكوناته[...] يبعثرها حينا ويستجمعها حينا آخر، ليبني بها شكلا جديدا، يشرع في بعثرته من جديد حالما يفرغ من تشكيله وإقامته وابتنائه»[16].

وإذا كانت القافية بمعناها التقليدي لها طابع تجميعي (تأتيه كل أجزاء البيت)، "**فالمحارفة**" لها طابع توزيعي انتشاري وتوليدي، وكأن القصيدة طائرة ورقية محلقة في سماوات الإبداع ومثبتة من جزئها السفلي في عرى الحرف.
وشبيه بالمثال السابق قول **عبد الحميد شكيل** في قصيدة **"إعلانات غير مبوبة"**

تستبد بي الأشواق!
تذيبني حرارة العناق !
تسحقني بلا اشفاق!

---

[14] عبد الحميد شكيل: سنابل الحب...سنابل الرمل، ص60.
[15] نذير العظمة: قضايا وإشكالات في الشعر العربي الحديث، ص218.
[16] محمد لطفي اليوسفي: أسئلة الشعر ومغالطات الحداثة، (موقع سابق).

إذ يشهق الوريد،[17]

وهنا نلاحظ كيف قام حرف التاء (في الصدارة) والقاف في آخر الأسطر بدور مصراعي السطر الشعري حتى كأن الشاعر يولي الحرف أهمية بالغة، به الولوج وبه الخروج. وإذا كنا قد تعودنا أن «الشكل الأولي للأدب ليس هو الأصوات وإنما الكلمات والعبارات وهذه بدورها لها دوال ومدلولات»[18]، فإن "**قصائد النثر**" –الشعر المعاصر في مجمله– قد حمّل هذه الكلمات والعبارات عبئا جديدا، هو عبء الحرف الذي «يَستنفر في اللغة أقصى طاقاتها للارتفاع بها إلى مستوى الأداء الشعري، لذلك كان على "**قصيدة النثر**" أن تلتم على نفسها، وتتوتر وتصفو وتقاوم الانزلاق إلى النثر العادي»[19].

فـ"**النَّثيرة**" وإن كانت تعاند الشعر لا تملّ من البحث عنه مؤسسة لدواعي وجودها من رحم اللغة أولا، ومن جوهر الشعر ثانيا، وبتقنيات النثر ثالثا، وإذا كان النثر في مسعاه لاكتساب الموسيقى يعوّل على السجع باعتباره قافية نثرية، فـ"**النَّثيرة**" تتملص من ضغط القافية بكلا نوعيها الشعري والنثري الثابتة لحساب قافية متحرك هي في هذه الحالة تدعى **"محارفة"**.

و"**المحارفة**" «تكرار حرف أو أكثر في بداية كلمتين متجاورتين»[20]، وأسطر متتالية تجعل منها "قافية استهلال" للسطر الشعري وترجع أهمية "**المحارفة**" في "**قصيدة النثر الشكيلية**" إلى قدرتها على خلق التدوير أي توتر السطر، الذي يلغي تماما خطية النثر، وتفيض ظلاله على النص ككل خاصة إذا دعمته حروف الوقف.

---

[17] عبد الحميد شكيل: الركض باتجاه البحر، موفم للنشر، الجزائر، [دط]، 2008، ص 16.

[18] تزفيتان تودوروف: الشعر دون نظم، فصول، [م 15]، [ع 2]، ص265.

[19] علي جعفر العلاق: في حداثة النص النص الشعري، ص 120.

[20] سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة راوية صادق، ص 150. (الهامش).

إن "**قصائد النثر**" باعتبارها سمة للعصر ليست ثورة في عالم الشعر لأجل الثوران فقط إنما هي ثورة ضد العبودية والانقياد الأعمى، إنها تجديد لطاقات إيحائية غنائية لم تعد لها قدرة على الإنجاب –مع بعض التجارب طبعا– وفق الشكل المنظوم فاستعاضت عنه لحساب «إيقاع الجملة والعلاقات الصوتية، والمعنى والطاقة الإيحائية للكلمات، وحدود الإيحاءات التي تضاف إلى مضمونها الواضح»[21]، إضافة إلى طاقة الصوت في حالته البكر الذي كاد أن يفقد بريقه مع الشعر المنظوم.

وللحرف العربي علاقة حميمة مع الناطقين به ذلك أنه «من إبداع الإنسان العربي وريث الشعوب العروبية [...] لم يقتبسه من أحد ولم يفرض عليه في جزيرته بفعل موجة بشرية مجتاحة»[22]، لذلك كان لابد لهذا الحرف «أن يحمل مقومات شخصية الإنسان العربي، حسًا مرهفا، وشعورا ونزعة فنية أخلاقية، على مثال ما تحمل أي تحفة فنية من شخصية مبدعها الفنان، لتتحول الحروف العربية بذلك من اهتزازات صوتية مجردة إلى نماذج إنسانية حيّة متحضرة، لكل حرف وظائفه واختصاصه وطبعه ومزاجه ومقوماته الشخصية»[23].

واضطلاعه بهذه المهمة الإيقاعية ردا لاعتباره نظرا لتاريخه المشرف، و"**عبد الحميد شكيل**" واحد من الذين عشقوا الحرف بتماهيه في الذات الكاتبة للبوح عن خلجاتها، انقباضاتها وفتوحاتها، يقول في قصيدة عنوانها "**الحرف**":

لغة السماوات،
حكمة الأرض،

---

[21] سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة راوية صادق، ص 32.

[22] حسن عباس:حروف المعاني بين الأصالة والحداثة "دراسة"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، Htpp:// www.awu-dam-org.

[23] حسن عباس: حروف المعاني بين الأصالة والحداثة "دراسة"، موقع سابق.

اتقاد الجمر،
وهو يتنادى،[24]

ففي الحرف "**الشكيلي**" تجتمع عناصر الكون (السماء، الأرض، الجمر)، خالقا فلسفته الخاصة التي لا يمكن أن تكون إلاّ اجتراحا لذات أحبته حتى النخاع، فسكن فيها ولهجت بذكره، «ترهيفا لأحاسيسه الحسِّية، وتأجيجا لمشاعره الشِّعرية، وتهذيبا رفيعا لذوقه الأدبي، وتنمية راقية لملكاته العقلية، ليتحول الإنسان العربي في صحرائه القاحلة من مجرد كائن حيٍّ، يُعنى بغرائزه إلى آلة ثقافية مفاتيح معانيها أصوات حروف قد تغلغلت أصداؤها في بنيته النفسية وتكوينه الذهني وخلاياه العصبية»[25]، والحروف بهذا المعنى أمة من الأمم مخاطبون ومكلفون على حد تعبير "**ابن عربي**".

وتكسب "**المحارفة**" أهميتها الصوتية من خلال تأكيدها لظاهرة جوهرية في الإيقاع العربي، نقصد بذلك التكرار، فهي تجعل بداية الأبيات نسخة طبق الأصل، هي نسخة ولا نسخة لأنها ليست تكريرا لنمطية قديمة تلزم الشاعر بنظام محدد من القوافي حتى وإن غيّر الروي، يقول **عبد الحميد شكيل:**

أقف على أبواب المدينة،
أرفع راياتي،
ومشكاتي،
أستغفر قدك الوثني،
أستحلب ثغرك الكرزي،
أجمع صهد القلب وأدفعه،
إني أتوجع
إني أتمزق،

---

[24] عبد الحميد شكيل: كتاب الأسماء... كتاب الإشارات، ص 92.

[25] حسن عباس: حروف المعاني بين الأصالة والحداثة "دراسة"، (موقع سابق).

فـــأمطري سماءك الحبلى،[26]

وتتواصل "**المحارفة**" على كامل جسد القصيدة، فاتحة للشاعر آفاق الشعرية الحرّة، بعدم إلزامه لنمط معين في تصدير أسطره، فكلمات من مثل: أقف، أرفع، أستغفر، أستحلب، أجمع، إني، أمطري، وإن كانت تشترك في معظمها في الفعلية التي تعود على الأنا الشاعرة، ما هي إلاّ «وعي جديد لخصائص الحروف العربية ومعانيها»[27]، من جهة أنها وضع للحرف على الحرف، واسترجاع لصورته على رأس كل سطر، مع التأكيد على الاستخدام التلقائي «للقيمة التعبيرية للأصوات»[28]، حتى لا نقع في مأزق القوالب الثابتة، كما مكّنت هذه الظاهرة الشاعر من خلق بنية دورية تصنف قصائده في الشعر، عوض البنية الخطية التي كاد يقع فيها بفعل التنثير.

واحدة أخرى من الخصائص التي تمت للحرف بعلاقة وثيقة، لكنها لا ترتبط باستهلاله السطر الشعري، نقصد بذلك ظاهرة حروف اللين، التي حظيت بأهمية بالغة في الشعر المعاصر، وتضاعفت فاعليتها مع "**قصائد النثر**"، وحروف اللين أو أبعاض الحركات، أو الصوائت الطويلة كما يحلو لأهل الصوتيات تسميتها، هي «خروج الحرف من غير كلفة على اللسان»[29]، تمثل حروفه في العربية (ا، و، ي)، وهي الحروف الأنسب للبوح بالشحنات النفسية الدفينة.

وقد استغلت "**قصائد النثر**" من بين ما استغلت هذه الحروف بالذات ببراعة فائقة، لما لهذه الحروف من تاريخ ثري اكتسبته من خلال اتصالها المباشر بالأوزان العروضية؛ فهي أحد بواعث السكون توأم الحركة في التفعيلة العروضية، وبها وحدها يحدث

---

[26] عبد الحميد شكيل: سنابل الرمل...سنابل الحب، ص69-70.

[27] حسن عباس: حروف المعاني بين الأصالة والحداثة "دراسة"، موقع سابق.

[28] سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة راوية صادق، ص83.

[29] أحمد محمد قدور: مبادئ اللسانيات، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، [ط2]، 1999، ص 83.

الإشباع للتفاعيل الجائعة للسّكون، كما لم تستغن عنها الأوزان والتفاعيل في بناء تشكيلاتها المختلفة، فالسكون هو المحك الذي أحدث فرقا جوهريا في الإيقاع ولنلاحظ مثلا:

فعولن⇐/ / 0 / 0 ⇐ حركتان، سكون، حركة، سكون.

متفاعلن⇐/ / / 0 / / 0⇐ ثلاث حركات، سكون، حركتان، سكون.

مستفعلن ⇐/ 0 / 0 / / 0 ⇐حركة، سكون، حركة، سكون، حركتان، سكون.

وقد يحدث السكون دورا مميزا في نفس التتابع الوزني لإبراز الاختلاف بين الأصل والفرع؛ ففي التفعيلة الأصلية "فاع لاتن" نميز هذه التفعيلة من خلال الوتد المفروق، الذي يتوسط حركتيه ساكن، وفي التفعيلة الفرعية "فاعلاتن" التي يتوسطها وتد مجموع: تجتمع حركتيه ليليهما ساكن بهذا الشكل:

/ 0 / / 0 / 0 ⇐ فاع لاتن.

/ 0 / / 0 / 0 ⇐ فاعلاتن.

وهنا يبرز دور حروف اللين كمقابل للسواكن في جسد النص، مما يغذيه بموسيقى موازية لموسيقى "قصائد الوزن" ومختلفة عنها في نفس الوقت؛ «ومن المعلوم أن ما يولد الإيقاع في العروض الكمي عروضنا العربي والعروض الآخر هو تشكل الحركة والسكون في جسد الكلام، فإذا توفر نسبة كبيرة من أحرف الصوت والحركات في جسد الأحرف الصامتة فهذا مما يعمّق بُعد الإيقاع في "القصيدة المنثورة" ويغني صوتها الموسيقي»[30].

[30] نذير العظمة: قضايا وإشكالات في الشعر العربي الحديث، ص276.

و**لعبد الحميد شكيل** في هذا الخصوص نماذج كثيرة تبرز وعي الشاعر المعاصر، وشاعر "**قصيدة النثر**" بشكل خاص لجوهر الإيقاع وفاعلية حروف اللين يقول :

علي مرمي حجرْ
من معبر المـــاء،
وحفيـــف الأغـــاني الأغرْ:
أدركتُ الشحـــاريـــر،
النّوارس،
مـــوغلة في مهمّـــات الشتـــاء،
الذي جـــاء أخيـــرا،[31]

وفي هذا المقطع القصير تبدو حروف اللين ذات حظ موفور من سكنات النص حيث تصل إلى سبعة عشر ساكنا من بين ثلاثين حرفا في المقطع، وتتعدى بذلك نسبة 50% (أي النصف)، ولا يخفى عن القارئ هنا التيار الموسيقي المتناوب الذي خلقه تبادل الأصوات في تناوبها بين الحركة والسكون، (الصوامت والصوائت).

وفي مثال آخر يمتص **عبد الحميد شكيل** خاصية من خصائص القوافي ليعضد بها جسد نصه، نقصد بذلك التقييد، ليشكل من الحروف المقيدة ومن حروف اللين، موسيقى "**قصيدة النثر**"، يقول في قصيدة "**نوفمبروت**":

و يجيء الوطن المرتجي:
سماء صافيةْ،
نبع ماء من حليبْ،
نساء كزهو البروقْ،
حدائق من ياقوتْ،

[31] عبد الحميد شكيل: مراتب العشق "مقام سيوان، ص29.

جنات من سطوعْ، [32]

فالإضافة إلى مزاوجة كلمات المقطع الصوامت بألف المدّ جاءت خاتمة الأسطر لتؤكد دور هذه الحروف في النهوض بموسيقى الكلمة –خاصة الواقعة آخر السطر– والتي تذكر الدارس بما هو قار في نفسه من موسيقى القوافي؛ وذلك عن طريق تقييد الحرف الأخير، الذي منح المدّ امتداده، ليتناسب مع المد السابق له في الكلمة الأولى، ومحدثا نوعا من الازدواج الهوائي، الذي حقق له توالي وتوازي إيقاعي، مفجرا بذلك دلالة المقطع، وخالقا صورته السمعية .

وفي هذا الرافد الإيقاعي الدقيق تتميز "**النَّثيرة**" باتخاذها «نسقا موسيقيا بالغ الحساسية، بالغ الصعوبة، فكل حركة فيها بميزان دقيق، وكل حركة ترتبط إيقاعيا مع سائر الحركات ارتباطا نغميا لا يحكمه سوى الحالة الشعورية التي يخضع لها الشاعر»[33]، وهو الشيء الذي أنكره عليها الكثيرون، نظرا لتخليها عن موسيقى "**الخليل**"، فجاءت لتخرج عن طوعه مؤسسة عوالمها وخالقة إيقاعها، الذي تألفت مقطوعته هذه المرة بمعية «الصوت وحروف المدّ وتزاوج الحروف»[34].

ولحروف اللين بوصفها مسكنات/ساكنات أهمية كبيرة في شعر "**عبد الحميد شكيل**" ذلك أنه «مولع بالتسكين، فأكثر قوافيه ساكنة الآخر، كما في هذه القصيدة التي اقتطفنا [استشهدنا بها]، فإذا تهاون الشاعر وأدمج الأشطر، فإن القارئ قد يتلو القوافي مشكولة بحسب إعرابها»[35]، مما قد يتسبب في إخماد جذوة الإيقاع فيها والخروج بها إلى دائرة الكلام المنثور بعد أن اجتهد الشاعر في تطوير موسيقاها.

---

[32] عبد الحميد شكيل: مرايا الماء "مقام بونة"، ص37.

[33] عزالدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر "قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، [ط3]، [دت]، ص68.

[34] أدونيس: في قصيدة النثر، ص 80.

[35] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص166.

2- التوقيع الصوتي:

إنّ اهتمام الشعر المعاصر بالحرف ليس مزية في هذا الشعر، لأن اشتغال الشعر بالحرف حقيقة متجلية عبر العصور. خاصة من خلال حرف "الروي" في "القافية" الذي يعد «نقطة الارتكاز الأساسية في البنية العمودية»[36]، والسجع في الجملة النثرية، باعتباره توقيعا على أواخر الجمل والقافية فتنة صوتية تقاد إليها كل حروف الجملة/البيت لمراودتها ومداعبتها. ولم يستطع الشعر المعاصر رغم نضاله الكبير أن يحيد عن إغراء هذه الحروف،أو أن يستغني عن ظلالها الصوتية الوافرة، لذلك حملها على الرحيل معه من خيمتها أقصى البيت، إلى ربوع السطر الشعري تنزل فيه حيث تشاء خالقة نوعا من الفوضى المحمودة.

ونقصد بالتوقيع الصوتي ترديدا لخصائص الروي –بالمفهوم القديم له– داخل السطر للنوع الشعري المسمى "**قصيدة النثر**"، وهو ترديد عشوائي ينزلق داخل السطر بمجاله المغلق مما يوفر خاصيتين لهذا الباعث الإيقاعي: **أولها:** – طبعا– الخاصية التوقيعية القديمة. **وثانيها:** حركية الصوت وانزلاقه المنبعثة من حركية وحرية النوع "**قصيدة النثر**".

وقد حرص "**عبد الحميد شكيل**" على تفعيل موسيقى قصائده بهذا النوع من الأصوات، فكانت بداياته تقليدية نوعا ما، حافظ فيها على موقع القافية على آخر السطر الشعري، يقول في قصيدة "**قد توقف المطر**":

قد توقف المطرِ؟؟
فهيا يا رفيقي للسفرِ..؟؟
هيا نجتاز..حدود الزمان والمكان..نعبر القدرِ ؟؟
نطوي المسافات العطشى..نقطع الوعرِ؟؟

---

[36] شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، ص47.

نفتش في بريد الكون عن حكايات، عن أسرار كل البشر
لنعرف الحقيقة المثلى عن غزو "الغول" للقمر..
قد توقف المطر..
فهيا يا رفيقي للسفر..
هيا نركب متن الريح والمطر..
ونوغل في المتاهات نبحث عن "سمر"
فنقتل فيه جوعنا الباطني "المحتقر"
فهيا يا رفيقي ..هيا..هيا..لا تنتظر
أنا، أنت؟ هو؟ فاعل، مفعول، ضمير مستتر[37]

لقد ناب حرف " الراء" في هذه الأسطر عن الروي بشكل ممتاز، كيف لا وهو الحرف المكرر الذي كثيرا ما احتكم إليه الشعراء لإضفاء قوة موسيقية على قصائدهم و«لاشك أن ما في عملية إخراج هذا الصوت من الجهاز الصوتي من تكرير تقتضيه طبيعة الصوت ومميزاته اللغوية الأصلية يزيد تقوية ترديده في البيت من الشعر»[38]، فلا نكاد ننتهي منه حتى نعود إليه في حركة ارتدادية تحذف خطية النثر، وتبني دورانية الشعر.

وما هذا الاستخدام إلاّ دليل وعي لدى شعراء "**النَّثيرة**" خصائص الحروف وامتداداتها الصوتية فغذوا بها قصائدهم، ليصبح الشعر الجديد محاكاة من نوع آخر، محاكاة قوامها التناغم الصوتي «فبدل أن توضع تلك العقود فوق حجارة صماء تؤذي العين وتؤدي الغرض، فلقد جعل منها منظومة تكرارية، فيها الرقة والعذوبة»[39]، محاكاة تسخر من

---

[37] عبد الحميد شكيل: قصائد متفاوتة الخطورة، ص21-22.
[38] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص56.
[39] مصطفى عبد الحميد محمد: ظاهرة التكرار في الفنون الإسلامية، ص71.

القافية تلك الآلهة المغرورة، وتعزز وتبجّل الصوت/الحرف وترفعه إلى مصاف الخلود، ويصبح إيقاع الروي هنا، شأنه شأن الثوب في المحلات، للزبون حرية اختياره إما قصيرا فاضحا يفضي إلى العري البصري، والحقيقة غير المحتجبة، وإما جلبابا فضفاضا كخيمة بأعمدة تعج في بطنها شتى ظواهر الحسن والعفن على حد سواء، ولا يدرك دواخله إلاّ من ارتداه، حتى أنه قد يحجب الأنثى والفحل داخل مظهره النبيل الخادع.

وفي "**قصائد النثر**" «تتردد القافية في ثنايا الأسطر الشعرية لا في نهايتها فقط، بما يضاعف من جرعة الإيقاع المتولد منها، وبما يوحي بالزخم الموسيقي الذي تتطلبه بعض التجارب الشعرية»[40]، يقول "**عبد الحميد شكيل**" في قصيدة "**أشجار البحر أشجار القلب**":

للشعراء في الوطن العربي دور واحد
التصفيق للسلطان،
أو الموت في الأقبية!
صوت الدينار،
أو قوة الأحذية!
معذرة رفيقي..
فقد أفسدت عليك متعة الأمسية،
قطعت عنك رنة الأغنية،
عذبت سمعك بلغو الأحجية،[41]

وفي هذا المقطع أيضا تبدو خواتيم الأسطر كما تبدو في الشعر الحر تماما، وكأن بها تنافسه وتشاكسه في حلة من أبهى حلل الشعر، يبوح فيها صوت "الياء" المحرّكة

---

[40] كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص 700-701.

[41] عبد الحميد شكيل: مدار الماء، صدر بدعم من وزارة الثقافة، الجزائر، [دط]، 2007، ص13-14.

المتخمة بالتاء المربوطة بمكنون الشاعر واختلاجاته، وتتضح تجديدية "**النَّثيرة**" من خلال تخليها عن خاصيتها الروي الزمانية والمكانية اللتين فُرضتا عليه بفعل الوزن ووقوعه آخر القافية، على آخر تفعيلة من الوزن، في آخر السطر.

وفي هذا الصدد يميل نقاد الشعر المعاصر و"**قصائد النثر**" بصفة خاصة إلى اعتبار الشعراء الجدد أبعاض شعراء، ضعاف موهبة يتسامقون بالشعر وهم لا يقوَوْن على كتابة نثر خالص، وفي القافية خير رد على هذه الاتهامات، لأنها حسب رأي **عز الدين إسماعيل** «أخذت شكلا آخر هو في الحقيقة أصعب مراسا من القافية القديمة»[42]، ولعل هذه الصعوبة ترد إلى الخاصية الجديدة التي اكتسبتها بفعل الشعر الجديد، نقصد بذلك خاصية التنقل والحركة والوقوف في آن واحد، في حين كانت القافية القديمة تلزمه بالوقوف القسري. وهذه الدينامية العالية هي ما غذته "**قصيدة النثر**" فأصبح "التوقيع الصوتي" عنوانا جديدا لظاهرة قديمة، له أهميّته الخاصة في حمل القارئ على التيه «بين تنوع الطول وتنوع التشكيلة خاصة إذا غابت تماما برنينها وعلو نبرتها»[43] –أي القافية– والتي كانت جرسا في عنق الحرف الأخير يدق ناقوس النهاية/البداية، ورعودا تنذر بتدفق صوتي قادم وفق أجل دوري معلوم يقاد له السامعين «كعميان للتعرف على البنية الإيقاعية [...] ذلك أن التطابق لازم في الأخير بين البناء الصوتي، والبناء العروضي»[44]، وقد عوض هذا الروي المنتظم بنوع آخر من جنسه هو الروي اللا نظامي أو المتحرك، الذي يشبه السجع في تحرره، فأصبح بحثا دائما على التعالقات الصوتية داخل النص، مما يؤدي بالضرورة إلى إنعاش القارئ ودعوته وفق عقد ضمني إلى المساهمة في البناء الجمالي للنص.

---

[42] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر "قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، ص113.

[43] المرجع نفسه: ص114.

[44] شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، ص53.

إن التوقيع الصوتي الجديد ارتدى حلّة عصرية يصعب معها التمييز بين السادة والعبيد فأصبح نغمة خافتة، لا تستقطب إلا ذوي الحس المرهف، وهذا بالضبط –ما شكل فارقا فيها –أي في القافية– وشحن الأقلام لسلقها بألسنة شداد ناسين أو متناسين مأزق الشاعر التقليدي الذي أفرط في العناية بها وتدليلها، حدا جعلها عضوا مريضا يستلزم البتر، ذو أهمية وعمر محدود «حتى أن الذي يعرف قافية القصيدة التي البيت منها، إذا سمع أول البيت عرف آخره وبانت له قافيته»[45]، وفي حالات غير قليلة تكون القافية عبئا نفسيا ونصيا وذلك عندما «يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاما من غير أن يكون للقافية في ما ذكره صنع، ثم يأتي بها لحاجة الشعر»[46]، فتعاني معها القصيدة تُخْمَةً صوتية دلالية تجعلها تلفظ ما في أحشائها، ويحق مع مقولات كهذه أن تعتبر القافية دون معنى وتظهر «كغطاء خارجي يؤثر فقط على الجوهر الصوتي، دون أن يكون له تأثيرٌ وظيفي على المعنى»[47]، هذا التأثير الوظيفي ذاته الذي جاءت "**قصائد النثر**" لتعيره أهمية كبيرة، ونورد في هذا الصدد مثالا لـــ"**عبد الحميد شكيل**":

أين أنت؟
أيها الطاعن في عبوق اللغة،
ومتاه الكلام.
هل تذكر رنين مباهجنا التي انصرمت؟
أم أن الريح الصر صر قد مرت؟
واستوت أقانيم الوجد الكظيم...
هل عاد طير الهجرات البعيدة؟
محتضنا جثته،[48]

---

[45] محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص67.
[46] محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص67.
[47] جون كوهين: بناء لغة الشعر، ص41.
[48] عبد الحميد شكيل: شوق الينابيع إلى إناثها، ص 37.

وفي هذا المقطع القصير نموذج للتكاتف الصوتي بين جزيئات القصيدة الدنيا (الحروف) حيث لعبت "التاء" دور توقيع صوتي، ينشر ظلاله الصوتية فوق أسطر النص ككل دون رتابة ممجوجة أو ركن قصي يختبئ فيه الحرف ويلوذ إليه، في حركة ارتدادية مزدوجة؛ يرتد فيها الصوت **أولا:**من سطر إلى سطر، ويرتد فيها **ثانيا:** نحو المخاطب ليوهمنا بالحوار، ويدخلنا في لعبة التواطؤ العفوي القرائي ثالثا، وزاد من شدة التركيز الصوتي ظاهرة "**المحارفة**" التي جسدتها الألف المهموزة في ثلاثة أسطر شعرية، وهذا ما ينبئنا بوجود «علاقات إيقاعية من نوع جديد باتت تنشأ بين السطر الشعري والآخر، دون أن تعيق القافية ذلك»[49]؛ لأنها ببساطة فتحت مجرى الصوت فتدفقت أنغامه تبوح بغنج الكلام.

وفي هذا الصدد نجد أن بعض الدارسين قد آثروا مصطلح "**القافية الداخلية**" كاسم لظاهرة مشابهة؛ «فوراء "الموسيقى الخارجية" كانت هناك "موسيقى داخلية" تنبع من اختيار الشاعر للكلمات وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات وبفضل هذه الموسيقى الداخلية يتفوق الشعراء بعضهم على بعض حتى ولو نظموا أشعارهم على بحر وقافية واحدة»[50]، ومع زوال الوزن والقافية كسدين يحبسان مجرى الحروف، تدفقت مكنوناتها الصوتية لتغذي الجسد النصي العاري إلاّ من خاماته الصوتية المتدفقة بشكل كيفي وباستثمارات واسعة للطاقة الصوتية، إن الموسيقى الداخلية التي تُعد القافية جزء من أجزائها «هي الإيقاع النفسي الذي تتضمنه اللغة حين تعبر عن تجربة شعورية ما، ويتم إدراكها بواسطة الذهن لا الأذن، وهذه الموسيقى هي نتاج ظواهر عديدة: نحوية، وبلاغية صرفية، دلالية»[51]!؟، وفي حالة كهذه يجد الدارس نفسه أمام

---

[49] شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، ص 50.

[50] أمال دهنون: قصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر، ص139.

[51] عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص256.

موسيقى ذهنية، مدلول يبحث عن دَال يصعب إيجاده، فالشعر صنو الموسيقى وخليلها الأبدي، وهو وإن كان يسمح له بتعدد الأنواع الإيقاعية لا يمكنه التخلي عنها، وباعتبار النوتة الموسيقية متموجة هبوطا وصعودا، كان ظهور الشعر الخافت الموسيقى إتماما وإكمالا لدورتها، وقد جردت "**النَّثيرة**" أدواتها لمثل هذا الدور فكانت موسيقاها هادئة، خافتة تتراقص وفق خطوات ثقيلة بغنج ودلال واضحين، دون مساس بأهم خاصية موسيقية؛ كون الموسيقى تفعيل لحاسة السمع –رفقة حواس أخرى في القصيدة المعاصرة– ويصبح إيقاع "**قصائد النثر**" منوط بإيقاع التجربة، «نظرا لأن كل تجربة تتكون من تضاريس شعورية تختلف وتتناقض إن علوا أو انخفاضا، وشدة أو ضعفا، فإن الإيقاع الملائم لها في هذه الحالة، هو إيقاع يتردد –بدوره– داخل منحى يتوازى مع منحنى التجربة ذاتها»[52].

أما الذين يخصون الإيقاع الداخلي بـــ"**قصائد النثر**"، فحجتهم في ذلك واهية لأن هذا المسمى إيقاعا داخليا يخص الشعر «مهما كان نوعه وبأية صيغة جاء، لأنه متأتٍ من التفاعل العضوي بين الأفكار واللغة وصور التعبير عنها في مجازات واستعارات وموازاة وتشبيه وقواف داخلية وجناسات، وبين هذه وإيقاعات التفاعيل والقوافي في الشعر الموزون المقفى»[53]، لهذا السبب ترفض "**القصيدة النثرية**" تخصيصه بها كسبيل أوحد لبناء موسيقاها، وإلاّ عدت شعرا ناقصا – ونثرا ناقصا كذلك– .

ويبدو هنا أن موسيقى الأصوات هي أحد الدعامات الناهضة بهذا النوع الشعري الذي يُطالب شاعره «بالتركيز على عناصر جمالية أخرى تميّز فنّ الشعر»[54]، كالقافية الداخلية (التوقيع الصوتي) –مثلا– باعتبارها صوتا لهُ «قدرته على التمييز من غيره

---

[52] عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص298.

[53] طراد لكبيسي: الاختلاف والائتلاف في جدل الأشكال والأعراف (موقع سابق).

[54] كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص93.

من الأصوات»[55]، وصورة مطورة للقافية الرتيبة نحو وجود فوضوي خلاق متأتٍ من انزلاقها حسب التجربة الشعرية مدّها وجزرها.

والملاحظ على هذا النوع من الأصوات تحليه بدور مزدوج فالإضافة إلى كونه عنصرا موسيقيا يشكل وجوده بؤرة إشعاعية هامة، يمكن لهذا النوع أن يوفر جرعا موسيقية زائدة منعشة للقصيدة، وذلك عندما تتوفر القصيدة على أكثر من حرف موقع، يزيد من الكثافة الموسيقية فيها، كما هو واضح في هذا المقطع:

عيناك يا صديقتي
صحوتا بكورِ
من غوريهما تلوح نشوةِ الحبورِ
معذرةِ يا صنيعةِ السرورِ
معذرةِ إذا تخشب النغمِ
وتوحد الألمِ،
وتوحد الزمن،
وصار الشوق هفوةِ لا تغتفرِ
فمتى يا حبيبتي لا يقتل المطرِ؟
متى؟
متى؟
تعود الخضرةِ للشجرِ!
والزرقةِ للبحرِ!
والقطرةِ للمطرِ
متى؟
متى؟

(55) جون كوهين: بناء لغة الشعر، ص 120.

يفهم البشر!"[56]

وفي هذا المقطع يتضح بجلاء التوقيع الصوتي على بعض الحروف كالتاء والراء وقد وقّر لنا هذا التحرر الصوتي في "**قصائد النثر**" "**الشكيلية**" حيوية صوتية تمارس دورها الفاعل كبدائل موسيقية لم يعد معها الشاعر «يعرف أرق الشعراء القدامى بحثا عن قافية مناسبة»[57] يوشح بها خواتيم أبياته. كما ساهم التكرار في تعميق درجة قوة الأصوات، خاصة وقد اكتسب تنسيقا خطيا وفضائيا خاصا، أغنى الشاعر البحث عن القافية العمودية، بذلك التنبؤ بأفق فجر شعر جديد تغيرت معه موازين القصائد وارتادت أصواته الأسواق المكتظة والمدن المخنوقة ببناياتها، فألفت الأزقة الضيقة، والأحياء الفقيرة.

وما ينبغي التنبيه إليه أن هذه الأصوات «لا تخضع لأشكال معينة، ومن الصعب أن نحدد لتنوعها صلة بالدلالات المختلفة، ولكنها قد تلعب دورا في إبراز الدلالات عن طريق التنغيم الموسيقي»[58]، تماما كما هو واقع الحال في المقطع السابق، أين مثل حرف "التاء" دلالة واضحة للمخاطبة "أنتِ" في هذا النص، فإذا جردنا هذا الضمير من "أ" و "ن" الرامزين لأنا الشاعر لم يبق لنا غير حرف "ت" المخاطبة والموقع عليها صوتيا عن طريق التكرار (الترديد)، فكان لهذه الصوت/الحرف «وظيفة الإلحاح»[59] على المخاطبة في هذا النص بعد أن كانت مهمة الروي في القافية الإلحاح على الوقوف بنفس المكان.

---

[56] عبد الحميد شكيل: الركض باتجاه البحر، ص 25-26.

[57] شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، ص 51.

[58] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 80.

[59] المرجع نفسه: ص 81.

ويبرز من خلال ما سبق قدرة الشاعر المعاصرة، على تبوءِ مكانة خاصة من خلال النوع "**قصيدة النثر**" ذلك أنه نوع ثري في جعبته الكثير الكثير من البدائل الإيقاعية، والكثير الكثير من الأصالة المتأتية من تتبعه خطى السلف في بناء الشعر حسب ما عبر عنه "**قدامة بن جعفر**" عندما قال: «بنية الشعر إنما هي **التسجيع والتقفية**، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر»[60]، رغم ذلك تبقى هذه القصائد «خفيفة سريعة الخطى متخلصة من زوائد دودية عديدة تراعي الموسيقى والإيقاعات العربية المعروفة، ولكنها تعتمد تأليفا موسيقيا يقع خارج سطوة التاريخ وإرهابه»[61].

3-المجانسة الصوتية (التجنيس):

من نافلة القول ونحن نطأ هذا العنصر الإشارة إلى أن "**قصيدة النثر**" قد خلخلت نواميس الشعرية القديمة، حيث سنّ الشعر الجديد لنفسه روافد موسيقية جديدة من لدن تلك النواميس ذاتها، ليتحرك وفق مسارين متمايزين ثابت ومتحول، يتحتم علينا معها «أن نتقدم حذرين لأن المفاجآت (أي الحلول الإيقاعية الجديدة) قد تكون كثيرة وقد لا ننتبه إليها، إلاّ إذا تَبيَّنا مواضعها ومفاصلها تبيُّنا عينيا، هي ليست متاحة سلفا ولا نعرف مواضعها بصورة مسبقة»[62]، وإذا كانت هذه القصائد تقدم نفسها كزهرة نَرْدٍ يصعب ضبط احتمالات ورود أحد أرقامها بمجرد الوقوف على عدد أبياتها وأسطرها -كما هو حال الشعر القديم- فإنها أيضا تقدم نفسها كمردود عالي الإيقاع الصوتي.

ومن جملة بواعث الإيقاع الداخلي في النص الشعري الجديد يطالعنا "**التجنيس**" كظاهرة مزدوجة بلاغية صوتية يعدها بعض النقاد ويعتبرها قافية داخلية؛«التجانس

---

[60] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 90.

[61] جهاد فاضل: أسئلة الشعر، ص347.

[62] شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، ص 53.

الصوتي بمثابة القافية الداخلية في القصيدة نظرا للإيقاع الذي يحدثه لدى المتلقي»[63]، وهو بوصفه تقنية متجذرة في النثر، يختلف عنه في الشعر وفي قصائد النثر بصفة خاصة لاتكائها على فاعليته بشكل بالغ فهذه «التشابكات الصوتية تتجاوز المصطلح الباهت فيما يعرف بالجناس، الذي هو في كثير منه تشادق لفظي أو تماحك ذهني»[64]، يصيب الكلمات فيعتريها تَماثل صوتي خلاق تترنح معه ذهابا وإيابا.

وقد لقي هذا النوع من المحاكاة الصوتية لدى القدماء اهتماما بالغا لما له من أثر في السمع، واعتبره "**قدامة بن جعفر**" من نعوت الوزن وذلك عندما «يُتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف»[65]، لما لهذا التوالد الصوتي من قدرة على تكثيف الموسيقى وتوشيح النص، إلاّ أنّ مفاهيمهم لم تتوصل إلى توحيد الرؤى والتصورات الشعرية والنقدية، فكان أن قسم العرب الجناس إلى عدة أقسام –حسب رأي "**محمد الهادي الطرابلسي**"– «منها التقسيم المدلولي فيرون الجناس نوعين، ما رجع لفظاه إلى مادتين مختلفتين أي ما لم يقم على اشتقاق وما رجع لفظاه إلى مادة واحدة في الأصل اللغوي أي ما قام على اشتقاق»[66]، وفي كلتا الحالتين تضمن "**المجانسة**" درجة صوتية إضافية للقصيدة.

وفي حال "**قصائد النثر**" تلك القصائد الهاربة من سطوة النموذج، يصبح هذا النوع من الموسيقى ضرورة ملحة وحاجة ماسة تتقبلها بكل سهولة، لخضوعه لمبدأ التداعي الحر، الذي تخضع له هي ذاتها كما يصادق شعراؤها على كلا النوعين في التأسيس لموسيقاهم. وبالتالي سنعتمد في دراستنا هذه "**التجنيس**" بمعنى «استعمال لفظيْن يرجعان إلى مادتين مختلفتين، أو مادة واحدة تمحّضت مع كلّ دال من الاثنين إلى

---

(63) أمال دهنون: قصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر، ص 177.

(64) رجاء عيد: القصيدة الجديدة بين التجديد والتجدد، فصول، [م15]، [ع2]، ص 173.

(65) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 80.

(66) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 65 الهامش.

التعبير عن معنى خاص، متقاربتين أو متحدتين في الأصوات ومختلفتين في المعنى»[67].

وقبل المرور إلى التمثيل لهذه الظاهرة لابد أن نؤكد طابعها الكيفي، إذ يستند حضورها الصوتي في النص إلى الاختلاف الكمي المفضي بالضرورة إلى ائتلاف جزيئاته، و"**التجنيس**" بذلك مرساة إيقاعية تجذب القصيدة نحو التجذر الموسيقي، لا طائر ورقية تتلاعب بها أخف النسمات، وإذا خلا "**التجنيس**" من هذا الدور فحضوره في النص باطل، والنص في غنى عنه.

ومن "**المجانسات**" الناجحة في القصيدة "**الشكيلية**" قوله في ديوان "**تحولات فاجعة الماء**" **(مقام المحبة):**

«وردة البحر: أنت قلبي، وقَبيلتي، وقُبلتي، وقِبلتي، ومُقتبلي، ومَقالتي، ومَقِيلي، وقَيْلُولتي، ومَقْتَلِي، ومُقْلتي ومُلْتَقَى بَحْري بنهرِ دمي، أنتِ وردةُ الماءِ، وسرُّ الكينونة، وفرحُ السَّواقي، وحفيفُ الشَّجر الصَّاعد في جنباتك الضاجةِ بالخصوبةِ وخضرةِ الآفاق، وشهوةِ الماء المسيِّج لتخومكِ المفتوحة على بوابات الأفق الأبلق!»[68]

إن التزايد الصوتي في هذا المقطع لصوت: القاف واللام باشتقاقات مختلف ومعاني مختلفة أيضا، جعل هذا النص معزوفة إيقاعية نواتها صدى هذه الأصوات ورجع صداها، إضافة إلى صدى تزاوج هذين الحرفين مع الباء تارة، والتاء في أغلب الأحيان، كما لبس حرف اللين: "الياء"، هنا حلة صوتية زادت من انتشار صدى "**التجنيس**" وتسريع خطاه، لاضطلاعه بدور مزدوج:

أولـه: خاصية البوح اللينية. و**ثانيها:** ارتباط هذا الحرف بـــ"أنا" الكاتب، فهو حرف اللين الوحيد المعبر عن الملكية، وبذلك يشكل ارتداده إلى الداخل صدى مزدوج لصداه

---

[67] المرجع نفسه: ص 65.

[68] عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص 98.

الأصلي، كما لا يخلو وجود اللام في المقطع من تأثير صوتي واضح مارسه النص على متلقيه، لما لهذا الصوت من ضلال دلالية؛ إذ يجمع تحت عباءته: الليونة والمرونة، التماسك والالتصاق، الإيماء والتمثيل، اللمس والتذوق[69].

ويحتكم "**التجنيس**" كظاهرة صوتية، إلى نظام الكم والكيف في نفس الوقت، الذي يعتمد في بروزه على الترديد العالي التركيز، مما يجعله يتدفق بكميات كبيرة، إلاّ أنه في ذات الوقت متنوع الخطوات والمواطن من كلمة إلى أخرى، ومن جملة إلى أخرى فتتبني فاعلية أصواته من خلال «قدرتها على إضافة طبقة دلالية –إن جاز التعبير– من خلال الطبقة الصوتية [...] إن الإيقاع الصوتي في تخالف موقعه أو تشابه موضعه، يؤدي بالضرورة إلى تحولات وتبديلات في بنية الشكل اللغوي وفي دلالة العلاقات»[70].

ومما يزيد من تفعيل هذه العلاقات انقسام "**التجنيس**" على نفسه إلى قسمين: تجنيس مع استصحاب المدلول وتجنيس مع استصحاب الدال فقط، وفي الحالة الأولى يتكأ "**التجنيس**" على القاعدة اللغوية الشهيرة، كل زيادة في المبنى زيادة في المعنى، فالقيلولة والمقيل، يصحبان غفوة العين زمن الهجير، وإن دلت الأولى على الزمن والثانية على المكان، إلاّ أن كلاهما تشتركان في الفعل. أما استصحاب الدال الصوتي*؛ والذي نعني به دخول الكلمات في جنس بعضها بعضا، عن طريق استخدامها لنفس الأصوات دون الالتزام بنفس التتابع أو مع الالتزام به والزيادة عليه فله دور بالغ في زيادة العطاء النصي الدلالي من خلال تغير في دور الكلمة التي تكون «لا نحوية لأنها تشتق معنيين متنافيين»[71] لكل منهما وظيفته الدلالية، كقول **عبد الحميد شكيل:**

---

[69] ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها http:// www.awu.dam.org.book

[70] رجاء عيد: القصيدة الجديدة بين التجديد والتجدد، ص 172.

* نستثني في هذا العنصر المشترك اللفظي لاختصاص التكرار به.

[71] ميشال ريفاتير: دلائليات الشعر، ص149.

«وردةُ البحرِ: يا حُلْوتي، وحُلَّتي، وحِيلَتي، ومَحِيلتي، وحُلُولي، ومَحَلتي، وحَلالي، وحَالي، هل لي أن ألتمس عذركِ وعفوكِ، وعفتكِ، وأجيئكِ نورسًا مبللاً بالزقو، ونداءات الجزر المسكونةِ بحرقةِ الآهْ!»[72]

ففي نفس التتابع الصوتي يختلف مدّ وجزر الكلمة وما تخلفه من ظلال داخل الروح فما بين الحُلة والحُلول، والمَحل والحَال والحُلو مسافات كبيرة لا يمكن أن يجمعها إلاّ نص بكر، يراوده شاعر فحل، باستخدام "**التجنيس**" كظاهرة صوتية توالدية، وفي هذه الحالة يصبح «جرس الكلمة الواحدة، ثم جرس السياق اللغوي هو الأساس الذي تبنى عليه الظاهرة الإيقاعية الناشئة، على أنه من المهم التأكيد على أن الموسيقى الداخلية، هي نوع من الإيقاع يرتبط بتموجات المعنى لا باهتزازات الصوت، وهي تموجات تنتج عن علاقة النسق اللغوي بالأساس»[73].

هذا النسق الذي تنصهر في ثناياه الأبعاد الدلالية والصوتية للقصيدة، مما يجعلنا نستقصى الميكانيزم الذي تستند إليه الأصوات في التداعي عبر ظاهرة "**التجنيس**"؟ ويجيبنا "**جون كوهين**" من خلال تحديده لمبدأ "**التجنيس**" في علاقته بالقافية يقول: «يلجأ [المبدع] بطريقة عفوية إلى قاعدة تعويضية، فهو يتجنب أن يجمع المتشابهات أو المتجانسات في عبارة واحدة، وعندما لا يستطيع تجنبها فإنه يؤكد على نواحي الفرق بينهما [...] ومبدأ التعويض هذا هو بالتحديد الذي تعمل القافية في اتجاه مضاد له»[74].

فـ"**التجنيس**" في وجه من وجوهه هو إلغاء للتشابه بالتشابه؛ ذلك أن المبدع يلجأ إلى ما تشابهت أصواته واختلفت علاقاته في نفس الوقت، فيكون التعويض هو الحل، والذي يتجلى في الاختلاف أو الزيادة أو حتى الحذف، وهذا ما تتجنبه القافية خوفا من ذهاب

---

[72] عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص101.

[73] عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص294.

[74] جون كوهين: بناء لغة الشعر، ص 99.

مكانتها، وهنا بالذات يحتسب "**التجنيس**" كالقافية، وإذا كان "**التجنيس**" كالقافية في المبدأ فـــ «ينبغي أن يسند إليه نفس وظيفتها»[75]، ويبدو من هذا الكلام مساندة تامة لظاهرة "**التجنيس**" كتقنية شعرية خلاقة تمد النوع قصيدة النثر بمساعدات صوتية تدعمها في طموحها إلى خلق بدائل موسيقية خاصة بها شعارها في ذلك: لن أعيش في جلباب أبي.

لكن "**التجنيس**" رغم فعاليته، قد يخرج عن دوره الإيجابي إلى دور سلبي معيب لأن «جمع الكلمات المتشابهة في الحرف الواحد، هي تلفيق إيقاعي متنافر، تأباه الأذن الحساسة وقد يكون طبيعيا مادام هم الشاعر تصيد الألفاظ التي يجمع بينها حرف واحد والأغلب أن تكون الحصيلة تشويشا للأفكار»[76]، وهذا المنزلق الخطير هو ذاته ما جاءت "**قصائد النثر**" لتفاديه، وفي القصيدة السابقة –أحد مقاطعها– شيء من هذا المبتذل الممل، يقول **عبد الحميد شكيل:**

«يا أنت، يا كَياني وكَيْنُونتي، ومَكَانتي، وكُمُوني، ومَكْمَنِي، وكَلامي، وكُلومي التي فتحتها بَيَادقك الصاعدة في غلمة الروح، وانتعاظ الدم، صهد العين المفتونة بازرقاق البحر المتدفق من صنوبرة القلب، الذاهب عشقا في أعْطافِكِ وعُطُوفك، ومَعَاطِفك، وعِطْفائك وانعطافُ دربك المُفْضي إلى مساربِ الطفولة،» [77].

وهنا يبدو التجنيس كتلاعب صوتي ممجوج يهدف إلى المماحكة في الكلام، من خلال مناجاة "تجنيسية" معدومة الفائدة، فبعد نداءات ونداءات و بشتى أشكال الاشتقاقات على مدى خمس صفحات كاملة لا نجد غاية من التهليل الصوتي! غير تشظي لوردة البحر عبر جزيئات الصوت إلى صفات كثيرة، لكن دون جدوى، فالشاعر بعد كل تلك النجوى يترك نصه بنية مفتوحة، ويطلب الغفران من البحر لا من وردة البحر، يقول

---

(75) المرجع نفسه: ص 108.

(76) عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص 286.

(77) عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص 99.

في آخر سطر من نصه «فهل يغفر لي البحر سرَّ جنوني»[78]، وهذا ما يجعلنا نشكك في المخاطب في النص. وجعل النص يفقد بريقه وضغطه، وأفضى به إلى عقم النوع المسمى "**قصائد النثر**" و نوع من التجريب الهادف لإثبات القدرات اللغوية.

وليس حريا بهذا المثال حجب حقيقة "**التجنيس**" كبديل من البدائل الصوتية المغذية لـــ"**قصيدة النثر**" لأن «التجانس الصوتي المتغلغل في تناسقية الأصوات اللغوية كما في نماذج جيدة ومتعددة هو بديل مشروع عن موسيقية القصيدة الخارجية فما بين التوالي والتبادل الصوتي يتشكل إيقاع موازٍ للإيقاع الداخلي»[79].

لـــ"عبد الحميد شكيل" بوصفه مبدعا يبدو لفرادة إبداعه ليس له قسيم في طرح البدائل الصوتية، العديد من "التجنيسات" الرائقة المنبئة بعبقرية فذة كقوله:

من يسوي الجزيرة بالماء؟

الريح بما انتهى إليه **الشارع؟**

ما اجتمعت عليه **العشيرة،**

ما باركه الدم الشاخب من أناشيد **الشعراء،**[80]

فمن مادة أولية عناصرها (ش، ر، ع) نحت لنا **عبد الحميد شكيل** صدى صوتي مميز ساهم في صقله حرفي اللين: الياء والألف فكان أن دخلت ألفاظ: الشارع، العشيرة، الشعراء، في تعانق رحمي ماؤه "**التجنيس**"، وقد تبدو جمالية هذه الأبيات أكثر إذا قدمت مع مستواها الدلالي، حيث تساءل الشاعر في السطر الأول عن الذي يسوي الجزيرة بالماء، ليقدم بعدها "تجنيسات" من جنس السؤال، ففي الجزيرة تستوطن "العشيرة" وتشقّ "الشوارع" وفي "الشوارع" يهيم "الشعراء" من أبناء "العشيرة"، ودون الماء لا تخلق جزيرة، ولا شعراء الذين يمتهنون ماء الكلام، وهنا يتدخل الريح كمعطى نصيا دلاليا يساوي الجزيرة بالماء، لأنه وحده يتنقل فيهما ولا يقدران على منعه، وفي

---

[78] المرجع نفسه: ص 101.

[79] رجاء عيد: القصيدة الجديدة بين التجديد والتجدد، ص172.

[80] عبد الحميد شكيل: مرايا الماء "مقام بونة"، ص 82.

مستوى هذا المقطع يبرز تعاضد الصورة السمعية التي ألفها "**التجنيس**" والصورة الطبيعية التي ألفتها مظاهر الطبيعة، والصورة الدلالية التي خلقها الشاعر. لذلك لن نجانب الصواب إذا قررنا أن "**التجنيس**" «قانون منبثق عن جملة العلاقات القائمة بين الدوال والمدلولات، ولكنه لا يتولد عنها فحسب بل يظل يعود إليها ليحسب عليها تأثيره المباشر ويوقعها فتصبح بدونه عاجزة عن أداء مهمتها في صلب الخطاب، ذلك أن التناغم يحصل هذه المرة بصفة انتشارية»[81].

ومن هنا اكتسى "**التجنيس**" أهمية بالغة في النهوض ببعض أوصال الموسيقى الشعرية في "**النَّثيرة**"، وإذا رأى فيه بعض النقاد نقيصة فبعضهم الآخر يعزو إليه مهمة الإيقاع ككل في الشعر الجديد، فمع التجنيس «يكف الإيقاع عن كونه مجرد تكرار لتفعيلات تتناوب تناوبا محددا، بل يصبح بعدا آخر في اللغة لا يلتقطه السمع وحده ذلك أنه يغزو الوعي والإدراك، معا في ذات اللحظة، بمعنى آخر إن الإيقاع لا يتولد عن الصورة الصوتية فحسب، بل ينبثق أيضا من شبكة العلاقات الدلالية، التي تقيمها الكلمات فيما بينها»[82].

بقي أن نشير أن التجنيس كمصدر إيقاعي لا ينضب هو: جزء من كل متكاتف للنهوض بموسيقى "**قصيدة النثر**"، والاهتمام به دون سواه من شأنه أن يبطش بالنص، ويعيده إلى نقطة الانطلاق فيقع بذلك في أسر النمذجة وأغلال الموسيقى الثابتة، كما أن التخمة الصوتية التي يؤسسها تنفّر القارئ والسامع، من هذا النوع من الموسيقى، لذلك يجب الحذر مع هذا المغذي الصوتي، وفي نفس الوقت عدم الاستغناء عنه لأن معه وبه يمكن أن «نتحدث عن تجانس صوتي داخلي في مواجهة تجانس صوتي خارجي تحدثه

---

[81] محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص 60.

[82] محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص 61-62.

القافية»[83]، فتفيء ضلاله على النص في تشابكات وتعالقات صوتية غير متأتية إلا في إطار نص متحرر كـــ"**قصيدة النثر**".

أما عن أنواع "**التجنيس**"، فيحددها "**عبد العزيز موافي**" بثلاثة أنواع ؛ "التجنيس المتتالي"، و"التجنيس التبادلي"، و"التجنيس الترجيعي"، **الأول** ويعتمد «على تكرار حرف واحد بامتداد نسق الدوال بحيث يتأسس الإيقاع داخل النص على تتالي الحرف بشكل شبه منتظم»[84]، وضمن هذا النوع تندغم أمثلة التجنيس الأولى حيث حافظ حرف القاف على مكانه داخل المتجانسات التي نشأت عن ارتباطه بحروف أخرى.

أما **الثاني** أو التجنيس التبادلي فهو تجنيس يعتمد على «الإبدال والإحلال، بين أنواع مختلفة من "التجنيسات" بين كلمتين أو أكثر ثم يحل حرف ثاني فثالث [...] وهكذا، وهذا النمط الإيقاعي يمثل أفقا أرحب وزخرفا أقل وبذلك يتيح مساحة غير محدودة لتنوع الإيقاع»[85]، وإلى هذا النوع ينتمي مثالنا الأخير أين شكل تزاوج هذه الحروف (ش ع ر) في كل مرة مع الألف والياء، وكذا تأرجحها بين أول وآخر ووسط أدى إلى خلق روابط صوتيه ذات طاقة إيحائية إيجابيه.

أما النوع **الثالث** من التجنيس فهو التجنيس الترجيعي وفي هذا النوع «يعتمد سطر ما على إيقاع أحد الحروف بنسبة أعلى وعلى إيقاعية حرف بنسبة أقل وهنا يمثل الحرف الأول ما يشبه الصوت، ليقوم الحرف الثاني بدور الترجيع (أو الصدى)، ويتم تبادل هذه الأدوار باختلاف طبيعة الحروف التجنيسية بامتداد النص»[86]، في علاقة تواشجية قوامها نبض الصوت، وتدفق موسيقاه في جسد النص، ولم يدخر الصوت "**الشكيلي**" مثل هذه الطاقة حيث استغلها بمستوى واسع، من ذلك قوله في قصيدة "**مزامير البوح**":

صَبْوةُ الصَبِ

---

[83] جون كوهين: بناء لغة الشعر، ص 106.

[84] عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص 305.

[85] المرجع نفسه: ص 306.

[86] عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص 306.

المَصْبُوبَة

في مصبات المَصِيدَة،

لفتُ المرأة التي ألِفتني،

لِفِتَنِي في تَلافِيفِ المِلْفَات،

المَلْفُوفَة فِي المَنافِي،

أوْقعتني في مجرى الهيلمان!

أوْصَدَت بابها،

قالت: هيتَ لك الآن!

صرتَ عبدي[87]

ويتضح في هذا المقطع رجع صدى صوت "الفاء" وسط المقطع المكلل بصوت "الصاد" في بدايتها ونهايتها، والطريقة المميزة التي التفّ بها الصوت مع تلافيف البوح "**الشكيلي**"، خالقا بذلك موسيقى سريعة تجمع بين الصبِّ واللَّفِّ، الصاد والفاء، «ويبين هذا أنه كثيرا ما تطرأ درجة ثانية من الموسيقى على العنصرين المتجانسين تثري وقعهما الصوتي، وتقوي دورهما الدلالي»[88].

هذا ولا تستطيع "**قصائد النثر**" أن تستغني على أثر موسيقى "**التجنيس**" كبديل صوتي إيقاعي يشحنها بإيقاعات منافسة للإيقاع التقليدي –ومتفوق عليه أحيانا–، إلا أن ذلك من شأنه أن يطيح بها عندما تصبح تلك الأصوات مجرد تلفيقات لا حول لها ولا قوة، أو في حالة ثانية خطوات باهتة لا يمكن اقتفاؤها، خاصة إذا تضافر في بنائها عدة أصوات، وهنا يقترح "**عبد العزيز موافي**" طريقة للكشف عن "**التجنيس**" وذلك «من خلال رصد النسب العددية ما بين الصوت والترجيع وتحولاتها في السطور

---

[87] عبد الحميد شكيل: مرايا الماء "مقام بونة"،ص 127. وينظر: عبد الحميد شكيل: كتاب بونة، منشورات وزارة الثقافة، موفم للنشر، الجزائر، [دط]، 2008، ص 67.

[88] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 67.

التالية»[89]؛ ولا يخفى في هذه الطريقة صعوبتها المتأتية من الاشتغال بالإحصاء مما قد يستنفذ جهد الباحث وتركيزه، وبالضرورة تغييب جماليات النبض الصوتي الداخلي الذي يُنْفث من النفس وإليها.

إلا أن هذا لن ينقص من جدوى "**التجنيس**" وفاعليته إذا طلِبَ لِنَصهِ لا لِنَفسهِ، حيث تصبح «مواطن تنزيل طرفيه مختلفة وهي التي تزيد حظه من الموسيقى أو تنقص منه»[90]، فيخرج "**التجنيس**" بذلك من مأزقه كمجرد تنميق وتزويق صوتي إلى سيمفونية جماعية يحييها وقع الأصوات وموجاتها الصوتية المتسربلة.

و أخيرا نقول أن «ليس مجرد تكرار الحرف داخل السطر الشعري هو الذي يولد الإيقاع، ولكن نشترط أن يخضع هذا التكرار للعامل الزمني حيث تتقارب، دون أن تتساوى المسافات الزمنية، التي تفصل بين عدد مرات تردد الحرف»[91]، وبذلك يتفادى "**التجنيس**" رتابة القافية وكمية الوزن، ويَحْتكم في نفس الوقت إلى آلية وجودهما وإلى المدّ والجزر المنبعث من ثنايا النَّفس، فاسحا المجال لاستغلال أكبر قدر ممكن من موسيقى الأصوات، خاصة إذا حشدت "**قصيدة النثر**" جميع تلك الظواهر الصوتية في خبايا أسطرها دفعة واحدة؛ نقصد بذلك "المحارفة" و"القافية الداخلية/ التوقيع الصوتي"، و"**التجنيس**" في ثلاثية صوتية تشتغل على الحرف.

4-الصيغ الصرفية (أوزان قصائد النثر):

"**الخليل بن أحمد**" رجل واحد من العرب، ليس طبقات سميكة من الفكر والعطاء العربي اختزلت في منتوج واحد وعلامة مسجلة مكتوب عليها منتوج "**خليلي**" أصلي!! حتى أصبح «ألف حريص على التقاليد الشعرية التي ابتكرها واحد قديم أدرك ما يناسب

---

[89] عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص 306.

[90] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 65.

[91] عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص 301.

زمانه، فجمَدْنا نحن ما ابتكر واتخذناه سنة، كأن سلامة اللغة لا تتم إلاَّ إنْ هيَ جمَدَت على ما كانت عليه ألف عام، وكأن الشعر لا يستطيع أن يكون شعرا إن خرجت تفعيلاته على طريقة الخليل»[92]. والسؤال الذي يفرض نفسه إذا كانت "**قصائد النثر**" تملص من ربق التقليد الذي أثقل كاهل الشعر والشعراء، فهل تملصت من أنظمة اللغة العربية أو أخلت بها ؟ «ألا نذهب بعيدا جدا حينما نرد كل شيء إلى المزايا الشكلية للكلمات والأصوات»[93]، ونساند الوزن في ممارسته التعسفية بها، وذلك عندما يطلبها لتحقيق إشباعه الصوتي، ضاربا عرض الحائط التجاذب الإيحائي فيما بين الكلمات، والذي يمكن أن يستدعي كلمة عوض الأخرى التي تطلبها الوزن، ويسانده في ذلك بعض ذوي العقول المتكلسة بقولهم: ما بال تلك الألفاظ ألم تؤدي الغرض؟ .

«لقد سارت الحياة وتقلبت عليها الصور والألوان والأحاسيس ومع ذلك مازال شعرنا صورة لـــ "قفا نبكي" و "بانت سعاد"، الأوزان هي هي، والقوافي هي هي [...] وتكاد المعاني تكون هي هي ويقولون ما اللغة ؟ وأي ضرورة لمنحها آفاق جديدة؟ فينسون أن اللغة إن لم تركض مع الحياة ماتت»[94] هذه الكلمات التي صدح بها قلم "**نازك الملائكة**" وتناستها فيما بعد في حملتها على "**قصيدة النثر**"، هي جوهر إشكالات النوع الجديد، هذا النوع الذي جعلنا نعيد النظر في أطروحة "**الخليل**"، بعد أن كانت مضاءة من زاوية واحدة –الأصالة– سطعت شموس الحداثة وأنارت جميع جوانبها لا لتلغيها، وإنما لتقرر أن الأصالة تجديد في الأساس إنها دفق لم يجف في صحراء وبوادي العربي الأول، أضاءت حتى نظرتنا لثنائية اللغة والكلام، والتي سادتها العتمة عندما اتخذ الكلام (الشعر)، نظاما جمعيا ينبغي عدم الخروج عليه، «فإذا كان الكلام شعريا هو: مجموع ما أبدع من قصائد، فإن اللسان هو الشعر من حيث هو نظام نستنتج

---

[92] محمد كامل الخطيب: نظرية الشعر "مرحلة مجلة شعر"، ص 723.

[93] سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة زهير مجيد مغامس، ص 29.

[94] محمد كامل الخطيب: نظرية الشعر عند العرب "مرحلة مجلة شعر"، ص724.

مبادئه من التجليات الشعرية الموجودة»[95]، إن نظرات قاصرة بهذا الشكل مارست سطوتها ونفوذها على الرؤى الشعرية حدا أصبحنا نشكك معه في كل جديد مهما تماهى في الأصالة أو الحداثة، بما لم يدع مجالا للمضي قدما، فاستنفرت الرؤى للتحقيق في ذلك، بحثا عن الجذور الأولى للإيقاع، وكيفية تغيير هذه البنية باعتبار التغيير «ضرورة من ضرورات العصر، والهزة التي أصابت الكيان العربي كان لا بد لها أن تصيب عروض الخليل وتفاعيله»[96] وبحوره المستنزفة، نحو السباحة في آفاق شعرية وإيقاعية جديدة، عوض التشبث بقشة بالية وسط دوامة طوفانية شعارها "الحداثة".

وهنا تتدخل "**النَّثيرة**" باعتبارها نوعا طموحا له أهميته في الظهور، يحفر مجراه الشعري تماما «كالنهر الذي يخلق مجراه، ومع أن لهذا الشكل قوانينه البنائية –كما أشرنا–إلا أن القانون هنا ليس مبدأ كما في الوزن، بل علامة طريق»[97].

ومن العلامات البارزة القارة في أصل اللغة والمشحونة إيجابا مع "**النَّثيرة**" **الأوزان والصيغ الصرفية**، تلك القواعد الأصيلة التي حافظت لنا على الكيان الصوتي للألفاظ والكلمات العربية بوصفها إيقاعا لغويا داخليا يشي بتشابه ضمني داخلي، لا ندركه إلا إذا وضعناها في قوالبها الوزنية الصرفية، والإيقاع اللغوي بذلك هو«انتظام عناصر اللغة ، أصواتا، وحروفا، وكلمات، وجملا»[98]، بشكل يجعل من ترديد هذا الانتظام باعثا مهما من بواعث الموسيقى، ويزكي هذا التوجه نحو "**الصيغ الصرفية**" ركيزتين: الأولى: احتكامه إلى نفس المبدأ الذي تستند عليه "**القصيدة العمودية**" وذلك عندما لا تتغلغل فينا موسيقاها إلاّ على مدار أبيات أو حتى مقاطع، بعد أن تتبناه الأذن وتتوقع

---

[95] ريتا عوض: الكتابة الشعرية والتراث "مكانة القصيدتين القديمة والحديثة"، فصول، [م15]، [ع2]، ص 202.

[96] أمال دهنون: قصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر ،ص 146.

[97] أدونيس : في قصيدة النثر، ص 78.

[98] مصلح عبد الفتاح: البنية الفصامية للقصيدة العربية في القرن العشرين "تداخل الأنواع" [م 2]، ص699.

حضوره، وهي حالات لا يستخدم فيها الشاعر أصواتا واضحة سمعيا، أو غير مشبعة بالمد الصوتي الذي يميزها، وهنا تتدخل الأوزان والتفاعيل لخلق موسيقى داخلية تدعمها القافية الواضحة سمعيا، لتتساوى "**الأوزان الصرفية**" مع التفاعيل.

وتنفتح الركيزة الأولى على الركيزة الثانية؛ عندما نعلم أن «التفاعيل وما يطرأ عليها من زحافات وعلل هي أنظمة صرفية بالدرجة الأولى أكثر من كونها أنظمة نحوية»[99]، وهذا ما يجعل استغلالها يوفر طاقة إضافية من الموسيقى غير المستغلة بالشكل الكافي.

وحتى لا ينجرف البحث وراء طموحه يجب التمييز جيدا بين الاستعمال العقلاني لتلك الصيغ في "الشعر" و"النثر" (بدرجة اعتيادية)، وبين تكثيف هذا الاستغلال والارتكاز على عطائه الصوتي، سواء تعلق الأمر بالأفعال أو الأسماء، وخاصة الأفعال لما لها من أثر دينامي في حركية النص. وفي هذا الخصوص يرى "**محمد الهادي الطرابلسي**" أننا «في حاجة إلى دراسات تطبيقية واسعة تكشف عن طاقات الفعل في العربية، وعن غيره من وسائل اللغة المساهمة في تدقيق صور القيام بالفعل أو المعبرة عن الزمن بغير واسطة الفعل»[100].

ويظل كلامنا هذا أبترا إذا لم يدعمه النموذج "**الشكيلي**" الذي أحيا صيغ الأفعال والأسماء، وبعثها من قاموسها لتشع داخل قصائده وتتفجر موسيقى صرفية، يقول "**عبد الحميد شكيل**" في قصيدة "**إفضاءات غير مجدية**" من ديوانه "**مدار الماء**":

هاكَ دمي يا قاتلي!
هاكَ قلبي!
وبقايا الصوتِ الشَّجري،

---

[99] عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص 269.

[100] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 476.

هاكَ قَهْري..
وصبايا العمر الحجري!
لا تقل إني هلكتُ،
أو شردتُ،
أو خرجتُ،
فدمي لا يسقط في ظل البراق،
ودمي لا يرتجي ظل البراق،
قد أجيء/ قد لا أجيء،[101]

وفي هذا المقطع أدى التوازي الجزئي المحمول في قوالب اسمية وفعلية، إلى خلق موسيقى واضحة الأثر؛ خلقها الوزن "فَعَلَ" المقرون بتاء المتكلم المنفعلة بذاتها تارة، والمتفاعلة مع توافق صيغ الأسماء من مثل: قلبي، قهري، شجري، حجري تارة أخرى، ضف إلى ذلك ما زاده توافق الجمل فعليا من تنسيق نغمي للمقطع، وقد أدت هذه الصيغ مجتمعة إلى علو النغمة الإيقاعية في المقطع الشعري.

وعلى الصعيد النقدي يبدو أن لا تشكيك في قدرة هذه "**الصيغ الصرفية**" على خلق موسيقى الشعر، إلاّ أن مسألة تصنيفها عانت هي كذلك تضاربا واضحا بين داخلية وخارجية ووسطية، يرى "**عبد العزيز موافي**" أن الموسيقى الخارجية تنتج عن «مظاهر عروضية (الوزن والقافية)، ومظاهر صرفية (التطابق الصرفي مثل: مكر مفر، مقبل مدبر) باعتبار أن الوزن الصرفي هو ضمنيا وزن عروضي ذو صبغة خاصة»[102]، وتتمثل خصوصيته في التنوع مقابل محدودية الوزن العروضي، واستقلاليته بالكلمة، مقابل التجزيء العروضي لوحدتها حسب حاجة التفعيلة، وهذا ما يبرزه بجلاء المقطع الآتي لـــ"**عبد الحميد شكيل**":

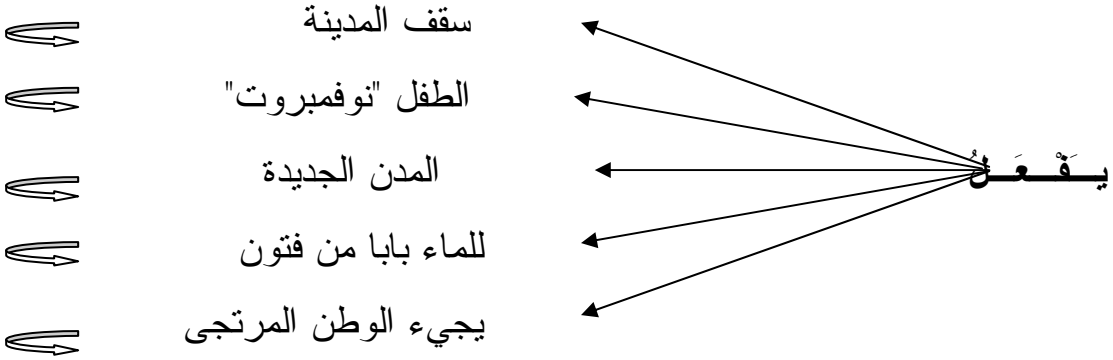
---

[101] عبد الحميد شكيل: مدار الماء، ص 38-39.

[102] عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص 296.

ينهار سقف المدينة،
يخرج الطفل "نوفمبروت"
يبدع المدن الجديدة،
يشرع للماء بابا من فتون،
ويجيئ الوطن المرتجى:
سماء صافية،[103]

وفي هذا المقطع تظهر صيغة الفعل المضارع "**يَفْعَلُ**" كمفتاح إيقاعي تنتشر منه وتعود إليه موسيقى السطر الشعري، فيظهر "**التطابق الوزني-الصرفي**" بشكل لا يستدعي التقطيع العروضي ومحاولة إيجاد وزن، كما في أنواع الشعر الأخرى، مما يجنب الدارس عبئا إضافيا كان يثقل كاهله برموز إحصائية لا تُطلب لذاتها. وقد أدى هذا التكرار دورا مضاعفا عندما زكته ظاهرة "**المحارفة**"، كبؤرة مشعة ونواة انطلق منها الوزن، كما في الشكل (5):



تشير العلامة" ⇐ " إلى التدوير (سطر مرتدة).

وقد يبدو للدارس أن لا طاقة صوتية إضافية تشحنها هذه الصيغ، غير التي اضطلعت بها منذ القدم، إلاّ أن هذا الكلام مردود بفعل الكثافة الموسيقية التي يمارسها ورودها المتكرر، ومما زاد المقطع السابق إشعاعا صوتيا دلالة الفعل المضارع الذي يحثنا

[103] عبد الحميد شكيل: مرايا الماء، ص 37.

«عادة على معنى الديمومة»[104]؛ ذلك أن الفعل المضارع إذا كان «وسيلة للتعبير عن اللحظة الراهنة، فإنه يظل مفتوحا على المستقبل، وبالتالي فإن الشاعر يتحدث عن فعل في طور الصيرورة، فعل ينسحب على الحاضر والمستقبل»[105]، وهذا ما يعمق الفارق بين "**الأوزان الصرفية**" والأخرى العروضية، لأن الأولى تعتمد إضافة إلى الكم على الدلالة الزمنية والنفسية،ويجعل هذا من "**قصائد النثر**" قصائد تغترف من نبع اللغة الصافي.

ويجعل "**علاء الدين عبد المولى**" من "**الصيغ الصرفية**" مقوما من مقومات الموسيقى الداخلية[106]، والحقيقة في هذه الأوزان أنها خفية/ ظاهرة لأن الإيقاع الصرفي يشكل «درجة أكثر من الاعتيادية وأقل من الظاهرة»[107]؛ فوجوده المتتالي يؤدي إلى وضوحه النسبي كتشكيل صوتي بصري عالي الترديد، وفي ذات الوقت يؤدي شكله الصوتي دور الوشاح الذي تتزيا به تلك الصيغ مما يحول والوضوح التام لها. وبذلك يتأكد لدينا اتكاء "**النَّثيرة**" على موسيقى اللغة العربية بالأساس باعتبار «الإيقاع شطر مهم في بنية اللغة العربية الجملية فلو قلنا يا بائع الخبز أقبل لكان القول شيئا من بحر المجتث: "يابائعل خبز أقبل ⇐/0/0//0/ 0//0/0/ /0/0//0" (مستفعلن فاعلاتن)» [108].

فالإيقاع الصرفي/ الجملي يؤدي عن طريق الترديد إلى بث موسيقى داخلية وخارجية؛ تكون هذه الموسيقى خافتة وداخلية إذا لم تعتمد على الانتظام الكمي، وتتمتع بالوضوح النسبي إذا وقعت منتظمة، وفي المقطع الموالي يستنفر "**عبد الحميد شكيل**" أقصى

---

[104] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 485.

[105] خلدون الشمعة: تقنية القناع دلالة الحضور والغياب، فصول، [م16]، [ع 1]، ص 82.

[106] ينظر: محمد علاء الدين عبد المولى: وهم الحداثة مفهومات قصيدة النثر نموذجا، ص 129.

[107] عبد الإله الصائغ: دلالة المكان في قصيدة النثر، ص 25.

[108] المرجع نفسه: ص 25.

الطاقات الصوتية المحمّلة في صيغة "**فَعِيل/ فَعُول**" لتنتشر موسيقاها على جسد النص، يقول:

جرعوني قدحًا من عسجدها العتيقْ،
رأيت الحشر الخلائق تميدْ،
والصورُ يُعلن النفيرْ!
كلّ يجري في اتجاه ما يَرى أنه المخرج السبيلْ!
دَنوْتُ من جنّة الرضوان والنعيمْ،
اصطفيت من حورها الكثير، الكثيرْ،
رموني في رِواق الريحْ
البرزخ السديمْ!!
سبّحتُ للمرايا والنديمْ!!
كلّمتُ القطبَ والمريدْ،
شطحتُ في منتجع الدفوفْ!!
مزّقتُ الحشدَ والصفوفْ!!
وعندما تداعت الأركانْ؟
وهمَّ الإنسان بالإنسانْ:
دلفتُ إلى باب العقيق والياقوتْ،
تلقّفتني امرأة الوقت، سيّدة البهوتْ!![109]

إن وقفة مع هذا المقطع تنبئ الدارس بميلاد إيقاع جديد متأصل في كيان اللغة العربية؛ هو إيقاع "**قصائد النثر**" التي رفضت التحنيط، وهامت حافية عارية، تبحث عن ورق التوت، ووحده إيقاع التجربة هو بطاقة مرورها الشعري، وهو إيقاع ما فتئ يكشف عن حركية الأسماء والأفعال، التي توزعت في النص وأحكمت إغلاق بنيته الموسيقية

[109] عبد الحميد شكيل: غوايات الجمر والياقوت، ص 49-51.

فخُصت الأسماء في دلالتها على الثبوت بخواتيم الأسطر، في حين الأفعال بحركيتها كانت قداحة تبعث الشرارة الأولى للسطر الشعري، فكان أن توهج المقطع بحروف من جمر هي فاتحته، وحروف من ياقوت هي مسك الختام، والفعل في هذا المقطع « لم يخرج عن دوره الأصلي في التعبير عن حيوية الأحداث»[110]، في تطلعها نحو المستقبل من خلال صيغة المضارع تارة، واستكانتها للماضي تارة أخرى، كما كانت الأسماء زوجات قانتات تغلقن الباب دونهن.

وبهذا التفعيل للـــ"**صيغ الصرفية**" تقوي "**قصائد النثر**" صلتها الرحمية بإيقاع الشعر العربي، بوصفها نوعا من أنواعه، وإن كان إيقاعا غير رتيب، رغم ذلك نشعر معها «بارتعاشات إيقاعية لا تصل بالطبع إلى أثر التشكيلات الوزنية علينا، لكنها ارتعاشات أكيدة لا نتوصل إليها مطلقا مع مقطوعات النثر»[111]، بل وبعض الشعر الموزون، ومن هنا تتأتى شرعية "**قصائد النثر**" كقصائد للاختلاف في بحثها عن الخصوصية الإيقاعية وتجنيد شاعرها لتحقيق تلك الخصوصية، فـــ «شاعر النثر يحاول كشاعر الوزن أن يدخل الحياة والزمان في أشكال إيقاعية [...] ويستعمل بدل القافية والمقاطع الموزونة وتوازناتها، توازنات من نوع مغاير»[112].

محصول الكلام أن لاستخدام الصيغ الصرفية دور فعال في تأسيس سيمفونية "**قصائد النثر**" لامتيازها بعدة أبعاد:

1 الاختلاف والتعدد حيث تختلف باختلاف صيغ اللغة فهي لا محدودة.

2 وجودها قد يمنح النص رتابة منافسة لرتابة وانتظام الأوزان التفعيلية .

3 لا تجبر الكلمة بما هي كائن لغوي على الانقسام لإتمام الوزن، فهي تتكاثر تكاثر الكائنات اللغوية مكتفية بذاتها لا تحتاج إلى من يكملها .

---

(110) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 483.

(111) شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، ص 64.

(112) أدونيس: في قصيدة النثر، ص 81.

4 الخفاء والتجلي؛ فهي خفية كصيغ صرفية، جلية ككلمة شعرية. وبالتالي يخلق هذا النوع من الإيقاع موسيقى صميمية جوهرها اللغة.

ثانيا: الإيقاع البصري / قصائد بالأبيض والأسود:

1- قصيدة النثر لعبة المحو والتشكل:

إن قصيدة البياض في تخليها عن فتنة الكلام لا تهجره إلى الأبد وإنما تستن له سننا وشفرات أخرى؛ إما مصاحبة أو محاكية أو محاورة، مَثلها في ذلك مثل الأبكم الذي حُرم الكلام فأصبح جسده كله لغة، والأمر يزداد دهشة وإغراء عندما يتحول ذلك البياض إلى موسيقى خافتة تدغدغ الإحساس عن طريق حاسة البصر، وتصبح العين «هي دليل الأذن والعكس صحيح، لكن من المؤكد أن تآزرهما معا سوف يؤدي إلى التراسل ما بين التجريد والتجسيد؛ فالأذن بطبيعتها أداة تجريد بينما العين لا تتعامل مع مفردات العالم إلاّ من خلال التجسيد وبذلك فإن تحويل الكلام إلى صورة مرئية هو[...] دعوة إلى أن تسمع العين ألوان الوجود، وأن ترى الأذن أصوات العلاقات بين الأشياء، وفي هذا التراسل ما بين التجريد والتجسيد والسمع والرؤية ينبع سحر الانتقال من التصورات إلى الصّور»[113].

إنّ التخلي على الشفاهية والمنبرية في حقيقته فعل مزدوج يضمر السمع والبصر؛ الأول من خلال خلق عالم نابض يعج بإيقاعات الصّور وصوت الحياة فيها، والثاني من خلال تجسيد وتحريك تلك الصّور، ويتحول النص إلى كائن حي ينبض قلبه وتتدفق شرايينه، وتتصارع مناعته وجراثيمه، فنسمع نبض الحياة من خلال صمت الجسد أو النص المتفجر طاقة صماء. ويتخذ هذا النوع عند "**عبد الحميد شكيل**" عدة أبعاد وفق مبدأ التداعي الحر منها:

1-1 البياض المصاحب:

---

[113] عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص 195.

وفي هذا النوع من التفضية النصية يرقص السواد والبياض رقصة كلاسيكية، يكون فيها البياض رفيقا وصاحبا الكتف إلى الكتف مع السواد، يسانده ويعاضده لا يزيد عليه ولا ينقص، ويسمح له بالترحال والتجوال على مساحته كما يشاء، خالقا نوعا من التناظر الموازي لتناظر السواد والبياض في الشعر الموزون، كما يتأرجح في هذا النوع السطر الشعري، طولا وقصرا، حسب مد وجزر التجربة، وإلى هذا النوع ينتمي قول "**عبد الحميد شكيل**":

تطلع من شبق الماء المسوم برذاذ الأقحوان،
بيضاء، بيضاء،
تصدح بأغاني الريح،
مزامير الفتوة،
ولما تصفف جندها،
في الثغور القديمة،
وتصهل خيلها في اتساع الجفون:
يعتلي جسدي:
مساء الصباح الأخير![114]

ويلاحظ في هذا المقطع كيف اجتاح السواد البياض، فاتحا له هذا الأخير المجال للانقباض والامتداد، الانكماش والانسياب مع أجواء التجربة الشعرية في حركة كرّ وفرّ مارس فيها السواد شهوة الكتابة على الجسد المفتوح بفتونه الخالية من أية تضاريس والطامحة إليها. كما يتضح في هذا المقطع ولع الشاعر وعلاقته الحميمة بالشعر القديم حيث يذكرنا ترتيب الأسطر الشعرية على فضاء الورقة بانطباع بصري قديم، خلفته طريقة من طرق الكتابة المألوفة للعين(كتابة الشعر العمودي)، وإذا كانت هذه القصيدة قد تركت المجرى مفتوحا بين صدورها وأعجازها لأنها «لا تحفل

[114] عبد الحميد شكيل: مرايا الماء، ص 121.

بالتشكيل المكاني وتخضع لتشكل مسبق يقوم على تناظر بين شطرين، يفصل بينهما بياض وفق معمار محكوم بالبنى العروضية والإيقاعية»[115] كما سبق الذكر، فإن "**قصيدة النثر**" «حاولت جاهدة الإفلات من صرامة القوانين القديمة القائمة أساسا على التلقي السماعي، وتجربة كل الطرائق الممكنة مدفوعة بالرغبة العاتية في التجديد وتجاوز سلطة النموذج وارتياد مناخات جديدة ومساحات لم تألفها العين»[116]، ولم تجد أمامها إلا فضاء الورقة الرحب فتنفست فيه وبه، لتعبر عن شاعرها أولا، وعن نفسها ثانيا باعتبار النص بنية مغلقة، وأصبحت «الجملة الشعرية التي تتحاور مع فراغ الصفحة، تنفتح على إيحاءات ودلالات مفتوحة»[117].

1-2 البياض المتمم:

السواد والبياض إيقاع جديد تنازل عن صخب الأصوات وضجيجها إلى سحر النظرة وبهاء التشكيل، وفي حقيقة الأمر لم تستغن "**قصائد النثر**" و"الشعر المعاصر" ككل عن الموسيقى المسموعة وواقع الحال ينبئ بذلك، لكن جرت العادة فيها على تخفيض درجة الإيقاع (حدته) ومزجه بأطياف أخرى تتزين بها القصيدة عوض التباهي بكامل زينتها، فأصبح الإيقاع «كالحياة الواسعة بكل ما فيها من صخب وزخم، وحركة وألوان، وأصوات»[118]، وصمت يعلو بعلو التجربة واندفاعها وينخفض بانخفاضها، ولم يكن بمقدور القارئ أو السامع أن يقف على هذه الموجات النفسية مع الشعر القديم، لاستناده على نغمة واحدة مضبوطة ورتيبة تلازم القصيدة من أول بيت فيها إلى آخره –إلا بعد جهد جهيد– وهذا ما جعل من الإيقاع البصري ضرورة من الضرورات، وجزء من منظومة ضخمة أسسها الشعر المعاصر لتمنحه دفعا وروحا تلائمه وتلائم شاعره الذي ضجر بكل شيء .

---

[115] رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، فصول، [م 15]، [ع 2]، ص 100.

[116] المرجع نفسه: ص 100.

[117] بول شاوول: مقدمة في قصيدة النثر العربية، فصول، [م16]، [ع1]، ص 159.

[118] محي الدين اللاذقي: القصيدة العربية معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية، فصول، [م16]، [ع1]، ص 43.

ولن نجانب الصواب إذا قلنا أن من شأن الإيقاع البصري أن يحملنا إلى «فضاء النفس وانفعالاتها، وحالاتها المضطربة المتوترة لحظة الكتابة، لحظة متفردة فارة من زمنيتها متلاشية من بياض الورق»[119]، وعليه في نفس الوقت، في علاقة عكسية طمس معها المستَعْمِر والمُستَعْمَر؛ ففي البدء كان السواد يمارس اجتياحه للفضاء (البياض) ليكتب فيه اجتراحا للحياة والنفس، ثم شيئا فشيئا حاصره البياض ونافسه في البوح والتعبير، ومثالنا في ذلك قول "**عبد الحميد شكيل**":

اصرخ في ذاكرة الوجد الماثل للسقوط..
افضح ما تدبجه أقلام القنوط،
لا يخدعك البريق المصطنع،
لا،
ولا قولهم:
إن البلاد تفيض بالخير العميم!
شيء أليم..
شيء أليم..
شيء أليم!![120]

في هذا المقطع نهض البياض بلغة منافسة للغة الحروف السوداء، عندما مكّن شاعره من التكرار دون تكرار، ففي السطر الرابع انفردت أداة النفي "**لا**" به على حين أضمر قبلها كلام وبعدها كلام، ويمكن أن يؤول البياض قبلها بتكرار السطر الشعري السابق "لا يخدعك البريق المصطنع"، أما بعدها فتواصل أداة النفي "لام" صراخها أطول مدة من الزمن حتى ترتد إلى بداية السطر الشعري الموالي، فتكون هي ذاتها فاتحته، وقد

---

[119] رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، ص100.

[120] عبد الحميد شكيل: فجوات الماء، ص 49.

زاد من غور هذه الدلالة افتتاح المقطع بفعل الأمر "اصرخ" الذي نهض به على غير العادة البياض وذلك بما وفره من فضاء يناسب فعل الصراخ ففتح له الباب على مصراعيه ليتجسد عن طريق أداة النفي "لا" فمكنها من التحقق مشكلا صداها ورجع صداها كصرخة منفية داخل غرفة معزولة هي الذاكرة لا غير. وفي نهاية المقطع سمح لنا البياض بالانحدار نزولا مع تلاشي النَفَس الشعري فكان أن تدرج السواد شيئا فشيئا نحو التلاشي والابتعاد.

ويُنَبهنا هذا المقطع إلى ظاهرتين شعريتين عريقتين نهض بهما زوجي السواد والبياض، فقد سمح لنا بتزكية التكرار البصري (كما في المثال السابق)، ومن خلال قدرته على خلق مفاصل يحصرها البياض من كل جانب لتبدو مألوفة، معبرا لنا عن حالة اللا جدوى وخذلان العبارة لمبدعها، ليحيلنا مباشرة عبر البياض المسكوت عنه، في نقلة مميزة من اللا فعل (القول) إلى الفعل لأن الصمت في أحد مظاهره هو اتخاذ موقف وتجسيد لبلاغة الحذف.

وفي المثال الموالي ينهض التحييز البصري بالبنية الكلية للنص، وذلك بخلق اتساق من نوع ما بين مفاصله/ مقاطعه ووحداته الكبرى فحزمه وإبراز مفاتنه، يقول **عبد الحميد شكيل:**

2

أيها الطالع من شجر الروح: أوغل في تفاصيل اللحظة
القسرية لا وقت لدي، كي أكتب عن كل الشريرين !

3

طلع من الجسد الماء، كان مصقولا كعين التنين،
أبرق لي صبحا، ثم تماهى في عطر بذل الروح!؟

4[121]

وتتواتر مفاصل القصيدة بهذا الشكل خالقة لوحات لغوية ذات أرقام متسلسلة قوامها الجسد الواحد «حيث تضيع صورة القصيدة الواحدة الكتلة في تعددية معقدة التوزيع»[122] أحيانا، أما في هذا المقطع فإن القارئ يجد نفسه أمام عدة قصائد من النوع الاختزالي –القصيدة القصيرة– الذي يومض ليخطف البصر ويمارس فعل الإغراء، فيمنح القصيدة بذلك مرتكزات جديدة تساندها على التحفيز البصري عوض التحفيز السمعي، الذي كان يدعم القصيدة القديمة، وتعد هذه اللوحات اللغوية ابتكارا صرفا لـــ"**قصائد النثر**" حازت من خلاله على براعة الاختراع، نظرا للكثافة الشعرية التي استطاع أن يوفرها هذا النوع، وإذا كان الشعر أفضل كلمات في أفضل نسق، فمع القصيدة القصيرة يصبح "أقل كلمات في أفضل نسق"، ويفضي الغموض الدلالي لهذه السطور الشعرية شحنة دافقة من الإيحاءات والظلال التي توسع بؤرة النص وتعمق أبعاده ومعانيه»[123].

وقد زاد من سحر وإغراء المقطع تمفصله الواضح عبر تكتلات لغوية جعلت جسد القصيدة كله لغة، يجمعها كيان مشتت عبر عدة مفاصل تبدو للوهلة الأولى مجتمعة بمحور دلالي يجسده عنوانها ذاته، في حين يتكتل كل جزء فيها مطالبا بالاستقلال تماما كما تطالب به "**قصيدة النثر**"، ويمثل نص «قصائد صماء»[124]، لـــ"**عبد الحميد شكيل**" هذا النوع أفضل تمثيل، ويمتاز هذا النوع من القصائد الذي تبناه شعراء "**قصائد النثر**" بـــ«تحقيق أكبر قدر من الكثافة والاختزال في شعرهم، والتخلي عن ترهل بنية القصيدة وتوليد الصورة المجانية للتغطية على فقر الرؤية ونضوب الخيال وافتقاد

---

[121] عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص 56.

[122] كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 360.

[123] فخري صالح قصيدة النثر العربية "الإطار النظري والنماذج الجديدة، فصول، [م 16]، [ع 1]، ص171.

[124] عبد الحميد شكيل: غوايات الجمر والياقوت، ص 79.

القدرة على تنظيم القصيدة وإعطائها شكلا متماسكا»[125]، وهنا يتشكل خطر هذا النوع حيث يسمح لضعاف الموهبة بالتسرب إلى دنى الشعر والتطفل عليه.

والتزام هذا النوع بالضغط ليس له حدود حيث يقدم لنا نصوصا شديدة الكثافة، تنفتح على خميرة شعرية مركّزة، وطاقة إيحائية مَهولة، في محاولة توفيقية لمغامرة الشعر الأبدية التي يسعى من خلالها إلى تحقيق معادلته وممارسة حقوقه في الاهتمام بما يخصه (الفضاء)، فـــ«بما أن الشعر مدوّن على الورق طباعيا، فإنه يمتلك شيئا فضائيا سيحاول المرء التشديد عليه إلى درجة أن يبهر بها النظر، كما يدهش الروح وذلك بترتيب عناصر القصيدة على الصفحة كما يفعل الرسام الذي يملأ لوحته»[126].

إضافة إلى ذلك يقدم هذا النوع فضاء تشكيليا متنوعا يجمع بين الاقتصاد والإسراف، الاقتصاد عندما لا يسمح لجسده بالنمو المفرط فيحافظ على نضارة جسمه ككتلة من بلور بها من الجمال والسحر ما يفوق حجمها بكثير، والإسراف عندما يسمح لهذا الجسد بالنمو والتمفصل وفق مقاطع عديدة، ويشكل بذلك القصيدة الطويلة التي تقبل القسمة على القصيدة القصيرة، ونمثل لذلك بقول **عبد الحميد شكيل** في قصيدة عنوانها "**الغابة**":

كتيبة الألوان،
وهي تحزم خلاخيلها،
كيما تبلغ تخوم الأوجار..[127]

وفي هذا القصيدة تنفتح دلالة النص على معاني الغابة بكل ما فيها من زحام من خلال الأسطر الثلاث، التي اختزلت الوجود في كلمة، فلفظة "كتيبة" تدل على الكثرة، أما

---

[125] فخري صالح قصيدة النثر العربية "الإطار النظري والنماذج الجديدة، فصول، [م 16]، [ع 1]، ص171.
[126] سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة زهير مجيد مغامس، ص 192.
[127] عبد الحميد شكيل: كتاب الأسماء...كتاب الإشارات، ص 52.

لفظة "الألوان" فتدل على التعدد، في حين دلتنا لفظة "خلاخيل" على تنوع الأصوات، أما الوحدة اللغوية "تخوم" فقد قدمت تحييزا للمكان، فكانت هذه الوحدات اللغوية الأربع بمثابة تبئيرات تشع معاني ودلالات مما مكن القصيدة من الاستغناء عن التفاصيل المملة فما الغابة في أبسط معانيها إلا مكان يضج بالأصوات والألوان والمخلوقات، والقصيدة القصيرة بذلك كالمرأة الصغيرة الحجم لا يمنعها صغر حجمها من أداء مهامها كما لا ينقص من حسنها وذكاءها، و«لا يعتمد النص هنا على بناء الصورة داخل إطار الأعراف الشعرية المتداولة، بل يصنع ملامح صوره من خلال توريط المتلقي وحشر فضوله لوضع ألوان وخطوط وظلال تستكمل بها الصور وضعها الشعري»[128]، وبذلك يتحول الاختزال والتمطيط إلى رؤية خاصة مؤسسة لشعرية النص، ويحافظ البياض في نص هنا على نصاعته ليمنحها للقارئ الذي نطالبه بملء الفراغ ومواصلة الكتابة.

إضافة إلى ذلك تؤسس هذه الظاهرة بنية ضدية أخرى تتجسد على مستوى النوع "**قصائد النثر**"؛ ذلك أن نمطها الممتد شديد الاختناق والانتشار على فضاء الورقة، وبغية عدم التمركز جاءت قصيدتها الاختزالية لتعطي نمطها المرتد أقصى تهوية ممكنة، ونستثني من هذا النمط تلك القصائد القصيرة الشحيحة لغة ودلالة، والتي أصابت الشعر بفقر دم مميت «إنها كالهواء تحسها ولا تقبض عليها إنها بلا مفاهيم»[129] بلا شكل أو معنى.

و"**قصائد النثر**" من خلال توكئها على الإيقاع البصري تحتك بصفة حميمة ببلاغة الحذف، الذي يُخرج البياض عن حالته البكر إلى محو وتبييض يمارسه المبدع على نصه، إما سكوتا، أو عجزا، أو مجرد بتر وتنميق للصفحة، وكلّها حالات لا يعدو أن يكون فيها الحذف استبدالا للكتابة بالصفر، يحمل في مضانه «معاني التغييب والنقض

---

[128] محمد صابر عبيد: الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر الكتابة بالجسد وصراع العلامات، ص 79.

[129] بول شاوول: مقدمة في قصيدة النثر العربية، فصول، [م 16]، [ع 1]، ص 162.

والتشتيت للدوال أو للدلالات، ويحيل هنا إلى ما أصبح في حكم المعروف والشائع والمقبول في الفكر النقدي الحديث من أن الكتابة الإبداعية، بل أية كتابة لا تبدأ من فراغ مطلق ولا تتحقق أو تنجز على بياض أصلي نقي أو خال من أي أثر»[130].

و"**قصيدة النثر**" أول نوع أدبي وضع ضمن بنود تأسيسه شرط الإيجاز الذي يؤدي بصفة ضرورية إلى الحذف*، وبوساطة هذه التقنية «لا تكون القصيدة حدثا في الزمان وإنما تبدو بريقا آنيا ذي أثر آني في القارئ وليس متطورا»[131]، إلاّ بالقدر الذي يسمح به النص، ويؤسس لهذه النظرية بأسلوب متقن "**عبد الحميد شكيل**" في مائياته**، وهي مجموعة دواوين تترجم حالات الغرق **الشكيلي** في مياه "**بونه**" الساحرة، عن طريق مياه الكلام، ومياه الفضاء الطباعي – لما لا– باعتباره حالة التماهي والتماثل التي يمكن أن تعقد بينهم، فالماء«هذا السائل الشفاف الذي يرادف معنى الحياة، والبعث، والتجدد»[132]، وكذا معنى الفناء والتلاشي؛ هو في أحد تمظهراته مرآة عاكسة للوجود، تماما كما يعكس ماء الورقة أو فضاؤها مظهرا آخر من مظاهر الوجود المكتنز في كلمة، كما يتقاسم العنصران الخلود، الكتابة ضد العدم والماء ضد الفناء.

ويتجسد على مستوى هذه النصوص معطى لغوي بصري **شكيلي** يتماهى فيه العنصران لينهضا بحالة من حالات الذات الغارقة في متاهة اللغة الوجود، فيكتسح بياض اللغة سوادها المكتوب ويتراكم فوقه حتى يستقر به في القعر، أين تقبع اللغة لتلفظ أنفاس مبدعها، وليس فعل التراكم هذا إلاّ محوا للكتابة وكتابة بالبياض، وهي

---

[130] معجب زهراني: لعبة المحو والتشكيل، فصول، [م 16]، [ع 1]، ص 228.

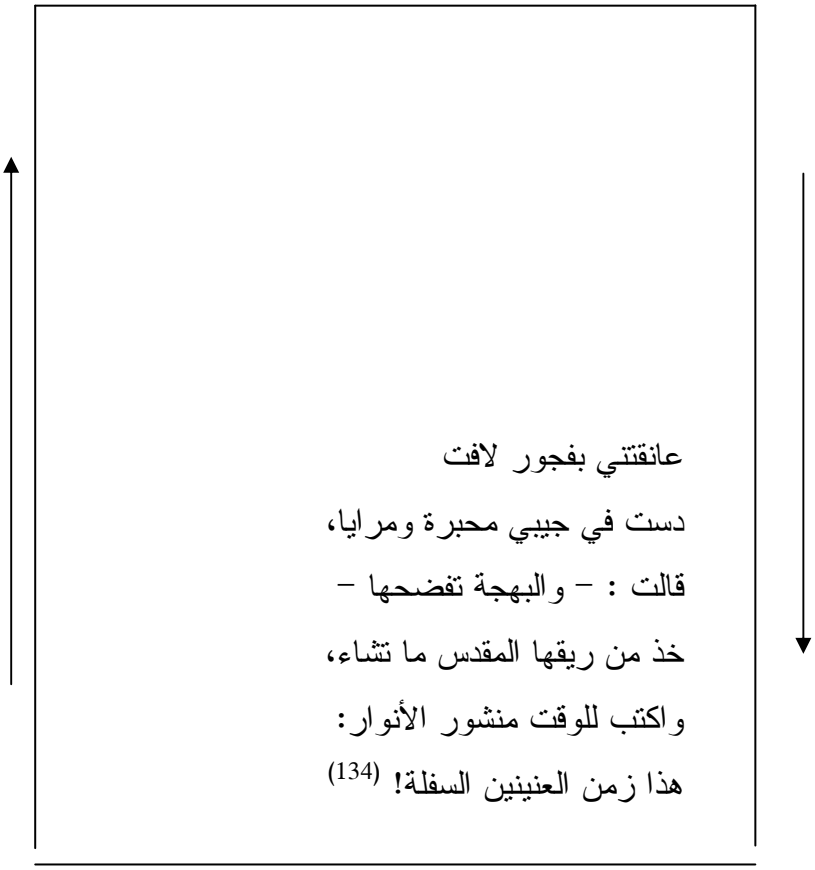
* الحذف طريقة من طرق الإيجاز، والإيجاز نوع من أنواع الحذف.

[131] سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة زهير مجيد مغامس، ص 140.

** وهي مجموعة دواوين حمل عنوانها في بنيته التكوينية تيمة "الماء" منها: مدارات الماء، فجوات الماء، مرايا الماء، مراثي الماء، الركض باتجاه البحر، شوق الينابيع إلى إناثها.

[132] عبد الرحمان تبرماسين وآخرون: نظرية القراءة المفهوم والإجراء، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، مطبعة علي بن زيد، بسكرة، الجزائر، [ط1]، 2009، ص 158.

«تقنية إضافية تعمق دلالة القصيدة، وتجعل القارئ يتواصل مع القصيدة ككيان نابض يراه بالعين كما يدركه بالفكر»[133]، (ينظر الشكل 6):



الشكل(6)

↑حركة البياض نحو السطح.

↓حركة السواد نحو القعر.

[133] فخري صالح: قصيدة النثر العربية الإطار النظري والنماذج الجديدة، فصول، [م 16]، [ع 1]، ص 170.

[134] عبد الحميد شكيل: مراثي الماء، صدر بدعم من وزارة الثقافة، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، [دط]، 2007، ص 28.

ويمثل الإطار ككل شكل الصفحة في الديوان.

الجون لفظة يتماهى فيها السواد والبياض، ويحلان في بعضهما بعضا تماما كما في الشكل (6)، ويزداد عمق هذه الحلولية إذا ما أضفنا للسواد دلالة الخلق، بوصفه لونا للحرف، ورمزا للخصب والبعث، ورمز الماء –في مفارقة أخرى– لأنه لون السحب الحبلى بأمطار، أما البياض رمز السلام والصفاء، رمز العدم والفناء واللا جدوى –لون الشيب ولون الحداد–، ولون الماء في النص **الشكيلي**، وكأن هذه النصوص تأبى إلاّ أن تضيف للغة من جهة هي تراودها، وهنا نقرر أن استخدام هذه التقنية البصرية، يزوّد النص بأكثر من دلالة؛ هي دلالة افتكها البياض من السواد الذي طالما كان رمزا للخلق عن طريق التدوين، وبهذا أصبح البياض محكوما بعدة دلالات «وتتحدد معانيه حسب السياقات التي يردف فيها، فقد يكون أحيانا طرفا في لعبة الوجود والعدم، فإذا به يحدّ الشاعر من السواد بصفته لونا مضادا له وصنوه العكسي فيقلص من إمكانات التعبير واندفاعات الكلام، ويغدو البياض رمزا للموت، بينما يمثل السواد الخزان الحاوي لكل الأشياء الحامل للحياة والإخصاب»[135]، والرابض في ركن قصي من الفضاء "**الشكيلي**"، وكأن بهذه النصوص تقول: أنا البحر في أحشائه الدر كامن، فاسألوا القارئ عن صدفاتي.

حقيقة أخرى تجسدها هذه النصوص الجريئة عندما تتكئ على عطاء اللغة البصرية لإنعاش الخيال، وتأسيس عالم آخر مواز داخله، فمع التشكيل البصري نحن مع تصوير حي للمشهد الشعري يتآزر فيه الناطق والصامت، الأبيض والأسود، الفعل والمفعول فيه، يلتئما لمؤازرة شاعر لهج بذكر الحرف فطاف به فضاء الورقة، إنها جميعا «شفرات تغذي التلقي الحسي لتمنح ذاكرة التلقي شحنات إضافية مركزها المرجعية

---

[135] رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، ص 101.

المشتركة بين النص وقراءته»[136]، وقد يتضح هذا الكلام أكثر بالاشتغال على نصوص "**عبد الحميد شكيل**"، يقول في قصيدة "**هلاميات**":

لا موت،
ينشر بلاغاته،
حتى يتخفف هذا الدمع من احتقاناته..!
لا رياح،
لا غبار،
لا عويل،
لا موت
إن
هذا
السكون
غير
محتمل!؟[137]

قد يتشكل لدينا انطباعا أوليا أن نشر الكلمات أو لنقل نثرها بهذا الشكل لعبة وتجريب وصنعة مفرغة من الشاعرية، وهذا الظاهر فعلا، إلاّ أن الكامن والخفي في هذا النص هو الذي أسس لشاعريته وانتمائه الشعري، فالشاعر من خلال هذا الفعل القصدي أو غير القصدي منح نصه طاقة شعرية رهيبة، الأولى بتجنبه التنثير كخطر محدق بهذا النوع الشعري، فجعل نصه بنية متشظية على أسطر منفصلة ينهض كل جزيء من جزيئاته بعالم مستقل، وتخضع جميعا لمبدأ التدوير الشعري، الذي يسمح بـــ «تدفق الأداء متجاوزة حدودية السطر الشعري وانغلاق المعنى عليه، ولذا فهو –التدوير– منجاة أيضا من بتر الكلمات أو تعليقها لسطور تالية [...] والقصيدة المدورة كذلك

(136) عبد الإله الصائغ: دلالة المكان في قصيدة النثر "بياض اليقين لأمين اسبر أنموذجا"، ص 20.
(137) عبد الحميد شكيل: شوق الينابيع إلى إناثها، ص 68.

تتمكن من الهروب من مخاطر الغنائية أو واحدية الصوت»[138]، ويسمح التدوير بإقامة تعالق اللفظي بين جزيئات النص –كلماته– في علاقة ضدية مع البياض، حيث يعمل التدوير على كسره وخلخلة امتداده الصامت. كما مكّن هذا التشكيل البصري الشاعر من مساندة معناه والجمع بين القول (السمعي) والفعل (البصري)، فهو من البداية يشكو غياب: رياح، غبار، عويل الموت، لتقطع عليه سكونا ضجر منه، وبما أنها جميعا غائبة أو مغيبة جاء القطع منجزا نصيا عن طريق تحريف خط سير الأسطر، نحو قطع بياض الورقة وفق خط مائل ليقطع الصمت الرهيب المحمّل فيه، في حركة تنازلية تجمع بين التشكيل والبوح لتُكوِّن الكلمة الأخيرة آخر درجة من درجات سلم نزوله نحو تخفيف الدمع من احتقاناته، فكان النص هو ملاذ الشاعر نحو لذّته، وسكّينه نحو السكينة.

وقد يلجأ الشاعر إلى هذه الظاهرة بغية تأسيس ثنائية دلالية طرفاها (الإجمال والتفصيل)، حيث يضطلع السطر الأول بكتلة لغوية دلالية متناسلة تفاصيلها مبعثرة في الأسطر التالية لها[139]. كما يحظى هذا الفن اللغوي البصري بأثر فعال في إقامة علاقة ثلاثية الأطراف مؤسساها المبدع والنص، وضحيتها القارئ الذي يمضي عقد تفاعله معها غيابيا وتحت نشوة الصدمة، وفي الوقت الذي يبدو فيه الإيقاع البصري تشكيلا مفرغا، تنهض القصيدة الجديدة –**النَّثيرة**– لـــ «تصوغ شعرية الحالة في كل هذه الفنون [البلاغية] وتشحذ طاقتها الإيحائية، وتعزز التفافها حول المعنى»[140].

وقد أتت الكتابة المائلة أكلها الإيقاعي البصري، وذلك عندما فلقت فضاء النّص إلى جزأين متناظرين يتوسطهما السواد كمجرى نهر –كأنه يعارض النص القديم الذي يتوسطه البياض–. كما أدى الإيقاع البصري في بحريات "**عبد الحميد شكيل**" إلى إبراز

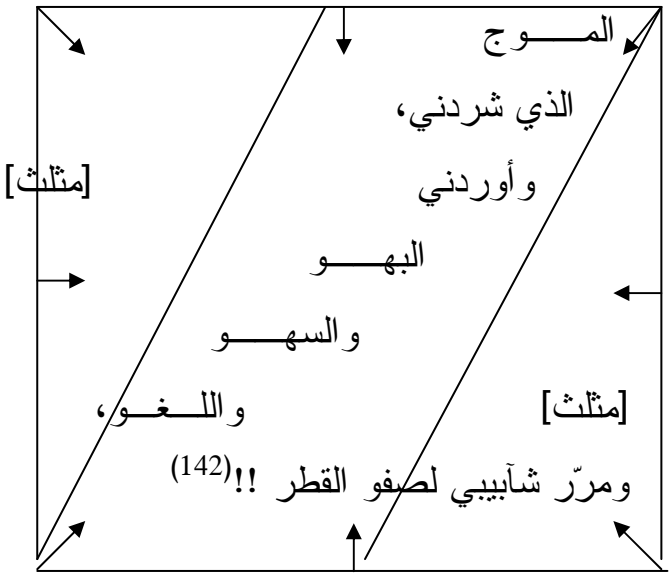
---

[138] رجاء عيد: القصيدة الجديدة بين التجديد والتجدد، فصول، [م15]، [ع 2]، ص 173.

[139] ينظر: عبد الحميد شكيل، مرايا الماء" مقام بونة"، ص 141.

[140] وليد منير: التجريب في القصيدة المعاصرة " أشكال التعبير عن التشظي والغياب في القصيدة العربية المعاصرة وكيفيات توظيفها"، فصول، [م 16]، [ع 1]، ص 178.

حالات الغرق عن طريق التوازي، إذ تفرد كل لون بشق من الصفحة وساهم في إبراز مكنون النّص ومبتغى الشاعر، «ويستمر التوازي بين الشكلين البصريين عبر الاستدعاءات وفعل التذكر والتداعيات حتى يبلغ منتهاه في اتجاه امتزاج الحلم بالواقع وتعالق الشكلين واتحادهما في تفضئة طابعها المميز الإطار»[141] الذي يحاصرها، ليصبح النص بذلك كائنا لغويا خرافيا، عصي الانهزام شقّاه سواد وبياض، ويتضخم التركيز الجمالي للنّص كلما توجهنا نحو استغلال كفاءاته وأيقوناته السوداء والبيضاء؛ ففي حالة التوازي البصري، يمارس التوازي اللغوي قوة غريميه مضادة تبغي الحفاظ على أثرها الجمالي البصري المسلوب، مما يعمق أثر التوازيين كما في هذا المقطع لـــ"**عبد الحميد شكيل**":



الشكل(7) نموذج لحركة البياض الشكيلي

- تمثل الأسهم حركة البياض نحو اجتياح السواد.

---

[141] رضا بن عبد الحميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، ص 102.

[142] عبد الحميد شكيل: مراتب العشق "مقام سيوان"، ص 49.

وقد يجد البحث حرجا في اجتزاء هذا المقطع – المقاطع– من فضاءه الطباعي ذلك أنها جزء لا يتجزأ منه، ففي حالة كحالة المقطع هذا والديوان ككل يشكل البياض جزء من المعطى المدلولي للنص، حيث نلحظ حالة من حالات تيه "**عبد الحميد شكيل**" وتماهيه مع فضاء نصوصه التي اجتاحها الفضاء/ الماء* من كل الجهات فأصبحت ألفاظه وعباراته، ونصوصه، ودواوينه، تمارس طقوسا صوفية تتجرد فيها من كل مباهجها إلا عريها، ليهيم بها بياض الورقة "حورية" تناجزه تارة، وتراوده أخرى، وتستسلم له في ثالثة.

والمطّلع على هذه الدواوين يجد السواد قشة يجتاحها البياض من كل الجهات، وفي هذا المقطع خصوصا يتناظر بياضي الورقة كمثلثين يفصلهما سواد الكتابة، التي مارست توازيها (تناظرها الجملي) في محاولة لهزم تيار التوازي الطباعي، فكان أن تحققت «رغبة النص في محاكاة معطى اللوحة البصرية [...] وهو أمر يشد البنية الخارجية إلى الداخلية لاستنباط بنية ثالثة ناهضة على الأثر البصري التشكيلي»[143].

وبعيدا عن أي تعصب طائش لأنواع الشعر يمكن للنص المعاصر –بما فيه "**قصائد النثر**"– أن ينفتح على رؤى إبداعية جديدة تصل نصوصه بنبع الحياة والخلود حيث يصبح البياض "كتابة على كتابة"، وذلك عندما يمكّن الكتابة السوداء من أن «تتحصن في أشكال هندسية مختلفة [...] يستدير بها الشكل، يستطيل، يعلو، ينحدر كنزيف، يتراص في رقعة من بياض الورقة، يتراجع يتكوّم في زاوية صغيرة، ويدع الباقي أفقا أو هامشا واسعا للقراءة في صمت، في وهم الفراغ، تتقدم الكتابة في هيئة جميلة على تنوع كأنها تعويذات أو تمائم من السحر تمتنع عليك إذ تغريك بها، وتتالك في أعماق

* تم تأويل الفضاء الشكيلي (البياض) الذي يحاصر سواد الكتابة بالماء مهما كان شكله، باعتبار أن الماء أهم عنصر في دواوينه وهو بؤرة ممتصة/مشعة بمياه الكلام، وبذلك يمكن أن نصِف فعل الكتابة الشكيلي بـــ "**الوشم على الماء**".

[143] عبد الإله الصائغ: دلالة المكان في قصيدة النثر بياض اليقين لأمين اسبر أنموذجا، ص 80.

الذاكرة إذ تهم بإهمالها»[144]، كل ذلك والقارئ في صميم اللعبة يرتّق رقعة الشطرنج المسماة "نص" وفق ما يرسله ويرسمه المبدع، ويتلقفه النص ليشفّره، ويعيد إرساله إلى قارئ حذق يحرك البيادق وفق معطى نصي أصيل، يستثير القارئ ويحفزّه لتعبئة بقية خانات الرقعة/ فضاؤها، وبالتالي إدراك إستراتيجية "الشحن والتفريغ" النصي، والتي تقف على أرضية متحركة تختلف معها أدوات المقاربة النقدية من نص إلى آخر.

إن الإيقاع البصري الذي يعتمد على تميمة فريدة مكونة من "السواد والبياض" ويتشكل فضاء طباعيا، «ليس نصا يضاف إليه رسم، كما أن البيت الشعري ليس مقطعا صوتيا ينضم إلى سطر من الحروف، بل هو جسد كلّي متكامل يسهم في ضخ المعنى»[145]، وهو إيقاع من جهة أنه يخضع لمبدأ "الحركة والسكون" الإيقاعية والتي تتحكم في شتى أشكال الموسيقى الصاعدة والهابطة، العالية والخافتة، وهو بصري لأن نوتاته الفريدة تستشعرها وحدها العين، وهو بذلك سلاح ذو حدين فمن جهة يحقق لذة بصرية مميزة من خلال التناوب بين الحركة والسكون مما يبعث دبيب الحياة في جسد النص، ومن جهة أخرى يساهم هذا النوع في خلق صورة بصرية تدرك بالعين المجردة لتتجاوزها إلى الإدراك الجمالي.

2- التشذير:

وتتواصل عطاءات التشكيل البصري عن طريق شحن وتفريغ الفضاء الطباعي النصي، لتمثله هذه المرة ظاهرة شعرية كسرت جميع القواعد والمقاييس يسميها بعض الدارسين "**التشذير** أو **التجذير**"، ونعني به تفتيتٌ وتفكيكٌ لأوصال الكلمة (الوحدة اللغوية الدنيا)، ومحو سلسلة التلاحم بين أصواتها، وإذا كنا مع صراع السواد والبياض أمام انتشار أو بعثرة للوحدات اللغوية بشكل نظامي أو غير نظامي، فنحن هنا أمام شذرات نصية أو كائنات وحيدة الخلية، من شأنها أن تغلب أعتا المخلوقات النصية.

---

[144] يمنى العيد: في القول الشعري، ص 282.

[145] رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، فصول، [م 15]، [ع2]، ص99.

والمفارقة الحقيقية في هذا النوع من التفضية مخالفته لنواميس اللغة التي تقضي أنّ «الكلمة المستقلة لا تعبر عن شيء إلا إذا دخلت في علاقات جديدة ضمن العبارة، فإن الشاعر بهذا الترسيم للأحرف صاغ علاقات ترميزية هندسية تقرب النص "الحروفي" هذا من الترقيم والشعوذة، ويظهر اللعب البصري هنا مفتوحا على أشكال هندسية متناغمة وعلاقات متشابكة ومتداخلة»[146]، ويصبح التشظي في هذه الحالة بديلا عن الالتحام.

وقد احتكم "**عبد الحميد شكيل**" لهذه الظاهرة النصية في أكثر من موضع، كان تشظي الكلمة فيها ذو عدة أبعاد منها الخطي والمائل والعمودي.

أ-التشذير الخطي:

وفي هذه الحالة تدغم الكلمة المتشظية في سياقها الجملي، وتصيب التفضية الحروف فتفككها من بعضها بعضا وفق تتابع خطي سليم يسمح للقارئ بخياطتها، وإلى هذا النوع ينتمي قول "**عبد الحميد شكيل**":

ولما بلغ الفيض مداه،
و ا نـــ فـــ ـــر ط العقد،
وشرد المريد،
لملمت شمل هذه الفاجعة،[147]

---

[146] أحمد بزون: قصيدة النثر العربية "الإطار النظري"، ص 172.

[147] عبد الحميد شكيل: مرايا الماء، ص 157.

فالتشظي هنا فعل تأسيسي بالدرجة الأولى يجسد فعل الانفراط –في هذه الحالة– صوتا وصورة، مما يقوي التأثير الدلالي للوحدة اللغوية فتمارس ضغطها من عدة جهات، وإذا كان المحو حذفا واستبدالا بالصفر، فإن "**التشذير**" هنا محو من نوع خاص محو يحافظ على كيان العنصر اللغوي فيما يعزله ويقطع علاقاته بغيره من العناصر «لكي يحقق أقصى فاعلية وظيفية لتقنية الفجوة»[148].

ب–التشذير المائل:

"**التشذير**" قطع لصلة الرحم بين حروف الكلمة الواحدة، تكتب فيه الكلمة منفصلة صوتيا فيما هي متصلة دلاليا، «بحيث تبدو كل جزيئة منها ذات كيان مستقل معزول عن نظيره، رغم اتصاله السياقي به، إنه تشكيل بصري مواز لمضمون التبعثر والتناثر والتشظي»[149]، أما في هذا النوع من "**التشذير**" فتنفرط حبات عقد الكلمة وتسقط سقوطا حرا يتماهى مع دلالتها، ويجسدها بصريا، لينهض بياض السطر ببقية الدلالة، ونمثل له بقول "**عبد الحميد شكيل**":

أيها الكائن اللغوي،
العابث في أسبلة الذين تدربوا:
على خنق البجعات، [...]
لماذا
س
ف
ح
ت
دم الوردة[150]

---

[148] وليد منير: التجريب في القصيدة المعاصرة، فصول، [م 16]، [ع 1]، ص 181.
[149] المرجع نفسه: ص 183.
[150] عبد الحميد شكيل: شوق الينابيع إلى إناثها، ص 81– 82.

إن لزوم تشظي الذات المسفوحة (الوردة بما تحمله من رموز الجمال، والبراءة، والعمر القصير)، ولزوم تشظي الذات المتألمة من فعل السفح، وذات السفاح بفعل الصراع الأبدي بين الخير والشر، أدى بصفة اضطرارية إلى سفح دم الكلمة وبالتالي سفح فضاء الورقة، فجاء البياض ليمحو آثار الجريمة ويلفّ في كفن الحرف المسفوح، وبذلك يتضافر البياض والسواد في كتابة مرثية اللغة/ الوجود، مرثية للجسد النصي الذي «يتضمن إحساسا عميقا بتعرضه لخروقات هائلة ذات قسوة بالغة من خلال وحشية ضارية تتدخل في تفاصيل المشهد وتندلع فيه وتدفعه إلى أن يتشكل وفق منظومة تعبير صورية إيقاعية خاصة بأسلوب التقطيع الذي يماهي ويقابل ما يتعرض له الجسد من تقطيع في الأوصال وتحجيم لطاقة الفعل فيه»[151].

ج-التشذير العمودي:

تتنزل حبات عقد الكلمة في هذا النوع حبلى بماء الحرف، فتصيب بياض السطر بالخصب والنّماء، وتصبح ندا ونواة للسطر ككل، وتتعمق دلالة هذا النوع في النص "**الشكيلي**" عندما تتماهى مع العنوان فتتقلص فيه ويتمدد بها، ويصبحا تحزبا وتكتلا جديدا للنص ينهض ببنيته الكلية، وإلى هذا النوع ينتمي نص الشاعر "**عنابة**"*:

عـــ.. عين الوقت المتحفز،

نـــ..نافذة المشتهى..

ا..أتّة الوجد وهو يعلو في سماء البروج،

بـــ..بوصلة الروح إلى محظيات الشدو،

وهنّ يقطرن بالوله،

عسل الأفاوية،

ة..توشيحة القلب،

---

(151) محمد صابر عبيد: الفضاء التشكيلي "لقصيدة النثر الكتابة بالجسد وصراع العلامات"، ص 175.

* التشديد على لون الحروف المتقطعة للتوضيح .

وهو يخرج من شبم الأغساق
مغسولا بأمواه الرؤيا..![152]

إنّ "**عنابة**" لدى الشاعر فاتحة الدنيا، وليس غريبا أن يتشظى اسم فاتنته عبر سطور شعره كتشظيها في أنحاء جسمه فينفتح له بذلك ماء الكلام، ويشي هذا الفعل من جهة أخرى عن وجد عميق وحالة نادرة من الهيام تعشق فيها المحبوبة كلاّ (من خلال العنوان)، وأجزاء (من خلال **التشذير**)، «وإذا كانت هذه التلاعبات الخطية تكشف أحيانا عن مزاج فانتازي وبراعة بهلوانية محضة، فإنها تعرب في الغالب عن انسجام كامل تقريبا مع مجموعة البناء الشكلي من جهة، ومع المضامين التي تقدمها من جهة ثانية»[153]، ففي المقطع الأول توالت حروف فعل السفح لتبرزه نعم، لكن أيضا لتبرز الجسد المسفوح لأن إسقاطا للحروف جوار بعضها بعضا يوهم العين بامتداد أفقي كامتداد الجسد المسفوح، أما في نص "**عنابة**" فتتنزل الحروف على الشاعر العاشق حروفا سماوية تسقط في خلده لتعاود الصعود فيسري بها وتعرج به إنها كما يراها "**أنّة الوجد وهو يعلو في سماء البروج** ". وفي هذا المقطع لا يعرف الشاعر عنابة كمدينة متراصة المباني واسم متراص الحروف، إنها معرفة تفوق الظاهر إلى الجوهر.

إنّ الحالة الثورية التي تحمل لواءها "**النَّثيرة**"، هي في أصلها حالة صراع، يباغت فيها البياض سواد الورقة ويحاصره في محاولة لاحتوائه وردّ اعتباره، ليعيد الثاني عليه الكرّة ويوهمه بالانتصار من خلال تشظي الوحدة اللغوية وتحلزن حروفها وتكوّرها على ذاتها، يجتاحها البياض لتجتاحه وتتناسل في فضاء السطر الشعري ممارسة فعل الإقصاء، «وعلى صعيد البنية الإيقاعية فإن ثمة تهالك موسيقي تدعمه خارطة سواد الكتابة، تهبط بطريقة مدببة في مسمّى لانتزاع جسد/ بياض الورقة»[154].

---

[152] عبد الحميد شكيل: كتاب الأسماء... كتاب الإشارات، ص 76.

[153] كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 152.

[154] محمد صابر عبيد، الفضاء التشكيلي "لقصيدة النثر الكتابة بالجسد وصراع العلامات"، ص 190.

وبالوصول إلى هذه النقطة من حياة البحث يبرز المنعرج الخطير الذي أرادت "**قصائد النثر**" تجاوزه بحثا عن ذاتها الشعرية، منعرج أسسه فعلها التدميري لكل نموذج قائم، وشجعها على إقامة حدود وهمية بيضاء بين أصوات الوحدات اللغوية وحروفها، وكأن هذا النوع يأبى أن يواصل المسار من نقطة وصول الأنواع الأخرى، فيفضل دائما العودة إلى النبع الأول عن طريق نشر وبعثرة و"**تشذير**" الوحدة اللغوية –هذه المرة– وإعادتها إلى حالتها البكر (حروف الهجاء) بعد أن اجتهد العرب في لحمها وتجذيرها (جعلها جذورا لغوية)، وهنا ينبغي التأكيد على ضرورة ربط الظاهرة بسياقها اللغوي الدال حتى تتحزّب مع مدلولها البصري لتنهض به فلا يصيبها الفشل والقصور، وهي حالة يتم فيها بتر العضو اللغوي عن جسده الضام دون مدلول يرجى «وتتحول القصيدة إلى مجرد صناعة»[155]. وفي هذا الخصوص يجب أن نؤكد جوهر النوع، فـ"**قصائد النثر**" تخرج عن كونها «أشكالا كتابية تنتمي إلى فضاء من التحولات غير المتوقعة وغير المحسوبة أشكال تتحرك في اللا نهائي واللا محدود»[156].

و"**التشذير**" بوصفه قطعا للحبل السري الرابط بين الأجنّة (الحروف) ورحم الوحدة اللغوية (الكلمة) فهو ليس تقطيعا عشوائيا وإنما هي مرحلة تكاثرية تنفصل فيها جزيئات الكلمة لتشع من جميع جوانبها وتُعبر في نفس الوقت عن ثقل وزن الحرف الذي أدى إلى قطع أوصاله ليسبح فردا في فضاء السطر أو الورقة، ونمثل لذلك من عند "**عبد الحميد شكيل**" بقوله:

جسدي.. (...)
أعطى المريد فتح المرايا،
وشـــ ـــتـــ ـــتـــ ـــنـــ ي..

---

[155] بول شاوول: مقدمة في قصيدة النثر العربية، فصول، [م 16]، [ع 1]، ص 162.
[156] المرجع نفسه: ص 162.

ومضة من فتون الشعاع![157]

إن العنف الذي يبدو فعلا مارسه البياض لتمزيق أعضاء الجسد الواحد، هو في حقيقته حمولة زائدة لم تستطع معها حروف الكلمة اللحاق ببعضها بعضا فتناثرت على السطر المؤدي إلى تمام النفس الشعري، لينتشر الصمت على ضفاف الحرف، و«الصمت هنا ليس تغييبا للدلالة بقدر ما هو غياب للغة الكلام وبروزا لدرجات أخرى من التعبير أكثر كثافة وبلاغة، فهو يظهر بمقدار ما يخفي، يوحي ويعبر بطريقة مخصوصة، ثم إن الصمت يعد أكثر المجالات تعبيرا عن التأمل والبحث والمساءلة، ويعتبر لحظة لقاء ومحاورة مع القارئ تحمله من شعرية الكلمات إلى شعرية الصورة البصرية»[158].

و"**عبد الحميد شكيل**" كثيرا ما اتكأ على هذا الفعل الكتابي الخلاق ليفسح له سبيل البوح من جهة، ومزيدا من المساحة الباعثة على الراحة والاستواء البصري والدلالي من جهة أخرى، ويقتضي قانون لعبة المحو في ظاهرة "**التشذير**" تشبع الحرف وشحنه بدلالات مضاعفة، فما بين حركة الحرف والسكون الفاصل له عن الحرف التالي تركيز لقوتهما، وحمولة إضافية للمعنى المراد وبذلك يتميز قول الشاعر:

يقصفنا الوطن..

[عن قوله:]

يقـــ..

صفـــ..

..نـــا

الوطن[159]

---

[157] عبد الحميد شكيل: مرايا الماء "مقام بونة"، ص 120.

[158] رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكل البصري، فصول، [م 15]، [ع 2]، ص 102.

[159] عبد الحميد شكيل: صهيل البرتقال، ص 90.

"فيقصفنا" الأولى فعل تعبير، في حين "يقصفنا" الثانية فعل تجسيد لحالة القصف وتشظٍ للأنا النصي المحتضر بفعل القصف مع تشظي حروفهما، وقد ساندها في الإيحاء نقطتي التواصل المعبرتين عن حالة تلاشي الأنفاس رفقة بياض السطر، الذي عمد هو أيضا إلى تغييب الحركة إلاّ من نبض الصوت المتقطع تقطُّعَ الجسد المقصوف، وقد أعطى كل هذا المقطع جرعة معنوية مضاعفة لم يكن ليحصل عليها دون "**التشذير**".

نعود إلى الاشتغال الطباعي المولد للإيقاع البصري، لنقول أن شفرة النص في هذا النوع من الإيقاع تسبح في فضاء يتنازع فيه لونان يدخلان في علاقة ودّية في المستوى الصفر منه، وعلاقة تنافسية عندما يتجاوزان الدرجة الصفر من التفضية، فالنص المعاصر عموما والنوع "**قصيدة النثر**" بصفة خاصة يحوي «جملة من السنن المركبة التي تشتغل على مستويين؛ مستوى أول تشترك فيه جميع النصوص مثل اتجاه الكتابة في العربية من اليمين إلى اليسار، والتشكل الخطي للتوزيع، وهما ما يمكن أن نسميه الدرجة الصفر في تفضئة النص، ومستوى ثان يمثل درجة أعلى في التفضئة ويذهب في اتجاه استغلال الصفحة على نحو مخصوص»[160].

3- علامات الترقيم:

لم تعد "**علامات الترقيم**" في الشعر المعاصر مجرد أدوات مساعدة للغة، بل تحولت إلى شفرة لغوية ذات أهمية بالغة، يقول "**محمد بنيس**": «تنقسم القصيدة مع الكتابة إلى أبيات مضادة تبنيها فراغات تبادل المكتوب، غواية وإغراء متماديين في إعادة بناء نص له التوازي بين السواد والبياض، ويكون البياض بهذا المفهوم عنصرا أساسيا هو

---

[160] رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكل البصري، ص 99.

الآخر في إنتاج دلائلية الخطاب»[161]، من خلال تنضيد وتنسيق وبعثرت وتشتيت الكتابة، والكتابة كفعل مضاد له لم تقف ساكنة حيث استغلّت جميع أدواتها الإجرائية لإحداث وشوم تتغلغل فيه مخلفة نزيفا دلاليا غير قابل للتخثر في جسده البلوري، ومن أهم أدوات التشريح التي تحد من طموح البياض "**علامات الوقف** أو **الترقيم**"؛ وهي علامات مرورية تنظم قانون سير السطر الشعري، فيتحول الشكل الطباعي معها إلى "نظام سيميائي" يتضمنه النظام اللغوي ويتسع عليه.

وكما هو معتاد تتخذ "**قصائد النثر**" موقفا صارما من كل ما هو نظامي وقانوني، وبالتالي مارست سلطتها التجاوزية هذه على نظام المرور النصي، فلم تعد علامة "**قف**" أو تمهل تعرقل سيرها، رغم ذلك لم تستطع "**قصائد النثر**" التخلي عن علامات الترقيم لما تضطلع به من أدوار توشيحية وبصرية ودلالية، لكنها هذه المرة لم تتعامل معها كما تعاملت مع الوزن والقافية بالتغييب والمحو الإلغاء، بل على العكس من ذلك حيث أصبح حضورها هاجسا نصيا لا يكاد يخلو منها سطر شعري، لما للوقف من حضور دلالي، فهو في أصله «توقف للصوت ضروري لكي يتنفس المتكلم، فهو في ذاته ليس إلاّ ظاهرة فسيولوجية خارجة عن المقال لكنها بالطبع محملة بدلالات لغوية»[162]، تمنحها طابعا داخليا.

ولم يخرج "**عبد الحميد شكيل**" عن هذا التقليد النصي لذلك نجده يزين قصائده بهذه التمائم السوداء، والتي قد لا تعني إلاّ محوا وسعيا نحو الابيضاض في جانب من جوانبها، يقول "**عبد الحميد شكيل**":

مرّ الوقت الكافر إلى وقته المتربص،
وتعالت من كلماتي صيحات البدد!!

---

[161] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها "3 الشعر المعاصر"، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، [ط1]، 1990، ص 125-126.

[162] جون كوهين: بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، ص 69.

لماذا البلاد، لا بد لها – في هذا الصدد–
أو أننا سنوسع للقرنفل أن يخترق الماء كيما يجيء المدد!؟
إني قد سلمتك تفاحة الوقت،
فلا تَبِع السنبلة!؟
استبق خطواتي كيما لا تقع في حمإ الشك!؟
سر إلى سريرة السر الذي لا سرائر لصرته،
لا تستر الذين يقضمون الكعكة![163]

إنّ لعلامات الوقف إضافة إلى الصدمة والدهشة المنبعثة من كثرة حضورها وانتشارها على مستوى الصفحة، دور استقطابي حصلت عليه من إشعاعها الدلالي المتراكم؛ فالنقطة والفاصلة وعلامتي الاستفهام والتعجب، لكلٍّ منها دور ووظيفة تستدعى من أجلها تلك العلامات إلاّ أن توظيفها هنا جاء مفارقا للعادة؛ من خلال تعطيلها عن العمل، ففي قول الشاعر: "فلا تبع السنبلة!؟" أو "استبق خطواتي كيما لا تقع في حمإ الشك!؟" وإرداف المقول بعلامتي تعجب واستفهام، بعثٌ لحيرة القارئ الذي يبحث عن مصدر التعجب وصيغة الاستفهام ولا يجده، فترتسم هاتين العلامتين محفزا لمشواره القرائي، مما يؤدي بالضرورة إلى إنشاء عقد قرائي بينهما (أي بين المبدع والقارئ)، في علاقة عفوية يمارس فيها المبدع والنص ضغوط القراءة الموجة، التي توهم القارئ بالحرية ليحسب نفسه «بإزاء توزيع أوركسترالي حقيقي للآثار الثانوية للقصيدة أو بإزاء عملية وضع وزيان (ديكور) فعلي للسيناريو الشعري»[164]، وتبعا لذلك يحدث تبادل الأدوار بين القارئ والمبدع، وتتولد ثنائية جديدة هي ثنائية "الخرق والترقيع".

وفي الشأن الإيقاعي ترسم "**علامات الوقف**" سدا يحد من طموح اللونين. الأسود عندما يغتر بنفسه فيواصل امتداده على السطر الشعري، والأبيض بتسلله الواضح وعشقه

---

[163] عبد الحميد شكيل: غوايات الجمر والياقوت، ص 119.

[164] كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 360.

للمحو وإعادة الكتابة، كما أن "**علامات الوقف**" مدعوة بصفة دائمة إلى حضور طقوس "الشحن والتفريغ" الشعري والمشاركة فيها بشكل فعال، حيث تشحن الكلام بترسبات دلالية هامة، وتفرغه عندما تمارس سلطتها القانونية الممثلة في الحد من تدفقه.

و"**الوقف**" في أصله صمت وتماهي في البياض كثيرا ما عطّل استخدامه في الشعر، وإعادته للحياة مهمة نهض بها الشعر المعاصر –إن لم نقل "**قصائد النثر**"– بجميع أنواعه فأصبح جسد النص «عناصر لوحة يعانقها البصر بنظرة واحدة وانطباعات متعددة ومخلوطة أو هي أصوات تتكلم في الوقت نفسه»[165] "أركسترا" تعزف لحن الحياة.

وقد يعد بعض الدارسين هذه العلامات امتدادا آخر ليد النثرية إلى جسد الشعر لما توفره من أدوات شرح كـــ"النقطتين"، و"الفاصلة المنقوطة"، و"الأقواس"، وحمايتها للجمل الاعتراضية والتفسيرية وغيرها من العلامات الدالة على التوضيح المصاحب للنثر، وتزيد نثريتها عندما يأوي إليها المبدع لتجديد النَفَس وشحنه، وهنا تبدو هذه العلامات أكثر اقتدارا على مساندة "النثر" في استرساله وإطنابه، وغيابها يعني حتما إلغاء «فكرة الانسياب المتواصل المليء بوقفات»[166] الاستراحة، فغيابها هو الأضمن للشعري، لكن النوع "**قصائد النثر**" المغامر يأبى إلاّ أن يسبح عكس التيار، لذلك لجأ إلى إفراغ هذه العلامات من دلالتها المعتادة، وشحنها بدلالات جديدة، ولنلاحظ معا قول "**عبد الحميد شكيل**":

أسافر إليك، أعبر السّر الزمني؟؟
على فرس التمني، والتذكارات الغيبية..
أعبّ: الحب، والعطر، والنشوى..
من قعر المرايا؟..

---

[165] سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة زهير مجيد مغامس، ص 193.
[166] المرجع نفسه: ص 193.

لأرى ذاتي تشطر ذاتي؟
تحبو خلف الطيور الشتوية..
إلى مملكة الأمل والأنغام..
إلى عينيك يا حبيبتي العلوية..
وخصلات شعرك الرعناء:
تحفرني: سطرا..نغما، رومانتيكيا[167]

يشهد هذا النص ازدحاما واضحا لـــ"**علامات الترقيم**" وتنوعا أوضح، جعل منها جواهر ترصع جسد النص بلغة إشارية أبسط ما يقال عنها في هذه الحالة "عدمية" –لأننا إذا أنعمنا النظر وجدنا استفهاما دون سؤال ونقطتي قول دون مقول– تهدف إلى التشكيل البصري الإيقاعي المرفق بمفارقة الغموض، وهي موزعة بشكل يرسم في المخيال نوعا من التوازي البصري العمودي والأفقي؛ الأفقي تحقق على مستوى الأسطر عندما توالت علامتي الاستفهام والنقطتين، والعمودي المتحقق بين الأسطر بعضها مع بعض، وبخلاف هذا الدور التشكيلي نجدها «لم تساهم في نفي الغرابة عنها، ولم تمنحها وضوحا كافيا نتلقى من خلاله التجربة تلقيا مألوفا [...] من خلال الجمع بين المتناقضات وإسناد الأفعال الغريبة إليها [...]، إنَّ إيقاع الغياب هو المهيمن على العلاقات المعهودة بين الجمل والمفردات»[168]، والتي يفترض في "**علامات الترقيم**" توضيحها وتجسيدها أكثر، كما ينعش ورود نقطتي الاستمرار في نهاية كل الأسطر تقريبا ذاكرة القارئ ليسترجع معها الموقع التقليدي للقافية الشعرية بما يجعلنا نستحضرها عبر الغياب، ويصبح غياب

العلامة علامة دالة على حضور الشعري في "**قصائد النثر**"، وبذلك ينفتح هذا النوع على «آفاق لا تدين بالولاء إلى أي منطق سابق، إنه اجتراح حيوي وفاعل لمنطق

---

[167] عبد الحميد شكيل: قصائد متفاوتة الخطورة، ص 32–33.

[168] كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربة المعاصرة "دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية"، ص 718–719.

تخييلي يساعد الحالة في أن تكون شعرية»[169]، ومنتوجها شعريا بما لا يدع مجالا للشك أن هذا السّد الإشاري المسمى "**علامات الوقف**" هو طموح آخر تسعى من خلاله "**النَّثيرة**" إلى التبنيّن الشعري، والذي يعمد هذه المرة إلى التشكيل و«الأسلبة التوزيعية للنص بمواجهة أحادية الشكل»[170]، وتتحول بذلك "**علامات الوقف**" إلى تقنية نثرية – وشعرية إن شئنا لكن الشعر القديم لحضور الفواصل الإجبارية فيه كالفراغ بين الشطرين والتوقف عند القافية قلل أو حدّ من استخدامها– استوردتها "**النّثيرة**" ليعاد تصنيعها شعريا ويتغير دورها من إمدادي انسيابي إلى صوري تشكيلي.

---

[169] محمد صابر عبيد: الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر الكتابة بالجسد وصراع العلامات، ص 81.

[170] كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 359.

من طموح أي دراسة الوقوف على نتائج مثمرة يذهب معها التعب، وفي موضوع شائك كموضوع "**قصيدة النثر**" الحاجة إلى ذلك أشد، فقد يذهب المجهود سدى إذا لم نخرج بصورة ولو بسيطة لهذا النوع. لذلك أصبح قارا لدينا أن "**النَّثيرة**" نوع من شعر الرفض أو شعر الثورة على النماذج الثابتة التي من شأنها أن تحنط العمل الإبداعي في قوالب سابقة عليه، خلافا لما قضت به سنة الحياة (التجديد والتحديث)، فكان ميلاد هذا النوع الأكثر حداثة في الأدب العربي والعالمي، ليقرَّ بضرورة اجتراح الجمالي في العمل الأدبي من لدن الإبداع ذاته، دون أن نخضعه لتقاليد سنّها غيره من الأدباء من صميم تجاربهم.

إنّ دعوة "**النَّثِيرَةِ**" دعوة شرعية تستمد شهادة ميلادها من الدفاتر الأصلية لـــ"**لشعر**"، الذي أخذ أهميته وحظوته من نوع واحد، ردحا طويلا من الزمن وبمسمى واحد هو: "**الشعر العمودي**" (الموزون)، على حين كان لـــ"**لنثر**" أنواعه وأشكاله التي تسمح له بالتنوع أولا، والامتداد من خلالها ثاني؛ كـــ"الرسالة" و"المقامة" و"الخطبة" و"القصة".

وقد ظهر لـــ"**لشعر**" أنواع حاولت كسر نمطيته كـــ"الرجز"، و"الموشح" و"شعر التفعيلة" في ما بعد، لكن جرأتها لم تتطاول على النظام الوزني والعروضي فيه، وكان لابد من ظهور نوع جريء يَقلب طاولة العائلة الأرستقراطية رأسا على عقب، ويفتح الباب أمام العامة للممارسة طقوسهم اليومية، فكان ميلاد "**قصائد النثر**" (أو **النَّثيرة**) إيذانا بالانتهاء عصر البداوة، وبداية عصر المدن الإسفلتية.

وفي هذا الصدد نتمثل "**القصيدة**" "علامة لغوية" دالها البنية اللغوية أو لنقل التخريج الذي تجلت فيه، ومدلولها المعنى الشعري أو جوهر التعبير الذي يراد إيصاله، وكما أثبت "**دي سوسير**" أن لا علاقة قائمة بين "الصورة السمعية" و"الصورة الذهنية"، إلاّ بالقدر الذي تؤدي فيه "الصورة الذهنية" المعنى، فتتحدا مشكلتين

"**علامة لغوية**" ذات علاقة "اعتباطية" بين دالها سمعي ومدلولها ذهني، ومن ثمة لا علاقة بين الصورة العروضية للقصيدة (لأن الوزن وحده لا يعطينا شعرا)، والصورة الدلالية لها إلاّ بقدر إتحادهما نهوضا بالدلالة الشعرية، وفي حالة كهذه تتحول القصيدة إلى علامة لغوية، صورتها السمعية التخريج الإيقاعي الذي رضيت به (الأوزان والقوافي مثلا)، وصورتها الذهنية هي الصورة الأدبية (الدلالية)، وكلاهما متحد تنهضان بمعنى القصيدة، وهذا ما سهل لـــ"**قصيدة النثر**" والشعر المعاصر ككل الحديث دون حرج عن تصوير بصري وصورة بصرية كبديل للصورة السمعية، وتبعا لذلك يمكن أن نقسم الشعر كما يقسمه "**جون كوهين**" إلى قصيدة صوتية (موزونة)، وقصيدة معنوية(**قصيدة النثر**). ومن بين ما وقف عليه البحث من نتائج نجد:

أولا: إن من الإساءات الموجه لـــ"**قصائد النثر**" ارتباطها بأسماء أعلنت انتماءها الأيديولوجي مما جعل نتاجهم يحسب بشكل ضمني ويصنف تصنيفا سياسيا سلطويا أكثر منه نتاجا إبداعيا أدبيا، وهذا ما شكل فارقا في تلقي "**النَّثيرة**"، وفي هذا الخصوص نستعيد مع القارئ أمجاد ديوان العرب، ونتذكر نفي "**امرئ القيس**" إلى الفلاة بسبب شعره، وتهميش "**الصعاليك**" رواد الحداثة في الشعر العربي ومجّهم كالطعام الفساد، وعدّ "**المتنبي**"، و"**أبو تمام**"، و"**بشار بن برد**"، أعداء جراء شعرهم الخارج عن الأعراف الشعرية، مع تهليل الأدب العربي للأدب المهجري، إذًا هي سنَّة الكلمة الحيَّة، وتقليد الجنس الأكبر – الشعر–، ولم تكن وحدها "**النَثِيرَةُ**" كبيرهم الذي علمهم الخروج عن العرف الشعري.

ثانيا: إن "**الشعر**" في حاجة لـــ"**لنثر**"، والدليل على ذلك أن ما وصلنا من "**الشعر الجاهلي**" قليل جدا مقارنة بكونه مبعث فخرهم، كما لم يكن نصيب "**النثر**" أوفر في فترة التداول الشفهي. وفي فترة التدوين جنت قيود "**الشعر**" الصارمة على حصول "**الأدب العربي**" على "الملاحم" الطوال التي تخلّد مآثر الأمة وتاريخها، فانعدام تلك

الدفعة التي ينفثها "**النثر**" في روع "**الشعر**" هو ما حرم "**الشعر العربي القديم**" – رغم جمالياته ورقيّه– من إرث شعري غنائي، يوازي "**الأوديسة**" و"**الإلياذة**" رغم غناه بكل أسباب العبقرية الشعرية. إضافة إلى ذلك يحتاج "**الشعر**" إلى استرسال "**النثر**" وانطلاقه ليعطيه دفعة جديدة.

ثالثا: إن كون "**قصيدة النثر**" فرنسية التنظير الأولي لا يعني أبدا أن لا تكون عالمية وعربية بالخصوص، إذ برهن تاريخ الشعوب الإنسانية على علاقتي التأثير والتأثر بين شعوب العالم أجمع، ولم تثر مشاحنات "**الأنا والآخر**" إلاّ في مجتمع نرجسي يخاف الآخر أكثر من حبه نفسه، وكثيرا ما كنا نطالع ونفخر بالمكانة التي حظيت بها "**ألف ليلة وليلة**" عند الغرب بعد نقلها، ولا نستبعد أن تكون نواة للقصة عندهم. والجدير بالذكر هنا أن أولائك المتأثرون بـــ"**قصيدة النثر**" الفرنسية –إن صح هذا الزعم ولا يصح إلاّ مع المطلعين على الأدب الفرنسي– لم يأخذوا أوزان الشعر الفرنسي ويطبقونها على الأدب العربي، وإنما هي مبادئ عامة خاصة بجوهر الشعر كـــ"**الكثافة**" و"**التوهج**" و"**الإيجاز**"، لا تخص الأدب الفرنسي دون سواه، كما لا تخص "**قصيدة النثر**" دون بقية أنواع الشعر.

رابعا: أزمة "**الشعر**" هي أزمة نقاد ومنظرين لا أزمة شعراء ومبدعين؛ فعلى حين يلوي الأوائل رؤوس بعضهم بعضا، يواصل الأواخر خلق مواليدهم، ونفث نصوصهم في روع الساحة الأدبية، وتواصل "النّثيرة" تقدمها بخطى ثابتة برهنت من خلالها وفي مواقف كثيرة انتماءها للشعر دون النثر.

خامسا: إنّ تجربة الشاعر المعاصر هي تجربة استغوار، وبحث في مجهولٍ ممكن، وهي من التأزم والصعوبة بمكان جعلها ترتقي هرم الإبداع وتتربع أعلاه، دون الانتقاص من التجارب الأخرى، أما ما يمكن أن يقابله الشاعر المعمِّد–كاتب الشعر العمودي– من صعوبة فيكمن في الصبِّ الخارجي، لتجربة مختمرة لا

تتشكل كيفما جاءت واتفقت، وإنما كيف صيِّرت لتكون؛ فيردف هذا، ويحذف تلك، ويستحضر الأخرى، إلى أن ترضى عليه تقاليد عمود الشعر، فلا يكفي أن يكون شاعرا موهوبا ذو تجربة ناضجة بقدر ما يرضيهم أساس الشعر وجدرانه وسقفه أن تكون مكتملة البناء.

هذا على المستوى العام للموضوع، أما على المستوى الخاص فقد توصل البحث إلى جملة من النتائج أهمها:

أولا: تزامن حركتي شعر التفعيلة وشعر النثر **(قصيدة النثر)**، مما يجعلنا نعدهما وجهين لعملة واحدة اسمها التجديد الشعري.

ثانيا: أن "الإيقاع" هو عقد قران بين اللغة والموسيقى بمعناها الواسع، مما يؤسس للتداخل بين الفنون لا بين الأنواع والأجناس فقط، ولا يمكن بأي شكل من الأشكال حصر الإيقاع في بحور شعرية لا تتعدى العشرين بحرا، وتتوطد معاني هذه الظاهرة أكثر مع استخدام الشعر المعاصر للتشكيل الطباعي حيث يقاسم الرسم والتصوير اللغة في التعبير عن الذات الشاعرة بما يجعله فنا عابرا للفنون ونصا مفتوحا على آفاق انسانية .

ثالثا: إن التقديم والتأخير في المصطلح، يستند إلى قاعدة لغوية ترى الاسم في الصدارة أهم من لواحقه لأنه يأمننا اللبس لذلك نرى أن لفظة "**قصيدة**" هي المعنية بتصنيف النوع، أما مصطلح "**النثر**" الذي تحمله في أحشائها فلا يعني أبدا "جنس النثر"، وإنما الإتيان بالشعر متناثرا كيفما جاء واتسق، تماما كما نستخدم مصطلح "**شعرية**" ولا نعني به ما يخص "**الشعر**"، و"**دلائلية**" ولا نقصد به "**علم الدلالة**".

رابعا: أن جل الفوضى التي تواجه النوع "**قصيدة النثر**" متأتية من نمطه الأول (نمط السطر الممتد)، لأن نمطه الثاني (نمط السطر المرتد) كثيرا ما يفلت من الرقابة النقدية لشبهه بـــ"**الشعر الحر**" في كل خصائصه تقريبا.

خامسا: أن "**الشعر**" نظام داخل نظام اللغة، "**القصيدة**" هي الاستخدام الفردي لنظام "**الشعر**" تماما كما "**الشعر**" استعمال فردي لنظام اللغة، وبالتالي يمكن أن نستنتج المعادلات الآتية:

الشعر جمعيٌ= القصائد العمودية+ قصائد التفعيلة + قصائد النثر ⟺ (النظام).

الشعر فرديٌ = القصائد العمودية= قصائد التفعيلة ⟺ قصائد النثر (الكلام).

وقد كان "**الشعر العمودي**" يدرس كدال بمدلول على حين هو دالين أحدهما لغوي والثاني إيقاعي، أما "**الشعر المعاصر**" فقد دمج المستوى السمعي باللغوي عن طريق التخفيف من الإيقاع الرتيب، وتكثيف المدلول.

سادسا: "**الشعر الجزائري**" والمغربي عامة ليس في جزيرة معزولة عن نظيره "**المشرقي**" ولا "**العالمي**"، و"**عبد الحميد شكيل**" واحد من الذين أثبتوا خصوصية التجربة الجزائرية، ولـــ"**النَّثيرةِ**" عنده طقوسها الخاصة والحرة، ومن أهم مميّزات النص "**الشكيلي**" خضوعه لبنيات ضدية، تماما كالنوع "**قصائد النثر**"، مثل:

– **الغموض والوضوح:** من خلال ائتلاف ما لا يأتلف من الألفاظ، مع إيراد الجمل التفسيرية التي تفضي إلى الغموض، ويبدو ذلك خصوصا من خلال كثرة دوران أسماء الموصول (الذي، التي) في نصه.

– **الإطناب والإيجاز:** لـــ"**شكيل**" "**قصائد طوال**" تمتد على مستوى صفحات كثيرة مثل: قصيدة "**دوائر الكلام**" (من صفحة 53إلى صفحة 89)، وقد حافظ هذا النوع

على بنيته الكلية حيث تعد القصيدة هنا خلية واحدة منشطرة على نفسها ومتكاثرة، و"**قصائد قصار**" هي بمثابة ومضات أو توقيعات، ونمثل لهذا النوع بديوان "**كتاب الأسماء...كتاب الإشارات**".

_ **الزمنية واللا زمنية:** تجاهر "**قصائد النثر**" بالانفصال عن الزمن كتأشيرة مرور لها نحو الخلود، رغم ذلك تصرِّ قصائد "**عبد الحميد شكيل**" على الاحتفاء به أسفل كل قصيدة، مما يجعلنا نعد نصّه تفوقا للنوع "**نثيرة**" على نفسه.

_ **الدورانية والامتدادية:** حيث يستخدم الشاعر كلا نمطي "**النَّثيرة**" ببراعة فائقة، تتفاوت الأسطر في "**نمطه المرتد**" فتلجأ إلى الدوران المباغت باستخدام التكرار، ويلجأ "**نمطه الممتد**" إلى "**التجنيس**" وتقصير طول الجملة، وخلق فجوات لغوية بين الجمل والألفاظ، حتى يصبح امتدادها مجرد اشتغال على فضاء النص تشبها بالكتابة النثرية.

وفي الأخير نؤكد أن "**قصائد النثر**" تستخدم وتستغل كلّ الطاقات الممكنة سواء من "**الشعر**" أو من "**النثر**"، بشكل عشوائي، ونسب متفاوتة (كمية وكيفية)، وهذا مصدر قوتها.

القرآن الكريم برواية ورش عن الإمام نافع

أولا المصادر:

عبد الحميد شكيل:

1- تحولات فاجعة الماء، اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة للطبع، الجزائر، [ط1]، 2002.

2- الركض باتجاه البحر، موفم للنشر، الجزائر، [دط]، 2008.

3- سنابل الرمل... سنابل الحب، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر،موفم للنشر، [دط]، 2008.

4- شوق الينابيع إلى إناثها، منشورات وزارة الثقافة، موفم للنشر، الجزائر، [دط]، 2008.

5- صهيل البرتقال، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، [دط]، 2009.

6- غوايات الجمر والياقوت، منشورات وزارة الثقافة، موفم للنشر، الجزائر، [ط1]، 2005.

7- فجوات الماء، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، [دط]، 2007.

8- قصائد متفاوتة الخطورة، سلسلة أدبية تصدرها مجلة آمال، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية، الجزائر، [دط]، 1985.

9- كتاب الأسماء ... كتاب الإشارات، منشورات وزارة الثقافة، موفم للنشر، الجزائر، [دط]، 2009.

10- كتاب بونة، منشورات وزارة الثقافة، موفم للنشر، الجزائر، [دط]، 2008.

11- كتاب الطير، منشورات وزارة الثقافة، موفم للنشر، الجزائر، [دط]، 2008.

12- مدار الماء، صدر بدعم من وزارة الثقافة، الجزائر، [دط]، 2007.

13- مراتب العشق "مقام سيوان"، مطبعة المعارف، عنابة، [ط1]، 2004.

14- مراثي الماء، صدر بدعم من وزارة الثقافة، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، [دط]، 2007.

15- مرايا الماء "مقام بونة"، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، [ط1]، 2005.

16- ملاذات الشطح، منشورات وزارة الثقافة، موفم للنشر، الجزائر، [دط]، 2009.

ثانيا الكتب العربية:

أحمد بزون:

17- قصيدة النثر العربية "الإطار النظري"، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، [ط1]، 1996.

أحمد محمد قدور:

18- مبادئ اللسانيات، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، [ط2]، 1999.

أدونيس (علي أحمد سعيد):

19- الثابت والمتحول "صدمة الحداثة"، دار العودة، بيروت، لبنان، [ط4]، [دت].

20- الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، [ط 2]، 1989.

21- هذا هو اسمي وقصائد أخرى، دار المدى، دمشق، سوريا، [دط]، 1996.

عبد الإله الصائغ:

22- دلالة المكان في قصيدة النثر بياض اليقين لأمين اسبر أنموذجا، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، [ط1]، 1999.

أيمن اللبدي:

23- الشعرية والشاعرية، دار الشروق، عمان، الأردن،[ط1]، 2006.

جهاد فاضل:

24- أسئلة الشعر "حوارات مع الشعراء العرب"، الدار العربية للكتاب، [دط]، [دت].

25- قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، القاهرة، مصر، [ط1]، 1984.

حاتم الصكر:

26- مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، [ط1]، 1999.

حبيب مونسي:

27- شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، [دط]، 2003.

عبد الحفيظ جلولي:

28-خرائب الترتيب (طروحات الشعرية المؤنقة)، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، [دط]، 2009.

حمري بحري:

29- دراويش الحداثة دراويش السياسة (مقالات)، صدر عن وزارة الثقافة، الجزائر،[دط]، 2007.

خليل أبو جهجه:

30- الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، [ط1]، 1995.

عبد الرحمان تبرماسين:

31-البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، [ط1]، 2003.

عبد الرحمان تبرماسين وآخرون:

32- نظرية القراءة المفهوم والإجراء، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر ، مطبعة علي بن زيد، بسكرة، الجزائر، [ط1] 2009.

ابن رشيق:

33- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلّق حواشيه محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، [ج1]، [ط5]، 1981.

شربل داغر:

34- الشعرية العربية الحديثة "تحليل نصي"، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، [ط1]، 1988.

صلاح فضل:

35- صور القراءة وأشكال التخييل، دار الكتاب المصري، القاهرة ، مصر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، [ج1]، [ط1]، 2007.

ضرغام الدرة:

36 - التطور الدلالي في لغة الشعر، دار أسامة، الأردن، عمان، [ط1]، 2003.

طه حسين:

37- من حديث الشعر والنثر، دار المعارف القاهرة، مصر، [ط12]، 2004.

عثمان موافي:

38- في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد الأدبي الحديث، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة، مصر، [ج2]، [دط]، 2000.

عدنان الصايغ:

39- اشتراطات النص الجديد "ويليه" في حديقة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، [ط1]، 2008.

عدنان علي رضا النحوي:

40- الشعر المتفلت من التفعيلة إلى النثر، جمعية منتدى الحوار الأدبي، الدار البيضاء، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، [ط2]، [دت].

عز الدين إسماعيل:

41- الشعر العربي المعاصر "قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، [ط3]، [دت].

عز الدين المناصرة:

42- إشكالية قصيدة النثر "نص عابر للأنواع"،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، [دط]، 2002.

43- قصيدة النثر المرجعية والشعارات "جنس كتابي خنثى"، بيت الشعر، رام الله، فلسطين، [ط1]، 1998.

عبد العزيز المقالح:

44- أزمة القصيدة الجديدة "قضايا أدبية"، دار الحداثة، بيروت، لبنان، دار الحكمة، صنعاء، اليمن، [دط]، [دت].

عبد العزيز موافي:

45- قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، [ط1]،2004.

علاء ولي الدين عبد المولى:

46- وهم الحداثة مفهومات قصيدة النثر نموذجا "دراسة"، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، [د ط]، 2006.

علوي الهاشمي:

47- فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، [ط1]، 2006.

علي جعفر العلاق:

48- في حداثة النص الشعري، دار الشروق، عمان، الأردن، [ط1]، 2003.

فائز العراقي:

49- القصيدة الحرة ، مركز الإنماء الحضري ، [دن]، [ط1] ، 2008 .

عبد القادر الرباعي:

50- جماليات المعنى الشعري (التشكيل والتأويل)، دار جرير للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، [ط1]، 2009.

عبد القاهر الجرجاني:

51- دلائل الإعجاز في علم المعاني، تعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، [ط2]، 1998.

قدامه بن جعفر:

52- نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، [دط]، [دت] .

كاميليا عبد الفتاح:

53- القصيدة العربية المعاصرة "دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية"، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، مصر، [د ط]، 2006 -2007.

عبد الله حمادي :

54- البرزخ والسكين، جامعة متنوري، قسنطينة، الجزائر، [ط3]، 2001 .

محمد بنيس:

55- الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها "2 الرومانسية"، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، [ط2]، 2001.

56-الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها "3 الشعر المعاصر"، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، [ط1]، 1990.

محمد صابر عبيد:

57- الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر الكتابة بالجسد وصراع العلامات، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، [ط1]، 2010.

محمد كامل الخطيب:

58- نظرية الشعر"(5) مرحلة مجلة شعر" القسم الثاني (مقالات، شهادات، مقدمات)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، [دط]، 1996.

محمد لطفي اليوسفي:

59- الشعر والشعرية "الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب، [دن]، [دط]، 1997.

محمد الهادي الطرابلسي:

60- خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس، السلسلة (6) الفلسفة والأدب، [ع20]، [دط]، 1981.

محمود درويش:

61- الأعمال الجديدة، رياض الريس، بيروت، لبنان، [ط1]، 2004.

ابن منظور:

62- لسان العرب، دار صادر بيروت، لبنان، [م5]، [ط1]، 1997.

نادر هدى:

63- الرؤية والإبداع، حوارات أعد لها وقدمها أروى القاضي، طبع بدعم من وزارة الثقافة، دار الكتاب الثقافي، إربد، الأردن، دار المتنبي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، [ط1]، 2007.

نازك الملائكة:

64- قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، [ط8]، 1989.

نذير العظمة:

65- قضايا وإشكالات في الشعر العربي الحديث "الشعر السعودي نموذجا"، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، [ط1]، 2001.

نور الدين السد:

66- الشعرية العربية "دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي"،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، [ج1]، [دط]، 2007.

يمنى العيد:

67- في القول الشعري "الشعرية والمرجعية، الحداثة والقناع"، دار الفرابي، بيروت، لبنان، [ط1]،2008.

ثالثا الكتب المترجمة:

جون كوهين:

68- بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، مصر، [دط]، [دت].

دانييل هنري باجو:

69- الأدب العام المقارن، ترجمة غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، [دط]، [دت].

سوزان برنار:

70- قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة راوية صادق وتقديم رفعت سلامة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، [دط]، 1998.

71- قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة زهير مجيد مغامس، مراجعة علي جواد الطاهر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، [ط2]، 1996.

كمال خيربك:

72- حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف، دار الفكر، بيروت، لبنان، [ط1]، 1982.

مايكل ريفاتير:

73- دلائليات الشعر، ترجمة محمد المعتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، المملكة المغربية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، [ط1]، 1997.

رابعا الرسائل الجامعية:

أحمد علي محمد:

74- مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير،إشراف جميل نصيف التكريتي، قسم اللغة العربية، جامعة بغداد، 2005.

أمال دهنون:

75- قصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير،إشراف الطيب بو دربالة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي ، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2003-2004.

نهاد الحسيني:

76- شعرية قصيدة النثر الجزائرية عبد الحميد شكيل أنموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، إشراف يوسف وغليسي، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2007.

خامسا الصحف المجلات:

1-المجلات:

أدونيس:

77- في قصيدة النثر، شعر، بيروت، لبنان، [ع4]، [س4]، 1960.

أمجد ناصر:

78- محمود درويش وقصيدة النثر، أقواس "3"،[دن]،[دت]، [دط].

بول شاوول:

79- مقدمة في قصيدة النثر العربية، فصول (مجلة النقد الأدبي) "أفق الشعر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، [دط]، [م16]، [ع1]، 1997.

جابر عصفور:

80- حكمة التمرد، العربي، تصدر شهريا عن وزارة الإعلام الكويت، [ع 444]، نوفمبر 1995.

81- الشعر ووعد المستقبل، فصول (مجلة النقد الأدبي) "أفق الشعر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، [دط]، [م 16]، [ع 1]، 1996.

رجاء عيد:

82- القصيدة الجديدة بين التجديد والتجدد، فصول (مجلة النقد الأدبي) "أفق الشعر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، [دط]، [م 15]، [ع2]، 1996.

رضا بن عبد الحميد:

83- الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى الشكل البصري، فصول (مجلة النقد الأدبي) "أفق الشعر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، [دط]، [م 15]، [ع2]، 1996.

ريتا عوض:

84- الكتابة الشعرية والتراث "مكانة القصيدتين القديمة والحديثة"، فصول (مجلة النقد الأدبي) "أفق الشعر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، [دط]، [م 15]، [ع2]، 1996.

عبد الغني خشة:

85- قصيدة النثر بين منطق الاستيعاب ومنطق التجاوز، النص الناص، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل، الجزائر، [ع4-5]، 2005.

فاروق مواسي:

86- تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي (12)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، جدارا للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، [م2]، 2008.

فخري صالح:

87- قصيدة النثر العربية الإطار النظري والنماذج الجديدة، فصول (مجلة النقد الأدبي) "أفق الشعر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، [دط]، [م16]، [ع1]، 1997.

لؤي علي خليل:

88- نص السيولة والصلابة "دراسة في تداخل الأنواع"، مؤتمر النقد الدولي (12)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، جدارا للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، [م2]، 2008.

محمد لطفي اليوسفي:

89- أسئلة الشعراء ونداء الهوامش، فصول (مجلة النقد الأدبي) "أفق الشعر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، [دط]، [م16]، [ع1]، 1997.

محمد يحيى الحمصاني:

90- قصيدة النثر وإشكالاتها عند عبد العزيز المقالح، نزوى، [ع61]، يناير 2010.

محي الدين اللاذقي:

91- القصيدة العربية معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية، فصول (مجلة النقد الأدبي) "أفق الشعر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، [دط]، [م16]، [ع1]، 1997.

مصلح عبد الفتاح:

92- البنية الفصامية للقصيدة العربية في القرن العشرين "تداخل الأنواع"، مؤتمر النقد الدولي (12)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، جدارا للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، [م2]، 2008.

وليد منير:

93-التجريب في القصيدة المعاصرة " أشكال التعبير عن التشظي والغياب في القصيدة العربية المعاصرة وكيفيات توظيفها"، فصول (مجلة النقد الأدبي) "أفق الشعر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، [دط]، [م16]، [ع1]، 1997.

2-الصحف الوطنية:

عبد الرحمان تبرماسين ونسرين دهيلي:

94- حوار مع عبد الحميد شكيل، اليوم الأدبي، عنابة، الجزائر، [ج1]، [ع 423]، 01 فيفري 2010.

عبد الرحمان تبرماسين ونسرين دهيلي:

95- حوار مع عبد الحميد شكيل، اليوم الأدبي، عنابة، الجزائر، [ج2]، [ع 424]، 08 فيفري2010.

سادسا المواقع الإلكترونية:

حسن عباس:

96- حروف المعاني بين الأصالة والحداثة "دراسة"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2000، www.awu-dam-org //:Htpp.

شريف رزق:

97- المفاهيم النظرية للأنواع الشعرية في الشعر ما خارج الوزن" قصيدة الشعر الحر، قصيدة النثر، النثيرة"www.nizwa.com.

طراد الكبيسي:

98- الاختلاف والائتلاف في جدل الأشكال والأعراف" مقالات في الشعر"www.awu_dam.com.

كمال أبو ديب:

99- في البنية الإيقاعية للشعر العربي وفي اللابنية أيضا قصيدة النثر وجماليات الخروج والانقطاع،/nizwa /209.15.166.132 // : Htpp

محمد صالحي:

100- قصيدة النثر تأملات في المصطلح، www.nizwa.com .

مشيل دليفل:

101- قصيدة النثر وإيديولوجيا النوع، ترجمة تحسين الخطيب، .http://www alimbrdurs

"**قصيدة النثر**" نوع اشتهر مع كاتبة غربية في مطلع الستينيات من القرن الماضي، جاء ليعمق الفجوة التي فتحتها منظومة حداثية معاصرة، حيث بحثت عن ذاتها بعيدا عن "**الشعر الموزون**"، معلنة منذ بواكيرها الأولى عن ثورتها المتأتية من بنياتها الضدية، التي تجمع الشعر بالنثر، الشعر دون إيقاعه المعتاد، والنثر مع إيقاع شعري جديد. وقد كان ظهور هذا النوع الجديد ضرورة من ضرورات حياة الشعر، لأن القول بالحياة وصيرورة البقاء يتطلب أن يغتني الأدب ويكبر ويفنى.

ولم يكن الشعر الجزائري في منأى عن تلك الأحداث التي شكلت مجتمعة الأدب المعاصر، حيث ساهم أدباء ونقادا في تأسيس منظومة فكرية وأدبية ونقدية عربية، لها من الفرادة والتميز ما تنافس به باقي القرائح العربية والعالمية، و"**عبد الحميد شكيل**" واحد من حَمَلَة لواء التجديد الشعري الجزائري بل واحد من مؤسسي"**قصائد النثر الجزائرية**" المتميزة إبداعيا.

La poème on prose est une type de poésie qui a été connu avec une écrivaine française pendant les années soixante du siècle passé elle s est apparu pour approfondir la vacuole ouvert par une nouvelle organisation actuelle, qui a cherché sans autonomie loin du autre type de poèmes qui an déclenché autant que débutante de sa révolution, la ou elle essayer de enlève la distance entre

les deux genre du lettre. Et comme d habitude la poésie algérienne a étaient une parti des événements lettrique cet fois pesantes par «abd elhamid chekile»

المحتوى: الصفحة

مقدمة: **05**

الفصل الأول: الشعر والشعراء في الميزان: **12**

1-الظلال اللغوية للمصطلح : **13**

2- ما هو الشعر: **21**

أ_ من محبرة النقاد: **24**

ب- الشعر من محبرة الشعراء: **30**

3- التنثير بين الأصالة والمعاصرة: **40**

أ – شواهد نصية **40**

ب – صحيفة الفروق **47**

4- عناصر الشعر/ الإيقاع مجرى أم وعاء **58**

الفصل الثاني: قصيدة النثر في المرآة العاكسة/

طروحات جدلية وأفاق ضبابية: **79**

1-ظهور قصيدة النثر: **81**

2-النَّثيرة الانتماء الصعب: **84**

أ- النَّثيرة وتجسير الفجوة الأدبية/ ما منحه النثر للشعر: **91**

ب- قصيدة النثر المصطلح القلق/ اللوحة و المرايا: **108**

3-أنماط قصائد النثر: **117**

الفصل الثالث:العناصر الإيقاعية عند "عبد الحميد شكيل": **127**

أولا: الإيقاع السمعي: **131**

1- المحارفة

131

2-التوقيع الصوتي: **141**

3-المجانسة الصوتية (التجنيس): **151**

4-الصيغ الصرفية (أوزان قصائد النثر): **161**

ثانيا:الإيقاع البصري / قصائد بالأبيض والأسود: **169**

1- قصيدة النثر لعبة المحو والتشكل: **169**

2-التشذير:

184

3-علامات الترقيم: **191**

خاتمة:

196

قائمة المصادر والمراجع: **203**

ملخص البحث: **217**

محتويات البحث: **220**