الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة حسيبة بن بوعلي – الشلف –

كلية الادب واللغات

قسم اللغة العربية وادابها

تماهي الأجناس الأدبية في قصيدة النثر
أدونيس أنموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في اللغة العربية وادابها

تخصص: دراسات إيقاعية وبلاغية.

إعداد:

شريفة حميدي

إشراف:

ا. د . العربي عميش

السنة الجامعية: 2008/2007.

This document was created using SOLID CONVERTER PDF To remove this message, purchase the product at www.SolidDocuments.com

إهـــــــــداء

إلى والديّ الكريمين أحاطهما الله بعنايته وشملهما بحفظه وأثابهما من لدنه الجنة

إلى أخي الوحيد خليفة وشقيقاتي "زهرة، سميرة، فاتحة، مريم وصالحة"

إلى أول من عقد رباط المودة بيني وبين الكتاب أستاذي الفاضل "بن حطاب محمد" حفظه الله.

إلى كل أساتذتي الكرام بدءا من التعليم الابتدائي وحتى الجامعي ولهم خالص الشكر والمنّة جزاء ما بذلوه في سبيل تعليمي.

إلى كل من يحمل بقلبه ذرة حب للغة العربية.

أهدي هذا المجهود المتواضع.

فهرس الموضوعات

إهـــــــــداء.

مـــــقدمـــــة..... 4

مدخل: إشكاليات الكتابة في التراث والمعاصرة..... 12

الفصل الأول:

قصيدة النثر، مفهومها، بداياتها ومقوماتها الفنية

1) مفهوم قصيدة النثر..... 26

2) المقومات الفنية لقصيدة النثر..... 29

3) قصيدة النثر لدى الغربيين..... 34

4) الإرهاصات الأولى لقصيدة النثر العربية وتطورها..... 37

5) ظهور قصيدة النثر العربية وتطورها..... 44

6) عوامل انتشار قصيدة النثر في البلاد العربية..... 49

الفصل الثاني:

الجدل النقدي حول قصيدة النثر

1) إشكالية المصطلح..... 58

2) إشكالية الانتماء الأجناسي..... 61

3) مجلة شعر وجدل الحداثة العربية..... 69

4) جدل الحداثة والتراث..... 74

5) إشكالية الكتابة عند أدونيس..... 78

الفصل الثالث:

الإيقاع في قصيدة النثر (مقاربة نظرية وتحليلية من خلال نماذج من شعر أدونيس)

1) الإيقاع، مفهومه وتجلياته في قصيدة النثر..... 90
أ- مفهوم الإيقاع..... 90
ب- تجليات الإيقاع في قصيدة النثر..... 94
2) الإيقاع الصوتي في قصيدة النثر..... 97
أ- إيقاع المتحرك والساكن..... 97
ب- التجانس الصوتي..... 101
ج- التكرار..... 105
أولا: التكرار الصوتي..... 105
ثانيا: التكرار اللفظي..... 111
ثالثا: تكرار العبارة..... 113
د- التجنيس..... 116
3) التوازي في قصيدة النثر..... 118
4) التدوير..... 122
5) الإيقاع البصري..... 127
أ- نوعية الحروف الطباعية..... 128
ب- البياض..... 128
ج- علامات الترقيم..... 133
د- تصميم العنوان..... 136

الفصل الرابع:

الحضور السردي في قصيدة النثر

1) نزوع القصيدة المعاصرة إلى الدراما..... 144

2) تمظهرات السرد في قصيدة النثر..... 147
أ- مفهوم السرد..... 147
ب- السرد في قصيدة النثر..... 148
ج- ضمائر السرد..... 155
3) القناع في قصيدة النثر..... 156
أ- مفهوم القناع..... 156
ب- قصيدة القناع والدراما..... 157
ج- القناع في شعر أدونيس..... 159
4) قصيدة المرايا..... 161
أ- الفرق بين القناع والمرآة..... 161
ب- المرآة عند أدونيس..... 161
5) الرمز الأسطوري في قصيدة النثر..... 165
أ- درامية الرمز الأسطوري..... 165
ب- الرمز الأسطوري لدى أدونيس..... 169
خـــاتـــــمة..... 177
فهرس المصـــادر والمـــــراجع..... 184
فهرس المـــــوضوعـــــات..... 194

إشكاليات الكتابة في التراث والمعاصرة

استأثرت دراسة قضايا الشعر بعناية النقاد والدارسين منذ القدم، إذ أن الشعر كان ولا يزال قبسة نورانية لها فعل السحر في النفوس، ولم يستطع النثر طوال العصور الأدبية احتلال هذه المكانة الرفيعة التي تبوأها الشعر عند كل الأمم ولا اعتلاء عرشه الوثير الذي بوّأته له الذائقة الإنسانية منذ أبعد العصور.

ولعل أبرز تلك القضايا، هي علاقة الشعر بالنثر و« يبدو أن موضوع صلة الشعر بالنثر، ستظل من أطرف الموضوعات وأشدها جاذبية للكثير من الأدباء والنقاد في عصرنا الحديث، كما كان ذلك في العصور القديمة والوسطى ، وعصر النهضة العربية والإسلامية بالذات الذي تبوّأت فيه العلوم والفنون ، وعلى رأسها فن القول، مكانة بارزة في سماء الحضارة العربية والإسلامية ، ومبعث هذا الإحساس محاولة بعض النقاد في عصرنا الحديث، توثيق هذه الصّلة وتعميقها ،بحيث يؤدي ذلك إلى إلغاء ما بين هذين الفنين من فروق فنية دقيقة »[1]

وقد أصبحت علاقة الشعر بالنثر تثير جدلا نقديا واسعا في العصر الحديث خاصة مع ظهور قصيدة النثر التي حاولت زحزحة الحدود المعروفة بين هذين الجنسين (الشعر و النثر) و خلخلة تقاليد التّلقي التي تعوّدت عليها الذّائقة البشرية.

تعود لفظة (شعر) في لغتنا إلى أصل مادي حسي هو شعر الجسد، يقول ابن منظور [2]: « والشِّعر والشَّعر مذكران، نبت الجسم مما ليس بصوف ولا وبر للإنسان وغيره، وجمع أشعار وشعور »، ثم تطورت دلالته من الظهور المادي إلى الظهور المعنوي، يقول ابن منظور : « وأشعر الأمر ، أشعره به ،أعلمه إياه » [3] والمصدر من أشعر الإشعار واسم المكان منه مشعر وجمعها مشاعر وهي الحواس ، وقد أدى التطور الدلالي لكلمة شعر في العربية إلى أن أصبحت تعني ذلك النوع من الكلام الذي يفيد علما ومعرفة ببواطن الأمور ،

1- موافي ، عثمان ، في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنشر في النقد العربي القديم، ج1 ، دار المعرفة الجامعية ،ط3 ، مصر 2002 ،ص12.
2- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر ، ط1 ،بيروت ، 1410هـ /1990 حرف الرأي فصل الشين.
3- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

يقول ابن منظور[1]: « والشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شعرا».

فابن منظور قد بنى مفهومه اللغوي للشعر باعتبار الوزن والقافية وإن كان لا يهمل الجانب الشعوري للشعر.

أما في النقد ، فقد تضاربت آراء الفلاسفة والمفكرين والأدباء منذ القدم في وضع مفهوم موحد وشامل ونهائي للشعر يبين به عن النثر.

فقد أقام أفلاطون نظريته عن الإبداع الشعري – في الأساس– على نظرية الإلهام ، تلك التي تجعل الشعراء يدينون بعملهم لوحي إلهي، لا لبراعة الصنعة وحدها، وقد ذم أفلاطون الشعر لأنه ناتج عن الإلهام وبذلك نفى مزية الإبداع عن الشعراء ، ثم صب عليهم جام غضبه لأنهم لا يتبعون المثل الأخلاقية – الصارمة – التي وضعها في جمهوريته، ورأى الشعراء غير الفلاسفة كائنات غير عاقلة. [2]

أما أرسطو، فرأى أن الشعر محاكاة، أي تمثيل لأفعال الناس الخيِّرة والشريرة، ويكون ذلك إما بتصويرها كما هي عليه في الواقع، أو كما ينبغي أن تكون، يقول أرسطو: « لما كان الشاعر محاكيا، شأنه شأن الرسام، وكل فنان يصنع الصور، فينبغي له بالضرورة أن يتخذ إحدى طرق المحاكاة الثلاث، فهو يصور الأشياء إما كما كانت، أو كما هي في الواقع، أو كما يظنها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون ، وهو إنما يصورها بالقول » .[3]

والمحاكاة في نظر أرسطو صفة جوهرية تختص بالشعر، وهي التي تميزه من بعض فنون القول الآخر كالنثر ، وليس الوزن ما يفرق بينهما ، يقول: « على أن الناس قد اعتادوا أن يقرنوا بين الأثر الشعري وبين الوزن ، والواقع أن من ينظم نظرية في الطب أو الطبيعة يسمى عادة شاعرا، ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروس و أنباذوقليس، إلا في الوزن، ولهذا يخلق بنا أن نسمي أحدهما شاعرا والآخر طبيعيا أولى منه شاعرا »[4] .

إذن فالمحاكاة لا الوزن هي ما يفرق بين الشعر والنثر، ولقد كان هوميروس لدى

1- المصدر السابق الصفحة نفسها.
2- ينظر : الصباغ ، رمضان ، في نقد الشعر العربي المعاصر ، دراسة جمالية ، ط 1 ، الاسكندرية ، 2002 ، ص 21- 24 .
3- أرسطو، فن الشعر م ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، طبعة نهضة مصر بالفجالة ا953، ص71-72.
4- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

أرسطو شاعرا كبيرا، لا لأنه برع في فخامة الديباجة الشعرية فحسب، بل « لأنه جعل محاكياته في شعره ذات طابع درامي »[1] ، وقد سخر أرسطو من إطلاق الناس لفظ شاعر على الناظم.

ولعل فكرة وضع الفروق بين الشعر والنثر في النقد العربي والغربي على حد سواء قد نبعت من ربط الشعر بالوزن والقافية فحسب، رغم أن أرسطو فرق بين النظم والشعر على أساس المحاكاة ، وذلك بناءا على دراسته للشعر اليوناني.

حين استنبط الخليل بن أحمد الفراهيدي (171هـ) ، العروض ، بناء على استقراء روائع القدامى لم يستطع القبض أو التقنين لكل محاولات الشعراء الذين سبقوا تنظيره فأهملها، ولكن ذلك لم ينف شاعريتها لأن التقنين لا يلغي الإبداع.

حين نمضي قدما، نجد البلاغيين العرب على اختلاف مشاربهم ومذاهبهم، اجتهدوا في وضع مفهوم للشعر ، فرأى ابن طباطبا [2] (322هـ) أن الشعر: « كلام منظوم، بائن على المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم ،بما خص به النظم الذي إن عدل عن جهته مجّتة الأسماع وفسد على الذوق ، ونظمه معلوم محدود ،فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، فمن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بالعروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفاده كالطبع الذي لا تكلف معه » .

وابن طباطبا– على اهتمامه بالوزن، واعتباره شيئا جوهريا يفرق الشعر عن النثر – قد أشار إلى شيء لافت للانتباه وهو صحة الطبع والذوق ، فالطبع –حسبه – يغني عن معرفة الشاعر للعروض.

ولعل تعريف الشعر الأشهر و الأشيع في تاريخ العربية، هو تعريف قدامة بن جعفر (337هـ) الذي يقول [3] :« الشعر كلام موزون مقفّى » ويشرحه بقوله : « فقولنا قول ، دلّ على معنى أصل الكلام، الذي هو بمنزلة الجنس للشعر ، قولنا موزون ، يفصله

1– الصباغ ،رمضان ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص25.

2– ابن طباطبا، عياد الشعر ، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، القاهرة ، 1965، ص3–4.

3 - ابن جعفر ، قدامه ،نقد الشعر ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، ص64.

عما ليس بموزون، وقولنا مقفّى، فصل بين ماله من الكلام الموزون قواف ، وبين مالا قواف له ولا مقاطع،وقولنا يدل على معنى، يفصل مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى»[1]

وقد أثر هذا التعريف في النقاد الذين جاءوا بعد قدامة ، فنقله كثير منهم إما بنصه أو بمعناه، كابن رشيق (456هـ) الذي أضاف فقط النية تحرجا من نسبة القرآن إلى الشعر[2]

ومهما يكن من أمر « فهذا التعريف ، لا يعد جامعا مانعا ، لما هو شعر و ما ليس بشعر، إذ يسّوي بين الشعر ونقيضه، وهو العلم ، فقد تصاغ الفكرة أو النظرية العلمية صياغة نظمية وتدل بذلك على معنى ، لكنها لا تعد شعرا، حسب المفهوم الحقيقي لكلمة شعر»[3]

ولكن توخّيا للموضوعيّة ،يجب على الباحث أن يحيط بالظروف الابستيميّة التي أحاطت ظهور مفهوم قدامة للشعر، فقطع المفهوم من سياقه المعرفي والتاريخي يعرضه للفهم المغلوط وكثيرا ما رسخت مفاهيم خاطئة انتُزِعت من سياقها انتزاعا، فعرّضها ذلك للتشويه والتشويش والتزييف.

فقد عاش قدامة في بداية القرن الرابع الهجري ، حين بدأ تأثير الفكر اليوناني في الشعر والخطابة يسري إلى روح النقد العربي، من خلال ترجمة كتابة أرسطو" فن الشعر" ، فتأثر النقد بالمنطق الأرسطي، وظهر ذلك جليا في مصطلحات العرب النقدية مثل "الحد" و " الصناعة" و"عيار" ، فجاء قدامة، ليضع ذلك المفهوم الذي جعل من الشعر صناعة لها حدود ومعالم، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن مفهوم قدامة للشعر استقاه بناء على استقرائه روائع الشعر القديم التي لم تكد تخرج –حتى زمن قدامة– عن الوزن والقافية، « فإدراكنا لقصور ذلك التعريف المبكر ، بل اختلافنا معه ،لا يعني بأي حال من الأحوال احتقاره أو رفضه باعتباره دليلا على محدودية العقل العربي أو تخلفه ... وأن قدامة فعل ما فعله

1– المرجع السابق ، الصفحة نفسها.

2- ينظر ، ابني رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، حققه ووضع فهارسه النبوي عبد الواحد شعلان مكتبة الخانجي ، القاهرة، ط1، 1420هـ /2000 م ،ص9-12.

3– موافي ، عثمان في نظرية الأدب، ص21.

المنظّرون من قبله ومن بعده حينما استمد النظرية أو التعريف من الإبداع الشعري من حوله، هكذا فعل أشهر المنظّرين للتراجيديا في تاريخ الفكر الإنساني وهو أرسطو ... »[1]

فالإبداع هو الذي يقنّن للإبداع، و التّنظير جهد تال لذلك، «وفي تلك المرحلة المبكرة من تاريخ البلاغة العربية ، لم يكن ممكنا تقديم تعريف للشعر أفضل من تعريف قدامة ، و أكثر شمولية للطبيعة الشكلية للشعر على الأقل »[2]

كان الفلاسفة المسلمون أكثر وعيا من النقاد حين ربطوا الشعر بالتّخييل ولم يحفلوا كثيرا بالوزن ، فقد رأى الفارابي أن الشعر كي يكون شعرا يجب أن يكون محاكيا ، أي أن المحاكاة عنصر أساسي فيه ، ثم لا بد و أن يكون موزونا و مقسّما إلى أجزاء متساوية، وربط بين الشاعر و الموسيقى و التّصوير[3] .

و ألحّ ابن سينا على قضية التّخييل و لو أنه لم يمهل الوزن ، و قد بدا واضحا تأثّره بآراء أرسطو على غرار بقية النقاد الذين جمعوا بين البلاغة العربية و المنطق الأرسطي [4].

و لعل ذلك ما جعل حازما و هو الرجل الذي تشرّب البلاغة و الفلسفة معا ، فكان بؤرة إلتقت فيها في نهاية العصر الذهبي للبلاغة العربية جميع خيوط التأثير اليوناني ، فكان إنتاجه امتدادا قويا لتيارات البلاغة العربية ، منذ بدايتها حتى القرن السابع ، فقد عرّف الشعر بقوله« الشعر كلام موزون مقفّى ، من شأنه أن يحبِّبَ إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه إليها ، لتحل بذلك على طلبه أو الهرب منه ، لما يتضمن من حسن تخيل له ، و محاكاة مستقلة بنفسها أو مقصورة بحسن هيئة تأليف الكلام أو قوّة صدقه أو قوّة شهرته أو بمجموع ذلك » [5]

ابتدأ حازم مفهومه للشعر بكلمات قدامة ذاتها « الشعر كلام موزون مقفّى » ليضمن بذلك الجانب الشكلي للشعر ، و لكنه أضاف مفاهيم جديدة كحسن تأليف الكلام التي تقرّبه من نظرية النّظم للجرجاني ، ومفهوم " المحاكاة " الذي يقرّب إلى الأذهان تعريف أرسطو ، كما

1- حمودة، عبد العزيز، المرايا المقعرة، نحو نظرية عربية، سلسلة عالم المعرفة جمادى الأولى 1422هـ /أوت2001، الكويت، ص327.
2- المرجع نفسه ص 325
3- ينظر : اليوسفي ، محمد لطفي ، الشعر و الشعرية ، الفلاسفة و المفكرون العرب ، ما أنجزوه هفوا إليه ، الدّار العربية للكتاب و ما ، 1992 .
4 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
5- القرطاجني ، أبو الحسن ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تقديم و تحقيق محمد الحبيب بن خوجة ، بيروت 1981 ، ص: 60 .

أنه يشير ضمنيا إلى وظيفة الشعر التي تتمثل حسبه في التأثير على المتلقي بقوله«يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ، ويكره إليها ما قصد تكريهه».

وهكذا لم يستطع النقاد العرب أن يفلتوا من إسار الوزن والقافية إلاّ قليلا ، ولعل ما يشفع لهم ، ويؤيد مفاهيمهم ، هو أن الإبداع حتى زمن حازم لم يكد يخرج عن نطاق المفهوم التقليدي المتوارث عن القدامى إلا قليلا ، كما نراه في الموشحات مثلا.

وبرغم ذلك لا نعدم بعض الإشارات المبكرة، واللمحات الخاطفة ، والتي تعتبر إذّاك سابقة لأوانها، وتتمثل تلك المحاولات في كتابات الصّوفيه، التي كانت مزيجا بين الشعر والنثر ، فكانت نثرا يعلو أحيانا على بعض النصوص التي تنسب تجاوزا للشعر ، وهي في الواقع لا تتعدى حدود النظم.

« ولعل ذلك نابع من إيمان الصوفيين بأن النظم والشعر وجهان لعملة واحده هي الأدب فالأدب أيكة والنظم والنثر غصونها»[1] مما حدا بأحد أقطاب الصوفية إلى القول:« و مع هذا ففي النثر ظل النظم، ولولا ذلك ما خف ولا حلا ولا طاب ولا تحلا ، وفي النظم ظل من النثر، ولولا ذلك ما تميزت أشكاله ولا عذبت موارده ومصادره ولا بحوره وطرائقه ولا ائتلفت وصائله وعلائقة»[2]

كما كان لابن عربي آراء حول الشعر الكتابة والجمال جديرة بالاهتمام والاكتشاف " وقد لوحظ أن عنده تجاوزا نوعيا للأجناس الأدبية ، يتحقق بفنية عالية، بل ويعتقد أنه قدم نوعا من التأسيس سبقا بالقياس إلى الدراسات الحديثة في مجال الشعرية ، بل وفي أشكال الكتابة النثرية والسردية التي تعد تمهيدا مبكرا لقصيدة النثر والإبداع القصصي والروائي[3]

ولعل الناقد العربي الوحيد الذي لم يحفل كثيرا بالوزن شرطا أساسيا في الشعر هو عبد القاهر الجرجاني (477هـــ) ،فللشعر – في رأيه – خصائص ومميزات أخرى تميزه عن النثر ،فيقول أثناء دفاعه عن الشعر ، وتفنيده لمزاعم أولئك الذين يذمونه لما فيه من وزن

1- الحاج لقوس، امحمد ، الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي ، دراسة جمالية ابستمولوجية ، رسالة ماجستير مخطوطة ، جامعة وهران ، 2004-2005 ص 81.

2- التوحيدي ، أبو حيان ،المقابسات، شرح وتحقيق ، حسن السندوبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر ، 2006، ص245–246

3– ينظر: سامي ، سحر ، شعرية النص الصوفي في الفتوحات الملكية لمحي الدين بن عربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مصر 2005، ص 121

« فإن زعم أنه كره الوزن لأنه سبب لأن يغني في الشعر ويتلهى به ، فإذا كنا لم ندعه إلى الشعر من أجل ذلك وإنما دعوناه إلى اللفظ الجزل والقول الفصل، والمنظر الحسن ، وإلى حسن التمثيل والاستعارة ، وإلى التلويح والإشارة ، وإلى صنعة تعمد إلى المعنى الحسن فتشرفه وإلى الضئيل فتفخمه، وإلى العاطل فتحيله، وإلى المشكل فتجيله»[1].

فالوزن إذن ، ليس هو المزية الوحيدة للشعر ، بل هناك مزايا وصفات أخرى كالجزالة اللفظية ، والإيجاز في التعبير وحسن التّخييل ، وجمال التصوير وإحكام الصنعة الفنية، وهي صفات وإن كانت تكثر في الشعر إلا أن النثر لا يخلو منها.

و قد لاحظ كثير من النقاد مزاحمة النثر للشعر في العصر العباسي، وتداخلهما في الشكل والمضمون معا، وخاصة في المقامة ، حتى أصبح التداخل بين الشعر والنثر سمة الإنشاء الأدبي ، وأصبح ذلك صفة بارزة يشترط توافرها فيمن يريد أن يكون أديبا[2]

« فالذي لا شك فيه أن معظم كتاب النثر الفني في عصور ازدهاره، التي أصبحت نموذجا يحتذى للعصور اللاحقة كانوا يميلون في نثرهم إلى شيء من الصنعة الفنية المحكمة التي تحدث في الكلام نوعا من الموسيقى، والإيقاع يلذله السمع ، وتطرب له النفس»[3] ، وقد لاحظ زكي مبارك أن كثيرا من الفنون التي كان يستأثر بها الشعر كالنّسيب والوصف قد انتقلت إلى النثر في العصر العباسي، ولا يعني ذلك أنها لم تكن موجودة قبل ذلك العصر، ولكنها اتّضحت أكثر في نثر القرن الرابع حتى اكتسب النثر مسحة شعرية جعلته يقارب الشعر .[4]

وقد لاحظ ابن خلدون (808هـ) أن الحدود القائمة بين الشعر والنثر بدأت تزول على عهده، وربما قبل عهده أيضا ، وتتلاشى شيئا فشيئا، حيث إن الكتاب المتأخرين زمانا– قياسا إلى زمان ابن خلدون– كانوا اصطنعوا « أساليب الشعر وموازينه في المنثور من كثر

1- الجرجاني ، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع،ط1 ، 2004م /1924 هـ ،ص18.

2- ينظر موافي، عثمان في نظرية الأدب، ص 74–76.

3- مبارك ، زكي، النثر الفني في القرن الرابع، ج1، ط2، المكتبة التجارية الكبرى، مصر 131.

3- ينظر ، المرجع نفسه، ص147-191 ، وعن الإيقاع في النثر العباسي ، ينظر المسعدي-، محمد الإيقاع في الشعر العربي، محاولة تحليل وتحديد، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله تونس ، ص181-187.

الأسجاع وتقديم النسيب بين يدي الأغراض وصار هذا المنثور إذا تأملته من باب الشعر وفنه لم يفترقا إلا في الوزن»[1].

وإذا كانت نظرة العرب القدامى إلى الشعر وموازنته بالنثر لم تفلت في جوهرها من إسار الوزن والقافية ، رغم محاولات بعضهم الحثيثة لتقديم مفهوم أشمل وأدق للشعر ، خاصة لدى الفلاسفة ، والصوفية الذين كانت كتاباتهم خرقا للسائد والمألوف [2] ، فإن نقاد الغرب الحداثيين يميلون إلى الاعتقاد بنسبية الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر ،فقد رأى جان ماري غويو (Jean Marie Goyo) أن النثر يجتاح بلا انقطاع كل ما أوجده الشعر ، ويتغني بطائفة من التعابير والألفاظ التصويرية التي ساهم الشعر في إيجادها.[3]

ويرى جيرار جينات (G, Genette) أن الرؤية التقليدية التي سادت لحقب طويلة – أي التعارض بين الشعر والنثر• ــ قد أخذت تتلاشى شيئا فشيئا في فرنسا منذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، [4] وتشاطره ناتالي ساروت (N. Sarotte) الرأي نفسه ، فتقرر بأنها لم تستطع قط أن تضع حدودا فاصلة بين النثر الروائي والشعر ، وهي ترى أن الفصل بينهما في الزمن الراهن لا يعدو أن يكون مدرسيا[5].

ويرى مؤلفا كتاب " نظرية الأدب" أن نظرية الأنواع غير ثابتة ، إذ في الإمكان ظهور أنواع أدبية جديدة بتطور ظروف العصر ، واتساع الجمهور ، كما أنه قد تمزج تلك الأنواع فتظهر أنواع جديدة[6]، فالأجناس الأدبية لا تحكمها حدود صارمة تمنع جنسا أدبيا من الأخذ من جنس آخر «فهي في حركة دائبة بها تتغير قليلا في اعتباراتها الفنية من عصر إلى

1- ابن خلدون ، عبد الرحمن، المقدمة ،تحقيق خليل شحادة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1 ، 2003، ص585.
2- ينظر : جمعي ، الأخضر ، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1999.
3- : غويو ، جان ماري، مسائل فلسفة الفن المعاصره ، ترجمة سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ، مصر 1984، ص165 ومابعدها
•- ينظر : شيفر ، ماري ، مالجنس الأدبي؟ ، ترجمة غسان السيد اتحاد الكتاب العرب سوريا، 1997 ،فصل (صراع الأنماط) ص42 -49
4- ينظر : مرتاض عبد المالك، النص الأدبي من أين وإلى أين ؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، 1930 ، ص30.
5- المرجع نفسه والصفحة نفسها .
6- ينظر وبليك ، رنية/ وارين، أوستين، نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي ، مراجعة حسام الخطيب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط2، 1981.

عصر، ومن مذهب أدبي إلى مذهب أدبي آخر، و في هذا التغيير قد يفقد الجنس الأدبي طابعه الذي كان جوهريا فيه قبل ذلك، فقد كانت المسرحية في النقد الكلاسيكي شعرا، ثم صارت في العصر الحديث نثرا...» [1]، وقد سادت فكرة الفرق بين الأجناس الأدبية في العصور القديمة، أما في العصر الحديث فقد تغيرت النظرة إليها «فأصبحت دراستها ذات طابع وصفي ... وفي هذه النظرة الوصفية العلمية يمكن أن يختلط جنس أدبي بجنس آخر ليؤلفا جنسا جديدا كما في المأساة اللاهية، ويظل الباب على مصراعيه لخلق أجناس أدبية جديدة، فالأجناس تمثل مجموعة من الاختراعات الفنية الجمالية يكون الكاتب على بينة منها، ولكنه قد يطوعها لأدبه أو يزيد فيها ».[2]

ويرى كثير من النقاد عدم جدوى المقارنة بين الشعر والنثر فالشعر « ليس هو النثر مضافا إليه الوزن والقافية ، ولذا ينبغي ألا نحرص على المقارنة بين الشعر والنثر، لأن المقارنة بينهما تظلم الشعر وتفقده أهم خصائصه،إن المعنى النثري يمكن التعبير عنه بعبارة نثرية أخرى، لكن المعنى الشعري لا يؤدى إلا بالصورة التي أرادها الشاعر، وبالتركيب اللغوي الذي اختاره»[3].

ويلاحظ عبد العزيز المقالح تقارب الأنواع الأدبية في العصر الحديث، وتجاوزها للحدود المرسومة أو المعهودة ، و دليل ذلك مزجه في أشعاره بين النثر والشعر ، وبين السرد الإخباري للمنثور والشعر الموزون [4] .

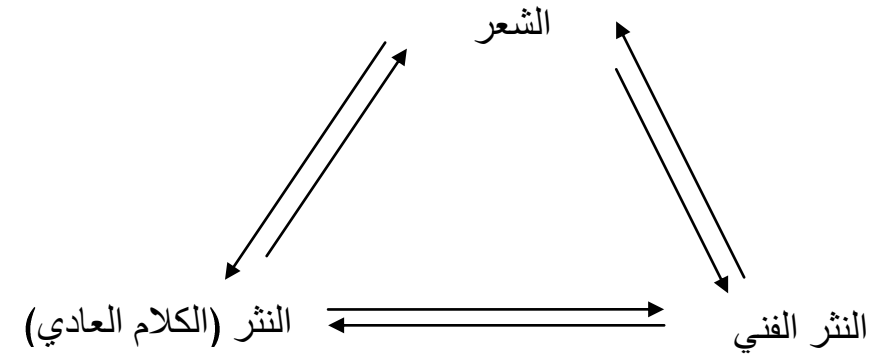
وقد ساد لدى الدارسين العرب مؤخرا مصطلح " الكتابة " الذي أطلقه أدونيس في محاولته خلق إطار جديد تتماهى فيه كل الأجناس الأدبية، وتنسى حدودها وعلائقها المعروفة، وقد أثارت أطروحته تلك جدلا نقديا واسعا في الأواسط الفكرية والثقافية والأدبية، ما بين مؤيد ومعارض.

غير أنه برغم تلك المعارضة إلا أن مصطلح "الكتابة" قد بدأ يأخذ طريقه تدريجيا إلى

1 - هلال، محمد غنيمي، الادب المقارن، شركة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3 مصر 2003، ص 118.
2 - المرجع نفسه، ص 119.
3 - عبد اللطيف ، محمد حماسة ، الجملة في الشعر العربي ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، 2006، ص 51.
4 - ينظر: المقالح، عبد العزيز، أزمة القصيدة الجديدة، دار الحداثة للطباعة والنثر والتوزيع لبنان .
5 -

الذيوع والانتشار في أوساط النقاد والدارسين ،فعبد المالك مرتاض يرى أن « مفهوم الكتابة يشمل الشعر والنثر معا.. وأن الفرق بينهما قد تلاشت في العصر الحديث، ذلك أن الشعر قد تخلى عن تلك القوافي والآوزان الصارمة بل وربما اتخذ له شخصيات وسردا، أما القصة فلم تعد تلك التقاليد الفنية الصارمة كالحبكة والحدث وغيرها ، وكثيرا ما أصبحت لعبة باللغة في شكل شعري أخاذ مما قارب المسافات بينهما والأخرى أن نجمعها معا في الكتابة »[1] ، وإن كان مرتاض يقر أنه لا يقصد بالنثر ، النثر العادي الفج كلغة المحاورات اليومية إنما ذلك النثر الذي يعلو بلغته الفنية العالية.

وقد مثل محمد لطفي اليوسفي لذلك التقارب بين لغة الشعر ولغة النثر الفني بالخطاطه التالية[2].



و يعلق على ذلك بقوله « هكذا يبدو الخطاب الشعري متنافرا مع الخطاب العادي، وتبدو العلاقة بينهما تضاد كلي ، حتى لكأن الكلام الشعري يمثل اللغة في أبرز لحظاتها تألقها ،أما الكلام العادي فيمثل اللغة في أشد لحظات رتابتها وتدنيها، أو كما لو أنه فجيعة اللغة في ذاتها في حين يتنزل النثر الفني في ذلك الحيز الرجراج بين بين ويظل يمثل حالة الانجذاب القصوى، فهو مشدود إلى لغة التخاطب من جهة ،لكنه يهفو إلى بلوغ الذّرى التي يحتلها الشعر من جهة أخرى... مفتونا حدّ الهوس يريد أن يقطع مع صميمه، ويلغي هويته، ويتمرد على منزلته ذاته، ويرمي بنفسه في أحضان غيره ويصبح شعرا»[1].

1 - مرتاض، عبد المالك، الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظرية الكتابة ، دار الغرب للنشر والتوزيع ،ص 160-163.
2- اليوسفي ، محمد لطفي ، الشعر و الشعرية ، ص 48

1- المرجع السابق و الصفحة نفسها .

وبالرجوع إلى واقع الشعر والرواية اليوم – وهما النوعان المصنفان تقليديا على أساس أنهما ضدين– نجد الشعر اصطنع كثيرا من أساليب الرواية وخاصة في الشعر المعاصر الذي وظف تقنيات القصة كالسرد والحوار والسِّيرة الذاتية ، بتقنية عالية فتحت أمام الشاعر المعاصر إمكانات لا حدود لها في إثراء فضائه النصي عبر المزواجة بين الدرامية والغنائية.*

والشيء نفسه يمكن ملاحظته في الرواية الجديدة– أي خلخلة حدودها المعروفة والتقارب من الشعر– فقد اتخذت الرواية الجديدة منحى شعريا خالصا ، بل إن بعضها يكاد يكون خاطره شعرية كتبت بأسلوب شاعري أخاذ كما نراه في روايات أحلام مستغانمي التي تصبح في بعض مقاطعها شعرا خالصا كقولها في المقطع التالي:

يا امرأة متنكرة في ثياب أمي .. في عطر أمي وفي خوف أمي علي.
متعب أنا كجسور قسنطينة، معلق أنا مثلها بين صخرتين وبين
رصيفين فلماذا كل هذا الألم ؟ ولماذا أكذب الأمهات أنت ، وأحمق
العشاق أنا !
لا تنظري في أبواب قسنطينة الواحد بعد الآخر.. أنا لا أسكن
في هذه المدينة . . إنها هي تسكنني،
لا تبحثي عني فوق جسورها ، هي لم تحملني مره . . وحدي أنا حملتها
لا تسألي أغانيها عني، وتأتيني لا هثة بخبر قديم ، وأغنية كانت
تغنى للحزن فصارت تغنى للأفراح .[2]

وتستمر الرواية وجزآها الآخران [3] على الوتيرة نفسها ، من اصطناع لغة شعرية أخاذة، علاوة على استعمال الفراغات (البياض) ، وأحيانا الأسطر الشعرية مجاراة لأساليب الشعر المعاصر ، ومع ذلك لم ينكر أحد على أحلام مستغانمي ، وعلى غيرها من

*- سيتم التعرض لذلك بالتفصيل في الفصل الرابع من المذكرة، ينظر ص141 وما بعدها.

2- مستغانمي ، أحلام، ذاكرة الجسد، منشورات ANEP ، الجزائر 2004، ص377–378.

3- أصدرت الروائية لاحقا الجزءين الآخرين من ثلاثيتها (فوضى الحواسن عابر سرير).عن نفس الدار النشر، وقد تصدرت الطبعة المذكورة من "ذاكرة الجسد" كلمة للشاعر نزار قباني أبدى فيها إعجابه الكبير بهذه الرواية "المغسولة بأمطار الشعر".

الروائيين الجدد استخدامهم تقنيات الشعر في الرواية، بل على العكس من ذلك ، فقد حظيت رواياتهم بالاستحسان والتّرحاب، ولاقت لغتهم نجاحا منقطع النظير ، ولم ينكر أحد من النقاد انتماء كتاباتهم تلك إلى مجال الرواية.

ومجمل القول، أن الواقع الأدبي الراهن يشير إلى أن نظرية الأنواع الأدبية قد تخلخلت، وأنها معرضة دوما للتعبير والتّحول والتّكيف وفق ظروف العصر ، وإن كانت تلك الأجناس تسعى اليوم للتقارب والتجاذب و التّماهي فلا أحد يمكنه أن يمنع ذلك ، لأن الشعر والنثر « ينبعان من منبع واحد، ويتفقان في وسيلة التعبير ويمثلان معا أحد قسمي الكلام ، الذي تتميز اللغة فيه بدلالتها الإيحائية، وقدرتها على نقل انفعال الكاتب أو المتحدث بها» [1]

كما أن النقد لا يملك الحق عل الحد من القدرة الإبداعية للشاعر ، لأن الإبداع هو الذي يقنّن للإبداع، وإن كان ثمة حقا فروق وحدود فهي لا تتحدد بالوزن والقافية، وليس ثمة ما يمنع خلخلة الحدود « فالحدود بين الأجناس الأدبية تعبر باستمرار ، والأنواع تخلط أو تمزج كما أن القديم منها يحوّر، كما تخلق أنواع جديدة أخرى»[2] .

ولا يقصد بذلك المساواة بين الشعر والنثر ، فمهما أمعن الجنس الأدبي في استعارة تقنيات جنس أخر، إلا أنه تبقى له ملامحه وسماته الأساسية التي تميزه، ولكن ليس ثمّة ما يمنع تقارب الأجناس وتداخلها .

ولا يقصد هنا النثر العادي الفجّ، كالخطب السياسية ونثر الحياة اليومية ، بل النثر المقصود هو الكتابة الإبداعية التي تكون ثمرة تجربة وتخيّل وتصوّر، الكتابة الآسره النّابضة بالحياة، والتي تفيض شعرية ، فالشعر والنثر بمثابة التوأم الذي يخرج من رحم واحد، وبملامح مشتركة ، ولكن ضرورات الحياة وتعقيداتها تجعل لكل منهما موقعا ووظيفة في هذا العالم، وإن لم تستطع فك رباطهما الروحي الذي يوحّدهما معا.

فالنثر والشعر يخرجان من رحم اللغة ، ومادتهما الألفاظ والجمل التي تتركب في نسق معلوم، وكلاهما يحمل رسالة، ويستطيع كلاهما أن يحمل عواطف الإنسان واعتمالاته القلبية

1- موافي ،عثمان، في نظرية الأدب ، ص12.

2- الصكر ، حاتم ، مرايا نرسيس ، الأنماط النوعية و التشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط 1 ، 1999 ، ص 16-17.

والوجدانية، ومن ثم ليس هناك ما يشين أو يمنع المبدع من أن ينتقي من أدواتهما وتقنياتهما ما يخدم طاقته الإبداعية في إطار التجريب والتجديد « وإن مغامرة التحديث في جوهرها مغامرة الكتابة شكلا ومضمونا... حيث دخل العديد من الشعراء في متاهة التجريب، فتداخلت أنماط الخطاب وذابت الحواجز في أغلب الأحيان ، بين أجناس القول وتسرب السرد والمسرح إلى بنيان الكتابة وضاعت الحدود بين النثر والشعر ... »[1].

وقد شاع في الآونة الأخيرة على ألسنة المحدثين – وخاصة **في** مجالات: علم النفس والسياسة والنقد الأدبي – استعمال لفظ " التماهي"؛ ومن ذلك قولنا: " التّماهي مع ثقافة الغرب قد بلغ ببعض الناس حدّ التبعية".ومصطلح "التَّمَاهِي" Identification، يفسره البعض بالتَّقَمُّص أو التَّوَحُّد، ويُعَرِّفُهُ عُلماء النفس بأنه: «سَيْرُورَة سيكولوجية في بناء الشخصية، تبدأ من المحاكاة اللاشعورية، وتتلاحق بالتمثيل ثم الاجتياف (الاستدخال أو التَّقَمُّص) للنموذج».[2]، أمّا في مجال النقد الأدبي؛ فيكثر استخدام هذا المصطلح ؛ ومن ذلك: التّماهي بين المؤلف وشخصيات أعماله، والتّماهي بين الراوي والبطل، والتّماهي بين شخصيات العمل الأدبي ... وغير ذلك. أمّا الأصل اللغوي لكلمة (التماهي):فالكلمة مشتقة من جذر عربي هو (م و هـــ)؛ جاء في " تاج العروس" (510/36): «من المجاز: أَمَاهَ الشيءُ: خُلِطَ"، وفى "المعجم الوسيط" (893/2): "أَمَاهَ الشيءَ بالشيءِ: خَلَطَهُ».[3]

فالمقصود بتماهي الأجناس الأدبية هو تداخلها، وذلك ما حدث مع قصيدة النثر التي تعد توليفا ومزجا بين تقنيات الشعر وتقنيات النثر معـــــــا.

1- ألغريبي، خالد، في قضايا النص الشعري العربي الحديث، التسفير الفني، ط 1 ، صفاقص، تونس ، 2007، ص77
2- http://www.alukah.net/Counsels/CounselDetails.aspx?CategoryID=4&CounselID=110 2008-05-20 —— 09:30
3- الموقع الإلكتروني نفسه.

مقـــــــدمة

عرفت القصيدة العربية في العصر الحديث تحولات عميقة باعدت بينها وبين القصيدة العمودية بونا شاسعا ، وقد مست تلك التغييرات بنيتها الداخلية وشكلها ، فتخلت القصيدة عن خطابيتها و تقريريتها ، وخففت من غنائيتها ، وتحررت من شكلها العمودي الصارم الذي وسم مسيرة الشعر العربي لعدة قرون.

ولم يأت ذلك التغيير تمردا على القيود الشكلية الصارمة المتوارثة لأجيال عديدة من الزمن ، بل تعداه إلى تغيير جذري مس وجدان المبدع والمتلقي معا ، فالمبدع العربي عايش ظروفا سياسية واجتماعية وفكرية معقدة، تركت انعكاساتها الكبيرة على رؤيته الفنية وأسلوب تعامله مع اللغة، فأضحى استعماله لها مختلفا عن أساليب الشعراء القدامى ، ذلك أن الشاعر المعاصر استفاد من تقارب الفنون ، فسعى إلى الاستقاء من تقنيات الدراما لإضفاء قدر من الموضوعية على القصيدة .

وقد طرحت تلك التغييرات العميقة جدلا واسعا على الساحة النقدية العربية، فبدأ الجدل أولا مع قصيدة التفعيلة ، التي استطاع روادها فرض تجاربهم الشعرية رغم المناوئين ، ومن ثم عُدَّت قصيدة التفعيلة استمرارا للقصيدة العربية، ومرحلة من مراحل تطورها ، فرضتها ظروف العصر المعقدة .

ثم تطور الجدل النقدي أكثر مع قصيدة النثر التي تعد اليوم بحق إشكالية المشهد النقدي العربي ، فإذا كانت تلك الإشكاليات مست في بداية الأمر– بالدرجة الأساس– هويتها وانتماءها ، فإنها اليوم تتجاوز محاولة إيجاد أب شرعي لها، إلى البحث في مقوماتها الفنية وخصائصها التي تستميز بها عن الأنماط الأخرى .

ومن ثم آثرت أن تكون قصيدة النثر ، بجملة من تطرحه من إشكاليات موضوع بحثي ، غير أنه تجب الإشارة إلى أن الهدف الأساس من الدراسة ، لم يكن البحث في هوية قصيدة النثر، أو انتمائها أو مشروعيتها من عدمها ، إذ يستحسن ترك تلك الأحكام للشعراء أنفسهم، فالأشكال الشعرية الناجحة تثبت وجودها بالقوة – كما حدث مع قصيدة التفعيلة– والزمن وحده كفيل بذلك ، ولذلك فالهدف الأساس من هذه الدراسة هو البحث في طبيعة البنية الداخلية لقصيدة النثر، ومقوّماتها الفنية التي تأخذ من تقنيات الشعر والسرد معا، وذلك عبر إخضاع بعض نماذجها للدراسة والتحليل .

يطرح البحث إشكالات عديدة أهمها : هل جنوح الشاعر إلى كتابة قصيدة النثر مجرد تمرد ومروق على القيود الصارمة التي كبّلت الشاعر والقصيدة زمنا ليس باليسير ، أم كان تطورا أملته ظروف العصر على المبدع فغيرت رؤيته وتعامله مع اللغة ؟ هل الوزن والقافية- وحدهما- ما يشكل شعرية القصيدة أم ثمة عناصر أخرى تحدد شعريتها؟ وهل أفلح رواد قصيدة النثر في تجسيد دعواتهم التجديدية ؟ وهل كان إبداعهم الشعري في مستوى تنظيرهم؟ وما الجديد الذي أضافه الشاعر للقصيدة باستضافته لأساليب الدراما؟

وقد دفعتني أسباب كثيرة إلى اختيار هذا الموضوع بالذات ، أهمها ميلي إلى هذا النوع من الدراسات التي تبحث في شعرية النص الأدبي ، وثانيها جدة هذا الموضوع، فعلى كثرة الدراسات التي تناولته ، إلا أن بعض جوانبه لا تزال بكرا لما تفتض بعد ، ذلك أن أغلب الدراسات التي تناولت قصيدة النثر- مع تقديري الكبير لها- لم تكد تتجاوز البحث في هويتها أو انتمائها ، ولم تخل أحيانا من بعض التحامل على روادها ، وقلما تجاوزت ذلك إلى محاولة البحث في المقومات الفنية لهذا الشكل من الكتابة، عبر إخضاع بعض نماذجه لمقاربة نصية، ولكن ذلك لا يعني التقليل من أهمية تلك الدراسات والبحوث المنشورة في الكتب والمجلات، فقد أفدت من بعضها أيما إفادة، وبخاصة دراسة عبد المجيد مناصرة :" إشكاليات قصيدة النثر" ، ودراسة عبد الله شريق :" في شعرية قصيدة النثر" ودراسة حاتم الصكر: " مرايا نرسيس" ودراسة عبد العزيز موافي: "قصيدة النثر من التاسيس الى المرجعية "علاوة على المقالات القيمة التي نشرتها مجلة فصول في أحد أعدادها الذي خصصته لأدونيس .

ولم يأت اختيارشعر أدونيس – نموذجا للدراسة- تكريسا للفردية أو إعجابا بهذا المبدع إنما كان اختياره نابعا من قناعتي بأن هذا الشاعر خير من يمثل الظاهرة بحق، سواء على مستوى الإبداع أو التنظير، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، لأن أدونيس أحد أكبر شعراء الحداثة جرأة على تجريب الأشكال الشعرية الجديدة ، وأكثرهم إثارة للجدل، ولا يخفى على الدارسين أثره الكبير على الشعراء الشباب في المراحل اللاحقة، وإن كان هذا لا يعني الانتقاص من قيمة شعر بقية رواد قصيدة النثر مثل محمد الماغوط، وأنسي الحاج وجبرا إبراهيم جبرا، وغيرهم ولكن تصعب الإحاطة بتلك النماذج جميعا ، فكان لا

مناص من الأخذ بنموذج واحد تلافيا لتشتت البحث وتوخّيا للموضوعية والدقة نتيجة لحساسية الموضوع وجدّته.

ولم يفرض منهج الدراسة نفسه على مادة البحث، بل إن طبيعة المادة العلمية والنصوص الشعرية المختارة هي التي حددت المنهج الملائم لدراستها، لذلك تمت الاستعانة بإجراءات مستمدة من مناهج مختلفة ، كلما دعت الحاجة لذلك ، فقد استعنت بالمنهج التاريخي مثلا حين حاولت تقصّي جذور قصيدة النثر في التراث الإنساني ، وتتبع بداياتها عند العرب والغرب كما استفدت من إجراءات المنهج التحليلي في الفصلين الأخيرين حين تعلق الأمر بمقاربة النصوص الشعرية ، ولذلك كان المنهج الغالب على الدراسة هو المنهج التحليلي الذي يستعين بإجراءات البنيوية والأسلوبية في دراسة النصوص وتحليلها .

وقد قسمت الدراسة- تبعا لطبيعتها- إلى أربعة فصول، إضافة إلى مدخل يسبقها ومقدمة وخاتمة .

خصص المدخل الذي عنون بـــ " **إشكاليات الكتابة في التراث والمعاصرة** "، إلى البحث في ماهية الشعر، عبر تقصّي مفهومه لدى الفلاسفة والمنظّرين ، والنقاد، عبر العصور، على اختلاف بلدانهم ومذاهبهم ومشاربهم ، كما عرضت فيه لتداخل الشعر بالنثر عبر العصور الأدبية، ومسوّغات ذلك التداخل.

أما الفصل الأول، الذي خصص للتأصيل النظري لقصيدة النثر ، فقد عنونتـــــه بـــ " **قصيدة النثر مفهومها، بداياتها، ومقوّماتها الفنية** "، وقسمته إلى ستة مباحث: أولها: مفهومها ثانيها: بدايتها عند الغرب، وخاصة لدى الرمزيين الفرنسيين، ثم إرهاصاتها الأولى في البلدان العربية ، وعرضت فيه للشعر المنثور بصفته جذرا تاريخيا لقصيدة النثر، وحاولت تقصّي جذوره في الحضارات القديمة، و رابعها: قصيدة النثر العربية وخصص لمراحل قصيدة النثر العربية منذ تبني مجلة " شعر" لها وحتى وقتنا الحالي حتى أصبحت الشكل الشعري المهيمن على الساحة الأدبية العربية ، و خصص المبحث الخامس للمقوّمات الفنية لقصيدة النثر وخصائصها البارزة، وأخرها خصصته لعوامل انتشارها في البلدان العربية.

وخلال الفصل الثاني الموسوم بـــ " **الجدل النقدي حول قصيدة النثر العربية** " تم التعرض لأبرز الإشكاليات التي أثيرت حول قصيدة النثر العربية، وقد قسم إلى خمسة مباحث أولها إشكالية المصطلح، حيث تم التعرض لفوضى المصطلح وأراء المنظِّرين في ذلك، والثاني إشكالية الانتماء الأجناسي ، وفيه حاولت تتبع أراء أبرز النقاد في موقعة قصيدة النثر وسط الأجناس الأدبية، وخصص المبحث الثالث إلى الدور الذي لعبته مجلة " شعر" في رواج قصيدة النثر، وما أثارته بعض الدوائر الأدبية من شك وريبة حولها، أما المبحث الرابع فقد تعرض لجدل الحداثة والتراث ، لأن خصوم قصيدة النثر عدّوها خروجا ومروقا عن التراث العربي ممثَّلا –حسبهم– في عمود الشعر الذي نبذه روادها خلف ظهورهم، أما أخر مباحث هذا الفصل ، فقد خصص لمفهوم أدونيس للشعر، وهذا المبحث النظري يعد تمهيدا للمقاربات التحليلية للنصوص الشعرية في الفصلين اللاحقين .

وجاء الفصلان الثالث والرابع لإبراز الجوانب التطبيقية ، التي تجسدت فيها ظواهر تداخل الشعر بالنثر في نصوص قصيدة النثر، ممثَّلة في نماذج من شعر أدونيس. فخلال الفصل الثالث الموسوم بـــ " **الإيقاع في قصيدة النثر**"، حاولت استجلاء المكونات الإيقاعية لقصيدة النثر، وقد قسم الفصل إلى خمسة مباحث، يتضمن كل منها عددا من المطالب، عني المبحث الأول بالمهاد النظري للإيقاع، مفهومه، وتجلياته داخل قصيدة النثر، والمبحث الثاني، تعرض للإيقاع الصوتي في قصيدة النثر، ممثلا في طريقة توزيع المتحركات والسواكن، والتجانس الصوتي، وظاهرة التكرار، وتعرض المبحث الثالث للتوازي، والرابع للتدوير ، ثم جاء المبحث الخامس ليستجلي الإيقاع البصري ومظاهره في قصيدة النثر.

أما الفصل الرابع المعنون بـــ " **الحضور السردي في قصيدة النثر**" ، فقد تم التعرض فيه لأبرز التقنيات الدرامية التي استقاها الشعر من الأنماط النثرية كالقصة والمسرح، وقد قسم إلى خمسة مباحث ، يتضمن كل منها عددا من المطالب، خصص المبحث الأول لتتبع نزوع القصيدة المعاصرة إلى الدراما، وأسباب ذلك ، وعني الثاني بتمظهرات السرد في قصيدة النثر، وخصص المبحث الثالث لتقنية القناع التي استعارها الشاعر من المسرح، متبوعا بمبحث خصص لتقنية المرآة، وخامس المباحث خصص للرمز الأسطوري في قصيدة النثر.

وأخيرا جاءت خاتمة البحث لتوجز أهم النتائج و الاستنتاجات المتوصل إليها من الدراسة.

ولا يخلو أي بحث من عقبات تواجهه ، ولعل العقبة الأولى التي واجهت بحثي، هي تشعب الأراء حول شرعية انتماء قصيدة النثر للشعر، والتي يصعب الإحاطة بها جميعا وتستلزم لوحدها بحثا مستقلا ، لذلك حاولت التعامل معها بشمولية ، ولم أمثِّل بأسماء النقاد إلا قليلا ، لأن ذلك– كما ذكرت مسبقا– لم يكن الهدف الأساس من البحث.

أما ثانيها، فهي قلة الدراسات التطبيقية التي عرضت بالدراسة والتحليل لنصوص قصيدة النثر ، خاصة في الجانب الإيقاعي ، الذي ما يزال محل اختلاف ، إذ نجد النقاد يكتفون بالتنظير بدل التطبيق، وقلما يعرضون لدراسة نصية تستهدف استخراج المكونات الإيقاعية لقصيدة النثر.

أما أصعب تلك العقبات ، فكامن في تداخل نصوص قصيدة النثر مع قصيدة التفعيلة ولم يسلم من هذا الخلط حتى النقاد أنفسهم ، فقد وجدت ديوان أدونيس" **أغاني مهيار الدمشقي**" يدرسه بعضهم على أساس أنه قصيدة تفعيلة، و أخرون يذكرون أنه قصيدة نثر، بينما يكتفي فريق ثالث بالقول أنه قصائد قصيرة ذات تشكيلة وزنيه متعددة البحور .

ولكني بعدما تعرضت لخصائص وسمات قصيدة النثر، رجحت أن الديوان هو قصائد نثر ، خاصة وأن الديوان قد صدر عام 1961، أي في الفترة التي تبنى فيها أدونيس وجماعة "شعر" قصيدة النثر شكلا للتعبير، وثانيا أني بعدما أخضعت بعض نصوصه للتقطيع العروضي ، – الذي يبقى أحيانا إجراء ضروريا برغم أن العروض وحدها لا تكفي للتفريق بين قصيدة النثر وقصيدة التفعيلة– وقد وجدت أن بعض نصوصه يتداخل فيها أكثر من خمسة بحور شعرية ، وهذا لم يرد في قصيدة التفعيلة إبداعا ولا تنظيرا ، إضافة إلى عامل اللغة التي جاء أسلوب تعامل أدونيس معها مختلفا ، مما رجح في اعتقادي أن الديوان قصائد نثر، وأخضعت بعض نصوصه للدراسة كمرحلة أولى في تجربة أدونيس ، ثم بعض النصوص من ديوانه "**المسرح والمرايا**" ، وأخيرابعض النصوص من ديوانه" **أول الجسد آخر البحر**" الذي صدر مؤخرا ، ولا ننسى أن مسيرة أدونيس الشعرية متغيرة دوما، فشكل قصيدة النثر لديه متجدد على الدوام .

وخالص ما أتمناه ، أن يحوز البحث قدرا من الرضى والقبول ، وأن يسد الفراغ الذي استهدف سده وإكماله، ولا يسعني في هذا الباب إلا أن أقدم خالص شكري وامتناني لأستاذي المشرف، العربي عميش، الذي لم يبخل علينا بنصحه وإرشاده طيلة دراستنا في مرحلة ما بعد التدرج وحتى نهاية هذا البحث، كما لا يفوتني أن أذكر فضل أستاذي الدكتور أحمد بوزيان ، الذي ولدت فكره هذا البحث ، وجل إشكالاته العويصة أثناء محاضراته في " الشعرية العربية"، وبفضل توجيهاته وصل البحث إلى هيئته الحالية، فله خالص الشكر والمنة،و كذلك شكري الكبير لأستاذيّ الجليلين بلمهل و أنساعد لمساعدتهما القيمة لي ، ولا أنسى في هذا المقام ، أن أنوه بفضل أمين مكتبة قسم اللغة العربية وأدابها بجامعة الجزائر على عونه الكبير لي، بإمدادي بالمراجع والقيمة والمجلات الأكاديمية التي أفدت منها أيما إفادة.

وأخيرا ، لا أزعم لبحثي هذا الكمال ، ولكن آمل أن يسد ثغرة في مكتبة جامعتنا ، وعزائي أن أي بحث لا يخلو من هنات وأخطاء.

والله وحده أســـأل التوفيق و السداد

مـــــــدخل:

إشكاليات الكتابة في التراث والمعاصرة

الفصل الثالث

الإيقاع في قصيدة النثر (مقاربة نظرية وتحليلية من خلال نماذج من شعر أدونيس)

الفصل الأول

قصيدة النثر، مفهومها، بداياتها ومقوّماتها الفنية

الفصل الثاني

الجدل النقدي حول قصيدة النثر

الجدل النقدي حول قصيدة النثر:

أثارت قصيدة النثر منذ ظهورها للمرة الأولى، و رواجها على أغلفة مجلة " شعر"، العديد من التساؤلات لدى الأوساط النقدية و الفكرية في شتى الدول العربية، وانقسم المنظِّرون و النقاد في اتجاهات شتى حول هذا النمط الجديد من الكتابة الذي لقي رواجا سريعا حتى كاد أن يصبح الشكل الشعري المهيمن اليوم في العالم العربي .

وقد تباينت آراء النقاد حول قصيدة النثر ما بين فريق مؤيد يراها استجابة لضرورات العصر المعقدة التي عجزت الأوزان التقليدية عن استيعابه ا، و فريق مناوئ، يراها مروقا وتنصلا من معايير الشعر الموروثة، و اتجاه وقف موقف المتفرج و الحائر بين الاثنين.

و لكن لابد الاعتراف بأن الفكر النقدي في عصرنا لم يقف أمام هذه الحركة بالقدر الملائم، و لم يطرح قضاياها للنقاش الهادئ المحايد إلا قليلا [1](1)، و كان من أبرز القضايا الشائكة التي رافقت قضايا قصيدة النثر، مسألة الحداثة العربية و علاقتها بالحداثة الغربية و بالتراث العربي

و يمكن إجمال أهم القضايا و المواقف التي مثلت جوهر النقاش حول قصيدة النثر فيما يلي:

1- إشكالية المصطلح.

2- إشكالية الانتماء الأجناسي.

3- جدل الحداثة و التراث.

4- مجلة "شعر" و جدل الحداثة العربية.

5- و يضاف إلى هذا الجدل الحاد حول منظِّر قصيدة النثر، أدونيس الذي كتب أول بيان لها، و تبنى هذا اللون من الكتابة ثم تجاوزه إلى مرحلة " الكتابة "و هي التماهي الكلي بين الأجناس الأدبية، و ما أثارته أطروحاته حول مفهوم الشعر و الكتابة في الأوساط الفكرية.

و سأحاول تناول كل إشكالية على حدة.

---

1 - درويش، أحمد، متعة تذوق الشعر، دراسات في النص الشعري و قضاياه، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة 1997 ص 291 و ما بعدها.

1) إشكالية المصطلح:

من بين العوامل العديدة التي ساعدت على عدم اعتراف كثير من القراء و النقاد بانتماء قصيدة النثر إلى بيت الشعر العربي مصطلح " قصيدة النثر" الذي أطلقه أدونيس، و روجت له جماعة "شعر" انطلاقا من التجربة الفرنسية، و هو في جوهره ترجمة حرفية للمصطلح الفرنسي "poème en prose"، و قد وجد كثير من النقاد المناوئين لقصيدة النثر العربية في هذا المصطلح سببا كفيلا لرفض تلك النماذج التي تنضوي تحته جملة و تفصيلا، و حجة كافية لنفي صفة الشعر عنها، لما يحمله المصطلح من تناقض صارخ يجمع بين « لونين من الإنتاج الأدبي يكادان يختلفان في كل شيء إيقاعا، و إرسالا و استقبالا، و مع ذلك يتزاحمان على مصطلح واحد، أو بمعنى أدق يقتحم ثانيهما على أولهما حصنه العتيق الذي احتمى به قرابة عشريـــن قرنا »[1] .

و قد حاولت تقصي أراء النقاد و الشعراء حول قضية المصطلح فوجدت أن موقفهم الرافض للمصطلح يقوم – في حدود اطِّلاعي – على أحد هذه الأسباب أو كلها مجتمعة:

أ- فوضى المصطلح.

ب- التناقض بين كلمتي شعر – نثر.

ج- أن المصطلح ترجمة حرفية للمصطلح الفرنسي.

و ستتم مناقشة كل سبب من هذه الأسباب على حدة :

أما بخصوص فوضى المصطلح، فليست القضية حكرا على قصيدة النثر فحسب، فالواقع الأدبي الراهن يشير إلى أن المصطلحات النقدية و حتى اللغوية ، لا تزال إحدى المشكلات التي تقف حجر عثرة في طريق الدراسات النقدية، و أن كل باحث و ناقد يستعمل مصطلحا ت ه النقدية الخاصة التي تجسد خلفيته الفكرية[2] ، و لعل في مصطلح " الشعرية " أوضح مثال على ذلك، حيث نلقى له مصطلحات عديدة على خارطة النقاد العرب، كالشاعرية و الأدبية،

1 - درويش، أحمد متعة تذوق الشعر، ص 292.

2 - ينظر حمودة: عبد العزيز، المرايا المقعرة ص 93/92 .

و الإنشائية[1] ، و مع ذلك يطغى مصطلح " الشعرية " المترجم حرفيا عن لفظة (poétique) الفرنسية.

و المعروف أن أي تجربة أدبية جديدة، تكون خرقا للسائد و المألوف، تعتوره ا إشكالية في ضبط المصطلح و المفهوم، و ينظر إليها بعين القلق و الريبة، و لم تسلم تجربة " الشعر الحر"من ذلك، فقد لاحظ محمد عبد الله الغدامي أن الشعر الحر عرف تذبذبا في المصطلح منذ ظهوره، فنازك الملائكة دعته " يالشعر الحر" و خالدة سعيد دعته " حركة الشعر الجديد "، ومحمد النويهي يتردد بين " المرسل " و " المنطلق "، و غالي شكري يفضل " حركة الشعر الحديث "، و انتقد صلاح عبد الصبور تلك الأسماء و نادى قائلا: حبذا لو أسعفنا ناقد بكلمة أخرى، ثم جاء عز الدين الأمين عام 1962 و أطلق عليه اسم " شعر التفعيلة "[2] .

فليست فوضى المصطلح حكرا على قصيدة النثر وحدها.

أما بخصوص تناقض المصطلح و جمعه بين كلمتي شعر – نثر، فذلك نابع من البنية الداخلية لقصيدة النثر، و التي تقوم على مبدأ الأخذ منهما معا، فقصيدة النثر مبنية في جوهرها على اتحاد المتناقضات (نثر و شعر، حرية و قيد، فوضى مدمرة و نظام)، و مصطلح قصيدة النثر نفسه يشير إلى النظام و الفوضى فيها[3] .

و أنا لا أرمي في هذا البحث إلى تسويغ مصطلح " قصيدة النثر "أو الترويج له، و لكني أصف واقعا نقديا و شعريا يشهد به الكم الهائل للدراسات حول هذا الموضوع (المصطلح)، فالمصطلحات البديلة و المقترحة عوضا عن مصطلح " قصيدة النثر "لا تعنى بجوهر التجربة الشعرية و لا تتمثلها، و لا بد من الإشارة إلى أن الحوار حول المصطلح poème en prose حوار عالمي، و أن كثيرا من النقاد الأوربيين المعاصرين يرونه مصطلحا متناقضا، لأن نصفه الأول " قصيدة " يعني ما ليس بنثر، على حين أن نصفه الثاني " النثر " يعني ما ليس بشعر، ومن هنا فإن مفهوم كل جزء يتعارض مع منطوق الجزء الشريك في بناء المصطلح[4] .

1 - ينظر ، ناظم، حسن مفاهيم الشعرية، ص 22 و ما بعدها .
2 - ينظر الغذامي ، محمد عبد الله، تأنيث القصيدة و القارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999.
3 - ينظر: المناصرة عز الدين، إشكاليات قصيدة النثر، ص 06-12.
4 - ينظر موافي عبد العزيز، قصيدة النثر، ص100 و ما بعدها.

و يرى **تودوروف** (T.TODOROV) أن التناقض القائم بين كلمتي قصيدة ونثر يولد نوعا من التنظيم و الفوضى في آن واحد، فهو يرى أن قصيدة النثر تتأسس على وحدة الأضداد «نثر و شعر، حرية و صرامة، فوضى تدميرية و فن منظم، و بالتالي فإن القصيدة تؤسس جمالياتها على نوع من الصدام »[1].

فالمصطلح الذي يبدو – ظاهريا – متناقضا هو إلى حد اللحظة الراهنة، أنسب مصطلح للدلالة على البنية الداخلية لهذا النوع من الكتابة.

و الباحث في التراث العربي لا يعدم مثل هذا التناقض في المصطلحات، فقد احتار لغويو الكوفة و البصرة، و من بعدهما كل المدارس النحوية الأخرى في إيجاد تسمية لأسماء الأفعال، ذلك الجنس من الكلام الذي أخذ من صفات الاسم الثبات، و من صفات الفعل الحدث، فأطلق عليه " اسم الفعل " و أُقرّت التسمية على مر العصور، و لم يوجدوا لها بديلا إلى اليوم.

فليس جديدا إذا أن يجمع مصطلح ما بين طرفي نقيض، ما دام ذلك التناقض نفسه صفة لازمة للشيء.

أما حجة أن المصطلح منقول حرفيا عن المصطلح الفرنسي " poème en prose" فحجة لا مسوّغ لها على الإطلاق، طالما أنه ليست المرة الأولى التي تترجم فيها مصطلحات غربية إلى اللغة العربية، رغم سعتها و غناها، و ليس هناك ما يشين نقل أمة عن أمة أخرى ما دام ذلك النقل مشروعا و يراعي أعراف اللغة المنقول إليها، و التركيب اللغوي للمصطلح سليم، ووقعه أخف على السمع، فقد روعي فيه البنية الداخلية كما ذكر مسبقا.

و فيما يلي محاولة لإحصاء أهم المصطلحات التي أطلقت على قصيدة النثر – في حدود ما اطلعت عليه – و على الشبيه لها (الشعر المنثور):

1– الشعر المنثور	2– النثر الفني	3– الخاطرة الشعرية
4– الكتابة الخاطراتية	5– قطع فنية	6– النثر المركز
7– قصيدة النثر	8– الكتابة الحرة	9– القصيدة الحرة
10– النص المفتوح	11– الشعر بالنثر	12– النثر بالشعر

1 - درويش، أحمد، متعة تذوق الشعر، ص 288 .و لمعرفة آراء تودوروف في الشعرية ينظر كتابه " الشعرية" ، ترجمة شكري المبخوت و رجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، ط1 ، المغرب 1990 .

13- الكتابة النثرية شعرا 14- الكتابة الشعرية نثرا 15- كتابة خنثى
16- النثيرة 17- نثر شعري 18- شعر نثري
19- نثر مشعور 20- شعر مطلق 21- نسيقة
22- قصيدة النثر

إذن فالإشكاليات التي أثيرت حول مصطلح " قصيدة النثر " تبدو إشكاليات عديمة الجدوى، مادامت تحاكم النصوص انطلاقا من المصطلح الذي تنضوي تحته، و بدلا من تلك الفرقعة النقدية حول المصطلح تجب دراسة تلك التجربة الشعرية انطلاقا من المتحقق النصي، فالمصطلح " قصيدة نثر "، و إن كان يحمل تناقضا، إلا أنه الأشيع استعمالا و الأخف وقعا في النطق و السمع، و يسود الاعتقاد لدى كثير من النقاد * أن الخطأ الشائع خير من الصحيح الهامشي الثانوي الفرعي، لذلك يبقى مصطلح " قصيدة النثر " الأشيع و الأنسب – في نظري – إلى أن يظهر مصطلح آخر أنسب منه.

2) إشكالية الانتماء الأجناسي:

أشار **ت. س إليوت** (T.S.ELIOT) [1(1)] إلى حقيقتين أساسيتين تصدقان على الحركة الشعرية، في أية ثقافة إنسانية :

أولاهما أن ابتكار شكل أدبي جديد يعني قيام حركة شعرية متكاملة و يعني التجديد، أما الحقيقة الثانية فهي أنه قد تحدث بين وقت و آخر ثورة ما أو تغير مفاجئ للشكل و المضمون في الأدب ثم يجد بعضهم أن طريقة ما في الكتابة مورست طويلا قد أصبحت عتيقة الطراز، ولا تستجيب لأنماط الفكر و الشعور، فيظهر نوع جديد يقابَل في البداية بالازدراء و يُتّهم بالمروق، و لكن سرعان ما يتقبله الذوق و يكتشف أنه جديد.

و ذلك ما يحدث مع قصيدة النثر، ذلك الشكل الجديد من الكتابة الذي ما فتئ يثير إشكاليات كبرى حول انتمائه. فكثير من الشعراء و النقاد المعاصرين يرفضون اعتبار قصيدة النثر شكلا من أشكال تطور الشعر العربي، و ذلك قياسا على الشروط المتوارثة في الشعر العربي عبر العصور، و خاصة على مستوى الوزن و الإيقاع و البناء الهيكلي، فالبعض يعتبرها كتابة نثرية

* ينظرالمناصرة ،عز الدين ،إشكاليات قصيدة النثر ص06 .
1 - ينظر موافي عبد العزيز، عز الدين، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص 11 و ما بعدها.

تحمل بعض ملامح الشعر، – و لكنها لا تنتمي إليه –، و البعض الآخر يعتبرها جنسا أدبيا جديدا مازالت لم تتبلور بعد ملامحه و مميزاته و لمّا تتكشّف حدوده و أبعاده، و هناك من يعتبرها جنسا أدبيا خنثى كما وصفها الباحث و الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة [1] ، أو في منزلة بين المنزلتين على حد تعبير عبد المالك مرتاض [2] ، في حين يصر روادها على أنها تطور في شكل القصيدة العربية أملته ظروف العصر المعقدة التي أصبح الشكل الخليلي قاصرا عن استيعابها، و يهزأ هؤلاء من النقاد الذين مازالوا يتشبثون بمقاييس القدامى الشعرية التي تشترط الوزن و القافية دعامتين أساسيتين لبناء القصيدة.

و اللافت للانتباه أن الجدل النقدي حول انتماء قصيدة النثر حرّكه أقطاب التجديد في شكل الشعر العربي المعاصر، أو من وصفوا بالشعراء الرواد الذين استطاعوا فرض وجودهم الشعري على الساحة الأدبية العربية عبر تبنيهم للشعر الحر، رغم الحملات النقدية العنيفة التي واجههم بها جهابذة النقد عصرئذ كالعقاد و مريديه.

و تأتي نازك الملائكة في مقدمة هؤلاء، هذه الشاعرة المجددة التي تدّعي الرّيادة في كتابة شعر التفعيلة، و لم يكفها الإبداع، بل تجرأت على التنظير له و صنعت صنع الخليل حين وضع علم العروض بناءا على استقرائه قصائد الشعر القديم، و لذلك وصفها بعض النقاد بأنها « الخليل في إهاب امرأة »[3] .

لكن الشاعرة التي حملت لواء التجديد في الشعر المعاصر، شنت حربا شعواء على قصيدة النثر، فحرّمت على غيرها ما أباحته لنفسها، كأنها جعلت من نفسها حارسا لهذا الشعر، تقول ما يجوز فيه و ما لا يجوز، و رمت رواد قصيدة النثر بكل نقيصة، و بأنهم يجهلون علم العروض و لذلك ركبوا السهل فكتبوا نثرا فنيا و دعوه بالشعر [4].

و فعل محمد عبد المعطي حجازي ، فعل نازك حين أطلق قنبلته المستفزة واصفا قصيدة النثر بأنها قصيدة وحيدة الخلية، و ليست في حقيقتها إلا أميبا شعرية، فهو لا يعتبر تلك

1 - ينظر المناصرة عز الدين، قصيدة النثر جنس كتابي خنثى، منشورات بيت الشعر، فلسطين 1998، ص 13.
2 - استقى مرتاض ذلك الوصف من أحد آراء المعتزلة حول مرتكبي الكبيرة، و كأن في ذلك تلميحا خفيا من مرتاض على أن كتاب قصيدة النثر أشبه بمرتكبي الكبائر، ينظر رأيه في انتماء قصيدة النثر في كتاب المناصرة ، إشكاليات قصيدة النثر ص 244-266 حيث رأى مرتاض أن قصيدة النثر محاولة نثرية للتعلق بالشعرية، واتهم روادها بقلة محفوظهم من الشعر العربي القديم .
3 - ينظر الغذامي محمد عبد الله ، تأنيث القصيدة و القارئ المختلف ، المركز الثقافي العربي ط1، الدار البيضاء ، 99، ص16 – 17.
4 - ينظر الملائكة ، نازك ، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط6، بيروت ص 132 و ما بعدها.

النصوص شعرا، حتى أروع نماذجها التي تتوافر على قدر عال من الشعرية، و هنا فرّق بين القصيدة و الكتابة الشعرية، فهو لا يرى حتى في النماذج الممتازة منها ما يبرر الاستغناء عن الأوزان إلا الاستسهال[1].

و موقف حجازي ذاك يعيد إلى الأذهان موقف العقاد من شعره هو و صلاح عبد الصبور حين قدما نصهما الشعري الجديد فأحاله على لجنة النثر إمعانا منه في السخرية بالشعر الحر، وفعل مريد و العقاد و تلاميذه الشيء نفسه، حتى من يدّعي الوسطية و الاعتدال منهم، فنجد زكي نجيب محمود يقدم نقدا لاذعا لديوان "**الناس في بلادي**" لصلاح عبد الصبور، و ديوان "**مدينة بلا قلب**" لعبد المعطي حجازي [2]، و لكن ذلك لم يمنع الشرقاوي و نازك الملائكة والسياب من توهّجهم الشعري ليؤكدو ا مشروعية القصيدة الجديدة، بينما حجازي نفسه وقع في نفس الموقف الذي وقع فيه العقاد بإصدار حكمه بالمصادرة على الرغم من نزوعه إلى التجديد و انتصاره كما يقول للجديد حتى صار في نفس المأزق الجدلي مع من حاوروه[3].

و يرى سميح القاسم و محمود درويش أن الجهل بالعروض و بأسرار العربية هو دافع الشعراء لكتابة هذا النوع من النصوص التي لا تمتّ للشعر بأي صلة، و ربما هذا ما حدا بالشاعر و الناقد عز الدين المناصرة إلى اعتبار قصيدة النثر جنسا ثالثا و جنسا خنثى [4]، ولعله كان يهدف بموقفه ذاك إلى التهرب من فكرة التصنيف أولا، لأن رفضها جاء من شعراء كبار لهم وزنهم في الساحة النقدية العربية، و ثانيا ليفتك بطاقة اعتراف بشرعيتها كجنس ثالث لا ينتمي للشعر، و بذلك يحل عقدة الرافضين لانتمائها الشعري من جهة، و حصول بطاقة هوية لها من جهة أخرى حتى تزول معوقات دراستها.

و رغم أن تلك الأحكام و الآراء صادرة عن شعراء لهم مكانة كبيرة في الشعر العربي المعاصر، إلا أنها لا تعتمد على حجج كافية و مقنعة، و لا تحتكم إلى المميزات الجوهرية لفن الشعر، و لا تأخذ بعين الاعتبار فكرتي التحول و الهيمنة في نظرية الأجناس الأدبية [5]، وتاريخ

---

[1] - ينظر : قنديل صبرى ، رياح الانشطار ، ص 312 و ما بعدها.
[2] - ينظر محمود، زكي نجيب، مع الشعراء، دار الشروق، مصر، ط2، 1400هـ، 1980 م.
[3] - ينظر المناصرة، عز الدين ، قصيدة النثر جنس كتابي خنثي ص 19/13.
[4] - المرجع نفسه.
[5] - ينظر: ويليك ، رونيه ،- وارين، أوستين ، نظرية الأدب .

الأدب العربي يثبت أن كثيرا من الأجناس الأدبية اختفت كالمقامات و التوقيعات، بينما ظهرت اليوم أجناس أخرى جديدة بفعل الاحتكاك مع الأمم الأخرى، كالقصة و المسرحية و المقالة وغيرها.

فليست هناك غضاضة في نقل أشكال أدبية من أمة إلى أخرى من قبيل التثاقف الحضاري بين الأمم، و كون قصيدة النثر العربية ظهرت بفعل الترجمة هذا لا ينفي شعريتها و لا يشينها، فالتاريخ الأدبي يقول أن ترجمة نماذج من الشعر الشرقي من عربي و فارسي كانت وراء بزوغ قصيدة النثر في أوروبا بشهادة النقاد الفرنسيين أنفسهم، لأن الشعراء الأوروبيين اكتشفوا أن القافية و الوزن ليس كل شيء، و هو ما اكتشفه الشعراء العرب لاحقا، حين نقلوا الشعر الأوروبي إلى اللغة العربية[1].

ويرد عبد العزيز المقالح[2](2) إنكار بعض النقاد و الشعراء شعرية قصيدة النثر و انتقاداتهم اللاذعة لروادها – علاوة على كسرها لنظام العروض الخليلي – إلى رسوخ النموذج الشعري التراثي ما يفوق الأربعة عشر قرنا، فالأنواع النثرية الجديدة كالقصة و الرواية و المسرحية لم يكن لها وجود حقيقي سابق في الموروث العربي فيشكل ذلك الوجود السابق عائقا بالنسبة لتطوير هذه الأنواع الأدبية، خلاف الشعر الذي يمتلك العربي منه تراثا ضخما، و ثانيا لأن تلك الأنواع نثرية، و النثر رغم تطوره الصاعق إلا أنه لم يدفع بالمتعصبين إلى الاحتجاج و الصراخ، لكن الشعر الذي يمتلك موروثا ضخما، و حضورا مهيبا في الذاكرة العربية يجعل أدنى خروج على قواعده المألوفة مثار غضب الخاصة و العامة و مجال قلق الحفظة و الرواد، و من هنا يتبين أن رفض تطور القصيدة العربية ناجم عن رؤيا قاصرة، و تشبث ساذج بالأشكال الثابتة، فكون المسرح نوعا أدبيا غير موروث لا خطر من تقبله و تطوير أساليبه، و كون الشعر نوعا أدبيا موروثا تنبغي المحافظة عليه في شكله الموروث.

و ربط الشعر بالوزن فحسب مفهوم قاصر، ففي التراث العربي محاولات عديدة للفصل بين الشعر و العروض، كمحاولات الفلاسفة المسلمين الفاراب ي و ابن سينا وابن رشد الذين

1 - ينظر فضل، صلاح ، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 323 و ما بعدها

2 - ينظر: عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة الجديدة، دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت .

ربطوا مفهوم الشعر بالتخيل والمحاكاة دون أن يعولوا على العروض كشرط للشعر، بل إنهم عدّوا النص النثري الذي يتأسس على المفهومين السابقين شعرا فسموه قولا شعريا ففارقوا بذلك معيار قدامة بن جعفر[1].

و لم تقتصر تلك المحاولات على الفلاسفة فحسب، فالجرجاني أيضا أكد على الاستعارة في إضفاء صفة الشعرية على النص و لم يحفل كثيرا بالعروض [2] وإنما ركز على حسن التمثيل والاستعارة.

و هذه المحاولات الرائدة في تاريخ الشعرية العربية و التي ما تزال تستثير شهية الباحثين في إماطة اللثام عن جوانب كثيرة لا تزال خفية من نظرية الشعر عند العرب، دالة على أن مفهوم قدامة من الشعر الذي ظل مهيمنا على الكتابات النقدية قديما و حديثا، لم يكن دستورا صارما لا يجوز خرقه حتى عند القدامى أنفسهم فكيف الحال بالمحدثين و قد تغيرت ظروف العصر و تغيرت تبعا لذلك تقاليد التلقي* .

و جدير بالذكر أن قصيدة النثر ليست النص الأول الذي اختلف في تصنيفه، فمن الثابت تاريخيا أن القرآن الكريم قد أثار معضلة كبرى لدى المشركين الذين كانوا أعلم الناس بالشعر وأعارضيه و سننه و نواميسه و مع ذلك فقد نسبه بعضهم للشعر، و قال الوليد بن المغيرة قولته المشهورة[3] مجسدا حيرة العرب إزاء القرآن : « ... ما هو بكاهن لقد رأينا الكهان فما هو بزمزمة الكاهن و لا سجعه ... و ما هو بشاعر لقد عرفنا الشعر كله رجزه و هزجه و قريضه و مقبوضه و مبسوطه فما هو بالشعر ... ».

و ظلت معضلة انتماء القرآن مطروحة للجدل، حتى في العصر الحديث حين قال عنه طه حسين أنه كتاب، مما أدى بسيد قطب إلى انتقاده نقدا شديدا وقال عنه لم هذا التلاعب بالكلمات؟ بل هو نثر و لكنه نثر فني [4] .

---

1 - ينظر: جمعي، الأخضر، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1999، و ينظر أيضا اليوسفي، محمد لطفي، الفلاسفة المسلمون ما أنجزوه و ما هفوا إليه.

2 - ينظر: الحرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 78.

* – ينظر مدخل هذه الدراسة ص 10- 23 ، حيث عولج مفهوم الشعر لدى القدامى.

3- ابن هشام، السيرة النبوية، ص 178.

4 - ينظر: قطب، سيد، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، بيروت، ط8، 1403 – 1983.

و قد طرح أدونيس إمكانية وجود كتابة فارقة تأخذ من الشعر و النثر معا، على شاكلة القرآن الكريم، الذي وسم بأنه نثر ولكنه حمل من ملامح الشعرية ما لم تحمله حتى بعض نصوص الشعر التي توصف بأنها نظم.[1]

إذن فتلك الحيرة المشوبة بالقلق لهي خير دليل على أن الوزن و القافية ليسا وحدهما المحددين لشعرية نص أدبي، بما أن القرآن لم يتّزن منه إلا القليل و مع ذلك وصف بالشعر من لدن أعرف الناس بالشعر، ربما لأنهم توسّموا فيه أمورا أخرى أكثر شعرية من الوزن والقافية – تعالى الله عن ذلك علوا كبيرا – .

و لست أرمي هنا إلى الدفاع عن مشروعية قصيدة النثر من عدمها، و إدخالها بيت الشعر العربي عنوة، فالزمن وحده كفيل بالحكم لها أو عليها، فالأعمال الجيدة تفرض نفسها و إن قوبلت في البداية بالرفض و الاستهجان، كما فعل بأعمال شكسبير التي لم تعرف قيمتها إلا بعد مرور قرن على وفاته، ولذلك قيل إن الزمن هو أعظم ناقد، ولذلك فإن كانت قصيدة النثر مشروعا شعريا متكاملا يحمل في طياته عوامل بقائه فسيبقى و إن كره المناوئون، و إن كان تجربة شعرية عابرة توفرت لها عوامل الشيوع فسيجرفها السيل كما جرف عدة أعمال و أشكال أدبية كانت كغثاء السيل.

و الملاحظ أن المناوئين لقصيدة النثر يقتصرون – عامدين – على الاستشهاد بالنماذج السيئة و المبتذلة منها، متناسين متجاهلين النماذج الجيدة منها، و من المعروف أن أي تجربة شعرية، و خاصة إذا كانت جديدة تتفاوت نصوصها بين الجودة و الرداءة، نلاحظ ذلك جليا في البدايات الأولى للقصة و المسرحية، و في شعر التفعيلة أيضا، الذي كتبه شعراء كثيرون من شتى الدول العربية و لكن لم تكتب الشهرة و الذيوع إلا لقلة منهم، بل وينطبق ذلك حتى على الشعر العمودي نفسه الذي يتفاوت مستوى شعرائه على مر العصور، و لذلك من المهم للباحث أن يلم بجوانب التجربة الشعرية حتى يكون حكمه أكثر موضوعية، لا أن يعمد إلى أسوء النماذج فيختارها معيارا للتجربة برمتها.

1 - ستتم مناقشة ذلك لاحقا في مبحث " إشكالية الكتابة عند ادونيس " ص77- 87 .

و لنأخذ النص التالي لمحمد الماغوط على سبيل المثال لا الحصر للشعراء الذين تمثلوا التجربة الشعرية:[1]

و الآن
و المطر الحزين
يغمر وجهي الحزين
أحلم بسلم من الغبار
من الظهور المحدودبه
و الرّاحات المضغوطة على الرّكب
لأصعد إلى السماء
و اعرف أين تذهب آهاتنا و صلواتنا
آه يا حبيبتي
لا بد أن يكون
كل الآهات و الصلوات
كل التنهدات و الاستغاثات
المنطلقة
من ملايين الأفواه و الصدور
و عبر آلاف السنين و القرون
مجتمعة في مكان ما من السماء... كالغيوم
و لربما كانت كلماتي الآن
قرب كلمات المسيح
فلننتظر بكاء السماء
يا حبيبتي.

1 - فضل صلاح ، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 318.

و قد علق صلاح فضل على النصوص قائلا[1]: « لقد استطاع الماغوط أن يروّض الجواد العربي و يعلمه حركة النسور و هي تنقضّ على جيف الحياة ثم تحلق في الفضاء، و أهم من ذلك أنه قد استطاع أن يتحرر من إيقاع التاريخ القديم ليعانق حلم الحرية في المستقبل ... ».

إذن فمحمد الماغوط لم ينتقص من قيمة ذلك الجواد العربي الأصيل – و هو يقصد هنا الشعر – بل حاول أن يعلمه حركة السنور ليكون أكثر انطلاقا و انعتاقا، و أكثر تحررا في مواضيعه و إيقاعاته، ثم يضيف صلاح فضل مخاطبا المتلقى العربي « و مهما كنت مفتونا بالتراث الشعري و أسيرا لأساطير الإيقاعية فليس بوسعك أن تندم على هجرانها في قصائده، إذ لا ينتابك الشعور بافتقادها و أنت ترى الشعر ينهمر بين يديك بدونها و هذا برهان الإبداع الذي يفوق حجج النقد »[2] .

فصلاح فضل هنا يحتكم إلى ذوق المتلقي الذي يطالبه – بشكل ضمني – بالتحرر من الأحكام السابقة للنقد التي ليست ملزمة للذوق النقدي، فالإبداع يقنّن للإبداع، و النقد تالٍ للإبداع و ليس العكس، و نص الماغوط يطفح شعرية مهما تمادى المناوئون في الإنكار.

و أنا و إن كنت أفضل ترك الحكم بمشروعية قصيدة النثر من عدمها للزمن وحده، كما أسلفت، لأن ذلك لم يكن الغرض الأساس من البحث إلا أني أرجح أن قصيدة النثر – و أنا أقصد النماذج الجيدة منها طبعا – تنتمي إلى الشعر ، و ذلك من عدة وجوه أهمها :

1– إن تقارب الأجناس الأدبية و اضمحلال الفوارق بينها جزئيا، لا ينفي طغيان خصائص جنس بعينه عل نص أدبي، و لذلك فالرواية المعاصرة حين أخذت من الشعر، و وصفت بالشعرية، –حتى إنها تستحيل شعرا خالصا في بعض الوجوه–، إلا أن ذلك لم يلغ انتماءها إلى الرواية، و لم يسمِّها أصحابها و لا النقاد بأنها جنس ثالث، بل بقيت رواية رغم استفادتها من الشعر، فلم نخرج نصوصا شعرية من دائرة الشعر لمجرد استعانتها بتقنيات النثر ؟

2– أن قصيدة النثر العربية خرجت من رحم الشعر و ليس من رحم النثر، فالثابت تاريخيا أن جل الشعراء الرواد كأدونيس و المقالح و غيرهما، قد كتبوا الشعر العمودي و قصيدة التفعيلة ثم تبلور اتجاههم الشعري فيما بعد إلى قصيدة النثر، و إن كان الجذر التاريخي لها و هو الشعر

1 - فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 318.
2 - المرجع نفسه والصفحة نفسها.

المنثور أو النثر الشعري قد خرج من رحم النثر، إلا أن تلك النماذج تفتقر إلى القصدية و ذلك وجه الفرق بين قصيدة النثر و الشعر المنثور.

3- أن القرآن نفسه حين نزل بلغة وأسلوب يختلفان عن الأساليب المألوفة للنثر، وجد فيه القدامى شبها بالشعر، فألصقوه بالشعر – رغم خلوه من الوزن و القافية إلا قليلا – و تصنيف القدامى للقرآن أنه شعر – رغم علمهم بالشعر و أعاريضه بالفطرة – و رغم انتفاء القصدية إلى الشعر يقودنا إلى ملاحظتين في غاية الأهمية:

الأولى: أن القدامى (ونقصد هنا العرب القدامى الذين تميزوا بالذائقة، و ذلك قبل تدخل النقد ليضع الموازين) لم يربطوا الشعر بالوزن ما داموا قد ألصقوا القرآن بالشعر، و ذلك دال على أنهم قد وجدوا فيه خصائص أخرى دالة على الشعر غير الوزن و القافية.

الثانية: هي أنه مع انتفاء القصدية عن المولى تبارك و تعالى عن الشعر – تعالى الله عن ذلك علوا كبيرا – إلا أنهم وصفوا القرآن بالشعر، و نصوص قصيدة النثر المعاصرة نصوص تتوافر فيها نية مسبقة على قول الشعر، فهي أقرب إلى روح الشعر منها إلى النثر.

4- أن حجج الرافضين و المناوئين لا تقوم على أسس منطقية، و لو كانت لأسماء لها وزنها على الصعيد الأدبي فذلك وحده غير كافٍ لرفض تجربة شعرية تفرض نفسها بقوة، فقد ثارت أعتى زوابع النقد في وجه أبي تمام لخروجه عن نمطية الشعر القديم- و إن حافظ على الشكل العمودي – و مع ذلك ينظر إلى أبي تمام اليوم كشخصية فذة بل وصفه أدونيس بأنه أكثر حداثة من شوقي[1] . و ذلك دال على أن النقد منذ القدم كان قاصرا عن مواكبة الإبداع و أن الزمن وحده كفيل بإحقاق الأعمال الأدبية في مكانها الأنسب.

3) مجلة شعر و جدل الحداثة العربية:

أمضى يوسف الخال ثمانية أعوام في الولايات المتحدة الأمريكية (1948 – 1955)، و تعرّف آنذاك على الشعر و النظرية الشعرية الأمريكية، و لا سيما تجربة القرن العشرين، و عاد إلى لبنان حاملا فكرة تأسيس حركة مشابهة للحركة التي قادها **عزرا باوند** (Ezra, Pound) و **إليوت** (T.S.Eliot) ، و قد تجسدت فكرته تلك في إنشائه مجلة " شعر".

1 - ينظر أدونيس، صدمة الحداثة.

كان الوضع السياسي في لبنان و العالم العربي متوترا جدا في منتصف الخمسينات، واتصف بوجود إيديولوجيا ت مختلفة تنافست للاستحواذ على الرأي العام، و قد حظي يوسف الخال بتأييد المفكرين المعادين للأنظمة القمعية و المؤيدين للديمقراطية الغربية و الاقتصاد الحر[1] .

وقد تضمنت الحركة التي أسسها يوسف الخال بالإضافة إلى مجلة " شعر"، دار نشر، و فيما بعد صالة عرض للفن، و شملت أيضا لقاءات أسبوعية كل خميس، كانت في البداية مفتوحة للعامة، إلا أنها أصبحت فيما بعد مقتصرةً على الفنانين و النقاد المبدعين .

حاول يوسف الخال أيضا أن يبني علاقات مع الدوائر الشعرية ليس في العالم العربي فحسب، بل أيضا فيما وراء العالم العربي، و قد هدف يوسف الخال إلى إحداث تحول ثقافي وأدبي في لبنان،و العالم العربي بعامة و الثقافة العربية، و ذلك من خلال إعادة النظر في التراث العربي و اللغ ة العربية الكلاسيكية، و رأى الخال أن حضارة لبنان و الدول الأخرى المجاورة حضارة متوسطية عربية يجب الاستفادة من تراثها، و عدم الاقتصار على التراث العربي الإسلامي فحسب.[2]

و قد لعب يوسف الخال دورا كبيرا في الحركة الداعية إلى تحديث الشعر العربي، و كان ذلك اللقاء الخميسي الذي تنظمه المجلة فرصة لالتقاء الشعراء و النقاد العرب كي يجتمعوا وينشروا و يناقشوا أعمالهم، و آخر ما توصلت إليه النظرية الشعرية و الشعر في الغرب، و قد رأت سلمى الخضراء الجيوسي[3] التي شاركت في خميس مجلة شعر أن هذا المنتدى الشعري وفر لشعراء و محبي الأدب الفرصة لمناقشة مشكلات الأدب العربي و العالمي المعاصرين بصراحة و حرية.

دعم يوسف الخال مجموعة من الشعراء السوريين الذين هربوا من الاضطهاد في سوريا بسبب وجهات نظرهم و نشاطاتهم السياسية، و كان أدونيس أحدهم، و الذي أصبح فيما بعد

1 - ينظر فضول عاطف، النظرية الشعرية عند إليوت و أدونيس / دراسة مقارنة ترجمة أسامة إسبر، المجلس الأعلى للثقافة، 2000 . ص 42 و ما بعدها.

2 - تولت دار مجلة شعر نشر أعمال كثير من الشعراء الرواد كالسياب (أنشودة المطر)، و الماغوط و صلاح عبد الصبور و غيرهم، إضافة إلى عشرات الدراسات النقدية لباحثين من شتى الدول العربية و قد نشرت فيها خالدة سعيد (زوجة أدونيس) مقالات باسم مستعار هو خزامى صبري .

3 - ينظر المرجع السابق ص 38.

سكرتير المجلة و عضوا بارزا من أعضائها، و قد تمكن هؤلاء الشعراء و كثيرون غيرهم من نشر شعرهم أحيانا للمرة الأولى على صفحات مجلة شعر و في كتب صدرت عن دار النشر التابعة لها .

صدر العدد الأول من مجلة شعر في عام 1957، و ضم أشكالا متنوعة في الشعر، فقد نشر فيه قصائد من الشعر العمودي (لبدوي الجبل) ، و أخرى من الشعر الحر (لنازك الملائكة و فدوى طوقان)، و ثالثة من قصيدة النثر (لألبير أديب و إبراهيم شكر الله و ادونيس و يوسف الخال)، و قصائد مترجمة لعزرا باوند و خوان رامون خيمنيز، و دراسات نقدية لرنييه حبشي، فقد أفسحت المجلة صدرها – حسب ادونيس – [1] لاحتضان الشعرية العربية سواء أفصحت عن نفسها بأشكال الوزن الخليلي أو بأشكال النثر، أي التوكيد على أن الغاية هي الإبداع، و الإبداع لا يحدد بالشكل، بل هو نبع يتفجر متخذا شكل مجراه.

و قد تبنت جماعة "شعر" قصيدة النثر منذ شتاء 1958 و هو تاريخ أول لقاء شعري مع محمد الماغوط، و في العدد 11 من مجلة "شعر" ظهرت أول محاولة تنظيرية للتوجه الجديد، ممثلة في مقالة لأدونيس بعنوان " محاولة تعريف الشعر الجديد " و التي وصفها بعض النقاد لاحقا بأنها إعادة صياغة لأراء سوزان برنـــار في كتابها " قصـــيدة النثر من بودلـــــير إلى أيامنا "[2]

أثيرت في المجلة و بين شعرائها مسألة : " هل قصيدة النثر شعرا أم نثر فني " و كان الجواب في قسم أخبار و قضايا على لسان هيئة التحرير بأنها «قصيدة شعرية ألحقت بها كلمة نثر لتبيان منشئها، و سميت قصيدة للإشارة إلى أن النثر يمكن أن يصير شعرا دون نظمه بالأوزان التقليدية أو بأي أوزان محددة »[3].

و قد قوبلت المجلة و دعوتها إلى تحديث الخطاب الشعري برفض و استهجان شديدين، بل واضطلع نفر من الأدباء و الكتّاب و حتى الشعراء برميها بكل نقيصة، و اتُّهم روادها، وخاصة

1 - ينظر أدونيس، ها أنت أيها الوقت، ص 45 – 46.
2 - ينظر المناصرة، عزالدين، إشكاليات قصيدة النثر، ص 34.
3 - ينظر مجلة شعر، س6، ربيع 66، ص 130 .

أدونيس و يوسف الخال بأقسى التهم كمعاداة العربية و العمالة للأجنبي، و حوربت المجلة بكل الطرق، بل ومنع تداول بعض الدواوين التي نشرتها في كثير من الدول العربية[1].

كتب أدونيس لاحقا بأنه و رفقائه في المجلة كانوا ينتظرون معارضة لمشروعهم «معارضة في مستوى الشعر،تنتقد آراءنا، تنبه إلى أخطائنا، تقترح علينا ما تراه الأفضل والأعمق، معارضة توجهنا نحو ما يفيدنا في متابعة عملنا من أجل الشعر العربي، و لم يخطر ببالنا أن تكون ردة الفعل ضد المجلة شرسة و غبية، إلى ذلك الحد، شرسة لأن التهم التي وجهت إلينا كانت نوعا من القتل المعنوي (رجعية، مؤامرة، تبعية للاستعمار، خيانة ...) مما يحرض على القتل المادي، و غبية لأن معظم المهاجمين لم يبحثوا المسألة الشعرية، و قد بدا لنا مما قالوه و كتبوه ، أنهم لم يقرأونا، و أنهم على افتراض أنهم قرأوا لا يعرفون أن يقرأوا و لا يعرفون أن يفكروا، و لا يعرفون أن يكتبوا، و ليست لهم فوق ذلك أية علاقة بالشعر، سواء من حيث التذوق أو من حيث المعرفة ».[2(2)]

و لعل من أبرز القضايا التي هيأت الفرصة للمناوئين لمجلة شعر كي يكيلوا لها التهم موقفها من التراث العربي، خاصة في السنوات الأولى منها، فقد تأثر أعضاؤها بالحداثة الغربية فرأوا أن الشعر قطيعة مع التراث العربي، و دعوة إلى تراثات المراحل التاريخية التي عرفتها شعوب منطقة الشرق قبل مجيء الإسلام، و منها التراث الوثني و المسيحي و الفينيقي و الآشوري و الآرامي و المتوسطي، و انطلاقا من هذا الموقف دعت إلى الثورة على التراث العربي و العودة إلى تراث الشعر الغربي الحديث لإنتاج شعر حديث يتماشى مع روح العصر، و هذا ما يفسر شحوب إنتاجها من الإشارات إلى التراث العربي [3]، على حين أنه لا يمكن للشاعر أن يحدث قطيعة مع التراث، بل لا بد له من تشربه و هضمه جيدا ثم الاستفادة من تراث الآخرين، لأن الإبداع هو الصدور عن الفهم العميق لتراثنا الشخصي و التراث العالمي[4].

---

1 - ينظر حمودة ، عبد العزيز، المرايا المقعرة.

2- أدونيس، ها أنت أيها الوقت، ص 41 – 42 .

3 - كان ذلك في المراحل الأولى من المجلة، لكن أدونيس استدرك لاحقا، وانكب على دراسة التراث العربي، و عدل مواقفه إزاء هذا التراث و بدا ذلك جليا في دواوينه و دراساته النقدية اللاحقة بعد انفصاله عن مجلة " شعر ".

4 - ينظر: علام ،منى ،عناصر تحديث النص الشعري، أطروحة دكتوراه مخطوطة ، جامعة الجزائر 2006.

وقد حاولت المجلة استدراك ذلك من خلال نشرها مختارات من الشعر العربي القديم، و لكن ذلك لم يكن كافيا في ظل تصلب مواقف يوسف الخا ل تجاه التراث و تجاه اللغة العربية، فقد تأثر الخال بنظرية إليوت و باوند القائلة بأن لغة الشعر يجب أن تكون قريبة من اللغة المحكية، و الخطوة الأولى التي يجب اتخاذها – حسبه – لتجديد الثقافة و الحياة العربية، برمّتها بما في ذلك الشعر، هي إزالة الفاصل بين اللغة العربية المكتوبة و المحكية، و أوضح قائلا [1] « إننا نفكر بلغة و نتكلم بلغة، و نكتب بلغة » وذلك يشكل – حسبه – عبئا كبيرا على القراء و يعرقل فهمهم.

وكانت دعوة يوسف الخال تلك ، إضافة إلى خلفيته الإيديولوجية و علاقاته مع الدوائر الفكرية الغربية[2] ، سببا لحملة كبيرة شنتها صحف و مجلات كثيرة و منها مجلة "الآداب" ضد مجلة" شعر"، و قد اتهمت تلك الحملة يوسف الخال و أدونيس بتشويه و تحطيم الحضارة والتاريخ و اللغة العربية و خدمة المصالح الأجنبية، و قام يوسف الخال و أدونيس بالرد على تلك الاتهامات، و لكن فجأة انسحب أدونيس من المجلة عام 1963، و توقفت المجلة بعد عام من ذلك، و كان السبب المعلن هو أن الحركة التي مثّلتها "شعر" قد وصلت إلى طريق مسدود واصطدمت بجدار اللغة [3]، ثم عادت المجلة إلى الصدور عام 1967 بهيئة تحريرها السابقة (يوسف الخال، فؤاد رفقة، شوقي أبو شقرا، عصام محفوظ، أنسي الحاج، رياض نجيب الريس)، في غياب أدونيس الذي أخذ ينشر كتاباته في مجلات أخرى كمجلة الآداب التي رحبت به وفتحت له صفحاتها، ثم انشأ مجلته" مواقف " .

و أيا ما كان الاختلاف الفكري بين يوسف الخال و أدونيس [4] ، إلا أن ذلك لا ينفي أن الرجلين استطاعا التأثير على حركة الشعر الحديث، سواء على مستوى الإبداع أو التنظير، وكان للمجلة أثرها الكبير في رعاية و نشر الإبداع الأدبي أيا كان شكله، وإليها يعزى الفضل في انتشار قصيدة النثر و الترويج لها، و إن كانت تتحمل المسؤولية الكبرى في مناهضة الأوساط الشعرية و النقدية و الفكرية لقصيدة النثر سواء في تشجيعها للشعراء بنشرها كتاباتهم

1 - الخال ، يوسف ، محاولات في تفهيم الشعر الحديث ، مجلة شعر، شتاء ربيع، 1964.
2 - ينظر: حمودة، عبد العزيز، المرايا المقعرة .
3 - ينظر أدونيس، ها انت أيها الوقت.
4 - اتهم يوسف الخال أدونيس بالانشقاق عن مبادئه الفكرية، و رد عليه أدونيس برسالة طويلة ضمنها كتابه " زمن الشعر ".

و تقديمهم للقراء، كما فعلت مع محمد الماغوط، أو في نشر الدراسات النقدية التي تدعو إلى تقويض بناء القصيدة العربية الكلاسيكية و تبني قصيدة النثر، و حملت أيضا تبعة المصطلح ذاته " قصيدة النثر" الذي كان سببا لرفض تلك النماذج من قبل النقاد و الدارسين.

4) جدل الحداثة و التراث:

برزت علاقة الحداثة بالتراث كإشكالية كبرى تناولتها أقلام الشعراء و النقاد و المفكرين، و شهدت الفترة مابين الخمسينيات إلى يومنا هذا كما نقدا هائلا من الكتب و المقالات و البحوث الأكاديمية التي تناولت هذه القضية الشائكة التي تطرح جملة من الإشكاليات مافتئت مثار خلاف بين النقاد ، و يمكن تحديد تلك الإشكاليات في الأسئلة التالية:

ما علاقة الحداثة بالتراث؟ هل الحداثة استمرار للتراث أم نفي له و قطيعة معه؟ هل من الممكن الجمع بين التراث و الحداثة في الكتابة الشعرية؟، و إذا كان ذلك ممكنا فما هي طرق و أشكال التعامل الحداثي مع المواقف و الشخصيات و التجارب و الرموز التراثية؟

كان الشعراء المجددون السباقين إلى الإجابة على هذه الأسئلة العويصة، فمن المعروف أن التجديد في الشعر العربي المعاصر واكبه تنظير نقدي من لدن الشعراء أنفسهم، فأصدرت نازك الملائكة بيانها الحداثي في مقدمة ديوانها "شظايا و رماد"، ثم في كتابها النقدي "قضايا الشعر المعاصر"، الذي حاولت فيه التقنين للشعر الحر و نصّت فيه على أن الشعر الحر امتداد للشعر العمودي و تطور له، و ذلك عبر الإبقاء على الخيط الرفيع الذي يربطه به و هو التفعيلة، و هاجمت فيه قصيدة النثر و اعتبرتها نثرا جميلا، يصرون على تسميته شعرا لجهلهم بالعروض[1] ، فنازك رغم ركوبها موجة التجديد في الشعر العربي، إلا أن ذلك لا ينفي – حسبها – انتمائها لذلك التراث و اعتزازها به، و إنكارها لأي محاولة للتجديد تكون خارج ذلك التراث.

أما يوسف الخال، فقد كان موقفه مختلفا عن موقف نازك، فقد عاش لفترة في أمريكا، و تأثر بطريقة والت ويتمان، و حين عاد إلى بيروت و أسس مجلة "شعر" كان هدفه تجديد الشعر العربي و حتى اللغة العربية، و لكن إعجابه بالشعر الغربي قاده إلى ازدراء التراث

1 - ينظر:الملائكة ، نازك ، قضايا الشعر المعاصر ، ص128ـــ ص136.

العربي، ونادى بضرورة القطيعة معه رغم أن مجلة " شعر" كانت تنشر قصائد من الشعر العمودي على سبيل تقديس الحرية الفردية في الإبداع الشعري.

و ترتكز الأسس العامة للتجديد في نظر يوسف الخال [1] في ضرورة التجربة الحياتية كموضوع للشعر، و الإفادة من التراث العربي و المغاربي و العالمي، و بناء القصيدة وفق العناصر الفنية المستجدة من إيقاع بدل الوزن و تصوير حي بدل التشبيه و لغة جديدة بدل اللغة المكرورة.

فالشعر لم يعد مدحا أو فخرا أو وعظا بل أصبح نفاذ إلى ما وراء الواقع في لحظة رؤيا وكشف[2]، و هذا ما فتئ ينادي به أدونيس و يوسف الخال في دعواتهما إلى نبذ التصور التقليدي للشعر، و الاستعاضة عنه بمفهوم جديد يقوم على استبطان عوالم النفس الداخلية والامتزاج بها.

و لعل أدونيس أكثر النقاد الذين تناولوا إشكاليات الحداثة بالطرح و المناقشة و التحليل [3]، و تباينت مواقف أدونيس إزاء التراث عبر مراحل حياته، فقد بدأ أدونيس قوميا سوريا عندما أسهم في تجمع مجلة شعر بين عامي 1957 و 1963 و كانت المجلة قد تبنت فكرة القطيعة مع التراث العربي الإسلامي و التواصل مع تراث حضارات الشرق القديم، و كذلك مع التراث الغربي و يظهر ذلك في القصائد الأولى لأدونيس عبر استحضاره لرموز الشرق القديم كطائر الفينيق، و اتخاذه اسم أدونيس قناعا له، وبعد انفصاله عن مجلة " شعر" حاول أدونيس أن يعمق انتماءه للتراث العربي الذي اعترف أنه لم يكن يعرف عنه إلا القليل [4]، فانكبّ على التراث قراءة و دراسة ، و اختار ثلاثة دواوين من الشعر العربي القديم في جميع عصوره و سماها "ديوان الشعر العربي" ، ثم أصدر أطروحته المثيرة للجدل " الثابت و المتحول "، وأصبح التراث العربي الإسلامي مرحلته الفكرية الجديدة، و التفت إلى الشعر الصوفي فوجد في أشعار السهر وردي و النّفري مبتغاه ، و قد تجلت ملامح ذلك التحول في مسيرة أدونيس الفكرية على شعره باتخاذه رموزا عربية إسلامية كصقر قريش، و مهيار الدمشقي و الحلاج ...

1 - ينظر: الخال، يوسف، محاولات في تفهيم الشعر الحديث، مجلة شعر، شتاء، ربيع 1964 ص 130.
2 - ينظر: عزام، محمد، ، الحداثة الشعرية، ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق 2000 ص 61 ـــــ 65.
3 - اتهم عز الدين المناصرة أدونيس أنه يعتبر نفسه أبا روحيا للحداثة، ينظر كتابه إشكاليات قصيدة النثر.
4 - ينظر: أدونيس، ها أنت أيها الوقت، سيرة شعرية ثقافية، ص

و قد أشار أدونيس إلى أن مشكلة التجديد في الشعر العربي ليست و ليدة هذا العهد، بل هي حركة قديمة ترجع إلى القرن الثامن في العصر العباسي ممثلا في الصراع القائم بين النقاد و الشعراء المجددين الذين و صف شعرهم بالدخيل و الفاسد و المحدث، إذن فالصراع بين النقد و الإبداع قديم ، فقد كان النقد يسير باتجاه و الشعر يسير في اتجاه آخر، كان النقاد يدافعون عن قيم موروثة، و كانوا يتعلقون بالقديم و يستجيدونه لأنه قديم و إن كان سخيفا، في حين كان الشعراء يحاولون التخلص من سيطرة القديم و أشكاله و يحاولون أن يكتبوا شعرهم بأساليب جديدة[1] .

و كان أبو تمام أكثرهم جدلا مع النقاد، و لذلك حين سئل يوما « لم لا تقول ما لا تفهم؟ »، فقلب صيغة السؤال قائلا « و لم لا تفهمون أنتم ما يقال؟ » [2] في إشارة ذكية منه إلى أن النقد أصبح قاصرا على مواكبة الإبداع ، و ليست حالة أبي تمام الحالة الوحيدة التي تصدى فيها الإبداع للنقد، فثمة حوادث كثيرة اصطدم فيها الشعراء المجددون بجدار النقد المتصلب والمتشبث بالقديم .*[3]

إذن فالحداثة غير مرتبطة بزمن معين، و قديما أشار ابن قتيبة [3] إلى أن كل قديم كان جديدا في زمنه، و كل جديد سيصبح يوما قديما، و لذلك يرى أدونيس أن أبا تمام أكثر حداثة من أحمد شوقي.

و يأتي موقف أدونيس ذاك جرّاء تبلور بعض الآراء و التجارب التي تتصور أن الحداثة لا صلة لها مع التراث، و أن الشاعر الحداثي ينبغي أن يرفض كل ما هو تراثي، وينبذ ويتجاوز كل ما ينتمي إلى تجارب الأسلاف، و يندمج في حداثة العصر و حضارة و آداب الغرب، و قد لخص أدونيس أوهام الحداثة في الأفكار و المواقف التالية:[4]

---

1 - ينظر: أدونيس، الشعر العربي و مشكلة التجديد، مجلة شعر، ع 21، س 6، شتاء 1962.

2 - القيرواني، ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص .

*** ينظر موافي ، عثمان ، الخصومة بين القدماء و المحدثين في النقد العربي القديم ، تاريخها و قضاياها، دار الموفة الجامعية، ط4، مصر، 2000.**

3- ينظر ابن قتيبة ، الشعر والشعراء، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت 1981، ص 09 – 11.

4 - ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص93 ـــ 95 .

– الوهم الأول: الزمنية: بمعنى أن ما حدث الآن متقدم بالضرورة على ما حدث أمس، و أن ما يحدث غدا متقدم عليهما معا، أي ربط الحداثة بالزمن، في حين أن الشعر الأكثر حداثة صدر ويصدر عن عمق زمني يتجاوز اللحظة الراهنة و يستبقها.

– الوهم الثاني: هو الاختلاف عن القديم: أي مجرد الاختلاف عن القديم دليل على الحداثة.

– الوهم الثالث: هو المماثلة، ففي رأي بعضهم أن الغرب مصدر الحداثة، و لا حداثة خارج الشعر الغربي و معاييره، أي لا حداثة إلا في التماثل معه.

– الوهم الرابع: هو التشكيل النثري، و يرى أصحابه أن مجرد الكتابة بالنثر من حيث أنها تختلف مع الكتابة القديمة هي تجديد و حداثة.

– الوهم الخامس: هو الاستحداث المضموني، و يزعم أصحابه أن كل نص شعري يتناول إنجازات العصر و قضاياه هو بالضرورة نص حديث، و هذا زعم باطل، فقد يتناول الشاعر هذه الإنجازات و القضايا، و لكنه يقاربها من الناحية الفنية التعبيرية بشكل تقليدي أي أنه يفشل في أن يتمثلها.

و الدارس للشعر العربي المعاصر يلاحظ أن الشعراء الرواد استطاعوا تمثّل التجربة الشعرية، وعمّقوا استفادتهم من التّراث العربي عبر توظيف رموزه و أساطيره – حتى أصبحت سمة أسلوبية في الشعر المعاصر – و التّناص مع أحداث تاريخية في حياة الأمة الإسلامية واستطاعوا المزج بينه و بين التراث العالمي و رموزه كالمسيح و تموز – حتى أطلق على بعضهم اسم الشعراء التموزيين *.[1]

و الخلاصة أن هناك علاقة وطيدة بين الحداثة الشعرية و التراث، فكثير من تجارب ورموز التراث شكلت و ما تزال مصدرا خصبا من مصادر الإبداع في الشعر الحداثي بكل أشكاله، و كل استبعاد للتراث من الرؤيا الشعرية الحداثية هو استبعاد للتاريخ و اللغة و الثقافة، و التجارب و النصوص الشعرية التي تخلو من هذه العناصر تأتي سطحية و شكلية و خالية من العمق الثقافي و الرمزي المطلوب في الخطاب الشعري الحداثي[2](1) .

* - " الشعراء التموزيون " إسم أطلقه جبرا إبراهيم جبرا على فئة من الشعراء المعاصرين وظفوا اسطورة "تموز".

1- ينظر: شريف عبد الله ، في شعرية قصيدة النثر، ص 11 و ما بعدها.

فالحداثة تواصل مع التراث و استلهام له و لتجاربه، و تجاوز له في الآن ذاته.

5)إشكالية الكتابة عند أدونيس:

لا يمكن الحديث عن إشكاليات قصيدة النثر، و ما تثيره من زوابع نقدية دون التعرض لمفهوم أدونيس للشعر، ذلك أن أدونيس – بصفته أحد رواد قصيدة النثر إبداعا و تنظيرا – كان من أكثر الشعراء و النقاد إثارة للجدل حول مفهومه للشعر الجديد كما تجسده كتبه و مقالاته التي نشرت على مدى خمسين عاما.

تميز مفهوم أدونيس للشعر بالتغير و التطور بتطور مسيرته الفكرية و الأدبية، و التي ابتدأت بمرحلة مجلة " شعر" الطليعية، حيث شارك فيها أدونيس منذ بدايتها، بعدما اضطر هو و مجموعة من الشعراء و المفكرين السوريين الآخرين إلى مغادرة سوريا في أواسط الخمسينيات ، لكونهم ينتمون إلى الحزب السوري القومي الاجتماعي الذي كان أعضاؤه يضطهدون آنذاك.

كان يوسف الخال نفسه عضوا في ذلك الحزب فترة من الوقت، حيث طرد من الحزب في أواخر الأربعينيات إلا أنه كان ما يزال متأثرا بإيديولوجيته، خاصة في نزعته النخبوية، و في اعتزازه بالتراث الفينيقي القديم، و تأثر أدونيس بأفكار يوسف الخال و مبادئ الحزب القومي السوري، فرأى جذوره في الفترة التي تسبق التاريخ الإسلامي، و وجد أنه من الضروري الاستفادة من تراث أوربا الشعري، و تراث العالم بعامة، و بدا له التراث الشعري العربي عاجزا عن تزويده هو و الشعراء الحداثيين الآخرين بنموذج ملائم يمكن البناء عليه[1].

إلا أن أدونيس بدأ يستفيد من الميتولوجيا و التاريخ العربي في الستينيات، و ربما كانت قصيدته " الصقر"التي نشرها في مجلة " شعر"عام 1962 القصيدة الأولى التي تعبِّر عن هذا الاتجاه الجديد في شعره، و ثمة أمران في تلك القصيدة يشيران إلى أن موقف أدونيس من التراث العربي بدأ يتغير [2]، استخدامه لاسمه الأصلي علي أحمد سعيد متبوعا بقناعه أدونيس، و كتابته ملاحظة يقول فيها إن قصيدته بنيت على حياة عبد الرحمن الداخل (صقر قريش) الذي حضّر الأندلس، وإذا كان العرب قد حضّروا أوربا في الماضي، فهذا يعني أن حضارتهم

1 - ينظر: فضول، عاطف، النظرية الشعرية عند إليوت و ادونيس، ترجمة: أسامة إسبر، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص 58 و ما بعدها.

2 - لمعرفة مزيد من التفاصيل حول عودة أدونيس إلى التراث ينظر كتابه " ها انت أيها الوقت ".

يجب أن تكون مهمة و يبدو أن هذا هو الاستنتاج الجديد الذي توصل إليه أدونيس بفعل ظروف جديدة، أو وعي جديد بالتاريخ العربي[1] .

اختلف أدونيس مع يوسف الخال في وجهات النظر حول التراث، و حول اللغة العربية لأن الخال كان يدعو إلى ضرورة الكتابة باللهجات المحلية بحجة صعوبة اللغة العربية على عامة القراء، و هذا قاد أدونيس إلى الانسحاب من هيئة تحرير المجلة في صيف 1963، بعد أن عمل فيها ستة أعوام، و كان سكرتير التحرير بدءا من العدد الرابع في سبتمبر 1957، ثم أصبح محررا إداريا (جانفي 1960) و في العدد الواحد و العشرين (شتاء 1962) أصبح مالكا مشاركا و رئيسا مشاركا للتحرير.

و من البداية كان دور أدونيس في " شعر"مهما، جاء إلى " شعر" بموهبة، شعرية متطورة و واعية و متمرسة في شكل الشعر التقليدي و شكل الشعر الحر، و لقد كتب القصائد الطويلة الشبيهة بالملاحم بلغة و أسلوب تكشفان إتقانه للغة و الأشكال الشعرية الكلاسيكية.

ثار أدونيس على عمود الشعر العربي الذي وسم مسيرة الشعر العربي لقرون طويلة، و بارك – رفقة زملائه في حركة شعر – الخطوة التي قام بها بدر شاكر السياب و نازك الملائكة و غيرهما من رواد الشعر الحر الذين هشموا عمود الشعر العربي، و استعاضوا عن صرامة الوزن و القافية بالتفعيلة التي تتيح للشاعر مرونة أكبر في التعبير عن خلجات نفسه بحرية أكبر.

تصدى أدونيس لأكثر المفاهيم عراقة في الذائقة العربية و هي ربط الشعر بالوزن [2]، حسب تعريف قدامة « الشعر كلام موزون مقفى »، إذ يقول « هذا جواب تحديد لم تعد له، كما أرى قيمة حاسمة في الفرق النوعي بين الشعر والنثر، وقد تجاوزته المدرسة الشعرية الحديثة، غير أن هناك مفارقة يجب أن نشير إليها، فمع أننا تجاوزناه، بالممارسة، على صعيد الإبداع يبدو أننا على صعيد البنى الثقافية و مؤسساتها، لم نتجاوزه إلا ظاهريا، و أن معظمنا لا يزال

1 - ينظر: المرجع السابق ، ص 55 إلى 60.

2 - ينظر: بن زرقة، سعيد، الحداثة في الشعر العربي، أدونيس أنموذجا، أبحاث للترجمة و النشر و التوزيع، ط1، بيروت 2004، ص 168 إلى 177.

يفكر في الشعر و يكتبه و يتذوقه، و يقوِّمه، ضمن المنظورات و المعايير التي ترتبط بهذا الجواب أي بأن الشعر كلام، موزون مقفى »[1].

فأدونيس لا ينتقد المفهوم التقليدي للشعر فحسب، بل ينتقد بعض النقاد الذين يوصفون بالحداثيين و مع ذلك لا يزال بعضهم ينطلق في نقده للشعر المعاصر من خلفية العروض الخليلي، كنازك الملائكة التي حاولت التقنين للشعر الحر، فحددت ما يجوز فيه و ما لا يجوز، و لكن بذهنية الخليل القديمة[2].

يرى أدونيس أن مشكلة التجديد في الشعر العربي ليست حديثة العهد، بل هي قديمة ترجع إلى القرن الثامن في العصر العباسي، ممثلا في الصراع القائم بين النقاد التراثيين و الشعراء المجددين الذين وصف شعرهم بالدخيل و الفاسد و المحدث، و لا أدل على ذلك من مواقف أبي تمام مع نقاد العصر ، بل ربما استجاد أحدهم الشعر الغثّ الفجّ لمجرد أنه قديم، و رد الشعر الحسن لتأخره، و الشواهد النقدية على ذلك كثيرة[3] .

إذن فقد كان النقد يسير في اتجاه و الشعر يسير في اتجاه آخر، كان النقاد يدافعون عن قيم موروثة، و كانوا يتعلقون بالقديم و يستجيدونه لأنه قديم و إن كان سخيفا، في حين كان الشعراء يحاولون التخلص من سيطرة القديم و أشكاله و يحاولون أن يكتبوا شعرهم بأساليب جديدة [4]، وعليه فنقاد العصر العباسي لم يطلقوا كلمة محدث على الشعر الجديد – في عصرهم – كونه خارج عن مقاييسهم و معاييرهم التي اعتمدتها أذواقهم، في حين أن الشعر لا يمكن أن يحدد، لأن أي تحديد يستند إلى قواعد و مقاييس « و الشعر خرق مستمر للقواعد و المقاييس »[5]

و يضيف أدونيس أن « الشعر يتجاوز الإيديولوجيا التي لا تستطيع الإحاطة بأبعاده [6] »، و يؤسس أدونيس أيضا استقلالية القصيدة التي لا يمكن اختصارها بالينابيع التي انبجست منها، إنها فعل يتجاوز اللغة نفسها، و يتجاوز أيضا الشروط الأساسية و الاقتصادية و الاجتماعية،

---

1 - أدونيس، الثابت و المتحول3، صدمة الحداثة، ص 283 .
2 - ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 48 و ما بعدها.
3 - لمزيد من التفاصيل حول الصراع بين النقاد و الشعراء المحدثين ينظر: عثمان موافي، الخصومة بين القدماء و المحدثين في النقد العربي القديم، ، وينظر أيضا شعرية التفاوت- مدخل لقراءة الشعر العباسي- محمد مصطفى أبو الشوارب- دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر- الإسكندرية ص 70 و ما بعدها.
4 - أدونيس، الشعر العربي و مشكلة التجديد، مجلة شعر، ع21، س6، شتاء 1962، ص91.
5 - أدونيس، النص القرآني و آفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ص96.
6 - أدونيس، زمن الشعر، ص 213.

«أن كل قصيدة تنحل إلى عناصرها التي انطلقت منها، سواء كانت لغوية أو اجتماعية، لا تكون شعرا، القصيدة الحقيقية القصيدة الشعرية هي هذه العناصر و شيء آخر و المهم الجوهري منها هو هذا الشيء الآخر »[1] .

جاءت محاولة أدونيس الأولى لتعريف المفهوم الجديد للشعر في مقالة نشرت في مجلة" شعر" في عام 1952 بعنوان " محاولة في تعريف الشعر الحديث " ثم أعيد نشر تلك المقالة في كتاب أدونيس الأول الذي يعالج النظرية الشعرية و هو "زمن الشعر"، الذي نشر عام 1972، وأعيد طبعه عام 1978، و قد أقر أدونيس أنه اعتمد في كتابة تلك المقالة على دراسات تعالج الحداثة في الشعر الأوربي، إلا أنه لم يحدد تلك المصادر وقتها، و لكن المتتبع لمسيرة أدونيس الشعرية و الفكرية يلمح تأثر الواضح بتيار السرياليين و الرمزيين في أوربا، مع مسحة صوفية استقاها من قراءاته للتراث الصوفي خاصة للحلاج والجنيد و النفري الذي سمى مجلته مواقف على اسم كتابه " المواقف ".

و يبدو تأثر أدونيس بالسريالية في دواوينه الثلاثة " **أغاني مهيار الدمشقي** "و" **كتاب التحولات** "و " **المسرح و المرايا** "، في نزعته إلى خلق الصور بحرية تلقائية، و هي حرية الموقف الصوفي الذي يتخطى العقل و المنطق، و الذي دفع أدونيس إلى المساواة بين السريالية و الصوفية*[2] هو أن الشعر السريالي نشاط صوفي فيما عدا رفقة أي انتماء ديني، فكل من الصوفية و السريالية استكشاف و مجاوزة، استكشاف للعالم الخارجي للاشعور، و مجاوزة للعالم الواقعي المطروح بين أيدينا[3][2].

و إدا كان أدونيس قد تأثر بالسريالية فإنه كان أكثر تأثرا بالرمزيين من أمثال: رامبـــــو، (A.Rimbau) و بودلير،(C.Baudlaire) ومالارميه(S.Mallarmé)، كما تأثر بكل من سان جون بيرس saint john - perse و إيف بونفوا، و اعترف بتأثره بأولئك الشعراء في العدد

1 - أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص 256.

*** أدرك أدونيس التداخل بين الصوفية و السريالية و بين الصوفية و الرمزية في اتخاذ الشعر منحى صوفيا عند بودلير و ذهاب رامبو إلى أن الشاعر رائي، ينظر كتاب أدونيس: الصوفية و السريالية، دار الساقي، ط 1، 1992، ص 28، و ما بعدها.**

2 - ينظر، قاسم، عدنان حسين، الإبداع و مصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر و التوزيع، مصر، 2000، ص 198 و ما بعدها.

التاسع و العشرين من مجلة " مواقف "، فقال: «أعلن أنني أتأثر بكل ما يجري في العالم، والشعر العظيم هواء العالم كل من يتنفس يتأثر »[1(1)].

و قد تميزت خصائص أولئك الشعراء الرمزيين باجتماعهم حول ابتعاد صورهم عن الواقع المادي المحسوس، و هدمهم لأنساقه و نظمه الزمانية و المكانية، و من هنا برزت أنا الشاعر على نحو أكثر تفردا، فشعر رامبو (A.Rimbau) (1854 – 1891) كان يغص بالصور المتناقضة المتباعدة الممزقة، و تبتعد هذه الصور عن الواقع كثيرا حتى تصبح مجردة تقوم على خطوط و حركات خالصة من كل أثر مادي، كما أن رامبو كان يرى أن الشاعر عرّاف، و هي خاصية تجعله ملزما بتهديم القيم العقلية و إزاحة كابوس الحواس.[2(2)]

و اتسمت شاعرية بودلير (C.Baudlaire) بالخصائص ذاتها التي تميزت بها شاعرية كل من رامبو (A.Rimbaud) و مالارميه (S.Mallarmé) من حيث الخيال الشعري الخلاق الذي يجمع بين المتناقضات، و يبعث الصور الدفينة في الذاكرة، و يشوه الأشياء و يحطمها، ثم يعيد بناءها بطريقة فنية رائعة.[(3)]

استمد أدونيس مفهومه للشعر الجديد من قراءاته المتعددة و الناقدة و الواعية للشعراء الذين حملوا لواء الحداثة بأوربا، إضافة إلى قراءته التراث العربي، تلك القراءة المغايرة و الجديدة التي ضمّنها كتابه المثير للجدل " الثابت و المتحول "، و عليه يرى أن أفضل ما يعرِّف به الشعر الجديد اعتباره «رؤيا، و الرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة، إنها تغيير في نظام الأشياء و في نظام النظر إليها» [(4)] ، و بالتالي، إن الخاصية الأولى للشعر الجديد هي أنه تمرد على الأشكال و الطرق الشعرية القديمة، يرافق تخطي عصرنا الحاضر للعصور الماضية.

و تتجلى تلك الرؤيا في اللغة، و فلسفة الشعر الجديد هي لغة تساؤل و تغيير، إن الشاعر هو الذي يبدع أشياء العالم بطريقة جديدة، في الشعر تتجاوز الكلمات معناها المباشر، و تكتسب

1 – المرجع السابق ص 199.
2– المرجع نفسه ص .200
3- المرجع نفسه ص 202 و ما بعدها
4 - أدونيس، فاتحة لنهايات القرن ص 11.

معنى أوسع و أعمق، تصبح غنية بالإيحاءات بدلا من تقديم المعاني و الأفكار المحدودة، في الشعر ليست الكلمات جاهزة، بل هي في حالة صيرورة، و تكتسب أبعادا و علاقات جديدة، إن الشعر الجديد من هذا المنظور « هو فن يجعل اللغة تقول ما لم تتعود أن تقوله، إنه ثورة على اللغة، إن الشعر الجديد هو نوع من السحر، لأنه يجعل ما لا يمكن أن يدرك حـــالا قـــابلا للإدراك »[1].

الشعر الجديد "« يستبدل لغة التعبير بلغة الخلق، إنه رؤيا جديدة، و بنية تعبيرية جديدة تتوازن في حركة إبداعية مستمرة » [2]، فالبحث عن لغة جديدة موضوع مستمر في شعر أدونيس.

يقول أدونيس إن من بين وظائف الشعر الجديد أنه يجعلنا نشاهد مظاهر الكون التي تحجبها عنّا العادة و الألفة، و يكشف الوجه المخبوء للعالم، و يكشف علائق خفية، و يعبر عن قلق الإنسان الدائم حيال المظاهر الكونية الغامضة، فهو نوع من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم، إنه إحساس شامل بحضورنا، و هو دعوى لوضع معنى الظواهر من جديد موضع البحث و التساؤل[3].

الشعر الجديد يتخلى عن الحادثة، إنه يتناول أكثر مظاهر العصر ثباتا و ديمومة، تلك التي لا تفقد دلالتها على مر الزمن، ذلك أن الشعر العظيم يتجه نحو المستقبل، إن الشعر«هو أقل أنواع الفنون حاجة إلى الارتباط بالزمان و المكان، لأنه في غير حاجة إلى مواد محسوسة، و لا علاقة لنموه و موته بنمو المدنيات و موتها » [4]، و هنا يؤكد أدونيس أن الشعر معنى بالجواهر لا بالحوادث و الظروف المتبدلة، إنه فلسفة بديلة، فالقصيدة العظيمة تقاس عظمتها بمدى إسهامها في إضافة جديد ما إلى هذا العالم.

«إن الشعر الجديد باعتباره رؤيا و كشفا هو غامض، و متردد و غير منطقي، و يجب أن يتجاوز الشروط الشكلية لأنه يحتاج إلى المزيد من الحرية، و الشكل الشعري يتجسد في الممارسة الشعرية التي هي طاقة للاكتشاف و الارتياد، لا تأخذ القصيدة الجديدة شكلا دائما،

1 - أدونيس، زمن الشعر، ص 17.
2 - المرجع نفسه، ص 267.
3 - ينظر: فضول عاطف، النظرية الشعرية بين إليوت و أدونيس، ص 86 و ما بعدها.
4 - أدونيس ، زمن الشعر، ص 15.

إنها تصارع للهرب من جميع أنواع الأجناس داخل أوزان أو إيقاعات محددة، و هكذا تستطيع أن تكشف بشكل أكثر شمولا حس الحركة في العالم »[1].

لا يرفض أدونيس الشكل بحد ذاته، بل يرفضه كنموذج مسبق، يمتلك الشعر بالنسبة له شكلا و كيفية، و طريقة تعبير و نظاما خاصا، فشكل القصيدة الجديدة متحول و متغير، و ليس نموذجا جاهزا، و الشكل و المضمون متّحدان لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، مع أنه يؤكد أسبقية الشكل على المضمون في الشعر الجديد، حيث يقول: «...ليست قيمة الشعر في مضمونه بحد ذاته، سواء كان واقعيا أو مثاليا، تقدميا أو رجعيا، إنما هي في كيفية التعبير عن هذا الشعر... »[2].

فالشكل أو المضمون، لا يشكلان علامة فارقة في الشعرية، إنما مناط الأمر على كيفية معالجة الشاعر لمواضيعه، عبر خلقه لغة مختلفة أساسها الرؤيا و نشدان المجهول، فليس كافيا أن يعبِّر الشاعر عن مضامين جديدة بشكل جديد قد يكون شعرا حرا أو قصيدة نثر، كي نقول عنه شاعرا حداثيا [*3]، فالشعر ليس قالبا فحسب، و ليس مضمونا جديدا، إنما « هو كشف عن التشققات في الكينونة المعاصرة »[3][4] .

و المتتبع لمسيرة أدونيس الأدبية، يرى أن إبداعه يواكب تنظيره، و قلّ أن نجد ذلك في تاريخ الشعر العربي، و هذا وحده كاف لتبيان فهمه لوظيفة الشاعر الناقد الذي لا يجب أن ينبو شعره عن أقواله التنظيرية، بغض النظر عن إيديولوجيته أو انتمائه.

عقد أدونيس الصِّلة بين الشعر و النثر و رأى أنهما يتماهيان إلى حد غياب الفرق الحاسم بينهما، و استدل على ذلك بالخطاب القرآني الذي أخذ من لغة الشعر و النثر معا دون أن نستطيع إطلاق أحد الاسمين عليه، « لهذا لا يطرح النص القرآني مسألة ما الشعر، أو ما النثر، و إنما يطرح السؤال: ما الكتابة، و ما الكتاب؟، هكذا يقرأ النص القرآني بوصفه نصا يجمع في

---

[1] - المرجع السابق ص 15.

[2] - المرجع نفسه ص 71.

[*] - تحدث أدونيس بإسهاب عن الشكل و المضون و أوهام الحداثة، و قد عولجت هذه النقطة في المبحث السابق (جدل الحداثة و التراث).

[3]- أدونيس زمن الشعر، ص 19.

بنيته أشكال الكتابة جميعا، كأنه أعاد الأبجدية إلى فطرتها، قبل الكتابة، و فيما وراء الأنواع الكتابية، و كأنه وضع هذه الأنواع بين قوسين أو ألغاها، ليخلق نوعا آخر »[1](1).

فالقرآن نفسه – حسب أدونيس– يطرح إمكانية وجود كتابة فارقة و مغايرة، و ربما كانت تلك الكتابة هي الأصل قبل أن يعرف الإنسان التقنين و التقعيد و يحدد الأطر المعروفة للأجناس الأدبية.

« على صعيد الكتابة، يقول لنا النص القرآني: ليس هناك فنيا نوع اسمه النثر، ونوع اسمه الشعر، يقول لنا: حيث يكون نظم للكلمات، تكون هناك إدارة فن، ويكون عمل كتابي فني...»(2).

فأدونيس – كما تشهد بذلك مسيرته الشعرية – مسكون بروح المغامرة و التجريب، فقد بدأ حياته كشاعر تقليدي، ثم كتب الشعر الحر ثم انتقل إلى قصيدة النثر و دافع عنها و حاول التأصيل لها من خلال التراث الصوفي، ثم تجاوزها إلى مرحلة الكتابة، التي « تخرج من دائرة التخوم التي تقسمها أنواعا، و تصبح الكلمات أشه بالخطوط و الألوان في اللوحة، و كما أن اللوحة لا تحدد بنوع معياري من خارج، بل تحد بتكوينها ذاته... كذلك يصبح النص الكتابي لا يحدد من خارج بقاعدة ما، أو معيار ما، و إنما يحدد ببنيته ذاتها في تآلف كلماته، و في نسجها، و هكذا يصبح لكل نص قانونه الخاص »(3).

و لذلك لم يثبت أدونيس عند شكل واحد من الكتابة « لقد كان موقف أدونيس نفسه من قصيدة النثر كتابة و مفهوما، عرضة للتغيير، فهو يدعو في مرحلة لاحقة إلى كتابة نثرية تغترف من ينابيعها الأولى، و تزدهر تحت أمطارنا، و ثقافتنا، و أحزاننا الخاصة » (4)، ولعل موقف أدونيس ذاك نابع من استقرائه روائع التراث الصوفي العربي، و لذلك فإنه يأخذ « على قصيدة النثر العربية الراهنة وقوعها تحت الهيمنة المعيارية لتجارب سابقة و لاسيما تجارب

[3] - أدونيس، النص القرآني و آفاق الكتابة، ص 34.
[2] - المرجع نفسه ص43.
[3] - المرجع نفسه ص55.
[4] - العلاق، علي جعفر، في حداثة النص الشعري، ص 127.

القصيدة الفرنسية و مثل هذه التجارب لا يمكن أن تقدم للنص العربي معياريته، فهو لا يقدر أن يستمدها إلا من خصوصيته اللغوية ذاتها »[1].

و هكذا يعود أدونيس بالنثر الذي يكتبه لا إلى معيارية فرنسية كما كان يفعل في مراحله الأولى، بل إلى معيارية عربية تستمد أصولها من التراث العربي و خاصة عند المتصوفة كالنفري و الحلاج و أبو حيان التوحيدي «إن أدونيس يسعى الآن، يسعى إلى كتابة ملحمية نثرية مغايرة، يحاول أن يتجاوز بها قصيدة النثر بنماذجها الشائعة إلى نثر آخر » [2]، هذه الكتابة الجديدة لا تفرض قانونا معينا و لا شكلا محددا سلفا إنما النص وحده يحدد ذلك الشكل في لحظة فورة الإبداع الشعري.

في الكتابة تتداخل عناصر كثيرة كالمسح و الرواية و الفلسفة و العلم و التاريخ، و سائر الفنون الأخرى كالرسم، بل و ربما الرسوم الهندسية و الموسيقى، فتصبح القصيدة حينها أشبه بنهر كبير تجري فيه أنهار كثيرة [3] . و ذلك نابع من إيمان أدونيس المطلق بأن الإبداع منوط بالحرية، و بأن الشعر العظيم لا توجد ه القواعد، بل هو يوجد القواعد.

في الشعر الجديد، يحل الشكل المتعدد محل الشكل المفرد، و يرى أدونيس أن «القصيدة المنفتحة سوف تغير باستمرار مقاييسنا الشعرية و الجمالية » [4] ، و لذلك فالأنواع الأدبية سيتم تجاوزها و صهرها كلها في الكتابة الجديدة ، و سيُقيَّم كل عمل ليس بقدر ما يعكس ما أنجز مسبقا، بل وفقا للأبعاد المستقبلية الثورية التي يشير إليها أو يختزنها[5] .

و يصعب الإلمام بكل آراء أدونيس في الشعر التي توزعت بين كتبه و مقالاته النقدية في الصحف لأن « الكلام عن التجربة الشعرية عند أدونيس يعني الولوج في شبكة لانهائية من الاحتمالات و الإشارات و الإضاءات الكونية »[6] .

1 - المرجع السابق، ص 127.
2 - المرجع نفسه، ص 128.
3 - ينظر: أدونيس، النص القرآني و آفاق الكتابة، ص 121 و ما بعدها.
4 - أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص117.
5 - المرجع نفسه، ص11 و ما بعدها.
6 - الأيوبي، هدية، زمن التحولات في شعر أدونيس، مجلة فصول، مج 6، ع 2، خريف 97، ص 41.

و قد استطاع أدونيس أن يجسد مفهومه للشعر في مسيرته الإبداعية الفنية، فأدونيس يبدو مفتونا و مسكونا بروح المغامرة و التجريب اللتان لا تحدهما حدود، و تجريبه لا يخلو من غرابة أحيانا، كمزجه بين الشعر و الرسم، أو تقسيمه الفضاء الهندسي الورقي بطريقة جديدة، و التنويع حتى في نوعية الحروف الطباعية وحجمها كما فعل في تجربته الرائدة " **الكتاب، أمس المكان غدا** "[1].

و لكن مغامرته التجريبية لم تخل من مزالق، يأتي في صدارتها إمعانه في التجريد، حتى أصبحت قراءه شعره نفسها مغامرة، ناهيك عن محاولة مقاربته فإذا «كانت القراءة – مجرد القراءة– لأعمال هذا الشاعر الناقد عسيرة على الكثيرين فان الكتابة الموضوعية عنه تكون أكثر عسرا، لا لأنها تقع في منطقة التقاطعات بين الأعداء والأصدقاء، ولكن لأن الحديث عن أعماله سواء الشعرية منها أو النثرية يتطلب وعيا بالتاريخي والراهن والمستقبلي كما يتطلب أيضا وعيا بالإشكاليات التي حاول بكشوفاته الإبداعية والتنظيرية اختراقها مسلحا باللغة وحدها»[2]، ولذا فإن معظم الذين قرأوا أعمال أدونيس يشهدون له بامتلاك ناصية اللغة، وتفرده لا في إبداعه فقط بل وحتى في دراساته النقدية و« لعل غرابة التراكيب اللغوية، التي شكلت نسيج شاعريته، و الدلالات ذات المضامين الغائمة التي تنأى عن قبضة المنطق، و تخرج عن حدود مملكة العقل، قد زادت الهوة الفاصلة اتساعا بينه و بين قطاع كبير من المثقفين العــرب و جعلته يبدو غريبــا متقاطــعا »[3].

و ربما مرد ذلك تأثر أدونيس بموقف **نيتشه** (Nietzsche 1844 – 1900) الذي يراهن على فكرة الإنسان النخبوي المتفوق [4]، فأدونيس لا ينكر دور القارئ، و لكنه يوجه نصه «للقارئ المتميز بجرأة التحدي، و عشق المعرفة و المخاطرة بقبول السفر مع الشاعر نحو الأساس لإيقاع عبر اقتحام المجاهيل و المناطق الخطرة... »[5].

1 - ينظر دراسة كمال أبو ديب عن " الكتاب " في مجلة فصول، مج 6، ع2، خريف 97.
2 - المقالح، عبد العزيز، ثلاثيات نقدية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط1، لبنان 1421هـ/ 2000م، ص 122.
3 - قاسم، عدنان حسين، الإبداع و مصادره الثقافية عند أدونيس ، ص 14.
4 - ينظر، خنسة، وفيق، دراسات في الشعر الحديث، دار الحقائق للطباعة و النشر و التوزيع، ص 29 و ما بعدها.
5 - درويش، أسيمة، تحرير المعنى، مجلة فصول، مج 6، ع 2، خريف 97، ص 312.

فالمتلقي – في عرف أدونيس – كاتب ثان، عليه أن يتسلح بالجرأة و المعرفة العميقة التي تمكنه من سبر أغوار النص الأدونيسي المستغلق على العامة، و هذا يطرح إشكالا جديدا ليس هذا مكان بحثه و هو "إشكالية التلقي في شعر أدونيس".

و لا يتسع المقام هنا لإيراد كل آراء أدونيس في الشعر و لذلك حاولت أن أقتصر – ما استطعت – على الملامح العامة لنظريته الشعرية ، و لعله من الأهمية بمكان الإشارة إلى أن أدونيس من أشد الشعراء و النقاد الحداثيين إثارة للجدل، و لذلك يستحيل على باحث في مقتبل حياته العلمية تكوين رأي موضوعي حول شعر أدونيس و تنظيره، فالآراء حول أدونيس تختلف إلى حد التناقض، ما بين مريدين جعلوا منه إله للشعر، و بين معارضين جعلوه عميلا و خائنا [1]، خاصة بمواقفه الإيديولوجية، فالمسألة ليست مسألة أدونيس بقدر ما هي مسألة الحرية و الإبداع في العالم العربي، مسألة الثقافة العربية التي تواجه ثقافات علمية و أدبية متطورة.

[1] - ينظر: عبد الحميد جيدة، أدونيس بين مؤيديه و معارضيه، مجله فصول، مج 6، ع 2، خريف 97، ص 94 – 102.

خـاتـــــــمة

الإيقاع في قصيدة النثر

1- الإيقاع ، مفهومه وتجلياته:

أ) مفهوم الإيقاع:

يعد مصطلح الإيقاع من أكثر المصطلحات استعصاء على الشرح والتوضيح ، إذ إن هذه الكلمة لم تحدد دلالتها تحديداً دقيقا حسب أكثر الباحثين، وربما مرد ذلك شمولية الإيقاع كافة مناحي الحياة، «فليست مشكلة الإيقاع مقصورة على الأدب بشكل نوعي أو حتى اللغة ، فهناك ايقاع للطبيعة وأخرى للعمل ، ايقاع للاشارات الضوئية، وايقاعات للموسيقى، وهناك بالمعنى المجازي ايقاعات للفنون التشكيلية كما أن الإيقاع أيضا ظاهرة لغوية عامة»[1]

وقد رد عمر خليفة بن دريس[2] عدم وضوح دلالة كلمة ايقاع إلى الأسباب التالية:

1- الاستعمال المجازي الاستعاري للكلمة، حين يصار الى الحديث عن الترابط والانسجام بين ظواهر الأشياء ،ويعبرون عن سيطرته بالإيقاع.

2- ارتباط كلمة "إيقاع" بالموسيقى، إذ أحس القوم بموسيقى خبيئة في القصيدة كلها، تتألف من انسجام الأصوات الصغرى والكبرى ومن دلالات، ومن إتِّساقها مع ما تؤديه من معان، فأطلقوا على هذا الوجود الموسيقي "الإيقاع" .

3- أثر الترجمة: إذ إن كثيرا من النقاد والدارسين تأثروا بما ترجم عن اللغات الأخرى من كتب ومقالات، يرد فيها هذا المصطلح معبرا عنه بلفظ (Rhythm) ، فيراد به تتابع المقاطع على نحو خاص ، سواء كانت هذه المقاطع أصوات، أو صورا للحركات الكلامية، وقد يترجمه بعض الباحثين بلفظه (جرس).

ويتداخل مصطلح الإيقاع مع مصطلح الوزن في كثير من الدراسات، ويصل التداخل في أحيان كثيرة حدّ إطلاق مصطلح الإيقاع على الوزن، ونرى ذلك جليا في بعض المؤلفات الحديثة التي يطلق عليها أصحابها دراسات إيقاعية ، بينما هي لا تعدو أن تكون في الواقع

1- وبليك، رينية/ وارين أوستين، نظرية الأدب، ص170

2- بنظر: بن دريس، عمر خليفة، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، منشورات قار يونس ط1، ليبيا 2003 ،ص21-23.

مجرد دروس في العروض العربي القديم.[1]

ولكن من المهم التفريق بين مصطلحي الوزن والإيقاع حتى لا تتداخل الخيوط بينهما وتعوق الدراسة المنهجية.

جاء في اللسان «الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها»[2] وهذا التعريف المعجمي لم يحد عن إطار الغناء والموسيقى.

ولعل أول من استعمل لفظ الإيقاع من العرب هو ابن طباطبا[3] في "عيار الشعر" حين قال: « وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر، تم قبوله واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها، وهي اعتدال الوزن، وصواب المعنى ، وحسن الألفاظ ، كان إنكار الفهم إيـــاه على قدرة نقصان أجزائه».

فابن طباطبا جمع بين الوزن والإيقاع ثم أضاف إليه حسن التركيب واعتدال الأجزاء، ولكي يتوفر الإيقاع في الشعر فلا بد من أن يكون موزونا ويتوفر على مايلي:

1- حسن التركيب 2- صحة الوزن والمعنى وصوابه 3- عذوبة اللفـــــــظ .

أما الغربيين فقد اختلفت تعريفاتهم للإيقاع باختلاف مذاهبهم وأصواتهم ولكنهم يتفقون على أنه تكرار منتظم لعدد من المقاطع على فترات متساوية[4].

وقد اتصل الباحثون العرب في العصر الحديث، بالثقافة الغربية ، ونهلوا من معينها، فجاءت دراساتهم عن الإيقاع متأثرة بها*، غير أن ذلك لا ينفي أن إلمامهم بالثقافة الغربية مكّنهم من قراءة تراثهم بنظرة جديدة تنظر إلى الإيقاع، لا بصفته مرادفاً للوزن، ولكنه أوسع

1- بنظر- المرجع السابق، ص23.

2- ابن منظور، لسان العرب، م8 ، مادة وقع ، ص 408.

3- ابن طباطبا، عبار الشعر، ص53.

4- للتوسع في معرفة الإيقاع لدى المغربيين بنظر: تبرماسين، عبد الرحمن، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة 2003، ص90-93.

***من هؤلاء الباحثين ابراهيم أنيس وشكري عياد، وكمال أبوديب، ينظر المرجع نفسه، ص 96-101 .**

منه وأشمل.

فكمال أبوديب يحدد الإيقاع بأنه « الفاعليه التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية»[1].

فكمال أبو ديب يربط بين الفاعلية، وذوق المتلقي الذي يتأثر بتلك الحركية فيبعث فيه الإحساس بالفرح أو توقظ فيه مواطن الحزن ، فالإيقاع في مفهوم أبي ديب إذن هو فعل يعقبه انفعال، فعل الشاعر ذاته، يعقبه انفعال من جهة المتلقي بالفرح أو الحزن والتأسي.

وتفرق خالدة سعيدة بين الأوزان التي سمتها "رواسي الماضي" [2] والتي لا يمكنها أن تتجاوب مع روح العصر ، وبين الإيقاع، ثم تساءل "ما الإيقاع" فتجيب إنه« ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان ، الإيقاع بالمعنى الأسبق لغة ثانيه، لا تفهمها الأذن وحدها، وإنما يفهمها قبل الأذن الحواس ، الوعي الحاضر والغائب. ولهذه اللغة علاقة ثنائية بالأجواء الشعرية تستحضرها الأجواء والأجواء تبعثها»[3].

فالإيقاع ليس منوطا بالسمع وحده، بل هو نتاج تفاعل الحواس جميعا، ثم تضيف « الإيقاع ليس مجرد تكرار لأصوات وأوازن تكرارا يتناوب تناوبا معينا ، وليس عددا من المقاطع اثني عشرية مزدوجة ، أو خماسية مفردة، وليس قوافي تتكرر بعد مسافة صوتية معينة لتشكل قراراً.»[4]

في إجابة خالدة سعيد نفي لتعريف الوزن بالتفاعيل أو بالمقاطع الصوتية، أو بتكرار الأصوات أو القافية عن الإيقاع، وهذا ليس إقصاءاً لهذه العناصر من دائرة الإيقاع، بل هي من مكوناته الأساسية، ولكنها ليست هو، لأنه في نظرها مسألة تتعلق بالشعور الذي تشترك فيه الحواس جميعا، وتشير خالدة سعيد أيضا إلى دور المتلقي في الإيقاع ، فتكون القصيدة حينها علاقة إحساس وتذوق وشعور بعالم القصيدة ، وما يكتنفه من مؤثرات فنية، وفكرية

1- أبو ديب كمال ،في البنية الإيقاعية للشعر العربي ط2 دار العلم للملايين ، بيروت ،ص230.

2- سعيد،خالدة ،حركية الإبداع . ص111.

3- المرجع نفسه ، ص111.

4- المرجع نفسه ، ص 111.

ومادية، وروحية، لذا فالإيقاع عندها هو «النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثرما، أوجوما، وهو نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية»[1]

ولعل الباحث العربي الذي اقترب من إيجاد مفهوم دقيق للإيقاع هو محمد العياشي من تونس، الذي حاول أن يجمع في مفهومه بين الدراسات الغربية الحديثة من جهة، ويؤسسها على خلفية تراثية عربية من جهة أخرى، إذ يقول «وأما الإيقاع فهو ما توحي به حركة الفرس في سيره وعدوه وخطوة الناقة وما شاكل ذلك ، لخضوع تلك الحركة في سيرها إلى مبادئ لا تفريط فيها هي : النسبية في الكميات ، والتناسب في الكيفيات والنظام والمعاودة الدورية، وتلك هي لوازم الإيقاع» [2]

فقد جمع الباحث في مفهومه عناصر عديدة تمثل جوهر الإيقاع هي :

أ- الحركة: فالإيقاع متصل بالحركة.

ب- النسبية: أي تحقيق العلاقة بين شيئين متناسبين في الحركة والزمن والأداء

جـ- التناسب: العمل على التوافق بين الحركة والأداء والزمن.

د- النظام : بهدف خلق الترتيب والتناسق.

هـ- المعاودة الدورية: التي تعد ضرورية لكي يتحقق الإيقاع، إذ لا إيقاع بلا تكرار.

ويفرق الباحث الجزائري عميش العربي بين الإيقاع والوزن تفريقا بينا إذ يقول: «لأن الإيقاع سابق للوزن مشتمل عليه، وهو أوسع دلالة شعرية منه، إذ كل وزن قائم لا محالة على إيقاع، في حين يغيب ذلك التلازم التركيبي إذا ما تعلق الأمر بالإيقاع، فليس كل إيقاع يصب في وزن بالضرورة ، لذلك وانطلاقا من هذا الفهم، تتبين لنا المراحل الإيقاعية التكوينية التي تكون قد مرت بها أوزان الشعر العربي، غير أن أفضل مراحلها الجمالية لا شك في انها كانت متصلة بتلك المراحل الإيقاعية التجريبية الحرة من كل إلزام نظمي »[3]

1-المرجع السابق ، ص 112.

2-العياشي، محمد ، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية ، تونس 1976، ص423

3- عميش، العربي، خصائص الإيقاع الشعري، بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر ، دار الأديب للنشر والتوزيع، وهران 2005 ، ص59.

فالباحث يرى أن الإيقاع أوسع من الوزن« فالوزن محدود والإيقاع لا متناه» [1]،وأفضل إيقاعات الشعر العربي في نظره تلك التي سبقت التقنيين والتقعيد في مراحل الشعر الأولى، ولذلك فليس مستبعدا أن تكون إيقاعات الشعر الحر وإيقاعات قصيدة النثر عودة إلى بكورة الكتابة، في عصور موغلة في القدم ، قبل أن يُقَصَّد القصيد ويحدد الإيقاع بالوزن *.

ونخلص في الأخير إلى أن الإيقاع صفة لازمة وجوهرية في الشعر، وهي خاصية عامة من نتاج اللغة ووعي المتلقي، اللغة ، لأن الشعر مادته الأصوات والألفاظ التي تنتظم بطريقة معينة، والمتلقي بانفعاله وإحساسه بتلك العلاقة بين مكونات الخطاب الشعري التي تخضع لتساوق معين

ب) تجليات الإيقاع في قصيدة النثر:

يرى كثير من النقاد أن قصيدة النثر تتكرت لوحدة الإيقاع الذي يميز الشعر عن النثر، ونظرتهم تلك جاءت من ربط الإيقاع بالوزن، ولكن الوزن العروضي يمثل إحدى التشكيلات الإيقاعية الممكنة للشعر العربي، وليس التشكيل الإيقاعي النهائي الوحيد الممكن، فالإيقاع الحر المفتوح والمتنوع هو الأصل وهو أسبق من الوزن وأعم منه، وقد ارتبط الشعر في بداياته الأولى وفي أبسط صوره بالتشكيل الإيقاعي الواسع والمتعدد وليس الأوزان والتفعيلات المضبوطة والقواعد الصارمة، «ولقد ظل مفهوم الإيقاع داخل قصيدة النثر يمثل وترأخيل لها، إذ أنه المطعن الأساسي الذي يشير إليه خصومها، بعد تخليها النهائي عن العروض، فالقصيدة إذا كانت تخلو من العروض، إلا أنها لم تتخلّ عن مفهوم الإيقاع، فهناك الإيقاع المعنوي الناتج عن مظاهر الموسيقى الداخلية مثل التقديم والتأخير ، أو الحذف والالتفات ، وهناك ظاهرة التجنيس الداخلي، والذي أصبحت القصيدة تستثمره في أشكاله المختلفة المتتالي والتبادلي والترجيع ... وبذلك فإن القصيدة خلقت إيقاعاتها الخاصة التي تحتمل تطويرا مستقبليا، لتصبح قائمة بالفعل مع إمكانية تفجير إيقاعات أخرى» [2].

1- المرجع السابق ،ص58

*- للتوسع أكثر في هذه المسألة ينظر، عميش العربي ، خصائص الإيقاع الشعري ، ص58-63

2- موافي، عبد العزيز قصيدة النثر ، ص24.

فالنصوص الجيدة من قصيدة النثر لا تخلو من الإيقاع الشعري، فهي تبني إيقاعها الخاص، وتخلق تشكيلاتها الإيقاعية بآليات وطرق مخالفة للنماذج العروضية، والإيقاعية التقليدية *، و«تحقيق هذا النمط من التشكيل الإيقاعي أصعب من اتباع التشكيلات الوزنية الجاهزة، فرغم ما يتيحه من حرية في البناء والتشكيل فإن له شروطه وصعوباته، فهو يحتاج إلى ذوق موسقي وإلى إحساس دقيق بالتناغم والتنوع الإيقاعيين، وإلى قدرة على الخلق والتشكيل وتحقيق التفاعل مع العناصر الأخرى المكوّنة لبنية النص الشعري»[1]

إذن فليس من اليسير توفير هذا الجو الإيقاعي الذي ينمح النص موسيقى داخلية يتقبلها ذوق المتلقي، وتعّوضه عن الموسيقى العروضية التي ألفها، وإنما يتطلب هذا وعيا كبيرا من الشعر ودراية تامة بأسرار اللغة العربية، ولعل جهل بعض الشعراء الذين استسهلوا الكتابة على شاكلة قصيدة النثر، وقبلها قصيدة التفعيلة هو الذي أوقع نصوصهم في النثرية الباهتة.

وقد حاول الباحث المغربي عبد الله شريق[2] رصد عدة آليات وظواهر ايقاعية في قصيدة النثر، انطلاقا من دراسته لبعض نصوصها، وتمثلت تلك الظواهر الإيقاعية فيما يلي:

1- تكرار الأصوات – الصّوائت القصيرة والطويلة- بمداهمتها وتوزيعها بطريقة معينة.

2- تكرار الألفاظ المتجانسة صوتيا، كليا أو جزئيا عن طريق الآشتقاق أو الجناس والترديد أو القافية.

3- ترديد ألفاظ متماثلة صوتيا ودلاليا، أو علامات وتيمات متماثلة دلاليا، أو رمزيا عن طريق الترادف والتداعي والاستدارة ... وهذا يدخل ضمن ما يمكن تسميته بالإيقاع الدلالي .

4- التوازي: وهو ذو طبيعة مورفو تركيبية، يتحقق بتكرار صيغ وتراكيب متماثلة في البنية النحوية والصّرفية، وفي الطول والمسافة.

5- التشكيل الهندسي لفضاء النص، وهو يدخل ضمن الإيقاع البصري الذي يتحق بالتماثل والاختلاف بين أشكال خطية أو هندسية بصرية .

---

*يرى عبد المالك مرتاض أن العربية من أغنى اللغات بالإيقاع الذي يجعلها لغة شعرية بالطبيعة ويمنحها قدرة عجيبة على إنتاج العناصر قلما توجد في اللغات الأخرى، بنظر كتابه نظرية القراءة تأسيس للنظرية العامة للقراءة الادبية ، دار الغرب للنشر والتوزيع، ص228 وما بعدها.

1- بنيس، محمد الشعر العربي الحديث، ج2، دار توبقال1990 ، ص97.

2- ينظر شريق عبد الله ، في شعرية قصيدة النثر ، ص17-18.

وقد لا حظ الباحث أن بعض نصوص قصيدة النثر لا تحفل كثيرا بالإيقاع إلاّ ما جاء عفويا، وتعنى أكثر بشعرية اللغة والصّورة والرؤيا.

ونلاحظ أن الباحث يجعل التكرار بمستوياته المتعددة (الصوت، اللفظ ، العبارة) ملمحا إيقاعيا مهما في قصيدة النثر، ويشاطره هذا الرأي باحثون كثيرون، فهذا ديزيرة سقَّال[1] يعّول أيضا على التكرار كمكوّن جوهري لإيقاع قصيدة النثر إضافة إلى المتأتي من حسن التنسيق بين الأصوات والجمل.

أما محمد العمري[2] فيردّ الإيقاع في قصيدة النثر إلى جملة من المكوّنات الإيقاعية المختلفة التي بمقدورها تثرية الخطاب الشعري، وملء الفراغ الذي تركته الأوزان العروضية، وتتلخص تلك المكوّنات الإيقاعية فيما يلي:

1- التجانس الصوتي .

2- التضمين.

3- الانزياح.

4- الفضاء البصري (البياض، الترقيم، التنقيط)

وجدير بالذكر ، أن محمد العمري لا يقصر هذه المكوّنات الإيقاعية على قصيدة النثر فحسب، بل ويراها جزءا من قصيدة التفعيلة أيضا.

ونخلص في الأخير إلى أن المكوّنات الإيقاعية الداخلية لقصيدة النثر نابعة من رحم اللغة ذاتها، وتتفاوت نصوصها في ذلك بحسب مقدرة الشاعر وتجربته الفنية، و« هذه الإيقاعات الداخلية بالمنظور الصّوتي هي المكونات الابتدائية للغة /كمورفيمات/ ولكنها غادرت الأنظمة الهندسية والإيقاعية للصوت مكتفية بإيقاعاتها الأولية الأساسية،و هذا هو المستوى الابتدائي فيها ، ثم تنتقل إلى مستوى ثان هو إيقاع الجملة الذي تتحكم فيه قوانين نحوية وتركيبية وهذه القوانين لا صوتية» [3]

1- ينظر: المناصره، عزالدين إشكاليات قصيدة النثر ،ص 218-219

2- في دراسة له بعنوان " مسألة الإيقاع في الشعر الحديث- مفاهيم وأسئلة" نشرت على الموقع الإليكتروني
http://www.fikrwanakd.aljabriabed.net/n18_07umarii.htm:

3- شاهين ، دياب ، التلقي والنص الشعري، ص

ولذلك فبعض النماذج الجيدة من قصيدة النثر تتوفر على قدر كبير من الحضور الإيقاعي، الشيء الذي يدل على أن هجران روّادها عمود الشعر العربي عوّضته إمكانات إيقاعية أشد رحابة وتنوعاً وانفتاحا، وسيتضح ذلك أكثر من دراسة بعض النماذج لأدونيس الذي يرى ان موسيقى قصيدة النثر تنبع من لغتها ومن كلماتها وجملها ومن طريقة تشكيلها، فموسيقى قصيدة النثر هي «موسيقى الاستجابة لايقاع تجاربنا المتموجة، وحياتنا الجديدة، وهو ايقاع يتجدد كل لحظة».[1]

ولكن أشير مقدما ، إلى أن محاولة رصد بعض الظواهر الإيقاعية في نصوص أدونيس، لا يعني أنه يحرص على الإيقاع في كل نصوصه، فبعضها يطفح بإمكانات إيقاعية لا حصر لها، خاصة نماذجه الأولى، لكن بعضها الأخر–خاصة نصوصه المتأخرة– تكاد تخلو من الإيقاع، وربما مردّ ذلك إيثار أدونيس الهروب من الشكل ومن النمطية، فكل قصيدة هي شكل مستقل بنفسه ، ولذلك فهو في بحث دائم في سبيل إيجاد إيقاعات جديدة.

2) الإيقاع الصوتي قصيدة النثر:

أ- إيقاع المتحرك والساكن:

ارتبط المتحرك والساكن في التراث النقدي العربي بالعروض الخليلي ، حيث يعد المتحرك والساكن أصغر وحدة عروضية ينتهي إليها التقطيع، والمتحرك والساكن هما صيغة ذهنية، مجردة شأنها شأن التفعيلة تنتظم وفقها حروف الأبجدية العربية في الشعر ، ولذلك كانت مساواة الخليل للقيم الصّوتية التي تشكلها الحروف العربية في حالتي الحركة والسكون أحد المثالب التي وجِّهت إليه من قبل بعض الدارسين المحدثين[2]، فقيمة الباء مثلا، هي ساكنة تختلف عن قيمة الميم في حالة السكون أيضا، ولكن الخليل يعطيهما قيمة إيقاعية واحدة يمثل لها بالرمز 0، وحتى السكون نفسه يختلف صوره ، وتختلف تبعا لذلك قيمه الإيقاعية «وليس على متأمل منعم للنظر، حصيف أن يقوي على تبين آثار تنوع مصدر السكون في أجراء

1- أدونيس، حول قصيدة النثر، مجلة شعر، ع 14، ربيع 1960، ص 83.
2- ينظر: ابو علي، محمد توفيق، علم العروض ومحاولات التجديد، دار النفائس، ط2، لبنان 1421هـ /2001م، ص 26- 29. حيث اخذ الباحث على الخليل مساواته بين النظرية والواقع الايقاعي، وكذا مساواته بين أجراس كل الحروف إيقاعيا مع ان كل صوت ابجدي له بصمته الايقاعية الخاصة وتلك الهنات التي وقع فيها الخليل سماها الباحث الثغرة العروضية.

الأساليب الإيقاعية، فمنه ما يستمد من المضعّف، أو السكون الظاهر على اللسان، أو المدود، ومنه اللاحق ببنية الكلمة....».[1]

يخضع توزيع المتحركات والسواكن في الشعر إلى طبيعة نَفَس الشاعر، «بحيث يكون توزّعهما مسعفا لمراوحه الوظيفة اللسانية، فلا تصيبها عقلة معاظلة ولا يرهقه اجتماع توالي المتحركات دون أن تتخللها سواكن».[2]

وقد اكتسبت السكون في الشعر العربي المعاصر أهمية بالغة، حتى غدت ملمحا إيقاعيا مميزا خاصة في نهاية الأسطر الشعرية، ولا يخفى على الدارسين ما لتلك النهايات الساكنة للأسطر الشعرية من قيمة تعبيرية وإيقاعية تغني موسيقى الشعر، وتعّوضه عن الإيقاع الذي فقده بتركه الوزن والقافية.

والمتأمل لشعر أدونيس، يلاحظ أنه كثيرا ما ينهي أسطره الشعرية بالسكون. كقوله في المقطع التالي:[3]

قلتُ لكم أصغيتُ للبحارْ .
تقرأ لي أشعارها، أصغيتْ.
للجرس النائم في المحارْ
قلتُ لكم غنيتْ
في عرس الشيطان، في وليمة الخرافةْ،
قلتُ لكم غنيتْ
في مطر التاريخ ، في توهّج المسافةْ.
جنية وبيتْ
لأنني أبحر في عينيْ
قلتُ لكم رأيت كل شيءٌ.

1-عميش، العربي، خصائص الإيقاع الشعري، ص 131 .

2- المرجع نفسه، ص 120 .

3- أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ، 2006 ص70.

في الخطوة الأولى من المسافةْ.

فالسكون في هذا النص أصبحت علامة بارزة تدرك بصريا، وميزت كل الأسطر الشعرية بلا استثناء ، ولا يخفى ما تركته هذه السكون من أثر إيقاعي تظافر مع بقية المكوّنات الإيقاعية الأخرى في إضفاء وقع موسقي خاص على النص، ويظهر الأثرالإيقاعي للسكون جليا حين نحاول تحريك أواخر الأسطر ونقرأها كما يلي:

قلتُ كلى أصغيتُ للبحارِ
تقرأ لي أشعارها، أصغيتُ
للجرس النائم في المحارِ
قلتُ لكم غنيتُ
في عرس الشيطان، في وليمة الخرافةِ.
قلتُ لكم غنيتُ
في مطر التاريخ ، في توهّج المسافةِ.
جنيةً وبيتاً
لأنني أبحر في عينيَّ
قلتُ لكم رأيت كل شيءٍ.
في الخطوة الأولى من المسافةِ.

فبمقارنة بسيطة بين إنشاء النص في صورته الأولى كما أرادها الشاعر، وبين صورته الثانية التي حرِّكت فيها السواكن، تظهر القيمة الإيقاعية الفارقة التي أضفتها السكون على موسيقى النص التي عوّضت غياب جرس القافية ، وتكاد هذه الميزة تسم معظم نصوص مجموعة "أغاني مهيار الدمشقي" .

وفي نصوص أخرى حاول أدونيس المراوحة بين السكون والحركة في نهاية الأسطر الشعرية كقوله[1] :

1- أدونيس، أول الجسد أخر البحر، دار الساقي ، ط2 بيروت 2005 ، ص85.

نسبتني إليك دروبي، دروبي إليكْ
دِمنٌ وقفارٌ
لم أعد أستطيع الوصولْ
ومكاني غريبٌ
تتغرب حتى الفصولْ
بين أيامهِ

ولقد آثر أدونيس في هذا المقطع المراوحة بين السكون والضمة دورياً، فكانت السكون – علاوة على دورها في تفعيل الإيقاع– بمثابة راحة يأخذ فيها المتلقي نفسًا جديدا بعد الثقل المتأتي من الضمة، ثم ختمه بالكسرة ، فكسر أدونيس بتلك الكسرة أفق المتلقي ، فقد كانت الأسطر الشعرية السابقة التي تناوبت السكون والضمة على نهاياتها تشي بأن نهاية هذا السطر ستكون ضمة فجاءت الكسرة، فحققت إيقاعا مختلفا للأسطر الأولى، لا سيما باتصالها مع صوت الهاء وهو حنجري احتكاكي مهموس[1]، فراوح بينه وبين الباء القوي الانفجاري المجهور.[2]

ولا يقتصر اهتمام أدونيس بالسكون كملمح إيقاعي مكمل لبقية المكوَّنات البانية لموسيقى النص، في صورته الأولى المقترنة بالصّوامت فحسب ، بل يتعدى ذلك إلى صوره الأخرى كالتنوين الذي يتبدّى جليا في نصوص كثيرة، خاصة النصوص الطويلة نسبيا– قياسًا إلى نصوصه القصيرة– كقوله في "**معجم مصغرٌ لهنّ** "[3] حيث يظهر التنوين في العنوان ذاته كأيقونه لها دلالتها العميقة:

بدأت حياتها نارًا مفردةً
ولن يكون لرمادها شبيه

1– حلمي، خليل، مقدمة لدراسة علم اللغة، دار المعرفة الجامعية، مصر 2003، ص61
2– المرجع نفسه والصفحة نفسها.
3– أدونيس ، أول الجسد آخر البحر ، ص11.

– ب–

حبها صيغةٌ ماضيةٌ

لا تحاور إلاّ المستقبل

ثم يضيف في المقطع – ث– (الشاعر قسم نصه إلى مقاطع حسب حروف الأبجدية)

حبٌ

صدرٌ مفتوح،

لكن للصّدر صوتٌ كأنه

لهجةٌ بائده

ويتكرر التنوين في جل مقاطع النص في الكلمات التالية: **(نارًا ، مفردةً ، صيغةٌ ، حقًا ، حبٌ، صدرٌ ،صوتٌ، لهجةٌ، حبٌ ، حرةً ، حركاتٌ، حسنًا ، حبٌ، كوكبٌ، ملحٌ ، غريقاً، مسألةٌ، مرةً، منعطفٍ، أمطارٍ، بحارٌ ممسوحًا ، ملفوفًا).**

يضفي التنوين دينامية على النص بما له من وقع خاص يتجلى في تكرار حرف النون التي يعد لدى القدامي من الحروف الملذوذة في الشعر، وقد أضفى التنوين، بتنويع الأصوات التي أقترنت بها، تلونيا إيقاعيا على الأسطر الشعرية، ولم يخْلُ أي مقطع من مقاطع النص من صفة التنوين.

ولعل ذلك كان عن دراية وقصد من الشاعر حتى يضفي إيقاعا معينا على النص يشي به العنوان ذاته "**مُعجمٌ مصغّرٌ لهن**" ، حيث تكررت النون مرتان كتنوين ومرّة ثالثة كصوت مضعف من لفظه لـــــهـــــنّ.

ب- التجانس الصوتي:

إن أصوات اللغة العربية لا تتساوى في كيفية نطقها، ولا كمياتها الإيقاعية، ولا تأتلف اعتباطا، إنما تخضع في ذلك لنسق معلوم نتيجة حسّ المتكلم، وذلك ما يعبِّر عنه بقانون "الخفة

والثقل"*، فكل صوت لغوي له سماته الخاصة، فالأصوات أشبه «بالألوان من حيث طبيعة تمازجها ، فمنها ما يقبل الانسجام مع بعض تبعا لمميزات تركيبية، ومنها لا يقبل البتة»[1].

وقد تفطن الجاحظ لتلك القواعد الإيقاعية التي لا يمكن تجاوزها حين قال « ... فإن الجيم لا تقارن الضاد ولا القاف ولا الطاء ولا الذال بتقديم ولا بتأخير» [2].ويعد اتّساق الأصوات وحس تلاؤمها أساسًا لسلامة ذوق الشاعر وفطنته، لذلك استكره القدامى ورود اسم "بوزع" في شعر شاعر نظرا لما ينتظم حروف هذا الإسم من أصوات محيلة على التقزز و الاستئزاز: بو/زع [3]، ولا تتساوى الأصوات في قيمتها الإيحائية «فقد انتبه الإنسان منذ القديم الى القيمة التعبيرية للصوت فكما تدل الكلمات والجمل على مدلولات بعينها، تملك الأصوات كذلك القدرة على انتاج دلالة تختلف باختلاف هذه الأصوات وتنوع السياقات التي ترد فيها»[4]

وفي العصر الحديث، صارت معرفة الشاعر بأسرار الأصوات العربية أكثر من ضرورة، خاصة بعد طرحه الوزن والقافية، وذلك حتى يعوّض فقدانهما باتساق الأصوات وحس تأليفها داخل الألفاظ، لتضفي على شعره إيقاعا نغميا وملذوذا لدى المتلقي، و« يتحدد هذا النمط من خلال الاحساس بقيم الصوت الايحائية»[5].

ونجتزئ من نصوص أدونيس المقطع التالي [6]

صامتٌ ليلنا

من هنـــا زهـــــرٌ ينحني

من هنالك ما يشبه التلعـــــثم

---

*- قانون الخفة والثقل: كراهية العرب تجاور أصوات من مخرج واحد لصعوبة ذلك على اللسان، بنظر ابن جني ، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1986، ج1،ص48-67 ، والجاحظ: البيان والتبيين،تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج1، ص 51.

1- عميش ، العربي، خصائص الإيقاع الشعري ،ص110.

2- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص51.

3 - المرجع نفسه، ص.42

4- بونجمة، محمد، الرمزية الصوتية في شعر أدونيس، الدلالة الصوتية والصرفية، مطبعة الكرامة، المغرب، ص.09

5- الغرفي، حسن، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب 2001 ، ص35.

6- أدونيس، أول الجسد آخر البحر، ص25.

لا رجَّة لا افتتانْ

ليلنا يتنهد في رئتينا

والنوافذ تطبق أهدابها.

نلاحظ أن الشاعر راعى في هذا المقطع حسن التأليف بين أصواته، ويبتدّى ذلك جليا في استدعاء أصوات الميم والنون واللام المحببة لدى القدامى، فاقتران الميم بالنون أعطى النص جرسا موسيقيا عذبا متأتٍّ من صفة الغنة ، فكأن الميم تستدعي النون في كلمة صامتٌ، من هنا، وقد نجح الشاعر في انتقاء الأصوات وحسن تألفها وتجاورها فلم يجمع بين صوتين من مخرج واحد، فوافق ذلك قانون الفصاحة العربية.

وعلاوة على ذلك يطفح المقطع بنغمة موسيقية أخاذة، متأتية من المدود **صامت، ليلنا، هنا هنالك، لا، لا افتتان**، والمدود «عاملة على إظهار أجراس الحروف وتليين المنطق ، وإظهار جوانب تمثيل المعاني» [1]

وحتى حين يجمع الشاعر بين أصوات متقاربة في المخارج، يعمد إلى تلوينها وتليينها بمزجها مع أصوات أخرى تخفف من غلوائها كقوله في المقطع التالي: [2]

عاشقٌ–

لم يعد بين عينيه غير الفراغ.

يقول الحزاب ، ويدعو

كل شيء إليه احتفاءً به،

ويغنيه في كل شيء.

فقد جمع الشاعر في هذا المقطع بين أصوات (العين والغين والخاء)، –وهي أصوات متقاربة المخارج– على مسافات زمنية متقاربة ، ولكنه قرنها بأصوات أبعد منها مخرجا حتى يتيح للّسان المراوحة، فقرن بين العين والنون، فالنون بغنيتها وبعدها على الحلق تحدّ من غلواء العين، وبينها وبين الواو الممدودة في " يدعو" ، وفعل الشيء نفسه مع صوتي الغين

1– عميش ، العربي، ص 70.

2– ادونيس، أول الجسد آخر البحر ، ص 85.

والخاء ، حيث راعى أن تكون الأصوات اللصيقة بها أبعد منها مخرجا.

وهذا التنافر بين مخارج الأصوات يولد الانسجام في طريقة نطقها، فالتموج البنائي قائم على الاختلاف بين المتنافرات ، وجمع تلك المتباينات لتأسيس الفعالية الشعرية.

ولا يتقصر التلاؤم الصوتي على حسن انتظام الأصوات فحسب، بل يتعدى ذلك إلى محاولة ترتيبها على نسق معين يشبه القافية، فالشاعر وإن طرح القافية التقليدية الصّارمة جانبا، إلا أنه احتفظ ببعض ظلالها التي كيّفها وفق رؤيته الشعرية، ويظهر ذلك في محاولته ربط بعض مقاطع نصوصه بألفاظ تتماثل في نهايتها كقوله:[1]

نسبتني إليك دروبي، دروبي إليك.
دمن وقفارٌ
لم أعد أستطيع الوصولِ
ومكاني غريب
تتغرّب حتى الفصولِ
بين أيـــــــامـــــــه.

المقطع الأول

خد يدى من جديدٍ
أعطني من جديد يديكْ
لم أعد أستطيع الوصول

المقطع الثاني

فالشاعر في هذا المقطع لا يعني بتقفية سطوره بما يشبه القافية التقليدية التي نبذها ،فهي لا تنسجم انسجاما كاملا مع الأعراف التي ثبّتها الفهم التقليدي للقافية، ولكنها تقنية في إضفاء جو

1□ المرجع السابق، ص147 .

أكثر إيقاعا لنصه، عبر حسن توفيقه بين الأسطر الشعرية بتكراره للصوت ذاته حينا، وتركه له حينا آخر، خاصة مع تماثل تلك الكلمات صوتيا وصرفيا : (وصول/ فصول) «فحينما يكون التجانس بين الكلمات التي تشكل منها القوافي فذلك لأجل تمتين السياق الدلالي الذي يشتغل على مساحة اوسع قد تستغرق القصيدة برمتها »[1]، فيكون ذلك أوقع في سمع المتلقي ووعيه.

جـ- التكرار:

يعد التكرار من العناصر البانية للإيقاع في كل الفنون ، سواء ماتحرك منها في إطار الزمان كالموسيقى ، أو ما تحرك في إطار المكان مثل التصوير، أو ما تحرك من هذه الفنون في الإطارين معا وهو الأدب.

والتكرار ظاهرة موجودة في الشعر العربي منذ القدم ، إلاّ «أن التكرار التقليدي القديم تكرار خطابي ، غايته توليد إيقاع حماسي رنان، ولذا كانت الكلمة المكررة بعامه إسما لشخص أو قبيلة، وليس الحال كذلك في أحدث استخدام للتكرار، إنه تكرار درامي ونفسي يستهدف أصلاً البوح بأحاسيس الشاعر الباطنة، أو حالته الذهنية، والإيحاء بمعان مختلفة، ولهذا فإن الكلمة المكررة لا تكون اسما لشخص على الإطلاق»[2]

فوظيفة التكرار في الشعر المعاصر (ونقصد شعر التفعيلة وقصيدة النثر)، تختلف عن وظيفته في الشعر العربي القديم ، علاوة على كونه ملمحا إيقاعيا بارزا أو موسيقي داخلية تعوض الوزن

والتكرار يكون على مستويات عديدة هي:

1- تكرار الأصوات

2- تكرار الكلمات

3- تكرار العبارات

4- تكرار مقطع بأكمله.

أولا: التكرار الصّوتي: ويتجلى في ثلاث مستويات هي:

1- الغرفي، حسن، حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 47.

2- مورية، ش ، الشعر العربي الحديث ، ص341.

- مستوى أفقي: يكون بتكرار الصوت في سطر شعري واحد.
- مستوى عمودي: يكون بتكرار الصوت عبر الأسطر الشعرية
- إنتشاري: وفي هذه الحالة ينتشر الصوت في النص برمته.

قلما يستعمل أدونيس المستوى الأول القائم على تكرار صوت بعينه في سطر شعري واحد، ولكنه يكثر من النمطين الثاني والثالث.

ومن نماذج تكراره الأفقي قوله[1]

أدم أدونيس

أنتِ رؤياي : حدّثيني عن أشيائنا

قبل أن تكون

فقد تكررت الهمزة في السطر الأول مرتين، وفي السطر الثاني أربع مرات بوجوه مختلفة، مرتان في بداية الكلمة (أنت، أشيائنا)، ومرتان في وسطها (رؤياي، أشيائنا)، كما أن الياء تكررت خمس مرات في السطر الثاني، والنون ثلاث مرات، ويكاد السطر الثاني يتألف من هذه الأصوات الثلاثة فحسب **(الهمزة والياء والنون)**، والتي غطّت ما سواها، وأعطت زخما إيقاعيا متدفقا على المقطع برمته، وجدير بالذكر أن أدونيس سمّى هذا النص "**ألف**" فلا غرو أن ينسج إيقاعه من توالي صوت الهمزة بطرق مختلفة ، وارتأى أن يليّن وقعها في السمع بتكرار صوتي الياء والنون.

أما التكرار العمودي، فلا يحده حصر في نصوص أدونيس ، حتى عدّ ملمحا إيقاعيا بارزا، خاصة في نهاية الأسطر الشعرية، وكأنه يستعيض بذلك على القافية الشعرية التقليدية بظلال منها، كقوله :[2]

هل أقول لليلى:

غبت، لكن وجهك يأتي ويذهب

في مقلتيَّ؟

---

1 – أدونيس: أول الجسد آخر البحر، ص177.

2– المرجع نفسه، ص80.

هل أقول لأعضائها:
خانت النار قيسا.
والرماد مشير إليّ؟
هل أقول القصائد بيت لقيس
لا ليأوي إليه ولكن
ليمزق فيه غريبا؟
ما أقول لليلى
وهي مبثوثة
تتوهج في كل شيّ؟

فصوت الياء تكرر في كل الأسطر الشعرية تقريبا ، وعلاوة على ذلك تعمد الشاعر أن يكرر صوت الياء المشددة في آخر المقاطع الثلاثة التي تشكل نسيج النص، ليجعلها مشدودة الى بعضها بخيط رفيع، حتى أنه في السطر الأخير من نصه حذف الهمزة من لفظة (شيء) وشدد الياء حتى تجري على شاكلة لفظتي مقلتي وإليّ.

و النماذج على ذلك كثيرة، وثمة نصوص لا يكتفي أدونيس بتكرار صوت واحد فقط في نهاية أسطره الشعرية، بل ينوع بين أصوات عديدة ويراوح بينها، على تفاوت في نسبة تكرارها كقوله:[1]

ألمح بين الكتب الذليلةْ
في القبة الصفراء
مدينة مثقوبة تطير
ألمح جدرانا من الحريره
ونجمة قتيلةْ

1- أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي ص122.

شبح في قارورة خضراء
ألمح تمثالا من الدموع
من خزف الأشلاء والرّكوع
في حضرة الأمير

حيث حرص الشاعر في هذا المقطع على تكرار أصوات **الياء الساكنة والهمزة والراء والعين** فيما يشبه التقفية ، وذلك متفشي بكثرة في نماذجه الأولى ، ولكنه عمد إلى الإنقاص منه في نماذجه اللاحقة، ولم يبق إلاّ على خيط رفيع يربطه بذلك النمط الإيقاعي الذي يشبه التقفية، كقوله:[1]

إنه الثلج – يحضن عري الشجرْ
بمناديله
والكلام الذي يخرج الآن من حبره
في بياض الصور
يتأمل مثلي في آية الوقت ، يدرك ، فيما يخيل ، مثلي
وله العاشقين، ويقبل نيرانهم
حيثما حملتهم صبابتهم
أعطني ، أيها الثلج نجمة الحضور وخذ فلك الذاكرة:
قسمة كي أرج حياتي وأخلط أوراقها
جامعا بين بدء السماوات في وجهها،
ونهاياتها،
وتقاويم أفلاكها الدائرة

1- أدونيس، أول الجسد أخر البحر، ص100 – 101.

آه للثلج – ينأى ، وها تزفر الريح في صدره
وتمد إلى حبنا لديها،
وتفتح أحضانها الماكرة.

ففي هذا النص ،راوح أدونيس بين أربعة أصوات جعلها نهاية لأسطره الشعرية (هي **الراء** (مرتان) ، **هم** (مرتان) ، **ه**(ثلاث مرات) ، **ها** (ثلاث مرات). غير أن وجه الفرق عن النص الأول ، هو أنه في هذا النص لا يتكئ على عليها على أنها الملمح الإيقاعي الوحيد فيه، عكس النص الأول الذي يكاد يكون ذلك التكرار الصوتي الركيزة الأولى التي استند إليها إيقاع النص ، هذا من جهة، ومن جهة أخرى طول الأسطر الشعرية في النص الثاني غير منتظم ، يتراوح بين الطول حينا والقصر أحيانا أخرى، علاوة على تخلل البياض ثنايا النص، وبذلك فقد تكرار تلك الأصوات دلالته المرئية ولم يعد مدركا إلا بعد القراءة، على عكس النص الأول الذي يُدرَك فيه تكرار الأصوات بصريا نتيجة لتقارب طول الأسطر الشعرية .

تكرار انتشاري: وفيه تبدو الأصوات المكررة منتشرة على رقعة أوسع ، تشمل النص، أو مقاطع منه، وهو نمط لا يختلف عن النمطين السابقين من جهة تدعيم الجانب الإيقاعي بالأصوات المتكررة ، ويبدو حضور الصوت المكرر كثيفا ومدركا بصريا ، ومن ذلك قول أدونيس في المقطع التالي:[1]

تخذت ليلك ضوءا رحت ألبسه .
كما تشاء مراياه – أسير بها
إلى بهي خفاياها وأبتعد
كأني الغيم تطويه وتنشره
ريح الجراح ، كما شاءت وليس له

1- أدونيس أول الجسد آخر البحر، ص76.

ظل، وليس له ، في تيهه أحد

أول ما يلفت النظر هنا، صوت الهاء ، فهو ينتشر في هذا المقطع انتشارًا واسعا. ويطغى على الحروف الأخرى تقريبا، إن الكلمات التالية:(**ألبسه ، مراياه ، بها، بهي، خفاياها، تطويه، تنشره، له ،له ، تيهه)** ، تطلق الشحنة الصّوتية للهاء ، إلى أقصاها، خاصة مع اقترانها بحروف المد (الألف ، والياء).

كما أن صوت الهاء المقترن بألفاظ تتماثل أو تتقارب في بنيتها الصرفية مثل: **مراياه/ خفاياها، تلبسه/ تطويه/تنشره،** أضفى تنويعا صوتيا ساهم في إثراء القيمة الإيقاعية لصوت الهاء في المقطع برمته.

وقد يعطي أدونيس صيغة الانتشار لا لصوت واحد فحسب ، بل يعدد الأصوات المكررة كما في قوله:[1]

آهٍ يانعمة الخيانهْ
أيها العالم الذي يتطاول في خطواتي.
هوّهَ وحريقه
أيها العالم الذي خنته وأخونهْ
أنا ذاك الغريق الذي تصلي جفونهُ
لهدير المياه.
وأنا ذلك الإله
الإلهُ الذي سيبارك أرض الجريمة
إنني خائن أبيع حياتي
للطريق الرجيمة،
إنني سيد الخيانهْ

في هذا النص ، نلاحظ تكرار أصوات **الخاء والجيم والقاف** بصفة أقل ، الخاء في

1- أدونيس ، أغاني مهيار الدمشقي، ص105.

ألفاظ (**الخيانة، خطواتي ، خنته، أخونه ، خائن، أخونه**) وأضفى ذلك ملمحا إيقاعيا متميزا، خاصة مع تكرار تلك الأصوات في ألفاظ من جذر اشتقاقي واحد، إضافة إلى تناسبها مع عنوان النص "**الخيانة**"

أما صوت الجيم فتكرر مع كلمات (**جثة، جفونه، جريمة ، رجيمة**) ، والقاف بصفة أقل مع كلمات (**حريقه، عريقه، طريق**) ، فتظافر القيم الإيقاعية لأصوات **الخاء والجيم والقاف** أعطى تلوينا موسيقيا للنص برمته خاصة مع تماثل بعض البنى الصرفية للكلمات: حريقه/عريقه/جريمة/ رجيمة.

ثانيا: التكرار اللفظي:

و ركيزة هذا النمط تكرير الألفاظ ، والصيغ والأدوات والأسماء والأعلام والتراكيب بحيث يكون العنصر المكرر « وثيق الارتباط بالمعنى العام »[1] وليس مجرد ظاهرة عابرة في كيان النص.

و برغم وجود التكرار في الشعر العربي – منذ الجاهلية – سواء في صورة تكرار للألفاظ أو المعاني، أو للألفاظ والمعاني معا ، إلاّ أن التأثير الأكبر على الشعر المعاصر – من وجهة نظر كثير من الباحثين– لم يكن مصدره التراث ، بل كان مصدره الأساسي من شعر ت .س. إليوت (T.S.Eliot)، والذي كان عظيم الأثر لا على أساليب التكرار فحسب ، بل وعلى مجمل التعبير الفني للقصيدة المعاصرة،[2] ويستخدم إليوت تكرار الألفاظ ، وتكرار الأسطر الشعرية لتوكيد المعنى وتقويته من جهة ، وتثرية الإيقاع من جهة أخرى كقوله في قصيدته الرجال الجوف (The Hollow Men)[3]

ها نحن ندور حول شجرة الصّبار

شجرة الصبار ، شجرة الصبار

ها نحن ندور حول شجرة الصّبار

1– الملائكة: نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص.254

2– ينظر الصباغ ، رمضان ، في نقد الشعر العربي المعاصر ، ص211- 221

3– المرجع نفسه، ص213.

في الخامسة صباحا.

ويتكرر الأمر ذاته في قصيدته الذائعة الصيت "**الأرض الخراب**" (The Wast land)، «هذه القصيدة التي كان لها الأثر البالغ في الشعر العربي ، سواء في استخدام أسلوب التكرار أو في غيره من التقنيات الفنية للقصيدة، كالتضمين، واستعمال الأسطورة ، والبناء الدرامي والإيقاعي، وإن تباينت قدرات الشعراء بين التقليد ، والقدرة على النفاذ إلى صلب التقنية المبتدعة من قبل إليوت » [1].

ونجد أدونيس من بين الشعراء القلائل الذين استطاعوا توظيف تلك التقنيات التي ابتدعها إليوت ببراعة فائقة، وبذوق خاص يترفّع عن التقليد الأعمى، فصارت تلك التقنيات أساليب أصيلة ومتجذِّرة في بنية القصيدة المعاصره.

ومن أمثلة التكرار اللفظي في شعر أدونيس قوله:[2]

بيننا فاصـــــلٌ
فاصـــــــلٌ من دم
فاصلٌ من علوِ
من رياح عجاف
وكواكب لا نور فيها
فاصل يكتب الموت والحب في لهجة واحدة
فاصل الرغبة الخامدة

فقد تكررت لفظة (فاصل) خمس مرات في هذا المقطع، وعلاوةً على جرسها الإيقاعي فهذا الإلحاح من الشاعر على تكرارها يوحي بوجود هذا الفاصل في لاوعي الشاعر، ولعله الفاصل بينه وبين هذا العالم الذي يعيش فيه، لأن تكرار الكلمات لا يأتي عبثا «ففي غالب الأحوال تنصرف أهمية التكرير إلى تجلية قيمة شيء ما على اعتبار أن معاودة اللفظ تنبيه عليه وتوكيد له ، فالزيادة في اللسان العربي للمبالغة، لأن في تكثيف العناية بلفظ ما دون غيره

1- المرجع السابق ص 214.

2 – أدونيس، أول الجسد آخر البحر، ص145.

تنبيه زائد للمتلقي لوعي خصوصية تلك المغايرة اللغوية»[1]

ومن هنا يحمل كل تكرار- علاوة على حمولته الإيقاعية- حمولة دلالية تستكشف من خلال محاورة النص، ومعرفة العلاقات التي تنتظم بنياته الداخلية.

وقد يحمل اللفظ المكرر عند أدونيس شحنة دلالية متواشجة مع عنوان النص، كقوله في مقطع من قصيدة "**بعد السكوت**" [2]

أصرخ بعد السكوت الذي لا يغامر فيه الكلام

أصرخ من منكم يراني

يا بقايا بلا قامة يا بقايا تموت

تحت هذا السكوت

أصرخ كي تتوالد في صوتي الرياح

فقد تكرر الفعل المضارع (أصرخ) ثلاث مرات في هذا المقطع ، وهو يحيل مباشرة على عنوان النص (بعد السكوت)، فالصّراخ يأتي عادة بعد فترة طويلة من السكوت الدال على الكبت والقهر، وهذا يعني أن الشاعر، بعد فترة طويلة أرغم فيها مُكرَها على السكوت، لم يعد يكفيه أن يتكلم فحسب، بل يظل يصرخ ويصرخ بملء فيه فكأن تكرار لفظ (أصرخ) تمثيل فعلي للصّراخ.

ثالثا: تكرار العبارة:

وقد يتعدى الشاعر تكرار اللفظة الواحدة ليكرر عبارة أو سطرا شعريا كاملا، توكيدا لدلالته من جهة، وتوشيجا للإيقاع من جهة أخرى، ويعمد الشاعر إلى ذلك النوع من التكرار عادة في مفتتح قصائده ونهاياتها، ربما لأن الأذن العربية قد تعودت دوما أن تستلذ مطلع القصائد وختامها، ولذلك كانت المقدمات والخواتيم محل عناية الشعراء دوما، ولذلك ربما حافظ أدونيس على تلك المزية حتى تصبح قصائده أوقع في سمع المتلقي ، ولو أن ذلك لا يطّرد في كل قصائده، لأن الشاعر كما هو معروف يكره النمطية، ولكن هذا لا ينفي وجود

1 – عميش، العربي، خصائص الإيقاع الشعري ،ص158

2 – أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي ، ص99.

الظاهرة في شعره، فكثيرا ما ينهي نصّه بنفس العبارة التي افتتحه بها أو بعبارة مماثلة لها تركيبيا و دلاليا، كقوله:[1]

أيتها الصاعقة الخضراءْ
يازوجتي في الشمس والجنونْ
الصخرة انهارت على الجفونْ
فغيِّري خريطة الأشياءْ
جئتك من أرض بلا سماء
ممتلئا بالله والهاوية
مجنحا بالريح والنسور
أقتحم الرمل على البذور
وأنحني للغيمة الآتية،
فغيري خريطة الأشياء
يا صورتي في الشمس والجنون
أيتها الصاعقة الخضراء

فقد كرّر الشاعر السطر الشعري (**أيتها الصاعقة الخضراء**)، فجعله مبتدأ النص وختامه، وذلك شحن النص بدفقة إيقاعية تشبه القفل في الموشح.

ولا يقتصر تكرار أدونيس على عبارة واحدة فحسب ، فكثيرا ما يعمد إلى تكرار أكثر من عبارة في نسيج نص واحد كقوله:[2]

لا أحب الرسائل كلا
لا أريد لحبي هذا الأرق
لا أريد له أن يجرجر في كلمات
لا أحب الرسائل ، كلا

1- أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي ، ص.98

2- أدونيس، أول السطر آخر البحر، ص 79.

أن تسافر في مركب من ورق

نلاحظ أن الشاعر كرر السطر الأول (**لا أحب الرسائل كلا)** مرتين،وعبارة (**لا أريد)** ثلاث مرات، فصبغ هذا التكرار إيقاع النص القائم على تكرار جمل منفية بأداة النفي (لا) بنغمة موسيقية (فالموسيقى ذاتها قائمة على تكرار الوحدات الموسيقية البسيطة)، ثم تم كسر نمطية ذلك الإيقاع في آخر سطر من النص بجملة مغايرة ،(**أن تسافر في مركب من ورق)**، وقد يحمل ذلك دلالة الرفض لدى الشاعر الذي عرف برفض كل ما هو ثابت ومتوارث وتقليدي، كرسائل الحب مثلا، فهو يؤمن دوما بالتحول والانفتاح والتجدد.

وأحيانا يصل التكرار بالشاعر حدا بجعله يكرر سطرين كاملين كقوله في قصيدة (الرياح المضيئة)[1]

الرياح التي تطفيء ، الرياح المضيئة
لم تزل خلفنا بطيئةْ
نحن والرعب في الطريق
بردى بيننا والفرات
كم حملنا هما في القفار
راية من غبار وغار
وهمسناهما صلاة
بردى والفرات
والرياح التي تطفيء، الرياح المضيئة
لم تزل خلفنا بطيئة

فقد كرر السطرين الأول والثاني في نهاية قصيدته وكأنه يلح ويستجدى هذه الرياح المضيئة التي تحمل معها التحول والانفتاح وهي ما تزال بطيئة، وكأن في ذلك إشارة خفية إلى رياح التغيير في البلاد العربية التي ما تزال خفيفة وبطيئة لا تقوى على هزّ المجتمعات العربية من

1- المرجع السابق ص 82.

أساسها.

والنماذج التكرارية لدى أدونيس أكثر من أن تحصى ، ورغم سعيه الدائم لكسر النمطية، والبحث عن إيقاعات جديدة لنصوصه إلاّ أنه يحتفظ بأسلوب التكرار، لما له من أهمية إيقاعية ودلالية قصوى ولذلك جعل معظم الباحثين والمنظِّرين التكرار أهم الدعائم الإيقاعية لقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر.

د- التجنيس:

من الظواهر البديعية ذات الطبيعية التكرارية، وقد رصدها البلاغيون القدامي، ويعرّفه ابن المعتز[1] على أنه «نوع من تشابه الحروف في التأليف بين كلمتين، متجانستين،و هو أن تجيء كلمة تجانس أخرى في بيت شعر، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها»، وقد قسمه ابن المعتز إلى قسمين: «ومنه ما تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها، ويشتق منها مثل قول الشاعر: يوم خلجت على الخليج تفوسهم.

أو يكون تجانسها في تأليف الحروف دون المعنى، مثل قول الشاعر:

إن لوم العاشق اللّـــــــــوم» [2]

أي أن النوع الأول قائم على الاشتقاق، والثاني على تمام المشابهة بين الحروف دون المعنى، والتجنيس- علاوة على دوره الجمالي والايقاعي- يساهم في ضمان التماسك والتلاحم النظمي للنص الشعري.[3]

ومن أمثلة جناس الاشتقاق لدى أدونيس قوله : [4]

والحجر الكريم عريٌ

والبذرة عارية

والضوء عارٍ

والشمس لا تلبس شعاعها

---

1 -تبرماسين ، عبد الرحمان ،البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، دار الفجر للنشر و التوزيع ، القاهرة 2003ص228.

2- المرجع نفسه والصفحة نفسها.

3- ينظر: الغرفي، حسن، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 47.

4 – أدونيس، أول السطر آخر البحر، ص 64.

والله لا يكتسب إلا بالنور

والألهة خلقوا عراه – تقول حكمة الهند.

فقد تكرر الجذر الاشتقاقي (عَرِيَ) في أربعة مواضع، وبصيغ مختلفة: **(عُرْيِ، عارية، عارٍ، عراة)** ،فكأن الشاعر أسند صفة العري لكل المظاهر الطّاهره في الكون = الأحجار الكريمة، البذور، الضوء، الشمس والله (لأن الشعاع والنور لا يكسوان شيئا بل يشفان عنه)، وكأن الشاعر جرّد لفظة العري من سياقها المألوف، وأكسبها دلالة جديدة هي النقاء والخلوّ من الأدران.

وفي نص آخر استعمل أدونيس الجناس الاشتقاقي ، كتيمة إيقاعية لها دلالتها العميقة في نسيج النص، وذلك في قوله في قصيدة (الخيانة): [1]

آه يانعمة الخيانة–

أيها العالم الذي يتطاول في خطواتي

هوة وحريقه

أيها الجثة العريقة

أيها العالم الذي خنته وأخونهْ

أنا ذاك الغريق الذي يصلي جفونُهْ

لهدير المياه،

وأنا ذلك الإله–

الألهُ الذي سيبارك أرض الجريمة.

إنني خائن أبيع حياتي.

للطريق الرجيمة

إنني سيد الخيانه.

أول ما يلفت النظر هنا، هو تكرر الجذر اللغوي (خان) في اشتقاقاته العديدة، من مبتدأ النص

1- أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي ، ص103.

وحتى نهايته: (**الخيانة، خنته، أخونه، خائن، الخيانة)** ، مع ملاحظة أنه نسب كل تلك المشتقات إلى نفسه، فهو الخائن وهو سيد الخيانة، وهذا التجنيس – علاوة على ملامحه الإيقاعية– أضفى جملة من الدلالات على نسيج النص ، لا سيما وأنه افتُتِح به **(آه يانعمة الخيانة)**، وختم به أيضا: **(إنني سيد الخيانة)**، ولعل الشاعر هنا يومئ إلى نفسه، وإلى اتهامه بالخيانة والعمالة في مرحلة من مراحل حياته[1] .

وثمة حالات أخرى يستخدم فيها أدونيس نمطا آخر من التجنيس ، وهو الجناس الناقص، أي تماثل الكلمات في بعض الحروف واختلافها في بعضها الآخر، مثل حريقه، غريقه، في النص المذكور (الخيانة)ن وبالجملة فإن هذا الجناس قليل إذا ما قيس بالنمط الأول الذي ينتشر في جل مجموعاته الشعرية.

3) التـــــــوازي في قصيدة النثر:

إن التوازي كمصطلح بذاته ومستقل عن غيره ، لا يوجد له تعريف في كتب البلاغة العربية، إلا أنه يوجد ضمنيا في البديع كالجناس والمعادلة والتوازن والتكرار.[2] ، ويعرّفه محمد مفتاح على أنه «التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري ، أو في مجموعة أبيات شعرية»[3]

فالتوازي يخضع لخاصية التكرار والتشابه ويستفيد ، بالتالي من خصائص البديع كالتجنيس والمقابلة، فهو إذا ظاهرة صوتية ، ولذلك فالفصل بينه وبين الإيقاع الصوتي مجرد إجراء مهنجي اقتضته ضرورة البحث.

وقد كان للقرآن الكريم أثره العميق في جلب الانتباه إلى هذا النمط من التعبير ، والذي يكثر خاصة في السور القصار، كقوله تعالى في سورة العاديات ﴿ **وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحًا، فَالْمُورِيَاتِ قَدْحًا، فَالْمُغِيرَاتِ صُبْحًا، فَأَثَرْنَ بِهِ نَقْعًا، فَوَسَطْنَ بِهِ جَمْعًا**﴾ العاديات ، 1 – 5،

1– هوجم أدونيس ورفاقه من مجله "شعر" من طرف أوساط فكرية وأدبية عربية، واتهموا بالخيانة، ولازالت بعض الدوائر الفكرية تكيل لأدونيس التهم، كان أخرها طرده من اتحاد الكتاب العرب لمشاركته في ندوه باسبانيا ،شارك فيها مفكرون إسرائيليون . ينظر مجلة فصول ،مج6–ع2، خريف97، ص94–102.

2– تبرما سين عبد الرحمن، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ص254.

3– المرجع نفسه ص 255.

فنلاحظ أن التوازي طبع الأيات الثلاث من السورة، حيث تماثلت في البنية التركيبية، وحتى في بعض البنى الصّرفية الداخلية للألفاظ، والشيء نفسه بالنسبة للآيتين (4) و(5)، وقد وسم التوازي سورا كثيرة في القرآن الكريم.

فالتوازي إذن هو تماثل البنى التركيبية للجمل، وأحيانا تماثل أو تشابه في البنى الصّرفية للآلفاظ المكونة لتلك الجمل.

والتوازي حاضر بقوة في نصوص قصيدة النثر، وقد عدّه عبد الله شريف أحد مكوناتها الإيقاعية، وعرّفه بقوله « والتوازي وهو ذو صبغة مورفو تركيبية يتحقق بتكرار صيغ وتراكيب متماثلة في البنية النحوية والصرفية ، وفي الطول والمسافة الزمنية، وأيضا في طبيعتها التنغيمية»[1]

وأمثلته في شعر أدونيس كثيرة جدا كقوله:[2]

لا أحب لآخذ شيئا

ليس حبي قناعا، ولا راية

مثلما يتدفق نبع ← تماثل البنية التركيبية (أداه+ فعل مضارع +فاعل)

مثلما تشرق الشمس ← و نلاحظ تطابق الأداة

أحببت = فيض، ولا غاية

ليس حبي وهما ← تماثل البنية التركيبية(أداه ناسخة+ اسمها (متطابق)

ليس حبي شقاءً ← + خبرها)

والتوازي ، يأخذ عند أدونيس صبغة تكريرية خاصة، حيث يعمد إلى الإبقاء على لفظة بعينها أو أكثر ، في نسيج الجمل المتوازية، فيصبح التوازي حينئذ أكثر إيقاعا، وأكثر إلحاحا على الدلالة ، كقوله :[3]

1- شريق ، عبد الله ، في شعرية قصيدة النثر ، ص18.

2- أدونيس أول الجسد آخر البحر، ص 53.

3- أدونيس أغاني مهيار الدمشقي ، ص 190

يهدر في الشوارع الصماءْ
يهدر في أغوارنا الخرساء ← فعل مضارع (متطابق) + حرف جر(متطابق) + إسم مجرور+ صفة له
+يهدر كالزلزالّ.

وقوله أيضا:[1]

1- **في الضوء في الظلامْ**
تـــــــــــــــوازي
2- **في الصمت في الذهولْ**

3- **في لغة تغير الكلامْ**
تـــــــــــــــوازي
4- **في مطر يغير الفصولْ**

ونلاحظ أن هذا المقطع ، أخذ التوازي فيه مظهرا أكثر بروزا، وأجمل وقعا لأنه تشكل من مقطعين متوازيين بينهما شيء من التناظر كما تبينه الخطاطة التالية:

1 - أدونيس ، الأعمال الشعرية-ج 3 - مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، دار المدى ص93.

-1-	في	الضوء	في	الظلام	
-2-	في	الصمت	في	الذهول	
	تطابق	تماثل في البنية الصرفية	تطابق	تماثل الموقع الإعرابي (اسم مجرور)	
-3-	في	لغة	تغير	الكلام	
-4-	في	مطر	تغير	الفصول	
	تطابق	تماثل في الموقع الإعرابي(إسم مجرور	تطابق	تماثل في الموقع الإعرابي (مفعول به	

جناس ناقص

تماثل في البنية الصرفية وفي الحرف الآخير

وثمة صورة أخرى للتوازي يستغل فيها الشاعر الطباق وما له من أثر إيقاعي ودلالي، وجمالية داخل الجمل المتوازية كقوله:[1]

1- ولم نعد نعرف

2- هل ندور حول المهد أم حول اللحد

3- هل نتجه إلى اليمين أم إلى اليسار

4- هل نسير إلى الوراء أم إلى الأمام

5- وكيف نضبط لنفوسنا إيقاعاتها .

ونمثله بالخطاطة التالية:

-2-	هل	تدور	حول	المهد	أم	≠	حول	اللحد
-3-	هل	نتجه	إلى	اليمين	أم	≠	إلى	اليسار
-4-	هل	نسير	إلى	الوراء	أم	≠	إلى	الأمام

1-أدونيس ،مفردة بصيغة الجمع ،ص 173

		تطابق كلي	تماثل في الموقع الإعرابي (فعل مضارع مسند	تطابق كلي في (3) و(4) و جزئي مع (2)	تماثل في الموقع الإعرابي	تطابق كلي	طباق	تطابق كلي في (3) و(4) و جزئي مع (2)	تماثل في الموقع الإعرابي

في هذا المثال تطابق كلي في بعض المكونات (**هل، أم**) وجزئي في بعضها الآخر (**حول، إلى ، إلى**)، (**حول، إلى ، إلى**)، وأخر مبني على التماثل في الموقع الإعرابي (**ندور، نتجه، نسير**)، وكلها أفعال مضارعة مسندة إلى ضمير المتكلم، ومتماثلة دلاليا في الحركة والقصد، وثمة أيضا تماثل في الموقع الإعرابي في (**اللحد ،اليسار، الأمام**) وكلها واقعة اسما مجرورًا، علاوة على المقابلة داخل السطر الواحد في الألفاظ **المهد** ≠ **اللحد، اليمين**≠ **اليسار، الوراء** ≠ **الأمام**، وبذلك استغل الشاعر الطباق في شكل تواز داخلي أفقي في السطر الواحد ، ثم عزّزه بتواز عمودي بين الأسطر الشعرية، محققا بذلك نبضا إيقاعيا، ودلاليا متميزا في فضاء القصيدة.

ومجمل القول إن التوازي بجميع صوره يقوم بوظيفة جمالية كالتي تقوم بها القافية، سواء في تجانسه الصوتي أو التركيبي، وهو خاصية جوهرية في الشعر ، ومن ثم فهو عامل من عوامل التأثير الجمالي والإيقاعي في نفس المتلقي ، وقد استغله الشاعر إلى أقصى حد، وابتكر لنفسه أساليب جديدة للتوازي كان لها حضورها الإيقاعي والإيحائي المميز في فضاء قصائده .

4- التدويـــــر:

يعد التدوير إحدى التقنيات القديمة التي كانت تستخدم في الشعر العربي، ولكن مع القصيدة الجديدة، انفتح المجال واسعا أمام استخدامات جديدة له، وأصبح أداة فعالة في جماليات القصيدة.

« و البيت المدور في تعريف العروضيين، هو ذلك الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها في الشطر الأول، وبعضها في الشطر الثاني، ومعنى ذلك أن تمام وزن الشطر يكون بجزء من الكلمة، ونموذج ذلك قول المتنبي:

أنا في أمة تداركها الـــــــلـــــــــــه غريب كصالح في ثمـــود

فقد وقع جزء من كلمة الله في الشطر الأول، ووقع الجزء الآخر في الشطر الثاني »[1]

وترى نازك الملائكة أن التدوير ليس مجرد ضرورة عروضية بل « له فائدة شعرية ، وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر، ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة، لأنه يمدّه ويطيل نغماته »[2]

وقد رفضت نازك الملائكة التدوير في الشعر الحر لأسباب عديدة[3] ، وعلى أساسها قرّرت أن« التدوير يمتنع امتناعا تامًا في الشعر الحر، لا يسوغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطرا مدورًا»[4]

ولكن رفض نازك للتدوير في الشعر الحر لم يمنع الشعراء المعاصرين من استعماله كتقنية من تقنيات القصيدة الحديثة، ونجح كثير منهم كصلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي[5] وغيرهم، في استخدامه ببراعة فائقة.

فالتدوير « يقدم للشاعر الحديث ، طاقة إيقاعية مفتوحة تماشي حركة نفسه ، وتدرجاتها في القصيدة الواحدة»[6]، وذلك لأنه يتيح له إمكانات واسعة للتشكل والتعدد حسب التجربة، وانسجاما مع تدرجاتها اللونية والروحية والفكرية، و«التدوير قد يأتي مقطعا منفردا ، أو جزءا من مقطع وقد يكون قصيدة كاملة أحيانا، أولا يأتي إلا جزءا منها فقط»[7].

ويعد أدونيس أحد الشعراء الذين نجحوا في استخدام هذه التقنية استخداما بارعا، وقد بدأ استخدامها في قصائده التفعيلية الأولى، ثم واصل استخدام هذه التقنية – على تنوع

1- الملائكة : نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص112

2- المرجع نفسه والصفحة نفسها

3- ينظر المرجع نفسه، ص112- 115.

4- المرجع نفسه ، ص83.

5- ينظر العلاق ، على جعفر، في حداثة النص الشعري ، ص82- ص94.

6- المرجع نفسه ، ص83 .

7- المرجع نفسه ، ص83.

أشكالها- في قصائده النثرية اللاحقة ، وأجاد استخدامها إلى درجة جعلت كثيرا من الشعراء يحاولون مجاراته فيها[1].

ولكن لا بد من الإشارة إلى ملاحظة مهمة، وهي أن التدوير في قصيدة النثر يختلف عنه في قصيدة التفعيلة، أو الشعر العمودي، أما التدوير في الشعر العمودي فمعروف، وهو المعنى بتعريف نازك الملائكة السابق الذكر، والتدوير في قصيدة التفعيلة يكون، في التفعيلة الأخيرة من السطر الشعري ، فيشترك سطران في نفس التفعيلة ، ولكن في قصيدة النثر فالأمر مختلف تماما، إذ من المعروف أن قصيدة النثر تطرح الوزن جانبا، وعليه فالتدوير في قصيدة النثر هو تدوير دلالي «يقتضيه النسق النحوي، ويتمثل في عدم اكتمال بناء البيت الخطي نحوا (أي إعرابا) أو معنى، لأن السياق الدلالي لا يزال في حاجة إلى ما يتممه».[2]

وهذا الأخير هو الذي يعني قصيدة النثر، ولذلك يبدو جليا أن التدوير في قصيدة النثر مرتبط بالرغبات النفسية للشاعر، التي تتسارع للتدفق ، في سطر أو أسطر متوالية.

ومن بين نماذج أدونيس في التدوير [3] :

1- كنت أو غِل في نهر الحب،
2- واليوم أمشي على مائه.

****

3- ما الذي يتغير إن كسر الحب قيتاره
4- ومشى حافيا
5- فوق أشلائه؟

****

6- من أسائل:
7- فجر الغوايات أم ليلها؟*

---

1 المرجع السابق ص 83.

2- تيبرماسين ، عبد الرحمان ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ص143.

3- أدونيس ، أول الجسد آخر البحر، ص51

استخدم الشاعر التدوير في مقاطع القصيدة الثلاثة: حيث تظهر مواضعه ممثلة بالعلامة (↩) ، وتبدو وظيفة التدوير مختلفة في كل مقطع ، فقد أضفى تنويعات مدهشة على فضاء القصيدة ، فالمقطع الأول يبدوا سرديا وأنهاه الشاعر بنقطة للدلالة على لزوم الوقف ، والثاني يمثل بؤرة التوتر في النص ، والتدوير الذي طال السطرين الثالث والرابع ، حمل دلالة التركيز على كلمة (حافيا) ، وهنى تتجلى علاقة التدوير بالوقف[1] فالشاعر كان يستطيع دمج السطرين الثالث والرابع معا ، ولكنه آثر فصلهما ، ولكنه لم يضع علامة الوقف، ليمتد نَفَس القراءة ، إذا فقد تم فصلهما كتابة لكن دمجا إيقاعيا ودلاليا، وذلك عن طريق التدوير ، وفي المقطع الثالث يصل التوتر إلى نهايته ، حيث يوقن الشاعر من لاجدوى مساءلاته، ويطال التدوير هنا شطري سؤال لا إجابة له.

ويستعمل أدونيس التقنية ذاتها – أي التدوير المقطعي– في نماذج عديدة من قصائده وأحيانا يطغى التدوير على فضاء القصيدة، لكن دون أن تكون كلها مدورة تماما كقوله في قصيدة :(صاد): [2]

1– صار ،باسمها، يضطرب ويحار في عمل الطبيعة ، مع أنه
2– يحاول أن يرى نفسه فيها . يعرف أن الطبيعة مرآة أجمل ما
3– فيها أنها لا تصقل. ويحاول أن يتآخى مع الجبال ، باسمها،
4– غير أن هذه ليست إلا مقاعد تجلس عليها النجوم.
5– وكيف له أن يفصح والكلام لا يستجيب وباسمها يتيه
6– الكلام ويتكبر؟ وباسمها يحزن كمثل أفراس جامحة. وكلما

---

* **النجمات الموضوعة بين المقاطع هي من وضعي، وذلك لكي تتوضح مقاطع القصيدة ، للقارئ ، لأن التدوير هنا مقطعي، وكذلك الأرقام الموجودة بمقدمة السطر للدلالة على ترتيبه.**

1– يرى عزالدين اسماعيل أن الوقف مرتبط بالدفقة الشعورية لدى الشاعر، وقد تطول تلك الدفقة أكثر من سطر واحد أو عدة أسطر، وفي رأيه لا بد من تطويع الشكل التعبيري للشعور مهما امتدت دفقة هذا الشعور، وسمى الأسطر المدورة جملة شعرية. بنظر كتابه الشعر المعربي المعاصر ص108 –112.

2– أدونيس ، أول الجسط آخر البحر، ص204.

7- توهم أنه يقبض عليه إزداد حضورها طغيانا.
8- هكذا يفلت من الطبع. هل يكفي أن يشير وكيف ؟ يسأل :
9- أين أنت ياتأويلي؟

***

10- صراخ الجسد؟
11- بلى، لصراخ الجسد نجوم يقاس ارتفاعها بنجوم أخرى
12- تعرفها السماء.
13- ألم يسأل الليل جسدك كيف يبتكر نجومه؟
14- أدخليني في تيهك لكي ألمس هذه النجوم.

فالسطور من 1 إلى 9 كلها مدورة ، وكذلك سطور المقطع الثاني من 11 إلى 12 /13إلى 14 كلها مدورة ، مع ملاحظة أنه لا يستخدم علامات الوقف دائما في نهاية السطور ، والقصيدة تكاد تسقط تماما في النثرية بفعل التدوير ، ولكن الشاعر تدارك ذلك، عن طريق التنويع في طول الأسطر من جهة ، وعن طريق تخلل أساليب الاستفهام فضاء القصيدة من جهة أخرى .

والقصيدة تكشف عن رؤيا أدونيس الشعرية ، حيث تغدو القصيدة سؤال يفضي بدوره إلى سؤال أخر، وحيث تتقاطع حدود الطبيعة مع حدود الجسد ، وحدود السؤال مع متاهات التأويل ، وحيث يصبح للجسد حضور كحضور الطبيعة، (**أدخليني في تيهك لكي ألمس النجوم**)، إنها رؤيا الصوفية التي نهل أدونيس من نبعها ، وتشبع برؤاها ، وأصبحت جزءا من عالمه الشعري، ويظهر ذلك حتى في تسمية القصيدة (صاد) إذ أن الصوفية لهم تفسيراتهم للعميقة لحروف الأبجدية خاصة لدى ابن عربي والنفري.[1]

وقد استمر فعل التدوير عند أدونيس في قصائده اللاحقة حيث غدت الكتابة عنده فعل ملحمي تتداخل فيه الأنماط كلها، ويظهر ذلك جليا في مجموعته "مفرد بصيغة الجمع ".

[1]- ينظر: بونجمة، محمد، الرمزية الصوتية في شعر أدونيس ص 49- 50.

5- الإيقاع البصري:

كانت العلاقة بين الشاعر وجمهوره مباشرة في القديم ، وكان للشاعر طرقه الخاصة في جلب انتباه الجمهور ، وسحره بطريقة الإلقاء – أو الانشاد كما عرف قديما– وهذه «تعوض كل شيء يتعلق بالنص كعلامات الترقيم مثلا في العصر الرّاهن »[1].

ومع تقدم الزمن وتطور التكنولوجيا، تغيرت ظروف التلقي ، فتحول النص من الشفوي إلى المرئي «ذلك أن وسائل الطباعة الحديثة ووسائل تسجيل الصوت والصورة قد أفضت إلى تطوير مناهج قراءة النص الشعري، فصرنا نتحدث من خلال مصطلحاتنا النقدية على البياض وبنية الإنشاء و نظام الاتصال السمعي والقراءة البصرية»[2].

فالشكل في القصيدة العمودية كان شكلا جاهزا سلفا ومفروضا على الشاعر ومن ثم أصبح الإيقاع البصري قبليا كما يقول محمد بنيس[3] ، فأصبحت القصيدة العمودية منزلة تنزيلا فوق الصفحة الطباعية، والشاعر ملزم بهذا البناء ، ولا يملك حق التصرف فيه، لكن تطور الوضع في القصيدة المعاصرة، وأول ما يتوقف عنده قارئ الشعر المعاصر هو انقلاب لعبة ملء الصفحة، حيث يجد نفسه أمام الصفحة المتعددة، فتشكيل القصيدة المعاصرة أصبح عمديا، وغير قبلي ، لأنه يساهم بدوره في إنتاج الإيقاع والدلالة.

يتعدى إيقاع القصيدة المعاصرة جملة الأنساق الصوتية التي تشكل بنية الخطاب ، إلى إيقاع الصورة التي تكون أول شيء يصدم بصر المتلقي ، ولذلك يولي الشعراء المعاصرون أهمية كبيرة لتشكيل الفضاء النصي لقصائدهم كأدونيس ويوسف سعدي ومحمد بنيس وغيرهم.

يتشكل الفضاء النصي للخطاب الشعري من جملة مكوّنات تتظافر مجتمعة لإنتاج دلالات النص وإيقاعه البصري كنوعية الحروف الطباعية، والبياض الذي يتخلل الأسطر الشعرية، وحتى الصور المرافقة للعنوان.

1- تبر ماسين، عبد الرحمن، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ص152

2- لغريبي، خالد في قضايا النص الشعري العربي الحديث ، ص55.

3- بنظر : بنيس ، محمد ، الشعرالعربي الحديث ، ج3، ص111.

أ - نوعية الحروف الطباعية:

أتاح التقدم العلمي للطباعة إمكانات هائلة للتنويع في تقنية الطباعة، كنوعية الخط، ويتيح الخط العربي إمكانات واسعة في هذا المجال ، خاصة في العناوين التي تتصدر الدواوين، فهناك الخط الكوفي، والمغربي ، والنسخي وغيرها، والتي تستعمل حتى في تزيين اللوحات التشكيلية المرافقة للدواوين، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى حجم الحروف نفسه يتيح إمكانية التنويع ، من تكبير وتصغير للحرف الطباعي.

ب- البياض:

يعد البياض عاملا مهما في إنتاج الدلالة «وإهمال هذا العنصر والتقليل من قيمته هو بمثابة غض البصر عن عنصر يعد عاملا غير حيادي في العملية الإبداعية ويوليه الشعراء المعاصرون أهمية كبيرة»[1].

فالمساحات البيضاء (الفراغات) تتصارع مع الأسود باعتباره ناطقا، والناطق حي يتحرك وينتج الدلالة، أما الأبيض فيفرض على القارئ "المتلقي" أن يصمت ويستريح أو يتأمل في دلالات النص، فيضيف بهذا معنى جديدا إلى القصيدة لم يكن ليبوح به سوادها. [2]

فالسواد دلالة النطق، والبياض دلالة الصمت و« في الصمت تغيب لغة الكلام ولا تغيب الدلالة، فبقدر هذا الغياب تكون الدلالة أكثر تعبيرا أو بروزا وتماوجا مع الأسود الناطق، ولعل الذات الشاعرة تتعدد هنا فتقوم بأدوار المحادثة ، ذات تخاطب جمهورها، وذات صامته تجول في عالمها الفكري، تستقرئ نفسها، تخاطب روحها أو تستغرق في التأمل ، فتذهب بعيدا، ويغدو صمتها أكثر المجالات تعبيرا عن التأمل والبحث والمساءلة، وفي خضم هذا الصراع تتأزم المواقف وتحدث الحركة الإيقاعية ، فتأخذ منحيات واتجاهات شتى».[3]

ويتأتى توزيع المساحات البيضاء من التنويع في توزيع الأسطر الشعرية، فالقصيدة العمودية لها توزيعها القبلي المفروض القائم على توزيع منتظم لشطرين أفقيين لا يخرج على

1- تبر ماسين ، عبد الرحمن البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ص155.

2 – ينظر، عبيد ،محمد صابر ، مرايا التخييل الشعري، ص 319–323، حيث حلل الباحث جملة من قصائد النثر تقوم دلالتها وإيقاعها على البياض الذي عوّضه الشاعر بنقط متقطعة ،لها تأويلاتها العميقة، المستقاة من سياق النصوص ذاتها.

2- المرجع السابق، ص154

الشكل التالي: [1]

بياض البداية ⟺ (الصدر) بياض ⟺ (العجز) بياض النهاية.

(يساوي وقفة زمنية)

أما القصيدة المعاصرة– وتستوي هنا قصيدة التفعيلة مع قصيدة النثر– فلا تخضع لأي نموذج قبلي في تشكيل فضائها، فكل قصيدة هي شكل مستقل عن أخرى، ولا يلتزم الشاعر نموذجا بذاته، فطول السطر الشعري، وتوزيعه، وموضعته على مساحة النص البيضاء منوط بشعوره، ولذلك تتخذ القصيدة أشكالا شتى في هندسة فضائها «ففضية التوزيع الكتابي في الشعر الحر– ويستوي هنا قصيدة التفعيلة مع قصيدة النثر– قد جمعت ببعض الشعراء جموحا لا يمكن صحة أحيانا تفسير ما يصنعون تفسيرا يكافيء هذا الصنيع» [2]

و يرى بعض الباحثين أن للبياض وظائف ثلاث تتمثل في: [3]

أولا: الوظيفة التعبيرية : تناوب البياض و السواد على صفحة القصيدة يمثل شكلا من أشكال المحاكاة الترسيمية لما يجول في وجدان المبدع و مخيلته .

ثانيا : الوظيفة النصية : يمكّن البياض من الفصل بين معانٍ شعرية مختلفة ، قد تكون متقاربة أو وثيقة الإرتباط متى استعنّا بالسماع بدل الرؤية ، فيكون البياض مؤشر انتقال من معنى شعري إلى آخر .

ثالثا: الوظيفة التأثيرية : و يتمثل ذلك في إثارة انتباه المتلقي الذي لم يتعود على الأشكال الخطية الجديدة للخطاب الحداثي ، فيجد نفسه مجبرا على إقحام جل معارفه في الأنماط الأدبية الأخرى ، و حتى الفنون كالرسم مثلا لفكّ شفرات النص الشعري، و تجبره القصيدة على مزيد من القراءة لتبرير الدوافع التي جعلت الشاعر يركّب نصه على

1– المرجع السابق ، ص173.

2– عبد اللطيف، محمد حماسة، الجملة في الشعر العربي، ص216.

3- ينظر: الورتاني ، خميس ، الإيقاع في الشعر العربي الحديث – خليل حاوي نموذجا ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، سوريا ، ط1 ،2006 ص 182-185.

ذلك النـــحو.

ويعد أدونيس من أكثر شعراء الحداثة تنويعا لتوزيع المساحات السوداء (السطور) على فضاء الصفحة الذي أصبح عمديا من الشعر، ونمثل لذلك بقصيدة رقم 38 (ونلاحظ هنا المفارقة حتى في العنوان ذاته الذي أصبح مجرد رقم) من ديوانه"أول الجسد آخر البحر" حيث يقول: [1]

يبدو أن الصّخرة ، صخرة حبي تاهت في صحراء عروقي
هل أسأل: من يتعرج فيها أو من يصعد؟ لكن
ما سأكون: وما ستكون الساعة حين يجيء الحب.
إلي قتيلاً: في شكل مهاة ضاقت حتى الصحراءُ.
عليها؟
أشهد أني
أحتاج لعمر آخر حتى أعرف كيف جديراُ
بالحب وكيف أحدث عنه عشتار وأنقل بوحي
لشقائق حمرٍ سودٍ لا تنمو إلا في هيكلها.
أشهد أني
أحتاج لحب مثل البحر لأغسل فقري هذا فيه.
أشهد أني
بعثرت حياتي في كل مهب كي أمضي ما يتبقى منها.
في ظلمة هذا الفقر وحيداُ.

ويتوزع فيها السواد و البياض كما يبينه الشكل التالي:

1- _____، _____ _____

2- _____؟...

1 - أدونيس، أول الجسد آخر البحر، ص56 .

3- _____ _____

4-

5-_____

6-

7- _____ _____

8- _____. _____

9-_____ _____ _____

10- _____ .

11-_____

12_____ .

13_____.

14- _____. _____.

15- _____. _____ . .

نلاحظ جليا الصراع بين البياض والسواد «إن معانقة الأسود للأبيض فوق الصفحة التي تجسد القصيدة في شكلها الماثل وفي كيفية تنظيم كلماتها وكتابتها عليها وعرضها بطريقة خاصة وشكل خاص هو نوع من اللعب بالإيقاع البصري، الفراغات المتناثرة تبحث عن القارئ ليملآها ودعوة من المبدع لمشاركة قارئه في العملية الإبداعية، ومساءلته عن معاني القصيدة التي امتنعت عن التدفق بفعل المساحات البيضاء» [1]

ولا يعني غياب السواد، وتغييب الحرف الطباعي غياب الدلالة ، ففي البياض ذاته دلالات عديدة، ويصبح النص مفتوحا على تأويلات المتلقي أثناء صمته، فيتساءل عن مغزى تلك الفراغات ، ويحاول ربطها بما قاله الشاعر في لحظات نطقه، وما تعمد أن يغيّبه، فتلك الفراغات هي ثقوب أو فجوات يملؤها المتلقي ، فحين يصمت الشاعر كأنه ينتظر من المتلقي أن يكمل ما بدأه هو، ثم يفاجئه الشاعر بدلالة جديدة، في النص السابق حين يقول أدونيس مثلا

1- تبرماسين ، عبد الرحمان ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ص155.

بعثرتُ حياتي في كل مهب ، ثم يسكت، يتمهل القارئ ويحاول أن يتوقع : أين بُعثرت تلك الحياة؟ وعلام؟ وكيف؟ ثم يفاجئه الشاعر: كي أمضي ما تبقى منها، ثم تعود اللعبة(لعبة ملء الفراغات)، من جديد*

وأحيانا يسيطر البياض على فضاء الورقة عند أدونيس ، حتى يصبح أيقونة لها دلالتها الخاصة كقوله : [1]

شاهدتُ ـــــــــــــــ: بيـــــــاض

وجهُ الطبيعة، بياض_____، بيـــــــــــاض

وجهُ المدينة، بياض_____، بيـــــــــــاض

والضوءُ، بياض_____، بيـــــــــــاض

والشمسُ، بياض_____، بيـــــــــــاض

والليلُ، بياض_____، بيـــــــــــاض

والذرواتُ الحقولُ البذارُ الحصادُ بياض_____

الينابيعُ والعشبُ، بياض_____، بيـــــــــــاض

والكلماتُ التي تتزيا بأزيائها الماكرة، بياض_____

كلها، بياض_____، بيـــــــــــاض

كلها، بياض_____،بيـــــــــــاض

تتوالد من رحم الذاكره. بياض_____ .

فالبياض هنا يأخذ شكلا عموديا منتظما من جهة اليمين، وذكر تحت كلمة شاهدتُ التي تصدم المتلقي للوهلة الأولى، ويتجاوز البياض إلى الجهة اليسرى من النص أيضا،على تفاوت في ذلك في لعبة المدّ والانحسار مع السواد الذي يقصر حينا – خاصة في السطر السادس–

***تحدث أدونيس عن الفراغ في الشعر فقال«هو ذا جسد يكلمه الفراغ– الفراغ لكي نقول كلَّ ما نعرف . لكي يكون لدينا الوقت لنصبر ونرى ونصغي. وقلت : الفراغ: علم سِّري للامتلاء»، ينظر ديوانه: أول الجسد أخر البحر ص125.**

1– أدونيس ، أول الجسد أخر البحر ص109 .

(والليل) و يطول حينا أخر في السطر التالي**(والذروات الحقول البذار الحصاد)**، مع ملاحظة مهمة، وهي أنه فصل بين الضوء والشمس والليل في سطور متفرقة، تنتهي بالفاصلة، وجمع بين **(الذروات الحقول البذار الحصاد)** في سطر واحد وبدون أية فاصلة، كأنه تعمّد أن يجعل ذلك الشكل الإسقاطي العمودي لبصر العين، إسقاط الضوء والشمس والليل على الذروات والحقول والبذار والحصاد التي ما كان لها أن تتم دورتها لولا تعاقب الضوء والشمس والليل، ثم يعود البياض من جديد في السطرين ما قبل الأخيرين **(كلها/كلها)**، و يتيح المجال من جديد للسواد كي يمتد في السطر الأخير **(تتوالد من رحم الذاكرة)**، الذي جاء لينهي لعبة السوداء والبياض.

فالقصيدة في هذه الحالة أصبحت جسما طباعيا ، له هيئة بصرية يساهم المتلقي في حل شفراتها وإشاراتها الضوئية، بنفسه، عن طريق ملء تلك الفراغات.*

جـ) علامات الترقيم (الوقف):

تعد علامات الوقف جزءا لا يتجزأ من فضاء النص، وتساهم في الإيقاع البصـــــري و هي « تمنح النص مزيدا من النغم يضفي على صوره المجازية صورا إيقاعية تبعث فيها حركة تزيد حيوية الصورة الفنية للنص الشعري، إذ تقوم علامات الترقيم بنوع من الاستنطاق للنص ، أو بالاجابات عن سؤال يؤرق قارئ النص ، كما تقوم بإحداث الصدمة لدى القارئ كأن تثير انتباهه، أوتزيد من إعجابه أو تحاوره وهي في هذا عامل مساعد ، أو قل وسيط مهم بين الشاعر والقارئ»[1] فعلامات الترقيم إذن هي عنصر مهم ، و مكمل لـــــدور السـوـــواد و البياض« إذ تعمل على نقل انفعالات الشاعر التي يحملها النص إلى القارئ مباشرة، فتدخله في الحقل المغناطيسي للنص، فيتفاعل معها هذا الأخير بفضل ما تثيره من حركة إيقاعية صاعدة أو هابطة، أو مسطحة»[2].

*- لمزيد من التفاصيل حول تعليلات النقاد العرب و الأوروبيين للتوزيع الفضائي للقصيدة المعاصرة ينظر الورتاني ، خميس ، الإيقاع في الشعر العربي الحديث ، ص 186- ص 193.

1- تبرماسين، عبد الرحمن، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ،ص156- 157.

2- المرجع نفسه ص157

إن حضور علامات الترقيم في النص يعد موجِّها من موجِّهات قراءة النص، «فالنص الشعري المقسم إلى أجزاء ، و المرقم ، تعمل علاماته على تحديد العلاقات بين أجزائه فعلامة التعجب بقدر ما تثير من انفعال ، فإنها تعمل على التشكيك في تقريرية الجملة الواضحة وتشير إلى شيء ينبغي أن يضمِّنه القارئ في الجملة، والعارضة (–) تقوم في الغالب مقام الفاصلة، ونقطتا الإبداع (. .) المتواليتان تشيران إلى التواصل ، والنقاط المتوالية في السطر (. . .) تشير إلى استمرار الحدث، و الأقواس() و علامات التنصيص«» والتعجب (!) قد تأخذ منحى آخر، كأن يستعملها الشاعر للتهكم أو التشكيك، والتأريخ يفيد الزمكانية والظروف المحيطة بالمبدع أثناء عملية الإبداع، والزمكانية تقتضي دراسة المجال ، وفي المجال تحدث وتتحدد الحركة الإيقاعية»[1].

فلعلامات الوقف أهمية كبيرة في تفعيل الإيقاع البصري وإنتاج دلالات النص، و يرى بعض الباحثين أن لعلامات الوقف وظائف ثلاث تتمثل في : [2]

أولا :وظيفة بيولوجية و تتمثل في الحاجة إلى التنفس .

ثانيا: وظيفة دلالية و تتمثل في التمييز بين المعاني الجزئية المكونة للخطاب .

ثالثا: وظيفة تركيبية نحوية و تتعلق بالتفريق بين درجات ارتباط المركِّبات الموجودة داخل الخطاب و كيفيات تعالقها .

وتتعدى علامات الوقف النقطة والفاصلة وعلامة التعجب، لتشمل كل علامات الترقيم التي يضعها الشاعر في نصه ، كأن يقسمه إلى فقرات مرقمة، أو يعمد إلى استبدال الأرقام بالحروف ، وكثيرا ما يفعل أدونيس ذلك ، فقد استعاض عن العناوين في تقسيم بعض قصائده إلى مقاطع عنونها بحروف ، وفي قصائد أخرى كانت الحروف ذاتها عنوانا للقصيدة.

وفي مجموعته " مفرد بصيغة الجمع" استعمل الأرقام الرومانية للفصل بين أجزاء النص، كل ذلك ليعطي حيوية وتنويعا لنصوصه، و هو الشاعر المفتون بالتجريب ، وليصدم نظر المتلقي، وعلاوة على ذلك استغل الإمكانات التي تتيحها له علامات الوقف داخل النص من

1- المرجع السابق ص 157.

2- ينظر الورتاني ، خميس ، الإيقاع في الشعر العربي الحديث ، ص 311.

مراوحة بين النفي والاستفهام والتعجب والوقف، كقوله: [1]

قلت : أسهر حتى الصباح لأكتب ، لكن
ما أقول ؟ انكببتُ أخطُّ و أمحو
وأبدأ –لا شيء. كيف تغيرتُ؟
أني ، وكيف توارى
كل ما كان عندي؟
نمت– كلاّ، رمى النومُ أثقاله
فوق رأسي.
في الصباح، شعرتُ كأني شطرتُ،
وأصبحت غيري، شخصا
بعيدا يسير إلى ذاته البعيدة
كاتبا هذه القصيدة.

في قراءة هذا النص تظهر قيمة علامات الوقف في الشعر المعاصر، حيث غدت موجِّها من القراءة، وتتيح للقارئ أن يأخذ نَفَسًا جديدا، علاوة على الحيوية والدينامية التي أضفتها علامات الاستفهام ، بكسرها لجو الرّتابة وإبعاد هيمنة السّرد.

وقد يهمل الشاعر –عامداُ– وضع علامات الترقيم، ويترك للقارئ الحرية في اختيار نقطة التوقف، وبذلك يشارك المتلقي في إنتاج دلالات النص[2]، ولكن ذلك يصعِّب مهمة القارئ العادي الذي لا يمتلك ثقافة شعرية تؤهله لفهم الدلالة.

و يعلل بعض الباحثين غياب علامات الوقف برغبة المبدع في توظيف ما أمكنه من الأدوات حتى يحقق لنصه أكبر طاقة من الشعرية ، و لعل أهم مقوماتها الغموض و الإيحاء المولِّدان لتعدد الدلالة ، و النص الذي لا يحوي تنقيطا ظاهرا إنما هو نص دائري متعدد يمكن

1- أدونيس ، أول الجسد آخر البحر، ص137.

2- ينظر: عبد اللطيف ، محمد حماسة الجملة في الشعر العربي، ص156–157

الدخول إليه من واجهات شتى وتخريجه بأشكال متنوعة .[1]

إذن فعلامات الترقيم، لا تقوم وظيفتها على مجرد الفصل بين الجمل والفقرات وتحديد نقط توقف القارئ فحسب، بل تعد عاملا مهما في إنتاج الإيقاع سواء وضعت في النص أو تركت عمدا من قبل المبدع لإشراك المتلقي في ملء فجوات القصيدة وتعدد تأويلاتها .

د- تصميم العنوان:

إن العنوان هو أول ما يصافح المتلقي ، ويصدم بصره، وأصبح بمثابة العلامة الدالة على شيء مجهول يقوم بتعريفه، والإشارة إليه و هو « كالإسم للشيء به يُعرَف وبفضله يُتدَاول»[2]، ذلك أن النص الشعري الحديث يسهم إسهاما كبيرا في إنتاج شعريته على دلالاته المرئية أيضا.

والعنوان مؤشر سيميائي ومفتاح للنص، وقد أولاه الشعراء عناية فائقة، فكتبوه بأشكال شتى من الخطوط اليدوية المميزة، أو بأحرف طباعية لا فتحة للنظر تميزه عن النص المتن، وكان للفنان الحظ الأوفر في تشكيل العنوان أو اللوحات التي تتصدر العناوين ، سواء برسوماتها أو بإضفاء بصماتها من خلال إيحاءها للفنان بما ترغب في تجسيده كواقع شعري في لوحة زمنية تتصدر الديوان، وهذا يفضي إلى النظرية التي تقوم بتكامل الفنون، الشعر والرسم و المـــــــــوسيقى، كونها تخرج كلها من بوتقة واحدة، بل نجد بعض الشعراء قد جمعوا بين الشعر والرسم معا كجبران خليل جبران، وأدونيس الذي صمّم بعض عناوين دواوينه بنفسه*.

«إن العنوان بالنسبة للشاعر هو عبارة عن إنجاز عملية معقدة من الصعوبة الظفربها ، لأن الإيقاع يلعب دورا كبيرا في تجسيد الصورة ، ومن ورائها الحكمة التي يريد الشاعر نقلها وتبليغها إلى غيره ، وكيف يتم التجاوب بينه وبين القصائد؟ فهو رسالة محملة بهموم القصائد التي يضمها الديوان، لذا فهو يحتل موقعا متميزا، إذ يتصدر اللوحة بالنسبة للغلاف، والصفحة

1 - ينظر الورتاني ، خميس ، الإيقاع في الشعر العربي الحديث ،ص.314
2- تبرماسين ، عبد الرحمان ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ص 160.
***غلاف الطبعة الأخير من ديوانه" أغاني مهيار الدمشقي" تتصدره لوحة من إنجاز أدونيس نفسه.**

بالنسبة للقصيدة بوصفه نصا أصغر Micro texte ويقوم بوظائف ثلاث:

إذ يحدد ، يوحي، ويمنح النص الأكبر Macro texte قيمة ويفتح شهية القراءة fonction apéritive كما يقول ر. بارت» [1]

ولذلك فعنوان الديوان هو ما يميز هويته ، وعنوان النص مفتاح لقراءة دلالاته ، وكثيرا ما تتصدر الدواوين لوحات فنية، وقد شاعت هذه الظاهرة على أغلفة دواوين الشعر المعاصر وفي الروايات وتعدّى ذلك حتى إلى الدراسات النقدية**.

ونظرا لأنه يستحيل استقراء الظاهرة على كل دواوين أدونيس الشعرية، رأيتُ أن أمثل لذلك بديوانه " أول الجسد آخر البحر" ، وقد وقع إختياري عليه لجملة من الأسباب أهمها أن معظم النصوص المستشهد بها في هذه الدراسة مستقاة منه ، ولأن ظاهرة سيميائية العنوان تتضح فيه بجلاءه.

1- تبرماسين ،عبد الرحمن، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ص160.

****في الرواية نحيل إلى ثلاثية أحلام مستغانمي التي تتصدر غلافاتها لوحات تحيل إلى قسنطينة وعاداتها، والدراسات النقدية تحيل إلى كتاب مرايا التخييل الشعري حيث تصدرته لوحة تعبِّر على وجه داخله مرآة.**

أدونيس
أول الجسد آخر البحر
دار الساقي

إسم الشاعر (أدونيس) يتصدر الغلاف بخط بارز وتحته إسم العنوان بنفس الخط ونفس حجم الحرف الطباعي، تزيّن العنوان لوحة تشكيلية في وسط الصفحة تحيط بها أبيات شعرية مكتوبه بخط يدوي غير واضح تماما، الأبيات تمثل غزلا فاضحا، ومنسوبة لامرئ القيس، والعنوان والأبيات الشعرية يصبحان جزءا من اللوحة التشكيلية كلها.

أول ما يصدم المتلقي هو العنوان ذاته ، حيث قرن فيه الشاعر بين الجسد والبحر، ولعل الشاعر بذلك يشير إلى أن الجسد له عالمه الخاص، وعنوان الديوان يشي بمضمون قصائده* ، التي مزج فيها الشاعر بين معجم الجسد ومعجم الطبيعة ، ومعجم الكتابة التي تحيل عليها الأبيات التزينية الموجودة على لوحة الغلاف.

يلاحظ قارئ القصائد المشكلة للديوان مدى قدرة الشاعر على الربط بينها وبين العنوان الذي يصدّر الديوان، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى عنوان الديوان يحيل إلى المعجم الشعري الذي استعمله الشاعر، والذي تقاسمته حقول دلالية ثلاث تداخلت فيما بينها لتشكيل شبكة دلالية كثيفة وهي ، حقل الجسد ، حقل الطبيعة وحقل الكتابة.

و نمثل هذه الحقول الدلالية في الجدول التالي:

معجم الجسد		معجم الطبيعة		معجم الكتابة	
-أطراف	رأسه	نار	نهر	فواصل	إملآوها
- صدر	فخذيك	الروح	الصباح	كتاب	قلم الحبر
- الجسد	شفتاي	الفجر	نجمة	الكتب	قصيدة
- ذراعاها	لساني	الليل	ماء	الريشة	صمتي
- خطواتها	أهدابي	الأفق	طين	الحبر	السؤال
-قدماك	وحشتي	كوكب	تراب	الكتابة	الجواب

*عن حوار النص مع عنوانه ينظر ، العلاق ، علي جعفر، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ص57 وما بعدها، حيث حلل الباحث العلاقة بين بعض العناوين وقصائدها لسليمان العيسى.

-القلب	الكاحل	الفضاء	صحراء	ورق
-العقل	الساق	الغروب	الآفلاك	الشعر
-خصرها	الركبة	الشمس	الكواكب	كتابيهما
- فمك	الثديان	بحيرة	العشب	الكلام
-أحضانها		الأرض	الموج	دفاتر
- رئتينا		السماء	الفصول	خطوط
- أعضائنا		أمطار	الريح	كاغد
-جسدانا		عواصف	غاباتنا	لغة
-عينك		بحار	المحيط	أقدرأ
-يديك		الخريف	الطبيعة	محابر
-وجه		الظلام	الضوء	معجم
-سرّتها		الضياء	الينابيع	الكتاب
-نهديك		الحقول		شاعر
-جنس		المطر		رسائل
-خداك		غيم		كلمات
-زنداك		النبع		لغات
		زهر		أبجدية
		الغيم		لفظة

فالشاعر في هذه المجموعة يوحد بين الطبيعة والجسد والكتابة، حيث تصبح العينان تكتب، ويصبح الجسد بحرا، والموج رسائل حب، والأرض تصبح أنثى تفك أزرارها، الشاعر يصنع معجما جديدا ، حيث يصبح الجسد الأنثوي طبيعة ثانية لها زمانها الخاص، ودورتها الكونية الخاصة ، لها ليلها ونهارها، فجرها وغسقها، لها محبرتها ودفاترها وأوراقها وأيضا

شجونها « **وهمست لجسدي : جرّبتُ في حضرة الموج أن أقرأ ، لم أعرف أن أقرأ إلا جسدكِ**»[1]

« ولماذا يتحول جسدي آنذاك إلى بحر يتموج
في أعضائي ولا شاطيء له؟
ولماذا تصبح هذه الحروف الثلاثة جيم سين دال
أكبر من الأبجدية ، وأكبر اتساعا ؟ »[2]

وقد تكررت تلك الكلمات مرات عديدة في قصائد الشاعر حتى غدت تُدْرَك بصريا، وأخرجها الشاعر من دلالاتها المعروفة ليكسبها دلالات جديدة من مزج هذه الحقول الدلالية الثلاثة معا، فالجسد الأنثوي أصبح طبيعة ثانية لها أبجديتها الخاصة، تلك الطبيعة التي تتمخض في مخاض عسير فتلد قصيدة*.

و نخلص في أخر الفصل إلى أن هذا التقسم الإيقاعي ، للأشكال الإيقاعية داخل قصيدة النثر الأدونيسية كان بهدف التصنيف والتحديد الذي تتطلبه الدراسة الأكاديمية، أما على مستوى الاشتغال النصي فإنها غالبا ما تتقاطع وتتفاعل داخل فضاء النص الشعري.

ثم إن هذا التحديد لا يعني أن هذه الأشكال وحدها هي التي تشتغل في بناء إيقاعات قصيدة النثر، لأنه توجد عناصر وظواهر وأليات أخرى لغوية أو كتابية أو هندسية ، يمكن أن تلعب دورها في هذا المجال من خلال عمليات التشكيل النصي التي تولد الإيقاع بأشكال وطرق عديدة ، وهذا تماشيا مع رؤية الشاعر المتفتحة والحرة للإيقاع، وابتعادا عن أشكال النمذجة والتنميط التي يرفضها أدونيس ، ودفاعا عن طبيعة الكتابة الجديدة التي اختارت « حرية الانتقال من الوحدات التي اعتبرت أساسا في الشعر العربي إلى وحدات أخرى ليس من الضروري أن نكون واعين بها دوما ، فالربط بين الوحدات الصوتية والوحدات النحوية

1– أدونيس ، أول الجسد آخر البحر ، ص125

2– المرجع نفسه ، ص 219، 220

***عن شعرية الجسد ينظر عبيد، محمد صابر، مرايا التخييل الشعري ، ص119–124 حيث حلل الباحث قصائد شعرية تتماهى فيها الفاعلية الجسدية مع الفاعلية اللغوية الشعرية.**

والوحدات الدلالية تبعا لإيقاع النفس هو ما يؤسس إيقاعا مغايرا، له صيحة المغايرة وحجّة التجربة والممارسة وألق الخروج ، قوانين اللاوعي التي نجهل أسرارها تدخل حتما في صوغ هذا الإيقاع». [1]

غير أنه من المهم الإشارة إلى أن محاولة كشف مظاهر الإيقاع التي تتجلى في قصائد النثر التي تتوفر على قدر عال من الشعرية والنضوج ، لا ينفي أن بعض النماذج التي تنشر في إطار هذه الحركة ضعيفة إيقاعيا، تعوزها التجربة والنضوج وتكامل الرؤيا، والذوق والإحساس وحدهما يكشفان وجود الإيقاع أو عدمه « على أنه يجب الاعتراف بأن هذه الطريقة النصية المفتوحة في بناء الإيقاع ليست سهلة بل إنها أصعب من الطريقة المقننة التي تخضع للأوزان والتفاعيل ، رغم ما تتصف به من حرية ورحابة وتنوع وانفتاح... لأنها تحتاج أكثر من غيرها، إلى ذوق موسيقي وقدرة على إدراك علاقات الانسجام والتوتر والتماثل والاختلاف والتقابل بين أصوات اللغة ، وإلى إحساس دقيق بالتوازن والتناغم الإيقاعي، وإلى قدرة على الابتكار والتشكيل وتحقيق التفاعل والتعاضد بين المستوى الصوتي والمستويات الأخرى التركيبية والدلالية والهندسية المتداخلة في فضاء النص الشعري»[2]

ولهذا ينبغي القول أن قصيدة النثر بالرغم مما حققه بعض روّادها من نجاح في قصائدهم التي اجتهدوا في الاستعاضة عن الوزن بأشكال إيقاعية أخرى ، إلاّ أن ذلك وحده غير كافٍ ما لم تُعَمم التجربة على كل نصوص قصيدة النثر، والإيقاع وحده هو الذي يكشف جودة هذه النصوص و أحقية انتمائها من عدمه إلى الشعر العربي .

1- بنيس، محمد حداثة السؤال: بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة المركز الثقافي العربي، البيضاء، ط1 /1985 ، ص28.
2- شريق ، عبد الله ، في شعرية قصيدة النثر ، ص58.

الفصل الرابع

الحضور السردي في قصيدة النثر

1- نزوع القصيدة المعاصرة إلى الدراما :

لعل ما يسم القصيدة المعاصرة هو سعيها الحثيث في البحث عن فنيات جديدة لم تكن معروفة في الشعر القديم و«النزوع إلى التجريب الدائم والمغامرة الفنية المستمرة، فهي قصيدة لا تقنع بذلك الاطمئنان اليقيني وتلك النبرة الراضية التي كانت تميز رواد الشعر الحديث، وهي – بدلا من ذلك– ترفع شعار البحث الدءوب عن صيغ شعرية أكثر غنى وأكثر عمقا»[1]

فالقصيدة المعاصرة لا تسعى إلى قول ما لم يقل من قبل فحسب، بل تسعى أيضا إلى البحث عن أساليب جديدة للقول الشعري.

وقد أتاح تقارب الأجناس من بعضها في الوقت الحديث ، وخلخلة الحدود والفوارق بينها إلى انتقال فنيات التعبير من جنس أدبي إلى آخر، فسرت خواص النثر إلى الشعر، عندما «ألحقت حركة الحداثة ضعفا بيّنا في الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية ، فترتب على ذلك تبدل واضح في شعرية النصوص»[2] ، وبخاصة تقنيات الفن الدرامي وما يشيع في البناء المسرحي من شخوص وأحداث ، وفعل وحركة وما يفيض خلالها من حيوية وإثارة.

بدأ ذلك التغيير في بنية القصيدة العربية المعاصرة عقب احتكاك الشعراء المعاصرين بنتاج غيرهم من الغرب ، خاصة ت . س .إليوت [3]، الذي كان له تأثير كبير عليهم ، ولم يجد بعضهم غضاضة في الاعتراف بهذا التأثير *، فكان نتاج ذلك أن سرت روح النثر إلى الشعر.

ولعل مرّد جنوح الشعراء المعاصرين إلى الاستفادة من إمكانيات السرد هو التخفيف من حدّة الغنائية التي كانت تسم الشعر العربي القديم، ومحاولة توخّي قدر من الموضوعية[4]، علاوة على إضفاء تجديد وحيوية في معمارية القصيدة الحديثة، «فقد أسهمت لغة الشعر

1- أحمد ، محمد فتوح ، الحداثة الشعرية ، ص126.

2- الصكر، حاتم، مرايا نرسيس ،ص15.

3- ينظر : موريه ، س ، الشعر العربي الحديث، ص335.

*اعترف عبد الوهاب البياتي باقتباسه بعض فنيات التعبير الدرامي من إليوت ، و لمعرفة تفصيلات ذلك ينظر كندي، محمد علي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، السياب نازك والبياتي، دار الكتب الوطنية، ليبيا ، مارس 2003، ص251 ومابعدها.

4- ينظر : المرجع نفسه ، ص251 وما بعدها .

الحديث، وتبدلات الإيقاع والمنظور الرؤيوي الجديد للموضوع والأسلوب ، والاستعانة بالرموز والأقنعة والمرايا في الإقتراب من لغة النثر، وعالمه الكتابي، فتخفف الشعراء من الرؤية الغنائية المتمركزة حول نمط محدد من الوصف اللغوي والصوري وانتبهوا إلى عناصر بنائية لم تكن ذات أهمية واضحة في الكتابة الشعرية التقليدية»[1].

وقد رصد عزالدين اسماعيل استفادة الشعراء المعاصرين من فنيات التعبير الدرامي الذي تسرب إلى الشعر من الفنون الأخرى، وتجلى ذلك في مظاهر عديدة ، كاستعمال الحوار بنوعيه الداخلي ، والخارجي (مونولوج ، ديالوج) والأسلوب القصصي ، والشخصيات واستخدام الصّراع لإضفاء دينامية على النص الشعري [2] ، وما لذلك من أثر كبير في التخفيف من غلواء الغنائية، «إذ كلما أمعن المشهد في استثمار خواص النثر، خفت فيه الإيقاع المتسارع، وانتهت فيه العبارة إلى كثير من الانبساط الذي يتيح لها حشد الجزيئات التي تحتفل بها»[3].

إذن فقد ساهمت عوامل كثيرة في اصطناع شعراء الحداثـــــة هذا اللون من التعـــــبير و«مهما يكن الحافز الذي دفع شعراء الموجة الجديدة إلى اصطناع التعبير الدرامي في شعرهم لا يخطئ أحد– حين يتأمل أشعارهم– أن يدرك ميزات درامية واضحة يخطئها إذا هو تأمل معظم الشعر العربي التقليدي. سوف يدرك مع التأمل كيف أن حاسة الشاعر تهديه دائما إلى الموقف الدرامي ، وكيف تنعكس درامية الموقف على العبارة نفسها واللغة التي ينسج منها هذه العبارة ، وكيف صار الشاعر يستغل كل وسائل التعبير الدرامي، من حوار وحوار داخلي وسرد وما إلى ذلك لكي يحسم التجربة الذاتية الصِّرف في إطار موضوعي حسي و ملموس».[4]

أتقن جل رواد الحداثة استخدام تقنيات الدراما وظهرت قصائد ناجحة، لكثير منهم، تقوم بنيتها الداخلية – علاوة على إيقاع التفعيلة– على توظيفها الناجح لتقنيات الدراما، خاصة

1– الصكر، حاتم، مرايا نرسيس، ص54.
2- ينظر ، اسماعيل عزالدين، الشعر العربي المعاصر ، ص 278- 322.
3– مونسي ، الحبيب، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي ، ص 192.
4– المرجع السابق، ص 282.

لدى بدر شاكر السّياب وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل ، ومحمد عبد المعطي حجازي، وعبد الوهاب البياتي ، وأدونيس وغيرهم ، وكانت قصائدهم مزيجا بين الغنائية والدرامية، وقد أرست مفهوما جديدا للشعر « ينزع نحو الخروج على المفهوم المتوارث للقصيدة الغنائية أو إلغاءالحدود بين الأجناس الأدبية في النص الواحد».[1][3]

ولا يعني البناء القصصي أن تتحول القصيدة إلى قصة أو رواية ، فينصرف فيها الشاعر إلى مقومات العمل القصصي والروائي، ويشتد في إثرها ليحشرها في قصيدته مهملا الجوانب الفنية في القصيدة ، فيكون بناؤها وصفيا باردا « إن المقصود بالقصة في الشعر هو استخدام الشاعر الغنائي لبعض أدوات التعبير التي يستعيرها من فن آخر هو الفن القصصي»[2]، دون أن يكون غرضه القصة من حيث هي قصة لأن القصيدة « ليست ذات غايات بيانية أو سردية ، وإن كان بمستطاعها استخدام عناصر سردية ، وتشغيلها في مجموع نصي وأغراض شعرية بحتة»[3].

فالشاعر المعاصر إذن حين يجنح للتعبير بتقنيات أخرى جديدة استعارها من الرواية والمسرح في إطار تقارب الفنون، إلا أنه لا يسعى للتخلي عن شعريته، إنما يوظف تلك التقنيات بطريقة جديدة تخفظ للقصيدة شعريتها ، دون السقوط تماما في النثرية « وبما أن القصيدة الشعرية لا تنسلخ عن منطلقها الغنائي بشكل نهائي ، فليس من المتوقع أن تتحقق فيها المقوّمات الدرامية بشكلها المكتمل... إن الدرامية المتوخاه في القصيدة الحديثة ، درامية من نوع خاص، تتردد بين الموقعين الدرامي والغنائي ، وتنطلق من منطلق غنائي دون أن تتخلى عن أيٍّ منهما »[4].

فالمقومات الدرامية إذن أدوات بيد الشاعر المعاصر، مثلها في ذلك مثل المحسّنات البلاغية في الشعر القديم ، فقيمتها لا تكمن في حدّ ذاتها ، إنما في طريقة توظيف الشاعر لها «فإذا استخدمت عناصر الرواية أو المسرح أو غيرها فذلك مشروط بان تتسامى وتعلو بها لغاية

1 – الصكر، حاتم ، مريا ترسيس ، ص15.

2– اسماعيل ، عز الدين ، الشعر العربي المعاصر ص300.

3– المرجع السابق ، ص19 .

4 – كندي، محمد علي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص255.

شعرية خالصة، فهناك مجانية في القصيدة » [1]، وربما تكمن الأهمية القصوى لهذه التقنيات الدرامية في الشعر المعاصر أنها عوضت القصيدة المعاصرة عمّا فقدته من أدوات الشعر التقليدية كالأوزان والقوافي الصّارمة.

بدأت استفادة الشعراء من تقنيات الدراما في قصيدة التفعيلة وفي مرحلة تالية، حين أصبحت قصيدة النثر واقعا شعريا يفرض نفسه بقوه على الساحة الشعرية والنقدية العربية، تسّربت تلك التقنيات إليها، وأصبحت جزءا من كيانها الشعري، خاصة إذا أخذنا في الحسبان أن روّادها الأوائل كأدونيس مثلا، كتبوا قصيدة التفعيلة قبل أن يكتبوا قصيدة النثر ، فاستفادوا من تلك التقنيات التي تستجيب لمناداتهم بتقارب الأجناس الأدبية.

ورغم أن أدونيس أكثر شعراء الحداثة تحولا في كتاباته ، إلاّ أنّه لم يتخلَّ عن تقنيات الدراما في كل مراحل كتاباته ، من قصيدة التفعيلة ثم قصيدة النثر ووصولا إلى ملحمية الكتابة في إصداره الأخير " **الكتاب أمس المكان غدا**".*

2)- تمظهرات السّرد في قصيدة النثر:

أ- مفهوم السرد:

يُعرَّف السرد بأنه «الكيفية التي تُروى بها القصة عن طريق القناة (الراوي – قصة – المروي له)، وما تخضع له من مؤشـــــــرات ، بعضها متعلق بالراوي والمروى له، والبعض الأخر متعلق بالقصة ذاتها »[2].

والسرد مصطلح حديث ابتدأ مع الشكلانيين الروس ثم تطور عند النقاد الأوروبيين [3] وهو« المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان من صميم الحقيقة أو من ابتكار الخيال، وهذا تعريب اصطلاحي ومفهومي لمصطلح (Narrativ) » [4].

---

[1]- أدونيس، حول قصيدة النثر، مجلة شعر، ع14، ربيع 1960، ص 80.

*يرى كمال أبوديب ومحمد ينيس أن الكتاب" نوع من السيرة الشعرية لأدونيس حيث تماهى مع المتنبي ومارس قراءة اسقاطية على واقعة. ينظر مجلة فصول (عدد خاص بأدونيس) مج6- ع.ب، خريف 97 ، ص(205-274).

[2]- لحميداني ،حميد ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي ،ط3 الدار البيضاء، 2000، ص 45.

[3]- ينظر المرجع نفسه ، ص 20–48، حيث استعرض المؤلف مفهوم السرد لدى بروب وتوما شفسكي والنقاد الفرنسيين.

[4]- الصكر، حاتم ، مرايا نرسيس، ص56.

ولا يعدم الباحث في التراث العربي وجود بعض ملامح السرد في الشعر العربي القديم، كقصة السّموأل بن عاديا مع امرئ القيس التي أوردها الأعشى في قصيدة له [1]، والتي توافرت على بعض عناصر السرد كالشخصيات (السّموأل ، الحارث) ، وتعيين المكان (قصر الآبلق) ، ووجود المحاورات .

وبرغم وجود بعض ملامح السّرد في قصائد الشعر القديم ، إلاّ أن الشاعر لم يتخلص من غنائيته، ولم يمتلك القدرة الدرامية الكافية التي ينمي بها نصّه الشعري، وحتى الحوار إذا جاء كمظهر نصَّي إلاّ أنه لا يتعدى الحوار الصّريح أو المباشر الذي يستخدم مؤشر الفعل (قال، قلتُ، سأل ، أجبت)، « فالسرد في القصيدة التقليدية مجرد بسط للجزيئات وضرب من الاسترواح الذي يتيحه الشاعر للقصيدة ، كي تنساب وراءه انسيابا سهلا ، ولكنه في القصيدة المعاصرة يأخذ شكلا دراميا تتعقد معه العلاقة بين القارئ وعناصر السّرد ذاتها وتجنح إلى كثير من الغموض الأساسي الذي يميِّع المقاصد ، حتى وإن وضحت الرؤيا» [2]

فقيام الشعر المعاصر على مفهوم الرؤيا – وتستوي هنا قصيدة التفعيلة مع قصيدة النثر– هيأ للشاعر الانفتاح على لغة النثر وجوانب السرد بشكل أكثر نضوجا ، ولا يؤثر هذا النزوع السردي على بنية القصيدة فحسب ، إنما يتعداه إلى مستوى التلقي « إذ سيغّير القارئ موقعه، بناء على ذلك ، ليلائم رؤية القصيدة السردية ولغتها وعناصرها البنائية »[3]

ب) السرد في قصيدة النثر:

ويأخذ السرد في قصيدة النثر الأدونيسية منحًى خاصا، إذ يأخذ طابعا حكائيا تجريديا، رغم أنه يحفل بالتفاصيل الصغيرة كقوله:[4]

سأزور المكان الذي كان صيفا لنا

بعد ترحالنا

بين شطآن يوليـــــــــس ، في ليل دلفي ،

1- ينظر ، المرجع السابق، ص25-33.

2- مونسي، الحبيب، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي ،ص 200.

3- الصكر، حاتم ، مرايا نرسيس ، ص38.

4- أدونيس ، أول الجسد آخر البحر، ص95.

وفي شـــــمـــــس هـــــيـــــدْرا.

وسأمشي مثلما كنتُ أمشي

هائما بين أشجاره .

سأذكِّر أزهاره ورياحينهُ

بأريح لقاءاتنا.

وأكيد ستسألني عنك : ما صرتِ ؟

وأين تكونين ؟ ما وجهك الآن ؟ لكن

ما تراني أقول؟

والفصول محتها الفصولْ ؟

فمقدمة القصيدة (**سأزور المكان الذي كان صيفا لنا**) تشي بحكاية عاشق يتذكر الأمكنة التي جمعته بحبيبته، و تستند القصيدة على أدوات سردية لتأليف حكاية ممسرحة تتفاعل فيها مكوِّنات السّرد تفاعلا حيويا لافتا، فلم ينس الشاعر حتى ذكر الأمكنة التي تردد عليها برفقة محبوبته، والتفاصيل الصغيرة التي أحاطت المكان.

والشاعر هنا يؤنسن مظاهر الطبيعة كالأزهار والرّياحين، وكأنه يجعل منها شاهدا على ذكرياته مع محبوبته ، بل وتسأله عن غيابها.

وهيمنة السرد على فضاء القصيدة يجعل المتلقي يتخيل وكأنه أمام حبكة قصصية فعلية ، ولكن الشاعر يتدارك ذلك، فيختم قصيدته في الأخير بسطر شعري يرجع للقصيدة شعريتها خاصة مع استعانته بجملة استفهامية :

ما تراني أقول؟

والفصول محتها الفصول؟

وفي قصيدة اخرى ،يجعل أدونيس السرير مشاركا فعليا في عملية القص فصار له حضور الشخصية:

صرتُ أعشق ذاك السرير الذي يتغطى بأيامنا.
كم رمينا على صدره رؤانا وآهاتنا وأسرارنا،
وأكاد أراه يحَّدق فينا ، ويسأل عن حالنا-
حالـــــــــنا؟
غارقا في المرارات ، أحنو على ذلك السرير،
وأعشقُ ذاك الصراخ
الذي يتفجّر في صمته.[1]

والقصيدة – رغم قصرها- تفيض حيوية وتدفقا دراميا ، فالشاعر يستعين بتقنية التداعي الحر، حيث إن السرير أضحى نقطة مهمة تفجَّر نزيف الذاكرة التي تعود بالشاعر إلى أيام خلت ، والشاعر هنا تماهى مع هذا الأخر الذي شاركه تلك الذكريات، مستعينا بالضمير الجمعي (**رؤانا، آهاتنا، أسرارنا، يحدق فينا ....)**، ويختم قصيدته بمفارقة كسرت حدّة السرد، وأعلنت شعرية القصيدة .* ليتزاوج الدرامي والغنائي معا:

وأعشق ذاك الصراخ
الذي يتفجر في صمته.

والملاحظة أن أدونيس كثيرا ما يفتتح قصائده بمقطع سردي يشي بأن ثمة أحداث قد سبقته ، فيأتي الشاعر وكأنه يكمل حديثا قد بدأه من قبل أو يحث القارئ بالمشاركة بنفسه في اكتناه مالم يبح به الشاعر ، كقولـــــــه[2] :

بعد هذا التشردِ ملء المدائـــــــــــــــــن ،
بعد السنين التي أرهقت كـــــــاهلـــــــــــيّ،
أغني لنا لطـــــــــــــــفولاتنـــــــــــا.

1- أدونيس ، أول الجسد آخر البحر، ص **102**.

* يرى صلاح فضل أن جهد المبدع ينصب على بناء الوحدات السردية بطريقة شعرية، تتجاوز مستوى الحكاية، لأن الرؤيا تكون بعين الشاعر لا القصّاص، وهذا ما تجليه خاصة نهايات القصائد ، ينظر كتابه أساليب الشعرية المعاصرة، ص**92** وما بعدها.

2– المرجع السابق، ص**139**.

لا أصدق أنّي شيّخـــــت أمشي غـــــــريبا
لا عـــــــزاءٌ ولا أتشكّي – لحبي ومـــــــوتي
فلكٌ واحد وأغـــــــــــــوي
من يجيئون بعدي
أن يضيئوا بنور الجسد
ظلمات الأبد.

والملاحظ أن الشاعر يقسم القصيدة – بصريا– إلى مقطعين بينهما بياض ، والمتلقي حين يقرأ المقطع الأول:

بعد هذا التشرد ملء المدائن،
بعد السنين التي أرهقت كاهلي،
أغني لطفولاتنا .

يتخيل الشاعر (المتماهي مع الراوي) شيخا قضي حياته في التطواف والتجوال، لتحط به عصا الترحال في مسقط رأسه ، أو مرتع صباه (الذي تشي به طفولاتنا)، ويفصل الشاعر المقطع الأول عن الثاني ببياض يتيح للمتلقي فرصة للتأمل ، ولتخيل ذكريات تلك الطفولة، ثم يستأنف في المقطع الثاني، ليصف حالته وقد أصبح شيخا كبيرا ، ولكنه يستدرّ العطف لأنه غريب ولا عزاء له.

وقد أحسن الشاعر توظيف السرد حتى أصبح أداه طيّعة تخدم القصيدة دون أن تخلّ بشعريتها.

وفي قصائد أخرى لأدونيس لا تكون الشخصية السردية آدمية، بل تتخذ طابعا رمزيا، فيؤنس مظاهر الطبيعة ويخلع عليها صفات البشر ، كقوله :[1]

هبطت نجمة. تمشت
خلسة في الزقاق المؤدي إلى بيتنا ، وأعطت

1– المرجع السابق ،ص40.

قدميها إلى عاشق ، وأعطت.
ليدي نخلة شعرها .

عجـــــــــبا!
لم يكن أحد ، في الطريق إلى بيتنا.
يقتفي خطوها.

وفي قصائد كهذه – وهي كثيرة عند أدونيس – يبقى المجال مفتوحا أمام تأويلات المتلقي الذي يعنت نفسه إعناتا شديدا في فهم دلالات النص واستنطاق سياقاته ، آخذ في الحسبان الثقافة الشعرية لدى الشاعر.

وتحيلنا هذه القصيدة إلى الملامح العشقية المتوارثة لدى الشاعر العربي ، ممثلة في كلمات : **العاشق ، النخلة ، الشعر ، يقتفي خطوها** ، فهل كان يعني الشاعر امرأة رمزلها بنجمة ؟

وأحيانا يتراجع السرد في القصيدة ، ويفسح المجال للوصف ، والوصف وإن كان معروفا في القصيدة العربية القديمة إلاّ أنه اتخذ في القصيدة المعاصرة منحى آخر ،فقد أخذ بعدا مشهديا ، فصارت القصيدة وكأنها مشهد مسرحي روعيت فيه كافة التفاصيل التي يعنى بها المخرج المسرحي* ، كقول أدونيس:[1]

غرفة – كم هو الضوء– محلو لكا ، بهي .
غسق لا مشع ولا معتم.
غرفة – لجة . هو ذا الموج يعلو
والوسائد جنت.

السرير اجتياحٌ

---

*استفادت القصيدة المعاصرة ذلك من تقنيات المسرح والسينما ، ينظر ، مونسي ، الحبيب، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي.

1– أدونيس ، أول الجسد آخر البحر ،ص40.

يتجنحُ ، والحنجره
تتأوه – لا كلماتٌ
غرفة – لجة وأعضاؤنا
سفن مبحرةٌ.

فقد تشكلت القصيدة من ثلاث مقاطع مفصولة عن بعضها ببياض ، و هي تشكل مشهدا متكاملا، المقطع الأول يضعنا أمام المكان– الغرفة ، ودرجة الضوء التي وصفها الشاعر بدقة (**غسق لا مشع ولا معتم**)، ثم وصف أشياء الغرفة أو ديكورها (بالتعبير المسرحي الحديث) ،الذي شكلته الوسائد والسرير، مما يشي بمشهد جنسي لم يفصح الشاعر عنه صراحة ، لكنه ترك المشهد يوحي بذلك للمتلقي ، ثم يمضي الشاعر إلى المقطع الأخير ليفصح صراحة عن المشهد الجنسي.

فما أبعد الوصف هنا عن وصف مغامرات امرئ القيس وعمرو بن كلثوم رغم أنهما كانا أكثر صراحة وتكشفا ، لأن أدونيس اعتمد على الإيحاء والتكثيف بدل المصارحة ، ولأنه جعل قصيدته ممسرحة ، والتفاصيل الصغيرة فيها كالغرفة والأشياء (**السرير ، الضوء، الوسائد)** تشارك في الفعل ، عكس الشاعرين الجاهليين اللذين صرفا أكبر همهما إلى الفعل ذاته.

فالقصيدة المعاصرة قد استفادت كثيرا من تقنيات الفنون المجاورة «ولا سيما عناصر الحكاية وتقنيات القص والسرد والإخراج والتوليف والمونتاج وغيرها كما تفيد في الوقت عينه من قابليات الحلم على اكتشاف واستلهام فوضى وتناقضات الداخل ، فالحلم يكثف الزمن أحيانا ويقصيه في احيان أخرى بالطريقة التي يعرض فيها يوميات العوالم الداخلية للأشياء التي لا يحكمها نظام الخارج ، فنجد أنفسنا مضطرين إلى تعيينها ووصفها على القاعدة الضدية التقليدية بفوضى الداخل»[1]

وكثير من قصائد أدونيس تأخذ هذا الطابع (الحلمي) الذي يستعصي على التأويل،

1– عبيد، محمد صابر، مرايا التخييل الشعري، ص20.

والذي ينبني على الفوضى واللانظام.[1]

وقد يلجأ الشاعر إلى التنويع في استعمال طرائق السرد ، حتى لا يقع في تبريد اللغة والإيقاع، وذلك باستعانته بالجمل الاستفهامية ، وبالنفي والنداء كقوله:[2]

ما الذي سوف يبقى
ويشغل للعاشقين قناديل أيامنا؟
ما الكلام الذي سوف يبقى؟
من معاجم أحشائنا وأعضائنا
من أساطيرنا البعيدة؟

ما الذي سوف يبقى
غير ما قاله قاتلونا:

كتبنا بحبر مراراتنا هوانا
وعشنا بلا حكمة
وسكنّا قصيدة.

فالشاعر رغم استعانته بالسرد الممزوج بمسحة فلسفية ، إلاّ أنه كسر جفاف السرد بالأسئلة التي أضفت حيوية وديناميةعلى النص، خاصة مع تكرار الأداة (ما) التي أفادت الإلحاح في السؤال ، ولوّنت إيقاع القصيدة ، وقد ختم الشاعر قصيدته بعبارة شعرية (**وسكنّا قصيدة)** ، والتي كسرت أفق انتظار المتلقي وخيبت أمله ، فتحققت شعرية النص.

إن قصائد أدونيس النثرية القصيرة، تختلف عن قصائد رواد شعر التفعيلة الذين استفادوا من تقنيات السرد، لأن أدونيس يخضع البرنامج السردي إلى رؤيا خاصة تجعل السرد يبدو مختلفا عن الطريقة التي استعمله بها الرواد، لأنه لا منطقي ، لاعقلاني،

1 – **يتجلى ذلك خاصة في مجموعته" مفرد بصيغة الجمع".**

2– **أدونيس ، أول الجسد آخر البحر ،ص94.**

وشخوصه تتنوع بين البشر ومظاهر الطبيعة وحتى أشياءها ، عكس قصائد رواد شعر التفعيلة التي يتنامى فيها الحدث وتبدو فيها الحبكة القصصية واضحة ثم تحل في الأخير[1].

جـ- ضمائر السرد:

أما عن ضمائر السرد ، فقد تنوعت لدى أدونيس بين ضمير المتكلم الحاضر بقوة في نصوص قصيدة النثر، والمتماهي مع الشاعر* في أحيان كثيرة كقوله:[2]

أنامُ ؟ لا نوم ، يقظانٌ يؤرقني
هوى – صدى زمن : ماذا يرجعه ؟
بيتٌ ؟ هنا صورٌ – مفتاح قافلةٍ

من الرسائل ، هذي غرفةٌ شحبتْ
ألوانها وسرى
رماد أيا منا فيها ، هنا كتب
من الغبار تغطيها ، مدى – لعبٌ
ما هذه الصورُ

أنامُ ؟ لا نومَ ، يقظانٌ يورقني .
أنين غاباتنا، والميتُ الثمرُ.

« فالمتحدث بضمير المتكلم هو شخصية فيها يكتسب السرد الذاتي هنا سمته العائدية الدلالية الصريحة على الشاعر»[3]2

وأحيانا أخرى يمزج الشاعر (الراوي) إلى صوته صوت أخر قد يكون ضمير المخاطب المذكر أو المؤنث المفرد أو مع الغائب وذلك ليوضح بعض الجوانب الداخلية التي

---

1 – ينظر ، كندي ، محمد علي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث ، ص 257 وما بعدها .

*عن مظاهر حضور الراوي (السارد) في الحكي ينظر لمحيداني ، حميدى ، بنية النص السردي، ص 48 وما بعدها .

2 – أدونيس ، أول الجسد أخر البحر ، ص 104.

3 - الصكر ، حاتم ، مرايا نرسيس ، ص117.

لا تظهر إلاّ عبر هذا الاستبطان ، وقد يذهب أيضا إلى إقامة حوار بين شخصيات واقعية أو مفترضة وبخاصة في البنية الدرامية ، فتتجاوب الضمائر فيما بينها وتتداخل بصورة معقدة أحيانا فلا يعود الكشف عن علاقاتها ممكنا إلا بعد معايشة ومصابرة.

وثمة حالات يفضل فيها الشاعر أن يروي قصيدته بضمير المتكلم المؤنث كقوله :[1]

- لم أكن غائبة

عندما جئت في ذلك اليوم ، يا سيدي

كنتُ في عزلةٍ

أتجادل مع ضوء ظلك فيها،

أحبسُ بقاياك فوق سريري،

أحبس سريري ، أحصي المناديل ، أحصى الوسائك.

أحصي نبواتنا الخائبة،

لم أكن غائبة.

فالأنثى الراوية في هذه القصيدة ، توجه خطابها إلى شخص قد يكون الشاعر نفسه، وذلك بنبرة احتجاجية ومع مسحة عتاب تفصح عنها عبارة (**أحصي نبواتنا الخائبة**).

وما يمكن قوله عن ضمائر السرد أن أدونيس قد نوع كثيرا في استعمالها بين ضمائر مفردة (متكلم أو غائب) وأخرى مختلطة * ، وكل ذلك حتى يعطي قصائده أكثر موضوعية، وحتى تكتمل الرؤية الدرامية أكثر بتجنبه للذاتية رغم أن الشاعر في أحيان كثيرة يتماهى براويه

3) القناع في قصيدة النثر:

أ- مفهوم القناع:

تشير كلمة القناع في اللغة العربية إلى معان لغوية متعددة، تدور في دلالات متفاوته

1- أدونيس ، أول الجسد آخر البحر، ص 84.

*عن تقعدد الرواة داخل النص، بنظر: لحميداني ، حميد ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص48-49 ، حيث ذكر أن تعدد الرواه يؤدي غالبا إلى تعدد وجهات النظر حول قصة واحدة .

نسبيا ، فقد تدل على ما يستعمل لتغطية الوجه أو الرأس أو كليهما كالمقنعة والقنـــــــاع «ما تغطي به المرأة رأسها .... وفي حديث عمر أنه رأى جارية عليها قنـــاع فضربها بالدرة» [1] ،وتؤدي مجمل معاني القناع إلى الإخفاء والتغطية على حالة أو هيئة كانت ظاهرة متجلية، «ويعرف المعجم قناع المؤلف أو ما يعرف بـــ (Persona) بأنه من أصل الكلمة اللاتنية ذاتها. وقد كان يطلق على القناع الذي يضعه الممثل على وجهه في أثناء تمثيله للمسرحية .. ثم امتد ليشتمل أية شخصية من شخصيات المسرحية ... أما في النقد الأدبي فيستعمل لفظ (القناع) للدلالة على شخصية المتكلم أو الراوي .... ويكون في أغلب الأحيان هو المؤلف نفسه ... ويظهر ذلك جليا في ضمير المتكلم في الرواية أو في القصيدة »[2]

فالقناع مصطلح مسرحي أساسا، لم يدخل عالم الشعر إلا مع بدايات هذا القرن في إطار تقارب الفنون وتداخلها وإزالة الحواجز بين الأجناس الأدبية المختلفة ، ولكن سيؤدي وظيفة جديدة تختلف نسبيا عن الوظيفة التي كان يؤديها في المجال المسرحي ، «لقد دخل القناع المسرح ليصبح مصطلحا مسرحيا مهما، ومنه انتقل إلى الشعر الحديث ، ليعبر عن لون متقدم من التوظيف الشعري للرموز والشخصيات »[3].

ب- قصيدة القناع والدراما:

تحقق القصيدة عن طريق القناع أبرز سمات التعبير الدرامي الذي يوصف أنه « أعلى صورة من صور التعبير الأدبي...» [4] ، فهي إحدى تجليات التفكير الدرامي ، وعلامة واضحة على تقارب الفنون الأدبية ، وتداخلها، «فاعتماد القناع على الشخصيات والرموز وتعيين الزمان والمكان ، يضفي على النص صبغة درامية وغنائية في الوقت نفسه»[5]1

وقد تسربت تقنية القناع إلى الشعر العربي المعاصر من ت. س.إليوت ، وظهر مصطلح القناع للمرة الأولى عند عبد الوهاب البياتي ، ويظهر في استعماله له نقديا، وتوظيفه

1- ابن منظور ، لسان العرب ، 8 /300 ، مادة قنع .

2- الصكر، حاتم، مرايا نرسيس، ص 71 نقلا عن مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب ، ص397.

3- كندي، محمد علي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث ، ص 66-67 .

4- اسماعيل ، عزالدين، الشعر العربي المعاصر، ص278.

5 – المرجع السابق، ص 257.

شعريا أثر قوي لنظرية إليوت في " المعادل الموضوعي " التي تقوم على أن الطريقة الوحيدة للتعبير العاطفي في الشكل الفني تكمن في إيجاد معادل موضوعي ، وإيجاد مجموعة من الأشياء أو سلسلة من الحوادث تكون معادلة لتلك العاطفة بالتحديد ، فالشعر لين تعبيرا عن الشخصية بل هو هروب منها.[1]

وقد أفادت القصيدة المعاصرة من نفسية القناع في بنيتها وفي إضفاء حيوية وديناميةعلى أشكال التعبير فيها فالقناع « من أرقى أساليب تشكيل الصورة وبنائها ، بطريقة رمزية موحية ، تضفي على النص متعة وجمالا، وتكسبه موضوعية ودرامية، تعمق إحساس المتلقي بمعاناه المبدع، وتقوده إلى ما يريد أن يفضي به إليه»[2].

وقد ذهب إحسان عباس إلى أن القناع يمثل «شخصية تاريخية – في الغالب – يختفي وراءها الشاعر ، ليعبر عن موقف يريده أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها».[3]

وبرغم أن الشخصيات التراثية والتاريخية والأسطورية * هي الأكثر إغراءً للشاعر الحديث عند اعتزامه اللجوء إلى تقنية القناع ، نظرا لما تحويه من شحنات عاطفية وفكرية وحتى عقائدية ، إلا أن ذلك لا ينفي أن الشاعر المعاصر وظف أقنعة أخرى ** من الشخصيات المعاصرة أو عناصر الطبيعة ، أو كائناتها أو مشخصاتها ، «فليس مهما في القناع هويته أو مصدره أو طبيعته التي استمد منها وإنما المهم مدى ملاءمته للتجربة التي قادت إليه والتي وظف فيها ، وكيفية توظيفه خلالها، ومدى نجاحه في النهوض بما وظف من أجله ».[4][1]

ومهما كان مصدر القناع ، وطريقة توظيف الشاعر المعاصر له وتفاوت قدرات الشعراء في تمثله إلا أنه « يمثل نزوعا واضحا نحو الدرامية بجوانبها القصصية والمسرحية

---

1 – ينظر المرجع السابق ، ص 69–71.

2 – المرجع نفسه ، ص10.

3 – عباس إحسان، إتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط2، عمان 1992، ص154.

***شاعت لدى الشعراء المعاصرين ظاهرة استخدام شخصيات أسطورية كتموز وعشتار ، وأدونيس وأخرى تاريخية أو تراثية كالحلاج والصقر، وابن عربي خاصة لدى السياب وعبد الصبور والبياتي وأدونيس ، ينظر إحسان عباس ، المرجع المذكور ص 121 ومابعدها.**

****وهي التي يسميها محمد علي كندي الأقنعة المخترعة كالحجر عند أدونيس ، ينظر مرجعه المذكور سابقا ،ص131**

4– كندي، محمد علي ، الرمز والقناع في الشعر الحديث ، ص 132.1

أو الحوارية ، والسردية بصفة عامة »[1].

جـ – القناع في شعر أدونيس:

كان أدونيس من أحد الشعراء الحداثة السباقين إلى اصطناع (القناع) وسيلة تعبيرية في شعره ، وقد أشارت إلى استخداماته المبكرة في حينها زوجته الكاتبة خالده سعيد ، وهي تضع كلمة تعريفية على غلاف ديوانه "أغاني مهيار الدمشقي" حيث كتبت عام 1961 معرِّفة بأسلوب أدونيس في ذلك الديوان ، فعدته«طريقة جديدة في التعبير الشعري هي إبداع شخصية جديدة تتقمص خواطره ، ومشاكله ، ونوازعه ، وتجسد حياته وتجربته، هي شخصية مهيار الدمشقي»[2].

وكان (مهيار) قناع أدونيس الأول ثم توالت أقنعته في قصائده اللاحقة، المستمدة من التاريخ كقصيدته (الصقر وأيام الصقر)، ثم (تحولات الصقر) التي وظف فيها شخصية عبد الرحمن الداخل (صقر قريش) ، و«قد أجاد أدونيس من زاوية سردية ، إحكام القناع، بحيث ظل على مبعده كافية عن رمزه التاريخي ، لكنه قدم لنا مهارة أخرى في تبديل وتغييب التاريخ ، وقلب دلالاته ليخدم فكره الشاعر»[3].

فارتبط القناع بالتاريخ لا يعني الإعادة الحرفية لحوادثه ، وإنما يختار الشاعر من أحداث ووقائع حياة الشخصية ما يناسب منظوره هو، وإسقاط ذلك على عصر الشاعر ، وإلاّ أصبحت القصيدة مجرد إعادة نسج للواقعة التاريخية، ولذلك كان أدونيس ذكيا جدا في استخدام أقنعته.

و« في حالة شاعر كأدونيس ، لا نجد غرابة في هذا التماهي أو التوحد مع قناعه الرمزي ، فلقد اختار هو لنفسه ، وفي مرحلة مبكرة من حياته الشعرية أن يتسمى باسم (أدونيس) ، وأن يكون (أدونيس) قناعا شعريا يختفي وراءه وجود الشاعر واسمه... فيغيب وراء حضوره، ويكتفي باسمه الأسطوري المشحون

1 - الصكر، حاتم ، مرايا ترسيس ، ص75 .
2– سعيد ، خالدة ، حركية الإبداع ،ص 122.
3 – ينظر المرجع السابق، ص73، وينظر أيضا: فصل ، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة ص 183، ومابعدها.

بالـــــدلالات والمكتـــنز بالأمثولات الرمزية.»[1] *

« وقد لاحظ النقاد تمازج الدرامي والغنائي في أعمال أدونيـــــــس وتأليفه الفذ بين الغنائية والتنظيم المعقد للبناء الفني »[2] ورصد قدراته على أن «يخلق شيئا جديدا في صلته بالتراث لإحداث علاقات ودلالات وصور تحمل وسمة ذاتيه»[3].

ولكن تقنية القناع رغم ما تزخر به من إمكانات درامية هائلة، وما تتيحه للشاعر من فرصة ليبقي على مسافة من شخصية الراوي، إلا أنها لا تخلو من بعض العيوب التي سجلها النقاد، أبرزها ظهور المؤلف من وراء قناعه إذ يكشف عن«رقة القشرة الدرامية التي حاول أن يتخذها لنفسه »[4] ، يضاف إلى ذلك « اختيار أقنعة مولفة بشكل انتقائي غريب ، حتى يتجاور الصوفي والدنيوي، والثوري والمحافظ ، وربما الشيء وضده ، في عمل واحد »[5].

وهذا ما لاحظه النقاد في شخصية مهيار التي ابتدعها أدونيـــــــس مما أدى بخالده سعيد إلى القول عن مهيار، «إنه ذو هوية متحركة مسافرة ، لأنها البحث الدائم، لأنها هوية تتكامل ، تصير . . . »[6]

وذلك ما أدى بأدونيـــــــس إلى ابتداع تقنية درامية أخرى، عن طريق تطوير التقنية المألوفة ، في (القناع) « ليصـــــل بها إلى تقنية جديده، يـــــكاد يتـــــفرد بـــها بـــــين معاصـــــــريه وهـــــي (المرايا) »[7].

1–الصكر، حاتم، مرايا نرسيس، ص 74.

* جاء في (مسخ الكائنات) الذي كتبه الشاعر أو فيد (43 ق.م–18م) أن أدونيس هو ذلك الشاب الجميل يقال أن أمه أنجبته من جده وهربت وهو جنين في بطنها مخلفة وراءها بلاء العرب حتى أدركت بلاد سبأ حيث مسخت إلى شجرة مر، وكبر الجنين في جوف الشجرة، حتى انشق جذعها وظهر الوليد الذي رعته الحوريات، وكبر لتعشقه فينوس وترافقه في الغابات والجبال، محذره أدونيس من الوحوش ، لكنه لم يستمع إلى تحذيرها، ورمى خنزيرا بريا متوحشا برمح فتعقبه الخنزير وعضه بنابه، وتركه ليموت على الرمال ، ولم تستطع فينوس أن تنقذه ، واكتفت بأن جعلت مشهد موته يعاد ممثلا كل عام، وأمرت بأن تنبثق زهرة شقائق النعمان من دمه، (ينظر المرجع نفسه ، ص74) والملاحظ أن الأسطورة تشابه مع أسطورة نرسيس ومع تموز في مشهد إعادة البعث.

2– الصكر، حاتم ، وجه نرسيس ومياه الشعر، مجلة فصول ، مج 6 ، ع2، خريف 97 ، ص26.

3– عباس ، إحسان، إتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص146

4– المرجع نفسه ، ص 160.

5- الصكر،حاتم ، مرايا نرسيس ،ص72.

6- سعيد، خالدة، حركية الإبداع ، ص123.

7- المرجع السابق، ص 71.

4) قصيدة المرايـــــــــــــــا:

أ- الفرق بين القناع والمرآة:

المرآة تطوير لتقنية القناع التي ابتدعها الشاعر المعاصر، وللمرايا دلالاتها الظاهرية الشيئية أي وجودها الفيزيائي الذي تنعكس عليه صورتنا، ولها دلالاتها الأسطورية العميقة، كأسطورة نرسيس (النرجس بالتعبير العربي) الذي عشق صورته المرتسمة على صفحة الماء، ومات لعشقه ذاته ، وظهرت مكان جثته زهرة النرجس التي ترمز إلى الإعجاب المرضي بالذات .[1]

ويتحدد الفرق بين القناع والمرآة حسب موقع الراوي ، «فلا مجال للتفريق بين القناع والمرآة إلا من خلال موقف الشاعر وطريقته في التعامل والتوظيف ففي حالة اعتماد الشاعر فكرة المرآة فإنه يبقى منفصلا عنها، مواجها وموجِّها لها وهو على بعد مناسب منها، يمكنه من تحريكها ومتابعة الصور والأشكال المنعكسة عليها» [2] ، فإذا كان « موقع الشاعر في (القناع) يتحدد بالبقاء مختفيا (خلف) قناعه، فإن وجود الشاعر إزاء (المرايا) يحتم وجوده (أمامه) فهو ينظر إليها ويتأملها»[3] [4].

والمرايا تتيح إمكانـــــــات سردية واسعة نابعة من كونها « دالا شعريا وأدبيا عاما ، يمكن أن يحمل معه تقنيات خاصة ، ترتبط بالانعكاس وتشويه الانعكاس معا، أو التشـــــظية و التناثر»[4].

ب- المرآة عند أدونيس:

كان للناقد إحسان عباس فضل الإشارة إلى استعمال أدونيس تقنية المرآة وتفرده بها كأسلوب شعري وقد صنفها إلى عشرة أصناف هي[5].

1- مرايا الشخصيات التاريخية (زيد بن علي . . .)

1- ينظر الصكر ، حاتم، وجة نرسيس في مياه الشعر ، مجلة فصول ، مج6 ، ع2، خريف 97 ، ص 28-29.
2- كندي ، محمد علي، الرمز والقناع في الشعر الحديث ،ص85.
3- الصكر، حاتم، المقال المذكور من مجلة فصول ، ص 27.
4 - المرجع نفسه ، ص27.
5 - ينظر عباس، إحسان ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 160-162.

2- مرايا شخصيات غير محددة بزمان أو مكان (الطاغية ...)

3- مرايا شخصيات رمزية (عائشة)

4- مرايا شخصيات معاصرة (خالدة)

5- مرايا المجسدات (رأس الحسين)

6- مرايا زمانية (الحاضر ...)

7- مرايا مكانية (مسجد الحسين ...)

8- مرايا الأشياء (الكرسي ...)

9- مرايا مجردات (السؤال ...)

10- مرايا أسطورية (أورفيوس) .

و إن كان إحسان عباس اكتفى بمجرد الإشارة إليها و تصنيفها دون دراستها دراسة مستفيضة عن كيفيات توظيفيها و طرق اشتغالها داخل بناء القصيدة ، و ربما مرد ذلك اهتمامه بقضايا أخرى في الشعر المعاصر .

أما حاتم الصكر فقد قسم مرحلة المرايا في شعر أدونيس إلى قسمين: [2(1)]

1- مرايا مسماة- صريحة - وأحصاها بست وثلاثين مرآة.

2- مرايا غير مسماه : يتم فيها استثمار تقنية المرآة وتجاوز الآقنعة فنيا، ولكن دون إعلان صريح في العنوان عن نوع القصيدة أو انتمائها للمرايا.

وأول ما لاحظه الباحث في مرحلة المرايا لدى أدونيس « انقطاعه تماما إلى السرد، حيث تنطلق المرآة من بؤرة محددة ، تنتشر على مدار القصيدة التي تتميز بالقصر غالبا، ولعل في هذا مفارقة ما ، إذ أن الاستعانة بالسرد في القصيدة الحديثة، يدعو إلى الإسترسال والطول، فيما كانت قصائد المرايا مكثفة، و إن هذه الكثافة جزء مهم من عناصر قصيدة المرآة ، وملمح أول من ملامحها الفنية- الأسلوبية ، فالتكثيف يجعل مداخل القصائد

1 - ينظر : الصكر، حاتم، مرايا نرسيس، ص91-95 وقد لا حظ الباحث أن المرايا (الصريحة) موجودة أساسا في ديوانه (المسرح والمرايا) ، ولكن هذا لا ينفي وجودها في مراحل سابقة للديوان (كأغاني مهيار) أو مراحل تالية له، بينما المرايا (غير الصريحة) كتبها أدونيس في مراحل متفرقة من مسيرته الشعرية ، وتحيل على اسم علم أو مدينه أو فكرة .

وخواتمها، فضلا عما تعرضه في وسطها، تتسم بالمباشرة .. وتتميز أساسا، أي نقطة تشكلها وانبثاقها ، بوجود السارد وراءها»[1](1)

وبذلك تحفظ القصيدة ، المسافة بين الشاعر والشخصية المتجسدة في المرآة ولذلك توصف المرايا بأنها « أشد واقعية من القناع»(2) لأنّ القناع قد يدل على تماهٍ كلي بين الشاعر وشخصيته.

ولكن ذلك لا ينفي أن الشاعر قد يمرر رؤاه الإيـــديــولوجـــية من خلال المرآة، كقول أدونيس في قصيدة (مرآة الشاهد) المنشورة في ديوانه (المسرح والمرايا):(3)

وحينما استقرت الرماح في حشاشة الحسين
وارزينت بجسد الحسين
وداست الخيول كل نقطة
في جسد الحسين
واستلبت وقسمت ملابس الحسين
رأيت كل نهر يسير في جنازة الحسين.

ففي هذه القصيدة يقدم أدونيس شاهد عيان على مقتل الحسين بن علي بيد الأمويين، ولا يخفى هنا إيــديــولوجــية أدونيس ومرجعيته الشيعية، المبجلة للحسين وآل علي، كما أنه يقدم الحسين على أن المضحي والمخلص كالمسيح «لأن شكل الحسين التاريخي ، ممثلا للرفض ، صار يشخص شكلا لعبارة الخصب مشابه لــ" تموز- المسيح"»(4) .

وقد أحصى حاتم الصكر ضمائر السرد في قصائد المرايا عند أدونيس فوجدها تنحصر في خمسة أنواع مرتبة حسب درجة استعمالها كما يلي:

1- الصكر، حاتم، مرايا نرسيس ، ص 91-92.
2- عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، ص149.
3- مجلة فصول مج6، ع2، خريف 97 ، ص 119-120.
4- خان، ز، أدونيس : دراسة في الرفض والبعث ، ترجمة محمد عيد ابراهيم، مجلة فصول ، مج 6 ، ع2 ، خريف 97، 126.

ضمير المتكلم ثم المخاطب ويليه الغائب فالحوارية وأخيرا الصوغ المختلط، ومثّل لكل ضمير منها بقصيدة لأدونيس[1] .

وقد لاحظ الباحث أن مرايا ضمير الغائب « حيث يقف الراوي بعيدا عن مرويه، ويكون السرد موضوعيا، والصور تنعكس بانضباط سردي محايد، هي الأقرب إلى روح السرد وأجوائه» [2] ولعل ذلك نابع من الرؤيـــــة التقلـــيديـــة للسرد الروائي حيث كان ضمير المتكلم هو المهمين على سرد الأحداث الروائية، ودعي "بالسرد الموضوعي " حيث يكون « الراوي عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية»[3]

وقد أوجز حاتم الصكر نتائج دراسته عن ضمائر السرد في قصائد المرايا الصريحة في الجدول التالي:[4][5]

قصائد المرايا

العناوين	مضافة 12	منكرة 24

ضمائر السرد	مخاطب 9	متكلم 11	غائب 9	حوارية 3	مختلطة 4

موضوعاتها	زمان 4	مكان 3	شخصية 8	**شخصية تاريخية** 7	شيء 7	فكرة مجردة 4	مختلطة 3

و بتمعّننا للجدول نخرج بعدة ملاحظات مهمة :

أولها: ورود لفظة "المرايا" بصفة النكرة كان ضعف ورودها معرّفة (بالإضافة)، و النكرة

1 – ينظر الصكر ، حاتم ، مرايا نرسيس ، ص97 – 104 .

2– المرجع نفسه ، ص104

3– لحميداني ، حميد، بنية النص السردي ، ص47، وقد ميز الشكلاني الروسي "توما تشفسكي " بين نمطين من السرد: سرد موضوعي (Objectife) وسرد ذاتي (Subjectif) ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء .. أما في نظام السرد الذاتي فإننا نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي" ينظر لحميداني " المرجع نفسه ص46–47 .

4 – المرجع السابق، ص 104.

كما هو معروف دلالة التعدد ، و تعدد المرايا يقود إلى تعدد الشخوص .

ثانيها :تعدد ضمائر السرد ما بين مفردة (و نلاحظ هنا طغيان ضمير المتكلم على حساب ضميري المخاطب و الغائب)،و اختلاطها أحيانا ، و في ذلك عودة إلى فن المسرح ،الأصل الذي استعيرت منه فكرتا القناع و المرآة في إطار تقارب الفنون و تكاملها .

ثالثها : تعدد موضوعاتها ، و إن طغى جانب الشخصيات أكثر ، و خاصة الشخصيات التاريخية ، مما يدل على عمق ارتباط الشاعر بتاريخه و استلهامه من التراث ، و لكن هذا لا ينفي نزوع الشاعر أحيانا إلى التجريد مما يؤكد خصب و ثراء تجربته الشعرية ، و لذلك فليس غريبا أن يعدّ حاتم الصكر أدونيس متفرّدا بين معاصريه بتقنية "المرآة".

ومجمل القول أن تقنية القناع التي تطورت لدى أدونيس إلى تقنية المرايا، خاصة في ديوانه " المسرح والمرايا" ، تعد إحدى مظاهر الابتعاد عن الغنائية وهجر طرائقها، وملمحا من ملامح مزاوجة الشاعر بين الغنائية والدرامية ، وقد نجح الشاعر في توظيفها واستثمار الإمكانات التي تتيحها له في إضفاء جو درامي يستعمل السرد والتنويع في الضمائر للتخفيف من غلواء الغنائية وتوخي قدر من الموضوعية.

5) الرمز الأسطوري في قصيدة النثر:

أ- درامية الرمز الأسطوري:

اتخذ الشاعر المعاصر وسائل تقربه من الدراما وتخفف من الغنائية، وذلك في سعيه الحثيث إلى تجديد معمارية القصيدة المعاصرة التي أصبحت نهرا متدفقا يجمع بين مذاقات وطعوم شتى استقاها من بقية الأجناس الأدبية.

وعلاوة على القناع والمرآة، استعمل الرمز الأسطوري* ، الذي يعتبر شكلا من أشكال استدعاء السرد إلى الشعر.

والأسطورة « هي الاصطلاح المفضل في النقد الحديث وهي تشير إلى ، وتحوم على حقل هام من المعاني ، تشترك فيه الديانة والفلكلور وعلم الإنسان وعلم الاجتماع والتحليل

*فرق محمد فتوح أحمد بين الرمزية النفسية، والرمزية الجمالية والرمزية الميتافيزيقية، والرمزية الأسطورية التي تعد شكلا من أشكال استعمالات الرمز، ينظر كتابه: الحداثة الشعرية ص 277-310 .

النفسي والفنون الجميلة، وفي بعض المتناقضات المعتادة، فإن الأسطورة نقيضة للتاريخ أو للعلم أو للفلسفة أو للحقيقة أو للحكاية التمثيلية . . . غير أن الأسطورة بمعنى أوسع تعني أيه قصة مؤلفة تتحدث عن المنشأ والمصير» [1]

فالأسطورة إذن نشأت في رحم المعتقدات الدينية للإنسان وأصبحت جزءا من ضميره الجمعي ، يفسر بها الظواهر الكونية وكل الأمور التي لا يعرف لها تفسيرا منطقيـــــــــا.**

وقد استخدم الشاعر القديم الأساطير والرموز في شعره لكن استعماله لها كان استعمالا خارجيا وسطحيا ، يكتفي بذكر الرمز مجملا أو عابرا ، فالشاعر القديم لم يكن يعرف الغنى الأسطوري والاكتناز السردي والرمزي للشخصيات والأحداث للأسطورة في نسيج النص وعماد بنيته ، والعبور من زمن الرمز إلى زمن الشاعر لتحقيق التناص في أوسع صوره وأعمقها وأغناها، مما يقوي بناء النص، ويعدد وينوع مستوياته التعبيرية ، وينأى بها عن الغنائية ، ووصولا إلى السرد بكيفياته وهيآته وتشكيلاته الممكنة شعريا [2].

وتتنوع مصادر الرمز الأسطوري في الشعر المعاصر « فاستخدام رموز متنوعة بنفس معانيها مثل شخصية المسيح مع محمد، أو مع الآلهة الشرقيين، وطائر العنقاء، يساعد الشاعر على إبراز العامل المشترك في الحضارة الإنسانية زيادة على أنه يجعله يبدو شاعرا عالميا يستخدم صوت التاريخ ليبعث الماضي ويقرنه بالحاضر و مشكلاته» [3].

فأساس اختيار الشاعر لرموزه الأسطورية مرتبط بطبيعة تجربته الشعرية ، وتبعا لفلسفته في الوعي بجدلية التراث والمعاصرة، وحجم ونوع ثقافته التي تكون هذا الوعي « فمن النماذج ما يرتدّ إلى الموروث الشعبي ، ومنها ما يستقيه الشاعر من التراث الديني أو الصوفي ، ومنها ما يكون ذا أصل تاريخي، ومنها ما يرجع إلى الأساطير ومذخور اللاشعور الجمعي، كما أن منها ما يستمده الشاعر من معين الثقافة الأوروبية في وجهيها

1- ويليك ، رينية / وارين ، أوستين ، نظرية الأدب ، ص 198 .

*حظيت الأساطير باهتمام بالغ من قبل النقاد والدارسين وحتى علماء النفس لما لها من أهمية كبيرة في الوجدان الجماعي للشعوب ولا يتسع المجال لاستعراض كل الآراء في هذا الصدد. عن مفهوم الأسطورة لدى بأرت ، وريشارد زوشليجل، وفرويد وكارل يونغ وإليوت ينظر: الصباغ ، رمضان في نقد الشعر العربي المعاصر ، ص344- 350، فصل الأسطورة والشعر.

2- ينظر : الصكر، حاتم، ص 109 وما بعدها.

3- موريه، ش ، الشعر العربي الحديث، ص 378.

الإغريقي والروماني على وجه الخصوص»"[1]

وثمة أسباب عديدة جعلت الشعراء المعاصر ين يتبنون هذا اللون من التعبير ، حتى طغى على مجمل قصائدهم ، وأصبح علامة أسلوبية تميز الشعر المعاصر، خاصة لدى بدر شاكر السياب، وذلك « أن الرمزي يكشف عن بعض خصائص الواقع (خصائص عميقة) ، تتحدى كل وسيلة أخرى للمعرفة ، إن الرموز والصور والأساطير ليست مجرد إبداعات هامشية للنفس الإنسانية، إنها بالعكس تستجيب لضرورة ما وتؤدي وظيفة معينة، إنها تعري عن الأنماط الأكثر سرية للوجود ...»[2] .

وقد اكتشف الشاعر العربي الحديث ما في الأسطورة والرمز من طاقة ترفد موضوعية النص «وتنأى به عن المباشرة والغنائية الحادة والتقريرية» [3]. فضلا عما تضفيه من جمال* وإيحاء على مضمون القصيدة بدل التصريح والواقعية الفجة، فالرمز« هو قبل كل شيء، معنى خفي وإيحاء إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة ، أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة »[4] .

ولا ينبغي أن تكون الأسطورة في القصيدة مقحمة إقحاما للدلالة على ثقافة الشاعر فنجاح الشاعر في استخدام الأسطورة «يتوقف أولا على حاجة القصيدة إليها، بحيث لا تكون مجرد استعراض لثقافة الشاعر، ثم يتوقف تأنيا على مدى مذى تمثله للأسطورة إيمانه بها، وإستطاعته تحويلها إلى نبض داخلي يتخلل القصيدة ، فلا تكون مجرد استعارة يستعاض فيها ببعض الضخصيات والأحداث الوهمية عن شخصيات وأحداث حقيقية»[5].

فالشاعر الحديث حين يستدعي رموزا تراثية سواء كانت محلية أو عالمية، إنما يعيد صلته بهذا التراث ويحاول ربطه بواقعه المعيش، علاوة على محاولته إضفاء نوع من

1- أحمد، محمد فتوح، الحداثة الشعرية، ص123.

2- عبد الحق ، منصف ، الكتابة والتجربة الصوفية، ص94-95.

3- الصكر ، حاتم ، مرايا نرسيس ، ص 106.

*عن جماليات الرمز ينظر الاشارات الإلهية للتوحيدي، دراسة جمالية ابستمولوجية، مخطوط رسالة ماجيستر اعداد الحاج لقوس محمد، جامعة وهران، 2004، ص 79-88.

4- أدونيس ، زمن الشعر ،ص 166.

5 - أحمد ، محمد فتوح، الحداثة الشعرية ،ص322.

الموضوعية والدرامية على غنائيته.

«فحين بعث الشعراء الجدد في الخمسينيات ومطالع الستينيات رموزا أسطورية تضيء المرحلة التاريخية ، لم ينقلوها ولم يحفظوا لها سياقها أو مضمونها الأسطوري ، بل دخلت في إطار الرؤية الشعرية لكل منهم ، واكتسبت دلالات جديدة، و باتت تمثل البطل الذي يموت فردا ويبث جماعة (كما في قصيدة النهر والموت للسياب) أي اكتسبت معنى الفادي والمخلِّص، وقد بلغ من اختلاف الرمز التّموزي في الشعر المعاصر أن الأسطورة الأصلية أي شخصية تموز قد تداخلت مع شخصية المسيح في كثير من الأحيان»[1]

وإذا كان بعض الباحثين يرون استعانة الشاعر بالرموز والأساطير قد أغنت بنية القصيدة و شحنتها بدلالات إيحائية جديدة ، إلا أن بعضهم الأخر يفسرون الاستعانة برموز التراث وأساطيره وأقنعته بأنها « تعبير عن التضايق من التاريخ الحقيقي بخلق بديل له (الأسطورة) أو هو محاولة لخلق موقف درامي، بعيدا عن التكلم بضمير المتكلم»[2].

وقد نتج عن التحول الحداثي في استعانة الشاعر المعاصر بالرموز والأساطير إنجازه لمظاهر ذات أهمية كبيرة في بناء القصيدة الحديثة وتغيير زوايا نظرها، لاحظها الناقد حاتم الصكر وتحدث عنها باسهاب ، ونلخصها فيما يلي : [3]4

1- التحول من الذات إلى الآخر، وما صاحب ذلك من تحول في المستوى النحوي والتركيبي والتعبيري عامة.

2- التحول من الانفعال العاطفي المباشر (الغنائي) إلى التعبير بالمعادل الشعوري، بخلق الإيحاء بالحالة الشعورية ، بدلا عن تقريرها وتسميتها بشكل مباشر.

3- محاولة المزج بين الرمز والأسطورة والقناع باقتطاع الرمز من سياقه الأسطوري.

4- الانفلات من قيود التاريخ وحرفية وقائعه.

5- وترتب على ذلك توسيع مفهوم التناص ، واتخاذه أشكالا شتى كالتناص الزمني، والتناص

1- سعيد ، خالدة ، حركية الإبداع ، ص 322.

2 – عباس ، إحسان ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص155.

3 – ينظر الصكر ، حاتم مرايا نرسيس، ص109-111.

الصوتي بين صوت الشاعر وصوت رمزه أو قناعه.

6- تغير اصطلاحي ومفهومي في الخطاب النقدي والشعري، مسّ زواية الرؤية وآليات التحليل والقراءة كالتفريق بين الشخص الحقيقي والشخصية الأسطورية.

7- الانتقال أدائيا من التناول الوصفي للشخصية إلى التعمق والتأمل الدرامي في أبعادها، تمهيدا لاندراجها في سردية النص الشعري.

8- تجاوز الوظيفة المضمونية للأسطورة ورموزها إلى الوظيفة البنائية داخل النص بحيث تكون الأسطورة ورموزها وتشكلاتها عنصرا بنائيا أساسيا في النص الشعري

9- إطلاق مخيلة الشاعر في خلق أسطورته أو رموزه وأقنعته ، أي تكييف الأسطورة بما يناسب السياق المناسب.

10- تعدد روافد القصيدة بنائيا، لأنها تدمج القصيدة بآليات المسرح والقصة، والماضي بالحاضر والمستقبل، والتراث المحلي بالغربي والعالمي، مما ينعكس على **بنية** النص، وعلى منظور التلقي .

فتبني شعراء الحداثة للتعبير بالرمز الأسطوري كان إذا نتاج تظافر أسباب عديدة، وليس مردّه مجرد تقليد للشعر الغربي كما رأى بعض الباحثين [1]، وهذا اللون من التعبير أمدّ القصيدة العربية المعاصرة بعصب مهم في تكوين نسيجها جراء إمدادها بطاقة هائلة لاستيعاب فنيات وآليات التعبير من المسرح والقصة كالزمان والمكان والشخصيات والحوار * ،علاوة على ما توفره من طاقة إيحائية كثيفة تعمد إلى التلميح بدل التصريح.

ب- الرمز الأسطوري لدى أدونيس:

يعد أدونيس من أكثر شعراء الحداثة الذين تمثلوا بوعي كامل طريقة استخدام الرمز سواء بطابعه التراثي أوالأسطوري في قصائدهم، وقد بدأ ذلك في حياة مبكرة من حياته ، فقد

1- على رأس هؤلاء الباحثين موريه،ش، ورمضان الصباغ، للأول ينظر: الشعر العربي الحديث ، ص357 وما بعدها وللثاني ، ينظر: في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 349 وما بعدها.

***إضافة إلى تلك الخواص التي أضفتها تقنية الأسطورة على الشعر المعاصر ، يرى موريه أنها تمد القصيدة بموسيقى خاصة سماها "موسيقى الأفكار" ينظر كتابه السابق الذكر ،ص378.**

استدعى (مهيار) الشاعر العباسي المعروف ومارس عملية إسقاطيه على واقعه المعيش وحرّفه وفقا لرؤياه الشعرية.

أما استخداماته للرمز الأسطوري فقد تجلت في استدعائه رموزا من الثقافة الغربية، والشرقية القديمة، كأورفيوس، الذي تردد في قصائده كثيرا، وسيزيف ونرسيس، وأدونيس وغيرها من الشخصيات الأسطورية، وكان لذلك التناص مع الأساطير أثر بالغ في إثراء قصائده « بإيحاءات وصور وأبعاد دلالية، ودرامية كان لها الأثر الأكبر في جعل قصائده ذات مذاق خاص»[1] ،ونجد ذلك بشكل خاص في ديوانه " المسرح والمرايا" ، حيث يقول في قصيدة " الرأس والنهر" التي جاءت على صوره حوار يعبر عن أسطورة " أورفيوس"[2]

الجوقة غير منظورة:

سيجيء الليل

قبل حلول الليل

(ما من أحد يهتم، يدخل شخص يحمل نايا ، يظن أنه راع)

الراعي (بلهجة طبيعية)

حلمت أن رأسا

في النهر ...

(تقاطعة إمرأة (1) وتسأله بسخرية ناعمة)

إمرأة (1)

هل سمعته يغني

كرأس أورفيوس

تذكر أورفيوس؟

إمرأة (2) : (حاضنة الشاب 1)

لون صدري جزيرة

1- الصباغ، رمضان ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 357.

2- المرجع نفسه، ص 357.

لون ثوبي مرجل
لك عيناي مرفأ
لك فخذاي جدول
والغبارالذي يلف ذراعيك مخمل
لي بلاد ومخمل
الشاب (فيما يطوّق خصرها)
خصرك لي نموذج وصوره
لهذه المعموره

(موسيقى جنسية صاخبة ، تهدأ الموسيقى ، فيسمع من بعيد صوت يخرج من ماء النهر يظن أنه صوت الرأس)

الرأس (صوت بعيد)
ليس صوتي إلها
ليس صوتي نبيا
صوتي النار والنفير
صوتي الصاعق المزلزل والطالع البشير

الجوقه (غير منظوره)
وجه مهيار في الماء يسطع كالجوهرة
لم يعد غير صوت
والحقول المزامير ، والنهر الحنجره
.....

الرأس : أصواتكم حصار
لكنني محصّن بصوتي
.....

الجوقة (غير منظورة):

مدّ لنا يديك

أفرغ لنا تاريخك الملآن

نلمح في عينيك

من دمنا

ناعورة ونبع

ياوطنا عطشان

يا وطنا ممتلئا بالدمع

الرأس (وحده):

أثقبوا جبهتي قيِّدوني

وخذوا حربة وانحروني

مزقوني كلوني

واقرأوا كيمياء المدينة

بين أشلائي الأمينة

الجوقة : (غير منظورة)

جسد مغروس في البرية

والنهر دم والموجة نور

جسد تبنيه الحريهْ

الرأس (بصوت يزداد عمقا و حزنا)

صانع غيركم أصدقاء

صانع غيركم قضاء

.....

فنجد أدونيس قد استحضر أسطورة " أورفيوس"* ، ويشير إلى براعته في الغناء (**هل سمعته يغني – كرأس أورفيوس– تذكر أورفيوس؟**) ، وتحاول النسوة إغراءه، فهذه امرأة تقول له (**لك عيناي مرفأ ، لك فخذاي جداول ...**) ولكن "أورفيوس" يظل إعجازه في صوته لأنه (**النار والتغير ، والصاعق المزلزل، والطالع البشير**) ولكن النسوة يصحن ، يحاولن أن يبطلن مفعول قيثارته السحري ، فيقول لهم (**أصواتكم حصار، لكنني محصن بصوتي ...**) وتلح النسوة ، ولكنه يستمر في غنائه ، يقول أدونيس.

تقذفني أصواتكم بالحجارْ

أصواتكم فوق جبيني دم ، حول جبيني غباره

أصواتكم حصار.

وهذا يشير إلى ما جاء في نص (أوفيد): «ولكن صياحهن الصاخب قد غطى على صوت " أورفيوس" وقيتارته وسرعان ما نزف دم الشاعر الأعزل وأخذ يصيغ الحجارة بلونه القرمزي»[1].

ويقول أو فيد أيضا « . . . وأسرع النسوة نحو الفؤوس فمزقن بها الثيران التي تهددهن بقرونها ، ثم اتجهن نحو الشاعر فتوسل "أورفوس" إليهن أن يتركنه لكنه فشل في استدار عطفهن ، وسددن نحوه ضربت قاضية فخرجت روحه من بين شفتيه اللتين اجتذبتا

* جاء في مسخ الكائنات ، للشاعر أوفيد عن أورفيوس « وتغنى الشاعر الطراقي (أورفيوس) بأغان تسحر الصخور والغابات وتروض الحيوانات الأبده، وأطلت عليه إحدا نساء "كيكونيا" المجذوبات من فوق تل وهو ينشد أنغام قيثارته، وصاحت إحدا هن وشعرها يتطاير في الهواء:"ها هوذا من يستخف بنا " وسددت حربتها إلى فم الشاعر الذي يهيم به (أبولو)، غير أن الحربة لم تصبه بأذى لما علق بطرفها من أوراق الأشجار، وألقت عليه حجرا كبيرا فسقط عند قدميه مأخوذا بجمال غنائه وشدوه وقيثارته دون أن ينال منه، وكان لسان حاله يعتذر عن حمق من قذف به، وتوالت قذائف النسوة، وقد تولتهن ثورة الغضب المحموم، وقد كان من الممكن أي يطيش ما قذفن به بسحر أغنيات أورفيوس ولكن صياحهن الصاغب ، وأنغام الناي فريجي والبوق المقوس والرق ولطم الصدور قد غطى ذلك كله على صوت أورفيوس وقيتارته ، وسرعان ما نزف دم الشاعر الأعزل وأخذ يصيغ الحجارة بلونه القرمزي"– ينظر الصباغ " رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 360.

1 - **المرجع نفسه ، ص 360.**

بغنائهما الحيوان والشجر والحجر ومضت روحه تحملها الرياح»[1]

وقد عبر عن هذا أدونيس في نفس النص السابق ذكره بـــقوله :

"اثقبوا جبهتي، قيدوني
وخذوا حربة وانحروني
مزقوني ، كلوني".

وتتجسد أسطورة أورفيوس في شعر أدونيس في مواضع عديدة من ديوانه "المسرح والمرايا" وبعض القصائد الأخرى من "كتاب التحولات والهجره في أقاليم النهار والليل" وديوانه "أول الجسد آخر البحر" ومن الأخير تجتزئ بقوله :[2]

أورفيوس النجيّ الكليم
لأساطير حبي ، للسفر المر في غيهب الدلالهْ،
من خطاه التي تتأرجح في شكِّها.
أتعلم سر الهبوط الصعود
على درجات الجحيم
أتعلم أن أشرب الكون حتى الثماله.

ونلاحظ أن استعمال الرمز " أورفيوس " في هذا النص الأخير يختلف عن استعماله في النص الأول – الطويل نسبيا قياسا إلى النص الثاني– وذلك من عدة وجوه أهمها:

1– أن أدونيس قد احتفظ في النص الأول بالسياق الأسطوري لرمز أورفيوس وقد سبق تبيان ذلك بالمقارنة بين مقاطع من القصيدة وما يقابلها عند أوفيد، بينما في النص الثاني، غيّب السياق الأسطوري تماما ، وبالتالي أصبح فهم دلالات الرمز مفتوحا على تأويلات المتلقي.

2– في النص الأول تحققت كل عناصر الدراما من حوار و شخصيات وصراع وحدث، بينما في النص الثاني لم يُبْقِ الشاعر سوى على صوت المتكلم الراوي.

1– **المرجع السابق، ص 363.**

2– **أدونيس ، أول الجسد آخر البحر، ص 81.**

3- سياق النص الأول يشير إلى أن المقصـــــود بالــرأس هو رأس الحسين بن علي [1] ، إذن فقد استحضر الشاعر أسطورة أورفـــــيوس الذي قتل طعنا ، تماما كما قتل الحسين ظلما وعدوانا، فقد صار الحسين عند الشاعر جسدا يشبه تـــــموز في بعثه من جديد، ورجوع صوته يشبه غناء أورفـــــيوس الذي لم يفلح النسوة في إسكاته بينما في النص الثاني، حيث يقرن الشاعر بين أورفـــــيوس وكلمة الكليم التي تعود في الذاكرة الدينية الإسلامية إلى سيدنا موسى عليه السلام لكن دلالة اقتران الرمز الأسطوري (أورفيـــــوس) بالرمز الديني (الكليـــــم) تبقى مجهولة ومفتوحة على التأويلات.

ونخلص في نهاية هذا المبحث إلى أن الرمز الأسطوري عنصر بنائي ودلالي من عناصر القصيدة الأخرى، مندمج ومكمل لها ولا تكمن أهمية الرمز في مجرد استحضاره فحسب ، وإنما في كيفية تعامل الشاعر معه من خلال استثمار الطاقة الإيحائية التي تسكن الرمز إلى حد « أن يصير رابطا فنيا يشد أطراف القصيدة ويؤلف بين صورها في منظومة يصنعها الفكر والوجـــــدان والخـــيال والرؤيـــــا»[2]

وبما أن قصيدة النثر رفعت شعار الحداثـــة والتجديد في بنية القصيدة العربية، فلا ينبغي أن يكون استخدامها الرمز الأسطوري مجرد استحضار له بل في كيفية صهر الرمز والأسطورة في جسد القصيدة وإسكانهما نسيج الرؤيـــــا، رفقة بقية العناصر الدرامية التي استقاها الشعر من الفنون الأخرى.

وإذا كان رواد قصـــــيدة التفعـــــيلة السباقين إلى استخدام فنيات التعبير الدرامي من سرد وحوار وتعدد شخصيات ورموز وأساطير ، فلا ينبغي التوقف عند منجزاتهم فحسب، ومجرد إعادة تكرارها واستحضارها ، بل ينبغي محاولة تجاوزها وتوظيفها بفنيات جديدة تنأى بها عن النمطية المكرورة والقوالب التي هربت قصيدة النثر منها ، وإلا وقعت القصيدة من جديد في فلك القوالب الجاهزة، و ربما كان هذا ما أدى بأدونيـــــس إلى المـــناداة بملحمية الكتابة التي تعد استمرارا أو مرحلة تالية لقصيدة النثر، ومارسها في إصداره الأخير

1- ينظر : زخان، أدونيس ، قراءة في الرفض والبعث ، ترجمة محمد عيد ابراهيم مجلة فصول ، مج 6، ع2، خريف 97، ص122-124

2- الغريبي، خالد ، في حداثة النص الشعري العربي الحديث، ص 219

" الكتاب أمس المكان ، غدا ".

عالجت هذه االدراسة موضوع قصيدة النثر ، وما أثارته من إشكاليات حول مفهومها ، وحدودها وسط الأجناس الأدبية، وكذا مقوِّماتها الفنية القائمة أساسا على الإفادة من تقنيات الشعر والنثر معا، كما تطرقت الدراسة إلى محاولة رصد تلك التقنيات ودراستها من خلال نماذج من شعر أدونيس وقد خلصت الدراسة إلى النتائج التالية:

1- مفهوم الشعر زئبقي ومائع ، ولم يستطع الفلاسفة والمنظّرين على اختلاف العصور تحديد مفهوم شامل وموحد له ، وما ذلك إلا دليل على قصور محاولة ربط الشعر بالوزن والقافية فحسب ،لأن الشعر هو محتوى النفس حصرا، وللشاعر مطلق الحرية في ابتداع الأساليب والأدوات التي تعينه على نقل اعتمالاته الوجدانية .

2- تنحو الكتابة الجديدة إلى الاستفادة من تقنيات الأنماط المجاورة فتداخل الشعر بالنثر دون أن يفقد سماته الأساسية ، وذلك لأجل التنويع في بنية القصيدة ، والتخفيف من غنائيتها بالاستفادة من عناصر الدراما وذلك ما تهدف إليه قصيدة النثر .

3- يعسر ضبط مفهوم دقيق لقصيدة النثر ، لجدة تجربتها الشعرية أولا، ولأن أي تحديد وتعريف لها يعد تقييدا للإبداع ثانيا، وهي في جوهرها، ثورة على الأطر والقوانين التي تحد الشعر سلفا.

4- برغم محاولة الفرنسية " سوزان برنار" ومن بعدها بعض المنظّرين العرب الذين تأثروا بأفكار كتابها، وضع حدود لقصيدة النثر إلا أن المتحقق النصي العربي قد أثبت أن نماذج قصيدة النثر متنوعة حتى لدى الشاعر الواحد نفسه .

5- يعد "الشعر المنثور" الجذر التاريخي لقصيدة النثر العربية، وهو ضارب بجذوره في قدم التاريخ، إذ وجد في تراث الحضارات الكنعانية والفرعونية والسومرية، ولعل قصيدة النثر هي عودة إلى بكورة الكتابة قبل أن يتدخل النقد ويضع الأطر والقوانين للإبداع .

6- لم تكن قصيدة النثر العربية مجرد تمرد ومروق على الشكل الخليلي ، ولا لمجرد التجديد، ولكن كانت ضرورة أملتها ظروف العصر المعقدة التي ألمت بالشاعر المعاصر في خضم عولمة أدبية كرست مفاهيم جديدة في الإبداع والتلقي .

7- ساهمت عوامل كثيرة في انتشار قصيدة النثر في العالم العربي أهمها دور النشر ووسائل الإعلام المرئية، حتى أصبحت الشكل الشعري المهيمن على الساحة العربية .

8- تبدو الإشكاليات التي أثيرت حول قصيدة النثر بدءا بمصطلحها وشرعيتها وانتمائها وسط الاجناس الادبية علاوة على الدور الذي لعبته مجلة شعر في رواجها، في مجملها عديمة الجدوى، ما دامت تحاكم النصوص انطلاقا من المصـــطلح الـذي تنـضوي تحتـه ، أو شرعيتها بينما الأجدر دراسة بنيتهـا الداخليــة أولا، و أغرب ما في الأمر، أن الجدل قد ابتدأه أساطين التجديد في الشعر العربي المعاصر كنازك الملائكة ومحمود درويش ومحمد عبد المعطي حجازي ، فحرّموا على غيرهم ما أباحوه قبلا لأنفسهم .

9- الحداثة العربية ليست استنساخا ولا تقليدا للغرب – على الأقل عند الذين فهموها على حقيقتها- ، لأن الحداثة العربية في جوهرها تستمد جذورها من التراث العربي والإنساني، ولا ضرر في الاستفادة من حضارات الأمم الأخرى ، مادام ذلك في تربة عربية مراعيا أعرافها وتقاليدها- كما حدث في العصر العباسي- فيكون مثلها كمثل شجرة أصلها ثابت في الأرض وفرعها في السماء.

10- تميز مسار أدونيس النقدي والإبداعي بالتحول، فالشاعر يبدو مفتونا بالتجديد، وإن كان في الغالب الأعم يحاول التأصيل لهذا التجديد من التراث العربي والشرقي، وذلك يفسر نزوعه إلى الكتابات الصوفية التي استلهم من معجمها الكثير .

أما في مجال الدراسة التطبيقية ، فقد وصلت إلى النتائج التالية :

11- لم يرد لدى القدامى مفهوم واضح ومحدد للإيقاع ، إلا أن المحدثين قد أولوه أهمية خاصة ، بعد التحولات العميقة التي طرأت على القصيدة المعاصرة في بنيتها الشكلية والموسيقية، فقد فرق المحدثون بين الوزن الذي هو أحد أشكال الإيقاع، وبين الإيقاع الذي أخذ مفهوما أشمل وأوسع ، متجليا في شتى مظاهر الكون القائمة على النظام والتناسق.

12- رغم أن الإيقاع عُدّ أحد السهام الموجهة إلى قصيدة النثر من قبل مناوئيها ، إلا أن ذلك لا ينفي أن نصوصها الجيدة تستثمر ما تتيحه اللغة من إمكانات واسعة لتجريب طرق إيقاعية جديدة تقوم أساسا على التكرار بكل مستوياته (الصوتي واللفظي والمقطعي)، والتوازي ، وكذا استغلال الإمكانات التي تتيحها سبل الطباعة في التشكيل الهندسي لفضاء النص، ضمن ما يعرف بالإيقاع البصري .

13- يقوم إيقاع قصيدة النثر لدى أدونيس على جملة من التوازنات الصوتية والتركيبية ، فالشاعر يستغل معرفته العميقة باللغة وأسرارها، فيعمد إلى تفجير طاقاتها اللامحدودة في إنتاج إيقاع مختلف يأخذ من القديم والجديد معا، ويرتكز الإيقاع عنده على :

- التنويع بين المتحركات والسواكن، وتوزيعها بطرق مموسقة تستثمر الإمكانات الإيقاعية للسواكن مع مراعاة القيمة الصوتية الإيحائية المنفردة للصوت اللغوي .

- التجانس الصوتي ، ويكمن ذلك في طريقة التأليف بين أصوات العربية، مستغلا في ذلك تنبيهات القدامى كالجاحظ وابن جني وغيرهما إلى قانوني الخفة والثقل، والاستواء والتعديل اللذان يحكمان الذائقة العربية في التأليف بين الأصوات .

- التكرار، وهو ظاهرة قديمة في الشعر العربي ، لكن شعراء الحداثة –ومنهم أدونيس- تنبهوا لها نتيجة احتكاكهم بالثقافة الغربية ، وخاصة لدى ت، س إليوت، وقد أخذت ظاهرة التكرار لدى أدونيس مستويات شتى كالمستوى الصوتي واللفظي والمقطعي، مع ما تتيحه من جرس موسيقي عذب .

- التجنيس، وهو ظاهرة تكرارية قديمة في الشعر ، لكن الشاعر أعطاها بعدا حداثيا جديدا حين استثمر امكاناتها الاشتقاقية إلى أبعد حد مع ما تتيحه ذلك من أبعاد موسيقية ودلالية على القصيدة فضلا عن دوره في تماسك والتحام أجزائها.

- التوازي، وهو أسلوب مقتبس من القرآن الكريم، وأصبح سمة بارزة في نصوص الشعر المعاصر بعامة ، لما يتيحه من طاقات إيحائية ودلالية وجمالية في النصوص .

- التدوير ، ولا نعني به التدوير القديم، بل هو ضرب من التدوير المعنوي، قد يمتد لأسطر ، أو في القصيدة برمتها حتى تصبح وكأنها سطر شعري واحد .

- الإيقاع البصري، وقد استخدمه أدونيس إلى أبعد الحدود، ويتمثل في التنويع في الحروف الطباعية ، وفي طريقة توزيع السواد والبياض على فضاء القصيدة، فضلا عن تصميم العناوين بطرق فنية جديدة، بل وقد يرفق العنوان بلوحة تشكيلية ، ولا يتم ذلك اعتباطا بل يعمد الشاعر إلى ذلك قاصدا إثارة المتلقي وجعله مشاركا فعليا في العملية الإبداعية .

14- علاوة على ذلك، يتكئ أدونيس على ضروب أخرى من الإيقاع المعنوي لم تعرض لها الدراسة، و هو ضرب من إيقاع اللغة ، قائم على خلخلة العلاقات المألوفة بين الألفاظ،

وإقامة مجازات جديدة، مع ما في ذلك من إدهاش للمتلقي ، وتجديد اللغة ، وهو ما سماه أدونيس "تفجير اللغة" .

15- لا يعني تصنيف هذه الأنواع الإيقاعية وجودها مجتمعة في قصائد أدونيس، إنما هو مجرد تحديد تتطلبه الدراسة الأكاديمية ، ولكن على مستوى الاشتغال النصي ، قد تتواجد كلها أو بعضها في نص واحد ، وقد تخلو منها النصوص تماما .

16- أتاح تقارب الأجناس الأدبية الذي هيأته حركة الحداثة تسرب بعض أشكال التعبير من المسرح والقصة إلى الشعر، في إطار تقارب الفنون ، وإن كان ذلك لا يعني الذوبان الكلي لجنس داخل جنس أخر .

17- المقومات الفنية التي استقتها القصيدة المعاصرة من النثر ، كالسرد والحوار وغيرهما لا تعني خضوع القصيدة لنمطية تلك الأشكال سلفا، بل على الشاعر أن يكيِّف تلك الأشكال السردية حتى تصبح خلية حية في نسيج قصيدته .

18- كان رواد قصيدة التفعيلة السباقين إلى اصطناع الأساليب السردية في قصائدهم ، وذلك بعد احتكاكهم بالثقافة الغربية ، ونهلهم من معين الشعر الأوروبي خاصة لدى إليوت الذي كان له أكبر الأثر في الساحة الشعرية والنقدية العربية المعاصرة .

19- ساهمت أسباب كثيرة في لجوء الشعراء المعاصرين إلى الأساليب السردية . – فضلا عن الاحتكاك بالثقافة الغربية-، وأهمها محاولة التخفيف من غنائية القصيدة والتجديد في بنائيتها وموسيقاها عبر استحداث أساليب جديدة تقرب الشعر من الدراما ، وبالتالي الابتعاد عن أنا الشاعر، وتوخي قدر من الموضوعية عبر إفساح المجال للحوار ، وتعدد الأصوات والأساطير التي تعد رحما خصبا لتلقيح الشعر بالدراما.

20- طور أدونيس التقنيات السردية التي استعارتها قصيدة النثر من الدراما، وجعل لها حضورا مميزا ومكثفا في قصائده، حتى غدت من سماته الأسلوبية، وذلك عبر حضور الشخصيات ، وتعدد ضمائر السرد، والحوار داخل القصيدة ، إلا أن ذلك لا يسقطه في فخ الحبك القصصي المعروف، وإنما اتخذ تلك الأشكال السردية كأدوات في نسيج قصيدته التي احتفظت برغم ذلك بشعريتها، ومن تلك التقنيات التي عرف بها:

- تقنية القناع، وقد تسربت من فن المسرح ، وعرفها شعراء التفعيلة كالسياب والبياتي وغيرهما، ولكن حضورها لدى أدونيس كان مكثفا حتى غدت ملمحا أسلوبيا خاصا به.

- المرأة تقنية درامية طورها أدونيس من القناع ، وقد تفرد بها بين معاصريه ، والمرآة تتيح قدرا من الحرية والموضوعية للشاعر أكبر من القناع لأنها تجعل الشاعر يقف موقف المتفرج والمشاهد، بدل أن يتوحد ويتماهى مع راويه كما يحدث في القناع .

- الرمز الأسطوري ، ورغم أن أدونيس لم يكن السباق إلى اتخاذ الأساطير وسيلة للتعبير ، إلا أنه خطا بالاستعمال الأسطوري خطوات واسعة في قصائده ، في إطار نزوعه إلى التعبير الرمزي الموحي المكثف بدل التصريحية الفجة .

- استقيت الأسطورة أيضا من الشعر الأوروبي ، إلا أن استعمال أدونيس لها لم يكن لمجرد التقليد، لأن العبرة من الأساطير ليس مجرد استحضارها، واستعراض ثقافة الشاعر ، بل الأهم من ذلك طريقة توظيفها داخل القصيدة، وقد نجح أدونيس في استعمال الأسطورة وجعلها لبنة في صرح قصائده، لأنه عمل على توفير السياق المناسب لها داخل القصيدة حتى لا تكون مقحمة إقحاما داخلها .

21- ترتب على استعمال الشاعر المعاصر للرمز والأسطور ة مظاهر عديدة أهمها تخففه من الغنائية الفردية ، وما صاحب ذلك من تحول في البنية النحوية والتعبيرية للقصيدة ، وكذلك خلق معادل شعوري يهدف إلى الإيحاء والتكثيف بدل التصريح، وتوسيع دائرة التناص ، بإلمام الشاعر بثقافات الأمم الأخرى وتواصله معها، وكذا انفلاته من قيود التاريخ وتكييف الأسطورة وتعديلها لتماشي واقعه وبيئته، وفضلا عن ذلك كله ما تؤديه الأسطورة من وظيفة بنائية ودلالية داخل نسيج القصيدة التي أضحت- بمفهوم أدونيس- نهرا متدفقا يجمع فيه كل الفنون كالمسرح والسينما والقصة وغيرها، وذلك ما أدى به إلى ملحمية الكتابة التي يتماهى فيها الشعر كليا بالنثر، والتي كانت قصيدة النثر أولى مراحلها .

وفي الأخير ، فإن قصيدة النثر برغم ما حققته مع بعض شعرائها المتميزين – كأدونيس مثلا- أن تعبر عن بعض ما في حياتنا العربية من توتر وحزن وتناقض ، برغم أنها برهنت في أحيان كثيرة على أنها إثراء لخيالات الشاعر العربي الطموح دوما إلى التجديد والتنويع في أساليبه التعبيرية التي يستمدها من فنون مختلفة، إلا أن ذلك كله غير كاف ما دام الجدل

النقدي حولها ما يزال قائما، ومادامت بعض النصوص الرديئة منها تغذي هذا الجدل وتبرره، خاصة في الجانب الإيقاعي الذي يعد أبرز مطاعن خصومها، لأن وجود تلك الأشكال الإيقاعية في قصيدة النثر لدى أدونيس لا يعني أن كل نصوص قصيدة النثر مؤهلة إيقاعيا لتنتمي إلى الشعر، فبعض النصوص باهته وتسقط في النثرية الفجة ، وإن أرادت قصيدة النثر لنفسها البقاء فعليها البحث عن أشكال إيقاعية جديدة ، وتطوير القديمة منها، كما أنه ينبغي للشعراء الشباب الاستقلالية، والابتعاد عن التقليد الأعمى لأساطين قصيدة النثر كأدونيس و الماغوط وغيرهما ، لأن النهوض بالشعر العربي لا يقوم على تكريس الفردية، بل على أساس نهضة شاملة تأخذ شرعيتها من الإبداع والتنظير معا .

ولا أزعم في ختام بحثي هذا أني قد أحطت كلية بالظواهر النقدية التي صاحبت ظهور قصيدة النثر أو أني قد نجحت في الولوج إلى عالم أدونيس المعتّم، لكن حسبي من ذلك المحاولة وكفى ، وأمل أن يكون هذا البحث المتواضع نواة لبحث أكبر في المستقبل إن شاء الله تعالى يوفي الموضوع حقه من الدراسة والتحليل.

فهرس المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

- القرآن الكريم ، رواية حفص عن عاصم)

1 -أدونيس (علي أحمد سعيد)

- مقدمة للشعر العربي، دار العودة ، ط3، بيروت1979 .
- فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة ، دار العودة ، لبنان، ط1.
- الثابت والمتحول – 3- صدمة الحداثة، دار العودة ، بيروت 1983 .
- زمن الشعر، دار العودة ط3، بيروت 1983.
- سياسة الشعر، دار الآداب، ط1، بيروت، 1985.
- الشعرية العربية، دار الآداب، ط1، بيروت 1985.
- الصوفية والسوريالية، دار السياقي، ط1، بيروت، 1992 ، د
- ها أنت أيها الوقت، سيرة شعرية ثقافية ، دار الآداب ، ط1، بيروت، 1993 .
- النص القرآني وآفاق الكتابة ،دار الآداب ط1، بيروت، 1993 .
- الأعمال الشعرية-3 – مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، دار المدى ، دمشق ، 1996 .
- أول الجسد آخر البحر، دار الساقي ، بيروت، 2003 .
- أغاني مهيار الدمشقي ، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق 2006.

2- التوحيدي ، أبوحيان ، المقابسات، شرح وتحقيق حسن السندوبي، الهيئة المصرية العامة لكتاب، مصر 2006 .

3- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.

4- الجرجاني ، عبد القاهر، دلائل الإعجاز ، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع ط 1، 2004.

5- ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.
6- ابن جعفر، قدامة ، نقد الشعر ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت .
8- ابن خلدون، عبد الرحمن ، المقدمة، تحقيق خليل شحادة دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، لبنان 2003 .
9- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت 1981 .
10- القرطاجني، أبو الحسن، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب خوجة، بيروت 1981.
11- القيرواني، ابن رشيق ، العمدة في صناعة الشعر ونقده ، حققه النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي ، ط1، القاهرة 1420 هـ / 2000 م .
12- ابن طباطبا، عيار الشعر ، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام ، القاهرة 1965 .
13- المعافري، ابن هشام ، السيرة النبوية، تحقيق إيهاب أحمد هاشم، ج1، دار البيان العربي، مصر 1425 هـ/2005م
14- ابن منظور، لسان العرب ، دار صادر ، ط1، بيروت 1410 هـ / 1990 م .

ثانيا: المراجع :

1- أحمد ، محمد فتوح، الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006 .
2- البريكي ، فاطمة، قضية التلقي في النقد العربي القديم، العالم العربي للنشر والتوزيع ، 2006 .
3- بنيس ، محمد: - الشعر العربي الحديث، ج3، الشعر المعاصر ، دار توبقال ، المغرب 1996 .
- حداثة السؤال ، بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، البيضاء ، ط1، 1985.

4- تبرماسين ، عبد الرحمن، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ،دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003 .
5- جمعي ، الأخضر ، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين ، ديون المطبوعات الجامعية الجزائر، 1999 م .
6- جيدة ، عبد الحميد، الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1980 .
- ألحاني ، ناصر، المصطلح في الأدب الغربي، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت، 1968.
7- حلمي، خليل ، مقدمة لدراسة علم اللغة ، دار المعرفة الجامعية، مصر 2003 .
8- حمودة، عبد العزيز، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة الكويت ، 1422هـ/ 2001م .
9- خفاجي، محمد عبد المنعم ، قصة الأدب المهجري، دار الكتاب اللبناني ، بيروت، ط3، 1980 .
10- خليل إبراهيم، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار السيره للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2003 .
11- خنسة ، وفيق، دراسات في الشعر الحديث، دار الحقائق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان .
12- بن دريس، عمر خليفة، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، منشورات قار يونس، ط1، ليبيا ، 2003 .
13- درويش ، أحمد ، متعة تذوق الشعر، دراسات في النص الشعري وقضاياه ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 1997 .
14- دياب،شاهني، التلقي والنص الشعري ، قراءة في نصوص شعرية معاصرة من العراق، والأردن وفلسطين والإمرات، دار الكندي للنشر والتوزيع، 2004 .
15- أبو ديب ، كمال ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط2، دار العلم للملايين، بيروت.

16- بن زرقة ، سعيد، الحداثة في الشعر العربي، أدونيس أنموذجا، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، ط1، لبنان، 2004 .
17- سامي ، سحر ، شعرية، النص الصوفي في الفتحات المكية لمحي الدين بن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر 2005 .
18 -سعيد ، خالدة ، حركية الإبداع ، دار العودة ، بيروت، ط2، 1982.
19- السيد، شفيع ، نظرية الأدب، دراسة في المدارس النقدية الحديثة مصر 2004 .
20 – شريف ، عبد الله ، في شعرية قصيدة النثر ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، ط1، الرباط، يونيو 2003.
21- أبو الشوارب، محمد مصطفى ، شعرية التفاوت، مدخل لقراءة الشعر العباسي ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الاسكندية 2002 .
22- الصباغ، رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية 2001 .
23- الصكر، حاتم ،مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط1، بيروت ، 1419 هـ / 1999م .
22- عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط2، عمان 1992 .
23- عبد اللطيف، محمد حماسة، الجملة في الشعر العربي ، دار غريب للطباعة والنشر والتزويع، القاهرة، 2006 .
24- عبيد ، محمد صابر، مرايا التخبيل الشعري ، جدار الكتاب العالمي، الأردن، 2006.
25- عزالدين، اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية دار العودة، ودار الثقافة ، بيروت ، ط3، 1981 .
26- عزام، محمد الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق 2000.
27- العلاق علي جعفر :

– الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة .الحديثة ، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن ، 2002 .
– في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، الأردن 2003 .
28– ابو علي، محمد توفيق، علم العروض ومحاولات التجديد، دار النفائس، ط2، 1421هـ/2001م.
29– عميش العربي، خصائص الإيقاع الشعري بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر دار الأديب للنشر والتوزيع وهران، 2005.
30– العياشي، محمد نظرية ، إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية تونس، 1976 .
31– الغذامي، محمد عبد الله، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء ، 1999.
32– الغرفي، حسن، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب 2001.
33– فضل ، صلاح : – أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، 1998 .
– بلاغة الخطاب وعلم النص، مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ، ط1، 1996 .
32– قاسم، عدنان حسين، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس الدار العربية للنشر والتوزيع، 2000.
34– قطب ، سيد، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق ، بيروت ط8، 1403 هـ / 1983م .
35– قنديل، صبري، رياح الانشطار ، قضايا ومعارك أدبية ونقدية، الاسكندرية،
36– كندي، محمد علي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، السياب ، نازك والبياتي نماذج، دار الكتب الوطنية ، ليبيا، مارس 2003 .
37– اللبدي، أيمن ، الشعرية والشاعرية، دار الشروق للنشر والتوزيع ط1، الأردن ، 2006.

38- لحميداني، حميد ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، الدرا البيضاء ، 2000.
39- لغريبي ، خالد ، في قضايا النص الشعري العربي الحديث، مقاربات نظرية وتحليلية، (أدونيس، البياتي ، درويش ، حجازي ، السياب، عبد الصبور) نماذج، طبع التسفير الفني، ط1، تونس ، 2007 .
40 –مبارك، زكي، النثر الفني في القرن الرابع الهجري، ج1 ، المكتبة التجارية الكبرى، ط2، مصر .
41- محمود، زكي نجيب ، مع الشعراء ، دار الشروق، بيروت ، ط2، 1980.
42- مرتاض ، عبد المالك:
- نظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الادبية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران.
- الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظرية الكتابة، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران
- النص الأدبي من أين وإلى أين ؟ ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1983 .
43- مستغانمي ، أحلام، ذاكرة الجسد، منشورات ANEP ، الجزائر ، 2004.
44- المسعدي، محمود ، الإيقاع في السجع العربي، محاولة تحليل وتحديد ، نشر وتوزيع مؤسسات بن عبد الله ،تونس .
45 – المقالح، عبد العزيز:
- أزمة القصيدة الجديدة ، دراسة ومناقشات دار الحداثة ، بيروت.
- ثلاثيات نقدية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، لبنان 1421هـ/2000م.
46- الملائكة نازك ، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين ط6، بيروت ، .1981
47- المناصرة عزالدين:
- قصيدة النثر ، جنس كتابي خنثى ، مشورات بيت الشعر ، فلسطين، 1998 .
- إشكاليات قصيدة النثر ، نص مفتوح عابر للأنواع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1 ، 2002 .

48- منصف، عبد الحق، الكتابة والتجربة الصوفية، النموذج محي الدين بن عربي ، مطبعة عكاظ، ط1، الرباط ، 1988.
49- موافي ، عثمان الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم ، تاريخها وقضاياها، المعرفة الجامعية، ط 4، الاسكندرية 2000 .
50- موافي ، عبد العزيز:
- قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، ط1، 2004.
- في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، ج1، دار المعرفة الجامعية، ط3، مصر 2002.
51- موسى، حمودة حنان، الزمكانية ، وبنية الشعر المعاصر، أحمد عبد المعطي نموذجا، عالم الكتب الحديث، الأردن ، 2006 .
52- مونسي، حبيب ، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغربي للنشر والتوزيع ، جانفي 2003 .
53- ناظم حسن، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ، المركز الثقافي العربي ، ط1، الدار البيضاء 1994 .
54- بونجمة، محمد، الرمزية الصوتية في شعر أدونيس، الدلالة الصوتية والصرفية، مطبعة الكرامة، المغرب.
55- هاشمي ، علوي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط1، بيروت ، 2006 .
56- هلال، محمد غنيمي، الادب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، مصر .2003
57- الورتاني، خميس، الايقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سوريا .2006
58- يوسف، سامي اليوسف ، القيمة المعيار، مساهمة في نظرية الشعر ، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دمشق ، 2000 .

59- اليوسفي ، محمد لطفي ، الشعر والشعورية، الفلاسفة والمفكرون العرب، ما أنجزوه وما هفوا إليه ، الدار العربية للكتاب، 1992 .

ثالثا : الكتب المترجمة إلى اللغة العربية:

1 أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي ، طبعة نصقة مصريا لفجالة، 1953 م

2 تودوروف، تزفيتان، الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط2، 1990 .

3 شفير، ماري ، ما لجنس الأدبي؟ ترجمة غسان السيد إتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1997.

4 فضول ، عاطف: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس ، دراسة مقارنة ، ترجمة أسامة إسير ، المجلس الأعلى للثقافة 2000 .

5 غوي، جان ماري، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، مصر 1984.

6 كوهن ، جون، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، 1986 .

7 مورية، شموئيل ، الشعر العربي الحديث ، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة وتعليق ، شفيع السيد وسعد مصطلح ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003.

8 ويليك ، رينيه / وارين ، أوستين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط2، 1981.

رابعا : الرسائل الجامعية:

1 صلاح ، سليمة ، قصيدة النثر، مقاربة أسلوبية ، ديوان أنسي الحاج " الرأس المقطوع " أنموذجا مذكرة ماجستير جامعة الجزائر، 2004 -2005 .

2 علام ، مني ، عناصر تحديث النص الشعري في مجلة " شعر " أطروحة دكتوراه جامعة الجزائر، 2005-2006 .

3 القوس– الحاج، الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي، دراسة جمالية إبستمولوجية، مذكرة ماجستير، جامعة وهران، 2004– 2005 .

خامسا: المقالات والدراسات المنشورة في الدوريات :

1 أدونيس ، (علي أحمد سعيد) – حول قصيدة النثر ، مجلة "شعر" ، ع14. ربيع 1960 .

– الشعر العربي ومشكلة التجديد، مجلة "شعر" ع 21، س 6، شتاء 1962.

2 جيدة، عبد الحميد، أدونيس بين مؤيديه ومعارضيه ، مجلة " فصول" (الأفق الأدونيسي ، عدد خاص بأدونيس)، مج 6، ع2، خريف 1997 .

3 خالد، بالقاسم ، أدونيس والخطاب الصوفي ، مجلة "فصول" العدد المذكور سابقا .

4 الخال ، يوسف محاولات في تفهم الشعر الحديث ، مجلة " شعر" ،شتاء ، ربيع 1964 .

5 خان، ز، أدونيس، دراسة في الرفض والبعث ، مجلة، فصول" ، العدد المذكور.

6 درويش ، أسمية، تحرير المعنى، مجلة " فصول" ، العدد المذكور .

7 أبو ديب ، كمال، هو ذا لكتاب وياما فيه، مجلة "فصول" ، العدد المذكور.

8 الصكر، حاتم ، وجه نرسيس في مياه الشعر ، مجلة " فصول " ، العدد المذكور.

سادسا: المواقع الالكترونية :

1- http://www.tahawolat.com /cms/article.php3? id.article = 181
2- http://www.fikrwanakd.aljabriad.net /n18 (2007 /05/29 – 12:00)