وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد الصديق بن يحيى
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

عنوان المذكرة

إشكالية التجنيس في قصيدة النثر

–الأعمال الشعرية لمحمد الماغوط نموذجا–

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:
– سليمة سعديو
– وسيلة قاسمي

إشراف الدكتور:
– عثمان لالوسي

لجنة المناقشة

1– الدكتور: كمال بولعسل..... – جامعة جيجل–. ..... رئيسا

2–الدكتور: عثمان لالوسي..... – جامعة جيجل–. ..... مشرفا

3–الدكتورة: بدرة كعسيس.....– جامعة جيجل–. ..... ممتحنا

السنة الجامعية 2018/2017 الموافق لـ 1439/1438 هـ

دعاء

يـــا رب إن عظمـــت ذنـــوبي كثـــرة

فلقـــد علمـــت بـــأن عفـــوك أعظـــم

إن كـــــان لا يرجـــــوك إلا محســـــن

فمـــن الـــذي يـــدعو ويرجـــو المجـــرم

أدعـــوك ربـــي كمـــا أمـــرت تضـــرعا

فـــإذا رددت يـــدي فمـــن ذا يـــرحم

مـــــالي إليـــــك وســـــيلة إلا الرجـــــا

وجميـــل ظنـــي ثـــم إنـــي مســـلم

شكر وعرفان

أولا نحمد الله عز وجل الذي وفقنا لتتويج عملنا

وبكل معاني الشكر والعرفان نتوجه لكل من أمدنا بالمساعدة سواء من قريب أو من بعيد ووقف إلى جانبنا لإخراج هذا العمل على هذه الصورة، وإن كان لنا أن نخص أحدا بالذكر فلا يسعنا إلا أن نقدم خالص شكرنا وامتناننا للأستاذ القدير الذي أشرف على هذا العمل "**عثمان لالوسي...**" مثنين على توجهاته الثمينة، وأخيرا فإن وفق هذا العمل وحوى في طياته على إيجابيات ونجاح يذكر فهو منسوب لجميع من ساعدنا .

مقدمة

مقدمة :

سعت نظرية الأجناس الأدبية منذ بوادرها الأولى إلى إرساء جملة من المبادئ والإجراءات، يمكن من خلالها إدراج النصوص ضمن أنواع أدبية بعينها، وقد استمدّت مقولاتها من حقول معرفية أخرى كعلوم الأحياء التي تميز بين أجناس الكائنات الحية وفصائلها، ويستند هذا التقسيم إلى النظرية العلمية، التي أرسى دعائمها "تشارلس داروين" وتعرف ب"نظرية أصل الأنواع". وقد حاول النقاد تبني هذه النظرية واستثمارها في حقل الأدب على اعتبار أنّ النصوص شبيهة بالكائنات الحية، فهي تختلف عن بعضها البعض من حيث الخصائص والمميزات غير أنّ مقولة التّجنيس هذه واجهت الكثير من الصعوبات على مستوى النص الأدبي، ولعل من بينها:التداخل الموجود بين الأجناس الأدبية واشتراكها في بعض الخصائص.

ففي البدء كان النقاد يميزون بين الشعر والنثر، غير أنّ الحدود بين هذين الجنسين لم تعد واضحة المعالم بفعل الثورة على مقولة التجنيس، إذ أصبح المبدعون يخترقونها في الكثير من نصوصهم، فظهر ما يسمى بشعرية السرد وسردية الشعر.وتشكل قصيدة النثر أحد أبرز هذه التجليات، لكونها تجمع بين ملامح الشعر والنثر في جسد واحد، ممّا جعل العديد من الدراسات تقف عاجزة أمام تحديد انتمائها الأجناسي، خاصة وأنها تتخلى عن ركن مهم من أركان الشعر وهو الوزن، وتحاول أن تخلق لنفسها قوانين داخلية تختلف عن قوانين النثر.

وكان "الماغوط" واحدا من أولئك المبدعين الذين تعالت أصواتهم بالثورة والتمرد على الشعر العربي في قالبه التقليدي، فقوبلت نصوصه بالرفض أحيانا وبالقبول أحيانا أخرى، وظلت تنتقل بين هذين الموقفين باحثة عن موطن لها في دائرة الشعر أو النثر. وقد حاولت هذه الدراسة أن ترصد حركة هذا الانتقال وتكشف عن بعض جوانبه المظلمة، من أجل تحديد الانتماء الأجناسي لهذه النصوص، فجاءت بعنوان :الإشكالية الأجناسية في قصيدة النثر – الأعمال الشعرية لمحمد الماغوط" أنموذجا-.

وعلى الرغم من الدور المهم الذي كان ل "محمد الماغوط" في إرساء معالم قصيدة النثر، فإنّ نصوصه لم تلق نصيبها من الدراسة والاهتمام من قبل النقاد والدارسين، فجل المحاولات التي قدمت بشأنها كانت عبارة عن مقالات تركز على تجلي بعض الخصائص الأدبية دون الأخرى، أو إشارات ضمن بعض الكتب المنجزة حول قصيدة النثر، إذ استحضروا نصوصه للاستشهاد في قضية ما، كالصورة مثلا أو الإيقاع أو غيرهما من تمثلات شعرية النصوص. وقلما نجد دراسة تدور في مجملها حول أعماله، ومن هذه النماذج "عالم الماغوط: دراسة جمالية في شعر محمد الماغوط "ل"عصام شرتح"، ومذكرة ماجستر بعنوان "الصورة الشعرية عند محمد الماغوط" ل "رابح ملوك" .

ولعل قلة الدراسات المنجزة حول شعر "الماغوط" وتناثرها في تضاعيف بعض الكتب والمقالات، كانت دافعا أساسيا لاختيار هذا الموضوع، لمحاولة الإحاطة به من مختلف نواحيه الداخلية والخارجية، إضافة إلى الجدل النقدي الذي أثاره هذا الشكل الجديد في الأدب العربي، الذي كثر الحديث عن إشكالياته المختلفة (التسمية النشأة، التجنيس)، دون اللجوء إلى طرق تحليلية منظمة من شأنها أن تضع حلا لتلك المعضلات .

ولا شك في أنّ كلّ بحث ينبني –أولا وقبل كل شيء– على وجود إشكالية جديرة بالبحث والدراسة، وقد تأسست هذه الدراسة انطلاقا من تجلي أزمة أجناسية عميقة على مستوى قصيدة النثر. فهل هي تطور طبيعي للشعر العربي شأنها في ذلك شأن الشعر الحر؟أم أنها نثر طبيعي خالص ؟ والإجابة عن هذه التساؤلات لا يمكن أن تتم إلا في ضوء النماذج التطبيقية، التي يتناولها الباحث بالدراسة والتحليل. فما السمات الأسلوبية المهيمنة على نصوص "الماغوط" باعتبارها قصائد نثر ؟هل هي نصوص مغلقة أم أنها أشكال مفتوحة وجامعة لممارسات إبداعية أخرى؟.

وقد حاولت هذه الدراسة التوصل إلى نتائج أو أجوبة مقنعة بشأن تلك التساؤلات، باتباع خطة منهجية احتوت على مدخل، تناول الأصول الغربية والعربية لنظرية الأجناس الأدبية وأهم تقسيماتها، متبوعا بفصلين يضم الأول منهما مبحثين ويشكل الإطار النظري لقصيدة النثر، إذ تعرّض إلى مفهومها وأهم الإشكاليات التي تواجهها. أما الثاني فيقع في ثلاثة مباحث تدور في مجملها حول الأعمال الشعرية" لمحمد الماغوط" وما تتميز به من سمات شعرية ونثرية. تليهما خاتمة تتضمن أهم النتائج المتوصل إليها بعد هذه الدراسة البسيطة، وهي نتائج لا تقترب من الدقة إلا إذا اتبع الباحث منهجا علميا منظما، ولأجل تحقيق ذلك استند البحث إلى عدد من الإجراءات والآليات تتمثل في:الاستقصاء ؛ يتجلى توظيفه في رصد الجذور الأولى لكل من نظرية الأجناس الأدبية وقصيدة النثر، الوصف من خلال استعراض الإطار النظري لقصيدة النثر، وكذلك الإحصاء حيث يظهر في رصد بعض الظواهر اللغوية والإيقاعية في نصوص الماغوط، إضافة إلى التحليل في شرح بعض الشواهد.

وبما أن المعرفة مبنية على مبدأ التراكم، فإن البحث لم ينطلق من فراغ بل كان مكملا لدراسات سابقة شكلت مناهله ومصادره الأساسية، التي استقى منها مادته العلمية، ومن أبرز هذه المصادر والمراجع:كتاب نظرية الأجناس الأدبية "لإيف ستالوني" إذ كان له الأثر البالغ في تنوير معارفنا حول تاريخ هذه النظرية في الأدب الغربي وكتاب نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري: جدلية الحضور والغياب ل"عبد العزيز شبيل"، الذي احتوى على عرض مفصل لها في الثقافة العربية منذ جذورها الأولى وإلى غاية فترة معاصرة، وكتاب إشكاليات قصيدة النثر ل"عزالدين المناصرة"، إذ كان له صلة وثيقة بموضوع البحث، وجمع بين طياته أراء لنقاد كثر حول قصيدة النثر بالإضافة إلى مؤلفات "محمد مفتاح": (التشابه والاختلاف، التلقي والتأويل، دينامية النص، تحليل الخطاب الشعري) التي أسهمت في إماطة اللّثام على كثير من المفاهيم النقدية التي انطلقت منها الدراسة في الجانب التطبيقي.

ومن الطبيعي أن تكون رحلة البحث عن المعلومة حافلة بالصعوبات والمشاق، التي قد تتحول إلى محفزات تدفع الباحث إلى خوض غمار التجربة العلمية وتنمي فيه روح العمل والإصرار في البحث عن المعلومة، ومن هذه الصعوبات: ضيق الوقت، واتساع الموضوع وتشعبه، فهو يجمع بين جنسين أدبيين هما الشعر والنثر، مما يتطلب من الباحث أن يكون متمكّنا من كليهما وذا ثقافة أدبية واسعة، إضافة إلى عدم وجود دراسات ممنهجة تتناول قصيدة النثر، يمكن أن يتخذها الباحث مثالا يسير وفقه في هذا المجال، لكن هذه الصعوبات لم تكن عائقا أمام البحث بقدر ما كانت دوافع حيوية لإنجازه، كل ذلك بفضل من الله عز وجل،وبعون من الأستاذ المشرف.

مدخل

مدخل:

جاءت حاجة الإنسان إلى الأدب للتعبير عن ذاته ومجتمعه، فأنتج بذلك نصوصا تفاوتت من حيث جودتها وتباينت في مميزاتها وخصائصها، ممّا دفع النقاد إلى محاولة تصنيفها وإدراجها ضمن أجناس وأنواع أدبية وفق معايير محدّدة، آخذين بعين الاعتبار ما يجمع بين هذه النصوص من سمات مشتركة، أو بالأحرى إيجاد نظرية تبحث في هوية النصوص الأدبية، فتشكل بذلك جزء من نظرية الأدب.

ويرجع اختلاف النصوص الأدبية من حيث الأساليب والمضامين إلى تعدد الذوات المبدعة، وكذا العصور والأمكنة. والأدب العربي خير دليل على ذلك ؛ ففي العصر الجاهلي كان الأدباء يعبّرون عن طبيعة الحياة في تلك الفترة، فجاء الشعر نقلا لواقعهم اليومي من وصف للظعائن وبكاء على الأطلال وغيرها. وبظهور الإسلام تطرق الأدباء إلى أغراض أخرى لم تكن سائدة من قبل كمدح الرسول صلى الله عليه وسلم، وتمجيد الفتوحات الإسلامية. واستمرت حركية الأدب وتحولاته عبر العصور المختلفة إلى يومنا هذا، مما أدى إلى اختلاف الأنواع الأدبية في كل عصر.

وقد حظيت الأنواع الأدبية باهتمام بالغ من قبل النقاد والدارسين منذ العهد اليوناني إلى العصر الحديث.

1-نظرية الأنواع الأدبية عند الغرب:

ترجع جذور هذه النظرية إلى العهد اليوناني مع " أفلاطون" و" أرسطو"، وإن لم تكن واضحة المعالم والمنطلقات، إلا أنّها ظلت المرتكز الأساسي لكثير من الدراسات اللاحقة.

أ–عند الغرب:

– أفلاطون:

يشير " جون ماري شيفير"إلى أنّ الأدب عند "أفلاطون "لا يخرج عن ضروب ثلاثة هي: «الإيمائي، السردي والمختلط»[1] وأقام هذا التقسيم على أساس طرق التعبير، التي اعتمدها الشعراء اليونانيون أمثال " هوميروس". ويرى " جون ماري شيفير" أن "أفلاطون"«لا يتحدث عن ثلاثة أجناس أدبية، ولكن عن ثلاثة أصناف تحليلية يمكن توزيع النشاطات الخطابية عنها.لا يسأل نفسه ما هي المأساة أو ما هي الملحمة، إنّه يقتصر على القول بأنّ الأعمال المشمولة تحت التسمية العامة تراجيديا، الأعمال المشمولة تحت الملحمة، يمكن أن تتميز بحسب طرق التعبير عنها» [2]، فبالرغم من استناد " أفلاطون" في هذا التقسيم إلى معيار تحليلي: هو طريقة التعبير، إلا أنه يبدو تصنيفا عاما ؛إذ لا شيء « يمكن أن يمنع إضافة أجناس أخرى إلى هذين الجنسين بمعنى آخر طريقة التعبير لا تحدد جوهر العمل ولكن الدور التعبيري للشاعر: إما أن يروي أو يحاكي أو أن يجمع بين الطريقتين». [3]

وبحسب طرق التعبير هذه يمكن التمييز بين ثلاثة أجناس أدبية هي:

«– فن المحاكاة، وهو المسرح (الملهاة والمأساة)

– فن الحكاية، وهو الديثرامبوس (ويكون نظما كما لا يخفى)؛

– الفن المختلط، وهو الملحمة لاسيما ملحمة هوميروس». [4]

---

[1] جون ماري شيفير، ما الجنس الأدبي، تر:غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1989م، ص 16.

[2] المرجع نفسه، ص 16.

[3] المرجع نفسه، ص 16.

[4] ايف ستالوني، الأجناس الأدبية، تر: محمد الزكراوي،مرا :حسن حمزة، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط 1، 2014م، ص 32 .

فالمبدع عند "أفلاطون" إما أن يحكي فينتج شعرا غنائيا، وإما أن يحاكي فيؤلف مسرحا لأنه «نشاط إنساني يهدف عن طريق الاسترجاع الواعي لتجربة حدثت، أو التمثيل الافتراضي لتجربة محتملة ».[1] فالمسرحي يجد نفسه أمام نوعين من المحاكاة: محاكاة لأشياء حدثت في الواقع، أو محاكاة لأحداث يمكن أن تقع، وعندما يمزج المبدع بين المحاكاة والحكي ينتج ملحمة، فهي بذلك تجمع بين الشعر الغنائي والمسرح.

– أرسطو:

إذا كان أفلاطون أول من أشار إلى قضية الأجناس الأدبية من حيث المفهوم والممارسة، فإن أسس التجنيس كانت أكثر وضوحا عند " أرسطو" في كتابه "فن الشعر "؛ إذ وضع ثلاثة معايير يمكن على أساسها التمييز بين جنس أدبي وآخر، باعتبار أن الأجناس الأدبية كلها صادرة عن المحاكاة. تتمثل هذه المعايير في: مادة المحاكاة، موضوع المحاكاة، طريقة المحاكاة، وهي التي تفضي بنا إلى التمييز بين التراجيديا، الكوميديا والملحمة.[2]

فالتمييز بين الأجناس الأدبية يكون من حيث الشكل والمضمون والصيغة؛ فمادة المحاكاة في الأدب هي اللغة التي تعد عنصرا مهما في التمييز بين الشعر والنثر؛إذ إن لغة الشعر شعرية تخييلية، على خلاف لغة النثر التي يغلب عليها الأسلوب التقريري الإخباري. أما موضوع المحاكاة فلا يقل أهمية عن مادتها في التمييز بين جنس وآخر؛ إذ التزمت أجناس أدبية بمعالجة موضوعات محددة دون أخرى؛ فنجد مثلا أنّ الكوميديا قد ارتبطت بالموضوعات الهزلية الساخرة، في حين اختصت التراجيديا بمعالجة الموضوعات الجدية.كما أنّ للصيغة دورها البارز

[1] نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر،الهيئة المصرية العلمية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1986م، ص 16.

[2] ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، د ط، د ت، ص 55.

في رسم حدود كل جنس، فالحوار وتعدد الأصوات* والعرض المباشر من سمات المسرح، في حين تطغى ذاتية المحاكي لتشكل سمة من سمات الشعر الغنائي.

«- فالوسائل (وهذا معيار شكلي)، هي التي تمكن مثلا من تمييز النثر من النظم ومن تأليف منهما؛

- المواضيع (وهذا معيار موضوعاتي)، وهي التي تعني مادة (الشخصيات الممثلة مع تفاوت في " النّبل " وبتلك الوسيلة تتميز المأساة من الملهاة؛

- صيغة التمثيل (وهذا معيار فعل القول)، بحسب كون الأشياء ممثلة بالحكاية (وتقتضي فعل قول بضمير المتكلم أو ضمير الغائب) أو بالتمثيل المباشر (في صورة حوار مسرحي)». [1]، إذ يقف الشكل الخارجي والأداء في اللغة والممارسة فاصلا في التمييز بين النثر والشعر. إلى جانب المعيار الموضوعاتي، فللشعر أغراض خاصة به تختلف عن أغراض النثر كالهجاء والمدح، كما أن التراجيديا تختلف عن الكوميديا، فتعبّر الأولى عن الطبقة البرجوازية في حين تختص الثانية بالطبقة الدنيا. ويكتسي معيار فعل القول أهمية في التمييز بين نوع وآخر؛ إذ يسيطر ضمير المتكلم على الشّعر، وضمير الغائب على الحكاية، والتمثيل المباشر على المسرح.

وهذه المعايير في جملتها هي معايير موضوعية، كما أنّ مذهب " أرسطو" في التجنيس« لم يكن شكليا فارغا، بل كان ذا أساس فلسفي إذ إنّ كل نوع أدبي له إجراءاته ومباده الخاصة به، فهو بذلك يتميز عن سائر الأجناس من حيث قيمته وماهيته، لذلك وجب الحفاظ على استقلالية كل نوع». [2]

لقد شكلت محاولات " أفلاطون" و" أرسطو" اللبنة الأولى في بناء صرح نظرية، أصبحت فيما بعد واضحة المعالم والمنطلقات، عرفت بنظرية الأجناس الأدبية، وقد كان " لأرسطو" الفضل الكبير في ذلك؛إذ اتسمت

* تعدد الأصوات:مقابل للمصطلح الأجنبي البوليفونية، وهو استثمار مسرحي وروائي لتنويع الأصوات واللغات، وذلك ناتج عن تعدد الشخصيات، والحوار المتبادل فيما بينها.

[1] إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، ص 29.

[2] شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، ط 1، 1993م، ص 97.

محاولاته بالدقة والوضوح مما جعلها مصدرا أساسيا انطلقت منه الكثير من الدراسات الأجناسية اللاحقة وظل تقسيمه الثلاثي (تراجيديا، كوميديا، ملحمة) سائدا في الساحة النقدية لفترة طويلة، وصلت إلى حدود القرن 17م.

ويمكن القول إن محاولة " أرسطو" تصنيف النصوص الأدبية، كانت محكومة بظروف عصره ـ بالرغم من جديتها ـ فكان لزاما على النّقاد المحدثين إعادة النّظر فيها لتتلاءم مع الأنواع الأدبية الحديثة التي تباين الأنواع السائدة في الأدب اليوناني من حيث خصائصها الشكلية ومضامينها الدلالية.

غدت نظرية الأنواع الأدبية مبحثا مستقلا بذاته، وحقلا واسعا، متشعبا تشعب الأدب، الأمر الذي أوقعها في شراك إشكاليات وتحديات ليس من السهل تجاوزها، خاصة في ظل تنوع المناهج والمقاربات التي تبناها كل باحث في النقد الغربي الحديث، ومن الأسماء الغربية التي برزت في هذا المجال:

–كارل فييتور:

إذ يتبنى المقاربة النمطية، حيث طرح جملة من القضايا المهمة المتعلقة بنظرية الأنواع الأدبية، مدعما آراءه النظرية بدراسات حول الأدب الألماني. ومن هذه القضايا: الالتباس الحاصل في استخدام مفهوم الأجناس الأدبية «إذ يراد به الأجناس الأدبية الثلاثة الكبرى، أي المأساة والملحمة والشعر الغنائي، وفي الوقت ذاته يقصد به الآثار الأدبية المخصوصة مثل الأقصوصة والملهاة والقصيد الغنائي».[1]وهذا الخلط في استخدام المصطلحات يؤدي بالضرورة إلى خلط في المفاهيم والدلالات الملحقة بها، واستخدامها على هذا الحال يفرض اعتبار الجنس والنوع مصطلحين مترادفين. إلا أن المتعارف عليه هو أن الجنس غير النوع؛ فبالعودة إلى مجالات أخرى غير الأدب كالعلوم الطبيعية والعلوم البشرية، يتضح أنّ الجنس أعم من النّوع إذ توجد أجناس كبيرة عامة، تندرج تحتها أنواع

[1] عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري: جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، تونس، ط 1، 2001م، ص 19.

أخص منها، فمثلا السامي منه العربي والعبري والآشوري والبابلي... والجنس الآري يندرج تحته الهندي والأوروبي والإيراني، ومن الأوروبي يتفرع اللاتيني والسكسوني... [1]

وبما أن هذه العلوم شكلت معينا أساسيا للأدب، إذ استقى منها معظم إجراءاته ومصطلحاته، فكان من المنطقي أن يستعمل مصطلحا" الجنس" والنوع في حقل الأدب على أساس التفريق القائم بينهما في تلك العلوم. ولم يقتصر تأثيرها في الأدب على هذين المصطلحين وحسب، بل تعدى ذلك إلى استلهام نظرية بأكملها هي نظرية أصل الأنواع الخاصة بالكائنات الحية التي أسسها " داروين" إذ يرى «أنّ هناك الكثير من الأنواع، التي قد انحدرت عن جد أعلى مشترك واحد مجتمعة في طبقات، والطبقات في فصائل فرعية، وفصائل ورتب كلها تحت طائفة كبيرة واحدة». [2]

وكان لهذه الفكرة أثرها البالغ في الأدب فهو بدوره ينقسم إلى أجناس تندرج تحتها مجموعة من الأنواع تضم أصنافا متعددة. فالأدب ينقسم إلى شعر ونثر، والنثر إلى مسرحية وقصة ورواية، والرواية إلى رواية تاريخية بوليسية رواية الخيال العلمي. والأجناس الأدبية شبيهة بأجناس الكائنات العضوية الأخرى؛ إذ يرى " برونتيير" أنّ «كل جنس أدبي له زمان خاص به، يولد فيه وينمو ويموت، فله حياة خاصة به في امتداد زمني معين، مثل الأجناس الحيوانية تماما» .[3]، مما جعل "فيتور" يدعو إلى الفصل بين مصطلحي الجنس والنوع في الأدب، إذ ينبغي«أن تقتصر التسمية على واحد منهما، فإذا أسمينا الشعر الغنائي في كليته " جنسا" ينبغي أن نسمي المرثية " و" السونيتة" و" الأهزوجة" و" القصيدة الغنائية أنواعا».[4]

---

(1) ينظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط3، 1983م، ص 57.

(2) تشارلس داروين، أصل الأنواع، تر: مجدي محمود، المليجي المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط 1، 2004م، ص 661.

(3) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 72.

(4) فريزة مازوني، انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة عند إبراهيم سعدي، منشورات مخبر الدراسات اللغوية في الجزائر، الجزائر، د ط، 2013 م ص23

ويعتمد "كارل فيتور "في تمييز الأجناس الأدبية على ثلاثة عوامل رئيسة هي: الشكل بنوعيه الداخلي والخارجي، وكذلك المضمون، ويبدو أنّ هذه العوامل تتفق مع تلك العوامل التي وضعها "أرسطو "والتي سبقت الإشارة إليها، وإذا تم عقد مقارنة بين ما طرحه أرسطو و"كارل فيتور" وجد أنّ "الموضوع " عند أرسطو يطابق "المضمون" عند"فيتور "، و"المادة" توافق الشكل الداخلي، و"الطريقة "تقابل "الشكل الخارجي ".

ولا يمكن حسب "كارل فيتور" التمييز بين الأنواع الأدبية بالاعتماد على معيار دون آخر، فهو يقر أن « الجنس مجال يقع فيه ارتباط بين مضامين محددة وعناصر شكلية مخصوصة، اكتسبت بمضي الزمن قوة الصلة وثباتها رغم خضوع هذا الارتباط إلى التغيير والتجاوز والتحوير بصورة عامة دائمة وإلى الشروط التاريخية للإنتاج»[1] فالشكل الخارجي لايكفي للتمييز بين المأساة والأنواع المسرحية الأخرى، فهي « لا تكون جنسا مخصوصا بمجرد نظمها شعرا. وبما أنّها تمتلك نوعا من الخصوصية الشعرية، تضطر من جهة أخرى إلى التمييز عن المسرحيات الأخرى بوصفها مأساة فإنّه يستنتج أنّ قيمتها المميزة لا يمكن أن تتمثل إلا في الشكل الذي لم تعبر عنه الأدوات اللغوية، أي الشكل الخارجي». [2]

إضافة إلى ما سبق عرضه فقد شغلت قضية منطلق تحديد الجنس حيزا واسعا في دراسة "كارل فيتور"، حيث طرح جملة من التساؤلات، يحاول من خلالها الوصول إلى إجابات مقنعة « فهل تكون البداية من الجنس باعتباره متصورا مسبقا، أم من الجنس باعتباره إنجازا ملموسا وإنتاجا متداولا ». [3]

وبالرغم من صعوبة الحسم في هذه المسألة، إلا أنه يمكن القول إن المعرفة مبنية على مبدأ التراكم، وبما أنّ الأدب جزء لا يتجزأ من المعرفة، فمن المنطقي أن ينبني على هذا الأساس، فيكون بذلك السابق ممهدا للاحق،

---

[1] عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص20.

[2] المرجع نفسه، ص20.

[3] المرجع نفسه، ص22.

فكل نوع مكمل للسابق والسابق ممهد للاحق، فقد كانت الرواية مثلا مكملة للملحمة، التي بدورها مهدت لظهور الرواية «فالجنس يظهر بالفعل في التاريخ مع الآثار الفردية لكنه لا يذوب فيها بل يتعالى عنها، وكذلك ماهية الجنس تستخرج من المادة، التي يمنحها إياها تاريخ الجنس فحسب». [1]

فالتاريخ بحسب "فييتور" عنصر مهم في تشكل الأجناس الأدبية التي لا تتضح معالمها إلا من خلال نصوص إبداعية تختلف من مبدع إلى آخر دون أن تتجاوز الحدود التي يضعها كل جنس.

-ياوس

حاول دراسة الأجناس الأدبية وفق مقاربة تاريخية، مستثمرا في ذلك آراءه حول نظرية التلقي، ويرى أن دراسة الجنس الأدبي تكون من ناحيتين: آنية؛ وفيها رصد للخصائص الشكلية والسمات الموضوعاتية « إذ لا يمكن إدراك اختلاف البنية بين جنس وآخر من خلال طبيعة الأحداث فحسب، بل كذلك من خلال تنوع دلالة الشخصيات ذاتها، إلى جانب ذلك يوجد مؤشر آخر يدل على الاختلاف بين البنى وهو استعمال طرائق مخالفة لجنس ما، يتولى الكاتب القيام بها بوعي كامل ولغاية مقصودة» . [2]

ولا بد أيضا من دراسة الجنس الأدبي من ناحية زمنية يتم فيها رصد الثوابت والمتحولات عبر فترات زمنية متعاقبة، ويؤكد على أنّ «دراسة الأدب ليست عملية تنضوي على تراكم تدريجي للحقائق والشواهد، التي يقررها كل جيل من الأجيال المتعاقبة للمعرفة، وحقيقة الأدب أن التطور تشخصه قفزات نوعية ومراحل من القطيعة ومنطلقات جديدة» . [3]

---

[1] عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص23.

[2] المرجع نفسه، ص26.

[3] عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وآيزر، دار النهضة العربية، القاهرة، د ط، 2002م، ص 06.

فالأجناس الأدبية لا تتسم بالثبات، بل إنها قابلة للتطور عبر الزمن خاصة حينما تصبح غير ملائمة لروح العصر، فتحل محلها أجناس أخرى. ويقر "ياوس" بضرورة عقد الصلة بين الدراسة الآنية (الجمالية) والزمانية (التاريخية) لأن «العلاقة بين الأدب والقارئ تشتمل على دلالة جمالية وتاريخية، وهذه الدلالة الجمالية تعتمد على أنه بعد المرة الأولى من القراءة يقارن القارئ قيم العمل الجمالية مع أعمال أدبية مقروءة من قبل، أما الدلالة التاريخية فتبدو كما لو كانت مفهومة ومدركة، حيث تصبح قاسما مشتركا للقارئ الأول، ويمكن أن تكون هذه الدلالة عملا خلاقا مستمرا وثريا في سلسلة من حالات القبول المتتالية» .[1]

الأجناس الأدبية ليست خلقا جديدا بحسب "ياوس"، فكل نص جديد يستدعي إلى ذهن القارئ جملة من التقاليد والمبادئ المسبقة، التي تشكل لنا في مجملها ما يسمى بأفق الانتظار «وهو أفق يمكن بعد ذلك أن يعدل أو يوسع أو يتم تصحيحه، بل يتم تحويله أيضا وتهجينه، أو ببساطة تتم إعادة إنتاجه. إن عمليات التعديل والتوسيع والتصحيح تحدد نطاق البنية الخاصة بالنوع والقطيعة مع التقاليد من ناحية ومجرد إعادة إنتاجها من ناحية أخرى، هي التي تصنع حدود البنية الخاصة بالنوع». [2]، فالقارئ هو العنصر الجوهري في عملية تصنيف النصوص من خلال ما يحمله من توقعات مرتبطة بقراءاته السابقة، فهناك «نصوص تراعي أفق انتظاره، وأعمال تخيب أفق انتظاره، وأعمال تؤسس أفق انتظاره». [3]ويشير "ياوس" في هذا المجال إلى فكرة التواصل التاريخي أو ما يسمى بالتاريخانية* .

---

[1] عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وآيزر، دلر النهضة العربية، القاهرة، د ط، 2002م، ص 13.

[2] تيزفيتان تودوروف وآخرون، القصة "الرواية" المؤلف في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر: خيرى دومة، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997م، ص 32

[3] جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية، مكتبة المثقف، المغرب، ط1، 2011م، ص 67.

* التاريخانية:نزعة ترمي إلى تفسير الحركة الأدبية في ضوء تصورها التاريخي، باعتبارها وظيفة للتطور : الفني، السياسي، الاجتماعي، الديني.

فالنصوص تتفاعل وتتواصل فيما بينها [*] لذلك نجده يثور على مفهوم التصور الكلي القائل بثبات الجنس معوضا إياه بمفهوم التواصل التاريخي «حيث يتبع كل ما سبق، ويكتمل في ما يلحق، وتبعا لذلك فإن علاقة النص الجديد تستدعي علاقة النص الفردي بسلسلة النصوص المكونة للجنس».[1] فالأجناس الأدبية لا تبلغ درجة رفيعة من التطور إلا بانفتاحها وتعالقها مع أجناس معاصرة لها.

فالأجناس الشهيرة في عصر من العصور تفقد حظوتها بسبب التهالك على تقليدها، وعند ذلك تحل محلها أجناس جديدة تكون في الغالب نابعة من طبقة شعبية، أما هي فتقصى إلى الأطراف، ولن تستطيع استرجاع مكانتها إلا بواسطة تحوير بنيتها، إما بطرق مواضيع وتبني أساليب كانت مقموعة في تلك الفترة، وإما بتبني أدوات ووظائف مستعارة من أجناس أخرى".[2]

وخير مثال يدعم هذه الفكرة شعرنا العربي؛إذ كان في الحقبة الجاهلية هو الجنس الأدبي السائد، وحظي بمكانة وصلت حد التقديس، ليأخذ بعد ذلك في التراجع، نتيجة الكم الهائل من القصائد المنظومة، ومن أجل أن يسترجع الشعر مكانته وهيبته اضطر إلى البحث عن أساليب جديدة، وطرح مواضيع مستحدثة لم يكن للشعر القديم عهد بها، فكان بذلك الشعر الحر وقصيدة النثر والومضة والشعر الملحون... وغيرها من الأشكال الشعرية.

– جيرار جينيت:

تتجلى جهوده من خلال مقاربته النقدية، إذ يشير إلى الخطأ الشائع، الذي أصبح في وقتنا الراهن بمثابة مسلمة أو بديهية ينطلق منها كل من يريد إنجاز دراسة في هذا الحقل أو "وهم إرجاعي ـ كما يسميه ـ يتلخص

[*] التناص: أحد مميزات النص الأساسية ويشكل أحد معايير اتساقها وانسجامها والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها.

[1] عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص 26.

[2] المرجع نفسه، ص 30.

في إرجاع أصول الثلاثية الشهيرة (الشكل الغنائي، الملحمي، الدرامي) إلى "أرسطو"، بل إلى "أفلاطون"، وهو وهم عميق الجذور في وعي النقاد الغربيين، بينما هو في الحقيقة تقسيم يعود إلى الرومانسية".[1]

ولعل حجة " جيرار جينيت" في ذلك هي إهمال " أرسطو" في كتابه " فن الشعر" للشعر الغنائي، فبينما خصص جزأين مستقلين للحديث عن التراجيديا والشعر الملحمي والتفصيل في عناصر كل منهما، لم تحظ الكوميديا باهتمامه إلا في بضع صفحات، أما الشعر الغنائي فسجل حضوره في كلمة واحدة هي "الديترامبوس" لكن هل هذا الدليل وحده كاف للقول بأن نسبة هذا التقسيم للعبقرية اليونانية وهم إرجاعي؟. إن هذا التقسيم وإن لم يكن دقيقا واضح المعالم في العهد اليوناني إلا أنه كان قائما في تلك الفترة وإن اختلفت المسميات.

ويعود اهتمام أرسطو البالغ بالملحمة والتراجيديا إلى هيمنة هذين الجنسين على سائر الأجناس الأخرى في التراث اليوناني، ومن الطبيعي أن يوليها " أرسطو" العناية الفائقة في دراسته هذه، فلكل عصر قالبه المهيمن؛ ففي ثقافتنا العربية مثلا بسط الشعر أجنحته على الساحة الأدبية والنقدية قرونا طويلة كنا خلالها لا نكاد نجد دراسة تتناول أجناسا أدبية غيره، ليحل محله في العصر الحديث السرد عموما والرواية خصوصا، فإذا بالساحة النقدية تعج بالدراسات الروائية.

ومما تجدر الإشارة إليه هو كثرة الدراسات في مجال الأجناس الأدبية وتنوعها فما قدمه " وولف ديتر ستمبل" و" تيزفيتان تودوروف" لا يقل أهمية عن الدراسات المذكورة آنفا.

فقد عالج " ستمبل" قضية الأجناس الأدبية من جهة نظرية التلقي؛ إذ عقد مقارنة بين حقلي اللسانيات البنيوية والتحليل الأدبي، فجعل من البنية مقابلا للجنس وهي تتسم بجملة من الخصائص والمميزات تجعلها نظاما مستقلا بذاته.كذلك الجنس الأدبي يقوم على جملة من المبادئ التي تميزه عن أجناس أدبية أخرى، وهذا التطابق

[1] جيرار جينيت، مدخل إلى جامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، بغداد، د ت، د ط، ص 16.

بينه وبين البنية هو «ما يفسر استخدام الكتاب لاحقا لثنائية دي سوسير لغة/ كلام لتوضيح العلاقة بين النص والجنس المناسب، فإذا كانت اللغة في المستوى اللساني الصرف هي التي تجعل الكلام ـ نظريا ـ مفهوما فإن النص يتأسس انطلاقا من الجنس وشروطه» .[1]

فاللغة تقابل الجنس والكلام يقابل النص، اختلاف طرق التلقي يؤدي إلى ظهور أجناس أدبية مختلفة كما أن للمعرفة بالأجناس الأدبية أهمية بالغة في طريقة تلقي النصوص، ويعني ذلك أن «الجنس سلطة تتضمن قابلية فهم النص من وجهة نظر صياغة محتواه» .[2]

في حين توصل " تودروف" من خلال أبحاثه حول الأجناس الأدبية إلى جملة من النتائج أهمها: التمييز بين صنفين من الأنواع، أنواع تاريخية وأنواع نظرية «الأنواع التاريخية نتاج لملاحظة الظاهرة الأدبية، أما الأنواع النظرية فتستنتج من نظرية الأدب، بل إننا لنميز في الأنواع النظرية بين الأنواع وحيدة العنصر والأنواع المركبة بوجود، أو غياب سمة واحدة، أما الأخيرة فتتميز بوجود أو غياب اتحاد لمجموعة من السمات، ويوحي كل شيء بأن الأنواع التاريخية هي مجموعات متفرعة عن أنواع نظرية مركبة».[3]

حاولت هذه الدراسات الغربية على كثرتها وتنوعها الإحاطة بقضية الأجناس الأدبية من مختلف جوانبها إلا أنها لم تستطع تجاوز تلك الإشكاليات العويصة، التي تتخبط فيها هذه النظرية؛ إذ أنها «تثير بشكل مفارق من الأسئلة أكثر مما تقدم من الأجوبة، وعوض إنارة المسألة من جميع جوانبها –وهو ما تدعيه– فإنها تلقي بالباحث في دوامة من المناهج والمقاربات وأوجه النظر».[4] يقع الدارس إزاءها في حيرة من أمره خاصة وإن المفاضلة بين هذه المقاربات ليست بالأمر اليسير ومن هذا المنطلق تنشأ مسألة الاختلاف ذاتها.

---

[1] عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص44

[2] المرجع نفسه، ص 47.

[3] تيزفيتان تودوروف وآخرون، القصة و"الرواية" المؤلف في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ص 52.

[4] عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص 17.

ب–عند العرب:

لم يكن النقد العربي قديمه وحديثه في منأى عن الضجة، التي أثارتها قضية تصنيف النصوص؛ ففي النقد العربي القديم كان الأدب ينقسم إلى شقين رئيسيين: النثر والشعر وتندرج ضمن كل منهما مجموعة من الأنواع الثانوية أو الفرعية، وهذا التقسيم الثنائي يتجلى من خلال عناوين المؤلفات النقدية ومنها كتاب " الصناعتين الكتابة والشعر" لأبي هلال العسكري" كتاب " نقد الشعر ونقد النثر" لقدامة بن جعفر

ـ أبو هلال العسكري

جعل من البلاغة جنسا رئيسا ينقسم إلى شعر وكتابة، ثم لا يلبث بعد ذلك أن يستبدل الكلام بالبلاغة ويقسمه إلى نظم ونثر، يقول في غايته من وضع هذا الكتاب :«فرأيت أن أعمل كتابي هذا مشتملا على جميع ما يحتاج إليه في صنعة الكلام نثره ونظمه، ويستعمل في محلوله ومعقوده من غير تقصير وإخلال وإسهاب وإهذار»[1]، ثم يقسم المنظوم إلى أنواع: " الشعر " و" الخطب " و" الرسائل "، إذ تشترك الرسائل والخطب في مجموعة من الخصائص لخصها في قوله: « واعلم إنّ الرسائل والخطب متشاكلتان في أنهما كلام لا يلحقه وزن، ولا تقفية... وقد يتشاكلان أيضا من جهة الألفاظ والفواصل. فألفاظ الخطباء تشبه ألفاظ الكتاب في السهولة والعذوبة وكذلك فواصل الرسائل...، ولا فرق بينهما إلا أن الخطبة يُشافَه بها والرسالة يكتب بها». [2] وهذا الاشتراك هو ما جعل " أبا هلال العسكري "يجمع بين الرسائل والخطب في موضع واحد بل «يصل الأمر إلى حد المزج بينهما، واعتبارهما بمثابة وجه الورقة وقفاها».[3]

---

[1] أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر، تح: محمد أمين الخانجي، مطبعة محمود بك، د ب، ط1 1319 هـ، ص 05.

[2] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص 02.

[3] عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص 362.

إلا أن هناك بعض الخصائص التي تميز كل نوع فتمنع بذلك تلاشي وذوبان أحدهما في الآخر فالخطب ترتبط بالجانب الشفوي، في حين ترتبط الرسالة بالجانب الكتابي، كما أنّ الخطبة تتعلق بالشؤون الدينية كخطبة الجمعة والأعياد، والرسالة متعلقة بشؤون السلطة. وما جعل أبا هلال العسكري يجمع بين الشعر والخطب والرسائل في جنس الكلام المنظوم هو اشتراك هذه الأجناس في حسن التأليف وجودة التركيب، غير أن الشعر يتسم عن الخطب والرسائل بقوة اللفظ وعدم انشغاله بأمور الدين والسلطة وذلك لطغيان التخييل فيه والاحتفاء به في المناسبات والمحافل وطول بقائه على أفواه الرواة، إضافة إلى هذه الخصائص فالشعر قائم على عنصر اللحن الذي يجعله أكثر تأثيرا في النفس الإنسانية [1]، ويبدو أن هذه الخصائص المميزة للشعر عن الأجناس الأخرى موضوعية في أغلبها .

وما يؤخذ على أبي هلال العسكري أن الخطب لم تكن مقتصرة على الجانب الديني فقط، خاصة في العصر الجاهلي كما أن الشعر لم يكن منفصلا عن مجال الدين والسلطة، فقد نشأ في العصر العباسي وهو أكثر العصور ازدهارا في شتى المجالات، بما في ذلك الشعر، الذي اتسعت حقوله فظهرت بذلك أغراض كثيرة ومتنوعة فكان الشعر الصوفي، وشعر الزهد عند " أبي العتاهية " و" ابن العربي " ؛إذ اتخذوا من الوازع الديني أساسا لبنائه كما اتُخذ وسيلة للتقرب من الأمراء والخلفاء، فنظمت الكثير من القصائد في المدح على نحو ما قدمه المتنبي، وإن كان قد استعمل المدح كوسيلة لبلوغ غاية ذاتية محددة هي التكسب.

وعلى الرغم من اقتصار أبي هلال العسكري في حديثه عن أجناس المنظوم الثلاثة : الشعر، الخطب، الرسائل إلا أنه أدرج نوعا آخر لم يعّره اهتماما هو " المثل"، فجعله مضاهيا للشعر في سيرورته وطول بقائه يقول :« ومما يفضل به غيره من الكلام استقامته في الناس، وبعد سيره في الآفاق، وليس بشيء أسير من الشعر الجيد،

[1] ينظر: أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص، ص 102 ، 120.

وهو في ذلك نظير الأمثال، وقد قيل لاشيء أسبق إلى الأسماع، وأوقع في القلوب وأبقى على الليالي والأيام، من مثل سائر وشعر نادر ».[1]

وعلى الرغم من محاولة "أبي هلال العسكري" في التمييز بين الأجناس الأدبية ورسم حدود كل منها، إلا أنه وقع في إشكالية ضبط المصطلح، إذ نجده يستعمل مصطلحا للدلالة على جنس ما، ثم لا يلبث بعد ذلك أن يستبدله بمصطلح آخر، ففي البداية أشار إلى صناعتين هما " الشعر والكتابة " ليعوض بعد ذلك الكتابة بالنثر ثم يقسم الكلام المنظوم إلى شعر وخطب ورسائل، ليستبدل الرسالة بالكتابة فيقول: « واعلم أن الرسائل والخطب متشاكلتان في أنهما كلام لا يلحقه وزن ولا تقفيه...أما الكتابة فعليها مدار السلطان. والخطابة لها الحظ الأوفر من أمر الدين».[2]فبعد أن جعل في عنوان مؤلفه من الكتابة صناعة مقابلة للشعر أو جنسا عاما، حولها إلى نوع من أنواع المنظوم، فأصبحت مقابلة للرسالة، كما استعمل عددا كبيرا من المصطلحات الدالة على الجنس، كالنوع الغرض، الضرب، الصنف، القسم، وغيرها، دون تمييز بين هذه المصطلحات والشاهد في ذلك قوله « ... وهو أن يكون صانع الكلام قادرا على جميع ضروبه، متمكنا من جميع فنونه لا يغتاض عليه قسم من جميع أقسامه، فإن كان شاعرا انصرف في وجوه الشعر مديحه وهجائه ومراثيه، ومفاخره، وغير ذلك من أصنافه». [3]

وعلى الرغم من هذا الخلط ظل كتاب "الصناعتين" مثالا يحتدى به في كثير من الدراسات اللاحقة .

– قدامة بن جعفر

وفي السياق نفسه واصل ما بدأه " أبو هلال العسكري" في تقسيم الكلام إلى شعر ونثر، إذ جعل لكل جنس منها مؤلفا وسم الأول " نقد النثر " والثاني" نقد الشعر"، والمتصفح لهذين الكتابين يلاحظ مدى إصرار

[1]أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص 23.
[2]المرجع نفسه، ص 102.
[3] المرجع نفسه، ص 93.

"قدامة بن جعفر" على هذا التقسيم إذ يقول:« واعلم أن سائر العبارة من كلام العرب، إما أن يكون منظوما وإما أن يكون منثورا، والمنظوم هو الشعر والمنثور هو الكلام»[1]، ويختلف "قدامة بن جعفر" عن "أبي هلال العسكري" فيجعل من النظم شعرا والكلام مرادفا للنثر، ويقسم المنثور حسبه إلى أربعة أقسام، وذلك في قوله:« وليس يخلو المنثور من أن يكون خطابة أو ترسلا أو احتجاجا أو حديثا»[2]، وما أخذ على "قدامة بن جعفر" هو وضع الاحتجاج والحديث إلى جانب الخطب والرسائل، إذ يرى "عبد العزيز شبيل" أنه « إذا ما تسنى لنا اعتبار الخطابة والترسل جنسين أدبيين متفرعين عن جنس أعلى هو الكلام والبلاغة، فليس بإمكاننا اعتبار " الاحتجاج والحديث " كذلك، لأسباب تتعلق باستعمالات كل منها» .[3]

أما الشعر فقسمه إلى عدة أقسام هي: المديح والهجاء والنسيب والمراثي والوصف والتشبيه، وتعد من الأغراض الأكثر شيوعا في تلك الفترة، لذلك خصص لها جزءا كبيرا من كتابه " نقد الشعر". ولم تسلم محاولة "قدامة بن جعفر" أيضا من الخلط في المصطلحات ومن أمثلة ذلك: الخلط بين الحديث والكلام وكذا اعتبار الكلام جنسا أعلى في بعض المواضع، ثم الإشارة إلى أنه مقابلا للنثر في مواضع أخرى، إضافة إلى استبدال مصطلح الكلام مقابلا لمصطلح القول، رغم أن العرب قد جعلوا لكل من هذه المصطلحات: الحديث، القول... مفهوما محددا.

إضافة إلى جهود " أبي هلال العسكري "، و"قدامة بن جعفر" كانت هناك محاولات سابقة لهما وأخرى لاحقة، ومنها محاولة "الجاحظ" في كتابه " البيان والتبيين" و"عبد القاهر الجرجاني" في مؤلفيه " أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز" و"أبو حيان التوحيدي في كتابيه " الإمتاع والمؤانسة والهوامل والشوامل"و" ابن سينا في كتابه "

[1] قدامة بن جعفر، نقد النثر، دار الكتاب العلمية، لبنان، د ط، 1970، ص 74.
[2] المرجع نفسه، ص 93
[3] عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص 374.

الشفاء" والفارابي في كتابيه " الخطابة" و"كتاب الحروف" وغيرهم. هذه المحاولات تشترك جميعها في جملة من الملاحظات أبرزها: تقسيم الكلام إلى شعر ونثر وبيان حدود كل منهما، إضافة إلى الخلط في استخدام المصطلحات الأجناسية، كالجنس والنوع والصنف والقسم والضرب... دون مراعاة عمومية الجنس وخصوصية النوع، مثلما أجمعت عليه معظم المعاجم العربية في التفريق بين النوع والجنس. إذ جاء في المحيط « الجنس أعم من النوع وهو الضرب من كل شيء. فالإبل جنس من البهائم ج أجناس وجنوس»[1]، وفي الصحاح « الجنس (ج ن س) الضرب من الشيء، وهو أعم من النوع، ومنه (المجانسة) و(التجنيس)». [2]

ومن الصعوبة الإحاطة بجميع الجهود العربية القديمة في مجال الأجناس الأدبية، وذلك لكثرتها وتناثرها في تضاعيف الكتب النقدية وحتى البلاغية والفلسفية. وقد تأخر النقد العربي الحديث في الاهتمام بقضية الأجناس الأدبية مقارنة بالنقد الغربي، وحينما تناولها النقاد العرب سلكوا سبلا شتى، إذ رأى بعضهم ضرورة العودة إلى التراث العربي والنظر فيه، من أجل إعادة تأسيس مفهوم للأجناس الأدبية وإرساء نظرية شاملة ومتكاملة تعالج القضية من مختلف جوانبها، في حين انكب بعضهم على ترجمة الأبحاث الغربية والأخذ بكل تفاصيلها في التعامل مع النصوص العربية دون مراعاة لخصوصياتها، وبين هذا وذاك يسعى فريق آخر إلى التوفيق بين الموروث العربي والوافد الغربي وهو ما ورد في الدراسات العربية الحديثة.

يرى "عبد العزيز شبيل" أن نظرية الأجناس الأدبية لم تلق حظا وافرا من الاهتمام في النقد العربي الحديث ذلك لجملة من الأسباب أهمها: هاجس النهضة والرغبة في الإطلاع على المنجز الغربي، إضافة إلى محاولة إثبات الذات من خلال العودة إلى التراث العربي. ولم يبدأ الاهتمام بهذه القضية إلا في فترة الستينيات بشكل محتشم

---

[1] مجد الدين بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، د ط، 2008 م،(باب الجيم)، ص 301.

[2] زين الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الحنفي الرازي، الصحاح، تح: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية، بيروت، ط 5، 1999، (باب الجيم).

ليأخذ بعد ذلك في التنامي في الثمانينيات، وهو ما أدى إلى إنتاج دراسات عميقة ومتخصصة في السنوات الأخيرة .[1] من النقاد الذين برزوا في هذا المجال:

– عبد الفتاح كيليطو

خصص في كتابه " الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي"فصلا بعنوان " تصنيف الأنواع " افتتحه بالحديث عن عنصر هام لإدراك الأنواع الأدبية، وهو أفق الانتظار فبمجرد أن نتلفظ بكلمة " مأساة " تتبادر إلى أذهاننا جملة من الخصائص " العنف والنهاية المأساوية"، تختلف عن السمات التي تقترن بالملهاة "كالهزل والنهاية السعيدة"، ومن ثم فكل نوع يفتح أفق انتظار خاص به، لا يتشكل إلا بالإطلاع على مجموعة من النصوص تجمع بينها عدة مميزات. [2]

فكل متلق يصنف النصوص وفقا لأفق انتظاره الخاص، وبتعدد أفاق الانتظار تختلف التصنيفات من متلق إلى آخر.

اقترح "كيليطو" تصنيف النصوص الأدبية انطلاقا من علاقة المتكلم بالخطاب وتبعا لذلك فإن أنماط الخطاب أربعة:

1. المتكلم يتحدث باسمه: الرسائل، الخطب، العديد من الأنواع الشعرية التقليدية.

2. المتكلم يروي لغيره: الحديث، كتب الإخبار...

3. المتكلم ينسب لغيره خطابا يكون هو منشئه

4. المتكلم ينسب لنفسه خطابا لغيره.

---

[1] عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص 60.

[2] عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة : دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال، مصر، ط 3، 2006م، ص 28.

ثم يختزلها بعد ذلك إلى نمطين: " الخطاب الشخصي " والخطاب المروي". [1]وما يختلف فيه " كيليطو" مع غيره من النقاد القدامى هو استبداله مصطلح الجنس بمصطلح النمط يقول :«النمط يلم عدة أنواع»[2] وما يؤخذ على هذه الدراسة هو أنّ « أهمية محاولة كيليطو تتمثل في جديتها وطرافتها، إذ يمكن اعتبارها من أولى المحاولات لقراءة التراث العربي قراءة بنيوية، لكن هذه الجدة وتلك الطرافة تتقلصان بسبب اختزال المحاولة وشدة إيجازها، إذ لا تتجاوز فصلا وحيدا من الكتاب المذكور لا يتعدى الثماني صفحات ولا نظن أن هذا العدد القليل قادرا على إيفاء المسألة حقها من الاهتمام».[3]

بالإضافة إلى اقتصارها على جانب من جوانب الخطاب والمتمثل في علاقته بالمتكلم، إذ إن هذا المعيار يعد غير كاف لتحديد أنماط الخطابات، فتصنيف النصوص يتطلب نظرة شاملة تحيط بالنص من مختلف جوانبه كما أن استبدال مصطلح الجنس بالنمط يعد خرقا للتقاليد المتعارف عليها، إذ كان يطلق الجنس على الشعر والنثر، فيما خصص مصطلح النوع لكل ما يندرج ضمن هذين الجنسين.

– سعيد يقطين:

عاد في كتابة " الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي" إلى التراث النقدي العربي، بغية إعادة النظر في مفهوم الأجناس الأدبية وتقسيماتها، وبعد أن استعرض جهود " الجاحظ"، " أبي هلال العسكري"، " أبن وهب" "الخفاجي"، " الكلاعي" " القلقشندي" توصل إلى التفريق بين ثلاثة مفاهيم:

1. الجنس: هو الاسم الجامع الذي يضم مختلف الأنواع، وأجناس الكلام عند القدامى هما: الشعر والنثر.

[1] عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص 30.

[2] المرجع نفسه، ص 30.

[3] عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص 81.

2. النوع: وتندرج ضمن الجنس أنواعا ثابتة كالقصيد والرجز في الشعر والخطبة والرسالة في النثر. وأخرى متحولة وهي كثيرة منها، الخبر، الحديث، المثل والحكاية، والقصة والمقامة واللغز.

3. النمط: يندرج ضمنه كل ما هو مشترك من صفات الكلام بغض النظر عن الجنس الفصيح، أما الأغراض فهي المدح، الهجاء، إضافة إلى مختلف المواصفات التي وصف بها تأليف الكلام : الإيجاز، الإطناب المساواة[1].وهذا التميز بين النوع والجنس، والنوع والنمط يمكن اعتباره سمة أو ملمحا من ملامح الدقة في الدراسات الأجناسية، إذ بموجبه تتضح الأصول والفروع.

خصص "يقطين" في كتابه هذا فصلا كاملا بعنوان " الجنس والنص" حاول فيه الإحاطة بقضية الأجناس الأدبية وتقديم تصور متكامل حولها، ومن أجل تحديد العلاقة بين الجنس والنص يرى بأن البحث في الكلام العربي وأقسامه وصفاته فيه ثوابت تتعالى على الزمان والمكان ومتحولات ومتغيرات تخضع لمختلف تغيرات الزمان ويوضح ذلك من خلال ثلاثة معطيات :

1 ـ **المبادئ**:وهي الكليات العامة المجردة، وهي موجودة بكيفيات مختلفة ويمكن التمييز بين ثلاثة منها:

ـ مبدأ الثبات: إذ يحدد لنا العناصر الجوهرية، التي بواسطتها نميز ماهية الشيء عن غيرها من الأشياء الأخرى المتصلة بها والمنفصلة عنها.

ـ مبدأ التحول: وهو مبدأ كلي يتعلق بكل الظواهر والأشياء، ويتصل بالصفات البنيوية القابلة للتحول كلما طرأت عوامل جديدة.

[1] سعيد يقطين، الكلام والخبر : مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1997م، ص 153.

ـ مبدأ التغيير: يتصل هو الآخر بالكلية فكل الظواهر عرضة للتغيير الذي ينقلها من حالة إلى حالة أخرى مختلفة تماما. وذلك بفعل تدخل عوامل معينة يتصل مثلا بالزمن. [1]

2 ـ المقولات:

هي كليات من درجة ثانية ومتحولة وتتمثل في مختلف التصورات أو المفاهيم التي تستعمل لرصد الظواهر ووصفها، تختلف باختلاف الأنساق الثقافية والعصور فمن أرسطو إلى الرومانسيين الألمان إلى البنيوية وما بعد البنيوية نجد طرائق تمثل الكلام يتطور حينها نحو ملامسة مختلف سماته وتحولاته، وتنقسم بدورها إلى ثلاث مقولات يتصل كل منها بمبدأ من المبادئ.

ـ مقولات الثابتة : ترتبط بالجنس لكونه ثابتا تضطلع بالنظر إلى الكلام من جهة الثبات، بقصد إجراء تمفصل يسمح لنا بالإمساك بمختلف أقسامه الثابتة.

ـ المقولات المتحولة : ترتبط بالأنواع ارتباط الخاص بالعام.

ـ المقولات المتغيرة: ترتبط بالأنماط ويقصد بها مختلف الصيرورات التي تتعرض لها الأنواع في تطورها التاريخي وكل ما يطرأ عليها من سمات يجعل بعضها يتميز عن بعض. [2]

---

[1] سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص 181.

[2] المرجع نفسه، ص 186.

3 ـ التجليات:

يقصد بها التحققات النصية الملموسة، وباجتماعها مع المقولات يرتبط المجرد بالملموس، ويتأكد طابع التغير الذي يلحقها إذا وضعت بعد المقولات، ويلحق هذه التجليات من خلال التفاعل النصي العام مع البنية النصية الموجودة سلفا بشتى الطرق وهي ثلاثة:

ـ تجليات ثابتة: وتتضمن مختلف المقولات العامة أو المتعالية التي ترتبط بها كل نص، ذلك لأن أي نص حتى عندما لا يعلن عن انتمائه إلى جنس معين يظل له سماته الجنسية أو مقاربته النصية الخاصة.

ـ تجليات متحولة: وتندرج ضمنها مختلف أشكال التناص التي تختلف باختلاف البنيات النصية، مما يميز النص عن غيره من النصوص

ـ تجليات متغيرة: وتندرج ضمنها أنماط التفاعل النصي التي عددها " جينيت" وهي المناص، التعلق النصي والميتانص. [1]

مما سبق نلاحظ وجود بعضا من التناقض أو التداخل فيما قدمه "سعيد يقطين" من مفاهيم إذ يقر بأن المبادئ ثابتة ومتعالية على الزمن ليدرج ضمنها مبدأ التغير والتحول والخاضعين لهذا العنصر. بعد ذلك يتحدث عن التجليات والمقولات التي من صفاتها التغير والتبدل ومن أقسامها مقولات وتجليات ثابتة.

يتفق معظم الدارسين العرب القدامى والمحدثين على تقسيم الكلام إلى شعر ونثر، وإن كان لكل دارس أسلوبه في تناول هذا الطرح، لكن ما قدمه "طه حسين" كان مخالفا للدراسات السابقة واللاحقة له، إذ تحدث عن ثلاثة أجناس للكلام هي: الشعر والنثر والقرآن وأشار أن لكل منها قواعده الخاصة، فالقرآن " ليس نثرا كما

[1] سعيد يقطين، الكلام والخبر ، ص 186.

أنه ليس شعرا، إنما هو قرآن ولا يمكن أن يسمى بغير هذا الاسم، ليس شعرا ــ وهذا واضح ــ فهو لم يتقيد بقيود الشعر وليس نثرا لأنه مقيد بقيود خاصة به "[1].

وإذا كانت قد بذلت الكثير من الجهود قديما وحديثا في سبيل تصنيف النصوص الأدبية، بعض النظريات كالرومانسية مثلا رفضت فكرة التجنيس ودعت إلى إلغاء الحدود الفاصلة بين جنس وآخر، فهي «تؤمن بانصهار الأجناس الأدبية في بوتقة أدبية واحدة. أي تقر الرومانسية بالوحدة الفنية بين الأجناس الأدبية، وتشكيلها لوحدة أجناسية كبرى»[2]

مما دفع المبدعين إلى انتهاك الحدود الفاصلة فيما بينها، فأنتجوا نصوصا يصعب على الدارسين إدراجها ضمن جنس أو نوع معين بما تحتويه من تداخل بين خصائص الشعر والنثر وحتى سمات الأنواع الشعرية والنثرية ذاتها، ومن هذه النصوص تلك التي أدرجها الدارسون تحت مسمى " قصيدة النثر".

[1] طه حسين ، من حديث الشعر والنثر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، د ط، 2012م، ص26.

[2] جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية، ص 47.

الفصل الأول: قصيدة النثر الواقع والتحديات

بعد أن ألف متذوقوا الأدب التمييز بين جنسين رئيسيين هما: الشعر والنثر لقرون طويلة، ظهر في الساحة الأدبية لون جديد، يجمع بين خصائص كل منهما، فأثار بذلك جملة من التساؤلات حول هويته التاريخية والأجناسية. وما زاد الأمر تعقيدا هو اختلاف الآراء في الإجابة عن هذه التساؤلات، مما جعلها فضاء للجدل النقدي، وأوقعها في غمرة إشكاليات عديدة، منها: إشكاليات النشأة والتسمية والتصنيف وغيرها، إلا أنّ قصيدة النثر حاولت أن تثبت ذاتها وكيانها، وتتجاوز كل العقبات التي اعترضت طريقها، فأصبح لها مفهومها ومميزاتها الخاصة، وسنحاول في هذا الفصل استعراض إطارها النظري والوقوف عند مختلف التحديات، التي واجهتها، بغية الوصول إلى حلول منطقية في شأن أزماتها.

المبحث الأول: حدود قصيدة النثر

يشير مصطلح قصيدة النثر إلى مفهوم محدد لا يمكن إبرازه إلا بالوقوف على التسمية اللغوية، فمصطلح قصيدة النثر مركب إضافي يتكون من حدين أساسيين هما: القصيدة التي تشير إلى مجال الشعر، والنثر وسنحاول تحديد مفهوم كل من هذه المصطلحات.

1- مفهوم الشعر:

اختلف النقاد والدارسون في تحديد مفهوم الشعر كل بحسب اتجاهه، حيث يرتكز كل مفهوم على عناصر محددة دون أخرى، ويدرك المتتبع لمسار الشعر مدى الاختلاف والتطور الذي شهده في مفهومه بين القديم والحديث وهذا ما نحاول توضيحه :

أ– عند القدامى:

حظي الشعر بالاهتمام البالغ من طرف النقاد القدامى، حتى الفلاسفة باعتباره الجنس المهيمن في الساحة الأدبية آنذاك، إذ خصصت له مؤلفات عديدة منها كتاب " عيار الشعر" لابن طباطبا العلوي و"الشعر والشعراء" لابن قتيبة، سعى أصحابها إلى تحديد تعريفات وخصائص تميز الشعر عن غيره من الكلام في تقسيماته ومعايير ومحاسنه ومساوئه.

إذ يقر " ابن طباطبا" بأنه « كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم، الذي إن عدل به عن جهته مجته الأسماع وفسد على الذوق». [1] ميز ابن طباطبا بين جنسين من الكلام

(الشعر والنثر) مؤكدا على العنصر الجوهري في التفريق بينهما ألا وهو النظم، إذ يختص بالشعر ويجعله محببا للأسماع والأذواق « ونظمه معلوم محدود فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة بها على نظم الشعر بالعروض في ميزانه ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به». [2]

حتى تصير معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه. للشعر ضوابط وقوانين محددة يدركها الشاعر المتمرس بذوقه، فإن استعصى عليه ذلك فلا حرج في أن يعود إلى ما وضع في العروض، قصد الإحاطة بتفاصيله ويشترط قول الشعر معرفة ثقافية موسعة بالإطلاع على جوانب مختلفة منها: التوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم والوقوف على مذاهب

[1] محمد بن سعيد يقطين، الكلام والخبر ، تح: عباس عبد الستار، مرا: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2،2005م1426هـ، ص09.

[2] المرجع نفسه، ص 09.

العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه. وبعد أن حدد ضوابطه الداخلية، انتقل إلى الحديث عن بنيته الخارجية فعد القافية بمثابة القالب الذي تصب فيه المعاني. سعيد يقطين، الكلام والخبر

ويرتكز الشعر عند "الفارابي" على ركنين أساسيين هما: الوزن والمحاكاة «فقوامه وجوهره عند القدماء أن يكون قولا مما يحاكي الأمور، وأن يكون مقسوما ينطق به في أزمنة متساوية، أما سائر ما فيه فليس بضروري في قوام جوهره وإنما من أشياء يصير به الشعر أفضل وأعظم، هذين في قوام الشعر هو المحاكاة وأعظم الأشياء التي بها المحاكاة وأصغرها الوزن».[1] والشعر لا يتحقق إلا باجتماع هذين العنصرين وتضافرهما، فغياب أحدهما يخل بجوهره وحقيقته فالوزن وحده لا يكفي لصناعة الشعر، كما أن المحاكاة بمفردها لا تنتج شعرا «الشعر ليس مجرد تعاقب منتظم في الزمن بين الحركات والسكون، بل هو يتكون من دلالات؛ أي أنها تشير إلى مدركات مرتبطة بالحس». [2] فالعمل الشعري ليس مجرد تتابع إيقاعي لتفعيلات منتظمة وثابتة، بل إنه يشتمل بالإضافة إلى ذلك على معان محددة فهو كل متكامل جسده الإيقاع وروحه المعنى.

وليس الشعر عند " ابن رشيق" مجرد كلام موزون مقفى، بل «يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهي: اللفظ والوزن والمعنى والقافية، فهذا هو حدّ الشعر، لأن من الكلام موزونا مقفى وليس بشعر لعدم القصد والنية». [3] إذ جعل القصد والنية في مقدمة شروط كتابة الشعر، فالشاعر عندما ينظم القصيدة يتوجه إلى المتلقي قصد التأثير فيه وتبليغ معنى معين، والوزن والقافية وحدهما لا يكفيان لإحداث المفارقة بين الشعر وسائر الكلام، دون أن يغفل الأثر الذي يتركه في نفوس سامعيه فالشعر «ما أطرب وهز النفوس وحرك الطباع فهذا هو باب الشعر الذي وضع

---

[1] أبو الوليد بن رشيد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ومعه جوامع الشعر للفارابي، تح:محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية لجنة إحياء التراث الإسلامي الجمهورية العربية المتحدة، دط، 1971،م، ص 173.

[2] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر: دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2002، ص 33.

[3] ابن علي الحسن ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، سوريا، ط5، 1981م، ج 1 ، ص 119.

له وبني عليه لا سواه». [1] فهو يتميز بقدرته على التأثير في النفس الإنسانية، فحينما تنظم قصيدة في موضوع ما ويكتب نص نثري في الموضوع ذاته، ويتم إلقاؤهما يكون تأثير القصيدة أعظم من تأثير النص النثري. ويعقد مشابهة بين البيت الشعري والبيت في البناء فيجعلهما متقابلين، يقول: «والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية قراره الطبع وسمكه الرواية ودعائمه العلم، وبابه الدّربة وساكنه المعنى ولا خير في بيت غير مسكون، وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية أو كالأواخي والأوتاد للأجنية فأما ما سوى ذلك من محاسن الشعر فإنما هو زينة ولو لم تكن لاستغنى عنها». [2]

فصناعة العمل الشعري لا تتم إلا بجملة من العناصر منها: الطبع، إذ ينبغي أن يكون الشاعر مجبولا على قول الشعر، ليخرج في عفوية واسترسال دون تكلف أو تصنع. ويحتاج الطبع إلى الصقل عن طريق الدّربة والخبرة وسعة المعرفة والإطلاع، التي تلعب دورا مهما في تعزيز التجربة الشعرية. بالإضافة إلى المعنى الذي هو جوهر أي عمل فلا وجود لقصائد مفرغة من دلالات معينة، وهذه أساسيات الشعر، أما ما عداها كالمحسنات البديعية والصور البيانية فليست إلا كماليات تزيد من رونق العمل الشعري.

ليتطور مفهوم الشعر مع " القرطاجني" فيصبح أكثر تكاملا من ذي قبل فهو « كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أوالهرب منه بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه وشهرته أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها». [3]

---

[1] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،ج1، ص 120.

[2] المرجع نفسه، ص121.

[3] أبو حسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986م، ص 71.

يتفق " حازم القرطاجني" مع سابقيه من النقاد في التأكيد على الجانب الشكلي للشعر المرتبط بالوزن والقافية فيكون موافقا لأحد الأوزان الخليلية الستة عشر، وملتزما بوحدة القافية من بداية القصيدة إلى نهايتها، ولم يوضع في هذه القوالب إلا ليؤدي غايات وأغراضا معينة، فإما أن يرغب النفس في موضوع ما فتنجذب إليه أو يرهبها فتنفر منه، وفي هذا إشارة إلى الوظيفة التأثيرية التي يسعى الشاعر إلى تحقيقها في نفس المتلقي فيتأثر بقصيدته ويتفاعل معها محققا بذلك الوظيفة الانفعالية، التي تحدث عنها في العصر الحديث "جاكبسون" في خطاطته التواصلية «وتهدف الوظيفة المسماة " تعبيرية" أو انفعالية المركزة على المرسل إلى أن تعبّر بصفه مباشرة عن موقف المتكلم اتجاه ما يتحدث عنه، وهي تنزع إلى تقديم انفعال صادق أو خادع، فهنالك صلة نفسية بين الشاعر والمتلقي»[1] إذ يبث في القصيدة انفعالاته محاولا الوصول إلى نفسية المتلقي من خلالها، ليعيش هو الآخر تلك التجارب.

ولم يتوقف " القرطاجني" عند هذا الحد بل تجاوزه إلى التأكيد على أهمية المحاكاة؛ فالشاعر إما أن يحاكي تجارب واقعية حدثت له أو وقعت في محيطه، وإما أن يحاكي حالات وجدانية نابعة من داخله عن طريق الكلمات، وهو في كلتاالحالتين يحتاج إلى قدرة تخييلية واسعة يستطيع من خلالها تصور الأشياء التي وقعت، والتي يمكن أن تقع. ويتسم هذا المفهوم بالدقة والشمول، إذ أحاط بالشعر من جوانبه المختلفة، وعلق "جابر عصفور" على ذلك بقوله: «يمكن أن نصف تعريف حازم القرطاجني بالدقة من حيث أدائه لمهمة محددة، يتكشف فيها العنصر الإبداعي فهو يقرن الشعر بالتعجب والإستغراب ويباعد بينه وبين التقليد السادج، وأخير عنصر التأثير في المتلقي من زاوية التخيل وما ينطوي عليه من أبعاد نسبية». [2]

[1] رومان جاكبسون، القضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1988، ص 27.

[2] جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط5، د ت، ص 193.

فعلى الرغم من أن "حازم القرطاجني" عاش في فترة مبكرة (ق 6 هـ)، إلا أنه كان قريبا في مفهومه الشعري من الطرح الحديث، خاصة في تناوله بعض المفاهيم كالتأثير في نفس المتلقي والتعجيب والإستغراب، الذي أطلق عليه فيما بعد بمصطلح الانزياح.

ويتفق "ابن خلدون" مع "حازم القرطاجني" في تحديد مفهوم الشعر، إذ أعطى له في مقدمته مفهومين: ركز في الأول منهما على الشكل (الناحية الخارجية) وجعل الشعر «كلاما يفصل قطعا قطعا متساوية في الوزن متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة، وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتا، ويسمى الحرف الأخير الذي تتفق فيه " رويا" وقافية" وتسمى جملة الكلام إلى آخره "قصيدة" و"كلمة». [1]

فالشاعر يجب أن يتقيد بجملة من القواعد العروضية، التي من شأنها أن تحدد بناء القصيدة التي تؤلف وتنظم على (بحر واحد)، وتلتزم بعدد معين من التفعيلات في كل بيت، وبوحدة الروي والقافية، كما جعل القصيدة مرادفة للكلمة، إذكان يطلق الجزء على الكل وقد سميت القصيدة قافية والقافية رويا، وسميت القصيدة نسبة إلى رويها فقيل "لامية الشنفر" و"نونية ابن زيدون" و"سينية البحتري".

وركز في المفهوم الثاني على المضمون (الناحية الداخلية) وأقر بأن الشعر «هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصلة بأجزاء متفقة في الوزن والروي مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة» [2] فالشعر ليس مجرد كلام فصيح، بل يشترط أن يكون بليغا ولا يتحقق ذلك إلا بتوظيف الصور البيانية كالاستعارة والأوصاف التي تعطي للشعر بعدا إيحائيا، ما يجعله مفارقا للكلام العادي. ويختلف " ابن خلدون" مع " ابن رشيق" في جعل الصور البيانية من أساسيات الشعر، في حين اعتبرها " ابن رشيق" من كمالياته وينبغي حسبه أن يأتي كل بيت منفصلا في غرضه ومعناه عن الأبيات السابقة

[1] عبد الرحمن ابن خلدون، المقدمة، تح: عبد السلام الشدادي، خزانة ابن خلدون بيت الفنون والعلوم والآداب، د ب، د ط، د ت، ج 3، ص277.

[2] المرجع نفسه، ص 277.

واللاحقة له، وفي هذا إشارة إلى ما يسمى بوحدة البيت المناقضة للوحدة العضوية التي يكون فيها موضوع الأبيات وغرضها موحدا من بداية القصيدة إلى نهايتها، وعلى الشاعر اتباع سنن العرب والالتزام بها في بناء القصيدة كالمقدمة الطلبية، الرحلة... وغيرها.

وبالرغم من أن " ابن خلدونّ" قد أشار إلى ميزة هامة من ميزات الشعر المتمثلة في كونه بليغا، إلا أنه لم يول اهتماما للتخييل والمحاكاة، باعتبارهما أساس قيام الشعر منذ نشأته عند اليونان.

مما سبق يتضح لنا أن الدراسات العربية في حقل الشعر كثيرة ومتنوعة، سعت في مجملها إلى إيجاد مفهوم جامع للشعر، ويتفق النقاد القدامى في تحديد مفهومه على جملة من العناصر، أهمها الوزن والقافية والمعنى المحدد إلا أن كل واحد منهم يحاول إعطاءه صبغة خاصة بإضافة عنصر معين كالتخبيل والمحاكاة عند "الفارابي"، والنية عند " ابن رشيق". وما يؤخذ على هذه المحاولات هو اقتصارها على جانب من جوانب العمل الشعري دون آخر. وإذا أردنا وضع مفهوم شامل للشعر يأخذ من كل رأي بطرف يمكن القول: إن الشعر كلام تخييلي بليغ يشترط توفر جملة من العناصر منها، النية والقصد، والوزن والقافية والمحاكاة والغرابة واللفظ والمعنى.

ب– عند المحدثين:

حاول النقاد في العصر الحديث تجاوز المفهوم التقليدي للشعر، الذي يركز بشكل أساسي على القالب الخارجي المتمثل في الوزن والقافية، لأنه في نظرهم مفهوم ضيق لا يعنى بمتطلبات الحياة، ومن ثم صار بإمكانهم الثورة عليه واقتراح شروط جديدة تتجاوز الوزن إلى عناصر أخرى.[1] وهو ما أدى إلى تعدد اتجاهاتهم وتباين وجهات نظرهم.

[1] مصطفى حركات، أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1998م، ص 6.

إذ نجد البارودي يعرفه بقوله:« فإن الشعر لمعة خيالية يتألق وميضها في سماوة الفكر، فتبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، يفيض بالألائها نورا. يتصل خيطه بأسلة اللسان، فينفث بألوان ينبلج بها الحالك ويهتدي بدليلها السالك». [1]

فالشعر عنده متصل بقيمتين: قيمة جمالية يستمدها من طاقته التخييلية، التي تحرك مشاعر الإنسان وعواطفه فيحدث بذلك جاذبية وتأثيرا. وقيمة نفعية تتجلى فيما يحمله من مضامين وحكم، يهتدي بها متلقوه إلى سبيل الرشاد، والقيمة الفنية مرتبطة باللغة وبحسن الاختيار وبناء الصورة الشعرية و«خير الكلام ما ائتلفت ألفاظه وائتلفت معانيه، وكان قريب المأخذ، بعيد المرمى، سليما من وصمة التكلف، بريئا من عشوة التعسف، غنيا عن مراجعة الفكر، فهذه صفة الشعر الجيد». [2] ولكي تتحقق جودة الشعر يجب توفر جملة من المواصفات هي: توافق الألفاظ والمعاني، وسهولة الألفاظ وعمق المعنى والاعتماد على الطبع والبعد عن التكلف والصنعة.

ويركز العقاد على أهمية العواطف في مفهوم الشعر، إذ يقول:، « إنه التعبير العضوي عن الحياة الباطنة فهو تنفيس حر عن الوجدان في قضاياه الخاصة والعامة ولا اصطدام فيه لأنه منوع كثير الأنماط يناسب حالات كبيرة من الأنماط التي تعرض للإنسان». [3]

فالشعر عنده تعبير عن النفس ومشاعرها، إذ تعتبر العواطف هي المنفذ الوحيد الذي يطل منه الشاعر على العالم الخارجي، فلا يعد الشعر شعرا إن لم يعبر عن النفس الإنسانية وأحاسيسها تعبيرا صادقا، ويؤكد ذلك في قوله « الشعر صناعة توليد العواطف بواسطة الكلام والشاعر هو كل عارف بأساليب توليدها بهذه الواسطة». [4]

---

[1] محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، د ط، 1998م، ص 33، 34.

[2] محمود سامي البارودي، ديوان البارودي ، ص 34.

[3] محمود عباس العقاد، اللغة الشاعرة، دار النهضة مصر، القاهرة، د ط، 1995م، ص 90.

[4] محمودعباس العقاد، خلاصة اليومية والشذور، دار النهضة مصر، القاهرة، د ط، 1995م، ص 12.

فالشعر لدى العقاد صناعة مادتها الكلمات يمكن للشاعر بواسطته التعبير عن مكنوناته، إذ يحتاج الشاعر إلى ثلاثة أمور في نظم الشعر هي:الكلمات (مادة الشعر) والعواطف (موضوعه) الأساليب (طرق التعبير عنه).

وفي ظل الحركة الشعرية والإبداعية في هذه المرحلة نجد أن شعراء مدرسة "أبولو" قد اهتموا – أيضا- بتوصيف الشعر وإبراز مقوماته، إذ حاولوا تخليص الشعر من قيود الوزن وتوجيهه للتعبير عن صور الحياة والمشاعر والعواطف، إذ يقول "حسين مظهر" :« أما إذا جارينا العرب على تعريفهم، فقد ضيعنا حدود الشعر وقتلنا الشاعرية لأن كل إنسان يشعر بوجوده قد يكون شاعرا في بعض الظروف، وإن كان عجز عن التعبير بكلام موزون مقفى». [1] فلا يمكن وضع حدود للشعر والشاعرية بالوزن والقافية ومختلف الضوابط، التي حددها القدامى بل إن كل من يستطيع التعبير عما يختلج نفسه من مشاعر يصبح شاعرا ولهذا يقول "حسين مظهر" أيضا في تعريفه للشعر بأنه: « تعبير عن الوجدانيات بالماديات عن طريق الإلمام لا عن طريق الصناعة والتكلف» [2].

إذ ينبغي الابتعاد عن التكلف في قول الشعر لأن الشعر إلمام وتعبير عن النفس الإنسانية وعن عواطفها ومكبوتاتها، وهو المنفذ الذي يمكن تحريرها من خلاله عن طريق اللغة، في حين يعرفه " أحمد زكي أبو شادي"

بقوله «الشعر هو البيان لعاطفة نفاذة إلى خلق مظاهر الحياة لاستكناه أسرارها للتعبير عنها». [3] فهو تعبير عن الحياة بأسلوب فني جمالي ولغة شعرية، إذ يقول " مختار الوكيل" «الشعر لغة المثل الأعلى فالخيال ساعة يخلص من القيد ويتحرر من الرقابة يجيئ صريحا جريئا في تصويره، فهو يبدي ما يمقته بسبب ناقص، بينما يظهر الشيء الذي يقبله في صورة كاملة مرضية وهو يبعث في صوّره الكثيرة الحية، الخير والجمال والحب الذي ينشده ويرجوه أو يبكي أو يأسى عليه، كما أنه يقلب معالم الدنيا الحقيقية رأسا على عقب، متأثرا برغائب العقل

---

[1] محمد زكي أبو شادي، مجلة أبولو، مصر، سبتمبر، 1992م، ع 1، ص 57.

[2] محمد زكي أبو شادي، مجلة أبولو، ص57.

[3] أحمد كامل الخطيب، نظرية الشعر، مرحلة مجلة أبولو، منشورات وزارة الثقافة، سورية، 1992،م، قسم ع، ص 582.

والغريزة» [1]إذ يؤكد أن اللغة الفنية الشاعرية، والخيال عنصرين أساسيين في الشعر، وأن وظيفته ليست نقل الحقيقة، بل، إن لكل شاعر رؤياه وأسلوبه في التعبير سواء عن الواقع أو عن خبايا النفس.

وانتقل الشعر إلى مرحلة أخرى تغير فيها مفهومه بشكل واضح، فلم يكن حديث " نازك الملائكة " عن الشعر خارج دائرة الشعر الحر كونها رائدة من رواده حيث دعت للتجديد فيه ووضع أسس جديدة والالتزام بها فتقول:«بهذا تعرض شعرنا العربي هذا إلى أنواع من الهزات التجديدية لما فطر عليه الذوق العربي من استعداد وإمكانية للتطور وكان منها ما يتصل بأغراض الشعر ومحتوياته ومنها ما يتصل بأسلوبه وشكله». [2]إذ شهد الشعر العربي حركة تطورية في عروضه (بحور الشعر، الوزن، والقافية) باعتبارها «دعوة إلى الحرية في اختيار الأوزان العروضية لا التحرر منها أو التحريف فيها». [3]

فانتقل من نظام البيت ذو الشطرين إلى نظام السطر، إذ يعتمد على التفعيلة باختلاف عدد مرات تكرارها من سطر لآخر، والشعر الحر حسب " نازك الملائكة" «ظاهرة عروضية قبل كل شيء، ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في السطر، ويعنى بترتيب القوافي والأشطر وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضيه تحته». [4] إذ دعت إلى الشعر الحر بسبب ما يمنحه الشعر الحر من موسيقى تقدمها الأوزان الحرة والحرية، التي يجدها الشاعر في التعبير عن الواقع. وإلى جانب التجديد في الأوزان تدعو إلى التجديد في الموضوعات بالنزوع إلى الواقع والابتعاد عن العاطفة والإحساس وهكذا «تستطيع النظرة الاجتماعية أن تتبين في حركة الشعر الحر جذور الرغبة في تحطيم الحلم والإطلاع على الواقع العربي دونما ضباب

---

[1] المرجع نفسه، ص 606.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، د ب، ط3، د ت، ص 08.

[3]نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 43.

[4] المرجع نفسه، ص 51.

ولا أوهام».[1] إلا أن دعوتها لا تهدف إلى إقصاء القديم وتخطيه وإنما تدعو إلى ابتكار أسلوب جديد يعبر به الشاعر عن واقعه وموضوعات عصره، نظرا للحرية التي يمنحها للشاعر في التعبير.

بينما ارتبط مفهوم الشعر عند " أدونيس" بمفهوم الحداثة إذ ساهمت عدة مؤثرات في تكون مفهوم الشعر لديه مثل انتمائه القومي واطلاعه على الثقافة الغربية، بالإضافة إلى ثقافته العربية وبذلك حاول تجاوز النظرة القديمة للشعر وربطه بالثقافة والحرية والإبداع، فلم تعد القافية والوزن قيمة في الشعر، بل انشغل باللغة والرؤيا(*) خاصة اللغة الرامزة يقول:«فاللّغة في الشعر ليست إناء للأفكار كما هو الشأن في العلم والنثر بعامة، اللغة الشعرية نسيج خصوصي من الكلام أو بنية خاصة تنصهر فيها الكلمات والأفكار والمشاعر والرؤى في حدس واحد ودفق واحد». [2] فلا يمكن أن يصنع التعبير المميز والكلام الفريد إلا عن طريق تفجير اللغة«فالشعر تأسيس باللغة والرؤيا وتأسيس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما من قبل بهذا كان الشعر تخطي يدفع إلى التخطي». [3] إذيقوم على اللغة والرؤيا، ذلك بالإبتعاد عن اللغة المعيارية المباشرة، واعتماد اللغة الشعرية الإيحائية اللامتناهية الدلالات، ودفعها للقارئ ليفسر ويؤول، إذ يقول «الشعر إذن لا يخبر ولا يفسر ولا ينقل أفكارا ولا يصدر عن العقل والمنطق، ولا عن العادة والتقليد دائما يوحي ويومئ ويشير، فاتحا للقارئ أفقا من الصور، مؤسسا له مناخا من التخيلات» [4]فالشعر لا يقدم المعنى العقلي الجاهز إنما المعنى التخييلي، الذي يدفع القارئ إلى بدل جهد للبحث عن المعاني والدلالات والتفسير والتأويل وفك شفرات النص المليء والغني بالتغريب(*)والمفاجآت، ويشير

---

[1] المرجع نفسه، ص 48.

(*) – الرؤيا: كلمة تعبر عن الإستبصار الفني الذي تقوده الملكات العليات معبرا عن الولع بالغيبيات التخبيلية..

[2] أدونيس، الثابت والمتحول: صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط1، 1978م، ج3، ص 286

[3] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979م، ص 102.

[4] أدونيس، الثابت والمتحول: صدمة الحداثة، ج3، ص 291.

(*) –التغريب: مصطلح اقترن بالأدب عموما، والشعر خصوصا، ويقصد به نزع الألفة عن الأشياء، الإعتيادية لتثير في نفس المتلقي التعجب والدهشة.

إلى أنه لا يمكن وضع مفهوم للشعر محدد فيقول: «لا يمكن وضع تعريفات نهائية للشعر إنه ينفلت من كل تحديد، فهو ليس شيئا ثابتا يتناول شيئا ثابتا، إنما هو حركة مستمرة من الإبداع». [1] فعالم الشعر متغير ومتحول لا يمكن حصره ووضع حدود له، بل هو كائن يتجدد بتجدد الحالات وتجدد الزمن ويتغير مع تغير الذات المبدعة، ويضع قوانينه تبعا لهاته الحالات ولا يخضع لمقاييس محددة.

يمكن النظر إلى تطور مفهوم الشعر العربي منذ القديم وحتى الآن بأنه خط متنام من المفاهيم المتواصلة، إذ إن تحديد مفهوم دقيق له كان وسيظل مستعصيا على النقاد والشعراء أنفسهم، فقد مر بمراحل عديدة مع وجود اتفاق وتباين بين مختلف المفاهيم، فالشعر عند القدامى صنعة من أهم عناصرها الوزن والقافية إضافة إلى عناصر أخرى تختلف من ناقد إلى آخر كالتخييل والمحاكاة والنية والقصد وغيرها، بينما حاول المحدثون تخطي المفهوم القديم بالتجديد في الشعر ذاته فأصبح الشعر تعبير فني عن المشاعر والعواطف والانفعالات، ليحاول بعد ذلك التحرر من قيود الوزن والقافية ليصبح شعر حرا، ثم يرتبط بعد ذلك بمفهوم الحداثة، ويعرف بأنه رؤية جيدة للعالم ومحاولة لكشف أسراره عن طريق التلاعب باللغة وتفجيرها.

2 ـ مفهوم النثر:

كان للنثر هو الآخر حظه من الكتابة الإبداعية، فسار جنبا إلى جنب مع الشعر منذ عصوره الأولى وإن اختلف مؤرخو الأدب في تحديد أسبقية كل منهما، إذ يشير " كارل بروكلمان" إلى أولية الشعر على النثر لدى مختلف الشعوب البدائية فكان البدائي يتغنى بأغان موزونة مصاحبة للعمل ميسرة له تيسيرا نفسيا[2] ومن جهة أخرى يرى "عمر فروخ" أن صدر النثر أرحب من صدر الشعر في استيعاب مختلف مجالات الحياة «فالكلام المنثور

[1][1] أدونيس، الثابت والمتحول ، ص 291.

[2] كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، تر: عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر، ط5، د ت، ج 5، ص 44.

أسبق في التعبير عن مقاصد الإنسان وعن أفكاره، ثم حدث الكلام الموزون في المناسبات العارضة في حياة الإنسان كالحُداء (سوق الإبل) والرثاء والتغني بالحب». [1] وبصرف النظر عن أسبقية أو أفضلية كل جنس على الآخر، فإن النثر فرض نفسه على الساحة الأدبية وتعددت فنونه واتسعت مجالاته شأنه في ذلك شأن الشعر.

سجل مصطلح النثر حضوره في المعاجم العربية وكان يحمل دلالة التفريق، إذ عرفه "ابن فارس" بقوله: «النون والثاء والراء، أصل صحيح يدل على إبقاء الشيء متفرقا»[2]، ويوافقه في ذلك "ابو منصور الأزهري" فيقول «هو ترك الشيء بيدك فترمي به متفرقا مثل: نثر الجوز واللوز والسكر وكذلك نثر الحب إذ بذر، والنثور من النساء الكثير الولد... والناثر فتات ما يتناثر حوالي الخوان من الخبز ونحو ذلك من كل شيء». [3]

ولم تتوقف عند هذا الحد بل اكتسبت دلالة اصطلاحية تشير إلى جنس أدبي بعينه، اختلفت مفاهيمه في الدراسات القديمة والحديثة، وظلت في معظمها مرتبطة بالشعر على أساس التداخل أو التناقض.

أـ عند القدامى:

يلاحظ المتصفح لكتب البلاغيين والنقاد القدامى قلة الاهتمام بالنثر، ففي حين اجتهدوا في حديثهم عن الشعر من جميع نواحيه تدقيقا وتفصيلا، فلم يتحدثوا عنه إلا باعتباره جزءا من البلاغة والكلام، ولم يحاولوا إعطاءه مفهوما بعيدا عن المفهوم اللغوي في غالب الأحيان، بالرغم من أن النثر العربي يعد مادة نصية غنية من الناحية الكمية والنوعية، إذ تعددت النصوص وتباينت الأنواع بين الأمثال والخطابة والرسائل وسجع الكهان والمناظرات والمقامات والقصة... وغيرها.

---

[1] عمر فروخ، الأدب القديم من مطلع الجاهلية إلى سقوط الدولة الأموية، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1981م، ج1، ص 45.

[2] أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، دار الفكر، لبنان، ط1، 2011، ص 14، (مادة نثر).

[3] محمد أبو منصور بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، دار إحياء التراث العربي، لبنان، ط1، 1421هـ (مادة نثر).

ومن الدراسات التي حاولت تحديد مفهوم النثر: كتاب " الصناعتين" " لأبي هلال العسكري"، إذ قسم الكلام إلى منظوم ومنثور، وجعلهما متماثلين في بعض الخصائص يوضحها في قوله :«فتجد المنظوم مثل المنثور في سهولة مطلعه وجودة مقطعه، وحسن رصفه وتأليفه وكمال صوغه وتركيبه» [1] فالمنثور حسبه ليس مجرد كلام مشتت لا تحكمه أية ضوابط، وفي ذلك إشارة واضحة إلى النثر الفني، الذي يختلف عن الكلام العادي في حسن تأليفه وجودة رصفه. ويختلف النثر عن الشعر بكونه لا يتقيد بوزن ولا قافية، غير أنّ بعض الكتاب استعاروا أساليب الشعر ووظفوها في النثر، فجاءت الخطب فالتزموا في الكثير منها بالقافية الموحدة من مقطع لآخر.

ويؤكد " ابن خلدون" الفارق الجوهري بين الشعر والنثر والمتمثل في " الوزن" إذ يعرف النثر على أنه «الكلام غير الموزون» [2] وينقسم النثر إلى نوعين: نثر مرسل ونثر مسجوع، كما ورد في قوله: « أما النثر فمنه المسجع، وهو الذي يؤتى به قطعا قطعا ويلتزم في كل كلمتين منه قافية واحدة تسمى سجعا، ومنه المرسل وهو الذي يطلق فيه الكلام اطلاقا ولا يقطع أجزاء، بل يرسل به إرسالا من غير تقييد بقافية ولا غيرها، ويستعمل في الخطب والدعاء وترغيب الجمهور وترهيبه» [3] ويمكن التمييز بين الشعر والنثر بالوزن ويتضح ذلك من خلال تعريفه لكل منهما فالوزن هو الحد الذي لا ينبغي للنثر تجاوزه، على خلاف العناصر الشعرية الأخرى كالقافية واللغة وغيرها، وكذلك من حيث الأسلوب؛ إذ يقول :«واعلم أن لكل واحد من هذه الفنون الشعرية أساليب يختص بها أهله لا يصلح للفن الآخر ولا تستعمل فيه. مثل النسيب المختص بالشعر والحمد والدعاء المختص بالمخاطبات» [4] فالنثر فن مرسل مقابل للشعر باعتباره فنا منظوما، والفرق بين هذين الفنين لا يكمن في الوزن

[1] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 103.
[2] ابن خلدون، المقدمة، ص 272.
[3] ابن خلدون، المقدمة، ص 273.
[4] المرجع نفسه، ص 272.

والأسلوب فقط، بل يتعداه إلى عناصر أخرى متعلقة بالموضوع؛ فالهجاء والمدح مثلا لا يكونان إلا شعرا في الغالب، كما أن الحجاج والإخبار يحضران بقوة في النثر.

ب ـ عند المحدثين:

تزايد الاهتمام بالنثر في النقد الحديث، حتى أصبح يضاهي الشعر أو يفوته أحيانا إذ حاول النقاد تحديد مفهوم واضح ودقيق له، ومن بين هؤلاء " طه حسين" الذي رأى أن النثر ينقسم إلى نوعين: أحدهما فني لم يتحلل من قيود الشعر تحليلا مطلقا، والآخر عادي اعتمد على لغة التخاطب أكثر من اعتماده على أي شيء آخر.[1] ومثار الاهتمام في مجال الأدب هو النثر الفني الذي يشترك مع الشعر في بعض الخصائص التي تكسبه بعدا جماليا واضحا، فالنثر في هذا المفهوم هو: « الذي يمكن أن يعد أدبا، والذي يمكن أن يقال إنه فن فيه مظهر من مظاهر الجمال، وفيه قصد إلى التأثير في النفس من أية ناحية من أنحائها» [2] فالوظيفة الشعرية والجمالية لا تقتصر على الشعر فقط بل تشمل النثر أيضا الذي بواسطتها يحدث أثرا في النفس الإنسانية.

والنثر بهذا المعنى مماثل للشعر في كثير من خصائصه فهو « الكلام، الذي أولى له صاحبه عناية خاصة وتكلفه تكلفا خاصا ويريد أن يأخذك بالنظر فيه والتعويل عليه كما يعنى الشاعر بشعره،و يحاول يؤثر به في نفسك»[3] فالكتابة في مجال النثر شأنها شأن الكتابة في مجال الشعر، تتطلب بدل جهد من المبدع، الذي وجب عليه التقيد بضوابط محددة، لأنه بصدد إنجاز كلام إبداعي يختلف عن الكلام العادي يقصده صاحبه قصدا فيهدف من خلاله إلى التأثير في المتلقي وتبليغ مجموعة من المعاني، وفي موضع آخر حاول " طه حسين" وضع مفهوم أكثر دقة للنثر فقال عنه بأنه: « لغة العقل ومظهر من مظاهر التفكير، تأثير الإرادة فيه أعظم من تأثيره في

[1] طه حسين، في الأدب الجاهلي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط3، 1933م، ص 353.
[2] طه حسين، في الأدب الجاهلي، ص 347.
[3] المرجع نفسه، ص 347.

الشعر وتأثير الرؤية فيه أعظم من تأثيرها في الشعر أيضا». [1] فالنثر يحتاج إلى إعمال العقل واكتساب مهارات محددة ويوافقه في ذلك " حنا الفاخوري" فيعد النثر «لغة العقل والتفكير». [2] على خلاف الشعر الذي يعتبر ملكة في معظم الأحيان يعمل الشاعر على تنميتها، فقد تجاوز كل منهما القالب الشكلي، الذي اعتبر الأساس الجوهري في التفريق بين الشعر والنثر، إلى الحديث عن اللغة، التي تكون في الشعر عاطفية وفي النثر عقلية « فلغة النثر لغة العقل، ذلك أن غاية النثر نقل أفكار المتكلم أو الكاتب، فعبارته يجب أن تشق في يسر عن القصد والجمل فيه تقريرية، وعلامات على معانيها ووسائل تنتهي بانتهاء الغاية منها، وموضوعه حدث من الأحداث أو مسألة من المسائل المبنية أولا على الفكر». [3] لكن ارتباط النثر بالعقل والتفكير يقترن بالنثر العلمي، الذي تكون لغته تحليلية استنتاجية، أما النثر الأدبي أو الفني كثيرا ما يعتمد على اللغة الشعرية وإن كانت أقل إيحاء من تلك المعتمدة في الشعر، ولا سبيل فيه للفصل بين العقل والعاطفة.

ويتفق " شوقي ضيف" مع " طه حسين" في تقسيم النثر إلى قسمين نثر عادي، وهو مستبعد لكونه لا يمثل أدبا و«نثر فني يقصد به صاحبه إلى التأثير في نفوس السامعين والذي يحتفل فيه من أجل ذلك بالصياغة وجمال الأداء» [4] فإذا كانت وظيفة النثر العادي نفعية تواصلية، فإن وظيفة النثر الفني جمالية تأثيرية، لذلك فهو يتطلب أسلوبا ولغة إبداعية تختلف عن لغة التواصل اليومي، فالنثر العادي هو كلام يجري على السليقة أما النثر الفني فهو الذي يدخل فيه السجع والموازنة والتكلف[5].

---

[1] المرجع نفسه، ص 348.

[2] حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم، دار الجيل، لبنان، ط1، 1986م، ص 107.

[3] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، مصر، د ط، 2005م، ص 377

[4] شوقي ضيف، تاريخ الأدب، العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط2، د ت، ص 377.

[5] عمر فروخ، الأدب القديم من مطلع الجاهلية إلى سقوط الدولة الأموية، ص 44.

ويضيف " سعيد علوش" إلى هذه المواصفات التي تدخل على النثر الفني تقنيات أخرى، كتقنية السرد التي شكلت في الآونة الأخيرة عنصرا هاما في الكتابة النثرية بل تجاوزتها إلى الشعر أحيانا، وقد حاول أن يتجاوز المفاهيم السابقة فأعطى للنثر مفهومين ركز في كليهما على القيود، التي ينبغي أن تتوفر في النثر يقول:

« 1. سرد كتابي يعتمد على تقنيات وتقاليد شاعرية

2. (النثر الأدبي) ممارسة متحللة من القيود ومنشئة لغيرها عبر العصور»[1]

فالنثر بحسب المفهوم الأول يقوم على تقنية السرد، وهو بذلك مرادف للقص يعتمد على ضوابط محددة وأسلوب شاعري؛ فمثلا الرواية والقصة والمسرحية والمقامة تقوم جميعها على السرد وتراعي مختلف مكوناته من شخصيات وزمان ومكان وحبكة وأحداث وعقدة وحل ...، غير أن هناك بعض الفنون النثرية لا تلتزم بهذه الضوابط، كالمقالة والخاطرة والخطبة، ولعل " سعيد علوش" استدرك ما فاته من المفهوم الأول في الثاني، إذ أشار إلى وجود قيود أخرى غير السرد تجعل الفنون التي أقصاها (الخاطرة، المقالة الخطبة، الرسالة...) تندرج ضمن النثر ومنها الحجاج، الوصف والإخبار...

ويتفق " مجدي وهبة مع " شوقي ضيف" في جملة من الأمور إذ يرى هو الآخر بأن النثر " أحد أقسام الأدب الإنشائي وهو نوعان:

1. مما يدور في كلام الناس أثناء المعاملة وليس من الأدب في شيء.

2. النثر الفني وهو الذي يحتوي الأفكار المنظمة تنظيما حسنا والمعروضة عرضا جدابا، حسن الصيغة، جيد السبك مراعيا فيه قواعد النحو والصرف"[2]، ومن جوانب الإتفاق بينهما: تقسيم النثر إلى نوعين عادي وفني،

[1] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط1، 1985م، ص 209.

[2] مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، لبنان، ط2، 1984م، ص 401.

والتأكيد على أن النثر الفني يرتكز على جملة من المبادئ بعضها متعلق بالشكل كحسن التنظيم وجودة السبك والصياغة، وبعضها الآخر بالآداء، إذ ينبغي أن يتضمن نقلا لأفكار ومعان منظمة، فالنثر مرتبط بحسب كلا الدراسين بصاحبه الذي يجدب المتلقي بطريقة عرضه، فيتجاوز بذلك فنون النثر المكتوبة كالرواية والقصة إلى الشفوية منها كالمسرحية، والخطبة، وهذا ما يؤكده " إبراهيم فتحي" إذ يقول:«النثر هو الشكل المعتاد للغة المنطوقة والمكتوبة، وينطبق مصطلح النثر على كل التعبيرات التي ليس لها نسق قد يكون إيقاعا منظما» [1] إذ أشار إلى أن النثر منه المكتوب والمنطوق، إلا أنه كان قريبا من المفهوم اللغوي، الذي يحمل معنى التفريق فلم يتجاوزه إلى تحديد ضوابط خاصة بهذه الكتابة، وينطبق مفهومه على النثر العادي، الذي تكون لغته مألوفة ويخلو من الإيقاع

وأقصى بذلك النثر الفني القائم على جمالية اللغ، ونوع من الإيقاع يختلف عن إيقاع الشعر، وهو المفهوم الذي كان يجدر به إدراجه والتركيز عليه في معجمه هذا الذي خصصه للمصطلحات الأدبية.

وعلى الرغم من المفاهيم المقدمة للنثر، إلا أن الباحث في النقد الأدبي لا يكاد يجد له مفهوما واضحا ودقيقا، كما أن معظمها تتجاوز المفهوم اللغوي، الذي يعني التفريق، فأصبح النثر جنسا أدبيا اصطنع لنفسه قيودا غير قيود الشعر المتمثلة في الوزن والقافية وإن كانت القافية حاضرة في بعض أشكاله.

3- مفهوم القصيدة:

إذا حاول الباحث في مجال الشعر تحديد مفهوم القصيدة لا بد له من العودة إلى المفهوم اللغوي، فهي « مأخوذة من الجذر اللغوي، قصد بمعنى استقامة الطريق، قصد يقصد قصدا فهو قاصدا (...) والقصد إتيان الشيء»[2] وسميت بالقصيدة " لأن صاحبها قصدها قصدا أي تؤدي مقصدا معينا، والقصيدة من الشعر ما تم

[1] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، د ط، 1986م، ص 366.

[2] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر بيروت، لبنان، ط1، 1997م، (مادة قصد)، ص 244.

شطر أبياته (...) قال "ابن جني« سمي قصيدا لأنه قصد (...) وقيل سمي قصيد لأن قائله احتفل به فنقّحه باللفظ الجيد والمعنى المختار... وليس القصيد إلا ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر، فأما ما زاد على ذلك فإنما تسميه العرب قصيدة». [1] والقصيدة بهذا المعنى تقوم على ركنين أساسيين: القصد لأن الشاعر عمد إلى كتابتها عن رغبة وإرادة واعية، وقصدها دون غيرها من الفنون وعدد الأبيات، إذ لابد أن يتوفر فيها عددا من الأبيات يفوق السبعة.

ويعرفها " أحمد مطلوب" بأنها «مجموعة من الأبيات الشعرية ترتبط بوزن واحد من الأوزان العربية وتلتزم فيها قافية واحدة». [2] وجاء في معجم المفصل في علم العروض والقافية بأنها « مجموعة من سبعة أبيات شعرية فصاعدا، ذات قافية واحدة ووزن واحد وتفعيلات لا يتغير عددها، تقوم على وحدة البيت، وتبدأ عادة ببيت مصرع وقد تكثر الأبيات فيها حتى تزيد على المئات، غير أن المعدل المألوف يراوح بين عشرين وخمسين» [3].

ومن المفاهيم التي أحاطت بالقصيدة من مختلف جوانبها ما قدمه " محمد يوسف علي عثمان " في مؤلفه " التوجيه الوافي بمصطلحات العروض والقوافي" حيث يقول : «هي مجموع أبيات في مقصد واحد على قافية واحدة من بحر واحد، ولكنها متساوية في أعداد أركانها وكل واحد من مصراعي مطلعها مشروطا باتحاد القافية وأقل أبياتها سبعة أو عشرة أو إحدى عشر وستة عشر أو عشرون، على اختلاف بينهم وهي فعيلة بمعنى مفعولة باعتبار النظم» [4] وما يلاحظ على هذه المفاهيم هو اشتراكها في تحديد جملة من الخصائص منها: احتواؤها على أبيات متكاملة وقيامها على وحدة الوزن والقافية والغرض، وتتألف الأبيات من تفعيلات متساوية وثابتة، إلا أن مفهوم القصيدة شهد جملة من التحولات والتغيرات الجذرية تجلت بشكل واضح في قالبها الشكلي، خاصة مع ظهور

---

[1] المرجع نفسه، ص 264.

[2] أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 2001م، ص 323.

[3] إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1م، 1991، ص327.

[4] محمد يوسف علي العثماني، التوجيه الوافي لمصطلحات العروض والقوافي، مطبعة الهند، د ب، د ط، 1881م، ص 43.

حركة الشعر الحر، التي حاول روادها التخلي عن القيود الكلاسيكية، مثل التخلي عن القافية الموحدة والانتقال من نظام البيت ذي الشطرين المتساويين إلى نظام السطر القائم على تغيير التفعيلات من موضع إلى آخر، وأصبح ينظر إلى القصيدة على أنها نسيج أو مجموعة متكاملة تقوم على أربعة عناصر هي:

«1. الموضوع: وهو المادة الخام التي تقدمها القصيدة.

2. الهيكل: وهو الأسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض الموضوع.

3. التفاصيل: وهي الأساليب التعبيرية التي يملأ بها الشاعر الفجوات في أضلع الهيكل.

4. الوزن: وهو الشكل الموسيقي الذي يختاره الشاعر لعرض الهيكل»[1]

على الرغم من محاولات أصحاب هذه الحركة تجاوز المفهوم القديم من حيث العمق والدقة، فإنه ظل مرتبطا به في الكثير من الأسس التي تقوم عليها القصيدة، كالوزن وعدم القدرة على التحرر من القافية .

4- مفهوم قصيدة النثر:

طرأت على الشعر العربي في منتصف القرن الماضي تحولات عديدة، كان من أبرزها: ظهور ما يسمى بقصيدة النثر إذ « انطلقت القصيدة منذ ثبات الشكل وانفلتت بحرية كاملة في لا نهائية الخلق الفني من خلال استيراد رؤى جديدة وطرائق غنية غير مسبوقة». [2]

فشكلت نقطة التقاء بين جنسين رئيسيين هما الشعر والنثر، لذلك فإن تحديد مفهوم لهذا المصطلح يبدو أمرا في غاية التعقيد، إلا أن هذه الصعوبة لم تشكل عائقا أمام كثير من الباحثين، الذين قدموا محاولات عديدة

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 202.

[2] أمجد ريان، صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، د ط، 2000م، ص 97.

لتحديد مفهوم قصيدة النثر؛ إذ تعرفها " سوزان برنار" بأنها: «قطعة نثر موجزة، موحدة ومضغوطة مكثفة» [1] وتعرفها في موضع آخر بأنها:« قطعة نثر موجزة من غير إخلال، موحدة ومضغوطة كقطعة من بلور تتراءى فيها مائة من الانعكاسات، إنها خلق حر ليس له من ضرورة أخرى غير رغبة المؤلف في البناء خارجا عن كل تحديد وشيء مضطرب، إيحاءاته لانهائية».[2]

وتشير في هذا المفهوم إلى جملة الخصائص التي ينبغي توفرها في قصيدة النثر ومنها: الضغط والإيجاز والتكثيف وكلها تصب في معنى واحد إذ تهدف إلى التعبير عن معان كثيرة في ألفاظ قليلة، دون أن تخل بجوهرها فهي بذلك تبتعد عن الإطناب، كما تتسم أيضا بالتوهج « فقوتها الشعرية كامنة في تركيبها الإشراقي، لا في استطراداتها»[3] وهي حاملة لمجموعة من التناقضات شعر ونثر، فوضى وتنظيم... التي تشكل في حد ذاتها قانونا لها وتزيد في جماليتها؛ إذ تحررت من القيود الشكلية السابقة وأعطت للشاعر الحرية في خلق وابتكار أشكال جديدة، يكون الإيحاء عنصرا هاما من عناصرها، فهي لا تقدم للقارئ مجموعة من المعاني الجاهزة، بل تتضمن رموزا لغوية فتدفعه إلى محاولة تفكيكها والبحث عن الدلالات المناسبة لها، دون أن يعني ذلك الوصول إلى معان ثابتة، لأن من سمات اللغة الأدبية التعدد الدلالي، فالتأويلات تختلف من قارئ إلى آخر بحسب قدرته التخييلية.كما تتسم بالوحدة العضوية، إذ هنالك ارتباطا وثيقا بين أجزائها، ويلح على ذلك " أنسي الحاج" في تحديد مفهوم قصيدة النثر إذ يقول: « إنها وحدة متماسكة لا شقوق بين أضلاعها، وتأثيرها يقع ككل، لا كأجزاء، لا كأبيات وألفاظ». [4] فالقصيدة شبيهة بالكائن الحي والعلاقة بين مكوناتها كالعلاقة بين أعضاء هذا الكائن كل منها مكمل للآخر فهي بذلك «شعر، لا نثر جميل، إنها قصيدة مكتملة، كائن حي مكتمل مستقل

---

[1] عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002م، ص 33.

[2] عبد العزيز موافي، قصيدة النثر، من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، د ط، 2002م، ص 112.

[3] عبد العزيز موافي، قصيدة النثر، من التأسيس إلى المرجعية، ص 112.

[4] أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، دار الفكر الجديد، دط ،دب، د ط، ص 57.

مادتها النثر وغايتها الشعر». [1] ويشير " أدونيس" في هذا المفهوم إلى انتمائها الأجناسي فيقر بأنها فن من فنون الشعر، يتخد شكلا جديدا هو الكتابة النثرية، وعلى الرغم من أن مادتها النثر، فإنه حاول الالتزام بكثير من سمات الشعر (الإيحاء التكثيف، الوحدة العضوية..) مما يكسبه صفة القصيدة، ويجعله فنا مكتملا مستقلا، قابلا للتطور والارتقاء والتجديد في مختلف مكوناته الداخلية والخارجية. فبينما حاول "أدونيس إعطاء مفهوم شامل لقصيدة النثر ينبني على إبراز مختلف السمات التي ترتكز عليها، تجاوزها "كمال خيري بك" إلى التأكيد على عناصر أخرى أقل أهمية وأكثر عمومية من تلك المحددة آنفا، فجعلها « مجموع العمل الشعري " المحرر" من القافية والإيقاع المميزين للنظم» [2] وقد ركز في هذا المفهوم على الناحية الشكلية فنفى عنها اقترانها بالوزن والإيقاع، وإن تحررت بالفعل من البحور الخليلية، غير أن الإيقاع عنصر هام من عناصر بنائها، فلا يمكنها الإستغناء عنه، وإلا فقدت وحدتها العضوية وجماليتها بغض النظر عن الأشكال، التي يتخدها هذا الإيقاع الذي يختلف عن الإيقاع الشعري، فقد يكون بصريا أو صوتيا كما سيتم توضيحه لاحقا.

ومن هذه المفاهيم السابقة يمكن القول: إن قصيدة النثر شكل فني يجمع بين خصائص الشعر التي منها التكثيف، الإيحاء، الوحدة العضوية، ... وخصائص النثر المتمثلة في الاسترسال والتحرر من الوزن والقافية.

[1] المرجع نفسه، ص 59.

[2] كمال خيري بيك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، لبنان، ط2، 1986م، ص 55.

المبحث الثاني: إشكاليات قصيدة النثر

يتسم الشعر بكونه نشاطا لغويا قابلا للتطور عبر عصوره المختلفة؛ فهو في حركية مستمرة تشهد ميلاد أشكال جديدة في كل فترة، تثير في معظم الأحيان نقاشا في أوساط النقاد والدارسين، سواء بالقبول أو الرفض وكانت قصيدة النثر واحدة من تلك الأشكال، التي أثارت جملة من التساؤلات حول مختلف جوانبها، بدءا من ولادتها، مرورا بتسميتها، وصولا إلى تحديد انتمائها الأجناسي، ويرجع هذا الاختلاف إلى كونها تجمع بين جنسين أدبيين، كان ينظر إليهما على أنهما خطان متوازيان يستحيل الجمع بينهما في نقطة واحدة، وبمجيء قصيدة النثر تحول المستحيل إلى ممكن، فأحدثت بذلك خرقا وانتهاكا لمختلف القوانين التي تحكم كلا من هذين الجنسين؛ إذ «يلاحظ اليوم أن الكتابات الإبداعية المعاصرة سواء في الثقافة الغربية أم في الثقافة العربية، قد بدأت _فعلا_ في خلخلة الجنس الأدبي، وتحطيم معاييره النوعية، ونسف مقوماته النمطية باسم الحداثة، والتجريب، والتأصيل والتأسيس، فأصبحنا _اليوم_ نتحدث عن القصيدة النثرية التي يتقاطع فيها الشعر والنثر» .[1] ما أدى إلى تباين الآراء النقدية بشأن هذا الشكل، وقد انقسم النقاد إلى فريقين، وبين هذا وذاك بقيت قصيدة النثر في دوامة من الإشكاليات التي لم تجد سبيلا للخلاص منها، وفيما يلي عرض لأهمها:

[1] جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية، ص14.

1- بين الأصالة العربية والحداثة الغربية

لعل أولى الأزمات التي شهدتها قصيدة النثر كانت متعلقة أساسا بهويتها؛ إذ أثار ميلادها جملة من التساؤلات، منها: هل لهذا الشكل الأدبي جذور في الثقافة العربية؟ أم أنه مستورد من الثقافة الغربية الحديثة؟ وما العوامل التي أدت إلى ظهورها في الحقيقة الأدبية؟.

مرت قصيدة النثر بمرحلة من الفوضى والاضطراب، كان للشعر الحر عهد بها؛ إذ اختلف النقاد في تحديد بدايتها الأولى، فمنهم من أقرّ بأنّها ترجع إلى الأدب الأندلسي مع ظهور الموشحات والأزجال، ومنهم من عدّها نتاجا للحداثة الغربية، وكان انتقالها إلى العربية عن طريق الترجمة تماما مثلما حدث بعد ذلك مع قصيدة النثر، إذ اختلف النقاد والدارسون في تحديد مرجعيتها، فمنهم من رأى بأنها كانت امتدادا وتطورا طبيعيا لإرهاصات موجودة في الأدب العربي منذ القديم، ومنهم من جعلها وليدة فترة الحداثة الغربية.

أ ــ الأصل العربي:

يعتقد أصحاب الموقف الأول أنّ قصيدة النثر في جذورها وثيقة الصلة بالتراث العربي، حيث يضم نماذج كثيرة تشبه إلى حد بعيد هذا الشكل، الذي يقال إنّه حديث النشأة؛ إذ يرى "عبد العزيز المقالح" أنّ« هناك موروثا عربيا إسلاميا، أقرب عهدا وأرحب تجربة وإمكانية ليكون الأساس التاريخي لهذا الشكل المتجاوز من الشعر إنّه الموروث الصوفي النابع من اللغة القرآنية والإيقاع القرآني، ومن تجربة روحية لها أبعادها الإنسانية العميقة وتأثيرها الواضح على حركة التجديد والأجدّ في شعرنا العربي المعاصر».[1] ويتسم النثر الصوفي بجملة من الخصائص المشتركة مع قصيدة النثر؛ إذ يتخذ لنفسه إيقاعا داخليا منتظما، ناتجا عن تتابع الكلمات، كما يكتب بلغة شعرية

[1] عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985م، ص 96.

يعتمد فيها على الرمز والإيحاء، وتكثيف الصور، وقد حاول المتصوفة التعبير عن معاناتهم برؤيا جديدة وبأسلوب «يشترك مع قصيدة النثر في كونه مكثفا، وفي كون تراكيبه تعتمد على الرموز الموحية، وعلى الصّور والمعاني العميقة الغور، في الوقت الذي يعتبر انعكاسا للتجربة الحياتية».[1]وقد شكلت هذه الخصائص المشتركة مبررا منطقيا لأصحاب هذا الاتجاه، الذين اعتبروا أن النّثر الصوفي واحد من الممهّدات الأساسية لظهور قصيدة النثر في الثّقافة العربية.

وإذا كانت قصيدة النثر في الثقافة الغربية ناتجة عن النزعة السريالية، فإن ظهور هذه النزعة في الأدب العربي سبق بروزها في الأدب الغربي، وتجسدت في الحركة الصوفية، وهو ما يشير إليه "أدونيس" بقوله: «تأثّرت بالحركة السريالية كنظرية والسريالية هي التي قادتني إلى الصوفية، تأثرت بها أولا ولكنني اكتشفت أنها موجودة بشكل طبيعي في التصوف العربي فعدت إلى التصوف».[2] .

ولقد كان للصوفية أثر كبير في كتابات "أدونيس" من خلال ما تتسم به من خصائص، ومكّنه ذلك اطّلاعه على هذه الثقافة الدينية، من مختلف النصوص التي أنتجها المتصوفون، مما جعله يعد قصيدة النثر «قصيدة عربية بكامل الدلالة بنية وطريقة، مع أنّها في الأساس مفهوم غربي، ولقد أتخذت بعدها العربي خصوصا بعد تعرف كتابها على الكتابات الصوفية العربية، فقد اكتشفوا في هذه الكتابات وبشكل خاص كتابات "النّفري" (المواقف والمخاطبات)، وأبي حيان التوحيدي (الإشارات الإلهية) و"البسطامي" (الشّطحات) وكثير من كتابات "محي الدين السّهروردي"، أنّ الشعر لا ينحصر في الوزن، وأنّ طرق التّعبير في هذه الكتابات وطرق استخدام اللغة هي جوهريا شعرية وإن كانت غير موزونة».[3]

---

[1] يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، دط، دت، ص17.

[2] أدونيس، فاتحة لنهايات القرن،دار الآداب ،بيروت، ط،1988 م، ج2، ص286.

[3] أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1988م، ص76.

وعلى الرغم من أن المفهوم الحديث لقصيدة النثر، ارتبط في كثير من الدراسات العربية (أنسي الحاج أدونيس) بالمفهوم الذي قدمته "سوزان بيرنارد"، فإنّها كانت حاضرة في التراث العربي كممارسة، ويتضح ذلك من خلال المحاولات التي تجردت من الوزن والقافية، وأعطت الاهتمام بدلا من ذلك للغة وهي مكمن الشعرية الحقة باعتبارها مادة الشعر والنثر، ينبغي أن تكون لغة إبداعية تصورية إشارية، تعبر عن مختلف المواقف بطريقة فنية يحقق من خلالها جمالية النصوص «فالشعر ليس هو الكلام الموزون المقفى، حسب التعريف العربي القديم، إنما الشعر هو البيان لعاطفة نفاذة إلى ما خلف مظاهر الحياة لاستكناه أسرارها وللتعبير عنها، فإذا جاء هذا البيان منظوما فهو شعر منظوم وإذا جاء منثورا فهو شعر منثور».[1] ويشير هذا المفهوم إلى التطور العميق الذي شهده الشعر مقارنة بالعصر القديم، إذ لم يعد يركز على الإطار الشكلي المحكوم بالوزن والقافية، بل تجاوز النظم إلى النثر في الإبانة عن الانفعالات والعواطف، فالشاعر ليس ذاك الذي يجيد السباحة في بحور الشعر، بل هو المقتدر على التعبير عن شتى المواقف بأسلوب فنّي.

وقد حاول الكثير من الدارسين إيجاد روابط وثيقة بين التراث النّثري العربي وقصيدة النّثر، متخذين من النصوص النثرية القديمة نماذج للدراسة، ومن هؤلاء "حاتم الصكر"، "علي جعفر"، "قاسم خلف مشاري"، وكلهم يتفقون مع "أدونيس" في اعتبار الموروث الصوفي، الممهد التاريخي لظهور قصيدة النثر.

ويذهب فريق آخر إلى القول بالمرجعية القرآنية لقصيدة النثر، وذلك لما وجدوه حسبهم من خصائص مشتركة بين القرآن الكريم وقصيدة النثر ومن هؤلاء "فاضل العزاوي"، "عبد الواحد لؤلؤة" وغيرهم، إذ قارن أحد الباحثين بين نصوص من القرآن الكريم وأخرى من قصيدة النثر، فتوصل ــ كما يزعم ــ إلى وجود سمات متشابهة

[1] أدونيس، الثابت والمتحول: صدمة الحداثة، ص116.

بينهما، تتمثل في التكثيف، الإيقاع، أسلوب المناجاة، الابتهال، كسر أفق توقع القارئ.[1] فاعتبار القرآن الكريم شبيها بقصيدة النثر حطّ من قيمته، وتدنيس لقداسته بالدرجة الأولى؛ إذ لا يمكن وضع القرآن الكريم الذي هو كلام الله في كفة مساوية لقصيدة النثر، التي قد تصدر عن شاعر أو مدّع للشعر، ربما تكون أفكاره ساذجة وأسلوبه في منتهى البساطة، حتى وإن عبّر عن مضامين وقيم، وبلغت عنده الشعرية أسمى درجاتها، فهو لا يرقى إلى مستوى القرآن الكريم بل ولا يقاربه إطلاقا، لأنه معجز في شكله ومضمونه إذ « من العبث أن يقارن المرء قصيدة النثر وما تنطوي عليه من تناقضات وإشكالات ومجانية وتنوع واختلاف في وجهات النظر حولها بنص مقدس يعد المصدر الأول للتشريع واستنباط الأحكام عند المؤمنين به من المسلمين».[2]

ويتفق معظم الدارسين على أن البدايات العربية لقصيدة النثر الحديثة كانت في بدايات القرن الماضي (1905) مع ظهور ما يسمى (بالشعر المنثور) في كتابات "أمين الريحاني" و"جبران خليل جبران"، ثم اخذ بعد ذلك هذا الشكل بالتطور في الثلاثينيات والأربعينيات مع ما قدّمه "جبرا إبراهيم جبرا"، و"توفيق الصايغ"، إلى أن أعلنت قصيدة النثر عن ميلاد نفسها مع جماعة شعر، التي أسسها "يوسف الخال" سنة 1957، وقد كانت مناصرة لحركات التحرر الشعرية السائدة، ومنها حركة الشعر الحر. بذلك اعتبرت قصيدة النّثر تطورا طبيعيا للشعر الحر، ومن الشعراء الذين انضموا لهذه المجلة "أدونيس"، "أنسي الحاج"، "إبراهيم شكر الله"، "الماغوط"، وشكلت كتاباتهم المندرجة تحت ما يسمى قصيدة النثر امتدادا طبيعيا لسلسة التغيرات والتحولات، التي شهدتها القصيدة العربية منذ القديم إلى يومنا هذا، فهي ليست مستعارة أو مستجلبة من الآداب الغربية.

---

[1] ينظر: علي داخل فرج، محاكمة الخنثى: قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2011 م، ص163.

[2] علي داخل فرج، محاكمة الخنثى، ص160.

فشكل القصيدة في نظر "محمد علاء الدين عبد المولى"، مثل جسم الإنسان لا يستعار لأن «تشكيل اللغة العربية يختلف لاختلاف مادته الموسيقية خصوصا، عن التشكيل في اللغات الأخرى، لذلك لا يمكن استعارة أو نقل شكل قصيدة أجنبية لقصيدة عربية».[1] فهي لا تشبه الإنسان وحسب، بل تتعداه إلى سائر الكائنات الأخرى كالحيوانات والنباتات التي إذا نقلت إلى مناخ غير مناخها المعتاد، لا تستطيع التكيف معه، لذلك فقصيدة النثر منبثقة من ثقافتنا العربية نفسها، ولو كانت مستوردة من الثقافة الغربية لما استطاع كتابها أن يبدعوا هذا الكم الهائل من النصوص المتفاوتة في شعريتها.

ب ـ الأصل الغربي:

إذا كان أصحاب الموقف الأول قد سعوا إلى إثبات أصالة قصيدة النثر وارتباطها بالتراث العربي، مستعينين في ذلك بمختلف الحجج والنماذج المشابهة لها، فإن أصحاب الموقف الثاني على النقيض من ذلك، حاولوا التأكيد على مرجعيتها الغربية، حيث لم تظهر إلّا بعد حركة الترجمة التي شهدها العالم العربي في العصر الحديث، وترجع جذورها الغربية إلى القرن التاسع عشر؛ إذ سعى كثير من الشعراء إلى التحرر من النّظم والبحث بدلا منه عن نثر فنّي يرقى إلى مستوى الشعر بل يفوقه أحيانا، وتجسد هذا الطموح بصدور كتاب (غاسبار الليل) "لجرتران الويزيوس"، وأصبح أكثر مشروعية مع "بودلير" في كتابه (أزهار الشر). [2] وبعد رواجها في العالم الغربي انتقلت إلى الثقافة العربية، إما عن طريق الترجمة أو عن طريق المنتديات الثقافية، أو التأثير المباشر؛ إذ يرى "غالي شكري" أنه«إذا كان يحلو للبعض أن يحدد إرهاصات الشعر الحديث بمحاولات "أبي حديد وباكثير وجبران "وغيرهم، فإن هذه المحاولات بعينها لم تقم قطّ على دعائم من الشّعر العربي، بل كانت ترجمات للشعر المرسل أو الشعر المنثور

[1] محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة: مفهومات قصيدة النثر نموذجا، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، د ط، ة 2006 م، ص25.

[2] عبد القادر الجنابي، الافعى بلاراس ولا ذيل: انطولوجيا قصيدة النثر الفرنسية، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2001م، ص ص11 12.

عن اللغات الأوروبية، أو كانت تقليدا له في كثير من الأحوال».[1] فهو ينفي وجود أية صلة بين التراث العربي وقصيدة النثر، لأن حاملي لواء هذا الشكل في الأدب العربي كانوا متأثرين بالحداثة الغربية، وهذا ما تؤكده "بشرى موسى صالح " بقولها: «فالذين يشيرون إلى الشعر الريحاني المنثور وكتابات جبران خليل جبران، بوصفها الشكل الأوّلي لهذه القصيدة يؤكدون أنّ مبدعي هذه الأشكال الكتابية تأثروا بشعراء انجليز وألمان وغيرهم، والذين يشيرون إلى ريادة أدب مجلة (شعر) يؤكدون _أيضا _ أن هؤلاء لم ينظروا لهذه القصيدة إلا بعد قراءتهم كتاب "برنارد" حول (قصيدة النثر الفرنسية)» [2]، ومنه استقى "أنسي الحاج" و"أدونيس" مثلا، مفهوم قصيدة النثر وجل خصائصها ويلجأ "ضياء خضير" إلى عامل آخر دفع المبدعين العرب إلى استراد قصيدة النثر من الأدب الغربي ويتمثل في تشابه الظروف الاجتماعية والسياسية لكل منهما؛ إذ كان يشعر روادها (برتران، بودلير، فيرلين) في الأدب الفرنسي بتصدع العلاقة بينهم وبين المجتمع، مما قادهم إلى الشعور بالاغتراب، الذي كانت قصيدة النثر ثمرة له، ويؤكد أن مثل هذا الأمر حصل مع رواد قصيدة النثر العرب فحاولوا بذلك التمرد على الواقع بإنتاج أشكال شعرية متمردة كقصيدة النثر[3].

ففي النصف الأول من القرن العشرين وهي فترة ميلاد قصيدة النثر كان العالم بأسره يتخبط في الصراعات والنزاعات والحروب، إذ خلفت الحربان العالميتان الأولى والثانية (1914-1918)(1939 -1945) عواقب وخيمة من تقتيل وتدمير وتخريب، وبما أن الأدب تعبير عن واقع الحياة الإنسانية، فقد وجد المبدعون في قصيدة النثر صدرا رحبا لاستعاب هذا الواقع، الذي أصبح أساسه الفوضى والاضطراب، فقصيدة النثر العربية هي نسخ للأدب الغربي، إذ استلهم المبدعون العرب هذا الشكل ليصبوا فيه تجارب ومواقف من صميم ثقافتهم «فلا يوجد

---

[1] غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1991، ص112.

[2] ينظر: علي فرج، محاكمة الخنثى، ص 165.

[3] ينظر: ضياء خضير، شعر الواقع وشعر الكلمات، دراسات في الشعر العراقي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2009 م ص ص47 48.

شاعر عربي معاصر يصح أو يجوز اعتباره خالق مدرسة جديدة في الشعر أو صاحب مذهب مستقل خاص به شعرنا يستعيد الأشكال الرمزية والهياكل الشعرية السائدة في الغرب، وليس في ذلك حطا من قدره مطلقا، أو يجعله تقليدا أو محاكاة، لأن الاتجاه ينتشر في أغلب أنحاء العالم اليوم ثم يضمّن هذه الأشكال معاني تراثه النفسي والحضاري، ويملأ هذه الهياكل من لحم مادته الشعرية وتجاربه الفكرية والحياتية». [1]

وإذا كان لكل موقف حججه في إثبات الانتماء التاريخي لقصيدة النثر، فلا يصح الأخذ برأي دون الآخر لأنّ قصيدة النثر العربية لم تكن إلا نتيجة لتضافر مجموعة من العوامل، منها ما هو متصل بالثقافة العربية، وجود نماذج محفزة في التراث العربي لظهور هذا الشكل (النثر الصوفي)، وكذلك الظروف الاجتماعية والتاريخية، التي مر بها العالم العربي في العصر الحديث، إذ جعلت منه مجتمعا متمردا في شتى مجالات الحياة (اجتماعية، سياسية.....) ومنها ما يتعلق بالثقافة الغربية، إذ كان للاحتكاك بالغرب أثره البالغ في ظهور قصيدة النثر كشكل مستقل، فبغض النظر عن شكل هذا الاحتكاك(الترجمة، التأثير المباشرو المنتديات)، فقصيدة النثر ليست جديدة على الأدب العربي، بل لها جذور من الأدب الجاهلي المتمثلة في سجع الكهان، الخطب، وحتى في العصر الحديث في الشعر المنثور مع كتابات "خليل جبران خليل" و"أمين الريحاني"، لكنها بصيغتها الحديثة والمعاصرة مرتبطة بالحداثة الشعرية[2].

ويمكن القول إن قصيدة النثر كممارسة كانت حاضرة في التراث العربي، أما بمفهومها الحديث فهي إحدى ثمار الاحتكاك والاطلاع على الأدب الغربي، الذي لعب دورا هاما في تنبيه الباحثين العرب لمراجعة تراثهم الأدبي والثقافي، والتأثر بالأدب الغربي لا يحط من قيمة الأدب العربي؛ لأنه من الطبيعي أن يكون هناك تأثير متبادل بين

[1] أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص74.

[2] ينظر: عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، ص261.

مختلف الآداب العالمية، لكن ما يؤخذ على الباحثين العرب هو إهمالهم للتراث وعدم العودة إليه، إلا بعد أن تطرق أبوابه من قبل إياد غريبة عنه، حينها يتذكرون أن لهم تراثا ويحاولون إثبات أسبقيتهم في ظهور علوم وفنون أسست دعائمها الحداثة الغربية، وقصيدة النثر ليست إلا واحدة من هذه النماذج الكثيرة، فلم يتحدثوا مثلا عن النقد النفسي إلا بظهوره مع فرويد، والشعرية إلا بعد بروزها مع الشّكلانيين، وقصيدة النثر إلا بعد ظهور كتاب "سوزان برنار". فحاولو بعد ذلك إثبات جذورها العربية.

2- فوضى المصطلح:

شغلت قضية المصطلح حيزا واسعا في الدراسات النقدية المعاصرة، وذلك لما يحيط به من إشكاليات عديدة فكثيرا ما يجد الباحث مصطلحات عديدة لمفهوم واحد، أو مفهوما واحدا لمصطلحات عديدة، ويزداد الأمر حدة خاصة في المصطلحات المترجمة من اللغات الأخرى إلى اللغة العربية، ولم يكن مصطلح قصيدة النثر إلا واحدا من هذه النماذج؛ إذ استخدمه "أدونيس" لأول مرة سنة 1960 في مقال له في مجلة (شعر)، كمقابل للمصطلح الأجنبي POEM EN PROSE، ليصير بعد ذلك مصطلحا شائعا في النقد العربي، وبمجرد وفوده إلى الأدب العربي، تعالت الأصوات النقدية بشأنه سواءا تلك المنادية بالقبول أو بالرفض.

إذ رأى أصحاب الاتجاه الأول أنه مصطلح مشروع، وأن النصوص المنضوية تحته جديرة بهذه التسمية ومنهم : "نجيب العوفي"، إذ رأى أن قصيدة النثر هي الأنسب لهذه الظاهرة الشعرية، فهو يجمع في صيغته الإضافية (قصيدة النثر) بين أهم خاصيتين لهذه الظاهرة، الخاصية الأولى أنها ضرب من الشعر(قصيدة)، والثانية

إنها مصوغة بلغة شعرية متحررة في الآن نفسه(نثر)، ومادامت قصيدة النثر جامعة بين (وهج الشعر وسيولة النثر) فإن تسميتها المتداولة تبقى الأدل عليها والأنسب لها. [1]

فلا غرابة حسبه أن يجتمع النثر والشعر في مصطلح واحد هو (قصيدة النثر)؛ لأنه يقوم في حد ذاته على مبدأ التناقض، لكن أي سيولة يتحدث عنها، إذ كانت قصيدة النثر تتسم بالإيجاز والتكثيف والضغط، فإذا تجاوزت هذه السمات إلى الإطناب والاسترسال في الكلام، فإنها ستخرج عن دائرته، وخاصة أن طولها حدد في الغالب بين نصف صفحة وثلاث صفحات، ويوافقه في ذلك نقاد آخرون ويرون بأنه لا وجود للتناقض في هذا المصطلح بين الشعر والنثر، بل هناك نوع من التضاد والتلازم، كالذي نجده بين الأبيض والأسود والروح والجسد، وعليه يصبح قبول المصطلح أمرا منطقيا، يصح معه أن نقول قصيدة موزونة، وقصيدة غير موزونة، على اعتبار أن الموزون من القصائد وغير الموزون كلاهما ينتمي إلى الحقل الشعري. [2]

ويسير "صلاح فضل" في اتجاه آخر، في إثبات مشروعية هذا المصطلح، بعد البحث في جذره (اللغوي)، إذ توصل إلى أمرين أساسيين، الأول هو القصد والتعمد، فالقصيدة كلام مقصود في ذاته، والثاني هو الاقتصاد، أي أن لغة القصيدة لا بد لها أن تتميز بالقصد والتركيز والتكثيف، وهتين السمتين يمكن أن تتوفرا في النثر، إذ يمكن أن يكون مقصودا لذاته جماليا واقتصاديا، فينتج بذلك قصيدة النثر، ويبدو أن "صلاح فضل" في استنتاجه هذا أولى العناية لسمتين قد لا تقتصران على قصيدة النثر، إذ يمكن للقصد والاقتصاد أن يوجدا في أشكال أدبية أخرى، كالقصة القصيرة جدا والمثل .....، ولذلك كان جدير به أن يبحث عن تبرير آخر أكثر دقة وموضوعية وهو ما حاول الكثير من النقاد التوصل إليه غير أنهم باؤوا بالفش، فما كان بوسعهم إلا أن يسلموا بمشروعية هذا

[1] ينظر: رابح ملوك، قصيدة النثر وإبدالاتها الفنية، إشراف نور الدين السد، جامعة الجزائر، دكتوراه، 2008/2007 م، ص54.
[2] ينظر: علي داخل فرج، محاكمة الخنثى، ص102..

المصطلح، على الرغم أنهم يقرّون بعدم دقته واستقامته، ومنهم "عبد الإله الصائغ" الذي يشير إلى أنه لامناص من قبول هذا المصطلح، باعتباره قوة ضاغطة أسهمت في قبول مصطلحات أخرى، بالرغم من عدم دقتها، فشيوع هذا المصطلح وكثرة استعماله المبرر الوحيد لقبوله.

وفي المقابل تلقى هذا المصطلح هجوما حادا من قبل أصحاب الإتجاه الثاني، الذين قابلوه بالرفض، واجمعوا على أنه يحمل تناقضا جليا بين حدية (قصيدى/نثر)، إذ أبدي "رشيد يحياوي" تحفظه اتجاه هذا المصطلح لما ينطوي عليه من تعارض دلالي، واقترح بدلا منه عددا من المصطلحات الأخرى، التي من شأنها حسبه أن تغير مسار الخطاب النقدي، مثل القصيدة المنثورة أو القصيدة المكتوبة نثرا، أو القصيدة بالنثر[1]، بيد أن مقترحاته

لم تخل هي الأخرى من التناقض، الذي رفض المصطلح الأول على أساسه، كما أن طرحه لثلاثة بدائل دليل على أنه لا يمتلك مصطلحا واضحا ودقيقا، يمكن أن يكون بديلا لقصيدة النثر.

ويؤكد "عبد الله شريق" على ما يحمله هذا المصطلح من تناقض، ومفارقة وعدم صلاحيته، للدلالة على طبيعة هذه التجربة وتنوع مساراتها، وعدم استعابه لتعدد الأشكال والممارسات النصية التي تبلورت فيها، إضافة إلى كونه ذا جذور وخصائص غربية، لذلك لا يصح نقله إلى اللغة العربية، ويقترح مجموعة من المصطلحات يمكنها أن تستوعب خصوصية هذه التجربة في الفضاء العربي، لأن تجربة قصيدة النثر العربية لها خصوصيتها واستقلاليتها فهي تتميز عن التجربة الغربية، وتتمثل هذه المصطلحات في: الشعرية الجديدة، الجيل الشعري الثمانيني، التجربة الشعرية الجديدة. [2]، والملاحظ على هذه المقترحات أنها تسميات عامة، لا تشير إلى ملامح واضحة ومحددة، لهذا الشكل الأدبي الجديد، فمصطلح (الحساسية الشعرية الجديدة) مصطلح فضفاض وشامل، لا يستند إلى أية

---

[1] ينظر: رياض نويصر، موقف النقد المغاربي من قصيدة النثر، إشراف نورا بعيو، جامعة مولود معمري تيزي وزو، ماجستر، 2013، ص106.

[2] ينظر : عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، اتحاد كتاب المغرب، المغرب، ط1، 2003، ص16

ركيزة من ركائز قصيدة النثر، ومصطلح (الجيل الشعري الثمانيني) يركز على فترة زمنية بعينها وكتابها، دون أن يولي عناية لعناصر الظاهرة الإبداعية في ذاتها، أما (التجربة الشعرية الجديدة) فيبدوا أنه مصطلح مؤقتن لا يصلح إلا للفترة الراهنة؛ لأنه بعد مضي الزمن تنتزع منه صفة الجديدة بعد ظهور أجيال أدبية أخرى.

وهذا الرفض بدوره قاد إلى الوقوع في دوامة أخرى، متمثلة في تعدد المصطلحات المتشابهة والمشاكلة لقصيدة النثر، وقد حاول "محمد علي محمد" تتبع المسار التاريخي لهذه المصطلحات المتعلقة بقصيدة النثر، فقسمها إلى ثلاثة مراحل، وجعل لكل منها مصطلحاتها وتتمثل فيما يلي:

– **مرحلة النشوء**: ومن مصطلحاتها النثر الشعري، الخاطرة الشعرية، المقالة الشعرية، القطعة الفنية الشذرة،الشعر المرسل، الشعر المنسرح، الشعر المطلق أو الطليق، الشعر الحر، الشعر المنثور، الشعر الرمزي المنثور القصيدة المنثورة ،قصيدة، الشعر الأبيض، الشعر المطلق غير المقفى، النثر الفني، النثر المشعور.

– **مرحلة التأسيس**: ومن مصطلحاتها: قصيدة النثر، قصيدة منثورة، قصائد منثورة، الشعر الجديد، الشعر الأجد، الشعر النثري.

– **مرحلة التكريس**: ومن مصطلحاتها: النص الجامع، النص المفتوح، الكتابة عبر النوعية.

ويبدو أن مصطلحات المرحلة الأخيرة، هي الأقرب إلى وصف هذا الشكل الإبداعي، الذي جمع بين الشعر والنثر، وانفتح على مختلف الأنواع الأدبية الأخرى.

3-الإنتماء الأجناسي لقصيدة النثر:

لازالت قصيدة النثر على الرغم من ذيوعها وانتشارها، في مختلف أنحاء العالم تبحث عن موطن مستقر لها يحدد انتمائها ومرجعيتها الشعرية، ويحقق مشروعيتها، فيكون بمثابة ملجأٍ أو جدار تحتمي خلفه من عواصف تلك الأزمات، التي لم تطل جذورها، وتسميتها فحسب، بل تجاوزت ذلك إلى تصنيفها ضمن جنس أدبي محدد، وقد أسال النقاد بهذا الشأن حبرا كثيرا، دون الوصول إلى حلول كافية، تحدد انتماءها إلى جنس محدد كونها تجمع بين خصائص الشعر والنثر، بل وتنفتح على أنواع أدبية أخرى، مما جعل محاولة تصنيفها وإدراجها ضمن جنس أدبي بعينه، محل اختلاف بين النقاد والدارسين، شأنها في ذلك شأن الكثير من النصوص السابقة، كمقامات الزمخشري ومقالات الرافعي، والقصة القصيرة جدا، غير أن هذا الإختلاف كان أكثر حدة حولها، نظرا لعدم استقرارها وثباتها على شكل محدد، ومن النقاد من عدها نوعا أو شكلا شعريا خالصا، ومنهم من أحالها على النثر، في حين ذهب فريق آخر إلى اعتبارها جنسا ثالثا مستقلا بذاته، بل ورابعا أحيانا أخرى، ولكل موقف حججه وبراهينه ومبرراته في ذلك «فهذه القصيدة بما جمعته بين المصطلحين المذكورين لفظتي (قصيدة) (نثر)، وبتخلي شعرائها التام عن الوزن والقافية، واستعانتهم بالسرد والتقنيات النثرية في إنتاج نصوصهم الشعرية، فتحت الباب على مصراعيه لاجتهادات كثيرة، فيما يتعلق بانتماء هذا النوع من الكتابة إلى جنس أدبي بعينه» [1]

إذ يؤكد "محمد عبد الله" «أنها شكل من أشكال الشعر العربي، لكنه يستثني من ذلك تلك النصوص التي لا تمت بصلة لمختلف ملامح الشعرية، فيخص بالذكر النماذج الجيدة، التي يكتبها مبدعون متفق عليهم، إذ أنها لا تسقط إلاّ بالوزن وتعوض غيابه ببدائل أخرى في الإيقاع والدلالة»[2]، وفي هذا اعتراف بأن النصوص المنطوية

[1] علي داخل فرج، محاكمة الخنثى، ص106.

[2] عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، ص382.

تحت هذا الاسم متفاوتة من حيث جودتها، فمنها ما لا يستحق التصنيف، ومنها ما يمكن إدراجه ضمن خانة الشعر، لأنها تستبدل الوزن بخصائص أخرى لا تقل شعرية عنه، منها الإيقاع الذي يتأتى غالبا من تشكيلها البصري وما تتضمنه من بياضات، وكذلك التعبير عن تجربة الشعورية، بلغة تختلف عن لغة التواصل اليومي، وقد أعلن هذا الشكل حسبه عن إنتمائه الأجناسي، منذ ميلاده مع مجلة (شعر)، كامتداد طبيعي للشعر العربي لذلك فأية محاولة لصرفها عن خانة الشعر، لا تزيد انتسابها إليه سوى قوة وتأكيدا. [1]

وهي ببساطة لون شعري، لأن أصحابها أرادوها أن تكون كذلك من أول وهلة، وهنا يتوفر عنصر القصد والنية، الذين هما عنصران هامان من عناصر الشعر. ويؤكد "محمد صابر عبيد" هذا الطرح فيرى أن قصيدة النثر لا تشكل سوى حلقة من حلقات التطور، الذي شهده الشعر العربي عبر مساره« إذ جاءا موازيا لحركة شعر التفعيلة في مرحلتها الأولى، ثم تطورا ضروريا للشكل في مرحلتها الثانية»[2]. فقد مرت القصيدة العربية بسلسلة من التجديدات، كان أولها مع "أبي نواس" حينما استبدل المقدمة الطللية بالمقدمة الخمرية، واصفا أصحابها بالشقاوة ثم ظهور الأزجال والموشحات في الأدب الأندلسي، وفيها محاولة جلية لكسر الرتابة الخليلية السائدة من قبل؛ إذ اتخذت شكلا جديدا في الكتابة، التزمت فيه بوحدة القافية في مقاطع محددة، وصولا إلى ظهور شعر التفعيلة في العصر الحديث، الذي أراد أصحابه التحرر من وحدة القافية والوزن ولو كان ذلك نسبيا، واستبدال نظام البيت بنظام السطر، لأن الوزن والقافية في نظرهم مجرد أغلال حديدية تقيد الشاعر، فتمنعه من التعبير عن عواطفه بحرية وإنسيابية، وهذا ما حاولت قصيدة النثر تحقيقه، فتخلت بصورة مطلقة عن الوزن والقافية ولا غرابة في ذلك، إذا كانت قصيدة التفعيلة قبلها، قد جعلتها مجرد قيود لا فائدة منها.

---

[1] ينظر: عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر ، ص382

[2] المرجع نفسه، ص 434.

وعلى الرغم من هذا التحرر، فقد ظلت محافظة على كثير من خصائص الشعر، كالوحدة العضوية التكثيف، التوتر، وأما النثر فيها فلم يكن استخدامه إلا لغاية شعرية. وحجة **"محمد صابر عبيد"** في نسبة قصيدة النثر إلى مجال الشعر، تكمن في تسميتها ذاتها ؛«إذ يعول في اتخاذ مثل هذا الموقف، على تركيبة المصطلح التي تشي _على حد قوله_ بتأكيد النوع من خلال تقديم كلمة (قصيدة) على كلمة (نثر)» [1].

لكن هذه الحجة غير كافية لتبرير موقفه، لأنها في حد ذاتها مغالطة لغوية، فلفظة "قصيدة" هي التي أضيفت إلى "النثر"، مما يؤكد نسبتها إليه، وبمجرد التلفظ بهذا المصطلح، يتبادر إلى الذهن وجود نوعين من القصيدة (قصيدة النثر وقصيدة الشعر)، كما يرى أن «قصيدة النثر لها شكلها، وإن كانت أكثر الأنواع الشعرية المعروفة قابلية للإفادة مما حولها من فنون، لكنها _في نهاية الأمر_ مهما شرقت في أرض الفنون الأخرى وغربت يجب أن تقنع قارئها بأن ما يتلقاه شعر».[2] فعلى الرغم من انفتاحها على الأجناس والفنون الأخرى للإفادة منها، يبقى لها شكلها الثابت وضوابطها المحددة، مما يعزز انتمائها إلى الشعر.

وما يلاحظ على أنصار هذا الموقف، هو عدم اعتمادهم على حجج قوية وموضوعية، وقوانين محددة تثبت بالفعل انتماءها إلى مجال الشعر، الأمر الذي أوقعهم بسهولة في شباك خصومهم، الذين أخذوا يفندون انتماءها إلى الشعر بكل ما أوتوا من قوة، فجعلوا منها شكلا نثريا خالصا، مستندين في ذلك إلى أهم ركيزة من ركائز الشعر في نظرهم ألا وهي الوزن والقافية، فنجد "نازك الملائكة" تشير إلى أن قصيدة النثر، لا تعدو أن تكون نثرا عاديا، لأن للشعر تقاليده المعروفة المتمثلة في الوزن والقافية، حيث تقول: «شاعت في الجو الأدبي في لبنان بدعة غريبة في السنوات العشر الماضية، فأصبحت بعض المطابع تصدر كتبا تضم بين دفاترها نثرا طبيعيا، مثل أي نثر

---

[1] علي داخل فرج، محاكمة الخنثى، ص107.

[2] محمد صابر عبيد، الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر: الكتابة بالجسد وصراع العلامات، قراءة في اللانموذج العراقي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2010 م، ص20.

آخر، غير أنها تكتب على أغلفتها كلمة (شعر)، ويفتح القارئ تلك الكتب، متوهما أنه سيجد فيها قصائد مثل القصائد، فيها الوزن والإيقاع والقافية، غير أنه لا يجد من ذلك شيئا»[1].

وواضح من هذا القول انتقادها لهذه الحركة، التي تنسب قصيدة النثر عنوة إلى الشعر، حينما يكتب روادها نصوصا خالية من الوزن والقافية، على أساس أنها شعر ويقدمونها للقارئ، وفي ذلك إجبار له على القول بأنها كذلك، ولعل أكبر اتهام وجهته لقصيدة النثر هو اعتبارها بدعة، ومن ثمة فلا أساس لها من الصحة، وما يزيد الأمر تعقيدا هو إضافة صفة الغرابة إلى البدعة، بحيث يصبح العقل غير قادر على تقبلها والعمل بها، والتسليم بمشروعيتها، وما يلاحظ على "نازك الملائكة" في موقفها هذا، وقوعها في التناقض مع ذاتها، إذ أشارت في موضع أخر إلى أن الوزن والقافية، من القيود الشعرية التي تفرض على الشاعر، ولذلك دعت إلى التحرر منهما، ولو بشكل نسبي، فيما تؤكد في هذا القول على أنهما عنصران ضروريان في الشعر، ولا يمكن أن يوجد خارجهما وترجع السبب الرئيسي لإلحاق قصيدة النثر بالشعر، إلى سبب نفسي هو شعور كتابها بالدونية، حينما تنسب إلى النثر، بينما الأمر غير ذلك فللنثر كما للشعر قيمته وجماليته[2]، فهي تنفي نفيا قاطعا بأن تكون قصيدة النثر شعرا غير مبالية بالنماذج الجيدة منها، التي وإن بلغت أسمى درجات الشعرية، فلا تخرج عن كونها نثرا، ويؤيدها في ذلك "محمد مريسي الحارثي" في قوله: «قصيدة النثر ليس جنسا ثالثا هو جنس نثري، وإطلاق اسم (قصيدة النثر) لا يؤهلها للالتحاق بالشعر، ولا يجعله خنثى، إنه نثر».[3] وقصيدة النثر لا تحتوي حسبه على أدنى مقومات الشعرية، فإيقاعها إيقاع نثري، ولغتها عادية لا ترقى إلى لغة الشعر، وإن كان النثر بلغ مرحلة متطورة مع ظهور هذا الشكل، إلّا أنه لم يبلغ مصاف الشعر، ذلك لأن «شرفه الوزن، والوزن ليس قيمة خارجية كما يزعم غير

(1) نازك الملائكة،قضايا الشعر المعاصر، ص201.

(2) ينظر: محمد صابر عبيد، الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر ، ص187.

(3) عز الدين المناصرة، اشكاليات قصيدة النثر، ص271

واحد، إنه قيمة داخلية شأنه في ذلك، شأن اللغة والنحو، والصرف والبلاغة».[1] فالأوزان ليست مجرد قوالب ثابتة وجاهزة يضمّنها الشاعر ما يشاء من معان، بل أنها تضاهي في قيمتها مختلف العناصر الأخرى المكونة للعمل الشعري كاللغة، والقواعد النحوية والصرفية، والبلاغية. فغياب أي عنصر من هذه العناصر، يفقد النص شعريته، فلما غاب الوزن في قصيدة النثر فقدت شعريتها، وأصبحت جنسا نثريا لا غير.

وما يلاحظ على هؤلاء، هو تمسكهم بالمفهوم القديم للشعر القائم أساسا على الوزن والقافية، فجعلوا بذلك الوزن حدا فاصلا بين الشعر والنثر، دون الاهتمام بعناصر أخرى لا تقل أهمية عنه في بناء العمل الشعري أو ربما أصبحت في المفهوم الحديث للشعر تفوقه من حيث قيمتها، كاللغة والصورة مثلا.

وبين هذا وذاك برز موقف آخر، حاول إثبات مشروعيتها بأي شكل من الأشكال، فجعل منها جنسا ثالثا وممن تبنوا هذا الرأي "عز الدين المناصرة"، الذي أقر بأنها لا تنتمي إلى الشعر، ولا إلى النثر، إذ أنها "نص مفتوح وجنس مستقل، وكتابة خنثى "[2] إذ تراوح في خصائصها بين الشعر والنثر، فتأخذ من الشعر لغته، ومن النثر إيقاعه، مما يثبت أحقيتها في كونها جنسا ثالثا لاحقا للشعر والنثر، ويواصل الحديث عن الخصائص، التي تضمن إستقلاليتها، فيرى أن قصيدة النثر «خاطرة نثرية ذات لغة شعرية، أو هي جنس كتابي ثالث تنقصها الدلالة الصوتية، وينقصها الإيقاع الشعري، رغم اشتمالها على إيقاع نثري، وصورة شعرية، ولغة شعرية».[3] فغياب الدلالة الصوتية والإيقاع الشعري، يمنعها من اللحاق بجنس الشعر، كما أن توفرها على اللغة الشعرية، والصورة الشعرية ينفي عنها انتمائها للنثر، فمن المعروف أن الأدب لا يخرج عن كونه شعرا أو نثرا، فلا وجود لجنس ثالث بينهما وإن كان كل منهما قد أفاد من الآخر بقدر معين.

---

[1] عز الدين المناصرة، اشكاليات قصيدة النثر ، ص270.

[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص78

[3] المرجع نفسه، ص78.

ف"عز الدين المناصرة" بهذا التصنيف خالف الذائقة النقدية العربية عموما، فلم يزد بذلك القضية إلاّ تعقيدا إذ «يهدف بموقفه ذلك، إلى التهرب من فكرة التصنيف، أولا لأن رفضها جاء من شعراء كبار، لهم وزن في الساحة العربية، وثانيا ليفتك بطاقة اعتراف بشرعيتها كجنس ثالث لا ينتمي للشعر، وبذلك يعدل عقدة الرافضين لانتمائها الشعري من جهة، وحصول بطاقة هوية لها».[1] لكنه بحججه المتواضعة الضئيلة، لا يستطيع أن يقلب الموازين أو أن يضيف جنسا ثالثا بهذه البساطة، بعد أن أثبت الزمن وجود جنسين اثنين هما الشعر والنثر، كما أنها لم تجعل لنفسها خصائص تخرج عنها، مما يجعلها مجبرة على البحث عن مكان لها في حضن أحدهما.

ويذهب فريق آخر إلى اعتبارها جنسا رابعا يضاف إلى جنس الشعر وجنس السرد وجنس الدراما، ويمثل هذا الرأي مجموعة من النقاد العراقيين، الذين وقعوا بيانا شعريا.[2] ويتضح من موقف هؤلاء تأثرهم بالثقافة الغربية إذ أقروا بالتقسيم الثلاثي للأدب الذي تعود جذوره إلى أرسطو، فجعلوا قصيدة النثر جنسا رابعا لهذه الأجناس دون العودة إلى التراث العربي للتقسيم الثنائي، وفي هذا إشارة غير صريحة إلى أن قصيدة النثر ذات أصول غربية ولذلك ينبغي تصنيفها تبعا للأجناس الغربية، لكنها فرضت نفسها في الساحة الأدبية العربية، لذلك فلا مناص من إدراجها ضمن واحد من أجناسها.

وأمام هذا التباين الكبير في تصنيف قصيدة النثر (شعر ونثر- جنس ثالث ورابع) رأى فريق آخر أنها لا تندرج ضمن أي جنس من الأجناس الأدبية أو نوع من أنواعها، لأنها تتسم بالغموض والضبابية وعدم استقرارها على شكل محدد، يقوم على ضوابط وخصائص موضوعية، فهي بحسب "عبد المالك مرتاض" أنها كتابة «لا هي

[1] شريفة حميدي، تماهي الأحناس الأدبية في قصيدة النثر، إشراف العربي عميش، جامعة الشلف، ماجستر، 2008/2007 م، ص63.
[2] ينظر: علي داخل فرج، محاكمة الخنثى، ص 108

تقوم على أنقاض الشعر فتنتمي إليه صراحة، ولا هي تعتري إلى النثر فتنسب إليه يقينا».[1] فلم يجد لها وصفا غير الكتابة لأن معالمها لم تتضح بعد فهي لا تتوفر على عناصر فنية وجمالية تثبت وجودها ومن ثمة استقلاليتها وفي موضع أخر جعلها مجرد ضرب من الكلام إذ يتساهل النقاد المعاصرين فعيرونه إلى الشعر وما هو بشعر، إذ لا تتوفر حسبه على أدني مراتب الشعرية، فإنه «شعر يمكن أن يمثل خارج الشعرية بمعنى la poeticite في اللغة الفرنسية؟ أو أي شعرية يمكن أن تمثل خارج الإيقاع *LE RYTHME RYTMO* الذي لا تزيد به، بالضرورة إلى الميزان العروضي LE METRE الرتيب؟ ...» [2].

فالشعرية لا تتحقق إلا بتوفر عنصر الإيقاع بمختلف أشكاله، خاصة الإيقاع الداخلي، القائم على الألفاظ وحسن استخدامها، ويذهب "عبد المعطي حجازي إلى أبعد من ذلك، فيعتبر قصيدة النثر مجرد تجربة أو هي على حد قوله:« في حقيقتها إلاّ أميبا شعرية نصا من خلية واحدة، أنواعا مختلطة لاهي ذكر ولا هي أنثى، لا هي نثر ولا هي قصيدة إنها من حيث شكلها كائن هلامي لم يسكن في جسد، ولم تتبلور ملامحه».[3] فهو لا ينكر إفادة الشعر من النثر، والنثر من الشعر، وهو أمر منطقي يحدث في كل الآداب لكن كل ما يرفضه هو تخلي كل جنس عن مقوماته بداعي التجديد والابتكار، مما جعل قصيدة النثر تعاني الفوضى في الشكل وغموض وضبابية تحول دون التمكن من تحديد ملامح جسدها الخاضع للتغيير والتحول في كل مرة، ويبدوا أن "عبد المعطي حجازي" في الحكم الذي أصدره حول انتماء قصيدة النثر، شأنه في ذلك شأن الكثير من النقاد الذين سبقوه، وواضح ذلك حتى من عناوين مؤلفاتهم(محاكمة الخنثى، القصيدة الخرساء، الأفعى بلا ذيل ولا رأس).

---

[1] عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، الجزائر، دط، 2008 م، ص282.

[2] عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات ، ص278.

[3] أحمد عبد المعطي حجازي، قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء، مجلة دبي الثقافية، دبي، ط1، 2008 م، ص68.

غير أنّ قصيدة النثر لا تخرج عن كونها كتابة إبداعية أدبية والجدل النقدي المثار حول تصنيفها لا يفضي إلى أية نتيجة ما دامت هذه المحاولات لا تستند إلى ضوابط وقوانين محددة، بل نعتمد في معظمها على معايير جزئية كالوزن مثلا فنظرية الأجناس الأدبية لها قوانينها الواضحة، والدراسة في هذا المجال لا تتم بصفة عشوائية، وقد كان "عبد الله شريق" موفقا لحد بعيد، حينما قال: «فالحكم على انتماء قصيدة النثر إلى جنس الشعر، أو عدم انتمائها إليه ينبغي أن ينظر إلى الخصائص العامة المهيمنة على نصوصها الجيدة والراقية، فرغم أن الأجناس الأدبية تتداخل أحيانا وتتقاطع في عملية الكتابة؛ فانه لا بد أن تهيمن في آخر المطاف صفات نوعية خاصة على النص». [1] لذلك فعلى كل دارس لهذا الشكل الأدبي أن يمعن النظر في خصائصه، فإن طغت عليه ملامح الشعرية فلا حرج أن ينسب إلى الشعر خاصة تلك النماذج الراقية في صورتها ولغتها وحتى إيقاعها، وإن غلبت عليها ملامح النثر فهي بالضرورة نثر كأن يطغى عليها السرد، وأن تتسم بالطول وبساطة الصورة والتركيب.

وفي ختام هذا الفصل يمكن القول أن تحديد مفهوم (قصيدة النثر) يقتضي من الدارس البحث في كل حد (قصيدة، شعر/ نثر) وتتبع مختلف التحولات التي تطورت عليه؛ إذ كان الشعر من مفهومه القديم يرتكز على الوزن والقافية، ثم تجاوز هذا المفهوم في العصر الحديث، إلى عناصر أخرى يحقق شعرية النصوص الإبداعية كاللغة والخيال، في حين اعتبر النثر في البداية مجرد كلام غير موزون، ليأخذ مفهومه في التطور بعد ذلك، إذ أصبح الدارسون يميزون بين نوعين من النثر: نثر عادي يتمثل في لغة الحياة اليومية، ونثر فني تحكمه جملة من الضوابط تحقق جماليته كالسجع.... وكان الشعر والنثر جنسين أدبيين منفصلين ومتناقضين أحيانا، لكن مع الحركية التي شهدها الأدب، ومختلف التحولات الحاصلة في تاريخه ولاسيما في العصر الحديث، حيث ظهر شكل أدبي جديد حاول الجمع بينهما في بنية واحدة، مما أوقعها في إشكاليات عدة، في مقدمتها أزمة الهوية؛ إذ عدها البعض شكلا

[1] عبد الله شريف، في شعرية قصيدة النثر، ص15.

عربيا أصيلا، ودليلهم في ذلك ما حفل به التراث العربي من نماذج مشابهة لقصيدة النثر؛ حتى وان لم يعلنوا انتماءها الشعري.

في حين رأى البعض الآخر أنها ناتجة عن الحداثة الغربية، إنها لم ترد في التراث العربي بهذا المفهوم، إنما انتقلت إلى الأدب العربي عن طريق الترجمة أو التأثر المباشر، تليها أزمة متعلقة بالتسمية لكون هذا المصطلح يجمع بين جنسين متناقضين، مما جعلها مثار خلاف في أوساط الدارسين؛ إذ تباينت آرائهم بين مسلّم بمشروعيته وبين مناد بتغييره، ما أدى إلى تعدد التسميات.

ولعل أهم هذه الأزمات تتمثل في صعوبة تحديد انتمائها الأجناسي، لكونها تستثمر خصائص الشعر والنثر معا، فرأى فريق من النقاد بأنها شكل من أشكال الشعر العربي، وأحالها فريق آخر إلى النثر، في حين عدها نقاد آخرون جنسا ثالثا مستقل ؛ غير أن هذه الأزمات أثمرت إيجابا على قصيدة النثر إذ ذاع صيتها في كل أنحاء العالم وكانت وجهة الكثير من المبدعين.

الفصل الثاني: جدلية الشعر والنثر في أعمال محمد الماغوط

حظيت قصيدة النثر باهتمام واسع في الشعر المعاصر، فكان لها رواد كثيرون ومن من برزوا في فن الإبداع "محمد الماغوط"، إذ أصدر ثلاثة مجموعات من النصوص وهي:"حزن في ضوء القمر"، "غرفة بملايين الجدران" "الفرح ليس مهنتي"، وباعتبار هذه النصوص جزءا لا يتجزأ من قصيدة النثر، لم تكن بمعزل عن تلك الأزمات التي شهدها هذا الشكل الأدبي، إذ اختلف النقاد في تحديد انتمائها الأجناسي، فهي نوع في نظر أصحاب مجلة "شعر" تنتمي إلى الجنس الشعري، لذلك جمعت تحت اسم "الأعمال الشعرية" غير أن "نازك الملائكة" اعترضت على هذا التصنيف بشدة وجعلت منه مجرد خواطر، ونثر طبيعي اعتيادي أتى عفو الخاطر فاستبدلت الديوان بالكتاب والشاعر بالكاتب، ولم تكتف بذلك بل تجاوزته إلى انتقاده في شكله الكتابي، وقالت يشبه كتابة الشعر الحر بل تجرأت وأعادت كتابة قصيدة المسافر كما يكتب النثر.[1]وهي بجرأتها هذه أفقدت قصيدة النثر عنصرا هاما من عناصرها هو "الإيقاع البصري"، كما أنها أنقصت من شأن هذه النصوص باعتبارها نثرا طبيعيا لا يرقي حتى إلى مستوى النثر الفني، بدون أن تكلف نفسها عناء دراسة هذه النصوص وتحليلها، بغية البحث عن مكوناتها الجمالية الداخلية مكتفية بالإطلاع على شكلها الخارجي، الذي لا يحكمه وزن ولا قافية، مما جعله مختلفا عن الشعر العمودي والحر في نظرها، وهذا في حد ذاته لا يتناسب مع التطورات والتحولات التي شهدتها الحداثة في ميدان الأدب؛ إذ أصبح الشعر نسيجا متكاملا تتضافر فيه مجموعة من العناصر :اللغة بجميع آلياتها ومكوناتها (الصورة، الإنزياح، التكثيف)والإيقاع بشتى أشكاله (إيقاع الجملة، إيقاع التكرار، الإيقاع البصري)، وكل هذه العناصر كانت حاضرة في نصوص "محمد الماغوط"، إلا أنه يستقبل هذه الانتقادات بصدر رحب فقال: «أنا أكتب نصوصا قطعا، فليسميها النقاد ما يشاءون، ولن أغضب إذا قيل أنني لست شاعرا وإنما كاتب

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 182.

نصوص....» [1] فبصرف النظر عن كون هذه النصوص شعرا أم نثرا، لا يمكن إنكار الجانب الإبداعي والجمالي فيها الناتج عن تلاحم مختلف مكوناتها، التي على أساسها يحدّد انتماؤها.

وقد حدد "منذور" ثلاثة مقاييس للتمييز بين الشعر والنثر هي الموسيقى، أسلوب التعبير (اللغة) والمضمون فالنثر بحسب رأيه يعبر عن الحقائق الواقعية، أما الشعر فيفصح عن انفعالات وتجارب خاصة[2]، وستعتمد هذه الدراسة على مقياسين هما الإيقاع واللغة، لأن المضمون لم يعد يشكل فاصلا بين الشعر والنثر في الأدب المعاصر لاسيما أنّ النثر الذي يعنى به هو"النثر الفني "الذي لا تكون غايته نقل الحقائق.

[1] عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، ص 235.

[2] محمد منذور، الأدب وفنونه، نهضة مصر للنشر والتوزيع، مصر، ط5، 2006 م، ص30.

المبحث الأول: تأرجح اللغة بين الشعر والنثر

اللغة هي الوسيلة التي يمكن للمرء من خلالها التعبير عن أفكاره وانفعالاته ومشاركتها مع الآخرين؛ إذ يقول "ابن جني" «اللغة هي أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم»[1]، وتختلف وظيفتها من حقل لأخر، «فإذا كانت اللغة في النثر العادي أو العلمي وسيلة للتعبير المباشر عن مقولة ترغب في إيصالها أو توضيحها، فإن اللغة في الشعر غاية فنية بقدر ما هي وسيلة تؤدي معنى وتخلق فنّا ».[2] وأن المبدع هو ذلك الذي ينقل اللغة من عالم البساطة والسهولة إلى عالم الغرابة والتعقيد، الذي يكون بصورة مكثّفة في الشعر أكثر من الفنون الأخرى

« فجوهر الشعرية وسرها في اللغة، ابتدءا بالصوت ومرورا بالمفردة وانتهاء بالتركيب».[3] فالمفردة لا تحقق جمالية إلا بدخولها في علاقات مع عناصر أخرى، لأجل تحقيق الاتساق والانسجام في النص الشعري واندراجها ضمن نسيج محكم البناء، يبتكره الشاعر مستعينا بجملة من التقنيات، التي تخلق للغة الشعرية فضاء خاصا تبلغ فيه أسمى مراتب الجمال.

إن اللغة هي جوهر العملية الإبداعية، فيها يتميز المبدع عن غيره لأنها في النهاية خلق خاص، لذلك فقد حاول "محمد الماغوط" أن يبرز من خلالها فرادة أسلوبه وطاقته التعبيرية «فالأسلوب هو الإنسان نفسه »[4] فنسج بالكلمات عالما خاصا به، يتحرك فيه بحرية متخطيا تلك القوالب الجاهزة والحواجز التي تعترض طريقه.

---

[1] أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تح:محمد علي النجار، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، دط، 2006، ج1، ص33

[2] محمد عبدو فلفل، في التشكيل الغوي للشعر، مقاربات في النظرية والتطبيق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، 2001 م، ص13.

[3] المرجع نفسه، ص13.

[4] عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، دار اتحاد الكتاب العرب سورية، د ط، 2000 م، ص 41.

1- التركيب اللغوي:

جمع "الماغوط" في بنائه اللغوي بين مجالين مختلفين (الشعر، النثر) فجعلهما في جسد واحد، إذ أخذ من النثر ما يلي:

أ-السيولة والاسترسال :

وقد جعل منه منفذا لإفراغ الشحنات السّالبة التي تغمر ذاته، ومن نماذج ذلك قوله في قصيدة "القتل"[1]:

كانوا يكدحون طيلة الليل

المومسات وذوو الأحذية المدببه

يعطرون شعورهم

ينتظرون القطار العائد من الحرب

قطار هائل وطويل

كنهر من الزنوج

يئن في أحشاء الصقيع المتراكم

يصور في هذا المقطع الثنائية الطبقية السائدة في الكثير من المجتمعات العالمية، فئة كادحة تسهر وتقاتل وقد تدفع روحها ثمنا لذلك، وأخرى تتنعم في خيراتها. فما إن ينتهي من جملة حتى يجد نفسه مضطرا لإردافها بأخرى تدعم فكرته، فقوله (ينتظرون القطار العائد من الحرب) لا يشكل في نظره صورة واضحة عن هذا القطار مما دفعه

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، دار المدى للثقافة والنشر، سورية، ط1، 1998م، ص 58.

إلى ذكر صفاته (قطار هائل وطويل)، لكنه مازال يشعر بأنّه بحاجة إلى رسم صورة أوضح عن هذا القطار(يئن في أحشاء الصقيع المتراكم).

وهذا الاسترسال في الكلام ظاهرة ملازمة للنصوص القائمة على السرد والوصف كالقصة والرواية باستحضار مختلف المكونات السردية، وتوظيف صور بيانية معبرة عن الحقيقة المرة القاتلة.

ب–الجمل الطويلة:

يلاحظ المتصفح لهذه النصوص، أن **"محمد الماغوط"** يوظف الجمل الطويلة بكثرة، تتعدى الفعل والفاعل والمفعول به إلى عناصر لسانية أخرى، كالجار والمجرور والمضاف ومن أمثلة ذلك:

تنفض دموعها في سلال العشب المتهادية[1]

وذلك الشارع المنكفئ على نفسه كخيط من الوحل[2]

أشتهي أن أكون صفصافة خضراء قرب الكنيسة[3]

وتوظيف مثل هذه الجمل من خصائص الكتابة النثرية، على خلاف الشعر الذي يعتمد في الغالب على الجمل القصيرة، وظفها "الماغوط" لأنّه وجد في قصيدة النثر فضاءً حرا لا يتقيد بوزن، يجبره على إنهاء الكلام في لحظة ما، لذلك لم يجد مانعا للجوء إلى الجملة الطويلة والمركبة، تعبيرا عن آماله ورغبته في الوصف والدخول في تفاصيل الأشياء.

---

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص 33.

[2] المصدر نفسه، ص29.

[3] المصدر نفسه، ص 18.

وفي المقابل عمد "الماغوط" في نصوصه إلى تقنيات عديدة، غالبا ما يلجأ إليها الشاعر لإضفاء بعد جمالي على قصائده، ومن هذه التقنيات:

ج–التقديم والتأخير:

تخضع اللغة العربية لمجموعة من القواعد التركيبية والنحوية، التي تجعل من المفردات سلسلة متوالية الحلقات، فلكل لفظة موقعها الخاص في الجملة، ولا يكون التقديم والتأخير إلا في مواقع نحوية محددة، ويطرقها الشاعر من أجل كسر خطية الترتيب اللغوي المألوف، وهي ظاهرة أكّد البلاغيون والنّقاد على ما تحدثه في النفس من تأثير منذ القديم، يقول" عبد القاهر الجرجاني" في هذا الباب: بأنه« كثير القواعد جم المحاسن واسع التصرف بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان». [1] فالتقديم والتأخير يخلق في بعض المواطن إشعاعا جماليا، تحدث أثرا عظيما في النفوس تجدها تنجذب لهذه النصوص دون سواها، وهذا ما حدث في نصوص "الماغوط" التي برزت هذه الظاهرة بكثرة في نصوصه ويتجلى ذلك في عدة أوجه:

– تقديم شبه الجملة وينقسم بدوره إلى:

–تقديم شبه الجملة التي يكون حرف جرها أداة تشبيه، مثال ذلك قوله في قصيدة "المهذبة في عصر وحشي": (2)

كالزنجي النائم ورمحه بيده

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المدين، جدة، د ط، د ت، ص 99.
[2] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص 211 .

أمكث في هذه الأدغال الحجرية

بانتظار شيء ما

وغرضه من هذا التقديم لفت انتباه القارئ إلى هذا التشبيه، باعتباره عنصرا مهما في الجملة، لتصوير حالة الضياع والتشرد والخوف، التي يعانيها فهو لا يشعر بالطمأنينة حتى يقظته وفي نومه، لأنه كان مطاردا من قبل السلطة بسبب تمرده في مواقفه السياسية.

-تقديم شبه الجملة التي يكون حرف جرها ظرف زمان أو مكان ويقول في قصيدة"الدموع"[1]:

تحت مطر الربيع الحار

أنتقل من مدينة إلى مدينة

وحقائبي مليئة بالجراح والهزائم

وهو يشير إلى الفضاء الرحب الذي ينتقل فيه من مدينة إلى مدينة حاملا آلامه وهمومه، وفي هذا التقديم تأكيد لقسوة الظروف، التي يعيشها، فعلى الرغم من أنّ الربيع عند الكثير من الشعراء رمز للجمال والتفاؤل، فإنّ جوه المعتدل عند "الماغوط"أصبح حارا تحت تأثير لهب الآلام والهموم والأحزان.

ويقول في موضع آخر مستهلا كلامه بظرف زمان في قصيدة "بكاء في رحلة صيد"[2]:

منذ عشرين عاما

رأيته يرفع غدائره بيده

يلوح بسوطه فوق أرضنا المغتصبة

---

[1] المصدر نفسه، ص139.

[2] المصدر نفسه، ص100.

وكلاب صيده تخشخش بأطواقها المعدنية

داخل الضباب الممزق بالرصاص

فالظرف "منذ" المتبوع بعشرين عاما، يدل على طول الفترة التي كان فيها "الماغوط" يعاني الذل، والقهر، والحرمان من كل الأشياء الثمينة: وطنه، طفولته وضحكاته....

وقد تبتدئ بحرف جر يتبعه اسم يدل على الظرفية الزمنية والمكانية كما في قصيدة" مروحة السيوف"[1]:

في المدن يستعملون المراوح والمرطبات

أما في الصحراء مادا يفعلون

غير انتظار العاصفة؟

ولكن أين العاصفة؟

استهل كلامه بالمدينة وذلك دلالة على تفضيل الحياة فيها عن حياة البداوة، لأنه جرب العيش في كليهما فسئم من مظاهر التخلف السائدة وقساوة الطبيعة البدوية، ولما انتقل إلى المدينة أبهرته حياة الترف هناك، مما جعله يصفها في مقدمة كلامه، كما يقول في مقطع آخر في قصيدة " بكاء الثعبان"[2]:

في الصباح الباكر

حيث الغدد خارجة من الفم

وأسنان الشتاء الناعمة

تقضم أطراف الغيوم كديدان القز

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص231.

[2] المصدر نفسه، ص146.

وما من وردة على الجليد

أو رسالة من الصحراء

فتقديم عبارة (في الصباح الباكر) يوحي بتلك الدلالات، التي يتسم بها هذا الوقت على خلاف الأوقات الأخرى، خاصة عند المبدعين والشعراء، حيث السكينة والهدوء وصفاء الذهن، وكلها عوامل مساعدة على الكتابة غير أن هذا الصباح لم يعد رمزا للجمال عند "الماغوط"، فما إن يستيقظ حتى يجد فراغا رهيبا لا أحبة إلا القصائد إذ يقول:

ليس لنا[1]

إلا احتضان القصائد

ومثل هذه النماذج في نصوص "الماغوط" كثيرة، وذلك راجع لأهمية الفضاء الزماني والمكاني لدى "الماغوط" وهي خاصية غالبا ما تتوفر في النصوص السردية، وفي ذلك دلالة على تعدد ملاذات الشاعر، ومن الحياة الرتيبة إلى الطبيعة التي كانت ملجأ شعراء الرومانسية.

-تقديم الخبر وتأخير المبتدأ: وقد ورد ذلك في مواضع كثيرة منها قوله في قصيدة "جفاف النهر"[2]:

صاخب أنا أيها الرجل الحريري

أسير بلا نجوم ولا زوارق

وحيد وذو عينين بليدتين

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص146.

[2] المصدر نفسه، ص34.

إذ قدم الخبر(صاخب) على المبتدأ(أنا) ليؤكد طبيعة الصورة التي رسمها لنفسه، وهو ذلك التائه المشرد الوحيد إذ لا يدرى لماذا يسير وإلى أين، ربما يسير إلى عالم آخر يكون بديلا للواقع المرير الذي يعيش فيه.

ويلاحظ أن الخبر الذي يتقدم على المبتدأ في مثل هذه الجمل، غالبا ما يكون صفة (مخدول أنا).

ولأن "الماغوط" يرغب في التأكيد على دلالات هذه النعوت جعلها في مقدمة جمله.

د–الحذف:

يلجأ المبدع إلى توظيف هذه التقنية ليثير في ذهن القارئ جملة من التوقعات، من أجل ملئ تلك الفراغات يخلق بذلك تفاعلا بين النّص والقارئ، الذي لا يمكنه بلوغ المعنى المراد، إلا بأعمال الفكر والتمعن في النص وما يحمله من دلالات« فالحذف يدخل البنية دائرة الكثافة بحيث لا يخترقها المتلقي إلا بعد معاناة، فيكون اكتساب المعنى شبيها شبيها باكتساب التصور، فيزداد الكلام حسنا وتزدادا النفس لذة، وأما اكتمال الصياغة فإنه يدخلها منطقة الشفافية، التي يستطيع المتلقي اختراقها سريعا إلى الناتج الدلالي، فلا تحصل للنفس لذة » [1]، إذ يرقى بالشعر عن الوضوح والسهولة إلى التعقيد والإيحاء، كما يخرجه من دائرة الإطناب ليدخله بدلا منها في عوالم الإيجاز والتكيف، ويظهر ذلك جليا عند "الماغوط" بنوعيه:

– **الحذف المخبر عنه:** وهو الذي يتعمد الشاعر توظيفه للإشارة إلى السكوت عنه، إذ «يصدر عن الشاعر واعيا، حيث يتوقف فن الكلام للإيماء بدلالات يستحضرها المخاطب يسوقه إليه الفهم الكلي»[2].وغالبا ما يشير إلى ذلك بنقاط كما في قوله في قصيدة "المسافر"[3]:

---

[1] محمد عبد المطلب، البلاغة الاسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون لونجمان، ط1، 1994 م، ص46.

[2] أحمد مداس، لسانيات النص :تحليل الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، د ط، 2007 م، ص256.

[3] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص23.

بلا أمل .....

وبقلبي الذي يخفق كوردة حمراء صغيرة

سأودع أشيائي الحزينة في ليلة ما...

ويبدو أن "الماغوط" في هذا المقطع، لم يفصح عن الكثير من الدلالات، بل ترك للقارئ الحرية في تأويلها

وملئ هذه الفراغات بما يراه مناسبا من احتمالات، مثلا بعد عبارة (بلا أمل....) ما يتوافق هنا من دلالات كان يقول بلا أمل أحيا، أبقي، أعيش، أسير، أمضي، أرحل، كما أن عبارة (في ليلة ما) المتبوعة بنقاط تشير إلى أنها وردت فكرة، ربما لأن تاريخها لم يحدد بعد عند الماغوط، أما القارئ فبإمكانه أن يخرجها من المجهول إلى المعلوم كان يضع لها تاريخا محددا مثلا، أو بصفة تشير على الأقل إلى الفضاء الذي تقع فيه، كان يقول (ليلة النصر ليلة الوداع، ليلة الفراق.....)

ويقول في موضع آخر[1]:

فأنا أسهر كثيرا يا أبي

أنا لا أنام

ما يجعل القارئ يتساءل عن بسبب أرقه، وقد يكون بسبب المرض والخوف أو المهنة، أو الشوق والانتصار أو الفرح، وكل هذه الاختيارات صالحة لملئ هذا الفراغ.

- **الحذف غير المخبر عنه:** وهو حذف يعتمده الشاعر« فيأتي مبنيا على لا وعي، لارتباطه الوثيق بالإيقاع الذي لا يصلح الشعر إلا به، فلو أنه أبرز بعضه قاصدا، ليشير إلى دلالات معينة لدى المخاطب، لفقد

[1] المصدر نفسه، ص25.

الخطاب الشعري رونقه، ولفقد الوزن اتزانه ».[1]ويفهمه القارئ من خلال السياق اللغوي، ومن أبرز مظاهره عند "الماغوط" حذف الفعل والفاعل، إذ يقول في القصيدة نفسها:

سأرحل عنها بعيدا .....بعيدا[2]

وراء المدينة الغارقة في مجاري السل والدخان

بعيدا عن المرأة العاهرة

سأرحل عن المرأة العاهر

– حذف جملة بأكملها: ومثل ذلك في قوله في قصيدة "نجوم وأمطار"[3]:

كنت أبحث عن ضربة قاصمه لوجهي

عن بحر صغير أشعله بقدمي.

التقدير:

كنت أبحث عن ضربة قاصمه لوجهي

كنت أبحث عن بحر صغير أشعله بقدمي

وقد أسهم هذا الحذف في إضفاء جمالية وإيقاعية محددة، على نصوص"الماغوط" كما مكّنه في أحيان كثيرة من تفادي التكرار الذي لا طائل من ورائه، ويمكن مجموعة من الملاحظات حول البناء اللغوي لنصوص"الماغوط"، تتمثل من:

[1] أحمد مداس، لسانيات النص، ص256.

[2] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص23.

[3] المصدر نفسه، ص82.

– طغيان ضمير المتكلم على حساب الضمائر الأخرى، إذا كان منشغلا بالتعبير عن أحزانه وهمومه فشكلت بذلك الذاتية ملمحا بارزا لنصوصه، ففي قصيدة «خريف الأقنعة» مثلا، التي لا يتجاوز طولها الصفحتين تكرر خمسا وثلاثين مرة، منفصلا، متصلا مستترا، يقول في قصيدة"خريف الأقنعة"[1]:

أنا لا أحمل هوية في جيبي

ولا موعدا في ذاكرتي

أنا لم أجلس في مقهى

ولم أتسكع على رصيف

أنا طفل

ها أنا أمد جسدي بصعوبة

لأدفن أسناني اللينة في شقوق الجدران

أنا بطل.....أين شعبي؟

أنا خائن..... أين مشنقتي؟

أنا حذاء.....أين طريقي؟

إذ نقل في هذا المقطع نظرته الخاصة في الحياة المتمثلة في عبثيتها ولا جدواها لا انتماء له ولا غاية، فهو الضائع بين تناقضات هذا العالم المختلفة، بين القيمة واللّاقيمة بين القوة والضعف. واستخدام ضمير المتكلم سمة تحضر بكثرة في الشعر، لأنه ترجمة لتجربة ذاتية، لكن حينما يستقبلها المتلقي يشعر كأنه جزء منها بسبب عودة الضمير عليه.

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ص166.

– غلبت الجمل الفعلية على الجمل الاسمية، ففي قصيدة "حتى الأغصان ترتجف" وردت تسع عشرة جملة فعلية في مقابل ثلاث جمل إسمية، والجمل الإسمية في معظمها مركبة تضم جملا فعلية، وكان ذلك مناسبا للتعبير عن الاضطراب، الذي يعيشه **"الماغوط"** والفعل يكسب النص حركية وحيوية، فيبعده بذلك عن الرّتابة والجمود الذي تخلقه الجمل الإسمية الكثيرة.

– تنوع الأساليب المعتمدة في نصوص **"الماغوط"** بين خبرية وإنشائية، ومن بين الأساليب الخبرية، التوكيد في قوله في قصيدة "خوف ساعي البريد" [1]:

إنني أعد "ملفا ضخما"

عن العذاب البشري

لأرفعه إلى الله

وجاء حرف التوكيد (إنّ) للتأكيد على قسوة العذاب، الذي تمر به الإنسانية جمعاء فزاد المعنى قوة ومن الأساليب الإنشائية النداء، إذ شكل ملمحا بارزا في نصوصه، وقد نوعت أساليبه، فذكرت الأداء فيه أحيانا وحذفت أحيانا أخرى، وكانت في كل النّماذج، يقول في قصيدة "إلى عتبة باب مجهول"[2]:

يا صغيرتي..... ليكن جفاؤك عاليا كالنجوم

نحن رصاص الانحدار

والمحارم الواحدة التي تلتقط دموع العالم

إذ يخاطب عتبة بيته المجهول مقدما لها نصيحة تدل على علاقته الوثيقة بها، حتى وإن غمرها الجفاء، لأن أهلها ألفوا العيش في مثل هذا العذاب، فكان من الطبيعي أن يخاطب الدموع قائلا في القصيدة ذاتها:

---

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص186.

[2] المصدر نفسه، ص135.

أيتها الدموع المسترسلة على الكتف. [1]

سأصف لك قوافل الريح والرصاص

لي براءة الخجل ومكر الجزار

فجعل منها رفيقة يستأنس بها ويشكو إليها مواجعه وأحزانه، وصيغة النّداء هذه تتكون من المنادى (أيتها) والبدل المتبوع بالصّفة (الدموع المسترسلة) دلالة على قوة النبرة الخطابية **"للماغوط"** .

كذلك الاستفهام، إذ تتداعى بين الحين والآخر جملة من التساؤلات في ذهنه تارة متعجبا وأخري يبحث عن إجابة، فيقول في قصيدة "الفائض البشري "[2]:

هل أعبر عن أحلامي

بالهمس واللمس كالمكفوف؟

أم أتركها تسيل على جوانب رأسي

كصمغ الأشجار الاستوائية؟

فأحلامه كثيرة، لكنه لم يجد السبيل الأمثل للتعبير عنها، لذاك يتساءل عن مآلها، فهل يحاول تحقيقها وإن كان الخوف يغمر قلبه، أم يتركها تضيع وهو يتفرج عليها مغلول اليدين، وهذا الاستفهام يدفع القارئ إلى التفاعل مع النص والبحث هو الآخر عن الجواب المناسب لذلك، ومن هنا يكتسب النص القدرة على إثارة المتلقي وجذبه إليه.

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص220..

[2] المصدر نفسه، ص133

2- مستويات اللغة:

يمكن تقسيم اللغة في عمومها إلى نوعين لغة عادية ولغة تصويرية، وتتألف قصيدة النثر عند"الماغوط " من كليهما لأن اقتصارها على اللغة العادية تفقدها جماليتها، كما أن المغالاة في استخدام اللغة التصويرية يجعلها مجرد كلام غامض:

أ-اللغة العادية المتداولة:

وهي لغة تقترب من لغة الحديث اليومي تكون خالية من الصور والإيحاءات، إذ تدل المفردة فيها على معناها المعجمي، الذي وضعت له في الأصل، وقد تحتوي على بعض التشبيهات والصور، لكنها بسيطة ومتداولة على ألسنة العامة، ومن أمثلة ذلك عند **"الماغوط"** قوله في قصيدة "بكاء السنونو"[1]:

سأقف جامدا كالتمثال عند تحية العلم

واصرخ كالمجنون في المظاهرات

ولكن لا تقس علي يا شعبي

هجرتك لأنك هجرتني

تجاهلتك لأنك تجاهلتني

ولكنني أقسم بكل جليل ومحترم

ما نسيتك في يوم من الأيام

وأنا غارق في الهموم والنقاشات

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص224.

فعلى الرغم من أن هذا المقطع تضمن تشبيهات عديدة، فإنها تبدو بسيطة وواضحة، إذ لا يحتاج القارئ إلى إعمال الفكر لفك رموزها وإيجاد العلاقة التي تربط بين أطرافها، كما أن فهمها سيكون مشترك بين جميع القراء، وذلك راجع لشيوعها وكثرة استعمالها، فالتمثال مثال للجمود، والمجنون يشتهر بالصراخ، أما بقية الجمل فتربط بين أجزائها علاقة منطقية، فالنتائج فيها ترتبط بالأسباب، فلم يهجر الشعب إلا لأنه هجره، ولم يتجاهله إلا لأنه تجاهله.

ويقول في موضع أخر في قصيدة "مقهى في بيروت"[1]:

أحزم كتبي وأدواتي كالقمح خلف ظهري

وهراوة في حزامي

وأمضي داخل الغابات الخضراء

في الضباب والأوحال والمستنقعات

أحتسي الخمر

وآكل الخشخاش والطيور النائمة

فالصورة التي رسمها "الماغوط" لنفسه مستقاة من الواقع اليومي، إذ لا غرابة فيها ولا تعقيد، فكثير ما يشبّه المرء نفسه حينما يحمل أثقالا بالمزارع، ويستمر في سرد تلك الحياة العادية البسيطة، التي يعيشها الفلاح، إذ يسير داخل الغابة ويتغذى على ثمارها، وبساطة اللّغة جاءت نتيجة لبساطة الحياة التي يصفها، وقد وردت في نصوصه العديد من التشبيهات الجارية على ألسنة الناس منها:

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص109.

تنهمر عليها كالجراد، اشتهي ثغرها العميق كالبحر، أسمع ضحكة عالية علو النجوم، ودعونا نقيده كالخروف وهي تشبيهات يفهمها العام والخاص حتى أولئك الذين لا دراية لهم بالأدب.

كما استعمل أيضا الكثير من الألفاظ القبيحة، التي لا جمالية فيها: لكنه حاول أن يدخلها عالم الشعرية من خلال الاستعمال الخاص لها حيث يقول في قصيدة "منزل قرب البحر":

لقد آن الأوان[1]

لتمزيق شيء ما

للإبحار عنوة تحت مطر حزين حزين

لا كمغامر

تلفه سيول من الحقائب والأزهار

بل كفأر خسيس

كفأر دامع العينين

إذ يشبه نفسه بالفأر، ولا يكتفي بذلك بل يقرنه بصفة الخسيس، فهو لا يجد حرجا لأن يرسم لنفسه صورة قبيحة، ويصفها بالخوف والجبن.

وفي موضع آخر يجعل نفسه شبيها بالكلب، إذ يقول في قصيدة «بعد تفكير طويل»[2]:

ليضعها في صرة عتيقة أمام عتبه

أو وراء شجرة ما

---

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص92.

[2] المصدر نفسه، ص192.

وأنا أهرع لالتقاطها كالكلب

ما دامت كلمة الحرية في لغتي

على هيئة كرسي صغير للإعدام

وهو أمر طبيعي ما دامت الحرية غالية الثمن، فكل شيء في سبيلها يهون حتى نفسه، التي تقبل الذل والتضحية لأجل تحقيقها، ويكرر مثل هذه الكلمات في مواضع كثيرة منها (القمل في حواجبها، حارة كالجرب تشتهي ماري كجثة زرقاء المياه الراكدة كالبول وراء الجدران، ينغرس في لحمي كالصيبان. أن أجلد حروفي بالقمل والغبار والجرحى...).

فعلى الرغم من أن هذه الألفاظ تبدو قبيحة، فإن هناك من الدارسين من يمنح هذا التوظيف بعدا جماليا وهو ما يعرف بجمالية القبح ومنهم "موسى خليل" يرى أن قصائد الماغوط «امتلأت بمفردات الملاريا والذباب والسعال أعقاب السجائر والسرطان والدود والبهائم والحرب والجثث والجراد والقمل والجيف والوحل والجراثيم والمزابل إلى غير ذلك من هذه الألفاظ، وقد استطاع "الماغوط" بشاعريته المتوهجة أن يجعل منها ألفاظا تتلألأ في بنية القصيدة للتعبير عن المناخ الشعري في السياق».[1]لكن هذه الكثرة في توظيف عبارات القبح، تفقد نصوصه الكثير من ملامح الجمال وتدنو بها إلى مستوى يقترب من مستوى الكلام البديء.

ب- اللغة التصويرية وتجليات الانزياح:

إن استخدام "الماغوط" اللغة العادية في نصوصه لا يعني انتفاء الجمالية فيها، فقد سما بها في أحيان كثيرة إلى مستويات راقية، محاولا بذلك خلق لغة شعرية تقوم على ابتكار صور جدبدة، تقيم علاقات حميمة بين

[1] موسى خليل، قراءات نصية في الشعر المعاصر في سورية، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د ط، 2012 م، ص157.

العناصر المتنافرة والمتناقضة بدلا من تلك العالاقات المنطقية التي كانت سائدة، مما يجعل فهمها أمرا عسيرا نظرا لما يحتاجه من تأويل وتفسير، وخاصة بما أنّها تقوم على لغة إيحابية تخييلية لا نهائية الدلالةو«تحمل صورا جديدة ليس فيها الوضوح كله ولا الغموض كله، إنّما فيها القدرة على الإيحاء من خلال تلميحات ذكية وعبر صور تخاطب الوجدان».[1] وتتشكل الصور الشعرية عند "الماغوط" من تضافر عناصر قيمة كثيرة منها:

1- الفجوة:

الصورة الشعرية هي صورة انزياحية بالدرجة الأولى إذ يخلق الشاعر للألفاظ المستعملة دلالات تختلف عن دلالتها المعجمية، وبذلك تتحول الألفة إلى غرابة، وتنسب إلى الأشياء صفات مناقضة لها، مما يعطيها بعد إيحائيا ورمزيا، يدفع القارئ إلى فك شفراتها ويخلق الانزياح عن المعاني المألوفة فجوات دلالية عميقة، تزداد فيها مسافة التوتر بين مكونات الجملة، لأن العلاقات الموجودة بينها قائمة على «خاصية اللاتجانس أو اللاطبيعية، أي أنّ العلاقات هي تحديدا لا متجانسة لكنها في السياق الذي تطرح فيه تأخذ صيغة المتجانس».[2] وكلما تباعدت أجزاء الصورة، ازدادت الفجوة عمقا، وقد جاءت نصوص "الماغوط" حافلة بهذه النماذج كقوله في قصيدة "رجل على الرصيف"[3]:

ليتني أستطيع التجول

في حارات أكثر قذارة وضجة

أن أرتعش فوق الغيوم

---

[1] أحمد زياد محبك، قصيدة النثر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2007 م، ص63.

[2] كمال أبو ديب، في الشعرية العربية ، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987م، ص21.

[3] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص30.

ويمزج في هذه الصورة بين أمرين متناقضين إذ ألف "الماغوط" بين الجمال والقبح، فمن عادة المرء أن يتجول في مساحة خضراء أو الشواطئ غير أن "الماغوط" خرق العرف السائد واتخذ لنفسه مكانا آخر (الحارات القذرة) وتزداد مسافة التوتر بين الجملتين الأولى والثانية، ففي حين رسم لنفسه في الجملة الأولى صورة متواضعة حولها إلى صورة متعالية، فمن جهة يريد العيش والتفاعل في مجتمعه رغم الظروف والأوضاع المزرية التي يعيشها ومن جهة أخرى يريد أن يبقى وحيدا على الرغم من أن الوحدة صعبة وموحشة.

وفي قصيدة"واجبات منزلية"[1]يقول:

أعطيني هويتي ودفتر عناويني

وجواز سفري

سأصفها حول جبيني

وأجلس متربعا وسط المدينة

فحينما يطلع القارئ على مطلع هذا المقطع يتبادر إلى ذهنه أن "الماغوط" يرغب في السفر، فما إن يتابع القراءة حتى يخيب أفق انتظاره، وتتشكل لديه فجوة عميقة في ماكان يقصده "الماغوط"، فهو يصر على البقاء في المدينة، فقد يكون استخدام "الماغوط" للوثائق حاملا لدلالات أخرى غير الدلالة المتعارف عليها، ربما كان يطلب من دمشق أن تعطيه حقوقه المسلوبة، التي من شأنها أن تعزز انتماءه إليها.

وقد ساهمت هذه الإنزياحات في خلق بعد جمالي في هذه النصوص، لما جعلت القارئ في حركة مستمرة للبحث عن المعنى.

[1]المصدر نفسه، ص ص189 190.

ومن الظواهر التي تجعل الفجوة أكثر عمقا والمسافة أكثر اتساعا (المفارقة) إذ وردت بكثرة في نصوص "الماغوط"، الذي غالبا ما كان يجمع بين معنيين متضادين، مما يوقع القارئ في حيرة من أمره، ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة«أمير من المطر وحاشية من الغبار»[1]:

أضربوها بالسياط

اطردوها من الأبواب

والكتب والحانات والأعراس والمآتم

وأغلقوا في وجهها كل أبواب العالم

لتظل وحيدة كالريح..... كالله

ولكن

أسملوا عيني قبل أن تفعلوا ذلك

إنني أحبها يا رجال

ولن أخونها

ولو ذرفت الكسور الدورية للدموع

بعد أن شبه (دمشق) بالمرأة عجوز ودعا لضربها ونبذها وغلق كل الأبواب في وجهها، لم يستطع التخلص من نزعته الوطنية، لذلك طلب منهم أن يغمضوا عينيه، قبل أن يعرضوها لشتى أشكال الإهانة لأنه يحبها، ولا يستطيع خيانتها، ويرجع هذا التناقض المتضمن لقيم جمالية إلى حالة الفوضى والاضطراب، التي تغمر نفس

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص181.

"الماغوط" من جهة وتسيطر على العالم بأسره من جهة أخرى، فعلى الرغم من معاناته في وطنه وما تعرض له من سجن ونبذ وطرد، ظل محافظا على قيمه الإنسانية والوطنية.

2-التكثيف:

أتخذت قصيدة النثر من التكثيف ركيزة لها، وهي الخاصة التي يتميز بها الشعر عن النثر، فغالبا ما يلجأ الشاعر إلى اختزال معانيه، والتعبير عنها في ألفاظ قليلة، وفي ذلك اقتصاد في اللغة والوقت، بعيدا عن الاستطرادات والشروحات التي يختص بها الخطاب النثري، وجسّد ذلك "الماغوط" في كثير من نصوصه، إذ عبر فيها عن تجارب واقعية في صورة مركزة، ومثال ذلك قصيدة « الحصار»، فعلى الرغم من كونها موجزة، فقد عبّر فيها عن حالة اليأس، التي وصل إليها من كثرة أحزانه وأحلامه، التي لا سبيل لتحقيقها لا بالعلم ولا بالحرب، فما كان منه إلا أن يقف ذليلا صاغرا أمام عظمة الحزن لذلك يقول[1]:

أما أنا

فسأبحث عن مسبحة وكرسي عتيق...

لأعود كما كنت

حاجبا قديما على باب الحزن

ما دامت كل الكتب والدساتير والأديان

تؤكد أنني لن أموت

إلا جائعا أو سجينا

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص169.

وكان هذا المقطع بمثابة تلخيص لسنين طويلة عاشها "الماغوط"، ففي طفولته عانى الفقر والحرمان، كما تلقى معاملة قاسية من طرف والده، وما إن شب وأراد التعبير بحرية عن أفكاره ومواقفه، حتى ألقت به السلطات في السجن، فلم يستطع العيش بين جدرانه، إلاّ أن أحلامه بقيت أسيرة نفسه، فلم يتمكن من تخطي تلك الحواجز والخروج إلى العلن، فهو بذلك مجبر لا مخير على العيش في هذه الظروف، ما كان منه إلا أن يرضخ إلى الواقع مادامت هناك طبقة مهيمنة منحت لنفسها كل الصلاحيات لتسيير العالم وفق مصالحها الخاصة، فأضحت الحرية –التي كانت حقا مشروعا –حلما يصعب على الضعفاء أمثال "الماغوط" تحقيقه.

وفي قصيدة« مسافر عربي في محطات الفضاء». [1] على الرغم من قصرها، إشارة إلى جملة من القضايا الاجتماعية والذاتية ويقول:

أيها العلماء والفنيون

أعطوني بطاقة سفر إلى السماء

فأنا موفد من قبل بلادي الحزينة

باسم أراملها وشيوخها وأطفالها

كي تعطوني بطاقة مجانية إلى السماء

ففي راحتي بدل النقود.....دموع

لا مكان لي؟

ضعوني في مؤخرة العربة

على ظهرها

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص207.

فأنا قروي معتاد على ذلك،

لن أؤذي نجمة

ولن أسيء إلى سحابه

كل ما أريده هو الوصول

بأقصى سرعة إلى السماء

لأضع السوط في قبضة الله

لعله يحرضنا على الثورة

وجه خطابه إلى العلماء والفنانين باعتبارهم الطبقة المثقفة، التي يمكن أن تستوعب مضمون رسالته، فهو يدعوهم إلى الثورة والتمرد على الأوضاع السائدة في الوطن، ويبرز صور المهمشين والمسحوقين والمنبوذين والبائسين، من شيوخ وأطفال وأرامل، فهو لسان حالهم جميعاكغيره من المبدعين، الذين حملوا هموم أمتهم ودافعوا عنها بالنفس والنفيس، إذ يتطلع أن تتخلص من أحزانها ومآسيها، وسلاحه الوحيد في ذلك هو الشعر، إذ يعتبر نفسه من المستضعفين والمهمشين، الذين لا مكانة لهم إلا على هامش المجتمع، وهذا النقص الذي يشعر به مرتبط بحياته الخاصة، إذ عاش في " قرية السلمية"، وهي أقرب إلى البداوة من المدينة، وقد عبّر عن هذه القضايا بصورة مكثفة ومركزة، فكانت مشحونة بدلالات كثيرة، وهذا التكثيف يدل على نفسية الماغوط المتأزمة، المضغوطة بالأفكار والهموم، فحمل هذه القصيدة كل ما يختلج نفسه من انفعالات وأحاسيس.

3-الصور البلاغية

اتخذ "الماغوط" من الصور البلاغية وسيلة للانزياح بلغته والخروج عن المألوف، فجاءت نصوصه حافلة بالتشبيهات والاستعارات والتشبيهات، تراوحت في معظمها بين البساطة والتعقيد، بين الألفة والغرابة والصورة هي:« الصوغ اللساني المخصوص الذي بواسطته يجري تمثل المعاني، تمثلا جديدا ومبتكرا، بما يحيلها إلى صور مرئية معبرة، وذلك الصوغ المتميز والمتفرد هو في حقيقة الأمر عدول عن صيغ إحالية من القول، إلى صيغ إيحائية تأخذ ماديتها التعبيرية في تضاعيف الخطاب الأدبي»[1] فالمبدع يشحن الكلمات بدلالات خاصة تنسجم وطبيعة الصورة ومقصد المبدع الذي يلج من خلالها عوالم الإيحاء والتخييل، وينأى عن طريق التعبير السطحي والمباشر فيجسد المعاني في ألفاظ منزاحة عن معناها الأصلي.

– التشبيه

ارتبط التشبيه في البلاغة العربية بوجود مماثلة بين طرفين فعرفه " السكاكي" بأنه:« مستدع طرفين مشبها ومشبه به، وما اشتركا بينهما من وجه وافترقا من آخر»[2] وإذا كان الشعر العربي قد أطاع هذا لمفهوم لقرون طويلة، فإن فترة الحداثة جاءت تمردا وانقلابا على كل المفاهيم القديمة، وكان "الماغوط" باعتباره رائد من رواد قصيدة النثر واحدا من أقطابها. لم يعد التشبيه عنده قائم على المشابهة بقدر ما هو قائم على الاختلاف يقول في قصيدة "سماء الحبر الجرداء"[3]:

لقد سئمتك يا بيروت

يا سرطانا من الحرير

---

[1] بشرى موسى صالح، الصدرة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص03.

[2] السكاسي، مفتاح العلوم، ضبط وتعليق :نعيم زرزور، دار الكتاب العلمية، لبنان، ط2، 1987م، ص333.

[3] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص150.

إذ شبه (بيروت) ب(السرطان) وهو تشبيه مؤكد، حذفت أداته ووجه الشبه، وقد حاول أن يخلق بين طرفيه علاقة لا وجود لها في الأصل، فجعل معاناته في بيروت شبيهة بمرض السرطان الذي ينتشر في جسم الإنسان بهدوء، لذلك فبيروت سرطان من الحرير، لأن معاناتها تحطم أحلام "الماغوط" وطموحاته.لكن على مهل وبسلاسة.فتكون العلاقة التي يبتكرها الشاعر بين طرفي التشبيه أكثر غرابة حينما يعمد إلى تشبيه شيء معنوي بآخر حسي، فيحاول خلق صلة بين عالمين مختلفين. ما يؤدي إلى خرق وانتهاك التقاليد البلاغية السائدة التي تقوم على الربط بين شيئين ينتميان إلى العالم نفسه.

وقد حاول "الماغوط" أن يصور أشعاره في هيئات مختلف، يقول في قصيدة «النسور العالية تفترق بغضب»[1]:

خبئي جراحك

بين القوادم وتحت عضلة الذيل

وحلقي بغضب

كغيوم لا أرجل لها

كغيوم تشمئز منها البحار

.....

ثم اسقطي بهدوء .....كالمناديل الحريرية

كأنك في سبات عميق

ولتكن أرجلك حافية ومهملة

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ، ص155.

كأرجل البدوي

مقلوبة إلى أعلى كطفل ضرب على يده.

وجلها تشبيهات تامة، ذكرت فيها جميع أركان التشبيه المشبه، المشبه به، أداة الشبه. غير أن وجه الشبه كان من ابتكار "الماغوط" إذ قام على الجمع بين أطراف متباعدة، فوضع في الطرف الأول الأشعار، وفي الطرف الثاني الغيمة، المناديل الحريرية، أرجل البدوي يد طفل، ويتجلى الاختلاف في هذه الصورة من ناحيتين، أولهما بين المشبه والمشبه به، إذ لا وجود لصفات مشتركة بين الأشعار الغيمة، والأشعار المناديل الحريرية، إلا فيما قدمه "الماغوط" فغالبا ما يشبه المبدع أشعاره في تحليقها بطائر عذب الصوت، لجمالها وحسنها، أما هو فشبهها بغيمة غاضبة تدفعها الرياح لكنها تبقى محلقة وكذلك الأشعار ستدافع عن نفسها وتظل صامدة. على الرغم من كونها منبوذة من قبل المجتمع، وأما الناحية الثانية فيتجلى فيها الاختلاف بين عناصر الطرف الثاني (المشبه به) ذاتها، إذ يوجد تنافر بين الغيوم والمناديل الحريرية وارجل البدوي، غير أن "الماغوط" ألّف بينها أخضعها لنظام من العلاقات قائم على الإهمال والقساوة، أصبحت بفعله تشكل نسيجا متماسك الخيوط.

-الاستعارة:

تشكل الإستعارة تمظهرا أساسيا للانزياح، فمن خلالها تحمل الألفاظ بدلالات أخرى، غير التي وضعت لها من قبل، فهي «استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي، والاستعارة ليست إلا تشبيها مختصرا، لكنها أبلغ منه ».[1] وباعتبار الاستعارة تشبيها حذف أحد طرفيه فقد لحقها التطور، الذي مس التشبيه ذاته، فجاءت استعارات

[1] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الفكر، لبنان، ط2، 2009، ص 225.

"الماغوط"مطعمة بصيغة التجديد، والمبنية على الجمع بين أطراف متباعدة ومن أمثلة ذلك قول "الماغوط" في قصيدة "تبغ وشوارع "[1]:

طفولتي يا ليلى .....ألا تذكرينها

كنت مهرجا....

أبيع البطالة والتثاؤب أمام الدكاكين

وهي استعارة (مكنية) ذكر فيها المشبه (البطالة والتثاؤب) وحذف المشبه به (السلع)، وأبقى قرينة تدل عليه (أبيع)، إذ حاول الجمع بين (البطالة) و(التثاؤب) باعتبارهما أمرين معنويين، و(السلع) باعتبارها شيئا ماديا، إلا أن العلاقة بينهما في الأصل قد تصل حد التناقض، فالسلعة حين تباع ترجى من ورائها فائدة للبائع والمشتري، كما أنها دلالة على الحركة والحيوية، في حين تجلب البطالة والتثاؤب الضرر لصاحبها، وكذا على الفراغ والسكون والكسل والملل، فخرق بذلك العرف السائد في المجتمع، وألف تركيبا لسانيا جديدا، تحول فيه المتنافر إلى متجانس والغريب إلى مألوف.

وجاءت أغلب استعاراته مكنية، لإن تركيزه كان منصبا على المشبه، ويقول في قصيدة "حزن في ضوء القمر"[2]:

أنني هنا شيخ غريب مجهول

تحت أظافري العطرية

يقبع مجدك الطاعن في السن

[1] محمد الماغوط،، الأعمال الشعرية، ص32.

[2] المصدر نفسه، ص14.

جسد (المجد) في هيئة شيخ نال منه التعب، فقد كانت دمشق رمز الحضارة والعراقة، أما في زمن "الماغوط" فقد أصبحت موطن الانكسارات والهزائم، وهذا البناء الإستعاري العميق، القائم على التأليف بين العوالم المختلفة ما يكسب اللغة بعدا فنيا وجماليا، فبقدر عدولها وانحرافها عن المألوف تتحقق شعريتها.

-الكناية

إذا كان التشبيه والاستعارة عند "الماغوط"، قد بنيت على علاقات داخلية وغير منطقية من ابتكاره، فإن الكناية على خلاف ذلك تقوم على علاقات خارجية وواقعية يسهل على المتلقي فهمها، وإدراكها لكنها رغم ذلك تظل مباينة للكلام العادي، يعبر عن معنى آخر مضاف إلى المعنى الأصلي، فهي « مظهر من مظاهر البلاغة، وغاية لا يصل إليها إلا من لطف طبعه وصفت قريحته، والسر في بلاغتها أنها في صور كثيرة تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها، والقضية في طيها برهانا».[1]وقد اعتمد "الماغوط " بكثرة الكناية في توصيل أفكاره ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة « القتل»[2] :

انطفأ الحلم، والصقر مطارد في غابته

لا شيء يذكر

إننا نبتسم، وأهدابنا قائمة كالفحم

*****

يا رب تشرق الشمس، يا إلهي يطلع النجم

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: عبد الحميد الهنداوي، دارالكتب العلمية، لبنان، د ط، 2001، ص31.
[2] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص ص64- 67.

إذ توجد صلة وثيقة بين المعنى الحقيقي والمجازي، "فالماغوط" مطارد في وطنه، كما يطارد الصقر في غابته وهي كناية عن الشعور بالاغتراب في الوطن، فكلاهما طرد من قبل سلطة ما، على الرغم من أن الصقر بريء، ولا ذنب له سوى البحث عن لقمة العيش، لم يسلم من ملاحقة الصيادين الذين سلبوه حريته، تماما كما حدث "للماغوط". حيث حرمته السلطات السياسية حتى من حرية التعبير، في إبداء الرأي فكان قرينة سهلة في يدها إذ توجه إليه أصابع الاتهام في كل انقلاب، فيزج به في السجن وإن كان لا يملك من ذنب سوى التعبير عن الحقيقة ورغم ذلك فإن شعاع الأمل لا يزال ينبعث فهو يحلم بالحرية.

وظل "الماغوط" منتقلا بين الأمل واليأس، إذ يعود في قصيدة " نجوم وأمطار"، إلى تصوير حياته النفسية المتأزمة فيقول[1]:

إنني اقرض خدودي من الداخل

ما أكتبه في الصباح

أشمئز منه في المساء

من أصافحه في التاسعة

أشتهي قتله في العاشرة

.....

أصابعي ضجرة من بعضها

وحاجباي خصمان متقابلان

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص64.

فهو متقلب المزاج متناقض مع نفسه، لا يستقر على حال، عاش حياة الحرمان فلم يعد يجد مضمونا لأشعاره سوى الفقر والجوع والتشرد، مما جعله يعيش صراعا داخليا مع ذاته، ويظل منتقلا بين طرفي هذا الصراع (الاستسلام للواقع والتمرد عليه) الذي كان قويا إلى درجة فقدت فيها أعضاؤه وحدتها، فأصبحت متنافرة.

والملاحظ أن هذه الكنايات الواردة في نصوص "الماغوط" أنها في معظمها كنايات عن صفة كان غرضه من خلالها المبالغة في الوصف، والتعبير عن مواقف الحياة، في صورة مكثفة تزيد المعنى قوة ووضوحا، وتكسب النصوص مسحة جمالية.

إذ كانت الصور البلاغية هي القاسم المشترك بين جميع الفنون الأدبية، شعرها ونثرها فإن طبيعتها تختلف بين جنس وآخر، فهي تميل في الشعر إلى الغموض والتكثيف والتعقيد، تنتج عن قوة تخييلية، يتم من خلالها ابتكار علاقات داخلية، بين مختلف الوحدات اللسانية، فتبدو منسجمة، كأنها وضعت في تركيبها الأصلي، أما في النثر فتميل إلى البساطة والوضوح، وغالبا تجمع بين أطراف متشابهة تربطها علاقة منطقية تأثير الواقع فيها أكثر من تأثير الخيال.

وكانت الصورة عند "الماغوط " حاضرة بقوة إلا أنها تتراوح بين البساطة والتعقيد، من اللغة العادية أحيانا، وتثير الدهشة في نفس المتلقي أحيانا أخرى. وقد تأثر محمد الماغوط على غرار الكثير من رواد قصيدة النثر بالمدرسة السيريالية التي لا يكاد ينجو من تأثيرها شاعر معاصر، فتتعمد أن تصدم القارئ بالربط بين شيئين متنافرين تاركة له البحث عن العلاقة بينهما، إذ يمنح للقارئ حرية التأويل والفهم، ويجبره على القيام بمجموعة من العمليات الفكرية، لا للوصول إلى معنى محدد، بل لبلوغ معنى محتمل.

4-الرمز والأسطورة

من القضايا التي برزت بشكل ملفت للنظر في الشعر العربي المعاصر، قضية الرمز والأسطورة التي تكسب الشعر بعدا إيجابيا وعلاقات مع الفكر والتراث الإنساني، التي هي جزء من الماضي على خلاف النثر، فإن وظف الكاتب رمزا أسطوريا، فغايته من ذلك تختلف عن غاية الشاعر، فقد يستعملها في معناها الحقيقي المتداول بين الناس، أما الشاعر فيكسبها بعدا خاصا، يسعى من ورائه إلى تحقيق غاية فنية وشعرية محضة « إذ يرتبط الرمز بالتجربة الشعرية التي يعانيها الشاعر، التي تمنح الأشياء مغزى خاصا، وليس هناك شيء ما هو في ذاته أهم من أي شيء آخر، إلا بالنسبة للنفس وهي في بؤرة التجربة، فعندئذ تتفاوت أهمية الأشياء وقيمتها، ذلك أن التجربة هي التي تمنح الأشياء أهمية خاصة ».[1]لذلك كان يتفرد كل شاعر بنسق من الرموز الخاصة به تتوافق وتجربته الشعرية، وكانت رموزه في اغلبها مستمدة من التراث العربي في قصيدة " المصحف الهجري "[2] فيقول:

سأصعد أحد التلال

القريبة من التاريخ

وأقذف سيفي إلى قبضة طارق

ورأسي إلى صدر الخنساء

وقلمي إلى أصابع المتنبي

ويشير في هذا المقطع إلى مفارقة زمنية بين الماضي – باعتباره زمن البطولة – والحاضر – باعتباره زمن الذل فكان دافعه لاستلهام هذه الرموز التراثية، الحنين إلى الماضي والرغبة في استعادته للأمجاد الضائعة، فالمتنبي وطارق

[1] عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، مصر، ط3، دت، ص198.

[2] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص170.

بن زياد، رمزان للقوة والدفاع عن الوطن، بالقلم والسيف، أما الخنساء فرمز للصبر والتضحية، وعلى الرغم من كونها امرأة فقد دخلت التاريخ من أوسع أبوابه لذلك "الماغوط " يستلهم منها قوته وعزيمته للصمود أمام المحن والآلام.

ويمزج في قصيدة " السلمية"[1] بين الرموز التراثية والرموز المستحدثة فيقول:

في كل حفنة من ترابها

جناح فراشة أو قيد أسير

حرف للمتنبي أو سوط للحجاج

إذ وظف الشعراء المحدثون (الفراشة) كرمز للحرية والجمال، ولم يخرج "الماغوط" عن المعنى المحدد لها سلفا ومنح للمتنبي بعدا آخر مرتبطا بالحكمة وفي مقابل ذلك جعل الحجاج رمزا للظلم والجور.

وتناوب في شعر "الماغوط" نوعان من الرموز، رموز ذات دلالات ايجابية منها: اليمامة، الإوزة، النسر النجمة، الشمس، الفهود، ليلى، الصنوبر، السفينة، الياسمين، الصفصاف. وهي في مجملها ترمز للجمال والحب والقوة والحرية والخلاص، إذ تعتبر قيم مفقودة يحلم الماغوط باسترجاعها، ورموز ذات دلالات سلبية منها: الصحراء، العاصفة، عويل، الغراب، الغبار، أنين القطار. وتشترك جميعا في الدلالة على الحزن والغضب والتيه والتشرد الذي يعانيه "الماغوط".

وتتسم هذه الرموز بالبساطة والبعد عن التعقيد، لكونها مستمدة من الطبيعة والتراث، فهي تشير إلى دلالات واضحة، على خلاف الرموز المستوحات من الأساطير القديمة التي تتسم بالغرابة والغموض.

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص168.

فالماغوط لم يبتكر رموزا بقدر ما ابتكر طريقة في توظيفها حاول أن يكسبها بعدا شعريا جليا، وهو ما تحقق بالفعل في نصوصه، إذ كان يمتلك البراعة في اختيار الرموز الملائمة للتعبير عن شتى تجارب الحياة.

يمكن القول أن لغة "الماغوط" اتسمت بجملة من الخصائص منها:

-المزاوجة بين خصائص الشعر والنثر، فالجملة عنده لا تتقيد بطول ثابت فقد تقصر فلا تتجاوز الكلمتين أو تطول إلى سطر أو سطرين، بحسب الانفعالات التي أراد التعبير عنها، أو الصور والمعاني التي أراد إيصالها للمتلقي.

لم تكن لغته عادية صرف ولا انزياحية في مجملها، فهو يجمع بين البساطة والتعقيد في نسيج واحد، غير أنها في معظمها لغة متداولة محملة بالشحنات الشعرية.

-توظيف مجموعة من التقنيات اللغوية والفنية لإثارة انتباه القارئ، بالانزياح التركيبي كالحذف، التقديم والتأخير الجمع بين الكلمات المتنافرة.

-الاعتماد على الصور بشكل أساسي في إيصال أفكاره، وخاصة التشبيهات التي تراوحت بين تشبيهات بسيطة تجمع بين طرفين حسيين، وتشبيهات معقدة تجمع بين طرف حسي وآخر معنوي، لدرجة يصعب فيها إيجاد علاقة منطقية بينهما. والحرف الذي استخدمه بشكل شديد البروز والسعة لبناء العلاقات اللغوية هو الكاف (كاف التشبيه)، ما أثر على قوة التشبيهات وبلاغتها إضافة إلى الاستعارة والكناية، التي تصنع صورا أكثر من صور التشبيه، نتيجة لخاصيتي الحذف والإخفاء، اللتين تضفيان على التعبير قوة الإيحاء وتدفع إلى استحضار أجزاء الصورة وتركيبها ومعرفة مراميها.

– لغة تقوم على نظام الثنائيات المتضادة، التي تشكل سمة أسلوبية بارزة في نصوص "الماغوط" نتيجة الصراع الداخلي الذي يعيشه مع نفسه، فهو لا يستند إلى مبادئ وثوابت معينة في الحياة. ومبدؤه الوحيد هو الفوضى والاضطراب، وذلك راجع إلى رغبته في التمرد على الحقيقة وتحقيق الحلم، وهو تقابل يكسب النص بعدا شعريا واقعيا واضحا.

– المبحث الثاني: الإيقاع بين الحضور والغياب

احتلت مسألة الإيقاع مكانة هامة، في الدراسات الشعرية قديمها وحديثها، باعتباره واحدا من مقاييس التجنيس التي ينطلق منها الدارسون في تحديد انتماء النص إلى حقل الشعر من عدمه، فهو يقف جنبا إلى جنب مع اللغة، ليصنع فرادة العمل الشعري وتمييزه عن باقي الأنواع الأدبية الأخرى « فكلمات النثر التحليلي أو العلمي لا تخلق فينا أكثر من توقع ضعيف، في حين أنّ النثر الفني وخصوصا ما اصطلحنا على تسميته بالنثر الموقع، يحدث فينا توقعا أكبر، والشعر الموزون يحدث أكبر درجة من التوقع والشعور بالإيقاع يحدث من التقاء هذا التوقع، أو هذا التهيؤ النفسي بما يرد على الحس من كلمات جديدة»[1]. فالإيقاع لم يعد مرتبطا بالمفهوم الضيق الذي يرتكز على الوزن والقافية، كما كان سائدا في الدراسات القديمة، بل اتسع ليشمل مجالات أخرى غير الشعر، فهو لازم لمختلف الظواهر الصوتية، لذلك لا يمكن القول بغياب الإيقاع في النثر وحضوره في الشعر، وإن كان تجليه في النثر يختلف عن وجوده في الشعر، من حيث الدّرجة واستخدام الآليات الفنية المولدة له، فإيقاع النثر يتأتى من تجاور الكلمات، وفواصل الجمل المتشابهة، أما الشعر فيتجاوز المستوى السطحي لإيقاع النثر إلى مستوى أعمق بذلك من كثير، فيلجأ إلى تقنيات عديد من شأنها أن تخلق جرسا موسيقيا.

وقد كان الشعر العربي منذ القديم يخضع لنظام إيقاعي محدد أساسه البيت ذو الشطرين المتساويين أو التفعيلة الواحدة، غير أن انتهاك قصيدة النثر لأساسيات هذا النظام، أحدث صدمة لدى متذوقي الشعر العربي «فإذا صدمنا الشعر وفاجأنا وأدهشنا عنى هذا أنّه نقلنا من جماليات وألفناها غريبة عنّا، أي نقلنا من أفق توقعات

[1] شكري محمدعياد، موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، مصر، ط2، 1978، ص 157.

مألوفة ومعتادة إلى آفاق جديدة على الذائقة والقارئ، وهذا مؤشر على احتمالية صعوبة هذا الشعر وصعوبة فهمه ».[1] وهذا ما حدث مع قصيدة النثر التي انفلتت من القوالب الإيقاعية المألوفة المحكومة بالوزن والقافية، وابتكرت لنفسها إيقاعا داخليا، يخرج عن الرتابة العروضية السائدة. وهو ما دفع بعض الدارسين إلى الاعتقاد بأنّ انتفاء الوزن في قصيدة النثر كفيل بإخراجها من دائرة الشعر، وخلافا لذلك يرى "أدونيس" أنّ الحديث عن الوزن في الشعر هو مجرد حديث عن لباسه الخارجي، فالإيقاع غير مرتبط بالعروض الخليلي بل إن العروض ليس إلا طريقة من طرق النظم. [2] إذ لا يشكل إلا جزءا من أجزاء الإيقاع، الذي يتسم بكونه شاملا لجميع مستويات النص الداخلية والخارجية (صوتي، لفظي، تركيبي، بصري). فإيقاع قصيدة النثر « إيقاع مختلف عن الإيقاع الخليلي فهو يكمن في إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الايحائية، والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأضداء المتلونة، هذه كلها موسيقا مستقلة عن موسيقا الشكل المنظوم، وقد توجد فيه وقد توجد بدونه ».[3]فالإيقاع في قصيدة لا يخضع لقواعد ومبادئ ثابتة فهو دائم الخلق والتجديد يختلف من مبدع إلى آخر، وقد تتجلى ملامح الاختلاف بين نصوص المبدع نفسه، فقوامه العلاقات الداخلية والتي تربط بين الأصوات، والألفاظ، والتراكيب المشكلة لبنية النص، هذه العلاقات من شأنها أن تحدث اتساقا وانسجاما بين طبيعة الأصوات اللغوية والدلالات والإيحاءات التي تتضمنها.

وكان الماغوط واحدا من أولئك الذين عرفوا بالرغبة الملحّة في التمرد على مختلف القوانين السياسية والاجتماعية، مما انعكس على نصوصه الإبداعية التي جاءت متحررة من الوزن والقافية، فالسلطة العروضية شأنها في ذلك شأن السلطة السياسية تقيد الشاعر وتمنعه من التعبير عن أفكاره بحرية وإنسيابية، لذلك كان جديرا

---

[1] عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة، دار العلم والايمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2009، ص80.

[2] أدونيس، الشعرية العربية، ص170.

[3] نعمان عبد السميع متولى: إيقاع الشعر البيتي الشعر الحر، قصيدة الشعر، دار العلم والايمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2013، ص170.

بالشعراء الإحتفاء بالمعنى بدل الشكل، لأن القصيدة التقليدية لم تعد قادرة على استيعاب التجارب الواقعية والانفعالات النفسية وقساوة الظروف، كما أنّ الشعراء أنفسهم يعيشون في حالة من الفوضى والاضطراب لا تسمح لهم بتخير الألفاظ، والبحث عن الأوزان والقوافي الملائمة لاحتضان تجاربهم الشعرية.

وقد أشار "الماغوط" صراحة إلى رغبته في تجاوز الأشكال الشعرية التقليد قائلا في قصيدة "حريق الكلمات"[1]:

على وجوه الأمهات والسبايا

على رفات القوافي والاوزان

سأطلق نوافير العسل

وإذا كان "الماغوط" قد انسلخ عن التقاليد الشعرية القديمة، إلا أنه ظلّ محتفظا ببعض الظواهر الإيقاعية التي احتفى بها الشعر العربي قديمه وحديثه، كالتكرار والتوازي وأضاف إليها ملامح إيقاعية جديدة كالإيقاع البصري.

وعلى الرغم من أن "الماغوط" يكتب قصائد نثرية خالية من الوزن والقافية، فإنه يورد بين الحين والآخر سطرا شعريا موزونا، وفق تفعيلات سطر معين. ومثال ذلك قوله في قصيدة «حزن في ضوء القمر »[2]:

من أعماق النوم استيقظ

0/0/0//0/0/0/0/0/

فعلن فعلن فاعلن فعلن

---

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص53.

[2] المصدر نفسه، ص13.

وقد جاء هذا السطر موزونا من بحر (المتدارك) وما يلفت النظر أكثر هو احتواؤه على أربع تفعيلات، وهو العدد نفسه الذي يتضمنه الشطر في الشعر العمودي.

وفي موضع آخر من قصيدة « المسافر »[1] يقول:

وصمت الشهور الطويلة

وصمت ششهور ططويلة

0/0//0/0//0/0//

فعولن فعولن فعولن

سارحل بعيدا .....بعيدا

0/0//0/0//0/0///0//

فعول فعولن فعولن فعولن

بعيدا عن المرأة العاهرة

0//0/0//0/0//0/0//

فعولن فعولن فعولن فعو

وجاءت هذه الأسطر من بحر (المتقارب)، تفاوتت تفعيلاتها من حيث العدد على شاكلة الشعر الحر ولقد طرأت على هذه الأسطر التغيرات التي تطرأ على بحور الخليل، من زحافات وعلل، ففي المثال الأول من بحور المتدارك أصبحت تفعيلة فاعلن" فعلن" ويسمى هذا التغير عند الخليل علة "التشعيث" وهو حذف أول الوتد المجموع.

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ص13.

أما في المثال الثّاني من بحر المتقارب فطرأ تغيران : (فعولن) أصبحت (فعول) ويسمى بالقبض وهو حذف الساكن الخامس من التفعيلة

فعولن تصبح "فعو" تسمى بعلة "الحذف" وهي إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة وهذه النماذج الموزونة من نصوص الماغوط لا تتسم بالثبات والاضطرار، وردت بشكل عفوي ولم تكن غايتها ذاتها، لذلك فهي لا تشكل ظاهرة إيقاعية بازرة وفيما يلي محاولة لرصد أهم الملامح الإيقاعية في نصوص "الماغوط":

1-إيقاع التكرار

يكاد المتصفح للشعر العربي أن لا يجد قصيدة تخلو من التكرار نظرا لما يحمله من قيم جمالية وفنية، غير أن الاهتمام بهذه الظاهرة تزايد بشكل ملحوظ في الشعر المعاصر، في ظل التخلي عن الإيقاع الخارجي، الذي كان يحكم الشعر إذ « اعتمد شعراء الحداثة على هذه البنية لخواصها الإيقاعية، ذلك أن الإيقاع المتمثل في الوزن والقافية لم يعد يحتمل مزيدا من التعديل. فلم يبقى إلا التوجه الداخلي وزيادة فعاليته لتوليد إيقاعات إضافية، لا تقل عمّا هو كائن في الإيقاع القديم ».[1]فغالبا ما يلجأ الشاعر إلى إعادة عناصر لغوية (الحروف، الكلمات التراكيب) في مقطع محدد أو في قصيدة بأكملها بغية تحقيق أغراض فنية ودلالية معينة.

ويشكل التكرار إحدى السمات الأسلوبية البارزة في نصوص " الماغوط" وذلك عبر مستويات مختلفة.

أ- تكرار الحرف:

هو أن يكرر الشاعر حرفا معينا عدة مرات في القصيدة، ويمكن تقسيم الحروف المكررة إلى نوعين:

[1] محمد علوان، شعر الحداثة :دراسة في الايقاع، مكتبة كتب عربية، د ب، د ط، ص28

- **حروف المباني**: وهي الحروف التي تتألف منها أبنية الكلمات، فقد يتكرر حرف من حروف الكلمة بشكل يلفت النظر ويطغى على بقية الحروف في القصيدة، فيحدث بذلك جرسا موسيقيا واضحا، يسيطر على كافة أنحائها، ويتجلى هذا النمط من التكرار في الكثير من نصوص "الماغوط" ومن نماذج ذلك قصيدة « الرجل» تكرر فيها حرف الراء أربعا وتسعين مرة إذ يوحي تكرار حرف الراء بالتعاقب والحركة والانفعال السوداوي الحزين ومن الكلمات الدالة على الحركة والانفعال (تخترق، جريمة، تضربه، البحر، تربض، المطر، المسافر، صراخ، رحيل ترسل، الغراب، الجريح، نيران، الرياح .....) وتكرار حرف الراء بهذا الشكل اللافت للانتباه جاء مناسبا للتعبير عن حالة الضياع والحزن التي يشعر بها "الماغوط"، فهو يعاني من شتى أشكال الفقر والجوع والتشرد، إذ يعيش في وطن محفوف بالصراعات.

أما في قصيدة « إلى عتبة بيت مجهول » فقد ورد حرف النون خمسا وثمانين (85) مرة، وهو حرف يصدر عن الأنف، فيحدث بذلك غنّة ونغما إيقاعيا، ويرد بشكل بارز في الكلمات الموحية بالألم والحزن، ومن المفردات الموحية: سنموت، دموعنا، أسمالنا، حزينة، ينزف، ينحي، مكنسة، أترنّح، المنطوية، الانحدار.... إذ استطاع "الماغوط" أن يقنع القارئ بما يكتنفه من ألم وحسرة جرّاء ما آل إليه الوطن العربي، من أوضاع مزرية، حيث أصبحت الكرامة تداس بالأقدام والحرية ترثى بمئات القصائد.

إن طغيان حرف بعينه في قصيدة يشكل لها نظاما إيقاعيا خاصا، يتغير تبعا لما تحمله كل قصيدة من معان، كالغضب والانفعال والحزن .....

- **حروف المعاني**:

وتشمل تكرار حروف الربط بمختلف أنواعها، كحروف الجر وأدوات العطف ومن الحروف التي تكرر بكثرة

في نصوص "الماغوط" (حرف الواو) إذ تكرر في قصيدة "المسافر" ثمان وعشرين مرة (28) وفي قصيدة الشتاء الضائع ثلاثا وعشرين مرة (23)، وقد استعمله "الماغوط" إما للعد وإما للعطف، فأسهم في جعل النصوص وحدة مترابطة ومتماسكة.

– **حرف الكاف:** وقد استعمل كأداة للتشبيه فورد في قصيدة " جناح الكآبة "[1] ست مرات إذ يقول:

مخذول أنا لا أهل ولا حبيبة

أتسكع كالضباب المتلاشي

كمدينة تحترق في الليل

والحنين يلسع منكبي الهزيلين

كالرياح الجميلة والغبار الأعمى

فالطريق طويلة

والغابة تبتعد كالرمح

مدي ذراعيك يا أمي

أيتها العجوز البعيدة ذات القميص الرمادي

دعيني ألمس حزامك المصدف

وأنشج بين الثديين العجوزين

لألمس طفولتي وكآبتي

الدمع يتساقط

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص42

وفؤادي يختنق كأجراس من الدم

فالطفولة تتبعني كالشبح

كالساقطة المحلولة الغدائر.

وتكرار الكاف بهذا الشكل يلفت نظر المتلقي إلى ما تتضمنه القصيدة من تشبيهات كأنما يريد "الماغوط" من خلاله أن يؤكد صلته بالمشبه به، فهو بلا مأوى كالضباب والحنين يختلج نفسه ويعصف بها كالريح...

-لا النافية للجنس: إذ وظفها "الماغوط" بكثرة في نصوصه، ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة " جنازة النسر"[1]:

لا امرأة لي ولا عقيدة

لا مقهى ولا شتاء

لا نجوم فوق التلال

ويقول في قصيدة « الرجل الميت»

لا وطن لنا ولا أجراس

لا مزارع ولا سياط

فقد وردت تسع مرات في خمسة أسطر، فأحدثت بذلك نغما إيقاعيا، يترك أثرا مباشرا في أذن السامع بشكل قوي، وكانت في كل المقطعين تدل على اللاّنتماء الذي يعانيه "الماغوط " فلا ملجأ له في هذه الحياة، ولا سند يتكئ عليه ويكون عونا له في مواجهة الواقع المرير الذي يعيشه.

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص17.

حرف الجر "في" :وقد ورد في قصيدة " اصفرار العشب "[1] ست عشرة مرة، كانت أغلبها في جمل متتالية من نماذج ذلك قوله:

قبعتي في البحر

خد حبيبتي حيث تشاء

لكن دعني الآن .....لا غدا

أغرق أسناني في الأشياء التي أحبها

في الماء .....

في الضجيج، في عضلات الحقول

دعني أدفع مخالبي.....

في الأيدي الظالمة

والأيدي البعيدة

في المطر..... في الذهن

في الأقدام التي تجوس شوارعنا

في البنادق المزهرة كالعوسج فوق قبورنا

ويفيد حرف الجر(في) الظرفية وجاء تكراره في هذا النص لتحقيق غاية أخرى هي العد والإحصاء، وقد استعان بها "الماغوط"، في ذكر الأشياء التي يحبها ويرغب في التمسك بها، فكان رابطا قويا ومتينا بين هذه

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص108.

الجمل، وتضاف إلى هذه القيمة الدلالية قيمة فنية أخرى تتمثل في النبرة الموسيقية، التي يحدثها هذا التكرار فتبدوا الجمل كأنها على نسق إيقاعي واحد على الرغم من أنها لا تتقيد بالوزن والقافية.

-تكرار حرف التسويف (السين):

السين من الحروف المهموسة التي يحدث بها صفيرا فتخلق بذلك لحنا إيقاعيا مميزا خاصة إذا تكررت في مواقع متتالية من النص، كما في المقطع التالي من قصيدة " أوراق الخريف"[1]:

سأعيش هكذا

سأجعل كلماتي مزدحمة كأسنان مصابة بالكزاز

سأهجر المطر والريح

سأترك المطر يتراكم بين أسناني

.....

سألبس المعاطف الجلدية

سأنتعل أحدية العمال الموتى

سأكون شهما وضالا

.....

سأجعل الهموم تتراكم على شفتي

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص78.

فمن خلال تكرار (السين) تعلو نبرة التحدي والأمل، التي يريد "الماغوط" التعبير عنها ويتخذ من هذا الحرف المستقبلي أداة لتحطيم كل الحواجز التي تعترض طريقه، وفي هذا التكرار يبدي عزمه وإلحاحه على الكفاح والنضال، مهما كانت الظروف قاسية وصعبة.

يتضح من خلال النماذج المقدمة أن حروف المعاني، لم تكن أحادية القيمة المتعلقة بالمعنى الذي تؤديه وحسب، كأن تعطف وتجر مثلا بل أكسبها هذا التكرار قيمة جمالية، فتحولت بذلك إلى وحدات إيقاعية جعلت النصوص أكثر اتساقا وانسجاما من ذي قبل، وخلقت لدى القارئ متعة فنية شبيهة بتلك التي تحدثها النوتات الموسيقية في أذن سامعها.

ب–تكرار الكلمة

يعد هذا النوع من التكرار الأكثر حضورا في نصوص " الماغوط "، وذلك راجع لوظائف الكلمات وأهميتها في بناء القصيدة والتعبير عن التجربة الشعرية، ولا شك أن الشاعر وهو يكتب قصيدته يتخير الألفاظ، التي تكون أكثر إيحاءا ودلالة عما سواها من ألفاظ أخرى، فيكون لكل نص حقل محدد من المفردات، التي تتجدد طبيعتها وفقا للمعاني التي يحملها هذا النص كالغضب والحزن والألم، ومن القصائد التي تزخر بمفردات هذا الحقل قصيدة "النسور العالية تفترق بغضب " إذ تشكل مفردة (الدموع) فيها كلمة مفتاحية تكررت في عدة أسطر:

سيدي الشعر [1]

هذه الآلام..... هذه الدموع اليائسة

والتي يمكن تحطيمها كالدحل على الأرصفة

هذه الدموع المحفوظة من شتاء إلى شتاء

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص 155.

ومن خريف إلى خريف

كخواتم العشاق الموتى....

ليست هي ما أريد

لأنها دموع كاذبة

دموع مدراره

.....

ولن تكون دموعنا سماد الأزهار الآخرين

وتوحي هذه الكلمة بشدة الألم والحزن غير أن الماغوط أكسبها من خلال هذا التكرار دلالات أخرى فهو يريد التخلص من تلك الدموع التي لم تعد مجدية، في أحداث تغيير إيجابي في الحياة، فنصوصه كلها تدور حول موضوع الحزن، لكنه انتبه إلى أنها لم تحقق إنجاز أخر سواء البكاء، بالإضافة إلى مفردات أخرى تكررت في القصيدة منها (الجراح، الغضب، الآلام) وكلها تنتمي الى الحقل ذاته، لذلك فقد طبعت جو القصيدة بنبرة إيقاعية تشي بالحزن والكآبة.

ومن بين الألفاظ التي تكررت في نصوصه ألفاظ دالة على الطبيعة وتمثل قصيدة " منزل قرب البحر"[1] خير نموذج على ذلك، فيقول فيها:

أريد فقط

****

أن أرى بلادي الجائعة

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص، ص92، 93.

تبتعد عني

لا .....

لن أرحل تحت النجوم

ولن أطأ أمواجك الصافية بحدائي

سأطل في مؤخرة السفينة

أعبرها موجة موجة على رؤوس الأظافر

.....

سأصنع أوكارا ملتوية بين الأمواج

.....

سأصنع وسادة من الأمواج العتيقة

ويومئ ذلك التكرار إلى تأثر "الماغوط" بالطبيعة وتعلقه بها، وتتابع هذه الألفاظ (زهرة زهرة، موجة موجة شجرة شجرة) يأسر السامع لما يحدثه من إيقاع، خاصة وأنها وردت متساوية في بعض أصواتها، ومتساوية في عدد حروفها، وتكاد مثل هذه الألفاظ أن تحضر في كل نص من نصوصه وهو في ذلك متأثر بالشعراء الرومانسيين الذين اتخذوا من الطبيعة ملاذا للهروب من الواقع المأساوي ورفيقا حميما يشكون إليها آلامهم وأوجاعهم.

ومن الألفاظ المكررة كذلك، أسماء العلم (ماري، ليلى، بيروت، دمشق، الشرق، السليمة) وهي أسماء لشخصيات وأماكن كان لها عظيم الأثر في حياة الماغوط، ومثال ذلك قوله:

أحب الخمرة والشتائم

والشفاه التي تقبل ماري

ماري التي كان أسمها أمي

وفي صدري رغبة مزمنة

تشتهي ماري كجثة زرقاء

.....

ماذا تعرفون عن ماري الصغيرة الحلوة

يكدح طيلة الليل لتأكل ماري[1]

وفي هذا المقطع لتكرار اسم (ماري) غرض معين، وهو إظهار الشوق والحنين إليها، بشدة وحرقة، تعلوها نبرة حادة من الحزن، مما انعكس إيجابا على الجانب الشعري والجمالي للنّص اكسبها إيقاعا شعريا مميزا، خاصة وأن هذا الإسم يتكون من حرفي المد (الألف والياء)وهي حروف يؤدي تكرارها إلى خلق نغمة موسيقية، يقع تأثيرها بشكل قوي على نفس المتلقي.

وينطبق هذا على مختلف النماذج الأخرى، فالغرض من تكرارها في نصوصه هو التحسر والأسى والشوق والحنين، لأن هذه الأسماء جميعها كان لها الأثر البالغ في حياته فماري رمز لأمه، وليلى رمز للحبيبة، دمشق وطنه وبيروت ملجأه.

فالكلمة هي وحدة أساسية من وحدات بناء النص، بها يتحدد اتساق النص من عدمه، استعمال الشاعر للكلمات بطرق فنية وشعرية، يجعل منها مولّدا هاما من مولّدات الإيقاع، فتكرارها عدة مرات في النص سواء بالمعنى ذاته أو معنى مغاير بشكل مظهرا موسيقيا يحكم النص.

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص ص 20 21.

ج-تكرار العبارة:

تتألف العبارة من مجموعة من الكلمات لذلك فإن تكرارها في النص، من شأنه أن يحدث قيمة فنية وإيقاعية مضاعفة، وقد تجلى هذا النمط من التكرار في نصوص "الماغوط" بشكل واضح، فأسهم في توليد إيقاع داخلي للنصوص، وتقوية الإحساس بوحدتها وتماسكها، وقد اتخذ تكرار العبارة أشكالا متعددة عند "الماغوط".

-**تكرار عبارة مؤلفة من فعل وفاعل وحرف:** مثال ذلك قوله في قصيدة " عتبة بيت مجهولة"[1]:

لا نريد قمما ولا رايات

لا نريد هذه الأقواس المزدانة بالغضب والتراتيل

نريد أن نعود خافضي الرؤوس

نريد أن نموت في قرانا البعيدة

لساعات...

تكررت في هذا المقطع عبارتا (لا نريد) و(نريد أن)، وقد كان غرض "الماغوط" من ذلك، التخلص من أشكال السيطرة التي تحيط بالفرد العربي من كل النواحي، فقد سئم الوعود الكاذبة، وأصبح يرنو إلى التحرر وصنع قراره بيده، بل أنه يفضل الموت على حياة الذل والهوان، وقد تولّد عن هذا التكرار إيقاعا داخليا حادا، ناتج عن انفعال "الماغوط" ورغبته الملحة في التمرد والثورة.

-**تكرار الناسخ واسمه:** ومن نماذج ذلك قوله في قصيدة "جنازة النسر"[2]:

أظنها من الوطن

---

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص152.

[2] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص16.

هذه السحابة المقبلة كعينين مسيحيتين

أظنها من دمشق

هذه الطفلة المقرونة الحواجب

هذه العيون الأكثر صفاء

وقد ساهم هذا التكرار (أظنها) في إبراز حالة الشك والحيرة التي يعيشها "الماغوط" في غربته بلبنان، إذ لم يعد يطيق الشوق والحنين الذي يكابده اتجاه وطنه الأم دمشق، إذ أصبح كل شيء في مخيلته يتراءى أنه من دمشق. ولعل الإيقاع القوي الذي يشعر به القارئ في هذا المقطع، لا يقتصر على تكرار الناسخ واسمه بل يتأتي من حرف الجر (من) واسم الإشارة (هذه) فاجتماع حرفي الهاء والنون أحدث جرسا موسيقيا خافتا، يتلاءم مع حالة الحزن والشوق التي يعبر عنها "الماغوط".

ولا يمثل هذان المثالان سوى نموذجين من نماذج كثيرة ومتنوعة لتكرار العبارة عند "الماغوط"، وبصرف النظر عن شكل هذه العبارة ومكوناتها، فإن تكرارها يجعل من البنية الإيقاعية أكثر اتساعا وشمولا في النص (تكرار من الحرف إلى الكلمة إلى العبارة)، كما أنه يلفت النظر إلى عبارات بعينها في النص التي تشكل البؤرة أو المركز الذي يتمحور حوله.

د–تكرار الأساليب:

يجد "الماغوط" نفسه في الكثير من الأحيان مضطرا إلى التعبير عن حالته النفسية القلقة الحائرة، والطامحة في الآن ذاته، فيلجأ إلى تكرار أساليب معينة منها:

-أسلوب النداء: إذ يشكل ملمحا أسلوبيا بارزا في نصوصه، وقد استخدم فيه أداة واحدة هي الياء، يذكرها أحيانا ويحذفها أحيانا أخرى، ومن نماذج ذلك قوله في قصيدة " تبغ وشوارع "[1]:

شعرك الذي كان ينبض على وسادتي

كشلال من العصافير

يلهو على وسادات غريبة

يخونني يا ليلى

.....

سامحيني أنا فقير يا ليلى

طفولتي يا ليلى.....ألا تذكرينها

في البساتين الموحلة كنت انظم الشعر يا ليلى

.....

هذا الجسم لم أره منذ شهور يا ليلى

يظهر من خلال هذه النداءات حنين **"الماغوط"** إلى الماضي، حيث كان مرتبطا بليلى، أما الآن فيعاتبها على خيانتها له، لا لشيء ما سوى لأنه كان فقيرا، وتظهر في هذا النداء نبرة خطابية حزينة، يؤدي تكرارها إلى أثر إيقاعي قوي، وذلك راجع إلى ما تتضمنه عبارة (يا ليلى) من حروف، خاصة حرف المد (الألف)، فيبدوا النداء صرخة حادة، توحي بالصدق في التعبير عن المشاعر.

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص، ص32، 33.

وقد لجأ في بعض المواضع إلى حذف (الياء) وتوظيف اسم المنادى" أيها "المتبوع بالبدل، إذ يقول في قصيدة "حريق الكلماتص"[1]:

سئمتك أيها الشعر، أيها الجيفة الخالدة

لبنان تحترق

يثب كفرس جريحة عند مدخل الصحراء

أيها العرب، يا جبالا من الطحين واللذة

يا حقول الرصاص الأعمى

تريدون قصيدة عن فلسطين

عن الفتح والدماء؟

أيتها الصحراء... إنك تكذبين

لمن هذه القبعة الأرجوانية

.....

أيتها العيون المثيرة للشهوة

أيها الله.....

أربع قارات جريحة بين نهدي

كنت أفكر بأنني سأكتسح العالم

أصرخ أيها الأبكم

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص ص52 53 .

وارفع ذراعك عاليا

ارحل أيها الشقاء

أيها الطفل المؤدب الجميل

وجه **"الماغوط"** نداءه إلى أطراف عديدة (الشعر، العرب، الصحراء، الله، الشقاء.....) وكان النداء في هذه النماذج أكثر قوة وحدة، من تلك التي ذكر فيها حرف النداء. وكان هذا الأسلوب يتضمن التكرار في ذاته فحينما يقول:« أيها الشعر» فإن هذه العبارة تتكون من "أيها "وهو المنادى والشعر وهو بدل من المنادى، وفي هذا تكرار للمنادى، وقد كان مناسبا للتعبير عن انفعال الماغوط ورغبته في الثورة والتمرد، مما أكسب القصيدة نبرة إيقاعية صاخبة يعلو فيها صوت "الماغوط" وصرخاته الرافضة لواقع الأمة العربية ولشعرها، الذي لم يعد قادرا على استيعاب تجارب الحياة؛ لذلك فقد استبدل الوزن والقافية بهذا النظام القائم على النداء استجابة لتجارب الحياة ومواقفها المختلفة.

-أسلوب الاستفهام: إذ يعمد الشاعر إلى طرح العديد من التساؤلات، التي تشغل باله، وقد يهدف من خلال ذلك إلى البحث عن أجوبة لها، أو يطرحها متعجبا من أمرها، مثال ذلك عند "الماغوط" قوله في قصيدة **"**الأعداء**"**[1]:

أتقبره الليلة ؟؟

هنا في ينبوع العلم الأزرق

أم نتذكره سترته المقلمة

وإخوته المزدحمين كالجراد على النوافذ؟؟

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص123.

أريد أن أضمه كطفلي

أن أمرر يدي على وجهه الحبيب

وأداعب حنجرته الدافئة كالنهد

أي جرس ينوح فيها؟

أي هزار يرقد فيها رقاد الفراعنة؟

.....

دعونا نتفكر

أنعيش كالذباب على فضلات حزنة شموخه؟

وعلى الرغم من تنوع أدوات الاستفهام المستعملة، فإن تكرار هذا الأسلوب يحدث أثرا موسيقيا، يتجلى بشكل واضح عند النطق به، ما جعل هذا الاستفهام أكثر وقعا على ذات المتلقي، هو أن "الماغوط" يتساءل عن مصيره بلسان أعدائه، ثم انتقل بعد ذلك إلى التساؤل عن حاله بلسانه، مبديا تعجبه من الأوضاع التي يعيش فيها، بنبرة مليئة بالحزن.

-أسلوب التمني: كانت أحلام الماغوط كثيرة وصعبة المنال، لذلك لم يجد وسيلة لتحقيقها، سوى التعبير عنها بالكلمات، فلجأ إلى تكرار أسلوب التمني، ليفصح عن بعض أحلامه للمتلقي حتى لا تبقى أسيرة نفسه، إذ يقول في قصيدة " أغنية لباب توما"[1]:

ليتني حصاة ملونة على الرصيف

أو أغنية طويلة في الزقاق

[1] محمد الماغوط، الاعمال الشعرية، ص ص17 18.

ليتني زهرة جورية في حديقة ما

يقطفني شاعر كئيب في أواخر النهار

أو حانة من الخشب الأحمر

يرتادها المطر والغرباء

.....

أشتهي أن أكون صفصافة خضراء قرب الكنيسة

أو صليبا من الذهب على صدر عذراء

أشتهي أن أقبّل طفلا صغيرا في باب توما

فالأماني التي ذكرها "الماغوط" يستحيل تحقيقها، وهي مجرد أحلام خيالية، فهو يرغب أن يتحول إلى شيء لافت للنظر، حتى تكون له مكانة في هذا المجتمع (فليت) على الرغم من كونها أداة تمني، تحولت بفعل تكرارها في النص إلى وحدة إيقاعية مهمة في بنائه، وينطبق هذا الأمر على الفعل (أشتهي) الحامل لدلالة الرغبة والحلم، فتكراره هو تأكيد لقوة رغبات الماغوط.

فالتكرار إذن هو أحد العناصر الأساسية المولدة للإيقاع في الشعر، لأن تكرار الوحدات الصوتية في القصيدة يكون لها إيقاعا داخليا خاصا تتفرد به عن سائر القصائد الأخرى، ووظيفة التكرار في الشعر تختلف عن وظيفته في النثر. ففي النثر يكرر الكاتب مفردة أو جملة لتحقيق أغراض معينة كالتوكيد والمبالغة والتحسر....، أما الشعر يتجاوز ذلك إلى أبعاد فنية وجمالية، فيصبح التكرار ذا قيمة مزدوجة بلاغية وشعرية.

2- إيقاع التوازي:

يعد التوازي واحدا من المفاهيم التي اهتم بدراسته البلاغيون والنقاد منذ القديم، وكان أصل هذا المفهوم «المجال الهندسي، لكنه نقل مثلما تنقل كثير من المفاهيم الرياضية والعلمية إلى ميادين أخرى منها الميدان الأدبي والشعري على الخصوص».[1] فأصبح يشكل عنصرا جماليا تنبني عليه القصيدة، وملمحا إيقاعيا بارزا، ويعرفه "محمد مفتاح" بأنه:« التشابه الذي هو عبارة عن تكرار ... في بيت شعري أو مجموعة أبيات شعرية»[2]. فهو التطابق الحاصل بين مقاطع القصيدة، من حيث بنائها النحوي، التركيبي، والصوتي. ويعرفه "جاكبسون" بأنه:«نسق من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة في مستوى تنظيم وترتيب البنية التركيبية، وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية، وفي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية، وتطابقات المعجم التامة وفي الأخير مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحا وتنوعا كبيرا».[3]فهو مفهوم شامل لجميع مجالات النص (الصوتي، المعجمي، النحوي) ونظرا للتناسب الذي يحققه بين المقاطع فإنه يمثل واحدا من العناصر التي تحقق الشعرية في النص، ويتحول إلى ملمح إيقاعي يشد انتباه المتلقي للنص.

وكانت نصوص "الماغوط" في معظمها قائمة على التوازي، فإذا كان الشعر التقليدي يقوم على تماثل التفعيلات فإن قصيدة النثر استبدلت التفعيلة بالجمله وجعلت منها وحدة أساسية في بناء القصيدة، وقد اعتمد "الماغوط" في نصوصه على التوازي بشكل كبير، حتى أن القارئ يكاد ألا يشعر بغياب الوزن لأن جمله في معظمها متساوية ومتشابهة البنية النحوية. ويتجلى هذا التوازي في عدة أشكال :

---

[1] محمد مفتاح، التشابه والاختلاف :نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1996م، ص99.

[2] المرجع نفسه، ص99.

[3] رومان ياكسون، قضايا الشعرية، ص105.

أ– توازي التطابق: وهو أكثر أشكال التوازي بروزا في نصوص الماغوط، ويقصد به تطابق الجمل في بنيتها النحوية واحتوائها على عناصر مشتركة، وبهذا الشكل يمكن « اختصار القواعد النحوية إلى مقولات تحليلية».(1) ومن أمثلة ذلك عند ""الماغوط" قوله في قصيدة «الخطوات الذهبية»:

من رأى ياسمينة فارغة خلف أقدامي؟[2]

من رأى شريطة حمراء بين دفاتري؟

هناك تطابق نحوي بين السطرين، إذ أن العناصر النحوية الواردة في الجملة الأولى، هي نفسها التي تضمنتها الجملة الثانية ففي الجملة الأولى:

من رأى ياسمينة فارغة خلف أقدامي؟

اسم استفهام+ فعل ماضي+ مفعول به+ نعت+ ظرف مكان+ مضاف إليه1+مضاف إليه 2

والجملة الثانية:

من رأى شريطة حمراء بين دفاتري؟

اسم استفهام+ فعل ماضي+ مفعول به+ نعت+ ظرف مكان+ مضاف اليه1+مضاف إليه 2

وقد أدى هذا التطابق إلى تغليف النص بنظرة إيقاعية تتجلى من خلال النظرة الأولى لهذه الأسطر، ثم إن الشعور بها يزداد عمقا بعد قراءتها، وهو ما يمنح رنة موسيقية متساوية في الأذن، ومن العناصر التي تعمق الإحساس الموسيقي لدى القارئ تكرر صيغة (من رأى) وخاصة وأنها كانت في بداية السطر في الجملتين.

(1) محمد مفتاح، التلقي والتأويل: مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1994 م، ص153.
(2) محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص39.

ويقول في قصيدة « بعد تفكير طويل»[1]:

الصحارى خالية من الغربان

البساتين خالية من الزهور

السجون خالية من الاستغاثات

الأزقة خالية من المارة.

وجاءت هذه الجمل متوازنة على شاكلة المثال السابق في جميع عناصرها النحوية الصحارى خالية من الغربان

مبتدأ+ خبر+ حرف جر+ اسم مجرور

البساتين خالية من الزهور

مبتدأ+ خبر+ حرف جر+ اسم مجرور

السجون خالية من المستاغاثات

مبتدأ+ خبر+ حرف جر+ اسم مجرور

الأزقة خالية من المارة

مبتدأ+ خبر+ حرف جر+ اسم مجرور

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص192.

فإذا كان التوازن في المثال الأول قائما بين سطرين، فإنه تجاوز ذلك في هذا المثال إلى أربعة أسطر، فكانت النبرة الإيقاعية التي أحدثتها أكثر قوة وتجليا، خاصة وأن الخبر تكرر في هذه الأسطر جميعا (خالية)، أما المبتدءات فتشترك في عدة صفات فهي تشير جميعها إلى فضاءات مكانية، ألفاظ معرفة بالألف واللام، يحتوى جلها على حروف المد (الصحارى، السجون، البساتين) وهو ما أدى إلى توليد لحن موسيقي خاص، أكسب النص مسحة جمالية ظاهرة.

ب- توازي المماثلة: وهو قريب في معناه من توازي التطابق، غير أن الشاعر لا يحتفظ بجميع عناصر الجمل فيحذفها ويمكن للقارئ تقديرها من خلال سياق الكلام، فإذا كانت هذه العناصر عمدة وجب عليه تقديرها، وإن كانت فضلة لا يكلف نفسه عناء البحث عنها[1]، مثال ذلك قول "الماغوط" في قصيدة " حريق الكلمات"[2]:

سأكتب عن شجرة أو حذاء

عن وردة أو غلام

جاءت الجملتان متوازيتين، غير أن عناصر الجملة الأولى لا تحضر في الجملة الثانية ويمكن تقديرها كالتالي:

سأكتب عن شجرة أو حذاء

فعل مضارع+ حرف جر+ اسم مجرور+ حرف عطف واسم معطوف

سأكتب عن وردة أو غلام

[1] محمد مفتاح، التلقي والتأويل، ص156.

[2] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص 53.

فعل مضارع+ حرف جر+ اسم مجرور+ حرف عطف اسم معطوف

ويرسل هذا المقطع ومضات إيقاعية حادة إلى إذن السامع، وذلك راجع إلى تكرار حرفي الجر والعطف كما أن هذه الكلمات متساوية من حيث عدد الحروف ومتشابهة في أوزانها الصرفية، وإضافة إلى حرف المد الذي تضمنته كلمتا حذاء وغلام.

ج- توازي السلسة: يعني ذلك الربط بين جملتين أو أكثر باستخدام إحدى الأدوات، تشكل بذلك سلسلة متوالية الحلقات، كأن يعود الضمير فيها على شيء واحد[1]، ومثال ذلك قول "الماغوط"في قصيدة " القتل" [2]:

هضبة صفراء ميتة تشرق بالألم

فيها أكثر من ألف خفقة جنوبية

تنتحب على العتبات والنوافذ

تلتصق بأجنحة العصافير

....

من نافذه قصرك المهدمة تزينها يا ليلى

ومئات الأحضان تدعوا لفنائها

وسقوط هامتها

وردمها بالقش والتراب والمكانس

[1] محمد مفتاح، التلقي والتأويل، ص156

[2] محمد الماغوط، الاعمال الشعرية، ص ص66 67

إذ الضمائر كلها تعود على الهضبة الصفراء سواء كانت مستترة أو ظاهرة، مما أدى إلى تحويل النص إلى وحدة متماسكة الأجزاء، كما أن تكرار الضمير الغائب (ها) وحرف المضارعة (التاء) أدى إلى خلف إيقاع شعري قوي، فرض سيطرته على مساحة كبيرة من النص.

هـ- التوازي العمودي: ويقتصر هذا النوع من التوازي على أجزاء من أسطر القصيدة كأن تشترك بدايات الأسطر في صيغة الفعل المضارع أو الماضي[1]، كما يتجلى ذلك في قول "الماغوط" في قصيدة "نجوم وأمطار"[2]:

نقف لنأكل

نقف لنشتاق

تهوي على الذباب بالقصائد والمناديل

إذ أن الأفعال(نقف، نهوى) تشكل خطا عموديا تشترك في صيغة المضارعة وتبتدئ بحرف النون، لذلك فإن لها أثر قوي من الناحية الإيقاعية، كما أن توالي الفعلين (نقف، نهوى) لما يحملانه من تضاد، يخلق توترا في الحركة التي ينتقل فيها من حالة الهدوء إلى الانفعال.

و- شبه التوازي الخفي:

يتعلق هذا الشكل من التوازن بالصوت، ويقصد به« اشتراك الكلمتين في صوتين فأكثر مع الأخذ بعين الاعتبار القرب في المخارج الصوتية»[3].وهذا الشكل من التوازن يحقق نبرة إيقاعية عالية، لأن الصوت هو الوحدة الأساسية في تشكيله، ومن أمثلة ذلك عند "الماغوط" قوله في قصيدة " وداع الموج"[4]:

---

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

[2] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص 80.

[3] محمد مفتاح، التلقي والتأويل، ص154.

[4] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص55.

سأبكي بحرارة

يا بيتي الجميل البارد

سأرنوا إلى السقف والبحيرة والسرير

فهذا التجانس الصوتي الموجود بين كلمات حرارة سرير، بحيرة باردة تنتج عن تكرار حروف (الراء، والياء، والحاء، والباء) وبما أدى إلى تشكل نسق إيقاعي ياسر الأسماع ويلفت النظر.

3ـ الإيقاع البصري

إنّ المتصفح لنصوص "الماغوط" يدرك من الوهلة الأولى أنّها ليست نثرا خالصا، فعلى الرغم من تمرّده على الوزن والقافية، فقد ظل محافظا على كثير من سمات الشعر العربي، وملامحه الإيقاعية، ولعلّ أبرزها التكرار والتوازي، اللذان يشعران القارئ بوجود طاقات موسيقية في النص بعيدا عن تلك التي تولّدها الأوزان والقوافي.

و يتجلى الفرق أيضا بين نصوص "الماغوط" وفنون النثر الأخرى من خلال الشكل الكتابي؛ إذ اعتمد على نظام الأسطر المتفاوتة الطول ــ كما كان سائدا في الشعر الحر ــ ويرتبط هذا التفاوت بحالته النفسية، فقد يشعر بالراحة والاسترخاء فتتدفق مشاعره فتطول الجمل ويسيطر السَّواد على الصفحة، وقد يكون مضطربا فتنقبض أفكاره ويلجأ إلى الصمت لكونه خير معبّرعنها. فتقصر الجمل ويغلب البياض على السّواد، فقد يلجأ إلى التعبير عن صمته بعلامات ترقيم محددة كالنقاط التي تدل على الحذف، ويفصل بين المقاطع كالنجمات ويرتبط ذلك بالتجربة الشعرية التي تتسم بالتحول والتغير من مقطع إلى آخر، حين تنتقل من الهدوء إلى الانفعال، من

الحركة إلى السكون، من التأزم إلى الانفراج وقد تحدث هذه العلامات المتكررة في النص إيقاعا بصريا تدركه العين، خاصة إذا وردت في أمكنة وأزمنة متساوية. ومن أمثلة ذلك قول "الماغوط" في قصيدة " أوراق الخريف"[1]:

طالما عشرون ألف ميل بين الرأس والوسادة

بين الحلمة والحلمة

لن أعود إلى المسرح بأصابع محطمة

والحبر ينزف من غرتي على الجدران والقاعات

سأعيش هكذا

.....

***

طالما عشرون ألف ميل بين الغصن والطائر

بين السنبلة والسنبلة

سأجعل كلماتي مزدحمة كأسنان مصابة بالكزاز

وعناوين طويلة ومتشابكة كقرون الوعل

لكن كما هو الثدي الفوّار

بحاجة إلى الأصابع الوثنية

والزنود المستثمرة مع جلدها حتى الإبط

كذلك أنا

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ص 78.

***

و لكن...

تنقصني العيون الصّافية

والشعر المسترسل إلى الوراء

القدرة على سبك الكلمات.

فكل من البياض والنجمات يمثلان فاصلا بين مقاطع النص، وقد أدى تواجدهما بهذه الطريقة إلى خلق إيقاع بصري منسجم مع الدلالة التي تشير إليها هذه المقاطع. فالنجمات التي تفصل بين المقطعين الأول والثاني، تشير إلى دلالة معينة. وكأن "الماغوط" عبّر بها عن بعد المسافة المكانية والزمنية التي تفصل بين الطائرة والزهرة.

أما بين المقطعين الثاني والثالث فيشير إلى انتقال "الماغوط" من اليأس إلى الأمل، أما في المقطع الرابع يتلاشى الأمل من جديد كما في المقطعين الأول والثاني. فجاءت هذه الفواصل متلائمة مع التجربة الشعرية المتذبذبة من مقطع لآخر.

يلاحظ أنّ "الماغوط" في أغلب نصوصه التي لجأ إلى الفصل بين مقاطعها بحواجز غير لغوية غالبا ما يعمد إلى تكرار صيغة أو كلمة في بداية كل مقطع. فيخلق بذلك حركة إيقاعية موحدة يقع تأثيرها على نفس المتلقي. كما أنّ نقاط الحذف التي يوظفها تؤدي إلى وقفة مفاجئة ونغم خاص يحتبس فيه النفس فيولّد لدى القارئ صدمة تدفعه إلى الغوص في تضاعيف النص والبحث عن الدلالات الخفية الكامنة وراء هذه النقاط، لذلك فإنّ القيمة الدلالية التي تشير إليها قد تفوق الأثر الإيقاعي الذي تتركه في نفس المتلقي.

صنع "الماغوط" لقصائده نظاما موسيقيا خاصا تحكمه نبرة حادة من الحزن وقد استعان في إبرازها بجملة من الأدوات والوسائل الفنية أهمها (التكرار بمستوياته المختلفة، الصوتي، اللفظي، التركيبي، والتوازي في أشكاله المختلفة (التطابق، المماثلة، السلسلة، شبه التوازي الخفي)، والإيقاع البصري (البياض، الحذف، النجمات).

وقد استطاع من خلال هذه التكوينات أن يجعل لقصيدة النثر إيقاعا داخليا يقع في مرتبة وسطى بين الشعر والنثر، غير أنّ سمات الإيقاع الشعري أكثر حضورا فيها من سمات الإيقاع النثري.

المبحث الثالث: دينامية التناص وانتهاك الحدود الأجناسية.

اهتمت الكثير من الدراسات النقدية بمسألة التجنيس، فرسمت لكل نوع أدبي ملامح، وحدودا تفصله عن بقية الأنواع الأخرى، غير أنّ هذه الحدود لم تعد واضحة في هذا العصر بفعل التطور والحراك الذي شهده الإبداع الأدبي، «فالقول بنقاء النوع الأدبي لم يعد مقنعا، فعلى مستوى المنجز الأدبي لم تكن الأشكال دوائر مغلقة أو جزرا منعزلة داخل الخريطة الأدبية، كما تسعى نظرية الأنواع الأدبية إلى تكريسه، فالحدود بينها تعبر باستمرار، والأنواع تخلط أو تمزج.. وتُخلق أنواع جديدة» [1] ومن بين الأشكال الأدبية التي كانت نتيجة لهذا التلاحم والتفاعل بين الأجناس الأدبية "قصيدة النثر"؛ إذ حاولت التأليف بين خصائص الشعر والنثر. كما انفتحت على سائر الأنواع الأدبية وغير الأدبية، فكانت بذلك نصا مفتوحا وشكلا، «يجمع في فضائه شتى الإمكانيات المتاحة في الأشكال الأدبية الأخرى، ويصهرها في نسيجه العام وبنيته الشاملة»[2] فيتحول بموجب هذا الصّهر إلى نسيج متكامل يصعب الفصل بين حدوده، ولا يتم هذا الدمج إلا وفق آليات عديدة يمكن تلخيصها في مقولة "التناص"؛ الذي يعّد في الدراسات النقدية الحديثة معيارا هاما لتحقيق اتساق النصوص وانسجامها وهو« عبارة عن إنتاجية ومبادلة بين النصوص، إذ أنه داخل فضاء النص الواحد نجد عددا من الملفوظات إنما أخذت من نصوص أخرى فتقاطعت معه وتفاعلت» [3] أي استثمار مجموعة من النصوص في نص واحد بطرق فنية، لأجل تحقيق غايات معينة، شريطة أن تربط بين هذه النصوص علاقات متشابكة، بحيث لا تترك أية مساحة يمكن من خلالها الفصل بين أجزائها.

---

[1] شريف شفيق توفيق، آفاق الشعرية العربية الجديدة في قصيدة النثر، دار الكفاح للنشر والتوزيع، السعودية، دط، 2015 م، ص 178.

[2] المرجع نفسه، ص 179.

[3] عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي: دراسة نظرية وتطبيقية، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2007م، ص 17.

وقد استطاع "الماغوط" تحقيق ذلك؛ إذ انفتحت نصوصه على سائر الأنواع الأدبية الأخرى وتضمنت إيحاءات وظلالا لحقول متعددة تقع خارج دائرة الأدب، ويمكن إبرازها كالتالي:

1_ تمظهرات السرد والحوار:

إنّ الحديث عن ارتباط السرد والشعر ليس بالأمر المبتكر في مجال الأدب، فقد كان الشعراء ينظمون قصائدهم قصصا واقعية وأخرى ذاتية، وكثيرا ما نجد ذلك في شعر الغزل، غير أنّ حضور السرد في تلك النماذج لم يكن بصورة مكثفة وعميقة، على نحو ما يظهر عليه في هذا العصر خاصة في قصيدة النثر التي لم تعد تقدم للمتلقي قصصا منظومة في قوالب شعرية. بل تجاوزت ذلك إلى نقلها في قوالب نثرية، مما جعلها شبيهة بأنواع أدبية أخرى كالرواية والقصص القصيرة، انطلاقا من تبنيها لمختلف تقنيات السرد واشتمالها على كل العناصر السردية (الزمان، المكان، الشخصيات، الحدث) وقد واكب هذا التوجه«ما يشهده المشهد الروائي والقصص من تحولات فارقة في آليات وطرائق السرد»[1] وعلى الرغم من التطور الذي بلغه توظيف السرد في مجال الشعر إلا أنه لم يلق نصيبه من الدراسات والاهتمام على نحو ما حظيت به شعرية السرد في الرواية والقصة، وأغلب الدراسات التي عرضت سردية الشعر كانت « دراسات تقليدية تناولت (الشعر القصصي) بوصفه موضوعا أكثر من كونه شكلا مما يحرم قارئ نقده من الالتفات إلى كثير من جماليات النص»[2]. فكانت تعنى بالمضمون الحكائي للقصيدة، دون أن تولي الأهمية لمبنى هذه الحكاية باعتباره مكمن الإبداع الشعري والفني.

و قد مثّلت قصائد "الماغوط" نماذج سردية متكاملة وواضحة المعالم، ويبرز ذلك في جملة من التمظهرات.

---

[1] – شريف شفيق توفيق، آفاق الشعرية العربية الجديدة في قصيدة النثر، ص 84.

[2] – يوسف حطيني، في سردية القصيدة الحكائية (محمود درويش نموذجا)، منشورات الهيئة العامة، سورية للكتاب، دمشق، دط، 2010 م، ص 05.

أ_ مكونات البنية السردية:

لا تتم عملية السرد إلا بتوفر جملة من العناصر هي:

_ **السارد:** وهو المتكلف بنقل الأحداث، قد يكون مشاركا فيها أو راويا لها.

_ **المسرود له:** هي الشخصية التي يتوجه إليها السارد بخطابه، وقد تكون واقعية أو افتراضية.

_ **الزمان والمكان:** وهو الفضاء الذي تدور فيه أحداث القصة ويمكن التمييز بين زمانين زمن القصة: وهو الزمن الطبيعي الذي وقعت فيه أحداثها، وزمن السرد الذي يتصرف فيه السارد فيتلاعب بأحداثه كما يشاء فيرتبها وفق طريقته الخاصة.

أما المكان فقد يكون واقعيا أو متخيلا من طرف السارد.

_ **الرؤية أو وجهة النظر:** وتتحدد من خلال المواقف التي يتبناها السارد للأحداث.

_ **الحدث:** الوقائع التي ينقلها السارد إلى المسرود إليه تحدث في فضاء زماني ومكاني محدد تكون واقعية أو خيالية.

_ **الشخصيات:** هي المشاركة في صنع الأحداث المنقولة سواء أكانت واقعية أم خيالية من ابتكار السارد وقد تجتمع جميع هذه المكونات في نصوص "الماغوط" فتكاد تتحول إلى قصة، ومثل ذلك قوله في قصيدة"دموع"[1]:

تحت مطر الربيع الحار إنتقل من مدينة إلى مدينة

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص، ص، 130،140.

وحقائبي مليئة بالجراح والهزائم

***

تحت مطر الربيع الحار أسير يا حبيبتي

وصدرك الشبيه بشجرة التفاح العالية

يطللني كدخان القطارات

لقد ودّك الكثيرين

ودعت بلادي وسهولها المحترقة في الليل

هجرت رفاقي

والدم ينزف من صدورهم وأنوفهم

ولم أتنهد

كنت أغرد كيمامة فوق الجبال

أتثاءب في مآثم الشهداء

وأحدّق في أثداء الأمهات

***

أيتها الطفلة المدببة كالرمح

لن أنسى ما حييت

وجهك المغطى بالدموع

يوم افترقنا على ناصية الشارع

وأوراق الخريف تتساقط على معطفك الصغير

ولم تنظري إلي !!

كنت تلتفتين إلى الوراء

عيناك مليئتان بالدموع

وشعرك مسترسل كشعر الفرسان المقهورين.

إذ استحضر في هذا النص قصته مع حبيبته في الماضي، فأخذ يسرد أحداثها متوجها بخطابه إليها، ويشكل هذا النموذج صورة مكتملة للعملية السردية بجميع عناصرها: السارد وهو "الماغوط" ذاته وكان حاضرا في النص من خلال ضمير المتكلم ويمثل إحدى الشخصيات المشاركة في صنع الأحداث، والمسرود له وهو (الحبيبة)، وكانت حاضرة في النص من خلال ضمير المخاطب وهي بدورها ساهمت في تحريك وقائع القصة، والسارد هنا ينقل أحداثا لقارئ بعينه، كان على علم مسبق بها والغرض من هذا السرد تذكير المسرود له بأحداث وقعت في الماضي، أما الحدث الرئيسي الذي تدور حوله القصة، هو فراق "الماغوط" لوطنه الذي ذكره وهو في رحلته تلك الحبيبة.

وتتضح الرؤية السردية من خلال موقف السارد من الفراق، إذ يبرز إحساسه بالشوق والحنين إلى وطنه قبل هجرانه، وهو الشعور نفسه الذي كابده بعد فراق حبيبته.

وتدور أحداث القصة في زمنين، الزمن الحاضر، وهو زمن حركة "الماغوط" وانتقاله من مدينة إلى أخرى وزمن الرحلة، زمن الماضي الذي يستذكره في حديثه وفراق الحبيبة لذلك فقد تناوبت الأفعال في صلتها بين الماضي والمضارع، إذ اعتمد في الترتيب على تقنية الاسترجاع، إذ بدأ سرده في الحاضر، ثم عاد إلى الماضي فكسر بذلك خطية الزمن المألوف.

والفضاء المكاني الذي يتحرك فيه السارد هو فضاء مفتوح وغير محدود فهو ينتقل بين المدن لم يذكر حتى أسماءها، كما أنّ عبارة أنتقل **"تحت مطر الربيع الحار يا حبيبتي"** إلى اتساع المكان ولا محدوديته.

يتضح من خلال النموذج اعتماد "الماغوط" على الرد بجميع مكوناته، دون أن يغفل التقنيات التي من شأنها أن ترتقي به إلى مستوى جمالي وشعري متميز.

وفي مقطع آخر يوظف تقنية الاستباق، إذ يقول في قصيدة "الغجري المعلب"[1]:

أعرف أنّ مستقبلي ظلام

وأنيابي شموع

أعرف أنّ حدّ الرغيف

سيغدو بصلابة الخنجر

وأنّ نهر الجائعين سوف يهدر ذات يوم

بأشرعته الدامية

وفرائصه الغبراء.

فهو يستبق الزمان ويتنبأ بما سيحدث في المستقبل انطلاقا من ما يعيشه في الوقت الحاضر، وهي نظرة سوداوية تستمر فيها معاناته وآلامه، وتوظيف مثل هذه التقنيات يوحي بدرجة التطور الذي بلغها السرد في قصيدة النثر.

[1] – محمد الماغوط الأعمال الشعرية، ص 163.

ب_تقنية الحوار

يعدّ الحوار واحدا من التقنيات التي تعتمد عليها مختلف الأنواع الأدبية التي تمثل الشخصيات ركنا هاما من أركانها، وهو في أبسط تعريفاته " حديث بين اثنين على الأقل، ويتناول شتى الموضوعات، أو هو كلام يقع بين الأديب نفسه أو من ينزله مقام نفسه... يفرض منه الإبانة عن الموقف والكشف عن خبايا النفس»[1] وبذلك فالحوار نوعان: حوار خارجي يكون بين شخصين فأكثر، ومثال هذا النوع عند "الماغوط"قوله في قصيدة "أمير من المطر، وحاشية من الغبار"[2]:

أنت يا من تداعب خيوط المطر

كالنّساج الأعمى

تتلمس بقايا الجداول الزرقاء

كضرير يتعرف على ملامح أحفاده

من أنت؟

أيتها الشوارع

أيتها الحانات

من هذا الشبح الراقد على الأرصفة

والنمل

يتجاذب مسبحته ومنديله

---

[1] عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، دط، 1984، ص100.

[2] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص 172.

وخصلات شعره؟

إنّه بردى

بردى؟

لا أذكر أخا وصديقا بهذا الاسم

أهو صندوق أم جدار؟

لا أذكر أخا أوصديقا بهذا الاسم

أهو صندوق أم جدار؟

ويشبه هذا المقطع إلى حد بعيد المسرح العبثي، الذي لم تعد فيه قيمة تذكر للشخصيات؛ إذ جعلت من الشخصيات أشياءً ملغية بذلك الدور الذي يقوم به الإنسان في العملية السردية ويرجع هذا التشابه بين هذه القصيدة والمسرحية. إلى كون "الماغوط" مهرجا وكاتبا مسرحيا، فدخل عالم الشعر حاملا لهذه البصمة.

وقسمت القصيدة إلى مقطعين، يحمل كل منهما عنوانا محددا الأول: الشبح الصغير والثاني الشبح الكبير كما بقسّم النص المسرحي إلى مشاهد متعددة.

أما النوع الثاني من الحوار فهو حوار داخلي ينشأ بين الإنسان ونفسه، وقد لجأ "الماغوط" إلى هذا الشكل في كثير من نصوصه، وربما كان ذلك تعبيرا عن حالة اللاستقرار والصراع الداخلي الذي يعيشه بفعل تأثير ظروف خارجية أبرزها الفقر والتشرد، ومن أمثلة ذلك قول "الماغوط" في قصيدة "وجه بين حذائين"[1]:

اسمع قلبي وهو يهتف من أعماق الأرض المذنبة

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص 126.

انتقم لبأسك وكفاحك

تذكر دموعك في باحة المدرسة

وأصابعك التي اهتزت على قبضات الحقائب

تذكر شقيقاتك النحيلات

وآذانهن المثقوبة بالخيطان

ومت هكذا بين البحر والصحراء

أيها الفلاح الذي له عجرفة الملوك

****

يخيّل لي أنني أكثر الأموات كلاما

لقد جئت متأخرا إلى هذا العالم

كزائر غريب بعد منتصف الليل.

وهو حوار داخلي نشأ بين "الماغوط" وقلبه الذي تحول إلى شخصية نطقة، تأمره بأن يظل مناضلا ويثأر لبأسه، فجاء هذا المقطع في هيأة مونولوج، يكشف عن خفايا النفس المبدعة. فعلى الرغم من أنّ "الماغوط" عرف بالنزعة التشاؤمية التي تطبع نصوصه، فإنه يخفي خلف ذلك نبرة من القوة والتحدي، تخرج من حين لآخر إلى العلن عن طريق هذا النوع من الحوار. لكن هذه القوة سرعان ما تختفي من جديد ليعود"الماغوط" كما كان مستسلما ويائسا من الحياة.

ويتجلى الحوار عند "الماغوط" عبر مستويين:

ـ **حوار مضمر**: هو « ما كان جوابا عن سؤال مقدر مثل الأوصاف هي: العطف والبدل، والتوكيد والحال»[1] ومثال ذلك قوله في قصيدة "المسافر"[2]:

بلا أمل...

وبقلبي الذي يخفق كوردة حمراء صغيرة

سأودّع أشيائي الحزينة في ليلة ما..

بقع الحبر

وآثار الحمرة الباردة على المشمّع اللزج.

و صمت الشهور الطويلة

والناموس الذي يمس دمي

هي أشيائي الحزينة

يرحل عنها بعيدا... بعيدا

وراء المدينة الغارقة في مجاري السل والدخان

بعيدا عن المرأة العاهرة

التي تغسل ثيابي بماء النهر.

[1] محمد مفتاح، دينامية النص: تنظير وانجاز، المركز الثقافي العربي، المغرب، دط، 1987، ص 97.

[2] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص 23.

والمتصفح لهذا المقطع يكاد، أن لا يشعر بوجود الحوار فيه، ولن يتمكن من رصده إلا بعد التعمق في فهم دلالته، في قوله "سأرحل عنها بعيدا"، ثم يتبعها بتوكيد "بعيدا"، وهو جواب عن سؤال محذوف تقديره: إلى أين سترحل؟ فيجيب "الماغوط":

وراء المدينة الخارقة في مجال السل والدخان

بعيدا عن المرأة العاهرة

التي تغسل ثيابي بماء النهر.

وهو حوار مضمر لأنّ السائل والسؤال كلاهما لا يظهران في البنية اللغوية في هذا المقطع.

_الحوار الظاهر: وهو حوار يمكن للقارئ أن يدركه بسهولة لوجود قرينة في الكلام تدل عليه ومثال ذلك قوله في قصيدة "أمير من المطر، وحاشية من الغبار"[1]:

قلت لها عطشان يا دمشق

قالت: أشرب دموعك

قلت لها جوعان يا دمشق

قالت: كل حذائي

وماذا قلت لها

لا شيء.

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص 172.

فطرفا الحوار في هذا المقطع كلاهما معلومان (دمشق، الشاعر)، كأنّ وجود الفعل قلت، قالت جعل الحوار أكثر بروزا وتجليا في النص.

إنّ هذه النماذج المعروضة لا تمثل إلا النزر القليل من مظاهر السرد والحوار في نصوصه، لأنّه غالبا ما ينقل من خلالها تجارب ذاتية وإنسانية، فهو إما يتحاور مع نفسه، وإما أن يخلق شخصيات خيالية، من أشياء استنطقها (دمشق لبنان...)، غير أنّ ما يميز السرد والحوار في نصوص "الماغوط" عن بقية الأنواع الأدبية الأخرى، هو إرفاقهما بإيقاع شعري، يتولد من خلال التكرار والتوازي والتشكيل البصري.

2 ـ تجليات النثر الصوفي :

يرى بعض الدارسين أن الجذور الأولى لقصيدة النثر تعود إلى النثر الصوفي، إذ استمدت منه بعض ملامحها الفنية:كالتكثيف واللجوء إلى استخدام الرموز، ولم تتوقف عند هذا الحد بل استلهمت بعض قضاياه الموضوعية ومصطلحاته .

والمتصفح لنصوص "الماغوط" يجد فيها ظلالا صوفية ولو كانت قليلة، إذ لجأإلى نظام الثنائيات في الكثير من كتاباته على نحو ما هو موجود لدى "النفري" باعتباره واحدا من أقطاب النثر الصوفي حيث يقول :"أوقفني الموت فرأيت الأعمال كلها سيئات ورأيت الخوف يتحكم على الرجاء، ورأيت الغنى قد صار نارا، ورأيت الفقر خصما يحتج، ورأيت كل شيء لا يقدر على شيء."[1] فقد جمع فيها بين ثنائيتين متضادتين (الفقر والغنى،

[1] وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع للهجري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2006، ص 90.

الخوف والرجاء)، ويسيطر هذا الأسلوب على جل نصوص "الماغوط"، حتى أن قصيدة "الظل والهجير" بنيت عليه بأكملها ابتداء من عنوانها، أذ يقول فيها [1]:

نزرع في الهجير ويأكلون في الظل

.....

صدورهم ناعمة كالحرير

وصدرونا غبراء كساحات الإعدام

وتشير هذه الثنائيات إلى وجود طبقتين متناقضتين، إحداهما مالكة والأخرى مملوكة، إذ يوجد صراع بين الطبقتين لذلك كان هذا الأسلوب أبلغ في التعبير عنه .

تضمنت نصوص "الماغوط" بعض رموز الصوفيين منها :

الخمر الذي يرمز للحب، وقد وردت في مواضع مختلفة منها قوله :

تلك الشفاه الأكثر ليونة من العنب الخمري [2]

من رغوة النبيذ المتأجج على خاصرة عذراء

غالبا ما تقترن ذكر الخمر بمفردات أخرى تدل على الحب والغزل، إضافة إلى رموز أخرى كالماء الذي يرمز إلى الحياة، والطيور التي ترمز إلى الغربة والحزن، خاصة الغراب إذ ارتبط عند الصوفيين بالسوداوية والتشاؤم، وقد تكرر بهذا المعنى عند "الماغوط" في أغلب نصوصه، ومن نماذج ذلك قوله في قصيدة "القتل"[3] :

---

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص183.

[2] المصدر نفسه، ص39.

[3] المصدر نفسه، ص70.

النجيع ينشد على طرف اللسان

الغراب ينهض عن عشه

الألم يتجول في شتى الأنحاء

هذه الدلالة اللصيقة بالغراب ناتجة عن سواد لونه وقبح صوته وارتباطه بالشؤم، كما أنه لا موطن له، فهو في رحلة مستمرة لبحث عن الظروف الملائمة للحياة .

ومن تجليات الصوفية عند "الماغوط" تمجيده للمرأة، فقد "بجل الصوفيين المرأة تبجيلا نادرا ؛ذلك لأنهم يرون فيها أجمل تجليات الوجود."[1] لذلك تغزلوا بها تعبيرا عن الحب الإلهي، غير أنه جعلها رمزا لكل الأشياء التي يحبها كالحرية والوطن، يقول في قصيدة "حريق الكلمات"[2]:

لبنان ... يا امرأة بيضاء تحت المياه

يا جبالا من النهود والأظافر

إذ يحب لبنان حبا عظيما، لذلك جعلها شبيهة بامرأة بيضاء، يتلذذ برؤيتها، فهو مرتبط بها أشد الارتباط وعلاقته هذه مماثلة لعلاقة المحب بحبيبته، حيث لا يستطيع التخلي عنها مهما كانت الظروف، لأنها تمثل الصدر الحنون الذي أواه بعد هجرته من دمشق .

[1] ضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع، ص111.

[2] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص172.

3- استحضار التراث :

أضحى استلهام التراث ركيزة هامة من ركائز الشعر المعاصر، إذ غالبا ما يلجأ الشعراء إلى تجارب سابقة كتب لها الخلود بفعل توارثها جيلا عن جيل، فيوائمون بينها وبين حياتهم وظروفهم سواء أكانت في حقل الأدب أم في حقول أخرى كالتاريخ والتراث الشعبي .ولم تكن قصيدة النثر –على الرغم من تحطيمها لقواعد الشعر التقليدي – بمعزل عن ذلك، وهو مايتضح في نصوص "الماغوط" –باعتباره واحدا من أبرز روادها، ويمكن الوقوف في نصوصه على مظهرين :

أ–التراث الشعبي :

إذ توجد في نصوصه إشارات عديدة إلى عادات وتقاليد أمة من الأمم، ومن نماذج ذلك قوله في قصيدة "خريف الأقنعة"[1]:

أنا طفل

أمد جسدي بصعوبة

لأدفن أسناني اللبنية في شقوق الجدران

فقد استدعى عادة شائعة في الأوساط الشعبية، فالطفل حين ينزع أسنانه اللبنية يرمي بها فوق سقف أو خلف جدار ذلك بجملة شبيهة بالبيت الشعري :

يا الفار

هاك سنينة القطة واعطيني سنينة الفضة

هاك سنينة الكلب واعطيني سنينة الذهب

[1] محمد الماغوط الأعمال الشعرية، ص166.

وقد أراد من خلال هذا الاستحضار التعبير عن عدم وعيه بالعالم وبراءته فهو طفل لم ينضج بعد .

ومن أمثلة ذلك أيضا قوله في قصيدة " إلى بدر شاكر السياب"[1]:

ولكنني قد أحل ضيفا عليك

في أية لحظة

موشحا بكفني الأبيض كالنساء المغربيات

فقد كتب هذه القصيدة بعد موت "السياب"، وبعث له رسالة يخبره فيها بأنه سيموت ويحل عليه ضيفا يرتدي كفنا أبيض، فيخرج من دار الدنيا كما تخرج المرأة المغربية من بيتها مرتدية ملاءتها البيضاء، وهي لباس تقليدي تختص به المرأة المغربية .

وفي قصيدة "أيها السائح"[2] يقول:

ضع منديلك الأبيض على الرصيف

واجلس ألى جانبي تحت هذا المطر الحنون

لأبوح لك بسر خطير:

أصرف أدلاءك ومرشديك

والق إلى الوحل...إلى النار

بكل ما كتبت من حواش وانطباعات

إنّ أي فلاح عجوز

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، ص208.

[2] المصدر نفسه، ص187 188.

يروي لك "ببيتين من العتابا"

كل تاريخ الشرق

وهو يدرج لفافته أمام الخيمة

إذ يوجه خطابه إلى السائح فيأمره بأن يكفّ عن البحث في تاريخ الشرق، وإن أراد معرفته فما عليه سوى العودة إلى أبسط فرد في هذا المجتمع، كالفلاح مثلا، إذ يحمل تاريخ أمته فيما يحفظه من أشعار شعبية ."والعتابا" –التي أشار إليها "الماغوط"– شكل من أشكال الزجل الشعبي، وتعد من الأنواع الشعرية المفضلة في التراث الفلسطني. وكأن "الماغوط" يقول الشعر: "ديوان العرب: لكن بصيغة مبتكرة .

وقد أدى حضور هذه النماذج إلى إضفاء روح جمالية على نصوصه، حيث استطاع أن يختزل تجارب ومواقف إنسانية بالإحالة إلى التراث الشعبي .

ب– التاريخ :

لم تخلو نصوص "الماغوط "من الإشارة إلى وقائع تاريخية راسخة في الكتب والأذهان، خاصة تلك المعارك الاسلامية التي كان لها أثر قوي؛ سواء كان بالسلب أم بالإيجاب. ومن بين هذه الوقائع التاريخية معركة"القادسية" "واترلو"، "كربلاء"، وتجتمع كلها في قصيدة "الغجري المعلب"[1] إذ يقول الماغوط:

فأنا نبي لا ينقصني إلا اللحية والعكاز والصحراء

ولكنني سأظل شاكي السلاح

في "قادسية العجين"

[1] محمد الماغوط الأعمال الشعرية، ص164.

في "واترلو الحساء"

هكذا خلقني الله

سفينة وعاصفة

غابة وحطاب

زنجيا بمختلف الألوان كالشفق، كالربيع

في دمي رقصة الفالس

وفي عظامي عويل كربلاء

إذ استحضر هذه الوقائع للتعبير عن حالة التناقض التي يعيشها، فهو هازم ومهزوم، ظالم ومظلوم في آن واحد فمعركة "القادسية" هي معركة فاصلة بين المسلمين والفرس وقعت في 16هـ/636م تمثل انتصارا هاما في تاريخ المسلمين، أما معركة "واترلو"فتعد من أشهر المعارك في التاريخ الأوروبي، حدثت سنة 1816م ببلجيكا، وتمثل آخر الحملات العسكرية "لنابليون بونابرت"، حيث هزم فيها هزيمة شنعاء، أصبحت رمزا للفشل. [1]كما أن معركة "كربلاء" أصبحت رمزا للحزن إذ وقعت في 61هـ/680م بين "يزيد بن معاوية "و"الحسين بن علي فخلف مقتل الحسين عويلا حادا لدى الشيعة، في حين تشير رقصة "الفالس" إلى الانتصار والفرح، فعلى الرغم من طول االمسافة الزمنية والمكانية الفاصلة بين هذه الوقائع، فقد استطاع "الماغوط" أن يجمع بينها في صورة مكثفة وإسقاطها على ذاته، التي تتأرجح بين الهزيمة والانتصار بين اليأس والأمل بين الحزن والفرح.واستحضار التراث يومئ إلى سعة اطلاع الشاعر، ويكشف عن صلته بالماضي ويعزز انتماءه إلى الأمة العربية .

[1] عمر عبد العزيز عمر، تاريخ أوروبا الحديث والعاصر (1815 -1919)، دار المعرفة الجامعية، مصر، دط، 2000م، ص67.

إضافة إلى ما سبقت الإشارة إليه، فإنّ نصوص "الماغوط" تتضمن إحالات إلى نصوص من القرآن الكريم والشعر العربي، وانفتحت على حقول أخرى سياسية إدارية جغرافية .

- وظف أسلوب القرآن الكريم في قوله :

وإذا كان لا يريد أن يراني[1]

أو يأنف مجادلتي أمام المارة

فليخاطبني من وراء جدار

إذ جاءت على شاكلة قوله تعالى في سورة "الأحزاب" الآية 53 {...وإذا سألتموهنّ متاعا فاسألوهنّ من وراء حجاب[2]}.....

-كما استحضر نصوصا لشعراء آخرين، كقصيدة موطني للشاعر الفلسطيني "ابراهيم طوقان"، وقد مثلت لفترة طويلة النشيد الفلسطيني، مما يوحي بالروح القومية التي يمتلكها" الماغوط". ةقصيدة جميلة بوحيرد ل"نزار قباني " يقول في قصيدة "النخاس"[3]:

الاسم : حشرة

اللون: أصفر من الرعب

الجبين : في الوحل

مكان الإقامة: المقبرة أو في سجلات الملفات

---

[1] محمد الماغوط الأعمال الشعرية ص، 192.

[2] القران الكريم،، سورة الأحزاب، الآية 53.

[3] محمد الماغوط الأعمال الشعرية ص، 201.

المهنة :نخاس

البضاعة :رمال ذهبية وسماء زرقاء

عواصف ثلجية

وشواطئ متعرجة لا يحدها البصر

فهي من حيث شكلها تشبه قول "نزار قباني" :

الاسم : جميلة بوحيرد[1]

رقم الزنزانة : تسعونا

في السجن الحربي بوهران

والعمر اثنان وعشرونا

عينان كقنديلي معبد

والشعر العربي الأسود كالصيف

فكلاهما قدم بطاقة تعريفية، غير أنّ الاختلاف يكمن في كون الأولى حشرة والثانية بطلة من أبطال الحرية.

– كما احتوت نصوصه أيضا على مصطلحات وعبارات سياسية وإدارية منها(أيها الشعب، باسم الشعب الوثائق :جواز السفر، بطاقة الهوية، البطاقة المجانية ...)

– تحضر كذلك الجغرافيا في قصيدة "السلمية"[2] يقول فيها :

[1] نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت – لبنان، ط2، 1998م، ص253.

[2] محمد الماغوط الأعمال الشعرية، ص 167.

وظلت جاثية وباكية منذ ذلك الحين:

دميتها في البحر

وأصابعها في الصحراء

يحدها من الشمال الرعب

ومن الجنوب الحزن

ومن الشرق الغبار

ومن الغرب.....الأطلال والغربان

فصولها متقابلة أبدا

كعيون حزينة في قطار.

إذ يشير إلى موقعها الحقيقي بين المدينة والبادية، ثم يرسم لها حدودا وهمية بأسلوب وألفاظ جغرافية (يحدها، شرق، غرب، جنوب، شمال).

فنصوص الماغوط هي نصوص دينامية، متفاعلة تنفتح على حقول كثيرة وترتشف من مناهل عديدة، أدبية تاريخية، إسلامية، سياسي....دون أن تفقد جماليتها وشعريته، فالتناص عند الماغوط كان على مستويين : مستوى الشكل، ويتجلى ذلك من خلال توظيفه لأساليب وتقنيات أنواع أجبية أخرى كالسرد والحوار في القصة والمسرحية.واستعارة مصطلحات حقول أخرى، مستوى المضمون ويتمثل في استلهام أفكار وقضايا من نصوص وحقول أخرى .كل ذلك من أجل التعبير عن نفسه ورسم سيرته الذاتية التي طغت على جل أعماله الشعرية.

كان هذا الفصل محاولة لرصد مختلف التجليات الأجناسية في الأعمال الشعرية "لمحمد الماغوط" قصد تحديد انتمائها الذي كان مثار خلاف بين النقاد .

وبعد هذه الرحلة القصيرة في ثنايا نصوصه، تبين أنه يجمع فيها بين خصائص الشعر والنثر بل ويتعدى ذلك إلى حقول أخرى غير أدبية، لكن خصائص الشعر برزت بشكل واضح وبسطت هيمنتها على جل نصوصه، فكانت لغته في معظمها إنزياحية إيحائية على الرغم من هبوطها في معظم الأحيان إلى مستوى اللغة العادية، كما أنّ المتصفح لنصوصه يجد فيها أثرا إيقاعيا قويا يعتمد على إيقاع الجملة –كما هو سائد في النثر– لكنه يحتفظ بعناصر إيقاعية شعرية (التكرار والتوازي) على الرغم من تجردها من الوزن والقافية. لذلك فانفتاحها على مختلف الأنواع الأدبية والحقول المعرفية لا يلغي انتماءها الشعري بقدر ما يشكل ملامح جمالية تميزها عن سائر النصوص الأخرى.

الخاتمة

الخاتمة:

لا يشكل هذا البحث إلا إطلالة سريعة على الإشكالية الأجناسية لقصيدة النثر عموما وعند ا"لماغوط"خصوصا؛ إذ ليس من الأمر اليسير أن يجمع شكل أدبي بين خصائص الشعر والنثر، ثم يأتي الباحث ليصنفه في خانة جنس ما ببساطة، من دون الغوص في تفاصيله وجزئياته .وبعد أن حاولت هذه الدراسة الإبحار في عوالم قصيدة النثر لدى "الماغوط"توصلت إلى جملة من النتائج يمكن تلخيصها في النقاط التالية:

- إن الحديث عن الأزمات، التي تتخبط فيها قصيدة النثر (المصطلح، التجنيس، النشأة)، لم يكن مجديا لذلك وجب على النقاد البحث في جمالياتها والإقرار بوجودها كشكل من أشكال الممارسة الإبداعية .

-قصائد النثر من حيث جودتها لذلك فإنّ تحديد انتمائها الأجناسي يرتكز على التفاوت، فإن تبدت فيها ملامح الشعرية فلا حرج في أن ننسبها إلى الشعر حتى وإن كانت خالية من الوزن والقافية، وإن غلبت عليها ملامح النثر فهي بالضرورة نثر.

-إن مصطلح قصيدة النثر يوحي بانتسابها الى النثر أكثر منه إلى الشعر، لأن القصيدة بإضافتها إلى النثر تصبح تابعة ولاحقة له، ونجد أنفسنا أمام نمطين من القصيدة، قصيدة الشعر وقصيدة النثر .لذلك يفترض من الباحثين إعادة النظر في التسمية واستبدال هذا المصطلح بآخر أكثر دقة وتحديدا لانتمائها .

-يمزج "الماغوط" في نصوصه بين الجمل القصيرة والجمل الطويلة، وذلك بحسب الطاقات التعبيرية التي يريد إيصالها.

-يوظف بعض التقنيات البلاغية والنحوية التي تحضر في الشعر وتزيد من جمالياته كالحذف والتقديم والتأخير.

- اللغة في نصوص "الماغوط" هي لغة مزدوجة، تتأرجح بين لغة النثر العادية ولغة الشعر الإنزياحية .

-تقوم لغته على المفارقة والجمع بين المتضادات، تعبيرا عن حالته النفسية المضطربة والمتناقضة، لذلك فإن معظم نصوصه تتراوح بين الهدوء والانفعال، وبين السكون والحركة.

-تحضر الصورة بشكل مكثف في هاته النصوص، وتتراوح بين البساطة والتعقيد، وأكثر أشكالها ورودا هو التشبيه.

-يلجأ الشاعر في نصوصه إلى استحضار بعض الرموز التراثية، بما يتلاءم مع تجربته الخاصة .

- إيقاع "الماغوط" هو إيقاع داخلي متحرر من السلطة العروضية الخارجية.

-يمثل التكرار سمة بارزة في أسلوبه، وهو أكثر أنواع الإيقاع تجليا، ويظهر في عدة مستويات :تكرار الحرف، تكرار الكلم، تكرار الجملة.

- جاءت جمل "الماغوط" في معظمها متوازية وتوجد في هذه النصوص أشكال عديدة للتوازي :توازي السلسة التوازي العمودي، توازي المماثلة، توازي التطابق، شبه التوازي الخفي.

- يوظف بعض العلامات غير الغوية كالنجمات، نقاط الحذف، البياض فيصبح النص تشكيلا بصريا مغايرا للنصوص الأخرى.

- يستثمر "الماغوط" تقنيات السرد والحوار في نصوصه، فقد يحضر السرد بجميع مكوناته فيكون النص شبيها بالقصة، وقد يحضر الحوار بأنواعه ومستوياته المختلفة فتغدو أقرب إلى المسرحية.

- تنفتح نصوصه على مجالات أخرى غير أدبية كالتراث مثلا، إذ تتضمن ظلالا وإحالات لوقائع تاريخية، فهي بذلك تتناص مع الأنواع الأدبية السردية ومع التراث أيضا .

إنّ نصوص "الماغوط"على الرغم مما تحمله من ملامح النثر، فإن العناصر الشعرية كانت مهيمنة وطاغية على معظمها، ويتجلى ذلك في لغتها الإنزياحية وإيقاعها الخاص، وإن كان يختلف عن إيقاع الشعر فإن القارئ

يشعر بوجوده ويكاد أن ينسى خلوها من العروض. أما تلك الظلال الواردة فيها من حقول أخرى فإنها تمثل عنصرا جماليا يرفع من شعرية النص.

غير أن هذا الرأي يخص نصوص "الماغوط" دون غيرها، لذلك لا يمكن تعميمه على كل نص يسمى قصيدة نثر لأن عناصر الشعر وملامح النثر تتفاوت في حضورها من نص إلى آخر.

فقصائد النثر بحاجة إلى غربلة لأجل تحديد انتمائها الأجناسي، ولا تتم هذه الغربلة إلا في ضوء معايير علمية وموضوعية.

وفي الأخير، يبقى البحث بحاجة إلى مزيد من التدقيق والتمحيص.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

– القرآن الكريم رواية ورش

–المعاجم

1. أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، دار الفكر، لبنان، ط1، 2011.

2. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، د ط، 1986.

3. محمد بن أحمد الأزهري أبو منصور، تهذيب اللغة، دار إحياء التراث العربي، لبنان، ط1، 1421هـ.

4. أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 2001.

5. إيميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1991.

6. زين الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الحنفي الرازي، الصحاح، تح: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية، بيروت، ط 5، 1999 .

7. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط1، 1985.

8. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار ـ الحديث، القاهرة، د ط، 2008 .

9. مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، لبنان، ط2، 1984.

10. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

-الدواوين:

11. محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، دار المدى للثقافة والنشر، سورية، ط1، 1998.

12. محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، د ط، 1998.

13. نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت – لبنان، ط2، 1998.

-الكتب العربية:

14. رومان جاكبسون، القضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1988.

15. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الفكر، لبنان، ط2، 2009.

16. أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، دار الفكر الجديدة، د ب، د ط، دت.

17. أحمد زياد محبك، قصيدة النثر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2007.

18. أحمد عبد المعطي حجازي، قصيدة النثر او القصيدة الخرساء، مجلة دبي الثقافية، دبي، ط1، 2008.

19. أحمد كامل الخطيب، نظرية الشعر، مجلة أبولو، منشورات وزارة الثقافة، سورية، 1992.

20. أحمد مداس، لسانيات النص :تحليل الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، د ط، 2007.

21. أدونيس، الثابت والمتحول: صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط1، 1978.

22. ـــــ، الثابت والمتحول: صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط4، 1983.

23. ـــــ، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.

24. ـــــ، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1988.

25. ـــــــ، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.

26. أمجد ريان، صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، د ط، 2000.

27. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994

28. ـــــــــــ، المراة والنافدة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2001.

29. جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط5، د ت.

30. جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية، مكتبة المثقف، المغرب، ط1، 2011.

31. أبو حسن حازم القرطاجني، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.

32. أبو حسن حازم القرطاجني، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.

33. حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم، دار الجيل، لبنان، ط1، 1986.

34. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر: دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2002.

35. سعيد يقطين، الكلام والخبر : مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1997 .

36. السكاسي، مفتاح العلوم، ضبط وتعيلق :نعيم زرزور، دار الكتاب العلمية، لبنان، ط2، 1988.

37. شريف شفيق توفيق، آفاق الشعرية العربية الجديدة في قصيدة النثر، دار الكفاح للنشر والتوزيع، السعودية، دط، 2015.

38. شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، ط 1، 1993.

39. شكري محمدعياد، موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، مصر، ط2، 1978.

40. شوقي ضيف، تاريخ الأدب، العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط2، د ت.

41. ضياء خضير، شعر الواقع وشعر الكلمات، دراسات في الشعر العراقي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2009.

42. طه حسين، في الأدب الجاهلي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط3، 1933.

43. عبد الرحمن ابن خلدون، المقدمة، تح: عبد السلام الشدادي، خزانة ابن خلدون بيت الفنون والعلوم والآداب، د ب، د ط، د ت.

44. عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، دار الآداب، يروت، ط1، 1985.

45. عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري: جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، تونس، ط 1، 2001.

46. عبد العزيز موافي، قصيدة النثر، من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، د ط، 2002.

47. عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة : دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال، مصر، ط 3، 2006.

48. عبد القادر الجنابي، الافعى بلاراس ولا ذيل: انطولوجيا قصيدة النثر الفرنسية، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2001.

49. عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي: دراسة نظرية وتطبيقية، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2007.

50. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المدين، جدة، د ط، د ت.

51. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: عبد الحميد الهنداوي، دارالكتب العلمية، لبنان، د ط، 2001.

52. عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، اتحاد كتاب المغرب، المغرب، ط1، 2003.

53. عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، الجزائر، دط، 2008.

54. عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وآيزر، دلر النهضة العربية، القاهرة، د ط، 2002 .

55. عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة، دار العلم والايمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2009.

56. عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، دار اتحاد الكتاب العرب سورية، د ط، 2000 .

57. عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002.

58. عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، مصر، ط3، دت.

59. علي الحسن ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، سوريا، ط5، 1981.

60. علي داخل فرج، محاكمة الخنثى: قصيدة الشعر في الخطاب النقدي العربي، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2011.

61. عمر عبد العزيز عمر، تاريخ أوروبا الحديث والعاصر (1815 -1919)، دار المعرفة الجامعية، مصر، دط 2000 .

62. عمر فروخ، الأدب القديم من مطلع الجاهلية إلى سقوط الدولة الأموية، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1981، ج1.

63. غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1991.

64. أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تح:محمد علي النجار، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، دط، 2001.

65.

66. فريزة مازوني، انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة عند إبراهيم سعدي، منشورات مخبر الدراسات اللغوية في الجزائر، الجزائر، د ط، 2013 .

67. قدامة بن جعفر، نقد النثر، دار الكتاب العلمية، لبنان، د ط، 1970 .

68. كمال ابو ديب، في الشعرية، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ط1، 1987.

69. كمال خيري بيك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، لبنان، ط2، 1986.

70. محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 2005.

71. محمد صابر عبيد، الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر: الكتابة بالجسد وصراع العلامات، قراءة في اللانموذج العراقي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2010.

72. محمد عبد المطلب، البلاغة الاسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون لونجمان، ط1، 1994، .

73. محمد عبدو فلفل، في التشكيل الغوي للشعر، مقاربات في النظرية والتطبيق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، 2001.

74. محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة: مفهومات قصيدة النثر نموذجا، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، د ط، 2006.

75. محمد علوان، شعر الحداثة :دراسة في الايقاع، مكتبة كتب عربية، د ب، د ط.

76. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط3، 1983.

77. ـــــــــ النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، مصر، د ط، 2005.

78. محمد مفتاح، التشابه والاختلاف :نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1996.

79. ـــــــــ، التلقي والتاويل: مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1994.

80. ـــــــــ، دينامية النص: تنظير وانجاز، المركز الثقافي العربي، المغرب، دط، 1987.

81. محمد منذور، الأدب وفنونه، نهضة مصر للنشر والتوزيع، مصر، ط5، 2006.

82. محمد يوسف علي العثماني، التوجيه الوافي لمصطلحات العروض والقوافي، مطبعة الهند، د ب، د ط، 1881.

83. محمود عباس العقاد، اللغة الشاعرة، دار النهضة مصر، القاهرة، د ط، 1995.

84. ـــــــــ، خلاصة اليومية والشذور، دار النهضة مصر، القاهرة، د ط، 1995.

85. مصطفى حركات، أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1998.

86. موسى خليل، قراءات نصية في الشعر المعاصر في سورية، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د ط1، دت.

87. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، د ب، ط3، د ت.

88. نعمان عبد السميع متولى: إيقاع الشعر البيتي الشعر الحر، قصيدة النثر، دار العلم والايمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2013.

89. نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، المصرية العلمية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1986.

90. وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع للهجري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2006. أبو الوليد بن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ومعه جوامع الشعر للفارابي، تح:محمد سليم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الجمهورية العربية المتحدة، د ط، 1971.

91. يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، دط، دت.

92. يوسف حطيني، في سردية القصيدة الحكائية (محمود درويش نموذجا)، منشورات الهيئة العامة، سورية للكتاب، دمشق، دط، 2010.

الكتب المترجمة:

93. أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، د ب، د ط، د ت.

94. ايف ستالوني، الأجناس الأدبية، تح: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط 1، 2014 .

95. تشارلس داروين، أصل الأنواع، تر: مجدي محمود، المليجي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط 1، 2004.

96. تيزفيتان تودوروف وآخرون، القصة "الرواية" المؤلف في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر: خيرى دومة، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997 .

97. جون ماري شيفير، ما الجنس الأدبي، تر:غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1989.

98. جيرار جينيت، مدخل إلى جامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، بغداد، د ب، د ط.

99. رومان جاكبسون، القضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1988.

100. كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، تر: عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر، ط5، د ت، ج 5.

-المجلات:

101. أحمد زكي أبو شادي، مجلة أبولو، مصر، سبتمبر، 1992.

-رسائل جامعية

102. رابح ملوك، قصيدة النثر وإبدالاتها الفنية، إشراف نور الدين السد، جامعة الجزائر، دكتوراه، 2008/2007 .

103. رياض نويصر، موقف النقد المغاربي من قصيدة النثر، إشراف نورا بعيو، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الماجستر، 2013.

104. شريفة حميدي، تماهي الإحناس الأدبية في قصيدة النثر، إشراف العربي عميش، جامعة الشلف، ماجستر، 2008/2007.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمة **5**

مدخل: 6

أ-نظرية الأنواع الأدبية عند الغرب: 6

ب ـ عند العرب: 18

الفصل الأول: قصيدة النثر الواقع والتحديات **29**

المبحث الأول: حدود قصيدة النثر 30

1- مفهوم الشعر: 30

أ- عند القدامى: 31

ب- عند المحدثين: 36

2 ـ مفهوم النثر: 41

أـ عند القدامى: 42

ب ـ عند المحدثين: 44

3- مفهوم القصيدة: 47

1- بين الأصالة العربية والحداثة الغربية 53

أ ـ الأصل العربي: 53

ب ـ الأصل الغربي: 57

2- فوضى المصطلح: 60

3-الإنتماء الأجناسي لقصيدة النثر: 64

الفصل الثاني: جدلية الشعر والنثر في أعمال محمد الماغوط 74

المبحث الأول: تأرجح اللغة بين الشعر والنثر 77

1- التركيب اللغوي: 78

أ-السيولة والاسترسال : 78

ب-الجمل الطويلة: 79

ج-التقديم والتأخير: 80

د-الحذف: 84

2- مستويات اللغة: 90

ب- اللغة التصويرية وتجليات الانزياح: 93

1- الفجوة:..... 94

2-التكثيف: 97

3-الصور البلاغية 100

4-الرمز والأسطورة 107

- المبحث الثاني: الإيقاع بين الحضور والغياب 111

1-إيقاع التكرار 115

أ- تكرار الحرف: 115

ب-تكرار الكلمة 121

ج-تكرار العبارة: 125

د-تكرار الأساليب: 126

2- إيقاع التوازي: 132

أ- توازي التطابق: وهو أكثر أشكال التوازي بروزا في نصوص الماغوط، ويقصد به تطابق الجمل في بنيتها النحوية واحتوائها على عناصر مشتركة، وبهذا الشكل يمكن « اختصار القواعد النحوية إلى مقولات تحليلية».() ومن أمثلة ذلك عند ""الماغوط" قوله في قصيدة «الخطوات الذهبية»: 133

ب- توازي المماثلة: وهو قريب في معناه من توازي التطابق، غير أن الشاعر لا يحتفظ بجميع عناصر الجمل فيحذفها ويمكن للقارئ تقديرها من خلال سياق الكلام، فإذا كانت هذه العناصر عمدة وجب عليه تقديرها، وإن كانت فضلة لا يكلف نفسه عناء البحث عنها، مثال ذلك قول "الماغوط" في قصيدة " حريق الكلمات": 135

ج- توازي السلسة: يعني ذلك الربط بين جملتين أو أكتر باستخدام إحدى الأدوات، تشكل بذلك سلسلة متوالية الحلقات، كأن يعود الضمير فيها على شيء واحد، ومثال ذلك قول "الماغوط" في قصيدة " القتل" :..... 136

هـ- التوازي العمودي: ويقتصر هذا النوع من التوازي على أجزاء من أسطر القصيدة كأن تشترك بدايات الأسطر في صيغة الفعل المضارع أو الماضي، كما يتجلى ذلك في قول "الماغوط" في قصيدة "نجوم وأمطار": 137

و- شبه التوازي الخفي: 137

3ـ الإيقاع البصري 138

المبحث الثالث: دينامية التناص وانتهاك الحدود الأجناسية. 142

1ـ تمظهرات السرد والحوار: 143

أـ مكونات البنية السردية:..... 144

2 ـ تجليات النثر الصوفي : 153

3- استحضار التراث : 156

أ-التراث الشعبي : 156

ب- التاريخ : 158

الفصل الثالث: **164**

الفصل الرابع **164**

الخاتمة **164**

قائمة المصادر والمراجع **168**

فهرس المحتويات **178**

ملخص:

حاولت هذه الدراسة أن تعالج إحدى الإشكاليات الأساسية المتعلقة بقصيدة النثر، ألا وهي إشكالية التجنيس، إذ اختلف الدارسون في تحديد انتمائها، فمنهم من ألحقها بالشعر، ومنهم من عدها نثرا خالصا في حين ذهب فريق آخر إلى اعتبارها جنسا ثالثا مستقلا.و تشكل أعمال "محمد الماغوط" نموذجا لهذا الخلاف

فهو يجمع فيها بين خصائص الشعر والنثر، فقد تخلى فيها عن الوزن والقافية، دون أن يهمل باقي المولدات الإيقاعية في الشعر كالتكرار والتوازي، كما تراوحت لغته بين اللغة العادية واللغة الشعرية القائمة على الانزياح والتصوير.

ومن بين النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة :إدراج أعمال محمد الماغوط ضمن خانة الشعر، إذ على الرغم من انفتاح نصوصه واستثمارها لخصائص حقول أخرى فإنها ظلت محتفظة بملامح شعرية عديدة لا يمكن تجاهلها، منها شعرية الصورة وشعرية اللغة، وكذا الإيقاع الذي يختلف عن إيقاع النثر ،إذ يلاحظ المتصفح لهذه النصوص وجود نبرة موسيقية عالية ناتجة عن تكرار بعض العناصر أو تقابلها أو تماثلها.