د. عبد الناصر هلال

قصيدة النثر العربية

بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة

الانتشار العربي

د. عبد الناصر هلال

قصيدة النثر العربية

بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة

الانتشار العربي

قصيدة النثر العربية

بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة

هذا الكتاب يقدم رؤية نقدية لقصيدة النثر، عبر تحولات الشعرية العربية، فيتوقف مع الأطروحات السابقة، التي تناولت القضية في شيء من التساؤل، ويقدم مناقشة عميقة لكثير من المصطلحات، التي تتعلق بهذه الظاهرة الجمالية المعقدة "خصوصاً في مكوناتها الإيقاعية"، التي أفرزتها المعطيات الثقافية، والمعرفية والجمالية، التي تنحاز إلى اللحظة وعلاقتها بالإبداع، متحررة من سلطة المؤسسة الفنية والفلسفية، وقد أختارت الدراسة نماذج تشكل آفاقاً متنوعة من الرؤى، لتكشف عن أنساق بنائية معقدة، تحتاج مزيداً من التأمل والتأويل خصوصاً في كونها الإيقاعي، الذي يؤكد حضورها المنفي عبر الذائقة الاعتيادية، وتؤكد فرضيتها الجمالية المفتوحة.

ISBN 978-614-404-274-8

9 786144 042748

نادي الباحة الأدبي

www.adbialbaha.com

«قصيدة النثر» العربية
بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة

«قصيدة النثر» العربية
بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة
(دراسة في جماليات الإيقاع)

الدكتور
عبد الناصر هلال

الفهرس

إهداء 7
مقدمة 11
تحولات الشعرية العربية في مصر 37
شعراء السبعينيات وصدمة الخروج 73
«قصيدة النثر» وهوية الشكل 99
جدل الشعري والنثري 107
«قصيدة النثر» بين الرفض والقبول 121
المصطلح بين الهوية والدلالة 125
«قصيدة النثر» واستراتيجية التلقي 136
فوضى المصطلح ـ مواجهة الفراغ 141
من الموسيقي إلى الإيقاعي 191
المرحلة الأولى: مرحلة التقليد والالتزام 192
المرحلة الثانية موسيقى السطر الشعري 192
المرحلة الثالثة: موسيقية الجملة الشعرية 193
المرحلة الرابعة أو الصورة الرابعة موسيقى التدوير 195
عناصر الإيقاع وصورة 213
للإيقاع نوعان 213
المدى الزمني 213
النبر 219
التنغيم 220
الوقفة 220
إشكالية الحزف وشعرية الإيقاع 225
رسالة الحريري السينية 229

إيقاع البراءة في القصائد الأولى 239
إيقاعية المقاطع في (كي تعود اليمامة) 261
ـ الحركة القصيرة 281
ـ الحركة الطويلة 281
إيقاع التخالف والتآلف 285
الإيقاع التشعبي وشعرية الكتاب 309
من الإيقاع الصوتي إلى الإيقاع البصري 327
إيقاع النبر البصري 347
المصادر 355
المراجع 357
دوريات 362

إهداء

إلى الأديب الناقد د.حسن حجاب الحازمي

والشاعر إبراهيم صعابي

والشاعر حسن الزهراني

اعترافًا وحبًا

عبد الناصر

لا راحة مع الخلق، فارجع إلى الحق فهو أولى لك، فإن عاشرتهم على ما هم عليه بعدت عن الحق، وإن عاشرتهم على ما أنت عليه قتلوك، فالستر أولى لك.

(ابن عربي)

ما من شيء يغري بالنشيد، ولا ـ حتى بالرثاء. فمن أين يجيء الإيقاع المضبوط، القياسي، المتواصل بلا اختلال، فيما الكون يعجّ بالفوضى، والروح بالتضارب؟ أمن خارج الكون؟ أم من خارج الروح؟

(رفعت سلام)

ادركت اليوم اني عاشقة زرقاء،

وأن الألوان القاتمة تفيض حلاوة

.....

استيقظ مهدي على عبق انوثة

داعب شعرات شقر تكتنف ذراعي

وفي احتماء الحضن وشهوة البقاء

تكرّست الصبوة حصانًا في عينيك

أرقبك، أمشط آهاتي

تسقط فوق خدّك المكتوب بي

تدرك الآن اني امرأة تهوى الموت

(جميلة العبيدي)

مقدمة

منذ ثلاثين عامًا تتوق نفسي إلى المغامرة، وترى فيها وجودًا حيًّا فاعلاً، يؤكد خصوصية الذات التي وهبها الله للإنسان في اختياراته، ويؤكد قدرته على التواصل؛ من خلال هذا اليقين انتسبت إلى إبداع التساؤل وضقت ذرعًا بإبداع الممكن، فكتبت عذابات الروح وانكساراتها وتهدمها الطالع من عنفوان الشباب في عناوين شعرية اختصرت هياجها وتمرّدها وانطلاقها إلى إيقاع الحياة، فأصدرت ديوانًا يدين بالولاء للتفعيلة التي كان لها سطوة الغناء في تلك الفترة ويحمل شرارة الخروج الأولى من بكائيات الزمن الجميل، أو بلاغة الغناء والنحيب، كان عنوانه: «الخروج واشتعال سوسنة»[1]، وكان للعنوان إشارته الدالة على تلك الحالة المتوقدة المتوترة، ففي الوقت الذي ضمّ فيه هذا الديوان محاولات لكسر نموذجية البنية الموسيقية وبلاغة الحضور، حاولت الخروج على النظام التفعيلي مدفوعًا برغبات نفسية ووجدانية وروحية وايديولوجية ملحّة، فكسرت السياق المنتظم لبنية التفعيلة التي تعرفها كتب العروض او كتب الذاكرة المطمئنة.

(1) عبد الناصر هلال: الخروج واشتعال سوسنة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة إشراقات 1989.

استشعرت في تلك الفترة ـ منتصف الثمانينيات ـ نشوة العروق الجمالي عندما خنت اللغة المجلجلة، والصراخ العقيم، المحتفية بسجع الكهّان الجدد، وتعرّيت من قشرة الزيف والمساحيق الباهتة، وشدّتني رجفة شعرية متوترة، هربت من قبضة اللغة الآمنة، وأحسست بأن للزمن كثافة مختلفة عما تختزنه الذاكرة المعطوبة.

قرأت في تلك الفترة ديوان «لن» لأنسي الحاج، و«الرأس المقطوع» أدهشني عنوان قصيدة فيه، يحمل صورة لم تمرّ عليها روحي من قبل: (كلما أحببتهم سقطوا من القطار)، وقلت لعله يشعر بتلك القشعريرة التي تداهمني باستمرار عندما قرأت فيها:

«إبدال يديها بالضحك وما هي إلا نصف ارتباك. لم يشعر به الفارس من قبل»[1].

أحسست يومها بالهزيمة، فخرجت من الانتظار المزيف إلى لغة الهزيمة والتوجع والألم المتدفق في حنايا القلب والروح، والضجيج الذي يسكن الرأس المعبأ بأوهام القداسة ولغة الأطلال المحرومة من الأسى الحقيقي والبكاء المرّ، فاللغة ومفرداتها ليست شاطئًا نريح عليه جوانحنا المتعبة «ولا هي غرغرة خطابية تموت على صقيع المنبر، إنما هي بمثابة الأفق الذي تنفتح به الرؤية القصوى على الكون في صلته باليومي، انفلاتًا من مكيدة تجويد المعاني»[2].

(1) أنسي الحاج: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج1، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة 2007، ص123.

(2) محمد العباس: **ضد الذاكرة شعرية «قصيدة النثر»**، بيروت: المركز الثقافي العربي 2000.

عرفت في تلك الفترة ـ منتصف الثمانينيات ـ أن ليس في الشعر ما هو نهائي أو مطلق أو خالد مادام الإبداع ـ وخصوصًا الشعر ـ خاضعًا لحالة الشاعر وتجربته فأي قوانين يمكنها أن تستوعب الانفلات والتوقد والفراغ والصمت والبكاء والضحك وتدفق الروح في الجسد وسريان القشعريرة في الأوردة، وقلت حقًا ما قاله أنسي الحاج: «نحن في زمن السرطان هنا، وفي الداخل. الفن إما يجاري، وإما يموت. لقد جارى، والمصابون هم الذين خلقوا عالم الشعر الجديد»[1].

كان أدونيس في تلك الفترة الراهب الذي يطبّب جراحات الذاكرة المنقوعة في شجن عائلي، يدير ظهره للتهويمات البلاغية التي ترميه بالعصيان والزندقة والمروق والخيانة لتاريخ ممدّد في الردهات المظلمة، تقبض عليه يد الحراس البررة، المنسجمين مع عطره المعتق، ومخدره القابع تحت سقف الذاكرة.

اختار أدونيس الريح واحتفل بها في وجه صلابة الجدران وصقيع الخيام، احتفل بالحلم وتزوج الحياة:

كان لي معه أن أكتب الريح، أقرأ شيخوخة الحجر
كان لي أن أرفع الحلم سقفًا وأتزوج الحياة لونًا لونًا
كان لي أن أتشمّم الزمن وأرسمه
بأهداب
تتدلى
منها

(1) أنسي الحاج: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص22.

أيامي

أجراسًا

أجراسًا

اضحك مع نهار لم يات

اعقد أحلافًا مع تاريخ آخر»[1].

كان طبيعيًا في تلك الفترة ان يعقد ادونيس احلافًا مع تاريخ آخر، في ظل حصار عقيم، مملوء بالرفض والاحتجاج لكل وعي يقود ذائقة مهيأة لمعرفة الوجود، هذا الوجود ينتج سياقات جمالية مختلفة ويواجه فعلاً نقديًا متباطئًا وغافلاً عن إدراك اللحظة وإيقاعها، مرتهنًا بشعور خاص، نمطي، مجدب.

اصدرت في بداية التسعينيات ديواني الثاني (كلما مرت على دمي ارتبكت)[2]، ومارست فيه رغبة البكاء المرّ، احتفلت بانكسار الروح وضجيج الضياع والتوتر، آمنت مع اللغة علاقة العروق، وخلعت عليها كونًا خاصًا، صببت عليها حرقتي، فخلعت علي سندسها وفطرتها وسذاجتها، تخلّت عن أكوام القش وثريد القبيلة، انجذبت لحنين العاشق المخبول.

واكتملت رغبتي في خصام لغة المؤانسة والاطمئنان

(1) أدونيس: **الأعمال الشعرية الكاملة**، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة 2007 ص29.

(2) عبدالناصر هلال: **كلما مرت على دمي ارتبكت**، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة إقليم وسط وجنوب الصعيد الثقافي 1998.

حين اصدرت ديواني الثالث: (امراة يروق لها البحر) ابريل/ نيسان 2000[1]، الذي التقطته حينها ثقافة البن العربي المعتق، ثقافة النقد الاخلاقي الذي حاكم كثيرًا من الأعمال الإبداعية في مطلع القرن وأهمها (وليمة لأعشاب البحر) لـ «حيدر حيدر» فدعا احد نقاد الصحافة الأخلاقية إلى مصادرة الديوان لأنه يسيء لثقافة الاعتداء على القيم والأخلاق واستشهد بمقاطع منها:

أنت لما تزل في حضرة النار قرويًا

وفي خضرة الماء مزدحمًا بنبوءة الأرياف

اقرا كتابك

يخرج قلبك أبيض من غير سوء

وعيناك دليلاً على الأمشاج[2].

كانت تلك الحادثة نقطة تحول عميق في تأملي الجمالي والوجودي والثقافي، فاشتعلت رغبتي في الخروج الكامل، لأنني أكون انا حينئذ وليس سواي.

كان خروج السبعينيات في تلك الفترة نحو «قصيدة النثر» عاملاً قويًا لكسر الأبنية العازلة ودخول مصر في ثقافة التساؤل وشعرية التشظي، وقلت يومها ما الذي يدعو إلى التتابع والانتظام والنموذج والسكون والموت، وكنت أوقن في تلك الأثناء ان الحداثة تفرزها شعريات حية وعميقة أنتجها وجود متحرك خارج تراكمات الذاكرة، وان الحركة

(1) عبدالناصر هلال: **امراة يروق لها البحر**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب سلسلة إشراقات 1989.

(2) المرجع السابق، ص25.

والتغيير يهدمان فرضية الانتظام وسلطة النموذج، وبالتالي لا تستقر أية مفاهيم أو ممارسات جمالية، بل تنهار وبالتالي تسقط الأبنية الشامخة التي تمارس سياسة التسلط والقهر خصوصًا المعرفي والجمالي، وتنهض ابنية تحتضن الانكسار والتلاطم والتوتر وأهمها الإيقاع الذي يكشف خلخلة الذات بعيدًا عن الصراخ المجاني وخلخلة الوجود واندثار اليقين وارتفاع صوت الظن والمساءلة.

انشغلت بالبنية ومكوناتها بوصفها نتاجًا نفسيًا وجماليًا وثقافيًا، تشبثت بالكثافة والإدراك، تاملت ما وراء المكتوب حيث تمّ انصهار عناصر متعددة لخلق شعرية تقوم على الجدل، وتطرح تراكمات في الاثر المنتج تجعل المتلقي حاضرًا وفاعلاً فالتفت إلى تداخل النصوص وتعالقها من خلال جدل الذاكرة والخطاب المعاصر في مرحلة ما من مراحل اهتماماتي البحثية وأنجزت ذلك في: (الشعر العربي المعاصر، انشطار الذات وفتنة الذاكرة)[1]، الأمر الذي دفعني إلى التجريب، فاتجهت إلى كتابة الجسد والعراء بوصفه كونًا يحتوي شعرية عميقة في مقابل كتابة المقدس والمغلق، فانتجت: (خطاب الجسد في شعر الحداثة)[2] الذي قادني إلي معاينة الجدل بين شعرية الفوضى والحلم عبر التكثيف البنائي والدلالي حيث يهيمن اليومي والسردي والإيقاعي،

(1) د عبدالناصرهلال: **الشعر العربي المعاصر**، انشطار الذات وفتنة الذاكرة، القاهرة: دار العلم والإيمان 2009.

(2) عبدالناصر هلال: **خطاب الجسد في شعر الحداثة**، القاهرة: مركز الحضارة العربية 2005.

فتعقبت شعرية التماهي النوعي او التداخل الاجناسي وكسر الحدود والفواصل في: (آليات السرد في الشعر العربي المعاصر) [1]. انجذبت إلى ثقافة المحذوف وشعرية الصمت واللعب والحلم وعبث الطفولة حين مارست «قصيدة النثر» حضورًا كتابيًا ضد هيمنة الشفاهي وثقافة الأذن، فانتقلت إلى فضاء الروح وضجيجها ومارست همهمات الشبق مع بهاء الصفحة البيضاء، فاتسعت شعرية الفضاء وتعددت أشكال البوح عبر بنى خطية متنوعة ومستويات نسقية متحولة ومتغيرة تلقفت اسئلة الروح.

حاولت أن اتبيّن ملامح الجدل بين ابنية الفضاء الصوتي وابنية الفضاء الكتابي في كتاب: (الالتفات البصري من النص إلي الخطاب)[2]، وقد كشف هذا الكتاب في حينها ثقافة التلفيق والادعاء واللصوصية التي افتعلها المرتزقة حين وقعت بين الإغارة والإحالة، وكنت سعيدًا عندما كتب الدكتور أيمن تعيلب مقالاً، فضّ فيه اشتباكًا علميًا حين فرق بين الأصل والصورة، وبين الاجتهاد العلمي والادعياء في الواقع الثقافي المصري حين لبس أحدهم عباءة الأستاذية، وآخر ابتدع نظرية، وكل هذا وهم سردي كبير في امتلاك المصطلحات أو تاسيسس النظريات. في هذا الكتاب استعملت مصطلحًا اشرت إلى مفهومه وادخلته إلى حيّز التطبيق وكنت اول من مارس المفهوم والإجراء، واود في

(1) عبدالناصر هلال: **آليات السرد في الشعر العربي المعاصر**، القاهرة: مركز الحضارة العربية 2006.

(2) عبدالناصرهلال: **الالتفات البصري من النص إلى الخطاب**، القاهرة: دار العلم والإيمان 2009.

هذا السياق أن أشير إلى تلك الدراسة المهمة التي قدّمها في هذا الصدد دكتور تعيلب[1].

فتح كتاب (الالتفات البصري) الطريق إلى تبني «قصيدة النثر» بوصفها انقطاعًا وتاسيسًا جماليًا ومعرفيًا في آن، استيعابًا لشعريات سابقة وطرح بدائل تجريبية تتفق ومفاهيم الحداثة الشعرية لتنطلق من لحظات خاصة جمالية وفلسفية تستوعب الذات الموقنة بقدراتها على إحداث زمن خاص يتمتع بالتجاوز والتخطي للمستقر والنموذج فتهشمت ابنية شعرية ومعرفية لتنطلق «قصيدة النثر» إلى ابنية مفتوحة تجاوزت الأشكال المستقرة سواء في نظامها الجمالي والإيقاعي أو الدلالي.

كان طبيعيًا أن تقف شعرية «قصيدة النثر» في منطقة النفي والنفور والجمود والإنكار لأنها خارج آليات الإثبات الذي تربي عليه القارئ وشكّل وعيه على جماليات العصور الغابرة التي ترفل في أحضان الصحراء والخيمة والطلل.

أصبحت «قصيدة النثر» الكون الفسيح المفتوح على تأويلات عدة، الحياة في عبثيتها وفوضاها وضجيجها وتوترها واصطخابها وعنفوانها وقسوتها وتعهرها وجمالها

(1) د أيمن تعيلب: (وهم العبقرية والابتكار في الخطاب النقدي العربي المعاصر، سردية الإلتفات البصري والعقل النقدي المستعار)، بحث منشور بمجلة كلية الالهيات ـ قسم اللغة العربية ـ جامعة الوداغ ـ تركيا، ص1 وقد أكد فيه دكتور أيمن بقوله «إن زعم الباحثين علاء عبد الهادي وخالد الأنشاصي في تأسيس النظريات والمصطلحات هي إحدى الصيغ السردية الثقافية الوهمية التي تهيمن على الوعي الثقافي المصري المعاصر».

الغامض، احتفالاً ببهجة الحزن وبديلاً للبكاء المرّ من الشرفات الباردة الهادئة بكاء الرومانسيين الحالمين.اصبحت قادرة على استيعاب التفسخ والانكسار والسقوط والتعهر والتردي والعدم والبطش والقسوة والفجور. إنها إيقاع خرافي تسكين له الروح.

إنها تجربة المواجهة للذات واختبار القدرات الجمالية ومساءلة التاريخ الجديد لشعرية هاربة من التنميط والتقنين، تندفع في افق المستقبل لتصنع زمنًا خاصًا خارج السياق، فتصبح قصيدة دلالية كما يذهب جان كوهن[1]، وبذلك تخرج من المتوقع إلي التساؤل ويصبح لها منطقها الخاص في بنائها وتشكيلها وإيقاعها وتوتراتها التعبيرية والنفسية، وهي بذلك «تشكل عبئًا على القارئ، وتتطلب جهدًا معرفيًا وخبرة وإحاطة تعوز الكثير من القراءة فتفوتهم حكمة القصيدة ودلالتها وبلاغتها، فيرمونها بالغموض غالبًا أو المجانية والفوضى»[2] لم تستمد «قصيدة النثر» وجودها من بلاغة الذاكرة، بل خلقت في النثر جمالاً لم تقصده، وحقّقت إيقاعها من خلال تشكل النصوص داخليًا، لم تحضن الإيقاع الجاهز الخارجي؛ فاستطاعت أن تخلق مساحات واسعة في شعرية التلقي، انصهرت «قصيدة النثر» مع كل عناصر الكتابة، وخلقت علاقات جديدة لغوية وأخرى غير لغوية،

(1) جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء: دارتوبقال 1986، ص1.

(2) حاتم الصكر: حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في «قصيدة النثر»، صنعاء: إصدارات وزارة الثقافة والسياحة 2004 ص 191.

ومن هنا أوجدت تناقضًا في المفهوم حين صالحت بين كلمة قصيدة بشعريتها المحلّقة المتوترة والنثر ببساطته، خرجت من الأداء المعنوي إلى الإنجاز الدلالي، تركت الشفاهية بكل معطياتها الصوتية إلى الكتابية بكل إمكاناتها الحديثة من النصية المحدودة إلى التشظي أو التعدد النصي، من الموسيقى إلى الإيقاع، من الخيال إلى الوجود.

عندما شرعت ـ منذ عامين ـ في إنجاز دراسة عن «قصيدة النثر» كان طبيعيًا أن أتابع إنجازها الإبداعي، لتمنحني بهجة الحضور في الوقت الذي تستفز فيه وعيي ووجداني فاكتبها لأشعر بالحياة وأتواصل مع سياقها المعرفي والجمالي، وأن أتابع في الوقت نفسه كل ما يُكتب عنها من دراسات نقدية لأفيد منها وأتامل رؤية باحثيها.

وقد وجدت في كثير من النصوص الشعرية الحذلقة والفجاجة والثرثرة والترهل والادعاء، وأيقنت أن مثل هؤلاء الشعراء انحازوا إلى «قصيدة النثر» فكاكًا من الضوابط الفنية التي طرحتها الشعرية العربية على مرّ العصور التي تجعل الشاعر يدرك قيمة الحرية الجمالية، ويسعي إلى تحقيقها من منظور الامتلاء والإدراك لا من منظور الخواء والجهل وغياب المعرفة، فعروا الجسد وفتقوا أربطته فأصبح يواجه الواقع بصورة مبتذلة يمارسون من خلاله الجنس وكسر التابو بعيدًا عن سياقه الجمالي فيجلب الغثيان والاشمئزاز، في الوقت الذي كان أمام الشاعر أن يمارس في جسده الفساد الجميل بعيدًا عن قبح الفعل وشهوة الادعاء. وفي الوقت نفسه وجدت نصوصًا تعاملت مع الجسد بوصفه كونًا ومملكة خاصة، قادرًا على استيعاب ذاكرة الواقع ومشكلاته، فأصبح نصًا متوترًا عميقًا مفتوحًا على آفاق دلالية وإيحائية عدة، اتسعت دائرة «قصيدة

النثر» فانجبت شعراء خرجوا من جوف الامتلاء المعرفي والثقافي والسياسي فاستوعبوا شعرية الماضي والحاضر وقدموا نماذج في تجربة الشعر الحرّ تضجّ بمحاولات التجريب بحثًا عن نص ملائم لجنونهم الإبداعي الخلاق فانتجوا زمنًا خاصًا لشعرية جديدة تتسم بالغموض والامتلاء والتلاقح والتوتر والتموج.

أما على المستوي النقدي فقد تعرضت «قصيدة النثر» في عقدي الثمانينيات والتسعينيات للجفاء والتجاهل والرفض والإنكار، وكانت الدراسات التي تتعامل معها محدودة وقصيرة في دورية هنا أو هناك أو نقطة في فصل أو فصل في كتاب. استمر هذا الحال حتى منتصف التسعينيات حين ظهر كتاب دكتور محمد عبد المطلب: (تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات)[1]، واتسعت ملامحها في نهاية التسعينيات من خلال دراسته: (هكذا تكلم النص)[2] التي تعاملت مع شعرية رفعت سلام وهو واحد من أهم شعراء «قصيدة النثر» في مصر، وتابع حضورها وعرض لكثير من قضاياها في: (النص المشكل)[3]، و(شعراء السبعينيات وفوضاهم الخلاقة) [4].

(1) د محمد عبدالمطلب: **تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات**، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية 1995.

(2) د محمد عبدالمطلب: **هكذا تكلم النص**، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب 1997.

(3) د محمد عبدالمطلب: **النص المشكل**، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية 1999.

(4) د محمد عبدالمطلب: **شعراء السبعينيات وفوضاهم الخلاقة**، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة 2009.

وقد رأى دكتور محمد عبد المطلب «برغم المواجهة الخشنة التي استقبل الواقع الأدبي بها «قصيدة النثر» فإنها استطاعت أن تحقّق لها وجودًا محترمًا، وجاء الاحترام من توخدها بعالمها في مناطقة الشعرية، أو لنقل إنها أصبحت العالم في شعريته إذ انكسرت الحواجز النوعية وتداخلت الأجناس القولية وغير القولية، واصبح مألوفًا أن تحلّ الشعرية في نصوص غير شعرية، وأن تحلّ النثرية في نصوص شعرية»[1].

يلخص دكتور عبد المطلب فيصل الجدل حول علاقة التسمية أنه لا يرغب أن يكون معيار الشعرية هو الوزن ولا يهمّ أن يكون النص موزونًا أو غير موزون ويرى أن السؤال الحقيقي هو (هل هذا النص شعر أم غير شعر؟)»[2].

فتحت كتابات د. محمد عبد المطلب عن «قصيدة النثر» الطريق - في مصر - أمام دراسات كاملة دارت حولها تقع هذه الدراسات بين الموضوعية واللاموضوعية والاجتهاد والادعاء وحذف المرجعية وعدم الأمانة، ورغبة المشاركة، كما أن بعض هذه الدراسات لم يتعامل مع فلسفة الظاهرة فجاءت حشدًا أو جزئيات متناثرة أو جزئية واحدة في «قصيدة النثر»، كما جاءت بعض الدراسات لا رابط فيها بين العنوان والمحتوى.

ففي عام 2002 قدّم د عزت جاد دراسة بعنوان: (الإيقاعية مقاربة إجرائية) تطبيقًا على قصيدة (حزن في

(1) شعراء السبعينيات وفوضاهم الخلاقة، ص3.

(2) المرجع السابق، ص44.

ضوء القمر)[1] لمحمد الماغوط، واقتصرت الدراسة على تحليل هذه القصيدة تحليلاً إيقاعيًا من منظور إعادة تشكيل بنية الوحدة الإيقاعية/ التفعيلة إلى نوى ثلاثة: فا، علن، علتن، بحيث تصبح النوى معيار القياس الترددي علي شاكلة حركة الشعور، وربط بينها وبين الدلالة، وهو الأمر نفسه الذي مارسه د. كمال أبو ديب في دراسته: (البنية الإيقاعية للشعر العربي) مع اختلاف النص موضع التطبيق وبالتالي اختلف معيار تردد الوحدات الصوتية أو النوى، كما أن عزت جاد قد أشار في عنوانه الداخلي إلى أن ما فعله (نظرية إيقاعية)!!، والنظرية عبء على ثقافة تاريخ ممتد، فلم تنهض في الثقافة العربية إلى الآن، والنظرية مشروع معرفي وفلسفي وجمالي له أدواته وآلياته مما جعلها غير ممكنة في أدبنا العربي، نحن مستوردون للنظريات ولسنا منتجين لها، لم يحفل تاريخنا الأدبي بنظرية عربية خالصة إلى الآن على الرغم من الرؤيًا والتصورات، لكنها لم تخرج عن كونها اجتهادات شخصية لم ترق إلى مستوى النظرية.

إن اختيار عزت جاد لقصيدة واحدة ليس دليلاً على «قصيدة النثر»، فـ«قصيدة النثر» ليست قصيدة واحدة، كما أنه لم يقدم سطرًا وحدًا في ثنايا الكتاب عن ماهية «قصيدة النثر» وقضاياها وأسئلتها أو فلسفة وجودها بوصفها شكلاً جديدًا اللهم إشارة عابرة ضمن هوامش الكتاب في آخرها وآخره، وقد أقرّ فيها بأن هذه القصيدة هي البذور الأولى أو

(1) د عزت جاد: الإيقاعية، مقاربة إجرائية على «قصيدة النثر»، القاهرة: دار الفكرالعربي 2002.

المقدمة الجنينية لهذا النوع فيقول عنها: «محاولة أولى اصّلت لشعرية «قصيدة النثر»»[1] فكيف للمحاولة الأولى أن تصبح دليلاً حيًا عميقًا لكتابة مغايرة/ «قصيدة النثر»؟.

وفي عام 2004 قدم د. محمود الضبع دراسة بعنوان («قصيدة النثر» وتحولات الشعرية العربية)[2] تناول فيها كثيرًا من قضايا «قصيدة النثر» في حوار علمي علي الرغم من بعض الملاحظات المنهجية التي اعتورت الدراسة مثل إقحامه تحليل نص من الشعر العمودي للمتنبي، ثم تحليل نص آخر من شعر التفعيلة ليوسف نوفل وتحليل نص نثري من النثر العربي للمنفلوطي، وليس لهذه النصوص علاقة بـ«قصيدة النثر»، كما أنه في جانبه التطبيقي اعتمد علي ديوان (سيرة الماء) لعلاء عبد الهادي فهل سيرة الماء هي «قصيدة النثر» في عمومها بكل اتجاهاتها وجمالياتها، وهل عمل واحد مهما كانت جمالياته يمثّل ظاهرة جمالية خلافية بحجم «قصيدة النثر»؟.

وفي العام نفسه قدم عبد العزيز موافي دراسته («قصيدة النثر» من التاسيس إلي المرجعية)[3]، وفيها قدم

(1) الإيقاعية، مقاربة إجرائية على «قصيدة النثر»، مرجع سابق، ص 121.

(2) د محمود الضبع: «قصيدة النثر» وتحولات الشعرية العربية، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية 2004.

(3) عبدالعزيز موافي: «قصيدة النثر» من التاسيس إلى المرجعية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة مكتبة الأسرة، 2007.

حشدًا معرفيًا متنوعًا ومزدحمًا أراد به أن يواجه واقع الرفض والإنكار لـ«قصيدة النثر»، فآثر ألا يترك شاردة أو واردة تتعلق بها، وكان هذا سببًا مباشرًا في وقوع عمله في مزالق علمية منها: أولاً: الاضطراب المنهجي في خلط المفاهيم والمصطلحات، حيث استخدم ـ على سبيل المثال ـ مصطلح الشعر المنثور مرادفًا لمصطلح «قصيدة النثر»، ويراه الجذور الأولى أو البدايات الباكرة لهذه القصيدة حيث يؤكد بقوله: «لقد ظهر هذا النموذج في بداياته الباكرة ـ يعني «قصيدة النثر» ـ تحت مسمى الشعر المنثور، وذلك بدءًا من كتاب نقولا فياض في نهايات القرن الثامن عشر وبالتحديد عام 1890»[1].

ثانيًا: انتاب الكتاب اضطراب منهجي أدّى إلي ترهل البنية المعرفية التي ينمو عليها البحث فأصبح مجموعًا من القضايا المتناثرة التي تصلح كل واحدة منها بحثًا مستقلاً، ولهذا لم يكن التناول لكثير من القضايا المتعلقة بهذا الشكل الجديد عميقًا، ومما يدلّ على هذا الحشد الموضوعاتي الذي سبّب خللاً في اتساق المنهج العلمي كثرة العناوين الفرعية والجزئيات حيث استخدم في الباب الأول اثنين وثلاثين عنوانًا، وفي الباب الثاني اثنين وثلاثين عنوانًا أيضًا، وفي الباب الثالث استخدم سبعة وعشرين عنوانًا وفي الرابع سبعة وعشرين عنوانًا، فيكون إجمالي العناوين التي اشتمل عليها الكتاب (118) عنوانًا، أبعدته هذه العناوين عن فلسفة الظاهرة.

وفي عام 2009 صدرت ثلاثة كتب أولها: دراسة د. صلاح

(1) عبدالعزيز موافي: «قصيدة النثر» من التاسيس إلى المرجعية، ص 18.

السروي: («قصيدة النثر» ـ دراسة نظرية تطبيقية)[1]، وهي دراسة موجزة للغاية انطلق د. صلاح في تناوله النظري من خلال مناقشة ثلاث قضايا: الأولى: أزمة المصطلح، الثانية: مفهوم الشعر وعلاقته بالنثر، الثالثة: الملامح الجمالية وقضايا الشعر، وقد عرض د. صلاح لهذه القضايا في إضاءات سريعة أو دراسات خاطفة وهي قضايا تحتاج إلى كثير من التأمل والتحليل بوصفها قضايا جمالية شائكة لنوع شائك، كما أن الدراسات التطبيقية لم تنطلق من زوايا التناول النظري لقضايا الكتاب، بل أصبحت كل دراسة مستقلة عن الأخرى بشكل مستقل في إطار عام لـ«قصيدة النثر».

أما الكتاب الثاني الذي صدر في تلك الفترة فهو: «قصيدة النثر العربية، ملامح من خلال شعرية النوع وحدود التجريب)[2]، للدكتور أيمن بكر وفيه قدّم نظرته إلى «قصيدة النثر» قصيدة التفعيلة بوصفها ـ من وجهة نظره ـ المثال والنموذج للتجريب، حيث يؤكد: «قصيدة التفعيلة التي اراها صاحبة النموذج التجريبي الأهم في الشعر الحديث»[3] هذا الاعتقاد الذي يتابى عند مناقشة «قصيدة النثر» ويستعصي على الحضور لأنها تقوم على كسر النموذج الذي ينطلق من خلاله أيمن بكر، وكان هذا التصور سببًا في دراسته في إطار تجميعي لبعض مقالاته التي حاول نظريًا

(1) د. صلاح السروي: «قصيدة النثر»، دراسة نظرية تطبيقية، القاهرة: نفرو للنشر والتوزيع 2009.
(2) د. أيمن بكر: «قصيدة النثر العربية، ملامح النوع وحدود التجريب، القاهرة: أريبسك للنشر 2009.
(3) المرجع السابق ص 11.

أن يجد علاقة بينها وبين «قصيدة النثر» التي اختفت من حيث أراد، وحشد في الكتاب ما هو خارج القضية، ثم عاد ليؤكد في مقدمة كتابه أن: «فصول الكتاب لا تتحرك في اتجاه واحد صعودًا أو هبوطًا، باتجاه تثبيت «قصيدة النثر» أو زعزعتها، فلكل فصل أسئلته التي ربما تتضح إجاباتها أو جوانب من إجاباتها»[1].

لقد قام أيمن بكر بتجميع مقالاته التي أنجزها في فترات متغيرة تحت لواء «قصيدة النثر»، ومما يشير إلى حضور كتابه خارج الدائرة اشتماله على عناوين ليست من «قصيدة النثر» في شيء مثل دراسته عن «قصيدة النثر» العامية ودراسته عن (غواية المكان) لمحمد حبيبي الشاعر السعودي، و(عفيفي مطر آخر شعراء المعلقات)، (ورقيات بافقيه) ودراسته (نحو عالم إنساني) في ديوان من شعر العامية، هل هذه الدراسات تنتمي إلى «قصيدة النثر» وتكشف جمالياتها؟.

ومن الدراسات التي قدمت في العام نفسه: ««قصيدة النثر» والتفات النوع» (لعلاء عبد الهادي)[2].

في عام 2010 أصدر شريف رزق كتابه: «شعر النثر العربي في القرن العشرين»[3]، وهو كتاب تاريخي لظاهرة

(1) «قصيدة النثر العربية، ملامح النوع وحدود التجريب، 1.
(2) د. علاء عبدالهادي: «قصيدة النثر» والتفات النوع، القاهرة: دار العلم والإيمان 2009.
(3) شريف رزق: شعر النثر العربي في القرن العشرين، القاهرة: أريبسك للنشر 2001.

كسر النسق رصد فيه حركة شعر النثر العربي من التاسيس إلى التطور منذ القرن الماضي، ورصد تحولات هذا النوع من الكتابة من خلال ثلاث حلقات: حلقة (الشعر المنثور) وحلقة (شعراء السيريالية المصرية)، وحلقة (شعراء مجلة شعر).

كما درس الباحث الأشكال الكتابية القائمة على علاقة الشعر والنثر، وعرض للمفاهيم النظرية للانواع الشعرية في شعر النثر. وكان جهده في هذا البحث تاريخيًا وموقفه حياديًا.

وقد اشار في هذا البحث إلى بحث آخر متمّم له بعنوان: ««قصيدة النثر» في مشهد الشعر العربي».

هناك دراسات أخرى تعاملت مع فلسفة الظاهرة في العالم العربي وفي مصر، وانطلقت نحو تاسيس معرفي وجمالي وفلسفي يقوم على استيعاب الواقع وثقافته ليتماهى مع ثقافة الوجود، يهرب من اليقين وسلطته إلى الظن وتساؤله، من اهم هذه الدراسات: «ضدّ الذاكرة، شعرية «قصيدة النثر»» 2000م[1]، للباحث «محمد العباس» الذي يرى ان القصيدة الجديدة وتتمثل في «قصيدة النثر» ـ من خلال علاقتها كإبداع بفكرة الإنسانية ـ لا يحاولها شاعر بقدر ما يعيشها إنسان، فهي فعل اختراقي في الجوهراني من العناصر لا لعب بالشكلاني[2]. في الوقت الذي يرى فيه أن ««قصيدة النثر» ليست حدثًا عرضيًا او فنيًا وحسب، بل هي

(1) محمد العباس: ضد الذاكرة شعرية «قصيدة النثر»، بيروت: المركز الثقافي العربي 2000.
(2) المرجع السابق، ص 48.

ظاهرة تعبيرية آخذة في التشابك مع كافة الخطابات الإنسانية، وها هي تحتل مساحة واسعة في المشهد الثقافي العربي لتكون لسان الغائبين أو المغيبين، ووسيلة تعبيرهم الادبي الأوسع، إذ تتابى أو تتسع حتى لمن هم خارج تصنيف الشعراء»[1].

ومن الدراسات المهمة التي تناولت «قصيدة النثر» في إطار فلسفة النظرية دراسة د. أيمن تعيلب: «شعرية الظل ومقاومة النسق الثقافي مقاربات معرفية وتخييلية لـ«قصيدة النثر» العربية»[2].

تطرح هذه الدراسة وعيًا مغايرًا للسائد المطروح وتصورًا مختلفًا لا ينهض على فكرة النفي الساذج أو القبول الصامت، تصورًا حاضرًا بين الاتصال والانفصال في الآن نفسه، يستطيع أن يقرأ شعرية الإنسان والحياة، ويؤول الهمس والخفة ويسمع حنين الروح إلى بهجة مختلة، فاستخدم لغة تساوي كثافة التوتر وتراكم الزمن الخاص فهو يشير بقوله: «ستكون منهجيتنا في هذا البحث منهجية قبل معرفية وقبل منهجية معًا، أو قل سوف يكون منطلقي الجمالي والمعرفي إحلالاً لمنطق الوجود محل منطق الثقافة، ولمنطق قوة التعدد الثقافي ـ لا التغاير الثقافي ـ محل منطق تفرد الوحدة، ومنطق الحركة محل منطق الثبات، ومنطق جماليات العبور والنشاط والوفرة والهجرات الجمالية

(1) ضد الذاكرة شعرية «قصيدة النثر»، مرجع سابق، ص 75.
(2) د. أيمن تعيلب: شعرية الظل ومقاومة النسق الثقافي، مقاربات معرفية وتخييلية لـ«قصيدة النثر» العربية، القاهرة: أريبسك للنشر 2001.

والمعرفية اللامتناهية محل منطق التطابق والهوية والانسجام، ومنطق العبور والتوالد والتعدد محلّ منطق النظام والمماهاة، وفي النهاية سوف نحلّ منطق كتابة الحضور اللحظي بوصفه نسيانًا متكررًا ومتحولاً أبدًا عبر كثافة الزمن المعقدة والباهظة محل منطق الذاكرة الشعرية، ومنطق الغياب الخلّاق والفراغ النشط البنّاء محل منطق التراكم والتحصيل الجمالي الفقير الذي شاع في الشعريات العربية المعاصرة شيوعًا مملاً مضجرًا»[1].

هذا التصور المتماهي مع شعرية «قصيدة النثر» يدخل إيقاع اللحظة وهو القادر على ارتياد الآفاق والأقاصي، ويجعل الإدراك النقدي قادرًا على اختراق النسبي وصولاً إلى وظيفة الفعل الشعري.

«قصيدة النثر» جاءت هروبًا مقصودًا من الخطابية والجلجلة والتنميط والنسب والتراكم والتتابع، هجرت كل ما هو خارجي وجاهز، واعتنقت كل ما هو تلقائي وبسيط في بنيتها، ومن هنا وضعت المتلقي العربي في مأزق لأن أدواته التي كان يتعامل بها مع الشعريات السابقة لم تعد صالحة لقراءتها، خصوصًا أنها خانت النموذج واحتمت بالوجود وتماهت مع الحياة فكان من أهم مظاهر هذا التحول الانتقال من الموسيقى إلى الإيقاع لأنها تعني أن الموسيقى عنصر جاهز معد من ذي قبل لا يكشف سوى الطنين الأجوف وله كثافة زمنية مختلفة عن كثافة اللحظة الراهنة، فانكسر الطنين وأدارت ظهرها لقرع الطبول واستسلمت لإيقاع الحياة

(1) شعرية الظل ومقاومة النسق الثقافي، مقاربات معرفية وتخييلية لـ«قصيدة النثر» العربية، مصدر سابق.

بعيدًا عن الانحباس وموسيقى الغرف المغلقة الكائنة في فاعلن ومستفعلن وفعولن.

كان هذا التحول صدمة في بنية الوعي وسببًا مباشرًا في التنكر لها ورفضها، لقد حققت حشدًا إيقاعيًا مختلفًا، لأنها تمتلك خصائص في بنيتها الداخلية حقّقتها نتيجة انفلاتها من الأشكال المستقرة الثابتة الجاهزة، وبحثها الدائم عن شكل جديد لتخترقه من جديد وتمضي مستعصية على التقنين والاستقرار. أصبحت كتابة أخرى لأنها: انفتحت على الأنواع الكتابية الأخرى انفتاحًا عميقًا خصوصًا السردية، وتحول الإيقاع في ظل هذه الخاصية إلى إيقاع تراكمي، بسيط، هادئ، هامس ـ تحار معه ذائقة الإنشاد ـ لأن بنيتها تتحرك من المجاز إلى السردية أو العكس، فتشهد تحولاً إيقاعيًا مماثلاً عبر بنية الحوار إذا كانت تجربة البنية تقوم على المواجهة، فيصبح الإيقاع سريعًا متوترًا لا يستحوذ مساحة زمنية ومكانية واسعة، يناسب جدل الذات والآخر، وعندما تسود بنية سردية فإن كثافة الإيقاع تتراخى حيث تسود بنية الوصف والحكي، فينشأ إيقاع هادئ وبطيء، في الوقت الذي أفادت فيه «قصيدة النثر» من البنيات الصوتية الأخرى كالتجنيس والسجع والقوافي التلقائية.

كما انحازت «قصيدة النثر» منذ بدايتها إلى الخطية / الكتابية، فانخلت في ساحة التلقي فرضية التعامل معها عبر حاسة البصر لتصبح وسائل الإنتاج القرائي مزدوجة بين ما هو سماعي وما هو صوتي، فبدأت لعبة السواد والبياض وتشكيل الفضاء النصي على الصفحة واستغلال قدرات الكتابة الحديثة من سمك الخط وأشكاله للتعبير عن رؤى

الشاعر وإحساسه بالزمن ورغبته في توصيل إحساسه وانفعالاته إلى المتلقي عبر هذه التقنية.

لقد تحوّل الإيقاع إلى حالة من التلاطم والتوتر نتيجة تحولات عميقة في البنية، ومن هنا كان إيقاع «قصيدة النثر» في حاجة للتأمل ـ في ظلّ تجلياته المتنوعة ـ والدراسة، خصوصًا وأن الدراسات التي تناولته قليلة وسطحية.

لقد طرحت «قصيدة النثر» والدراسات التي تناولتها ـ أمام اجتهادنا البحثي أسئلة في حاجة للتأمل والإجابة.

جاءت دراستنا: «قصيدة النثر» العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة ـ قراءة في تجليات الإيقاع» محاولة في هذا الاتجاه، وقد وقعت في قسمين: (نظري وتطبيقي)، القسم الأول: تناول «الشعرية العربية في مصر من الإحياء إلى التجريب» تجسدت في مرحلتين:

المرحلة الأولى: بداية النصف الأول من القرن الذي شهد حركات فكرية وأدبية تطمح في التجديد، بدأت بالانبعاث والإحياء الذي مارسه البارودي ومن بعده شوقي وحافظ.

المرحلة الثانية: بدأت مع نهاية النصف الأول وبداية النصف الثاني من القرن العشرين حين حطّت الحرب العالمية الثانية أوزارها.

ثم تناولت الدراسة «شعراء السبعينيات وصدمة الخروج» حيث ظهر هذا الجيل معبأ بتحولات عميقة، جعلته يناقش المطروح أكثر من قبوله، ويطرح بديلاً جماليًا مختلفًا.

ثم قدمت الدراسة قضايا «قصيدة النثر» فناقشت: ««قصيدة النثر» وهوية الشكل»، و«جدل الشعري والنثري».

لم يتعرض مصطلح للرفض والبلبلة والالتباس

والضجيج والمغالطات في مسيرة الشعرية العربية أو المسيرة النقدية مثلما تعرض مصطلح «قصيدة النثر» ولهذا حاولت الدراسة تقديم الرأيين من خلال: ««قصيدة النثر» بين الرفض والقبول». كما عرضت الدراسة لـ«المصطلح بين الهوية والدلالة» و««قصيدة النثر» واستراتيجية التلقي»» وناقشت ««قصيدة النثر»: فوضى المصطلح أم مواجهة الفراغ؟».

أما القسم الثاني أو الجانب التطبيقي فقد تجلّى في محاور، بعضها يمثّل مقدمات نظرية للتطبيق مثل محور: «من الموسيقي إلى الإيقاعي» تناول تحولات الموسيقى في الشعر الحديث حيث شهدت الشعرية العربية تحولات موسيقية مهمة خصوصًا مع تجربة الشعر العربي الحديث /التفعيلة، رصدها د. عز الدين إسماعيل في كتابه «الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية» في ثلاث مراحل هي:

المرحلة الأولى: مرحلة التقليد والالتزام: أسماها بـ«مرحلة البيت» الشعري ذي الشطرين المتوازيين عروضيًا الملتزم بالقافية، وهي على شاكلة الشعر العربي القديم عبر مراحله.

المرحلة الثانية: «موسيقى السطر الشعري».

المرحلة الثالثة: «موسيقية الجملة الشعرية».

المرحلة الرابعة: أو الصورة الرابعة «موسيقى التدوير».

وعرضت الدراسة لـ«عناصر الإيقاع وصوره» من خلال: «الإيقاع الخارجي»، المدى الزمني، النبر، التنغيم، والوقفة،

والإيقاع الداخلي وهو «إيقاع سياقي» يتجلى في حركة القراءة وعلاقات الأنظمة البنائية، يكمن في لعب الشاعر مع نصه وفضائه المكاني، وتشكيله بصريًا بما يُحقق بعدًا دلاليًا وشعوريًا.

تعاملت الدراسة مع النصوص التطبيقية تعاملاً نموذيًا، فكشفت عن تجليات الظواهر الإيقاعية في محاولاتها الأولى ثم تطورها في فضاء «قصيدة النثر»، فبدأت بـ«إشكالية العزف وشعرية الإيقاع»، ثم «إيقاع البراءة في القصائد الأولى» وفيه تناولت الدراسة «الإيقاع عبر التجاور» من خلال نصوص تمثّل جماليات المرحلة الريادية في «قصيدة النثر» عند أنسي الحاج وأدونيس.

وتحولت الدراسة إلى إيقاع «قصيدة النثر» وتجلياته من خلال مجموعة من النصوص التي تمثّل فترات مختلفة وتوجهات وشعريات مختلفة فتناولت: إيقاعية المقاطع في «كي تعود اليمامة» لسيف الرحبي، من ديوان «حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة»، ولأن القصيدة طويلة اختارت الدراسة جزءًا كبيرًا منها يجسّد بنيتها الإيقاعية من خلال القراءة الإيقاعية القائمة على تحليل المكونات الصوتية/المقاطع.

وتناولت الدراسة «إيقاع التخالف والتآلف»، تقصد الدراسة بهذا العنوان إيضاح العلاقة بين إيقاع التفعيلة المستقرة في ذاكرة الموسيقى الشعرية وقانونها من خلال بنية تكوينها، أي من خلال مقاطعها، فالتفعيلات العروضية تتكون مثلاً من مقاطع ثلاثة أو نوى ثلاثة هي: فا، علن، علتن، والدراسة ستتخذ من تكوين النوى الثلاث إجراء تحليليًا إيقاعيًا يختلف عن النظام الذي أقرّته الإيقاعية

الخليلية[1]، وتتناول الدراسة قصيدة «الأصدقاء لـ«كمال عبد الحميد» من ديوان «الوسيلة المتاحة للبهجة ـ فصلان في الجحيم»، لترصد حركة الإيقاع المنطلقة مع حرية الكتابة الإبداعية، وتطالع التشكيلات الإيقاعية التي تحقّقها الذات في عزفها وبكائها وأنينها ونحيبها وهمسها وصراخها، في صمتها وتأملها لجراحها وللكون.

كما تناولت الدراسة «الإيقاع التشعبي وشعرية الكتاب» وخير نموذج لهذا النمط من البناء الإيقاعي: قصيدة «أدونيس» «الكتاب»، التي اعتمد في بنائها على مجموعة من الإيقاعات المتنوعة والفنية المختلفة والمستويات المتجادلة».

واختتمت الدراسة إجراءاتها التحليلية بمعاينة المعطيات غير الصوتية: أيقونات البنية الخطية التي أصبحت من التقنيات المهمة التي اعتمد عليها شعراء «قصيدة النثر» لتوصيل تجربتهم إلى المتلقي، فكشفت الدراسة عن تجليات الإيقاع البصري وجمالياته من خلال محور: «من الإيقاع الصوتي إلى الإيقاع البصري»، الذي تجلّى في «لعبة السواد والبياض»، و«إيقاع النبر البصري».

(1) لمزيد من التفاصيل راجع: كمال أبو ديب: البنية الإيقاعية للشعر العربي، مرجع سابق.

تحولات الشعرية العربية في مصر

شهدت الشعرية العربية تحولات متلاحقة ومفصلية خلال القرن العشرين الذي انتابته محاولات عدة تجنح نحو التجديد والتطوير لم يشهدها الشعر العربي خلال أربعة عشر قرنًا أو يزيد تجسدت في مرحلتين:

المرحلة الأولى: بداية النصف الأول من القرن الذي شهد حركات فكرية وأدبية تطمح في التجديد، بدأت بالانبعاث والإحياء الذي مارسه البارودي ومن بعده شوقي وحافظ.

ثم أسهمت مدارس وجماعات وأفراد في تطوير الشعر على المستوى المضموني والجمالي مثل: جماعة الديوان ـ على الرغم من التزامها بالمحافظة على ملامح القصيدة القديمة وتقاليدها الفنية ـ ومن بعدها مدرسة المهجر وأبولو اللتين أحدثتا خلخلة في طبيعة الشعر ومفهومه وفي النظام العروضي التقليدي.

المرحلة الثانية: بدأت مع نهاية النصف الأول وبداية النصف الثاني من القرن العشرين حين حطّت الحرب العالمية الثانية أوزارها، في تلك الفترة كانت الرومانسية تعلن تراجعها وانحسار مدّها التهويمي وخيالها المجنح، بعدما تفاقم الشعور بالخيبة واهتزاز اليقين في كثير من الثوابت الفكرية والجمالية التي رافقت مسيرة الرومانسية التي كثُر الحديث عن تجربتها الشعرية خصوصًا بعدما ساد اعتقاد في المفهوم بأن المبدع

الرومانسي«الكي يقدم عملًا إبداعيًا فلا بدّ أن تدركه غيبوبة من نوع ما، يفيق منها على قلمه الذي يحاكي غيبوبته في قالب نثري أحيانًا وشعري أحيانًا أخرى»[1].

فقدت العربية الشعرية كثيرًا من مبررات وجودها على المستويين الفكري والجمالي، وتراجعت مفاهيمها أمام صعود البرجوازية وتقوقع الشاعر أمام ذاته، وتكسّرت الأقبية الزجاجية التي توارى خلفها الشعراء زمنًا يجترّون أحلامهم المجهضة، وبزغت في الأفق شمس الواقعية، فتغيّرت أحلام البكاء والنحيب واستعذاب الألم والهروب من الغيبوبة إلى اليقظة والتوقد بأحلام المواجهة.

بدأت في ظل هذه الظروف الداكنة المتصدعة إرهاصات التجديد في الشعر العربي متمثلة في محالات تقولا فياض مرورًا بتجارب (حسن كامل الصرفي، وخليل شيبوب، ومحمود حسن إسماعيل، ومصطفى بدوي، وفؤاد الخشن، ولويس عوض وعلي أحمد باكثير).

وتعدّ تجربة أحمد باكثير ورفاقه مرحلة الإرهاصات الأولى أو البدايات الشعرية المتحولة من النسق التقليدي المحافظ إلى النسق الحر، أو ما أطلق عليه أصحابه في حينها بالشعر المرسل أو المنطلق. فقد ترجم أحمد باكثير مسرحية (روميو وجولييت) شعرًا يجري على طريقة الشعر الحرّ مستخدمًا الوحدة النغمية الأساسية التي عرفها الشعر العربي من ذي قبل، ولكن على طريقته الخاصة بعيدًا عن علم الخليل

(1) د.محمد عبد المطلب: تقابلات الحداثة، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، **كتابات نقدية**، عدد 45، نوفمبر/تشرين الثاني 1995، ص 29.

وقوانينه، وقدم المسرح الشعر الحديث من خلال مسرحيته «أخناتون ونفرتيتي».

وتمدّ إرهاصات علي أحمد باكثير باكورة التحول الجمالي في الكتابة الشعرية الجديدة، وقد سبق بهذه المحاولة التي جرت في سياق الترجمة جيل الرواد (بدر شاكر السياب) و(نازك الملائكة) وغيرهما ـ بعشر سنوات وبالتحديد 1938م ونشرها في عام 1940م.

وقد اعترف السياب بدور باكثير وأسبقيته بكتابة هذا اللون الجديد من الكتابة التي تشير إلى ريادته الشعر الحرّ وأسبقيته لهذا الدور قبل السياب ونازك الملائكة التي قلّلت من دور باكثير رغبة في اعتلاء العرش الشعري، فلم تشر إلى دوره في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) في طبعاته الأولى إلا بعد مرور اثنتي عشرة سنة، ثم أعلنت عن شروط بدايات الشعر الحرّ رغبة منها في إبقائه في الظل هامشيًا. ولكن بدر شاكر السياب يعترف بدوره وفضله في تطوير المرحلة شعريًا، فيصرّح بقوله: «لم يكن يسعى إلى ريادة، ولم تخطر له على بال، بل كان يحاول عن طريق التجريب أن يخلق أداة مسرحية شعرية تقابل مفهوم الشعر المرسل الذي يستخدمه شكسبير فوقع على ما وقع عليه. وفي هذا تكمن أهمية اكتشافه إذا صحّ التعبير، لكن هذا الاكتشاف له أهمية مثلثة أصابت دائرة الشعر الحرّ ودائرة المسرح الشعري، ودائرة الدراسات المقارنة»[1].

وقد عبّر علي أحمد باكثير في مقدمة مسرحيته عن سعادته

(1) د. نذير العظمة: **مدخل إلى الشعر العربي الحديث**، ط 2، كتاب النادي الأدبي بجدة 47، أبريل/نيسان 1988، ص 159.

المغامرة لقدرته على إحداث تغيير في صميم التجربة الشعرية العربية، ويعتبر ما فعله نقطة تحول وانقلاب فيقول: «أصابت من حظ عظيم إذ صارت نقطة انقلاب في تاريخ الشعر العربي الحديث ؛ فقد قدّر لها أن تكون التجربة الأم فيما شاع اليوم وسميته أنا قديمًا الشعر المرسل المنطلق».

وفي إطار محاولات هذا الجيل الصاعد المسكون بهاجس التجديد في نهايات النصف الأول من القرن العشرين، المتعطش إلى الحرية أود أن أشير إلى تجربة (لويس عوض) الشعرية بوصفها من أهم المقدمات التي أسست لقيام ثورة الشعر العربي الحديث، ولم تلق اهتمامًا يليق بأثر التجربة، ولم يلتفت إليها الشعراء رغبة في إحراز مكانة الريادة.

لقد درست جهود لويس عوض النقدية في مجال نقد الشعر في دراستي للماجستير، ولم ألتفت إليه مبدعًا خصوصًا في مجال الشعر، وكنت أدّخر ذلك للسياق الذي ينبغي فيه أن أشير إلى شعره خصوصًا عند الحديث عن تحولات الشعرية العربية في العصر الحديث لما لهذه النصوص من مكانة ودور في تطوير الشعر العربي وفتح آفاق جديدة في رحابه خصوصًا في القضايا الفنية والجمالية التي تعد في المرحلة الراهنة من القضايا الجديدة المثيرة للجدل، أهمها: «قصيدة النثر» فقد سبق إليها لويس عوض منذ سبعين عامًا. بالإضافة إلى قضايا فنية أخرى في ديوانه.

بل إنني أعتبر أن ديوان لويس عوض هو المقدمة الحقيقية الرائدة لتجربة الشعر الحديث أكثر مما تؤرخه قصيدة «هل كان حبًا» و«الكوليرا» للسياب ونازك الملائكة، فالقصائد المفردة لا تشكّل ظاهرة فنية ولا تستوعب ملامح تجديد،

خصوصًا أن القصيدتين سابقتي الذكر أقرب إلى النسق التقليدي في وزنهما وتراكيبهما ما عدا طريقة كتابتهما التي اعتمدت على السطر الشعري، ولو أعيدت كتابتهما على الشكل التقليدي لأدرك القارئ مساحة الخروج الجديد. والقيمة ليست في السبق التاريخي، ولكن الذي يهمنا في دور (بلوتولاند) أنه يحمل أشكالًا للسبق وفتح باب التجريب أمام الشاعر الجديد واسعًا وأن قدرة الشاعر الحقيقية تكمن في قدرته على التجريب بمعناه الواسع.

وقد أشار لويس عوض إلى المحاولات التي سبقته في مقدمة ديوانه «بلوتولاند» ابتداء من جهود جبران والريحاني وباكثير، ولكن تجربة لويس عوض حقّقت خروجًا ليس على الوزن والقافية فقط، كما أنها لم تكن في ترجمة مسرحيات كما فعل أبوحديد وباكثير، ولكن عوض خاض غمار التجديد في أمور فنية كثيرة.

والذي جعل هذا الديوان لايحظى باهتمام النقاد - ولا يلتفت إليه قدر أهمية توجهه باعتباره الخطوة الحقيقية التي تحمل معنى مختلفًا لمفهوم الرؤيا الشعرية الحديثة - إشارته التي وردت في المقدمة حيث قلّل من أهمية النصوص على مستوى شعريتها ورأى أن ما ورد في ديوانه شعر رديء، وهو ليس شاعرًا، ربما فعل ذلك لإحساسه بضآلة التجربة الوليدة وقدرتها على التأثير أمام سلطة التقليد العاتية، وتجربته في الديوان لم تزل ناعمة يتلمس فيها صاحبها طريقًا وعرًا مختلفًا ولكن على استحياء، وهو أراد بذلك أن يكون أمام المحافظين منضبطًا أيديولوجيًا وعلميًا، فآثر خوض المعركة فكريًا ونقديًا من خلال تبنيه دعوة التجديد والخروج، التي يستند في ممارستها إلى

آليات حادة وصارمة، تقوم على حقائق النظر في الواقع والفن، وتعيد النظر في كينونة الذات الجديدة، ومن هنا أحدث خلخلة في أبنية التقليد وكسر قدسية المحافظة.

وفي «بلوتولاند قصائد أخرى من شعر الخاصة» الذي كتبت قصائده في الفترة 1938 ـ 1940م أثناء وجوده في كامبريدج بإنكلترا[1] ونشره عام 1947، قدم لويس عوض فيه رؤى نقدية جديدة، جسّدت سمات التحول في الذائقة الجمالية ـ سنتناول قضايا المقدمة النقدية فيما بعد ـ، بالإضافة إلى نماذجه الشعرية الجديدة التي تتبنى قضاياه وأفكاره ورغباته الجمالية والفكرية والفنية، ففي هذه القصائد مارس لويس عوض تحولًا جماليًا جديدًا، تمثل في تداخل الأنواع الأدبية، فأدخل القصة وتكنيك المسرح إلى القصيدة حتى يخلصها من غنائيتها المفرطة، وقد اعتمد فنّ صياغته بحر الرجز (مستفعلن).

كما أنه استخدم السطر الشعري بدلًا من الشطر، وزاوج بين الفصحى والعامية منتجًا سبع سوناتات باللغة العامية متأثرًا في ذلك بالشكل الشعري للقصيدة الإنجليزية.

ومن ناحية التحول في الشكل الشعري قدم لويس عوض تجربة الشعر المنثور الذي تخلّى فيه عن الوزن الخليلي وعن القافية الموحدة، واعتمد في إنتاج شعريته الجديدة على الرمز والأسطورة للتعبير عن ذاته وعن قضايا الواقع، وفي هذه المحاولة فتح الباب واسعًا فيما بعد لظاهرة الاستدعاء في الشعر العربي والاعتماد على القناع والأساطير.

(1) راجع: د. عبدالناصر هلال: لويس عوض، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 2000، ص 77.

كما مارس لويس عوض في قصائده الوحدة العضوية، وتحققت شعرية القصيدة من خلال وحدتها لا من خلال وحدة البيت.

ودعا لويس عوض إلى ابتكار أوزان جديدة تناسب التجربة الجديدة وتتلاءم مع إيقاع اللحظة الراهنة، كما التفت إلى ما عُرف بالتشكيل البصري وأهميته الدلالية في إنتاج الشعرية الجديدة رغبة في كسر النسق الشكلي للقصيدة العمودية، ففي قصيدة «كيريالیسون» والتي تعني في اللاتينية (يارب ارحم) وتتردد في الطقوس الكنسية استخدم الكتابة الهرمية، حيث تبدأ القصيدة بتفعيلة واحدة من الرجز ثم تتسع في كل سطر حتى تكون صورة أشبه بالهرم ـ سأضطر إلى عرضها كاملة حتى تكون إشارة واضحة إلى بدايات التحول في الشعرية العربية التي أسهم الشكل في إنتاجها، ـ وقد انتبه شعراء الحداثة فيما بعد إلى أهمية هذا التشكيل خصوصًا «حسن طلب» في «زمان الزبرجد»، و«البنفسج» مما يؤكد أهمية البدايات والإرهاصات الأولى للتجديد والتحول:

أبي، ابي

أبي، ابي

أحزان هذا الكوكب

ناء بها قلبي

الرزء تحت الرزء في صدري خبي

سلت دميعات كذوب السم بين جفني الأبي

شبت على قلبي سعيرًا مستطير اللهب

أبي، أبي، أبي، أبي، أبي، أبي، أبي، أبي، أبي،

أبي، أبي،

أبي، أبي، أبي

أبكي دموع الناس مختارًا ودمع الأمس لما ينضب

لن يا أبي

واستجب

لذي الطوى والسغب

والعاشق المنتحب

واللحم ينمى اللحم تحت الترب

والروح يبكي النار تفري عصبي

والبشري الغر تحت النير كالثور الغبي

حولي دماء ورغاء وهدير غضب

دنياك ماساة ازاحت الستر عنها منذ بدأ الحقب

طابت لك الرؤيًا هنيئًا، ما انا إلا شقي يا أبي

يا منجبي

يا منجبي

قد طال فيك عجبي

لغزك لن يهزأ بي

دنياك قبض الريح قالها نبي

أخراك آل ذو بريق ذهبي

عبد الرماد وابن دفء البدن المعذب

حنينة للفجر في ليل الشتاء الغيهب

مائدة من نسج وهم الطيف أريل البهي المستبي

أنا كاطفال بكوا استتر النجم خلف السحب[1]

لقد حاول لويس عوض ـ في هذا الشكل الهرمي ـ أن يشتق إيقاعًا جديدًا مغايرًا للتوتر النسقي الخليلي من حيث بنية التفعيلة وتوزيعها على الورق، حاول ابتكار أوزان جديدة لم تكن مدوّنة من قبل في تصنيف الخليل «كان لويس عوض بذلك يغرس المفهوم المضاد للمطلق الموسيقي في الشعر، كامتداد لمفهومه المضاد المطلق في التراث، ولتصوره فيما بعد لمفهومه المضاد للمطلق في الشكل»[2].

ومهما يكن من أمر التجديد فإن أهمية هذه التجربة التي جسّدها (بلوتولاند) لا تكمن في ذاتها بوصفها منجزًا إبداعيًا بقدر ما تكمن في الأثر الذي أحدثته، ليؤكد شرعية التجاوز والتحول من سياق إلى آخر أكثر حركية، وإذا كان لويس عوض قد مارس في هذا الديوان الخروج على التقليد الموسيقي فيما يتعلق بالأوزان فإن ياكثير في كتابته ـ في تلك المرحلة ـ تخلّى عن القافية، ومن هنا تكتمل ملامح الخروج التي تؤكد بداية الشعرية الجديدة المتحولة.

ويشير غالي شكري إلى أهمية ديوان «بلوتولاند» ودوره

(1) لويس عوض: **بلوتولاند وقصائد اخرى من شعر الخاصة**، ج2، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب 1989، ص 82 ـ 83.

(2) د. غالي شكري: **شعرنا الحديث إلى اين؟** بيروت: منشورات دار الآفاق الجديدة 1978، ص 34.

المبكر لفاعلية الخروج والدعوة إلى التجاوز والتجديد، ويشير إلى الممارسة الفنية التي سلكها لويس عوض في هذا الديوان وما اشتملت عليه مقدمته من منهجية، وانضباط علمي، يكشف وعيه العميق بأبعاد اللحظة فكريًا وجماليًا وأثر الديوان على حركة التجديد، يقول غالي شكري:

«ليست أهمية بلوتولاند ذات طابع تاريخي، ولكنها ذات طابع موضوعي، فلعلها من حيث النماذج الشعرية للقصائد، ومن حيث المستوى العلمي الأكاديمي للمقدمة لا تقدّم أمثلة مع درجة عالية من النضج والعمق، ولكنها من حيث الفعالية الإيجابية المثمرة انعطفت بتاريخنا الشعري منعطفًا جديدًا للغاية، وفتحت بابًا سرعان ما دخل منه الشعراء الموهوبون الذين راحوا يجدّدون لنا ألوان الحياة وألحانها كما أراد لويس عوض وأرادت من قبل طبيعة المرحلة الحضارية التي كنا نجتازها منذ حوالي عشرين عامًا»[1].

ويرى غالي شكري أن الغاية التي استهدفها لويس عوض من وراء ديوانه هي الانتقال بالشعر العربي عبر مرحلة من «التجريب» إلى مستوى كيفي جديد هو (الرؤيا)[2].

وإذا كانت التجربة الشعرية الوليدة الطليعية انبثقت عن تراكمات أو رغبات تجديدية مختلفة في كمّها وكيفها فإن الأفكار النقدية في تلك المرحلة قد مرّت بتحولات سريعة مواكبة للممارسة الإبداعية خصوصًا التي بدأتها «جماعة الديوان» في دعوتها للتجديد، بدأت بالهجوم من جانب العقاد على

(1) **شعرنا الحديث إلى أين؟**، مصدر سابق ص 36.
(2) انظر: المرجع السابق، ص39.

الكلاسيكية الجديدة خصوصًا على شوقي، فقد هاجمه هجومًا عنيفًا في حينها معتبرًا دعوة الهجوم هي الخطوة الأولى لتأسيس مبادئ نقدية وفنية جديدة لا تتحقق إلا بهدم الكائن المستقر التقليدي ـ يقول العقاد في دعوته التي وجدت في نفوس المتوقدين للتجديد من الشعراء والنقاد الشباب هوى ـ:

«قد مضى التاريخ بسرعة لا تتبدل، وقضى أن يحطم كل عقيدة أصنامًا عبدت قبلها. وربما كان نقد ما ليس صحيحًا أوجب وأيسر من وضع قسطاس الصحيح وتعريفه في جميع حالاته، فلهذا اخترنا أن نقدّم تحطيم الأصنام الباقية على تفضيل المبادئ الحديثة»[1].

تبنّى لويس عوض في مقدمة ديوانه «بلوتولاند» عام 1937م الدعوة نفسها المتمثلة في تحطيم القواعد الكلاسيكية مستخدمًا لغة التحطيم رغبة في تأسيس كيان جديد يستوعب تجربة الشاعر الجديد:

«حطموا عمود الشعر، لقد مات الشعر العربي، مات عام 1932م، مات بموت أحمد شوقي، مات ميتة الأبد، فمن كان يشك في موته فليقرأ جبران ومدرسته، وناجي ومدرسته، وعلي أحمد باكثير وصالح جودت وصاحب هذا الكتاب، أما شعائر الدفن فقد قام بها أبو القاسم الشابي وإيليا أبو ماضي وطه المهندس وعلي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل وعبد الرحمن الخميسي»[2].

يحمل هذا البيان الصارخ إشارة واضحة إلى تحول

(1) عباس محمود العقاد: **الديوان في الأدب والنقد**، القاهرة: دار الشعب، د. ت، ص 4.
(2) لويس عوض: **بلوتولاند**، ص 17 ـ 18.

الشعرية العربية: استنفاد الكلاسيكية العربية لكل ما لديها من أدوات قادرة على صياغة الإنسان في تلك الفترة وهمومه وهموم واقعه.كما يحمل البيان إشارة إلى تحول في بنية المجتمع المصري آنذاك سواء على المستوى السياسي أو الاجتماعي أو الفكري. فالمناخ في طابعه العام يتّسم بالسخونة والتوهج، يشهد مرحلتين متناقضتين:

مرحلة الاتباع التي يرى عوض أنها ماتت، واستنفدت كل طاقاتها ولم تعد مناسبة للواقع الجديد، فقد أكملت صورتها تجربة شوقي ولذا أفلت برحيله عام 1932م، وتبلورت ملامح جديدة، تمثّلت في المد الرومانسي الذي قام بشعائر الدفن على يد الشابي والمهندس وطه وناجي وآخرين، وأشار لويس عوض في مقدمته إلى امتداد هذه المرحلة التي أسهم في إنتاج ملامحها ومعه علي أحمد باكثير، «لويس عوض عالج الشعر المرسل في مسرحية تدعى (وولوريس) كتب فيها فصلًا واحدًا أيام غربته الغزيرة، وقد فعل ذلك من باب التجربة ـ كما فعل قبله باكثير ـ ولكنه مزق ما كتب بعد عودته غير آسف؟»[1].

ويكشف لويس عوض عن المناخ الذي أنتج هذه المقدمة وما فيها من قضايا ساخنة، صورة التحول المجتمعي بكل معطياته، فيقول: «كتبت في درجة حرارة مرتفعة، لأنها كتبت في مناخ الدعوة للثورة على جمود العهد البائد وفساده، والدعوة لخروج الجديد من القديم؛ ولهذا فهي وثيقة تاريخية بغضّ النظر عن سلامة أحلامها أو عدم سلامتها، لأنها تصور مناخ تلك الفترة (1945 ـ 1952م) المشبع بالثورة والتحدي

(1) **بلوتولاند**، مصدر سابق، ص 9.

في الأدب والفن والفكر الفلسفي والسياسة والاقتصاد والقيمة الاجتماعية والأخلاقية»[1].

هذه هي محاولات المقدمة الأولى لثورة الشعر العربي الحديث التي شهدتها نهايات النصف الأول من القرن العشرين، كانت متوازية مع تحول الوعي بالذات حيث أتيح لهذه الذات أن ترى نفسها رؤية مغايرة بعيدًا عن الغيبوبة والأحلام المجنحة المجهضة، تدفعها هذه الرؤية إلى الانسلاخ عن الأحضان الدافئة، المطمئنة عبر سنوات طوال بحثًا عن حوار جديد، واصطدام جديد، وجدل جديد يفرضه الواقع الجديد، وعلى اعتبار أن الفن مثل الحياة يتطوّر ويتغير، يتطلب أدوات للتعبير عنه قابلة للتطوير والتغيير خصوصًا أدوات الشعر شأنها شأن مضمون الشعر ومعانيه «إن قوانين الفن ليست أقدس من قوانين المجتمع هذه التي نجددها كلما ضاقت حتى أوشكت أن تخنق المجتمع»[2].

وجدت هذه المحاولات معارضة شديدة من أنصار التقليد والمحافظة لأصحاب النزعات التجديدية الوليدة آنذاك، ووصل الصدام بين الطرفين حد الإنكار التام من جانب كل فريق للفريق الآخر.

وأغلق النصف الأول من القرن العشرين على هذه المحاولات التي حاول فيها أصحابها البحث عن كتابة أخرى: كتابة الاختلاف.

وعلى الرغم من الرفض أو القبول لهذه التجربة الجنينة

(1) لويس عوض: **دراسات في أدبنا المعاصر**، ص 161.
(2) لويس عوض: **بلوتولاند**، ص12.

وحدودها البسيطة فإنها أحدثت كوة في الجدار، وفتحت الباب لمشرعية الاختلاف، وشهوة الاكتشاف ورغبة البحث والتجريب. إنها لحظة المساءلة في تاريخ الشعرية العربية الحديثة، وما كانت ثورة الشعر العربي الحديث لتبدأ خطواتها الفاعلة لولا هذه الباكورة التي هيّأت المناخ لطرح الأسئلة، وخلخلت عناصر البناء الرئيسة في التجربة التقليدية: الوزن والقافية، وكسرت قدسيتهما وحولتهما إلى إمكانية التجريب والمغامرة المفتوحة التي تنجز نصًا مفتوحًا متعدد القراءة.

وقد أشار لويس عوض في مقدمة ديوانه إلى رغبته الحقيقية وأمله الذي يتوق إليه من وراء هذه التجربة التي جرّت عليه ويلات الهجوم وألّبت ضده شعراء ونقادًا كثيرين: «لا أمل للويس عوض إلا أن يقرأ هذا الديوان شاعر ناشئ مطبوع، فيتأثر بما فيه من تجارب ويجدّد لنا ألوان الحياة وألحانها»[1].

لقد وجد لويس عوض ضالته التي كان يبحث عنها وعن تحقيق حلمه الذي انتظره، فعثر على أكثر من شاعر موهوب يقرأ ديوانه ويتأثر به ويجدّد ألون الحياة وألحانها كما كان يتطلع.

مع نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات من القرن الماضي بدأت الشعرية العربية الجديدة تخطو خطوة أكثر عمقًا وأكثر فاعلية، فقد تبلورت ملامحها في العراق مع بواكير أعمال نازك الملائكة والسياب، وفي الشام مع جماعة «شعر».

أما في مصر فقد واصلت الشعرية الجديدة حركتها في مناخ متوتر مريب، اشتعلت فيه المعركة واشتد الصدام، فقد كان المحافظون التقليديون يسيطرون على كافة المنابر الثقافية

(1) لويس عوض: **بلوتولاند**، ص 12.

والإعلامية، بينما الشعراء الجدد، الخارجون على نظام القبيلة، المارقون، المخربون، المتآمرون على العروبة والإسلام!! كانوا ينجزون مهمة فاعلة في عام 1954م حيث شهدت المرحلة ميلاد طفل يعبث بالمجرات وينتشي بالضوء. يتوق إلى الحياة ويتطلع إلى نسيمها باعتباره ابنًا شرعيًا للشعرية العربية اسمه (الناس في بلادي) لصلاح عبد الصبور، وقبل أن يتوارى عام 1959م خرج للدنيا المولود الثاني (مدينة بلا قلب) لأحمد عبد المعطي حجازي، هذان المولودان اللذان يمثلان المقدمة الحقيقية للشعر العربي الحديث، فالثورة «تؤدي حتمًا إلى تفكيك البنية الحضارية القديمة وزوالها. كل ثورة على المحتوى هي لذلك ثورة على الشكل، وثورة على طريقة في الفهم والنظر»[1].

في مقابل هذه الإطلالة الباكرة لثورة الشعر الحديث كانت أجنحة الدولة الرسمية ومعهم أصحاب الشعرية المحافظة: الشعرية الملكية، المحافظون على العهد والولاء يعتبرون ديوان «صلاح عبدالصبور» لقيطًا والتهاون معه جناية في حق الشعر العربي والتراث والقيم واللغة والدين والعروبة، بل يعتبرونه خيانة لكل هذه المعطيات، لذا يجب التبرؤ منه، وإنكاره ونبذه والتحريض عليه واجب مقدس، فالشاعر الجديد الذي يحمل وعيًا جديدًا وقدرة على التجاوز «ينفصل عن البيئة الحضارية السائدة»[2].

هذا ما دفع العقاد ـ وهو الممثل لأجهزة الدولة الرسمية بحكم منصبه بوصفه مسؤولًا عن «لجنة الشعر» بالمجلس الأعلى

(1) أدونيس: **زمن الشعر**، بيروت: دار العودة، ط3، 1983، ص 89.

(2) المرجع السابق، ص 9.

للآداب والفنون ـ أن يتخذ قرارًا برفض ديوان عبد الصبور (الناس في بلادي) وتحويله إلى «لجنة النثر للاختصاص» وحرمان مثل هذا الشعر من جوائز الدولة.

بل إن العقاد قد بالغ في خصومته ضد شعراء الموجة الجديدة، فهدّد باستقالته إذا ضمّ الوفد المصري الرسمي المشارك في مهرجان الشعر بدمشق كلًّا من صلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطي حجازي، ثم خفض سقف احتجاجه ووافق على سفرهما ضمن الوفد على ألا يشاركا بقصائد جديدة تفعيلية.

ظل المحافظون التقليديون يحكمون قبضتهم على أجهزة الدولة الثقافية، يؤججون المعارك ويحرّضون القراء، يرفضون، ويكفرون من خالف ذوقهم المحافظ الرصين، وظلت في المقابل ثورة الشعر تحاول الانفلات من هذا المناخ الذي يشكّل أكبر عائق في طريق التعبير والتخطي إلى التجديد والانتساب إلى لحظة حضارية مختلفة.

ولعل قراءة عابرة لبيان «لجنة الشعر» بالمجلس الأعلى للآداب في تلك الفترة تصوّر لنا مناخ الاحتداد والصدام بين ذائقتين تذهب كل منهما في اتجاه يخالف ما تذهب إليه الأخرى، هذا البيان الذي أعلنه «عزيز أباظة» يتهم فيه شعراء المدرسة الجديدة بأوصاف لا يقرّها الذوق النقدي السليم، يتهم الشعراء الجدد ـ شعراء مدرسة الشعر الحرّ ـ بأنهم متمردون على عروبتهم فهم ليسوا مسلمين أو عروبيين، بل متتون للغرب من تراث غير عربي كاستخدامهم للأساطير القديمة من التراث الإغريقي أو الروماني، وراح أباظة ومن معه يدلّلون على اتهاماتهم بما ورد في قصائدهم من أفكار تستمد حضورها من التراث المسيحي أو غيره مثل فكرة صلب المسيح والخلاص والمخلص، يقول البيان:

«إن مراجعة سريعة لكثير مما يُسمّى بالشعر الجديد لتكفي للدلالة على أن أصحابه واقعون تحت تأثيرات منافية لروح الثقافة الإسلامية العربية.. مما يجعل كتاباتهم مرفوضة..لأنها تشيع في كياننا العضوي عنصرًا غريبًا يهدمه، من ذلك ميلهم الشديد نحو الاستعانة في التعبير بعناصر يستمدونها من ديانات أخرى غير العقيدة الإسلامية بل مما تأباه هذه العقيدة: كفكرة الخطيئة وفكرة الصلب وفكرة الخلاص»[1].

غير أن د. عز الدين إسماعيل يردّ على هذا الاتهام ـ في كتابه: «الشعر العربي المعاصر» ـ بقوله: «إن شعراء التجربة المعاصرة لم ينسلخوا عن التراث العربي والإسلامي، بل تفهموه وأحسوه تفهمًا وإحساسًا لم يتح لشعراء أي عصر مضى، وكيف أنهم حين استلهموه كانوا في الوقت نفسه يبرزون ما ينطوي عليه من قيم إنسانية صالحة للبقاء»[2].

كان أصحاب هذا الاتجاه: أصحاب النزعة التراثية يميلون إلى الاستقرار والثبات، فالثبات كان جوهر التراث العربي «ثبات في القيم وأشكال التعبير، لذلك سيطرت على مساره التاريخي مجموعة من (الأمثلة العليا) في الجمال والأخلاق على السواء. وارتبط هذا الثبات بمجموعة أخرى من الاعتبارات الدينية والسياسية والاجتماعية»[3].

---

(1) نقلًا عن: غالي شكري: **ذكريات الجيل الضائع**، طرابلس: الدار العربية للكتاب 1984، ص 87.

(2) د. عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، القاهرة: المكتبة الاكاديمية 1996، ص 35.

(3) غالي شكري: **شعرنا الحديث إلى اين؟** ص114 ـ 115.

فالثبات الذي يطرحه التراث والمحافظة عليه يؤكد استقرار الأوضاع بما فيها الاتجاه السياسي والسلطوي، لأنه يكرس قيمة الخنوع والاستسلام بحجة الحفاظ عليه وقداسيته، ويقلص من وجود الحرية ودورها الفاعل في الاختيار، فقد أشهر القائمون على لجنة الشعر وأنصارهم أسلحتهم التي تدربوا عليها في فترات طويلة باسم أجهزة الدولة وباسم الدين والأخلاق والعروبة والتراث، وترصدوا لقضايا فكرية طرحها الشعراء الجدد خصوصًا صلاح عبد الصبور في ديوانه الأول مثل قضية: الصراع بين السلطة والمثقف (الكلمة والسيف)، والقهر، الإدانة، الانتظار، الخطيئة، الصلب، والخلاص، وهي قضايا من إفراز الواقع وتموجاته واضطرابه وجدل الأشياء فيه، وحرارة الطابع العام خصوصًا السياسي وتقلباته.

لم يستطع الاتجاه المحافظ بأدواته الثابتة أن يستوعب التجربة المتأججة، الصاخبة في وجه السكون، المتفاقمة، المتلاطمة، المصطرعة، التي استوعبتها الحركة الحديثة: حركة الشعر الجديد خصوصًا وأنها «ثورة وليست تجديدًا لأنها تتدخل في الجوهر المسؤول عن تعويق التطور الطبيعي للشعر العربي. ومن هنا كانت الحداثة مفهومًا ثوريًا مقصورًا على الحركة المعاصرة في شعرنا الجديد وليست تجديدًا لشيء قديم»[1].

لقد استوعب شعراء الحداثة مفهوم الواقع والذات والإبداع، وأصبحت الحداثة عندهم تحمل تصورًا مغايرًا جديدًا للإنسان والحياة والواقع والمجتمع، رؤية جديدة في التفكير وطريقة التأمل وطريقة التعبير. إنها حركة استيعاب جديدة لعالم جديد بكل قضاياه.

(1) غالي شكري: **شعرنا الحديث إلى أين؟** ص 115.

ولكن أصحاب الاتجاه المحافظ كانوا يرون أن الشكل القديم الذي يدافعون عنه قادر على الوفاء بالعهد، وقادر على أن يحمل كل قضايا الإنسان مهما تطورت، لكن محمد النويهي يرد على أصحاب الرؤية التقليدية وهم يبررون التزامهم بالتقليد فيقول:

«والعجيب أن أنصار التقليد حين تُذكر لهم هذه الحجة يردون عليها بأن يقولوا: إن طول العهد بالشكل القديم وكثرة ما حمل وأدى من معان وعواطف دليل على استمرار حيويته وصلاحيته، لايدرون أن هناك حدًّا لهذا الاستمرار لا يمكن تجاوزه، وأن الشعر بلغ هذا الحد في حقيقة الأمر منذ مئات السنين، وإن الدافع الوحيد الذي ربطنا بهذا الشكل المستهلك طول هذه القرون هو الجمود والتحجر الذي استولى على نواحينا المادية والروحية منذ انحلال مجدنا السياسي ونضوب معيننا الفكري وتعفن واقعنا الاقتصادي، وبعد أن انحدرت الدولة الإسلامية عن سمتها، واستسلم أهلها لسبات عميق»[1].

ولم يقتصر خلاف الرفض والقبول بين اتجاهين: القديم والجديد، بل إن هناك رؤية مختلفة داخل الاتجاه الجديد، حول أحقية الرفض والقبول أو التحفظ الذي تراه نازك الملائكة حالة طبيعية يؤكد «التماسك والأصالة في شخصية الأمة التي ترفض أن تنهار بإزاء كل فكرة جديدة تعرض، وإلا لم تعد أمة ولم يعد في إمكانها أن تحفظ تراثها»[2]. فالرفض أو القبول يشير إلى

(1) د. محمد النويهي: **قضية الشعر الجديد**، القاهرة: دار الفكر 1971، ص 9، 1974، ط 4، ص 50 ـ 51.

(2) نازك الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر**، بيروت: دار العلم للملايين 1974، ط 4، ص 50 ـ 51.

حيوية الجسد وقدرته على الحياة وصلابته أمام عوامل التعرية وإلا فلو استجاب لكل ريح مواتية لانكسر خواء هذا الجسد.

هذه الرؤية التي تراها نازك الملائكة تكشف عن ذوق جديد قديم في الآن نفسه، فهي مشدودة إلى التطور وفي الوقت نفسه مغسولة برؤى الماضي، فالرفض يكشف أن التطور التاريخي للأمة العربية لايسير طبيعيًا وبالتالي الاتجاهات الأدبية لا ترتبط بالتطور الفلسفي والتطور الحضاري للأمة، كما أن حركات التجديد العربية لا تصدر عن وعي متكامل ونظرة شاملة للمجتمع الذي تظهر فيه على عكس الحركات الفنية والنقدية التي تظهر في الغرب فلا تجد صعوبة في احتضان المجتمع لها على اعتبار أنها تطور طبيعي للفكر والحضارة وعلاقتها بالمجتمع الذي أفرزها. وهذا ما يؤكده د.غالي شكري بأنه «في أوروبا لا يلتفون بهذه المشكلة مطلقًا لأن حاضرهم امتداد طبيعي لتراثهم. أما نحن ففي النصف الأخير كنا نعاني ويلات الانتقال المفاجئ من حضارة القرون الوسطى إلى حضارة القرن العشرين مباشرة»[1].

بدأت الشعرية العربية الجديدة في مصر تتكشف ملامحها بوضوح مع بداية النصف الثاني من القرن العشرين، فتحولت من طابعها البلاغي، الرومانسي، الهامشي، السطحي، الساذج، الذي يركز على المضمون في المقام الأول إلى شعرية الحالة أو التجربة الإنسانية الأكثر وعيًا بمعطيات الواقع وأدوات التعبير عنه، وأخذت الحداثة في الشعر الجديد تكشف عن جوهرها الذي يتبلور في التعبير، فالحداثة «مفهوم حضاري قبل كل شيء وإن هذا التعبير يعني جملة أشياء.. يعني أولًا أن هذا الشعر هو

(1) د. غالي شكري: **شعرنا الحديث إلي اين؟** ص 13.

الصياغة الجمالية الصحيحة للإنسان العربي الحديث، لا في همومه العاطفية أو احتياجاته الاجتماعية أو أزماته النفسية وإنما في ثورته الحضارية المعاصرة»[1].

ومن هنا تأتي الحداثة الشعرية تجاوزًا لكافة الأشكال وأدوات التعبير التقليدية وهذا يستوجب تعبيرًا مماثلًا في وسائل الإدراك والتذوق والفهم، وعدم الأخذ بهذه المعادلة هو الذي تسبّب في عدم التجاوب المباشر في تجربة الثورة الشعرية الحديثة، فالنقاد والقرّاء يدمنون عادة التلقي القائمة على الاستهلاك التقليدي، يبحثون في القصيدة عن معنى، ويترجمون الشعر إلى نثر كما علمتهم المناهج الدراسية، وكان طبيعيًا أن تحدث فجوة أو هوة عميقة بين الإبداع الجديد والتلقي المدرسي.

وكان لا بدّ أن تدرك الثقافة العربية المتحررة من ربق الماضي وسلطته أن «كل ثورة على المحتوى هي كذلك ثورة على الشكل، وثورة في طريقة الفهم والنظر»[2].

إذًا لم تعد تجربة الشعر الجديد في انطلاقتها الأولى معنية بقضايا خارج الواقع المعيش، فهبطت من علياء اللغة إلى بساطتها، ومن رونق البلاغة إلى فتنة السرد، وتحوّلت من الاهتمام بقضايا التجربة الذاتية إلى التجربة الإنسانية، بل إن «تجربة الشاعر الدائمة التي يعيشها في كل لحظة دون ارتباط مكاني أو زماني معين، ورؤية للعالم من منظور المبدع هي جوهر التجربة، وعناصرها تتسع لتستوعب مفرداته القريبة

(1) د. غالي شكري: **شعرنا الحديث إلي أين؟** 116 ـ 117.
(2) أدونيس: **زمن الشعر**، ص 89.

والبعيدة. إن المبدع يعيش تجربة مستمرة مفتوحة لاستقبال الواقع في جسدانيته، وروحانيته، في جملته وتفصيله»[1].

استطاع عبد الصبور أن يعيد إنتاج الواقع عبر فضاء لغوي له سمت خاص، ومواصفات خاصة، وأن يفتح للشعرية العربية بابًا آخر لم يستطع البناء التقليدي أن يستوعب حركة الشاعر الذي يلتقط ويراقب حركة الأشياء في حضور ما، واستطاعت الشعرية الجديدة أن تقول ما لم تقله من قبل، وأن تبوح برغبات الذات وممارستها دون ترجمة، حوّلت الشعرية الجديدة الكون إلى شعر أي خلق ما يُسمّى بكونية الشعر وتصبح الذات في هذا المشهد رائية ومرئية في آن:

يا صاحبي إني حزين

طلع الصباح، فما ابتسمت

ولم يزر وجهي الصباح

وخرجت من جوف المدينة

أطلب الرزق المتاح

وغمست في ماء القناعة

خبز أيامي الكفاف

ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش

فشربت شايًا في الطريق

ورقأت نعلي

(1) د. محمد عبد المطلب: **تقابلات الحداثة**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، 45، 1995، ص 3.

ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديق

قل ساعة أو ساعتين

قل عشرة أو عشرتين[1].

وينشغل حجازي في ديوانه الأول (مدينة بلا قلب) بقضايا الإنسان الجديد وبجماليات اللحظة الجديدة محاولًا البحث عن واقع خاص، يكابد فيه أوهامه وأحلامه وصراعه ومشكلاته مع الحياة، يفتتح ديوانه بالثورة المماثلة للثورة الشعرية الجديدة: الثورة على مرحلة مهمة من مراحل حياته الذاتية، ويشهد تحولًا جماليًا وتحولًا اجتماعيًا على مستوى الذات التي تركت القرية إلى المدينة التي لا ترحم: مدينة بلا قلب.

- يا عم..

من أين الطريق؟

أين طريق السيدة؟

- أيمن قليلاً، ثم أيسر يا بني

قال ولم ينظر إلي[2]

لم تحقّق الشعرية العربية في مصر في عقد الخمسينات طفرة كبيرة أو خروجًا جامحًا في ثنايا الشعرية الجديدة، وهذا راجع لضغوط ردّ الفعل التقليدي ورفضه وهجومه على الشعراء

(1) صلاح عبدالصبور: ديوان صلاح عبد الصبور (**الناس في بلادي**)، م1، بيروت: دار العودة 1973، ص 36.

(2) أحمد عبد المعطي حجازي: **ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي**، بيروت: دار العودة 1982، ط3، ص 113.

الجدد من ناحية، وفاعلية التراث وجاذبيته وسطوته من ناحية أخرى، كما أن التجربة لم تزل وليدة وأنصارها ـ في مصر ـ قلة تنحصر في جهود عبد الصبور وحجازي، وقد اقترنت إلى درجة كبيرة بحركة الأدب الواقعي.

انحازت تجربة صلاح عبد الصبور بعد تجاوزها الخطوة الأولى التي شكّلتها تجربة (الناس في بلادي) إلى التيار القائد الثوري للحركة الحديثة في تجديد الشعر وهو التيار الذي «يرفض الحلول الجزئية التي تقدمها الرؤية الفكرية للواقع والفن، كما يرفض التجاوز والتخطي إلى مرحلة الرؤيا الشعرية الحديثة في الغرب، وإنما يختار «معاناة» حضارتنا في مختلف جوانبها السالبة والموجبة، فيتخذ موقف الرفض الصارم لكل ما هو سالب ويتبنى في صراحة مذهلة كل ما هو موجب. ويتحمل أعباء القيادة الثورية لجبهة الشعر الحديث»[1].

وفي هذا الموضع أرى في رأي د.أمجد ريان إنكارًا لفاعلية تجربة عبد الصبور حيث يرى (ريان) أن عبد الصبور أمعن في الجماليات الشعرية البلاغية من خلال الاستعارة والمجاز، ويقول حتى «تجربة عبد الصبور نفسها يشوبها نوع من الانفعالية الصارخة عالية الصوت في زمن السأم. وهو لا يتخلى عن المجرى العاطفي في شعره، وتعتمد نصوصه ونصوص زملائه جميعا على أداة بلاغية «رومانتيكية» من الدرجة الأولى، وهي «التشبيه» الذي يكتفي ببعد جمالي يبحث عن العلاقة الخارجية بين الأشياء»[2].

(1) غالي شكري: **شعرنا الحديث إلى أين؟** ص 29.
(2) أمجد ريان: محاولة تأمل حول تجربة مدرسة الشعر الحر، **مجلة الشعر**، العدد 135، خريف 2009، ص 96 ـ 97.

غير أن غالي شكري في تصنيفه لتيارات الشعر الحديث يرى موقع عبد الصبور غير ذلك من خلال إشارته لقصيدة (رحلة في الليل) فيقول:

«يسلك عبد الصبور طريقًا وعرًا في إنشاء قصيدته هذه طريقًا بكرًا غير مطروق، لم يحاول قط أن يستند إلى ركائز القديم وعكاكيزه، واستنفد جهدًا مشكورًا في الإلمام بالبناء التعبيري المعقد للقصيدة الطويلة الحديثة»[1].

لقد تحمل صلاح عبد الصبور مسؤولية الريادة في مصر وأعباء القيادة لثورة الشعر العربي الحديث وفتح لها حرية الحركة إلى آفاق أرحب، إنه الأب الشرعي للتجربة في عمقها، استوعب مراحل التطور الشعري، ونقل الشعر العربي من مراحل خطواته الأولى إلى التوازي مع حركة الشعر الحديث في العالم.

أما عبد المعطي حجازي فقد تبنّى الرؤية الفكرية للفن والواقع، وهذه الرؤية هي «أحد عناصر الرؤية الحديثة في الشعر، ولكنها بمفردها لا تشكّل إلا انفصالًا شبكيًا في العين الشاعرة، فتُصاب بفقدان البصر، أو البصيرة الشعرية، أو الرؤيا الحديثة في الشعر»[2]. هذه النظرة التي تشكّل رؤية حجازي تضخم الظاهرة وتعزلها عن غيرها من الظواهر، وتعمل على إيقافها عن الحركة والتطور، وتتحول مع مرور الوقت إلى عقيدة شمولية ثابتة[3].

وأصحاب هذا التيار في جبهة الشعر الحديث هم من

(1) غالي شكري: **شعرنا الحديث إلى أين؟** ص99.
(2) المرجع السابق، ص25.
(3) انظر المرجع السابق.

أطلق عليهم غالي شكري (السلفيون الجدد) وبالتأمل في أعمال حجازي تجعلنا نقرّ بهذا التوصيف المنهجي فكثير من قصائده تشكّل صوته المنبري وتشير إلى كونه بوقًا سياسيًا محكومًا بانتماءات سياسية وقومية وتراثية وأيديولوجية[1].

دخل في أروقة هذا الاتجاه الذي تكشفه أعمال حجازي كثير من شعراء المرحلة التالية، جيل الستينيات وإن اختلفوا من شاعر إلى آخر في قدراتهم الإبداعية/ الموهبة وثقافتهم وتجربتهم، من هؤلاء الشعراء: كامل أيوب، وكمال عمار، ومحمد إبراهيم أبو سنة، وفاروق شوشة، وبدر توفيق، وكمال نشأت، وعبد المنعم عواد يوسف، وأمل دنقل، ومحمد عفيفي مطر، وقد حاول بعضهم التخلص من رواسب الرومانسية العربية التي جسدتها أعمال جبران وخليل مطران وأفراد أبوللو، والبعض الآخر انحاز إلى التراث بوعي شديد بوصفه مذخورًا فاعلًا يحتاج إلى علاقة خاصة به وتصور جديد له، في ظل احتياجه رافدًا معرفيًا وجماليًا مثلما فعل أمل دنقل، في الوقت الذي لم يستطع أمل دنقل أن يخفي انتماءاته السياسية والقومية، فجاءت بعض قصائده عبارة عن منشور حزبي أو بيان سياسي تحريضي كما في قصيدة «لا تصالح».

وربما كانت هزيمة حزيران 1967م من أهم المؤثرات التي حدّدت حركة التجربة الشعرية عند أمل دنقل في الوقت الذي أصيب فيه الشعر العربي عامة والمصري خاصة بنكسة مماثلة على مستوى الأداء، لأن الهزيمة سرت في الدماء حتى وصلت النخاع: الإحساس بالمهانة والانكسار والذلّ والضعف

(1) راجع قصيدة البطل، التي رثى فيها جمال عبدالناصر، وأغنية للاتحاد الاشتراكي، وأغنية لشهريار.

والتخاذل، وضياع الأمل في الغد، فارتدت التجارب إلى الصوت الرومانتيكي الشاكي الباكي الحزين ما عدّا تجارب أمل دنقل التي اكتسب طابعها الواقعي، الصدامي، الثوري، الانفعالي، المتوهج، مرتفع الصوت على المستوى البنائي، إنها تجربة الانعكاس المباشر غير التقليدي القائم على النظم وإنما حضور الوعي واللاوعي في تجل خاص مع اللغة ذات الإيقاع الخشن والصور البلاغية التقليجديدة.

لكن شاعرًا مثل محمد عفيفي مطر قاده الفكر الطليعي والتأمل الفلسفي العميق إلى تجاوز هنّات الحركة ومشاكل التجديد أو الرؤية الفكرية للواقع والفن، وانحاز إلى التراث في حالة حركته واتصاله بهموم الإنسان المعاصر وقضاياه، التراث في سمته الفاعل الحي، اكتشف لغة الأرض والطين فأخذ يفجر ما فيها من مكنون وكنوز من الخرافات والأساطير، أخذت اللغة عند مطر حالة المتصوف المتماهي بالأرض، فأوجد علاقات خاصة ـ بين الدال والمدلول ـ لم يكن الشعر الجديد يعرفها في حينها، واجه الواقع السياسي ببيان جمالي مغاير، التزم بالتفعيلة ومارس شهوة التجلي من خلال البناء التراكمي والصور التي تعتمد على الإدراك الحسي الجواني، فاتهم بالغموض والفنتازيا التكوينية، يمثّل مطر نقطة اختلاف في الشعرية العربية في مصر لم تستطع التفعيلة أن تمارس سطوتها عليه، فيصبح أسيرًا لها ويتحول إلى مقلد في إطارها، بل مارس سطوته على التفعيلة، وأصبحت تابعة لتجربة مرتبكة ومربكة على المستويين الجمالي والرؤياوي، لم تكن التفعيلة قيدًا عند مطر، كانت ملائمة لمرحلة ما، بل حرية تستوعب حركة تجربته المتراكمة المعقدة، تفصح عن بهجته الغامضة.

عاش المجتمع المصري ـ على الأصعدة كافة ـ انعكاسات

الهزيمة، فقد كان الجرح غائرًا والإحساس بالهزيمة عميقًا، والشعور بالمهانة يملأ الروح، فبدأ اليقين في التراجع، وأصيب الوعي باهتزازات كبيرة، مرتبكة، فقدت الذات قدرتها على استشراف المستقبل، وقدرتها على التواصل مع العالم. فكان طبيعيًّا أن يحدث تحول في بنية الوعي والرؤى فهيمن على الخطاب الشعري مناخ «البكائيات» ـ مثل «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» ـ وصار يشكل ملامح جيل كامل في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات، وتحكمت الرومانطيقية في زوايا الرؤية.

أحدثت هزيمة يونيو/حزيران تحولًا في الفكر والرؤية ولم تحدث تحولًا مماثلًا في البنية الجمالية وأدوات التشكيل الفني، ظلت الكتابة الشعرية محافظة على صياغة الهموم الجديدة عبر النسق التفعيلي الذي حدّدت معالمه قصيدة الريادة التي ظلت سائدة طوال الخمسينيات والستينيات.

كانت مرحلة الخمسينيات والستينيات تأسيسًا لنموذج جمالي ثابت، تحولت فيه سلطة البيت ووحدته إلى وحدة التفعيلة، حيث حرص الشعراء على استخدام تفعيلة واحدة في السطر الشعري تتكرر أفقيًّا، أما التنوع بين التفعيلات في السطر الشعري الواحد فلم يجد طريقه في تلك الفترة إلا بعض الهنات / التحولات العروضية البسيطة التي لا تشكل ملمحًا جديدًا، لكن بعض الشعراء خرج على نظام التفعيلة الموحدة، وانتقل من وزن إلى آخر داخل القصيدة الواحدة خارج مصر[1].

(1) استخدم الشاعر السوداني محيي الدين فارس هذا الإجراء في نظام التفعيلة في قصيدته «موعدنا بعد غد» **ديوان الطين والأظافر**، عام 1956، راجع د. عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر**، ص 85.

وقد فنّد د. عز الدين إسماعيل هذه الظاهرة التي اعتبرت نشازًا في وقتها، وهو يقرّ فكرة الإلزام والالتزام في الوقت الذي لا يعترف بوجودهما، فهو يرى أن الانتقال من سطر مؤسس على تفعيلة إلى سطر آخر مؤسس على تفعيلة أخرى لا يمكن تحققه وقبوله إلا في الحالات التالية:

1 ـ أن يكون السطر الجديد بداية لمقطع جديد من القصيدة.

2 ـ أن يعبّر هذا السطر عن انتقال في الموقف الشعوري.

3 ـ فإن لم يكن هذا أو ذاك فيتحتم عندئذ أن تكون هناك (علاقة تداخل) بين التفعيلة المستخدمة في السطر الأول والتفعيلة في السطر الذي يليه على أن يدخل في اعتبار الشاعر استغلال هذه العلاقة فنيًّا[1].

لم تسجل تلك الفترة خروقات في نظام التفعيلة في السطر الواحد ولكنها أوجدت منهج الجملة، وقد أشار د. عز الدين إسماعيل إلى هذا الإجراء وعلاقته بالشعور الذي يعبّر عنه الشاعر[2].

أما فيما يخصّ القافية ـ وهي الجانب الموسيقي الثاني ـ فقد مرت عند هذا الجيل بمحاولات تجديد وتحول «يستبعد منها كل عوامل الملل والرتابة من جهة ويجعل منها عنصرًا موسيقيًّا فاعلًا بحق»[3]. على حدّ رؤية د. عز الدين إسماعيل.

(1) انظر: د. عزالدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر**، ص 88.

(2) انظر: السابق، ص 97.

(3) المرجع السابق.

لم تتخلص الشعرية الجديدة من القافية بوصفها سلطة تحفّها القداسة كما الوزن الذي يُعتبر أحد المعايير الفاصلة بين الشعر والنثر كما ذهب البعض قديمًا وحديثًا على اعتبار أن البناء الإيقاعي هذا هو الشرط اللازم والضروري لشرعية القصيدة.

لقد حرصت تجربة الشعر الجديد في تلك المرحلة على أن يكون التجديد والخروج في إطار محدد يقع بين الخروج والالتزام، فلم يكن التجديد أو التغيير مطلقًا، ولكن يبدو أن النفس العربية تستأنس بالنموذج والمثال وتستكين إلى شاطئه رغبة في السلامة والأمان، فالنفس أسيرة الماضي لأنه يحمل عبق الآباء والأجداد وروحهم الطاهرة التي ترفرف فوق رؤوس الأبناء البررة تحميهم من لفح الهجير وضجيج حضارتهم التي تأبى أن تنام في ضوء خافت وشحيح أو تركن إلى حائط متهالك، متصدع.

إن الارتباط بالنظام حتى وإن كان خفيًا حرم الشعرية العربية في مصر من أن تخوض مغامرة جمالية حقيقية أكبر مما كانت عليه وكان متاحًا لها، فالمتغيرات السياسية والتحولات الاجتماعية التي شهدتها فترة الستينيات كانت كافية للخروج من أسر الالتزام وإن كان مؤثرًا، فتأثيره في إطار الإلزام يظل محكومًا بقوانين ثابتة في النظام، قوانين معدة وأنظمة جاهزة لتجربة غير معدة وغير جاهزة. مناخ التوتر يكسر اليقين ويبدّد الألفة، ويفتح شهوة المبدع للتساؤل، لا يتحقق في الأجوبة الجاهزة.

اكتمل المشهد السياسي والاجتماعي في نهاية الستينيات مع إطلالة العام الأول من العقد السابع، حيث شهدت مصر

رحيل جمال عبدالناصر في سبتمبر/أيلول 1970 فتحول النحيب الذي أحدثه هزيمة حزيران إلى صراخ مدو.

استجاب الشعر لهذه الظروف المتوترة المرتشعة، فأصبح رهين البكاء والرثاء وصيحات البيانات الشعرية العسكرية ورنين خطبة الجمعة ـ وتجلّى الواقع في صورته المباشرة فصار انعكاسًا له من زاوية الفكر الاشتراكي ـ الماركسي الذي يقع تحت القبة الحمراء، يرصد طير الموت وهو يرفرف بجناحيه الأسودين على الكآبة والسكينة كما يرى حجازي في قصيدته (الرحلة ابتدأت) ويكشف ملامح الحزن والضياع التي فجرها رحيل جمال عبد الناصر:

لا لم يمت! وخرجنا نجوب المدينة

ندعوك فاخرج إلينا ورد ما يزعمونه

يا أيها الفقراء!

يا أبناءه المنتظرين مجيئه.. هو ذا أتى!

خلع الإمارة! وارتدى البيضاء والخضراء!

وافترش الرمال

هو ذا أتى!

ليمرّ مرته الأخيرة في المدينة،

ثم يأوي ملئكم في كهفها السري، يستحي لظاها[1].

بعد عشرين عامًا من بداية الولادة لحركة الشعر الجديد

(1) أحمد عبد المعطي حجازي: **ديوان احمد عبد المعطي حجازي**، ص488 ـ 494.

تنجب الشعرية العربية في مصر أجنّة وأطفالًا مشلولين، عشرون عامًا من المغامرة والحرية المحفوفة بالمخاطر والالتزام تنتج تجربة كلاسيكية من حيث الرؤية والتشكيل، تكشف قدرات باهتة كان طبيعيًا لصاحبها أن يقف مشلولًا عاجزًا أمام محاولات الاختراق والتجاوز والتجديد من منظور الرؤية الجديدة للحداثة الشعرية، وأن يقف في وجه محاولات الانطلاق بالتحريض والعداء والرفض كما سيأتي ذكره.

لقد تقاربت الرؤى عند شعراء هذه الموجه الجديدة المحافظة وتقنياتهم الجمالية فهم «مهما تراوحت درجات التحرر في الوزن والقافية من شاعر إلى آخر فإنهم جميعًا لا يخرجون على (نوعية واحدة) هي الرؤية الفكرية للواقع والفن التي تمنح الأولوية ـ في عناصر التجربة الشعرية ـ للعنصر الاجتماعي والدلالة السياسية»[1].

لقد وقع شعراء الستينيات ضحية تقليد التفعيلة وفرض التعبيرات الجاهزة التي خرجت بلا عناء أو معاناة، استندت إلى قرع الطبول والغناء الرومانسي، غير أن الرومانسية ليست وصمة في جبين الشاعر على حد تعبير غالي شكري لو أنه جعل منها رومانسية حديثة أي أن يستخدم إمكانية الغناء الرومانسي في خلق رؤية حديثة[2].

قدّم جيل الخمسينيات ومن بعده الستينيات كل ما لديه من طاقة حملت معها سلبيات وإيجابيات كبيرة وحققوا إنجازًا قابلًا للنقاش فيه قدرات متنوعة ورؤى متغيرة، بعضهم ساند

(1) غالي شكري: **شعرنا الحديث إلى أين؟** ص74.
(2) المرجع السابق، ص 79.

حركة الشعر الحديث إلى أفقها المرجو، وقدم لها الدعم وشارك في إنتاجها بشعرية متحولة مثل عفيفي مطر، وبعضهم لم يستطع أن يحرّر نفسه وبالتالي لم يحرر القصيدة، يهاجم التطور والتجديد، بل وقف في وجهها واسمًا إياها بالفجور والمروق والنقص والخرس.

شهدت مصر ـ في ظل هذه الحركة الشعرية الحديثة وتحولاتها الجمالية ـ صعودًا نقديًا موازيًا، فمثلما تبنّت الحركة الشعرية جماليات مغايرة ـ اتسمت بالطليعية التي تؤمن بحداثة الرؤية ـ اعتنقت هذه المبادئ إسهامات نقدية ترعى هذه الحركة وتدافع عنها، وتفند إنتاجها الشعري، وتقرأ توجهها الفكري والفني وتربط بينه وبين احتياجات الإنسان المعاصر وهمومه من ناحية وبين حركة الواقع وفلسفته وتجليه الحضاري من ناحية أخرى، إذًا النقد يأتي تاليًا للإبداع، لأنه يمارس حضوره على منجز إبداعي كائن بالفعل في الوقت الذي يقدم تصوره نظريًا لكثير من القضايا المتعلقة بهذا الإبداع غير أن الحركة النقدية في فترة الخمسينيات والستينيات لم تكن تابعة للحركة الشعرية، بل هي سابقة عليها، كما كانت الحركة الطليعية في النقد أكثر حركة للأمام من الشعرية من حيث المستوى لا من حيث النوع.

لقد أفرزت مرحلة الأربعينيات في نهايتها والخمسينيات جيلًا منهجيًا، يتسم بالعلمية، حيث كان أفرادها من أساتذة الجامعة، فكانت رؤاهم علمية متزنة، خاضوا قضايا ساخنة من خلال قضايا الأدب وعلاقته بالواقع والحياة والفن من هؤلاء النقاد د. محمد مندور، د. لويس عوض، د. رشاد رشدي، محمود أمين العالم، والمعداوي.

كان أول إنجاز نقدي ساند حركة الشعر الجديد في مصر

كتاب (شعر اليوم) لمصطفى السحرتي صدر في ديسمبر/كانون الأول عام 1957.

وفي عام 1964م صدر كتاب (قضية الشعر الجديد) للدكتور محمد النويهي، ويُعدّ هذا الكتاب من أهم الكتب التي انحازت بموضوعية للحركة الجديدة مقدمًا لذلك الأسانيد والبراهين من خلال واقع التجربة الشعرية وعلاقتها بالتجربة التقليدية، وعرض فيه لقضية اللغة والموسيقى، ورفض المطلق في الشكل والتراث.

وفي بداية العام نفسه صدر العدد الأول من مجلة (الشعر) المصرية وكان يشرف على تحريرها كل من د. عبد القادر القط ود. غالى شكري، واحتضنت هذه المجلة كافة التيارات والتوجهات الفنية.

وفي عام 1966 ظهر كتاب د. عز الدين إسماعيل «الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية» في طبعته الأولى، ويُعدّ هذا الكتاب من أمهات الكتب التي تعاملت مع تجربة الشعر الجديد، يقول عنه صاحبه: «هذا كتاب شئت به أن أشارك في تجلية الصورة الراهنة لشعرنا العربي، بأن استعرض كل القضايا والظواهر الفنية والمعنوية الخاصة بهذا الشعر، التي أثيرت خلال الخمس عشرة سنة الماضية، وأن أستكشف كذلك ما لم يثر من قبل من هذه القضايا والظواهر»[1].

وبعد صدور كتاب «الشعر العربي المعاصر» بعامين ظهر كتاب «شعرنا الحديث إلى أين؟» للدكتور غالي شكري عام

(1) د. عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر**، ص 5.

1968 ويُعدّ من وجهة نظرنا من أهم الكتب التي أرخت لحركة الشعر الجديد، وفنّدت تياراتها وناقشت مصطلحاتها مناقشة علمية منهجية دقيقة، تبنى فيه صاحبه الحداثة في الشعر الجديد على اعتبار أنها مفهوم حضاري، فناقش كافة القضايا المتعلقة بهذا الشعر من هذا المنظور متناولًا أعمال الشعراء الجدد وفق هذه الرؤية.

شعراء
السبعينيات وصدمة الخروج

بدأ عقد السبعينيات في مصر بحالة فقدان اليقين، وخلخلة الثوابت، واجتاح التململ والاغتراب عن المألوف الساكن سواء على المستوى الفكري أم الإبداعي، لقد خلقت هزيمة يونيو/ حزيران 67 ـ وبعدها مرحلة الاستنزاف ـ شعورًا عارمًا بالفوضى ورغبة في الخروج من واقع هشّ، يحمل في ظاهره الثبات وفي باطنه الانهيار، فلم تحمل السياسة سوى الانقسام وصعود تيارات مناوئة للسلطة، تندّد بحالة اللاحرب واللاسلم، وما رافق ذلك من ثورات وانقلابات، تلاحقت حتى حرب 1973م وما فرضته هذه الحرب على بنية المجتمع المصري وما رافقها من تحولات كبرى في البنية السياسية والفكرية والاقتصادية أدّت إلى صعود الاحتجاج والرغبة في نبذ المستقر والنموذج، والصراخ في وجه السلطة التي فرضت قبضتها ضد المتعطشين إلى الانفلات من زهو الزيف السياسي، فآثرت جماعات من شباب المثقفين والشعراء النضال ضد الغطرسة وكبت الحريات ورفض واقع جديد يكمن في انهيار الطبقات الاجتماعية من خلال سياسة الانفتاح الاقتصادي فشارك أبناء هذه المرحلة في مظاهرات جامعة القاهرة.

في هذا المناخ المحموم ظهر جيل السبعينيات الشعري، معبّأ بتحولات عميقة، جعلته يناقش المطروح أكثر من قبوله،

ويطرح بديلًا قابلًا للنقاش، يكشف «رفعت سلام» الظروف التي خلقت هذا الجيل وحدّدت رؤاه النظرية وحدت به نحو تحقيق جمالي يخلق واقعًا جديدًا، يقول رفعت سلام كاشفًا عن المناخ السياسي والثقافي اللذين شكلا ملامح جيل السبعينيات: فيبدأ بالمناخ السياسي:

«يبدأ المناخ الذي ظهر من خلاله شعراء السبعينيات في نظري ببداية عقد السبعينيات تقريبًا، وينتهي مع نهايته. ربما كان النصف الأول يصلح لاعتباره مرحلة تكوين ثقافي وشعري، ففيه (أي عقد السبعينيات) نلمس المنابع الثقافية والشعرية والاجتماعية بعامة. ويصلح النصف الثاني لاعتباره بداية العطاء الشعري الخاص بهذه المجموعة أو بهذا الجيل من الشعراء، لنعد إذن إلى النصف الأول لنكشف أن بداية تكوين هذا الجيل بدأت فيه وربما ترجع إلى ما هو أبعد، أعني إلى هزيمة يونيو/حزيران 1967م وموت عبد الناصر، ثم مبادرة السلام.. الخ.

لقد كان هذا كافيًا لكي يكون التكوين السياسي والفكري والثقافي لهذا الجيل مختلفًا عما سبقه من شعراء وأجيال. شهد الشعراء من الأجيال الأخرى بدايات ثورة يوليو/تموز وما سمي بالقوانين الاشتراكية وبناء السدّ العالي وشهدوا العديد من الانتصارات على الصعيد الوطني والقومي. أما جيلنا فقد قيّض له أن يرى الانتكاسات فحسب لا الانتصارات. نحن ننتمي إلى الجيل الذي أشعل مظاهرات 1972م. ننتمي إلى الجيل الذي شهد أول اعتقالات في السبعينيات فتحمل كل هذا بينما كان الكثيرون من الأجيال السابقة من الشعراء والمثقفين يتعاطفون مع النظام، بل يدخلون وزارته، حتى بعض التيارات الماركسية التي يفترض أن تكون أكثر الاتجاهات ثورية ساندت النظام، ودخل أفراد منها وزارة السادات. وهذه المفارقة الحادة بين جيل

يدخل الوزارة وآخر يدخل المعتقل يكشف جزءًا من التفاوت الشاسع في المسافة بين التكوين السياسي والاجتماعي والثقافي لجيل السبعينيات وتكوّن الأجيال التي سبقته»[1].

ويقدم ـ بالإضافة لما سبق ـ المناخ الثقافي أو الإجابة الثقافية فيقول عنها: «وهي لا تختلف عن الإجابة السياسية التي قدمتها، التكوين الثقافي لجيلنا مختلف اختلافًا كيفيًا عن غيره، بينما كانت الأجيال السابقة تتغنى بصعود الاشتراكية وصعود المدّ القومي، فنحن كنا نحسّ بالانهيار بالنسبة لنا لم تعد القومية مجرد شعار مثلًا، وإنما بحث عن الخصوصية التي تميّز بلدًا عن آخر في إطار المشترك العام. ليس على الصعيد السياسي فقط ولكن ابتداء من التكوين الاجتماعي ـ الاقتصادي الأول. الخصائص الفارقة لكل بلد على حدة. ما علاقة الفرعونية تحديدًا بالثقافة العربية وعلاقة الأشورية أو الكنعانية بالعربية؟ هذه التمايزات في إطار الوحدة كانت مغفلة من جانب الأجيال التي سبقتنا.

تتضّح المسألة بشكل أكثر خصوصية في الإجابة الشعرية، لقد ظهر جيل السبعينيات في مصر فإذا الشعر في حالة استرخاء شامل، كان صلاح عبد الصبور قد أعطى عطاءه الأخير في شعره في ديوان «شجر الليل» وكان حجازي قد أعطى عطاءه في «مرثية للعمر الجميل» وربما كان أمل دنقل قد أعطى عطاءه منذ ديوانه الأول، وكان عفيفي مطر قد أعطى في ديوانه «النهر يلبس الأقنعة»[2].

(1) رفعت سلام: **مجلة الكرمل**، العدد 14، شتاء 1984م.
(2) المرجع السابق.

ويرصد الشاعر محمد بدوي تحولات الشعرية من الالتزام ونبوية الشاعر في القصيدة التفعيلية إلى الإشكالي في شعر السبعينيات، مشيرًا إلى التحولات الجمالية والفكرية التي كانت مهيمنة على قصائد شعراء التفعيلة فيقول: «كان عبد الصبور يلتجئ إلى الأليجوري الذي يقرنه كولردج باقتناص شحوب الأشياء لأنه لا يحتمل سوى مدلول واحد في التضمين يلتجئ إلى أدوات سهلة في تشبيه الصورة تقف «كأن» بين المشبه والمشبه به جدارًا يفصلهما ويجعلهما واضحين في بنية الجملة يلتجئ إلى الجناس «البنات/ النبات» في البيئة الشعرية يلتجئ إلى تضمين بدائي. يمكن تلمسه لدى النظرة الأولى. وفي شعر دنقل يلتجئ الشاعر الذي يتوهم نفسه نبيًّا إلى المفارقة بين موت مناضل والاختصام في نتائج الكرة مثلًا أو «هل منحتني الوجود لكي تسلبني الوجود» أو الصورة الفكرية «كان قطار الرمل منبعجًا كامرأة في أخريات الحمل» أو الاتكاء على القافية المتواترة الحادة. أما شعراء السبعينيات فقد حاولوا خلق قصيدة مكتنزة هربوا من الشعر السريع العائد إلى اللغة التي تصبح كأنها - كما يقول تودروف - في عرس، وخلقوا قصيدة تحوز أرقى إنجازات من سبقوهم، وتضعها في سياق مغاير في قصيدة غير إعلامية هي - إذن - كما يقول أحمد طه «تزجر الجمهور العام» لتخلق الجمهور الإشكالي الذي لن تذهب القصيدة إليه إلا بالقدر الذي يهرول هو نحوها»[1].

أما على المستوى الشعري فقد حدثت ردّة فعل عنيفة وتحول مغاير في الدرجة والنوع أدّت إلى ظهور جماعات ذات

(1) رفعت سلام: **مجلة الكرمل**، العدد 14، شتاء 1984م.

أيديولوجيات فكرية وجمالية مغايرة، لا تحمل - في عمومها - الولاء المطلق للنموذج أو الأب، بل تبنّت الخروج والهدم والبناء في آن واحد، وبدلت الإجابات الجاهزة بالأسئلة المارقة الحارقة التي تهدّد كيانات متكلسة في أجوبة جاهزة وتقليد تالف. شهدت الساحة الشعرية ظهور مجموعتين مكتوبتين في سجلات الشعرية المصرية عبر مسميات: (إضاءة 77) و«أصوات»، ومجموعة أخرى بين بين.

تضمّ المجموعة الأولى (إضاءة 77) كلًّا من حسن طلب، وحلمي سالم، وجمال القصاص، ورفعت سلام، وماجد يوسف، وأمجد ريان، ومحمد خلاف، ومحمود نسيم، ووليد منير.

أما الجماعة الثانية «أصوات» فضمّت الشعراء: عبد المنعم رمضان، وأحمد طه، وعبدالمقصود عبدالكريم، ومحمد سليمان، ومحمد عيد إبراهيم.

وهناك فريق ثالث كان يتحرك بين الجماعتين بالانتساب أو بالرغبة مثل: أحمد زرزور، وأحمد الحوتي، ووليد منير، وشعبان يوسف.

أعلنت الجماعتان ملامحهما الطالعة من قبضة المؤسسة والسلطة الفنية والجمالية، فأعلنوا عصيانهم ضد التقليد واتخاذ التفعيلة مركزًا إيقاعيًّا لكتاباتهم، وبالتالي تمردوا على الشمولية الإبداعية والمنبرية التي جسّدتها تجارب حجازي وأقرانه والخروج على الإنشادية والشاعر النبي العراف، لم تكن شعريتهم استهلاكًا للنموذج المطروح الذي تجسّده قصيدة التفعيلة الريادية، كما أنها شعرية (الفعل) لا (ردّ الفعل) كما فعلت شعريات المراحل التي سبقتهم، وإنما اعتمدت (الفعل)

ورفعت شعارها المنادي بضرورة إحداث انقلاب شعري، وتحدي كل ما هو سائد متكلس، وتغير المفاهيم والأفكار السائدة[1].

اتهم هذا الجيل في بداية رحلته الجديدة بأنه يتنكر للحركات السابقة عليه ويدّعي بطولة الخروج والإضافات الجمالية غير أن قراءة أسلوب «إضاءة 77» في بيانها السابق يدحض هذه التقولات وهذه الاتهامات، إذن أين رفض الآخر ونفيه التي طالما طنطنت به شعرية التقليد، كما أن إضاءة 77 تقرر «أنها لا تدعي أنها نبتت من فراغ شيطاني، فهي حلقة ـ نأمل أن تكون حلقة أصيلة ـ من حلقات تطورنا الشعري والفني الذي قادته حلقات رائدة وعظيمة»[2].

وتؤكد إضاءة 77 «في العدد الثاني من مجلتها على الاعتراف بالآخر السابق، والكائن معها وهي امتداد لهذا الآخر تعترف بدوره وانجازه» وتدرك أنها تعبير عن حركة أصيلة في تطور الشعر الجديد، فإنها تدرك أيضًا أن هذه الحلقة تدين بالفضل ـ بل بالوجود ـ إلى ما سبقها من حلقات في السياق التاريخي للشعر المصري الجديد، بل للشعر الجديد على مستوى الوطن العربي[3].

في الوقت الذي تلحّ فيه إضاءة على أنها حلقة متصلة ومتواصلة مع السابق واللاحق لا تطرح نفسها على أنها حلقة سلبية تقليدية تقع في سياق الزمن فقط وإنما تعلن أنها تعيد

(1) انظر: د محمد عبد المطلب: **شعراء السبعينيات وفوضاهم الخلّاقة**، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة 2009، ص9.
(2) **مجلد إضاءة 77**، ص 13.
(3) المرجع السابق، ص 41.

النظر في كل المفاهيم الفكرية والجمالية التي تمارسها حركة الشعر الجديد السابقة، وتتصل مع الإيجابي الحيّ الذي يلائم اللحظة الجمالية في ظل علاقات فنية متغيرة، حتى ترى نفسها إضافة حقيقية تنجز تجربة على غير مثال سابق، وتفتح الأفق لحرية غير محددة بأنماط وحدود جمالية ثابتة، فتؤكد في عددها التاسع في يناير/كانون الثاني 1983م أنه «ينبغي إعادة النظر في هذه المفاهيم، لتغيير ما يستحق التغيير والتواصل مع ما يستحق التواصل.. وحتى نصل إلى إضافة حقيقية ونحن بهذا نعتد بكل إنجاز حقيقي سابق، ونرى أن شرعيتنا في الخروج عنه، واعتدادنا بخصوصيتنا يستوجب المحافظة عليه كإنجاز، وأيضًا التحاور المثمر معه، لأننا ـ كما قلنا من قبل ـ لسنا نبتًا شيطانيًا، لكن وعينا بالأصل لا يعني قدسيته، وإنما يحفّزنا إلى خلق تجربتنا الخاصة»[1].

لقد قامت كل حركات التجديد السابقة على جيل السبعينيات على مبدأ قتل الأب والابن حيث رفضت كل حركة من هذه الحركات محاولة الجيل السابق عليها وأنكرت محاولة الجيل الذي يليها، التجربة التي تجاوزتها وانبثقت منها، فالمهجر وأبوللو رفضوا التجربة الكلاسيكية (شوقي وحافظ) ثم رفضوا تجربة شعر التفعيلة، وشعراء التفعيلة تمردوا على التجربة الرومانسية وأعلنوا حربهم عليها ورفضهم لها، بل دخلوا معركة ضروسًا تمتد آثارها إلى اليوم ضد شعراء الحداثة تجربة/ السبعينيات.

جيل كامل يصعد فيضع «الرواد» بين قوسين، هدفًا لحراب

(1) **مجلد إضاءة**، ص 26.

الأسئلة، ليس ذلك فقط، وإنما يضع قصيدة الريادة ـ على تنويعاتها المتقاربة ـ متهمًا في قفص المحاكمة[1]، رفضوا أن يقولبوا تجاربهم التي لم تكن معدة في قوالب جاهزة سلفًا.

ففي يوليو/تموز 1977م صدر العدد الأول من مجلة «إضاءة 77» يحمل رؤاهم الجديدة ويعلن عن انتماءات جمالية جديدة تفرضها ظروف المرحلة، خصوصًا بعدما أصبحت تجربة الريادة والتفعيلة عامة تصادر شعريات عميقة وقدرة الذات على جدلها الجديد مع الآخر والعالم. وتضع اللغة على المحك تجردها من أحاديتها أي بعدها الواحد، وتخلص الشعرية من ثنائية اللغة، الشكل والمضمون، هذا الفصل الساذج الذي أسّست له التجارب السابقة، فحمل البيان الأول من العدد الأول لـ«إضاءة 77» كثيرًا من معتقدات التجربة الشابة في آنها وحدّد منطلقاتها الفنية والجمالية.

حدّدت إضاءة 77 أسلوبها: بالاعتداد بكافة الاجتهادات الفنية من موقع التمايز ـ الامتياز ـ تحقيقًا لهدفها في توكيد سمات التجربة وخصائصها الشابة سواء في الإنتاج الفني، أو في الفكر الفني[2]. وتقدم إضاءة 77 في البيان الأول مفهومًا مغايرًا للفن يرفض فكرة الفصل بين الشكل والمضمون على اعتبار أن الفصل بينهما فصل تعسفي، وهما ساقا العملية الفنية في آن فلا شكل بلا مضمون أو دلالة ولا مضمون بلا شكل.

يقول البيان كاشفًا عن منطلق إضاءة في هذا الشأن:

(1) رفعت سلام «قصيدة النثر» العربية، ملاحظات أولية، **فصول**، م 16، ع 1، صيف 1997، ص 3 ـ 8.
(2) **مجلد إضاءة**، ص 12.

«تنطلق «إضاءة 77» من مفهوم للفن يتجاهل ـ بداية ـ تلك الخرافة الساقطة: الشكل والمضمون. إن الفن ـ في هذا المفهوم ـ إدراك جمالي للواقع، لا يعكسه عكسًا آليًا، بل يخلق ـ بطرائق التعبير المجازي ـ موازاة رمزية لهذا الواقع؛ فهو ـ إذن ـ موقف، وتشكيله موقف من العالم، وتشكيل لهذا الموقف، يفصح عن طبيعته النفسية والفكرية والطبقية»[1].

خلقت الظروف التي سبقت السبعينيات اعتدادًا جماليًا ناتجًا عن رؤية نقدية لمفهوم العمل الفني من جهة وعلاقة هذا العمل بالواقع من جهة أخرى، ففي مرحلة الأربعينيات والخمسينيات تحكمت في حركة الإبداع رؤى فكرية في ظل المدّ الاشتراكي الماركسي أو المدّ القومي فنادت بأن الفن للواقع، الفن للفن، والفن للحياة، إنها أجنحة جعلت من الفن وسيلة ذات تحول في العمل الفني في فترات كثيرة إلى بيانات سياسية أو مواعظ أو رؤى فكرية تعليمية، والسبب في ذلك يرجع إلى الفصل التعسفي بين الشكل والمضمون، الناتج عن مفهوم العلاقة بين الفن والواقع عبر انعكاس آلي.

تحوّلت الرؤية عند «إضاءة» فأسقطت من حساباتها تلك الخرافة التي تنادي بهذه الثنائية المفتعلة، وقدمت رؤيتها للعمل الفني على أنه مجموعة من العلاقات الجمالية التي تدور بين مجموعة من العناصر الفنية داخل العمل الفني»[2].

ومصطلح العلاقات الجمالية يؤكد تماسك العمل الفني بعيدًا عن أية تفسيرات خارجية ـ أي خارجة عنه ـ، في الوقت

(1) **مجلد إضاءة 77**، ص 12.
(2) المرجع السابق، ص 33.

الذي يرتبط فيه هذا العمل بلحظته التاريخية، ويرى أحد أقطاب إضاءة حسن طلب أنه «يجب أن تكون هذه العلاقات ـ إذا أرادت أن تتجاوز قيد المستوى الراهن للفن ـ علاقات إبداعية وليست وصفية، علاقات لا تصور واقعًا بل تخلقه، ويجب أن تكون علاقات صادمة وليست علاقات مشجية، ويجب أن ينتظم مثل هذه العلاقات نسق جمالي يستمد مبرراته من معطيات فنية موجودة داخل العمل الفني، بمعنى أنه يجب أن تكون العلاقات متنامية بنائية وليست متتالية تراكمية»[1].

أسقط شعراء السبعينيات إذن من حساباتهم فكرة البحث عن المضمون، على اعتبار أنه يدخل في نسيج العلاقات الجمالية، فالمعنى أو المضمون مجرد عن تفاعله مع بقية عناصر العمل الفني، أصبح غير ملائم مع حركة القصيدة الجديدة التي تنطوي على مجموعة جديدة من القيم التشكيلية والإمكانات البنائية الجديدة. كما أن المضمون أو المعنى هو استهلاك في قصائد خارج اللحظة الراهنة، في القصائد الوصفية التي تعد وتعرف ماذا تقول أو ماذا ستقول؟، كما أن المضمون أو المعنى يفترضان أدوات قرائية بسيطة ساذجة، يعتمد عليها القارئ السلبي، كما أن الشعر الخطابي أو التحريضي يستمد وجوده من مضمونه وليس من تشكيله أو علاقاته الجمالية.

أما الشعر الثوري الذي تبنّته إضاءة «فإنه مطمح يبدأ مباشرة من الاعتقاد بأن هذا المفهوم لن يستقيم إلا باعتبار اللغة: أداة، ذات طبيعة نوعية خاصة، وباعتبار العمل الفني كواقع ـ وليس تصويرًا للواقع ـ ذي قوانين نوعية مستقلة»[2]

(1) **مجلد إضاءة**، ص 33.
(2) المرجع السابق، ص43.

وترى إضاءة في عددها الثاني الصادر في ديسمبر/كانون الأول 1977م، أن الشعر الصحيح يتضمن ضمن ما يتضمن، الشعار الصحيح لكن الشعار الصحيح لا يتضمن أبدًا الشعر الصحيح، ولذلك أصبحت قضايا شعرية الشعر من خلال مكونات اللغة ومعطياتها، تقول إضاءة في بيانها: «إن اللغة ـ بما هي كائن اجتماعي ـ هي أداتنا الفنية الخالصة، وعملنا أن نعمد إلى تفجير الإمكانات اللانهائية لها، من خلال كشف الطواعية الجمالية للكلمات وامتلاك ناصيتها، وهي طواعية تنظر إلى هذه الكلمات أو المفردات اللغوية، على أنها كائنات قابلة ـ فنيًا ـ لأن تنضم في سياق من العلاقات الجمالية، فتتفاعل وتتناغم فيه مستوياتها العلاقة الرئيسة: الكلمة بوصفها جرسًا موسيقيًا، والكلمة بوصفها دلالة اجتماعية، والكلمة بوصفها قابلية تشكيلية»[1]. وهو ما جعل شعراء السبعينيات لا يؤمنون بالأطر الجاهزة والأشكال المعدة سلفًا خصوصًا وأنهم أحسوا بأن التفعيلة أصبحت قيدًا على إبداعهم بوصفها نموذجًا قبليًا لم تنتجه القصيدة أثناء تشكيلها، بل إن الالتزام بالتقليد ينفي وجود النوع، فالوزن والقافية عنصران كلاسيكيان ليسا هما المعيار الأوفى في النظر إلى الشعر. والفن الحقيقي هو الذي يحدّد ويشترط طبيعة وجوده[2]، لأن الإبداع في وجهة نظرهم يتنافى مع قوالب التعبير الجاهزة والصياغات الثابتة. والمبدع حين يسعى لامتلاك أشكاله الخاصة والقبض على رؤيته وتجربته المتميزة، فإنما يبدأ عمله خارج أشكال التعبير المألوفة، ومن ثم تبدأ مرحلته التجريبية التي عادة ما تكون مشوبة ببعض

(1) **مجلد إضاءة**، ص42.
(2) انظر المرجع السابق، ص 26.

الارتباك والفوضى، وبذلك يأخذ الشعر طابعًا معرفيًّا من حيث هو بحث عن أشكال جديدة للتعبير وكشف عن حقيقة متحولة وليس رصدًا لحقيقة ساكنة، فالحركة يناسبها الحركة ولا تسكن في الصمت والعدم[1].

والمتأمل في تجربة السبعينيات في بدايتها حتى نهاية عقد الثمانينيات يلحظ أنها لم تتخل عن الموسيقى الخليلية مطلقًا ولكنها اعتبرت التفعيلة الموسيقية مجرد عنصر من عناصر أخرى كثيرة في القصيدة، أخضعتها للمساءلة الجمالية حسب التوتر، وفي كثير من القصائد لجأ الشعراء إلى إيقاع المفردة بدلًا من التفعيلة، وإيقاع التركيب والتكوين الذي يخضع لقانون التجربة واللحظة غير المعدة سلفًا في نظام الوزن الخليلي.

ومن التحولات المهمة التي أحدثها شعر الحداثة في مسيرة الشعر المصري تحولات الذات وعلاقتها بالنص من جهة والعالم من جهة أخرى في ظل مسيرة «إضاءة 77» فبعد عشر سنوات من هذه المسيرة يعلن د.صبري حافظ في دراسته بعنوان: «إضاءة 77 وعشر سنوات من التجريب الشعري»: إن النص كان مشغولًا بالعالم فاكتشف أنه لا يمكن أن ينشغل بالعالم حقًّا دون أن ينشغل بنفسه أولًا فالإحساس يبدأ بالذات، إن معرفة الذات نفسها انعكست في معرفة النص لنفسه، وإعلانه لنصيته، لأنه نص وليس واقعًا، استقصائه لشتى أبعاد حقيقته، تساؤله عن نفسه وعن ماهيته، وإيقاظ القارئ للتعامل معه كنص، وليس لتخطيه إلى الواقع الذي يصوره، ... حاول النص الشعري الجديد أن يقوض نفسه كغاية في مقابل النص الذي كان وسيطًا أو كان وسيلة. إن هذا النص الجديد

(1) مجلد إضاءة، ص 322.

يتطوي رفضه للقيام بالتوسط بين القارئ والواقع على درجة من الرفض الضمني لهذا الواقع، ومن هنا فإن هذا النص مولع بلفت النظر إلى نفسه، يصدم، يجهز على التقاليد القديمة، يخلط بين ما لا يختلط، يعتمد إيقاظ القارئ ولفت انتباهه إلى أهميته والإقرار بمركزيته. أما العالم الذي فقد فيه الإنسان القيم الإنسانية والأخلاقية والوطنية مركزيتها فلا يستحق من النص أن يكون تابعًا له، ومن هنا يعلن النص تمرّده على تلك التبعية بأكثر من شكل وبأكثر من طريقة»[1].

لقد قرأ د. صبري حافظ العلاقات المتغيرة بين الذات والنص والعالم والتي فرضت تفرّدها في الرؤية وتشكيلها. كما أن هذه العلاقات أحدثت فجوة في التلقي بين القارئ المستهلك الذي تعوّد على النمط سواء على المستوى الإيقاعي أو الصوري.

فاللغة هي جوهر العملية الشعرية، والنظر إليها وطريقة التعامل معها تتغير طبقًا للمفاهيم التي طرحها د. صبري حافظ، فشعرية التفعيلة كانت في أكثرها تعتمد على أن اللغة تلد القصيدة، ولكن شعراء الحداثة/ السبعينيات قلبوا الاعتقاد في ظلّ العلاقة الجديدة مع اللغة، فالقصيدة ـ عندهم ـ هي التي تلد اللغة بما تحدثه من علاقات وتراكيب جديدة.. وهذه العلاقات والتراكيب لا تأتي من فراغ، وإنما تأتي من الوعي بطبيعة اللغة الاجتماعية والدلالية والإبداعية[2].

هذا المفهوم الجديد للعلاقة بين اللغة والقصيدة هو ما

(1) مجلد إضاءة، ص 495.

(2) انظر: المرجع السابق، ص 261.

حدا بهم إلى تغيير الرؤية والممارسة الإبداعية، فانشغلوا بجماليات اللغة وما تنطوي عليه من إمكانات تركيبية ودلالية وجمالية وموسيقية، وجعلوا اللغة تقول ما لم تتعود أن تقوله من قبل، فأحدثوا خلخلة في النظام الشعري الذي كرّسته قصيدة التفعيلة والتي خلقت جمهورًا يتحرك في دائرة القبول والقناعة بما أحدثته هذه القصيدة بمصالحة بين التشكيل والتذوق عبر الحفاظ على المسافات الواقعة بين الدال والمدلول وترابط هذه العلاقات ومنطقيتها، فتخلت اللغة عن قاموسيتها وما تعرفه عبر تاريخها الطويل وما يعرفه القارئ عنها، واكتسبت وجودًا حرًّا مستقلًا في تجربة شعر السبعينيات، بل تعرّت هذه اللغة من أية ملابس شتوية ثقيلة، وواجهت التداولي واليومي والنثري البسيط، قاربت بين الحياة في معطياتها وبين عالمها الجمالي الذي أفرزته، وأكّدت أن الشعر خلق للواقع وليس تعبيرًا عنها، ومن هنا كسرت تجربة الحداثة عنصر الترابط في علاقات القصيدة، فلا وصل بعد فصل، ولا نتائج بعد مقدمات، ولاتوالي لتفعيلة واحدة ذات سيمترية موسيقية منتظمة، انهار المعبد المقدس و«كان وعيهم باللغة أنها تضمّ كمًّا هائلًا من الظواهر الصوتية التي يمكن أن تحقّق للنص نوعًا من الإيقاع الناتج من بنيتها اللغوية، وليس من حق أحد أن يفرض هذا الإيقاع العروضي بوصفه الأداة الوحيدة لتحقيق الإيقاع، فكل قصيدة تتعامل مع الأنظمة الإيقاعية التي تناسبها دون قيد سابق، أي أن التكافؤ الصوتي أصبح بديلًا للتكافؤ العروضي»[1].

لم تستوعب تجربة التفعيلة في مرحلة السبعينيات

(1) د محمد عبد المطلب: **شعراء السبعينيات وفوضاهم الخلّاقة**، ص 14.

والثمانينات حركة الحياة وتفاقم مشكلاتها فالرتابة الموسيقية وأنظمة القواعد العروضية أصبحت عائقًا لحركة الشعرية، وخانقة لأنفاس الشعراء الطالعين لوجود مختلف في الدرجة والنوع، فكان تمردهم على العروض الخليلي ناتجًا عن وعي بأهميته في التجربة الحداثية بوصفه أداة بعدية، يخلقها الشاعر ويتحكم في صياغتها في إطار وعي جمالي جديد بشعرية جديدة لها كينونتها وأدواتها، كما انطلق خروجهم على النظام الموسيقي الخليلي من وعي هائل باللغة ومعطياتها.

وقد أحدث هذا الخروج الصارخ على التفعيلة ونظامها المحفوظ في النوتة الموسيقية الخليلية تحولًا كبيرًا في مفهوم الشعرية لم تعرفه مسيرة الشعر العربي عبر قرونه الطويلة أو عبر مرحلة الشعر الحرّ، فلم يحدث تطوير في نظام التفعيلة وعدد تلاحقها في السطر الشعري وإنما حدث انقلاب في نظامها والاعتماد عليها بوصفه وحدة موسيقية واحدة، فالسبعينيون يرون في النظام التقليدي الخليلي أنه نسق إنساني تمّ استنباطه من تجربة قبلية فلا يصبح سيفًا مسلطًا على تجربة بعدية، فيحدث فصل بين التجربة وأدوات وجودها، وهذا ما يذهب إليه إدوارد الخراط في رؤيته للإيقاع الخليلي: «النسق الخليلي التقليدي ـ عندي وعند الكثيرين جدًا ـ ليس هو النسق الوحيد النهائي والمنزل تنزيلًا. ولا أنكر مشروعية هذا النسق أيضًا. ولكن أؤكد أن الحساسية الجديدة في الشعر سواء بما حدث فعلًا في إنجازات شعر السبعينيات. وربما أتوقع له أن يحدث في المستقبل. هي من حيث الشكل ـ بغير انفصال عن مضمونه ـ الاستفادة من النسق الخليلي وتطويره وابتداع أنساق موسيقية أخرى أكثر تركيبًا وأعلى وأعقد تشكيلًا تفيد من الموسيقى الخليلية وتطورها وتثريها، ويمكن أن تتجاوزها. وفي كل هذا

هناك تأكيد على موسيقية الشعر وإيقاعية الشعر مما تنأى به نأيًا كاملًا عن فكرة «النثرية» وهو ما ينطبق على «قصيدة النثر» إذ هي إيقاعية بمعنى خاص»[1].

هذا التحول في أنساق الشعرية السبعينية فتح باب الجدل بينهم وبين القارئ، فالقارئ الذي تعود على الاستئناسة والهدوء والاستهلاك خارج هذه التجربة كان لا بدّ أن يسم التجربة بالغموض، لأنها تجربة مختلفة معقدة، تتعامل مع اللغة تعاملًا خاصًا، ويورد د. محمد عبد المطلب أسباب الغموض في تجربة السبعينيات فيقول «وربما من أسباب هذا الغموض وتلك العتمة أن السبعينيين تعاملوا مع اللغة من منطق جديد، لأنهم رفضوا النظر إليها بوصفها عنصرًا مشتركًا يربطهم بالملتقى، ونظروا إليها بوصفها جسدهم الذي يمتلكونه دون شريك، وبحق هذه الملكية أعطوا أنفسهم الحق في استحداث علاقات إفرادية وتركيبية طارئة، وربما لم تألفها اللغة من قبل، بل يمكن القول إن خطاب السبعينيات كان على نفور من (التجربة) وكان ـ وما يزال ـ دائم التعالي على اللغة التي أصبحت ملكية خاصة له»[2]

القارئ المستهلك لا مكان له في تجربة السبعينيات. قراءته لا تستقيم عبر أدوات كانت تصلح لتجربة كلاسيكية أو رومانسية أو واقعية أو غير ذلك من التجارب التي تصبّ في قوالب ثابتة أو شبه متحركة، هذه التجربة تخاصم تلك الذائقة الاعتيادية، لأنهم لا يخضعون لرغبات المتلقي وحقوقه العابرة بل يرون أن

(1) إدور الخراط: شعراء الحداثة في مصر، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، **كتابات نقدية**، العدد 97، 1999ص 43 ـ 44.

(2) د. محمد عبد المطلب: **شعراء السبعينيات وفوضاهم الخلّاقة**، ص 12.

هذا القارئ لا يصبح قيدًا على احتياجاتهم الفنية والجمالية، وعليه أن يسعى معهم للبحث عن تجارب لم تكتب بعد وأن يكون قادرًا على الأسئلة، لا يبحث عن أجوبة جاهزة في تجربة غير جاهزة من قبل.

لقد خرج شعراء السبعينيات على كل أدوات التلقي وأدوات الشعرية القديمة، وأدخلوا في الشعر ما لم يكن داخلًا في سياقاته، وحوّلوه من درجته الشفاهية بالدرجة الأولى إلى الكتابية، من البلاغي الكلاسيكي إلى اليومي النثري، المشهدي، ومنحوا الشعر شرعية العلاقة مع الأجناس الأخرى والإفادة منها، فلم يصبح ذا حدود مائزة، بل تلاقح مع السرديات، واستقطب أدواتها التي تحقّق له جماليات أكثر حضورًا، وتخلق منه خطابًا متنوعًا، تراكميًا، ذا بنية معقدة، فانتشر ما يُسمّى بالكتابة النوعية التي أطلقها إدوارد الخراط، وظهرت القصيدة ـ القصة، والقصة ـ القصيدة، وتلك الكتابة التي تلخص مفهومًا عميقًا للحداثة مفتوحة على المستقبل.

ولم تكن تلك التجربة بتنوعاتها المختلفة وأفقها المفتوح وأنساقها المتحولة والمعقدة صادمة للقارئ الاعتيادي فقط، وإنما جعلت ـ منذ البداية ـ شعراء تجربة الشعر الحرّ ونقادها يقفون منها موقف الرفض والعداء والهجوم. ففي العدد التاسع من مجلة (إضاءة 77) يناير/كانون الثاني 1983م تقدم المجلة نموذجًا من الهجوم بعد خمس سنوات على تجربتها في مقالة عنوانها: (تهافت التهافت ـ إضاءة بين النقاد الواقعيين والنقاد الواقعيين).

يقول الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة مهاجمًا تجربة السبعينيات:

«هل وصلت حركة الشعر الحديث إلى شيخوخة سريعة إلى هذا الحدّ خلال ثلاثين عامًا من عطاء ثلاثة أجيال مبدعة تميّزت بوجود حشد من الشعراء العرب يمتلكون الموهبة والثقافة والقدرة على الإضافة التي انتظرها الشعر العربي 1500 عام لكي يستجيب لهذه الحركة الثورية الجذرية»[1].

يتّضح من خلال كلام محمد إبراهيم أبو سنة أن حركة التاريخ واحدة وأن وتيرة الحياة واحدة وأن النمط الاجتماعي ذو وتيرة واحدة فلا يأخذ ـ أبو سنة ـ في اعتباره حركة الوعي من مجتمع إلى آخر ومن عصر إلى آخر. وترد إضاءة على هذه الرؤية فتقول: «نحن نرى أن وتيرة التغير في الشعر بعد ثورته في الأربعينيات والخمسينيات هي وتيرة أسرع وأكثر من حيوية مثيلتها طوال الخمسة عشر قرنًا السالفة ذلك أن نمط التركيب الاجتماعي (والثقافي بالتالي) كان ثابتًا أو يكاد طوال هذه القرون، وما أن تغير هذا النمط مع بدايات عصرنا الحديث حتى تتالت وتوالت التغيرات الاجتماعية والسياسية والفنية»[2].

ومن التهم التي وجّهها الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة ـ ومعه كثيرون ـ إلى جيل السبعينيات: وقوعهم فريسة لأفكار أدونيس، يستخدمون طريقته ويدورون في فلك إطاره الفني، يقول أبو سنة: «إن العناصر الشابة واقعة تحت وهم مؤداه أنهم قادرون على الانتقال بهذا الشكل إلى مرحلة الثورة الثالثة بينما هم في الواقع يدورون في فلك الإطار الفني الذي استخدمه أدونيس واستخدمه ببراعة محمود درويش»[3].

(1) مجلد إضاءة، ص 259.
(2) المرجع السابق.
(3) المرجع السابق.

ويرد السبعينيون «إضاءة» على هذه التهمة بقولهم: «نحن لا ننكر أن أدونيس ظاهرة خاصة في الشعر العربي الحديث، بل في الثقافة العربية، وإننا لنعتد بما أنجزه وحقّقه. لكننا نضع أيدينا في الوقت نفسه على مناطق السلب قبل الإيجاب في هذه الظاهرة. والتهمة التي يلفقها لنا أبو سنة.. إنما هي تهمة تعني أن تجربة أدونيس لم تقرأ بوعي شديد من قبل النقاد والشعراء حتى أبو سنة نفسه.

وتعني ـ أي تهمه أبو سنة ـ أن القصور والعجز أمام فهم أدونيس كشاعر ومنظّر لتجربته الشعرية، يخلق عائقًا لدى البعض يجعلهم يلقون التهم علينا جزافًا. فكأن قصورهم أمام فهم أي تجديد في القصيدة يدفعهم إلى استسهال وصمها بأنها تدور في فلك أدونيس»[1].

ويتهمهم الناقد محمد السيد عيد بأنهم يغيّرون في طبيعة الشعر من أجل التغيير، ويرى أنهم عبثيون يعيشون في فلك السريالية التي عاشت في مجتمع وزمن مغايرين عن واقعنا الراهن[2].

ويرد السبعينيون على اتهام محمد السيد عيد بقولهم: «وليطمئن الصديق محمد عيد، فلسنا عبثيين، ونعي تمامًا بأن السريالية حركة عصر، وزمن، وواقع يختلف عن عصرنا وزمننا وواقعنا بل هي بنت سياق اجتماعي ثقافي مختلف ولكننا نعني من كلامنا ـ الذي أوحى له بأننا عبثيون أو سرياليون ـ شمولية الرؤية، وبكارة الالتقاط، بمعنى أن الوجود كله هو مشروع

(1) مجلد إضاءة، ص 260 ـ 261.
(2) انظر: المرجع السابق، ص 161.

للقصيدة، والوجود دائم التخلق مكثف العناصر، وقصيدته هي ـ بالضرورة ـ قصيدة التخلق المتواصل، والعناصر المكثفة»[1].

كما أن د. صابر عبد الدايم يرى أن تجربتهم مغامرة شكلية فيقول: «إن المغامرة الشكلية عند الشعراء الشبان ـ (في وقتها) ـ الذين أتحدث عنهم طغت على المغامرة الموضوعية، فالرؤية غائمة تحت كثافة الصورة»[2].

وترى إضاءة أن كلام د. صابرعبد الدايم يثير من جديد قضية الشكل والمضمون التي تؤمن بأن لا فصل بينهما، بل ترفض هذه التفرقة في النظر إلى القصيدة، والمتأمل في الانتقادات الثلاثة التي وجهت لشعراء السبعينيات في تلك الفترة يرى أنها تنطلق من رؤية المحافظين الجدد الذين يتمسكون بتقاليد الشعراء الكلاسيكيين، ويدعون إلى الانتماء إلى اللحظة الراهنة، يفضلون التجديد على اعتبار أنه نتاج طبيعي لعصر جديد، ويرفضونه في الوقت نفسه، فأبو سنة يفصل بين اللحظة وأدوات تشكيلها، فيرغب أن تشكل اللحظة الجمالية الجديدة بأدوات وأشكال مستقرة عرفتها القصيدة العربية، وحافظت عليها قصيدة الرواد خصوصًا في جانب التفعيلة، فيتهم شعر السبعينيات بأنه (شكل هروبي) وهو بقوله (شكل) فإنما يعود لقضية الفصل بين الشكل والمضمون، كما أن اتفاق تجربة السبعينيات مع تجربة أدونيس في الرؤية ـ وإن اختلفت في الدرجة والنوع ـ تذهب إلى مغايرة المطروح السائد: الكتابة على غير مثال سابق، التجريب، نفي الأشكال الجاهزة سلفًا، والتشكيل من خلال التعامل الجديد مع اللغة وطواعيتها في

(1) مجلد إضاءة، ص 161..

(2) المرجع السابق.

تشكيل العمل الفني وبوحها بما لم تبح به من قبل، وقولهم «ليس المهم ما يقال، بل المهم كيف يقال» أعطى شعورًا غير صحيح بأن تجربتهم استغرقت مهام الشكلية وأنها عندما ركزت على كيفية القول، فإنها أغفلت بالتالي في الوقت نفسه طرف المضمون، وهي على وعي تام بالعلاقة المتجادلة بين القول وكيفية قوله، وتؤكد إضاءة في توضيحها لمفهوم هذه الجملة فتقول: «وما نريد أن نقوله هنا بإيجاز يتناسب مع المقام ـ هو أن هذه الجملة لم تكن في لحظة من اللحظات من صميم قناعاتنا الجمالية بما هي عليه من صياغة حاسمة تعني بوضوح إهمال «ما يقال» إهمالًا كاملًا في صالح «كيف يقال» والجملة بهذه الصياغة وبهذا المعنى تشكّل أرضية جلية للوقوع في «الشكلية» العقيمة التي لم ندع إليها في لحظة من اللحظات على الرغم من أن الكثيرين يرموننا استسهالًا واجتراء ـ بالصدور عنها والإيمان بها أشد الإيمان»[1].

الاهتمام بطريقة القول / التشكيل هو ما يجعل الاتهام الجاهز قرين الحكم على تجربة السبعينيات كما فعل محمد السيد عيد وصابر عبد الدايم وغيرهما في تلك المرحلة دون تأمل أو تحليل لتجاربهم في تلك الفترة، وبعد عامين وشهر تتعمق الاتهامات، ففي العدد الثاني عشر من (إضاءة 77) فبراير/ شباط 1985، تستهل إضاءة العدد ـ من خلال مقالة بعنوان: «الحضور الشرعي والحضور الشعري» ـ بطرح اتهامات النقاد المتخصصين والمساندين لتجربة الشعر الحرّ أهمهما تهمتان وجههما د. عبد القادر القط والدكتور جابر عصفور.

فالدكتور عبدالقادر القط قد اتهم التجربة الشعرية الشابة

(1) مجلد إضاءة، ص 426.

السبعينية بأنها «تحاول الدخول إلى الشعر من الأبواب الخلفية، بما تفرضه على الناس من كراسات ومجلات وكتب ضعيفة»[1].

وترى إضاءة أن هذا الموقف لا يثير الدهشة عندما يصدر من ناقد قدّم أقصى عطاءاته في مواكبة تجربة الشعر الحرّ طوال فترة الخمسينيات وبعض الستينيات ولا يملك القدرة على تجاوزها، ارتبط بكل اتجاهاتها وأدواتها المحافظة على نسق التفعيلة، فمناقشة رأيه تكشف المساحة الواقعة بين الخطين، فالسبعينيون يدركون أن تجربتهم تجاوزت تجربة الشعر الحر: مفاهيمها وأدواتها، إنهم خارج السياق المألوف الذي اعتاده د. القط.

أما قول الناقد واتهامه لشعراء السبعينيات بالتسلل من الأبواب الخلفية «فيرى السبعينيون أن الذي يحدّد الأبواب الأمامية والأبواب الخلفية هي الحياة الشعرية بأسرها وتاريخ التطور العام لفن من الفنون، أما الناقد الفرد فلا يملك ذلك، ويتساءل السبعينيون بقولهم: وهل الأبواب الأمامية «أو الشرعية» هي المجلات أو المنابر الحكومية الرسمية بحيث يغدو كل ما يصدر عن «الشعب» أو عن قطاع من قطاعاته أو تيار من تياراته هو «غير شرعي» وتسلل وتلصص خلفي؟ أم أن العكس غالبًا ما يكون هو الصحيح في كثير من الأحيان والظروف التاريخية الثقافية»[2].

لم يتغير موقف عبد القادر القط من تجربة شعر الحداثة طوال تاريخه النقدي وهذا ما يؤكد قناعاته وإمكاناته وطاقته في التعامل مع هذه التجربة التي تفارق المطروح، فتكتب تجربة

(1) مجلد إضاءة، ص 365.

(2) المرجع السابق، ص 366.

مختلفة للحظة مختلفة، فعندما أصبح رئيسًا لتحرير مجلة «إبداع» وقف من تجربة السبعينيات الفنية موقف العقاد من تجربة الشعر الحرّ في بدايتها عندما أحال ديوان صلاح عبد الصبور «الناس في بلادي» إلى لجنة النثر للاختصاص وما فعلته لجنة النشر في مذكرتها بالتصدي لهذا الجيل الجديد ومواجهته، لأنه مارق وخارج على أفق السلطة، بل كان يعلن أنه لا يفهم هذه القصائد التي تغرق في الغموض وهذا ما تكشفه رواية رفعت سلام الذي شهد واقعة بين د. عبد القادر القط والشاعر وليد منير حين ذهب إليه لنشر قصيدته في مجلة «إبداع» فاشترط د. القط لنشر القصيدة أن يقوم الشاعر وليد منير بشرح كل علاقاتها وصورها، لكي يتمكن من فهمها، وتصبح منطقية، أو أن يتقدم الشاعر بشهادة تؤكد أن لهذا الشاعر مستقبلًا في الأيام المقبلة، لحظتها توجه إليه الشاعر رفعت سلام بقوله: «إذن كان موقف العقاد صحيحًا من صلاح عبد الصبور. فقال: ومن أدراني أنه سيكون صلاح عبد الصبور»[1].

وظل د. عبد القادر القط طوال رئاسته لتحرير «إبداع» ملتزمًا بهذا الموقف إلا قليلًا، فقد خصص جزءًا في نهاية المجلة يتكون من بضع صفحات أطلق عليهم باب (تجارب) قدم من خلاله مجموعة من قصائد السبعينيات وقصائد لـ «محمد عفيفي مطر» على استحياء على اعتبار أنهم لا يدخلون في سياق تجربة الشعر الحديث، كأنهم مصابون بالجرب يجب الفرار منهم.

وبعد أكثر من خمس وعشرين سنة على هذه المواقف تبنّت مجلة «إبداع» الموقف نفسه بعدما تولى رئاسة تحريرها

(1) مجلة الكرمل، العدد14، شتاء 1984، ندوة العدد، ص 651.

أحمد عبد المعطي حجازي، حيث سار على درب القط في رفض شعر الحداثة و«قصيدة النثر»، ورفع لواء اعتراضه عليها بحجة أن «قصيدة النثر» شعر ناقص». وفي نهاية عام 2008 أطلق عليها اسم «القصيدة الخرساء»، وكلاهما يمثّل موقف الدولة الرسمي ـ بوصفهما أدوات النظام ـ التي تحافظ على السكون والاستقرار والنظام، وكل هذا يكمن في التقليد لا في التجريب والمغامرة.

أما الناقد الثاني الذي وجّه اتهاماته إلى جيل السبعينيات فهو د. جابر عصفور الذي يرى أن جيل السبعينيات لم يقدم شاعرًا كبيرًا متميزًا، وهذا الجيل يتكلم أكثر مما يبدع، فيقول كلامًا كثيرًا عن الشعر، ويحاول بعضهم أن يصوغ تنظيرات كثيرة، ويا ليتهم يكفون عن الكلام والتنظير ويركزون على الإبداع، وبينهم شعراء أظن أنه سيخرج منهم شيء، ولكن مازالت تنقصهم الثقافة وامتلاك القدرة اللغوية.. وأن بعض هؤلاء الشعراء يرفل في حلة أدونيس ويرقص في سلاله... لا أظن أنه برز من بين شعراء السبعينيات من يبدو أن قامته «ستطاول» أو تتجاوز قيمة هؤلاء الذين سبقوه و«أن» أحدًا من جيل الشعراء الجدد لم يضف شيئًا على أمل دنقل[1].

يرى السبعينيون فيما أورده جابر عصفور من اتهامات فيه مجافاة للحقيقة لتجربة كانت في وقتها طليعية، تحاول أن توجد شعرية متجاوزة وكان من الأجدى به وهو ناقد طليعي، تقدمي، أن يقرأها جيدًا، ويقف بجانبها، ويقدم لها الداعم في مواجهة الشعريات البالية، والأفكار الرجعية التي تحارب كل تطور أو تجاوز للسائد المطروح، كما أن وضع أمل دنقل معيارًا جماليًا

(1) انظر: مجلد إضاءة ص 366 ـ 367.

تُقاس به حركة شعرية متنوعة، مختلفة عن توجه أمل دنقل الجمالي رؤية غير موضوعية لفلسفة الفن والجمال خصوصًا وأن الناقد على وعي بأن الشعر ليس له حدّ ثابت بل إن أمل دنقل يعتبر حدًّا من حدود الشعر ومرحلة من مراحله ينبغي تجاوزها وتخطيها وإلا اعتبرت التجربة التالية له تقليدًا ساذجًا.

كما أن السبعينيين المهتمين بالكلام أكثر من الكتابة الشعرية يرون أنهم قدموا إنجازهم في «إضاءة» وغيرها من خلال النصوص، كما أنهم يملأون فراغ النقاد المنوط بهم متابعة تجربتهم، وهم يتساءلون «كم كلمة كتبها الدكتور جابر ـ وهو الناقد المختص المسؤول ـ في تقديم أو تقييم هذه التجربة الشابة لينهض بمسؤوليته في تهذيب وتعميق وتبصير هذه التجربة لتخليصها مما فيها من شوائب؟»[1].

استطاعت تجربة السبعينيات ـ بعد أكثر من ثلاثة عقود ـ أن تفتح كوة واسعة في الجدار، وأن تحدث تحولًا عميقًا في الشعرية العربية لا يقف عند حدّ التطوير الموسيقي أو التطوير البلاغي أو غير ذلك، لكنها أحدثت خلخلة في اليقين الجمالي، وجعلت الشعرية العربية على المحك في واجهة الأسئلة العميقة التي خلقتها العلاقة الجديدة بين الذات والعالم ووسيلة إدراك الذات لنفسها والعالم وعلاقتها باللغة، ففتحت أفق التجريب واسعًا عبر هذا الوعي الجمالي، الذي يتبنى نفي الحدود الحائزة بين الأنواع، كما أحدثت هذه التجربة تحولات كتابية، وأدخلت على وعي القارىء صدمة أخرى في طريقة التلقي وجرّته إلى استثمار الحواس كلها في إدراك مكونات النص ودلالاته، وركزت على المرئي والمسموع، وأفادت من

(1) مجلد إضاءة، ص387.

تقنيات الطباعة الحديثة، ومارست اللعب رغبة في خلق أثر مفتوح، فانتشر المسكوت عنه وغياب سيادة المعنى على اعتبار أن بلاغة المحذوف أكثر ملاءمة لجمالية اللحظة الراهنة التي تواجه حشدًا معرفيًا وفلسفيًا غير مسبوق، كما تبنّت كتابة الحداثة الشعرية التي جسدتها تجربة السبعينيات التكثيف والاكتناز والمجانية والتوهم ـ وتبنّتها الأجيال اللاحقة ـ فكانت امتدادًا طبيعيًا للمروق الكامل على حدود الشعرية التي حافظت على بعضها تجربة الشعر الحرّ وظهور «قصيدة النثر»، بملامحها الجديدة التي تعتمد في لغتها الشعرية على تفجير الحالة أو تشظيها أو استغلال مساحات البياض، أو البوحية (المتصلة بالتركيز على قوة الأشياء وتفاصيلها) أو التفلت أفقيًا من التزامات «الكثافة»[1].

(1) انظر: بول شاوول: مقدمة في «قصيدة النثر» العربية، فصول، م 16، ع1، صيف 1997، ص155.

«قصيدة النثر» وهوية الشكل

يستطيع الباحث في مسيرة الشعرية العربية في مصر أن يلخص تجربة شعراء السبعينيات في اتجاهين:

الاتجاه الأول: لم يسقط من حساباته التفعيلة تمامًا فقد ظل يكتب في إطار الالتزام بها مع المحاولة الدائمة لكسر سيمتريتها أو البحث عن نسق تفعيلي مختلف مع الانفتاح على كل اتجاهات التجريب خصوصًا مع اللغة وبلاغة الصورة الجديدة، ولكنها كانت حريصة على خلق إيقاع عبر التفعيلة نفسها مثل ما فعل: حسن طلب، وحلمي سالم، ووليد منير، ومحمد سليمان، ومحمود نسيم، وجمال القصاص.

الاتجاه الثاني: تبنى التفعيلة لمدة قصيرة ثم بدأ في إسقاطها، واتجه إلى «قصيدة النثر» اتجاهًا عارمًا ـ بلا عودة ـ مثلما فعل: رفعت سلام، وأمجد ريان، وأحمد زرزور، ومحمد آدم، وعبد المنعم رمضان، ومحمد عيد إبراهيم، وعبد المقصود عبد الكريم.

وعلى الرغم مما يعلنه محمود قرني أحد شعراء الثمانينيات «من أن معظم شعراء جيله يناهضون الشعرية السبعينية بسبب ما وصلت إليه من تعسف جمالي واستغلاق تميّزت به القصيدة الرؤيوية، وهو ما كرس للعديد من العداوات بين شعراء طالعين يملكون الكثير من البراءة أمام شعراء مدربين ومحنكين كانت لديهم القدرة على التصنيف في إطار مرجعي أيديولوجي

أحيانًا ومتواطئ في معظم الأحايين[1] فإنه يثبت ما يتفيه زملاؤه وهو عدم تواصلهم مع جيل السبعينيات وإنكار دورهم في تحولات الشعرية العربية بشكل لم تشهده الساحة من قبل من خلال رؤية استيعابية للموروث الفكري والشعري من جهة وللمعاصرة والتجديد من جهة أخرى، كما أن اتهام الشعرية السبعينية بأنها وصلت تعسفًا جماليًا واستغلاقًا في الرؤية يمثل رؤية شخصية تدخل في إطار كلام غير منهجي لم يقرّه الوعي النقدي بحركة الشعرية واتجاهاتها وقدراتها.

لقد استطاع شعراء السبعينيات من خلال الاتجاهين اللذين سبقا عرضهما أن يمنحوا المشهد الشعري جنوحًا للتجريب فوسعوا من حرية الإبداع، وفتحوا الأفق أمام حركة الكتابة على بدائل الاختيار، وامتد هذان الاتجاهان إلى عقد الثمانينيات حيث أخذ يمارس حضوره على الطريقة نفسها: الكتابة في فلك التفعيلة مع محاولة كسر النمط، فانتشرت محاولة المزج بين التفاعيل والانتقال من بحر إلى آخر في قصيدة واحدة[2] ففي إطار التفعيلة ظهرت أسماء على سبيل المثال لا الحصر: علي منصور، ومحمود قرني، وفاطمة قنديل، ومشهور فواز، وعبد الحكم العلامي، والسماح عبد الله، وفتحي عبد الله، وياسر الزيات، وأيمن حمدي، وشريف رزق، وعصام أبو زيد.

وهناك كتابة أخرى، كانت استجابة كاملة لـ«قصيدة النثر» كما في تجربة كمال عبد الحميد، وعبد الناصر هلال.

(1) محمود قرني: **مجلة الشعر**، العدد 133، ربيع 2009، ص41 ـ 42.

(2) راجع: عبد الناصر هلال: **الخروج واشتعال سوسنة**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1989.

ومع أفول العقد الثامن ـ من القرن الماضي ـ وبداية التسعينيات كانت «قصيدة النثر» تجتاح الأفق، فقد تخلّى شعراء الثمانينيات عن القصيدة الموزونة، واندفعوا بقوة نحو قصيد النثر، وتحولت الشعرية المصرية من المجازية إلى النثرية العارمة ومن مناطق الأمان والقبول إلى المساءلة والمروق سواء على المستوى الجمالي أم على المستوى القيمي، فتبلور انتهاك المحرمات وكتابة الجسد، وأصبح الجسد يحمل قدرًا هائلًا من أسئلة الشاعر الحداثي الجديد، يستدل على العالم من خلاله، وانتشر اليومي البسيط والمبتذل والحياة اليومية ومفرداتها وكونتة الأشياء.

وأصبح هناك شعراء يحملون قيمًا جديدة ورؤى منكسرة وأحلامًا كالكوابيس فظهرت أسماء: محمد متولي، وناصر فرغلي، وكريم عبد السلام، وعماد أبوصالح، وأسامة الديناصوري، وعاطف عبد العزيز، وغادة نبيل، وهدى حسين، وفارس خضر، وجرجس شكري، وآخرون.

تبنّى كثير من شعراء «قصيدة النثر» (الألفانية) ـ أي مع مطلع القرن الحادي والعشرين في مصر ـ أنهم خارج السياق، منقطعو الصلة بتراثهم أو الحركات السابقة عليهم، وأهمها تجربة السبعينيات وغيرها من الحركات الشعرية الأخرى، هم بلا آباء شرعيين، لا ينتمون إلى «قصيدة النثر» الأدونيسية أو السبعينية، إذًا هل تجربة هؤلاء تجربة لقيطة؟ هل «قصيدة النثر» بصفة عامة لقيطة؟ هل تكون الإجابة بالإثبات إذا استطعنا أن نحدّد منابعها الأولى ومصادرها التي دفعتها خارج السياق؟

ـ **الرافد الأول:** يكمن في محاولة التجديد والخروج على النسق الخليلي، وقد استطاعت الدراسة فيما سبق أن ترصد

ملامح التحولات الشعرية وما مرّت به من نقاط تجديد وتطوير أو تمرد ابتداء من محاولات جورج حنين ـ الذي يُعدّ الرائد الأول لما سُمّي بالشعر المنثور ـ وإرهاصات الخروج على النظام الموسيقي في محاولات علي أحمد باكثير(الترجمية) ومحاولات لويس عوض الإبداعية في (بلوتولاند)، ومحاولات بدر الديب في (كتاب الـ ح) وتجربة إبراهيم شكر الله في (مواقف العشق والهوان وطيور البحر)، وديوان (مدخل إلى المدن الطاغورية) لعزت عامر.

وبعد هذه المحاولات جاءت تجربة الشعر الحر، ـ التي أطاحت بالنظام الخليلي التقليدي ـ وبدأ صعود تجربة التفعيلة ـ في نزوعها الجديد ـ وما أحدثته من تطوير وتطويع لتجربة الحداثة وصولًا إلى تجربة السبعينيات وبعدها الثمانينيات والتسعينيات التي شهدت تحولًا جذريًا في الشعرية العربية في مصر من خلال خروجها على نظام الوزن الخليلي، وفتحت أفقًا واسعًا للتجريب، فوردت بين الالتزام المهمش على استحياء، المهووس والمفتون بتجربة المروق التام والعصيان لأوامر الخليل بل مقاطعته أحيانًا وخصامه.

أما بداية القرن الحادي والعشرين فقد شهدت اجتياحًا للمفاهيم الشعرية القديمة حتى التفعيلية، ودخلت الشعرية مناطق جديدة لم تروطأ من قبل. امتلأت الساحة بتجارب «قصيدة النثر» الجديدة التي وجدت نفسها خارج الأسوار والحدود الفنية والأشكال المستقرة والأنواع.

الرافد الثاني: (المصادر التراثية) المتأمل في شعرية الحداثة العربية يرى وجودًا حيًا للموروث العربي في ثنايا كتاباتهم، حيث وجد شعراء الحداثة في تجربة المتصوفة

خصوصًا كتابات «محمد بن عبد الجبار النفري» في كتابه (المواقف والمخاطبات) وكتابات ابن عربي في فتوحاته، وأبي حيان التوحيدي في «إشراقاته»، وباقي كتابات الحدائيين الأوائل كخطب الحلّاج، وكتابات عبد الحميد الكاتب والجاحظ، و«ألف ليلة وليلة»، ومنطق الطير، كما وجدوا في تجربة جبران والريحاني وطه حسين مجالًا لتغذية عالمهم، وتدعيم الحركية المتطورة التي تحتضن الماضي والمستقبل في آن، وهذا ما يشير إليه شعراء الحداثة ويؤكدونه في انتمائهم وطريقة تعاملهم مع التراث: «إن وعينا بالتراث وطبيعته هو لحظة خاصة من لحظات الممارسة والإبداع. وهذه الخصوصية هي التي تشكل الإدراك الصحي للتراث. وبما أن التراث كائن حي فإنه أيضًا قابل للنفي والإثبات، وهذا هو مبرر التواصل الفعال معه»[1].

ومن لم يستوعب تراثه ويفهمه لا يستقيم له الواقع في شيء ولم يستطع أن يتجاوزه، فالحداثة اتصال وانفصال في آن، فهي تستشرف المستقبل وفق مكونات سابقة تتيح للإنسان قدرة الاختيار في ظل البدائل، ومن يرى أنه بلا ظل فهو كمن يرقص في الهواء أو كمن يعلن أنه يسكن في الدور الرابع / اللحظة الراهنة دون أن يكون موصولًا بالأدوار الثلاثة السابقة، فالحداثة لا تقوم بمعزل عن الواقع ومكونات الماضي الأساسية وهناك فرق بين الفهم وحرية الاختيار من جهة والتقليد والالتزام بما هو معد سلفًا لما هو آت من جهة أخرى. فاللحظة والمبدع يحددان المضيء من الماضي لكشف عورة الحاضر.

و«مسألة الانفتاح على المستقبل وتوجيه الإبداع نحو

(1) مجلة إضاءة، ص 26.

منظور مستقبلي ليست مسألة سهلة بل مسألة صراع اجتماعي بين القوى التقليدية في مجتمعنا العربي والقوى الطليعية المنفتحة على آفاق التقدم والمستقبل خاصة وأن على المبدعين والفنانين أن يبدعوا عطاءات ونماذج لا نجد لها في تراثنا سندًا كبيرًا»[1].

والإبداع في مفهومه يعني الانفلات من قبضة التقليد والانتساب إلى الخصوصية، فكل عمل إبداعي يحمل خصوصية صاحبه الذي يحمل ملامح الخروج على السائد المألوف أي الانقطاع عن خصوصيات الآخرين أو الخصوصية السائدة. ومن هنا تعدّ «قصيدة النثر» قصيدة عربية لما تحمله القصيدة بوصفها إبداعًا من تجسيد الذات العربية، فالإبداع يحقّق الخصوصية ولا إبداع بلا خصوصية.

الرافد الثالث: يتجلى هذا الرافد في تأثر «قصيدة النثر» العربية خصوصًا في مصر بمنجزها الأوروبي المتمثل في إنجاز الكاتبة الفرنسية «سوزان برنار» في كتابها المشهور «قصيدة النثر» من بودلير إلى أيامنا» الذي شكّل أفق الرؤى الفكرية والجمالية لـ«قصيدة النثر» العربية فسطعت في سماء الثقافة العربية أسماء: بودلير، ومالارميه، ولوتريامون، ورامبو، وبروتون، وسان جون بيرس، وغيرهم. وهذا التأثير الأجنبي ليس جديدًا في مسيرة الشعرية العربية فتأثيره يبدو واضحًا منذ التجربة الرومانسية التي جسّدتها جماعة الديوان وأبوللو والمهجر، ومدى انفتاح هذه الجماعات على الأدب الرومانسي الأمريكي والأوروبي، ثم تأثرت تجربة شعر التفعيلة بتجربة ت.س إليوت.

(1) محمود أمين العالم: الإبداع والهوية القومية، **مجلة الوحدة**، العدد 58/ 59، يوليو/أغسطس تموز/آب 1989، ص 8.

وقد كان تأثر «قصيدة النثر» في مصر بمنجز «سوزان برنار» غير مباشر خصوصًا في بدايته، وإنما انعكس من خلال تجربة «قصيدة النثر» البيروتية التي تبنّتها جماعة «شعر» التي تبنّت الأفكار والأسس والمبادئ التي نادت بها برنار في كتابها خصوصًا فيما قدّمه «أدونيس» و«أنسي الحاج»، حيث أعلن الأول عن مسمى «قصيدة النثر» في البيان الأول الذي نُشر في مجلة «شعر» في عددها الرابع عشر عام 1960، والثاني أطلق المسمى في مقدمة ديوانه «لن» وهو الديوان الشعري الأول الذي يتبنى هذا المصطلح مفهومًا وإجراء تطبيقيًا.

وقد حدّد كلّ من أدونيس وأنسي الحاج ملامح «قصيدة النثر» وانعطافها عن الحداثة الشعرية، غير أن ما قدماه بقي في إطار المقدمات التي تسعى إلى اكتمال مفهومي أو تعالق مع نظرية جمالية ما. كما أوضح أدونيس في هذا الوقت خصوصية «قصيدة النثر» العربية على اعتبار أنها ابنة شرعية للغة محددة، فـ«قصيدة النثر» العربية تختلف عن «قصيدة النثر» الفرنسية «إنهما تفترقان بخواص ومزايا يفرضها بدئيًا فرق اللغة والعمل اللغوي».

وكل تجربة تأتي في سياق ما قدمته المرحلة السابقة وتتأثر بما يدور في تلك اللحظة من ظواهر فكرية وفنية وجمالية، فلا تستطيع تجربة الحداثة في «قصيدة النثر» الشابة في مصر من أن تعلن أنها «قفزة خارج السياق»، بعد عرضنا لمحاولات التجديد والمروق، وروافد «قصيدة النثر» العربية، على الرغم من استقلال كل شكل على حدة، وعلاقة هذا الشكل بما سبقه أو لاحقه وعلاقة الاتصال أو الانفصال.

ومن يدعي أنه بلا أب حتمًا يلحقه اتهام الزنا والفجور،

وقد استطاع نفر ممن يكتبون «قصيدة النثر» في مصر وهم من شباب 2000 أو بعض التسعينيين أن يحتفلوا بطريقة الادعاء والفجور والتعالي وهم يعانون من الهزال وفقر الدم وثقافة المقاهي وشوارع القاهرة مثل (زهرة البستان) وغيرها أو زبائن الأتليه الذين يريحون أجسادهم البالية على مقاعد البهو أو الحديقة الفقيرة، يقول كل منهم للآخر: هل هناك شعراء غيرنا في مصر!!!؟ حتى إذا خلا الواحد مع نفسه فيقول لها هل هناك شاعر في مصر سواي!!؟، الاجابة: إنتاج النمطية والتسطيح والفجاجة والركاكة والنثرية التي تقودنا إلى رفض اللغة العربية وليس الشعر أو «قصيدة النثر» التي نحن ممن يعتنقونها ويدينون لها بالولاء والانتماء.

جدل الشعري والنثري

يصعب أن تقوم بإجراء علمي لتأطير ظاهرة فنية تستعصي على الحبس في إطار لغوي محدد، يتمّ التواطؤ عليه بين المهتمين به في ظل الانفلات المعرفي والظواهر الإنسانية المتداخلة وحركة الحياة المتلاطمة في وقتنا الحاضر، والشعر أهم هذه الظواهر الفنية الإنسانية التي تستعصي على الكتمان والتحديد في كلمات محددة بحيث تؤدي إلى تعريف جامع مانع، يأخذ دلالة واحدة خصوصًا بين المهتمين به.

ويصعب هذا الإجراء/التعريف من منطق أن أساسيات الوجود الخاصة به المقننة بالتعريف قد أصابها الخلل والتحريف، بل انهارت تمامًا، فماذا يقول الذين يرون أن الشعر هو «الموزون المقفّى»؟ ألا يزال التعريف قائمًا عند هؤلاء الذين ينظرون إلى الشعر من خلال الشكل وليس من خلال جوهره وطبيعته، الشكل الذي يتجسد في الوزن والقافية؟

لغوي خاص خاضع لحالات الشاعر ـ وتلك هي طبيعته وكينونته ـ ورؤاه الفكرية والتأملية تقوم فيه اللغة بدور الإيحاء والرمز كاشفة عن أحاسيسه وقدرته على امتلاك ناصيتها، والموسيقى واحدة من التقنيات المهمة لهذه اللغة يسخّرها الشاعر لخدمة عالمه وتجربته حتى تخرج في زي ملائم، تأتي هذه الموسيقى عفوية مناسبة للمد والجزر، ومن هنا ارتبط الشعر

في أذهان من يرتادون حقوله بالموسيقى بوصفها هويته، لذلك تمّ التسليم بأنه يكمن في شكل محدد سلفًا.

واستطاع النقاد القدامى أن يجعلوا من مفهومهم للشعر تقسيمات بنائية تأخذ المعنى نفسه، فالبيت بوصفه أصغر وحدة بنائية في القصيدة يتألف من مجموعة كلمات تؤدي معنى تامًا، تسير هذه الكلمات في نسق تفعيلي يشير إلى بحر من البحور العروضية ينتهي بقافية موحدة وحرف روي واحد.

كما تحدّدت بالقطع مسميات جامعة مانعة عند العروضيين والنقاد، فالبيت الواحد من الشعر يسمى مفردًا أو يتيمًا والبيتان نتفة، ومن ثلاثة أبيات إلى ستة تسمى قطعة، وسبعة أبيات فأكثر تُسمّى قصيدة.

هذه التسميات التي تمّ استنباطها من الشعر العربي وطبيعته أفرزته طبيعة تتسم بالاستقرار والهدوء فكان عالمًا ساذجًا بسيطًا والشعر أتى على صورته منذ الجاهلية حتى الكلاسيكية الجديدة «شوقي وحافظ»، فالشاعر العربي القديم لا توجد في حياته انفلاتات أو تموجات كبرى على المستوى الاجتماعي والسياسي والنفسي، فقط لا يواجه اللامتناهي الذي ترسمه الصحراء الشاسعة والأفق الممتد. كما أن الشعر العربي في هذه العصور قام بدور الإعلام الموجه الذي يركز على حياة ثابتة لذا أطلق عليه «ديوان العرب» فكان يسجل فيه أفراحهم وأتراحهم وعاداتهم وتقاليدهم، ولعل المتأمل في هذه التسمية يجد أن هناك فرضية أن يطالع الشعر العربي على هذه الشاكلة المستقرة، أي إنه لا بد أن يجنح نحو الوضوح حتى تتمّ عملية التواصل مع

المتلقي، هذا المتلقي الذي يعتمد على آلية مفردة في استقبال الشعر وهي آلية السمع؛ لذا كان الاهتمام الشديد بكل ما يساعد على فكرة التواصل والانسجام ويحقّق لذة للأذن، فكان التركيز على الصوت من العوامل التي تحقّق استمرار الوسيلة خصوصًا وأن الكتابة لم تكن متداولة في العصور الأولى، فاعتمد الشعراء على الرواة الذين يستخدمون حاستهم السمعية لحفظ الشعر العربي ونقله من مكان لآخر ومن زمن إلى آخر، فالجانب الصوتي/الموسيقى أصبح عالمًا لا يمكن الفرار منه حتى ينغم الذاكرة وينشطها ويطربها فتلتقط الحاد الذي يتجسد في الوزن والقافية: العنصرين اللذين يحددان هوية الشعر، منذ ذلك الوقت المبكر لمفهوم الشعرية فلا شرعية لقصيدة إلا بهذين العنصرين. وعلى التجربة أن تطوّع نفسها لهذا الشكل الجاهز المتفق عليه، الذي وصل حدّ القداسة.

ولأن طبيعة العربي الأولى كانت تطمئن للاستقرار وتنفر من التوتر وتبتعد عنه وتؤكد مقولة: «ليس في الإمكان أبدع مما كان»، فطبيعة الحياة والمناخ الذي يلف الشعراء كان مستقرًا على شاكلة الشعر والشعر على شاكلته وكذلك طبيعة التلقي، هذه الطبيعة التي رسخت قواعد الشعر الصارمة وجعلته يقف في الطرف المقابل للنثر فجعلت النقاد القدامى يحدّدون الوزن معيارًا للنظر إلى الشعر وتحديد ماهيته، فذهبوا إلى تصنيفه والنظر إليه من زوايا متعددة «فحدده الفارابي وحازم القرطاجني قوام الشعر الأصغر، وجعله القرطاجنى من قوامه، وحسبه ابن رشيق القيروانى خلافًا للفارابي أعظم أركان الشعر، ورآه التوحيدي ميزة الشعر من النثر، لكن الباقلاني وآخرين وضعوا للشعرية شرط القصد وإلا فليس عندهم من أهمية للوزن.

وبعضهم تناوله من جهة الموسيقى فمحضه الفارابي وابن سينا وجهين: عروضيًا وموسيقيًا، وذلك لربطهم إياه بالغناء أو اللحن»[1].

واستطاع القدماء أن يحدّدوا العلاقة بين الشعر والنثر وانقسموا في ذلك إلى فريقين: «فريق يرى أن أصل الكلام نثر حتى إذا اختير له اللفظ والقوافي والوزن المناسب جميعًا أمكن أن يكون شعرًا، وكأنهم يقولون بأن الإنسان يفكر بالنثر ومن هؤلاء ابن طباطبا والمظفر العلوي، وفريق يرى أن المنظوم مادة للمنثور وأصل، فإذا أريد تجميل المنثور اقتبس الكاتب من المنظوم شيئًا بعد نثره، أو ردّ المنثور إلى النظم، وأول هؤلاء ابن الأثير وثانيهما حازم القرطاجني. وأكثر هؤلاء وهؤلاء وأمثالهم لم ير خيرًا في نقل الكلام من النثر إلى الشعر أو العكس، بل إن ابن طباطبا رأى أن من جودة الشعر قبوله إلى الانتشار دون أن يفقد شيئًا من جودة معانيه وجزالة ألفاظه، ووجد مسكويه في الوزن حلية وفضلًا لا غير، وواكب بعضهم كابن الأثير على تبيان طرق نثر المنظوم، أو نظم المنثور دون أن يغيب عن بالهم أن من الشعر ما لا يمكن نثره إلا إذا نُثر حرفيًا، أما أكثرهم ففرق بين الشعر والنثر بالوزن أو النظم»[2].

أما أبو حيان التوحيدي فإنه يرى أن تداخل الشعر والنثر وانسجامهما يؤكدان الإحسان والإجادة فيقول: «في النثر ظل من النظم. ولولا ذلك ما خفّ ولا حلا ولا طاب وتحلّى. وفي

(1) مصطفى الجوزو: **نظريات الشعر عند العربي الجاهلية والعصور الإسلامية**، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر 1981، ج1، ص35.
(2) السابق ص228.

النظم ظلّ من النثر، ولولا ذلك ما تميّزت أشكاله، ولا عزيت موارده ومصادره، وبحوره وطرائقه وائتلفت وصائله وعلائقه»[1]، ويقول: «إن المنظوم فيه نثر من وجه، والمنثور فيه نظم من وجه، ولولا أنهما يستهجنان هذا النعت لما ائتلفا ولا اختلفا»[2].

لقد أدرك التوحيدي ما بين النثر والشعر من وشائج وتلاق وتداخل وائتلاف، فتآلفا في وعي المتلقي والمبدع معًا. ويؤكد التوحيدي على تداخل النثر والشعر لإنتاج ما هو إبداعي يتسم بالجودة واللطف والاستحسان: «أحسن الكلام ما رقّ لفظه ولطف معناه، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم يطمع مشهوره بالسمع، ويمتنع مقصوده على الطبع، حتى إذا رامه مريغ حلق وإذا حلق أسف يعني يبعد عن المحاولة بعنف ويقترب من المتناول بلطف»[3].

ومثل هذا الفهم للعلاقة بين الشعر والنثر هو ما جعله يقول عنه أبي الفهم إنه «يتيح لنا أن ننظر بطريقة جدلية إلى مشكلة الحدود الفاصلة بين هاتين الظاهرتين، وكذلك ننظر إلى الطبيعة الجمالية للأشكال الأدبية المتماسكة، كما هو الحال، مثلًا ـ في قصيدة الشعر الحرّ، وهنا تبدو نضارته تثير الفضول ذلك أن النظر إلى الشعر والنثر باعتبارهما بناءين مستقلين تمامًا يمكن توصيفهما دون الإشارة إلى أية علاقات تبادلية فيوصف

(1) أبوحيان التوحيدي: **المقابسات**، تحقيق د السندوبي، الكويت: دار سعاد الصباح 1992، ص 245.
(2) أبو حيان التوحيدي: **الإمتاع والمؤانسة**، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، القاهرة: مكتبة الحياة، د.ت، ج2، ص 135.
(3) المرجع السابق ص 145.

الشعر بأنه الكلام الموزون المرتب على نسق ما ـ وبوصف النثر بأنه الكلام العادي ـ مثل هذا النظر يفضي على غير المتوقع ـ إلى استحالة لتخطيط الحدود بين هاتين الظاهرتين إذ إن الباحث حين يصطدم بوفرة الأشكال الفنية المتوسطة بين طرفي الشعر والنثر قد يكون مضطرًا إلى استنتاج أن إقامة حدود معينة بينهما أمر غير ممكن على وجه العموم.

وقد كتب ت. ف. توماشفسكي يقول: «قد يكون أكثر واقعية وأكثر ثمرة أن نتناول الشعر والنثر لا باعتبارهما مجالين اثنين ذوي حدود صارمة، وإنما بوصفهما قطبين، أو فلنقل مركزي جاذبية تنتظم حولهما ـ تاريخيًا ـ حقائق واقعية، فمن المشروع أن نتحدث عن ظواهر أكثر أو أقل شاعرية»[1].

بهذه المفاهيم المستقرة لـ«الشعر» و«النثر» هل نعتبر «قصيدة النثر» شعرًا؟ وهل الشعر بسموه وتعاليه ومجازيته يحمل نثرًا؟ وهل النثر بسيولته وتدفقه يقبل الزواج بالشعر؟ هل كلمة «قصيدة» المتماهية مع «شعر» تقبل التركيب الجديد «قصيدة نثر»؟.

كل هذه التساؤلات تكمن إجابتها فيما أورده أدونيس حول جوهر الشعر والنثر والفرق بينهما حيث يقول: «إن تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي، قد يناقض الشعر، إنه تحديد للنظم لا الشعر. فليس كل كلام موزون شعر بالضرورة، وليس كل نثر خاليًا بالضرورة من الشعر؟ إن «قصيدة النثر» يمكن بالمقابل ألا تكون شعرًا ولكن مهما تخلص الشعر من القيود

(1) يوري لوتمان: **تحليل النص الشعري**، ترجمة: فتوح أحمد، القاهرة: دار المعارف 1995، ص49.

الشكلية والأوزان ومهما حفل النثر بخصائص شعرية، تبقى هناك فروق أساسية بين الشعر والنثر. أول هذه الفروق: هو أن النثر اضطراد وتتابع لأفكار ما في حين أن هذا الاضطراد ليس ضروريًا في الشعر. وثانيهما هو أن النثر يطمح أن ينقل فكرة محددة، ولذلك يطمح إلى أن يكون واضحًا، أما الشعر فيطمح أن ينقل شعورًا أو تجربة أو رؤيا، ولذلك فإن أسلوبه غامض بطبيعته. ثالث الفروق هو أن النثر وصفي تقريري، ذو غاية خارجية معينة ومحدودة. بينما غاية الشعر هي في نفسه فمعناه يتجدد دائمًا بتجدد قارئه»[1].

هذه الفروق التي ساقها أدونيس خصوصًا فيما يتعلق بجوهر النثر فإنها تحدد نوعًا واحدًا من النثر هو النثر النفعي.

ويعود أدونيس إلى التعامل مع هذه القضية ويرى أن الوزن ليس معيارًا فارقًا بين الشعر والنثر، بل الشعر هو ما ينقل (حالة) أو (تخيلًا)، ويكمن في طريقة استخدام اللغة وتحويلها من عموميتها إلى لغة خاصة فيقول: «إن الفرق بين الشعر والنثر ليس في الوزن، بل في طريقة استعمال اللغة. النثر يستخدم النظام العادي للغة، أي يستخدم الكلمة لما وضعت له أصلًا. أما الشعر فيغتصب أو يفجر هذا النظام، أي إنه يحيد بالكلمات عما وضعت له أصلًا»[2].

وقد أولت المدرسة الشكلية الروسية اهتمامًا كبيرًا لعلاقة الشعر والنثر والنظر في تجاورهما وتجاذبهما واحتفاظ كل منهما

(1) أدونيس: **زمن الشعر**، ص16.
(2) أدونيس: **سياسة الشعر**، بيروت: دار الآداب 1996، ط2، ص 24.

بخواصه، وأولها «يتجلى في الخواص الثانوية للقول الشعري وحركته ذات الحيوية الاستثنائية فلا يعد الشيء الجزئي في السياق الشعري هو كذلك في السياق النثري، لهذا يمكن أن نلمح تبادلًا لمراكز الأهمية - فيما يتصل بالخواص - بين الشعر والنثر، وأولى هذه الخواص النافرة - لدى المدرسة الشكلية - تتمثل في كيفية تأمل الكلمة الشعرية وبوصفها كلمة وليس مجرد بديل عن شيء أو وعاء حاملًا بشحنة عاطفية وعلى وفق هذه النظرة تصبح الكلمات الشعرية ذات قيم مستقلة عن النظرة الشيئية وعن صفاتها المعتادة ومع نضج أفكار هذه المدرسة لم يبد السمات الدلالي كاملًا للتدليل على الفرادة الشكلية للقول الشعري، ومن هنا كرست لفكرة لا بـ«غيبة الدلالة» فحسب، وإنما بتعددها وهذه هي الخاصية الثانية»[1].

إن قولنا بحتمية الشكل المقدس هي التي تحدّد شعرية الشعر قول لا يستقيم بعد عرضنا لمفاهيم الشعرية وتحولاتها عبر السنوات الطوال، وأصبح هناك يقين واضح بأن القصيدة الجديدة لا تتطمئن ولا تسكن في شكل جاهز، بل هي «جاهدة أبدًا في الهرب من كل أنواع الانحباس في أوزان وإيقاعات محددة، بحيث يُتاح لها أن تكشف بشكل أشمل عن الإحساس بتموج العالم والإنسان»[2].

إن من يفرضون على الشعر قوانين ثابتة، مستقرة، قبلية، خارجية لا يشعرون بحركة الحياة، وضجيج العالم وذبذبة

(1) حسن ناظم: **مفاهيم الشعرية**، بيروت: المركز الثقافي العربي 1994، ص 84.

(2) أدونيس: **زمن الشعر**، ص6.1.

الأشياء وجدل الوجود كيف يستقيم النظام والحياة تموج بالحركة والتغير، كما «إننا في تبنينا في هذه القوانين الإيقاعية المطلقة ننفي الحساسية الإيقاعية الخارجة على هذه القوانين، بل تُنفى الحركة الإيقاعية التي تتحرك في العالم وفي الإنسان أى كمن يغرق العالم في سكون أبدي»[1].

هل تحديد الشعر بالإيقاع يؤكد نفي الإيقاع للنثر أي إن النثر لا يحمل قدرات إيقاعية؟ إذا ربطنا الشعر بالإيقاع مطلقًا فإننا ننكر على النثر أي إيقاع، بل نحدد النثر في سياق واحد ونحصر دوره ووظيفته في طبيعة واحدة وإمكان واحد غير شعري، فالنثر ليست له طبيعة واحدة مطلقة ثابتة، ذات مواصفات وإلزامات طغيانية[2]، فالنثر يُنظر إليه نظرة دونية في مقابل الشعر الذي يتبوء مكانًا ساميًا سواء في طريقته أو تلقيه.

هل النثر له طبيعة واحدة ووظيفة واحدة ونوع واحد؟ الإجابة بالنفي، فالنثر له أربعة أنواع:

النوع الأول: النثر العلمي الذي تكتب به كل المؤلفات العلمية وهو الذي يحدّد سياقات محددة وأهداف واضحة.

النوع الثاني: النثر الواقعي وهو الذي يشكّل رؤية الإنسان، ويجسد أفكاره في كثير من القضايا مثل مؤلفات القدماء كأعمال الجاحظ، ابن المقفع، وعبدالحميد الكاتب، وفي هذا النوع من النثر تبرز الرؤى الفكرية بوضوح، ويعتمد فيه

(1) بول شاوول: **مقدمة في «قصيدة النثر» العربية**، ص 148.

(2) انظر: المرجع السابق.

الكاتب على جميع العناصر التي يتطلبها البحث الفكري أو البرهاني أو الوصفي في حدوده الضيقة الناسخة ضمن أطر فنية خاصة[1].

النوع الثالث: النثر الفني الواقعي، وهذا النوع يقترب من عالم الشعر، فلا يعتمد على الدقة والوضوح لأنه يتخلى عن أية سمات علمية، وينحاز كليًّا إلى الجوهر الإنساني معبرًا عن هذا الإنسان وفي الوقت نفسه يكون منضبطًا مستغلًا لطاقات اللغة، وتجسده كتابات الاتجاه الواقعي في الأدب العربي والعالمي.

وهذا النوع يكون في الطرف المقابل للنثر الشعري على الرغم من طاقاته وقدراته الإيقاعية، ولكن يظل محصورًا في وظيفة محددة، يحمل حركة ذهنية بالدرجة الأولى؛ ومن هنا يضع حدًا فاصلًا بينه وبين الشعر الذي يخرج على الذهنية.

النوع الرابع: النثر الشعري وهو النثر الذي تمّت ضمنه كل التحولات والصدامات والتأليفات اللغوية بالمعنى الأكثر حداثة والأكثر طليعية، في هذا النوع من النثر نبحث عن الشعر بوصفه طاقة تعبيرية عميقة ومتفجرة، تطول مجمل البنى الاجتماعية والحساسية الفردية المرهفة، ولهذا النثر الشعري مفعول الشعر: يصنعك في مناخ من الانفعالات والإيحاءات والأحاسيس التي تختلف تمامًا عن مناخ النثر الواقعي[2]، ومن هنا يكمن الشعر الحقيقي في الاعترافات والمفكرات الخاصة والرسائل المكتوبة من دون طموحات أدبية أو فنية، ولا يمكن

(1) بول شاوول: **مقدمة في «قصيدة النثر» العربية**، ص149.
(2) انظر المرجع السابق، ص 15.

عدّها إذًا قصائد، ومن ناحية أخرى كلما طمح الكاتب إلى كتابة عمل فني فإن طغيان القواعد الشعرية والأعراف الأسلوبية تجمد أي شعر وتنضبه، شعر بلا قصائد أو قصائد بلا شعر، إن كليهما لايقترب من نقطة التوازن، تلك التي تستطيع أن تتبلور فيها أخيرًا «قصيدة النثر» الحقة[1].

ومن هنا يتأكد انزياح الخصائص المائزة للأشكال المستقرة، و«الخطاب يمكن أن يبقى شعريًا مع عدم المحافظة على الوزن»[2]، و«أن الخصائص الموضوعية للإيقاع الشعري هي ـ حسب تنيانوف ـ الوحدة وتتابع المتوالية الإيقاعية مرتبطين في ما بينهما ارتباطًا مباشرًا... إن تقريب الشعر من النثر يفترض أننا أقمنا الوحدة والتتابع في موضوع غير معتاد، ولهذا فإن هذه العملية لا تمحو جوهر الشعر، بالعكس إن هذا الجوهر يتأكد أكثر. إن أي عنصر من عناصر النثر حينما يقع إدماجه في متوالية الشعر، فإنه يظهر بشكل آخر، إذ يبرز بواسطة وظيفته»[3].

فاللغة في أي عمل أدبي تحتشد بالانفعالات والأحاسيس والإيماءات والتوتر والإيقاع غير المنتظم وغير الرتيب، تحمل حالات تهويمية لا تعرف الذهنية الصارمة، بل تسعى إلى الانطلاق في كل الحقول، وتجسد أحلام الفقراء والأطفال، ترفع لواء السذاجة والتدفق، تكشف عن كوابيس الإنسان.

(1) راجع: سوزان برنار: **«قصيدة النثر» من بودلير الى ايامنا**، ص 33.
(2) حسن ناظم: **مفاهيم الشعرية**، ص 83.
(3) نقلًا عن: المرجع السابق.

اللغة قابلة للتمرّي من كل دلالة سابقة، وطيعة لاحتضان الخبرات الإنسانية والأحاسيس المرهفة، تحتوي غليان الجسد وضجيج الروح.

وبهذا المعنى نستطيع أن نرى الشعر ـ وليس القصيدة ـ في كل شيء: في الرواية والقصة وفي البحر والشجرة والحقول. أما القصيدة فلا توجد إلا ضمن القصيدة. القصيدة بهذا المعنى تتضمن الشعر، أما الشعر فلا يتضمن دائمًا القصيدة، فهو أوسع منها يشمل أفقًا أوسع ومجالًا أرحب، الشعر كالغابة المنفلتة التي تستوعب كل شيء والقصيدة كالحديقة ذات الأبعاد والأشكال المحددة، ولذا يمكن القول إن النثر الشعري يوجد في كل الكتابات على حدّ رؤية بول شاوول[1].

النثر بما يحمله من مواصفات وطاقات يحيلها الشاعر الجديد إلى عالم خاص تجعله قابلًا للشعر، والنثر الشعري هو الذي هيّأ المناخ لمجيء «قصيدة النثر» باعتباره أول طابع للتمرد على القوانين القائمة والطغيان الشكلي[2].

وعلى الرغم من أن النثر الشعري هو المقدمة اللازمة التي فتحت الطريق أمام «قصيدة النثر» فإن اختلافًا وتمايزًا بينهما على الرغم من أنهما ميدانان أدبيان، ولكنهما متشابهان في رغبة كل منهما في الخروج من الانحباس، والانعتاق، والبحث عن قوى جديدة للغة تستعصي على الإمساك، تترك رصيدها الإرثي ومعرفتها القديمة وتتجه إلى قضايا الإنسان المتوتر والمتوقد،

(1) راجع: بول شاوول: **مقدمة في «قصيدة النثر» العربية**، ص 152.

(2) سوزان برنار: **«قصيدة النثر» من بودلير إلى أيامنا**، ص23.

و«الكلمة كما ورثناها لا تعبّر عن كثافة انفعالية أو رؤيوية بل عن علاقة خارجية. إنها شبه حيادية، لأنها مملوءة بدلالة مسبقة تجيئها من خارج»[1].

(1) أدونيس: **زمن الشعر**، ص131.

«قصيدة النثر»
بين الرفض والقبول

لم يتعرض مصطلح للرفض والبلبة والالتباس والضجيج والمغالطات في مسيرة الشعرية العربية أو المسيرة النقدية مثلما تعرض مصطلح «قصيدة النثر» على الرغم من الوشائج والعلاقات التي نشأت على استحياء في عصور غابرة، وعلى شرعية نخبوية جمالية معاصرة، تراجع معها القطبان المتنافران عن حدودهما المائزة، العازلة، الصلبة، وارتبط كل منهما بالآخر، ليضيف لنفسه رصيدًا جماليًا جديدًا لم يكن متحققًا في انفراديته ووحدويته، محققًا نوعًا هجينًا، عُرف بمسميات متدرجة، تحمل نوعًا من الحياء وتعبّر عن خوف من مواجهة سلطة الشعر، بل أشار بعضها إلى العجز مثل مصطلح «الشعر المنثور»، ليجد من يطلقونه مبررًا في استخدامه، لأنه يختزل ظاهرة تستعصي على القبول، ويواجه مؤسسة مقدسة، فاستخدم بوصفه اتجاهًا يمثّل عجزًا عن كتابة الشعر ووسيلة للهرب من التعامل مع الوزن والقافية، كما ترى سلمى الخضراء الجيوسي - وهي واحدة من أقطاب الشعر الحديث - حين صنفت ما يكتبه أمين الريحاني بأنه خارج دائرة الشعر، فتقول: «لا يعدّ الريحاني من الشعراء، ومع ذلك فلا بدّ من التحدث عنه في هذا المجال لأنه أبو الشعر المنثور في العربية، وهو الذي أطلق هذا الاسم على أمثلة من محاولاته الإبداعية. لم يتمثل قط الأوزان العربية،

وحولها مرة فلم ينجح، فقرّر أن يكتب إيحاءاته الشعرية بالنثر، معتمدًا على مثال الشاعر الأمريكي ويتمان»[1].

ثم توضّح الشاعرة الفرق بين الشعر المنثور ـ الذي اعتبرته في مرحلة ما نوعًا من الهرب والعجز عن كتابة الشعر ـ و«قصيدة النثر»، وتضع مواصفات كل منهما حتى لا تختلط إشارات كل مصطلح بالآخر، فتقول: «في أواخر الستينيات بدأ الشعراء العرب يكتبون «قصيدة النثر». كان الشعر المنثور يُكتب في أسطر قصيرة، أشبه بالشعر الحرّ في الصفحة، فراح الشعراء يكتبون «قصيدة النثر» كما يُكتب النثر تمامًا ـ كما يكتب سان جون بيرس تمامًا. إنها تعتمد على الجملة الطويلة أو القصيرة كوحدة لها، وعلى نماذج الإيقاع من جملة إلى جملة، بحيث يتبع الإيقاع المعنى والحافز والغاية، وينسجم مع الدفقة العاطفية، وتحدّده الصور بتتابع الألفاظ. ولعل إيقاعات «قصيدة النثر» أطول من إيقاعات الشعر المنثور والنبر وتجارب الأصوات»[2].

إن ما ساقته الجيوسي للتفريق بين الشعر المنثور و«قصيدة النثر» يكشف عدم استيعاب المصطلح في دلالته النقدية المحددة التي تشير إلى سمات فارقة تمنع تواتر هذه السمات في نوع آخر، فمثلًا قولها بأن الشعر المنثور كان يُكتب في أسطر قصيرة أشبه بالشعر الحرّ قول مطلق غير محدّد للنوع خصوصًا أنها

(1) راجع: معجم البابطين للشعر العربي، مج6، **دراسات في الشعر العربي المعاصر**، الكويت 1995، ص 569.

(2) سلمى الخضراء الجيوسي: الشعر العربي المعاصر تطوره ومستقبله، الكويت، **عالم الفكر**، ص346.

جمعت بين نوعين: الشعر المنثور والشعر الحرّ في اتفاقهما في الأسطر القصيرة، غير أن معيار السطر من حيث الطول والقصر تشترك فيه كل الأجناس الأدبية، وكذلك الجملة الطويلة أو القصيرة إشارة غير محددة للنوع تشترك فيها كل الأنواع الأدبية أيضًا، والقصر والطول فيزيائيًا على الصفحة تتحكم فيه حركة الداخل ونفس البوح أو الاعتراف وانبساط الوجدان وانقباضه، بمعنى آخر على حسب ارتعاشات الروح وتحولات المشاعر في لحظة الكتابة، فالكتابة بصريًا تحتكم إلى الحركة الجوانية وحسب الدفقة التي يحملها الاعتراف في حال الطلق والولادة، فالجنين يتخيّر مكانه الذي يضمن له الإقامة المناسبة.

وقولها إن إيقاع «قصيدة النثر» يعتمد على نماذج الإيقاع من جملة إلى جملة بحيث يتبع الإيقاع المعنى، والحافز، والغاية كأنها تتكلم عن الإيقاع المطلق للغة، فكل الأنواع الأدبية تخلق إيقاعًا عبر علاقات الجمل، وهل هناك إيقاع يتكون خارج هذه العلاقات أي بين جملة وأخرى، فـ«قصيدة النثر» لها إيقاعها الخاص الناتج عن بناء المفردة فهي «ولدت على الورقة كتابيًا، وليس كالشعر على الشفاه أي شفويًا لم ترتبط بالموسيقى كالشعر ولم يقترح كتابها أن تغنى، ولا يمكنها أن تُقرأ ملحميًا أو بصوت جهوري يحافظ على الدفقة الإيقاعية القائمة من بيت إلى آخر أو بين سطر وآخر كما في قصيدة حركة «النظم الحر»[1].

كل ما قالته الجيوسي يشير إلى مدى فوضى المصطلحات

(1) عبد القادر الجنابي: ما هي «قصيدة النثر»؟ www.elaph.com/elaphweb/elaphfile/2..685.

وأن بلبلة تحدث من وراء عدم الدقة العلمية لتوضيح الإشارات الدالة القاطعة لكل نوع وربما يرجع هذا إلى اضطراب التأمل الناتج عن قهر سلطة التلقي آنذاك وعدم أصالة المصطلح عربيًا.

المصطلح بين الهوية والدلالة

هل عرف التراث الأدبي العربي: مصطلح «قصيدة النثر» أم أنه وافد غربي؟ لم يكن معروفًا في سجلات النقد العربي، ولكنه كان شائعًا في فرنسا منذ القرن الثامن عشر وأول من استعمله «اليميترت» 1777م كما تشير «مونيك باران» في دراستها عن الإيقاع في شعر «جون بيرس» وظهر في دراسة أخرى «لغارا» في مقال له بعنوان: «خرائب فوتلي» 1798م، ثم ظهر المصطلح في دراسة عنوانها: «قصيدة النثر» في آداب القرن الثامن عشر الفرنسية» وكان ظهوره في هذه الدراسة لا يشكل ظاهرة جمالية متفردة، ولكنه كان يحمل ملامح جنس أدبي جديد.

أخذ مصطلح «قصيدة النثر» توطئة المعرفي والنقدي التداولي وأصبح يشير إلى ظاهرة فنية تحدّد شكل جنس أدبي مستقل عن الأجناس الأخرى عند الشاعر «بودلير» الذي يُعتبر أول من أخرج المصطلح من حيّز النثر الشعري إلى حيّز النص بوصفه كتلة، على الرغم من أن بعض النقاد العرب يخالفون هذا الرأي، وينكرون على بودلير ريادته لهذا الشكل التعبيري المعروف بـ«قصيدة النثر»، من هؤلاء عبدالقادر الجنابي الذي يقول:

«من الخطأ جعل بودلير ومالارميه سيدين مطلقين، فـ«قصيدة النثر» لم تكتمل ولم تصبح جنسًا أدبيًا إلا على يد «ماكس جاكوب» الذي خلص «قصيدة النثر» من الأعراض الرمزية والبلاغية البارناسية ومن أسلوب اليوميات ووضعها في

كتلة مؤطرة تركز على ثلاثة أعمدة: إيجاز، وتوتر، ولا غرضية»[1].

وعلى الرغم من الإشارات التاريخية إلى وجود «قصيدة النثر» في الأدب الفرنسي منذ نهايات القرن الثامن عشر فإن وجوده وتداوله في المجال النقدي لم يتحقّق إلا على يد «سوزان برنار» الناقدة الفرنسية عندما أعلنت عنه في دراستها لنيل شهادة الدكتوراه في الآداب عام 1957م ونشرتها في مكتبة نيزيه عام 1968م في كتابها الشهير.

«Le poeme en prose. (De. Boudelaire jusqu'a nos Jours) Suzanne. Bernard».

(«قصيدة النثر» من بودلير إلى أيامنا)

وقد اختلف النقاد والمبدعون العرب حول المصطلح الفرنسي («قصيدة النثر») حيث ترجم محمد بنيس:

(Poem en prose) بـ قصيدة في حالة نثر، ويرى عبد القادر الجنابي في ردّه على بنيس بأن حرف الجر (en) لا يعني بتاتًا «في» أو «في حالة» وإنما يدلّ على «مادة» أي إن القصيدة «مادتها en» نثر.

وقد اتفق النقاد الأمريكان والإنجليز على ترجمة المصطلح الفرنسي («قصيدة النثر») بـ (Prose poem) وليس (poem in prose) وقد ترجمه توفيق صايغ بـ «شعر بالنثر»، لأن المعنى المراد هو «القصيدة مادتها نثر» أي «النثر قصيدة» وليس القصيدة في حالة من النثر[2].

عدم الدقة في الترجمة للتعبير الفرنسي (Poeme en

(1) راجع: www.elaph.comle la phweblel aphfilel 2.. 615.

(2) www.elaph.comlelaphweblelaphfilel2..615115.34.ht.

prose) تفتح المجال لتعدد مصطلحات أخرى مثل: «القصيدة المنثورة»، «القصيدة المكتوبة نثرًا»، «الـ«قصيدة النثرية»، «القصيد بالنثر»، و«قصيدة النثر».

هذه الخلافات والاختلافات حول مصطلح «قصيدة النثر» كسرت حالة الرضا، وفتحت المجال لعدم القناعة به وأصبحت عاملًا من عوامل أزمة التلقي لما تحمله من بلبلة في الترجمة وتناقض في التركيب والدلالة، خصوصًا وأنه يقوم على اتحاد ثنائيات متضادة، يرتبط كل طرف فيها بإشارة دالة تختلف عن الإشارة والدلالة الأخرى، فكيف يلتقي النقيضان المحملان برصيد مقدس في ذاكرة الإدراك الجمالي وحدود التلقي، كيف يجتمع الشعر والنثر في رابطة واحدة أو خلوة غير شرعية، وتعالق متنافر أو يبدو كذلك، قصيدة ـ النثر.

لقد ارتبط التلقي بما تشير إليه كلمة (قصيدة) التي اكتسبت جذورها الجمالية وملامحها الشكلية وخصائصها الفنية عبر العصور، فهي تشير في مفهومها اللغوي إلى القصدية: قصدية الإبداع من خلال قصد الشاعر أن يكتب شعرًا أو أن ينفح كلامه في شكل شعري معروف وقار عن قصد وإرادة وتعمد، وهو ما يطرحه صاحب اللسان في معنى كلمة قصيدة مادة «قصد» فيقول: «سمي قصيدًا لأن صاحبه احتفل به فنقحه باللفظ الجيد والمعنى المختار وأصله من القصيد.. وقالوا شعر قصيد إذ نقح وجوّد وهذّب، وقيل سمي الشعر التام على ما خطر بباله وجرى على لسانه، بل روى فيه خاطره واجتهد في تجويده ولم يقتضبه اقتضابًا فهو فعيل من القصيد.. وفي اللسان أصل (ق ص د) الاعتزام والتوجه والنهوض نحو الشيء»[1].

(1) راجع: ابن منظور: لسان العرب، مادة «قصد».

وأما النثر وهو القطب الثاني في تركيب «قصيدة النثر» فإنه يحمل معنى التفرق والانتشار والتبعثر والانفراط هي الخواص التي تسعى «قصيدة النثر» إلى احتضانها والطلوع من رحمها، فالنثر كما يقول ابن منظور من «نثرت الشيء بيدك ترمي به متفرقًا مثل نثر الجوز واللوز والسكر، كذلك نثر الحب إذا بذر وهو في المائدة فيؤكل، والنثار فتات ما يتناثر حوالي الخدان من الخبز وغير ذلك من كل شيء»[1].

تتحقق «قصيدة النثر» عبر النقاء النقيضين وهي تعرف أنها تنطلق من مركزها التناصي الشعري، لأنها، أي القصيدة، تقوم في أساسها على قصدية الإبداع، فعندما يذهب الشاعر، إليها فإنه يقصد إنتاجها وتشكيلها شعريًا في الأساس، عن قصد وتعمد في إنجاز «الشعر» لا «النثر» وبالتالي تأتي من مادة «النثر» الحي الكامل «قصيدة» في «قصيدة النثر» قبل كل شيء «قصيدة» بالمعنى الدالي لا بالدلالة العروضية الشائعة[2].

ومن هنا تأتي الإضافة بين القطبين المتنافرين ـ في رأي أصحاب الذائقة الكلاسكية ـ غير مرغوب فيها، وتضيف إلى رصيدها في ذاكرة الوعي النقدي حاجزًا في علاقة التلقي. أما وقد اخترقت («قصيدة النثر») حجاب التلقي من خلال فرضيتها الجمالية، فإن النظر إليها يأتي تكريسًا لإعادة النظر في الحدود الماثزة بين الأنواع من جهة وملامح «القصيدة» و«النثر» من جهة ثانية، فعندما تذهب «قصيدة» إلى «النثر» فإنها تستثمر طاقات

(1) ابن منظور: **لسان العرب**، مادة «نثر».

(2) انظر: شريف رزق: المفاهيم النظرية للأنواع الشعرية في ما خارج الوزن، **مجلة نزوى** العدد الخامس عشر 28/ 6/ 2009 www.nizwa.com.

النثر وأهمها (السرد) الذي أصبح آلية جمالية مناسبة لحوار الذات مع نفسها ومع العالم، فالحكيي والوصف وتعدد الشخصيات والرواة يخلق شكلًا مفتوحًا عميقًا يتأبى على الثبات والسكون، يخلق نصًا تراكميًا يوازي تشظي الذات وانكساراتها ـ وهذه من سمات «قصيدة النثر» ـ أما القصيدة القارة بحدودها القديمة لم تعد إلا اجترارًا للغنائيات المريضة التي استهلكتها الرومانسية في لحظات ما مختلفة، كما أن النثر يمنح القصيدة سيولته وتدفقه وقدرة على الخروج واجتياز الحواجز القارة في الشكل الموروث/ الوزن والقافية.

و«قصيدة النثر» «يُراد بها الدلالة على تلك القصيدة التي تكتب كما يكتب النثر العادي، المكونة من عناصر النثر التامة، و«القصيدة» هي الخلاصة الطالعة في فضائه والثمرة الناتجة في حقله، هي «الشكل» الطالع في «اللاشكل» و«النظام» المنبثق في «اللانظام»، والصيغة الصاعدة من الانفراط، وهذا ما يجعلها نوعًا «شعريًا» صاعدًا في خارطة «النثر» التي هي تفرق ولا نظام وتبعثر وانفراط»[1]. كل هذه السمات والملامح التي تكمن في دلالة النثر كما يشير صاحب اللسان في مادة «نثر» أصبح الشعر يتعامل معها بوعي جديد.

وكل الذين يرفضون هذا التلاقي والإضافة بين «قصيدة» و«النثر» لا يضعون الشعر في مواجهة نثر، وإنما يضعون النظم في مواجهة النثر النفعي الذي لا يحمل توترًا نفسيًا وجماليًا ولا يحمل الحركة الشعورية والإيقاعية ـ التي حدودها هؤلاء النقاد

(1) شريف رزق: المفاهيم النظرية للأنواع الشعرية في ما خارج الوزن، **مجلة نزوى** العدد الخامس عشر.

البررة في إيقاع مطلق للوزن، لذا ينقون الحساسية الإيقاعية الخارجية بعيدًا عن هذه القوانين الموروثة ـ إن النثر الذي يذهبون إليه في واجهة «قصيدة» محروم من حالات انفعالية وشعورية وعاطفية متغيرة، والنثر الذي تذهب إليه (القصيدة) إنما هو «معطى أولي، معطى يتصل بالحياة بكل تموجاتها وتناقضاتها وعاداتها وجنونها. وتصنيفه بالشعري أو باللاشعري تحدّده طبيعة التعامل معه، ومقاربته، والرغبة المتصلة به، والأسئلة المتكاثرة المطروحة عليه»[1].

لقد اتسعت الفجوة بين «قصيدة النثر» ونقاد الشعر ومتلقيه في العالم العربي بصفة عامة وفي مصر بصفة خاصة وانصرف الناس عنها وعن اسمها المارق، الاعتباطي خصوصًا في بداية ظهورها في مصر مع جيل السبعينيات، فالنقد يستأنس الاستقرار ويطمئن إلى المفاهيم المستقرة والقواعد الثابتة والنظام ومن هنا «تكمن مأساة الوعي الشعري العربي، فالشعر خطاب إنساني اختزل ذاكرة الثقافة العربية لدهور في بلاغة حافظته التاريخية، وذلك بإمكان جمالي راسم لعلاقة الإنسان العربي بالكون والإنسان»[2]، فكان طبيعيًا أن تواجه «قصيدة النثر» بالرفض والهجوم شأنها في ذلك شأن حركة شعر التفعيلة حيث خاض ـ الأخير ـ حروبًا ضارية مع مؤسسات الدولة الرسمية ومع مؤسسات الشعر الرسمي التقليدي، على الرغم من أن شعر التفعيلة ظل وثيق الصلة بالأشكال الشعرية السابقة عليه أسقط بعضًا من الالتزام كالقافية وظل ملتزمًا بالوزن على الرغم من

(1) بول شاوول: **مقدمة في «قصيدة النثر» العربية**، ص148.
(2) محمد العباس: **ضد الذاكرة، شعرية «قصيدة النثر»**، 37.

محاولاته النسبية التي تتجسد في الخروج على النظام التراكمي للتفعيلة والسيمترية/ النظام في تواتر التفعيلة وعددها فغيرت من طبيعة تفعيلة البيت إلى تفعيلة السطر.

أما «قصيدة النثر» فهي إطاحة تامة للأشكال السابقة وانقطاع كبير، فهي تريد «الذهاب إلى ما وراء اللغة وهي تستخدم اللغة، وتريد تحطيم الأشكال وهي تخلق أشكالًا، وتريد أن تهرب من الأدب وها هي ذي تصبح نوعًا أدبيًا مصنفًا»[1].

وإذا نظرنا إلى موسوعة برنستون للشعر الشعرية فإننا نجد إجابة مقنعة لأسئلة ربما غير مقنعة تنغلق بهيئة «قصيدة النثر» وخصائصها وخصائص الأشكال الشعرية الأخرى وعلاقتها بـ«قصيدة النثر» والفرق بين هذه الأشكال و«قصيدة النثر»، تقول الموسوعة عن «قصيدة النثر»:

«هي قصيدة تتميز بإحدى أو بكل خصائص الشعر الغنائي، غير أنها تعرض على الصفحة على هيئة النثر، وإن كانت لا تعد كذلك. وتختلف «قصيدة النثر» عن النثر الشعري (Poetic Prose) بأنها قصيرة ومركزة، وعن الشعر الحرّ (Free verse) بأنها لا تلتزم نظام الأبيات، وعن فقرة النثر القصيرة بأنها عادة ذات إيقاع أعلى، ومؤثرات صوتية أوضح، فضلًا عن أنها أغنى بالصور وكثافة العبارة. وقد تتضمن «قصيدة النثر» راويًا داخليًا وأوزانًا عروضية، ويتراوح طولها على وجه العموم بين نصف صفحة (فقرة أو فقرتان) وثلاث صفحات أو أربع. يعني أنها تماثل القصيدة الغنائية متوسطة

(1) سوزان برنار: **«قصيدة النثر» من بودلير إلى أيامنا**، ص16.

الطول، وإذا تجاوزت هذا الطول فإنها تفقد توتراتها وأثرها وتصبح تقريبًا نثرًا شعريًا»[1].

ويستخلص شريف رزق من هذا المفهوم ومفهوم سوزان برنار ملامح «قصيدة النثر» في إطار دلالته الغربية (Prose Peom) الذي يشير إلى الـ«قصيدة النثرية» غير المقطعة، قصيدة الإيقاع المتدفق الموصول في خطاب يتدفق، فيحتل مساحات البياض في هيئة كهيئة النثر الموصولة على الصفحة، كأي نثر، مستثمرة طاقات السرد في اصطياد «الشعر» في خارطة النثر، ليصبح من النثر العادي الكيان الفني المحكم الذي هو «القصيدة» كاملة في هيئة النثر وسيولته وتدفقه، ولكن الوعي بإنشاء «قصيدة» شعر في ركام النثر هو وعي بإنجاز جنس شعري مقصود في الأساس منذ أول مفردة في إبداع هذه (القصيدة) استجابة لإيقاع التجربة المنظم للتركيب النحوي للنص ولمعمار النص كله، وهذا ما يشكّل منها «قصيدة»؛ فهي «قصيدة» تستخدم وتستثمر حيل وإجراءات النثر العادي كالسرد والوصف والاسترسال والتدفق الحرّ لأغراض شعرية أكثر تحررًا وبكارة، وبالتالي فهذه الطرق في «قصيدة النثر» هي مادة خام للشعر، تفقد هويتها وغايتها السابقة في (النثر) النفعي حين تحلّ في جسد شعري»[2].

إن من يبحث في النظام لا تستقيم له «قصيدة النثر»، ومن يحاكم الشعر بالوزن والقافية يتكرها ويتبرأ منها، ومن يرى في

(1) نقلًا عن: محمد ديب: الجنس الأدبي بين الموهبة الفردية والراقد الغربي، **مجلة علامات**، ج 12، م3، يونيو/حزيران 1994 ص147.

(2) شريف رزق: **مجلة نزوى**، مرجع سابق.

إضافة «قصيدة» إلى «النثر» نوعًا من الاعتباطية والتدليس فلا يدع لنفسه فرصة قراءتها، فهي ولدت من تمرد على قوانين علم العروض وأحيانًا على القوانين المعتادة للغة، هي ضرب للمفاهيم المستقرة والقواعد الثابتة والنظام للظواهر الجمالية والأشكال الفنية التي تتشكل في اللاشكل، وتوجد في اللاموجود، وتحقّق في اللانظام، تطمئن للفوضى، إنها تكريس للفوضى.

لقد خلق تجاور الشعر والنثر كائنًا يستعصي على الحياة بعيدًا عن ثنائية تتماهى في الوقت الذي تتنافر فيه على المستوى الظاهري شعر ـ نثر، فهي تجعل النثر يقول ما لم يتعود أن يقوله، فيظل مشدودًا إلى الشعر، وذلك الشعر مشدودًا إلى النثر في تصالحية تامة يقهر التصادمية، إنها تستمد من مصطلح (قصيدة) مرجعيتها، فهي طيّعة لا تعرف الانغلاق الذي تُحاكم به من قبل المتلقي الجاهز، الذي يبحث في الفوضى عن النظام، عن الشكل الثابت للشعر «قصيدة النثر» تتمتع بانسيابية خاصة، بما هي من خصائص النثر أصلًا، ولكن القصيدة تضبطها بفضل الإيقاعية..القصيدة تأخذ من الشعر فجائيته واكتنازه وشحنته وتوتره وانخطاف رؤاه»[1].

لقد تسبّب انغلاق دلالة (قصيدة) في اتساع الهوة ورفض انعطاف العلاقة وتركيبها وثبات مفهوم الشعرية الكائن في حدود جمالية، وكأنها حدود جمالية تقوم على الأبدية والمطلق، تستوعب خبرات الإنسان وشعوره على مدى العصور، وهي على هذا الحال تفترض السكون والجمود والاستقرار على حالة

(1) سلمى الجيوسي: **الشعر العربي تطوره ومستقبله**، ص 346.

واحدة لهذه المشاعر والعواطف والأفكار والخبرات، ترفض أن تستجيب لما يغذيها وتنفث فيها الحياة المتجددة. إنها حدود مغتصبة أشبه بحدود فلسطين المحتلة.

ما الذي يجمع شعرية امرئ القيس، والمتنبي، وشوقي، ومطران، وعبدالصبور؟ أليست هي «قصيدة»؟ هل مفهوم «قصيدة» واحد في كل هذه القصائد؟

لقد تسبّب المفهوم الواحد لـ«قصيدة» في ارتكاب كل الخطايا في حق الشعرية الحديثة، التي كانت وما زالت في حاجة ملحة للبحث في جوهرها، في كنهها، في جمالياتها، ما تحقّق منها. لا تستهلك أنفسنا في شرعية وجودها، وفي حيرتنا المصطنعة وشكنا المريب المعقد: أهي عربية أم غربية؟ هل تسميتها «قصيدة النثر» صحيحة أم لا؟

ويتسابق النقاد في نعتها بمصطلحات «المصاطب» مثل: ما قاله عنها د. أحمد درويش بأنها (عصيدة النثر) وما قاله د. محمد أبو الفضل بدران (مديدة النثر)، هذه مسميات «قصيدة النثر» «الصعيدية»!!

«قصيدة النثر» واستراتيجية التلقي

كنا من قبل قد عرضنا لتحولات الشعرية العربية ابتداء من المراحل الأولى أو الإرهاصات الأولى للخروج على الأنساق الجاهزة التقليدية منذ نهايات الفصل الأول من القرن العشرين، وكشفنا عن المعارك الضارية التي قوبلت بها هذه الحركات أو ظواهر التمرد الفني لما تحمله هذه الإجراءات من مغايرة في نظام الجمالية أو الفنية. وهذا يكشف طبيعة التلقي في هذه المراحل ومدى تقبل الذائقة العربية لما هو مغاير. ولكن السؤال هل حدث تحول مماثل في آليات التلقي وجمالياته لتحولات الشعرية؟ الإجابة بالنفي، ولذا اشتدت معارك الرفض، لأن الإنسان يرفض ما لا يعرفه ويستوعبه ويألفه، ولنا في تراث التلقي شاهد فعندما كسر «أبو تمام» علاقة الألفة مع اللغة/ الكلمة ورصيدها الدلالي والمعرفي وتكوينها البنائي سأله رجل: «لماذا لاتقول ما يفهم؟» فأجاب سائلًا من سأله بقوله: «ولماذا أنت لاتفهم ما يقال؟» فاتهم أبو تمام بأنه أفسد الشعر، لأنه أتى فيه على غير مثال سابق، وفارق التوقع وغيرَ من سلطة الشعر/ اللغة فحدثت فجوة في سياق التلقي.

اصطدمت «قصيدة النثر» بوعي جمالي شامل خلقته قصيدة التفعيلة ومن قبلها القصيدة العمودية، حين أقرّت حدودًا فاصلة بين الشعر والنثر، ولكل منهما عالمه المستقل الذي يتشكل عبر أدوات محددة، ثابتة ومقدسة، لايجوز الاقتراب منها أو التفكير

فيها ـ وقد عرضنا لهذه العلاقة في الجزء السابق من الدراسة ـ وهذا ما يؤكد شفاهية الشعر من خلال حرصه الشديد على لغة لها معطيات الشفاهية: مثل الموسيقى بكل أشكالها خصوصًا الخليلية ذات النبر العالي، والصرفية التركيبية، ومن هنا نشأ التلقي الشفهي، وحرص بل استبسل في الحفاظ على مكونات وجوده، فإذا اختلت آلية من آلياته اختل النظام كله، وحافظ الشاعر على حسن العلاقة بينه وبين المتلقي الذي يطرب للشعر السماعي، فاهتم بالخصائص الموسيقية واعتنى بكل ما يحقّق نشوة وطربًا لأذن المتلقي من خلال القافية ـ النبر ـ الوزن ـ التكرار ـ التجنيس ـ التسجيع.

ويبدو أن خيمة عكاظ التي ضربها «النابغة» لم تزل أوتادها في باطن الأرض، يطوف حولها من تتوق نفسه للشعر، فارتبط التلقي بأداء الشاعر وتمدداته الصوتية وقدراته الجسدية وحركاته التي تقارب بين الصوت والمعنى /الإشارة.

وعندما تحوّل التلقي أو حاول الالتقاء بالكتابي لم يفلت من سلطة الشفاهية حتى شعراء الحداثة في بداية عهدهم أسرتهم الإنشادية وهذا ما يؤكد «أن سلطة التلقي ليست خارجية، وإنما هي في أحيان كثيرة استبداد داخلي ـ هذا الاستبداد الداخلي في تصوري ناتج عن استبداد خارجي لما له من سلطة كبيرة ضاغطة، وليس سواها ـ يكمن للقصيدة في مكان ما، قبل اندلاعها، ليلقي على الشاعر رقاه السحرية قبل فعل الكتابة، ويملي عليه شروط التوصيل والتلقي. وهكذا فإن المتلقي موجود في وعي المبدع»[1].

(1) علي جعفر العلاق: **الشعر والتلقي**، عمان: دار الشروق1997، ص68.

بدّد الشعر الجديد / «قصيدة النثر» عادة التلقي وكسر التوقع عند القارىء، فإذا كان القارئ قبل «قصيدة النثر» مفتونًا بالمعنى، يبحث عنه ـ وهذا ما كرسته آليات التلقي الشفاهية ـ تكشفه القصيدة له، أو تكشف نفسها له دون عناء، فالمعنى يكمن في البناء، أما «قصيدة النثر» فمن أهم خصائصها هو «تحديها للمعنى، إذ إنها تقاومه، وهو يراوغها، وقد وصل هذا التحدي إلى منطقة صالحة لاجتماعهما، حيث تعاملت قصيدة النثر مع المعنى تعاملًا (اقتصاديًا) لا تعترف بالفائض الدلالي من ناحية، ولا تقيم كبير اعتبار «للبضاعة الجاهزة» من ناحية أخرى، ثم أتبعت ذلك بثورتها على الخيال المجفف والصور المعلبة والتراكيب المترهلة بوصفها أبنية فقدت شرط الصلاحية، ومن ثم فهي آيلة للسقوط»[1]، ومن هنا فقدت «قصيدة النثر» شرط تواصلها مع ذائقة الاعتبار والاعتياد والمعنى، فاتسمت بالغموض، لأنها فارقت التوقع واتجهت إلى الكتابة، وكانت تدرك أن الغموض في الشعر خصيصة وليس اتهامًا أو عيبًا، لأنه يكشف رؤية، ويعري حالة، يكمن في المستحيل ويتطاول في الشك. القصيدة صادرة عن الانفعال والعاطفة وهما يتّسمان بالغموض و«الغموض هو قوام الرغبة بالمعرفة وذلك هو قوام الشعر»[2]، على ألا يتحول هذا الغموض من سمة فاعلة في الشعرية الجديدة إلى نوع من التعالي والاحتجاج والفراغ.

لقد أسهمت الشعرية العربية في تكريس نوع من القراءة تعتمد على الاعتياد والتوقع خلقت قارئًا جهازه العقلي يستحضر

(1) د محمد عبد المطلب: **شعراء السبعينيات وفوضاهم الخلّاقة**، ص33.

(2) أدونيس: **زمن الشعر**، 21.

أدوات قراءته من الماضي ولهذا المقياس تصبح القراءة هجائية، لأنها تحتكر إلى ما استقر في التكرار النوعي والنصي والنصوص تنزع بالعادة الغريزية إلى تأكيد انتمائها النوعي إلى الشعر بإعادة اشتراطاته ومزاياه بينما يقيم المتلقي حجاب وعيه مستنفرًا ذخيرته ومعرفته بالشكل كما وقر في نفسه، واكتسبه عبر عاداته القرائية المتصفة بالتماثل، لأنها جزئية وجمعية، ذات جذر شفاهي، تقاس على موجود، وليس المنخلق حديثًا من معدوم غير متعين في الذاكرة»[1].

ويأتي انفتاح «قصيدة النثر» على آليات السرد في إطار التعارضات بين «قصيدة النثر» والمتلقي وزادت من مساحة الهوة بينهما، فقصيدة التفعيلة وإن لجأت إلى تقنيات سردية فإنها تعمل ضمن بناء إيقاعي موسيقي يحدّ من انطلاق السرد واسترساله وتدفقه، أما «قصيدة النثر» فقد فقدت الإيقاع الضابط لسرعة السرد في سياق بناء النص و«مما أربك المنظور القرائي لمتلق لم يتكيف مع الاسترسال المتاح شكليًا فيها كذلك لم تتشكل مخيلته على أساس هذه التعيينات والتجسدات السردية رغم أنها مجتلبة لا بطابعها القصصي، بل بتوظيفها لتعزيز الشعر في القصيدة ومجافاة الغنائية والتهويم الصوري والشعوري المجرد، ولكن الاتكاء على الحكي لإبراز نبرتها الشعرية دون الالتزام بالانضباط السردي على مستوى ضمائر السرد ومواقع الرواة ووجهات النظر وسواها من مستلزمات السرد التقليدية»[2].

(1) حاتم الصكر: في غيبوبة الذكرى، دراسات في قصيدة الحداثة، كتاب دبي الثقافي، الإصدار 31، ديسمبر/كانون الأول 2009، ص95.

(2) المرجع السابق، ص 96.

كما حاولت «قصيدة النثر» تحويل الشعرية العربية من سياقها الشفاهي الممعن في الإيقاعية ـ كما ذكرنا ـ إلى شعرية الكتابية، فأسست مشروعية تلقيها وإنتاج شعريتها من خلال آليات بصرية لم تكن تعرفها الشعرية العربية من قبل، فاستثمرت تقنيات الطباعة، وبدأت تنتج ما يُعرف بشعرية البياض والسواد في محاولة لاصطياد الصمت والضجيج في لحظة واحدة لإيجاد حالة من اللعب والعفوية على بياض الورق التي أصبحت تمثّل ملعبًا، فضاء يمنح الروح انفلاتًا مشحونًا بأسئلة مغلفة بالحيرة والضبابية، بالحنين والبكاء والثورة وفقدان اليقين، وتحوّلت القصيدة من غنائياتها المفردة البسيطة إلى تراكمية وتشعبية، يعلن أمامها المتلقي الاعتيادي عجزه الجديد وتضيف لنفسها حرفًا جديدًا في أبجدية الرفض.

كان طبيعيًا أن ينكر المتلقي هذا النوع الذي يُخاتل ذاكرته، ويسقط الحدود التي يعرف بها النوع وسماته وملامحه، فأحيانًا يعترف بعدم قدرته على مواجهته لـ«قصيدة النثر»، وتفشل ذائقته في إدراك جماليات لم يألفها من قبل، لأنها ولدت ونمت في ظل وعي مسيّج بالروادع والزواجر والخوف والتوتر ويؤس الحساسية، والذائقة الجديدة لم تزل مسكونة برعب الانزياح عن إملاءات الذاكرة، واهمة، بل مضللة بقدسيات يصعب الاقتراب منها والمساس بها والأهم أنها باتت تستنبت حاجاتها وإشباعاتها من خارجها[1].

(1) محمد العباس: ضد الذاكرة، شعرية «قصيدة النثر»، بيروت: المركز الثقافي العربي 2002، ص29.

فوضى المصطلح ـ مواجهة الفراغ

هل تخلو «قصيدة النثر» من فوضى أو عبث في الكتابة، أعني الشعرية؟ الإجابة بالنفي، فالشعراء أو من يكتبونها ليسوا شاعرًا واحدًا، و«قصيدة النثر» ليست قصيده واحدة، فالشعراء كما نرى في أي عصر من العصور يتفاوتون في خبراتهم وعلاقاتهم بالأشياء والعالم وقدراتهم الإبداعية، ومخزونهم الفكري والثقافي وعلاقاتهم بالتراث الإنساني عامة وتراثهم القومي بصفة خاصة، كما أن كل عصر تختلف فيه طبيعة الحياة وحركتها وأدوات إنتاج شعريتها، فالمساواة بين القصائد ضرب من الهلوسة والجهل والهروب من مواجهة حركة تطمح إلى التوجيه وفصل الجيد من الرديء فيها.

يجب التعامل مع «قصيدة النثر» على أنها حركة تستجيب للمستقبل وتنفتح على كل جماليات جاءت من داخل الشعر ومن خارجه، هي حالة تصالحية بين أنواع الكتابة، هي شكل يخترق الأشكال ويرفض أن يتقوقع في شكل ما، هذا الانفلات الجديد، يستوجب وعيًا نقديًا جديدًا، مهيأ للانفلات غير منغلق على أدوات قرائية مقدسة، لا يحاكم غير الجاهز بالجاهز، والجمالي بالأخلاقي والديني واللغوي بالاجتماعي.

تخلصت شعرية الحداثة من منطق الكتابة الشعرية التي تكشف تهويمات الرومانسية وانطباعاتها الساذجة، أو التي تجعل الكتابة الشعرية وثيقة اجتماعية أو مرآة للواقع / المجتمع

وقضاياه ومشكلاته، إنها تجربة تندفع إلى الداخل الجوّاني، وتستجيب لعالمه الغامض التراكمي الذي يأبى أن يسكن السطحي المباشر، إنها لا تعرف اليقين، بل تتجلى في الشك، وتحلّق في فضاءات الروح، في آفاق المجرد والفراغ، «دخلت في دوائر المطلق والمجهول والمحال، وهذه الممارسات الإبداعية الطارئة فتحت أمام الشعرية عوالم غير مطروقة، وسلك الشعراء سبيلهم إليها على نحو شبيه بمسلك المتصوفة الذين أدركوا أن وراء العالم المعلوم عالمًا مجهولًا، أو غائبًا يجب أن تقاربوه بالملاينة والتلطف حينًا، وبالتشدد والعنف حينًا آخر لإخضاعه لغويًا وتوظيفه لاستنتاج النصية، ولن يتحقّق شيء من ذلك إلا بتمزق الأقنعة، وهتك الحجب وفضح البواطن»[1].

إذن كيف تحاكم هذه الشعرية المارقة؟ وهي التي تعشق الانتهاك والتجاوز بأدوات ثابتة يستجيب لها النص البسيط المقصود بالمعنى، المنتظم في نسقه التكويني، يبحث من خلالها الناقد في المضمون والمعنى والقيمة، يشرح ويفسّر في إطار حدود معينة بين النص أو ما يذهب إليه، وهذا الإجراء هو ما كرّس للنقد القيمي، أو أحكام القيمة وبقيت الشعرية الجديدة منبوذة مرفوضة، تعاني من الهجر والصد والاتهام من نقاد يقيسون تجربة الحداثة / «قصيدة النثر» بأدوات نقدية أنتجتها شعرية كلاسيكية / رومانسية وهي بطبيعة الحال غير مناسبة لتجربة مختلفة، لأن النص هو الذي يحدّد طريقة قراءته وأدواته التراثية وليس العكس، فالإبداع سابق للنقد، يمشي خلفه وينظر فيه ويتحرك خلف حركته، فالذوق الثابت، الراكد، الجاهز،

(1) د. محمد عبد المطلب: النص المشكل، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، **كتابات نقدية 92**، يوليو/تموز 1999، ص3.

يجعل مثل هؤلاء النقاد يقفون على الضفة الأخرى يؤثرون السلامة، ويعلنون أن ما يعرض عليهم خالف قاعدة القياس، فأصحابه مخربون، متآمرون على اللغة العربية والعروبة والقرآن، لأنهم خرجوا على الشعر المقدس الملتزم بالوزن والقافية، وهذا انتهاك صريح للدين والعروبة واللغة والوطن، في هذا الصدد يرى د. محمد عبد المطلب أنه «لايمكن مناقشة أصحاب هذا التيار في هذا الرأي لأنهم ـ في رأيه ـ غير قابلين للنقاش والحوار وغير مستعدين له على نحو من الأنحاء»[1].

كيف يناقش ـ على سبيل المثال ـ صاحب هذه الرؤية في «قصيدة النثر» وموقفه منها ومفهومه للشعر ودوره ينحصر في زاوية خارج أدوات القراءة فيقول: «قصيدة النثر» مع كل الاختفاء والأضواء تعيش غيابًا عن المشهد وعن الذاكرة، والحضور الصاخب وقف على الصوت الاحتفالي الذي يرود لها، ويحمي ساقتها، فأين «الـ«قصيدة النثرية» من الشاهد والمتمثل؟ وأين هي من المختارات؟ وأين هي من المحفوظات؟ وأين حضورها في المجالس والمنابر والمنتديات والأمسيات؟ وأين دورها في مواجهة النوازل؟ وأين تحفيزها الجماهيري؟ وأين شيوعها؟ على الرغم من تضافر الجهود لتكريسها؟ وأين هي من حاجة النفس للمتعة والطرب»[2].

لا يخفى على القارئ البسيط ما أراده الهويمل من دور «قصيدة النثر» على قياس دور الشعر الكلاسيكي، الذي يدفع

(1) د. محمد عبد المطلب: النص المشكل، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، **كتابات نقدية 92**، يوليو/تموز ص21.

(2) حسن بن فهد الهويمل: «**قصيدة النثر» وإشكالية الشكل**، **علامات**، ج52، م13، يونيو/حزيران 2004، ص 103.

بالموعظة الحسنة، ويقوم بدور تعليمي (أين هي المحفوظات)، والاجتماعي (أين هي حضورها في المجالس)، والديني (والمنابر)، والترفيه (المنتديات والأمسيات)، وأن تقوم بدور الشؤون المعنوية والبيانات الحربية والحزبية (وأين تحفيزها الجماهيري)، ودورها النفعي بين الباعة الجائلين والمتسكعين في الشوارع وفي المقاهي (أين شيوعها)؟.

كما يرى الهويمل في «قصيدة النثر» أنها فقدت شرطًا من شروط الوجود الشعري، وهو القيام بدور المتعة والطرب (أين هي من حاجة النفس للمتعة والطرب) ونسي الناقد الرقص!!، ونسي أن يقول أين هي من ملاعب كرة القدم؟ وسوق النخاسة ومقابر الأمراء وافتتاح النقابات والبنوك؟

نستطيع أن نقول إن بين «قصيدة النثر» وهؤلاء، لا بل بين الشعر الكلاسيكي وهؤلاء مسيرة الجمر الشهي، وبينهم وبين النظم ساحة للبقاء، كيف يناقش أصحاب هذا الرأي؟ كيف يناقش الخطباء وأئمة المساجد والمصلحون وأساتذة الفقه في الشعر الذي يوجد حيث لا يوجدون، كيف يناقشون وهم يريدون من الشعر ما يريدون؟ يناقشون في «شعر» أدمن المغامرة، حيث يعرف أن الإبداع يكمن في المغامرة والتجريب لا في التقليد والقياس على الحدود والقوانين الصارمة، القوانين العسكرية والأحوال المدنية. هذا حال من يدخل النقد من بوابة الدين أو القيم أو الأخلاق أو الأيديولوجيا، حقًا إنه خارج السياق!!.

هناك حكمة بسيطة أولية في المعرفة وفي الحكم على الأشياء أو تعويمها تقول: (ليس لمن لا يتقن الشيء أن يحكم له أو عليه) ولذا يرى أدونيس أن «الشعر والفن بعامة هما من بين الأشياء الأكثر دقة وصعوبة. وإذا كان «الذوق» نفسه ثقافة في

المقام الأول، فإن علينا أن ندرك أن تقويم الشعر والفن يتجاوز جذريًا عبارة «يعجبني» أو «لايعجبني» وأنه يتطلب رؤية فنية غنية وثقافة واسعة»[1].

أما من يدخلون النقد من بوابة النقد ولكن من بوابته الخلفية التي أهملت منذ زمن بعيد، واعتلاها الصدأ، وأصبحت لا تجلب الاطمئنان للقابعين القانعين، فإنهم يحاكون «قصيدة النثر» بأدوات لا تصلح للتعامل معها، فأصبحت «قصيدة النثر»، ذات شعرية واحدة وما يوجه لقصيدة تدمغ به «قصيدة النثر» في عمومها/ قصائد النثر، وما تُقرأ به قصيدة يصلح أن تُقرأ به قصائد أخرى.

ومن هنا اتسعت الهوة بين شعرية الحداثة والحركة النقدية في مصر، فأكثر النقاد تأقلموا مع حدود قصيدة التفعيلة، ورأوا أنها النموذج الأكثر تطورًا في الشعرية العربية، وهي آخر محطات التجريب، وتحتفظ بخيط رفيع يفصل الشعر عن النثر وهو (التفعيلة). وعندما حدثت قفزة الانفلات من قبضة الشعرية التفعيلية إلى آفاق التساؤل والشك والغموض والفراغ ساد الصمت الساحة النقدية، ومن تطوع خيرًا أن يقول شيئًا في هذا المارد الذي خرج من تمقمه قال: (لو كان هذا شعرًا، فكلام العرب باطل).

في بداية ظهور «قصيدة النثر» قال رواد حركة الشعر الحر ونقادها كلمتهم الأولى، وهم الذين ضاقوا ذرعًا بالتقليد والنموذج، وخاضوا معارك ضارية، لينتزعوا شرعية مولودهم

(1) أدونيس: **ها انت ايها الوقت، سيرة شعرية**، ثقافية، بيروت: دار الآداب 1993 حجا، ص174.

الجديد، يطلبون الحرية والحياة خارج الأسوار والأقفاص الحديدية، ويرفضون ما قبلهم وما بعدهم وكأنهم نهاية الأرض والإبداع الأبدي.

في هذا الموضع تتناول الدراسة رؤية المبدعين الشعراء لـ«قصيدة النثر» بشكل مفصل خصوصًا عند نازك الملائكة ـ التي قدّمت وجهة نظر مبكرة في «قصيدة النثر» ضمن قضايا الشعر المعاصر ـ وأحمد عبد المعطي حجازي الذي قدّم وجهة نظر في «قصيدة النثر» بعد مرور أكثر من ستين عامًا على وجودها، بوصفها شكلًا أكثر شيوعًا وانتشارًا وملائمة لقضايا الإنسان الجديد في عالم الحركة والتغير السريع والانهيار في كتابة «قصيدة النثر» أو القصيدة «الخرساء» أو وجهة نظر مختصرة عند بعض الشعراء.

ثم تطرح الدراسة في السياق نفسه رؤية النقاد المعاصرين لـ«قصيدة النثر».

فنازك الملائكة وهي واحدة من روّاد الشعر الجديد، تعلق على إصدارات «قصيدة النثر» في «بيروت»، وتنسبها إلى النثر لأنها خالية من الوزن الذي هو معيار الشعرية عندها وعند كثيرين مثلها ممن يضعون النظم في مواجهة النثر، فتقول عن إصدارات «قصيدة النثر» «شاعت في الجو الأدبي في لبنان بدعة غريبة في السنوات العشر الماضية، فأصبحت بعض المطابع تصدر كتبًا تضمّ بين دفّاتها نثرًا طبيعيًا مثل أي نثر آخر، غير أن الكتب على أغلفتها كلمة «شعر»، ويفتح القارئ تلك الكتب متوهمًا أنه سيجد فيها قصائد مثل القصائد، فيها الوزن والإيقاع والقافية غير أنه لا يجد من ذلك شيئًا إنما يطالعه في الكتب نثر اعتيادي فما يقرأ في كتب النثر سرعان ما يلاحظ أن الكتاب

يخلو من أي أثر للشعر، فليس فيه بيت ولا شطر، فلماذا كتبوا على الغلاف أنه شعر؟ تراهم يجهلون حدود الشعر؟ أم أنهم يحدثون بدعة لا مسوغ لها؟ وإذا كانوا يمتلكون المسوغ فلماذا لا يصدرون كتب النثر هذه بفذلكة يبينون فيها للقارئ الوجه الذي ساغ لهم به أن يصدروا كتاب نثر لا يختلف اثنان في أنه نثر ثم يكتبون عليه أنه «شعر»؟ لماذا لا يمنحون القارئ على الأقل فرصة يتخذ فيها موقف من هذه البدعة فإما أن يرى وجه تسويغاتها فيقرّهم عليها أو أن يخالفهم فيرفضها؟ وإنما الخطأ أن يمضي المرء فيسمي النثر شعرًا دون أي تبرير وكأن ذلك أمر بديهي يتفق الناس كلهم عليه منذ أقدم العصور»[1].

نازك الملائكة على الرغم من أنها من رواد الشعر الحديث!! فإنها تعاني من ردة كبيرة، تنتمي إلى التراث، وتستنشق هواءه، وتستأنس إلى القيود، فكيف لشاعرة تنتمي لحركة خرجت على النظام الخليلي / العروض وتدعو إلى التجديد والتمرد، لأن الشعرية الجديدة استجابة للحظة جديدة، ثم تحذر من الاستسلام لحركة التجديد استسلامًا كبيرًا، وترى أن الأوزان هي مكمن الخطر، فتقول: «قد أثبتت التجربة ـ أي تجربة الشعر الحرّ ـ عبر السنين الطويلة أن الابتذال أو العامية يكمنان خلف الاستهواء الظاهري في هذه الاوزان»[2].

لست أدري ماذا تقصد الشاعرة بالابتذال والعامية وما مدى العلاقة بينهما وبين الأوزان التي تتكلم عنها؟ فالابتذال من عيوب اللغة، والعامية لهجة لها قانونها الخاص بعيدًا عن اللغة.

(1) نازك الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر**، بيروت: دار العلم للملايين 1974، ص203 ـ 204.

(2) المرجع السابق، ص48.

أما رؤيتها لقصائد النثر التي ظهرت في «بيروت» على يد جماعة «شعر» فإنها تدخل على شاكلة «كله عند العرب صابون» فتقيس قصائد النثر على قصائد الشعر الحرّ الموزون، وكأنها ترغب القارئ في أن يقرأ الشعر عبر منفستو أو جدول قياسي، فما جاء مناسبًا له قبله وما شذّ عنه رفضه، فهذا يجوز وهذا لا يجوز، كيف يستقيم القياس مع قصائد لا تتخذ التفعيلة معيارًا في بنائها الإيقاعي الموسيقي وقصائد تقوم أساسًا على هذه الأداة!!؟.

وقولها عن دواوين الشعراء ـ شعراء «قصيدة النثر» ـ إنها كتب تضم بين دفاتها نثرًا طبيعيًا مثل أي نثر، يجعلها تضع النثر في سلة واحدة، وتراه مطلقًا هو النثر الطبيعي، الذي يجسد كتب التراث العلمية والفقهية والأدبية وكل ما يحمل معاني منضبطة محددة، وهو النثر الواقعي، نثر العقل والذهن والعلم والوضوح و«هذا النثر الواقعي يخضع أيضًا لإيقاع له حركته الخاصة، وموسيقاه الخاصة. لكن إيقاعه مرتبط بحركة الفكرة المنطقية الواعية، المنضبطة، المجردة، التي تطمس كل محاولة ارتفاع عن كل ما ليس انعكاسًا مباشرًا للصورة المرتسمة في الذهن. فإيقاعه موسيقى وتتضمن عناصره مختلف البنى في توازيات وتقطيع في الجملة وفي المقطع، لكنه لا يمتّ إلى الشعر بصلة، إنه إيقاع يخدم الفكرة وجلال المعنى»[1].

أما النثر الذي تراه الشاعرة نثرًا طبيعيًا فلم يكن كذلك إلا في تصورها البائد، لأنها لا ترى له إلا وجهًا واحدًا ظالما فارق الوزن الخليلي، إنها تنكر مثلما أنكر العرب قديمًا وحديثًا احتواء النثر أي ملمح شعري، لأن الشعر عندهم «كلام موزون

(1) بول شاوول: **مقدمة في «قصيدة النثر» العربية**، ص149.

مقفى» وإذا كان النثر الواقعي قد وضع حدًّا فاصلًا بينه وبين الشعر باعتباره تعبيرًا عن حركة ذهنية وعقلية، فإن النثر الشعري خرج على هذا الفاصل، باعتباره يعبر عن حالات نفسية داخلية وانفعالات ومشاعر وأحلام وكوابيس كان لا بد من أن يبحث عن لغة تنسجم مع هذه الحالات والمواقف»[1].

وتواصل نازك الملائكة خلطها بين أنواع النثر: النثر الواقعي، النثر الفني/ الشعري، وتناقش «قصيدة النثر» من هذا المنظور للنثر المطلق، وأن الحد الفاصل بين الشعر والنثر هو الوزن، وترى في تجربة «قصيدة النثر» اللبنانية (جماعة شعر) أنها وقعت في خطأ كبير عندما أضافت كلمة قصيدة إلى كلمة نثر، فالوزن عندها هو الشعر، تقول نازك في هجومها لـ«قصيدة النثر» التي تنتجها جماعة «شعر»:

«تقع دعوة» «قصيدة النثر» «في خطأ كبير هو أنها تطلق كلمة (شعر) على الشعر والنثر معًا، فإذا نظم شاعر قصيدة من البحر المنسرح ذات شطرين، وقافيه موحدة، كانت لديهم شعرًا، وإذا كتب ناثر فقرة نثرية خالية من الوزن والقافية تمام الخلو كان ذلك في حسابهم شعرًا أيضًا، فلا فرق إذن بين الشعر والنثر، لأن كليهما يسميان في عرفهم شعرًا، وعلى هذا يكون كتاب الرافعي (رسائل الأحزان) شعرًا مثل معلقة امرئ القيس تمامًا لا فرق بينهما»[2].

وتطرح نازك استنتاجًا ـ لهذا الخلط الذي يمارسه شعراء «قصيدة النثر» ـ يحمل استنكارًا واستهجانًا فتقول: «وما ذلك

(1) بول شاوول: **مقدمة في «قصيدة النثر» العربية**، ص 15.

(2) نازك الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر**، ص 209.

إلا لأن الدعوة لا تؤمن بوجود ثقة بين الوزن والشعر، فالكلام يكون شعرًا سواء أكان موزونًا أم لم يكن. لا بل إن النثر ـ لديهم ـ أكثر شعرية من الشعر»[1].

لو لم تنكر الشاعرة على النثر سماته وطاقاته التعبيرية والجمالية لما تجمّدت عند حدود الصين أو سوره العظيم، ولو أدركت أن للنثر إيقاعًا تخلقه الشعرية الحية، شعرية الحالة، له إيقاع «نابع من الحركة الداخلية من تعقيداتها وتشعباتها وامتداداتها ولمعانها وخفوتها، أي إنه بكلمة أخرى يتّحد بإيقاعه. يتوالد وإيقاعه، لم يعد الإيقاع سابقًا للتجربة، وإنما من «لحظتها» ومن فضائها»[2].

كل ما طرحته نازك الملائكة في مناقشتها لـ«قصيدة النثر» «يؤكد انتماءها للتيار السلفي الجديد، الذي أطلقه غالي شكري عليها ـ أو صنّفها ضمنه ـ، وهي تزحف إلى الخاتمة الأسيفة لهذا التيار» وهي التحجر والجمود واحتلال جانب المحافظين لحركة التجديد الحديثة في الشعر العربي. إن خطواتها التقليدية تقودها بالرغم عنها إلى حافة «اللاوجود» الشعري الذي أصاب المحافظين السابقين، وهي لا تعدم الحجج الساذجة التي تقول بأن لكل تجربة شكلها الخاص، ومن الممكن للشكل «القديم» أن يعبّر عن تجربة «جديدة» تلك الحجج التي بارت منذ زمن بعيد، منذ تعرفنا على طبيعة الرؤيا الحديثة في الشعر كنقيض للرؤية الشكلية عند السلفيين الجدد»[3].

ويبدو أن رواد حركة الشعر الحديث مختلفون في موقفهم

(1) نازك الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر**، ص 209.
(2) بول شاوول: **مقدمة في «قصيدة النثر»**، ص 15.
(3) غالي شكري: **شعرنا الحديث، إلى أين؟** ص 25.

من «قصيدة النثر» خصوصًا إذا كانوا يجسدون تيارًا واحدًا في المفاهيم والممارسة الإبداعية، هؤلاء الذين يرون أن الشعر مرتبط «بالمطلق» إنهم «السلفيون الجدد» كما لاحظنا في تصنيف نازك الملائكة، ثم ينضمّ إليها أحمد عبد المعطي حجازي، «هؤلاء يرون أنفسهم منطقيين إلى أبعد حدّ، لأن الشكل يرتبط تلقائيًا بالمطلق، والمطلق يرتبط تلقائيًا بالتراث. والتراث عندهم «بناء عقائدي» سواء أكانت العقيدة قومية أو دينية، أو اختلطت هذه بتلك»[1]، وهم الذين تمردوا على آبائهم العظام وعلى منجزهم الذي تحفّه القداسة أربعة عشر قرنًا من الزمان، فأنكروا التزام شوقي ومطران وأبوللو والديوان، ورأوا أن شعريتهم غير مناسبة لواقعهم الجديد باصطخابه وتوتره وانفلاته، يخافون على عروشهم البالية وأدوارهم القيادية في مملكة القريض ونظم القوافي، باعتبارهم الآباء الذين يقودون قطار المدن الجافية، «مدن بلا قلب»، يقبضون على الشظايا والرماد، لا يؤمنون بُسنّة الحياة وحركتها والتطور الإنساني والبيولوجي والفكري والجمالي، يريدون القيادة للأبد من غير أن يجدّدوا رخصة القيادة، أو تختبر قدراتهم، بل يمنعون كل تجديد يأتي من خارج أيديهم أو من خلفهم، لم يجدوا ما يواجهون به «قصيدة النثر» «سوى الأسلحة نفسها التي استخدمها ضدهم ـ في الخمسينيات ـ التيار المحافظ، الحارس للقصيدة العمودية. اتهامات إفساد اللغة، والتراث، والشعر، إلخ على موسيقى الشعر، فضلًا عن بعض الاتهامات الأخلاقية»[2].

(1) غالي شكري: **شعرنا الحديث، إلى أين؟** ص25.
(2) رفعت سلام: شعراء يحررون أنفسهم لا القصيدة، **مجلة الشعر**، العدد 135، خريف 2009، ص 47.

كل هذه الاتهامات ساقها أحمد عبد المعطي حجازي ضد «قصيدة النثر» وسماها «القصيدة الخرساء» في كتابه ««قصيدة النثر» أو القصيدة الخرساء» واعتنق الموقف نفسه الذي اعتنقته نازك الملائكة، والعقاد من قبلهما عندما عرض عليه ديوان صلاح عبد الصبور (الناس في بلادي) فأحاله إلى لجنة النثر للاختصاص. فالتجديد والتجاوز والكتابة خارج النسق تحيل إلى الاصطدام بما ليس شعرًا، وكأن ثنائية الشعر والنثر اتهام جاهز لضمان عدم الفكاك من الالتزام بالقواعد الكلاسيكية، وكأن الشعر صورة ثابتة على حدوده، ومن يحاول الخروج على هذه الحدود والقواعد فقد أتى شيئًا نكرًا، ويبدو تهكم حجازي من «قصيدة النثر» وهجومه عليها واضحًا من عتبة الانطلاق: العنوان: (القصيدة الخرساء «هذا العنوان الذي يؤكد مجافاة الإجراءات النقدية التي تتعامل مع النصوص بدون حنق نفسي أو أخلاقي أو أيديولوجي أو ديني، هذه القيم التي تنظر في الوقت نفسه إلى الشعر بوصفه مطلقًا، وما شذ عن هذه المعايير أصبح باطلًا.

يطرح حجازي في الكتاب الأسئلة والرؤى التي يطرحها كل من يتعامل مع «قصيدة النثر» بشروط الشعر وقواعده، أي بالمفهوم التعليمي الكلاسيكي والرومانسي للشعر، وفي الوقت نفسه يرى في النثر وجهًا واحدًا هو الوجه الواقعي النفعي العقلي، الصارم الذي لا يقبل إلا وجهًا واحدًا وخاصية واحدة، لا إيقاع فيه ولا حركة، النثر القابع في بطون الكتب، لا يخاتله الشعر أو يصادقه أو يتداخل معه، أو يأخذ منه ويعطيه رغبة في علاقة جديدة، تتحقّق من خلالها الذات، فترى نفسها في حالة أخرى، كالميلاد، والنهر، ترى نفسها دون تزييف وبغير مساحيق، ترى نفسها على حقيقتها: في توترها وانجذابها

وجنونها وغرامها وهيامها وانضباطها وتواضعها، ولهذا يضع حجازي الحدود والفواصل، والقواعد التي تفرق بين الشعر والنثر وأهمها: «الوزن» في الوقت الذي يتكلم فيه عن النثر النفعي الواقعي، نثر المؤلفات العلمية وكتب التراث، النثر الذي لايحمل أي إيقاع أو توتر أو شحنات عاطفية أو رؤيا، النثر الوظيفي، فيقول معرفًا النثر: «النثر وظيفته الاتصال والإخبار والإعلام والافهام والإقناع، فلغته تقدم على الاتفاق والاصطلاح والوصف والسرد والشرح والمنطق: العلم نثر، والخبر نثر، والجدل نثر، والفكر نثر»[1].

هذا النثر الذي يسرده حجازي يؤكد المسافة بين مفاهيمه وموقفه و«قصيدة النثر». النثر الذي يذهب إليه حجازي أجوف محروم من أية انفعالية أو عاطفية ملونة أو توتر، نثر لا يتصل بالحياة في تموجاتها وتناقضاتها وعاداتها وجنونها، وتصنيفه بالشعري أو اللاشعري تحدّده طبيعة التعامل معه، ومقاربته، والرغبة المتصلة به، والأسئلة المتكاثرة المطروحة عليه[2].

أما الشعر عند حجازي فهو «حدس ونبوة وخيال واكتشاف واعتراف، معرفة شاملة نعيشها بكل ملكاتنا وحواسنا ومشاعرنا، وتتعلم فيها، ونتصل بالطبيعة وبالآخرين، ونطرب ونتشي»[3].

هذه المفاهيم التي يطرحها حجازي تدلّنا على ثقافة

(1) أحمد عبدالمعطي حجازي: «**قصيدة النثر» القصيدة الخرساء**، ص 2.
(2) انظر: بول شاوول: **مقدمة في «قصيدة النثر» العربية**، ص 149.
(3) أحمد عبد المعطي حجازي: «**قصيدة النثر**»، **القصيدة الخرساء**، ص 21.

الماضي، ورومانسية التوجه، وكلاسيكية الدور، حيث فكرة الشاعر النبي (حدس ونبوءة) والشاعر الرومانسي المجنح بالخيال (خيال) وشعرية التفعيلة: معرفة شاملة نعيشها بكل ملكاتنا، وحدسنا ومشاعرنا ثم تحن شعرية التفعيلة إلى رومانسية تتعلق بالطبيعة وتنحاز إلى معطياتها، وتتوسل بمفاهيم وأدوات كلاسيكية (نطرب وننتشي)، كان طبيعيًا أن يرفض حجازي «قصيدة النثر» لأنها تأبى أن تتقوقع في سمات قارة سلفًا. «قصيدة النثر» تستعصي على هذا الشعر الذي ينشده حجازي، لأنها تخلق شكلها كما يخلق النهر مجراه، كما تقول سوزان برنار.

حجازي يفترض شكلًا واحدًا حتى وإن تخلّص من حدود القافية «كل شكل حدّ. إذن، كل شكل نقص. التمسك بشكل واحد لا يتغير تمسك بالحد والنقص. في هذا خطر ثقافي يتضمن خطرًا إنسانيًا. يضيق على الإنسان ويجمده. يدفعه إلى الشكلية أي عبادة الشكل الصنعي الواحد»[1].

يبدو أن حجازي يصرّ على وجود ثنائية مفتعلة بين الشعر والنثر، فيقارب بين علاقة الشاعر باللغة وعلاقة الناثر باللغة/ المؤلف وليس الناثر المبدع / الراوي والقاص أو الشاعر مثلًا، هو يعني فقط شاعرًا يتعامل مع اللغة في طبيعتها الموسيقية من خلال التفعيلة / الوزن، أما الشاعر الذي يتعامل مع طبيعة اللغة في كل معطياتها ويستحوذ عليها ويتخلى عن خصيصة الشعر / الوزن باعتبارها خصيصة جاهزة، مقحمة، ثابتة يصبّ فيها الشاعر تجربته، فعندما يقول: «كانت لغة النثر اصطلاحًا

(1) أدونيس: **زمن الشعر**، ص 168.

اجتماعيًا، وكانت لغة الشعر إبداعًا فرديًا»[1]، نتفق معه في كون لغة الشعر إبداعًا فرديًا، ومن هنا يتعامل معها شاعر «قصيدة النثر»، ويوسع من قدراتها ويعزلها عن مخزونها الدلالي، ويحملها بعالم خاص حتى تصبح حقًا إبداعًا فرديًا، ولكن كيف لها هذه الخصوصية وهو يجرّها إلى النموذج المعد سلفًا في إحدى معطياتها أقصد الجانب الموسيقي الذي يجور على الفردية ويترك المسرح للإنشاد الجمعي، أما كتاب «قصيدة النثر» فيتعاملون مع النثر الشعري على أنهم شعراء يكتبون بالنثر، و«إذا كان النثر الواقعي وضع حدًا فاصلًا بينه وبين الشعر باعتباره تعبيرًا عن حركة ذهنية وعقلية، فإن النثر الشعري ألغى هذا الفاصل باعتباره يعبّر عن حالات نفسية داخلية، وانفعالات ومشاعر وأحلام وكوابيس كان لا بدّ من أن يبحث عن لغة تنسجم مع هذه الحالات والمواقف»[2].

يرى حجازي «قصيدة النثر» من خلال شكل جاهز وسمات قارّة غير متحولة، وشعرية معروفة سلفًا بالإيقاع / الوزن والتراكيب الباذخة والصور، ويقارن هذه السمات التي استهلكت شعريته الريادية في وقت قصير أمام تحولات الشعرية العربية السريعة، فأصبح إنتاجه الشعري يدور في فلك البلاغة المدرسية والقصيدة التعليمية، وتحوّلت قصيدته إلى تكرار، تقوم فيه التفعيلة بسلطان الحركة، فيضع الثابت أمام المتحول فيرى أن: «القصيدة الموزونة لغة عريقة وتركيب باذخ من الصور والإيقاعات. و«قصيدة النثر» خاطرة موجزة، تتميز من ناحية

(1) أحمد عبد المعطي حجازي: **«قصيدة النثر»، القصيدة الخرساء**، ص 21.

(2) بول شاوول: **مقدمة في «قصيدة النثر» العربية**، ص15.

بالكثافة وهي عنصر شعري، ومن ناحية أخرى بالوضوح والبساطة وسرعة الخاطر وسواها من سمات النثر ومقوماته»[1].

كم أن حجازي لم يزل مصرًا على أن يضع «قصيدة النثر» في مقام النثر، ويرفض أن يسميها (قصيدة)، يجرّدها من شعريتها، ويخلط بينها وبين النثر النفعي/ الوصفي/ التقريري/ الواقعي، لا يراها عالمًا جماليًا متحولًا باللغة من معطاها النفعي إلى مستواها الإشاري/ الرمزي، العاطفي والنفسي.

وكتابه «القصيدة الخرساء» يمثل خطًا واحدًا في مناقشته «قصيدة النثر»، فالشعر معروف عنده بالوزن وما كُتب خارج هذا السياق لم يقنع ذائقته التي تربّت على قرع الطبول، يقول عن «قصيدة النثر» «أريد أن أقول إن «قصيدة النثر» لم تستطع بعد مرور أكثر من قرن على ظهورها أن تقنعنا بأنها قصيدة، أو أنها شعر بالمعنى الاصطلاحي للكلام، أو أنها شعر آخر يكافئ الشعر كما نعرفه أو يساويه»[2].

إذن الشعر لم يتحقّق ولم تستطع اللغة أن تخلقه وفق حالة الشاعر الذي يحيل العالم إلى عالم لغوي، الشعر عند حجازي مرهون بالوزن الذي يساعد الشاعر على خلق علاقات جديدة، ما كانت تقوم لولاه!!: «أريد أن أقول إن الوزن طاقة تساعده على أن يؤدي وظيفته الشعرية، كما يساعد في أدائها اتصال الدلالات وتداخلها وتقاطعها. فالفتاة الرشيقة الرقيقة النافرة تتحول عن طريق المجاز إلى ظبي أو غزال»[3]. وهنا لا

(1) أحمد عبد المعطي حجازي: «قصيدة النثر» القصيدة الخرساء، ص45.
(2) السابق ص49.
(3) السابق ص 57.

أدري ما علاقة الوزن بالمجاز؟ هل هذه العلاقات التصويرية التي تؤديها اللغة لم تستطع أن تؤديها خارج الوزن؟ الإجابة بالنفي، لأن الصورة في «قصيدة النثر» قائمة على اختراق مناطق جديدة وعلاقات تركيبية، وبالتالي دلالية جديدة، لم تكن مطروقة من قبل، وهذه واحدة من أحجية تلقي «قصيدة النثر» التي لا تتعامل مع حدود المنطق في رسم الصورة، واتهمت بالغموض، والغموض فيها ناتج عن سياقات معرفية ووجدانية جديدة، حاول الشاعر الجديد أن يقتحمها.

ثم يربط حجازي بين الوزن والمجاز وكأن المجاز لا يتحقّق إلّا به: «الوزن هو الجناح الآخر للمجاز إلى جانب الصورة الشعرية، والصورة والوزن تنقل اللغة من عالم اليقظة إلى عالم الحلم أو تتحول من المشي على الرقص»[1].

ويقول: «ربما اعتقد بعضهم أن الوزن الذي يتميّز به الشعر عن النثر إضافة من الخارج، أو ثوب على جسد القصيدة العاري، أو زينة شكلية والحقيقة ليست كذلك على الإطلاق، فالوزن مادة بنائية في الشعر، كما شرحت من قبل، وهو لون من ألوان المجاز»[2].

ويربط حجازي بين الوزن والإيقاع والموسيقى، ويرى أن «قصيدة النثر» خالية من الإيقاع وهو جوهري في اللغة، كائن في بنائها بوصفها لغة موقعة عبر حروفها وأصواتها ومخارجها، فينفي عنها الإيقاع بالإضافة إلى رفضه لها أن تكون قصيدة، يقول حجازي: «تقرأ «قصيدة النثر» فتجد نثرًا قد يكون جميلًا

(1) أحمد عبد المعطي حجازي: «قصيدة النثر» القصيدة الخرساء، ص45.
(2) السابق ص 77.

ممتعًا بما يتضمنه من صور ومشاعر وإيحاءات والتقاطات، لكننا نبحث عن الإيقاع فلا نجده»[1].

ولعل القارئ يلحظ إشارته بالتقليل لجماليات «قصيدة النثر» (نجد نثرًا قد يكون جميلًا)، في الوقت الذي يسرد فيه معطيات لهذا النثر يؤكد شعرية القصيدة التي ينفي وجودها!!.

وفي الفقرة نفسها يثبت للقصيدة معطيات تتحقّق في النظم، أدوات الكتابة الكلاسيكية أو المعايير الأولى للشعرية العربية، فلا شعر بدونها ولهذا «قصيدة النثر» نثر يمكن أن يستفيد بالشعر أو يستعير بعض عناصره المعنوية، لكنها ليست قصيدة»[2]. ثم يقدّم مبرر نفي الشعر عنها أو كونها قصيدة فيقول: «لأن القصيدة لا تقوم بالمعنى فقط ولكنها تقوم قبل كل شيء بالكلمات أي بالأصوات، أو بالمعاني الصائتة أو الأصوات الدالة على المعاني»[3].

ولو أن القارئ طالع كتاب «نقد الشعر» لقدامة بن جعفر لوجد تماثلًا وتطابقًا في مفهوم الرجلين للشعرية ومكوناتها.

ويعلن حجازي ـ في الفقرة التالية لهذا البيان الاستعراضي لمفهوم الشعرية البالية التي لم تقرأ إلا بوصفها تراثًا لا بوصفها مثالًا أو نموذجًا يُحتذى ـ «إن «قصيدة النثر» لم تعد بدعة جديدة كما كانت منذ مائة عام، بل أصبحت الآن «بدعة قديمة» تبنّتها أجيال متوالية، وظهر فيها كم ضخم من الإنتاج ؛ فنحن لم نقرأ

(1) أحمد عبد المعطي حجازي: «قصيدة النثر» القصيدة الخرساء، ص83.
(2) المرجع السابق ص 84.
(3) المرجع السابق.

لأي ناقد كلامًا مقنعا يبرّر نسبتها إلى فن الشعر، وهذا هو أصل المناقشة وجوهر السؤال»[1].

إذا كان حجازي مصرًّا على مفهوم «فن الشعر» بالمعنى الأرسطي الذي ورد في كتاب أرسطو «فن الشعر» فإن إقناعه بـ«قصيدة النثر» يصبح محالًا وضربًا من الوهم والشعوذة، فـ«قصيدة النثر» لا تنتمي لفن الشعر عنده في هذا الإطار، أما إذا أراد شعرية ما بعد الحداثة على مستوى النقاش النظري فيكفي ما قدّمه د. جابر عصفور، ومحمود أمين العالم في مناقشته على الرغم أن ردّ حجازي كان في الطرف المقابل لهما حيث انطلق من مفاهيم ساكنة وشعرية الذاكرة. وإذا أراد الأستاذ حجازي أن يقرأ كلامًا مقنعًا في المجال النقدي حول «قصيدة النثر» ونصوصها، فإنني أحيله إلى: «النص المشكل» و«تقابلات الحداثة»، و«شعراء السبعينيات وفوضاهم الخلاقة»، و«هكذا تكلم النص» للدكتور محمد عبد المطلب وهذا على سبيل المثال لا الحصر وإذا إراد المزيد فالقائمة تطول.

موقف حجازي من قصيده النثر لم يكن من «قصيدة النثر» نفسها على الرغم من القضايا التي ساقها في اتهاماته لها، ولكنه موقف من شعراء «قصيدة النثر»، الذين رأوا فيه شاعرًا كلاسيكيًا ـ سبق أن تناولنا هذا ـ محافظًا على عكس دعوته للتجديد وموقفه من الشعر التقليدي عند ظهور تجربة الشعر الجديد/ الحرّ وموقفه من العقاد الذي رفض شعره وشعر صلاح عبد الصبور ورفض مشاركتهما في مؤتمر دمشق الشعري، ويومها هجا حجازي العقاد بقصيدة عصماء؛ منها قوله:

(1) أحمد عبد المعطي حجازي: «قصيدة النثر» القصيدة الخرساء، ص 84.

(من اي بحر عصى الدمع تطلبه
إن كنت تبكي عليه فنحن نكتبه).

وها هو ذا يقف في موقف العقاد ضد حركة التحديث والتطوير والتجديد وأيًا ما كانت الحركات الشعرية والجمالية وما تحمله من سلبيات أو إيجابيات فإنها تجسد ملامح الحياة في حركتها وحيوتها، والظواهر الجمالية نسبية وليست مطلقة.

لقد بدأت صدمة حجازي عندما عاد من باريس بعد ما يزيد على عشر سنوات، وجد المناخ الشعري قد تغيّر، حيث صعد جيل السبعينيات الشعري في مصر بتجاربه الجديدة التي تعاملت مع شعرية التفعيلة على أنها شعرية تقليدية، بدأت في التراجع عن قضايا الإنسان في ظل التمزق السياسي والغليان الاجتماعي الذي شهدته مصر بعد سياسة الانفتاح الاقتصادي وكامب ديفيد، لم يستطع حجازي أن يستقطب شعراء الحداثة الذين أوغلوا في المفاهيم الجديدة، وخرجوا من عباءة الشعر التفعيلي ورؤاه، واندفعوا مع تجارب التجديد التي سادت العالم العربي خصوصًا في «بيروت»، حيث كانت جماعة «شعر» تواصل تجريبها وتجديدها وانفتاحها على الإنسان والفن بشكل جديد، حاول الحجازي الاقتراب من هؤلاء الشعراء فأصدر عنهم كتابًا بعنوان: (أحفاد شوقي) وهم يعلنون عدم الانتماء إلى شوقي أو غيره من أصحاب التجربة الكلاسيكية.

كيف يستقيم هذا النسب وهم المارقون، الخارجون على ثبات وتقليد، كيف يصبح هؤلاء الأبناء الطالعون من رحم البكارة خطوة في تجربة فقدت تواصلها مع الواقع.

«لم تكن» «قصيدة النثر» مشروع «شعراء السبعينيات» في مصر، كانت أحد تجليات مشروعهم الشعري المضاد

للإنشادية والنمطية وإعادة الإنتاج لا المشروع ذاته. لم تكن السؤال المطروح لكنها كانت إحدى علامات الاستفهام الضمنية المضمرة».

إذن كانت تجربة السبعينيات منذ البداية تتقاطع مع تجربة حجازي وطموحاته في الريادة أو القيادية، كان يظن أن الواقع الشعري في مصر سيبقى مكانه، يلوك تجارب بالية عفا عليها الزمن، يكرّر أنماط التفعيلية وتجربة الإنشاد والغناء الرومانسي الحالم، كان يحلم بعودة الملك المتوج على مملكة الشعر الذي يترقب انتظار المخلص، غير أنه فوجئ بأن الأرض قد تحرّكت من تحت قدميه، وانصرف الناس إلى التجارب التي تحمل قضايا الإنسان من خلال رؤيا جديدة، ترفض التكرار والنمطية، فبدأ يحمل على شعراء التجديد/ شعراء السبعينيات، فعاد إلى العقاد حتى يرجع إليه الاعتبار، يحتمي به، وهو الذي رفض شعر التفعيلة وأحاله إلى لجنة النثر للاختصاص، فالاحتماء به نوع من مواجهه شعراء الحداثة، عندما بدأت ريادته وأبوته في التراجع سارع إلى الإنكار، فعمل على الحرب والهجوم على الأبناء المارقين!!

وحين استقطبته المؤسسة ليتولى رئاسة تحرير مجلة «إبداع» خلفًا للدكتور عبد القادر القط، اتخذ إجراءات صارمة ضد شعراء الحداثة، فمنع قصائدهم من النشر إلا قليلًا، متمسكًا بسياسة سابقه وسياسة الدولة والثقافة السلطوية، فأعلن في العدد الثاني من مجلة «إبداع» بعد توليه رئاسة التحرير أن سياسة المجلة تفتح أبوابها (للصفوة) لا (للحرافيش)، يقصد شعراء الحداثة، شعراء «قصيدة النثر»، على الرغم من أنه استقطب رائدًا من شعراء السبعينيات ضمن مجلس التحرير، ليدفع به

الشبهات، فأسند منصب نائب رئيس التحرير إلى الشاعر «حسن طلب» بوصفه ممثلًا لتيار مختلف، حتى لا يتهمه أحد بالزندقة والتآمر ضد شعر الحداثة، وكان حسن طلب في تلك الفترة يمثّل تيار الردة في تجربه السبعينيات، تجربة الاطمئنان ذات التشكيل الجديد القديم.

واتسعت الهوة بين حجازي والأجيال التالية للسبعينيات خصوصًا جيل التسعينيات الذي أطاح بكل ما يربطه بحجازي وأبوته، فانقلب حجازي على شعراء «قصيدة النثر» انقلابًا شخصيًا، يوجّه اتهاماته إلى الشعراء في كثير من المواضع، مما يشير إلى الموقف الشخصي، وعدم قدرته على استيعاب التجربة التي فارقت دوره وأدواته الشعرية والقرآنية، فكان طبيعيًا أن يناقش «قصيدة النثر» من خلال الحدود والقواعد التي تجاوزتها تجربة التفعيلة، والتمسك بها خلق تجربة كلاسيكية وحوّل تجربة التفعيلية إلى نوع من التقليد والتجارب المشوهة الجافة المكررة، وأصبحت «قصيدة النثر» في موضع آخر وهذا ما دفعه أن يصدر كتابًا يسميه (قصيده النثر أو القصيدة الخرساء)، فالخرس مصطلح مضاد للإنشاد والغناء والصوت العالي الذي ينتمي إليه حجازي، فليس غريبًا أن تصبح كذلك في رؤيته.

ويتضح موقف حجازي من شعراء «قصيدة النثر» خلال جدله الدائم مع قضايًا لا علاقه لها بشعرية «قصيدة النثر»، وتكشف عن وعي تقليدي لشعريات متحولة، وعدم استيعاب كاف عن عمد لشعرية قصيده النثر وإشكالياتها الجمالية. فقد تبنّى حجازي موقف العداء والرفض لهذه الشعرية من خلال عدائه لشعرائها ورفضه لهم كما يرفضونه، والفرق واضح بين الرفضين، فرفض شعراء «قصيدة النثر» لحجازي ناتج عن انفصاله عن حلقة الشعر في تطورها الطبيعي، وانعزاله جماليًا

وانحيازه لتجربة توقفت بأدوات غير صالحة لتجربة تبحث عن أدوات وتخرج عليها. أما رفض حجازي لشعراء «قصيدة النثر» فناتج عن عدم الولاء له من هؤلاء، ومن هنا يكون الرفض شخصيًا وهذا ما يتضح في مواضع كثيرة من كتابه، ففي صدر الكتاب يعلن أن «الكتابة حق مكفول للجميع، ولمن شاء أن يجرب ما شاء من صورها، وأن يبحث عن الشعر في أي شكل، وأن يختلط الشعر بالنثر والنثر بالشعر إذا أراد»[1].

غير أنه يبدأ في ملاحظته الشخصية التي تتعلق بكتاب «قصيدة النثر» وما يتسمون به من غرور وتكبر، فهو تقبل الكتابة في أي شكل «شريطة أن يتحلّى بشيء من التواضع وسعة الصدر، فيسلم بأن لنا حقًا كحقه في أن نقرأ ما كتب، وأن نناقشه فيه، فنتقبل منه ما نقبل ونرفض ما نرفض»[2].

هذه أولى عتبات مناقشة «قصيده النثر» من خلال قدرة أصحابها على الحواذو والجدل والتواضع!!.

ويسمي حجازي الخروج على الأشكال الشعرية تمردًا ناتجًا عن ضعف وعدم استيعاب وتشوّه في كتابها، يقول حجازي ـ في إطار حملته الشخصية على الشعراء وليس على الشعر ـ: «وبما أن هذه الأشكال حيّة فالخروج عليها تمرد نستطيع أن نفهمه من المواهب الشابة التي لاتساعدها قدراتها المحدودة على تطويع القانون لمغامراتها، فتخرج عليه حتى تنضج، وتصبح قادرة على تطويع محاولاتها للقانون أو على

(1) رفعت سلام: **«قصيدة النثر» العربية**، ص 309.

(2) أحمد عبد المعطي حجازي: **«قصيدة النثر» أو القصيدة الخرساء**، ص 17.

تطويعه لمحاولاتها، وعندئذ تستجيب له وتتصالح معه، ومعنى هذا أن الخارجين على القانون ليسوا ثوارًا، وربما كانوا قطاع طرق»[1]!

يرى حجازي أن القانون مقدس، ونحن نتوافق إذا كان إلهيًّا، أما إذا كان من صنع البشر فالخروج عليه ثورة وواجب إذا كان لا يتفق وطبيعة الحياة سواءً أكانت جمالية أو اجتماعية، والتراث يعجّ بمواقف الخروج على القانون، فأبو العتاهية خرج على قانون الشعر (العروض) وعندما سُئل: لماذا لا تلتزم بالعروض، قال: «أنا أكبر من العروض»، وتجربة أبي تمام مع اللغة وخروجه على مألوفها ألا يعد خروجًا على القانون؟، وما فعله حجازي وأقرانه من شعراء ثورة الشعر الحديث ألا يُعدّ خروجًا؟ فلماذا يسمي ما فعل ثورة وهو أحد الثوار، وينفي عن شعراء «قصيدة النثر» الذين خرقوا القوانين الصامتة الساكنة البالية قطاع طرق؟. أليس هذا تحاملًا غير موضوعي وموقفا شخصيًّا واضحًا؟!!

ويستخدم حجازي بجوار موقفه الشخصي تعبيرات مجانية مطلقة، بعيدة عن المنهجية والموضوعية، يشخصن المسألة كما أشرنا من قبل ـ ولم يقدم الأدلة على ما يقول، هل شاعر واع يطلق هذا الحكم العام ويقول: «خلال الأعوام العشرين الماضية لم يظهر في الشعر اسم واحد له شأن. والذين نقرأ لهم الآن من الشعراء العرب هم الذين ظهروا في الستينيات والسبعينيات»[2].

ويدعي البطولة وحتى يضيف إلى حكمه نوعًا من المنطق

(1) أحمد عبد المعطي حجازي: **«قصيدة النثر» أو القصيدة الخرساء**، ص 25.
(2) المرجع السابق.

والموضوعية، فيعلن أنه يعرف ما يصدر من كتابات، وحكمه ليس من فراغ، فيقول «ونحن نتابع ما يحدث في الجامعات، ونقرأ ما يصدر عن دور النشر، وما تطالعنا به الصحف»[1].

وإنني أتساءل مع د. محمد عبد المطلب: هل توجد حركة نقدية مواكبة للإبداع في ظل غياب الشاعر النبي والشاعر العتل وانشغال الشعراء بقضايا جمالية وأشكال مفتوحة؟ ـ وهذا التساؤل نردّ به على ادعاء حجازي ـ يقول د. عبد المطلب «إذا كانت الدواوين تصدر بالعشرات يوميًّا في كل أنحاء العالم العربي، فكيف تتحقّق المتابعة الكلية أو حتى المتابعة المفتوحة لهذا الكم الهائل من الدواوين؟»[2]، في الوقت الذي يشكّل فيه كل ديوان قطيعة مع السائد، ويستخدم كافة الوسائل لإنتاج شعرية خاصة، لأنه يرى الشعر في كل شيء، كم من الوقت يحتاجه ديوان واحد؟ أو جيل واحد وتيارات عدة؟ «لقد كان الخطاب الشعري ـ في المراحل السابقة ـ منفتحًا على نفسه وعلى الآخر، وتكفي قراءة واحدة متأنية لاكتشاف مداخله، وفك شفراته ثم تحديد نواتجه. وهو ما جعل المتابعات النقدية الموازية لهذا الإبداع ذات طابع استغراقي، تكاد تستوعبه في مجمله. أما اليوم ومع انغلاق الخطاب على ذاته ودخوله في أطوار تجريبية ملغزة فإن المتابعة لا بدّ أن تكون محدودة»[3].

ألم يمثل اعتراف حجازي نوعًا من الادعاء؟ وأعتقد لو أنه كان يتابع متابعة دقيقة على حدّ قوله لما عاد من جديد على

(1) أحمد عبد المعطي حجازي: **«قصيدة النثر» أو القصيدة الخرساء**، 34.
(2) المرجع السابق، ص 35.
(3) د. محمد عبد المطلب: **النص المشكل**، ص 24.

السطح بالاختلافات الشخصية وطرح قضايا من الرطرطة النقدية التوقف معها الآن.

ويشكّل انتشار قصيدة النثر مأزقًا كبيرًا في حياة أحمد عبد المعطي حجازي، ويرى أنها تغتصب لنفسها مكانًا في الصحف والمجلات، في الوقت الذي يمارس فيه العداء والرفض لكتابها، ويطلق ألفاظًا تتعامل مع القيمة خصوصًا الأخلاقية. إن المشكلة عند حجازي هي مشكلة الآخر الذي يرفضه، بل تجاوزه وانشغل بما لا ينشغل به حجازي، لم يدرك أن القطار تركه على محطة التسكع مع تذكارات الزمن الجميل، مع لغة الرهانات وأفعل التفضيل، لقد أدرك الآن أن مكانه ضيق، وكاد أن يتلاشى. والساحة تمتلئ بشعراء يكتبون قصيدة أخرى / «قصيدة النثر» التي يكن لها كل الحقد والرفض والعداء، ولأصحابها كذلك: «إذا كانت «قصيدة النثر» كما تُكتب الآن لا تزال عند هذا المستوى من الفجاجة والتلعثم فكيف تكون مبررة؟ وإذا أمكن أن نتسامح مع «قصيدة النثر» أو مع أية تجربة أخرى إذا دخلت علينا خيبة متواضعة، فكيف نقبلها وقد بلغت هذا الحدّ من الصفاقة والغرور، وأصبحت قادرة على أن تغتصب لنفسها مكانًا في الصحف والمجلات والمهرجانات، بل على أن تستأثر بالمنابر وتنفرد بالأمكنة»[1].

هل الحياء والتواضع أدوات نقدية جديدة تتعامل مع نصوص جديدة؟ وإذا استحالت وجب على الناقد أن يحكم عليها بالسب أو السلب! أية معايير هذه وأية أحكام؟ ألم يتأكد القارئ أن مشكلة حجازي مع «قصيدة النثر» مشكلة شخصية مع أصحابها؟.

(1) د. محمد عبد المطلب: **النص المشكل**، ص25.

ويفترض حجازي أن انتشار «قصيدة النثر» لا يرجع إلى جمالياتها الجديدة وعالمها الجديد وشكلها الجديد، بل إلى وسائل أخرى ـ ذكر منها فيما سبق ما ذكر. منها أن أصحابها يحتالون بها على القراء، فتمكنهم من الانفراد بالجمهور بعدما أفسدوا القول وأفسدوا الذوق «يتخذون من الوسائل والسبل والأساليب والحيل ما يمكنهم من الانفراد بالجمهور، كما فعلوا في مهرجان الشعر العربي الفرنسي الذي نظّمه معهد العالم العربي في باريس. فقد فوجئت بعد وصولي بأن قائمة المدعوين المكونة من ثلاثة عشر اسمًا لا تضمّ سوى كتاب «قصيدة النثر». أما أنا فقد دعيت بوصفي عضوًا من أعضاء اللجنة التي أسّست المهرجان»[1].

وعلى الرغم من أن «قصيدة النثر» عند حجازي تتغذى من ضرعين مسمومين: انهيار اللغة، وتراجع الشعور بالانتماء، فإن حقها أن توجد وأن تولد على مهل بصرف النظر عن رأيه أو رأي غيره، فمن يعتقدون أن علاقتها بالشعر علاقة ضعيفة، لأن لغة الشعر العربي بالذات تعتمد على الإيقاع الذي يتحقّق بالوزن قبل أي عنصر آخر، والجميع ـ في وجهة نظر حجازي ـ الآن يسلمون لـ«قصيدة النثر» بحقها أن تجرب نفسها وأن توجد[2].

وعلى الرغم أيضًا، بحق «قصيدة النثر» في الوجود كما أكد حجازي، وتحفظه على شعريتها الناقصة فإن المشكلة عنده ـ كما عرضناها سابقًا ـ مع أصحابها الذين يضيقون عليه الميدان، الميدان الذي كان خاليًا له ولعبد الصبور وحفنة من جيل مقلد لهما/ الستينيات أصبح مزدحمًا بتجارب متنوعة،

(1) د. محمد عبد المطلب: **النص المشكل**، ص 39.

(2) السابق ص 38.

لا تعترف كثيرًا بأدوار القيادة، لأن الشعر تجاوز لهذه القيادة المدرسية، وأن تجربة الحداثة هي استيعاب لهذه القيادة وتجاوزها في الوقت ذاته، لا يحمل الأوائل على الأكتاف إلا إبداع جديد مغاير، يحمل ملامح اللحظة ومتطلبات الذات جماليًا.

يقول حجازي ـ مؤكّدًا حربه الشخصية مع شعراء «قصيدة النثر» ـ «والمشكلة أن أصحابها لا يكتفون بهذا الحق ـ أي حقها في الوجود الذي سلم به ـ ولا يريدون أن يعتبروا مجرد محاولين أو مجربين، بل يريدون أن ينتزعوا من الجميع اعترافًا مسبقًا أو توقيعًا على بياض الورقة التي لم يكتبوا فيها قصيدتهم بعد بأنهم شعراء.. وأكثر من هذا يريدون أن يعتبروا هم الشعراء وأن يمثلوا وحدهم الشعر العربي في المحافل القومية والدولية، وهذا هو الطغيان الذي دعوت لمواجهته»[1].

يعترف في هذا السياق صراحة بمواجهة شعراء «قصيدة النثر»، وكأنه يفرّ من جرب أو يواجه الصهيونية الجديدة، فيقول: «هذا هو الطغيان الذي دعوت إلى مواجهته» حتى لا يمثلون الشعر العربي وحدهم في المحافل، وأذكر القارئ الكريم في هذا السياق أن عنوان كتابه «قصيدة النثر» أو القصيدة الخرساء» وليس شعراء قصيدة النثر.

ولا يكفّ حجازي طوال كتابه عن تعرض لشعراء قصيدة النثر واتهامه لهم بأوصاف لا يعرف النقد لغتها وألفاظها ـ إلا في صراع الديكة ـ والكلام لشاعر!! يتقن لغته ويصطفي مفرداته خصوصًا وأنه يؤثر النظام في الكتابة، فيهرب من التعميم

(1) انظر: د. محمد عبد المطلب: **النص المشكل**، ص 42 ـ 43.

ـ أحيانًا ـ حتى يقترب من الموضوعية الغائبة، البعيدة عن الدليل، يقول: «أنا لا أدعي ـ وهو الذي يدعي ـ هنا أن كل الذين يكتبون «قصيدة النثر» لايعرفون اللغة، وإنما أقول وأنا واثق، أن الجهل باللغة بدرجات متفاوتة ظاهرة ملحوظة فيهم، وهذا الجهل لا يثير قلقهم، لأنهم في الغالب لا يحسّونه في أنفسهم، ومنهم من يستهين به ولا يبالي»[1].

والغريب في الأمر أن حجازي يمارس معركة شخصية طوال كتابه، ثم يناقض نفسه، ويرى أن التعقيبات التي نشرت في بعض الصحف ردًا على ما أثاره حول «قصيدة النثر» إنما هي مسألة شخصية، أخذت طابع المعركة الشخصية بينه وبين أنصار «قصيدة النثر» إلا أنه يعلن أنه مترفع عن خوض مثل هذه المعارك الشخصية، وأن هذه المعارك تمنح الفرص لبعض الأسماء أن تسوّق نفسها على حسابه!! يقول حجازي: «لا أجد ما يشجعني على خوض هذه المعارك، لأن المعركة الشخصية ليست مجرد تطاول، ومهاترة، وإنما هي أيضًا لها مواصفات وتقاليد وشروط ولا أعتقد أنها متوفرة الآن»[2].

هل يوجد ناقد على امتداد تأريخ النقد العربي يتعامل مع الظواهر الجمالية بهذه الطريقة؟ ومع شعرائها بهذه الشتائم والأوصاف؟ التي تؤكد العدم في مقابل الوجود ـ على حدّ زعمه ـ والجهل الذي يتجسد في مجموعة شعراء «قصيدة النثر» ـ في مقابل الوجود: وجوده كما يرى: النور، الثقافة، الإلمام، الامتلاء، من يرى ذلك سوى الباحث في الشعرية العربية؟ كان حريًا به أن يقنع القارئ بهذا الجهل الموحش الذي يتاب شعراء

(1) د. محمد عبد المطلب: **النص المشكل**، ص43.
(2) السابق ص 44.

«قصيدة النثر»، ويقدم دليلًا على ما يقول، نموذجًا يكشف الجهل باللغة، اللغة العصماء، حتى وإن كان هناك بعض المنتسبين إلى قصيده النثر أو الأدعياء لا يمتلكون ناصية اللغة امتلاكًا جيدًا، فهل يعني ذلك أن يطلق حكمًا عامًا على كل شعراء قصيده النثر، من الجهل بالشيء الحكم عليه بالمطلق، وهو نسبي، كيف يتعامل حجازي مع «قصيدة النثر» على أنها قصيدة واحدة؟ وشعرية «قصيدة النثر» شعرية واحدة؟ هل يستقيم هذا الرأي مع تجربة متعددة الأطراف متعددة الأدوات، مفتوحة الرؤى.

والقضايا التي ينازع فيها ويحاول طوال كتابه قضايا تسقط بالتقادم، نعم لأن الذوق ينبغي أن يكون حيًا متطورًا متجددًا، ، يماثل اللحظة الجمالية، لأنه متحرك، لا يعيش على مخزون الماضي ومقاييسه، والنقاش في مثل هذه القضايا نوع من الهراء والسفسطة، ومن يصرّ على بقائها في دائرة النقاش إنما يحتمي في ظلها، فإذا تحركت انكشف للعراء، فالدكتور جابر عصفور كان موضوعيًا عندما أشار إلى قضية قصيدة النثر وشرعية وجودها بأنها «قضية لم يعد هناك أي مبرر لمناقشتها»، الإبداع تخط وتجاوز، واستباق ومغامرة، فالقضايا الثابتة تنفي الإبداع، والإبداع ينفي القضايا الثابتة، فأنت أيها الشاعر الكبير مع ماذا؟ مع القضايا الثابتة التي لا تسقط بالتقادم، بالتالي تعيش على ذكراها/ ذكرى الزمن الجميل؟أم مع الإبداع الذي يتحرر من عصمة التراث وسلطانه، ويقبل الأشكال الأدبية والفنية الجديدة باعتبارها أدوات التعبير عن عالم جديد.

وموقف الشعراء الرافض لقصيده النثر ناتج عن شيئين: الأول يعود إلى إشكالية التسمية أو المصطلح. والثاني عدم توافر الوزن الخليلي بها: فالبياتي ـ وهو أحد روّاد حركة الشعر

الحديث ـ يرفض التسمية فيقول: «أعترض على تعبير «قصيدة النثر» فالقصيدة تعبير كلاسيكي معناه أنها ـ أي القصيدة ـ مكوّنة من ثمانية أبيات، وما كان أقل يُسمّى مقطوعة. وربط كلمة قصيدة بالنثر يبدو متناقضًا»[1].

البياتي لا يقرّ التركيب أو الإضافة بين مصطلح «قصيدة» بإشارتها الكلاسكية الدالة كما حددها العرضيون والنقاد القدامى وبين النثر الذي هو نقيض الشعر كما يزعمون.

والموقف نفسه يعلنه نزار قباني فيرفض التسمية ويرفض مشروعيتها، لأنها خارج سياق الوزن، ويقترح لها مسميات أخرى فيقول: «قصيده النثر أنا ضدّ تسميتها بالأساس. سمّها كلامًا جميلًا وكلامًا إبداعيًا، نصًا فريدًا هذا مقبول، أما قصيدة، فهذا غير صحيح، القصيدة لها شروط، يعني أي فن مثل الرسم والنحت والموسيقى لها عناصر أساسية في تشكيلها هل يستطيع رسام أن يشتغل من دون ألوان؟ فالشاعر أيضًا لا يستطيع أن يشتغل أو ينظم قصيدة من دون أوزان»[2].

وعلى الرغم من حرص نزار قباني على حدود الشعرية التي أقرّها في الوزن، ورفضه لمسمى «قصيدة النثر» لأنها خارج سياق الوزن الخليلي فإن نزارًا قاس الخروج على هذا القانون الصارم، وبحث عن حرية التعبير خارج الأطر والحدود النافية للحرية، يقول في مقدمه ديوانه (مائة رسالة حب) والذي أنجزه عام 1970: «أنا بالرغم من الحرية التي كنت أمارسها كشاعر،

(1) أحمد عبد المعطي حجازي: **«قصيدة النثر» أو القصيدة الخرساء**، ص 82.

(2) **مجلة الشعر المصرية**، العدد 87، صيف 1997، ص 53.

كنت أحسّ في كثير من الأحيان بأنني مقيّد بأصول الشعر وقواعده وإطاراته العامة، وأن هناك أشياء خلف ستائر النفس تريد أن تعبّر عن ذاتها خارج شكليات الشعر ومعادلاته الصارمة ـ وبتعبير آخر ـ كانت هناك منطقة في داخلي تريد أن تنفصل عن سلطة الشعر.. تريد أن تتجاوز الشعر»[1].

حدّد نزار في هذا القول اعترافات هي: أن أوزان الشعر العربي قيد على الشاعر وغير صالحة لكل حالاته، التي تصل إلى الانفجار أحيانًا، تستعصي أن تخرج في المألوف من الوزن أو الشكل الجاهز سلفًا، كما أن اعتراف نزار يؤكد رغبته في الخروج والتجاوز لما هو مستقر وكائن ومألوف: «تريد أن يتجاوز الشعر».

وقد حاول شعراء آخرون من شعراء التفعلية أن يدخلوا منطقة «قصيدة النثر»، وكتب كل منهم قصيدة مثل: محمد إبراهيم أبو سنة، وفاروق شوشة، وعبد المنعم عواد يوسف، وتحوّلوا سريعًا عن التجربة، لأن كلًا منهم أقرب إلى الاستقرار والنظام والاطمئنان وقدراته الشعرية تكمن في الإيقاع الوزني بوصفه نوعًا من الوقار، تطمئن له ذائقة التلقي، كما أن «قصيدة النثر» تنبثق من رحم المغامرة والرغبة في الخروج إلى الحرية وإقامة علاقة جديدة مع اللغة وكسر دلالاتها السابقة. ومن هنا يتحفظ شعراء التفعيلية على «قصيدة النثر» لأن طاقاتهم الإبداعيه تتنافى مع هوية «قصيدة النثر» ـ أعني جوهرها ـ، ومن لم يستوعب شيئًا من السهل أن يرفضه، ويقدم أسبابًا واهية لرفضه!!.

إذن الخلاف عند الشعراء على المصطلح والوزن وهم في ذلك يقومون بالدور نفسه الذي قامت به الذائقة الكلاسيكية حين

(1) **مجلة الكويت**، عدد 165، يونيو/ حزيران 1997، ص35.

رفضت قصيدتهم في أول ظهورها، وكأن التأريخ الأدبي يعيد نفسه، فهم ينكرون ما أنكر عليهم، أنكر النقاد في حينها تسمية: «الشعر الحر»، و«الشعر الحديث» فقيل إن القصيدة الكلاسيكية المكتوبة في إطار العصر الحديث تُسمّى بالشعر الحديث فهي تنتمي إليه زمنيًّا، ورفضت عندما سميت قصيدة الشعر الحر، فقيل متى استعبد الشعر ليكون حرًّا، أما الوزن فمماثل لسقوط القافية في تجربتهم، فعندما أسقطت حركة الشعر الجديد القافية كان ذلك جريمة، وقيل كيف يكون الشعر شعرًا بدون وزن وقافية؟ واعتبر الشاعر الجديد يومها أن القافية يمكن إسقاطها، لأنها تكبّل الشعراء الجدد والتجربة المنطلقة، وتحدّ من قدرات الشاعر من أن يطأ مناطق بكرًا، فهي ـ أي القافية ـ حدّ جاهز لتجربة غير جاهزة.

والآن هم يرفضون قصيدة النثر، لأنها أسقطت الوزن الحد الثاني من مشروعية الشعر الكلاسيكي، وخلطت بذلك بين الشعر ـ بمفهومه الكلاسيكي الجديد ـ وبين النثر بوظائفه وسماته التفعية، وبذلك فرضوا على الشعر مفهومًا محددًا ثابتًا وعلى النثر كذلك مفهومًا مجددًا ثابتًا، يتجسد في وظائف التوصل والإبلاغ النفعي. ألم يكن الوزن كالقافية حدًّا جاهزًا لتجربة غير جاهزة؟.

لقد آثر هؤلاء الشعراء المنطقة الآمنة، فالتزموا بالقواعد وحافظوا عليها باعتبار أنها آخر حالة من التجديد بعد كسر الوزن التقليدي والخروج على القافية، فالمطالع لتجربة البياتي يرى هذا الالتزام الدافئ الذي يرضي ذائقة المتلقي الذي يقبع بين شهوة المروق والالتزام، بل هي أكثر إلى الالتزام منها إلى المروق، ونزار قباني ظل طوال حياته محافظًا على الشعرية التقليدية بكل معطياتها غير أنه كسر القانون المقدس، فعرف بالمروق السياسي والأخلاقي والفني، فاستخدم اللغة العارية في

مواجهة المؤسسات السياسية والثقافية والأدبية. ومثل هؤلاء الشعراء هم الذين يرضون الذوق العام، ويأنسون للسكون والتقليد والثبات و«هم الذين يملأون عمليًا ساحة الكتابة. وهم الآن شأنهم في السابق يقفون إزاء الأحداث ويصفونها: انحناء وازدهاء، ندبًا أو تبجحًا، عويلًا أو خطابة. وهذا كله شكل من أشكال الهرب، لا من المجابهة، فهم لا يجابهون، بل يداورون، لا يحلّلون المشكلة. بل يسوغونها، إن ما يقودهم إنما هو إنسان القبول لا السؤال، إنسان القناعة لا التطلع، إنسان الثبات لا التغيير»[1].

أما موقف النقاد المعاصرين من «قصيدة النثر» فقد انسجم ـ في أغلبه ـ مع موقف الشعراء من حيث رفضها، ليس كظاهرة فنية وجمالية فحسب، بل من حيث المصطلح أو التسمية الكائنة في الإضافة بين الشعر والنثر عبر التركيب بين (قصيدة + نثر) أو من حيث خلوها من الوزن، فالدكتور علي عشري زايد ـ وهو من المساندين لحركة الشعر الحديث/ التفعيلة ـ يرفض التسمية، ويرى أن الشعر لا ينتج بهذا المسمى، ولايجوز أن نطلق شعرًا، وإن صحّت تسميته شعرًا «فكلام العرب باطل» وهو في هذا التعبير يستدعي قول ابن الإعرابي في حكمه على شعر أبي تمام، وكان أبو تمام يومها من أئمة الحداثة العربية، فقد أدخل في اللغة ما لم تعرفه من قبل في تراكيبها ودلالتها، أما المقصود في كلام د. عشري فهو القياس على النموذج السائد، فشعر التفعيلة على شاكلة الشعر العربي في القرن الخامس، و«قصيدة النثر» على شاكله شعر التفعيلة، ما أسهل القياس على النموذج والاطمئنان إلى السائد ونفي ما يأتي خارج السياق وانهامه بالبطلان، على

(1) نزار قباني: **الأعمال الكاملة**، بيروت: منشورات نزار قباني 1978، ج2، ص 385.

الرغم من أن الخروج ومساحته بين المرحلتين مختلف، فشعر السائد والسابق على أبي تمام لم يكن متجاوزًا أو منافيًا للحدود الفنية والجمالية المستقرة، بل امتداد في إطار تجاوز محدد، أمام ما فعلته «قصيدة النثر» بالنسبة لحركة شعر التفعيلة فهو قفزة لم يستطع النقد غير التجريبي أن يتفاعل معها، أو يستوعبها، ويرى أنها نوع من العبث والضلال والمروق والتفاهة، وهذا ما يراه د. عشري زايد من سلطة النقد بأن تواجه هذا الملل وهذا الخروج من خلال التطلع إلى أكثر من ناقد في مثل تزمت ابن الأعرابي وفي مثل صرامته، ليقف في وجه هذا السيل الجارف، وليزود عما بقي من حدود بين أجناس الأدب وأشكاله الفنية، بل بين الأدب وبين العبث والإسفاف والابتذال»[1].

وموقف د. عشري زايد يمثّل اتجاه عدد كبير من النقاد المحافظين الذين يرفضون مسمى «قصيدة «النثر» أو يؤمنون بها بوصفها شكلًا جديدًا للتعبير عن قضايا الإنسان، بل يرون أن الالتزام بالتفعيلة هو مصدر الأمان والقبول وهم في ذلك قد حوّلوا الشعر إلى نظام مستقر، إلى نموذج يُحتذى، إلى قصيدة تقليدية لا تقوم إلا على حدود متعارف عليها، ومسميات موروثة ذات دلالة تمّ التواضع عليها منذ زمن بعيد، فشارك د. أحمد درويش بالسخرية من هذا المصطلح أو تسميتها فقال عنها: «هذه عصيدة نثر لا قصيدة «نثر»[2]، وسماها د. محمد أبو الفضل بدران «مديدة النثر»[3].

هذا الموقف الرافض الذي يمثّله هؤلاء النقاد هو نفسه

(1) أدونيس: **زمن الشعر**، ص 68.

(2) د علي عشري زايد: إن كان هذا شعرًا فكلام العرب باطل، **مجلة إبداع**، العددالثالث، مارس/آذار 1996، ص 25.

(3) **جريدة الأهرام**، ملحق الجمعة، 9/ 8/ 1996، صفحة الثقافة.

يقفه الاتجاه الأكاديمي من قصيده النثر داخل أروقة الجامعات المصرية ذات المناهج العلمية والرؤى المستنيرة، حيث تعاني «قصيدة النثر» من التجاهل والرفض والازدراء والهجوم بلا هوادة من قبل الأساتذة المتخصصين في الأدب والنقد في أقسام اللغة العربية أو كلياتها، فلم تكن ضمن مشروعاتهم البحثية العليمة!!، كما أن الباحثين في هذه الأقسام لايستطيعون أن يتقدموا لنيل درجة الماجستير أو الدكتوراه من خلال دراسة «قصيده النثر» إلا من رحم ربي، وفتح عليه بأحد الأساتذة الذين يدركون أبعاد المرحلة ومعطياتها جماليًا وفكريًا وفلسفيًا، ويؤمنون بتطور الحياة وإرادتها، يفصلون بين أيديولوجيات ـ صدأت بفعل عوامل التعرية ـ وشرعية البحث والدراسة لظاهرة خارج إطار الصواب والخطأ، شأنها في ذلك شأن كل الظواهر الإنسانية والفنية، أما من ابتلاه ربه فيسلط عليه من يزدريه ويوبخه وينهره، ويتهمه بالمروق والانحراف والإلحاد والتآمر على العروبة والإسلام، فيعرف أنه «ليس في الإبداع أبدع مما كان» تكريسًا لسطوة الماضي وثقافة التراث ـ ثقافة القبور على الأحياء ـ وتبريرًا للصمت المملوء بالفراغ والخواء وعدم القدرة على استيعاب كل ما خرج عن السياق أو تجاوز ثقافة الولاء!!.

لقد واجهت ـ شخصيًا ـ هذا الرفض وهذا الجدل في اختيار موضوعات تتعلق بـ«قصيدة النثر»، ففي عام 1990م ذهبت لمقابلة أحد الأساتذة في كلية الآداب جامعة القاهرة، وهو من نقاد مصر المعروفين، لأسجل معه درجة الماجستير، فسألني عن الموضوع، وأجبته (التحولات الجمالية في شعر السبعينيات) فأجابني بسؤال: هل تُسمي شعر السبعينيات شعرًا؟ وهل شعرهم في قامة شعر أمل دنقل ـ مثلًا ـ كي يدرس في بحث علمي داخل الجامعة (يستاهل) إنهم لم

يكتبوا شعرًا بعد (يكتبون كلامًا فارغًا) وكان وقتها قد مضى على ظهور السبعينيات ثلاثة عشر عامًا، فذهبت ولم أدخل آداب القاهرة ثانية!.

وتواجه «قصيدة النثر» نمطًا آخر من الرفض والإنكار من خلال الأساتذة في لجنة الترقيات للدرجات العلمية، حيث لا يستطيع الباحثون المتقدمون لترقية أستاذ مساعد أو أستاذ أن يقدم بحثًا يدور حول «قصيدة النثر» لأن الأساتذة يرون فيها كائنًا لقيطًا، لا يروق لذائقتهم أو معاييرهم النقدية التي تنسجم مع الذاكرة، كما يرونها إسفافًا وكلامًا فارغًا!!، لا يليق بالبحث العلمي أن يتناول مثل هذه الظواهر الوافدة، الغريبة على ذوقنا وتراثنا ولغتنا وشعرنا العربي، وأصبح الباحثون متوجسين خيفة من دراسة «قصيدة النثر» في أبحاثهم التي يتقدمون بها للترقية، فهذا يصحّ ويجوز وهذا لا يصحّ ولا يجوز.

أما في مرحلة الدراسة الجامعية فان عددًا قليلًا من أساتذة الأدب العربي الحديث والنقد يفتحون الطريق أمام «قصيدة النثر» لتكون ضمن مقررات الطلاب الدراسية في سياق مادة «الشعر العربي الحديث» الذي يتوقف ـ أي المقرر عند شوقي وحافظ ومطران وجماعة الديوان وأبوللو على اعتبار أن هذا هو الشعر الحديث، وهذه أرقى مراحل نضوجه، ثم انفرجت الرؤى ووصلت شعر التفعيلة، وأصبح الطالب يعرف على استحياء أسماء مثل: صلاح عبد الصبور وأحمد حجازي وأمل دنقل، وأسقط نصف قرن شهد أهم حركات التجديد وتحولات الشعرية العربية في مصر من خريطة (الشعر العربي الحديث) لماذا كل هذا الحياء؟!!

وإذا لم يعلن الرفض في وجه «قصيدة النثر» من الأساتذة

المتخصصين والنقاد الكبار فإن صمتًا عميقًا أو اعترافًا خجلًا يطلّ في جريدة، أو مجلة أو لقاء على شاشة، أو ترحيب غير مقنع، وإذا تأملنا إنجازهم النقدي فإننا لا نظفر بدراسة مستقلة حول «قصيدة النثر» على الرغم من انتمائهم الأيديولوجية.

ويستثنى من ذلك د. محمد عبد المطلب الذي يدرس «قصيدة النثر» مثل كل الأشكال والأنواع الأدبية، بل نالت جل اهتمامه ومن أجل ذلك وجهت إليه اتهامات عدة من الرافضين لها، وهو الآتي من رحم البلاغة العربية وصداقة عبد القاهر الجرجاني، فأي حرج وأية عصمة وأي قيد يضربه التراث على ذاكرة هذا الناقد الذي قدم دراسات متنوعة في شعرية الحداثة منه: «تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات» 1993م، «متاورات الشعرية» 1996، «هكذا تكلم النص» 1997، «النص المشكل» 1999، «شعراء السبعينيات وفوضاهم الخلّاقة»[1].

أصحاب هذه المواقف التي تحمل في طياتها استهجانًا واضحًا لمفهوم النثر والشعر منسجمون في النهاية على تصوراتهم ومبادئهم، إنهم ينظرون إلى الشعر من خلال الشكل، وليس من خلال طبيعته، أي من خلال الأداة (الوزن والقافية) لا من خلال الحالة. القصيدة عندهم ذات إشارة دلالية كلاسكية، تحتوي مجموعة من القوانين الثابتة المقدسة، تنخرط أحيانًا في التراث الأخلاقي والأيديولوجي والتاريخي، إنهم بطبيعة الحال مخلصون لمواقفهم الثابتة لمفهوم القصيدة، ومفهوم الشعر والنثر، فالشعر عندهم (الكلام الموزون المقفّى) والنثر ما خلا منهما، ومن هنا لا يمكن الحديث عن شعر في النثر، إذا أخذنا بهذا التوجه فإننا نسأل إلى أي مدى ينطبق هذا

(1) جريدة الأهرام، ملحق الجمعة 9/ 8/ 1996 صفحة الثقافة.

التصور لمفهوم الشعر على الشعر اليوم؟ وهل الوزن بوصفه وحدات إيقاعية ثابتة يستجيب لهذه التحولات الهائلة في داخل الانسان وفي العالم من حوله؟ وإلى أي مدى يمكن حصر النثر في وجهة واحدة وفي وظيفة واحدة، وفي لغة واحدة؟[1].

لم يربط شعراء الرفض ونقّاده بين «قصيدة النثر» ومسوغات وجودها وشرعية انتمائها إلى اللحظة الجمالية الجديدة، بوصفها انتاجًا لفكر جديد، ينتمي إلى تيار ما بعد حداثة، هذا التيار الذي تخلّى فيه الشعر عن الحزن الطيب، الحزن الوديع المنكسر الذي يتلمس البصيرة والإشراق، ليقي نفسه مغبة القرح السادر، يحتضن الانكسار والتوتر وفقدان اليقين، الشعر بعد الحداثي ملامحه متقاربة: طريقة التشظي التي تكتنف بناءه، الجمل قد تكون من الناحية الاصطلاحية تامة ولكن للتلقي حكمًا آخر. الإيقاع الهش يجعل الكلمات متفرقة تذهب حيث لا تدري، تغامر حيث لا تريد من وراء المغامرة هدفًا. عبثت الكلمات بنفسها، ربما عبثت بمعانيها، ربما تذوقنا عبثها بالحزن والكتب القديمة والذائقة القديمة النفس الإنسانية والشعر أيضًا[2].

هذا المناخ المحموم الذي أنتج «قصيدة النثر» وفجّر لغة الضجيج والخطب العصماء، وأتى على النظام والنموذج وكسر الانتماء إلى التواصل والاتصال، هذا المناخ الذي تعالق فيه الرنين

(1) انظر: بول شاوول: **مقدمة في «قصيدة النثر» العربية**، ص 148.

(2) انظر: لطفي عبد البديع: **بعد الحداثة صوت وصدى**، إصدار خاص، جدة: النادي الادبي، يونيو/حزيران 2003، ص 462.

والأتين والهمس والصراخ والضجيج، الذي أنبت السؤال تلو السؤال، فتح الحركة في اتجاهات عدة متقاطعة ومتوازية في آن، لقد استأنس شعراء الرفض ونقّاده لـ«قصيدة النثر» بلحظة أخرى، بزمن هشّ لأنه يحافظ على المظهر، والجوهر ينخره السوس، من غير أن يدخلوا في حركة التاريخ الطبيعي للفنون والآداب، وأن يؤمنوا بحركة الأشكال وتغيرها تبعًا لاختلاف الأبعاد الفلسفية والجمالية والثقافية التي تحلق هذه الأشكال المتغيرة.

في هذا السياق الذي يرى «قصيدة النثر» من خلال مناخ انتاجها تتضح رؤية د. مصطفى ناصف لجوهر الموقف من «قصيدة النثر» العربية من حيث الرفض أو القبول فيقول: «أنا أخشى أن تكون قضية الاختلاف المتمثل في «قصيدة النثر» هي قضية السأم من الارتباط والتفاعل، والسأم من الحوار، من حديث الإنسان إلى الإنسان. لقد غلب الصمت على الناس، وغلب الريب في إيقاع الحياة، ونزعة الانسحاب أو الكراهة أو العدول أو الانتهاك»[1].

ويكشف د. مصطفى ناصف انتماءات «قصيدة النثر» وتخليها عن المجاز ويؤكد أن مرحلة بعد الحداثة تستقطب ما في الإنسان من ميول سردية، هذه السردية هي التي تهيمن على ما يُعرف بالحساسية الجديدة أو حساسية بعد الحداثية، «المسألة أن حاسة السرد تغزو الآن قلب الحساسية بعد الحداثية، وأن هذه الحاسة هي المسؤولة عن «قصيدة النثر». «قصيدة النثر» عمل فيه حنين إلى السرد من حيث هو عمل مناوئ لا يريد أن يعيش في قلب أحد سواه»[2].

(1) لطفي عبد البديع: **بعد الحداثة صوت وصدى**، ص48.
(2) المرجع السابق، ص 481.

يعترف د. ناصف بحق «قصيدة النثر» في الوجود والانتشار بوصفها شكلًا تعبيريًا مثل الأشكال التعبيرية الأخرى، وكل محاولة أو ظاهرة جمالية لها وعليها، لكن ليس من حق أحد أن يعترض على وجودها: «قصيدة النثر» لها قوتها الغامضة ولها حقّها في أن تنمو، وأن تراجع محاولاتها. لها حقّها في الحياة ما في ذلك شك. من ذا الذي يحرم الناس من حريتهم في التفكير والتعبير. ولكنا نريد أن نفهم مغزى ما نصنع، نريد أن نكون على بيّنة، فلكل محاولة مكاسب ولها أيضًا خسائر، والموازنة بين المكاسب والخسائر عسيرة أحيانًا»[1].

ويأتي موقف د. غالي شكري ـ على الرغم من قوله مبكرًا ـ متوازيًا مع ما طرحه د. مصطفى ناصف وهو ربط التجريب والكتابة باللحظة الجمالية، مثلما ربط ناصف بين «قصيدة النثر» ومفاهيم ومناخ ما بعد الحداثة فإن غالي شكري يرى أن من حق الشاعر التجريب والتفرد اللذين يمثلان السمات الأساسية لمعنى الحداثة في الفن، فيقول عن «قصيدة النثر»: «كان انطلاق تسمية» «قصيدة النثر» آخر رواسب الحس الكلاسيكي في حركة التجديد الحديثة في الشعر العربي. لأن التسمية ـ أية تسمية ـ هي خط أحمر تحت عنوان شامل يقصد التعميم. وأولى السمات الأساسية لمعنى الحداثة في الفن هي الإيغال في التفرد للدرجة التي يصبح معها التعميم عجزًا وقصورًا عن استيعاب مفهوم الحداثة. فلو أننا تصورنا تاريخ الآداب والفنون منذ أقدم العصور إلى الآن لاكتشفنا أن التأكيد على العموميات كان صفة ملازمة لمراحل التخلف الحضاري... فإذا قلنا اليوم «قصيدة النثر» ضمن إطار حركة الشعر الحديث

(1) لطفي عبد البديع: **بعد الحداثة صوت وصدى**، ص 482.

فإننا نعود القهقرى إلى منطق الحانات التي تحاصر الفنان بمجموعة ثابتة من القواعد، أي إننا نعود بعبارة أخرى إلى منطق المحافظين»[1].

يقبل غالي شكري «قصيدة النثر» في إطار التأكيد على التجريب والتفرد بوصفها سمات أولى للحداثة في الفن والفكر، وأما الحثّ أو التأكيد على العموميات فإنها صفة ملازمة للتخلف الحضاري في الوقت الذي يتحفظ فيه غالي شكري على المسمى/ المصطلح حيث يرى أن «قصيدة النثر» أصبحت تعبيرًا خاطئًا يجسد عجز الناقد بقدر ما يجسّد الرواسب المختلفة في وعي الشاعر الذي يرتضى هذه التسمية»[2].

وعلى الرغم من هذا التحفظ الذي أبداه غالي شكري على التسمية فإنه لم يهاجمها بوصفها شكلًا تعبيرًا يعتمد على التفرد والتجريب، والمعيار في الشعرية ليس في النثر الذي يمنح «قصيدة النثر» قيمتها الفنية أو النظم في قصيدة النظيم هو الذي منحها قيمتها الكلاسيكية القديمة: «فليس النثر في «قصيدة النثر» هو الذي يمنحها قيمتها الفنية الجديدة، وليس النظم في قصيدة النظم هو الذي منحها قيمتها الكلاسيكية القديمة. دائمًا شيء آخر لا علاقة له بطريقة تركيب الكلمات نثرًا ونظمًا، هو الذي يخلق ما ندعوه بالشعر»[3].

أما د. عبد القادر القط فإنه يؤمن بتجاوز الأشكال، وبالتالي فهو ليس ضد «قصيدة النثر» شريطة ألا تصبح بديلًا عن القصيدة الموزونة، ويرفض المفاضلة بينهما، ويقرّ بصلاحية

(1) غالي شكري: **شعرنا الحديث إلى أين؟** ص82.
(2) غالي شكري: **ثقافتنا بين نعم ولا**، ص 75.
(3) السابق ص 82.

الوزن ـ أيًا كانت طبيعته ـ «إنني لست ضد «قصيدة النثر» ولكني ضد مبدأين متصلين بها: الأول أن تقدّم بديلًا عن الشعر الموزون أيًا كانت صيغة هذا الوزن. والثاني أن يكون انتساب النص إلى هذا الشكل مبررًا لرداءته أو نثريته المسرفة في غيبة معايير فنية خاصة يُقاس إليها الجيد والرديء والأصيل والمبتدع»[1].

والواقع العملي يؤكد أن د. عبد القادر القط قد اتخذ موقفًا رافضًا من «قصيدة النثر» فعندما تولى رئاسة تحرير مجلة «إبداع» لم يطبق عليها هذا الموقف الذي طرحه ـ في الفقرة السابقة ـ وهو إقراره بها بجوار قصيدة التفعيلة جنبًا إلى جنب: مبدأ تجاور الأشكال وليس نفيها أو نفي بعضها بعضا، لكنه فتح صفحات المجلة للشعر الموزون/ التفعيلة والشعر العمودي وإن كان قليلًا، ولم تنشر «قصيدة النثر» وفقًا لهذا التصور، وعندما وجد نفسه محاصرًا بها، وبدأت تأخذ شرعيتها، وتمارس انتشارًا جماليًا غير منكر، أتاح لها على استحياء بابًا في نهاية المجلة أسماه «تجارب»، ولم يتح باستمرار، فالقصيدة التي يطبق عليها المعيار الرومانسي ولم يفهمها أو تتجاوز حدود المتعارف عليه جماليًا يحيلها إلى باب التكدير والعقاب والازدراء باب «تجارب»، وبقيت سيطرة النشر والشرعية للشعر الموزون. كما أنه استبعد «قصيدة النثر» من جوائز الدولة التشجيعية التي كان يرأس لجنتها، ويبرر ذلك بأن هناك لائحة تحدّد معنى الشعر الذي يجوز أن يقدم للجائزة، وهو شعر موزون سواء أكان بالفصحى أم بالعامية»[2].

(1) مواجهة مع د. عبدالقادر القط، **أخبار الأدب**، اتحاد الكتاب المصريين، العدد 55، ملحق يونيو/حزيران 2002، ص 14.
(2) السابق ص 16.

كما أن د. عبد القادر القط يحكم على «قصيدة النثر» على اعتبار أنها قصيدة واحدة وكأنها لشاعر واحد، من خلال تجاوزات ما لشعراء ليسوا علامة عليها، فتحوا الباب لكسر المقدس وخدشوا الحياء العام للقارئ وتطاولوا على القيم باسم الحرية من خلال «اقتحام تجارب تبدو جريئة وحرة وهي في حقيقتها نابية، لم ينف عنها سمو الفن سوقيتها وابتذالها»[1].

د. القط يحاكم «قصيدة النثر» بمعيار أخلاقي فهي (نابية) ويطلق على اليومي الذي أصبح من شواغل «قصيدة النثر» لما فرضه الواقع الفكري والسياسي والاجتماعي على شعرية الحداثة، فـ«قصيدة النثر» بوصفها نصًا «قد تخلت عن كثير من أناقة الشعرية العمودية والتفعيلية، واختارت لها أناقة خاصة بها، تعمل ـ خلالها ـ على تأكيد خصوصيتها من ناحية، وشرعيتها من ناحية أخرى، ومن ثم لم يكن (الصفاء اللغوي) من بين همومها وشواغلها، وأصبحت التداولية ـ التي يرى د. القط أنها سوقية ومبتذلة ـ بديلًا لهذا الصفاء. إن كُتاب «قصيدة النثر» يشعرون بعجز الكلمات نتيجة لاستهلاكها الممتد زمنيًا، وهو استهلاك استنفد طاقتها الدلالية حتى استحالت ـ من وجهة نظرهم ـ إلى مفردات صوفية مفرغة من المعنى، ومن ثم تجاوزتها إلى (التداولية)»[2].

ويبدو أن تخصص د. القط وانحيازه إلى الاتجاه

(1) د. عبد القادر القط: رؤية الشعر العربي المعاصر في مصر، **مجلة إبداع**، العدد الثالث، مارس/آذار 1996، ص 17.

(2) د. محمد عبد المطلب: **النص المشكل**، ص 168.

الرومانسي جعله يحاكم حركة الشعرية وتحولاتها التعبيرية والرؤياوية من هذا الاتجاه الذي يؤثر النجاة في مقابل الهلاك، والهدوء في مقابل الضجيج، والخجل في مقابل الجرأة، فانتهاك المقدس وانتشار القبيح والنابي في لغة «قصيدة النثر» يراه د. القط سقوطًا وترديًا، ينفى عنها الجمال في حين أن الحداثة الشعرية وخصوصًا «قصيدة النثر» ترى وجودها الجمالي في هذه الانتهاكات وفي تخلي اللغة عن صفائها ونموذجيتها والفتنة بالقبيح والمبتذل، فالنزول إلى القبيح في «قصيدة النثر» قد صاحبه نوع من هدم المكونات الصياغية لحساب الجمالية، والجمالية عند أصحاب «قصيدة النثر» ـ مقصود بها وضع العوائق أمام المتلقي، والتشويش عليه، حتى يصبح وصوله إلى المعنى نوعًا من المجاهدة الذهنية والنفسية»[1].

لقد كرس الاتجاه النقدي الرافض لـ«قصيدة النثر» معيارًا تصادميًا لفريضة الجمال والنزوع الذوقي الذي يتوجس خيفة من المروق، ويبحث فيما فرضه التاريخ الاجتماعي على الذائقة الجمالية في ظل غياب الموجة/ النقد الذي يتقهقر أمام حركة السلطة الثقافية والفكرية التي يخلقها السأم والعادة والشبع بالخواء، «هكذا تبنت مأساة الوعي الشعري نتيجة انحراف الخطاب النقدي عن مهماته، وتخليه عن دوره كضرورة تاريخية، يقع عليها عبء تنسيق وظبط أنساق القيم الجمالية، تأسيسًا على الصلة الأزلية بين ما يرتئيه المبدع ويحققه وما يمكن أن يتقبله المتلقي ذوقيًا والعكس»[2].

(1) د. محمد عبد المطلب: **النص المشكل**، ص175.

(2) محمد العباس: **ضد الذاكرة شعرية «قصيدة النثر»**، ص39.

وإذا كانت «قصيدة النثر» قد وقعت بين منطقتين سابقين: منطقة الرفض التام ومنطقة القبول المتحفظ أو منطقة الـ(بين بين) فإن منطقة ثالثة ـ تتبوأ مكانًا في السياق ـ هي منطقة القبول التام والاعتراف بشرعيتها وحقها في الوجود، وأنها نتاج طبيعي لمرحلة جمالية جديدة، أصبحت تزاحم قصيدة التفعيلة، بل تتخطى مساحتها الداكنة إلى مساحة خضراء، وتتخطى الاتهامات التي تقلّل من شأنها، فهي كغيرها من الأشكال الشعرية السابقة عليها كالقصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة تعاني من أدعياء ومرتزقة وحمقى وجهال ومراهقين وغير موهوبين وأشباه شعراء، ولكن هؤلاء ليسوا حجة عليها، فقد كانوا من قبل وهم على الشاكلة نفسها عالة على الأشكال الأخرى، فهذه النبوءة التي نادي بها الرافضون سقطت أمام حقيقة «قصيدة النثر»، فالدكتور محمد عبد المطلب يرى «أن كذب النبوءة يؤكد غلبة «قصيدة النثر» على غيرها من أبنية الشعرية، لكن (الغلبة) لاتعني(النفي) أي نفي سواها، وإنما تعني المزاحمة بقوة لاحتلال مساحة لها احترامها في الواقع الأدبي، والاحترام هنا يأتي من أن معظم مبدعي «قصيدة النثر»، كانوا من شعراء التفعيلة، أي إن تحولهم لـ«قصيدة النثر» كان عن مقدرة لا عن عجز، كان عن رغبة مهيمنة في تأكد فرديتهم في مواجهة الجماعية المسيطرة سواء أكانت الجماعية العمودية، أم الجماعية التفعيلية»[1].

هذه الغلبة لـ«قصيدة النثر» واستحواذها على أفق الشعرية العربية هي التي دفعت الدكتور صلاح فضل بأن يدعو إلى قبولها وتخطي القبول إلى مناقشة وجودها الجمالي وإشكاليتها وربطها

(1) محمد العباس: **ضد الذاكرة شعرية «قصيدة النثر»**، ص190 ـ 191.

بالسياق الفلسفي والجمالي الحاضر بدلًا من الوقوف عند اسمها، فـ«قصيدة النثر» عند صلاح فضل «أصبحت راية الشباب الثائر على الأعراف، مما يدعونا بشدة كي نكف عن توصيفها السلبي ونعدل على التشكيك في مفارقة تسميتها لنحاول رؤيتها في ذاتها وقراءة شيء من تجلياتها الناطقة»[1].

ويقف محمد إبراهيم أبو سنة من «قصيدة النثر» موقف الرفض للتسمية لأنها تقوم على التلفيق بين نقيضين يتمّ الجمع بينهما بصورة متعسفة، ويرى أن المصطلح فيه تجوز وخروج على المفاهيم، فهي نثر، لذا يؤكد بقوله: «لو فحصنا مصطلح «قصيدة النثر» فسنرى أن كلمة (قصيدة) مضافة إلى كلمة (النثر)، فالنثر مضاف إليه، والمضاف ينتمي ويتبع المضاف إليه، وبهذا المفهوم فقد كفانا التركيب اللغوي عناء البحث عن تبعية النص للشعر، فـ«قصيدة النثر» هي نثر، وكلمة القصيدة مجاز أو تجوز»[2].

وعلى الرغم من احتداد المواقف تجاه «قصيدة النثر» وصراعها بين الرفض والقبول ـ خصوصًا في مرحلتها الأولى التي تُعدّ فترة التأزم والرفض المطلق ابتداء من المصطلح ومرورًا بالثنائية المتضادة بين الشعر والنثر، وانتهاء بالعلاقة بين «قصيدة النثر» والأشكال الشعرية الأخرى وخصوصًا قصيدة التفعيلة ـ فإن إدوار الخراط ـ وهو أحد المساندين لها بوصفها تعبيرًا جماليًا جديدًا عن مرحلة جديدة وحساسية جديدة ـ كان

(1) د صلاح فضل: **إيقاع آخر.. شعر آخر**، أخبار الأدب 1993، ص 38.

(2) محمد إبراهيم أبو سنة: **مجلة الشعر**، العدد 75، يوليو/تموز 1996.

يرى في نهاية التسعينيات أن «قصيدة النثر» قد تجاوزت مرحلة الرفض أو القبول وهذا الجدل العقيم، يقول: «لا أظن أن هذا الجنس الأدبي نفسه» «قصيدة النثر» بحاجة إلى تسويغ، فقد أصبح ظاهرة لها حضور قوي في مصر في السنوات الأخيرة، بحيث أصبح من الصعب إنكاره أو دحضه، دعك من أن له حضورًا أو مثولًا في الشعر العربي، أو فلنقل في الساحة الأدبية العربية منذ أربعين سنة على الأقل وفي الشعر العربي منذ القرن التاسع عشر، مجرد هذا الحضور لـ«قصيدة النثر» ـ مصطلحًا وتجسيدًا للمصطلح على السواء ـ بل وازدياد عدد من يكتبون «قصيدة النثر» من الشعراء الجدد في مصر على نحو مضطرد حتى لتكاد تكون لهم الغلبة في الميدان ـ يدعونا إلى أن نتأمل قليلًا في خصائص هذا الجنس الأدبي، وما تتميّز به «قصيدة النثر» في مصر»[1].

ويبقى تلقي «قصيدة النثر» مرهونًا بالتخلي عن عاداتنا القرائية التي تعتمد على أدوات فرضتها الشعرية العربية عبر عصور عدة من أهمها التلقي الشفاهي الذي يعول كثيرًا على جوانب الموسيقى والإيقاع الصاخب الذي يعزف على وتر التلذذ بالموسيقى العالية الصاخبة، ويبحث عما يُطرب الذاكرة وينعشها حتى تحتفظ بوجود نصيته، وأن تقيم ذائقنا علاقة جديدة مع آليات إنتاج الشعرية عبر استغلال التلقي البصري، حيث اعتمد شعراء الحداثة على تقنيات بصرية ماثلة في علاقة البياض والسواد: طريقة تشكيل النص على الصفحة واستثمار تقنيات الطباعة وأهمها الخطوط وأنواعها وأحجامها بوصفها أدوات دالة، يحمّلها الشعراء بشحناتهم الانفعالية

(1) إدوار الخراط: **شعر الحداثة في مصر**، ص 587.

والعاطفية. إذن نقرأ «قصيدة النثر» بعيدًا عن القراءة النمائلية التي خلقتها القواعد والحدود الشعرية الموروثة، واذا احتكم القارئ إلى هذه الثوابت فسيجد نفسه في الصفحة الأخرى من كتاب المواثيق بعيدًا عن «قصيدة النثر»، لأنها قامت أساسًا في ظل الحداثة على الاختراق والهدم والمروق والخروج، ولهذا تثير كثيرًا من الإشكالات حول طبيعتها وطبيعة انتمائها النوعي وقضاياها الفنية والمعنوية.

من الموسيقي إلى الإيقاعي

شهدت الشعرية العربية تحولات موسيقية/الوزن والقافية مهمة خصوصًا مع تجربة الشعر العربي الحديث /التفعيلة، رصدها د. عز الدين إسماعيل في كتابه «الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية» في ثلاث مراحل، اتفقت في النوع واختلفت في الدرجة وهناك مرحلة رابعة ـ مرحلة الإيقاع في «قصيدة النثر» ـ لم يشر إليها د. عز الدين إسماعيل في كتابه، ربما يبرّر ذلك بعض القراء بأن الكتاب صدر عام 1966 ولم تكن «قصيدة النثر» قد اكتسبت شرعية وجودها بوصفها شكلًا شعريًا جديدًا وقتذاك، فإننا نقول إن الكتاب قد تعدّدت طبعاته، وألحق بتنزيل عام 1994 كانت وقتها النثر قد اتضحت ملامحها، واستوت على سوقها، غير أن الدكتور عز الدين إسماعيل لم يلتفت إليها في كتابه «الشعر العربي المعاصر»، وكأن «قصيدة النثر» لم تكن من قضايا الشعر ولا من ظواهره الفنية والمعنوية، لقد كان الكتاب محاولة لرصد الشائع المهيمن العمومي، في الشعر «المعاصر» ولا موضع للاستثناء والخارج عن المجرى العام والهيمنة على حدّ قول رفعت سلام[1].

والمراحل الثلاث التي حدّدها د. عز الدين إسماعيل والتي

(1) رفعت سلام: «قصيدة النثر» العربية، ملاحظات أولية، ص304.

تكشف أشكال التجديد والتطور في موسيقى الشعر العربي المعاصر وهي:

المرحلة الأولى: مرحلة التقليد والالتزام:

أسماها بـ«مرحلة البيت» الشعري ذي الشطرين المتوازيين عروضيًا الملتزم بالقافية، وهي على شاكلة الشعر العربي القديم عبر مراحله.

ويرى د. عز الدين إسماعيل أن هذه المرحلة كسرت فكرة الحفاظ على النظام بوصفه عنصرًا أساسيًا في الأعمال الفنية على اختلاف أنواعها، ويفرق عز الدين بين النظام المفروض من الخارج /التقليد، وبين النظام عندما يكون نابعًا من طبيعة الشيء، وتجربة الشعر المعاصر لم تول اهتمامًا بالبيت التقليدي وبنظامه الموسيقي والبنائي[1].

المرحلة الثانية موسيقى السطر الشعري:

وهي مرحلة الشعر الجديد الذي لم يتقيد بموسيقى البيت من حيث عدد التفاعيل، فقط التزم بالتفعيلة، وفتح المجال بحيث يمارس الشاعر حريته المقيدة، فله الحرية في استخدام عدد التفاعيل ويتقيد بالتفعيلة كما هي معروفة في بحرها العروضي، والتزم الشاعرالجديد بالبنية العروضية/التفعيلة من خلال انبنائها من متحرك (/) وساكن (o) وما ينتج من تشكلاتهما في إطار التفعيلة التقليدية، لا يستطيع الشاعر الجديد أن يتخطاها إلى محاولة خلق نظام مختلف بين الحركات الخفيفة والحركات الثقيلة، ويرى د. عز الدين إسماعيل بأن هذه

(1) راجع: د. عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر**، ص69 ـ 71.

المحاولة سابقة لأوانها (في حينها)، ويبرّر ذلك بأن «تصورنا لطبيعة اللغة العربية ذاتها لا يسمح لنا حتى الآن بهذه التجربة، ولأن تجربة الشعر الجديد وإن خرجت بالكلام من إطار البيت التقليدي ما زالت مرتبطة بنظام التفعيلة»[1].

ويؤكد قول د. عز الدين إسماعيل تقليدية الشعر الجديد من خلال الحفاظ على بنية التفعيلة ونوعها، على الرغم من قوله «قد أُتيح للشاعر في الوقف نفسه فرصة التحرك في إطار غير محدّد من الأشكال، ويكفي أن يكون عدد التفعيلات المستخدمة في السطر الواحد غير محدّد وغير ثابت»[2].

نستطيع القول على ذلك بأن العدد غير المحدود من الأشكال إنما هو محصور في شكل واحد هو (التفعيلة)، أية أشكال إذن هذه التي تدور حول شكل واحد؟ كما أن قوله بأن عدد التفعيلات المستخدمة في سطر واحد غير محدد وغير ثابت يشير إلى حرية الشاعر في التشكيل وإلى اتساع التجربة الموسيقية، وإلى مفهوم جديد لفلسفة الإبداع، أم هي إشارة مهما تجلت سياقات التعبير عنها تقرّ بالتقليد؟!

المرحلة الثالثة: موسيقية الجملة الشعرية:

وهي كما يرى الدكتور عز الدين إسماعيل صورة متطورة عن صورة السطر الشعري، ويوضح الفرق بينهما فيقول:

«إذا كان السطر الشعري بنية موسيقية تشغل من حيث الحيّز سطرًا من القصيدة، يصل امتداده الزمني في بعض الأحيان

(1) د. عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر**، ص73.
(2) المرجع السابق، ص75.

وفي أقصى الحالات إلى تسع تفعيلات، وإذا كانت البنية مكتفية بذاتها وإن مثلت جزئية ترتبط موسيقيًّا بباقي الجزيئات وتتفاعل معها ـ فإن الجملة الشعرية بنية موسيقية أكبر من السطر وإن ظلّت محتفظة بكل خصائصه، فالجملة تشغل أكثر من سطر، وقد تمتد أحيانًا إلى خمسة أسطر أو أكثر»[1].

ويبرر د. عز الدين إسماعيل هذا الامتداد الصوتي الذي يتعدى حجم السطر الشعري، بحركة الشعور وإن الموسيقى تتحرك مع هذا الشعور في مرونة وطواعية، وإن التعبير ملك وتابع للشعور وليس العكس، ويرى د. عز الدين أن الجملة الشعرية نفس واحد ممتد وبالتالي يشغل أكثر من سطر شعري، والقارئ يقرأها في نفس واحد، وإذا استعصى عليه ذلك يستطيع أن يتوقف عن القراءة، ويلتقط نفسًا جديدًا، يمكن أن يكون عند أي منطقة من السطر أو الجملة[2].

في هذه الحالة يحدث نوع من كسر التتابع عند القارئ، والسؤال ماذا يعني أن يمارس الشاعر رقصًا على نغمة واحدة لأطول فترة زمنية ممكنة؟ ألا يفرض الوزن على الشاعر رقصًا باهتًا لأنه مصنوع على وتيرة واحدة؟ كما أن الوزن يخلق نوعًا من الانفصال بين الشعور المتموج الذي يتعرج في داخل الإنسان/ الشاعر وبين اللغة التي يعبّر بها عن هذا الضجيج والتوتر والسكون والصمت والانهيار، إنها حالة من عدم التوازن الداخلي: ضجيج على غير انتظام، إذًا هل هناك علاقة بين الداخل والخارج متساوية، والتساوي يكون فرضيًّا؟. مهما طال استخدام التفعيلة أو قصر عبر السطر أو الجملة الموسيقية تبقى

(1) د. عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر**، ص94.
(2) المرجع السابق.

النغمة واحدة إن دخلها زحاف أو علل، بل إن هذا النظام الممتد موسيقيًّا يجعل الشاعر يلهث وراء النغمة المتكررة وكأن الموسيقى أصبحت مصنوعة غير مندمجة مع حركة الحالة وواقع التعرج الداخلي والخارجي الذي يواجهه الشاعر.

من ذا الذي يقرأ الشعر المعاصر قراءة عروضية، يحافظ على إكمال التفعيلة أو المقطع الصوتي المنتظم؟ من ذا الذي يستطيع أن يحافظ على تواتر المقطع الصوتي المتمثل في انتظام الأسباب (/O سبب خفيف)، (// سبب ثقيل)، أو الأوتاد (//O وتد مجموع)، (/O/ وتد مفروق)، من يقم بهذه القراءة ينصرف إلى الاهتمام بزخرف الصوت، ويهمل علاقة الصوت بالدلالة من خلال التركيب والمتجاور، يفقد متعة الدهشة التي تحدثها اللغة في انحناءاتها وتصويرها، ستتحول القراءة إلى قراءة نظم، لأن قراءة الشعر تستجيب للالتواءات النفسية التي عاناها الشاعر فيعانيها القارئ، وكذلك الالتواءات العاطفية التي تصاحبها التواءات إيقاعية.

المرحلة الرابعة أو الصورة الرابعة موسيقى التدوير:

وهذه الصورة لم تكن قد وجدت عندما أصدر الدكتور عز الدين إسماعيل كتابه الشعر المعاصر في طبعته الأولى 1966 ـ والشعراء لم يدخلوا إلى هذه الصورة التي تبلورت في حقبة السبعينيات، وأشار إليها في تذييل طبعته الخامسة عام 1994، والتدوير «تمدّد للجملة الشعرية حتى تكون محاولة لدفقة شعرية موحدة، تنطلق بها ومعها من بدايتها إلى منتهاها في نفس واحد أو أنفاس متلاحقة ومتلاحمة»[1].

(1) د. عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر**، ص368.

هذه الصورة تكريس لهيمنة التفعيلة الواحدة التي يساندها د.عز الدين إسماعيل، ما معنى أن تبدأ التفعيلة مع بداية السطر أو تبدأ في نهاية السطر وتكمل بناءها في السطر التالي؟ وقد استشعر د. عز الدين إسماعيل رتابة هذه الصورة والملل منها عندما نفى عنها ذلك فأثبته عندما قال عن الشاعر الذي يمارس التدوير في قصيدة ـ وضرب مثلًا بقصيدة أحمد عنتر مصطفى التي يقول فيها: «في المدى الضائع الرحب كنت غزالًا، وكنتِ تدوسين عشب السهول وقلبي، وكنت أناديك عبر الصقيع وعبر الهجير استريحي..» ـ إنه «سرعان ما ينسى التفعيلة وشكلها المتكرر الرتيب حين يستدرجه الكلام عبارة إثر عبارة، دون أن تكون كل عبارة بادئة مع بداية تفعيلة أو منتهية مع نهايتها»[1].

وعندما يؤكد د. عز الدين إسماعيل حتمية مواصلة القراءة للقصيدة المدورة عروضيًا يؤكد في الوقت نفسه على شفهية الشعر المعاصر الذي يحافظ على التقنيات الصوتية لإحداث نوع من التلذذ الموسيقي الذي يطرب الذاكرة، فتمسك به أو ببعضه عبر نغمة منتظمة، يتمّ امتدادها زمنيًا هي التفعيلة، ففي تعليقه على الفقرة الشعرية السابقة يقول: «وإذا أنت استقرأت الفقرتين أدركت هذا التشابك أو الاتصال الإيقاعي في خلفية العبارات جميعًا، وأدركت كذلك أن كل عبارة يقتضيك النفس الطبيعي أو يقتضيك المعنى التوقف عنيهة عندما لالتقاط الأنفاس استئنافًا للقراءة، لا تبدأ مع بداية تفعيلة أو تنتهي مع نهايتها قط»[2].

(1) د. عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر**، ص 369.
(2) السابق.

يقرض الشاعر على القارئ المتابعة المتلاحقة في القراءة دون توقف وهنا يسبّب للقارئ إرهاقًا، ويجعله مشغولًا بالمتابعة الموسيقة على حساب المعنى أو التأمل أو استنطاق الدلالة، وهذا ما يؤكده د. علي عشري زايد في ملاحظته على استخدام التدوير في القصيدة فيقول: «الإفراط في استخدام التدوير في القصيدة الحرة ـ زيادة على كونه يرهق القارئ الذي يركن في العادة إلى وجود وقفات موسيقية في نهاية الأبيات ـ يقصد نهاية الأسطر ـ يلتقط عندها أنفاسه ـ يضعف الإيقاع العام في القصيدة، لأنه يقضي على بعض عناصر هذا الإيقاع المتمثلة في الوقفات الموسيقية عند نهاية كل بيت ـ يقصد نهاية الأسطر ـ ويبدو أن الثقافة التراثية ما زالت تمارس سطوتها حتى على لغة النقاد»[1].

ويرى د. عشري زايد أن التدوير في القصيدة الحرة ما يزال في طور التجريب، والقليل جدًّا من نماذجه فقط هو الذي استطاع أن يضيف إلى البناء الموسيقي للقصيدة العربية الحديثة شيئًا ذا بال حتى الآن»[2].

لم يكن التدوير وحده هو الآلية الوحيد التي يحملها الموزون الموسيقي الكائن في الوزن، فالوزن قبل شعر التفعيلة مارس سلطة الثبات عندما كانت موسيقى البيت التقليدي كائنة في عدد محدد من التفعيلات وقافية منتظمة واحدة على امتداد القصيدة، عانت القصيدة من الجو العاطفي المصطنع والخيال

(1) د. علي عشري زايد: **عن بناء القصيدة الحديثة**، القاهرة: مكتبة الشباب 1995ص 206 ـ 207.
(2) السابق ص212.

الرومانتيكي المسرف، المنزول عن المشاعر الحقيقية، والحالة التي يكابدها الشاعر، وأصبحت القصيدة مجيرة ومجبولة على المحافظة على حدودها الصارمة من الأطوال الموسيقية والمسافات المتناسقة، ومن هنا كان التعطش للخروج على هذه الأنماط البنائية والموسيقية والفكرية والشعرية كبيرًا، خصوصًا وأن «الفكر المعاصر يكره النسب المتساوية، ويضيق بفكرة النموذج ضيقًا شديدًا، ولم تكن حركة الشعر الحرّ إلا استجابة لهذا الميل في العصر إلى الخروج على فكرة النموذج المتسق اتساقًا تامًا»[1].

ولكن قصيدة التفعيلة لم تخل من سلبيات الموسيقى الخليلية، حيث خلقت التفعيلة الواحدة الصافية ـ ذات الإيقاع السريع ذي النبرة العالية مثل: المتدارك، المتقارب أو الكامل ـ إيقاعًا راقصًا تطريبيًا، فتح مجال انسيابية اللغة وتدفقها، وسرعة حركتها، مما أفقد الشاعر السيطرة على امتدادها البنائي مع امتدادها الموسيقي الراقص وبالتالي حدث ترهل أو ثرثرة في كثير من التجارب، وقد أشارت نازك الملائكة إلى تلك الظاهرة حين قالت: «تبدو القصائد الحرة وكأنها لفرط تدفقها، لا تريد أن تنتهي، وليس أصعب من اختتام هذه القصائد وسبب هذه الظاهرة ما سبق أن نبّهنا إليه من انعدام الوقفات»[2].

وبهذا المعنى لفاعلية الإيقاع /التفعيلة في القصيدة الحرة تصبح فاعلًا لا مفعولًا بها، فتسيطر عليه، وتفقده القدرة على الوقوف أو اللعب مع النص، فلم تصبح أداة في يد الشاعر، بل

(1) نازك الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر**، ص6.
(2) السابق ص44.

يصبح الشاعر أداة طيعة لها، والقصيدة امتداد بنائي في اتجاه واحد تكثر فيه النعوت والتكرار والإضافة وحروف الجر وزائد الجمل، ويمكن لكل هذا أن يختزن في جملة واحدة[1].

وقد أشار د. عشري زايد في عرضه لموسيقى الشعر إلى دور الرمزيين وتأثيرهم في الشعر العربي المعاصر، واستشهد ببودلير واصفًا إياه بأبي الرمزية الفرنسية، ومن جاؤوا بعده كان لهم تأثير كبير على الشعرية العربية فيقول: «وإذا كان بودلير قد بدأ هذا الطريق فإن خلفه قد ساروا فيه إلى غايته، ومنذ ذلك الحين اتجه الاهتمام إلى الموسيقى باعتبارها أداة أساسية من أدوات الإيحاء في القصيدة الحديثة، وقد تأثرت القصيدة العربية الحديثة بمثل هذه الاتجاهات في تطوير الشكل الموسيقي الموروث للقصيدة العربية، وتوليد إمكانات تعبير موسيقى جديدة منه»[2].

يبدو أن د. علي عشري زايد عندما قرأ الرمزية ـ وخصوصًا بودلير ورأى تأثيره في الشعر العربي المعاصر ـ واحتفل بما يناسب توجهه وذوقه التراثي وغضّ الطرف عن الجانب الآخر في بودلير وتأثيره كذلك في الشعر المعاصر ـ وهو الأكثر أهمية حيث استطاع أن يربط الموسيقى والإيقاع بحركة الروح والنفس، فكتب «قصيدة النثر» التي مهّدت الطريق إلى ظهور «قصيدة النثر» العربية، فلم يكن بودلير منغلقًا على شكل موسيقي صارم، بل دعا بودلير إلى استخدام شكل مرن،

(1) للوقوف على النماذج الدالة على هذا راجع: نازك الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر**، ص43.
(2) السابق ص176.

«مرن ومتنافر بما فيه الكفاية ليتلاءم مع الحركات الغنائية للروح، ومع تموجات الحلم وارتعاشات الضمير»[1].

وتؤكد سوزان برنار في كتابها «قصيدة النثر» بأن «بودلير حاجة إلى شكل أكثر حرية من الشعر المنظوم الذي تستجيب حركته الموزونة والمقفاة والجديرة بترجمة «أو إنتاج» الهدوء والنظام والتناسق مع متطلبات أخرى»[2].

هذه عادة بعض نقادنا من صيرورة التجديد، فقد تابع د. عز الدين إسماعيل حركة تطور الشعر المعاصر وتطور بنيته وفنياته، وكشف عن صور متحولة من التجديد الموسيقي ـ كما عرضناها ـ لكنه التزم بتحديد «الخروقات» في إطار الممكن والمهيمن والمتاح والعمومي، وكل ما التفت إليه هو محاولات العبث بالتفعيلة، عبث بالسطح، وليس عبثًا بالذاكرة.

بقيت التفعيلة فرض عين، يلامسها الشاعر، ويبعث بقشرتها السميكة الخشنة، فيدخل الزحاف عليها مثل: مستفعلن «يدخلها «الخبن» فتصير «متفعلن» ويدخلها «الطي» فتتحول إلى «مستعلن» أو «القطع» فتتحول إلى «مستفعل».

ويدور نقاش بين نازك الملائكة وعز الدين إسماعيل حول وزن البحر السريع، حيث رأت نازك أن الشعراء يخطئون في الخروج على تكرار «فاعلن» في نهاية كل سطر، لأن البحر تفعيلته «مستفعلن مستفعلن فاعلن» وعندما يخرج الشعراء على هذا النظام اليوتوبي تلعنهم آلهة الشعر، لأنهم يتحولون من السريع إلى الرجز. ويرى د. عز الدين إسماعيل أن ما تقول به

(1) سوزان برنار: **«قصيدة النثر» من بودلير إلى أيامنا**، ص68.
(2) المرجع السابق، ص 69.

الشاعرة من حرية عدد التفعيلات يتعارض وقيد هذا البحر، لأن الحرية تعني أن السطر الشعري قد يقوم على تفعيلة واحدة[1].

وفي كلام د. عز إشارة إلى التقليد الواضح بالالتزام بتفعيلة واحدة، نمط واحد!!

ومن الصور الموسيقية التي التفت إليها النقاد على اعتبار أنها خروقات موسيقية أحدثتها ثورة الشعر العربي الحديث أو ما عُرف بشعر التفعيلة هي تحول صورة بحر المتدارك «من: (فاعلن/ o//o) إلى (فعلن /o/o) أو (فعلن /// o) أو استخدام (فاعلن /o//o مع فعلن /// o)، أو صورة «الخبن» (فعلن /o/o) مع (فعلن /// o).

مهما تعددت الخروقات ومحاولات التجديد في موسيقى الشعر الحديث فإن الوزن واحد (من لم يمت بالسيف)، سلطه التفعيلة، في الوقف الذي اعتمد فيه شعر التفعيلة على موسيقى محددة وضيقة هي: المتدارك، المتقارب، الرمل، الكامل، هل استوعبت هذه البحور لوعة النفس وضجيج الروح وصخب الحياة؟.

أسقط بعض شعرات السبعينيات ـ وهي المرحلة التي أشار إليها د. عز الدين إسماعيل في تذييل كتابه ـ التفعيلة بحثًا عن إيقاع جديد وفكاكًا من قيد حديد وسطوة تفرض النفي والغياب، ولم يشر ولو بكلمة واحدة إلى الخروج على المقدس بوصفه محاولة جمالية جديدة خارج سياق «قصيدة النثر»، على الرغم من أن د. عز الدين إسماعيل قد أشار إلى أن كتابه سيكشف عن كل الظواهر الفنية والمعنوية فقال: «هذا كتاب شئت به أن

(1) د. عز الدين: **الشعر العربي المعاصر**، ص76.

أشارك في تجلية الصورة الراهنة لشعرنا العربي، بأن أستعرض كل القضايا والظواهر الفنية والمعنوية الخاصة بهذا الشعر، التي أثيرت خلال الخمس عشرة سنة الماضية، وأن استكشف كذلك ما لم يثر من قبل في هذه القضايا»[1].

وكذلك د. علي عشري زايد التفت إلى تأثير الرمزية وبودلير في الشعر العربي المعاصر، فأخذ جانب الالتزام والتقليد، «وإذا الدنيا كما نعرفها» ولم يلتفت إلي تأثير بودلير في كسر السياق ودعوته إلي تبني أشكال موسيقية جديدة غير معهودة، تناسب ضجيج الروح واصطخاب الحياة.

إن الوزن يعبر عن مظهر من مظاهر الشعر العربي، وليس جوهره، كان تجسيدًا لوظيفة محددة، مرتبطة بتطريب الذاكرة، وتسجيل انفعالات متشابهة عندما كان الصوت مهمًا لإنقاذ الذاكرة من التشتت والفراغ والضياع، فالوزن في ظل غياب التسجيل /التدوين يصبح منشطًا للذاكرة، لالتقاط شعرية مرهونة باحتداد الصوت وانتظامه وتواتره، يفتح شهية التلقي والحفظ عند الراوية الذي يحتفظ بالقصيدة على وهن الذاكرة، ليقوم من جديد بدور المرسل والمستقبل في آن للذاكرة الجمعية التي تتعامل مع شعرية تلتقط وجودها من غناء اللغة واندماجها في نسق تناغمي، لكن السؤال هل يظل الوزن نموذجًا ومعيارًا لخصوصية الشعر رغم تطور الكتابة والطباعة وتحول الشاعر من اللغة والعالم؟.

ما ذهب إليها د. عز الدين إسماعيل ود. علي عشري زايد ـ في اكتفائهما بسياق واحد لحركة التجديد في الشعر المعاصر،

(1) د. عز الدين: **الشعر العربي المعاصر**، ص5.

وتركهما لأهم الحركات الشعرية الجديدة في شعرنا المعاصر/ «قصيدة النثر» ـ إنما هو تكريس للنقد الانتقائي، نقد الذاكرة الموروثة، ذاكرة الاطمئنان، ذاكرة الأبنية الرخامية، ومحاولة للنفي خارج الذاكرة الثقافية، أم هذا هروب من العجز الذاتي عن المواجهة النقدية حسب رفعت سلام[1]. ذات نظام صارم، يتوقعون بدايته وانتهاءه، وعدد تفعيلاته، أو تلقائيًا يكملون العدد مثلما كانوا يتوقعون القافية وينطقون بها قبل وصول الشاعر إليها في عجز البيت، إنها موسيقى الألفة والاعتياد والنظام، إنها من خارج الشعر، يرتديها الشاعر بغضّ النظر عن علاقتها بالطقس أو المناخ ومناسباتها له.

ارتبط الشعر بالموسيقى منذ نشأته لذا أصبح الحد الفاصل بين الشعر والنثر في وجهة نظر كثير من النقاد والشعراء، ومن هنا تفشل طريقتهم المعتادة، أو الكلاسيكية في قراءة «قصيدة النثر»، فيبادر البعض برفضها دون تأنٍ أو تدريب أو محاولة لتغير النظام القرائي أو استبداله خصوصًا أن كل أنظمة القراءة: المدارس، الجامعات، الصحافة الأدبية: المكتوبة أو المرئية أو المسموعة إذا كانت قصيدة التفعيلة قد اطمئنت إلى بنية موسيقية جاهزة، ـ اعدت سلفًا ـ منح الشاعر في ظلها حرية محدودة في استخدام عدد التفاعيل أو إجراء تعديلات في بنية التفعيلة من زحاف أو علل لا يخل بجوهرها بوصفها نمطًا موسيقيًا معينًا يشير إلى بحر محدّد من حيث نغمته ـ فإن «قصيده النثر» انطلقت من التسليم بأن الشعر لا يكمن في أي شكل محدد سلفًا، ومن هنا يرى بودلير وهو أحد روادها الغربيين أنها «أنكرت على نحو

(1) رفعت سلام: **«قصيدة النثر» العربية، ملاحظات أولية**، ص304.

تام قوانين علم العروض، ورفضت بإصرار أن تنقاد للتقنين، وتفسر الإرادة الفوضوية الكامنة في أصلها تعدد أشكالها، كما تفسر الصعوبة التي يوجهها المرء في تحديد هويتها ومعالمها»[1].

أما أحد رواد «قصيدة النثر» العربية الشاعر اللبناني «أنسي الحاج» فيرى أن الوزن والقافية عنصران خارجيان لا يصلحان لقصيدة تخلق إيقاعها الخاص بعيدًا عن الأشكال الجاهزة: موسيقى الوزن والقافية موسيقى خارجية، ثم إنها مهما أمعنت في التعمق تبقى متصفة بهذه الصفة: إنها قالب صالح لشاعر كان يصلح لها، وكان في عالم يناسبها وتناسبه. لقد ظلت هذه الموسيقى كما هي ولكن في عالم تغير، لإنسان تغير ولإحساس جديد. حتى في الزمان الذي هو زمانها، لم تكن موسيقى الوزن والقافية وحدها أهم ما يزلزل القارئ. وقارئ اليوم لم يعد يجد نفسه في هذه الزلزلة السطحية الخداعة لطبلة أذنه، ثم إن الشاعر يأتي قبل القارئ، لأن العالم المقصود هو من صنعه، والشاعر أعلم بأدواته، والشاعر الحقيقي لا يفضل الارتياح إلى أدوات جاهزة وبالية، تكفيه مؤونة النقض والبحث والخلق على مشقة ذلك. والشاعر الحقيقي اليوم لا يمكن بحال من الأحوال أن يكون محافظًا»[2].

وإذا كانت «قصيدة النثر» تحتوي على مبدأ فوضوي وهدام على اعتبار أنها ولدت متمردة على علم العروض، وأحيانًا على القوانين المعتادة للغة، فإنها تجد نفسها مدفوعة إلى تعويض هذه

(1) سوزان برنار: **«قصيدة النثر» من بودلير إلى أيامنا**، ص12.
(2) أنسي الحاج: مقدمة **«لن» الأعمال الشعرية الكاملة**، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة 2007، ص14.

القوانين القائمة بأخرى لئلا يصل هذا التمرد إلى اللاعضوي واللاشكل إذا ما أراد عمل نتاج ناجح[1].

ويظن الكثيرون أن مبدأ تمرد «قصيدة النثر» على بعض قوانين اللغة المعتادة وأهمها الوزن يجعلها تدخل في سياق النثر الواقعي الذي لا يمثّل ارتعاشات النفس وخلجات الروح وتموجاتها، لا يحيل رؤية الشاعر إلى نصية معقدة من الأنظمة البنائية والدلالية، فالنقاد والقرّاء الذين تربوا على ذائقة الشعر العربي التقليدي يبحثون في أول خطوة قراءة لـ«قصيدة النثر» عن موسيقى قارّة في أذهانهم كرست لنظام تلقي الشعر عبر موسيقى الوزن.

وفي «قصيدة النثر» ـ كما يرى أودنيس ـ موسيقى «لكنها موسيقى ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة ـ وهو إيقاع يتجدد كل لحظة»[2].

وإذا كان الشعر في مفهومه الجديد هو لحظة انبثاق، إبداع، والإبداع إيجاد من عدم على غير منوال سابق، مغايرة للمألوف وتمرد عليه، هدم وتأسيس في آن، بمعنى أن القصيدة تخرج على القوانين القائمة وتهدمها، ولكنها في الوقت نفسه تكون مجبرة لإيجاد البديل، أي تعويض عن القوانين التي تمّ هدمها بقوانين أخرى، ثم تتمرد عليها، وهذا ما جعل أدونيس يحدّد معالم الشعر في إطار «قصيدة النثر» ـ وهي الملامح نفسها واللغة ذاتها التي استخدمتها سوزان برنار في كتابها «قصيدة

(1) سوزان برنار: **«قصيدة النثر» من بودلير إلى أيامنا**، ص12.
(2) أدونيس: **مقدمة للشعر العربي**، بيروت: دار العودة 1979، ص116.

النثر» من بودلير إلى أيامنا»، ولم يشر لذلك، يقول «إن الشعر بطبيعته يرفض القيود الخارجية، يرفض القوالب الجاهزة والإيقاعات المفروضة من الخارج وهو يتيح طواعية شكلية إلى أقصى حدود التنوع، بحيث إن القصيدة تخلق شكلها الذي تريده، كالنهر الذي يخلق مجراه»[1].

ويرى بعض النقاد أن الموسيقى في «قصيدة النثر» لا تتحقّق عبر الأدوات الموسيقية التفعيلية: الوزن والقافية، وإنما تتحقّق موسيقى هذه القصيدة من خلال الإلقاء الشعري الناتج عن طريق التبر أي التشديد على بعض المقاطع»[2].

استطاعت «قصيدة النثر» أن تستثمر كل حلقات التحول الموسيقي في الشعرية العربية، وتفيد من ظواهر التمرد بوصفها ظاهرة حداثية، تسعى للخصام مع كل القيم الجمالية الثابتة الموروثة، التي تخلقها اللغة على مستوى الإيقاع أو الصورة، أو بنية النص من حيث التماسك والتشظي، وترى في الإيقاع التقليدي سلطة على حركة اللغة وحركة الشعور، فتحافظ اللغة على استقرارها وعلاقاتها، فتصبح نمطًا مغايرًا لطبيعة الحالة التي تقوم عليها «قصيدة النثر» بدلًا من التجربة بمفهومها الكلاسيكي أو الرومانتيكي، الحالة التي تنسلّ من الماضي وكأنها على خصام معه، وتفارق الحاضر وتتصل به، وتستشرف المستقبل، فيحيل الشاعر العالم المتعرج إلى فوضى وليس إلى نظام.

(1) أدونيس: **مقدمة للشعر العربي**، ص116 ـ 117، التعبيرات نفسها استخدمتها سوزان برنار في كتابها ص16.

(2) فخري صالح: قصيدة العربية، الإطار النظري والنماذج الجديدة، **فصول**، العدد الأول 1997، ص116.

كما أنه يتعامل مع عالم غير منضبط في بنائه وحركته، فكيف يتحول هذا العالم غير المنضبط إلى عالم منضبط؟ في إطار هذا السؤال بدأت «قصيدة النثر» في البحث عن مشروعية جمالية، تحتوى التناقض وتستوعبه، فأصبحت على وعي بمتطلباتها الجمالية، فاستبدلت الإيقاع بالموسيقى، وبالتالي استبدلت الفوضى بالنظام!!.

يرى د. مصطفى ناصف أن «مشكلة الإيقاع مشكلة قراءة، وليست مشكلة خصائص رياضية أو حسابية. والأوزان العربية نفسها يمكن أن تُقرأ بطرق ثانية، يتضح فيها الاختلاف وتغير مواقف الوصل والفصل والحركة والسكون (..) القارئ إذن هو الذي ينشئ مواضع الاختلاف في المعنى والإيقاع جميعًا، وهو الذي يسطر بخياله على الاعتبارات العروضية، وهو الذي يكوّن التماثل والاختلاف، ويعطي لمجموعها مركبًا يختلف باختلاف القراءة واختلاف الظروف الثقافية»[1].

طريقة القراءة تغيّر من طريقة الوصل والفصل، وينتج عنها تغيّر في الدلالة ولكنه تغير ضئيل، لأن المدلول قار في نمط إيقاعي ما، والمشكلة في الإيقاع تكمن في استجابة اللغة لحالة الشاعر بعيدًا عن قوانين موسيقية ثابتة / الوزن. الزحاف والعلل إشارات إلى إمكانات الاختلاف، ولكن السؤال: هل هذه الانحرافات الوزنية تخلقها القراءة، أي يخلقها القارئ كما يذهب د. مصطفى ناصف أم خلقتها الكتابة/ الشاعر، فأصبحت قارّة في النص غير متحولة؟ وبالتالي تؤكد رغبة الشاعر في الخروج على النسق الخليلي بوصفه إرهاصات خارج السياق:

(1) د مصطفى ناصف: **بعد الحداثة**، ص 474.

والإيقاع عندما يكون متحركًا في الأصل / النص، يصبح النص مفتوحًا على أفق متعدد الدلالات، يتعدد بتعدد القراءة، ولكن كيف يكون النص ثابتًا إيقاعيًا، نمطيًا، قارًا، وتكون القراءة متحولة!!؟، «قصيدة النثر» تسعى للتحول الإيقاعي في بنية النص، وتترك تحول القراءة للقارئ. ومن هنا يصبح النص مفتوحًا على قراءات إيقاعية متعددة.

أدرك شاعر «قصيده النثر» أنه يواجه سلطة موسيقية خلقها الوزن والقافية، اللذان أنتجا ذائقة تقليدية تتعامل مع الشعر من خلال هذين العنصرين، فحاول الشاعر أن يخفّف من غلواء الوزن ومساحة النثر الصوتية وبساطته، فلجأ إلى «التكثيف» الذي رأت فيه برنار عنصرًا من عناصر قصيده النثر، وهذا التكثيف خلق معه مساحة للتوتر عبر استخدام اللغة بطريقة الدهشة، وأنجز صورة لم تكن مألوفة في شعر التفعيلة، تنهض أساسًا على التضاد والتصادم، ولجأت إلى ما يُسمّى باللعب الشعري لإنتاج نص يقوم على المراوغة في بنائه / شكله، وإدخال القارئ فيما يُسمّى بالموسيقى البصرية التي تخلقها طريقة التشكيل على الصفحة بوصفها جسدًا حيًا، يحمل قدرًا كبيرًا من الطاقة الفاعلة التي تحول الصمت إلى بلاغة، كون مفتوح على أفق يستحيل على النمط والتقليد والنموذج، ومن هنا أصبحت «قصيدة النثر» «قصيدة قراءة تخاطب عبر الجسد الورقي عين القارئ لا أذنيه: وهي تخاطب معرفته الكتابية لا الشفاهية. وهذا يترتّب عليه مزايا كثيرة منها استثمار الورقة للتوصيل دون الإلحاح على الوسائل الشفاهية بقافية الوزن أو الصيغ أو القوالب اللغوية الشفاهية.لذا فهي تستغل البياض مثلًا لتوصيل الإحساس بالزمن، وعلامات الترقيم لغرض توصيل الانفعال.. وهذا ما

لا يمكن لنص آخر أن يستثمره وهو واقع تحت هيمنة الوزن والقافية واللغة الشعرية النمطية»[1].

استبدلت «قصيدة النثر» الإيقاع بالموسيقى ورأت فيه مساحة أكثر اتساعًا للشعرية التي حدّدها الخطاب النقدي في أدوات بعينها، وخروج «قصيدة النثر» من الموسيقى إلى الإيقاع يؤكد خصوصية الإبداع، وتفرد الشاعر وانفراج حريته، وتأكيد على أن نص الحداثة قابل لاستيعاب معطيات جمالية أوسع وأعمق مما تمنحه موسيقى الذاكرة، وتؤكد أن «الشعر لا ينفجر في الوزن، وأن طرق التعبير في هذه الكتابات وطرق استخدام اللغة جوهريًا شعرية وإن كانت غير موزونة»[2].

فالوزن متعارف عليه عند علماء النحو واللغة بأنه تكرار منتظم لتفعيلة أو أكثر من التفعيلات التي حدّدت في الأوزان الستة عشر التي عرفها الشعر العربي، يعتمد في تحديده على الحركات والسكنات وطريقة انتظامها من نوع إلى آخر.

أما الإيقاع «Rhythm» فصاحب اللسان يشير في مادة «وقع» إلى أنه من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبنيها[3].

وعلى الرغم من هذا المفهوم اللغوي فإن مفهوم الإيقاع يُعدّ من أكثر المفاهيم اضطرابًا وغموضًا والتباسًا سواء في

(1) حاتم الصكر: **ما لا تؤديه الصفة: المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية**، بيروت: دار كتابات 1993، ص93.

(2) أدونيس: **سياسة الشعر**، بيروت: دار الآداب 1985، ص 81.

(3) ابن منظور: **لسان العرب**، مادة «وقع».

فكر القدماء أم المحدثين، والتعريفات التي وردت حوله إنما هي اجتهاد لبيان صفته، وهذا ما أسّس لمعرفة الاختلاف، فأصبح الإيقاع مفتوحًا على الاجتهاد والرؤى المتغيرة، فلا يكمن في تعريف محدد، ثابت، جامع، مانع، فهو كينونة تتجلى بعدد الرؤى المختلفة به، يتحرك جوهره في توقيع الألحان وبنيتها.

وهذا المفهوم قد تحقّقت أصداؤه في كتابات الفلاسفة، حيث ربطوا بينه وبين الموسيقى ,music فابن سينا في كتابه: «كتاب الشفاء جوامع علم الموسيقى» يرى أن الإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنًا، وإن اتفق أن كانت النقرات لحنًا محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريًا»[1].

وما فعله د. فتوح أحمد في كتابه الرمز والرمزية حين أشار إلى أن الإيقاع يتولد من توالي الأصوات الساكنة والمتحركة على نحو خاص، بحيث ينشأ عن هذا التوالي وحدة نغمية هي التفعيلة التي تتردد على مدى البيت ومن ترددها ينشأ الإيقاع، ومن مجموع مرات التردد في البيت الواحد يتكون الوزن الشعري في القصيدة العربية.

وابن سينا يقرن بين الإيقاع والموسيقى إذا كانت النقرات تنغيمًا وبين الإيقاع في مستواه اللغوي إذا كانت

(1) ابن سينا: **كتاب الشفاء جوامع علم الموسيقى**، تحقيق زكريا يوسف، القاهرة 1956، ص81.

النقرات من خلال الحروف التي ينتظم منها الكلام. والإيقاع في الاصطلاح الموسيقي يعني: «النقلة على النغم في أزمنة محددة المقادير والنسب، أو تقدير لزمان النقرات أو قسمة زمان اللحن بنقرات وهو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية وكل واحد منها يُسمّى دورًا، أو إظهار مناسبات أجزاء الزمان من القوة إلى الفعل بحسب اختيار الفاعل، أو صياغة اللحن حسب أجزاء متناسبة من المفاصل الزمنية محددة في كل ميزان، أو جماعة نقرات بينها أزمنة محدودة في كل ميزان، أو جماعة نقرات محددة المقادير لها أدوار متساوية الكمية على أوضاع مخصوصة يدرك تساوي الأزمنة والأدوار بميزان الطبع السليم»[1].

وأصل المصطلح في اليونانية يعني الجريان والتدفق. والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصمت والصوت أو النور أو الظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف، أو الضعف واللين أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء... والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعًا، تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص، كما تبدو أيضًا في الفنون المرئية[2].

وقد تعدّدت مفاهيم الإيقاع فيعرفه د. شكري عياد بقوله: «إنه حركة منتظمة وإن التئام أجزاء الحركة في مجموعات

(1) صفي الدين الأيوني: **كتاب الأداه**، شرح وتعليق هاشم محمد، بغداد: دار الرشيد 198، ص139 ـ 14.

(2) انظر: مجدي وهبة: **معجم مصطلحات الأدب**، بيروت: مكتبة لبنان 1974 مادة (RHYTHM).

متساوية ومتشابهة تمثل شرطًا لهذا النظام، وتميّز بعض الأجزاء عن بعض في كل مجموعة شرط آخر، إذ إن سلسلة الحركات ـ الأصوات ـ إذا انعدمت منها هذه القيم المميزة استحالت إلى مجرد تردد أو ذبذبة»[1].

ويرى الدكتور علي يونس أن الإيقاع «تتابع منتظم لمجموعة من العناصر، هذه العناصر قد تكون أصواتًا، مثل دقات الساعة، وقد تكون حركات مثل نبضات القلب، وفي الفنون يتكون الإيقاع من حركات «الرقص» أو أصوات «الموسيقى» أو ألفاظ «الشعر»[2].

ويعرفه محمد الصالحي بقوله: «الإيقاع هو الطريقة التي تتوزع بها بعض العناصر المترددة على طول المعطى اللغوي، وخصوصًا منها النبرات والوقفات في المقام الأول ثم الوحدات الصوتية والتركيبات اللغوية والمعجمية التي يمكن لترددها أن يخلق شعورًا بوجود إيقاع»[3].

ويرى ب. توماشيفسكي ـ أحد الشكلانيين الروس ـ في بحثه «مشكلة الإيقاع» أن «مفهوم الإيقاع اتسع ليشمل سلسلة من العناصر اللسانية التي تُسهم في بناء البيت الشعري: فإلى جانب الإيقاع الذي ينتج عن المد في الكلمات يظهر الإيقاع الذي يأتي من نبرات الجمل، بالإضافة إلى الإيقاع الهارموني

(1) د. شكري عياد: **موسيقى الشعر**، القاهرة: دار المعرفة 1978، ط1، ص57.

(2) د. علي يونس: **نظرية جديدة في موسيقى الشعر العربي**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993، ص 17 ـ 18.

(3) محمد الصالحي: **شيخوخة الخليل**، المغرب: منشورات اتحاد كتاب المغرب 2003، ص109.

(الجناسات)، وهكذا يغدو مفهوم الشعر ذاته مفهوم خطاب نوعي تُسهم كل عناصره في خاصيته الشعرية»[1].

ربط كثير من الدارسين بين الوزن والإيقاع واستخدموهما مترادفين كما فعل الدكتور: كمال أبو ديب في كتابه «في البنية الإيقاعية للشعر العربي» والدكتور: أحمد كشك في كتابه «محاولات للتجديد في إيقاع الشعر» وما فعله د. فتوح أحمد في كتابه «الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر» حين أشار إلى أن الإيقاع يتولد من توالي الأصوات الساكنة والمتحركة على نحو خاص، بحيث ينشأ عن هذا التوالي وحدة نغمية هي التفعيلة التي تتردد على مدى البيت ومن ترددها ينشأ الإيقاع، ومن مجموع مرات التردد في البيت الواحد يتكون الوزن الشعري في القصيدة العربية.

ثم يعود ويعرّف الإيقاع تعريفًا منفصلًا عن الوزن فيرى أنه تردد ظاهرة حديثة تتعلق بدرجة الصوت علوًا وانخفاضًا ومداه طولًا وقصرًا ونبره قوة وضعفًا، وتردده في التركيب اللغوي قلة وكثرة»[2].

ويرى بعضهم أن الإيقاع والوزن ليسا مترادفين على الرغم ممّا بينهما من تداخل وتشابه[3]، فالدراسة التاريخية لمسيرة

(1) بوريس ايخنباوم: **نظرية المنهج الشكلي، كتاب نصوص الشكلانيين الروس**، ترجمة إبراهيم الخطيب، الدار البيضاء: الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت: 1982، ص 55.

(2) د فتوح أحمد: **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، القاهرة: دار المعارف 1984، ط3، ص 364.

(3) انظر: د علي يونس: **نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي**، ص 17.

المصطلحين تؤكد أن الإيقاع سابق الموسيقى/ الوزن، فالإيقاع إذن كالعين، أما الوزن فهو كالبصر. ولما كان البصر وظيفة العين كان الوزن وظيفة الإيقاع[1].

وربط البعض الآخر بين الإيقاع والعروض واستخدمهما مترادفين، والواقع العلمي يقول عكس ذلك فالإيقاع أعمّ وأشمل والعروض أخصّ محدد في معطيات قياسية صارمة، والأوزان المكونة له تستقطب جزءًا من معطيات اللغة، لذا تمثّل جزءًا من الإيقاع، والإيقاع يمثل الكل، والوزن محدد في الشعر، أما الإيقاع فيسكن اللغة وغير اللغة، في دوي العجلات وقرع الكؤوس، وصرخات الأطفال وزقزقة العصافير ودقات القلوب وخرير المياه.

الإيقاع بهذا المعنى ليس كتلة صماء أو جامدة بل حركة وتداخل وذبذبة وتلاطم، تكرار منتظم وغير منتظم، يتجسد في الانفجار والصمت، كائن بين الحركة والسكون بين النشوة والتأمل، بين الصوت والصورة، وعندما يستجيب له الشاعر يكشف عمق مشاعره وتداخلاتها وتعرجها، وانطلاقها في أفق وسيع، فيتحول إلى كائن غير مكبل بقوانين خارجية، وتصبح الكتابة تطهيرًا، غيابًا وانجذابًا إلى الحياة في صيرورتها، ولهذا «ليس هناك كتابة دون إيقاع وأيًا كان نوع هذه الكتابة، ومهما ابتعدت عن الأدب، الإيقاع موجود في كل حركة تصدر عن الإنسان سواء أكانت عقلية أم رياضية أم فيزيائية. اللاإيقاع ليس موجودًا إلا في الموت»[2].

(1) توفيق الزيدي: **مفهوم العربية في التراث النقدي**، ط2، الدار البيضاء: 1987، المقالات، ص 6.

(2) بول شاوول: **مقدمة في «قصيدة النثر» العربية**، ص 149.

هذه الإيقاعية المطلقة هي التي تحرّر الشعرية من سلطة الوزن على اعتبار أنه المعيار الفاصل بينها وبين اللاشعرية، فيرى يوري لوتمان أن توافر الإيقاع ـ وليس الوزن ـ هو «العنصر الذي يميّز الشعر عما سواه فضلًا عن أنه حين يتخلل البنية الإيقاعية للعمل فإن العناصر اللغوية التي يتشكّل منها ذلك العمل تحظى من تلك الطبيعة المميزة بما لا تحظى به في الاستخدام العادي»[1].

لقد فطن شعراء الحداثة إلى دور الإيقاع وأهميته الجمالية أكثر من سابقيهم، حيث استفادوا من عصرهم وما فيه من خبرات جمالية، فوعوا جيدًا معنى التناظر والتناغم والانسجام والإيقاع والتنافر والنشوز والتناقض، فصقل هذا الوعي إحساسهم وهذّب طباعهم ومكّنهم من تنظيم قصائدهم تنظيمًا رائعًا يعطي الكلمات وإيحاءاتها دلالة كبرى، فيفصح هذا التنظيم للكلمات في القصيدة عن مقابلات ومتناقضات ووجوه ونشوز في الواقع الاجتماعي والنفسي والروحي والطبعي»[2].

الوزن يعتمد على نظام محكم منتظم، يقوم على توالي الحركات والسكنات بطريقة علمية متزنة، لكنه أمام التحليل الدقيق لا يصمد أمام هذا الحكم المطلق الذي يعتقده كثير من قرّاء الشعر العربي على امتداد عصوره، فالدكتور محمد عبد المطلب يرى أن الشعر العربي بأوزانه الخليلية مهتز الإيقاع، لأن الترجيع الصوتي فيه غير منتظم.

(1) يوري لوتمان: **اللغة العليا، النظرية الشعرية**، ترجمة أحمد درويش، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة 1995، ص 143.

(2) د. عبدالفتاح صالح نافع: **عضوية الموسيقى في النص الشعري**، الزرقاء: مكتبة المنار 1985، ص 102.

وقد أشار إلى ملامح الاهتزاز في الإيقاع من خلال استشهاده ببحر الرجز ووحدته «مستفعلن»، حيث تقع تحت طائلة الزحاف والعلة فيهتز الترجيع الصوتي بحدة، حيث تتحول إلى «مستفعل» إذا دخلها الخبن»، و«مستعلن» إذا دخلها «الطي»، و«متعلن» إذا دخلها «الخبن والطي»[1].

هذا الاهتزاز الإيقاعي يحدث في كثير من الأوزان الأخرى مثل بحر «المتدارك» عندما تتحول تفعيلته «فاعلن» إلى «الخبب» بصورتيه «فعلن» بفتح الفاء وتسكين العين إذا دخلها «القطع»، و«فعلن» بفتح الفاء وكسر العين إذا دخلها «الخبن».

وهذه الاهتزازات الإيقاعية في الأوزان الشعرية الخليلية هي التي جعلت الشعر العربي على امتداد تاريخه عرضة للتمرد إيقاعيًا، فجعلت أبا العتاهية يقول (أنا أكبر من العروض).

وفي ظل تأكيد محاولات الخروج على الأنساق الإيقاعية المحفوظة أو اهتزازات قانون الإيقاع في الشعر كما يتساءل الدكتور محمد عبد المطلب عن السر في إحساس المتلقي بإيقاعية هذا الشعر مهما اختلفت بحوره وتنوعت تفعيلاته بين النقص والزيادة، حتى أنه لا يتنبه لأي خروج جارح لقانونه الصوتي.

ويرى أن السر في ذلك يعود إلى الإلحاح على الأذن العربية إلحاحًا مستمرًا لمئات السنين، وهذا الإلحاح يضعف من إحساس الأذن بظواهر الاهتزاز في الإيقاع وعدم انتظامه، أو لنقل إنه التعود على نوع من الإيقاع يجمع بين الانتظام وعدم الانتظام، وهذا التعود الذي اكتسبته الأذن العربية في علاقتها

(1) د. محمد عبد المطلب: **النص المشكل**، ص 99.

بالإيقاع في الشعر هو الذي تحاكم من خلاله «قصيدة النثر»!!. فالمشكلة راسخة في التذوق لا في الإبداع وأدوات إنتاجه[1].

لا يخلو التمرد أو الخروقات للذاكرة الموسيقية من هيمنة الرغبة للدخول في سياق جمالي وفلسفي يقوده وعي يخاتل الحياة المستمرة، والوجود الكائن في الأسوار والسجون، ويسعى أن يدفع الإبداع إلى منطق الحركة والاتساق مع ثقافة الوجود الحي، بعيدًا عن ثقافة الحدود والتاريخ المقدس، يدفع الإبداع إلى منطقة الأسئلة بعيدًا عن تخوم اليقين، فلا حدود تؤكد أو تنفي حضور الشعر سوى الشعرية ذاتها التي تجيء من منطقة غير مأهولة أو معروفة، تجيء حين تترك اللغة عاداتها المعروفة والمتوقعة إلى المغامرة والخصوصية والتفرد، تبوح بما لديها كما يبوح العاشقون بتاريخهم السري في لحظة الانجذاب والتوحد والغياب أو الارتقاء على حدّ تعبير المتصوفة، في هذه اللحظة تأخذ اللغة شعريتها من إيقاعها الجديد.

وقد أشار «نورثروب فراي» إلى التمرد على الخطوط الحمراء التي تفصل بين الشعر والنثر، ورأى تمرد الشعر الحر على الأوزان وتقاليد الخطاب ليس هو مجرد تمرد فقط، بل هو «تعبير عن إيقاع مستقل يختلف عن الكلام الموزون بقدر ما يختلف عن النثر، وإذا رفضنا الاعتراف بهذا الإيقاع الثالث فإننا سنعجز عن الرّد على الاعتراض الساذج الذي يقول إن الشعر عندما يفقد الأوزان المنتظمة يتحول إلى نثر»[2].

(1) انظر: د. محمد عبد المطلب: **النص المشكل**، ص102 ـ 103.

(2) نورثروب فراي: **تشريح النقد**، ترجمة محمد عصفور، عمان: الجامعة الأردنية 1990، ص355.

وبالنظر إلى كلام «فراي» يتضح أن الشعر أكبر من الوزن والإيقاع وليس هما المصدر الوحيد للشعرية. وليس هما إلا مصدرًا واحدًا فقط من مصادر الشعرية. و«نظرية الإيقاع في اللغة الشعرية يجب أن تحتوي كل العناصر اللسانية والنفسية والثقافية للكتابة والقراءة، وهو ما جعل بعضهم يعرّف الإنسان بأنه حيوان إيقاعي»[1].

عناصر الإيقاع وصوره:

للإيقاع نوعان:

١ ـ خارجي وعناصره ثلاثة كما يراها الدكتور سيد البحراوي وهي:

المدى الزمني، النبر، التنغيم، وهناك الوقفة بوصفها عنصرًا رابعًا من عناصر الإيقاع ذات التأثير الفعال في الخطاب الأدبي عموما والشعري خصوصًا، والشعر الجديد بشكل أخصّ لم يشر إليها الكثير من النقاد والباحثين.

المدى الزمني:

وهو عبارة عن المساحة أو المدة الزمنية التي يستغرقها الصوت في النطق، وينقسم إلى مقاطع صوتية قصيرة وأخرى طويلة.

(1) توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث في العراق، رسالة ماجستير مخطوط، نقلًا عن: د. محمد صابر عبيد: **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، ص15.

ـ المقطع القصير: يرمز له بالرمز (ب) ويتكون من صامت + صائت قصير مثل حرف الجر (ب)، (ل) = الباء واللام

ـ المقطع الطويل: ورمزه (ـ) ويتكون من صامت+ صائت طويل مثل (لا)، أو من صامت + صائت قصير+صامت مثل (لم)[1].

النبر:

يقصد به التركيز على مقطع صوتي معين في كلمة ما، بحيث يكون الصوت مرتفعًا عن سائر مكونات الجملة، فيصبح أكثر حضورًا ووضوحًا في السمع، «وتتعلق هذه الوظيفة بالظواهر الفونولوجية التي تعني تقسيم القول إلى وحدات ذات طبيعة تركيبة، مبرزة الحدود بين وحدات المعنى المتعاقبة»[2].

وعلى الرغم من أهمية «النبر» ودوره في بنية الخطاب، خصوصًا الشعري، فإنه كان خافتًا في ذاكرة الدرس النقدي القديم، ولم يأخذ الأهمية بوصفه بنية إيقاعية وصوتية إلا حديثًا حيث أصبح من معضلات الدرس اللغوي الحديث، والسبب في ذلك يراه الدكتور: شكري عياد في جوهر اللغة العربية، حيث يرى أنها ليست نبرية وإنما هي لغة انسيابية[3]، ولكن الحقيقة في هذا تكمن في تعدد اللهجات وتعدد قواعد النطق بها، مما

(1) لمزيد من الإيضاح راجع: د. سيد البحراوي: **العروض وإيقاع الشعر العربي**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993، ص 113 وما بعدها.
(2) خالد سليكي: في الإيقاع الشعري، **مجلة «عيقر»**، ص 136.
(3) د. شكري عياد: **موسيقى الشعر**، ص 66.

يجعل موضوع النبر يختلف من لهجة إلى أخرى، وما يراه أحد القرّاء في لغة ما ـ كالعربية ـ موضع نبر يراه آخر لا نبر فيه، فتصبح المشكلة مشكلة قراءة داخل اللغة الواحدة، ولهذا تعرض النبر لخلاف كبير بين الباحثين، فبعضهم فهم النبر على الأساس الموسيقي بينما فهم البعض الآخر على الأساس اللغوي.

التنغيم:

وهو تغيّر في درجات الصوت ونغمته، من حيث العلو أو الانخفاض بغية تحقيق معنى يختلف باختلاف التنغيم، وكذلك التنغيم يمكن أن يحدث نتيجة التغير وعند اختلاف المعنى، والتنغيم قريب من نغم الجملة، ويأتي هذا النغم نتيجة التنويعات الأساسية التي تقع على امتداد الصياغة[1].

الوقفة:

من الأدوات الإيقاعية المهمة التي تُكسب الخطاب دلالات متغيرة بتغير كيفية استخدامها، وهي علامة طباعية يستخدمها المتحدث أو الكاتب للسيطرة على انسيابية اللغة وحركتها للوقوف أو السكوت، ومن هنا تصبح «وظيفة الوقفة تكمن في وضع حدّ لاستمرار المتواليات الصوتية، وكذلك فهي حبس ضروري للصوت»[2].

تتجسد هذه الوقفة في علامات الترقيم التي لم تلق اهتمامًا كبيرًا إلا حديثًا لما تقوم به في إنتاجية الخطاب، ولم يلتفت إلى «سرّها الكبير الذي هو أحد أسرار اللغة في حال المقام، هو

(1) خالد سليكي: **في الإيقاع الشعري**، ص136.
(2) السابق، ص 139.

وظيفة كونها مخرج المشهد...فهي شاهد على أننا نتكلم بشيء آخر غير الكلمات، برؤيتنا وأيدينا وجسدنا كله»[1].

ب ـ إيقاع داخلي:

إذا كان الإيقاع الخارجي له ملامحه الواضحة المحدودة في معطيات لغوية، فإن الإيقاع الداخلي لا يعتمد على آليات موصومة بالتحديد، وأدوات بنائية ثابتة تنتجها الأذن أو تقرّها، وإنما تعتمد على ثقافة المتلقي وذوقه وقدرته على التحليل والاستنباط، ومهارته في كشف علاقات التركيب والبناء وإنتاج الدلالة، فالإيقاع الداخلي يمكن أن نقول عنه إنه «إيقاع سياقي» يتجلى في حركة القراءة وعلاقات الأنظمة البنائية للخطاب، ومغايرة هذه العلاقة للتكوين الواقعي بين مكونات اللغة. الإيقاع الداخلي يكمن في لعب الشاعر مع نصّه وفضائه المكاني، وتشكيله بصريًا بما يحقّق بعدًا دلاليًا وشعوريًا، فيقع اللعب في تشكيل الصفحة وهندستها واستثمار طاقتها الإيحائية من خلال جدل السواد والبياض على صدرها، ويقع الإيقاع في تراسل الحواس، التي تؤكد دهشة التلقي، وتجعل العالم أكثر إدراكًا، يقع الإيقاع كذلك في التصوير وعلاقات أطرافه.

وجدت «قصيدة النثر» نفسها هاربة من موسيقى الذاكرة وأنظمة الصخب المتواتر المتتابع إلى إيقاع متحرر من القوانين الثابتة الصارمة، من القيود التي تعبأ الانطلاق وحركة شعور في علب ذات مقاسات وأحجام متماثلة إلى إيقاع اللغة وحركتها

(1) محمد بنيس: **الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر في المغرب**، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر 1990، ط1، ص121.

ـ الخارجي والداخلي كما عرضنا له ـ فهي متدفقة في إيقاع الحياة والوجود، لها إيقاع خاص غير مقنن وغير جاهز سلفًا، فهي ليست في الفراغ، ويؤكد د. محمد عبد المطلب أن لـ«قصيدة النثر» إيقاعًا مختلفًا، ثم تهجر الإيقاع كما يهجرها رافضوها، ويرى أنها تذهب إلى مناطق إيقاعية وعميقة على اعتبار أن اللغة إيقاعية وموسيقية، فيقول «يجب أن تدرك أن «قصيدة النثر» لم تهجر الإيقاع تمامًا، ولم تبعده عن منطقة عنايتها نهائيًا، وإنما معناه أن للحداثيين مناطقهم الإيقاعية الأثيرة، وهي مناطق تندمج مع البنية اللغوية الدلالية اندماجًا كليًا، وفي هذه المناطق يتدخل الحس الصوتي ليكون بديلًا للإيقاع المحفوظ، وهذا الحس يعتمد على «الحرفية» مدخلًا للإيقاع، ولا شك أن التراث كان له مغامراته مع هذه الحرفية، لكن مغامرة الحداثيين لها خصوصيتها المفارقة، حيث أصبح الحرف عندهم أمة قائمة بذاتها، لاحتماله كثيرًا من الرموز والإسقاطات وامتلائه بالإيقاعية حال تردده على نحو منتظم»[1].

ومناطق الحداثيين الأثيرة ـ التي أشار إليها د. عبد المطلب ـ تكمن في التخلص من الرتابة والملل في الإيقاع المنتظم بعيدًا عن الذاكرة وإنشادها، واختزالاتها الصورية واللفظية، وتعود إلى البراءة وإيقاع البياض الأول، وهذا الحنين إلى إيقاع الطفولة يفسر لوعة الاحتدام بين ضجيج الحضارة وبساطة الغاب، ولهذا يصبح الإيقاع غريزة فطرية في النفس البشرية، «إيقاع لا قواعد له ينتج من تزاوج الكلمات وتركيب العبارات»[2].

(1) د. محمد عبدالمطلب: **النص المشكل**، ص36.

(2) يوسف الخال: **جريدة النهار اللبنانية**، 8/ 6/ 1978.

هل قفزت «قصيدة النثر» إلى إيقاعها الخاص ـ إيقاع البياض دون أن تستوعب إيقاع الذاكرة: الوزن الخليلي؟ الإجابة بالنفي، لقد استوعبت الإيقاع الذاكري أو المحفوظ، حيث كان معظم كتابها من شعراء التفعيلة وأنتجوا فيها أعمالًا كثيرة، وبعدما استوعبوا إيقاعها وموسيقاها أخضعوها لمتطلبات الشعور، وتجاوزه عندما فقد كثيرًا من مبررات الاتكاء عليه، فـ«قصيدة النثر» لم تكتف بالقفز فوق التفاعيل، بل تخطّت نموذجية اللغة، ومارست كمًا هائلًا من المفاجآت التعبيرية والدلالية التي صدمت المتلقي في ذوقه أحيانًا، وفي فكره أحيانًا، بل في معتقده في بعض الأحيان، ولم تتوقف هذه المفاجآت على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون[1].

أصبح الإيقاع في «قصيدة النثر» إيقاعًا فرديًا خاصًا، غير خاضع لأنظمة التردد المنتظم أو غير قار في أدوات اللغة التراثية/الوزن، بل هو متحول بقدر هيمنة الشاعر على لغته وطريقة تشكيله لنصه، مستجيبًا لنوازعه الداخلية، منسجمًا مع إيقاعه الخاص، الذي يخترق به كل شكل إيقاعي ثابت، وهو ما أشار إليه أحد رواد «قصيدة النثر» العربية «يوسف الخال» حين قال عن موسيقى الشعر: «يتعذر شكلنتها، مما يعني أن لكل شاعر موسيقاه، ولا يمكن إخضاعه لقاعدة واحدة. فإذا كان الإيقاع ضرورة في الشعر فضرورته لا تعني أن يكون تقليديًا موروثًا، أو مفروضًا على الشاعر. فالشاعر له الحرية في إيجاد إيقاعه الخاص به، وهذا ما يميّز المفهوم الحديث للشعر عن

(1) د. محمد عبد المطلب: **النص المشكل**، ص 36.

المفهوم القديم، الذي يصرّ على نوع من الوزن لا يكون الشعر إلا به»[1].

كان طبيعيًّا أن ينكر المتلقي هذا النوع الذي يخاتل ذاكرته، وتسقط الحدود التي يعرف بها وطن النوع ومعطياته، فأحيانًا يعترف بعدم قدراته على مواجهاته، وتفشل ذائقته في إدراك جماليات لم يألفها من قبل، لأنها ولدت ونمت في ظل وعي مسيّج بالروادع والزواجر والخوف والتوتير، والذائقة الجديدة لم تزل مسكونة برعب الانزياح عن إملاءات الذاكرة الواهية، بل مضللة بقدسيات يصعب الاقتراب منها والمساس بها، والأهم أنها باتت تستنبت حاجاتها وإشباعها من خارجها[2].

(1) يوسف الخال: **الحداثة في الشعر**، بيروت: دار الطليعة 1978 ص92.

(2) محمد العباس: **ضد الذاكرة شعرية قصيدة النثر** ص.

إشكالية العزف وشعرية الإيقاع

يستطيع القارئ أن يقف على مجموعة من الأدوات التي تحقّق الإيقاع في «قصيدة النثر» بعيدًا عن الإيقاع العرضي الكائن في الوزن والتفاعيل، وتنوعت هذه الأدوات بين الإفرادية أي في اللفظ، وأدوات تركيبية، يجسدها الحرف، والبناء الصرفي، وأدوات إيقاعية تتحقّق في الممارسة النحوية، وأدوات بديعية: في التجنيس، والسجع، وحسن المقابلة، والتقسيم، والتصريع وغيره.

وهذه الأدوات الإيقاعية ـ التي أشرنا إليها ـ لم يكن من السهل الوقوف عليها، بل تحتاج إلى دقة الملاحظة والصبر لرصدها وتحديد تواترها وكيفية تحقيقه، وبالتالي يقف الباحث على وظائفها الإيقاعية، ويرى د. محمد عبد المطلب أن هذا الجهد في تحديد معطيات الإيقاع في «قصيدة النثر»، وصعوبة متابعته يعود إلى تعاملها مع المستوي الكتابي. أي مع اللغة الصامتة صوتيًّا و«من هنا فإن المتابع يحتاج أولًا إلى نقل الكتابية إلى الشفاهية لتحديد ركائز الإيقاع ومدى تواترها وانتظامها وطبيعة انتشارها أفقيًّا ورأسيًّا»[1].

الظواهر الصوتية التي تذهب إليها «قصيدة النثر» لتحقيق المفقود منها موسيقيًّا، لم تتواتر بانتظام، فهي ضد النظام بما فيه

(1) د. محمد عبدالمطلب: **النص المشكل**، ص150 ـ 151.

الإيقاع، تسعى إلى إيقاع منفلت غير منضبط كما في صراع النفس مع اللغة والعالم، فهي لا تسعى لاكتمال نظام، بل تسعى أن تحدث فوضى جمالية تعيد إليها وجودًا مستقلًا عن الأشكال الشعرية السابقة عليها. ومن هنا كان بحثها الدؤوب عن تيمة إيقاعية أو صوت أو عزف منفرد تطلبه الروح، فركزت على بنيات إيقاعية ما، ترى لها فاعليتها الدلالية التي تكشف رغبات الشاعر، وتشير إلى حضوره في لحظة انبثاق جديد.

وهذه الأدوات الإيقاعية التي تركّز عليها «قصيدة النثر»، والتفتت إليها الشعرية التراثية، وقصيدة التفعيلة من قبل.

لقد فتن الشعر العربي القديم بالقيم الصوتية والموسيقية بالإضافة إلى الوزن فلم يسلم عصر من عصور الأدب من هذه الفتنة الإيقاعية وخصوصًا فتنة الحرف، ومن النقاد ـ خصوصًا البلاغيين من استحسن بعضها القليل ورفض أكثرها على اعتبار أنها ليست من الفصاحة في شيء، وهي ضرب من الصنعة والتكلف بعيدًا عن الطبع وسلامة الذوق.

لقد التفت النقاد القدامى البلاغيون إلى ثقل النطق في مخارج الحروف المتقاربة وتنافرها حيث تعطل هذه البنية فرصة التواصل والانسيابية الشعرية مع الانسيابية اللغوية، كما أن الحروف المتقاربة المتنافرة ذات المخارج المتقاربة تُحدث نشازًا ونفورًا وإحساسًا بالانفصال والضغط على السمع، فلذلك عدّوها عيبًا كبيرًا وبعيدة عن الفصاحة، وهذا ما جعلنا نشير من قبل بأن شعراء الحداثة كانوا أكثر وعيًا من أسلافهم بأهمية إيقاع الحرف ودوره في إنتاج دلالة عميقة في بنية النص، حيث «يمثل الصوت أصغر وحدة إيقاعية في المفردة الداخلية في نسيج القصيدة الشعرية، ويكتسب في دخوله الشعري قيمة إيقاعية مضافة من

خلال التفاعليات التي تنهض بها مجموعة الأصوات المتجانسة والمتناثرة، وهي تؤلف موجهات تقارب قيمًا مدلولية معينة، لأنه لا يمكن بحال من الأحوال إقصاء إيقاع المفردة الشعرية عن محتواها الدلالي»[1].

وقد انتشرت ظاهرة الغرام بإيقاع الحرف في التراث العربي في شعره ونثره، لما في هذه الإيقاعية من نشوة في التلقي الشفاهي الذي يحلم به الشاعر أن يحقّقه في المتلقي، حتى يقبض على رسالته /قصيدته في عالم يغيب فيه التدوين، وتنشط فيه الذاكرة، وتتدفق فيه لواعج النفس مع تدفق الإيقاع. ففي الشعر القديم امتلأت قصائد كثير من الشعراء بإيقاعية الحرف، فقد ورد عن امرئ القيس قوله:

وكـاف وكـفـكـاف، وكـفـى بـكـفـهـا
وكـاف كـفـوف الـودق مـن كـفـهـا انـهـمـل
فـلـو لـو ولـولـو ثـم لـولـو ولـو ولـو
دنـا دارُ سـلـمـى كـنـتُ أولَ مـن وصـل
وعـن عـن وعـن عـن ثـم عـن عـن وعـن عـن
اسـائـل عـنـهـا كـل مـن سـار وارتـحـل
وفـي فـي وفـي فـي ثـم فـي وفـي فـي
وفـي وجـنـتـي سـلـمـى اقـبـل لـم امـل[2].

(1) د. محمد صابر عبيد: **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب 2001، ص6.

(2) امرؤ القيس: **ديوان امرئ القيس**، دمشق: دار كرم د.ت، ص 130 ـ 131.

وقد ورد عن أبي تمام قوله:

فالمجد لا يرضى بان ترضى بان
يرضى المؤمل منك بالرضى

وعن المتنبي قوله:

ولا الضعف حتى يبلغ الضعف ضعفه
ولا ضعف ضعف الضعف بل مثله الف

وتنتشر مادة (غن) في شعر العجاج حيث يقول في الأشطر التالية:

إن الغواني قد غنين عني
وقلن لي عليك بالتغني
عنا، فقلت للغواني إني
عن الغنى، وانا كالمعظني[1].

هذه الإيقاعية التي فُتن بها الشعراء القدامى تشير إلى إدارك هؤلاء الشعراء إلى الانسجام بين حالة الشاعر وحالة اكتشافه للعالم عبر لغته الخاصة، فهو يقهر الوجود الهش بإعادة صياغته جماليًا حتى يتطهر من درن الواقع الباطش، فالإيقاع هو الإنسان «وهذه الظاهرة الإيقاعية في بنيتها التكوينية العامة لها علاقة وثيقة بالإنسان في مشواره الفطري»[2]، حيث إن «الإيقاع باعتبار علاقته بالإنسان له بعد أنثروبولوجي ونفسي حين يحيل

(1) **ديوان العجاج رواية الأصمعي وشرحه**، تحقيق عزه حسن، بيروت: مكتبة دار الشروق د.ت، ص184.
(2) د. محمد صابر عبيد: **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، ص 15.

على التلذذ، زيادة على ما كان له من قوة سرية في الماضي وما لعبه من دور حين كان إطارًا لممارسات شعرية»[1].

وقد تردت ظاهرة الغرام بإيقاع الحرف بكثرة في التراث العربي النثري كما في المقامات وبصفة خاصة في مقامات الحريري الذي اتكأ على بنية الحرف الإيقاعية المتواترة، بحيث يقود الحرف في كل كلمة كما في رسائله:

رسالة الحريري السينية[2]

ومن رسائل ابن الحريري رسالة التزم في كل كلمة منها السين نثرًا ونظمًا، كتبها على لسان بعض أصدقائه يعاتب صديقًا له أخلّ به في دعوة دعا غيره إليها وكتب على رأسها: باسم القدوس أستفتح، وبإسعاده أستنجح، سجية سيدنا سيف السلطان سدة سيدنا الإسفهسلار السيد النفيس سيد الرؤساء حرست نفسه، واستنارت شمسه، وبسق غرسه، واتسق أنسه استمالة الجليس، ومساهمة الأنيس، ومواساة السحيق والنسيب، ومساعدة الكسير والسليب، والسيادة تستدعي استدامة السنن، والاستحفاظ بالرسم الحسن. وسمعت بالأمس تدارس الألسن سلاسة خندريسه، وسلسال كؤوسه، ومحاسن مجلس مسرته، وإحسان مسمعة ستارته فاستسلفت الاستدعاء،

(1) د محمد الرغيني: **محاضرات في السيميولوجيا**، الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر والتوزيع 1987، ص 151.
(2) العماد الاصبهاني: **جريدة القصر**، ياقوت الحموي: **معجم الأدباء، ارشاد الأديب إلى معرفة الأريب**، تحقيق إحسان عباس، بيروت: دار العزف الإسلامي 1993، ج5، 2209 ـ 2201.

وتوسمت الإسراء، وسوّغت نفسي بالاحتساء ومؤانسة الجلساء، وجلست أستقري السبل، وأستطلع الرسل، وأستطرف تناسي رسمي، وأسامر الوسواس لاستحالة وسمي:

وسيف السلاطين مستأثر
بأنس السماع وحسو الكؤوس
سلاني وليس لباس السلو
يناسب حسن سمات النفيس
وسنن تناسي جلاسه
وأسوا السجايا تناسي الجليس
وسر حسودي بطمس الرسوم
وطمس الرسوم كرمس النفوس
وأسكرني حسرة واستعاض
لقسوته سكرة الخندريس

وكتب إلى أبي طلحة بن النعمان الشاعر لما قصده إلى البصرة يمدحه ويشكره، ويتأسف على فراقه: بإرشاد المنشئ أنشئ، شغفي بالشيخ شمس الشعراء، ريش معاشه وفشا رياشه، وأشرق شهابه، واعشوشبت شعابه، يشاكل شغف المنتشي بالنشوة، والمرتشي بالرشوة، والشادن بشرخ الشباب، والعطشان بشمّ الشراب. وشكري لتجشمه ومشقته، وشواهد شفقته، يشابه شكر الناشد للمنشد، والمسترشد للمرشد، والمستبشر للمبشر، والمستجيش للجيش المشمر. وشعاري إنشاد شعره، وإشجاء المكاشر والمكاشح بنشره. وشغلي إشاعة وشائعه، وتشييد شوافعه، والإشارة بشذوره وشفوفه، والمشورة بتشييعه وتشريفه، وأشهد شهادة تشده المقشر المكاشف،

والمشنع الكاشف. لإنشائه ومشاهدته تدهش الشائب والناشئ، ولمشافهته تباشير الرشد، واستشيار الشهد، ولمشاحنته تشقى المشاحن، وتشين المشاين، ولمشاغبته تشظى الأشطان، وتشيط الشيطان. فشرفا للشيخ شرفًا، وشغفًا بشنشته شغفًا:

فأشعاره مشهورة ومشاعره
وعشرته مشكورة وعشائره
شأو الشعراء المشمعلين شعره
فشانيه مشجو الحشا ومشاعره
وشوه ترقيش المرقش رقشه
فأشياعه يشكونه ومعاشره

كما انتشرت هذه الظاهرة في تراث العرفانيين، حيث تحولت اللغة إلى مقامات، كل حرف فيها يحمل طاقة هائلة من الرموز والإشارات، كما عند النفري، وابن عربي الذي يعلن أن «الحروف أمة من الأمم»[1] ويرى في حرف الشين شوقًا لا يهدأ، فهو المجاهدة وطريق الوصول للمحبوب الذي يفتح أفق الشوق على الأبدي، فيقول: «الشين شجرة الشوق الشائكة. كل شوق يسكن باللقاء لا يعول عليه».

ويقول ابن عربي في رسائله ـ فصل خطب الغراب الحالك: «أنا هيكل الأنوار، وحامل الأسرار، ومحل الكيف والكم، وسبب الفرح والغم، أنا الرئيس المرؤوس، ولي الحس والمحسوس بي ظهرت الرسوم، ومني قام عالم الجسوم، أنا

(1) ابن عربي: رسائل ابن عربي، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة 1998، ج1، كتاب الميم والواو والنون.

أصل الأشكال، صورتي تضرب الأمثال، فأنا المصباح في الرياح، أنا السلسلة على صنوان والجناح»[1].

هذه الظاهرة الإيقاعية والفتنة بها في التراث العربي وخصوصًا في التراث الصوفي، هو ما لفت أنظار الشعراء المعاصرين إليها خصوصًا شعراء السبعينيات الذين لم يسقطوا التفعيلة نهائيًا وشعراء «قصيدة النثر»، مما يؤكد أن «قصيدة النثر» ذات جذور عربية استمدت جمالياتها من روافدها التراثية، فاستند حلمي سالم في أول دواوينه «الأبيض المتوسط» على الإيقاع الصوتي الذي يكشف دلالة الحركة، ويشير إلى البهجة، والترقب والفرح، فهو يلتقط بالإيقاع مشهدًا، ويحوّله إلى حدث ما كانت اللغة الواصفة أن تقدمه كحالة متحركة، وتكشف أبعاده النفسية بهذه الطريقة التي استطاعت أن تنتجها الإيقاعية، فيستخدم الإطلاق الصوتي «المد» متصلًا ومنفصلًا في آن في قصيدة «خطوات» التي كتبها إلى ابنته (لميس) حيث يقول فيها:

تا..

تا..

تاتا..

حصات فرح يبدأ قلبي انفلاتا..

تا..

تا..

(1) رسائل ابن عربي، تحقيق وتقديم سعيد عبد الفتاح، بيروت: دار الانتشار العربي.

تراقصت عيونه ـ حصاني البهيج ـ حين غازل

البناتا..

تا..

تا..

تا..[1].

وفي قصيدة شين، عين، راء استخدم: إيقاع الحرف عبر بنيته اللغوية النحوية مثل «ش، ع، ر

شين، عين، راء

يا محنة الشعراء

غزالة وحيدة تموت في العراء

مدينة تسير للأمام والوراء[2].

أما حسن طلب فقد وصلت فتنته بالحرف ـ وما يحمله من دلالات، تفتح دائرة التأويل ـ درجة الغرام فكتب ديوانًا كاملًا اعتمد في بنيته على حرف الجيم وأسماه (آيه جيم) ليتردد الحرف بصورة منتظمة في كل دوال الديوان:

الجيم تاج الأبدية

وهي جوهرة الهجاء

جمانة اللهجات أو مرجانة الحاجات

(1) حلمي سالم: **الأبيض المتوسط، كتاب إضاءة الشعري**، القاهرة: دار الضحى 1983، ص 72 ـ 73.

(2) المرجع السابق، ص 66.

أجرومية الهزج ارتحال جر بالمجتث هجهجة الزجر

والجيم جراة من عجز

والجيم خنجر من تجبر

إنها حجر تفجر تحت إسفنج تحجر

إن جل الجيم يوجد في البياض الخجم[1].

الجيم في تجربة حسن طلب خارج سياق الحرف في بنيته ودلالته، فارقت صوتيتها، واتسعت لتصبح دالًا مفعمًا بالإشارات والرموز وغيرها، إنها تكتسب كل مرة خصوصية مفارقة لمرجعها، حتى في علاقتها بالدوال المجاورة.

تحولت الجيم من حرفيتها صوتيًا وصرفيًا إلى نص يمتلئ ويفيض، كما مارس الشاعر معه حضورًا فريدًا واصطفاه لنفسه في لحظة تفيض بعيدًا عن التصنيع والذهنية أحيانًا، متخطيًا ذاكرة اللغة المستهلكة إلى ذاكرة الذات التي تقبض على وهج خاص، تلتقطه الجيم الطالعة من الوجدان واللغة البكر وسياق المعرفة وفلسفة الجمال، وحنين الإدارك.

لقد شكّلت الجيم / حرف الجيم من خلال تتابعها الصوتي بهذه الكثرة والتردد نسقًا إيقاعيًا عاليًا حيث لا يوجد دال خاليًا من حرف الجيم حتى أن صوته يغطي على كل معطيات الإيقاع الأخرى التي تكمن في اللغة، بما فيها إيقاع التفعيلة. وهذه الإيقاعات الجديدة تحقق تطهيرًا جماليًا في

(1) حسن طلب: آية جيم، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993، ص 14.

نفس الشاعر الذي يحيل العالم إلى نغمات بفك شفرتها حين ينجذب إلى شعرية خاصة، كما أن «ابتكار الإيقاعات الجديدة في القصيدة إنما يعمل على توسيع قدرات المتلقي على الإحساس وبرهفها»[1].

هذا الغرام الإيقاعي الذي يولده الحرف في شعرية الحداثة إنما يعود إلى فاعلية التراث الصوفي العرفاني الذي أشرنا إليه من قبل خصوصًا مواقف النفري الذي التفت إلى حرف الميم في مواقفه فقال عنه:

«وقال لي: الحرف يسرى حيث القصد. جيم جنة. جيم جحيم»[2].

لقد تحرّر شعراء الحداثة من سطوة الإيقاع الذي يجرّ خلفه أذيال التجربة بمفهومها القديم، وأخضعوا الإيقاع لمتطلباتهم النفسية والجمالية، اعتبروه نوعًا من اللعب العميق مع شعريتهم، لا اللعب العقيم الذي ينتج عنه تجارب مفرغة من دلالاتها، أصبح الإيقاع حياة وحركة ووجودًا وحميمة وشعورًا غامضًا، لقد تحول الشعر من مفهوم التعبير عن الواقع إلى خلق واقع خاص تقوم اللغة بمعطياتها بإنتاجه، فمن هنا تخلّى الشاعر عن دور النبي والمصلح، وخاض مغامرة جديدة مع الشعر، وتحولت العلاقة بينهما إلى لعب، لعب بين الشاعر واللغة من جهة ولعب بين النص والقارئ من جهة أخرى، «فإذا نظرنا إلى

(1) د. محمد صابر عبيد: **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، ص 18.

(2) محمد بن عبد الجبار النفري: **المواقف والمخاطبات**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1985، ص 183.

الشاعر بصفته منتجًا لشفرة لغوية لها قصد شعري، يمكن تفكيكها، فإن هذا التفكيك لن يحدث دون توافر قارئ له قصد، وقادر على فكّ رموز النص الشعري عبر اكتشافه للانتظامات التي يحملها النص في رموزه المشفرة»[1].

إذا كانت شعرية الحداثة قد أوغلت في استثمار الطاقة الصوتية للحرف ـ كما عرضنا ـ فإن «قصيدة النثر» تعاملت مع إيقاع الحرف بوصفه معوضًا عن المفقود والموسيقى في أذن المتلقي وبوصفه موجهًا لنوع الدلالة عبر درجاتها من جهة أخرى و«الأصوات غنية بالقيم الترابطية والتعبيرية التي يستطيع الفنان استغلالها»[2].

لم تحرص «قصيدة النثر» أن تحقّق عبر الترجيع الصوتي للحرف أو تتابعه نظامًا صارمًا ثابتًا، لأنها تكمن في الفوضى الإيقاعية، وتخضع الإيقاع لحركة الشعور وتموجات الداخل، وفي هذا الإطار يشير د. محمد عبد المطلب بقوله: «إن تغييب الإيقاع نهائيًا سوف يدفع («قصيدة النثر») تلقائيًا إلى منطقة (القصيدة) بعيدًا عن النثرية. ومن ثم يمكن القول إن التوازن بين الإيقاع وعدم الإيقاع هو الخاصية الأساسية في «قصيدة النثر»،

(1) ليونارد راستريغين: **مملكة الفوضى: محاولة في فهم آليات عمل الصادفة واليرنيتية**، ترجمة عبدالهادي عبدالرحمن، بيروت: دار الطليعة 1995، ص98 ـ 102، نقلًا عن: علاء عبد الهادي: **«قصيدة النثر» والتقات النوع**، ص 29.

(2) أوستن دارين ورنيه ويلك: **نظرية الأدب**، ترجمة محيي الدين صبحي، القاهرة: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب 1972، ص188.

ولا نعني بالعدمية هنا الغياب التام للإيقاع، وإنما نعني به عدم الانتظام وضياع الترجيع الصوتي التراكمي، وبمعنى آخر نقول: إن «قصيدة النثر» في حاجة إلى نوع من الفوضى الإيقاعية، لكنها فوضى جمالية إن صحّ التعبير»[1].

حاولت «قصيدة النثر» اختراق الصمت الموسوم به النثر واتهامها بالخلو من الإيقاع، فأثبتت أنها تهرب من النظام الإيقاعي ـ الذي كرّسته القصيدة العربية عبر تاريخها الطويل، وبالتالي أدمنته الأذن، فأصبح المعيار هو التعود والألفة وثبات النمط ـ إلى إيقاع جديد ترسمه الحالة، ويستجيب لتحولات الشعور، ويربط بين الإيقاع وحركة التجربة/ الحالة، وهذه الحركة «يجب أن تكون حركة الدفقات العاطفية والصور التي تفرض صيغتها العامة، فليس هناك إذن قالب نغمي واحد يمكن أن نفرغ فيه قصيدة معينة، ونظرًا لخضوع هذه الأخيرة في عملية الإبداع لعلاقة جدلية بين العلامة والواقع المعبر عنه ـ سواء أكان واقعًا داخليًا أم خارجيًا ـ فإن الشكل على العموم (والإيقاع على الخصوص) لا يمكنه إلا أن يكون انعكاسًا للتحول وبالتالي متغيرًا ومتنوعًا»[2].

(1) د. محمد عبد المطلب: **النص المشكل**، ص 152.

(2) نقلًا عن: د. محمد صابر عبيد: **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، ص26.

إيقاع البراءة في القصائد الأولى

حاولت «قصيدة النثر» أن يكون الإيقاعات نابعًا من طبيعتها بعيدًا عن الأشكال الجاهزة والأنماط المحفوظة/ الذاكرة، فلجأت إلى إيقاع البناء الترابطي الإيقاعي من خلال تردد نغمي أو تردد أصغر وحدة إيقاعية / الحرف بين دوال متجاورة، فتقوم علاقة التجاور اعتمادًا على حرف مشترك يربط بين الدوال بصورة منتظمة وأخرى غير منتظمة، فالصورة المنتظمة التي يتحرك فيها الصوت المتردد في اتجاه امتدادي، تلاصقي، أفقي في كل دال متجاور مع دال آخر، وهكذا حتى نهاية القصيدة كما فعل رفعت سلام حين استخدم إيقاع الحرف المتواصل الذي يتردد في كافة الدوال المتجاورة، حيث يتمّ التجاور عبر حرف السين الذي يلائم الانسياب والسيولة والتدفق الذي يحمله دال (انثر) و(المياه) في بداية الدفقة:

«فانثر على سطح المياه طيورك الرقطاء ترعى الزبد الصافي،

تسوق السراطين إلى سردابك السري ساعة الخسر،
رسول سائغ

ساغب له السؤال المستحيل وسورة الجسد الحسير،
اغرس

سهامك في السديم السهل سيسبانًا وبانا يسلب السبيل
من

السائرين سر إلى السر سريعًا ساقرًا لا بأس مستوفزا سراب

سايغ سؤال عسير لا تستدر واسحب من الأسفار سيفك السامري

واستلب السراب إلى سرب من النسور السائمة تغسل السريرة في

السعير المرير المر»[1].

اعتمد النص في انبنائه الإيقاعي على الصوت الحرفي المتردد بانتظام/ حرف السين، وقد سيطر هذا الحرف برنينه المرتفع على بنية الدفقة، حيث ورد في كل دال من دوالها التي بلغت خمسة وأربعين دالًا، فوقع التجاور الصوتي المتغير بين الانسياب والاحتداد والإطلاق والانحباس، فالانسياب يقع في تردد الحرف متحركًا وما بعده كذلك، خصوصًا إذا كان الوصل واجبًا في موضعه الحركة بالتنوين، ويأتي احتداديًا منطلقًا متدفقًا كأنه يلوذ بالمدى والإيقاع المنساب واللامنتظم حيث (السين) لم تستقر في موضع ثابت في كل الدوال المتجاورة، بل جاء موضعها متغيرًا، لعب دورًا مهمًا في كشف الوهج والاحتداد الداخلي الذي تعانيه ذات الشاعر المحاصر بالخراب والفناء، لقد كسر الشاعر هدوء الإيقاع الذي يتجسد في بنية السرد/ الوصف. وفتح له طريق الاصطخاب، وكأن الصوت يمثّل احتجاجًا واضحًا ورفضًا لهذا التردي والانهيار الذي يهيمن على واقعه المعيش.

(1) رفعت سلام: كأنها نهاية الأرض، ص 18 ـ 19.

هذا هو وعي «قصيدة النثر» بتحويل الإيقاع المقصود سلفًا إلى الإيقاع النموي الذي ينمو مع حركة الحالة واتجاه الرؤى وطريقة استخدام اللغة.

ومن أمثلة التداعي الصوتي القائم على نظام الإحلال والتبديل ـ الذي يتجسد في الاتكاء على حرف بعينه، يتمّ تريده في مجموعة الدوال المتجاورة بحيث يجاور دال دالًا بحرف يجمع بينهما، ثم يجاور غيره بحرف آخر ليحكم علاقتها صوتيًا خصوصًا في هيمنته داخل دائرة الترجيع التراكمي، ـ ما ورد في قصيدة «أنسي الحاج»: «اللحظة حرير وحجر»:

لا أذكر كتبتُ لكِ كلمةَ شِعر: كُلّ هذا كان

تقليدًا لطعمك الجسديّ.

وعندما تبحثين عن بلاد يصلبون فيها

العصافير مقلوبةً، أتبعُكِ لأرى بنفسجات

قدميك تتفتّح من خمير رغبتي الرتيبة، وهكذا

أعبُدُك، تحت حرير اللحظة أو حَجَرِها، وتحسبين

تعبي نبوغًا.

لم أؤلّف لكِ كلمة. وما إنْ كتبتُ حتّى قلت: لا

أريد أنْ أرى رجُلًا!

وقبل أن أنزل إلى الرصيف، انزلقتُ غواصتي في

بحرك، دانايَ، حيث لا غوّاصة لا بحر لا دانايَ.

واضحكتِك لانني لم أغرق في هذا الغوص وظننتِ

صَرْخةَ خجلي اغنية انتصار..[1].

يبدأ الإيقاع بالضغط على انبناء القصيدة منذ العنوان عبر إيقاعين: إيقاع بصري يتجسد في استخدام النبر البصري، حيث لجأ الشاعر إلى إيقاع الخط عبر السمك المغاير لبنط كتابة النص، فأتى به سميكًا حتى يشير إلى اللحظة بوصفها حالة تتحرك عبرها مشاعر الشاعر ورؤيته وبالتالي سيتواطأ معه المتلقي في تلبس تلك اللحظة القائمة على الثنائية: البهجة والموت، والإيقاع الصوتي حيث يحفل العنوان بانتشار حرف الحاء الذي يجمع الدوال الثلاثة بدون فصل أو مساحة بياض فاصلة، فالحاء يجمع اللحظة وحرير وحجر. وحرف الراء يقوم بتوثيق علاقة التجاور صوتيًا بين (حرير) و(حجر)

وتتنوع إيقاعية الحرف داخل القصيدة، فيتردد بانتظام في موضع التدفق ليحدث رنينًا شعوريًا أو لحنًا مماثلًا لحركة الذات وهي في علاقة التواصل مع الآخر وكأن اللغة عبر حرف التردد تقيم علاقة التداخل بين المرسل / العاشق والمستقبل العشوق/ فيأتي الترديد منتظمًا أو مهيمنًا على انبناء الدفقة التعبيرية / السطر كما في حرف الكاف الذي يتردد في القصيدة كلها ست عشرة مرة في مواضع متغيرة، فيأتي منتظمًا بين دوال متجاورة ثم يغيب، ويظهر في موضع آخر، يجمع دوالًا متجاورة كما في السطر الأول، ثم يقع حاجز مفاجئ لا يقلّل من الرنين أو

(1) أنسي الحاج: **الأعمال الشعرية الكاملة**، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة 2007، ص264 ـ 265.

الذبذبة الموسيقية التي يحدثها الحرف المسيطر خصوصًا إذا كان الدال الحاجز أو الفاصل لسيطرة حركة التتابع أو الترجيع الصوتي في مقام القافية من حيث المعنى، حيث تقف القافية عادة في وجه سيطرة الإيقاع الوزني والمضموني، فيقف الشاعر عندها لإتمام المعنى المراد في البيت/ وحدة البيت، : لا أذكر كتبت لك كلمة شعر: كل هذا كان تقليدًا لطعمك الجسدي).

فإذا تأملنا علاقة التجاور بين الدوال في السطر السابق نجد أن العلاقة التجاورية تعتمد حرف الكاف: حيث يتردد بين أربعة دوال متجاورة هي (أذكر، كتبت، لك، كلمة) ثم يتوقف الترديد الصوتي للكاف بدخول دال مختلف في بنيته الصوتية: شعر، في الوقت الذي يتجاور فيه صوت الكاف الذي يجمع الدوال المتتالية وصوت الشين في (شعر) من حيث المخرج فكلاهما من أصوات وسط الحنك، فالرنين متقارب عبر المخرج.

أما الجزء الثاني من السطر فيأتي الترديد للكاف شبه متجاور نظرًا لوقوع حواجز دوال أخرى: (كل هذا كان تقليدًا لطعمك الجسدي) فالكاف يتردد ثلاث مرات متباعدة، ولكن الدوال متقاربة عبر حروف أخرى تتردد بينها، فالدال (هذا) يفصل بين (كل ـ كان) ولكنه يتجاور مع الدال الذي يليه (كان) بالمد (الألف والكاف) في (كان ـ لطعمك) يفصلهما دال (تقليدًا) ولكنه يتجاور مع (لطعمك) عبر حرف اللام، ويتجاور (لطعمك) مع (الجسدي) عبر حرف اللام كذلك.

وتتسع مساحة التجاور بين الدوال في قصيدة «أنسي الحاج» وتنكمش، فتأتي مجموعة من الدوال تتجاور بحرف مشترك ويمتد الاشتراك في الحرف ليشمل أكثر من دال في

السطر الشعري، ثم تتغير علاقة التجاور بين الدوال أو الدالين، فيجمع بينهما حرف جديد، فالكلمة المتوسطة أو الدال المتوسط يشترك مع الأول في حرف ما، ومع الثالث في حرف مختلف.

واتساع مساحة التجاور وانكماشها يؤكد أن الإيقاع ناتج عن الحالة وحركة التجربة وحرية اللغة التي يوجهها الشاعر، كما يؤكد أن الإيقاع طبيعي غير مصنوع أو مقصود أو زينة أو حلية شكلية.

إذن تتغير حروف التجاور وتتغير مساحته امتدادًا وانكماشًا، فبعدما سيطر حرف الكاف في افتتاح القصيدة على مكونات الإيقاع وهيمن على علاقة التجاور بين الدوال. تتغير العلاقة من جديد مع مجموعة من المشترك الصوتي الذي يجمع بين دوال القصيدة، فحرف النون يحكم علاقة التجاور بين أكثر من دال في قوله (وعندما تبحثين عن بلاد يصلبون فيها العصافير مقلوبه) فهناك تجاور بين: (عندما ـ تبحثين ـ عن) تجاور منتظم، ثم ينقطع التجاور بوجود فاصل بدال (بلاد) الذي تجاور مع الدال الذي يليه عبر صوت (اللام) (بلاد ـ يصلبون). ويتغير الرنين عبر هذه الإحالات وهذا التبديل بين الحروف التي تحكم علاقة التجاور بين الدوال بحيث تصبح هناك علاقة تواصل نغمي أو رنيني متواصل يختلف في الأداة النغمية / الحرف لكنه يحافظ على استمرار الإيقاع.

وتتواصل علاقة الامتداد الصوتي والتجاور في قصيدة «الحاج» عبر صوت مختلف يضمن انفتاح مساحة الرنين، ويتجاور الإيقاع عبر صوت (الياء) بين (يصلبون) ـ التي تجاورت مع الدال السابق عليها (بالألف) ـ وبين (فيها) ويتوالى التجاور مع ما بعدهما بنفس الحرف (الياء) (فيها ـ العصافير). ويحدث تجاور جديد بين (العصافير ـ مقلوبة) عبر (اللام).

ويقوم حرف (الباء) بتوثيق علاقة التجاور بين (مقلوبة ـ أتبعك)، وتتغير العلاقة مع الدال المجاور بعد (أتبعك) ليحلّ رابط جديد وهو (الألف) مع الدال التالي: (لأرى)، ثم ينكمش الإيقاع، وتتقلص مساحته عندما تتقطع علاقة التجاور بين بعض الدوال، وهذا ما يؤكد علاقة الإيقاع بحركة القصيدة حيث «تعتمد القصيدة الحديثة (قصيدة النثر) على وجه الخصوص) في تشكيل هيكلها العام على التناسب في وضع حيواتها وعناصرها المكونة بين الثبات والتحول ومن وضع الثبات إلى التحول وبالعكس تنشأ حركة القصيدة، وتقدم هذه الحركة بصياغة شكل الإيقاع في القصيدة وتحدّد مساراته فيها»[1].

فكأن الإيقاع المنساب المتدفق في قوله (وعندما تبحثين عن بلاد يصلبون فيها العصافير مقلوبة)، يرسم صورة البحث والحركة عبر حرف (النون)، حركة الآخر/ الأنثى وهي حركة تتّسم بالسرعة والرغبة المتوقدة للوصول إلى حضور ما، ثم ينقطع الإيقاع المتواصل والمتدفق عند الاصطدام بواقع الموت والدمار والانهيار (بلاد يصلبون فيها العصافير مقلوبة)، ويبدأ إيقاع جديد هادئ تتسع فيه علاقة التجاور، فالبلاد التي تبحث عنها الحبيبة / المرأة لها معطيات الرفض، فيحدث تجاور إيقاعي بين اختيار المحبوبة وفعل المحب / الشاعر عبر حرف (الباء) المتبوع بإطلاق صوتي يتمثل مع الحركة (المد) بالفتح (مقلوبة ـ اتبعك) هذا هو إيقاع الحركة.

أما إيقاع القرار فيأتي غير متجانس، يشير إلى الانقطاع والتوقف حيث تُتاح الفرصة للتأمل، ويكشف عن حالة مختلفة،

(1) د. محمد صابر عبيد: **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، ص 26.

ترصد حركة الشاعر في إيقاع مختلف (لأرى بنفسجات قدميك) فالدوال الثلاثة لا تقوم بينها أية علاقة صوتية تجاورية.

ويعود إيقاع الإحلال والتبديل عندما يصل الشاعر إلى يقين الاتباع، فيحدث التدفق الإيقاعي المماثل للتدفق النفسي، فعندما يرى (بنفسجات قدميك تتفتح) يدخل في إيقاع الوصف المتلاحق بالإيقاع المنساب (من خمير رغبتي الرتيبة) حيث يتجاور الحرف مع الدال خمير عبر حرف الميم، ثم يتبدل التجاور الصوتي بين ثلاثة دوال، فتقوم العلاقة بينهم عبر المشترك الصوتي (الراء) (خمير ـ رغبتي ـ الرتيبة).

ويتحول الإيقاع من الوصف ـ وهو إيقاع هادئ ـ إلى الحوار حيث يعود حرف الكاف إلى الظهور، فيجمع دالين: (هكذا ـ أعبدك)، فيرتفع صوت الإيقاع خصوصًا أن الكاف صوت شديد الانفجار، وهذا التحول من الهدوء إلى التوتر الإيقاعي ـ أو من إيقاع السرد إلى إيقاع الحوار ـ يشير إلى علاقة التغير بين ذات الشاعر وذات المرأة. «وإن إيقاع الفرد ينبع من ذات الفرد الكاتب وهو يسترسل بالوصف أو الحدث تبعًا لرغباته الخاصة، بينما يتألف إيقاع الحوار من المشاركة مع الآخر، أي أنه ليس ذاتيًا محضًا وثابتًا، بل متغير لأنه لا ينبع من ذات واحدة. وهنا لابد أن نشير إلى أن الحوار أسرع من السرد إذا كان الأسلوبان على درجة واحدة من الحالة النفسية كأن يكون أسلوب السرد هادئًا وكذلك الحوار»[1] إذن فإيقاع الحوار يتحقّق عبر انفعالين متواجهين متوازنين أو متقاطعين في لحظة ما، كل منهما يريد أن ينتصر لصوته فيحتوي الآخر سلبًا

(1) د. محمد صابر عبيد: **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، ص42.

أو إيجابًا إما إيقاع السرد فينساب مع انسياب الذات حين تفتح خزائن أسرارها عن طريق الحكي أو الوصف، تبوح على مهل. فإيقاع السرد إذن إيقاع تأملي، امتدادي.

يعود الإيقاع إلى الانتظام ـ بعد إيقاع الحوار عبر صوت الكاف ـ متدفقًا، سريعًا من خلال تجاور مجموعة من الدوال، تشترك في حرف ما: حرف الحاء: (تحت حرير اللحظة أو حجرها، وتحسبين)، فالدوال تعتمد على حرف (الحاء) بالرغم من وجود حرف عطف (أو) بين دال (اللحظة أو حجرها) فإن القارئ لا يشعر بتوقف الرنين، لأن الحاجب ضئيل، يفتح الأفق للتتابع الصوتي. وينتقل الإيقاع إلى علاقة جديدة بين دال (تحسبين ـ تعبي ـ نبوغًا) يقوم حرف الباء بتوثيق العلاقة التجاورية صوتيًا، فكأن الرنين يأخذ مقامًا جديدًا مستمدًا قوته وطاقته وتماثله مع رنين الدوال المتجاورة معها بحرف (الحاء).

وتؤدي (اللام) إلى توثيق العلاقة صوتيًا بين (لم ـ أؤلف لك كلمة) في الوقف الذي تقوم فيه (الكاف) بتوثيق علاقة إضافية بين (لك ـ كلمة)، ويتغير التجاور الصوتي من (اللام) و(الكاف) إلى تجاور جديد في السطر نفسه، يقوم به حرف الميم فيوثق العلاقة بين (كلمة ـ وما) والألف يوثق العلاقة بين: (ما ـ أن)، و(التاء) تقوم بفاعلية الربط الصوتي بين ثلاثة دوال: (كتبت ـ حتى ـ قلت)، ثم يأتي بعدها (الألف) ليؤكد التجاور بين ثلاثة دوال أخر: (أريد ـ أن ـ أرى)، ويحدث تبديل فتوثق العلاقة عبر (الراء) بين (أرى ـ رجلًا).

وبالتأمل في قوله (وقبل أن أنزل إلى الرصيف أنزلت غواصتي) نرى أن الألف يفتح المدى الصوتي للتواصل الإيقاعي المنساب في السطر الشعري السابق، حيث يوثق التجاور

الصوتي بين: (أن ـ أنزل ـ إلى ـ الرصيف ـ أنزلت غواصتي) فجميعها يحتوي على حرف (الألف) في الوقت الذي يربط فيه حرف النون بين (إن ـ أنزل)، و(اللام) يوثق علاقة التجاور ـ وهو توثيق إضافي يرفع من مستوى حركة الإيقاع ـ بين: (أنزل ـ إلى ـ الرصيف ـ أنزلت).

ويخفت صوت الإيقاعي المتولد عبر التجاور الصوتي، وتسيطر النثرية على الرغم من إيقاع التكرار، فالتكرار في مسافات متباعدة كما في قوله (في بحرك، داناي، حيث لا غواصته لا بحر لا داناي) وتتلاشى علاقة الترابط الصوتي وكأن الشاعر قد وصل إلى مرحلة السكينة والهدوء بعد رحلة شاقة، قامت بها الذات عبر أفعال الحركة طوال القصيدة محاولة اختراق عالم الأنثى: (اذكر، كتبت، أتبعك، أرى، أعبدك، لم أؤلف، كتبت، أريد، أرى، أنزل، أنزلت، أضحكتك، لم أغرق، ظننت)، أربعة عشر فعلًا.

وتنتهي القصيدة بإيقاع الإحلال والتبديل، حيث يجاور الدوال دالًا آخر عبر حرف معين، ثم يجاور الدال الأخير دالًا بعده عبر حرف جديد، يجمع بينهما، (بالألف) يوثق علاقة التجاور لصوتي بين: (أضحكتك ـ لأني) ويحلّ الإبدال في آخر سطر على هذا النحو: (وظننت صرخة خجلي أغنية انتصار) (صرخة ـ خجلي) يجمع بينهما حرف (الخاء).

ويأتي (الألف) و(النون) ليوثقا علاقة التجاور في نهاية القصيدة، ليحدثا صوتًا إيقاعيًا عاليًا، يتناسب مع اكتشاف الشاعر وكأن الشاعر يرفع صوته عاليًا معلنًا صدمته المريرة في وجه المرأة التي خالفت ظنه، فتوهم الانتصار الزائف، واكتشف الواقع المتردي الذي يقطن بين نقيضين كما أشار في عنوان القصيدة (اللحظة حرير وحجر).

هذه الطريقة الإيقاعية التي تلبست قصيدة «أنسي الحاج» تضع الملامح الحقيقية لـ«قصيدة النثر» وهي تحاول جاهدة الفكاك بعيدًا عن الأنظمة والقوانين الصارمة الثابتة المعدة سلفًا، فالإيقاع وليد الإبداع يمشي مع حركة الشعور، والتداخل الوجداني، فالإيقاع لا يستمدّ حضوره بقياسات وحدات غير ملائمة وإنما يخلق صوته/وحداته بنفسه، كما أن الانتظام وغير الانتظام الإيقاعي يؤكد رغبة «قصيدة النثر» الجديدة لكي تكون شكلًا بلا ذاكرة إن صحّ التعبير، فهي تفارق الأقبية النحاسية والجدران الرخامية، وتلهو بالفضاء الرحب.

كما أن المتأمل في قصيدة «أنسي الحاج» من خلال تحليلنا الإيقاعي يستطيع أن ينفي عنها تهمة أن «قصيدة النثر» نثرية البتة لا علاقة لها بالشعر، هاربة من الإيقاع، سهلة التناول /الكتابة، يدخلها من يشاء!. «قصيدة النثر» تحتاج إلى وعي جمالي وحساسية جديدين، لا يكمنان في الجاهز السلفي أو الآتي المقصود.

وستواصل الدراسة تعاملها مع أدوات إنتاج الإيقاع في «قصيدة النثر»، لتكشف عن تحولات البنية الإيقاعية المكتنزة في هذا الشكل الذي يلحق بالإيقاع، ولا يحلق الإيقاع به في فضاء الاكتشاف، كما أن «قصيدة النثر» حينما ذهبت إلى البحث عن إيقاع الحالة أو اللحظة التي تكشف فيها العالم من خلال علاقة الشاعر باللغة لم تكن تنوي قطع أواصر الموسيقى، بل قطع النظام الذي يحدث هذه الموسيقى، خصوصًا أن الأنظمة تكون جاهزة ومعدة سلفًا، و«قصيدة النثر» تهرب مما أعدّ لها، فهي آتية من اللامعد، تعرف قصدها وتلقائيتها من الموسيقى، فهي تستثمر «إيقاعي الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور،

وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرّها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة والمتعددة»[1].

وهذه الرؤية التي يقدمها أدونيس لعلاقة القصيدة الجديدة بالموسيقى تتجسد في كتاباته الشعرية / شعرية «قصيدة النثر» كما في قصيدته: (أول السؤال)

افقٌ يتورّد ـ لكنّ وجه المطر

يائس افقٌ يتكسرّ ـ لكن وجه المطر

عاشِقٌ مطر عاشق يائس ـ

خطانا ورق يرتمي في حُفَرْ

كيف لا يغمر الماء هذى الحُفَرْ؟

مطر عاشق ـ لو سألنا:

كيف لا يغسل الماء هذا الثّمرْ ـ

اتراهُ يجيبُ الشّجرْ؟

ربما، ربما...

وأكون النزيف، وأمضي

راسمًا شرياني سؤالاً على دفتر المطرْ...[2]

يتحول الإيقاع في «قصيدة النثر» حسب تحولات النص من حيث البنية والحالة، فلكل نصّ إيقاعه الخاص الذي يقلت من

(1) أدونيس: **مقدمة للشعر العربي**، ص 116.

(2) أدونيس: **الأعمال الكاملة**، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة 2007، ص379.

أسر التقليد أو القانون أو الشكل الجاهز، ولهذا لا يمكن تطبيق إجراءات تحليلية تتفق مع بنى نصّ ما على نص آخر ونتشد النتيجة الواحدة كما في دراسة إيقاع العروض مثلًا. كما أن «قصيدة النثر» تبحث عن تقنيات متعددة، تنتج لها أو تحقّق لها إيقاعًا متوترًا لا متواترًا.

إذا كانت قصيدة «أنسي الحاج» قد تجلّى الإيقاع فيها عبر المشترك الصوتي الذي يجمع دالين متجاورين فإن هذه القراءة التي أشار إليها د. محمد عبد المطلب في دراسته «النص المشكل» تكشف عن غرام شعراء «قصيدة النثر» بالمعوض والاهتمام بالإيقاع الخارجي والداخلي حتى لا تفقد القصيدة من شعريتها وتذهب إلى النثر بمفهومه النفعي أو الواقعي عند الوزانين.

وقصيدة (أول السؤال) لأدونيس تحتشد بمعطيات الإيقاع الذي يتجلّى عبر مكونات المشترك الصوتي منذ العنوان، حيث تردد (الألف) و(الواو) و(اللام) في الدالين اللذين يفتحان الطريق إلى الدلالة الهاربة، فجزء المكون اللغوي محذوف، يعتمد على تأويل القارئ ومدى تداخل العنوان والنص، كما يتأسس الإيقاع في قصيدة أدونيس على مجموعة الأدوات الإيقاعية التي تشكل شبكة متداخلة ومتناغمة تخلق إحساسًا جارفًا بالحيرة والقلق الذي ينشأ نتيجة تحول اليقين إلى التساؤل، وهذه الأدوات يمكن حصرها في: الحركة الطويلة، التنوين، القافية، إسقاط الفواصل، التشديد، التكرار، النبر.

فالحركة الطويلة كما يسميها علماء اللغة ـ خصوصًا في الدراسات الصوتية الحديثة ـ تعرف في الدرس اللغوي الكلاسيكي ـ بـ(حرف المد) وهي حركة تحتاج في النطق بها إلى

فتح مجرى الهواء وتخليته من أي عائق، حتى يخرج الصوت حرًّا طليقًا محدثًا أوسع مساحة صوتية. وغواية الشعرية مع هذه الصوتية موغلة في التراثية، لكن هذه الغواية ازدادت مع شعراء الحداثة، ثم بلغت ذروتها مع «قصيدة النثر»[1].

والحركة الطويلة/ المد هو إطلاق صوتي يحمل قدرًا كبيرًا من الاحتشاد الانفعالي، يشير دلاليًّا إلى الامتداد الرأسي إذا كان المد بالألف. والامتداد الأفقي إذا كان المد بالواو، والامتداد الانحداري أو الهبوطي إذا كان المد بالياء.

والمد يكشف حركة الحالة التي تنتاب الشاعر، فيلجأ إليها ليلتقط أنفاسه بعد تتابع صوتي متقارب، فيلعب المد دور الإبطاء الصوتي الذي يمنح الشاعر فرصة الهدوء والتأمل ثم يتحرك بعدها صعودًا أو هبوطًا.

والمد في قصيدة (أول السؤال) تردد إحدى وعشرين مرة في ستة وأربعين دالًا مجموع دوال القصيدة، مما يشير إلى ارتفاع نسبة الإيقاع وصوت الانفلات الذي يكمن في التساؤل الممزوج بالتأمل والحيرة والقلق والشك.

ويسيطر المد على القرار المفاجئ أو الاكتشاف القائم على صراع التقابل بين دوال متصادمة، فالبنية الصوتية الإيقاعية تتلاحم عبر مكونات التركيب النحوي والصرفي: (أفق يتورد) فالأفق وهو المساحة المكانية التي ينطلق منها وعي الشاعر، يتحرك في تكوين إيقاعي حاد، تحمله الحركة في (أ) والفاء الساكنة، وكأن البنية الصرفية للكلمة تستجيب لحالة النفور من السكون، فتلتحق بالقاف التي يهيمن عليها إيقاع التنوين، فينقلها

(1) د. محمد عبدالمطلب: النص المشكل، ص156.

من تحول ما قبلها (الكون) إلى ازدواج صوتي في آن واحد، يجمع بين ساكن ومتحرك، يمتد إلى اكتمال البناء الصياغي، ليمتزج إيقاع المكان بإيقاع الصفة / اللون / يتورد، هذا الإيقاع الذي يتحرك مع حركة زمن الفعل، فالإيقاع الذي يحمله الفعل إيقاع تكويني متحرك، يغطي الأفق باللون والإيقاع معًا من خلال انبناء صوتي متلاحق عبر التشديد/ التضعيف.

ويأتي الاستدراك ليأخذ النص إلى اتجاه إيقاعي ودلالي مغاير، فالتلاحق الإيقاعي يدخل مرحلة الهدوء، ويتغير من تدفقه الذي كشفته البنية الصرفية والنحوية إلى ما يمكن تسميته إيقاع التأمل والاكتشاف في آن، كما في (لكن وجه المطر) لتحلّ دلالة التنافر بوصفها نتيجة مع دلالة الانجذاب والفرح الأولي في (أفق يتورد) بوصفها مقدمة، وقد استخدم الشاعر إيقاع الفصل ليفصل بين إيقاع متلاحق هو المقدمة وإيقاع ممتد هو امتداد النتيجة وصولًا إلى قرار النتيجة (يائس) المضاد لهيمنة المقدمة (أفق يتورد).

وكأن الإيقاع المحفوف والممتزج بالحالة النفسية يقود الرؤية، فيأتي المد أو الحركة ليكشف الحالة الجديدة (اليأس) في (يائس)، ليحل البطء والإحساس بالمرارة تتجه التحول والتضاد الواقع بين المقدمة والنتيجة (أفق يتورد ـ المطر يائس) فالمد إطلاق صوتي كأنه يحمل استغاثة أو رفضًا لما هو واقع/ الواقع المجدب /الجفاف / القحط، الذبول الموات: أو استنكارًا أو تعجبًا ممزوجًا بالرفض (يا ـ ئس) وخصوصًا أن اليائس اتسم بالثبات والاستقرار كما تشير البنية الصرفية للكلمة (يائس) على وزن (فاعل).

كلما تغيرت المقدمة في رؤية الشاعر تغيرت النتيجة، وأصبح الترابط بينهما عكسيًّا على المستوى البنائي الدلالي، أما

المستوى الإيقاعي فيتلازم مع هذه التحولات بين الثبات والتغير، فالرؤية تتحول من - - إلى

أفق يتورد - - - - - - - - - - أفق يتكسر

لكن وجه المطر يائس - - - - - - - لكن وجه المطر عاشق

فالحركة الطويلة (المد) في (يائس) كشفت إيقاع التأمل / البطء وكذلك في (عاشق)، غير أن تحول السين (يائس) وهي صوت مرقّق إلى الشين في (عاشق) يؤكد تحول الإيقاع من الصوت إلى الصدى، فالشين صدى السين.

لقد أدى المد بالألف دورًا مهمًا في تشكيل البنية النصية والنفسية، كما أشرنا في العلاقة السابقة.

أما المد بالياء فيحدث - كذلك - تلاحمًا بين البنية الإيقاعية والنفسية والدلالية في ثنايا النص، فقد تحولت الرؤية عبر مكوناتها: أفق - - يتورد - يتكسر، والمطر يائس - - - - عاشق، ويصبح النسبي مطلقًا: المطر - - - مطر»، ويحتوي المطلق القابل للحياة، بل المسبب لها (مطر) حالاته في نسق واحد، يقوم على التناقض (مطر عاشق يائس)، وتتغير حالات الجذب بين الموصوف/ مطر والصفة/ يائس، عاشق، ففي الإدراك الرؤياوي الأول: «وجه المطر يائس» والثاني: «وجه المطر عاشق»، وفي التحول تنتصر الحياة على الموت في لحظة تجمعهما معًا، فيأتي العاشق مقدمًا على اليائس.

ويؤدي الإيقاع عبر الحركات الطويلة والقصيرة دورًا مهمًا في تشكيل دلالة الحركة النصية. فالصوت السريع المتتابع يهيمن على ابتداء السطر الشعري في كل مرة أفق، وتتضافر معه بنيات لغوية تتسم بالتلاحق والسرعة كما في: يتورد - يتكسر، ويأتي المد بعد مساحة مكانية ليقلّل من حجم التدفق الإيقاعي. لكن في قوله: (مطر عاشق يائس)، (خطانا ورق يرتمي في حفر)

تصطدم الحركة الطويلة/ المد بالألف بالحركة القصيرة/ التنوين مباشرة من غير مساحة مكانية أو زمانية، لتحدث رنينًا إيقاعيًا متحولًا، يتواءم مع حركة الشعور، فالبنية الصوتية لـ(مطر) تتكون من فاصلة صغرى: ثلاثة متحركات وساكن ـَـَـْ وهنا تبدو هجمة الإيقاع التتابعي، لتشير إلى حركة نزول المطر وكثرته واحتوائه. أما (عاشق، يائس)، فهما على وزن فاعلن، والتغير من عاشق إلي يائس تحول في الإيقاع من الصوت إلى الصدى إلى علاقة من الصدى إلى الصوت، فالمد بالألف وقع بعد أول حركة ليخفف من سيولة الإيقاع وسيولة المطر ليصبح حالة يتسم بالثبات والديمومة.

ويستخدم أدونيس خاصية الحذف لأداة الاستدراك «لكن» التي استخدمها في المرات السابقة لأنه يعي أن القارئ تعود عليها إيقاعيًا ودلاليًا، فنفيها أكثر جمالًا من إثباتها، حتى يشير إلى اتحاد حالتي ما قبل الاستدراك وما بعده.

ويدخل المد بالياء في تكوين المناخ الإيقاعي المتحول من الثبات إلى الانهيار والسقوط، فكأن المد بالياء يؤكد سقوط الذات الواهية/ ورق على المستوى الدلالي والصوتي في (ورق) التي تتكون من ثلاثة متحركات وساكن ـَـَـْ يتغير سياقها الدلالي الانفعالي مع تغيّرها الصوتي فكأن المد أوجب الوقوف على لحظة السقوط في الحفر.

ومن الأدوات الإيقاعية التي شكلت أجواء النص إيقاعًا (التنوين)، والتنوين هو عبارة عن اجتماع حركة+ صامت ح + ص، وتحدث غنة «ترفع من صوت الإيقاع، وقد ورد في قصيدة (أول السؤال) اثنتي عشرة مرة مما يؤكد سيطرة تردده وانتشار صوته في مساحة نصية تطول وتقصر حتى يتحرك الإيقاع مع حركة الشعور فكأن الصوت يأتي عاليًا ويمتد أو يتتابع من

خلاص وسائط لغوية أخرى، ثم يهدأ أو يتراجع أو يتموج، ثم يقع التنوين مره أخرى ليعود الإيقاع إلى تعالقه مع أعلى درجات التوتر ومن أمثلة التنوين التبادلي الذي يأتي ويتحرك ثم يعود قول أدونيس (أفق يتورد ـ لكن وجه المطر ـ يائس) فبين (أفق) الذي وقع عليها التنوين و(يائس) الذي انتهى بها السطر مساحة من الإيقاع المتغير تتجسد في دوال (لكن وجه المطر).

ويأتي التنوين متلاحقًا بدون مساحة فاصلة مثل: (مطر عاشق يائس)

وكأن الايقاع بهذا التناغم التتابعي المنتظم يؤكد ملامح المطر العاشق اليائس وحركة وجودة. وإيقاع التنوين يتحرك بين التجلي والخفاء، بين المنطوق والمكتوب، حيث يتجلى المتحرك ويختفي الساكن كتابيًا.

كما تعتمد القصيدة في تشكيلها الإيقاعي على ظاهرة التكرار: التكرار الصوتي المتمثل في الحرف/ الفونيم، أو تكرار كلمات معينة، تقوم بدور إيقاعي ودلالي خصوصًا وأن البنية التكرارية في القصيدة الحديثة أصبحت تشكل نظامًا خاصًا داخل كيان القصيدة، يقوم هذا النظام على أسس نابعة من صميم التجربة ومستوى عمقها وثرائها، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير، من خلال فعاليته التي تتجاوز حدود الإمكانات النحوية واللغوية والصرفية، لتصبح أداة موسيقية ـ دلالية في آن معًا»[1].

وقد دفعت «قصيدة النثر» بهذه الخاصية إلى أقصى درجة

(1) محمد صابر عبيد: **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنى الإيقاعية**، 183 ـ 184.

باعتبارها أداة تعويضية تحقّق انسجامًا بنائيًا يلعب فيه الإيقاع دور الاحتواء والتناغم، لذا يأتي أكثر وعيًا به وبدوره عما كانت تذهب إليه القصيدة الموزونة التي تحمل في بنائها دورًا كبيرًا من الإيقاع الوزني.

فالتكرار الصوتي انتشر بصورة كبيرة في ثنايا النص عبر مجموعة من الحروف بعضها يتماثل في المخارج والبعض الآخر يتقاطع. فمن الحروف التي ترددت بصورة كبيرة حرف (الراء) ـ وهو صوت من الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة ـ قد ترده عشرين مرة في مجموعة دوال يصل عددها حوالي خمسين دالًا، ويأتي ترديده ليجمع دالين متجاورين في مواضع كثيرة، فتعلو مسحة الرنين بينهما، ثم تتوالى علاقات التجاور عبر الإحلال والتبديل في الدوال المتجاورة لهذه العلاقة القائمة عبر المشترك الصوتي /الحرف لتحلّ علاقة جديدة، كما في نهاية قصيدة أدونيس: (راسمًا شرياني سؤالًا على دفتر المطر..)، فكلمة (راسمًا) تتجاور صوتيًا مع (شرياني) عبر الراء، كما تتجاور بالالف، ويحدث إحلال وتبديل، فتقوم علاقة جديدة تتعمد على التجاور الصوتي بين (شرياني) و(سؤالا) عبر الألف، ويعود حرف الراء ليحكم علاقة التجاور من جديد بين دالين هما: (دفتر) و(المطر)، أشاعت الراء جوًا إيقاعيًا محملًا بشعور السقوط والانحدار إلى أسفل يتماثل مع حركة سقوط المطر أو سقوط الذات وانهيارها عندما تتحول إلى نزيف وتمضي مؤكدة وجودها في النماء/ الحياة.

أما تكرار الدوال فقد تردد بكثرة داخل القصيدة، فتكرر (المطر) ثلاث مرات، (مطر) مرتين، (أفق) مرتين، (عاشق) مرتين، (يائس) مرتين، (وجه) مرتين، (لكن) مرتين، (ربما) مرتين، و(الماء) مرتين.

هذه الصورة من التكرار وزخمه في مساحة نصية محدودة يحدث جوًا إيقاعيًا مشحونًا بالتوتر، فيتحرك بين المد والجزر الذي يتلاءم مع حركة شعور المبدع، فالتكرار «من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي في القصيدة دورًا تعبيريًا واضحًا، فتكرار لفظة ما، أو عبارة ما، يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى»[1].

وقد استخدم أدونيس في تشكيل التكرار الاستهلال حيث ورد التكرار في مستهل القصيدة ويمارس حركته في الدفقات المتتابعة «ويستهدف التكرار الاستهلالي في المقام الضغط على حالة لغوية واحدة، تؤكدها عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين: إيقاعي ودلالي»[2].

لقد استخدم الشاعر كلمة (أفق) مرتين استهل بها القصيدة ليفتح إيقاعًا مكانيًا في الفضاء، غير محدد، هذا الأفق الذي يتراءى في حركتين متناقضتين، تفتحان مجال الإيقاع الامتدادي الذي يتشكل عبر بنية لغوية تتمدد في ظل حركتها فتكتسب زيادة في انبنائها الصرفي وبالتالي تتمدد في انبنائها الإيقاعي فدال (أفق) يحتوي حركتين إيقاعيتن: إيقاع الانتشار (يتورد) وإيقاع الخراب: (تتكسر) وحركة الإيقاعية قائمة على بنية التوازي: أفق يتورد ـ أفق يتكسر = (فاعلن يتفعل).

(1) د. علي عشري زايد: **عن بناء القصيدة الحديثة**، ص65.

(2) محمد صابر عبيد: **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنى الإيقاعية**، ص186.

ويتكرر دال (مطر) على هذا الشكل من حيث الإيقاع والدلالة، غير أنه في حركة واحدة يحتوي إيقاع الانتماء والوجود: (عاشق) وإيقاع الهروب والجدب: (يائس)، وكأن التكرار يخلق إيقاعًا متوترًا كتوتر الذات، يحتوي النص ويتحول في ثناياه، ويذهب في أكثر من اتجاه، وبالتالي يفتح النص نفسه لدلالات لم تكن متطورة في قراءة بسيطة.

وقد استخدم أدونيس التشديد في ستة مواضع: (يتورد يتكسر ـ الثمر ـ الشجر ـ ربما ـ ربما) والتشديد يحدث إيقاعًا إضافيًا يتحرك في حركة وسكون في موضع واحد وهذا من شأنه أن يخلق إيقاعًا حركيًا، يستجيب لحركة الشعور وتوتر الذات.

وتتضافر مجموعة أخرى من مكونات الإيقاع في قصيدة أدونيس كالنبر والموسيقى الداخلية أو ما يمكن أن نسميه إيقاع النص، هذا الإيقاع الذي ينتج عبر شبكة العلاقات الفكرية وتجاذب الرؤى المتغيرة، وهذا يحسّ و«ندركه دون وصف محدود لأنه متغير حسب معطيات النص، متمركز حول الفكرة والصورة اللفظية لكنها تسهم في نمو وتوليد الدلالة عبر مكونات النص كلها وليس في جزء منها»[1].

هذا الايقاع الغامض الذي يخبئ نشوة التواصل إذا لم تتمّ تعرية النص على مائدة الذاكرة، إيقاع لا يتأسس عبر قوانين السلطة، فيخلق شعرية تتعرى من علاقات ثم التواطؤ عليها.

(1) حاتم الصكر: **حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في «قصيدة النثر»**، صنعاء: إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، 2004، ص 49.

إيقاعية المقاطع في (كي تعود اليمامة)

إذا كان إيقاع المرحلة الأولى من شعرية «قصيدة النثر» قد حافظ على القيم الإيقاعية التي أرستها القصيدة العربية على امتداد تاريخها وكان آخرها قصيدة التفعيلة التي حافظت على إيقاعها الموروث، وحاولت البحث عن تقنيات إيقاعية جديدة وصل بعضها إلى الفتنة ـ كما أشرنا إلى تجربة حسن طلب في آية جيم ـ فإن امتداد شعرية «قصيدة النثر» أصبح أكثر حرصًا على البحث عن قيم إيقاعية جديدة تؤكد وجودها وانغماسها في منطقة الشعرية واحتشادها بجماليات جديدة، تستوعب فلسفة المساءلة وتنفي تابوت اليقين المحنّط.

تقدم الدراسة نموذجًا يكشف ملامح المرحلة الجديدة من شعرية «قصيدة النثر» حتى يمكننا رؤية التحولات على المستوى الرؤياوي أو على مستوى البنية وبالتالي يمكننا رؤية التحولات الإيقاعية. هل انصرفت «قصيدة النثر» إلى اليومي والبسيط واحتكت بالمدنس، وأدارت ظهرها للقيم الإيقاعية التي تحقّقها كل قصيدة حسب حالتها ورؤيتها على اعتبار أن الإيقاع مرتبط بحركة الذات وتحولاتها الداخلية شعوريًا وعاطفيًا؟ أم اهتمت بالقيم الإيقاعية بصورة أكثر احتشادًا لتحقيق شعرية تعتمد على الحالة وفلسفة اللحظة جماليًا وفلسفة اللحظة جماليًا؟.

تتناول الدراسة قصيدة «سيف الرحبي» (كي تعود اليمامة)

من ديوان «حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة» ولأن القصيدة طويلة اختارت الدراسة جزءًا كبيرًا منها يجسّد بنيتها الإيقاعية من خلال القراءة الإيقاعية القائمة على تحليل المكونات الصوتية عبر المقاطع:

كان على القتيل أن يداوي جراحه

قبل أن يموت

ويدلف الآخرة من غير نزيف ولا دما

كان على الصباحات أن تنحني أمام هامة الغيم

كما انحنت هذه الأخيرة

أمام قبعة مايكوفيسكي

كان على الذرى والمذاقي والنسور

كان على الليل أن يغمر البسيطة

بحلكته الحنون

التي استعارها من قلب المحيطات المدلهمة

كان على الصيف أن يضمحل قليلا

مفسحًا للخريف مكانًا لائقًا للأحلام الشعرية

بأوراقها الصفر المتساقطة

كأموات لا يعدون

كان على السفن الأرخبيلات

أن توجّه أشرعتها

نحو الرحلة الكبرى

معانقة اشباح الغابرين

من غير امل في العودة[1].

وتعمد الدراسة في إجرائها التحليلي على تقطيع الأسطر الشعرية إلى مقاطع صوتية حتى تتبين علاقة الإيقاع بالحالة الشعورية والدلالية، وأن الإيقاع تنتجه الحالة، يأتي تابعًا لحركتها مدًّا وجزرًا، يتموج حسب تموجها، يبطئ ويسرع حسب حالتها. وتكشف الدراسة عن مدى تحقّق قيم صوتية أسهمت في إنتاج شعريتها مع الإشارة إلى معطيات الإيقاع في المقطع.

وتقوم الدراسة برصد مكونات الدفقة موضع الدراسة عبر مقاطعها الصوتية حيث يتشكل كل سطر شعري عبر مقاطع ثلاثة ـ هي مقاطع البناء ـ مقطع متوسط مفتوح، ويتكون هذا المقطع من (صامت + حركة طويلة) ويرمز له (ص ح ص) ومقطع قصير ويتكون من (صامت + حركة قصيرة ويرمز له بـ (ص + ح).

هذه المقاطع الثلاثة يختلف ترددها في كل سطر حسب تحولات الحالة الشعورية وتموجاتها وتحولات الرؤية في آن، فعندما يسيطر مقطع على موضع ما فإن دلالة ما تسود في هذا الموضع.

تقوم الدراسة بكتابة كل سطر من الدفقة موضع التحليل، وترصد تردد المقاطع ونوع كل منها ورمزه، حتى يستطيع القارئ أن يقرأ السطر الشعري قراءة صوتية إيقاعية من خلال التقطيع،

(1) سيف الرحبي: حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة، كتاب دبي الثقافية، يصدر عن **مجلة دبي الثقافية**، العدد 31، ديسمبر/ كانون الأول 2009، ص 13.

فيعرف أن القصيدة لا تنشأ على إيقاع ثابت معد سلفًا، بل هي تنتج إيقاعها الخاص من موضع إلى آخر، ويمكن تقسيم المقطع الشعري في إطار الكتابة الصوتية كما يلي:

السطر الأول: كان على القتيل أن يداوي جراحه

المقطع	كا	ن	عـ	لى	الـ	قـ	تي	ل
نوع المقطع	مفتوح	قصير	قصير	متوسط مفتوح	متوسط مغلق	قصير	متوسط مفتوح	قصير
رمزه	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح

المقطع	أن	يـ	دا	وي	جـ	را	حـ	هـ
نوع المقطع	متوسط مغلق	قصير	متوسط مفتوح	متوسط مفتوح	قصير	متوسط مفتوح	قصير	قصير
رمزه	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح

تكتشف الكتابة الصوتية للقصيدة أن الكتابة استجابة لتغيرات نفسية وتموجات روحية وفكرية، تتحرك تبعًا لحركة الحالة وتقلباتها، فتشير إلى مكونات دلالية مختلفة، تتسم بالتحول والتغير.

تحاول الدراسة أن تقف مع مكونات كل سطر في مستواه الصوتي، لترى ما تم فيه من تحولات إيقاعية ودلالية في الوقت نفسه قدر الإمكان، لأن رغبة الدراسة هي الوقوف على معطيات الإيقاع وآليات إنتاجه عبر مكونات متعددة، هذه المكونات التي تؤكد فاعليتها في انبناء نص الحداثة/ «قصيدة النثر»، لترد على الشك والرفض والإنكار لوجود الايقاع بها في مستواه الجزئي أو الكلي، وستربط الدراسة بين مستوياتها الإيقاعية والدلالية في مواضع معينة على سبيل المثال لا الحصر كما في السطر الأول والثاني والثالث والرابع.

فالسطر الأول كما ورد في تقطيعه الصوتي تسيطر عليه صوتيات المقطع المتوسط المفتوح الذي يرمز له (ص ح ح) الكائن في الأصوات الصائتة والمحدودة: الواو، الألف، والياء، ، وهذه المقاطع المشار إليها تؤكد ملامح الحركة الإيقاعية البطيئة، حيث الاستحواذ على مساحات زمصوتية (زمنية ـ صوتية) مفتوحة، تجسد حضور الذاكرة التي تختزل زمنًا مضادًا لزمن الحضور فكأن حركة الإيقاع الصوتي تشير إلى الزمن الذي يفصل بين جراح القتيل وموته. وقد التأم النبر مع حركة المقاطع ليكشف صوت الامتداد من الوجود (كا) إلى الانهيار والتهدم (تي) وكأن الصوت يبحث عن كون جديد مهيأ لزمن السقوط / الموت (تي) فالمد بالألف إطلاق استغاثة وتعلق وزجر وعتاب لهذا القتيل، والمد بالياء استقبال لنتيجة التفريط والتهاون، زمن الحتمية الذي تحول إلى العدم والمجهول.

قبل أن يموت:

المقطع	قـ	بـ	أن	يـ	مو	تـ
نوع المقطع	متوسط مغلق	قصير	متوسط مغلق	قصير	متوسط مفتوح	قصير
رمزه	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح

وتحول المقاطع الصوتية في السطر الثاني يكشف دلالة التحول، فاستخدام المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص) في (قبـ) يرسم صوتيًا انقباضًا زمنيًا في الوقت نفسه، فكأن القتيل دخل زمن الاحتضار، يمارس سكرات الموات المضغوطة والمنقبضة قبل أن يصل زمن صوتي آخر، يتجسد في المقطع المتوسط المفتوح ص ح ح (مو) المد بالواو الذي يشير إلى زمن الموت المفتوح على العدم واللانهائي، وبين صوت

الانقباض الماثل في مقطع متوسط مغلق (قب) وبين صوت الانفراج والانفتاح المميز في مقطع متوسط مفتوح (مو) يخترق زمن الصوت السريع مكونات النص، حيث تنتشر مقاطع صوتية قصيرة تشير إلى تقلص المساحة الزمنية الواقعة بين الانقباض والدخول في العدم.

ويدلف الآخرة من غير نزيف ولا دماء

ويدلف الآخرة:

التقطيع	و	يد	ل	ف	ال	آ	خ	ر	ة
نوع المقطع	قصير	متوسط مغلق	قصير	قصير	متوسط مغلق	متوسط مفتوح	قصير	قصير	قصير
رمزه	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح

من غير نزيف ولا:

التقطيع	من	غي	ر	ن	زي	من	و	لا
نوع المقطع	متوسط مغلق	متوسط مغلق	قصير	قصير	متوسط مفتوح	متوسط مغلق	قصير	متوسط مفتوح
رمزه	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح

دماء:

التقطيع	د	ما	ء
نوع المقطع	قصير مفتوح	متوسط مفتوح	متوسط مغلق
رمزه	ص ح	ص ح ح	ص ح ص

تشكل الحركة الصوتية في قوله (ويدلف الآخرة) زمن التحول الذي يتّسم بالسرعة كما تؤكد دلالة الفعل (يدلف) الذي يؤكد ممارسة الخروج والدخول في آن متحققًا من المكان في زمن خاطف، حيث تتبنى الجملة من مقاطع صوتية متلاحقة، تعتمد على التواصل السريع حيث انتشر في المكونات الصوتية

المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص) مرتين وسيطر المقطع القصير خلال تردده ست مرات، هذا الصوت المتلاحق السريع الذي يكشف زمن التحول: تحول القتيل من الوجود إلى الموت أو إلى الآخرة.

كان على الصباحات:

التقطيع	كا	ن	ع	لى	الصـ	ص	با	حا	ت
نوع المقطع	متوسط مفتوح	قصير	قصير	متوسط مفتوح	متوسط مفتوح	قصير	متوسط مفتوح	متوسط مفتوح	قصير
رمزه	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح

أن تنحني أمام هامة الغيم:

التقطيع	أن	ن	ح	ني	أ	ما	م	ها	م	د	ال	غي	م
نوع المقطع	متوسط مغلق	قصير	قصير	متوسط مفتوح	قصير	متوسط مفتوح	قصير	متوسط مفتوح	قصير	قصير	متوسط مغلق	متوسط مغلق	قصير
رمزه	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح

زمن الإشراق أو زمن الحلم الذي يتحسر الشاعر على انهياره بدأ يمارس حضورًا متزنًا وحركة هادئة كما تكشف المقاطع الصوتية المتمثلة في انتشار المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح) الذي تردّد في قوله **(كان على الصباحات أن تنحني)** خمس مرات، وكأن الإطلاق الصوتي نحيب موج (كا)، (لى)، (با)، (حا)، (ني) أو تألم بمرارة وتأسي على انهيار زمن الإشراق، ويأتي الصوت ليرسم سرعة التحول في قوله (أمام هامة الغيم) حيث يسيطر المقطع القصير المتوسط المغلق، فالمقطع القصير تردّد خمس مرات والمتوسط المغلق مرتين، فكأن الصوت يضع القارئ أمام حركة الغيم السريعة المتحولة.

كما انحنت هذه الأخيرة:

الفعل	ك	ما	أن	ح	ت	ه	ذ	ه	ن	أ	ب	ر	ه
نوع المقطع	قصير	متوسط مفتوح	متوسط مغلق	قصير	متوسط مغلق	متوسط مفتوح	قصير	قصير	متوسط مغلق	قصير	متوسط مفتوح	قصير	قصير
رمزه	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح

أمام قبعة مايكوفيسكي

الفعل	أ	ما	م	ق	ب	ع	ا	ما	ي	ك	ف	ب	ه	ي
نوع المقطع	قصير	متوسط مفتوح	قصير	متوسط مغلق	قصير	قصير	قصير	متوسط مفتوح	قصير	متوسط مفتوح	قصير	متوسط مغلق	متوسط مفتوح	متوسط مفتوح
رمزه	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح

كان على الذرى والمنافي والنسور

ـ كان على الذرى:

المقطع	كا	ن	ع	لى	الذ	ذ	رى
نوع المقطع	متوسط مفتوح	قصير	قصير	متوسط مفتوح	متوسط مغلق	قصير	متوسط مفتوح
رمزه	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح

ـ والمنافي في النسور:

المقطع	وال	م	نا	في	والذ	ن	سو	ر
نوع المقطع	متوسط مغلق	قصير	متوسط مفتوح	متوسط مفتوح	متوسط مغلق	قصير	متوسط مفتوح	قصير
رمزه	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح

كان على الليل أن يغمر البسيطة

ـ كان على الليل أن

المقطع	كا	ن	ع	لي	ال	لي	ل	أن
نوع المقطع	متوسط مفتوح	قصير	قصير	متوسط مفتوح	متوسط مغلق	متوسط مغلق	قصير	متوسط مغلق
رمزه	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص

يغمر البسيطة:

المقطع	يغ	م	ر	ال	ب	ني	ط	ة
نوع المقطع	متوسط مغلق	قصير	قصير	متوسط مغلق	قصير	متوسط مفتوح	قصير	قصير
رمزه	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح

بحلكته الحنون:

المقطع	بـ	حل	كـ	تـ	ه	ال	ح	نو	ن
نوع المقطع	قصير	متوسط مغلق	قصير	قصير	قصير	متوسط مغلق	قصير	متوسط مغلق	قصير
رمزه	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح

1 ـ التي استعارها من قلب المحيطات الدلهمة

ـ التي استعارها:

المقطع	ال	ت	تي	أس	ته	ها	ر	ها
نوع المقطع	متوسط مغلق	قصير	متوسط مفتوح	متوسط مغلق	قصير	متوسط مفتوح	قصير	متوسط مفتوح
رمزه	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح

من قلب المحيطات

المقطع	من	قل	ب	ال	م	حي	ط	ت
نوع المقطع	متوسط مغلق	متوسط مغلق	قصير	متوسط مغلق	قصير	متوسط مفتوح	متوسط مفتوح	قصير
رمزه	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح

ـ الدلهمة

المقطع	ال	مد	ل	هم	م	ة
نوع المقطع	متوسط مغلق	متوسط مغلق	قصير	متوسط مغلق	قصير	قصير
رمزه	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح

ـ كان على الصيف:

التقطيع	كا	ن	ع	لي	ال	صي	ف
نوع المقطع	متوسط مفتوح	قصير	قصير	متوسط مفتوح	متوسط مغلق	متوسط مغلق	قصير
رمزه	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح

ـ أن يضمحل قليلاً:

التقطيع	أن	يض	م	حل	ل	ق	لا	
نوع المقطع	متوسط مغلق	متوسط مغلق	قصير	متوسط مغلق	قصير	قصير	متوسط مفتوح	متوسط مغلق
رمزه	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص

ـ مفسحًا للخريف مكانًا لائقًا للأحلام الشعرية:

ـ مفسحًا للخريف:

التقطيع	مف	س	حا	لل	خ	ري	ف
نوع المقطع	متوسط مغلق	قصير	متوسط مغلق	متوسط مغلق	قصير	متوسط مغلق	قصير
رمزه	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح

ـ مكانًا لائقًا:

التقطيع	م	كا	نا	لا	د	قا
نوع المقطع	قصير	متوسط مفتوح	متوسط مغلق	متوسط مفتوح	قصير	متوسط مغلق
رمزه	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص

ـ للأحلام الشعرية:

التقطيع	لل	أح	لا	م	الش	شع	ري	ي	ة
نوع المقطع	متوسط مغلق	متوسط مغلق	متوسط مفتوح	قصير	متوسط مغلق	متوسط مغلق	متوسط مغلق	قصير	قصير
رمزه	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح

ـ بأوراقها الصفر المتساقطة:

ـ بأوراقها الصفر:

التقطيع	بـ	أو	را	ق	ها	الص	صف	ر
نوع المقطع	قصير	متوسط مغلق	متوسط مفتوح	قصير	متوسط مفتوح	متوسط مغلق	متوسط مغلق	قصير
رمزه	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح

المتساقطة:

التقطيع	ال	م	ت	سا	ق	ة
نوع المقطع	متوسط مغلق	قصير	قصير	متوسط مفتوح	قصير	قصير
رمزه	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح

14 ـ كأموات لايعدون:

التقطيع	ك	أم	وا	مث	لا	يـ	عد	دو	ن
نوع المقطع	قصير	متوسط مغلق	متوسط مفتوح	متوسط مغلق	متوسط مفتوح	قصير	متوسط مغلق	متوسط مفتوح	قصير
رمزه	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح

ـ كان على السفن:

التقطيع	كا	ن	ع	لي	الس	من	ف	ن
نوع المقطع	متوسط مفتوح	قصير	قصير	متوسط مفتوح	متوسط مغلق	قصير	قصير	قصير
رمزه	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح

ـ والأرخبيلات:

التقطيع	وال	أر	خ	بـ	لا	ت
نوع المقطع	متوسط مغلق	متوسط مغلق	قصير	متوسط مفتوح	متوسط مفتوح	قصير
رمزه	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح

16 ـ أن تواجه أشرعتها:

المقطع	أن	ت	وج	ه	أش	ر	ع	ت	ها
نوع المقطع	متوسط مغلق	قصير	متوسط مغلق	قصير	متوسط مغلق	قصير	قصير	قصير	متوسط مفتوح
رمزه	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح ح

17 ـ نحو الرحلة الكبرى:

المقطع	نح	و	الر	ح	ل	ة	ال	كب	رى
نوع المقطع	متوسط مغلق	قصير	متوسط مغلق	متوسط مغلق	قصير	قصير	متوسط مغلق	متوسط مغلق	متوسط مفتوح
رمزه	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح

ـ معانقة أشباح:

المقطع	م	عا	ن	ق	ة	أش	با	ح
نوع المقطع	قصير	متوسط قصير	قصير	قصير	قصير	متوسط مغلق	متوسط مفتوح	قصير
رمزه	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح

ـ الغابرين:

المقطع	ال	غا	بـ	رى	ن
نوع المقطع	متوسط مغلق	متوسط مفتوح	قصير	متوسط مفتوح	قصير
رمزه	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح

19 ـ من غير أمل في العودة:

ـ من غير أمل:

المقطع	من	غي	ر	أ	م	ل ن
نوع المقطع	متوسط مغلق	متوسط مغلق	قصير	قصير	قصير	متوسط مغلق
رمزه	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح ص

ـ في العودة:

المقطع	في	ال	عو	دة	ة
نوع المقطع	متوسط مفتوح	متوسط مغلق	متوسط مغلق	قصير	قصير
رمزه	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح

بالتأمل في كتابة المقطع الشعري صوتيًا تبين أنه قد تشكل على النحو التالي:

استحوذ المقطع القصير الذي يتكون من صامت (ص) + حركة قصيرة: (فتحة أو كسرة أو ضمة) ويرمز له بـ (ص ح) على بنية النص، حيث تردد في نحو مائة وثمانية وعشرين موضعًا، وهذا المقطع يستغرق كمًا زمنيًا أقل، وسرعة أكثر من غيره من المقاطع الصوتية الأخرى، مما يزيده وضوحًا وبروزًا ومن أمثلته: (ع) في على، (ق) القتيل، (ل) في القتيل، (ج) في جراحه وكذالك (الحاء) والهاء في الكلمة نفسها.

ويأتي المقطع المتوسط المغلق ـ الذي يتكون من صامت (ص) + حركة قصيرة (ج): فتحة أو ضمة أو كسرة + صامت ص، فيصبح رمزه (ص ح ص)، في المرتبة الثانية حيث تردد في واحد وسبعين موضعًا ومن أمثلته: (ال) في القتيل و(أن)، (قبا) في قبل، (يد) في يدلف.

وانتشار المقطع المتوسط المغلق بهذه الكثافة يؤكد توترًا في الأداء الصوتي يصل أحيانًا إلى السكون أو الانكسار الصوتي المفاجئ وهذا يدفع القارئ أن يمارس جهدًا في إطلاقه والتواصل مع بقية المقاطع المجاورة، فهو يحتاج إلى ضغط على بعض المقاطع، وكأن القارئ والناطق يعاني أبعاد التجربة وتحولات المعنى، يتلبس الرؤية ويدخل مجال الحالة، ومن هنا يصبح الأداء الصوتي ذا بعد جمالي ونفسي ورؤياوي.

أما المقطع المتوسط المفتوح ـ وهو الذي يتكوّن من صامت (ص) + حركة طويلة (ح ح) واو ـ ياء ـ ألف المسبوقة بحركة مجانسة ـ فيأتي في المرتبة الثالثة حيث تردّد نحو اثنين وستين موضعًا، وهذا النوع من المقاطع الصوتية يستغرق زمنًا أطول لكنه أبطأ وأقل في السرعة من المقطع القصير، ومن أمثلته: (كا) = ص ح ح في (كان)، (لى) في علي، (تي) في القتيل (را) في جراحه: (مو) في يموت.

هذا المقطع يتلاءم مع التعبير عن حالة الانكسار والفقد والحسرة والتعبير عن السخرية ورغبه الخروج ومقاومة العجز والموت.

لقد كان المقطع المتوسط المفتوح أكثر المقاطع تعبيرًا عن حالة الذات المتردية، المتأوهة، المتألمة، فهو المتنفس والمظهر الذي يريح الشاعر عند النطق به لأن المقطع المتوسط المفتوح تندفع معه كمية من الهواء المعبأ بالرئتين يتوقف بعدها ليلتقط هواء جديدًا يواصل بعده مسيرة الكلام / البوح.

الحروف المجهورة: في المقطع الشعري موضوع الدراسة اختلف ترددها حسب ما تقتضيه الحالة التي شكّلت أفق الشاعر، وقد تباين ترددها من حرف إلى آخر، حيث كان الاستحواذ لحرف الألف الذي تردد خمسًا وستين مرة، وهذا التردد يشير إلى سيطرة الإيقاع الهادئ لما تمثّله الألف من أنها حرف خفيف لا يحتاج إلى جهد في نطقه خاصة في مواضع التأمل التي سيطرت عليها بنية السرد. كما في قوله: كان على القتيل..، هذا النمط البنائي المشكل برؤية الحسرة والسخرية ومواجهة الماضي بالحاضر يتطلب هذا المناخ الهادئ الذي يشكّله حرف الألف.

ويأتي حرف اللام في المرتبة الثانية من حيث تردده بين الحروف المجهورة حيث تكرر تسعًا وأربعين مرة معطيًا إيقاعًا موسيقيًا هادئًا يتضافر مع الألف السابقة وكثيرًا ما يتمّ الاقتران بينهما نظرًا لاتفاقهما في كثير من الصفات كالاستفال والانفتاح والجهر فضلًا عن قربهما في المخرج.

ويأتي حرف النون في المرتبة الثالثة من حيث تردّده بين الحروف المجهورة: حيث تكرر ثلاثين مرة معطيًا إيقاعًا موسيقيًا عاليًا نظرًا لما تتّسم به النون من صفات الجهر والاستفال والانفتاح أو التوسط والزلاقة والغنّة.

ويأتي حرف الياء في المرتبة الرابعة من حيث تردّده بين الحروف المجهورة حيث تكرر تسعًا وعشرين مرة معطيًا إيقاعًا موسيقيًا بطيئًا، لما للياء من صفات الجهر والتوسط والانفتاح والاستفال وطول زمن النطق فضلًا عن التفشي والاستطالة.

ويأتي حرف الهمزة في المرتبة الخامسة من حيث تردّده بين الحروف المجهورة، حيث تكرر تسع عشرة مرة مما يعطي جرسًا موسيقيًا عاليًا، لما للهمزة من قوة وانفجار أثناء نطقها فضلًا عن كونها صوتا حنجريًا يحتاج إلى جهد عضلي كما في قوله: **(معانقة أشباح الغابرين)**.

ويأتي حرف الميم في المرتبة الخامسة من حيث تردّده بين الحروف حيث المجهورة حيث تكرر ستًا وعشرين مرة معطيًا جرسًا موسيقيًا عاليًا، نظرًا لما تتّسم به الميم من صفات الاستفال والانفتاح والزلاقة والغنة. فضلًا عن كونها حرفًا شفويًا.

ويأتي حرف الراء في السابعة من حيث تردّده بين الحروف

المهجورة معطيًا جرسًا موسيقيًا عاليًا لما تمثّله الراء من أنها صوت تكراري ترددي ذلق.

ويأتي حرف الباء في المرتبة الثامنة من حيث تردّده بين الحروف المجهورة معطيًا جرسًا موسيقيًا عاليًا لما تمثله الباء من أنها صوت انفجاري شديد مستفل منفتح مذلق.

ويأتي حرف العين في المرتبة الثامنة من حيث تردّده بين الحروف المجهورة: معطيًا جرسًا موسيقيًا هادئًا لما تتسم به العين من أنها صوت متوسط مستفل منفتح حلقي.

أما بقية حروف الجهر فقد تردّدت بصورة قليلة ومتفاوتة، كالقاف تردّدت تسع مرات، والدال ست مرات، والغين خمس مرات، والجيم مرتين والذال مرتين، الظاء لم يرد لها تردّد.

أما الحروف المهموسة: فكان تردّدها في النص كما يلي:

التاء جاء تردّدها بين حروف الهمس خمسًا وعشرين مرة معطيًا جرسًا موسيقيًا عاليًا لما تتسم به التاء من أنها صوت مهموس مقلقل منفتح مستفل، لا يحتاج إلى جهد عضلي يخرج من طرف اللسان مع ما يحاذيه من الحنك الأعلى، كما في **(انحنت)** إذ توحي هذه الكلمة بشدة سقوط وانحناء، فالتاء ترسم صوت الارتطام الذي تتوقف عنده حركة الصوت النهائي للكلمة كما توقفت حركة هامة الغيم.

وتأتي الحاء في المرتبة الثانية من حيث تردّدها بين الحروف المهموسة حيث تردّدت ثلاث عشرة مرة وهي تعطي جرسًا موسيقيًا هادئًا لما تتسم به الحاء من أنها صوت مستفل

منفتح رخو، قصوي، كما في **(كان على الصيف ان يضمحل قليلاً)**، فالصوت يرسم صورة فناء الزمن (الصيف)، وكأن فناء الزمن أصبح شيئًا مشروعًا، يمارس حضوره بالانفجار والعلو الصوتي في «يضمحل» التي توحي بقسوة الفناء وشدة السقوط.

ويأتي الكاف في المرتبة الرابعة من حيث التردّد بين الأصوات المهموسة ثلاث عشرة مرة معطيًا جرسًا موسيقيًا عاليًا لما تتسم به الكاف من أنها صوت شديد انفجاري مستفل منفتح، كما في **«مفسحًا للخريف مكانًا لائقًا للأحلام الشعرية»**.

وتأتي السين في المرتبة الرابعة من حيث تردّده بين الأصوات المهموسة حيث ورد سبع مرات معطيًا جرسًا عاليًا لما تتسم به السين من أنها صوت منفتح مستفل صفيري كما في **«باوراقها الصفر المتساقطة»**.

كما يأتي الخاء في المرتبة الخامسة من حيث تردّدها بين الحروف المهموسة حيث ورد الحرف أربع مرات معطيًا جرسًا قويًا عاليًا لما للخاء من قوة تتمثل في أنها صوت حلقي مستفل مغلق، كما في **«كان على السفن والأرخبيلات»**.

أما بقية الحروف المهموسة فقد تفاوت تردّدها في النص على النحو التالي: الصاد تردّدت ثلاث مرات، والشين كذلك، أما التاء فلم ترد في القصيدة.

ويأتي النبر متماهيًا مع المقاطع الصوتية في تشكيل النص إيقاعيًا، وقد اختلفت نسبة تردّده مع كل مقطع، فالنبر على

المقطع القصير تردّد في ثلاث وعشرين كلمة مثل النبر على المقطع (عا) في على، و(ل) في يدلف.

أما النبر على المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص) فقد تردّد في ست عشرة كلمة مثل (قب) في قبل، (غير) في (القيم)، (لي) في (الليل)

والنبر على المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح) استحوذ على مساحة أكبر حيث تردّد في سبع ثلاثين كلمة مثل (كا) في كان، (را) في جراحة، (حا) في الصباحات.

ومن الملاحظ أن النبر على المقطع الطويل لم يرد في هذا الجزء من القصيدة لعدم وجود مقطع طويل في الوصل، وذلك لاعتماد بنية النص على الوصل دون الوقوف.

النبر عندما يقع على المقطع المتوسط المفتوح يستغرق زمنًا أطول وفي الوقوف نفسه يكون أبطأ في السرعة كما في المقطع (طا) في (المحيطات)، (ري) في (الخريف)، كما أن النبر مع هذا المقطع يزيد من وضوحه وبروزه أثناء النطق، وحرف المد الذي ختم به المقطع المتوسط يزيد من البطء لكثرة ذبذباته عن الحركة القصيرة حيث يبلغ ضعفها.

ويرى د. مراد عبد الرحمن مبروك: «أن التماثل في النبر يُسهم في تشكيل الإيقاع خاصة النبر الواقع على المقاطع المتماثلة، أي أن النبر الواقع في كل مقطع من المقاطع الصوتية، وبخاصة المقطع المتوسط، لأنه يشكل ركيزة أساسية في النص الشعري، يحدث إيقاعًا نغميًا وموسيقيًا يضفي على النص أبعادًا جمالية. ويتضح النبر من خلال الفاعلية الفيزيولوجية التي تحدث ضغطًا على أحد المقاطع الصوتية في النص،

لتشكل نبر الكلمة في النص، وتحدث ضغطًا على إحدى كلمات النص فيتشكل نبر الجملة»[1].

ويكون طول المقطع وسيلة من تحقيق النبر ـ غالبًا ـ إذ المقطع المنبور أطول من غير المنبور كما في (هذا) التي تتكون من مقطعين: الأول: (ها) (ص ح ح) وهو منبور، والثاني: (ذا) (ص ح ح) وهو غير منبور، فقد استغرق المقطع الأول (ها) نحو (274) جزءًا من الثانية، وهذا يعني أن المعدل 9، 10 فونيما في الثانية الواحدة.

أما المقطع الثاني (ذا) فقد استغرق نطقه نحو (206) جزء من الثانية، وهو يشير إلى أن المعدل 6، 14 فونيما في الثانية. وهذا ما يؤكد ما ذهبنا إليه من أن المقطع المنبور أكبر زمنًا وأبطأ تزمينًا أو سرعة من غيره، وهذا يدل على أن الطول قد يكون وسيلة لتحقيق النبر، كذلك يفيد الطول في التأثير في بعض أجزاء الكلام، فمثلًا إذا قارنت بين المقطع (لا) في (لاثقا)، و(كا) في (كان) و(مكانا)، والمقطع (لى) في (على)، و(رى) في (الكبرى)، فإنك تلاحظ أن المقطع (لا)، (كا)، (لى) استغرق نطقه نحو 434، من الثانية، أي معدل نطقه 7 فونيمات في الثانية، وهذا يعني أن المقاطع الأولى أطول وأبطأ من الثانية لإفادة معنى التوكيد.

ويمكن الإشارة إلى معنى التزمين الذي تقصده الدراسة:

(1) د. مراد عبدالرحمن مبروك: من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، **كتابات نقدية**، العدد 50، ابريل/نيسان 1996، ص 197.

فهو عبارة عن السرعة التي ينطق بها المتكلم ويحسّها السامع تجاه الكلام المنطوق، وهي تختلف تبعًا للظروف والمواقف والفنون، فإذا كنت تريد الإخبار عن شيء نطقت العبارة بنغمة هابطة، وإذا كنت تريد الاستفهام نطقت بنغمة صاعدة وهكذا، فالجملة يمكن أن يحمل معنى التهديد أو السخرية أو التهكم أو التعجب إلخ..، تبعًا لصورة التنغيم التي تنطق بها ويتضح هذا في قول سيف الرحبي:

ـ كان على القتيل أن يداوي جراحه قبل أن يموت.

ـ كان على الصباحات أن تنحني أمام هامة الغيم.

فعلو النغمة يخرج هاتين الجملتين من حال الإخبار إلى استفهام، فكأن الشاعر يريد أن يقول: أ: أكان على؟ وأكان على؟.

وقد تباينت المقاطع الصوتية التي تحكم بنية النص، فوردت كلمات ذات مقطع واحد بلغ عدد تردّدها عشر كلمات مثل: من، لا، في، إن، ووردت كلمات ذات مقطعين وبلغ تردّدها نحو تسع عشرة كلمة كما في كان، على، غير، قبل.

كما وردت كلمات ذات مقاطع ثلاثة بلغ تردّدها إحدى وعشرين كلمة مثل: يموت، نزيف، دماء، الغيم، ينحني، يداوي، الذرى.

ووردت كلمات ذات مقاطع أربعة بلغ تردّدها سبع عشرة مثل:

يضمحل، توجه، السفن.

ووردت كلمات ذات مقاطع خمسة بلغ تردّدها إحدى عشرة مثل:

الصباحات، الآخرة.

أما الكلمات ذات المقاطع الستة فلم ترد إلا مرة واحدة في كلمة «الأرخبيلات».

لم يرد في النص الشعري المقطع الطويل المغلق (ص+ ح ح ص) أو (ص+ ح + ص ص)، لأنه لا يكون إلا في الوقف والقصيدة لا تقوم على نظام الوقف.

كما أن حروف المد أخذت نصيبًا أكبر بالنسبة للنبر والتنغيم والتزمين والطول، لأنها أقوى وأبرز في السمع من الباء والتاء مثلًا وأعلى نغمة منها وأطول زمنًا وأبطأ سرعة، فهي العصب أو المركز الذي يضمّ حوله بقية عناصر المقطع لتظهر جميعًا: نطقًا وإدراكًا في صورة كلية.

وإذا نظرنا إلى الفرق بين الحركة القصيرة: الكسرة ـ الفتحة ـ الضمة والحركة الطويلة: حروف المد: الألف ـ الياء ـ الواو من حيث الإيقاع والمدى الزمني نراه كالتالي:

ـ الحركة القصيرة:

الكسرة: تتكون من 375 ذبذبة في الثانية

الفتحة: تتكون من 825 ذبذبة في الثانية

الضمة: تتكون من 400 ذبذبة في الثانية

ـ الحركة الطويلة:

حروف المد وتستغرق ضعف الحركة القصيرة:

الألف: تتكون من 1650 ذبذبة في الثانية

الياء: تتكون من 750 ذبذبة في الثانية

الواو: تتكون من 800 ذبذبة في الثانية

هذا التكوين الإيقاعي لا ينشأ مع النموذج أو القانون الثابت المعدّ سلفًا، ومن هنا تؤكد «قصيدة النثر» أن «حروف المد ذات أثر إيقاعي في تنغيم الكلام، فهي تفسح المجال لتنوع النغمة الموسيقية للكلمة أو الجملة، نظرًا لسعة إمكاناتها الصوتية ومرونتها، مما يؤدي إلى انسياب المعنى وتدفقه، وكذا التحكم بالمدى الزمني للكلمات في حالة الإنشاد»[1].

وقد تنوعت مصادر الإيقاعية في نص «سيف الرحبي» عبر التكرار لصيغ معينة مثل: كان على... أن.. التي تكشف إحساس الشاعر بالمرارة والألم والسخرية وفي الوقت نفسه شكل التكرار قيمًا أخرى ـ بالإضافة إلى الإيقاع ـ كالإيحاء بالزمن الماضي ومواجهة الحاضر له: التقاء زمنين متضادين يخلقان إيقاعًا متوترًا.

كما تنوعت حركة الإيقاع من خلال استخدام الأفعال والكلمات الدالة على الحركة مثل: انحنى ـ وجه ـ الانكماش ـ تعود ـ يتمايل ـ ينزل ـ يعبر ـ تهتز ـ يبحث.

كما اعتمد الشاعر على استخدام صيغ: فعيل ـ فعول ـ فعال ـ فواعل ـ أفعال، سواء أكانت الصيغ أسماء أم جموعًا أم صفات، فمن الجموع استخدامه لصيغ جمع المذكر السالم مثل: الساطعون ـ العابرين ـ السنون، وجمع المؤنث السالم مثل: الصباحات ـ المحيطات ـ الأرخبيلات.

هذا التنوع في استخدام الصيغ الصوفية للكلمات ذات

(1) عبد العزيز موافي: **«قصيدة النثر» من التاسيس إلى المرجعية**، ص374.

حروف مدّ يشير إلى طابع «قصيدة النثر» من حيث رغبتها في الانعتاق من الإيقاع الجاهز الخارجي واحتفائها بالتلقائي المصاحب للجواني الداخلي/ الحالة.

كما لاحظت الدراسة كثرة استخدام الكلمات المنتهية بتاء التأنيث مثل: الأخيرة ـ البسيطة ـ المدلهمة ـ الشعرية ـ العودة ـ المتساقطة ـ الرحلة ـ معانقة، وهذه الكلمات تشكّل قيمًا صوتية تتماهى مع السياق الدلالي.

إيقاع التخالف والتآلف

تقصد الدراسة بهذا العنوان إيضاح العلاقة بين إيقاع التفعيلة المستقرة في ذاكرة الموسيقى الشعرية وقانونها من خلال بنية تكوينها، أي من خلال مقاطعها، فالتفعيلات العروضية تتكون مثلًا من مقاطع ثلاثة أو نوى ثلاث هي: فا، علن، علتن، وردت في بنية الانتظام في الشعر التقليدي وشعر التفعيلة الذي حرّرها فقط من عدد تردّدها في السطر الشعري بدلًا من سلطة النظام والنموذج الكائن في عدد محدّد من التفاعيل لكل بحر، أما محاولة «قصيدة النثر» فكانت كسر هذا النمط الانتظامي التتابعي لخصائص التفعيلة وحركتها في سياق النص، وخلق علاقة جديدة لها تقوم على الخلل المتماهي مع التوتر الانفعالي وحركته غير المنضبطة أو المنتظمة تحقيقًا مع مبدأ تجاوب المعطى الإيقاعي مع المكون الانفعالي بوصفه نتاجًا، يكشف العلاقة بين حركة الشعور ـ الكائن بين مدّ وجزر ـ وحركة الدلالة.

والدراسة ستتخذ من تكوين النوى الثلاث إجراء تحليليًا إيقاعية يختلف عن النظام الذي أقرّته الإيقاعية الخليلية، حيث حافظت الإيقاعية الخليلية على انتظام وتتابع النواتين اللتين تشكلان تفعيلة البحر الذي تسير عليه موسيقية القصيدة في انتظام وسيمترية محكمة، منضبطة، مقننة، هذا النظام الصارم الذي يتأكد وجوده قبل وجود القصيدة، أي إنه معد سلفًا، سابقًا على

وجودها الذي لم يتشكل بعد، شكل جاهز لتجربة غير جاهزة!!، ومن هنا كان سعي قصيدة الحداثة ـ التي تربّت في حضن التفعيلة زمنًا إبداعيًّا طويلًا، استوعبت فيه كل إمكانات الإيقاع المقدس والذاكرة المحتلبة وقرع الطبول، الذي يشكّل ابتهاج القبائل ـ إلى الانفلات من قبضة السلطة الإيقاعية المستقرة والاتجاه إلى براءة الإنسان وبراءة الإبداع، فأصبح لكل حالة إيقاعها ولكل حالة تكويناتها وزمنها الخاص، واضطرابها وتواترها وانحيازها لذاكرة خاصة على حساب الذاكرة الجمعية التي تنفي تكرس النموذجية والتقديس، وتنفي الخصوصية والتفرد التي تقوم عليها «قصيدة النثر»، وتحرص على الحياة في كنفها وهوائها الطبيعي وهو النفي المنعتق من تعقيم الغرف الضيقة.

كانت التفعيلة في القصيدة الموزونة تتشكل عبر تردّد نواتين تردّدًا منتظمًا من النوى الثلاث المكونة لإيقاع الشعر العربي، وقد رصد كمال أبو ديب تحولات الإيقاع وانتظامه من خلال هذه النوى في دراسة مطولة أعدّها بديلًا للقراءة العروضية التي عرفتها الذاكرة العربية في كتابه «البنية الإيقاعية للشعر العربي».

وإذا حدث نوع من عدم الانتظام المحكم لحركة النواتين في سياق القصيدة، أصبح عيبًا وخللًا أطلق عليه بعض النقاد كسرًا عروضيًّا، يُلام عليه الشاعر، وكثيرًا ما كان يقع شاعر في معضلة يفرضها السياق أو القافية حتى يستقيم هذا النمط الإيقاعي المنتظم فيخالف القاعدة الصرفية أو النحوية أو اللغوية تمسكًا بالنظام الموسيقي وحفظًا على انتظام الحركة الإيقاعية المقدسة، وكان النقاد يقولون عن الشاعر الذي يقع في قصيدته هذا الجرم أنه صالح «الخليل» وخاصم «سيبويه» وهذا يؤكد مدى صلابة الوعي الجمالي وحرصه على التقليد لا نزوعه نحو ذاته التي تختلف عن ذوات الآخرين في علاقتها مع نفسها ومع

العالم، ويؤكد عدم الرغبة في النظر في الوعي الجمالي الموروث ومناقشته وربطه بسياق اللحظة الجمالية المتغيرة، فالكسر العروضي أو الخلل في انتظام تردّد النوى داخل التفعيلة له دوافعه على اعتبار أن المنجز الكتابي ردّ فعل للدافع أو حركة الداخل، فهو ناتج عن خلل أو كسر في حركة الشعور أو نبض الروح أو توتر العواطف أو ارتعاش النفس واضطرابها أو كسرها!! وبالتالي تكون صورة الإيقاع في وضعها المصاب بالخلل استجابة طبيعية لخلل الذات وتغير حالتها، وتجسيدًا للفطري والعفوي، وإشارة إلى التدفق الذي تحرص عليه «قصيدة النثر». أما الحفاظ على النسق والسيمترية أو تتابع نوى التفعيلة عبر سواكنها ومتحركاتها في إطار تنظيم صارم يؤكد القصدية، ويشير إلى أن «الإيقاعات المعدة سلفًا في كتابات الشعراء تخضع بقدر ـ قل أو كثر ـ لنوع من القصدية التي تخرج النص من براءة الابداع»[1].

وفي هذا السياق أكرّر ما قاله رفعت سلام: «ما من شيء يغري بالنشيد، ولا ـ حتى بالرثاء. فمن أين يجيء الإيقاع المضبوط، القياسي، المتواصل بلا اختلال، فيما الكون يعجّ بالفوضى، والروح بالتضارب؟ أمن خارج الكون؟ أم من خارج الروح؟[2].

في ظل هذه الرؤية لعلاقة التلقائية بالإيقاع وعلاقة الحالة الشعورية بحركة النوى المكونة للإيقاع. ستتناول الدراسة قصيدة

(1) عزت محمد جاد: **الإيقاعية مقاربة إجرائية على «قصيدة النثر»**، القاهرة: دار الفكر العربي 2002، ص46.

(2) رفعت سلام: **«قصيدة النثر» العربية ملاحظات اولية**، ص 31.

«الأصدقاء» لكمال عبد الحميد «من ديوان الوسيلة المتاحة للبهجة ـ فصلان في الجحيم[1]»، لترصد حركة الإيقاع المنطلقة مع حرية الكتابة الإبداعية، وتطالع التشكيلات الإيقاعية التي تحقّقها الذات في عزفها وبكائها وأنينها ونحيبها وهمسها وصراخها، في صمتها وتأملها لجراحها وللكون:

الأَصدقاءُ

كنتُ أقفُ على مقابرِهِم

أسألُ: كيفَ ماتوا مرةً واحدةً؟

وكان الحفارُ قد جاوَزَ المائة بعامين

هكذا رأيتُه وهو يتقيا دمًا أسودَ

ولا يجيبُني

كنتُ خائفًا بعد أن عرفتهم واحدًا واحدًا

ومطمئنًا لأنني لستُ بينهم

وبعد أن تحسستُ عظامهم

بكيتُ

لم تكن أحقادُهم معَهم

كانوا طيبينَ إلى حدّ الأسَى

لكنني بكَيتُ بمرارةٍ أكثرَ

(1) كمال عبد الحميد: **الوسيلة المتاحة للبهجة ـ فصلان في الجحيم**، بيروت، مؤسسة الانتشار العربي.

وارتعشتُ امامَ عظامٍ أعرفُها.

انا هنا إذًا

ولذا كان الحفّارُ يبكي

وكان الدمُ الذي يتقياه أسودَ

والمقابرُ التي بحجمِ شقةٍ متوسطةٍ

قطعتُها جريًا في ثلاث ساعاتٍ..

ثلاث ساعاتٍ وانا التفت خلفِي هاربًا

ولأنني انقلبُ كثيرًا في كوابيسي

ايقظتنِي زوجتي على حافة السريرِ

قبلَ حركةٍ واحدةٍ من السقوطِ.

تعلمت هذه القصيدة أواصر الصداقة مع النمط الاعتيادي سواءً أكان كلاسيكيًا أم تفعيليًا على مستوى البنية الإيقاعية، كما أنها تركت تقنية المجاز بمفهومه الأرسطي، واتجهت صوب ما يعمّق حداثتها فخرجت على النمط البدائي الواحد، واغترفت من بنية الفنون الأخرى خصوصًا السرد، وأضفت على بنيتها ما يعزز عمقها ورحيها وتخليها عن السطحية وانتسابها إلى الحداثة.

لقد فرض السرد إيقاعه على بنية القصيدة وأضفى عليها مسحة التأمل والهدوء، فالشاعر راوٍ، يسرد من الداخل، إنه راوٍ عليم، يصف وهو يلتحم بالأمكنة والأزمنة، له حضور عيني من خلال ضمير المتكلم.

وهناك تباين بين إيقاع السرد وإيقاع الحوار وإيقاع المجاز، فإيقاع أسلوب السرد ووصف الأمكنة لا بدّ أن يكون

أكثر ميلًا إلى الهدوء والبطء من إيقاع أسلوب المحادثة أو الحوار الذي يميل إلى السرعة في الإيقاع لكونه يقوم على عناصر الحديث الذي يحمل أسئلة وإجابات»[1]، وبتعبير آخر «إيقاع السرد ينبع من ذات الفرد الكاتب وهو يسترسل بالوصف أو الحدث تبعًا لرغباته الخاصة، بينما يتألف إيقاع الحوار من المشاركة مع الآخر، أي إنه ليس ذاتيًا محضًا وثابتًا بل متغيرًا لأنه ينبع من ذات واحدة»[2].

فالذات الساردة في قصيدة «كمال عبد الحميد» متأملة، متحركة، محتكة، تخلق الأحداث وتشارك في نموها، وتركن للوصف لترصد ملامح العالم وهي مشدودة إلى عناصر تكوينه، وترغب في اللحظة ذاتها الانفصال عنه لتتخلق من جديد، وتغيّر مواقع الاحتكاك والجدل، تستدعي التاريخ وتفكّ مكوناته، تقف مع كل معطى من معطيات اكتمال المشهد، تواجه نفسها بهذا التاريخ، تتكسر أمام الذاكرة، وتستعيد نفسها، ترفض زمن السواد الذي انتاب مكونات تاريخها السري: **(الحفار الذي يتقيأ دمًا أسود)**.

يحاكم «كمال عبد الحميد» زمن البراءة / الأصدقاء الذين كوّنتهم الذاكرة في كتابها السري.

من هنا تتحرك إيقاعات الوصف وتتوتر إيقاعات الأحداث، وتتغير صورة الصوت الذي يشكّل إيقاع الحالة وهي تلتقط علاقات متعددة، فالتوتر والجدل وإيقاع التذكر ـ بما

(1) محمد صابر عبيد: **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنى الإيقاعية**، ص42.

(2) السابق.

يحمله من أسى ـ لا يشكّل وجهًا أو صورة مستقرة أو متناسقة أو منضبطة، فلا بدّ أن تتغير صور الإيقاع تبعًا لتغير حركة الذات من خلال رصدنا لمكونات الإيقاع عبر النوى الثلاث (فا /٠)، (علن//٠)، (علتن ///٠)، ونرى كيف تسير حركة التكوين الإيقاعي عبر تحولات هذه النوى، وما سينتج عن تكرارها من تشكيلات إيقاعية.

وإذا كان كمال أبو ديب في دراسته «البنية الإيقاعية للشعر العربي» قد اعتمد على الوحدتين الإيقاعيتين فاعلن / فعولن /٠//٠ ـ //٠/٠، ورأى أنهما يمكن أن يتحولا إلى نواتين إيقاعيتين أعمق جذريًا هما (علن / فا). وأن تشكّل الوحدتين يعتمد علاقة (فا /٠) بـ (علن //٠) من حيث التتابع الأفقي (فعولن //٠/٠) هي إذن (علن + فا) بينما (فاعلن) هي (فا + علن).

ورأى أبو ديب أن (علتن) يمكن تقسيمها إلى (فا ـ علن) (/٠ ـ //٠) ولكنه تقسيم قسري، إرادة للتسهيل والتوضيح. ولكن هذا الاعتقاد يظل قسريًا على الرغم من الهدف منه ولكن الأجدى تقسيم البحور وتحليلها عن طريق ثلاث نوى إيقاعية هي (فا /٠)، يت (علن//٠)، (علتن///٠). وهذا التقسيم هو الذي تعتمد عليه الدراسة في تحليلها لقصيدة (الأصدقاء).

وإذا كان الشعر العربي قد اعتمد في تشكيلاته الإيقاعية الموزونة على التكرار التام للواحدة. فإنه لم يتجاوز الشكل التام لها وهو تكرار الوحدة أربع مرات كالتالي:

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

وقد رأى أبو ديب أن هذا التكرار للوحدة الإيقاعية (فاعلن) يمكن أن تصبح كالتالي:

علن فا علن فا علن فا علن فا .

ومن أجل خلق تشكيلات جديدة يمكن أن تصبح كالتالي:

علن فا علن فا علن فا علن فا .

أو

علن فا علن فا فا فا علن فا فا فا..

وهكذا.

ما فعله كمال أبو ديب «هو تأسيس نظام آخر. إنه يكشف عن الطاقة الموسيقية في اللغة ويدلّ على مفاتيح تفجيرها»[1].

وإذا كانت تشكلات أبو ديب الإيقاعية بالأصول / البحور وتكرارها في إطار نسقي متغير الفروع لكن الأصل: إيقاع الوحدة المكررة تنتج تشكيلات متوازية، فإن دراستنا تكشف التغيرات الإيقاعية وتحولاتها وتشكلاتها غير المنتظمة أو المتكررة في نسق ثابت، حتى وإن حدث تكرار للنوى الثلاث غير أن تكرارها لا يُعدّ نمطًا أو قانونًا أو نموذجًا، إنه تكرار الفوضى أو تكرار على غير قاعدة.

كما تدخل وحدات أو تشكيلات إيقاعية مختلفة عن النوى في حجم بنائها. وهذا ما يدلّ على زخم الإيقاع المتنوع في «قصيدة النثر» والشعر في الوقت نفسه إلى أهم مميزاتها: عدم القونتة أو النمذجة.

تتحرك قصيدة الأصدقاء حركة غير منتظمة، تتحول من

(1) أدونيس: هذا الكتاب لكمال أبو ديب: البنية **الإيقاعية للشعر العربي**، الغلاف الخارجي.

تشكيل إيقاعي إلى آخر، وربما تتكرر نواة ما بين النوى الثلاث، فتحدث انتظامًا في زمن إيقاعي محدد، وأحيانًا تنتشر تشكيلات إيقاعية خارج نطاق النوى مما يؤكد كما هي لحظة الوجود الخارجي في علاقة جدلية بين الذات والعالم وإيقاع الكتابة، الذي يُعدّ تطهيرًا، تتوق إليه الروح، وتترجمه الحالة الشعورية.

ترصد الدراسة مكونات الإيقاع في القصيدة عبر تردّد متحركاتها وسواكنها التي تشكل مقاطع صوتية تشير إلى حركة الشعور، وتقوم الدراسة بكتابة كل سطر من القصيدة مصحوبًا بالتقطيع لمكونات الإيقاع، كما تشير الدراسة إلى إحصاء الحروف المجهورة والمهموسة في السطر، حتى يعاين القارئ حركة الإيقاع. وترمز إلى الحرف المجهور بـ(هـ) والمهموس بـ (م).

كنت أقف على مقابرهم

٥/	/	///	٥//	٥//	٥///
فأ	فَ	علَتْ	علن	علن	علتن

هذا النمط البنائي القائم على بنية الحكي وهي بنية سردية، تمنح الشاعر هدوءًا في التأمل، فيقدم مزيدًا من التفاصيل والجزئيات في تصوير الحالة الشعورية التي هيمنت عليه، تردّدت (فا /٥) مرة واحدة في السطر وسيطرت نوى علن //٥ وعلتن ///٥، وتردّدت بنية إيقاعية خارج نطاق النوى الثلاث ـ المتعارف عليها ـ تتكون من ست حركات (//////٥) وهي وحدة موسيقية ممتدة لم ترد في القصيدة كلها إلا مرة واحدة تستغرق زمنًا إيقاعيًّا طويلًا يفرض زمن الوقوف وحركته الممتدة في الوقت نفسه: زمن الحسرة والفجيعة الذي يشير إلى عمق اللحظة والشعور بطولها، ليكون الإيقاع بطيئًا

يتماثل مع زمن التأمل والوقوف على مقابر الأصدقاء الذين تحول زمن وجودهم إلى زمن الفقد فجأة دون سابق إنذار، وكأن الشاعر وقع على الفجيعة وهو يمارس إيقاع الحزن والصدمة واستعادة التوازن، كأنه يقع تحت تأثير الضغط النفسي والشعوري اللذين يصلان إلى الاختناق فيضغط على الإيقاع عبر مقاطعه الصوتية الطويلة التي تتجاوز الحركة والسكون أكثر من حركة وتردّد حروف الجهر بصورة مهيمنة حيث ورد الجهر اثنتي عشرة مرة في مقابل حروف الهمس أربع مرات.

وهذه النسبة تشير إلى الملمح النفسي المصاحب لإيقاع الحكي وحال الشاعر العاطفية من خلال حروف الجهر، فحرف الجهر هو حرف أشبع الاعتماد في موضعه ومنع النفس أن يجري معه، حيث يحدث انسداد مجرى الصوت كليًا، يمنع النفس أن يجري معه نتيجة المغلق المحكم يعقبه انفجار أو انسداد جزئي يسمح للهواء بالمرور مع وجود خفيف يعقبه احتكاك.

كما يحتاج الجهر إلى بطء في الأداء. وكلما ازداد نسق الجهر في النص خفت الأداء وضعف، وهي حروف تحتاج إلى سرعة وشدة أثناء الأداء، على عكس الهمس في البناء النصي، حيث يؤدي إلى قوة الأداء، لأن حروف الهمس أقل وضوحًا في السمع.

اسال كيف ماتوا مرة واحدة؟

/0 /0 /0 //. /0 /0 //0 /0 ///0

فا فا فا علن فا فا علن فا علتن.

تتغير سرعة الإيقاع في هذا السطر حيث استحوذت النواة (فا) على بنيته الصوتية، فتردّدت ست مرات، وكأن لهاثًا يتتاب

أنفاس الشاعر وهو يتساءل عن كيفية الفناء، في الوقت الذي يحمل فيه السؤال استنكارًا، ودهشة: دهشة الفاجعة والألم، أراد أن يخطف قناعته بحتمية الموت النفسي، فالأصدقاء مروا على وعيه وشعوره كالطيف وسقطوا في لحظة واحدة، تلك اللحظة التي تتلاحق كما يتلاحق إيقاع النواة القصيرة. وترتفع في السطر نسبة الجهر (13)، في مقابل الهمس (7).

وكان الحفار قد جاوز المائة عام بعامين

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

علن فا فا فا علن فا فا فا فا

ولأن الشاعر يرصد مشهدًا للفناء المباغت عن طريق السرد وهو الراوي العليم، تضغط عليه مكونات الإيقاع المتوالي القصير فتردّد (فا) واستحوذت على بنية السطر حيث تردّدت ست مرات، وتضافرت حروف الجهر التي بلغت أكبر نسبة تردّد في هذا السطر فوردت أربعًا وعشرين مرة في مقابل الهمس أربع مرات، مما يشير إلى التوتر الحاد في استدعاء زمن التذكر / زمن الوصف وكأن تزايد حروف الجهر قد أحدث استرخاء وامتدادًا صوتيًا متماهيًا مع الامتداد الزمني الذي تشير إليه هيئة (الحفار) العتيق الذي جاوز المائة بعامين، وقد تأكد الهدوء والبطء الإيقاعي الماثل للبطء الزمني: عمر الحفار من خلال تردّد تشكيل إيقاعي خارج النوى تجسد في خمسة متحركات وبعدها يأتي ساكن وكأن مهمة الحفار امتدت مع حركة مكونات المقطع الصوتية: متحرك وساكن وجهر (24) وهمس (4)، لتهدأ بعد إنجاز مهمته مع التقاء ساكنين في نهاية السطر، وكأن الإيقاع عبر متحركاته وسواكنه في تشكيلات نهاية السطر تشير إلى المدى الزمني الذي يشكل حياة الحفار ويرسم عمره المديد.

هكذا رأيته وهو يتقيأ دما أسود

/o //o //o /o //o ////o //o /o /o

فا علن علن علن فا علن علن فا فا

يصف الراوي العليم / الشاعر حركة الحفار التي تميل إلى الهدوء والاسترخاء، فيأتي الإيقاع مصاحبًا لحركة المشهد بطيئًا ممتدًا، لذا كان تردّد (علن // 5) أكثر استحواذًا على إيقاع السطر من (فا) التي تراجعت عن حركتها في السطر السابق كما وردت تشكيلة إيقاعية من أربع متحركات، تقلّل من سرعة الحركة، وارتفعت نسبة الجهر (17) في مقابل الهمس (7) لتبطئ من زفير الايقاع، وكأن الحفار يلفظ أنفاسه ببطء أو يواجه هذا الواقع المتردي المعتم بحزنه العميق وانهياره المجاني الذي جعله يؤثر الصمت:

ولا يجيبني.

//o //o //o

علن علن علن

تكرار النوى (علن // 5) ثلاث مرات في السطر متواترة واستحوذ الجهر على البنية فازداد التوتر واحتد الإيقاع الذي يكشف عن صمت الحفار الذي استوعب مدة زمنية طويلة، كما تلاشى الهمس في السطر، وكأن الشاعر قد حاول مرارًا أن يعرف منه شيئًا وانتظر الرد طويلًا، فالإيقاع يرسم حالة الجدل بين الحفار والشاعر، فيسود الانفجار أمام الصمت: الشاعر يصرخ والحفار يؤثر الصمت والبياض.

كنت خائفًا بعد أن عرفتهم واحدًا واحد

/o //o /o //o //o /o //o //o /o //o /o //o

فا علن علن فا علن علن علن فا علن فا علن

ومطمئنا لأني لست بينهم.

//o //o /o //o //o /o //o //o ///o

علن علن فا علن علن فا علن (ف + علن)

1 ـ وبعد أن تحسست عظامهم

//o //o /o //o ///o //o

علن علن علن فا (ف+علن) علن

بكيت

//o /o

علن فا

تستحوذ (علن//o) على بنية المقطع فتردّدت عشر مرات في مقابل (فا/o) أربع مرات فتضفي استرخاء وهدوءًا تامين على إيقاع المقطع بالإضافة إلى تشكيلتين لـ (فاصلة صغري ///o) لتزداد نسبة حضور المتحركات في مساحات إيقاعية متقاربة، فكأن الشاعر قطع مساحة زمنية تماهت معها مساحة إيقاعية مماثلة، تمنحه اليقين والإدراك لواقع متحول مفجوع فيه أو سقوط زمن البراءة / الصداقة.

سيطر السرد على بنية الحالة وبنية النص فكان الاسترخاء والهدوء الإيقاعي المتجسد في انتشار مقاطع صوتية ممتدة عبر متحركين وساكن(//o) وانتشر التوتر وازدادت حدته وإيقاعه الداخلي على الحالة الشعورية، فالاكتشاف كان يمرّ عبر زمن ممتد على مستوى البنية اللغوية والإيقاعية معًا ممتزجًا بالتوتر والخوف والحزن الذي أفضى إلى الحسرة واليقين المراوغ، لحظتها يتساوى الفقد: فقد الأصدقاء والحضور، فالذات ـ رغم حزنها القاسي ومعاناتها ـ تطمئن لقرار الفقد والخروج والانحياز

للوحدة، تجترّ حنينها ـ الذي يمثّل الروح بالنسبة لها كما يشير كمال عبد الحميد في لقاء آخر بقوله عن صداقته للحنين **«صدقني ستموت إذا لم اقابلك يوميًا»**.

ويتعادل الجهر والهمس مع قرار الذات إيقاعيًا حيث يتردّد كل منها مرتين على الرغم من الضغط والجهد العضلي في إخراج الصوت في المقطع الأول (///٥) من الفعل «بكيت»، وكأن الكلمة إيقاعيًا تحولت إلى (بكيا) التي تشير صوتيًا إلى الألم والحسرة وحرقه البكاء والأنين، وتأتي (فا/٥) لتكون صوت الانفجار لهذا الاحتجاج الخاص على علاقة يغمرها الموات.

ـ لم تكن أحقادهم معهم.

٥/	٥//	٥/	٥/	٥//	٥///	
فا	علن	علتن	فا	فا	علن	

ـ كانوا طيبين إلى حد الأسى.

٥/	٥/	٥/	٥//	٥///	٥/	٥/	٥//	
فا	فا	فا	علن	علتن	فا	فا	علن	

ـ لكنني بكيت عرارة اكثر.

٥/	٥/	٥//	٥//	(٥////)		٥//	٥/
٥/	فا	فا	علن	علن		علن فا	فا

ـ وارتعشت امام عظام أعرفها.

٥/	٥//	٥///	٥//	٥/	٥/	٥/	٥///
فا	علن	علتن	علن	فا	فا	علتن	

تعيش الذات علاقتين متداخلتين: علاقة الذات بالآخر /

الأصدقاء الذين ماتوا مرة واحدة وعلاقة الذات بنفسها، ففي علاقتها بالآخر كشفت ملامحه الداخلية، فهيمنت بنية السرد واستحوذ الهدوء والاسترخاء على الإيقاع في الوقف الذي تفاقمت فيه جدلية الذات والآخر تفاقمت جدلية البنية الإيقاعية، وإنحاز الإيقاع إلى مقاطع / نوى متكافئة، فيسير الإيقاع من السرعة إلى البطء، حيث يبدأ السطر الأول في المقطع بـ (فا /٥) وتتحول إلى (علن//٥) وتعود (فا/٥) لتتوالى مرتين متتابعتين، وكأن الشاعر يمرّ سريعًا على تلك الصفة التي كانت سببًا لسقوطهم (أحقادهم)، ثم ينتهي السطر بإيقاع الاسترخاء (///٥)، وتأتي الميم لتسهم بدورها الإيقاعي في إشاعة جو الانحباس.

ويتحول الماضي بصيغة المضارع المنفي (لم تكن) إلى صيغة سردية تحتوى الماضي زمنًا وصيغة (كان) ممتزجة بموضوعها (وا) يسهم هذا التحول الصيغي لبنية سردية إلى تحول إيقاعي أكثر هدوءًا في حركة الوصف لهيئة الآخر / «الأصدقاء» ولكنها هيئة داخلية تصل إلى حدّ التناقض فهم طيبون ـ مدى إيجابي ـ إلى حد الأسى/ مدى سلبي.

ولأن الشاعر يرصد صفة متغيرة لم يرغب تأملها جاء الإيقاع سريعًا، فانتشرت النوى (فا /٥) خمس مرات في مقابل (علن //٥) مرتين وعلتن مرة واحدة، فيتحرك الإيقاع مدًّا وجزرًا، كما تتحرك حالة الشاعر النفسية بين النفي والإثبات، بين القبول والرفض، بين اليقين والشك، بين الهدوء والاصطخاب.

وتفارق الذات حالة الوصف الخارجي ورصد جزئياته إلى الوصف الداخلي، فتجتر أحزانها، وتلوك مرارة الفقد: فقد

البراءة والاطمئنان والتواصل مع الآخر، ويتحول الإيقاع من السرعة التي تنتاب الاسترجاع عندما يتحد بالذات: الذات الناطقة/ذات الشاعر (لكن ـ ني) في (لكنني) يدخل الإيقاع خطوة الاسترخاء الذي تخلقه النواه (علن//٥) وتتكرر مرتين، فينتظم الهدوء والتوتر في آن، وتمارس الذات شهوة التعويض بالبكاء المر: (لكنني بكيت بغزارة أكثر) فتقل الحركة ويرتفع الإيقاع، ويتمدد المدى الزمني عبر تشكيلة إيقاعية تتجاوز تكوين النوى الثلاث، فتنتشر المتحركات: أربع حركات (////) وكأننا نسمع صوت البكاء المتواصل الذي يحتمل وقتًا أطول يتماثل مع حرارة أكثر، فالاتكاء على مقطع صوتي ممتد، يحقّق استرخاء وهدوءًا، ويدخل في جدل مع الدلالة فكأن الإيقاع يرسم صورة الذات في هيئة بكائها وزمنه، وتزداد السرعة ويرتفع الإيقاع مرة أخرى في نهاية السطر عندما يتحول الإيقاع من النواة (//٥) إلى (فا/٥) التي ترددت مرتين.

ويستمر البطء الإيقاعي الذي تفرضه البنية السردية عبر تقنية الوصف والحكي، فلم يزل الراوي العليم ممتزجًا بأحداثه متوترًا في رؤيته للعالم، منكسرًا في مشاعره، يكتب لحظة الاكتشاف، ويعلن عن معرفة يتأمل كل أبعادها: **(وارتعشت أمام عظام أعرفها)** فيعود الإيقاع إلى الاسترخاء والهدوء والبطء، ويتوازى تردّد النوى الثلاث حيث تردّدت (فا/٥) ثلاث مرات و(علن//٥) مرة واحدة، (علتن///٥) ثلاث مرات.

وفي المقطع الثاني من القصيدة تعلن الذات عن وجود مستقر، ترقب المشهد الجنائزي بكل أبعاده، فيأتي الإيقاع منتظمًا هادئًا في حركته متفجرًا في صوته عبر حروف الجهر التي هيمنت على بنائه.

ـ أنا هنا إذا.

٥// ٥// ٥//

تتردّد (علن //٥) في كل بنية السطر، ثم يتحول هذا الاستقرار النغمي الإيقاعي إلى إيقاع متحول، متحرك، متوتر، وهو يرصد المشهد الأخير، يقدم كثيرًا من التفاصيل التي سبق أن رصدها، ليؤكد يقينه بالانهيار ورغبته في الخروج وهو مسكون بالخوف والذعر.

ـ ولذا كان الحقار يبكي.

٥///	٥/	٥/	٥/	٥/	٥//	٥/	٥/
علتن	فا	فا	فا	فا	علن	فا	

ـ وكان الدم الذي يتقياه أسود

٥//	٥/	٥//	٥//	٥///	٥///	٥/	٥//
علن	فا	علن	علن	علتن	علتن	فا	علن

ـ والمقابر التي بحجم شقة متوسطة

٥/	٥//	٥//	٥//	٥//	٥//	٥//	٥//	٥//	٥///
فا	علن	علن	علن	علن	علن	علن	علن		علتن

ـ قطعتها جريًا في ثلاث ساعات.

٥//	٥//	٥/	٥/	٥/	٥//	٥//	٥/	٥/	
علن	علن	فا	فا	فا	علن	علن	فا	فا	

ـ ثلاث ساعات وأنا ألتفت خلفي هاربًا.

٥// ٥// ٥/ ٥/ ٥/// ٥/ ٥// ٥/ ٥/// ٥//

عندما ترصد الذات جزئيات المشهد المتحرك يرتفع صوت الإيقاع ويجنح نحو السرعة والتلاصق، ويتنقل من الاسترخاء

حيث ابتداء السطر بـ النواة (علتن ////٥) في وصفة لعالم الحفار: **(ولذا كان الحفار يبكي)** ثم تسود (فا) (/٥) حيث تردّدت خمس مرات لتحمل معها توترًا إيقاعيًّا يتصاعد معه الجهر الذي بلغ تردّده ثلاث عشرة مرة في مقابل الهمس خمس مرات.

يعود الاسترخاء إلى الايقاع عبر انتشار النواة (علن) (//٥) حيث تردّدت أربع مرات، ويزداد الاسترخاء مع النواة المسترخية أو الممتدة (علتن////٥) في الوقت الذي يسود فيه الجهر في ثمانية عشر موضعًا في مقابل الهمس في أربعة مواضع في قوله: **(وكان الدم الذي يتقاه اسود)**. ولأن الراوي العليم يرصد جزيئات حدث استقر زمنه وتلاقت حركته يسود البطء والهدوء والاسترخاء في مكونات العلاقة التي خلقها الحفار، فيظل توالي النواة (//٥) (علن) و(علتن////٥) ليصف الراوي مسرح الحدث وزمن الفجيعة في علاقته بذاته التي حاولت التعرف على جغرافية الرؤية العدمية فتحولت بالتالي إلى مرحلة من التوتر الذي يصاحبه تحول في الإيقاع، **(والعقابر التي بحجم شقة متوسطة)** فيتسم الإيقاع بمناخ السطر السابق، حيث انتشار النواه (علن//٥) و(علتن////٥)، فالأولى انتشرت في هذا السطر ست مرات، والثانية/// ٥ مرتين متواليتين في نهاية السطر وكأن الاسترخاء بلغ مداه في حركة الإيقاع.

وتمارس الذات الساردة حركة متزنة مع إيقاع المكان الذي ترصد أبعاده وحدوده وترصد في الوقف نفسه حركتها الجدلية معه، فزمن الإيقاع المكاني يتوازى مع إيقاع حركة الذات، الحدود المكانية والإيقاعية التي تتجسد زمنيًّا في ثلاث ساعات تملك الذات قوة حركية وإيقاعية مماثلة لها مختلفة في الكينونة

والهيئة حيث يهيمن عليها الخوف والتوتر والانكسار ثلاث ساعات:

18 ـ قطعتها جريًا في ثلاث ساعات:

//٥	//٥	/٥	/٥	/٥	//٥	//٥	/٥	/٥	/٥
علن	علن	فا	فا	فا	علن	علن	فا	فا	فا

الإيقاع يماثل الحركة التي تمارسها الذات على المكان فكأنه يقيس سرعتها وهي تجري مذعورة في مقابل الأصدقاء، فتنتشر النواة (فا/٥) خمس مرات لتشير إلى التلاحق، وكأن أنفاس السارد تلهث رغبة في النجاة والانفلات، فيرتفع الصوت الانفجاري حيث يسود الحرف المجهور من خلال تردّده سبع عشرة مرة في مقابل المهموس عشر مرات.

وعندما يعود الراوي العليم إلى التذكر لعلاقة زمن الواقع مع زمن الحركة التي تمارسها الذات يختلف زمن الإيقاع على الرغم من التوتر والقلق الحاد الذي يهيمن عليها:

19 ـ ثلاث ساعات وانا التفت خلفي هاربًا.

//٥	//٥	/٥	/٥	////٥	//٥	/٥	///٥	///٥	//٥
علن	علن	فا	فا	لعلتن	علن	فا	علتن	علن	علن

يميل الإيقاع إلى الهدوء والاسترخاء على الرغم من تكرار: (ثلاث ساعات) (زمن الواقع) في السطرين لكن اختلاف التذكر عن ممارسة الواقع أحدث اختلافًا في الإيقاع، فإذا كان السطر الثامن عشر قد ابتدأ بحركة الذات وانتهى بزمن الواقع، فإن السطر التاسع عشر قد بدأ بزمن الواقع (ثلاث ساعات) بحركة الذات ولكنها حركة تذكر، فأصبح (زمن الواقع) زمن تذكر أيضًا تحكمهما حالة شعورية مختلفة ومن هنا إذا دقّقنا الملاحظة القرائية لحركة النوى الثلاث في السطرين، حيث كان

الثامن عشر كما ذكرنا تسوده النوى (فا)، لأن حركة الذات هي المهيمنة في جدلها مع زمن الواقع. أما التاسع عشر فتحكمه حالة شعورية مختلفة، حيث الخوف والذعر والتوتر الحاد والإحساس بالفجيعة التامة والانكسار في إطار زمن التذكر، فيعود الإيقاع إلى زمن أطول، مسترخ بطيء، فتكررت النواة (علن//٥) أربع مرات، ويتسع الاسترخاء فترد تشكيلة خارج النوى أطول زمنًا وأكثر حركة تتكون من أربع حركات وساكن (////٥) والتي يمكن تقسيمها إلى (ف +علتن) (/ + ///٥) وتتردّد النواة (علتن///٥) مرة واحدة في مقابل (فا/٥) مرتين.

يدخل زمن اليقظة في جدل حاد وتوتر عميق مع الزمن الحلم أو زمن ما قبل السقوط/ زمن الكوابيس، الغفوة، الغياب ـ وزمن ما بعد السقوط: الادراك، الاكتشاف، الوجود، اليقظة ـ فجاء الإيقاع بطيئًا، مسترخيًا، ممتدًا يشاكل حركة الذات في جدلها مع زمني الحضور والغياب: الحلم والواقع فسيطرت النواتان علن//٥، علتن///٥.

20 ـ ولأنني اتقلب كثيرًا في كوابيس.

///٥	//٥	///٥	///٥	/٥	/٥	//٥	/٥	/٥	/٥
علتن	علن	علتن	علتن	فا	فا	علن	فا	فا	فا

تشاكل حركة الإيقاع المسترخية حركة الذات (أتقلب كثيرًا) فكأن الإيقاع يرسم حالة الذات وهي تقطع الملل والفراغ والسأم في ظل الكوابيس والتوتر، فاعتمد تشكيل الإيقاع على انتشار النواه (علتن///٥) في بداية السطر وتحولها إلى (علن//٥) ثم عودتها إلى(علتن///٥)، ثم تدخل تشكيلة إيقاعية أكبر من النواتين: علن//٥، علتن///٥، تتكون من (////٥)

أربع حركات وساكن، في الوقت الذي تنتشر فيه الجهر (2). وتتراجع نسبة الهمس(6)، وبهذا يرسم الإيقاع المدى الزمن الذي تستغرقه الذات مع كوابيسها، في المدى الطويل، وكأن الإيقاع يشير إلى واقع المعاناة الممتد الطويل الذي تعانيه ذات الراوي العليم.

21 ـ أيقظتني زوجتي على حافة السرير.

/٥	//٥	/٥	/٥	//٥	//٥	/٥	//٥	//٥	//٥
فا	علن	فا	فا	علن	علن	فا	علن	علن	عل

22 ـ قبل حركة واحدة من السقوط.

/٥	/////٥	/٥	///٥	//٥	//٥	٥
فا	ف	علتن	فا	علتن	علن	علن

تسيطر سرعة الحركة في بداية السطر الحادي والعشرين عبر فاعلية الآخر: (أيقظتني زوجتي) حيث تتردّد النواة (فا/٥) ثلاث مرات في مساحة زمنية ضيقة، فكان تحول الشاعر من غفوته إلى اليقظة عبر فاعلية الزوجة قد استغرق زمنًا قليلًا كما يشير زمن الإيقاع المتمثل في الوحدات القصيرة المتوالية وعدد تردّد الجهر بنسبة 3 ـ 1.

وفي السطر الأخير من القصيدة يختزل الإيقاع مرحلتين أو زمنين: زمن الحلم وزمن اليقظة، زمن الكوابيس وزمن السقوط /الإدراك /اليقظة، فيبدأ السطر بتشكلية إيقاعية لم ترد طوال القصيدة على نسق الامتداد والاسترخاء، فتقع بعد (فا) (/٥) خمس حركات تشير إلى (حركة واحدة من السقوط) حركة الذات قبل إدراكها ويقظتها، وكأن حركة ما قبل السقوط طويلة جدًا، تجملت فيها الذات وعانت صراع الكوابيس وأنفقت زمنًا في الملل والضياع والخديعة، أسهم الإيقاع في تصويرها فجاء

على هيئتها بطيئًا مسترخيًا متوترًا وسادت النواتان (علتن///٥) و(علن//٥) وتراجعت (فا/٥) فلم ترد إلامرتين.

يختتم السطر والقصيدة بصورة إيقاعية تشير دلاليًا إلى حركة الذات حيث كلمة (السقوط) التي تنتهي بحرف الطاء وهو حرف مجهور، شديد، مستعل، واجتمع في نهاية الكلمة مد نتيجة التقاء الساكنين في الوقف وهذا يتناسب مع حالة السقوط، ويوائم حالة الموت التي تعانيها الذات، واجتمعت في المكون الإيقاعي، فالموت ينتهي بـ(لا حركة) والكلمة والقصيدة كذلك ـ تنتهي بالتقاء ساكنين = بلاحركة.

فالإيقاع في هذه القصيدة إيقاع سردي ـ كما أشرنا في بداية الدراسة ـ يتسم بالهدوء والاسترخاء والامتداد، حيث تردّدت نوى الامتداد الإيقاعي: علن//٥ وعلتن///٥ أكثر من فا/٥ التي تشير إلى السرعة، فالنواة (/٥ فا) تردّدت طوال القصيدة ثلاثًا وسبعين مرة، و(علن//٥) سبعًا وسبعين مرة و(علتن///٥) ست عشرة مرة، وتشكيلات أخرى خارج النوى الثلاث تتكون من أربع أو خمس أو ست حركات وساكن، وهذه تشكيلات لم تحفل بها قصيدة التفعيلة، ولم ترد فيها إلا نادرًا واعتبر ذلك عيبًا موسيقيًا، لأنه يخرج على قاعدة القياس/التفعيلة، كما أن البنية السردية التي اعتمد عليها الشاعر في بناء قصيدته استوجبت بناء إيقاعيًا بطيئًا فرضه الجهر الذي استحوذ على البنية، حيث تردّدت حروف الجهر (2276) مرة، في مقابل (116 مرة) لحروف الهمس، مما يشير إلى البطء، وارتفاع الصوت.

هذا التشكيل الإيقاعي الذي قامت الدراسة بقراءته يؤكد عدم خيانة التجربة والبوح دفعة واحدة في إطار التجربة التي

تسبق الإيقاع، فيأتي الايقاع طيعًا دالًا، تابعًا لحركة الحالة الشعورية والنفسية، ويصبح أداة جمالية طبيعية غير مفروضة قسرًا، ولهذا كانت «قصيدة النثر» أكثر تعقيدًا في إدراكاتها الجمالية وأدواتها الفنية، لأنها غير نموذجية وغير معدة سلفًا، قصيدة غير موجودة من قبل، غير ساكنة، غير متوقعة، لا يصلح معها الإعداد والتخطيط.

أي قانون موسيقي منتظم، محدد، قياسي، يحتوى هذا الأرخبيل وهذه الطوطمية الباذخة وضجيج الجسد والروح؟، الروح العارية من إرث القبيلة، أي بحر منتظم يتكون من مقاطع صوتية ثابتة بحجم الانطلاق نحو نافورة النار؟، أي إيقاع متواتر يلم الطنين المباغت والصمت وانفجارات الروح الطامحة إلى الحياة؟ أية تفعيلة تحتمل البكاء المر والفرح الحزين والسقوط والانكسار؟ أي (فا) أو (علن) أو (علتن) وهي منتظمة تموسق الفوضى، تحتوى حنين العاشقين المتوقدين وفساد السياسة؟ أي إيقاع غير إيقاع الفطرة والسذاجة والعفوية يكتب نصًا كأحلام الصبايا ودهشة الأطفال؟.

الإيقاع التشعبي وشعرية الكتاب

قبل أن تشير الدراسة إلى مفهومها للإيقاع التشعبي، تشير إلى مفهوم النص التشعبي بوصفه الأشمل الذي يتحقّق الإيقاع فيه. فالنص التشعبي أو ما يطلق عليه الهيبر تكست (Hypertext) هو التعبير الوصفي لأحدث أشكال الكتابة الالكترونية، وهو يشكل نصًا إلكترونيًا يرتبط بنصوص أخرى عن طريق روابط داخل النص. كما تشير (Hypertext) من خلال ترجمتها الحرفية إلى (النص الفائق).

فالنص التشعبي هو نص الكتروني يرتبط بالحاسوب أو الشاشة، يعتمد على دور القارئ بوصفه منتجًا، فيتحرك في الاتجاه الذي يرغبه، حتى يحقّق نصًا متعالقًا مع نصوص أخرى من خلال حركته وتجوله بالنقر على النص الذي يريد الدخول إليه، وهو في حالة وجوده في نص آخر وبالتالي يتمتع بوجود الصوت والحركة للصورة المتحركة أو النص المتحرك.

أما إذا تحوّل النص التشعبي من إلكترونيته على الشاشة إلى الطباعة فإنه يفقد سمات أهمها الصوت والحركة والصورة.

كما أن النص التشعبي ـ في وجهة نظر الإلكترونيين ـ من خصائصه التفاعلية، حيث تعتبر تفاعلية النص التشعبي واحدة من

أهم خصائص وجوده، حيث تقوم بين الوثيقة ومستخدمها علاقة ليست أحادية الجانب، ولكنها تناظرية، بعبارة أخرى لا يكون التواصل في اتجاه واحد، ولكن في اتجاهين للنص الورقي. هناك تفاعل حقيقي بين النص التشعبي وقارئه الذي يستطيع على سبيل المثال أن يخلق لنفسه طريقًا خاصًا في الوثيقة، يمكنه أن يختار عدم مشاهدة هذا القسم أو ذاك أو ينتقل إلى ما هو أساسي أو ينصرف عن التعمق في هذا الجانب أو ذاك. إذن فقراءة النص ذات هندسة متفاوتة.

هذا المفهوم للنص التشعبي الإلكتروني وخصائصه استطاعت الشعرية الجديدة ـ وأعني «قصيدة النثر» ـ أن تجعلها قابلة للتحقق من خلال الكتابة الورقية عبر خلق نص يعتمد على التفاعلية والتعددية والحركة والتشعب والحرية، وأصبح أمام القارئ بدائل قرائية، فكما أن قارئ النص التشعبي الإلكتروني يمكنه أن يختار قراءة أو عدم قراءة هذا القسم أو ذاك النص يمكن لقارئ الكتابة الشعرية الجديدة القارة على سطح الورقة أن يفعل الأمر نفسه حيث يطالع مجموعة من النصوص في الورقة، فعلى سبيل المثال كتب أدونيس نصًا تشعبيًا شكّل طريقة جديدة في شكل الكتابة الشعرية لم تعرفها القصيدة العربية من قبل في ديوان أسماه «الكتاب» يتكون ـ في بنيته ـ من نص أساسي في منتصف الصفحة ونص آخر مرافق على يمين الصفحة ونص هامش للنص الأصلي أسفل الصفحة وحاشية تعلق على النص المرافق، وتستمر هذه التقنية طوال صفحات الديوان فيواجه القارئ نصوصًا متعددة وقراءات متعددة في الصفحة الواحدة وفي الصفحات كلها، فيمكنه أن يعتمد طريقة القراءة للنص

الأصلي متواترًا أو النص المرافق أو الهامش متوترًا ويمكن أن ينتقل من نص إلى آخر داخل الصفحة الواحدة[1].

وفي التعالق النصي أو التراكم البنائي للنص التشعبي تكمن البنية الإيقاعية التراكمية التشعبية التي يطرحها كل نص من النصوص المتداخلة والمتعانقة فتصبح في النص التشعبي في الصفحة الواحدة أو مجموع الصفحات مستويات مختلفة ذات عناصر متعددة وذلك لضبط بنيتها والسيطرة على تدفقها في الوقت الذي تحاول فيه أن تواجه الوجود المعرفي والجمالي بقدرتها على عدم التحديد، وقدرتها على الانفلات من القصدية وانحيازها بشكل تام للحرية والتعدد والتناقض. فهي ظهرت أساسًا لتكسر القولبة والشكل الثابت الواحد كما أنها تخلق شكلها الذي تريده «كالنهر الذي يحضر مجراه» كما تقول سوزان برنار[2].

إنها تستعصي على القولبة والتحديد، توجد خارج القوانين لأنها «كالحياة والأزمنة لا تخضع لقوانين أو لشروط. فكأن كل قصيدة تبتكر شكلًا من داخل التجربة الخاصة غير المعممة»[3].

حدّدت سوزان برنار ملامح لـ«قصيدة النثر» غير ثابتة، ولكنها تنتمي لدائرتها مثل الإيجاز والتوهج والمجانية، وقالت إن «قصيدة النثر» لتكون قصيدة نثر، أي قصيدة حقًا لا قطعة نثر

(1) لمزيد من التفاصيل راجع: عبد الناصر هلال: **الالتفات البصري من النص إلى الخطاب**، القاهرة: دار العلم والإيمان 2009.

(2) سوزان برنار: **«قصيدة النثر» من بودلير إلى أيامنا**، ص17.

(3) بول شاوول: **مقدمة في «قصيدة النثر» العربية**، ص157.

فنية محملة بالشعر بشروط ثلاثة: الإيجاز، والتوهج، والمجانية»[1].

وبالنظر في الشروط الثلاثة التي طرحتها برنار يتأكد أنها سمة قارّة في «قصيدة النثر» الفرنسية، ليس على إطلاقها على الرغم من أهمية هذا العنصر، فكثير من التجارب الفرنسية خرجت على هذا الملمح.

أما إذا نظرنا إلى هذا العنصر في «قصيدة النثر» العربية فإننا نجد تجارب أطاحت به واعتبرته ملمحًا غير جوهري، وكتب الشعراء قصائد تجاوزت في بنيتها قصيدة التفعيلة كما فعل أنسي الحاج في ديوانه: (الرسولة بشعرها الطويل)، وأدونيس في (الكتاب)، ثم توالت تجارب القصائد المطولة خصوصًا عند جيل السبعينيات كما في (إشراقات) رفعت سلام، و(سيرة الماء) علاء عبد الهادي.

واختلف الشعراء والنقاد حول مفهوم (الإيجاز) ورأى البعض صواب الرؤية في مصطلح «التكثيف» الذي يلازم الشعرية ويعد جزءًا أساسيًا من مكوناتها سواء كانت موزونة أم نثرية.

وتساءل بول شاوول عن المعيار الذي يحكم خاصية الإيجاز، ويحدّد معالمها، رافضًا ما حدّدته برنار لهذا الشرط في ارتباطه بالقصيدة القصيرة فيقول: «كيف تحدد مسألة الإيجاز؟ ومن يحدّدها؟ والأهم لماذا يجب أن يكون الإيجاز «أي الكثافة» بالمعنى بالمتداول عنصرًا من عناصر «قصيدة النثر» إذا كان يتصل بسواها من الأشكال والفنون؟ فالكثافة كما تراها

(1) سوزان برنار: **«قصيدة النثر» من بودلير إلى أيامنا**، ص18.

برنار مرتبطة بالقصيدة القصيرة؟ وما القصيدة الطويلة؟ هل تحدّد كلا منها الكمية؟ الإرهاق؟ الإيقاع العام»[1].

لم تكن سوزان برنار ـ عندما طرحت الشروط الثلاثة ـ تقصد أن تكون قوانين ثابتة لـ«قصيدة النثر»، وهي التي أعلنت أن «قصيدة النثر» (كالنهر الذي يحفر مجراه) بل رأت أن هذه الشروط الثلاثة ليست إلزامية وليست قوانين مقدسة، وتشير إلى أن الإيجاز والتوهج والمجانية ليست قوانين سلبية بمعنى أنها ليست للإعجاز، ولا قوالب جاهزة فإذا كانت هذه العناصر تميزها عن غيرها فإنها ليست إلزامية تجمدها وتضع لها قوانين مسبقة، فـ«قصيدة النثر» التي تمردت على القوانين الوزنية «رفضت أن تتقولب»[2].

تؤكد سوزان برنار على مرونة «قصيدة النثر» وتنوع الوسائل اللانهائية يمنحها الحرية التي تذهب إليها، وتؤكد وجودها في كنفها فتقول: «ومما لا ريب فيه أن تعود أشكالها يسوغ لها أن تستجيب لمتطلبات غاية في التنوع»[3].

لقد تنوعت «قصيدة النثر» العربية ـ في إطار الحرية التي تتبلور من خلالها ـ فاختزلت المساحات الجغرافية النصية، وتباينت بنايتها وإيقاعاتها وحركتها، وتخطت كل الحدود والفواصل الثابتة التي عرفتها قصيدة التفعيلة، فأصبحت صادمة، متحركة ـ متداخلة، متجادلة مع أطراف عديدة، متدفقة، مناسبة، منطلقة بلا جواجز، فتشكلت تجارب لم تكن الشعرية العربية

(1) بول شاوول: **مقدمة في «قصيدة النثر» العربية**، ص56.
(2) سوزان برنار: **قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا**، ص12.
(3) المرجع السابق، ص256.

تعهدها من قبل، فظهرت القصيدة المطولة التي «تستخدم عناصر متعددة لتغذية إيقاعاتها وضبط بنيتها سواء منها ما تدفق أو التمّ في حركة جامعة» وخير نموذج لهذا النمط من البناء: قصيدة «أدونيس» «الكتاب»، التي اعتمد في بنائها على مجموعة من الإيقاعات المتنوعة والفنية المختلفة والمستويات المتجادلة:

صورة

صورة

قسم أدونيس قصيدته المطولة إلى عناصر بنائية، تعتمد على الحركة والتعالق والجدل، فالنص الأول (أ) يتكون من أربعة نصوص: النص الأول الرئيس ويحمل الإشارة (أ) وفيه يستلهم المتنبي.. استلهام تجربته ثم النص الهامش في أسفله وهو عبارة عن إشراقه أو ومضة أو لمعة تضيء، تقيم جدلًا مع النص الأعلى، وعلى يمينه النص المرافق الذي يحمل إشارة (ذاكرة الراوي)، وفيه يقدم التاريخ العربي المختزل في الوعي السياسي والشعري في تضام تام، لا يجرؤ على إقامته إلا شاعر كالمتنبي الذي تتسع ذاكرته لسجل عميق، وعلى يسار النص الرئيس نص الحاشية، وكل نص من هذه النصوص يتشكل عبر رؤية جدلية تماسية، تعالقية بين النصوص الأخرى يتوازى معها أو يتقاطع.

والبنية الإيقاعية تعتمد على هذا الجدل والحوار والتداخل والحركة حتى تتحد مع حركة الرؤية، وينحاز كل زمن إلى إيقاعه الماضي، فمثلًا النص المرافق الذي يحمل إشارة (ذاكرة الراوي) يشير إلى زمن الذاكرة / الماضي / التراث، الزمن الذي ينجذب نحو الشخصية المستدعاة / المتنبي، فيحمل إيقاعه التذكري، إيقاع الماضي الذي يتحقّق في الانضباط والتكرار والتماثل والتشابه والتجاور والتواتر والتساوي، وتصبح ذاكرة الراوي / الشاعر / المتنبي ذاكرة انسيابية سردية، تلتم في معجم ما أو قاموس خاص محدد بها، ومحددة به، فكأن الراوي يفتح ذاكرته على إيقاع ممتد، متلاحق، منتظم، ملتمّ فيتشكل عبر (الخبب) (///٥ فعلن) أو (فعلن /٥ /٥):

في ذاكرة تلك الكلمات وتولد

/٥ /٥ ///٥ ///٥ ///٥ ///٥ /٥ ///٥ /٥

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فع

فيها

/٥/٥

فعلن

تلك الأشياء وتولد فيها

///٥ /٥ /٥ ///٥ ///٥ /٥ ///٥ /٥

فعلن فعلن فعلن فعلن فع

لا تعرف حدًا

/٥ /٥ /٥ ///٥ /٥

فعلن فعلن فع

بين الماضي والحاضر

/٥ /٥ /٥ /٥ /٥ /٥ /٥ /٥

فعلن فعلن فعلن فع

ثم ينحرف الإيقاع المنضبط وهو إيقاع مساعد ـ كأنه الجوقة التي تخلق رائحة الماضي وشجونه، يحمل طلقسًا قلبيًا يقرأ به وجه الكون ويضيء مداه، ويصبح الشعر هو الإنسان والإنسان هو الشعر ـ إلى الإيقاع الرئيس الذي تقبض عليه ذاكرة الشاعر المعاصر، الإيقاع المتفج، المتصادم الذي يستجيب للتوتر والجدل والأسئلة والاقتحام كما في النص المشار إليه (أ) الكائن في مستطيل وكأنه يتسامق على مستوى بنيته التكوينية والإيقاعية وبالتالي الدلالية، إنها «قصيدة النثر» تستأنس بإيقاع التفعيلة، تغذي إيقاعها بالجدل والحوار لا بالجوار والشكوى والفرحة الغامرة.

ويتنقل الإيقاع ممن إيقاع النص الرئيس إلى إيقاع الهامش، ليعلن من جديد علاقة أخرى، تقوم بين إيقاع السرد

في النص الرئيس وإيقاع المجاز: إيقاع الومضة في الهامش، وكأنه جدل عبر الإيقاع بين التاريخ الماضي /الحكي: (أخبرت جدتي) وبين الجغرافيا: (الفرات ـ دجلة)، يتأمل أدونيس واقعه المعاصر عبر تاريخ تخلص من القهر والسطحية والتزييف، وأدار المشهد عبر مساءلة الحاضر بالماضي عبر عناصر درامية، فهو «يؤسس لمعالم شعرية تتخذ من البنية الدرامية مجالًا حيويًا لتشكيل مداها وتحويل المنظومة المعرفية التي يزجّها في متن المادة الشعرية التي تصبح بنية فنية جديدة، يدفعها إلى مخيلة السرد الدرامي للذات والموضوع والتاريخ الذي يحول أحداثه إلى مرآة: يحاكم فيها سيرورة وجوده»[1].

ويستخدم أدونيس مستوى ثالثًا من مستويات الإيقاع من خلال النص التفسيري أو الحاشية الذي يقع على يسار النص الرئيس، وهو مستوى النثر النفعي، الذي لايحمل توترًا أو تموجًا نفسيًا، فينتج إيقاعًا سطحيًا، هادئًا، فاترًا، تصنعه البنية اللغوية من خلال علاقاتها التركيبية الاعتيادية، التي تدرك الإبلاغ والتفسير، وفي الوقت نفسه تقدّم للقارئ بلاغة الذات وهي تلتقط التاريخ من التاريخ، وتفسر الماضي بوعي الماضي، فالحاشية ليست سندًا معرفيًا فحسب، وإنما تقوم بالحركة التكوينية على مستوى الدلالة، فليست نصًا هامشيًا بالمعنى العلمي لهذا التصنيف، وإنما تقع داخل السياق وخارجه في آن، إنها تتعالق مع النص الرئيس والنص المرافق، حيث تنقل مشهدًا خفيًا، يجعل النص يفلت من مستويات محددة وسياقات متوازية إلى مستويات متعالقة وسياقات متقاطعة في الوقت نفسه. النص

(1) خالد غريب: بلاغة البناء الدرامي في ديوان «الكتاب» لأدونيس، مجلة نزوى، العدد ثلاثون 14/ 7/ 2009.

بهذا الاجتهاد يخلق أفقًا دراميًا عميقًا، يتجه بالقصيدة العربية إلى شعرية غير مألوفة، تعتمد على بلاغة المعنى والتكوين وبلاغة الدراما التي تنشأ من خصوبة المخيلة التي توجه التاريخ إلى حديقة للانزياح الإدهاشي لتأويل الأحداث الذي يفجر فيها حياة تنشر أنوار مخيلتها التي توقظ تخيلنا وحواسنا الجمالية، هكذا تتمايز بلاغة الحوار الدرامي في بناء قصيدة أدونيس»[1].

تدخل الحاشية من خلال بنية سردية في علاقة جدل ومساءلة في الوقت الذي تقدم فيه للقارئ إضاءة معرفية، تتعلق بما ترويه ذاكرة الراوي:

ولد الشاعر

في رمل يعلو في صعد

تاتي الإشارة في الحاشية لتوضح كلمة (صعد):

«صعد: صخرة ملساء،

يكلف الكافر صعودها، ثم

يجذب من أمامه بسلاسل

ويضرب من خلفه بمقامع

حتى يبلغ أعلاها في أربعين

سنة. إذا بلغه، جذب إلى أسفلها

ثم يكلف الصعود مرة

(1) خالد غريب: بلاغة البناء الدرامي في ديوان «الكتاب» لأدونيس، مجلة نزوى، العدد ثلاثون 14/ 7/ 2009.

أخرى. وهذا دأبه أبدًا».

يبدأ الشاعر في تشكيل مشهد آخر يلتحم مع مشهد حالة ولادة الشاعر، وكأن الشاعر يقوم بالدور الذي كان يؤديه الكافر في تلك المنطقة، يكلف بصعود الصخرة الملساء ثم يجذب من أمامه بسلاسل، وينهال عليه ضربًا عميقًا من جديد، في الوقت الذي يستدعي أدونيس أسطورة «سيزيف» المعذب بصخرته صعودًا إلى قمة الجبل وهي تتدحرج في كل مرة ويعاود الصعود بها. في هذا المناخ القاهر الباطش ولد الشاعر.

تتحول علاقة نص الحاشية مع نص الراوي من إطار التفسير إلى علاقة التجاذب والتعالق والجدل، فيتخلى عن حياديته وصمته، ويدخل في حوار خفي مع خطاب الذات التي تتجلى في حالات متغيرة عبر خطاب ذاكرة الرواي وخطاب الذات المستدعاة / المتنبي وخطاب الهامش، فتصنع درامية معقدة، تقوم على التلاقح والانجذاب والمساءلة، فتخلق نشوة في التلقي، وتطرح بلاغة شعرية جديدة، تطمح أن تحقّقها «قصيدة النثر» التي تطيح بمفاهيم البنية الشعرية السائدة والإيقاع النمطي، فكان طبيعيًّا أن يأتي الإيقاع في بنية النص متواترًا منتظمًا متلاحقًا تدريجيًّا:

ولد الشاعر /// ◦ / ◦ / **فعلن فعل**

في رمل يعلو في صعد

/◦ /◦ /◦ /◦ /◦ /◦ /◦ /◦

فعلن ـ فعلن فعلن ـ فعلن

يشكل الإيقاع ملامح المكان وحركته فاستخدم الشاعر (فعلن / ◦ /◦) وهي نغمة امتدادية أقل سرعة من (فعلن ///◦)، ليرى القارئ من خلال الإيقاع صورة المكان الذي يواجه سيلًا

من الرمل، يعلو في انتظام وامتداد، وعندما يلتفت عن المكان في موضع ذاكرة الراوي إلى الحاشية يهبط الإيقاع فجأة، ويتوارى الانتظام، ويتلاشى التوتر المنظم، ويسود الإيقاع التفاصيل أو إيقاع المعرفة.

وفي النص (ب) تتشكل البنية الإيقاعية عبر مستويات ثلاثة: ذاكرة الراوي: وتعتمد على الإيقاع المنتظم عبر تفعيلة الخبب(///◦ أو/◦/◦) وهو إيقاع يساعد على التدفق والتذكر والاسترسال والحكي والوصف الذي يقدم تاريخ الذات الضائعة الطامحة للحضور عبر مواجهة نفسها في مرآة الماضي:

وثنى الراوي:

///◦ /◦ /◦

لا تعرف من نحن

الآن، ومن سنكون

/◦ /◦///◦ /◦

إذا لم نعرف من كنا. ولذا

◦◦///◦///◦ /◦

سأقصّ عليكم

///◦///◦ /◦

من كنا ـ

◦/◦/◦/

واقدم عذري للقراء

/◦/◦/◦/◦/◦///◦///

إن كان حديثي سرديًا أو كان

/ ٥ / ٥ /// ٥/// ٥ / ٥ /

بسيطًا لا يتودد للفصحاء

/// ٥ / ٥ /// ٥/// ٥/// ٥ / ٥ /

ويستخدم أدونيس التوازي الإيقاعي بين إيقاع النص المرافق (ذاكرة الراوي)، والنص الرئيس، لأنه مخطوف إلى تاريخ، مفتون بالسرد والحكي والوصف للتاريخ الماضي/ الحاضر وكأن اللغة لا ترغب في انتهاك انتظام البنية من حيث التماسك أو الإيقاع، لذا يتواصل الخبب في النص الرئيس، ويسود مناخ إيقاعي يضمّ النصين في مناخ واحد، يقول المتنبي/ أدونيس:

أمي همدانية

/ ٥ / ٥ / ٥ / ٥ / ٥ /

خرجت من أحشاء الكوفة ـ خدًا للنسرين

/// ٥ / ٥ / ٥ / ٥ / ٥ /// ٥ / ٥ / ٥ / ٥ / ٥ /// ٥ / ٥ / ٥ / ٥ / ٥ /

وخدًا لنبات سري

/ ٥ / ٥ / ٥ / ٥ / /// ٥ / ٥ / /

وأبي جعفي ورث الفقر عن الإيمان الموغل

/// ٥ / ٥ / ٥ / ٥ /// ٥ / ٥ /// ٥ / ٥ / ٥ / ٥ /// ٥ / ٥ / ٥ / ٥ / ٥ /

في كشف الديجور

/ ٥ / ٥ / ٥ / ٥ / ٥ /

وكأن الراوي يمارس حضوره في النصين: نص ذاكرة الراوي والنص الرئيس في مستوى إيقاعي واحد، يقرأ مفردات واقعه/ تاريخه ويقرأ ذاته، وتخشى الذات أن تتحرك في غير رتابة وانتظام، فهي تقول إيقاعيًا بأنها تمارس وجودًا ملولًا، منتظمًا، ضيقًا، مفروضًا عليها من أعراف لا يقهرها التاريخ أو الجماليات الجديدة، إنها حالة التنكر والرفض في مناخ القبول والاطمئنان.

ولكن الذات لا تطمئن كثيرًا لوعيها الموروث ولذاكرتها الخشنة وإيقاعها المنتظم، فتمارس في الهامش حضورًا جديدًا طالعًا من الانحراف وكسر النسق المتزن، لأنها اكتشفت أن الكون المموسق بالنظام لا يلتف على رباطها المنفلت، فهي ـ أي الذات ـ احتشاد خرافي جديد، لا يقرأه اليقين فخرج على التفاعيل المنتظمة المكونة من (فعلن /// ٥ وفعلن / ٥ /٥):

جسدي غابة من رموز

/// ٥ /// ٥ / ٥ /// ٥ / ٥ /

وخطاي كما رسمتها ظنوني

/// ٥ /// ٥ /// ٥ / ٥ /// ٥ /

درج صاعد

/// ٥ / ٥ /// ٥

وتهاديل كشف

/// ٥ / ٥ /// ٥ /

حاولت الذات عند أدونيس في النص أ، ب أن تتحرك في مناخ استهلالي على مستوى البني الإيقاعية حتى يفتح شهية المتلقي نحو ذاكرته، فيقبل التصالح والاطمئنان، ولكن عندما

تتأمل الذات مادتها الشعرية عبر الأسئلة التي تؤرق وجودها تدرك أنه لا بد من الانفصال والدخول في حالة تحريضية لذاكرة المتلقي ودفعه نحو المساءلة بدلًا من القبول في الوقت الذي تدرك فيه «قصيدة النثر»، أنها تطرح الإيقاع التفعيلي، لتتحرك من التأسيس إلى الحرية، وتفتح مناخ الجدل بين شعرية الذاكرة وذاكرة الشعرية، فتداخل النص (ج) في تحول إيقاعي مختلف، تتغير بين مواضع الثابت والتحول: حيث يتحول إيقاع ونص ذاكرة الراوي من إيقاع التفعيلة الذي كان في أ، ب إلى إيقاع بنائي جديد خارج سياق التفعيلة، ويأتي النص الهامش (ج) موقعًا إيقاعيًّا تفعيليًّا حيث يتشكل عبر (الخبب)

(فعلن ///٠ ـ فعلن /٠ /٠)

وكأن المتنبي يرى أن ميراث أبيه ميراث تخلقه عذابات ديمومية، تأخذ إيقاعًا نمطيًّا تكراريًّا، فيصبح الإيقاع والعذاب متماهيين:

ساقول

/٠///

اي ميراث عذاب

//٠/٠/٠///٠/٠/٠

واسمي امي

///٠/٠/٠/٠

سكرًا بالكلمات وحبًا للاشياء

/٠/٠/٠/٠///٠///٠/٠/٠/٠

ريم سراب في الصحراء

/٠/٠/٠/٠/٠///٠

وينتقل النص الرئيس (ج) إلى حالة جدلية أخرى تقوم على مساءلة الهامش غير الموزون، ليسود إيقاع متشابك، يتخلى عن النظام والنموذج لسلطة الحرية:

إنه العرش يصقل مرآته

صورة للسماء

ويزين كرسيه

بشظايًا الرؤوس

ورقش الدماء

أما الحاشية فتنتج إيقاعًا صامتًا حيث البنية النصية لا تقوم على التوتر والجدل ولا تدخل في جدل مع النصوص المتحركة في الصفحة، فقط تكتفي بالإيماءات الخاطفة إيماءات التفسير والشرح، تنحاز إلى الذاكرة الحقيقية وتتخلى عن ذاكرة المجاز.

ويعتمد أدونيس على الإيقاع المتنوع لتغذية بناء قصيدته المطولة التي حرصت على الأسس التي تشكل «قصيدة النثر»: الإيجاز التوهج ـ المجانية في ديوانه: (الكتاب) الذي يُعدّ شكلًا خارقًا للشعرية العربية، يحمل أدوات جمالية لم تألفها التيارات الشعرية من قبل، في الوقت الذي تتحرك فيه رؤى المتنبي / أدونيس في إطار سمات «قصيدة النثر» التي تستقطب المروق والمساءلة، تبعث في أوصاله الحياة، فتستضيء بكونها المتغير، ليكون دالًا سواء على مستوى التراكيب والصياغة أو على مستوى الايقاع.

إيقاع «قصيدة النثر» يتحقق في حركة دائمة متجاذبة من خلال الحوار بين النص والقارئ، فالحوار نوع من التناغم بين النص والقراءة كنص آخر إذ لا قراءة من الصفر، يجد القارئ

نفسه مشتبكًا مع نفسه: مفاهيمه، جمالياته المعرفية، أنساقه الثقافية، وعلاقتها بثقافة التلقي، التي تطمئن إلى الاستقرار لا التغير، يأتي النقد والرفض والإعراض طبيعيًا، فالقارئ يقف من جديد أمام جدل النظام والفوضى أمام شعرية المجاز المتعالي وشعرية التداخل والتماهي وكسر النوع أمام شعرية القبيلة وشعرية الفرد أمام شعرية المعنى وشعرية الدلالة، التي تنفتح على شعريات أخرى خصوصًا السردي الذي أصبح ضيفًا كريمًا، يحمل طاقة تعبيرية وجمالية ودلالية متنوعة، تؤكد أن العناصر الدلالية وحدها تكفي لتخلق الجمال المطلوب الذي يدفع جون كوهن إلى وصف «قصيدة النثر» بأنها «قصيدة دلالية».

من الإيقاع الصوتي إلى الإيقاع البصري

حاولت تجربة الشعر الحرّ استغلال العلامة اللغوية إلى أقصى حدّ لخلق إيقاعات متعددة ومتحركة، وخرجت الشعرية العربية من رتابتها وملها وتكراريتها الإيقاعية الحادة التي تسير في اتجاه واحد يسيطر عليها الوزن والقافية والشكل الثابت كما في القصيدة التقليدية، فكان النبر والتنغيم من أهم العناصر الصوتية التي شكلت إيقاعًا خاصًا في تجربة الشعر الحر، حيث «سمح تنوع الجمل المستخدمة بتنوع النغمات بين الهبوط ـ في نهاية الجملة الخبرية ـ واستواء في نهاية الجملة الشرطية والصعود في الجملة الاستفهامية، وهذا التنوع ـ بالتأكيد ـ يثري الإيقاع وينقذه من الرتابة والملل كما أنه يُسهم في تحقيق مزيد من التوتر الجمالي الذي هو عنصر من عناصر الدلالة (بالمعنى الواسع) في القصيدة»[1].

أما «قصيدة النثر» التي قامت أساسًا على مبدأ الحرية والتعدد والتناقض فقد استطاعت في بنائها الإيقاعي القائم على المعطى اللغوي أن تحفل بممارسات خاصة «تجعل الذات

(1) د. سيد البحراوي: المنجز الإيقاعي للشعر الحر، **مجلة الشعر**، العدد 135، خريف 2009، ص 44.

المرسلة (المؤلف) و(المتلقي) و(القارئ) في علاقتهما بالخطاب يحضران بطريقة محايثة (Immanente) كفواعل (Dcactants) داخل كل ممارسة دلالية، أي باعتبارهما معًا من إنتاج الخطاب الأدبي، كذلك في نفس الوقت كمنتجين»[1]. وقد كشفت الدراسة في إجراءاتها التطبيقية ملامح الإيقاع الصوتي الذي يخلقه المعطى اللغوي أو العلامة اللغوية في علاقتها البنائية وطريقة تردّدها على نحو ما غير خاضع لفرضيات ثابتة، تفرض انسجامًا ساكنًا يحصر المبدع والمتلقي في ممارسة دلالية محددة.

وقد استطاعت الدراسة أن تؤكد تعددًا إيقاعيًا ناتجًا عن المعطيات اللغوية وحركتها المندفعة في حضن الحرية، تلك الحركة التي تؤكد جدل الذات والعالم وتوترات الداخل، الذات التي تبحث عن أفق مفتوح بعيد عن الجاهز الذي لا يؤول قلقًا فادحًا لذات تتحقّق في الحرية المطلقة، فتنشغل في إنبائها بالإيقاع الخاص ـ ولا تترنم بموسيقى الغاب ـ الذي يكمن في المعطى اللغوي، فيكون الإيقاع هو «الطريقة التي تتوزع بها بعض العناصر المتردّدة على طول المعطى اللغوي وخصوصًا منها النبرات والوقفات في المقام الأول، ثم الوحدات الصوتية والتركيبات المعجمية التي يمكن لتردّدها أن يخلق شعورًا بوجود إيقاع»[2].

لم تعد العلامة اللغوية وحدها هي المكون الأساسي للخطاب الشعري الجديد كما كانت في القصيدة التقليدية ذات

(1) أنور الرتجي: **سيميائية النصي الأدبي**، الأدبي، الدار البيضاء: دار أفريقيا الشرق 1987، ص101.

(2) علي جعفر العلاق: **الشعر والتلقي**، دراسة نقدية، الأردن: دار الشرق 2002 ص184.

الشكل الثابت الذي لا يسمح باستغلال أية علامات غير لغوية نظرًا لنظامه الصارم المحدد بنائيًا في مستواه اللغوي من حيث عدد التفاعيل والقافية، فيكون الناتج الدلالي لشكل واحد لا يسمح بالتعدد وبالتالي لا يفتح مجال التأويل، لكن العلامة اللغوية مع شعرية الحداثة لم تكن كافية لكشف علاقات الذات وتوتراتها وتساؤلاتها وحيرتها وحركتها وبحثها الدؤوب عن عالم جمالي متغير، فأصبحت مسكونة بالتجريب، وهي توقن بأن أهم سماتها اندفعها نحو الكتابية، وتخلصها من الشفاهية المطلقة ومعطياتها المحدودة التي تتحرك في اتجاهات واضحة، تطرح جماليات ذات إدراكات محددة، تهيمن على إنتاجها الأذن، ومن هنا «ظل نموذج القصيدة القديمة هو كل الشعر وليس سواه بحيث كانت التحولات النوعية المذكورة تتمّ في معزل عن شروط التلقي عن السواد الأعظم من المهتمين، لأن الإنسان العربي ظل مسكونًا بثقل مهاده الثقافي الذي يشكّل الموروث الشعري قسمًا وافيًا منه»[1].

فكان طبيعيًا أن يكون النص الشعري العربي عبر مسيرته الطويلة منشغلًا في صيغة فضائية نصية محددة ومعروفة، طرحت بعدها الإيقاعي والتركيبي للغة في فضاء تمّ التواطؤ عليه بين الشاعر والمتلقي على الرغم من بعض الخروقات أو الاستثناءات التي حاولت خدش هذه الصيغة الفضائية النصية المألوفة.

حاولت الشعرية الجديدة ابتداء من حركة التفعيلة ـ نقل القصيدة من بعدها الإنشادي في الممارسة الشعرية العربية إلى بعد بصري «يقتضي من المتلقي امتلاكًا لسنن تلقٍّ جديدة تعتبر

(1) محمد الماكري: **الشكل والخطاب، مدخل ظاهراتي**، بيروت: المركز الثقافي العربي 1991، ص 176.

هذا المعطى الجديد، وهذا لا يعني ـ في حالة النص الشعري العربي حتى حدود الستينيات ـ نبذًا كليًّا للسنن الإنشادية القديمة، لأن النصوص المعنية لم تنهض أساسًا على تجاهل كلي لمبدأ الإنشادي أو على انتصار للعين على حساب الأذن»[1].

أما قصيدة الحداثة فقد انتصرت للعين كثيرًا وأيقنت أن الشعرية الجديدة ترى الجمال في كل شيء وليس هناك ما هو شعري وآخر غير شعري، فاندفعت إلى كسر الحدود بين الأنواع، ورأت أن الشعرية تكمن في التلاقي والتلاقح والتماهي، كما رأت أن علامات غير لغوية تحقّق جماليات أكثر عمقًا ودلالية، تستوعب علاقات الذات المتشظية والمتراكمة تتجسد في التشكيل البصري للنص وخلق فضاء خاص من خلال استغلال طاقات العلامات غير اللغوية وأهمها إمكانات الطباعة الحديثة ومعطياتها، فانتقلت الشعرية إلى منطقة العين لتطالع عالمًا مفتوحًا رحبًا لم تألفه من قبل ـ وإن كانت تجربة الشعر الحرّ قد اندفعت إليه ولكن في إطار التوازن الذي تحكمه قواعد الانضباط ـ خصوصًا الموسيقى ـ بين الأذن والعين ـ لتعوض المفقود الذي يصبو إليه المتلقي العربي وتحقّق للذات توازنها النفسي والثقافي بوصفها مركز الدائرة لثقافتها، وفي الوقت نفسه «يُعدّ التشكيل البصري بنية أساسية من بنى الخطاب الشعري الحديث ودالًا ثريًّا يوجه فعل التلقي استنادًا إلى أدوات مفهومية تمكن من دراسة شكل العلاقات، ليس بوصفه معطى ثابتًا بل بوصفه صيغًا متحولة،

(1) محمد الماكري: **الشكل والخطاب، مدخل ظاهراتي**، ص 167 ـ 168.

تنتظم وتشتغل على نحو ما يسهم في إنتاج الدلالة»[1].

إذا لم تعد الحاسة الواحدة صالحة لاستقبال نصوص الحداثة الشعرية، فاعتمد المتلقي على حاسته البصرية، محتشدًا برغبة الاندماج في البناء التأويلي للنسق الإبداعي الجديد الذي تطرحه القصيدة التشكيلية، فأصبحت القصيد «حمّالة أوجه متعددة القراءة»[2]، وتجسدت «مرحلة اعتبرت فيها اللغة كسائر المواد، قابلة لأن تتحول إلى طاقة، وهي المرحلة التي أنتجت ما يُعرف اليوم بالشعر الفضائي»[3].

وتؤكد «قصيدة النثر» شرعيتها وشعريتها من خلال احتفالها بالعلامات غير اللغوية من جهة وطريقة تشكيلها بصريًّا من جهة أخرى إنها خلقت فضاء خاصًا: تفضئة النص، يشير من وجهة نظر سيميائية إلى خصوصية القصيدة ـ التي ينفيها عنها رافضوها ـ عن أنواع الكتابات الأخرى وذلك لاحتوائها مجموعة من السنن تشتغل على مستويين كما يرى رضا بن حميد:

ـ مستوى أول تشترك فيه جميع النصوص مثل اتجاه الكتابة في العربية من اليمين إلى اليسار والتشكيل الخطي للتوزيع وهو ما يمكن أن نسميه بالدرجة الصفر في تفضئة النص.

(1) رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيلي البصري، **فصول**، م 15، ع 2، صيف 1996، ص99.

(2) لمزيد من التفاصيل راجع: د. عبد الناصر هلال: **الالتقات البصري من النص إلى الخطاب**، القاهرة: دار العلم والإيمان 2009.

(3) محمد الماكري: **الشكل والخطاب**، ص184.

ـ ومستوى ثان يمثّل درجة أعلى في التفضئة ويذهب في اتجاه استغلال الصفحة على نحو مخصوص بتوصيف جملة التفريعات الطباعية وتقنيات الإخراج في تشكيل الدال البصري[1].

إذا كانت الدراسة فيما سبق قد كشفت تجليات الإيقاع في «قصيدة النثر» عبر المعطى اللغوي وأنها تحتفل في هذا السياق بكشف تجليات الإيقاع عبر علامات لغوية أخرى غير لغوية/ بصرية يمارسها الشاعر عبر لعبة السواد والبياض على الصفحة البيضاء التي تشهد طرائق وممارسات جديدة لم تألفها من قبل وبالتالي تضع القارئ أمام تحول قرائي يمارس حضوره عبر حاسة البصر التي تقوم بدور البطل في إنتاج دلالة التنسيق ومعمار الصفحة التي تخضع لتواترات الذات فتشهد علاقات جدلية بين البياضات والفراغات وعلامات الترقيم والعلامات الطباعية التي تفصل بين المقاطع والنقاط والقواصل والرسومات وإجمالي الخطوط وسمكها واستخدام الصور مع النصوص، مما يشكل خطابًا يدفع التلقي إلى تغيير كل أعرافه السابقة القابضة على معطيات العلامة اللغوية فقط. يمثل التشكيل البصري ـ لعبة السواد والبياض ـ فعلًا قصديًا محفوفًا بالتلقائية والتوتر والجدل والحركة التي تنتاب الذات المبدعة لحظة اكتشاف العالم في حالة خاصة تكشف وعيها ومشاعرها ومخزونها النفسي مستغلًا كل أدوات اليوم أو كل ما من شأنه أن يخلق جمالًا مقصودًا أو غير مقصود في آن، فالبياض «لا يجد معناه وحياته وامتداده الطبيعي إلا في تعالقه مع السواد إذ تفصح الصفحة بوصفها جسدًا مرئيًا عن لعبة السواد والبياض بوصفه إيقاعًا بصريًا يتجه

(1) رضا بن حميد: **الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيلي البصري**، ص 99.

إلى حاسة الإبصار ويوجد في صيغ الكتابة ذاتها ويتشكل بتشكلها على خلاف إيقاع البنى العروضية التي تبدو فعلًا متخارجًا عن النص»[1].

واذا كان إيقاع البنى العروضية أو اللغوية يتشكّل عبر حركة الصوت والصمت والحركة والسكون في مسافات زمنية منتظمة أو غير منتظمة، متساوية أو متقابلة فإن الإيقاع البصري يقوم على الصوت والصمت الكتابي فالصوت هو السواد والصمت هو البياض ومن خلال علاقتهما وجدلهما يتشكل الإيقاع البصري الذي يكشف فضاء النفس وتموجات الروح والمشاعر وانفعالات الذات وحالاتها المتوترة المضطربة لحظة التطهير/لحظة الكتابة تلك اللحظة الهاربة من قبضة زمنيتها وهي تمارس فناءها في البياض.

عندما يواجه الشاعر الجديد البياض بالسواد فإنه يكسر إيقاعًا بصريًا نمطيًا فرضته القصيدة الكلاسيكية عبر استقرارها البنائي: بنية الزمان والمكان، ويحطم ألفة التلقي التي استقرت عبر آليات تقليدية محددة، مطمئنة، تقيم توازنًا داخليًا، وهميًا، كما أن الشاعر الجديد يواجه الخطوط (اللون الأسود) بنفس القلق الذي يواجه به الفراغ (اللون الأبيض) وهذا الصراع الخارجي لا يمكن أن يكون إلا انعكاسًا مباشرًا أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه[2]. وتشكل لعبة السواد والبياض في «قصيدة النثر» ايقاعًا بصريًا موازيًا للإيقاع النفسي فالجدل

(1) رضا بن حميد: **الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيلي البصري**، ص 10.

(2) انظر: د. محمد صابر عبيد: **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، ص47.

بينهما جدل بين الوجود/السواد والعدم/البياض، أو بين الصوت/السواد والصمت/ البياض.

وقد تنوّعت العلاقة بين السواد والبياض في «قصيدة النثر» ففتحت مساحة التأويل، وأصبح القارئ منتجًا فاعلًا مشاركًا في إنتاج النص، ليسهم في ملء الفراغات، ويحرك مكونات النص كما يشاء في الوقت الذي يهرب فيه الشاعر من الحضور فينتج دلالات متنوعة، ويشهد إيقاعًا متحولًا متوترًا، فتدخل ذاته حالة المساءلة بعدما تركت حالة الاطمئنان والقبول.

ومن خلال جدل السواد والبياض تتجلى مساحة الإيقاع البصري «إذ إن حركة السواد على البياض هي حركة الصوت على الصمت، فصدى السواد يتردّد في البياض مثلما يتردّد صدى الصوت في الصمت»[1]، لقد اختلفت شعرية الحداثة عمومًا و«قصيدة النثر» على وجه الخصوص بحركة السواد والبياض وأصبحت من أهم تقنياتها الجمالية حتى لا تستسلم لشكل ثابت محدد فتهرب من الحصار والتقنين إلى الحرية التي تجعل النص متوترًا مليئًا بالفراغات والأسئلة.

تتشكل «قصيدة النثر» بصريًا عبر وحدات خطية تبدأ بالنقطة ثم الحرف فالحروف إلى مجموعة حروف مرتبطة فيما بينها، هذه الوحدات هي التي تكون البنية الخطية وهي تشبه الفونيم وتقوم بدوره، وهو أصغر وحدة صريحة في السلسلة المنطوقة تنتج هذه الوحدات الخطية في «قصيدة النثر» نسقًا تلاحقيًا وآخر انفصاليًا.

النسق التلاصقي يقوم على علاقة تركيبية تتحرك في اتجاه أفقي وفيه يهيمن السواد على البياض، يعني تغلب السواد

(1) المرجع السابق، ص49.

وانتشاره على السطر الواحد أو على الصفحة، فتعلو الحركة على السكون والصوت على الصمت، ويصبح في هذه الحالة الإيقاع البصري عاليًا ممتدًا متواصلًا مع تواصل امتداد السطر.

أما النسق الانفصالي وفيه تتكون الوحدات الخطية من عدد قليل من العناصر وتكون الفضاءات البيضاء أكثر أهمية من السواد بحيث يمحي المحور الأفقي التلاحقي لصالح محور عمودي يبرز اللاحركية النسبية للكتابة[1].

من أمثلة النسق التلاحقي بصريًا وإيقاعيًا قصيدة (خذها ولا تخف) لشريف رزق[2]، يستخدم فيها البناء الأفقي الامتدادي والتلاصقي:

خذها ولا تخف

انت أيها المتمدد الذاهل في بحيرتك الساكنة تهذي
فلايصف هديرك إلا جنونك العفاجئ؛ أنت الذي
تتكسر في أناة، سادر في غيك كأنك في عرشك
الملكي حداد تنهض مثل دريئة، رح ايها الهادر
المتوج في خراب الدولة وآنس الهزائم كلها ولا تنس
رأسك، أيها الذاهب، خذها معك، واحفظ
الأعشاش المنثورة فيها، حتى لا تطير انت أيها
الراحل الهائج، في هجومك الأعمى، تسوق عائلة
الضباب تقول عن الشمس: هذه فجيعتي، رأسك.

(1) محمد الماكري: **الشكل والخطاب**، ص95.

(2) شريف رزق: **مجرة النهايات**، ص11.

هذا النسق الكتابي يشير ـ من خلال فيزيائيته ـ إلى تماهي الأشكال الأدبية، حيث يتلاحق السواد الذي تألفه العين في مطالعتها للأجناس الأدبية الأخرى كالرواية والقصة وغيرها أو فنون الكتابة عامة. وفي الوقت نفسه يؤكد تلاحق السواد وأهميته على النص سرعة الإيقاع البصري، فلا يترك الشاعر لعين القارئ فرصة الاسترخاء، بل يأخذه في حركة متنامية وأنفاس لاهثة، وتوتر دائم، لا يخفق على الرغم من وجود علامة الترقيم الفاصلة بتيمة هذه الحركة السريعة وهذا الإيقاع البصري الصاخب المتلاحق الذي يلائم حوار الذات مع الآخر، فكأن إيقاع الملفوظ من خلال بنية الحوار قد اشترك مع إيقاع الكتابة ونسقها التلاحقي، في الوقت الذي يطرح دلالة الحضور والامتلاء والخصب والحياة، فهو رحم الأرض الذي تتشكل فيه حياة العالم النهاري، وهو إلى جانب ذلك رمز الخصوبة ولون الأرض الخصيب والسحب الحبلى بالأمطار[1].

كما أن السواد يطرح إيقاع النفس وتدفقها بلا إحجام أو عوائق، كأن الذات تسرد عالمها وفيضها في زمن خاص، لا ترغب في مناوشة أو توتر أو صدّ، إنها مفتوحة على طاقة هائلة من البوح، يمكن أن نسميها لحظة التطهير مع إيقاع صوتي وبصري مفتوح على المدى.

أما النسق الانفصالي الذي يعتمد على جدلية السواد والبياض ـ وفيه يقوم البياض بدور فاعل في تشكيل الإيقاع البصري ـ فقد اعتمد عليه شعراء «قصيدة النثر» لرسم تجربة نموذجية، متوترة، تقوم على الجدل، تنتج «قصيدة قراءة تخاطب

(1) انظر: رفا بن حميد: **الخطاب الشعري الحديث**، ص107.

عبر الجسد الورقي عيني القارئ لا أذنيه: وهي تخاطب معرفته الكتابية لا الشفاهية، وهذا يرتب مزايا كثيرة منها استثمار الورقة للتوصيل دون الإلحاح على الوسائل الشفاهية بقافية أو وزن أو الصيغ أو القوالب اللغوية الشفاهية. لذا فهي تستغل البياض مثلًا لتوصيل الإحساس بالزمن، وعلامات الترقيم لغرض توصيل الانفعال.. وهذا ما لا يمكن لنص آخر أن يستثمره وهو واقع تحت هيمنة الوزن والقافية واللغة الشعرية النمطية»[1].

ومن أمثلة هذا النسق الكتابي القائم على جدل السواد والبياض ما فعله شريف رزق في قصيدته (جثتي المحتملة) حيث تحول في الجزء الثاني من ديوانه (مجزّة النهايات) من بنية التلاحق إلى بنية الاستبدال أو الانفصال، وهذه البنية الخطية هي أكثر هيمنة وسيطرة على شعرية «قصيدة النثر» حيث تُبنى على مرتكزين: منطوق ومكتوب، فيكون الأول نسقًا من العناصر اللسانية المتمظهرة صوتيًا والأخرى نسقًا من العناصر اللسانية المتمظهرة خطيًا، يكونان مختلفين في الوظيفة، فالأول / المنطوق تكون وظيفته الاستجابة لمنبه لا يستدعي يتطلب إجابة عاجلة ومباشرة والثاني / المكتوب تكون وظيفته لمنبه لا يستدعي إجابة عاجلة[2] يدخل في التأمل ويثير مشاعر الغياب والحضور، يستقطب ذاتًا تتجلى بين إيقاع الصمت وإيقاع الحركة المحكومين بترابط جدلي، وتفتح الحرية مساحته المكانية، مستجيبًا لحالات التدفق أو الإحجام في المشاعر والحالات النفسية وخلجات الروح:

(1) حاتم الصكر: **ما لا تؤديه الصفة: المقتربات اللسانية والأسلوبية في الشعر**، بيروت: دار كتابات 1993، ص93.

(2) انظر: محمد الماكري: **الشكل والخطاب**، ص 90 ـ 91.

VII

هكذا جاءت المرأة الأخرى

وفكت لي ضلوعي

فجمعتها في جيوبي

ونثرتها في جحيم

وهكذا جئت

للفراغ الذي لا ينتهي

اوزع رائحتي على الضواحي

عاريًا من مساحيق الغواية

ـ جئتي؟

، ليست ذي جئتي فيما أظن

.....

، .....؟

.....

، .....؟

دعوها تتضخم

او

دعوها تتساقط في مراسيم الفناء[1].

(1) شريف رزق: **مجرة النهايات**، ص 48.

يتراجع السواد في النص ويحاصره البياض الذي يتنامى في كل أرجاء الصفحة، فيجعل من البنية الخطية شظايا، فتضيق مساحة التعبير الملفوظ نتيجة لتوتر الذات الكاتبة واحتدامها وكبتها، وكأن الكتابة يشكّلها الإيقاع النفسي.

إن الشعور بالفراغ والعدم الذي يحاصر الشاعر هو الذي يدفع الذات إلى الاحتماء بالبياض وإيقاعه اللامتناهي، إيقاع التأمل والتساؤل، إيقاع الصمت والكبت، الصمت الذي يهيمن على النص «ليس تغييبًا للدلالة بقدر ما هو غياب للغة الكلام وبروز لدرجات أخرى من التعبير أكثر كثافة وبلاغة، فهو يظهر بمقدار ما يخفي، يومئ، يعبر بطريقة مخصوصة، ثم إن الصمت يُعدّ أكثر المجالات تعبيرًا عن التأمل والبحث والمساءلة، ويعتبر لحظة لقاء ومحاورة مع القارئ، تحمله من شعرية الكلمات إلى شعرية الصورة البصرية»[1]، بما في ذلك الإيقاع الذي يهرب من مكونات التلفظ بالسواد وبنيته الصوتية إلى إيقاع البياض الذي تشهده عين القارئ في لحظة التخلي عن عادات التوقع والحضور المتجدد إلى حضور الغياب والانشغال بالفراغ ومكوناته ودلالاته المفتوحة على وعي جديد وشعور متدفق، معبأ بالتوتر والاحتمال.

شريف رزق محاصر بفراغ الوجود وعدمية التحقّق فلا يطربه إلا إيقاع الصمت، إيقاع الإنصات، إيقاع البياض، فيبدأ النص باكتساح البياض في أعلاه، وكأن الفراغ يستبد به، يأتي بالمرأة التي تحوله إلى حالة متشظية أو فراغ لا ينتهي:

(1) رضا بن حميد: **الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري**، ص 102.

هكذا جئت

للفراغ الذي لا ينتهي.

وكأن الذات في السطر الأول تعلن احتواء الفراغ والعدم الممتد، فالسواد يعلن تحقّق الذات في مراحلها الأولى: (هكذا جئت) ثم يقوم البياض إلى نهاية السطر، وفي السطر الثاني يشير الملفوظ / السواد إلى حدود الإقامة أو ضرورة التحول عبر جدل السواد والبياض، فتواجه الذات فراغًا بالقول (للفراغ الذي لا ينتهي) وفراغًا بالبنية الفضائية، أو البياض، بياض السطر واتساع مساحته في أسفل الصفحة، وبداية الصفحة المقابلة (ص49). التي تشهد إيقاعًا بصريًا متموجًا عبر ثنائية البياض والسواد، حيث يعلن السواد حضور الذات وهي تمارس اشتباكها بالفراغ والضياع، ممتزجًا هذا السواد بتوتر النص وحركة الذات المتشظية: **(أوزع رائحتي على الضواحي)**، ويتقدم البياض ليجتاح باقي السطر، ويتحول الإيقاع البصري من مرحلة توتره إلى الهدوء والاسترخاء، لتعود الذات عارية من مساحيق الغواية في السطر التالي متشحة بالسواد وإيقاعه الصاخب، لتواجه أفقًا مفتوحًا على العدم والفراغ، فيسود البياض مساحة مكانية وزمنية، يتغير عبرها الإيقاع البصري بين هيمنة السواد الذي يفسح مساحة واسعة للبياض على يمين الصفحة، فيمتد البياض ويحتل نقطة ابتداء النسق الخطي للسواد، ويزيحه من موضعه وكأن العراء يجتاح عالم الذات، فتصبح جثته كما يشير السواد مشكوكًا في حقيقة وجودها:

- جثتي؟

ينتاب الذات شك في تحقّقها ووجودها، يتضح عبر

مكونات السواد: علامة الترقيم / الاستفهام)، وتقدم البياض بعدها يؤكد حالة الغياب اللامتناهي، ثم يأتي السواد المحاصر بالبياض المتساوي من الجانبين مؤكدًا حالة الشك والتساؤل والنفي:

ليست ذي جثتي فيما أظن.

عندما يقع السواد بين مساحات البياض من الجانبين فإن إيقاعه يظهر بصورة جلية حيث تنشغل عين القارئ بالملفوظ في ظل جدلية الوجود والعدم ويتراجع الإيقاع البصري المتجسد في السواد عن صوته الصاخب، ليمارس حضورًا مختلفًا في جدله مع البياض، حيث تتحول البنية الخطية من نسق السواد المتلاحق في بنية الشعر إلى تقطع تلك الهيئة الخطية التي تأخذ السطور المنقوطة التي تتناوب الحضور مع البياض المسيطر، فيتحول الإيقاع البصري إلى إيقاع متقطع، أقل صوتًا بصريًا من البنية الخطية للكلمات، هذا النسق من البنية الخطية الذي يتجسد في السطور المنقوطة تجسد موقفًا انطوائيًا وفضاء معبأ بأشياء نابعة من الذات، في الوقت الذي تجسد فيه هذه السطور المنقوطة حوارًا مع الذات حول إدراك وجودها وحقيقة ظهورها وغيابها من خلال التساؤل المفتوح والمحدد في آن والإجابة التي ينتابها الشك والقلق والنفي.

ويتحول السواد المنقوط أو السواد المتماهي بالبياض في بنية استحوذت الصفحة إلى بياض عارم، وإيقاع متلاحق، هادئ، وكأن الذات تتأمل نفسها وهي تقع في مراسيم الفناء.

ومن مظاهر الإيقاع البصري الذي فتنت به «قصيدة النثر» عبر لعبة السواد والبياض إيقاع السواد والبياض المتلاحق

والبياض التام وفي هذا التشكيل البصري والإيقاعي يستخدم الشاعر بنية خطية من الكلمات تتشكل في امتداد السواد دون انقطاع أو وجود فراغات وتشكيلات بصرية أخرى، فيكون السواد بنية تلاصقية متلاحقة وفي ذلك تصبح «المساحات السوداء الأفقية تعتبر مناطق نشاط وفعل يتمّ داخلها خلق الأشكال وبناؤها لأنها مشكلة من الحركة البانية المسجلة»[1]، ويكون البياض في مساحة مستقلة على هيئة مستطيل يفصل بينهما خط المستطيل، وكأن الجدل قائم بين كتلتين نصيتين مشتبكتين ومنفصلتين في آن، مما يتولد عنهما إيقاع بصري أكثر حرية وانتشارًا من إيقاع البنيات المتجادلة في حيّز محكم وقصير. وفي هذه العلاقة البنائية البصرية التي تجسد شكلًا جديدًا يعتمد على اكتساح السواد في كتلة نصية محددة واكتساح البياض في كتلة أخرى، يبدوان في الرؤية السطحية منفصلتين وفي الرؤية العميقة والتأمل في علاقاتهما متجادلتين في صورة مدّ وجزر، بحيث تنتج هذه الصورة علاقات متعددة داخل الفضاء النصي الواحد ومختلفة بين المساحتين، وهذه العلاقة القائمة على الجدل بين النسقين. تكشف طبيعة الأنشطة المدمجة في البناء لأن الشاعر يبني بموجبها فضاءه النفسي ويعكسه على الفضاء النصي[2].

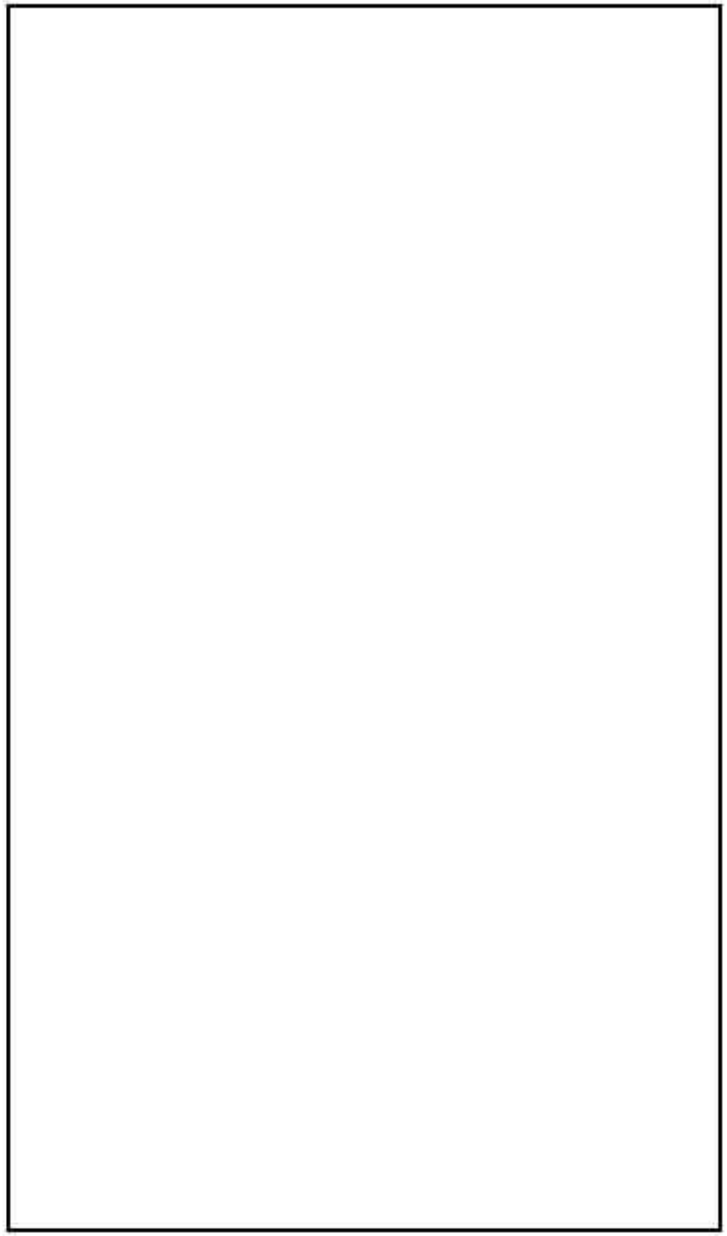
ومن النصوص التي تجسّد هذا النمط من التشكيل البصري وإيقاعه قصيدة «حيوات مفقودة»[3] لشريف رزق: حيث تبدأ

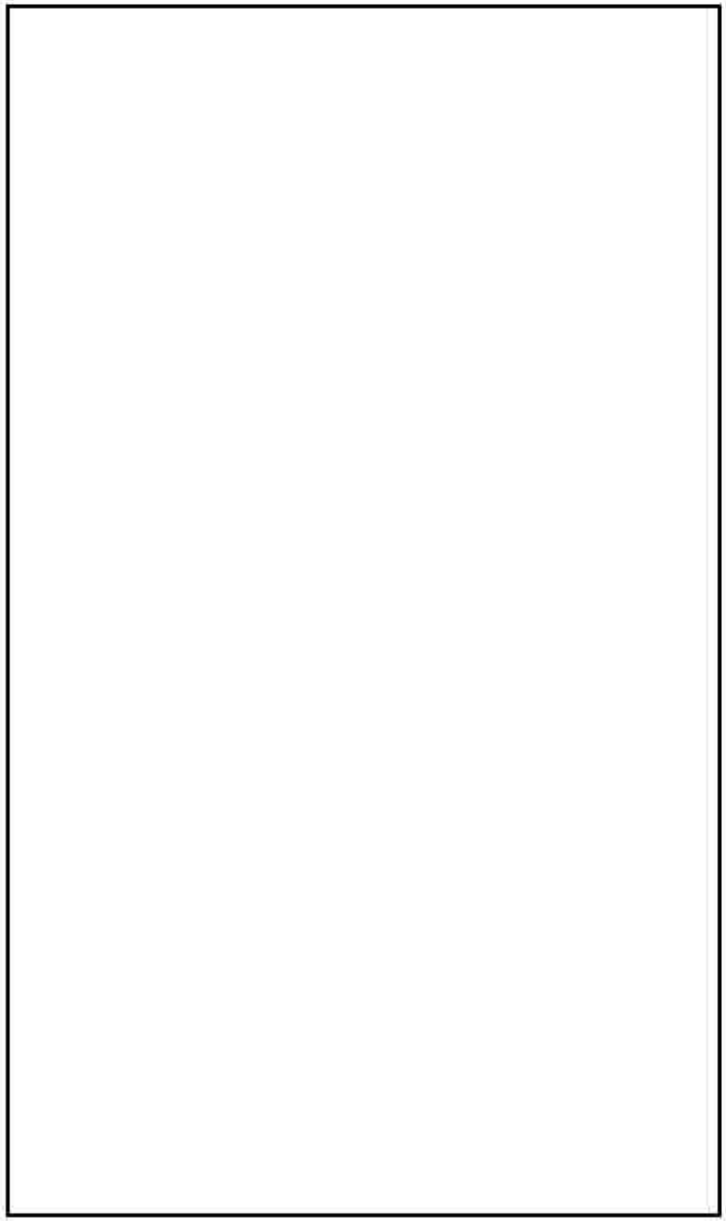
(1) محمد الماكري: **الشكل والخطاب**، ص 237.
(2) انظر: المرجع السابق، ص 238.
(3) شريف رزق: **حيوات مفقودة**، القاهرة: مركز الحضارة العربية 2003.

القصيدة بالسواد المتلاصق تمارس من خلاله الذات وجودًا مشهديًّا عبر إيقاع السرد الذي يؤكد استرخاء الذات بين الهدوء والتوقد في آن، فأسلوب السرد الذي تعتنقه الذات المتلفظة يفرض إيقاعًا هادئًا وبطيئًا من خلال بنيته الصوتية، حيث يعتمد على وصف الذات وعلاقتها بالموجودات ووصف الأمكنة والأشياء وهذه البنية الخطية للكلمات / السواد تنتج إيقاعًا بصريًّا يتّسم بالحيوية والحركة والتوتر في الوقت الذي تعاني فيه شعور النفي والغربة والعدم، فتعلن في السطر الأخير ـ من السواد الممتد ـ إقامتها بين الاسترخاء والهدوء.

يمتد الاسترخاء والهدوء إلى فضاء النص فيسيطر البياض على الكتلة الثانية من النص في الصفحة إلى أسفل ـ فكأن الذات راغبة في مساحة مكانية وزمنية ممتدة على الفراغ الذي يتلاءم مع شعورها باللاوجود:

فيأتي البياض دالًا على صمتها وتأملها، ووحدتها، وانعزالها، فينكشف حالاتها التي تستأنس لهذا البياض المتكرر عبر مستطيلات يفصلها سواد تلاحقي محدد وقصير، فينتقل كتلة البياض في صفحة 43 إلى صفحة 44، حيث تنقسم الكتلة البياض في الصفحة 21 مستطيلين متساويين يفصل بينهما سواد موقت تلاحقي، فكأن بياض الصفحة 43 لم يُعدّ كافيًا لأضواء فراغ الذات ورؤيتها العدمية، فيمارس حضوره في ص 44 بفاعلية أكثر حضورًا وجدلًا وتوترًا.





ويمتد البياض عبر الانتقال من المستطيل الثاني في نهاية ص 44 إلى بياض تام يسود الصفحة 45 إلا سطرًا يؤكد يقين الذات بالفناء.

ينتج هذا البياض الكاسح إيقاعًا بصريًا متزنًا يحدد لبياض حركة العين وهي ترقب الحضور والغياب عبر مساحتين متساويتين يمارسان جدلًا عميقًا مع إيقاع السواد، وإيقاع الذات التي ينتابها موت موقت، فكأن البياض في تقاربه يرسم حالة الحضور والغياب، أو حالات الموت التي تنتابها على فترات

يتحول يقين الذات بالفناء في نهاية القصيدة إلى يقين تام، فيكون السقوط والانحدار، كما ترسمه حركة السواد التي انتقلت

من نسقها التلاصقي الامتدادي أو الأفقي إلى نسق كتابي منحدر، فكأن العين تشهد لحظة الانكفاء والسقوط والموت والعدم، وتشهد جنائز من خلال حركة السواد والبياض.

يستطيع القارئ الذي يتأمل هذه التجربة التي تعتمد على التشكيل البصري، أن يؤكد أن البياض يقوم بدور أكثر أهمية من الملفوظ، بل يضع القارئ أمام مرحلة جديدة من آليات التلقي، يكون فيها منتجًا، ومؤولًا لكتابة مارقة من قوانينها الشعرية العتيقة، هاربة إلى حرية الحركة التي تجعل الشعر في الصمت أكثر مما هو في الكلام، ومن هنا يتأكد في ظل شعرية «قصيدة النثر» أن «البياض ليس فعلًا بريئًا أو عملًا محايدًا، أو فضاء مفروضًا على النص من الخارج بقدر ما هو عمل رائع ومظهر من مظاهر الإبداعية وسبب لوجود النص وحياته ـ بل قل هو الهواء الذي يتنفسه النص كما ذهب كلودال»[1].

إيقاع النبر البصري

النبر في النسق الملفوظ بوصفه وحدة صوتية هو ضغط (stress) على وحدة صوتية في بنية الكلمة يتمّ التركيز عليها في حاجة نفسية أو جمالية ملحة، أو بمعنى آخر هو ارتفاع في علو الصوت ينتج عن شدة ضغط الهواء المندفع من الرئتين يطبع المقطع الذي يحمله ببروز أكثر وضوحًا عن غيره من المقاطع المحيطة به»[2].

(1) راجع: رضا بن حميد: **الخطاب الشعري الحديث من اللغوي الى التشكيل البصري**، ص10.

(2) د. سيد البحري: العروض **وإيقاع الشعر العربي**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993 ص 116.

أما النبر البصري فهو ضغط (stress) على وحدة خطية عبر سمك الخط أو حجم الحروف والأسطر بحيث تبدي مظهرًا مختلفًا في البروز فيصبح أكثر وضوحًا من غيره و«هذا المظهر يمكن اعتباره أسلوبًا أو نبرًا خطيًا بصريًا يتمّ عبره التأكد على مقطع أو سطر أو وحدة معجمية أو خطية»[1]، ويقوم النبر البصري بدور إيحائي أو دلالي يشبه الدور الذي يقوم به النبر الصوتي في التشكيل اللغوي.

وقد تعددت الوحدات المنبورة في الشعر الحديث بشكل عام[2]، و«قصيدة النثر» بشكل خاص، حيث يحدث النبر البصري في وحدة خطية قصيرة فتكون حرفًا، أو تشغل حيزًا أكبر قليلًا فيصير النبر كلمة أو جملة أو مقطعًا، وبعد رفعت سلام من أكثر شعراء «قصيدة النثر» في الوطن العربي استخدامًا للنبر الصوتي بكل مظاهره. ومن أمثلة ذلك النبر البصري عبر الوحدة المعجمية أو الكلمة استخدام كلمة (تأتي) في بداية قصيدة (عراء) لرفعت سلام، حيث تمّ التركيز على هذه الكلمة والضغط على شكلها الكتابي/خطها حتى تحدث نوعًا من الاهتمام البالغ بوجود المفردة ودلالاتها، في الوقت الذي يحدث فيه ارتفاع في الإيقاع البصري، فتقع عين المتلقي عليها برهة من الوقت فتستحوذ على مساحة زمنية أكبر من باقي مكونات البنية النصية، فيشهد المتلقي حضورًا طاغيًا لتلك المرأة المدججة بالمراثي والمواريث والأمومة والبربري الأخير.

تأتي:

المدججة بالمراثي والمواريث والأمومة والبربري الأخير

(1) محمد الماكري: **الشكل والخطاب**، ص236.
(2) راجع المرجع السابق، ص 237 وما بعده.

تربيهم في الذاكرة، ترعى حطامهم في جسدها أطراف النهار، تهدهد أحلامهم الوثنية آناء الليل، ينامون فيها لا تنام الصرخات والمجانيق والسنابل، الأسوار ملغومة بالحراس الشاهدين، نفاقير ضال أم نفخة صدر، من القادم المريب؟؟»[1].

ويأتي النبر كلمة كما في «هكذا» في الديوان نفسه:

هَكَذَا

قُلْتُ لِلْهَاوِيَةِ انْفَتِحِي لِي،

وَافْتَحِينِي خُيُولَكِ الذَّهَبِيَّةَ،

وَاتَّسِعِي لِي.[2]

ويقول سلام مستخدمًا نبر الكلمة في «طريق»:

طَرِيقٌ غَرِيقٌ يُرَاوِدُنِي فِي مَسَاءٍ قَدِيمٍ.

يُومِئُ لِي مُبْتَهِلاً.

(يَعْرِفُ جَيِّدًا أَنِّي ضَعِيفٌ إِزَاءَه)

اسْتَعِيدُ ذَاكِرَتِي[3]

(1) رفعت سلام: **كأنها نهاية الأرض**، القاهرة: مركز الحضارة العربية، 2000 ص9.
(2) رفعت سلام: **هكذا قلت للهاوية**، ص 10.
(3) السابق ص47، 48، 49.

وأحيانًا يأتي النبر البصري جملة، تفارق البنية التي يعتمد عليها النص، رغبة في إبراز الدلالة الملحة على شعور الذات لحظة التعرية أو التطهر بالكتابة، ويختلف إيقاع النبر من جملة إلى أخرى حسب سمك الخط وحجم الحروف، فسمك الخط يفصح عن الدلالة التي يحملها في بنيته الخطية، والإيقاع البصري مرتبط بتوتر الذات وجدلها مع العالم ورغباتها النفسية، فحين تشعر الذات بخيبة أملها في تحقيق واقع هارب من الانهيار والمرارة، تنسحب من الإيقاع المتواصل أو التلاصقي الناتج عن تدفق السواد واكتساحه السطور المتلاحقة، وتستسلم إلى إيقاع البياض إلى لحظة الصمت العميق الذي تكشفه مساحة البياض في نهاية إعلان الذات إنها في حالة انتظار، انتظار ثمارها المرجوة التي يحملها المستقبل.

فالقارئ يقع على ثلاثة مستويات إيقاعية بصرية في صفحة واحدة «ص 44» من ديوان: «هكذا قلت للهاوية» حيث تواجه عينه إيقاع السواد التلاصقي ثم إيقاع البياض الذي يشكل رؤية المستقبل ثم إيقاع النبر البصري الذي يتجسد في نهاية الصفحة. وكأن الشاعر قد خرج من حالة السرد والبوح والحكي والوصف - التي فرضت عليه هدوءًا إيقاعيًا - إلى حالة من التأمل للوجود المعطوب أو الواقع المتهدم المنهار الذي لا تستأنس له الذات فانتشت بإيقاع البياض. وعادت ترفع صوتها وتكشف حيرتها وتوترها وشكها، فأعلنت صراخها في وجه العالم متسائلة: «من يسقيني؟».

يُمْكِنُنِي ان اصْنَعَ نَبِيذًا فَاخِرًا مِنَ الصَّمْت وَلَه ان يَصْنَعَ مِنِّي ذُبًّا قُطْبِيًّا او عَرَبَةً عَسْكَرِيَّة فَلِمَاذَا تَاخَّرُوا وَنَسِيَت العُصْفُورَةُ مَوْعِدِي عَلَى الحَافَّة هَل احُطُّ الآنَ عَلَى سِنِّ السُّفَرْجَلَةِ المُزْتَجَلَة انَا قَطِيعٌ مِنَ الشَّهَوَاتِ الشَّرِهَة ايَّتُهَا

البَرْبَرِيَّةُ السَّاخِنَةُ فِيضِي عَلَيَّ او فِيَّ كَي افِيض قَارِعَةٌ تَحُومُ حَوْلِي وَالكِلابُ تَشُدُّ الشَّوَارِعَ وَتَشْرَبُ الشَّاي لاَ مَوْطِئَ قَدَمٍ لِي وَارْضُ الله لاَ تُنْبِتُ سِوَى الحَسَكِ وَالنِّعِيمَة اهْبِطُوهَا بِسَلاَمٍ آمِنِين لَيْلٌ مِنَ السُّعَارِ وَالحَنِين مَبْذُورًا فِي شَوَارِع الإسفَلْتِ انْتَظِرْ ثِمَارِيَ المُرَّةَ القَادِمَة

مَن يَسقِينِي؟

عَطَشِي مُطْلَق

وَأنَا نِسبِي

وَالبِئْرُ رَصَاصَةٌ فِي حُلْمٍ اطْلَقَتْهَا يَدُ الجُغْرَافيَا انَا التَّارِيخُ بِلاَ تَارِيخٍ لاَ يَلْحَقُنِي الزَّمَنُ الثَّرثَارُ وَلاَ عَرَبَاتُ المَوْتَى الخَيْرِيَّةُ مُطْلَقٌ نِسْبِيٌّ وَظِلِّي آبِقٌ مُسْتَوفِزٌ وَاعضَائِيَ الفُصُولُ الفَاصِلَة[1].

لقد كسر الشاعر الصوت البصري المتجسد في [من] بصوت الصمت الذي يجسد لحظة زمنية وإيقاعية فاصلة بين التأمل وعدم القناعة والشك ثم يعود النبر البصري الممتد في اتجاه الأفق وكأن صوت الإيقاع الذي يحمل مرارة البحث والقطع الانتظار: «يسقيني؟»

تتجه درجة الإيقاع البصري إلى الارتفاع مع إحداث الذات الحقيقية وجودها وما تعنيه من عطش وموت، لقد تجاوزت تحققها في بنية خطية محددة على امتداد حركتها الممتدة في سواد متلاصق واختارت تجسدها في بنية خطية تستوعب انفجارها. انتقلت في بنية النبر الممتد (من يسقيني؟)

(1) رفعت سلام: **هكذا قلت للهاوية**، ص 27.

إلى بنية أكثر سمكًا وحجمًا «ص 44» يواثم إيقاع المطلق النسبي وجدلها. مع إيقاع البياض المحيط بالنبر من أعلى ومن يمين الصفحة ويسارها وكأن العطش والجفاف والموت يستوعب كل شي حول الذات التي تشعر بضآلتها أمام المطلق الكاسح.

ويرصد النبر البصري إيقاع الذات وهي تلوك محنتها وإحساسها بالضياع، وتسمع أنين انكساراتها، لقد فطنت قدرتها أمام القتل فهيأت احتمالها وما تقبض عليه:

أُهَيِّئُ نَفْسِي لِلْمَجْزَرَةِ القَادِمَة.

1. (لَم أخْسَر - فِي آخِرِ مَجْزَرَة .

2. غَيْرَ جُثَّتِي، وَخَيْبَتِي المُتَكَرِّرَة)

انَا الوَلِيمَة

الدَّائِمَة[1].

أما النبر البصري المقطعي أو إيقاع النبر البصري فيشكّل أعمالًا كثيرة في قصيدة النبر من أهمها ديوان (هكذا قلت للهاوية)، (كأنها نهاية الأرض)، و(إلى النهار الماضي) لرفعت سلام، وهذا الأخير يتشكل كله عبر هذه البنية الخطية القائمة على نبر المقطع بصريًا وإيقاعيًا في حالة متكررة، فالوقت الذي تهيمن فيه بنية السواد المتلاصق على أفق الديوان، وتقوم بنية النبر البصري بقطع هذا التلاصق أو التلاحق، لتشبيك مع بنية الفضاء / البياض لتخلق جدلًا بين بنية السرد التي تتحرك في

(1) رفعت سلام: **كأنها نهاية الأرض**، 34 ـ 35.

أفقها الواصفة الحكائة، المناوشة لمعطيات واقعها، وبين النبر البصري الذي يحتوي حضورها في مساحة مكانية وزمنية خاصة، تتأمل فيها حالتها وعلاقتها بموضوعها، إنها لحظة اكتشاف لغرائزها وشهواتها الجارحة، إنها لحظة احتماء من البوار:

تَخْرُجِينَ مِن ذَاكِرَتِي

إِلَى جَسَدِي

كَشَمْسِ الاسْتِوَاء.

تَرْشُقِينَ قَلْبِي بِنَجْمَةٍ عَفْوِيَّةٍ،

بِطَلْقَةِ الأَمَان.

تَدْخُلِين:

آيَةٌ بِلاَ بُرْهَان.

شَاسِعٌ لَكِ، مَحْفُوفَةً بِالْمُؤَلَّفَةِ قُلُوبُهُم وَالْعَسَاكِينِ وَابْنَاءِ السَّبِيلِ الْبَائِدِين، هَاكُم قَلْبِي أُوَزِّعه بِالْعَدْلِ وَالْقِسْطَاسِ، لاَ يَنْفَدُ حِينَ تَنْفَدُون، هَاكُم دَمِي لَكُم، لا ترتوون، فَامْضُوا خِفَافًا مُرَفْرِفِين، اضْيَافِي وَاخْوَتِي فِي الرِّضَاعِ، هَيَّا، كَفَى، حَانَ حِينُ حَيْنِكُم، هِيَ امْرَاتِي وَوَقْتِي، قَيْلُولَتِي وَلُقْيَتِي، حَطَطْتُ فِيهَا وَاحْتَمَيْتُ مِنَ الْبَوَار

وَخَارِجَهَا: احْتِضَار.

سَرَادِقٌ بِاتِّسَاعِ الأَرْضِ مُوصَدٌ عَلَى الْعَوْنَى

الْقَادِمِين[1].

(1) رفعت سلام: **كأنها نهاية الأرض**، 34 ـ 35.

إن تنوع الإيقاع البصري من خلال جدل السواد والبياض وتمدد أنماط النبر البصري إنما يكشف عن استجابة لحركة الداخل عند شعراء «قصيدة النثر» وتغير حالاتهم النفسية والوجدانية وتحولاتها.

وقد أدرك هؤلاء الشعراء أن مكونات الفضاء والنص لم تفتقد على إمكانات اللغة عبر إيقوناتها اللفظية فقط، بل رأوا أن هناك علامات سائبة، أو أيقونات خطية تحترف طاقات دلالية وإيحائية فاعلة، تجعل النص قادرًا على تخطي الحدود الضيقة للشعرية العربية التي احتضنتها الذاكرة المستقرة أعني ذاكرة التلقي.

المصادر

1 ـ أدونيس: **الأعمال الشعرية الكاملة**، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة 2007.

2 ـ أنسي الحاج: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج1، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة 2007.

3 ـ حسن طلب: **آية جيم**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993.

4 ـ حلمي سالم: **الأبيض المتوسط، كتاب إضاءة الشعري**، القاهرة: دار الفصحى 1983.

5 ـ رفعت سلام: **هكذا قلت للهاوية**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993.

6 ـ رفعت سلام: **كأنها نهاية الأرض**، القاهرة: مركز الحضارة العربية، 2000.

7 ـ سيف الرحبي: **حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة**، كتاب دبي الثقافية، يصدر عن **مجلة دبي الثقافية**، العدد 31، ديسمبر/كانون الأول 2009.

8 ـ شريف رزق: **هجرة النهايات**، القاهرة 1999.

9 ـ شريف رزق: **حيوات مفقودة**، القاهرة: مركز الحضارة العربية 2003.

10 ـ كمال عبد الحميد: **الوسيلة المتاحة للبهجة ـ فصلان في الجحيم**، بيروت، مؤسسة الانتشار العربي.

المراجع

1 ـ أحمد عبد المعطي حجازي: **ديوان احمد عبدالمعطي حجازي**، بيروت: دار العودة 1982، ط3.

2 ـ أدونيس: **زمن الشعر**، بيروت: دار العودة، ط، 1983.

3 ـ أدونيس: **سياسة الشعر**، بيروت: دار الآداب 1985.

4 ـ أدونيس: **ها انت ايها الوقت**، سيرة شعرية، ثقافية، بيروت: دار الآداب 1993.

5 ـ أدونيس: **سياسة الشعر**، بيروت: دار الآداب 1996، ط2، .

6 ـ أدونيس: **الأعمال الشعرية الكاملة**، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة 2007.

7 ـ إدوار الخراط: **شعراء الحداثة في مصر**، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية العدد 1997، 1999.

8 ـ الأصمعي: **ديوان العجاج رواية الأصمعي وشرحه**، تحقيق عزة حسن، بيروت: مكتبة دار الشروق د.ت.

9 ـ أمجد ريان: **محاولة تامل حول تجربة مدرسة الشعر الحر**، **مجلة الشعر**، العدد 135، خريف 2009.

10 ـ امرؤ القيس: **ديوان امرئ القيس**، دمشق: دار كرم د.ت.

11 ـ أنسي الحاج: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج1، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة 2007.

12 ـ أنور الرتجي: **سيميائية النصي الأدبي**، الدار البيضاء: دار أفريقيًا الشرق 1987.

13 ـ أوستن دارين ورنيه ويلك: **نظرية الأدب**، ترجمة محيي الدين صبحي القاهرة: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب 1972.

14 ـ د. أيمن بكر: **«قصيدة النثر» العربية، ملامح النوع وحدود التجريب**، القاهرة: أريبسك للنشر 2009.

15 ـ د. أيمن تعيلب: **(وهم العبقرية والابتكار في الخطاب النقدي العربي المعاصر، سردية الإلتفات البصري والعقل النقدي المستعار**، بحث منشور بمجلة كلية الالهيات ـ المعاصر ـ 2001.

16 ـ د. أيمن تعيلب: **شعرية الظل ومقاومة النسق الثقافي، مقاربات معرفية وتخييبلية لـ«قصيدة النثر» العربية**، القاهرية: أريبسك للنشر 201.

17 ـ بوريس ايخنباوم: **نظرية المنهج الشكلي، كتاب نصوص الشكلانيين الروس**، ترجمة إبراهيم الخطيب، الدار البيضاء: الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت: 1982.

18 ـ بول شاوول: **مقدمة في «قصيدة النثر» العربية، فصول** م 16، ع1، صيف 1997.

19 ـ توفيق الزيدي: **مفهوم العربية في التراث النقدي**، ط2، الدار البيضاء: 1987.

20 ـ جابر عصفور: **زمن الرواية**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب1991.

21 ـ جون كوهين: **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء: دار توبقال 1986.

22 ـ حاتم الصكر: **ما لا تؤديه الصفة: المقتربات اللسانية والاسلوبية والشعرية**، بيروت: دار كتابات 1993.

23 ـ حاتم الصكر: **حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في «قصيدة النثر»**، صنعاء: إصدارات وزارة الثقافة والسياحة 2004.

24 ـ حاتم الصكر: **في غيبوبة الذكرى، دراسات في قصيدة الحداثة**، كتاب دبي الثقافي 2009.

25 ـ حسن ناظم: **مفاهيم الشعرية**، بيروت: المركز الثقافي العربي 1994.

26 ـ سوزان برنار: **«قصيدة النثر» من بودلير إلى أيامنا**، ترجمة د. زهير مجيد مغامس، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ديسمبر/كانون الأول 1996.

27 ـ د. سيد البحراوي: **العروض وإيقاع الشعر العربي**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993.

28 ـ شريف رزق: **شعر النثر العربي في القرن العشرين**، القاهرة: أريبسك للنشر 2001.

29 ـ د شكري عياد: **موسيقى الشعر**، القاهرة: دار المعرفة 1978، ط1.

30 ـ ـ صلاح السروي: **«قصيدة النثر» دراسة نظرية تطبيقية**، القاهرة: تقرو للنشر 2009.

31 ـ صلاح عبدالصبور: **ديوان صلاح عبد الصبور (الناس في بلادي)**، م1، بيروت: دار العودة.

32 ـ عبدالعزيز موافي: **«قصيدة النثر» من التاسيس إلى المرجعية**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة مكتبة الأسرة».

33 ـ عبد الناصر هلال: **الخروج واشتعال سوسنة**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة إشراقات 1989.

34 ـ عبد الناصر هلال: **كلما مرت على دمي ارتبكت**، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة إقليم وسط وجنوب الصعيد الثقافي 1998.

35 ـ عبد الناصر هلال: **امرأة يروق لها البحر**، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب سلسلة إشراقات 2000.

36 ـ د. عبدالناصر هلال: **خطاب الجسد في شعر الحداثة**، القاهرة: مركز الحضارة العربية 2005.

37 ـ عبد الناصر هلال: **آليات السرد في الشعر العربي المعاصر**، القاهرة: مركز الحضارة العربية 2000.

38 ـ عبد الناصر هلال: **الالتفات البصري من النص إلى الخطاب**، القاهرة: دار العلم والإيمان 2009.

39 ـ عبد الناصر هلال: **الشعر العربي المعاصر**، انشطار الذات رفتة الذاكرة، القاهرة: دار العلم والإيمان 2009.

40 ـ د. عزت جاد: **الإيقاعية، مقاربة إجرائية على «قصيدة النثر»**، القاهرة: دار الفكر العربي 2002.

41 ـ د. علاء عبد الهادي: **«قصيدة النثر» والتفات النوع**، القاهرة: دار العلم والإيمان 2009.

42 ـ العماد الاصبهاني: **خريدة القصر**، ياقوت الحموي: **معجم الأدباء، ارشاد الأديب إلى معرفة الأريب**، تحقيق إحسان عباس، بيروت: دار العزف الإسلامي 1993.

43 ـ د. فتوح أحمد: **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، القاهرة: دار المعارف 1984، ط3.

44 ـ د. لطفي عبد البديع: **بعد الحداثة صوت وصدى**، إصدار خاص، جدة: النادي الادبي، يونيو/حزيران 2003.

45 ـ لويس عوض: **بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة**، ج2، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب 1989.

46 ـ محمد بنيس: **الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، الشعر المعاصر في المغرب**، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر 1990 ط.

47 ـ محمد الرغيني: **محاضرات في السيميولوجيا**، الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر والتوزيع 1987.

48 ـ محمد بن عبد الجبار النفري: **المواقف والمخاطبات**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1985.

49 ـ د. محمد صابر عبيد: **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

50 ـ محمد العباس: **ضد الذاكرة شعرية «قصيدة النثر»**، بيروت: المركز الثقافي العربي 200.

51 ـ د. محمد عبدالمطلب: **تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات**، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية 1995.

52 ـ د. محمد عبدالمطلب: **هكذا تكلم النص**، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب 1997.

53 ـ د. محمد عبدالمطلب: **النص المشكل**، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية 1999.

54 ـ د. محمد عبدالمطلب: **شعراء السبعينيات وفوضاهم الخلاقة**، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة 2009.

55 ـ محمد الماكري: **الشكل والخطاب**، مدخل ظاهراتي، بيروت: المركز الثقافي العربي 1999.

56 ـ د. محمد النويهي: **قضية الشعر الجديد**، القاهرة: دار الفكر 1971 1974، ط 4.

57 ـ د محمود الضبع: **«قصيدة النثر» وتحولات الشعرية العربية**، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية 2004.

58 ـ مصطفى الجوزو: **نظريات الشعر عند العربي الجاهلية والعصور الإسلامية**، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر 1981، ج1.

59 ـ مجدي وهبة: **معجم مصطلحات الأدب**، بيروت: مكتبة لبنان 1974.

60 ـ د. مراد عبدالرحمن مبروك: **من الصوت إلى النص نحو**

نسق منهجي لدراسة النص الشعري، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية العدد 50، ابريل/نيسان 1996.

61 ـ نازك الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر**، بيروت: دار العلم للملايين 1974، ط 4.

62 ـ نور ثروب فراي: **تشريح النقد**، ترجمة محمد عصفور، عمان: الجامعة الأردنية 199.

63 ـ د. نذير العظمة: **مدخل إلى الشعر العربي الحديث**، ط 2، كتاب النادي الأدبي بجدة 47، أبريل/نيسان 1988.

64 ـ نازك الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر**، بيروت: دار العلم للملايين 1974.

65 ـ نزار قباني: **الأعمال الكاملة**، بيروت: منشورات نزار قباني 1978، ج2.

66 ـ يوري لوتمان: **تحليل النص الشعري**، ترجمة: فتوح أحمد، القاهرة: دار المعارف 1995.

67 ـ يوري لوتمان: **اللغة العليا، النظرية الشعرية**، ترجمة أحمد درويش، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة 1995.

68 ـ يوسف الخال: **الحداثة في الشعر**، بيروت: دار الطليعة 1978.

دوريات.

1 ـ **إبداع**، العدد الثالث، مارس/آذار 1996، .

2 ـ **اخبار الادب** 1993.

3 ـ **أخبار الأدب**، اتحاد الكتاب المصريين، العدد 55، ملحق يونيو/حزيران 2002.

4 ـ **الأهرام**، ملحق الجمعة 9/ 8/ 1996 صفحة الثقافة.

5 ـ **الأهرام**، ملحق الجمعة، 9/ 8/ 1996، صفحة الثقافة الشعر المصرية، العدد 87، صيف 1997.

6 ـ **الشعر** العدد 133، ربيع 2009.

الشعر، العدد 135، خريف 2009.

7 ـ **مجلة علامات**، ج 12، م3، يونيو/حزيران 1994.

8 ـ **علامات**، ج52، م13، يونيو/حزيران 2004.

9 ـ **فصول**، م 15، ع 2، صيف 1996.

10 ـ **فصول** م 16، ع 1، صيف 1997، .

الكرمل، العدد 14، شتاء 1984.

الكويت عدد 165، يونيو/حزيران 1990.

نزوى العدد الخامس عشر 28/ 6/ 2009.

جريدة النهار اللبنانية، 8/ 6/ 1978.

الوحدة، العدد 5 8/ 59، يوليو/أغسطس ـ تموز/آب 1989.

www.elaph.comlelaphweblelaphfilel2..615

www.elaph.comlelaphweblelaphfilel2..6l5l116134.ht