جامعة يحيى فارس –المدية-

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة والادب العربي

إشكالية القصيدة النثرية بين منظوري النقدي و الإيقاع

قصيدة يوسف الخال و أدونيس-أنموذجاً-

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر

تخصص تحليل الخطاب

إعداد الطالبتين :

حنان قارة

نوال صدوقي

إشراف الدكتور :

محمد زوقاي

السنة الجامعية: 2017/2016

شكر و تقدير

شكرنا و حمدنا لله أولا و أخيراً على فضله و نعمه علينا لإ نجاز هذا العمل ،

كما نتقدّم بجزيل الشكر و التقدير و الاحترام للأستاذ محمد زوقاي على اشرافه ودعمه المتواصل لنا و صبره على زلاّتنا القلمية...

و أيضاً نتوجه بالنخبة و التقدير إلى الأساتذة منهم أستاذ بلخير دوالي، والأستاذة حنطابلي، و كذا الأستاذ محمد رغميت بدعمهم لنا...

كما لا ننسى أن نتقدّم بالشكر و العرفان إلى من أمدنا بيد العون لإنجاز هذا العمل المتواضع و لو بكلمة طيّبة، من قريب أو من بعيد..

فجاز الله الجميع خير الجزاء "اللهم أمين"

إهداء

الحمد لله الذي أعاننا بالعلم و زيّننا بالحلم و أكرمنا بالتقوى وجمّلنا بالعافية

أهدي ثمرة هذا الجهد إلى أعز ما أملك في الوجود

إلى من أوصانا الله بهما ووقرنا برضاهم

"أمي الحبيبة و أبي الغالي "

إلى إخوتي و أخواتي من الكبير إلى الصغير

الذين ساندوني و شجعوني

إلى البراعم و فاكهة البيت الصغار حسين سندس

ألاء هارون إسلام لبنى لينا بن علية و آدم

نحو كل من ساندني في هذا من زملاء سهام سمية

و الأخ محمد بوزاري...

نحو أعز صحبة صباح و دليلة

إلى كل الأقارب، القريب و البعيد

إهداء

أهدي هذا العمل إلى الصدر الحنون أمي الغالية التي سهرت الليالي لأجلي... أطال الله في عمرها...

إلى من تحمّل مشاق الحياة... و الذي مهّد طريق النجاح...أبي الغالي حفظه الله وأمال في عمره.....

إلى كل من إخوتي و أخواتي و أهلي و أقاربي

و إلى صديقاتي ... و إلى كل من امدّ يد العون و إلى كل الذين وسعتهم ذاكرتي و لم تسعهم مذكرتي

صدوقي نوال



مقدمة:

عرف الشعر العربي الحديث أنواعاً مختلفة من القصائد الشعرية، فكانت قصيدة النثر نوعاً تناوله الشعراء بكثرة، إذ تعد فنّا جنسياً يستكشف ما في لغة النثر من قيم شعرية ،حيث يستغلها الشاعر لإيجاد المناخ المعبر عن تجربته و معاناته من خلال الصورة الشعرية التي تتوافر فيها الشفافية والكثافة في آنٍ واحد و تعوض الوزن التقليدي بإيقاعاتها خاصة الإيقاع الداخلي معتمدة على الجملة و تموجاتها الصوتية، فرغم ظهورها إلاّ أنّها لم تجد رواجاً كبيراً في الشعر العربي الحديث و يبقى التأصيل النظري لهذا الشكل ضعيفاً بسبب عدم حسم الجدل حول شعريته حيث تعد عند بعضهم ما يسمى بشعر التفعيلة، فهي عمل ثوري إذ لازالت تتأرجح بين الرفض و التأييد من قبل الكثير من النقاد والأدباء، لذلك كانت عدّة دوافع في اختيارنا لهذا الموضوع من بينها: قلة البحوث التي تناولت قصيدة النثر خاصة في السنوات الأخيرة من حيث الجانب النقدي ومتطلّباته، و الجانب الإيقاعي و أذواقه، و أيضاً محاولة الكشف عن ملامح التطور في القصيدة العربية خلال العصر الحديث خاصة الجانب الإيقاعي و علاقة ذلك بخصائص القصيدة العربية الكلاسيكية، و هناك دافع ذاتي يتعلق بحبّنا لتعمّق معرفتنا بالقصيدة النثرية من خلال دراستنا لها في طور اللّيسانس و كذلك الماستر، و من هذا الموضوع تنتابنا اشكالية علمية دقيقة متمثلة في:

*ما الجدل الذي أحدثته قصيدة النثر في الوسط الأدبي؟

فمن خلال هذه الإشكالية تتفرع أسئلة جزئية مطروحة كمايلي:

-ماذا نقصد بالقصيدة النثرية؟

-ما هي مستويات قصيدة النثر؟ وما هي خصائصها؟

-ما علاقة قصيدة النثر بالشعر الحر؟

-فيما يتمثل الإيقاع الداخلي للقصيدة النثرية؟

-ما هي تداخلات الأنواع الأدبية و الفنية مع هذا الجنس؟

-هل هناك نماذج تناولت هذا الجنس الأدبي؟

و من الإشكالية و ما تفرّع منها من أسئلة جزئية تحددت و تشكلت لنا معالم البحث بدءاً بالفصل التمهيدي المعنون بظروف نشأة القصيدة النثرية ثمّ يليه الفصل الأول الموسوم بماهية قصيدة النثر و الذي يتجزّأ بدوره إلى مبحثين الأوّل : تعريف قصيدة النثر و أهم مستوياتها و خصائصها و الذي يتجزّأ بدوره إلى مطلبين الأول تعريف قصيدة النثر أمّا الثاني مستوياتها و أهم خصائصها، أما المبحث الثاني إشكالية قصيدة النثر و الذي يندرج تحته ثلاثة مطالب الأول إشكالية المصطلح، الثاني إشكالية الإيقاع، و الثالث إشكالية الإنتماء الأجناسي.

في حين يتمثّل الفصل الثاني في الشعر الحر و قصيدة النثر و الذي هو بدوره ينقسم إلى مبحثين: الأول الشعر الحر، أنواعه و خصائصه الفنية، أما الثاني قصيدة النثر، إيقاعها الداخلي و التداخلات الأدبية و الفنية مع قصيدة النثر.

أما الفصل الأخير فهو فصل تطبيقي تناولنا فيه: خصائص شكلية و فنية لنماذج من قصيدة النثر كان من بينها ، قصيدة البئر المهجورة ليوسف الخال، و قصيدة الفراغ لأحمد علي سعيد الملقب بأدونيس.

لإنجاز هذه الخطّة اتبعنا منهجاً في تحديد معالم هذا البحث هو المنهج الوصفي التحليلي ، فكان هدفنا التعرف على علاقة النثر بالشعر من خلال قصيدة النثر و ما أثارته من إشكاليات، و الهدف الآخر تحديد قيم ومبادئ التي أثارها هذا النوع من الإبداع، وكذلك توصيله من جيل ماضي إلى جيل حاضر نحو الجيل المستقبلي.

و للتحدّث عن الصعوبات التي واجهتنا: حداثة الموضوع و عدم وضوح معالمه وتشعّبها، وكذلك كثرة تهويل الآراء قلل من فهمنا لهذا الموضوع خاصة من الناحية الاصطلاحية.

دون أن ننسى المصادر و المراجع التي اعتمدنا عليها ، ومنه نختم بما قاله الله عزّو جلّ:﴿ قال رب اشرح لي صدري، و يسّر لي أمري، و احلل عقدة من لساني، يفقهوا قولي﴾ طه الآية: 25-28

إنّ البحث عن طبيعة نشأة قصيدة النثر هو التحرر من المفاهيم المستهلكة و البائدة والانتقال من عصر قديم إلى عصر جديد ، أي لغة جديدة تختلف عن لغة القديم التي كانت تخضع إلى مصطلحات معجمية ، بحيث نجد أدونيس يلخص بعض العوامل التي أدت إلى ظهور جنس أدبي جديد فيقول : «هناك عوامل كثيرة مهدت ، من النّاحية الشكلية لقصيدة النثر في الشعر العربي ، منها التحرر من وحدة البيت و القافية و نظام التفعيلة الخليلي ، فهذا التحرر جعل البيت مرنًا و قربه إلى النثر» [1] و من هذه العناصر أو عوامل ظهور قصيدة النثر:

1- انعتاق اللّغة العربية و تحريرها، و ضعف الشعر العمودي الموزون المقفى.

2 - نمو الروح الحديثة.

3 – ترجمة الشعر الغربي فكثير من الناس يتقبلون هذه الترجمات و يعتبرونها شعراً رغم خلوها من الإيقاع الخارجي (الوزن، القافية...) و هذا دليل على أنّ مضمون القصيدة المترجمة التي تتميز بالصور و تعدد النغم هي عناصر قادرة على ولادة صدمة شعرية جديدة.

كما تركز سوزان برنار أيضاً على موضوع الترجمة كعامل مؤثّر في التحوّل إلى

(1) أحمد بزون ،قصيدة النثر العربية، د ط ، دار الفكر الجديد ، المركز الإسلامي الثقافي في مكتبة سماحة، ص67

قصيدة النثر و« أنّ الإيقاع ليس فقط في الشعر، و أنّه بالترجمة قدّم الأدباء الفرنسيون أولى تجارب قصائد النثر المميزة و قصصاً وقصائد ملحمية» [1]

هنا تحديداً في هذا القول تشير برنار إلى أنّ الموسيقى الشعرية ليست ميزة في الشعر فقط و إنّما هي حركة ظهرت في قصائد النثر وهي تجارب أولية قام بها الروّاد الفرنسي وخاصة ما يسمّى بالقصائد الملحميّة التي تروي بطولات خالدة ، ظهرت في اليونان.

4- ومن هذه العناصر أيضاً الفصل بين الشعر و النظم من الناحية الشكلية فكل ما ذكر من قبل عن ظروف ظهور قصيدة النثر هي عوامل إيجابية ساهمت في بروزها.

أما من الناحية السلبية:

نرى أدونيس يلفت الانتباه إلى أنّ قصيدة النثر نفسها هي أسلوب و هي تمرد في نطاق الشكل العربي يختاره الشعراء مثلما يختار الآخرون في المجلات الفنية و الأدبية والفكرية الأخرى رفضهم و أشكاله.[2]

قصيدة النثر يعتبرها بعض الرواد أنها ردة عكسية ضد الأذواق الفنية كالشعر الحر والشعر العمودي و كذلك مضاد للاتجاهات السائدة كالاتجاه الواقعي، فهي تسعى وراء ما

(1) أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، مرجع سابق، ص 82

(2) المرجع نفسه، ص68

هو غامض و موحي و هذا ما يقر عليه الاتجاه الرمزي ، ومن ظروف ظهورها يحدد لنا أنسي الحاج موقف الشاعر من الكون المحيط به و اللغة التي تواكب عصره ،كما يعتبر نفسه ثائرًا في بلاده: «هذه البلاد ، و كل بلاد متعصبة لرجعتها وجهلها ، إلاّ بالجنون حتى تقف أي انتفاضيه في وجه الذين يقاتلون بأسلحة سياسية و عنصرية و مذهبية ، وفي وجه العبيد بالغريزة و العادة ، لا تجدي غير الصراحة المطلقة ، و نهب المسافات ، و التعزيل المحموم ، و المهسترة المميتة» [1]

و لذلك فإن محاولات ظهور قصيدة النثر جاءت في نفس القرن الذي ظهرت فيه المحاولات المساعدة للشعر الحر.

وكذلك نجد من ظروف نشأة قصيدة النثر لغة القرآن الكريم و التوراة و خصوصًا الكتابات الصوفية:

أولاً: تأثيرات الصوفية

كل شيء خاضع لعملية التأثر و التأثير، فقصيدة النثر وجدت روافدها من التراث العربي الاسلامي ، و كذلك المتصوفة أفادت شعراء هذا النوع الجديد من الشعر ، حيث عبروا عن أفكارهم و سلوكهم و عن السلطات الدينية و السياسية التي كانت تسيطر على

(1) أحمد بزون، قصيدة النثر العربية ،مرجع السابق، ص 68

المجتمعات بفرض قيمهم عليهم فكانت قصيدة النثر رؤيا جديدة تطمح لتغيير واقع هذه المجتمعات ، وهكذا نجد أدونيس يؤسس مجده الثقافي على الرفض أساسه الرؤيا ،

والرؤيا حسبه (هي نوع من الاتحاد بالغيب يخلق صورة جديدة للعالم أو يخلق العالم من جديد)[1] ، فالصوفية اتجاه له سبل منها توجيه العقل إلى الكشف عن مكنونات العالم ،

ولاسيما التقرب إلى الله ، و تحصيل المعرفة فالصوفي في استخدامه لرموز التي هي في آخر المطاف مخزون معرفي إلاهي و إنساني للمتمكن في الصوفية و مثال ذلك نجد تأثير الشاعر حافظ الشيرازي الشاعر الزاهد المتصوف على خير الدين الأسدي شاعر سوري و كاتب و لغوي ، فهما يقتربان بمعانيهما الصوفية من العناصر المادية. [2]

كما يتابع عبد العزيز مقلاح :« إنّ هناك موروثاً عربيّاً إسلاميّاً أقرب عهداً و أرحب تجربة و امكانية ليكون الأساس التاريخي لهذا الشكل المتجاوز من الشعر ، إنّه الموروث الصّوفي النّبع من اللّغة القرآنيّة و الإيقاع القرآني ومن تجربة روحيّة لها أبعادها الإنسانية العميقة وتأثيرها الواضح على حركة الجديد و الأجد في شعرنا العربي المعاصر» [3]

(1) يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، د ط، دار الحصاد، ص 19

(2) مرجع نفسه، ص21

(3) أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، مرجع السابق، ص83

من خلال ما أقرّه مقلاح يتضح لنا أنّ الصوفيّة و القرآن الكريم يمثّلان اتّجاهين مأثّرين على الحركة الحديثة و المعاصرة التي تتمثّل في إبداع ذاتيّة الشاعر داخل واقعه ، فكان للقرآن والصّوفيّة أثر كبير على ظهور القصيدة النّثريّة.

ومن الناحيّة الروحية أيضاً يقول أدونيس : « تأثّرت بالحركة السورياليّة كنظرة، والسرياليّة هي التي قادتني إلى الصّوفيّة تأثّرت بها أوّلاً و لكنّني اكتشفت أنّها موجودة بشكل طبيعي في التّصوّف العربي فعدت إلى التّصوّف» [1]

وهنا من خلال قول أدونيس نستدرج أنّه متأثّر بالمذهب السوريالي –وهو حركة أدبية و فنية طليعة، ظهرت بعد الحرب الأولى و استمرت ناشطة حتى الستينات– و الذي في الوقت نفسه تأثّرت به القصيدة النّثريّة ، و السوريالية مذهب أدى به إلى الصوفيّة .

ثانيًا: أثر ثقافة الغرب على ثقافة العرب في ظهور قصيدة النثر

منذ قديم كانت هناك علاقة مقاربة (تأثير و تأثر) بين ثقافة العرب و ثقافات الأجنبية عبر قرون طويلة و من أبرز هذه التأثيرات :

الإرساليات الأجنبية التي تم على عاتقها نقل هذا المجتمع من التخلف في ظل الخلافة العثمانية إلى مجتمع علماني متفتح مضافًا إلى ذلك هجرة أدمغة البلاد العربية إلى المستوطنات الأوربية فكانت مساهمة الغرب التي أضاءت مسيرة الشعر العربي و خلق

(1) أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، مرجع سابق ص83

نوع جديد يتمثّل في القصيدة النثرية و الشعراء المتأثرون بالغرب ،أحمد فارس الشدياق فرنسيس مراش ، نجيب حداد ، خليل الخوري ، خليل مطران (من أوائل دعاة التجديد في الشعر العربي الحديث)[1]

يقول الناقد المصري غالي شكري في هذا السّياق:« من خلال النّظرة التاريخيّة نستطيع أن ندرك الظروف الحقيقيّة للتجديد، فلاشك أنّ الثّقافات الأجنبيّة و مدارس الشعر العربي والبيئات الحضاريّة الجديدة ، كانت جميعها من عوامل التّجديد في جميع المراحل السّابقة على حركة الشّعر الحديث تقوم أساساً على رفض هذا الجوهر، فلا يقتصر التّجديد فيها على استخدام الأسطورة أو الرّمز أو لغة الحديث اليومي أو المشكلات الميتافيزيقيّة »[2]

وعليه فقول غالي شكري يوحي إلى أنّ التأثير الغربي من خلال هويّته التي تتمثّل في الحضارة و الثّقافة و التّاريخ...إلخ هي عناصر و معالم أثّرت في ظهور النّوع الجديد إلى الوجود فهي لا تقتصر فقط على الأسطورة و الرّمز و العراقيل الماورائيّة.

و يتحدّث يوسف الخال عن تأثير باريس على مسيرته إذ يقول:« و قد أتاح جو باريس وانصرافي التّام إلى حياة الفكر و الشّعر و الفن و ما يرافقها من صفاء البال و الذّهن والتّفتّح على الجمال بكل أنواعه، و أن أتوصّل إلى حلّ بعض المشاكل الشعريّة و الفكريّة الّتي كانت تقلقني في السّنوات الأخيرة و سيبدو هذا جليّاً في النّتاج الشعري الذي كتبته

(1) يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، مرجع السابق، ص 32

(2) أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، مرجع سابق، ص 71

خلال هذه الفترة و الذي سأكتفه في المستقبل، هناك تغيّر ظاهر في نتاجي هذا من حيث الشكل والمحتوى معاً» [1]

من خلال هذا إنّ يوسف الخال تأثّر بمناخ باريس لما فيها من كبار الشعراء والمفكّرين و ذلك يعود إلى التّفتّح والتطور الذي تشهده هذه المدينة، و انعكس هذا التأثر في كتاباته النّصية الشعريّة إلى درجة كبيرة.

إذا كنّا تحدّثنا عن ظروف ولادة قصيدة النّثر في الوطن العربي أو في الشعر العربي، فإنّ هذا الفن له جذوره وانتماءه الغربي، فبودلير يعتبر جد هذه القصيدة و مؤسسها الأوّل في العالم، كما أنّ وولت ويتمان كان أوّل من كتب القصيدة النّثريّة بشكل ناضج واستعمل فعلاً هذا النّسق الفنّي التّعبيري، معتبراً إيّاه شعراً بشكل واضح...فالشاعر الفرنسي فرنسيس كاركو carco/Fransis قدّم لمجموعته الشعريّة التي صدرت بعد وفاته وتضمّنت قصائد نثريّة بكلمة طويلة:« كرّم فيها بوضوح خالقي القصائد النّثريّة الشعراء الخمسة الكبار ألويزيس برتران Bertrand/Aloysius ، بودلير، رامبو، لوتريامون ومالارميه» [2]

هنا من خلال هذه الفقرة و تحديداً قول الفرنسي فرانسيس الذي قدّم مجموعة من النماذج الشعريّة التي تتمثّل في القصائد النّثريّة المطوّلة التي مدح فيها و نسب هذا

(1) أحمد بزون، قصيدة النثر العربية ، مرجع سابق، ص 72

(2) مرجع نفسه ص 79

النّوع إلى الروّاد الكبار من بينهم بودلير و رامبو.

و تذهب سوزان برنار في تحديدها لولادة قصيدة النّثر إلى ألويسيوس المعروف أيضاً لويس برتراند Bertrand/louis هو أوّل مبدع لقصيدة النّثر كنوع أدبي قبل بودلير، لكن الكتابة تعتبر في أكثر من مكان في الكتاب أن برتراند لم يكن معروفاً، و تعتبر أن الانطلاقة الحقيقيّة لقصيدة النّثر في النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر تحدّدت مع بودلير، فتقول: «بودلير، الأول الذي فهم ضرورة إعطاء شكل حديث لقصيدة النّثر، صالح لتلبيّة الانفعالات الدّاخليّة و تطلّعات الإنسان المعاصر، مع بودلير شهدنا أوّل اهتزازات قادت مرحلياً قصيدة النثر من قطب إلى آخر» (1)

هنا و تحديداً أوّل من ابتدع هذا النّوع الأدبي حسب اعتقاد سوزان هو لويس برتراند لكن أوّل من دوّن و كتب هذا الجنس بودلير لأنّ الكتابة هي العامل الأساسي توحي إلى من كاتب هذا النوع الجديد الذي يعاصر متطلّبات الإنسان في بيئته.

و يقول شربل داغر:« إنّ قصيدة النّثر لم تكن، تاريخيّاً و انتاجيّاً منفصلة أبداً عن حركة الشعر الحر، فبداياتها ترقى بدورها إلى نهاية الأربعينات مثل حركة الشعر الحر، كما أنّنا نجد شعراء عديدين يكتبونها منذ الخمسينات، و في مجلّة 'الآداب' تحديداًن إنّهم شعراء من سوريا و فلسطين، لا من لبنان فقط: محمد الماغوط، جبرا ابراهيم جبرا، توفيق

(1) أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، مرجع السابق، ص 81

ضايع، نقولا قربان» [1]

هنا في هذا القول ، تاريخيًّا لم تكن قصيدة النّثر بعيدة عن شعر التفعيلة ، فظهورها كان في أواخر الأربعينيات و بداية الخمسينات هنا في هذه الفترة كتبوا فيها خاصة شعراء من دمشق و بيروت و غيرها من البلدان.

بصفة عامة فظروف ظهور قصيدة النثر كثيرة نوجزها في هذه النّقاط:

1* سقوط النمطية التقليدية و زوال القداسة عنها و مثال ذلك ميخائيل نعيمة الذي شن هجومًا عنيفًا على العروض.

2* ابتكار أشكال شعرية جديدة تلائم الشاعر في إبداعه و ذلك حسب مهارته و كفاءته في بيئته.

3* الايقاع الداخلي نواة قصيدة النثر.

4* انسجام الاشكال الشعرية الجديدة بالشعر العالمي.

5*إبدال لغة التقليد بلغة الخلق و الابداع عن طريق حركة الترجمة النّاشطة التي تمّت بها إيصال النّماذج الغربيّة على سبيل المثال الملاحم اليونانيّة، إضافة إلى الثقافات الأجنبيّة والمنتديات الثقافيّة و الروابط الوطيدة بالغرب.

(1) أحمد بزون، قصيدة النثر العربية ، مرجع سابق، ص 88

لقد ظهرت قصيدة النثر في أواخر الخمسينيات من القرن العشرين و هي ديناميكية شعرية ثارت على الاوزان الخليلية، حيث قامت بهدم كل القواعد و المعايير الكلاسيكية للقصيدة.

المبحث الأول : تعريف قصيدة النثر و أهم مستوياتها و خصائصها.

أولاً: تعريف قصيدة النثر.

"جاء في تعريف قصيدة النثر عدة تعاريف منها :من المنظور الانجليزي و الفرنسي وهي قطعة كتابية بطريقة نثرية لكنها متميزة بعناصر تتوافر في الشعر"[1] .

من خلال هذا التعريف يتضح لنا أنّ القصيدة النثرية هي جنس أدبي فني يختلف عن الشعر ، كون نظام قصيدة النثر يختلف عن نظام قصيدة البيت ، و يعرفها أنسي الحاج هو من الرواد الذين كتبوا قصيدة النثر، بحيث يقول:« هي وحدة متماسكة لا شقوق بين أضلاعها و تأثيرها يقع ككل لا كأجزاء ،لا كأبيات و ألفاظ» [2].

ففي تعريف أنسي الحاج لقصيدة النثر أنها كموضوع واحد من خلال التماسك والانسجام بين أشطرها فمن هنا تتحقق ما نقصد به الوحدة العضوية.

و كذلك يقول أدونيس :« هي ذات وحدة دائرية مغلقة، وحدة عضوية ، هي كثافة

) عز الدين مناصرة، إشكالية قصيدة النثر ، نص مفتوح عابر للأنواع، ط 1، دار النشر بيروت لبنان، 2002، ص15 1 (

(2) أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، مرجع سابق ص57

وتوتر قبل أن تكون جملاً».[1]

و في أحد مقالات يوسف الخال في مجلة الشعر يناقش في كتاب نازك الملائكة "قضايا الشعر المعاصر " يقدم تحليلاً بسيطاً في تحديده لقصيدة النثر فيقول:« إن النثر نثر والشعر شعر و إ ن الفارق بينهما أن لشعر خصائص ليست للنثر ،و أن أهم هذه الخصائص الإيقاع و هو يجري على وزن ذاتي مستحدث ينبع من عبقرية الشعر وموهبته الفنية و أن هذا الوزن الذاتي المستحدث قد يكون على الاشكال اذا شئنا تصنيفها وقعت في ثلاثة : أولاً الشعر المتحرر من القافية ...ثانياً الشعر الحر ...ثالثاً قصيدة النثر وهي شكل يختلف عن الشعر الحر في آداب العالم بأنه يستند الى النثر و يسمو به الى مصاف الشعر مكتسباً من النثر العادي عفويته و بساطته ، و حريته في الاداء والتعبير».[2]

إن يوسف الخال من خلال قوله يرى بأن للنثر مميزات تختلف عن مميزات الشعر وذلك من خلال الايقاع الذي يعتبر ميزة تتميز به الكلاسيكية القديمة كما لهذه الميزة أن نجدها في القصائد الشعرية المستحدثة و العاصرة .

ونجد أدونيس في موقف آخر يرى أن قصيدة النثر شكل فني لا نهائي ، متدفق من الفاظ متغيرة المعنى بحيث يدعو الى أشكال جديدة حيث يقول:« لا تحصر الفن بأشكال معينة

(1) أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، مرجع سابق، ص 58

(2) مرجع نفسه، ص58

، الفن أمامه لا نهائي من التشكيلات و من التعبيرات» [1]

و قد ألح عليها جبرا ابراهيم جبرا أنها: «قصيدة النثر هي القصيدة التي يكون قوامها نثراً متواصلاً في فقرات كفقرات أي نثر آخر على فارق في المضمون ... المضمون هو الذي يجعل من فقرات نثرية أو غير قصيدة »[2]

فمن خلال قول جبرا ابراهيم ليس المضمون وحده يجعل من الفقرات سواء في القصة أو الرواية أو مسرح قصيدة النثر ، أو غير قصيدة و إنما أيضاً استحداث أشكال جديدة فالشكل لا ينفصل عن المضمون فهما عملة واحدة للقصيدة الجديدة .

كما نجد محمد العبد وهو من مؤيدي قصيدة النثر يقول :« إن مصطلح قصيدة النثر يتعارض تعارضاً مع متطلبات الشكل الذي ينتج فيه كمراعاة الوزن و القافية معاً ، أو الوزن وحده على الاقل» [3]

ومن هنا يبدو أنّ محمد العبد الذي هو من مؤيدي قصيدة النثر ككل و لكن من ناحية أخرى يدحض مصطلح الذي يطلق عليها، فالقصيدة نتعامل معها من خلال الإيقاع لكن إذا أضفنا لها النثر فيصبح هنا نوع من الهدم و التفكيك للمصطلح، فهنا ندخل في إشكالية المصطلح.

---

(1) إيمان ناصر، قصيدة النثر العربية التغاير و الاختلاف، د ط، مكتبة النرجس، سنة النشر2003 ص54

(2) المرجع نفسه، ص 54

) محمود ابراهيم الضيع، قصيدة النثر و تحولات الشعرية العربية، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة منتدى سور (3الأزبكية، 2003ص313

و من ناحية أخرى تتميز القصيدة النثرية كما هو الحال بالنسبة للشعر الحر ، يكون فيها الشطر الطويل و تارة أخرى القصير و ذلك حسب حالة الشاعر و تدفق أحاسيسه ، فكل جملة تتميز إيقاعياً عن الجملة الأخرى و ذلك من خلال الألفاظ وما تعنيه فلهذا نجد في دراسة سلمى الخضراء الجيوشي في تفريقها بين قصيدة النثر و الشعر المنثور تقول: «إنها تعتمد على الجملة الطويلة أو القصيرة كوحدة لها، و على نماذج الإيقاع من جملة إلى جملة ، بحيث يتبع الإيقاع المعنى و الحافز و الغاية ،و ينسجم مع الدفقة العاطفية وتحدده الصور بتتابع الألفاظ ، و لعل إيقاعات قصيدة النثر أطول من إيقاعات الشعر المنثور والنبر وتجاوب الأصوات».[1]

و يقول كمال حيربك :« نحن نفهم بقصيدة النثر مجموع العمل الشعري "المحرر" من القافية و الإيقاع المميّزين للنظم ، و تجدر الإشارة إلى أن هذا النوع من " الشعر المحرر" كان يقدم نفسه وفق شكلين من الكتابة أو التنظيم الخطي : الأول هو الشكل المدعو عموماً بالشعر الطلق ، و الثاني هو الشكل النثري بصريح التعبير و الذي يحتكر تسمية "قصيدة النثر" وفيما تمثّل الشكل الأوّل في أعمال الماغوط و جبرا إبراهيم جبرا ...، وتمثّل الشكل الثاني في نتاج أدونيس وأنسي الحاج و شوقي أبي شقرا ...» [2]

(1) محمود ابراهيم الضيع، قصيدة النثر و تحولات الشعرية العربية، مرجع السابق ، ص 313-314

(2) أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، مرجع سابق، ص65 -66

من خلال هذا القول نلاحظ أن قصيدة النثر عمل أدبي ، فني شعري ليس محرر من قوانين العروض القديمة المتمثّلة في الوزن والقافيّة والرّوي لكن حسب استخدامها للشاعر الحديث، و أن هذا النوع يكون في شكلين الأول الشعر الطلق أو المنسرح الذي لا يحده حد و لا يربطه رابط أما الثاني الشكل النثري أي الشكل مشطر و المضمون نثري الملاحم أو المسرحية الشعرية.

و من تعاريف الرواد لهذا النوع نرى يمنى العيد واصفًا على أنها:« تأتي محاولة تراوح بين قيود القصيدة العربية الكلاسيكية التي يريد التحرر منها و بين بنية شعرية جديدة لا يتمكن من تحقيقها» [1]

أي أن قصيدة النثر جاءت مرادفة للشعر الحر في رأي بعض النقاد وأنها محاولة تجاوز ما هو كلاسيكي.

ثانياً: مستويات قصيدة النثر و أهم خصائصها

أ- المستويات:

اللغة هي وسيلة التعبير في الأجناس الأدبية، و هي وسيلة يتكلم بها الإنسان عما في خاطره ، حيث أن لغة الشعر تختلف من شاعر إلى شاعر آخر و من عصر إلى عصر حيث تعددت مستويات اللغة التي كتبت بها قصيدة النثر ومن هذه المستويات :

(1)أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، مرجع سابق، ص69

1).اللغة العادية : " تقوم قصيدة النثر على اللغة العادية ، الخالية بصورة عامة من الصورة و المتعددة بالمقابل على الإيجاز و التكثيف و هو تصوير حالات ومواقف و انفعالات واسعة و عميقة في ألفاظ قليلة ، هو تفجير صخرة لا تجميع كومة حجارة "[1]

يتضح من هذا أنّ هذا النّوع يعتمد على اللّغة البسيطة و السّهلة تخلو من المجاز الاستعارات، و كذلك نجدها تشمل الإيجاز و رغم ذلك فهي تعبّر عن الانفعالات من خلال ألفاظ قليلة.

2).لغة الشرح و الاسترسال:" تقوم هذه اللغة على البسط و الشرح و الاسترسال في غنائية عذبة ، ووضوح عفوي كأنها بوح للآخر أو اعتراف أمام الذات ، و عمادها الامتداد والاسترسال..."[2].

فمن خلال هذا يبدو من الواضح أنّ قصيدة النثر تقوم على الشّرح البسيط في توضيح التعبير و كأنّها تعترف أمام ذات الآخر من خلال السهولة و الصّور العاطفيّة التي تدغدغ المشاعر، كأنّها رسالة شوق خاصّة.

3).لغة التصوير الواضح: " ولغة الشعر الحقيقية هي لغة الصورة لأنها لغة الانفعال والرؤيا، و قد تعددت أشكالها و تنوعت وظائفها على مر العصور من صور شارحة

(1) أحمد زياد محبك، قصيدة النثر العربية، د ط، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2007 ص54

(2) مرجع نفسه ، ص 58

للمعنى إلى صورة حاملة للمعنى إلى صورة موحية إلى صور غامضة"[1]

وعليه فهذا القول يركّز على أنّ اللغة التي يكتب بها النّص لغة غير عاديّة لأنّ هذه اللّغة تحمل قوّة تأثير المعنى لا غموض فيها، لا تكلّف و لا اصطناع ، بحيث تمتاز بالبساطة و العفويّة.

4).لغة الصور الموحية:" هذه لغة تحمل صوراً جديدة ليس فيها الوضوح كله و لا الغموض كله ، إنما فيها القدرة على الإيحاء من خلال تلميحات ذكية و عبر صور تخاطب الوجدان"[2]

يمكن الاستنتاج من القول هو ما تحمله قصيدة النّثر من صور واضحة لا إيحاء ولا غموض فيها ، فمن خلال التلميحات تخاطب وجدان الآخر و تجعله يتمتّع و يتذوّق هذه المعاني.

5).لغة الصور الغامضة:" تملك بعض النصوص غموضاً غريباً يرجع في موضعه إلى الصور التي لا توحي بشيء محدد و إنما تكتفي بخلق عالم عجائبي لا ترابط بين عناصره ، و كأن الغاية هي الصورة نفسها ، حتى كأنها ضرب من الهذيان لا غاية من ورائه سوى إطلاق انفعالات غير محدودة"[3]

(1) أحمد زياد محبك، قصيدة النثر، مرجع سابق، ص61
(2) مرجع نفسه، ص 63
(3) مرجع نفسه، ص 64

يلاحظ من خلال هذا القول أنّ هناك نصوص تحمل بين طيّاتها غموضاً و الغاية من ذلك أنّها تحمل انفعالات غير متوقّعة كونها لا توحي بشيء محدد بل بخلق عالم عجائبي.

6).لغة الصورة المغلقة: حيث يقول فيها الكاتب أشياء كثيرة بلغة غامضة عامرة بالصور البعيدة و الإيماءات المغلقة كأنه يكتب بلغة خاصة ليس فيها من المشترك شيء ،و تكبر المشكلة عندما يكون النص بهذه اللغة طويلاً.[1]

وهنا يتّضح من هذا المستوى أنّ الكاتب أو المبدع يتحدّث عن أشياء بلغة غامضة فيها الإشارات و التلميحات و كأنّ الكاتب يكتب لنفسه و لا يضع القارئ في مخيّلته وخاصّة عندما يكون النّص طويلاً يحتاج إلى التفسير من قبل القارئ.

7).لغة الاشارات الثقافية: " هذه اللغة تقوم على اشارات عبر اللغة إلى ثقافات متنوعة من دين أو تاريخ أو أدب أو أسطورة، تحرض ذاكرة المتلقي، بصورة مباشرة أو غير مباشرة ".[2]

أنّ الحديث عن اللّغة و الإشارات الثّقافيّة من خلال ثقافات متنوّعة تكمن في الدّن أو الأساطير أو ذكر الشّخصيّات التي مرّت عبر التّاريخ وتمنحه بعداً ثقافيًّا معرفيًّا قوامه العقل.

(1)أحمد زياد محبك ، قصيدة النثر، مرجع سابق ص65

(2) مرجع نفسه، ص 66

8).لغة الإيقاع العالي : " و يمكن أيضاً أن نميز مستويين في اللغة من حيث الإيقاع العالي ، حيث ما يزال الشاعر يحرص على قوة الإيقاع و وضوح النغم ، وقد تظهر لديه ظلال من التفعيلة ، و بقايا من القافية أما المستوى الثاني لغة ذات إيقاع هادئ خفي لا يظهر فيها شيء من خصائص القصيدة التقليدية ليكون لها استقلالها"[1]

يبدو و أخيراً في هذا المستوى أنّ لغة الإيقاع تتجلّى في مستويين، الأوّل مستوى الأصوات و كذلك التّفعيلة، أمّا المستوى الذي يتجلّى فيه الإيقاع الهادئ و هو المعاني التي تعبّر عن المشاعر و تكون مستقلّة عن بعض الخصائص التقليديّة الكلاسيكيّة

ب- خصائصها: إن لقصيدة النثر ميزات و من هذه المميزات:

1-الوحدة العضوية التي تعد خاصية فنية في القصيدة الجديدة المعاصرة، فالوحدة العضوية في القصيدة حسب العقاد:" ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً"[2]

2-القصيدة النثرية شكل شعري مستقل، تتميز عم باقي الأجناس الأدبية الفنية سواء كانت رواية أو قصة أو حتى مسرحية كما أنها تتميز عن القصيدة الكلاسيكية والتي تمردت عليها فيما بعد.

3-حرية الشاعر في اختيار اللغة الشعرية المعبرة عن تجربته فالشاعر الموهوب في هذا النوع من القصيد يمكنه المزج بين عدة لغات كاللغة الفصحى واللغة العامية أو حتى

(1)أحمد زياد محبك قصيدة النثر ،مرجع سابق، ص 67 -69

(2) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث،ط6، نهضة مصر، يونيو2005 ، ص381

التعبير باللغة الدارجة من خلال إدراج و إدخال أشياء مواكبة للعصر.

4-تجنب قصيدة النثر للمبالغة و المطاولة ، فالجمل الشعرية هي معيار هذه القصائد حيث الاقتصاد اللغوي أهم خواصها فهي تعتمد على اللغة الشعرية الكثيفة الموحية المبتعدة عن الشرح.

5-عالم الموسيقى في القصيدة النثرية عالم شخصي يخلطه الشاعر بوصفه مبدعاً ويتجلى ذلك في التوازي، التكرار ، حروف المد...

6- عدم اعتمادها على التفعيلات لتأسيس بنية إيقاعية ، فالإيقاع الداخلي هو النواة، بحيث الأديب يكثر من التكرار ، الجناس، التقارب الصوتي ، التقابل الصوتي بحيث في نفس الوقت كما نجد فيها الإيقاع الخارجي (البحر ، القافية ، الروي)

«تنشر المجلة ترجمة لمقالة الكاتب الامريكي" بروك هورفت " بعنوان لماذا قصيدة النثر ، يشرح فيها خصائص قصيدة النثر و هي:

*إن للنثر(ايقاعاته) استعماله لقضاء الصفحة يقدم امكانات ينبغي للشعر أن يمتلكها إذا كان له أن يحتفظ بمكانته كاستعمال اللغة و يستغل أقصى امكاناتها .

*إن بعض مقاصد او تأثيرات قصائد معينة لا تحتاج أو لا تقدر على استخدام مصادر الشعر الموزون بكامله كترتيب الأبيات ، التفاعيل و لذلك عليها أن نتجاهلها أو نستبدلها بملامح أخرى ملائمة أكثر للنثر.

*إن قصيدة النثر تقدم نفسها كشكل حر نسبياً من التقاليد و العادات السائدة.

*إن قصيدة النثر تستطيع أن تقدم وسائل لقول ما لم يعد ممكناً قوله، و كذلك ما لم يقل بعد، متيحه بذلك المجال لدخول أنواع متعددة من المحتوى (غير الشعري) و هذا السياق يعتني بطبيعة قصيدة النثر المتقطعة وظرفها الماضي مما يشجع على حميمية التواصل والاكتشاف الذاتي ، قصيدة النثر بوصفها وسيلة وقول شيء جديد تكونه.

*إن قصيدة النثر كأداة اكتشاف جمالي و غيره قد تكون فعالة في تقصي الشعر عن طريق أحكام مختلفة، و عن طريق نحو مختلف عما هو عليه في كتابة الشعر المنظوم.

*إن قصيدة النثر تتيح لنا أن نتخلص من الفخ الايديولوجي المرتبط بشعر التفعيلة .

*إن ترجمة الاكتشافات الشعرية التي وصلت إلينا عن طريق النثر إلى شعر موزون قد تعني المجازفة بأن تفقد الشعر كما تفعل الترجمة، ومن المحتمل أن تتسبب في خلق نتاج مختلف يقدم لقرائه تجارب مغايرة، أي إنتاج مغاير لما أراده الشاعر أن يوصله إلى قرائه.

*إن قصيدة النثر تتيح للشعر أن ينتعش وسط نثر الوجود .

*إن لقصيدة النثر القدرة بشكل خاص على ملاحقة المضمرات الحداثوية و نوايا ما بعد الحداثة »[1]

(1) عز الدين مناصرة، إشكالية قصيدة النثر، مرجع سابق ص 60

المبحث الثاني: إشكالية قصيدة النثر

تمثل قصيدة النثر نوع شعري مغاير ، ظلت في نضال حاد إلا أن إشكالياتها لا تزال قادرة على المواجهة ، و قد تركزت إشكالياتها الأساسية في قضايا كان من أهمها ، المصطلح ، الإيقاع ، الانتماء الأجناسي التي يمكن تحديدها كالتالي :

أولاً: أزمة المصطلح

لقد شهد مصطلح القصيدة الجديدة – قصيدة النثر– عدة تغيّرات حيث " لا يزال مصطلح قصيدة النثر قادراً على الإثارة ، رغم مرور نحو نصف قرن على إطلاقة في المشهد الشعري العربي ، فلا يزال القوم مختصمين حوله و يُجمع المعارضون على تناقض المصطلح و يقترحون مصطلحات أخرى مثل النثر الفني ، النثر الشعري والشعر المنثور أما المؤيدون فيتشبثون بالمصطلح و يجعلونه راية لشعرية بديلة تستقر في عمق المشهد ... و بفضل الفريقين معاً ترسخ المصطلح و استقر"[1]

و من هنا يتضح أن رفض المصطلح لم يكن يعني بالضرورة رفضه كنوع شعري، بل رفض لاعتباره إبداعاً شعرياً، حيث رأى المعارضون فيه تهديد للشعر العربي.

"انطلق المعارضون من رفض المصطلح إلى سحب هذا النوع الشعري من دائرة الشعر

) شريف شفيق توفيق، آفاق الشعرية العربية الجديدة، ط1، دار الكفاح لنشر و التوزيع، مكتبة الفهد الوطنيّة ، 1436، (1 ص29

، ومن هؤلاء ، ابراهيم حمادة الذي رأى أن التسمية خاطئة من الناحية الاصطلاحية والدلالية ، و يرى أن قصيدة النثر يمكن أن نُطلق عليها المنثورة الشعرية لأنها في المحل الأول نثر ، و في المحل الثاني مزوّدة بتزاويق شعرية ، أو فليتسم هذا النثر المشعور بجواهر القول أو بأي اسم آخر رنّان فخم ،و لكن عليه ألاّ يَتسمّى باسم قصيدة حتى ولو على سبيل المجاز ، فلا يزال النثر نثراً ، و الشعر شعرًا "[1]

من خلال هذا نلاحظ ان ابراهيم حمادة من معارضي مصطلح هذا النوع ، فهو اصطلاحياً ودلاليا خاطئ ، فهي نثر مزوّدة بزخرفة شعرية فلا تسمى قصيدة لأنه لا يزال النثر نثراً و الشعر شعراً.

" وقد عُرف هذا اللّون الأدبي على يد جبران و مي زيادة و الرافعي و المنفلوطي والريحاني ... و غيرهم من المبدعين و قد أُطلق على هذا اللّون الأدبي آنذاك الشعر المنثور فقد انقسم المشتغلون بالأدب و المتذوّقون له إلى اتجاهين ، فأما الاتجاه الأول : فيعارض هذا اللّون الأدبي و يرى أنه لا يوجد شعر بهذا المسمى فإن صحّت تسميته شعراً فكلام العرب باطل ..."

يبدو ومن خلال هذا أن قصيدة النثر ظهرت على يد كثير من الروّاد من بينهم جبران ،مي زيادة...حيث أُطلق عليه في ذلك الوقت بالشعر المنثور، فمنهم من يرى مصطلح

(1) شريف شفيق توفيق، آفاق الشعرية الجديدة في قصيدة النثر، مرجع سابق، ص30

هذا النوع لا وجود له.

"و يتسق مع هذا الموقف الرّافض لهذا الجنس الأدبي موقف عدد من النقاد منهم عبدالقادر قط الذي أكّد أنّ هذه التسمية تحمل خطراً كبيراً على الشعر و صلته بمحبيه ...و اتّهم بالركاكة و إفساد الذوق ،و كذلك أحمد هيكل و أحمد عبد المعطي حجازي و محمد العبد الذي أطلق عليه النثر الشعري ، و كذلك كان موقف نازك الملائكة و إحسان عباس ، أما الاتجاه الثاني فيتعامل مع هذا اللّون الأدبي على أنه واقع قائم ... فقد اقترح أحمد كمال زكي لهذا اللّون الشعر الحر كما اقترح آخر مصطلح عصيدة النثر إشارة إلى أنّ عصد لغوياً يعني الالتفاف و الالتواء و إن هذا اللون متداخل الخيوط ، متشابك الخيوط ... و قد أُطلق عليه – أيضاً – النثر المركّز ...كما أُطلق عليه البعض الشعر المنسرح لأنّه لا يحدّه حد لا و يربطه رابط"[1]

إن هذا كله يعني أن تسمية قصيدة النثر يشكّل خطراً كبيراً في الشعر العربي وأنها تتميز بالركاكة و انعدام الذوق ، حيث أنه مصطلح يتداخل مع مصطلحات أخرى كالنثر المركّز ، الشعر المنسرح... فهي حسب رأيهم مصطلح هدم.

« و من هؤلاء أيضاً عبد الحميد ابراهيم الذي رأى أنّ الجمع بين شقّي المصطلح جعلها " أشبه بذلك المخلوق الذي لا ينتمي إلى جنس الذكر و في الوقت نفسه لا

) محمد علوان سلمان، الإيقاع في شعر الحداثة ، ط1، الجلال، دار العلم و الإيمان للنشر و التوزيع، 2008 ص– 316،315[1])

ينتمي إلى جنس الانثى» [1]

فمن هنا نلاحظ أن عبد الحميد ابراهيم من معارضي لهذا المصطلح حيث شبهها بالمخلوق المجهول لا هو من جنس الذكر أو الانثوي.

« و آخرون تجاوزوا إشكالية المصطلح لتحذير من خطورة الظاهرة ، فأقر أحمد عبد المعطي الحجازي ، أنها أصبحت ظاهرة طاغية و لكنها لا تزال مع طغيانها غير مبررة " أما نازك الملائكة " فرأت في قصيدة النثر خطراً على الأدب العربي و على اللغة العربية و على الأمة العربية ، بل و خيانة للغة العربية و للعرب " ، و اتهم أحمد سليمان الأحمد شعراءها " بالتشويه و التآمر على التراث " بينما رأى صبري حافظ أن هذه الحركة " حركة هدم و تدمير" وأنّ " الاستعمار يقف وراءها " و أنها " قد لعبت دوراً كبيراً من المخطط المرسوم لها »[2]

نرى من خلال هذا أن الكثير من الشعراء قد حذّروا من هذا الجنس الأدبي حيث اعتبر مصطلح تفكيكي للأدب العربي و حركة مدمرة للغة العربية و قواعد القصيدة الكلاسيكية.

" و حاول البعض أن يتجاوز إشكالية المصطلح، ويعلن موقفه من الشعر ذاته، ومن

(1) شريف شفيق توفيق، آفاق الشعرية العربية الجديدة، مرجع سابق ، ص 31

(2) مرجع نفسه، ص32

هؤلاء صلاح عبد الصبور الذي قال:« ليسموها قصيدة نثر، أو ليسموها شعراً منثوراً... أما أنا فلا أحب التسمية الأولى و لكن كثيرا من أصوات الشعر المنثور تهزني» [1]

كما ترى كذلك سلمى الجيوشي أن قصيدة النثر لغة إبداع و خلق جديدة لا صلة لها بالتراث القديم ، لذلك فهي ترى :« أن الشعر المنثور كالشعر الحر في الإنجليزية ، يخلو من الوزن كله لكنه قد يستعمل القافية أحياناً كعنصر تزويق ، تماماً كذلك النوع الأدبي الذي جاء بعده أعني هنا قصيدة النثر مستمدة مباشرة من الشعر الغربي و قد تأثر كثيراً بالترجمات العربية من الشعر الأجنبي »[2]

ومن هنا نستنتج أن المصطلح عرف فوضى عارمة و خلط كبير في مفهومه ، فلابد له من تجاوز هذا الخلط لذلك فمصطلح قصيدة النثر وُجد كفن خالص و مستقل .

ثانياً: أزمة الإيقاع

إن الإيقاع مرتبط بكل مظاهر الحياة ، فللجسم حركات إيقاعية سريعة كالتنفس بم فيه من زفير و شهيق ، أما الايقاع في قصيدة النثر هي كل الآليات التي يعمل عليها الشاعر ليشكل فضاءه الخاص .

فالإيقاع كما يرى نعمان القاضي :« عزف شخصي ، أي أنه من قبيل الإبداع ،و بقدر

(1)شريف شفيق توفيق، آفاق العربية الشعرية الجديدة، مرجع سابق، ص33

(2) إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية التغاير و الاختلاف ، مرجع سابق، ص43

ما يكون للشاعر إيقاعه الخاص و صوته الفردي يكون إبداعه و ابتكاره و أصالته» [1]

من خلال هذا القول يتضح أن الايقاع يكمن في ذاتية المبدع من خلال موهبته الشعرية ، بحيث أن لكل شاعر إيقاعه الخاص به من خلال توظيفه للعناصر الفنية كالسجع والجناس التكرار ...

وهو كما يرى والت ويتمان يشبه:« أمواج البحر في سرعتها و انسيابها و إيقاعها المتراكم، و حركته أكثر حرية و مرونة من إيقاع الوزن، وهو أقرب إلى الحركات الحرة في الطبيعة» [2]

ومن هنا يظهر لنا الإيقاع يرتبط بمظاهر الحياة كلها ومنه يماثل ويتمان أمواج البحر في تصارعها بالإيقاع داخل القصيدة.

ودائماً ما يتساءل المعارضون عن كنه هذا الإيقاع و عن قانونه الضابط ،و هم بهذا يريدون" قالباً جديداً يحل محل قالب قديم غير أن شعراء قصيدة النثر يريدون على لسان أنسي الحاج قائلين: «لا نهرب من القوالب الجاهزة لنجهّز قوالب أخرى ، و لا ننفي التصنيف الجامد لنقع بدورنا فيه ... ، نريد، و لا يمكن أن نقيّد قصيدة النثر بتحديدات محنّطة... رفضت ما يحوّل الشاعر عن شعره ، لتضع الشاعر أمام تجربته ، مسؤولاً

(1) إيمان ناصر، قصيدة النثر العربية التغاير و الاختلاف، مرجع سابق ، ص41

(2)مرجع نفسه، ص41

وحده كل المسؤولية عن عطائه» [1]

فمن خلال هذا القول يمكن القول أنّ الشعراء المعارضون أرادوا منوال جديد يحل محل المنوال القديم و أن قصيدة النثر لا تعرّف بتعريفات فاشلة ، فقصيدة النثر جاءت من ذاتية الشاعر وحده من خلال ما يعايشه.

و يرى كمال أبو ديب «أنّ قصيدة النثر لا إيقاع لها سوى الإيقاع النابع من النبر والتركيب الصوتي للغة النص و الأبعاد الدلالية للنظم... و لا تولد وحدها إيقاعاً شعرياً بالتحديد العربي للإيقاع ، الذي يقوم على التكرار المنتظم لمكوّنات معيّنة ، و في تشكيلات وزنية محددة، قصيدة النثر بهذا المعنى لا وزن لها ، لكن لكل نص منها إيقاعاً» [2]

من هذا القول نستخلص أن قصيدة النثر لا إيقاع لها سو الإيقاع الذي ينبع من النبر و من خلال كذلك المستوى الصوتي للغة.

كما نجد حازم القرطاجني ينبه إلى أن الإيقاع لا يمكن تحديده كالوزن حين قال : «لأوزان العروضية لا تعدو أن تكون قوالب مفرّغةً ،و منسّقة تنسيقاً تجريدياً صِرفاً... أما الإيقاع الداخلي للكلمات...أي إيقاع الحركات و السكنات بما فيها من قوة أو لِين ، و من

(1) إيمان ناصر، قصيدة النثر العربية التغير و الاختلاف، مرجع سابق ، ص42

(2) مرجع نفسه ، ص 43

طول أو قصر، و من همس أو جهر، فشيء قلّما يدخل في التقرير، وهو على كل حال لا ضابط له و لا قاعدة تحكمه» [1]

ومن هنا يتضح للقرطاجني أن الإيقاع لا يحكمه و لا يحده أي ضابط أو معيار.

كما أنّ عز الدين مناصرة يقول:« قصيدة النثر خاطرة نثرية ذات لغة شعرية أو هي جنس كتابي حنثي تنقصها الدلالة الصوتية و ينقصها الإيقاع الشعري رغم اشتمالها على إيقاع نثري و صور شعرية و لغة شعرية ، الإيقاع الموجود في قصيدة النثر هو إيقاع نثري و ليس إيقاعاً شعرياً لأنّه يفتقد إلى خاصية الانتظام التكراري» [2]

من هنا نلاحظ من خلال قول عزالدين أن قصيدة النثر هي ما يخطر في بال أي شخص إذا أراد أن يكتب أي شيء، تنقصها الدلالة عن ذلك الصوت كما ينقصها الوزن و القافية و الروي بالرغم من احتوائها على اللغة الشعرية.

و تقول سوزان برنار:« تنطوي على مبدأ فوضوي و هدام إذ نشأت من التمرّد على قوانين الوزن و العروض و أحياناً على القوانين العادية للغة» [3]

من خلال قول سوزان أن قصيدة النثر نوع فوضوي متمرد على القوانين والمعايير

(1) إيمان ناصر، القصيدة النثرية العربية الاختلاف و التغاير، مرجع سابق، ص 44

) عبدالله شريف، في شعرية قصيدة النثر، ط 1، منتديات سور الأزبكية، منشورات اتحاد كتاب العرب، يونيو2003 ، ص16(2

(3) نعمان عبد السميع، ايقاع الشعر العربي ، ط1، دار العلم و الإيمان للنشر و التوزيع، 2013، ص170

العروضية الكلاسيكية.

ويقول أدونيس عن موسيقا قصيدة النثر : « ليست موسيقا الخضوع للإيقاعات القديمة بل هي موسيقا الاستجابة لإيقاع تجاربنا و حياتنا الجديدة، و هو إيقاع يتجدد كل لحظة» [1]

يُري من خلال هذا القول تقريباً ما ذكرناه من قبل فموسيقا قصيدة النثر هي مجموع تجارب الحياة اليومية ، فهو إيقاع يتجدد و يختلف حسب حالة الشاعر في بيئته.

ثالثاً: إشكالية الانتماء الأجناسي

إنّ كثير من الشعراء و النقّاد انطلقوا في رفض خطابات قصيدة النثر على أنها نصوص شعرية و عدم خضوعها لشروط كتابة الشعر العربي خصوصاً على مستوى الإيقاع، ففئة يعتبرونها مدوّنة نثريّة و الفئة الأخرى نوعاً أدبياً جديد.

فنجد عز الدين مناصرة قائلاً:« قصيدة النثر جنس كتابي ثالث يحمل صفات الشعر والنثر ، و لا مسوغ لتسميته شعراً أو نثراً بل كتابة خنثى ، و لا معنى للاعتراض على كلمة خنثى ، لأن هذه القصيدة النثرية أو الشعر المنثور لها إيقاع نثري» [2]

إنّ قول عز الدين يرمي إلى أنّ قصيدة النثر لا هي نثر ولا هي شعر فهي كما

(1) نعمان عبد السميع، إيقاع الشعر العربي، مرجع سابق، ص 197

(2) عبد الله شريف ، في شعرية قصيدة النثر، مرجع سابق، ص14

وصفها مدوّنة خنثى ،فقصيدة النثر تمثل نوع ثالث تحمل مميزات نثرية وأخرى شعرية.

و كذلك نجد محمود درويش :« إنني أرى في النصوص الجديدة إدّعاءاً نظرياً أكثر من تحقق شعري... هناك خلل ما في ما يسمى قصيدة النثر، فهي قد توحي بالسهولة لمن ليسوا شعراء... فأنا أقرأ نصوصاً جميلة من قصيدة النثر باعتبارها جنساً أدبياً ما، ومن يكتبون هذا النوع منهم الشعراء و منهم دون ذلك »[1]

فمحمود درويش يحدد لنا من ما خلّفه في قوله أنّ هذا النوع لا يخضع لشروط كتابة الشعر العربي خصوصاً على مستوى الإيقاع بصفة عامة، فقصيدة النثر سهلة يكتبها من هبّ ودبّ.

و يقول عبد المعطي حجازي متبنياً نفس الموقف تقريباً:« قصيدة النثر أصبحت شكلاً شائعاً، لكن هل دخلت الشعر العربي أم لا يزال هناك تحفُّظ شديد عليها...» [2]

نلاحظ من خلال رأي الحجازي أنّ هذا النوع انتشر و توسّع في دائرة الأدب العربي فهو لا زال في إشكالية إذ هو نوع شعري خالص أم هو ممزوج ما بين النثر والشعر أم هو نثر خالص.

(لقد وقف بروتون ضد فكرة الأجناس الأدبية، معتبراً أنّ الشعر تعبير عن استرداد

(1) عبد الله شريف، في شعرية قصيدة النثر، مرجع سابق، ص15

(2) مرجع نفسه، ص15

المخيلة البشرية لحقوقها، و ليس جنساً أدبياً خاضعاً لقوانين مدرسية... و من هنا لم يسمّ كتلة النثرية قصائد نثرية رغم أنّ النقاد يعتبرون بعضها قائد نثر بامتياز)[1]

من هنا نستدرج إلى أنّ بروتون ضد فكرة اعتبار الأنواع الأدبية أجناساً ، فهو يعتبر أن هذا النوع الجديد هو تعبير عن الافكار الذهنية البشرية ، و ليس نوعاً أدبياً خاضع لمعايير و قواعد مدرسية فهو نوع متحرر من قيود القصيدة الكلاسيكية

وفي الأخير نخلص إلى ان قصيدة النثر نمط جديد يُنظر إليها من ناحية أنها نوع جديد بامتياز أما بعض الآخر فيرفضها تماماً

(1) مداخلة عبد القادر الجنابي، ماهي قصيدة النثر ص5

المبحث الأول: الشعر الحر: أنواعه و خصائصه الفنية

انتشرت المحاولات الأولى في كتابة الشعر الحر منذ سنة 1952، مع أن ارهاصاتها الأولى تعود إلى سنة 1947، لذا فالشعر الحر يقصد به ذلك الشعر الذي لا يلتزم بوحدة القافية والروي ولا يلتزم بتفعيلة محددة، فقد استبدل البيت المتكون من صدر وعجز إلى الشطر، لذا ففي الإيقاع الخارجي أصبحت التفعيلة نواة للشعر الحر فالسمة البارزة للشعر الحر هي فكرة الالتزام التي قارنت الأدب بالواقع وقارنت الحلم بالواقع .

"انفجرت أحشاء القصيدة التقليدية ليظهر هذا الشكل المنظور ليطلق عليه بعض النقاد اسم الشعر الحديث أو الشعر الحر أو الشعر الجديد و ربما لم يستقر المصطلح النقدي لهذه المدرسة حتى الآن... و لقد حاول رواد المدرسة الحديثة في الشعر أن يؤسسوا منهجاً عصرياً للقصيدة يقوم على الاقتراب المباشر من الحدث اليومي و قد أسفر نتاج الشعراء الرواد ،بدر شاكر سياب و نازك الملائكة ، و عبد الوهاب البياتي ...ونزار القباني، استقر نتاجهم عن رؤية حديثة حقاً، كانت كفاية لإسكات الجبهة التقليدية التي رفضت أن ترى في تغيير الواقع العربي"[1]

من خلال هذا القول يتضح أن قصيدة التفعيلة اطلقت عليها عدة تسميات ، ورغم

(1) أبو سنة محمد ابراهيم، دراسات في الشعر العربي ، ط2 ، دار المعارف ، أغسطس،1912 ، ص12

ذلك لم يستقر المصطلح عند النقاد حيث اعتمد شعرائها على اللغة اليومية المتداولة بين الناس.

أولاً: أنواع الشعر الحر: هي أنواع و في نفس الوقت مصطلحات تعود على الشعر الحر و التي اختلفت تسمياتها باختلاف روادها و منه فأنواعه:

1) الشعر المرسل: "وهو أول محاولة تجديدية حديثة في الشعر العربي كان من روادها الزهاوي و عبد الرحمان شكري و أبو شادي ، و كان النقاد من أنصارها و الشاعر هنا يلتزم بالوزن العروضي الموحد غالباً في القصيدة إلاّ أنّه يتحرّر من الروي الواحد في الأبيات، كما في هذه الأبيات للزّهاوي:

لموت الفتى خير له من معيشة يكون بها عبأ ثقيلاً على الناس

و أنكد من قد صاحب الناس عالم يرى جاهلاً في العز و هو حقير

يعيش نعيم البال عشر من الورى و تسعة أعشار الورى بؤساً

و لقد انتهت المحاولات في الشعر المرسل بأن أهمل روّاده فكرة الروي المرسل وأخذوا بفكرة القوافي المزدوجة و المتقابلة مع المحافظة على البحر و هذا هو آخر ما توصّل إليه الزّهاوي و النقاد"[1]

(1) عبد الله محمد الغذامي، الصوت القديم الجديد دراسات في جذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب1987ص10

و عليه فالشعر المرسل أزاح للشعراء مجالاً للإبداع و أصبح إيقاع القصيدة يتلائم مع أحاسيس الشاعر و بالتالي هي وجهة نوعيّة للشعر الحر.

2) شعر التفعيلة: شعر التفعيلة لا ضابط له فيمكن أن تضع في السطر الأول كلمة على التفعيلة الواحدة و في السطر الثاني سبع تفعيلات، و في الثالث تفعيلتان أي يمكنك أن تضع في كل سطر العدد الذي تشاؤه من التفعيلات دون أي قاعدة أو ضابط، فيصبح الشعر تماماً كما و صفه أدونيس و كمال أبوديب و غيرهما من أهل الحداثة شعراً يتحدّد شكله بصورة لا نهائية و أبدي المفاجآت، و ليعد ما قاله أدونيس:« فيصبح الشعر في هذه الحالة ثورة على اللّغة، ثورة مستمرّة، الشعر نقيض الروح، إنّه لا محدود اللاّنهائي، هذا مجال الإبداع و الشعر هنا سيّال أبدي المفاجآت و الأشكال الشعريّة هنا بلا نموذج كل شكل كاف بذاته»[1]

من خلال هذه الفقرة خصوصاً ما قاله أدونيس نلمح أن الشعر فياض من الأحاسيس والانفعالات التي يعيشها الشاعر داخل بيئته والتي يترجمها إلى لغة خياليّة مزيّفة مناقضة للغة المطابقة للواقع، فهو شعر لا نهائي من الألفاظ الغنيّة بالمعاني.

فالشعر التفعيلة معتمد على تكرار التفعيلة و تكرار بعض الحروف و استثمار الفراغ لإبراز البعد الإيقاعي للنص و لهذا نموذج في قول أحدهم:

(1)عدنان علي رضا النحوي، الشعر المتفلت بين النثر و التفعيلة و خطره، ط1 ، دار النحوي الرياض1422 – 2001،ص74،75

هي ذي...تنازعني الفضاء

و تسوق لي الفجوات

تملؤها الرؤى[1]

3) الشعر المنثور: انتشر هذا النوع في مطلع القرن العشرين عند أدباء المهجر، تقول سامى الجيوسي في كتابها- اتجاهات و حركات الشعر العربي الحديث:« إنّه من المحتمل أن يكون جورجي زيدان أوّل من استخدم هذا المصطلح في سنة1905 في وصفه لأدب أمين الريحاني ويقول أيضاً إنّ مؤرّخي الأدب يتّفقون على أنّ أمين الرّيحاني أوّل من كتب الشعر المنثور و لذلك يطلقون عليه لقب أبي الشعر المنثور» [2]

منذ مطلع القرن العشرين أخذ أمين الرّيحاني و جبران خليل جبران يكتبان فنًّا أدبيًّا جديداً جعلا النثر الفني له أسلوباً ألاّ أنّه يتميّز بعاطفة شعريّة و خيال مجنّح و يرتكز على التشبيهات و الرموز و الصور كما في كتاب(الريحانيات)للريحاني، (دمعة وابتسامة) لجبران، و هو بذلك يتأثّر بخطى الشاعر الأمريكي وايت مان، و فنّه الشعري Verse Free و تمخض عن هذه الكتابات فن الشعر المنثور الذي ساعد على انتشاره وجود الترجمات النثريّة العربيّة للشعر الغربي و لعلّ روّاده- و هم مسيحيون-قد تأثّروا

(1) شريف شفيق توفيق ، آفاق الشعرية العربية الجديدة، مرجع سابق، ص18

(2) حسين نصار، في الشعر العرب، ط1 ، منتدى سور الأزبكية، مكتبة الثقافة الدينيّة،2001 ص177

أيضاً بالترجمات العربيّة للإنجيل بالترانيم الكنيسة المسيحيّة و هو مصطلح منقول عن المصطلح الإنجليزي Vers Free و الفرنسي ersVlibre و هو عين الطريقة و ذاتها وتكتب القصيدة فيه على هيئة الشعر وعادة ما تكون أسطرها قصيرة و تحتفظ بإيقاع منتظم إلاّ أنّه ليس بإيقاع نمطي مطرد، كذلك الإيقاع المعتمد على التفعيلة في الشعر المنظوم ويخلو الشعر المنثور من القافيّة، وكتابته يتخلى عن سلطان الإيقاع المنظوم وغنائيّة النظم ليستكشف مؤثّرات أخرى و من روّاده أدونيس(علي أحمد سعيد)و أنسي الحاج و مخمّد الماغوط...و هم يعتمدون الموسيقى الدّاخليّة المنبعثة عن الصّور والأخيلة وما تحدثه هذه من إيقاع خاص في تلاحمها مع الكلمات، و هم يميلون إلى الغموض، ويستخدمون لغة ذات جمل مبتكرة تجنح إلى الغرابة أحياناً[1]

يتضح من هنا أنّ الشعر المنثور هو ذلك الشعر الذي يخلو من القافية و هذا ليس مقياس صحيح، فالقافيّة هي عنصر كانت تتصف بها القصيدة الكلاسيكيّة القديمة أنذاك و مازالت عنصر تتصف به القصيدة الحديثة و كذلك الإيقاع الداخلي التي تتميّز به هذه الأخيرة.

4) الشعر المدوّر: البيت المدوّر في تعريف العروضيّين هو ذلك الذي:« اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها في الشطر الأوّل و بعضها في الشطر الثّاني» و معنى ذلك أنّ تمام وزن الشطر يكون بجزء من كلمة، نموذج ذلك من قول المتنبي من الخفيف:

(1) عبد الله محمد الغذامي، الصوت القديم الجديد، مرجع سابق، ص 14

أنا في أمّة تداركها الل ه غريب كصالح في ثمود

فكلمة (الله) قد وقع بعضها في آخر الشطر و بعضها أوّل الشطر الثّاني.

و للتدوير فائدة شعريّة و ليس مجرّد اضطرار يلجأ إليه الشاعر، ذلك أنّه يسبغ على البيت غنائيّة و ليونة لأنّه يمدّه و يطيل نغماته، أما التدوير في الشعر الحر حسب نازك الملائكة[1] فنجدها تقول:« و أحبّ أن أقول أوّلاً أنّني لست ممن يمنع الأساليب الجديدة لمجرّد أنّها لم تسمع من العرب و ذلك لأنّ تطوّر الظروف و الأحوال في الوطن العربي قد يستدعي تطوّر القواعد، و إنّما اعتمدنا دائماً على الذّوق و المنطق الأدبي و الفطرة الشعريّة التي نملكها و هي بلا ريب شديدة التّأثّر بأحوال العصر الذي نعيش فيه، وذلك بالإضافة إلى مقاييس العروض العربي و المسموع من شعرنا القديم عبر مئات السنين أمّا أسباب امتناع التدوير في الشعر الحر في رأيي هو:

1- لأنّ الشعر الحر ذو شطر واحد و ذلك أنّه يتضمّن الحقائق التّاليّة:

أ- كان شعر الشطر الواحد لدى العرب في العصور كلّها، قديماً و حديثاً، شعراً يستقلّ فيه الشطر تماماً فلا يدور آخره و ذلك منطقي و هو يتمشّى مع معنى التدوير الذي لا يقع إلاّ في آخر الشطر الأوّل ليصله بالشطر الثاني و ذلك في القصائد ذات الشّطرين و حسب.

(1) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط 1،1992 ،ص91

ب- لأنّ التدوير يعني أن يبدأ الشطر الثاني بنصف كلمة و ذلك غير مقبول في شطر مستقل، و إنّما ساغ في الشطر الثاني من البيت لأن الوحدة هناك هي البيت الكامل لا شطره، و أمّا في الشعر الحر فإنّ الوحدة هي الشطر و لذلك ينبغي أن يبدأ بكلمة لا بنصف كلمة كما في أبيات جورج غانم التاليّة من المتقارب:

لا أهتف قبل الرّحيل

ترى يا صغار الرعاة بعودا

رفيق البعيد[1]

2- يمتنع التدوير في الشعر الحر لأنّ شعر الحر، أعني أنّ الشاعر فيه قادر على أن ينطلق من القيود، ومن ثمّ فإنّ ذلك يجعله في غير حاجة إلى التدوير».

و من هذا نستنتج أنّ التدوير في الشعر الحر حسب رأي نازك الملائكة أنّه شعر له الحريّة في إطالة أشطره، و يمكنه أن يكتبه بلا تدوير.

ثانياً: الخصائص الفنية للشعر الحر

إن للشعر الحر مميزات يتميز بها عن شعر العمود و هي عديدة ندرجها في نقاط كالتالي:

(1) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص95

1. الوحدة العضوية: يتفق عبد الصبور مع السياب و الحيدري على انعدام البناء في القصيدة القديمة فيقول: «ففي ميدان البناء اعتمد الشعر العربي القصيدة كنظام فني وكأنّ وحدة القصيدة هي البيت والبيت كيان مستقل يؤدي معنى ذاته و لا يرتبط بسابقه أو لاحقه إلا برباط الغرض العام للقصيدة ، أما القصيدة الحديثة فهي بناء متدامج الاجزاء ، و يميل عبد الصبور إلى استعمال مصطلح التشكيل لأنه لا يقوم على التصميم المسبق أو الإداري و إنما يصبح عند الشاعر نوعاً من الغريزة الفنية مثله مثل القدرة على الوزن وتكوين الصور » [1]

نجد أن الثلاثي كل من عبد الصبور و السياب و الحيدري يذهبون إلى انعدام البناء في القصيدة الكلاسيكية فهم يرون أن كل بيت مستقل عن الآخر و لا يتحقق الاتساق إلا بعامل يربط بين الأبيات أما القصيدة الجديدة فالبناء فيها كل متسق .

2. ظاهرة الغموض: «يذهب عزالدين إسماعيل إلى أن القصيدة الحديثة غامضة على مستوى رؤيا الشاعر و لغته المستعملة »[2]

من خلال هذا القول يمكن أن نقول أن ظاهرة الغموض في القصيدة الحديثة متشعبة بكثرة ، و هي تكمن في اللغة التي يستعملها الشاعر لخلق و ابداع نص جديد

(1) فاتح علاق ، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر ، د ط ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق،2005 ص193

(2) مرجع نفسه، ص197

يحاكي واقعه .

(وعلى ذلك نميز بين نوعين من الغموض ، أحدهما الغموض الفني و الثاني الغموض المفتعل أو الإبهام ، أما الغموض الفني فهو غموض يلجأ إليه الشاعر لضرورة فنية والحياتية...بينما الغموض المفتعل يقترن بالتركيب اللغوي)[1]

3. استعمال اللغة الدارجة

كما يقول يوسف الخال من ناحية توظيف اللغة الدارجة في شعر التفعيلة أن :

«الشعر يجب ألاّ يبتعد ابتعادا كبيراً عن اللغة العادية اليومية التي نستعملها و نسمعها ، إذ أن لغة الحديث اليومي لا تقف جامدة ، بل هي في تغير ، وكلما تغيّرت قامت حركة جديدة في الشعر تدعو إلى اقتراب الشعر من هذه اللغة»[2]

من خلال قول يوسف الخال تعتبر اللغة الدارجة هي أهم وسيلة للتعبير في الشعر المعاصر، حيث أنها لغة يتداول بها الناس عامة ، وهي خاصية يتميز بها الشعر المعاصر.

4. توظيف الأسطورة و الرمز:" يؤكد السياب على أهمية الرمز و الأسطورة في بناء عالم شعري في مواجهة واقع غير شعري ، فالأسطورة أو الرمز وسيلة لتحقيق الشعري

(1) عمر الدقاق ، محمد نجيب التلاوي، تطور الشعر الحديث و المعاصر، د ط، مكتبة الثقافة الدينة ، بور سعيد القاهرة ص 273

(2) كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة دراسة تحليلية في البنية الفكرية و الفنية، د ط، دار المطبوعات الجامعية المملكة العربية السعودية، 2007، ص270

من بين وسائل عدة و لا تحمل قيمة شعرية في ذاتها ... و الأسطورة ليست مجرد قصص يرثها جيل ، وإنما هي نظرة إلى الحياة و تفسير لها لهذا فإن الشاعر لا يلجأ إلى الأسطورة كمادة جاهزة إنما يشكل أسطورته من خلال تجربته الشعرية"[1]

وعليه يبدو أن الرمز و الأسطورة وسيلتان يرجع إليهما الشاعر ، فهو عندما يستدعي أسطورة قديمة يأخذ منها ما يمكن أن يعينه على تجسيد فكرته و كذلك يتصرف بالرمز بحسب ما تطلبه تجربته الشعرية وذلك وفق لأحاسيسه المشعورة.

و كذلك للأسطورة وظيفة هامة في حياة الفرد قديمة و حديثة و في حياة المجموع على السواء، فهي تهب الحياة معناها و تعطيها قيمتها حين تضع أمام السلوك نموذجاً سامياً يشارك الفنان عن طريق مجتمعه ..و هذه الحقيقة التي ربما كان الحديث عنها أجدى للدارس و الشاعر من الحديث عن أصلها و مصدرها و مادتها[2]

من خلال هذه الفقرة نستنتج أن الأسطورة نموذج يدعم بها الشاعر نصه و التي تعكس لنا حياة أو سلوك ذلك المجتمع .

و نعرف الرمز كذلك : «بأنه هو تعمد استخدام كلمة أو عبارة لتدل على شيء آخر لا بالتشابه لأن الرمز على نقيض الاستعارة ، و التشبيه يفتقر إلى المشبه به

(1) عمر الدقاق، محمد التلاوي، تطور الشعر الحديث و المعاصر، مرجع سابق ، ص266

(2) نعيم اليافي ، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، تق محمد جمال طحان،ط1، بلد النشر دمشق سوريا، ص248

بل بالإيحاء و الإشارة ، و يختار الشاعر الرمز على هواه ليقوم مقام فكرة أو نسق أفكار » [1]

من ناحية هذا القول نستنتج بأن الرمز هو استبدال كلمة بكلمة أخرى للوصول إلى ما يهدف إليه الشاعر و هو إيراد معنى جديد من خلال توظيف لفظة جديدة أو لفظة من القاموس المعجمي الكلاسيكي ، فالشاعر حر طليق في اختيار الكلمات أو العبارات.

وأيضاً نجد أن الاسطورة لها تعريف يوافق تعريف الرمز كما ندعو بأن هذه الاسطورة رمزاً، فالرمز هو:« أسطورة أو الخرافة أو صورة يستخدمها الشاعر للدلالة على انشغالاته العقلية و العاطفية»[2]

نستنتج من هنا أن الأسطورة أو الرمز خبايا ذهنية و عاطفية مجردة يستعملها الشاعر في أعماله الشاعرية.

5. ظاهرة المعجم: تميّز شعرنا المعاصر بظاهرة المعجم الشعري نظراً لكثير من الدوافع و الأسباب المتصلة بفلسفة التجديد في عذا الشعر ، و قد بادر الشعراء

(1) سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ط1،بيت النهضة بيروت 2001ص781

(2)ابراهيم خليل ، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث ، ط1، دار المسيرة و التوزيع و الطباعة عمان ، 2003-1424ص 337

المعاصرون في اختيار مفردات معجمهم الجديد إلى الغاء أي قانون تقليدي في هذا الاختيار ، يقول الشاعر عبد الصبور :« ليس هناك لفظ أجود من لفظ و أكثر بلاغة ، بل إنّ هناك لفظاً هو الاكثر صدقاً و أوضح دلالة من سواه و هو وحده الجدير بالاستعمال» [1]

هنا في هذا القول يرى عبد الصبور أنّه لا وجود لكلمة أقوى و أنجع من كلمة أخرى و لكن حسن اختيار الكلمة يكون مرتبط ببيان دلالتها ، و لهذا فالكلمة وما تدل عليه هي الاكثر تداولا.

(1) كاميليا عبد الفتاح ، القصيدة العربية المعاصرة ،مرجع سابق، ص290

المبحث الثاني : قصيدة النثر : إيقاعاتها و تدخلات الأنواع الأدبية الأخرى فيها

أولاً: الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر

يقصد بالإيقاع الداخلي " الموسيقى الداخلية هي ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن ، و بما لها من رهافة، و دقة تأليف ، وانسجام حروف ، و بُعد عن التنافر ، و تقارب المخارج و هو عند البلاغيين يندرج في باب فصاحة اللفظ"[1]

وفي هذا إنّ الموسيقى الداخلية للشعر هو الإيقاع في حدّ ذاتها الذي يكون في الكلمة أو اللفظة الواحدة بما فيها من اتساق و تماسك الألفاظ و دقة المعاني و تجنّب وحشي الكلام... و غير ذلك.

كما نجد في هذا السياق أنّ شعراء السبعينيات أولوا اهتماماً للإيقاع الداخلي بإمكاناته النغمية المتمثلة في البنى التكرارية و المقابلة و التوازي بين الكلمات ... ومنه لم تهجر القصيدة النثرية الإيقاع ، ولهذا فالشاعر القصيدة النثرية فجّر إيقاعات من خلال اللغة لأنّ الإيقاع ليس هو الوزن فقط و إنما أيضاً التعبير عن الحياة كلها ، بحيث تقول عزّة جدوع:" إنّ الإيقاع اللّغوي الداخلي في(قصيدة النثر) يشمل الخصائص و التنظيمات اللغويّة والصوتية و التركيبية، حيث يتولّد الإيقاع الداخلي من موسيقية اللّغة ، سواء

(1) عبد الرحمان الوجي ، الإيقاع في الشعر العربي ، مرجع سابق، ص76

أكانت مفردة أم جملة أم عبارة ، فاللّغة في ذاتها تبعث امكانات نغمية ممتدّة تتمثّل في جرسها و ائتلافها ، وما تحققه مع غيرها من المفردات أو العبارات من تجانس أو ترادف أو تقابل أو توازي... إلى غير ذلك من علاقات أخرى"[1]

وعليه إنّ القصيدة النثرية إيقاعها نجده في بنيتها الداخلية بما فيها من بنى صوتية وأخرى تركيبية وأخرى دلالية و ما تحققه هذه البنى من انسجام ونمو و تكامل القصيدة النثرية، ومنه فعناصر الإيقاع الداخلي للقصيدة النثرية:

أوّلا: التكرار

"لغة: انهزم عنه ثم كرّ عليه كروراً، وكرّ عليه رمحه و فرسه كرًّا، و كرّ بعدما فرّ وهو مِكرٌّ مِفرٌّ، و كرّار و فرّار ، وكرّرت عليه الحدث كرًّا و كرّرت عليه تكراراً، وكرّر على سمعه كذا ، و تكرّر عليه...

قال الأعشى:

نفسي فداؤك يوم النزال أذا كان دعوى الرّجال الكرِيرا

للتكرار مواضع يحسن فيها ، و مواضع يقبح فيها ، و أكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني ،و هو في المعاني دون الألفاظ أقلّ، و لا يجب للشاعر أن يكرّر

[1]) أحمد الصغير المراغي، الخطاب الشعري في السبعينيات ،دراسة فنية و دلالية، ط1، دار العلم و الإيمان للنشر والتوزيع،2009، ص231

اسماً إلاّ على جهة التشويق و الإستعذاب أو على سبيل التنويه و الإشادة إن كان في مدح ، فالتكرار ظاهرة موسيقية و معنوية تقتضي الإتيان بلفظ متعلّق بمعنى ، ثمّ إعادة اللفظ مع معنى آخر في نفس الكلام[1]

من خلال هذه الفقرة إن التكرار يكون حسب موقف الشاعر في كيفية استخدامه للألفاظ ، فللتكرار غرض هو التوكيد فالتكرار ظاهرة إيقاعية تتميز بلفظ له معنى في موقف و نفس اللفظ في معنى آخر و ذلك حسب السياق، فمقصديه اللفظ تختلف حسب السياق المقامي.

و أنواع التكرار عديدة نذكر منها :

"1. تكرار الحرف: و هو يقتضي تكرار الحروف بعينها في الكلام مما يعطي الألفاظ التي ترد فيها تلك الحروف أبعاداً تكشف عن حالة الشاعر نفسه.

2. تكرار اللّفظة : و هو تكرار يعيد نفس اللّفظة الواردة في الكلام لإغناء دلالة الألفاظ و اكتسابها قوّة تأثيريّة.

3. تكرار جملة: وهو تكرار يعكس الأهمية التي يوليها المتكلم لمضمون تلك الجمل المكررة باعتبارها مفتاحاً لفهم المضمون العام الذي يتوخّاه المتكلم، اضافة الى ما تحققه

(1) داحو أسية ، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية محمود درويش أنموذجا ، مرجع سابق، ص92

من توازن هندسي و عاطفي بين الكلام ومعناه"[1]

من خلال كل هذا يتحدد لنا أن للتكرار عدّة أنواع و عدّة استعمالات منها ما يكون تكرار لفظة و منه ما يكون جملة أو حتّى عبارة كاللاّزمة.

ثانياً: المساواة

المساواة كما يقول أبو هلال العسكري:" هي المذهب المتوسط بين الإيجاز والإطناب، وإليه أشار القائل بقوله: كأنّ ألفاظه قوالب لمعانيه ، أي لا يزيد بعضها على بعض ، وقد عدّها ابن الأثير قسم إيجاز القصر و سماها الإيجاز بالتقدير، و عرّفه بأنّه الإيجاز الذي يمكن التعبير عن معناه بمثل ألفاظه وفي عدتها ، أو هو ما ساوى لفظه معناه"[2]

و قال رسول اللّه صلى الله عليه وسلّم :"الحلال بيّن و الحرام بيّن و بينهما أمور متشابهات" و قال الشاعر:

أهابك إجلالاً و ما بك قدرة عليّ و لكن ملء عين حبيبها

ومت هجرتك النفس أنّك عندها قليل و لكن قل منك نصيبها [3]

(1) داحو أسية، الايقاع المعنوي في الصورة الشعرية محمود درويش أنموذجاً، مرجع سابق ، ص93

(2) أحمد الصغير المراغي، الخطاب الشعري في السبعينات ، مرجع سابق ، ص202

(3) مرجع نفسه، ص 203

وكذلك تمثل المساواة في نظر بعض النقاد و البلاغيين أحدى الظواهر البلاغية شأنها شأن ظاهرتي الإيجاز و الإطناب ، و من تعريفاتها: أن يكون اللّفظ بمقدار أصل المعنى المراد لا ناقصاً عنه بحذف أو غيره و لا زائداً عليه بنحو تكرير أو تتميم أو اعتراض ، ويستشهد هؤلاء البلاغيون لبلاغة المساواة بقول بعض الكتّاب يصف بلاغة الرجل " كانت ألفاظه قوالب لمعانيه" ومن الأمثلة كذلك: قال الله تعالى :" حور مقصورات في الخيام"[1]

من خلال هذا يتضح أنّ المساواة تكون بقدر الألفاظ و الألفاظ تكون بقدر المعاني بحيث لا يزيد بعضها عن بعض ، فمن خلالها يؤثر الأديب على الآخرين لأنّه يعتمد على التجربة التي يعيشها و على مقدار ذكائه.

ثالثاً: الجناس أو التجنيس

لغة : "الجناس و المجانسة و التجنيس و التجانس ، كلها ألفاظ مشتقة من الجنس فالجناس مصدر جانس جناساً و كذلك المجانسة و التجنيس مصدر جنس و التجانس مصدر تجانس و الجنس في اللغة الضرب و هو أعم من النّوع ، قال بن سعيدة: والجمع أجناس و جنوس"[2]

اصطلاحاً: " هو تشابه اللّفظين في النطق واختلافهما في المعنى ،وسبب هذه التسمية

(1) سورة الرحمان، الآية72

(2) ابن منظور ، لسان العرب ،مرجع سابق ، ص 201

راجع إلى أنّ حروف لفظة يكون تركيبها من جنس واحد ، و الجناس نوعان :

الجناس التام : و هو ما اتفق فيه اللّفظان في أربعة أمور هي: نوع الحروف، عدد الحروف، ترتيب الحروف، هيئة الحروف من حيث الحركات و السّكنات ، و مثال ذلك قوله تعالى : " يكاد سنا برقه يذهب بالأبصار، يقلب الله اليل و النهار، إنّ في ذلك لعبرة لأولي الألباب" ، الأبصار الأولى معناها العيون و الأبصار الثّانية معناها العقول "[1]

الجناس غير التام: " وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحدة من الأمور المتقدمة ، اختلاف اللفظين في أنواع الحروف و مثال ذلك قوله تعالى :" وجوهٌ يومئذٍ ناضرة إلى ربّها ناظرة"[2]

فالجناس غير التام بين كلمتي ناضرة و ناظرة لاختلافهما في الحرفين (ض)و(ظ) ومن هنا فللجناس أثر في إحداث التناغم الموسيقي ، حيث يزيد المعنى جمالاً سواءً في الشعر أو النثر ، بخلاف الشعر الذي يقل استعماله في الشعر.

رابعاً: السجع

لغة : سجع يسجع سجعاً: استوى و استقام و أشبه بعضه بعض و يقال :" حمامة ساجعة و سجوع ، وسجعت إذا رددت صوتها على وجه واحد[3]

(1) يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية علم المعاني، علم البيان، علم البديع، مرجع سابق، ص276

(2) سورة القيامة ، الآية 22

(3) الزبيدي، تاج العروس ،تق عبد العليم الصحاوي،ج21،كويت 1404-1984 ، ص182

و يقال أيضا" السجع هو الكلام المقفى أو موالاة الكلام على روي واحد"[1]

من خلال هذا القول السجع هو بمثابة القافية و يكون الروي على روي واحد من أول النص الشعري إلى آ خره.

اصطلاحاً: "هو أن تتوافق الفاصلتان في النثر على حرف واحد"[2]

" هو وحدة الحرف الأخير في الفاصلتين"[3]

من خلال هذين التعريفين نلاحظ أنهما قصيرين و هما تعريف واحد للسجع ، وهو أن تكون الجملة الأولى تنتهي بحرف يكون مماثل للحرف الذي هو في الجملة الثانية.

أثر السجع: " من المؤكّد أنّ لهذا المحسّن أثر جلي مع الجناس في إضفاء جرس موسيقي يختلف باختلاف مواطن استعماله ففي سورة القرآن الكريم ما جاءت مسجوعة من بدايتها إلى نهايتها كسورة "ق" استمر حرف الدال من الآية 15-23

و قد أشاعت بفضل حرف الدال جوًّا من الترهيب و التهويل عندما تحدّثت عن سكرة الموت و ما يفاجأ الغافل به بعدها، وفي هذا أثر قوي في التأثير على السامع و القارئ ومن هنا تحصيل الفائدة و هي إيصال الفكرة وتقريرها في الذهن و القلب و لهذا السبب

(1) الفيروز أبادي ، قاموس المحيط ،تح أنس محمد الشامي ، دط ، ص 748

(2) علي بن محمد الجرجاني ، مرجع سابق، ص101

(3) عبده قليقلة، البلاغة الاصطلاحية، مرجع سابق، ص346

اعتمد السجع في الوصايا و الخطب"[1]

خامساً: الطّباق

وجاء في اللّسان (طبق) "تطابق الشيآن : تساويا ، و المطابقة الموافقة ، و التطابق: الاتفاق، وطابقت بين الشيئين : إذا جعلتهما على حذو واحد و ألزقتهما...و المطابقة : المشي في القيد ، و المطابقة ، أن يضع الفرس رجله في موضع يده ، و مطابقة الفرس في جريه : وضع رجليه مواضع قدميه"

2.اصطلاحاً: جاء في معجم المصطلحات " هو الجمع بين الضدّين أو المعنيين المتقابلين في الجملة"

و جاء في الإيضاح في علوم البلاغة " هو الجمع بين المتضادين، أي معنيين متقابلين في الجملة"

و يرى عبد العزيز عتيق في كتابه علم البديع أنه:" ليس بين التسمية اللّغويّة و التسمية الاصطلاحيّة أدنى مناسبة"[2]

لو تابعنا هذه التعريفات اللغوية و الاصطلاحية للطّباق للاحظنا أنها تعريفات قريبة من بعضها البعض و تصب في تحديد واحد لهذا النوع أي الطّباق.

(1) أسية داحو ، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية محمود درويش أنموذجاً، مرجع سابق، ص85

(2) محمد أحمد قاسم ، محي الدين ، علوم البلاغة ،البديع و البيان و المعاني، مرجع سابق، ص65

و للطباق نوعان :

أ. طباق الايجاب: " وهو ما اتفق فيه الضّدان ايجاباً و سلباً ، كقوله تعالى:" و تحسبهم أيقاضاً وهم رقود"[1]

و قول أبي صخر الهذلي

أمّا و الذي أبكى و أضحك و الذي أمات و أحيا و الذي أمرُهُ الأمرُ

نقول مما نلاحظه في هذا البيت و جود متضادّين في صدر البيت (أبكى وأضحك)، و كذلك ما نلاحظه في عجز البيت بين لفظي (أمات و أحيا).

ب. طباق السلب: وهو ما اختلف فيه الضدّان ايجاباً و سلباً كأن يؤتى بفعلين أحدهما مثبت و الآخر منفي" و مثال هذا قوله تعالى:" قل هل يستوي الّذين يعلمون و الّذين لا يعلمون" [2] في هذه الآية طباق سلبي يتمثل في اللّفظتين (يعلمون ، لا يعلمون)

من خلال هذا نستنتج أنّ للطباق نوعان(إيجابي وسلبي)، دون أننسى دوره الذي يتمثّل في التعبير عما يدور في النّفس و ما تعانيه من انفعال و حركة اضطرابيه ، ومن الطّباق الذي يتّكأ عليه المبدع أنّه يصوّر لنا واقع مزيّف للواقع الحقيقي.

(1) سورة الكهف ، الآية 18

(2) سورة الزمر، الآية18

سادساً: المقابلة

أحد فنون الطّباق ، و تكون بأن يؤتى بمعنيين متوافقين أو أكثر ، ثمّ يؤتى بما يقابلهما أي ضدّها في المعنى على الترتيب ، و هكذا فإنّ الطّباق لا يكون إلاّ بالجمع بين ضدّين مفردين فقط ، شرط أن يكونا لفظين ، و المقابلة عدّة أنواع منها :

أ. مقابلة اثنين باثنين: نحو قوله تعالى:" فليضحكوا قليلاً و ليبكوا كثيراً" [1]

ب. مقابلة ثلاثة بثلاثة: كقوله تعالى:" و يحلّ لهم الطّيّبات و يحرّم عليهم الخبائث" [2]

ج. مقابلة أربعة بأربعة: كقوله تعالى :" فأما من أعطى و اتّقى ، و صدّق بالحسن ، فسنيسّره لليسرى، و أما من بخل و استغنى، و كذّب بالحسنى ، فسنيسّره للعسرى" [3]

سابعاً: الفاصلة

1. لغة :هي الخرزة التي تفصل بين الخرزتين في النظام وقد فصل النظم و عقد مفصل أي جعل بين كل لؤلؤتين حرزة.[4]

قال ابن فارس "الفاء ، الصاد، اللام، كلمة صحيحة، تدل على تمييز الشّيء من الشيء و ابانته عنه، يقال : فصلت الشيء فصلاً، و المفاصل مفاصل العظام و المفصل: ما

(1) سورة التوبة ، الآية 86

(2) سورة الأعراف ، الآية 157

(3) سورة اللّيل ، الآية من 5-10

(4) ابن منظور ، لسان العرب ، ص188

بين الجبلين و الجمع مفاصل" [1]

و عليه إنّ ابن فارس ذكر لنا جذر (ف ص ل)هي كلمة و هو يعني التفريق بين شيئين و إظهار أحدهما عن الآخر.

قال الله عزّ و جلّ:" و لمّا فصلت العير قال أبوهم إني لا أجد ريح يوسف "[2]

هنا معنى فصلت: أي خرجت

2. اصطلاحاً : قال الرماني :" الفواصل حروف مشاكلة في المقاطع ، توجب افهام المعاني"[3]

تحديداً في هذا القول تعتبر الحروف فوصل متشاكلة و متناسبة تشكّل لنا كلمة و حتى الكلمات هي عبارة عن فواصل إذا دمجت تشكّل لنا جملاً و بالتالي كلّها تشكّل نصّاً.

و قال الدّاني :" كلمة آخر الجملة "[4]

إنّ قول الدّاني يحيل إلى نفس الكلام الذي ذكر من قبل أي أنّ الفاصلة هي آخر كلمة موجودة في الجملة .

الفاصلة نعني بها تلك الكلمة التي تختتم بها الآية في القرآن و لعلّها مأخوذة من قوله

(1) عمار توفيق أحمد البدوي، الفاصلة القرآنية شكلاً و بلاغة، مرجع سابق، ص18

(2) سورة يوسف ، الآية 94

(3) عمار توفيق أحمد البدوي، مرجع سابق ص22

(4)الزركشي، البرهان في علوم القرآن، مرجع سابق، ص 50

تعالى: " كتاب فصّلت آياته قرآنا عربيا لقوم يعلمون"[1]

الفاصلة هي الكلام المنفصل عما بعده، و الكلام المنفصل قد يكون رأس أي و غيرها وكل رأس آية فاصلة، وليس كل فاصلة رأس آية فالفاصلة تعم نوعين و تجمع الضربين.[2]

من خلال هذين السّطرين يتوضّح لنا أن الفاصلة كلام مستقل عماّ بعده أو قد تجمع مجموعة من الكلمات تدخل ضمن كلمة واحدة .

ثامناً: النبر

النبر في اللغة معناه البروز و الظهور و منه المنبر في المساجد و نحو ها ، وهذا المعنى العام ملحوظ في دلالته الاصطلاحية ، إذ هو في الدرس الصوتي يعني نطق مقطع من مقاطع الكلمة بصورة أوضح و أجلى نسبياً من بقيّة المقاطع التي تجاوره ، و معلوم أن الكلمة تتكون من سلسلة من الأصوات المترابطة المتتابعة التي يسلم بعضها إلى بعض، ولكن هذه الأصوات تختلف فيما بينها قوّة و ضعفاً، بحسب طبيعتها و مواقعها، فالصوت أو المقطع الذي ينطبق بصورة أقوى مما يجاوره يسمى صوتاً أو مقطعاً منبوراً، ويتطلّب النبر عادة بذل طاقة في النطق أكبر نسبياً ، كما يتطلّب من أعضاء النطق مجهوداً أشدّ ، لاحظ مثلاً الفرق في قوة النطق وضعفه بين

(1)سورة فصلت، الآية 02

(2) كمال الدين عبد الغني ، فواصل الآيات القرآنية، مرجع سابق ص9

المقطع الأول والمقطعين الآخرين في "ضرب" مثلاً ض/ر/ب... تجد أنّ da المقطع الأوّل ينطلق بارتكاز أكبر من زميله في الكلمة نفسها...[1]

من خلال هذه الفقرة يتضح لنا أن النبر هو يدخل ضمن علم الأصوات أو ما يسمى الصوتيات ، فالصوت يمثل مقطع في الكلمة و أن يكو ن نطق هذا الصوت ظاهراً عن بقيّة الاصوات التي تجاوره وهذا الصوت الظاهر و الجلي يسمى صوتاً منبوراً.

النبر في العربية ليس فونيما بدليل اختلافه باختلاف اللهجات و يرى بعض الدارسين أن النبر قد يرتبط بالمعنى فيتغير المعنى بتغير موضع النبر كما في الجملتين 'اذكر الله' و ' اذكري الله' فمن الناحية الصوتية لا فرق بين الجملتين إلاّ في موضع النبر ، فهو في الأولى على المقطع الأوّل 'إذ' و في الثانية على المقطع الثاني 'ك' ، أما لفظ جلالة فالنبر فيه على المقطع الأخير في كلتا الجملتين[2]

و للنبر قيم صوتية (نطقية) و أخرى فنولوجيا (وظيفية) ، فهو من الناحية النطقيّة ذو أثر سمعي واضح ، يميز مقطعاً من آخر أو كلمة من كلمة أخرى ، أما من الناحية الوظيفية فإنّ النبر يقود إلى تعرّف التتابع المقطعي في الكلمات ذات الأصل الواحد عند تنوّع درجات نبرها و مواقعه، بسبب ما يلحقها من تصريفات مختلفة ، فالنبر... يقع على الثاني في كتبت أي ك/ت/ب/ت وعلى الثالث في كتبتهka/tab/tu

(1) كمال بشير ، علم الاصوات ،مرجع سابق، ص512-513

(2) ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص30

ك/ت/ب/ت/ه :uh/tu/tab/ka[1]

ما يلا حظ في هذه الفقرة أن للنبر قيم متعلقة بأعضاء النطق و كيفية اخراج هذه الاصوات ، و أخرى وظيفية و من وظائف النبر أنه يفيد التأكيد و كذلك تحديد بدايات الكلمات ونهاياتها و كذلك من وظائفه تلوين صوتي في الأداء الكلامي و الأداء الجمالي.

أما على مستوى الجملة فمن المعروف أنّ كل جملة أو عبارة تحتوي عادة على مجموعة من الكلمات ذات الأهمية النسبية باختلاف الجمل نفسها و باختلاف المقامات المناسبة لها فتنوع هذه المقامات أو المواقف اللغويّة يؤثّر حتماً في درجة الأهمية بالكلمات ، و قد وجد بالنظر الدقيق أن الكلمات ذات الأهمية النسبية في الجملة العربية في المواقف العادية الحيادية هي التي تنتمي إلى الأجناس الآتية: الأسماء ، الصفات، أسماء الإشارة و أدوات الاستفهام [2]

من ناحية هذه الفقرة إن الحروف و كثير من الأدوات و الضمائر الشخصية كلها من الأجناس التي لا يصاحبها نبر واضح ، وعليه فإن النبر ملمح صوتي مكمل للبناء اللغوي و له قيم مهمة.

(1) كمال بشير، علم الأصوات، مرجع سابق، ص514

(2) ، مرجع نفسه، ص518

تاسعاً: التنغيم

التنغيم في الاصطلاح هو موسيقى الكلام، فالكلام عند القائه تكسوه ألوان موسيقية لا تختلف عن الموسيقى إلا في درجة التّواؤم و التوافق بين النغمات الداخلية التي تصنع كلا متناغم الوحدات و الجنبات ، و تظهر موسيقى الكلام في صورة ارتفاعات وانخفاضات أو تنويعات صوتية أو ما نسميها نغمات الكلام ، إذ الكلام مهما كان نوعه لا يُلقى على مستوى واحد بحال من الأحوال ، و ليس التنغيم هو النبر كما قد يظن بعضهم فالنبر وضوح نسبي في نطق مقطع من المقاطع ، و هو بهذا الوصف عامل مهم من عوامل التنغيم بالإضافة إلى عوامل أخرى ذاتية و غير ذاتية كطبيعة الصوت ، وهيئات التراكيب ومواقفها وملابساتها الخارجية المتعلّقة بالمتكلّم و أغراضه[1]

حسب هذه الفقرة التنغيم ايقاع كلامي أي أن أيّ كلام فيه غنّة ، بحيث أن كل ما في الكون حدث موسيقي كموج البحر عند التطامها تحدث صوتاً و كذلك أصوات الحيوانات كبعض العصافير التي تحدث صوتاً عذباً كالحسّون .

ونغمات الكلام دائماً في تغيّر من أداء إلى آخر و من موقف إلى موقف، ومن حالة نفسية إلى أخرى ، و للنغمات مدى من حيث الارتفاع و الانخفاض تحسه الاذن المدربة، فعندما ترتفع درجة التلوين الموسيقي نحصل على تنغيم مرتفع و عندما تنخفض

(1)كمال بشير، علم الأصوات، مرجع سابق، ص533

هذه الدرجة نحصل على تنغيم منخفض ، أمّا إذا لزمت هذه الدرجة مستوى واحد فالحاصل إذن نغمة مستوية [1]

من أجل هذا يمكن القول أنّ للتنغيم دور في الأداء الكلامي فهو مرتبط بحالة الإنسان النفسية و حتى في مواقفه الالقائية.

التنغيم صوت :

التنغيم ظاهرة صوتية هامة في التراكيب اللغوية و لذلك يعدّ التفاته واضحة المعالم إلى الجرس الصّوتي الذي يرافق الحركة اثناء تأدية الفعل الكلامي ، التنغيم في أصله صوت منطوق بدرجات متفاوتة و نبرات متمايزة ، النبرة المفرداتية هي نغمة تصاحب الكلمة فتحدث تغييراً في معناها و يحدث هذا في اللغات النغميّة .[2]

من خلال هذا القول إن للجرس الصوتي الذي يعتبر تأدية اللسان الفرديّة و أن هذا التنغيم درجات متمايزة.

أمّا النغمة القوليّة هي تصاحب القول من عبارة أو جملة و تصاحب الفاصل ، الصاعد أو الهابط أو المؤقّت ، و النّغمة مستويات بحسب الصّوت و شدّته و قوّته فمنها النّغمة المنخفضة و العادية و العالية و فوق العالية فهذه المستويات تؤثر على

(1) كمال بشير، علم الأصوات مرجع سابق، ص 534

(2) أسية داحو، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية محمود درويش أنموذجاً، مرجع سابق، ص 94

معنى الكلام كمايلي: النغمة المنخفضة : تختم بها الجمل الاختيارية و الجمل الاستفهامية (ليس فيها نغم و هي أدنى النّغمات).

النّغمة العادية: هي التي نبدأ بها الكلام (الكلام العادي غير الانفعالي)، النغمة العالية: تأتي قبل نهاية الكلام.

النغمة فوق العالية: تأتي مع التعجب أو. الأمر حسب ما يتطلّب موقف و أفكار الناطق[1]

و لهذا إن هذا القول أنّ للصوت درجات و ذلك حسب شدّة النّطق منها ما يكون بشدّة عاليّة وحياناً أخرى منخفض و هذا مرتبط كلّه بالأعضاء الفيزيولوجية للصوت ومنه ندخل في علم ما يسمى بالصّوتيات.

ثانياً: تداخلات الأنواع الأدبية في قصيدة النّثر العربي:

نستطيع أن نلمح أنّ أبرز الآليات حضوراً في الشعريّة العربيّة الجديدة مثلا، آليات البنية السردية:

آليات البنية السردية في النص الشعري الجديد:

إن علاقة الشعر العربي بالسرد قديمة ،ترجع إلى أقدم مراحله ، فقد تضمّن الشعر

(1) أسية داحو، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية محمود درويش أنموذجاً، مرجع سابق ، ص95

الجاهلي عناصر وصفية كالوصف والحوار والسرد، ظهر هذا في شعر امرئ القيس وعنترة العبسي...وفي القرن الماضي ارتبط شكل(شعر المرسل)بالقصائد القصصيّة وقد بدا واضحاً في شعر عبد الرحمان شكري المرسل ، ثم في شعر أحمد زكي أبي شادي... ومنذ تسعينات القرن الماضي حاولت قصيدة النثر الاستفادة من شتى آليات البنية السردية ، ضمن انفتاحها على آفاق نظريات السرد الحديثة و انفتاحها على آليات الأنواع الأدبية والفنّية المجاورة لها، فظهرت طرائق عديدة للسرد منها: [1]

أ-السرد الغنائي للحكاية: هو سرد شعري يتخذ شكل المنولوج[*] الشعري الغنائي ويتضمّن شكل الحكاية في تدفقه الشعري الغنائي ، ومنه هذا النص لمحمود القرني بعنوان" الميّتة الثّانيّة للجنرال نفسه":

عاد الجنرال إلى الحياة

مرتديّاً بزّةً طويلة وفضفاضة

كُمّاها يبدوان أقصر ما فيها

بينما تُثقلها عشرات النيّاشين

(1) شريف شفيق توفيق، آفاق الشعريّة الجديدة ، ص291

*مونولوج: هي ترجمة ذلك الحوار الداخلي بصوت عالي إلى الغناء.

كان يستيقظ– كحادثة –[1]

و هكذا يتمم الشاعر قصيدته و منه نلاحظ أنّ الشاعر يستلهم ادوات السارد العليم ليحقق ما يعرف بالرؤية من خلف حيث أن الشاعر السارد يمتلك معلومات ما في داخل الحكاية و ما في عمقها ، فهنا وكما نلاحظ أن الشاعر هو السارد في نفس الوقت إذ أنّه يسلّط الضوء على اللّغة والإيقاع، و منه أيضاً قصيدة النثر هنا عبارة عن حكاية مسرودة تُقرأ على الجمهور مع مرافقتها بآلات موسيقية.

ب–السرد الوقائعي للحكاية: هو سرد يختفي بتفاصيل الحكاية وعناصرها و أحداثها، في تدفّقها داخل البنية الشعريّة المركزيّة ، وغالباً ما يكون سارد هذا الشعر عليماً ، وأحياناً يتمتّع بدرجة واضحة من الحياديّة و من هذا نقرأ من قصيدة (عجائز اسماعيل) لفتحي عبد السميع:

كان اسماعيل أوّل موظّف

يوقّع في دفتر الحضور

رغم أنّه لم يكن سعيداً

بعمله كاتباً في نيابة مركز قِنا[2]

(1) شريف شفيق توفيق، آفاق الشعرية الجديدة، المرجع السابق ،ص 292

(2) المرجع نفسه، ص295–296

من خلال هذا المقطع نلاحظ أنّه سرد شعري متداول و كأنّه عبارة عن عمل طبيعي يقوم به أي شخص عامة ، فهنا لغة واضحة وحقيقيّة خاليّة من المجاز ،ومنه يمكن أن نلمح طبيعياً الموسيقى في قصيدة النثر ، فقصيدة النثر هنا عبارة عن سرد حكاية واقعيّة يكون فيها الإيقاع واضحاً، فالشاعر فتحي عبد السميع هنا السارد العليم يعرف عن الشخصية اسماعيل أكثر مما يعرف عن نفسه.

ج-سرد استبطان(*) الحكاية: هو سرد لا يقتصر على واقعيّة الحكاية و إنّما يتعدّاه إلى استبصار وقائعها ، وسبر أغوارها و نظرا لاعتماد البرنامج السردي هنا على زمن الماضي، ويعرف هذا السرد بالسرد الاستذكار ليحدث ما يعرف بالقفزة و من هذا السرد يقول عاطف عبد العزيز في قصيدته" كائنات الغرفة":

" حلمت في صباي أن أكون واحداً من سكّان وسط البلد، أعني القاهرة، القاهرة التي تراءت للخديوي اسماعيل، في ساعة سكر فعقد العزم على سبكها من أجل عيون حبيبته جامدة القلب... أوجيني... اخترت بناية لها مصعد في الموبيليا و من الحديد الزّخرفيّ لها درج من رخام أبيض وشرفات على الطّراز القوطي تطل على القضاء العالي...في الطابق الرابع كان لنا جيران يونانيون ، الرجل في البورصة، و امرأة تدخن سيجارتها من مبسم طويل...كان من اللّازم دراميًّا أن أحب كاترينا بنت مضارب البورصة..."(1)

(1) شريف شفيق توفيق، آفاق الشعرية الجديدة، المرجع السابق، ص299-300

*استبطان: مصدر استبطن، طلب باطن الشيء و دخائله، اخفاء الأمر في النفس

من هذا المقطع الذي هو عبارة عن سرد حكاية منثورة في قصيدة، فالشاعر هنا بمثابة السّارد بلا قيد الذي يحوّل الحكاية إلى ديناميكيّة شعريّة تتميّز بإيقاع سردي حكائي واضح إذ الشاعر منطلقاته هي نفسها منطلقات السّارد، فالشاعر هنا يستذكر و يطلب الزمن الماضي في زمن الحاضر.

د–من سرد التفاصيل المعيشة إلى أسطورة السيرة الذاتية: انطلاقاً من تركيز قصيدة النثر على الشّخصي، و المعيشي، التفاصيلي، تقاطعت مع شكل السيرة الذّاتيّة ، في اعتمادها على الإجراءات نفسها، وجاء هذا التفاعل بين شكل قصيدة النّثر ، وشكل السّيرة الذّاتيّة...ومن أبرزها "سيرة ذاتية لملاك" لفريد أبي سعدة وهو نص شعري يقوم على شكل المتواليات الشعريّة، و الحلقات السرديّة التي يتضام فيها التّاريخ الشّخصي ليصنع أسطورة شخصيّة :

في الطّريق إلى المدرسة

بمريلة مبقعةً، وشظّة من الخشب

أمضي إلى عمّ" شرامة"

فيلفّ لي سندويتشاتي، و يسجلها على الحساب[1]

(1) شريف شفيق توفيق، آفاق الشعرية الجديدة، المرجع السابق، ص 304–303

هنا سرد للقصيدة النثرية يقوم به الشخص الواقعي ليعبر عن وجوده الخاص و ذلك حينما يركز على حياته الفردية و على تاريخه الشخصي مما يؤدي إلى التطابق بين المؤلف والراوي و الشخصية، و عليه يتضح من هذا النّص الشعري المتمثّل في السيرة الذاتيّة لملاك الذي ألّفها أبي سعدة ، أنه يسرد لنا فيها تفاصيل نفسيّته الصغيرة التي يخلق منها أسطورة حقيقيّة تحفظ من تلاشي الواقع الإنساني.

البئر المهجورة يوسف الخال

عرفت ابراهيم ، جاري العزيز من زمانٍ

عرفته بئراً يفيضُ ماؤها

وسائر البشر

تمرُّ لا تشرب منها، لا ولا

ترمي بها، ترمي بها حجر

*****

"لوكان لي أن أنشر الجبينَ

في ساريّة الضّياء من جديد"

يقول ابراهيم في وُريقةٍ

مخضوبة بدمه الطّليل

"تُرى، يحوّل الغديرُ سيره كأن

تبرعم الغصون في الخريف أو ينعقد التّمرُ

و يطلع النبات في الحجر؟

*****

لو كان لي،

لو كان أن أموت أن أعيش من جديد

أتبسُطُ السماءُ وجهها فلا

تمزّق العقبان في الفلاة

قوافل الضّحايا؟

أتضحك المعامل الدّخان؟[1]

أتسكتُ الضوضاء في الحقول

في الشارع الكبير؟

أيأكل الفقير خبز يومه،

بعرق الجبين، لا بدمعة الذّليل؟

*****

"لو كان لي أن أنشر الجبين

في ساريّة الضياء

(1) ابراهيم الخليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص 303

لو كان لي البقاء،

تُرى، يعود بوليسيسُ؟

و الولدُ العقوق، و الخروف،

و الخاطئ الأصيب بالعمى

ليبصر الطريقا؟"

و حين صوّب العدوّ مدفع الرّدى

و اندفع الجنود تحت وابلٍ

من الرصاص و الرّدى.

صِيح بهم "تقهقروا، تقهقروا.

في الملجإِ الوراء مأمنُ

من الرصاص و الرّدى!"

لكن ابراهيم ظلّ هائراً،

إلى الأمام

و صدره الصّغير يملأ المدى!

تقهقروا، تقهقروا[1]

في الملجإ الوراء مأمن من

الرصاص و الرّدى!

لكن ابراهيم ظلّ سائراً

كأنّه لم يسمع الصدى

و قيل إنّه الجنونُ

لعلّهُ الجنون

لكنّني عرفت جاري العزيز من زمانٍ

من زمن الصّغرُ

عرفته بئراً يفيض ماؤها

وسائر البشر

تمرّ لا تشرب منها، لا و لا

ترمي بها، ترمي بها حجر

(1)ابراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص305

الخصائص الشكلية والفنية لقصيدة" البئر المهجورة"

أولاً: من الناحية الشكلية:

التقطيع العروضي لبعض مقاطع قصيدة" البئر المهجورة"

عرفت ابراهيم جاري العزيز، من زمان

عَرَفْتُابْ رٰاهِيْمَ جَاْ رِيَلْعَزِيْ زَمِنْ زَمٰانْ

00//0// 0//0// 0//0/0/ 0//0//

متفعلن مستفعلن متفعلن متفعلان

عرفته بئراً يفيض ماؤها

عَرَفْتُهُ بِئْرَنْيَفِيْ ضُمَاْؤُهَاْ

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

متفعل مستفعلن متفعلن

وسائر البشر

وَسَاْئِرِلْ بَشَرْ

0// 0//0//

متفعلن متف(فعل)

تمر لا تشرب منها لا ولا

تَمُرْ رُلَاْتَشْ رَبْمِنْهَاْ لَاْ وَلَاْ

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

علن متفعلْ مستفعلْ مفْتعلْ

ترمي بها ترمي بها حجر

تَرْمِيْبِهَاْ تَرْمِيْبِهَاْ حَجَرْ

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

مستفعلن مستفعلن متفْ(فعلْ)

لو كان لي أن أنشر الجبين

لوْ كَاْنَلِيْ أَنْأَنْشُرَلْ جَبِيْنَاْ

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

علْ مفْتعلْ مستفعلن متفعلْ

فِي سارية الضّياء

فِيْسِاْرِيَ ةِضْضِيَاْ ئِيْ

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

مستفعلُ مفتعلْ مفْ (فعْ)

يقول ابراهيم في وريقه

يَقُوْ لُاِبْرَاْ هِيْمَفِيْ وُرَيْقَهْ

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

تعلْ،فعلْ متفعلْ مفْتعلْ متفعلْ

مخضوبة في دمه الطّليل

مخضوبتن فيدمهط طليلي

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

مستفعلن مفْتعلنْ متفعلْ

ترى يجول الغدير سيره كأنْ

تُرَيْجُو لُلْغَدِيْ رُسَيْرَهُ كَأَنْ

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

متفعلن مفْتعلْ متفعلُ متفْ(فعلْ)

تبرعم الغصون في الخريف أو ينعقد التّمر

تُبَرْ عِمُلْغُصُوْ نُفِلْخَرِيْ فِأَوْيَنْ عَقِدُتْ تَمْرُ

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

علنْ متفعلنْ متفعلنْ متفعلْ متعلْ مْفْتَ(فعْلُ)

و يطلع النّبات في الحجر

وَيَطْ لَعُنْبَاَ تُفِلْحَجَرْ

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

علنْ متفعلنْ متفعلنْ

لو كان لي

لَوْ كَأْنَ لِيْ

0//0/0/

مستفعلن

لو كان أن أموت أن أعيش من جديد

لَوْكَانْنَأَنْ أَمُوْتَأَنْ أَعِيْشَمِنْ جَدِيْدِنْ

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

مستفعلن متفعلن متفعلن متفعلْ

أتبسط السّماء وجهها فلا

أتُبْسِطُسْ سَماءوَجْ هَهَاْفَلَاْ

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

متفعلن متفعلن متفعلن

تمرق العقبان في الفلاة

تُمْرِقُلْ عقْبَاْنُفِلْ فُلَاْتي

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

مفْتعلْ مفْتفعلن متفعلْ

نستقرئ من خلال تقطيعنا لبعض مقاطع هذه القصيدة–البئر المهجورة–أنّ هذه القصيدة من البحر الرجز و يبنى على الوزن الآتي:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن (2)

ضابطه:

في أبحر الأرجاز بحر يسهل:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

و منه أيضاً في هذه القصيدة البئر المهجورة ليوسف الخال، نلاحظ العديد من التّغيّرات التي تتمثّل في الكثير من الجوازات وهي عبارة عن مجموعة من الزحافات والعلل التي تدخل على التفعيلة سواء في السبب أو الوتد من القصيدة نحو ذلك.

الجوازات: متفعلن هنا الخبن وهو حذف ثاني ساكن

0//0/*/

س س و

متفعلان هنا التذييل وهو زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع.

00//0/*/

س س و

متفعلُ هنا شكل و هو اجتماع الخبن مع الكف(حذف الثاني و السابع الساكنين)

//0//

مستفعل هنا الكف أي حذف السابع الساكن.

*//0/0/

مفتعلْ هنا الطي(حذف أي حذف الرابع الساكن)+القطع و هو حذف ساكن الوتد

/0/*/0* المجموع و تسكين ما قبله.

ثانياً: من الناحية الفنية :

أ- التكرار: تعتمد القصيدة النثرية على الإيقاع الداخلي حيث نجد الشاعر يضبط إيقاعه الدّاخلي بالتكرار و أنواعه، كتكرار الأحرف أو الكلمات أو الجمل، فالمقطع الذي أمامنا – البئر المهجورة –يظهر التكرار فيه بكثرة خاصة على مستوى الحرف.

أولا: التكرار الصوتي: من هذه القصيدة نلاحظ كثرة التكرار الصّوتي الذي يعد من أبرز أشكال التكرار و هو تردد صوت بعينه مرات عدّة في مقطع من المقاطع لغاية إيقاعيّة ، حيث نجد الشاعر كرر صوت "الفاء" واحد وعشرون مرّة وهو أحد الحروف المهموسة التي لا تستدعي أي مجهود لتّلفّظ بها، و تناسب تناسباً كثيراً مع الإيقاع الذي طغى على المقطع الذي بين أيدينا.

و كذلك تكرار حرف "السين" بعدد ثلاث عشرة مرّة و منه أيضاً تكرار حرف "الصاد" سبعة عشر مرّة كما نجد أيضاً تكرار حرف "الكاف" ثلاثة عشر مرّة، و كذلك حرف "التاء" ثلاث وعشرون مرّة بهمسة وخفّة في النطق، و هذه الحروف المهموسة رسمت معالم الإيقاع التي تستدعي الخفّة، أما تكرار الحروف المجهورة التي كانت بارزة داخل القصيدة منها حرف "الراء" الذي تكرر ستة وعشرون مرّة وكذلك حرف "اللّام" الذي تكرر سبعة و ثلاثون مرة ، و أيضاً حرف "الشين" سبع مرّات و حرف "الجيم" تكرر أربعة عشر مرّة.

و من هنا يمكن القول أنّ تكرار الحروف سواءًا كانت مجهورة أو مهموسة لها أبعاد تكشف عن حالة الشاعر النّفسيّة ، و كل هذا لتأديّة أغراض فنّية جماليّة.

ثانياً: تكرار الكلمة: و منه مثلاً تكرار كلمة "ابراهيم" أربع مرّات و كذلك كلمة "الحجر" تكررت ثلاث مرّات أ كما أيضاً لفظة "تقهقروا" أربع مرات (التي محلّها في القصيدة توكيد لفظي) و كذلك تكرار لفظة "الرصاص" ثلاث مرات و أيضاً تكرار لفظة "ترمي" أربع مرات، كما نجد تكرار كلمة "عرفت" ثلاث مرات و أيضاً تكرار الفعل الناقص المتمثّل في "كان" الذي تكرر هو الآخر خمس مرات.

فتكرار هذه الكلمات أضفى جمالاً على مقاطع هذه القصيدة، حيث أوقع طرباً على أذن السامع و جذب انتباهه، و أيضاً من ناحيّة أخرى أفاد التّوكيد و ذلك ليرسّخ في ذهن ومخيّلة القارئ معجم اللغوي و المعنوي للكلمة.

ثالثاً: على مستوى الجمل: منه هنا نرى تكرار الجمل " لو كان لي" في السطر الأول من المقطع الثاني و الثالث تكررت في هذه المقاطع مرة واحدة و أما في المقطع الربع تكرارها كان مرتين، و أيضاً جملة "سائر البشر" تكررت أربع مرات، و كما نجد تكرار جملة" الرصاص و الردى" في نفس هذه القصيدة ثلاث مرات، و أيضاً " ترمي بها" تكررت أربع مرات.

من هنا نقف على أنّ لتكرار قيمة إيقاعيّة يؤكّدها تكرار اللفظ و استعماله من ناحيّة على سبيل الحقيقة و من ناحيّة أخرى على سبيل المجاز مما يعزز نسق الإيقاع هنا، ويؤدي وظيفة إفهاميه و إيقاعية.

ب- المحسنات البديعيّة: لا حظنا في هذه المقاطع أنّ الشاعر استخدم المحسنات البديعيّة بكثرة منها:

الطباق : الذي كان النوع الطاغي في هذه القصيدة طباق إيجابي و منه على سبيل المثال (أموت، أعيش)، (العمى، ليبصر)، (الصغير، الكبير)، (الأمام، الوراء)...

من خلال هذا فإنّ غرض الطباق هو زيادة القصيدة أكثر جمالاً من حيث هو طرب إيقاعي على أذن السّامع ، و كذلك من ناحيّة أخرى شدُّ انتباه السامع و ثبّت تركيزه وتمعنه في الكلمات و دلالة معانيها و ذلك لقوّتها ووضوحها.

الجناس: يتضح من خلال هذه القصيدة أنّ الشاعر قد استخدم الجناس الناقص و مثال ذلك: الصّدى، المدى، الردى...

أثره: يكون أثر الجناس في القصيدة يقوي النغمة الموسيقيّة و يعطيها تدفقاً عاطفياً وتناسب اللفظ مع معناه.

السجع: و عليه من خلال تأملنا للقصيدة يظهر لنا السجع في المقطع الأخير، و مثال ذلك: في سارية الضياء

لو كان لي البقاء

من زمن الصغر

عرفته بئراً يفيض ماؤها

و سائر البشر

تمر لا تشرب منها لا ولا

ترمي بها، ترمي بها حجر

نستنتج أنّ السجع قد أحدث نغماً موسيقياً داخل القصيدة.

النبر: النبر ملمح صوتي مكمل للبناء اللغوي، وله قيم مهمة في هذا البناء، حيث نجد في قصيدة يوسف الخال التي بين أيدينا أن النبر طاغً فيها على سبيل المثال في المقطع الأول... من زمان، تمر لا تشرب منها لاو لا، ترمي بها ترمي بها حجر...أما في المقطع الثالث نذكر على سبيل المثال: أيأكل الفقير خبز يومه،

بعرق الجبين لا بدمعة الذليل

أما في المقطع الرابع: ترى يعود يوليسيس؟

و الولد العقوق و الخروف

و الخاطئ الأصيب بالعمى

ليبصر طريقا؟

صيح تقهقروا، تقهقروا

إلى آخر القصيدة، فالقصيدة تقريباً فيها نبر، وعليه فالنبر قيمة صوتية وأثر سمعي واضح على المتلقي، فتكمن أهميته في الأداء الكلامي و يكشف لنا كيف يكون نطق الحرف، فهو مستوى يدخل في مجال الصوتيات.

المساواة: من خلال ما سبق تطرّقنا إلى تعريف المساواة التي هي من بنى الإيقاع الداخلي للقصيدة و مثال ذلك: أيأكل الفقير خبز يومه

بعرق الجبين لا بدمعة الذّليل

و كذلك: لكن ابراهيم ظلّ سائراً

كأنّه لم يسمع الصّدى

و أيضاً: و قيل إنّه الجنون

لعلّه الجنون

و أيضاً: لكنني عرفت جاري العزيز من زمان

من زمن الصّغر

التنغيم: من خلال هذه القصيدة نرى أن للتنغيم دور فعّال في بنائها على مستوى بنيتها حيث أنه عنصر قوي يكشف مقاصد الخطاب و أغراض و أهداف المتكلمين ، فهو يتجاوز إلى صيغ الأمر، الاستفهام التعجب و علاو ة على ذلك نجد يوسف الخال قد تطرّق إلى هذه الأدوات و التي تمثّل في نفس الوقت تنغيما، و مثال ذلك:

أتسكت الضوضاء في الحقول،

في الشارع الكبير؟

وكذلك: ترى يجول الغدير سيره كأن

تبرعم الغصون في الخريف أو ينعقد التمر

و يطلع النبات في الحجر؟

أتبسط السماء وجهها فلا

تمزق العقبان في الفلاة

قوافل الضحايا؟

أتضحك المعامل الدخان؟

من هنا يمكن أن نقول أن للتنغيم أثر جمالي حيث يُوقِّع على القصيدة جرساً إيقاعياً تطرب له الأذن، و كذلك يعد من العناصر ذات الأهمية في بناء بنية القصيدة

لعبة البياض و السواد: إضافة إلى كل هذا نتطرّق إلى عنصر لم نذكره سالفاً أنا وهو لعبة البياض و السواد التي تميزت بها القصيدة العربية و ذلك، (بانتقال القصيدة العربية من مرحلة كان فيها الإيقاع محدد المعالم يشغل حيّزاً معيّناً تواضع عليه الشاعر والمتلقي إلى مرحلة فقدت فيها تلك الإمكانية الظاهرة المتمثلة في بروز الإيقاع راحت تبحث عن البدائل الإيقاعية للوزن و القافية، فبعدما كان حيز كتابة النص لدى الشاعر التقليدي أصبح الشاعر الحديث مواجها بياض كبير في مساحة الصفحة ...لأن البياض في القصيدة الحديثة يرمز الصمت ، و السواد أي المساحة المكتوبة يرمز إلى الصوت... وبذلك يصبح البياض في الصفحة عنصراً اساسياً في انتاج دلالة النص، ذلك أن القارئ يعيد في كل مرة يقرأ فيها النص ملء الفراغ بما يراه، فليس هذا الفراغ فضاء مفروض على النص بقدر ما هو عمل واع و مظهر من مظاهر الإبداع و سبب لوجود النص وحياته،" وقفة البياض في نهاية سطر الصفحة أو في وسطها إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام و تفاعل البصري مع السمعي في بناء إيقاع النص" ...

ألا يعد البياض الذي يرمز إلى الصمت " في التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة من وسائل توفير الإيحاء و توصيل الدلالة عن طريق الصراع الحاد القائم بين الخط والفراغ أي بين الأسود والأبيض، و الشاعر الحديث يعايش قلقاً دائماً في مواجهة السواد والبياض

فهو من جهة يسعى إلى تحطيم التقاليد البصرية في أفق القارئ التي الفها في تقبله للنص الشعري ، واطمأن إليها و صارت تبعث فيه توازناً داخلياً")[1]

فمن خلال هذه الفقرة التي سبقت نحاول استخراج هذا النوع من الإبداع المتمثل في لعبة البياض و السواد من قصيدة "البئر المهجورة" ليوسف الخال و مثال هذا:

ترى يحوّل الغدير سيره كأن

تبرعم الغصون في الخريف أو ينعقد التمر

و يطلع النبات في الحجر؟

لو كان لي

فمن خلال هذه الأسطر التي هي في نفس الوقت أسئلة يليها تمنياً، لا إجابة لها لا من قبل و لا من بعد دليل على وجود فراغ لعدم الإجابة عنها ، فكان على القارئ أو المتلقي لهذه الأسطر أن يكشف ما هو محذوف و ذلك عن طريق مخيلته الذهنية.

و كذلك: لو كان لي

لو كان لي أن أموت أن أعيش من جديد

أتبسط السماء و جهها فلا

(1) مسعود وقاد، البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، رسالة ماجيستير، الأدب العربي و النقد، جامعة ورقلة 2003/2004ص48-50

تمزق العقبان في الفلاة

قوافل الضحايا؟

أتضحك المعامل الدخان؟

أتسكت الضوضاء في الحقول،

في الشارع الكبير؟

أيأكل الفقير خبز يومه،

بعرق الجبينن لا بدمعة الذليل؟

لو كان لي أن أنشر الجبين

من خلال هذه الأبيات نستدرج بياضات كثيرة ففي البيتين الأوّلين نرى الشاعر يتمنى المستحيل فالموت تأتي بعد الحياة "لو كان لي ، لو كان لي أن أموت..." ثم يتساءل في الأبيات التي تليها لكن دون إجابة عنها فهنا على القارئ استنطاق أسئلة الشاعر بأجوبة ذهنية صوتية، فهنا الأسئلة هي السواد وما استنطقه القارئ في ذهنه هو بياض، وغير ذلك من الأمثلة.

الفراغ علي أحمد سعيد (أدونيس)

حطام الفراغ على جبهتي

يمدّ المدى و يهيل الترابا

يغلغل في خطواتي ظلاماً

و يمتدّ في ناظريّ سرابا

هنا عبر دربي يموت ربيع و يصفر ريف

هنا في عروقي صدى للجفاف ودمدمة وصريف

هنا في دمي يولد الخريف

و في حاضري يتمرّأى

و تبعد عنّي ، تبعد شمس المصير، و تنأى

و يخطو الخريف و ينمو هوى ويحنّ

و يكبر في خطوه حالمون

و في صدره ساحرون و جنّ

حطام الفراغ يغيب نجمي، يجمّد أرضي

و يترك بعضي كهوفاً لبعضي

و يجعلنا كالفراغ

حطام الفرا[1]

***

و في أرضنا شبح يتمطى

سراباً و رملاً

و يملأ أعمقنا يباساً

و يملأها دُكّنةً و محلا

و في أرضنا ملل يبدع المقابر

و ينثرها عبر أيامنا، أنيناً و عبر خُطانا، مجازر

هنا الحقد ركّز راياته

و شرعها قمّة و طريقا

يحط على توقنا صقيعاً

(1) أدونيس، ديوان الأعمال الشعرية الكاملة، ط1، دار العودة بيروت1974 ص13

و يضرم في حبنا حريقا

و للحقد في شعبنا

بلاد و شعب

له ساحة واصطخاب وحرب

يوسخ أجواءنا

و يحفر أبناءنا

كهوف ضلال و قبح

و يصفح في وجههم كل نجمٍ

و يخنق في جفنهم كل صبح[1]

نوافذ أيّامنا حطّمت

***

و لم يبق فيها ستار

و فجر أساطيرنا مغلقة

(1) أدونيس، ديوان الأعمال الشعرية الكاملة ،مرجع سابق ص 14

يخيِّط أجفانها الغبار

و أطفالنا بهجة تتمحّى

مقبرة و انتحاب

لم تتلهّف حتى القبور

لم يتلهّف حتى التراب

فأمس، الفراغ، فراغ المتاهات، ضيع أحلامهم

و ضيع آمالهم

و أنبت فيهم بذور الموات

و أطفأ فيهم ضياء الحياة

و أمس الفراغ المتاهات أحرق بلداننا

و خرّب عمراننا

و بالأمس كان يجوب في شعبنا

و يرذل ما عزّ من حبّنا

و كان يُطوّفُ عبر المدينة[1]

و يطرد منها السكينة

وعاملها في يديه، شلّ يديه...

و يسلب حتى جبينهُ

و يمضي و خلف خطاه تُئِن و تندب أبوابها الحزينة

***

فراغ زمان بلادي فراغ

و تلك المقاهي

و تلك الملاهي

فراغ

و هذا الذي ذلّ في أرضه و أنكرها واستكانا

و لوّث أنهارنا وربانا

فراغ

(1) أدونيس، ديوان الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق ص 15

و ذاك الذي ملّ من شعبه

و من حبّه

و غمُس باليأس أعماقه

و أداقه

فراغ

و ذلك الذي لا يرى غيره

و لا يجد الخير خيراً، إذ لم يكن خيرُه،

فراغ فراغ

فراغ يعشّش فيه الدّمار

و يسكنه الفاتحون التّتار

هنا حرم يوطأُ،

هنا شرف يصدأ

هنا عالم يهدُّ

و يوقف عن سيره و يُردُّ

لمن جيلنا يحرق البخور لمن يسجدُ

و أيّ إله تُرى يعبدُ؟

لمن ينتمي و يشدّ يده اعتدادا

و يحاوله صيحة و جهادا؟

لمن فصّل اليوم ليلاً وشمساً

و سوّى له العمر أنا و أمسا،

لمن يتربّى، لمن يكبرُ؟

تكادُ، على عمقه الآلهة

تعاف قرابينه الواهله

و تركلهم واحداً واحداً

و تكبر عنهم و تستكبرُ

***

فراغ فراغ...ألا ثورة

تشِد لنا بيتنا

وتجري معاصرها زيتنا

و تملأ بالحاصدين الحقولا

و تملأ بالخلق، بالثورة العقولا؟

ألا ثورة في الصميم تنشئنا من جديدِ

و تمحق فينا هوانَ العبيد؟

حياة الغد المقبل

و تفتح أجفان أبنائنا على الزمن الأجملِ

على العالم الأفضلِ،

ألا ثورة، ثورة في الصّميم تبدِّع من أوّلِ؟

ألا ثورة في الصّميم تبدّع من الأوّلِ

***

أفي موطني يولد الفراغ أفي عمره؟

و نحن المليئون من فطرة الوجود و من سرّه؟

بنا يفرح الزّهر و الماءُ

يفرح حتى الحجر

و تفرح في أرضنا الينابيع فيها الشجر

فنحن ثراها ونحن شذاها

و نحن تفتحها المنتظر

***

بلى أنا في بلادي أنا ثورة

تُنوّر أزهارها

و يهدر إعصارها

و فيها دم ثائر

يعمِّر دنيا و يهدم دنيا

على كبره تستفيق الحياة

و في دفقه تتعالى و تحيا

بلى في بلادي أنا خالقون

و ساع كأفاقها الواسعة

نقِيُّون كالشمس في عُريها

فتيّن كالأنجم الطالعه

يحبون في أرضهم كلّ شيءٍ

و لا ييأسون و لا يحدقون

و يبنون من جرحهم صرحها

و يرّوُون من دمهم صبحها

و يستقطرون و يستخلصون

هم المشرقون على أرضنا صباحاً أصيلا

هم الواقفون على مجدها الزمان طويلا

بلى في بلادي أنا خالقونَ

نبض شراييهم عمِّروها

محوا عتمة اليأس و اليائسين بأجفانهم

بفرحتهم لامتلاكها الوجود، بأحزانهم

هنا دفقوا دمهم في الزمان

هنا اختصروا عمرهم في ثواني

هنا ملأو كل شيء يقِينا

و لم يبق في شعبنا فراغ

و لم يبق في أرضنا فراغ

و ما في بلادي، بلاد الفراغ، يموت الفراغ

***

بلى في بلادي لكل الزمان لكل المصير اكتناه

و إن شوّهوه

و فيها لخلق، الصيرورة الحياة إله

و إن أنكروه

سنملأ أيامنا بالمحبة، نشرع فيه النفوس دروباً و ألوية و بنودا

و نجعل من كبرنا اللّهيب و نجعل من حبّنا الوقودا

و تفتح أجفانها الحقيقة

على الطلة الأصيلة فينا على الصيحة العميقة

و يلقى الزمان الجديد طريقه

***

صغار بلادي شموع مضيئة

صغار بلادي يغنّونا

أغانيهم البريئة

يقولون" في أرضنا ثورة

تفجِّر من الأوّلِ

حياة الغدِ المقبل

و تفتح أجفاننا

على الزمان الأجمل"

يقولون: " في أرضنا يموت

يموت الذين أزاغوا و زاغوا

يموت الفراغ"[1]

(1)أدونيس، ديوان الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق ص 21

الخصائص الفنية والشكلية لقصيدة" الفراغ "

من الناحية الشكلية:

التقطيع العروضي لمقطع الأول من قصيدة "الفراغ":

حطام الفراغ على جبهتي

حُطَاْمُلْ فرَاْغِ عَلَىْجَبْ هَتِيْ

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

فعولن فعول فعولن فعو

يمدّ المدى ويهيل التّرابا

يَمُدْدُلْ مَدَنْوَ يُهِيْلُتْ تُرَاْبَاْ

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

فعولن فعولُ فعولن فعولن

يغلغل في خطواتي ظلاماً

يُغَلْغ لُفِيْخُ طوَاْتِيْ ظَلَاْمَنْ

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

فعولُ فعولُ فعولن فعولن

و يمتدّ في ناظريّ سرابا

وَ يَمْتدْ دُفيْنَاْ ظِريْيَ سَرَاْبَاْ

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

فعولن فعولن فعولُ فعولن

هنا عبر دربي يموت ربيع ويصفرّ ريف

هُناْعَبْ رَدَرْبيْ يَموْتُ رَبيْعُ ويصْفرْ رُريْفُوْ

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

فعولن فعولن فعولُ فعولُ فعولن فعولن

هنا في عروقي صدى للجفاف و دمدمة وصريف

هُناْفي عرُوْقِيْ صدَنْلِلْ جفَاْفِ ودَمْدَ مَتِيْوَ صَرِيْفُوْ

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

فعولن فعولن فعولن فعولُ فعولُ فعولُ فعولن

و في حاضري يتمرأى

وَفيْحَاْ ضريْيَ تَمرْأَى

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

فعولن فعولُ فعولن

و تبعد عنّي، تبعد عنّي شمس المصير و تنأى

وَ تَبْعُ دُعنْنِيْ تَبْع دُعنْنَيْ شمْسُلْ مَصيْرُ وتَنْأَىْ

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

فعولُ فعولن فعْلُ فعولن فعْلنْ فعولُ فعولن

و يخطو الخريف و ينمو هوى و يحنّ

وَ يَخْطلْ حريْفُ وَيَنْموْ هونْوَ يحِنْنُوْ

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

فعولن فعولُ فعولن فعولُ فعولن

و يكبر في خطوه حالمون

ويَكْبُ رُفيْخطْ وهْحَاْ لِموْنَاْ

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

فعولُ فعولن فَعَلُنْ فعولُن

و في صدره ساحرون و جنّ

وَ فيْصَدْ رهِسَاْ حروْنَ وَجِنْنُوْ

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

فعولن فَعَلُنْ فعولُ فعولن

حطام الفراغ يغيب نجمي ، و يجمّد أرضي

حُطاْمُلْ فراْغِ يَغيْبُ نَجْميْ وَيَجْمُ دُأَرضِيْ

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

فعولن فعولُ فعولُ فَعْلنْ فعولُ فعولن

و يترك بعضي كهوفاً لبعضي

وَيَتْرُ كُبَعْضيْ كُهوْفَنْ لِبَعْضيْ

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

فعولُ فعولن فعولن فعولن

و يجعلنا كالفراغ

وَ يَجْع لنأْكَلْ فَرأْغِيْ

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

فعولُ فعولن فعولن

حطام الفراغ

حُطأْمُلْ فَرأْغيْ

0/0// 0/0//

فعولن فعولن

من خلال هذا يتضح لنا أن القصيدة من البحر المتقارب أصل تفعيلاته:

فعولن فعولن فعولن فعولن×2

ضابطه: عن المتقارب قال الخليل فعولن فعولن فعولن فعولن

و هذا البحر من البحور الستة عشر الذي ابتكرها الخليل بن أحمد الفراهيدي البصري الأزدي، و التي جمعها أبو الطاهر البيضاوي في بيتين:

طويل يمدّ البسط بالوفر كامل و يهزج في رجز و يرمل مسرعا

فسرح خفيفا يقتضب لنا من اجتث من قرب لندرك مطمعا

ونجد من خلال قصيدة الفراغ لأدونيس العديد من الجوزات و التي تتمثل في الزحافات والأوتاد: فعولن ، فعول=هنا القبض و هو حذف ساكن السبب الخفيف

*/0// ،0/0//

و س، و س

و كذلك: فعولن، فعو= هنا الحذف و هو اسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة

**0// ،0/0//

و س، و س

و أيضاً: فعولن، فعلن= هنا الحزم و هو اسقاط الاول الوتد المجموع في الاول

0/0/* ،0/0//

و س، و س

فكانت هذه هي الجوازات المكرّرة خاصة تفعيلة (فعول)مكررة بكثرة، كما نجد القصيدة هنا قامت بكسر قواعد البحور الخليلية خاصة في عدد التفعيلة فتارة ثلاثة وتارة أربعة و تارة ستة و أحياناً خمسة وحتى اثنان في السطر.

_ من الناحية الفنية: **1_التكرار** :

أ_ **التكرار الصوتي:** يعد التكرار الصوتي من أبرز أشكال التكرار، حيث نجد الشاعر قد استخدمه، وذلك لأنه يعبر عن حالته النفسية، فقد تكررت الحرف المهموسة منها: الفاء ثمانية وتسعون ،الكاف أربعة وثلاثون مرة، التاء ثلاثة وتسعون مرة، الحاء واحد وتسعون مرة، الهاء مائة وثلاثة مرة، الثاء ستة وعشرون مرة، الخاء عشرون مرة، الصاد تسعة عشر مرة.

أما الحروف المجهورة فهي كالتالي: الراء مائة وأربعة عشر مرة، اللام ستة وستون مرة، النون مرة سبعة وستون مرة، الميم مائة وسبعة عشر مرة، الجيم ست وثلاثين مرة، الزاي ثمان مرات، الضاد ثمان مرات، الطاء ستة عشر مرة، القاف ثمان وثلاثين مرة، الياء مائة واثنان وثلاثين مرة.

حيث كان لهذه الحروف دور في رسم معالم الإيقاع ،وكل هذا لتأدية أغراض فنية جمالية، ومنه فهذه الحروف المهموسة والمجهورة تعبر عن نفسية الشاعر تارة في حالة حزن وتارة في حالة فرح .

ب_ تكرار الكلمات : نرى أن الشاعر قد كرر الكلمات، وهذا يدل على التأكيد أو غرض معين، مثلا كرر كلمة حطام ثلاث مرات، الفراغ ستة عشر مرة، الزمان سبع مرات، يملا خمس مرات، يديه ثلاث مرات، الخير ثلاث مرات، يفرح أربعة مرات، يموت أربع مرات، شمس ثلاث مرات، الثورة ست مرات، الشعب خمس مرات، بلادي ست مرات، الصميم ثلاث مرات.

ج_ تكرار الجمل: يظهر من خلال هذه المقاطع التي بين أيدينا، أن الشاعر قد اعتمد على تكرار الجمل لغرض التنبيه أو التأكيد أمر ما، يريد إيصاله للمتلقي، ومثال ذلك : فراغ المتاهات مرتين ،حطام الفراغ ثلاث مرات، صغار بلادي مرتين ،بلاد الفراغ مرتين.

ومنه التكرار يساعد في تشكيل بنية النص، فالشاعر يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة من خلال التكرار، والتكرار أسلوب تعبيري يصور اضطراب النفس، ويدل على تصاعد انفعالات الشاعر، وهو منبه صوتي يعتمد الحروف المكونة للكلمة في الإشارة وعلى الحركات، إذ بمجرد تغيير حركة يتغير المعنى ويتغير النغم .

2_ الجناس : نرى من خلال أن الشاعر قد استعمل الجناس الناقص، ومثال ذلك

(الحقولا، العقولا)//(صرحها، صبحها)//(يستخلصون، يستقطرون)//(ثراها، شذاها)/الحجر ،الشجر)//(نقيون، فتيون)//(أعماقه، أحداقه)//(خريف، صريف).

3_ الطباق : نرى من خلال القصيدة أن الشاعر قد استخدم الطباق الإيجاب، ومثال

(الحياة، الموت)//(الحب، الحقد)//(الحزن، الفرح)//(يعمر، يهدم)//(ذل، عز)//(ضياء، ظلام)//(ربيع، خريف).

ومن خلال هذا يتضح أن الطباق له دور في تأكيد المعنى وتوضيحه

4_ السجع : يظهر لنا من خلال القصيدة أن الشاعر قد استعمل السجع، ومثال ذلك:

_ يمد المدى ويهيل الترابا

يغلغل في خطواتي ظلاما

ويمتد في ناظري سرابا.

_ ويخطو الخريف وينمو هوى ويحن

ويكبر: في خطوه حالمون

وفي صدره ساحرون وجن.

_ حطام الفراغ يغيب نجمي، يجمد أرضي

ويترك بعضي كهوفا لبعضي

_ وفي أرضنا ملل يبدع المقابر

وينثرها، عبر أيامنا، أنينا وعبر خطانا مجازر.

_ وشرعها قمة وطريقا

يحط على توقنا صقيعا

ويضرم في حبنا حريقا

وأمسى فراغ المتاهات أحرق بلداننا

وخرب عمراننا

وبالأمس كان يجوب في شعبنا

ويرذل ما عز من حبنا

_ وعاملها في يديه، يشل يديه

ويسلب حتى جبينه

ويمضي، وخلف خطاه تئن وتندب أبوابها الحزينة.

وذاك الذي مل من شعبه

ومن حبه

وغمس باليأس أعماقه

وأحداقه

_ ويوقف عن سيره ويرد

لمن جيلنا يحرق البخور لمن يسجد

وأي إله ترى يعبد ؟

_ ألا ثورة في الصميم تبدع من أول

حياة الغد المقبل

وتفتح أجفان أبناءنا على الزمن الأجمل

على العالم الأفضل

ألا ثورة، ثورة في الصميم تبدع من أول؟

_ بلى في بلادي لكل الزمان لكل المصير اكتناه

وإن شوهوه

وفيها لخلق، الصيرورة الحياة إله

وإن أنكروه.

ومن هذا فالسجع يحدث نغمات موسيقية، تطرب الأذن عند سماعه، مما يشد انتباه المستمع، ويجعله يتفاعل معها.

5_ المقابلة : يظهر لنا من خلال هذه المقاطع أن الشاعر قد استخدمها لأنها تقوي المعنى وتؤكده لدى السامع ومثال ذلك :

وأنيت فيهم بذور الموات

وأطفا فيهم بذور الحياة

_ فراغ يعشش فيه الدمار

ويسكنه الفاتحون التتار

_يحبون في أرضهم كل شيء

ولا ييأسون ولا يحقدون

ويبنون من جرحهم صرحها

ويروون من دمهم صبحها

ويستقطرون ويستخلصون

وتفتح أجفان أبناءنا على الزمن الأجمل

على العالم الأفضل

ويتضح من خلال هذا أن المقابلة لها دور مهم في العمل الشعري ،حيث تزيد المعنى قوة وجمالا .

6-المساواة: نرى من خلال هذه المقاطع أن الشاعر قد وظف المساواة ؛لأنها تساعده في بناء نصه ومثال ذلك:

-وأمس فراغ المتاهات احرق بلداننا

وخرب عمراننا

محو عتمة اليأس واليائسين بأجفانهم

بفرحتهم لامتلاك الوجود بأحزانهم

-هنا دفقوا دمهم في الزمان

هنا اختصروا عمرهم في ثواني

-ويبنون من جرحهم صرحها

ويروون من دمهم صبحها

-سنملأ ايامنا بالمحبة ،نشرع فيه النفوس دروبا وألوية وبنودا

ونجعل من كبرنا اللهيب ونجعل من حبنا الوقودا

-فأمس الفراغ ، فراغ المتاهات ضيع أحلامهم

وضيع امالهم،

7-التنغيم:حيث نجد في هذه القصيدة ،أن الشاعر قد استخدم التنغيم لأنه يكشف مقاصد الخطاب وأغراضه وأهداف المتكلمين ،ومثال ذلك :

أفي موطني يولد الفراغ أفي عمره ؟

وتملأ بالخلق .بالثورة العقولا ؟

ألا ثورة، ثورة في الصميم تبدع من أول ؟

وأي إله ترى يعبد ؟

ونحن المليئون من فطرة الوجود ومن سره ؟

ويحيا له صيحة وجهادا؟

ألا ثورة في الصميم تنشئنا من جديد

وتمحق فينا هوان العبيد ؟

ومن هنا فالتنغيم له دور مهم حيث أن كل جملة تصحبها نغمة موسيقية خاصة ،ومن هنا فهو يدل على معنى معين .

8-النبر: لاحظنا في هذه القصيدة النبر استعمله الشاعر داخل عمله الشعري ،ومثال ذلك :في المقطع الأول وقع النبر في السطر الثاني على كلمة" يمد"، وفي السطر الرابع على كلمة" ناظري"، وفي السطر الثامن على كلمة" يتمرأى "،وكذلك في السطر التاسع على كلمة "تبعد عني "،وفي السطر الحادي عشر على كلمة "ويكبُر"، وفي السطر الثاني عشر على كلمة "وجن"، وكذلك في السطر الثالث عشر على كلمة "يجمد"،

أما في المقطع الثاني من القصيدة يظهر النبر في السطر الأول على كلمة "يتمطى "،وفي السطر الرابع على كلمة "دكنة "،"ومحلا"، وفي المقطع الثالث في السطر الأول على كلمة" أيامنا حطمت"، وفي المقطع الرابع على كلمة" يخيط"، وكذلك في السطر الخامس "تتمحى "،وفي السطر السابع" تتلهف "،وفي السطر الرابع عشر على كلمة "وخرب "،وفي السطر السابع عشر على كلمة "يطوف ",

وفي المقطع الرابع في السطر الأول على كلمة "يشد "،وفي المقطع الخامس في السطر الأول على كلمة "بالخلق"، وفي المقطع السادس على كلمة" تبدع "،"وأول "،وفي المقطع السابع على كلمة" تنور "،"يعمر"،" نقيون "،" فتيون "،"ويروون".

وفي المقطع الثامن يقع النبر على كلمة "شوهوه"، "اللهيب "،"حبنا"، وفي المقطع التاسع يقع النبر في كلمة" يغنوننا "،"تفجر "،"أول ".

وعلاوة على ذلك يمكن القول بأن النبر له وظيفة مهمة على مستوى الكلام ،حيث" تظهر أهميته في تقطيع الكلمات إلى مقاطع لإفادة المعنى المراد توصيله ومن ثم يتحقق النطق السليم للغة "[1].

9-الفاصلة : ومن خلال ملاحظتنا لهذه المقاطع أن الشاعر قد اعتمد على الوقفة في كتابته الشعرية ،ليأخذ النفس أي الاستراحة ,حيث يظهر لنا في المقطع الأول أن الفاصلة قد جاءت في كلمة سرابا وفي السطر الأخير في جملة حطام الفراغ، أما في المقطع الرابع :وأي إله ترى يعبد ؟

لمن يتربى ,لمن يكبر ؟

وفي المقطع الخامس: وتمحق فينا هوانا العبيد ؟

ألا ثورة في الصميم تبدع من أول؟

في المقطع السادس: أفي موطني يولد الفراغ أفي عمره ؟

وفي ونحن المليئون من فطرة الوجود ومن سره؟

المقطع الثامن :

وإن شوهوه ،

(1)- نادية رمضان النجار ،اللغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين، د ط ،دار الوفاء،الاسكندرية،ص85

وإن أنكروه .

ومن هنا تكمن أهمية الفاصلة بأنها فرصة لأخذ النفس ،ولها دور بارز في دقة التحليل اللغوي.

خاتمة:

كعصارة لبحثنا ، المتمحور حول إشكالية القصيدة النثرية بين منظوري النقد والإيقاع، توضّح لنا أن القصيدة النثرية هي جنس أدبي ، نُظِّر إليها من زوايا مختلفة و عليه استنتجنا من دراستنا لها ما يلي:

رغم أن القصيدة النثرية هي جنس أدبي جديد إلاّ أنها لازالت تعرف فوضى المصطلح، حيث تواصل مسيرتها ولا ندري كيف ستكون غدا، فقصيدة النثر ما زالت في صراع دائم حول جنسها أهي كانت شعرية أو نثرية لذا فتتبعنا الدراسي لها حاولنا الكشف عن العلاقة التي تربط الشعر الحر بالقصيدة النثرية من خلال التسمية فكثير من النقاد اعتبروها شعراً وأيضا علاقتها بالشعر العمودي من خلال الوزن غير أن قصيدة النثر تمردت على الأوزان الخليلية، فجل قصائدها كثرت فيها الجوازات مما أدى إلى كسر القواعد الخليلة والتي تتمثل في التفعيلات..

إن الجدال القائم بين المؤيدين والرافضين لنثرية هذه القصيدة هو جدال لا نتيجة له، لأننا لا يمكن الانزياح إلى رأي دون الاخر، فكلا الرأيين له أدلة وبراهين مقنعة، وما يهمنا هو وجود هذا النوع الإبداعي الجديد في حد ذاته، وأن الإيقاع الداخلي هو جوهره عند بعضهم.

وفي دراستنا كذلك لاحظنا تداخل قصيدة النثر مع عناصر أدبية أخرى مثلاً السرد.

أما في الختام تناولنا نماذج معينة من قصيدة النثر وحاولنا تسليط الضوء على الإيقاع من الناحية الشكلية والفنية، و أنّ جلّ القصائد النثرية عبارة عن أسطر متتالية تكون إما جملة أو كلمة أو حتى حرف، و التي طرأ عليها الكثير من الزحافات و العلل التي أدّت إلى كسر القواعد الأصلية الخليلية ، كما برزت فيها ما يعرف بالتدوير التي لم يطغى على القصيدة الكلاسيكية إلاّ قليلاً .

وأخيرا نتمنى أن يكون بحثنا مسيرة للبحوث اللاحقة في إيجاد حل لإشكالية قصيدة النثر.

اللهم إن أخطأنا فمن الشيطان وأنفسنا وإن أصبنا فمن أعظم رحمتك. وصلِ اللهم على نبينا محمد صلى اللّه عليه وسلم.

المصادر والمراجع

*القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

المصادر:

1-ابن منظور، لسان العرب،ط1،مَ1،دار صادر، بيروت.

2-أدونيس،ديوان الأعمال الشعرية، بيروت 1971.

3- الخطيب التبريزي ، الكافي العروض و القوافي ، تحقيق الحساني حسن عبد الله،ط3 ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ،1994 .

4- الزبيدي، تاج العروس، تقديم عبد العليم الصحاوي ،ج 21 ،الكويت 1984/1404 .

5- الزمخشري أساس البلاغة ،ط1 ،ج1 دار الكتب العلمية ،بيروت لبنان لطباعة والنشر،1998/1419 .

6- الفيروز آبادي ، قاموس المحيط ، تحقيق أنس محمد الشامي زكريا جابر أحمد، د ط.

7- علي بن محمد الجرجاني، معجم التعريفات ، تقديم محمد المنشاوي ،د ط ،دار الحديث ، القاهرة ،1429 .

المراجع

8- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط2، مطبعة لجنة البيان العربي ،1952 .

9-ابراهيم خليل ، مدخل لدراسة الشعر الحديث ، ط1 ، دار المسيرة ، عمان ،1424/2003.

10- أحمد الصغير مراغي ، خطاب الشعري في السبعينيات ، دراسة فنية ودلالية ، ط1 ، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع ،2009 .

11- أحمد بزون ،قصيدة النثر العربية ،د ط ، دار الفكر الجديد ، المركز الإسلامي الثقافي ، مكتبة السماحة .

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

13- الزركشي ،البرهان في علوم القرآن ،تحقيق أبي الفضل الدمياتي، د ط ،دار الحديث،1428 /2006 .

14- إيمان ناصر ، قصيدة النثر العربية ،التغاير والإختلاف ،د ط .

15-حسين نصار، في الشعر العربي ،ط 1 ، منتدى سور الأزبكية ، مكتبة الثقافة الدينية،2001 .

16- سلمى الخضراء الجيوسي ،الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ،ط 1 ، مركز الدراسات الوحدة العربية ، منتدى سور الأزبكية ،2003.

17-شريف شفيق توفيق، آفاق الشعرية العربية الجديدة، ط1، دار الكفاح، مكتبة فهد الوطنية، 1436.

18-صلاح فضل، الأساليب الشعرية المعاصرة، د ط، دار الآداب، بيروت، 1998.

19-عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ط1، دار الحصاد، دمشق، 1989.

20- عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، علم المعاني، د ط، دار النهضة العربية، بيروت-لبنان.

21-عبد الله شريف، في شعرية قصيدة النثر، ط1، منتديات سور الأزبكية، منشورات اتحاد كتاب العرب، يونيو 2003.

22- عبد الله محمد الغذامي، الصوت القديم والجديد، دراسات في جذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.

23-عبده قليقلة، البلاغة الاصطلاحية، ط4، دار الفكر العربي، القاهرة، 2001/1421.

24--عز الدين مناصرة، إشكالية قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع، دراسات نقد أدبي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2002.

25-عمار توفيق، أحمد البدوي، الفاصلة القرآنية، ط1، مركز دراسات الإسلامية، 2008.

26-عمر الدقاق، محمد نجيب التلاوي، تطور الشعر الحديث والمعاصر ،د ط، مكتبة الثقافة الدينية، بور سعيد، القاهرة.

27-فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، د ط، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق،2005

28- كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، د ط، دار المطبوعات الجامعية، المملكة العربية السعودية،2007.

29-كمال بشر، علم الأصوات، د ط، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2000.

30-كمال الدين عبد الغني، فواصل الآيات القرآنية، ط1، 1999/1420.

31- محمد إبراهيم أبو سنة، دراسات في الشعر العربي، ط2، دار المعارف، القاهرة، أغسطس 1912.

32-محمد أحمد قاسم محي الدين، علوم البلاغة، البديع والبيان والمعاني، د ط، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس-لبنان، 2008.

33-محمد علوان سلمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ط1، الجلال، دار العلم والإيمان، 2008.

34–محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط6، نهضة مصر، يونيو 2005.

35–محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر والتحولات الشعرية العربية الحديثة، منتدى سور الأزبكية، 2003.

36–نعمان عبد السميع، إيقاع الشعر العربي، ط 1، دار العلم والإيمان ، 2013.

37–نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط1، منشورات مكتبة النهضة، 1992.

38–نادية رمضان النجار، اللغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين، دط، دار الوفاء، الإسكندرية.

39–نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، تقديم محمد جمال طحان، ط1، صفحات للدراسة والنشر، سوريا–دمشق.

40–يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، علم المعاني علم البيان علم البديع، ط1، دار المسيرة، عمان،2007/1427.

41–يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، د ط، دار الحصاد.

مداخلات

42–عبد القادر الخباني، ما هي قصيدة النثر.

الرسائل الجامعية

43–آسية داحو، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية، محمود درويش أنموذجا، شهادة الماجستير في الدراسات الأدبية و البلاغية، جامعة حسيبة بن بوعلي، شلف، السنة الجامعية 2009/2008.

44–مسعود وقاد، البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، رسالة الماجيستير، الأدب العربي و النقد، جامعة ورقلة2004/2003

الفهرس الصفحة

مقدمه

فصل تمهيدي....ظروف نشأة قصيدة النثر ص 4-12

فصل الأول.....ماهية قصيدة النثر ص13-34

أولاً.....تعريف قصيدة النثر و أهم مستوياتها وخصائصها الفنية ص13-23

1- تعريف قصيدة النثر ص13-17

2- مستوياتها و خصائصها الفنية ص17-23

ثانياً.....إشكالية قصيدة النثر ص24-34

1-إشكالية المصطلح ص24-28

2-إشكالية الإيقاع ص28-32

3-إشكالية الإنتماء الأجناسي ص32-34

فصل الثاني.....الشعر الحر و قصيدة النثر ص35-68

أولاً.....الشعر الحر: أنواعه و خصائصه الفنية ص35-46

1-أنواع الشعر الحر ص35-41

2-خصائصه الفنية ص41-46

ثانياً.....قصيدة النثر: إيقاعاتها و تداخلات الأنواع الأدبية الأخرى معها ص47-68

1-الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر ص47-63

2-تداخلات الأنواع الأدبية مع قصيدة النثر ص63-68

فصل الثالث.....خصائص الشكلية و الفنية لنماذج من قصيدة النثر ص69-115

أولاً.....قصيدة البئر المهجورة ليوسف الخال ص69-87

ثانياً.....قصيدة الفراغ لأدونيس ص88-115

خاتمة..... ص116-117

قائمة المصادر و المراجع ص118-121

فهرس المواضيع ص 122-123