البناء الفني في قصيدة النثر

م.م. آيات مجبل حسن
الجامعة المستنصرية / كلية الآداب
ayat1993mjbil @uomustansiriyah.edu.iq

The Artistic Structure in Prose Poetry

Asst.Inst. AYAT MEJBEL HASAN
Al-Mustansiriya University / College of Arts / Department of Arabic Language
ayat1993mjbil @uomustansiriyah.edu.iq

المستخلص

إنّ قصيدة النثر مقطوعة مفتوحة مستقلة لا تلتزم بقافية أو وزن، فهي كلام غير مقفى يعتمد على الصور الشعرية الفنية، والبناء الموسيقي الداخلي، يحتوي الكثير من الإيحاءات، والصور الشعرية لتعوض انعدام الوزن في قصيدتها، كما أن الشعراء العرب اشتهروا بكتابة مثل هذه القصائد في بدايات القرن العشرين، كما أن كل من يريد أن يطلق اسم لقصيدة النثر يريد "التمييز بين الشعر والوزن، أو بين الشعر والنظم والفصل بينهم، فالشعر مستقل بنفسه يمكن ان يكون منظوما او منثورا، فالقصيدة يمكن أن تكون قصيدة نثر كما يمكن أن تكون قصيدة وزن، كما أن قصيدة النثر هي تأليف بين نقيضين لم يأتلفا من قبل، وهما الشعر والنثر، والشعر بأدواته التي يعتبرونها قيودا، والنثر بتحرره أو بافتقاره الى هذه الأدوات، رغم ان نصوص اللغة تؤلف بين النثر والشعر، ولما بقيت اشكال الشعر الموروثة في تلك القواعد التي صارت قيودا شكلية.

الكلمات المفتاحية: الرواد، الخصائص، الصورة، القافية، النثر

Abstract

The prose poem is an independent, open piece that does not adhere to rhyme or meter. It is unrhymed speech that relies on artistic poetic images and internal musical structure. It contains many suggestions and poetic images to compensate for the lack of meter in its poem. Arab poets were famous for writing such poems in the early twentieth century. Anyone who wants to give a name to a prose poem wants to "distinguish between poetry and meter, or between poetry and poetry and separate between them. Poetry is independent in itself and can be poetry or prose. A poem can be a prose poem as it can be a meter poem. A prose poem is also a composition between two opposites that have not been combined before, namely poetry and prose, poetry with its tools that they consider restrictions, and prose with its freedom or lack of these tools, although the texts of the language compose between prose and poetry. Since the inherited forms of poetry remained in those rules that became formal restrictions.

Keywords: Pioneers, characteristics, image, rhyme, prose.

بسم الله الرحمن الرحيم

التمهيد

البناء الفني لغة واصطلاحاَ:

في اللغة تحدد المعجمات العربية معنى البناء على أنه نقيض الهدم، والبنية بكسر الباء وضمها ما نبيته، واستعملت هذه المفردة للدلالة على إنشاء القصور والسفن، والنبني بالضم مقصور، مثل البُني، يقال تنبيه وبنى،وبنيتهُ ومفردة بنى بكسر الباء مقصودة، مثل جزية وجزى، وفلان صحيح البنية أي الفطرة (ابن منظور (ت:٧١١هـ)، ١٤١٤م، صفحة ٩)

أما مصطلح (البناء الفني) بأطوار مختلفة توافقت مع الأطوار التي مَرَّ بها الأدب ذاته، ففي عصر الإغريق نظر الفلاسفة إلى البناء على أنه الوحدة العضوية التي تتأزر فيها أجواء العمل الفني لجملة متماسكا ((بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع؛ لأن ما يمكن أن يضاف، أولاً يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءاً من الكل)) (طه، ٢٠١٣م، صفحة ٢٦)

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على الأنبياء أجمعين ولا سيما نبينا الكريم محمد (صلى الله عليه وسلم)

لقد برزت أهمية قصيدة النثر في قدرة روادها على التعبير عن تطلعاتهم في خلق اللغة المناسبة لوجودهم، لا بالقياس إلى الأنظمة المحافظة في الشعر فحسب، بل بالقاس إلى أخواتها من الانتفاضات الشعرية كالوزن الحر فهي بحسب راي (أمير الحاج) أرحب ما توصل إليه، حيث توصل الشاعر الحديث إلى التكنيك والفحوى في آن واحد. إن قصيدة النثر تحاول تغيير العناصر المكونة للشعرية العربية بحيث يصبح السياق هو المحدد الأول للشعرية مهملة بذلك العناصر الشكلية التي مَرَّ عليها النوع الشعري لعصور طويلة متوالية، وبذلك تضع بديلاً عصرياً هو شعرية الموقف والحال

وهي شعرية نابعة من سياق تأليف الكلام لا من حد الكلام مما يتضمنه من وزن وقافية.

اشتملت خطة البحث على ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: (مفهوم قصيدة النثر) – العوامل التي ساعدت على ظهور قصيدة النثر – رواد قصيدة النثر.

المبحث الثاني: الصورة في قصيدة النثر – أنماط الصورة.

المبحث الثالث: القافية في قصيدة النثر.

- وقد استعنت برسالة (بنسبة قصيدة النثر وإبدلاتها الفنية).
- وقد استخدمت المنهج التحليلي في متن البحث، وذلك لما يقتضيه سياق البحث في تحليل القصائد.

وأتمنى أن أكون قد وفقت في عملي هذا.

وصلاة والسلام على خير الأنام محمد وعلى آل محمد الطيبين الطاهرين وصحبه المنتجبين.

المبحث الأول: مفهوم قصيدة النثر

عرفتها سوزان بيرنار في كتابها (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا)

بأنها ((كتلة مشعة مشحونة بحجم صغير بلا نهاية من الإيحاءات قادرة على أن تهز كياننا من أعماقه)) (برنار، ب.ت، صفحة ١٥١)

وقصيدة النثر إنها قطعة نثرية موجزة بما فيه الكفاية، موحدة، مضغوطة، كقطعة من بلور... خلق حر، ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء، خارجاً عن كل تحديد، وشيء مضطرب إيحاءاته لا نهائية (العلاق، ١٩٩٠)

كما انه جنس مخنث أي (منفعل) بنفسه مثل: الحيّة، فيه صفات الشعر وصفات النثر معاً (الصائغ، ١٩٩٩، صفحة ٣٩)

قصيدة النثر: هي جنس فني يستكشف ما في لغة النثر من قيم شعرية ويستغلها لخلق مناخ يعبر عن تجربة ومعاناة من خلال صورة شعرية عريضة، تتوافر فيهما الشفافية والكثافة في آن واحد (الشيخ، ٢٠١٠م، صفحة ٦٤)

قصيدة النثر: هي نتاج أدبي مغاير لنتاج الشعر، فهو جنس أدبي له قوانينه النهائية الخاصة التي تفرق عن قوانين جنس الشعر، إذن هي تراكيب أدبية أخذت من ملامح الجنس النثري وملامح الجنس الشعري، ولكن ذلك الأخذ لا يعني بالضرورة ارتباطه بها أو بأحدها وأحسن الدكتور عبد اله الخزامي حينما وصف قصيدة النثر بانها جنس مخنث (الشيخ، ٢٠١٠م، صفحة ٤)

قصيدة النثر: إنها مجموعة أشكال أدبية موجزة لقود فضاء انتقالي، تتحدد فيه مجدداً علائق النثر بالشعر وتصاغ فيه مفاهيم أخرى للقصيدة بدلاً من أن تكون جنساً (ساندرا، ٢٠٠٤م، صفحة ٢٠)

قصيدة النثر: إنها عمل نثري ينطوي على الكثير من السمات الفنية والأدبية للقصيدة كالإيقاع والخيال والعاطفة واللغة المتوهجة بالدلالات المكثفة والصور الحية، إذ ((تستخدم قصيدة النثر عناصر النثر تتعافى بها إلى الشعر، وتصنع من هذه العناصر كلاً عضوياً مستقلاً)) (خشان، ٢٠١٤م، صفحة ١٥)

والبعض الآخر يعدها جنسياً أدبياً جديداً مازالت لم تتبلور ملامحه ومميزاته. وهناك من يعدها جنسياً كتابياً فنياً، ويصفها عز الدين المناصرة على أساس أنها ليست شعراً ولا نثراً، مستشهداً ببعض آراء محمود درويش وأحمد عبدالمعطي حجازي لدعم موقفه (شريف، ٢٠٠٣م، صفحة ١٥)

وإن قصيدة النثر مرَّت بمراحل مفهومية متنوعة من حيث هوية النص. إذ حار أغلب الكُتاب بماهيتها، فهل هي نوع ينطوي تحت جنس معين، أو هي جنس كباقي الأجناس الأدبية؟ ولعل لم يعود إلى عدة أسباب منها:

١. إهمال تحديد الهوية الأدبية عند منشئيها الأوائل، إذ اكتفى أصحابها بإنتاجها، من دون أن يحدوا ماهيتها النصية. فمن ذلك تصريح ميشيل ساندرا الذي جاء فيه

(ولابد من الاعتراف بأن قصائد النثر قد بدأت تشكل تدريجياً – في النصف الثاني من القرن التاسع عشر نماذج نصية وآفاقها مرتقبة. وقد اعترف جيل عام ١٨٨٠م، بقصيدة النثر لكن معاصريها لم يجعلوا منها موضوعاً لمذهب شعري قط. كما أن بعض محاولات التعريف بها قدة جاءت متأخرة، ولا تنطبق إلا على النموذج " الموسيقي" قصيدة النثر التي اصطفاها الرمزيون) (ساندرا، ٢٠٠٤م، الصفحات ١٧-١٨)

٢. تركيبة المفهوم الذي يجمع بين جنسين أدبيين هما: الشعر – بدلالة مفردة القصيدة، والنثر – بدلالة مفردة النثر. فقد قرر أغلب النقاد بأن (بين الشعر وقصيدة النثر وشيجة حلمية.. حيث لا نعلم هل أصبح الشعر نثراً أم النثر هو الذي حلم أنه صار في القصيدة شعراً) (الشيخ، ٢٠١٠م، صفحة ١)

٣. يرى بعض النقاد أن قصيدة النثر عمل منفلت عن ربقة الشعر لذا فهي لا مجنسة كما وصفها الدكتور حاتم الصكر: بانها تستفيد من نصيتها وإفلاتها من التجنيس في الإفادة من الخصائص السردية، ولا سيما الأزمنة والأمكنة ولغة النص والتسميات والحوار والحدث، رغم أن لها زمنها الخاص أي الزمن الشعري الذي لا يتطابق بالضرورة مع الزمن الخارجي، لذا فإن قصيدة النثر لا تلتزم بتلك الوسائل، وذلك لا يعني انتقادها المنطق الداخلي، فكل قصيدة مهما كانت متحررة من الفكر العقلاني لها منطلقها الداخلي وهو الذي يعطيها بنائها ووجودها العضوي (الشيخ، ٢٠١٠م، صفحة ٣)

٤. إن قصيدة النثر ليست جديدة على شعرنا العربي فالنثر الصوفي – إنْ صح القول هو قصائد نثر، وقد نبه أدونيس إلى نثر (النفري) وعده قصائد نثر من الدرجة الأولى. فهذا الشكل الجديد إنما اكتتب مشروعيته الحداثوية من جراء إلغاء الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، فقصيدة النثر تأخذ من الشعر إيقاعه الداخلي ومن النثر بعض تقنياته مثل الاسترسال في الكتابة، والسرد، والمشهد، والحوار... الخ (الخليل، ٢٠٠٨م، صفحة ١٣)

٥. لقد نجحت قصيدة النثر العربية في منعطف تحولها الحداثي في توظيف جملة من العناصر الشعرية الجديدة التي أغنت العمل الشعري، ونزعت به نحو مبتكرة فرصتها خصوصية الرؤيا والتجربة الذاتية التي مر بها الشاعر الحديث معتمداً في ذلك على وسائل فنية جديدة، وهذا ما ينطبق على قصيدة النثر فهي شاملة متمركزة، تؤكد أهمية الوحدة العضوية في بنائها الفني (الخليل، ٢٠٠٨م، صفحة ١٣)

العوامل التي ساعدت على ظهور قصيدة النثر:

١. الدافع الفني: ويتمثل في تصور شعراء الحداثة بأن الأعراف الشعرية المتداولة قد أصبحت عاجزة عن تحقيق الشعرية العربية المنشودة ولابد من تجاوزها ولا سيما التعقيد الإيقاعي (الحربي، ٢٠٠٨م، صفحة ٤٥)

٢. الدافع الأيديولوجي: ويتمثل في رغبة شعراء قصيدة النثر بتجاوز الثبات في الثقافة العربية التقليدية، والاتجاه نحو النهضة والتطور.

٣. الدافع النفسي: ويمثل في رغبة أصحاب مجلة شعر في نقل مركز ثقل القصيدة العربية الحديثة إلى لبنان بعد أن أصبح العراق مركز الثقل للقصيدة الحرة في نهاية الأربعينيات وأواسط الخمسينيات، وقد شجعهم على ذلك سعة اطلاعهم على الثقافة الفرنسية وشعرها الحديث (الحربي، ٢٠٠٨م، صفحة ٤٥)

رواد قصيدة النثر: إذ لم تكن قصيدة النثر مشروعاً ستينياً، بل كانت امتداداً طبيعياً لحركات التجديد الشعرية التي انطلقت منذ الثلاثينيات وكان روادها يلتمسون الشكل التعبيري القادر على تصوير ذواتهم، ولم يفكر شعراء قصيدة النثر في إنشاء شعرهم لأنهم يكتبون شعراً بصيغة النثر (لؤلؤة، ١٩٨٣م، صفحة ٧٩)

وفي عام ١٩٥٩م ظهرت مجموعتان: الأولى لمحمد الماغوط بعنوان (خوف في ضوء القمر) والأخرى لجبرا إبراهيم جبرا بعنوان (تموز في المدينة) ثم جاءت مجموعة رياض نجيب الريس بعنوان (موت الآخرين) في بيروت عام ١٩٦٢م وقد نشر عدد من الشعراء مجموعات في هذا الاتجاه في السنوات اللاحقة، ثم تكاثر عدد شعراء قصيدة

النثر في: البلاد العربية. وكان أبرز اثنين من كتاب قصيدة النثر هما: أدونيس وانسي الحاج ويعد أدونيس أهم كتاب قصيدة النثر ومنظريها وقد تنوعت تجاربه الشعرية في هذا المجال وكانت قصيدة (مفرد بصيغة الجمع) تعد إنموذجاً متقدما من نماذج قصيدة النثر، فهي ممتلئة بمفردات مشحونة تنهض على تكشيف الدلالة وممتلئة بالرموز المتشابكة ولا تقدم احتمالات جاهزة للمعنى، ومن الناحية الصوتية فأنها تأخذ مديات جديدة حيث إن الزخم الفعلي يوفر إمكانيات تطور درامي للحركة الفعلية وأحياناً توفر حركة تقابلية ذات إيقاع متوازن، ومن كتاباتها أيضاً توفيق صايغ ويوسف الخال وشوقي أبي شقرا وعز الدين المناصرة وسليم بركات وبول شاوول وعباس بيضون وإذا أمعنا النظر في شعر هؤلاء نجد ما كتبوه مشحوناً بصور وإيحاءات وتراكيب لغوية عرفوها من الكتب. (لؤلؤة، ١٩٨٣م، صفحة ٨١)

ظهر في العراق مطلع القران الماضي اتجاه أدبي يفترض وجود أرض مشتركة بين الشعر والنثر من دون قوانين تقليدية، مما أدى إلى اعتبار لأفضل ما في النثر من إمكانيات يمكنها ملامسة الفضاء الشعري الرقيق، كان في مقدمة هؤلاء الأدباء رواد قصيدة النثر في العراق ((رفائيل بطي – مراد ميخائيل – حسين مردان)) وجاء من بعدهم الشعراء الذين اهتموا بكتابة هذا النمط من الأدب، وأول من كتب في قصيدة النثر هو الأديب والصحفي رفائيل بطي الذي كتب أولى قصائده النثرية عام ١٩٢٠م تناول مجموعة من الشعر المسمى بالشعر المنثور في العراق، وكانت أولى مجموعة بطي ((الربيعيات التي سطعت عام ١٩٢٥م وهي تشمل أربع عشرة قصيدة في مئة صفحة.

أما الشاعر مراد ميخائيل حيث نشر أعماله الأدبية في مجلة الحرية عام ١٩٢٦م، وكان الرصافي معجباً بقصائدهِ النثرية ولنمطه الشعري المنثور الجديد، يُعد مراد ميخائيل الرائد الحقيقي لقصيدة النثر في العراق، حيث كان من المتحمسين لقصيدة النثر من خلال اطلاعهِ على قصائد الشاعر طاغور حتى لقائهِ به في بغداد،

واستقباله من قبل الزهاوي وكانت قصيدة ((عبادة حب)) التي نشرت في مجلة المصباح عام ١٩٢٤م وكان مطلعها (الحربي، ٢٠٠٨م، الصفحات ٤٧-٤٨).

إن قلبي مثل الذي تذر فيه
يلثم الوجد مثلما تلثميه
وعلى العهد أن بقيت أمينة
يعد الحب مثلما تعبديه

أما الشاعر حسين مران الذي عُدَّ ((الذي أعتبر من أهم شعراء قصيدة النثر، رغم فداحة الظلم الذي مازال يتعرض له نقداً في العالم العربي)) حيث قيل حسين مردان قبل أربعين عاماً كتب.... ما يسمونه اليوم بقصيدة النثر، ولكن حسين مردان لم يجرؤ على تسمية ما كان يكتبه ((قصائد)) بل استمر في كتاباته تلك في جريدة الأهالي تحت عنوان من النثر المركز، ومن قصائده ((اللحن الأسود)) (الحربي، ٢٠٠٨م، صفحة ٤٩)

تهتز من هول لهيب أضالعي
فكأنما بين الضلوع جهنم
يامن أكاد إذا التقيت بعيونها
عيناي يأكلني الحنين الأعظم
وما بال وجهك كالحجاة جامداً
وعلام ثغرك عابس لا يبتسم

المبحث الثاني: الصورة في قصيدة النثر:

الصورة: هي الصوغ اللساني المخصوص، الذي بواسطتهِ يجري تمثيل المعاني، تمثلاً جديداً، بما يحيلها إلى صور مرئية معبرة، وذلك الصوغ المتميز والمفرد، هو في حقيقة الأمر، عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية، وما تثيره الصورة في حقل الأدب. يتصل بكيفيات التعبير، وهي تهدف إلى تحويل غير المرئي من المعاني إلى المحسوس، إنَّ الأمر الذي يغذي المعنى الأدبي بمفرادتهِ الخصوصية

لدى المتلقي، إذ تنصرف الألفاظ في التشكيل الصوري عن دلالاتها المعجمية إلى دلالات خطابية حافة وجديدة، وثم يمنح النص هويته، التي تتجدد دائماً مع كل قراءة (صالح، ١٩٩٤م، صفحة ٣).

وهي أيضاً تعبر عن توهج في مخيلة الشاعر وغنى في موهبتهِ وإبداعهِ، وقدرته الفائقة على إعادة تشكيل الواقع من منظور يتجاوز في الطرائق التعبيرية السائدة، فإن الصورة هي مشهد أو رسهم قوامه الكلمات، وتبرز أهمية الصورة الشعرية في تأسيس الوظيفة الشعرية للغة. وبعد الخيال (التخييل) الرديف لمفهوم التصور، وقد ظلت فكرة الخيال مرتبطة بالإيداع الفني، خاصة في ما يتعلق بالشعر، شريطة أن يكون هذا الخيال غنياً بالإحساس. إذ يقوم الخيال بالدور الأساس في تشكيل الصورة الشعرية وصياغتها. (خشان، ٢٠١٤م، الصفحات ٨٢-٨٣)

لذا فإنَّ الصورة لدى بعض شعراء قصيدة النثر مشحونة بالخيال الخلاق والفعل الذهني لتوليف اختياري بين الصور المخزونة في الذاكرة، وإعادة تشكيلها من جديد، فالصورة في قصائدهم ((كلام مشحون شحناً قوياً، يتألف عادة من عناصر محسوسة، خطوط، ألوان، حركة، ظلال، تحمل فكرة أو عاطفة، أي توحي أكثر من المعنى الظاهر، وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي، وتؤلف من مجموعها كلاً منسجماً)) (خشان، ٢٠١٤م، صفحة ٨٤)

ومن خصائصهما منها ما يرتبط بالصورة الشعرية التي ترفض الأساليب التقريرية فهي ليست تشبيهاً ولا استعارة، وتدعو إلى الخيال الزاخر بالصور الرمزية (خشان، ٢٠١٤م، صفحة ٨٤)

أدرك قسم كبير من النقاد أن وسيلتهم لتحقيق هذا الضرب من الدراسة الفنية المتكاملة هي الصورة الشعرية حيث ثبتت الملامح المتميزة لأسلوب الشاعر التي يحقق فيها الاعتماد الكبير على انعكاسات الخبرة الفنية لديه فالصورة هي التركيبة الفنية التي تحقق هذا التوازن بين المطلوب والمنجز أو المتاح تفاوتاً بين التقريرية والإيحاء الفني، وضمن هذه المعادلة يخضع الناقد، الصورة لمراجعة فنية يجد نفسه فيها أمام

حالات من التأمل تدفعه إليها مكونات الصورة ومجسماتها البعيدة اذا ما بلغت عمقاً حقيقاً من الإبداع ضمن وجهة نظر نقدية تفتح آفاق الرؤية بوجه متلقي الشعر وعياً وقيمة (صالح، ١٩٩٤م، صفحة ٣).

إنَّ أهمية الصورة وما تمنحه من أساس ملموس ووسيلة جوهرية لتلمس التفرد وتحديد ما أمكن من مظاهرهِ، حيث تبوأت الصورة مكانة مهمة في مناهج النقد المختلفة ووضعها النقاد في مقدمة وسائلهم لدراسة جوهر الشعر وما يتعلق به من مؤثرات (صالح، ١٩٩٤م، صفحة ٧).

من طبيعة شاعر قصيدة النثر العربية الانصياع الاضطراري للتداعيات المساهمة في تشكيل الصورة فلقد أوجدت لذلك أسساً أخرى ترفض الإذعان لمنطق الثبات، فكان الخوض الفاعل من أهم المعطيات التي أفادت منها بنية القصيدة، لذا فهو غموض بلوري مشع يتشكل تبعاً لرؤية التلقي في العمل الشعري، حينما يوظف كألية للإفصاح غير المباشر عن معنى ذاتي عميق (خشان، ٢٠١٤م، صفحة ٨٥).

إنَّ هذا الغموض يرجع في واحد من أهم أسبابه إلى هذا التداخل بين الدلالات وتتشابك الأصول وفقدان الوعي النقدي المنهجي، فضلاً عما تتصف به الصورة الفنية ذاتها من طبيعة مراوغة تأبى تحليلاً يعتمد على بعد واحد تكشفه بنيتها اللغوية الأسلوبية أو مفهومها المباشر، ففيها تطلع إلى تعدد الأبعاد والاجتماعات التي تستنتجها قراءات الناقد باحتكامه إلى خط التوازن بين المستوى الفني والنفسي أو الشعوري علماً ان لا يكون عمله خاضعاً لتطور أماكن رصد آفات المخيلة بإخضاعها لجدال المنطق العقلي بانعكاساتهِ المقيدة فإن علائقها حدسية أو شعورية يحميها منطق الفن وحده (صالح، ١٩٩٤م، صفحة ٨).

على الرغم من أن بناء الشعر، الغنائي خاصة، بناء صوري إلا أن طبيعة الصورة فيه وتشكيلها وعناصرها ومصادرها خضعت جميعاً لمفهومات مختلفة وحساسيات متقاطعة، نجد هذا التغاير والتقاطع في طبيعة البناء والعناصر والمصادر الصورية في الشعر العربي تدرجاً مع مراحله.

بدءاً بالتقليدي أو المحافظ وانتهاءٍ بالشعر الحر، فالصورة هي المرأة التي تعكس الخصوصية والوجه الإبداعي للشاعر فضلاً عن إنها تحمل سمات المرحلة الشعرية التي يعد الشاعر جزءاً منها، وإن الشعر الحر أكثر تعبيراً من حالة الاختلاف والتقاطع في تشكيل الصورة وبنائها بحكم تركيزه على الصورة من جانب واشتماله على أكثر من نمط بنائي من جانب آخر.

إن المنهج الصوري انتقائي – تكاملي، ويفترض الانتقاء من أهم شروطه: الذاتية أو الانطباعية. (صالح، ١٩٩٤م، صفحة ١٣)

حاولت الدراسات النقدية الوقوف عند مصادر الصورة الشعرية والعوامل المؤثرة في تشكيلها، ويمكن تحديد المحور الذي دارت فيه. إن من أهم مصادرها الخيال، والواقع بنوعيه الحسي والذهني وما يتعلق بها من مؤثرات، تتجانس في الصورة وتمتزج امتزاجاً جدلياً بحيث يصعب ردها إلى مصدر ما من المصادر فالصورة هي المرأة العاكسة لهذه العلاقة ونمطها وكيفية امتزاج عناصرها على نحو يكشف عن. (صالح، ١٩٩٤م، الصفحات ٤٣-٤٤) خصوصية ذهن الشاعر والمؤثرات فيه.

وإن من أسباب تميز الدلالة وأهميتها في الصورة الفنية المعاصرة وارتباط الصورة نظرية التعبير الفنية وإلغاء مفهوم المحاكاة بمعناه السلبي ومجاوزة تمثيل الطبيعية الحسية إلى خلق المعادلات لها وإعادة تشكيل الموجودات وربطها بذات الشاعر، ضمن وحدة نفسية حسية تقوض الحواجز الشيئية، بين المدركات وعلائقها النفسية، وتخرق حاجز الرؤيا المتمثل بالعلاقة المنطقية في التشبيه والاستعارة، فالطبيعية الرمزية رؤية موحد تصهر الأشياء ودلالاتها في بوتقة الإحساس لتربطها بالسياق الفني ربطاً مباشراً (صالح، ١٩٩٤م، صفحة ٩٨)

يؤكد النقاد أن للصورة الشعرية في الشعر الحديث أهميتها ودورها المتميز الذي لا يستهان به في البناء العضوي للقصيدة، فضلاً عن قيمتها المعنوية وقدرتها على الكشف عن التجانس والتلائم في القصيدة كلها.

وقد بلغت أهمية الصورة أن توحدت في الشعر في القصيدة العربية الحديثة ((فأصبح الشعر هو الصورة والصورة هي الشعر)) (صالح، ١٩٩٤م، صفحة ١٤٥)

ومن ثم يصبح الرأي القائل بأن ((تاريخ الشعر سلسلة من التغيرات الكبرى في اللغة والصورة)) رأياً على قدر كبير من الوجاهة والصواب (صالح، ١٩٩٤م، صفحة ١٤٢).

نفت خالدة سعيد عن مجموعة إنسي الحاج ((لن)) اهتمام الحاج بالطابع الحركي للصورة ومن هنا كان الفعل هو محور الصورة عنده وفيما يخص هذه المسألة يمكننا أن نلاحظ ببساطة الأهمية الكبرى التي يضطلع التي بها الفعل في بناء القصيدة، لدى الحاج، فأي قصيدة من شعرهِ، وخاصة ديوانه ((لن)) تبدو حافلة بالأفعال، حيث يقول في قصيدة ((البيت العميق)) (سعيد، ١٩٨٢م، صفحة ٧٢)

ندفن اللحم ولا نتأثر له

الموج ضعيف، الريح.

الموج لا يغرق البحر والريح فجوة.

ندفن اللحم ولا نبكيه. ندفن اللحم ولا نعرفه. ندفن اللحم ولا نقلّع البيت العميق، الله العميق.

تدفن اللحم ونأكله

نأكله ونبصقه

نبصقه ونزرعه

نزرعه لنبصقه (انسي الحاج، ١٩٩١م، الصفحات ٣٨-٣٩)

إن في هذا النموذج يتميز بطغيان الأفعال عليه، الأمر الذي يمنحه حركية كبيرة، وتتعاظم هذه الحركية يكون الأفعال مضارعة، فهي إذن حركية مستمرة، وهذه الأفعال تمارسها الذات الجماعية، مما يزيدها حضوراً وقوة، وفي المقابل نلاحظ أن الذات التي تمارس عليها هذه الأفعال هي ذات فردية، وهذا ما يتضح بشكل جلي في الأسطر الأربعة الأخيرة، حيث نجد أفعالاً متعددة تمارس على ذات واحدة.

ندفن
نأكل
نبصق ← اللحم
نزرع
نخنق

والملاحظ على الأفعال هنا أنها تتوالد بعضها من بعض، بل إن هذا التوالد يتم على سطح الورقة من خلال تكرار أفعال بعينها في نهاية سطر وبداية سطر قال له، مشكلّة، خلال ذلك، دائرة دلالية مغلقة تبدأ بفعل يشير إلى الموت أو علامة من علاماته (ندفن) وتنتهي بفعل شبيه به (تخنق)، وتميل الأفعال عند الحاج إلى الزمنين الحاضر والمستقبل، ولذلك كانت صيغة الفعل المضارع هي الطاغية.

كما تشير خالدة سعيد إلى أن الحاج قد استبعد الصورة المعتمدة على العلاقات الشكلية الخارجية أو تسميه بـ((الصورة اللوحة))،لأن مثل هذه الصورة ((ذات عنصر وصفي أو رمزي تستعين على بلورة التجربة بمشابهات ونظائر في العالم الخارجي، وعندما يسقط الشاعر عالمه الداخلي على هذه الأشباه يقدم لنا صدى التجربة أو طيفاً لها، لا فعلها الأصلي، وان كانت تأتي أزهى وأكثر لمعاناً وأسهل إدراكاً وتقبلاً))، وتؤكد أيضاً أنه كلما ضاقت المسافة بين الحالة الداخلية والحالة المعبر عنها ابتعد الشعر عن النثر وحركة الشعر الحديث ليست سوى تضييق مستمر لهذه بين التجربة وشكل التعبير (سعيد، ١٩٨٢م، الصفحات ٧٢-٧٣)

وتعتمد أسلوب الموازنة بين صور إنسي الحاج وصور أخرى من شعراء آخرين يكتبون أشكالاً شعرية مختلفة، من أجل التميز بيم صور الحاج المعتمدة على الفعل وبين الصورة اللوحة التي تعتمد الشكل، وهذه صورة لصيد العقل من ((رندلى)) والتي تعدّها خالدة سعيد من جيد شعره.

أنت واليخت وأن نبحرا
في الرياح اللينات الهبوب
في التعلات وجفف الطيوب في الذرى
في خضم ليلكي الغروب
كاد من أو مات أن يزهراً

فهي ترى أن العنصر الوصفي فيها واضح جداً، فالصورة هنا ترتبط بالعالم الخارجي ولا يربطها بالعالم الداخلي سوى بعض الخيوط الرفيعة، ثم تنتقل الناقدة إلى ((صور قائمة في العالم الخارجي، لكنها ظلال وأطياف وانعكاسات العالم الداخلي، ومع أنها صور تمتلك خصائص الدهشة والإيحاء، إلا أن إيحاءها مستمد عن جمال علائقها المادية والخارجية)) (سعيد، ١٩٨٢م، الصفحات ٧٣-٧٤)

وتورد لمثل هذه الصور من قصيدة النثر للماغوط، وشوقي أبي شقرا (سعيد، ١٩٨٢م، الصفحات ٧٤-٧٥)

الماغوط:

((وبكيت أنا مزمار الشتاء ووردة العار الكبيرة))
((ذاكراتي تهرول كالساقطة بين الشوارع))
((وطني أيها البدوي المشعث الشعر))

شوقي أبي شقرا:

((ها أنا وحدي كسنجاب
ورجلاي احتضار))
((من هذه الليلة لن أنام
حتى أصير ملكاً مشرداً
لأجلك
أنفخ تاجي صعدا
أضيع كاليمام

أخطو كالتبغ
على الأحلام)) (سعيد، ١٩٨٢م، صفحة ٧٥)
تعلق الناقدة على هذه الصور قائلة:
((هذه الصور تنتسب إلى العالم الخارجي أكثر من انتسابها إلى العالم الداخلي، عندما يقول محمد الماغوط (وطني أيها البدوي المشعث الشعر)، يطل في مقدمة اللوحة بشكل البدوي المشعث بينما تبقى رؤيته لهذا الوطن في أبعاد الصورة الأخيرة، غامضة ضبابية.
كذلك عندما قال شوقي أبي شقرا:
(ها انا وحدي كالسنجاب)، فتصور وحدة السنجاب ونتأثر بها ثم نفهم وحدة الشاعر على ضوئها ونهمها شبيهة بوحدة السنجاب، وتشير الناقدة إلى أن أمثال هذه الصورة ليست منعدمة عن أنسي الحاج ولكنها قليلة، وذلك لأن تعاطفه مع العالم يعتبر ضئيلاً إذ قيس إلى الشعراء الآخرين (سعيد، ١٩٨٢م، صفحة ٧٥).

إن التغيير الكبير الذي مس الصورة في الشعر العربي الحديث، هو العلاقة الجديدة بين الموضوع وصورته، ومن هنا جاءت صور أدونيس على سبيل المثال غير متوقعة، بل إنها قد تأتي غريبة أحياناً (الجيوسي، ٢٠٠٧م، صفحة ٧٥٢)
كما في هذا النموذج.
عاشقان / زاوية
غانية بلثام أخضر،
كريم وخبّر، أيها الجامع الذي يتوسط سوق الطبيعة وسوق الطبع، أنت السرّة حقاً، تلاحظ الجيوسي أن من أهم خصائص الصورة في شعر أدونيس أنها لا تحمل لقارئها روابط عاطفية مباشرة، فأدونيس يعتمد على التأثير الصارخ الناتج عن طرافة صوره وغرابتها ونضارتها. (الجيوسي، ٢٠٠٧م، صفحة ٧٥٣)

أنماط الصورة في قصيدة النثر:

لابد من التمسك ببعض خصائص الصورة في قصيدة النثر، حاول بعض الدارسين معاصرتها بجملة من المصطلحات التصنيفية، وذلك بالبحث في أنماطها. وهنا نتوقف عند محاولتين اثنين، أولهما لمحمد لطفي اليوسفي، والثانية ليوسف حامد جابر.

يتوقف محمد لطفي اليوسفي في دراسته لقصيدة ((مفرد بصيغة الجمع)) لأدونيس عند الصورة الشعرية، ليميز ثلاثة أنواع لها في ((مفرد بصيغة الجمع)): الصورة أو اللوحة، الصورة الانتشارية، الصورة البسيطة.

١. الصورة أو اللوحة: يلاحظ محمد لطفي انطلاق الصورة في الفعل وعودتها الدائمة اليه ليرفدها بطاقات تعينها على التقدم، وهذا ما يفسر تكاثر الأفعال وتتابعها، كما في هذا النموذج. (اليوسفي، ١٩٨٥م، الصفحات ١٢٣-١٢٤)

تعرَّي يا شجرة الورد التحفي بالقمر
انزل أيها السيد القمر / التحف بشجرة الورد
وضعنا لك سلّماً
جعلناه قدما الورد آخر درجاته
زيناه بزهر آخر
حفرنا عليه رسوماً
لأنواع الدبكة في البر
لأنواع السطور في البحر...

اعتماداً على ظاهرة تتابع الأفعال داخل الصورة الواحدة، نلاحظ أمرين أساسيين، يتمثل الأول في استيعاب الصورة لجملة من العلاقات المعقدة، وعبر النفاذ إلى خبايا الواقع واستيعاب جدل العناصر وتفاعلاتها الخفية ورصد التحولات المختلفة لتلك العناصر بالاعتماد على تدفق الأفعال (تعري، التحفي، وضعنا، جعلنا).

فوظيفة الفعل هنا الدفع بالصورة القريبة على النهاية إلى الأمام لتصبح مركبة تركيباً معقداً، فلا تكون وليدة علاقة تشابه واضحة تجمع بين شيئين، وإنما تكون ناتجة عن علاقات كثيرة متشابكة، ومن ثم تتجاوز الصورة حدودها وتصبح ((لوحة مكتملة الشروط)) (اليوسفي، ١٩٨٥م، الصفحات ١٢٣-١٢٤)

٢. الصورة الانتشارية: يسميها اليوسفي أيضاً ((المشهد))، وهذا النوع من الصورة ينشأ نتيجة انفتاح الصورة واتساعها بالاعتماد على نوع من الوصف التفصيلي لجزيئات تتداخل جميعاً، فتنشأ فيما بينهما علاقات متنوعة ضمن إطار محدود مضبوط (اليوسفي، ١٩٨٥م، الصفحات ١٢٣-١٢٤)

لإيضاح هذا النوع من الصور يعمد اليوسفي إلى إيراد النموذج الآتي (اليوسفي، ١٩٨٥م، الصفحات ١٢٤-١٢٥)

هكذا
يكلمني كرسي ليس بيني وبينه ترجمان
عند الكرسي حوض
عند الحوض ميزان
حول الميزان بقرة
والكتب تتطاير
هنا
ينبت الناي كما ينبت الحَبّ في السيل إذا أشتهى
الإنسان طائرا سقط الطائر بين يديه مشوياً بعد أن
يشبع.. تتجمع عظام الطائر وينهض ليرعى.
هنا
أشجار تخرج من أوراقها ثياب لا تبلى
سحائب لا يسألها الإنسان شيئاً إلا مطرته
بعضهم يقول

أمطرينا
نساء
فتمطر

وهناك سمات متعددة المصورة منها: (اليوسفي، ١٩٨٥م، صفحة ١٢٥)

١. إن الصورة هنا بعد أن تستنفذ كل طاقاتها، تنفجر من الداخل في شكل صور وصفية متتابعة، تجتمع لتكون مشهداً يضم حركات كثيرة متناغمة (ينبت الناي، تتجمع عظام الطائر، الطائر ينهض ليرعى...)، وذوات فاعلة منفعلة وعناصر متفاعلة تذوب في نوع المحاورة ينتج عنها تصالح الأضداد وذوبان الإنسان في عالمه، ويتوحد مع الأشياء التي تكون ذلك العالم، ومن ثم يلغي اقترابه من ميزة وصفية شفافة.
٢. إن الفعل يكتفي بوظيفة الدلالية المعتادة، أي التعبير عن حركات تجري في زمن معين، وبذلك يتخلى عن وظيفته السابقة المتمثلة في ضبط الإيقاع وتفجير الجدل.
٣. الصورة البسيطة: يشير اليوسفي إلى افتقار هذا النوع من الصور إلى أطار واضحة، فالصورة البسيطة توجد ضمن اللوحة أو المشهد، فهي إذن عنصر من عناصرها. ومن ثم فإن تحليل الصورة البسيطة على طرائق مألوفة كالتشبيه بأنواعه المختلفة فتستعمل التشبيه أو الاستعارة (اليوسفي، ١٩٨٥م، صفحة ١٢٦).

وعلى الرغم من بساطة هذا النوع من الصور، فإنها تنفتح في بعض الأحيان لتصبح ذات تراكيب (تركيب) تجريدي يلغي طرفي التشبيه، تنطلق الصورة في آفاق جديدة كما في المثال الآتي:

يبدو شراعا خرج
من اللغة ولا مر فإله السماء شطآنه وأمواجه من
الأفق يخرج إلى الأفق

فالصورة على الرغم من أنها بسيطة، فإنها ليست عادية، إذ تتضمن بذور انفجارها الذي يعقبه تحول يؤدي إلى اللوحة أو المشهد (اليوسفي، ١٩٨٥م، الصفحات ١٢٦-١٢٧)

إذ يقدم يوسف حامد جابر تعريفاً للصورة: هي حركة ذهنية تتم داخل الشعور، ولكنها في الوقت نفسه، نور انعكاساً لمختلف جوانب الطبيعة والمجتمع وظواهرها، مع الاحتفاظ بخصوصية التجربة ومفرداتها كما أنها تشير إلى أشياء غير مرئية موجودة في وجدان هذا الشاعر، كانت قد ترسخت عبر مسيرته الحياتية وهنا يتدخل لا وعي الشاعر في تشكيل الصورة المعبر عنها بحذف أو إضافة ما يراه ملائماً لإخراجها صورة شعرية لها خصوصيتها الناتجة في حالة معينة والمعبرة عن واقع معين، ويرى أن الصورة الشعرية تعد في النهاية المحصلة أي حصيلة التفاعل بين البنى التعبيرية في النص والشاعر، ثم بين النص والشاعر والواقع المعيش عن جهة ثانية (اليوسفي، ١٩٨٥م، الصفحات ١٣٥-١٣٦).

المبحث الثالث

القافية في قصيدة النثر

القافية: هي " من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن ".

(الاخفش (ت٢١٥هـ)، ١٩٧٤م، صفحة ٨)

إن قصيدة النثر أعلنت رفضها المطلق للقافية والوزن كليهما، وهنا يسال البعض هل تغيب القافية غياباً مطلقاً في قصيدة النثر؟ والجواب هنا لابد أن تعود إلى النصوص نفسها، بعيداً عن التنظيرات المختلفة التي قد تنفي أن يكون هناك أي توظيف للقافية في القصائد النثرية، فماذا تقول النصوص النثرية عن هذا يرى كتّاب قصيدة النثر في مختلف الآداب العالمية أنه لابد من الانسلاخ من الماضي، وأساس الماضي الأدبي هو الشعر المقيد ما حاوله الشعر العربي دائما وعلى الأخص في

المرحلة الأخيرة من تحطيم الأنماط القديمة والقوالب المألوفة وأن تكون هناك شبه قطيعة بين القديم والحديث، فرفصوا البحر والوزن والقافية وعمموّا كلامهم دون أي قيد أو شرط في محاولة دائمة للخروج من طرق التعبير المستقرة، أو التي أصبحت قوالب وأنماط، وابتكار طرق جديدة وتعني هذه المحاولة وإعطاء الواقع طابعاً إبداعياً حركياً (الطيب، د.ت، صفحة ١٩٤) فالشعر يكتب بوزن وقافية مثل ما يكتب نثراً أو شعراً حديثاً، والشعر نتاج أداة تعبير تأتي عندما تعجز كل وسائل التعبير الأخرى عن أداة مهمتها مهما بلغ عطاء لغة التعبير، ((إن ليس من نثري شعري، وشعر منثور، ونثر فني، وإنما شعر)) وقصيدة النثر ترفض الثبات، وهذا ما يؤكد تنوع الأشكال والإيقاعات فيها، إنها قصيدة حرة، من روادها من يزعم: ((إن قصيدة النثر عالم بلا مقابل)) أو هي الشكل الأمثل للشعر (خشان، ٢٠١٤م، صفحة ٢٩)

في العصر الحديث تتضح الشعرية في قصيدة النثر العربية أكثر من وضوحها في الأنماط الأخرى بحكم اكتفائها بالعلاقات الداخلية بين عناصرها ونموها الحثيث لاتجاه التكامل الشعري واستحداث الوحدة النصية بدلاً من وحدة البيت أو الجملة الشعرية، والتكثيف الإيحائي، والتركيب الإشراقي الكامن في نثرية اللغة، والجمع بين الشعرية والنثرية واستحداث قيم أسلوبية جديدة، إذا كانت كلمة ((شعر)) قد أغنت العصور الطويلة نمطاً معيناً من الكتابة له معايير الخاصة المتعارف عليها، وفي مقدمتها الوزن والقافية، إذ أن الشعرية لقصيدة النثر القدرة على التعويض عن العناصر الغائبة في القصيدة الفورية وشعر التفعيلة، كعنصر الوزن والقافية اللذان يعدان من العناصر الخارجية المفروضة على النص الشعري، لذا تعتمد قصيدة النثر العربية في عملية نموها الذاتي وكيفية تشكيلها على إنطاق اللغة بما لم تبع به من قبل، وتوظيف ذلك في عملية البناء والتكوين الشعري (خشان، ٢٠١٤م، صفحة ٥٣)

إن قصيدة النثر تؤدي وظيفة الشعر في بناء فني يحتمل المزيد من المفاجآت بكسر منظومة التوقعات، وتأسيس شعرية إشارية حديثة للقصيدة، ونجد ذلك في مقطع من قصيدة لأدونيس (خشان، ٢٠١٤م، صفحة ٥٤)

يتقدم الزمن
على عكاز من عظام الموتى
شفرة الأرق
تحزُ عنق الليل
جماجمٌ تسكرُ وتهدي
هل ننسخ النار؟
هل يحدو دب الهواء؟

قصيدة النثر جنس أدبي، لا تتقيد بوزن ولا قافية، لكنها تعتمد إيقاعاً داخلياً وصوراً شعرية مكثفة ومبتكرة فهي نص سردي في الغالب لا يتكون من جمل قصيرة تكون فقرة أو فقرتين، وتستبعد عن المحسنات البديعية

نموذج من ((القصيدة ك)) لتوفيق صايغ:

لماذا رجعت، يا قاسي؟
بأي مسنّ شحذت سهمك المسمّمُ
بأي لظى (وعهدنا بالنار
تذوب الصلب) حجّرت الفؤاد
بهذي الليالي الطوال القصار؟ فضتها العيون، مرهقة مثقلة
تأبى السبات، يحمل إلينا
يفتت الأسمنت
ما حجبناه عنا، بنينا
بينه وبيننا الجدار،
ورحنا، والنواح لا يمنع، آه انتظرنا وغفرنا
(وغفرانك أنت طلبنا)
وشكرنا وصمتنا
وصبيحة عدت بكينا

أعززهما بكينا (الصايغ، ١٩٥٤م، صفحة ١٨)

فإن القافية في هذا النص ليست عرضية أو جزئية، فهي تنتشر على امتداد أسطر كثيرة الأمر الذي يمنحها دوراً في توليد الإيقاع في النص، علاوة على وظيفتها في ربط أجزاء النص بعضها ببعض، وهي تتنوع في أشكالها وموقعها في النص، فهناك القافية المقابلة الغير المتتابعة، وهناك القافية المتماثلة المتشابهة، والقافية المتواطئة (بكينا، بكينا) القول بوجود القافية عند أنسي الحاج أمر ينطوي على نوع من المفارقة، فالحاج من أكثر شعراء قصيدة المثر هجوماً على التراث الشعري العربي (بنيس، ٢٠٠١م، الصفحات ١٤٨-١٤٩) ولكن النصوص تقول شيئاً مختلفاً عن التنظير، وقد يكون مناقضاً له إن القافية لا تنتفي انتفاء مطلقاً في نصوص الحاج بل إنها أحياناً تحضر بشكل لافت وهناك نمطين من القافية: القافية المتواطئة والقافية غير المتواطئة:

القافية المتواطئة: يُعد هذا النمط من القافية تحصيل حاصل لتكرار الكلمة نفسها وذلك حين تأخذ لها موقف في نهاية السطر، وهنا يمكن تمييز طريقتين تشتغل وفقهما القافية المتواطئة: طريقة التتابع وطريقة التباعد، ومن هنا يأتي مصطلحين إجرائيين هما: القافية المتواطئة المتتابعة، القافية المتواطئة المتباعدة

نموذج للقافية المتواطئة المتتابعة، لدى أنسي الحاج:

العريسين المُلقي عروسه هجرا تحت الليل

سجنها طواها تحت الليل

وهي تقوم وتغطيه في الليل (بنيس، ٢٠٠١م، صفحة ١٥٠)

أما القافية المتواطئة المتباعدة، لدى أنسي الحاج:

هذه قصة الوجه الآخر من التكوين

وجدتها وعيناي مغمضتان

فالطريق حبيبتي

قادم من انتظارها لي

قادم من رجوعي إليها
هذه قصة الوجه الآخر من التكوين (ملوك، ٢٠٠٨م، صفحة ١١)
وقد يحدث أن يحتوي النموذج الواحد على نوعين معاً من القافية المتواطئة.
ديكك لا يصيح
ديكك لا يصيح
يسوع !
ديكك لا يصيح (انسي الحاج، ١٩٩١م، صفحة ٤٣)
أما القافية غير المتواطئة، كما في النموذج الآتي:
ريّش بسحرك قدميه أعتق لسانه نجّه
يسوع أنقذ نفسك وإني
أرضع
ريق
التماسيح (انسي الحاج، ١٩٩١م، صفحة ٤٣)
وهذه القافية يمكن النظر إليها من زاويتي التتابع والتباعد بالنسبة للقافية المتتابعة:
في سلام من لا يهز سلاماً إلا لتسقط منه تحية
في حرية من لا يعرف أنها حرية (ملوك، ٢٠٠٨م، صفحة ١٤)
فألتفت إلى الأسر
وكما أرسل ظله فوق العمر (ملوك، ٢٠٠٨م، صفحة ١٧)
أما القافية المتباعدة، كما في النماذج، كما في النماذج الآتية:
. والعريس فوق الخيل
فوق الدم
هائم يتمم عهد القتل (ملوك، ٢٠٠٨م، صفحة ١٧)
. الدرة المصقولة بتوالي جميع الأجيال
بكمال وصلت مختارة دون نقيصة

بكمال مختارة
ومجهزة بغرس لا شقيق له
التي أندم إليها بضمائر جميع الرجال (ملوك، ٢٠٠٨م، صفحة ٢٦)
وقد يتفق أن يتضافر النمطان من القافية (المتواطئة وغير المتواطئة)
كما في النموذج الآتي:
. ادركتُ أن أحد لم ينصُ من قبل
فوق هاوية
ولم تقولي اصعدْ
وحملتُ الهاوية (ملوك، ٢٠٠٨م، صفحة ٤٤)

الخاتمة

ولد مصطلح قصيدة النثر في الأدب العربي عام ١٩٦٠م، وتعرف بأنها عبارة عن جنس فني جيء به لاستكشاف القيم الشعرية الموجودة في لغة النثر، ولغايات إيجاد مناخ مناسب للتعبير عن التجارب والمعاناة التي واجهها الشاعر بتضمينه صوراً شعرية تتسم بالكثافة والثقافية معاً، وتكمن أهميتها في حرصها على تعويض الانعدام الوزني في القصائد التقليدية. ويمكننا القول أن قصيدة النثر هي الشكل الفني الذي يسعى الى التخلص من قيود نظام العروض في الشعر العربي، والتحرر من الالتزام بالقواعد الموروثة من القصائد التقليدية، ومن الخطأ الشائع اعتبار قصيدة النثر تطوراً للنثر الشعري الكلاسيكي وتكملة له. ذلك ان ما كان يُطلق عليه قصيدة نثر هو أعمال روائية تتوسل محاسن البديع وتستعير إيقاعات النظم، لكي ترتقي الى مصاف الأعمال الشعرية. فيما قصيدة النثر هي قصيدة أداتها النثر. وتجدر الإشارة الى أن أولاً، السبب وراء الفكرة يمنع حرية اكبر للشاعر لكي يعبر عن انفعالاته الباطنة، وثانياً، أن تصاعد الرومانتيكية اعطى معنى جديداً لمفردة "الغنائية" فبعد أن كانت تطلق على الشعر الذي ينظم بقصد التغني به في موضوعات او الرواية أو السرد القصصي على أوتار القيثارة القديمة (وهذا يعني أن عنصر الموسيقى جزء جاسم في صياغتها) وصار لها معنى جديد اعتباراً من الربع الأول من القرن التاسع عشر، هو الوظيفة المشاعرية كالحسبة المعبر عنها بالصور، بالعاطفة الفردية وأحاسيس الفرد الداخلية، وباتت مصطلحاً يطلق على كل عمل أدبي حتى النثر وفقا (لقاموس ليتريه) يعبر عن الوجدان والعواطف ومتحرر كليا من مضمرات الموسيقى، واقترح كلمة "الوجدانية" لك يتضح هذا التغيير الانقلابي والحداثي في الحسية الشعرية التي مهدت الطريق لظهور قصيدة النثر، وبحسب ما قالت الناقدة الفرنسية سوزان برنار في وصف قصيدة النثر على أنها قطعة نثرية واحدة مختصرة، ومضغوطة الى حيز يجعلها كأنَّها حجر بلور متحررة من معظم القوافي والأوزان والشعر. أي أنَّها مبتعدة ابتعاداً كلياً عن الوزن والبحور. فإنَّها فكت قيودها من الأوزان وكرست إيقاع الكلمة ولحنها.

مصادر ومراجع

ابي الحسن سعيد بن مسعدة الاخفش (ت٢١٥هـ). (١٩٧٤م). كتاب القوافي (المجلد الأولى). (تحقيق: احمد راتب النفاخ، المحرر) بيروت: دار الامانة – مطبعة حكومة الكويت.

احمد حسين خشان. (٢٠١٤م). قصيدة النثر العربية وتحولاتها الفنية والمعرفية (دراسة نقدية). العراق: دار الوارث.

انسي الحاج. (١٩٩١م). خواتم (المجلد الأولى). لندن – قبرص: رياض الريس للكتب والنشر.

بشرى موسى صالح. (١٩٩٤م). الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث. بيروت: المركز الثقافي العربي.

توفيق الصايغ. (١٩٥٤م). ثلاثون قصيدة: القصيدة (ك). بيروت: دار الشرق الجديد.

حسين طه. (٢٠١٣م). من حديث الشعر والنثر. مؤسسة هنداوي.

حمدي الشيخ. (٢٠١٠م). الحداثة في الأدب. د.م: المكتب الجامعي الحديث.

خالدة سعيد. (١٩٨٢م). حركية الابداع دراسات في الادب العربي الحديث (المجلد الثانية). دار العودة.

رابح ملوك. (٢٠٠٨م). بنية قصيدة النثر وابدلاتها الفنية. كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر.

سلمى الخضراء الجيوسي. (٢٠٠٧م). الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث. مركز دراسات الوحدة العربية.

سمير الخليل. (٢٠٠٨م). علامات الحضور والغياب في شعرية النص الادبي (مقاربات نقدية) (المجلد الأولى). بغداد.

سوزان برنار. (ب.ت). قصيدة النثر من بولدير إلى ايامنا (المجلد الثانية). (مراجعة: علي جواد الطاهر، المحرر، و ترجمة: زهير مجيد مغامس، المترجمون) الهيئة العامة لقصور الثقافة.

عبد الاله الصائغ. (١٩٩٩). دلالة المكان في قصيدة النثر (المجلد الأولى). دمشق، سوريا: الاهالي للطباعة والنشر والتوزيع.

عبد الله شريف. (٢٠٠٣م). في شعرية قصيدة النثر (المجلد الأولى). منشورات اتحاد كتاب المغرب.

عبد الواحد لؤلؤة. (١٩٨٣م). البحث عن المعنى (دراسات نقدية). المؤسسة العربية للدارسات والنشر.

عبدالله الطيب. (د.ت). المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعته (المجلد الثانية). مطبعة حكومة الكويت.

علي جعفر العلاق. (١٩٩٠). في حداثة النص الشعري (دراسات نقدية) (المجلد الأولى). دار الشؤون الثقافية العامة افاق عربية.

فرحان بدري الحربي. (٢٠٠٨م). سيمياء الحداثة في قصيدة النثر (دراسة في وجود الظاهرة وتطورها في الادب العربي الحديث والنقد). مجلة القادسية في الادب والعلوم التربوية، (٣-٤).

محمد بن مكرم بن علي ابو الفضل جمال الدين الانصاري ابن منظور (ت:٧١١هـ). (١٤١٤م). لسان العرب. ب.م: دار صادر.

محمد بنيس. (٢٠٠١م). الشعر العربي الحديث وبناية وابدالاتهُ (المجلد الثانية). المغرب: دار توبقال للنشر، عمارة معهد التيسير التطبيقي – ساحة محطة القطار، بلغدير –الدار البيضاء.

محمد لطفي اليوسفي. (١٩٨٥م). في بنية الشعر العربي المعاصر (المجلد الثانية). سراس للنشر.

ميشيل ساندرا. (٢٠٠٤م). قراءة في قصيدة النثر. (زهير مجيد مغامس، المترجمون) صنعاء: إصدارات وزارة الثقافة والسياحة.

Sources and References

Abi Al-Hassan Saeed bin Masada Al-Khafash (d. 215 AH). (1974 AD). Al-Jawafi Book (Volume One). (Investigation: Ahmed Rateb Al-Nafakh, Editor) Beirut: Dar Al-Amanah - Kuwait Government Press.

Ahmed Hussein Khashan. (2014 AD). The Arabic Prose Poem and Its Artistic and Cognitive Transformations (A Critical Study). Iraq: Dar Al-Warith.

Ansi Al-Hajj. (1991 AD). Al-Khawatim (Volume One). London - Cyprus: Riad Al-Rayyes Books and Publishing.

Bushra Musa Saleh. (1994 AD). The Poetic Image in Modern Arabic Criticism. Beirut: Arab Cultural Center.

Tawfiq Al-Sayegh. (1954 AD). Three Poems: Yes (K). Beirut: Dar Al-Sharq Al-Jadeed.

Hussein Taha. (2013 AD). From the Newborns of Poetry and Prose. Hindawi Foundation.

Hamdi Al-Sheikh. (2010 AD). Modernity in Literature. Dr. M: The New American University.

Khalida Saeed. (1982). The Dynamics of Creativity Studies in Arabic Literature (Volume Two). Dar Al-Awda.

Rabah Malouk. (2008). The Structure of Prose and Its Artistic Alternatives. Faculty of Arts and Languages, University of Algiers.

Salma Al-Khadhra Al-Jayousi. (2007). Trends and Movements of Poetry in Modern Arabic. Center for Arab Unity Studies.

Samir Al-Khalil. (2008). Signs of Presence and Absence in the Poetics of Literary Text (Critical Browsers) (Volume One). Baghdad.

Susan Bernard. (n.d.). The Prose Poem from Boulder to Our Days (Volume Two). (Reviewed by: Ali Jawad Al-Taher, Editor, and Translated by: Zuhair Majeed Mughmas, Translators) General Authority for Cultural Palaces.

Abdullah Al-Sayegh. (1999). The Significance of Place in the Prose Poem (Volume One). Damascus, Syria: Al-Ahly for Printing, Publishing and Distribution.

Abdullah Sharif. (2003). In the Poetics of the Prose Poem (Volume One). Publications of the Moroccan Writers Union.

Abdul Wahid Lulua. (1983). Searching for Ideas (Critical Studies). The Arab Foundation for Schools and Publishing.

Abdullah Al-Tayeb. (n.d.). The Guide to Understanding the Arab Slogan and Its Making (Volume II). Kuwait Government Edition.

Ali Jaafar Al-Alaq. (1990). On the Modernity of the Poetic Text (Critical Studies) (First Volume). General Directorate of Cultural Affairs, Arab Horizons.

Farhan Badri Al-Harbi. (2008). Semiotics of Modernity in the Prose Poem (A Study of Its Full Appearance in Modern Arabic Literature and Its Future). Al-Qadisiyah Journal of Literature and Educational Sciences, (3-4).

Muhammad bin Makram bin Ali Abu Al-Fadl Jamal Al-Din Al-Ansari Ibn Adou (d. 711 AH). (1414 AD). Lisan Al-Arab. B.M.: Dar Al-Sadir.

Muhammad Binnis. (2001). Modern Arabic Poetry, Its Structure and Substitutions (Second Volume). Morocco: Dar Toubkal for Publishing, Building of the Institute that runs the Applied - Train Square, Belgdir - Casablanca.

Mohamed Lotfi Al-Yousfi. (1985). In the Rules of Contemporary Arabic Poetry (Volume Two). Seras for Publishing.

Michel Sandra. (2004). Reading in the Prose Poem. (Zuhair Majeed Mughmas, Translators) Made: Issued by the Ministry of Tourism and Tourism.