

آفاقُ الشَّعْرِيَّةِ العَرَبِيَّةِ الجَدِيدَةِ



ح) دار الكفاح للنشر والتوزيع، ١٤٣٦ هـ
فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

رزق؛ شريف شفيق توفيق
أفاق الشعرية العربية الجديدة في قصيدة النثر / شريف شفيق توفيق
رزق - الدمام، ١٤٣٦ هـ
ص، ٢٠×١٤ سم
ردمك ٧-٤٧-٨١٥٩-٦٠٣-٩٧٨

١- الأدب العربي - نقد - مصر العصر الحديث ٢- النثر العربي
- نقد - مصر أ. العنوان
ديوي ٩٩٦٢، ٨١٠ ١٤٣٦/٣٤٠

رقم الإيداع: ١٤٣٦/٣٤٠
ردمك: ٧-٤٧-٨١٥٩-٦٠٣-٩٧٨



دار الكفاح للنشر و التوزيع
AL - KIFAH PUBLISHING HOUSE

General Administration: Kingdom of Saudi Arabia
King Faisal Rd Opposite of Extra, Back entrance,
Kifah Plaza Building
Publishing Tel. : 013 8453680
Sales Tel. : 013 8112966
Fax : 013 8453687

Supervision : KPH Publishing.

الإدارة العامة : المملكة العربية السعودية
طريق الملك فيصل - الراكدة
مقابل اكسترا- المدخل الخلفي لمبنى الكفاح بلازا
هاتف النشر : 013 8453680
هاتف المبيعات : 013 8112966
فاكس : 013 8453687
الإشراف الفني : KPH قسم النشر
مصمم الغلاف : أحمد مصن منصور

publishing@kifahprint.com

الحقوق محفوظة لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة جميع المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال دون إذن سابق من الناشر. جميع العبارات والاقتراحات الواردة بالكتاب تعبر عن وجهة نظر المؤلف دون أي مسؤولية على الناشر.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher. All statements and opinions made in this publication are those of the Author without any liability on the publisher.

آفاقُ الشُّعْرِيَّةِ العَرَبِيَّةِ الجَدِيدَةِ

شريف رزق

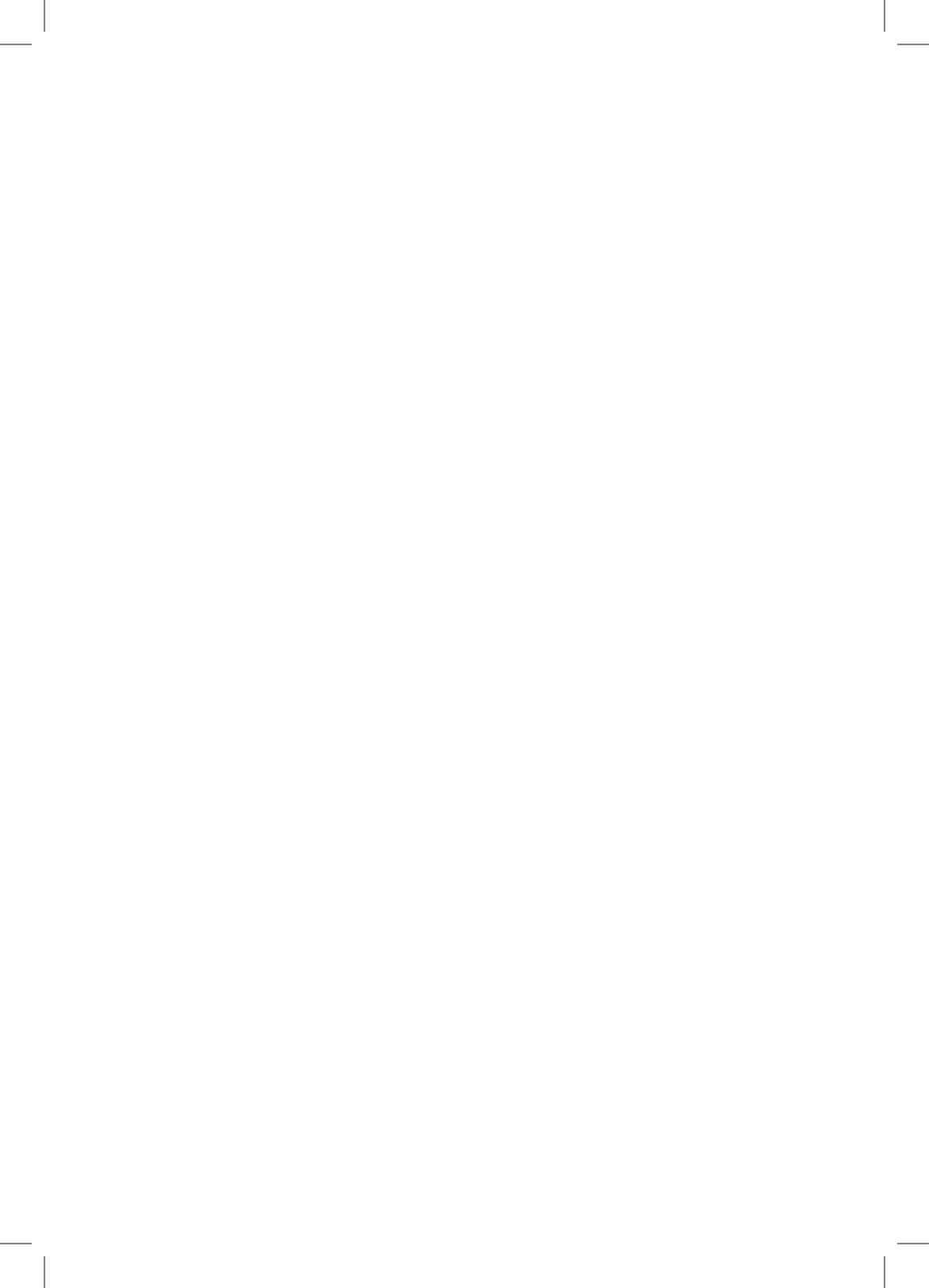
الطبعة الأولى

١٤٣٦هـ - ٢٠١٥م



« مَا مِنْ شَيْءٍ أَصْعَبُ هَذِهِ الْأَيَّامِ،
مِنْ أَنْ يَكُونَ الْإِنْسَانُ، شَاعِرَ قَصِيدَةِ نَثْرٍ »

أندريه بريتون (١٨٩٦ - ١٩٦٦)



المقدمة

إذا كانت شتى الأنواع الأدبية - باستثناء الشعر العربي، بإطاره الكلاسيكي - جديدة على الأدب العربي؛ حيث نتجت عن احتكاكها بالآداب الأوربية الحديثة، منذ أواخر القرن التاسع عشر، فإن مشروع الشعر بالنثر، تحديداً، ظل أكثر هذه الأنواع الأدبية إثارة؛ منذ انطلقت تجلياته التأسيسية في فجر القرن الماضي، مع بقية هذه الأنواع؛ نظراً لأن هذا الشعر، بالتحديد، يخالف مجمل نظرية الشعر عند العرب؛ هذه النظرية التي تعد الأساس والمركز لمفهوم الشعر والشعرية، والفكر النقدي، عند العرب، جملة وتفصيلاً؛ ولهذا لم يدم هذا الصراع مع الأشكال الشعرية الجديدة الأخرى، ومنها: شكل شعر التفعيلة؛ لأنه مثل الموشحات، لم يخرج عن الثوابت العميقة للشعر العربي؛

هذه الثوابت التي يُعَدُّ التَّمَسُّكُ بها عقيدةً لدى البعض، لدرجة أن بعض الغلاة يرون أن في الخروج عليها بُعداً دينياً، ويصلون إلى أن الطعن في الشعر الجاهلي لا ينفصل عن الطعن في القرآن الكريم؛ لأنه كان المخصوص بالتحدي في الفصاحة والبلاغة^(١)؛ فهدمهُ يضعنا في مواجهة جديدة مع نص القرآن.

ويتضح من رفض الرافضين لشكل القصيدة النثري أن المشكلة الأساسية تكمن في اعتبار هذا الشكل الأدبي شعراً؛ بدليل أن جل المعارضين لا يخفون تقديرهم لإبداعية نصوص تغلبت على الفصل بين الشعر، والنثر؛ مثل نصوص النثر الفني، التي أنجزت عبر قرون طويلة، مازجة النثر بالشعر، دون أن تسمى شعراً، وكذلك نصوص النثر الشعري، كما لدى الرافعي وجبران خليل جبران، وسواهما، ولكن الخطورة، في رأيهم، تأتي من اعتبار هذا المنتج شعراً.^(٢)

ورغم استمرار هذه المواجهات، وثبات موقفها؛ فإن شعر النثر ظلَّ يوالي انبثاقاته، وتحولاته، متفاعلاً مع مثيله في الشعريات الأخرى، ومُعزِّزاً وجوده، ومن الشعر المنثور إلى قصيدة النثر استمرَّ تاريخ حافل من النضال الشعري؛ الفردي أو الجماعي، وهو ما أسس مشهداً شعرياً جديداً وثرياً.

والواقع أن قصيدة النثر لم تكن فتحاً جديداً في الأدب العربي،

باعتيارها نوعاً شعرياً جديداً على مختلف الأصعدة فقط، وإنما لأنها الشكل الشعري الأكثر حريةً واستجابةً لطبيعة العصر؛ وبهذا أصبحت فضاءً شعرياً مفتوحاً، تتلاقى فيه مختلف الأنواع الأدبية والفنية، لتشكيل بناه الشعرية المتجددة، بآليات غير محددة، تفتح آفاقاً رحبة، ومُتعددة، تتضمن شعريات متعددة ومغايرة، في مشهد القصيد النثري.

يتحرّك هذا البحث، في هذا المشهد، في إطار زمنيّ محدّد، مقداره سبعون عاماً؛ تبدأ من بداية أربعينيات القرن الماضي، وتنتهي بنهاية العقد الأول من الألفية الثالثة.

وقد جاء تحديد بداية الأربعينيات، لتكون البداية؛ لأنّ هذه الآونة كانت بدايةً لمرحلة جديدة في شعر النثر، تمّ فيها الانتقال من الشعر؛ ممثلاً في شكل الشعر المنثور إلى القصيدة - في شكل قصيدة النثر - نتيجة لتطور الوعي، والانتقال من الوعي الرومانسيّ إلى الوعي الحداثي، مع الإقرار بقصور التعميم؛ فلم تخل نصوص الشعر المنثور من قصائد نثر، كما لم تخل مرحلة الشعر المنثور من انبعاثات حدائيق طليعية، تأتي في طليعتها تجربة أحمد راسم (١٨٩٥ - ١٩٥٨) في ديوانه: (البستان المهجور): ١٩٢٢، غير أنّ بداية عقد الأربعينيات قد شهدت اجتماع عوامل تاريخية وسياسية واجتماعية وثقافية متضافرة، ساعدت في تشكيل الظاهرة،

وَأَنْ يَكُونَ التَّيَّارُ الشُّعْرَنُثْرِيُّ الطَّلِيعِيُّ، مُمَثِّلًا لِهَذِهِ الْمَرْحَلَةِ ؛ الَّتِي
مَاجَتْ بِالتَّيَّارَاتِ الثَّوْرِيَّةِ الْمُخْتَلِفَةِ^(٢) الَّتِي سَعَتْ إِلَى التَّغْيِيرِ وَتَخَطَّى
الأَوْضَاعَ السِّيَاسِيَّةَ وَالاجْتِمَاعِيَّةَ وَالْفَنِيَّةَ الْقَائِمَةَ. وَيُنْقَسِمُ البَحْثُ
إِلَى سِتَّةِ فُصُولٍ :

الفصل الأول: إشكاليات النوع الشعري في قصيدة النثر.

الفصل الثاني: شعرية قصيدة النثر.

الفصل الثالث: الشعرية الأساسية في قصيدة النثر العربية.

الفصل الرابع: مرجعيات الأداء الشعري في قصيدة النثر
المصرية.

الفصل الخامس: تداخلات الأنواع الشعرية في قصيدة النثر
العربية.

الفصل السادس: مشكلات قصيدة النثر العربية الراهنة.

في الفصل الأول يرصد البحث إشكاليات النوع الشعري في
قصيدة النثر، المتمثلة في: إشكالية المصطلح، وإشكالية الإيقاع،
وكيفية تحقيق الشعرية بمعزل عن آلياتها التاريخية في مشهد
الشعر العربي، وعلاقتها بالسرد.

وفي الفصل الثاني يتناول البحث شعرية قصيدة النثر في

مرحلة ما بعد الحداثة من عمرها الشعري.

بينما يرصد الفصل الثالث المشهد الشعري العام لشعريات قصيدة النثر العربية، كاشفاً عن الشعريات الأساسية فيها.

وفي الفصل الرابع يتناول الأداء الشعري في قصيدة النثر، عبر قضية المرجعيات، وهي القضية التي تتأرجح مع كل جديد، وفي مشهد القصيد النثري، لم ينطلق سؤال المرجعيات مع بداية ظهور مصطلح قصيدة النثر في مشهد الشعرية العربية منذ عام ١٩٦٠، وإنما بدأ مع الانبعاثات التأسيسية لشعر النثر العربي؛ في بدايات القرن الماضي؛ فأمين الريحاني - منذ البداية - أعلن عن افتتانه بشعر والت وایتمان النثري وسعيه أن يحدث في الأدب العربي ما أحدثه وایتمان في الشعر الأمريكي، معتمداً مفهوم والت وایتمان للشعر الحر - تحت مسمى الشعر المنثور - وقد لحق جبران خليل جبران بالريحاني، وكان مثله على صلة بتجربة والت وایتمان، وعنه أخذ الاهتمام بالليات الأداء الشعري في (الكتاب المقدس)؛ كما في نشيد الإنشاد، والمزامير، وسفر الجامعة، وسواها، وجبران والريحاني، كلاهما، صاراً مرجعية عربية لمن حولهما، ومن تلاهما.

وفي الفصل الخامس يشتغل البحث على قضية تدخلات الأنواع الأدبية والفنية في قصيدة النثر؛ التي تعد إحدى أبرز قضاياها الرأهنة، وتعد قصيدة النثر الفضاء الأساسي المركزي لها.

وفي النهاية يَرُصدُ البَحْثُ في الفصلِ السَّادِسِ وَالْأَخِيرِ مُشْكِلاتِ
قَصِيدَةِ النَّثْرِ الْعَرَبِيَّةِ الرَّاهِنَةِ.

والبَحْثُ في النِّهايةِ خُطوةٌ أُخْرَى، لتَأْصِيلِ تَارِيخِ جَدِيدِ، لِقَصِيدَةِ
جَدِيدَةٍ، ضَمَّنَ بِحُوثِ أُخْرَى، أَنْجَزَهَا الْبَايْحُ، صَدَرَ مِنْهَا كِتَابَانِ :
«شِعْرُ النَّثْرِ الْعَرَبِيِّ فِي الْقَرْنِ الْعَشْرِينَ»، «قَصِيدَةُ النَّثْرِ».

الإِحَالَاتُ وَالتَّعْلِيقاتُ

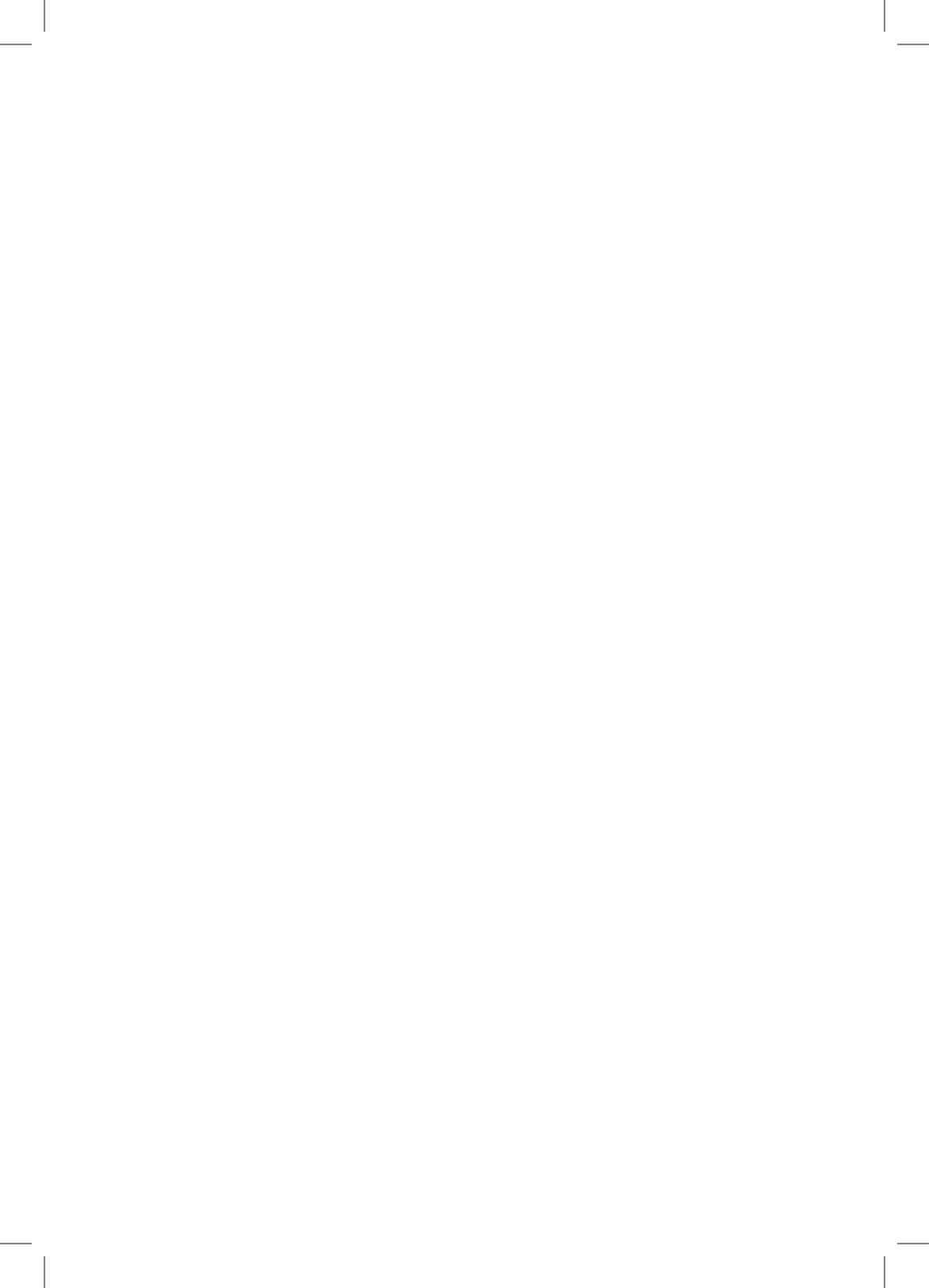
(١) راجع - على سبيل المثال - كاظم الطواهري ؛ الذي ربطَ الإحكامَ
البنائِيَّ، الَّذِي بلغه الشُّعْرُ الجَاهِلِيُّ، بِنَزولِ الْقُرْآنِ المعْجَزِ في نَظْمِهِ ؛ ورأى
أَنَّ فِهْمَ هَذَا الارتباطِ بَيْنَهُمَا يَسْتَهْدَفُ وَضْعِيَّةَ الْقُرْآنِ ؛ حَيْثُ كَانَ «القضاءُ
على نهجِ الشُّعْرِ الْعَرَبِيِّ، جُزْءًا من تلكِ الحِركَةِ ؛ حَيْثُ كَيْلَتْ له الاتِّهَاماتُ
ضارِبَةً عَرَضَ الحائِطِ، بَكلِّ ما عُرِفَ عَنْه من كِمالِ أبنِيَّتِهِ ومُضامِينِهِ»،
ورأى أَنَّ التَّخْلَصَ مِنْ تَقالِيدِ هَذَا الشُّعْرِ «يَعْمَدُ به أَصْحابُهُ والدَّاعُونَ له،
عَنْ وَعِي، إلى التَّخْلَصِ، مِنْ المِقياسِ الخالِدِ ؛ الَّذِي يُقاسُ به، في كُلِّ زَمَانٍ
ومكانٍ، إعْجازُ الْقُرْآنِ الكَرِيمِ» ؛ فِهَذَا الشُّعْرُ الجَاهِلِيُّ، هُوَ الفَنُّ العالِي الَّذِي
تَحَدَّاهُ الْقُرْآنُ، وَبِثَبَّتْ به إعْجازه، ما دامَ حَيًّا، فلا يَفْرُطُ فِيهِ، ولا يَتَهَاوَنُ
بِشأنِهِ، ولا يُعْطَى الدَّنيَّةَ « ؛ فَبِقاءِ هَذَا الشُّعْرِ، على هَذِهِ الهالَةِ المُقدَّسَةِ ؛
ليكونَ شاهِدًا على الإعْجازِ »، ولِهذا لَزِمَ بقاءُهُ، على هَذَا النِّحوِ ؛ ليشْهَدَ،

آفاق الشعرية العربية الجديدة في قصيدة النثر

على تلك الحقائق، ويثبت ذلك الإعجازُ » : كاظم الطواهري، منهج الأدب الإسلامي، ومفاهيم تستوجب النظر - مجلة: (كلية اللغة العربية)، العدد الخامس عشر - جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية بالمنوفية - ١٩٩٦ - ص ٧٧ - ٨٦ - ٧٦.

(٢) راجع كتابنا شعر النثر العربي، في القرن العشرين - أرابيسك، للنشر والتوزيع - القاهرة - ٢٠١٠ - ص: ١٥٥، وما بعدها.

(٣) تمثلت هذه التيارات في جماعتين كبيرتين، متعارضتين، هما: الإخوان المسلمون، وحدتو، وجماعات أقل تأثيراً، منها: الفن والحريّة، والخبز والحريّة، وغيرها.



تمهيد

فضاء آخر، لشعرية أخرى

كثيراً ما يواجهنا الاستفهامُ التَّعجيبِيُّ حَوْلَ مَنَاطِ الشُّعْرِيَّةِ فِي
قصيدة النثر، وَمِنْ الْجَلِيِّ أَنَّهُ لَيْسَ الْإِيْقَاعُ الْعَرُوضِيُّ؛ فَهَذَا الْأَخِيرُ
الَّذِي وُجِدَ فِي قَصَائِدِ، مُنْذُ الشُّعْرِ الْجَاهِلِيِّ - لَمْ يُوْجَدْ فِي قَصَائِدِ
أُخْرَى، مُنْذُنْذُ، وَمِنْهَا - عَلَى سَبِيلِ الْمَثَالِ - قَصِيدَةُ عَبِيدِ بْنِ
الْأَبْرَصِ: «أَقْرُّ مَنْ أَهْلُهُ مَلْحُوبٌ»؛ الَّتِي تُعَدُّ مِنَ الْمَعْلَقَاتِ الْعَشْرِ،
رَغْمَ خُرُوجِهَا عَلَى سُنَنِ الْأَوْزَانِ الْعَرُوضِيَّةِ الْمَعْرُوفَةِ، وَقَصِيدَةُ
الْأَسْوَدِ بْنِ يَعْقُوبٍ، وَقَصِيدَةُ سَلَمِيِّ بْنِ رَبِيعَةَ، وَأَبْيَاتُ لِعُرْوَةَ بْنِ الْوَرْدِ،
وَقَصِيدَةُ لَأُمَيَّةَ أَبِي الصَّلْتِ^(١)، وَفِي عَصْرِ الْخَلِيلِ بْنِ أَحْمَدَ (١٠٠
- ١٧٠هـ) عُرِفَتْ قَصَائِدُ خَالَفَتْ نِظْمَ الْعَرُوضِ وَأَعْرَافَهُ، وَمِنْهَا
قَصَائِدُ لِأَبِي الْعَتَاهِيَةِ - الَّذِي ذَكَرَ أَنَّهُ أَكْبَرُ مِنَ الْعَرُوضِ^(٢)، وَأَنَّهُ لَوْ
شَاءَ أَنْ يَكُونَ حَدِيثُهُ كُلُّهُ شِعْرًا مَوْزُونًا لَكَانَ^(٣)، وَلِأَبِي نُؤَاسٍ، وَسَلَمِ
الْخَاسِرِ، وَرَزِينِ بْنِ زَنْدُورٍ؛ الَّذِي عُرِفَ بِرَزِينِ الْعَرُوضِيِّ لِكَثْرَةِ
خُرُوجِهِ عَلَى الْعَرُوضِ^(٤)، وَبَعْدَ عَصْرِ الْخَلِيلِ وَجِدَتْ قَصَائِدُ عَدِيدَةٌ

لِشُعْرَاءِ كِبَارٍ، خَرَجَتْ عَلَى الْعَرُوضِ، وَلَمْ يَخْرُجُوهَا مِنْ حَيْزِ الشُّعْرِ،
وَمِنْهَا قَصَائِدُ لِأَبِي الطَّيِّبِ الْمُتَنَبِّيِّ^(٥) (٣٠٣ - ٣٥٤ هـ).

وقد دَلَّ عبد القاهر الجرجاني (٤٧١ هـ) على أن الأوزان ليست مناط الشعرية بقوله: «الوزن ليس هو من الفصاحة والبلاغة في شيء؛ إذ لو كان له مدخل فيهما لكان يجب في كل قصيدتين اتفقتا في الوزن أن تتفقا في الفصاحة والبلاغة»^(٦)

فالشعر ليس محصلة جمع النثر والوزن، كما أن النثر ليس محصلة طرح الوزن من الشعر.

كما أن العاطفة ليست - وحدها - المسؤولة عن تشكيل الشعر؛ فهي - أيضاً - توجد في الشعر كما توجد في النثر الفني والشعري على السواء، كما توجد في فنون أخرى غير أدبية.

ولست التشكيلات اللغوية المدهشة هي المسؤولة عن تشكيل الشعر؛ فهي - أيضاً - توجد في الشعر، كما توجد في النثر. وهو ما يمكن أن يقال - أيضاً - عن التصوير والتخييل؛ فالتخييل لم يعد قاصراً على الشعر؛ حيث أصبح السمة المميزة لكل نتاج أدبي، بل وفني عامة؛ فوقت أن هيمن الخيال الجزئي في الشعر نجده مهيمناً في النثر كذلك؛ فما حدث في شعر بشار بن برد ومسلم بن الوليد وأبي تمام وعبد الله بن المعتز في شعر العصر العباسي

حَدَّثَ، كَذَلِكَ، فِي رَسَائِلِ أَبِي بَكْرِ الْخَوَارِزْمِيِّ وَالْهَمْدَانِيِّ وَالصَّاحِبِ
 بْنِ عَبَّادٍ وَأَبِي إِسْحَاقِ الصَّابِيِّ - خُصُوصًا فِي كِتَابِهِ : التَّاجِي-
 وَلِهَذَا قَرَنَ ابْنَ خُلْدُونَ (- ٨٠٨ هـ) بَيْنَ الشُّعْرِ وَالنَّثْرِ الْفَنِيِّ، وَرَأَى
 أَسَاسَهُمَا وَاحِدًا ؛ حَيْثُ اسْتَعْمَلَ الْعَرَبُ «أَسَالِيبَ الشُّعْرِ وَمَوَازِينَهُ
 فِي الْمُنْثُورِ، مِنْ كَثْرَةِ الْأَسْجَاعِ وَالنِّزَامِ النَّفْصِيَّةِ وَتَقْدِيمِ النَّسِيبِ بَيْنَ
 الْأَغْرَاضِ، وَصَارَ هَذَا الْمُنْثُورُ إِذَا تَأَمَّلْتَهُ مِنْ بَابِ الشُّعْرِ وَفَنِّهِ، وَلَمْ
 يَفْتَرِقْ إِلَّا فِي الْوِزْنِ... وَهَذَا الْفَنُّ الْمُنْثُورُ الْمُقْفَى أَدْخَلَ الْمُتَأَخَّرُونَ فِيهِ
 أَسَالِيبَ الشُّعْرِ»^(٧)، وَأَبْنُ خُلْدُونَ، كَمَا يَتَّضِحُّ، يُبَيِّنُ أَنَّ قِيَمَ الشُّعْرِيَّةِ
 وَاحِدَةٌ، فِي الْمَوْزُونِ وَالْمُنْثُورِ عَلَى السَّوَاءِ، وَيَرَى، فِي الْوِزْنِ، عُنْصُرًا
 تَمْيِيزًا بَيْنَهُمَا.

ومشكلة التعريفات الشكلية كلها أنها جعلت الشعر كائناً
 منحوتاً ركزت على أبعاده الظاهرية وتجاهلت الروح المتدفقة في
 أعماقه سواء كان هذا الشعر موزوناً أو منثوراً، وقد لاحظ محمد
 الخضر حسين (١٨٧٥ - ١٩٥٨) أن القائل بهذا التعريف الشكلي
 كـ «مِثْلُ مَنْ يَشْرَحُ لَكَ الْإِنْسَانَ بِأَنَّهُ حَيَوَانٌ بَادِي الْبَشَرَةِ، مُنْتَصِبٌ
 الْقَامَةُ»^(٨)، وقد رأت جوليا كريستفا (١٩٤١ -) في «اللغة الشعرية
 قوى مشحونة بالانفعالات»^(٩)، والواقع أن هذه اللغة لا تكتسب
 قيمتها إلا بهذا الشحن، وتحويل هذه اللغة الصامتة إلى كيانٍ
 نابضٍ؛ فـ «الظاهرة النصية في حد ذاتها لا تعني مجموع أشكالٍ

مُفْرَغَةٌ مِنْ كُلِّ رُوحٍ تُوصَفُ فِي عِلَاقَاتٍ تَقَابِلِيَّةٍ وَوَحَدَاتٍ تَرْكِيْبِيَّةٍ،
 وَوِظَائِفٍ لُغَوِيَّةٍ»^(١٠)، وهذا الشَّحْنُ هُوَ الَّذِي يَجْعَلُنَا نَسْتَشْعُرُ تَيَّارًا
 فِي الشَّعْرِ لَا يُوجَدُ فِي النَّظْمِ، يُشَبِّهُ الأَرْوَاحَ فِي الأَبْدَانِ، وَهَذَا التَّيَّارُ
 هُوَ الْمَسْتَوَّلُ عَنِ إِضَاءَةِ النَّصِّ الشَّعْرِيِّ، وَلَيْتَنَّا سَأَلْنَا عَنْ حَدِّ هَذَا
 التَّيَّارِ، وَالدَّلِيلَ عَلَى وَجُودِهِ، فَإِنَّ الإِجَابَةَ سَتَكُونُ فِي رَدِّ ابْنِ عَرَبِيٍّ
 (-٦٣٨هـ) الْمُسَائِلِ: « وَمَا الدَّلِيلُ عَلَى حَلَاوَةِ الْعَسَلِ ؟، فَلَا بُدَّ أَنْ
 يَقُولَ لَكَ: هَذَا عِلْمٌ لَا يَحْصُلُ إِلَّا بِالدَّقِّقِ، فَلَا يَدْخُلُ تَحْتَ حَدِّ، وَلَا
 يَقُومُ عَلَيْهِ دَلِيلٌ، فَقُلْ لَهُ: هَذَا مِثْلُ ذَلِكَ.»^(١١)

وَلَقَدْ اسْتَطَاعَتِ الْمُحَدِّدَاتُ - الَّتِي اسْتَبَطَتِهَا النُّقَادُ مِنْ
 حَرَكَةِ الشَّعْرِ، مِنْذُ الْقَدَمِ - أَنْ تُحَدِّدَ مَعَالِمَ النُّوعِ الشَّعْرِيِّ الْعَرَبِيِّ
 الْوَاضِحَةَ، وَلَكِنَّهَا ظَلَّتْ تُمَثِّلُ مُشْكَلَةً؛ حَيْثُ اعْتَبِرَتْ شَرْوْطًا لِتَحْقِيقِ
 الشَّعْرِيَّةِ، وَرَغْمَ هَذَا فَهِيَ لَمْ تَسْتَطِعْ أَنْ تُوضِّحَ لَنَا: لِمَاذَا يَعْلُو نَصٌّ
 عَلَى نَصٍّ آخَرَ، رَغْمَ اشْتِرَاكِهِمَا فِي الْوِزْنِ أَوْ الْمَوْضُوعِ أَوْ الْمَلَامِحِ
 التَّشْكِيلِيَّةِ الْعَامَّةِ، وَلَمْ تَكْشِفْ لَنَا عَنْ حَقِيقَةِ الشَّعْرِ الْخَالِصَةِ
 وَجَوْهَرِهِ وَرُوحِهِ السَّارِيَةِ وَنَبْضِهِ الْحَيِّ.

وَقَدْ ظَلَّتْ هَذِهِ الْمُحَدِّدَاتُ الشَّكْلِيَّةُ تَكْتَسِبُ اسْتِقْرَارًا تَارِيخِيًّا،
 لِلْحَدِّ الَّذِي جَعَلَ الْخُرُوجَ عَلَيْهَا يُعَدُّ - فِي نَظَرِ الْكَثِيرِينَ - فَقْدًا
 لِعِنَاصِرِ الشَّعْرِيَّةِ وَالْأَشْرَاطِهَا الْأَسَاسِيَّةِ، وَالْوَاقِعُ أَنَّ أَيًّا مِنْ هَذِهِ
 الْمُحَدِّدَاتِ لَا يُعَيِّنُ الشَّعْرَ تَحْدِيدًا؛ فَالْقَوْلُ بِأَنَّهُ «الْكَلَامُ الْمَوْزُونُ

المقضى»^(١٢) يَدْخُلُ فِيهِ الشُّعْرُ وَالنَّظْمُ عَلَى السَّوَاءِ، وَالْقَوْلُ بِأَنَّهُ «يَدُلُّ عَلَى مَعْنَى»^(١٣)، يَسْتَوِي فِيهِ الشُّعْرُ وَالنَّثْرُ، حَتَّى غَيْرِ الْأَدْبِيِّ، وَالْقَوْلُ بِضَرُورَةِ «الْقَصْدِيَّةِ»^(١٤)، وَ«النِّيَّةِ»^(١٥)، لَا يَكْفِي لِتَحْقِيقِ (الشُّعْر) يَّةً، بَلْ رُبَّمَا قَوِّضَتْهَا هَذِهِ الْقَصْدِيَّةُ تَحْدِيدًا، وَالْقَوْلُ بِأَنَّهُ «جِنْسٌ مِنَ التَّصْوِيرِ»^(١٦) لَا يَقِلُّ مَرَاوَعَةً وَتَبَسُّيًّا.

وَالْقَوْلُ بِأَنَّ هَذَا هُوَ الشُّعْرُ، بِهَذِهِ الظُّوَاهِرِ الشُّكْلِيَّةِ، يَعْكُسُ قِصُورًا بِحَقِيقَةِ الشُّعْرِ الْخَالِصَةِ، فَجَوْهَرُ الشُّعْرِ الْحَقِيقِيِّ لَا يُمْكِنُ إِحْطَاؤُهُ، وَقَدْ يَكُونُ مُحَمَّدٌ بْنُ وَهْبٍ، الْوَحِيدَ، مِمَّنْ تَنَاوَلُوا مَفْهُومَ الشُّعْرِ، الَّذِي تَنَبَّهَ إِلَى هَذِهِ الْحَقِيقَةِ، حِينَ قَالَ: «الشَّاعِرُ مَنْ شَعَرَ يَشْعُرُ فَهُوَ شَاعِرٌ وَالْمَصْدَرُ: الشُّعْرُ وَلَا يَسْتَحِقُّ الشَّاعِرُ هَذَا الْأِسْمَ حَتَّى يَأْتِيَ بِمَا لَا يَشْعُرُ بِهِ غَيْرُهُ، فَكُلُّ مَنْ كَانَ خَارِجًا عَنْ هَذَا الْوَصْفِ فَلَيْسَ بِشَاعِرٍ؛ وَإِنْ أَتَى بِكَلَامٍ مُوزُونٍ.»^(١٧) مِنْ هَذَا يَتَّضِحُ إِنَّ اقْتِرَانَ هَذِهِ الْمُحَدِّدَاتِ بِهَوِيَّةِ الشُّعْرِ خَطَأٌ تَارِيخِيٌّ، وَبِخَاصَّةٍ أَنَّهَا اسْتَمَدَّتْ مِنْ نَوْعِ شِعْرِيٍّ مَا، وَلَمْ يَتَوَقَّفِ الشُّعْرُ عِنْدَ هَيْئَةٍ، وَلَا اسْتَمَرَّ عَلَى شَكْلِ، وَمَعَ هَذَا ظَلَّ، دَائِمًا، شِعْرًا، وَحِينَ جَاءَتْ قِصِيدَةُ النَّثْرِ اسْتَدَّتْ - فِي تَحْقِيقِ شِعْرِيَّتِهَا الْحَرَّةِ الْأُخْرَى - عَلَى هَذَا الْجَوْهَرِ الْكَامِنِ، وَخَالَفَتْ شَتَّى الْمُحَدِّدَاتِ التَّارِيخِيَّةِ الرَّاسِخَةِ، فَكَانَتْ الشَّاعِرِيَّةَ طَرِيقًا إِلَى الشُّعْرِيَّةِ، وَبَتَوَالِي النَّمَاذِجِ الْخَلَاقَةِ لِقِصِيدَةِ النَّثْرِ تَأَكَّدُ حُضُورَهَا الْفَعَّالِ، فِي الْمَشْهَدِ الشُّعْرِيِّ

العربيِّ بِقُوَّةٍ، وَوَضَحَتْ مَلَامِحُهَا الشُّعْرِيَّةُ؛ التي تَمَيَّزَتْ، وَأَكَّدَتْ على مشروعيتها الخاصة، للرهان على شعريةٍ أُخرى، جديدةٍ، بعد أن تَخَلَّصَ شاعرُها مِنْ كُلِّ المُحَدِّدَاتِ السَّابِقَةِ عليه؛ ليكونَ - على حَدِّ تعبيرِ أنسي الحاج (١٩٣٧-) - مُسْتَوِلاً وَحِدَةً، كُلُّ المُسْتَوِليَّةِ عَنْ عَطَائِهِ. (١٨)

لقد فَتَحَتْ قَصِيدَةُ النُّثْرِ فَضَاءً جَدِيدًا للشُّعْرِيَّةِ العربيَّةِ، وِبرغمِ حَدَاثَةِ عَهْدِهَا إِلَّا أَنَّهَا اسْتَطَاعَتْ أَنْ تُقَدِّمَ مَشْرُوعًا كَامِلًا، وَثَرِيًّا، حَاوِلَ الكَثِيرُونَ اسْتِجْلَاءَ معَالِمِهِ عَبْرَ مجموعة كبيرة من الدِّرَاسَاتِ وَالمَقَالَاتِ وَالمُنَابَعَاتِ وَالشَّهَادَاتِ، التي - رَغْمُ وَهْمِ التَّأْسِيسِ - ظَلَّ بَعْضُهَا يَسْتَعِيدُ بَعْضًا، وَلَمْ تَتَخَلَّصْ تَمَامًا مِنْ تَأْثِيرِ رُؤْيِ سوزان برنار، فِي أَطْرُوحَتِهَا عَنْ قَصِيدَةِ النُّثْرِ الفَرَنْسِيَّةِ، رَغْمَ أَنَّ الأَدَاءَ الشُّعْرِيَّ ظَلَّ يَتَجَاوَزُ هَذِهِ الرُّؤْيَ، وَيُوسِّعُ - بِأَلْيَاتٍ مُتَعَدِّدَةٍ - فَضَاءَهُ الجَدِيدَ.

وَالوَاقِعَ أَنَّ قَصِيدَةَ النُّثْرِ العربيَّةِ قَدْ شَهِدَتْ، مِنْذُ انْبَثَقَتْ تَجَلِّيَاتُهَا الإِبْدَاعِيَّةُ وَالنُّظْرِيَّةُ - تَحْتَ هَذَا المُصْطَلَحِ - فِي فَضَاءِ مَجَلَّةِ: (شِعْر) اللبْنَانِيَّةِ فِي عَامِ ١٩٦٠ - تَحَوُّلَاتٍ فَارِقَةً، غَيْرَ أَنَّ النُّظْرَةَ العَامَّةَ إِلَى مَشْهَدِهَا الأَسَاسِيِّ، تَكْشِفُ عَنْ هَيْمَنَةِ تَيَّارَيْنِ أَسَاسِيَّيْنِ، اسْتَعَلَّتْ عَلَيْهِمَا شُعْرِيَّتُهَا وَدَارَتْ سَتَى التَّجَارِبُ حَوْلَهُمَا، وَيَتَمَثَّلَانِ فِي: شِعْرِيَّةِ الحَدَاثَةِ؛ التي بَدَأَتْ مِنْذُ البَدَايَةِ؛ مِنْذُ

آفاق الشعرية العربية الجديدة في قصيدة النثر

ستينيات القرن الماضي واستمرت حتى نهايات ثمانينياته، ثم انطلق تيار ما بعد الحداثة منذ بداية التسعينيات، ومعه أصبحت شعرية قصيدة النثر هي الشعرية المركزية في مشهد الشعر العربي الجديد.

الإحالات والتعليقات

(١) راجع: د. عبد الله الغدّامي - الصّوت القديم الجديد - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٧ - ص ص: ٧٩-١٠٥، الفصل الثاني، المعنون ب: تحرر الأوزان في الشعر القديم.

(٢) ذكر أبو الفرج الأصفهاني، في: كتاب الأغاني، أن محمد بن أبي العتاهية قال: سئل أبي: هل تعرف العروض؟ فقال: أنا أكبر من العروض. راجع: كتاب الأغاني - الجزء الرابع - مطبعة دار الكتب المصرية - الطبعة الثانية - ١٩٥٠ - ص: ١٣.

(٣) سمعها ورواها الجاحظ، في: البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون - الجزء الأول - لجنة التأليف والترجمة والنشر - الطبعة الأولى - ١٩٤٨ - ص: ١١٥.

(٤) راجع: الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، للدكتور: محمد

مُصطفى هُدَّارة - دار المعارف - ١٩٧٨ - ص ص : ٣٥٠ - ٣٦٤.

(٥) رَاجِعْ - على سبيلِ المِثَالِ - : يتيمة الدَّهْرِ « في محاسنِ أهل العَصْرِ»، لأبي منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي - تحقيق وشرح : محمَّد محيي الدين عبد الحميد - الجزء الأول - المكتبة التُّجَّارِيَّة الكُبْرَى - الطَّبْعَةُ الثَّانِيَّة - ١٩٥٦ - ص : ١٧٣.

(٦) الإمام عبد القاهر الجرجاني - دلائل الإِعْجَاز - صَحَّحَ أصله : الشَّيْخ : محمد عبده، الشَّيْخ : محمَّد محمود التُّرْكُزِي الشَّنْقِيطِي، علَّقَ عليه : السَّيِّد محمد رشيد رضا - دار المعرفة - الطَّبْعَةُ الأُولَى - بيروت - لبنان - ١٩٩٤ - ص : ٣٠٢.

(٧) عبد الرحمن بن خلدون - مُقَدِّمَةُ ابن خلدون - الجزء الثاني - دار إحياء التُّراث العربي - الطَّبْعَةُ الأُولَى - بيروت - ١٩٩٩ - ص : ٥٦٧.

(٨) محمَّد الخضر حسين - الخيال في الشعر العربي - مطبعة الرحمانية - القاهرة - ١٩٢٢ - ص : ٤.

(٩) مصطفى الكيلاني - وجودُ النَّصِّ، نصُّ الوجود - الدار التُّونِسيَّة للنَّشر - ١٩٩٢ - ص : ٨٧.

(١٠) السَّابِق - ص : ٩٢.

(١١) ابن عربي - التَّدْبِيرَاتُ الإِلَهِيَّةُ - طبعة نيبرج - د.ت - ص :

٨٤. وفي شعره إشارات دالة على هذا المعنى؛ كقوله :

علوم الذوق ليس لها طريق تعينه الأدلة والعقول

(١٢) قدامة بن جعفر - نقد الشعر - تحقيق : محمد عبد المنعم

خفاجي - مكتبة الكليات الأزهرية - الطبعة الأولى - ١٩٧٨ - ص : ٦٤ .

(١٣) السابق - نفسه .

(١٤) أول من أشار إلى (القصيد) في إنشاء (القصيد)، هو

الجاحظ (١٥٩ - ٢٥٥ هـ)، حين قال : « أعلّم أنك لو اعترضت أحاديث

الناس وخطبهم ورسائلهم، لوجدت فيها مثل : مستفعلن مستفعلن كثيراً،

أومستفعلن مفاعلن، وليس أحد في الأرض يجعل ذلك المقدار شعراً، ولو أن

رجلاً من الباعة صاح : من يشتري بادنجان ؟، لقد كان تكلم بكلام في وزن

مستفعلن مفعولات، وكيف يكون هذا شعراً وصاحبه لم يقصد إلى الشعر

؟، ومثل هذا المقدار من الوزن قد يتهيأ في جميع الكلام...وسمعت غلاماً

لصديق لي وكان قد سقي بطنه، وهو يقول لفلان مولاه : (اذهبوا بي إلى

الطبيب وقولوا قد اكنوى)، هذا الكلام يخرج وزنه على خروج : فاعلاتن

مفاعلاتن مفاعلاتن، مرتين، وقد علمت أن هذا الغلام لم يخطر على

باله قط أن يقول بيت شعراً بدءاً : « البيان والتبيين - سابق - ص ص :

٢٨٨ - ٢٨٩ .

وقد تبني السكاكي (- ٦٢٦ هـ) الرأي نفسه، وقدّم مثلاً آخر، من

الواقع المعيش، قائلًا: إذا قيل لجماعة:

(مَنْ جَاءَكُمْ يَوْمَ الْأَحَدِ؟) قالوا: (زيد بن عمرو بن أسد). ووَصَلَ
إلى النَّتِيجَةِ نَفْسَهَا التي انْتَهَى إليها الجَاحِظُ؛ وهي أَنَّ الشَّعْرَ هو القَوْلُ
المَوْزُونُ وَرَنا عَن تَعْمُدٍ. رَاجِعَ كِتَابَهُ: مِفْتَاحُ العُلُومِ - مطبعة البَابِي الحَلْبِي
- القَاهِرَة - الطَّبْعَة الثَّانِيَة - ١٩٩٠ - ص: ٢٨٢.

وقد أشار ابن منظور (٦٣٠-٧١١ هـ) إلى القصد بقوله: «وقيل سمي
الشعر التأم قصيدًا؛ لأن قائله جعله من باله، فقصد له قصدًا، ولم يحتسه
حسيًا، على ما خطر بباله وجرى على لسانه، بل روى فيه خاطرًا واجتهد في
تجويده، ولم يقتضبه اقتضابًا»: لسان العرب - الجزء الحادي عشر - دار
إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي - الطبعة الثالثة - بيروت -
لبنان - ١٩٩٩ - ص: ١٨.

وهناك سبب ثالث ومهم للتأكيد علي دلالة «القصديّة»؛ وهو تنزيه
القرآن الكريم عن أن يكون شعرًا؛ حيث جاءت بعض آياته موافقة لبعض
الأوزان العروضية، كقوله تعالى: «لَنْ تَنَالُوا الْبِرَّ حَتَّى تُنْفِقُوا، مِمَّا تُحِبُّونَ
»؛ حيث وافق وزن مجرور الرمل المسبغ؛ وقوله تعالى: «فَمَنْ شَاءَ فَلْيُؤْمِنْ
وَمَنْ شَاءَ فَلْيُكْفُرْ»؛ حيث وافق وزن الطويل، وقد أحصى الدكتور إبراهيم
أنيس اثنتين وأربعين آية، جاءت موافقة للأوزان العروضية المختلفة. راجع
كتابه: موسيقى الشعر - الطبعة الثانية - القاهرة - ١٩٥٢ - ص: ص:

٣٠٧ - ٣١٠.

آفاق الشعرية العربية الجديدة في قصيدة النثر

(١٥) أَكَّدَ عَلَى (النِّيَّةِ)، وَقَدَّمَهَا عَلَى غَيْرِهَا، ابْنُ رَشِيْقِ الْقَبْرَوَانِيِّ (٤٦٣ هـ)، فِي كِتَابِهِ: (الْعُمْدَةُ)؛ حَيْثُ قَالَ: «الشُّعْرُ يَقُومُ بَعْدَ النِّيَّةِ مِنْ أَرْبَعَةِ أَشْيَاءَ، وَهِيَ اللَّفْظُ وَالْوِزْنُ وَالْمَعْنَى وَالْقَافِيَةُ»: الْعُمْدَةُ - الْجُزْءُ الْأَوَّلُ - مطبعة أمين هندية بمصر - الطبعة الأولى - ١٩٢٥ - ص: ٧٧، ومطبعة المكتبة التجارية الكبرى، مطبعة الاستقامة - القاهرة - ١٩٥٥ - ص: ٩٩.

(١٦) مَنْ تَعْرِيفِ الْجَاحِظِ لِلشُّعْرِ؛ الَّذِي قَالَ فِيهِ: «إِنَّمَا الشُّعْرُ صِنَاعَةٌ، وَضَرْبٌ مِنَ النَّسْجِ وَجِنْسٌ مِنَ التَّصْوِيرِ

: الْحَيَوَانَ - الْجُزْءُ الثَّلَاثُ - تَحْقِيقُ: عَبْدِ السَّلَامِ هَارُونَ - الْقَاهِرَةُ

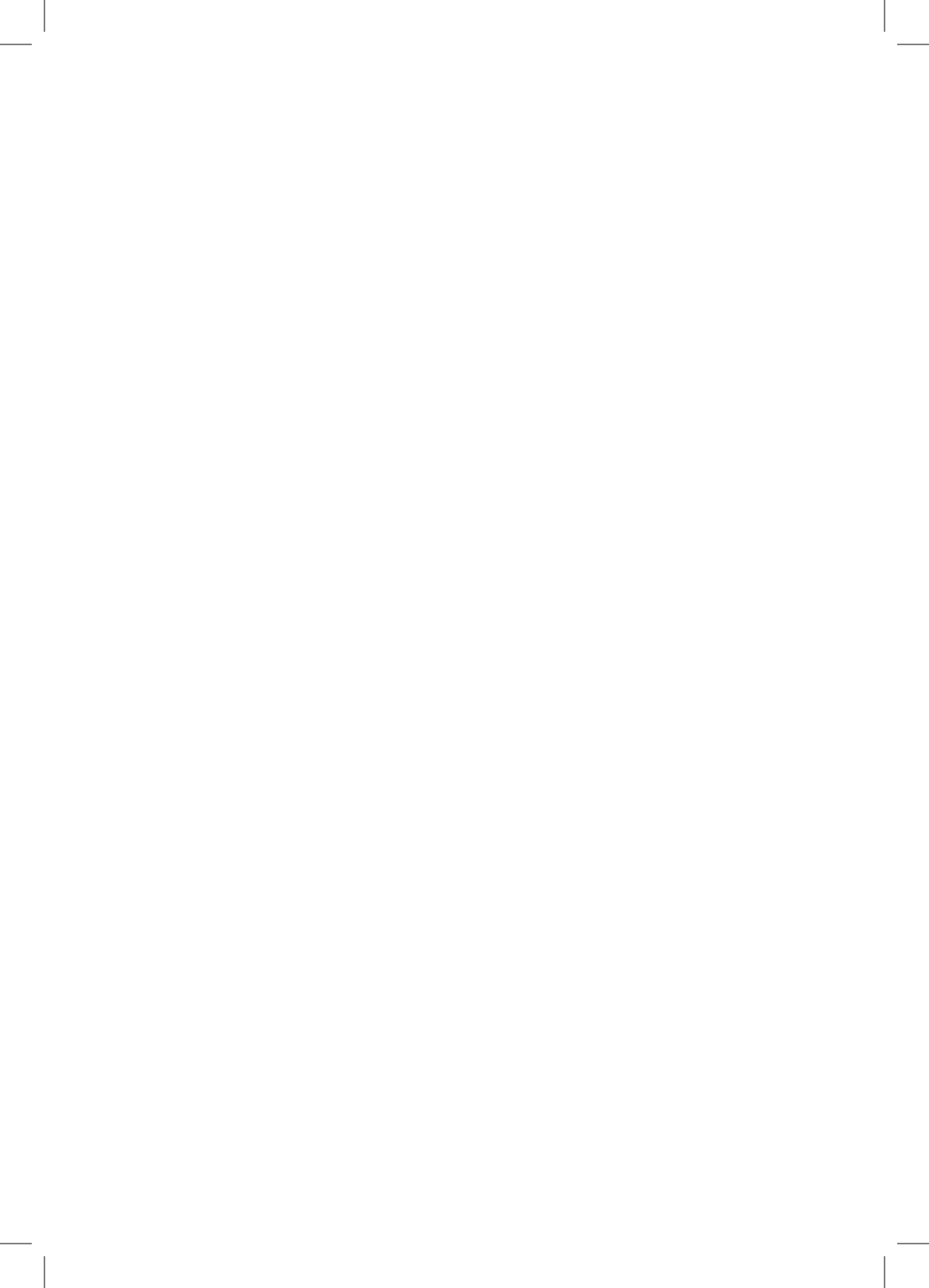
- ١٩٦٥ - ص: ١٣١.

(١٧) مُحَمَّدُ بْنُ وَهَبٍ - الْبُرْهَانَ فِي وَجْهِ الْبَيَانِ - تَحْقِيقُ: د. حَفْصِي

شَرْفٍ - مَكْتَبَةُ الشُّبَابِ - ١٩٦٩ - ص: ١٣٠.

(١٨) أَنْسِي الْحَاجِّ - لَنْ - الطَّبْعَةُ الثَّانِيَةُ - الْمَوْسَسَةُ الْجَامِعِيَّةُ

لِلدِّرَاسَاتِ وَالنَّشْرِ وَالتَّوْزِيعِ - ١٩٨٢ - ص: ١٨.



الفصل الأول

إشكاليات النوع الشعري في قصيدة النثر

تشكل قصيدة النثر خرقاً حاداً لكل الأعراف الشعرية السابقة عليها، ويكمن موقعها الإشكالي في كونها طرحت شتى مكونات العملية الشعرية التاريخية، وتشكلت كنوع شعري مغاير، استعصى على قياسه على غيره، وربما لهذا رفض البعض شعريتها، دون أن يذكروا إبداعيتها، ودعوا إلى اعتبارها نوعاً أدبياً مستقلاً، غير أن قصيدة النثر ظلت - في نضال حاد - تعمق مجراها الخاص المثير، وبرغم استقرار قصيدة النثر كنوع شعري، إلا أن إشكالياتها النوعية لا تزال قادرة على السجال والمواجهة، وقد كانت من الفاعلية بحيث جعلت شتى محددات العملية الشعرية محل بحث وخلاف.

وتركزت الإشكاليات الأساسية لقصيدة النثر في قضايا :
المصطلح - الإيقاع - كيفية تحقيق الشعرية - علاقتها بالسرد.
وتباينت هذه القضايا حضوراً ؛ فثمة إلحاح شديد على إشكالية

الجمّع بين قصيدة والنثر برغم ما ارتبط به كل منهما من دلالات، كذلك السؤال عن بديلها العروضي، وعند تناول القضية الثالثة: كيفية تحقق الشعرية، تبرز أمامنا الوسائل الأساسية التي ركزت عليها أعمال شعراء الريادة المتمركزين في تجمع مجلة: (شعر) اللبنانية، منذ أواخر الخمسينيات، وأبرزهم: توفيق صايغ، وجبرا إبراهيم جبرا، وإبراهيم شكر الله، وأدونيس، وأنسي الحاج، وشوقي أبو شقرا، ومحمد الماغوط، وهي أعمال متفاوتة القيمة. أما عند تناول علاقتها بالسرد، فإنه يجدر - في البداية - تحديد مفهوم السرد، ثم الكشف عن مكونات العملية السردية، ثم استكشاف تجليات السرد في الشعر، وتحققات السرد الشعري - وهي الظاهرة الأبرز التي تتجلى هنا - ثم رصد تجليات البنية السردية في قصيدة النثر، ثم متابعة ظاهرة مهمة في السرد الشعري هي: مراوغات السرد الشعري؛ التي تقود إلى تشكيل بنية سردية خاصة، تقوم على الانزياح السردية.

هكذا سيحاطُ بإشكاليات النوع الشعري في قصيدة النثر، في جهاتها الأربع الآتية:

١- المصطلح.

٢- الإيقاع.

٣- قَصِيدَةٌ أُخْرَى، قَصِيدَةٌ مِنْ خَارِجِ الرَّحِمِ :

تَجْرِبَةٌ مَجَلَّةٌ : « شِعْرٌ » اللَّبْنَانِيَّةِ نَمُودَجًا .

٤- قَصِيدَةُ النَّثْرِ مِنْ مَنْظُورِ التَّحْلِيلِ السَّرْدِيِّ .

- ١ -

١- المصطلح

لا يزال مُصْطَلَحُ قَصِيدَةِ النَّثْرِ قَادِرًا عَلَى الْإِثَارَةِ، رَغْمَ مَرُورِ
نَحْوِ نِصْفِ قَرْنٍ، عَلَى إِطْلَاقِهِ، فِي الْمَشْهَدِ الشُّعْرِيِّ الْعَرَبِيِّ ؛ فَلَا
يُزَالُ الْقَوْمُ مُحْتَصِمِينَ حَوْلَهُ، وَيَجْمَعُ الْمَعَارِضُونَ عَلَى تَنَاقُضِ
الْمُصْطَلَحِ^(١)، وَيَقْتَرِحُونَ مُصْطَلِحَاتٍ أُخْرَى، أَغْلِبُهَا مُسْتَقَرٌّ فِي
الدَّلَالَةِ عَلَى أَشْكَالٍ أَدْبِيَّةٍ أُخْرَى، ضَمَّنَ نَظْرِيَةَ الْأَنْوَاعِ الْأَدْبِيَّةِ ؛
مِثْلُ : « النَّثْرُ الْفَنِيُّ »، وَ« النَّثْرُ الشُّعْرِيُّ »، وَ« الشُّعْرُ الْمَنْثُورُ »^(٢)، وَبَعْضُهَا
جَدِيدٌ، يَتَّسِمُ بِعُمُومِيَّةٍ فُضْفَاضَةٍ؛ مِثْلُ : « كِتَابَةٌ عَبْرَ نَوْعِيَّةٍ »^(٣) .

أَمَّا الْمُؤَيَّدُونَ فَيَتَشَبَّثُونَ - فِي حِمَاسَةٍ مُقَابِلَةٍ - بِالْمُصْطَلَحِ،
وَيَجْعَلُونَهُ رَايَةً لِشُعْرِيَّةٍ بَدِيلَةٍ، تَسْتَقَرُّ فِي عَمَقِ الْمَشْهَدِ .

وَبِفَضْلِ الْفَرِيقَيْنِ مَعًا، تَرَسَّخَ الْمُصْطَلِحُ، وَرَاجَ، وَاسْتَقَرَّ، عُنْوَانًا
عَلَى مَنَاطِقَ شَعْرِيَّةٍ مُحَدَّدَةٍ، وَقَدْ اسْتَدْعَى الْجِدَالَ حَوْلَ الْمُصْطَلِحِ
قِيَاسَهَا عَلَى الشُّعْرِيَّةِ الْعَرَبِيَّةِ السَّابِقَةِ عَلَيْهَا، وَالْمُجَاوِرَةِ لَهَا، الَّتِي
قَامَتْ قَصِيدَةُ النَّثْرِ فِي مُوَاجَهَتِهَا، وَقَادَ هَذَا إِلَى نَفْيِ صِفَةِ الشُّعْرِيَّةِ
عَنْهَا. (٤)

واللافتُ هنا أنَّ الاحتدامَ في رفضِ المُصطلحِ، لم يكنْ يعني
بالضرورةِ رفضَ النوعِ الشُّعريِّ ذاته، بلْ رفضَ اعتبارهِ إبداعًا
شعريًّا ؛ حيثُ رأى المعارضونَ فيه تهديدًا للشعرِ العربيِّ وخطورةَ
عليه. (٥)

إذَنْ، فَقَدْ انْطَلَقَ الْمُعَارِضُونَ مِنْ رَفْضِ الْمُصْطَلِحِ، إِلَى سَحْبِ
هَذَا النَّوعِ الشُّعْرِيِّ مِنْ دَائِرَةِ الشُّعْرِ؛ أَي نَسْفِ شَعْرِيَّتِهِ بِالْكَامِلِ،
وَمِنْ هَؤُلَاءِ : إِبْرَاهِيمَ حَمَادَةَ ؛ الَّذِي رَأَى أَنَّ « التَّسْمِيَةَ خَاطِئَةً مِنْ
النَّاحِيَةِ الْاِصْطِلَاحِيَّةِ وَالِدَّلَالِيَّةِ ؛ إِذْ افْتَرَضَتْ بَدَاءَةً - أَنْ الْقِطْعَةَ
مِنْ هَذَا الشُّكْلِ « قَصِيدَةٌ » بَيْنَمَا اقْتَصَرَ إِطْلَاقُ هَذَا الْمُصْطَلِحِ -
مِنْذُ رَدْحٍ مَجْدَرٍ فِي الْمَاضِي الْبَعِيدِ، عَلَى صِيغَةٍ قَوْلِيَّةٍ مُعَيَّنَةٍ، يُفْتَرَضُ
فِي بِنَائِهَا الشُّكْلِيَّ - قَبْلَ أَيِّ شَيْءٍ آخَرَ - أَنْ يَكُونَ مَوْزُونًا طَبَقًا لِمَعَايِيرِ
تَفْعِيلِيَّةٍ مَعْلُومَةٍ سَلَمًا، أَوْ - عَلَى الْأَقْلِ - مُبْتَكَّرَةً، وَمُسْتَحْدَمَةً عَلَى
نَحْوِ تَكَرَّرِيٍّ مُعَيَّنٍ «، وَيَرَى « أَنْ قَصِيدَةَ النَّثْرِ يُمَكِّنُ أَنْ نَطْلُقَ عَلَيْهِ
« الْمُنْثُورَةَ الشُّعْرِيَّةَ » ؛ لِأَنَّهَا فِي الْمَحَلِّ الْأَوَّلِ نَثْرٌ، وَفِي الْمَحَلِّ الثَّانِي

مَزَوْدَةٌ بِتَزَاوِيْقٍ شِعْرِيَّةٍ، أَوْ فَلَيْتَسَمَّ هَذَا النَّثْرُ الْمَشْعُورُ بِ « جَوَاهِرِ الْقَوْلِ »، أَوْ بِأَيِّ اسْمٍ آخَرَ رَنَانٍ فَخْمٍ، وَلَكِنْ عَلَيْهِ الْأَلَّا يَتَسَمَّى بِاسْمٍ « قصيدة » ؛ حَتَّى وَلَوْ عَلَى سَبِيلِ الْمَجَازِ، أَوْ أَنَّ بَعْضَهُ يَتَفَوَّقُ عَلَى بَعْضِ الْقَصَائِدِ الْمَوْزُونَةِ، فَلَا يَزَالُ النَّثْرُ نَثْرًا، وَالشُّعْرُ شِعْرًا. »^(٦)

وَمَنْ هُوَ لِأَيْضًا عَبْدُ الْحَمِيدِ إِبْرَاهِيمَ (١٩٣٥ -) ؛ الَّذِي رَأَى أَنَّ الْجَمْعَ بَيْنَ شَقِيٍّ الْمُصْطَلِحِ جَعْلَهَا « أَشْبَهَ بِذَلِكَ الْمَخْلُوقِ الَّذِي لَا يَنْتَمِي إِلَى جِنْسِ الذَّكَرِ، وَفِي الْوَقْتِ نَفْسِهِ لَا يَنْتَمِي إِلَى جِنْسِ الْأُنْثَى. »^(٧)

وَلَقَدْ كَانَ مِنْ أBRIZِ دَوَاعِي رَفَضِ الْمُصْطَلِحِ - حَتَّى بَعْدَ شِيوعِهِ، وَاسْتِقْرَارِهِ - هَذَا « التَّنَاقُضِ الظَّاهِرِ بَيْنَ الْعُنْصُرَيْنِ اللُّغَوِيَّيْنِ ؛ قَصِيدَةٍ وَنَثْرٍ مَا لِكُلِّ مِنْهُمَا فِي تَرَاثِنَا الْأَدْبِيِّ وَالتُّرَاثِ الْعَالَمِيِّ مِنْ مَاهِيَةِ رَاسِخَةٍ، وَهُوَ الْأَمْرُ الَّذِي لَا يَجْعَلُ الْمُصْطَلِحَ يَصْدُقُ عَلَى طَبِيعَةٍ مَا أُطْلِقُ عَلَيْهِ، فَهُوَ اسْمٌ عَلَى غَيْرِ مُسَمًى. »^(٨)

وَلِهَذَا الْاِعْتِبَارِ نَفْسِهِ رَفَضَ مُحَمَّدُ إِبْرَاهِيمَ أَبُو سَنَةِ (١٩٣٧) الْمُصْطَلِحَ، مُؤَكِّدًا عَلَى «التَّبَاسِ الْمُصْطَلِحِ الَّذِي تَطْرَحُ «قَصِيدَةُ النَّثْرِ» نَفْسَهَا مِنْ خِلَالِهِ ؛ فَقَدْ دَرَجْنَا فِي أَدَبِنَا الْعَرَبِيِّ عَلَى التَّمْيِيزِ بَيْنَ النَّثْرِ وَالشُّعْرِ. »^(٩)

وآخرون تجاوزوا إشكالية المصطلح للتحذير من خطورة الظاهرة؛ فأقرَّ أحمد عبد المعطي حجازي (١٩٣٥ -) بـ «أنَّهَا أَصْبَحَتْ ظَاهِرَةً طَاطِغِيَّةً، وَلَكِنَّهَا لَا تَزَالُ مَعَ طُغْيَانِهَا غَيْرَ مُبْرَّرَةٍ»^(١٠)، أمَّا نازك الملائكة (١٩٢٣-٢٠٠٧) فَرَأَتْ فِي قَصِيدَةِ النَّثْرِ خَطَرًا عَلَى الْأَدَبِ الْعَرَبِيِّ، وَعَلَى اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ، وَعَلَى الْأُمَّةِ الْعَرَبِيَّةِ، بَلْ وَخِيَانَةً لِلُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ وَلِلْعَرَبِ»^(١١)، وَاتَّهَمَ أَحْمَدَ سُلَيْمَانَ الْأَحْمَدِ شُعْرَاءَهَا «بِالتَّشْوِيهِ وَالتَّأْمُرِ عَلَى التُّرَاثِ»^(١٢)، بَيْنَمَا رَأَى صَبْرِي حَافِظُ (١٩٤١ -) أَنَّ هَذِهِ الْحَرَكَةَ «حَرَكَةٌ هَدْمٌ وَتَدْمِيرٌ»، وَأَنَّ «الاسْتِعْمَارَ يَقِفُ وَرَاءَهَا»، وَأَنَّهَا «قَدْ لَعِبَتْ دَوْرًا كَبِيرًا مِنَ الْمَخْطُطِ الْمَرْسُومِ لَهَا»^(١٣).

وَذِرْوَةُ الْاِتِّهَامَاتِ بَدَتْ فِي تَأْكِدَاتِ شَوْقِي بَغْدَادِي بِأَنَّ الصُّهْيُونِيَّةَ تَقِفُ وَرَاءَ قَصِيدَةِ النَّثْرِ وَأَنَّ الْبَرْلَمَانَ الصُّهْيُونِيَّ قَدْ اتَّخَذَ قَرَارًا سَرِيًّا بِتَخْرِيْبِ اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ وَالشُّعْرِ الْعَرَبِيِّ عَبْرَ قَصِيدَةِ النَّثْرِ»^(١٤). وَاقْتَرَنْتْ هَذِهِ الْاِتِّهَامَاتُ بِأَقْدَعِ النُّعُوتِ، وَمِنْ ذَلِكَ قَوْلُ أَحْمَدِ عَبْدِ الْمَعْطِيِّ حِجَازِي فِي شَكْلِ تَسْأُولٍ: «كَيْفَ نَقْبَلُهَا وَقَدْ بَلَغَتْ هَذَا الْحَدَّ مِنَ الصَّفَاقَةِ وَالغُرُورِ»^(١٥).

وَاتَّهَمَ شُعْرَاءُهَا بِالْجَهْلِ بِمَقْوَمَاتِ الشُّعْرِ؛ بَلْ وَبِقَوَاعِدِ اللُّغَةِ؛ فَصَرَّحَ خَلِيلُ حَاوِي (١٩١٩ - ١٩٨٢) بِأَنَّ شُعْرَاءَ قَصِيدَةِ النَّثْرِ عِنْدَنَا.. طَائِفَةٌ تَجْهَلُ قِيَمَةَ الْاِيقَاعِ الْمُنْضَبِ فِي الشُّعْرِ، وَصُعُوبَاتِ

البناء الداخلي المُقيد بذلك الإيقاع الذي لا بُدَّ منه لكلِّ شاعرٍ يأبى أن تتساح قصيدته وتحلَّ إلى مجموعةٍ من الصورِ المُبعثرةِ ... إنها ظاهرةٌ مرض يسعى إلى إخفاءِ حقيقتهِ ببهرج الصورةِ وزُخرفها الزائفِ»^(١٦)، وقال أحمد عبد المعطي حجازي « نحنُ نقرأُ للذين يكتبون هذا النوعَ من الكتابةِ، فنجدُ أخطاءً لا يقعُ فيها تلاميذُ المدارسِ.»^(١٧)

والاتِّهامُ بالجهلِّ، يقودُ - بالضرورةِ - إلى نفيِ الوعيِ بفنِّ الشعرِ وآلياته، ولهذا نفى محمد عفيفي مطر (١٩٣٥ - ٢٠١٠) وجودَ ما يُسمَّى بقصيدةِ النثر؛ لـ «أنَّها تفتقدُ الجماليَّاتِ المتفقَ عليها للقصيدةِ، هي اجْتِنَاتٌ مِنَ الجذورِ لا تعتمدُ على أيِّ إطارٍ مرَّجعيٍّ - لغويٍّ أو بلاغيٍّ أو تخييليٍّ، همَّ يريدون هدمَ أحدِ ثوابتِ الكونِ ألا وهو النظامُ الموسيقيُّ»^(١٨)، وأكد أحمد عبد المعطي حجازي « أنَّ قصيدةَ النثرِ لم تستطعْ بعدَ مُرورِ أكثرِ من قرنٍ على ظهورها، أنْ تُقْتَعَنَّا بأنَّها قصيدةٌ، أو بأنَّها شعرٌ بالمعنى الاصطلاحيِّ للكلامِ، أو بأنَّها شعرٌ آخرٌ يكافئُ الشعرَ كما نعرفه أو يساويه.»^(١٩)

وحاولَ البعضُ أن يتجاوزَ إشكاليَّةَ المصطلحِ، ويُعلنَ موقفه من الشعرِ ذاته، ومن هؤلاء صلاح عبد الصبور (١٩٣٠ - ١٩٨١) ؛ الذي قال : « ليسموها قصيدة نثر، أو ليسموها شعراً منشوراً.. أمَّا أنا فلا أحبُّ التسميةَ الأولى، ولكن كثيراً من أصواتِ الشعرِ المنشورِ

تهزني» (٢٠)

أما أدونيس - الذي ارتبط اسمه بأول عرض نظري لما يسمّى بقصيدة النثر^(٢١)، والقائل بأنه « أول من كتب قصيدة النثر، وذلك في عام ١٩٥٨^(٢٢) - فقد أبدى تراجعاً واضحاً عن موقفه التاريخي ؛ حين أعلن - بعد خمس وعشرين سنة كاملة من ممارستها : « إن علينا أن نعيد النظر في ما قلناه، ومارسناه، مما يتصل بما سميناه « قصيدة نثر»^(٢٣).

ولابد أن نشير إلى أن سوزان برنار، نفسها، في دراستها الرائدة عن قصيدة النثر، هي أول من أشار إلى التناقض في تركيبية المصطلح، ورأت فيه جزءاً من إشكالية هذا النوع الشعري حين أوضحت أنه « إذا كان بوسعنا مشاهدة تطور جسم انطلاقاً من خلية أساسية، فإن بوسعنا أن نرى كل المجموع المعقد للقوانين التي تدخل في تركيب هذا النوع الأصيل، موجوداً أساساً، وبصورة افتراضية، في تسميتها قصيدة النثر، إنه اتحاد غريب، بلاشك، يتضمن جمع المتناقضات ؛ (أفليس « المنثور» هو نقيض « الشعري» « في اللغة الدارجة؟)، و قصيدة النثر في الواقع مبنية على اتحاد المتناقضات، ليس في شكلها فحسب، وإنما في جوهرها كذلك : نثر وشعر، حرية وقيد، فوضوية مدمرة وفن منظم.. ومن هنا يبرز تباينها الداخلي، وتتبع تناقضاتها العميقة الخطرة والغيبية، ومن

هنا ينجم توترها الدائم وحيويتها». (٢٤)

إذن فالتناقض الظاهري بين قصيدة ونثر يعكس إشكالياتها الكبرى؛ فإشكالية المصطلح جزء من إشكالية النص الشعري كله، والذين تصوّروا أنهم اكتشفوا جرثومة التناقض التي لا بد أن تؤدي بها، مخطئون، وكان طه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣) - قبل هؤلاء جميعاً - أكثر جرأة وتحرفاً، حين صرح - في جريدة «الجمهورية» في عام ١٩٥٧ - أنه «ليس على شبابنا من الشعراء بأس، فيما أرى، من أن يتحرروا من قيود الوزن والقافية، إذا تنافرت أمرجتهم وطبائعهم، ولا يطلب إليهم في هذه الحرية، إلا أن يكونوا صادقين». (٢٥)

وإذا كانت قصيدة النثر في جميع الآداب تثير أسئلتها النوعية الأساسية إلا أنها في مشهد الأدب العربي هي الأكثر حدة وضراوة، ولم تعرف الآداب الأخرى الفصل بين ما هو (شعري) وما هو (نثري) بهذا الشكل الحاسم، كما هو في الأدب العربي، الذي يحيط به ميراث نظري هائل.

إن مصطلح قصيدة النثر إذا، ليس بعيداً عن هوية هذا النوع الشعري الإشكالي؛ بل إنه مجلئ له؛ فهي «قصيدة» لأنها تبين شعري مقصود شعراً في الأساس - حسبما تشير دالة «قصيدة» - له إجرائاته الخاصة في تحقيق شعريته، وتأسيس «قصيدته» به

في فضاء هذه الشعرية، هي « قصيدة » اكتسبت التعريف بإضافتها إلى « النثر »؛ لأنه الحقل الذي تتشكل في تربته، وتثبت في مكوناته، في شكل منظم، وإذا كان « النثر » يشير معجمياً إلى التفرق والتبعثر، فإن « القصيدة » هنا هي النظام الصاعد في هذا الفضاء المحتشد بالمتائر في غير نظام، ومصطلح « قصيدة النثر » - كما استقر في شعريات اللغات الأخرى - يشير إلى « القصيدة النثرية غير المقطعة، قصيدة الإيقاع المتدفق الموصول، في خطاب يتدفق، فيحتل مساحات البياض، في هيئة كهيئة النثر الموصول، على فضاء الصفحة كأى نثر، مستثمرة طاقات السرد في اصطياذ الشعر في خريطة النثر؛ ليصبح من النثر العادي الكيان الفني المحكم، الذي هو القصيدة كاملة، في هيئة النثر وسيلوته وتدفقه، ولكن الوعي بإنشاء قصيدة في ركام النثر، هو وعي بإنجاز نوع شعري مقصود في الأساس منذ أول مفردة في إبداع هذه القصيدة؛ استجابة لإيقاع التجربة المنظم للتركيب النحوي للنص، ولعمارة النص كله، وهذا ما يشكل منها قصيدة؛ فهي قصيدة تستثمر حيل وإجراءات النثر العادي؛ كالسرد والوصف والاسترسال والتدفق الحر، لأغراض شعرية أكثر تحرراً وبكارة.. إن مصطلح قصيدة النثر يراد به الدلالة على تلك القصيدة التي تكتب كما يكتب النثر العادي، المكوّنة من عناصر النثر التامة، القصيدة الصاعدة في مجال النثر، قصيدة هنا مضافة إلى النثر؛ لأن النثر هو الأصل

والأساس، والقَصيدةُ هي الخُلَاصَةُ الطَّالِعَةُ فِي فِضَائِهِ، وَالثَّمَرَةُ النَّاتِحَةُ فِي حَقْلِهِ، هِيَ (الشَّكْلُ) الطَّالِعُ فِي (اللاشكَلِ)، وَ(النِّظَامُ) الْمُنْبَثِقُ مِنَ (اللانظام)، وَ(الصِّيغَةُ) الصَّاعِدَةُ مِنَ (الانفِرَاطِ)، وَهَذَا مَا يَجْعَلُهَا نَوْعاً (شَعْرِيّاً)، صَاعِداً فِي خَرِيطةِ (النَّثْرِ)؛ الَّتِي هِيَ تَفَرَّقُ وَلَا نِظَامٌ وَتَبْعَثُ وَأَنْفِرَاطٌ»^(٢٦)

غَيْرَ أَنَّ مَا يُعْرِفُ بِقَصِيدَةِ النَّثْرِ لَا يُكْتَبُ كُلُّهُ عَلَى هَيْئَةِ النَّثْرِ الْعَادِيِّ الْمَوْصُولِ عَلَى فِضَاءِ الصَّفْحَةِ؛ فَالْبَعْضُ يُكْتَبُ فِي سَطُورٍ قَصِيرَةٍ مُتَفَاوِتَةِ الطُّولِ، وَهَذَا يُعْرَفُ، اصْطِلَاحاً، بِالشَّعْرِ الحُرِّ، وَهُوَ مُصْطَلَحٌ تَمَّ تَدَاوُلُهُ خَطَأً - لِلدَّلَالَةِ عَلَى شَعْرِ عَرُوضِيٍّ، فِي مَرَحَلَتَيْنِ شَعْرِيَّتَيْنِ، وَفِي كُلِّ مَرَحَلَةٍ اتَّخَذَ دَلَالَةً خَاصَةً؛ ففِي الْمَرَحَلَةِ الْأُولَى أَطْلَقَهُ أَحْمَدُ زَكِي أَبُو شَادِي (١٨٩٢-١٩٥٥) لِلدَّلَالَةِ عَلَى شَعْرِ مَوْزُونٍ، غَيْرَ أَنَّهُ لَا يَلْتَزِمُ بِإِيقَاعَاتِ بَحْرِ مُحَدَّدٍ، وَإِنَّمَا يُنَوِّعُ بَيْنَ الْبُحُورِ، دَاخِلَ أُسْطُرِ النَّصِّ الشَّعْرِيَّةِ، كَانَ هَذَا فِي عَشْرِينِيَّاتِ الْقَرْنِ الْمَاضِي بَدَايَةَ مِنْ عَامِ ١٩٢٧، وَبَعْدَ اثْنَيْنِ وَعِشْرِينَ عَاماً تَمَّ تَدَاوُلُهُ، عَبْرَ نَازِكِ الْمَلَايِكَةِ؛ لِلدَّلَالَةِ عَلَى مَا أَجْمَعَ عَلَيْهِ، فِيمَا بَعْدَ بِشَعْرِ التَّفْعِيلَةِ؛ وَهُوَ الشَّعْرُ الَّذِي يَعْتَمِدُ التَّفْعِيلَةَ أَسَاساً، أَوْ يَعْتَمِدُ تَفْعِيلَاتِ الْبَحْرِ الْوَاحِدِ اعْتِمَاداً حُرّاً؛ بِحَيْثُ لَا يَرْتَبِطُ بِعَدَدٍ مُحَدَّدٍ مِنَ التَّفْعِيلَاتِ.

وَكَانَ أَمِينُ الرَّيْحَانِي (١٨٧٦-١٩٤٠) قَدْ سَبَقَ أَبَا شَادِي

(ورفاقه)، ونازك الملائكة، أيضاً، في استعمال هذا المصطلح في عام ١٩١٠؛ للدلالة على الشعر المنثور، معتمداً على مفهوم وALT وايتمان (١٨١٩-١٨٩٢)، وهذا المفهوم أقرب إلى الدقة الاصطلاحية، غير أن هذا المصطلح: الشعر الحر لم يرج مع الریحاني؛ لأنه اختار له صيغة الشعر المنثور، وأشار إلى أنه يدعى عند الغربيين بـ «الشعر الحر»^(٢٧)، وظل المصطلح العربي البديل: «الشعر المنثور»، ينوب عنه ويترسخ.

وقد ميّز يوسف الخال (١٩١٧-١٩٨٧)، تمييزاً دقيقاً بين قصيدة النثر والشعر الحر - في زده على نازك الملائكة - بقوله: قصيدة النثر «شكل يختلف عن الشعر الحر في آداب العالم، بأنه يستند إلى النثر، ويسمّو به إلى مصاف الشعر، فيما يستند الشعر الحر إلى الشعر التقليدي، ومن هنا التزامه الأشطر شكلاً، مكتسباً من النثر العادي عفويته وبساطته، وحرّيته في الأداء والتعبير، وبعده عن الخطابية والبهلوانية البلاغية والبيانية.»^(٢٨)

وهكذا جاءت قصيدة النثر محاولةً لتحرير الشعر؛ باتخاذ النثر نقطة انطلاق، كما جاء الشعر الحر والبيت القصير، تمثيلاً للمحاولة نفسها، بالابتعاد عن البيت الشعري^(٢٩)، إذن فليس كل شعر النثر قصيدة نثر؛ غير أن الجميع: مؤيداً ومعارضاً، يشاركون في هذه الأزمة، للدرجة التي لو ذكر الشعر الحر، لثار التساؤل:

أيهما..؟، فيما تقدم مصطلح قصيدة النثر، في المشهد الذي يتقاسمه النوعان الشعريان النثريان.

ومن أهم النتائج المترتبة على ترويح مصطلح قصيدة النثر: التأكيد على بطلان ادعاء الفصل بين الأنواع الأدبية؛ فنمة شعري في النثر، ونمة نثري في الشعر، وإبداع « قصيدة » يقتضي الوعي بهذا، واستثمار طاقات الشعر أنى وجدت.

- ٢ -

٢- الإيقاع

لماذا ينزعج البعض من الخروج على الأوزان وتأسيس شعرٍ بمعزل عنها، رغم أن نظام الخليل نفسه لم يستوعب إيقاعات الشعر العربي السابق عليه، ولا المجاور لعمله؟ وتذكر في ذلك نماذج عديدة لامرئ القيس، ولعبيد بن الأبرص والأسود بن يعفر، ولأمية بن أبي الصلت، ولأبي العتاهية، وآخرين، وهي نماذج معلومة، بل إن إحداها وهي لعبيد بن الأبرص اعتبرت من المعلقة العشر، وصدر بها كتاب: جمهرة أشعار العرب للقرشي.

ولم يتوقف الشعرُ على حالٍ ؛ فالتُّرأتُ الذي فيه القاعدةُ فيه الاستثناءُ أيضاً، فكثيراً ما خرَجَ على أطره المُستقرَّةُ، كما أنَّ حركةَ شعرِ التَّفعيةِ قد اقتربت كثيراً من مناطق النثر؛ في استخدام أساليبه وطرائقه التعبيرية وتعامله مع المفردات، ويبدو هذا في شعرِ صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي ومجاهد عبد المنعم مجاهد وكامل أيوب وسواهم، كما أنه من المسلم به أن الوزنَ لم يكن سابقاً على الشعرِ، وكما كان ذلك فينبغي ألا يكون أيضاً، كما أن الوزنَ فرعٌ واحدٌ من شجرة الإيقاع؛ وبالتالي يمكن تحقُّقُ الإيقاعِ بغير الأوزان؛ وذلك باعتماد أدوات إيقاعية تُوجد في المنشور كما تُوجد في الموزون أيضاً، غير أنها في شعرِ النثر تكون هي كلُّ الآليات التي يعمل عليها الشاعرُ؛ لتشكيل فضائه الإيقاعي الخاص، المعادل لتجربته بحركتها المتوالية، هذه الحركة التي لا تتفق بالضرورة مع الوزن الثابت المتكرر، بل يقع شاعرُ الوزنِ في صراعٍ معها لتطويعها - وتطويع تجربته أساساً - لها.

وخطأٌ بين أن نُقصرَ الإيقاعَ على الأوزان؛ بل إنَّ الإيقاعَ لا يقتصرُ على الشعرِ وحده؛ حيثُ تصبو جميعُ الفنون - كما يرى شوبنهاور (١٧٨٨-١٨٦٠) - إلى أن تكون موسيقياً؛ بل إنَّ الفلاسفةَ وسَّعوا مفهومَ الإيقاعِ ليشملَ الوجودَ كله، وأشاروا إلى وجودِ «صلةٍ وثيقةٍ بين الإيقاعِ والنظامِ الذي تسيرُ عليه حركةُ الجسمِ وحركةِ

الطَّبِيعَةَ ؛ فَلِجِسْمِ حَرَكَاتٍ إِيقَاعِيَّةٍ سَرِيعَةٍ ؛ كَالْتَّنَفُّسِ بِمَا فِيهِ مِنْ شَهِيْقٍ وَزَفِيرٍ وَحَرَكَاتٍ بَطِيئَةٍ نَسْبِيًّا ، كَتَعَاقُبِ الْجُوعِ وَالشَّبَعِ ، وَالنَّوْمِ وَالْيَقْظَةِ ، وَفِي الطَّبِيعَةِ إِيقَاعٌ ثَنَائِيٌّ تَتَعَاقَبُ فِيهِ فُصُولُ السَّنَةِ ، وَمِنْ هُنَا قَالَ كَثِيرٌ مِنَ الْبَاحِثِينَ إِنَّ لِلْمُوسِيقَا أَصْلًا عَضُوبًا أَوْ طَبِيعِيًّا ، مَا دَامَتِ الْحَرَكَةُ الطَّبِيعِيَّةُ فِيهَا تَرْدِيدٌ لِحَرَكَاتٍ مُنَاطِرَةٍ لَهَا دَاخِلَ الْجِسْمِ الْإِنْسَانِيِّ أَوْ فِي الطَّبِيعَةِ الْخَارِجِيَّةِ ، مِمَّا أَدَّى إِلَى تَكْوِينِ مَا يُسَمَّى بِالْحَاسَةِ الْإِيقَاعِيَّةِ لَدَى الْإِنْسَانِ»^(١)

أَمَّا الْإِيقَاعُ ، فِي الشُّعْرِ ، تَحْدِيدًا ، فَهُوَ ، كَمَا يَذْكُرُ عَزُّ الدِّينِ إِسْمَاعِيلَ (١٩٢٩-٢٠٠٧) : « حَرَكَةُ الْأَصْوَاتِ الدَّاخِلِيَّةِ ، الَّتِي لَا تَعْتَمِدُ عَلَى تَقْطِيعَاتِ الْبَحْرِ وَالتَّفَاعِيلِ ، وَهُوَ غَيْرُ الْوِزْنِ ، وَهُوَ التَّلْوِينُ الصَّوْتِيُّ الصَّادِرُ عَنِ الْأَلْفَاظِ الْمُسْتَعْمَلَةِ ذَاتَهَا ، فَهُوَ يَصْدُرُ عَنِ الْمَوْضُوعِ ، فِي حِينٍ يُفَرِّضُ الْوِزْنَ عَلَى الْمَوْضُوعِ ، هَذَا مِنَ الدَّاخِلِ وَهَذَا مِنَ الْخَارِجِ»^(٢)

وَالْإِيقَاعُ ، كَمَا يَرَى نُعْمَانُ الْقَاضِي « عَزْفٌ شَخْصِيٌّ ، أَيُّ أَنَّهُ مِنْ قَبِيلِ الْإِبْدَاعِ ، وَبَقْدَرٍ مَا يَكُونُ لِلشَّاعِرِ إِيقَاعُهُ الْخَاصُّ ، وَصَوْتُهُ الْفَرْدِيُّ ، يَكُونُ إِبْدَاعُهُ وَابْتِكَارُهُ وَأَصَالَتُهُ»^(٣)

وَهُوَ ، كَمَا يَرَى وَالتُّ وَابْتِمَانُ ، يُشْبِهُ « أَمْوَاجَ الْبَحْرِ فِي سُرْعَتِهَا وَأَنْسِيَابِهَا ، وَإِيقَاعِهَا الْمُتَرَكَمِ ، وَحَرَكَتَهُ أَكْثَرُ حُرِيَّةً وَمُرُونَةً مِنْ إِيقَاعِ الْوِزْنِ ، وَهُوَ أَقْرَبُ إِلَى الْحَرَكَاتِ الْحُرَّةِ فِي الطَّبِيعَةِ»^(٤)

هَذَا هُوَ الْإِيقَاعُ الَّذِي تَتَبَّنَاهُ قَصِيدَةُ النَّثْرِ، وَدَائِمًا مَا يَتَسَاءَلُ
 الْمُعَارِضُونَ عَنْ كُنْهِ هَذَا (الِإِيقَاعِ) وَعَنْ قَانُونِهِ الضَّابِطِ، وَهُمْ بِهِذَا
 يُرِيدُونَ « قَالِبًا جَدِيدًا يَحُلُّ مَحَلَّ قَالِبِ قَدِيمٍ »^(٥)، غَيْرَ أَنَّ شُعْرَاءَ
 قَصِيدَةِ النَّثْرِ يَرُدُّونَ - عَلَى لِسَانِ أُسَيِّ الْحَاجِ (١٩٣٧ -) -
 قَائِلِينَ: « لَا نَهْرَبُ مِنَ الْقَوَالِبِ الْجَاهِزَةِ لِنَجْهَزَ قَوَالِبَ أُخْرَى، وَلَا
 نَنْفِي التَّصْنِيفَ الْجَامِدَ لِنَقَعَ بَدْوَرِنَا فِيهِ.. لَا نُرِيدُ، وَلَا يُمَكِّنُ أَنْ
 نُقَيِّدَ قَصِيدَةَ النَّثْرِ بِتَحْدِيدَاتٍ مُحْنَطَةٍ.. لَقَدْ خَذَلْتُ]: قَصِيدَةُ
 النَّثْرِ[كُلَّ مَا لَا يَعْينِي الشَّاعِرُ، وَاسْتَغْنَتْ عَنِ الْمَظَاهِرِ وَالْإِنْهَمَاكَاتِ
 الثَّنَائِيَةِ وَالسُّطْحِيَّةِ وَالْمُضِيئَةِ لِقُوَّةِ الْقَصِيدَةِ. رَفَضْتُ مَا يُحَوِّلُ
 الشَّاعِرَ عَنِ شِعْرِهِ؛ لِنَضَعَ الشَّاعِرَ أَمَامَ تَجْرِبَتِهِ، مَسْئُولًا وَحْدَهُ، كُلَّ
 الْمَسْئُولِيَّةِ، عَنْ عَطَائِهِ.»^(٦)

إِنَّ الْإِيقَاعَ فِي قَصِيدَةِ النَّثْرِ، لَا يَتَوَقَّفُ عِنْدَ حَدٍّ، مَا دَامَ يَتَوَاشَجُ
 مَعَ حَرَكَةِ التَّجْرِبَةِ الشُّعْرِيَّةِ الْبَاطِنِيَّةِ الْمُتَحَوِّلَةِ، وَتَشْبَهُهُ سُوْزَانُ بَرْنَارِ
 هَذَا الْإِيقَاعِ، بِطَاقَةِ الْكَهْرَبَاءِ، تَسْرِي؛ فَنَرَى أَثْرَهَا نُورًا بَازِغًا، حَيْثُ
 : « يَسْرِي بِهَا التِّيَّارُ الشُّعْرِيُّ الْخَفِيُّ، عَبْرَ جَمَلٍ تَخْلُو - عَلَى مَا يَبْدُو
 - مِنَ الْوِزْنِ، كَمَا يَسْرِي تِيَّارُ كَهْرَبَائِي، غَيْرَ مَرْتِي، عَبْرَ سِلْكٍ غَلِيظٍ
 ؛ لِيُعْرِقَنَا بِالنُّورِ فَجَاءَ.»^(٧)

كَمَا تَسْتَمْتِرُ قَصِيدَةُ النَّثْرِ أَنْوَاعَ « التَّوَاوِي وَالتَّتَكَرُّرِ وَالتَّنْبِيرِ
 وَالصَّوْتِ وَحُرُوفِ الْمَدِّ وَتَزَاوُجِ الْحُرُوفِ وَغَيْرِهَا.. الخ، كَمَا أَنَّ

إيقاعُ الجملة، وعلائقُ الأصواتِ والمعاني والصُّورِ، وطاقتُ الكلامِ الإيحائية، والذبولُ التي تجرُّها الإيحاءاتُ ورآءَها، من الأصداءِ المتكونةِ المتعددة، هذه كلها موسيقا، وهي موسيقا مستقلة عن موسيقا الشكلِ المنظوم، قد تُوجدُ به، وقد تُوجدُ بدونه»^(٨)

ويرى كمال أبو ديب أن قصيدة النثر لا إيقاع لها سوى الإيقاع النابع من النبر والتركيب الصوتي للغة النص والأبعاد الدلالية للنظم؛ أي من المكونات ذاتها التي تمنح النثر بكل أشكاله وتشكيلاته إيقاعاً ما، ولا تولد وحدها إيقاعاً شعرياً بالتحديد العربي للإيقاع؛ الذي يقوم على التكرار المنتظم لمكونات معينة، وفي تشكيلات وزنية محددة، «قصيدة النثر» بهذا المعنى لا وزن لها، لكن لكل نص منها إيقاعاً»^(٩)

إن الوعي بهذا الإيقاع الباطني المراوغ «يحتاج إلى تدريب ومراس؛ حتى تألفه أذاننا، ونهتدي إلى ما فيه من موسيقية خفيفة، ونظام سمح، ومُعظم الجهد في هذا المراس والتدريب، سينكون من محاولة تحرير أذاننا، من استبعاد النظام الكمي؛ ذي القوانين الضيقة»^(١٠)

فهو إيقاع شديد المراوغة، وليس من السهل تحديده وتقنيته، لأن لكل نص حقيقي إيقاعه الخاص، كما أن الإيقاع لا يقتصر على العناصر الصوتية أو التركيبية أو الدلالية في النص، وإنما يتخطاها

إلى إيقاع الشكل البصري؛ فالعين تستقبل النص بتجسّداته باعتبارِه بناءً متكاملًا خاصًا، يقول مالارميّه (١٨٤٢-١٨٩٨) :
 « إنَّ عينَ القارئِ ينبغي أنْ تشمَلَ القصيدةَ بنظرةٍ كليّةٍ، تتناولُها أفقيًّا وعموديًّا في آنٍ معًا، إذْ ليستَ القصيدةُ حينئذٍ سلسلَةً منَ الكلماتِ المتتابعَةِ تتأبَعُ زمنيًّا ؛ بل هي أشبهُ باللوحَةِ، ذاتُ البعدِ المكانيِّ الواحدِ..» (١١)

والإيقاعُ البصريُّ هو أكثرُ المظاهرِ الإبداعيةِ أهميةً في النصِّ الشعريِّ الكتابيِّ، بالإضافةِ إلى إمكانيّاتٍ غيرِ محدّدة، يُحقّقها التّوازي بأنواعه في بقاعِ النصِّ المختلفةِ؛ كتوازي التّرادفِ وتوازي التّضادِّ وتوازي التّركيبِ وتوازي التّكاملِ وتوازي الخطوةِ وتوازي الدّلالة، بالإضافة، أيضًا، إلى النّبر، وهذه التّقنيّاتُ الإيقاعيّةُ تتمتعُ بقدر كبيرٍ منَ الحرّيّةِ والطّواعيّةِ؛ فتجعلُ الشاعرَ يختارُ منها ما يشاءُ، كيفما شاء، في تشكّلِ البنيةِ الإيقاعيّةِ للنصِّ الشعريِّ.

وينبهُ حازمُ القرطاجنيُّ (-٦٦٤هـ) إلى أن الإيقاعَ لا يُمكنُ تحديدهُ كالوزنِ حينَ قالَ : « الأوزانُ العروضيّةُ لا تعدو أنْ تكونَ قوالبَ مُفرّغَةً، ومُنسّقةً تَسيقًا تجرّيدًا صرفًا.. أمّا الإيقاعُ الدّاخليُّ للكلماتِ.. أيّ إيقاعِ الحركاتِ والسّكناتِ، بما فيها منَ قوّةٍ أو لِينٍ، ومنَ طوّلٍ أو قصرٍ، ومنَ همسٍ أو جهرٍ، فشيءٌ قلّمًا يدخلُ في التّقريرِ، وهو على كلِّ حالٍ، لا ضابطُ له، ولا قاعِدةٌ تحكّمه.» (١٢)

ويقرر كمال أبو ديب أن « كل المحاولات التي تزعم أن لقصيدة النثر إيقاعها الخاص المكافئ للوزن تشبث بأذيال الشعرية القديمة، وتحاول إكساب الشعرية لـ « قصيدة النثر » بموضعها داخل التراث الشعري، وتأصيلها فيه، لكن الحقيقة البسيطة هي أن قصيدة النثر لا أصول لها في الإيقاع التقليدي. »^(١٣)

هذا الفرق الجوهرى بين طبيعة الإيقاع، في قصيدة النثر، وطبيعة الإيقاع العروضي - في رأي محمد عبد المطلب (١٩٣٧ -) - هو فرق بين بنية إيقاعية كلية، وبنية إيقاعية جزئية؛ فقد لاحظ على قصيدة النثر إهمالها لبنيات الإيقاع الجزئية، وعنايتها البالغة للبنية الكلية لهذا الإيقاع، وهي - في ذلك - تتوافق مع الإيقاع الكلي للعالم الذي تغيب إيقاعاته إذا ركزنا المتابعة على مفرداته الجزئية، فنحن عندما نتأمل لوحة طبيعية أو تشكيلية على نحو جزئي، فسوف نقتد فيها التناسق؛ بل ربما تجلت أمامنا نموذجا للتناظر؛ حيث لا نجد تناسقا بين (منزل) بجواره (كائن بشري أو حيواني) ثم بينهما (شجرة) متشعبة الفروع والأغصان، لكن تجميع هذه التكوينات على نحو مخصوص من التقارب والتباعد والصغر والضخامة، هو الذي يحقق لها الاتساق والانتظام، وأظن أن إيقاع قصيدة النثر شئ قريب من هذا النمط التكويني؛ لأنه يعطي إيقاعيته الصوتية والدلالية كليا لا جزئيا. »^(١٤)

ينبغي أيضاً أن نلاحظ أن المجاز المهيمن على نص قصيدة النثر هو - أيضاً - مجاز (كلي) لا (جزئي)، مجاز (المشهد) لا مجاز (الجملة).

قصيدة النثر، إذا، لا قاعدة لإيقاعها، وهي تؤسس هذا الإيقاع كل مرة في تشكيل جديد، يعتمد على قيم إيقاعية وعناصر، تشكل منها في كل مرة شكلاً إيقاعياً مناسباً للتجربة، ونابعاً من إيقاعها، وإيقاع التجربة (الدخلي) لا يقف عند حد؛ فهو متدفق، ومتجدد، ومتحول، بينما إيقاع (الوزن) ثابت متكرر، منتظم ألي.

وللإيقاع في قصيدة النثر مجال متنوعة ومتفاوتة الدرجات؛ فمنها ما يكون خافتاً، ومنها ما يكون حاداً، منها ما يتدفق رخياً، ومنها ما يكون جهير النبر، ومنها ما يتدفق كماء جدول، ومنها ما يتصاحب كأمواج خضم هادر، ومنها ما يكون على شكل سطور متراوحة الطول، منبورة، تتصاعد درجة الإيقاع - هنا - من توالي إيقاع السطور وتكاملها لتشكيل حركة الإيقاع الكلي للنص. منها ما يكون هادئاً، رخياً خافتاً، كما يبدو كثيراً عند عباس بيضون، وسركون بولص، وبخاصة حين ينزع النص إلى التحقق المشهدي، أو الوصف، ويتوارى خطاب الذات؛ أي حينما تعتمد الذات الشاعرة إلى رصد حركة الخارج بحيادية.

نقرأ لسركون بولص (١٩٤٤-٢٠٠٧) :

« لَمْ يَكُنْ يَدْخُنْ لَكِنَّ أَنْفَاسَهُ كَانَتْ مِنَ الثَّقَلِ أَحْيَانًا بِحَيْثُ كَانَ
 يبدو لي أَنَّ نَوْعًا مِنَ الدُّخَانِ يَرْتَفِعُ بِبُطْءٍ مِنْ بَيْنِ أَسْنَانِهِ، كَانَ يَدْخُنُ
 سِجَارَةً لَا تَنْتَهِي فِي الدَّاخِلِ. لَمْ يَكُنْ يَسْمَعُ أَيَّ شَيْءٍ أَقُولُهُ وَأَغَاظَنِي
 ذَلِكَ قَلِيلًا، وَعَرَفْتُ أَنَّ الرَّجُلَ مِنَ الْعِنَادِ وَالْجُنُونِ بِحَيْثُ لَا يُرِيدُ
 أَنْ يُفْهَمَ أَحَدًا أَوْ يَسْمَعَ أَحَدًا. لَا يُرِيدُ إِلَّا أَنْ يَجْعَلَ شَخْصًا آخَرَ
 لَا يَهْمُهُ مَنْ كَانَ، يُصْغِي إِلَيْهِ وَهُوَ يَتَحَدَّثُ عَنِ الطُّوفَانِ، فِي غُرْفَتِهِ
 الضَّيْقَةِ ؛ الَّتِي تَهْزُهَا أَصْوَاتُ الْمَطْرِ فِي الْخَارِجِ. كُنْتُ أَعْرِفُ هَذَا
 النَّوْعَ مِنَ الْمُتَعَصِّبِينَ جَيِّدًا، سَوَى أَنَّ الرَّجُلَ الْجَالِسَ أَمَامِي لَمْ يَكُنْ
 لَهُ أَيُّ طُمُوحٍ حَقِيقِيٍّ، فِي تِلْكَ اللَّحْظَةِ، سَوَى إِقْتِنَاعِي بِأَنَّ الطُّوفَانَ
 حَقِيقَةٌ صَارِمَةٌ وَضُرُورِيَّةٌ، وَكَأَنَّي بِتَصَدِيقِهِ، سَأَثَبْتُ ذَلِكَ الْوَهْمَ
 حَقِيقَةً إِلَى الْأَبَدِ ؛ لِأَنَّهُ لَنْ يَكُونَ وَحْدَهُ، وَهَذَا هُوَ الْفَرْقُ. » (١٥)

ونقرأ لعباس بيضون (١٩٤٧-) :

« الْمَرْأَةُ تَحْمِلُ الْحُسُونَ. حِينَ تَمُرُّ قَرَبَ الْجُنْدِيِّ تَغْطِيهِ. الطِّفْلُ
 يَلْعَبُ بِقِطْعَةِ نَقْدٍ. حِينَ يَمُرُّ قَرَبَ الْجُنْدِيِّ يَرْمِيهَا. الْجُنْدِيُّ لَا يَنْتَبِهُ.
 حِينَ يَبْتَغِدَانِ. تَنْظُرُ الْمَرْأَةُ إِلَى الْحُسُونَ، وَيَلْتَفِتُ الطِّفْلُ إِلَى الْقِطْعَةِ
 الَّتِي خَلْفَهَا. شَيَاطِينُ كَثِيرَةٌ تَحَرَّكَتْ فِي الْهَآوِيَةِ، لَكِنَّ الرُّقْصَةَ
 لَمْ يَشْعُرْ بِهَا أَحَدٌ. مَعَ ذَلِكَ بَضْعُ دَقَائِقَ مِنَ التَّأْخِيرِ عَنِ الْمَوْعِدِ
 الْجَهَنَّمِيِّ. » (١٦)

ويزدادُ الإيقاعُ وضوحًا، وبروزًا، كلما اتحدت بحركة الذاتِ
الشاعرة وتموجاتها، كما نجد عند بسام حجار (١٩٥٥-٢٠٠٩)،
في هذا المقطع :

« يَجْعَلُنِي مُطْمَئِنًّا أَنْ يَدِيكَ تَقْتَرِبَانِ، وَأَنْ لَسْتَهُمَا تَسْتَيْقِظُ الْآنَ
فِي جِسْمِي الَّذِي كُنْتُ أَحْسَبُ أَنَّهُ مَيِّتٌ، أَوْ أَنَّهُ اسْتَلْقَى لِشَهْوَرٍ فِي نَوْمٍ
مُجَرَّدٍ. يَمُرُّ بِهِ كُلُّ شَيْءٍ دُونَ أَنْ يَفَادِرَ حَيَادٍ. جِسْمٌ أَصَمٌّ. جِسْمٌ
أَبْكُمُ. ثُمَّ أَتَتْ يَدَاكَ. رَسَمْتَ شَكْلًا مِنْ طِينَةِ الْفَجْرِ. كُنْتُ بَعْضًا مِنْ
رِقَّتِهَا. مِنَ الْهِنَانِ الَّذِي يَضَعُنَا وَيَجْعَلُنَا قَابِلِينَ لِأَنْ نَنْكَسِرَ إِذْ نَقْفَدُهُ.
إِذْ نَحْيَا فِي غَيْبَتِهِ الطَّوِيلَةِ. الْآنَ أَعْرِفُ إِلَى أَيْنَ أَذْهَبُ، حِينَ تَضَعُنِي
الْحَافِلَةَ عَلَى رَصِيفِ الْأَزْدَحَامِ، أَوْ حِينَ تَأْخُذُنِي الْغُرْفَةَ إِلَى الْأَفْكَارِ
السَّوْدَاءِ. أَعْرِفُ مَا الَّذِي أَفْعَلُهُ حِينَ أَحْسَبُ أَنَّ الْوَقْتَ لَا يَنْقُضِي،
أَنَامُ وَتَأْتِي يَدَاكَ فِي الْحَلْمِ أَوْ يَأْتِي الْحَلْمُ فِي يَدَيْكَ. لِأَنِّي أَحْسَبُ فِي
نَوْمِي أَنَّ يَدَيْكَ تَحْلُمَانِ بَارْتِبَاكَ مَنْ يَجْعَلُ الطَّمَأْنِينَةَ لَمْسًا، مَنْ يَجْعَلُ
اللمسَ يَقْظَةً الْغِيَابِ. » (١٧)

ويزدادُ الإيقاعُ بروزًا، وجَهارةً كلما شرعت الذاتُ الشاعرةُ في
غنائياتِها، واستبطانِ عوالمِها، والامتثالِ لفوراتِ الدماءِ المدممةِ،
والتعبيرِ عن الجيشانِ المتدافعِ فيها، ومن ذلك نقرأ لمحمد الماغوط
(١٩٣٢-٢٠٠٦) :

« سَمِّتْكِ أَيُّهَا الشُّعْرُ، أَيُّهَا الْجَيْفَةُ الْخَالِدَةُ »

لِبْنَانٍ يُحْتَرِقُ

يَثْبُ كَفَرَسٍ جَرِيحَةٍ، عِنْدَ مَدْخَلِ الصَّحْرَاءِ

وَأَنَا أَبْحَثُ عَنْ فَتَاةٍ سَمِيئَةٍ

أَحْتَكُ بِهَا فِي الْحَافَةِ

عَنْ رَجُلٍ عَرَبِيٍّ الْمَلَامِحِ، أَصْرَعُهُ فِي مَكَانٍ مَا.

بِلَادِي تَنْهَارُ

تَرْتَجِفُ عَارِيَةً كَأَنْتَى الشُّبْلِ

وَأَنَا أَبْحَثُ عَنْ رُكْنٍ مُنْعَزِلٍ

وَقَرَوِيَّةٍ يَأْسَةِ، أَعْرُرُ بِهَا» (١٨)

إِنَّ حِدَّةَ الْإِيْقَاعِ هُنَا تَعَكْسُ حِدَّةَ إِيْقَاعِ التَّجْرِبَةِ الْإِنْسَانِيَّةِ، وَإِذَا
كَانَ الْإِيْقَاعُ هُنَا لَا يُدَوِّي فِي آذَانِنَا فَإِنَّهُ بِكُلِّ تَأْكِيدٍ يُدَوِّي فِي قُلُوبِنَا (١٩)،
وَيَبَيِّنُ هَذَا أَيْضًا فِي الْمُجْتَزَأِ التَّالِي، لِمُحَمَّدِ آدَمِ (١٩٥٤ -) :

« سَأَنْتَصِبُ مِثْلَ قَارَةٍ فِي وَجْهِ الرِّيحِ

وَأَخْذُ كُلِّ سَفِينَةٍ غَضْبًا، وَأَكُونُ كَالْقَرَاصِنَةِ،

فَأَيُّ مَنَافِذِ الْهَرَبِ ؟

سَأَسْرِقُ زَوَارِقَكَ،

وَأَحْطَمُ الْمَجَادِيفَ،
وَأُلْقِي بِالْبَحَّارَةِ وَأَسْمَاكِ الْقِرْشِ وَالْحَيْتَانِ إِلَى الْأَعْمَاقِ،
وَأَنْتَصِبُ - فِي وَجْهِكَ - شَاهِرًا سَيْفِي، وَهُوَ مُطْرَزٌ بِدِمَاكِ
الْأَبْيَضِ الْأَبْيَضِ الْأَحْمَرِ الْأَحْمَرِ الْأَزْرَقِ الْأَزْرَقِ الْأَسْوَدِ الْأَسْوَدِ،
وَأُلْقِي عَلَيْكَ بِالْفَيْتِيَانِ وَالْحِجَارَةِ،
سَأَجْعَلُ عَلَيْكَ اللَّيْلَ سَرْمَدًا، وَالنَّهَارَ أَبَدًا،
سَأَتِيكَ بِاتَّبَاعِي مِنَ الْغُرَفَى،
وَبِاتَّبَاعِكَ مِنَ الْعَبِيدِ وَالْجَوْعَى إِلَى أَنْ يَحْجِبُوكَ عِنْدَهُمْ،
أه،
سَيَعْتَصِرُونَكَ كَالْحَلِيبِ،
وَيَسْكُرُونَ بِكَ كَأَجُودِ الْخَمْرِ، يَا عَصِيرَ التُّفَاحِ وَالْأَعْنَابِ،
وَيَا شَجَرَ الْأَقَاحِ،
يَا شَرَابَ الْأَلِهَةِ وَالنَّبِيِّينَ،
أَعْطِنِي أَيُّهَا الْجَسَدُ كَلَامًا آخَرَ؛ حَتَّى أَقْدِرَ عَلَى الْكَلَامِ،
وَأَسْتَسَلِمَ لِمَقَاوِدِ الْحُرُوفِ،
وَمَقَابِضِ الْأَفَاطِ،
أَعْطِنِي أَيُّهَا الْجَسَدُ لُغَةً أُخْرَى،
حَتَّى أَرَى اللُّغَةَ جَهْرَةً، لَا مِنْ وَرَاءِ حِجَابٍ

فَتَفْتَحُ الْمَغَالِيقُ لِي» (٢٠)

وَمِنَ الْوَاضِحِ أَنَّ النَّمُودَجِينَ الْأَخِيرِينَ لَا يَعْتَمِدَانِ عَلَى النَّبْرِ
فقط لإنتاج الإيقاع ؛ وإنما يستغلان طاقات التوازي : التركيبي
والصريِّ والدلاليِّ والعلاقات الصوتية التي تربط السطور ببعضها
البعض، مما يساعد في إبراز الإيقاع الكلي للنص.

وَجَلِيٌّ أَيْضًا أَنَّ الشَّاعِرَ كَمَا اقْتَرَبَ شَيْئًا فَشَيْئًا مِنْ أَعْمَاقِهِ
الْحَقِيقِيَّةِ، وَاسْتَجَابَ لِعَوَالِمِهَا، وَاسْتَبْطَنَهَا، اقْتَرَبَ أَكْثَرَ مِنْ طَبِيعَةِ
التَّجَرِبَةِ الْحَقِيقِيَّةِ، وَتَوَحَّدَ مَعَ صَوْتِ الدَّاخلِ الْخَاصِّ، وَأَتَى إِيقَاعَهُ
- مِنْ أَغْوَارِ اللّاوَعِي - أَكْثَرَ حَمِيمِيَّةً وَدِرَامِيَّةً وَهَارْمُونِي.

٣- قَصِيدَةٌ أُخْرَى..

قَصِيدَةٌ مِنْ خَارِجِ الرَّحْمِ

...تَجَرِبَةٌ مَجَلَّةٌ (شِعْر) اللَّبْنَانِيَّةُ، نَمُودَجًا ...

كَيْفَ يَخْرُجُ الشُّعْرُ مِنْ فِضَاءِ النَّثْرِ؟، وَكَيْفَ تَتَشَكَّلُ شِعْرِيَّتُهُ فِي
حَقْلِ النَّثْرِ؟، وَمَا وَسَائِلُ تَحْقِيقِ الشُّعْرِيَّةِ هُنَا؟. رُبَّمَا كَانَ الْأَنْسَبُ

أَنْ نَتَلَمَّسَ الإِجَابَاتِ بِاسْتِكْشَافِ مَعَالِمِ التَّجَارِبِ الرَّائِدَةِ لِقَصِيدَةِ
النَّثْرِ، ضَمَّنَ تَجْمَعُ مَجَلَّةٍ: (شِعْر) اللُّبْنَانِيَّةُ ؛ هَذَا التَّجْمَعُ الَّذِي
تَفَجَّرَتْ فِي فُضَائِهِ قَصِيدَةُ قَصِيدَةِ النَّثْرِ ؛ فَتَمَهَّدَتْهَا شَكْلًا شِعْرِيًّا
بَدِيًّا، مِنْذُ مَطَّلَعِ السُّتَيْنِيَّاتِ، وَشَكَّلَتْ سَجَالَاتَهُ الأَسْئَلَةَ الأَسَاسِيَّةَ
الَّتِي لَا تَزَالُ تُسَيِّطِرُ عَلَى مَلَامِحِ وَإِشْكَالِيَّاتِ قَصِيدَةِ النَّثْرِ، رَغْمَ أَنَّ
قَصِيدَةَ النَّثْرِ لَمْ تَكُنْ المَشْرُوعَ الأَسَاسِيَّ الأَوْحَدَ لِمَجَلَّةِ (شِعْر)، حِينَ
صَدَرَ عَدْدُهَا الأَوَّلُ فِي كَانُونِ ثَانٍ (يُنَايِر) مِنَ العَامِ ١٩٥٧، كَمَا أَنَّ
تَجْرِبَةَ مَجَلَّةِ: (شِعْر)، أَيْضًا، لَمْ تَكُنْ بِمَعزِلٍ عَنِ الحَرَكَاتِ المُشَابِهَةِ،
السَّابِقَةِ، وَمَا كَانَ شُعْرَاؤُهَا بِمَعزِلٍ عَنِ تجَارِبِ الشُّعْرَاءِ المُنْتَوِرِ مِنْذُ
بَدَايَاتِ القَرْنِ المَاضِي ؛ فَتَوْفِيقُ صَايغِ (١٩٢٣ - ١٩٧١) الَّذِي
بَدَأَ قَبْلَ بَزُوعِ المَجَلَّةِ بِعَشْرِ سَنَوَاتٍ كَامِلَةٍ (١٩٤٧)، لَمْ يَكُنْ بِعِيدًا
عَمَّا كَانَ يَنْشُرُهُ أَلْبِيرُ أَدِيبِ (١٩٠٨ - ١٩٨٥)، وَالأَبِيرُ، ذَاتَهُ، - لَهُ
قَصِيدَةُ نَثْرِيَّةٌ فِي العَدَدِ الأَوَّلِ مِنْ: (شِعْر) - كَانَ حَلْقَةً فِي سِلْسَلَةِ
الشُّعْرِ المُنْتَوِرِ، وَوُجُودُهُ ضَمَّنَ شُعْرَاءَ العَدَدِ الأَوَّلِ مِنْ: (شِعْر)، يَشِي
بِهَذِهِ الدَّلَالَةَ، وَمِثْلُهُ إِبْرَاهِيمُ شُكْرُ اللهُ (١٩٢١ - ١٩٩٥) ؛ الَّذِي لَمْ
يَكُنْ بِمَنَآئٍ عَنِ تجَارِبِ شُعْرَاءِ السُّرِّيَالِيَّةِ المِصْرِيِّينَ ؛ الَّتِي بَدَأَتْ
فِي الظُّهُورِ مَعَ بَزُوعِ الأَرْبَعِينِيَّاتِ مِنَ القَرْنِ المَاضِي، وَتَوَاشَجَتْ مَعَ
حَرَكَةِ السُّرِّيَالِيَّةِ الفَرَنْسِيَّةِ، لِلدَّرَجَةِ الَّتِي كَانَ أَحَدُ أَبرَزِ شُعْرَائِهَا :
جورج حنين : (١٩١٤ - ١٩٧٣) يَكْتُبُ بِالفَرَنْسِيَّةِ وَالعَرَبِيَّةِ مَعًا، غَيْرَ
أَنَّ مَجَلَّةِ: (شِعْر) جَسَدَتْ الانْفِجَارَ الحَدَاثِيَّ المُشْكَلَ لِهَذِهِ الظَّاهِرَةِ

الشُّعْرِيَّة، فِي شَكْلِهَا الْأَخِيرِ، الْفَاعِلِ حَتَّى اللَّحْظَةِ.

وَهَكَذَا جَاءَتْ مَجَلَّةٌ: (شِعْر) لَتُمَثِّلَ الْمَرْحَلَةَ الثَّلَاثَةَ، عَلَى هَذِهِ الطَّرِيقِ، وَفِيهَا انْبَثَقَ الْمُصْطَلَحُ الْجَدِيدُ، الَّذِي - رَغْمَ الْأَنْقِسَامِ حَوْلَهُ - أَصْبَحَ يَتَمَتَّعُ بِاسْتِقْرَارٍ وَاضِحٍ، وَمَعَهُ شَرْعُ الْمَفْهُومِ النَّظْرِيِّ، لِهَذَا النَّوعِ الشُّعْرِيِّ فِي التَّشَكُّلِ؛ لِتَحْدِيدِ مَعَالِمِ الْمَشْهَدِ الْجَدِيدِ، وَقَدْ جَاءَتْ مَرْحَلَةُ التَّسْعِينِيَّاتِ؛ بِتَحْوُّلَاتِهَا الْعَمِيقَةِ، لِتَدْفَعُ هَذَا الْمَشْهَدَ إِلَى صَدَارَةِ الْأَفُقِ الشُّعْرِيِّ، بِأَعْدَادٍ كَاسِحَةٍ، مِنْ مُخْتَلَفِ الْأَجْيَالِ، فِي مَسَاحَاتٍ مُتَعَدِّدَةٍ مِنَ الْخَرِيطَةِ الشُّعْرِيَّةِ الْعَرَبِيَّةِ، فِي الْوَقْتِ نَفْسِهِ، وَلَا يَزَالُ لِمَوْقِفِ (شِعْر) حُضُورُهُ - بِرَغْمِ رَحِيلِ الْبَعْضِ، وَتَحَوُّلِ غَيْرِهِمْ، وَتَوْقُفِ آخَرِينَ - الْمَتَمَثِّلِ فِي اسْتِمْرَارِ أَحَدِ رُمُوزِهَا الْكِبَارِ: أَدُونِيْسِ (١٩٣٠ -) فِي السَّجَالِ.

وَلَا يَكَادُ أَحَدُ الدَّارِسِينَ، الْآنَ، يَتَعَرَّضُ لِقَصِيدَةِ النَّثْرِ، دُونَ أَنْ يَمُرَّ بِمَقَالَةِ أَدُونِيْسِ، الرَّائِدَةِ، عَنْهَا، وَيَبَيِّنُ أَنْسِي الْحَاجِ (١٩٣٧ -) فِي مُقَدِّمَةِ دِيْوَانِهِ الْأَوَّلِ: لَنْ، عَنْهَا، وَهُوَ مَا يَشِي بِأَنَّ هَذِهِ الْمَرْحَلَةَ، (الثَّلَاثَةَ)، قَدْ اسْتَقْصَتْ الْأَسْئَلَةَ الْأَسَاسِيَّةَ الْمُتَعَلِّقَةَ بِهَذَا النَّوعِ الشُّعْرِيِّ، مُسْتَلْهِمَةً، فِي هَذَا، التَّجْرِبَةَ الْفَرَنْسِيَّةَ وَالتَّجْرِبَةَ الْإِنْجِلِيزِيَّةَ فِي هَذَا الشُّعْرِ، غَيْرَ أَنَّهُ يَنْبَغِي « أَلَّا نَنْظُرَ إِلَى هَذِهِ الْجَمَاعَةِ كَمَا لَوْ كَانَتْ شَدِيدَةَ الْإِلْتِحَامِ، تَامَّةَ التَّجَانُسِ؛ فَقَدْ تَوَزَّعَ شُعْرَاءُ مَجَلَّةِ شِعْر - بِحُكْمِ عَوَامِلِ تَرْبُوبِيَّةٍ وَدِرَاسِيَّةٍ وَدِينِيَّةٍ وَغَيْرِهَا - بَيْنَ الثَّقَافَتَيْنِ:

الفرنسية والأجلوسكسونية؛ فكان من أبرز ممثلي الثقافة الأولى : أدونيس، أنسي الحاج، شوقي أبو شقرا، عصام محفوظ، خالدة سعيد، كمال خيربك، وكان من أبرز ممثلي الثقافة الأخرى : يوسف الخال، وجبرا إبراهيم جبرا، وتوفيق صايغ، وإبراهيم شكر الله وغيرهم، وكان أغلب من ساندوا المجلة وسأهموا في نشاطها موزعين على هذين الفئتين الثقافييتين، باستثناء فؤاد رفقه ؛ الذي كان ذا ثقافة ألمانية. وقد نتج عن انتماء أعضاء الحركة إلى هذين الفئتين الثقافييتين، بعض الصراع حول الشكل الذي يمكن أن تبنى عليه القصيدة الحديثة : الشكل الإنجليزي المعروف بالشعر الحر Free Verse أم الشكل الفرنسي المعروف بقصيدة النثر Poeme en Prose ، ولاح في بداية أمر المجلة أن الكفة راجحة لصالح ذوي الثقافة الأجلوسكسونية والشعر الحر ؛ إذ كانت تجربتهم قد بلغت بعض النضج من خلال إبداع شعري امتد على مدار عقد من السنين، أما ذوو الثقافة الفرنسية فلم يكن لهم - في بداية أمرهم - موقف واضح مُعلن، سوى بعض التعليقات العابرة التي تتخلل نصوصهم النقدية الأولى ؛ نصوص أنسي الحاج أو خالدة سعيد، حتى انتبهوا - آخر ١٩٥٧ - إلى بعض النماذج الشعرية التي كان ينشرها محمد الماغوط.. وهي نماذج.. تؤيد ما كانوا يتأدون به، من وجوب كتابة شعر جديد كل الجدة ؛ في مبادئه وفي معانيه، فصار الترويج لمثل هذا الشعر ديدنهم، وخاصة

أَنَّ الماغوط قَدْ وَفَّرَ لَهُمْ.. الْحُجَّةَ الْقَاطِعَةَ عَلَى أَنَّ الْعَرَبِيَّةَ تَقْبَلُ
مِثْلَ هَذَا الشُّعْرِ، فَازْدَادَ نَشَاطُ ذَوِي الثَّقَافَةِ الْفَرَنْسِيَّةِ، وَأَنْطَلَقُوا
فِي حَرَكَةِ تَرْجَمَةِ كَثِيفَةِ النُّصُوصِ الْفَرَنْسِيَّةِ الْمُعْبَّرَةِ عَنْ أَفْكَارِهِمْ،
أَوْ الْقَرِيبَةِ مِنْهَا، وَرَاحُوا يُخَصِّصُونَ فِي كُلِّ عَدَدٍ مِنْ أَعْدَادِ الْمَجَلَّةِ
- تَقْرِيبًا - مَسَاحَةً مُهِمَّةً نَسْبِيًّا، يَضَعُونَ لَهَا عِنَاوَانَ: « رِسَالَةٌ
مِنْ بَارِيْسِ »، يُذَيِّعُونَ فِيهَا أَخْبَارَ الشُّعْرَاءِ الْفَرَنْسِيِّينَ الْمُعَاصِرِينَ،
وَيُعْرِفُونَ بِإِنْتِاجِهِمْ وَمَعَارِكِهِمْ، وَيَتَّبِعُونَ مِنْ خِلَالِهَا، مَا يَطَّرَأُ عَلَى
الْحَرَكَاتِ الشُّعْرِيَّةِ الْفَرَنْسِيَّةِ. (١)

وَهَكَذَا تَصَدَّرَ ذَوُو الثَّقَافَةِ الْفَرَنْسِيَّةِ، مَشْهَدَ قَصِيدَةِ النَّثْرِ
مُسْتَلْهِمِينَ الْمَفْهُومَ النَّظْرِيِّ الْفَرَنْسِيِّ لِقَصِيدَةِ النَّثْرِ، مِنْ أَطْرُوحَةِ
سُوزَانَ بَرْنَارَعَنْ الشُّعْرِ الْفَرَنْسِيِّ: قَصِيدَةُ النَّثْرِ مِنْ بُوْدَلِيرِ إِلَى
أَيَامِنَا، وَظَلَّ أَقْرَانُهُمْ، مِنْ ذَوِي الثَّقَافَةِ الْإِنْجِلِيزِيَّةِ يَعْمَلُونَ وَفَقَّ إِطَارِ
الشُّعْرِ الْحُرِّ؛ بِمَفْهُومِهِ الْأَنْجُلُوسَكْسُونِيِّ، وَبَيْنَ هَاتَيْنِ الْمَجْمُوعَتَيْنِ
بَرَزَ مُحَمَّدُ الْمَاغُوطُ؛ الَّذِي كَانَتْ كُلُّ صِلَتِهِ بِمَنْجَزِ شُعْرِ النَّثْرِ الْغَرْبِيِّ
لَا تَتَعَدَّى إِطْلَاعَهُ عَلَى بَعْضِ الْمَتْرَجَمَاتِ، غَيْرَ أَنَّ وَعْيَهُ الشُّعْرِيَّ، كَانَ
أَمِيلًا إِلَى تِيَارِ الثَّقَافَةِ الشُّعْرِيَّةِ الْفَرَنْسِيَّةِ، وَقَدْ حَدَدَتْ كُلُّ مَجْمُوعَةٍ
مِنْ الْمَجْمُوعَتَيْنِ الْأَسَاسِيَّتَيْنِ مَعَالِمَ اتِّجَاهِهَا الشُّعْرِيَّ، بِالتَّرْكِيزِ عَلَى
مَجْمُوعَةٍ مِنَ الْقِيَمِ الْفِكْرِيَّةِ وَالْجَمَالِيَّةِ الْعَامَّةِ، بَيْنَمَا هَيَمَنَ مُصْطَلِحُ
قَصِيدَةِ النَّثْرِ عَلَى الْإِتِّجَاهَيْنِ مَعًا.

وقَدْ هَيَّـمَنْتْ عَلَى إِسْهَامَاتِ الْمَجْمُوعَةِ الْأَوَّلَى : تَوْفِيقِ صَايغِ،
 وَجِبرَا إِبْرَاهِيمِ جِبرَا، وَإِبْرَاهِيمِ شُكْرَ اللَّهِ، وَيُوسُفَ الْخَالِ : الْغِنَائِيَّةُ
 وَالسَّرْدُ، وَالذَّاتُ الْجَمْعِيَّةُ، وَالرُّؤْيُ الْكَلِمَةُ، وَالتَّرَابُطُ الْمَنْطِقِيُّ
 وَالذَّلَالِيُّ بَيْنَ السُّطُورِ الشُّعْرِيَّةِ، وَالتَّشْبِيعُ بِالتَّصَوُّفِ الْمَسِيحِيِّ،
 وَاسْتِقْصَاءَاتُ مِيتَافِيزِيْقِيَّةٌ.

بَيْنَمَا هَيَّـمَنْ عَلَى إِسْهَامَاتِ الْمَجْمُوعَةِ الْآخَرَى : أُنْسِي الْحَاجِ،
 وَأُدُونِيسَ، وَزَمَلَاتِهِمَا : الْمَجَازُ اللَّغَوِيُّ الْمُدْهَشُ، وَالتَّشْطِيطُ، وَالتَّنَاطُرُ،
 وَتَفْكِكُ الْعِلَاقِ اللَّغَوِيَّةِ وَالتَّرْكِيبِيَّةِ وَالذَّلَالِيَّةِ، وَالتَّوَهُجُ اللَّغَوِيُّ،
 وَجَهَازَةُ الْإِيْقَاعِ، وَحِدَّةُ النَّبْرَةِ الشُّعْرِيَّةِ، وَعَدَمُ التَّرَابُطِ الْمَنْطِقِيِّ أَوْ
 التَّسْلُسِ السَّرْدِيِّ الْقَائِمِ عَلَى الْعِلَاقَةِ السَّبَبِيَّةِ أَوْ عِلَاقَةِ النَّتِيجَةِ.

وَيَعُدُّ مَنْتَجَ الْمَجْمُوعَةِ الثَّانِيَّةِ، بِشَكْلِ عَامِ، الْإِنْجَازَ الْحَقِيقِيَّ
 الْمُؤَسَّسَ لظَاهِرَةٍ مَا عُرِفَ بِقَصِيدَةِ النُّثْرِ، وَبِرَغْمِ مَا شَهِدَهُ الْمَشْهُدُ
 الشُّعْرِيُّ مِنْ تَحَوُّلَاتٍ شُّعْرِيَّةٍ عَلَى مَدَارِ عَقُودِ ثَلَاثَةِ تَالِيَةِ، اتَّسَعَتْ
 فِيهَا فِضَاءَاتُهُ ؛ فَإِنَّ الْمَعَالِمَ الْأَسَاسِيَّةَ الْمُؤَسَّسَةَ لِلنُّوعِ الشُّعْرِيِّ الَّذِي
 تَأَسَّسَ، قَدْ تَمَّ عَلَى أَيْدِي هَذِهِ الْمَجْمُوعَةِ، كَشَكْلِ شُّعْرِيٍّ، وَإِطَارِ
 نَظْرِيٍّ.

وَبِنَظْرَةٍ أَكْثَرَ تَفْصِيلاً، وَإِلْمَامًا، سَنَجْتَلِي مَعَالِمَ هَذَا الْمَشْهُدِ
 بِالْوَلُوجِ إِلَى عِلَامَاتِهِ الْأَسَاسِيَّةِ..

توفيق صايغ

يُعَدُّ أَقْدَمَ شُعْرَاءِ مَجَلَّةٍ: (شِعْر) النَّثْرِيِّينَ، وَيُمَثِّلُ، وَحْدَهُ،
نَسِيجًا، يُجَسِّدُ - كَمَا وَضَّحَ مَارُونُ عُبُود (١٨٨٦-١٩٦٢) -
«صُوفِيَّةً مُتَمَرِّدَةً عَنِيفَةً»^(٢)، وَالْفِعْلُ الشُّعْرِيُّ عِنْدَهُ - كَمَا أَشَارَ
سَعِيدُ عَقْل (١٩١٢ -) - يُشْبِهُ الْحُلْمَ، بَلْ «هُوَ مَحْضُ حُلْمٍ، لَشِدَّةِ
مَا هُوَ حَيَاةٌ»^(٣)، وَالذَّاتُ الشَّاعِرَةُ عِنْدَهُ تُمَثِّلُ مَسِيحًا جَدِيدًا - كَمَا
رَأَى غَالِي شُكْرِي (١٩٣٥-١٩٩٨) - وَلَكِنَّ هَذَا الْمَسِيحَ «لَا يَرْتَدِي
نِيَابَهُ التَّارِيخِيَّةَ عَلَى خَشْبَةِ الصَّلِيبِ الْقَدِيمَةِ (٤)، وَهُوَ مَسِيحٌ
مُتَمَرِّدٌ، ثَائِرٌ، يَكَادُ لَا يَقْوَى عَلَى الْإِمْتِحَانِ الصَّعْبِ؛ حَيْثُ كَانَ تَوْفِيقُ
صَايغ - كَمَا وَضَّحَ جَبْرًا إِبْرَاهِيمَ جَبْرًا - «يُعْبِرُ عَنْ حِسِّهِ الْفَاجِعِ،
أَوْ حِسِّهِ بِالْعَقْمِ، بِشَكْلِ آخَرَ، لَا عَنْ طَرِيقِ الْغَضَبِ؛ بَلْ عَنْ طَرِيقِ
الْمُحَاجَّةِ الدِّيْنِيَّةِ.. وَكَانَ دَائِمًا يَخْرُجُ بِنَتِيجَةٍ، أَنَّ هَذِهِ الْقُوَى كُلَّهَا
لَا تُؤَدِّي بِهِ، أَوْ لَا تَتَخَطَّى بِهِ، الْعَقْمَ الَّذِي يَرْفُضُهُ هُوَ»^(٥) :

« أَكَلَّمَا مَسْمَرَ الْوَحْلَ قَدَمَيَّ

وَشَلَّنِي إِلَّا يَدَيْنِ رَفَعْتَهُمَا إِلَيْكَ

تَمَسَّمَرْتَ وَشَلَلْتَ يَدَيْكَ

وَطَالَبَتْنِي بِالْأَنْبَاقِ بِالْأَرْتِقَاءِ إِلَيْكَ ؟

أَكَلَمَّا صَرَخْتُ وَاسْتَغْتَتْ

وَكَتَسَبْتُ عَطْفَ مَنْ حَوَالِيكَ

عَطَفْتَ لَكِنَّمَا أَكْتَفَيْتَ

(يَدَيْكَ أُرِيدُ يَدَيْكَ)

بِتَدْلِيَةِ حَبْلِ إِلِيَّ ؟

وَمَاذَا إِنْ كُنْتُ فِي حَمَاءِ

تَشُدُّنِي شِبْرَيْنِ قَبْلَ أَنْ يَشُدَّنِي حَبْلُكَ قَيْرَاطًا ؟

وَمَاذَا إِنْ جَبَلْتَ ذِرَاعِي نَحِيفَيْنِ عَيْنِ

وَدَلَّيْتَ حَبْلَكَ قَصِيرًا مُهَلَّهًا

وَعَلَّقْتَهُ مُسْتَرْخِيًا بِخَنْصِرِكَ ؟» (٦)

الموقف الشعري الأثير عند توفيق صايغ، هو ذلك الموقف
الدرامي الحاد؛ موقف الذات الفردية الشقية، طريحة العراء،
في مواجهة الذات الكلية المستبدة، المعشوقة الطاغية، لا تستطيع
الفكاك منها، ولا تقوى على الفكاك منها؛ ولذلك هي في حالة
خطاب دائم لها، خطاب يتحدث أحياناً ليصل إلى درجة الحاجة،

فَالْعُوءَاءُ، تَتَطَوَّحُ بَيْنَ التُّودُدِ وَالْإِحْتِدَادِ، وَالْإِنْجِدَابِ وَالْمَحْوِ:

« لَا أُرِيدُنِي أَنْ أَفِرَّ وَلَا أَنْ أَتَمَلَّصَ

وَأُرِيدُكَ أَنْ تَتَشُدَّنِي

وَتَرْفَعَنِي مِنْ حَيْثُ أَكُونُ أَوْ لَا أَكُونُ

أُرِيدُنِي أَفْعُونًا فِي جَوْفِ سَلَّةٍ

غَافِيًا

عَنْ ذَاتِهِ عَنْ السَّلَّةِ عَنْ كُلِّ شَيْءٍ

وَأُرِيدُكَ حَاوِيًا تَعَرَّى

إِلَّا مِنْ لَفَةٍ أَوْ لَفَتَيْنِ وَشَعْرَةِ الْقَاسِي

يُوقِظُنِي وَيُكُونُنِي وَيَرْفَعُنِي أَعْلَى

وَيَرْقِصُنِي عَلَى أَنْغَامِ مِزْمَارِهِ. » (٧)

وَالصُّورَةُ الْكَلِمِيَّةُ، عِنْدَهُ، هِيَ الْأَسَاسُ، وَإِنْ أَتَتْ الصُّورُ الْجُزْئِيَّةُ

فَلِكَيْ تَكُونَ أَجْزَاءً مِنْ مَكُونَاتِ الصُّورَةِ الْكَلِمِيَّةِ فِي مَشْهَدِهَا الدِّرَامِيِّ،

وَيُلَاحِظُ غَالِي شُكْرِي أَنْ صَايغُ « شَغُوفٌ بِصَنْعِ هَارْمُونِي لِلْفِكْرِ..

فَالهَارْمُونِي الَّذِي يَشْعَفُ بِهِ تَوْفِيقُ صَايغُ إِلَى دَرَجَةِ الْجَنُونِ، يَتِمُّ

بَيْنَ الْأَفْكَارِ بِمَعْنَاهَا التَّوَلِيدِيَّةِ الْمُشْعِّ الْخَالِقِ، لَا بِمَعْنَى التَّصْمِيمِ

وَالْحَذْفُ وَالْمَهَارَةُ فِي تَشْيِيدِ الْمُعَادَلَاتِ^(٨)، وَهُوَ - مِنْ هَذِهِ النَّاحِيَةِ - أَكْثَرُ زَمَلَاتِهِ تَجْرِبَةٌ وَتَخَفُّفًا مِنَ الذُّهْنِيَّةِ. وَيَحْتَفِي تَوْفِيقِ صَايغِ احْتِفَاءً كَبِيرًا بِالْجَمَلِ الْاعْتِرَاضِيَّةِ^(٩)، كَذَلِكَ بَدْمَجِ الْعَامِيَّةِ فِي الْفُصْحَى، وَإِزَالَةِ الْفُصْلِ الْكَهْنَوِيِّ بَيْنَهُمَا^(١٠)؛ أَي أَنَّ مَفْهُومَ اللُّغَةِ الشُّعْرِيَّةِ عِنْدَهُ كَانَ رَحِيبًا وَحُرًّا.

جبرا إبراهيم جبرا

لَمْ يَكُنْ مَفْهُومُ جَبْرَا إِبْرَاهِيمَ جَبْرَا (١٩٢٠ - ١٩٩٤) لـ «الشُّعْرُ الْحُرُّ» مُنْحَازًا، مُنْذُ الْبِدَايَةِ، لِمَشْرُوعِ الشُّعْرِ بِالنَّثَرِ؛ فَهُوَ يُشِيرُ فِي مُقَدِّمَةِ دِيْوَانِهِ الْأَوَّلِ: تَمُوزُ فِي الْمَدِينَةِ ١٩٥٩، إِلَى الْحُرِّيَّةِ (فِي اسْتِخْدَامِ التَّفْعِيلَةِ وَالْقَافِيَةِ)، فَيَعْتَمِدُ أَوْزَانًا عِدَّةً وَيَمَزُجُ بَيْنَهَا، أَوْ يَخْرُجُ عَلَيْهَا جَمِيعًا؛ لِيَشْكَلَ إِبْقَاعَ الْفِكْرَةِ، وَيَبْتَعِدَ عَنِ الرِّتَابَةِ، وَهَذَا الْمَفْهُومُ يَرُدُّنَا، سَرِيعًا، إِلَى مَفْهُومِ الشُّعْرِ الْحُرِّ؛ الَّذِي أَطْلَقَهُ أَحْمَدُ زَكِي أَبُو شَادِي، فِي عَامِ ١٩٢٧، - فِي دِيْوَانِهِ: الشُّفْقُ الْبَاكِي - وَأَشَارَ إِلَيْهِ كَثِيرًا فِيمَا بَعْدَ، غَيْرَ أَنْ أَبَا شَادِي حِينَ دَعَا إِلَى مَزْجِ الْأَوْزَانِ لَمْ يَقُلْ بِإِدْخَالِ النَّثْرِ عَلَيْهَا، فَقَدْ ذَكَرَ أَبُو شَادِي «أَنَّ رُوحَ الشُّعْرِ الْحُرِّ Free Verse إِنَّمَا هُوَ التَّعْبِيرُ الطَّلِيقُ الْفِطْرِيُّ، كَأَنَّمَا النَّظْمُ غَيْرُ نَظْمٍ، لِأَنَّهُ يُسَاقِقُ الطَّبِيعَةَ الْكَلَامِيَّةَ، الَّتِي لَا تَدْعُو إِلَى التَّقْيِيدِ

بمقاييس مُعَيَّنَةٍ مِنَ الْكَلَامِ، وَهَكَذَا نَجِدُ أَنَّ الشُّعْرَ الْحُرَّ يَجْمَعُ
أَوْزَانًا وَقَوَائِمَ فِي مَخْتَلَفَةٍ حَسَبَ الْمَوْقِفِ، وَمُنَاسِبَاتِهِ، فَتَجِيءُ طَبِيعِيَّةً لَا
أَثَرَ لِلتَّكْلِيفِ فِيهَا» (١١)

وَجِبْرًا حِينَ يَعْتَمِدُ هَذَا الْمَفْهُومَ، يَدُلُّنَا أَنَّهُ لَمْ يَنْحَزْ، تَمَامًا، مِنْ
الْبَدَايَةِ لِإِبْتِغَاءَاتِ النَّثْرِ الْحُرَّةِ، حَيْثُ قَالَ: «... فِي قِصَائِدِي هَذِهِ أُعْنَى
بِالْتَّفَاعِلَةِ وَلَا أُعْنَى، بَعْضُ الْآيَاتِ مَوْزُونَةٌ وَبَعْضُهَا غَيْرُ مَوْزُونٍ، وَقَدْ
تَتَلَاخَقُ آيَاتٌ مَوْزُونَةٌ، وَلَكِنْ لِكُلِّ مِنْهَا، فِي الْقَصِيدَةِ الْوَاحِدَةِ وَزْنَا
مُغَايِرًا لِلْآخِرِ. وَالْقَوَائِمَ اسْتَخْدَمَهَا أَوْ أَغْفَلَهَا حَسَبَمَا أَرْتَبِي، وَمَا
ذَلِكَ إِلَّا لِأَنِّي إِذْ «أَمُوسِقُ» الْفِكْرَةَ أَوْ الصُّورَةَ، أَرْفُضُ رَفْضًا قَاطِعًا
أَيَّ لَحْنٍ (أَوْ «بَحْرٍ») رَتَيْبٍ، فَإِذَا قُرَأَتْ كُلُّ مِنْ هَذِهِ الْقِصَائِدِ قِرَاءَةً
جُمْهُورِيَّةً، مَعَ فَهْمٍ لِبِنَائِهَا الدَّاخِلِيِّ الصَّاعِدِ الذَّرْوِيِّ، بَانَتْ مُوسِيقَايَ
الْجَدِيدَةِ، مَعَ بَيَانِ الصُّورَةِ نَفْسَهَا، وَتَتَضَحُّ هَذِهِ الطَّرِيقَةُ لِكُلِّ مَنْ
يَعْرِفُ الْمَوْسِيقَى الْأَوْرِكِسْتَرِيَّةَ» (١٢)

وَمِنْ هَذِهِ الْقِصَائِدِ نَقْرَأُ:

«سَمِعْتُ الشَّارِعَ يَبْكِي لِيَنَامَ

وَرَأَيْتُ الْبَيْوتَ تُقِيمُ الْعِظَامَ

عَلَى الْعِظَامِ

تُطَارِدُ الْأَحْلَامُ سُكَّانَهَا

فَيَرْفَعُونَ خَاوِيَاتِ الْأَيْدِي صَارِحِينَ :

أَلَا لَيْتَ الْعَوَاصِفَ لَا تَهْبُ. « (١٣)

فَجَبْرًا، هُنَا، يَعْمَدُ إِلَى تَتَابُعِ أَوْزَانٍ مُتَعَدِّدَةٍ، تَتَلَاحِقُ فِي سَطْوَرِهِ الشُّعْرِيَّةِ ؛ فَيَبْدَأُ بِإِيْقَاعِ الْخَبَبِ، ثُمَّ يَنْتَقِلُ إِلَى الْمُتَدَارِكِ، ثُمَّ إِلَى الرَّجْزِ، ثُمَّ السَّرِيعِ، ثُمَّ يَمْزِجُ فِي السَّطْرِ الْأَخِيرِ الْهَزَجَ وَالْوَافِرَ. وَكُلُّ هَذَا الْخَلِيطِ الْعَرُوضِيِّ فِي هَذَا الْمَقْطَعِ الصَّغِيرِ، يَطْمَحُ إِلَى إِيجَادِ إِيْقَاعٍ جَدِيدٍ، لَا يَخْرُجُ عَلَى الْعَرُوضِ، وَهُوَ مَا سَيَتَخَطَّاهُ جَبْرًا فِيمَا بَعْدَ، وَحِينَئِذٍ سَيُوضِحُ أَنَّ « الشُّعْرَ الْحُرَّ » تَرْجُمَةٌ حَرْفِيَّةٌ لِمَصْطَلَحِ عَرَبِيٍّ هُوَ Free Verse بِالْإِنْكَلِيزِيَّةِ، Vers Libre بِالْفَرَنْسِيَّةِ، وَقَدْ أَطْلَقُوهُ عَلَى شِعْرِ خَالَ مِنَ الْوِزْنِ وَالْقَافِيَةِ كِلَيْهِمَا. إِنَّهُ الشُّعْرُ الَّذِي كَتَبَهُ وَالْتَمَنَ، وَتَلَّاهُ فِيهِ شُعْرَاءُ كَثِيرُونَ فِي آدَابِ أُمَّمِ كَثِيرَةٍ؛ فَكُتِبَ الشُّعْرُ الْحُرُّ بَيْنَ شُعْرَاءِ الْعَرَبِ الْيَوْمِ، هُمْ أَمْثَالُ مُحَمَّدِ الْمَاغُوطِ وَتَوْفِيقِ صَايغٍ وَكَاتِبِ هَذِهِ الْكَلِمَاتِ، فِي حِينٍ أَنْ « قَصِيدَةُ النَّثْرِ، هِيَ الْقَصِيدَةُ الَّتِي يَكُونُ قَوَامُهَا نَثْرًا مُتَوَاصِلًا، فِي فِقْرَاتٍ كَفِقْرَاتِ أَيِّ نَثْرٍ آخَرَ» (١٤)، وَجَبْرًا هُنَا لَمْ يَحَدِّدْ « الشُّعْرَ الْحُرَّ » بِالْمَفْهُومِ الَّذِي يَعْرِفُهُ شُعْرَاءُ الْأُمَّمِ الْآخَرَى - وَهُوَ مَا كَانَ أَمِينُ الرَّيْحَانِي (١٨٧٦-١٩٤٠) أَوَّلَ مَنْ عَرَفَهُ فِي الْعَرَبِيَّةِ (١٥) - فَحَسَبَ، وَإِنَّمَا مَيَّزَهُ عَنِ قَصِيدَةِ النَّثْرِ، وَيَتَّسِقُ هَذَا مَعَ تَمْيِيزِ دُوجَارْدَانَ بَيْنَهُمَا ؛ حِينَ رَأَى أَنَّ قَصِيدَةَ النَّثْرِ كَانَتْ « مُحَاوَلَةً لِتَحْرِيرِ الشُّعْرِ،

بَاتِّخَاذِ النَّثْرِ نَقْطَةً أَنْطَلِاقٍ، كَمَا كَانَ الشُّعْرُ الحُرُّ، وَالْبَيْتُ القَصِيرُ،
تَمَثِيلًا لِلْمَحَاوَلَةِ نَفْسِهَا، بِالْإِبْتِعَادِ عَنِ البَيْتِ الشُّعْرِيِّ»^(١٦)

غَيْرَ أَنَّ المْتَحَقَّ الشُّعْرِيَّ، فِي المَرَحَلَةِ التَّالِيَةِ - مَرَحَلَةِ : المَدَارِ
المُغْلَقِ : ١٩٦٤، وَ: لَوْعَةُ الشَّمْسِ : ١٩٧٩ - لَمْ يَنْجَاوِزْ، فِي أَهْمِيَّتِهِ
الشُّعْرِيَّةِ مَا بَدَأَ بِهِ، وَمِنْ ذَلِكَ قَوْلُهُ فِي نَصِّ : هَلَاوَسَ، مِنْ دِيَوَانِهِ:
المَدَارِ المُغْلَقِ :

« قَاه قَاه قَاه »

كُضِّكَةُ الخِنْزِيرِ فِي حَمَاءِ القَوَاذِيرِ

ضُحْكُتُهُ، ضُحْكُتُهَا -

الْأَسْوَدُ، السُّودَاءُ، البَغِيُّ فِي الدَّوَاخِلِ

مِنَ الأَعْمَاقِ المُظْلِمَاتِ وَجْهٌ كَوَجْهِ حِصَانِ المَاءِ

ضُحْكُتُهُ عَلَى الشُّدْقَيْنِ قَرَقَرَةُ السُّوَاقي

تَتَّقُ الضَّفَادِعُ فِيهَا اللَيْلَ بِطَوْلِهِ،

ضُحْكَةُ الظُّلْمَاءِ، ضُحْكَةُ الهَزِيعِ الذِّي،

سِوَى الضُّحْكَةِ السُّودَاءِ هَذِهِ،

لَا يَعْرفُ صَوْتًا فِي الدَّوَاخِلِ ...

آفاق الشعرية العربية الجديدة في قصيدة النثر

ثُمَّ يَنْحَسِرُ السَّوَادُ، وَيَطْفُو

شَيْءٌ كَالضَّبَابِ أَوْ النَّعْمِ

وَيُسْفِرُ وَجْهَهُ شَفَتَاهُ الرَّيَّانَتَانِ هُمَا

دَعْوَةٌ وَعَوَايَةٌ -

وَلَيْمَةٌ تَبْدَأُ وَأَنْتِصَافُ اللَّيْلِ بِشِفَاهِ

تَمَزْجُ الْخَمَرَ بِالرِّيْقِ عَلَى اللِّسَانِ،

تَقُولُ فِيهَا السَّاحِرَةُ، لا، لا، لا،

وَتَسْلِمُ تَدْيِينَ شَقَّتْ عَنْهُمَا قَمِيصًا لِيَدَيْ.

لا، لا، ثُمَّ تَسْكُتُ الشَّفَتَيْنِ عَلَى فَمِي

مُسْقَطَةً بَيْنَ يَدَيْ فَاكْهَتَيْنِ مِنْ غُصْنِ طَرِيٍّ» (١٧)

إبراهيم شكر الله

صَدَرَ إِبْرَاهِيمُ شَكَرَ اللَّهُ دِيوَانَهُ الْوَحِيدَ : « مَوَاقِفُ الْعَشَقِ
وَالْهَوَانِ وَطُيُورُ الْبَحْرِ»، بِمُقَدِّمَةٍ وَأَفِيَّةٍ، وَدَقِيقَةٍ، يَرُصِدُ فِيهَا تَجْرِبَتَهُ
الشُّعْرِيَّةَ، رُصْدًا رُبَّمَا يعلو فيه الطُّمُوحُ عَلَى الْمُتَحَقِّقِ الشُّعْرِيِّ، وَفِيهَا

يُبين توقُّه إلى العُثور على لغةٍ جديدة، زاهدة، ونظيفة، ومُكثفة، لـ «
 ابتداءً لغةٍ جديدة، وشكلٍ جديد، يعبر عن النزوع الحارق إلى الحرِّيَّة
 الكاملة»^(١٨)، ويتكشَّف فيها انبهاره العميق بكثافة اللغة واحتدامها،
 في كتاب: المواقف والمخاطبات، بالإضافة إلى وعيه الطليعي بطبيعة
 الإبداع في الشعر الحر، كما تجسده تجارب الشعراء الغربيين،
 ويعبر عن هذا الوعي تعبيراً وافياً بقوله: « أثرت نهج النَّفري؛
 حيث الإيقاع حركة تناغم داخلي، وليس تطابقاً نغمياً، بين أجزاء
 خارجية شكلية؛ بحيث يتوحد الشكل والمضمون توحداً جوهرياً؛ فلا
 ينفصل المضمون عن الكلمات التي تُعبر عنه، والتي تزخر بمعانٍ لا
 تستطيعها الكتابة النثرية، كلماتٌ تشير وتؤمى وتوحي بأكثر مما
 تقول، ورأيت - كما رأى شعراء الغرب المحدثون الذين آثروا نهج
 الشعر الحر - أن التعبير الدافق المنطلق، بما يحمله من بطانات
 عاطفية مكثفة، يحمل كذلك موسيقاه الخاصة به، وأنه على نقیض
 الإيقاع التقليدي المنتظم أكثر تنوعاً وتهدجاً؛ يفور ويتدفق مع
 ارتفاع العاطفة، ويهدأ مع انحسارها، ويتكسر مع ازدواجية الشاعر
 وتناقضها. وهكذا استبحت في بناء القصيدة مكوناتها الأصلية:
 طبيعة الألفاظ، وقيمتها الصوتية والعروض والبناء والنغم،
 وسعيت... لاخطاط مسارات، نحو التجريد والتعريف والكثافة
 والتراكم المضغوط؛ لإحداث تحاوير حافلة بالتوتر وظلال المعاني،
 كما جعلت الإيقاع نابعاً من موضوع القصيدة، وتعبيراً عنها»^(١٩)

أَمَّا مَوْضُوعَاتُهُ الْأَثِيرَةُ، فَهِيَ الَّتِي «تَعَكُّسُ الْوَحْشَةِ، وَالْقَلَقُ، وَالْخَوْفُ، وَالشَّبَقُ إِلَى الْمَجْهُولِ، وَالْتَشَوُّقُ إِلَى الْمَطْلَقِ، وَالسَّعْيُ وَرَاءَ الْوُجُودِ الْكَامِلِ» (٢٠)

إِنَّ شُكْرَ اللَّهِ شَاعِرٌ اسْتَبْطَانِيٌّ، ذُو رُؤْيٍ تَجْرِيدِيَّةٍ كَلِيَّةٍ حَادَّةٍ، وَنَبْرَةَ شِعْرِيَّةٍ مَلْحَمِيَّةٍ كَثِيفَةٍ؛ تَجْمَعُ بَيْنَ الرُّؤْيِ الْكَلِيَّةِ لِلْوُجُودِ - فِي الْغَالِبِ - وَالْوَعْيِ الْفَرْدِيِّ الْمَعِيشِ الْجَدِيدِ، وَيَتَوَاشَجُ الْمَوْقِفُ الْفِكْرِيُّ الصُّوْفِيُّ، فِي خُطَابِهِ، مَعَ الْمَوْقِفِ الشُّعْرِيِّ، فِي جَدِيلَةٍ شِعْرِيَّةٍ وَاحِدَةٍ، قَدْ يَلْعُو الْمَوْقِفَ الْأَوَّلَ عَلَى الْأَخِيرِ فِيهَا، عَبْرَ هَيْمَنَةِ التَّجْرِيدِ، وَالْجَنُوحِ إِلَى الْمَطْلَقِ، عَلَى الْفِعْلِ الشُّعْرِيِّ، لِلدَّرَجَةِ الَّتِي تَعَكُّسُ الْمَوْقِفِ الْفِكْرِيِّ، رَبَّمَا أَقْوَى مِنَ الْمَوْقِفِ الشُّعْرِيِّ، بِحَرَكَتِهِ الدَّاخِلِيَّةِ الْجَيَّاشَةِ، كَمَا أَنَّ اعْتِمَادَهُ عَلَى الْمُخَاطَبَاتِ بِشَكْلِ طَاغٍ لَا يَجْعَلُ النَّصَّ يَنْمُو مِنْ دَاخِلِهِ نَمُوًّا حَقِيقِيًّا؛ فَيَفْقَدُ تَوْتَرَهُ الدَّاخِلِيَّ، وَهَذَا الْمَوْقِفُ يُعَزِّزُ قِيَمَ الْإِخْبَارِ عَلَى الْإِنْشَاءِ، وَهُوَ مَا يَجْعَلُ تَجْلِيَّاتِ الْفِكْرِ أَكْثَرَ حُضُورًا مِنْ تَجْلِيَّاتِ الشُّعْرِ، كَمَا يَبْدُو فِي مَطْلَعِ نَصِّهِ: «مَوْعِظَةُ الْجَبَلِ»، الَّذِي جَاءَ عَلَى هَذَا النُّحُو:

« مَا أَجْهَلُهُ سَأَقُولُهُ »

مَا أَعْلَمُهُ سَأَخْبِيهِ

وَحِينَمَا يَنْطَوِي الْغَدُ سَأَظَلُّ أَسْأَلُ وَلَا أُجِيبُ

مَا أَفَكَّرُ فِيهِ سَادَّارِيهِ

سَأَتَكَوَّرُ عَلَى الْحَقِيقَةِ

وَأَطْلُقُ نَبَاحَ الْإِفْكِ

وَمَا يَتَبَقَّى

سَأَنْتَزِعُهُ بِالْأُظَافِرِ مِنَ الْعَرِيِّنِ. «

ثُمَّ يَنْتَقِلُ الشَّاعِرُ، فِي النَّصِّ نَفْسَهُ، إِلَى إِعْلَاءِ الْمَوْقِفِ الشُّعْرِيِّ
عَلَى الْمَوْقِفِ الْفِكْرِيِّ؛ لِيُقَدِّمَ شِعْرًا حَقِيقِيًّا؛ حِينَمَا يَنْسَجِبُ إِلَى
دَاخِلِ التَّجْرِبَةِ؛ لِيَقِيمَ عِلَاقَاتِهِ الشُّكْلِيَّةَ وَالْبِنَائِيَّةَ، مُتَخَفِّضًا مِنَ
إِلْحَاحِ الْفِكْرِ:

« تَعَلَّمِينَ أَنِّي مِتُّ مِنْ قَبْلُ

مِنَ الْأَرْبَعِينَ حَتَّى السِّتِينَ

مُسْجِي فِي حُضْرَةٍ

فِي مَيْدَانِ التَّحْرِيرِ

عِنْدَ النَّافُورَةِ الَّتِي

جَفَّتْ مِيَاهُهَا
الَّذِينَ شَرِبُوا خَمْرِي
مَزَجُوا مَائِي بِالسُّمِّ
وَهَا عَجَائِزُ الْأَمْرِيكِيَّاتِ
يُهْرَعْنَ إِلَى الْمُتَحَفِ
وَيُسِحْنَ بِأَنُوفِهِنَّ مِنْ رَائِحَةِ عَفْنِي
وَالَّتِي أَرَادَتْ أَنْ تَتَهَشَّ جِسْمِي
أَعْطَيْتَهَا قَلْبِي
فَمَاتَتْ مِنْ مَرَارَتِهِ. «

هَكَذَا تَكْمُنُ الْمَشْكَالَةُ، عِنْدَ شُكْرِ اللَّهِ - كَمَا هِيَ عِنْدَ جَبْرَا
إِبْرَاهِيمِ جَبْرَا، وَعِنْدَ يُوسُفَ الْخَالِ أَيْضًا- فِي ارْتِفَاعِ دَرَجَةِ الْوَعْيِ
وَتَجَاهُلِ الْمَنْطِقَةِ الْحَقِيقِيَّةِ لِلشُّعْرِ ؛ هَذِهِ الَّتِي تَتَدَاخَلُ فِيهَا حَالَاتُ
الْغِيَابِ وَالْحُضُورِ، حَالَاتُ الْلاوَعْيِ وَالْوَعْيِ، حَالَاتُ الْحُلْمِ وَالْيَقَظَةِ ؛
حَيْثُ تَظَلُّ التَّجْرِبَةُ تَتَطَوَّحُ بَيْنَ هَاتَيْنِ الْجِهَتَيْنِ.

أدونيس

انْهَمَكَ أدونيس (١٩٣٠ -) فِي اسْتِحْدَاثِ بِنْيَةِ الْخَطَابِ الشُّعْرِيِّ ؛ بِتَأْسِيسِ لُغَةٍ لَا تَقُولُ بِقَدْرِ مَا تَتَجَسَّدُ ؛ « بَعْرَضِ اللُّغَةِ فِي مَشْهَدٍ بَدَلَ أَنْ يَسْتَعْمَلَهَا » (٢١) ، وَهُوَ فِي أَوَّلِ تَجْرِبَةٍ لَهُ بِالشُّعْرِ نَثْرًا فِي عَامِ ١٩٥٨ ، الْمُسَمَّاةُ : أَرْوَادِ يَا أَمِيرَةَ الْوَهْمِ ، يَبْدُو مَنْحَازًا لِأَدَائِهِ اللُّغَوِيِّ ، وَتَصْوِيرِهِ الْمُعْتَمَدِ عَلَى تَشْكِيلَاتِ اللُّغَةِ ، وَاحْتِفَائِهِ - تَحْدِيدًا - بِالاسْتِعَارَةِ ، وَبِالانْتِفَاتِ ، وَبِالْمُخَاطَبَاتِ ، وَبِالتَّكْثِيفِ اللُّغَوِيِّ ، وَبِالتَّوَازِيَاتِ . وَأدونيس يَرَى ضَرْورَةً فِي هَذَا التَّشْكِيلِ الْمَجَازِيِّ ؛ فَبِدُونِهِ سَيَكُونُ النَّصُّ الشُّعْرِيُّ بِلَا « خَصِيصَةٍ يَنْفَرِدُ بِهَا ، فَمَا نَرَاهُ فِيهِ مِنْ خَصَائِصٍ شُعْرِيَّةٍ ، يُمَكِّنُ أَنْ نَرَاهُ فِي رِوَايَةٍ ، أَوْ قِصَّةٍ ، أَوْ كِتَابَةِ نَثْرِيَّةٍ أَدْبِيَّةٍ ، وَهَذَا مِمَّا يَجْعَلُ هَذَا الْإِنْشَاءَ هَشًّا ، وَيَجْعَلُ مِنْ كِتَابَتِهِ مَسَاحَةً مَشَاعًا : قَدْ تَعَجَّبَكَ فِي هَذِهِ الْمَسَاحَةِ زَهْرَةٌ هُنَا ، أَوْ نَبْتَةٌ هُنَاكَ ، لَكِنَّهَا تَبْقَى تَنَائِرًا ، نَوْعًا مِنَ التَّعْبِيرِ ، وَيَبْقَى هَذَا الْإِنْشَاءُ ، فِي أَحْسَنِ حَالَاتِهِ ، نَوْعًا مِنَ الْخَوَاطِرِ . » (٢٢) :

«... وَتَأْتِينَ يَا طُفُولَةً يَا تَمِيمَةَ الْعُمَرِ ، وَالْمَوْتُ يَرْسُمُ صُلبَانَنَا ، وَيَقْضِمُ أَطْرَافَنَا الْحَالِمَةَ ، وَلَيْسَ عِنْدَنَا لِأَرْوَادِ غَيْرِ الشُّعْرِ وَغَيْرِ أَطْيَافِ مِنَ الْبَحْرِ وَالْكَنَائِسِ . وَتَتَرَكِينَا ، يَا حُضُورَنَا ، لِأَيَّامِنَا الْمِيئَةِ وَحُفْرِ صَغِيرَةٍ كَأَجْسَامِنَا مَسْتَوْفَةٌ بِالصَّلَاةِ وَالرَّمْلِ . اْمْلَانِي ، يَا وَهْمَ الطُّفُولَةِ - حَيْثُ الْعُمَرُ حَرْبَةٌ الْمَوْتِ .

أَمَامَكَ أَنْحَنِي، أَصِيرُ قَوْسًا مِنْ الشُّعْر، وَأَسْتَنْفِدُ أَنْحَائِي.» (٢٣)

يلعبُ التَّدْوِيرُ، هُنَا، دَوْرًا فاعلاً في اتِّصَالِ الإيقاعِ وَالتَّرْكِيبِ النُّحْوِيِّ؛ وَمِنْ ثَمَّ الدَّلَالِي؛ لِيَقْدِمَ دَفْقَةً شِعْرِيَّةً، يَلْعَبُ الِاتِّفَاتُ، فِيهَا، دَوْرًا مُهِمًّا، لِإِنْعَاشِ الخُطَابِ، وَكَسْرِ رَتَابَةِ السَّرْدِيَّةِ، كَمَا يُؤَدِّي دَوْرًا فَنِيًّا آخَرَ؛ هُوَ إِبْرَازُ المَفَارِقَةِ، عَبْرَ إِقَامَةِ عَالَمِ الطُّفُولَةِ المُسْتَدْعَى، فِي مُقَابِلِ عَالَمِ المَوْتِ الجَائِمِ الطَّاعِي، وَتَكَرَّرِ العِلَاقَةِ بَيْنَ هَذَيْنِ العَالَمَيْنِ يُعَدُّ تَجَلِيًّا لِلتَّوَازِي الدَّلَالِي، يَتَازَرُ مَعَ التَّوَازِي التَّرْكِيبِيِّ فِي النُّصِّ، وَيُؤَدِّي النُّبْرُ وَظِيفَةُ التَّوَازِي الإيقاعيِّ وَهُوَ يُسَاعِدُ عَلَى تَكثِيفِ اللُّغَةِ، وَثَمَّةَ اهْتِمَامٍ وَاضِحٍ بِالتَّصْوِيرِ الِاسْتِعَارِيِّ، وَبِهَذَا التَّصْوِيرِ كَثِيرًا مَا يَعْمَدُ أَدُونِيسُ لِتَجَسُّيدِ حَالَاتِهِ الشُّعْرِيَّةِ المُتَمَرِّدَةِ:

- ٦ -

السَّمَاءُ، هَذِهِ اللَّيْلَةَ، أَمْرَأَةٌ تَفْتَرِشُ سَرِيرِي

السَّمَاءُ فَرَاشَةٌ تَسْكُنُ المَكْتَبَةَ، -

وَأَنَا كَلِمَاتِي بِلَا وَقَعٍ، أَتَوَجُّ بِرَيْشَةِ قَلْبِي، وَأَتَزَوَّجُ الرِّيحِ، وَلَيْسَ فِي طَرِيقِي غَيْرَ الخَرَائِطِ المُمَزَّقَةِ وَغَيْرِ الرُّعْدِ. لَا النَّهَارُ يَعْرِفُنِي وَلَا البَيْتُ، وَفَوْقَ تُرَابِ بِلُونِ النُّسِيَانِ، أَتْرُكُ خُطَوَاتِي تَتَمُّو.» (٢٤)

ثَمَّةَ شَغْفٍ وَاضِحٍ - لَدَى أَدُونِيسِ - بِتَكثِيفِ البِنِيَّةِ المَجَازِيَّةِ؛

لَتَجَسِيدِ حَالَةِ التَّلَاشِي الصُّوْفِيِّ، وَالْفَنَاءِ فِي عَالَمِ مَشْوَاهُ، شَظَايَاهُ لَا
تَعْرِفُ الشَّاعِرَ، وَهُوَ لَا يَرَحُلُ عَنْ هَذَا الْعَدَمِ لِيَتَبَدَّدَ تَمَامًا، فَسَتَتَمُو
خُطُوَاتِهِ : آثَارُهُ وَرَاءَهُ ؛ وَبِالتَّالِي فَلَنْ يَتَبَدَّدَ فِعْلُهُ الْمَغَايِرُ بِرَحِيلِهِ،
سَيَكُونُ رَحِيلُهُ ضَرْبًا مِنْ الإِقَامَةِ.

ولأدونيس نص آخر بعنوان : مَرثِيَةُ الْقَرْنِ الْأَوَّلِ، ينتمي إلى
هذه المرحلة وتاريخها ؛ للدرجة التي تتكرر فيها عدة سطور شعرية
في النصين، وهما هنا تمتد الرؤى ذاتها وتتواصل الطرائق الجمالية،
ويتوهج موقف الشاعر الثوري ؛ حيث الشعر ثورة في اللغة باللغة
على اللغة، والشاعر الذي يعيد إبداع العالم، وتشكيله، في أداء
غنائي ثوري، ذي صدى ملحمي، ونكهة نبوية، وفيما يغري الأداء
الشعري بالبساطة تتفاعل البنى المجازية وتنوع الأساليب :

- ٣ -

هُودَا شَعْبٌ يَفْرِشُ وَجْهَهُ لِسَنَابِكِ، هِيَ ذِي بِلَادٍ أَجْبَنٍ مِنْ
رِيثَةِ وَأَذَلُّ مِنْ عَتَبَةٍ.

مَنْ يَرِينَا عَصْفُورًا مَا ؟ مَنْ يُعَلِّمُنَا أَبْجَدِيَّةً

الهُوَاءِ ؟ وَحَدَّنَا فِي الْمَفَارِقِ نَنْتَظِرُ، الرَّمْلُ يَمَحُو مَنَارَتَنَا وَالشَّمْسُ
تَهْتَرِي فِي تَجَاعِيدِ أَيْدِينَا

أه يا بلادي يا جلد الحرياء، عطرك مطاط يحترق،
فجرك وطواط بيكي. غير الفاجعة لا تلدين، غير الحلزون لا
ترضعين

هو ذا سيدك يا خادمة. هاتي لي قهوة عدن، هيئي سريره
وأنا سيد الرفض - بعيداً عن النافذة أرتجف، وبالفتات أكتب هذه
القصيدة؛

في أهدي دمع الرثيلاء، في حنجرتي مزمار الموت، أتوج
بريشة قلبي وأتزوج الرياح، وليس في طريقي غير الخرائط الممزقة
وغير الرعد.

لا النهار يعرفني ولا الليل وفوق تراب بلون النسيان أترك
خطواتي تنمو

سلاماً أيتها الجثة العائمة يا حياتي، واحترق يا جسدي أيها
الرؤيا الكئيبة، يا حمامة الوداع!..» (٢٥)

أنسي الحاج

إذا كان الشعر عند أدونيس يقوم بإعادة تشكيل العالم باللغة،

فإنَّ أُنْسِي يَقَعُ عَلَى مَوْقِعٍ وَثِيقِ الصَّلَةِ بِهَذَا الْمَوْقِعِ ؛ حَيْثُ يَقُومُ الشُّعْرُ
عِنْدَهُ بِإِعَادَةِ بِنَاءِ الْعَالَمِ بِاللُّغَةِ. وَهَكَذَا مَضَى فِي تَثْوِيرِ بِنْيَةِ الْخُطَابِ
الشُّعْرِيِّ، بِإِنْتِهَاكِ أَنْظِمَةِ الْجُمْلَةِ، وَتَفْجِيرِ أُنْسَاقِهَا الْمَعْرُوفَةِ،
وَخَلْخَلَةِ تَرَكَيبِهَا، وَوَصْلِ نَثَارَاتِهَا وَتَشْطِيطِهَا وَتَشْدِيدِهَا، وَإِقَامَةِ
الْفَجَوَاتِ بَيْنَهَا، وَالْحَدِّ مِنْ ائْتِشَارِ حُرُوفِ الْعَطْفِ، وَالْإِنْتِقَالِ الْحَادِّ
بَيْنَ الْجُمْلِ وَالْأَسَالِيبِ، وَقُوَّةِ النَّبْرِ، وَالْجَمْعِ بَيْنَ « أَلِيَّتَيْنِ مُتَعَارِضَتَيْنِ
: تَنَاعُمٌ وَزَنِيٌّ وَتَعَارُضٌ تَرَكَيبِيٌّ » (٢٦) :

« إِنَّهُمْ يَحْيُونَنِي وَيَتْرَكُونَنِي تَحْتَ وَطْأَةِ الْغَدْرِ، لَكِنَّهُمْ

لَا يَعْلَمُونَ. إِنَّهُمْ يَبْتَسِمُونَ وَيَعْرِفُونَ حَوَاجِبَهُمْ عَلَى

تَعَاسَتِي، وَلَا أَنْتَ يَعْلَمُ. أَنْتَ أَسْطَوَانَةٌ مِنَ الْوَعْظِ

الضَّاعِ. لَا تَتَّقُ، قَدْ أَعْضَكَ (عَفْوَكَ). عِنْدَمَا

تَتَكَلَّمُ اتَّفَقْتُ كَلْدِي نَعَمَ حَزِينٌ مُتَرَاجِعٌ. إِنَّكَ

فَاسٍ، جَانِبِيٌّ، وَبَارِدٌ. أَطْلُبُ مِنْكَ الرَّحْمَةَ عَجَلِي،

وَلْتَمَتِّنِي عَنِ التَّمَايَلِ كَأَنَّكَ أَنْضَجُ. لَمَّا جَلَسْتَ قُرْبِي

كَأَنَّكَ تَظُنُّ أَنَّهَا تَحْضِنُ مَا هُوَ لَّا، وَلَمْ يَأْتِهَا الصُّبْحُ إِلَّا

مِنْ بَعْدِ أَيُّهَا الْكَاهِنُ ! » (٢٧)

يَتَضَحُّ هُنَا اعْتِمَادُ الشَّاعِرِ عَلَى «التَّوَاظِي، فِي بِنَاءِ الْجَمَلِ
الشُّعْرِيَّةِ وَزَيْنًا، مَعَ النَّغَائِرِ، غَالِبًا، فِي بِنْيَتِهَا النَّظْمِيَّةِ التَّرَكِيبِيَّةِ»^(٢٨)،
وَيَتَوَلَّدُ التَّوَتُّرُ الشُّعْرِيُّ هُنَا مِنْ زَخَمِ الْخَطَابِ، بِمَا يُمْكِنُ تَسْمِيَتَهُ
بِجَمَالِيَّاتِ الْفَصْلِ وَالْوَصْلِ. وَيَتَمَتَّعُ السَّرْدُ بِدَرَجَةِ عَالِيَةٍ مِنَ التَّكْنِيفِ
وَالِإِيْقَاعِيَّةِ وَالتَّجَسُّدِ اللُّغَوِيِّ الْجَيَّاشِ. وَالنَّصُّ فِي ظَاهِرِهِ سَرْدٌ
عُمُودِيٌّ مُتَدَفِّقٌ، يَتَوَلَّدُ بَعْضُهُ مِنْ بَعْضِهِ، غَيْرَ أَنَّ الْوَلُوحَ إِلَيْهِ يَكْشِفُ
عَنْ فَقْدِ التَّسْلُسِ وَالِاسْتِطْرَادِ وَالتَّرَابُطِ وَالِاعْتِمَادِ عَلَى التَّرْكِيبِ
وَالدَّمَجِ؛ الَّذِي يَجْعَلُ الدَّفْقَةَ الشُّعْرِيَّةَ أَقْرَبَ إِلَى الْهَدْيَانِ، وَيَتَوَلَّدُ
الِإِيْقَاعُ مِنَ التَّحَوُّلَاتِ الْأَسْلُوبِيَّةِ وَالنَّحْوِيَّةِ، وَمِنْ الْاِلْتِقَاتِ الْمُتَوَزِّعِ
عَلَى مَسَافَاتٍ دَاخِلِ الْخَطَابِ الشُّعْرِيِّ، وَمِنْ وُضُوحِ النَّبْرِ بِقُوَّةٍ،
وَمِنْ تَقَارُبِ عَدَدِ النَّبْرَاتِ وَالْمَقَاطِعِ فِي الْأَسْطُرِ، الَّتِي يَتَأَلَّفُ مِنْهَا
النَّصُّ»^(٢٩)

« السَّاعَةُ هِيَ دَائِمًا مُتَّحِدَةٌ. رَمَشُهَا كَالْكَلْسِ.

هَرَعَتْ وَرَاءَهُ مِمَّحَاةً لَقِيَتْ بِحَرَكٍ يَعْلو وَأَعْلُو وَلَا

يَمْتَصِّنِي. خَلْفَ حَرَكَةٍ خَلْفَ سُورٍ لَكِنَّ بِحَرَكٍ لَا

يَحْرِكُ بغيرِكَ. عَدَوْتُ الْقَطْ نَارًا سَبَقْتَنِي إِلَى

رَجَائِكَ دَقَّةً عَيْنِي الهمجية. مُقَطَّرٌ

وَأَظْلُّ فِي صَهَبِكَ الْأَعْمَى

حُلْمُكَ نَاصِعٌ كَالنُّوْمِ، مَفْقُودٌ أَنَا مِنْ زَنْدِكَ. وَرَاءَ

هَمْسٍ وَرَاءَ مَا يُجْرِّجُنِي فَاتِنًا إِلَى قَدَمَيْكَ.

لَوْ بَقِيَتْ ! إِنَّكَ الْآنَ أَكْمَلُ وَأَحَدٌ. مَا يَفْتَحُ عَيْنَيْهَا

مَا يَفْتَحُ عَيْنَيْهَا لِلْمَسَافِرَةِ ؟ الْعَبُّ بِهِمَا مُغْمَضَتَيْنِ يَا

وَهَجُ يَا الْفَخُّ. صُنْ يَا شَرَّرَ الْفَجْرِ لَيْلَ عَيْنَيْهَا لِي.

حُلْمُهَا نَاصِعٌ وَوَمُضُكَ جَارِحٌ،

أَحْبَبَهَا يَا فَجْرٌ وَابَقِ جِسْمَهَا لَامِعًا

لَأُضِيءَ.» (٢٠)

إِنَّ أُنْسِي يُمَجِّدُ قِيَمَةَ الْحُرِّيَّةِ، وَالْإِنْعِتَاقِ الْخَالِصِ مِنْ شَتَّى
المُحَدَّدَاتِ السَّابِقَةِ عَلَى التَّجْرِبَةِ، وَالْخُلُوصِ الْكَامِلِ لِحَرَكَةِ التَّجْرِبَةِ
الشَّعْرِيَّةِ وَإِيقَاعِهَا الْمُتَحَوِّلِ ؛ لِيَكُونَ الشَّاعِرُ أَمَامَ تَجْرِبَتِهِ مَسْئُولًا

وَحَدَهُ كُلَّ الْمَسْئُولِيَّةِ عَنْ عَطَائِهِ.»^(٣١)

شوقي أبوشقرا

جاءت تجربة شوقي أبوشقرا (١٩٣٥ -) في ديوانه: ماء إلى حصان العائلة^(٣٢) - انشقاقاً عن النزوع الأساسي، الذي هيمن على فضاء مجلة: (شعر)؛ وهو النزوع الميتافيزيقي التجريدي، الذي عبّر عنه أدونيس؛ حينما دعا إلى ضرورة تخلي الشعر الحديث عن الحادثة والوقائع؛ اعتقاداً منه بأن شعر الوقائع يزداد اقترباً من النثر؛ لأنه يضطر - انسجاماً مع غايته - إلى أن يستخدم الكلمات وفق دلالتها المألوفة، بينما يفرغ الشعر الحديث الكلمة من معناها المألوف، ويشحنها بدلالة جديدة غير مألوفة، فإذا كان الشعر الواقعي يعرض ما هو عاديٌّ مألوفٌ من الأفكار والآراء والمشاعر، فإن حقيقة القصيدة الحديثة هي القصيدة نفسها، لا فكرة أو قضية خارجية، ولا ترجع عظمة هذا الشعر الحديث إلى ما فيه من تعبير، أو انعكاس للأشياء، أو المظاهر الواقعية؛ بل إلى مدى ما يضيفه من جديد إلى هذا العالم، ويتخلى الشعر الحديث أيضاً عن الجزئية، ويجب أن يكشف عن رؤيا.^(٣٣)

وعبرت عنه، أيضاً، خالدة سعيد؛ حين رأت أن حركة الشعر

الْحَدِيثِ « تَخَلَّصَتْ مِنَ الْجَزَائِيَّةِ ؛ فَفَرَضَتْ الْحَادِثَةَ. »^(٣٤)

أما شوقي أبوشقرا فقد انحاز إلى شعر الحياة اليومية ؛ بلقطاته الحياتية المعيشة الدالة، ضمن بنى سردية خاصة، يتم فيها التركيز على الجزئي لا الكلي، اليومي لا الذهني، الحياتي لا اللغوي، واحتفى بشخوص حية حميمة، وبتفاصيل حياتها وبأشياءها البسيطة، وجاءت « فصائده قصيرة كحظات هذه الحياة، ولقطاتها، ومواقفها المنثورة ؛ حيث يعطي الجزئيات المهمة، المنثورة فيها، الهامشية بالنسبة للشعر الرؤيوي، تلك التي ليس فيها إدهاش، أفقا شعريا، وبالتالي يسمح لأفعالها ولحظاتها أن تدخل في النسيج اللغوي - الثقاف للشعر. إنه يكتب عن رقيب بالدرك، وعن الترمواي، وعن الكرسون والشمبانيا والبيرة، وعن خواجة يلعب بشاربيه، وعن تدهور سيارة بطرس، وعن جدة تذرّي البرغل، وعن نمر الجمركي... وعن كاتيا الفتاة التي تلبس (البيجاما)، وخليل الذي يسافر إلى فنزويلا... وفؤاد اللص الحنون، والرأعية رفة، وعن قاسم بائع الكعك للمدارس، وعن مرقص بائع المناقيش، وعن المأظلة العانس.»^(٣٥)

إن مفهوم اللغة الشعرية، هنا، يرتبط بمفردات الواقع المعيش، وتفاصيله، أكثر من ارتباطه بالتاريخ اللغوي، وهذا يؤكد انجازه إلى اكتشاف الشعر في تفاصيل الحياة، لا في طرائق اللغة ؛

فَجَزِيَّاتُ الْوَاقِعِ الْمَعِيشِ، وَتَفَاصِيلُ الْحَيَاةِ، وَالْأَشْيَاءُ تَقْفُ فِي مُقَابِلِ الْمِتَافِيزِيْقَا وَالبَلَاغِيَّةِ التَّارِيخِيَّةِ، أَيْضًا تَتَبَدَّى الصُّورَةُ السَّرْدِيَّةُ، فِي مُقَابِلِ الصُّورَةِ اللُّغَوِيَّةِ، وَالدَّائِرَةُ الْبَصْرِيَّةُ فِي مُقَابِلِ الدَّائِرَةِ اللُّغَوِيَّةِ، وَمَنْ تَمَّ تَتَجَلَّى: قَصِيدَةُ الْمَعِيشِ فِي مُوَاجَهَةِ قَصِيدَةِ الْمَعْرِفِ، وَنَظْرًا لِأَهْمِيَّةِ السَّرْدِ، هُنَا، فَإِنَّهُ لَا يُشْكَلُ شِعْرِيَّتُهُ مِنْ اعْتِمَادِهِ عَلَى الْإِيْقَاعِ النَّبْرِيِّ فَقَطْ، أَوْ مِنْ تَرْكِيْزِهِ عَلَى التَّكثِيفِ، وَإِنَّمَا يَتَخَطَّى تَرَاتِبَ الزَّمَنِ الْمِتَافِيزِيْقِيِّ لِيشْكَلَ الزَّمَنُ السَّرْدِيَّ لِلنَّصِّ؛ يَتَخَطَّى التَّرَاتِيْبِيَّةَ وَالتَّدَاعِيَّ وَالتَّسْلُسَ الْمَنْطِقِيَّ وَالْإِفْرَاطَ. التَّفَاصِيلُ الَّتِي تَرِدُ - فِي النَّصِّ - هِيَ جَزَائِيَّاتٌ مِنَ الْمَشْهَدِ الْعَامِّ، تُوَضَّعُ فِي مُوَاضِعِهَا فِي دَقَّةٍ مَقْصُودَةٍ وَبِنَاءٍ مَخْصُوصٍ، يُجَسِّدُ حَرَكَةَ التَّجْرِبَةِ الْخَاصَّةِ، وَإِيْقَاعِيَّتِهَا وَجَيْشَانِهَا، وَهُوَ مَا يُحَقِّقُ لِسَرْدِ شِعْرِيَّتِهِ. وَهَكَذَا جَاءَتْ تَجْرِبَةُ شَوْقِي أَبِي شَقْرَا، الْبِشَارَةُ وَالْوَعْدُ بِمَا سَيَزِدُّهُرُ بَعْدَ عِقْدَيْنِ فِي الْمَشْهَدِ الْحَاشِدِ لِقَصِيدَةِ النَّثْرِ الْعَرَبِيَّةِ:

«مَاتَ وَالِدِي مُنْذُ خَمْسَ عَشْرَةَ سَنَةً. دَفَنَاهُ مَحْمُولًا عَلَى الرَّاحَاتِ. تَبْدُو مَقْبَرَتُهُ فِي الْقَرْيَةِ. هِيَ صُنْدُوقَةٌ بَرِيدٌ وَهُوَ يَنَامُ. كَانَ رَقِيْبًا فِي الدَّرَكِ. يُقْصُ شَعْرُهُ. يَرْكَبُ الدَّرَاجَةَ النَّارِيَّةَ. تَحْفَظُ أُمِّي عَنْ ظَهْرِ قَلْبٍ حَذَاءَهُ الْأَسْوَدَ الطَّوِيلَ، رَقْمَ ٤٤، وَقُبْعَتَهُ وَتَوْبَهُ الْكَاكِيَّ وَأَزْرَارُهُ الذَّهَبِيَّةَ. تَدَهْوَرُ. نَزَلَ إِلَى وَادٍ مُلُونٍ بِالصُّخُورِ.» (٣٦)

هَكَذَا - مُتَجَرِّدًا مِنَ الدَّائِرَةِ الشَّعْرِيَّةِ الرَّنَّانَةِ، وَمَتَخَفِّضًا مِنْ

البلاغية الآلية - آثر شوقي أبو شقرا أن يبدأ من النثر الخالص ؛
ليشكل منه (قصيدة) له ؛ التي هي ليست تعبيراً عن المعيش، بقدر
ما هي إعادة بناء له، في فضاء النص. المعيش، الحياتي يصبح
مادة خاماً للمعيش النصي، وهذا هو جوهر إشكالية قصيدة النثر
وتحديها، ومناطق شعريتها الخاصة.

تتقوض رتابة السرد ونثريته واعتياديته، انطلاقاً من فاعلية
الزمن السردية، الذي يبدأ، هنا، بالماضي: (مات والدي... دفناه)
ثم يقفز إلى الحاضر: (تبدو مقبرته)، ويرتد إلى الماضي: (كان
رقيباً في الدرك)، ثم يعود إلى الحاضر - الذي هو استحضار
للماضي - : (يقص شعره - يركب الدراجة. تحفظ أمي حذاءه)
؛ ليبدل على طغيان استحضار هذه التفاصيل على الواقع الموحش،
ثم يرتد إلى الماضي: (تدهور. نزل). هذه الانتقالات المتوالية،
في حركة دائبة، تجسد توتر الحالة السردية، عبر هذه الانتقالات
المتعددة. إن شعرية السرد هنا ترتبط بعمل المونتاج في بناء الخطاب
الشعري وتركيبه. ويمكننا استخلاص هذه النتيجة فور تلقي المحكي
في هذا النص؛ حيث تتجمع تفاصيل المشهد؛ فيتبدى لنا، سريعاً،
عمل الشاعر في بناء الخطاب الشعري السردية؛ إذ لو بدأنا من
منتصف النص، وقلنا: (كان [أبي] رقيباً في الدرك) إلى نهاية
النص، ثم عدنا إلى بدايته (مات والدي) لفقد النص كثيراً من

تَوْتَرَهُ الشَّعْرِيَّ - الَّذِي قَامَ عَلَى اسْتِغْلَالِ طَاقَاتِ الزَّمَنِ السَّرْدِيِّ
فِي عَمَلِيَّةِ الْبِنَاءِ السَّرْدِيِّ - وَمَعْلُومٌ أَنَّ الزَّمَانَ السَّرْدِيَّ أَحَدُ الْأَسْسِ
الْمُهْمَّةِ فِي تَشْكِيلِ شَعْرِيَّةِ السَّرْدِ، وَهُوَ يَخْتَلِفُ عَنِ الزَّمَنِ الْفِيْزِيْقِيِّ ؛
فَالْأَخِيرُ يَسِيرُ هَكَذَا :

كَانَ رَقِيْبًا : (أ) تَدَهْوَرُ : ← (ب) مَاتَ : ← (ج) دَقَّنَاهُ : ← (د)
تَبَدُّوْ مَقْبَرَتَهُ : ← (هـ)

بَيْنَمَا الزَّمَانُ السَّرْدِيُّ يَمْضِي هَكَذَا :

(ج) ← (د) ← (هـ) ← (أ) ← (ب) .

أَيُّ أَنَّ الزَّمَانَ السَّرْدِيَّ يَبْدَأُ مِنْ مُنْتَصَفِ الزَّمَنِ الْحَكَائِيِّ،
وَيَقُومُ السَّارِدُ، هُنَا، بِإِعَادَةِ تَشْكِيلِ الْحَكَايَةِ ؛ فَيَبْتَدِئُ مِنْ مُنْتَصَفِ
زَمَنِ الْحَكَايَةِ، ثُمَّ يَعُودُ إِلَى الْبَدَايَةِ ؛ لِيُحَدِّثَ الْمَفَارَقَةَ السَّرْدِيَّةَ، عَبْرَ
الْإِرْتِدَادِ السَّرْدِيَّةِ الْمُتَوَالِيَةِ، وَفِي رَصْدِهِ لِهَذِهِ الْحَكَايَةِ يَتَجَنَّبُ حَالَةَ
الْهِيَاجِ الْعَاطِفِيِّ، الْمَأْثُورِ فِي مَوْقِفِ الرِّثَاءِ. وَيُرَكِّزُ الْبِنَاءَ النَّصِّيَّ هُنَا
عَلَى تَشْكِيلِ حَالَةِ مِنَ الشَّجَنِ الْأَلِيمِ، تَسْعَى الذَّاتُ السَّارِدَةُ إِلَى
تَبْيِيرِهَا فِي فِضَاءِ النَّصِّ.

محمَّد المأغوط

عندَ محمَّد المأغوط تلعب التَّوَاظِيَاتُ دورًا رَئِيسِيًّا فِي تَشْكِيلِ

شَعْرِيَّةُ الشُّعْر ؛ فهو من أكثر شعراء جيله احتفاءً بالتوازي، ويرى كثيرون أن التوازي هو المسئول الرئيسي عن تشكيل نسيج الشعر، وتخليق الإيقاع الشامل للنص؛ فيؤكد ياكوسون (١٨٩٦-١٩٨٢) أن « المسألة الأساسية للشعر هي التوازي»^(٢٧)، وحصَرَ هوبكنز « الصنعة في الشعر في مبدأ التوازي؛ فبنيتها تعتمد على التوازي المستمر»^(٢٨)، ولاحظ يوري لوتمان أن البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي، ومن ثم تخلق وضعا شديداً للتعقيد؛ فهذه القصيدة أو تلك تمثل بذاتها نصاً كلامياً، وهذا النص ليس في الحقيقة نظاماً كلياً، بل هو أحداث جزئية Realizatio للنظام، ولكنه - باعتباره لوحة شعرية للعالم - يقدم نظاماً كلياً تتحقق من خلاله الموقعية التكرارية بالكامل؛ وهي موقعية يتمثل محورها الأساسي فيما يدعى بـ « التوازي » Rorallelism.^(٢٩)

وتعمل التوازيات المتعددة المتداخلة في فضاء النص، جنباً إلى جنب؛ لتشكيل بنيات متشابهة ومتكافئة ومتماثلة صرفياً وتركيبياً ودلالياً وإيقاعياً، وهو ما يساهم في تشكيل أداء سردي، يلج على تبير حالة ما، أو موقف ما؛ دلالياً وجمالياً.

وبالإضافة إلى التوازيات، تتجلى عند الماغوط قيمة فنية أخرى، يشدد عليها أداؤه الشعري؛ هي: الاحتفاء بالتصوير احتفاءً شديداً؛ لتأسيس بنية مجازية دالة، تقوم على تكثيف

الصُّورِ الْجَزَائِيَّةِ : اللُّغَوِيَّةِ أَوْ الْمَشْهُدِيَّةِ، الَّتِي يَقْتَطِعُهَا مِنْ مُضْرَدَاتِ حَيَاتِهِ الْمَعِيشَةِ ؛ لِيَتَضَافَرَ الْمَجَازِيُّ وَاللَّامَجَازِيُّ، فِي تَقْدِيمِ رُؤْيِ إِنْسَانِيَّةٍ فَاجِعَةٍ وَصَاحِبَةٍ، تَتَخَلَّى عَنِ الرُّؤْيِ الْمِيتَافِيزِيْقِيَّةِ، وَتَتَخَرِّطُ فِي عَذَابَاتِ الذَّاتِ الشَّاعِرَةِ، الْمُطَارِدَةِ، الْمُسْرِدَةِ، الْمُنْعَزَلَةِ، الْمَقْهُورَةِ. وَقَدْ اِكْتَسَبَتْ شِعْرِيَّةُ الْمَاغُوطِ حَرَارَتَهَا، مِنْ تَوْحُّدِهَا مَعَ حَمِيمِيَّةِ التَّجْرِبَةِ الْمُتَوَهِّجَةِ الضَّارِيَّةِ ؛ الَّتِي عَاشَهَا الْمَاغُوطُ فِي شَبَابِهِ ؛ تَجْرِبَةِ الْمُطَارِدَةِ السِّيَاسِيَّةِ ؛ الَّتِي تَظْهَرُ حَمَمَهَا فِي شَطَايَا صُورِهِ الْحَادَّةِ الْمُتَوَثِّرَةِ الْمُعْتَمَةِ، وَالْإِيْقَاعِ الْهَادِرِ الْمُتَمَجِّعِ ؛ حَيْثُ لَادَتْ الذَّاتُ الشَّاعِرَةَ، كُحْشَرَةَ، فِي غُرْفَةِ ضَيْقَةِ كَالْقَبْوِ، وَقَدْ وَصَفَتْهَا زَوْجَتُهُ الشَّاعِرَةُ سَنِيَّةٌ صَالِحٌ بِقَوْلِهَا : « غُرْفَةٌ صَغِيرَةٌ ذَاتَ سَقْفٍ وَاطِيٍّ، حُشِرَتْ حَشْرًا فِي خَاصِرَةِ أَحَدِ الْمَبَانِي، بِحَيْثُ كَانَ عَلَى مَنْ يَعْبرُ عَبْتَهَا أَنْ يَنْحَنِي وَكَأَنَّهُ يَعْبرُ بَوَابَةَ الزَّمَنِ، سَرِيرٌ قَدِيمٌ، مَلَأَتْ صَفْرَاءُ، كَنْبَةَ زَرْقَاءُ طَوِيلَةً سُرْعَانَ مَا هَبَطَ مَقْعِدُهَا، سِتَارَةٌ حَمْرَاءُ مِنْ مُخَلْفَاتِ مَسْرَحٍ قَدِيمٍ، فِي هَذَا الْمُنَاحِ عَاشَ مُحَمَّدٌ الْمَاغُوطُ أَشْهُرًا عَدِيدَةً »^(٤٠). هَذِهِ الْغُرْفَةُ الَّتِي ظَهَرَتْ فِي مَجْمُوعَتِهِ الْأُولَى، فِي شَطَايَا مِنْ الصُّورِ الْقَاتِمَةِ الْمُرِيرَةِ :

« بلا أمل ... »

وَبِقَلْبِي الَّذِي يَخْفِقُ كَوَرْدَةٍ حَمْرَاءَ صَغِيرَةٍ

سَأودِعُ أَشْيَاءِي الحَزِينَةَ فِي لَيْلَةٍ مَا

بُقِعَ الحَبْرُ

وَأَنَارَ الحَمْرَةَ البَارِدَةَ عَلَى المِشْمَعِ اللِّزِجِ

وَصَمَّتِ الشُّهُورِ الطُّوَيْلَةَ

وَالنَّامُوسَ الَّذِي يَمُصُّ دَمِي» (٤١)

هَكَذَا تَتَابَعُ الصُّورُ الجَزَائِيَّةُ ؛ لِتَشكُلَ صُورَةً كَلِيَّةً قَاتِمَةً، تَعكُسُ تَارِيخًا رُومَانِسِيًّا، لَمْ يَنْتَهَ بَعْدُ.

وَلَدَى المَاغُوطِ يَتَوَاشَعُ السِّيَاسِيُّ وَالدَّائِيُّ، فِي خُطَابٍ يَتَبَدَّى فِيهِ الخَارِجُ بُوَعِي الدَّاخِلِ ؛ فَيَتَدَفَّقُ حَارًّا، وَمَتَوَقِّدًا، وَيُنِيحُ لَهُ اسْتِدْرَاجُ العَالَمِ الخَارِجِيِّ إِلَى دَاخِلِهِ أَنْ يُلْغِي كَافَّةَ النِّسَبِ الحَرْفِيَّةِ لِلوَاقِعِ وَيَسْتَعْلِقُ أَقْصَى دَرَجَاتِ الحُرِّيَّةِ الَّتِي يَتَمَتَّعُ بِهَا الحَلْمُ» (٤٢)

تَتَطَايَرُ الصُّورُ المَكْتُوبَةُ الحَارِفَةُ فِي فَضَاءِ النِّصِّ، فِي إِيقَاعٍ صَاخِبٍ، يَبْضَافِرُ فِيهِ النِّبْرُ مَعَ التَّوَازِيَاتِ المُخْتَلِفَةِ، غَيْرَ أَنَّ تَوَازِي الدَّلَالَةِ هُوَ أَكْثَرُ أَنْوَاعِ التَّوَازِيَاتِ حُضُورًا فِي خُطَابِ مُحَمَّدِ المَاغُوطِ الشُّعْرِيِّ ؛ حَيْثُ تَتَجَمَّعُ دَلَالَاتُ الصُّورِ المُنْتَشِبَةِ، فِي اتِّجَاهٍ مُحَدَّدٍ، لِيُمَثِّلَ وَحْدَةً التَّأثيرِ وَتَبْيِيرِ الحَالَةِ الشُّعْرِيَّةِ :

« وَبَكَيْتُ. أَنَا مِزْمَارُ الشِّتَاءِ الْبَارِدِ
وَوَرْدَةُ الْعَارِ الْكَبِيرَةِ
وَتَدَفَّقَ الْحُزْنَ حَوْلَ يَاقَتِي كَالنَّبِيدِ
وَهَوَيْتُ وَحِيدًا أَمَامَ الْحَوَانِيتِ
أَيْتُهَا الدُّمُوعُ الْأَكْثَرُ نِضَارَةً مِنَ الدَّمِ. »

-٤-

٤- قصيدة النثر من منظور التحليل السردى

ظاهرة السرد

ثمة اهتمام شديد في الوقت الراهن، بالسرد، واتجاهاته، ونظرياته، ويتواكب هذا مع ما يشهده المشهد الروائي والقصصي من تحولات فارقة في آليات وطرائق السرد، بالإضافة إلى زحف مجرى السرد إلى فضاء الشعر، وتجلي الشعر، كثيرًا، في السرد، وتجلي السرد، بأشكال مختلفة، في مشهد القصيد النثري، تحديدًا،

بَلْ لَقَدْ تَخَطَّى السَّرْدُ خَرِيْطَةَ الْأَنْوَاعِ الْأَدْبِيَّةِ، وَتَجَاوَزَ تَدَقُّقَهُ حُدُودَ النَّصِّ الْأَدْبِيِّ؛ فَصَرْنَا نَتَحَدَّثُ عَنِ السَّرْدِ السِّيْنِمَائِيِّ، وَعَنْهُ ذَكَرَ يُورِي لُوتْمَانُ، أَنَّ «الْحِكَايَةَ اللَّفْظِيَّةَ لَيْسَتْ النَّوْعَ السَّرْدِيَّ الْوَحِيدَ، وَ[أَنَّ] عَلَيْنَا أَنْ نَلْتَفِتَ إِلَى الْخَبْرَةِ السَّرْدِيَّةِ السِّيْنِمَائِيَّةِ»^(١)، وَطُرِحَتْ قَضَايَا مِثْلُ: اللُّغَةُ السِّيْنِمَائِيَّةُ، طَبِيعَةُ الْمَجَازِ السِّيْنِمَائِيِّ^(٢)، فَلَمْ يَفْتَصِّرِ السَّرْدُ عَلَى الْأَدَاءِ اللَّغَوِيِّ، وَإِنَّمَا انْفَتَحَ عَلَى مَجْمُوعَةٍ مِنْ الْوَسَائِلِ السِّيْنِمَائِيَّةِ، فِي تَجَسُّدِ حَرَكَةِ السَّرْدِ وَتَنْظِيمِ مَسَارَاتِهَا، وَيَأْتِي فِي مُقَدِّمَتِهَا: الْمُوْتَاجُ؛ الَّذِي يَتَوَلَّى عَمَلِيَّةَ إِبْرَازِ تَدَاخُلِ الْأَفْكَارِ أَوْ تَدَاعِيهَا.. وَالتَّوَالِي السَّرِيعِ لِلصُّوْرِ، أَوْ وَضْعِ صُورَةٍ فَوْقَ صُورَةٍ، أَوْ إِحَاطَةِ صُورَةٍ مَرَكِزِيَّةٍ بِصُورَةٍ أُخْرَى تَنْتَمِي إِلَيْهَا^(٣)، بِجَانِبِ وَسَائِلِ أُخْرَى، فُرْعِيَّةً، مِثْلُ الْمَشْهَدِ الْمُضَاعَفِ، وَاللَّقَطَاتِ الْبَطِيئَةِ وَالاخْتِفَاءِ التَّدْرِيجِيِّ، وَالقَطْعِ، وَالصُّوْرِ عَنْ قُرْبِ، وَالْمَنْظَرِ الشَّامِلِ، وَالْإِرْتِدَادِ^(٤)، وَهَذِهِ الْوَسَائِلُ الْفُرْعِيَّةُ هِيَ أَدَوَاتٌ لِتَحْقِيقِ تَأْثِيرِ الْمُوْتَاجِ^(٥)، وَقَدْ قَسَّمُ رُوبَرْتُ هَمْفَرِي الْمُوْتَاجَ إِلَى قِسْمَيْنِ: مُوْتَاجِ زَمْنِيٍّ؛ وَفِيهِ يَنْبَغُ الْمَكَانُ وَيَتَعَدَّدُ الزَّمَنُ، أَوْ هُوَ «وَضْعُ صُورٍ أَوْ أَفْكَارٍ مِنْ زَمَنٍ مُعَيَّنٍ عَلَى صُورٍ أَوْ أَفْكَارٍ مِنْ زَمَنٍ أُخَرَ. وَمُوْتَاجِ مَكَانِيٍّ؛ وَفِيهِ يَبْقَى الزَّمَانُ ثَابِتًا وَيَتَغَيَّرُ الْعُنْصُرُ الْمَكَانِيُّ، وَيُسَمَّى أَيْضًا بِطَرِيقَةِ: عَيْنِ الْكَامِيرَا أَوْ بِطَرِيقَةِ الْمَشْهَدِ الْمُضَاعَفِ^(٦). وَتُعَدُّ اللَّقَطَةُ الْوَحْدَةُ الْأَسَاسِيَّةُ فِي تَشْكِيلِ السَّرْدِ السِّيْنِمَائِيِّ، وَهِيَ عِبَارَةٌ عَنِ «وَحْدَةِ الْعُنَاصِرِ دَاخِلِ اللَّقَطَةِ»^(٧)، وَهِيَ - كَمَشْهَدٍ، يَتَكُونُ مِنْ مَجْمُوعَةٍ مِنَ الْعُنَاصِرِ - «تَدُلُّ عَلَى أَكْثَرِ مِمَّا تُصَوِّرُ»^(٨).

وَهَكَذَا لَمْ يَعُدَّ مَفْهُومُ السَّرْدِ قَاصِرًا عَلَى إِيرَادِ الْحِكَايَةِ، كَمَا لَمْ يَعُدَّ قَاصِرًا عَلَى النَّثْرِ، وَهُوَ - فِي قَصِيدَةِ النَّثْرِ - الْمَظْهَرُ الْأَكْثَرُ بُرُوزًا، كَمَا أَنَّهُ - بِنَائِيًا - الْمَسْئُولُ عَنِ تَشْكِيلِ شَعْرِيَّةِ الْخَطَابِ مِنْ تَفَاصِيلِ النَّثْرِ الرَّحِيْبَةِ؛ حَيْثُ تَتَضَامُ فِي عِلَاقَاتِ بِنَائِيَّةٍ دَاخِلِيَّةٍ مُتَشَابِكَةٍ، تُحَقِّقُ شَعْرِيَّةَ الْخَطَابِ، وَقَدْ رَأَى مَهَاجِمُوهَا فِي شَكْلِهِ السَّرْدِيَّ الْخَارِجِيَّ مَظْهَرًا لِنَثْرِيَّتِهَا، وَطَعْنَا فِي شَعْرِيَّتِهَا^(٩)، وَيَظَلُّ السَّرْدُ أَحَدُ أَبْرَزِ الظُّوَاهِرِ الْبِنَائِيَّةِ فِي قَصِيدَةِ النَّثْرِ وَمَلَمَحًا بَارِزًا تَتَجَلَّى فِيهِ شَعْرِيَّتُهَا الْخَاصَّةُ.

مَفْهُومُ السَّرْدِ

يُشِيرُ مُصْطَلِحُ السَّرْدِ، تَحْدِيدًا، إِلَى عَمَلِيَّةِ بِنَاءِ نَصِّيٍّ تَتَدَاخَلُ فِيهِ مَجْمُوعَةٌ مِنَ الْعُنَاصِرِ الْبِنَائِيَّةِ الْفَاعِلَةِ؛ كَالسَّارِدِ، وَالْمَسْرُودِ لَهُ، وَالْفَضَاءِ السَّرْدِيِّ، وَالزَّمَنِ السَّرْدِيِّ، وَالرُّؤْيَا السَّرْدِيَّةِ؛ لِتَشْكِيلِ بِنْيَةِ النَّصِّ السَّرْدِيِّ، وَالَّذِينَ تَتَاوَلَوْا الْمُصْطَلِحَ انْطَلَقُوا مِنْ تَمْيِيزِهِ عَنِ الْحَكْيِ، وَرَكَزُوا عَلَى عَمَلِيَّةِ الْبِنَاءِ النَّصِّيِّ؛ فَرَأَى عَزُّ الدِّينِ إِسْمَاعِيلَ أَنَّهُ عَمَلِيَّةٌ تَشْكِيلِيَّةٌ خَطَابِيَّةٌ حِكَايِيَّةٌ يَتِمُّ فِيهَا «نَقْلُ الْحَادِثَةِ مِنْ صُورَتِهَا الْوَاقِعِيَّةِ إِلَى صُورَةٍ لُغَوِيَّةٍ»^(١٠)، أَمَا عَبْدِ الْمَلِكِ مُرْتَضَى فَرَأَى أَنَّهُ «نَسْجُ الْكَلَامِ، وَلَكِنْ فِي صُورَةٍ حَكْيِيَّةٍ»^(١١)، أَمَا يَمْنَى الْعِيدِ فَحَدَّدَتْهُ بِأَنَّهُ «الْقَوْلُ Discouts مِنْ حَيْثُ صِيََاغَةُ الْحَكْيِ، أَوْ إِقَامَةُ الْبِنْيَةِ الرُّوَائِيَّةِ مِنْ حَيْثُ مَجَالِ التَّقْنِيَّةِ وَكَيْفِيَّةِ السَّرْدِ أَوْ شَكْلِهِ؛ حَيْثُ

تَهْمَلُ الْحَكَايَةَ وَيُرَكِّزُ عَلَى نَمَطِ الْقَوْلِ الْمُحَدَّدِ لِنَمَطِ الْبِنْيَةِ» (١٢)؛ فَهُوَ
عَمَلِيَّةٌ بِنَاءِ خَطَابٍ مِنَ الْحَكْيِ، تَقُومُ عَلَى عِلَاقَاتٍ عُنَاصِرٍ بِنَائِيَّةٍ
مُحَدَّدَةٍ، تُشَكِّلُ مَلَامِحَهُ الْخَاصَّةَ، وَهُوَ - كَمَا يَرَى جِرَارَ جِينْت -
«صِغَةً يَمْنُنُهَا عَدَدٌ مِنَ الْإِقْصَاءَاتِ وَالضُّوَابِطِ التَّقْيِيدِيَّةِ.» (١٣)

مُكَوِّنَاتُ الْعَمَلِيَّةِ السَّرْدِيَّةِ

تَتَضَامُ فِي هَذِهِ الْعَمَلِيَّةِ مَجْمُوعَةٌ مِنَ الْعُنَاصِرِ الْبِنَائِيَّةِ الْفَاعِلَةِ
- الَّتِي تَتَوَاشَجُ مَعَ خَصِيصَتَيْنِ شِعْرِيَّتَيْنِ أَسَاسِيَّتَيْنِ، فِي قَصِيدَةِ
النَّثْرِ، هُمَا: النَّبْرُ وَالتَّوَازِي - لِتَشْكِيلِ شِعْرِيَّةِ السَّرْدِ، هَذِهِ الْعُنَاصِرُ
الْمُكَوِّنَةُ لِلْبِنْيَةِ السَّرْدِيَّةِ تَتَمَثَّلُ فِيمَا يَلِي: السَّارِدُ Narrateur،
وَالْمَسْرُودُ لَهُ Narrataire، الرُّؤْيَةُ السَّرْدِيَّةُ Focalization،
الزَّمَنُ السَّرْدِيُّ Tense، الْفَضَاءُ السَّرْدِيُّ Space، وَأَبْرَزُ هَذِهِ
الْعُنَاصِرِ حُضُورًا فِي الدَّرْسِ النَّقْدِيِّ اثْنَانِ: الرُّؤْيَةُ السَّرْدِيَّةُ، وَالزَّمَنُ
السَّرْدِيُّ.

أَمَّا الرُّؤْيَةُ السَّرْدِيَّةُ فَقَدْ حَدَّدُوها بِمُصْطَلَحَاتٍ أُخْرَى لَا تَخْتَلِفُ
فِي دَلَالَتِهَا كَثِيرًا، وَأَبْرَزُهَا: التَّبْيِيرُ، الْمَنْظُورُ السَّرْدِيُّ، زَاوِيَةُ الرُّؤْيَةِ،
وَجْهَةُ النَّظَرِ، وَتَتَشَكَّلُ مِنْ مَنْظُورِ السَّارِدِ، وَغَالِبًا مَا يَكُونُ السَّارِدُ
- فِي الشَّعْرِ - مُشَارِكًا فِي الْأَحْدَاثِ وَرَاوِيًا لَهَا فِي الْوَقْتِ نَفْسَهُ،
وَهُوَ، بِهَذَا، ذَاتَانِ مَدْمَجَتَانِ؛ ذَاتُ رَائِيَّةٍ، وَذَاتُ مَرْتَبِيَّةٍ، ذَاتُ مَبْتَرَّةٍ

(ساردة)، وذات مبترّة، (تؤدي دورها في المشهد السردّي)، الأولى صاحبة الرؤية والموقف والصوت النابع من السرد، وصاحبة بناء السرد وتحديد زواياه وتفصيله، وفقاً لمنظورها؛ فتحن نعرف على معالم المشهد السردّي من خلال هذه الذات المبترّة (الرائية)، وتشكل الرؤية السردية من منظورها، ويختلف السارد عن المؤلف الضمني وعن المؤلف الواقعي؛ فإذا كان الأول كائناً من ورق - كما لاحظت بارت- وتقنية سردية تنتمي إلى تقنيات العمل السردّي، فإن الثاني يمثل الذات الإبداعية والأنا العميقة المبدعة المسؤولة عن عملية بناء العمل السردّي، فيما يمثل الأخير شخصاً حقيقياً ينتمي إلى عالم الواقع. ودائماً ما يتوارى المؤلف الضمني وراء السارد، ولا يبدو صراحة في حيز النص، ويتوارى المؤلف الواقعي وراء المؤلف الضمني، وهكذا يظل السارد هو المسؤول أمامنا عن فعل السرد ونقل المسرد، في مسار يأخذ الشكل الآتي:



ومهما بدت العملية السردية موضوعية، وحيادية، ومجردة، فإن عرض المادة السردية وتنظيمها يخضع للرؤية السردية، ومع اكتمال الرؤية السردية - في نهاية المشهد السردّي - تنفتح شعرية النص كاملة.

أما الزمن السردّي فيختلف عن زمن الحكاية في أن الأخير

يُحَافِظُ عَلَى خَطِيئَةِ الزَّمَنِ الْفِيزِيْقِيِّ ؛ فَيَخْضَعُ لِمَنْطِقِ التَّسْلُسْلِ،
وَالْتَتَابِعِ التَّدْرِيْجِيِّ، فِيمَا يَتَخَطَّى الزَّمْنَ السَّرْدِيَّ هَذَا الْأَدَاءَ إِلَى
العَدِيدِ مِنَ الطَّرَائِقِ السَّرْدِيَّةِ الَّتِي تَرْتَبِطُ بِرُؤْيَا السَّادِرِ؛ كَأَن يَحْكِي
« مِنْ الْبَدَايَةِ لِلنَّهَايَةِ، مُطَابِقًا بِذَلِكَ بَيْنَ زَمَنِ السَّرْدِ وَزَمَنِ الْحِكَايَةِ
؛ لِيُصْبِحَا مَعًا زَمَنًا وَاحِدًا، يُكْرَّرُ الْأَوَّلُ مِنْهُمَا الثَّانِي، لِدَرَجَةِ لَا
نَشْعُرُ مَعَهَا بِأَيِّ مَجْهُودٍ لِسَارِدٍ فِي إِعَادَةِ خَلْقِ الْحِكَايَةِ، أَوْ يَحْكِيهَا
مَعْكُوسَةً مِنَ النِّهَايَةِ لِلْبَدَايَةِ ؛ فِي شَكْلِ اسْتِرْجَاعِ تَقَهْمُرِيٍّ يَنْطَلِقُ مِنْ
نِهَايَةِ زَمَنِ الْحِكَايَةِ، قَرِيبًا مِنْ حَاضِرِ السَّرْدِ، لِيُعُودَ لِبَدَايَةِ الْحِكَايَةِ،
بِحَيْثُ يُحَوِّلُ الْحِكَايَةَ كُلَّهَا لِمَاضٍ مُنْتَهٍ، يُجِيلُ نَظْرَهُ فِيهِ، مُحْتَرِمًا
نَفْسَ نِظَامٍ وَقُوعِهِ عَلَى مُسْتَوَى زَمَنِ الْحِكَايَةِ، لَكِنْ بِشَكْلِ مَعْكُوسٍ
هَذِهِ الْمَرَّةَ»^(١٤). وَلَهُ أَيْضًا أَنْ يَحْكِيهَا مِنْ وَسْطِ زَمَنِ الْحِكَايَةِ، لِتَكُونَ
هَذِهِ الْمَنْطِقَةُ بُؤْرَةَ التَّشْطِيِ الزَّمْنِيِّ ؛ فَتَدْخُلُ الْأَزْمَنَةَ، وَيَنْفَرِعُ
السَّرْدُ، وَتَتَشَعَّبُ مَسَارَاتُهُ وَاتِّجَاهَاتُهُ الزَّمْنِيَّةُ، هُبُوطًا وَصُعُودًا
وَتَوْقُفًا، سَعِيًّا مِنْهُ إِلَى الْإِقَاءِ أَكْبَرَ قَدْرٍ مُمَكِّنٍ مِنَ الْأَضْوَاءِ الْكَاشِفَةِ
عَلَى اللَّحْظَةِ الْمُتَأَزِّمَةِ»^(١٥)، اعْتِمَادًا عَلَى الْمَفَارَقَةِ السَّرْدِيَّةِ؛ بِشَكْلِيَّهَا:
الاسْتِرْجَاعِيَّ وَالْاسْتِبَاقِيَّ.

السَّرْدُ فِي الشُّعْرِ، وَحُدُودُ السَّرْدِ الشُّعْرِيِّ

إِذَا كَانَ السَّرْدُ يَخْتَلِفُ فِي طَبِيعَتِهِ الْكَيْفِيَّةِ فِي الرُّوَايَةِ وَالنَّثْرِ
الْفَنِيِّ عَنْهُ فِي الشُّعْرِ؛ فَإِنَّ مُرْتَكزَاتِ النَّظَرِيَّةِ السَّرْدِيَّةِ الْأَسَاسِيَّةِ

قَابِلَةٌ لِلتَّطْبِيقِ عَلَى مَجْمَلِ الْأَنْوَاعِ الْأَدْبِيَّةِ، وَغَيْرَهَا مِنَ الْفُنُونِ ؛
كَالسِّيْنَمَا مَثَلًا، كَمَا أَشْرْنَا فِي الْبِدَايَةِ^(١٦)، وَتَكْمُنُ أَهْمِيَّتُهَا، فِي
الشُّعْرِ، فِي إِبْرَازِ خُصُوصِيَّةِ السَّرْدِ الشُّعْرِيِّ وَتَمْيِيزِهِ عَمَّا لَيْسَ سَرْدًا
شُعْرِيًّا فِي سُرُودِ الشُّعْرِ.

وَيَلَاخُظُ أَنَّ السَّرْدَ فِي الْعَمَلِيَّةِ الشُّعْرِيَّةِ يَتَّخِذُ خُصُوصِيَّةً تَكْمُنُ
فِي طَبِيعَةِ بِنَائِهِ ؛ حَيْثُ تُصَبِّحُ الْعَمَلِيَّةُ السَّرْدِيَّةُ جُزْءًا فِي عَمَلِيَّةٍ أَشْمَلِ
؛ يَشْتَرِكُ فِيهَا الْإِيْقَاعُ وَالتَّوَازِيَاتُ وَالتَّخْيِيلُ، فِي نَقْلِ التَّجْرِبَةِ فِي بِنَاءِ
شُعْرِيٍّ خَاصٍّ؛ يَنْجَلِي فِيهِ السَّرْدُ الشُّعْرِيُّ. وَقَوْلُنَا بِالسَّرْدِ الشُّعْرِيِّ
فِيهِ تَمْيِيزٌ لَهُ عَمَّا لَيْسَ سَرْدًا شُعْرِيًّا، وَتَحْدِيدًا عَنِ السَّرْدِ النَّثْرِيِّ
؛ فَالْأَخِيرُ صِيغَةٌ يَنْجَلِي فِيهَا الْحَدِثُ بَوْضُوحٍ، فِي تَتَابُعِ مَنَطِقِيٍّ،
وَتَرَاتُبِ مُسْتَمَرٍّ، وَتَرَابُطِ، مُقَدِّمَاتِهِ تَقُودُ إِلَى نَتَائِجِهِ، كَمَا يَقُولُ
الْمَنَاطِقَةُ، هُوَ سَرْدٌ مَنَطِقِيٌّ، سَيَّالٌ، التَّرَاكِبُ فِيهِ بَسِيطَةٌ، وَغَرَضُهُ
تَوْصِيلِيٌّ، وَطَبِيعَتُهُ عَقْلِيَّةٌ، وَلُغَتُهُ دَقِيقَةٌ وَمُحَدَّدَةٌ، وَيَقُومُ عَلَى النَّظَرَةِ
الْحَيَادِيَّةِ، وَيُرَكِّزُ عَلَى الْمُحْكِيِّ، وَالْحِكْمِيِّ فِيهِ وَسِيلَةٌ، وَالْحِكَايَةُ هِيَ
الْمَقْصَدُ وَالْغَايَةُ، وَأَحْيَانًا يَتَحَوَّلُ السَّرْدُ النَّثْرِيُّ إِلَى سَرْدِ شُعْرِيٍّ؛
حِينَمَا تَهَيِّمُنَ عَلَى آدَائِهِ بَعْضُ الْعِنَاصِرِ الشُّعْرِيَّةِ، وَنَجِدُ هَذَا فِي
مَنَاطِقٍ عَدِيدَةٍ فِي رِوَايَةِ : ثَرْتَرَةُ فَوْقَ النَّيْلِ، لِنَجِيبِ مَحْفُوظِ (١٩١١ -
٢٠٠٦) ؛ يَتَمُّ فِيهَا تَدَاخُلُ الْأَزْمَنَةِ فِي آدَاءِ مُكْتَفٍ، هَذِهِ الْخَاصِيَّةُ
الْمُؤَكَّدَةُ لِفَاعِلِيَّةِ الزَّمَنِ السَّرْدِيِّ فِي تَحْقِيقِ شِعْرِيَّةِ الْبِنْيَةِ السَّرْدِيَّةِ،

نجدُها، أيضًا، بوضوح، في روايات لعبد الرحمن منيف (١٩٣٣-
٢٠٠٤)؛ مثل: التيه، و: شرق المتوسط - في القسم الأول منها
تحديدًا-، ولحيدر حيدر (١٩٣٦-) في أعمال عديدة مثل: مرآيا
النار، و: الزمن الموحش.

أما السرد الشعري، فهو سرد - مهما بدا متدفقًا وطبيعيًا -
يكشف عن عملية بناء محكمة تتضام فيها عناصر تشكّل الخطاب
السردّي، ويتبدى فيها التركيز على فعل السرد، السرد ذاته فعل
مقصود؛ بحيث يتبدى أنه يعمل شعريًا، مختلطًا بالإيقاع، ويتفاعل
التوازيات في مجراه، في أداء مكثف وموح، السرد هنا صيغة ونسيج
لغوي خاص، وليس مجرد حكي حكاية؛ فثمة اختلاف جوهري
عميق بين السرد والحكاية، وقد ميز شلوفسكي بين «الخطاب
باعتباره بناءً فنيًا وجماليًا، والحكاية باعتبارها مادة أولية /
خام»^(١٧)، وبينما تهيمن في الخطاب عملية بناء منظمة، تسود في
الحكاية آليات سردية عامة، وقد رأى تودوروف (١٩٣٠ -) أن
«السرد، باعتباره خطابًا، يتميز عن الحكاية Histoire على
مستوى الزمن. هذا التمييز يقع على مستوى الرؤية السردية، وأن
هذه الأخيرة ترجع إلى العلاقة بين السارد والمحكي»^(١٨)، والزمن
في الحكاية يقوم على التراتبية والتعاقبية والمنطقية، بينما يتحطم
هذا الزمن في الخطاب؛ ليتأسس الزمن السردّي، العابر لمنطق

زَمَنَ الحِكَايَةِ، وَكَانَ الشُّكْلَانِيُّونَ الرُّوسُ يَرُونَ فِي هَذَا التَّحْطِيمِ
«سِمَةَ الخِطَابِ الوَحِيدَةِ المُمَيِّزَةَ لَهُ عَنِ القَصِيدَةِ.»^(١٩)

وَلَا يَتَوَقَّفُ السَّرْدُ الشُّعْرِيُّ عِنْدَ إِطَارِ القَصِيدَةِ، وَإِنَّمَا يَتَخَطَّاهُ،
فِي أَحْيَانٍ كَثِيرَةٍ، إِلَى أَشْكَالٍ شِعْرِيَّةٍ أَكْثَرَ اتِّسَاعًا وَرَحَابَةً؛ كَالنَّصِّ
المَفْتُوحِ أَوِ النَّصِّ الجَامِعِ^(٢٠)، وَتَتَبَدَّى شِعْرِيَّةُ السَّرْدِ الشُّعْرِيِّ فِي
قَصِيدَةِ النَّثْرِ، تَحْدِيدًا، فِي تَحَقُّقِ شِعْرِيَّةِ النَّصِّ كَكُلِّ نَتِيجَةِ
لِعَلَّاقَاتِ التَّوَازِي وَالنَّبْرِ وَتَحَوُّلَاتِ إِيقَاعِ التَّجْرِبَةِ البَاطِنِيِّ وَتَفَاعُلِ
عُنَاصِرِ البِنْيَةِ السَّرْدِيَّةِ.

وَبَسَبَبِ عَدَمِ الوَعْيِ بِالفَارِقِ الجَوْهَرِيِّ بَيْنَ السَّرْدِ كخِطَابِ،
وَالْحِكَايَةِ كَمَادَةِ أَوْلِيَّةٍ لَهُ، لَمْ يَتَحَقَّقْ السَّرْدُ فِي الشُّعْرِ كَثِيرًا، كَمَا فِي
هَذَيْنِ النَّمُودَجَيْنِ:

- ١ -

«مِنذُ أَنْ دَلَفَ إِلَى المَقْهَى وَعَيْنُهُ لَمْ تَنْزَلْ مِنْ عَلَيَّ

قَلْتُ فِي نَفْسِي: لَعَلِّي أَذْكَرُهُ بِأَحَدٍ مَا

وَأَنْصَرَفْتُ إِلَى طَرَقَةِ أَصَابِعِي

كَانَ يَبْتَسِمُ لِي طَوَالَ الوَقْتِ، أَوْ هَكَذَا خِيَلَ إِلَيَّ.

هَشَّشْتُ فِي وَجْهِهِ فَحَمَلَ كُرْسِيَّهُ وَانْتَقَلَ لِيَجْلِسَ بَجَوَارِي.

مَلَّتْ عَلَى الْمِنْضِدَةِ لِأَقْلَبَ كُوبَ الشَّايِ مُتَحَاشِيًا النَّظَرَ إِلَيْهِ.

مَالَ بِدَوْرِهِ كَأَنَّمَا يَهْمِسُ لِي بِسِرٍّ وَسَأَلَنِي

(إِنْ جِيتَ إِمْتِي مِنْ هُنَاكَ) ؟

أَحْسَسْتُ بِخَوْفٍ غَامِضٍ وَشُعُورٍ أَجْوَفَ كَثِيبٍ.

تَوَقَّفْتُ يَدِي عَنِ التَّقْلِيْبِ فَاعْتَدَلْتُ فِي جَلْسَتِهِ

وَصَوَّبْتُ لِي نَظْرَةً صَافِيَةً، كَأَنَّهُ لَا يَرَانِي.

لَمْ أَكْذِبْ فِكْرِي فِي فَحْوَى سُؤَالِهِ، حَتَّى كَانَتْ يَدُهُ الْمَطْوُوحَةُ فِي الْهَوَاءِ

تَرْتَطِمُ بِوَجْهِهِ لِتَتَمَتَّقَ شَفَتِي السُّفْلَى.»^(٢١)

-٢-

«مُنْذُ أَنْ مَاتَ ... لَمْ أَعُدَّ أَحْسُ طَعْمًا لِلْحَيَاةِ ... صَدِيقُ
الصَّبَا هُوَ أَهْمُ شَخْصٍ فِي الْحَيَاةِ ... بَعْدَ أَنْ مَاتَ ... صَارَتْ
الْحَيَاةُ مَرَّةً.. لَيْسَتْ الْمُرَارَةُ هُنَا مَعْنَى بِلَاغِي.. لَكِنَّهَا مَعْنَى حَيَوِيٍّ.
بَعْدَ مَوْتِهِ صِرْتُ حَسَّاسًا.. صِرْتُ أَنْظُرُ بَعِينَ أَكْثَرَ رَهَافَةً لِأَطْفَالِ
الشُّوَارِعِ.. أَرْقُبُ صَمْتَ الْهَاتِفِ بِقَلْقٍ.. كَأَنَّنِي أَنْتَظِرُهُ.. أَظَلُّ أَحَدًا

فِي السَّاعَةِ الحَائِطِيَّةِ.. وَتَمَلَّأُنِي الرِّغْبَةُ فِي السُّخْرِيَّةِ.. ذِكْرِيَّاتُ
الصَّبَا وَالشَّبَابِ تَغْزُونِي.. مَجَلَّاتُ الحَائِطِ الَّتِي كُنَّا نَتَحَلَّقُ حَوْلَهَا
فِي الجَامِعَةِ.. الخُرُوجُ فِي الأشْجَارِ لِلحَدِيثِ وَالتَّمَامِلِ.. اتَّحَسَّسُ عِلْبَ
الفِيْتَامِينَاتِ فِي جَيْبِي وَأُحَدِّثُ نَفْسِي : الإِنْسَانُ اليَوْمَ أَقْرَبُ لِمُهْرَجِ
سِيرِكِ بَائِسٍ» (٢٢)

يَطْرَحُ النَّمُودَجُ الأَوَّلُ حِكَايَةً لَمْ تَتَشَكَّلْ بِنَائِيًّا تَشْكِيلًا يَرْقَى بِهَا
إِلَى حَيْزِ السَّرْدِ الشُّعْرِيِّ، الحِكَايَةُ هِيَ الشَّاعِلُ هُنَا، لا سَرْدُ الحِكَايَةِ،
وَالْحَكْيُ لَيْسَ قَرِينًا لِّلسَّرْدِ، وَارْتِبَاطُهُ بِهِ نَاجِمٌ مِّنْ أَنَّهُ المَادَّةُ الخَامُ
لَهُ. نَحْنُ أَمَامَ الحِكَايَةِ الشُّعْرِيَّةِ الَّتِي لا تَبْدُو إِلَّا فِي عِبَثِيَّةِ المَوْقِفِ
وَعَرَائِبِيَّتِهِ لا فِي طَرِيقَةِ عَرَضِهِ : سَرْدِهِ.

ثَمَّةُ مَحَاوِلَةٍ لِّصْنَعِ حَالَةٍ شَعْرِيَّةٍ بِالمَشْهَدِ الكُلِّيِّ الغَرَائِبِيِّ، وَلَكِنَّ
سَرْدَ هَذَا المَشْهَدِ لَمْ يَكُنْ شَعْرِيًّا ؛ بَلْ جَاءَ نَثْرًا مَحْضًا.

بَيْنَمَا يَكْشِفُ النَّمُودَجُ الثَّانِي أَنَّ الحِكَايَةَ، هُنَا، غَائِبَةٌ، وَلَكِنَّ
فِعْلَ الحَكْيِ، هُوَ الشَّاعِلُ الأَعْلَبُ، حَكْيٌ مُبَاشِرٌ، تَقْرِيرِيٌّ، يَبْدُو، هُنَا،
كَأَنَّ الشَّاعِرَ يَطْمَحُ إِلَى أَدَاءِ مَا بَعْدَ حَدَائِيٍّ، وَلَكِنَّ أَدَاءَهُ جَاءَ أَقْرَبَ
إِلَى ثَرْتَرَةٍ سَامَانَ يَنْظُرُ إِلَى العَالَمِ بِاشْمِئزَانٍ، ثَمَّةُ حَكْيٍ، يُرَكِّزُ
عَلَى حَالَةِ اللَامَعْنَى وَالمَرَارَةِ وَالعِبَثِيَّةِ، وَلَيْسَ ثَمَّةُ تَشْكِيلٍ بِنَائِيٍّ لَهَا،
الحَكْيُ - أَيْضًا - لَمْ يَصْنَعْ السَّرْدَ.

هَذَانِ النَّمُودَجَانِ يُجَسَّدَانِ غِيَابَ السَّرْدِ الشُّعْرِيِّ، رَغَمَ وُجُودِ
الحِكَايَةِ وَالْحَكْيِ، فِي المَقَابِلِ سُنْطَالِعِ نَمُودَجِينِ آخَرِينَ يُحَقِّقَانِ فَعْلَ
السَّرْدِ الشُّعْرِيِّ بِأَدَائِينَ مُخْتَلَفِينَ، وَبِتَوْظِيفِ لِلْحِكَايَةِ وَالْحَكْيِ :

- ١ -

« رَأَيْتَهُ يَنْزِلُ الدَّرَجَ المُوَدِّيَ إِلَى غُرْفَةِ « سَعَادِ »

المُرْمِضَةِ الَّتِي تَعْطَفُ عَلَى الشُّعْرَاءِ المُفْلِسِينَ فِي

مَقَاهِمِ المَتَوَاضِعِ قَرِيبًا مِنْ غُرْفَتِهَا ؛ حَيْثُ يَجْلِسُونَ

قُبَالَةَ سَاقِيَةِ مِنَ الوُحُولِ تَجْرِي وَسَطَ الرُّزَاقِ

المُرْمِضَةِ اللَيْلِيَّةِ ذَاتِ الحِذَاءِ الأَبْيَضِ الحَزِينِ،

البَغْيِ المُتَسَاهِلَةِ فِي النِّهَارِ « سَعَادِ »

وَحَيَّانِي شَارِدَ الذُّهْنِ، مِنْ بَعِيدِ، بِإِيْمَاءٍ بَاهِتَةٍ

هُوَ الذِّي قَضَى مُعْظَمَ النِّهَارِ يُحَاصِرُنِي

عَلَى أَرِيكَةِ المَقْهَى لِأَسْلَفِهِ نِصْفَ دِينَارٍ، مُنَحَسِّسًا بِقِجَّةٍ

صَغِيرَةً جَاءَ بِهَا قَبْلَ سَاعَاتٍ مِنَ السُّجْنِ. » (٢٣)

«أَبُوحُ لَكُمْ كَمْ خَدَعَنِي الْجِيرَانُ لَادْخَلَ هَذَا السَّبَاقَ ٥؛

أَوْهَمُونِي أَنْ لِي رَشَاقَةَ السَّلْكِ، وَفُجُورَ السِّيَاحِ. وَأَوْهَمُوا حَدِيقَتِي
أَنَّهَا الطَّيْرَانُ الْبَاحِثُ عَنْ رَيْشٍ، ثُمَّ اسْتَلَقُوا عَلَيَّ حُصْرًا تَحْتَ النَّدَى
الْفَاجِرِ لِيَصْبَاحَ مَسْكُوبٍ مِنْ إِبْرِيْقِ حَجْرِيٍّ. وَتَأَمَّلُوا خُرُوجِي مِنْ
الْبَابِ بَعْدَ مَا وَضَعُوا أَمَامَ الْعَتَبَةِ خُفَيْنِ رِيَاضِيَيْنِ، وَقَمِيصًا غَرِيقًا.
وَأَنَا اتَّخَذْتُ ذَلِكَ سَبَبًا لِأَسْتَسَلِمَ بِقِيُودٍ مِنَ الْأَرْقَامِ إِلَى انْتِصَارِي.
لَقَدْ فَتَنْتَهُمْ ؛ فَتَتُّ الْجِيرَانَ، وَالْحَكَمَ الذَّابِلَ، وَالضُّوْءَ الْمُسْكَّ
بِزَانَتِهِ الطَّوِيلَةِ وَالْحَلَبَةَ، مَعًا، رَاكِضًا مِنْ مَشِيئَتِهِ إِلَى مَشِيئَتِي. وَمَنْ
حَبَرَ إِلَى حَبْرٍ، مُلْتَقِطًا خَرَزَةَ الْأَدْمِيِّ الْمَكْسُورَةِ تَحْتَ أَقْدَامِ سَبَقَتْنِي
وَلَمْ تَنْتَصِرْ.»^(٢٤)

فِي النَّمُودَجِ الْأَوَّلِ، تَتَجَلَّى الْحِكَايَةُ، مُقْتَرِنَةً بِنِظَامِ بِنَائِيٍّ
يَعْتَمِدُ عَلَى تَوَازِي التَّرَادُفِ؛ بِجَعْلِ النَّصِّ يَدُورُ دَائِمًا حَوْلَ بُؤْرَتَيْنِ
مَرَكَزِيَّتَيْنِ ؛ صَدِيقِهِ الْعَائِدِ مِنَ السَّجْنِ، وَسُعَادِ الْبَغِيِّ، وَعَبَرَ فِعْلِ
التَّوَازِي نَعَرَفُ، شَيْئًا فَشَيْئًا، عَلَى طَرَفٍ مِنْ شَأْنِ سُعَادِ، وَآخِرٍ مِنْ
شَأْنِ صَدِيقِهِ، وَمِنْهُمَا نَسْتَشْعِرُ مَا سَاوِيَةٌ كُلُّهُمَا.

النَّصُّ يَدُورُ فِي عِلَاقٍ، يُؤَدِّي بَعْضُهَا إِلَى بَعْضٍ، فِي حَرَكَةٍ دَائِرِيَّةٍ
وَأَدَاءٍ يَنْزِعُ إِلَى جَمَالِيَّاتٍ بَصْرِيَّةٍ، مُسْتَمِدَّةٍ مِنْ نَثْرِ الْحَيَاةِ الْخَالِصِ.

تَتَابِعُ حَرَكَةَ التَّوَاظِي ؛ لِتَجْعَلَ الْخَطَابَ سِلْسِلَةً مِنَ التَّعَاشِقِ، وَدَائِرَةً تَتَضَامُ جُزْئِيَّاتُهَا، فِي بِنَاءٍ خَاصٍّ، يُؤَدِّي تَوَاظِي التَّرَادُفِ فِيهِ نَبْرًا وَاضِحًا فِي الْإِبْقَاعِ الْكُلِّيِّ لِلنَّصِّ، وَتَتَبَدَّى حَرَكَةُ التَّوَاظِي هَكَذَا :
(سُعَاد) فِي نِهَآيَةِ السُّطْرِ الْأَوَّلِ، هِيَ (الْمَرْمُضَةُ الَّتِي تُعْطِفُ عَلَى الشُّعْرَاءِ) فِي بَدَايَةِ السُّطْرِ الثَّانِي، وَهِيَ (الْمَرْمُضَةُ اللَّيْلِيَّةُ ذَاتِ الْحَذَاءِ الْأَبْيَضِ) فِي السُّطْرِ الْخَامِسِ، وَهِيَ (الْبَغْيِيُّ الْمَتَسَاهِلَةُ فِي النَّهَارِ) فِي بَدَايَةِ السُّطْرِ السَّادِسِ، وَفِي ارْتِدَادٍ أَبْعَدَ، يَعُودُ ضَمِيرُ الْغَائِبِ فِي السُّطْرِ السَّابِعِ إِلَى عَائِدِهِ فِي السُّطْرِ الْأَوَّلِ ؛ الَّذِي يَعُودُ - كَمَا يَكْشِفُ عُنْوَانَ النَّصِّ - عَلَى : (صَدِيقِ السَّيْنِيَّاتِ)، وَفِي السُّطْرِ الثَّامِنِ يُوَالِي هَذَا الضَّمِيرُ حُضُورَهُ - وَمَعَ كُلِّ حُضُورٍ يَتَزَايِدُ التَّرَاكُمُ الْمَعْرِفِيُّ بِهِ ؛ فَيَنْفَصِلُ هَذَا الضَّمِيرُ الْبَارِزُ. بِهَذَا الْبِنَاءِ السَّرْدِيِّ الْمَحْسُوبِ، يُحَقِّقُ النَّصُّ شِعْرِيَّتَهُ، وَيَتَمَيِّزُ أَدَاؤُهُ السَّرْدِيَّ عَنِ خَطِيئَةِ الْأَدَاءِ السَّرْدِيِّ النَّثْرِيِّ.

بَيْنَمَا يَكْشِفُ النَّمُودَجُ الثَّانِي، عَنِ تَوَجُّهِ آخِرِ، لِتَحْقِيقِ شِعْرِيَّةِ السَّرْدِ الشُّعْرِيِّ، وَالْفِعْلُ الشُّعْرِيُّ هُنَا - فِي إِطَارِ مَوْقِفِ الْبَوْحِ - يَنْزِعُ إِلَى فِعْلِ الْحِكْمِيِّ مُعْتَمِدًا - أَيْضًا عَلَى خَصِيصَةِ شِعْرِيَّةِ خَالِصَةٍ فِي بِنَاءِ خَطَابِهِ هِيَ التَّوَاظِي، التَّوَاظِي هُنَا يَقُومُ عَلَى تَكَرَّرِ صَيْغِ ؛ كَصَيْغَةِ الْفِعْلِ الْمَاضِي : (أَوْهَمُونِي / أَوْهَمُوا / اسْتَلَقُوا / تَأَمَّلُوا)، وَصَيْغَةِ الْحَالِ : (رَاكِضًا / مُلْتَقِطًا)، وَتَكَرَّرِ التَّرَاكِيْبِ ؛

كقوله : (مِنْ مَشِيئَةٍ إِلَى مَشِيئَةٍ ، وَمَنْ حَبَرَ إِلَى حَبْرٍ) ، بالإضافة إلى تكرار الإيقاع الناتج عن انتظام النبر ، وَيَنْزَعُ الأداءُ السردِيُّ نزوعاً واضحاً إلى تحقيقِ شعريته عَبْرَ إمكانياتِ شِعْرِ اللُغَةِ ؛ فَيَحْتَفِي بالمجازِ اللغويِّ ، الَّذِي يَقُومُ أَغْلَبُهُ ، هُنَا ، على علاقة (جديدة) لِلنَّعْتِ بالمنعوتِ ؛ (الطَّيْرَانُ البَاحِثُ عَنْ رَيْشٍ/النَّدَى الفَاجِرِ/صَبَاحُ مَسْكُوبٍ مِنْ إِبْرِيْقٍ/ قَمِيصًا غَرِيْقًا/ الحَكْمُ الذَّابِلُ/ الضَّوْءُ الممسِكُ بِزَانَتِهِ) ، كَمَا يَسْتَفِيدُ ، أَيضاً ، مِنْ تَقْنِيَةِ التَّفْصِيلِ بَعْدَ الإجمالِ فِي تَفْتُحِ الحركَةِ السردِيَّةِ . كَأَنَّ السَّرْدَ الشُّعْرِيَّ هُنَا ، بِهَذَا الأداءِ يَكشِفُ عَنْ جُنُوحِ الذَّاتِ الشَّاعِرَةِ إِلَى إِنْجَازِ قَصِيدَةٍ نَثْرٍ عَرَبِيَّةٍ الأُصُولِ ؛ تَسْتَمِدُّ حَدَاتِهَا مِنْ تَعَامُلِهَا اللغويِّ .

اقْتَرَبَ النَّمُودَجَانِ - فِي أَدَاءَيْنِ مَخْتَلَفَيْنِ - مِنْ حَالَةِ الشُّعْرِ باقْتِرَابِهِمَا مِنْ حَالَةِ الغِيَابِ ، وَمِنْ صَوْتِ البَاطِنِ ، وَهُوَ مَا يَكشِفُ عَنْ النُّفَازِ إِلَى أَجْوَاءِ الشُّعْرِيَّةِ ؛ لِيُصْبِحَ الخَارِجُ ذَاتَهُ مُتَحَقِّقًا ، وَبَادِيًا ، بوعِي الدَّاخلِ ؛ غَيْرَ أَنَّ النَّمُودَجَيْنِ افْتَرَقَا فِي طَرَائِقِ الأَدَاءِ ؛ ففِي حِينِ نَزَعِ الأَوَّلِ إِلَى حِكَايَةِ السَّرْدِ وَوَقَائِعِيَّتِهِ الحَيَاتِيَّةِ المَعِيشَةِ ، نَزَعِ الثَّانِي - فِي سَرْدِهِ إِلَى تَشْكِيلَاتِهِ اللغويَّةِ ، وَفِي حِينِ نَزَعِ الأَوَّلِ إِلَى مَشْهَدِ الوَاقِعِ المَعِيشِ ، عَمَدَ الثَّانِي إِلَى عَوَالِمِ اللُغَةِ وَمَجَازَاتِهَا ، وَفِي حِينِ عَمَدِ الأَوَّلِ إِلَى عِلَاقَاتِ التَّوَاظِي فِي تَحْقِيقِ شُعْرِيَّةِ السَّرْدِ وَأَنْتِظَامِ خِطَابِهِ مِنَ الدَّاخلِ ؛ لِيَحَقِّقَ صُورَتَهُ السَّرْدِيَّةَ البَصْرِيَّةَ ،

جَنَحَ الثَّانِي إِلَى الْمَجَازِ اللَّغَوِيِّ - بِالْإِضَافَةِ إِلَى التَّوَازِي - لِيَجَسَّدَ،
مِنْهُ نَسِجَهُ السَّرْدِيِّ الْمَدْهَشَ؛ اسْتِنَادًا إِلَى طَاقَاتِهِ التَّارِيخِيَّةِ.

تَجَلِّيَاتُ الْبِنْيَةِ السَّرْدِيَّةِ فِي قَصِيدَةِ النَّثْرِ

تَتَجَلَّى الْبِنْيَةُ السَّرْدِيَّةُ عَبْرَ آدَاءٍ أَسَاسِيَّينَ؛ آدَاءِ الْحِكَايَةِ
وَأَدَاءِ الْحِكْيِ؛ إِذْ لَا يَكُونُ سَرْدٌ إِلَّا بِأَحَدِ الْإِثْنَيْنِ، وَيُشَارِكُ فِي تَشْكِيلِ
الْبِنْيَةِ السَّرْدِيَّةِ مَجْمُوعَةٌ مِنَ الْعُنَاصِرِ السَّرْدِيَّةِ مِثْلُ: السَّارِدِ،
وَالْمَسْرُودِ لَهُ، وَالزَّمَنِ السَّرْدِيِّ، وَالرُّؤْيَا السَّرْدِيَّةِ، وَالْفَضَاءِ السَّرْدِيِّ،
وَإِنْ كَانَ مِنَ الْمَتَحَقِّقِ أَنَّ أَحَدَ الْعُنَاصِرِ يَظَلُّ مَهِيْمًا عَلَى فِعْلِ السَّرْدِ،
وَفِي الْغَالِبِ يَكُونُ السَّارِدُ، فَ«الْعَمَلِيَّةُ السَّرْدِيَّةُ مُوَكَّوَلَةٌ إِلَى شَخْصِيَّةِ
السَّارِدِ، مِمَّا يَجْعَلُ النَّصَّ السَّرْدِيَّ عَامَةً يَخْضَعُ لِسُلْطَةِ السَّارِدِ،
سَوَاءً كَانَ صَرِيحًا، أَوْ مُضْمَرًا، أَوْ افْتِرَاضِيًّا»^(٢٥)، وَإِذَا كَانَ السَّارِدُ
هُوَ الْهَيْئَةُ الْمَسْئُولَةُ عَنِ عَمَلِيَّةِ السَّرْدِ بِكَامِلِهَا، فَإِنَّ الزَّمَانَ السَّرْدِيَّ
مِنَ الْأَهْمِيَّةِ بِحَيْثُ رَأَى فِيهِ تُوْدُورُوفَ أَهْمٌ مُكُونٌ لِلْخَطَابِ.^(٢٦)

تَجَلِّيَاتُ الْبِنْيَةِ السَّرْدِيَّةِ فِي قَصِيدَةِ النَّثْرِ تَتَضَعُ فِي النَّمُودَجِيَّةِ
الشَّعْرِيَّةِ الْآتِيَّةِ: أَوْلَهُمَا لُوْدِيْعُ سَعَادَةَ، وَالثَّانِي لِمُحَمَّدِ صَالِحٍ:

- ١ -

من نصّ : « لِحَطَّاتٍ مَيِّتَةٌ »، لوديع سعادة (١٩٤٨ -) :

« اَحْتَفَى الشُّعَاعُ فَجَاءَهُ . اَعْتَقَدُ اَنَّ غَيْمَةً تَعْبُرُ

فَوْقَ الْبَيْتِ . اَشِعَّةُ الشَّمْسِ تَخْتَفِي فَقَطُّ

لِسَبَبَيْنِ : اِمَّا يَحْجُبُهَا الْغَيْمُ اَوْ يَكُونُ الْوَقْتُ لِيَلًا .

وَبِمَا اَنَّ الْاَنَ صَبَاحَ . الْاَرْجَحُ اَنَّ غَيْمَةً تَعْبُرُ .

رُبَّمَا قَرِيْبًا سَتَمَطِرُ . حَيْنَئِذٍ اَسْتَطِيْعُ مِنْ

نَافِذَتِي ، اَنْ اَتَأَمَّلَ الْمَطَرَ . الْحَيَاةُ جَمِيْلَةٌ اِلَى دَرَجَةٍ

اَنْ الْوَاحِدَ يَسْتَطِيْعُ ، اِذَا سَاعَدَتْهُ الظُّرُوفُ ، اَنْ

يَتَأَمَّلَ الْمَطَرَ . بُرْجِي مَائِي ، وَاظُنُّ اَنْ كَوَكَبًا فِي

الْفَضَاءِ يَذُوبُ اَحْيَانًا وَيَسِيْلُ هُنَا اَمَامِي . وَهَمُّ

لَطِيْفٌ اَحْمَلُهُ وَاَتَقَدَّمُ اِلَى النَّافِذَةِ : اَفْتَحُ الرُّجَاحَ

وَأَنْظُرُ اِلَى السِّيَّارَاتِ وَالْاَسْفَلِ الْجَافِّ وَالْعَمَّالِ

الْمُتَعَبِيْنَ . لِمَاذَا يَتَعَبُ هَؤُلَاءِ الْعَمَّالُ ؟ ، اَنَا نَفْسِي

كُنْتُ أُنْعَبُ أَحْيَانًا وَيُنْضَحُ مِنِّي الْعَرَقُ، لَكُنْتُ
كُنْتُ أَنْدُمُ بَعْدَ ذَلِكَ وَأَسْتَرِيحُ سَنَوَاتٍ. عَرَقُ
الْجِبَاهِ مَقِيَّتٌ، لَا بَلَّ مُخَجِّلٌ. وَشَيْءٌ مُفَزِّزٌ أَنْ
تَهْضَمَ مِنَ النَّوْمِ لِتَعْرِيقِ نَفْسِكَ. تَمُرُّ سَيَارَةٌ
وَتَتْرُكُ وَرَاءَهَا غِبَارًا خَفِيفًا. هَرَّةٌ نَائِمَةٌ فِي
الزَّاوِيَةِ تَفْتَحُ عَيْنَهَا ثُمَّ تَغْمِضُهُمَا.
أَغْلِقِ النَّافِذَةَ وَأَعُوذُ بِبِطْءٍ.» (٢٧)

تَتَجَلَّى البنية السردية، هنا، عبر إجراءات بنائية وتطريزية،
تقوم على تكرارِ بنى مُحدّدة على مسافات، مثل بنية الاحتمالِ :
(ربما قريبا)، (أظن أن كوكبا)، ثم توازي التركيبِ؛ القائم على
الجمالِ الإسميةِ المبثوثةِ في السياقِ : (الحياة جميلة - برجي مائي
- وهم لطيف - عرق الجباه مقيت)، والانتقالات من حال إلى
حال؛ فمن الاحتمالِ إلى التقريرِ، ومن الدّاخلِ إلى الخارجِ، وهذا
الارتدادُ بين العالمينِ يقومُ بمزجِ الزّمنينِ : الدّاخلِيّ والخارجِيّ،
وتندرج حروف العطف، وتتحققُ شعريةُ السردِ هنا اعتماداً على
المونتاجِ المكانيِّ أو ما أسماه روبرت همفري بـ (المشهد المضاعف)

؛ حَيْثُ يَبْقَى الزَّمَنُ ثَابِتًا وَيَتَغَيَّرُ الْمَكَانُ، وَثَمَّةٌ مَرَاوِحَةٌ بَيْنَ (الزَّمَنِ النَّفْسِيِّ) وَ(الزَّمَنِ الْخَارِجِيِّ) ؛ الْأَوَّلُ فَنِيٌّ وَالثَّانِي وَاقِعِيٌّ، وَيَنْزَعُ (الزَّمَنُ السَّرْدِيُّ) إِلَى مَزْجِ هَذَيْنِ الزَّمَنَيْنِ، وَالتَّنْقُلُ بَيْنَهُمَا ؛ لِيَجْعَلَ النَّصَّ فِي حَالَةٍ حَرَكَةٍ دَائِبَةٍ.

وَالسَّارِدُ، هُنَا، هُوَ السَّارِدُ الذَّاتِيُّ، الْمَشَارِكُ فِي الْحَدَثِ، وَهُوَ بِالطَّبَعِ « كَائِنٌ مِنْ وَرَقٍ » ؛ أَي تَفْنِيَةٌ سَرْدِيَّةٌ، يُجَسِّدُ اللَّحْظَةَ الشُّعْرِيَّةَ بِمَا يَخْتَلِجُ فِيهَا، بِضَمِيرِ الْمُتَكَلِّمِ، وَتَصِلُنَا الرَّؤْيُ الْمَمْتَزِجَةَ عَبْرَ السَّارِدِ نَفْسِهِ ؛ فَهُوَ الْمَسْئُولُ عَنِ حَرَكَةِ السَّرْدِ، وَإِدَارَةِ الْعَمَلِيَّةِ السَّرْدِيَّةِ كُلِّهَا بِمَا فِيهَا التَّنْظِيمُ الدَّاخِلِيُّ لِلخِطَابِ، وَيَنْجَحُ هَذَا السَّارِدُ، بِتَفَاصِيلِهِ الدَّقِيقَةِ الْمَهْنَدَسَةِ، فِي تَشْكِيلِ حَالَةِ الْعُزْلَةِ، وَالْوَحْدَةِ، وَالصَّمْتِ.

وَالفَضَاءُ السَّرْدِيُّ هُوَ غُرْفَةُ الشَّاعِرِ، الْمَشْرَعَةُ عَلَى الْعَالَمِ الصَّاحِبِ، وَالْمَغْلَقَةُ، أَيْضًا، دُونَهُ، هِيَ عَالَمُ الذَّاتِ الشَّاعِرَةِ وَمَتَفَاهَا، وَتَتَارَجَحُ هَذِهِ الذَّاتُ بَيْنَ عَالَمِي الْحُجْرَةِ وَالشَّارِعِ، رَاصِدَةً مَا فِيهِمَا، رَصْدًا يَعْكُسُ مَا يَعْتَرِيهَا، هَكَذَا تَظَلُّ الذَّاتُ الشَّاعِرَةُ عَلَى مَقْرَبَةٍ مِنَ النَّافِذَةِ ؛ الَّتِي تُشَكِّلُ مَنْطِقَةً فَاصِلَةً بَيْنَ الْحُجْرَةِ وَالشَّارِعِ، وَفِي هَذِهِ الْمَنْطِقَةِ تُرْفَرُ الذَّاتُ الشَّاعِرَةُ وَلَا تَكْفُ عَنِ الْقَلْقِ وَالهُوَاجِسِ.

وَالرُّؤْيَةُ السَّرْدِيَّةُ تَرْتَهِنُ بِمَوْقِفِ السَّارِدِ، وَتَتَبَدَّى مِنْ اخْتِيَارِهِ زَاوِيَةَ السَّرْدِ، وَعَرْضَهُ، وَهَنْدَسَتِهِ إِيَّاهُ؛ حَيْثُ تَهَيِّمُنُ حَالَةُ الْعُزْلَةِ

على هذه الذات، في حُجْرَتِهَا، وَتَخَضُّعٌ لِلْإِحْتِمَالَاتِ؛ فَهِيَ حَتَّى لَا تُوقِنُ بِسَبَبِ اخْتِفَاءِ شُعَاعِ الشَّمْسِ، هِيَ بِمِعْزَلٍ، إِذَا، عَنِ الْحَيَاةِ، وَتَقْتَرِبُ مِنَ النَّافِذَةِ لِتَرَى حَرَكَةَ الْحَيَاةِ وَتَرْتَدُّ سَرِيعًا إِلَى سُكُونِهَا وَهَوَاجِسِهَا وَتَدَاعِيَاتِهَا، هَكَذَا يُرَكِّزُ الْخَطَابُ الشُّعْرِيُّ هُنَا عَلَى تَشْكِيلِ حَالَةِ الْوَحْدَةِ الْمَطْلَقَةِ؛ فَالْتَفَاعُلُ الْوَحِيدُ لِلذَّاتِ الشَّاعِرَةِ الْوَحِيدَةِ مَعَ الْعَالَمِ يَأْتِي كَفِعْلِ مُشَاهَدَةٍ، عَبْرَ النَّافِذَةِ، تُرَاقِبُهُ مِنْ بَعِيدٍ وَهِيَ غَارِقَةٌ فِي هَوَاجِسِهَا، وَمِنْ الْجَدَلِ الْحَادِثِ بَيْنَ الْغُرْفَةِ وَالشَّارِعِ وَبَيْنَ الدَّخْلِ وَالخَارِجِ وَبَيْنَ الْيَقِينِ وَالْإِحْتِمَالِ، تَنْزَايِدُ دَرَجَةُ التَّوَتُّرِ الشُّعْرِيِّ، وَتَتَكَنَّفُ حَالَةُ الْعُزْلَةِ وَتَتَجَمَّعُ خِيوطُهَا الْمُتَعَدِّدَةُ فِي مَرَكِّزِ الدَّائِرَةِ، وَيَأْتِي خِتَامُ الْمَقْطَعِ كَلْحِظَةٍ إِسْدَالِ السُّتَارِ عَلَى مَشْهَدٍ يَنْطَفِئُ تَدْرِيجِيًّا.

وَالْمَسْرُودُ لَهُ؛ بِاعْتِبَارِهِ تَقْنِيَّةً سَرْدِيَّةً؛ لِاتِّجَاوِزِ عَالَمِ السَّرْدِ، وَكَائِنًا مِنْ وَرَقٍ، وَلَيْسَ قَارِنًا وَاقِعِيًّا، غَيْرٌ وَاضِحٌ، فِي مَوْقِعِ النَّصِّ السَّرْدِيِّ هُنَا؛ فَلَا تُدَلُّ عَلَيْهِ مُعْطِيَاتُ نَصِيَّةٍ مُحَدَّدَةٍ، غَيْرَ أَنْ وُجُودَهُ مُتَحَقِّقٌ مِنْ اعْتِبَارِهِ الْمَخْصُوصِ مِنْ عَمَلِيَّةِ السَّرْدِ، وَهُوَ مَنْ تَوَجَّهَ إِلَيْهِ السَّارِدُ؛ حَيْثُ يَقَعُ الطَّرْفَانِ فِي مُسْتَوَى سَرْدِيٍّ وَاحِدٍ، وَهَذَا الْمَسْرُودُ لَهُ فِي حَالَةِ اسْتِعْرَاقٍ تَامَةٍ وَامْتِنَالٍ لَمَّا يَنْقَلُهُ السَّارِدُ لَهُ فِي حِمِيَّةٍ وَدَقَّةٍ.

-٢-

« شَرَابُ اللُّوزِ »، لمحمد صالح (١٩٤٢-٢٠٠٩) :

« عِنْدَمَا مَرَضَتْ جَدَّتِي

حَمَلْنَاهَا إِلَى دَارِنَا

كَانَتْ وَحِيدَةً

وَكُنَّا يَتَامَى

مَدَدْنَاهَا فِي قَاعَةِ الْفُرْنِ

أَسْفَلَ خزانَةِ الْكُتُبِ فِي الْحَائِطِ

وَعَطَّيْنَاهَا بِحِرَامِ أَبِي

ثُمَّ جَاءَ الْكِبَارُ

وَوَصَفُوا لَهَا شَرَابَ اللُّوزِ

قَالُوا إِنَّ جَدَّتِي عَادَتْ طِفْلاً

وَأَنَّهُ أَقْرَبُ مَا يَكُونُ إِلَى لَبَنِ الْأُمِّ

وَلشَّهُور طَوِيلَةً

ظَلَّتْ جَدَّتِي تُحْتَضِرُ

كَانَتْ مَعْدُتُهَا تَطْرُدُ كُلَّ شَيْءٍ
حَتَّى ذَلِكَ الشَّرَابَ الْحَلِيبِيَّ
الَّذِي كُنَّا نَشْمُّ رَائِحَتَهُ فِي أَنْفَاسِهَا
وَكَانَ وَجْهَهَا الْأَبْيَضُ يَزْدَادُ بَيَاضًا
كَلَّمَا نَصَلَتْ حِنَاءُ شَعْرَهَا
وَكَانَتْ تَخْرُجُ مِنْ غَيْبُوبَةٍ
لِتَدْخُلَ فِي أُخْرَى
وَكَلَّ مَرَّةً
كَانَتْ تُكَلِّمُ آخِرِينَ لَا نَرَاهُمْ
وَتُنَادِينَا بِغَيْرِ أَسْمَائِنَا
حَتَّى كَانَ ذَاتَ لَيْلٍ
كَانَ أَخِي يَدْفِنُ طِفْلَةً فِي الْحَائِطِ
عِنْدَمَا اسْتَيْقَظَتْ جَدَّتِي
وَطَلَبَتْ أَنْ نَفْتَحَ الْمَقْبَرَةَ
كَانَ الطَّرِيقُ طَوِيلًا

وَكَانَ هُنَاكَ مَا يَكْفِي كَلْحَدٍ
لَكِنَّهَا انْتَزَعَتِ الطُّفْلَةَ مِنَ الشَّقِّ الضَّيِّقِ
وَقَالَتْ إِنَّهَا سَتَأْخُذُهَا مَعَهَا

وَفِي الصَّبَاحِ

مَاتَتْ جَدَّتِي» (٢٨)

يَكشِفُ هَذَا النَّصُّ عَنْ وَّلَعٍ شَدِيدٍ بِنِوَاءِ هَارْمُونِي، يَسْتَنِدُ
إِلَى المِثُولُوجِيَا الرِّيفِيَّةِ، بِاعْتِقَادَاتِهَا شَدِيدَةِ الخُصُوصِيَّةِ، فِي
إِطَارِ حِكَايِيٍّ يَنْزِعُ إِلَى وَقَائِعِيَّةِ السَّرْدِ، بِتَفَاصِيلِ الرِّيفِيَّةِ المِصْرِيَّةِ
الخَالِصَةِ.

الزَّمَنُ السَّرْدِيُّ، هُنَا، يُوَازِي زَمَنَ المِثُولُوجِيَا وَيُوَائِمُهُ ؛
فِيَمَظِي بِالتَّسْلُسِ المِنطِقِيِّ، ذَاتِهِ ؛ « لِيُصَبِّحَا مَعًا زَمَنًا وَاحِدًا،
يُكْرِّرُ الأَوَّلَ مِنْهُمَا الثَّانِي، لِدَرَجَةٍ لَا نَشْعُرُ مَعَهَا بِأَيِّ مَجْهُودٍ لِّلسَّرْدِ
فِي إِعَادَةِ خَلْقِ الحِكَايَةِ»^(٢٩)؛ فَالسَّرْدُ يَرِغِبُ فِي المَحَافِظَةِ عَلَى خَطِيئَةِ
الحِكَايَةِ وَتَتَابُعِهَا، وَاسْتِحْضَارِ مَسَارِهَا الطَّبِيعِيِّ المِتَّسِلِ كَمَا
حَدَثَ ؛ وَلِهَذَا يُرَكِّزُ السَّرْدُ عَلَى صِيفَةِ المَاضِي ؛ الَّذِي يَتِمُّ اسْتِرْجَاعُ
تَفَاصِيلِهِ، بِتَتَابُعِهَا السَّرْدِيِّ، فِي نَبْرَةِ أَسْيَانَةٍ، خَافِتَةٍ، وَمِنْ البِدَايَةِ

يلجُ النصُّ من الزَّمنِ الحاضرِ : زَمَنِ الكِتَابَةِ، إلى الزَّمنِ الماضيِ : زَمَنِ الحِكَايَةِ، مُبَاشَرَةً، بَعْدَ أَوَّلِ مُفْرَدَةٍ : « عِنْدَمَا »، لِلْمَثُولِ فِي حَضْرَةِ هَذِهِ الْفِتْرَةِ بِكُلِّ تَفَاصِيلِهَا : « عِنْدَمَا مَرَضَتْ جَدَّتِي »، وَتَدْرِجِيًّا يَتِمُّ اسْتِدْعَاءُ هَذَا الْمَاضِي الْحَمِيمِ الْمَفْقُودِ فِي الْحَاضِرِ. السَّرْدُ هُنَا مَنْطِقِيٌّ، عَمُودِيٌّ، مَتَسَلِّسٌ، وَمُنْدَرَجٌ فِي الزَّمنِ الْمَاضِي « سِرْدٌ اسْتِذْكَارِيٌّ »، وَالزَّمنُ هُنَا أَقْرَبُ إِلَى الزَّمنِ الْفِيْزِيْقِيِّ، فِي حَرَكَتِهِ، وَتَدَفُّقِهِ فِي خَطِّ مُسْتَقِيمٍ.

وَالْفَضَاءُ السَّرْدِيُّ، هُنَا، دَارُ رَيْفِيَّةٍ، مَشْمُولَةٌ بِاعْتِقَادَاتٍ شَدِيدَةٍ الْخُصُوصِيَّةِ، تَمِيْزُ الرِّيفِ الْمِصْرِيِّ ؛ الدَّارُ هُنَا تَتَّضِحُ بِمَلَاحِجِهَا الرِّيفِيَّةِ الْخَالِصَةِ : قَاعَةُ الْفُرْنِ - خَزَانَةُ الْكُتُبِ فِي الْحَائِطِ - الْحَرَامُ - الْحَنَاءُ، وَتَقَاصِيلُ السَّرْدِ الدَّقِيقَةِ ؛ كَدْفِنِ الْوَلِيدِ فِي حَائِطِ الدَّارِ، تَرْسُخٌ لَطَبِيْعَةٌ هَذِهِ الدَّارِ وَطُقُوسِهَا الْحَمِيْمَةِ الْخَاصَةِ.

وَالسَّارِدُ، هُنَا، هُوَ سَارِدٌ ذَاتِيٌّ، مُشَارِكٌ فِي الْحَدِثِ، وَرَاصِدٌ لَهُ، وَمُحَرِّكٌ لِّلْسَرْدِ، وَبَانَ لَهُ ؛ يَسْتَدْعِي تَفَاصِيلَ مَرَضِ الْجَدَّةِ وَمَوْتِهَا، وَيَقُومُ بِإِدَارَةِ فِعْلِ السَّرْدِ، مُوَازِنًا بَيْنَ زَمَنِ السَّرْدِ وَزَمَنِ الْحِكَايَةِ، وَفِي النَّصِّ مَا يَدُلُّ عَلَى أَنَّهُ يَسْتَدْعِي مَاضِيًا بَعِيدًا ؛ حَيْثُ يَقُولُ : (كُنَّا يَتَامَى)، وَيَقُولُ : (جَاءَ الْكِبَارُ)، هَكَذَا يُحَاوِلُ السَّارِدُ (كَتَقْنِيَّةً) أَنْ يَتَّحِدَ مَعَ السَّارِدِ (الشَّاعِرِ) فِي رَصْدِ (السَّارِدِ) (المُشَخَّصِ فِي الْمَاضِي) ؛ لِيُعْطِيَ النَّصَّ مِصْدَاقِيَّتَهُ وَمَرَجِيَّتَهُ.

وَالْمَسْرُودُ لَهُ، يَتَبَدَّى فِي مَوْقِعِيَّةِ التَّلْقِي؛ حَيْثُ تَقَدَّمَ إِلَيْهِ هَذِهِ
التَّفَاصِيلُ الْكَامِلَةُ، وَمِنْ الْوَاضِحِ أَنَّهُ لَمْ يَكُنْ يَعْلَمُ عَنْهَا مِنْ قَبْلِ شَيْئاً
؛ فَالْسَّارِدُ لَا يُحِيلُهُ لِأَيِّ جُزْئِيَّةٍ مِنْهَا، إِنَّهُ يَتَلَقَّى الْحِكَايَةَ كَامِلَةً، وَلَا
يُعَزِّزُ حُضُورَهُ سِوَى هَذَا الْبَوَاحِ لَهُ بِكُلِّ هَذِهِ التَّفَاصِيلِ الْمَرْوِيَّةِ.

وَالرُّؤْيَا السَّرْدِيَّةُ؛ تَتَكَشَّفُ مِنْ تَرْتِيبِ الْأَحْدَاثِ، مِنْ مَنْظُورِ
السَّارِدِ الْمَشَارِكِ، تَرْتِيباً يُحَافِظُ عَلَى خَطِيئَةِ زَمَنِ الْحِكَايَةِ؛ فَيَرْصُدُ
الْجِدَّةَ فِي الْمَشْهَدِ الْأَخِيرِ، وَهِيَ تَذْوِي شَيْئاً فَشَيْئاً، حَتَّى النِّهَايَةَ،
فَتَتَكَشَّفُ لَوْعَةُ الرَّحِيلِ؛ الَّتِي لَا يَزَالُ السَّارِدُ يَحْمِلُهَا بِتَفَاصِيلِهَا،
بِكُلِّ دِقَّةٍ، مُحَكِّمًا الْقَبْضَ عَلَيْهَا.

ثَمَّةُ الْكِتَابَةِ فِي مُوَاجَهَةِ الْمَوْتِ.

السَّرْدُ فِي مُوَاجَهَةِ الْفَنَاءِ.

مُرَاوَعَاتُ السَّرْدِ الشُّعْرِيِّ

لِكِي يُحَافِظَ السَّرْدُ الشُّعْرِيُّ عَلَى خُصُوصِيَّتِهِ، يَنْحُو، فِي كَثِيرٍ،
إِلَى إِجْرَاءَاتِ سَرْدِيَّةٍ، تَخْرُجُ عَلَى نَمَطِيَّةِ الْأَدَاءِ السَّرْدِيِّ النَّثْرِيِّ،
عَلَى الْمَسْتَوَى النَّظْمِيِّ تَحْدِيداً، مُسْتَعْلِلاً فِي ذَلِكَ الْآيَاتِ الْحَدْفِ،
وَالْفَصْلِ وَالْوَصْلِ، وَتَقْنِيَّاتٍ أُخْرَى، سَنِمَائِيَّةٌ؛ كَالْمُونِتَاجِ، وَغَيْرِ
ذَلِكَ مِمَّا يُعَزِّزُ حُضُورَ الْفِعْلِ السَّرْدِيِّ أَكْثَرَ مِنْ الْحَدِثِ الْحِكَايِيِّ،
وَيُظَلِّلُ لِكُلِّ تَجْرِبَةٍ نِظَامِهَا التَّرْكِيبِيِّ الْخَاصِّ، وَبِالْتَّالِي خُصُوصِيَّتِهَا

البنائية.

وَقَدْ ظَهَرَتْ مُحَاوَلَاتٌ لِتَدْمِيرِ وَقَائِعِيَّةِ الْحِكْيِ، فِي السَّرْدِ،
وَأَرِيَاكِ الْحِكَايَةِ، أَوْ تَشْطِيطِهَا، وَإِضْمَارِ الْكَثِيرِ مِنْ تَفَاصِيلِهَا، وَتَشْتِيبِ
مَرْكَزِهَا، وَأَرِيَاكِ التَّتَابِعِ الزَّمْنِيِّ لِلْأَحْدَاثِ، وَإِقَامَةِ فَجَوَاتٍ وَأَنْتِقَالَاتٍ
وَأَنْقِطَاعَاتٍ مُتَعَدِّدَةٍ دَاخِلَ الْخِطَابِ، بَحِيثٍ يُضْمِرُ كَثِيرًا مِنَ الْمَحْكِيِّ
عَنْهُ، كَأَنَّهُ يَفْتَرِضُ أَنَّهُ يَتَوَجَّهُ إِلَى مَسْرُودٍ لَهُ عَلِيمٌ بِأَطْرَافِ الْحِكَايَةِ
؛ فَيَقْدِمُ لَهُ خِطَابًا عَنِ الْخِطَابِ، أَوْ يَفْتَرِضُ أَنَّ يَشَارِكُ الْمَتَلْقَى فِي
سَدِّ هَذِهِ الْفَجَوَاتِ السَّرْدِيَّةِ، وَإِتْمَامِ أَجْزَاءِ الْخِطَابِ، حَتَّى تَكْتَمَلَ
حَرَكَتُهُ السَّرْدِيَّةُ، وَبِالْتَّالِي تَتَشَكَّلُ الدَّلَالَاتُ، وَتَكْمُنُ الصُّعُوبَةُ أَحْيَانًا
فِي كَوْنِ السَّارِدِ يُحِيلُ إِلَى تَارِيخِهِ الشَّخْصِيِّ بِإِشَارَاتٍ سَرِيعَةٍ، وَمِنْ
هُنَا يَظَلُّ لِلْخِطَابِ حُضُورُهُ أَكْثَرَ مِنْ مَوْضُوعِ الْحِكْيِ.

يَتَجَلَّى ذَلِكَ بِشَكْلِ خَاصٍّ فِي عَمَلَيْنِ شَعْرِيَّيْنِ؛ نَقْدِ الْأَلَمِ، لِعَبَّاسٍ
بِيضُونَ، وَ: يُوْجَدُ هُنَا عَمِيَانِ، لِحَلْمِيِّ سَالِمِ.

عِنْدَ عَبَّاسٍ بِيضُونَ (١٩٤٧-)، يَبْدُو السَّارِدُ كَأَنَّهُ يَقْدِمُ انْطِبَاعًا
عَنِ الْمَحْكِيِّ عَنْهُ، يُرَكِّزُ فِيهِ عَلَى أَجْزَاءٍ مُحَدَّدَةٍ مِنَ الْكَلَامِ، بِحَرَكَةٍ
اسْتَرْجَاعِيَّةٍ، فِي الْغَايِبِ، تَتَشَكَّلُ الذِّكْرَى، فِي عِبَارَاتٍ تَتَدَاخَلُ فِيهَا
الْأَزْمِنَةُ وَالْوَقَائِعُ وَتَتَوَالَى فِيهَا الضَّمَائِرُ الَّتِي لَا تُحِيلُ إِلَى مَعْلُومٍ :

مِنْ جِهَتَيْنِ فِي الظَّلَامِ

«حِينَ قَتَلُوا الصَّدِيقَ اسْتَرَدُّوهُ. كَذَلِكَ سَيُعِيدُونَنِي إِلَى أَهْلِي.
الذِّكْرِيَّاتُ خَالَاتٌ تَنْشَغَلْنَ بِتَطْرِيَةِ مَرَايَاهُنَّ وَلَا تُشْبِهَنَّ سَوَاهَا. كُنْتُ
أَنْتَظِرُ زِيَارَاتِهِ. نَوْرَهُ أَوْ صَمْتَهُ أَوْ رَائِحَتَهُ، كَمَا كَانَتْ نَظَرَتُهُ تُصَادَفُ
وَجْهِي مِرَارًا وَنَحْنُ نُحَدِّقُ مِنْ جِهَتَيْنِ فِي الظَّلَامِ. حِينَ نَعُودُ لَا نَخْشَى
مَنْ اللَّا شَكْلِ. يُمَكِّنُ لِكَثِيرِينَ أَنْ يَقْفُزُوا مِنْ مَحْطَةٍ إِلَى غَيْرِهَا.
فِي الأَرَقِ المَوْصُولِ لَا ضَرُورَةَ أَوْ نَهَايَةَ لِلْمَصَابِيحِ. فَقَطْ نُورٌ مُتَسَاوٍ
وَاحِدٌ. أَحْيَانًا أَفَكَّرُ أَنَّ الفَلَاحِينَ نَفَخُوا الأَرْضَ مِنْ أَمَامِنَا.»^(٣٠)

هَكَذَا آتَرَ عَبَّاسُ بِيضُونَ أَنْ يُشَيِّدَ نَصَّهُ السَّرْدِيَّ ، بِقَلِيلٍ مِنْ
الجُمَلِ المِتَدَاخِلَةِ ، أَغْلِبَهَا خَبْرِيٌّ ، وَبَعْضُهَا مُضَمَّخٌ بِالمَجَازِ ، فِي نَسِيجِ
سَرْدِيٍّ انطِبَاعِيٍّ. الحِكَايَةُ ذَاتَهَا غَيْرُ تَامَّةٍ فِي النِّصِّ ، وَالمُضَامَّرُ لَا
تُحِيلُ إِلَى مَعْلُومٍ ، وَالشَّاعِرُ ، وَحَدَهُ ، صَاحِبُ الحَقِّ فِي فَكِّ شَفَرَاتِ
النِّصِّ ، وَاتِمَامِ فُجُوتِ الحِكَايَةِ ، تَتَجَاوَرُ شَذَرَاتُ الجُمَلِ ، وَتَتَوَاصَلُ
نِثَارَاتُهَا ، وَتَبْقَى دَائِمًا تَفَاصِيلُ سَرْدِيَّةٍ أُخْرَى مُضَمَّرَةٌ ، وَغَيْرُ مَعْلُومَةٍ
سِوَى السَّارِدِ ، وَهُوَ لَا يُرِيدُ الحِكَايَةَ ، بَلْ تَأْسِيسَ خِطَابِ شِعْرِيٍّ
سَرْدِيٍّ بِشَطَايَاهَا ، خِطَابِ يَتَشَكَّلُ مَجَازُهُ مِنْ عِلاقَةِ المِنْصُوصِ
عَلَيْهِ وَالمُضَمَّرِ ، وَالمُظَاهِرِ وَالمُبَاطِنِ ، وَهُنَا يَعْمَلُ المُونِتَاجُ وَالمُكُولَاجُ عَلَى
تَشْكِيلِ هَذَا الفِضَاءِ المَجَازِيِّ الغَرَائِبِيِّ ، وَيَبِيدُو هَذَا فِي النِّصُوصِ
التَّالِيَةِ ، عَلَى سَبِيلِ المِثَالِ :

النَّدْمُ مِهْنَةُ الْآخِرِينَ

«قَتَلُوا أَبْنَاءَهُمْ بِالْغُلْظَةِ ذَاتَهَا الَّتِي قَاتَلُوا بِهَا أَعْدَاءَهُمْ. مَعَ ذَلِكَ، الْأَسْرَةُ بِكَامِلِهَا تَنْزِينٌ فِي الدَّخْلِ. أَحْيَانًا لَا أَصَدِّقُ أَنَّ الْقِطْعَةَ الْأَكْبَرَ تُثِيرُ صَخْبًا. كُلُّ هَذَا لَمْ يُخْلَفْ شَبْحًا. النَّدْمُ بِالْفِعْلِ مِهْنَةُ الْآخِرِينَ.»^(٢١)

النَّرْدُ

«الْقَمَمُ مَمْلُوكَةٌ يَا سَيِّدِي. الْحَقُولُ لِلْأَقْرَامِ. أَشْعُرُ أَنِّي أَحْتَاجُ لِعَدَدٍ أَكْبَرَ مِنْهَا كَيْ أُرْتَبَ مَكْتَبَةَ أَبِي. أَفْرُقُ أَخْطَائِي وَحِينَ أَفْرَغُ مِنْهَا لَا يُعُودُ سِوَى ذَلِكَ النَّرْدِ وَحْدَهُ فِي قَلْبِي. لَقَدْ صَنَعُوا دُونَ أَنْ أَدْرِي الدَّقِيقَةَ الْكَاسِرَةَ.»^(٢٢)

دَقِيقَةُ الْعُبُورِ

«عَصَا أَبِي تَقُودُنِي إِلَيْهِ : نَلْتَقِي عِنْدَ نِظَارَتِيهِ، وَمِنْهُمَا نَعْبُرُ إِلَى السَّمَاءِ، يَدًا بِيَدِ. الْأَرْضُ وَالْكَتَبُ وَالْأَصْدِقَاءُ دَقَائِقُ مَا ضَيَّنَا. دَعِ حِدْوَتَكَ فِي قَلْبِي يَا سَيِّدِي. سَاعِدْنِي عَلَى هَذَا الْحَقْدِ.»^(٢٣)

أَمَّا عِنْدَ حَلْمِي سَالِمٍ (١٩٥١-٢٠١٢)، فَإِنَّ الْخِطَابَ يُبَالِغُ فِي إِضْمَارَاتِهِ وَفَجَوَاتِهِ وَكَوْلَجَاتِهِ؛ فَثَمَّةٌ تَفَاصِيلُ سَرْدِيَّةٍ كَثِيرَةٌ مُسْتَبْعَدَةٌ مِنَ الْخِطَابِ، وَأَنْقِطَاعَاتٌ وَاضِحَةٌ، وَتَدَاخُلَاتٌ جَلِيَّةٌ،

وَبَرَعْمَ حِكَايَةِ السَّرْدِ - فِي : يُوجَدُ هُنَا عَمِيَانٌ - إِلَّا أَنَّهُ لَا يَقْصُ
الْقِصَّةَ، وَإِنَّمَا يَتَمَحَوَّرُ حَوْلَهَا ؛ فَيَكْشِفُ أَشْيَاءَ وَيُضَمِّرُ غَيْرَهَا، وَلَا
يَكْفُ عَنْ الْمِرَاوَعَةِ، وَمَمَّا يَزِيدُ الْمَشْهَدَ السَّرْدِيَّ إِثَارَةً أَنَّ الْوَقَائِعَ
الْمَسْرُودَةَ شَدِيدَةَ الدَّائِيَّةِ وَالْخُصُوصِيَّةِ وَالْتِشْطِي. ظَاهِرُ الْأَمْرِ
أَنَّ ثَمَّةَ تَدْفُقًا سَرْدِيًّا، غَيْرَ أَنَّ الْوُلُوجَ إِلَيْهِ يَكْشِفُ عَنْ انْقِطَاعَاتِهِ
وَفَجَوَاتِهِ رَغَمَ التَّمَامِهِ وَاتِّصَالَاتِهِ :

«لَا مَانِعَ أَنْ يُصَارِحَا الطَّبِيبَ بِالْفِقْرَةِ الْمَعْطُوبَةِ الْعُلْيَا فِي سِلْسِلَةِ
الظَّهْرِ، بَدَلًا مِنْ أَنْ يَمُوهَا عَلَيْهِ بِإِفْهَامِهِ أَنَّ إِطْفَاءَ السَّجَائِرِ فِي اللَّحْمِ
كَانَ تَمَثِيلِيَّةً تَرْبُويَّةً. هِيَ مَعْدُورَةٌ فِي الْخَوْفِ مِنْ فَقْدَانِهَا، نَظْرًا
لِدَوْرِهَا الْجَوْهَرِيِّ إِذَا كَانَ الْفُسْتَانُ بِسَبْعَةِ مِنَ الْخَلْفِ. وَإِنْ صَارَ
لأَبَدٍ مِنْ بَتْرِهَا اقْتِرَاحًا عَلَى الْجِرَاحِ أَنْ يُنْبِتَ مَكَانَهَا كُرَّةَ بِنَجٍ بِيضَاءَ
تَقُومُ بِنَفْسِ الدَّوْرِ. فَلَوْ أَنَّهُ السَّرَطَانُ لَكَانَ أَمْرًا بَدِيعًا. إِذْ سَيَمْنَحُ
الدَّبْلُومَاسِيِّينَ تَكْيِيفًا لِلشَّائِعَةِ الَّتِي تَقُولُ أَنَّ عِنْدَهَا جِرْثُومَةً تَحْتَ
شَعْرِ السَّرِّ، كَمَا أَنَّ حَدِيثَهُمَا عَنِ الْإِخْفَاقِ سِوَى يَحْظِي بِمَصْدَاقِيَّةٍ
لَمْ تُحَقِّقْهَا حِينَئِذٍ مَرَارًا أَنَّهَا تَكَرَّرَ الْعَيْشُ مَعَ شُرَكَاءِ» (٢٤)

هَكَذَا يُشَدِّدُ النَّصُّ عَلَى انْفِلاقِهِ عَلَى تَفَاصِيلٍ خَاصَّةٍ، مُقَدِّمًا مَا
يُسَاهِمُ فِي تَشْكِيلِ بِنْيَتِهِ الْحَكَمَةَ فَقَطْ، وَضَارِبًا الصَّفْحَ عَنِ تَفَاصِيلِ
أُخْرَى، تَكْتَمِلُ بِهَا الصُّورَةُ الْكَامِلَةُ لِلْحَدِيثِ، كَأَنَّمَا السَّارِدُ يَعْتمِدُ عَلَى
عِلْمِ الْمُتَلَقِّي بِهَذِهِ التَّفَاصِيلِ، تَمَامًا كَالسَّارِدِ.

إِنَّ النَّصَّ يَتَأَبَّى عَلَى الْبَوَّاحِ إِلَّا بِمَا يَعْرضُهُ عَبْرَ بِنْيَةِ الْقِصِّ
المَحْكَمَةِ، بِمَا تَحْمِلُهُ مِنْ فَجَوَاتٍ دَلَالِيَّةٍ فِي مَجْرَى السَّرْدِ، بِفِعْلِ
الْحَذْفِ، وَتَعْتِمِ بِبَعْضِ مَشَاهِدِ النَّصِّ دَلَالِيًّا، وَإِزَالَةَ بَعْضِ أَطْرَافِ
الْحِكَايَةِ، وَيَقُومُ السَّرْدُ هُنَا بِاسْتِحْضَارِ شَطَائِيا اللَّحْظَةِ الْمَشْبُوبَةِ،
وَتَجَسُّدِهَا فِي أَفْقِ سَرْدِيٍّ يَقُومُ عَلَى الْاِلْتِحَامِ التَّرْكِيبيِّ وَتَشْطِيِ أَبْعَادِ
الْحَدَثِ وَتَقْوِيضِ التَّرَاتِبِ الْوَقَائِعِيِّ:

« تَهْشُ الْحَوَائِطُ بِأَظَافِرِهَا لِأَنَّهَا لَمْ تَسْتَطِعْ تَحْذِيرَهُ مِنْ عُدْوَانِ
الشَّوَارِعِ. تَبَادَلَا تَعَارَفَ الْأَمْعَاءِ بِالْأَمْعَاءِ، ثُمَّ تَرَكَتُهُ وَحِيدًا أَحْشَاءَهُ
الَّتِي يَهْرِكُهَا الْكِلَابُ، وَهِيَ الْعَلِيمَةُ بِالسَّاعَةِ الَّتِي يَصِيرُ فِيهَا
الْفَيْرُوسُ سَيِّدَ الْمَنْزِلِ.

لَيْسَ مِنْ وَقْتٍ لِإِثْبَاتِ أَسْبَقِيَّةِ الرُّوحِ. وَهِيَ تَشْمُ عِرْقَهُ بَيْنَمَا
الْآخَرُونَ، يَمَسِّحُونَهُ بِفُوطَةٍ. تَضَعُ خَافِضَ الْحَرَارَةِ فِي الشَّرْحِ، وَتَطْلُ
وَاقِفَةً كَدِيدِبَانَ إِلَى أَنْ يَنْتَظِمَ الْوَجِيبُ وَيَرْحَلُ سَيِّدُ الْمَنْزِلِ، فَتَسْتَطِيعُ
أَنْ تَرَى خِيوطًا مِنْ الدَّمِ فِي الْقَنَوَاتِ الَّتِي خَلَفَتْهَا الْأَظَافِرُ.»^(٢٥)

إِنَّ الْحَدَثَ عَلَى مُسْتَوَى نَصِّ كَهَذَا يَبْدُو غَيْرَ كَامِلٍ، وَيَحْتَاجُ
الْمُتَلَقِّي، «وَهُوَ يَقْرَأُ، أَنْ يَتَنَاصَّ مَعَ الْمُؤَلِّفِ فَيُحَاوِلُ مُوَاقَبَتَهُ بِإِكْمَالِ
بِنَاءِ النَّصِّ الْمَقْرُوءِ»^(٢٦)، ذَلِكَ أَنَّ النَّصَّ يَظَلُّ مَحَافِظًا عَلَى تَارِيخِيَّتِهِ
الْخَاصَّةِ الْمَغْلَقَةِ؛ الَّتِي تَكْتَفِي بِتَقْدِيمِ إِضَاءَاتٍ مُحَدَّدَةٍ تَحْتُ عَلَى
ضُرُورَةِ الْوُلُوجِ إِلَى مَا وَرَائِهَا، أَوْ تَصَوُّرِ هَذِهِ التَّارِيخِيَّةِ الْمَكْنُونَةِ فِي

بِنِيَّةٍ مُّحَكَّمَةٍ.

إِنَّ النَّصَّ السَّرْدِيَّ، هُنَا، يَسْتَمِدُّ شَعْرِيَّتَهُ مِنْ فَجَوَاتِهِ السَّرْدِيَّةِ
وَأَتْصَالَ الْجَمَلِ الْمَتْبَاعَةِ، بِمَا يُشْكَلُ أَنْزِيَا حَهُ السَّرْدِيَّ وَأَفْقَهُ
الْمَجَازِيَّ.

ظَوَاهِرُ سَرْدِيَّةٍ جَدِيدَةٍ فِي السَّرْدِ الشَّعْرِيِّ

لَمْ يَتَوَقَّفَ السَّرْدُ الشَّعْرِيُّ عِنْدَ مَجْرَدِ شَكْلِ الدَّفْقِ الشَّعْرِيِّ
السَّرْدِيِّ؛ حَيْثُ ظَهَرَتْ فِيهِ مَجْمُوعَةٌ مِنَ الظَّوَاهِرِ السَّرْدِيَّةِ الْجَدِيدَةِ
عَلَى الشَّعْرِيَّةِ الْعَرَبِيَّةِ، فِي أَعْمَالٍ شَعْرِيَّةٍ قَلِيلَةٍ وَلَكِنَّهَا تُشْكَلُ مَعَالِمَ
مَسَارَاتٍ جَدِيدَةٍ فِي السَّرْدِ الشَّعْرِيِّ الرَّاهِنِ، وَتَتَمَثَّلُ فِي: الصُّورِ
السَّرْدِيَّةِ - السَّرْدِ اللَّامَسْرُودِ - السَّرْدِ مِنَ الْخَارِجِ - السَّرْدِ
المَوْضُوعِيِّ - السَّرْدِ الدَّائِرِيِّ.

وَهِيَ ظَوَاهِرُ فَتَحَتْ آفَاقًا جَدِيدَةً لِلشَّعْرِيَّةِ الرَّاهِنَةِ، عَلَى النَّحْوِ
الَّذِي يَكْشِفُهُ تَأْمُلُ كُلِّ ظَاهِرَةٍ مِنْ هَذِهِ الظَّوَاهِرِ.

الصُّورَةُ السَّرْدِيَّةُ

تَخْتَلِفُ الصُّورَةُ السَّرْدِيَّةُ عَنِ الصُّورَةِ الْمَشْهَدِيَّةِ، فِي أَنَّ الْأَخِيرَةَ
تَعْتَمِدُ الْمَجَازَ الْبَصْرِيَّ، فِي شَيْءٍ مِنَ الْحَيَادِ، فِيمَا تَعْتَمِدُ الصُّورَةُ
السَّرْدِيَّةُ عَلَى حِكَايَةِ السَّرْدِ وَحَدِيثِهِ، وَتَدْفُقُ الزَّمْنَ فِيهِ، عَبْرَ تَوَالِي

أَفْعَالٌ، يَنْتَظِمُ الْحَدِيثَ فِيهَا لِإِنْتِاجِ الدَّلَالَةِ الشُّعْرِيَّةِ، وَمِنْ أَبْرَزِهَا مَا يَأْتِي فِيهَا السَّرْدُ اسْتِبْطَانِيًّا، مُتَّحِدًا مَعَ الصَّوْتِ الدَّاخِلِيِّ لِلسَّارِدِ، وَقَدْ سَاعَدَتِ الصُّورَةُ السَّرْدِيَّةُ عَلَى التَّخْفُفِ مِنْ تَدَاعِيَاتِ الْغِنَائِيَّةِ، وَمِنْ أَلْيَاتِ أَدْبِيَّةٍ تَقْتَرِنُ بِهَا وَتَسْتَتَبِعُهَا.

نقرأ لفريد أبي سعدة (١٩٤٦). نصًّا بعنوان: «اتصال»، جاء على هذا النحو:

« في الليل

أيقظه الرنين

وجاء صوت أبيه حزيناً في التليفون

حكى لأخته في الصباح، فربتت على ظهره مندهشة

وقالت: إنه يفعل ذلك

منذ

وفاته.» (٢٧)

إنَّ الصُّورَةَ السَّرْدِيَّةَ، هُنَا، تَكْتَمِلُ عَبْرَ سِلْسِلَةِ الْأَفْعَالِ الْمَاضِيَةِ الْمَسْرُودَةِ:

«أيقظه الرنين.. جاء صوت أبيه.. حكى لأخته.. ربتت على

ظَهْرَهُ.. قَالَتْ.. « ؛ لِيَكْتَمَلَ مَجَازُ الصُّورَةِ السَّرْدِيَّةِ الْكَلِيَّةِ ؛ الَّتِي
تَكْتَسِبُ بِلَاغَتَهَا وَشَعْرِيَّتَهَا مِنْ طَبِيعَةِ الْمَسْرُودِ الْغَرَائِبِيِّ؛ اتِّصَالَ
أَبِيهِ (الْمَيِّتِ) بِهِ، فِي اللَّيْلِ، بَعْدَ أَنْ يُوقِظَهُ الرَّنَيْنُ، وَلَا تَقْتَصِرُ الْغَرَابَةُ
عَلَى هَذَا الْحَدَثِ؛ بَلْ تَتَعَدَّاهُ إِلَى مَا هُوَ أَعْبَدُ؛ فَحَيْثَمَا يُصَارِحُ أُخْتَهُ
بِمَا حَدَثَ لَا تَتَعَجَّبُ، وَإِنَّمَا تَرَبَّتْ عَلَى ظَهْرِهِ؛ لِتَطْمَئِنَّهُ، وَلِتَخْبِرَهُ أَنَّ
هَذَا أَمْرٌ مَأْلُوفٌ تَمَامًا يَفْعَلُهُ مِنْذُ وَفَاتِهِ.

وَنَقَرًا لِمَحَمَّدٍ مَتَوَلِيٍّ، فِي نَصِّ بَعْنَوَانٍ: الْبِرَابِرَةُ، هَذَا الْمَقْطَعُ:

« حِينَ هَجَمَ الْبِرَابِرَةَ عَلَى الْمَدِينَةِ

كَانَتْ خَاوِيَةً عَلَى عُرُوشِهَا

لَمْ يَجِدُوا غَيْرَ السَّاقِي فِي الْحَانَةِ

فَشَرِبُوا

وَعِنْدَمَا غَفَا أَحَدُهُمْ

خَطَفَ السَّاقِي سِلَاحَهُ

وَأَرَادَهُمْ قَتْلَى

عَلَّقَ رُؤُوسَهُمْ عَلَى الْحَائِطِ

بِجَوَارِ الدُّبِّ وَالْغَزَالِ

حَرَقَ ثِيَابَهُمْ الْمَسْكُونَةَ بِالْقَمَلِ فِي مَقَلِبٍ لِلْقِمَامَةِ بِالْخَارِجِ

ثُمَّ اسْتَأْنَسَ بِالنَّارِ

رَاشِفًا مِنْ كَأْسِ نَبِيذِ ضَخْمٍ

وَهُوَ يَحْصِي قِطْعَ السَّلَاحِ» (٣٨)

إن عناصر الصورة السردية، هنا، تتنامى وتتكامل عبر توالي الأفعال السردية؛ التي تشكل الموقف السردية، في جنوح واضح لسرد الحكاية، بمخيلة سينمائية الأداء، تستدعي نمط أفلام رعاة البقر الأمريكيين.

السرد اللامسرود

وهو نوع من السرد، حدده جيرالد برنس بأنه *no narrated narrative*، سرد يكون فيه السارد غائباً، سرد يعرض الوقائع والمواقف بأقل درجة من التوسط السردية^(٣٩). إنه سرد تتشكل فيه الشعرية، من علاقة الأشياء المتجاوزة في الفضاء الشعري، سرد يتخفف من التدويت، وتعلو فيه درجات الموضوعية والحيادية، ومنه نص لبسام حجار بعنوان: بضعة أشياء فقط، يشبه سرده الشعري فيه ما يعرف، في الفن التشكيلي بفضن الطبيعة الصامتة؛ حيث تتولد الدلالات الجمالية من علاقات الأشياء، في المشهد، على هذا

النَّحْوُ:

« مندِيلٌ نَاصِعٌ

وَحَرْفَانِ مُطَرَّرَانِ

بِالْأَزْرِقِ أَوْ

الزُّهْرِيِّ.

كُرْسِيٌّ الْخَيْرِزَانِ

مُسْتَتِيمٌ الظُّهْرِ

قَرَبَ الْيَاسْمِينَةَ عَلَى الشَّرْفَةِ

أَوْ بِجَوَارِ الْبَابِ فِي الصَّالَةِ

عَلَى مَبْعَدَةٍ

مِنَ الْجَالِسِينَ كَثِيرًا وَغُيْبًا

نَعَشٌ وَحَيْدٌ

زَنَابِقٌ كَثِيرَةٌ. « (٤٠)

وَنُلاحِظُ، هُنَا، غَلَبَةَ العِناصِرِ المِكانِيَّةِ - فِي النِّصِّ - عَلى العِناصِرِ الزَّمانيَّةِ، وَهُوَ ما يُبرِزُ الامتِدادَ الأَفقِيَّ لِلنِّصِّ عَلى الامتِدادِ الرَّاسِيِّ، فَثَمَّةُ تَركِيزٍ أَساسِيٍّ عَلى الأَشياءِ وَالعِناصِرِ وَوَضَعِها فِي أُبُنِيَّةِ، تَتَفَجَّرُ فِيها الشَّعْريَّةُ مِنْ عَلاقَةِ الأَشياءِ بَعْضِها بِبَعْضٍ.

وَنَقْرَأُ لِمُحَمَّدٍ مَتولِي :

« الكَرسِيُّ الهَزَّازُ يَتَحَرَّكُ جِوارَ النَّافِذَةِ

وَعَليهِ مِلابِسُ الطِّفْلِ وَتَبَعُ الرَّجُلِ

فِي مُواجَهَةِ السَّريرِ الخالِي

ذِي المِلاءَةِ الصَّفراءِ وَالوَسائِدِ الوَرْدِيَّةِ

وَكانَ المَطَرُ غَزيزاً بالخارجِ.»^(٤١)

السُّرْدُ مِنَ الخارجِ

هُوَ سُرْدٌ بَصَرِيٌّ، خَارجِيٌّ، لا يَبيدو الدَّاخلُ، فِيهِ، إِلا بِإِشاراتٍ مِنْ حَرَكََةِ المَشهَدِ الخَارجِيِّ، بِتَفاصِيلِهِ السُّرديَّةِ الدَّالَّةِ، وَلِهَذا السُّرْدُ أواصِرٌ عَميقَةٌ بِأَلِيَّاتِ السُّرْدِ السِّينمائيِّ، وَمِنهُ قَولُ كَريمِ عَبدِ السَّلَامِ :

« الْمَرَأَةُ الَّتِي تَبِيعُ السَّجَائِرَ وَالْحَلَوَى أَشْعَلَتْ مِصْبَاحَ الْكَيروسِينَ
ثُمَّ حَدَقَتْ جِيدًا إِلَى الْقُرُوشِ، حَتَّى لَا يَخْدَعُهَا أَوْلَادُ الشَّيَاطِينِ؛
الَّذِينَ يَنْجَحُونَ فِي تَوْجِيهِ زَفَرَاتٍ قَوِيَّةٍ لَشُعْلَةِ الْمِصْبَاحِ ثَمَّ يَجْرُونَ
حِينَ تَخْرُجُ مِنَ الْكُشْكِ لِإِخَافَتِهِمْ
يَلْمَحُونَ ظِلَّهَا طَوِيلًا مَائِلًا فِي ضَوْءِ الْقَمَرِ
تُشْعَلُ ثَانِيَةً، وَيَتَسَلَّلُ الْأَوْلَادُ بِاتِّجَاهِ الْكُشْكِ
وَتَخْرُجُ الْمَرَأَةُ فِي ضَوْءِ الْقَمَرِ
مَرَّاتٍ يَشْتَدُّ الْهَوَاءُ حَوْلَ الْكُشْكِ، مُحَرِّكًا دَوَامَاتِ
مِنَ التُّرَابِ وَيَنْطَفِئُ الْمِصْبَاحُ، فَيُظْهِرُ ظِلَّ الْمَرَأَةِ،
وَهِيَ تَبْحَثُ عَنِ أَوْلَادِ الشَّيَاطِينِ
طَوِيلًا مَائِلًا فِي ضَوْءِ الْقَمَرِ
حِينَ لَا تَجِدُ أَحَدًا تُغْلِقُ نَافِذَةَ الْكُشْكِ وَتَذْهَبُ
إِلَى وَكْرَهَا بِطَيْئَةٍ فِي خُطَوَاتِ مُهْتَزَّةٍ. »^(٤٢)

إِنَّ الْفَعْلَ السَّرْدِيَّ، هُنَا، يَرُصُّ الْحَرَكَةَ الْخَارِجِيَّةَ، الدَّالَّةَ،
لِهَذِهِ السَّيِّدَةِ، فِي وَقُوفِهَا لِبَيْعِ السَّجَائِرِ وَالْحَلْوَى، وَإِشْعَالِهَا مِصْبَاحَ
الْكَيروسِيْنَ، وَمُطَارَدَتِهَا لِلأَطْفَالِ الْعَابَثِينَ، الَّذِينَ يَسْلَلُونَ إِلَيْهَا
؛ لِإِطْفَاءِ الْمِصْبَاحِ، بِزَفَرَاتٍ قَوِيَّةٍ، ثُمَّ يَهْرَبُونَ مِنْهَا، وَخُرُوجِهَا
لِإِحْفَاتِهِمْ، ثُمَّ إِطْفَاءِ الرِّيْحِ الْمِصْبَاحِ، وَخُرُوجِهَا، مِنْ جَدِيدٍ،
وَيَرُصُّ السَّارِدُ حَرَكَتَهَا (الْخَارِجِيَّةَ) وَظِلَالَهَا الْمَهْتَزَّةَ فِي عَوْدَتِهَا،
مِنْ الْكَشْكِ، إِلَى وَكْرِهَا، فِي ضَوْءِ الْقَمَرِ.

السَّرْدُ الْمَوْضُوعِيُّ

وَهُوَ نَوْعٌ مِنَ السَّرْدِ، عَرَفَهُ جِيرَالْدُ بَرْنِسُ بِأَنَّهُ objective
narrative، سَرْدٌ يَتَمَيَّزُ بِمَوْقِفِ السَّارِدِ الْمَسْتَقِلِّ عَنِ الْمَوَاقِفِ
وَالْوَقَائِعِ الْمَرْوِيَّةِ (٤٢) ؛ فَهُوَ سَرْدٌ تَتَقَدَّمُ فِيهِ الْأَحْدَاثُ وَالْأَشْيَاءُ
وَالْعِنَاصِرُ، عَلَى أَدْوَارِ السَّارِدِ، وَيَتَبَدَّى هَذَا النُّوعُ السَّرْدِيُّ فِي نَصِّ:
العَرَبِيَّةِ، لِمَحَمَّدِ صَالِحٍ ؛ الَّذِي جَاءَ عَلَى هَذَا النُّحُو:

« لَمْ يَكُنِ الْحُوذِيُّ وَحْدَهُ

فَحَتَّى الْمَرْأَةُ كَانَتْ تَتَطَوَّحُ

وَالنِّسْوَةُ خَلِيطٌ مُتَرَجَّرُجٌ

مِنْ الثِّيَابِ وَالْأَثْدَاءِ وَالْعَصَائِبِ

وَعَنَحَ فَائِحٌ.» (٤٤)

ففي هذا النصّ تتبدى عناصرُ المشهدِ الشعريِّ في أداءِ بصريِّ،
مَوْضوعيٍّ؛ لا يتبدى فيه موقفُ الساردِ، أو تعلّيقاته، أو ذاته، وثمَّ
يتقدّمُ المسرودُ على الساردِ؛ لتجسيدِ حالةٍ عامةٍ من الشبقِ، وطقسًا
رَغَبويًّا مُتَقَدِّمًا وَنابضًا.

السردُ الدائريُّ

هُوَ سَرْدٌ يَدُورُ فِيهِ السَّرْدُ حَوْلَ ذَاتِهِ، فِي تَدْفُقِ سَرْدِيٍّ، عَبْرَ
سَلْسَلَةٍ مِنَ التَّكَرَّراتِ وَالتَّوْازِياتِ؛ لِتَبْيِيرِ حَالَةٍ شَعْرِيَّةٍ مَا، أَوْ مَوْقِفِ
شَعْرِيٍّ مُحدَّدٍ بالدَّوْرانِ حَوْلِهِ، وَمِنْ ذَلِكَ نَقْرًا لِبَسَامِ حُجَّارِ:
« جالِسٌ فِي الجَانِبِ الأخرِ، يَرْتَدِي مِعْطَفاً وَقُبْعَةً وَيَحْمَلُ حَقِيْبَةً
صَغِيرَةً.

كَانَ يُحَدِّقُ سَاهِمًا فِي نَقْطَةٍ مَا فِي فِضَاءِ الرُّدْهَةِ الشَّاحِبِ،
فَأدْرَكَتْ أَنَّهُ نائِمٌ، يُحَدِّقُ وَلَا يَبْصُرُ، يُحَدِّقُ وَلَا يَرَى.

لَمْ أَنْظُرْ إِلَيْهِ طَوِيلًا، أَحْسَسْتُ بِالْحَرَجِ كَأَنَّ عَشْرَاتِ العِيونِ
رَمَقْتَنِي فَجَاءَتْ بِنظراتِ اَزْدِرَاءِ، وَأدْرَكَتْ أَنَّ النُّظْرَ إِلَى وَجْهِ نائِمٍ
عَمَلٌ فاضِحٌ وَاباحِيٌّ، كَأَنَّكَ تَنْظُرُ مِنْ وَرَاءِ سِتَّارِ، أَوْ مِنْ خِلالِ ثُقبِ
البَّابِ، إِلَى جَسَدٍ عارٍ لَمْ يَتَعَرَّ لِأَجْلِكَ، تَنْظُرُ إِلَى الوَجْهِ، أَيَّ وَجْهِ،

وَتَرَى قَنَاعًا، الْوَجْهَ إِيَّاهُ هُوَ الْقَنَاعُ الَّذِي يُعْرِضُ نَفْسَهُ لِأَنْظَارِكَ لِتَرَاهُ
 كَمَا يُرِيدُ أَنْ تَرَاهُ، فَرِحًا، لَا مُبَالِيًا مُتَهَكِّمًا، فَاتِنًا، أَوْ مُجَرَّدَ وَجْهِ،
 هُوَ قَنَاعٌ مُجَرَّدٌ وَجْهِ، لَكِنَّ وَجْهَ النَّائِمِ بِلَا قَنَاعٍ، رُبَّمَا ارْتَسَمَتْ عَلَيْهِ
 سِيمَاءُ دَعَاةٍ، أَوْ تَغَضُّنَتْ مَوَاضِعُ مِنْهُ عِنْدَ الْجَبِينِ أَوْ بَيْنَ الْحَاجِبَيْنِ، أَوْ
 رُبَّمَا انْفَرَجَتْ الشَّفَتَانِ قَلِيلًا أَوْ كَثِيرًا، لَكِنَّ الْمُؤَكَّدَ أَنَّهَا لَيْسَتْ
 ابْتِسَامَةً. لَيْسَتْ ضِحْكَةً. وَجْهَ النَّائِمِ بِلَا قَنَاعٍ، وَجْهَ النَّائِمِ بِلَا وَجْهِ،
 إِذْ كَيْفَ يَكُونُ وَجْهٌ إِذَا كَانَتْ الْعَيْنَانِ مُطْبَقَتَيْنِ، إِذَا كَانَ الْجَبِينُ
 مُحَايِدًا، وَالْأَنْفُ سَاكِنًا، وَإِيقَاعُ التَّنَفُّسِ عَلَى وَتَائِرٍ مِنَ الْإِنْتِظَامِ
 الْمَمْلُ، وَتَحَسَّبُ أَنْ النَّظَرَ إِلَيْهِ مُجَرَّدَ النَّظَرِ إِلَيْهِ، عَمَلٌ فَاضِحٌ، لَنْ
 تَغْفِرَهُ لِنَفْسِكَ، كَأَنَّ تَدْخُلَ فِجَاءَةً عَلَى جَمَهْرَةٍ دُونَ اسْتِئْذَانٍ، كَأَنَّ
 يُعْهَدَ إِلَيْكَ بِرِسَالَةٍ لِصَدِيقٍ فَتَقْرَأُهَا، كَأَنَّ تَضَحَّكَ فِي مَاتَمٍ، كَأَنَّ
 تُحَدِّقُ فِي وَجْهِ النَّائِمِ.

رَأَيْتُهُ جَالِسًا فِي الْجَانِبِ الْآخِرِ.

وَكُنْتُ أَحَدُ سَاهِمًا فِي نُقْطَةِ مَا فِي فِضَاءِ الرُّدْهَةِ الْمَاصِلِ
 فَأَدْرِكُ أَنْتِي نَائِمٌ.

أَحَدُ وَلَا أَبْصِرُ، أَحَدُ وَلَا أَرَى.

وَكُنْتُ أَرْتَدِي مِعْطَفًا وَقُبْعَةً وَأَحْمَلُ حَقِيْبَةً صَغِيرَةً. (٤٥)

يَتَمَحَوِّرُ فَعْلُ السَّرْدِ، هُنَا، حَوْلَ الْوَجْهِ السَّاهِمِ الَّذِي يُطَالِعُهُ
السَّارِدُ، وَيَتَخَلَّلُ السَّرْدَ بَعْضُ التَّدَاعِيَّاتِ السَّرْدِيَّةِ الْمَعِيشَةِ، وَفِي
النِّهَايَةِ يَتَّحِدُ السَّارِدُ بِالْآخِرِ الَّذِي يُطَالِعُهُ، وَأَثْنَاءَ حَرَكَةِ الْفِعْلِ
السَّرْدِيِّ تَوَالَتْ مَجْمُوعَةُ التَّكْرَارَاتِ وَالتَّوَاظِيَّاتِ التَّرَاكِبِيَّةِ وَالدَّلَالِيَّةِ
فِي سَرْدٍ اسْتِبْطَانِيٍّ عَمِيقٍ النَّبْرَةِ.

وَمَنْ ذَلِكَ أَيْضًا، قَوْلُ عَبْدِ وَازِنِ (١٩٥٦ -) :

« أَعْرِفُ أَنَّنِي وَحْدِي الْآنَ لَا الْمَحَّ إِلَّا وُجُوهًا غَامِضَةً، تَلْتَمِعُ
وَتَخْبُو سَرِيعًا فِي رَمَادِ الْعَيْنِ، لَا أَذْكَرُ إِلَّا أَصْوَاتًا تَرْتَجِفُ فِي صَمْتِ
كُلِّيٍّ، غَائِبٌ فِي زَمَنِ غَائِبٍ، ذِكْرِيَّاتٌ قَلِيلَةٌ تَنْبَثِقُ فِي عَتَمَةِ الذَّاكِرَةِ،
وَأَحَاسِيسُ غَرِيبَةٌ تَخْتَطِفُنِي، غَائِبٌ فِي زَمَنِ رَنْبٍ وَخَاوٍ، حُطَّامٌ
جَسَدِي وَرُوحِي مَهِيضَةٌ، رُبَّمَا فَقَدْتُ حَوَاسِيَّ، رُبَّمَا مَاتَ فِي كُلِّ
شَيْءٍ، أَجْلَسُ إِلَى أَوْرَاقِي وَلَا أَرْغَبُ فِي رَفْعِ نَاطِرِي، يُخَالِجُنِي الْبَيَاضُ
كَالْمَوْتِ، فَاتَذَكَّرُ دُفْعَةً وَاحِدَةً مَا لَمْ أَقْدِرْ عَلَى تَذْكَارِهِ، وَجُوهٌ تَتَنَاثَرُ،
ظِلَالٌ وَأَصْوَاتٌ وَوُجُوهٌ، وَوُجُوهٌ وَأَطْيَافٌ تَخْتَلِطُ عَلَيَّ وَتَتَبَعَثُرُ، غَابَ
جَسَدِي عَنِّي وَغَدَوْتُ بِلَا جَسَدٍ، أَجْلَسُ كَالظَّلِّ، أَرْقُدُ كَالطَّيْفِ، لَا
أَتَخِيلُ وَهْدَةً أَنْزَلُ فِيهَا وَلَا هَاوِيَّةً أَسْقَطُ فِي عَتَمَتِهَا، الْبَيَاضُ أَمَامِي،
الْبَيَاضُ يَغْزُو الْجِهَاتِ كُلَّهَا، يَرِفُّ جَسَدِي عَلَى مَسَاحَتِهِ، يَنْوَارِي فِي
ثَنَائِهِ الْخَبِيئَةِ، وَلَمْ أَكُنْ قَادِرًا عَلَى تَحْرِيكِ يَدَيَّ، ضَوْءُ الصَّفَحَاتِ
يَجْعَلُ يَدَيَّ عَاجِزَتَيْنِ، وَرُبَّمَا هُوَ الْخَوْفُ، رُبَّمَا الرَّهْبَةُ الَّتِي تَعْتَرِينِي،

لَمْ أَبَقْ قَادِرًا عَلَى تَحْرِيكِ يَدَيَّ كَأَنِّي فَقَدْتُهُمَا فِي فَقْدَانِ هَاوِيَّتِي، فِي
فَقْدَانِ الرَّغْبَةِ الَّتِي تَدْفَعُنِي إِلَى الْهَاوِيَةِ شَدِيدِ الْغَيْطَةِ مَلْبِيًا وَخَاوِيًا
كَالْقَمَرِ، كَانَ الْوَقْتُ يَمْضِي بَطِيئًا وَغَامِضًا، وَلَمْ أَكُنْ أَعِي مُضِيَّهُ،
لَيْلٌ فَلَيْلٌ وَصَبَاحٌ وَلَيْلٌ وَلَمْ أَكُنْ أَسْمَعُ وَلَا أَبْصُرُ إِلَّا مَاحًا، رَغَبَاتٌ
عَمِيقَةٌ تَسْتَعْرِ فِي أَعْمَاقِ رُوحِي كَالْأَوَارِ، يَمْتَلِكُنِي جَفَافٌ كَجَفَافِ
الصَّحْرَاءِ، الْوَرَقَةُ الْبَيْضَاءُ أَمَامِي، أَمَحِي بِهَدْوٍ عَلَى صَفْحَتِهَا
الْمَسَاءَ الْبَارِدَةَ، أَحْمَلُ الْبَيَاضَ فِي كَمَا لَوْ أَنَّهُ بَيَاضٌ، كَمَا لَوْ أَنَّنِي
بَيَاضُ الْأَوْرَاقِ نَفْسَهَا» (٤٦).

يَتَدَفَّقُ الْفِعْلُ السَّرْدِيُّ، هُنَا؛ لِيُجَسِّدَ حَالَةَ الْوَحْدَةِ الْمُطَبَّقَةَ عَلَى
السَّارِدِ، وَأَنْسَحَابِهِ التَّدْرِيجِيِّ مِنْ الْعَالَمِ الْخَارِجِيِّ الْمَحِيطِ بِهِ، وَمِنْ
الْوَعْيِ بِهِ، وَالرُّكُونِ إِلَى أَصْدَاءِ الْوَحْشَةِ الْمُبْهَمَةِ؛ لِيَنْحَلَّ فِي النِّهَايَةِ
فِي عَالَمِ الْفَنَاءِ، فِي آدَاءِ سَرْدِيٍّ تَتَوَالَى حَرَكَتُهُ الدَّائِرِيَّةُ الْاسْتَبْطَانِيَّةُ،
مُحْمَلَةً بِتَوَازِيَاتٍ وَتَكَرَّرَاتٍ تُشَدِّدُ عَلَى تَبْيِيرِ هَذِهِ الْحَالَةِ.

وَتَجْدُرُ الْإِشَارَةُ فِي النِّهَايَةِ إِلَى أَنَّ هَذِهِ الظُّوَاهِرَ السَّرْدِيَّةَ يُمْكِنُ
تَلْمُسُهَا فِي نَمَاذِجٍ مِنَ السَّرْدِ الْقَصَصِيِّ الْجَدِيدِ، كَمَا اسْتَجَلَيْنَاهَا
فِي السَّرْدِ الشُّعْرِيِّ، وَالْفَرْقُ الْجَوْهَرِيُّ بَيْنَ السَّرْدَيْنِ يَرْجِعُ إِلَى هَيْمَنَةِ
الْخَاصِيَّةِ الشُّعْرِيَّةِ فِي السَّرْدِ الشُّعْرِيِّ، أَوْ الْخَاصِيَّةِ الْقَصَصِيَّةِ فِي
السَّرْدِ الْقَصَصِيِّ، عَلَى آلِيَّاتِ الْخِطَابِ؛ إِذْ أَنَّ الْخَاصِيَّةَ الْأَسَاسِيَّةَ
الْقَارَةَ لِّلْسَرْدِ الشُّعْرِيِّ، تَتَمَثَّلُ فِي أَنَّ الْفَاعِلِيَّةَ السَّرْدِيَّةَ فِيهِ تَظَلُّ

مَوْظَفَةً لِّصَالِحِ الْوُضَيْفَةِ الشُّعْرِيَّةِ ؛ الَّتِي تُهَيِّمِنُ عَلَى بِنْيَاتِ الْخَطَابِ
وَأَنْتَاجِ جَمَالِيَّاتِهِ، الشَّأْنُ الَّذِي يَغْدُو مَعَهُ السَّرْدُ عَجَلَةً تَدُورُ عَلَيْهَا
الْفَاعِلِيَّةُ الشُّعْرِيَّةُ. (٤٧)

الإحالات والتعليقات

المُصْطَلَحُ :

(١) رَاجِعْ - عَلَى سَبِيلِ الْمَثَالِ - مُنَاقَشَتَنَا لِمَوَاقِفِ الشُّعْرَاءِ وَالنُّقَادِ
مِنْ هَذَا الْمِصْطَلَحِ، فِي مَجَلَّةٍ : (نِزْوَى) - الْعَدَدُ ١٥ - يُولِيُو ١٩٩٨ - ص ص
١٠٧ - ١٠٨، وَرَاجِعْ أَيْضًا: مُحَمَّدٌ إِبْرَاهِيمُ أَبُو سِنَّةٍ : قَصِيدَةُ النُّثْرِ تَنْتَشِرُ
بِالْإِرْهَابِ - جَرِيدَةٌ: (القاهرة) - الْعَدَدُ ١٦٦ - الثَّلَاثَاءُ ١٧ مِنْ يُونِيهِ
٢٠٠٣ - ص : ١٧.

(٢) رَاجِعْ - عَلَى سَبِيلِ الْمَثَالِ - خَالِدَةُ سَعِيدٍ - الْبَحْثُ عَنِ الْجَذُورِ
- دَارُ مَجَلَّةِ شِعْرٍ - بِيْرُوتَ، أَوَّلُ نَيْسَانَ ١٩٦٠ - ص: ٧١، وَد. مُحَمَّدُ الْعَبْدِ
: اللُّغَةُ وَالْإِبْدَاعُ الْأَدْبِيُّ - دَارُ الْفِكْرِ - الْقَاهِرَةُ / بَارِيْسَ ١٩٨٩ - ص ١٧٧،
د. إِبْرَاهِيمُ حَمَادَةٌ : قَصِيدَةُ النُّثْرِ - مَجَلَّةٌ: (القاهرة) - الْعَدَدُ ٧٣ - ١٥
يُولِيُو ١٩٨٧ - افْتِتَاحِيَّةُ الْعَدَدِ.

(٣) إِدْوَارِ الْخُرَاطِ - الْكِتَابَةُ عَبْرَ النُّوعِيَّةِ - دَارُ شَرْقِيَّاتٍ - الْقَاهِرَةُ

١٩٩٤ - ص : ١٨ .

(٤) رَاجِعْ - على سبيلِ المَثَالِ - د. علي عَشْرِي زَايِد - إِنْ كَانَ هَذَا
شِعْرًا فَكَلَامُ الْعَرَبِ بَاطِلٌ - مَجَلَّة: (إِبْدَاع) - العَدَد الثَّالِث - مَارِس ١٩٩٦
- ص: ٢٥ .

(٥) رَاجِعْ - على سبيلِ المَثَالِ - عبد القادر القِطِّ - رُؤْيَا الشُّعْر
العَرَبِيِّ المَعَاصِرِ فِي مِصْرَ - مَجَلَّة: (إِبْدَاع) - سَابِق - ص: ١٧ .

(٦) رَاجِعْ مَجَلَّة: (القاهرة) - العَدَد ٧٣ - ١٥ يُولْيُو ١٩٨٧ - افْتِتَاحِيَّةُ
العَدَد .

(٧) د. عبد الحميد إبراهيم - قَصِيدَةُ النُّثْرِ - مَجَلَّة: (الوسطية)
- العَدَد الرَّابِع - نَوْفَمْبَر ١٩٩٩ - ص: ٥ .

(٨) د. محمد العبد - اللُّغَةُ وَالْإِبْدَاعُ الْأَدْبِيُّ - سَابِق - ص: ١٧٧ .

(٩) رَاجِعْ رَأْيَهُ فِي جَرِيدَةِ: (القاهرة) - العَدَد ١٦٦ - الثَّلَاثَاء ١٧
يُونِيَه ٢٠٠٢ - ص: ١٧ .

(١٠) أحمد عبد المعطي حجازي - قَدْ أَفْسِدَ الْقَوْلُ حَتَّى أَحْمِدَ
الصَّمْمُ - جَرِيدَةِ: (الأهرام) - الأربَعَاء ٢ مَآيُو ٢٠٠١ - السَّنَةُ ١٢٥ -
العَدَد ٤١٧٨٥ - صَفْحَةُ: الكِتَاب .

(١١) نُشِرَتْ دِرَاسَةٌ نَازِكِ المَلَائِكَةِ عَن قَصِيدَةِ النُّثْرِ، فِي مَجَلَّة:

(الآداب)، البيروتية، العدد الرابع - ١٩٦٢، وأيضاً في كتابها: قَضَايَا
الشُّعْرِ المعاصر - دار الآداب - بيروت - الطبعة الأولى - ١٩٦٢، وتُرَاجَعُ
الطُّبْعَةُ الثَّامِنَةُ - دار العِلْمِ للملايين - بيروت - أكتوبر - ١٩٩٢ - ص ص
٢١٣: ٢٢٧.

(١٢) د. أحمد سليمان الأحمد - الشعر الحديث بين التقليد
والتجديد - الدار العربية للكتاب - طرابلس - ليبيا - ص: ١٦١.

(١٣) صبري حافظ - مجلة: الآداب - السنة الرابعة عشرة - العدد
الثالث - ١٩٦٦ - آزار (مارس): ص: ١٥٦.

(١٤) راجع مجلة: (نزوى) - العدد ١٢ - أكتوبر ١٩٩٧ - ص: ٣٢.

(١٥) أحمد عبد المعطي حجازي - سابق.

(١٦) في حوار مع جهاد فاضل. راجع: قضايا الشعر الحديث، لجهاد
فاضل، دار الشروق - الطبعة الأولى - ١٩٨٤ - ص: ٢٨١.

(١٧) أحمد عبد المعطي حجازي - سابق.

(١٨) محمد عفيفي مطر - لا يوجد ما يُسمى بقصيدة النثر - في
حواره مع أشرف عبد القادر - جريدة: الأهرام المسائي، الصادرة بتاريخ
١٩٩٩/٢/٧.

(١٩) أحمد عبد المعطي حجازي - قد أفسد القول حتى أحمد الصمم

- سابق.

(٢٠) في حوارهِ مَعَ جِهَادِ فاضِل، في كِتَابِهِ: قَضَايَا الشُّعْرِ الحديث -

سابق - ص: ٢٦٨.

(٢١) أدونيس - في قصيدة النثر - مجلة (شعر) - المجلد الرابع -

العدد ١٤ - ١٩٦٠ - ص ص: ٧٥: ٨٠.

(٢٢) نَقَلَ هذا - عن كلامٍ لَهُ، نُشِرَ سَنَةَ ١٩٦٠ - س. موريه (رَاجِعْ

لموريه: الشعر العربي الحديث: ١٨٠٠ - ١٩٧٠ - ترجمة وتعليق: د. شفيق

السَّيد، وسعد مصلوح - دار الفكر العربي - ١٩٨٦ - ص ٤٤٦)، غَيْرَ

أَنَّ أدونيس، فيما بعد، ذَكَرَ التَّارِيخَ نَفْسَهُ: ١٩٥٨ وَلَكِنْ مَعَ قَصِيدَةٍ أُخْرَى؛

فَمَا نَقَلَهُ موريه يُشِيرُ إلى قَصِيدَةٍ: وَحَدَهُ اليأسُ، وَلَكِنْ أدونيس في مُقَدِّمَةِ

الطَّبَعَةِ الخَامِسَةِ مِنَ الأَعْمَالِ الشُّعْرِيَّةِ الكَامِلَةِ يَذْكُرُ أَنَّ قَصِيدَةَ: «أرؤادُ

يا أميرة الوهم»، بدايةً تجربتي الكِتَابِيَّةِ شِعْرًا، بِالنُّثْرِ، بِدَائِمَتِهَا سَنَةَ ١٩٥٨،

وَنَشَرْتُ جُزْءَهَا الأَوَّلَ في مجلة «شعر». (العدد العاشر، ١٠، السَّنَةُ الثَّلَاثَةُ

١٩٥٩)، كَتَبْتُ هذه القَصِيدَةَ في مناخِ الجَدَلِ الَّذِي أَثْرَنَاهُ في مجلة «شعر»

حَوْلَ أَشْكَالِ التَّعْبِيرِ الشُّعْرِيِّ، وَمَشْرُوعِيَّةِ البَحْثِ عَنِّ أَشْكَالٍ جَدِيدَةٍ، وَكَتَبْتُهَا

تَجْرِييًّا: «أدونيس - الأَعْمَالِ الشُّعْرِيَّةِ الكَامِلَةِ - المجلد الأَوَّل - دار العودة

- بيروت - الطَّبَعَةُ الخَامِسَةُ ١/١/١٩٨٨ - ص ص: ٥-٦.

(٢٣) السَّابِق - ص: ٦.

(٢٤) سوزان برنار - قصيدة النثر من بودليير إلى أيّامنا - ترجمة : زهير مجيد مغماس - مراجعة : د. علي جواد الطاهر - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٧ - ص: ١٢٩.

(٢٥) عن : د. غالي شكري - شعرنا الحديث إلى أين - الطبعة الثالثة - دار الشروق - ١٩٩١ - ص: ٥٠.

(٢٦) شريف رزق - المفاهيم النظرية للأنواع الشعرية في شعر ما خارج الوزن - مجلة : (نزوى) - العدد: ١٥ - يوليو ١٩٩٨ - ص: ١٠٦.

(٢٧) راجع : أمين الريحاني - الريحانيات - الجزء الثاني - المطبعة العلمية، ليوسف صادر - بيروت - ١٩٢٣ - ص: ١٨٢.

(٢٨) يوسف الخال - قضايا الشعر المعاصر، لنازك الملائكة - مجلة: (شعر) - العدد: ٢٤ - خريف ١٩٦٢ - ص: ١٤٧.

(٢٩) المقولة لدوجاردان، عن : د. سلمى الخضراء الجيوسي - الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث - ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة - مركز دراسات الوحدة العربية - الطبعة الأولى - مايو ٢٠٠١ - ص: ٦٩٢.

الإيقاع:

آفاق الشعرية العربية الجديدة في قصيدة النثر

(١) سعيد توفيق - جمالياتُ الصَّوتِ والتَّعبيرِ الموسيقيِّ - مجلة: (نزوى) - العدد: ١٥ - يوليو ١٩٩٨ - ص: ١٢٧.

(٢) د. عز الدين إسماعيل - الأسسُ الجماليَّةُ في النِّقدِ العربيِّ - القاهرة - ١٩٥٥ - ص: ٣٨٤.

(٣) د. نَعْمَانُ القَاضِي - شِعْرُ التَّفْعِيلَةِ وَالتُّرَاثِ - القاهرة - ١٩٧٧ - ص: ٣٥.

(٤) عن: س. موريه - (الشَّعْرُ العربيُّ الحديثُ ١٨٠٠ - ١٩٧٠، تطوُّرُ أشكالِهِ وَمَوْضُوعَاتِهِ بِتَأْثِيرِ الأَدَبِ الغَربيِّ) - ترجمة: د. شفيق السَّيد، د. سعد مصلوح - دار الفكر العربي - القاهرة - ١٩٨٦ - ص: ٤٣٠.

(٥) خالدة سعيد - البحثُ عن الجذورِ - سابق - ص: ١٠.

(٦) أنسي الحاج - لنْ - المؤسَّسةُ الجامعيَّةُ للدراساتِ والنَّشرِ وَالتَّوزيعِ - بيروت - الطَّبعةُ الثَّانية - ١٩٨٢ - ص: ١٨.

(٧) سوزان برنار - قصيدة النثر، منْ بُوْدليرِ إلى أيَّامنا - سابق - ص: ١٠.

(٨) أدونيس - في قصيدة النثر - مجلة: (شعر) - العدد: ١٤ - ربيع ١٩٦٠ - ص: ٧٧.

(٩) كمال أبو ديب - قصيدةُ النثرِ وَجمالياتُ الخُروجِ وَالاِنقِطاعِ -

مجلة: (نُزوى) - العدد: ١٧ - يناير ١٩٩٩ - ص: ٢٠.

(١٠) د. محمد النويهي - قضية الشعر الجديد - طبعة معهد الدراسات العربية العالية التابع لجامعة الدول العربية - ١٩٦٤ - ص: ٢٤٤.

(١١) عن: يوري لوتمان - تحليل النص الشعري - ترجمة د. محمد فتوح أحمد - دار المعارف - ١٩٩٥ - ص: ١١.

(١٢) عن: د. عاطف جودة نصر - الخيال: مفهوماته ووظائفه - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٤ - ص: ١٩١.

(١٣) د. كمال أبو ديب - قصيدة النثر وجماليات الخروج والانتقطاع - سابق - ص: ٢٢.

(١٤) د. محمد عبد المطلب - قصيدة النثر بين القبول والرفض - مجلة: (قوس قزح) - القاهرة - العدد الأول - مايو ٢٠٠٣ - ص: ٧٦.

(١٥) سركون بولص - إذا كنت نائمًا في مركب نوح - منشورات الجمل - كولونيا - ١٩٩٨ - ص: ٨١.

(١٦) عباس بيضون - نقد الألم - دار المطبوعات الشرفية - بيروت - ١٩٨٧ - ص: ١٩.

(١٧) بسام حجار - فقط لو يدك - دار الفارابي - بيروت ١٩٩٠

- ص: ٢٥.

(١٨) محمّد الماغوط - حُزن في ضوءِ القمرِ - الهيئة العامة لتصورِ
الثقافة - الطبعة الثانية- ١٩٩٨ - ص: ١١٥.

(١٩) محمّد إبراهيم أبوسنة - الشعرُ والحكمةُ - الهيئة المصرية
العامة للكتاب- ٢٠٠٠ - ص: ٧٤.

(٢٠) محمّد آدم - الأعمال الشعرية : أناشيدُ الإنمِ والبراءة - دار
الحكمة - ٢٠٠٢ / ٢٠٠٣ - ص: ١٢٨ - ١٢٩.

قصيدة أخرى..

قصيدة من خارج الرحم :

(١) محمّد قوبعة - جماعة مجلة شعر وقصيدة النثر الفرنسية -
مجلة: (علامات) - ج١٢ - م٢ - محرّم ١٤١٥ هـ يونيو ١٩٩٤ م - ص
ص: ٨٨ - ٨٩.

(٢) في تعليقه على مجموعة توفيق صايغ : (ثلاثون قصيدة) : ١٩٥٤،
راجَع الأعمال الكاملة، المجموعات الشعرية لتوفيق صايغ - رياض الرئيس
للكتب والنشر - نيسان (أبريل) ١٩٩٠ - ص: ١١.

(٢) في تقديمه للمجموعَة الأولى : (ثلاثون قصيدة) - السابق - ص: ١٥.

(٤) د. غالى سُكري - شِعْرُنَا الحديثُ إلى أين ؟ - طبعة دار الشُّروق الأولى - ١٩٩١ - ص: ٨٦.

(٥) جهاد فاضل - قَضَايَا الشُّعر الحديث - سابق - ص: ٢٠٢.

(٦) توفيق صَايغ - الأعمال الكاملة : المجموعات الشُّعريَّة - ص: ١١٣ - ١١٤.

(٧) السابق - ص: ١١٥ - ١١٦.

(٨) شِعْرُنَا الحديثُ إلى أين ؟ - ص: ٨٤.

(٩) رَاجِعْ - على سَبِيلِ المَثَالِ - صَفَحَات : ١٢٥، ١٢٨، ١٢٩، ١٣١، ١٥٥، ١٩٧.

(١٠) رَاجِعْ - على سَبِيلِ المَثَالِ - صَفَحَات : ٣١، ٣٣، ١١٧، ١١٨، ١٥٥.

(١١) مجلَّة: (أدبي) - الإسْكَندرية - مج ١ - ع: ٧ / ٩ - ١٩٣٦ - ص: ٣٦٦.

(١٢) جبرا إبراهيم جبرا - المجموعات الشُّعريَّة الكاملة - رياض الرِّيس للكتُب والنَّشر - ١٩٩٠ - ص: ١٥، وقد صَدَرَ ديوانُ : (تموز في

المدينة)، في بغداد، أزار ١٩٥٩.

(١٣) السابق - ص : ٢٥.

(١٤) عن : محمد جمال باروت - الحداثة الأولى - اتحاد كتاب

وأدباء الإمارات - الطبعة الأولى - ١٩٩١ - ص : ٢٠٨.

(١٥) راجع : أمين الريحاني - الريحانيات - الجزء الثاني - المطبعة

العلمية ليوسف صادر - بيروت - ١٩٢٣ - ص : ١٨٢.

(١٦) عن : د. سلمى الخضراء الجيوسي - الاتجاهات والحركات في

الشعر العربي الحديث - ترجمة : د. عبد الواحد لؤلؤة - مركز دراسات

الوحدة العربية - الطبعة الأولى - مايو ٢٠٠١ - ص : ٦٩٢.

(١٧) جبرا إبراهيم جبرا - المجموعات الشعرية الكاملة - ص :

١٢٧.

(١٨) إبراهيم شكر الله - مواقف العشق والهوان وطبور البحر - دار

العالم العربي للطباعة - ١٩٨٢ - مقدمة الديوان - ص : ٨.

(١٩) السابق - ص : ٩.

(٢٠) السابق - ص : ١٠.

(٢١) فانسان جوف - رولان بارت والأدب - ترجمة : محمد سويرتي

- إفريقيا الشرق - المغرب - الطبعة الأولى - ١٩٩٤ - ص : ١٠٢.

(٢٢) أدونيس - الأعمال الشعرية الكاملة - المجلد الأول - الطبعة الخامسة - ١٩٨٨/١/١ - دار العودة - بيروت - المقدمة - ص: ٦.

(٢٣) السابق - ص: ٢٣٨.

(٢٤) السابق - ص: ٢٤٠.

(٢٥) السابق - ص: ٢٣٠ - ٢٣١.

(٢٦) كمال أبو ديب - قصيدة النثر وجماليات الخروج والانتجاع - سابق - ص: ٢٥.

(٢٧) أنسي الحاج - لن - الطبعة الثانية - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - ١٩٨٢ - ص: ٧٢.

(٢٨) كمال أبو ديب - سابق - ص: ٢٥.

(٢٩) نفسه.

(٣٠) لن - ص: ٦٨ - ٦٩.

(٣١) السابق - المقدمة - ص: ١٨.

(٣٢) صدر عن دار مجلة شعر - ١٩٦٢ - وفاز بجائزتها في العام نفسه.

(٣٣) راجع - مجلة شعر - مج ٣ - العدد: ١١ - ١٩٥٩ - ص: ص:

٧٩ - ٨٢.

- (٣٤) خالدة سعيد - البحث عن الجذور - سابق - ص : ١٢ .
- (٣٥) محمّد جمال باروت - الحداثة الأولى - سابق - ص : ٢٢٦ .
- (٣٦) شوقي أبو شقرا - ماءٌ إلى حصانِ العائلة - دار مجلة شعر - بيروت - ١٩٦٢ - ص : ٢٩ .
- (٣٧) رومان ياكوبسون - قضايا الشعرية - ترجمة: محمّد الوليّ ومبارك حنون - دار توبقال للنشر - الطبعة الأولى - ١٩٨٨ - ص : ٤٧ .
- (٣٨) د. صلاح فضل - نظرية البنائية في النقد الأدبي - دار الشروق - الطبعة الأولى - ١٩٩٨ - ص : ٢٦٢، و: قضايا الشعرية - سابق - ص : ٤٨ .
- (٣٩) يوري لوتمان - تحليل النصّ الشعريّ : بنية القصيدة - سابق - ص : ٦٣ .
- (٤٠) محمّد الماغوط - حزنٌ في ضوء القمر - سابق - ص ص : ٢٩ - ٣٠ .
- (٤١) السابق - ص : ٥٩ .
- (٤٢) راجع : د. غالي شكري - شعرنا الحديث إلى أين ؟ - سابق - ص : ٩٤ .
- (٤٣) محمّد الماغوط - حزنٌ في ضوء القمر - دار مجلة شعر - بيروت - ١٩٥٩ - ص : ٥٣، وفي الطبعات التالية، أجرى الماغوط بعض

التغييرات على هذا المقطع، وهو ما أدى إلى تغيير بناء المشهد؛ حيث أصبح هكذا :

« يا قلبي الجريح الخائنُ

أنا مَرَمَارُ الشتاءِ الباردِ

ووردة العارِ الكبيرةُ

تحت ورقِ السنديانِ الحزينِ

وقفتُ أَدخُنُ في الظلامِ

وفي أظافري تبكي نواقيسُ الغبارِ»

(طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة - ص ص ١٠٦ - ١٠٧)

ويشي هذا التعديل في الصور، وحذف بعضها، باستشعاره أهمية التكتيف، في بناء النص - وهذه ظاهرة تكرر كثيرا عند أدونيس أيضا - وقد لاحظت خالدة سعيد، على شعر الماغوط في هذه المجموعة: (حزن في ضوء القمر)، أن «الصورة قوام التعبير الشعري عند الماغوط.. وقصيدته عقد من الصور، ولو أنها غير مرتبة وفق اتجاه أو تسلسل معين.. وهي لا تعتمد الخط المستقيم أو أسلوب السرد المرتب القديم.. ولا هي تعتمد الأسلوب الدائري الحديث؛ فهي مبعثرة».: البحث عن الجذور - ص ص:

قصيدة النثر من منظور التحليل السردّي :

(١) فاضل الأسود - السرد السينمائي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الطبعة الأولى - ١٩٩٦ - ص: ١٤٠.

(٢) السابق - ص: ١٥١.

(٣)، (٤)، (٥) روبرت همفري - تيار الوعي في الرواية الحديثة - ترجمة د. محمود الربيعي دار الهاني للطباعة - ١٩٧٣ - ص: ٧٤.

(٦) السابق - ص: ٧٤ - ٧٥.

(٧) يوري لوتمان - سيموطيقا السينما - ترجمة: نصر أبو زيد - ضمن: مدخل السيموطيقا - إشراف: سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد - دار إلياس العصرية - ١٩٨٦ - ص: ٢٧٧.

(٨) السابق - ص: ٢٨٠.

(٩) راجع - على سبيل المثال - د. عبد القادر القط - رؤية الشعر العربي المعاصر في مصر - مجلة: (إبداع) - العدد الثالث - مارس ١٩٩٦ - ص: ١٧، د. محمد عبد المطلب - النص المشكل - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٩ - ص: ١٩٠.

(١٠) عز الدين إسماعيل - الأدب وفتونه - دار الفكر العربي - القاهرة - الطبعة السادسة - ١٩٧٦ - ص: ١٨٧.

(١١) عبد الملك مُرتاض - ألف ليلة وليلة، تحليلٌ سيميائيٌّ، تفكيكيٌّ
لحكايةِ حَمَّالِ بغداد - ديوانِ المطبوعاتِ الجامعيَّة - الجزائر - ١٩٩٣ -
ص : ٨٤.

(١٢) عَنْ: فاضِلِ الأسود - السَّرْدُ السِّينمائيُّ - سَابِق - ص: ٨٢.
(١٣) عَنْ: أيمن بكر - السَّرْدُ فِي مقاماتِ بديعِ الزَّمانِ الهمذانيِّ -
الهيئةُ المِصرِيَّةُ العامَّةُ للكتاب - ١٩٩٨ - ص : ٤٠.

(١٤) عبد العالِي بُو طَيْب - قِراءةٌ فِي البنيةِ الزَّمَنِيَّةِ لروايةِ عامِ الفيل
- مجلَّة: (البيان) - العدد ٣١٦ - نوفمبر ١٩٩٦ - ص : ٢٥.

(١٥) عبد العالِي بُو طَيْب - إشكاليَّةُ الزَّمَنِ فِي النِّصِّ السَّرديِّ -
مجلَّة: (فصول) - المجلد ١٢ - العدد الثَّاني - صيف ١٩٩٣ - ص : ١٣٣.

(١٦) يُرَاجَعُ فِي هَذَا البَحْثِ المِتميزُ لفاضِلِ الأسود - السَّرْدُ السِّينمائيُّ
- سَابِق.

(١٧) عن: د. سعيد بو عَطيَّة - بنيةُ الخِطابِ فِي روايةِ التِّيِّه - مجلَّة:
(البيان) - سَابِق - ص : ٧.

(١٨) السَّابِق - ص : ١٤.

(١٩) تزفيطان تودوروف - مَقولاتُ السَّرْدِ الأدبيِّ - ترجمة: الحسين
سَحبان وفؤاد صفا - ضَمَّنَ كِتَابٍ: طَرَائِقُ تحليلِ السَّرْدِ الأدبيِّ، لمجموعةِ

آفاق الشعرية العربية الجديدة في قصيدة النثر

من المؤلفين الغربيين، وترجمة مجموعة من الباحثين العرب - منشورات اتحاد كتاب المغرب - الطبعة الأولى - ١٩٩٢ - ص: ٥٥. (٢٠) جنوح كبير (السرد) في (الشعر) الراهن، يتخطى حدود (القصيدة)، ويوضح أن (السرد) حرر (الشعر) في أعمال عديدة منها: «حكاية الرجل الذي أحب الكناري» (١٩٩٦) لبسام حجار، و«لحظات مينة» في كتاب «بسبب غيمة على الأرجح» (١٩٩٢) لوديع سعادة، وله أيضا: «محاولة وصل ضفتين بصوت» (١٩٩٧)، وفي: «خلاء هذا القدح» (١٩٨٩) لعباس بيضون، وفي: «إذا كنت نائما في مركب نوح» (١٩٩٨) لسركون بولص. وقليلة - لم تزل - هي الأعمال التي حاولت الاستفادة من أشكال مختلفة للسرد في بناء نص جامع مركب، ومنها: «النشيدة» (٢٠٠٣) لعلاء عبد الهادي.

(٢١) أسامة الديناصوري - عين سارحة، وعين مندهشة - ميريت للنشر والمعلومات - القاهرة - الطبعة الأولى - ٢٠٠٣ - ص ص: ٦٥-٦٦.

(٢٢) أمجد ريان - نستولوجيا - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ٢٠٠٢ - ص: ٨٧.

(٢٣) سركون بولص - الحياة قرب الأكربول - دار توبقال للنشر - الدار البيضاء - الطبعة الأولى - ١٩٨٨ - ص: ٢٩.

(٢٤) سليم بركات - الديوان - دار التنوير - بيروت - الطبعة الأولى - ١٩٩٢ - ص: ٢٩٩.

(٢٥) د. سعيد بو عطية - نبذة الخطاب في رواية التيه - سابق ص

: ١٤.

(٢٦) السابق - ص : ٧.

(٢٧) وديع سعادة - بسبب غيمة على الأرجح - دار الجديد - بيروت

- الطبعة الأولى - ١٩٩٢ - ص : ٥١ - ٥٢.

(٢٨) محمّد صالح - حياة عادية - أصوات أدبية - الهيئة العامة

لقصور الثقافة - أكتوبر ٢٠٠٠ - ص : ١٣-١٥.

(٢٩) عبد العالي بو طيب - قراءة في البنية الزمنية لرواية عام الفيل

- سابق - ص : ٤٠.

(٣٠) عباس بيضون - نقد الألم - دار المطبوعات الشرقية - بيروت

- الطبعة الأولى - ١٩٨٧ - ص : ٩.

(٣١) السابق - ص : ١٠.

(٣٢) السابق - ص : ١٨.

(٣٣) السابق - ص : ٢٣.

(٣٤) حلمي سالم - يوجد هنا عميان - دار كاف نون - ٢٠٠١ - ص

: ٦٧.

(٣٥) السابق - ص : ٦٩ .

(٣٦) د. عبد الملك مُرتاض - في نظرية الرواية : بحث في تقنيات

السرد - عالم المعرفة - الكويت - ديسمبر ١٩٩٨ - ص : ٢٤٤ .

(٣٧) فريد أبو سعدة مُعلقةً بِشِصِّ أصوات أدبيّة، العدد : ٢٣٦. الهيئة

العامة لقصور الثقافة أوّل مايو ١٩٩٨. ص : ٧٩ .

(٣٨) محمّد متولي البرابرة مجلة: (الهلال) مارس ٢٠٠٩. ص : ٢٠١ .

(٣٩) جيرالد برنس المصطلح السردّي ترجمة: عابد خزندار مراجعة

وتقديم : محمّد بربري المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٣. ص : ١٦١ .

(٤٠) بسّام حجّار بضعة أشياء منشورات الجمل الطبعة الأولى

كولونيا، ألمانيا ١٩٩٧. ص : ٥٩، ٦٢، ٦٠ .

(٤١) من قصيدة : فصل لوني ، في كتاب: (ديوان الشعر) : الملتقى

الأوّل لقصيدة النثر القاهرة : ١٥ مارس ٢٠٠٩ ص : ١٢١ .

(٤٢) كريم عبد السلام فتاة وصبي في المدافن دار الجديد بيروت

الطبعة الأولى ١٩٩٩. ص : ٢٩ .

(٤٣) المصطلح السردّي سابق ص : ١٦٣ .

(٤٤) محمّد صالح صيد الفَرَاشَاتِ الهيئة المصريّة العامة للكتاب

١٩٩٦ ص : ٢ .

(٤٥) بَسَامُ حَجَّارُ حِكَايَةُ الرَّجُلِ الَّذِي أَحَبَّ الْكَنَارِيَّ دَارَ الْجَدِيدِ
بِيْرُوتِ الطَّبْعَةِ الْأُولَى ١٩٩٦. ص ص : ١٣-١٤.

(٤٦) عِبْدُهُ وَازِنُ حَدِيقَةُ الْحَوَاسِ دَارَ الْجَدِيدِ بِيْرُوتِ الطَّبْعَةِ الْأُولَى
١٩٩٣. ص ص : ٢٥-٢٦.

(٤٧) د.عَبْدُ الرَّحْمَنِ عِبْدُ السَّلَامِ مَحْمُودُ السَّرْدُ الشُّعْرِيُّ وَشِعْرِيَّةُ مَا
بَعْدَ الْحَدَاثَةِ : دِرَاسَةٌ فِي «مُهْمَل» عِلَاءِ عِبْدِ الْهَادِي مَرْكَزِ الْحَضَارَةِ الْعَرَبِيَّةِ
الطَّبْعَةِ الْأُولَى - ٢٠٠٩ - ص : ٥٥، مَحْمُودُ أَحْمَدُ الْعَشِيرِيُّ : الْبِنَاءُ السَّرْدِيُّ
فِي الْقَصِيدَةِ الْجَاهِلِيَّةِ رِسَالَةٌ دَكْتُورَاهُ، كَلِيَّةُ دَارِ الْعُلُومِ، جَامِعَةُ الْفَيْوَمِ، عَامَ
٢٠٠٤ ص : ١٦.

الفصل الثاني

شعرية قصيدة النثر

تجليات ما بعد الحداثة في فضاء قصيدة النثر

لقد استطاعت قصيدة النثر أن تؤسس منطقتها الجمالي على
مستويات مختلفة، أبرزها : الإيقاع، بلاغتها الخاصة، الرؤيا،
التركيز على الواقع المعيش والأنا الفردية، في أشواقها الحقيقية
الخاصة، وأثبتت أن كل شيء في الحياة صالح أن يكون مادة
شعرية حية وخصيبة، وبهذا تمكنت أن تشق طريقها الخاصة،
وأن تشكل فضاءً جديداً ؛ تتبدى فيه خصوصيتها الفارقة عبر
خصوصية أبعادها الشعرية المختلفة، فباعتمادها على إيقاع
التجربة، بتحولاته الجياشة الحرة، قامت بفصل الشعر عن النظم
وحررتة، وألغت تبعية إيقاع التجربة لإيقاع العروض، كما تخلصت
من الرؤى القائمة العامة، ومن النبوة الخارجية الجهيرة، وركزت

على خصوصية التجربة، وخصوصية النبوة الشعرية وخصوصية الأداء، وتجاوزت مفهوم الصورة البلاغي إلى المفهوم البصري، وأطلقت الصوت الداخلي العميق؛ ليرتفع بحرية مطلقة، وتخففت من حالة العاطفية الصاخبة التي طالما ارتبطت بدرجة الإيقاع العروضي، وعكفت على تفاصيل الواقع؛ فاستبدلت بالذاكرة المعرفية الذاكرة البصرية، وركزت على ما يعيشه، على الأشياء ذاتها في حضورها الفيزيقي الحي، واستثمرت السرد الشعري، بطاقته غير المحدودة، وتشبثت بالإنساني الحميم، وبالحيسي، وبالذات الإنسانية، حتى في أقصى حالاتها هشاشة، في نبوة شعرية، أكثر ذاتية وإنسانية، وبهذا استطاعت أن تشكل معالم مشهدها الخاص وشكلها الجديد وملاحمها الجمالية؛ التي يمكن أن نرصد لها على المحورين الأساسيين، الآتيين:

* الشكل - البناء المشهدي.

- الشفاهية وتداولية الخطاب.

- حمود العاطفية وحيادية الأداء.

- التفاصيل.

- التشذير.

- تصدع الحدود الموضوعية بين الأجناس الأدبية.

- تَشْطِي الحِكَايَةَ وَلَا مَعْقُولِيَّةُ السَّرْدِ.

* المَوْضُوعُ - جَسَدَانِيَّةُ الذَّاتِ الفَرْدِيَّةِ.

- جَمَالِيَّاتُ القُبْحِ.

وبهذه الملامح مُجْتَمِعَةٌ تَشَكَّلَتْ مَعَالِمُ شِعْرِيَّتِهَا المَغَايِرَةَ، غَيْرَ أَنَّ هَذَا لَا يَعْنِي أَنَّ هَذِهِ المَلَامِحَ هِيَ المَسْئُولَةُ عَنِ إِنْتَاجِ شِعْرِيَّتِهَا؛ فَمِنْهَا مَا لَا يَقْتَصِرُ عَلَى الشُّعْرِ وَحَدِّهِ، وَإِنَّمَا عَلَى أَدَبٍ مَا بَعْدَ الحَدَاثَةِ عَامَّةً، كَمَا لَا يُمْكِنُ إِغْفَالُ الجَوْهَرِ الشُّعْرِيِّ.

وَيُلاحِظُ أَنَّ انْتِشَارَ هَذِهِ الشُّعْرِيَّةِ لَمْ يَأْتِ تَالِيًا لِمُحَدِّثَاتِ نَظْرِيَّةِ مُحَدِّدَةٍ، وَإِنَّمَا أَتَى اسْتِجَابَةً لِإِنجَازَاتِ جَمَاعِيَّةٍ، شَرَعَتْ آليَّاتِهَا تَتَرَسَّخُ مِنْ تَدَاوُلِهَا فِي نَمَازِجِ شِعْرِيَّةِ مُتَوَالِيَةٍ وَمُتَبَايِنَةٍ، احْتَشَدَ بِهَا المَشْهُدُ الشُّعْرِيُّ، دُونَ مَنَهِجٍ وَاضِحٍ، فِيمَا يَبْدُو، فِي البِدَايَةِ، غَيْرَ أَنَّ المَشْهُدَ تَكشَّفَ عَنِ تَحْدِيدِ المَعَالِمِ، وَاتَّضَحَ أَفُقُ جَدِيدٍ، وَهُوَ مَا جَعَلَ قَصِيدَةَ النَثْرِ مَشْرُوعًا مُتَكَامِلًا يَنْخَطِي اعْتِبَارَهَا مَجْرَدَ قَصِيدَةِ نَثْرٍ.

إِنَّ مَرَحَلَةَ مَا بَعْدَ الحَدَاثَةِ فِي تَارِيخِ قَصِيدَةِ النَثْرِ العَرَبِيَّةِ، تُشَكِّلُ عِلْمًا فَارِقَةً، بَعْدَ مَرَحَلَةِ شِعْرِيَّةِ جَمَاعَةِ مَجَلَّةٍ: (شِعْر) اللِّبْنَانِيَّةِ، فِي سِتِينِيَّاتِ القَرْنِ المَاضِي، وَقَدْ سَاهَمَ فِي تَشْكِيلِ مَعَالِمِ شِعْرِيَّةِ مَا بَعْدَ الحَدَاثَةِ فِي مَشْهُدِ قَصِيدَةِ النَثْرِ العَرَبِيَّةِ، مَجْمُوعَةٌ كَبِيرَةٌ مِنْ

أَجْيَالٌ مُخْتَلَفَةٌ ؛ فَمِنْ شُعْرَاءِ السُّتَيْنِيَّاتِ تَبَرَّزُ تَجْرِبَةُ سَعْدِي يُوسُفَ ،
 وَمِنْ شُعْرَاءِ السَّبْعِينِيَّاتِ تَبَرَّزُ مَجْمُوعَةٌ مِنَ التَّجَارِبِ ؛ مِنْهَا تَجْرِبَةُ
 وَدِيعِ سَعَادَةِ وَبَسَّامِ حَجَّارٍ وَمُحَمَّدِ صَالِحٍ وَأَخْرَيْنَ ، وَمِنْ شُعْرَاءِ
 الثَّمَانِينِيَّاتِ مَجْمُوعَةٌ أَكْبَرُ ، يُمَثِّلُونَ أَهَمَّ شُعْرَاءِ هَذَا الْجَيْلِ ، كَذَلِكَ
 شُعْرَاءُ التَّسْعِينِيَّاتِ ، فِي مَعْظَمِ الْأَقْطَارِ الْعَرَبِيَّةِ ؛ فَهَذَا التَّحَوُّلُ لَمْ
 يَكُنْ وَلِيدَ جَيْلٍ ، مُحَدَّدٍ ؛ بَلْ نِتَاجُ مَرَّحَلَةٍ حَضَارِيَّةٍ كَامِلَةٍ ، شَارَكَ فِيهَا
 الطَّلِيعَةُ مِنْ مُخْتَلَفِ الْأَجْيَالِ الشُّعْرِيَّةِ الْفَاعِلَةِ فِي الْمَشْهَدِ الشُّعْرِيِّ
 ؛ الَّذِينَ لَمْ يَتَبَنَّوْا شَكْلَ قَصِيدَةِ النَّثْرِ فَقَطُّ ؛ بَلْ جَمَالِيَّاتٍ مَا بَعْدَ
 الْحَدَاثَةِ فِي مَشْهَدِ قَصِيدَةِ النَّثْرِ ؛ الَّتِي تَمَثَّلَتْ فِي الْأَشْكَالِ الْآتِيَةِ :-

الْبِنَاءُ الْمَشْهَدِيُّ

المشهد Scene، اصطلاحاً، هو الفضاء؛ الحيز؛ الذي يضمُّ
 بين جنباته مفردات الموقف الشعري، التي يضعها السارد وضعا
 دالاً، وتعملُ عينا السارد، هنا، عملَ كاميرا السينما؛ التي تستقصي
 أبعاداً وتفاصيل هذا المشهد، في حياض، وفي البناء المشهدي يكون
 التركيز على الأبعاد المكانية فيما تتباطأ حركة الزمن. والمشهدية
 هي اعتماد الآيات صناعة المشهد بأبعاده البصرية؛ لتحقيق المجاز
 البصري، وترك بلاغة الصورة الجزئية اللغوية إلى بلاغة الصورة
 الكلية البصرية؛ التي يبدو فيها أنه كلما كان المشهد خالياً من
 التعليق المباشر والثرثرة الفضفاضة كان أبلغ» (١)، غير أنه لدى

البعض، كَانَ المعرفيُّ يُغالبُ البصريَّ ممَّا يُشوشُ على جماليَّاتِ
المشهد، كَمَا كَانَ لدى غيرهمْ وَلَعُ بإقامةِ نهاياتٍ مجازيةٍ للمشهد،
وَأحيانًا إسقاطِ تعليقاتٍ ذهنيةٍ عليه، وهؤلاءِ الآخرونَ همَّ أسوأُ
مُنْتَجِي تيارِ يانيس ريتسوس (١٩٠٩-١٩٩٠) في الشعرِ العربيِّ
؛ لقد كَانَ ريتسوس يعمدُ إلى التركزِ على التفاصيلِ الصغيرةِ
لصناعةِ قصيدةٍ عاريةٍ من الضجيج، مَكْتَفِيَةٌ بأقلِّ القليلِ من
العناصرِ المبتدلةِ البسيطةِ ؛ التي تصنعُ الحياةَ اليوميةَ، وكان يركزُ،
غالبًا، في نهاياتِ القصائدِ على تحوُّلِ الأشياءِ غيرِ المتوقعِ، على
الفانتازيا والتحوُّلاتِ السحريةِ للأشياءِ (٢) ؛ بحيثُ تتعلَّقُ شعريةُ
النصِّ بخاتمتهِ بدرجةٍ كبيرةٍ، وهي نهاياتٌ كثيرًا ما تكونُ مَبَاغِتَةً،
يتمزجُ فيها، الكليُّ بالنسبيِّ، أو الوقائعيُّ بالرؤيويِّ، وَمَنْ ذلكَ هذا
النصُّ لسعدي يوسف (١٩٣٤ -) بعنوانِ : «عصافير».

« هذا الصِّباحُ أَبصرتُ للمرَّةِ الأولى عصفورًا

كَانَ على ساقِ دَقِيقَةٍ لِنَبْتَةٍ ذُرَّةٍ صَفْرَاءَ.

نَبْتَةٌ يَتَزَيَّنُ بها الفندُقُ البَحْرِيُّ

العصفورُ يَنْظِفُ نَفْسَهُ

السَّاقُ تَهْتَرُ

عصفورٌ ثانٍ يَأْتِي

السَّاقُ تَمِيلُ :

عَصْفُورٌ ثَالِثٌ

السَّاقُ تَسْجُدُ خَاطِفَةً

فَجَاءَتْ، وَبَخَطْفَةٍ وَاحِدَةٍ، تَطِيرُ الْعَصَافِيرُ الثَّلَاثَةُ

مَبْتَعِدَةً عَنِ الْفَنْدِيقِ الْبَحْرِيِّ

وَتَحْتَ قَمِيصِي تَرْتَعِشُ أَلْفُ الْعَصَافِيرِ» (٢)

مِنْ الْعَصَافِيرِ الَّتِي غَادَرَتْ مَشْهَدَ الشَّاعِرِ، وَالْعَصَافِيرِ الَّتِي
ارْتَعَشَتْ دَاخِلَ الشَّاعِرِ، عَلَى إِثْرِهَا، تَحْدُثُ الْارْتِجَافَةَ الشُّعْرِيَّةَ، فِي
خَاتِمَةِ الْمَشْهَدِ، وَلَمْ يَكْتَفِ الشَّاعِرُ هُنَا، بِسِينِمَائِيَّةِ الْمَشْهَدِ، وَشُعْرِيَّةِ
الْمَشْهَدِ الْبَصْرِيِّ - الَّذِي تَغَيَّبَ فِيهِ السَّارِدُ، إِلَّا مِنْ ضَمِيرِ الْمُتَكَلِّمِ فِي
السُّطْرِ الْأَوَّلِ مَرَّةً، وَفِي السُّطْرِ الْأَخِيرِ مَرَّةً أُخْرَى، وَهَيْمَنْتْ طَبِيعَةُ
الْمَشْهَدِ الْبَصْرِيِّ، وَهِيَ تَنْقَلُ بِحَيَادٍ، فِي أَدَاءِ سِينِمَائِيٍّ، تَفَاصِيلَ
الْمَشْهَدِ الْكُلِّيِّ بِجَزَائِيَّاتِهِ الْمُتَكَامِلَةَ الْمُتَضَامَّةَ - وَإِنَّمَا رَكَزَ عَلَى خَاتِمَةِ
الْمَشْهَدِ؛ لِيَكْتَمِلَ بِهِ الْبِنَاءُ الْمَشْهَدِيُّ.

وَعَلَى هَذَا النَّحْوِ يَبْدُو الْعَمَلُ الشُّعْرِيُّ، هُنَا، أَكْثَرَ اقْتِرَابًا مِنْ
طَبِيعَةِ الْعَمَلِ السِّينِمَائِيِّ؛ حَيْثُ يُرَكِّزُ الشَّاعِرُ عَلَى مُفْرَدَاتِ الْمَشْهَدِ
الْبَصْرِيِّ، وَيَقُومُ بِتَبْطِئِ حَرَكَةِ الزَّمَنِ؛ لِيُحَدِّثَ مَا أَسْمَاهُ رُوبَرْت

همفري بالمونتاج الزمني، ويتابع المتلقي الحدث « معاصراً وقوعه كما يقع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه، لا يفصل بين الفعل وسماعه، سوى البرهة التي يستغرقها صوت [السارد] في قوله ؛ ولذلك يستخدم المشهد للحظات المشحونة » (٤)، ويتيح هذا المنهج للشاعر أداء أقرب إلى الموضوعية، والحيادية، ولا يبدو معه النص حالة شعرية ؛ بل مشهداً شعرياً وثائقياً.

ويتبنى السرد الشعري أحياناً، آليات السرد السينمائي ؛ فيرصد عناصر المشهد ومفرداته، بطريقة المونتاج ؛ «عبر توالي سلسلة من الكادرات أو المشاهد السينمائية التي يأتي أحدها في أعقاب الآخر» (٥)، كما نرى في هذا المجتزأ ليحي جابر (١٩٦١ -) :

« الخَطَّاطُ مِنْهُمُكَ عَلَى لَافِتَةٍ لَصْرَافٍ

تَحْتَ قَدَمَيْهِ يَافِطَةٌ لَتَظَاهِرَةٌ.

رَعْوَةٌ صَابُونٍ تَتَرَسَّخُ عَلَى زُجَاجٍ مَقْهَى.

طَاوِلَةٌ مَرْبَعَةٌ لِمَجْتَمِعِينَ تَحْتَ قَبْعَاتٍ.

رَجُلٌ يَحْمَلُ دَجَاجَةً تُفْرِفِرُ بَيْنَ يَدَيْهِ.

يَتَنَاقَشُ بَحْدَةً مَعَ آخَرَ يَحْمَلُ بَيْضَةً.

رَجُلٌ يَمزُقُ أَوْرَاقَ رُوزْنَامَةٍ

آفاق الشعرية العربية الجديدة في قصيدة النثر

وَيَرْمِيهَا فِي صَحْنٍ مُتَسَوِّلَةٍ.

نَادِلٌ يَكْنَسُ حُرُوفًا وَأَوْرَاقًا.

صَيْصَانٌ بَيْنَ الطَّاوَلَاتِ.

عَلَى طَاوِلَةٍ مُسْتَطِيلَةٍ

حَقِيبَةٍ سَمْسُونَايَتِ.

نَظَارَةٌ سَوْدَاءُ. قَفَازَاتٌ بَيْضٌ.

دُمِيَّةٌ مَا نِيكَانِ. عُمَّازَاتٌ.

ضَمَادَاتٌ مَلْفُوفَةٌ حَوْلَ الْكَرَاسِي.

فِي الْخَارِجِ.

تَنْزَلِقُ عَرَبَةٌ مَقْعَدٌ بَيْنَ السِّيَارَاتِ. (٦)

وَحَيْثُ يَرُصُّدُ الشَّاعِرُ مَفْرَدَاتِ الْمَشْهَدِ الشُّعْرِيِّ؛ مُتَّحِدًا بَعَيْنِ
الْكَامِيرَا، تَتَشَكَّلُ سِينِمَائِيَّةُ السَّرْدِ الشُّعْرِيِّ؛ عَبْرَ جَمَالِيَّاتِ الْمَشْهَدِ،
كَمَا فِي قَوْلِ كَرِيمِ عَبْدِ السَّلَامِ (١٩٧٦ -) :

« فِي حَرِّ الظُّهَيْرَةِ الصَّبِيِّ وَقَفُّ أَمَامَ الْبَيْتِ.

وَالْفَتَاةُ بِالِدَاخِلِ تَرْقُبُ حَرَكَتَهُ.

ثُمَّ تَخْرُجُ الْفَتَاةُ مُبْتَسِمَةً وَتَسِيرُ عَلَى جَانِبِ الشَّارِعِ
وَعَلَى الْجَانِبِ الْآخِرِ يَسِيرُ الصَّبِيُّ، فِيمَا يَبَادِلَانِ النَّظْرَاتِ.
الْفَتَاةُ تَتَعَثَّرُ خُطَوَاتِهَا وَالصَّبِيُّ يَعْبرُ إِلَيْهَا.
بَعْدَ خَمْسِ عَشْرَةَ خُطْوَةً تَشْتَبِكُ أَصَابِعَهُمَا.» (٧)

وَيَتَبَدَّى الْوَعْيُ بِسِينِمَائِيَّةِ الْحَدِيثِ الْيَوْمِيِّ، وَادْرَاكِ الْوَاقِعِ
الْحَيَاتِيِّ الْمَعِيشِ كَنَصِّ سِينِمَائِيٍّ؛ بِمُمَثِّلِينَ: يَنْتَشِرُونَ فِي جَنَابَاتِ
الْمَشْهَدِ، وَمُتَمَرِّجِينَ خَارِجَ الْمَشْهَدِ، لَدَى كَرِيمِ عَبْدِ السَّلَامِ، فِي تَعْبِيرِهِ
عَنْ دَمَوِيَّةِ الْوَاقِعِ عَبْرَ مَنْظُورِ سِينِمَائِيٍّ فِتْنَاظِيٍّ؛ تَرَصُّدُ فِيهِ الذَّاتُ
الشَّاعِرَةُ، مِنْ عُرْفَتِهَا الْمُظْلَمَةِ، الْمَشْهَدَ الْخَارِجِيَّ؛ بِاعْتِبَارِهِ مَشْهَدًا
تَمثِيلِيًّا خَالِصًا، عَلَى هَذَا النَّحْوِ:

« الْمُمَثِّلُونَ وَالْعُمَالُ فِي الْخَارِجِ يَسْتَعِدُّونَ،

الْمَشَاهِدَ لِاتْتَوَقُّفِ مَنْذُ أَنْ بَدَّوْا يُصَوِّرُونَ فَيْلِمَهُمْ.

سَيَّارَةٌ مُسْرِعَةٌ تَعْبرُ وَتَسْحَقُ فِتَاةً عَابِرَةً

وَالْمُتَمَرِّجُونَ فِي شُرُفَاتِ الْمَنَازِلِ

يَرَاقِبُونَ الْبُقَعَ الْحَمْرَاءَ وَالتَّشْنُجَاتِ

وَالْفَتَاةُ الْعَابِرَةُ لِلشَّارِعِ تَمُوتُ

وَالْمُخْرَجُ لَا تُعْجِبُهُ مِيتَةُ الْفَتَاةِ الْعَابِرَةِ

فِيكَرَّرُ تَصْوِيرَ الْمَشْهَدِ عَشْرَ مَرَّاتٍ

وَفِي كُلِّ مَرَّةٍ

تَمُوتُ فَتَاةٌ جَدِيدَةٌ

وَتَهْرَبُ سَيَّارَةٌ بِسُرْعَتِهَا مِنَ الْمَشْهَدِ

وَيَنْفَرُجُ الْمُنْفَرِّجُونَ

دُونَ أَنْ يَتَّبِعُوهَا إِلَى أَنَّ الْعُمَّالَ فِي الْخَلْفِيَّةِ

يَنْقَلُونَ الْجُثَّةَ مِنْ عُرْضِ الشَّارِعِ، ثُمَّ يَضَعُونَهَا

فِي كَيْسٍ بِلَاسْتِيكِيٍّ، وَيُنْظِفُونَ الْمَكَانَ، تَمْهيدًا

لِإِعَادَةِ الْمَشْهَدِ. (٨)

إن اقتراب الشعر من عالم السينما، كثيرًا، جعله يتخفف من مجاز الجملة، ومن النهايات المجازية، المصنوعة، في الخواتيم، بغية إحداث لفظة عاجلة إلى المشهد ككل؛ لمتابعة تفجير الدلالي.

الشَّاهِيَّةُ وَتَدَاوُلِيَّةُ الْخِطَابِ

جَاءَ النُّزُوعُ إِلَى الشَّاهِيَّةِ انْقِلَابًا عَلَى اسْتِحْكَامِ الْخِطَابِ

الشُّعْرِيّ، الَّذِي وَصَلَ إِلَى ذُرَاهُ عَلَى أَيْدِي شُعْرَاءِ السَّبْعِينِيَّاتِ
 الْمَصْرِيِّينَ، وَهُوَ مَا تَمَثَّلَ فِي تَكثِيفِ الْمَجَازِ اللَّغْوِيِّ، وَالِإِزَاحَةِ اللَّغْوِيَّةِ،
 وَالصُّورِ الْمُعَقَّدَةِ، سَعِيًّا إِلَى جَعْلِ النَّصِّ فَضَاءً لِلتَّأْوِيلِ الْمَفْتُوحَةِ،
 جَاءَ النَّزُوعُ إِلَى الشُّفَاهِيَّةِ مُعَزِّزًا قِيَمَةَ التَّدَاوُلِيَّةِ، وَتَخْلِيصَ اللَّغَةِ
 مِنْ كَهْنُوتِهَا التَّارِيخِيِّ، وَمِنْ اسْتِرَاتِيجِيَّاتِ الْبَلَاغَةِ، وَمُؤَكِّدًا عَلَى
 التَّمَسُّكِ بِلِغَةِ الْحَيَاةِ الْيَوْمِيَّةِ، وَتَرَائِكِيهَا، وَمَنْطِقِهَا الْجَمَالِيِّ
 الْخَاصِّ، سَعِيًّا إِلَى « تَحْقِيقِ الْإِلْتِحَامِ الْحَمِيمِ بِالْوَاقِعِ، وَلَيْسَ مَجْرَدَ
 مُعَايِشَتِهِ عَلَى الْبُعْدِ »^(٩)، وَسَعِيًّا إِلَى الْإِخْلَاصِ لَوْضُوفِهَا التَّوْصِيلِيَّةِ،
 وَهُوَ مَا يَقُودُ - أَحْيَانًا - إِلَى تَقَشُّفِ لُغْوِيٍّ، وَأَعْتِمَادِ مُفْرَدَاتِ دَارِجَةٍ،
 وَتَكَرَّرِ أُنْبِيَّةٍ عَامِيَّةٍ، وَالتَّرَكِيزِ عَلَى الْمَنْطِقِ الْجَمَالِيِّ الشُّفَاهِيِّ الْحَيِّ،
 وَهَذَا الْإِنْتِهَامُ بِالْوَعْيِ الشُّفَاهِيِّ يَصُبُّ فِي اهْتِمَامٍ مَا بَعْدَ الْحَدَاثَةِ،
 ضَمَّنَ إِعْطَائَهَا الصَّدَارَةَ « لِلتَّقَاةِ الشَّعْبِيَّةِ ؛ كَتَحَدُّ لِمَعْيَارِ الْفَنِّ
 الرَّفِيعِ، حَدَاثِيًّا كَانَ أَمْ تَقْلِيدِيًّا. »^(١٠)

وَهَكَذَا عَمَدَتِ الْقَصِيدَةُ الْجَدِيدَةُ إِلَى بَلَاغِيَّاتِ الصُّورِ الْمَعِيشَةِ
 الْمَتْنَامِيَّةِ ؛ الَّتِي تَبْدُو « كَأَحْدَاثِ مُفْرَطَةٍ فِي وَاقِعِيَّتِهَا، لَمْ تَعُدْ لَهَا
 آيَةُ مَضَامِينٍ أَوْ أَهْدَافٍ خَاصَّةٍ »^(١١)، سِوَى التَّحْقُقِ الْحَيَاتِيِّ الْحَيِّ،
 وَتَسْعَى الذَّاتُ الْمُتَكَلِّمَةُ، فِي النَّصِّ، إِلَى الْإِلْتِحَامِ بِهَذَا الْمَعِيشِ، وَمِنْ
 ذَلِكَ هَذَا النَّصُّ، لِعَلِي مَنْصُورٍ (١٩٥٦ -) بِعِنَاوَانِ : « عِنْدَ الْفُنْدُقِ
 الْعَائِمِ ».

« أُمَّكَ، وَاللَّهِ، ظَفَرُهَا بَعْشَرٍ

مِنْ هَؤُلَاءِ النَّسْوَةِ.

اللَّوَاتِي...

لَمْ يَجْلِسَنَّ سَاعَةً وَاحِدَةً

أَمَامَ الْفُرْنِ

هَلْ تَرَمَلْتِ وَاحِدَةً مِنْهُنَّ، مَثَلًا، فِي الثَّلَاثِينَ

وَعَلَّقِي فِي رَقَبَتِهَا ثَلَاثَةَ أَطْفَالٍ

وَأَخْتَهُمْ فِي الرَّحِمِ.

أَرَاهُنَّ:

وَلَا وَاحِدَةً مِنْهُنَّ تَعْرِفُ كَيْفَ تَسْلُخُ أَرْنَبَةً بَعْدَ ذَبْحِهَا

وَشَكْلَهُنَّ ضَاجِعْنَ رَجَالًا كَثِيرِينَ

غَيْرَ أَرْوَاجِهِنَّ

وَلَيْسَ بَعِيدًا

أَنْهِنَّ يَعْمَلْنَ جَوَاسِيسَ !!» (١٢)

وَمِنْ ذَلِكَ، أَيْضًا، هَذَا الْمَجْتَزَأُ، لِمُؤْمِنِ سَمِير (١٩٧٥ -) :

« هَادئًا تَمَامًا »

كُنْتُ أَمْشِي وَنَفْسِي

عِنْدَمَا نَادَتْنِي الدَّمُوعُ

الَّتِي فِي عَيُونِ الْخَيْلِ

لِعَلِّمِكُمْ

لَيْسَتْ قَسْوَةٌ صَاحِبِ « الْحَنْطُورِ »

هِيَ السَّبَبُ

وَلَيْسَتْ رَدَاءَةٌ الطَّعَامِ

وَلَا فِكْرَةُ الْعِبُودِيَّةِ فِي حَدِّ ذَاتِهَا

وَلَكِنْ

اجْلِسُوا

اجْلِسُوا لِأَقْصَى عَلَيْكُمْ. » (١٣)

هَكَذَا يَتَحَكَّمُ مَنْطِقُ الْكَلَامِ، فِي طَرِيقَةِ السَّرْدِ الشُّعْرِيِّ؛ فَيَبْدُو
الْحَسُّ الشِّفَاهِيَّ مُهَيِّمًا عَلَى الصِّيَاغَةِ الشُّعْرِيَّةِ، وَأَحْيَانًا يَنْزَعُ
النَّصُّ إِلَى الشِّفَاهِيَّةِ، دُونَ أَنْ يِعْتَمِدَ الْمَنْطِقَ الْجَمَالِيَّ لِلغَةِ الْحَدِيثِ،
فَيَعْلُو مَنْطِقَ الْمَجَازِ اللَّغَوِيِّ عَلَى الْبُوحِ الْإِنْسَانِيِّ، وَتَبْدُو الْخَلْفِيَّةُ
الْمَعْرِفِيَّةُ أَكْثَرَ مِنْ فِعْلِ الْقَوْلِ، كَمَا نَجِدُ فِي هَذَا الْمَجْتزَأِ، لِعَزْمِي عَبْد
الْوَهَابِ (١٩٦٤ -) :

« أَمْتَلِكُ حِذَاءً وَاحِدًا

وَتَسَعَةً وَعَشْرِينَ شِتَاءً

وَصُورَةً لِمَا جَدَّ الرَّؤْمِي

سَرَقْتَهَا مِنْ صَدِيقٍ لَا يُحِبُّ قِرَاءَةَ الْكُتُبِ

وَعَلَّقْتُهَا عَلَى حَائِطٍ

فِي غُرْفَةِ نَوْمِي

ثُمَّ تَابَعْتُ مِنْ مَقْعِدِي

حَرْبَ « الشَّبَحِ » وَ « الْبَاترُوتِ »

لِذَلِكَ ... أَرْجُوكُمْ لَا تُصَدِّقُونِي

حِينَ أَرْفَعُ إِبْهَامِي

تأييداً لكلامٍ

لم أسمعهُ...،

فالعالم أضيق من حذاءٍ

وأكثر برودة من

عين ديكتاتورٍ زجاجيةٍ

وكلنا نكذبُ

منذ أن دحرجتنا طفولتنا

من عصا الأبِّ

إلى شارعٍ جانبيٍّ» (١٤)

لا يكتفي الشاعرُ بالمعيشِ الحياتيِّ، وإنما يُسلطُ عليه الحسيَّ المعرفيَّ، ذا الموقفِ السياسيِّ الواضحِ؛ لتتولد الإيماءاتُ الشعريةُ المعرفيةُ؛ التي تُشكلُ كسراً متوالياً للإيهامِ بمعايشةِ الحكيِّ، وبينما مثلُ السردِ الشعريِّ الإنسانيِّ الحميمِ المتشكّلِ من المعيشِ التداوليِّ - كما تبدى عندَ علي منصور، على سبيلِ المثالِ - انجيازاً لوعيِّ ما بعدَ الحداثةِ لم يتخلَّصْ السردُ الشعريُّ الحياتيُّ المموهُ بالمعريفِ - في النموذجِ الذي مثله عزمي عبد الوهاب - من الحداثيّة، فبينما انشغلَ الأولُ ببلاغةِ القريبِ، نزعَ الأخيرُ إلى البَحْثِ عمّا وراءَهُ،

وَعِنْدَ الْأَوَّلِ لَا شَيْءَ تَحْتَ التَّجْرِبَةِ إِلَّا التَّجْرِبَةُ، وَالْأَوْرَاءَ السَّطْحِ سَوَى
السَّطْحِ ؛ المَعِيشِ وَالْبَسِيطِ وَالْيَوْمِيِّ، فَيَمَّا لَا يَزَالُ الْأَخِيرُ جَانِحًا إِلَى
ثِقَافَةِ النُّخْبَةِ وَالنُّخْبَوِيَّةِ. (١٥)

خُمُودُ العَاطِفِيَّةِ وَحَيَادِيَّةِ الأَدَاءِ

تَوَثَّرَ اللُّغَةُ الشُّعْرِيَّةُ، هُنَا، انْطِلَاقًا مِنْ الحَرِصِ عَلَى مَوْضُوعِيَّةِ
السَّرْدِ الشُّعْرِيِّ أَنْ تَتَخَفَّفَ مِنَ العَاطِفِيَّةِ، وَمِنْ تَدَاعِيَاتِ الشُّعُورِ
الهادِرِ ؛ فَتَعَمَّلَ فِي حَيَادٍ وَاضِحٍ، وَنَبْرَةَ خَافِتَةٍ، وَأَدَاءٍ مَوْضُوعِيٍّ
تَسْجِيلِيٍّ، وَتَتَفَجَّرُ الشُّعْرِيَّةُ، هُنَا، فِي المَشْهَدِ، كَامِلًا، بِتَفَاصِيلِهِ
المتراصفة المتكاملة، وَقَدْ أَشَارَ فَرِيدْرِيكُ جِيمْسُونُ إِلَى خُمُودِ
العَاطِفَةِ waning of effect بِاعتبارها مِنْ أَهَمِّ خِصَائِصِ مَا
بَعْدَ الحَدَاثِيَّةِ، مُشِيرًا فِي الوَقْتِ ذَاتَهُ إِلَى أَنَّهُ «بِالطَّبَعِ لَنْ يَكُونَ دَقِيقًا
الإيحاءُ بِأَنَّ كُلَّ عَاطِفَةٍ، كُلُّ إِحْسَاسٍ، أَوْ شُعُورٍ، كُلُّ ذَاتِيَّةٍ، قَدْ تَلَاشَتْ
مِنَ الصُّورَةِ الجَدِيدَةِ». (١٦)

وَيَرَكُنُ الشُّعْرُ، هُنَا، إِلَى بَلَاغَةِ الصُّورَةِ، وَإِلَى عِلَاقَاتِ الأَشْيَاءِ
دَاخِلِ المَشْهَدِ، وَإِلَى الحَيَادِ، كَهَذَا النِّصِّ، لِمُحَمَّدِ مَتُولِي (١٩٧٠ -)
بِعنوانِ : « صَدِيقَانِ » :

« فِي شَاطِئِ كَهَذَا

لَا يَأْتِي سِوَى طَائِرٍ وَحِيدٍ

لِيُحِطَّ عَلَى حُطَامِ الْمَرَآكِبِ

وَفِي بَيْتٍ كَهَذَا

إِلَى جَوَارِ شَجَرَةٍ مَمَّصُوصَةٍ

لَا يَجْلِسُ فِي الشَّرْفَةِ

سِوَى رَجُلٍ وَاحِدٍ

لِيُرَاقِبَ الطَّائِرَ. (١٧)

مِنْ عِلَاقَةِ الْأَشْيَاءِ، بَعْضُهَا بِبَعْضٍ، تَتَفَجَّرُ شِعْرِيَّةٌ هَذَا الْمَشْهَدِ ؛
مِنْ التَّوَازِي الْحَادِثِ فِي الْحَالَتَيْنِ: الطَّائِرِ الْوَحِيدِ وَالرَّجُلِ الْوَحِيدِ،
حُطَامِ الْمَرَآكِبِ وَالشَّجَرَةِ الْمَمَّصُوصَةِ، وَحِدَةِ الطَّائِرِ وَوَحِدَةِ الرَّجُلِ،
وَأَنْفِصَالِ كُلِّ مِنَ الطَّائِرِ وَالرَّجُلِ عَنِ الْجَمَاعَةِ، وَتَأْتِي الْخَاتِمَةُ
لِتُؤَكِّدَ عَلَى تَوَاصُلِ الْحَالَتَيْنِ، وَالْمَوْأَلَفِ الضَّمْنِيِّ، هُنَا، لَا يَلِغُ عَلَى
الْمَشْهَدِ، عَبْرَ خُطَابِ السَّارِدِ، وَإِنَّمَا يَكْتَفِي، فَحَسْبُ، بَيْتٌ هَذِهِ الْحَالَةِ
عَنْ طَرِيقِ الصُّورَةِ، خَلَاصًا مِنْ أَدَاءِ عَاطِفِي رُومَانْتِيكِيٍّ، كَانَ مِنْ
الْمُمْكِنِ أَنْ يَفْرِضَهُ الْمَوْقِفُ، وَتَتَوَارَى النَّبْرَةُ الذَّاتِيَّةُ، فَيَجَلَى دَوْرُ
الْبِنَاءِ السَّرْدِيِّ الْمَحْكَمِ.

وَمِنْ ذَلِكَ، أَيْضًا، هَذَا الْمَجْتزَأُ، لِيَاسِرِ عَبْدِ اللَّطِيفِ (١٩٦٩)

: (-

« الجَدُّ الَّذِي أَغْرَتَكَ نَظَّارَتُهُ الطَّبِيبَةُ.
وَكُوفِيَّتُهُ الصُّوفِيَّةُ بِتَقْلِيدِ أَسْلُوبِهِ فِي الْحَيَاةِ.
سَتَجِدُهُ - حِينَ تَفْتَحُ عَلَيْهِ الْغُرْفَةَ -
وَأَضْعًا سَمَاعَاتِ الْهَيْدِفُونَ عَلَى رَأْسِهِ.
فَاتِحًا أَسْفَارَ الْفَيْدَا أَمَامَهُ
سَتُفْلِقُ الْبَابَ بَعْدَهَا - مُحْتَرِّمًا فِيهِ ذَلِكَ
وَسَتُنْصَرِفُ فِي هَدْوٍ
وَمِنْ شُرْفَتِكَ الْوَحِيدَةِ
سَتُلْقِي بِظِلِّكَ إِلَى الشَّارِعِ
لِتُدَوِّسَهُ الْعَرَبَاتُ
وَرَاكِبُو الْمَيْكْرُوْبَاسِ
وَالْيُونَيْسِكُو،
وَجَامِعُو الْقَطَنِ
وَأَفْرَادُ الْقِبَائِلِ الْمَنْسِيَّةِ فِي الصَّحْرَاوَاتِ.»^(١٨)

ثُمَّةً، أَيْضًا، حَالَةَ الْإِنْسِحَابِ وَالِاسْتِيحَاشِ ؛ الَّتِي تُشَارَفُ
حَدَّ التَّلَاشِي، دُونَ ضَجِيحِ عَاطِفِيٍّ مِّنَ الذَّاتِ الْبَسِيطَةِ الْمُنْكَسِرَةِ
الْأَسْيَانَةَ، وَهَذِهِ الذَّاتُ ذَاتٌ وَعِي وَاضِحٌ، وَلَكِنَّهَا مُسْتَمْتَعَةٌ بِالْقَلِيلِ
الْمَتَاحِ، كَمَا نَجَدُ فِي هَذَا الْمُجْتَزَا لِمُحَمَّدِ عَبْدِ اللَّهِ (١٩٧٨ -) :

« جَرُّبُوا أَنْ تَشْرَبُوا الشَّايَ

فِي الشَّرْفَةِ بِمَلَابَسٍ دَاحِلِيَّةٍ

وَبِتَأْمُلٍ لِلْفَضَاءِ

دُونَ أَنْ تُعْكِرُوا صَفْوَةَ هَذِهِ اللَّحْظَةِ

بِالنَّظَرِ لِشُرَفَاتِ الْآخَرِينَ

وَعَرَبَاتِهِمُ الْمَلُوءَةَ.» (١٩)

إِنَّهَا الذَّاتُ الْإِنْسَانِيَّةُ الْبَسِيطَةُ، فِي حَالَاتِهَا الْبَسِيطَةِ، عَبْرَ أَدَائِهَا
؛ الَّذِي لَا يَقِلُّ بَسَاطَةً، وَهَذِهِ الْبَسَاطَةُ تُعَدُّ إِحْدَى السَّمَاتِ الْمِهْمَةِ ؛
الَّتِي رَكَزَ عَلَيْهَا مُنْظَرُو مَا بَعْدَ الْحِدَاثَةِ؛ فَقَدْ حَدَّدَ فِرْدْرِيكُ جِيمْسُونُ
شَعْرَ مَا بَعْدَ الْحِدَاثَةِ، بِأَنَّهُ « الشُّعْرُ الَّذِي يَمِيلُ إِلَى الْبَسَاطَةِ، وَالَّذِي
ظَهَرَ كَرْدٌ فَعَلَ ضِدَّ الشُّعْرِ الْحِدَاثِيِّ الْمَعْقَدِ الْإِكَادِيمِيِّ » (٢٠)، وَكَثِيرًا مَا
تُتِيحُ لُغَةُ التَّفَاصِيلِ لِلشَّاعِرِ أَنْ يَعْتَمِدَ الْمَفَارِقَةَ ؛ لِتَحْقِيقِ حَالَةٍ شِعْرِيَّةٍ

دالة، مِنْ عِلَاقَاتِ الْأَشْيَاءِ الْيَوْمِيَّةِ بَعْضُهَا بِيَعْضٍ ؛ كَهَذَا النَّصِّ،
لعلي منصور، بعنوان: (فانتازيا) :

« الشَّاعِرُ الْمَسْكِينُ

الشَّاعِرُ الَّذِي تَحَدَّثَ فِي قَصِيدَتِهِ

عَنْ جُنْيِهِ يَنْزِفُ دَمًا

فَوْقَ مَآنِشِيَتِ (الْإِنْتِعَاشِ الْاِقْتِصَادِيِّ) !!

عَنْ فَتَاةٍ فَجَّرَتْ خِصْرَهَا

عِنْدَ حَاجِزٍ،

وَأُخْرَى تُفَجِّرُ خِصْرَهَا فِي الْأَغَانِي !!

عَنْ الْمَحْمُومِينَ بِالسُّؤَالِ :

أَفَائِدَةُ الْبَنُوكِ حَرَامٌ أَمْ حَلَالٌ ؟!

بَيْنَمَا اللَّصُوصُ يَعْبرُونَ - فِي هُدُوءٍ -

بِأَمْوَالِ الْمَحْرُومِينَ !!

الشَّاعِرُ الْمَسْكِينُ..

قَادَهُ حَظُّهُ الْعَاثِرُ، لَطَاوِلَةٌ، وَنَاقِدِينَ !!

تَحَدَّثُوا عَنْ الْفَانْتازِيَا،

وَشَعْرَنَةِ التَّفَاصِيلِ !!

تَحَدَّثُوا عَنْ أَسْطَرَةِ الْوَأَقِعِ، وَابْتَسَمُوا !!

ثُمَّ صَفَّقَ الْحُضُورُ الْهَزِيلَ !!

يَا لِلسَّاعِرِ الْمِسْكِينِ !!» (٢١)

وَقَدْ اكْتَسَبَتِ الْمَفَارِقَةُ مَنْزِلَةً خَاصَّةً، فِي شِعْرِيَّةٍ مَا بَعْدَ الْحَدَاثَةِ؛
حَيْثُ جَعَلَتْ مِنْهَا إِحْدَى آيَاتِهَا الْأَسَاسِيَّةِ فِي إِنتَاجِ شِعْرِيَّتِهَا.

التَّفَاصِيلِيَّةُ

فِي مُقَابِلِ شِعْرِ الْحَدَاثَةِ ؛ الَّذِي رَكَّزَ عَلَى الْكَلِّيَّاتِ وَالْمَجْرَدَاتِ
وَالْمَطْلَقَاتِ وَالْمِيتَافِيزِيْقَا، جَاءَ شِعْرٌ مَا بَعْدَ الْحَدَاثَةِ - فِي
إِطَارِ قَصِيدَةِ النَّثْرِ - مُرَكِّزًا عَلَى الْجِزْئِيَّاتِ، وَالتَّفَاصِيلِ الْيَوْمِيَّةِ
الْمَعِيشَةِ، وَالبَسْطَاءِ، وَمُفْرَدَاتِ الْوَأَقِعِ الْقَرِيبَةِ، وَالنَّسْبِيِّ، وَالْفِيزِيْقَا،
وَالْأَشْيَاءِ فِي وُجُودِهَا الْحَقِيقِيَّ الْحَيِّ الْمَتَعِينِ، وَهُوَ مَا مَثَلَ صُعُودِ
الذَّاكِرَةِ الْبَصْرِيَّةِ فِي مُقَابِلِ الذَّاكِرَةِ الذَّهْنِيَّةِ، تَجَلَّى الْوَأَقِعُ مِنْ حَيْثُ
وُجُودِهِ الْمَتَحَقِّقُ لَا الْمَتَّصِرُ، وَبِهَذَا مَثَلَ هَذَا الشُّعْرُ عَصَرَ الصُّورَةَ
فِي الشُّعْرِ الْعَرَبِيِّ، لَقَدْ فَقَدَتِ الْحِكَايَةُ الْكُبْرَى مِصْدَاقِيَّتَهَا» (٢٢)،
كَمَا يَقُولُ جَان فِرَانْسُو لِيُوتَار (١٩٢٤ - ١٩٩٨)، وَلِهَذَا تَشَبَّهَتْ

الشَّاعِرُ بِأَشْيَاءِهِ الصَّغِيرَةِ، البَسِيطَةِ، المتعدِّدة، وِذَاتِهِ، وَبِحَكَايَاتِهِ
 الصَّغِيرَةِ الحَمِيمَةِ المَعِيشَةِ؛ لِيؤَسِّسَ مِنْهَا خُطَابَهُ الشَّعْرِيَّ الحَقِيقِيَّ
 الخَاصَّ، مِنَ النَّسْبِيِّ البَسِيطِ أَمَكَنَ للشَّاعِرِ أَنْ يكتَشِفَ المَطْلُقَ،
 وَمِنْ الجِزئِيَّ تَبَدَّى لَهُ جَوْهَرُ الكُلِّيِّ، وَمِنْ القَرِيبِ الحَمِيمِ المَلْمُوسِ
 يكتَشِفُ الحَقِيقَةَ الكَامِنَةَ العَمِيقَةَ، دُونَ أَنْ يَكُونَ سَعِيَهُ الأَسَاسِيَّ -
 عَلَى سَبِيلِ الإِجْرَاءِ الشَّعْرِيَّ - أَنْ يَصِلَ إِلَى هَذِهِ الحَقَائِقِ الفَلَسَفِيَّةِ
 الكُبْرَى؛ فَالشَّاعِرُ هُنَا، لَا يَنْطَلِقُ مِنْ وَآلِي الثَّقَائِفِ أَوْ الأَيْدِولوجِيَّ أَوْ
 اليَقِينِيَّ، بَلْ يَبْدَأُ بِمَا يَمْلِكُهُ، وَيَعَايِنُهُ، وَيَلْمَسُهُ، وَيُحِيطُ بِهِ، وَيَحْيَاهُ
 بِتَفَاصِيلِهِ المتعدِّدةِ الدَّقِيقَةِ، وَمِنْ ذَلِكَ، هَذَا النَّصُّ، لِعَمَادِ أَبِي
 صَالِحِ (١٩٦٧ -)، بِعَنْوَانِ: «وَسَنَصِلُ لِلسُّتَيْنِ»:

«سَتَكُونُ لَنَا بِيوتٌ صَغِيرَةٌ.

نَدَهْنَهَا بِالْأَخْضَرِ..

ثُمَّ الأَزْرَقِ، ثُمَّ الأَزْرَقِ

وَزَوَجاتٌ يَهْجُرُنَا بِسَبَبِ كَعَكِ العِيدِ

وَنُصَاحِهِنَّ، وَيَهْجُرُنَا حِينَ نَغَازِلُ صَدِيقَاتِهِنَّ

سَيَكُونُ لَنَا جِيرَانٌ يُشَاجِرُونَنَا

ثُمَّ يَهْدُونَنَا أَطْبَاقَ الحَلْوَى، وَيُشَاجِرُونَنَا.

وَأَطْفَالٌ نَدْرِكُهُمْ - بِالكَادِ -
قَبْلَ وَقُوعِ الْمَاءِ السَّاخِنِ
ثُمَّ يَحْرِقُهُمُ الْمَاءُ السَّاخِنُ.
سَنَمَرُضُ أَسْبُوعِينَ بِالْأَنْفُلُونِزَا.
وَسَنَلْبِسُ سُرَاتٍ رَمَادِيَّةً..
عَلَى بِنَطْلُونَاتٍ بِيضَاءَ
سَيَكُونُنَا بِنَاتٌ جَمِيلَاتُ
وَضُرُورِي سَنَرَفُضُ خُطَابَهُنَّ..
وَنَحْنُ وَأَضِعِينَ سَاقًا عَلَى سَاقٍ..
فِي حُجْرَاتِ الصَّالُونِ.
بِنَاتٌ جَمِيلَاتُ سَنَقَبَلُ خُطَابَهُنَّ..
بَعْدَ أَنْ يَمْتَنِعْنَ عَنِ الطَّعَامِ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ
سَتَكُونُنَا أَيَّامًا صَعْبَةً، وَالْأَوْلَادُ يُؤَدُّونَ الْامْتِحَانَاتِ
وَسَيَنْجَحُونَ.
يَرْسُبُ وَاحِدٌ، وَيَنْجَحُ.

سَيَقْتَرِضُ أَصْدَقًاؤُنَا مَنَا ثَمَانِينَ جُنِيهَا ...

وَيَرُدُّونَهَا ثَلَاثَةً وَسَبْعِينَ

وَأَزْوَاجُ بَنَاتِ خَالَاتِنَا سَيَفْصَلُونَ مِنْ أَعْمَالِهِمْ

وَيَعُودُونَ بَعْدَ سَبْعَةِ عَشَرَ يَوْمًا.

إِنَّا - بِالتَّكْيِيدِ - سَنُحِبُّ نِسَاءَ غَيْرِ زَوْجَاتِنَا

وَنَهْمُ أَنْ نَتَزَوَّجَ عَلَيْهِنَّ..

وَسَيَعْقِلُنَا أَنَا فِي آخِرِ لِحْظَةٍ.

عَلَيْنَا - فَقَطْ - أَنْ نَنْتَظِرَ قَلِيلًا.

وَأَنْ نَحْكُ حُزْنَنا - كُلَّ مَسَاءٍ.

بِفُرْشَاةِ البَلَاطَاتِ..» (٢٣)

بهذه الدقة الواضحة، وبالتفاصيل المعيشة الحية العديدة،
يُشِيدُ الشَّاعِرُ نَصَّهُ جُزْءًا جُزْءًا، تَشْيِيدًا يَكْشِفُ عَنْ وِلَعِهِ بِوَقَائِعِيَّةِ
الشُّعْرِ وَحَدِيثِيَّتِهِ وَتَفَاصِيلِهِ الصَّغِيرَةِ. الشُّعْرُ هُنَا احْتِفَالٌ بِهِذِهِ
التَّفَاصِيلِ الحَيَاتِيَّةِ وَتَمْجِيدٌ لَهَا، وَبِتَفَاصِيلِ أَقْلٍ، وَبِنِيَّةٍ أَشَدَّ إِحْكَامًا
وَتَكْنِيفًا وَتَوَلِيدًا لِلدَّلَالَةِ الشُّعْرِيَّةِ يُقَدِّمُ مُحَمَّدٌ صَالِحٌ (١٩٤٢ -
٢٠٠٩) نَصَّهُ: «الصُّنْدُوقُ»:

«تَرَكَتْ أُمِّي تَسْعَةَ قَرَارِيْطٍ

وَحُلْخَالِيْنَ مِنْ فِضَّةٍ

وَصَفَائِرَ مُسْتَعَارَةً

صُنِعَتْ مِنْ حَرِيْرٍ

وَتَرَكَتْ هَذَا الصُّنْدُوْقَ

أَفْتَحُهُ

فَأَجِدُ أَشْيَاءَ أُمِّي

أَجِدُهَا وَلَا أَجِدُ أُمِّي.» (٢٤)

لَقَدْ رَبَطَتِ التَّفَاصِيْلُ الْقَصِيْدَةَ بِالْحَيَاةِ ؛ بِوَقَائِعِهَا ، وَطُقُوسِهَا ،
وَبَدَلًا مِنْ أَنْ تُصْبِحَ الْقَصِيْدَةُ عَالِمًا مِنْ الْكَلِمَاتِ وَالتَّصَوُّرَاتِ
أَصْبَحَتْ عَالِمًا مِنْ الْوَقَائِعِ وَالأَحْدَاثِ الْحَيَّةِ وَالأَشْيَاءِ الْحَمِيْمَةِ ،
وَتَرَاجَعَ دَوْرُ التَّأْوِيلِ ؛ الَّذِي رَأَتْ فِيهِ مَا بَعْدَ الْحَدَاثَةِ وَسِيْلَةً لِتَخْلِيصِ
الْمَوْقِفِ الشُّعْرِيِّ إِلَى مُجَرَّدَاتٍ مُطْلَقَةٍ ، تَطْمِسُ خُصُوصِيَّةَ النَّصِّ ،
وَإِنْطِلَاقَتَهُ الْحَرَّةَ ، وَتَرُدُّهُ إِلَى الدَّلَالَاتِ الْمُرَكِّبَةِ الْعَامَّةِ الثَّابِتَةِ .

التشذير

اعتُبرَ التَّشْدِيرُ مِنْ أَهْمِ المَظَاهِرِ الجَمَالِيَّةِ لِمَا بَعْدَ الْحَدَاثَةِ ؛ حَيْثُ

رَأَتْ مَا بَعْدَ الْحَدَاثَةِ أَنَّهُ لَا بُدَّ مِنْ «خَوْضِ حَرْبٍ ضِدَّ الْكُلِّيَّةِ، وَالْإِعْلَاءِ،
بَدَلًا مِنْ ذَلِكَ، مِنْ شَأْنِ فُنُونٍ وَعُلُومٍ الْمُجْتَمَعِ بَعْدَ الصَّنَاعِيِّ، وَالَّتِي
تَتَمَثَّلُ فِكْرَتُهَا الرَّئِيسِيَّةُ فِي التَّجْزِيَةِ بَدَلًا مِنَ التَّمَاكُكِ» (٢٥)

فِي شِعْرِيَّةِ التَّشْدِيرِ، يُصْبِحُ النَّصُّ نَثَارًا؛ تَتَنَاطَرُ الْجُمَلُ الشُّعْرِيَّةُ
الْمُكْتَفَةُ الْمَشْعَةُ، مُؤَكِّدَةً عَلَى مَنْطِقِ أَنَّهُ كَمَا جَازَ أَنْ تَكُونَ الْقَصِيدَةُ
جُمْلَةً وَاحِدَةً جَازَ كَذَلِكَ أَنْ تَكُونَ الْجُمْلَةُ الْوَاحِدَةُ قَصِيدَةً كَامِلَةً؛
تَتَنَاطَرُ الْجُمَلُ الشُّعْرِيَّةُ الْمَشْعَةُ؛ كَضْرَبَاتِ مُتَوَالِيَةٍ، وَمُسْتَقَلَّةٍ، فِي حَيْزِ
النَّصِّ، بَحِيثٌ يَبْدُو النَّصُّ - بِشَكْلِ عَامٍّ - وَحَدَاتٍ شِعْرِيَّةٍ مُتَجَاوِرَةً
وَمُتَوَالِيَةً، كَأَنَّ «لَيْسَ ثَمَّةَ تَرَابُطٍ أَوْ تَلَاحُمٍ بَيْنَ الْجُمَلِ فِي النَّصِّ،
وَكَأَنَّ كُلَّ جُمْلَةٍ تُمَثِّلُ عَالِمًا مُسْتَقِلًّا عَنِ الْعَوَالِمِ الَّتِي تُمَثِّلُهَا الْجُمَلُ
الْأُخْرَى» (٢٦)

وَقَدْ رَأَى الْبَعْضُ فِي نَصِّ التَّشْدِيرِ، «نَسَقًا بِنَائِيًّا يُوهِمُ بِالتَّقْيِيدِ
فِيمَا يَبْدَعُ نَصَّ الْكُسُورِ وَالْفَجَوَاتِ، نَصَّ هَذَا الْعَالَمِ الْمُتَصَدِّعِ» (٢٧)؛
أَيَّ أَنَّ هَذَا النَّصَّ جَاءَ انْعِكَاسًا لَانْهِيَازَاتِ الْكِيَانَاتِ الْكُبْرَى، وَلِتَدَاعِي
أَيْدُلُوجِيَّاتٍ وَنُظْمٍ، وَتَشْطِطِيهَا.

بَيْنَمَا رَأَى مَا دَانَ سَارُوبَ أَنَّ «الانْتِقَالَ مِنَ الْحَدَاثَةِ إِلَى عَالَمِ
مَا بَعْدَ الْحَدَاثَةِ يُمَكِّنُ التَّعَرُّفَ عَلَيْهِ إِذَا مَا عَرَفْنَا أَنَّ الْاِغْتِرَابَ عَنِ
الْمَوْضُوعِ قَدْ حَلَّ مَحَلَّهُ تَفْتِيَتْ الْمَوْضُوعِ» (٢٨)

وَهَكَذَا اِكْتَسَبَ التَّشْدِيرُ اَهْمِيَّتَهُ الْكُبْرَى، فِي شِعْرِيَّةِ مَا بَعْدَ الْحَدَاثَةِ، وَأَصْبَحَ نَصُّهُ عَقْدًا مِنَ النُّصُوصِ الْمَتَابَعَةِ؛ الَّتِي تُؤَكِّدُ عَلَى مَبْدَأِ التَّجَزُّؤِ وَالتَّشْطِي، «كَمُقَابِلِ لَشُمُولِيَّاتِ الْحَدَاثَةِ وَتَوَابِتِهَا»^(٢٩)، أَصْبَحَ النَّصُّ يَتَشَكَّلُ مِنْ سِلْسَلَةٍ مِنَ النُّصُوصِ الْمَتَوَالِيَةِ، فِي فِضَائِهِ، فِي كِتَافَةٍ شَدِيدَةٍ، تُؤَسِّسُ لِحَمَالِيَّاتِ التَّشْطِي وَالتَّفَكِيكِ وَالتَّفَتِيَّتِ وَالتَّشْدِيرِ.

وَلِهَذَا النَّصُّ مَرَجِعِيَّتَانِ أَسَاسِيَّتَانِ :

* بِنِيَّةِ الْهَائِكُو الْيَابَانِيِّ بِكِتَافَتِهَا الشَّدِيدَةِ الْمَشْعَّةِ؛ الَّتِي لَمْ تُفْقِدْهَا التَّرْجِمَاتُ شِعْرِيَّتَهَا.

* بُنِيَ تَرَاثِيَّةٌ عَرَبِيَّةٌ عَدِيدَةٌ، مِنْهَا : (فِي تَرَاثِنَا الْقَدِيمِ) : الْحَكْمُ وَالْأَمْثَالُ، وَالْأَحَادِيثُ النَّبَوِيَّةُ، وَأَوَاخِرُ كِتَابِ (نَهْجِ الْبَلَاغَةِ) لِعَلِيِّ بْنِ أَبِي طَالِبٍ، وَالْأَقْوَالُ الصُّوفِيَّةُ الْمُرَكَّزَةُ الْعَدِيدَةُ؛ الَّتِي يَأْتِي فِي طَلِيْعَتِهَا : (الْمَوَاقِفُ وَالْمَخَاطَبَاتُ) لِلنَّفْرِيِّ، وَ(الْإِشَارَاتُ الْإِلَهِيَّةُ) لِأَبِي حَيَّانِ التَّوْحِيدِيِّ، وَفُنُّ التَّوْقِيْعَاتِ. وَ(فِي تَرَاثِنَا الْحَدِيثِ) : (رَمْلٌ وَزَبْدٌ) لِحَبْرَانَ خَلِيلِ جَبْرَانَ، يَأْتِي فِي طَلِيْعَةِ هَذِهِ الْكِتَابَاتِ..^(٣٠)، وَلَاشَكَّ أَنَّ الْمُرْجِعِيَّةَ الْأُولَى؛ الْقَرِيبَةَ (الْهَائِكُو الْيَابَانِيِّ) كَانَتْ مُحْفَظًا قَوِيًّا لِإِعَادَةِ اِكْتِشَافِ الْمُرْجِعِيَّةِ الثَّانِيَةِ؛ الْبَعِيدَةِ، فِي ضَوْءِ شِعْرِيَّةِ التَّشْدِيرِ، كَخَلَاصٍ مِنْ إِعَادَةِ إِنتَاجِ شِعْرِ (الْهَائِكُو الْيَابَانِيِّ)، ثُمَّ بَدَأَتِ الشُّعْرِيَّةُ تَتَخَلَّصُ تَدْرِيْجِيًّا مِنْ رُؤْيِ الْمُرْجِعِيَّتَيْنِ،

تحت تأثيرِ دَوَافِعِ التَّجْرِبِ، وَمَمَّنْ سَاهَمُوا فِي تَرْسِيخِ هَذِهِ الظَّاهِرَةِ
: خزعل الماجدي، ونصيف الناصري، وزاهر الغافري، ورعد عبد
القادر، ومنعم الفقير، ومُنذر عامر، ومحمد آدم، وسيف الرحبي،
ومحمد الصالح، وغيرهم، وَمِنَ الْمَشَاكِلِ الرَّئِيسِيَّةِ الَّتِي تُهَدِّدُ
شَعْرِيَّةَ التَّشْدِيرِ: تَكَرُّرُ الْأَبْنِيَّةِ، الْإِلْحَاحُ عَلَى بِنْيَةِ الْمَفَارِقَةِ، التَّعَمُّدُ،
الْمِنْطِقِيَّةُ الْمُتَحَكِّمَةُ فِي إِدَارَةِ الْفِعْلِ الشَّعْرِيِّ، الْاسْتِسْهَالُ.

وَلَا يَنْتَمِي إِلَى هَذِهِ الشَّعْرِيَّةِ كُلُّ نَصِّ شَعْرِيٍّ قَصِيرٍ، وَمِنْ شَعْرِيَّةِ
التَّشْدِيرِ هَذِهِ الْمَجْتَزَاتُ مِنْ نَصِّ خَزَعْلِ الْمَاجِدِيِّ (١٩٥١ -) «أَزْرَعُ
يَدَكَ وَأَقْطُقُهَا» :

• أَمَامَ هَذَا الشَّعْرِ الطَّوِيلِ الْمُتَهَبِّ بِسَوَادِهِ
سَجَدَ الْمُقْصُّ.

• عِنْدَمَا تُصْبِيَنَّ الْعَسَلَ

تَسْقُطُ أَصَابِعُكَ مَعَهُ.

• أَخُو الْمَطْرِ هَذَا

فَكَيْفَ لَا أَحْبُّهُ ؟

• وَأَنْتِ تَدْخُنِينَ

تَلَسَّعِينَ ظَهَرَ حَيَّوَانٍ رَاقِدٍ فِي أَعْمَاقِي.

• مِنْ هَوْلِ اللَّيْلِ لَمَعَتْ سَيُوفِي

مِنْ هَوْلِ اللَّيْلِ.

• دُلَّنِي عَلَى ذَهَبٍ حَيٍّ

غَيْرِ شَعْرَهَا.

• أَيُّهَا الْكَلْبُ أَنْبَحْ عِنْدَمَا يَأْتِي أَحَدٌ

مَعِي فَتَاتِي.

• مِنْذُ سِنِينَ

وَحَدَّهُ فِي لَفْطٍ مُتَّصِلٍ مَعَ الْقَمَرِ. « (٣١)

: وَهَذِهِ النُّصُوصُ لِمَنْعَمِ الْفَقِيرِ (١٩٥٣ -) :

« يُحَدِّقُ بِي اللَّيْلُ

كَمَا لَوْ أَنِّي مَطْلُوبٌ لَهُ.

عِنْدَمَا

ارْتَدَيْتُ الْهَوَاءَ

اعْتَرَضَتْ الْمِرَّاءُ.

أَعْضَائِي

تَسْكَعُ

بِأَنْتِظَارِ

الرَّغْبَةِ.

فِي

الأَرْضِ

اعْشَوْسَبَتْ

قَدَمَايَ.

لَا تَتَحَنَّنْ

يَا جَسَدِي

كَيَّ

لَا يَتَدَحَّرَجْ

رَأْسِي» (٢٢)

وَهَكَذَا شَدَّدَ التَّشْدِيرُ عَلَى أَنَّ تَكُونَ لِلْوَمَضَةِ الشُّعْرِيَّةِ الْخَاطِفَةِ
دَلَالَاتٌ شِعْرِيَّةً، لَيْسَ بِاعْتِبَارِهَا جُمْلَةً شِعْرِيَّةً مُشِعَّةً بِالذَّلَالَاتِ ؛ بَلَّ

باعتبارها نصاً شعرياً كاملاً، شديد الاختزال والكثافة..

تَشْطِي الحِكَايَةَ وَلَا مَعْقُولِيَةَ السَّرْدِ

في مُقَابِلِ اهْتِمَامِ الحَدَاثَةِ بِالشَّكْلِ المَغْلَقِ، وَالحِكَايَةِ الكُبْرَى المَحْكَمَةِ، جَاءَتْ مَا بَعْدَ الحَدَاثَةِ ؛ لِتُؤَكِّدَ عَلَى الشَّكْلِ المَفْتُوحِ، وَالحِكَايَاتِ الصُّغْرَى المَتَشَطِّبَةِ، وَلا مَعْقُولِيَةَ السَّرْدِ، وَتَفْجُرِ المَرْكَزِ الحِكَايِيَّ، «وَالتَّشَابُكِ الاِخْتِلَاطِيِّ، وَانْهِيَارِ المَعْقُولِيَّةِ وَالمَمْكِنِيَّةِ، وَالنُّزُوعِ السَّرِّيَالِي»^(٢٣)، فِي السَّرْدِ، وَيُمَثِّلُ هَذَا المَلْمَحَ، بِوَضُوحٍ، سَرْدُ فَتْحِي عَبْدِ اللّهِ (١٩٥٧ -) الشُّعْرِيِّ، فِي مَعْظَمِهِ ؛ فَفِي دِيوانِهِ الأوَّلِ: «راعي المياهِ»، تقرأ :

« يَحْدُثُ دَائِماً

هَبُوطِي مِنَ الأَعَالِي

وَفِيضَانٌ فِي قَاعِ المَنْزَلِ

أَرْتَبُ أَمْوَاتِي الأَعْزَاءِ

وَبِقَلِيلٍ مِنَ الهِدُوءِ

أَضَعُ القَوَارِبَ

سَلَسِلٍ فِي كُلِّ اتِّجَاهٍ

وَالرَّذَاذُ يَحْتَكِرُ المِينَاءَ

لِمَلَاكِمِ أبيضِ

رُبَّمَا يَعْبُرُونَ بِقَمَّصَانِ

خَفِيفَةٍ

وَأَدْعُو النَّادِلَ فِي

هَوَاءِ الصَّبَاحِ

لِيُرْتَّبَ الزُّهُورُ

فَمَا زَالَتْ الحَدِيقَةُ

تَحْتَاجُ لَطَائِرٍ» (٢٤)

يُقدِّمُ الشَّاعِرُ، هُنَا، نَوْعاً مِّنْ شَدْرَنَةِ الحِكَايَةِ ؛ الَّتِي تَتَدَاخَلُ فِيهَا الصُّورُ، فِي آدَاءِ سَرْدِيٍّ، هَذَايَانِيٍّ، أَقْرَبَ إِلَى الشَّطْحِ السَّرْيَالِيِّ، يَتَمَحَوَّرُ حَوْلَ التَّجْرِبَةِ، وَلَا يَبْدُو مَشْغُولاً بِنَقْلِهَا. إِنَّ تَشْطِيَّ الزَّمَنِ يَقُودُ إِلَى تَشْطِيِّ الحَدِثِ، وَإِلْغَاءِ التَّسْلُسِ المنطقيِّ، وَتَدَاخُلِ الأَحْدَاثِ والأَزْمِنَةِ وَالْأَمْكِنَةِ، وَفِي دِيوانِهِ : « سَعَادَةٌ مُتَأَخَّرَةٌ »، نَقْرًا :

« فِي الصَّبَاحِ

أَسْمَعُ حَيَوَانَاتٍ غَرِيبَةً

قَطَارَاتٌ يَجْرُهُمَا فَلَاحُونَ

وَسَابِلَةٌ يَضَعُونَ الْوَرُودَ

أَمَامَ الْمَقَابِرِ

مُؤَلِّمًا يَهْتَفُونَ لَهُ

يَتَذَكَّرُ بِلِغَاتِ مَهْجُورَةٍ

حَدِيقَةٍ لِمُوسِقِيَّارِ عَجُوزِ

فَمَنْ يَسْتَطِيعُ فِي الثَّلَاثِينَ

أَنْ يَدَّخِرَ حَرَارَةً

لِأَكْثَرِ مَنْ ذَلِكَ

خَاصَّةً وَأَنَا مُهَدَّدٌ

بِسَرَطَانِ الرَّثَّةِ

وَيَزُورُنِي مَنْ شَارَكُوا

فِي الْحُرُوبِ

وَأَبْنَاءِ الْهَيْلَالِ

الَّذِينَ ذَهَبُوا.» (٢٥)

تصدُّع الحدودِ الموضوعيةِ بينَ الأجناسِ الأدبيةِ

إنَّ القولَ بنقاءِ النوعِ الأدبيِّ لم يعدْ مُقنعاً ؛ فعلى مُستوى المنجزِ الأدبيِّ، لم تكنْ الأشكالُ دوائرَ مُغلقةً أو جزراً مُنغزلةً داخلَ الخريطةِ الأدبيةِ، كما تسعى نظريةُ الأنواعِ الأدبيةِ إلى تكريسه ؛ « فالحدودُ بينها تُعبرُ باستمرارٍ، والأنواعُ تخلطُ أو تمزجُ.. وتخلقُ أنواعَ جديدةً »^(٢٥)، وقد ركزتُ ما بعدَ الحداثةِ، على قيمةِ « مُناهضةِ الشكلِ المنتهي، ودعتُ للشكلِ المفتوحِ »^(٢٧).

ولم تكفِ قصيدةُ النثرِ بكونها شكلاً شعرياً جديداً، وإنما تجاوزتْ ذلكَ إلى مفهومٍ أكثرَ شمولاً، ينزعُ إلى كونه شكلاً جامعاً ؛ يجمعُ في فضائه شتى الإمكانياتِ المتاحةِ في الأشكالِ الأدبيةِ الأخرى، ويصهرها في نسيجهِ العامِّ، وبنيتِهِ الشاملةِ، ومن التجاربِ البارزةِ في هذا السياقِ : (النشيدة) لعلاء عبد الهادي (١٩٥٦ -) ؛ حيثُ يخرجُ فيها علاءُ على إطارِ القصيدةِ إلى أفاقِ الشكلِ المفتوحِ، وشعريةِ الكتابةِ، مُستثمراً في بنائها أنواعاً أدبيةً متعدّدةً، تشملُ مُجملَ الكتابةِ الأدبيةِ، وهي : النثرُ الفنيُّ، النثرُ الصوفيُّ الشعريُّ، القصةُ القصيرةُ، المسرحُ، الشعرُ ؛ بتجلياتهِ المختلفةِ، تأسيساً لمبدأ : وحدةِ التجربةِ وتعدُّدِ الأداءِ ؛ فبجانبِ إمكانياتِ الشعرِ المختلفةِ، يتجلى السردُ في خبراتهِ الكبرى ؛ ففي المقامِ الأوّلِ سردٌ يباري أداءَ النَّفريِّ، ويتحدُّ به، وفي المقامِ الثاني سردٌ يناظرُ (طوقَ الحمامةِ)

لأَبْنِ حَزْمِ الأَنْدَلُسِيِّ، وَيُوظَّفُ فِيهِ نِصُوصًا شِعْرِيَّةً عَرَبِيَّةً أَيْرُوسِيَّةً،
وَفِي المَقَامِينَ الثَّلَاثِ وَالرَّابِعِ سَرْدٌ يُنَازِعُ سَرْدَ الجَا حِظِّ وَالتَّوْحِيدِيَّ،
وَيَسْتَنْمِرُ فِي مَجْرَاهُ الكَثِيرَ مِنْ مَقُولَاتِ نِظَرِيَّةِ الأَدَبِ العَرَبِيِّ، وَأَبْيَاتًا
مِنْ عِيُونِ الشُّعْرِ العَرَبِيِّ، وَفِي المَقَامِ الأَخِيرِ سَرْدٌ يَنْتَمِي إِلَى أَدَبِ
المَجْلِسِيَّاتِ؛ وَبِخَاصَّةٍ: مَقَامَةُ القَرِيضِ لِبَدِيْعِ الزَّمَانِ الهَمْدَانِيِّ.

يُؤَدِّي النُّثْرَ الخَالِصُ - دَاخِلَ البِنْيَةِ الشُّعْرِيَّةِ الكَامِلَةِ - أَدْوَارًا
شِعْرِيَّةً مُتَعَدِّدَةً، وَيَسْتَنْمِرُ النُّصَّ، بِشَكْلِ أُسَاسِيٍّ، تَقْنِيَةَ المَقَامَاتِ؛
حَيْثُ يَقُومُ النُّصُّ عَلَى بَطْلٍ وَرَاوِيَةٍ^(٢٨)، وَحَيْثُ تَتَعَانَقُ فِيهَا شِعْرِيَّةُ
النُّثْرِ الفَنِيِّ وَشِعْرِيَّةُ القَصِيدِ، وَبَطْلُ المَقَامَةِ، هُنَا، لَيْسَ شَخْصِيَّةً
غَيْرِيَّةً، بَلْ (أَنَا) أُخْرَى؛ قَرِينٌ، وَبِنْيَةُ المَقَامَةِ، هُنَا، تَسْتَقِلُّ عَن
عُنْصُرِ بِنَائِيٍّ أُسَاسِيٍّ فِي بِنَاءِ المَقَامَاتِ، وَهُوَ الزُّخْرُفُ البَدِيعِيُّ،
وَبِخَاصَّةِ السَّجْعِ، وَالمَلَا حِظِّ، هُنَا، إِطْلَاقُ مُصْطَلَحِ المَقَامِ، وَهُوَ مَا
يَسْتَدْعِي دَلَالَتَهُ الصُّوفِيَّةَ.

يبدأ كلُّ مقام، بِسَرْدٍ شِعْرِيٍّ، ثُمَّ يَتَحَوَّلُ إِلَى شِعْرِ التَّشْطِيرِ
الحُرِّ؛ الموزونِ أَوْ المُنثُورِ، وَيَتَمَتَّعُ كُلُّ مِنَ السَّرْدِ الشُّعْرِيِّ وَالتَّشْطِيرِ
الحُرِّ بِتَجَلِيَّاتٍ مُخْتَلَفَةٍ؛ حَيْثُ تَتَّسِعُ البِنْيَةُ الشُّعْرِيَّةُ فِي (النَّشِيدَةِ)،
لِمَحوَرَةِ التُّرَاثِ الصُّوفِيِّ وَالتُّرَاثِ النُّقْدِيِّ وَتُرَاثِ العِشْقِ وَالتُّرَاثِ
الشُّعْرِيِّ بِأَبْيَاتِهِ المُتَعَدِّدَةِ.

تَتَوَعَّدُ تَجَلِيَّاتُ الشُّعْرِ، دَاخِلَ بِنْيَةِ (النَّشِيدَةِ) الشُّعْرِيَّةِ؛ لِتَشْمَلَ

تَصَانِيفَ الشُّعْرِ الْأَسَاسِيَّةِ الْمَتَوَاجِدَةِ فِي الْمَشْهَدِ الشُّعْرِيِّ، كَمَا يَلِي :

- شِعْرُ الْوِزْنِ وَالْقَافِيَةِ الْكِلَاسِيِّ، وَمِنْهُ رِثَاءُ الرَّائِيَةِ لِقَرِينِهِ فِي هَذَا النَّصِّ :

وَلَمْ أَكْ مِنْ جَفَاكَ، وَلَمْ تُعَادِ	«رَثِيئُكَ يَا قَرِينُ وَلَا أَصَادِي
وَكَمْ خَالَعْتُ فِي صَحْوِي رُقَادِي	تُدْتَرُ دَفْقَةُ الشَّهَقَاتِ صَدْرِي
طَوَاهُ الْوَقْتُ يَأْتِي فِي سُهَادِي	لِمُعْتَقِلِ اللِّسَانِ بغيرِ شَكْوِي
وَكَانَ فِرَاقَنَا وَصَلًا وَهَادِي	فَكَانَتْ دَعْوَتِي لِقَافِكَ شَوْقًا
تُهَيِّجُ نَشِيدَتِي صَمْتًا وَشَادِي	عَلَامَ تَحْضُنِي زُفَاتُ خَطْوِي
وَكَمْ تَتَجَاهَلُ الْخُطُوتُ حَادِي» ^(٩٢)	فَكَمْ يَتَوَارَى فِي النَّسَاكِ شَجْوِي

- شِعْرُ التَّفْعِيلَةِ، الْمَعْتَمِدِ عَلَى تَكَرَّرِ التَّفْعِيلَةِ، وَتَكَرَّرِ بَعْضِ الْحُرُوفِ، وَاسْتِثْمَارِ الْفَرَاغِ؛ لِإِبْرَازِ الْبُعْدِ الْإِيْقَاعِيِّ لِلنَّصِّ :

« هِيَ ذِي... تُتَازَعُنِي الْفَضَاءُ »

وَتَسُوقُ لِي الْفَجَوَاتِ

تَمَلُّوْهَا الرُّؤْيُ !

هَذَا أَنَا الْمَبْسُوطُ

خَطٌّ مَلَا حَمًّا

هَلْ أَسْتَرِيحُ كَمَا اسْتَرَاخَ الْخَطُوبُ فِي شَبَقِ الدُّعَاءِ ؟

صَوْتِي يَعْتَقُ حَلْمَهُ

فَوْقَ السَّمَاءِ» (٤٠)

- شعرُ النَّثْرِ الحُرِّ free verse المعتمِدُ على اسْتِثْمَارِ طاقاتِ النَّبْرِ؛ لإِبْرَازِ الإيقاعِ، كَمَا يُسَاعِدُ على تَمْدِيدِ الإيقاعِ عِلاقاتُ السُّطُورِ الشُّعْرِيَّةِ بَعْضُهَا بَعْضٍ، وَمِنْهُ : عِلاَقَةُ السَّبَبِيَّةِ، أَو النَّتِيجَةِ، أَو العَطْفِ، أَو التَّعْلِيلِ :

«كَمْ فَاحَ إِسْرَائِي بِفَضَائِحَ أَشْرَعَتْهَا الْمُمَكِّنَاتُ

فَقَبِلْتُ الأَمَانَةَ

وَتَعَاطَنِي البِلَادُ.

تَغَضَّنَتْ نَافِذَتِي...

وَأَنَا أَرْجِعُ البَصَرَ.. إِلَى غَيْمَةٍ شَارِدَةٍ

أَفْتَحُ قَلْبِي.. بِمَا دَسَّتْهُ التَّبَارِيحُ..

فِيَدْخُلُ قَلْبِي غُرَابٌ،

كَتَبَ نَبْوَةَ تَهُ بِرِيشَتَيْنِ مِنْ صُرَاخِ،

وَمَا تَبَقَّى فِي العُرُوقِ

تَمَاهَيْتُ دَاخِلِي» (٤١)

- شِعْرُ التَّشْدِيرِ وَالصَّفَاءِ اللُّغَوِيِّ الْمُقَطَّرِ :

« يَشُدُّنِي جَسَدِي إِلَيَّ

وَمَا مَدَدْتُ لَهُ يَدِي !» (٤٢)

« هَذِي قَدَمٌ

يَتَعَرَّقُ مِنْ تَعْبِي فِيهَا الْغَيْمُ» (٤٣)

- شِعْرُ النَّثْرِ الَّذِي يَعْتَمِدُ التَّفَاصِيلِيَّةَ وَالْيَوْمِيَّ المَعِيشِ :

« مَرَّتْ دَقِيقَتَانِ

تَأَخَّرْتُ عَنْ « التَّوْقِيعِ » قَلِيلًا ...

سَيُوقِعُ لِي صَدِيقِي

صَبَاحًا جَدِيدًا... !» (٤٤)

« حَارَةٌ « مُسْعِدٌ » تَمْشِطُ هَوَاءَ « مَائِي».

البَقَالُ يُرْتَبُ أَحْلَامُهُ

بِعُضِّ الْغُبَارِ الْمُنْدَى تَقْذِفُهُ مِيَاهُ الْمَحَالِ

وَالْحَارَةُ تَحْتُ قَاطِنِيهَا عَلَى الْمَكْوِثِ

تَخْتَلِقُ حِكْمَتَهَا بِحِكَايَاتِ شَائِعَةٍ...

عَنْ الْقِنَاعَةِ وَالرِّضَا !. « (٤٥)

- شعرُ النَّثْرِ المتدفِّقِ الجَمَلِ والإيقاعِ غيرِ المقطعِ Prose Poem، وَمِنْهُ هَذَا النَّصُّ، ذُو النَّبْرِ الرَّخِيَّةِ العميقةِ؛ المتشَبِّعةِ بلغةِ النَّثْرِ:

« لَا تَصِحُّ الْمُحَادَثَةُ إِلَّا بَيْنَ نَاطِقٍ وَصَامِتٍ. الْعِلْمُ الْمُسْتَقَرُّ هُوَ الْجَهْلُ الْمُسْتَقَرُّ. الْجَهْلُ حَدٌّ فِي الْعِلْمِ، لِأَنَّ الْمَعْرِفَةَ الَّتِي مَا فِيهَا جَهْلٌ هِيَ الْمَعْرِفَةُ الَّتِي مَا فِيهَا مَعْرِفَةٌ. فَاحْمِلْ عِلْمَكَ فِي تَعْلَمِكَ، فَإِذَا عَلِمْتَهُ فَأَلْقَ مَا مَعَكَ. أَعْدَى عَدُوِّكَ إِنَّمَا يُحَاوِلُ إِخْرَاجَكَ مِنَ الْجَهْلِ لَا مِنَ الْعِلْمِ.. لِأَنَّ الْعَالِمَ يَرَى عِلْمَهُ وَلَا يَرَى الْمَعْرِفَةَ، فَإِنْ لَمْ تَرِنِي وَرَاءَ الضُّدِّينِ رُؤْيَةً وَاحِدَةً، لَمْ تَعْرِفْنِي.» (٤٦)

هَكَذَا تَتَوَاشَجُّ آيَاتُ الْأَنْوَاعِ الْأَدَبِيَّةِ الْمُخْتَلِفَةِ، دَاخِلَ الْبِنْيَةِ

آفاق الشعرية العربية الجديدة في قصيدة النثر

الشُّعْرِيَّةُ الْكُبْرَى، وَتَتَعَدَّدُ التَّجْلِيَّاتُ التَّعْبِيرِيَّةُ، فِي فِضَاءِ نَصِّ جَامِعٍ،
مَفْتُوحٍ بِجِهَاتِهِ الشُّعْرِيَّةِ عَلَى الْأَنْحَاءِ.

الإِحَالَاتُ وَالتَّعْلِيْقَاتُ

(١) د. صلاح فضل - قراءة الصورة - مكتبة الأسرة : الهيئة المصريَّة
العامة للكتاب - ٢٠٠٢ - ص : ٩٦.

(٢) فخري صالح - يانيس ريتسوس في الشعر العربي المعاصر : ولادة
قصيدة التفصيل - مجلَّة: (الثقافة الجديدة) - العدد : ٩٨ - نوفمبر
١٩٩٦ - ص ص : ٣٩ - ٤٠.

(٣) سعدي يوسف - يوميات الجنوب يوميات الجنون - دار ابن رشد
- بيروت - ١٩٨١ - ص : ١٦.

(٤) د. سيزا قاسم - بناء الرواية - مكتبة الأسرة : الهيئة المصريَّة
العامة للكتاب - ٢٠٠٤ - ص : ٩٤، وَقَدْ اسْتَبَدَّلْنَا كَلِمَةَ السَّارِدِ بِالرُّوَائِي؛
لِتُلَائِمِ السِّيَاقِ.

(٥) فاضل الأسود - السرد السنيمايُّ - الهيئة المصريَّة العامة
للكتاب - ١٩٩٦ - ص : ١٦٨.

- (٦) يحيى جابر - الزُّعران - بيروت - ١٩٩١ - ص : ٣٩ .
- (٧) كريم عبد السَّلام - فتاةٌ وَصَبِيٌّ في المدافن - دار الجديد - بيروت - ١٩٩٩ - ص : ١١ .
- (٨) كريم عبد السَّلام - نَائِمٌ في جوار الجوارسيك بَارِك - طبعةٌ خَاصَّةٌ - ٢٠٠٨ - ص : ١١ .
- (٩) محمَّد عبد المَطْلَب - قصيدةُ النُّثرِ بينَ القَبُولِ والرَّفُضِ - مجلَّة: (قوسُ قَرْح) - العدد : الأوَّل - مايو ٢٠٠٣ - ص : ٧٧ .
- (١٠) اندريا هوميسون - رَسَمُ خريطةٍ لما بعدَ الحداثيِّ - ضَمَّنَ كتاب : (مَدخَلٌ إلى ما بعدَ الحداثَةِ) ، ترجمة : أحمد حَسَّان - كتابات نقديةٌ - العدد : ٢٦ - الهيئة العامة لقصورِ الثقافة - مارس ١٩٩٤ - ص : ٢٤٨ .
- (١١) جان بودريار - الصُّورُ الزَّائفةُ وَصُورُ الزَّيفِ - ضَمَّنَ : (الحدائِةُ وَمَا بعدَ الحدائِةِ) - إعداد وتقديم : بيتر بروكر ، ترجمة : د. عبد الوهاب علوب - مراجعة : د. جابر عصفور - منشورات المجمع التَّقايي في الإمارات العربية المتحدة - الطبعةُ الأولى - ١٩٩٥ - ص : ٩٨ .
- (١٢) علي منصور - ثَمَّةٌ موسيقى تنزلُ السَّلالِم - دار شريقيات - القاهرة - ١٩٩٥ - ص : ٥٦ .
- (١٣) مؤمن سمير - غايَةُ النُّشوةِ - الهيئة العامة لقصورِ الثقافة -

فرع ثقافة بني سويف - ٢٠٠٢ - ص: ٢٣.

(١٤) عزمي عبد الوهاب - بأكاذيب سوداء كثيرة - كتاباتٌ جديدةٌ -
الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٨ - ص ص: ١٧ - ٢٠.

(١٥) راجع: دليل الناقد الأدبي - لميجان الرويلي، وسعد البازعي -
المملكة العربية السعودية - الطبعة الأولى - ١٩٩٥ - ص: ١٠٦.

(١٦) فردريك جيسمون - المنطق الثقافى للرأسمالية المتأخرة، ضمن:
مدخل إلى ما بعد الحداثة) - سابق - ص ص: ٦٩ - ٧٠.

(١٧) مجلة: (الأربعائون) - العدد: ٤١٣ - شتاء ١٩٩٢ - ص: ٨٣.

(١٨) ياسر عبد اللطيف - ناس وأحجار - دن - ١٩٩٥ - ص: ٨.

(١٩) محمود عبد الله - لقطة باردة - الهيئة المصرية العامة للكتاب
- ٢٠٠٢ - ص: ١١.

(٢٠) فردريك جيسمون - المنطق الثقافى للرأسمالية المتأخرة، ضمن:
(مدخل إلى ما بعد الحداثة) - سابق - ص: ٧٠.

(٢١) مخطوط أهدانيه الشاعر، في فبراير ٢٠٠٤.

(٢٢) جان فرانسوا ليوتار - الوضع ما بعد الحداثى - ضمن: (مدخل
إلى ما بعد الحداثة) - سابق - ص: ١٨.

(٢٣) مجلة: (الثقافة الجديدة) - العدد : ٦٥ - فبراير ١٩٩٤ - ص ٣٧ :

(٢٤) محمّد صالح - حياةٌ عاديةٌ - أصوات أدبيّة - العدد : ٣٥ -
الهيئة العامة لتصور الثقافة - أكتوبر ٢٠٠٠ - ص : ٢٣ .

(٢٥) إليكس كالينكوس - رَسْمُ الخَطِّ وَالْفَاصِلِ : قراءةٌ في كتابِ
فردريك جيمسون : مَا بَعْدَ الحَدَاثَةِ، ترجمة: بشير السّباعي - مجلة:
(إبداع) - نوفمبر ١٩٩٢ - ص : ٤٩ .

(٢٦) عابد خزندار - مَا بَعْدَ الحَدَاثَةِ : عَنَ الحَدَاثَةِ وَمَا بَعْدَهَا -
مجلة: (إبداع) - نوفمبر ١٩٩٢ - ص : ٧٧ .

(٢٧) يُمْنَى العِيد - كَلَامٌ مَحْفُورٌ عَلَى جَسَدٍ - مجلة: (كَلِمَات) -
البحرين - العدد : ١٧ - ١٩٩٢ - ص : ٣٠ .

(٢٨) مادان ساروب - مَا بَعْدَ الحَدَاثَةِ : تجارةُ المعرفةِ وَسؤالُ التَّاريخِ
- ترجمة : مرفت دياب - مجلة: (إبداع) - نوفمبر ١٩٩٢ - ص : ٦٥ .

(٢٩) دليل الناقد الأدبي - سابق - ص : ١٠٧ .

(٣٠) رَاجِعٌ : مِّنْ مَّقْتَرَحَاتِ الحَدَاثَةِ الرَّاهِنَةِ، لحاتم الصُّكْر، بمجلة:
(شؤون أدبيّة)، السَّنَةُ السَّادِسَةُ - العدد : ٢١ - صيف ١٩٩٢ - ص : ٢٠ .

(٣١) خزلع الماجدي - أزرعُ يدكِ وَأَقْطِفْهَا - مجلة (إبداع) - السَّنَةُ

التاسعة - نوفمبر ١٩٩٢ - ص ص : ١١٠ - ١١١ ، وَقَدْ سَبَقَ أَنْ نُشِرَتْ هَذِهِ
النُّصُوصُ (وَسِوَاهَا) ، فِي صَحِيفَةِ: (القَادِسِيَّةِ) العِرَاقِيَّةِ، صَفْحَةَ: (ثقافة)،
فِي تَارِيخٍ : ١٤/٦/١٩٩١ .

(٣٢) منعم الفقير - اللوعات الأربع - دار سينا للنشر - الطبعة
الأولى - ١٩٩٤ - الصَّفَحَاتُ التَّالِيَةُ، عَلَى التَّوَالِي: ١٦٧ - ١٧١ -
١٩٧ - ٢٠٠ .

(٣٣) كمال أبو ديب - اللحظة الرَّاهِنَةُ فِي الشُّعْرِ - مجلَّة: (فصول) -
المجلد الخامس عشر - العدد الثالث - خريف ١٩٩٦ - ص ١٨ .

(٣٤) فتحي عبد الله - راعي الميَّاه - الهيئة المِصْرِيَّةُ العامَّةُ للكتاب
- ١٩٩٣ - ص ص : ١٠ - ١١ .

(٣٥) فتحي عبد الله - سَعَادَةٌ مُتَأَخَّرَةٌ - ١٩٩٨ - الهيئة المِصْرِيَّةُ
العامَّةُ للكتاب - ص ص : ١٣ - ١٤ .

(٣٦) رينيه ويلك - مفاهيمٌ نقدِيَّةٌ - ترجمة د. محمَّد عصفور -
عالم المعرفة - العدد : ١١٠ - الكويت - ١٩٨٧ - ص : ٣٧٦ .

(٣٧) إيهاب حسن - (دليل الناقد الأدبي) - سابق - ص : ١٨ .

(٣٨) عند بديع الزَّمانِ الهمدانيِّ (- ٣٩٨ هـ) رَائِدُ المَقَامَاتِ وَوَاضِعُ
دَعَائِمِهَا الشُّكْلِيَّةِ، كَانَ لِلْمَقَامَةِ بَطْلٌ أَسَاسِيٌّ ؛ هُوَ: أَبُو الفتحِ السُّكَنْدَرِيِّ،

وَرَاوِيَةٌ؛ هُوَ: عَيْسَى بْنُ هِشَامٍ، وَتَبِعًا لِلْهَمْدَانِيِّ أَنْجَزَ الْحَرِيرِيُّ (٥١٦ هـ) مَقَامَاتِهِ، وَاخْتَارَ لِبَطْلِهِ اسْمًا: أَبَا زَيْدٍ السَّرُوجِيِّ، وَلِلرَّأْوِيَةِ اسْمًا: الْحَارِثُ بْنُ هَمَّامٍ، أَمَّا لَدَى عِلَاءِ عَبْدِ الْهَادِي، فَبَطْلُهُ هُوَ: قَرِينُهُ، وَالرَّأْوِيَةُ هُوَ: عِلَاءُ الرَّأْوِيَةُ؛ فَالْعِلَاقَةُ بَيْنَهُمَا عَمِيقَةٌ كَمَا نَرَى، وَفِي الْخَتَامِ يَرْتَبِي الرَّأْوِيَةُ قَرِينَهُ مُعَلِّنًا انْتِهَاءَ حَالَةِ الْإِنْفِصَالِ وَالتَّجْلِيِّ الْآخَرِ.

(٣٩) عِلَاءُ عَبْدِ الْهَادِي - النَشِيدَةُ - أَصْوَاتُ أَدِيبَةٍ - الْعَدَدُ: ٣٣٤ -

الهيئة العامة لقصور الثقافة - مارس ٢٠٠٣ - ص: ١٦٦.

(٤٠) السَّابِقُ - ص ص: ٢٦ - ٢٧.

(٤١) السَّابِقُ - ص: ١٧.

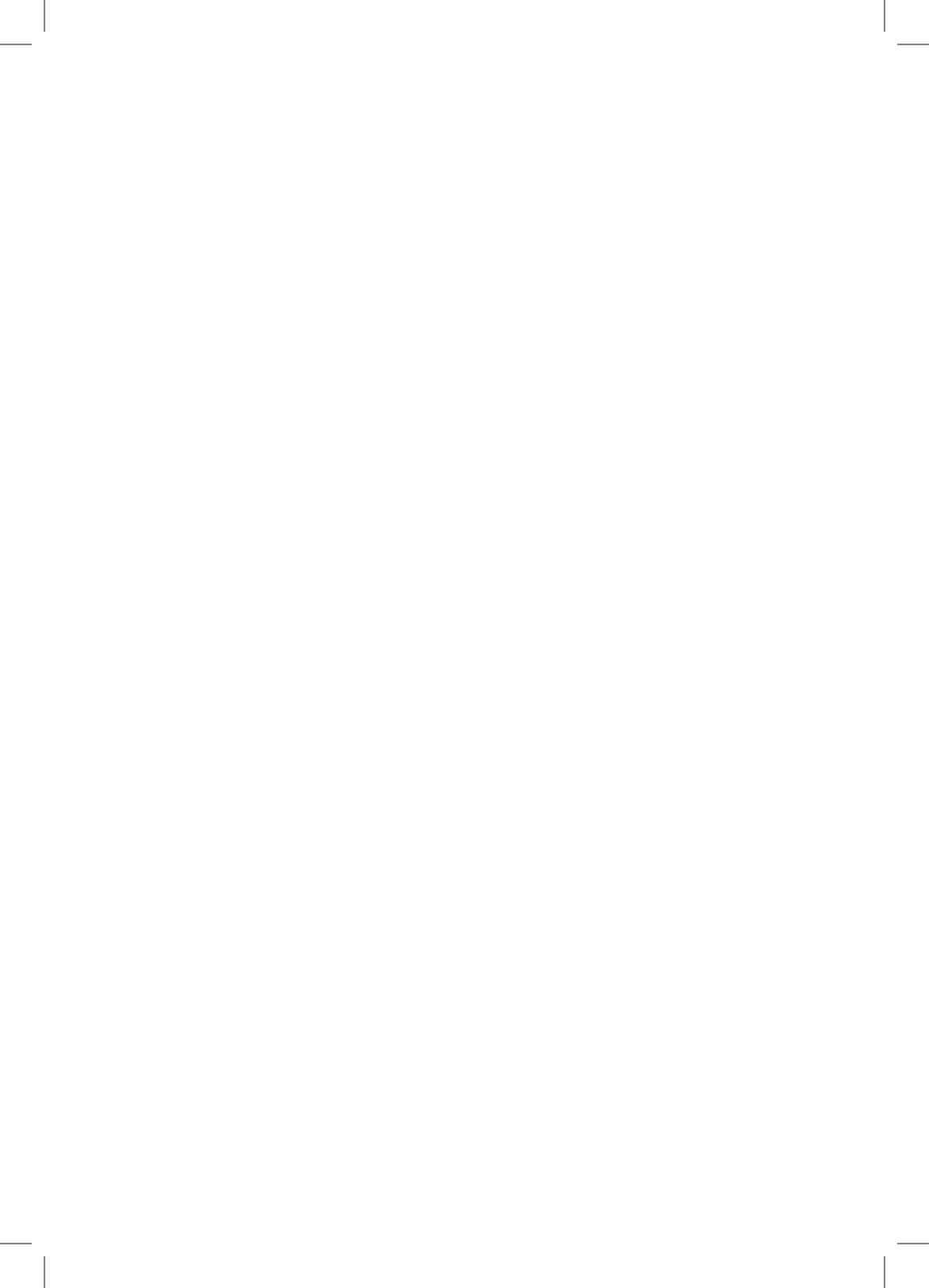
(٤٢) السَّابِقُ - ص: ٢٠.

(٤٣) السَّابِقُ - ص: ١٢٥.

(٤٤) السَّابِقُ - ص: ١٠٦.

(٤٥) السَّابِقُ - ص: ٥٠.

(٤٦) السَّابِقُ - ص: ١٢.



الفصل الثالث

الشعريات الأساسية في قصيدة النثر العربية الراهنة

يكشف المشهد الشعريُّ الرَّاهنُ، لقصيدة النثر العربية، مجموعةً من الشعريات الجديدة التي تُشكّلُ المعالمَ الأساسيةَ لقصيدة النثر، في تحوّلها الأخير؛ بعد أن تخلّصت من المفهوم الأنجلوسكسوني؛ الذي ظهر منذ أواخر الأربعينيات، في تجربة توفيق صايغ (١٩٢٣-١٩٧١)، كما تخلّصت من المفهوم الفرنسي؛ الذي ظهر منذ أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات، تحت مظلة مجلة: (شعر) اللبنانية، كما تخلّصت من المفهوم الأنجلو أمريكي؛ الذي ظهر منذ أواخر الستينيات، لدى سركون بولص (١٩٤٤-٢٠٠٧) على سبيل المثال، كما تجاوزت الأطر التعبيرية التي استرقدتها شعراء السبعينيات، من هذه الشعريات، في نماذجها العربية، أو نماذجها الأصلية؛ وبهذا تخلّصت من هيمنة المركزية الشعرية الغربية؛ التي ظلت فاعلة في مشهد شعر النثر العربي،

مُنذُ بداياته التأسيسية، وكشفتُ المعالمُ الأساسيةً لشعرية القصيدِ
النثريِّ الرَّاهنة، عن اقترابها الواضح من حركة الواقع المعيش،
ومن خبيرة الجسدِ وعوالمه الباطنية المحجوبة، وعلى الرغم من
هيمنة شعرية الشخصيِّ واليوميِّ والمعيش على المشهد الشعريِّ، فإنَّ
من الشعراء من بدوا أكثر اقتراباً من عوالم التخيل، عبر تحفيز
الأداء السرياليِّ لأداءٍ أدوارٍ شعرية جديدة، والتحمت هذه الشعرية
الجديدة باليات السردِ والسينما التحاماً واضحاً، وتحررت من
أيدولوجية اللغة وشخصانياتها وحدائيتها، وانحازت إلى أداءٍ سرديِّ
وبصريِّ بسيطٍ وشفافٍ، وتتمثل هذه الشعرية، في عدة شعريات،
يمكن إجمالها في الشعريات الآتية :

شعرية السردِ السيرذاتيِّ.

شعرية المخيالِ السريِّا - ميثاحدثيِّ.

شعرية الكولاجاتِ البصرية، والمونتاجِ السردِيِّ.

شعرية الأشياءِ المنسية.

شعرية البداياتِ الأولى، والفطرة.

وتكشف هذه التتوعات الشعرية، في مشهدِ القصيدِ النثريِّ

الرَّاهِن، عن تحوُّل واضح للمشهد، تتجاوز فيه هوياتٍ شعريَّةٍ عديدة، مُتداخلة، ومُتعارضة أحياناً.

- ١ -

شِعْرِيَّةُ السَّرْدِ السَّرْدَاتِيِّ

يتبدى في هذه الشعريَّة، بشكل واضح، جنوح بارز لا استثمار طاقات السرد وآلياته، في سرد التفاصيل الخاصة، والتاريخ الشخصي، وهو ما يكشف عن تقاطع قصيدة النثر مع السيرة الذاتية في منطقة تتشكل فيها خطابات السرد السرداتي الشعريَّة، بطرائق المُذكرات، أو اليوميات، أو الاعترافات التي تتدفق فيها تفاصيل التجارب المعيشة، عبر آليات السرد الشعري، ويركز البرنامج السردِي، هنا، على تسجيل التفاصيل الشخصية والمعيشة، معتمداً إجراءات بناء بلاغته، بوسائل بنائية مُحددة، مثل: شعريَّة الأداء التقريري - الصور السردية - البناء الدرامي، وبعض هذه الآليات السردية كانت تعمل، من قبل هذه الشعريَّة، بأشكال مختلفة في الشعريات الأسبق؛ ويلاحظ أن السرد، في هذه الشعريات، كان «يتبع قوانين الشعر، ويندرج في سياقه تماماً، (أما في هذه الشعريَّة الجديدة، فإننا) إزاء شعر يتبع قوانين السرد، ويكشف عن طبيعة هذه القوانين، ويُنافس السرد أحياناً، في إنتاج عددٍ من التقنيات

النَّصِيَّةُ، الَّتِي تَرَاهِنُ عَلَى طَرَحِ أَشْكَالٍ جَدِيدَةٍ، أَوْ مُغَايِرَةٍ مِنْ هَذَا السَّرْدِ.^(١)، وَبِتَعَاوُدِ الْعُنَاصِرِ الشُّعْرِيَّةِ وَالسَّرْدِيَّةِ، يَتَشَكَّلُ السَّرْدُ الشُّعْرِيُّ، فِي خِطَابَاتٍ طَبِيعَةً وَمُتَدَفِّقَةً، تَلَأَمُ طَبِيعَةَ السَّرْدِ الشَّخْصِيِّ الْحَمِيمِ، بِتَفْصِيلَاتِهِ الْحَيَاتِيَّةِ الْمَعِيشَةِ، مِنْهَا قَوْلٌ وَدِيعُ سَعَادَةٍ (١٩٤٨ -)، فِي نَصِّ: « لِحَظَاتٍ مَيِّتَةٌ»:

« مَاذَا سَأَفْعَلُ الْيَوْمَ ؟، لَيْسَ فِي نِيَّتِي فِعْلُ شَيْءٍ، وَلَسْتُ مُضْطَرًّا لِفِعْلِ شَيْءٍ، يُمَكِّنُنِي عَلَى الْأَرْجَحِ أَنْ أَعْقِدَ صَدَاقَةً، مِنْ هُنَا، مِنْ وَرَاءِ الزُّجَاجِ، مَعَ هَؤُلَاءِ النَّاسِ فِي الشَّارِعِ. لَا يَزَالُ النَّهَارُ فِي أَوَّلِهِ، وَيَبْضَعُ دَقَائِقَ مِنَ الصَّدَاقَةِ تَكْفِي الْيَوْمَ. بَعْدَ ذَلِكَ يَجِبُ أَنْ أُخْرَجَ إِلَى الشُّرْفَةِ، وَأَسْقِي الزُّهُورَ، وَيَجِبُ، رُبَّمَا، أَنْ أَمْشَى قَلِيلًا فِي الْمَدِينَةِ وَأَجْلِبَ قَتِينَةً عَرَقٍ.

« النَّافِذَةُ مُقْفَلَةٌ، وَأَنَا رَجُلٌ قَصِيرٌ وَرَاءَهَا طَوْلُهُ ١٦٥ سَنْتِيْمَةً، وَيَعْقِدُ صَدَاقَةً مَعَ شَارِعٍ طَوِيلٍ، يَمُرُّ يَدُهُ بَيْنَ وَقْتٍ وَآخَرَ عَلَى شَعْرِهِ، وَمَا يَسْقُطُ مِنْهُ يَحْمِلُهُ بِيْطَاءٍ يَرْمِيهِ فِي الْقَمَامَةِ. رَجُلٌ هَادِيٌّ، حَتَّى أَنَّهُ بَيْنَ غُرْفَةِ النَّوْمِ وَالْمَطْبَخِ يُتَوَقَّفُ مَرَارًا لَيْسَهُوَ أَوْ لَيْسَتَرِيحٌ. يَلْفُ سِيكَارَتُهُ عَلَى مَهْلٍ، يَشِيلُ التَّبَغَ الزَّائِدَ مِنْ طَرَفَيْهَا، يَنْظُرُ إِلَى الْوَلَاعَةِ لِحْظَةً، ثُمَّ يَخْفِضُ رَأْسَهُ وَيَشْعُلُهَا.»^(٢)

إِنَّ الْخَطَابَ الشُّعْرِيَّ، هُنَا، يَتَشَكَّلُ مِنْ بِنْيَةِ سَرْدِيَّةٍ سِيرِيَّةٍ خَالِصَةٍ، تَقُومُ بِتَشْعِيرِ تَفَاصِيلِ التَّارِيخِ الشَّخْصِيِّ، وَمَا يَحِيطُ الذَّاتَ الشَّاعِرَةَ السَّارِدَةَ مِنْ تَفَاصِيلِ حَيَاتِيَّةٍ مَعِيشَةٍ، تَشْعِيرًا رَهِيْفًا، يَنْسَابُ مِنْ نَبْرَةٍ عَمِيقَةٍ، تَسْتَبْطِنُ عَوَالِمَهَا الْحَيَاتِيَّةَ الْخَالِصَةَ.

وتبدو هذه الشعرية، كذلك، في نصِّ مُنْذِرٍ مِصْرِيٍّ (١٩٤٩ -)
«سُجِّقْ مَعَ الْبَيْضِ عَلَى الْفُطُورِ»؛ الَّذِي يَقُولُ فِيهِ:

«لَمْ أَنْمَ جَيِّدًا

وَاسْتَيْقَظْتُ فِي اللَّيْلِ

مَرَّاتٍ كَثِيرَةً

آخِرُهَا فِي الْخَامِسَةِ فَجَّرًا

كَمَا لَوْ أَنَّ نِي

مُرَّمَعٌ عَلَى سَفَرٍ.

قَلَيْتُ سُجَّاقًا مَعَ الْبَيْضِ

وَأَزْدَرَدْتُ فُطُورِي

وَأَنَا أَهْزُ رَأْسِي

أَسْتَطِيعُ أَنْ أَجِدَ حُلُولًا لِكُلِّ مَشَاكِلِي
وَلَوْ سَيِّئَةً.

مِنْذُ أَسْبُوعَيْنِ لَمْ تَصِلْنِي

رِسَالَةً مِنْ أَحَدٍ

الْيَوْمَ

دُفْعَةً وَاحِدَةً

وَصَلَّتْنِي رِسَالَةٌ مِنْ مَاهِرٍ وَرِسَالَةٌ مِنْ ثَنَاءِ

وَأُخْرَى مِنْ مَرَامٍ

وَرِسَالَتَانِ مِنْ مُصْطَفَى

خَمْسُ رِسَائِلَ تَخْتَلِفُ عَنْ بَعْضِهَا

فِي كُلِّ شَيْءٍ

كَاخْتِلَافِ أَصْحَابِهَا

فِي كُلِّ شَيْءٍ

لَكِنَّهَا تَشْتَرِكُ مَعًا بِشَيْءٍ وَاحِدٍ

جَمِيعُهُمْ مُحِبُّونَ...»^(٢)

فَمَنْ التَّفَاصِيلِ الحَيَاتِيَّةِ المَعِيشَةِ المُنْتَخِبَةِ، تَشَكَّلَتِ الرُّؤْيَةُ الشُّعْرِيَّةُ؛ الَّتِي وَصَلَتْ إِلَى تَمَامِ اكْتِمَالِهَا، وَبَتَّ الحَالَةَ الشُّعْرِيَّةَ، مَعَ نِهَآيَةِ النَّصِّ.

-٢-

شُعْرِيَّةُ المِخْيَالِ السُّرِيَامِيَّتَا حَدَاثِيَّ

لَا تُعَدُّ السُّرِيَالِيَّةُ مُجَرَّدَ مَرَحَلَةٍ فَنِيَّةٍ مَرَّتْ عَلَى المَشْهَدِ الأَدْبِيِّ وَالْفَنِيِّ، فِي النِّصْفِ الأَوَّلِ مِنَ القَرْنِ العِشْرِينَ؛ بَلْ تُمَثِّلُ حُلْمًا - سِيظِلُّ بَاقِيًا - لِلانْعِتَاقِ مِنْ كُلِّ أَسْرٍ، وَثَوْرَةٍ عَلَى كُلِّ مَا يُجِدُّ مِنَ حُرِّيَّةِ الإِنْسَانِ وَرَغْبَاتِهِ وَأَحْلَامِهِ، وَمُوَاجَهَةِ لِكُلِّ القَوَانِينِ وَالسُّلْطَاتِ وَالتَّقَالِيدِ وَالقَوَاعِدِ؛ وَلِهَذَا سَتَظَلُّ تَجْلِيَاتُ الحُلْمِ السُّرِيَالِيِّ إِحْدَى أَبْرَزِ الآلِيَاتِ الشُّعْرِيَّةِ فِي قَصِيدَةِ النُّثْرِ؛ بِمَا تَتِيحُهُ مِنَ تَحْرِيرِ لِلْمُخَيَّلَةِ وَلِلشُّعُورِ وَاللاشُّعُورِ، وَتَسْتَمِرُّ شُعْرِيَّةُ المِخْيَالِ السُّرِيَامِيَّتَا حَدَاثِيَّ، شَطْحَاتِ المِخْيَالِ السُّرِيَالِيِّ الحُرِّ، فِي صُورِهِ الغَرَائِبِيَّةِ، وَتَدَاعِيَاتِهَا الأَلِيَّةِ، وَاسْتَقْصَاءَاتِهَا أَغْوَارَ اللَّوَعِي، وَالعَوَالِمِ اللَّامْرِيَّةِ، فِي تَوَاشُحٍ عَمِيقٍ بِآلِيَاتِ مِيَّتَا حَدَاثِيَّةٍ؛ كَالنَّشْطِيِّ، وَالشُّكْلِ المَفْتُوحِ، وَالحِكَايَاتِ الصُّغْرَى، وَالهَذْيَانِ السُّرْدِيِّ الَّذِي تَتَدَاخَلُ فِيهِ الأَزْمَنَةُ وَالعَوَالِمُ، وَتَفْجِيرِ المَرْكَزِ..

وَيَتَشَكَّلُ هَذِهِ الآلِيَاتِ، مُجْتَمِعَةً، تَتَشَكَّلُ شُعْرِيَّةُ المِخْيَالِ

السَّرياميتا حَدَثِيّ، فِي مَشْهَدِ الْقَصِيدِ النَّثْرِيِّ الْجَدِيدِ، عَلَى
الْمَسَارَاتِ الْأَرْبَعَةِ الْآتِيَةِ :

-٢-٢-

مَسَارٌ تَتَضَافَرُ فِيهِ الصُّورُ السَّرِيالِيَّةُ الْفَرَاثِيَّةُ الْجَزَائِيَّةُ،
وَتَتَنَامَى، فِي أَدَاءِ دِرَامِيٍّ كَثِيفٍ، يَكْشِفُ عَنِ عَوَالِمَ خَفِيَّةٍ فِي هَذَا الْعَالَمِ،
وَعَنِ تَشْكَلاتٍ غَيْرِ مَأْلُوفَةٍ لِلْكَاتِنَاتِ، وَعَنِ أَفْعَالٍ تَتَجَاوَزُ مَنْطِقَ الْوَاقِعِ
الْمَعِيشِ، وَيُمَثِّلُهُ أَدَاءُ الشَّاعِرِ عَصَامِ أَبِي زَيْدٍ (١٩٦٩ -)، فِي نَصُوصٍ
مِنْهَا هَذَا النَّصُّ :

«يَتَمَرَّنُ الْمَيْتُ لِيُصْبِحَ نَافُورَةً

تَصْنَعُ مِنَ السَّمَاءِ وَالشَّايِ فَطِيرَةً لِلشُّحَاذِينَ عِنْدَ الْجِسْرِ،

رُبَّمَا يَتَمَرَّنُ لِيُصْبِحَ مَنَدِيلاً

تَأْوِي إِلَيْهِ الْبَحِيرَةُ الْمَرِيضَةُ وَالرَّبِيعُ الْأَعْرَجُ

يَذْكَرُ الْأَخْرُونَ،

أَنَّهُمْ شَاهِدُوهُ يَخْرُجُ الْمَاعِزَ مَنْ شَفْتَيْهِ،

ثُمَّ يَطْحَنُ ضُلُوعَهُ حَلِيبًا يُطَارِدُ الْمَزَارِعَ

وَذَاتَ لَيْلَةٍ

اصْطَحَبَ أَرْنبًا عَمَلًا قَا
وَخَرَجَا لِزِيَارَةِ الشَّمْسِ خَلْفَ الْبَرَائِكِينَ
يَذْكُرُ الْآخَرُونَ
نَزَفَ الْأَطْفَالَ كَثِيرًا بَعْدَ رَحِيلِهِ
حَتَّى إِنَّ الدَّمَ أَصْبَحَ تَمَاثِيلَ الْمَيْتِ
يَلْتَقِي عِنْدَهَا الْعُشَّاقُ
يَسْأَلُ عَنْهَا عُلَمَاءُ الْأَنْارِ
يَذْكُرُ الْآخَرُونَ
أَنْهَمُ بَعْدَ ذَلِكَ مَا تَوَا،^(٤)

إنَّ الخطابَ الشعريَّ، هُنَا، يَتَأَسَّسُ عَلَى تَوَالِي الصُّورِ السَّرْيَالِيَّةِ
الْجُزْئِيَّةِ الْمُدْهَشَةِ، ضَمَّنَ بَنِيَّةَ سَرْدِ شِعْرِيَّةٍ، كَثِيفَةِ الصُّورِ، تُشكِّلُ
مَجَازَهَا الْكُلِّيَّ، مِنْ سِحْرِ الصُّورِ، وَبَكَارَتِهَا، وَلَا مَرَجِعِيَّتِهَا؛ اعْتِمَادًا
عَلَى تَحْرِيرِ الْخَيَالِ.

-٢-٣-

مَسَارٌ يَتَدَاخَلُ فِيهِ الْمَعِيشُ وَالسَّرِيَالِيُّ، الْوَاقِعِيُّ وَالْفَنَازِيُّ،
السَّرْدِيُّ وَالْبَصْرِيُّ ؛ فِي رُؤْيٍ عَجَائِبِيَّةٍ هَذْيَانِيَّةٍ حُرَّةٍ، كَمَا فِي قَوْلِ
نصيف النَّاصِرِيِّ (١٩٦٠ -) :

« قَلْتُ لِأَبِي : أَعْطِنِي نَقُودًا لِأَسْكُرَ

فَتَحَ فَمَهُ فَخَرَجَ مِنْهُ أَسَدٌ جَائِعٌ.

قَلْتُ لِحَبِيبَتِي : أَعْطِنِي قَبْلَةً

فَتَحَّتْ فَمَهَا فَخَرَجَتْ مِنْهُ لِبْوَةٌ.

قَلْتُ لِأَمْرِ سَرِيَّتِي : أَعْطِنِي إِجَازَةً يَا سَيِّدِي

فَتَحَ فَمَهُ فَخَرَجَتْ مِنْهُ دَبَابَةٌ

الْأَسَدُ الْجَائِعُ

وَاللِبْوَةُ

اصْطَحَبَتْهُمَا مَعِي فِي نَزْهَةٍ عَلَى الدَّبَابَةِ

ثُمَّ عُدْتُ إِلَى السَّجْنِ مَصْدُوعَ الرَّأْسِ.»^(٥)

إِنَّ الْخَطَابَ الشُّعْرِيَّ، هُنَا، يُؤَسِّسُ شَعْرِيَّتَهُ فِي جَدِيلَةٍ شَعْرِيَّةٍ

آفاق الشعرية العربية الجديدة في قصيدة النثر

يَتَوَاشَجُ فِيهَا الْحَيَاتِي بِالْفَنَتَايِي، وَالتَّقْرِيرِي بِالتَّصْوِيرِي، عَبَّرَ
مُخَيَالٌ تَحَرَّرَ مِنْ هَيْمَنَةِ الشُّعْرِيَّةِ السَّرِّيَالِيَّةِ؛ لِيَشْكَلَ خَطَابًا جَدِيدًا،
يَكْشِفُ سَرِّيَالِيَّةَ الْوَاقِعِ الْمَلِيءِ بِأَجْوَاءِ الْعُنْفِ.

-٢-٤-

مَسَارٌ تَتَشَكَّلُ فِيهِ الصُّورُ السَّرْدِيَّةُ السَّرِّيَالِيَّةُ، ذَاتُ الْخَيَالِ
الْمُحَلَّقِ الْحُرِّ، الَّذِي يَقْتَرِبُ - أحيانًا - مِنْ مُخَيَّلَةِ الشَّطْحِ الصُّوْفِيِّ،
وَهُوَ مَا يُمْكِنُ مَلَاَحِظَتَهُ لَدَى حَمْدِي عَابِدِينَ (١٩٦٧-)، فِي قَوْلِهِ:

» فِي اللَّيْلِ

يُمْكِنُ لِأَيَّةِ بِنْتٍ

أَنْ تَخْرُجَ مِنْ سَرِيرِهَا

وَتَفْتَحَ شَرْفَةَ حُجْرَتِهَا

وَتَطِيرُ.

صَدَّقُونِي

الْبَنَاتُ يَطْرُنَ فِي الظَّلَامِ

وَلَأَنْهِنَّ يَخْفَنَ عَلَى عَصَافِيرِهِنَّ مِنَ الْوَحْدَةِ

يَصْحَبْنَهَا أَيْنَمَا اتَّجَهَتِ الْمَوْسِيقَى

رَأَيْتُ بَنَاتٍ يَحْمِلْنَ

العَصَافِيرَ مِنْ مَنَاقِيرِهَا وَيَضُوبِينَ»^(٦)

إنَّ الصُّورَةَ السَّرْدِيَّةَ، التي تُشكِّلُ البِنْيَةَ الكُلِّيَّةَ للنَّصِّ، تجمَعُ بينَ تحرُّرِ المِخْيَالِ السَّرِّياليِّ، وسِحْرِيَّةِ الشُّطْحِ الصُّوْفِيِّ وعجائبيته، وشعريَّةِ الواقعيَّةِ السُّحْرِيَّةِ التي تتبدَّى في طيرانِ البنتِ مِنْ شُرْفَتِهَا، وهو ما يُدكِّرُنَا بصورةَ أُخرى طارتْ مِنْ شُرْفَتِهَا، وهي تنشرُ الغسيلَ، في روايةٍ (مئة عامٍ مِنَ العزلة) لماركيز، والصُّورَةُ السَّرْدِيَّةُ الكُلِّيَّةُ، هُنَا، هي نموذجٌ آخرٌ للصُّورةِ الحرَّةِ، نتيجةً للخِيارِ الحرِّ.

-٥-٢-

مَسَارٌ تتدافعُ فيه الصُّورُ السَّرِّياليَّةُ الجَزئيَّةُ، المُنشِطِيَّةُ، في أبنيةٍ مُنولوجيَّةٍ تنزعُ إلى سَرْدِ شعريِّ، اسْتِبْطَانِيٍّ، هَدْيَانِيٍّ، يحتفي بالمَجَازِ السَّرِّياليِّ البَصْرِيِّ، في أداءِ شعريٍّ يجمعُ بين معقوليَّةِ البناءِ السَّرْدِيِّ، وغرائبيَّةِ المَتَنِ الحِكاويِّ، وهو ما يتبدَّى لدى أسامة الحدَّاد (١٩٦٤ -)، في كثيرٍ من شِعْرِهِ، مِثْلُ :

« جِوَارَ جُتِّي الطَّازِجَةِ

سَأَتْرُكُ الأحْلَامَ على الوَسَادَةِ،

والأُمْنِيَّاتِ على حَافَةِ النَّافِذَةِ،

وَأَفْرَغُ رَأْسِي تَمَامًا

مِنْ أَفْكَارٍ مَعْقُولَةٍ إِلَى حَدِّ مَا

وَمُنَاسِبَةٍ لِقَتْلِ مَجْهُولٍ

تَرَكَوا جُثَّتَهُ عَلَى الرَّصِيفِ

وَلَمْ يَلْحَظْ دَمَهُ السَّاحِنَ

وَهُوَ يَتَسَلَّلُ بِلا حَذَرٍ دَاخِلَهُمْ» (٧)

إنَّ تَتَابُعَ الصُّوْرِ الشُّعْرِيَّةِ الحُرَّةِ المُتَشَطِّبَةِ فِي أداءِ سَرْدِ شِعْرِيٍّ،
يَقُومُ عَلَى تَدَاعِيَاتِ الصُّوْرِ، وَتَدْفُقِهَا الأَلْيُ الحُرِّ، يُؤَسِّسُ مَا دَعَاهُ
اندرية بريتون بـ (الهُدَيَانِ البَصْرِيِّ) ، فِي كِتْلَةِ نَصِيَّةٍ تَعْتَمِدُ، أَسَاسًا
عَلَى كَثَافَةِ الصُّوْرِ، فِي تَدْفُقِ هُدَيَانِيٍّ.

-٣-

شُعْرِيَّةُ الكَوْلَاجَاتِ البَصْرِيَّةِ، وَالمُونْتَاكِ السَّرْدِيِّ

تَكشِفُ هَذِهِ الشُّعْرِيَّةُ عَن نَزْوَعٍ وَاضِحٍ إِلَى التَّشَطُّبِ، وَالتَّدَاخُلِ،
وَيَنْهَضُ الفِعْلُ الشُّعْرِيُّ، هُنَا، بِشَكْلِ رِئِيسِيٍّ عَلَى آليَةِ التَّجْمِيعِ
والتَّوْلِيفِ بَيْنَ عُنَاصِرِ بَصْرِيَّةٍ وَسَرْدِيَّةٍ، فِي بِنَاءَاتٍ خَاصَّةٍ. وَمِن

التقنيات الأثيرة في هذه الشعرية : تفتت المشهد إلى مجموعة كبيرة من اللقطات الدالة المتجاورة والمتوالية، وتفتت خطية الزمن، وتقطع أوصال الحكاية، وتداخل الأحداث، عبر استخدام المونتاج، بإحدى الطريقتين:

-٢-٣-

المونتاج البصري

وفيه يتم اعتماد المونتاج السينمائي شعرياً؛ حيث تتوالى اللقطات المتجمعة؛ لتشكل بناءً درامياً خاصاً، ودالاً، ويتبدى هذا في نص يحيى جابر (١٩٦١ -) : «مقبرة الفيلة»؛ الذي يأتي في لغة ملتحمة بالأداء البصري، وبلغت الحياة اليومية، في سرد بصري، يتدفق من (عين الكاميرا)، منه هذا المجتزأ :

« يد تجدل الدفلى

يد تحزم الملتصقات

أنتى في ثياب حداد

ترفع إكليلاً إلى أعلى

آلة حاسبة ترن

عَامِلٌ يَمَسُّحُ يَدَيْهِ مِنْ الشَّحْمِ بِالْمَلْصَقِ

مُلْصَقَاتٌ عَلَى حَائِطٍ طَوِيلٍ لَا يَنْتَهِي.

أَمَامَ الْحَائِطِ شَرْطِيٌّ يَسِيرٌ

وَعَرَبَةٌ تُفَاحِ أَحْمَرُ

شَابٌ يَحْمِلُ كُرَّةَ أَرْضِيَّةٍ

سَيَّارَةٌ ب. أم. ف. بِيضَاءُ تَقْتَرِبُ

مُسَدَّسٌ مِنَ النَّافِذَةِ.

أَزِيزٌ رِصَاصَةٌ

دَوْلَابٌ زُولِيَّتٌ يَدُورُ

الطَّابَةُ الْبِيضَاءُ تَبْتَسِمُ لِرَقْمِ

سَاعَةِ حَائِطٍ بِلَا عَقَارِبِ

الْكُرَّةُ الْأَرْضِيَّةُ تَدُورُ وَحَدَّهَا عَلَى الرَّصِيفِ». (٨)

إنَّ الخِطَابَ الشُّعْرِيَّ، هُنَا، يَنْهَضُ عَلَى آليَّةِ سِينِمَاتِيَّةٍ خَاصَّةٍ،
هِيَ: المُونِتَاجُ؛ حَيْثُ تَتَوَالَى اللِّقَطَاتُ، عِبْرَ تَوَالِي اللِّقَطَاتِ الْمُخْتَلِفَةِ،
فِي بِنْيَةِ دِرَامِيَّةٍ بَصْرِيَّةٍ خَالِصَةٍ؛ لِإِحْدَاثِ المَجَازِ البَصْرِيِّ الشُّعْرِيِّ

للخطاب، بأداء سينمائيٍّ خالصٍ.

- ٣-٣ -

المُنتَاجُ السُّرديُّ

وفيه يعملُ المُنتَاجُ على تجميعِ لقطاتٍ سرديَّةٍ، والتَّوليفِ بينها، في أبنيةٍ دراميةٍ دالة، كما لدى محمد متولي (١٩٧٠-)، في نصِّه : «حدود الوقت»؛ حيثُ تبدو آلياتُ المُنتَاجِ السُّرديِّ، في الجمعِ بين وحداتٍ سرديَّةٍ، تتوالى، ويتداخلُ فيها الواقعيُّ بالخياليِّ، في أداءٍ سرديٍّ مُمَسرح، يبدو الفعلُ الإنسانيُّ فيه أقربَ إلى أداءٍ مُمَثِّلينَ تراجيديينَ، كما تُمثَلُ عمليَّةُ تقطيعِ الحكايةِ فيه، وتشظِّي اللقطاتِ، تعبيراً عن عالمٍ مُفَتَّتٍ ومُتَشظِّ، تُهيمنُ فيه أجواءُ العزلة، والوحدَّةُ :

« في مُفترقِ الطُّرُقِ

رَجُلٌ وَامْرَأَةٌ يلتقيانِ

يلتصقانِ بِحُجَّةِ المَطَرِ، تحتَ مَظَلَّةٍ وَاحِدَةٍ

وَإِذْ يَتَخَيَّلُ عُشْبًا يَنمو سِرِّيًّا على الإسْفَلِ

تتلو عليه قصيدة «روبرت فروست» : الدرب الأقلُّ مسلكاً

عند كَشْكِ الزُّهورِ كانَ البائِعُ يُغالبُ النُّعاسَ

وَلِسَانَ جَرَوْ يَلْعَقُ مَا بَيْنَ أَصَابِعِهِ الْمَجْرُوحَةَ،
صَاحِبُ الْحَانَةِ فِي الزَّاوِيَةِ كَانَ يُطْفِئُ أَنْوَارَهَا
وَيُنْفِضُ الْفُوطَةَ بَعْدَ مَا أَزَا حَهَا عَنْ خِصْرِهِ
نَبَتَ جَنَاحَانِ لِلْمُتَسَوِّلِ الْمُلْتَحِي
فَحَلَقَ فَجَاءَهُ فَوْقَ سَاعَةِ الْمَيْدَانِ حِينَ دَقَّتِ الثَّانِيَةَ لَيْلًا
خَطَفَ غُرَابٌ نَظَارَةَ أكَادِيمِيٍّ بَرِيطَانِيٍّ مَحْمُورٍ، كَانَ
يُجَفِّفُهَا تَحْتَ الضُّوءِ وَأَهْدَاهَا لِلْمُتَسَوِّلِ،
لَمْ يَكُنْ يُشَاهِدُ نَجْمَةَ الْاسْتِعْرَاضِ فِي شَاشَةِ الْمَيْدَانِ
سِوَى شَابٍ فِي الْخَامِسَةِ وَالثَّلَاثِينَ، كَانَ مُقْتِنِعًا بِأَنَّ تِلْكَ
اللَّحْظَةَ هِيَ أَسْنَحُ فُرْصَةٍ لِلانْتِحَارِ؛ إِذْ جَلَسَ عَلَى حَقِيْبَةِ سَفْرِهِ
فِي أَقْصَى الرَّيْفِ
ابْتَسَمَ شَاعِرٌ لِلْمَرَاعِي الْبِكْرِ، وَاحْتَضَنَ الْحَيَاةَ
فَتَبِعَهُ آلَافُ الْمُهَاجِرِينَ بُغْيَةً أَنْ يَصْنَعُوا حُلْمًا
فِي تِلْكَ السَّاعَةِ الْمُتَأَخَّرَةِ مِنَ اللَّيْلِ
كَانَ نَمَّةً مُطْرِبَةً أوبرا بدينة تحتضن دُمِيَّةً لَمْ تُنْجِبْهَا

وتوجه لها، مُنفعلةً بالتصاعدِ الغنائيِّ، كلماتِ الاعتذارِ
قبل أن تلقِيها، في ختامِ المشهدِ، خلفَ الديكورِ»^(٩)

إنَّ الخطابَ الشعريَّ، هنا، يُؤسِّسُ شعريَّته على أرضيةِ
سردٍ بصريٍّ؛ تتوالى فيه اللقطاتُ السرديةُ، عبرَ بنيةِ المونتاجِ
السينمائيِّ؛ حيثُ ينتقلُ الأداءُ السردِيُّ من لقطةِ التقاءِ رجلٍ وامرأةٍ
في مفترقِ الطرقِ، إلى لقطةٍ أخرى يبدو فيها الرجلُ يتخيلُ عشباً
ينمو على الأسفلتِ فيما المرأةُ تتلو عليه قصيدةً لروبرت فروست، ثمَّ
ينتقلُ الأداءُ إلى لقطةٍ أخرى: عند كشكِ الزهورِ، حيثُ كان البائعُ
يُغالبُ الناسَ، فيما لسانُ جروٍ يلعقُ ما بين أصابعه، ثمَّ لقطةٌ أخرى
يبدو فيها مُتسولٌ ملتحٍ، ثمَّ لقطةٌ يبدو فيها غرابٌ يخطفُ نظارةَ
أكاديميٍّ بريطانيٍّ مخمورٍ، ثمَّ لقطةٌ يبدو فيها شابٌ يشاهدُ نجمةَ
الاستعراضِ في شاشةِ الميدانِ، ثمَّ لقطةٌ أخرى لمطربةٍ أوبرا بدينةٍ
تحتضنُ دميةً لم تُجَبِّهاً..

هكذا تتوالى اللقطاتُ في بنيةٍ دراميةٍ، يتمُّ فيها التوليفُ بين
اللقطاتِ والمشاهدِ وفقَ تدفُّقِ زمنيٍّ خاصٍّ.

شَعْرِيَّةُ الْأَشْيَاءِ الْمُنْسِيَّةِ

تمثل الأشياءُ - بتعبير مُحيي الدين بن عربي (-٦٣٨هـ) - أُمَّةً من الأمم، وهي - هنا - كائناتٌ نصِيَّةٌ، ويأتي التَّعبيرُ عنها ضمَّنَ الاهتمام بتفاصيل الواقع المَعيش، بما يحويه من أشياء ظَلَّتْ مُهْمَشَةً ومُسْتَبَعَدَةً، يتمُّ التَّشديدُ على الأشياءِ المَهْمَشَةِ، بحيواتها وَعَوالمها الكَامِنَةِ، وتَهْمِيشِ، وإِقْصَاءِ، العوالمِ الإنْسَانِيَّةِ، وَحَيَوَاتِهَا التي ظَلَّتْ محتَكِرَةً المشهَدَ وَحَدَهَا طَوِيلًا، ومن الشعراء الذين عكفوا على شَعْرِيَّةِ الأشياءِ، على نحو ملحوظ؛ إيهاب خفزية (١٩٧٢ -)؛ فلهذه الأشياءِ، البطولةُ، في مشهدهِ الشُّعْرِيِّ، ولها أبعادٌ وجوديةٌ ومواقفٌ مُجتمعيةٌ ودراميةٌ.

إنه يكتبُ عن أشياء عابرة، مُهْمَشَةٍ، أو مُهْمَلَةٍ؛ ففي ديوانه: «طائرٌ مُصَابٌ بأنفلونزا»: ٢٠٠٦، يكتبُ عن: طائرٍ مُصابٍ بأنفلونزا - ما قالته الأَطْعَمَةُ داخلَ الثَّلَاجَةِ - ثورة الصُّرَاصِيرِ، وفي ديوانه: «مساءً يستريح على الطاولة»: ٢٠٠٧، يكتبُ عن: «توك توك» شاردي جنب الكورنيش - كيس قمامة أسود - نملة، وفي ديوانه: «قبل الليل بشارع»: ٢٠٠٨، يكتبُ عن: نوافذ - مقشَّات - ضرس - ورقة - ظلال تسيرُ بمفردها - حذاء يرثي سيدهُ التي غابت - كراسَة

رَسْمٌ، وَغَيْرَ ذَلِكَ. وَمِنْهَا قَوْلُهُ فِي قَصِيدَتِهِ: «مَا قَالَتْهُ الْأَطْعَمَةُ دَاخِلَ
الثَّلَاجَةِ»:

« فِي كُلِّ مَرَّةٍ

يَخْطِفُ الْإِنْسَانَ شَيْئًا،

نَنَامُ وَنَسْتَيْقِظُ عَلَى رَفٍّ خَاوٍ،

وَلَيْسَ سِوَى الْأَنِينِ

مَكَانَ الزُّجَاجَاتِ الَّتِي اخْتِطَفَتْ،

لَيْسَ سِوَى الْأَسَى وَرَاءَ كُلِّ طَبَقٍ

نَتَحَطَّمُ

وَأَعْصَابُنَا مِنْهَارَةً

إِثْرَ كُلِّ بَابٍ يَفْتَحُ،

مَنْ مَنَا سَيَأْخُذُونَهُ إِلَى هُنَاكَ

حَيْثُ آلَاتُ التَّعْذِيبِ الثَّقِيلَةُ

السَّكَاكِينِ

وَالضُّرُوسِ الَّتِي تَطْحَنُ» (١٠)

إِنَّ الْأَطْعَمَةَ، هُنَا، كائِنَاتٌ حَيَّةٌ، ذَوَاتٌ؛ لَهَا حَيَوَاتُهَا وَمَشَاعِرُهَا
وَرُؤَاهَا وَمَوَاقِفُهَا مِنَ الْعَالَمِ، وَهِيَ حَيَوَاتٌ مُجَاوِرَةٌ لِلْحَيَوَاتِ الْبَشَرِيَّةِ،
فِي مَشْهَدِ الْحَيَاةِ الْمَعِيشَةِ - الَّذِي تَتَجَاوَرُ فِيهِ الْكَائِنَاتُ وَالْأَشْيَاءُ -
إِنَّهَا تَنَامُ، وَتَسْتَيْقِظُ، وَتَتَنُّ، وَتَخْشَى الْآتِيَّ، وَتَخْشَى الْمَصِيرَ الْمَأْسَاوِيَّ
الْمَحْتَوَمَ، إِنَّهَا حَيَوَاتٌ مُجَاوِرَةٌ وَمُوَازِيَةٌ لِلْحَيَوَاتِ الْأَدْمِيَّةِ.

ومنها ، كذلك ، قوله في قصيدته : «كيس قمامة أسود» :

« خَرَجْتُ مِنْ كُلِّ بَيْتٍ

مَطْرُودًا

وَمَصْحُوبًا بِاللَعْنَةِ

مُحْمَلًا بِالْأَسْرَارِ

كثيرون يلمسونني

لكن لا يُقَاسِمُنِي أَحَدٌ

شَبَقَ الْمَحْرَقَةَ.» (١١)

إِنَّ الشَّاعِرَ، هُنَا، يَتَّخِذُ كَيْسَ الْقِمَامَةِ، لِلتَّعْبِيرِ عَنِ حَيَاةِ
هَامِشِيَّةٍ، مَنبُودَةٍ، وَمَطْحُونَةٍ، لَا يَشْعُرُ بِهَا أَحَدٌ.

شُعْرِيَّةُ الْبَدَاهَاتِ الْأُولَى، وَالْفِطْرَةَ

تتبدى الوقائع والأشياء والبشر - في فضاءات هذه الشعريَّة -
 - في طُورِ الْفِطْرَةِ وبساطةِ الْخَلْقِ الْأَوَّلِ وعفويته، في نزوع واضح
 إلى الشفاهية وتداولية الخطاب، وتتمثل في هذه الشعريَّة بكارة
 الرؤيا وبساطة التعبير، وتصلح تجربة الشاعر عماد أبي صالح
 (١٩٦٧-) أن تكون نموذجا واضحا على هذه الشعريَّة؛ ففيها يبدو
 ميله الواضح إلى التعبيرِ الْفِطْرِيِّ البسيط، عن بسطاء الرِّيفِ في
 دلتا مصر، بمُخِيلَةٍ ريفيَّةٍ خالصة، تنزع إلى البنى السردية، وأداء
 شفاهي بسيط، تلتحم فيه مفردات الحياة الريفية، ولقطاتها
 المعيشية الدالة، في صور سردية، مُستمدَّة من واقعٍ مِصْرِيٍّ خالص،
 كما في قوله، في ديوانه: « كَلْبٌ يَنْبَحُ لِيَقْتُلِ الْوَقْتَ »: ١٩٩٦:

« لَمْ يَكُنْ يَنْخَلِنُ

كَنْ يَرْقِصْنَ عَلَى إِيقَاعِ الْمَنَاخِلِ

ثُمَّ يَخْرُجْنَ مِنْ حُجْرَاتِ الْمَعِيشَةِ

مَلَائِكَةٌ بِيضَاءُ

بُغْبَارِ الدَّقِيقِ

إلى أن يلطمهنَّ الأزواجُ فجأةً

فيعدنَّ مرَّةً ثانيةً

أشباحًا

في ملابسٍ سوِّدَاءٍ» (١٢)

على هذا النحو من بلاغة السرد الشعري الشفاهي الحميم،
يقدم في ديوانه: «عجوز تُولِّه الضحكات» : ١٩٩٧، نصًا بعنوان: «
ولدٌ صغيرٌ غيرٌ مؤدَّبٍ، مات دونَ إذنِ أمِّه»، على هذا النحو:

«أَخْرَجَ زَبْدًا كَثِيرًا مِنْ فَمِهِ

وَأَطْبَقَ عَيْنِيهِ

كَفْرَاشَةٍ

مِثْلَ حَشْرَةٍ

كَأَيِّ قِطَّةٍ

كَكَلْبٍ

غَافِلَهَا،

وَهِيَ تُجَهِّزُ الطَّعَامَ فِي المَطْبَخِ،

وَمَاتَ

كَعَادَتِهِ

لَا يَأْخُذُ رَأْيَهَا أَبَدًا

فِي أَيِّ خُطْوَةٍ يُقَدِّمُ عَلَيْهَا

كَانَ يُمْكِنُهُ،

خَاصَّةً وَأَنَّهُ أَحْسَسَ

أَجْنَحَةَ مَلَائِكِ الْمَوْتِ

تَرَفُّ فِي الْغُرْفَةِ،

أَنَّ يُوَدِّعَهَا بِكَلِمَةٍ

أَوْ يُخَبِّرُهَا بِمَكَانِ النُّقُودِ

الَّتِي سَرَقَهَا مِنْهَا،

لَكِنَّهُ،

فِي حَقِيقَةِ الْأَمْرِ

لَمْ يَكُنْ يُحِبُّهَا،

إِنَّهُ لَا يَكْرَهُهَا

لَا يُحِبُّهَا، وَلَا يَكْرَهُهَا،

هِيَ أَيْضًا مِثْلَهُ تَمَامًا

لَمْ تَكُنْ تُحِبُّهُ، وَلَمْ تَكُنْ تَكْرَهُهُ

كُلُّ مَا بَيْنَهُمَا أَنَّهُ ابْنٌ وَهِيَ أُمٌّ

هِيَ تَغْسِلُ مَلَابِسَهُ

وَهُوَ يَسْلِيهَا بِتَرْبِيَّتِهِ،

هِيَ،

يُمْكِنُ أَنْ نَقُولَ :

غَسَّالَةٌ،

وَهُوَ

بَكَرَةٌ تَرِيكُو.» (١٣)

ثمّة نزوع واضح إلى التعبيرِ الفطريِّ البسيط، بأداء شفاهيٍّ حميم، يلتحم بخصوصيةِ الحدثِ السردِيِّ ؛ بتفاصيلهِ المعيشة، ومجازهِ الحيّاتيِّ.

الإحالات والتعليقات

- (١) د. مصطفى الضبع - الصورة السردية في الشعر العربي -
مجلة: (الشعر) - العدد ١٣٤ - صيف ٢٠٠٩ - ص : ٤١.
- (٢) وديع سعادة - بسبب غيمة على الأرجح - دار الجديد - الطبعة
الأولى - ١٩٩٢ - ص : ٥٥.
- (٣) مُنذر مصري - لأنني لستُ شخصًا آخر : « مُختاراتٌ شعريةٌ » -
آفاق عربية - العدد : ١٢٢ - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ٢٠٠٩ - ص ص
: ١٧٩-١٨٠.
- (٤) عصام أبو زيد - فصل الموتى - مجلة: (الشعر) - العدد : ٦٧،
يوليو ١٩٩٢ - ص : ٥٤.
- (٥) نصيف الناصري - أرضٌ خضراءٌ مثل أبوابِ السّنة - المؤسسة
العربية للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٩٦ - ص : ٦٦، نصيف الناصري
- الأعمال الشعرية - المجلد الثاني - دار مخطوطات، بهولندا - ٢٠١٢ -
ص : ٣٢٧.
- (٦) حمدي عابدين - صانعُ العاهات - أرابيسك للنشر والتوزيع -
القاهرة - ٢٠٠٩ - ص : ٣٩.

آفاق الشعرية العربية الجديدة في قصيدة النثر

(٧) أسامة الحدّاد - أن تكون شَبَحًا - دار إيزيس للفنون والنشر -
القاهرة - ٢٠١٠ - ص : ١١ .

(٨) يحيى جابر - الزُّعران - بيروت - ١٩٩٠ ،

www-8arts Lebanon.com works.cfm?
workpqgeid=70&bookid=282

(٩) محمد متولي - النُّزهاتُ المفقودَةُ - دار الكتابة الأخرى - القاهرة
- ٢٠١٠ - ص : ٨ - ١٠ .

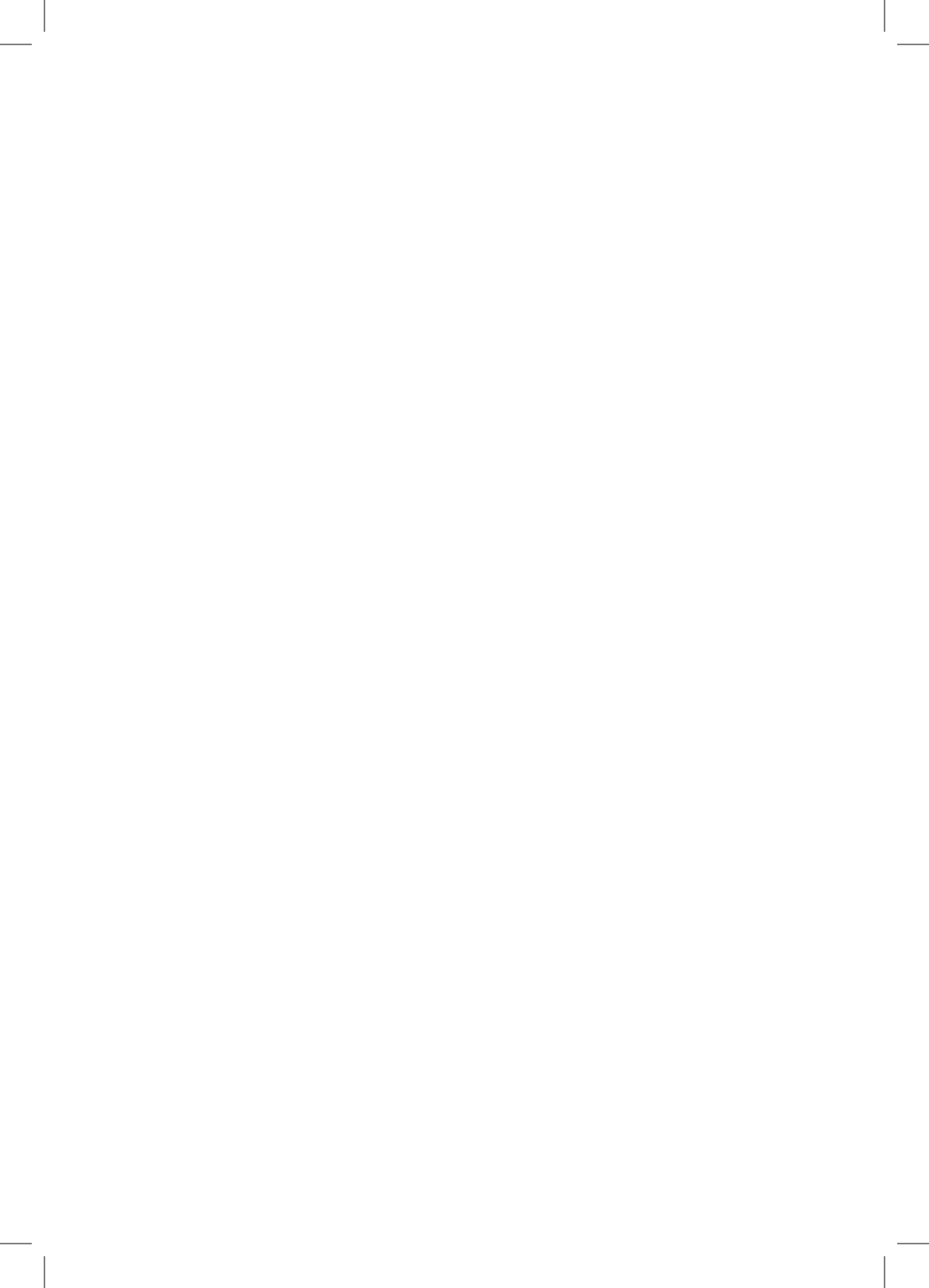
(١٠) إيهاب خليفة - طائرٌ مُصابٌ بأنفلونزا - القاهرة - ٢٠٠٦ - ص
ص : ٧٢ - ٧٣ .

(١١) إيهاب خليفة - مساءٌ يستريحُ على طاولةٍ - القاهرة - ٢٠٠٧
- ص : ٣٦ .

(١٢) عن موقع الشاعر، على الرابط التّالي :

www.geocities.com/emadabusaleh/ema
./d1.htm

(١٣) المرجع نفسه



الفصل الرابع

مَرْجِعَاتُ الْأَدَاءِ الشُّعْرِيِّ فِي قَصِيدَةِ النَّثْرِ الْمِصْرِيَّةِ

« مِنْ بَدَايَاتِ الْأَرْبَعِينِيَّاتِ إِلَى نِهَايَاتِ الثَّمَانِينِيَّاتِ »

تمثلُ بدايةُ الأربَعِينِيَّاتِ ونهاياتِ الثَّمَانِينِيَّاتِ علامتينِ أساسيتينِ على تحوُّلاتٍ سياسيَّةٍ وثقافيَّةٍ وأيديولوجيَّةٍ واجتماعيَّةٍ، قادت إلى تغيير مشهدِ الواقعِ المصريِّ.

وفضاءُ النَّصِّ الشُّعْرِيِّ، دائماً، هو ساحةٌ تتقاطعُ فيها هذه التحوُّلاتُ؛ بل إنَّه يرهِّصُ بأكثرها؛ عبَّرَ اقتراحاتٍ شعريَّةٍ تتفجَّرُ، وقد تترسَّخُ، في العديد من التجارب، بقوانين، جماليَّةٍ أخرى.

وتشكِّلُ هذه المساحةُ الزمنيَّةُ: من أوائلِ الأربَعِينِيَّاتِ حتَّى نهاياتِ الثَّمَانِينِيَّاتِ، أربعَ مراحلٍ أساسيَّةٍ - في مسيرةِ قصيدةِ النثرِ

المصريّة - وهي مراحلٌ لا ترتبطُ بفكرةٍ جيلٍ كلِّ عقدٍ ؛ فباستثناء المرحلة الأولى، كانت كلُّ مرحلةٍ، من هذه المراحل، تبدأ في نهايات عقد، ويتأكدُ حضورها في العقدِ التّالي، وهي مراحلٌ تجسّدُ تحولاتِ القصيدِ النثريِّ، منذ انفجاراتٍ وعيه الحداثيِّ.

المرحلة الأولى :

تبدأ مع بداية عقد الأربعينيات، وقد برزت فيها - بشكل واضح - آليات الشعرية الفرانكفونية والشعرية الأنجلوسكسونية، وهو ما تمثّل في تجاربٍ شعريةٍ وتياراتٍ حداثيّةٍ تتصلُّ براهن الشعرية الفرانكفونية والشعرية الأنجلوسكسونية؛ نتيجةً لزيادة حركات التحرُّر على الأصعدة السياسيّة والاجتماعيّة والفكريّة، واتّصال شعراء النخب الاجتماعيّة بالشعرية الأوربيّة المنتصرة، في أشكالها الطليعيّة، ومن شعراء هذه التجارب : جورج حنين، كامل زهيري، بدر الديب، لويس عوض، كما استمرّ تيارٌ يستندُ على رؤى شعرية طاغور (١٨٦١-١٩٤١) وآليات الشعرية في أطوارها الأولى، عبّر نموذج حسين عفيف.

المرحلة الثانية :

بدأت في أواخر الخمسينيات وامتدّت في الستينيات، ولم تبرز في هذه المرحلة سوى تجربة إبراهيم شكر الله، باستنادها على

آليات الشعر الحرِّ بمفهومه الأنجلو سكسونيِّ.

المرحلة الثالثة :

ظهرت في أواخر الستينيات، واستمرت أواخرها في عقد السبعينيات، وتمثّلت في تيار يرفض الواقع المهزوم، ويركُن إلى عالم البراءة الأولى، والأشياء في بكاراتها الأولى، والتعبير الفطريِّ الحرِّ، ومثّل هذا التيار : عزّت عامر، فاروق خلف، ولحق بهما، في أوائل السبعينيات، علي قنديل، وفي أواخرها، حسن عقل.

المرحلة الرابعة :

ظهرت في أواخر السبعينيات، وامتدّت إلى نهايات الثمانينيات، وتمثّلت في تيار أعلن قطيعته مع النموذج الشعريِّ المستقرِّ؛ بالإفعال في التجريب اللغويِّ والمجازيِّ؛ وهو ما تقدّم معه الدالُّ على الدلالة، وقد ظهر هذا في تجارب حلمي سالم، ومحمد عيد إبراهيم، ورفعت سلام، وأمجد ريان، ومحمد آدم، وزملائهم، وقد تتوّعت مصادر الأداء الشعريِّ عند هؤلاء الشعراء، وكان منها : العودة إلى آليات وإمكانيات السرد، ورؤى شعراء مجلة : (شعر)؛ وتحديدًا أدونيس وأنسي الحاج.

إنّها حلقاتٌ أساسيةٌ، لشعريةِ الحداثةِ في قصيدةِ النثرِ المصريةِ، تفاوتت درجاةُ طاقاتها الذاتيةِ واحتفائها بآلياتِ

النماذج التي استلهمتها، ولكنها ساهمت، جميعها، في اقتراح شعريّات خاصة في شعريّة القصيدِ النَّثْرِيّ، وترسيخ مشهده، بدرجاتٍ مُتفاوتةٍ عَبَّرَ هذه العقود.

- ١ -

تُعدُّ مرحلةُ الأربعيّيات، في مصر، من أهمِّ المراحلِ التي شهدت تحولاتٍ فارقةً، أو أرهصت بها، على مُستوياتٍ مُتعدّدة ؛ ولهذا رأى محمود أمين العالم (١٩٢٢-٢٠٠٩) أنّ هذه المرحلة، في حاجةٍ إلى « أن تكون محلّ دراسةٍ مُعمّقة، في مختلف أبعادها السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة والفكريّة والأدبيّة والفنيّة، لا في مصرَ وحدها، بل في الوطن العربيّ كلّ، وخاصةً في بلاد الشام والعراق ؛ فلقد كانت هذه الأربعيّيات في هذه البلادِ سنواتٍ اختيارٍ وإرْهاصٍ، لكثيرٍ ممّا جرى ويجري في بلادنا، حتّى اليوم من قضايا وإشكاليّاتٍ حيّاتيّةٍ وإبداعيّةٍ». (١)

والواقع أنّ مرحلةَ الأربعيّيات، في مصر، تمثّل علامةً فارقةً، في مسيرةِ القصيدِ النَّثْرِيّ، حيثُ شهدت - منذُ بداياتها - بدايةً وعيٍ جديدٍ ؛ وعيٍ يتجاوزُ الوعيَ الرُّومانيّ الرّمزيّ الذي هيمنَ على ما قبلها، وعيٍ حدائقيّ، إشكاليّ، مُركّبٍ عَبَّرَ عنه أحدُ أبناءِ هذا الجيلِ : لويس عوض، بقوله : «جيلنا مُعذّبٌ وجيلنا ثائرٌ، وجيلنا عاشٌ في الأرضِ الخرابِ التي انجلت فيها الحربان، ورقصَ حولُ

شجرة الصَّبَّار، وجيلنا لم يُولدْ ببابِ أحدٍ، وجيلنا يقرأ فاليُري وت،
سِ البوت، وجيلنا يكسبُ قوته بعرقِ جَبِينِه، وجيلنا يكافحُ الاستعبادَ
والاستبدادَ»^(٢)، وقد كان هذا الوعي حافزاً إلى ارتيادِ مناطق
جديدة، في تأسيسِ خطاباتٍ شعريةٍ جديدةٍ، ونستطيعُ أن نلاحظَ،
في هذه المرحلة، مجموعةً من المساراتِ :

- ١ -

مَسَارٌ تجسَّدَ فيه استمرارُ التيارِ الرُّومانيِّ الرَّمزيِّ المُحمَّلِ
بظلالِ شعريةِ طاغور و رُؤى جبران، ويقفُ في طليعةِ هذا المسارِ
حسين عفيف (١٩٠٢-١٩٧٩)، بأدائه الخاصِّ الذي يُجسِّدُ شعريةً
(أبوللو) محلولةً ؛ عبَّرَ مجموعةً من الدَّواوينِ التي أُصدَرها،
وبدأها - في الثلاثينيات - بدواوين: (مُنَاجاة) ١٩٣٤، ثمَّ :
(الزُّبقة) ١٩٣٨، ثمَّ: (البُلبُل) ١٩٣٩، ثمَّ أعقبها - في الأربعينياتِ
- بدواوين: (الأغنية) ١٩٤٠، (العبير) ١٩٤١، مُعمِّقاً تياره الخاصِّ،
الذي يقتربُ فيه من شعريةِ طاغور، ومن أداءِ جماعةِ (أبوللو)
الرُّومانيِّ ؛ حيثُ الروحانيةُ المحلقةُ، و الدَّفْقُ الوجدانيُّ الفَنائيُّ
الرُّومانيُّ الحُرُّ، والاحتفاءُ بنقاوةِ اللغة، والتَّصوير، والرَّمزيةُ،
والصُّوفيَّةُ ؛ ففي ديوانه : (العبير) - الذي أهداه « إلى رُوحِ الشَّاعرِ
الأكبر : رابندارنات تاجور» - نقرأ:

- ٩ -

«مَا أَنْتِ إِلَّا زَهْرَةٌ مَرْمُوقَةٌ وَأَنَا النَّحْلَةُ الَّتِي
تَمْتَصُّ رَحِيقَكَ، وَتَطِيرُ مُتَرَنِّحَةً فِي الرِّيَاضِ؛
فَعَلَى شَفَتَيْ مَنْكَ حَلَاوَةٌ، وَبَشْدَوِي طَنِينٌ نَمَلٌ
وَهَكَذَا أَشْرَبُ كَأْسِي مِنْ خَمْرِكَ، حَتَّى إِذَا
أَرْسَلْتُ أَنْغَامِي سَكْرَى، غَفَا عَلَى نَعَاسِهَا
النَّاسُ.»

- ١٠ -

فِي الصَّبَاحِ، حَمَلْتُ سِلَالِي الْخَالِيَةَ، وَقَصَدْتُ
إِلَى رَوْضِكَ.
وَوَطَفَقْتُ - حَتَّى أَنْصَرِمَ النَّهَارُ - أَجْمَعُ مِنْ
خَدِّكَ الْخَوْخَ، وَالكَرَّازَ مِنْ ثَغْرِكَ
وَعِنْدَمَا عُدْتُ لِدَارِي وَسِلَالِي مَفْعَمَةٌ
أَفْرَغَتْهَا بَجَانِبِ قَلْبِي، وَرَحَّتْ فِي نَوْمٍ لَذِيذٍ،
كَطِفْلِ احْتَضَنَ دُمَيْتَهُ وَنَامَ.

- ١٣ -

إِنْ كُنْتَ زَهْرَةً، فَلَا تُصْنِعِي لِكُلِّ رِيحٍ.

مِيلِي لِي أَنَا

لَا يَتَضَرَّجُ خَدُّكَ إِلَّا مِنِّي، لَا يَبْتَسِمُ

تَغْرُكُ إِلَّا لِي.

إِيَّاكَ أَنْ تَذْكُرِي غَيْرِي، أَوْ يَزُورَكَ فِي

الكَرَى طَيْفٌ سِوَايَ

أَنَا وَحْدِي الَّذِي أُبْلِلُ فِكْرَكَ وَأَقْتَحِمُ

عَلَيْكَ مَنَامَكَ.

إِنِّي مَلَكَتُكَ بِالَّذِي ذَرَفْتُ فِي سَبِيلِكَ مِنْ

دُمُوعٍ، وَأَرْسَلْتُ فِي الدُّجَى مِنْ نَفْسٍ مُحْتَرِقَةٍ.

وَلَقَدْ مَلَكَتْنِي أَيْضًا بِمِثْلِ مَا مَلَكَتُكَ بِهِ»^(٣)

إنَّ شِعْرِيَّةَ طَاغُورٍ تَبْدُو مِنْ بَعِيدٍ، وَتَغِيْبٌ، لَدَى شَاعِرِنَا الْمِصْرِيِّ
؛ الَّذِي اسْتَطَاعَ - بِأَعْمَالِهِ الْمُتَعَدِّدَةِ عَبْرَ نِصْفِ قَرْنٍ - أَنْ يُؤَسِّسَ
مَشْرُوعًا خَاصًّا فِي شِعْرِ النَّثْرِ الْعَرَبِيِّ، وَإِنَّهُ لَمَنْ الْغَرِيبِ أَنْ يُقَاسَ

ما أنجزه حسين عفيف - منذ الثلاثينيات - على شكل قصيدة
النثر الراهنة ؛ ليستبعد من مسيرة القصيد النثري المصري، عدة
مرات. (٤)

-٢-

مسارٌ تمتت فيه بداية تيار القطيعة مع التقاليد الشعرية
العربية، ضمن القطيعة مع التقاليد المجتمعية البالية والواقع
المتدني، و القطيعة مع تقاليد الفن القديمة ؛ ويمثل هذا التيار
شعراء السريالية المصريون ؛ الذين التحموا بالفعل السريالي
في فرنسا، وتبنوا آلياته الشعرية، للدرجة التي نرى أبرز هؤلاء
الشعراء : جورج حنين (١٩١٤-١٩٧٣) ينشر أشعاره بالفرنسية ثم
بالعربية، وكانت مجلة: (التطور) - التي أصدرها هؤلاء الشعراء
مع رفاقهم المصورين والأدباء والمفكرين في عام ١٩٤٠ - ومجلة
(المجلة الجديدة) - التي حررها رمسيس يونان (١٩١٣-١٩٦٦) -
فضاءً لتجاربهم الإبداعية والفنية والفكرية، وكان مشروعهم
الثوري عامًا، ونخبويًا ؛ فكانت ثورتهم الشعرية الحداثية الطليعية
جزءًا من ثورة شاملة، وقد ضمت حركتهم مصريين وأجانب
ومتصيرين ؛ واستضافوا شعراء فرنسيين، كما كتبوا بعض
إبداعاتهم بالفرنسية، وكتب بعضهم القصيدة الدادية ؛ التي تلعب
المصادفة دورًا أساسيًا، في إنتاج شعريتها، ويتساوى المبدع والمتلقي

فِي اكْتِشَافِ شِعْرِيَّتِهَا، كَمَا فِي قَوْلِهِ:

« عِنْدَ مَدْخَلِ قَوْسِ الْكَنِيسَةِ

حَيْثُ تَجْرِي مُبَاحَثَةٌ شَرَعِيَّةٌ

رَجُلٌ يَسْتَعْمَلُ صِيغَةَ الْحَاضِرِ عِوَضًا عَنِ الْمَاضِي

يَخْطُو خُطْوَةً رَاقِصَةً نَحْوَ صِنْدُوقِ بَيِّضِي الشَّكْلِ

يَتَضَمَّنُ هَدَايَا عِيدِ الْفَصْحِ

فِي نِالِ أَغْلِبِيَّةِ الْأَصْوَاتِ

فِي شِرْكَةِ تِجَارِيَّةٍ أَوْ حِزْبٍ سِيَاسِيٍّ

قَابِلٍ لِلتَّجَزُّؤِ».^(٥)

وعند جورج حنين، تتابع الاستعارات، وتتوالى؛ لتشكيل صورٍ سرديَّة، سرِّياليَّة، مُدهِشة؛ كما في قصيدته: (انتحار مؤقت) التي يستهلها هكذا:

« فِي أَعْمَاقِ الْأَدْرَاجِ الزُّرْقَاءِ

التي رَحَلَتْ مَفَاتِيحُهَا إِلَى الْأَقْفَالِ الْمُتَوْحِّشَةِ

وَتَاهَتْ خَطَابَاتُهَا فِي سُوقِ الْأَعْتِرَافَاتِ

فِي أَعْمَاقِ الْأَدْرَاجِ الْمُوَنَّةِ بِلَوْنِ التَّمِيذَةِ
بَيْنَ سِيَجَارَةٍ ذَابِلَةٍ وَصَفْعَتَيْنِ
يَرْجِعُ تَارِيخُهَا إِلَى الْفَضِيحَةِ الْأَخِيرَةِ
يَحْدُثُ أحيانًا أَنْ تَلْتَقِطُ
شِفَاهُ مَرَّةً

تَتْلُو كَلِمَاتٍ قَرِيبَةً

تَهْبِطُ كَالْحَصَى

مُنْحَدَرِ الصَّوْتِ

شِفَاهُ نَادِرَةٌ مُخْتَصِرَةٌ

تَتَفَنِّحُ لِتَدَعِ جَاسُوسًا يَمُرُّ

وَهُوَ مُتَخَفٌّ فِي فِرْقَةٍ عَازِفَةٍ

لَا أَعْرِفُ أَبَدًا أَيَّ لَحْنٍ

يَتَشَبَّهُ بِطَوِّقٍ مِنَ اللَّهْيَبِ.»^(٦)

لقد جسدت هذه الشعرية وثبة مبكرة، في الأفق الحدائثي،
توازت، وتزامنت، مع وثبة الشعرية السريالية في فرنسا، وسعت -

بِحَرَكَ جَمَاعِيٍّ - إلى ترسيخِ شَعْرِيَّتِهَا المَغَايِرَةِ، فِي مَشْهَدِ الشُّعْرِيَّةِ
المِصْرِيَّةِ.

-٣-

مَسَارٌ ثَالِثٌ يَلْتَحِمُ بِشَعْرِيَّةِ ت. س. إِيوت (١٨٨٨ - ١٩٦٥)، فِي
الشُّعْرِيَّةِ الأَنْجُلُوسَكْسونِيَّةِ؛ الَّتِي تَقُومُ عَلَى كَثْرَةِ الإِحَالَاتِ، وَتَوَالِي
الإِشَارَاتِ المَعْرِفِيَّةِ الكَثِيفَةِ، وَتَشَابُكِ الثَّقَافَاتِ فِي النِّصِّ الشُّعْرِيِّ،
وَيُمَثِّلُ هَذَا المَسَارَ لُويْسَ عُوْضَ (١٩١٤ - ١٩٩٠)، وَحَدَهُ، فِي دِيوانِهِ
(بَلوتولانْد)؛ الَّذِي كَتَبَهُ فِيما بَيْنَ عَامِي ١٩٢٨ - ١٩٤٠، وَنَشَرَهُ فِي
عَامِ ١٩٤٧، وَفِي قَصِيدَتِهِ (الحُبُّ فِي سَانِ لَازار) يَقُولُ:

« فِي مَحْطَةِ فِكْتُورِيَا جَلَسْتُ وَبِيَدِي مَغْزَلٌ

وَكَانَ المَغْزَلُ مَغْزَلُ أَدُويْسِيُوسَ

عَفْوًا إِذَا اخْتَلَفْنَا أَيُّهَا القَارِئُ

فَقَدْ رَأَيْتَهُمْ، رَأَيْتَهُمْ سُكَّانَ الأَرْجُو، وَجُلُّهُمْ مِنَ النِّسَاءِ

ارْتَدَدِينَ البِنْطَلُونَاتِ وَلَبِسْنَ أَحْذِيَةَ كَاوْتَشُوكَ».^(٧)

وَفِي النِّصِّ نَفْسَهُ يَقُولُ:

« لِأَنِّي سَمِعْتُ مَارَكَ أَنْطُونِيُو يَقُولُ:

There's beggary in the love that can be reckon`d

وَفِي سَانَ لَأَزَارِ نَزَلْنَا

وَحَمَلٌ دُونَ جُوانِ حَقِيبَةَ مَرِيَمَ الْمَجْدَلِيَّةِ

وَفِي سَانَ لَأَزَارِ نَسِيَتْ مَرِيَمُ الْمَجْدَلِيَّةُ مَا حَدَثَ لَهَا فِي حَوَارِي

أُورَشَلِيمَ

نَسِيَتْ أَنَّ الْمَسِيحَ رَجَمَ رَاجِمِيهَا بِكَلَامٍ مِنْ سَجِيلٍ

كَمَا نَسِيَ سَانَ لَأَزَارِ أَكْفَانَهُ فِي مَخْزَنِ الْمَحْطَّةِ وَسَارَ مَعَنَا

لِيَشْتَرِيَ أُمَّ الْخُلُولِ وَقَدْحًا مِنَ الْكُونِيَاكِ»^(٨).

من الواضح هنا احتشاد النص بتداخل الثقافات، وتداخل الإشارات، وتداخل الأساطير، وهذا الأداء - المتقل بالمعرفية - يحتاج إلى تلق مغاير، كما « يحتاج إلى علم بالأساطير الأوربية وتفقه في الثقافة الأوربية »^(٩)، ورغم ارتفاع الثقافة - في هذا النص - على الشعري؛ فإنه يكتسب أهمية تاريخية، بارتياحه منطقة (توظيف الأساطير) في الشعرية العربية الجديدة.

وفي هذه الأثناء كان محمد منير رمزي (١٩٢٥ - ١٩٤٥) يُجْزُ - في الإسكندرية - نصوصاً بالعربية والإنجليزية، يتجاوز - الكثير منها - رومانسية الشعر المنثور، المحيطة به، ويتداخل

فيها الأداءُ الرومانسيُّ بالرمزيِّ بالسرياليِّ، وتكشفُ عن اتِّصاله
بالشعريةِ الرومانسيَّةِ الإنجليزيَّةِ ؛ وإنَّ كانتْ هذه النُّصوصُ لم
تُعرَفْ في حينها إلا على نحوٍ ضيقٍ، ومِنْهَا قوله، في «الرُّبَاعِيَّاتِ»:

« أَنْغَامُ أُمَّهَاتِنَا مَرْقَاهَا الزَّمْنَ

مَرْقَاهَا الزَّمْنَ

وَمَا زِلْنَا نَرْقُصُ عَلَى أَشْلَائِهَا

أَقْدَامُنَا تَدْمِي، وَالْمَوْتُ فِي رَقَصَاتِنَا.

.....

يَتَنَفَّسْنَ صَبَابًا مِنْ أَنْفَاسِ الْمَوْتَى وَيَلِدْنَ أَمْوَاتًا

ثُمَّ يُغْنِينَ لَهُمْ كُلَّ مَسَاءٍ أُغْنِيَةَ الْحَيَاةِ

إِنَّ الْكَلِمَاتِ كَلِمَاتُهُنَّ

لَكِنَّ الْأَنْغَامَ أَنْغَامُ مَوْتَى.

.....

دِفءُ أَنْفَاسِنَا يَرشُّهُ الثَّرَى

وَأَجْفَانُنَا يَثْقِلُهَا التُّرَابُ

مَا أَسْعَدَ الدِّيدَانَ بِالْأَمَالِ الْغَضَّةِ
الَّتِي اكْتَسَتْ بِالضُّبَابِ.

.....

خَطَرْنَا عَاشِقِينَ تَحْتَ أَشْجَارِ الْخَرِيفِ
رَاقِصِينَ عَلَى وَقَعِ أَنْغَامِ جَنَازِ
عَلَى رُءُوسِنَا رَفَّ الشَّاحِبُ مِنْ أَوْرَاقِهَا
وَتَدَلَّتْ بَاقَاتُ الزُّهُورِ مِنْ أَعْنَاقِنَا.

.....

يَا مَنْ تُشَيِّعُونَ مَوْتَاكُمْ عَلَى الْحَانِ مُوسِيقَى
وَتَنْثُرُونَ عَلَى أَجْسَادِهِمْ بَاقَاتِ الزُّهُورِ
اعْرِفُوا مُوسِيقَاكُمْ لِلْبَائِسِينَ مِنْ أَحِبَّائِكُمْ
وَاتْرُكُوا الْأَزْهَارَ تَدْوِي فِي سَلَامٍ.

.....

أَفَوَاهُنَا الطَّافِحَةُ بِالرَّمَادِ
تَتَغَنَّى بِجَمَالِ التُّرَابِ الْمُجَسَّمِ

أَنْصِتُوا إِلَى أَغَانِي الْحُبِّ فِي أَحْلَامِنَا

ففي اليَقْظَةِ تَخَنَّنَا الظَّلَالُ» (١٠)

وما هَمَّشَ مَنْ تَجْرِبَةٌ رَمْزِي، أَنَّهُ لَمْ تُعْرَفَ - فِي حِينِهَا - إِلَّا
على نحو ضيقٍ، لَمْ يَتَجَاوَزْ دَائِرَةَ أَصْدِقَائِهِ، كَمَا أَنَّهُ قَدْ رَحَلَ مُبَكَّرًا،
مُنْتَحِرًا، وَهُوَ دُونَ الْعِشْرِينَ مِنْ عُمُرِهِ.

-٤-

مَسَارٌّ رَابِعٌ، يَتَبَدَّى فِيهِ اسْتِيعَابُ التَّجَارِبِ الْحَدَائِثِيَّةِ، بِأَلْيَاتِهَا
الْمُخْتَلِفَةِ، وَرُؤَاهَا الْفَلَسْفِيَّةِ، وَصَهْرَهَا فِي تَجَارِبِ جَدِيدَةٍ عَلَى
الشَّعْرِيَّةِ الْعَرَبِيَّةِ، فِي أَلْيَاتِهَا وَنَبْرَاتِهَا، وَيُمَثِّلُ هَذَا الْمَسَارُّ: بَدْرَ الدَّيْبِ
(١٩٢٦ - ٢٠٠٥)، فِي أَوَاخِرِ الْأَرْبَعِينِيَّاتِ فِي كِتَابِهِ (حَرْفِ الدَّحِ)،
وآخَرُونَ قَلَائِلٌ لَمْ يَصِلْنَا مِنْ إِنْتَاجِهِمْ شَيْءٌ^(١١)، وَيُعَدُّ (حَرْفِ الدَّحِ)
أَبْرَزُ مَا وَصَلْنَا عَنْ هَذِهِ الْفِتْرَةِ، وَهَنَّاكَ شِبْهُ إِجْمَاعٍ مِنْ كُتَابِ
هَذَا الْجَيْلِ^(١٢) عَلَى تَأْثِيرِهِ فِيهِمْ، وَفِي زُمَلَائِهِمْ؛ وَلِهَذَا تَسَاءَلُ إِدْوَارِ
الْخِرَاطِ (١٩٢٦ -) بَعْدَ نَشْرِ (حَرْفِ الدَّحِ) ١٩٨٨، مُتَأَخَّرًا أَرْبَعَةَ
عُقُودٍ كَامِلَةٍ: «أَيُّ تَغْيِيرٍ - بَلْ أَيْةٌ ثَوْرَةٌ - كَانَ مِنَ الْمُمْكِنِ أَنْ تَحْدُثَ فِي
حَيَاتِنَا الْأَدْبِيَّةِ، وَفِي أَسْلُوبِ تَلْقِينَا وَمَعْرِفَتِنَا بِالْأَدَبِ الْحَدَائِثِيِّ، لَوْ أَنَّ
تِلْكَ النَّصُوصَ نَشَرْتَهُ عَلَى النَّاسِ، فِي تِلْكَ الْحَقَبَةِ؟، وَأَيْةٌ ثَمَارٌ كَانَ

يُمْكِنُ أَنْ تُؤَنَعَ عَنْ تِلْكَ الْبُذُورِ الْمُخَصَّصَةِ، الَّتِي مَازَالَتْ حَتَّى الْيَوْمِ،
تَسْبِقُ زَمَانَهَا، وَتَحْمَلُ بَشَارَةً، فِي الْوَقْتِ الَّذِي تَدُقُّ فِيهِ أَجْرَاسُ
النَّذِيرِ؟»^(١٣)، وَالْوَاقِعُ أَنَّ (حَرْفَ الْح) قَدْ تَعَدَّى دَائِرَةَ الْأَصْدِقَاءِ؛
حَيْثُ نَشَرَتْ مَقَاطِعَ مِنْهُ فِي مَجَلَّةٍ: (الْبَشِيرِ) الطَّلِيْعِيَّةِ.^(١٤)

وَيُكْشَفُ (حَرْفَ الْح)، عَنْ الْمَامِ وَاضِحٍ، بِمَنْجَزَاتِ الْحَدَاثَةِ
الشُّعْرِيَّةِ، بِالْإِضَافَةِ إِلَى أَسَالِبِ الشُّعْرِيَّةِ الْعَرَبِيَّةِ، وَإِجْرَاءَاتِ
الْكِتَابِ الْمُقَدَّسِ التَّعْبِيرِيَّةِ، وَالْإِيْقَاعِ الشَّخْصِيِّ الَّذِي يَنْدُ عَنْ انْتِظَامِ
التَّفْعِيلَةِ.^(١٥)

ODE TORIMBAUO

إلى رامبو

خَرَجَ يَخْرُجُ فَهُوَ خَارِجٌ إِذَا وَجَدَ لَهُ مَخْرَجًا وَهِيَ خَارِجَةٌ عَلَى
طَاعَةِ زَوْجِهَا

خَرَجَ مُوسَى بِالْيَهُودِ مِنْ مِصْرَ وَخَرَجَ لِغَاذِرٍ مِنْ قَبْرِهِ عَلَى يَدِ
الْمَسِيحِ

وَخَرَجْتُ أَنَا وَحْدِي أَتْتُهُ فِي الْحَقُولِ

دَفَعْتُ يَدِي فِي جَيْبِي وَتَذَكَّرْتُ رَامْبُو وَسِرَّتْ

رَامْبُو أَنَا سَعِيدٌ لِأَنَّكَ مَعِي

أَنْتَ وَحَدَاكَ أَحِبُّكَ وَأَعْرِفُكَ وَأَلْفُ عِيونِكَ
خُذْنِي إِلَى جِوَارِكَ. خُذْنِي فِي يَدِكَ. انظُرْ لِي
رَامِبُو هَلْ تَعْرِفُنِي؟

أَنَا لَسْتُ أَنْتَ، أَنَا أَذْكَرُكَ أَذْكَرُكَ فَحَسَبَ وَأَنَا خَارِجٌ أَتَنْزَهُ فِي
الْحَقُولِ

لَا تَدْفَعُ حِمَمَكَ عَلَيَّ. لَا تَجْعَلْنِي أَخْتَفِي كَمَا اخْتَفَتْ أَمْرِيكَ
وَأَسِيَا وَأُورِبَا

أَنَا مَا زِلْتُ أَحْلَمُ بِقُصُورِكَ وَفُصُولِكَ.
رَامِبُو لَا تَقْسُ عَلَيَّ. لَقَدْ تَفَهَّتْ حَيَاتِي وَلَكِنِّي أَحِبُّكَ
رَامِبُو كَيْفَ خَرَجْتَ مِنَ الْجَحِيمِ» (١٦)

نستطيع أن نلاحظ لدى بدر الديب شيئاً لم يكن موجوداً لدى شعراء السريالية المصريين، أو لويس عوض؛ وهو وضوح التجربة الخاصة، بين الآليات الشعرية الحداثيّة؛ فالسرياليون المصريون تركوا الشعرية العربية؛ ليرتموا في فضاء الشعرية الفرنسيّة السريالية؛ كذلك التحمّ لويس عوض بشعرية ت. س. إليوت؛ فكان الثقافى أعلى من الإنسانى في الحالتين، رغم أهميّة الإنجاز

الشُّعْرِيّ ! ؛ وَلَهَذَا ذَكَرَ محمود أمين العالم أن « هذه الكتابات - في الحقيقة - رَعَمَ أهميتها، تكادُ تمتلئُ بأصداً تعبيريةً مباشرةً، لثقافة غربية خالصة، وتكادُ في الكثير منها أن تُعبّر عن تجارب ذهنيةً شكليةً خالصةً »^(١٧)، في الوقت الذي رأى فيه « بنية حرف الح، برغم استفادتها العميقة والغنية من الثقافة الغربية في أرقى مستوياتها ؛ وخاصة من كتابات كافكا وكيركجارد، إلا أنها تمتح من الثقافة العربية في أرقى مستوياتها الأسلوبية والبلاغية، وتتجاوزها وتخرجُ عليها من داخلها.»^(١٨)

إنها أربع مسارات ، تمثل أربع بدايات، و أربع ريادات، وأربع أحداث، في شعرية القصيد المصري في الأربعينيات.

- ٢ -

اللافت أن الحضور المتنوع للقصيد النثري لم يكن في الخمسينيات على النحو الذي برز في الأربعينيات ؛ فحتى أواخر الخمسينيات وبدايات الستينيات لم تبد سوى تجربة إبراهيم شكر الله (١٩٢١-١٩٩٥) ، وحيدة، في الهامش الشعري المصري، وتجدر الإشارة إلى أن شكر الله نفسه صرّح أنه بدأ تجاربه الشعرية في أواخر الأربعينيات.^(١٩)

وقد مثلت تجربة شكر الله نموذج الشعر الحر بمفهومه الأنجلوسكسوني في القصيد النثري، في هذه الحقبة، وكانت تجربة شكر الله جزءاً أساسياً من تيار ظهر في مجلة: (شعر) اللبنانية؛ ساهم فيه، بالإضافة إلى إبراهيم شكر الله، توفيق صايغ (١٩٢٣ - ١٩١٧) وجبرا إبراهيم جبرا (١٩٢٠ - ١٩٩٤)، ويوسف الخال (١٩١٧ - ١٩٨٧)، وقد مزجت تجربة شكر الله - مع هؤلاء الشعراء - مفهوم الشعر الحر بالتصوف المسيحي، كما يشير شكر الله، بوضوح، إلى تأثير تجربة النثري في: (المواقف والمخاطبات)، فيه^(٢٠)، ومع تنوع مصادر الثقافة الشعرية لشكر الله، فقد حاول الوصول إلى أداء شعري خاص وحرر يلائم تدفق التجارب الإنسانية، ويلتحم به:

« رَأَيْتَكَ مَصْلُوبًا فِي سَانَ بَاوَلِي

وَجُرْحُكَ الَّذِي فِي جَنْبِكَ يَدِّمِي مِنْ جَدِيدٍ

وَالدَّمُ يَخْتَلِطُ بِالْمَنِيِّ

يَصْنَعُ خَمِيرَةً جَدِيدَةً

لِعَذَابٍ جَدِيدٍ.

وَحِيدًا فِي سَانَ بَاوَلِي

وَالصَّلْعُ يَدْبُ وَيَبْدَأُ فِي مَقْدَمَةِ رَأْسِكَ

وَالترَّهْلُ يَشِيْعُ هُنَا وَهُنَاكَ

يَصْنَعُ مَا سِي صَغِيرَةً

وَكُوْمِيْدِيَاتٍ لِلْمَوَاقِفِ» (٢١)

وَيُعْبَرُ شُكْرُ اللَّهِ عَنْ هَذَا الْأَدَاءِ الشُّعْرِيِّ الْجَدِيدِ بِقَوْلِهِ ؛ إِنَّ عَلَى «
كُلِّ جَيْلٍ - إِذَا أَرَادَ أَنْ يَصْدُقَ مَعَ نَفْسِهِ - أَنْ يَحْيَا التَّجَارِبَ الْإِنْسَانِيَّةَ
مِنْ جَدِيدٍ ، بَعْدَ أَنْ يُزِيحَ عَنْ كَاهِلِهِ عَبَاءَ الْقَدِيمِ وَتَرَكَمَاتَهُ» (٢٢) ، وَهُوَ
يَرَى « كَمَا رَأَى شُعْرَاءُ الْغَرْبِ الْمُحَدِّثُونَ ، الَّذِينَ أَثَرُوا مِنْهَجَ الشُّعْرِ
الْحُرِّ - أَنَّ التَّعْبِيرَ الدَّافِقَ الْمُنْطَلِقَ ، بِمَا يَحْمَلُهُ مِنْ بَطَانَاتٍ عَاطِفِيَّةٍ
مُكْتَفَةٍ ، يَحْمَلُ كَذَلِكَ مُوسِيقَاهُ الْخَاصَّةَ بِهِ ، وَأَنَّهُ - عَلَى تَقْيِضِ الْإِيْقَاعِ
التَّقْلِيدِيِّ الْمُنْتَظَمِ - أَكْثَرَ تَنْوَعًا وَتَهْدُجًا. » (٢٣)

وَتَتَحَقَّقُ دَرَامِيَّةُ الصُّوْرِ السَّرْدِيَّةِ عِنْدَهُ ، مِنْ عِلَاقَاتِ الْمَفَارَقَةِ ،

فِي أَحَايِينِ كَثِيرَةٍ ، كَمَا فِي (مَوْقِفِ اللَّذَّةِ) :

« فِي أَعْقَابِ الْجِيُوشِ

تَسِيرُ الْبَغَايَا وَتَجَارُ الرَّقِيقِ

وَتَحْلُقُ جَوَارِحُ الطَّيْرِ

يَمْتَصُّونَ الْحَيَاةَ مِّنَ الْأَشْلَاءِ الصَّامِتَةِ

يَصْنَعُونَ اللَّذَّةَ مِّنْ عَصَارَةِ التَّعَاسَةِ

وَيَصِلُونَ صَرْخَةَ الْعَذَابِ

بِعَرْبَدَةِ الْجَسَدِ الْمُتَمَرِّغِ

فِي الرُّضَابِ وَالْخَمْرِ وَخُضَابِ الدَّمِ.

فِي أَعْقَابِ الْجِيُوشِ

تَسِيرُ الْخَدَيْعَةُ وَالْإِثْمُ.

فَأَيُّ قُوَّةٍ قَادَتْ رِجْلَيْكَ الْكَلِيلَتَيْنِ

إِلَى هَذَا الدَّرْبِ يَا تِيرِيسِيُوسُ الضَّرِيرُ

أَيُّ حُلْمٍ جَنَحَ بِكَ أَوْ فِكْرَةٍ رَادَتْكَ؟

أَمْ هِيَ السَّلَاسِلُ الَّتِي تُصَلِّصُ دَاخِلَ نَفْسِكَ الْحَبِيسَةَ الَّتِي

هَيِّمَتْكَ

تَتَعَثَّرُ بَيْنَ الْجُدْرَانِ الْمُنْهَارَةِ وَالشَّجَرِ الذَّبِيحِ

وَأَوْحَالِ الْمَنِيِّ وَالْمَلَارِيَا.

أَمَلًا بَعْضَ الْأَمَلِ أَنَّ شِدَّةَ الْعَدُوِّ
سَتُطَلِّقُ نَفْسَكَ مِنْ عِقَالِ نَفْسِكَ.

أَنَّ السَّعْيَ فِي الْمَكَانِ

سَيُحَرِّرُكَ مِنْ كُلِّ مَنْ الْمَكَانِ وَالزَّمَانِ
وَيَرْفَعُ الْعَصَابَةَ عَنْ عَيْنَيْكَ الْمُطْفَأَتَيْنِ
وَيَشْفِي غُلَّتَكَ يَا تِيرِيسِيوسُ الْحَزِينِ.

فِي السَّاعَةِ الْعَاشِرَةِ فِي قَهْوَةِ بَاشْكَوَالِي

يَجْتَمِعُ حُكَمَاءُ الْمَدِينَةِ يَشْرَبُونَ الْقَهْوَةَ بِالْكُونِيَاكِ
وَفِي الثَّانِيَةِ عَشْرَةَ يَصْطَفُونَ عَلَى الْبَارِ الْمُتَرَنَّحِ

يَمَزْجُونَ الْمَاءَ بِالْجِنِّ الْمُصْفَى

وَفِي السَّادِسَةِ يَتَكَلَّمُونَ عَلَى الْأَرَائِكِ الْعَرِيضَةِ

يَشْرَبُونَ الْوَيْسَكِي وَيَتَحَدَّثُونَ

عَنِ الْعَرَبِ وَالطَّلِيَّانِ

وَمَذْبَحَةِ الْيَهُودِ. (٢٤)

في أواخر الستينيات ؛ عشية نكسة ١٩٦٧، ظهر تيارٌ جديدٌ، في قصيدة النثرِ المِصرِيَّةِ، يرفضُ الهزيمةَ، ويرفضُ تقاليدَ الواقعِ الشعريِّ المهزومِ، وإمعاناً في البُعدِ عن أنقاضِ الواقعِ المنهارِ، التحمُّ بالآلياتِ الشعريَّةِ في أطوارهِ الأولى ؛ حيثُ البراءةُ، والأشياءُ في بَكَارَاتِهَا الأولى، والتعبيرُ الفِطْرِيُّ البسيطُ الحرُّ، ظهرَ هذا لدى عزتِ عامر (١٩٤٤ -)، وفاروقِ خلف (١٩٣٩ -)، في أواخرِ الستينياتِ، ثمَّ لدى علي قنديل (١٩٥٣ - ١٩٧٥)، في بداياتِ السبعينياتِ، ثم حسن عقل (١٩٥٣ -) في أواخرِ السبعينياتِ.

أما عزتُ عامر، فقد نشرَ بعضَ نصوصه، في مجلة: (جاليري ٦٨)، وفي صحيفة: (المساء) ^(٢٥)، ثمَّ ضمَّها ديوانه : (مدخل إلى الحدائق الطاغورية). ^(٢٦)

وقد ظهرَ في هذا الديوانِ نزوعٌ واضحٌ للشعريَّةِ الطاغوريةِ، تمثَّلَ في روحانيَّةِ التَّعاملِ مع الطبيعةِ، ومفرداتِ العالَمِ الرِّيفِيِّ الفِطْرِيِّ، وصوفيَّةِ الإنسانِ داخلِ هذا العالَمِ، والغنائيَّةِ البسيطةِ النقيَّةِ، كما ظهرَ نزوعٌ آخرٌ إلى شعريَّةِ النشيدِ، والرَّمزيَّةِ، ذاتِ الصِّلةِ بالشَّعرِ المِصرِيِّ القديمِ، وبأناشيدِ الكتابِ المقدَّسِ ومزاميره، كما ظهرَ نزوعٌ واضحٌ لتجسيدِ أسطورةِ الميثولوجيا الرِّيفيَّةِ المِصرِيَّةِ، كقولهِ :

« كل إيقاعات العجن والخبز ترتفع في الظهيرة

وتلتهم النيران أغصاناً كثيرة

الدقيق الأبيض على الوجوه الموردة والأذرع..

نتماسك بشغف ونترك العمل..

لقد كفتنا الأمطار مؤونة ري الحقل

وأمام الخبز وقت لينضج..

ولن ينتظرنا عنقود العنب الذي استوى..

فريح هذا العالم باردة ومهلكة..» (٢٧)

ومن هنا كذلك قوله :

« للسوق والغداء..

خرجت وحببتي ؛ لنجمع الطماطم الحمراء..

على منبسط الأرض افترشنا ورود الحقل..

ومر على الطريق موكب جهاز العروس..

لقد سرقنا الوقت فنسينا الطماطم..

وَإِذَا أَبُو قَرْدَانَ عَائِدٌ فِي مَجْمُوعَاتٍ لَا تَنْتَهِي
انْفَتَحَتْ قُبُورٌ كَثِيرَةٌ وَرَأَيْنَا هَيَاكِلَ..
وَكَانَتْ الْحَشَرَاتُ لِلزَّجَّةِ مُكَدَّسَةً.» (٢٨)

أما فاروق خلف، فقد حمل صوته الشعري نبرات الشعرية
المصرية القديمة التعبديّة والعشقيّة، ونصوص الأساطير الأولى
الحرّة، ونشيد الإنشاد وسواه من النصوص التوراتيّة والمحميّة
القديمة، ومن ذلك قوله :

- ١ -

« هَذَا الْمَسَاءُ أَيْضًا
رَأَيْتُهُ فِي عَيْنِي
جَلَسَ إِلَى جِوَارِي
قَلْبَ فِي دَفْتَرِي
نَفْسُ الْإِلَهِ الَّذِي فَاجَأَنِي بِالنَّارِ وَالنُّجُومِ
لَمْ يُرْسَلْ شَعَاعًا أَوْ قَبَسًا

لَمْ يُوحِ لِي بِفِكْرَةٍ
جَاءَنِي بِنَفْسِهِ
قَلْبٌ فِي دَفْتَرِي وَابْتَسَمَ
وَابْتَسَمَ قَبْلَ أَنْ يَمْضِيَ
مَا أَعَذَبَ تِلْكَ الدُّمُوعَ الَّتِي تَرَحَّلُ فِي الْأَقَالِيمِ
وَتُوَزَّعُ مِلْحَهَا عَلَى الْغُيُومِ
لِتُمْطِرَ
لِتُمْطِرَ..»

-٢-

« أَسْتَحْلِفُكَ أَيُّهَا السَّرَابُ الْغَرِيبُ
لَا تَسْتَوْقِفْ هَذِهِ الْحُقُولَ
وَلَا هَذَا الرَّمَادَ
لَا تَسْتَوْقِفْ هَذَا الصَّغِيرَ
وَلَا تُوقِظْ الْمَوَانِي الَّتِي تَسْبِقُ أَحْلَامِي

وَلَا الْجُزْرَ التَّائِهَةَ فِي بَحَارِي
لَا تُشْعِلُ هَذِهِ الْأَغَانِي
وَلَا تُبَارِكُ هَذَا النَّخِيلَ الَّذِي يَسْتَيْقِظُ
كُلَّمَا اقْتَرَبَتْ أَكْثَرَ
أَسْتَحْلِفُكَ أَيُّهَا السَّرَابُ الْغَرِيبُ
لَا تَمِدَّنِي بِالْمَزِيدِ مِنْ قِصَصِ الْجَانِ
وَعُوَاءِ الصَّحْرَاءِ» (٢٩)

وَكَمَا لَدَى عَزَّتْ عَامِرٍ، يُلَاخِظُ جَنُوحَ الْأَدَاءِ الشُّعْرِيِّ لِلْسَّرْدِ
الشُّعْرِيِّ وَلشعرية النشيد؛ بترائيلها وتهجدياتها وصوفيَّتها
ودراميتها، ولدى فاروق خلف ثمَّة نزوع آخر للحلم:

« كُنْتُ تَوًّا نَهَضْتُ مِنْ حُلْمِي
بَعْدَمَا رَأَيْتُكَ فِي مَنَامٍ شَرِيدٍ
غَارِقَةً فِي فِرَاشِكَ

مَثَلَمَا تَكُونُ جِرَاحُكَ فِي قَلْبِي
وَفِي أَحْضَانِكَ يَرْتَعُ شَخْصٌ مَا
هُوَ بِالْيَقِينِ لَيْسَ أَنَا
لَأَنِّي كُنْتُ مَصْلُوبًا عَلَى نَافِذَتِكَ الشَّرْقِيَّةِ
وَلَمْ تُعِيرِنِي التَّفَاتَةَ
لَأَنَّ البَهْجَةَ كَانَتْ تَحْجُبُ وَجُودِي
مِنْ فَرَطٍ مَا كَانَتْ ضَافِيَةً
وَلَقَدْ فَضَّلْتُ الانْسِحَابَ
بَعْدَمَا تَمَّ صَلْبِي
وَبَقْدَرٍ مَا اسْتَطَعْتُ
جَمَعْتُ أَشْلَائِي
لِكِي أَخْرَجَ بِلا صَوْتٍ» (٣٠)

أما علي قنديل فقد حوى كتابه الشعرى الوحيد^(٣١)؛ الذي نُشرَ
عقب رحيله، سبع قصائد نثر؛ كتبها بين عامي (١٩٧٣ - ١٩٧٥)،

تجمعُ بينَ النَّزوعِ إلى المطلقِ والنَّسبيِّ معاً، وإيثارِ الموقفِ الميتافيزيقيِّ
المُلتاعِ، والاحتفاءِ بالنُّبوةِ والإشراقاتِ، والتداخُلِ معَ التراثِ،
والجُنوحِ إلى الغناءِ غالباً، وإلى السردِ أحياناً، وإلى المَجازِ الجُزئيِّ
الاستعاريِّ حيناً، والصُّورةِ السرديةِ الكليَّةِ حيناً، في لغةٍ تجنحُ إلى
الكيمياءِ وبزوغِ الوعيِ الفلسفيِّ وحضورِ مُفرداتِ الطبيعةِ، وتتبدى
مُعظمُ هذه الآلياتِ في قصيدتهِ : (إشراقاتٌ شعريَّةٌ) ، ومنها قوله :

« كلُّ دَمِي، كُلُّ الخَمَائِرِ التي تَجاذبُها

وَكُلُّ الأصواتِ التي تَعشَّقُها، تَلتَمُّ عِنْدَ حَنجرتي :

عناقيدَ منْ ذَهَبٍ، وَكراتِ منْ نُحاسِ،

وَقَلبي مُشْتعلٌ على كُلِّ الجَبَهاتِ.

أَنْ أَكونَ بَيْنَ الأَرْحامِ : البذرةُ المُعذِّبةُ، وَالشَّمسُ التي تَغلي،

والنُّطفَةُ التي تَتبَيَّنُّ بِمَا لَمْ تَعْرِفْهُ الوِلاَدَةُ.

أنا وَها مِلتُ وَنِيتِشهُ..

ثَلَاثَةُ مَجانينَ.

عِنْدَ شاطِئِ البَحْرِ التَّقِينَا ذاتَ ظَهِيرةِ

وَتَبَادَلْنَا الصَّمْتَ الْمُنْتَفِحَ بِالْجَمْرِ وَالْبُخَارِ
كُنْتُ أَعْرِفُ..

رَمَى هَامِلْتُ نَفْسَهُ فِي الْبَحْرِ وَرَاءَ سَمَكَةِ الذَّهَبِ
نَيْتَشَهُ الْمُبَاغِتَ اسْقَطَنِي وَرَاءَ هَامِلَتِ
وَأَنَا صَحْتُ عَالِيًا.

اكَتَشَفَتِ الْإِلَهَةَ أَنَّ شَيْئًا مَا قَدْ يَنْتَبُ كُرَةَ الْأَرْضِ الْيَابِسَةِ
لَوْحَتْ مَائَةً ذِرَاعٍ إِلَهِيَّةٍ بِنَيْتَشِهِ فِي هَوَاءٍ خَرِيفِيٍّ
ثُمَّ الْحَقَّتَهُ بِنَا.

وَأَقِفْ تَحْتَ نَخْلَةِ الْعَالَمِ أَرْقُبَكَ خُلْسَةً
مَنْ أَنْتَ إِذَا لَمْ تَأْتِ ؟
بَيْنَ كَفِّي الْفَرَاشَاتِ الْمُنِيرَةَ وَالْبَلْحِ الْأَخْضَرَ
وَالنَّمْلِ يُحَاصِرُنِي،
وَأَدْعُوكَ،

إِذَا لَمْ تَأْتِ تَسْحَقْنِي لِلزَّوْجَةِ وَالشُّمُوسِ الْقَاسِيَةِ

أَتَفْهَمُ؟

دَارَتِ الْأَرْضُ حَوْلِي، لَسْتُ مَرَكَزَهَا.

تَقَلَّبْتُ فِي الْكَوْنِ، اسْتَطَلَّتْ صَرْخَةٌ لَيْسَتْ مُنْتَهِيَةً،

حَسِبْتُكَ تَسْمَعُ، وَأَنْتَظَرْتُ صَدَى الصَّرْخَةِ..

إِذَنْ فَلَسْتُ هُنَاكَ !

عَوَدَتِي عَبْرَ الطَّرِيقِ التُّرَابِيِّ الْمُظْلَمِ بِالْمَقَابِرِ

ارْتِعَادَاتِي الَّتِي تَجْمَدُ الْأَطْرَافَ

قَلْبِي الْهَابِطِ،

مَا مَعْنَى هَذَا كُلِّهِ بَعْدَ انْفِلَاتِ التَّأْرِخِ

وَاسْتِهْلَاكِ صَوْتِي وَعَبَقْرِيَّتِي عِنْدَ الْأَطْرَافِ النَّائِيَةِ؟» (٣٢)

أما حسن عقل فيبدو احتفاؤه بعالم (الحلم) - خلاصاً من عالم الهزيمة - في اختياره هذه الدالة : (الحلم) عنواناً لتجربته الأولى، وعالم الحلم، عنده، يحتفي بالطبيعة والعشق في إطار روحاني صوفي أسطوري، ونظراً لطبيعة التجربة، تهيمن آليات الإنشاد والمخاطبات الموصولة، والنداءات، والمناجيات الغنائية،

والرؤى التجريدية المطلقة؛ فالمعشوقة ذاتها كائن أسطوري:

« لازلّت أحلم بالمرأة

التي تجري عاريةً على شاطئ البحر

في منتصف النهار

تتفجر بالشهوة

مثلما تتفجر السماء بالزرقة

وتتفجر الشمس بالبريق

أنا الغريب على امتداد الأرصفة

وعلى طول اصطفاف الشرفات

وتحت علو أسوار الحدائق

وبأتساع الميادين

لازلت أحلم بالمرأة

التي أرى بعينها سحر اللون

وتحس بأذني إيقاع الكلمات

وَيَدْرِكُنَا الْبَحْرَ فَجَاءَ

وَنَحْنُ نُوَاصِلُ الْحَلْمَ

عَلَى الرَّمَالِ الْبَيْضَاءِ..» (٢٣)

ويبدو اتصالُ حسنِ عقلٍ بِشِعْرِيَّةِ طاغور من استخدامهِ لعناصرِ الطَّبيعةِ، وعلاقتها بالتَّجربةِ الإنسانيَّةِ، ومن عنوانٍ إحدى قصائدهِ: (مُنَاجَاةٌ أَخِيرَةٌ إِلَى شَجَرَةِ التَّيْنِ الْبِنْفَالِيِّ).

-٤-

في أواخرِ السَّبْعِينِيَّاتِ ويعدُّ شعراءُ هَذَا التِّيَّارِ أَبْرَزَ فُصَيْلِ شِعْرِيٍّ عَمَّقَ مَسَارَ كِيمِيَاءِ اللِّغَةِ وَالتَّجْرِبِ اللِّغَوِيِّ وَالتَّكثِيفِ الْمَجَازِيِّ؛ الَّذِي بَدَأَ تَحْتَ مِظَلَّةِ مَجَلَّةِ شِعْرِ اللَّبْنَانِيَّةِ، كَمَا بَرَزَ فِي تَجْرِبَةِ مُحَمَّدٍ عَفِيْفِي مَطَرٍ (١٩٣٥-٢٠١٠). ظَهَرَ تِيَّارُ شِعْرِيٍّ جَدِيدٍ، فِي قِصِيدَةِ النُّثْرِ الْمِصْرِيَّةِ، يَنْزِعُ إِلَى التَّجْرِبِ اللِّغَوِيِّ وَالْمَجَازِيِّ، وَاسْتَحْدَاثِ بَنِيَّاتِ الْخِطَابِ الشُّعْرِيِّ؛ لِيَكُونَ - هَذَا الْخِطَابُ - عَالِمًا لُغَوِيًّا، بَدِيلًا، وَمِنْ شِعْرَاءِ هَذَا التِّيَّارِ: حَلْمِي سَالِمٍ (١٩٥١-٢٠١٢)، مُحَمَّدُ عَيْدِ إِبْرَاهِيمٍ (١٩٥٥-)، رَفْعَتُ سَلَامٍ (١٩٥١-)، أَمْجَدُ رِيَّانٍ (١٩٥٢-).

لدى حلمي سالم - في ديوانه : (دهاليزي) ١٩٧٧، و ديوانه :
(سكندرياً يكون الألم) ١٩٨١، وديوانه : (الأبيض المتوسط) ١٩٨٣ -
يبدو انفتاح أدائه الشعري على طاقات السرد العربي، في ترسله
وسجعه، وسرد الشطح الصوفي، وأسطورية سرد ألف ليلة وليلة، مع
وَع واضح بإرجاء الدلالة وإزاحتها، لصالح إبراز التشكيل المجازي
المحكم، مع وَع آخر بتشكيل البنية المجازية والإلحاح على القيم
الإيقاعية البلاغية؛ كالجناس والسجع - والتقفية في أحيان عديدة
- والتوازيات التركيبية والإيقاعية، وتشكلات الأسطورة، وشعرية
أداء الرقى والتعازيم والسحر والطقوس البدائية الأسطورية؛ فمن
قصيدة (بزوغ)، في ديوانه (الأبيض المتوسط) يقول :

« حَجْرَةٌ فِي الْمِيدَانِ يُصْبِحُونَ

تُرْشُ النَّوَافِيرَ بِاللَّبَانِ وَالْمِسْكِ وَاللِّيمُونَ

جِسْمِينَ عَارِيَيْنَ.

جِسْمُ الْفَتَاةِ طَيِّعٌ كَلِيمٌ.

جِسْمُ الْفَتَى طَيِّعٌ كَلِيمٌ.

يَتَلَاصِقَانِ

يَتَدَاخِلَانِ

يَتَسَامَقَانِ

بِحَجْمِ الْمِيدَانِ يُصْبِحَانِ.



الكَائِنُ الَّذِي لَا يَحْتَفِي وَلَا يَبِينُ

مُهَيِّمٌ عَلَى نَوَافِذِ الْحُضُورِ وَالْأَغْتِبَاطِ

هُوَ الْكَائِنُ الصُّرَاطُ. (٢٤)

وفي قصيدته : (الصَّوت - أكتوبر ١٩٧٦) نقرأ :

« الْمَرَأَةُ الَّتِي عَلَى قُبَّةِ الْجُرْحِ وَالْمَاءِ

تُحَرِّضُ الْمَجْرَى عَلَى تَفْجِيرِ الْأَسْتَاتِيكِيِّ

وَتَفْرُدُ السَّاقِينَ تَحْتَوِي خَرِيطَةً.



الزَّغْبُ الزَّغْبُ

وَهَارْمُونِيَّةُ اللَّهَبِ :

إِذْ أَدَقُّ فِي ارْتِخَاءِ الْعُشْبِ خَيْمَةً

تَطْلَعِينَ فِي ارْتِخَاءِ الْعُشْبِ خَيْمَةً.



قَلْتُ : دَعَلُ يَنْتُ أَفْمِشَةُ وَدَلَالَةٌ.

قَالَتْ : يَدُهُمَّ الْكَلُورُوفِيلُ أَرْضًا.



وَالرَّمَّاحُ نَوَاهِلُ :

جُثَّتِي فِي حَجَمِ لَفْظِ : حَانَ - أَوْ نَشِيحٍ.

جِسْمِي - الصَّهَارِيحِ.



قِيلَ : الْأَقَالِيمُ قُبَّتَانِ مَثْقُوبَتَانِ.

قِيلَ : النِّسَاءُ يَنْتَقِينَ بَرْتَقَالَةً.



الكَائِنُ الَّذِي لَا يَخْتَفِي وَلَا يَبِينُ.

مُهَيِّمٌ عَلَى شَجَرِ الْحُضُورِ وَالْإِغْتِبَاطِ.

الكَائِنُ الصَّرَاطُ. «(٢٥)

أمّا محمد عيد إبراهيم فقد ركّزت تجربته الشعرية، منذ ديوانه الأوّل : (طُورِ الوَحْشَة) ١٩٨٠، على تشطّي الأسلوب، والتفتيت، والانقطاعات، والهديان، وتحطيم التركيب اللغويّ المألوف، وحذف الكثير من عناصر الجملة، والإبقاء على شطّايا نحوية منها ؛ وبالتالي إحداث التشتيت الدلالي، والتوقف أطول أمام بناء الخطاب، ثمّة احتفاءً واضحاً ببنية التشطّي، وبكميّاء اللغة، وبأليّة الكولاج، وبالحدّاث الدادائية، وهذا الأداء يقود إلى تقديم الحضور الشخصاني للغة ؛ تشكيلاً وإيقاعاً، على إنتاج الدلالات، في خطاب محمد عيد إبراهيم، تقدماً لافتاً، يميّز خطابه عن بقية شعراء جيله، ومن (طُورِ الوَحْشَة) هذا النصّ :

لُغَةٌ فَرَحَتِي

فِي الْأَرْضِ وَالَّذِي يَمْضِي

نَاصِبَةً وَرَدَّتِي

مِرَاةً. كَمُدِيَةِ شَمْسٍ

بَعْدِي تَعِيشُ بِكَلِمَاتِي تُصَلِّي

لَا جُوعَ يَسْمَعُ صَوْتَهَا

ذَهَبِيًّا، مِنْ هِنَاءٍ بَعِيدٍ،
حِينَ أَخَذَ صَامِتَةً فَرَحْتِي
تَحْتَ وَجْهِي
حَلَقَ اللَّيْلُ كَمَبْتَهُ، انْحَنَى
لِخُطَاكَ، يَا دَائِمًا حَنَنْتُ بَيْتِي !
صَوْتُ بِلَابِي
الَّتِي تَصْبُغِيْنَهَا عَلَى كَتَمِيكَ
وَلَا أَمْلُهَا يَوْمًا
فَمِصُّ نَهَارِكَ يَهْتَدِي بِخُصْرَتِي
وَمِنْ دَمِي قَطَعْتُ خُبْرَهَا السَّرِيَّ
بَلِّهَا طِينَتِي فِي صَمْتٍ وَبَكَارَةٍ
هَكَذَا مَرَّةً، وَبِيَهْتِ التَّعَبُ
فِي تَجَاعِيدِ الْبُكَاءِ
وَكَانَ لِنَظَرَتِهَا أَيُّ هَيْمَنَةٍ
لِلْمَسَافَةِ

دراسة وردتي

في الأرض والذي يمضي»^(٣٦)

من الواضح أن الشاعر يعتمد أسلوب أنسي الحاج ؛ بخاصة في ديوانه: (لن)، لكنه يذهب أبعد من أنسي كثيرًا، في التشظي الشعري، وتفطيت الجملة والعلاقات النحوية، وهو ما يقوده إلى إرجاء الدلالة، وتواربها خلف حضور الدال، والحضور الفيزيقي للخطاب الشعري، بشكل عام.

أما رفعت سلام فقد أسس خطابهُ الشعري الخاص، في مشهد القصيد النثري المصري، اعتبارًا من نصه (إشراقات)^(٣٧)؛ استنادًا إلى مجموعة من الآليات المركزية، وأبرزها ؛ تخطي حدود (القصيدة) إلى رحابة (النص) الشعري، وبناء النص من مجموعة من الوحدات الشعرية المتتالية والمتنامية، واعتماد بنية المنولوج الدرامي، بنبرات شعرية مختلفة، ومتزامنة، في اللحظة الشعرية^(٣٨)، تتخذ أبناطًا طباعية مختلفة ؛ للتأكيد على تعددها وتنوعها، ويتوسع الخطاب في ضروب من التناصت، وتجاور المجازي والمبش، يتدفق الخطاب الشعري - في: (إشراقات) - في « دَفَنَاتٍ مُتَوَالِيَةٍ، تَدْفَعُ كُلُّ دَفْقَةٍ كُرَّةً مِنَ اللَّهيبِ الصَّاحِبِ، دَفْقَةً ذَاتِ مُلْتَاعَةٍ، مُنْسَلَخَةٍ، وَمَارِقَةٍ ؛ لِتَجَسَّدَ تَارِيخًا مَوْصُولًا مِنْ عَنَاءٍ وَاحْتِدَامِ الرَّفْضِ وَأَنْدِاقِهِ الْمَتَمَوِّجِ الْحَارِّ، تَدْفِقًا - لِاتِّحَادِهِ فَوَاصِلُ

- تَتْرَاكِبُ فِيهِ الْمُسْتَوِيَّاتُ وَالْبِنَى ؛ لِتَكْشِفَ عَنْ ذَاتِ - خَارِجَةَ عَلَى
الْأَعْرَافِ الشُّعْرِيَّةِ وَالْاجْتِمَاعِيَّةِ - يَحْتَشِدُ بِهَا التَّارِيخُ الرَّوْحِيُّ
لِلشَّاعِرِ، وَتَوَارِيخُ أَسْلَافِهَا الْمَارِقِينَ، فِي مُوَاجَهَةِ خَرَابِ الْعَالَمِ»^(٣٩)،
وَمِنْ هَذَا قَوْلُهُ، فِي نَصِّ : مُرَاوَعَةٌ، مِنْ : (إِشْرَاقَات) :

« هَكَذَا أَجِيئُكُمْ عَارِيًّا بِلَا نُبُوَّةَ وَلَا شَهَادَةَ وَلَا رِسَالَةَ تَدْعِي
قَدَاسَةً مَا كَمَا يَدْعِي الشُّعْرَاءُ عَادَةً أَوْ تَدْعُونَ هَكَذَا أَجِيئُكُمْ رِصَاصَةً
أَوْ خِيَانَةً أَوْ فَضِيحَةً وَأَسْمِي نَفْسِي انْتِهَاكًا وَالْوَطْنَ مُسْتَنْقَعًا وَالْبَحْرَ
قُبْرَةً وَأَنْتُمْ الْقَتْلَةَ لِي أَنْ أَجِيءَ عَارِيًّا مِنْ الصِّفَاتِ وَالْخُرْعَبَلَاتِ
وَالْتَوَاطُؤَاتِ وَمِنْ نَفْسِي وَأَقُولُ هَا أَنَا هَاوِيَةٌ بِلَا قَرَارٍ تَقَطُّعِ الطَّرِيقِ
دُونَ شَارَةِ أَوْ بِشَارَةِ أَسْمِي الْأَشْيَاءَ بِأَسْمَائِهَا الْأُولَى وَأَمْضِي فِي
اتِّجَاهِ الْبَحْرِ رَأْسِيًّا بِلَا اسْتِئْذَانٍ فَمَا لِلْأَسَى يَسْتَوْطِنُ الْقَلْبَ عَلَى
رَحِيلِ الطَّائِرِ الْبَحْرِيِّ نَحْوَ غَابَاتٍ لِاتْرُدُّ الْحِلْمَ وَأَقْوَامَ كَمَا الْغَابَاتِ
هَكَذَا أَجِيءُ عَارِيًّا مِنَ الْخَلِيلِ وَالْجُرْجَانِيِّ وَابْنِ قُتَيْبَةَ حَتَّى آخِرِ وَغَدِ
عَصْرِي يَنْبُحُ فِي الصَّفَحَاتِ الْأَدْبِيَّةِ عَارِيًّا مِنْني أَكْثَرَ مِنْني يَوْمَ وُلِدْتُ
وَيَوْمَ أَمُوتُ فَلَا يَبْقَى إِلَّا جَسَدٌ قَوَسٌ جَسَدِي يُوَصِّدُ أَبْوَابَ الْهَرَبِ
السَّرِيَّةِ فِي اللَّحْظَاتِ الْفَاصِلَةِ فَلَا لَوْمَ عَلَيَّ وَلَا تَثْرِيْبَ إِذَا عَثَرْتُ
قَدَمِي بِالْحُفْرَةِ فَهَوَيْتُ إِلَى هَاوِيَةٍ دُونَ قَرَارٍ وَأَنَا أَتَشَبَّتُ بِالْخَيْطِ
الْمَقْطُوعِ وَأَهْتَفُ يَا قَاتِلَتِي الْمَاجُورَةَ الْخَيْطُ الْخَيْطُ فَلَا تَسْتَجِيبُ
لِي...»^(٤٠)

أما أمجد ريان فقد عكست تجربته ميلاً واضحاً إلى الدفق الغنائي المُسترسِل ؛ الذي يمتزج فيه المجازيُّ بالمشهديِّ البصريِّ، والمعيشِ الشعبيِّ المصريِّ بالسرياليِّ التخيليِّ بالميتافيزيقيِّ في جديلةٍ شعريَّةٍ واحدة، كما وضَّحَ لديه ولَعَّ بأداءِ الحلمِ والأسطورة، وتداخلِ الغنائيِّ بالوصفيِّ بالسردِيِّ، وإن كان الإفراط في التدايعاتِ ممَّا يهددُ هيكليةَ نصِّه الشعريِّ ويقللُ من كثافته الشعريَّة :

« يتوجَّه الأهالي في مظاهرة لقمَّة التلَّة، حيث تجسَّد شيخهمو الشفاف، خبطوا بالصفيح، وغنوا للعروسة الدُّمية، غنوا للزائرِ المُجسَّد العميق، وكنت في كتلة البيوت، أستشيرُ حزني، وذاکرتي المشوبة في التباريح، أوصلتني الدروبُ إلى النجمة المسنونة، أوصلتني أغنيتي إلى الشعبِ المُكَّدس في البوابات والزناقير، والأسوار المبططة. في العشب الخياليِّ رُح، في الصخرة الشمسيَّة، وأدخلُ الدائرة الحُبلى، وعندما تبصُّ من النافذة الوهجة غن، وتهاياً، رامياً تبايعضك في الأنحاء كلها، أنت في ظل البيوت الآن، فأخط، وعانق الأبيض، هاهم أهالي المدن الشعبيون حولك، التحايا يرمونها في عظامك، هاهم يحطون الأكف في كنفك، لينهضوك رُح الظلام بالذراعين، وأخرج للمدى، وللسجن المباعث. تأخذني تحت سقيفة البوص المخلع، والسَّماء تكيننا، تأخذني، وهي أرق من الشرفة في الشروق، وأنضج من الحديقة الممتعة، تطربني في

طِينَةَ الْجَسَدِ، وَالْكَوْنُ أَنْثَى، تَفُكُّ فِي ظَهْرِي جَنَاحَيْنِ وَتَأْخُذْنِي، فِي
 كِتَابِ الشَّمْسِ، أَوْ عَلَى أَمْثُولَتِي وَيَقِينِي، مَطَرٌ عَلَى الصَّبِيَةِ، وَبَارِقَةٌ
 تُزِيحُنِي إِلَى الشَّجَنِ، ضَمْدَيْنِي، تَضْمَدَيْنِي، عَلِّي لِي وَلَهِي، تَعْلُ
 لِي، تُبْصِرُنِي بِالْمَصَابِيحِ الْفَقِيرَةِ هِيَ تَرْمِي نُورَهَا الْعَشَوَائِي،
 تُبْرِدُنِي بِالْغِنَاءِ الدَّاخِلِي، تَتَحَدَّرُ بِي فِي الْأَمْتَلَاءِ، تُرَضِّعُنِي مِنْ
 جَبَلِ الْحَلِيبِ قَطْرَتَيْنِ، وَتُعْطِينِي مِنْ حُقُولِ الْكُوْثَرِ رَمَانَتَيْنِ، تُعْبَوْنِي
 بِالضُّلُوعِ وَاللَّدُونَةِ، تَلْفُنِي فِي التَّلَالِ الْحَوْنَةِ، لَكَ مَدْيٌ وَجَزْرِي، لَكَ
 مَائِي وَبَدْرِي، وَفِي شَوْكَتِكَ انْتِفَاضِي وَحِيلَوْلَتِي»^(٤١)

وقد لاحظَ وليد منير (١٩٥٧ - ٢٠٠٩) على قصيدة أمجد
 رِيَّان، انْطِلاقَهَا « من عاطفة غامضة - في إيقاع مُتدفِّقٍ، وَيَسْمُ
 بِاللُّهَاتِ - لِنَشْرِ فِي كَافَةِ الْإِتِّجَاهَاتِ، وَتَمُّ عَنْ تَحَوُّلٍ مُسْتَمِرٍّ
 لِلْعَلَاقَاتِ الْمُتَبَادَلَةِ بَيْنِ الْأَلْفَاظِ وَالصُّوْرِ، بِحَيْثُ تُعَدُّ الْقَصِيدَةُ مِنْ
 بَنِيَّتِهَا بِصِفَةِ مُتَّصِلَةٍ، إِلَى أَنْ تُكْمَلَ حَرَكَتُهَا الْكُلِّيَّةُ بِأَكْمَلِهَا؛ فَتَبْدَأُ
 الدَّلَالَةَ فِي التَّخْلِيقِ الْحَثِيثِ، سَابِحَةً فَوْقَ فَرَائِغِ الْمَسَافَةِ الَّتِي مَلَأَتْهَا
 الصُّوْرُ التَّرْكِيبِيَّةُ الْعَدِيدَةُ.»^(٤٢)

وبمعزلٍ عن جماعتِي (إضاءة ٧٧) و (أصوات) الشعرِيَّتَيْنِ
 السَّبْعِينِيَّتَيْنِ، كَانَتْ (قَصِيدَةُ النَّثْرِ) جُزْءًا أَسَاسِيًّا مِنْ تَجْرِبَةِ مُحَمَّدِ
 آدَمِ (١٩٥٤ -) الشَّعْرِيَّةِ، فِي دِيَوَانِهِ (مَتَاهَةُ الْجَسَدِ): ١٩٨٨؛ وَفِيهَا
 ظَهَرَ وَلَعَهُ بِشَعْرِيَّةِ الْكِتَابِ الْمُقَدَّسِ، وَبِخَاصَةِ فِي مَزَامِيرِهِ، وَنَشِيدِ

الإشاد، وسرده، بالإضافة إلى استدعاء إمكانيات السرد العربي الشعري، ورؤى البشرية في عصورها الأولى، والاحتفاء بالمواقف الميتافيزيقية الدرامية، وآليات التصوف، وفلسفة الموقف الشعري، وتنتشر في خطابه التناصت الشعريّة وصيغة الإشاد بآليات توراتية:

« ليكن... »

سَاتَّبِعُ الضُّوءَ إِلَى عَتَمَةٍ أُخْرَى وَأَقِيمُ فِي الفَضَاءِ صَلَوَاتِي

إِلَى أَنْ يَحُلَّ اللَّيْلُ رَمُوزَهُ فِي غَابَةِ النَّهَارِ

وَيَحُلُّ النَّهَارُ شَفْرَتَهُ عَلَى مَغَالِيقِ اللَّيْلِ..

سَاتَّبِعُ امْرَأَةً مَا إِلَى بَلَدٍ مَا وَأَكُونُ بِمَثَابَةِ الشَّكْلِ لِلْمَعْنَى

سَادَّخُلُ الحَدِيقَةِ أَوْلًا

وَأَقِفُ عَلَى سِدْرَةِ الرَّأْسِ وَأَتَنَفَّسُ مَا بَيْنَ النَّهْدَيْنِ هَوَاءً صَافِيًا

وَأَقِيمُ بِنَاءَاتِي مَا بَيْنَ النَّهْدِ وَشَرِيعَةِ النَّهْدِ

وَأُوذِّنُ لِلصَّلَاةِ مِنْ غَسَقِ اللَّيْلِ إِلَى مَطْلَعِ الفَجْرِ.» (٤٣)

كما يبدو لدى الشاعر - القادم من جحيم الفلسفة والتصوف - ولع واضح بالموقف الوجودي للكائن البشري في توقّعات الوجود

وتحوُّلاته، وتتوَدُّ الرُّؤياُ عنده إلى ضُروبٍ من تَشكُّلاتِ الشُّطْحِ
الصُّوفيِّ، في رُؤى كُليَّةٍ للوجودِ وللعالمِ وللمصيرِ الإنسانيِّ كله :

« وَالشَّمْسُ تَدْحَرُجُ مِنْ بَيْنِ رِجْلَيْ تَدْحَرَجَاتِ هَائِلَةً

وَتَدْفَعُ أَمَامِي تَارَةً

وَتَارَةً

تَدْفَعُ خَلْفِي

وَهَكَذَا تُحِيْطُ بِي فِي تَوْهَجٍ وَظُلْمَةٍ وَتَنْفُتُ إِلَى السَّدِيمِ دُونَمَا

جَلْبَةً أَوْ أَنْفَجَارٍ

وَالْأَرْضُ تَنْسَجِبُ مِنْ عَلَى كُرْسِيِّهَا وَتَلْتَفُّ بِعِبَاءَةِ الزَّمَنِ

وَتَتَقَدَّمُ بَرْدَانَةً إِلَى...» (٤٤)

وباكتمال عقد الثمانينيات، يكتمل قوسُ الحداثة الشعرية، في
القصيد النثريِّ المصريِّ؛ الذي انْفُتِحَ منذُ بدايةِ الأربعينيات؛ لتبدأ
منذُ التسعينيات ملامحُ شعريةٍ أُخرى للقصيدِ النثريِّ المصريِّ،
سَاهَمَ فِي تَشْكِيلِهَا شُعْرَاءُ سَبْعِينِيَّوْنَ وَثَمَانِينِيَّوْنَ وَتِسْعِينِيَّوْنَ، أُسَّسُوا
لمرحلة ما بعد الحداثة في شعريةِ القصيدِ النثريِّ المصريِّ - وهو ما

حَدَثَ بِالْأَقْطَارِ الْعَرَبِيَّةِ الْأُخْرَى، بِالتَّرَامِنِ - وَإِنْ ظَلَّ تَيَّارُ الْحَدَاثَةِ
مَوْجُودًا، بِدَرَجَةٍ مَا، وَقَدْ قَادَتْ مُحَاوَلَاتُ تَطْوِيرِهِ إِلَى ضُرُوبٍ مِنْ
الْحَدَاثَةِ الْأُخْرَى؛ الْحَدَاثَةِ الْجَدِيدَةِ، الْحَدَاثَةِ الْعُلْيَا.

وكما كانت شتى الظروف مهياً، منذ بداية الأربعينيات، لتحول
شعري هائل، يواكب التحولات الدولية والقومية، كان انتهاء عقد
الثمانينيات يؤذن بتحول، لا يقل زلزلة، وكان التحول الشعري ضمن
هذه التحولات الحادة؛ ففي العام التاسع والثمانين كان الإعلان
عن سقوط الكتلة السوفيتية الضخمة، وتفتيتها، ثم كان انهيار
حائط بارلين، وتفتيت قوميات أخرى؛ كالاتحاد التشيكسلوفاكي،
والاتحاد اليوغسلافي، وكانت الحملة العسكرية الأنجلو أمريكية
على العراق في مطلع التسعينيات، إيذاناً ببداية الهيمنة الأمريكية
على العالم، وبث شعارها المركزي: العولمة؛ الذي استهدف القضاء
على الملامح المحلية، وسحق الهويات الصغرى، وسائر الثقافات
الأخرى، ومع هذه الانهيارات الحادة، والتحويلات الضارية، بدأت
تحولات الشعرية في القصيد النثري، تتخطى آليات ورؤى، قدمت
تجارب مهمة في العقود السابقة.

الإحالات والتعليقات

(١) محمود أمين العالم - كتاب حرف الح، ليدر الديب -
مجلة: (أدب ونقد) - العدد ٤٨ - يوليو ١٩٨٩ - ص: ١٢٧، وأنظر: لويس
عوض - بلوتولاند - الطبعة الثانية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٩
- ص: ١٤١، وما بعدها.

(٢) لويس عوض - بلوتولاند - سابق - ص: ١٠.

(٣) حسين عفيف - الأعمال الكاملة - المجلد الأول - المجلس الأعلى
للثقافة - ٢٠٠٢ - ص: ٣٥٢، ٣٥٣، ٣٥٨.

(٤) منها على سبيل المثال:

١- « وما يهْمشُ من قيمة أعمالِ هذا الشاعر، رغم كثرتها، هو
سطحيّتها ورُومانسيّتها السنتمناليّة. ولا غرابة إذن أن تمضي أعمالُ
الرجل دون تساؤلٍ كبيرٍ؛ لأنّه لم يطرح إشكاليّةً ما، أو وعياً جديداً، اللهمّ إلاّ
التخلي عن الإيقاع التفعيليّ: » : حميده عبد الله - قصيدة النثر الثمانيّة
وانكسارُ النمّوذج السبعينيّ - مجلة: (الأربعائون) - العدد: ٤/٣ - شتاء

-٢- « قصيدة النثر التي كتبها حسين عفيف، لا ينقصها سوى الانضباط الموسيقي؛ لكي تلبّي مُتطلّبات النموذج الرومانسي بدقّة، وتتساق لمعيّاره أنسياقاً تاماً؛ حيث تخضع هذه القصيدة، لعمود البلاغة الرومانسي، خضوعاً كاملاً.. يختلف عفيف عن شعراء أبولو بالتأكيد، ولكنه ينسجم معهم في التكوين الذهني والتفاني، بكل تأكيد؛ كانوا ينظّمون الشعر، وكان هو يكتب النثر المُركّز الغريب، الذي يُشبهه سجّع الكهان، أو شطحات الصوفيّة، ممّا يُسمّى في وقته بالشعر المنثور»: أمجد ريان - حول مفهوم قصيدة النثر - مجلّة: (أدب ٢١) - مارس ١٩٩٦ - ص ص: ٥٦-٥٧.

-٣- « ما كتبه عفيف - شعراً ونثراً - يقع في الإطار المتحفّي؛ فنصوصه قافزة على التاريخ الذي كتبت فيه، ولا نستطيع أن ندرجها في تاريخ النصوص المؤثّرة، ولكنها صيحات فردية، وصرخات خارج السياق الطبيعي للإبداع المصري العربيّ عمومًا، بل إنها كانت نوعاً من الترف الذهني، الذي لم يحرص صاحبه على ترويجه بشكل قوي، ولكنه أراد أن يسوقه بهدوء، وطراوة (٩)، لا تتناسب مع تفجر العصر بأي شكل من الأشكال»: شعبان يوسف - قراءة في المُقدّمات التاريخيّة لقصيدة النثر - مجلّة: (الثقافة الجديدة)، العدد: ٢٢٣ - إبريل ٢٠٠٩ - ص ٨٥.

(٥) عصام محفوظ - السورالية وتفاعلاتها العربيّة - المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر - ١٩٨٧ - ص: ٥١.

(٦) مجلّة: (التّطوُّر) - العدد الثّاني - فبراير ١٩٤٠ - ص: ٥٠.

(٧) بلوتولاند - سابق - ص: ٥٧.

(٨) السّابق: ص: ٦٦.

(٩) السّابق: ص: ٢٥.

(١٠) محمد مُنير رمزي - بريق الرّماد - دار شريقيّات للنّشر والتّوزيع

- ١٩٩٧ - ص: ١٥٠ - ١٥٢.

(١١) يوسف الشّاروني - القصّة تطوُّراً وتمرداً - مركز الحضارة

العربيّة - ٢٠٠١ - ص: ١٧٣.

(١٢) راجع: إدوار الخراط، في مُقدّمة كتاب: (تلال من غروب)،

لبدر الدّيب - الكتاب الذهبي - يناير ١٩٨٨ - ص: ١١، محمود أمين العالم

- كتاب حرف الح، لبدر الدّيب - سابق - ص: ١١٧، ١٢٢، يوسف

الشّاروني - القصّة تطوُّراً وتمرداً - سابق - ص: ١٧٣ - ١٧٤.

(١٣) مُقدّمة: (تلال من غروب) - سابق - ص: ١٢.

(١٤) صدرت في عام ١٩٤٨، وصدّر منها أربعة أعداد، تزخر بالتمرد

على التّقاليد المورثة الثّابتة؛ دون أن تنحاز إلى تيارٍ محدّد، وقد ظهر هذا

واضحاً في افتتاحياتها، التي كتبها محمود أمين العالم - وإن لم يوقّع عليها

- تحت عنوان: (نحن أبناء ضالون)، كان منها:

« نَحْنُ أَبْنَاءُ ضَالُونَ.. »

فَقَدْنَا الطَّرِيقَ إِلَى أُنْدَاءِ أُمَّهَاتِنَا.. حَرَكْتَنَا عَشَوَائِيَّةً، وَخَطَوَاتِنَا فَوْقَ
المَاءِ ؛ ذَلِكَ لِأَنَّنا أَبْنَاءُ ضَالُونَ..

لَنَا نَقْطَةٌ بَدءٌ.. وَطَرِيقٌ.. وَهَدَفٌ..

أَمَّا النُّقْطَةُ، فَهِيَ الْآنَ.. أَمَّا الطَّرِيقُ، فَهُوَ « الْفِعْلُ وَالتَّجْرِبَةُ ».

أَمَّا الْهَدَفُ فَهُوَ التَّعْبِيرُ الْمُطْلَقُ.. أَجَلَ التَّعْبِيرِ الْمُطْلَقِ ؛ بِلا تَارِيخٍ.. مُنْذُ
فَقَدْنَا الطَّرِيقَ إِلَى الْأُنْدَاءِ..

مُنْذُ أَدْرَكْتَ طُفُولَتَنَا الْهَشَّةَ أَنَّ الْفِطَامَ مَسْئُولِيَّةٌ وَالتَّزَامٌ - إِنْ شِئْتَ -
أَسْتَاذِيَّةٌ.

أَجَلَ نَحْنُ أَبْنَاءُ ضَالُونَ أَيُّهَا الْقَارِئُ..

لِأَنَّنا أَيْبَا السُّجُودِ فِي مِحْرَابِ الْبِلَاغَةِ التَّشْبِيهِيَّةِ، وَالْمَنْطِقِ
الْأَرْسَطَاطَالِيِّ، وَالرِّيَاضَةِ الْإِقْلِيدِيَّةِ..

لِأَنَّنا أَيْبَا الطُّمَأْنِينَةَ الرَّخِيصَةَ فِي أَحْضَانِ الْكِنَايَةِ وَالْجِنَاسِ وَالتَّشْبِيهِ.

(١٥) مُقَدِّمَةٌ : تَلَالُ مِنْ غُرُوبٍ - ص : ٨.

(١٦) بَدْر الدَّيْبِ - كِتَابِ حَرْفِ الْح - دَارُ الْمُسْتَقْبَلِ الْعَرَبِيِّ - ١٩٨٨

- ص : ١٧.

(١٧) محمود أمين العالم - كتاب حرف الح، لبدر الديب - سابق -
ص : ١٢٤.

(١٨) السَّابِق - نفسه.

(١٩) إبراهيم شُكْرُ الله - الأعمال الكاملة : إعداد وتقديم : عبد
العزيز موايفي - المجلس الأعلى للثقافة - ٢٠٠٣ - ص : ٣١.

(٢٠) السَّابِق - ص : ٣٣.

(٢١) السَّابِق - ص : ٩٣.

(٢٢) السَّابِق - ص : ٢٢.

(٢٣) السَّابِق - ص : ٣٣.

(٢٤) السَّابِق - ص ص : ١٠٣ - ١٠٤.

(٢٥) نَشَرَ عَزَّتْ عامر في : (جاليري ٦٨) : « البريق والصَّمْت » - عدد
أكتوبر ١٩٦٩، و : « ما يُسَمَّى بالبريق » - في العدد نفسه - « قلبُ الأسواق » -
عدد فبراير ١٩٦٩، كما نَشَرَ في صحيفة (المساء) قصيدة : « قُوَّة الحقائق
البيسيطة » ، في عام ١٩٦٩.

(٢٦) صدرَ عن سلسلة كتاب الغد، (١) - القاهرة - ١٩٧١، كما نُشِرَ،
مع قصائد أخرى، من هذه المرحلة، ضَمَّن ديوان : « قُوَّة الحقائق البيسيطة »
، في سلسلة : (أصوات أدبيَّة)، الصَّادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة في

آفاق الشعرية العربية الجديدة في قصيدة النثر

عام ٢٠٠٠، كما صدرت طبعةٌ أُخْرَى، من: «مَدْخَلٌ إِلَى الْحَدَائِقِ الطَّاغُورِيَّةِ»، عن دار أرابيسك في عام ٢٠١٠.

(٢٧) عزّت عامر - قوّة الحقائق البسيطة - أصوات أدبيّة - العدد : ٢٩٢ - الهيئة العامة لقصور الثقافة - مايو ٢٠٠٠ - ص : ١٢٧.

(٢٨) السَّابِق : ص : ١٩٢.

(٢٩) فاروق خلف - سَرَابُ الْقَمَر - مركز الحضارة العربيّة - الطُّبْعَةُ الأُوْلَى : سبتمبر ١٩٩٧ - ص : ٧ - ٨، وقد تمَّ إنْجَازُ هَذَا الْقَصِيدِ فِي أَوَاسِطِ السُّتَيْنِيَّاتِ، كَمَا أَخْبَرَنِي، بِذَلِكَ، الشَّاعِرُ.

(٣٠) فاروق خلف - إِرْهَاقُ الْقِنْدِيلِ - دن - ١٩٧٣ - ص : ٢٦ - ٢٧. ونصُّ الْقَصِيدِ مُنْجَزٌ، فِي أَوَاخِرِ السُّتَيْنِيَّاتِ، كَمَا أَخْبَرَنِي، بِذَلِكَ، الشَّاعِرُ.

(٣١) صَدَرَتْ الطُّبْعَةُ الأُوْلَى مِنْهُ، عَقِبَ وَفَاتِهِ، بِعُنْوَانِ : (كَائِنَاتُ عَلِي قَنْدِيلِ الطَّالِعَةِ)، بِتَقْدِيمِ مُحَمَّدٍ عَضِيْفِي مَطْر، ثُمَّ صَدَرَتْ - عِن مَرْكَزِ إِعْلَامِ الْوَطْنِ الْعَرَبِيِّ - أَعْمَالُهُ الْكَامِلَةُ فِي عَامِ ١٩٩٣، ثُمَّ صَدَرَتْ طَبْعَةً أُخْرَى فِي مَكْتَبَةِ الأُسْرَةِ، بِالْهَيْئَةِ الْمِصْرِيَّةِ الْعَامَّةِ لِلْكِتَابِ، فِي عَامِ ٢٠١٢، تَحْتَ عُنْوَانِ : (الأَثَارُ الشُّعْرِيَّةُ الْكَامِلَةُ).

(٣٢) علي قنديل - الأَثَارُ الشُّعْرِيَّةُ الْكَامِلَةُ - مَكْتَبَةُ الأُسْرَةِ، الْهَيْئَةُ الْمِصْرِيَّةُ الْعَامَّةُ لِلْكِتَابِ - ٢٠١٢ - ص : ١٢٠ - ١٢٣.

(٣٣) حسن عقل - الحلم - دار الفكر المعاصر - مايو ١٩٧٩ - ص :

.٦٤

(٣٤) حلمي سالم - الأبيض المتوسط - كتاب إضاءة الشعري، (٢)

- ١٩٨٣ - ص : ٦.

(٣٥) حلمي سالم - سَكَنَدْرِيًّا يَكُونُ الألم - دار المصير - بيروت -

الطبعة الأولى - ١٩٨١ - ص ص : ٢٠ - ٢١، مجلة : (إضاءة ٧٧)، العدد الثاني، ديسمبر ١٩٧٧، ص ص : ٣٣ - ٣٥، ولنلاحظ تكرار المقطع الأخير في هذا النص، وفي النص السابق، من ديوان حلمي سالم : (الأبيض المتوسط)، وهو ما يوحي بتكامل التجربتين، واتصالهما، واعتبارهما نتاج مرحلة واحدة.

(٣٦) محمد عيد إبراهيم - طَوَّرَ الوَحْشَةَ - كتاب أصوات، (٤) -

ديسمبر ١٩٨٠ - ص : ٢٥.

(٣٧) صَدَرَتِ الطَّبَعَةُ الأولى، بِعُنْوَانِ : (إشْرَاقَاتِ)، بِمُقَدِّمَةِ

إِدْوَارِ الخُرَّاطِ، فِي طَبَعَةٍ مَحْدُودَةٍ فِي عَامِ ١٩٨٧، ثُمَّ نُشِرَتْ فِي مَجَلَّةِ : (كلمات) البحرينية مصحوبة بدراسة إدوار الخُرَّاطِ، ثُمَّ بَدَأَ الشَّاعِرُ نَشْرَهَا مِنْ جَدِيدٍ، عَلَى نَحْوِ جَدِيدٍ ؛ حَيْثُ أَضَافَ نُصُوصًا صَغِيرَةً عَلَى هَامِشِ المِتنِ الشَّعْرِيِّ ؛ فَظَهَرَ فِي مَجَلَّةِ : (الثقافة الجديدة) نَصٌّ : (مُرَاوَدَةٌ) فِي عَدَدِ أكتُوبرِ ١٩٩٠، وَظَهَرَ فِي مَجَلَّةِ : (أدب ونقد) نَصٌّ : (مُكَابَدَةٌ) فِي

آفاق الشعرية العربية الجديدة في قصيدة النثر

عدد فبراير ١٩٩١، ثم صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، بعنوان: (إشراقات رفعت سلام) في عام ١٩٩٢، وأصبح الشاعر يُشير إلى هذه الطبعة باعتبارها الطبعة الكاملة.

(٣٨) في حوارٍ معه شدّد الشاعرُ على تعدّد نبراته الشعرية وتزامنها وتقاطعها بقوله:

« منذ كتاباتي الأولى، وأنا مشغولٌ بإشكاليتين شعريتين: «تعدد» و «تزامن» الأصوات الشعرية، وكيفية تحقيقهما في النصّ الشعريّ. فرأسي متزعّجٌ دائماً بما لا يحصى من الأصوات الهامسة والصاخبة، الشاكية والصارخة، اللاعنة والمبتهلة، وهي أصواتٌ متواصلةٌ معاً في نصّ الآن، بلا توقّف.»

من حوارٍ معه أجراه: حسن خضر، نُشرَ بمجلة: (الشعر)، العدد: ١٢٧، خريف ٢٠٠٧، ص: ٥٥.

(٣٩) شريف رزق - إشراقات رفعت سلام: مجرى البناء وهندسة النصّ مكتوباً - مجلة: (الثقافة الجديدة) - العدد: ٥٥ - أبريل ١٩٩٣ - ص: ٥٣.

(٤٠) رفعت سلام - إشراقات - د.ن - القاهرة - يناير ١٩٨٧ - ص: ١٣.

(٤١) أمجد ريان - تغني للتباعد، لي، أصدد، والبراعم حيطاني... - مجلة: (إضاءة) - العدد الثاني عشر، فبراير ١٩٨٥ - ص: ٤٩.

- (٤٢) وليد منير - المغامرة الجمالية في شعر السبعينيات - مجلة :
(كتابات) - العدد الثامن - ١٩٨٤ - ص : ٣٩.
- (٤٣) محمّد آدم - متاهة الجسد - الطبعة الثانية - مركز الحضارة
العربية - ٢٠٠٤ - ص : ٨.
- (٤٤) السابق - ص : ٧٣.

الفصل الخامس

تداخلات الأنواع الأدبية والفنية في قصيدة النثر العربية

«من بدايات التسعينيات إلى نهايات العقد الأول من الألفية
الثالثة»

إن القول بتداخل الأنواع الأدبية والفنية، في الشعر، لا يعني - بالضرورة - نفي نظرية النوع على الإطلاق، وتجاهل الانتماء الأجناسي الأساسي، وإنما يعني انفتاح النوع الشعري على مختلف آليات الأنواع الأدبية والفنية، في مشهد النص الشعري، لتؤدي أدواراً شعرية في بنية النص. وتؤكد نظرية الشعر - منذ أرسطو - على انفتاح الشعر على مختلف الفنون المجاورة له؛ بحيث يظل فناً جامعاً؛ يتبدى فيه الغنائي والدرامي والملحمي، وقد زاد الوعي بانفتاح الشعر على مختلف آليات الأنواع الأدبية والفنية، منذ تسعينيات القرن الماضي - مع انتشار رؤى ما بعد الحداثة - فتجلى

انفتاحه على فنون السرد، وفنون الصورة البصرية؛ في السينما
وفن التصوير وفن المسرح.

تداخلات الأنواع الأدبية والفنية

وتشكلات النصّ الجامع

خُصَّ جيرار جينت من مناقشته لقضية الأجناس الأدبية،
عند أفلاطون وأرسطو، إلى النصّ، وأوضح أنّ النصّ لا يعنيه
إلا من حيث « تعاليه النصّي »، وهو ما يعني عنده معرفة كل ما
يضعه في علاقة - ظاهرة أو خفية - مع نصوص أخرى، ويدرج
ضمنه « التناص »، ويضع في « التعالي النصّي »، كذلك، ضروباً
من العلاقات، ومن أهمها : علاقات المحاكاة والتحويل، ويضع فيه،
أخيراً، علاقة « التضمن »؛ تلك التي تربط كل نصّ بمختلف أنماط
الخطاب، التي يتعلّق بها، ويسمّي ذلك : « النصّ الجامع » و« النصيّة
الجامعة » أو « النسيج الجامع ». (١)

وقد أشار جينت إلى أنّ مصطلح « النسيج الجامع »، ونعت «
النصّ الجامع»، قد استعملتهما ماري آن كاوس، من قبله، في معنى
مختلف تماماً عما يقصده (٢)، ولم يحدّد جينت هذا المعنى المختلف.

ونحنُ بدورنا لا نرى في المصطلح علاقة النصِّ بالنصوص الأخرى المتفاعلة معه، فحسب، وإنما نراه يتعدى هذا إلى علاقة النوع الأدبيِّ بغيره من الأنواع؛ فيتخطى مفهوم «التعالى النصيِّ» إلى «التعالى الأجناسيِّ»، حيثُ يُصبحُ النصُّ فضاءً، تتجاور فيه إجرائاتُ الأجناسِ المختلفةِ، وتتفاعل في بنية نصيَّة واحدة، تشي بتعددِ تجلياتِ الشعريةِ، وآلياتها، متجاهلةً الحدودَ الأجناسيةَ الموضوعيةَ؛ فقد كان «التناصُّ» بدايةً لكسرِ النوعيةِ، حتَّى أصبحَ التداخلُ النصيُّ، تداخلًا بين أجناسِ الإبداعِ القوليةِ وغيرِ القوليةِ، بل أصبحَ تداخلًا بين الخطابِ الإبداعيِّ، وغيرِ الإبداعيِّ؛ كخطابِ السُّحرِ والنجومِ وخطابِ التَّصوفِ، وغيرها. (٢)

وجينت في استعراضه لتقسيم الأجناسِ إلى غنائيٍّ وملحميٍّ ودراميٍّ، منذ أفلاطون وأرسطو، لم يُنكرْ إمكانيةَ مزجِ هذه الأنواعِ الثلاثةِ؛ فقد أوردَ اقتراحًا لجوته بإمكانيةِ «توليفِ هذه العناصرِ الثلاثةِ: (غنائيٍّ، ملحميٍّ، دراميٍّ) وتوابعِ الأجناسِ الشعريةِ إلى ما لا نهايةٍ له». (٣)

والواقع أن جوته (١٧٤٩ - ١٨٣٢) قد توصلَ بالفعل، بهذه التوليفةِ التي تدمجُ الغنائيِّ بالملحميِّ بالدراميِّ، إلى تصوُّرٍ لشكلِ جامع، أسماه (البلاد)، ورأى أننا كثيرًا ما نرى هذه الأنواعِ مُجمعةً في أصغرِ قصيدةٍ، وكأنما هي مُجمعةٌ في بيضةٍ أصيلةٍ

حَيَّةٌ ؛ بحيثُ تبرزُ من خلالِ هذا التَّجميعِ، في أضيقِ حيزٍ مُمكنٍ، أروعُ بنيةٍ أدبيَّةٍ، على نحوٍ ما نلمسُها في البالاداتِ الجديدةِ بأعظمِ التقديرِ عندَ الشُّعوبِ كافةً»^(٥)، وحدَّدَ عبد الغفار مكاوي (١٩٣٠- ٢٠١٢) البلادَ بأنَّها «مَجْمَعُ فنونِ أدبيَّةٍ مُختلفةٍ، تؤلَّفُ بين أساليبِها التَّبَعيريَّةِ وموضوعاتِها وأشكالِها وموادِها، في وَحدةٍ غنائيَّةٍ، تنتظرُ دائماً من يستمعُ لها ويُنصِتُ لألحانِها ؛ ففيها السُّرْدُ الذي أخذتهُ من المَلحمةِ والقِصَّةِ والرِّوايةِ، وفيها الصِّراعُ والحوارُ اللذان استعارتَهُما من الدِّراما، وفيها العاطفةُ الأسيانَةُ والشَّجْنُ العميقُ الرقيقُ اللذان يجريانِ مجرى الدَّمِ في عروقِ الشُّعْرِ الغنائيِّ، وفيها - قبلَ ذلكَ كله - نصيبٌ موفورٌ من التَّأثيرِ بالأغنيةِ الشَّعبيَّةِ، بترانِثِها العريقِ وأشكالِها ومضامينِها البسيطةِ، المؤثِّرةِ تأثيراً مباشراً على الوجدانِ، وهو تأثيرٌ تظلُّ مُحْتَفِظَةٌ به، مهمَّما تعقَّدَ شكلُ بنائِها، في مَقطوعاتٍ وأوزانٍ مُختلفةِ الأطوالِ، ولو اوزمَ غنائيَّةٌ مُتكرِّرةٍ، وحرصٍ على الإيقاعِ...»^(٦)

وهناكُ مُحاولةٌ شَبِيهَةٌ، للتَّخلُّصِ من حدودِ الأشكالِ وأطرِ الأجناسِ المعروفةِ والمعتمَدةِ، قامَ بها بُورخيس (١٨٩٩-١٩٨٦) «مازجاً الشُّعْرَ، بالقِصَّةِ، بالمقالِ، مُنتِجاً شكلاً جامعاً أَسْمَاهُ (الفيسون).»^(٧)

وسأهمُ توفيقِ الحكيمِ (١٨٩٨-١٩٨٧) « في إزاحةِ الحدودِ

القائمة بين الأنواع الأدبية، وإقامة جسور بين جُزْرِها، فوضع عمله الأدبي « بنك القلق »، وأطلق عليه: مَسْرُوَايَة، على أساس نحت المُسَمَّى مِنْ كَلِمَتِي : مسرح + رواية، مع إجراء المزاوجة من خصائص النوعين المنفصلين، من حيث البناء الشَّخْصِيَّ لكلِّ منهما^(٨)، كما سَاهَمَ في ترسيخ شكل المَسْرُوَايَة في مشهد الأدب العربيّ لويس عوض (١٩١٤-١٩٩٠)؛ حين كَتَبَ « مَحَاكِمَة إيزيس »، ويوسف إدريس (١٩٢٧-١٩٩١)؛ حين كَتَبَ « نيويورك ٨٠ ».

وللشاعر عزرا باوند (١٨٨٥-١٩٧٢) مُحَاوَلَاتٌ مُهِمَّةٌ، في هذا المجال، منها نُصُهُ الشُّعْرِيُّ (موبرلي)؛ الذي مزج فيه الشُّعْرِيَّ الغنائيَّ بالسُّرْدِيَّ بالدُّرَامِيَّ المَسْرَحِيَّ، بالإضافة إلى الأغاني الشَّعْبِيَّةِ الصِّينِيَّةِ والبُودِيَّةِ وفواتير الكَهْرِبَاءِ والماء وغيرها، ممَّا هو مصدر فوضى كاملة، في مُدْرَكَاتِ الحَوَاسِ؛ فهي قصيدة (كتابيَّة/ بَصْرِيَّة/ سَمْعِيَّة/ حَوَارِيَّة).^(٩)

وهذه النصوص ومثيلاؤها تتخطى فرضية نقاء الجنس الأدبي، وتكشف مآزق التَّسْكِينِ الأَجْنَاسِيَّ لها، وقد برزت هذه النصوص مع انتقال العملية النقدية، من الاشتغال على التَّجْنِيسِ الأدبي، إلى قضايا الشعرية، وتجليات الأدبية وتنوعات الكتابة عبر النوعية.

ولم يكن الأدب العربيّ عبر تاريخه الطويل، بعيداً عن هذا السُّجَالِ؛ فإذا كان الدارسون قد دأبوا على توزيع الأدب العربيّ

إلى جنسين أساسيين هما : الشعر والنثر، فإن الإبداع الأدبي ظل يتنوع، ويتخطى هذه الثنائية، في أشكال ونماذج ظلت تؤكد على اتساع مفهوم الشعرية، كما ظل النقد العربي مستغرفاً في قضايا الشعرية عامة، فيما يتناول جنس الشعر تحديداً^(١٠)، وبرغم الحفاظ على السمة الأجناسية النوعية لكل شكل، فقد ظلت الأشكال تتلاقح وتتداخل إجزاءها الإبداعية وتتواشج وهو ما ظل يفتح - باستمرار - أشكالاً أخرى، تصطفي، من شتى الإجراءات المتاحة ما يتلاءم مع طبيعتها ويساهم في تشكيل بنائها الجامعة، وتنوعت الأشكال، وتعددت تجلياتها الإبداعية، فكان النثر الفني، وكان النثر الصوفي الشعري، وكان النثر الشعري، وكان الشعر المنثور، ثم كان الشعر الحر، ثم كانت قصيدة النثر^(١١)، ثم كانت الأشكال الأكثر تركيباً في بنائها الجامعة لإمكانات الشعر المختلفة مع أشكال السرد الشعري والقص والمسرح والخبر والفن التشكيلي وتقنيات السينما.

وموضوع التفاعل بين الأنواع الأدبية، ليس بهذا القدم فحسب، وإنما هو أبعد من هذا بكثير، وقد اعتبر أرسطو (٣٨٤ق.م - ٣٢٢ ق.م) المحاكاة هي الأساس، وإن اختلفت الأنواع، ويسمى شاعراً كل من يأتي بالمحاكاة؛ وإن كان في مزيج من الأشكال^(١٢)، ومن وحدة الأنواع الأدبية، في جنس الشعر، انطلق أرسطو إلى وحدة الأنواع

الفنيّة؛ فاعتبرَ الرّسمَ والنّحتَ والموسيقا والرّقص أشكالاً شعريّةً. وتتفقُ الدّراساتُ الجماليّةُ منذُ أفلاطون (٤٢٧ق.م - ٣٤٧ق.م)، وأرسطوحتّى هيجل (١٧٧٠-١٨٣١) وكروتشه (١٨٦٦-١٩٥٢) وسوزان لانجر (١٨٩٥-٩٠)، على وجودِ جوهرٍ فنيٍّ واحدٍ، في مُختلفِ الفنونِ القوليّةِ والبصريّةِ والسّمعيّةِ، واعتبارِ كلِّ منها « كائنًا » ينتمي إلى « مملكةِ الفنِّ الواسعةِ » كما عبّرَ هيجل، وهكذا تتقاربُ الفنونُ وتتواشجُ، في علاقاتٍ مُتعدّدة، تُؤكّدُ أنّ جوهرَ الفنِّ العميقِ واحدٌ في شتىِّ الفنونِ، وأنّ تعدّدَ الأشكالِ والفنونِ هو- في جوهره - تنويعٌ على هذا الجوهرِ العميقِ، في خريطةِ الفنِّ الواسعةِ؛ فالتّصويرُ ينزِعُ إلى أنّ يكونَ موسيقا، والموسيقا تنزِعُ إلى الدّراما، والشّعْرُ ينزِعُ إلى التّصويرِ والموسيقا والدّراما، وهو ما يجعله (جنسًا جامعًا)، كما بدأ في مفهومِ أرسطو، وكانتْ أقدمُ إشارةٍ إلى علاقةِ الشّعْرِ بالتّصويرِ هي « المنسوبةُ إلى سيمونيدس الكيوسيّ (من جزيرة كيوس في بلاد اليونان، وقد عاش حوالي سنة ٥٥٦ إلى حوالي سنة ٤٨٦ ق.م) التي يقول فيها: إنّ الشّعْرَ صورٌ ناطقةٌ، أو رسمٌ ناطقٌ، وإنّ الرّسمَ أو التّصويرَ شعْرٌ صامتٌ، ولا تلبثُ أنّ تردّ على الخاطرِ تلكَ العبارةُ من كتاب: (فنُّ الشّعْرِ) للشّاعرِ الرّوماني هوراس (٦٥- ٨ ق.م) وهي التي يُشبهه فيها القصيدةُ بالصّورةِ: كما يكونُ الرّسمُ يكونُ الشّعْرُ^(١٢)، كما تردُّ على الخاطرِ، أيضًا

مقولة الجاحظ (١٥٩- ٢٥٥ هـ) إنما الشعرُ صناعةٌ، وضربٌ من النسيج، وجنسٌ من التصوير^(١٤)، وتتواصل علاقة الشعر بالتصوير عبر العصور، حتى نقرأ لبيكاسو (١٨٨١- ١٩٧٣) قوله: « الفنُّ واحدٌ، فأنتَ يُمْكِنُكَ أَنْ تَكْتُبَ الصُّورَةَ بالكلمةِ، كما يُمْكِنُكَ أَنْ تُصَوِّرَ إِحْسَاسَاتِكَ فِي قَصِيدَةٍ بالكلماتِ، وقوله: « إِنِّي لَوْ كُنْتُ قَدْ وُلِدْتُ صِينِيًّا، فَلَمْ أَكُنْ لِأَصْبِحَ مُصَوِّرًا، بَلْ خَطَّاطًا، إِنِّي أَكْتُبُ لَوْحَاتِي. »^(١٥)

أما علاقة الشعر بالموسيقا فهي من العمق، بحيث نجد الفنَّين قد امتزجا عبر العصور امتزاجًا لافتًا، وعلاقة الأدب عموماً بالموسيقا علاقة عميقة، وتتبدى هذه العلاقة في محاولة أندريه جيد (١٨٦٩- ١٩٥١) أن تكون الموسيقا لغته، وتساؤله: « بالفَرَنسِيَّة؟، كلا. إِنِّي أودُّ أَنْ أَكْتُبَ بالموسيقا^(١٦)، كذلك تتبدى لدى مارسيل بروس (١٨٧١- ١٩٥٢) في تأثره العميق بفاجنر (١٨١٣- ١٨٨٣) « أَنْ يَتَّبِعَ فِي رِوَايَتِهِ الضَّخْمَةِ « بَحْثًا عَنِ الزَّمَنِ المَفْقُودِ » أُسْلُوبَ اللِّحْنِ المُمَيِّزِ leitmotiv المشهور لفاجنر. »^(١٧)

أما علاقة الموسيقا بالعمارة، فتبدو، واضحة، في موسيقا يوهان سباستيان باخ (١٦٨٥- ١٧٥٠) ذات البنيان المتناسك، المشيد بدقة وإحكام طابقاً فوق طابق. ^(١٨)

وتتضح علاقة الموسيقا بالتصوير في وصف نيتشه (١٨٤٤-

(١٩٠٠) لفاجنر، بأنه « مِنْ حَيْثُ هُوَ مُوسِيقِيٌّ، يَنْبَغِي أَنْ يَدْرَجَ ضِمَّنَ الْمُصَوِّرِينَ »^(١٩)، وينطبق هذا الوصف على الكثير من الموسيقيين، ومنهم : ليست، وديبوس، وسترافنسكي، وغيرهم.

كَمَا تَتَّضِحُ عِلَاقَةُ الْمُوسِيقَا بِالتَّصْوِيرِ فِي تَأْكِيدِ مَا يَكُلُ أَنْجَلُو (١٤٧٥ - ١٥٦٤) أَنَّ «اللَّوْحَةَ الْجَيِّدَةَ يَنْبَغِي أَنْ تَكُونَ مُوسِيقَا وَلِحْنًا»^(٢٠)، وفي رسالة فان جوخ (١٨٥٣ - ١٨٩٠) لأخيه ثيو- في عام ١٨٨٨- التي جاء فيها أَنَّ التَّصْوِيرَ كَمَا هُوَ عَلَيْهِ الْآنَ يُبَشِّرُ بِأَنَّ يُصْبِحَ أَكْثَرَ رِقَّةً، وَأَقْرَبَ إِلَى الْمُوسِيقَا، وَأَقْلَّ شَبَهًا بِالنَّحْتِ «^(٢١)، وفي تأكيد فاسيلي كاندنسكي (١٨٦٦ - ١٩٤٤) أَنَّ « الْمُوسِيقَا خَيْرٌ مُعَلِّمٌ لِلْجَمِيعِ ؛ لِهَذَا يَتَّجُهُ الرَّسَامُ الْحَدِيثُ إِلَى اسْتِعَارَةِ مَنَاهِجِ الْمُوسِيقَا، مِنْ نَعْمٍ، وَإِيقَاعٍ، كَمَا يَسْتَعِيرُ الْبِنَاءُ الْحِسَابِيُّ التَّجْرِيدِيَّ، وَفِي تَكَرَّرِ « نَعْمَاتِ الْأَلْوَانِ، وَفِي إِدْخَالِ الْحَرَكَةِ عَلَى الْأَلْوَانِ »^(٢٢)، وَكَانَ شَوْبِنَهَوْر (١٧٨٨ - ١٨٦٠) هُوَ أَوَّلُ مَنْ قَالَ : « إِنَّ كُلَّ الْفُنُونِ تَطْمَحُ إِلَى أَنْ تَكُونَ مِثْلَ الْمُوسِيقَا » كَمَا ذَكَرَ هِرْبِرْت رِيد^(٢٣) (١٨٩٣ - ١٩٦٨).

أَمَّا عِلَاقَةُ السِّيْنَمَا بِالشَّعْرِ، فَتَتَبَدَّى فِي ظَهْوَرِ مَا عُرِفَ بِالسِّيْنَمَا الشَّعْرِيَّةِ أَوْ الْفِيلْمِ الشَّعْرِيِّ فِي الْخِطَابِ السِّيْنِمَاتِيِّ، وَظَهْوَرِ الْقَصِيدَةِ السِّيْنِمَاتِيَّةِ فِي الْخِطَابِ الشَّعْرِيِّ.

كَمَا يُؤَكِّدُ عَلَى عِلَاقَةِ الْفُنُونِ بَعْضُهَا بِبَعْضٍ، أَنَّ الْكَثِيرَ مِنْ

الفنّانين قد تتقلّوا بين الأشكالِ الفنيّةِ المُختلفةِ ؛ ليقدموا تجاربهم المُختلفة، ذات النّبعِ الواحد، ويبرزُ بينهم مَنْ جمعوا بين الشّعْرِ والتّصوير، ومنهم : وليم بليك (١٧٥٧- ١٨٢٧)، وهنري ميشو (١٨٩٩- ١٩٨٤)، وبول فاليري (١٨٧١- ١٨٤٥)، وباول كلي (١٨٧٩- ١٩٤٠)، ورابندرانات طاغور (١٨٦١-١٩٤١)، وجبران خليل جبران (١٨٨٢- ١٩٣١).

وإذا كانتِ العلاقةُ بينَ الفنونِ بهذا العمق، فإنَّ العلاقةَ بينَ الأنواعِ الأدبيّة، لا تقلُّ عمقاً، كما أنَّ العلاقةَ بينَ كلِّ فنٍّ منَ الفنونِ الأدبيّةِ القوليّة، والفنونِ البصريّةِ والسّمعيةِ لا تقلُّ عمقاً وتفاعلاً ؛ فهي جميعاً تتبادلُ التّأثيرَ، وهو ما يقودُ إلى تطوُّرها، جميعاً، باستمرار. وقد لاحظَ رومان ياكوبسون (١٨٩٦- ١٩٨٢) أنَّ طبيعةَ كلِّ مرحلةٍ تُعطي الصّدارةَ لنوعٍ مُحدّدٍ منَ هذه الأنواع، وتجعله مُهيمنًا على غيره ؛ « فالفنونُ البصريّةُ هيمنت - مثلاً - على فنونِ عصرِ النّهضة، وهيمنتُ الموسيقا على الفنِّ الرُّومانتِيكيّ، وهيمنَ الفنُّ اللفظيُّ على الواقعيّةِ»^(٢٤)، بينما تُهيمنُ على عَصْرِنَا الحاليِّ جماليّاتُ الصُّورةِ البصريّةِ.

وأرسطو حينما وسّع مفهومَ الشّعْرِ ؛ ليشملَ الفنونَ المُختلفةَ، واعتَبَرَ الشّاعِرَ شاعِراً، سواءً حاكياً باللفّةِ المنثورةِ أو المنظومة، وسواءً جاءَ شِعْرُهُ منَ جنسٍ واحدٍ من الأعاريضِ أو من جُملةٍ

أَعَارِيضٌ مُجْتَمَعَةٌ^(٢٥) ؛ فَإِنَّهُ قَدْ عَبَّرَ عَنْ وَحْدَةِ الْأَنْوَاعِ الْفَنِئَةِ،
ووَاحِدَةِ الْأَنْوَاعِ الْأَدْبِيَّةِ عَلَى السَّوَاءِ، وَهُوَ أَيْضًا، لَمْ يُقْصِرِ الشَّعْرَ عَلَى
الْمَنْظُومِ، وَإِنَّمَا جَعَلَهُ يَتَّسِعُ لِلْمَنْثُورِ، وَمَا يَجِيءُ عَلَى وَزْنٍ وَاحِدٍ أَوْ عِدَّةِ
أَوْزَانٍ، وَهُوَ، بِهَذَا، يَقْتَرِبُ مِنَ الْمَوْقِفِ الْجَدِيدِ الْقَائِمِ عَلَى تَجَاوُزِ
(الْجِنْسِ) إِلَى (النَّصِّ)، بَعْدَ أَنْ تَسَاقَطَتْ، تَدْرِيجِيًّا، الْحُدُودُ بَيْنَ
الْأَجْنَاسِ.

وَقَدْ حَلَّتْ نَظْرِيَّةُ النَّصِّ مَحَلَّ الْجِنْسِ الْأَدْبِيِّ، مَعَ صُعُودِ النَّقْدِ
الْبَنِيَوِيِّ وَمَا بَعْدَ الْبَنِيَوِيِّ، وَبَيْنَمَا كَانَ الْجِنْسُ يُمَثِّلُ الشَّكْلَ الْقَاعِدِيَّ،
الْمُسْتَقَرَّ - نَتِيجَةً لـ « انْتِقَاءِ الْمُجْتَمَعِ لْخِصَائِصِ أَدْبِيَّةٍ بَعِيْنَهَا، وَرَفْعِهَا
مِنْ مُسْتَوَى الْعَمَلِ الْفَرْدِيِّ ؛ الَّذِي وَجِدَتْ فِيهِ أَوَّلًا، إِلَى مُسْتَوَى مَنْ
التَّعْمِيمِ ؛ يُحَوِّلُهَا مِنْ كَوْنِهَا نَتَاجَ عَمَلٍ فَرْدِيٍّ، إِلَى مَنْظُومَةٍ مِنْ
التَّقَالِيدِ الْمُحَدَّدَةِ لِنَوْعٍ مُعَيَّنٍ، مِنْ الْمُمَارَسَاتِ الْإِبْدَاعِيَّةِ^(٢٦) - جَاءَ
النَّصُّ ؛ لِيُمَثِّلَ مُحَاوَلَاتِ الْإِنْعِتَاقِ، الَّتِي تَخْرُجُ مِنْ إِطَارِ الشَّكْلِ
الْقَاعِدِيِّ، إِلَى خُصُوصِيَّةِ الْحَدَثِ الْفَرْدِيِّ.

فَإِذَا كَانَ الْجِنْسُ يُمَثِّلُ الشَّكْلَ، فَإِنَّ النَّصَّ يُمَثِّلُ الشَّكْلَ.

وَقَدْ رَأَى الْبَعْضُ فِي مَفْهُومِ النَّصِّ بَسْطًا وَاتِّسَاعًا، وَعَدَمَ
الدَّلَالَةَ عَلَى مَنْطِقَةٍ مُحَدَّدَةٍ فِي خَرِيْطَةِ الْأَدَبِ وَعَجْزًا عَنِ التَّقْدِيمِ
مَفْهُومَ بَدِيلٍ وَمُحَدَّدٍ لِلنَّوْعِ^(٢٧)، غَيْرَ أَنَّ مَفْهُومَ النَّصِّ، نَفْسَهُ، يُمَثِّلُ
الثَّوْرَةَ عَلَى هَذَا التَّحْدِيدِ، وَيَتَخَطَّى الْمُحَدَّدَاتِ الثَّابِتَةَ، وَالِدَّلَالَةَ

الاصطلاحية لا تبتعد عن الدلالة اللغوية العربية، على وجه العموم ؛ فمما ورد في معنى النص - في : (لسان العرب) - أن « النص أصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها، ومنه قيل : نصت الرجل إذا استقصيت مسألته عن الشيء حتى يستخرج كل ما عنده.»^(٢٨)

وتعتبر جوليا كريستيفا (١٩٤١ -) النص « أكثر من مجرد خطاب أو قول ؛ إذ أنه موضوعٌ لعددٍ من الممارسات السيميولوجية، التي يُعتدُّ بها على أساس أنها ظاهرةٌ عبر لغوية»^(٢٩)، بينما اعتبرَ رولان بارت (١٩١٥ - ١٩٨٠) - في حديثه عن الانتقال من العمل الأدبي إلى النص - أن النص « قوةٌ متحوِّلةٌ، تتجاوزُ جميعَ الأجناس، والمراتبِ المتعارفِ عليها ؛ لتُصبحَ واقعاً نقيضاً، يُقاومُ الحدودَ وقواعدَ المعقولِ والمفهوم.. فالنصُّ مفتوحٌ»^(٣٠)، واعتبرَ النصُّ « ممارسةً تهدفُ إلى خلخلةِ الأجناسِ الأدبية.»^(٣١)

وإذا كان مصطلح النص يعني أنه اختراقٌ لمنظومة الأجناس الأدبية، وتجاوزٌ للحدودِ الموضوعيةِ بينها، فإن نعتَه بالجامع، يعني أنه ملتمى لشتى إمكانيات الأجناسِ معاً، واتساعه لتفاعلاتها.

وقد كان لبحوث الشعرية أثرٌ واضحٌ، في تراجع الاهتمامِ بنظريةِ الأجناس، والاشتغالِ على جمالياتِ النص ؛ فقد التزمتِ الشعريةُ بمنهجٍ لا يميزُ بين الشعرِ والنثر، لدرجةِ أن تودوروف (١٩٣٩ -) رأى أن الشعرية « تكادُ تكونُ متعلقةً، على الخصوص،

بأعمال نثرية^(٢٢)، تتحقق فيها « الوظيفة الشعرية^(٢٣) »، وقد تنبّه نقادنا القدامى إلى هذه الخاصية، ومنهم ابن طباطبا العلوي (-٣٢٢هـ)؛ الذي رأى أن « الشعر رسائل مَعْقُودَةٌ، والرَّسَائِلُ شَعْرٌ مَحْلُولٌ، وَإِذَا فَتَشَتْ أَشْعَارَ الشُّعْرَاءِ كُلَّهَا وَجَدْتَهَا مُنْتَسِبَةً، إِمَّا تَنَاسِبًا قَرِيبًا أَوْ بَعِيدًا، وَتَجَدَّهَا مُنَاسِبَةً لِكَلَامِ الْخُطْبَاءِ وَخُطْبِ الْبُلْغَاءِ، وَفَقِرَ الْحُكَمَاءُ^(٢٤) »، ومنهم كذلك ابن خلدون (-٨٠٨هـ)؛ الذي بين أن العرب قد استعملوا أساليب الشعر وموازينته في المنثور، من كثرة الأسجاع والتزام التقفية وتقديم النسب بين الأغراض، وصار هذا المنثور إذا تأملته من باب الشعر وفنه، ولم يفترقا إلا في الوزن... وهذا الفن المنثور المقضى أدخل المتأخرون فيه أساليب الشعر^(٢٥)، ومنهم كذلك السيوطي (-٦١١هـ)؛ الذي لاحظ أنه إذا قوى الانسجام في النثر، جاءت قراءته موزونة بلا قصد؛ لقوة انسجامه^(٢٦)، ومنهم كذلك أبوحيان التوحيدي (-٤٠٣هـ)؛ الذي رأى أن « في النثر ظل من النظم، ولولا ذلك ما خف ولا حلا ولا طاب ولا تحلى، وفي النظم ظل من النثر، ولولا ذلك ما تميزت أشكاله ولا عذبت موارده ومصادره ولا بحوره وطرائقه واثقلت وصائله وعلائقه^(٢٧) ».

ومن نقادنا المحدثين زكي مبارك (١٨٩١ - ١٩٥٢)؛ الذي لاحظ أن ابن دريد (-٣٢١هـ) قدّم نصوصاً لا تضع حاجزاً بين

الفكر والتأريخ والشعر، وكانت هذه (الخلطة السريّة) سبب نبوغ ابن دريد. (٢٨)

وقد اعتبرت المقامة نوعاً جامعاً؛ لجمعها بين النثر الفني والنظم، أو بين الشعر محلولاً ومعقوداً، وظلت هي الصيغة التاريخية الأساسية المستقرة للنص الجامع قرونًا عديدة، كان مبدعوها يتنقلون - في فضاءاتها - بين الشكلين، هكذا كان بديع الزمان الهمداني (٣٩٣هـ)، في ترسله ومقاماته^(٤٠) - وقد ذكر الثعالبي (٤٢٩هـ) في ترجمته للبديع، في (يتيمة الدهر)، أنه كان «يوشح القصيدة الفريدة من قوله بالرسالة الشريفة، من إنشائه؛ فيقرأ من النظم النثر ومن النثر النظم»^(٤١)، وهكذا كان أبو بكر الخوارزمي (٣٨٣هـ)، والصاحب بن عباد (٣٨٥هـ)، وأبو اسحاق الصّابي (١٨٤هـ)، وأقرانهم من مبدعي القرن الرابع الهجري، وهكذا كان القاضي الفاضل (٥٩٦هـ)، وهكذا كان الوهراني - في مناماته ومقاماته^(٤٢)، كان المبدع من هؤلاء يمزج الشعر بالنثر، في مقاماته وفي ترسله، وأحياناً في نصوصه الشعرية، ومن ذلك ما كتبه بديع الزمان الهمداني، لأبي بكر الخوارزمي، عند قدومه عليه بنيسابور، وكان قطاع الطريق من الأعراب قد سلبوه ماله وثيابه:

أَنَا لَقَرَبِ الْأُسْتَاذِ أَطَالَ اللَّهُ بَقَاءَهُ
كَمَا طَرَبَ النَّشْوَانُ مَا لَتَبَهُ الْخَمْرُ
وَمِنَ الْأَرْتِيَاكِحِ لِقَائِهِ
كَمَا انْتَفَضَ الْعُصْفُورُ بِلِلَّةِ الْقَطْرِ

وَمِنَ الْأَمْتِ زَجَاجٌ بَوْلَانُهُ
كَمَا التَّقَتِ الصَّهْبَاءُ وَالْبَارِدُ الْعَذْبُ
وَمِنَ الْأَيْتِهَاجِ بِمَرَاهِ
كَمَا اهْتَرَّتْ حَتَّ الْبَارِحِ الْغُصْنُ وَالرُّطْبُ (٢٤)

وهذا النَّصُّ - كما هو واضح - شطره الأول نثر، وشطره الثاني شعرٌ موزونٌ على بحرِ الطويل، ومن ذلك، أيضاً، نماذجٌ عديدةٌ للمقاضي الفاضل، منها هذا النَّصُّ؛ الذي صدره نثر، وعجزه شعرٌ موزونٌ على بحرِ الطويل، أيضاً، والذي يستهله هكذا :

وَصَلَ كِتَابٌ مَوْلَايَ بَعْدَمَا.....	أَجَابَ الْمُنَادِي لِلصَّلَاةِ فَأَعْتَمَا
فَلَمَّا اسْتَقَرَّ لَدَيَّ.....	تَجَلَّى الَّذِي مِنْ جَانِبِ الْبَدْرِ أَظْلَمَا
فَقَرَأْتُهُ.....	بَعَيْنٍ إِذَا اسْتَمَطَرَتْهَا أَمْطَرَتْ دَمَا
وَسَاءَ لَتُهُ.....	فَسَاءَ لَتٌ مَضْرُوفًا عَنِ النَّطْقِ أَعْجَمَا
وَلَمْ يَرِدْ جَوَابًا.....	وَمَاذَا عَلَيْهِ لَوْ أَجَابَ الْمُتَيَّمَا ؟
وَرَدَّدْتُهُ قِرَاءَةً.....	فَعُوجِلْتُ دُونَ الْحَلِيمِ أَنْ أَتَحَلَّمَا
وَحَفِظْتُهُ.....	كَمَا يَحْفَظُ الْحَرُّ الْحَدِيثَ الْمَكْتَمَا
وَكَرَّرْتُهُ.....	فَمَنْ حَيْثُ مَا وَاجَهْتَهُ قَدْ تَبَسَّمَا
وَقَبَّلْتُهُ.....	فَقَبَّلْتُ دُرَّافِي الْعُقُودِ مُنْظَمَا
وَقُمْتُ لَهُ.....	فَكُنْتُ بِمَفْرُوضِ الْمَحَبَّةِ قِيَمَا
وَأَخْلَصْتُ لِكِتَابِهِ.....	وَلَيْسَ عَلَى حُكْمِ الْحَوَادِثِ مُحْكَمَا
وَلَمْ أَصْدَقْهُ لَبِ.....	وَلَكِنَّهُ قَدْ خَالَطَ اللَّحْمَ وَاللِّدْمَا
وَأَرَخْتُ وَصُولَهُ.....	فَكَانَ لِأَيْدِي الْوَسَائِمِ مَوْسَمَا
وَشَفِيتُ بِهِ غَلِيلَ.....	فُوَادِ أُمْنِيهِ وَقَدْ بَلَغَ الظَّمَا

وَدَاوَيْتُ عَلِيلَ..... حَشَا ضَرْمًا فِيهِ مِنَ النَّارِ ضَرْمًا. (٤٤)

وإذا كانت هذه النصوص الجامعة ومثيلاتها، تقوم على بنية شعرية؛ يتجاوز فيها (الشعري) و(النثري)، في وحدة نصية خالصة، فإننا، في أشكال أخرى للنص الجامع لن نستطيع أن نفصل (الشعري) عن (النثري)؛ حيث انصهرت عناصرهما معاً، وتداوبتا، في نسيج جامع، وأبرز هذه الأشكال: النثر الصوفي الشعري والنثر الشعري والشعر الحر وقصيدة النثر، وكانت هذه الأخيرة إيذاناً بانفتاح آخر، تتواشج داخله طرائق ذات مرجعيات أجناسية عديدة، ضمن البنية الشعرية الشاملة، أما القصة القصيدة، فهي شكل ذو أواصر عميقة بهذه الأشكال، غير أنه يقع خارج دائرتها، ويحتاج وقفة أخرى، خاصة.

تداخلات الأنواع الأدبية والفنية

في فضاء قصيدة النثر العربية الجديدة

يعد شكل قصيدة النثر، في حد ذاته، تجسيدا دالا لنظرية تداخل الأنواع؛ حيث تتواشج، في نسيجه، آليات الشعر والنثر، وقد تخطى شكلها التفاعل بين عناصر الشعر، وعناصر الأشكال (النثر)ية المختلفة، إلى عناصر الأنواع الفنية الأخرى؛ كالسينما،

والتصوير، والمسرح؛ وهو ما ظلَّ يكشفُ - في تحولاته الدائمة - عن
إمكانياتٍ مُتجددةٍ لقصيدة النثر.

وتكشف العديدُ من النصوصِ الشعريةِ المنجزة منذ أواخر
القرن الماضي، عن ولعٍ حقيقيٍّ، بتطويع آليات الأنواع الأدبيةِ
والفنيةِ، في فضاءِ النصِّ الشعريِّ، ويُلاحظُ أنَّ هذا الولعُ جاءَ
مواكبًا للانتقالِ من تداخلِ النصوصِ إلى تداخلِ الأنواع، وهو ما
تمثَّلَ في الانتقالِ من (التناص) - إلى التداخلِ الأجناسيِّ؛ فكانَ
التناصُ بدايةً تأسيسيةً، لتحولاتٍ أجناسيةٍ مُتعدِّدةٍ؛ حينَ تنبَّهتْ
إليه جوليا كريستفا، وهي ترصدُ عمليةَ التفاعلِ النصِّيِّ، وتربطُ
مشهدَ النصِّ بتاريخِ النصوصِ الأسبقِ؛ لتصلَ إلى أنَّ النصَّ هو
فضاءٌ تتقاطعُ فيه نصوصٌ عديدةٌ، وأنَّه يتشكَّلُ ويبنَى مثلَ فسيفساءٍ
من الاستشهادات؛ فكلُّ نصٍّ هو امتصاصٌ وتحويلٌ لنصٍّ آخر^(٤٥)،
ومن (التناص) انطلقَ جيرار جينت إلى (التعالِي النصِّيِّ) أو عبَّرَ
النصِّيَّة) و(جامع النصِّ)، وهو ما يعني - عنده - تضمُّنُ النصِّ
مجموعةً من الصيغِ والأجناسِ والخطابات، وانطلقَ رولان بارت^(٤٦)
خطوةً أخرى، بانطلاقته (من الأثرِ الأدبيِّ إلى النصِّ)؛ وهو ما
مثَّلَ الانتقالَ من الجنسِ إلى عبورِ النوعية؛ حيثُ انفتحَ النصُّ،
على الأنواعِ الأخرى، ونستطيعُ أن نلاحظَ أنَّ الانتقالَ من تداخلِ
النصوصِ إلى تداخلِ الأنواع، مثَّلَ الانتقالَ من أفقِ (الحدائِة) إلى
أفقِ (ما بعدَ الحدائِة).

ونستطيع أن نلاحظ أن أبرز الآليات حضوراً في الشعرية العربية الجديدة هي: آليات البنية السردية - آليات البنية السينمائية - آليات بنية التصوير - آليات البنية الدرامية.

- ١ -

آليات البنية السردية في النص الشعري الجديد

إن علاقة الشعر العربي بالسرد قديمة، ووثيقة، وترجع إلى أقدم مراحلها؛ فقد تضمن الشعر الجاهلي عناصر سردية كالوصف والحوار والسرد؛ ظهر هذا في شعر امرئ القيس (-٥٤٢م)، وعترة العبيسي (-٦٠٠م)، والأعشى (- ٦٣٠/٨هـ)، والحطيئة (-٥٩هـ)، ثم ظهر - بوضوح شديد - في شعر عمر بن أبي ربيعة (٢٣-٩٣هـ)، وفي مطالع القرن الماضي ارتبط شكل (الشعر المرسل) بالقصائد القصصية، وقد بدا هذا الارتباط واضحاً في شعر عبد الرحمن شكري (١٨٨٦-١٩٤٩) ^(٤٧) المرسل، ثم في شعر أحمد زكي أبي شادي (١٨٩٢-١٩٥٥) المرسل ^(٤٨)، وقد واصل بعض شعراء (أبوللو) كتابة القصيدة القصصية ^(٤٩)، كما ارتاد بعضهم شكل القصيدة المسرحية ^(٥٠)، كذلك اعتمدت حركة شعر التفعيلة - في خمسينيات القرن الماضي وستينياته - بشكل بارز - على البنى السردية، وهوما ظهر في شعر صلاح عبد الصبور (١٩٣١-١٩٨١)

وأمل دُنقل (١٩٤٠-١٩٨٣) على سبيلِ المِثال، ومنذُ تسعينياتِ القرنِ الماضي حاولت قصيدةُ النثرِ، الاستِفادةَ القُصوى، من شتى آلياتِ البنيةِ السُرديةِ ؛ ضَمَنَ انْفِتاحَها على آلياتِ الأنواعِ الأدبيةِ والفنيةِ المُجاورةِ لها، وانفِتاحَها على آفاقِ نظرياتِ السُردِ الحديثةِ ؛ فظهرتْ طرائقُ عديدةٌ للسُردِ، تُؤدِّي أدوارًا شعريةً، ضَمَنَ خِطابِ السُردِ الشعريِّ، ومنْ هذه الطرائقِ :

-٢-١-

السُّردُ الغنائيُّ للحِكايةِ

هُوَ سَرْدٌ شعريٌّ يتخذُ شكلَ المُنولوجِ الشعريِّ الغنائيِّ ويتضمَّنُ شكلَ الحِكايةِ، في تدفُّقه الشعريِّ الغنائيِّ، ويتعلَّقُ المِتنُ الحِكاويُّ هنا بإجراءاتِ السُّردِ الشعريِّ البنائِيَّةِ، ومنه هذا النُّصُّ لمحمودِ قرني (١٩٦١ -)، بعنوانِ : « المِيتَةُ الثَّانيةُ للجِرنالِ نَفْسِهِ »^(٥١) :

«عَادَ الجِرنالُ إلى الحِياةِ

مُرْتَدًّا بَزَّةً طَوِيلَةً وَفَضْفَاضَةً

كَمَاهَا يَبْدُوَانِ أَقْصَرَ مَا فِيهَا

بَيْنَمَا تُتْقَلُّهَا عَشْرَاتُ النَّيَاشِينِ

كَانَ يَسْتَقِظُ - كَعَادَتِهِ -

قَبْلَ طُلُوعِ الشَّمْسِ
يَسْنِدُهُ جُنْدِي الخِدْمَةِ
إِلَى الحَمَّامِ
ثُمَّ يُعِدُّ لَهُ قَهْوَةَ الصَّبَاحِ
وَقَبْلَ أَنْ يَهْمَّ بِالخُرُوجِ
يُقِفُّ أَمَامَ المِرْآةِ
لِيُصَفِّفَ شَعْرَهُ الأَجْعَدَ
وَلَا يُلْقِي بِالأَشْيَاءِ تَبْدُو مُهْمَةً
بِالأَمْسِ كَانَ يَقِفُ فِي تَقَاطِعِ شَارِعِي
طلعت حرب و ٢٦ يوليو
يَسْأَلُ المَارَةَ مُسَاعَدَتَهُ عَلَى العُبُورِ
لَكِنَّهُ كَعَادَتِهِ
فِي إِضَاعَةِ الفُرْصِ السَّهْلَةِ
كَانَ يَسْأَلُهُمْ
عَنْ أَشْيَاءَ لَا تَعْنِيهِمُ البِتَّةُ،

وَبِدْوَرِهِمْ اَعْتَبَرُوهُ رَجُلًا فُضُولِيًّا
يُحَاوِلُ اِثَارَةَ الضَّجِيحِ
كَانَ كُمَّهُ الْقَصِيرَانَ
يَكْشِفَانِ عَنْ رِصَاصَاتِ قَدِيمَةٍ
اِخْتَرَقَتْ سَاعِدَيْهِ
وَهُوَ اَمْرٌ اَثَارَ الْكَثِيرِ
مِنَ الْقَرْفِ وَالْدَهْشَةِ
لِكِنَّهُ تَغَاضَى عَنْ قَسْوَةِ تِلْكَ النَّظَرَاتِ
دَلَفَ اِلَى « اِكْسَلِسِيور »
مَكَانٌ نَصَفُ اُنَيْقِ
اَعْتَادَ اَنْ يَقْضِي فِيهِ سَهْرَاتِ
مُفْعَمَةً بِالْكَلامِ وَالذَّهْوَلِ
كَانَتْ رَائِحَتُهُ النَّفَاذَةُ
مَثَارَ سُخْرِيَةٍ مِنْ الْجَمِيعِ
كَانَ يَبْدُو مُغْبَرًّا وَأَشْعَثَ

لَا يَقْوَى عَلَى تَحْرِيكِ سَبَابَتَيْهِ،

النَّادِلُ يَعْرِفُهُ جَيْدًا

فَفِي الْمَكَانِ نَفْسِهِ

رَأَى عَلَى طَاوِلَتِهِ الْعَدِيدَ مِنَ الْخُطَطِ الْحَرْبِيَّةِ

الْمَكْتَبَةِ بِالشَّفَرَاتِ

وَمِنْ دُونِ أَنْ يَنْظُرَ نَاحِيَتَهُ

عَادَ إِلَيْهِ بِقَهْوَتِهِ الْمُفَضَّلَةِ

حَاوَلَ اسْتِدْرَاجَهُ إِلَى الْكَلَامِ

لَكِنَّهُ لَمْ يَكُنْ يَقْوَى عَلَى فِعْلِ شَيْءٍ

نَزَعَ سِلَاحَهُ مِنْ جَانِبِهِ

وَحَاوَلَ أَنْ يَدُسَّ فِي فَمِهِ

كُوبًا مِنَ الْمَاءِ وَالسُّكَّرِ

لَكِنَّ عِظَامَهُ تَدَاعَتْ

مِثْلَ كُومَةٍ مِنَ الرَّمَالِ

أَمَّا رِجَالُ الْأَمْنِ الْكَرِيهُونَ

رَغَمَ أَنَّهُمْ تَأَسَّفُوا عَلَى مَصِيرِهِ

فَقَدَّ الْقُوا سِلَاحَهُ وَعِظَامَهُ

فِي عَرَبِيَّةٍ تَكْتَضُ بِالْمُجْرِمِينَ،

لَكِنَّهُمْ قَالُوا :

إِنَّهُمْ سَيُشِيعُونَهُ

كَمَا يَلِيقُ بِجِنْرَالٍ.»

هكذا يتبدى المتن الحكائي، في تدفق المنولوج الشعري، في تواشج كامل لهما معاً؛ يستخدم الشاعر، فيه، آلية السارد ال (هو)، العليم؛ ليحقق ما يعرف بـ (الرؤية من الخلف)^(٥٢)؛ حيث يمتلك الشاعر السارد علماً كاملاً بظاهر الحكاية وباطنها، وإن كان يركز، هنا، على العناصر الخارجية، الظاهرة، بتفاصيلها المتدفقة الدالة، في خطاب شعري يتمتع بدرجة عالية من التكتيف اللغوي والإيقاعي.

-٣-١

السرد الوقائعي للحكاية

هو سرد يحتفي بتفاصيل الحكاية وعناصرها وأحداثها، في

تدفُّقها داخلَ البنيةِ الشعريَّةِ المركزيَّةِ، وغالبًا ما يكونُ ساردُ هذا
الشعرِ علميًّا، وأحيانًا يتمتَّعُ بدرجةٍ واضحةٍ من الحياديَّةِ، ومن هذا
السردِ نقرأ، من قصيدةِ (عجائزِ إسماعيل)^(٥٣)، لفتحي عبد
السَّميع (١٩٦٣ -) :

« كانَ إِسْمَاعِيلُ أَوَّلَ مُوظَّفٍ

يُوقَعُ فِي دَفْتَرِ الحَضُورِ

رَغَمَ أَنَّهُ لَمْ يَكُنْ سَعِيدًا

بِعَمَلِهِ كَاتِبًا فِي نِيَابَةِ مَركَزِ قَنَا

وَكثِيرًا مَا كَانَ يَعودُ إِلَى بَيْتِهِ

وَهُوَ يَفكِّرُ فِي اسْتِقَالَتِهِ

لَمْ يَكُنْ جِسْمُهُ النَّحِيلُ

عَلَى اسْتِعْدَادِ لِحْمَلِ أَكْثَرِ مَنْ مَأسَاتِهِ

حَذَرُهُ الأَطْبَاءُ مِنَ العَمَلِ بِالفِلاحةِ

أَعجَبَتْهُ الوَظيفَةُ بِأدَى الأَمْرِ

قَالَ : خِدْمَةُ النَّاسِ حُلُوةٌ
وَاحْتِرَامُ شَيْخِ الْخَفَرَاءِ لِي
شَيْءٌ كَبِيرٌ

أَسْنَدُوا إِلَيْهِ دَفْتَرَ الشُّكَاوَى الْإِدَارِيَّةِ
تَصَفَّحَهُ بِحَمَاسٍ مَكْتُومٍ
وَأَخَذَ يَتَرَقَّبُ أَوَّلَ قَادِمٍ

عَامَلَهَا كَضِيْفَةٍ
وَهُوَ يَنْظُرُ إِلَى تَجَاعِيدِهَا بُودٌ وَمَهَابَةٌ
لِمَاذَا تَأْتِينَ يَا جَدَّتِي بِمُضْرَدِكِ ؟
عَثَرَ عَلَى اسْمِهَا فِي الدَّفْتَرِ
وَأَخْبَرَهَا بِحِفْظِ الْأَوْرَاقِ
وَلأنَّهُ كَانَ مُوظَّفًا جَدِيدًا
تَطَوَّعَ زَمِيلُهُ وَشَرَحَ الْأَمْرَ
لَمْ تُصَدِّقْ أَنَّهَا خَسِرَتِ الْقَضِيَّةَ

وَأَخَذَتْ تَصْرُخُ فِي وَجْهِ إِسْمَاعِيلِ

تَتَّهَمُهُ بِالرُّشْوَةِ

وَتَدْعُو اللَّهَ أَنْ لَا يَأْخُذَ رُوحَهَا

قَبْلَ أَنْ تَرَاهُ مَشْلُولًا

هَكَذَا، تَسْتَرِ إِسْمَاعِيلُ بِالذَّهْوِلِ

وَأَخَذَ يُحَدِّقُ فِي بَابِ السَّمَاءِ

وَعَابَتْ الْعُجُوزُ فِي بَابِ الزُّحَامِ

لَكِنَّهُ ظَلَّ يَسْمَعُ صَوْتَهَا

كَلِمًا نَامٌ

وَكَلِمًا اسْتَيْقِظَ.»

نلاحظ على أداء السرد، هنا، نزوعه إلى الشفاهية وتداولية الخطاب، التحاماً بطبيعة المتن الحكائي، ويُقارَبُ زمنُ السرد، زمنَ المتن الحكائي؛ في خطيته، ورغم اعتماد السرد، هنا، على وقائعية الحكاية، وتسلسلها، فإن الوعي بطبيعة الإيقاع في قصيدة النثر يبدو واضحاً، وهو ما يساهم في تكثيف لغة السرد، وإبراز شعرية السرد الشعري.

سَرْدُ اسْتَبْطَانِ الْحِكَايَةِ

هُوَ سَرْدٌ لَا يَقْتَصِرُ عَلَى وَقَائِعِيَّةِ الْحِكَايَةِ، وَإِنَّمَا يَتَعَدَّاهُ إِلَى اسْتَبْصَارِ وَقَائِعِهَا، وَسَبْرِ أَعْوَارِهَا، وَنظراً لِعَتِمَادِ البرنامجِ السَّرْدِيِّ، هُنَا، عَلَى زَمَنِ الْمَاضِي، يُعْرَفُ هَذَا السَّرْدُ بِ (السَّرْدِ الاسْتِذْكَارِيِّ) ؛ وَفِيهِ - أحياناً - يَتَدَفَّقُ السَّرْدُ، بِسُرْعَةٍ ؛ لِیُحَدِّثَ مَا يُعْرَفُ بِ (القَفْزَةِ)، أَوْ يَتَبَاطَأُ لِیُحَدِّثَ (المَشْهَدِ) ^(٥٤)، وَيُحَدِّثُ - أحياناً - أَنْ يَقُومَ السَّارِدُ بِانْتِقَالَاتٍ مُتَكَرِّرَةٍ مِنَ الْخَارِجِ إِلَى الْدَاخِلِ، وَالْعَكْسِ، وَمِنْ هَذَا السَّرْدِ نَقَرْنَا، مِنْ قَصِيدَةِ «كَائِنَاتُ الْغُرْفَةِ» ^(٥٥)، لِعَاطَفِ عَبْدِ الْعَزِيزِ (١٩٥٦-) :

«حَلَمْتُ فِي صَبَايَ أَنْ أَكُونَ وَاحِدًا مِنْ سُكَّانِ وَسَطِ الْبَلَدِ، أَعْنِي الْقَاهِرَةَ، الْقَاهِرَةَ الَّتِي تَرَاءَتْ لِلخِديويِ إِسْمَاعِيلِ، فِي سَاعَةِ سُكْرِ، فَعَقَدَ الْعَزَمَ عَلَى سَبْكِهَا مِنْ أَجْلِ عَيُونِ حَبِيبَتِهِ جَامِدَةِ الْقَلْبِ... أَوْجِينِي.

اخْتَرْتُ بِنَايَةَ لَهَا مِصْعَدٌ مِنَ الْمُوْبِيلِيَا وَمِنَ الْحَدِيدِ الزُّخْرِيِّ، لَهَا دَرَجٌ مِنْ رُخَامٍ أَبْيَضٍ، وَشُرْفَاتٌ عَلَى الطَّرَازِ الْقُوطِيِّ تَطُلُ عَلَى دَارِ الْقَضَاءِ الْعَالِيِّ، بِمَا يُمْكِنُنِي مِنْ مَشَاهِدَةِ التَّظَاهُرَاتِ الَّتِي سَوْفَ تَخْرُجُ مُطَالِبَةً بِعُودَةِ الْوَفْدِ، أَوْ مَشَاهِدَةِ الْغُوغَائِيِّينَ وَهُمْ

يَسْحَبُونَ أَخْشَابًا مُشْتَعَلَةً بِاتِّجَاهِ الْأَمْرِيكِيِّينَ عِنْدَمَا سَيَشْرَعُونَ فِي
حَرْقِ الْعَاصِمَةِ، قُلْتُ لِتَكُنَّ ٢٨ شارع فؤاد الأول.

فِي الطَّابِقِ الرَّابِعِ كَانَ لَنَا جِيرَانٌ يُونَانِيِّونَ : الرَّجُلُ يُضَارِبُ
فِي الْبُورْصَةِ، وَالْمَرْأَةُ تَدْخُنُ سِجَارَتَهَا مِنْ مِبْسَمٍ طَوِيلٍ، كَانَ يَحْلُو
لَهَا أَنْ تَزُورَ أُمِّي الرَّيْفِيَّةَ السَّمِينَةَ وَهِيَ تَرْتَدِي رُوبًا مَنزِلِيًّا مِنْ
الْحَرِيرِ الْأَحْمَرِ، يَنْحَسِرُ عَنْ رُكْبَةٍ بَيِّضَاءَ كُلَّمَا وَضَعْتَ رِجْلًا عَلَى
رِجْلٍ.

كَانَ مِنَ الْإِلْزَامِ دِرَامِيًّا أَنْ أَحَبُّ كَاتِرِينَا ؛ بِنْتِ نِيكُولَا مُضَارِبِ
الْبُورْصَةِ، الَّتِي تَكْبُرُنِي بِسَنَةِ وَاحِدَةٍ ؛ إِذْ سَمَحَ لَنَا الْجَوَارُ أَنْ ارْتَادَ
عُرْفَتَهَا مِنْ أَنْ إِلَى آخِرٍ ؛ فَاتَمَلَّهَا غَارِقَةً فِي الْعِزْفِ عَلَى الْبِيَانُو، أَوْ
قِرَاءَةِ أَشْعَارِ لِيُونَانِيِّينَ مَوْتَى، فِيمَا أَتْظَاهَرُ بِمِلاعِبَةِ مَارْجُو؛ قِطْنَهَا
النَّظِيفَةَ، وَأَنَا أَخْتَلِسُ النَّظْرَ إِلَى سُوْتِيَانِ تَدَلَّى مِنْ دُولَابِ مُوَارِبِ.

مِنَ الْإِلْزَامِ دِرَامِيًّا أَيْضًا، أَنْ تَتَلَهَّى فِتَاةٌ كَتَلِكَ بِالصَّبِيِّ الْعَاشِقِ
فِي أَوْقَاتِ الْفِرَاغِ، أَنْ تَرَى فِيهِ أَدَاةَ مَأْمُونَةٍ لِعَادَتِهَا السَّرِيَّةِ، أَوْ غِطَاءً
لِغِيَابِهَا فِي الْمَشَاوِيرِ الْخَطِرَةِ، هَذَا دُونَ أَنْ تُحَطِّمَ حُلْمَهُ فِي أَنْ يَكُونَ
صَهْرًا لِكِفَافِيْسَ ذَاتِ يَوْمٍ.»

يَسْتَعِدُّ الشَّاعِرُ، هُنَا، إِمْكَانَاتِ السَّرْدِ، بِإِلْقَائِهِ، وَبِدِيرِهِ فِي
حَرَكَةِ النَّصِّ الشُّعْرِيِّ، إِدَارَةَ شَعْرِيَّةً، تَحَقِّقُ السَّرْدَ الشُّعْرِيَّ، وَيَقُومُ

الشَّاعِرُ بِالتَّحَكُّمِ فِي حَرَكَةِ زَمَنِ السَّرْدِ ؛ فَيُسْرِعُ أحياناً، وَيُبْطِئُ
أحياناً، كما يقومُ أحياناً بتثبيتِ حَرَكَةِ الزَّمَنِ، عَن طَرِيقِ اسْتِخْدَامِهِ
لِلوَصْفِ ؛ لِيَشْكَلَ إِيقَاعَ السَّرْدِ.

- ١ - ٥

سَرْدٌ تَشْطِي الحِكَايَةَ

هُوَ سَرْدٌ تَشْطِي فِيهِ الحِكَايَةَ، وتتداخلُ أَجْزَاؤُهَا وَأزْمَنْتُهَا،
دونَ تَتَابُعٍ مَنْطِقِيٍّ لِأَحْدَاثِ الحِكَايَةَ، لِتَشْكَلَ واقِعاً مِيتاً واقِعِيٍّ، وَعَبَرَ
ما أَسْمَاهُ كَمالُ أَبُو دِيبِ بـ « التَّشَابُكِ الاختِلاطِيٍّ، وانْهيارِ المعقوليَّةِ
والمُمكنِيَّةِ، والنُّزوعِ السِّيرِياليِّ »^(٥٦) تَتَحَقَّقُ شِعْرِيَّةُ هَذَا السَّرْدِ، وَمِنْ
هَذَا السَّرْدِ نَقَرَأ لِفَتْحِي عَبْدِ اللَّهِ (١٩٥٧ -) :

« إِنَّ مَا حَدَثَ

لَمْ يَكُنْ صُدْفَةً

فَقَدَّ وَقَعَتْ فِي خَزَانَةِ

المَلابِسِ

وَشَارَكَنِي مُمَثِّلُونَ كَثِيرُونَ

وَلَوْلَعِي بِهِمْ

أَشَاعُوا بَأَنَّ أَبْقَارِي

التي تَعَهَّدْتُهَا بِالرَّعَايَةِ

لَمْ تَعْجِبْ لَابِيسِي الكَاوَبُوي

خَاصَّةً وَأَنَّ لِحَيْتِي

لَمْ تُدَلِّ كَثِيرًا

على مَهَارَةٍ فِي المَلَاكَمَةِ

وَلَا سُرْعَةَ فِي حَشْوِ

المُسَدَّسِ

فَالْمُخْرَجُونَ أَنفُسَهُمْ

زَوَّدُونِي بِآلَةٍ حَادَةٍ

وَصَرَخُوا أَمَامِي

وَلِإِنْقَاذِ جُتِّي

عَرَضْتُ عَلَيْهِمْ

أَنْ أذْبَحَ الْمُثَلَّةَ

الصَّغِيرَةَ

فِي حَرَارَةِ

تَنَاسُبِ أَدْوَارِهِمْ

المليئة بالصراخ»^(٥٧)

يعمل السرد، هنا، عبر فجواته وانقطاعاته، على إقامة رؤى كابوسية لا معقولة، يتبدى الفعل الإنساني فيها أدواراً وتمثيلاً، يجسد واقعاً غرائبياً وعبثياً.

-٦-١-

من سرد التفاصيل المعيشية إلى أسطورة السيرة الذاتية

انطلاقاً من تركيز قصيدة النثر على الشخصي، والمعيش، والتفصيلي، تقاطعت مع شكل السيرة الذاتية؛ في اعتمادها على الإجراءات نفسها، وجاء هذا التفاعل الحقيقي بين شكل قصيدة النثر، وشكل السيرة الذاتية، في عدة أعمال؛ اشتغلت على تفاصيل التاريخ الشخصي، وسبر أغواره، ومن أبرزها: «سيرة ذاتية لملاك»، لفريد أبي سعدة (١٩٤٦-)؛ وهو نص شعري يقوم على شكل المتواليات الشعرية، والحلقات السردية، التي يتضام فيها التاريخ

الشَّخْصِيُّ ؛ لِيَصْنَعَ أُسْطُورَةً شَخْصِيَّةً، مِنْ شُخُوصٍ وَمَوَاقِفَ
وَتَفَاصِيلَ حَيَاتِيَّةٍ حَقِيقِيَّةٍ وَحَمِيمَةٍ، يَجْمَعُهَا خَطٌّ رَوَائِيٌّ دَاخِلِيٌّ، وَمَنْ
ذَلِكَ السَّرْدِ، هَذَا النَّصُّ الَّذِي يَرُصِدُ فِيهِ السَّارِدُ ذَاتَهُ الصَّغِيرَةَ،
حِينَ كَانَ تَلْمِيزًا، عَبَّرَ سَرْدِ اسْتِذْكَارِيٍّ، يَحْتَشِدُ بِالتَّفَاصِيلِ الْخَاصَّةِ
؛ الَّتِي تَصْنَعُ أُسْطُورَةً وَاقِعَ إِنْسَانِيٍّ حَقِيقِيٍّ وَبَسِيطٍ، وَتَحْفَظُ هَذَا
الْوَاقِعَ مِنَ الزَّوَالِ وَالنِّسْيَانِ :

« فِي الطَّرِيقِ إِلَى الْمَدْرَسَةِ

بِمَرِيلَةٍ مُبْتَقَعَةٍ، وَشَنْطَةٍ مِنَ الْخَشَبِ

أَمْضِي إِلَى عَمٍّ « شَرَامَةَ »

فِيَلِفُّ لِي سَنَدُوتَاتِي، وَيُسَجِّلُهَا عَلَى الْحِسَابِ

فِي الطَّرِيقِ إِلَى الْمَدْرَسَةِ

أَرَى الرِّجَالَ بَعْضَلَاتِهِمُ الْمَفْتُولَةَ

يُعَلِّقُونَ « الْعَسَلِيَّةِ » فِي الْمِسْمَارِ،

وَيُلَيِّنُونَهَا بِضَرْبِهَا فِي الْحَائِطِ.

أَرَى الْإِسْكَافَ فِي شِمْعٍ خِيُوطُهُ وَالصَّبِيَّ يُجَهِّزُ إِبْرَهُ الْمُقَوَّسَةَ.

أَرَى الْأُمَّهَاتِ الْمُسْتَحِمَّاتِ يَتَهَامَسْنَ، وَيَضْحَكْنَ،

وَيَسْقِنَ أَطْفَالَهِنَّ كَالدَّجَاجِ إِلَى الْمَدْرَسَةِ

أرى على الرَّصِيفِ « بَحْبَحَ الْعَبِيْطِ »،

بِأَسْمَالِهِ الَّتِي تُظْهَرُ عَوْرَتُهُ. » (٥٨)

ويستعيد، هذا السَّارِدُ، طَرْفًا مِنْ سِيرَةِ أُمِّه، وَمِنْ التَّفَاصِيلِ
الْمَعِيْشَةِ الْبَسِيْطَةِ الْحَقِيْقِيَّةِ ذَاتِهَا يُؤَسِّسُ فِضَاءَ الْحَالَةِ الشُّعْرِيَّةِ
الْإِنْسَانِيَّةِ الْمَعِيْشَةِ، وَبِهَا يُؤَسِّسُ بِلَاغَةَ خِطَابِهِ الشُّعْرِيِّ :

« ابْنَةُ الشَّيْخِ، وَزَوْجَةُ السَّائِقِ الْوَسِيْمِ

الْمَحْظُوْظَةُ بَيْنَ أَخَوَاتِهَا

فَقَدْ تَفَسَّحَتْ مَعَهُ ذَاتَ صَيْفٍ

فِي الْقَاهِرَةِ وَالْإِسْكَندَرِيَّةِ،

(فِي عَرَبِيَّتِهِ الْفُوْرِدِ الْمَكْشُوْفَةِ)

عِنْدَمَا كَانَ سَائِقًا لِأَحَدِ الْخَوَاجَاتِ.

حِينَ عَادَ مِنَ الْحَرْبِ،

أَحْضَرَ لَهَا فَوَاكِهِ لَا تَعْرِفُهَا

وَحَكَايَا عَنْ « الضَّبْعِ الْأَسْوَدِ » وَحِصَارِ الْفَالُوْجَا،

وَالْعَسَاكِرِ الَّذِينَ يَنْعَسُونَ فِي نَوَابِتِجِيَّةِ اللَّيْلِ

ثُمَّ يُطْلِقُونَ النَّارَ فَجَاءَ

عَلَى أَشْبَاحِ التَّيْنِ الشُّوكِيِّ!!

تَحْنِي عَلَى مَا كَيْنَةَ الْخِيَاطَةِ

(مَارَكَةُ سَيْنَجَرَ)

لِتَخِيَطَ لَنَا، وَتُسَاعِدَ فِي مَصْرُوفِ الْبَيْتِ.»^(٥٩)

- ٢ -

آليات البنية السينمائية في النص الشعري الجديد

من الملاحظ أن الأداء السينمائي، في القصيد النثري الجديد، هو أحد أبرز إجراءات التشكيل الجمالي؛ التي عكف عليها القصيد النثري الجديد، مُلتحماً بمختلف آليات الفعل السينمائي؛ لتخليق مجاز بصري جديد، ينتمي انتماءً لافئاً - إلى البلاغة السينمائية، وهو ما تمثل في: اعتماد تقنية بناء المشهد - اعتماد طريقة سرد السيناريو - اعتماد طريقة تحريك الكاميرا - اعتماد تقنية المونتاج.

- ٢ - ٢ -

اعتماد تقنية بناء المشهد

من آليات السرد السينمائي، التي ظهرت، بوضوح، في قصيدة النثر الجديدة، تقنية المشهد؛ وفيها يتم تركيز الموقف السردى، في أداء بصريٍّ مُركّز، وتُستخدَم هذه التقنية في بناء صورةٍ بصريّةٍ كُليّةٍ دالة، تُحقِّقُ المجازَ البصريّ، كما عند أمين صالح (١٩٥٠ -) في هذا النصّ:

« الطائراتُ الورقيّةُ الجميلةُ

التي تتهاذى برشاقةٍ في الفضاءِ المرحِ

يُحرِّكُها أطفالٌ بوجوهٍ مُغبرةٍ وملابسٍ رثة.»^(٦٠)

-٣-٢-

اعتمادُ طريقةِ سردِ السيناريو

وتتمُّ ببناءِ المشهدِ Scene من لقطاتٍ مُتعدّدة، يُنظَّمُها بناءً مونتاجٍ خاصٍّ؛ تتابع اللقطاتُ؛ لتُشكِّلَ المشهدَ؛ لهذا تمثّل اللقطاتُ مفرداتِ اللغةِ السينمائيّة، التي تتضامُّ؛ لتصوِّغَ المشهدَ، ومن مجموعِ المشاهدِ تتكوّنُ الفصولُ، ومن مجموعِ الفصولِ، يتكوّنُ السيناريو Scenario، وتؤدّي الذاتُ الشاعرةُ، هنا، دورَ المُخرجِ السينمائيِّ للنصِّ الشعريِّ.

وَيَنْتَسِمُ التَّصْوِيرُ إِلَى تَصْوِيرٍ خَارِجِيٍّ أَوْ دَاخِلِيٍّ، وَقَدْ يَحْدُثُ
الانتقالُ بَيْنَهُمَا، كَمَا فِي هَذَا النَّصِّ لِكْرِيمِ عَبْدِ السَّلَامِ (١٩٦٧ -) ؛
الَّذِي يَجْمَعُ فِيهِ بَيْنَ التَّصْوِيرِ الْخَارِجِيِّ وَالِدَّاخِلِيِّ :

« فِي حَرِّ الظُّهَيْرَةِ، الصَّبِيُّ وَاقْفَ أَمَامَ الْبَيْتِ

وَالْفَتَاةُ بِالِدَّاخِلِ تَرْقُبُ حَرَكَتَهُ

ثُمَّ تَخْرُجُ الْفَتَاةُ مُبْتَسِمَةً، وَتَسِيرُ عَلَى جَانِبِ الشَّارِعِ

وَعَلَى الْجَانِبِ الْآخِرِ يَسِيرُ الصَّبِيُّ، فِيمَا يَتَبَادَلَانِ النُّظْرَاتِ،

الْفَتَاةُ تَتَعَثَّرُ خُطَوَاتِهَا، وَالصَّبِيُّ يَعْبرُ إِلَيْهَا،

بَعْدَ خَمْسِ عَشْرَةَ خُطْوَةً تَشْتَبِكُ أَصَابِعُهُمَا» (٦١)

-٢-٤-

اعتماد طريقة تحريك الكاميرا

عن طريق عين الكاميرا يتم تلقي عناصر المشهد السينمائي،
غير أن عين الكاميرا، هنا، ليست مجرد آلة للرؤية؛ وإنما هي وسيلة
بناء؛ تنتخب اللقطات، وتحدد الكادر والمنظور، وتحدث التأثير؛
بوضع اللقطات العامة الكبيرة والأخرى القريبة المصغرة، وكذلك
درجة حركتها تجاه التفاصيل، التي تريد إبرازها؛ باعتبارها سرًا

بَصْرِيًّا.

إنَّ إدارةَ حركةِ الكاميرا، والتحكُّمَ في هذه الحركة، هو الأساسُ الذي يتشكَّلُ عليه الإيقاعُ التصويريُّ الدراميُّ المكثفُ، للنَّصِّ السينمائيِّ البصريِّ.

وإنَّ تحريكَ الكاميرا يقومُ بتكوينِ طبيعةِ الصورةِ داخلَ الكادرِ؛ تبعًا لمسافةِ الكاميرا عن الأشياءِ؛ فإذا ابتعدتْ المسافةُ تشكَّلُ لقطةٌ عامةٌ بعيدةٌ، وإذا اقتربتْ تشكَّلُ لقطةٌ كبيرةٌ مقرَّبةٌ، وتُستخدَمُ هذه الحالةُ الأخيرةُ، في التركيزِ على الجزءِ؛ لإحداثِ التأثيرِ والتبئيرِ.

ويمكننا أن نرى اقترابَ الكاميرا التدرجيِّ، من عناصرِ المشهدِ؛ لتكشفَ - على مهلٍ - تفاصيله، بإيقاع هادئٍ، لدى بسام حجار (١٩٥٥ - ٢٠٠٩)، في هذا النَّصِّ؛ الذي يرصدُ فيه ذاته كآخر:

« يَدِي العَسْرَاءُ

على جَبِينِي،

قَطْرَاتٌ مِنْ عَرَقٍ بارِدٍ

يَدِي الأُخْرَى

تَلَمَّسُ الأَنْفَ

وَالفَمَّ وَالعُنُقَ

وَإِذْ تَهْتَدِي إِلَى الصَّدْرِ

تَمَكُّثُ

هُنَيْهَةً هُنَاكَ

عَيْنَايَ

تَلْمَحَانِ الطَّيْفَ بَعِيدًا

وَالضُّوَاءَ الْمُتَصَابِي

لِصَبَاحِ عَتِيقٍ»^(٦٢)

وتُعرَفُ هذه التَّقْنِيَّةُ، أحيانًا بالصُّورَةِ عَنْ قَرَبٍ، وأحيانًا باللقطاتِ البَطِيئَةِ^(٦٣)، وهي عكسُ الصُّورَةِ الكُلِّيَّةِ، العامة، التي ترصدُ المشهدُ بشكلٍ عامٍ، ويتمُّ الانتقالُ مِنَ الصُّورَةِ الكُلِّيَّةِ، العامة،

إلى الجُزئية، المقربة، والعكس، في المشهد الواحد، عن طريق القطع^(٦٤)، وهو ما يمكن ملاحظته لدى محمد متولي، وهو يبني مشهداً شعرياً، بادئاً بلقطة عامة من أعلى، وينتقل بعدها، إلى أخرى مقربة، تفصيلية، في هذا المجتزأ من نصه: « فَصَلُّ لُونِي »:

« زَوْجَانِ كَهَلَانِ

يَرَقْدَانِ عَلَى سَرِيرِ ذِي أَعْمَدَةٍ نَحَاسِيَّةٍ

مَشْدُودِ الْأَعْطِيَّةِ قَلِيلِ الْكَرْمَشَاتِ

لَكِنَّهُ يَكَادُ يَبْتَلِعُهُمَا لَوْ نَظَرْتَ إِلَيْهِ

مَنْ سَقَفِ الْغُرْفَةِ عَظِيمِ الْارْتِفَاعِ

يَبْدُو عَرَقُهُمَا وَالدهُونِ الَّتِي تَنْزُ مِنْهُمَا أَثْنَاءَ النَّوْمِ

مَطْبُوعَيْنِ عَلَى الْوَسَائِدِ

مَنْ بَيْنَ ثِيَابِهَا يَبْرُزُ فَخَذُ الزَّوْجَةِ الْمُتْرَهِّلِ

بِعَرَقِ أَرْزَقِ نَحِيلِ يَسِيرٍ بِطُولِ السَّاقِ

بَيْنَمَا يُغْطِي الشَّعْرُ عَلَى مَلَامِحِ فَخَذِ الرَّجُلِ. »^(٦٥)

اعتمادُ تقنيةِ المونتاج

المونتاجُ Montage في طليعةِ الأدواتِ السينمائيةِ المنتجةِ لبلاغةِ السينما؛ حيثُ يُعطي اللقطاتِ الصغيرةَ دراميةً واتِّصالاً وحياءً، وقد رأى يودوفكن « أنَّ أساسَ الفنِّ السينمائيِّ هو المونتاج »^(٦٦)؛ فهو الذي يُعطي النصَّ السينمائيَّ ديناميكيةً ودراميةً، عَبْرَ تتابعِ اللقطاتِ، وَفَقَ بنيةَ سرديةَ خاصة، وإيقاعَ خاصٍّ، وقد اعتبر يودوفكن « اللقطةَ الواحدةَ شيئاً ميتاً.. ولا تُدبُّ الحياةَ السينمائيةَ إلاَّ عندما تُوضَعُ معَ غيرها من اللقطاتِ، وتُعرضُ باعتبارها جزءاً من مجموعةٍ لقطاتٍ مُختلفةٍ، في هذه الحالةِ تتحوَّلُ اللقطاتُ من صورٍ فوتوغرافيةٍ جامدةٍ للطبيعةِ إلى جزءٍ من الشكلِ السينمائيِّ »^(٦٧)؛ فجوهرُ المونتاجِ الحركَةُ، والحركةُ إما أن تكونَ في المكانِ؛ بتثبيتِ الزَّمانِ والتَّحرُّكِ في المكانِ، وهو ما يصنعُ المونتاجَ المكانيَّ، وإما أن تكونَ في الزَّمانِ، معَ تثبيتِ المكانِ؛ وهو ما يُشكِّلُ المونتاجَ الزَّمانيَّ^(٦٨)، ويتجلَّى المونتاجُ الشعريُّ، بوضوحٍ، لدى الشاعرِ يحيى جابر (١٩٦١ -) في نصِّه « مقبرةُ الفيلةِ »؛ الذي قدَّمه باعتبارهِ: سيناريو شعريٍّ؛ يتجسَّدُ فيه تشكُّلُ الشعرِ بآلياتِ السينما، ويتبدَّى فيه تفتيتُ اللحظةِ الشعريةِ، إلى مجموعةٍ كبيرةٍ من اللقطاتِ المُتَشظِّيةِ، التي يقومُ المونتاجُ بوصلها، في بناءٍ دالٍ، ومنه:

« الخَطَّاطُ مِنْهُمْ كُ عَلَى لَافِتَةٍ لَصْرَافٍ

تَحْتِ قَدَمِيهِ يَافِظَةٌ بِأَلِيَّةٍ لِتَظَاهِرَةٍ.

رَعْوَةٌ صَابُونٍ تَتَرَسَّخُ عَلَى زُجَاجٍ مَقْهَى.

طَاوِلَةٌ مُرَبَّعَةٌ مُجْتَمِعِينَ تَحْتِ قُبُعَاتٍ.

رَجُلٌ يَحْمِلُ دُجَاجَةً تَقْرَفُ بَيْنَ يَدَيْهِ

يَتَنَاقَشُ بِحِدَّةٍ مَعَ آخِرٍ يَحْمِلُ بِيضَةً.

رَجُلٌ يَمِزُقُ أَوْرَاقَ رُوزَنَامَةٍ

وَيَرْمِيهَا فِي صَحْنٍ مُتَسَوِّلَةٍ.

نَادِلٌ يَكْنُسُ حُرُوفًا وَأَوْرَاقًا.

صِيصَانٌ بَيْنَ الطَّاوِلَاتِ.

عَلَى طَاوِلَةٍ مُسْتَطِيلَةٍ

حَقِيبَةٌ سَمْسُونَايَتٍ

نَظَارَةٌ سَوْدَاءُ. قَفَازَاتٌ بِيضٌ

دُمِيَّةٌ مَانِيكَانٍ، عُكَّازَاتٌ،

ضِمَادَاتٌ مَلْفُوفَةٌ حَوْلَ الْكِرَاسِي.

في الخارج

تتزلقُ عربةٌ مُقعدٌ بينَ السَّيَّاراتِ..» (٦٩)

-٣-

آلياتُ بنيةِ التَّصويرِ

تعدُّ بلاغياتُ فنِّ التَّصويرِ وأبنيتهُ الفنيَّةُ، من الأنساقِ البنائيَّةِ الأساسيّةِ، التي اعتمدها القصيدُ النثريُّ الجديدُ، ضمنَ اعتمادهِ بلاغياتِ الصُّورةِ البصريَّةِ - بشكلٍ عامٍ - والفرقُ الجوهريُّ بينَ الصُّورةِ المشهديَّةِ، التي يصنعها السينمائيُّ عن الأخرى، التي يصنعها الرسَّامُ، هو أنَّ الأولى متحرِّكةٌ.

وتتبدى آلياتُ فنِّ التَّصويرِ في القصيدِ النثريِّ الجديدِ، على عدَّةِ محاورٍ، أبرزها: إقامةُ بناءِ النِّصِّ الشعريِّ على طريقةِ بناءِ اللوحةِ - اعتمادُ آلياتِ الطَّبيعةِ الصَّامتةِ في فنِّ التَّصويرِ - توظيفُ علاقةِ الضَّوءِ بالظِّلِّ، في بناءِ النِّصِّ الشعريِّ.

-٢-٣-

بناءُ النِّصِّ الشعريِّ، على طريقةِ بناءِ اللوحةِ ؛ ومنها طريقةُ بناءِ المنظرِ الطَّبيعيِّ

ويتبدى هذا على نحوٍ خاصٍّ، في مُراعاةِ بناءِ المشهدِ، وعلاقةِ

الكتلة بالفراغ، وعلاقة الأشياء بعضها ببعض، في حيز المشهد، إنَّ التَّركيزَ على إقامة التَّكوين، وإبراز العلاقات القائمة بين الأشياء داخل التَّكوين هو ما يجعلُ المشهدَ يتخطى المنظورَ المرئيَّ إلى بثِّ الإيحاءاتِ والدَّلالاتِ، ومنْ هذه الشُّعريَّةِ هذا النَّصُّ، لخزعل الماجدي (١٩٥١-):

« في أفقِ البَحْرِ

أَجْنَحَةُ السُّفْنِ

وفي سَاحِلِهِ أَجْنَحَةُ الطُّيُورِ. »

من الواضح، هنا، اعتماد النَّصِّ على مجازِ بَصْرِيٍّ؛ ببناءِ صُورةِ بصريةٍ « ثابتة، تنقلها العينُ بموضوعيَّةٍ وحيادٍ.. إنَّها منظرٌ طبيعيٌّ مأثورٌ: بحرٌ ممتدٌّ في أفقه المفتوحُ سفنٌ تستعدُّ للإبحار، فيما تظلُّ على السَّاحلِ الطُّيورُ، وكأنَّها تنتظرُ سفناً أخرى، هذه الصُّورةُ العيانيَّةُ ترتكزُ شعريًّا على تقنيَّة، تستعيرُ من الرِّسْمِ عناصره التَّصويريَّة، ولكنَّ الشُّعرَ موجودٌ في أغشية خفيفة، سرعانَ ما نتعرَّفُ عليها؛ فالأجنحةُ التي أسندها الشَّاعرُ للسُّفْنِ وهو يُطلقها في الأفقِ البحريِّ، تُوازي أَجْنَحَةَ الطُّيُورِ المُقيِّدةِ على السَّاحلِ. »^(٧٠)

ويرسِّمُ محمد متولي لوحةً شعريَّةً، أخرى، تُراعي بناءَ المنظرِ الطَّبيعيِّ، في نصِّ بعنوان: « قمر شريد»، جاءَ على هذا النُّحو:

« الشَّاطِئُ خَالٍ

إِلَّا مِنْ طِفْلَيْنِ

يَرْقَبَانِ الْقَمَرَ فِي حَسْرَةٍ

بَعْدَ أَنْ أَفْلَتَ خَيْطُهُ

مِنْ أَيْدِيهِمَا.»^(٧١)

ففي هذا البناءِ البَصْرِيِّ المَحْكَمِ، اسْتَحَالَتْ الطَّائِرَةُ الورْقِيَّةُ إلى قمر، يرنو إليه الطِّفْلَانِ، بَعْدَ أَنْ كَانَ فِي أَيْدِيهِمَا ؛ أَصْبَحَ حُلْمًا، وَمِنْ الواضِحِ هُنَا، كما في النَّصِّ السَّابِقِ، الاهتمام الواضح بالتَّكْوِينِ.

-٣-٣-

بناء النَّصِّ الشَّعْرِيِّ، على طريقةِ بِنَاءِ لُوحَاتِ الطَّبِيعَةِ الصَّامِتَةِ

الطَّبِيعَةُ الصَّامِتَةُ من التَّقْنِيَّاتِ المَعْرُوفَةِ فِي فنِّ التَّصْوِيرِ، وفيها يتمُّ وَضْعُ بعضِ العنَاصِرِ والأشياءِ الجَامِدةِ، غيرِ الحَيَّةِ، في بِنَاءِ دالٍ، ومُعَبِّرٍ عن حَسِّ إنْسانِيٍّ، دونَ أَنْ يَكُونَ للحُضُورِ الإنْسانِيِّ أيُّ وجودٍ، سِوَى ما يتولَّدُ من عِلاَقَةِ العنَاصِرِ والأشياءِ.

ومن صور الطبيعة الصامتة، في شعرية القصيد النثري الجديدة، هذا النص لمحمد الحمامصي (١٩٦٤ -) :

« وَجَّهَا الْبَابُ يَفْتَحَانِ عَلَى مَقْعَدِ فَارِغٍ. »^(٧٢)

ونلاحظ الإيجاز الشديد للعناصر، في فضاء النص ؛ وهي خاصية أساسية في بناء مشهد الطبيعة الصامتة، وهو ما يؤدي إلى إنتاج نص شعري شديد الإيجاز والتكثيف ؛ كهذا النص، لبسام حجار:

« كُرْسِي الْخَيْرَانِ

مُسْتَقِيمُ الظَّهْرِ قُرْبَ الْيَاسْمِينَةِ عَلَى الشَّرْفَةِ. »^(٧٣)

-٤-٣-

بناء النص الشعري بتفاعل العلاقة بين الضوء والظل

تعتبر العلاقة بين الضوء والظل، في طبيعة العلاقات التشكيلية المنتجة للدلالة، ولدramية التكوين، في فضاء اللوحة، ولدى شاعر مثل بسام حجار، تتبدى آلية الضوء والظل في بناء نصوص شعرية، كهذا النص :

« كَانُوا سَاهِمِينَ

يُحَدِّقُونَ فِي الْفَرَاحِ الَّذِي أَمَامَهُمْ

عَلَى الْعَتَبَةِ

تَجَلَسُ ظِلَالٌ لَهُمْ

فَتِيَّةٌ

كَأَنَّهَا أَشْبَاحُ عُمَرَ سَابِقٍ» (٧٤)

إِنَّ اعْتِمَادَ النَّصِّ عَلَى تَقْنِيَةِ الضُّوءِ وَالظَّلِّ يُحَدِّثُ نَوْعًا مِنَ التَّوَازِي وَالْحَوَارِ بَيْنَ الْمَجَالِينَ، تَتَوَلَّدُ عَنْهُ دَلَالَاتُ الْغِيَابِ وَالْحَوَاءِ.

وقد يأتي التَّشْدِيدُ عَلَى الدَّلَالَةِ، بِالتَّشْدِيدِ عَلَى الضُّوءِ، وَحَدَهُ، كَمَا فِي هَذَا النَّصِّ، لِفَاطِمَةَ قَتْدِيلِ (١٩٥٨ -) :

« النَّافِذَةُ الْمُضِيئَةُ

الْعَالِيَةُ جِدًّا

طَابَعٌ عَلَى مَظْرُوفِ سَمَاوِيٍّ

يَحْوِي خَطَابًا

لَيْلِيًّا» (٧٥)

آليات البنية الدرامية

إذا كانت عناصر البناء الدرامي - التي تشكلت عليها الدراما الشعرية، منذ أرسطو (٣٨٤-٣٢٢ ق.م)، مروراً بهوارس (٦٥ ق.م - ٨ ق.م)، وصولاً إلى ت. س. إليوت (١٨٨٨-١٩٦٥) - تتمثل في أربعة أركان هي:

الشخصيات - الحوار - الأحداث - الصراع؛ فإن البنية الدرامية، في التصيد النثري تتمثل في الآليات الآتية: تحولات المنولوج الدرامي (الذي تتدفق الأحداث على مجراه، وتتطور - من داخله - في تحريكه السردية) - الموقف الحوارية (حتى وإن أتى هذا الموقف في شكل غنائي) - العلاقات المتقابلة بين الأشياء والمواقف في فضاء النص الشعري - مسرحة الموقف الشعري - مسرحة الحالة الشعرية.

أبنية المنولوج الدرامي

نظراً للطبيعة الغنائية للنص الشعري، بشكل عام، يعتبر المنولوج أكثر الأنواع الدرامية انتشاراً، في الأداء الشعري، وأكثر

أبنية المنولوج تحقُّقًا، في القصيدِ النَّثْرِيِّ الجَدِيدِ، تتركِّزُ في : بنية النَّجْوَى - بنية المنولوجِ المَخَاطَبِ - بنية المنولوجِ التَّشْخِصِيِّ، الكاشفِ للأحداث. وتُشِيرُ هذه الأشكالُ المنولوجيةُ، مُجْتَمِعَةً، إلى أنحيازِ القصيدِ النَّثْرِيِّ الجَدِيدِ، إلى دراميةِ المُنوَدِّرَامَا ؛ حيثُ دراميةُ الصَّوْتِ الواحدِ، بتحوُّلاتِها الدَّاخِليَّةِ، وبصُورِها السَّرْدِيَّةِ الدَّرَامِيَّةِ المتواليَّةِ الجَيَّاشَةِ.

-١-٢-٤-

بنية النَّجْوَى

وفيها يتدفَّقُ الخِطَابُ الشَّعْرِيُّ، من الدَّاخِلِ، في الدَّاخِلِ، مُتَوَهِّجًا، ودرامِيًّا، كَثِيفًا، على هيئَةِ مُنولوجِ، تتبدَّى درامِيَّةً من تناميِّ المكَاشَفَاتِ والأحداثِ والبُوحِ في مجرَّاهُ، كما في قولِ سَيِّفِ الرَّحْبِيِّ (١٩٥٦ -) :

« بَيْنَ لَيْلَةٍ وَضُحَاهَا

اكتَشَفْتُ أَنِّي مَا زِلْتُ أَمْشِي،

أَلْهْتُ عَلَى رِجْلَيْنِ غَارِقَتَيْنِ فِي النَّوْمِ

لَا بَرِيقَ مَدِينَةٍ يَلُوحُ
وَلَا سَرَابَ اسْتِرَاحَةٍ
عَلَى رَجَلَيْنِ ثَاوِيَتَيْنِ فِي النَّوْمِ
أَنَا الَّذِي ظَنَّ بِأَنَّهُ وَصَلَ
وَعِنْدَ أَوَّلِ مَدْخَلٍ
تَنَفَّسْتُ رَائِحَةَ قَهْوَةٍ وَنُبَاحِ كِلَابٍ
فَكَوَّمْتُ جَسَدِي
كَحَشْدٍ مِنَ الْمُتَعَبِينَ وَالْجَرَحَى
لَكِنِّي عَرَفْتُ أَنَّ الضُّوءَ الشَّاحِبَ
يَتَسَلَّلُ مِنْ رُسْغِي
خَيْطَ دَمٍ
يَصِلُ الشُّعَابَ بِيُودِيَانِهَا الْأَوْلَى»^(٧٦)

٤-٢-٢-

بِنِيَّةِ الْمُنُولِجِ الْخَاطِبِ

تكشف هذه البنية عن موقفٍ حوارِيٍّ، رغمَ انتفاءِ شكلِ الحِوَارِ؛
بعلاماته الصَّريحة، في الخطابِ الشعريِّ؛ فثمةَ شخصيَّةٍ تتحدَّثُ،
وتوجُّهه الحديثَ إلى أُخرى؛ واحدةٌ مُرسلةٌ وأخرى مُستقبلةٌ، وهذه
الأخيرةُ حاضرةٌ بالضرورة؛ باعتبارها المخصوصةُ بالخطابِ،
ويظلُّ ثمةَ حضورٌ لأننا المتكلمُ والآخرُ المخاطبُ، في انتقالاتٍ متواليةٍ
داخلِ الخطابِ، وهو ما يُؤدِّي إلى النموِّ الدراميِّ، للنصِّ الشعريِّ،
ومنْ هذه البنية قولُ علاءِ خالد (١٩٦١ -) :

« البَلْحُ الأَسْوَدُ، التِّينُ، الجَوَافَةُ،

حَبَّاتُ البَطَاطَا المَشْوِيَّةِ ؛

فَوَاكِهِ الطُّفُولَةِ التي كَبُرَتْ مَعَكَ،

الطَّائِفَةُ المُسْتَثْنَاءُ من قَائِمَةِ الممنوعَاتِ لأَيِّ طَبِيبٍ.

وَهُنَاكَ أَيَّضًا، كَيْسُ الفولِ السُّودَانِيِّ السَّاخِنِ،

الذي كَانَ يتركُهُ وَالدُّكِ

بجَوَارِ السَّرِيرِ، وَأَنْتِ نَائِمَةٌ.

وَأَحْيَانًا كُنْتِ أَضْبِطُكِ لَيْلًا،

وَأَنَارُ الشُّيْكَوَلَاتَةِ عَلَى فَمِكِ

تَضَحَّكِينَ مِنَ الْخَجَلِ،
وَتَمَسِّحِينَ بِقُوَّةِ آثَارِ الْجَرِيمَةِ،
كَأَنَّكَ تَطْمِسِينَ الذَّاكِرَةَ
لِهَذَا الْفَمِ الْمَذْنِبِ.»^(٧٧)

-٣-٢-٤-

بُنْيَةُ الْمُنُولُوجِ التَّشْخِصِيَّةِ

وفيها تتبدى وقائع المشهد الدرامي، في فضاء المنولوج الشعري المتدفق، عبر بنية غنائية، تتضمن أطرافاً حكاية، في موقف درامي مكثف، كما لدى عزمي عبد الوهاب (١٩٦٤ -)، في هذا المجزأ:

« انْتَهَيْنَا

اذْهَبِي الْآنَ إِلَى الْحَفْلِ

بِجَسَدٍ مُهَيَّأٍ لِلطَّعْنِ

أَنْتِ سَعِيدَةٌ طَبَعًا

بِكَ وَجْهٍ جَدِيدٍ

وَيَدَانِ مَا اسْتَرَاخَتْ فِي كَفِّ غَرِيْبَةٍ

عَنِ الْعَائِلَةِ

كَمَا أَنَّ الرَّيْجِيمَ الْقَاسِيَّ الَّذِي اتَّبَعْتِيهِ مِنْذُ شَهْرٍ
يَجْعَلُكَ أَجْمَلَ...،

يَكْفِي أَنَّهُ خَلَّصَكَ مِنَ النَّكَاتِ الْبَدِيئَةِ فِي الْهَاتِفِ،
وَالْبَيْتَرَا، وَشِجَارِ أُمَّكَ الْمُتَوَاصِلِ،

وَالْمَشَاوِيرِ الْأَسْبُوعِيَّةِ مِنْ « الدُّقِّي » إِلَى « الْهَيْلُتُونِ »
انْتَهَيْنَا

وَلَكِنْ

إِذَا تَعَمَّدَ أَنْ يُحِيطَ خِصْرَكَ بِذِرَاعِيهِ
وَأَنْتِ تَرْقُصِينَ مَعَهُ كَفَرَاشَةَ سَكْرَانَةٍ

أَدِيرِي وَجْهَكَ بَعِيدًا

فِي عُيُونِ جَاءَتْ لِتَشْهَدَ الذَّبِيحَةَ...،

وَأَرْتَبِكِي أَكْثَرَ

بِحَيْثُ تَبْدُو شَفْطَكَ الْعُلْيَا بِالتَّحْدِيدِ

وَكَأَنَّهَا أُمِّيَّةٌ...،

أَمْنِحِي وَجْهَتِكَ قَلِيلًا مِنَ الْحُمْرَةِ الْخَجُولِ
وَأَنْتِ تَنْظُرِينَ إِلَى أَسْفَلَ
دَعِيهِ يَتَّبَاهِي بِذِكُورَتِهِ أَمَامَ الْأَصْدِقَاءِ
فِي الْمَقَاهِي وَالْبَارَاتِ الْمُعْتَمَةِ»^(٧٨)

-٤-٣-

مَسْرَحَةُ الْمَوْقِفِ الشُّعْرِيِّ

وفيها يتمُّ وضعُ الموقفِ الشُّعْرِيِّ، في إطارِ مَسْرَحِيٍّ، يُرَاعِي
الْعَلَامَاتِ الْبِنَائِيَّةِ الْأَسَاسِيَّةَ لِلْبِنَاءِ الْمَسْرَحِيِّ، وَيُشكِّلُ فضاءَهُ
الدُّرَامِيَّ، كما في قولِ عاطفِ عبد العزيز :

« فِي آخِرِ الْمَشَى

مَقْعَدُ حَجْرِيٍّ وَصَبَّارَتَانِ

قَالَ الْوَلَدُ (الَّذِي يُعَذِّبُهُ زَوْجُ الْأُمِّ) :

العَامَ القَادِمَ

سَوْفَ نَرْحَلُ يَا حَبِيبِي إِلَى الشَّمَالِ،

فِي مُونْتِرِيَالِ

لَنْ يَكُونَ لَدَيَّ فَائِضٌ مِنَ الوَقْتِ

سَادَّرْسُ،

وَأَعْمَلُ،

وَأَحْبُكَ

قَالَتْ البِنْتُ: (التي تَمَسَّحُ أُمُّهَا بِبِلَاطِ المُسْتَشْفَى) :

فِي مُونْتِرِيَالِ

لَنْ يَكُونَ لَدَيَّ فَائِضٌ مِنَ الوَقْتِ

سَأَلِدُ بِنْتًا لَهَا عَيْنَانِ بُبَيْتَانِ،

سَأَطْهُو بِأَزْلَاءِ

سَأَحْبُكَ... (٧٩)

تتشكّل الحالة الشعريّة، في صورة مواقف ورؤى دراميّة، كما في هذا النّصّ، لجرّجس شكري (١٩٦٧ -) ؛ الذي يجعل القطار، فيه، فضاءً للحدّث الدراميّ الغرائبيّ الكابوسيّ، ويقوم بعرض الحالة الشعريّة، عرضاً درامياً، عن طريق الأداء الحركيّ، والشخصيّات والوثبات الزمنيّة، والعناصر البصريّة والسّمعيّة والحواريّة، التي تتواشج لصياغة بنية دراميّة سيراليّة للنصّ الشعريّ :

« نَمَّةٌ قَطَارٌ يَحْمِلُ المَوْتَى

إلى فَوْقِ

وَأنا في العَرَبَةِ الأَخِيرَةِ

بَعْدَ أَنْ فَقدَ السَّائِقُ كُلَّ المَحَطَّاتِ

إلى أَيْنَ؟

سَأَلَ رَاكِبٌ إلى جَوَارِي

ثُمَّ ألقى بِخَاتَمِهِ مِنَ النَّافِذَةِ

وَبَكَى، خَلَعَ آخِرَ مَلَابِسِهِ

وَصَنَعَ عِلْمًا

رَبِّمَا يُدُلُّ العَابِرِينَ عَلَيْنَا

وَالسَّائِقُ يَنْصَحُ عِبْرَ إِذَاعَةٍ دَاخِلِيَّةٍ

بِالسَّهْرِ عَلَى رَاحَةِ الْمَوْتَى.

وَحِينَ كَانَ الْقِطَارُ يَعْبرُ الصَّحْرَاءَ

أَمْطَرَتْ

وَتَسْرَبَ الْمَاءُ إِلَى مَقَاعِدِ الْمَوْتَى

فَأَزْهَرَتْ الْجَنُودُ وَتَفَتَّحَتْ

وَفِيمَا بَعْدَ

وَجَدْنَا وُرُودًا صَغِيرَةً تَتَدَلَّى مِنَ الْمَقَاعِدِ

وَالْمَوْتَى يَبْتَسِمُونَ

اِقْتَرَحَ رَاكِبٌ أَنْ نَفْتَحَ النُّوَافِذَ وَالْأَبْوَابَ

فَفَعَلْنَا

وَقَالَ آخِرٌ:

نَتَّقَسِمُهُمْ فِيمَا بَيْنَنَا

فَأَخَذَ كُلُّ مَنْ مَيِّتًا إِلَى جِوَارِهِ

وَرَحْنَا نَسَامِرَهُمْ

وَالسَّائِقُ يَمْشِي فِي خَطِّ مُسْتَقِيمٍ. (٨٠)

الإحالات والتعليقات

(١) راجع: مدخل إلى النصّ الجامع، لجيرار جينت- ترجمة: عبد العزيز شبيل، مراجعة: حمادي صمود - المجلس الأعلى للثقافة - ١٩٩٩ - ص ص: ٧٠ - ٧١.

(٢) السابق - ص: ٧١.

(٣) محمد عبد المطلب - النصّ المشكّل - كتابات نقدية - العدد: ٩٢ - الهيئة العامة لقصور الثقافة - يوليو ١٩٩٩ - ص ص: ١٠ - ١١.

(٤) مدخل إلى النصّ الجامع - سابق - ص: ٣٦.

(٥) عبد الغفَّار مكاوي - حكاياتٌ شاعريَّة : قصائدٌ قصصيةٌ من الأدب الألماني الحديث - آفاق عالميَّة، العدد : ٣٩، الهيئة العامة لقصور الثقافة - ٢٠٠٤ - ص : ٧.

(٦) السَّابق - ص : ٦.

(٧) مقالٌ بعنوان : ظهر منذ عهد المُفكرين اليُونانيين النَّصَّ المفتوح.. - جريدة: (البيان) - دُبي - دولة الإمارات العربيَّة المتَّحدة - الأحد ٢٨ مايو ٢٠٠٠ م.

(٨) إبراهيم حمادة - على هامش الأنواع الأدبيَّة - مجلَّة: (القاهرة) - العدد : ٨٤ - ١٥ يونيه ١٩٨٨ - ص ص : ٤ - ٥.

(٩) عبد الله نور - ضمَّن تحقيق: التَّصنيف الإبداعي، لهدى الدَّغفق - مجلَّة: (الحرس الوطني) - أكتوبر/ نوفمبر ١٩٩٦ - ص : ٧٩.

(١٠) يتجلَّى هذا بوضوح، في نظريَّة (النَّظم) لعبد القاهر الجرجانيّ (-٤٧١هـ)، التي جاءت تنويجاً لجهود كثيرة، في هذا الشَّأن، ساهم فيها بلاغيون ومُتكلِّمون مدَّة تتجاوز القرنين والنَّصف، ومنهم : الجاحظ (-٢٥٥هـ) وأبو عبد الله محمد بن يزيد الواسطيّ (-٣٠٦هـ) والرُّمانيّ (-٣٨٤هـ) والخطَّابيّ (-٢٨٨هـ) والبقلاّنيّ (-٤٠٣هـ) والقاضي عبد الجبار (-٤١٥هـ) وقُدَّامة بن جعفر (-٣٣٧هـ) وأبو هلال العسكريّ (-٣٩٥هـ) وابن رشيّق (-٤٦٣هـ)، ومن بعد عبد القاهر، شدَّد على (النَّظم) : ابن الأثير (-٦٣٧هـ) وابن خلدون (-٨٠٨هـ)...

(١١) يلاحظُ أنَّ هذه المصطلحات - ما عدا الأخير منها - تجمعُ في

آفاق الشعرية العربية الجديدة في قصيدة النثر

علاقة النَّعْتِ بالمنعوت، بين الجِنْسِ والصَّيْغَةِ، لتحديدِ طَبِيعَةِ كُلِّ نَوْعٍ ؛ حَيْثُ يُمَثِّلُ الجِنْسُ مَنَعُوتًا - والصَّيْغَةُ نَعْتًا، والنَّعْتُ تَابِعٌ يَأْتِي لِإِبْرَازِ صِفَةِ المَنَعُوتِ (الجِنْسِ) وتوضيحه، أمَّا الأَخِيرُ : (قصيدةُ النَثْرِ)، فَيَتَأَسَّسُ عَلَى عِلَاقَةِ الإِضَافَةِ فِي التَّعْرِيفِ.

(١٢) أرسطوطاليس - كتاب أرسطوطاليس في الشعر - تحقيق وترجمة : د. شكري محمد عياد - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٣ - ص : ٣٠.

(١٣) د. عبد الغفار مكاوي - قصيدة وصورة : الشعر والتصوير عبر العصور - عالم المعرفة - العدد : ١١٩ - الكويت - تشرين الثاني ١٩٨٧ - ص : ٩.

(١٤) الجاحظ - الحيوان - الجزء الثالث - تحقيق عبد السلام هارون - القاهرة - ١٩٦٥ - ص : ١٢١.

(١٥) د. شاكر عبد الحميد - عصر الصورة - عالم المعرفة - العدد : ٣١١ - الكويت - يناير ٢٠٠٥ - ص : ١٩٥.

(١٦) فؤاد زكريا - مع الموسيقى - مكتبة مصر - د. ت - ص : ٦٤.

(١٧) السَّابِق - ص : ٦٤ - ٦٥.

(١٨) السَّابِق - ص : ٦٧.

(١٩) السَّابِق - ص : ٧٠.

(٢٠) السَّابِق - نفسه.

(٢١) جي- أي - مولر، فرانك ايلفر- مائة عام من الرِّسْم الحديث-
ترجمة : فخري خليل - دار المأمون - بغداد - ١٩٨٨ - ص : ٦٥.

(٢٢) فاسيلي كاندنسكي- الرُّوحانية في الفنّ- تعريب : فهمي بدوي-
مراجعة : مرسي سعد الدين- الهيئة المصريّة العامة للكتاب - ١٩٤٤ - ص
: ٥٦.

(٢٣) هربرت ريد - معنى الفنّ - ترجمة : سامي خشبة - مراجعة :
مصطفى حبيب - الهيئة المصريّة العامة للكتاب - ١٩٩٨ - ص : ٩.

(٢٤) وَرَدَ فِي : تَدْخُلُ الْأَنْوَاعِ فِي الْقِصَّةِ الْقَصِيرَةِ ١٩٦٠ - ١٩٩٠ ،
للدكتور : خيرى دومه - الهيئة المصريّة العامة للكتاب - ١٩٩٨ - ص : ٦٢ .
(٢٥) كتاب أرسطوطاليس في الشعر - سابق - ص : ٣٠ .

(٢٦) د- محمد فكري الجزّار - فقه الاختلاف : مُقَدِّمَةٌ تَأْسِيسِيَّةٌ فِي
نظريّة الأدب - كتابات نقدية - العدد : ٨٧ - الهيئة المصريّة العامة لقصور
الثقافة - أبريل ١٩٩٩ - ص : ١١٣ .

(٢٧) مِنْ هُوَلاءِ : عبد الفتّاح كليطو، ومحمد برادة - راجعُ : تَدْخُلُ
الأنواع القصّة القصيرة ١٩٦٠ - ١٩٩٠ - سابق - ص : ٢٨ .

(٢٨) ابن منظور - لسان العرب - الجزء الرابع عشر - دار إحياء
التُّراث العربيّ، ومُؤَسَّسَةُ التَّأْرِيخِ الْعَرَبِيِّ - ط٣ - بيروت - لبنان - ١٩٩٩ -

ص: ١٦٣.

(٢٩) د. صلاح فضل - بلاغة الخطاب وعلم النص - عالم المعرفة،
العدد: ١٦٤ - الكويت - أغسطس ١٩٩٢ - ص: ٢٢٩ - ٢٣٠.

(٣٠) السابق - ص: ٢٣١، ويراجع النص الكامل المعنون ب: من الأثر
الأدبي إلى النص، في كتاب: درس السيميولوجيا - لرولان بارت - ترجمة:
عبد السلام بن عبد العالي - دار توبقال للنشر - الدار البيضاء - الطبعة
الثالثة - ١٩٩٣ - من ص: ٥٩ - ٦٧.

(٣١) درس السيميولوجيا - سابق - ص: ٤٨.

(٣٢) تزفيطان تودوروف - الشعرية - ترجمة: شكري المنجوت ورجاء
بن سلامة - دار توبقال - الدار البيضاء - المغرب - الطبعة الأولى - ١٩٨٧ -
ص: ٢٤.

(٣٣) فاطمة الطبال بركة - النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون
: دراسة ونصوص - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت
- ١٩٩٣ - ص: ٧٤ - ٧٥.

(٣٤) ابن طباطبا العلوي - عيار الشعر - تحقيق: عباس عبد الستار
- دار الكتب العلمية - بيروت - ص: ٨١.

(٣٥) عبد الرحمن بن خلدون - مقدمة ابن خلدون - الجزء الثاني
- دار إحياء التراث العربي - الطبعة الأولى - بيروت - ١٩٩٩ - ص: ٥٦٧.

- (٣٦) السيوطي - الإتيان في علوم القرآن - الجزء الثاني - مطبعة حجازي بالقاهرة - ١٩٤١ - ص: ١٤٧.
- (٣٧) أبو حيان التوحيدي - المقابسات - تحقيق: حسن السندوبي - دار سعاد الصباح - ١٩٩٢ - ص: ٢٤٥.
- (٣٨) ظهر منذ عهد المفكرين اليونانيين النص المفتوح - سابق.
- (٣٩) عبد الفتاح كليطو - المقامات: السرد والأنساق الثقافية - ترجمة: عبد الكبير الشرفاوي - دار توبقال - المغرب - ١٩٩٣ - ص: ٧٣.
- (٤٠) انظر: مقامات بديع الزمان الهمذاني: شرح وتحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ٢٠٠٢ - من ص: ٢٠٩: ٢٢٤، على سبيل المثال.
- (٤١) عن: تاريخ آداب العرب، لمصطفى صادق الرافعي - الجزء الأول - مكتبة الإيمان - ١٩٩٧ - ص: ١٥٠.
- (٤٢) انظر: منامات الوهراني ومقاماته ورسائله: تحقيق: إبراهيم شعلان، محمد نغش، مراجعة: د. عبد العزيز الأهواني - الهيئة العامة لتصور الثقافة - ١٩٩٨ - ص: ٢، ٩، ١٦، ١٧، ٢٥، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٧٦، ١١٣، على سبيل المثال.
- (٤٣) أبو العباس أحمد القلقشندي - صبح الأعشى - الجزء الأول - دار الكتب الخديوية - ١٩١٣ - ص: ٢٨٠ - ٢٨١ وقد وردت كذلك، في: رسائل بديع الزمان - طبعة بيروت - ١٩٢١ - ص: ١٢٨، ويُنظر النص

آفاق الشعرية العربية الجديدة في قصيدة النثر

ومناسبته في: **المنتخب من أدب العرب - الجزء الثاني - جمعه وشرحه** : طه حسين، أحمد السكندري، أحمد أمين، علي الجارم، عبد العزيز البشري، أحمد ضيف - مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة - ١٣٥٠هـ - ١٩٣١ - ص: ٣٢٧.

(٤٤) **صُبْحُ الْأَعْشى** - سابق - ص ص : ٢٧٧ - ٢٧٨.

(٤٥) **عمر أوكان - مدخل لدراسة النصّ والسُّلطة - أفريقيا الشرق، الدّار البيضاء، المغرب - الطّبعة الأولى - ١٩٩١ - ص : ٦٠.**

(٤٦) **رولان بارط - درسُ السِّيميولوجيا - ترجمة : عبد السلام بنعبد العالي، تقديم : عبد الفتاح كليطو - دار توبقال للنشر، المغرب - الطّبعة الثالثة - ١٩٩٣ - ص : ٦١.**

(٤٧) **في ديوانه الثاني: لآلى الأفكار، الصّادر في عام ١٩١٣، قصائد قصصيّة من الشّعْر المرسل، هي : نابليون والسّاحر المِصرّي، واقعة أبي قير، عتاب الملك حجر، لابنه امرئ القيس.**

(٤٨) **في ديوانه: الشفق الباكي، الصّادر في عام ١٩٢٧، نجدُ العديد من القصائد القصصيّة مثل: الرُّؤيا : ص ص : ٦٥٨ - ٦٥٩، مملكة إبليس، ص ص ١٠٢٣ - ١٠٢٤، مهنون الفيلسوف، ص : ٦٢٥.**

(٤٩) **انظر، على سبيل المثال، : قصّة اليخت النائم، لعثمان حلمي، أبوللو، المجلد الثاني، ص : ٨٨٨، ص : ١٠٤٨، ص : ١٠٩٧، وانظر: في الصّحراء، لسيد قطب، أبوللو، المجلد الأوّل، ص : ٧٤٦، وانظر: الدّخيل**

المُعْتَدِي، لمختار الوكيل، المجلد الثاني - ص: ٨٤٢.

(٥٠) انظر، على سبيل المثال: حديث الآلهة، لمحمد سعيد السحراوي، أبوللو، المجلد الثاني، ص: ٥٠٦، وانظر: يومان، لصالح جودت، أبوللو، المجلد الثالث، ص: ٧٧٣.

(٥١) محمود قرني - قصائد الغرقى - دار التلاقي للكتاب، القاهرة - الطبعة الأولى - ديسمبر ٢٠٠٨ - ص: ٥٣-٥٦، ويحضر النص كاملاً، هنا، نظراً لطبيعة السرد في المتن الشعري.

(٥٢) د. حميد لحداني - بنية النص السردية - المركز الثقافي العربي - بيروت، لبنان - الطبعة الثانية - ١٩٩٣ - ص: ٤٧.

(٥٣) فتحي عبد السميع - الخيط في يدي - إبداعات، العدد: ٤٨، الهيئة العامة لتصور الثقافة - نوفمبر ١٩٩٧ - ص: ٧٧ - ٧٩.

(٥٤) حسن بحراوي - بنية النص الروائي - المركز الثقافي العربي - بيروت، لبنان - الطبعة الأولى - ١٩٩٠ - ص: ١١٩، وما بعدها.

(٥٥) عاطف عبد العزيز - مخيال الأمكنة - الناشر: هامش - الطبعة الأولى - ٢٠٠٥ - ص: ٤٢-٤٥.

(٥٦) كمال أبو ديب - اللحظة الرأهنة في الشعر - مجلة: (فصول)، المجلد الخامس عشر، العدد الثالث - خريف ١٩٩٦ - ص: ١٨.

(٥٧) فتحي عبد الله - سعادة متأخرة - الهيئة المصرية العامة

آفاق الشعرية العربية الجديدة في قصيدة النثر

للكتاب - ١٩٩٨ - ص ص : ٢٣ - ٢٤ .

(٥٨) فريد أبو سعدة - سيرة ذاتية لملاك - مركز المحروسة، القاهرة

- ٢٠٠٨ - ص : ١١٣ .

(٥٩) السابق - ص : ١٢٣ .

(٦٠) أمين صالح - موت طفيف - المؤسسة العربية للدراسات والنشر

- بيروت - الطبعة الأولى - ٢٠٠١ - ص : ١١٠ .

(٦١) كريم عبد السلام - فتاة وصبي في المدافن - دار الجديد -

بيروت، لبنان - الطبعة الأولى - ١٩٩٩ - ص : ١١ .

(٦٢) بسام حجار - بضعة أشياء - منشورات الجمل - كولونيا، ألمانيا

- الطبعة الأولى - ١٩٩٧ - ص : ٢٨ .

(٦٣) روبرت همفري - تيار الوعي في الرواية الحديثة - ترجمة وقدم

له وعلق عليه : الدكتور محمود الربيعي - دار الهاني للطباعة - ١٩٧٣ - ص

: ٧٤ .

(٦٤) أرنست لندجرن - فن الفيلم - ترجمة : صلاح التهامي،

مراجعة : أحمد كامل مرسي - الألف كتاب، العدد : ٢٤٧ - المجلس الأعلى

لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - ١٩٥٩ - ص : ٦٠ .

(٦٥) محمد متولي - النزهات المفقودة - دار الكتابة الأخرى - يناير

٢٠١٠ - ص ص : ٤٠ - ٤١ .

(٦٦) فنُّ الفيلم - سابق - ص : ٤٠.

(٦٧) السَّابِق - ص : ٧١.

(٦٨) روبرت همفري - تيار الوعي، في الرواية الحديثة - سابق - ص : ٧٤-٧٥.

(٦٩) يحيى جابر - الزعران - بيروت - ١٩٩١ - ص : ٣٩.

(٧٠) حاتم الصقر - من مقترحات الحداثة الراهنة - مجلة : (شئون أدبيّة)، السَّنة السَّادسة - العدد ٢١ - صيف ١٩٩٢ - ص : ٢٢.

(٧١) مجلة : (الأربعائِيون) - العدد : ٤/٣ - شتاء ١٩٩٢ - ص : ١٢.

(٧٢) محمد الحمامصي - موتٌ مُؤجَّلٌ في حديقة - أصوات أدبيّة، العدد : ٣٩٤، الهيئة العامة لقصور الثقافة - ٢٠٠٨ - ص : ٧٤.

(٧٣) بَسَامُ حَجَّار - بَضْعَةُ أَشْيَاء - سابق - ص : ٦٠.

(٧٤) السَّابِق - ص : ٧٠.

(٧٥) مجلة : (شئون أدبيّة) - العدد : ٢١ - صيف ١٩٩٢ - ص : ٩٦.

(٧٦) سَيْفُ الرَّحْبِي - رَجُلٌ مِنَ الرَّبْعِ الْخَالِي - دار الجديد - بيروت - ١٩٩٣ - ص : ١٠.

(٧٧) علاء خالد - تُصَبِّحِينَ عَلَى خَيْر - دار شريقيات، للنشر والتوزيع - ٢٠٠٧ - ص : ٤٧-٤٨.

آفاق الشعرية العربية الجديدة في قصيدة النثر

(٧٨) عزمي عبد الوهاب - حارسُ الفَنَارِ العَجُوزِ - الدَّارُ، للنَّشْرِ
والتَّوْزِيعِ - ٢٠٠٧ - ص ص : ٧ - ١٠.

(٧٩) عاطف عبد العزيز - الفَجْوَةُ فِي شَكْلِهَا الأَخِيرِ - الدَّارُ، للنَّشْرِ
والتَّوْزِيعِ - ٢٠٠٧ - ص ص : ٦٤ - ٦٥.

(٨٠) جرجس شكري - ضَرُورَةُ الكَلْبِ فِي المَسْرُحِيَّةِ - أصوات أدبيَّة،
العدد : ٢٨٠ - فبراير ٢٠٠٠ - ص ص : ٢١ - ٢٢.

الفصل السادس

مُشكلات قصيدة النثر الرَّاهنة

تبدو قصيدة النثر العربية بعد نصف قرن من التجريب، وأرتياد مناطق كانت مجهولة من قبل، وتأسيس شعريّات مختلفة في فضائها الشعريّ المختلف، في مأزق حقيقيّ، يتبدى من الاطلاع على ما يمور به مشهدها الإبداعيّ الرَّاهن؛ الذي عبّر الهامش إلى بؤرة المتن الشعريّ، والغريب أن تطال هذه المشكلات جنبات المشهد الشعريّ النثريّ، في معظم البلدان العربيّة، بالتزامن.

فثمةً مشابهةً واضحةً لما يجرُّ هنا، وهناك، ثمةً تداولٌ لتقنيات بعينها؛ يتغيّب معها أيّ ملمح خاصّ، أصبح من النادر أن نلاحظ بصمةً شعريّةً حقيقيّةً أو بصمةً شخصيّةً فارقةً، وثمةً مشكلاتٌ مرّمنةٌ في الشعرية العربية، برزت من جديد، في المشهد الشعريّ الجديد، وهي مشكلاتٌ كانت تمرُّ بالقصيدة العربية، وكانت القصيدة تتجاوزها في المراحل السابقة، وتتركز هذه المشكلات في:

تماهي الأصوات في صوت واحد - الاستسلام للدفق التقريريّ

والمباشر - تجاوز قصيدة النثر إلى نثر القصيدة - التخلي عن مبدأ التكثيف.

ومشكلة المشكلات، هنا، أنها أمراض قديمة، سرعان ما استوطنت الشعرية الجديدة، على هذا النحو الذي سيبتدي لنا.

تماهي الأصوات في صوت واحد

اتخذت قصيدة النثر في المرحلة الأخيرة مجموعة من الإجراءات العامة؛ التي عكف عليها غالبية شعراء المشهد الشعري، يستحلونها، ويتأوبون اقتراحاتها، ويتعاملون معها باعتبارها سلم الشعرية الجديدة، وتتمثل هذه الإجراءات في: الاستناد على السرد، والتفاصيل المعيشة، والتعبير عن ذات فردية هشة في وحدتها، في أداء بسيط، عار من التشكلات المجازية، أداء يتشابه كما تشابهت المواقف الشعرية، والنبرات الشعرية، أداء تضيع معه ملامح الوجوه الشعرية، بينما تتماثل الأجساد، لقد أصبح من النادر أن تجد شاعراً داخل نصه، إن الاندفاع في تبني آليات محددة جعل هاجس الشكل والتحزب أكبر من هاجس الشعرية؛ التي هي المهمة المفترضة الأعلى للشعر^(١)، لقد بدت التجارب الشعرية المتشابهة كما لو «أن شاعراً واحداً هو الذي يكتب (معظم) قصائد النثر، ويضع أسماءً مستعارة عليها»^(٢)، ستتبدى لنا هذه الحقيقة، من

تأمل هذين النموذجين؛ المستقطعين من مجلتين مختلفتين.

النموذج الأول:

- ١ -

كَانَ لَا يَزَالُ طِفْلاً
عِنْدَمَا مَاتَتْ خَالَتُهُ
وَذَهَبَ مَعَ أُمَّهِ إِلَى هُنَاكَ
وَرَأَى النَّاسَ تَبْكِي
وَفِي غَمْرَةٍ أَنْفَعَالِهِمْ
بَكَى طِفْلي أَيْضاً
وَحَمَلَ مَعَهُمُ الْجَسَدَ الْمُسَجَّى إِلَى هُنَاكَ
ثُمَّ وَقَفَ بَيْنَهُمُ وَالِدُمُوعٍ فِي عَيْنَيْهِ
يَتَلَقَّى الْعَزَاءَ
كَانَ الْخَلَاءُ شَاسِعاً
سَمِعَ عَوِيلَ النِّسْوَةِ عَلَى الْبُعْدِ

وَبَدَا طَيِّبًا

أَنَّ يَشُدُّ كُلَّ هَوْلَاءٍ عَلَى يَدِهِ

وَعِنْدَمَا عَادَ مِنْ هُنَاكَ

كَانَ طِفْلِي أَكْبَرَ. (٢)

-٢-

صَحِيحٌ

كُنْتُ طِفْلًا بَكَاءً

كُنْتُ أَبِي قَبْلَ الْأَكْلِ وَبَعْدَهُ

وَفِي أَيَّامٍ كَثِيرَةٍ

كُنْتُ أَصْحُو فَأَجِدُ عَلَى مِحْدَتِي

بُقْعَةً كَبِيرَةً مِنَ الدَّمُوعِ. (٤)

-٣-

لِمَاذَا أَتَذَكَّرُهُ الْآنَ

كَانَ زَمِيلِي فِي ثَانَوِيَّةٍ « طَلَعَتْ حَرْبٌ »

فِي الْبَيْتِ

يَطْرَحُ الْكُتُبَ جَانِبًا وَيَتَعَرَّى
لَأَرَى كَيْفَ تَقُبُّ عَضَلَاتِهِ الْبَائِسَةَ
وَيَأْخُذُنِي إِلَى الْمَصُورِ مَرَّةً فِي الشَّهْرِ
يَدَّهْنُ جِسْمَهُ بِالزَّيْتِ
وَيَأْخُذُ أَمَامَ الْعَدَسَةِ أَوْضَاعًا قِيَاسِيَّةً
ثُمَّ مَا يَنْفَكُ يُرِينِي الصُّورَ
وَيَغْرِينِي بِالذَّهَابِ إِلَى التَّمْرِينِ.^(٥)

-٤-

وَحِيدٌ فِي غُرْفَتِي
أَتَأَمَّلُ بِلَاطِهَا الْعَارِي
وَأَتَقَلُّ الْمَذَاقَ الْمُرَّ
لِنِصْفِ كُوبِ الشَّاي
الْمَمْدَدِ عَلَى طَاوِلَةِ الْكِتَابَةِ
وَتَرْقُصُ طِفْلَتِي - صَاحِبَةُ الـ ٣ سَنَوَاتٍ
وَالْمَلَابِسِ الْقَدِيمَةِ الْمُسْتَعَارَةِ مِنْ أَطْفَالِ الْعَائِلَةِ -

على إيقاع ارتطام علبه السكر

- الأخيرة الفارغة -

ساعة قذفها من النافذة. (٦)

إن هذه المقاطع الشعرية الأربعة، لأربعة شعراء، ينتمون إلى جيلين مختلفين، منشورة في عدد واحد من مجلة: (الشعر)، لكننا لم نشعر بالانتقال من: محمد صالح إلى محمد الكفراوي إلى فريد أبي سعدة إلى سامح قاسم؛ حيث ظلت الوحدات الشعرية الأربع؛ التي وضعناها في هذا الترتيب، محتفظة بمجموعة محددة من الخصائص التعبيرية، في هذا النص الجماعي؛ تتمثل في: تبني الشكل الحكائي لأحاديث شخصية بتفاصيل معيشة، ونزوع واضح للتذكر واستعادة فترة الطفولة وبدأيات الشباب، في نبرة خافتة.

النموذج الثاني :

على النهج السابق نستطيع أن نجمع قصيدة أخرى لآخرين، دون أن نشعر بالانتقال من شاعر إلى شاعر، وهذه القصيدة، من قصائد منشورة في عدد واحد من مجلة: (الثقافة الجديدة)، تصلح أن تسمى: (أحذية) :

- ١ -

قَبَّلْتُ حِذَاءَكَ الْجَدِيدَ
وَرَجَوْتُ إِلَهَهُ وَالْهَنَا الْبَسِيطَ
أَلَّا يَمْشِيَ بِكَ إِلَّا فِي طَرِيقِ الْفَرَحَةِ
وَلِيَكُنَّ الضُّوءُ حَوْلَكَ
وَبَيْنَ ظِلَالِكَ. (٧)

- ٢ -

كُلَّهُ حِذَاءً
فَمَتَى يَنْفِضُ حِذَاءَهُ مِنْ تُرَابِ أَجْسَادِنَا
وَيَخْرُجُ
تَارِكًا لَنَا بَعْضَ الْمَآسِي
كَذِكْرِي عَلَى وَحْشِيَّةِ قَدَمِيهِ. (٨)

- ٣ -

لا أدري لماذا - دائماً -

أختارُ حذاءً مَقاسُهُ أَكْبَرُ مِنْ قَدَمِي

هِيَ عَادَةٌ الْفُتَاهَا مِنْذُ الطُّفُولَةِ

حَيْثُ كَانَتْ تَخْتَارُ أُمِّي لِي حِذَاءَ رَجُلٍ.^(٩)

إِنَّ هَذِهِ الْقَصِيدَةَ مُجْتَزَّاتٌ مِنْ قَصِيدَةٍ (سَلَمَى) لِهَيْثَمِ
خَشْبَةَ، وَقَصِيدَةٍ (قَصَائِدِهِ) لِمَحْمَدِ الْحَمَامِصِيِّ، وَقَصِيدَةٍ (الْعُبُورِ
مِنْ شَارِعٍ وَاسِعٍ) لِعَبْدِ عَبْدِ الْحَلِيمِ، وَلِكِنَّهَا - فِي النَّهَايَةِ - تُشَكِّلُ
قَصِيدَةً وَاحِدَةً.

الاستسلامُ للدَّفَقِ التَّقْرِي رِي الْمُبَاشِرِ

مِنْ الْمَشْكَلَاتِ التَّقْلِيدِيَّةِ فِي الشُّعْرِيَّةِ الْعَرَبِيَّةِ التَّقْلِيدِيَّةِ
التَّقْرِيرِيَّةِ وَالْمُبَاشِرَةِ، وَهَمَا مَا كَانَا يَصِلَانِ بِالنَّصِّ الشُّعْرِيِّ، فِي
كَثِيرٍ مِنَ الْحَالَاتِ، إِلَى تُخُومِ (النَّظْمِ)، وَمِنْ اللَّافَتِ أَنْ تَبَرُّزَ هَاتَانِ
الْمَشْكَلَتَانِ مَرَّةً أُخْرَى، فِي شَعْرِيَّةِ قَصِيدَةِ النُّثْرِ الْجَدِيدَةِ، وَعَلَى نَحْوِ
يُقَرِّبُ الْأَدَاءَ الشُّعْرِيَّ مِنَ النَّثْرِيَّةِ؛ فَقَدْ تَصَوَّرَ الْبَعْضُ أَنَّ مَجْرَدَ
طَرَحِ الْمَجَازِ الْبَلَاغِيِّ، وَالِاسْتِسْلَامِ لِلدَّفَقِ التَّقْرِيرِيِّ مُنْتَجَجٌ لِحَمَالِيَّاتِ
أُخْرَى، وَحَقِيقَةُ الْأَمْرِ أَنَّ هَذَا الْبَعْضُ، قَدْ وَقَفَ عَلَى حُدُودِ الْهَدْمِ
وَلَمْ يَتَجَاوَزْهَا إِلَى اقْتِرَاحَاتِ جَمَالِيَّةٍ بَدِيلَةٍ، وَمِنْ هَذِهِ النَّمَاذِجِ قَوْلُ

أمجدريان (١٩٥٣ -) :

« عِنْدَمَا اسْتَعْلَ الْكُتَّابُ الثَّنَائِيَّاتِ الضِّدِّيَّةَ، وَعِنْدَمَا تَحَدَّثُوا عَنِ
الْكِتَابَةِ عَبْرَ النُّوعِيَّةِ فَقَدْ كَانُوا يَقْصِدُونَ أَنَّ الْحَدَاثَةَ قَدْ بَدَأَتْ تَفْعَلُ
أَفَاعِيلَهَا، ثُمَّ بَدَأَتْ الْمَرَا حِلُّ التَّالِيَةِ، عِنْدَمَا صَرَخَتْ النِّسَاءُ بِصَوْتِ
عَالٍ فِي التَّلْفَازِ وَاشْتَكُوا [١٩] الْوَضْعَ النَّسَائِيَّ عَلَنِيًّا : كُنَّ أَوَّلَ مَنْ يُعْلِنُ
التَّعَدُّدَ الْوَحْشِيَّ اللَّانِهَائِيَّ، وَمَنْ يَدْرِي حِينَ تَلْتَقِي الصَّرَخَاتُ، أَيَّةَ
قُوَّةٍ يُمْكِنُ أَنْ تُوَلِّدَ، وَأَيَّةَ هِزَّةٍ سَوْفَ تُوقِظُ الْكَيَانَ الْغَائِيَّ.

أريدُ أَنْ أَصْطَادَ مُشَاهِدَاتِ الْوَقَائِعِ الصَّغِيرَةِ، وَأَنْ أَلْتَقِطَ
الْأَسْرَارَ الَّتِي تَخْتْفِي تَحْتَ مَظَاهِرِ الْوَاقِعِ، وَأريدُ أَنْ أَعْلَنَهَا وَاضِحَةً
قَوِيَّةً : لَقَدْ أَصْبَحَتْ الْحَدَاثَةُ إِحْدَى كِلَاسِيكِيَّاتِ الْعَصْرِ الْجَدِيدِ،
وَلَمْ تُعَدِّ الثَّنَائِيَّةَ كَافِيَةً لِلتَّعْبِيرِ عَنِ هَذَا التَّعَدُّدِ الْعَارِمِ : يَنْبَغِي
أَنْ نَتَعَرَّفَ عَلَى الْحَقَائِقِ الْجَدِيدَةِ، يَنْبَغِي أَنْ نَتَعَرَّفَ عَلَى كُلِّ مَا
هُوَ جَمِيلٌ وَصَاقِقٌ فِي حَيَاتِنَا، يَنْبَغِي أَنْ نَتَعَرَّفَ عَلَى الْجَسَدِ الَّذِي
نَسْكُنُهُ، وَعَلَى الصَّوْتِ الَّذِي نُطَلِّقُهُ مِنْ حَنَاجِرِنَا، وَأَنْ نَتَعَرَّفَ عَلَى
مَشَاعِرِنَا الْحَقِيقِيَّةِ، الْحُرَّةِ، الْمُتَمَرِّدَةِ، الْمُسْتَقَلَّةِ، هَلْ نَحْنُ نُنْتَمِي إِلَى
الْعَالَمِ، أَمْ نَحْنُ أَغْرَابٌ عَنْهُ أريدُ أَنْ أَصِلَ إِلَى كُلِّ مَكَانٍ مَعْرُوفٍ
عَلَى الْخَرِيْطَةِ الْمُعَاَصِرَةِ، إِلَى كُلِّ مَدِينَةٍ وَبَيْتٍ، أريدُ أَنْ أَتَعَرَّفَ
عَلَى الْآدَمِيِّينَ، وَأَنْ أَدْمِنَ السَّيْرَ عَلَى الْأَقْدَامِ حَتَّى تَتَوَرَّمُ، أريدُ
أَنْ أَسْتَمَعَ إِلَى الْحِكَايَاتِ السَّادِجَةِ، شَدِيدَةِ الْإِمْتَاعِ، أريدُ أَنْ أَلْقِي

بِتَحِيَّةِ الصَّبَاحِ عَلَى الْعَالَمِينَ، الْيَوْمَ لَا نَقُولُ: صَبَاحَ الْخَيْرِ فَقَطْ.
بَلْ نَقُولُ جُودَ مُورِينَجٍ وَبُونَجُورٍ وَكَالِيمِيرَا، وَجُوتِنَ مُورَجِنَ، وَلَمْ نَعُدْ
نَشْتَرِي الْأَهْرَامَ وَالْأَخْبَارَ وَالْجُمْهُورِيَّةَ فَقَطْ، بَلْ صَرْنَا نَشْتَرِي مَنَاتِ
الصُّحُفِ الَّتِي تُطَلُّ عَلَيْنَا وَفِي كُلِّ صَبَاحٍ.

وَالْوَاقِعُ الْيَوْمَ يُقَشِّرُ جِلْدَهُ الْقَدِيمَ، مِثْلَمَا تُقَشِّرُ الْأَفْعَى جِلْدَهَا،
يَهْرَبُ الْوَاقِعُ الْيَوْمَ مِنَ التَّعْمِيمَاتِ وَالْعُمُومِيَّاتِ، وَيَمْسَحُ الْكَلِيشِيَّاتِ
الَّتِي تَرَاكَمَتْ، وَيَكْسِرُ النَّمَاذِجَ الْهَيْكَلِ، سَوْفَ نَعْرِفُ الْيَوْمَ نَكْهَةَ
الْحَيَاةِ وَحَيَوِيَّتِهَا الْجَدِيدَةَ. ^(١٠)

مِنْ الْوَاضِحِ أَنَّ الشَّاعِرَ اعْتَبَرَ تَقْرِيرَ الْوَضْعِ مَا بَعْدَ الْحَدَاثِيِّ؛
بِتَمَجِيدِهِ لِلتَّعَدُّدِ يَعْنِي، بِالضَّرُورَةِ، إِنْتَاجَ قَصِيدَةِ نَثْرٍ مَا بَعْدَ حَدَاثِيَّةِ
؛ غَيْرَ أَنَّ الْمُتَحَقِّقَ أَنَّهُ لَمْ يَحْضُرْ إِلَّا التَّقْرِيرُ.

وَمِنْ ذَلِكَ، كَذَلِكَ، نَقْرَأُ لِعَلِي مَنصُورٍ (١٩٥٦ -) :

« الَّذِينَ نَسُوا اللَّهَ أَنْسَاهُمْ أَنْفُسَهُمْ.

وَالَّذِينَ نَسُوا دِينَهُمْ الْحَقَّ ضَيَعُوا.

التَّسَامُحُ فِيمَا بَيْنَهُمْ، نَاهِيكَ عَنِ التَّرَاحُمِ.

ثُمَّ إِنَّهُمْ - وَيَا لِلْعَجَبِ - لَا يَتَذَكَّرُونَ

سَمَاحَةَ دِينِهِمْ إِلَّا وَهُمْ يَتَهَاوُنُونَ عِنْدَ

الْآخِرِ ؛ الْآخِرِ الَّذِي صَبَّ عَلَيْهِمْ جَامٌ

غَضَبِهِ وَلَمْ يَجِدْ فِيهِمْ غَلْظَةً !!» (١١)

إنَّ الشَّاعِرَ لَمْ يَفْعَلْ أَكْثَرَ مِنْ تَكَرَّارِ مَعَانٍ مَحْفُوظَةٍ مُبَاشِرَةٍ،
بِأَدَاءٍ تَقْرِيرِيٍّ، فِيهِ نَزْوَعٌ وَاضِحٌ إِلَى الْوَعْظِ بِرُوحٍ تَعْلِيمِيَّةٍ، لَمْ يَنْقِذْهَا
مَجْرَدَ إِقَامَةِ الْمَفَارِقَةِ فِي نَهَائَةِ النَّصِّ.

وَمِنْ ذَلِكَ، كَذَلِكَ، قَوْلُ عَضِيفِ إِسْمَاعِيلِ (١٩٦٢ -) :

« اسْمِي عَبْد الرَّازِقِ

مُهَاجِرٌ

أَمْ مَطْرُودٌ قَسْرِيًّا ؟؟

أَمْ مُتَخَاذِلٌ ؟؟!!

تَلَطَّفًا تُسَمِّيَنِي الْأُمَّمُ الْمُتَّحِدَةَ مُوَاطِنًا عَالَمِيًّا

هَآ

يَا صَاحِ

نَحْنُ فِي الْقَرْنِ الْحَادِي وَعَوَّلَةٌ

بِلَادِي بَعِيدَةٌ

كَرَائِحَةِ الْغُبَارِ الَّتِي تَخْنُقُنِي الْآنَ
لَنْ أَبُوحَ أَيْنَ مَوْقَعَهَا مِنْ الْكُرَةِ الْأَرْضِيَّةِ
رُبَّمَا لِـ C.I.A. أَسْلَاكُ تَنْصُبُ تَحْتَ الرُّكَامِ
لَكِنَّهَا قَرِيبَةٌ مِنْ قَلْبِي» (١٢)

تَجَاوُزُ قَصِيدَةِ النَّثْرِ إِلَى نَثْرِ الْقَصِيدَةِ

مَعَ نَزْوِعِ قَصِيدَةِ النَّثْرِ فِي مَرَحَلَتِهَا الرَّاهِنَةِ إِلَى اسْتِنْفَادِ طَاقَاتِ
السُّرْدِ لِأَغْرَاضِ شِعْرِيَّةٍ، لُوْحِظَ أَنَّ الْبَعْضَ - اسْتِسْلَامًا مِنْهُ لِنَدَائِعِيَّاتِ
السُّرْدِ - رَكَّزَ عَلَى خَطِيئَةِ الْحِكَايَةِ وَاسْتَقْصَاءِ جَوَانِبِهَا، أَكْثَرَ مِنْ
تَرْكِيزِهِ عَلَى إِقَامَةِ خَطَابٍ شِعْرِيٍّ، يَعْتمِدُ آليَّاتِ السُّرْدِ الشُّعْرِيِّ،
وَيَسْتَنْمِرُ طَاقَاتِهِ، وَهُوَ مَا أَدَّى إِلَى هَيْمَنَةِ الْعُنَاصِرِ الْحِكَايَةِ عَلَى
الْعُنَاصِرِ الشُّعْرِيِّ؛ لِتَتَجَلَّى، بِوُضُوحٍ، الْبِنْيَةُ الْحِكَايَةُ، بِاعْتِبَارِهَا
الْبِنْيَةُ الْمُرَكِّبَةُ الْمُهَيْمِنَةُ عَلَى آليَّاتِ بِنَاءِ النَّصِّ، وَمِنْ ذَلِكَ نَقْرًا،
لِبُولِ شَاوُولِ (١٩٤٤ -) مِنْ دِيْوَانِهِ : (دَفْتَرُ سَيَّجَارَةِ) :

« مَاتَ وَالِدُهُ بِسَبَبِ السِّيَّجَارَةِ، وَوَالِدَتُهُ أَيَّضًا، وَشَقِيْقَتَاهُ،
وَعِدَّةُ أَصْدِقَاءٍ، كُلُّهُمْ مَاتُوا بِالسِّيَّجَارَةِ، مَعَ هَذَا فَعِنْدَمَا حَضَرَ
جَنَازَاتِ هَؤُلَاءِ، كَانَتْ السِّيَّجَارَةُ فِي فَمِهِ، وَكَأَنَّهَا تُشَارِكُ فِي التَّعْزِيَةِ،
عَزَى وَعَانَقَ وَأَدْمَعَ وَحَزَنَ وَضَاقَتْ بِهِ الدُّنْيَا، وَالسِّيَّجَارَةُ فِي فَمِهِ،

وَعِنْدَمَا يَضَعُ رَأْسَهُ بَيْنَ يَدَيْهِ وَيَجْهَشُ وَيَأْسَفُ وَيَغْضَبُ وَيَخَافُ كَانَتْ
السِّيَجَارَةُ دَائِمًا تَنْفُثُ دُخَانَهَا بِهَدْوٍ مُضْطَرِبٍ.

كُلُّ هَؤُلَاءِ الَّذِينَ فَقَدَهُمْ أَحَبُّوا السِّيَجَارَةَ مِثْلَهُ، وَمَاتُوا بِهَا، هُوَ
أَيْضًا كَلَّمَا تَذَكَّرَهُمْ وَهُمْ يَدْخُنُونَ يَسْحَبُ سِيَجَارَةً وَيُحْيِيهِمْ وَهُوَ
يُشْعِلُهَا بَيْنَ التَّذَاكِرَاتِ وَالْأَسْفِ وَالْأَشْتِيَاقِ» (١٣)

يَنْطَوِي هَذَا النَّصُّ عَلَى شِعْرِيَّةٍ لَا تَخْفَى، تُرَدُّ إِلَى التُّكْرَارَاتِ ؛
الَّتِي تَعْمَلُ عَلَى تَبْيِي أَسْطُورَةِ السِّيَجَارَةِ ؛ فَتَرَى ارْتِبَاطَ السَّلُوكِيَّاتِ
البَشْرِيَّةِ بِالسِّيَجَارَةِ فِي مَخْتَلَفِ العِلَاقَاتِ الْإِنْسَانِيَّةِ، كَذَلِكَ مِمَّا
يُبْرِزُ شِعْرِيَّةَ هَذَا النَّصِّ التَّكْنِيفُ الْوَاضِحُ فِي السَّرْدِ. غَيْرَ أَنَّ الطَّبَاعَ
الحِكَايِّيَّ يَظَلُّ هُوَ السَّمَّةُ الْأَسَاسِيَّةُ لِلخِطَابِ، وَهُوَ مَا يَقُودُ إِلَى نَثْرِ
القَصِيدَةِ لَا إِلَى قَصِيدَةِ نَثْرٍ ؛ فَفِي الْأَخِيرَةِ يَظَلُّ الْوَعْيُ الشِّعْرِيُّ
مُهَيِّمًا - بِإِيقَاعَاتِهِ وَتَشْكِيلَاتِهِ اللُّغَوِيَّةِ وَالبِنَائِيَّةِ - عَلَى حَرَكَةِ
الْكِتَابَةِ مِنْذُ الْبَدَايَةِ، فِيمَا فِي الْأُولَى تَهَيِّمُنَ آيَاتُ الحِكَايَةِ، وَهُوَ
مَا يَبْدُو - كَذَلِكَ - بِوَضُوحٍ، فِي نَصِّ عَلِي مَنصُورٍ : حِينَ انْتَبَهَتْ
القَصِيدَةُ عَلَى نَشِيجِ الشَّاعِرِ، الْآتِي :

« أَلْجَأْتُ ظَهْرِي لظَهْرِهِ، وَأَغْمَضْتُ عَيْنِي، لَكِنَّ الخَمْسَ دَقَائِقَ
فَاتَتْ دُونَ أَنْ يَسْأَلَنِي عَمَّا بِي، حَتَّى أَوْشَكْتُ عَلَى الْبُكَاءِ إِلَّا أَنْ نَحِيْبًا
مَكْتُومًا عَصَفَ بِهِ ؛ فَاسْتَدْرْتُ وَاحْتَضَنْتُهُ، كَانَتْ عَيْنَاهُ حَمْرًا وَيَنْ كَأَنَّ
لَمْ يَنْمَ لَيْلَتَيْنِ، قُلْتُ: هُوَنَّ عَلَيْكَ يَا حَبِيبُ هُوَنَّ عَلَى قَلْبِكَ وَعَيْنَيْكَ،

قَالَ : أَيْضَتْ الْقَتْلَةَ يَوْمَ الدِّينِ، قُلْتُ : لَا يُفْلِتُونَ، قَالَ : أَرَأَيْتَ إِنْ
اسْتَحْوَذَ عَلَى الْبَيَانَ الْمُجُونَ، قُلْتُ : فَبَيْسَ الْقَرِينِ، قَالَ : أَرَأَيْتَ إِنْ
سَفَّهَ الظُّرْفُ فِطْرَةَ الطَّيِّبِينَ، قُلْتُ : أَنْتَ بَرِيءٌ مِمَّا يَفْتُرُونَ، قَالَ :
فَأَشْهَدِي، قُلْتُ : أَنَا مِنَ الشَّاهِدِينَ» (١٤)

إنها حكايةٌ، وَمَسْجُوعَةٌ كَذَلِكَ فِي نِصْفِهَا الْأَخِيرِ، إِنْ السَّرْدَ،
هُنَا، لَمْ يَتَحَوَّلْ إِلَى سَرْدٍ شِعْرِيٍّ، وَهُوَ مَا لَمْ يُوَدِّ إِلَى قَصِيدَةِ نَثْرِ بَلِّ
إِلَى نَثْرِ قَصِيدَةٍ.

التَّخْلِي عَنْ مَبْدَأِ التَّكْثِيفِ

إِنَّ التَّكْثِيفَ فِي طَلِيعَةِ الْقَوَانِينِ الدَّاخِلِيَّةِ الْأَسَاسِيَّةِ الْمُنظَّمَةِ،
فِي بِنَاءِ الْخَطَابِ الشُّعْرِيِّ، وَالتَّكْثِيفُ - مُعْجَمِيًّا يَعْنِي : الْكَثْرَةَ
وَالِاتِّفَافَ، وَكُثِّفَهُ : كَثَّرَهُ وَغَلَّظَهُ (١٥)، وَيَعْنِي اصْطِلَاحًا - امْتِلَاءَ
النَّصِّ بِالِدَّلَالَةِ مَعَ اقْتِصَادِ الْأَدَاءِ اللَّغَوِيِّ : فَلَا يُمْكِنُ لِشِعْرٍ جَيِّدٍ،
مَهْمَا كَانَ شَكْلُهُ، حَذْفَ مُفْرَدَاتٍ، أَوْ تَرَكَيبٍ، أَوْ صُورٍ، دُونَ أَنْ يَتَأَثَّرَ
بِنَاوِهِ، غَيْرَ أَنْ تَدَاعِيَاتِ الشُّعُورِ، أَوْ تَدَاعِيَاتِ التَّفَاصِيلِ، أَوْ تَدَاعِيَاتِ
التَّرَاكِبِ، أَوْ تَدَاعِيَاتِ الْإِيْقَاعِ، تَقُودُ الْبَعْضَ أحيانًا ، إِلَى تَزْيِيدَاتٍ،
بِحَدْفِهَا يَعُودُ لِلنَّصِّ تَوْهَجُهُ وَتَرْكِيْزُهُ وَإِحْكَامُهُ، وَمِنْ ذَلِكَ نَقْرًا لِعِمَادِ
أبي صالح (١٩٦٧ -) :

« ضِدَّ الصَّفِيحِ

ضِدَّ البِلاستِيكِ

ضِدَّ السَّنَدوتشاتِ

ضِدَّ الدَّمعةِ، وَالكمبِيوترِ، وَضِدَّ نُقطةِ الدَّمِ

ضِدَّ الأَنْفونزَا

ضِدَّ حَصصِ الكِيمِيَا

ضِدَّ الأَسْفَلتِ

ضِدَّ شَكماناتِ العَرَباتِ

ضِدَّ رَغبةِ أَمكِ

ضِدَّ العالَمِ وَالزَّمنِ

ضِدكِ أَنْتِ نَفْسِكِ

أنا خجلانٌ مِنْ أَنْ أقولَ :

ضِدَّ إرادةِ اللَّهِ

الَّذي شاءَ أَنْ تكوني لِواحدٍ غَيْرِي». (١٦)

إِنَّ النِّصَّ الشُّعريَّ، هُنَا، هُوَ بِالفِعْلِ، فِي المَقطَعِ الثَّالثِ؛ الأَخِيرِ،

وَحَدَهُ.

إِنَّ مِنَ اللَّافِتِ أَنَّ هَذِهِ الْمَشْكَلاتِ الْمَرْمَنَةَ، قَدْ ضَمَّتْ - فَيَمَنْ
ضَمَّتْ - شُعْرَاءَ لَهُمْ تَجَارِبُ مُهْمَةٌ فِي فِضَاءِ قَصِيدَةِ النَّثْرِ، غَيْرَ أَنَّ
الْبَعْضَ قَدْ خَرَجَ، أَحْيَانًا، إِلَى لَأْ شَيْءٍ.

إِنَّ الْحَرِيَّةَ الشَّاسِعَةَ الْمَتَاحَةَ فِي مَشْهَدِ (قَصِيدَةِ النَّثْرِ)، لَا
تَعْنِي اعْتِبَارَ أَيِّ أَدَاءٍ فِي سَاحَتِهَا قَصِيدَةَ نَثْرٍ بِالضَّرُورَةِ، أَوْ أَنَّهَا
بِغَيْرِ قَوَانِينِ دَاخِلِيَّةٍ مُنْظَمَةٍ، وَإِنَّمَا تَعْنِي أَنَّهَا تَسْمَحُ لِلشَّاعِرِ بِأَنْ
يَخْتَارَ، مِنْ هَذِهِ الْمَسَاحَةِ الشَّاسِعَةِ، قَوَانِينَهُ الْخَاصَّةَ؛ الَّتِي يَبْنِي
بِهَا نَصَّهُ الْجَدِيدَ الْخَاصَّ، بِجَمَالِيَّاتِهِ الْخَاصَّةِ. إِنَّ مُحَضَّ الْحَكِي
- مَهْمَا احْتَشَدَ بِالتَّوْازِيَاتِ أَوْ الشُّطْحَاتِ الْغَرَائِبِيَّةِ - لَا يَصْنَعُ
شِعْرِيَّةَ السَّرْدِ، فِي قَصِيدَةِ النَّثْرِ؛ وَإِنَّمَا تَصْنَعُهَا حَرَكََةُ التَّجْرِبَةِ
الْحَقِيقِيَّةِ، وَتَحْوُلَاتِهَا، بِإِيقَاعَاتِهَا الْخَاصَّةِ، وَتَكثِيفِهَا لِلشُّعُورِ وَلِلْغَةِ،
وَاخْتِيَارِهَا أَلْيَاتٍ سَرْدِيَّةٍ مُعَيَّنَةٍ فِي بِنَاءِ خَاصٍّ، وَهُوَ مَا يَجْعَلُ هَذَا
السَّرْدَ سَرْدًا شِعْرِيًّا، وَلِكِي تَكُونَ قَصِيدَةَ نَثْرٍ حَقِيقِيَّةً لِأَبَدٍ أَنْ يَكُونَ
(نَثْرٌ) هَا شِعْرِيًّا، وَمَا لَمْ يَكُنْ السَّرْدُ مُحْكُومًا - فِي قَصِيدَةِ النَّثْرِ
- بِإِدَارَةِ وَعْيِ شِعْرِيٍّ لَهُ، فَإِنَّهُ لَنْ يَقُودَ إِلَى قَصِيدَةِ نَثْرٍ، بَلْ إِلَى
نَثْرِ قَصِيدَةٍ، كَمَا أَنَّ طُعْيَانَ النَّزْعَةَ الْيَوْمِيَّةَ وَالْجَزَائِيَّةَ - فِي قَصِيدَةِ
النَّثْرِ الْعَرَبِيَّةِ - لَمْ يُصَاحِبْهُ، فِي الْغَالِبِ، وَعْيٌ بِمَقْتَضِيَّاتِ هَذَا النَّوعِ
الشُّعْرِيِّ، فِي الشُّعْرِيَّةِ الْأُورِيبِيَّةِ - عَلَى سَبِيلِ الْمَثَالِ - لَدَى شُعْرَاءِ

مَثَلٌ: جاك بريفير أو يانيس ريتسوس - حَيْثُ يَعْمَدُ الشَّاعِرُ إِلَى
المَعِيشِ وَالْجُزْئِيِّ وَالْعَابِرِ، وَيَعْرِضُهُ عَلَيْنَا بِبَسَاطَةٍ وَأَضْحَةٍ، سُرْعَانَ
مَا يَتَكَشَّفُ فِيهَا الجَوْهَرُ العَمِيقُ الكَامِنُ فِيهَا، بَيْنَمَا اكْتَفَى الكَثِيرُونَ،
لَدَيْنَا، بِالسُّطْحِ؛ بِمَجْرَدِ طَرْحِ هَذَا البَسِيطِ اليَوْمِيِّ، فِي سَرْدِ نَثْرِيٍّ
بَسِيطٍ، لَا يَحْتَاجُ المُنْتَلَقِي، مَعَهُ، إِلَى أَيِّ اسْتِعَادَةٍ، أَوْ إِعَادَةِ قِرَاءَةٍ،
وَأَحْيَانًا إِلَى اسْتِكْمَالِ القِرَاءَةِ فِي الأَسَاسِ.

الإحالات والتعليقات

(١) هايل محمد الطالب - أزمة الشعر السوري الجديد : جيل
التسعينات - مجلة: (الآداب) البيروتية - العدد: ٧/٨/٩/٢٠٠٨ - السنة:
٥٦ - ص: ٨٢.

(٢) سمير درويش - عن قصيدة النثر وأشياء أخرى - مجلة: (الثقافة
الجديدة) - العدد: ٢٢٣ - أبريل ٢٠٠٩ - ص: ١١١.

(٣) محمد صالح - في مديح الخالة - مجلة: (الشعر) - العدد: ١٢٤ -
شتاء ٢٠٠٧ - ص: ٤٥.

(٤) محمد الكفراوي - من قصيدة: (بالطبع ليست هواية) - مجلة:
(الشعر) - سابق - ص: ٥٧.

(٥) فريد أبو سعدة - من قصيدة: (مِتُّ قبله) - مجلة: (الشعر) -
سابق - ص: ٤٨.

(٦) سامح قاسم - من قصيدة: (البيتُ الغُرْفَة) - مجلة: (الشعر)
- سابق - ص: ٥٦.

(٧) هيثم خشبة - من قصيدة: (سَلَمَى) - مجلة: (الثقافة الجديدة)
- سابق - ص: ١٢٠.

(٨) محمد الحمامصي - من قصيدة: (قصائده) - مجلة: (الثقافة

الجديدة) - سابق - ص: ١٢٢.

(٩) عيد عبد الحليم - من قصيدة: (العبور من شارعٍ واسعٍ) مجلة:
(الثقافة الجديدة) - سابق - ص: ١٢٤.

(١٠) أمجد ريان - بروفييل جانبي أمامي - الهيئة المصرية العامة
للكتاب - ٢٠٠٦ - ص ص: ٢٤ - ٢٥

(١١) علي منصور - في مديح شجرة الصُّبار - الدَّار للطباعة والنَّشر
- ٢٠٠٨ - ص: ٦٦.

(١٢) عفيف إسماعيل - ممرٌ إلى رائحة الخفاء - الهيئة المصريَّة
العامة للكتاب - ٢٠٠٦ - ص: ٨.

(١٣) بول شاوول - دفتر سيجارة - المقطع رقم: ١٥ - أخبار الأدب -
٢٠٠٨/١١/٣٠ / ص: ١٨.

(١٤) علي منصور - في مديح شجرة الصُّبار - سابق - ص: ١٢٥.

(١٥) العلامة ابن منظور (٦٣٠ - ٧١١ هـ) - لسان العرب - الجزء
الثاني عشر - دار إحياء التراث العربي، مؤسَّسة التَّاريخ العربي - بيروت،
لبنان - الطَّبعة الأولى - ١٩٩٩ - ص: ٣٨.

(١٦) عماد أبو صالح - جمالٌ كافرٌ - ٢٠٠٥ - نصٌّ بعنوان: أُحِبُّكَ.

الخاتمة

قَطَعَتْ قَصِيدَةُ النَّثْرِ، مِنْذُ أَرْبَعِينَاتِ الْقَرْنِ الْمَاضِي، إِلَى نَهَايَاتِ الْعَقْدِ الْأَوَّلِ مِنَ الْأَلْفِيَّةِ الثَّلَاثَةِ، أَشْوَاطًا عَدِيدَةً، وَتَحَوُّلَاتٍ؛ مُخْتَلَفَةً؛ فَقَدْ كَانَتْ بَدَايَاتُ الْأَرْبَعِينَاتِ حَدًّا فَاصِلًا لِمَا كَانَ يُنْشَرُ، مِنْذُ نِصْفِ قَرْنٍ، قَبْلَهَا، تَحْتَ مُسَمًّى الشَّعْرِ الْمَنْثُورِ، وَمَا أَصْبَحَ يُجْزَى بوعِي جَدِيدٍ مِنْذُ بَدَايَةِ الْأَرْبَعِينَاتِ، مُؤَسَّسًا لِقَصِيدَةِ نَثْرٍ، صَارَتْ فَضَاءً شِعْرِيًّا جَدِيدًا لِشِعْرِيَّاتٍ عَدِيدَةٍ، تَرْتَادُ فَضَاءَاتٍ جَدِيدَةً، بِأَلْيَاتٍ جَدِيدَةٍ، وَوَعِيٍّ جَدِيدٍ، يَنْفَتِحُ عَلَى سِتَى الْجَمَالِيَّاتِ الْفَنِيَّةِ الْمُجَاوِرَةِ.

وَعَلَى مَدَى نِصْفِ قَرْنٍ قَبْلَ الْآنِ - تَحْدِيدًا مِنْذُ عَامِ ١٩٦٠ - انْطَلَقَتْ قَصِيدَةُ النَّثْرِ - تَحْتَ هَذَا الْمِصْطَلَحِ - لِلإِعْلَانِ عَنْ قَصِيدَةِ أُخْرَى، فِي أَرْضِ أُخْرَى، كَانَتْ هُنَاكَ نُصُوصٌ مِنْ هَذِهِ الشَّعْرِيَّةِ، تُنْشَرُ قَبْلَ هَذَا التَّارِيخِ بِعَامَيْنِ - أَيَّ مِنْذُ عَامِ ١٩٥٨ - لِمَحْمَدِ الْمَاغُوطِ، وَقَبْلَهَا بِعَشْرِ سَنَوَاتٍ نُصُوصٌ أُخْرَى لِتَوْفِيْقِ صَايغِ، غَيْرَ أَنْ إِطْلَاقَ الْمِصْطَلَحِ الْجَدِيدِ: قَصِيدَةُ النَّثْرِ - عَبْرَ أَدُونيسِ - اسْتِئْذَانًا

إلى أطروحة سوزان برنار عن قصيدة النثر الفرنسية؛ التي قام أدونيس بعرضها في العدد الرابع عشر من مجلة: (شعر)، في عام ١٩٦٠- أكد على بداية حركة مفصلية جديدة في الشعرية العربية، وأثار المصطلح ولا يزال سجلاً واسعاً، غير أن ما ساهم في تكريسها هو استخدام المؤيدين والمعارضين له، عبر مدة نصف قرن.

وعبر هذه المسيرة غير القصيرة، استطاعت قصيدة النثر أن تؤسس خصوصيتها النوعية؛ باعتبارها شكلاً شعرياً جديداً، ذا ملامح وإجراءات، تشكل مشهداً خاصاً، في أرض وعرة.

وقد اقتضت دراسة هذا الشكل الشعري، أن يرصد البحث قضايا النوعية النظرية، ثم ينطلق إلى الكشف عن شعريته، ثم رصد مرجعيات الأداء الشعري في تجارب الرواد في كل مرحلة، ثم متابعة إحدى أبرز ظواهر قصيدة النثر؛ وهي ظاهرة تداخلات الأنواع الأدبية والفنية في خطابها، وفي النهاية توقف البحث أمام مشكلات قصيدة النثر الراهنة.

وفي النهاية توصل البحث إلى النتائج التالية:

أن قصيدة النثر ليست مجرد قصيدة غير عروضية، وإنما هي نمط شعري خاص، يتجاوز المفهوم العروضي إلى شتى الآليات التي

ارْتَبَطَتْ بِشِعْرِيَّةِ الْوِزْنِ.

-٢-

أَنَّ قَصِيدَةَ النَّثْرِ لَمْ تَقْتَصِرْ عَلَى أَنْمَاطِ أَدَائِيَّةٍ مُحَدَّدَةٍ، وَإِنَّمَا تَضَمَّنَتْ أَشْكَالًا شِعْرِيَّةً مُخْتَلِفَةً، ضَمِنَ نَوْعَهَا الشُّعْرِيَّ الْجَدِيدَ.

-٣-

أَنَّ قَصِيدَةَ النَّثْرِ بِنَاءً شِعْرِيًّا طَبِيعٌ، وَقَادِرٌ عَلَى التَّشْكِْلِ الدَّائِمِ ، فِي أَشْكَالٍ غَيْرِ نِهَائِيَّةٍ.

-٤-

أَنَّ قَصِيدَةَ النَّثْرِ تَخَطَّتِ الْمَرْجِعِيَّاتِ الْأَجْنِبِيَّةَ التَّأْسِيسِيَّةَ الْمُخْتَلِفَةَ، وَأَصْبَحَتْ بَعِيدَةً، بِمَسَاحَةٍ وَاضِحَةٍ، عَنِ الْمَقُولَاتِ التَّقْعِيدِيَّةِ الْمُنْظَرَةِ لَهَا، عَبْرَ مَرَاكِلٍ مُخْتَلِفَةٍ.

-٥-

أَنَّ قَصِيدَةَ النَّثْرِ سَكَلَتْ شِعْرِيًّا حُرًّا وَمَفْتُوحًا، وَقَادِرٌ عَلَى صَهْرِ شَتَّى آلِيَّاتِ الْأَنْوَاعِ الْأَدْبِيَّةِ وَالْفَنِيَّةِ الْمُخْتَلِفَةِ فِي خُطَابِهَا الشُّعْرِيِّ الْجَامِعِ ؛ لِهَذَا فَهُوَ دَائِمٌ التَّحْوُلُ، وَالتَّشْكِلُ، وَتَخَطُّي مَحَاوَلَاتِ التَّقْعِيدِ الْمُتَوَالِيَةِ.

وَالْبَحْثُ، فِي النَّهَائَةِ، كَمَا اتَّضَحَ، كَانَ مَعْنِيًّا بِرِصْدِ قَضَايَا
قَصِيدَةِ النَّثْرِ الْعَرَبِيَّةِ وَتَجْلِيَّاتِهَا، لَا حَصْرَ شُعْرَاءِ قَصِيدَةِ النَّثْرِ،
وَبِالْتَّالِي تَغَيَّبَتْ أَسْمَاءُ مُهِمَّةٌ - بَعْضُهَا أَهْمٌ مِنْ بَعْضِ الْأَسْمَاءِ الَّتِي
حَضَرَتْ - لِأَبَدٍ مِنْ حُضُورِهَا فِي أَبْحَاثٍ أُخْرَى.

وَلَاتَزَالُ قَصِيدَةُ النَّثْرِ فِي حَاجَةٍ إِلَى دِرَاسَةٍ زَوَايَا عَدِيدَةٍ ؛
تَكْشِفُ الْمَزِيدَ مِنْ تَجْلِيَّاتِهَا الْإِبْدَاعِيَّةِ الْحَقِيقِيَّةِ وَالْآيَاتِ بِنَائِهَا،
وَتُضِيءُ مَسَاحَاتٍ أُخْرَى مِنْ مَشْهَدِهَا الشُّعْرِيِّ الْخَاصِّ.

أَعْمَالُ الْكَاتِبِ

أَعْمَالُ شِعْرِيَّةٍ

- ١- عُرْزَلَةُ الْأَنْقَاضِ، طَبْعَةٌ أُولَى، ١٩٩٤.
- ٢- لَا تُطْفِئِ الْعَتَمَةَ، طَبْعَةٌ أُولَى، ١٩٩٦.
- ٣- مَجْرَةُ النَّهَائِيَّاتِ، طَبْعَةٌ أُولَى، ١٩٩٢.
- ٤- الْجَنَّةُ الْأُولَى، طَبْعَةٌ أُولَى، ٢٠٠١.
- ٥- حَيَوَاتٌ مَفْقُودَةٌ، طَبْعَةٌ أُولَى، ٢٠٠٣، ٢٠١٠.
- ٦- أَنْتَ أَيُّهَا السَّهُوُ، أَنْتَ يَا مَهَبَّ الْعَائِلَةِ الْأَخِيرَةَ، ٢٠١٤.
- ٧- هَوَاءُ الْعَائِلَةِ، ٢٠١٤.

أَعْمَالُ نَقْدِيَّةٍ

- ١- قَصِيدَةُ النَّثْرِ، فِي مَشْهَدِ الشُّعْرِ الْعَرَبِيِّ، ٢٠١٠.
- ٢- شِعْرُ النَّثْرِ الْعَرَبِيِّ فِي الْقَرْنِ الْعِشْرِينَ، ٢٠١٠.
- ٣- آفَاقُ الشُّعْرِيَّةِ الْعَرَبِيَّةِ الْجَدِيدَةِ فِي قَصِيدَةِ النَّثْرِ، ٢٠١١.
- ٤- الْأَشْكَالُ النَّثْرِيَّةُ فِي الْأَدَبِ الْعَرَبِيِّ، ٢٠١٤.

- ٥- قَصِيدَةُ النَّثْرِ الْمَصْرِيَّةِ : شِعْرِيَّاتُ الْمَشْهَدِ الْجَدِيدِ ، ٢٠١٤ .
- ٦- ملامح الخطاب الشعري الجديد : في تجارب شعرية متنوعة جديدة .
- ٧- تحولات القصيدة عبر العصور .
- ٨ - أفاق الخطاب الشعري الجديد في قصيدة العامية المصرية .

الفهرس

المقدمة.....	٧
تمهيد فضاء آخر، لشعرية أخرى.....	١٥
الفصل الأول: إشكاليات النوع الشعري في قصيدة النثر.....	٢٧
الفصل الثاني: شعرية قصيدة النثر.....	١٤٥
الفصل الثالث: الشعريات الأساسية في قصيدة النثر العربية الراهنة.....	١٩١
الفصل الرابع: مرجعيات الأداء الشعري في قصيدة النثر المصرية.....	٢١٩
الفصل الخامس: تدخلات الأنواع الأدبية والفنية في قصيدة النثر العربية.....	٢٧٣
الفصل السادس: مشكلات قصيدة النثر الراهنة.....	٣٣٩
الخاتمة.....	٣٥٩
أعمال الكاتب.....	٣٦٣