التجريب الشعري في مجلة الكلمة العراقية
قصيدة النثر أنموذجا

الاستاذ الدكتور

عبد اللّه حبيب التميمي

المدرس المساعد

رياض حمزة عبّود .

جامعة القادسية - كلية التربية

Poetic experimentation in the magazine of the Iraqi word prose poem model

Prof. Dr
Abdullah Habib Al-Tamimi
Assistant teacher

Riad Hamza Aboud.

University of Qadisiyah - Faculty of Education

الملخص:

تعدّ قصيدة النثر تجربة واعية جديدة، شاعت في ستينيات القرن الماضي، وهي مشروع تحديثي، قد ساعدت المجلات الأدبية على ذيوعه وانتشاره لاسيما مجلتي الآداب وشعر اللبنانيتين ، ثم تجسدت عراقياً فيما نشرته مجلة الكلمة "١٩٦٧-١٩٧٤" التي تمثلتها في مشروعها الحداثي فكانت التجارب المنشورة تحمل سمة الريادة والتجريب ، إذ اتضح التجريب فيها على ثلاثة مستويات هي : التجريب على مستوى العبور الأجناسي والنوعي، وعلى مستوى اللغة الشعرية وما يتعلق بها، ثم التجريب على المستوى الإيقاعي، وقد تمثل البحث بعض النماذج المنشورة في المجلة التي تتسق مع هذا المنحى التجريبي في هذه المستويات .

الكلمات المفتاحية : قصيدة، الدلالة ، التجريب ، السرد ، الشعر ، الكلمة.

Abstract:

The prose poem is a new conscious experience, which was popular in the sixties of the last century. It is an innovative project. Literary magazines have helped to spread and spread it, especially the Lebanese aladab and shaer magazines, and they were embodied in Iraq in the period 1967-1974. Experiments published are characterized by experimentation ,as experimentation has been demonstrated at three levels: experimentation at the level of gender and literary type, level of poetic language and related to it, and experimentation at the rhythmic level. The research represents some of the models published in the magazine that are consistent with this trend Demo in this Levels.

Keywords: poem, significance, experimentation, narration, poetry, word.

المقدمة: قصيدة النثر: الدلالة والاصطلاح والإشكالات

امتلأت مسيرةُ الشعرية العربية بالتحولاتِ المختلفة والمتناوبة بين صعود وهبوط ، وهي محاولات ممتدة في الزمان والمكان، وعلى الرغم من النجاح والإخفاق أسست إبداعها على جملة ركائز حافظت عليها في مسيرة تحوّلاتها، وصارت هذه الركائز جوهر الشعرية العربي، وهي:

-الإيقاع الموسيقي "الوزن الخليلي"

-اللغة الشعرية؛ أي الطاقة الخيالية التي تنتج التوهّم والتوقع والمعنى وكيفية إنتاجه.

وقد حرصت كلُّ مرحلةٍ شعرية من مراحل الشعرية العربية على هذه العناصر، وأعادت كلّ مغامرةٍ ترتيبها على وفق منطلقاتها الإبداعية. فقد حافظَ الشعرُ العربي القديم على هذه العناصر، وقدّمت الرومانسيةُ الخيالَ على غيره، وقدّم الشعر الحرّ التفعيلة التي نابت عن البحر، وتقدّمت اللغة على ما سواها، وأتت قصيدةُ النثر فأسقطت الوزن نهائياً، معتمدةً على ركيزتي الخيال واللغة فقط. فقد أصبحت اللغةُ وسيلةً وغايةً لدى شعراء التجريب بوصفها ابتكاراً خاصاً بهم، لا ميراثاً مقدّساً.

وتعدّ قصيدة النثر تجربة واعية جديدة[1]، شاعت في ستينيات القرن الماضي، وهي مشروع تحديثي، قد ساعدت المجلات الأدبية على ذيوعه وانتشاره لاسيما مجلتي الآداب وشعر اللبنانيتين ، ثم تجسدت عراقياً فيما نشرته مجلة الكلمة "١٩٦٧-١٩٧٤" في أكثر أعدادها الخمس والاربعين ، إذ شكّلت هاجساً من لدن القائمين على المجلة ، تمثلَ في نشرِ نماذجَ منها وإتاحة مساحةٍ نقديةٍ تناقشُ قضاياها بين المؤيدين والرافضين لها ، فأضحت ملمحاً للحداثة الأدبية الذي نادتْ به المجلةُ وجعلتْه شعاراً لها حتى اغلاقها .

وقد مرَّتْ قصيدة النثر بمرحلة تجريبية تتمثل في إشكالات متعددة، منها مشكلة التوافق مع مبدأ الهوية الشعرية؛ إذ إنها تحمل سمات الشعر والنثر معاً، وتعدّ خروجاً على الجنس الأدبي، وتمثل عبوراً أجناسياً من جهة، ونوعياً من جهة أخرى، فهي تلغي هوية الشعر والنثر معاً بحجة التجريب، وهي خطوة مهمة؛ ذلك أنها خطوة حقيقية باتجاه الحداثة الشعرية في ميدان الشعر العربي. فهل تمكن روادها من التفريق بين الفوضى والتمرد على هوية الجنس الأدبي؟ وهل هنالك جنس أدبي خالص الوفاء لهويته؟

لا يوجد نوع أدبي خالص الوفاء لهويته، وكذلك الجنس الأدبي، وقضية العبور من جنس إلى آخر، ومن نوع أدبي إلى آخر قضية معهودة، ولا حاجة إلى الكلام عليها، لكن قصيدةَ النثر تمثلُ عبوراً يهدمُ الخصوصيةَ الشعرية.

ويعود ظهور قصيدة النثر إلى التأثر بالآداب الغربية والفرنسية على وجه التحديد(٢)، فقد ظهر ما يُعرفَ بالنثرِ العربي الذي مهّدَ لظهور قصيدة النثر، وهو نثرٌ يعتمدُ على الإطناب والإسهاب، لكنه كان يتمتع بشعرية، ونعني بالشعرية الأدبية كما حددها "تزفيتان تودوروف"، لكن قصيدة النثر التي أُرسيت قواعدها فيما بعد اتسمت بالإيجاز والعمق في المعنى، وقوة التأثير، والوحدة العضوية(٣).

وكما هي الحال في المصطلحات النقدية الجديدة تعرضت قصيدة النثر لفوضى مصطلحية انطلاقاً من اعتمادها الكتابة الأدبية التي تحمل سمات الشعر والنثر معاً، فهي "الشعر المنثور، والكتابة الحرة، والقصيدة الحرة، والخاطرة الشعرية، والنص العابر للأنواع... "وقد أطلق "حسين مردان" على قصائده المبكرة اسم النثر المركّز، ويقصد به قصيدة النثر، وقد عرّفتها موسوعة الشعر بأنها:(عمل يضم بعض خصائص الشعر الغنائي، أو جميعها إلا أنها تتخذ شكل النثر)(٤)

قصيدةُ النثر وليدة حركة الحداثة في الشعر، هذه الحركة التي سعت إلى المدهش والجديد في صراعها مع السائد والتقليدي، فهي نتاج عاملين:

-التأثر بالأدب الغربي والفرنسي على وجه الخصوص

-تجديد لغة الشعر وتحريرها من القيود التي تعيقها، أو تقيّدها؛ لتكون قادرة على التعبير الحر عن الفكرة.

وتحيلُ على التمرد على القوانين بوصف هذا التمرد مقياساً للأنموذج الإبداعي كقوانين الوزن والعروض، وقوانين لغة النثر البعيدة عن الانزياح والإيحاء.. وهو أمر ولّدَ إشكالاً جديداً . فلم يسمح هذا التمرد بإيجاد قوانين جديدة تدعمُ مشروعَ قصيدة النثر، وتقدّمه بديلاً من المشروع السابق. لقد جعلَ الشعراءُ من الشعرِ المنثور تحدياً للمقاييس الشعرية المعهودة؛ لذا نرى أنّها نتاجُ الثقافات الإنسانية المختلفة، لا نتاج حركة التطور التاريخي للشعر العربي، ولا نرى ضيراً في ذلك طالما أنّها تتسمُ بالأصالة.

والمشكلة التي تثيرها في هذا المقام اعتمادها على الإبداع فقط بغض النظر عن عنصر الأصالة عند روادها، فقد ابتعدوا عن توظيف التراث بشكلٍ يزاوجُ بين الحداثة والذات المتأصلة في التراث.

لقد غيّبت قصيدةُ النثر الوزنَ والقافيةَ والتفعيلةَ، وزاوجت بينَ الشعري والنثري متجاوزة هوية الجنس الأدبي إلى ما هو تناص أجناسي واسع أدبي جمالي بمعناه العام. إنها (انتقالة ملموسة باتجاه ملامح الشعرية العربية الحديثة، والخطوة الثانية في ميدان بناء شعرية عربية معاصرة بقيامها على شرط التحديث الشامل بعد الشعر الحر الذي يغدو تجديداً تجريدياً عن التقليد الشعري المعروف)(٥).

وتكمن أهميتها فضلا عن ذلك في تجاوزها الشعر، وإخضاع اللغة لمتطلبات العصر. فلم تقدّم نفسَها على أنّها بديلٌ من قصيدةِ الوزن، ولم تنفِ الشعرَ

الموزون، لقد اعترفت بالآخر، لكنها غامرت في التجربة. وقد تمكن روادُها في الستينيات من إيجاد لغة خاصة بهم تناسبهم قياساً إلى الشعر الحر الموزون، فقد أرادت أن يكونَ السياقُ محدّدَ الشعرية الأول، فوضعت بديلاً عصرياً هو شعرية الموقف والحال، وهي شعرية نابعة من سياق تأليف الكلام، لا من جسد الكلام مما يتضمنه من وزن وقافية(٦).

ولدراسة مستويات التجريب في قصيدة النثر نوزع البحث في ثلاثة مستويات:

-التجريب على مستوى العبور الأجناسي والنوعي.

-التجريب على مستوى اللغة الشعرية وما يتعلق بها.

-التجريب على المستوى الإيقاعي.

المبحث الأول

قصيدة النثر والتجريب على مستوى النص العابر لنوعه وجنسه

تحيلُ قصيدةُ النثرِ على جانبين متضادين: قصيدة، ونثر، وهو أمر يؤدي إلى كسر الإيقاع والوزن. تقول تريز عواد:

(إلى عيونكم أبعثُ بأسناني

إلى بلادكم، إلى عيونكم، أبعث إلى أحشائكم أبعث بكلماتي

بحلقي، بأسناني.

فتّقوها، شرّحوها، بالرمالِ مرّغوها واتركوها تجف في شموسكم

مجففة.

ما بي ماذا فيّ؟ في أنهاركم مرايا اعكسوه وعودوا وانشروه

على أوراق أشجاركم جميعها، تحت سمائكم بطولها

وقفوا في الفيء لئلا تحترقوا، واقرؤوا:

أزيح عني بعض الأثقال، من ثقوبي أنفث في آذانكم المسمارية،

يا قاطني بلاد دجلة والفرات، يا متربعين على هوامش ماض

وحفافي غد،
أزيح عني بعض الأثقال لأتراءى لعينكم الرملية وأصل
إلى أذنكم،
أنتم
مددتُ بيني وبين بيوتكم طرقات من بولاد،
لم ألجأ إلى أرضكم الخصبة بل طفوت على ماء أباريقكم
على سطوح نهريكم وشربتموني أوباء فسلتُ بسهولة السوائل
في الشرايين المائعة.
نشدتُ الهواء من صوبكم لفحني مراراً فتأججتُ كأنتم
على تلال نطلّ على سهول البياض والغبار،
يا سكان دجلة والفرات، وما بين الأمس والغد
يوم لنا ويوم علينا ونحن عن بعضنا البعض ناؤون.
أيامنا قُطعت، بُترت، أعوامنا تفرقت وتبعثرت شعراتُ
رؤوسنا بين صفحات التاريخ علامة قراءة.
يا سكان البلاد! أجهل طعم خبزكم، لم أشأ، لكني أتسلل
بين الجلد والعظم وأنطلق من هناك إلى أعلى مارة بمدن
للتأرجح، مدن تهوي وأخرى تجوع وغيرها تشلش
في مياه دجلة والفرات
بل حلمت ليالي بسلالم وأضواء وتعثرت بآثار على مسارح
ولم أكن وحدي.
سألتُ وحدتكم ما عمقها، ما أمتارها، سألتُ بحركم
ما أبعده والملح
أنا ما زلتُ أبري أسناني وأحرك أقلامي أنا ما زلتُ بكلماتي
أستعين.

والمسافات لي وصوتي في أذني وحيد.

إن الفكر في الأفلاك يسبح صباحاً وظهراً، إن القلب رف وانطفأ،

إن اليد طالت القلم، أو البندقية أو النيران، أقول لكم،

إنه حقاً، لا مبرر للنابالم!

(كأننا باللفظة نكتفي وغيرنا، قربنا، بلحمه المشوي، يغتذي

فهل نحن اعتدنا تلك الرائحة أم أن ألفنا الشبع أبداً مسدود؟)(٧)

اخترقت قصيدة النثر الذاكرة الثابتة، ولكن ذلك لا يعني في حال من الأحوال نفي السمة السوسيولوجية، فتوظيفُ الكلمات في النص السابق توظيفٌ جمالي انطلاقاً من معاني الكلمات. إنَّهُ خرقٌ لبنى الذاكرة، إذ تصورُ الشاعرةُ عمقَ الحياة ومجراها الباطني.

وقد وجدت الشاعرةُ في سعيها التجريبي مزيداً من الحرية والتصدي لقيود الشكل المؤطّرة لدى السابقين، إنه سعي وراء نداء الرؤيا؛ إذ تنفذ من الأشكال المرئية، وتقتنصها محاولة رفع الحجب عنها.

ويعدُّ النصُّ السابق قصيدةَ نثر على وفق المعايير التي وُضِعتْ لها، وهو نصٌّ يجمعُ بينَ الجانبين الشعري والنثري؛ إذ يتبدى الجانب النثري في سيطرة السرد سيطرة شبه مطلقة على النص، بالأفعال التعاقبية التسلسلية السببية "**حلمت، تعثرت، سألت**" وبالأفعال التكرارية "**أبعث، أبعث**" وبالأفعال التي تؤدي معنى واحداً: "**قطعت، بترت**" والجمل المتعاقبة بحرف العطف الواو، وهي أمور تشدُّ النصَّ إلى دائرة السردية، أضف إلى ذلك الاسترسال السردي طول السطر الشعري الذي يناظر السطر النثري العادي، واللغة البسيطة التي تقترب من اللغة المحكية.

لكن ثمةَ مراوغة سردية تقطعُ هذا الاسترسال تتمثل في العبارات التي تحملُ زخماً شعرياً:

" نشدتُ الهواء من صوبكم لفحني مراراً فتأججتُ كأنتم . على تلال نطلّ على سهول البياض والغبار، يا سكان دجلة والفرات، وما بين الأمس والغد".

فالمعنى المقدّم بطريقة شعرية تميل إلى الانزياح الذي يولِّدُ دهشةً لدى المتلقي يشد النصَّ إلى دائرة الشعر.

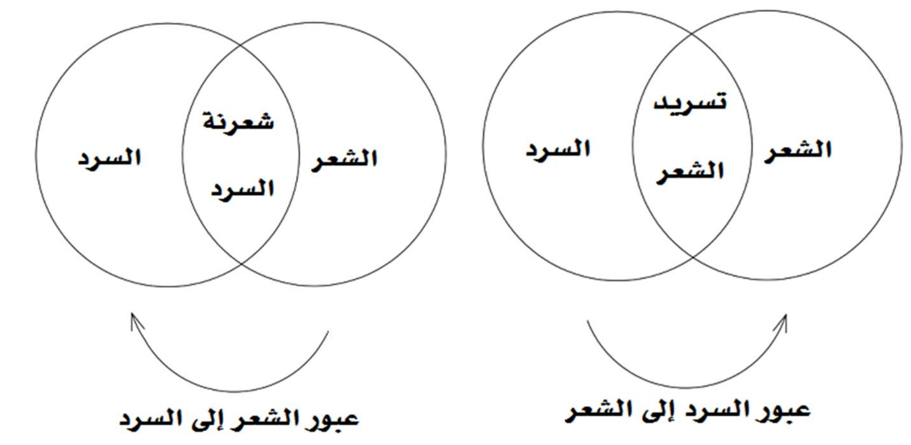
لقد رفضت نازك الملائكة مصطلح قصيدة النثر فـ(اللغة لا تجيز بإطلاق الشيء وضده على مسمى واحد (النثر) فلكل جنس تعبيري خصائصه)[٨]. فهي تنفي إمكانَ الجمع بين الضدين: الشعر/ النثر؛ إذ تشملُ قصيدةُ النثر بعضَ خصائص الشعر كاللغةِ الرمزية، والدفقات الشعورية، لكنها تفقد عنصراً شديد الأهمية هو الإيقاع [٩].

وقد نظرَ عزُّ الدين المناصرة إلى قصيدة النثر على أنها تمثل جنساً ثالثاً مستقلاً عن الشعر والنثر، فهي (جنس مفتوح عابر للأنواع)[١٠]

ويتوافر الشعر التام على عناصر الشعرية كلها، ويخلو النثر منها، ولا تندرج هذه القصيدة في الشعر الكامل؛ لافتقارها إلى الطاقات الإيقاعية، والشعرية، والدلالة الصوتية اللازمة، والمتوافرة في الشعر الكامل.

وتشكل كلُّ جملة من الجمل السابقة صورة شعرية تشتغل على مكونات البلاغة الجديدة. ففي إطار التجريب تمازجت العناصر اللغوية مع عناصر تنحدر من حقل أجناسي آخر، فتماهت الحدودُ بينَ الشعرِ والنثر، وتشكَّلَ فضاءٌ إبداعي مشترك يسعى إلى تحقيق خصوصية شعرية مغايرة، فلم تعد هذه القصيدة شعراً نقياً مطلقاً خالص الانتماء لجنسه، فصارتْ الحدودُ بينَ الشعرِ والنثر أقل استقلالاً، وظهر تسريد الشعر، وقد وجد قبل ذلك، لكن لم يصل إلى هذه الدرجة.

ويمكن تمثيل الكلام السابق بالشكلين الآتيين:



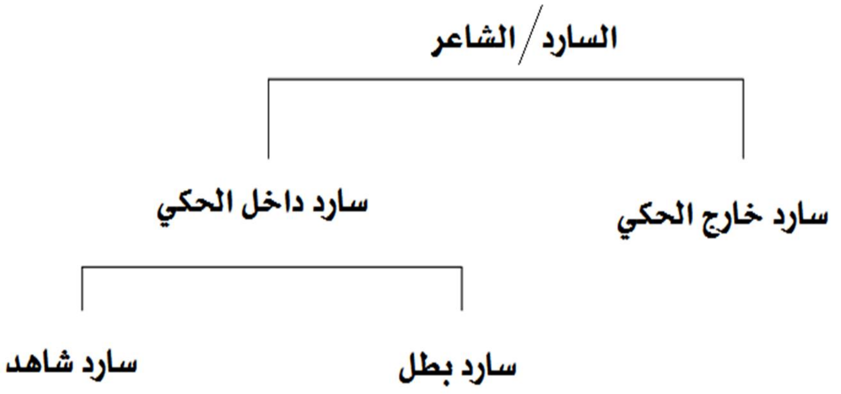
لقد أخذَ الشعرُ ينهلُ من النثرِ بشكل واضح في هذا النص بعد أن كانَ النهلُ محدوداً بالتراسل، فحدث هذا التحول في مسار الكتابة الإبداعية، وحدث الإقرار بشعرية الانفتاح الأجناسي، فثمة مهيمنات فرضت حضورها الطاغي على عناصر أقل حضوراً في هذا النص، وربما هذا ما قصده "جاكبسون" حين حدّد الوظيفة الشعرية، فلم يحصرها في حدود الشعر فقط، بل تعداها إلى أجناس أخرى. وهي وظيفة تؤدي دوراً أساسياً في الشعر، ثانوياً في النثر، فـ(لوظيفة الشعرية ليست الوظيفة الوحيدة لفن الكلام، إنما هي الوظيفة المهيمنة المحدّدة فقط، ولكن في أنشطة لفظية أخرى لا تلعب إلا دوراً ثانوياً ملحقاً)[١١] فغدت الكتابة الشعرية أرحب من أن تُحدّ في قالب أو جنس أدبي.

ويقوم السردُ على الحكي، وينهض الحكي على دعامتين أساسيتين: أولاهما أن يحتوي السرد على قصة تضم أحداثاً معينة، وثانيتهما أن يتم تعيين الطريقة التي تُحكى بها القصة، وتسمى هذه الطريقة سرداً؛ ذلك أنَّ (قصة

واحدة يمكن أن تُسرد بطرق مختلفة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يُعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي)[١٢] . فثمة من يروي هذا النص هو الشاعرة نفسها التي غدت ساردة، وثمة قصة تسردها، وثمة مروي له.

أما الشعر فيتحدد بضده، بما ليس شعراً، فالشعر لدى جاكبسون ليس شيئاً ثابتاً بل هو متغير بتغير الزمان والمكان؛ إذ إنه لغة ذات وظيفة جمالية[١٣].

وإذا ما جمعنا بين الشعر والسرد ظهر أمامنا هذا النص، وهو ملتقى للجمع بين التموجات السردية والدرامية، فقد أضحت الشاعرة بطلة السرد، ويمكن تمثيل حال الشاعر/ السارد بالشكل الآتي:



إنَّها شاعرةٌ ساردةٌ من داخلِ الحكي، وشاعرةٌ ساردة شاهدة، ومهما أوغلتْ هذه القصيدةُ في السردية تظلُ محتفظةً بطاقةٍ شعريةٍ على الرغم من الاقتراض من الجنس الآخر؛ إذ يحيل التشكيلُ اللغويُ على جملٍ سردية تحيلُ على القصة، فيؤسس أرضية سردية مركزة يتحرك منها ليصوغ أنموذجاً خاصاً به، ثم يُحال على سرد تراجعي، فينفتح على فضاء سردي عام.

وبناءً على ما سبق يمكن النظر إلى النص السابق على أنه قصيدة حداثة ثائرة على ما يتصل بالقديم من تقاليد شعرية وفكرية، ومن أبرز ملامح

الحداثة (مواجهة القديم الملتزم بالتقاليد والقيود والتمرد عليه، وكانت ذروة هذه المواجهة في توليد جنس أدبي جديد يجمع بين الشعر والنثر)[١٤]

ويتطلب التجديدُ تجاوزَ التقليد، وعدم التلاؤم مع أشكاله الشعرية، فقد ذهب هذا النص في طريق التجريب إلى أقصى حد، وارتبط بموجة التجريب الشعري؛ لذا كانت علاقتها بالقصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة علاقة سلب. فالتجريب تدمير للثوابت، ويعرّف أدونيس التجريبية في الشعر بانها (المحاولة الدائمة للخروج من طرق التعبير المستقرة، أو التي أصبحت قوالبَ وأنماطاً، وابتكار طرق جديدة. وتعني هذه المحاولة إعطاء الواقع طابعاً إبداعياً حركياً.. التجريبية لا تنهض وفقاً لما هو راهن، وإنما تنهض كتجاوز له من أجل الكشف عن بديل أشمل وأعمق وأغنى)[١٥].

والشعر الجديد والحي هو الشعر التجريبي الذي يسعى إلى التجاوز والتخطي والتمرد، إنه تحرك إبداعي دائم، وبداية جديدة انبثاقية.

ويجمع النص السابق بين رخاوة القصيدة الرومانسية في حال الحلم، والجنوح إلى الخيال، وعضوية القصيدة الحديثة في جانبها الرؤياوي، وثمة استطرادات وصفية وشعورية، وثمة اهتمام ببناء نظام داخلي خاص، وبحث عن رؤيا في العلاقات اللغوية الشعرية.

وإذا ما عدنا إلى المعنى المعجمي لكلمة قصيدة وجدناه يحيل على القصد[١٦]، ولم يربط النقاد بين القصيدة والوزن والقافية، بل ربطوها بالشعر الذي ينتمي معجمياً إلى الشعور،والفطنة، والعلم. فترتبط القصيدة بالفطنة؛ أي قدرات المبدع الداخلية، والوعي والقصد؛ أي التوجه إلى قلق مقصود، وإلى عالم رأته الشاعرة من وعيها. يرى محمد عبد المطلب أنَّ قصيدة النثر(تركيب جدلي رحب وحوار لا نهائي بين هدم الأشكال وبنائها)[١٧]

لقد هدمت الشاعرة مفهوم الشعر الراسخ في الذاكرة الجمعية، وبنت شعراً له ركيزة نثرية، وقدمت فكرتها بتوتر وسرد واستطراد، واستثمرت عنصر المفارقة:

(كأننا باللفظة نكتفي وغيرنا، قربنا، بلحمه المشوي، يغتذي

فهل نحن اعتدنا تلك الرائحة أم أن ألفنا الشبع أبداً مسدود؟)

وقد استخدمت تقنيات النثر المباشرة، فطريقتها بحثية تقود إلى فخ النثرية، لكنه نثرٌ غنائي يعتمد على النثر الموقع، إنها قصيدة تشبه الحكاية، نثر شعري.

وتتخذ الشاعرة من شكلِ البيت الشعري شكلاً لقصيدتها، وكلُّ سطرٍ يستوعب معنى واحداً، وربما لا يتسع له السطرُ، فيستطيل إلى السطرِ التالي، وثمة شكل مقطعي؛ إذ تبدو القصيدة جملة أفكار مقطعية، وكل مقطع ينحو بالقصيدة منحى تصاعدياً، فثمة شكل تركيبي يشبه القصيدة المدوّرة حين يكتمل المعنى في السطر التالي.

إنه اتجاه إلى اللا شكل، سمته التلقائية، والتوحيد بين الشكل والمضمون، لكنه شكل لم تكتمل مقوماته.

أخذت القصيدة السابقة من النثر الاطراد، وتتابع الأفكار، والنزوع إلى الوضوح، ونقل فكرة محددة، وقد اختلفت عن لغة الشعر التي يكون أسلوبها غامضاً، واطراد الأفكار ليس ضرورياً فيها.

إنها نثر وصفي تقريري في أغلب مواضعها، غايتها خارجها، في حين أن غاية الشعر في ذاته، يتجدد دائماً بحسب متلقيه، الشعر ليس ثابتاً؛ لأَنَّهُ يتكلم على ما هو غير ثابت. لكن الشعرية لا تتحقق في الشعر فقط، فقد نعبر نثرياً بالشعر، أو نثرياً بالوزن، وقد نعبر شعرياً بالشعر، أو شعرياً بالوزن -حسب تعبير أدونيس-(١٨).

ويتعين على ما سبق أن الشعر نثر موزون، والوزن قد يحذف، فلا يتغير المعنى، فالفرق بين الشعر والنثر في طريقة استعمال اللغة، لا في الوزن[١٩]

ويرى محمد علاء الدين عبد المولى أنَّ قصيدة النثر هي تطوير للنثر العربي، لا للشعر العربي، وهي بذلك ثورة في النثر، لا ثورة في الشعر[٢٠]

إنَّ قصيدة النثر تبعاً للرأي السابق ثورة نثرية، لا شعرية، وتجريب على مستوى النثر، فمقولة الشعر ديوان العرب همّشت نصوصاً نثرية ذات قيمة شعرية عالية.

ويرى جان كوهن أنَّ الشعر ليس نثراً مضافاً إليه شيء ما، لكنه في حقيقته مضاد للنثر، والشعر لا يهدم اللغة العادية إلا لكي يعيد بناءها وفقاً لتخطيط أسمى[٢١].

والوزن لديه ليس هو الشعر، وليس قيداً يحدُّ من حريته؛ ذلك أنَّ التغيير يتمُّ على مستويين في اللغة: صوتي، ومعنوي، والمستوى الثاني دليل على أن قصيدة النثر موجودة من الناحية الشعرية في حين أن لا وجود للشعر الذي يعتمد على تناسق الكلمات فقط إلاّ من الناحية الموسيقية. فيمكن أن يستغني الشعر عن الوزن، لكن هذا الأمر سيجعله يتسم بالنقصان، وهو الأمر الذي نراه بجلاء في نصِّ الشاعرة السابق، فالفن الكامل برأيه يجب أن يستخدم أدواته كلها، ومن ثم بدت قصيدة النثر كالشعر الأبتر بسبب استغنائها عن الجانب الصوتي من لغة الشعر[٢٢].

الوزنُ يدورُ حولَ نفسهِ دائماً، فهو دائري في حين أنَّ النثرَ امتدادي، ونص الشاعرة ذو نثر امتدادي، لكنها تحاول أن تقفَ في نهايةِ الأسطر في إشارة منها إلى انتهاء السطر الشعري، والبدء بسطر جديد، لكن لا يوجد موازاة في الوقف شأن الشعر الحر، فالملاحظ أنَّ نهايةَ السطرِ لا تلتقي نهاية الجملة مع أنه شعرٌ لا يخضع لقيود القافية والبيت، فلم يفرض الوقف عدد

المقاطع، ولا متطلبات القافية، ويعني ذلك أن قطع التوازي الصوتي والمعنوي أمر مقصود؛ إذ يجب أن تحترم قصيدة النثر التوازي الصوتي والمعنوي بوقوفها على آخر الجملة.

فهل أحاط النص السابق نفسه بحدود كافية لتمييزه بوصفه جنساً أدبياً ثالثاً؟ الأمر صعب، فهل هو انتقال عابر؟ إنه نص غير مرتبط بنمط ثابت، وغير مكتمل تاريخياً؛ لذا تصعب الإجابة.

ويقول "زهدي الداودي" في مثال آخر في قصيدة من ضمن ثلاث قصائد عنونها بـ"ألمانيا الديمقراطية" ثلاث قصائد نثر:

الساعات الأولى:
الشارع مهجور
وحدائق فريدريش تموت في الصمت
أنا لا أفهم شيئاً
من زقزقة الطيور الغربية
لكني أعرف أنها تستقبل الفجر
في الجانب الشرقي من برلين
وهجاً يشق الأفق أحمر...
يا للسحر الأزرق، يغمر كياني
وقلبي سحابة تطوف في سماء بلادي
متى ينصهر الزمن يا حبيبتي
لألتقي بك -على الأقل-
بين أعمدة نافورات الأساطير
فأنت ما زلت تحبين الإصغاء
إلى الحكايات...[٢٣]

يشدّ أسلوبُ تقطيع الجمل إلى سطور شعرية النصَّ إلى دائرة الشعرية على مستوى الشكل، على الرغم من أنَّ بعضَ الجمل لم يكتمل معناها إلاّ في السطر الثاني، لكن الجمل تسيل سيلاً تسلسلياً تعاقبياً، فتحيل على السردية، وهي جمل ذات لغة بعيدة عن الغموض، لغة نثرية، لكنها تتمازج ببعض الإيحاءات "أعمدة نافورات الأساطير، السحاب الأزرق يغمر كياني، حدائق فريدريش تموت في الصمت" وتعدّ هذه الصور مدهشة لدى المتلقي ؛ لما فيها من طاقة مجازية عالية، فقد قدّم فكرة الغربة القاسية، وهي فكرة مجردة بطريقة تميل إلى التصوير الفني، فكان نثراً موقّعاً بتوقيعات شعرية.

يعدّ النصُّ السابق أنموذجاً مشحوناً بمفردات ذات طاقة شعرية، يقوم على تكثيف الدلالة، فلا يقدّم احتمالاً جاهزاً للمعنى، ومن الناحية الصوتية يوفّر الزخم الفعلي إمكانات تطوّر درامي للحركة الفعلية، فثمة تصاعد على مستوى الفعل، يحيل على تصاعد نفسي لدى الشاعر، يقدّم حركة تقابلية بين الوطن/ الغربة، فيحيل على إيقاع متوازن.

إنَّهُ نصٌّ يقوم على التجريب والمغامرة، يخالف الأشكال السابقة بهدف تحقيق الإدهاش والغرابة، فيحتاج المتلقي إلى بعض الجهد للقبض على الدلالة، بسبب وجود الصور الطريفة المدهشة المبنية على جانب رومانسي، وواقع حلمي، وثنائية رؤية ورؤيا.

وقد أوغلَ بعضُ شعراء قصيدة النثر في إيغالهم ظانّين أن الإيغال يعطيهم خصوصية، لكننا نرى أنَّ بعض الإيغال قد تحوّل إلى ما يشبه الانفلات، وهو ما نلمحه في النص الأول بصفة أكبر من النص الثاني، وهو أمر يمكن أن يقود إلى العشوائية، فقد تمرّدت قصيدة النثر على نفسها، مع أنها في مرحلة تجريب، ويعني هذا التمرد أن هذه المرحلة لم تقدّم عطاءها بعد، فقد تحوّلَ مصطلحُ قصيدةِ النثر في هذين النصين -على سبيل المثال- إلى نثر القصيدة، هدفه إبداع

نص نثري مشبع بطاقة شعرية، لكنه أوغل في النثرية، فمع غياب الموسيقى انحسرَ الخيالُ، وتبعه المعنى الذي استحال إلى إمكانات لغوية ذهنية تقترب من أن تكون مغلقة على منتجها، وغدا النصان متماثلين إلاّ في المبدع، فانشغلا باليومي، والحياتي بتفصيلاته كلها، وشغلتهما اللحظة الآنية بمحدوديتها.

إنَّ إيغال الشاعر في الجانب النثري جعلَ السردَ في مقدمة التقنيات بعد أن كان مجرد تقنية ليس له تقدّم عليها، فأصبحت النثرية صاحبة السيادة؛ لأنَّ السرد يتعامل حصراً مع السبب والمسبِّب، المقدمة والنتيجة، العلة والمعلول، فيحكمه الزمن والعقل والمنطق، وهذا ما جعل الشعر يهبط إلى مرتبة النثر.

ونفترض أنَّ هذين الأنموذجين التجريبيين لم يستطيعا أن يؤسسا لجديد مختلف ومتميز، فقد لازمتهما صفة النثرية بناء ووظيفة جمالية، وهو أمر طبيعي؛ لأنه مشروع حداثي لم يكتمل بعد(٢٤)، إنهما يبحثان لاهثين عن سمات شعرية دلالية وجمالية خاصة.

وتتخطى قصيدةُ النثر القولَ بثنائية الشعر والنثر إلى القول بشعرية إبداعية شاملة توسّع من أفقها الفني حين تنفتح على الجنس الأدبي الآخر بأنواعه المختلفة، والأجناس غير الأدبية، فلغة الشعر موجودة في كل الأشياء؛ ذلك أنها ترفض التسليم بجاهزية المعنى والإيقاع وقصدية الكتابة، فمع قصيدة النثر تمت محاولات كسر البنية التاريخية والإيقاعية بمنحى تجريبي.

ويعد التجريب على مستوى تمييع الفواصل بين الشعر والنثر لإيجاد نص عابر للأنواع واحداً من مستويات التجريب، يمثل التجريب على مستوى اللغة الشعرية مستواها الثاني.

المبحث الثاني

التجريب على مستوى اللغة الشعرية

يمثل التجريب في قصيدة النثر ما يمكن أن نطلق عليه "صعلكة فنية" في الخروج على السائد والجديد والتفرد، فالتجريب هاجس اختباري، ورؤية تجاوزية سابقان للواقع، فكانت قصيدة النثر القصيدة المضادة لجنسها.

التجريب -إذن- منهج متبع، فكلُّ رمادٍ فني تعقبه فورة تجريبية توقد النار تحت الرماد، وليس التجريب مدرسة كالكلاسية والرومانسية والواقعية، إنه يحتاج إلى إبداع هذه المدارس كلها، فهو بحث واختبار وطلب للأكمل إقراراً بالنقص في السائد؛ لذا لا نعجب إن رأينا شعراء قصيدة النثر ينتقلون بين الحر، والعمودي، وقصيدة النثر.

وتكشفُ تجربةُ الشاعر عن الواقع الاجتماعي والنفسي والحضاري، ويشي التجريب بقيمة فكرية شعورية للتجربة، فجدّة المضمون وقف على جدّة وسائل التعبير، ويعني التجريب البحث عن طريقة وأسلوب متميزين من غير الانسلاخ عن الواقع المعيش، وشروطه المادية والاجتماعية، والتجربة الحقة هي بنت المعرفة والأصالة.

وتقومُ لغةُ قصيدة النثر على خطين متوازيين: غنائي رومانسي، ومتوتر درامي، فتوضع المفردات في سياق خاص، فتولّد رؤية جديدة في الكتابة، يقدّمها كلُّ مبدع بطريقته، فتلتقط الشعري الحالم من المفردات اليومية.

يقول "حميد المطبعي" في قصيدة "حوار الخوف":

لي جسور، اختبئ
ولي صفارات، أسافر
ولي أن أتدثّر بالقارات
وليس لكم غيرُ حيطان عالية، وأحصنة للملوك
تكتبون بالفحم:
توهّجت نساؤنا، واخترقنا بالحلم غرناطة
تمتدون، وأمتد
لكن مدن العشاق تكبر في بنادق الصوبين،

والأشجار تتدحرج كالأطفال
(في الخوف تجيئون
وستذهبون في خطوات الفرح)
طقس من كلمات
وإنجيلٌ
وفنار(٢٥)

توضع مفردات النص السابق في سياق خاص، فثمة تفجير للغة، وتحطيم للبنية الدلالية، ويصعب القبض على المعنى المراد بسهولة، كما قدّم الصور الفنية في تشكيل مونتاجي، واستفاد من الفن التشكيلي حين استغل بياض الصفحة، وشدّ القارئ بصرياً حين وضع جملة بين قوسين:

(في الخوف تجيئون . وستذهبون في خطوات الفرح)

وحين وضع كلمة واحدة في سطر شعري، فاللقطات المونتاجية تخدم نمو القصيدة. ويتعين على ذلك أن التجريب شاهد على الإدراك الواعي للتغيير للانفصال عن السابق من جهة، وتأكيد قدرة الذات على الإبداع في ظل إيقاعات الزمن، ورفض القوالب الجامدة؛ لشحن اللغة بمدلولات جديدة. وقد غامرَ الشاعرُ مع التجريب في اللغة مما ساعدَ لغته على تحريرها من موروثها الشفاهي، فبحثَ عن الصدى المباشر لدى المتلقي، فأصبحت الشعرية شعرية كتابة، لا شعرية إنشاد بالمفهوم التراثي، فتعني الشعرية التراثية فيما تعنيه الأثر المباشر الذي تتركه في المتلقي؛ ذلك أنها جمعت بين لحظتي الإبداع والتلقي. فنجد أن هذا النص يحتفي بشعرية الحداثة التي تنفي مظاهر الموروث محوّلة اللغة من طبيعة مشتركة إلى أداة فردية، وهي أداة وغاية في الوقت نفسه.

إنَّهُ تجربة من تجارب الشعر الحديث، يجدد اللغة الشعرية، ويثور عليها كحال القصيدة العربية في كل مرحلة، وهي تسعى إلى الثورة لتحقيق التميز وإثبات الوجود. لكنه نص أوغل في توكيد اللغة الشعرية لتعويض الضعف في الوزن والقافية، فاللغة بديل مؤثر في شعرية النص.

وقد قامت نماذج مجلة الكلمة على منطق شبه سوريالي يرفض القيم الفنية القديمة، ويضع الحركة الشعرية في منعطف جديد بما نفثه الشعراء من روح التمرد على اللغة بنسب غير متساوية بينهم؛ إذ يختلف هذا التمرد باختلاف الرؤى والدوافع.

يرى أدونيس أنَّ التعبير الشعري جزء من الحالات النفسية والشعورية، والتعبير لغة، ويعني ذلك أنَّ اللغةَ كائنٌ حيٌّ متجدد، ويعبّر الشعر الجديد عن نفسه تعبيراً جديداً، ويعني هذا أن له لغة متميزة وخاصة(٢٦).

ويتعين على ذلك أنَّ الشاعرَ الجديدَ يأخذُ الكلماتِ من المجالِ المعتاد، فيقدمها في نتاجٍ جديد، ونسيجٍ جديد.

ويمكن أن نخرج من هذا الكلام بنتيجة: فاللغة معيارية، نموذجية، لكنَّ الشاعرَ يستخدمها خارج المعيار، ويبدع بعيداً عن هاجس التلقي من غير أن تتحكم به قواعد معينة في الكتابة؛ لذا تكون لغته قلقة.

واللغة لدى حميد المطبعي رمز أكثر من كونها معنى "**اخترقنا بالحلم غرناطة، أحصنة الملوك..**" فيحمّل الكلمة الكثير من المعاني للإدهاش، وهو يدرك أنه مطالبٌ في قصيدة النثر أن يوفرَ في نصهِ طاقةً لغويةً عاليةً تنمُّ على وعي شعري متجاوز، فيصدّع اللغةَ المعيارية تصديعاً قصدياً، وبناء على ذلك تكون قصيدته ميداناً يثير أسئلة متعددة حول الشعر واللغة، فالتجاوز فعل

قصدي، لا شعري فقط، يطال الآخر أي الذات الجمعية التي ألفت نمطاً معيناً من الكلام والانزياحات، فتُنتج الكتابة المعنى بدلاً من أن ينتجها المعنى، وتغدو هذه الكتابة فعل خفاء، لا فعل تجلٍّ، وفعلاً يعيد تشكيل العالم على وفق رؤيته ورؤياه.

ويفارق النص السابق الواقع اليومي وتفاصيله، وترتفع قيمة الشعر حين يفارق اليومي الغارق في التفاصيل، فالعلاقة بين اللغة الشعرية واليومي علاقة إلغاء وتنافر، ويشمل اليومي الراهن، والتاريخي، فوظيفة الشعر تغيير الواقع، لا نقله نقلاً حرفياً أميناً. وإن لم تكن قصيدة النثر طريقة جديدة في القول غدت مجرد مصطلح، فمهمتها الأساسية كيف تجعل النثر شعراً؛ ذلك أن التشكيل اللغوي النثري لا يصنع قصيدة، فتكمن أهميتها في العلاقات الجمالية التي تقيمها بين اللغة والعالم، والمسألة الجوهرية في الشعر كما يرى أدونيس هي في رؤيته ورؤياه، في العالم الذي يفتحه ويبنيه، وفي الجمالية التي يصدر عنها، ويؤسس لها(٢٧).

يقول "جان دمّو " في قصيدة "آه، لم هذه القوارب"

لا وجود في الظل إلاّ لعاصمة الأبدية

الغيوم، حينَ تنعكسُ في بحيرة ما، تنزع قشورها وتبدأ بالتكلم

هل بالرماد وحده يُضاءُ القلب؟

هل الحقول أسرٌ؟

ماذا يفصلني، ما الذي يمكن أن يفصلني عن المستقبل

سوى مقصلة النوم والارتخاء؟

في مستنقع أوسع وأكثف من الذاكرة، تبدو ظلال
الفجر تتأرجح.

بين الليل والليل
يموت حاضري
آه، لم القوارب هذه؟(٢٨)

يضج هذا النصُّ بأسئلة وجودية، تحمل بعداً رؤياوياً سوداوياً، فواقع الشاعر مثقل بالمشكلات السياسية والاجتماعية، وينظر فلا يرى سوى ليل في ليل،وهي تمثل شخص جان الذي عُدَّ من صعاليك العصر الحديث وقد رافق الضياع في كلِّ حياته ، وهو ههنا يبدو متناصاً مع امرئ القيس الذي يأتي ليله في نهاره: " بين الليل والليل.

يموت حاضري

آه، لم القوارب هذه؟

وبعد هذه الرؤيا السوداوية يأتي الاستفهام التعجبي، فلا فائدة ترجى من هذه القوارب.

قدَّمَ الشاعرُ رؤيته ورؤياه بلغةٍ تميلُ إلى لغة الواقع اليومي، لكنها مشحونة بطاقة إيحائية؛ إذ تتعدد الدلالاتُ، وتقدّمُ عالماً أكثر غنى من العالم العادي بتجاوزها محدودية اللغة، فتعطينا شعوراً حاداً بالواقع السياسي والاجتماعي حين تكشف عنه بطريقة رامزة. والإبداع في النهاية تقديم الرؤية في شكل ما، فتغدو اللغة الشعرية معادلاً للوجود ذاته، لا شاهداً عليه.

واختراق قصيدة النثر لما هو ثابت ليس نفياً للبصمة الاجتماعية عن الكلمة، إنها قريبة من الحياة اليومية، فهي تقترب بلغتها الشعرية من الحياة اليومية، فهي لغة مفارقة لقاموسها، منتهكة لقوانينها اللغوية، إنها لغة مضادة للغة في نسيجها الصوتي، فتبني قصيدة النثر مرجعيتها اللغوية بفضل هذا التمرد على اللغة، وهي ذات صلة شديدة بالمحيط الاجتماعي، فتُظهر عمق الحياة حين تتجاوز فنياً اتكاء على الاجتماعي.

فككت قصيدة النثر السابقة اللغة حين حاولت الاقتراب من النثر، حيث الجمل البسيطة والمفردة. فقد حذف الكثير من الإضافات التي تمدّد الفكرة.

كما نلاحظ أنه قد غيّب أدوات العطف فتلاحقت الأفعال متجاوزة الجملة العادية، وهي أفعال حركة ممتدة، لا يوقفها شيء، يزيد من امتدادها صيغة المضارعة التي تحمل دلالات الحركة العنيفة، يضاف إلى ذلك غياب روابط العطف، فتغدو الحركة متسارعة أكثر.

كما نلاحظ قلة ورود الفاصلة للحفاظ على الانسياب الصوتي الإيقاعي، فإيراد الفاصلة (يشترط على البناء الصوتي وقفة قصيرة، وهو أمر يريد الشاعر أن يتلافاه.. لكي يحافظ على الانسياب الإيقاعي)[٢٩].

وثمة فرقٌ كبيرٌ بين الوقوع في اللحن والتجاوز القصدي الواعي لقواعد اللغة، فتغييب بعض علامات الترقيم تغييب قصدي، وتنبؤ بمسار تطوري للغة القصيدة.

وهذه القصيدة النثرية ضربٌ من الرؤيا، والرؤيا معرفة وإبداع، فالشعر يتحدد بكونه رؤيا، والرؤيا قفز خارج المفاهيم القائمة، فللشعر وظيفة كشفية؛ إذ يمنحُ الشاعرُ الأشياءَ غير المعنى الذي أعطاه إياه الروتين، فالشعر يرينا العالمَ الذي لا نعرف كيف نراه، وهذا النصُّ نصٌّ شعري مفارق قصير ذو طبيعة رؤياوية.

وتساوي الرؤيا البعد الروحي والبعد الفكري الإنساني، فهي رؤيا ووسيلة معرفة، والواقع الذي تنشده هو الواقع في صورته الإبداعية، والرؤيا أداة الشاعر؛ لينفذ إلى ما وراء القشور، وخلق أبعاد إنسانية وفكرية جديدة، فيسير في اتجاه المستقبل من غير أن يعني ذلك هروباً من الواقع، وعلى حد تعبير أدونيس: لدى الشاعر هاجس تغيير الواقع والحياة[٣٠].

وشرطُ الحداثة اتسام الشعر بالطابع الإنساني الوجودي، والدراما الإنسانية، فيتحدث الشاعر عن رؤيا الموت والولادة، الليل والنهار، ولديه رؤيا سوداوية، وجدلية رؤيا، فمن هذه الرؤيا السوداوية "آه، لم هذه القوارب" يؤدي فعلاً تحريضياً لدى المتلقي، فتحدث جدلية الرؤية والرؤيا، فتتنامى الحياة في النص إما من داخل الليل، او على أنقاضه، ويعمّق الشاعر هذه الجدلية، ويؤكد محتواها بمجموعة من الرموز.

ويضمن التحول بين الثنائيات الضدية السابقة طاقة التواصل بين الكلمات، فقد زال التضاد بين طرفي الثنائية، فإذا الحياة والموت كلاهما وجه لعملة واحدة، فثمة ذروة وهاوية، ماء ونار، ويحمل التحول سمة التجدد، وهو يضمن للأشياء استمرارها وحركيتها، ويظهر هذا التحول في اللغة الاستعارية.

الشعر هو الصورة في النهاية، والصورة هي الشعر، وفي النص صور، وأفعال حركية، يتوالى بعضها في إثر بعض في دائرة دلالية، وثمة اعتماد على اللوحة، فالصورة ذات عنصر وصفي رمزي، أسقط عالمه الداخلي عليها، وتبدو الصور متسلسلة مترابطة، فظلال الفجر تتأرجح بين الليل والليل، مما يؤدي إلى موت حاضره، إنَّها تقومُ على مضادات يبدعها ذهنهُ، والتضاد عنصر مهم في بناء القصيدة، فيزخر النص بجماليات التضاد: تضاد المواقف والمشاعر، تضاد صور في تشكيلها، الانفصال والاتصال، فتتحول هذه الصور المبنية على التضاد إلى صور مبنية على المفارقة الأمر الذي يُحدث توتراً دلالياً.

وثمة صورة كلية هي الصورة اللوحة؛ إذ تتفجر الصور من الداخل في شكل صور متتابعة وصفية.

إنَّ اللغةَ التي تخيب أفقَ توقع المتلقي أمرٌ أساس لدى شعراء التجريب في قصيدة النثر؛ لأنَّهم يريدون زلزلة المعايير المستقرة في جهاز التلقي لدى المتلقي؛

لذا اخترقوا المعايير المألوفة، وانزاحوا عن السبل الشائعة، فجمعت لغتُهم العناصر المتباعدة والمتباينة في مقوماتها الدلالية علاوة على توظيف الشكل الكتابي المفارق للأشكال الشعرية الأخرى، وهو أمر يجعل التجريب ثنائية ضدية هدامة وبانية في الوقت نفسه، فهو يضفي على القصيدة خصوصية شكلية ودلالية من جهة، ويهدم المستقر والمألوف في القصيدة من جهة أخرى.

أراد شعراءُ التجريب أن يجعلوا المتلقي إيجابياً متفاعلاً يتلقى الأسئلة المستمرة، ويثير أسئلةً جديدة، فيَحدثُ حوار خلاق يولّد أسئلة متنامية.

لغةُ قصيدة النثر لغة ذات خصوصية، فلا يفترض بالشاعر أن يبتكر لغته وصوره مبتعداً عن كل ما هو مألوف، تتمثل المشكلة في الجيد والرديء مهما كان نوع هذا الشعر سواء أكان عمودياً أم حراً أم شعراً منثوراً، فليس الشعر الجيد محصوراً في القديم، وليس الشعر الحديث بعيداً عن الجودة، فقيمة الادب في الإبداع بغض النظر عن زمنية الشعر ونوعه.

وأهم ما اتسمت به القصيدة السابقة الإيجاز والتكثيف، والمقصود الأسلوب الموجز، والتعبير المكثف، وقد تعددت مستويات اللغة فيها، من لغة عادية إلى لغة مفعمة بالصور، ونهايتها اعتمدت على الصورة الوامضة القائمة على الإيجاز والتكثيف.

ويمكن إن نقول إن النص السابق عوّض عن غزارة الصور بالإيجاز والتكثيف والإيقاع الداخلي الناجم عن الحركة الانسيابية للأفعال، وإيقاع الاستفهام، فترافقت اللغة بالإيقاع الداخلي، فسما النثر لمرتبة الشعر، وبقيت الموسيقى حدا فاصلاً بينهما، وتلك سمة جلية في قصائد جان دمو النثرية المنشورة في الكلمة ، فله قصيدة أخرى " جيلي "[٣١] تطابق قصيدته السابقة في تشكيلها ولغتها الموجزة.

إنَّ الحديثَ عن الشعرية حديث عن وجود مقابل لها هو اللغة غير الشعرية، إنها اللغة التي تحيد عن معناها العادي، فلغة الشعر لغة إشارة، ولغة النثر لغة إيضاح، وتتشكل اللغة الشعرية تشكلاً جديداً يتناسب وواقع الحياة، وقد بحثت قصيدة النثر عن لغة جديدة هدفها الإبداع بلغة متغيرة مرتبطة بالواقع الثقافي واللغوي التواصلي، تولّد رموزها الخاصة، فتحول المتلقي إلى منتج للنص، فاللغة الشعرية لا تنقل الواقع بحرفيته، بل تعيد إنتاج الحياة وتطورها، إنها تتطور تبعاً لتطور الحية، وهي ترجمة للفعل الإنساني.

وينجم الإيحاء الدلالي المكثف عن الجديد الاستعاري المفاجئ، واتساع مجال التناص، وتوظيف السرد، والحوار الداخلي، وتشكيل الصفحة بما يقارب فضاء اللوحة التشكيلية. إنها مشروعٌ تجريبي يستحق الوقوف عنده، وسنقف عن الفضاء النصي، والتشكيل الطباعي وتداخله مع الفنون التشكيلية، وتوزيع الكلمات على وفق هدفٍ خاص بناءً على ثنائية البياض والسواد.

تستدعي الكتابةُ الجديدة ذائقةً جديدةً تقطع العلاقة مع جمالية المشافهة، وإيقاع الوزن، ووضوح المعنى، وتسعى إلى معرفة نقدية جديدة بعفوية اللحظة، وشروط إيقاع الصورة، وكثافة التفاصيل.

ولنتأمل في النموذج الشعري الآتي:

قال مؤيد الراوي من قصيدة بعنوان: "أشخاص في فيزياء الجسد"

آملاً أن أظن الزيارة فضاء

آملاً أن لا تكون دولة

أنتظر. أنتظر. أنتظر أنتظر زيارة المطر

بعد

سقوط

الأصابع

مع

الرمز

داخل

قنينة الليل

أنتظر زراعة المعاطف والوفود الأجنبية

لأقوم بعملية تركيب بسيطة:
أجمع نفسي. والعائلة. أنتم والعائلة. والتأكيد معنا
المطاعم والصحف وآسيا
وكاتدرائيات حليفة. أجمع
عواطف غريبة لرجل أجنبي لا يعرف عن البورصة
غير أنه يتغذى بالشوق ثم يضعه
في قميصه
مثل طلقة (٣٢).

يحيلنا الفضاءُ الطباعي لقصيدة النثر على ثنائية البياض والسواد، أو بلاغة الكلام والصمت، ففي الصمت بلاغة أكثر من الكلام، ويتناوب في الصفحة البياض والسواد، ولكلٍّ منهما معان خاصة. فنستقري فضاء النص بثقافة الفنون التشكيلية، ويستخدم الشاعر بياضَ الصفحة، وفضاء اللوحة، فالنص جسم طباعي له هيئة بصرية مظهرية، فتتنوع الحروف خطياً، وثمة تنقيط، وترقيم، وعنونة، وحاشية، وتنويعات طباعية كتفكيك الجملة إلى كلمات تستقل كلُّ كلمةٍ بسطر كامل -كما في النص الأول- ولهذا الأمر دلالة، فالبياض يتغلب على السواد في الصفحة مما يسمح للذهن أن ينصرف إلى

الكلمة الوحيدة في السطر بوصفها بؤرة مركزية للدلالة، وثمة تبديد لكثافة الاسترسال في هذا النص، واقتران للشكل البصري الجديد بالمعنى الشعري والإيقاع، ومشاركة القارئ في المعنى الشعري.

وتؤدي علامات الترقيم المختلفة من الفاصلة إلى النقطة والنقطتين والأقواس تنويعاً طباعياً، وتشغل مساحة نصية؛ أي شكلاً تناظرياً، وتعد المسافة البيضاء مساحة مفتوحة فيحيل البياض الطباعي على تقارب الفنون والآداب؛ ذلك أنه إضافة بصرية إلى الكتلة اللغوية، فثمة فضاء طباعي، وثمة فضاء متخيل ناجم عن جدلية البياض والسواد في الصفحة يخلقه النص اللغوي بطريقة تقديمه الطباعية لدى المتلقي.

للبياض دلالة، فالصمت أبلغ من الكلام، ويجعل البياض المتلقي مركّزاً على النص المطبوع، فيشبعه بتأويلاته. أنتظر. أنتظر. أنتظر أنتظر زيارة المطر

بعد

سقوط

الأصابع

مع

الرمز

داخل

قنينة الليل

لقد لجأ إلى أسلوب التكرار للفعل أنتظر، وهو أمر يشدُّ اهتمامَ المتلقي الذي سيثير اهتمامه المسافة الطباعية التي احتلها هذا الفعل، يعقبه جملة بعد سقوط الأصابع مع الرمز داخل قنينة الليل، فكل كلمة استقلت بسطر شعري مشرّعة الباب على تأويلات متعددة لكل كلمة، ومحققة دهشة لدى المتلقي،

فالسقوط للأصابع، وهو سقوط مترافق مع الرمز، لكنه سقوط داخل قنينة الليل.

ويعني هذا الأمر أنه أهمل اكتمال المعنى في السطر، ودوّره مع السطر الذي يليه، ولجأ إلى لغة أيقونية تحتفي بالرموز، فكانت قصيدة قصة من جهة، وصور وامضة من جهة أخرى.

لقد دخل الاشتغال الفضائي، أو الجانب الطباعي في توليد المعاني والدلالات في النص فـ(آلية كتابة هذه القصيدة ترفض بناء أي نظام هندسي، أي ترفض تقصّده)(٣٣)

والفضاء الطباعي الخاص ليس عنصراً غريباً، أو صامتاً، لقد استغل الشاعران الطاقات التبليغية في اللغة، كالأشكال البصرية، فقد احتفى الشاعر الثاني بعلامات الترقيم، وقسم نصَّهُ إلى ثلاثة مقاطع، وأعطاها أرقاماً متسلسلة، مبتعداً عن شكل القصيدة، متحولاً إلى نص النثر. وقد اقترح غريماس نظرية لتتناول الخطاب الشعري، وتضمنت دراسته مختلف المعطيات البصرية التي يبرزها الاشتغال الفضائي للنص(٣٤).

فأي نظام -بناء على ما سبق- يكتب الشعر به يعدّ قيمة لها مغزى، فقد عمدَ الشاعرُ الثاني إلى تتبع شكل النص النثري المتتالي كالأسطر الطويلة، ومنه ما يشبه الشعر الحر، أو نظام الكلمة في سطر -النص الأول- وأو نظام الكلمتين في سطر. فتوزع العبارات توزيعاً مقصوداً، وتُستثمر النقاط؛ إذ خُتم النص الثاني بجملة نقاط فاسحة المجال لاستثمار دلالي وقيمي، وتبدو الكلمات أشبه بالجمل المبتورة، علاوة على قلة أحرف العطف الأمر الذي يجعل تعليق بعض الكلمات ببعض أمراً صعباً، وتُظهر هذه الإيقاعات البصرية

توتر الشاعر وانفعاله. ويناسب التقطيع الذي لجأ إليه الشاعر الأول فعل التحطيم، وجدلية الهدم والبناء مستغلاً جدلية البياض والسواد(٣٥)

إن ثمة تدرجاً للبياض، وهو مضاد لتدرج السواد، فالسطر الذي تكتب فيه كلمة واحدة بياض، يعدّ من البياض الكبّار، والسطر الذي تكتب فيه ست كلمات بياض صُغّار، وتنوّع القصيدتان في الشكل الكتابي، وربما شاكلت القصيدتان القصيدة العمودية في توزيع الكلمات على سطور، فتجمع الصفحة البياض والسواد لخلق مفارقات بنسب مختلفة، فيظهر الشاعر دائم البحث والتجريب، ويأخذ الجانب البصري أهميته، ويصبح الإلقاء مُهدِراً لجماليات التشكيل، فيستخدم البياض الفاصل أفقياً وعمودياً.

الشكل الكتابي ليس معقداً، إنه محاولة تقليد القصيدة الغربية باتباع نظام الفقرات النثرية ،فتقنية المقاطع، وتقسيم النص إلى فقرات، واعتماد العنونة أمور تجريبية حداثية.

إنَّ الشكل الكتابي علامة أيقونية دالة، فلم تغب علامات الترقيم، بل وُظفت دلالياً، فإذا بنا نبصر القصيدة كما نقرؤها، وتغدو القصيدة جسماً طباعياً له هيئة بصرية.

ويقترن التجريب على مستوى اللغة والشكل الطباعي بتجريب على مستوى الإيقاع.

المبحث الثالث

التجريب على مستوى الإيقاع في قصيدة النثر

جاءت قصيدة النثر ردّاً على خطابية الشعر، لكنها لم تتخلص من العلل، فثمة تطرّف في المغامرة والاختلاف، ويعني مصطلح قصيدة النثر التحرر من

الشروط والقيود عدا الشروط النحوية اللازمة، لكنها تخرج في الوقت نفسه من قيد النثر، فتجمع أناقة الشعر وسيل النثر، وهي تشتمل على إيقاع داخلي خلاف قصيدة الشعر الحر والشعر العمودي؛ إذ يحاول الشاعرُ أن يجعلَ الإيقاعَ نابعاً من تركيب الجملة بالجمل المتوازية، والتكرار، والبناء الدائري، فيحاول أن يكون إيقاعه الداخلي الخاص خاضعاً لرؤياه الشخصية والتجربة الذاتية، ويعطي الحرية للفكر والخيال لكسر القيود في التعبير. فقد تجاوزوا ما أتى به شعراء التفعيلة إلى حساسية جديدة شعرية، فهي التجربة الأكثر تحرراً، أوجدت قصيدة ذات بنية إيقاعية خاصة تقوم على الموسيقى الداخلية النابعة من التجربة الشعرية.

إنَّ ثمة فرقاً بين التمرد والفوضى، ولعل ما أوجدته تمردا على الشكل والضوابط. ويعني التمرد على ذلك تعويضاً بأمور أخرى تجنباً للفوضى. إنها تمثل ثنائية هدم وبناء، ثورة على الوزن الشعري من غير انعدام الجانب الصوتي، فقد عوضت بالإيقاع الداخلي، جنحت إلى النثر لكنها عوضت بالإيجاز والكثافة متفوقة في ذلك على القصيدة التقليدية، ووضعت وحدة القصيدة مقابل وحدة البيت في الشعر الموزون ووحدة التفعيلة في الشعر الحر، وحطمت البنية التقليدية للشعر، وأعادت بناءها لتصنع شعريتها الخاصة بما توافر من إمكانات مجازية في اللغة، تجاورت فيها جملة خطابات سردية، وصفية، حوارية لأهداف شعرية خالصة.

يقول زهدي الداودي من" ثلاث قصائد نثر":

الأيام الأولى...

الصمت يقتلني. عبر نغم غربي هادئ.

يغلّفه ضوضاء ناعس..

إذا لم تسمع الأنغام الغربية الهادئة

في غابات برلين الداكنة
وعلى ضفاف بحيراتها
أو في مقاهيها الحالمة
فأنت لن تدرك السحر.
لن تدرك الحلم.
ستطفو الدنيا على بحيرة الأنغام
ويبقى الزمن
حائراً في دوامة الأبد
يدور.. ويدور...(٣٦)

يسعى الشاعرُ إلى استكناه العالم بدلاً من تفسيره، فيقارب أسراره، ويبدع شكلاً جديداً قادراً على تبليغ المعنى المختلف والمشبع بالرؤيا. وتقاس قصيدة النثر بمدى شعريتها، لا بخروجها عن الوزن، فلا يعني الالتزام بالوزن كتابة قصيدة نثر بالضرورة، وإذا كان ثمة إيقاعات قديمة فإن لهذه القصيدة إيقاعها المختلف والمتعدد. فلا ينحصر التجريب في الوزن والموسيقى بل في المعنى الشعري الذي يغوص في العمق.

وقد استلزمت هذه القصيدة نهج التجريب في محاولة للخروج من طرق التعبير المستقرة التي أصبحت قوالب جامدة، وابتكار طرق جديدة، فقد أضفت على الواقع طابعاً حركياً، فقد تحوّلت جهة الإيقاع إلى الداخل، وانقطعت عن مفهوم التراث الواحد إلى التراث المتعدد.

إنَّ النصَّ دائري، يبدأ وينتهي من النقطة نفسها، فالزمنُ يدور ويدور، والصمت يقتله في الغربة لأنَّ الزمن ثقيل، إنّه حالةٌ مكونة من جملة حالات، فتلتقي جملة البداية جملة الختام في الدلالة، وليس هذا اللقاء شكلياً لأنه أثّرَ في تشكيل النص؛ إذ نقرأ سرداً عادياً في المطلع: الصمت يقتلني. عبر نغم

غربي هادئ. لكنه يلجأ إلى جملة أساليب تحكم لاحقاً ما يأتي في النص: فثمة تكرار أسلوبي للفعلين تدرك، وتدور، وثمة نفي، وأسلوب شرط، وثمة حوار مع الآخر المفترض، وثمة جمل تحمل إضاءات شعرية: ستطفو الدنيا على بحيرة الأنغام، فيتوازى الخطان السردي والشعري، ويتحدد التوتر الشعري في الأساليب الإنشائية.

ويستخدم أسلوب الشرح التفسيري، وهو أسلوب لا يخدم الكثافة:

إذا لم تسمع الأنغام الغربية الهادئة. في غابات برلين الداكنة .وعلى ضفاف بحيراتها . أو في مقاهيها الحالمة . فأنت لن تدرك السحر.

ومع ذلك تبقى الشعرية موجودة في ثنايا بعض الصور، لكن الأفعال تبدأ بالمضارع: يقتلني، وتنتهي بالمضارع: يدور، فتمنح المقطع سمة التجدد والاستمرار، تجدد الضياع النفسي.

وتكرار الفعل يولد إيقاعاً، والشرط يعني نقداً إيديولوجياً لحال الغربة والضياع والحزن، يوازيه المتحرك الشعري المتجلي في ضمير المخاطب الجماعي، ويتجلى النسق المضمر.

ونجد لمحة من السرد الفلسفي التأملي يوحي بتبريد اللغة والإيقاع، ويكسر جفافه بالمواضع الإنشائية، فتغدو مهمة السرد إظهار مفاتن الغنائية الشعرية بوصفه موازياً لها، لا كسر رتابة الغنائية، ولا تقريب الدرجة الشعرية من النثر.

وتظهر دائرية القصيدة من سير حركاتها، فتبدأ وتنتهي من نقطة، خلاصة فلسفية لرؤية الأشياء.

ويغدو التكرار الأسلوبي رابطاً بين حالات النص، يشيع الإيقاع، ويغدو نظام السطر المتراوح بين الطول والقصر تفسيراً أو استكمالاً فرضه الفضاء الطباعي.

ويتضح مما سبق أنَّ أكبرَ مغامرة للتجريب كانت مع الموسيقى العروضية التي كانت محافظة على حضورها الكامل في البناء العمودي، وحضورها الجزئي في التفعيلة، وجاءت المغامرة هادرة مع قصيدة النثر، فلم يولوا الاهتمام بموسيقى العروض؛ لأنهم وجدوا فيه قيداً على الشعرية، ومحاصراً للطاقة الإبداعية، فالقيد غير قادر على احتواء التجربة الشعرية، وغير قادر على تحقيق التمايز بين الشعراء.

وليست عملية الخروج هذه الأولى من نوعها، ويمكن أن نرصد شبهاً لها في الزحافات والعلل التي رصدها الخليل، فهي خروج على النسق المثالي للبحر، والضرورات الشعرية تجاوز، وتدخل في وعي الشاعر، وقد استخدم شعراء التفعيلة تفعيلات لم يرصدها العروض الخليلي، وبتروا بعض التفعيلات، وأقدم شاعرنا في المثال السابق على مقولة أبي العتاهية: "أنا أكبر من العروض"

لقد بحثَ الشاعرُ عن إيقاع طارئ خارج قانون الحركة والسكون، وخارج نظام البداية التي تسلم إلى الختام بالشعر المنثور.

ولا نستطيع أن نربطَ بين شكل الشعر والموسيقى؛ لأننا إذا طالبنا الشاعر بالموسيقى "التفعيلة أو البحر" طالبناه بأن يكون الإيقاع هدفاً في حد ذاته، فالإيقاع في الشعرية العربية أداة، لا هدف، ومن حق الشاعر اختيار الأداة التي تناسبه. ولو كانت الموسيقى هدفاً لعُدّ الشعر التعليمي كألفية ابن مالك عملاً شعرياً بامتياز.

لقد اهتم أدباؤنا القدامى بإيقاع النثر في الجمل المتوازنة والمسجوعة فليس الإيقاع ظاهرة شكلية، بل يدخل في الدلالة، والدلالة هي مجمل الخطاب، والخطاب هو الكل المتعدّد بعناصره المتعدّدة التركيبية شعراً وسرداً ووصفاً، فينفتح الإيقاع على الخطاب، ويشتمل الخطاب على الإيقاع.

الإيقاع واحد في القصيدة القديمة، وقصيدة النثر محاولة لإعادة النظر في قضية الإيقاع، وتخليصه من محدودية الصوت إلى المجال الأوسع، فالإيقاع أبعد

من أن يُحدّ في ظاهرة الصوت، إنه ضارب في خفايا العلاقة بين النص والذات، والنص والقارئ.

وثمة اختلاف مفهومي بين الوزن والإيقاع، فتسعى قصيدة النثر إلى إيقاع خاص، وتنتهج سبيل التجريب بغية البحث عن نص شعري بطقوس كتابية مختلفة.

لكن بعض قصائد مجلة الكلمة قد غالت كثيراً وجنحت بالتجريب على مستوى الإيقاع الحر إلى أقصى مدى، فتأثرت شعرية النص.

يقول "صلاح فائق" في قصيدة أيام:

أكثر ما أخافه هو الأمل.
أكثر ما أخافه هو، أن أشوه طيران الغراب بمعزوفة موسيقية
لذا. سأتابع اصطفاف المنازل فقط،
سأجعل الخادمة تضحك
وسأسقط دعواتي وبطاقاتي في عمق الأشباح.
غير أني، بين حين وحين. سأفرح بثرواتي الباقية: جداول تصرخ،
سفوح تسير، لا آفاقَ بل أسرى وذكريات وتهامسَ أشجار
يصيرُ ريحاً خفيفة تتحرك على ورقة.(٣٧)

إنَّهُ نصٌ موغل في النثرية بوجود اللغة السببية التعليلية الشارحة المفسّرة، على الرغم من بعض الومضات التصويرية، لكنها لم تستطع أن تنقذه من فخ النثرية.

لقد نظر بعض النقاد المعاصرين إلى العروض على أنه ليس شرطاً أساسياً للشعر(٣٨)، وقيمة الشعر العمودي لا تكمن فقط في القافية، بل في الرؤى التي كشف الشاعر عنها، ونجد عدم عدّ الوزن ركناً أساسياً في الشعر لدى ابن رشيق الذي يؤكد أهمية الوزن والقافية، من غير أن يلغي الجانب المضاد لذلك. فـ (الشعر يقوم بعد النية على أربعة أشياء وهي اللفظ والمعنى والوزن والقافية، فهذا هو حد الشعر.. والوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به

خصوصية، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة.. وقال غير واحد من العلماء: الشعر ما اشتمل على المثل السائر، والاستعارة الرائعة، والتشبيه الواقع، وما سوى ذلك فإنما لقائله فضل الوزن..)[٣٩].

ويعني هذا الأمر أنَّ الشعريةَ العربية لم تحط الوزنَ بقداسة كاملة، بل كان عُرضةً للانتهاكِ، فصارَ مفهومُ الإيقاع يتحركُ في إطار أوسعَ متعدياً العلاقة بالصوت،وما ينجم عن ذلك من آثار، فالوزن مختلف عن الإيقاع الذي هو:(حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد تقطيعات البحر والتفاعيل، وهو غير الوزن. وهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها، فهو يصدر عن الموضوع. في حين يفرض الوزن على الموضوع، هذا من الداخل، وهذا من الخارج)[٤٠].

وقد حاولَ الشاعرُ في المثالِ السابق التعويض بالتكرار الذي يؤدي وظائفَ دلالية، فقصيدته تتجهُ نحو الشكل المتحرك الذي يصنعُ نموذجَهُ الخاص الذي يلتحمُ بالبنيةِ التركيبية والدلالية، فقصيدةُ النثر هي التوازنُ بين الإيقاع وعدمه، ويرى محمد عبد المطلب أنَّ عدمَ الإيقاع لا يعني غيابه التام، بل عدم انتظامه؛ أي فوضى إيقاعية جميلة.[٤١]

تميل الكفةُ في النصِّ السابق لصالح الجانب الدلالي على الجانب الوزني الذي نظر إليه بعض النقاد على أنه دخيل على الشعر، ومجتلب من حقل آخر هو الموسيقى[٤٢]

لكن كيف تتفعل الشعرية الموسيقية في بروز الجانب الدلالي في النص؟ وكيف تعيب على الشاعر اغترافه من حقل الموسيقى والشعر منفتح على أجناس أدبية وغير أدبية؟ وهل التناغم الموسيقي ناجم عن التناغم الدلالي؟ أو أنهما شيء واحد؟ وما موقع الشعرية الموسيقية من ذلك كله؟

إنَّ النصَّ السابق يشتمل على إيقاعه الخاص، فهو خاطرة نثرية فنية، إيقاعها نثري لا شعري؛ لأنَّهُ يفقدُ خاصيةَ الانتظام المتكرر. لكن النقادَ الذين

يجدون في الإيقاع الداخلي عنصراً رئيساً في النسق الإيقاعي في قصيدة النثر لا يجيبون عن سؤال: ما العناصر الثانوية في هذا الإيقاع الناشئ؟(٤٣) .

وفي إغراقٍ أكثر في التجريبِ والميلِ إلى الإيقاع النثري يقول حميد المطبعي:الخطيئة الأولى

كان أكثر من شرطي عباسي يتجول في مسجد الكوفة
يحلمُ أن يغطسَ عينيه في ماء الخضر،
(ملاحظة غير مرقمة)، (..الفلاحون الدينيون يتقنون
اللغات الوهمية. الكفل لم يعد امرأة ثكلى، لأننا
السجناء نربي اللحى ونحاورها
نؤرخ الاجتماعات السرية، لكن يخشون أن يعقدوا حفلة
تأبين بعد موتي). إذن
مرفوض،هذا الكفن المستورد للغراب.
أستفز في جسدي شهوة المنبوذين (٤٤).

يعدّ السعي إلى وضع الحواشي، والتعليقات الجانبية سعياً إلى التجديد، لكنه يثقل النص الشعري، ويفقده بريق الشعر، فمن عناصر الإيقاع الداخلي المقاطع المنظمة، والتكرار، والبناء الدائري، والموسيقى نوع من التنظيم للأصوات، لا تنبع من الصوت ذاته، بل من ارتباطه بصوت آخر، كما أن الأصوات المتابعة لا تشكل لحناً حتى تخضع لشروط الموسيقى الأساسية "تناظر، تقابل، تقسيم".

ويبقى الإيقاع الداخلي تعبيراً مراوغاً زئبقياً، لكن لكلّ نصٍ إيقاعه الخاص، فلا نستطيع البحث عن شعر النثر بقواعد الشعر القديم، كما أن الإيقاع الداخلي ليس حكراً على قصيدة النثر، فالقصيدة العربية باعتمادها على الوزن اعترفت بالموسيقى الداخلية.

الخاتمة :

ويمكن بناء على ما سبق كله أن نخلص إلى الآتي:

- قصيدة النثر شكل تجريبي حداثي، يتخذ من اللغة الشعرية وسيلة، فهي ردُّ فعل جمالي على ما هو مترسخ جمالياً، لغتها مفارقة للغة الراهنة في الإبداع الشعري؛ لكي تحقق خصوصية،أما الصورة فمفارقة تطلب الدهشة، وتخييب أفق التوقع، وللاشتغال الفضائي أهمية قصوى، فهو ليس عنصراً شكلياً محضاً، أما إيقاعها فمتعدد، والتداخل بين الاجناس والأنواع فيها ليس إلغاء لخصائص جنس مقابل الآخر بل توظيف لعناصر جنس في جنس آخر.

إنها قصيدة لا تزال تبحث عن شكلها المميز؛ لذا ستعمل دائماً على تجريب أدوات فنية لتحقيق هويتها الخاصة.

هوامش البحث

(١) ينظر : قصيدة النثر العربية وتحولاتها الفنية والمعرفية – دراسة نقدية – ، أحمد حسين خشان: ٢١-٣١.

(٢) ينظر : أفق الحداثة وحداثة النمط ، سامي مهدي: ١٠٣.

(٣) للتوسع في مفهوم قصيدة النثر ينظر: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، سوزان برنار،تر: زهير مجيد مغامس:٢٨ .

(٤) الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ،سلمى الخضراء الجيوسي: ٦٩١-٦٩٢

(٥) قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة من اشتراطات القصد إلى قراءة الأثر، بحث ضمن كتاب الشعر العربي في نهاية القرن، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الخامس عشر حاتم الصكر:١١.

(٦) المرجع السابق، مقدمة المحرّر:٦.

(٧) الى عيونكم أبعث بأسناني ، تريز عواد ،مجلة الكلمة، ع٥ ، س١ مايس ١٩٦٩ : ٥١-٥٣.

(٨) موسيقى الشعر العربي بين الثابت والمتطور ،صابر عبد الدايم، ، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٣: ٢٣٣

(٩) ينظر : الصوت الاخر – الجوهر الحواري للخطاب الأدبي ، فاضل ثامر: ٢٨٥.
(١٠): ينظر : إشكاليات قصيدة النثر- نص مفتوح عابر للانواع، عز الدين المناصرة:٧٨ ومابعدها.
(١١) قضايا الشعرية، رومان جاكبسون، ط١، ترجمة الولي محمد، ومبارك حنون، ١٩٨٨ :٣١.
(١٢) بنية النص السردي، حميد لحميداني:٤٥.
(١٣) ينظر : المرجع السابق : ٩ .
(١٤) قصيدة النثر،محمد عبد المطلب، الجسرة الثقافية، العدد الثاني، قطر: ١٩٩٩ :٢٧.
(١٥) زمن الشعر، :٢٨٧.
(١٦) لسان العرب، مادة قصد.
(١٧) ، قصيدة النثر، محمد عبد المطلب :٣٦.
(١٨) ينظر: سياسة الشعر، أدونيس، ط٢، دار الآداب، بيروت: ١٩٩٦ :٢٢-٢٣.
(١٩) المرجع السابق:٢٤.
(٢٠) وهم الحداثة:مفهومات قصيدة النثر أنموذجاً ، محمد علاء الدين عبد المولى:١١٠.
(٢١) النظرية الشعرية، جان كوهن ترجمة أحمد درويش، دار غريب، القاهرة،٢٠٠٠ :٧٢.
(٢٢) المرجع السابق: ٧٣-٧٤.
(٢٣) ثلاث قصائد نثر ، زهدي الداودي ، مجلة الكلمة، ع٤ ، س٤ تموز ١٩٧٢ : ٧.
(٢٤) يرى المناصرة الى أن قصيدة النثر لم تنل الشهرة والسيادة في النشر والاهتمام الا في العقد الثمانيني من القرن الماضي : للمزيد ينظر : م . ن : ٩٦.
(٢٥) حوار الخوف ، حميد المطبعي ،مجلة الكلمة،ع٤ ، س٢ ١٩٧٠ : ١٤١.
(٢٦) زمن الشعر :٤٠.
(٢٧) موسيقى الحوت الأزرق: الهوية- الكتابة- العنف، أدونيس، ط١، دار الآداب، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠ :١٣١.
(٢٨) اه ، لم القوارب هذه؟ ، جان دمو ، مجلة الكلمة، ع١ ، س٣ ، تشرين الأول ١٩٧٠: ٣٩.
(٢٩) الشعرية العربية الحديثة- تحليل نصي شربل داغر،، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب:٢٥

(٣٠) مقدمة للشعر العربي، أدونيس: ١١٩-١٢٠.

(٣١) ينظر : مجلة الكلمة ، الحلقة الثالثة ، مايس ١٩٦٧ :٥٥.

(٣٢) أشخاص في فيزياء الجسد ، مؤيد الراوي ، مجلة الكلمة ، ع٢ ، س١ ،تشرين الثاني ١٩٦٩ : ٨٢.

(٣٣) قصيدة النثر العربية- الإطار النظري، أحمد بزون ط١، دار الفكر الجديد، بيروت، : ١٩٩٦: ١٧٨.

(٣٤) ينظر: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي:٢٠٨.

(٣٥) للمزيد ينظر : المفاهيم معالم- نحو تأويل واقعي، محمد مفتاح، : ١٥٨.

(٣٦) ثلاث قصائد نثر ، زهدي الداودي ، مجلة الكلمة، ع٤،س٤ تموز١٩٧٢: ٨.

(٣٧) أيام ، صلاح فائق ، المرجع السابق،ع٣،س٦ ايار ١٩٧٤: ١٢٥.

(٣٨) ، قضايا الشعر الحديث ،جهاد فاضل، دار الشروق، بيروت، ط١ ١٩٨٤ ، :٢٤٦-٢٤٧

(٣٩) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني ،تحقيق محمد عبد القادر أحمد عطا، ج١/١٢٧-١٤١-١٣٠.

(٤٠) التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل دار العودة ودار الثقافة، بيروت، :٥٨

(٤١) ينظر : قصيدة النثر، محمد عبد المطلب:١٩٦٣: ٣٨.

(٤٢) هذا رأي د. بشرى موسى الصالح وهو موجود في كتاب إشكالات قصيدة النثر، عز الدين المناصرة، ص٤٣٩

(٤٣) للتوسع في الفكرة ينظر: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية ،عبد العزيز موافي: ٢٩٣-٢٩٥.

(٤٤) تأسيس ، حميد المطبعي ، الكلمة ، ع٤،س٥ تموز ١٩٧٣ :١٤.

قائمة المصادر والمراجع

- إشكاليات قصيدة النثر- نص مفتوح عابر للانواع، عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١ ٢٠٠٢.
- أفق الحداثة وحداثة النمط – دراسة في حداثة مجلة شعر ، بيئة ومشروعا ونموذجا - ، سامي مهدي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٨.
- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ،سلمى الخضراء الجيوسي ، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١ ٢٠٠٢.

- التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل دار العودة ودار الثقافة، بيروت ، ١٩٦٣.
- الشعرية العربية الحديثة- تحليل نصي، شربل داغر،، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.
- الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، ،المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، بيروت ط١ ١٩٩١
- الصوت الاخر – الجوهر الحواري للخطاب الأدبي ، فاضل ثامر ،دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٩٢.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني ،تحقيق محمد عبد القادر أحمد عطا، ج١، دار الكتب العلمية، بيروت،ط١، ٢٠٠٠
- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.
- المفاهيم معالم- نحو تأويل واقعي، محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط٢ ١٩٩٩.
- النظرية الشعرية، جان كوهن ، ترجمة أحمد درويش، دار غريب، القاهرة،٢٠٠٠.
- بنية النص السردي، حميد لحميداني، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١
- دلالة المكان في قصيدة النثر: بياض اليقين لأمين اسبر أنموذجاً،عبد الله الصائغ، ط١، مطبعة الأهالي، دمشق،: ١٩٩٩.
- زمن الشعر ، أدونيس ، دار العودة ، بيروت ، ط١٩٧٨/٢ .
- سياسة الشعر، أدونيس ، دار الآداب، بيروت، ط٢ ١٩٩٦.
- قصيدة النثر ، دراسة ، د. أحمد زياد محبك ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٧ .
- قصيدة النثر العربية- الإطار النظري، أحمد بزون ، دار الفكر الجديد، بيروت، ط١ ١٩٩٦.

- قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة ، رشيد يحياوي ، مطابع أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ـ المغرب ، ٢٠٠٨ .
- قصيدة النثر العربية وتحولاتها الفنية والمعرفية – دراسة نقدية – ، أحمد حسين خشان ، دار الوارث للطباعة ، كربلاء ، ٢٠١٤
- قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعيّة ، عبد العزيز موافي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٦ .
- قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا ،سوزان برنار ، ترجمة زهير مجيد مغامس، دار المأمون، بغداد،١٩٩٣.
- قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة من اشتراطات القصد إلى قراءة الأثر، بحث ضمن كتاب الشعر العربي في نهاية القرن، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الخامس عشر حاتم الصكر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،، ط١ ١٩٩٧.
- قصيدة النثر،محمد عبد المطلب، الجسرة الثقافية، العدد الثاني، قطر: ١٩٩٩
- قضايا الرواية العربية الجديدة – الوجود والحدود ، سعيد يقطين ، ، الدار العربية للعلوم – ناشرون ، بيروت ٢٠١٢.
- قضايا الشعر الحديث ،جهاد فاضل، دار الشروق، بيروت، ط١.
- قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، دار الآدب ، بيروت ، ط ١، ١٩٦٢ .
- قضايا الشعرية ، رومان جاكبسون ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط ١، ١٩٨٨ .
- لسان العرب ، ابن منظور ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ـ مصر ، د. ت .
- مرايا جديدة ، عبد الجبار عباس ، دار الرشيد للنشر ، العراق ، ١٩٨١ .
- موسيقى الشعر العربي بين الثابت والمتطور ،صابر عبد الدايم، ، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٣
- وهم الحداثة: مفهومات قصيدة النثر أنموذجاً ، محمد علاء الدين عبد المولى ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦.