قصيدة النثر بوصفها خطابا معرفيا قراءة في افق التلقي

م.م نور هشام عبودي[١] امل عبدالله عبد[٢] زينب عبد الحسن عيدان[٣]

١,٢جامعة القادسية/ رئاسة الجامعة [٣]جامعة القادسية/ كلية الاداب

noor.hisham@qu.edu.iq amalabdullaabd@gmail.com

تاريخ استلام البحث : ٢٠٢٥/١١/٢٠

تاريخ قبول البحث : ٢٠٢٥/١٢/٣١

الملخص:-

من الضروري في مطلع هذا البحث التوقف عند مسألة الاضطراب الاصطلاحي الذي أحاط بالشعر المكتوب خارج نظام البحور والأوزان العربية التقليدية، إذ مثّلت هذه الفوضى في التسمية محوراً رئيساً لنقاشاتٍ طويلة لم تبلغ، في الغالب، مستوى الحوار البنّاء أو الجدال المثمر في مسار الشعر العربي الحديث. وقد كانت تسمية **"قصيدة النثر "**تحديداً، بما تتضمنه من إشكالات وتناقضات داخلية، في صلب هذا الجدل ومركزه. ومن هنا، فإنَّ الأشكال التعبيرية التي يتيحها هذا النوع المفتوح من الكتابة تمثل حافزاً لإعادة النظر في العلاقة المضطربة بين حدود الكتابة الشعرية بمختلف أشكالها الراهنة.

كما أنَّ استشراف مستقبل **قصيدة النثر** بوصفها كتابة شعرية متحررة من الأوزان الموروثة لا يمكن أن يتم بمعزل عن تتبع تاريخها المركب والمتشابك، ومحاولة فهم هذا الشكل الأدبي الوافد في ضوء تراث شعري عربي طويل أسهم بعمق في صياغة الهوية الثقافية العربية.

إنّ الخلط القائم – على الأقل – بين مفهومي **"الشعر النثري "**و**"قصيدة النثر"** على مستوى النص والقراءة والنقد، أدى إلى غياب نقدٍ منهجي واضح المعالم، بل وإلى بروز خلافات فكرية وأدبية متكررة حول شرعية هذا الشكل الجديد في الشعر العربي، ومدى أحقيته في تمثيل تطور الشعرية العربية المعاصرة.

الكلمات المفتاحية : قصيدة النثر ، الاضطراب الاصطلاحي ، كتابة شعرية

The Prose Poem as an Epistemological Discourse: A Reading within the Horizon of Reception

Assist. Lec Noor Hisham Aboudi[1], Amal Abdullah Abd[2], Zainab Abdul Hassan Aidan[3]

University of Al-Qadisiyah / Presidency of the University [1,2] , [3]College of Arts

noor.hisham@qu.edu.iq amalabdullaabd@gmail.com

Date received: 20/11/2025
Acceptance date: 31/12/2025

Abstract

It is essential, at the outset of this study, to pause at the terminological confusion that has surrounded poetry written outside the traditional system of Arabic meters and rhythms. This disorder in naming has constituted a central issue in lengthy critical debates that have, for the most part, failed to reach a constructive or fruitful dialogue within the trajectory of modern Arabic poetry. The term “prose poem” in particular, with its inherent conceptual and linguistic contradictions, has stood at the very heart of this controversy.

The expressive possibilities offered by this open form of writing provide a strong impetus to reconsider the problematic relationship between the boundaries of poetic writing in its contemporary manifestations and the evolving aesthetic and epistemological foundations that underlie them. Moreover, envisioning the future of the prose poem as a poetic form liberated from inherited metrical constraints cannot be achieved apart from tracing its complex and intertwined history, and understanding it in light of the long and deeply rooted Arabic poetic tradition that has profoundly contributed to shaping Arab cultural identity.

The persistent confusion—at least conceptually—between “poetic prose” and the “prose poem”, both at the textual and critical levels, has resulted in the absence of a coherent and systematic critical framework. It has also given rise to recurrent intellectual and literary disputes concerning the legitimacy of this new poetic form and its capacity to represent the evolution of modern Arabic poetics, as well as its right to embody poetic modernity as a transformation in aesthetic consciousness rather than merely a variation in formal structure.

Keywords: prose poem, terminological inconsistency, poetic writing

المقدمة

في المستهل من المهم الإشارة إلى أن فوضى التسميات المتعلقة بالشعر المكتوب خارج إيقاع البحور العربية التقليدية شكلت الميدان الحيوي الذي نشأ فيه ما يسمى بقصيدة النثر، فهي لم تكن مجرد انحراف عن نظام الوزن والقافية، بل كانت تحولا في الرؤية الجمالية والفكرية التي تحكم بنية الشعر. لقد جاء هذا التحول نتيجة حراك ثقافي واسع بحث عن الحرية في التعبير وعن صوت جديد يتجاوز الأشكال الجاهزة الموروثة، ويعيد تعريف الشعر بوصفه طاقة لغوية وإبداعية مفتوحة على الاحتمال. ومثلما كان الشعر العربي الكلاسيكي يعبر عن روح القبيلة والمجتمع، جاءت قصيدة النثر لتعبر عن الفرد وقلقه ووعيه الحديث بالوجود. قال طرفة بن العبد: **(إذا القوم قالوا من فتى؟ خلت أنني **عُنيت فلم أكسل ولم أتبلّدِ)** هذا البيت يعبر عن الوعي بالذات والتفرّد الذي يشبه جوهر قصيدة النثر في بحثها عن صوتها المستقل وتمردها على الجماعة الشعرية القديمة.

التمهيد

تولي الدراسات النقدية الحديثة، ولا سيما المتأثرة باتجاهات المدارس ما بعد البنيوية وجماليات التلقي، اهتمامًا خاصًا بما اصطلح النقاد على تسميته النصوص المحايثة للنص أو المتن المعروض للقراءة والتحليل. ومن بين هذه النصوص المحايثة تبرز موجّهات قراءة النص التي تُعدّ من أبرز العتبات المحيطة به، وإن كانت لا تدخل في بنيته النصية الداخلية المغلقة التي تتشكل ضمن نسق لغوي خاص وإشارات دلالية محددة، إلا أنّ تلك النصوص الصغيرة، وإن أحاطت بالنص من الخارج، تشكّل سياقات فرعية تُسهم في فهمه وتأويله والحكم الجمالي عليه، كما تمكّن القارئ من قراءته وفق منظورات متعددة.

إنّ العتبات النصية التي يقتضيها البناء الفني للعمل الأدبي تُصبح موجّهات قرائية على المستوى الجمالي والتقبّلي، إذ تستثير انتباه القارئ وتوجّه قراءته بالضرورة. وتأتي في مقدمة هذه العتبات الأغلفة بما تحمله من مكونات تصويرية وخطية، والعناوين الرئيسة والفرعية، والأمكنة التي تحدد موقع النص وتحيله إلى فضاء دلالي معيّن، فضلاً عن التواريخ، والهوامش، والحواشي، والاقتباسات التصديرية، والتسميات، وجُمل الافتتاح والختام، وغيرها من العناصر التي تؤدي دورًا فاعلًا في توجيه القارئ أثناء عملية القراءة. فهذه العناصر تشارك في إعادة تشكيل النص وترميم فجواته، وتكشف المسكوت عنه في نسيجه البنائي المتاح للفحص والتأمل. (1)

وترتبط ممارسة القراءة ارتباطًا وثيقًا بعملية التلقي، مما يفرض ضرورة فحص العوامل التي تُسهم في تقريب النصوص من متلقيها، وتحديد المحددات التي قد تعيق التواصل الجمالي مع النصوص الأدبية، فتُغيب خصائصها الفنية نتيجة لتعارض آفاق الكتابة والقراءة والتلقي وتقاطعاتها.

ومن أجل الوقوف على تلك الموجّهات والمحددات وتشخيص وجودها وإمكانها، يُقترح اعتماد إجراءات منهجية محددة ووسائل تحليل نصي خاصة بالشعر، نظرًا لما تمثله عملية التلقي من أهمية كبرى في تقبّل مشاريع التحديث الشعري أو رفضها، وهي مواقف تتفاوت تبعًا لمدى وعي القارئ واستعداده لتغيير أفق تلقيه بما يتناسب مع أعراف القراءة الحديثة التي تواكب تحوّلات النصوص الشعرية في الشكل والمضمون.

وعند هذه النقطة تبرز أهمية تأهيل القارئ –بحسب مصطلح نقاد جمالية التلقي – وتمكينه من إعادة تشكيل النصوص وإكسابها وجودًا ملموسًا من خلال قابليتها للقراءة والتحليل، والكشف عن عناصرها البنائية، والسير مع دلالاتها في آفاق التأويل، بما يتطلبه ذلك من فهم واستيعاب واستحضار لخبرة القارئ بالنوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص، مع توظيف ما يُعرف بـ ذخيرة القراءة التي تتيح الإحاطة بجماليات النص وفهم دلالاته المتعددة.

ويمكن للنقد أن يساند القارئ في إنجاز عملية تلقي مناسبة عبر مجموعة من الوسائل التي يمكن اقتراحها أو التأكيد على فاعلية المتداول منها، ضمن سجل اصطلاحي ومفاهيمي قابل للنقاش، خصوصًا في جانبه التطبيقي. [2]

غير أنّ التحليل النصي كثيرًا ما يُواجَه بالتشكيك في جدواه أو إمكان تحققه في سياق القراءة، التي يقرّ النقاد – على اختلاف مناهجهم – بأنها نشاط فردي متنوّع، يتعدد بتعدد القرّاء وخبراتهم. وقد نُبّه إلى صعوبة تحليل الشعر بخاصة نظرًا لطبيعته الفنية المعقّدة من جهة، ولغياب القواعد المقررة في نقد الشعر من جهة أخرى، الأمر الذي يجعل من تعدد القراءات أمرًا حتميًا تبعًا لما يتميز به النص الشعري من طبيعة زئبقية – وفق تعبير أمبرتو إيكو – وهي ملاحظة أدركها النقاد العرب القدامى أيضًا، كما في تأكيد عبد القاهر الجرجاني على دور القارئ في نقل الملفوظ الشعري من حالة الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل من خلال فعل القراءة ذاته.

وسيُعنى هذا البحث بدراسة ما يمكن تسميته موجّهات قراءة النص الشعري، وهي العناصر التي تقرّب النص من القارئ وتخفف من القلق الإجرائي الملازم لعملية القراءة، والمعبَّر عنه في تساؤل رولان بارت الشهير :من أين نبدأ لتحليل النص؟

إنّ موجّهات القراءة وعتبات النص تُسهم في تقديم إجابة إجرائية لهذا السؤال، وهي عناصر لم يلتفت إليها النقد بعمق قبل ظهور نظريات القراءة والمناهج ما بعد البنيوية التي أبرزت دور القارئ وتفاعله، بعد أن

كانت المناهج السابقة تنغلق عند حدود البنية النصية بوصفها ردّ فعل على تركيز المناهج التقليدية على العوامل الخارجية غير النصية.

ومن أهم خطوات التحليل النصي تحديد بؤرة النص أو مركزه الذي تكشفه القراءة الدقيقة من خلال معاينة ملفوظاته وما يرتبط بها من إشارات تجنيسية تعلن هوية النص، مع الاحتكام إلى مقصدية النص كما يتجلى في تشكله وإرساله للقراءة، ثم ملاحظة مدى توافقه أو مفارقته للنوع الأدبي الذي يندرج تحته. ويسمح تحديد المركز البؤري بملاحظة حركة مكوّنات النص قربًا أو بعدًا منه، وما تتخذه من توسع أو انكماش لغوي وصوري وإيقاعي[3] .

وإذا كانت المستويات التقليدية للتحليل تنحصر في المستويات اللفظية والتركيبية والإيقاعية والدلالية، فإنّ استيعاب حداثة النصوص الشعرية يتطلب توسيع تلك المستويات لتشمل مشاركة القارئ في الكشف عن مقصدية النص وجمالياته، مع الانتباه إلى المستوى الخطي أو البصري الذي يُظهر هيئة النص وتشكله المرئي أمام فعل القراءة.

ومن هنا تؤكد الدراسات النقدية الحديثة، المتأثرة بالمناهج ما بعد البنيوية وجماليات التلقي، أهمية النصوص المحايثة للمتن المدروس، وعلى رأسها موجّهات القراءة والعتبات النصية المحيطة به، لما لها من دور جوهري في تأويل النص وفهمه وتقدير قيمته الجمالية. فهذه العتبات، على الرغم من وقوعها على حدود النص، تُعدّ مكونات دلالية فاعلة تفتح أفق القراءة وتُعين على ملء الفراغات الدلالية التي يتركها النص عمداً، لتُتيح للقارئ إعادة بنائه وفق وعيه وإدراكه الجمالي.

وتُسهم التطبيقات النصية والقراءات التحليلية لهذه الموجّهات والمحددات في اختبار صدقية الفرضيات الإجرائية ومدى قدرة القراءة التأويلية على الكشف عن البنى العميقة للنص الشعري، بما يتجاوز المعاينة السطحية أو الاختبار المعياري للنصوص. فالقراءة الحديثة لم تعد مجرد رصد بصري أو مطابقة شكلية مع النوع الأدبي، بل صارت عملية اكتشاف لما يخفيه النص من معانٍ ودلالات تتجلى في مستوياته السيميولوجية، حيث تتجسد الأشياء في صور وإيقاعات، وتتحول اللغة إلى أداة تعبيرية خاضعة لنيات الشاعر وبرامج النص وأهدافه الجمالية والفكرية.

لقد عرف E. Jalous قصيدة النثر تعريفًا دقيقًا حين قال إنها قطعة نثر موجزة موحدة ومكثفة كقطعة من البلور تتراءى فيها انعكاسات متعددة في خلق حر لا تحكمه ضرورة سوى رغبة المؤلف في البناء، وهي بذلك نص مفتوح على التأويل، تتداخل فيه الإيحاءات حتى تصبح لا نهائية. ومن الناحية الإبداعية فإن قصيدة النثر ليست قطيعة تامة مع القصيدة العمودية أو الشعر الحر، بل هي استمرار للتحول الشعري في أشكال جديدة،

إذ يرى بعض النقاد أنها خروج على أصول الشعر بسبب غياب الوزن، غير أن ما يدحض ذلك هو ما قاله دي بوس بأن هناك قصائد جميلة بلا أبيات شعرية كما أن هناك أبياتًا تفتقر إلى الشعر. بهذا المعنى فإن القيمة الشعرية لا تكمن في الوزن بل في الطاقة الإيحائية للغة وقدرتها على توليد المعنى. قال نزار قباني: **(كأنَّ النساءَ جميعًا ورَدي، وكأنَّ الرجالَ جميعًا رمادُ)** في هذا البيت تتجلى قوة الصورة النثرية والاختزال الدلالي اللذان يشكلان روح قصيدة النثر الحديثة، إذ يعتمد الشاعر على المفارقة والإيحاء لا على الوزن أو القافية. (4)

تطورت قصيدة النثر في العصر الحديث على يد شعراء مثل يوسف الخال وأدونيس وأنسي الحاج ومحمد الماغوط وتوفيق صائغ الذين أسسوا مجلة "شعر"، كما ساهمت جماعات "أبولو" و"الكلمة" في العراق في ترسيخ حضورها، لتتحول من الهامش إلى المركز بوصفها جنسًا أدبيًا مستقلاً. وقد عدّ عز الدين المناصرة قصيدة النثر جنسًا مفتوحًا على السرد والحكاية والتأمل، يتميز بالإيجاز والوحدة العضوية والاستقلالية عن سائر الأنواع. بهذا المعنى فإن قصيدة النثر ليست انفعالًا لغويًا بل بناء معرفي يستند إلى رؤية للعالم. (5)

قال أدونيس: (ليس في الأرضِ مَنْ يُشبهُ الأرضَ إلّا التُّرابُ الذي يَتَجدَّدُ)

وهذا القول الشعري يعبّر عن فلسفة التحول والخلق الدائم التي توازي فكرة قصيدة النثر بوصفها نصًا لا يتوقف عن إعادة تشكيل ذاته.

قصيدة النثر تحتاج إلى أدوات فنية ومعرفية دقيقة كي تتطور، فهي ليست لعبًا باللغة بل طريقة في الرؤيا، إذ لا يمكن للشاعر أن يخلق قصيدة حقيقية دون وعي لغوي ورؤيوي يحرّك النسيج الداخلي للنص. كما أن غياب الوزن لا يعني السهولة، بل يستلزم إيقاعًا داخليًا ينظم العلاقات بين الجمل والصور ويشد القصيدة نحو وحدتها، وهذا ما يجعل كتابتها أكثر تعقيدًا.

قال أبو تمام: (ولولا خلال سنّها الشعر ما درى **بُناةُ العُلا من أين تُؤتى المكارمُ)

وفيه تأكيد على أن الشعر صنعة تتطلب وعيًا ودربة، وهو ما ينسحب على قصيدة النثر التي تحتاج مهارة مضاعفة في الإمساك بإيقاعها الداخلي.

قصيدة النثر متمردة لأنها ولدت من رفض القوالب الجامدة التي فرضتها التقاليد الكلاسيكية، كما تقول سوزان برنار في دراستها المعروفة، فهي تعيد صياغة الشعر على أسس حداثية تزاوج بين المغايرة والحرية والتكثيف والخيال. إنها لا ترفض الوزن من باب العبث، بل لأنها تبحث عن موسيقى أعمق تنبع من داخل اللغة لا من خارجها.

قدّم الناقد الفرنسي **E. Jalous** تعريفاً يعدّ من أبلغ ما قيل في وصف **قصيدة النثر**، إذ قال» :إنها قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية، موحّدة ومكثّفة كقطعة من البلور، تتلألأ فيها مئات الانعكاسات المتنوعة في خلق حرّ لا تحكمه ضرورة سوى رغبة المؤلف في البناء، متحرراً من كل قيد، نصّ مضطرب تتعدد إيحاءاته بلا نهاية.« وهذا التعريف يلخص بعمق جوهر هذا الشكل الأدبي الجديد الذي يزاوج بين الحرية والانضباط الجمالي، وبين النثر والشعر في نسيج لغوي خاص [6] .

ومن الناحية الإبداعية، لا تمثل **قصيدة النثر** قطيعة تامة مع القصيدة العمودية أو قصيدة الشعر الحر؛ فبعض النقاد يرونها خروجاً على تقاليد الشعر، لعدم التزامها بالأوزان المعروفة، غير أن الواقع الفني يؤكد عكس ذلك، كما عبّر **دي بوس** حين قال» :إن هناك قصائد جميلة بلا أبيات شعرية، كما أن هناك أبياتاً كثيرة تخلو من الشعر**(ومع ذلك، يبقى للقصيدة الموزونة سحرها وجاذبيتها ووقعها الخاص في النفس)** [7] .

وفي العصر الحديث، تأثرت بها نصوص شعراء الحداثة العرب مثل **يوسف الخال** و**أدونيس** و**أنسي الحاج** و**محمد الماغوط** و**توفيق صايغ** من جماعة مجلة شعر، ثم كتاب مجلة أبولو والكلمة العراقية، وفي مقدمتهم **حميد المطبعي** .ومن هنا يمكن القول إن قصيدة النثر في أصلها شرقية، وأن بعض شعراء الغرب – مثل **ت. س. إليوت** في الأرض اليباب –تأثروا بالتراث الشرقي وبالكتب المقدسة التي انبثقت من هذه المنطقة.

وتُعدّ **قصيدة النثر** اليوم جنساً أدبياً قائماً بذاته، اكتسب مكانته تدريجياً حتى انتقل من الهامش إلى المركز، بوصفه شكلاً من أشكال الكتابة الحرة والمفتوحة. وقد أكد الشاعر **عز الدين المناصرة** في أطروحته للدكتوراه المعنونة »الجنس المستقل«، أن قصيدة النثر نصّ مفتوح على أنماط سردية نثرية، يتسم بدرجات عالية من النثرية، وهو بذلك جنس أدبي مستقل، يمتاز بالاستقلالية، والإيجاز، والوحدة الموضوعية.

ولكي تتطور قصيدة النثر وتستقل بذاتها كجنس أدبي معترف به، ينبغي أن تتحول إلى **ظاهرة فنية متكاملة**، وهو ما لا يتحقق إلا بامتلاك كُتّابها أدوات معرفية وجمالية ورؤيوية عميقة. فالأدب عامة، والشعر خاصة، ليسا مجرد أسلوب في التعبير، بل **رؤية خاصة للعالم**، ولن تكفي اللغة وحدها أو اللعب بها لصنع قصيدة نثر حقيقية ما لم تنهض هذه اللغة على رؤية تحرك نسيجها الداخلي وتشكل معمارها الفني المميز.

كما أن هذا الشكل الشعري ليس سهلاً كما يُظن، بل هو من أصعب الأنواع كتابة، إذ يتطلب **إيقاعاً داخلياً بديلاً عن الوزن** التقليدي، يشدّ بنية القصيدة نحو مركزها، ويخلق تفاعلاً حيوياً بين أجزائها، ليترك أثراً جمالياً عميقاً في المتلقي. لذلك يحتاج كاتب قصيدة النثر إلى حسٍّ فني ومعرفي خاص يمكنه من بناء هذا النوع الأدبي الدقيق[8] .

إن **قصيدة النثر متمردة بطبيعتها،** لأنها نشأت من رفض القيود الشكلية التي تحول دون أن يبتكر الشاعر لغته الخاصة. وكما تقول **سوزان برنار** في كتابها »قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا« :«لقد وُلدت قصيدة النثر من التمرد على العبودية الشكلية التي تمنع الشاعر من خلق لغته الفردية[9]. فهي تمثل ثورة على القوانين الكلاسيكية للشعر، تستمد قوتها من **الحداثة والتجريب والمغايرة،** محاولةً كسر القوالب الجاهزة وتجديد بنية الشعر العربي.

لقد أضافت **قصيدة النثر** إلى المشهد الأدبي العربي بعداً جديداً من **التحرر والتجدد والحداثة،** وفتحت آفاقاً جديدة أمام الإبداع الشعري، لتغدو جنسا أدبياً مستقلاً يثري الأدب العربي بطاقة التكثيف والتخييل والشفافية الفنية [10] .

المبحث الاول: تأصيل القصيدة النثرية

يمكن القول إنَّ **قصيدة النثر العربية** وُلدت في زمن متقارب مع ظهور **الشعر الحر** أو ما سُمّي لاحقاً بـ **قصيدة التفعيلة،** وذلك وسط فوضى المصطلحات والتسميات التي رافقت التحولات الشعرية الكبرى في منتصف القرن العشرين. غير أن هذه الولادة لم تكن واضحة المعالم في بدايتها، بسبب الانبهار الواسع الذي أحاط بميلاد قصيدة التفعيلة واعتبارها مشروعاً ثقافياً قومياً جديداً في سياق النهضة الفكرية والسياسية العربية آنذاك. ونتيجة لذلك، جرى تجاهل إرهاصات قصيدة النثر أو النظر إليها على أنها تجربة هامشية تدور خارج هذا المشروع المركزي.

وعندما نقول إن **قصيدة النثر** وُلدت من رحم مشروع التفعيلة كاحتمال غير مكتمل، لا كتطور تابع أو لاحق، فإننا نؤكد هنا خصوصية **النموذج العراقي** لهذا الشكل الشعري. فالثقافة الأنجلو-سكسونية، التي كان لها أثر كبير في التحول من القصيدة العمودية إلى قصيدة التفعيلة – كما يشير الدكتور **إحسان عباس** –أسهمت في صياغة توجه مغاير للقصيدة غير الموزونة في العراق عمّا كان عليه الحال في بلاد الشام ذات التأثير الفرانكفوني.

ففي العراق، ومع تصاعد التجريب في الثمانينيات، بدا أن القصائد المكتوبة على غرار قصيدة النثر لا تتطابق تماماً مع الشروط التي وضعتها **سوزان برنار** في كتابها »قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا .«إذ لم يجد الشعراء العراقيون نموذجاً نقدياً يعكس بدقة تجربتهم الخاصة، فكانت قصيدة النثر بالنسبة إليهم خياراً إبداعياً ووسيلة للتعبير خلال الحرب الطويلة مع إيران، لا بوصفها بديلاً نهائياً للأشكال السابقة، بل باعتبارها **شكلًا تمردياً مفتوحاً على احتمالات التغيير.** [11]

أما في بلاد الشام، حيث هيمنت الثقافة الفرانكفونية، فقد كُتبت قصيدة النثر بوعي مختلف، متكئ على جذورها الفرنسية كما حددتها برنار. ومن أبرز نماذجها قصائد **محمد الماغوط** و**أنسي الحاج**، اللذان قدّما نصوصاً نموذجية في هذا الإطار، بينما شكّل **توفيق صايغ** حالة خاصة يمكن عدّها امتداداً لتجربة أكثر انفتاحاً على التراثين العربي والغربي.

تُظهر هذه المقارنة وجود نموذجين متباينين لقصيدة النثر العربية: الأول، يتعامل معها كمعطى وافد يستجيب له بواقعية، ويكتب وفقاً لضوابطه الفنية، كما في النموذج الشامي؛ والثاني، يبحث عن أصولها داخل التراث العربي، كما في النموذج العراقي، حيث حاول الشعراء ربطها بجذور النثر الفني العربي، من خطب ووصايا وكتابات صوفية. وهذا التباين أوجد إشكالاً نقدياً حول تأصيلها، إذ بدت القصيدة في كلا الاتجاهين **كائناً إبداعياً بين ثقافتين**، لا تنتمي كلياً لأيٍّ منهما. (12)

وقد شهد عقد الخمسينيات تحولات حاسمة في المشهد الشعري العربي، إذ تزامنت **قصيدة النثر** مع فورانٍ شكلي داخل التجربة الشعرية، شبيه بما حدث في فرنسا خلال القرن التاسع عشر، حين ت coexist قصيدة النثر مع الشعر الموزون في إطار من التعدد الفني. فبينما كان **الجواهري** يكرّس عمود الشعر الكلاسيكي، كان **السيّاب** و**البياتي** و**نازك الملائكة** يؤسسون لقصيدة التفعيلة، في حين ظهر **الماغوط** و**أنسي الحاج** و**أدونيس** من أفق مغاير تماماً.

ومثلما وجّهت قصيدة التفعيلة ضربة قوية للقصيدة العمودية بعد قرون من الهيمنة، جاءت **قصيدة النثر** لتشكل تحدياً جديداً، إذ زاحمت التفعيلة نفسها منذ الثمانينيات، ودفعت الشعراء إلى التساؤل: إلى أي شكل ينتمي شعرهم؟ أصبح القارئ يسأل الشاعر عن طبيعة الشكل الذي يكتب فيه قبل أن يسأله عن موضوعاته أو لغته، مما خلق ما يمكن تسميته بـ **ثقافة الأشكال المنفصلة** التي عمّقت الانقسام داخل الشعر العربي.

ومن ثمّ، تحوّل تصنيف الشعراء من **تصنيفٍ زمنيٍّ** إلى **تصنيفٍ شكليٍّ**، وأصبح الانتماء إلى شكل شعري معين أشبه بالانتماء إلى "قبيلة" أدبية. في هذا المناخ المتشظي، برز **حسين مردان** بوصفه نموذجاً مبكراً للشاعر الذي تمرد على جميع الأشكال من دون أن يتقيد بأيٍّ منها. فهو لم يسمِّ نصوصه شعراً بل سماها "نثراً مركزاً"، وقد واجه الرفض الاجتماعي بسبب جرأته في مجموعته »قصائد عارية .«ومع ذلك، مثّل مردان مختبراً فريداً للتجريب الشعري، جمع بين المقالة والسيرة والاعتراف والتأمل، وسعى إلى تحرير اللغة من قيودها الشكلية والمضمونية.

إنّ **حسين مردان**، الذي عاصر الجواهري وجيل الرواد، يُعدّ رائداً في تقبّل التعدد الشكلي دون تحيّز، فكتب العمودي والتفعيلة والنثر معاً بروح منفتحة، مما جعله في طليعة المجددين الذين خلخلوا سلطة الشكل

الشعري التقليدي. ومع أن تجربته لم تحظَ بالاهتمام الذي تستحقه، إلا أنها أسهمت في ترسيخ فكرة أن الشعر ليس قالباً ثابتاً بل **رؤية متحركة للوجود**. (13)

وقد ارتبط الشعر العربي تاريخياً بالوزن والقافية بوصفهما جوهر تعريف الشعر، لذا فإن التمرد عليهما كان يُعدّ تمرداً على **الأصل الثقافي للشعر نفسه** .ومع أن النقاد القدامى مثل **المرزوقي** و**ابن طباطبا** أكدوا أن الأوزان ليست المقدسات الوحيدة، فإن تجاوزها ظلّ صعباً حتى ظهور قصيدة النثر التي طالبت بأن تكون **أصلاً لذاتها**.

وهنا يُطرح السؤال الإشكالي: إذا ما دخل الوزن متخفياً في بنية قصيدة النثر، فهل تبقى قصيدة نثر حقاً؟فربما يحمل النثر إيقاعاً داخلياً مصدره **البنية الموسيقية للغة العربية** نفسها، مما يمنحه "وزناً ذاتياً" ينبع من جرس المفردة وتآلفها، لا من البحور الخليلية. إنّ دراسة العلاقة بين الإيقاع اللغوي والميزان الصرفي يمكن أن تكشف جوانب جديدة من خصوصية الإيقاع في قصيدة النثر العربية. (14)

لقد فتح التخلي عن الوزن أفقاً واسعاً أمام الشعر العربي، أوسع من إطار مشروع قصيدة النثر ذاته، لكنه أيضاً أدخل الشكل في حالة من **القلق والتذبذب** حتى بدت القصيدة وكأنها تمتنع عن التحقق الكامل نصياً ومفهوماً. فكثير مما يُكتب اليوم خارج الوزن يُعد شعراً حراً أو نثرياً، لكنه لا يحقق شروط قصيدة النثر كما حددتها برنار، لتظلّ هذه القصيدة فكرة منشودة أكثر من كونها واقعاً متحققاً.

وإذا تأملنا رؤية **سوزان برنار**، نجدها تميز بين الشعر والقصيدة، فالأولى طاقة جمالية مطلقة، بينما الثانية بناء مكتمل له حدود فنية. تقول برنار» :لا وجود لقصيدة طويلة، لأن ذلك يتناقض مع مفهوم القصيدة ذاته . (15)

إلا أن النقد العربي الكلاسيكي خالف هذا التصور، فميّز بين **القطعة** و**النتفة** و**القصيدة**، وعدّ ما دون العشرة أبيات خارجاً عن مفهوم القصيدة، بل استبعد الأراجيز من دائرة الشعر الرفيع.

إنّ هذا التناقض بين المفهومين الغربي والعربي يبرهن على أن الشعرية العربية لا تزال تبحث عن تعريفها الجديد داخل **فضاء مفتوح للتجريب**، حيث تتعدد الرؤى وتتشابك الحدود بين الشعر والنثر، بين الوزن والإيقاع الداخلي، وبين القصيدة كجنس فني مستقل والشعر كطاقة خالصة للإبداع. وهكذا تبقى **قصيدة النثر العربية** حقلاً خصباً للتأمل والاختبار، مفتوحة على كل الاحتمالات، لكنها في الوقت ذاته **مشروع لم يكتمل بعد**، ينتظر من يمنحه شكله النهائي ومفهومه الأصيل ضمن سياق الشعر العربي الحديث

المبحث الثاني: التطور التاريخي لقصيدة النثر

حين نلج إلى فضاء "قصيدة النثر" ضمن ثقافةٍ تتعدد فيها الأشكال والرؤى، نجد أن تصنيفها ضمن مفهوم "القطعة" المحدودة يقيّد قدرتها على التمدد، ويمنعها من بلوغ أفق الملحمية أو التحول إلى نشيد، إذ إن تجاوزها لذلك الإطار يفقدها هويتها ومسماها. لكن، أليس في هذا التوصيف شيء من القسوة؟ فهل يمكن إنكار الطابع الإنشادي في "أناشيد مالدورور" مثلًا في الشعر الفرنسي؟ وهل يمكن إغفال ما في بعض القصائد النثرية من تدفقٍ وسردٍ وإيقاعٍ عالٍ يقارب النشيد؟

إن هذه الأسئلة التي تتعلق بشكل القصيدة الحديث، تقودنا إلى مسألة أكثر عمقاً، هي **جدل الثقافات**، أي كيفية استجابة الخصائص الأسلوبية في كل ثقافة لتوليد نموذجٍ جديدٍ ومُعدّل. ومن هنا تظهر الحدود المتداخلة بين **قصيدة النثر** و**النثر الشعري** و**الشعر الحر**، وهي حدود ليست فاصلة بقدر ما هي نقاط تفاعل، حتى بين ثقافتين متقاربتين تاريخياً كالثقافتين الفرنسية والإنجليزية. فالأولى، بتقاليدها الصارمة، كانت أكثر جرأة في كسر القاعدة، بينما الثانية تعاملت مع ذلك ضمن إطار من الانفتاح التدريجي.

إن قصيدة النثر، في أصلها، كيانٌ هجين، ثمرةُ "هندسةٍ وراثيةٍ أدبية" بتعبيرٍ مجازي، إذ ولدت من تزاوج الأجناس الأدبية. ولهذا لا يصح النظر إليها بوصفها عقيدة جمالية مغلقة حين انتقلت إلى الثقافة العربية، بل ينبغي مقاربتها من داخل متن الشعر العربي ذاته. فحتى النقد الغربي لم يثبت نسبها حصرياً إلى "بودلير" أو "إدغار ألن بو"، بل ربطها بجذور أقدم، كالمزامير والنصوص التوراتية، في حين سعى النقد العربي – من خلال شعراء التفعيلة الذين عبروا إلى قصيدة النثر مثل "أدونيس" – إلى إرجاعها إلى نصوصٍ عربية أصيلة : **القرآن الكريم، خطب الإمام علي، التراث الصوفي، رسائل الجاحظ والثعالبي وأبي حيان التوحيدي**[16] .

وليس الجدل حول الشكل إلا وسيلةً للاقتراب من الجوهر، فالنقاش الحقيقي لا ينبغي أن يقف عند ظاهر البناء الشعري، بل أن يتجه إلى جوهر الشعر نفسه، بوصفه فعلاً خلاقاً متعدد الأشكال. ولأننا نتحدث عن **الشعر العربي** و**قصيدة نثر عربية**، فإنّ النقاش ينبغي أن ينفتح على كل ممكنات التجدد ضمن النوع الأدبي نفسه، لا أن يتقوقع داخل حدود الجنس الأدبي أو الشكل الفني. فالشعر، في حقيقته، تفاعل مستمر بين التماثل والتناقض، بين التواصل والانفصال، وهو بذلك يعبّر عن حركة دائمة تتبدل فيها الأشكال كما تتبدل الأزمنة.

إن **قوانين الجدل الفني** –من تداخل وتشابك، ومن حركة وصيرورة، ومن تحول كمي إلى نوعي – تمثل أساس الهجنة الإبداعية التي تتيح للشاعر إنتاج أشكال متعددة بلا خوف من الهوية. فقصيدة النثر، بمرونتها، قادرة على استيعاب جماليات الفنون الحديثة، لأنها أكثر الأشكال الشعرية انفتاحاً على التشكيل، والموسيقى، والسينما، والدراما، وغيرها من الحقول التعبيرية.

وهذا الانفتاح يعيدنا إلى **أبي تمام** و**هوميروس**، بوصفهما شاهدين على اختلاف الأزمنة وتنوع الرؤى الشعرية، دون أن يُقاس أحدهما على الآخر بمعايير شكلية جامدة. فالشعر لا يقاس بطوله أو بوزنه، بل بقدرته على **خلق الدهشة وبناء المعنى**. (17)

ومثلما توارثت الرسالات السماوية مضامين بعضها بعضاً، فإن الشعر ينبغي أن يبني على ما سبقه لا أن يلغيه. إلا أن تاريخ الشعر العربي غالباً ما اتخذ طابع القطيعة، إذ يأتي الشكل الجديد ليعلن موت سابقه، فتتحول العلاقة بين الأجيال الشعرية إلى صراع إلغاء لا إلى حوار إبداعي.

ومن هذا المنطلق، فإن أمام قصيدة النثر خيارين: إما أن تعلن **القطيعة المعرفية التامة** مع ما قبلها، وهو وهم لا ينتج إلا موتاً فنياً، أو أن تتبنى **الجدل التفاعلي** مع التراث، لتجد مكانها ضمن السياق الطبيعي لتطور الشعر العربي. (18)

وحين نتأمل الأفق القادم "لما بعد قصيدة النثر"، لا يعني ذلك تجاوزها بالمعنى الإلغائي، بل الوصول إلى مرحلة من **تجاور الأشكال وتصالحها** داخل القصيدة الحديثة. بهذا المفهوم يمكن الحديث عن تاريخ قصيدة النثر ومستقبلها بدقة، عبر علاقتها الجدلية مع الأشكال الأخرى: علاقة تقوم على التفاعل لا التنافر، وعلى التكامل لا النفي.

فمن الواضح أن قصيدة النثر لم تنشأ من **النثر الشعري** فقط، إذ لا يكفي الشكل لتحديد هويتها، بل القوانين الداخلية التي تمنحها شعريتها الخاصة، وتجعلها جسراً بين النثر والشعر. فالنثر عالم خارجي، بينما الشعر هو البعد الداخلي للقصيدة، أي العالم الذي يعيد تشكيل الواقع لا عبر نقله، بل عبر **التشكيك فيه وإعادة صياغته جمالياً**.

لقد ظهرت نماذج متعددة لقصيدة النثر في الشعر العربي، منها المطولات ذات الطابع السردي والإنشادي، ومنها القصائد المكثفة القصيرة التي تعتمد الإيحاء والبياض والتكثيف. ورغم تحررها من الإيقاع الخليلي، فإنها ظلت على صلة بالموروث السردي والبلاغي العربي، كما استثمرت في الوقت نفسه تقنيات الحداثة والاقتصاد في اللغة. (19)

وقد استطاعت **قصيدة النثر** خلال نصف قرن أن تحتل موقعاً متقدماً في المشهد الشعري العربي، غير أن هذا التقدم لا ينبغي أن يحولها إلى سلطة جديدة تغلق الأفق، بل إلى **فضاء مفتوح للتفاعل والتجريب**. فكما أن التعدد مصدر غنى، فإن تحصين القصيدة في قوالب ثابتة ينفي عنها طبيعتها الحرة.

ومن الخطأ النظر إلى قصيدة النثر على أنها صوت الأقليات الثقافية فقط، فالثقافة العربية – في جوهرها – تقوم على تنوع روافدها، وعلى تفاعل المكونات المختلفة داخلها. إن التبني "الأقلوي" المزعوم لهذا الشكل قد يكون في الواقع دليلاً على **قوة التنوع الثقافي** لا على هامشيته.

وعندما يتحاور الوزن مع اللاوزن، والتفعيلة مع النثر المركز، في فضاء إبداعي واحد، فإن النتيجة تكون **شعراً هجينا متجدداً**، لا يمكن تجنيسه بسهولة. وبهذا المعنى، تظل قصيدة النثر الشكل الأكثر قدرة على إعادة تعريف الشعر العربي وتحريره من قيد القوالب القديمة، دون أن تلغي إرثها السابق.

إنّ جوهر قصيدة النثر يكمن في الجمع بين **الانفصال والاتصال** معاً، أي في قدرتها على استلهام الماضي دون الخضوع له، وعلى صياغة الحاضر دون الانقطاع عن الجذور. فهي لا تسعى إلى صدمة شكلية بقدر ما تبحث عن **إعادة توازن الشعرية العربية** عبر مراجعة مشروع الحداثة منذ جيل الرواد حتى اليوم. [20]

وحين نصل إلى **قصيدة بلا نثر ظاهر**، أي إلى الشعر الذي يخفي شكله في أعماقه، نكون قد تجاوزنا تناقضات قصيدة النثر، وأعدنا التفكير في الحداثة الشعرية نفسها. فجوهرها الحرية، والحرية هنا ليست تمرّداً أعمى، بل **قدرة على الخلق والتجدد** دون أن تتحول إلى عقيدة جامدة.

إن الوصول إلى **شكلٍ هجيني واعٍ بهجنته** –كما يرى إدوارد سعيد في مفهومه عن "الهجنة الثقافية" – هو السمة الأبرز للشعر العربي الجديد. فالعصر الذي نعيشه قائم على التداخل والتعدد، والشعر الحديث، بما فيه قصيدة النثر، يمثل مرآة لهذا التفاعل الخلاق بين الموروث والوافد، بين الثابت والمتحول، وبين الكلمة كفعل لغوي والكلمة كوعيٍ بالحرية.

وهكذا تبقى **قصيدة النثر العربية** مشروعاً مفتوحاً لا ينتهي، شكلاً يتجدد مع كل جيل، وجسراً بين القصيدة والنثر، بين الإيقاع والمعنى، بين الجذور والآفاق، متجسدةً في بحثها الدائم عن **شعرٍ بلا حدود**.

نقد القصيدة النثرية

إنّ المتتبع لخطاب النقد الموجّه إلى **قصيدة النثر** يلحظ أنه كثيراً ما يفتقد إلى مرجعية واقعية واضحة، إذ يبدو كما لو أنه يحلّق في فضاءٍ شاسعٍ بلا إحداثياتٍ محددة؛ فضاءٍ مملوءٍ بالزرقة الباهرة والهواء النقي، لكن بلا جذورٍ على الأرض. نقرأ هذا النقد فلا ندري أين يقيم أصحابه؟ وهل يعيشون مثلنا معاناة الواقع اليومي وتقلّباته؟ هل يعانون من ضيق العيش والحاجة مثل سائر الناس الذين يكابدون الصمت والوحشة؟

تلك الأسئلة تبقى بلا إجابة، ولهذا لم يعد القرّاء يجدون ما يدفعهم إلى متابعة النقد الشعري في أيّ منابر. وإن نظرةً سريعة إلى الصفحات الثقافية المعاصرة تُظهر ذلك بوضوح. وأقولها من موقع المسؤولية، لأنني أحد العاملين في هذه الصفحات: كم من القراء يتذكر الخلاصات التي توصّل إليها **عقل العويط** في تحليله لشعر **محمد**

الماغوط؟ أظن أنّ القلّة فقط تفعل. أمّا الغالبية فربما تحفظ ما كتبه **عباس بيضون** عن "الجنرال عون"، أو ما دوّنه **العويط** في رسالته إلى الله، وهي نصوصٌ لا تقع ضمن مجال الشعر أو نقده أصلاً. (21)

ولا يمكن تفسير هذا العزوف عن النقد الشعري بأنه ناجمٌ عن انصراف القراء إلى السياسة بدلاً من الأدب، فالأمر أعمق من ذلك. المسألة تتعلق بسؤال جوهري :**أين يقيم الشعراء ونقّادهم؟** وأين يقف الفنانون ونقّادهم ضمن هذا المشهد؟

إنّ هذا الانشغال بالسطحي والبرّاق، ومحاولة بعض الشعراء أن يقلّدوا "نجوم الشهرة"، جعل الشعر مادةً للتسلية والمجاملات الاجتماعية، وهو بالضبط ما حاولت **القصيدة الحديثة** أن تتجاوزه. فقد سعت إلى الخروج من **المتحف الشعري** الذي يحبسها في إطار الصنعة، حتى لو اضطرّت إلى التضحية بسلطان الوزن والنظم الذي ميّز الشعر التقليدي، رغبةً في الوصول إلى الشارع والبيت والإنسان العادي.

لكنّ المفارقة أن بعض الشعراء سرعان ما يعودون إلى الإقامة في ذلك المتحف ذاته، حيث الراحة المكيّفة، والرفقة الممتعة، والجوّ المترف. فتتحوّل القصيدة مرّة أخرى إلى ترفٍ ثقافي لا إلى فعلٍ إبداعي حيّ.

افق التلقي للقصيدة النثرية

على قصيدة النثر أن **تغادر المتحف** لتختبر ما إذا كان ثمّة أفقٌ فعلاً ينتظرها. فالمتاحف لا تملك آفاقاً مفتوحة للأحياء من الشعراء، بل تحفظ الماضي وتحنّطه. غير أن النظر إلى واقع العالم العربي اليوم، الممتدّ على مساحاتٍ من **الدم والفوضى**، يكشف أن لا خلاص لهذا العالم إلا بالشعر — ذلك الشعر القادر على إعادة النظر في أدواته وقوالبه، لأنّ قصيدة النثر نفسها تمتلك قوالبها الخاصة التي صاغها الشعراء عبر تجاربهم الطويلة(22) .

إنّ المسالك التي يمكن أن تشقّها القصيدة اليوم داخل غابة الجنون التي نعيشها، ليست متاحة للسياسة أو للعقل المنطقي الذي تحكمه المعادلات الرياضية. فالشعر وحده قادر على قول ما يعجز المنطق عن قوله، على النحو الذي يمكن أن نتصوره في هذه الصورة الشعرية:

الموت استر،

ذلك أن الجرح المميت يعريني.

أمام العيون الفاحصة التي تفترسني

يجدر بي أن اغتسل بدمي

هذه الكلمات يمكن أن تعبّر عن **جريحةٍ عراقية** تواجه عريها أمام عدسات التلفاز لو أُتيح لها أن تكتب ما تشعر به. وهو بالضبط ما لا يمكن للمنطق أو الفلسفة أو السياسة أن تعبّر عنه. وحده الشعر يستطيع أن يقول ما لا يُقال، وأن يفتح أفقاً جديداً للإنسان وسط الخراب.

المبحث الثالث: قصيدة النثر بوصفها خطابًا معرفيًا: قراءة في أفق التلقي

تمثّل قصيدة النثر في التجربة الشعرية العربية الحديثة أحد أهم التحولات الجمالية والمعرفية التي أصابت بنية الشعر العربي في القرن العشرين وما بعده، إذ تجاوزت الشكل الإيقاعي الموروث بوصفه نسقًا مغلقًا إلى أفق مفتوح يحتفي بالحرية والاختلاف، ويجعل من النص الشعري فضاءً للتأمل والفكر والكشف المعرفي. لقد تحولت القصيدة من كونها قولًا موسيقيًا مقفّى إلى خطاب معرفي يسعى إلى بناء وعي جديد بالعالم والوجود واللغة، ويتجاوز النمط البلاغي إلى مستوى التفكير الشعري الذي يبتكر دلالته الخاصة من داخل التجربة، لا من خارجها. [23]

إن قصيدة النثر ليست انقطاعًا عن التراث بقدر ما هي محاولة لتجديد الوعي بالشعر من خلال إعادة النظر في أدواته ومفاهيمه، فهي تنطلق من رؤية للعالم ترى في اللغة كيانًا حيًا لا وسيلة للتوصيل فحسب، بل طاقة للتفكير والتعبير. ومن هنا فإنها تطرح أسئلة تتجاوز الشكل لتطال جوهر الكتابة ذاتها، فتغدو الكتابة الشعرية في هذا السياق بحثًا دائمًا عن المعنى وقلقًا معرفيًا مفتوحًا على الاحتمال.

من هذا المنظور تغدو جماليات التلقي مدخلًا حيويًا لقراءة قصيدة النثر وفهمها، لأن تلقيها لا يتحقق إلا من خلال قارئ مؤهّل قادر على استيعاب تحوّلات النص وفكّ رموزه واستنطاق صمته. فالنص النثري الشعري نصّ مفتوح على قراءات متعددة، يقوم على الإيحاء أكثر من التصريح، وعلى الغموض الخلاق لا الالتباس المعطل، وهو بذلك يضع القارئ أمام تجربة تأويلية تتطلب منه جهدًا مضاعفًا لاستكناه المعنى، لا من خلال المعجم اللغوي وحده بل عبر شبكة من العلاقات الرمزية والدلالية والمرجعية التي تحيط بالنص وتؤسسه[24] .

لقد أدرك منظّرو جمالية التلقي أمثال ياوس وإيزر أن العمل الأدبي لا يكتمل إلا بقراءته، وأن النص لا يعيش إلا في وعي المتلقي، الأمر الذي يمنح القارئ دورًا خلاقًا في بناء الدلالة وإنتاج المعنى. وينسحب هذا الوعي على قصيدة النثر بشكل خاص، لأنها لا تُقدِّم معنى جاهزًا بل تستدعي قارئًا يشارك في خلقه. فالقارئ هنا ليس متلقياً سلبياً بل شريكاً في الفعل الإبداعي، يمارس نوعاً من إعادة الكتابة عبر التأويل.

وإذا كان الشعر التقليدي يعتمد على الإيقاع الخارجي بوصفه محددًا لنظام التلقي، فإن قصيدة النثر تعوّض ذلك بإيقاعات داخلية تتولد من الصورة واللغة والتكرار والتركيب والتوتر الدلالي، وهي عناصر تفتح

أمام القارئ مجالات متعددة للفهم والتذوق. لذلك فإن عملية القراءة في قصيدة النثر لا تقوم على المتابعة الخطية للنص بل على الانخراط في بنائه العميق واستشعار حركته الداخلية.

إن الخطاب المعرفي الذي تنتجه قصيدة النثر يقوم على تداخل الوعي الجمالي بالوعي الفلسفي، فهي لا تكتفي بتوصيف العالم بل تسعى إلى فهمه وإعادة صياغته بلغة مكثّفة متجاوزة للحدود بين الأنواع. وبذلك تتحول القصيدة إلى مجال لتوليد الأسئلة أكثر من تقديم الإجابات، وإلى فضاء للبحث في الوجود والذات والمعنى، وهو ما يجعلها تلتقي مع الخطابات الفكرية في جوهرها التأملي لا في شكلها التعبيري.

تستدعي قصيدة النثر قارئًا يتجاوز أفق التلقي التقليدي الذي تشكّل عبر قرون من الشعر الموزون المقفى، إلى أفق جديد يواكب تحوّلات الحساسية المعاصرة. وهذا ما عبّر عنه أدونيس حين رأى أن الشعر الحقيقي لا يقبل القوالب بل يصنعها، وأنه كلما ابتعد عن الوزن اقترب من جوهر الشعر بوصفه فعل معرفة وكشف. ومن هذا المنظور فإن تلقي قصيدة النثر لا يمكن أن يتم بمنطق المقارنة الشكلية بل بمنهج التأمل في بنيتها الفكرية واللغوية، لأنها لا تستند إلى المعيار الوزني بل إلى معيار الطاقة التعبيرية والعمق الدلالي. [25]

كما أن النص النثري في سياقه الحداثي يقدّم نفسه بوصفه نصاً مفتوحاً بتعبير أمبرتو إيكو، أي نصًا لا يحدّه معنى واحد ولا يحتمله تأويل نهائي، بل يُنتج معناه عبر كل قراءة جديدة. وهنا تكمن خصوصيته المعرفية، إذ يظل في حالة تولّد دائم للمعنى، يحرّك القارئ ويدعوه إلى المشاركة في إنتاجه من خلال خبرته وثقافته وحساسيته الجمالية.

لقد وجدت قصيدة النثر في فضاء ما بعد الحداثة بيئتها الطبيعية، إذ تتكئ على مفهوم التعدد والتشظي، وتؤمن بالنسبية والاختلاف، رافضة كل يقين لغوي أو فكري. فهي نصّ يُفكّك مركزية اللغة المعيارية، ويفتحها على تعدد الأصوات والدلالات، فيغدو التلقي نفسه فعلاً معرفياً لا يقتصر على الذوق بل يمتد إلى التأمل والتفكير. فالقارئ لا يتلقى النص بل يُعيد إنتاجه وفق رؤيته الخاصة، وهو ما يجعل كل قراءة تجربة فريدة تتجدد في كل مرة[26] .

إن حضور المعرفة في قصيدة النثر لا يعني تحوّلها إلى خطاب عقلي أو فكري صرف، بل إلى وعي شعري بالوجود يُعبّر عن التجربة الإنسانية بعمقها الفكري والروحي. فالقصيدة هنا توازن بين الحس الجمالي والوعي المعرفي، بين اللغة بوصفها موسيقى داخلية وبين الفكر بوصفه طاقة كشف. ومن هذا التوازن تولد حداثة القصيدة التي لا تنفصل عن أفق تلقيها، إذ تتغيّر قيمتها الجمالية بتغيّر القرّاء وأنماط قراءاتهم.

إن قراءة قصيدة النثر في أفق التلقي تكشف أن نجاحها لا يقاس بمدى انتمائها إلى شكل شعري جديد فحسب، بل بقدرتها على خلق تفاعل حقيقي مع القارئ، واستفزازه فكرياً وجمالياً. فالنص الشعري المعرفي لا يكتفي بالإيحاء بل يدفع القارئ إلى التفكير، ولا يقتصر على التعبير بل ينفتح على الوعي. لذلك فإن قصيدة النثر، بوصفها خطابًا معرفيًا، ليست مجرّد شكل فني بل مشروع رؤية للعالم واللغة والإنسان، يقوم على إعادة تعريف الشعر من الداخل، وفتح مسالك جديدة في الفهم والتأويل، لتصبح القراءة نفسها فعلًا من أفعال المعرفة والإبداع. [27]

الخاتمة والاستنتاجات

١. خلصت هذه الدراسة إلى أن قصيدة النثر تمثل تحوّلًا جوهريًا في بنية الوعي الشعري العربي، إذ تجاوزت حدود الشكل التقليدي للقصيدة إلى فضاء أكثر انفتاحًا واتساعًا، جعل من الشعر خطابًا معرفيًا يتجاوز الغنائية إلى التأمل، ومن التجربة اللغوية إلى التجربة الفكرية. فهي ليست مجرد انشقاق عن الوزن أو القافية، بل تحول في الرؤية إلى العالم وفي طبيعة العلاقة بين الشاعر واللغة والقارئ.

٢. أظهرت القراءة في أفق التلقي أن هذا الشكل الشعري الجديد لا يكتمل إلا من خلال قارئ يمتلك استعدادًا تأويليًا يوازي انفتاح النص، لأن قصيدة النثر تقوم على المشاركة في إنتاج المعنى، لا على استقباله جاهزًا. فهي نصّ لا يقدّم دلالاته بشكل مباشر، بل يتركها في فضاء الاحتمال مفتوحة أمام القارئ الذي يعيد تشكيلها عبر خبرته الجمالية والمعرفية. ومن هنا تتأسس جماليات التلقي في قصيدة النثر على التفاعل لا على التلقين، وعلى التعدد لا على الوحدة، وعلى التأويل لا على الشرح.

٣. كما بيّنت الدراسة أن البنية المعرفية في قصيدة النثر تقوم على تجاوز الفصل بين الفكر والجمال، إذ تتداخل فيها الدلالة الشعرية مع الوعي الفلسفي والوجداني، لتغدو القصيدة فضاءً لإنتاج المعرفة الشعرية التي لا تنفصل عن الوجدان الإنساني. فهي خطاب يزاوج بين العقل والإحساس، بين اللغة كأداة كشف وبين الشعر كأفق للرؤية.

٤. ومن خلال تحليل أفق التلقي يتضح أن قصيدة النثر قد غيّرت موقع القارئ من متلقٍّ سلبي إلى شريك فاعل في إنتاج النص، وأعادت تعريف فعل القراءة بوصفه عملية خلق ثانية للنص الشعري. وبذلك أصبحت العلاقة بين الشاعر والقارئ علاقة جدلية دينامية تتبادل فيها الأدوار، فيتحول النص إلى مساحة مفتوحة للبحث والتأمل، لا إلى بنية مغلقة مكتفية بذاتها.

٥. إن قصيدة النثر بوصفها خطابًا معرفيًا تمثل محاولة لتأسيس رؤية شعرية جديدة، ترى في اللغة طاقة للتفكير والتعبير معًا، وتعيد للشعر وظيفته الكبرى بوصفه سؤالًا مفتوحًا لا إجابة نهائية له. فهي نصّ يبحث عن

الحقيقة لا ليثبتها، بل ليعيد طرحها باستمرار، ويمنح القارئ فرصة لاكتشاف ذاته والعالم من جديد عبر الكلمة الشعرية.

٦. وانتهت الدراسة إلى أن أفق التلقي في قصيدة النثر هو الذي يحدد قيمتها الجمالية والمعرفية، لأنها نصّ لا يُستنفد في قراءة واحدة، بل يُعاد إنتاجه بتعدد القرّاء وزوايا تأويلهم. ومن ثمّ، فإن فهم قصيدة النثر لا يكون بتطبيق القوالب النقدية التقليدية، بل بمنهج قرائي مرن يستجيب لانفتاح النص وثرائه الرمزي.

٧. وبناءً على ذلك يمكن القول إن قصيدة النثر أسهمت في تحرير الشعر العربي من أسره الإيقاعي، وفي الوقت ذاته حرّرت القارئ من سلطة القراءة الواحدة، لتفتح أمام الطرفين أفقًا جديدًا من الحرية والتفكير والإبداع. إنها نصّ المستقبل الذي يتجاوز الشكل ليؤسس وعيًا جديدًا بالشعر واللغة والوجود معًا.

المصادر والمراجع

١. **أنْ نجدّد لـ"الأديب العراقي" مجلّته الأعرق!**، افتتاحية، بتذييل :الأديب العراقي.
٢. **عبد الزهرة زكي**، حينما تمضي حراً، دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع، الروسم للصحافة والنشر والتوزيع، بغداد، ٢٠١٥.
٣. **خالدة سعيد**، يوتوبيا المدينة المثقفة، دار الساقي، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٢.
٤. **حاتم الصكر**، الأديب العراقي، مجلة فصلية، الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد، العدد ١٣، خريف ٢٠١٦.
٥. **رفائيل بطي (١٩٠١ ـ ١٩٥٦)**، وريادة النقد الشعري في العراق – مقدمة ومختارات، منشورات الجمل، كولونيا، ١٩٩٥.
٦. **حاتم الصكر**، قصيدة النثر في العراق – المرجعيات الفاعلة والهيمنة الموضوعية (مدخل نظري).
٧. **رعد عبد القادر**، المجموعة الكاملة – الجزء الثاني، من إصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية ٢٠١٣، وزارة الثقافة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠١٣.
٨. **حاتم الصكر**، قصيدة النثر في العراق – المرجعيات الفاعلة والهيمنة الموضوعية.
٩. **محمد عبد الجبار النفّري**، كتاب المواقف وكتاب المخاطبات، تصحيح: أرثر يوحنا أربري، طبعة بغداد بالأوفسيت عن طبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٣٤.
١٠. **جهاد فاضل**، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٤.
١١. **كريم شغيدل**، الحفاظ على مقروئية النص، الأديب العراقي، مجلة فصلية، الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد، العدد ١٣، خريف ٢٠١٦.
١٢. **أنْ نجدّد لـ"الأديب العراقي" مجلّته الأعرق!**، افتتاحية، بتذييل :الأديب العراقي.
١٣. **المهدي عثمان**، الطيران بأجنحة مستعارة، تقديم: عز الدين المناصرة، رسلان للطباعة والنشر، سوسة، ٢٠١٥.
١٤. **رحيم كوكز خليل**، الأديب العراقي، مجلة فصلية، الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد، العدد ١٣، خريف ٢٠١٦.
١٥. **المهدي عثمان**، الطيران بأجنحة مستعارة، تقديم: عز الدين المناصرة، رسلان للطباعة والنشر، سوسة، ٢٠١٥.
١٦. **المهدي عثمان**، الطيران بأجنحة مستعارة، تقديم: عز الدين المناصرة، رسلان للطباعة والنشر، سوسة، ٢٠١٥.
١٧. قصيدة النثر في اليمن – أجيال وأصوات، مركز الدراسات والبحوث اليمني، صنعاء، ٢٠٠٣.
١٨. **المهدي عثمان**، الطيران بأجنحة مستعارة، تقديم: عز الدين المناصرة، رسلان للطباعة والنشر، سوسة، ٢٠١٥.
١٩. **رحيم كوكز خليل**، قصيدة النثر في مساءلة الصحافة الأدبية – المغامرة وتشكيل الهوية، م.س.
٢٠. **فائز الحداد**، الاختلاف بين قصيدة النثر والنص المفتوح، صحيفة المثقف الإلكترونية، العدد ١٤٩٩، ٢٨ أغسطس ٢٠١٠.
٢١. **ابن رشيق القيرواني**، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢، الجزء الأول.

٢٢. **عباس عبد مسافر**، الأديب العراقي، مجلة فصلية، الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد، العدد ١٣، خريف ٢٠١٦.
٢٣. **منا منصور**، عقلية الحداثة العربية – البحث عن البعد الثالث، مكتبة صادر، بيروت، ١٩٨٦.
٢٤. **عباس عبد مسافر**، مسار التحول الإبداعي لقصيدة النثر العراقية، م.س، ص٤١.
٢٥. **خزعل الماجدي**، الأعمال الشعرية – الجزء الرابع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١٢.
٢٦. **خزعل الماجدي**، كتابة الشعر عن طريق النثر، الأديب العراقي، مجلة فصلية، الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد، العدد ١٣، خريف ٢٠١٦.
٢٧. الأديب العراقي، مجلة فصلية، الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد، العدد ١٣، خريف ٢٠١٦ .

هوامش البحث

(1) عباس عبد مسافر، **الأديب العراقي**، مجلة فصلية، الاتحاد العام للأدباء والكتّاب في العراق، العدد ١٣، خريف ٢٠١٦، ص ٥٥–٦٧.

(2) حاتم الصكر، **قصيدة النثر في العراق – المرجعيات الفاعلة والهيمنة الموضوعية**، دار المدى، بغداد، ٢٠١٤، ص ٦٤–٨٩.

(3) افتتاحية :**أن نجدد لـ"الأديب العراقي" مجلّته الأعرق!**، *الأديب العراقي*، العدد ١٣، خريف ٢٠١٦، ص ٥–٧.

(4) افتتاحية :**أن نجدد لـ"الأديب العراقي" مجلّته الأعرق!**، *الأديب العراقي*، العدد ١٣، الاتحاد العام للأدباء والكتّاب في العراق، بغداد، خريف ٢٠١٦، ص ٥–٧.

(5) **الأديب العراقي**، مجلة فصلية، الاتحاد العام للأدباء والكتّاب في العراق، بغداد، العدد ١٣، خريف ٢٠١٦، ص ١–١٢٠.

(6) ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢، الجزء الأول، ص ٢٠٠–٢٣٠.

(7) رفائيل بطي (١٩٠١–١٩٥٦)، **وريادة النقد الشعري في العراق – مقدمة ومختارات**، منشورات الجمل، كولونيا، ١٩٩٥، ص ١٠–٢٨.

(8) عباس عبد مسافر، **مسار التحول الإبداعي لقصيدة النثر العراقية**، *الأديب العراقي*، العدد ١٣، خريف ٢٠١٦، ص ٤١–٥٩.

(9) محمد عبد الجبار النفّري، **كتاب المواقف وكتاب المخاطبات**، تصحيح: أرثر يوحنا أربري، طبعة بغداد بالأوفسيت عن طبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٣٤، ص ١٠١–١١٥.

(10) رحيم كوكز خليل، **قصيدة النثر في مساءلة الصحافة الأدبية – المغامرة وتشكيل الهوية**، *الأديب العراقي*، العدد ١٣، خريف ٢٠١٦، ص ٩٠–١٠٥.

(11) خزعل الماجدي، **الأعمال الشعرية – الجزء الرابع**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١٢، ص ١٠–٣٩.

(12) كريم شغيدل، **الحفاظ على مقروئية النص**، *الأديب العراقي*، العدد ١٣، الاتحاد العام للأدباء والكتّاب في العراق، بغداد، خريف ٢٠١٦، ص ٣٣–٤٥.

(13) المهدي عثمان، **الطيران بأجنحة مستعارة**، تقديم: عز الدين المناصرة، رسلان للطباعة والنشر، سوسة، ٢٠١٥، ص ٩٠–١١٠.

(14) حاتم الصكر، **قصيدة النثر في العراق – المرجعيات الفاعلة والهيمنة الموضوعية (مدخل نظري(**، دار المدى، بغداد، ٢٠١٤، ص ٤١–٦٣.

(15) خالدة سعيد، **يوتوبيا المدينة المثقفة**، دار الساقي، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٢، ص ١٥–٣٢.

(16) حاتم الصكر، **الأديب العراقي**، مجلة فصلية، الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد، العدد ١٣، خريف ٢٠١٦، ص ٦٠–٧٥.

(17) رحيم كوكز خليل، **الأديب العراقي**، مجلة فصلية، الاتحاد العام للأدباء والكتّاب في العراق، العدد ١٣، خريف ٢٠١٦، ص ٧٦–٨٨.

(18) عبد الزهرة زكي، **حينما تمضي حرّاً**، دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع، الروسم للصحافة والنشر والتوزيع، بغداد، ٢٠١٥، ص ٢٢–٤٠.

(19) فائز الحداد، **الاختلاف بين قصيدة النثر والنص المفتوح**، صحيفة *المثقف* الإلكترونية، العدد ١٤٩٩، ٢٨ أغسطس ٢٠١٠، ص ١–٦.

(20)

(21) **قصيدة النثر في اليمن – أجيال وأصوات**، مركز الدراسات والبحوث اليمني، صنعاء، ٢٠٠٣، ص ١٨–٤٥.

(22) رعد عبد القادر، **المجموعة الكاملة – الجزء الثاني**، وزارة الثقافة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠١٣، ص ٥٥–٨٠.

(23) خزعل الماجدي، **كتابة الشعر عن طريق النثر**، *الأديب العراقي*، مجلة فصلية، العدد ١٣، خريف ٢٠١٦، ص ٨٠–٩٦.

(24) المهدي عثمان، **الطيران بأجنحة مستعارة**، تقديم: عز الدين المناصرة، رسلان للطباعة والنشر، سوسة، ٢٠١٥، ص ١١١–١٢٨.

(25) منى منصور، **عقلية الحداثة العربية – البحث عن البعد الثالث**، مكتبة صادر، بيروت، ١٩٨٦، ص ٣٠–٥٤.

(26) المهدي عثمان، **الطيران بأجنحة مستعارة**، تقديم: عز الدين المناصرة، رسلان للطباعة والنشر، سوسة، ٢٠١٥، ص ١٢٩–١٤٥.

(27) جهاد فاضل، **قضايا الشعر الحديث**، دار الشروق، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٤، ص ٧٠–٩٥ .