سلطنة عُمان

جامعة نزوى

كلية العلوم والآداب

قسم اللغة العربية

قصيدة مبارك العامري النثرية

(دراسة أسلوبية)

رسالة مقدّمة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير

الأدب العربي الحديث

إعداد الطالب: فهد بن سعيد بن سيف العامري

الرقم الجامعي: ١٣٦٢٤١٨٤

المشرف: أ.د. صلاح الدين بوجاه

١٤٣٨هـ ٢٠١٦م

الإهداء

إلى عوالمَ

يشقُّ بها الإنسانُ

عُبابَ الحياةِ

فيرسو على مرافئ

أحلام النّجاحِ

أربعة أركان..

وإلى قوافل المعرفة

وألويَةِ الحِكْمة

القابعونَ بين قراطيسِ الكُتب..

إلى البحر المتاخمِ لقريتي

الراقِص على أوتار القمر..

الشكر والتقدير

إلى من عملوا على إنجاز هذا البحث، بل إنهم كانوا سببا لكتابته، وواصلوا معي خطوة خطوة في سبيل تحقيقه.

الأستاذ الدكتور والروائي الكبير صلاح الدين بوجاه المشرف على الرسالة.

الشاعر مبارك العامري الذي أعطاني الكثير من وقته، رغم قسوة المرض.

إلى كل من عمل بالتوجيه أو التصحيح أو الإرشاد أو الطباعة أو أخذتُ شيئا من وقته.

ملخص البحث

أتحدث هنا عن قصيدة النثر في الوطن العربي، وأثوم بدراستها وفق منهج الأسلوبية، على أن تكون نصوص الشاعر العماني مبارك العامري محل دراسة الجانب التطبيقي، وهي بعنوان (قصيدة مبارك العامري النثرية: دراسة أسلوبية).

كثيرا ما يرد السؤال من المتلقي عن الإيقاع في قصيدة النثر، التي يعدها كثيرون خالية من أي جمال صوتي يُمتّع سمعه بالنغم الشعري المعهود، وفي هذه الدراسة سوف تلقى إجابتها هذه المسألة.

هذه الدراسة مكوّنة من مقدّمة، وتمهيد يتحدّث عن قصيدة النثر ظهورها وتوسعها وعلاقتها بالأسلوبية، وعن منهج الأسلوبية. ثم من ثلاثة فصول: الأول أدرس فيه الانزياح في شعر مبارك العامري، الفصل الثاني أدرس فيه التناص في شعر مبارك العامري، والفصل الثالث أدرس فيه الإيقاع في شعر مبارك العامري. ثم الخاتمة التي تجيبُ عن أسئلة المقدّمة ونتائج هذه الدراسة حول الأسلوبية في قصيدة النثر.

Research summary

The research topic here is a discussion on prose poetry in the Arab world. The topic is analyzed through the stylistic writing and the texts of the Omani poet Mubarak Al-Amri. The title, therefore, is "Prose poems of Mubarak Al-Amri: a Stylistic Analysis". The Arabic prose poem is very important among critics in regard to their different opinions, and specifically, in regard to the significance of "renewal" in the Arabic poem. We find a different meaning from various poets, which can differ greatly from other poets regarding various types of expressions, which could appear also in non-literature forms, such as cinema and plays. Readers of the prose poem might wonder about the rhythm, which most consider has no beauty of rhythm or acoustic nature that can entertain them, such as what is found in the old Arabic poems. This is one of the issues discussed in this research, which shall yield an answer in chapter three, where there is a discussion specific to rhythm.

This research is comprised of an introduction, prologue about prose poetry and how it began and spread, relations with the stylistic, and about the stylistic itself, its concept and genesis. Then the research unfolds over three chapters; in chapter one, there is a discussion covering the movement on concept and types throughout applications of Mubarak Al-Amri's poems; chapter two features a review of the intertextuality on his poems in which he showed intertextuality; and chapter three is tailored with a focus on the rhythm in his poems, and how his prose poems have created unique rhythms although free of balance and rhyme. At the end, there is a conclusion, which includes answers to the questions posed in the introduction and details the results of this research.

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	أ
الشكر والتقدير	ب
ملخص المقدّمة	ج
الملخص بالإنجليزي	د
الفهرس	هـ
المقدّمة	١
التمهيد	١١
الفصل الأول (الانزياح): • مفهوم الانزياح وعدم استقرار المصطلح. • أنواع الانزياح.	٢١ ٢٢ ٣١
الفصل الثاني (التناص): • مفهوم التناص. • أنواع التناص.	٥٢ ٥٣ ٥٩
الفصل الثالث (الإيقاع): • إيقاع الشكل. • إيقاع المفردة والجملة.	٨٢ ٨٦ ١٠٣
الخاتمة	١١٣
المراجع	١٢١

المقدّمة

المقدمة

إن بنية القصيدة العربية ناتجة عن كونها قائمة على أوزان الخليل التي لا تكاد تنفكُّ عنها حتى ظهور قصيدة النثر؛ التي تسير وفق نظريات الحداثة وما بعد الحداثة، مما جعل هذا مبعث درس واهتمام للباحثين والنقّاد.

قصيدة النثر في الوطن العربي، طالما وجدت من الإهمال والتضييق من قبل الوسط الثقافي والنقدي؛ الذي كان بحدِّ ذاته سببا لانتشارها على نطاق واسع.

هذه القصيدة مرّتْ بتجارب عديدة، وترعرت، ونمت دون حضانة ولا رعاية نقدية حقيقية. لقد غادر العمق النقدي مساحة كان المفروض أن يحتلها أو يحتفظ بها. النقد الأدبي خلال الفترة الماضية مرّ بمرحلة ركودٍ وعدم تجديدٍ في قواعده ورؤاه الأدبية والفكرية على حد سواء، فظل معتمدا على ما توارثه من مفاهيم قديمة لا تتلاءم مع النظريات والدعوات التجديدية للشعر العربي، وبقي عاجزا عن إبداءِ الرأي الرشيد حول هذه التحولات؛ مما فتح مجالا أمام جمعٍ كبير من الشعراء للكتابة وفق نظريات الحداثة وما بعدها حتى انتشرت قصيدة النثر.

لقد شكّلت هذه القصيدة مبعث أهمية لما تحتويه من تجديد في الشعرية العربية، وهي تمثّل عند الآخر خروجا عن العربية وقواعدها اللغوية وأصول كتابتها الشعرية؛ لذلك فهي لا تمتُّ إلى الشعرية العربية بصلةٍ كبيرة.

في المقابل فإن شعرية القصيدة يؤكدها بالضرورة؛ الكم من الاختلاف الذي تم إنجازه في قلب القصيدة، في المسافة التي أصبحت تفصل اللغة الشعرية القديمة عن اللغة الحديثة، وتفصل القصيدة عن الكثير من أسسها الإيقاعية والبلاغية التقليدية وعن اللغة، إذا صح التعبير "المثلى". وإعجازات الأسلوب والبيان؛ وهذه الأسس الآيلة إلى الخفوت أو عدم وضوح قصيدة النثر لا يعني غيابها بشكل مطلق من مجال الأدب، بل لا بد من أن يحمل كل منجز شعري جديد في رحمه، وفي شرط تأسيسه نصيبه من محاكاة السابق.

في قصيدة النثر يصير للشاعرية معنى آخر، قد يكون مغايراً تماما لشعريات أخرى يمكن أن نعثر عليها داخل أنواع أخرى من أشكال التعبير، والتي قد لا تكون أدبية بالأساس كالسينما

والمسرح! والشاعرية هي أيضا حجر الأساس، ومرتكز كل كتابة يمكن أن تنسب إلى الشعر وتعود إليه دون غيره من الأنواع، وهي أهم ما يميز الشعر عن غيره؛ لكنها أيضا متعددة الملامح والعناصر والصياغات، رغم إمكان حصرها في ما يمكن أن تتجلى فيه أساسا اللغة والصورة والحالة التي على الشاعر أن يصفها أو يقبض عليها بلغة الشعر وصوره ودهشته، بالإضافة إلى شعرية عناصر أخرى يمكن الحديث عنها مسهمة في القصيدة واللغة الشعر؛ كشعرية الانزياح والاستعارة والمعنى ورؤية العالم. هذا نوع من الشاعرية العالمية والمرهفة الذي يميز قصيدة النثر من غيرها من أشكال الكتابة الشعرية السائدة والمألوفة؛ إذ تختلف طرق قول العالم وكتابته لغويا أو بصريا أو حركيا من جنس إلى آخر في رؤية هذا العالم بالأساس. إن قصيدة النثر في عمقها هي قصيدة إجراء جمالي محسوس بالفكر والعين، فهي قد تخلت عن عناصر السمع والوصف وعن كل مستهلكها البلاغي والبياني والنغمي لصالح إجراء العين والحالة المتشظية والصورة الموشحة بالمكان والرائحة واللون والمذاقات والتفاصيل؛ وهي بذلك تكون قد فتحت الشعر على ممكنات أخرى وشاعريات لم تعهدها قصيدة العمود ولا حتى قصيدة التفعيلة في جل نماذجها الحداثية وما بعد الحداثية أيضا. إن شاعرية العين والرؤية في قصيدة النثر، وتحققها بغير عناصر اللغة والمعنى، هي ما يجعل هذه القصيدة مؤهلة للعبور إلى ما وراء اللغة والمعنى، أكثر من غيرها من أنواع الكتابة (السرد مثلا)، ولو توافر لهذه الأنواع ما يشير إلى نكهة الشعر وصورته.

كثيرا ما يرد السؤال أو الاهتمام من قبل المتلقي حول الإيقاع في قصيدة النثر، التي يعتبرها كثيرون خالية من أي جمال إيقاعي أو صوتي يُمتّع سمعه بالنغم الشعري المعهود في قصيدتي العمود والتفعيلة.

تظل قصيدة النثر محكومة بأهم ميزات إيقاع الشعر العربي وتنويعاته، ونظرا إلى ما تحتفظ به الأذن وما هو مثبت أيضا في منطوق اللسان العربي، فإن تجربة هذه القصيدة في مجملها راهنت على تجاوز البينات الوزنية والإيقاعية التقليدية في الشعر العربي، إلى أشكال إيقاعية أخرى: بصرية بالأساس، فهي تحاول باستمرار أن تشكل إيقاعها الداخلي من عناصر غير وزنية وغير نغمية بالأساس، فهي تسعى إلى منح هذا الإيقاع مواصفات جديدة غير التي

خصته بها قصيدتا العمود والتفعيلة، إذ تسعى دائما إلى الاقتراب من إيقاع الصورة وتوقيعية العين.

أهم ما يميز هذا الإيقاع، رغم ما يبدو من توافر نفس الإيقاع في كل الأجناس الأدبية الأخرى، هو جنوحه إلى اجتراح موسيقى ونغمية إجرائه الحركي والجمالي الخاص به بعناصر التأمل والفكرة والمعنى.

"إن التوغل في الحرية هو مطمح قصيدة النثر، وعمودها الفقري، وخصوصا في نماذجها المتمرسة والواعية؛ لأنه كلما تمرست تجربة الكتابة بالمعرفة الشعرية ازداد عمقها ومهارتها في الصياغة والقول واختزال العالم في مساحات محددة من الكلام، دون السقوط في الإنشائية والخطابة وكل أشكال الادعاء البلاغي، وبقدر ما تتسع مساحات الحرية ومسافاتها بين أيدي الشعراء، تصبح شعريتهم أكثر إبداعا وإنتاجا. هذا التوغل لقصيدة النثر في حريتها الواعية والمجددة هو توغل في حرية الشعر، وهاجس فقدان الهوية . بالنسبة إلى بعض النماذج على الأقل . لا ينتصب عائقا في وجه إمكانات التجديد وتوسيع حدود الأجناس والأشكال، التي تتيحها دائما هذه المعرفة أو الرغبة العارمة في إزالة الإقامات الأبدية وجعلها قابلة، ليس لاستيعاب الجسد برغباته العارمة فحسب، بل لاحتواء كل هذا الكم من الحرية والأسئلة التي يصبح الجسد قابلا لإنتاجها في لحظة الشعر.[1] هذه القصيدة بحاجة إلى دراسة ملائمة لتوجهها الفكري والأدبي وللتقدم المتجدد الذي تسير فيه؛ فكانت الدراسة الأسلوبية هي الظاهرة النقدية المناسبة لدراسة هذه القصيدة. إن ظاهرة الأسلوبية التي انطلقت من العلوم اللسانية الحديثة، وكان لدي سوسير وتلاميذه السبق في تكوينها كعلم مستقل يقوم على دراسة النصوص الأدبية دراسة دقيقة شاملة؛ بحيث يستعين بباقي العلوم اللغوية والإنسانية لفهم أغوار النص الأدبي بعيداً كل البعد عن دراسة الشاعر في حياته وأحداثه، وفي هذا يقول سبيتزر: "الأسلوبية

---

[1] منذر عيّاشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠١٥، ص٢٥.

هي صلة اللسانيات بالأدب ونقده، وبها تنتقل من دراسة الجملة لغة، إلى دراسة اللغة نصا، فخطابا، فأجناسا، ولذا كانت الأسلوبية جسر اللسانيات إلى تاريخ الأدب"[١].

إن الإشكالات المطروحة حول هذه القصيدة، سواء حول بنيتها أو مضمونها أو إيقاعها أو توغلها بحثا عن الحرية وانغماسها في الرمزية والغموض؛ نستطيع من خلالها حل كل الصعوبات بكل تمعن وثقة.

من بين الإشكالات العالقة بقصيدة النثر التي سندرسها أسلوبيا، والتي تشكل النقطة الفارقة عند المتلقي، الإيقاع الصوتي في قصيدة النثر، إذ يرى كثيرون أن هذه القصيدة هي بلا إيقاع ودون أي نغم صوتي، يضفي عليها شيئا من الجمال الذي يرقى بها إلى الدرجات المتفوقة.

ومن الإشكالات التي سندرسها في هذا البحث، ولا بد من تقديم إجابة عنها، هو ما العلاقة بين قصيدة النثر والأسلوبية؟

الإشكال الثالث بالنسبة إلى هذه القصيدة هو التسمية والتجنيس؛ إذ تعددت التسميات لهذا الفن الأدبي، إلا أن أكثر التسميات شيوعا واستعمالا في النقد المعاصر هو "قصيدة النثر"، فهو يعد عند البعض نمطا كتابيا شبيها بالشعر والنثر الفني العربي القديم معا. ويرى البعض أن أول من كتب قصيدة النثر في الأدب العربي هو جبران خليل جبران، حيث يقول لحفّار القبور: "أنا أنظم الشعر وأنثره"[٢] مما قد يعني أنه يقول بالشعر المنثور. ويقول في المجنون والليل:

"أنا مثلك أيها الليل.. صامت وعميق"[٣].

ومن نفس القصيدة يقول:

---

(١) بتصرّف: منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص١٠.

(٢) جبران خليل جبران: المجموعة الكاملة للأعمال الأنجليزية المعرّبة، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص٢٦.

(٣) المرجع نفسه، ص٣١.

"أنت تكشف مكنونات اللانهاية.. وأنا أكشف مكنونات نفسي"(١).

ففي هذين المقطعين على سبيل المثال، نجد أهم الأسس الجمالية لقصيدة النثر، العمق في المعنى، والغموض، والرمزية.

و "من الأسماء التي أطلقت عليها عندما كتب أمين الريحاني أول نص من هذا النوع من الشعر عام ١٩٠٥م وحتى عام ٢٠٠١م؛ الشعر المنثور، النثر الفني، الخاطرة الشعرية، قطع فنية، الكتابة الحرة، القصيدة الحرة، الشعر بالنثر، النثر بالشعر..."(٢)

من الأسئلة والإشكالات التي سندرسها في هذا البحث، وسنجيب عنها؛ هي قضية التناص في قصيدة ما بعد الحداثة، هذا التناص يُعَدُّ موازيا للاقتباس والتضمين في الشعرية العربية القديمة، هل يختلف أصلا عن الاقتباس والتضمين، ويعتبر بذلك من مميّزات قصيدة النثر؟ أم أنه نسخة منه وتم نقله إلى قصيدة النثر فقط بتجريده من الوزن والقافية؟

ثمّة سؤال آخر نحن بحاجة للإجابة عليه من هذه الدراسة، وهو: القصيدة العربية القائمة على الوزن والقافية، ترتكزُ دائما على القواعد النحوية، ولا تأتي بالانزياحات فيها إلا قليلا ونادرا؛ وذلك لتقيدها التام بقواعد اللغة ورفضها لمحاولات التجديد، فهي ترى من خلالها عوامل قد تؤدي إلى المساس بأسس اللغة والتأثير على قوّتها. فهل لقصيدة النثر بانجرافها نحو الانزياحات، واعتبارها مكوّنا أساسيا لجمال الشعر، تأثير على اللغة العربية؟ أم أنها ارتأت في هذا ما يصون لغتها من الضياع والتأثر السلبي وراء هذا الاتجاه؟

هذه الرسالة التي أقدمها تدور حول شعر "مبارك العامري"*، وهو شاعر عماني

---

(١) جبران خليل جبران: المجموعة الشعرية الكاملة للأعمال الإنجليزية المعرّبة، ص٣١.

(٢) عز الدين المناصرة: مجلة نزوى، العدد التاسع والعشرون، قسم منوعات، مسقط، ٢٠٠١م.

* مبارك العامري، شاعر وكاتب وصحفي عماني، ولد في محافظة مسقط عام ١٩٦٣م، صدرت له ثلاثة أعمال أدبية حتى الآن، وهي: بسالة الغرقى، ديوان شعر، بيروت ٢٠١٠. مدارات العزلة، نصوص مفتوحة، مسقط ١٩٩٤. شارع الفراهيدي، رواية ١٩٩٨. يعكف حالياً على إنجاز عمله الروائي الطويل "الملتبسون" الذي باشر الشروع في كتابته منذ بضع سنوات، وبسبب ظروفه الصحية تأجل إصداره إلى حين، كما أن

يُعد من روّاد هذه القصيدة في عُمان، حيث إنه كتبها في مطلع الثمانينات من القرن الفائت، وما زال إلى الآن يواصل ذلك، إلا أنه لم يحظَ باهتمام كبير، وقد كُتب عنه في عدد من الصحف العمانية، وأُفرد له ملف في جريدة عمان تحدث عن شعره وحياته.

ومن الدراسات التي قُدمت عنه؛ ندوة أقامها النادي الثقافي بالتعاون مع جامعة السلطان قابوس، فيها ورقتان حول شعره، الأولى لأحمد يوسف، بعنوان "عوالم بسالة الغرقى الممكنة لمبارك العامري"، وبسالة الغرقى هو ديوانه الشعري الوحيد الذي تمت طباعته. أما الدراسة الثانية فهي لفاطمة الشيدي، بعنوان "النص الشعري عند مبارك العامري . بلاغة السؤال وأفق الدهشة وحمى التجريب".

في هذا البحث الذي بعنوان "قصيدة مبارك العامري النثريّة: دراسة أسلوبية"، أنوي أن أقوم بالبحث والدراسة للقصائد النثرية وفق ظواهر أسلوبية أصبحت سمة مميّزة للشعر الحديث، وهي: الانزياح، والتناص، والإيقاع. وبدراسة هذه الظواهر لايمكننا الفصل بين اللغة والأسلوب ودورهما في تبيان ما يحققه الشاعر من شعريّة وتميّز عند استعمال هذه التقنيات الأسلوبية؛ فهي تسهم في إبراز ثقافة الشاعر ومهاراته في استعمال اللغة وقدراته الشعريّة من خلال

لديه عملين شعريين جديدين من المتوقع صدورهما خلال هذا العام ٢٠١٦. عمل في مجال الصحافة، وهو يُعد واحداً من أوائل الصحفيين العمانيين، ومن أبرز رواد الصحافة الثقافية في البلاد، كما عمل لسنوات عديدة مديراً لتحرير إحدى الدوريات المتخصصة التي تصدر في السلطنة. كان مكتبه في الصحيفة التي عمل بها قبلة للأدباء والكتاب في عمان كما شكل الملتقى الثقافي الذي كان يشرف عليه منتدياً ثقافياً نشطاً يجتمع فيه رواد الكتابة والإبداع من جيل السبعينبات وبداية الثمانينات، في وقت لم تكن فيه المؤسسات الثقافية القائمة اليوم متوافرة. يحظى مبارك العامري بالكثير من القرّاء، والمتابعين، والمعجبين من شتى فئات المجتمع، ومن مختلف المستويات المعرفية والثقافية والإنسانية، وذلك لتفاعله الدؤوب والشفيف على مواقع التواصل الإجتماعي الإلكترونية لا سيما بصفحته الشخصية على الفيس بوك. تشكل قصيدة مبارك العامري بصمة جمالية وإبداعية مميزة في الشعر العماني المعاصر، حيث تتسم بتحقيق المعادلة الصعبة بين العمق والبساطة في نفس الوقت، كما تتسم بالتجديد والتجريب المستمر في المضمون، والتنويع في أغراض القصيدة.

توظيف هذه التقنيات في شعره وطريقة اختياره لها، كما تسهم في رسم الصورة الشعريّة التي تعبر عن قضايا الشاعر وموضوعاته.

إن سبب اختيار هذا الموضوع عن مبارك العامري، شاعر عماني كتب قصيدة النثر منذ مطلع ثمانينات القرن الماضي، وقبلها كتب العمودي والتفعيلة، إلا أنّه غائب عن الدراسات والمجالس الأدبية؛ فلم يلقَ حظّه عند الكُتّاب والنقّاد وبات مجهولاً غير معروف إلا عند قليل من معاصريه الذين تذوّقوا لمساته الشعرية في مجلة "الغدير" ١٩٧٧– ١٩٨٣م – على سبيل المثال – ، أو كتاباته السردية المتمثلة في روايتي "مدارات العزلة" و "شارع الفراهيدي".

فغياب الشاعر عن الأضواء، وافتقار البيئة الأدبية لشيء من الدراسات حول شعره؛ هو سبب لاختيار هذا الموضوع.

أما عن اختيار ديوانه "بسالة الغرقى" فهو لأنه العمل الشعري الوحيد (المطبوع/الموثّق) للشاعر، صدر عن دار الجيل – بيروت، بطبعة يتيمة عام ٢٠١٠م، جمع الشاعر فيه مجموعة من قصائد متفرقة.

وتوجد له أعمال شعرية أخرى ما تزال متفرقة منها القديم الذي كتبه أيام شبابه في صحف ومجلات مختلفة، ومنها الحديث الذي يرسمه الآن على جدار صفحته بـ "الفيسبوك" ؛ وكل هذا غير موثّق بعد فهي قابلة للحذف أو التعديل من قِبل صاحبها الشاعر مبارك العامري، فمن الصعب ادخالها في دراسة لاستكمال رسالة الماجستير؛ إلا أنني قُمتُ بدراسة بعضها فهو قام بإدراجها في مخطوطين يُعدّهما للنشر.

إن هذه الدراسة البحثية، سأعتمدُ فيها على مجموعة من المراجع الأساسية، والتي أعتبرها مهمة جداً؛ وذلك لما فيها من سردٍ معرفيٍّ رصين، وللمنهجية التي اتبعتها بعض هذه المراجع من حيث سهولتها وسلاستها في المعلومة، وهي:

١. شعر محمود شلبي: دراسة أسلوبية، لرشا سامي حجازين. وهي رسالة ماجستير، مقدّمة في جامعة مؤتة، بالمملكة الأردنية الهاشمية، ٢٠٠٥م.

٢. قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ليوسف حامد جابر. وهو مطبوع بدار الحصاد للنشر والتوزيع، في دمشق.

٣. آفاق الشعرية العربية الجديدة، لشريف رزق؛ وهو كتاب يتحدّث عن قصيدة النثر، ومهم لكل طالب ماجستير يكتب حول قصيدة النثر. الطبعة الأولى للكتاب ٢٠١٥، عن دار الكفاح للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية.

٤. علم النص، جوليا كريسطيفا، ترجمة فريد الزاهي، ومطبوع بدار توبقال.

٥. قصيدة النثر العربية: الإطار النظري، أحمد بزون، عن دار الفكر الجديد.

٦. الأسلوبية والأسلوب، لعبد السلام المسدّي، عن الدار العربية للكتاب، الطبعة الثالثة.

٧. محاصرة الجبروت، مبارك الجابري، مكتبة الغبيراء– النادي الثقافي، ط١، ٢٠١٣م.

٨. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط١، ١٩٧٨.

إن الخطة المرسومة لهذا البحث، هي من مقدّمة وتمهيد، وثلاثة فصول وخاتمة، وهي كالتالي:

التمهيد: (قصيدة النثر العربية ظهورها وتوسعها – الأسلوبية المفهوم والنشأة).

الفصل الأول: الانزياح

- مفهوم الانزياح وعدم استقرار المصطلح.
- أنواع الانزياح.

الفصل الثاني: التناص

- مفهوم التناص.
- أنواع التناص.

الفصل الثالث: الإيقاع

- إيقاع الشكل.
- إيقاع المفردة والجملة.

وأخيراً (الخاتمة والمراجع)

التـمـهيـد

قصيدة النثر العربية (ظهورها وتوسعها)

الأسلوبية (المفهوم والنشأة)

قصيدة النثر العربية (ظهورها وتوسعها)

في مطلع النصف الثاني من القرن الماضي ومن خلال مجلة شعر اللبنانية، ظهر على الساحة الأدبية العربية، لون جديد من الأدب العربي، وهو "قصيدة النثر" ؛ عندها أصبح الموقف النقدي العربي منقسما على نفسه بين الرفض والتأييد، إلا أن كلا الفريقين الرافض والمؤيد، لم يقدم أسباب منطقية واضحة ومقنعة، فالفريق الرافض لم يطرح سوى مسألتين أساسيتين: الأولى؛ ابتعاد قصيدة النثر عن الانتظام الوزني، الذي يعده شرط أساسي لتحقق الشعر. والأخرى: أن قصيدة النثر نوع أدبي تم استيراده من الغرب، في جملة ما استورده الأدب العربي خلال موجات الاحتكاك الثقافي. أما الفريق المؤيد فهو على شحة ما قدمه من معالجة تنظيرية، لم يتطرق إلى سبر أغوار قصيدة النثر، وفتح مغالقها واكتشاف فضاءاتها وعوالمها؛ إذ توقف فجأة مكتفياً بمشواره الذي قطعه، وهو إظهار نوع جديد للأدب العربي.

الارهاصات المبكرة لقصيدة النثر

"إن تفتح بذرة قصيدة النثر في حقل الآداب الفرنسية لم يحدث فجأةً، بل كان يحتاج إلى أرض مهيأة خصبة، وأذهانٍ مشرئبة تؤرقها شعورياً أو لاشعورياً الرغبة في إيجاد شكل جديد للشعر، كما كان يحتاج أيضاً إلى الفكرة الأكثر خصوبة، المشحونة بالإيمان بأن النثر قابل لأن يكون شعراً. فقصيدة النثر ولدت من رغبة في التحرر، ورغبة في التمرد على التقاليد الشعرية والعروضية، وقد كان الطريق مهيَّئاً بعد أن فرض النثر الشعري آنذاك طابع التمرد على القوانين القائمة والطغيان الشكلي، فكان القرن الثامن عشر إطاراً زمنياً تبلورت خلاله، وعبر محاولات عديدة المبادئ الأساسية لقصيدة النثر (الحصر– الإيجاز– شدة التأثير– الوحدة العضوية)".[١]

على الرغم من ردود فعل الكلاسيكيين إزاء المد الرومانتيكي المنادي بالتغيير، إلا أن شيئاً لم يحدث؛ إذ أعلن الكتَّاب بحماس شديد أنهم قد تحرروا من عبودية أبيات الشعر متأثرين

---

(١) سوزان بيرنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة: زهير مجيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٣، ص٢٨.

ومتبنين طروحات جماعات المترجمين الذين كانوا يتحدثون عن ضعف الشعر المنظوم في القرن الثامن عشر، وينادون بتحرر اللغة، مما هيأ الطريق أمام الكتَّاب وقادهم إلى البحث في النثر عن صيغ شعرية خارج سلطة الوزن والقافية، الأمر الذي جعل الباب مفتوحاً لمجيء هذا النوع الأدبي الأكثر حرية ومرونة وحداثة فكانت قصيدة النثر. هذا النوع الأدبي الجديد، لم يتشكل جمالياً في الأدب الفرنسي إلا على يد "بودلير"، الذي استطاع أن يقنع القارئ أن قصيدة النثر تأتي عادة من بناء يفتقر إلى الصرامة، ويخضع لصدق الحدث بدلاً من تنظيم المادة بحسب قوانين فنية جامدة.

قصيدة النثر العربية

لم يكن ميلاد هذا النوع الشعري الجديد في الأدب العربي، وليد الصدفة أو حدثاً مفاجئاً، بل إنه امتدادا لمحاولات تمرد سابقة ورغبة عارمة في التجديد، كشفت عنها بدايات القرن العشرين، من خلال النمط الشعري الذي تبناه آنذاك جبران خليل جبران وأمين الريحاني وآخرون، وأطلق عليه اسم "الشعر المنثور". هذا النمط الذي يقترب من حيث المنطلق كثيراً من قصيدة النثر مع فارق جوهري تفرضه المرحلة وتطور اللغة وطبيعة التأثر بالغرب.(١)

أدرك أدونيس أحد أبرز النقاد العرب الذين نظَّروا لقصيدة النثر، ووضعوا أساسها النظري –طبيعة هذا التقارب– وحاول أن يجعل لقصيدة النثر تميزا وافتراقا عن الأنواع السابقة، حين

قال: "إن النثر الشعري إطنابي يسهب؛ بينما قصيدة النثر مركزة ومختصرة، وليس هناك ما يقيد مسبقاً النثر الشعري، أما في قصيدة النثر فهناك شكل من الإيقاع ونوع من تكرار بعض الصفات الشكلية، ثم إن النثر الشعري سردي وصفي شرحي، بينما قصيدة النثر إيحائية"(٢).

---

(١) بتصرف: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، محمد رضا مبارك، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٣، ص ٢٦١.

(٢) أدونيس: الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، ص ٢٠٩.

وعلى الرغم من أن أدونيس قد أسقط خصائص النثر العامة على محاولات جبران وأصحابه، وأن كثيراً من قصائد النثر المنجزة تقدم خاصية السرد واحدةً من أبرز خصائصها، إلا أننا نجد أدونيس في تحديده لقصيدة النثر قد ركز على اللغة من خلال: الأطناب والسرد والوصف والشرح والاختصار، مما يكشف عن الأهمية والأفضلية التي أعطاها للغة في تقديمه لقصيدة النثر، فإذا كان الأمر كما أشار أدونيس، يتعلق باللغة فهذا يعني أن العوامل التي تبلورت قصيدة النثر على أساسها، لم تكن بمعزل عن العوامل التي رافقت حركة التحديث الشعري في الوطن العربي منذ بدايات القرن الماضي المتمثلة في الدعوة إلى لغة الحديث اليومي والاقتراب من لغة الناس البسيطة في مقابل اللغة الجزلة الفخمة التي ظلت مستخدمة في الشعر، فالمنطلق في كليهما واحد، وما دام الوزن عائقاً –كما يُتصور– فإن تحرير اللغة لا بد أن ينهض على أنقاض موسيقي الشعر.

وفق هذا التأسيس، فإنه يُفْترض علينا ألا نعطي الأثر الغربي المتعلق بميلاد قصيدة النثر في الوطن العربي تلك الأهمية المبالغ فيها، والتي همشت قدرة الفكر العربي وتطلعه إلى استشراف فضاءات إبداعية أكثر انفتاحاً وإشراقاً. فإصرار المبدع العربي ورغبته المستمرة في البحث عن أشكال تعبيرية تلبي طموحاته العصرية ونزوعه إلى الخروج والتطلع، هما بدون شك العامل الأقوى والأكثر إشعاعاً في رحلة البحث عن الشكل التي انتهت إلى قصيدة النثر. فما تعرضت له القصيدة العربية من تغيير شمل جميع مستوياتها شكلاً ومضموناً منذ عمر بن أبي ربيعة وما أحدثه الشعراء المحدثون في العصر العباسي إلى يومنا هذا، يكشف عن شعور ذاتي عارم للتجديد، ويعبر عن رغبة المبدع كلما رأى الساحة مهيأة لذلك.

فقد شهدت القصيدة العربية مجموعة من التحولات المهمة، يمكن وصفها في بعض مستوياتها بالانقلاب الجذري، الأمر الذي يجعل الوصول إلى قصيدة النثر أمراً غير مفاجئ وشبه متوقع، بل يمكن اعتباره امتداداً طبيعياً لمحاولات التمرد المتعاقبة، فأول خطوة للتمرد على نمطية القصيدة العربية كانت من خلال بشار بن برد وأبي نواس ومجموعة الشعراء المحدثين، الذين لم يكتفوا بتجاوز المقدمة الطللية ووصف الرحلة التي ظلت حتى عهدهم

مكوناً أساسياً في بنية القصيدة بل تعدوا ذلك إلى اللغة والموضوع، ولم تكد القصيدة العربية تستوعب هذا التمرد حتى واجهتها موجة تمرد أخرى أكثر عنفاً، تمثلت في أشكال جديدة من التعبير الشعري كالرباعيات وشعر البند الذي خرج على العروض الخليلية المعروفة، ثم الموشحات التي كان لها هيكليتها الخاصة.

وإذا ما انتقلنا إلى العصر الحديث وجدنا رياح التمرد أكثر عنفاً في ملامستها لجسد القصيدة شكلاً ومضموناً، ولعل أهم وأبرز من حققوه نازك والسياب وباكثير والبياتي وفدوى طوقان، من تأثير في القصيدة العربية على مستوى الشكل، هو الانتقال من البيت الشعري إلى الجملة الشعرية والسطر الشعري، فضلاً عن تهشيم جدار اللغة، ولا شك أن كل ذلك كان استجابة لمتطلبات العصر، ورغبة الشاعر العربي في تجاوز حالات الجمود والقفز إلى التجديد.

لكن في المقابل نجد أن أدونيس أبرز المنظرين الأوائل لقصيدة النثر العربية، يقول: "أحبّ هنا أن أعترف بأنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب... أحب أن أعترف أيضا أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية، من داخل النظام الثقافي العربي السائد، وأجهزته المعرفية. فقراءة بودلير هي التي غيّرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن شعريته وحداثته. وقراءة ما لا رميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام. وقراءة رامبو ونرفال وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية . بفرادتها وبهائها..."[1]. من خلال هذا فإن ظهور قصيدة النثر في الوطن العربي إنما هو وفق سياق غربي في الأساس، وواضح بأن الخلفيّة التي انبنت عليها نظرته الحداثية هي غربية في الأساس، وإن تبع ذلك نظر في الموروث الثقافي العربي؛ إلا أن هذا النظر قائم على أسس غربية.

ويؤكد هذا التأثر بشكله العام في موضع آخر، فيقول: "لم يكن الشعر الغربي بالنسبة إليّ نموذجا يُحتذى... وإنما كان صدمة معرفيّة. ومن هنا قد يكون الأصح أن أقول –ولعل في

(١) أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب بيروت، ط٧، ٢٠١٢، ص٩٢.

هذا شيئا من المفارقة– إنّ تأثري بالإبداعية الغربية، ككل فكري كان أقوى وأغنى من تأثري بجانبها الشعري".[١]

فالنص السابق يبين الصدمة الثقافية لأدونيس كرائد من روّاد قصيدة النثر العربية وكمثقف عربي معروف حين مواجهته الشعر الغربي، كما يبّين أن التأثر بالإبداع الفكري الغربي أقوى من الجانب الشعري العربي.

فمن هذه الأقوال لأدونيس يتبّن لنا أن التأثير الغربي من بودلير ورامبو وفرلين وغيرهم، كان الأساس المهم لظهور قصيدة النثر العربية، إلى جانب حالة التطور الطبيعية التي تمر بها القصيدة العربية على مختلف العصور وصولا إلى قصيدة النثر.

لكن يبقى السؤال المطروح؛ ما الذي دفع المفكر العربي إلى هذا التوجّه، بالقراءة والتأثر بالأدب الغربي، واستيراد الحداثة الغربية، ونقل قصيدة النثر إلى العربية؟

الجواب واضح من أدونيس، حيث يقول: "إن بنية الفكر العربي السائد بمنحييه القديم والحديث، يتناقض جذريا مع الحداثة، وبهذه البنية الفكرية المأزقية نفسها، تم اتصالنا الحديث

مع الغرب وحداثته... على الصعيد الشعري، والفكري بعامة، في اقتباس أشكال من التعبير ترتبط بلغات تختلف، بخصوصيتها وعبقريتها اختلافا جوهريا، عن خصوصية اللغة العربية وعبقريتها"[٢]. فبسبب هذا الحصار الفكري، الذي سمّاه بـ"المأزق" اضطر المفكر العربي إلى استيراد الحداثة الغربية بكل ما فيها من أفكار وأشكال، وطرائق تعبير يجد فيها نفسه متخلصا من الآراء الفكرية والأدبية التي فُرِضتْ عليه. فهذا المأزق الذي حاصر المفكر العربي بيّنه أدونيس فيما سبق: "وندرك هنا أن حرية التساؤل والبحث والاستقصاء... في كل ما يتعلق

---

(١) أدونيس: سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٩٦م، ص٧٢.

(٢) أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب بيروت، ط٧، ٢٠١٢، ص٩٨.

بأمر الدين والنظام والسياسي القائم هو الخروج والكفر"[1]. فهذا المأزق حسب رأيه مكون من عنصرين الدين والسياسة، مما دفع بالمفكر العربي إلى التأثر واستيراد الحداثة الغربية.

تجدر الإشارة إلى أن قصيدة النثر –بالشكل الذي نظّر له سوزان بيرنار وأدونيس بعيدا جبران خليل جبران وأمين ريحاني– ظلت قرابة نصف قرن محصورة على الغرب حتى ١٩٥٧م، حين ظهر تجمع شعري في لبنان وأصدر "مجلة شعر"، التي أعلنت عن ميلاد هذا النوع الأدبي الجديد، ونادت بالدفاع عنه. فمن خلال هذه المجلة التي كان يرأس تحريرها آنذاك يوسف الخال، مع أولئك الذين شكلوا النواة الأولى لتجمع شعر أدونيس وخليل حاوي ونذير عظمة، والذين انظم إليهم فيما بعد عدد من النقاد الشباب أمثال أسعد رزق وأنسي الحاج وخالدة سعيد وغيرهم، كان ظهور قصيدة النثر في الأدب العربي، بوصفها الشكل الشعري الذي من حقه أن يبقى ويسود. ولكن ما تجدر الإشارة إليه أن قصيدة النثر لم تتبلور نوعاً أدبياً في الأدب العربي إلا بعد ظهور كتاب "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا" لسوزان برينار عام ١٩٥٩م، وقد ترجمه أدونيس ترجمة أولية.

توقفت "مجلة شعر" اللبنانية التي ولدت قصيدة النثر بين يديها، عن الصدور عام ١٩٦٤م، وبهذه الجهود استطاعت المجلة من ولادة ونشر هذا الفن الأدبي الجديد في البلدان العربية المختلفة.

إن قصيدة النثر بعد أن ظهرت وانتشرت كفن أدبي، وفرضت نفسها كقصيدة شعرية في الأدب العربي؛ أصبح لابُدّ من دراستها وفق مناهج نقدية، على أن تكون من المدارس الحديثة، فهذه القصيدة من أجل الحداثة والتجديد الشعري تجرّدت من كل شيء، ووفق هذا التجرّد تكون هناك مدارس نقدية أقرب لدراسة فن أدبي حديث مثل قصيدة النثر. إن العلاقة بين الأسلوبية وقصيدة النثر، علاقة مترابطة، فقصيدة النثر في منهجيتها وطريقة كتابتها المتواضع عليها، تحمل الكثير من الظواهر الأسلوبية، فهي مليئة بالانزياحات، والتناصّات، والمفارقات، والتكرار؛ لذلك فإن الدراسات الأسلوبية مهمة وجديرة بأن تتناول قصيدة النثر.

---

(١) المرجع نفسه، ص٩٦.

الأسلوبية

منذ أرسطو إلى وقتنا الحاضر، اهتم النقاد والبلاغيون بدراسة الأسلوب، وخصائصه، وتطبيقاته على نصوص شعرية ونثرية. ومع تطور الدراسات النقدية والبلاغية واللسانية، أخذ الأسلوب بؤرة الاهتمام، فنشأت مدارس أسلوبية كان لها دور كبير في الدراسات النقدية والبلاغية واللغوية، والصلة بين الأسلوبية وعلوم اللغة والبلاغة والنقد الأدبي صلة وثيقة، إذ يتمم بعضها بعضا، ونقطة الانطلاق لها في ذلك هي اللغة، وما تحتوي عليه من إيحاءات ودلائل.

مفهوم الأسلوبية، وأهم الكِتابات العربية حولها

يرى كثير من الباحثين أن كلمة أسلوبية لا يمكن أن تعرف بشكل مرضٍ، إلا أنه يمكن القول: إنها تعني بشكل من الأشكال التحليل اللغوي لنية النص. ويمكن تعريف الأسلوبية بأنها: "فرع من اللسانيات الحديثة مخصص للتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبية أو للاختبارات اللغوية التي يُقوّم بها المتحدثون والكتّاب في السياقات الأدبية وغير الأدبية"(١)

للعرب دور مهم في تعريب الأسلوبية، ونقلها كظاهرة علمية تقوم على قراءة النص الأدبي قراءة دقيقة، وقد نشرت في العقدين الماضيين العديد من الدراسات والمقالات حول الأسلوبية، حاولوا فيها دراسة الموضوع من جميع جوانبه، ومن هؤلاء الكتّاب عبد السلام المسدي، الذي ألف كتابا مهما حول موضوع الأسلوبية، هو "الأسلوبية والأسلوب: نحو بديل ألسني في نقد الأدب". ومحمد الهادي الطرابلسي له بحوث كبّارة في هذا المجال، منها: "خصائص الأسلوب في الشوقيات"، حيث اهتم بالدراسة التطبيقية. ولسعد مصلوح جهد مبارك أيضا، له: "الأسلوب دراسة لغوية إحصائية"، إذ اهتم في دراسة بالمنهج الإحصائي.

---

(١) شكري عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، مكتبة زهراء الشرق، ط١، ١٩٩٨، ص١٥٥.

كانت البداية للأسلوبية قديما عند العالم شارل بالي، فوضع علم الأسلوبية كجزء من المدرسة الألسنية، وأصبحت الأسلوبية هي الأداة الجامعة بين اللسانيات والأدب، وبذلك فقد ارتبطت نشأة الأسلوبية من الناحية التاريخية ارتباطا واضحا بنشأة علوم اللغة الحديثة؛ إلا أن شارل بالي أخذ العلوم اللسانية من دي سوسير مؤسس علم اللسانيات، بينما دي سوسير أخذ أسس هذه العلوم من مكتشف اللغة السنسكريتية وليم جونز؛[١] إلا أنّ هناك من يرى بأنّ دي سوسير لم يتلقّى مبادئ العلوم اللسانية من وليم جونز، حيث إن وليم جونز لم يكن لغويا إصلاً؛ إنما كان قاضيا. تعد الأسلوبية مدرسة لغوية تعالج النص الأدبي من خلال عناصره ومقوماته الفنية وأدواته الإبداعية، متخذة من اللغة والبلاغة جسرا تصف به النص الأدبي، وقد تقوم بتقييمه من خلال منهجها القائم على الاختيار والتوزيع، مراعية في ذلك الجانب الاجتماعي والنفسي للمرسل والمتلقي، ومن ثمّ فإن الدراسة الأسلوبية عملية نقدية، ترتكز على الظاهرة اللغوية، وتبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه. فالأسلوبية بمثابة القنطرة التي تربط نظام العلاقات بين النقد الأدبي وعلم اللغة، وفي مرحلة وسطى بين علم اللغة والدراسة الأدبية، فترتبط باللغة والأدب على حد سواء. ولعل التقارب بين النقد والأسلوبية يتم من خلال التعاون على محاولة الكشف عن المظاهر المتعددة للنص الأدبي من حيث التركيب، واللغة، والإيقاع.[٢]

هناك ثلاثة اتجاهات حول علاقة الأسلوبية بالنقد، هي:

الاتجاه الأول: يرى أن الأسلوبية مغايرة للنقد الأدبي، ولكنها ليست وريثة له، وسبب ذلك أن اهتمام الأسلوبية ينصب على النص ولا يتجاوزها، فوجهتها في المقام الأول وجهة لغوية، أما النقد فاللغة هي أحد العناصر المكونة للأثر الأدبي، فالأسلوبية قاصرة على تخطي حواجز التحليل إلى تقييم الأثر الأدبي بالاحتكام إلى التاريخ، بينما رسالة النقد كامنة في إماطة اللثام

---

(١) بتصرف: محي الدين محسب: انفتاح النسق اللساني، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠٠٨، ص٢١.

(٢) بتصرف: النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٩، ص١٧٤.

عن رسالة الأدب، ففي النقد بعض ما في الأسلوبية وزيادة، وفي الأسلوبية ما في النقد إلا بعضه.[١] ويرفض هذا الاتجاه أن تكون الأسلوبية منهجا شاملا لكل أبعاد الظاهرة الأدبية، إذ إنها تكتفي بتقرير الظواهر الصوتية والدلالية والتركيبية والإيقاعية، لا تقول هذا جيد وهذا رديء، وإنما تقول هكذا أجد صلة النص باللغة بناءً، وتنظيما، وسياقات، وأساليب. ويلاحظ أن نظرة الناقد إلى النص الأدبي نظرة فاحصة، وهو يستخدم لهذا الغرض جميع الأدوات الفنية المتوافرة مثل اللغة، والذوق الفني، والتاريخ، والصياغة، وعلم النفس... ومن ثم يحكم على الأثر الفني بالجودة والرداءة بناء على المعطيات القائمة بين يديه، أما الأسلوبية فإنها نظرة جمالية تأتي من خلال الصياغة، ومهمتها فحص النص الأدبي في تركيباته اللغوية للكشف عن هذه القيمة الجمالية.[٢]

الاتجاه الثاني: يرى أن النقد قد استحال إلى نقد للأسلوب وصار فرعا من علم الأسلوب، ومهمته أن يمد هذا العلم بتعريفات جديدة، ومعايير جديدة.[٣]

الاتجاه الثالث: ينظر إلى أن العلاقة بين الأسلوبية والنقد هي علاقة جدلية قائمة على ما يمكن أن يقدمه كل طرف للآخر، فكلامهما يستطيع أن يمد الآخر بخبرات متعددة استقاها من مجال دراسته.[٤]

---

(١) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط٢، ٢٠٠٦، ص٣٤.

(٢) بتصرف: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس، ص٥٢.

(٣) لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ١٩٩٧، ص٩٣.

(٤) رجاء عيد: البحث الأسلوبي: معاصرة وتراث، وكالة الأهرام للتوزيع، ط١، ١٩٩٨، ص٧-٨.

الفصل الأول

الانزياح

مفهوم الانزياح وعدم استقرار المصطلح

يكاد الإجماع ينعقد على أنّ الانزياح هو "خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفو الخاطر، ولكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة."(١)

ونجد ريفاتير في تحديد مفهوم الانزياح يحاول الإيماء بغير ما كان الإجماع عليه، مشيرا إلى أن هناك أشكالا أخرى للانزياح "خرق للقواعد حينا آخر، ولجوءا إلى ما ندر من الصيغ حينا آخر، فأما في حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة، فهو يقتضي إذن تقييما بالاعتماد على أحكام معيارية، وأما في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامّة والأسلوبية خاصة."(٢).

أما صلاح فضل فيرى أنّ الانزياح هو "الانتقال المفاجئ للمعنى: فقد اشتهرت في الدراسات النقدية عبارات مؤداها أن وظيفة النثر دلالية ووظيفة الشعر إيحائية. وهي صحيحة إلى حد كبير. فالنثر ينقل أفكارا والشعر يولّد عواطف ومشاعر وأحاسيس. فعندما نقول عن القمر: (الكوكب الذي يدور حول الأرض)، ويقول عنه الشاعر (المنجل الذهبي)، فكلانا يشير إلى نفس الشيء، ولكن التعبيرين يختلفان في الدلالة عليه، ويثيران طرقا مختلفة في الوعي به، فلو فهمنا من كلمة المعنى الشيء نفسه، فإن العبارتين لهما إذن نفس المعنى، أما لو فهمنا عنه كيفية فهم الشيء لاختلف معنى العبارتين وكان من حقنا أن نقول بوجود معنى نثري وآخر شعري."(٣)

وقد تناول النقّاد الانزياح بالدراسة في النص الشعري خاصة، والنص الأدبي عامة، إذ يمثل ظاهرة أسلوبية عامة يعنى بها النقد اللساني الحديث انطلاقا من العلاقة المتينة بين علم اللغة والنص الأدبي. ويرى بعض الدارسين أن مقولة الانحراف التي تمثّل جوهر اللغة الإبداعية

---

(١) يوسف مسلم أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة، عمّان، ط٣، ٢٠١٣م، ص١٧٥.

(٢) عبد السلام المسدّي: الأسلوبية والأسلوب، ص١٠٣.

(٣) يوسف مسلم أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص١٧٦.

فيما أسماه البعض (الاختلاف) يرجع إلى المبدأ اللساني المعروف الذي أتى به دي سوسير في حديثه عن اللغة، فالقول فيه انحراف عن البنية اللغوية القارة، ويأخذ هذا الانحراف مداه في العمل الشعري(١).

وقد تنبه إلى هذه المسألة بشكل واضح عبد القاهر الجرجاني؛ فهو يقول في كتابه (دلائل الإعجاز) مُعرّفا المجاز بقوله: "كل لفظٍ نُقِل عن موضعه"(٢) وبهذا يلامس الجرجاني مصطلح الانزياح، وليس من شك في أن لغة الشعر تعمد إلى مفارقة النسق المعتاد لأن ذلك مناط جماليتها، فالمألوف من القول لا يثير في المتلقي أي إحساس؛ لانه يجري بحسب العادة، أما الانحراف عن المعتاد فهو ما يتوسّل به لهز يقظة المتلقي غير أن المسألة نسبية ولها ضوابطها التي هي من صنع ملكة المبدع مما أثار إشكاليات متعدد تتعلق بالمدى الذي يمكن أن يذهب إليه الانحراف بعيدا عن المعيارية التي نصبتها علوم البلاغة ونظريات الأجناس الأدبية. ثم تطورت ظاهرة الانحراف –بالرغم من وجود بذور نامية في ما جاء به الجرجاني– فيما قدّمه جان كوهن في "شعرية الانزياح" إذ حاول أن يطور البلاغة القديمة بإدخالها إلى دائرة الأسلوبية، وتتجلى نظريته في الانزياح في ما أسماه خرق الشعر لقانون اللغة، فالشعر طبقا لهذه النظرية "ليس نثرا يُضاف إليه شيء آخر، بل إنه نقيض النثر"(٣).

وبهذا يكون الشعر عنده "انزياحا عن معيار هو قانون اللغة فكلّ صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها، إلا إنّ هذا الانزياح لا يكون شعريا إلا إذا كان محكوما بقانون يجعله مختلفا عن غير المعقول"(٤). فبينما يقدم النثر (المعنى)، يقدّم الشعر (معنى المعنى)(٥).

---

(١) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ص١٢٧.

(٢) الجرجاني: دلائل الإعجاز، عالم الكتب للطباعة والنشر، تح: محمود شاكر، بيروت، ط١، ١٩٨٧م، ص٥٣.

(٣) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ، ص٦.

(٤) المرجع نفسه، ص٦.

(٥) المرجع نفسه، ص٥.

وحسب ما جاء به كوهن يكون الشعر هو الخطأ والخارج عن المعيار[١]، ويقول عنه برونو "خطأ مقصود"[٢]، لكن هذا الخطأ يتحول من السلبية إلى الايجابية عندما يعيد المتلقي بناء اللغة من خلال التأويل ليعطي معنى صحيحاً، إذ إن الشعر "لا يحطّم اللغة العادية إلا ليعيد بناءها وهذه مرحلة ثانية"[٣]. وهكذا جعل كوهن حصر الانحراف أو تصويبه في إعادة البناء، مرحلة تدمير البنية. فالوقوف حينئذ عند (الانحراف عن القاعدة) فحسب، خلط للشكل الأسلوبي بالسلوك الهمجي، ومن هنا يمكننا أن نطمئن إلى تعريف مؤقت: "إن اللغة الشعرية ليست غريبة عن الاستعمال الجيد فحسب؛ لأن جوهرها يتمثّل في انتهاك قواعد اللغة"[٤]. وقيل إن الانزياح: "استعمال المبدع للغة ومفردات وتراكيب وصور استعمالا يخرج به عمّا هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب وأسر"[٥].

ومن التعريف السابق نلحظُ وجود معيار مألوف محدد مسبقا، وتكون الشعرية بالقياس إلى موافقة المعيار أو الخروج عنه، وهذا ما يمثله كوهن بـ "خط مستقيم يمثل طرفاه قطبين: النثر الخالي من الانزياح، والقطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجة، ويتوزّع بينهما مختلف أنماط اللغة المستعملة فعليا وتقع القصيدة قرب الطرف الأقصى، كما تقع لغة العلماء قرب الطرف الآخر وليس الانزياح فيها منعدما لكنه يبدأ من الصفر"[٦]؛ أي (درجة الصفر للكتابة) التي جاء بها رولان بارت التي تمثل اللغة العادية ذات الوظيفة التوصيلية والتي تلا تحمل أي من الملامح الفنية أو الجمالية والأسلوبية ولا تحمل أكثر من مدلول، فهي تقدّم المعنى واضحا بلغة مباشرة، تُبعد اللغة عن أي تأويل، وتمثّل المعيار الأساسي لانحراف

---

(١) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص٥.

(٢) المرجع نفسه، ص١٥.

(٣) المرجع نفسه، ص٦.

(٤) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، لبنان، ط١، ١٩٩٦م، ص٢١.

(٥) أحمد محمد ويس: وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية والنقد العربي القديم، رسالة ماجستير، بإشراف عصام قصبجي، جامعة حلب، ١٩٩٥م، ص٥.

(٦) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص٢٣-٢٤.

اللغة[١]. وبهذا يستطيع الكاتب أن يرقى باللغة كلما ابتعد عن درجة الصفر أي درجة اللغة العادية وسار على طريق الأسلوبية التي هي "علم الانزياحات اللغوية"[٢] وصولا إلى درجة الشعريّة وبهذا يكون الانزياح هو الفيصل بين الكلام الفني وغير الفني، لذلك يرى كوهن أنّ الانزياح هو وحده يمنح الشعريّة موضوعها الحقيقي، وهو بالضرورة بحث في الشعرية وبحث في الأدبية أيضا.

أما تودوروف، فإنه ينظّر الأسلوبية اعتمادا على مبدأ الانزياح، فيعرّفه بأنه لحن مبرر ما كان يوجد لو أن اللغة الأدبية كانت تطبيقا كليا للأشكال النحوية الأولى. ثم يحاول حصر مجال هذا الانزياح، فيقرر أن الاستعمال يكرّس اللغة في ثلاثة أضرب من الممارسات: المستوى النحوي، والمستوى اللانحوي، والمستوى المرفوض. ويمثل المستوى الثاني أريحية اللغة في ما يسع الإنسان أن ينصرف فيه[٣].

وقد انتشر هذا المصطلح بين الباحثين المعاصرين من خلال اطلاعهم على الدراسات النقدية الغربية الحديثة، إذ إنه قد عُرف بالفرنسية على أنه (Ecart) وبالإنجليزية (Deviation) وبالألمانية (Abweichung) وقد اختلف هذا المصطلح في النقد، وذلك باختلاف النقاد الذين تعاملو معه، إذ عدّه بول فاليري (تجاوزا)، ورولان بارت (فضيحة)، وتودروف (شذوذا)، وجان كوهن (انتهاكا)، وبالي (خطأ)، وسبستر (انحرافا)، وثيري (كسرا)[٤].

كما ظهرت تسميات عدّة لمفهوم الانزياح كما أوضحها عبد السلام المسدّي[٥]، وموسى ربابعة[٦]، بحيث أصبحت إشكالية المصطلح في الدراسات النقدية توقع القارئ في الكثير من

---

(١) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص٢٥.

(٢) جان كوهن، ص٢٣-٢٤.

(٣) المرجع نفسه: ص١٦.

(٤) سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، دار الفكر العربي، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م، ص٤٦.

(٥) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص١٠٠.

(٦) موسى ربابعة: الانحراف مصطلحا نقديا: بحث في مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، ع٤، ١٩٩٥م، ص١٤٥.

الالتباس وذلك لتعدد المسميات لوصف ظاهرة واحدة، ومن ذهذه التسميات: الانحراف والبعد والتشويش والفارق والخروج والخرق والابتعاد والشذوذ والتشويه والمجاوزة والانتهاك والنشاز والاتساع، وخير مثال على ما يحدثه هذا التعدد من ارتباك عند المتلقي استعمال موريس أبو ناضر، إذ يقول: "إن الأسلوب هو ابتعاد عن الكلام المألوف والمستعمل، فقولنا: سال ماء الوادي، قول مألوف. أما قولنا: سال الوادي، فابتعاد عن المألوف وخروج عن المستعمل، وبالتالي نحن أمام ظاهرة أسلوبية تُعرف بالابتعاد"(١). ثم يقول في الكتاب نفسه عن الأسلوب: "هو نشاز وانحراف عن الكلام المألوف والمستعمل"(٢).

وهكذا يكون الكاتب قد استعمل الانحراف والنشاز والابتعاد للتعريف بظاهرة واحدة، وهذا ما يؤكد عدم وضوح المصطلح في الفكر النقدي وعدم اكتمال التصوّر لهذه الظاهرة، الأمر الذي يؤدي إلى وجود إشكاليات كثيرة منها المصطلح، وقد عبّر موسى ربابعة عن هذا "بأنه مظهر من مظاهر انفلات المصطلح وشاهد على الفوضى التي يعيشها"(٣)

وقد أشار أحمد محمد ويّس إلى أن "مشكلة تعدد المصطلح واختلافه ليست مشكلة عربية الأصل، بل هي مشكلة غربية، فقد تجاوز عدد المصطلحات الأربعين، تعبيرا عن ترسخ المفهوم وخطره، مثلما هي تعبير عن نسبته وعدم انضباطه. وقد قارب المؤلف بين كل من مفهوم الاختيار ومفهوم الانزياح على أساس ما بينهما من تقابل وتداخب.. محاولا تأريخ التظر إلى الأسلوب بما هو انزياح عند الغربيين، وذهب من ذلك إلى نتيجة مفادها بأنه أمر ليس من ابتداع الأسلوبيات الحديثة ابتداءً بل هو ضارب في أعامق الفكر النقدي"(٤).

---

(١) موسى ربابعة: الانحراف مصطلحا نقديا، ص١٤٥.

(٢) الموجع نفسه: ص١٤٥.

(٣) موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، أربد، ط١، ٢٠٠٣، ص٤٦.

(٤) أحمد محمد ويس: وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية والنقد العربي القديم، رسالة ماجستير، ص٩٨.

وقد جسّد بعض المحدثين هذه المفاهيم والفروق التي تميّز لغة الشعر بمصطلح الانحراف الذي يعني "أن شعرية اللغة تقتضي خروجها اسافر على العُرف النثري المعتاد وكسر قواعد الأداء المألوفة لابتداع وسائلها الخاصة في التعبير عمّا لا يستطيع النثر تحقيقه من قيم جمالية"(١).

وقد اعتُبر الأسلوب في بعض الأحيان انزياحا فرديا؛ أي طريقة في الكتابة خاصة بواحد من الأدباتء وكان بالي نفسه يدعوه (انحراف اللهجة الفردية)، ويعتبره ليوشبيتزر (انحرافا فرديا بالقياس إلى قاعدة ما) وقد شاع تأويل عبارة بيفون المشهورة (الأسلوب هو الرجل نفسه)(٢). وقد حمّلت هذه العبارة أكثر مما تدل عليه، لكنها تعني "أن الأسلوب هو مرآة الشخصية أو أعمق مما في الشخصية وأجدره بالاهتمام"(٣).

إذن من أهم المرتكزات الأساسية المُحدثة في الخطاب الشعريّ المعاصر، كسره لنمطية اللغة واستعماله لغة شعرية جديدة تتمرد على القوالب الجامدة، فالألفاظ هي أول ما يلقانا في نصوص الشعر، لكن يجب أن نأخذ في الاعتبار أن "اللغة إنما تحدّدت بالقياس إلى عالم الأشياء الحسيّ، أما عالم النفس المعنوي فلا تزال ألفاظ اللغة قاصرة عن أن تُحدد معانيه، ولا تزال تضرب في تيه من ماهياته وهي ماهيات غير متناهية وما لا تناهي له لا يُدرك إدراكا دقيقا بحيث يوضع لفظ محدّد بإزائه"(٤).

فاللغة الشعرية شعور ووعي مقصود لذاته، إنها تفرض نفسها باعتبارها أداة فوق الرسالة التي تتضمنها وأعلى منها، وتعلن عن نفسها بشكل سافر، كما أنها تشدد بانتظام على صفاتها

---

(١) صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط١، ١٩٩٨، ص١٩٨.

(٢) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص١٧.

(٣) شكري عيّاد: اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، ١٩٨٨م، ص٢٤.

(٤) شوقي ضيف: دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، ط٢، ص١٣٠.

اللغوية، ومن ثم لا تصبح الأفكار مجرد وسائل لنقل الأفكار بل أشياء مطلوبة لذواتها وكيانات مادية مستقلة بنفسها وعلى هذا تتحوّل الكلمات من دوال إلى مدلولات.[١]

ويجدر الإشارة أيضا أن قضية الخروج عن المألوف ليست قضية خاصة بالنقد الحديث، وإنما ما جاء به عبد القاهر الجرجاني من جماليات في الأسلوب تتضمن الاستعارة والتشبيه والمجاز التقديم والتأخير والحذف والإيجاز والإطناب وغيرها من قضايا البلاة والنقد، هي إشارة كافية لتنبّه القدماء إلى الخروج عن معيار وهو ما يسمى (عمود الشعر)، وإدراك تام للتفريق بين اللغة العادية ولغة الفن التي تتّسم بالشعرية[٢]، إذ إنّ القضية الأساسية في كتابي الجرجاني (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز) هي التفرقة بين مستويات الكلام، بدءاً من الكلام العادي حتى الكلام المُعجِز لذلك لا عجب أن تكون قضية (إعجاز القرآن) القضية الأهمّ التي شغلت بال الجرجاني، فبدأ بتحديد الفوارق بين الشعر والكلام العادي، "فهما ينتميان إلى مجال اللغة، وليست اللغة إلا مجموعة من القوانين الوضعية، سواءً على مستوى المفردات، أن على مستوى التركيب، وليست الألفاظ إلا دوال على المعاني الجزئية المفردة، ولا تكتسب دلالتها الكاملة، ومن ثم لا تكتسب فصاحتها أو بلاغتها، إلا إذا دخلت في علاقات تركيبية مع غيرها من الألفاظ، وليت شعري هل كانت الألفاظ إلا من أجل المعاني؟ وهل هي إلا خدم لها ومصرّفة على حكمها؟ أو ليست هي سمات لها، وأوضاعا قد وُضِعت لتدلّ عليها؟"[٣].

وبالنظر إلى الموروث الشعري القديم من الجاهلي وما بعده، نجده حافلا بالبلاغة والفنية، تنمُّ على وعي القدماء بالحاجة إلى كسر القوالب الجاهزة في اللغة الشعرية، محققين الخروج عن حدود الاستعمال الحقيقي للغة وعن معيار الشعر الذي يقابل لغة النثر الخالص عند

---

(١) علاء الدين رمضان السيد: ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٩٦، ص١٤٤.

(٢) محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، مكتبة الحرية الحديثة، ١٩٨٤، ص٣٩.

(٣) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص٤١٧.

كوهن. ولا بد من الإشارة إلى وجود تشابه في المسميات التي أطلقها القدماء على استعمال البلاغة، والمسمّيات المرادفة للانزياح النقد الحديث، يقول ابن جنّي: "وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعانٍ ثلاثة، وهي الاتساع والتوكيد والتشبيه، فإن عدم هذه الأوصاف كان الحقيقة البتّة"(١).

فإذا كان الوعي للتفريق بين المستويين العادي والفني في الكلام عند القدماء، قد وصل إلى هذه الدرجة فما الجديد الذي أضافه المحدثون لهذا مفهوم ليتّسم بالحداثة وليصبح سمة ملازمة للنقد الحديث؟ إن ما جاء به كوهن من توضيح للمصطلح بأنه خرق لقانون اللغة وخروج عن المعيار، هو ما جاء به الجرجاني وغيره من القدماء، والفرق بالتسمية من عدول واتساع إلى انزياح وانحراف ليس فرقا جوهريا يمسّ صلب الموضوع، لكن يمكن القول إن المحدثين تناولوا هذا المصطلح بالدراسة والنقد بمنهجية أكثر تطورا وأكثر اتساعا وشمولا، وقد حاول النقد الحديث أن يدرس جزئياته أكثر دقة، ليبلور الصورة الواضحة لهذا المفهوم.

فإذا تأملنا ما أشار إليه أصحاب الانزياح، وخصوصا ريفاتير وكوهن(٢)، وجدنا أن ما أشاروا إليه يرتكز على واحدة من ثنائيات دي سوسير التي بدأها بالتمييز بين اللغة والكلام، التي تتمثل فيما هو سياقي واستبدالي، فالسياقي يتعلق بخرق قانون الكلام فهو انحراف يتم على المستوى الفردي، أما الاستبدالي فهو يستدعي الغياب، بمعنى أن اللفظة –وفق قانون التداعي– تستحضر كل ما يتعلق بها صوتيا ودلاليا(٣)، من هنا كانت القافية والحذف والتقديم والتأخير كل ذلك يدخل في إطار الانزياح السياقي، أما الانزياح الاستبدالي فهو يتمثّل في الاستعارة، وكوهن يجعلها ذات مكانة رفيعة ورئيسة، فيما يرى في الانزياح السياقي ظاهرة ثانوية، ومن الواضح أن هذين اللونين من ألوان علم الانزياح لا يتجاوزان علمي المعاني

---

(١) ابن جني: الخصائص، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٣م، ص٢٤٤/ج٢.

(٢) حسن ناظم: مفاهيم شعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤، ص١١٧.

(٣) المرجع نفسه، ص١١٩.

والبيان، فالأول الانزياح فيه سياقي، والثاني استبدالي، وقد بلغ النظر الأسلوبي مبلغه متجاوزا الدرس البلاغي، وتحوّل إلى علم (الانزياحات اللغوية) له مقولاته ومفهوماته.

عرّف علماء العربية الانزياح في ظل المعنى المفهومي للعدول والتوسع والاتساع. ففي النحو نجد العدول متمثلا في التقديم والتأخير والحذف، ونجده في الصرف بخطاب المذكر بما يخاطب به المؤنث أو العكس، أو مخاطبة المفرد بما يخاطب به الجمع، وفي البلاغة نجده في البديع والبيان والمعاني.

ففي كتاب (الخصائص) عقد ابن جني فصلا سمّاه "باب شجاعة العربية"[١]، تحدّث فيه عن العدول في الحذف، والتقديم والتأخير، وما إلى ذلك، يقول: "إنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة، وهي: الاتساع، والتوكيد، والتشبيه، فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتّة"[٢]

وأورد المرادي مصطلح العدول في "الجنى الداني"[٣]، وصرّح به الجرجاني في "دلائل الإعجاز"، يقول: "وكل ما كان فيه على الجملة مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر، فما من ضرب من هذه الضروب إلا وهو إذا وقع على الصواب وعلى ما ينبغي أوجب الفضل والمزية"[٤]، وكذلك تحدّث ابن رشيق عن الاتساع في كتابه العمدة[٥]. وقد ورد التوسع عند ابن الأثير على ضربين، أحدهما يرد على وجه الإضافة، والآخر يرد على غير وجه الإضافة[٦].

---

(١) ابن جني، الخصائص، ص٢٤٤/ ج٢

(٢) المرجع نفسه، ص٢٤٤/ ج٢

(٣) المرادي الحسن بن قاسم: الجنى الداني في حروف المعاني، تح فخر الدين قباوة ومحمد نديم، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٢م، ص٣٣١.

(٤) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص٤٣٠.

(٥) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر ونقده، المكتبة العصرية، بيروت، ط٢، ٢٠٠١م، ج٢/ص٩٣.

(٦) ابن الأثير: المثل السائر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨م، ج٢/ص٦٤.

أنواعه

ترتكز العملية الإبداعية على ثلاثة عناصر أساسية: النص والمبدع والمتلقي، وكل من هذه العناصر يؤدي وظيفته لخدمة الهدف من العمل الإبداعي، وتأدية الوظيفة التوصيلية للأدب، إذ يكتب الشاعر بطريقته الخاصة، ويكشف عمّا بداخله مستعينا بمخزونه اللغوي ومُوظفا العناصر اللغوية لخدمة قضاياه، وبالتالي يخرج النص بشكله المحدد ليتناوله المتلقي بالنقد والتحليل محاولا الكشف عن جماليات العمل من ناحية المضمون والشكل، فيتخذ المتلقي أسلوبه الخاص في التحليل وتحديد معنى الخطاب "وهنا يمكن التمييز بين مستويين من المعنى، فالنص بعضه واضح جلي يقدم نفسه للقارئ دون أن ترد معضلات توقف الفهم أو تكبح جماح المتلقي، ولعل هذا ينسحب على النص إن كان بسيطا، وقد يكون نصا معياريا لا تبتعد فيه اللغة عن أبعادها المعجمية، ولا تبنى التراكيب فيه بناء منزاحا، وإنما يسند الفعل إلى فاعله الحقيقي، فيظهر النص خاليا من أي انحراف عن المعيار، ومثل هذا لا يحتاج إلى تأويل، ولا يستدعي من القارئ أن يوجهه إلى دلالة أبعد من الدلالة التي سماها بعض النقاد المعاصرين بدرجة الصفر للكتابة، وهذا ما يسميه هيرش بالمعنى وهو المعنى الموجود في النص والذي وضعه المؤلف فيه"(١).

أما البعد الآخر فهو ما سمّاه هيرش بالمغزى وهو المقصد الذي نمدُّ النص به، فقد جعل هيرش المعنى مبدأ مرتبطا بالثبات والاستقرار في التفسير، في حين جعل المغزى مرتبطا بالتغيير (٢).

واللغة هي أكثر الأنظمة تعقيدا، وتتكون من إشارات لا بد من استعمالها في عملية التواصل بين الأفراد وذلك من الاقتصاد في الوقت ويمكن تحديدها بأنها نتاج اجتماعي واعٍ يتكوّن من

---

(١) سامح رواشدة: إشكالية التلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث، جامعة مؤتة، ط١، ٢٠٠١، ص١٢-١٣.

(٢) عاطف جودة نصر: النص الشعري ومشكلات التفسير، مكتبة الشباب، ١٩٨٩، ص٢١.

دالٍ ومدلولٍ يمثلان مفهوما غير الإشارة ذاتها، فهناك فرق بين الدال والمدلول الذهني والمرجع المادي[١].

واللغة عند سوسير "مجموعة من الإشارات يرتبط بعضها بالبعض الآخر بوساطة علامات محددة أصلا تنقسم إلى نوعين: علامات مفارقة على المحور النظمي، وعلامات تناقض على المستوى الاستبدالي"[٢].

كما يرى بارت "أن اللغة الأدبية هي مجموعة العلامات التي ينبغي تفسيرها للعثور على الحد التحتي أي المدلول باعتبار أن العلامة مركّبة من دال ومدلول، وأن عمل الناقد هو أن يدفع المدلولات إلى الوراء بصورة لا نهائية، ويرى أن النقد هو عمل تفسيري لنص ما، من أجل اكتشاف معناه العميق"[٣].

ولا بد لنا من تبيان بعض المصطلحات التي كثر التعبير بها عند علماء اللسان في حديثهم عن العلاقات اللغوية، "فالدال والمدلول والدلالة من أهم المفاهيم التي قامت عليها نظريات اللسانيات العامة، فاللغة مجموعة علامات والعلامة ما يُدرك بالحس رؤية أو سماعا أو لمسا –وبإدراك الحس له يُدرك به شيء غيره–، والعلامة اللسانية شيء مركب من مظهر حسي تدركه العين كتابة ويُدركه السماع ملفوظا ويسمى الدال ومظهر مجرد هو المتصور الذهني الذي يدلنا عليه ذاك الدال ويسمى المدلول، والعملية التي يقترن فيها الدال والمدلول في أذهاننا تسمى الدلالة، وقد ألحّ سوسير على الالتحام القائم بين الدال والمدلول حتى شبههما بوجهي ورقة واحدة"[٤]، "إذ يندرج الدال –باعتباره أصواتا أو إيماءات أو حركات أو صورا محسوسة–

---

(١) محمد عزام: النقد والدلالة: نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٦، ص٢٥.

(٢) شكري عيّاد: علم الأسلوب مدخل ومبادئ، دار التنوير، ط٢، ٢٠١٣، ص٢٦.

(٣) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانمي، دار الفارس، عمّان، ط١، ١٩٩٦، ص١١٣.

(٤) عبد السلام المسدي: الاسلوبية والأسلوب، ص١٥٢–١٥٣.

على أحدهما تحت النظام المادي، بينما يندرج المدلول –بوصفه فكرة أو مضمونا أو معنى أو محتوى– على الوجه الآخر تحت النظام الذهني"[١].

أما في ما يخص طبيعة العالقة بين الدال والمدلول فيرى سوسير "إنها علاقة اعتباطية إذ لا يتّحد أي دال بمدلوله طبقا لاقتضاء منطقي، وليس من دال في ارتباطه بمدلوله بأولى من أي (آخر) كان يمكن أن يقوم بدله"[٢].

كما يرفض بارت فكرة وجود ارتباط ثابت بين الدال والمدلول، إذ إن الإشارات تعوم سحابة لتغري المدلولات إليها، فتنبثق معها وتصبح جميعا دوالا أخرى ثانوية لتجلب إليها مدلولات مركبة. وهذا ما حرر الكلمة وجعلها إشارة حرة وحالة حضور؛ لأنها موجودة أمامنا. وبالمقابل فإن المدلول يمثّل حالة الغياب؛ لأنه يعتمد على ذهن المتلقي لإحضاره إلى دنيا الإشارة، وهذه العلاقة لا تنشأ إلا بفعل المتلقي الذي يؤسّس هذه العلاقة ويقيمها يبن الدال والمدلول، ولأن الصلة تقوم بين دال حاضر (هو الكلمة) ومدلول غائب (هو الصورة الذهنية)، فإن المدلول يصبح عالة على الدال، ويستحيل أن نتصور مدلولا دون دال؛ لأنه العدم الذي معناه اللامتصور، ومن هنا صار الوجود اللفظي هو الأساس للحضور الذهني[٣].

فسماعنا سلسلة أصوات معينة يحدّد لنا الدال ثم إنّ ذلك الدال يحيلنا على مُتصوّر قائم في مخزوننا الذهني وذلك المُتصوّر هو المدلول، ثم إنّ هذا المدلول يحيلنا على ما هو صورته؛ أي على الشيء الموجود فعلا في العالم الخارجي المحسوس أو الخيالي، وذلك الموجود فعلا هو ما يسمّى بالمرجع[٤].

ويرى كوهن أن العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية أي أنها حاصلة عن اتفاق وتواصل، فقد ذهب إلى "أن نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط وليس نظمها عن معنى فلو أن

---

[١] محمد عزام: النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، ص١٠٢.

[٢] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص١٥٤.

[٣] رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص١٥.

[٤] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص١٥٣.

واضع اللغة كان قد قال: ربض مكان ضرب. لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد"[١]؛ أي أن اللغة نظاما يتبعه المتكلم لا يخرج عن أوضاعه يقوم على معرفة البُنى المختلفة في التركيب الذي يُدرج فيه المتكلم.

وفي هذا يقول جان كوهن، متحدّثا عن الشعر، ومدى تعامل الناس معه، حيث الإعجاب ورسم قانونه، فهو بالنسبة للبشرية مصدر حكمة، يقول: "لقد نظر الناس منذ القدم إلى الشعر بوصفه ينبوعا متدفقا بالحكمة والمتعة والإيحاء وحين يعتقد المتلقون أنهم استنفدوا معاني النص ودلالاته وطاقاته الجماليّة عند التصدّي لتفسيره يأتي غيرهم، وينطق تلك النصوص ويستولد منها ما لم يبلغه السابقون مما يبقى في النص ينبوعا دائم العطاء، فتستمر حركة التداول معه متجاوزة الزمن وقادرة على تفجير دلالاته ومنجزة تأويلات جديدة على يد كلِّ جيل ما خطرت على بال سابقيهم فتصبح العملية التأويلية آلية لا تنتهي"[٢].

١. الانزياح الإسنادي

وأقصد به الانزياح الذي يحدث بين المسند والمسند إليه، ويكون في الجملة الفعلية بين الفعل وفاعله (أو المفعول به إن كان الفعل متعديا) وفي الجملة الأسمية بين المبتدأ والخبر، إذ تتكون الجملة من كلمات تربط بينها علاقات محددة، إذ إنه في كل عبارة اسنادية ينبغي أن يكون المسند ملائما للمسند إليه، "والإسناد في الحقيقة ليس إلا واحداً من الوظائف النحوية التي يمكن أن تشغلها وحدة كلامية"[٣].

إن تحقق العلاقات الإسنادية بين المفردات نوعا من التجانس والانسجام بين عناصر التركيب، فالمبتدأ يحتاج إلى خبر يوضّحه ويتلاءم معه في الدلالة؛ أي "يحقق نوعا من العلامة

---

(١) سامح رواشدة: إشكالية التلقي والتأويل، ص٤٨.

(٢) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص١٣١.

(٣) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص١٣١.

العرفيّة الاعتيادية القائمة في لغة ما بين مفردة معيّنة ومفردات أخرى في التركيب"[١]، وهذا ما يسمّى بالمصاحبات المعجميّة؛ فالمفردة اللغوية لا تتصاحب مع كل مفردات اللغة الأخرى، بل مع مفردات من نوعٍ معيّن وهذه المصاحبات تصبح جزءاً مهما من معنى الكلمة في النسق التركيبي[٢]، فتكتسب هذه المفردات المتصاحبة صفة الانسجام والطبيعة فلا تبدو غريبة على المتلقي عند اقتران بعضها مع بعضها الآخر في السياق؛ لأنها تكون قابلة للفهم، في حين "يصبح من المتعسر علينا توجيه النص وتأويله إذا انقطعت علاقة الإسناد أو الملاءمة بين العناصر التي تشكل التركيب"[٣]. فهنا نجد أن المفردات تتبادل في أماكنها، وتتغير الجمل في تركيبها، وتخالف بذلك القاعدة النحوية؛ إلا أنها لا تُحْدِثُ اختلالاً في لغتها، بل إنها تزيدُ من جماليتها، وتساعدُ على الإثباتِ بأن لغتها مرنة في التعامل مع الظواهر الشعرية.

وهذا الانقطاع أو الابتعاد الذي يحدث بين طرفي الصورة أو الجملة هو ما يسمّى انزياحا ويكون "خرقا لقانون اللغة"[٤]، ويُعدّ النص الذي يحقق أكبر قدرا من عدم الملاءمة أو علاقة التنافر من أكثر النصوص التي تتّسم بالشعرسة إذ يتطلب من المتلقي البحث عمّا وراء النص بعلاقاته غير المألوفة بين المفردات.

"إن علاقات المصاحبات اللفظية تقوم في جانب رئيس منها على العرف اللغوي"[٥]، فالمفردات المعجمية لا تتابع في الجمل عشوائيا؛ بل تقوم بينها علاقات يمكن للمتلقي أن يتوقعها مسبقا على أساس العرف اللغوي، لذلك على المتلقي عندما يقرأ مفردة معينة أن يتوقع التي تليها وترتبط بها دلاليا وفق السياق، لكن إن تحققت (المفاجأة) وكانت المفردات بعيدة في الدلالة كل البعد، فيكون انزياحا في المصاحبات المعجمية وفي العلاقة بين المفردات

---

(١) يحيى القاسم: انزياح المصاحبات المعجميّة، دراسة في شعر أمل دنقل، ص١٥٢، مجلة جامعة البعث، دمشق، ع٢١، ١٩٩٨.

(٢) المرجع نفسه، ص١٥٢.

(٣) سامح الرواشدة: إشكالية التلقي والتأويل، ص٥٧.

(٤) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص١٥٣.

(٥) يحيى القاسم: انزياح المصاحبات المعجميّة، ص١٥٣.

اللغوية، وبهذا تتحقق وظيفة الانزياح التي أكدتها الدراسات الأسلوبية وهي (المفاجأة) والمقصود بها إحداث هزة غير متوقعة عند المتلقي، فالمتلقي هو من يوجّه النص ويحلّل علاقاته ويسبر أغواره فيكشف عن جماليات الأسلوب فيه، ويستبطن ياكبسون مدلول المفاجأة فيعزوه إلى مبدأ تكامل الأضداد ويقرر أن المفاجأة الأسلوبية هي "تولّد اللامنتظر من المنتظر"(١).

هذا النوع من الانزياح موجود بكثرة في شعر مبارك العامري، ولكننا سنأخذ بعضاً منها بالدراسة؛ إذ لا يسعنا المجال بالإسهاب والحشو وذكر جميع القصائد التي تحمل هذه الظاهرة الأسلوبية.

يقول في إحدى قصائده التي نشرها بصفحته على (الفيسبوك) عام ٢٠١٤، وهي في مخطوط يعدّه الشاعر للنشر:

عِنْدَ تُخومِ الهَزيعِ الأخيرِ

مِنَ الليل

يَتَثَاءَبُ فجرُ مَدينَتي

الغَافِيَةِ على زِنْدِ البَحْرِ

هنا يتحدث الشاعر عن مدينته (السيب)، وهي ساحلية تتسم بالشواطئ الرملية، البعيدة عن الجبال ومناطق الحجر، عند الليل سريعا ما يخلد الإنسان إلى النوم، وغالبا ما يستيقظ قبل الفجر، ينتظر بزوغَه، فيبدو وكأنه تأخر عن موعده.

في هذه القصيدة جسّد الشاعر ما يراه بين الليل والنهار، على أنهما يقومان بالفعل من ذات نفسهما، فكلمة (تُخوم) تعني: الحد والحدود. فمرادهُ: عند الحد أو اللحظة الأخيرة بين الليل والنهار، يخرج الفجر في هذه المدينة بكل بطء.

---

(١) عبد السلام المسدّي: الأسلوبية والأسلوب، ص٨٦.

الانزياح الاسنادي في هذه القصيدة واضح، فتقديم الظرف وهو المسند إليه (عند تخوم الهزيع الأخير، من الليل) ، على الفعل والفاعل وهو المسند (يتثاءب فجرُ مدينتي)، هنا جاء لغرض أراده الشاعر وهو التشويق إلى المسند؛ وذلك بتضمين المسند إليه ما يشوّق إلى المسند فـ (عند تخوم الهزيع الأخير، من الليل) يتشوق المتلقي إلى ما بعده، فيرد إلى ذهنه سؤال: ماذا يحدث في هذا الوقت؟ عندها يجيب الشاعر: (يتثاؤب فجر مدينتي)، ضمّن الشاعر الفجرَ صفة إنسانية شعورية وهي التثاؤب، وهنا انزياح بين الفعل والفاعل، وهذا النوع من تصاحب الألفاظ المعجمية غير مقبول في الخطاب اللغوي العادي، لذلك نجد أنفسنا أما إشكالية في التركيب، أولا الفعل (يتثاؤب) فعل حركي يستلزم وجود شخص يقوم به، بينما الفاعل (الفجر) وهو غير ملزم بقيام هذا الفعل الحركي (التثاؤب)، لذلك من غير المقبول لغويا التصاحب المعجمي بين (الفجر/ التثاؤب)، وبهذا نكون أمام انزياح في العلاقة الاسنادية بين الفعل والفاعل. والدلالة هنا تكمن فيما يجده الشاعر من طول لليل حتى استيقظ الفجر وكأنه إنسان من نوم طويل.

ثم يكمل واصفا مدينته السيب بقوله: (الغافية على زَنْد البحر)، وهنا يتعمّق الانزياح بشكل أكبر، حيث نجد انزياحين آخرين في القصيدة بمقطع واحد:

المدينة = غافية.

البحر = له زنْد.

(الغافية) معرّفة بـ (ال) العهدية[1]، تعود إلى (المدينة) التي صرّح بها في مطلع القصيدة بقوله: (يتثاؤب فجر مدينتي).

فصفة (الغافية) أعطى دلالة أكثر دقّة عن البطء الذي يكابده الإنسان في هذه المدينة من طول الليل، وتأخر طلوع الفجر، والمصاحبة المعجمية بأن (المدينة غافية) لا يتواءم مع

(١) ابن هشام الأنصاري: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: محمود مصطفى حلاوي وأحمد سليم الحمصي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٣، ٢٠٠٩، ص٢٤٧/ج١.

الخطاب اللغوي العادي، فالمسند هنا (غافية)، وهو يتفاعل مع الكائنات كالإنسان والحيوان، وليس له علاقة بالمدن والجمادات، والمسند إله (المدينة) والمدينة يعتريها الهدوء والضوضاء ولا يقالُ عنها غافية أو مستيقظة، فهذا انزياحٌ اسنادي آخر في المصاحبات العجمية الغير مقبولة بالخطاب اللغوي العادي.

هذه المدينة الغافية (على زنْد البحر) هنا يتعمّق الانزياح بشكل أوسع لنصل إلى دلالة النص من خلاله، حيث يستمر الانزياح الاسنادي في المصاحبة المعجمية، بين كلمتي (زنْد/ البحر) فالزند إنما هو طرفان "الذي يلي الإبهام هو الكوع، وطرف الزند الذي يلي الخنصر كرسوع، والرسغ مجتمع الزندين ومن عندهما تقطع يد السارق. والزند موصل طرف الذراع في الكف وهما زندان: الكوع والكرسوع."[1] فهو لا يتواءم مع البحر اطلاقا؛ وإنما على جزءٍ من الذراع.

لذلك نجد أن المصاحبة المعجمية بين المضاف (زند) والمضاف إليه (البحر) لا تتوافق مع الخطاب اللغوي العادي؛ وإنما الأصل أن نقول: على زند الرجل، أو على شاطئ البحر. وهذا بدوره يُثبّت الدلالة التي أرادها الشاعر من خلال هذا الانزياح الإسنادي والانزياحات السابقة كلها.

الدلالة من هذا النص بهذه الانزياحات الإسنادية المتعددة، هو تجسيد ما يحدث للشاعر نفسه بهذا القالب الادبي، ففي الحقيقة ليس الفجر من يتثاءب بسبب طول انتظاره بأن ينتهي الليل؛ وإنما الشاعر هو من انتظر طلوع الفجر طويلا، إلى درجة أنه بدأ بالتثاؤب نتيجة الانتظار الطويل عند الحد الفاصل بين الليل والفجر.

---

(١) ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٣، ٢٠٠٨، ص٩١/ج٦.

ومثل هذا النوع من الانزياحات الإسنادية، نجده في مجموعة أخرى من قصائده، منها هذه القصيدة التي يتحدّث فيها عن فقدان العدل، وهي فيي مخطوط فيسبوكيات ٢٠١٤، يعدّه الشاعر للنشر، يقول:

على سريرِ البُؤْسِ المُتَوارَثِ

جيلاً إثر آخر

المترامي الأطراف

من الماء إلى الماء

ثمّة كائن شفيف ونزيه

اسمه العدل

أعلنوا بالأمس موته..

من الواضح في هذه القصيدة يتحدث الشاعر عن فقدان العدل، لذلك نجد أنه استعمل العديد من الكلمات التي تدل على الغياب الأبدي والحرمان والألم: (سرير، البؤس، المتوارث، الأمس، موته). إذا ما أتينا إلى تحليل دلالات هذه الكلمات، فإنها توصلنا إلى آليّة الرحيل البطئ للعدل.

فالاستلقاء على السرير، ومن ثمّ يبدأ اليأس والبؤس يدبُّ على القلب والفكر، أما المتوارث فهي من مشتقاتِ الفعل (وَرِث): وتكون بمعنى "ورث فلانٌ أباه... والإرث قد يكون مالا، وفي معاشر الأنبياء لا يُورّثُون ما تركوا من مال فهو صدقة؛ وإنما يُورثون العلم..."(١). ومن نفهم أن الورث لا يكون في المال فقط؛ وإنما يكون في جوانب متعددة، وهنا استعمل الشاعر ما يُتوارث في الجانب المعنوي، وهو ألم نفسي اسمه البؤس. أما الأمس: إن كانت معرفة بأل

(١) ابن منظور: لسان العرب، ص٢٦٦/ج١٥.

التعريف فهي نكرة، وإن كانت غير معرفة بأل التعريف (أمس) فهي معرفة[1] فاستعمال النكرة دلالة على إهمال العدل إلى درجة أنهم لا يعرفون متى كان موته.

الانزياح الاسنادي هنا يكمن في المصاحبات المعجمية، إذ جعل للبؤسِ سريرا ينامُ عليه، و البؤس شيء معنوي لا حِسّي، بينما السرير شيء حِسي وما يكون عليه من المحسوسات، فهذا لا يتناسب مع الخطاب اللغوي المعهود، (سرير البؤس) فمن المعهود أن يقال (سرير زيد) أو (سرير الغرفة) أو (سرير المشفى) وهكذا... فهذه مصاحبة معجمية غير متوافقة، وعليه فهذا يُعدّ انزياحا إسناديا في المصاحبات المعجمية، وهذا له دلالة سنأتي إلى ذكرها في آخر التحليل.

سرير البؤس هذا، قد توارثته الأجيال والأمم، على امتداد مراحلها، وهذا ما أراده في المقطع الثاني:

جيلا إثر آخر

من الماء إلى الماء..

بعدها يأتي إلى ذكر كائن نائم على سرير البؤس، هل هذا الكائن من البشر أم من الجمادات أم من عالم آخر! بمعنى أدقّ أهو من المحسوسات فعرفنا من هو بغير تأويل أو رجوع إلى ظاهرة الانزياحات، حيث يقول في المقطع الأخير:

ثمّة كائن شفيف ونزيه

اسمه العدل

أعلنوا بالأمس موته..

(ثمّة كائن شفيف ونزيه) هناك كائن من سماته الوضوح، والنزاهة. (اسمه العدل) الكائن الشفيف والنزيه هو العدل! هنا انزياح إسنادي، ولكن ليس بالطريقة المعهودة، بحيث تأتي

(١) فاضل السامرائي: معاني النحو، دار الفكر، عمّان، ط٤، ٢٠٠٩م، ص٤٠/ج١.

المفردتان الغير متصاحبتين معجميا معا؛ وإنما في جملتين، الأولى كلها دخلت في الانزياح، والثانية بكلمة واحدة وهي (العدل). فلو كان النص مثلا (ثمّة كائن شفيف ونزيه/ اسمه زيد) لاستقام المعنى، واتضحت الدلالة، وتكون بذلك قد خرجت عن أي ظواهر أسلوبية؛ إلا أن ورودها في النص بهذا الشكل (اسمه العدل)، تدفع القارئ إلى تحليلها وفق المناهج النقدية الحديثة، فتكون بذلك ظاهرة أسلوبية، لكونها شكّلت انزياحا إسناديا واضحا، فالمصاحبة المعجمية بين العدل ووصفه بأنه كائن شفيف ونزيه، وهو الكائن الذي كان راقدا على (سرير البؤس المتوارث) وما يُدلِلُ بأنه العدل، نجد الوحدة الأخيرة من النص (أعلنوا بالأمس موته)، أي العدل! فهنا ربط بين أول القصيدة وآخرها، ونجد أيضا أن الانزياح الإسنادي له دور مهم في ربط جميع وحدات القصيدة مع بعضها، بحيث من الصعب الاستغناء عن أي وحدة منها؛ فالانزياح في أول القصيدة وفي وسطها وفي آخرها، شكّل حلقة منعتْ كل وحدة من الخروج عن النص أولا، وأعطتْ كل وحدةٍ بحدّ ذاتها دورا وأهمية لوجودها داخل النص سواءً أكان من حيث الدلالة أم من حيث المبنى.

إذن فالدلالة من هذا النص بانزياحاته الإسنادية المتكررة، هو الوقوف أمام المأساة التي تعانيها شعوب الأرض المتعاقب، فهي تعيش البؤس قرونا عديدة؛ وذلك بسبب فقدان العدل العدالة على هذه البسيطة المترامية الأطراف.

ما تزال نصوص مبارك العامري زاخرة بالانزياحات الإسنادية، وإيحاءاتها الدلالية، فمن ذلك ما يذكره في هذا المقطع، متحدّثا عن الروح وما تحاتجُ إليه لكي تعيش الراحة التي يتمنّاها البشر، يذكر ذلك في قالب أدبي، فيقول:

ارْتَدِ الحُبَّ عِطَراً

قَبْلَ اجْتَيَازِكَ عَتَبَةِ البَاب

ثُمَّ اطْلِق العنَانَ للروحِ

لِتتنزَّهُ بِمِلْءِ إرادَتِهَا

في بُسَتَانِ اللحْظَةِ

ودَعِ القَلْبَ يَشْدو..

ابتدأ الوحدة الأولى بفعل الأمر (ارْتَدِ)، والمفعول به (الحُبَّ)، والحال (عِطَراً)، من خلال هذه الوحدة نجد أجواء القصيدة مفعمة بالحيوية والجمال، فالأمر (إرتد) دال على النشاط والحيوية، و (الحب/ العطر) مفردات دلالتها الجمال، لكن الحب هل هو رداء يرتديه الإنسان؟ فعل الأمر (ارْتَدِ) فعل خاص بالثياب، وهو شيء محسوس، و (الحُبَّ) شيء معنوي غير محسوس، فوفق الخطاب اللغوي المعهود لا يتصاحب معجميا مع فعل الأمر (ارْتَدِ)، فهذا انزياح اسنادي أول في الوحدة الأولى؛ إلا أن لهذا الانزياح دلالة في تراكيبه، فجعل الحب كالرداء على جسد الإنسان، هو أعلى المشاعر الإنسانية وإشهارا للسعادة التي ينتشي بها المُحِب. هذا الحب الذي يرتديه كيف حاله؟ إنه (عطر)، أسند إلى الحب الذي هو غير محسوس، حالة العطر التي هي محسوسة بالشم، وهما لا يتصاحبان معجميا، فقد يكون (المسك عطرا) أو (الياسمين عطرا) إلا أن الحب هي شيء آخر، فهذا انزياح إسنادي آخر بالوحدة الأولى، وهذا ما يوضّح ويعمّق دلالة هذه الوحدة من القصيدة، فالإنسان يخرج إلى العالم منتشيا بالحب ينشره بين الناس كالعطر، فهو بذلك يقدّم للحياة كل معاني الإنسانية السلام والأمن والرفق... وغيرها.

ارْتَدِ الحُبَّ عِطَراً

قَبْلَ اجْتَيَازِكَ عَتَبَةِ البَاب

ثُمَّ اطْلِق العنَانَ للروحِ

كل هذا قبل أن تخرج إلى العالم الذي تسعى أن فيه تنشر الحب والسلام، (ثُمَّ اطْلِق العنَانَ للروحِ) هذه الروح بعدما أصبحت منتشيةً بالحب، معطّرة بطيبه، اطلق لها العنان، والعنَانَ هو الحبل[1].

(١) ابن منظور: لسان العرب، ص٤٣٩/ج٩.

ومن الواضح أن المراد في النص هي بمعنى الحريّة، فالحبل يدُلّ على القيد، وكأن هذه الروح كانت مُثْقلة بشيءٍ ما، إلا أن امتزاجها بالعطر والروح جعلها خفيفة حتى تكاد كطائر يطير إلى السماء، وهذا ما أراده ففي الوحدتين الرابعة والخامسة من القصيدة:

لِتتنزَّهُ بِمِلْءِ إرادَتِهَا

في بُسَتَانِ اللحْظَةِ

ودَعِ القَلْبَ يَشْدو..

الروح هي من مجهولات البشر، هناك الكثر من المطوّلات الفلسفية التي حاولت الوصول إلى ماهيّة الروح، إلا أنها لم تتفق ولم تُوفق إلى الحقيقة، وفي القرآن الكريم يقول الله تعالى: "ويسألونك عن الروح، قل الروح من أمر ربي، وما أوتيتم من العلم إلا قليلا" [سورة الإسراء: الآية ٨٥].

جعل الروح هنا كطائر كان مقيدا ثم أطلق له العنان إلى هذه الحياة ليتنزّه فيها، فقد أسند التنزّه إلى الروح، وإنما التنزه يأتي مع الانسان أو مع كائن آخر، وليس مقرونا مع الروح، وهنا انزياح إسنادي في المصاحبة المعجمية، حيث إنه لا يتوافق مع الخطاب اللغوي العادي، ثم قال: (ودَعِ القَلْبَ يَشْدو..) إذ الشدو هو لحن جميل يأتي من الطير أو المغني وليس من القلب، وهذا انزياح إسنادي آخر في المصاحبات المعجمية، فمن خلال هذه الانزياحات المتتالية ندرك الدلالة من هذا النص، خاصة أن الانزياحات جاءت على ألفاظ تحمل معاني الجمال والراحة والبهجة، هو أن الإنسان بكينونته يحمل الخير والسوء في داخله وهذا يترتب على المظهر الخارجي له، فهو إذا جعل الحب كالعطر، وآتى روحه من تتمناه من بساتين الجمال، ثم جعل من قلبه كالطير أو كالمغني يقدّم السلام والعزف الجميل للعالم، فهو قد تغلّب بهذه الإرادة على نزوات النفس السيئة بأن ألبسها كل معاني الجمال الداخلي فظهر ذلك جليّا ليس عليه فقط؛ وإنما انتشر جماله الداخلي إلى العالم الخارجي.

إن الانزياح الإسنادي في شعر مبارك العامري، موجود بشكل مكثّف، فهو لم يقتصر على النصوص الشعرية القصيرة؛ بل له من القصائد ذات النفس الطويل، التي كتبها فترات متقدّمة من بدايته الشعرية، فمن ذلك قصيدة بعنوان (صباح فيروزي)، وهي قصيدة في مخطوط يعدّه الشاعر للنشر، يقول:

تستيقظ المقاهي هذا الصباح

مبكّرا

طاردةً أطياف النُّعاس

بفنجانِ قهوة

وفيروز..

فتنثال الموسيقى

حانيةً كنهرٍ من حُب

غاسلة كوابيس البارحة..

هناك

كنتِ تقتعدين الصمت

وحيدةً في زاوية

غائبة في كتاب

اسمه الرمل

تحتسين كأسا صباحيا

من جعةٍ باردة

وتومئنَ للبحرِ

أن يجثوا على الطاولة..

بينما على بعدِ

خطوتين،

خطوتينِ فقط،

ثمّة أصدقاء

يمسحون الأرصفةِ

بأعينٍ زائغةٍ

ونظرات تائهة معلقة في الفارغ

مفتشين

عن أحلامهم الضائعة..

أما تلك النادلة الشقراء

الهاربة من حروب البلقان

فلا تنيء تهمس بغنجٍ

لزبونٍ أكل الشيبُ

رأسه

فارشةً خصلاتها

حضناً للرغبات الدفينة..

يبدو واضحا أن الانزياح الإسنادي بدأ به مبارك العامري في النص منذ المقطع الأول، الذي جعل فغيه المقاهي كالإنسان الذي يستيقظ من نومه، حيث يقول:

تستيقظ المقاهي هذا الصباح

مبكّرا

طاردةً أطياف النُّعاس

بفنجانِ قهوة

وفيروز..

حيث نجد عدم الانسجام المعجمي بين المسند (تستيقظ) والمسند إليه (المقاهي)، ففي الأصل نقول مثلا: (تفتح المقاهي)، وهذا الانزياح الأول في النص.

ثم يستطردُ متحدّثا عن المقاهي وما تفعله في الناس، فهي تطرد النعاس؛ ولكن كيف؟ فقط بفنجان قهوة وصوت فيروز يرحل هذا النعاس مطرودا، وتطرده هذه المقاهي، بأداتين هما فنجان قهوة وفيروز.

وهنا نجد الانزياح الإسنادي الثاني، أن هذه المقاهي تطرد النعاي بنفسها، والمقاهي ليس من صنيعها ووظائفها هذا الفعل؛ وإنما هو من أفعال الناس، فهنا أسند إلى المقاهي ما ليس لها، وهذا الانزياح الإسنادي لم يقتصر على المصاحبة المعجمية فقط، وإنّما أيضا في الدلالة التي يأتي بها هذا الانزياح الإسنادي، فهذه المقاهي تؤثر على الإنسان وتطرد عنه النعاس بالقهوة وصوت فيروز.

في منتصف النص نجد انزياحا إسناديا تكثفت فيه المصاحبات المعجمية، يقول:

ثمّة أصدقاء

يمسحون الأرصفةِ

بأعينٍ زائغةٍ

ونظرات تائهة معلقة في الفارغ

مفتشين

عن أحلامهم الضائعة..

(يمسحون الأرصفة) هذا الشكل الذي تقوم به أعينهم، هو ليس من أفعال العين، العين تقوم بالنظر والمراقبة، أما المسح فهو لشيء آخر كالأجهزة الإلكترونية، فهذا انزياح إسنادي آخر في النص يتعلّق بالمصاحبات المعجميّة.

وهنا من الواضح أنه يتحدث عن مجموعة من الناس ضاعت أحلامهم وهم يبحثون عنها، بتلك النظرات والمشي في شوارع الأرصفة، إما بحثا عن عمل أو عن مستقبل مشرق لهم في هذه الحياة القاسية، دلالة القسوة التي تكترثُ هذه الحياة وما ألقته على الناس من آلامٍ وأوجاعٍ، حتى تلك الفتاة الجميلة القادمة من مدن بعيدة، لا تعملٌ سوى نادلة في مطعم، يقول في آخر النص:

أما تلك النادلة الشقراء

الهاربة من حروب البلقان

فلا تنيء تهمس بغنجٍ

لزبونٍ أكل الشيبُ

رأسه

فارشةً خصلاتها

حضناً للرغبات الدفينة..

١. الانزياح التركيبي

يناقش هذا النوع من الانزياح طريقة الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو في التركيب والفقرة[١]. إذ إن تركيب العبارة الأدبية بعامة والعبارة الشعرية بخاصة تختلف عن العبارة العادية أو العلمية إذ إنها تخضع لقواعد نحوية أو معايير لغوية، ومن خلال هذه المعايير نستطيع الكشف عن الانزياح التركيبي. وقد عدّه النّقاد المحدثون من العناصر المهمّة للغة الشعريّة. "إذ لا يتحقق الشعر إلا بقدر تأمل اللغة وإعادة خلق اللغة مع كل خطوة، وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة وقواعد النحو وقوانين الخطاب"[١]. وقد أدرجه كوهن تحت ما يسميه الانزياح السياقي أو النحوي، "فالشعر يتشكل بالانزياح المستمر عن اللغة الشعائة[٢]، لذلك فالانزياح التركيبي لا يختلف عنده عن الانزياح الإسنادي – والحشو أو الانقطاع إلا في درجة انتهاكه للقانون، إذ إنه يمثل انزياحا ضعيفا نسبيا مقارنة مع الأنماط الانزياحية الأخرى التي تشكّل انزياحا صارخا[٣].

ويشير شكري عيّاد إلى أن "الانزياح التركيبي لا يعني مخالفة القواعد وإنما يعني العدول عن الأصل"، فالشاعر "لا يكسر قوانين اللغة المعيارية ليبحث عن قوانين بديلة ولكنه يخرق القانون باعتنائه بما يعد استثناء أو نادرا فيه"[٤]، ويحدث هذا "ليتحقق للنص سمات جديدة تعجز عنها اللغة في حال تمسكها بأبعادها المعيارية الصارمة"[٥].

إن الانزياحات التركيبية في الفن الشعري تتمثل بكثرة في التقديم والتأخير، ومن المعروف أن في كل لغة بنيات نحوية عامة ومطردة، وعليها يسير الكلام: فالفاعل في العربية يكون تاليا فعله، وسابقا مفعوله غالبا، إن كان الفعل متعديا[٦]. في حين يختلف الأمر بالنسبة إلى

---

(١) أحمد ويس: الانزياح في النقد التراثي والبلاغي، ص١٠٣.

(١) جان كوهن: البنية اللغة الشعرية، ص١٧٦.

(٢) المرجع نفسه، ص١٨٢.

(٣) المرجع نفسه، ص١١١.

(٤) سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، ص٥٣.

(٥) سامح الرواشدة: صور من الانزياح التركيبي وجمالياته، مجلة دراسات، ع٣، ٢٠٠٣، ص٤٦٨.

(٦) أحمد ويس: الانزياح في النقد التراثي والبلاغي، ص١٠٤.

لغات أخرى، ولذلك تتأثر دلالة الكلمات بالموقع في العربية بحيث تكتسب المفردة دلالة جديدة في تقديمها أو تأخيرها أو تغير موقعها.

وواضح أن التقديم والتأخير وثيق الصلة بقواعد النحو، إذ يقوم على أساس "الانزياح عن قاعدة التي تمسّ ترتيب الكلمة"[١]، حتى إن كوهن سمى الانزياح الناتج بالتقديم والتأخير (الانزياح النحوي)[٢]، كما قرن الانزياح التركيبي بالانزياح الدلالي الذي سماه المنافرة، ورأى أنه يمثل خرقا محدودا إذا ما قيس بالمنافرة التي تعد انزياحا صارخا[٣]؛ إذ إن المفردة اللغوية في تصاحبها مع مفردات أخرى تتأثر بالمصاحبات المعجمية وتصبح جزءا منها لتكتسب دلالة جديدة متسعة الآفاق، إذ يرى جان كوهن أن الشاعر "بقوله لا بتفكيره وإحساسه إنه خالق كلمات وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي"[٤]، ولكن لا ينبغي أن يؤخذ هذا الكلام بحرفيته لأنه يبدو أنه يجرد الشعر من الفكر. لكن ثمة اختلافا بين اللغة التي تعتمد على الإعراب واللغات الأخرى التي لا إعراب فيها، ومن ثمة يكون الفصل في تبين الدلالات فيها مواقع الكلام، فمرونة التركيب في العربية يسهم في تبين الدلالة وإن اختلفت مواقع أجزاء الجملة تقديما وتأخيرا بعض الاختلاف. فهذا يعني أن للمبدع في العربية متسعا لكثير من ألوان التصرف دون أن يخشى لبسا أو إخلالا بالدلالة"[٥]. لكن حرية التصرف في العربية ليست مطلقة لأنها محكومة بما جاء فيه أهل العربية في تقسيمهم لرتب الكلمة إلى قسمين: رتبة محفوظة يجب فيها تقديم جزء من الجملة على جزء آخر، ورتبة غير محفوظة تعبّر عن حرية جزء الجملة أو الباب النحوي في موقعه من حيث التقديم والتأخير"[٦].

---

(١) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص١٨٠.

(٢) المرجع نفسه، ص١٧٥.

(٣) المرجع نفسه، ص١١١.

(٤) المرجع نفسه، ص٤٠.

(٥) أحمد ويس: الانزياح في النقد التراثي والبلاغي، ص١٠٤.

(٦) المرجع نفسه، ص١٦٣.

ومن المعروف أن النحويين عنوا بكلا النوعين، في حين انصب اهتمام البلاغيين على الرتبة غير المحفوظة؛ لأنها هي التي تعطي المتكلّم أو الكاتب أو الشاعر حريّة التعبير"[1].

ومن النصوص التي قدّمها مبارك العامري، وتحمل هذه الظاهرة الأسلوبية، وهو نص في مخطوط يعدّه الشاعر للنشر:

ما دامَ مِصْبَاحُ الأَمَلِ مُشْتَعِلاً

لَنْ تَجْرُؤ فَيَالِقُ الظَلامِ

عَلى قَرْعِ أجْراسِهَا ..

هذا النص يحمل ألفاظا، كلها تتجه إلى معنى واحد، (مصباح، الأمل، مشتعلا، فيالق، الظلام)، نجد أنه استعمل كلمة فيالق للدلالة على القوة والأنفة التي يحملها هذا الظلام اتجاه الحياة، وهي لفظة تطلق على مجموعة ضخمة من الجيش أكثر عددا من الكتيبة، والمصباح يضيء في الظلام حيثما حل واتجه –وإن كان واحدا–، بينما الظلام مآله إلى الزوال، فلهذه الألفاظ دلالة أرادها الشاعر باستعماله لها؛ حيث إنه أراد أن يبيّن لنا بوجود معركة في هذا الوجود بين الظلام والنور، بين الأمل واليأس، ورغم قوة الظلام وكثافته إلا أن الأمل أقوى بالانتصار.

في هذا النص لو أتينا إلى تركيبه من حيث الأصل كما هو سائر في الخطاب اللغوي العادي، (لن تجرؤ فيالق الظلام/ على قرع أجراسها/ ما دام مصباح الأمل مشتعلا)، وهذا انزياح تركيبي، فهو تركيب للجمل بالشكل الغير متناسق مع الخطاب اللغوي، ولكن ما دلالة هذا الانزياح أيضا؟ كما تساءلنا عن دلالة الألفاظ في هذا النص.

إن تقديم (مصباح الأمل) على (فيالق الظلام) يبعث بالتفاؤل إلى أولئك الذين يقاتلون اليأس والظلام أن الأمل ومصباحه سينتصران، وأن الصراع مع اليأس وإن طال فإنه سينجلي ظلامه وتذهب فيالقه، بمصباح الأمل فقط. ونجد في نص آخر، نشره في الفيسبوك ٢٠١٥،

(١) أحمد ويس: الانزياح في النقد التراثي والبلاغي، ص١٦٤.

وهو الآن في مخطوط بعدّه الشاعر للنشر، هذه الظاهرة الأسلوبية، التي تحمل كل معاني الألم والوجن، يقول:

من حَاشِيَةِ شَارِعٍ قَريب

يَتَهَادَى طَيفُكِ

كَأُغْنِيَةٍ حَزينَة

وتلويحَةِ وداعٍ أخيرَة ..

في هذا النص نجد أنه استعمل ألفاظا تحمل دلالة النهايات، (حاشيةُ شارع) هي نهايته، (طيفك) هي رؤيتي الأخيرة لك، (تلويحة وداع أخيرة) من الواضح أنها آخر التحايا بينهما.

الحزن يبدو واضحا من خلال النص، فهو بمجرد مروره على الشارع يتذكر طيفها، وتلويحتها الأخيرة؛ ففي المقطع الرابع في النص ذكر الحزن بشكل صريح، فكل ما يحدث من ذكرى حولها هو ليس حزنا فقط؛ وإنما (كأغنية حزينة). فدلالة هذه الألفاظ والتراكيب المستعملة هو ما ينتابهما من ألم وحسرة نيجة الوداع الأخير، وليس اللقاء الأخير أو الفراق الأخير، فيبدو من استعمال تركيب (تلويحة وداع أخيرة)، فأقرب ما يكون إلى الفهم أن التي بالذاكرة، قد فارقت الحياة؛ ذلك لأنه لا يرجو لقاءها، فالوداع آخر التحايا التي لا يتوقّع بعدها أيّ لقاء. في هذا النص نجد ظاهرة أسلوبية مهمة وهي الانزياح التركيبي، ففي الأصل أن يأتي النص على هذا السياق (يتهادى طيفك/ من حاشية شارع قريب/ وتلويحة وداع أخيرة/ كأغنية حزينة) إلا أنه قدّم شبه الجملة الجار والمجرور على الجملة الفعلية، وكذلك في المقطعين الأخيرين قدّم شبه الجملة الجار والمجرور على الجملة الفعلية؛ حيث جاء هذا التقديم والتأخير في الجمل لغرض تشويق المتلقي لما في النص، فمن حاشية الشارع القريب يتهادى طيفك، وأما تلويحة الوداع الأخيرة فهي كالأغنية الحزينة.

الفصل الثاني

التناص

مفهوم التناص

يعد مصطلح التناص من المفاهيم المؤثرة في مجال الدراسات النقدية المعاصرة لما حقّقه من الذيوع والانتشار على العديد من الأعلام. إذ يرى بعض الباحثين أن ميخائيل باختين أول من استعمل مصطلح الحوارية للتعبير عن وجود أكثر من مرجعية للفظة الواحدة.[١]

وينقل صلاح فضل عن جريماس في كتابه المشترك عن السيموطيقيا: "كان الباحث السيمولوجي الروسي باختين، أول من استعمل مفهوم الحوارية، فأثار اهتمام الباحثين في الغرب بحيوية الإجراءات التي تقوم عليها الدراسات المقارنة التي تضمّنته، والتي يمكن أن تمثّل تحوّلا منهجيا في نظرية التأثيرات، لكنّ عدم الذقة في تحديد المصطلح أدّى إلى تعدد المسالك في فهمه وتطبيقه"[٢]

أما الباحثة جوليا كرستيفا فتعدُّ منشئة لمصطلح التناص في الستينات من القرن الماضي، وذلك من خلال كتاباتها لأبحاث عن السيمائية والتناص ظهرت بين عامي ١٩٦٦-١٩٦٧م، إذ إن "الإشارات التي قدّمها ميخائيل باختين حلّل فيها ظاهرة التناص، ولكنه لم يستعمل مقابلا في لغته ليطلقه على هذا المصطلح."[٣] وقد ورد المصطلح في سياقات مختلفة منها: "التناص أو تداخل النصوص أو النصوصيّة"[٤].

فمفهوم التناص عند كرستيفا: "النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، وهذا اقتطاع أو تحويل، وهو عيّنة تركيبيّة تجمع لتنظم نص معطى التعبير المتضمّن فيها أو الذين يحيل إليه"[٥]. وتعني تقنية التناص عندها: "قيام النص الواحد على مدلولات خطابيّة متباينة التاريخ، ولا يمكن

---

[١] عبد العاطي كيوان: التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، ط١، ١٩٩٨، ص١٥.

[٢] صلاح فضل: مقال (طراز التوشيح بين التناص والانحراف)، مجلة فصول، مجلد ٨، ١٩٨٩، ص٧٦.

[٣] أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، ط١، ١٩٩٥، مكتبة الكتاني، الأردن، ص٩.

[٤] محمد باقر: التناص المفهوم والآفاق، مجلة الآداب، بيروت، العدد٧، ١٩٩٠، ص٦٥.

[٥] تودروف وآخرون: أصول الخطاب النقدي، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧، ص٢٧.

قراءة النص فيها معزولا عن غيره من النصوص حيث يميل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري، ويسمى النص هنا متداخلا نصيا"[١]. وقد طوّر هذا المصطلح رولان بارت، وعمّقه، وكثّف البحث فيه، ولكنه قد يكون زاده غموضا لانفتاحه على آفاق وحقول ومصادر لا نهائية ترفد النص الأدبي، يقول بارت في مقالته من العمل إلى النص: "إن كل نص هو نسيج من الاقتباسات والمرجعيات والأصداء، وهذه لغات ثقافيّة قديمة وحديثة... زكل نص – الذي هو تناص من النص الآخر – ينتمي إلى التناص، وهذا لا يجب ألا يختلط مع أصول النص، فالبحث عن مصادر النص أو مصادر تأثره هي محاولة لتحقيق أسطورة بنوة النص. فالاقتباسات التي يتكوّن منها النص مجهولة – المصدر – ولكنها مقروءة، فهي اقتباسات دون علامات تنصيص"[٢].

كما يَعدُّ محمد مفتاح التناص: "تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة، ومن الظاهر الدالة عليه، التلاعب بأصوات الكلمة، والتصريح بالمعارضة، واستعمال لغة أسهل وسط معنى، والإحالة على جنس خطابي برمته".[٣]

أما التناص عند عبد الملك مرتاض، فهو "شبكة من العلاقات النصيّة التي تتم بوسائل قراءة النصوص، أو سماعها، وربما حتى كتابتها، إذ كثيرا ما تكون تناصية داخلية ، بحيث ينقل منتج النصّ صورا سابقة لنفسه عن قصدٍ أو غير قصد".[٤]

ويضيف مارك إنجينو وهو من النقاد المنشغلين بنظريات النص والتناص بُعدا جديدا إلى مفهوم التناص؛ حيث يقول: "كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى، وبذا يصبح نصا في نص، وبهذا تنتمي الكلمة إلى الجميع لكونها تؤثر على فكرة مبذولة في كل

---

[١] جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فؤاد زاهي، دار توبيقال، المغرب، ط١، ١٩٩١، ص٧٩.

[٢] أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، ص١٠.

[٣] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، ط١، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٥، ص١٢١.

[٤] عبد الملك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، مجلة موقف، العدد ٢١/ ١٩٨٨، ص٥٦.

دراسة".[1] كما يرى أن "المقروء الثقافي جزء لا يتجزأ من تجليات النص"، وأن التناص يتعلق "بالاستعمال المجازي الذي ينقل الدليل اللغوي إلى دليل سينمائي".[2]

ومن الذين أضافوا بعدا مهما إلى مفهوم التناص أمبرتو أيكو، في كتابه (دور القارئ) ويتلخص بما أسماه بـ (المشي الاستنباطي) ما بين النصوص، ويقصد به: "البحث ما بين النصوص أو قراءة ما حول أو فوق اللغة للوقوف على العلاقات والشيفرات والإشارات والرموز والنصوص الغائبة والمعينة، ثم تناصات الأفكار من المقروء الثقافي الذي يتضمّنه ويوحي به النص".[3]

وحاول ميشايل فوكو حصر مفهوم التناص إذ يؤكد في تقديمه لمفهوم التناص أنه "لا وجود لما يتولد من ذاته، بل لما يتولد من حضور أصوات متراكمة متسلسلة ومتتابعة، وهكذا فإن التناص عنده يتصل بعمليات الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي بعديد من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض في نسيج النص الأدبي المحدد"[1]. ونجد دومنيك مانجينو في دراسته (مدخل إلى مناهج تحليل الخطاب) يقترح نوعا من التبسيط للمفهوم، ويحدد مصطلح التناص بأنه مجموع العلاقات التي تربط نصا ما بمجموعة من النصوص الأخرى، وتتجلى هذه العلامات من خلاله.[2]

بينما يرى ريفاتير التناص "إنما هو الآلية الخالصة للقراءة الأدبية، إذ هي وحدها فقط التي تنتج الدلالة في الوقت الذي تستطيع فيه القراءة السطرية المشتركة بين جميع النصوص أدبية كانت أو غير أدبية أن تنتج غير المعنى".[3]

ولما كانت وظيفة التناص تكمن في مهمة سياقية، ليثري من خلالها النص الأدبي ويمنحه عمقا ورمزية لا حدود لها؛ فإن هناك العمليات الإجرائية لتوظيف التناص، كالاستدعاء القصدي أو اللاقصدي التغايري أو التوافقي، والامتصاص الاسفنجي الموظف، والتداخل والتحويل الذي

---

[1] أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، ص١١.

[2] المرجع نفسه: ص١٢.

[3] المرجع نفسه: ص١٣.

هو أهم عمليات التناص، والاندماج في النص المتناص، وقد يكون الاندماج كاملا ليؤدي عمله أو يخلق (النص الغائب) ثم يشير إليه ويوظفه في أن يقول ما يقوله النص الجديد[١].

وعملية التحويل التي تجري في رحم النص هي المحك الذي تتفاضل التناصات على أثره، وتعني كلمة تحويل في النص، أولا: وحدة العمل الجديد دون النظر إلى الأجزاء أو العناصر التي دخلت في تكوينه سواء أكانت شعرية أو لا شعرية، وهذه الوحدة عضوية كلية موظفة توظيفا شعريا، ويعني ثانيا أمرين: تحويل الشعري إلى شعري ضمن الأنواع الشعرية، وتحويل اللاشعري إلى شعري، ففي الأمر الأول نجد التداخل بين العناصر الغنائية والعناصر الدرامية أو المحلية في القصيدة المتكاملة، وهذا تداخل إجناسي بسيط؛ لأنه يظل ضمن الجنس الشعري، أما التداخل الإجناسي المركب، فهو تحويل اللاشعري إلى شعري متطابقا مع مفهوم النص في التفكيكية حيث يتجاوز حدود الأجناس الأدبية ويخترقها إلى اللا أدبية، فيهدم الإجناسية القائمة منذ عصور سحيقة، فالنص مفتوح على الشعر والنثر والأدبية واللا أدبية، والتناص يمثل – هنا– اختراق الذات والآخر إلى آفاق بعيدة لخلق أجناس أدبية جديدة.[٢] ومما سبق نجد أن دائرة التناص تتسع لتشمل أنواعا أخرى غير الأنواع الشعرية لنرى المسرح والسينما والصحافة، وحتى الموسيقى في قلب النص، ولكن ليس بصورة ترقيعية ولا تضيف للنص شيئا، بل بصورة وظيفية متداخلة مع أجزاء النص متحولة في نسيجه حيث لا تكاد تميزها.

وهكذا تبلور مفهوم التناص ونضج، وإن اختلفت مفاهيمه من ناقد لآخر، وقد أدرك الاختلاف أنواع التناص وتقسيماته كما أدرك تعريفه من قبل، ومثال ذلك تقسيم "جيني" لحالات عمل التناص إلى ما يأتي:[٣]

---

[١] مفيد نجم: التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع٣١٧–٣١٨، ١٩٩٧، ص٤٧.

[٢] ب.م دوبيازي: نظرية التناص، ترجمة المختار حسني، فكر ونقد، دار النشر المغربية. الدار البيضاء، ع٢٨، أبريل ٢٠٠٠، ص١١٥.

[٣] المرجع نفسه، ص١١٦.

- التحرير، بمعنى التحرير الكتابي لما ليس كتابيا في الأصل.
- الخطية، لا نقدر في الكتابة أن نحافظ على عناصر متعددة وندفعها إلى العمل على نحو متزامن كما في الرسم أو الموسيقى، فيعتمد الكاتب إلى ما يشيه

تسوية لعناصر النص الأصلي الذي ينتاصه هو أو يناصصه وعناصر نصه الجديد في فضاء الصفحة وداخل حدوحها المادية.

- الترصيع، مجهود الكاتب لاختزال التعارضات التركيبية بين النصوص الآتية من مصادر مختلفة، يربط الكاتب بين العناصر إما داخل عبارة تضمن بتماسكها النحوي تماسك الكل، أو بإقامة جسور ووصلات بين العناصر تعتمد على وحدة دلالة ممكنة، فتنشأ تنافذات تناصية قسمها "جيني" إلى ثلاث فئات:
  - تنافذ كنائي أو تناظري.
  - تنافذ استعاري.
  - مونتاج لا تنافذ فيه.

في حين يقسمه آخر إلى ضرورة أو لازم، وهو القائم في كل ثقافة واختياري وهو ما يطلبه الشاعر نفسه، كما أنه يقترح التمييز بين تناص داخلي وهو ما يصيب علاقة الشاعر بنتاجه السابق، وآخر خارجي وهو ما يصيب النص في علاقته بخريطة الثقافة التي ينتمي إليها، أو يميز بين تناص اعتباطي وهو الذي يعتمد على ذاكرة المتلقي، وبين تناص واجب وهو الذي يوجه المتلقي نحو مظانّه.[1]

نلاحظ أخيرا أن سلطة المؤلف على نصه بدأت تتلاشى، فما من سيادة مطلقة للمؤلف، يقول بارت: "إن نص بروست هو ما يأتي إليّ، وليس ما أدعوه، إنه ليس سلطة بل مجرد

---

[1] إيف روتير: الواقعية وتفاعل النصوص، ترجمة علي نجيب إبراهيم، البحرين الثقافية، العدد٢٤، أبريل ٢٠٠٠، ص١٢٧.

ذكرى حلقية، وهذا هو ما بين النص أو التناص، استحالة العيش خارص النص غير المتناهي"، أما (بلاتشو) فيقول: "إن الشاعر هو هذا الذي يضحى بنفسه ليدع السؤال مفتوحا".[١]

وبعد تقديم بعض الإشارات النظرية لمفهوم التناص لا بُدّ من الإشارة إلى جذور هذا المفهوم في أعمال القدماء، لاحظ النقّاد القدماء أن "معاني بعض الشعراء تتكرر عند شعراء آخرين، فدرسوهُ تحت باب السرقات الأدبية والمختص، والتضمين والاستشهاد والقرينة والتشبيه والمجاز والمعنى، فما هي إلا صورا من التناص"[٢]. ويُرى "أن النقد القديم قد أغرق في تبويب السرقات الشعرية في مصطلحات لها دلالات متقاربة، وهي مكثّفة لا تحمل قيمة فنيّة يُثرى بواسطتها النص الشعري، فعند التمييز بين الإغارة والسلب، أو غيرها من المصطلحات المتعددة، فإن ذلك لا يفيد في قراءة النص الإبداعي بشكلٍ أجمل، ولا يمكن من خلال عدم التفرقة بين المصطلحات، محاورة جماليات النص الإبداعي"[٣]. ويختلف الناس عند السرقات الشعرية، ومن مظاهر هذا الاختلاف:

١. الظروف التي نشأ فيها مصطلح السرقات الشعرية، تختلف عن الظروف المتعلقة بالتناص، فبواعث السرقات الشعرية تختلف عن بواعث التناص.

٢. فاعلية التناص في إبراز ما يستحسن منه وما هو رديء، وهذا جزء أوّلي من التناص، فليست مهمّة الناقد هنا تحديد السابق واللاحق، بل تتجلّى في إبراز الدلالات من تداخل النصوص اللانهائي، وإبراز شيفرات دلالية تقودنا إلى عوالم غير منتهية من النصوص؛ لقراءة النص الحاضر لهذه بصورةٍ أجمل، لإبراز بعده المضموني من خلال التجلّي المضموني، من خلال التجلّي للشيفرات.[٤]

---

[١] كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، مكتبة مدبولي، مصر، ط٢، ١٩٩٣، ص٤٠.

[٢] المختار حسني: من التناص إلى الأطراس، علامات في النقد الأدبي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج٢٥، المجلد٧، ١٩٩٧، ص١٧٨.

[٣] شربل داغر: التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره، فصول، المجلد ١٦، ع١، صيف ١٩٩٧، ص١٣١.

[٤] كاضم جهاد: أدونيس منتحلا، ص٧٢.

٣. التناص أعمّ من السرقات، إذ يحيل اللاشعري شعريا، والنص فيه مفتوح على الشعر والنثر والأدبية، وبهذا يقف على ما أتفق عليه في السرقات الشعرية وجلّه في الشعر، فالسرقات الشعرية اقتصرت على نقل المعنى الشعري أو القرآني وانصهرت ضمن ما يسمى نثر المنظوم، ونظم المنثور في حالاتأخرى من السرقات، لذا جاء التناص أرحب وأوسع في طرحه للمضامين المتناصة[١].

في ظل ما سبق لا بد من الإشارة إلى أن موضوع التناص ليس جديدا في الدراسات النقدية المعاصرة كما يرى بعض الباحثين في هذا المجال، وإنّما هو موضوع له جذوره في الدراسات النقدية على اختلاف أمكنتها، فقد ظهر بتسميات مختلفة (الاقتباس، التضمين، الاستشهاد، القرينة، المجاز وما شابه ذلك في النقد العربي القديم فهي مسائل ومصطلحات تدخل ضمن مفهوم التناص في صورته الحديثة، وكذلك الحال في المصطلحات التي أشار إليها أرسطو في (فن الشعر)؛ مثل المحاكاة والاستعارة وتوظيف الأسطورة والتخيّل، أما الذي اختلف في العصر الحديث، أنّ التناص قد تعمّق فاحتوى على المصطلحات السابقة، وأضاف إليها عناصر جديدة وموضوعات تناصية أخرى[٢].

أنواع التناص:

ثمة ثلاثة أنواع من التناص وهي:

التناص الديني: وهو توظيف أو اقتباس أو تضمين نصوصا دينية سواءً أكانت من القرآن الكريم أو الحديث النبوي أو الخطب أو الأخبار الدينية في النص الأصلي، بحيث تنسجم نسق هذا النص، وتأتي بالمعنى الذي يراه صاحبه وتعزز من موقفه.[٣]

---

[١] أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ص١٥.

[٢] عبد الباسط مراشدة، التناص في الشعر العربي الحديث: دراسة تطبيقية نظرية، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنية، عمّان، ص٢٥.

[٣] بتصرف، أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، ص٣٢.

ومن أمثلة هذا التناص في شعر مبارك العامري، قصيدة بعنوان (حصار)، وهي في مجموعة شعرية يُعدّها الشاعر للنشر، يقول:

قل يا صديقي

إلى أي الجهاتِ

نولي وجوهنا؟

فثمّة بوارجَ خرقاء

قاب قوسين

أو أدنى

من وقع لهاثنا

على الأرصفة

في هذا المقطع نجد العديد من الألفاظ القرآنية، وظّفها الشاعر لدلالة سندركها من خلال قراءتنا لهذا النص، فهو قد ابتدأ بـ (قل يا صديقي)، وهي بداية سورة من سور القرآن "سورة الكافرون"، فالله تعالى يقول: "قل يا أيها الكافرون".

ثم نجد في الوحدة الثالثة من هذه القصيدة، يقول: (نولي وجوهنا)، وهي أيضا وردت في القرآن الكريم في "سورة البقرة"، يقول الله تعالى: "فولّوا وجوهكم".

أما الوحدة الخامسة والسادسة (قاب قوسين/ أو أدنى) فهي أيضا آية قرآنية كاملة من "سورة النجم"، يقول الله تعالى: "فكان قاب قوسين أو أدنى".

من خلال هذه التوظيفات المتعاقبة في هذا المقطع، التي استعمل فيها الشاعر آياتٍ من القرآن المكي، والفترة المكية هي أشد مرحلة مرّ بها النبي محمد من القسوة والاضطهاد ومصادرة الحريات، فسورتي الكافرون والنجم هما مكيّتنا، بينما "سورة البقرة" هي مدنية إلا أن جزءا منها تنزّل على النبي في مكة، وهما قول الله تعالى: "فاعفوا واصفحوا" [البقرة: ١٠٩]، وقوله

تعالى: "ليس عليك هداهم" [البقرة: ٢٧٢]. والآية الواردة في النص التي وظّفها الشاعر، نزلت في المدينة عند التحويل قِبلة المسلمين من القدسِ الشريف إلى مكة المكرمة.[١]

ثم إنه يقول: (فثمّة بوارج خرقاء/ من وقع لهاثنا) من خلال كلمة لهاثنا، أصلها (لهث)، "هو إدلاع اللسان من العطش"[٢]. إذن فموقع اللهاث هو الفم، وهناك بوارج خرقاء مهمتها الأساسية هي مصادرة وقمعُ حريّة التعبير، وقد استعمل للدلالة على قرب المسافة بين هذه البوارج القمعيّة وموقع اللهاث التعبير القرآني (قاب قوسين أو أدنى).

إن استعمال الشاعر للتناص الديني من القرآن الكريم، والآيات المكيّة على وجه الخصوص، لها دلالة واضحة للحديث عن مصادرة وقمع حريّة التعبير، فكما كان النبي محمد يتعرض لهذا النوع من القمع في مكّة، هنا جاء التناص بتوظيف هذه الآيات المكيّة للدلالة على هذا القمع الذي يتعرض له الكاتب أو الشاعر من قبل الجهات الرافضة لحرية التعبير.

يسّاقط

حمأ مسنون

فتستحيل الشوارعُ

أنهراً حُمْر..

أما خلفنا

فيقبع الأقربون،

حرّاس الخراقةِ

والوصايا الرثّة

---

[١] بتصرّف: جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، تح: شعيب الأرنؤوط، ط١، ٢٠٠٨، مؤسسة الرسالة، دمشق، ص٤٢ – ٤٥.

[٢] ابن منظور: لسان العرب، ص٣٣٩/ ج١٢.

بالمرصاد

لقاماتٍ أبت أن تنحني

للريح

أو تختبئَ في غياهبِ

الميثيولوجيا..

ثم يُكمل القصيدة بمزيدٍ من التوظيفات الدينية من القرآن الكريم، فهو يكرّس استعمال ألفاظَ الآيات المكيّة (حمأ مسنون، الأقربون، بالمرصاد).

فقوله: (حمأ مسنون) جاءت في "سورة الحِجر"، يقول الله تعالى: "ولقد خلقنا الإنسان من صلصال من حمأ مسنون" [الحجر: ٢٦]، أما قوله: (الأقربون)، فقد جاءت في "سورة الشعراء"، يقول الله تعالى: "أنذر عشيرتك الأقربين" [الشعراء: ٢١٤]. ولفظة (بالمرصاد)، جاءت في قول الله تعالى في "سورة الفجر": "إن ربك لبالمرصاد" [الفجر: ١٤].

في هذا المقطع يصف الحالة القمعيّة ومصادرة الحريات، ومن يتبنّاه، ويقفُ وراء هذه السلوكيات، (حرّاس الخرافة) هم عادة ما يؤمنون بالحكايات الخارجة عن النطاق العقلي، وهؤلاء يعتبرون في الوسط الثقافي بمثابة الأميين أو –الجهلة– إن صحّ التعبير، إن أنه من سوء الحظ كما يرى الشاعر أنهم يتملكون زمام الوصاية والسلطة على غيرهم؛ وبذلك يسهمون بشكل فاعل في إحباط الوعي والثقافة والتنوير من المجتمع، ورغم هذا كله لا يستطيعوا إثناء القامات الثقافية والفكرية (لقاماتٍ أبت أن تنحني/ للريح/ أو تختبئَ في غياهبِ/ الميثيولوجيا) فهذه القامات لم تنحنِ للريح فكيف بها أن ترضخ لهكذا أشخاص، ولم تختبئ في غياهب (الميثيولوجيا) وهي علم الأساطير، وقد كان أول ما ظهر في العصر الإغريقي كعلم قائم في الكتب.

من خلال توظيف ألفاظ وآيات من القرآن الكريم، وكلّها مكيّة التنزيل، وكما هو معلوم فإن القرآن حارب بشكل كبير الخرافة والأساطير، وواجه الناس الذين يعتقدونها، وقد تعرّض النبي

محمد ومن حوله للتنكيل والقمع، والنص أيضا يتحدّث فيه الشاعر عن القمع الذي يعانيه ومصادرة الحريات، وما يتعاطاه أصحاب الوصاية من توغّلٍ في الخرافة والاساطير، إلا أن قوة المثقف التي لا تنحني، ستنتصر على هذه الاضطهادات التي تواجهها.

نجد هنا أن الشاعر قد نجح في التناص الديني، فقد استطاع توظيف الآيات القرآنية مبنىً ودلالة، في هذا النص للحديث عن الموضوع الذي أراده.

وهذا نص آخر ضمّنه الشاعر بتناص ديني، وهذا نص شعري في مخطوط يُعدّه الشاعر للنشر:

صادفت على الرصيف

المحاذي لهذا المقهى الأنيسِ

جمالاً محضاً

من صنع الله

تخرُّ إزاءهُ

وجوه أصباغ العالمِ

ساجدةً

يتحدث عن جمال شاهده في المقهى الذي يرتاده، وهو جمال حقيقي بدون أيّة إضافات، فلتعبير عن هذا الجمال الحقيقي استعمل (جمالا محضا/ من صنع الله) و (من صنع الله) هي مأخوذة من القرآن الكريم "سورة البقرة" في قوله تعالى: "صبغة الله" [البقرة: ١٣٨]، فقد وظف هذه الآية دلاليا للتعبير عن ذلك الجمال الخالص.

نجد مثل هذا التوظيف من القرآن الكريم يتكرر في النص، فهو يقول: (تخرّ إزاءه)، ولفظة تخرُّ وردة في القرآن الكريم من "سورة الأعراف" بقصة موسى –عليه السلام– عندما طلب من الله رؤيته، يقول الله تعالى: "وخرّ موسى صعقا" [الأعراف: ١٤٣].

وفي الوحدة الأخيرة من النص، نجد أيضا كلمة (ساجدة) وهي تُستعمل في الدلالات الدينية، أصلها (سَجَدَ) وهي "وضع جبهته على الأرض... وقوله عز وجل (وخروا له سُجّدا)؛ هذا سجود إعظامٍ لا سجود عبادة"[1]، وكلمة (سجد) ومشتقاتها وردت كثيرا في القرآن الكريم بمواضع مختلفة، فهذا توظيف للفظة قرآنية في النص.

بهذه التوظيفات الدينية من القرآن الكريم، نرى تكوين التناص الديني بدقّة مُحْكمة للدلالة المرادة، فهو أراد أن يخبرنا أن ما شاهده من جمال، كان جمالا خالصا من بديع الله تعالى وليس من تدخل البشر؛ لذلك استعمل التناص الديني من القرآن الكريم على وجه الخصوص، وليس من الحديث النبوي أو الخطب الدينية.

إن التناص الديني في شعر مبارك العامري، نجده متوغِلاً ثم ينبثقُ إلى العيان مُظْهِرا الدلالة المرجوة من النص الشعري، فمن ذلك ما يقوله في هذا النص، الذي نشره عبر صفحته على (الفيسبوك) عام ٢٠١٤، وهي في مخطوط يعدّه الشاعر للنشر:

صُمٌّ بُكْمٌ ،

وكَذَلِكَ عُمْيٌ ،

يَا أَيُّهَا الأَقْرَبونَ

يَا بَعْضَنَا المَيْتِ ..

توظيف الألفاظ والآيات القرآنية في هذا النص واضح؛ بحيث إن معظم النص من القرآن الكريم، إلا أنه استعملها لدلالة أخرى أرادها، سنتعرّف عليها بعد تحليلنا للنص، ومعرفة مدى دقة وأهمية التناص الذي كوّنه بالتوظيفات الدينية.

قوله: (صُمٌّ بُكْمٌ/ وكَذَلِكَ عُمْيٌ) جاءت في القرآن الكريم "سورة البقرة" قال الله تعالى: "صمٌ بكمٌ عميٌ، فهم لا يرجعون" [الآية ١٨]، ومعنى هذه الآية "وقال قتادة: صمٌ عن استماع الحق،

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، ص١٧٥/ ج٦.

بكمٌ عن التكلّم به، عميٌ عن الإبصار له. قلتُ: وهذا المعنى هو المراد"[1]. أما قوله: (يَا أَيُّهَا الأَقْرَبونَ) فصيغة النداء هذه جاءت في القرآن بمواضع متعددة، منها قول الله في "سورة البقرة": "يا أيها الناس اعبدوا ربكم" [البقرة:٢١]، وهتان الآيتانِ جاءتنا في نفس الصفحة حسب طباعة المصحف الشريف، فبينهما آيتين فقط؛ إلا أنهما جاءتا لسياقين مختلفين، فالأولى تتحدث عن أولئك المعرضين عن الحق، أما الثانية فهي نداء للناس قاطبة.

وظّف الشاعر في النص الآيتين لفظيا لا دلاليا، فهو أراد أن يقول في أقاربه: أنتم بعيدون عن الاستماع أو الحديث بوعي، أو حتى رؤية الأمور ببصيرة وتفهّم، فأنتم أيها الأقارب (يَا بَعْضَنَا المَيْتِ) الجزء الميت الذي لا فائدة ولا حراك له من أجسادنا ومن مجتمعنا.

بتوظيف هذه الألفاظ والآيات القرآنية، استطاع الشاعر أن يخلقَ تناصا دينيا في هذا النص، حيث إنها أدّتْ إلى الدلالة التي أرادها، بعيدا عن الدلالة الظاهرة في النص القرآني، وبهذا فهو قد خلق ظاهرة التناص الديني في قصيدته بشكل واضح وسَلِسٍ بعيدا عن التكلّف الذي يعتري بعض الكتابات الشعرية عن كثير من الشعراء.

ومن اللافت أن التناص الديني من القرآن الكريم، تكرر كثيرا عند الشاعر مبارك العامري، بل إنه استطاع توظيف النص القرآني الذي غالبا ما يكونُ مشحونا بالوزن والإيقاع في قصيدة النثر المتجرّدة كليّا من الوزن والإيقاع الخارجي.

وهنا نجدُ تكوينا جديدا وإضافة مهمة لقصيدة النثر أولا بتوظيف ألفاظ القرآن وآياته شفيها بشكل واضح، وثانيا للتناص الذي استطاع اقتحام ساحة قصيدة النثر من خلال النص القرآني الذي يختلف مع قصيدة النثر من حيث النغم والإيقاع الخارجي.

---

[1] القرطبي: الجامع لأحكام القرآن – تفسير القرطبي، تحقيق محمد عيادي وأحمد شعبان، مكتبة الصفا، ط١، ٢٠٠٥، ص١٨٧/ ج١.

التناص الأدبي:

العودة إلى التراث والارتباط به من أهم المظاهر التي انتشرت في الشعر العربي الحديث بشكل عام، فحضور التراث في القصيدة الحديثة سمة جمالية وأسلوبية؛ وهذا ما يدل على أهمية التراث واستنطاقه بالشعر الحديث.

يعي الشاعر الحديث ضرورة الاستقاء من الينابيع التراثية وتزويد القصيدة الحديثة بها لتعطي نتاجا أفضل متسقة مع الحاضر، ولا بد في هذا الموضوع من التحدث عمّا جاء به إليوت في نظريته (المعادل الموضوعي) ويوضحه بقوله: "إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في قالب فني أن تكون بإيجاد معادل موضوعي لها، وبعباغرة أخرى مجموعة من الموضوعات، أو موقف، أو سلسلة من الأحداث تشكل وعاء لهذه العاطفة الخاصة، بحيث تتفجر هذه العاطفة في الحال عندما تقدّم الأحداث الخارجية موضوعة في تجربة حسيّة".[١]؛ لذلك لجأ الشعراء إلى استعمال الشخصيات التراثية كمعادل موضوعي لتجربتهم الذاتية، حيث كان يتخذها قناعا يبث من خلاله خواطره وأفكاره.

وقد عبّر أدونيس عن موقفه من الربط بين الحديث والتراث معتبره أمرا حيويا وجوهريا في الشعر المعبِّر عن واقع الأمة وطموحاتها: "فليس في اتجاه الشاعر العربي المعاصر ازدراء للماضي أو انتقطاع عن التراث كما يخيل لبعضهم، وإنما هو استجابة للوضع الراهن، ومن البداهة أن الشاعر العربي المعاصر لا يكتب في فراغ – بل يكتب ووراءه الماضي وأماه المستقبل فهر ضمن تراثه ومرتبط به، فليس التراث عادة في الكتابة، وإنما هو طاقة معرفة، وحيوية خلق، وذكرى في القلب والروح".[٢]

ولا بُد من إدراك المفاهيم الجديدة في التعبير عن العلاقة بالتراث وهي صفتا (التعبير عن الموروث) و (التعبير به). إذ يعني المفهوم الأول عودة الوجوه التراثية بنفس سماتها القديمة

---

[١] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط١، ١٩٧٨، ص٢٥.

[٢] أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣، ص٤٤.

والأصوات التراثية بنفس نبراتها القديمة، وهمّه الأول أن ينقل إلينا نقلا فوتوغرافيا ملامح الشخصية كما في مصادرها التراثية دون إحداث أي تجديد أو تغير.[١]

أما المفهوم الآخر وهو التعبير به؛ أي إنّ التراث أصبح وسيلة للكاتب يعبّر فيها عن تجربته الحاضرة ويسبغ عليها ملامح تراثه؛ أي "يجعلها شخصية تراثية معاصرة في نفس الوقت"[٢]، وهكذا أصبح الشاعر المعاصر يصدر عن فلسفة جديدة مختلفة تتضمّن الارتباط الوثيق بالتراث "إذ يرتد إليه لينطلق منه من جديد في رحلة جديدة، مزودا بالقيم الباقية بعد تجريدها من آنيتها وارتباطها بعصر معيّن"[٣]، إذ أصبحت عودته "عودة إضاءة لأحداث التاريخ العربي في ضوء الحاضر الذي يعيشه والمستقبل الذي نتطبع إليه. وهكذا نفرّغُ أحداث التاريخ من تاريخيتها العادية ومن وقتها لتصبح رموزا"[٤].

هذا النوع من التناص، نجده ظاهرة أسلوبية مهمة ومتوغّلة في قصائد النثر لمبارك العامري، فاستدعاء التراث الأدبي وتوظيف شخصياته أو مأثوراته الأدبية تكرر سمة واضحة في نصوصه، ومن ذلك على سبيل المثال، قصيدة نشرها على (الفيسبوك) عام ٢٠١٥، وهي الآن في مخطوط يعدّه الشاعر للنشر، يقول فيها:

أيُّهَا العَرَبُ الغَارِبَة

ادْفُنوا وجوهَكُم في رمالِ صَحْرائِكُم

كالنعامةِ تَمَامَاً

كَيْ لا تَخْدُشُ بِكَارةَ خَوْفِكُم المُتَوَارَثِ

صُوَرُ الشُهَدَاء ..

---

[١] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص٧٦-٧٧.

[٢] المرجع نفسه: ص٧٥.

[٣] المرجع نفسه: ص٧٦.

[٤] أدونيس: مقابلة معه، نقلا عن استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص٧٥.

في هذا النص، استعمل النعامة توظيفا للجبن الذي يكون عادة من طباع النعام، فالنعامة ورد ذكرها عند العرب للدلالة على الصم والجبن، وقد أفرد الحاجظ في كتابه الحيوان بابا للنعامة، ومما جاء فيه "زعم أبو عمرو الشيباني عن بعض العرب، أن كل عربي أو أعرابي كان يلقب نعامة، فإنما يلقب ذلك لشدة صممه. وأنه سأله عن الظليم: هل يسمع؟ فقال: يَعرف بأنفه وعينيه ولا يحتاج معهما إلى سمع"[١] هذا من حيث الصمم. أما من حيثُ الجُبن فقد قالت العرب: "وأشرد من نعامة"[٢]، وهي بجرد سماع صوت أو هبوب ريح فإنها تهرب، حتى ولو كانت على بيضها.

"وقال الراجز:

وإذا الرياح تروّحت بعشيّةٍ رتك النعام إلى كثيف العرفج

يقول تبادر إلى الكثيف تستتر به"[٣]

فتوظيف النعامة هنا جاء من الأدب العربي قديما، وهناك الكثير من الشعراء العرب عملوا على تضمينها في شعرهم لما تحمله من دلالات على الجبن والخوف، ومن ذلك ما قاله "عمران بن حطّان في الحجّاج بن يوسف الثقفي:

أسدٌ عليّ وفي الحروبِ نعامةٌ ربداءُ تَجْفُل من صفير الصافرِ"[٤]

فالحجاجُ هنا وُصِف بالنعامة دلالة أنه جبان في المواجهة.

---

[١] الجاحظ: الحيوان، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٣، ص٤٦٢/ج٤.

[٢] أبو الفرج الاصفهاني: الأغاني، تحقيق مكتب تحقيق دار إحياء التراث العربي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص١٨٦/١٤.

[٣] الجاحظ: الحيوان، ص٤٦٤/ج٤.

[٤] أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ص٣٣٤/ ج١٨، المجلد٩.

في هذا النص الشعري لمبارك العامري، أراد الحديث عن الحالة التي عليها الأمة العربية من الخوف، وإنها وصلت إلى النعامة من شدّة خوفها، بل إنها تدفع رأسها تحت الرمال هرباً مما تشاهده من أحداثٍ تبعث بالخوف إليها.

فهو يقول: كالنعامةِ تَمَامَاً

كَيْ لا تَخْدُشُ بِكَارةَ خَوْفِكُم المُتَوَارَثِ

صُوَرُ الشُهَدَاء..

فالعربُ هنا كالنعامة تماما، يسيطر عليهم الخوف، وأصبح جزءا من كيانهم، وهو غشاء البكارة لديهم، فمن المعلوم أن هذا الخزء من جسم المرأة عند العرب، بمجرد خدشه وانفتاحه فهو يصل إلى درجدة العار؛ هكذا بالنسبة للخوف عند العرب، هو كغشاء البكارة للمرأة العربية، والخوف معهم متوغل كالخوف عند النعامة.

هنا نجدُ أن الشاعر استطاع توظيف ما جاء في التراث والأدب العربي، للدلالة على الخوف، فهو خلق تناصا أدبيا في النص منبثقا من التراث، فقد وظف النعامة بدلالتها الصريحة، ولم يوظفها بذكر المثل أو البيت الشعري، وبهذا فهو قدر ترك الاقتباس أو التضمين، ودخل في التناص بتوظيف النعامة في النص.

إن توظيفِ شطر من الشعر العمودي في قصيدة نثرية وارد عند مبارك العامري، ومن ذلك ما قاله في نص نشره عبر صفحته على الفيسبوك١٢/١٠/ ٢٠١٦، عند الساعة ١١:٢٠، يقول فيه:

لا تحكمْ

على أخلاقِ البشرِ

وأنتَ منهمْ

"فَكُلّكَ عَوراتٌ

وللناسِ أعْينُ"

في هذا النص استعمل في أول النص أداة (لا) الناهية، فهي تدخل على الفعل المضارع وتجزمه، والفعل المضارع (تحكمْ)، ودلالة هذا أثناء وقوع الفعل أو قبل وقوعه، فهو يوجّه نصحا للآخر فيه نوع من الحزم. ثم يقول: (على أخلاقِ البشرِ/ وأنتَ منهمْ) هذا الحكم الذي نهيناك عنه هو على أخلاق الناس، فأنت واحد منهم تتصرف كتصرفاتهم، وتخطأ كأخطائهم. ثم يأخذ توظيفا من الشعر العربي القديم، وهو شطر من بيت شعر، يقول:

"لسانك لا تذكر به عورة امرء فكلك عورات وللناس أعين"[1]

ومن هذا التوظيف في النص، نجد أنه استعمل تناصا هو أقرب إلى الاقتباس، المشهور في الأدب العربي القديم، وهذا التناص بالاقتباس من التراث الأدبي في قصيدة النثر، يُعدّ براعة نادرا ما تتوافر في قصيدة النثر العربية المعاصرة.

لم يقتصر التناص الأدبي على توظيف ما كان من النصوص القديمة؛ بل إنه وظّف نصوصا من الأدب العربي الحديث، فمن ذلك قصيدة بعنوان (مطر فسفوري) التي قدّمها بكلمات "إلى السيّاب.. في عالمه الأثيري"، وهي قصيدة احتفظ بها الشاعر ويُعدّها للنشر، وسبق أن نشرها في مجموعة من الصحف المحلية والعربية، يقول:

مطرٌ

ينزلُ من سماءٍ متواطنة

ملتهبا كالخطيئة

مقسّطا

---

[1] هذا البيت الشعري منسوب للإمام محمد بن إدريس الشافعي، بحثتُ عنه في أحد دواوينه فلم أجده، عندها اتجهتُ إلى شبكة المعلومات العالمية (الانترنت)، فوجته على تطبيق للهواتف الذكية، اسمه "موسوعة الشعر العربي".

في عناقيد محشوة

بالموت..

مطرٌ حمضي

يمهر العراق

فيحمرّ وجه دجلة

أسى

على زمنٍ آثم

***

مطرٌ فسفوري

تسّاقط من أثدائه

عناكبُ حمقاء

حارقة وصاخبة..

مطر بأجراس

يهوي من عليائه

كحمأ مسنون

ثم يستشري

كما مرضٍ عضال

في أجساد

يصنع الجوع أحشاءها

من الواضح أن هذا النص يتحدّث عن العراق، وما ينزل عليها من لهيب القنابل، إبّان الغزو الأمريكي على العراق في مارس ٢٠٠٣، وهذا يظهر جليا خاصة عند قوله:

مطرٌ حمضي

يمهر العراق

فيحمرّ وجه دجلة

أسى

على زمنٍ آثم

نجد في هذه القصيدة التناص الأدبي واضحا من خلال العنوان أولا، فهو (مطر فسفوري) ثم في عنوان فرعي "إلى السياب.. في عالمه الأثيري"، هذا التناص هو عبارة عن توظيف لقصيدة بدر شاكر السيّاب التي قالها في العراق إبّان الاحتلال البريطاني لها. فهذا تجانس بين القصيدتين، الأولى للسيّاب التي تتحدّث عن الاحتلال البريطاني، والثانية لمبارك العامري التي تتحدّث عن الغزو الأمريكي ولهيب القنابل من السماء، واستعمال الأول للمطر، والثاني للمطر توظيفا لشعر السيّاب، فهو يحمل تناصا أدبيا واضحا.

والجدير بالذكر أننا نجد التناص هنا، قد أخذه مبارك العامري من شاعر حديث، ورائد من روّاد قصيدة التفعيلة العربية الحديثة، وهي قصيدة الحداثة الفكرية الجديدة في الوطن العربي، والشاعر مبارك العامري، هو أحد روّاد قصيدة ما بعد الحداثة العربية في عُمان إلى جوار سماء عيسى وسيف الرحبي وزاهر الغافري.

استطاع مبارك العامري في هذا النص، توظيف قصيجة "أنشودة المطر" في نصّه بكل براعة، وبعيدا عن تكرار المفردات والأفكار التي استعملها السيّاب في قصيدته، التوظيف جاء في اتجاهين اثنين، كُتبتْ القصيدة للعراق هذا أولا، وفكرة المطر التي استعملها السيّاب للدلالة على الثورة، والمطر في نص مبارك العامري استعمله للدلالة على الأسى الذي تعرّض له العراق، من الغزو الأمريكي.

التناص الثقافي

وهو توظيف الشاعر لأعلام أو روايات عالمية، أو أساطير ذي صلة بحضارة معينة، أو أحد الفنون والمعارف الإنسانية؛ كرمزية ثقافية في شعره[١].

ومن ذلك ما قاله في قصيدة نشرها على الفيسبوك عام ٢٠١٤، والآن في مخطوط يعدّه الشاعر للنشر:

إنهم طبول

يا جونر جراس

كأنهم من ماء وطين

ويفعلون الأعاجيب

بدَويّهم المخادع..

نجد في النص توظّيفا لجونر جراس مع روايته (طبل الصفيح)، فباستعمال المفردة (طبول) اختزل الشاعر الكثير من الحديث، وكأنه عنوان لنص طويل في صفحات، ولكن من هم الطبول؟ الطبول هم أؤلئك المخادعون من البشر، وما يؤكد أنهم مجموعة من الناس؛ قوله في الوحدة الثالثة من النص: (كأنهم من ماء وطين).

يبدأ الشاعر بالحديث مع الروائي الألماني جونر جراس، بعدما استطاع توظيف روايته (طبل الصفيح)، فيستعمل أداة النداء (يا) وهي أشهر أدوات النداء، وتستعمل للقريب والبعيد معا[٢]، فالقرب الثقافي والأدبي الذي بينهما، والبعد الجسدي والمكاني كان من المناسب استعمال هذه الأداة؛ بهذه الأداة استطاع توظيفَ جونر جراس في النص أيضا بعد توظيف روايته (طبل الصفيح)، فقال: (يا جونر جراس).

---

[١] أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد –دراسة–، سلسلة رسائل جامعية، بغداد، ط١، ٢٠٠٤، ص٦١.

[٢] فاضل السامرائي: معاني النحو، ص٢٧٨/ج٤.

ومثل هذا التناص الثقافي نجده متكررا في شعره، حيث يقوم بتوظيف الشخصية مع العمل أو القصة التي اشتهرت بها، فمن ذلك توظيف الأسطورة السومرية (جلجامش)، والرحلة التي اشتهرت بها في البحث عن (عشبة الخلود)، فيقول في نص حديث له، نشره عبر صفحته بـ (الفيسبوك) تاريخ (٢٠١٦/١٢/٨)، عند الساعة (٢:٠٥ص)

أتدري يا جلجامش

أنهم واهمون

بامتلاكهم عشبة الخلود

فكل ما لديهم

محض قشّة..

هناك ألفاظ استعملها تعطي انطباحا واضحا حول أجواء القصيدة، هي (جلجامش، واهمون، عشبة الخلود، محض)، جلجامش كما ذكرنا آنفا هي أسطورة من نسج خيال الحضارة السومرية، نقشتْ في اثني عشر لوحا بالخط المسماري، وقد عثر عليها بمكتبة الملك السومري آشوربنيبال[١]، إذن فهي شيء من الخيال وُظّف في النص. استعمل في الوحدة الثانية لفظة (واهمون) في إشارة إلى فئة أو مجموعة من الناس هم في حالة وَهْمٍ؛ فما تزال حالة من الضبابيّة تمتدّ في النص، لتصل إلى الوحدة الثالثة فيأتي إلى ذكر أسطورة (عشبة الخلود) التي هي جزء من الأسطورة (جلجامش)، ثم تنتهي هذه الضبابية بالوحدتين الرابعة والخامسة، بأن الأوهام التي يُخيّل للبعض أنها قوة يمتلكها، توصل به إلى الظن بالخلود، هي مجرد (محض)[٢] أي الشيء الخالص الذي لا يخالطه شيء، فهنا شيء خالص لم يخالطه شيء

---

[١] فراس السوّاح: جلجامش ملحمة الرافدين الخالدة، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ص٤٣.

[٢] ابن منظور: لسان العرب، ص٣٧/ج١٣.

ليس من عشبة الخلود التي يبحث عنها جلجامش؛ وإنما من قَشّة، وهي القبضة الصغيرة من العشب اليابس.

من هذا نجد تناصا ثقافيا؛ حيث إن الشاعر استطاع أن يخلق التناص بتوظيف الملحة الأسطورية الأقدم في الثقافة المشرقية جلجامش وعشبة الخلود، للحديث عن أولئك الذين يظنون أنهم امتلكوا القوة ويفعلون ما يشاؤون. وإذا ما تأملنا هذا النص بعمقٍ، فإننا نُدرك من خلاله أن التناص الثقافي في قصيدة النثر يُقدّم الغموض إلى فهم الدلالة المرادة، وكذلك هو يستعمل الرمزيّة بهذه التوظيفات في النص، ففي نصٍ كهذا استطاع الشاعر أن يجمع بين الغموض والرمزية من خلال تناصٍ ثقافي واحد؛ إلا أنّ كلمة واحدة في آخر النص تستطيع من خلالها تفكيك الغموض وإيضاح المعاني الرمزية، ففي آخر النص يقول: (محضُ قشّة).

ومن مميّزات هذا التناص الثقافي في قصيدة النثر أنه استعمل الحوار مع جلجامش، فقد دخل في حوارٍ خياليٍّ، ولم يكن الحوار مباشرا ومفاجئا، بدليل استعماله لمفردة (أتدري!) وهي تجمعُ قول الحقيقة مع الاستغراب في آنٍ واحد. وما يميّز أيضا استعمال هذه الأسطورة في الشعر المعاصر وعلى وجه التحديد قصيدة النثر، هو أنه يُعَدُّ عودة حقيقية إلى منابع الفكر والتجربة الإنسانية، ومحاولة للتعبير عن الإنسان بوسائل عذراء لم يمتهنها الاستعمال اليومي.

هذا التناص الثقافي متكرر في شعر مبارك العامري، ففي قصيدة نشرها على صفحته بالفيسبوك عام ٢٠١٤، والآن في مخطوط يعدّهُ للنشر، يقول:

هُنَا لا يُوْجَدُ بَجَعٌ

ولا بُحَيْرَة

لَكِن ثَمَّةَ من يَرْقُصُ

كَزورْبَا

نَشْوانَاً مِنْ وَجَعِ

الحَيَاة ..

يبدو من خلال هذا النص أراد الشاعر أن يتحدّث عن وجعٍ يأتيه في لحظةٍ ما، إلا أنّ تفاعله مع هذا الوجع من شدّته جعله كأنه يرقص، ففي الألم لا يوجد ما يبهجُ النفس أو حتّى يُأمّلها بشيء من السعادة.

لذلك قام بتوظيف شيئين ثقافيين من الفنون والآداب العالمية في هذا النص، الأول بحيرة البجع وهي واحدة من أجمل المقطوعات الموسيقية العالمية "للموسيقار الروسي تشايكوفسي، من أربعة فصول استعراضية راقصة في الباليه، كتبها المؤلفان في. بي. بيغتشين وفاستلي جلتزر"[١]. والثانية رواية (زوربا) للروائي اليوناني الشهير نيكوس كازانتزاكيس، وعنوان الرواية هو اسم أبرز شخصايتها، فهو دائما مع الرئيس.

فبتعبيره عن بحيرة البجع، يتحدّث عن الحالة التي تأتيه، فهو ليس على شيء من الفرح والسعادة؛ لأنه يصارع المرض الذي أصابه، فما هو عليه ليس ببجع ولا بحيرة، وفي بحيرة البجع هناك أميرة جميلة وموسيقى شهيرة، وما يعيشه بعيد عن هذا الواقع والأمل من السعادة. فهو يعيش كما يعيشُ زوربا، يرقص بشكلٍ خرافي، يقول عنه في الرواية: "وغرق في الرقص، وهو يضرب بيديه، ويقفز، ويدور في الهواء، ويسقط على ركبتيه المثنيتين، ثم يقفز من جديد مثني الساقين، وكأنه من مطاط..."[٢] فهو يرقص هكذا من شدّة الألم. بهذين التوظيفين في النص، في الحقيقة هما بطريقة مختزلة، إلا أنه استطاع من خلالهما أن يخلق تناصا ثقافيا، فوجود بحيرة البجع ورمزية البهجة والفرح منها في النص، هو توظيف لها بمعناها الكلي، فكل ما تحمله هو من معاني الجمال. أمل توظيف زوربا في النص وهو يرقص، الشاعر أراد منها دلالة الرقص من الألم؛ إلا أن زوربا في الرواية يرقص من الفرح، ورقصه يكون بطريقة عجيبة، وتوظيف هذا الرقص هو إجمال للرواية، فالرواية في أصلها تتحدث عن حياة زوربا المختلفة والغير منضبطة فهي شبيهة بالرقصة التي يرقصها.

---

[١] بتصرف، إيرك هوبْزْباوْم: عصر الثورة، ترجمة فايز الصُيّاغ، المنظمة العربية للترجمة– مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٨، ص٤٧١.

[٢] نيكوس كازانتزاكيس: زوربا، ترجمة جوروج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، ط١١، ٢٠١٣م.ص٩٣.

إذن التناص الثقافي في هذا النص جاء مختزلا، إلا أنه بتوظيف معنى واحدٍ من الفن والرواية استطاع أن يوظّف الفن بأكمله والرواية بمجملها. وهذا اتقان دقيق في كتابة قصيدة النثر، فهي غالبا ما تكون مختزل وتحمل معاني واسعة ومتعددة.

وفي نص آخر نجد توظيف الفنون بشكل أوضح، ففي قصيدة له بعنوان (موسيقى)[1]، قام الشاعر بتوظيفه في حياته المنعزلة بأنه اقتحمها، وكيف أن موزارت استطاع أن يحمل الشاعر إلى عوالم أخرى، يقول:

موزارْت

يَقْتَحِمُ موزارْت عُزْلَتي :

مَطَرٌ نَاعِمٌ يَغْمُرُ الروحَ

تَنْبَجِسُ اليَنَابيعُ الأثيرَةُ

أَلْوَاناً مِنْ ضِيَاء

أصَّاعَدُ في سَمَاءِ أحِبَّتي

أدْخَلُ غَيْمَةً نَائِيَةً

أسْبَحُ في سَديمِهَا

أُعَانِقُ نَجْمَةً

كُنْتُ أرْنُو إليْهَا مِنْ شُرْفَةِ العُتْمَةِ

تَلُفُّني غِلالَةٌ مُضَمَّخَةٌ

بِعِطْرِ امْرأَةٍ أحْبَبْتُهَا

---

[1] مبارك العامري: ديوان بسالة الغرقى، دار الجيل، بيروت، ط١، ٢٠١٠، ص٩.

لَكِنَّهَا رَحَلَتْ

وبَقِيَ أريجُهَا عَابِقَاً

في ثَنَايَا الذاكِرَة ..

أَهيمُ بَاحِثَاً عَنْ ذَاتي

عَنْ أَنَايَ العُلْيَا

لا شَيْءَ

سِوَى جَسَدٍ يَتَشَظَّى

وقَلْبٍ يَخْفُقُ بِقَسْوَة

وموزارْت ..

من خلال هذا النص، نفهم أن الشاعر كان يستمع إلى مقطوعة من مقطوعات موزارت الموسيقية، ومن هذا الاستماع دخل إلى عوالم أخرى، كلها من نسج الخيال والذاكرة، فالمطر الخفيف الناعم، ولقاؤه بأصحابه، ودخوله إلى غيمة نائمة وفيها يلتقي بنجمة وهي حبيبة له كان ينظر إليها دوما ويتذكرها دائما.

فهو يعيش حالة من الألم وعندما أفاق من خياله، لم يجد غير وجع القلب، وجسد منهك، وفقط موزارت معه الذي يستمع لمقطوعاته.

هنا استطاع الشاعر أن يوظّف الشخصية بمجملها مع أعمالها، وهذا تناص ثقافي آخر، يحمل معانٍ جمالية، فتوظيف هذا الكم الهائل من المعرفة في هذا النص المختزل، وأنه يسبح معه في عوالم الخيال والذاكرة، يقدّم بذلك تناصا ثقافيا لم يحتاج في إلى اقتباسات أو حتى ذكر عناوين وأسماء المقطوعات؛ وإنما اكتفى بموزلرت وحده فقط، فأعطانا هذا التوظيف بأكمله.

إن التناصات الثقافية عند مبارك العامري متعددة، فمنه ما يكون من التوجه الفكري والعقائدي، فمن ذلك ما قام بتوظيفه للصوفي والمعتزلة وإخوان الصفا، إذ يقول في قصيدة له، نشرها على الفيسبوك (٢٠١٦/١/٣)، الساعة (١٠:٤٥ مساء):

الصوفي الذي يحاول

أن يتلبس الروح

ذات تجل

قلت له اذهب الآن

إلى عشيرتك

المعتزلة وإخوان الصفا

ودعني أتشظى بصمت

كمرآة منسية في قبو

ثم عد ثانية

إن رغبت

حين يخبو الصراع

في أروقة الذات

لتلملم ما تكسّر..

من الواضح في هذا النص توظيف الرجل الصوفي، والخطاب معه ودعوته إلى مراجعة واستيعاب بعض الجوانب، فهو يحاول أن يكون عابدا متنسّكا إلا أنه لم يعي المعاني الحقيقية لجوانب الشارئع والعبادات، فهو يدعوه إلى قراءة كتب المعتزلة وجماعة إخوان الصفا، لما فيها من تعمّق وفهم أكثر وعيا لمعاني الشريعة والعبادة والعقيدة الإسلامية. من هذا النص استطاع

توظيف الرجل الصوفي والصوفية بمجملها التي تهتم بالروح والعبادة أكثر من العلم والفهم والمعرفة، فدعوته إلى تطوير الجانب المعرفي له بالذهاب إلى مناهج وكتب المعتزلة؛ يحمل دلالة إلى إن الصوفية تهتم بالروح بعيدا عن العقل والعلم، وهنا ندرك أهمية التناص الثقافي، حيث استطاع خلقه من خلال هذا الرجل وتوجيهه فقط.

لم يقتصر التناص الثقافي على توظيف الشخصيات الثقافية فقط؛ وإنّما تعدّى ذلك إلى بعض السمات النفسيّة للإنسان كالغضب، الذي يأتيهِ نتيجة حدوث شيء لهذا الكائن بعكس المتوقع، ومما يثير عاطفة الإنسان فتجعله يفقد عقله، يقول في قصيدة له عنوانها (غضب)، كتبها في عام ٢٠١٤م، ضمن مجموعة شعرية يعدّها للنشر:

مغفّلين كُنّا،

حدّ السخريةِ المُرّة،

حينَ تماهينا في خدر الشعار:

اكدحوا، اكدحوا، من أجلها

وهي مما يأفكون براء..

فيما هُمْ

يعقدون في الخفاءِ

صفقاتهم المأنوفة

للإمعانِ في امتصاصِ

رحيقها النّقي

وسفكِ عرقنا المغدور..

إنّ سمة الغضب واضحة في هذا النص، فهي من خلال ألفاظها نجد ارتفاع الصوت، والرفض لما يحدثُ في الخفاء بعيدا عن أعين الناس، من نهب الأموال، وفسادٍ في أروقة الدولة؛ فاستعمال ألفاظ كـ(مغفلين، اكدحوا، براء، الخفاء، المأنوفة، امتصاص، سفك، المغدور)؛ فهذه الألفاظ تحمل معاني عدم الرضا بالواقع، والغضب من نتائجه، وشدّة الأسى على الماضي الذي من أجله قدّمت الشعوب كل ما تملك، وفي النهاية لا نتائج إلا السرقات والنهب في الخفاء. إن التناص الثقافي في هذه القصيدة، نجده في توظيف الشاعر لأحد الشعارات التي ينادي بها الحزب الشيوعي بشكل عام، من خلال توجهه الجماهيري ومحاولته لاستنهاض الشعوب، وتكوين اقتصاديات الدول انطلاقا من الطبقة العمّاليّة، فهو يقول في المقطع الوسط من القصيدة:

حينَ تماهينا في خدر الشعار:

اكدحوا، اكدحوا، من أجلها

إنّ هذا الشعار غالبا ما يستخدمه الحزب الشيوعي، فهو يعتمد على النمو الاقتصادي من داخل الدولة، ثم يبدأ بالانتشار والتوسع التجاري بعد الاكتفاء الذاتي داخليا؛ وهو من الآليات التنظيمية الاقتصادية للحزب.[1] فهنا استطاع مبارك العامري توظيف جزء من مبادئ الشيوعية، وهو ينتقد بكل غضب النتائج الوخيمة للوضع الاقتصادي والسياسي الذي تسير عليه الجهات المسؤولة عنه في الدولة.

هكذا نجد أن التناص بصوره الثلاث، الديني والأدبي والثقافي، استطاع مبارك العامري توظيفه في قصيدة النثر بشكل واضح، وبآليات دقيقة جدا، تشعر القارئ من خلالها، أنّ في قصيدة النثر ثمّة كياناتٍ أخرى تتعايش وتتفاعل مع النص، تأتي من عوالم إنسانية أخرى، عوالم الدين الذي يحمل الكيانات المُقدّسة، أو تأتينا من عوالم الأدب التي تناسب منها الحكم والمواعظ، والمناقب والمثالب، والتأريخ وآمال المستقبل.

---

[1] بتصرف: سلامة كيلة، نقد الحزب، خطوات للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٩، ص١٨٨.

الفصل الثالث

الإيقاع

الإيقاع

يلازمُ القصيدة العربية الإيقاع دائما، فإن لم يكن في الإطار الخارجي فهو داخل سطور القصيدة، بين أصوات مفرداتها، وتناغم جملها، وبنائها الشكلي المتغيّر في قصيدة ما بعد الحداثة، أو حتى في استلهامها لفاصيلية الحياة اليومية في النص الشعري مما يوصلها إلى آفاق الجمال في هذا الكون.

جاءت قصيدة النثر نتيجة تجريبية تحمل ما وصل إليه النقاد من اقتناع الاستغناء عن الوزن والقافية، لكن هذا الاستغناء مرهون في تقديم البدائل الموسيقية والإيقاعية "فمن الخطأ التصور أن الشعر يمكن أن يستغني عن الإيقاع والتناغم. كذلك من الخطأ القول بأنهما يشكلان الشعر كله".(١) ويقول أدونيس عن معنى الموسيقى الداخلية أو المستقلة عن النظم: "لا شك أن الشعر في نشأته ذو صلة بالموسيقى، فقد كان تكرر الصور في فواصل منتظمة، وتساوي اللحظة الموسيقية في الأبيات أو توافقها، يسهل الترانيم الشعرية القديمة. لكن إيقاع الجملة، وعلائق الأصوات والمعاني والصور، وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة المتعددة – هذه كلها موسيقى، وهي مستقلة عن موسيقى الشكل المنظوم، قد توجد فيه، وقد توجد دونه"(٢).

فهذا الرأي لأدونيس ينطبق على أي قصيدة حديثة تركّز على الموسيقى الداخلية فيها؛ فالموسيقى الداخلية لم تكن هاجس شعراء قصيدة النثر ونقّادها فقط، وإن كان اهتمامهم واضحا في إبرازها، وفي الاحتماء بها من التهم التي وجهت إليهم بالتخلي عن الموسيقى. فأليوت الذي لم يكن من أنصار قصيدة النثر ركّز على العلاقات الموسيقية الداخلية في النص: "فموسيقى الكلمة وليدة صلات عدة: إنها تنشأ من علاقتها أولا بما يسبقها وبما يعقبها مباشرة من الكلمات، ومن علاقتها بصورة مطلقة بمجموع النص الذي توجد فيه، ثم إنها تنشأ من علاقة أخرى هي اتصال معناها المباشر في ذلك النص المعيّن الذي توجد فيه... وتنشأ تلك الموسيقى أيضا

---

(١) عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص١٢٩.

(٢) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص١٤١.

عما للكلمة من طاقة قوية أو ضعيفة الإيحاء. ليست بالطبع جميع الألفاظ متساوية في غناها وتماسكها"[١].

يرى لامبورن "أن الموسيقى الداخلية ذات جانبين هامين: اختيار الكلمات وترتيبها، والمواءمة بين الكلمات والمعاني التي تدل عليها"[٢]. ويوحّد أليوت بين موسيقى الألفاظ والمعاني بشكل يوضح قول لامبورن عندما يقول: "إن القصيدة الموسيقية هي قصيدة يأتلف في بنيتها نمط موسيقي من الأصوات، ونمط موسيقي من المعاني الثانوية للألفاظ في هذه البنية، وأؤكد أن هذين النمطين وحدة لا تتجزأ..."[٣].

إن العلاقة ما بين اللفظ والمعنى، بين الجرس والمعنى أو بين الوزن والمعنى، عرفت لدى نقادنا القدماء، حتى أنهم حددوا لكل وزن من الأوزان مجالا أو حالة وجدانية خاصة من رثاء وشجون وفرح وفخر وجد وهزل... وهذا ما قيل أيضا في استعمالات القافية المتنوعة ودلالاتها، وورد من كلام كثير حول المحسنات اللفظية من جناس وطباق وتكرار، مما يساعد على الجرس اللفظي الذي عرفه القدماء أيضا.[٤]

ويتفق جوزيف شريم مع كمال خيربك في ما طرحه الأخير من تقليل لأهمية المفردة واهتمامه بمسألة النطق عندما قال: "إن تقطيع البيت الشعري العربي قائم كليا على طريقة نطق الكلمات وليس لكتابة المفردة أية أهمية في هذا المجال"[٥].

والإيقاع في القصيدة العربية مناطٌ ومتأثر بالظروف المحيطة به، يقول شفيق كمالي: "الإيقاع الشعري يمثل حالة نفسية وحالة زمانية وحالة مكانية أحيانا. عندما نرجع إلى الشعر

---

(١) يوسف بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، بيروت، ص١٩٦.

(٢) المرجع نفسه، ص١٩٥.

(٣) شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضا، ط١، ١٩٨٨، ص١٦٣.

(٤) يوسف بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص١٩٤.

(٥) كمال خيربك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار المشرق، بيروت، ص٢٤٦.

الجاهلي نجد البحور الطويلة هي البحور السائدة وهو أمر طبيعي في مجتمع بدوي، بعد الإسلام تحضّر البدو وسكنوا المدن. فرضت المدن ظروفا جديدة. البدوي كان يمضي في الجاهلية يومه كله في خيمة، أما الآن فقد كثر عمله في المدينة ولذلك لا بد أن تقصر القصيدة، ثم إن محاولات الطرب فرضت أوزانا جديدة"(١).

بهذه الظروف ومع حركات التمرد التي توالت في القصيدة العربية، ساعدت بشكل غير مباشر على الوصول إلى قصيدة النثر، بمساهمات من اتجاهات ومدارس فنية كثيرة من الرومنسية، وحتى السوريالية، تلك التي جعلتها تعبّر عن مكنونات وانفعالات وإيقاعات الفرد، وتتراجع إلى غنائية منخفضة وصامتة واخلية وخصوصية جدا.

هناك انتقادات لاقتها قصيدة النثر من حيث الإيقاع الداخلي، فمن النقّاد من يرى تجردها كليّا منه؛ يقول شربل داغر: "لم نتبيّن لهذه القصيدة نظاما إيقاعيا"(٢). وينفي شوقي بغدادي وجود موسيقى داخلية، فيقول: "في اعتقادي أن اصطلاح موسيقى داخلية تسمية غير دقيقة؛ لأن الموسيقى لا تنبع من الصوت نفسه، بل من خلال ربطه مع صوت آخر، وما دام الآخر كذلك فالموسيقى لا تكون داخلية بل خارجية"(٣).

هذه القصيدة التي تجرّدت من الموسيقى الخارجية، الوزن والقافية، تحتاج إلى تعويض عن ذلك بإضافة موسيقى جديدة إلى الموسيقى الداخلية الموجودة في الأصل بقصيدة الوزن، وذلك لا يتم إلا بمزيد من التكثيف الموسيقي، الذي من المفترض أن ينبع من نفس متوترة قلقة ومن لغة توليدية وبنية شديدة التركيب.

في المقابل هناك من النقّاد والمنظّرين لقصيدة النثر من تحدّث عن وجود إيقاعٍ داخلي في القصيدة؛ لكنه ليس إيقاعا مُقنّناً، يقول أدونيس: "في قصيدة النثر موسيقى، لكنها ليست

---

(١) جهاد فاضل، قضايا الشعر المعاصر، مقابلة مع (شفيق كمالي)، دار الشروق، بيروت، ط١، ١٩٨٤، ص٢٢٤.

(٢) شربل داغر: القصيدة العربية الحديثة، ص٦٤.

(٣) عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية، ص٧٣.

موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة المقنّنة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا المتموجة وحياتنا الجديدة – وهو إيقاع يتجدد كل لحظة"[١].

نجد أدونيس هنا أنه لا يفرّق بين الموسيقى والإيقاع، فكل الإيقاعات وعلاقات الأصوات والمعاني وعلاقات الصور والإيحاءات وكل ما هناك من تمثلات البنية

المركبة للقصيدة هي الموسيقى. بينما ترى يمنى العيد "إن الإيقاع هنا هو حركة تنمو وتولد الدلالة"[٢]. فالإيقاع حسب رؤيتها هي الأجزاء التي تُشكّل الدلالة، وهو يكمن كما تقول: "في جرس الحروف ويعتمد التكرار لها وفق أنساق مختلفة، كما يمكن البحث عنها في فنون عدة تولد النغم وتخلق الموسيقى صوتا نسمعه عند القراءة أو توترا معينا نحسه وتراه بصيرتنا".[٣]

أنماط الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر عند مبارك العامري

النمط الأول: إيقاع الشكل؛ صحيح أن قصيدة النثر تجرّدت من الوزن والقافية، والشكل العمودي للقصيدة العربية؛ إلا أنها بشكلها الجديد الأقرب للسرد، تشّكل به ومن خلال الألفاظ التي يستعملها الشاعر إيقاعاً نستطيعُ أن نسميه إيقاع الشكل في قصيدة النثر، وهو يأتي على شكلين، وهي:

إيقاع البناء المشهدي في القصيدة[٤]

إن مرحلة ما بعد الحداثة في تاريخ قصيدة النثر العربية، تشكّل علامة فارقة بعد مرحلة شعرية جماعة مجلة (شعر) اللبنانية، في ستينيّات القرن الماضي، وقد ساهم في تشكيل معالم شعرية ما بعد الحداثة في مشهد قصيدة النثر العربية، مجموعة كبيرة من أجيال مختلفة؛ بدءاً من شعراء الستينيات، وحتى عصرنا هذا، وكان من بينهم مبارك العامري، فهو له حضور

---

(١) مجلة "شعر"، السنة الرابعة، العدد ١٤، مقالة لأدونيس بعنوان (في قصيدة النثر)، ص٧٧.

(٢) يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٣، ص١٠٥.

(٣) المرجع نفسه، ص١٠٥.

(٤) شريف رزق: آفاق الشعرية العربية الجديدة، ط١، ٢٠١٥، ص١٤٨.

بارز حول إيقاع البناء المشهدي لقصيدة النثر العربية، يقول في قصيدة له نشرها على (الفيسبوك) عام ٢٠١٤، وهي ضمن مخطوط يعدّه الشاعر للنشر:

مُنْذُ هُنَيْهَةٍ

كادَت الأرضُ أنْ تَميدَ بِي

مِنْ فَرْطِ الغِوايَةِ

المُتَرَبِّصَةِ كَقَنَّاصٍ مَاهِر

في بُؤْبُؤِ عينين خَضْراوينِ

من بلادِ الغَال

لكنَّني آثَرْتُ النُكُوصَ هُنَا

في أحضانِ وطنٍ

يَعِدُ بفراديسَ انْتَبَذَت

ركناً حانياً

في أقاصي الروح ..

خلال لحظات حدثت مشاهدة، وفي أجزاء من الثانية (كادت الأرض أن تميد بي) وهنا حدوث الارتجافة بالمشهد؛ والسبب هو ما شاهده استطاعت في حينها تكوين مشهد سينمائي، وفي آخر القصيدة كانت نهاية المشهد بالعودة إلى الروح والجمال الساكن بالقلب والعقل، بل إنه لم يكتفِ بالبناء المشهدي السينمائي وتمكين الجانب البصري فهو استطاع أيضا تغييب السارد من النص، واكتفى بذكره بضمير متصل بين ثنايا النص، الأولى (تميد بي) والثانية (لكنني).

يتنقل في النص بين جزئيات متتالية، هيمنت فيه طبيعة المشهد البصري، بشكل سينمائي، واستطاع من خلاله أن يركّز على خاتمة المشهد؛ كي يكتمل المشهد السينمائي الذي خلقته القصيدة.

على هذا النحو يكون العمل الشعري، هنا أكثر اقترابا من طبيعة العمل السينمائي؛ حيث يركز الشاعر على مفردات المشهد البصري (منذ هنيهة، المتربصة، بلاد) ، ويقوم بتبطيء حركة الزمن(آثرت، النكوص، أحضان)؛ وليُحدثَ ما أسماهُ روبرت همفري بالمونتاج الزمني، ويتابع المتلقي الحدث "معاصرا وقوعه كما يقع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه، لا يفصل بين الفعل وسماعه،سوى البرهة التي يستغرقها صوت السارد في قوله؛ ولذلك يستخدم المشهد للحظات المشحُنة"(١). ويتيح هذا المنهج للشاعر أداء أقرب إلى الموضوعية، والحيادية، ولا يبدو معه النص حالة شعرية؛ بل مشهدا شعريا وثائقيا. فالمشهد إذن؛ هو الحيّز الذي يضمُّ بين جنباته مفردات الموقف الشعري، التي يضعها السارد وضعا دالا، وتعمل عينا السارد هنا، عمل كاميرا السينما؛ التي تستقصي أبعاد وتفاصيل هذا المشهد. في إيقاع البناء المشهدي كما نلحظُ عند مبارك العامري، التركيز على الأبعاد المكانية، بينما حركة الزمن تتباطأ. كما أننا نلحظ صناعة المشهد بأبعاده البصرية؛ وذلك لتحقيق المجاز البصري، وترك بلاغة الصورة الجزئية اللغوية إلى بلاغة الصورة الكلية البصرية؛ التي يبدو فيها أنه كلما كان المشهد خاليا من التعليق المباشر والثرثرة الفضفاضة كان أبلغ.

وفي بعض الأحيان يتبنى السرد الشعري في قصيدة النثر، عناصر السرد لدى المشهد السينمائي، بطريقة المونتاج؛ حيث تتوالى سلسلة المشاهد السينمائية التي يأتي أحدها في أعقاب الآخر. فهنا نرى هذه القصيدة لمبارك العامري، (وجوه في القطار):

خارجَ النَافِذَةِ ،

نَافِذَة القِطَارِ السَريع ،

---

(١) صلاح فضل: قراءة الصورة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣، ص٩٦.

السَريعِ كَطَلْقَةٍ حُبْلى بالمُفَاجَآت :

كَانت الريحُ تُصَفِّر .

أَوْ رُبَّمَا تَئِنُّ

مِثْلَ عَاشِقٍ لَوَتِ الدَهْشَةُ لِسَانَه ..

وفي الدَاخِلِ لَغْثٌ مُتَقَطِّعٌ

لِمُسَافِرِينَ أدْمَنوا الإيغَالَ

في ثنيَّاتِ مُغَامَراتِهِم الصَغيرَة ..

وثَمَّةَ هَمَسَاتٌ مَاكِرَةٌ لامْرَأَتَيْنِ

حَديثَتَيْ العَهْدِ

بِلُغَةِ التَخَاطُبِ

عبْرَ قُرونِ الاسْتِشْعَار ..

وبَعيداً بَعْضَ الشَيْءِ

عَنْ مَقَاعِدِ الدَرَجَةِ الأُولى

تَشْخَصُ عَيْنَان

بَاحِثَتَانِ عَنْ رَفيقَةٍ

تَخْتَصِرُ المَسَافَةَ المُوْحِشَةَ

بِكَلِمَةٍ أو ابْتِسَامَة ..[1]

---

(١) مبارك العامري: ديوان بسالة الغرقى، ص١١.

فهذا النص الشعري، وهو أقرب إلى السرد من حيث الشكل؛ إلا أنه يحمل إيقاعا في شكله، فهو يقدّم المشهد البصري بآليات سينمائية ذات مشاهد متتالية، وهي مشابهة لطريقة المونتاج السينمائي.

فإذا أتينا إلى تحليل النص بأنْ نتوغل فيه خياليّا، نجد أنه عبارة عن مقطع سينمائي فيه مجموعة من الممثلين وإضافات صوتية من المونتاج؛ فهو قد ابتدأ القصيدة بذكر المشهد الأول وهو (من خارج النافذة) أي خارج القطار، القطار يمر مسرعا، وصوت الريح المرتطمة بالقطار تخلق صوتا من خلال النافذة لمن هم في الداخل، ومن هنا، ومن خلال تشبيه صوتها بصوت (عَاشِقٍ لَوَتِ الدَهْشَةُ لِسَانَه)، نستطيع القول بأنه استعمل كما يسميه النقّاد القدماء بـ "حسن التخلص" أو "جسر الانتقال"، وهذا يستعمله عادة شعراء القصائد الطلليّة في عصر شعر ما قبل الإسلام.

بهذا انتقل إلى المشهد الثاني (وفي الداخل) أي داخل القطار، وفيه ما يحدث داخله من حديث ولغث وما إلى ذلك، ثم استعمل مفردة (بعيدا) للانتقال إلى المشهد الثالث وهو خاتمة القصيدة ذات الإيقاع الشكلي بالمشاهد السينمائية، حيث من عادة السينما أو المشهد السينمائي يكون بخاتمة سعيدة تقدّم للجمهور، فكانت خاتمة هذه القصيدة هو استعماله لمفردة (ابْتِسَامَة).

في هذا النص استطاع الشاعر أن يستعمل جميع آليات المشهد السينمائي، بدءاً من الصوت الذي يقدّمه المونتاج، مرورا بالعُقدة التي تكون عادة وسط المشاهد السينمائية، وفي النص الشعري هي في وسط النص وداخل القطار، وانتهاءً بفكّ العقدة والنهاية السعيدة، ونهاية النص الشعري لفظة (ابتسامة).

في الإيقاع البصري أو الشكلي لدى قصيدة النثر، ثمّة مشاهدة يومية أو متكررة، يستطيعُ السرد الشعري تجسيدها، في مشاهد سينمائية، من خلال ممثلين يقومون بأدوارهم التي يأدونها كل يوم حسب الشكل المعتاد.

ومن ذلك ما كتبه الشاعر مبارك العامري، في قصيدة له نشرها عبر صفحته على (الفيسبوك) عام ٢٠١٤، وهي ضمن مخطوط يعده الشاعر للنشر:

مُوَظَّفُون

صَبَاحَ كُلِّ يَوْمٍ

يَخْرُجُونَ مِنْ جُحُورِهِم كَالفِئْرَانِ

يَجُرُّونَ وَرَاءَهُم أَذْيَالَ خَيْبَاتِهِم

وإِرْثَاً مِنَ العُقَد ..

أَمَامهُم تَتَرَاءَى صُوَرٌ بَاهِتَةٌ

لأَحْلامٍ صَغيرَةٍ ،

صَغيرةٍ كَحَبَاتِ خِرْدَل ،

يَتَدافَعُونَ في أَحْشَاءِ حَافِلاتٍ

تَطْوِي بِهِمْ أَمْيَالاً مِنَ الإِسْفَلْتِ

المُلَطَّخِ بِبُقَعٍ دَاكِنَةٍ

خَلَّفَتْهَا أَجْسَادٌ

عَاجَلَهَا الموتُ بَغْتَةً

بَعيداً عَنْ أَعْيُنِ الأَحِبَّة ..

يَنْسَلُّونَ واحِداً واحِداً

أَوْ يَزْحَفونَ أَرَتَالاً

إِلى حُجُراتِ بُؤْسِهِم اليَوْمِي

يُفَتِّشونَ في زَوايَا الأَبْراجِ

بجرائِدِ الصَبَاحِ

عَنْ وَهْمٍ

يُرَمِّمُونَ بِهِ جُدْرانَ

حَيَاتِهِم المُتَصَدِّعَةِ

ويَقْضُونَ مَا تَبَقَّى مِنْ نَهَارِهِم

تَحْتَ سِيَاطِ الوْظِيفَة ..

هذا النص الشعري يتحدّث فيه الشاعر عن مشهد يومي متكرر، وهو خروج الموظفين كل صباحٍ من بيوتهم إلى أماكن عملهم، وقد استعمل في بداية النص مفردة (موظّفون) بدلاً من كلمة (ممثلون)؛ حيثُ الفارقُ بينهما في الدلالة حدّ التضاد، فالموظّف يؤدي العمل بشكل حقيقي وهو بمثابة أحد أساسيات حياته، بينما الممثل هو يقوم بأدوار لا تمثّل شيئا في حياته وإنما أداء جانبٍ سينمائي، يتقمّص من خلاله شخصيّة رجلٍ آخر.

بدأ بسرد النص الشعري، وكأنه سرد لمشاهد سينمائية، الممثلون هم الموظفون، والمتفرجون على المشهد خارج النص، حيث كاتب النص الذي يُقدّم رؤية الموظفين المشؤومة وهم يتجهون إلى أعمالهم.

إذن من خلال النصوص الشعرية الثلاثة التي قدّمناها، لتوضيح وجود إيقاع البناء المشهدي السينمائي في قصيدة النثر لمبارك العامري، نجد أنه استطاع السيطرة على خاتمة النص الشعري بما يتوافق مع المشهد السينمائي. أيضا عمل الشاعر هنا، هو نفسه عين كاميرا السينما التي تستقصي أبعاد وتفاصيل المشهد، التي تركّز على الجوانب المكانية أكثر من الاهتمام بالجانب الزمني، ففي النصوص الثلاثة السابقة، نجد حركة الزمن متباطئة إلى درجة عدم الوضوح، بينما الجوانب المكانية فيها واضحة وهي جزء أساسي في السرد الشعري. كذلك التركيز على العناصر الصغيرة من الحياة اليومية؛ مما يجعل من القصيدة عارية من الضجيج الواسع الذي يعمّق الغموض في النص مما يزيده ضبابية أكثر.

إن اقتراب قصيدة النثر من عالم السينما كثيرا، جعلها تتخفف من مجاز الجملة، ومن النهايات المجازية المصنوعة في خاتمة النص؛ وهي بذلك تُحدِث لفتة سريعة إلى المشهد ككل، لمتابعة التفجير الدلالي الذي كان متبلورا من خلال المشاهد المتتالية داخل النص.

إيقاع التفاصيلية:

"جاء شعر ما بعد الحداثة –في إطار قصيدة النثر– مركزاً على الجزئيات، والتفاصيل اليومية المعيشة، والبسطاء، ومفردات الواقع القريبة، والأشياء في وجودها الحقيقي الحي المتعين، وهو ما مثّل صعود الذاكرة البصرية في مقابل الذاكرة الذهنية، تجلُّى الواقع من حيث وجوده المتحقق لا المتصور، وبهذا مثّل هذا الشعر عصر الصورة في الشعر العربي"(١).

هذه التفاصيلية جاءت على عدد من قصائد الشاعر مبارك العامري، من بينها قصيدة كتبها على صفحته في الفيسبوك عام ٢٠١٤، وهي ضمن مخطوط يعدّه الشاعر للنشر، يقول:

وَرْدَةٌ مِنْ دَمِي

تَعَانَقَ صَوْتِي وصَوْتُكِ

ذَاتَ مَسَاءٍ

فَكَانَ ارْتِحَالِي إِلَيْكِ

وكُنْتِ حُضُورِي الَّذي أَشْتَهِيهِ

ونَبْضِي ..

لَهَثْتُ إِلَيْكِ عِبْرَ الأَثِيرِ

عبرَ المَسَافَاتِ

أُفَتِّشُ عَنْكِ

---

(١) شريف رزق، آفاق الشعرية العربية الجديدة، ص١٦٥.

أُفَتِّشُ عَنْ كُلِّ شَيْءٍ جَميلٍ

وَجَدْتُكُ مَحْفُورَةً في عُرُوقِي

وسَاكِنَةً في تَقَاطِيعِ وَجْهِي ..

أَنْتِ هَوَائِي ودِفْئِي

أَنْتِ التَوَجُّعُ والعِشْقُ

يَا وَرْدَةً مِنْ دَمِي ..

يقول جان فرانسو ليوتار: "لقدْ فقدتْ الحكاية الكبرى مصداقيتها"(١). لذلك نجدُ التشبّث في هذا النص بالأشياء الصغيرة، والبسيطة، والمتعددة، والتشبّثُ أيضا بذاته، والعلاقة مع الذوات الأخرى بذكر تعددية الأشياء، ففي منتصف القصيدة يقول:

لَهَثْتُ إلَيْكِ عِبْرَ الأَثِيرِ

عبرَ المَسَافَاتِ

هنا نجد التعددية أولا بذكر الأشياء البسيطة (الأثير، المسافات)، ومن هذه الأشياء الصغيرة المتعددة، يستطيع الشاعر أن يؤسس منها خطابه الشعري الحقيقي الخاص، فمن النسبي البسيط هذا يمكن للشاعر أن يكتشفَ المطلق في الفضاء الشعري، ومن الأشياء القريبة الملموسة يستطيع أن يكتشف الحقيقة الكامنة العميقة، ويحدث كل هذا دون أن يكون سعيه الأساسي من النص الشعري؛ أن يصل إلى حقائق فلسفية كبرى. فعلى سبيل المثال في هذا النص، نجده يقول:

أُفَتِّشُ عَنْ كُلِّ شَيْءٍ جَميلٍ

---

(١) جان فرانسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي، ص١٨. نقلا من: آفاق الشعرية العربية الجديدة، شريف رزق.

وَجَدْتُكُ مَحْفُورَةً في عُرُوقِي

فهذا القول: (أُفَتِّشُ عَنْ كُلِّ شَيْءٍ جَميلٍ)، جاء بعد ذكر الأشياء الملموسة والصغيرة والمتعددة، والتفتيش عن الجمال هو محل بحث ودراسة منذ القِدم عند الفلاسفة، حتى أن بعضهم أطلق على علم الفلسفة اسم (علم الجمال)، وبعضهم يسميه الاستاطيقا[1]، فالشاعر هنا لا ينطلق من وإلى الثقافي أو الأيدولوجي أو اليقيني؛ بل يبدأ بما يملكه ويلمسه ويحيط به ويحياه بتفاصيله المتعددة والدقيقة.

وبتفاصيل أكثر دقة، وبنية شعرية أكثر إحكاما، وتوليدا للدلالة الشعرية من خلال إيقاعها الشكلي المتمثّل في التفاصيلية، يقول مبارك العامري في قصيدة نشرها على (الفيسبوك)، عام ٢٠١٤، وهي الآن ضمن مجموعة شعرية يعدّها الشاعر للنشر:

ديكٌ بَشَريٌّ

داكنُ اللونِ

منتوفُ الريشِ

إلاَّ مِنْ عُرْفٍ ملونٍ

يتوسطُ الرَأْسِ

يحاولُ جاهداً

أنْ يُلْفِتَ انتباهَ

ظِبَاءٍ مَمْشُوقَةٍ

تسيرُ بارتياحٍ تامٍّ

---

(١) بتصرّف: هديل زكارنة، المدخل في علم الجمال، مركز الكتاب الأكاديمي، عمّان، ط١، ٢٠٠٩، ص٢٦-٢٧.

على بلاطِ الممْشَى

باحثةً عَنْ مملكةٍ صغيرةٍ

لمسَرَّاتِهَا البَهِيَّةِ

دونَ أنْ تَحْفَلَ ،

ولَوْ هُنَيْهَةً ،

لِغِوايَةِ القَطيع ..

من الواضح أن النص يتحدّث بكامل تفاصيله، عن محاولة لشاب سيء المظهر، من إلفات انتباه فتاة جميلة، في أحد الأماكن العامة، إلا أنه لم يستطع اغواءها ولا حتى جذب انتباهها إليه. والنص يتحدث عن حادثة واقعة أمامه بتفاصيل متعددة ومن أشياء بسيطة، هي من الحياة اليومية فـ (الديك، بلاط الممشى)، مفردات هي من الحياة المتناولة للجميع.

نجد أن التفاصيل ربطت القصيدة بالحياة، وبكل ما يتعلّقُ بوقائعها وطقوسها، فالأحداث التي تشاهدها أمامك هي وقائع، وانجذاب الرجال إلى النساء بمختلفِ أشكالهم ومشاربهم هي من طقوس الحياة.

لذلك أصبحت القصيدة عالما للوقائع والأحداث الحيّة، بدلا من أن تصبح عالما من الكلمات والتصورات، فتراجع بهذا دور التأويل؛ الذي رأت فيه ما بعد الحداثة وسيلة لتخليص الموقف الشعري إلى مجردات مطلقة، تخفي خصوصية النص، وانطلاقته الحرة، وترده إلى الدلالات المركزية العامة الثابتة. ومن خلال التفاصيل البسيطة المتعددة، نجد الارتباط بالحياة الماضية التي تكون دائما متعلقة بالذاكرة، ومنها –أي التفاصيلية– يكون تأمل الماضي بكل دقة، ومن التأمل يكون الحكم على الواقع المَعيش الآن من حيث الجمال وضده، أو من حيث تعقيدها وسهولتها. في هذا النص (بيتنا القديم)[1] لمبارك العامري، نجدُ التوغّل التفاصيلي

(١) مبارك العامري: ديوان بسالة الغرقى، ص١٢٣.

الدقيق، والرجوع من خلاله للذاكرة، ومن ثَمّ تقدم الماضي ببساطته وسهولته على الحاضر المغمور بالتكنولوجيا والحياة الفارهة التي أبعدت الكثير من الناس حتى من رؤية التراب!.

كُلَّمَا حَرَّكْتُ مِصْراعَ البَابِ

هَرْوَلَتْ نَحْوِي طُفُولَتي

مَادَّةً ذِراعَيْهَا النَحيلَتَيْن

تَسْتَقْبِلُني كَمَا تَرَكْتُهَا ذَاتَ نَهَارٍ

يَغْشَاهَا اليُتْمُ

وشَظَفُ الأيَّامِ العِجَاف ..

وكُلَّمَا خَطَوْتُ عبرَ الفِنَاءِ

يَقْتَحِمُنِي الحُزْنُ

بنظرةٍ جَذْلَى

وابْتِسَامَةٍ مُتَواطِئَة ..

وإذا مَرَرْتُ مِنْ هُنَاكَ

حذاءَ السُورِ

تُطَالِعُني كُوَّةٌ في الجِدَارِ

طَالَمَا وَضَعْتُ رَأْسِيَ الصَغيرَ

بَيْنَ فَكَّيْهَا المُسَنَّنَيْنِ كَمِنْشَار

مُتَأَمِّلاً قِطَّةً شَبِقَةً

تُراقِصُ ظِلَّهَا

أوْ تَخْدِشُ حَيَاءَ حَملٍ وَديعٍ

أَوْكَأَ جِذْعٌ نَخِرٌ

جَسَدَهُ الضَامِر ..

وحِينَمَا يَسْتَبِدُّ بِيَ الحَنينُ

وتَجْلِدُني غُرْبَةُ الرُخَامِ

والتِكْنُولوجْيَا

أَهْفُو بِنَشْوَةٍ عَارِمَةٍ

كَمَا نِسْرٍ مُهَاجِرٍ

نَحْوَ وَكْرِي القَديمِ

مُفَتِّشَاً عَنْ رائِحَتي الأُولَى

وضِحْكَتي النَاصِعَة ..

ففي بداية هذه القصيدة، نجد استعمال المفردات من الواقع المتناول، (حرّكت مصراع الباب) وهي صورة جميلة وكأنّ الطفولة موجودة خلف الباب، فقط بمجرد فتحه تأتي الطفولة، ثُمّ يأتي على ذكر تفاصيلها (مَادَّةً ذِراعَيْهَا النَحيلَتَيْن)، وحالها كما هي لم تتغير، فيقول:

تَسْتَقْبِلُني كَمَا تَرَكْتُهَا ذَاتَ نَهَارٍ

يَغْشَاهَا اليُتْمُ

وشَظَفُ الأيَّامِ العِجَاف ..

وهنا نجد لفتةٌ ذكية، وهي فهذه الطفولة ليست مجرد ذكرى بتفاصيل جميلة؛ وإنما كانت تحميل في داخلها أياما صعبة عاشوها في ذلك الزمان (وشَظَفُ الأيَّامِ العِجَاف).

من خلال ذكر جوانب متعددة في الذاكرة، وهي: (الطفولة، الأيام العجاف، الفناء، السور، كوة في الجدار، ...)، وابتداء النص بقوله: (كُلَّمَا حَرَّكْتُ مِصْراعَ البَابِ) نستطيع القول إنه كتب هذا النص، وهو في زيارة لمهد حياته الأولى وطفولته، بيتُهم القديم، الكائن بولاية السيب منطقة خريّس العوامر، فهذا المكان يعني الكثير لمبارك العامري، فمنه بدأ حياة التعلم، وفوق سطح هذا المنزل كان يقرأ الكتب الموسوعية تحت ضوء القنديل، ومن الكتب التي قرأها على هذه الشاكلة، كتابُ تاريخ الطبري، والبداية والنهاية لابن كثير، وكتاب قاموس الشريعة، ومجموعة من دواوين الشعر العربي القديم.

هذه التفاصيل القادمة من الذاكرة، ومن رحم الماضي، تجبر الشاعر بالحكم على الحاضر بالقسوة، وأن معاناة الماضي رغم شظف العيش أهون بكثير من ازعاج الحاضر المزدحم بالتكنولوجيا، فيقول في المقطع الأخير من النص:

وحِينَمَا يَسْتَبِدُّ بِيَ الحَنينُ

وتَجْلِدُني غُرْبَةُ الرُخَامِ

والتِكْنُولوجْيَا

أَهْفُو بِنَشْوَةٍ عَارِمَةٍ

كَمَا نِسْرٍ مُهَاجِرٍ

نَحْوَ وَكْرِي القَديمِ

مُفَتِّشَاً عَنْ رائِحَتي الأُولَى

إننا نجد في إيقاع التفاصيلية لدى قصيدة النثر، تكويناً لإيقاعٍ في الشكل الذي تجرّد كليّا من إيقاع الوزن والقافية؛ هذا الإيقاع وإن خلا من النغم الموسيقي المعهود للقصيدة العربية، فهو مكوّن لإيقاع آخر معي بالدلالة التي تتولّد منه. فذكرُ التفاصيل البسيطة من الواقع المعيش بدقّة، وارتفاع هذه التفاصيل البسيطة من الحياة اليومية إلى إلى أسئلة ومباحث في الفلسفة،

هو إيقاع التفاصيلية المولّد لشيء من جماليات قصيدة النثر في شكلها، فهي من البساطة والتعددية إلى الفلسفة وعلم الجمال.

كذلك نجد أن هذه التفاصيلية لدى قصيدة النثر، أبعدتها كثيرا عن الخيالات والتصورات التي تدخلها إلى عالم التأويل والتوقعات بعيدا عن ملامسة الحقيقة أو النتيجة المرجوّة من النص؛ فبها أصبح النص يتحدّث عن وقائع وأحداث هي جزء من الحياة اليومية، مما يؤدي إلى فهم النص والنتائج المرجوّة من كتابته.

الشعر هنا –أي التفاصيلية– هو احتفاء بهذه الحياة اليومية، وتمجيد لما فيها من جماليات بسيطة ومتعددة ابتعد عنها شعر الحداثة وما قبلها، أما قصيدة النثر وبكونها في إطار شعر ما بعد الحداثة، فإنها بهذا الشكل الشعري استطاعت من إيقاعه المتعدد تكوين جمالٍ يغيب عن الكثير هي موجودة في حياة الناس اليومية.

إيقاع التشذير:

هناك مجموعة من الكتابات، تُعدُّ من صنوف قصيدة النثر، في إطار أدبيات ما بعد الحداثة، على الرغم من إيجازها إلا أنها تحمل دلالات واسعة، وهي أقرب للحِكَم والأمثال. مبارك العامري له العديد من الكتابات في هذا الإطار، بل إن أغلب كتاباته الشعرية في الآونة الأخيرة اتبعت هذا النهج، ومن ضمن ما كتبه:

آهٍ أيُّهَا القَلْبُ

اصْمُدْ

اصْمُدْ ..

*****

يَزَدادُ أَلَمي حِدَّةً

كُلَّمَا فَكَّرْتُ في وَطَني ..

*****

احْضُنوا أوْطَانَكُم أيُّهَا الأحِبَّةُ

أيْنَمَا كُنْتُم

وإنْ جَارَتْ عَلَيْكُم ..

*****

من أَحَبَّ وَطَنَاً كَعُمَان

كَمَنْ أحَبَّ النَاسَ جَميعاً ..

*****

سَيَنْجو الإنْسَانُ

إذا اعْتَنَقَ دينَ الحُبِّ

ومَا عَدا ذَلِكَ وَهْم ..

*****

لَوْلا المَرْأَةُ

لأضْحَى العَالَمُ

جَحيماً ..

*****

انْتَصِر

لِمَنْ عَقَدَ عَلَيْكَ الرِهَان ..

*****

في شعرية التشذير، يصبحُ النص نثارا؛ حيثُ تتناثر الجمل الشعرية المكثّفة، مؤكدة على منطق أنه كما جاز أن تكون القصيدة جملة واحدة جاز كذلك أن تكون الجملة الواحدة قصيدة كاملة.

يرى بعضهم في نص التشذير "نسقا بنائيا يوهم بالتفكيك فيما يبدع نص الكسور والفجوات، نص هذا العالم المتصدّع"(١). أي أن هذا النص جاء انعكاسا لانهيارات الكيانات الكبرى، ولتداعي أيدلوجيات ونظم، وتشظيها. بينما رأى مادان ساروب أن "الانتقال من الحداثة إلى عالم ما بعد الحداثة يمكن التعرف عليه إذا ما عرفنا أن الاغتراب عن الموضوع قد حلّ محلّه تفتيت الموضوع"(٢). وهكذا اكتسب التشدير أهميته الكبرى، في شعرية ما بعد الحداثة، وأصبح نصه عقدا من النصوص المتتابعة؛ التي تؤكد على مبدأ التجزؤ والتشظي، "كمقابل لشموليات الحداثة وثوابتها"(٣). وأصبح النص يتشكّل من سلسلة من النصوص المتوالية، في فضائه، في كثافة شديدة، تؤسس لجماليات التشظي والتفكيك، والتفتيت، والتشذير.

ولهذا النص مرجعيتان أساسيتان:

- بنية الهايكو الياباني بكثافتها الشديدة المشعة؛ التي لم تفقدها الترجمات شعريتها.

- بنى تراثية عربية عديدة منها: (في تراثنا القديم): الحكم والأمثال، والأحاديث النبوية، وأواخر كتاب (نهج البلاغة) لعلي بن أبي طالب، والأقوال الصوفية المركّزة العديدة؛ التي يأتي في طليعتها: (المواقف والمخاطبات) للنفري، و(الإشارات الإلهية) لأبي حيان التوحيدي، وفن التوقيعات. وفي (تراثنا الحديث): "رمل وزبد لجبران خليل جبران، يأتي في طليعة هذه الكتابات..."(٤)، ولا شك أن المرجعية الأولى القريبة (الهايكو الياباني) كان محفزا قويا لاعادة

---

(١) إليكس كالينكوس: رسم الخط والفاصل، قراءة في كتاب فردريك جيمسون: ما بعد الحداثة، ترجمة: بشير السباعي، مجلة إبداع، نوفمبر ١٩٩٢، ص٤٩.

(٢) مادان ساروب: سؤال التأريخ، ترجمة: مرفت دياب، مجلة إبداع، نوفمبر ١٩٩٢، ص٦٥.

(٣) ميجيان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، الرياض، ط١، ١٩٩٥، ص١٠٧.

(٤) كمال أبو ديب: اللحظة الراهنة في الشعر، مجلة فصول، المجلد ١٥، ع٣، خريف ١٩٩٦، ص١٨.

اكتشاف المرجعية الثانية البعيدة، في ضوء شعرية التشذير، كخلاص من إعادة إنتاج شعر (الهايكو الياباني)، ثم بدأت الشعرية تتخلص تدريجيا من رؤى المرجعيتين، تحت تأثير دوافع التجريب.

وهكذا شدد التشذير على أن تكون للومضة الشعرية الخاطفة، دلالات شعرية، ليس باعتبارها جملة شعرية مشعة بالدلالات؛ بل باعتبارها نصا شعريا كاملا، شديد الاختزال والكثافة.

ثانيا: إيقاع المفردة والجملة:

يتضمن المجال اللغوي أبعادا إيقاعية، تقوم على إظهارها محمولات هذا المجال، سواء على مستوى الكلمة (المفردة) كحضور لغوي صرف –أي كصيغة قائمة فيه– أم على مستوى طبيعة هذا الحضور، وما يمكن أن يضاف إلى هذه الطبيعة من تنويعات أو تلوينات تخص هندسة البنية بشكل عام،مع ما يحكم هذه الهندسة من قضايا تتأتى من كون النص محكوما من أكثر من طرف، إذ يعد منتوجا للشاعر دفعه إلينا بعد أن طبعه بطابعه. في هذه الحركة، حركة خلق النص وإعطائه طبيعته المادية المحسوسة؛ تكمن قدرات إيقاعية تخص عناصر هذه الطبيعة مفردات كانت أم جملا. وهو من جهة ثانية يقوم على حركة هذه العناصر فيما بينها، وهي بذلك تولّد إيقاعا يترافق مع موقع الحركة وتحولاتها القائمة. بل "إن الإيقاع يمكن أن يحدد لنا قدرة الحركة على السير نحو التكامل من نقيضه"(١).

بينما نرى النص من جهة ثالثة كمادة منطوقة، تعكس علاقة أصيلة بين المبدع والمتلقي، ومن خلال هذه العلاقة، ينهض الإيقاع مقرونا بمدى قابلية التفاعل الحاصل على النمو والوصول لمستواه المميّز.

ويمكن أن نقسّم هذا التناغم وفقا إلى هذه النظرة، ووفقا لمادة النص اللغوية، إلى قسمين:
١. إيقاع الكلمة (المفردة). ٢. إيقاع الجملة.

---

(١) يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ص٢٤٥.

إيقاع المفردة:

إن الإشارة إلى هذا الإيقاع، وإعطائه صفاته اللائقة به، يعنيان تمكين المفردة من اكتساب خاصيتها، ومن اكتساب أهميتها التي يتحدد بها دورها الإبلاغي الذي تتقصده.

ويمكننا الاستعانة بمختلف الخصائص التي تتمتع بها "المفردة" والتي تفيدنا في توضيح المستوى الإيقاعي وفهمه، وكذلك في الكشف عن الدور المهم الذي يقوم به هذا المستوى لخلق جو خاص تبدو فيه هذه المفردات بنى حيّة تتوهج داخل النص فتعمّق وظيفته، وتعطيه مزيدا من الاستعداد لممارسة دوره في التوصيل.

يقول مبارك العامري في قصيدة له بـ(الفيسبوك)، عام ٢٠١٤، وهي ضمن مخطوط يعده الشاعر للنشر

بَعْضُ الدِينِ

إثْمٌ

وجورٌ

وزَيْف

فلا تَلْقُوا بأرواحِكُم النَقيَّةِ

في أُتُونِه ..

يبدأ الشاعر في هذا النص باسم (بعض)، ويصنّفه النحاةُ من "الأسماء الموغلة في الابهام، الموغلة في التنكير، لا تتعرف بالاضافة إلى معرفة، نحو: غير وبعض ومثل وشبه وسوى..."[١]، فلذلك من الواضح أن المفردة التي بعدها، وإن كانت معرّفة بـ(أل)؛ إلا أنها وبسبب دخول (بعض) عليها أضفت عليها نوعا من التنكير.

---

(١) فاضل السامرائي، معاني النحو،ج٣، ص١٠٩.

فإيقاع المفردة (بعض) هنا دلالي على المفردة التي تليها (الدين)؛ ولكن ثمّة إيقاع آخر بدخول هذه المفردة على (الدين)، فانتقال حركة إعرابها من الرفع إلى الجر، هو انتقال من الارتفاع إلى الانخفاض، وهو إيقاع صوتي يوّلد إيقاعاً دلاليا. هذا فيما يتعلّق بالمقطع الأول للنص، وما أحْدَثته المفردة من إيقاع صوتي ودلالي. في المقاطع الثلاثة المتتالية بعد المقطع الأول، كل مقطع مكوّن من مفردة واحدة، (إثْمٌ، وجورٌ، وزَيفٌ)، وهي أسماء نكرة مرفوعة بتنوين الضم، وكلها مترادفة الدلالة، وهي مصادر: فمصدر يأثم إثم و يجور جور و يُزيّف زيف،[١] هذا على المستوى اللفظي للمفردة. أما على الجانب الإيقاعي فيها، فنجد توالي الحركات وسكنات في كل مفردة، (إثْمٌ – طويل/طويل)، (جَوْرٌ– طويل/طويل)، (زَيْفٌ– طويل/طويل). فهذا التوالي يدل على قوة صيغها الصرفية، فهو قد استعمل المصادر، وهذا من خصائص العربية بتوالي الحركات والسكنات وقوة الصيغ الصرفية لها؛ فدلالة هذا هو عمق وتوغل ما في (بعض الدين) من (إثْمٌ، وجورٌ، وزَيفٌ). هذه المفردات جميع حروفها صفتها الجهر ما عدا حرفَيّ (ث، ف) فهما من حروف الهمس[٢]؛ فوجود هذان الحرفان يتوسطان الكلمتين الأولى والأخيرة، هو بحد ذاته إيقاع صوتي جاء من صفات الحروف التي في المفردة، ليُساعد على تخفيض حِدّة الجهر، لتتحقق الدلالة بالصورة والطابع الذي أرداه الشاعر، لأنه استعمل في بداية النص مفردة (بعض) كان لدخول حروف الهمس بين حروف الجهر إيقاع دلالي بعد تكوين الإيقاع الصوتي.

في هذه المفردات نجد إيقاعا صوتيا على أواخرها، وهو الغُنّة المُخالطة لأصواتِ الإدغام، فبعدَ تنوين (إثْمٌ) جاءت الواو وهي من حروف الإدغام، وبعد تنوين (جورٌ) جاءت الواو أيضا، أما (زيف) فهي عند الوصل في القراءة تحملُ التنوين بحكم الحالة الإعرابية، فهي معطوفة على ما قبلها، إلا أنها بحسب الإيقاع الذي أراده الشاعر عند القرءاة فإننا نقف عليها فهي

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، ج١/ص١٠٦ – ج٣/ص٦٨ – ج٨/٩٧.

(٢) عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م، ص١١٢.

ساكنة. هذه الغنة لأنها أدغمت بالواو تغيّر مخرجها من الخيشوم إلى الفم المُشرئب بالغنة.[1] وبهذا نجد أن وجود الغنة المتخففة بالإدغام بين المقاطع الثلاثة تخلق جوا من الألفة والانسجام بين المقاطع من جهة، وبين العناصر داخل المفردات من جهة أخرى، ووجود السكون في آخر المقطع الثالث (وزيفٌ) عند الوقف، هو إغلاق للموضوع الذي ذكر به عوامل غير متقبّلة.

وهكذا نجد أن هذه المفردات خلقت إيقاعا في النص من حيث الصوت والدلالة، فبدءاً من التنكير الذي أُدخِل بكلمة (بعض) على كلمة (الدين) المعرّفة بـ(أل)، ثم بالحروف المستعملة من حيث التوالي بين المتحرك والساكن الذي يعطي الكلمات القوة البنوية، فهو قد استعمل مصادرها، وكذلك التوالي الإدغام وإغلاقه بالسكت أو السكون، فالدلالة التي خلقها هذا الإيقاع، هو أن هناك شيء من الدين ومن الأفكار التي ليست من صلبه وإنما دخيلة عليه؛ لأنها مبهمة ونكرة بدخول مفردة (بعض)، فلو كانت من أسسه ودعواته لما احتاج الشاعر إلى استعمال هذه المفردة. ثم إن المفردات الثلاث كل واحدة تشكّل وحدة شعرية في القصيدة، له إيقاع دلالي فهي تشير بهذا إلى عِظَمِ وفضاعت ما وصل إليه نتيجة الممارسات الخاطئة للدين.

وبالانتقال إلى نص آخر نتتبع فيه بعض الخصائص الإيقاعية للمفردة، ونعمل على كشفها، يمكن أن يجلو لنا هذه المسألة بوجه لا يصح الإعراض عنه. ونكون بالتالي قد أمسكنا بالخيط الذي بوسعه أن يدخلنا في عالم الإيقاع والتناغم الذي يخلقه على مستوى المفردة خاصة وعلى مستوى النص عامة. يقول مبارك العامري في قصيدة له بـ(الفيسبوك) عام ٢٠١٤، وهي ضمن مخطوط يعده الشاعر للنشر:

نَظْرَة

ذَلِكَ البَهَاءُ

الَّذي تَكَشَّفَ بَغْتَةً

---

(١) عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، ص١٦٧.

عَنْ حَقْلٍ مُمَغْنَطٍ

يَكْتَنِفُهُ الغُمُوضُ

كَمْ كَانَ فِعْلُهُ

نَاجِزَاً ،

خُرافِيَّاً

وحَادَّاً ،

مِثْلَ نَصْلٍ

هَيَّجَتْهُ قُبْلَةٌ خَارِقَة ..

من اليسير علينا ونحن نقرأ هذا النص، أن نتبين التوازنات الإيقاعية القائمة على تكرار حروفٍ بعينها أو تشابه أصواته، وكذلك صيغ فعلية مهيأة للنهوض دائما وسط الفاعلية الزمنية المتولدة، خالقة في هذا النهوض إيقاعا، سمته الأساس النشاط السريع، وهو يحاول ترجمة الرغبة ووضعها في حيزها العملي. ويمكننا أن نتابع حركة الإيقاع هذه استنادا للمفردات التي نرى أنها تشكّل الحضور الأقوى في دعم هذه الظاهرة وتأكيد خصائصها.

نلاحظ أولا، أن مفردة (نظْرة) تشكّل البؤرة التي ينطلق على أساسها النص، وأن ما يدور في النص إنما يحدث بسببها، وربما تعود أهميتها إلى طبيعتها كمفردة، من حيث مكوناتها وما يدخل في إطار هذه المكونات من مستويات لغوية وصوتية ودلالية. إن إيقاع المفردة يبدأ هو خلوها من الحروف الصائتة وجميع حروفها من الصامتة، وغلبة أصوات الجهر على أصوات الهمس (ن، ظ، ر) أصوات مجهورة، (ت) صوت مهموس. وهي متوسطة في أصواتها من حيث الشدّة والرخاوة (ن، ر) بين الشدة والرخاوة، (ظ) صوت رخو، (ت) صوت شديد. ويبدو أن طغيان المقاطع الطويلة في الكلمة (نظ، ح/س) مقطع طويل، (ر، ح) مقطع طويل، (ةُ نْ، ح/س) مقطع طويل، يساعد على تعميق الخاصية المذكورة، ويسمح لها بنشر الخمول المتولد عنها وتعميمه. إن هذا الإيقاع المتكاسل للمفردة يدفع الشاعر إلى تبني مشروع مناهض

لها خلال المفردات الأخرى الفاعلة في النص، لاسيما الأفعال التي تدل بصيغتها على الفاعلية المستقبلية الممكنة أو الحاضرة التي تندفع بفاعليتها على المستقبل.

وعودة للنص نلاحظ أن الأفعال تأتي على شكل التالي: "تكشّفَ، يكْتَنِفهُ، هيّجَ"، نحاول أن نرى البنية الإيقاعية لهذه الافعال، ومواضع النبر فيها. فإذا ما أتينا إلى الفعل الأول: (تَكَشّفَ) مكوّن من (قصير/طويل/قصير/قصير) نجد النبر هنا موجود على المقطع الطويل (كَ/شْ). وفي الفعل الثاني (يكْتَنِفُهُ) (طويل/قصير/قصير/قصير/قصير) نجد النبر هنا في المقطع الطويل (يَ/كْ). والفعل الثالث (هيّجَ) (طويل/قصير/قصير) النبر كذلك في المقطع الطويل (هَ/يْ).

ما نلاحظه هو أن وقوع النبر على المقاطع الطويلة، وذكرنا سابقا أن مفردة (نظرة) توحي بالتراخي والوهن لطغيان المقاطع الطويلة عليها، في هذه الأفعال وبسبب وقوع النبر على مقاطعها الطويلة، هي أيضا توحي إلى التراخي والوهن، فالفعل (تكشّف) تدل على بروزه وظهوره شيئا فشيئا وفق عملية بطيئة، والفعل (يكتنفه) جاءت بعده مفردة (الغموض)، ونفهم من هذا أن الفعل (يكتنفه) المقصود منه الاحاطة والتغطية بشكل مستمر ومبهم، أما الفعل (هَيّج)، فهو بمنعى نشّط وأثار لما كان خاملا وكسولا.

من هنا نجد أن هذه المفردات بمقاطعها الصوتية الطويلة، وما عليها من نبر، أحدث إيقاعا دلاليا في النص، هذا فقط من خلال الأفعال المنتثرة في النص في الأعلى والوسط وآخره؛ فالدلالة التي أحدثتها هو وجود البطء والغموض والوهن والتراخي. إن إيقاع المفردة يأتي من الأصوات المكوّنة لها، ومن النبر الواقع عليها، وبأساسها اللغوي، وقوّتها البنوية (الصرفية)، بهذا كله تُحْدِثُ إيقاعاً في النص، يعملُ على إلفاتِ سمع المتلقي، يُغيّر الدلالة، ويُسارعُ من وتيرة الحركة إن كانت بطيئة، ويزيدُ من التوتر والاضطراب إذا متسارعة، وهكذا.

إيقاع الجملة:

الجملة هي العمود الفقري الذي ينبني عليه النص الشعري وكلام الناس عامة، فمن الطبيعي أن تتسم حركة هذه الجُمل بالقوة، وأن يُنظر بعمق إلى الأهمية الإيقاعية التي تمتلكها. "ونرى

أن إيقاع الجملة إنما يقوم أولا، على حركة عناصرها المتشكلة في إطارها كجملة، كما يقوم ثانيا، على حركة الجملة ذاتها، ككتلة حركية، وعلى توجهاتها داخل المجال النصيّ، بسبب أن هذه التوجهات تخلق، استنادا للاختلافات، الصوتية أو الدلالية، التي تحدثها، إيقاعا يساير هذه الآثار ويعمل على بلورتها."[١] ولعل إيقاع الجملة، وفقا لهذا الهم، هو الإيقاع الأهم في النص، لأن النص بحد ذاته ذو طبيعة جُمَلية. وما وجدناه للمفردة فيه من أهمية، فلأنها قائمة على أساس أنها عنصر نشيط داخل الجملة، وليس علىأيّ أساس آخر. ومن هذا الموقع، ينبغي الالتفات إلى ما يمكن أن تثيره الجملة من تناغم، سواء في توضعها كوحدة بنائية مستقلة، أم في حركتها وتحولاتها بين الوحدات البنائية الأخرى، وما يحدث نتيجة لذلك، من تقاطعات مختلفة تخص طبيعة الجُمل وتشكلاتها، فتظهر بشكل أو بآخر قدرة الإيقاع على تحديد أهمية هذه التشكلات والتناغم الذي تحدثه خلال مساراتها.

من الجدير ذكره، أنه في النظر إلى حركة الإيقاع في الجملة لابد من معرفة الخصائص التي تتمتع بها، سواء على مستوى موقعها داخل النص أم على مستوى العلاقات المتشكّلة نتيجة هذا الموقع، أم على مستوى طبيعتها الذاتية، بما فيها التشكّلات المقطعية وأهمية النبر والفعاليات الصوتية والدلالية التي تُشكّل جزءا لا يتجزّأ من الخصائص الحركية التي تعمّق مفهوم الإيقاع في النص وتوضّح اتجاهه.

يقول الشاعر مبارك العامري، في قصيدة له (في عينيك عطش النخيل)[٢]

عَنْدَ تُخُومِ نَظْرَتِكِ الأُولى

أبْرَأُ مِنْ دمَامِلِ الخَجَلِ

المُتَواتِرِ إرْثَاً تِلْوَ آخَر

فَأُوْلَدُ مِنْ جَديدٍ

---

(١) يوسف حامد جابر: قضايا الابداع في قصيدة النثر، ص٢٦٣.

(٢) مبارك العامري: ديوان بسالة الغرقى، ص١١٣.

صَافِيَاً كَالشَهْدِ

مَغْسُولاً بِمَاءِ الدَهْشَةِ

مُتَسَرْبِلاً بِغلالَةٍ

شَافَّةٍ كُالزُلال

مُمْتَشِقَاً رَهَافَةَ وَجَعي

طَارِحَاً مَسوحي في النِسْيَانِ

كَراهِبٍ هَوَتْ عَلَيْهِ الغِوايَةُ

دُفْعَةً واحِدَة ..

يبدو أنّ إيقاع الجملة في النص متفاوتا في طبيعته التي يظهر بها، وربما كان هذا التفاوت واحدا من أهم ما يميّز نصوص مبارك العامري الشعرية. وسوف نرى أن مردّ ذلك إنما يعود إلى توتر الشاعر ذاته، واضطرابه وعدم قدرته على الانخراط في الحركة العامة أو التلاؤم معها.

نبدأ أولا بالكتلة الحركية الأولى التي تصدّرت نصّه، وبعلاقات التقديم والتأخير التي اتسمت بها هذه الكتلة، مما يشير إلى ظهور إيقاع مختلف يتموّج تبعا لطبيعة تشكيل الجملة، إحدى أهم منعكسات الشاعر الوجدانية في النص. وكما يقول فرويد: "إن الأثر الشعوري ليس إلا نتيجة نفسية بعيدة للعملية اللّاشعورية"(١).

يقول الشاعر في أول النص:

عَنْدَ تُخُومِ نَظْرَتِكِ الأُولى

---

(١) سيجوند فرويد، تفسير الأحلام، ترجمة مصطفى صفوان، دار المعارف، ط٢، ١٩٦٩، ص٥٤٩. نقلا من يوسف حامد جابر، قضايا الابداع في قصيدة النثر، ص٢٦٧.

أبْرَأُ مِنْ دمَامِلِ الخَجَلِ

في هذه الكتلة من الواضح جدا علاقة التقديم والتأخير، فالجملة الأولى (عَنْدَ تُخُومِ نَظْرَتِكِ الأُولى) مقدّمة على الجملة الثانية (أبْرَأُ مِنْ دمَامِلِ الخَجَلِ)، والأصل في الكلام (أبْرَأُ مِنْ دمَامِلِ الخَجَلِ/ عَنْدَ تُخُومِ نَظْرَتِكِ الأُولى)، حيث تقدّمت شبه الجملة على جملة الفعل المضارع، وغيقاع الجملة هنا هو إيقاع دقيق، تطلقه طبيعة الجملة الفعلية من كونها جملة تتصف بالثبات، وهي سمة رئيسة تشكّل الجملة الفعلية.

هنا ما يخالف هذا الفهم، ليس بتقديم شبه الجملة على الجملة الفعلية، ولا حتى بإسناد الفعل إلى الضمير الغائب الذي يعني الشاعر ذاته، وإنما هذا الانقسام الذي يوحي بانشطار الإيقاع إلى أكثر من وجهة، مما يؤكد على الرغبة في خلق حالة من التعددية. هذه الحركة الإيقاعية المتشعّبة في النص، تشكّل هاجس النص الأساس.

إن سبب هذا إنما يعود إلى وجود محاولة تهدف إلى هزّ كيان الشاعر والقبض على عالمه، ثم محاولة الاستسلام لحالات السلب التي هيمنت عليه نتيجة النظرة الأولى، مما ستقدّمه لنا تحولات هذه الحركة.

هذه الكتلة رغم ما يبدو فيها من ثوابت إيقاعية متمثّلة بالصيغ التعبيرية، فإن هذه الثوابت ذات أساس هش، مما يجعلها تتموج في القاعدة، هذا الأمر توضحه صيغ التوجه للجمل من الغائب إلى المخاطب، في الوقت الذي يبدو فيه أن الغائب كلّه عبارة عن إخبار لهذا المخاطب، الذي أدّى اضطرابه إلى تراجع في موقعه، وبالتالي إلى تقدم خصائصه عليه. هذه الخصائص هي التي عمّقت القيمة السلبية لموقع المخاطب "الشاعر"، فهو بمجرّد النظرة الأولى، تغيّر موقعه كليا، وأصبح مضطربا، وتمنى لو يعود للحياة مرة أخرى: (فَأُوْلَدُ مِنْ جَديدٍ). ومن خلال التشكيل المقطعي المتناغم في الكتلة، نجد تأكيدا لهذه القضية:

(طويل/قصير) (قصير/طويل/قصير) (طويل/قصير/قصير) (طويل/طويل/طويل)

(طويل/قصير/قصير) (طويل) (قصير/طويل/قصير/طويل) (طويل/قصير/طويل)

يظهر في البداية انسجاما مقطعيا بين الجملتين، واختلاف بسيط في آخر الجملتين، مما يدل على نفسية الشاعر إنها كانت في البداية متماسكة، إلا أنها فيما بعد بدأت بالاضطرابو عدم الاستقرار.

ثم تتوالى الجمل الاسمية على النص من بعد الكتلة الأولى منه وحتى آخره، فيقول:

صَافِيَاً كَالشَهْدِ

مَغْسُولاً بِمَاءِ الدَهْشَةِ

مُتَسَرْبِلاً بِغلالَةٍ

شَافَّةٍ كُالزُلال

مُمْتَشِقَاً رَهَافَةَ وَجَعي

طَارِحَاً مَسوحي في النِسْيَانِ

كَراهِبٍ هَوَتْ عَلَيْهِ الغِوايَةُ

دُفْعَةً واحِدَة ..

والجمل الاسمية ذات طبيعة مستقرة وثابتة في أسسها وقواعدها، لا يحدث اضطراب فيها وإن اعتراها التقديم والتأخير، فالمبتدأ مرفوع وإن تأخر، والخبر خبرٌ مرفوع إن تقدّم. فبعد النظرة الأولى منها اضطرب، وحاول أن يتخلّص من الخجل، ونتيجة لهذا الإضطراب، وتخلصه من الخجل، دخل غلى عالم الاستقرار، وهذا ما أكّده النص بتوالي الجمل الاسمية، فهو دلالة على النفسية المستقرة التي وصل إليها الشاعر، بعد مرحلة من الاضطراب.

من هنا نجد أن إيقاع الجملة، ومن خلال ما يطرأ عليها من تقديم وتأخير، أو من ناحية كونها جملة اسمية متتالية في النص، أو فعلية مستقرة أو متقلّبة، فإنها تُحدثُ إيقاعا دلاليا في النص، بعد خلقها للإيقاع الصوتي المتمثّل في النبر والتناغم بين المقاطع.

الخاتمة

الخاتمة

هكذا إذن استطاعت هذه الدراسة الأسلوبية، باعتمادها على قصيدة النثر، في معرفة الجماليات الشعرية العميقة والمتمرّسة للشاعر العماني مبارك العامري.

إن الإشكالات العالقة حول هذه القصيدة ومدى جديّة دراستها وفق الظاهرة الأسلوبية، سواء أكان في بنيتها أو في إيقاعها، يساعد على فهم آلياتها الشعرية الجديدة، وحلحلت هذه الإشكاليات باستخلاص الظواهر الأسلوبية، المتوغّلة في هذه الشعريّة العربية الجديدة.

لقد احتوتْ مقدّمة هذه الدراسة على أسئلة، هي محل إشكالٍ عند المتلقي والمتتبع لقصيدة النثر العربية، حيثُ كانت الدراسة في فصولها الثلاثة، توجّه اهتمامها بالبحث عن تعليلات وإجاباتٍ واضحة، تتّسم بالموضوعية التامة في طرح آراء النقّاد والدراسين وتحليلها باختلاف انتماءاتهم الفكرية.

كما أننا نسعى في هذه الخاتمة، أن نقدّم للقارئ ما توصّلتْ له الدراسة، من نتائج عديدة، تكوّنت بمرورنا بين الثنايا الكتبِ، وأخذنا بخلاصة المعارف التي كتبها الدارسون من القدماء والمحدثين، وتوغّلنا بين سطور تحليلاتهم، ونقوم بتحليل نصوص دراستنا، بما يتواءمُ مع المنهاج النقدي الذي اتفق عليه الدارسوان، على الرغم من اختلاف مدارسهم وتوجهاتهم، إلا أننا نجد الاتفاق بينهم هو الغالب –وهذه طبيعة العقل البشري– ، والاختلاف في أجزاءٍ لا تفسد المنهج النقدي، ولا تبعده عن دربه القائم على الغوص في أسبار النص، وكشف ظواهر جمالياته، وطبيعة تكوينه.

ثم إنني سآتي بعد هذا بذكر المراجع الأساسية، التي اعتمدتُ عليها وأخذتُ منها الكثير من الجوانب النظرية لهذا البحث؛ إلا أنني وكما هو واضح في الدراسة أتيت إلى تحليلها وإبراز التكوينات الجديدة المتبلورة عنها، مما يضفي إبداعا جديدا تقدّمه هذه الدراسة إلى جانب تلك المراجع الأساسية لها.

إن الأسئلة التي طرحتها المقدمة حول قصيدة النثر، كانت شائكة ومحل جدلٍ عند الباحثين والدراسين، فمن تلك الأسئلة التي قمنا بدراستها في هذا البحث: ما العلاقة بين قصيدة النثر والأسلوبية؟

إن العلاقة بين قصيدة النثر والأسلوبية، علاقة مترابطة، فقصيدة النثر في منهجيتها وطريقة كتابتها المُتَوَاضَع عليها، تحمل الكثير من الظواهر الأسلوبية، فهي مليئة بالانزياحات، والتناصّات، والمفارقات، والتكرار، والإيقاع البصري والدلالي؛ إضافة إلى ذلك أن هذين الشكلين –قصيدة النثر في الجانب الأدبي، ومنهج الأسلوبية في الجانب النقدي–، تشكّلا في فتراتٍ متقاربة، فمنهج الأسلوبية بما أنه فرع من اللسانيات الموسّعة، الذي أعلن شارل بالي بأنه أسس قواعده النهائية عام ١٩٠٢م، بينما قصيدة النثر، كما هو معلوم تأسست على يد الشاعر الفرنسي بودلير في أول مراحلها عام ١٨٥٥م من خلال ديوانه "سأم باريس"؛ لذلك فإن الدراسات الأسلوبية مهمة وجديرة بأن تتناول قصيدة النثر، لأنهما تأسسا في فترة واحدة، وكذلك لأن ميدان الدراسات الأسلوبية متوافر بشكل كلّي في قصيدة النثر.

أما على الجانب العربي من هذه الدراسات، فقصيدة النثر بدأت بمجلة "شعر" اللبانانية التي أسسها يوسف الخال، وكان من أبرز النظّرين لها الشاعر والناقد أدونيس، حيث كتب العديد من المقالات فيها حول قصيدة النثر، والمحاولة للتجديد في الشعرية العربية، وكان هذا في الفترة (١٩٥٧ – ١٩٦٣م). أما ظهور مصطلح الأسلوبية في الدراسات العربية، فكان أول ظهور له على يد عبد السلام المسدّي من خلال كتابه "الأسلوبية والأسلوب" عام ١٩٧٧م.

وبهذا نجد أننا استطعنا من خلال هذه الدراسة تقديم إجابة منطقية، قائمة على أُسُسِ النشأة، ومجال بحث الدراسات النقدية في الساحة الأدبية، وقد كانت الدراسة على هذا التساؤل في تمهيد هذا البحث.

ومن الأسئلة التي تطرقت لها المقدمة، كإشكال يبحثُ عن دراسته وتقديم إجابة حوله، هو: القصيدة العربية القائمة على الوزن والقافية، ترتكزُ دائما على القواعد النحوية، ولا تأتي بالانزياحات فيها إلا قليلا ونادرا؛ وذلك لتقيدها التام بقواعد اللغة ورفضها لمحاولات التجديد،

فهي ترى من خلالها عوامل قد تؤدي إلى المساس بأسس اللغة والتأثير على قوّتها. فهل لقصيدة النثر بانجرافها نحو الانزياحات، واعتبارها مكوّنا أساسيا لجمال الشعر، تأثير على اللغة العربية؟ أم أنها ارتأت في هذا ما يصون لغتها من الضياع والتأثر السلبي وراء هذا الاتجاه؟

للإجابة على هذا التساؤل، يجدر الإشارة أولا إلى أن قضية الانزياح وهو بمعنى الخروج عن المألوف، ليس وليد الدراسات النقدية الحديثة؛ وإنما ما جاء به عبد القاهر الجرجاني من جماليات في الأسلوب تتضمن الاستعارة والتشبيه والمجاز التقديم والتأخير والحذف والإيجاز والإطناب وغيرها من قضايا البلاغة والنقد، هي إشارة كافية لتنبّه القدماء إلى الخروج عن المألوف، ووجوده في القصيدة العربية القديمة ليس كما هو الآن في قصيدة ما بعد الحداثة، فهو الآن وصل إلى درجة أن الشعرَ لا يُعدُّ شعراً إذا كان مجرداً من الانزياح. وكما هو معلوم أن الانزياح هو خروج وخرق للقواعد النحوية المتفق عليها، وقد كان الانزياح عند القدماء لا يردُ إلا قليلا في شعرهم، وإن جاء فهو بشيءٍ من التحفظِ والدّقة، بل إنك تجد له شاهداً شعريا في لغة من لغات العرب القديمة. إن الانزياح في شعريّة ما بعد الحداثة، هو أساسها ومحل اهتمامها؛ ولذلك فإنه على الرغم من كثافته، إلا أنه لم يأتِ بما يُخلّ قواعد اللغة، بل إنه قدّم لها من الأهمية والعناية وما يثبتُ مرونتها وقوتها وتأقلمها مع السياق الشعري، وما يبثّ فيها معالم الجمال، فهو دليل على أن هذه اللغة، سلسة في قواعدها، وسهلة في تعاملها مع التجديد الأدبي بمختلف توجهاته وانتماءاته. ودراستنا حول شعر مبارك العامري، أوضحت هذا التفوق اللغوي على الرغم من كثافة الانزياح في قصائده؛ إلا أن اللغة لم تتأثر، فشعرية قصيدة النثر ومن خلال الدراسات الأسلوبية، أضافة إلى اللغة أهمية الانزياح ومدى الجمال الذي يُضفيه على اللغة.

ومن الإشكالات التي تطرقت لها المقدمة أيضا، هو التناص في قصيدة ما بعد الحداثة، هذا التناص يُعَدُّ موازيا للاقتباس والتضمين في الشعرية العربية القديمة، هل يختلف أصلا عن

الاقتباس والتضمين، ويعتبر بذلك من مميّزات قصيدة النثر؟ أم أنه نسخة منه وتم نقله إلى قصيدة النثر فقط بتجريده من الوزن والقافية؟

إن هذه الدراسة وما قدّمناه فيها من ذكرٍ لآراء النّقادِ والباحثين في الدراسات الحديثة، وما وضعناه من تحليلاتٍ على هذه الآراء ودراسة على النصوص، وجدنا أن التناص يختلفُ تماما عن الاقتباس والتضمين ولا علاقة له بالسرقات الشعرية.

إن التناصّ ليس أخذُ قطعةٍ من نصٍ قديمٍ أو مقدّس إلى نص أدبي جديد؛ وإنما هو توظيف ذلك النص القديم أو تلك الشخصية التاريخية في هذا النص الجديد، بحيث تعيشُ تلك الشخصية أحداث النص، أو أن يبني ذلك النص الديني المقدّس هذا النص الشعري الجديد، وليس مجرد دخول عابر متمم لإيقاع الوزن، أو مساعد في توضيح المعنى الذي يريده الشاعر، كما هو الحال في النصوص الأدبية ذات الوزن والقافية.

إن دائرة التناص تتسع لتشمل أنواعا أخرى غير الشعر، نرى المسرح والسينما والصحافة، وحتى الموسيقى في قلب النص، ولكن ليس بصورة ترقيعية ولا تضيف للنص شيئا، بل بصورة وظيفية متداخلة مع أجزاء النص متحولة في نسيجه حيث لا تكاد تميزها.

هكذا نجد التناص مختلفا أيّما اختلافٍ عن المضامين المتداخلة في الشعريات القديمة، فهو في النص كالاسفنجة، متوغّل بداخله، ويقدّم جمالا أدبيا فريدا، تدركُ منه قوّة الشاعر المتمكّنة، بتوظيف الشعر في الشعر، والموسيقى والتاريخ والأسطورة بالأدب، وإدماجُ أدبين مختلفين في نص واحد، وهذا ما وجدناه من خلال الدراسة في شعر مبارك العامري، فهو بشاعريته استطاع توظيف التناص على اختلاف أنواعه في قصائده النثرية، فتجد المرونة في النص، والدقّة في التوظيف.

إن التساؤل الأهم والأبرز فيما يتعلّقُ بقصيدة النثر، هو مسألة الإيقاع، هذه القصيدة التي تجرّدت كليّا من الوزن والقافية، هي محل جدلٍ واسعٍ بين النقّاد والدارسين، ومحل استغرابٍ عند المتلقي من العامّة، إذ الجميعُ يتساءل كيف لقصيدةٍ شعريّة لا تُحدِثُ إيقاعا صوتيا رنّاناً

في أُذُنِ السامع؟ وإذا كان الجواب بأنّ الإيقاع ليس محصورا على الوزن والقافية، فإن محّل التساؤل إذن، أين يكون الإيقاع في قصيدة النثر العربية؟

هذه الدراسة تحدّثت عن إيقاع هذه القصيدة في فصلها الثالث، وقد قدّم مناصروها من النقّاد كأدونيس ويمنى العيد وصلاح فضل وغيرهم، مواطنها الإيقاعية المتعددة داخل النص الشعري.

صحيح أنها تجرّدت عروضيا؛ إلا أنها قدّمت البديل للشعرية العربية، هذه القصيدة استطاعت أن تُكوّنَ إيقاعا جديدا، وهو الإيقاع البصري، بالإضافة إلى تكثيف تركيزها على الإيقاع الداخلي للنص الشعري، من هذين الجانبين يكون إيقاع قصيدة النثر العربية، فالإيقاع الداخلي هو في الأصل موجود في جميع النصوص الشعرية سواء القديمة أم الحديثة، إلا أن قصيدة النثر كثّفت الاهتمام به عوضا عن الاهتمام الدراسات السابقة بالوزن والقافية، وأضافة في تعويضها لإيقاع الوزن والقافية الإيقاع الشكلي أو البصري، فصار معنا من الإيقاع البصري: إيقاع البناء المشهدي وإيقاع التفاصيلية، وهو بدوره يقدّم شكلا جديدا في الشعرية العربية.

إن قصيدة النثر العربية، لم تتجرّد من الإيقاع، لكنّها تجرّدت من الوزن والقافية، وعنّدما تجرّدت قدّمت البدائل للشعرية العربية، وفي دراستنا لقصائد مبارك العامري النثرية، وجدنا الإيقاع في هذه القصيدة بأنواعه البصرية والداخلية من حيث المفردة والجملة، ومدى تناغمه الصوتي وتوليده الدلالي من استعمال مفردة أو تركيب جملة.

تناولت هذه الدراسة النصوص الشعرية النثرية لمبارم العامري، وقد كانت هذه الدراسة الأولى بالدراسات العليا التي تناولت شعره، وقد توصلت فيها إلى نتائج، وهي كالتالي:

١. ساهمت قصيدة النثر لمبارك العامري، في إثراء الشعر العماني المعاصر مبنىً ومعنىً، فنجد تنوّع الموضوعات، وتعدد الأساليب التي استعملها في كتابته لقصيدة النثر.

٢. تطورت القصيدة النثرية عند الشاعر تطورا ملحوظا، إذ بدأ تجربته فيها، بعد ممارسته للعمل الشعري في قصيدتي العمود والتفعيلة، وقد طغى عليه جو واحد في تلك المرحلة الأولى من قصيدة النثر، وهو جو التناصات الثقافية. إلا أن مبارك العامري استطاع تقديم مراحل أخرى في شعره، فقدّم قصيدة النثر بصورها ومظاهرها وإيقاعاتها الجديدة والمتنوعة؛ وهذا مؤشر على التوسّع الثقافي عند الشاعر، وتنامي المؤثرات التي ترفد تجربته.

٣. الحُب هو إلهام الشاعر الأساس، إذ إن الحب عنده مادة الشعر، والشعر يوجد حيث الحب؛ لذلك فإنه بتنوعه وجماليّاته ومتناقضاته ومفاجآته وغرابته يُشكّل مادة خصبة للشاعر.

٤. ظهور الحس الوطني والقومي عند الشاعر، إذ تمثّل مجموعة كبيرة من قصائده مواقفه وأحاسيسه من وطنه عُمان، ومواقف أحاسيس اتجاه وطنه العربي الكبير خاصّة فيما يتعلّق بالقضيّة الفلسطينية.

٥. وظّف الشاعر في قصائده ظواهر أسلوبية متعدّدة، فقد فاضت هذه القصائد بالشواهد الشعريّة الممثّلة للانزياح، والتناص، والايقاع. وهذا ينمُّ عن وعيٍ كاملٍ وإدراك لخصائص شعرية ما بعد الحداثة، والتقنيّات التي تحقّقُ الشعريّة للنص، وقد أفاد الشاعر من التراث؛ فقد استحضر التراث الديني والثقافي والتاريخي والأسطوري، وكان توظيفه لها خادما للدلالة مما أفضت هذه الظواهر على شعره ميزة حديثة ومادة خصبة.

٦. لا نجد أي استعمالٍ ولو كان جزئيا لبحور الشعر العربية، فهو قد جرّد قصائده تماما من الوزن، وهذا تقيّد رصين بالقواعد الكتابية لقصيدة النثر العربية، وعَمِل على استبدالها بإيقاعات أخرى كالإيقاع البصري أو الداخل المولّدان للدلالة.

٧. اتصفت قصائده النثرية بالسّرياليّة التي تخاطب العقل الباطن، فنصوصه تحمل أبعاداً دلالية لا يمكن حملها على الفهم الظاهر للنص. من معالم السّرياليّة التي ترسّخت كثيرا في قصائده تمجيدُ المرأة، وهي الجمال الذي يستطيع أن يُلهم هذه الحياة ما يخلّصها من واقعها اليومي السيء.

٨. اتصفت هذه القصائد النثرية لدى مبارك العامري بصفات الوجودية؛ المذهب الفلسفي الذي رسم قواعده جان بول سارتر وجبرييل مارسيل، ففي قصائده نجد أحيانا القلق والعزلة، ونجد أيضا الثورة على القيم، وهذا ملمح مهم بالنسبة للوجودية، فتشكّل هذا في الوجودية نتيجة خيبة الظن بمثالية القيم الإنسانية بعد الحربين العالميتين.

٩. اعتنى مبارك العامري بلغته الشعرية، والتعبير بجملٍ شعرية تحقق سلامة اللغة وجدّتها وسهولتها وتناغمها؛ مما جعلت القارئ يستمتع بالقراءة، ويتفّهم ما وراء الكلمات، إذ جاءت اللغة سهلة لا تعقيد أو غموض فيها.

١٠. استطاع مبارك العامري استعمال الإيقاع البصري بشكلين مختلفين، الأول البناء المشهدي؛ بحيث تكون القصيدة أقرب لمشهد سينمائي. والثاني إيقاع التفاصيلية؛ وهو الانطلاق من أشياء تفصيلية بسيطة من الحياة اليومية إلى عوالم الفلسفة والكونية. وهذا الشكل الإيقاعي الجديد في قصيدة النثر، لا نجد إلا عند القلائل من شعراء قصيدة النثر العربية، فهو يأتي إلا من شاعر متمرّس.

إننا وفي خاتمة هذه الدراسة، ندركُ تماما أنّ هناك الكثير من القضايا العالقة والإشكالات المطروحة على الطاولة حول قصيدة النثر، وإنها بحاجة إلى مزيد من الدراسات لتقديم إجاباتٍ وحلول ترفعها من الطاولة إلى رفوف المعرفة.

من الأسئلة العالقة حول قصيدة النثر، هو إيقاع الشكل، فبعد تجرّدها من الشكل العمودي، وتحوّلها إلى البناء السردي، هل لهذا الشكل الجديد إيقاعٌ له قواعد وضوابط يسير عليها شاعر قصيدة النثر؟ فأحيانا نجد كلمة واحدة تأخذُ مقطعاً كاملاً في القصيدة، وأحيانا جملةً كاملةً في مقطعٍ آخر، ما دلالة هذا الشكل وهذا التوزيع؟ وهل من الممكن أن يكون إيقاعا شكليا لشعرية ما بعد الحداثة؟

هذا ما سيكون محلّ دراسيتي القادمة للدكتواه –إن شاء الله تعالى–.

إن الجهد أقدّمه ولا أدعي الكمال، فإن الكمال لله وحده، وأدرك أنّ هذا خطوة إلى طريق التعلم والمعرفة.

المصادر والمراجع

المصادر

(١) مبارك العامري: ديوان بسالة الغرقى، دار الجيل، بيروت، ط١، ٢٠١٠.

(٢) مبارك العامري: فيسبوكيات ٢٠١٤، مخطوط يُعدّه الشاعر للنشر.

(٣) مبارك العامري: فيسبوكيات ٢٠١٥، مخطوط يُعّه الشاعر للنشر.

(٤) صفحة مبارك العامري بالفيسبوك (توثيق كتابة القصيدة بالدقيقة والتأريخ).

المراجع

(٥) ابن الأثير: المثل السائر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.

(٦) أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مكتبة الكتاني، الأردن، ط١، ١٩٩٥.

(٧) أدونيس: الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٩٨.

(٨) أدونيس: سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٩٦م.

(٩) أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب بيروت، ط٧، ٢٠١٢.

(١٠) أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣.

(١١) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٠.

(١٢) إيرك هوبْزْباوْم: عصر الثورة، ترجمة فايز الصُيّاغ، المنظمة العربية للترجمة– مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٨.

(١٣) تودروف وآخرون: أصول الخطاب النقدي، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧.

(١٤) الجاحظ: الحيوان، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٣.

(١٥) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر.

(١٦) الجرجاني: دلائل الإعجاز، عالم الكتب للطباعة والنشر، تح: محمود محمد شاكر، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.

(١٧) ابن جني: الخصائص، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٣م.

(١٨) جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، تح: شعيب الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة، دمشق، ط١، ٢٠٠٨.

(١٩) جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط١، ١٩٨٤.

(٢٠) جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فؤاد زاهي، دار توبيقال، المغرب، ط١، ١٩٩١.

(٢١) حسن ناظم: مفاهيم شعرية، ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤.

(٢٢) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانمي، دار الفارس، عمّان، ط١، ١٩٩٦.

(٢٣) رجاء عيد: البحث الأسلوبي: معاصرة وتراث، وكالة الأهرام للتوزيع، ط١، ١٩٩٨.

(٢٤) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر ونقده، المكتبة العصرية، بيروت، ط٢، ٢٠٠١م.

(٢٥) سامح رواشدة: إشكالية التلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث، جامعة مؤتة، ط١، ٢٠٠١.

(٢٦) سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، دار الفكر العربي، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.

(٢٧) سلامة كيلة، نقد الحزب، خطوات للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٩.

(٢٨) سوزان بيرنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة: زهير مجيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣.

(٢٩) شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضا، ط١، ١٩٨٨.

(٣٠) شريف رزق: آفاق الشعرية العربية الجديدة، ط١، ٢٠١٥.

(٣١) شكري عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، مكتبة زهراء الشرق، ط١، ١٩٩٨.

(٣٢) شكري عيّاد: علم الأسلوب مدخل ومبادئ، دار التنوير، ط٢، ٢٠١٣.

(٣٣) شكري عيّاد: اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشيونال بريس، ١٩٨٨.

(٣٤) شوقي ضيف: دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، ط٢، ١٩٩٨.

(٣٥) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، لبنان، ط١، ١٩٩٦م.

(٣٦) صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط١، ١٩٩٨.

(٣٧) صلاح فضل: قراءة الصورة، مكتبة الأسرة– الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣.

(٣٨) عاطف جودة نصر: النص الشعري ومشكلات التفسير، مكتبة الشباب، ١٩٨٩.

(٣٩) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط٢، ٢٠٠٦.

(٤٠) عبد العاطي كيوان: التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، ط١، ١٩٩٨.

(٤١) عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.

(٤٢) عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

(٤٣) علاء الدين رمضان السيد: ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٩٦.

(٤٤) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط١، ١٩٧٨.

(٤٥) فاضل السامرائي: معاني النحو، دار الفكر، عمّان، ط٤، ٢٠٠٩م.

(٤٦) فراس السوّاح: جلجامش ملحمة الرافدين الخالدة، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٢.

(٤٧) أبو الفرج الاصفهاني: الأغاني، تحقيق مكتب تحقيق دار إحياء التراث العربي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٤.

(٤٨) كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، مكتبة مدبولي، مصر، ط٢، ١٩٩٣.

(٤٩) كمال خيربك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار المشرق، بيروت.

(٥٠) لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ١٩٩٧.

(٥١) محمد رضا مبارك: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٣.

(٥٢) محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، مكتبة الحرية الحديثة، ١٩٨٤.

(٥٣) محمد عزام: النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٦.

(٥٤) محي الدين محسب: انفتاح النسق اللساني، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠٠٨.

(٥٥) المرادي الحسن بن قاسم: الجنى الداني في حروف المعاني، تح فخر الدين قباوة ومحمد نديم، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٢.

(٥٦) منذر عيّاشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠١٥.

(٥٧) ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٣، ٢٠٠٨.

(٥٨) موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، أربد، ط١، ٢٠٠٣.
(٥٩) ميجيان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، الرياض، ط١، ١٩٩٥.
(٦٠) نيكوس كازانتزاكيس: زوربا، ترجمة جوروج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، ط١١، ٢٠١٣م.
(٦١) هديل زكارنة، المدخل في علم الجمال، مركز الكتاب الأكاديمي، عمّان، ط١، ٢٠٠٩.
(٦٢) ابن هشام الأنصاري: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: محمود مصطفى حلاوي وأحمد سليم الحمصي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٣، ٢٠٠٩.
(٦٣) يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٣.
(٦٤) يوسف بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، بيروت، ط١، ٢٠٠١.
(٦٥) يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق.
(٦٦) يوسف مسلم أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة، عمّان، ط٣، ٢٠١٣م.

الرسائل الجامعية

(٦٧) أحمد محمد ويس: وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية والنقد العربي القديم، رسالة ماجستير، بإشراف عصام قصبجي، جامعة حلب، ١٩٩٥.
(٦٨) أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد –دراسة–، سلسلة رسائل جامعية، بغداد، ط١، ٢٠٠٤.
(٦٩) عبد الباسط مراشدة: التناص في الشعر العربي الحديث دراسة تطبيقية نظرية، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنية.

الدوريات

(٧٠) مجلة الآداب، بيروت، ع٧، ١٩٩٠.

(٧١) مجلة إبداع، نوفمبر ١٩٩٢.

(٧٢) مجلة البحرين الثقافية، ع٢٤، أبريل ٢٠٠٠.

(٧٣) مجلة جامعة البعث، دمشق، ع٢١، ١٩٩٨.

(٧٤) مجلة دراسات، عمّان، ع٣، ٢٠٠٣.

(٧٥) مجلة "شعر"، السنة الرابعة، ع ١٤.

(٧٦) مجلة فصول، مجلد ٨، ١٩٨٩.

(٧٧) مجلة فصول، المجلد ١٦، ع١، صيف ١٩٩٧.

(٧٨) مجلة فصول، المجلد ١٥، ع٣، خريف ١٩٩٦

(٧٩) مجلة فكر ونقد، دار النشر المغربية. الدار البيضاء، ع٢٨، أبريل ٢٠٠٠.

(٨٠) مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، ع٤، ١٩٩٥.

(٨١) مجلة موقف، ع٢١، ١٩٨٨

(٨٢) مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع٣١٧-٣١٨، ١٩٩٧.

(٨٣) مجلة النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج٢٥، المجلد٧، ١٩٩٧.

(٨٤) مجلة نزوى، العدد التاسع والعشرون، مسقط، ٢٠٠١م.

تَـــمّ

بِحَـمْـدِ اللّــهِ