قصيدة مزمور المروق للشّاعر ميداني بن عمر ـ دراسة في توازي زوايا الإدهاش .

Midani Bin Amor's Mazmur Almuruq Poem: A Study of the Surprising Angles Parallelism

حسين الأقرع/ طالب دكتوراه

قسم اللّغة والأدب العربي، المدرسة العليا للأساتذة، ورقلة.

أ. د: مشري بن خليفة

قسم اللّغة والأدب العربي، جامعة الجزائر 2.

alagraa39000@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2019/11/01 تاريخ القبول: 2019/12/22

الملخص:

إنَّ خلو قصيدة النَّثر من الوزن والقافية واعتمادها على مبدأ التَّوازي اللَّفظي والدَّلالي الذي تفرضه بنية الجملة جعلها تختلف في جوهرها عن الشِّعر العمودي والتّفعيلة؛ ومن هذا الباب بدأ الطعن! ولذا كان من الإنصاف أن أقول: إنّ الانتقاد الذي تعرضت له قصيدة النَّثر حوّلها إلى مسخ؛ وقد ظُلمت، من أجل هذا جاءت هذه الدراسة لتقف على أبرز الانتقادات وحجج أصحابها، والرَّدّ عليهم بطريقة تجمع بين العلميّة والأدبيّة في محاولة لشرح مبدأ نظرية التّوازي لبناء قصيدة النّثر في النّقد العربي المعاصر.

الكلمات المفتاحية: قصيدة النّثر؛ التّوازي ؛ الشّعريّة ؛ الاختيار؛ الانزياح .

Abstract

The absence of rhythm and rhyme from prose poem and its dependence on the principle of semantic and pragmatic parallelism imposed by the sentence structure made it different in its essence from the classical Arabic poetry; hence, from this very point criticism started. It seems fair to say that the criticism given to the prose poem turned it into a monster. This study, therefore, seeks to explore the most prominent criticisms and the arguments of some critics, and attempts to respond to them in a scientific and literary manner in a bid to explain the principle of parallelism theory for building prose poem in contemporary Arab criticism.

Keywords: prose poem; parallelism; poetry; choice; displacement.

مدخل:

قصيدة النّثر: هي مزيج بين الرّؤية والرّؤيا بأسلوب يختزل الزمن فيُعيد ترتيبَه ويرسم طالعه بلغة تثبت المنطق بصورة لا يقبلها العقل الظاهر في الغالب؛ فدقائق الأمور تميل إلى التعقيد، وتحتّم البحث الجاد والمستمر للوقوف على حقائقها، هكذا هي المعرفة؛ تحتاج إلى اطّلاع واسع، وتنقيب وتكرير، وهكذا هي قصيدة النثر؛ فهي مخاض تجارب جادّة وجمع الشّتات الجيّد لمختلف الأجناس الأدبية، لبست رداء فلسفة الفنّ، وتعطّرت بعلم الجمال، وجعلت من التّوازي والتّقاطع حليّا لها؛ حتّى بلغت من الشّعريّة مبلغا لا ينكره صاحب الذّوق السّليم، ولا يُدرك كُنهها ولا يستطيع نسجها إلاّ من شرب من معين غيرها، حتّى ارتوى، لأنّها ببساطة خلاصة الخلاصة." لأنّ الكتابة بمفهومها الحقيقيّ ليست تقليدا لما هو كائن، وإنّما هي بحث مستمرّ في تطوير شكل القصيدة، وفتح آفاق جديدة للشّعر حتّى تظلّ الكتابة استجابة فنيّة، وبذلك يصبح هاجس التّجديد والتّفرّد ظاهرة ثقافيّة في ساحتنا الأدبيّة، ومن ذلك نخرج من الشّكليّة والإيديولوجيّة إلى الكتابة الشّعريّة، الّتي تؤسس باللّغة والرّؤيا."[1] ومصطلح (رؤيا) هنا لا يخلق جدارا عازلا بينه وبين مصطلح (رؤية)[2]؛ "لأنّ الشعر يدمج الدلالتين معا ويعتمد عليهما في لحظة من الصعب التفكير فيهما بالفارق بينهما."[3] وهنا تظهر عبقرية الشاعر في المزج بين الرؤيتين؛ فتسارع الأحداث وتنوعها ومحاولة مواكبتها في مفاهيم مختزلة تحتم لغة غير عادية، تُنظِّم فوضى الحواس في عقد لغوي خال من التكلُّف، وغير مقيّد بوزن وقافية؛ إذْ بهما يفرضان في بعض الأحيان ألفاظا لا تتناسب والمعنى المراد، فيفقد الشّعر بريقه ويغيَّب القصد ـ وهذا ليس طعنا، فالشعر العمودي هو الأساس الذي انطلقت منه هذه المفاهيم، ولكن الحركة السريعة للفكر البشري تجعلنا لا ننفي سواه من الأشكال التي أثبتت وجودها وخلقت سحرا خاصا بها، ودخلت "غمار الحياة مع الإنسان لاكتشاف المستجدات الطارئة؛"[4] وهنا أقصد قصيدة النثر بشكل خاص.

*** بين زاوية الرؤيا والرؤية:**

" إنّ غياب الرؤيا يوازيه غياب المعنى، غياب مشروع الذات، غياب المستقبل. بهذا المعنى لا يجوز اختزال الرؤيا إلى عنصر مكوّن من عناصر التّجربة الشّعريّة وحدها، بل هي مكون من مكونات التّجربة البشرية ككل."[5] وهنا تصطدم القراءة القاصرة بهذا الشّكل من الرّؤى، بل وتنكرها، والعيب في القارئ؛ لأنّه لم يواكب ولا يسعى لفهم هذا النوع من الفلسفة، بل بقي منطويا على ذاته.

إنّ جَلِيد الرّؤية عندما يرى القارئ الكمال في ذوقه، فيرفض من يُخالفه، وهو لا يُدرك أنّ الكلام كالفاكهة يختلف نوعه وذوقه، فقد يجد من يستلذ بلذّته، ويجد خلاف ذلك، وهذه هي سنّة الحياة، فالمنطق ليس بالضرورة الجليّ، فأسراره تختبئ وراء اللامنطق، وإلا لبقيَ الجمل وما يشبهه من ذوات القوائم الوسيلة الوحيدة للتنقّل، وتُقلع الضرس بالكماشة دون تخدير.

لا شكّ أنّ "مصطلح (قصيدة النّثر)، كما يظهر من لفظه استفزازيّ، لأنّه ـ برأيّ بعض الدّارسين ـ جمع بين نقيضين أو فنّين مختلفين (الشّعر والنّثر)، فإنّه للسّبب نفسه، فتح الباب على مصراعيه للقول بأنّ ثمرة انفتاح الأجناس الأدبيّة على بعضها قد تجسّدت في هذه القصيدة الّتي أفادت من خصائص كلّ من النّثر والشّعر"[6]؛ والاختلاف لا يعني التنافر بين الفنّين، والتّسمية لا تنفي الجنس، مع أنّها أهم عتبة لإعطاء صورة أولية، وتحديد مسار التفسير؛ وأدونيس عندما أطلق هذه التسمية لم يطلقها اعتباطا وإنما آليات البناء حتّمت ذلك، فوجد أنّ خلق الشّعرية التي يتّسم بها الشعر العمودي وشعر التفعيلة لا تختلف في الباطن عن قصيدة النثر مع أنّ القناع يختلف، ومادام القناع أقرب للنثر والباطن أقرب للعمودي والتفعيلة فما وجد إلا هذا المصطلح باعتباره الأقرب والأحوط لجمع الفنين.

لا ننكر أن كثيرا من النّصوص الّتي نُسبت إلى قصيدة النّثر شوَّهت هذا الجنس عند القارئ وحادت بفكر بعض النّقّاد عن الصّواب وهي بعيدة كلّ البعد لعدم إحاطتهم بمعايير وخصائص قصيدة النّثر، وخلقت انطباعا لدى القرّاء أنّ هذه هي الصّورة الحقيقيّة لقصيدة النّثر، حتى اضطرّ كثير من المتعصّبين للتّراث القديم لرفضها بحكم أنّها لم تخلق الدّهشة!، ولهم حجتهم رغم ضعفها، بحكم أنّهم لم يطّلعوا على نصوص الشّعراء الحقيقيين، أو أنّهم قارنوا قصيدة النّثر الغربية بالعربيّة الّتي في معظمها لا يتذوّقها القارئ العربي الّذي اعتاد على نمط معيّن من البلاغة ولم يتقبّل اختلاف المقامات والأزمنة وطبيعة كلّ لغة.

ولهذا " لا نتردد في القول بأن قصيدة النّثر العربي ستظل عصيّة على التّمثّل النقدي العربي طالما أنّ النّظريّة الأدبيّة العربيّة لم تزل أسيرة بلاغات إعجاز الماضي، أو أنّها لا تزال تفرك عينها المنبهرة بإلماعات المنجز المعرفي الغربي انبهارا يحول بينها وبين أن تجاري اللّهاث المسعور نحو التّجاوز والتّحديث المستمر بحيث لم تبرح دوائر البنى المغلقة، والنّظر الثّابت لمواقع الحدث اللّغوي والأدبي."[7]

" يذهب المتحفظون من شعريّة قصيدة النثر رأسا إلى تصور أنّ شعراءها إنّما لجأوا إليها نفورا من مكابدة القفز على حبال الإيقاع العالية خشية السقوط لضحالة موهبتهم"[8] وهذا رأي

مردود على أصحابه، ولا يستند إلى حجّة، لأنّ أغلب من كتبوا قصيدة النّثر برعوا في الموزون المقفى، وهم على دراية بفنون الكلام؛ ولنأخذ على سبيل المثال لا الحصر تجربة الشّاعر الجزائري "ميداني بن عمر"[9] الذي أعتبره من شعراء الإدهاش؛ ودواوينه شاهدة على ذلك. فقبل الولوج إلى نصّه "**مزمور المروق**"، الذي سأقف على أدقّ تفاصيله وأسس بنائه لإعطاء صورة واضحة عن قصيدة النثر، وجب توضيح بعض المفاهيم لإزالة اللّبس؛ فلا يمكن حصر الشّعر في الموزون المقفى، فصنّاع الكلام يدركون هذا...، ومن الحقائق أن العرب قد وصفوا " القرآن الكريم قبل أن يؤمنوا به بالشّعر، وهو خلو من الوزن والقافية والعروض، وهم على دراية كبرى بفنون شعرهم وقواعده وغثّه وجيده . فهو ديوانهم ـ لأنهم نفذوا إلى تراكيبه ومعجز نظمه، فالشّعر إذن قد يطلب عندهم في مضارب قولية بديعة غير موزونة ولا مقفاة."[10]

من هذا المنطلق وبهذا المنطق يصبح أيّ تعصب مرفوضا، ومن يعاني داء الرفض فلا يطلق حكم قصر النظر على غيره، بحكم أنّه يرى ما لا يرون؛ وللأسف أغلب من يشيع هذا له باع في التحليل والتنظير، ولهذا نجد أشباه النّقاد والقراء العاديين يتبعون دون وعي؛ وهنا تكمن مصيبة الفهم.

"إنّ الوزن يعبّر عن مظهر من مظاهر الشّعر العربي، وليس جوهره، كان تجسيدا لوظيفة محدّدة، مرتبطة بتطريب الذّاكرة، وتسجيل انفعالات متشابهة عندما كان الصّوت مهمّا لإنقاذ الذّاكرة من التّشتّت والفراغ والضّياع، فالوزن في ظلّ غياب التّسجيل/التّدوين يصبح منشّطا للذّاكرة، لالتقاط شعريّة مرهونة باحتداد الصّوت وانتظامه وتواتره."[11] ولهذا تغير القصد بتغيّر الزمن، ولم تكن هناك قطيعة بل هو تجاوز تدريجي لآليات البناء المعهودة واستبدال معايير بمعايير قديمة لا تتناسب وروح هذا العصر بسبب تراكم المعرفة وتنوعها وتنوّع في سبل التطريب بحكم تغيّر شكل القصيد ممّا نتج عنه تحوّلات في مفهوم الشّعريّة وربط خاصية سهولة الحفظ بالوزن والقافية والألفاظ المباشرة لا ينفي جمالية قصيدة النثر، مع أنّ الحفظ بالدرجة الأولى يتعلق بحبّ الشيء وهو ما عليه الحال مع القرآن والحديث الشّريف، وأنّنا في زمن "التّسجيل والتّدوين" ولا حاجة لجهود إضافية وضغط للذّاكرة من أجل حفظ كلّ شيء؛ مع أن الحفظ ضروري لكثير من العلوم والآداب لتدريب الذاكرة وخلق رؤى داخلية من خلال البرمجة العصبية، دون الرجوع لمعين خارجي.

ولا يمكن أن نظلم كلّ متعصّب " لأنّ نشأة قصيدة النّثر تقترن بترجمة القصائد من لغة إلى أخرى، فالمترجم بعد أن يقتلع القصيدة من لغتها فإنّه يحاول إنتاجها على نحو يحسب أنه مطابق لما كانت عليه القصيدة، غير أنّ ما يحول دون ذلك اختلاف الأداء الشعري بين الأمم

تبعا لتغاير الأدوات الفنّيّة والأسلوبية للغات تلك الأمم فضلا عن اختلاف تقاليد الإبداع الفني فيها."[12] ورغم هذا قد تكون التّرجمة أحسن وأجمل من النّصّ الأصلي، وقد يخلق له شعريّة كانت مفقودة في الأصل، مع أنّ أمانة التّرجمة قد فقدت في مثل هكذا حالات، لكنها خلقت شكلا جديدا وبعدا غير متوقع، أو ما يطلق عليه " تشغيل إمكانات النّثر المعطّلة"[13].

لا ننكر حقيقة أنّه "يجد القارئ المعتاد على الشّعر العربي القديم، وعلى الشّعر الّذي يعبر عن المعاني بوضوح، صعوبة جمّة لإدراك معاني كثيرة من النّصوص الشّعريّة المعاصرة، ويدرأ هذه الصّعوبة بالقول المأثور: ((إن كان هذا شعرا فكلام العرب باطل))."[14] وهذه رؤية قاصرة لمن لم يألف مثل هذه التعابير، ولم يعِ تداخل الأجناس الفنّيّة، خاصة الشّعر، وبقي منزويا بذاته، بعيدا عن مجتمعه الذي تنوعت مشاربه وتعددت رؤاه، ولم يدخل مضايق العلوم المعرفيّة، ويتعرّف على مكوّناتها.[15]

لابد أن يدرك الدّارس لقصيدة النّثر "أنّ أشكال البناء ليست قوالب ثابتة، وإنّما هي خبرات فنّية قابلة للتّطوير والاستيعاب والتّجريب"[16]، لهذا نرى قوالبها تختلف من شاعر إلى شاعر بحسب البراعة في البناء وميل الشاعر إلى قالب بعينه يحتمه الموضوع كما هو الحال في بحور الشعر الخليلية.

الشعر مركب صعب وعلى الشّاعر في المقام الأول والنّاقد في المقام الثاني والقارئ ثالثا أن لا يُخلطوا بين أنواع القصيد وخاصة بين الشّعر الحرّ منه وقصيدة النثر للتداخلات الكبيرة بينهما، ولهذا وجب الانتباه ومعرفة معايير البناء، ولتبسيط الأمر مبدئيا" فإنّ المعيار الوحيد الذي نميز بواسطته الشعر الحر من قصيدة النثر هو الكتابة، فيما تتوقف قصيدة النثر دائما عند نهاية الجملة، وتلتزم بتوازي البنيتين اللفظيّة والدلاليّة، يقطع الشعر الحر كما الموزون قواعد التوازي الصوتي والدلالي متعمّدا، فقصيدة النثر لا تختلف في الواقع عن الشعر الحر إلا باحترامها لقواعد التوازي."[17]

والتوازي في قصيدة النثر يشمل التوازي الصوتي والتركيبي والمعجمي والدلالي وكذلك توازي الزوايا وسيأتي الحديث عن الأخيرة؛ وهي عبارة عن مستويات تخلق بدورها تناغما موسيقيا وإيقاعيا لا يقل روعة عن العمودي وشعر التفعيلة، ولسنا هنا نفضل هذا على ذاك، فلكل جنس سحره الخاص، وميل الشاعر إلى نوع ما متعلق بحب الشيء والرغبة فيه والعمل على إسقاط تجربته ضِمنه، فالحياة تجارب؛ وتجاربها مختلفة بحسب الأزمنة.

"مزمور المروق

في مقدوري الآن

أن أركض خفيفا فوق لحاف حياتهم

أن أسحب سراويل الليل إلى السواحل المهجورة

قبل أن يدركني صباحهم الباكر المتهالك نحو أقدامي"[18]

الشاعر يضع القارئ أمام مغامرة تأويلية بهذا البناء:" **مزمور المروق**"؛ المزمور: يُشير للفرح والتّرنّم، والمروق: هو الخروج أو البدعة والضلالة أو الجحود والنكران؛ فالعنوان مشحون دلاليا، وهو يمثل فلسفة حياة، وهو يشكل بحد ذاته توازيا مع القصيدة كاملة؛ فهو يُلخص جميع التفصيلات في الرؤية والرؤيا، ومن خلال بنيته نرى الشاعر قد وُفّق في وضعه فهو يُحيل إلى التمرد العلني الذي خاضته القصيدة لفظا ومعنى، وهذا التمرد يدعو إلى الثبات لا إلى الشتات.

من المؤكد أنّ هناك رابطا بين الصورة والصورة لحظة ميلاد القصيدة، وقد يعجز كاتبها عن تفكيكها بعد ذلك، وهذا ليس عيبا، بحكم تراكم الإبداع وسرياليّة النّص، فالتفصيل مهمة غيره، ومهمته الإيحاء والتكثيف، وقد يعطيك تفسيرا مشوّها عن اللحظة الحقيقيّة زمن ومكان الإبداع، ولو فصّل الشاعر لقتل إبداعه، فالتفصيل تحدّده التجربة وهي بدورها ترسم البنية اللفظية والدلالية للقصيدة، فلا يذهب فكر القارئ بعيدا فيعتقد أن مثل هذا النّص مجرد تراصف كلمات نُتفت دون وعي من إبط الفكر أثناء المخاض، لأن الشاعر صاحب تجربة شعرية مميزة ومختلفة عن غيره والساحة الأدبية تشهد له بذلك.

فلو تأملنا استعمال الشّاعر الفعل (أمشي) بدل (أركض) لأصاب الجملة خلل؛ لأنّ الشاعر يسبقها بلازمة ترسم معنى التحدّي، فوقع الركض أشد وطأة وأكثر ضجيجا من المشي، أما اللحاف كما هو معروف :" اللّباس الّذي فوق سائر اللّباس من دثار البرد؛ وكلّ شيء تغطّيت به فقد التحفت به."[19] وهو يشير إلى الصمت أو الجهل أو الخنوع وقد يدل على ضبابية الرؤية.

أما في جملة (... سراويل الليل)، نلاحظ أنّ الشّاعر مارس ما يسمى بالانزياح الدّلالي، فأشرب لفظا معنى لفظ وكأنّ به تبادر إلى ذهنه قوله تعالى: ((وَجَعَلْنَا اللَّيْلَ لِبَاسًا (10)). النبإ . فأخذ المعنى القريب الذي يتبادر إلى ذهن القارئ العادي، ومن كلّ أخذ جزءا وهي السّراويل، وسحب السّراويل ترمز إلى كشف العورة، ولو غيّر الشاعر الفعل (أسحب) بـ : (أنزع) أو (أخلع) لاختلّ المعنى وفقدنا أهم خاصيتين في قصيدة النّثر ألا وهما: التزامن والتّناسب؛ بحكم أنّ السحب

يتناسب مع الاستسلام بخلاف الفعلين (أنزع) و(أخلع) يدلان على المقاومة، ويتزامن مع زمن الركض الخفيف المعلن عنه في الجملة السابقة.

وقد بنى الشاعر توازيا تركيبيا في هذه المقطوعة ويتمثل في:

أن	أركض	1. خفيفا	1. فوق لحاف حياتهم
أن	أسحب	2. سراويل الليل	2. إلى السواحل المهجورة
حرف مصدري ونصب للمضارع.	فعل مضارع منصوب بـ: أن.	1. حال 2 . مفعول + مضاف إليه.	1. ظرف مكان + مضاف إليه + مضاف إليه . 2. جار ومجرور + صفة.
مصدر مؤول			

من التوازي الجميل الذي رسمه المصدر المؤول في معظم القصيدة إيقاعيا من خلال لفظه المركب إلا أن المعنى أكثر وأكبر إدهاشا بحكم أنه لا يذكر بلفظه في الكلام ويترك مجال الصريح للقارئ وتأويلاته.

ومن غرائب التوازي المتعلقة بالمنصوبات كما هو الحال في لفظ: ((خفيفا)) وجاءت حالا، و((سراويل)) وجاءت مفعولا به ولو كرر الشاعر نفس نوع المنصوب لغرس نوعا من الملل عند القارئ، ولا يذهب فكر بعض الدارسين إلى أنها تشبه الزحافات والعلل في الشعر العمودي لأن قصيدة النثر ترتكز على بنية الجملة ولا تخضع لهذه القيود، فهي أعمق في مفهومها بأن تحدد بأوزان متعارف عليها رغم أن تجارب العمودي مرت بزمانها وأهلها وخلقت الدهشة، واختلاف التجارب لا يجعل من العمل الشعري مكرورا، وهذا ما رسمته قصيدة النثر، مع أن الزحافات والعلل تقدم القصيدة بوزن مختلف عن التفعيلات الصحيحة وتجذب القارئ بلذة مختلفة ولكن أبعاد اللّذّة تختلف بين الجنسين بحكم التجربة.

لا شك أن الحديث عن التوازي لا يتوقف عند بعض الصور المعروضة فهو ممتد عبر مفاصل القصيدة لفظا ومعنى ويكون شكلا كما هو الحال في الظرف والمضاف إليه والجار والمجرور بحكم الحركة الإعرابية التي يتفق فيها المضاف إليه والمجرور، بل ويتفقان معجميا وتركيبيا؛ لأن ظرف المكان ((فوق)) في أصله مستبدل بـ ((على)) و((على)) من حروف الجر مثله مثل ((إلى)) في الجملة التي تليها لأن معنى الجملة مع ((على)) أبلغ وأصح من حيث الدلالة، ولو تمعنا في قول الشاعر:" **أن أركض خفيفا فوق لحاف حياتهم**" نرى أن ظرف المكان ((فوق)) لا يفيد التعجب ولا معنى له من قريب أو بعيد بالمستحيل ولذلك وجب وضع حرف الجر ((على))

مكانه لأنه يُفيد الالصاق والملامسة فيحدث عدم اللاوعي رغم الركض فيتحقق التعجب و((فوق)) تحيلنا إلى وجود فراغ بين الشيء والشيء ولذلك يتعذر تحقيق التعجب، والشاعر يذكرنا في كل مقطع بلازمته: "في مقدوري الآن".

"في مقدوري الآن

أن أخبط خوذة الحروب

فوق صخرة هذا النّهار النّحاسي القاتم

حتّى تنتُف قصائدي من غصّتي

كسلاحف مذعورة

في الشوارع الموحلة"[20]

من أسرار قصيدة النثر أنها تحدث فوهة زمنية بين القارئ العادي والقارئ الموسوعي؛ "فكثيرا ما يحسب القارئ نفسه قادرا على استيعاب النّصوص المعاصرة منطلقا من لغتها المعاصرة وموضوعاتها المعاصرة، وحسبانه غير صحيح لأنّ المسألة ليست مسألة لغة وموضوعات، وإنّما هي مسألة إدراك ما وراء ما يبدو سهلا."[21] ومن روائع النسيج أن الشاعر أسبق جملته بقوله:" **أن أخبط خوذة الحروب فوق صخرة هذا النّهار الوضوح النّحاسي القاتم** "؛ فالشاعر يدعو إلى السلام والمحبة ودرء الفتنة.

والمتأمل في قول الشاعر: "... **هذا النّهار النّحاسي القاتم**" يُدرك براعة التصوير وسر اختيار الشاعر لمعدن النحاس بالذات؛ للونه وسرعة تشكيله في يد صُنَّاعه.

وأما دلالة قول الشاعر: " **حتّى تنتُف قصائدي من غصّتي** " فهي تعني صوت الحكمة، حرية التعبير، حرية المعتقد، ومن المفارقات أن الشاعر شبه نتف قصائده وحركتها بحركة السلحفاة؛ ومن المعلوم أن حركة السلحفاة بطيئة فما بالك إذا كانت بشارع موحل مما يعني صعوبة الحركة بل انعدامها في كثير من الأحيان، وهو بهذا يدعو لرسم طريق النجاة رغم صروف الدهر.

"في مقدوري الآن

أن أعرك قمصان الدنيا

بصابون حسرتي

أسفل الوادي المضرج ...

بسماء ...

تتفصّدُ...

فوق صلصال مصانع محروق"[22]

الشاعر هنا " ينتشي بـ ((المشاركة الكونيّة))، وتصبح روحه المنشرحة ((روحا جماعيّة تبكي وتأمل وتحدس أحيانا))."[23] وقد وظف الشاعر حرف الصاد بشكل كثيف في هذه المقطوعة والتي سبقتها والتي تليها، والمعلوم أنه من حروف التفخيم، وكأن بالشاعر يطلب منا التوقف وتفخيم الرؤى؛ بمعنى الوقوف طويلا والغوص في المعنى بشكل يتجاوز المنطق لنصل إلى الحقيقة، وهنا عمد إلى زاويتين متناظرتين تجمع بين الرؤية والرؤيا وتجعل من مفاتيحها تكرار حرف الصاد في كلمات متصلة بعضها ببعض وهي تحمل معنى مادي أو حسي مشترك، وفوق هذا نرى تكرار حرف الصاد حقق توازيا صوتيا/ إيقاعيا يشد السامع إليه.

لا يمكن أن نتجاوز هذه المقطوعة دون الإشارة إلى خاصية الحذف والتي كوّنت بدورها توازيا صوتيا فريدا من نوعه؛ أو ما يطلق عليه ((الحذف الصوتي)) الذي يفرضه الوقف، ولكن الشاعر فرضه بحذف بعض الكلام ليلزم القارئ بتغيير صوت أواخر الكلمات، بل وتتوحد رغم اختلافها في الحركات الإعرابية وهذا نوع من البناء المميز في قصيدة النثر؛ فلو نظرنا إلى الجمل:" **أسفل الوادي المضرج ....، بسماء ....، تتفصّدُ...**؛ لوجدنا أن هناك كلاما محذوف تعمده الشاعر لحكمة قصدها؛ قد تكون الكلمات معروفة في الغالب وقد تكون عصيّة الفهم من أجل تحريك بِرَكِ المعنى في قاموس القارئ العادي.

من الواضح عند إسقاط الرؤية العميقة وربطها بالتكرار لحرف الصاد الذي يعبر عن الصيحة والصبر والصلابة ويرسم في حدّ ذاته صورا لنفسه بعيدا عن الكلمات التي هو محتوى فيها...

"في مقدوري الآن

أن أبصق على ذلك الشّفق الذي أنشب مخالبه المضرّجة في عيوني

وأنا أنصُب قامتي الرّاجفة

كي أطعم سنونوات الغيوب

سمسم أنفاسي النّافقة"[24]

"إنّ الفعل الإبداعي هنا فعل مركّب وصعب التّفكيك وفق هرمية الوظائف الإجرائيّة، وخاصة وفق تسلسلها الزّمنيّ."[25] ولكن جملة التقاطع تفك الغموض وتحدد علاقة الزوايا؛ ولا يغيب على القارئ أن عنوان القصيدة يترجم بدقة جملة التقاطع لفهم المحتوى مع جمل أخرى تتناثر عبر القصيدة، مع أن أشكالا أخرى لقصيدة النثر تكون جملة التقاطع في آخر النص عبارة عن استعارة تمثيلية أو كلمة وسط النص تعتبر حلقة الوصل بين معاني الجمل التي يعتقد القارئ أنها متنافرة.

بالعودة إلى نص الشاعر وبالضبط في قوله:" **أن أبصق على ذلك الشّفق الذي أنشب مخالبه المضرَجة في عيوني** ..." نرى توظيف الشفق دل على بداية الغروب وقد يعني بداية الجهل أو الحرب، ولمواجهة هذا الخطر بالحكمة يجب إعداد نشء صالح عالم منظم، وقد شبههم بالسنونو: وهو نوع من الطيور يأتي في فصل الربيع وخاصة مع تساقط الأمطار، دقيق النظر وسريع الطيران؛ ولم يأت اختيار السنونو اعتباطا بل على دراية وتدبر.

أما قول الشاعر:" **كي أطعم سنونوات الغيوب، سمسم أنفاسي النّافقة**": فالسِّمْسِم أو السُّمْسُم: هو النمل الأحمر شديد العض؛ يلسع فيؤلم"[26]؛ وقد اختار الشاعر النمل الأحمر لحركته ونشاطه ونظامه وألمه الشديد الذي يسببه لعدوّه عند الدفاع عن نفسه، وهو يورث الشجاعة والغيرة لآكله، وقصد الشاعر لا يعني النمل بحد ذاته بل يقصد الكلمة الهادفة الصانعة للأبطال والمواقف الخالدة لهم.

لعل المتمعن في قول الشاعر: "... **أنفاسي النّافقة**": يظن القارئ أن النّفوق لا يطلق على موت الإنسان فهو خاص بالحيوان وهذا عين الصواب، ولكن المدقق في المعنى العام للمقطوعة يُدرك حقيقة اللفظ وسر استعماله فهو يرجع إلى حقيقة الحرب ونظرتها القاتمة للإنسان .

في مقدوري الآن

أن أهرق ظلال المساء الدَّافق

على شمعة الشّعراء

حتى لا تصافحني أصابعهم المتفحّمة

دون موتها الفاجع...

بانحنائهم الطويل فوق روحها[27].

هي نقمة حرف ثائر على حرف شاعر جبان خائن متملق ارتضى بالخنوع ويصنع مجده المزيف وسط ضوء خافة بعيدا عن أعين المراقبين ولكن بصمات الجريمة واضحة وضوح الشمس؛ تكشف طبعه وتحدد جنسه.

"في مقدوري الآن

أن أهشّ بالنّاي القديم على غنمي

حتّى يسقط الأفق بين النهاوند والرّوابي القريبة

فتعرج شياهي إلى حقل الجنرال

من شدّة العزف والليل

فتذره قاعا صفصفا

لا يصلح لقصيدة هايكو

يلوكها شاعر كسول مستدير"[28]

من المعلوم أن الناي من أقدم الآلات الموسيقية، وغالبا ما يُستعمل لجلب السكينة وبعث روح التأمل، أما الغاية من استعمال اسم ((النهاوند)) . وهو مقام من المقامات الموسيقية يصلح للحزن والفرح . فكانت لغرض تقرير المصير الذي يرسمه الإنسان بنفسه، ولفظ ((الجنرال)) يُحيل إلى معنى الحاكم أو المستبد أو اللص أو العميل بحسب ثقافة كل شعب .

وعندما ذكر الشاعر قصيدة الهايكو أراد بها البناء العفوي الآني للحرية القائم على العفوية دون تفكير يلوكها شاعر بلا قضية.

"في مقدوري الآن

أن أخطف الوردة

من بين أصابع الألزهايمر

كي تظل الوردة الوردة

في النّهر

وفي المواعيد

وتحت غبار القواميس المشمسة

في مقدوري أن أقف قليلا فوق العشب

كي أصل لفاكهة تلك الغيمة القاتلة

أن أكون هشّا كالسقوط

ذابحا كالحنين

قاتما كاللعنة

بعد أن حذفتني الغبطة تماما

من قائمة أصدقائها"[29]

لا أنكر أن بناء الصورة بتكثيف الرمز الذي يتجاوز منطق القارئ العادي والمتوسط قد أغلق مبدأ التأويل عندهما بحكم أنّها" تتّسم بغرابتها وترفض قوانين العقل وضوابطه وتعاكس ما هو عادي ومألوف: تصدر عن الحالات الشّعورية الأشدّ تعقيدا وعتمة ولا وعيا، حيث تتمازج شتى الأحاسيس(...)وهي تشدّنا إلى عالم مثالي صوفيّ، لا نهاية له ولا تجسّم. إنّها صورة ارتقائية تسمو حتى الخواء، تتحوّل إلى نبع من الصّور وتشكّل عالما فريدا له حياة خاصة منفصلة عن الحياة اليوميّة والعاديّة."[30]

" إنّ الشّاعر يرفض وسائل الرقيّ الآليّة جدا للشّعر الموزون المقفى، ويطلب ((مفاتن)) أكثر دقّة من الكلمات نفسها ومن التوافقات السريّة بين المعنى والصّوت، وبين الفكرة والإيقاع، وبين التّجربة الشّعريّة واللّغة الّتي تترجمها."[31] وهذا ما يلمسه القارئ في هذه القصيدة.

فالشاعر هنا يرسم لوحة واقعية عن الحياة الكريمة والتي شبهها بالوردة، أما " أصابع الألزهايمر كناية عن المستقبل المجهول.

في مقدور الشاعر الأبي أن يقف فوق العشب كي يصل لفاكهة الغيمة القاتلة؛ فالحياة تكون غالبا فوق أرض الموت ما تخشاه هو حصنك، وعلى اللبيب أن يزرع الأمل ولو في أرض بور ليخطف السعادة من قلب الجحيم، ولعل الشاعر بنى أروع صورة قد يغيب معناها عن قارئها، فحين قال: "... **هشّا كالسقوط**" قصد أنه ذو لين سهل، وشبه الهشاشة بالسقوط لوجود قرينة اللين والرخاوة التي يُحدثها السقوط؛ فالسقوط سبب للهشاشة، فالشاعر يصور مشهدا رائعا من مشاهد التضحية.

ومن التشبيه ما نستعمله كذلك في حياتنا العادية فنقول: حبسني كالنوم، يُلهبني كالشوق، ... والشاعر ابن بيئته والمترجم الحقيقي لمحيطه والمحدد البارع لخريطته فنراه وظف عبارة: " **ذابحا كالحنين**" وهي من الصور المتداولة في اللسان العامي فيجمع القائل بين شيء مادي وشيء حسي ليعبر عن مشاعره بأسلوب غير متداول ليحقق خاصية الإصغاء .

أما عبارة " **قاتما كاللعنة** ": الأولى نتيجة للثانية والثانية سبب للأولى، وهذا التداخل يجعل الكاتب في كثير من الأحيان يجعل النتيجة كالسبب والعكس صحيح. واللعنة من الغيظ وهي نابعة من استياء ومرتبطة دلاليا بالنار والظلام.

والملاحظ في القصيدة أنها اعتمدت تكرار اللازمة في كل مقطع مما يُحدث إيقاعا وهي بدورها تخلق توازيا بين المقاطع؛ وتتكون اللازمة من: في مقدري: جار ومجرور + مضاف إليه (ياء النسبة) والآن: ظرف زمان مبني على الفتح في محل نصب مفعول فيه؛ وهذه اللازمة قدمت قالبا جميلا من بين قوالب قصيدة النثر وصورة تعكس مدى روعة هذا الجنس وطواعيته.

" من المؤكد أن قصيدة النثر تحتوي على مبدأ فوضوي وهدّام، لأنّها ولدت من تمرد على قوانين علم العروض . وأحيانا على القوانين المعتادة للّغة، بيد أنّ أيّ تمرّد على القوانين القائمة سرعان ما يجد نفسه مكرها على تعويض هذه القوانين بأخرى، لئلا يصل إلى اللاعضوي واللاشكل إذا ما أراد عمل نتاج ناجح."[32]

من أجل هذا عمدت قصيدة النثر إلى نظرية التوازي التي تخلق اندهاشا لدى القارئ المتزن ما أن يعرف أسرارها ومبدأ البناء الذي يحتاج إلى تراكمات معرفية حتى لا يقع البناء في الغوغائية وبلادة الأسلوب فيشعر المتلقي بضعف البرهان وانعدام البيان.

لكي تفهم شيئا اذهبْ إلى مصدره، فالفروع بعضها صور مشوهة للحقيقة، وبسبب هذا " ما زلنا حتى الآن نفتقر إلى ((علم دلالة)) متسق ومنظم بدقة، وكل ما لدينا هو عدد من نظريات

المعنى المختلفة،"[33] التي قد تحيد عن فهم المعنى لبعض النصوص؛ وهو واقع قصيدة النثر!، والأمر يحتاج إلى "دراسة تحليلية للمصطلحات المفتاحية الخاصة بلغة ما."[34]

قصيدة النثر لها رُوّادها ومُريدوها ومن الحيف رجمها بحكم عدم تذوقها أو أن من عاش مخاضها وجد مخاض غيرها أصعب فجعلها قبلته لضعف فيه وهذا لعمري لسوء تقدير وتدبير؛ لأن مبدأ التوازي في قصيدة النثر لا يخضع للضرورات، من هنا لا مجال للشاعر للتلاعب بالكلمات من قلب أو إبدال أو زيادة ونقصان أو تقديم وتأخير إن لم يكن جوازا أو وجوبا تقتضيه حكمة بلاغية مدهشة تفرضها التجربة .

من أجل هذا انبجست من قصيدة النثر **توازي الزوايا** التي تحدد بدورها زوايا الرؤية والرؤيا وهي الأكثر تعقيدا في البناء مما يجعل من قصيدة النثر عصية النسج إلا لمن امتلك ناصية المعنى بولوج فلسفة الحياة ورسم لنفسه معلما متجانسا متعامدا يحدد مسار خطواته.

توازي زوايا الإدهاش:

قال الله تعالى: ﴿إِنَّ لَكَ أَلَّا تَجُوعَ فِيهَا وَلَا تَعْرَىٰ (118) وَأَنَّكَ لَا تَظْمَأُ فِيهَا وَلَا تَضْحَىٰ (119)﴾- طه - "فلم يقل: إنَّك لا تجوع فيها ولا تظمأ، وإنك لا تعرى فيها ولا تضحى؛ فإنَّه لم يراع ملاءمة الريّ للشّبع، ولا أراد منسابة الاستظلال للضحى، وإنما أراد مناسبة أدخل من ذلك"[35]؛ ومن بين علامات هذه المناسبة خلق زوايا الإدهاش، فليس الفواصل هي التي تخلق التوازي فقط أو التراكيب النحوية للجمل ... بل مبدأ الرؤيا والرؤية الذي يرسم زوايا تحدد المعنى المراد بدقة بعيدا عن التكلف أو الحشو اللغوي وهو بدوره يحدد صورة أخرى للتوازي.

زوايا الإدهاش كثيرة ومتنوعة وما هذه إلا صورة من صورها هدفها توضيح الزوايا وتشاركها في معناها مع بقية الأجناس، فكلام الله عز وجل المتمثل في الآية 118 و119 من سورة طه يناسبه توازي رسمه المتنبي في بيتين وكذلك امرؤ القيس وسيأتي ذكرهما وسر التوازي في أبياتهما بعيدا عن مفهوم التوازي المعتاد.

أما أسرار التوازي في قصيدة مزمور المروق فتقف على مستويين: مستوى التخييل، ومستوى الإدراك؛ وقد يتبادل ويتناظر المستويان ويتداخلان حينا بحسب تجربة الشاعر .

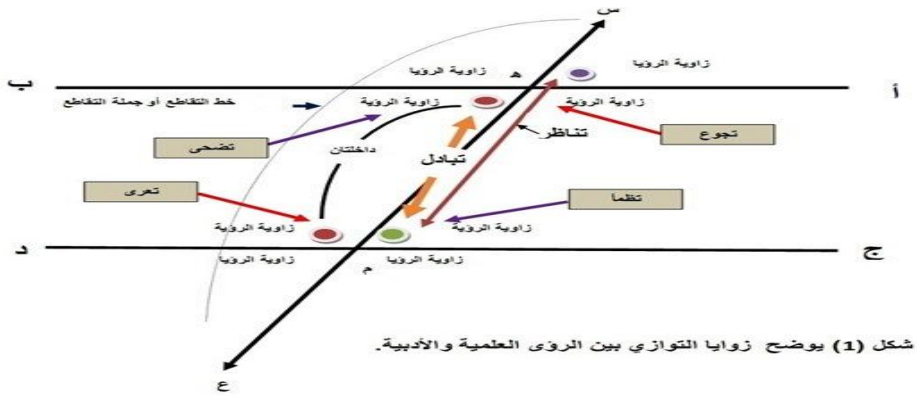
فمقطع اللازمة الثالثة الذي يبدأ بـ (أن أعرك قمصان الدنيا ...) ومقطع اللازمة الخامسة الذي يبدأ بـ : (أن أهرق ظلال المساء ...) يمثلان الزاويتين الداخلتين بحكم مستوى الإدراك: فالمقطع الثالث يصف الجريمة، والمقطع الخامس يصف المجرم (الشعراء).

أما مقطع اللازمة السادسة الذي يبدأ بـ (أن أهش بالناي القديم على غنمي ...) فأحدث تبادلا مع زواية اللازمة الخامسة التي تبدأ بـ(أن أهرق ظلال المساء ...)؛ لأن المقطع السادس يصف مجرما من نوع مختلف (الجنرال)، فمجرم مقطع اللازمة الخامسة يمثل الجانب القولي ومقطع اللازمة السادسة يمثل الجانب الفعلي.

وكذلك هناك تبادل بين مقطع اللازمة الثالثة الذي يبدأ بـ (أن أعرك قمصان الدنيا ...) ومقطع اللازمة الرابعة الذي يبدأ بـ: (أن أبصق على ذلك الشفق...)؛ فكلاهما يصفان جريمة ويقدمان وقاية وعلاجا لها.

أما التناظر فنلاحظه بين مقطع اللازمة الخامسة والسادسة مع مقطع اللازمة السابعة الذي يبدأ بـ: (أن أخطف الوردة من بين أصابع الألزهايمر ..)؛ لأن المقطع السابع وصف المجرم على أساس التخييل بخلاف المقطع الخامس والسادس تم الوصف على أساس الإدراك ...

فمن عجائب قصيدة النثر أنها تجعل الشاعر يقتل أشياء ويُحي أشياء وبهذا خلق تطور رؤية، تطور بنية نص، وهذه البنية قد حققت شعرية طافحة تمثلت في بناء لغة مبتكرة رسمت فجوة أو كما يسميها كمال أبو ديب مسافة التوتر[36]، فعند الرجوع إلى منطق الهندسة الرياضية نرى أن كل زاويتين متبادلتين متساويتان، وهذا المنطق لا يختلف الوضع عنه في علوم اللغة العربية؛ فالزاوية: (هـ أ م) = (م هـ د)؛ وهذا يستلزم أن الزاويتين متبادلتان حسب الشكل(1)، فالزاوية: (أ هـ م) تحمل الكلمة (تجوع) والزاوية: (هـ م د) تحوي الكلمة (تعرى) والكلمتان متقابلتان؛ " وإنّما قرن الجوع والعُري؛ لأنّ الجوع ذل الباطن، والعري ذل الظاهر"[37]. وكذلك الآية 119 تحمل نفس الرؤية: فالظمأ حر الباطن، وهو العطش، والضحى حر الظاهر."[38]



شكل (1) يوضح زوايا التوازي بين الرؤى العلمية والأدبية.

ولو نظرنا إلى الزاويتين الداخليتين (ج م هـ) و (م هـ أ) والزاويتين: (هـ م د) و (م هـ ب) نجد بينهما توازيا حقق رؤية تتبادر إلى ذهن المتلقي بحكم الطبيعة البشرية التي ترى بعضا من حقائق الزاوية.

الزاويتان الداخليتان: " اتفق علماء الهندسة على تسمية هاتين الزاويتين وأي زاويتين لهما نفس الوضع باسم "زاويتان متحالفتان". إن الزاويتين المتحالفتين ليستا متساويتين بل متكاملتين (مجموعهما) 180 ْ ويمكنك إثبات ذلك بسهولة اعتماداً على أن الزوايا المتناظرة والمتبادلة متساوية."[39] وبهذا التحالف والتكامل تزول ضبابية الرؤية؛ فالقارئ يرى أن الجوع يقابله الظمأ والعري يقابله الضحى وبهذا التوازي تكون الزوايا غير متساوية فخلق رؤية ناقصة المعنى (رغم أن العقل البشري القاصر يرى خلاف ذلك لولا الحجة القرآنية)،فلو نظرنا إلى الجوع والظمأ نجد بينهما تحالفا حقق بينهما تكاملا ،ومن الجوع ما يأتي به الظمأ.

من أجل هذا تسعى قصيدة النثر لخلق هذا النوع من التوازي وفي الغالب الجمع بين الزوايا المتناظرة وهنا تظهر عبقرية الشاعر لو استطاع تجسيد الرؤى والجمع بين الزاويتين المتناظرتين (زاوية الرؤية وزاوية الرؤيا) وهما يحملان مفهوما غير متناقض لقراءة علمية أو أدبية وما يمكن اسقاطه على قصيدة النثر يمكن اسقاطه على الشعر العمودي وشعر التفعيلة مع أن قصيدة النثر تمثل تجربة مختلفة شكلا ومضمونا، ولكن لتقريب الرؤية نعمد إلى التمثيل بالمتداول حتى يستوعب القارئ التجارب المختلفة، ومن أمثلة ذلك ما وقع بين المتنبي وسيف الدولة عندما أنشده الميمية المشهورة والتي مطلعها: **على قدر أهل العزم تأتي العزائم** ... "فلمّا أنشد المتنبي سيف الدولة قوله فيه:

وَقَفْتَ وَمَا فِي المَوْتِ شَكٌّ لِوَاقِفٍ * كَأَنَّكَ فِي جَفْنِ الرَّدَى وَهوَ نَائِمُ**

تَمُرُّ بِكَ الأَبْطَالُ كَلْمَى هَزِيمَةً * وَوَجْهُكَ وَضَّاحٌ وَثَغْرُكَ بَاسِمُ**[40]

أنكر عليه سيف الدولة تطبيق عجزي البيتين على صدريهما، وقال له ينبغي أن تقول:[41]

وَقَفْتَ وَمَا فِي المَوْتِ شَكٌّ لِوَاقِفٍ * وَوَجْهُكَ وَضَّاحٌ وَثَغْرُكَ بَاسِمُ**

تَمُرُّ بِكَ الأَبْطَالُ كَلْمَى هَزِيمَةً * كَأَنَّكَ فِي جَفْنِ الرَّدَى وَهوَ نَائِمُ**

قال وأنت في هذا مثل امرئ القيس في قوله:

كَأَنِّيَ لَمْ أَرْكَبْ جَوَادًا لِلَذَّةٍ * وَلَمْ أَتَبَطَّنْ كَاعِبًا ذَاتَ خَلْخَالِ**

وَلَمْ أَسْبَأْ الزِّقَّ الرَّوِيَّ وَلَمْ أَقُـلْ * لِخَيْلِيَ كُـرِّي كَـرَّةً بَعْدَ إِجْفَالِ**[42]

وقال وجه الكلام في البيتين على ما قاله العلماء بالشعر: أن يكون عجز البيت الأول مع الثاني وعجز الثاني مع الأول ليستقيم الكلام فيكون ركوب الخيل مع الأمر للخيل بالكر ويكون سباء الخمر مع تبطن الكاعب."[43]

قد أصاب سيف الدولة في نقده وقرأ ما قد يجول في خاطر كل مدقق ومتابع أريب، غير أنه قرأ الظاهر ولم يتفطن للباطن الذي هو نوع من التوازي يخلقه التنافر في الصور؛ والصورة التنافرية هي: " نوع من الخطاب الذي يجمع بين المتنافرات، أو هي بصورة أكثر جلاء تربط الكلمات المتضادة والمعاني الضدية أيضا لإحداث تأثيرات خاصة كما في قولنا: إنّه لص أمين."[44] وهذا ما تتميز به قصيدة النثر لتحدث الدهشة في أغلب جملها فتخلق توازيا قد يصعب تحقيقه في العمودي والتفعيلة بحكم الوزن وخاصية التقديم والتأخير وتغيير كلمات بمرادفاتها تكون في بعض الأحيان أقل بلاغة وهذا غير موجود في قصيدة النثر.

لهذا نجد ردّ المتنبي على سيف دولة قوله: " مولانا يعرف أن الثوب لا يعرفه البزاز معرفة الحائك لأن البزاز يعرف جملته والحائك يعرف جملته وتفصيله، لأنه أخرجه من الغزلية إلى الثوبية. وإنما قرن امرؤ القيس لذة النساء بلذة الركوب للصيد، وقرن السماحة في شراء الخمر للأضياف بالشجاعة في منازلة الأعداء، وأنا لما ذكرت الموت في أول البيت أتبعته بذكر الردى ليجانسه، ولما كان وجه المنهزم لا يخلو من أن يكون عبوسا وعينه من أن تكون باكية؛ قلت: ووجهك وضاح وثغرك باسم لأجمع بين الأضداد في المعنى. فأعجب سيف الدولة بقوله ووصله بخمسين دينارا من دنانير الصلات."[45]

فالأضداد تخلق توازيا أكثر انبهارا من الألفاظ المترادفة ويربط بينها جملة التقاطع التي قد تغيب عن ذهن القارئ المحلل لأن في أغلب الأحيان لا يذكرها الشاعر ليدع الأمر للقارئ ليسبح في ملكوت المعنى.

الأمر الظاهر في الشعر العمودي والتفعيلة بشكل خاص يظهر فيها التوازي من خلال الوزن؛ "لأن الوزن بالضبط هو الذي يفرض بنية التوازي: البنية التطريزية للبيت في عمومه، الوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكونه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعا متوازيا؛ ويحظى الصوت هنا حتما بالأسبقية على الدلالة."[46] وما دام الوزن هو الذي يفرض التوازي سيكون الصوت هو الغالب على المعنى وقد يربكه إن كان الشاعر غير ضليع في اللغة .

"وعلى العكس من ذلك، نجد في النثر أن الوحدات الدلالية ذات الطاقة المختلفة هي التي تنظم بالأساس البنيات المتوازية[47]." لهذا يسعى رواد هذا الجنس للجمع بين المتناقضين في الظاهر المتحالفين في الباطن، فقصيدة النثر عصية كما العمودي والتفعيلة؛ ألم يكن الشاعر يُلقب بنبي قومه؟.

وخلاصة القول إن القصيدة تُثبت بالغناء:

قال حسان بن ثابت رضي الله عنه:

تَغَنَّ في كُلِّ شعرٍ أنتَ قائِلُهُ * إنَّ الغِنَاءَ لهذا الشِّعر مِضمارُ**[48]

فسر القصيد في الغناء لمن أدرك كنهه وبه نعرف ملامحه مهما كان شكله، وما دام أطرب سامعه وسال حبر قائله بحرقة المتلهف فقد أصاب روح القصيدة واصطاد الشعرية من قواميس المعنى المتناثرة على أرض اللفظ .

هوامش ...

[1] - مشري بن خليفة: سلطة النص، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2000 ، ص 24 . 25 .

[2] - ينظر محمد علاء الدين عبد المولى: وهم الحداثة، مفهومات قصيدة النثر نموذجا، اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق، 2006، ص 151 .

[3] - المرجع نفسه، ص 151.

[4] - يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع،(د.ط)، دمشق،(د.ت)، ص 79.

[5] - محمد علاء الدين عبد المولى: وهم الحداثة، مفهومات قصيدة النثر نموذجا، ص 150.

[6] - علي داخل فرج: محاكمة الخنثى، قصيدة النثر في الخطاب النّقدي العراقي، دار الفراهيدي، ط1، بغداد، 2011 ، ص 93 .

[7] - ميداني بن عمر: قصيدة النثر العربية المعاصرة، دراسة في الأنساق الثقافية، (رسالة دكتوراه)، إشراف: عبد الحميد هيمة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2017/2016،ص 175.

[8] - المرجع نفسه، ص 171.

[9] - الشاعر الجزائري ميداني بن عمر: من مواليد بلدية العقلة، ولاية الوادي في: 02 أكتوبر 1971.

- أستاذ جامعي – جامعة الشهيد حمه لخضر. ولاية الوادي .
- متحصّل على شهادة الدّكتوراه في اللغة والأدب العربي.

نُشر له :

أ- وسابعهم وجهها(مجموعة شعرية)-مطبعة مزوار-الوادي 2005 (ديوان جماعي).

ب- قبل أن تنفد الكلمات (مجموعة شعرية)-مطبعة مزوار–الوادي - 2006 (ديوان جماعي).

ت- سماء لوجهي (مجموعة شعرية) منشورات أرتيستيك القبة الجزائر2007

ث- موت بالأزرق السماوي (مجموعة شعرية) دار أسامة للنشر والتوزيع الجزائر2009.

فضلا عن العديد من الصحف والجرائد المحلية والعربية التي نشر بها أشعاره .

[10] - ميداني بن عمر: قصيدة النثر العربية المعاصرة، دراسة في الأنساق الثقافية، ص 67 .

[11] - عبد الناصر هلال: قصيدة النثر العربية، بين سلطة الذاكرة وشعريّة المساءلة، مؤسسة الانتشار العربي (د.ط)، بيروت (د.ت)، ص 202.

[12] - عادل نذير بيري الحساني: قصيدة النثر العربية، النشأة والمرجعيات اللغوية، مجلة أهل البيت، العدد الخامس، جامعة كربلاء، 2007، ص 230.

[13] - عباس عبد جاسم: الطلوع وسط انهيار اليقينيات، قصيدة النّثر ما بعد مرحلة الرّوّاد، مومنت كتب رقمية TM،(د.ط) لندن، 2014، ص 108.

[14] - محمد مفتاح: مفاهيم موسّعة لنظريّة شعريّة،اللغة، الموسيقى، الحركة، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء ،المغرب، 2010،ج3، ص 89.

[15] - ينظر المرجع نفسه، ص 90، 91 .

[16] - أحمد زياد محبك: قصيدة النثر، اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق، 2007، ص 52.

[17] - نبيل أيوب: عن البنية الجمالية في القصيدة العربية الحديثة، ط1، بيروت، 1992، ص251. (عالم الفكر): العدد2، 1973، ص24. نقلا عن أحمد بزون: قصيدة النثر العربية، دار الفكر الجديدة،(د.ط) بيروت، لبنان، 1996، ص64.

[18] - ميداني بن عمر: مزمور المروق، مجلة الكلمة (مجلة إلكترونية)، العدد 99 جويلية 2015 ، لندن، المملكة المتحدة ، http://www.alkalimah.net/Articles/Read/7455.

[19] - ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، ط6، بيروت، 2008، مج 13، 14، ص179، (مادة لحف).

[20] - ميداني بن عمر: مزمار المروق، مجلة الكلمة (مجلة إلكترونية)، (د.ص).

[21] - علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1979، ص 346.

[22] . ميداني بن عمر: مزمور المروق، مجلة الكلمة (مجلة إلكترونية).

[23] . سوزان برنار: قصيدة النثر ، من بودلير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد مغامس، آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط2، الأسكندرية، مصر 1996، ص 63.

[24] - ميداني بن عمر: مزمور المروق، مجلة الكلمة (مجلة إلكترونية).

[25] - جمال الدين بن الشّيخ: الشّعريّة العربيّة، دار توبقال، ط1، المغرب، 1996، ص 267.

[26] - ينظر ابن منظور: لسان العرب، ص 263، مادة (سمم).

[27] - ميداني بن عمر: مزمور المروق، مجلة الكلمة (مجلة إلكترونية)، (د.ص).

[28] - المرجع نفسه.

[29] - نفسه.

[30] - عساف ساسين: الصورة الشّعريّة، وجهات نظر غربيّة وعربية، دار مارون عبود، بيروت، 1985، ص 89. 99، نقلا عن أحمد بزون: قصيدة النثر العربية، ص 144 . 145.

[31] - سوزان برنار: قصيدة النثر ، من بودلير إلى أيامنا، ص 58، 59 .

[32] - المرجع نفسه، ص16 .

[33] - توشيهيكو إيزوتسو: الله والإنسان في القرآن،علم دلالة الرؤية القرآنية للعالم ، تر: هلال محمد الجهاد، المنظمة العالمية للترجمة، بيروت، 2007، ص 32 .

[34] - المرجع نفسه، ص 32.

[35] - يحي بن حمزة بن علي: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، مراجعة وضبط: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1995، ص 470.

[36] - ينظر كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، لبنان، 1987، ص 20.

[37] - ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، تح: سامي بن محمد السلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط2، الرياض، 1999، ج5، ص 320.

[38] - المرجع نفسه، ص 320.

[39] - مجموعة من الباحثين: المدرسة العربية، الرياضيات، مؤسسة معرفية رقمية، المملكة الأردنية، 2008، http://www.schoolarabia.net.

[40] - المتنبي: ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر،(د.ط)، بيروت، 1983، ص 387.

[41] - المتنبي: ديوان أبي الطيب المتنبي، صححها وقارن نسخها وجمع تعليقاتها: عبد الوهاب عزام، لجنة التأليف والترجمة والنشر،(د.ط)، القاهرة، (د.ت)، ص 377.

[42] - امرؤ القيس: ديوان امرئ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط4، القاهرة، 1984، ص 35.

[43] - المتنبي: ديوان أبي الطيب المتنبي، ص 377.

[44] -J.A. Cuddon. The Penguing Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. Third Edition; Penguing Books ltd. 1991. p. 669. نقلا عن يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي، وزارة الثقافة، ط1، عمان، الأردن، 2004، ص 319.

[45] . المتنبي: ديوان أبي الطيب المتنبي، ص 377، 378.

[46] - رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص 108.

[47] - المرجع نفسه، ص 108.

[48] - أحمد بن علي بن حجر: فتح الباري بشرح صحيح الإمام البخاري، تح: عبد القادر شيبة الحمد، مكتبة الملك فهد، ط1،الرياض، 2001، ج8،ص 701.