قصيدة النّثر في الخطاب النّقدي الوصفي

(قراءة في دراسة إيمان النّاصر الموسومة بـ: "قصيدة النّثر العربية -التغاير والاختلاف-" أنموذجا)

the prose poem in critical and descriptive discourse

(a reading in the study of iman al-nasir entitled: "the arabic prose poem - variation and difference -" as a model)

طالب دكتوراه/ خبيزي الشريف

د/ علوش كمال

- **قسم اللغة والأدب العربي - جامعة قاصدي مرباح - ورقلة (الجزائر)**
- **مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب، جامعة ورقلة.**

khokhocherif@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2020/10/09 تاريخ القبول: 2021/07/11 تاريخ النشر: 2021/09/15

- **ملخص:**

فرضت قصيدة النّثر نفسها كجنس أدبي حديث بين باقي الأشكال المعروفة في السّاحة الأدبية، لتلج بذلك إلى عالم الخطاب النّقدي العربي المعاصر، الذي قام عبر مناهجه النّقدية المختلفة بتسليط الضوء عليها، بغية دراستها ومحاولة إضاءة جوانب من نصوصها، وفق رؤية المنهج المتبع في ذلك، والتي تختلف من منهج لآخر، فلكل منهج أدواته ورؤيته التي يتعامل بها مع المنتج الأدبي.

انطلاقا من هذا سنحاول في ورقتنا البحثية الوقوف على دراسة إيمان النّاصر الموسومة بـ "قصيدة النّثر العربية -التغاير والاختلاف-"، لنكشف رؤية الخطاب النّقدي الوصفي لقصيدة النّثر، ومدى التزام الباحثة بإجراءات وأدوات المنهج الوصفي الذي اتبعته في دراستها.

الكلمات المفتاحية: قصيدة؛ نثر؛ خطاب؛ نقد وصفي؛ إيمان النّاصر.

Abstract:

The prose poem imposed itself as a modern literary genre among the other forms known in the literary arena, thus entering the world of

contemporary Arab critical discourse, which, through its various critical approaches, shed light on it. In order to study it and try to illuminate aspects of its texts according to the vision of the approach followed in that, which differs from one approach to another. Each curriculum has its tools and vision that deals with the literary product.

Based on this, in our research paper, we will try to identify the study of Imane Al-Nasir entitled "The Arabic Prose Poem - Variation and Difference -", in order to reveal the vision of the descriptive critical discourse of the prose poem, and the extent of the researcher's commitment to the procedures and tools of the descriptive method that she followed in her study.

key words: Poem; Prose; Discourse; Descriptive criticism; Imane Al-Nasir.

1. مقدمة:

حظيت قصيدة النثر منذ ظهورها في الساحة الأدبية العربية في خمسينيات القرن الماضي، باهتمام بالغ لم يحظ به أي جنس أدبي آخر، فكانت مجال حوار وجدل ودراسة من قِبَل كل من له صلة بالموضوع الشعري؛ لأنها تمثّل –حسب روّادها- النوع الشعري الأكثر ملاءمة لروح العصر الحديث، والأكثر استجابة واستيعابا لحراك الحياة وقضاياها، وذلك لما تمتلكه من خصائص ومميزات فنية بعيدة كل البعد عن النمطية والتقليد؛ لهذا اشتغلت الدراسات النقدية العربية على قصيدة النثر، لتحديد رؤيتها في ضوء المناهج النقدية المعاصرة؛ انطلاقا من هذا جاءت ورقتنا البحثية الموسومة بـ: (قصيدة النثر في الخطاب النقدي الوصفي [قراءة في دراسة الباحثة إيمان الناصر الموسومة بـ: "قصيدة النثر العربية –التغاير والاختلاف-"] أنموذجا)؛ حيث تسعى هذه الورقة للإجابة على الإشكاليات الآتية:

- ما هي رؤية الخطاب النقدي الوصفي لقصيدة النثر العربية؟.
- إلى أيّ مدى نجحت دراسة الباحثة إيمان الناصر في الالتزام بإجراءات وأدوات المنهج الوصفي المطّبق في دراستها؟.

2. قصيدة النثر في الخطاب النقدي الوصفي:

1.2. المنهج الوصفي:

هو من المناهج المستعملة في البحث العلمي، يلجأ إليه الباحث عندما تتوفر لديه معرفة مسبقة عن أبعاد جوانب ظاهرة ما يُراد دراستها، ويريد من خلاله التوصل إلى معرفة دقيقة

وتفصيلية عن عناصر هذه الظاهرة؛ ويرجع الظهور الحقيقي لهذا المنهج –تاريخيا- إلى ما بعد نشر دي سوسير لكتابه "محاضرات في علم اللغة"، الذي حدد فيه ملامح المنهج الوصفي بوضوح، ليبدأ العمل به في الغرب في نهاية القرن الثامن عشر، ثم عرف أوج انتشار له في القرن العشرين؛ ولقد ارتبط المنهج الوصفي منذ نشأته بدراسة المشكلات المتعلقة بالمجالات الإنسانية حتى الآن، وذلك لصعوبة استخدام الأسلوب التجريبي على هذه المجالات، خاصة ما تعلق منها بالجانب السلوكي للإنسان أو الظواهر الطبيعية.

يُعنى المنهج الوصفي بوصف اللغة بعيدا عن المؤثرات الخارجية فيها؛ وهو من أقدم المناهج النقدية العربية، التي تعمل على وصف لغة معينة في مكان وزمان محددين؛ وصفا دقيقا أمينا لا دخل للباحث فيه؛ إذ تعالج العمل الأدبي من داخل النص، وذلك من خلال دراسة بنياته الداخلية، التي تتضمن دراسة النحو والأصوات والحروف والمقاطع والصيغ التي تدخل في بناء وتكوين النص، مع تبيان وظيفة كل منها، إضافة إلى مراعاة وصف المعاني المعجمية والدلالية[1]، ولذلك فإن هذا المنهج يبتغي الوصول إلى المعنى، منطلقا من مبدأ مفاده أن كل عنصر داخل التركيب النصي يطلع بوظيفة خاصة؛ وهو يلتزم بجملة من الإجراءات والأدوات منها: الملاحظة، والاستقراء، والتقسيم، والتجريد، والاصطلاح، والتقعيد[2].

فعلى الباحث إذن؛ إذا أراد أن يستخدم المنهج الوصفي في دراسة ظاهرة ما أن يقوم في البداية بوصفها وجمع معلومات دقيقة عنها؛ ويعتمد في ذلك طريقة تتمثل في جمع معلومات مقننة عن المشكلة وتصنيفها وتحليلها وإخضاعها للدراسة الدقيقة[3]، أي أن هذا المنهج يعمل على دراسة الواقع أو الظاهرة كما توجد في الواقع ويهتم بوصفها وصفا دقيقا؛ ولدراسة الأثر اللغوي –الكلام- المنطوق، يكون على الباحث أن يدرسه[4]:

1- بعيدا عن المؤثرات الخارجية، والعلوم الأخرى كعلمي النفس والاجتماع.

2- يربط الأثر بالسياق الكلي العام، على أنه بنية متكاملة غير متجزئة.

3- يحاول الكشف عن القوانين بواسطة الاستقراء للجزئيات.

4- يقوم الباحث بدراسة النص بوجه عام، والشكل بوجه خاص لأجل معرفة الأنماط التركيبية التي يتكون منها الأثر.

5- دراسة الكليات وتركيبها في نسق من العلاقات والنظم، دون الاهتمام بدلالات تلك الأنسقة على المستوى الاجتماعي والتاريخي أو السياسي... أو غير ذلك مما ليس له علاقة ببنية اللغة الشكلية.

6- دراسة الأشكال الصوتية، والبنيات اللغوية المختلفة، بعيدا عن المضمون.

2.2. قصيدة النثر العربية -التغاير والاختلاف-:

من الدراسات النقدية التي ألفيناها اعتمدت على المنهج الوصفي في دراستها لقصيدة النثر العربية، دراسة الباحثة "إيمان الناصر" الموسومة بـ (قصيدة النثر العربية -التغاير والاختلاف-)؛ والتي قسّمتها إلى جانبين: جانب نظري، حيث تبدأ الباحثة فيه بالتعرض للجانب التاريخي لقصيدة النثر وتبيين مفهومها، بالإضافة إلى مناقشتها لبعض القضايا الإشكالية التي اعترت قصيدة النثر، ونقلها للصراع الذي دار حولها في الساحة الأدبية بين مؤيد ورافض لها؛ أما الجانب التطبيقي، فقد ركّزت الباحثة فيه على قضايا مهمة وهي كالآتي:

أولاً- تحولات الشكل:

تبدأ الباحثة في هذا الجانب التطبيقي بالحديث عن التحول في الشكل الشعري الذي أتت به قصيدة النثر؛ حيث أكدت أن التجارب الشعرية لشعراء قصيدة النثر كشفت "عن تحول في الأشكال التعبيرية، لم يتمثل في الخروج عن نظام العروض وحسب، وإنما استطاع فريق كبير منهم، إنتاج دلالية جديدة، وتوليد بنيات مغايرة، ولذلك فقد اعتمدوا على البناء اللغوي، منتقلين من المجاز البلاغي، إلى أفق المجاز البنائي"[5]، فشعراء قصيدة النثر لم يكن في شكلهم الشعري الجديد الذي أتوا به ابتعاد واضح عن الأوزان الخليلية فحسب؛ بل لجأوا إلى إنتاج تجربة شعرية تعبيرية جديدة، معتمدين في ذلك على توليد بنيات لغوية جديدة مغايرة تماما لبنية الشعر القديم، وقد رأت الباحثة بأن تلك البنيات المغايرة تتمثل في:

أ- أسلوبية السرد: هرب شعراء قصيدة النثر من الأوزان والقوافي واللغة الشعرية القديمة، إلى لغة النثر للبحث فيها عن بنيات يولدون منها لغة شعرية ممكنة، ومن ذلك أسلوبية السرد وهي كما يرى جمال باروت "تتفجر بملامسة العمق الحياتي للإنسان"[6]؛ أي أنها أسلوبية تنبع من واقعية الحياة اليومية لتسردها لنا، وتورد الباحثة مثالا لذلك:

نَزَلَ الجَميعُ وَظَلَّ اَلْباصُ
يَجْرَفُ الهَوَاءُ
وَيَلْطِمُ بِجَنْباتِهِ الأَغْصَانَ
وَيَمُرُّ بِاَلْمَحَطّاتِ
وَلَا يَتَوَقَّفُ
وَاَلْراكِبُ نائِمٌ
انْكَشَفَتْ لِجَبينِهِ الرَّحابَةُ
وَرَأَى اَلْقُرْصَ الأَحْمَرَ يَذوبُ فِي اَلْكاسِ
أَغْمَضُ وَنَامٌ

نَزَلَ الجَميعُ ، مَرَّةً أُخْرَى
وَظَلَّتْ سِكّينُ السّائِقِ مَكْسورَةً فِي رَقَبَتِهِ[7]

تعلق الباحثة على هذه الأسطر الشعرية؛ إذ ترى أن أسلوبية «السرد» تواجهنا في هذا المقام بمعناها النقي؛ حيث تحيل الوظيفة المرجعية للغة إلى حدث وقائعي يومي، باص ينزل الجميع منه، ويمضي مسرعا براكب نائم وحيد... إنها تفاصيل سردية / نثرية، أحالتنا في النهاية لنتيجة شعرية هي قوله: "وظلت سكين السائق مكسورة في رقبته"، وهي نتيجة ذات دلالة مفتوحة وغامضة في آن واحد، كما كانت عبارة عن محصلة لبناء القصيدة الذي تم عن طريق أسلوبية السرد[8].

ب- أسلوبية التخيل: والتي تتولد عن طريق الصورة الشعرية، هذه الأخيرة التي عرفت تطورا وتحولا داخليا في بنيتها من التقليدية إلى شعرنا الحديث، فقد شهدت التجارب الحديثة في قصيدة النثر، تحررا في الصورة الشعرية من شكلها الجاهز والإطار المسبق المفروض عليها في الشكل التقليدي؛ وتعتقد الباحثة إيمان الناصر أن شعراء قصيدة النثر استندوا في إغناء أسلوبية التخيل إلى العناصر الآتية[9]:

1) **ابتكار بنيات رمزية نصية:** راهن شعراء قصيدة النثر منذ البداية على اللغة، وكان شعارهم المعلن منذ بدايتهم هو الحرية والتمرد على كل ما هو قديم وتقليدي، لذا فقد لجأوا إلى ابتكار بنيات رمزية جديدة انطلاقا من التشكل اللغوي والنصي، بالاعتماد على تكثيف عناصر اللغة، بغية الوصول إلى تشكيل لغوي مغاير للمعهود، لا ينشأ على التشبيهات والاستعارات كما كانت تنشأ الصورة الشعرية القديمة، وإنما يتشكل أساسا من الاختيار، والذي يتوقف على مهارة الشاعر في اختياره لما يشاء من اللغة، وعلى امتلاكه لناصية الخيال[10]، وتورد الباحثة أمثلة على هذه البنيات الرمزية المبتكرة من قبل شعراء قصيدة النثر، منها قول الشاعرة عائشة أرناؤوط:

الدَّمْعَةُ كائِنٌ . . . الاَبْتِسَامَةُ حَرَكَةٌ
فِي الكائِنِ لَا يوجَدُ كائِنٌ
فِي الكائِنِ تُوجَدُ حَرَكَةٌ[11]

وترى الباحثة أن مثال هذه الأسطر الشعرية الصادرة من شعراء قصيدة النثر، توضح أنهم مولعون باستعمال الصيغ الغريبة، وذلك نتاج تجريبهم اللغوي حيث "تتخذ الدلالات بعدها الإيحائي لا من الدلالات المعجمية المباشرة، وإنما من الجمع غير المنطقي بين عنصري الدال والمدلول"[12]؛ وهذا ما تم في هذه الأسطر من جمع غير منطقي بين "الدمعة" و"الكائن"، وبين "الحركة" و"الابتسامة"؛ وهو ما يوضح الانصراف الشديد من طرف شعراء القصيدة النثرية إلى غريب الصيغ والتركيبات.

2) **توظيف التراث في قصيدة النثر:** تشير الباحثة إلى انصراف أغلب شعراء قصيدة النثر عن استدعاء التراث في تجاربهم الشعرية، وتُرجع ذلك إلى رغبتهم الكبيرة في خلق لغة خاصة بهم يكون مصدرها من المعجم اليومي، كما حاولت الوقوف على هذا الاستدعاء بتتبعها لنصوص بعضهم، وعلى رأسهم "أدونيس" الذي راوح في استخدام الشخصيات التراثية وتوظيفها رمزيا، بين التوظيف الكلي، والجزئي، وبين استدعائها أو محاورتها[13]؛ وترى الباحثة أن توظيف الشخصيات التراثية لدى شعراء قصيدة النثر، والذي أتى –حسبها- بدعوى إظهار التذمر من الواقع العربي ومقته؛ فيه إساءة وهتك لكثير من الشخصيات ومسخ لها، ومثال ذلك استخدام أدونيس لرمز "الحجاج"؛ الذي رأت الباحثة بأن أدونيس جعله رمزا ساديا دمويا، وذلك في قوله:

لَيْسَ لَهُ وَراء
يَرْفُضُ ثَدْيُ أُمِّهِ
كَانَ اسْمُهُ الحَجّاجُ
وَثَقَبوا وَرَاءَهُ
وَذَبَحُوا فَأْرًا
وَدَهَنوا بِدَمِهِ الحجّاجُ
وَذَبَحُوا تَيْسًا وَدَهَنوا بِدَمِهِ الحجّاجُ
فَالْتَذَ بِالدِّمَاءِ
صَارَتْ لَهُ رَضاعَة وَأُمًا[14].

تعلّق إيمان النّاصر على أسطر أدونيس الأخيرة قائلة: "فما عُرف عن الحجاج أنه شخصية (قصاصية)، احتلت مكانة تاريخية بفضل هيبتها وسلطانها المحكم، غير أن عنصر (الدموية) الذي لحق بها، وعرفت به يقع بين الحقيقة التاريخية والزيف؛ ولذلك فإن غرض "أدونيس" من توظيف هذه الشخصية هو عودة "الحجاج" الأسطورية؛ لإعادة انتظام الواقع العربي؛ لأنه واقع لا يطالب إلا بدمك مسفوكاً مهدراً»[15].

والذي نلاحظه على هذا المقطع أنه لا يحتوي أي إسقاط على الواقع العربي؛ حيث وبرجوعنا إلى النص الأصلي، وجدنا أن ما ذهبت إليه الباحثة كان بسبب اجتزاء المقطع من النص الكامل، فما يعرضه المقطع ما هو إلا وصف لشخصية "الحجاج" الذي رفض لبن أمه وغُذّي بالدماء؛ أمّا "الحجاج" في النص الكامل، فيبدو منفعلا نتيجة لما مارسه الآخرون عليه، وفي هذا شبه تبرئة له من أفعاله الدموية اللاحقة؛ كما أن عبارة (ليس له وراء)، تعني أن له تفردا في صفاته؛ أي ليس له شبيه مع من سبقه من جهة، ولا يعرف الرجوع إلى الوراء من جهة أخرى؛ كما يدل رفضه لثدي أمه على تفرُّده أيضا، وهو ما يشير إلى ثورته واحتجاجه.

فالذي أراده "أدونيس" من هذا استخدامه لهذا الرمز –حسب ما نرى-، هو الإشارة إلى أن سبب ظلم "الحجاج" وعنفه وسفكه للدماء راجع لأفعال الجماعة المحيطة به، فهم الذين (غذّوه بالدم، وثقبوا وراءه، وذبحوا فأرا، ودهنوا...، وذبحوا تيسا،... إلخ)؛ ورغم أن الأفعال (ذبحوا، دهنوا..) توحي بأنهم أرادوا علاج الطفل لتخليصه من رفضه لثدي أمه -حسب طقوسهم-، إلا أن هذا العلاج انقلب عكس ما أرادوا؛ حيث يصير "الحجاج" طاغية يتلذذ بسفك الدماء، وفي هذا إشارة إلى ظلمه وبطشه؛ وجدير بالذكر هنا أن بعض النقاد قد رفضوا استخدام رمز "الحجاج" للدلالة على إراقة الدماء والظلم والبطش؛ وذلك بسبب فعله الحميد في إرساء الدولة الإسلامية وتوسيع حدودها أيام الدولة الأموية[16].

وبالتالي فإننا نرى بعد هذا أن وقوف الباحثة عند دلالة هذا الرمز كان وقوفا غير متأنٍ، وهو ما أساء إلى شعرية هذا الاستدعاء؛ كما أنه لا يتفق مع المنهج الوصفي الذي اتبعته الباحثة، والذي كما يرى تمّام حسان أنه منهج يُعنى بالنص ولغته؛ لبيان وظيفتها في خدمة المعنى، ولإبراز وجوه الجمال فيه؛ بوصفه مهمة من مهمات الناقد الوصفي، لا الباحث اللغوي الذي يبحث عن معايير الصواب والخطأ[17]؛ وفي ذات الصدد يؤكّد أيضا الناقد محمد مندور أنّ على النّاقد المتتبع للمنهج الوصفي، إعداد تصنيف لبياناته؛ بغرض المقارنة والتوصل إلى وجوه الشبه والاختلاف، وتبيّن العلاقات، والانتهاء إلى قواعد مبنية على الملاحظة والاستقراء، ومن ثم المقارنة وكيفية حدوثها، بغية الوصول إلى الحقيقة[18]؛ وهذا عكس ما قامت به الباحثة الناصر في حديثها عن استدعاء التراث في قصيدة النثر، والذي بنته على مدى الإساءة أو الإحسان إلى الشخصية التراثية، وهو بالتالي لا يعد وصفا للظاهرة المدروسة، لذا وجب على الناقد الوصفي بيان وظيفة هذا الاستدعاء في بنية النص الإبداعي.

ثانياً- تحولات الخطاب الدلالي:

وبعد أن تحدثت الباحثة عن تحولات الشكل في قصيدة النثر، في القسم الأول من الجانب التطبيقي لبحثها، راحت تتكلم عن شق آخر وهو الشق الدلالي، مبرزة تحولات الخطاب الدلالي في القصيدة النثرية، والتي رأت أنها تمت من خلال:

<u>الرؤيا الشعرية في قصيدة النثر:</u> تعالج الباحثة هنا حركية الرؤيا الشعرية في قصيدة النثر، التي ترى أنها كانت باعثا على التمرد والرفض، الذي أدى إلى تحول جديد في الخطاب الدلالي؛ وقد قسّمت إياها إلى ثلاثة أنواع هي: رؤيا الخلاص، والرؤيا الدرامية، ورؤيا التصوف.

<u>1- رؤيا الخلاص:</u> وفيها كما تقول الباحثة: "تبدأ رحلة البحث عن الذات من موقع مجابهة الزمن"[19]؛ وتتجلى رؤيا الخلاص لدى شعراء قصيدة النثر -في نظر الباحثة- في أكثر من مظهر، وهذه المظاهر هي:

أولا- الخلاص بالاكتمال: وفيه تبحث الذات عن أملها المنشود في تحقيق اكتمالها، ومن مثال ذلك، قول الشاعر "قاسم حداد":

سَاعِدِينِي
لِكَيْ أَدْخَلَ فِي فوَّهَةِ اليابِسَةِ ،
شامِخًا مِثْلَ شَهْوَةِ السَّرَطَانَاتِ وَشَرَهِ الطَرِيدَةِ وشَكيمَةِ الثواكِلِ ،
أَتَمَرَّسُ شِراءَ المَوْجِ وَغِوايَةُ اَلزَّبَدِ ،
مُحَارِبًا كَجَيْشٍ فِي جَسَدٍ .
أُكَلِّمُ الأَرْضُ بِكَلامِ الغُسْلِ فَتَخْتَجِلَ
سَاعِدِينِي ، لِكَيْ يَبْدَأَ التَّرْمِيمُ
اِفْتَحِي خَطيئَةِ اللُّغَةِ
وَكَلِّمِي اللَّهُ
قَوْلِي لَهُ:
لَمْ يَعُدْ الخَلْقُ كَامِلًا وَلَا جَمِيلًا
وَلَا عَدَلَ فِيه[20].

تبين لنا الباحثة رؤيا الخلاص في هذا المقطع، حيث ترى أنها تتبدى عبر محاذاة تخوم الثورة والعنف، والاستعانة بالضمير الأنثوي (ساعديني)، من أجل تغيير العالم وإعادة إنجابه نقية وعادلا وجميلا؛ فالخلاص المنشود هنا من قبل ذات الشاعر، هو خلاص كوني يرغب في تحقيق معادلة الكمال في الأرض[21].

وتعليقا على ما سبق من كلام الباحثة، فإننا نجد أن ما رأته هي محاذاةً لحدود الثورة، يظهر لنا في النص بأنه ثورة فعلية؛ فالوقوف في وجه الإله وتحدّيه في خلقه وكمال هذا الخلق في قول الشاعر، هو بلا شك ثورة حقيقية؛ لأن تحقيق الكمال حل غير ممكن واقعيا، وكل ما قام به الشاعر من أفعال لتحقيق الكمال، ليست سوى أفعال عبثية؛ فالدخول في فوهة اليابسة لتحقيق ولادة جديدة، وامتلاك قدرة المد السرطاني وشراء الموج، والمحاربة بقوة جيش في جسد، والكلام مع الأرض، تعدّ كلها محاولات رمزية فاشلة واقعيا، وهي بذلك لا تتعدى مهمتها سوى إثارة اللغة وإثارة الموقف؛ وبالتالي فالخلاص المنشود من قبل الشاعر هنا، لا يتحقق عنده إلا بالثورة على ضعف الإنسان، وعلى سنن الكون المنطقية، وبمساعدة الأنثى التي تظهر في الفعل (ساعديني)، وهو الفعل الذي تصفه الباحثة بأنه غامض وغريب، ولا يعرف منه سوى طبيعته الأنثوية، أما وظيفته فهي تغيير العالم وإعادة إنجابه نقيا وعادلا وجميلا[22].

كما نرى أن لجوء الشاعر إلى الفعل (ساعديني)، يبين لنا توجهه نحو المرأة، حتى تُكمل حياته الناقصة، وتشاركه وحدته في تصديه لنقص العالم، والغرض من ذلك تحقيق تكامل إنساني مع الأنثى، قبل البدء في تغيير الكون، وهذا ما نراه في النص فكلما حضرت المرأة بفعلها (ساعديني)، وقعت مجموعة من أفعال التغيير الخارقة، وأهم هذه الأفعال فعل (الكلام)، فمثلا تحدي الشاعر ودخوله فوهة الأرض، يرجع للكلام معها؛ وهذا ما يبين لنا أن الشاعر يسعى إلى تحقيق الكمال بالتعبير عنه بكمال اللغة وقدرتها على تحقيق الفعل، باعتبار تحقيق الكمال قيمة جمالية داخل النص الشعري.

ثانياً- الخلاص بالفناء: وتُوضّح الباحثة بأنها رؤيا محكومة باليأس وانقطاع الرجاء ما دامت الحياة إلى فناء، ومادام قدر الحياة هو الموت[23]؛ وذلك يعني أن الشاعر حين يدرك عدم قدرته على التغيير وتحقيق الكمال، يلجأ إلى اليأس والتفكير في فناء الحياة، ليجد خلاصه فيها؛ وهو ما يتجلى في النماذج الشعرية لـ"الماغوط"، ومن مثل ذلك نصه المعنون بـ(الحصار)، والذي يقول فيه:

دُمُوعِي زَرْقاءُ
مِنْ كَثْرَةِ مَا نَظَرَتْ إِلَى السَّماءِ وَبَكَيْت
دُمُوعِي صَفْراءُ
مِنْ طُولِ مَا حَلَمَت بِاَلْسَنابِلِ الذَّهَبيَّةِ
وَبَكَيْت
فَلْيَذْهَب القادَةُ إِلَى الحُروبِ
وَاَلْعُشّاقُ إِلَى الْغَابَاتِ
والْعُلَماءِ إِلَى المُخْتَبَرَاتِ
أَمَّا أَنَا
فَسَأَبْحَثُ عَنْ مِسْبَحَةٍ وَكُرْسِيٍّ عَتيقٍ . . .
لِأَعودَ كَمَا كُنْت،
حاجِبًا قَدِيمًا عَلَى بَابِ الحُزْنِ
مَا دَامَتْ كُلُّ الكُتُبِ والدَّساتيرِ والْأَدْيانِ
تُؤَكِّدُ أَنَّنِي لَنْ أَموتَ
إِلَّا جائِعًا أَوْ سَجِينًا[24].

تضيف الباحثة إيمان الناصر معلقة بعد هذا المقطع، بأن الذات الشاعرة للماغوط هنا، تنحرف عن مطلب الكمال، وتستكين إلى موتها المؤجل، ولا تنتظر خلاصا أو نجاة، ولا تريد أن تناقش قدرا سلّمت به وأسلمت له[25].

نلاحظ بالمقارنة بين المقطعين الشعريين اللذين عرضتهما الباحثة (لـ "قاسم حداد" ولـ "الماغوط")، فرقا آخر في رؤيا الخلاص عند كل منهما، حيث أن رؤيا الخلاص عند "قاسم حداد" تظهر في شكل رؤيا جماعية، تُعبّر عن أي إنسان ثائر يطمح إلى تحقيق الكمال؛ أما رؤيا الخلاص عند "الماغوط"، فتظهر في كونها رؤيا فردية، حيث تُعبّر عن الشاعر وحده، وتتعلق بعالمه الخاص، فالماغوط في نصه هذا، خصّ كل إنسان بمكانه محافظا له على عمله، فبقاء القادة وخلاصهم يكمن في الذهاب إلى الحروب، وخلاص العشّاق يكون في ذهابهم للغابات، وخلاص العلماء يتحقق بذهابهم لمختبراتهم؛ أما خلاص الشاعر فيتمثل في البقاء وحيدا، وانتظار قدوم الموت، وهو بهذا يعبر عن رؤيا شخصية تخصّه وحده فقط.

ثالثاً- رؤيا الخلاص بقهر الموت والانتصار للحياة: وتراها الباحثة حين يسعى الشاعر إلى إبراز المواجهة والخوف، ويراوح بين الرغبة في الحياة، وقهر الموت، ويبرز انبثاق قوى الحياة وعناصرها الحية، في سبيل الخروج من دكنة الظلام، وإعادة البهجة والاطمئنان[26]؛ ومثال ذلك في قول الشاعر "فيصل خليل":

لَنْ يَكونَ ثَمَّةَ
ثِمالَةٌ
دَائِمًا هُنَاكَ خِضَمٌّ
لِلْأَمْوَاجِ
اَلَّتِي تَتَجَدَّدُ
لَنْ يَكونَ شَيْءٌ اسْمُهُ " نِهايَةٌ "
فَاَلْمَسافَةُ تَتَّسِعُ إِلَى الأَمَامِ
كُلُّ خُطْوَةٍ
بِدايَةٌ
غُصْنٌ يُفَرِّعُ
قَمَرٌ يَسْتَديرُ
لَنْ يَكونَ " أَمْسِ "
" الآنَ "
وَحَسْبَ
فالْغَدُ هوَ المُمْكِنُ ، المَلْموسُ
الوَرْدَةُ اَلْمُتَفَتِّحَةُ
اَلَّتِي

كَانَتْ بَرْعَمًا . . الطَّرِيقُ الطَّوِيلُ
اَلَّذِي
كَانَ رَغْبَةً
لِنُتابِعَ الحَياةَ أَيُّهَا الأَصْدِقَاءُ
ثَمَّةَ إِمْكانيَّةٌ لِلْحَيَاةِ
فِي كُلِّ وَقْتٍ
لِنُتابِعَ الحَياةَ مَرَّةً ثانيَةً
وَكُلُّ مَرَّةٍ
لِنُتابِعَ الحَياةَ أَحْياءً
لَا أَمْوَاتًا فِي الحَياةِ[27].

ترى إيمان الناصر بأن هذا النص "ينقض السوداوية والحس التشاؤمي، ويتقدم كأنه نص يصنع الحياة ويسعها، كما أنه يتضمن حركية الخصب والامتلاء، متمثلة في دلالات (غصن يفرع، قمر يستدير، الوردة المتفتحة)، أما جوهر ما تتأسس به رؤيا الخلاص فهو عمق البساطة، والإفراط في أمل جماعي تحققه فعاليات مشتركة"[28].

وبالتالي نستنتج أن الرؤيا التي يكشفها هذا النص، -كما ترى الباحثة- هي رؤيا جماعية، ولكن ما نلاحظه بالتأمل في النص هو أن ظهور الحياة وانبثاقها ومواجهتها لعناصر الموت، لا تظهر بشكل واضح، كما ذهبت إلى ذلك الباحثة؛ حيث يبدأ النص بعناصر الحياة، فالأمواج المتحركة المتجددة علامة الحياة المتجددة، والمسافة المتسعة مع كل خطوة، فيها إشارة إلى بداية جديدة، وهذا ما يبيّن لنا أن العناصر الحيّة في النص استمرت تستدعي بعضها الآخر، بشكل يوضّح ظهورها على نحوٍ تلقائي، ولا تظهر أنها في مواجهة مع عناصر الموت، لتتغلب عليه في النهاية؛ وهذا ما يوحي بأن الشاعر يملك حس التفاؤل، الذي جعله يسير نحو حياة متجددة؛ والذي نخلص إليه بعد هذا، أنه لا رؤيا للخلاص هنا، بل هي رؤيا الولادة والتجدد والاستمرارية.

2- **الرؤيا الدرامية:** لم تحدّد الباحثة في دراستها مفهوم الدرامية في النص الشعري؛ لكن بالرجوع إلى الباحث عزالدين إسماعيل في كتابه "الشعر العربي المعاصر"، وجدناه يحددّه بأنّه الصّراع والحركة، فكل فكرة تقابلها فكرة، وكل ظاهر يخفي وراءه باطنا، ويتغير مسار الحركة في النص من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين[29]، والذي نفهمه من هذا الكلام الأخير أن الدرامية تتجلى عبر تقابل الأفكار في النص وحركة مكوناته الداخلية؛ لكن ما لمسناه في دراسة الباحثة إيمان الناصر أنها لم توضّح ذلك وهي تقف عند الشواهد التي اختارتها، وبالتالي كان وقوفها عند الشواهد سطحيا فقط، وقد اعتبرت الناقدة الناصر أن خير من يمثل

الرؤيا الدرامية في قصيدة النثر هو الشاعر "محمد الماغوط"؛ ومردُّ ذلك في اعتقادها راجع لعبثية الماغوط وتشاؤميته المتجهمة، والتي "جعلته يُمسرح الحياة، وينظر إليها بقسوة ما يعاني، أكثر من نظرته إليها بألم ما يتوقع، أو برغبة ما يحلم"[30]؛ ومثال ذلك قوله:

وَلَكِنَّنِي وَأَنَا أَحْتَضِرُ
وَأَنَا أُسَبِّحُ فِي قَبْرِي كَالْمِحْرَاثِ
سَأَموتُ وَأَنَا أَتْثَاءَبُ
وَأَنَا أَشْتُمُ
وَأَنَا أُهَرِّج
وَأَنَا أَبْكِي ...[31]

ترى الباحثة أن الرؤيا الدرامية تظهر في هذا النص عندما "تمتد سحب الحزن فتبدد دلالات الفرح، وكأن قدرا رهيبا يقبع خلف ذلك الحزن، غير أن ما يخلق الحالة الدرامية ليس تقابل (التهريج) الذي هو بالأساس فعل إمتاع وتسلية وإمداد الروح والنشوة والانشراح، وفعل (البكاء) بكل ما يحمله من صور الكآبة والغبن والتعاسة، وإنما الذي يخلقها حقا هو كون الفعلين يصدران عن ذات واحدة وفي لحظة واحدة، هي لحظة الاحتضار"[32].

نلاحظ هنا أن الباحثة تحدثت عن دلالات الفرح المتبددة، لكن المتأمل في المقطع يرى أنه لا وجود لذلك، ولا حتى في النص كاملا بالرجوع إلى القصيدة؛ كما أن تتبع الباحثة للرؤيا الدرامية في المقطع الأخير عبر لفظتين متقابلتين، لا يؤكد وجودها وتحققها في النص؛ نعم قد يجسد هذا المقطع الرؤيا الدرامية، بيد أنه كان تجسيدا على نحو بسيط، وبالتالي لم تتحقق هذه الرؤيا في هذا المقطع بشكل أكثر وضوحا، مقارنة بنصوص أخرى أتت فيها هذه الرؤيا أكثر تحقيقا وتجسيدا.

3- **الرؤيا الصوفية:** يُعرّفها الباحث حمزة عبود في تقديمه لكتاب المواقف للنفري، بأنها ملكةٌ "تبين لنا أن المعرفة تقوم على تجربة وجدانية عارمة، وعلى شوق ملحٍّ من الوجدان الداخلي للاتصال بذات الله، ومن هنا ارتبطت المعرفة عند المتصوفة بالحب الإلهي؛ إذ يرى العارف أن الحب هو أكثر الأسرار الصوفية اتساعا، وأن كل ما يرسو على العشق أو المحبة فإنه حقيقة، وليست الحقائق الظاهرة في الأشياء سوى صور تجلياته"[33]، ومن هذا التعريف يمكن أن نستنتج أن الرؤيا الصوفية تعطي نظرة خاصة إلى الأشياء، جعلت المتصوفة يمتازون بها عن غيرهم؛ وقد استوحى شعراء قصيدة النثر هذه الخاصية منهم؛ وبناءً على هذا نرى أن ما ذهبت إليه الباحثة إيمان الناصر في دراستها في هذا الشأن مخالف لما ذكرناه، فقد رأت الباحثة أن كثيرا من شعراء قصيدة النثر استوحوا "الفضاء الصوفي الذي ألهمهم مشاعر التصور المألوف، والنظرة المعتادة للأشياء"[34]؛ لكن الباحثة رغم ما سبق ذكره، أثبتت أن المتصوفة وشعراء قصيدة النثر يشتركون في

أمور عدة، تظهر حسبها في الاشتراك في الخصائص الأسلوبية والفنية، بالإضافة إلى المواقف الإنسانية، والفضاء الرؤيوي المشحون بالوعي الكشفي[35]؛ ولتبين الباحثة هذا اللقاء والاشتراك توقفت عند النصوص الإبداعية للشاعر "سليمان عوّاد"، وهي بصدد بحثها في الرؤيا الصوفية؛ ومن أمثلة ذلك قوله:

القَلْبُ اَلَّذِي لَا يَعْرِفُ كَيْفَ يَحْتَرِقُ
كَيْفَ يُصْبِحُ شُعْلَةً وهاجَةً
مِنْ نَارٍ . . وَضياء
كَيْفَ يَنْصَهِرُ، يَذوبُ، يَضْحَكُ، يَبْكِي
وَهُوَ فِي أَوْجِ غِبْطَتِهِ . . .
القَلْبُ اَلَّذِي لَا يَعْرِفُ كَيْفَ يُشْرِقُ
بِدُموعِ الفَرَحِ
وَهُوَ فِي أَتَمِّ احْتِراقِهِ .
هَذَا القَلْبُ
يَنْبَغِي أَنْ يُطْرَدَ
مِنْ جَنَّةِ العِشْقِ!!...[36]

تضيف لنا الباحثة بعد ذكرها لهذا المقطع معلّقة عليه، بأن الصورة هنا تكشف عن شغف الشاعر في مسعاه للوصول إلى معرفة حقائق الكون، عبر تشاكل الرؤيا التي وضّحتها كالآتي:

تشاكل { الاحتراق / الإشراق } علامة الوصول إلى مرتبة العشق.

فالقلب الذي لا يعرف كيف يحترق / والقلب الذي لا يعرف كيف يشرق } هو قلب لا يصدق عشقه.

لتستنتج الباحثة بعد هذا إلى أن طريق الوصول مسدود، كما ينتفي الوصول بعدم الاحتراق ⟷ الإشراق، فإنه يتحقق بحدوثهما؛ وكأن الشاعر يقلب الدلالة بتحويل حادثة خروج آدم من الجنة:

الدلالة الأولى: آدم ← يطرد من الجنة، لأنه لا يحب أنثاه.

الدلالة الثانية: آدم يعود إلى الجنة، لأنه يعشق أنثاه.

ويصبح العشق بالتالي هو الشرط الإنساني الأسمى لاستمرار الحياة[37].

لكن ما نلاحظه في هذا النص، أن العشق المقصود فيه يتجاوز حدود عشق آدم وحواء، والاحتراق المقصود فيه مخالف كذلك هو الآخر لما نعرفه من أفعال الاحتراق العادية؛ لذا نرى أنه ولإبراز الرؤيا الصوفية هنا، يجب إبراز الدلالة السياقية لهذه الأفعال.

وبالتأمل في النص نجد أنه يركز على القلب الذي يُعدّ رمزا صوفيا، والذي يظهر بأنه العنصر الذي يقود صاحبه إلى المعرفة، وشرط بقائه في جنة العشق الإلهي أن يعرف كيف يحترق؛ على أساس أن الاحتراق فعل من أفعال الفناء، والذي يعرّف عند الصوفيين بأنه فناء المعاصي[38]، وعليه فإن القلب الذي يصل إلى المعرفة، هو القلب الذي يتجرد من كل فعل مذموم، المبرّأ من المعاصي؛ وعليه أيضا أن يفرح حين يحترق ويستلذ بوصوله للحظة الاحتراق، هذا الأخير الذي يمثّل "رغبة الصوفي القصوى؛ إذ بها يكون قد وصل إلى غايته، والوصول إلى الغاية ملاذه الأخير، وهو تحقيق لرغباته كلها"[39]؛ أي أن القلب –كما يبين لنا أدونيس- يرتوي من المعرفة عندما يتجرد من كل رغبة دنيوية، فهو وسيلة لمعرفة العالم الباطن، ومنهجه الحدس والإشراق والذوق[40]؛ ثم إن قول الكاتبة: بأن آدم طُرد من الجنة لأنه لم يحب أنثاه، ثم عاد إليها عندما أحبها؛ قول فيه نظر، ذلك أن قولها ينفيه النص ذاته، والنص القرآني قبله بكل وضوح؛ فآدم عليه السلام طرد من الجنة بدافع الحب لزوجته حواء عندما استجاب لها، وعودته إلى الجنة ليست مرتبطة بحبه لحواء، بل بحبه لله تعالى، ودرجة طاعته له، وامتثاله لأوامره، وتجرده من شهواته.

3. خاتمة:

ختاما وبعد عرضنا لرؤية الخطاب النقدي الوصفي لقصيدة النثر، والتي رأيناها من خلال قراءتنا بالتمعن والتحليل ومراعاة إجراءات منهج النقد الوصفي للدراسة الموسومة بـ "قصيدة النثر العربية –التغاير والاختلاف-" للباحثة إيمان الناصر، خلصنا إلى جملة من الاستنتاجات وهي :

1) تكمن أهمية الخطاب النقدي الوصفي المعاصر في تحليله لقصيدة النثر من خلال هذه الدراسة، أنه كشف عن تحول كبير في الشكل الشعري أتت به القصيدة النثرية، مغاير تماما للشكل الكلاسيكي بابتعاده عن الأوزان الخليلية كليا؛ وباعتماده على توليد بينات لغوية جديدة؛ بالإضافة إلى تحولات جديدة في الخطاب الدلالي تمّت من خلال حركية الرؤيا الشعرية في قصيدة النثر.
2) عدم التقيد التام برؤية المنهج الوصفي من قبل الباحثة، فهو المنهج الذي يُعنى بالنص ولغته؛ لبيان وظيفتها في خدمة المعنى، ولإبراز وجوه الجمال فيه؛ أي أنه ينطلق من البنية اللغوية للنص.

3) لم نلمس التزاما تامّا بأدوات المنهج وإجراءاته في الدراسة؛ فالباحثة انتهت في كثير من عناصر دراستها إلى قواعد لم تكن مبنية على أدوات المنهج كالملاحظة والاستقراء، ولم تقم بإعداد تصنيف للبيانات، التي تأتي بغرض المقارنة التي توصل إلى وجوه الشبه والاختلاف، وتبيّن العلاقات الموجودة بين مكونات البنية اللغوية للنص؛ فكل هاته الأدوات والإجراءات تساعد بالتأكيد في الوصول إلى الحقيقة الكامنة في ثنايا النص.

4) الوقوف غير المتأني عند بعض القصائد، وتقديم قراءات سريعة لها.

5) الاعتماد على شاهد واحد للوصول إلى القواعد والنتائج، أو المجيء بالقواعد نظريا من غير ذكر الشواهد والتطبيق عليها في كثير من العناصر.

6) عدم العناية بتدقيق الشواهد المذكورة في الدراسة، بعدم تدوين الشاهد كما ورد في الأصل، وهذا ما وقفنا عليه في كثير من تلك الشواهد بالرجوع إلى النصوص الأصلية، حيث وجدنا كثيرا من الشواهد تم التصرف فيها، أو الحذف منها، بحسب ما يؤيد رؤية الباحثة في عنصر ما، وهو ما أدى إلى تغييب جانب مهم من الدلالة فيها، وهذا بلا شك يؤثر في قراءة النص الشعري.

- **قائمة المصادر والمراجع:**

1. أدونيس، الأعمال الكاملة، مج 2، دار العودة، بيروت، ط1، 1971.
2. أدونيس، الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، د.ط، 1992.
3. أنور فؤاد أبو خزام، معجم المصطلحات الصوفية، مراجعة: د. جورج متري عبد المسيح، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1993.
4. إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية –التغاير والاختلاف-، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2007.
5. تمام حسان، اللغة بين المعيارية والوصفية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1980.
6. جمال شحيّد - وليد قصّاب، خطاب الحداثة في الأدب -الأصول والمرجعية-، دار الفكر، دمشق،2005.
7. سليمان عواد، أغاني إلى زهرة اللوتس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1982،1.
8. عائشة أرناؤوط، الوطن المحرم، الديوان الأول، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.
9. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر –قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية-، دار العودة، بيروت، ط5، 1988.
10. فرديناند دي سوسير، محاضرات في اللسانيات العامة، دار تلانتيقيت، بجاية، الجزائر، 2002.
11. فيصل خليل، فضاء شاسع للحب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1984.
12. قاسم حداد، الأعمال الشعرية، ج 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2000.
13. محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، دار المدى، دمشق، ط2، 2006.
14. محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري، المواقف، من المقدمة، بقلم: حمزة عبود، دار العالم الجديد، بيروت، د.ط، 1934.
15. محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، د.ت.

16. يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1991.

- **الهوامش:**

[1] ينظر: تمام حسان، اللغة بين المعيارية والوصفية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1980، ص121-123.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 15، 154، 166.
[3] ينظر: ، ص132-133.
[4] ينظر: المرجع نفسه، ص141.
[5] إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية –التغاير والاختلاف-، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2007، ص87.
[6] المرجع نفسه، ص88.
[7] المرجع نفسه، ص88-89.
[8] ينظر: المرجع نفسه، ص89.
[9] ينظر: المرجع نفسه، ص117.
[10] ينظر: المرجع نفسه، ص117-122-123.
[11] عائشة أرناؤوط، الوطن المحرم، الديوان الأول، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص165.
[12] ينظر: إيمان الناصر، مرجع سابق، ص123.
[13] ينظر: المرجع نفسه، ص125.
[14] أدونيس، الأعمال الكاملة، مج 2، دار العودة، بيروت، ط1، 1971، ص 82.
[15] إيمان الناصر، مرجع سابق، ص 128-129.
[16] ينظر: جمال شحيّد - وليد قصاب، خطاب الحداثة في الأدب -الأصول والمرجعية-، دار الفكر، دمشق،2005، ص184.
[17] تمام حسان، مرجع سابق، ص59.
[18] ينظر: محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، د.ت، ص376.
[19] إيمان الناصر، مرجع سابق، ص 152.
[20] قاسم حداد، الأعمال الشعرية، ج 2،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2000، ص 106.
[21] ينظر: إيمان الناصر، مرجع سابق، ص 155.
[22] ينظر: المرجع نفسه، ص154.
[23] ينظر: المرجع نفسه، ص 156.
[24] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، دار المدى، دمشق، ط2، 2006، ص169.
[25] ينظر: إيمان الناصر، مرجع سابق، ص156.
[26] ينظر: المرجع نفسه، ص160.
[27] فيصل خليل، فضاء شاسع للحب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1984، ص10-12.

[28] إيمان الناصر، مرجع سابق، ص162.

[29] ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر –قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية-، دار العودة، بيروت، ط5، 1988، ص 279.

[30] إيمان الناصر، مرجع سابق، ص166.

[31] محمد الماغوط، مرجع سابق، ص153.

[32] إيمان الناصر، مرجع سابق، ص167.

[33] محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري، المواقف، من المقدمة، بقلم: حمزة عبود، دار العالم الجديد، بيروت، 1934، ص 6.

[34] إيمان الناصر، مرجع سابق، ص177.

[35] المرجع نفسه، ص188.

[36] سليمان عواد، أغاني إلى زهرة اللوتس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1982،1، ص36.

[37] ينظر: إيمان الناصر، مرجع سابق، ص192.

[38] ينظر: أنور فؤاد أبو خزام، معجم المصطلحات الصوفية، مراجعة: د. جورج متري عبد المسيح، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1993، ص144.

[39] يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1991، ص29.

[40] أدونيس، الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، د.ط، 1992، ص141.