# العلامة وتشكلات النسق في قصيدة النثر

## دراسة سيميو – ثقافية لتجليات الشعرية في قصيدة (البعث والرماد) لأدونيس

د. منتصر نبيه محمد صديق (*)

**ملخص البحث:**

يهدف هذا البحث إلى الوقوف عند أبرز تجليات الشعرية التي تميز قصيدة النثر عن غيرها من أنواع القصائد الأخرى، إذ إن لها طبيعتها المستقلة التي تُبنى على عناصر شعرية محددة، وهذه العناصر تتحد لتعكس صورة خاصة للقوانين التي تحكم قصيدة النثر وتميزها عن غيرها، حيث تتجلى هذه القوانين من خلال بعض العلامات التي تشكل ظاهر النص، وتصبغه بصبغته الثقافية التي يظهر من خلالها، فهي تتشكل عبر أنساق لها خصوصيتها وأبعادها الثقافية، ومن ثم يطمح هذا البحث إلى دراسة أبرز العلامات التي تجلت من خلالها الشعرية داخل قصيدة النثر، ومدى تأثر هذه العلامات بالنسق الثقافي المصاحب لها، والذي نقصد به نسق الحداثة.

وتظهر تجليات الشعرية في قصيدة النثر عبر بعض العلامات التي تظهرها عناصر الخطاب الشعري، وهذه العناصر تتمثل في: الإيقاع، واللغة، والصورة، وكذلك الدلالة، ومن ثم البحث في خصوصية تلك العناصر عبر نسقها الثقافي الذي تشكلت عبر أفكاره واتجاهاته، ولذا ينقسم البحث إلى تمهيد يتناول مفهوم الشعرية في النقد الغربي والعربي، وبعده: أربعة نقاط تطبيقية تتناول تحليل تلك العناصر السابقة داخل النموذج التطبيقي الذي اختارته الدراسة.

وتعتمد الدراسة في هذا البحث على المنهج السيميائي الذي يبحث في العلامات المميزة لعناصر الشعرية داخل قصيدة النثر، وكذلك ربطها بنسقها الثقافي عبر ما يظهره لنا النقد الثقافي في دراسة قصيدة النثر من مرجعيات وأفكار ترتبط بتيار الحداثة الذي ظهرت في كنفه قصيدة النثر، ومن ثم فالدراسة تعتمد المنهج السيميائي بمساعدة النقد الثقافي.

ويعتمد هذا البحث في دراسته على قصيدة (البعث والرماد) لأدونيس كنموذج تطبيقي يخضع للتحليل والدراسة من أجل بيان أبرز تجليات الشعرية داخل هذا النوع من القصائد (قصيدة النثر)، ودراستها علاماتيًا عبر أبعادها الثقافية.

**الكلمات الافتتاحية:**

**الشعرية – قصيدة النثر – السيميائية – النقد الثقافي – الحداثة.**

(*) كلية دار العلوم/ جامعة المنيا

**Manifestations of poeticism in prose poem**
**A semi-cultural reading of the poetic elements in "The Poem of Resurrection and Ashes" by Adonis**

**Dr. Montaser Nabih Muhammad Siddiq**
**Faculty of Dar Al Uloom/Minya University**

**This research aims to examine the most prominent manifestations of poeticism that distinguish the prose poem from other types of poems, as it has its independent nature that is built on specific poetic elements, and these elements combine to reflect a special image of the laws that govern the prose poem and distinguish it from others, where these elements are evident. Laws through some of the signs that form the appearance of the text, and give it the cultural color through which it appears. They are formed through systems that have their own specificity and cultural dimensions. Therefore, this research aspires to study the most prominent signs through which poetics were revealed within the prose poem, and the extent to which these signs are affected by the system. The accompanying cultural system, by which we mean the modernity system.**

**The manifestations of poeticism appear in the prose poem through the signs displayed by the elements of poetic discourse, and these elements are: rhythm, language, and image, as well as connotation, and then research into the specificity of these elements through their cultural pattern that was formed through its ideas and trends, and therefore the research is divided into an introduction that deals with The concept of poetics in Western and Arab criticism, and after it: four applied points that address the analysis of those previous elements within the applied model chosen by the study.**

**The study in this research relies on the semiotic approach, which examines the distinctive signs of poetic elements within the prose poem, as well as linking them to its cultural pattern through what cultural criticism shows us in the study of the prose poem of references and ideas related to the modernity trend within which the prose poem appeared, and therefore the study relies The semiotic approach with the help of cultural criticism.**

**In its study, this research relies on the poem (Resurrection and Ashes) by Adonis as an applied model subject to analysis and study in order to demonstrate the most prominent manifestations of poetics within this type of poem (prose poem), and to study it semantically through its cultural dimensions.**

**- Key words: Poetics - prose poem - semiotics - cultural criticism - modernity.**

**تمهيد: مفهوم الشعرية:**

إذا كان مفهوم الشعرية يعني الكشف عن المكونات والقوانين التي تفصل الخطاب الأدبي عن غيره من أنواع الخطاب، فهو إذن مفهوم متعدد الاتجاهات والأنواع، يرجع هذا إلى اتساع مجالات الخطاب الأدبي، وانفتاحه على الفنون والآداب الأخرى، ومن ثم لم يقصر النقاد موضوع الشعرية على الشعر فقط، بل جعلوه يتصل بكافة الأجناس والفنون التي تحمل خطابًا إبداعيًا، فأرسطو – وهو أول من تحدث عن مفهوم الشعرية في كتابه المترجم إلى: (فن الشعر) أو (الشعرية)- ذكر بأنها لا يمكن أن تتوقف عند الشعر فقط، بل ترتبط بكل عمل إبداعي ما دام يخضع هذا العمل للمحاكاة، إذ إنها – المحاكاة – سمة خاصة تربط المبدع بنصه، وعن طريقها - مع كل من الوزن والإيقاع- تتحقق شعرية العمل الأدبي، ويصبح ذا أثر فني ملموس لدى الآخرين[١]. كما وجد أن المحاكاة عامل مشترك بين جميع الفنون.

وقد وجهت آراء أرسطو - حول الشعرية وشمولية مفهومها- النقاد في العصر الحديث للبحث عن شعرية النص الأدبي بوصفه عملاً إبداعيًا له خصوصيته التي تفصله عن أي عمل آخر، فكل خطاب له شعريته الخاصة، وتحدث كل من جاكبسون، وتودوروف، وجان كوهن، وغيرهم عن: شعرية الرسم، وشعرية الموسيقى..... بجانب شعرية الشعر.

لقد بحثت المناهج الشكلانية عن سؤال الأدب فقط، وما يمكن أن يحقق الأدبية داخل النص، وقد وجدت ذلك يتمثل في لغة النص وما يربط بين مكوناته من علاقات وقوانين، ولم يكن البحث عن الشعرية من وجهة نظر تلك المناهج هو بحث عن الأدبية التي ترتبط بمحتوي النص ومضمونه، بل هو بحث عن الخصائص التي تجعل النص ذا سمات أدبية، ولذلك حدد تودوروف الشعرية بالقوانين التي تبحث لا في العمل الأدبي بصفته الأدبية، ولكن في الخصائص المجردة التي جعلت هذا العمل أدبيًا[٢]، وما يحد الشعرية هو طرائق نظم لغة الخطاب وليس مضمون الخطاب بوصفه ينتمي إلى الشعر أو الأدب، ومن ثم نجد كلاً من رولان بارت،

---

[١] انظر: أرسطوطاليس: كتاب أرسطو في الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: د. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (ب.ت)، ص ٢٤، ٢٥.

[٢] انظر: تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢، ١٩٩٠م، ص ٢٣.

وجيرار جينيت يفرقان بين نوعين من الشعرية: يتعلق الأول بالنصوص الأدبية؛ كالشعر والرواية والقصة، ويعرف ذلك بالنظام التأسيسي، بينما يتعلق الآخر بالجانب الجمالي في الأعمال غير الأدبية، ويعرف هنا بالنظام الشرطي[٣]. وكل من النظامين يبحثان في القوانين التي تحكم النص وتربط بين مكوناته.

ويأتي النص الأدبي بوصفه بناءً لغويًا ليمثل خطابًا لسانيًا، وبدراسة وتعيين ممارسات هذا الخطاب داخل النص الأدبي يمكننا رصد ملامح شعريته، ولذلك كانت فكرة البحث عما يجعل الشعر شعرًا هي أول اهتمامات المدرسة الشكلانية التي ربطت الشعرية بالأسلوبية، والسيميائية، وغيرها من الحقول التي تبحث فيما هو داخل النص، ومن ثم أصبحت الشعرية في العصر الحديث تشير إلى "الهيئة الفنية، أو الحالة الجمالية التي تمثَّل في نسج النص لتجعله مشتملًا على خصائص فنية، تميزه عن النص النثري" [٤]، وتتحقق شعرية النص من خلال انزياح أو انحراف لغته عن النسق اللغوي المألوف.

ويرى جاكبسون أن الشعرية تنتمي إلى حقل اللسانيات، وقد جعل مهمتها دراسة الوظائف الشعرية دراسة لسانية، وهذه الوظائف تتمظهر داخل أي خطاب إبداعي لاسيما الخطاب الشعري، كما أن كل كلمة داخل التركيب اللغوي الشعري تؤدي وظيفتها الدلالية التي تختلف عنها في حالة طبيعتها الإخبارية، فإذا كانت اللغة – بشكل عام – تحمل عدة وظائف، كما حددها جاكبسون: بالوظيفة المرجعية، والوظيفة الانفعالية، والوظيفة الإفهامية، والوظيفة الانتباهية، والوظيفة الميتالسانية، فإن الوظيفة الشعرية هي التي تحول لغة النص من لغة عادية إلى لغة أدبية لها مدلولاتها الخاصة، وهي تختلف عما كانت عليه في حالتها المعجمية [٥]. وهذه الوظيفة لا تتوقف عند النص الشعري وحده، وإنما تتعداه إلى أنواع النصوص الأخرى.

---

[٣] انظر: رولان بارت، جيرار جينيت: من البنيوية إلى الشعرية، ترجمة: غسان السيد، دار نينوى، سوريا، ط١، ٢٠٠١م، ص ٧٨، ٧٩.

[٤] عبد الملك بو منجل: المصطلحات المحورية في النقد العربي بين جاذبية المعنى وإغراء الحداثة، منشورات مخبر المثاقفة العربية في الأدب ونقده، الجزائر، ط١، ٢٠١٥م، ص٢٥.

[٥] انظر: جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومبارك جنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٨م، ص٥٧.

أما عن الشعرية في النقد العربي القديم، فلم يكن يتمثل لديهم ذلك المصطلح بشكله ومفهومه الحديث، رغم وجود عديد من المحاولات الفردية الواعية التي حاولت وضع نظرية للأدب، وللشعر بوجه خاص، وقد ارتبطت أول نظرية لديهم عن مفهوم الأدبية أو الشعرية بمفهوم قدامة بن جعفر عن الشعر الذي يرى أنه "قول موزون مقفى يدل على معنى" [٦]. ولذلك اهتم العرب قديمًا بتلك القواعد والقوانين التي تحكم القصيدة وتميزها عن غيرها من بقية الأجناس الأخرى، وقد تمثلت هذه القواعد بداية في اللغة، والوزن، والقافية مع المعاني المقبولة، ولم يخرج مفهوم الشعرية لديهم – في الغالب- عن حدود ما ذكره قدامة وأقرانه من أمثال: الجاحظ الذي أضاف إلى العناصر السابقة عنصر التصوير، وابن رشيق الذي أضاف القصد والنية، إلى أن جاء عبد القاهر الجرجاني الذي اقترب في آرائه النقدية لنظرية (النظم) من مفهوم الشعرية الحديث، حيث جعلها- الشعرية – تتمثل في تآلف أجزاء الكلام، ووضعه في نسق خاص، بحيث يتحد بعضه مع بعض في تجانس وتوافق، فنظرية النظم لديه تعني "أن تضع كلامك الموضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله" [٧]. فما يحقق نظم الكلام هو القوانين التي تحكم عملية ربط الكلام بعضه ببعض، حتى يصبح ذا أثر فني ملموس.

وإذا كان مصطلح الشعرية لم يظهر لدى النقاد العرب قديمًا بمفهوم مطابق تمامًا لمفهوم النظرية الغربية الحديثة إلا أن تناوله لديهم اتجه بصورة كبيرة تجاه تلك النظرية، وحقق لدرجة كبيرة أصول ومفاهيم الشعرية الحديثة، ولا يمكننا تجاهل ذلك أو إنكاره إذا بحثنا في كتب البلاغة العربية القديمة، فقد وضع ابن طباطبا في كتابه (عيار الشعر) قوانين ومبادئ حاول أن يحدد من خلالها ما يمكن أن نطلق عليه شعرًا، وكذلك أشار العسكري في كتابه (الصناعتين) إلى فكرة الأدوات والآليات التي ينطلق منها النص الشعري في تمييزه عن النثر. وكذلك نلتقي بآراء حازم القرطاجني في كتابه (منهاج البلغاء)، وحديثه عن فكرة التخييل التي هي أساس الشعريات الحديثة؟ فما ذكره جاكبسون عن الشعرية ذكره

---

[٦] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص ١٥.

[٧] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م، ص ٨١.

القرطاجني قبل مئات السنين، وحتى لو رجعنا إلى تعريف قدامة بن جعفر كمحاولات أولية لمفهوم الشعر نجد أن العرب قديمًا وضعوا قوانين وأحكام لما يحدد فكرة الشاعرية، ويضبط مفهومها، إلا أن الفارق بينهما – النظرية العربية قديمًا والنظرية الغربية حديثًا- يكمن في أن النظرية العربية احتكمت إلى القوانين والمبادئ العامة، بينما اتجهت الغربية إلى خصوصية النص وفرادته، فكل نص له سماته الأسلوبية الخاصة التي تحدد شعريته.

أما في العصر الحديث فقد تعددت المفاهيم والاتجاهات لمصطلح الشعرية لدى النقاد العرب، يرجع ذلك إلى تنوع ترجمات هذا المصطلح (Poetics)، فمنهم من ترجمه إلى الشعرية وهو الأكثر استعمالاً على الساحة النقدية العربية، ومنهم من ترجمه إلى الشاعرية، وإلى الأدبية، وكذلك الإنشائية، وأيضًا نظرية الأدب، كما أن هذا المصطلح أصبح يقترن بفنون وأجناس أخرى بجانب الشعر، فظهرت شعرية السرد، وشعرية المسرح وغيرها.

ومهما يكن من اختلاف الترجمات إلا أن مصطلح الشعرية لدى النقاد العرب قد اهتم بالعناصر الجمالية المكونة للنص الشعري، ويظهر ذلك من الدراسات التطبيقية التي مارسها النقاد على نصوص الشعر العربي، فنجد على سبيل المثال الدكتور صلاح فضل في كتابه "أساليب الشعرية المعاصرة" يحدد تمظهرات الشعرية في كل من: الإيقاع، والنحوية، والكثافة، والتشتيت والتجريد[٨]. أما الدكتور محمد لطفي اليوسفي في كتابه الشعر والشعرية فقد عرض لآراء الفلاسفة والنقاد القدماء لموضوع الشعرية، ووجد أن الشعرية تمثلت لديهم في عدة مستويات على طول القصيدة منها المستوى الإيقاعي "فالشعر هو تسليط نظام إيقاعي على نظام لغوي"[٩]. فالكلام يصبح نوعًا آخر بواسطة الإيقاع، ويقصد بالإيقاع لديهم ما يتمثل في الوزن والقافية، ويسمى بالإيقاع الخارجي، وما يتمثل في تناغم الحروف والكلمات، ويسمى الإيقاع الداخلي، والإيقاع بشتى أنواعه اعتبره النقاد العرب من أصول شعرية النص الشعري؛ لأنه يعد عدولاً عن المألوف في نسق الكلام العادي.

---

[٨] انظر: صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٥م، ص ٢١.

[٩] محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب، ١٩٩٢م، ص ٥١.

أما المستوى الثاني فهو المستوى الدلالي، ولذلك تناولوا قضية اللفظ والمعنى، وأولوها عناية فائقة، ومن ثم فالعلاقة بين البنية الصوتية والبنية الدلالية من أصول الشعرية. [١٠]. ولذلك وجب التطابق بين الشكل والمضمون.

ويرى الدكتور حسن ناظم أن الشعرية تبحث في قوانين الخطاب الأدبي من أجل الوصول إلى صيغة أدبية أو شعرية يتسم بها النص أو بالأحرى الخطاب الأدبي، ذلك أن قوامه الأول والأخير هي اللغة، ومن ثم ينظر إلى النص الأدبي عبر بنيته الداخلية، "إن الشعرية عمومًا هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنًا لفظيًا، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخيص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي" [١١]. فمفهوم الشعرية العام هو البحث عن قوانين الإبداع، والبحث عن الخصائص التي تحقق الأدبية داخل كل عمل أدبي، بينما يرى الدكتور سعيد الغانمي أن الشعرية تتجه إلى دراسة المظاهر اللغوية للأدب، ولذلك فإنها تضع القوانين والأدوات الإجرائية التي تصف لنا الأعمال الأدبية، ومن ثم فهي تميز بين ما هو أدبي وما هو معياري[١٢].

إن مفهوم الشعرية – بعد استقراء معظم الآراء حوله- يعني الوقوف على القوانين التي من خلالها تتشكل لغة النص الأدبي، وتصبح لغة مغايرة عن النسق المعهود، وبهذا لا يمكن الوقوف عند حدود معينة للغة النص الجمالية، ومن ثم فقد تعددت الدراسات التي حاولت استجلاء شعرية النصوص الأدبية شعرية كانت أو سردية، وهذا التعدد راجع إلى طبيعة هذا المفهوم وعدم الإمساك به عند حدود نهائية، فمنهم من يراه متمثلاً في بناء لغة النص، ومنهم من يتصوره في بنية الإيقاع، ومنهم من يجعله يتمثل في تشكلات الصورة عن طريق البنية اللغوية، ومنهم من يرى أنه يتمثل في بنية التراكيب داخل النص، وهذه الآراء جميعها تنطلق من قاعدة ثابتة، وهي أن الشعرية ليست وصفًا للمحتوى الأدبي للنص، بل هي وصف للأحكام والقوانين التي تنشئ هذه الأدبية. ومن ثم تعتمد الشعرية على

---

[١٠] انظر: محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص ١٣٠- ١٣٢.

[١١] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٤م، ص ٩.

[١٢] انظر: سعيد الغانمي: الشعرية والخطاب الشعري في النقد العربي الحديث، مجلة نزوى، العدد الثالث، يونيه، ١٩٩٥م، ص ٥٧.

المناهج البنيوية في دراسة النص الشعري (الأسلوبية، السيميائية) لأنها تتجه إلى دراسة مستويات النص اللغوية، والإيقاعية، والدلالية، والتركيبية، بغية وضع الحدود التي تميز هذا النص عن غيره. وكما يقول الدكتور عبد الملك بو منجل إن الشعرية في الخطاب العربي تحديدًا تشير إلى خمسة مفاهيم " الأول: السمات الأسلوبية التي تمنح جنسًا من الكلام صفته الشعرية، والثاني: الخصائص الجمالية التي تمنح ما يسمى شعرًا شعرية أخرى غير الانتماء إلى الشعر، الثالث: العلم الذي يعني بدراسة فن الشعر، الرابع: الخصائص الجمالية التي تمنح الأعمال قدرتها على التأثير والإمتاع، الخامس: العلم الذي يبحث في أسرار الجمال الأدبي في مختلف الفنون " [١٣].

وفي النهاية يمكننا دراسة عناصر البناء داخل قصيدة النثر لبيان ما إذا كانت هذه القصيدة تتصف بالشعرية على نثريتها، ويمكننا أن نحدد أبرز عناصر هذه الشعرية من خلال النظر إلى رؤية الشاعر داخل النص، وتجلي هذه الرؤية عبر تشكلات لغته، من خلال الإيقاع، أو الصورة، أو الرمز، أو أية عنصر من العناصر التي تحدد شعريته.

**أولًا: إيقاع التجربة في قصيدة النثر:**

يتحدد الإيقاع داخل قصيدة النثر من واقع التجربة الشعرية التي تعبر عن خصوصية الشاعر وفرادته في تصوير واقعه والبوح عنه، إذ إن كل تجربة تصنع إيقاعها المستقل، يرجع هذا إلى تأكيد أنصار قصيدة النثر بأن كل واقعة شعرية تمثل تجربة خاصة لا ترتبط بأية معايير، ولا تخضع لأية قوانين، لأن الشاعر وحده هو القادر على خلق لغته ووضعها في إطار خاص دون النظر إلى نظام مسبق أو معيار يحجّم من تجربته الشعرية، ومن ثم يعمد إلى صنع إيقاعه الخاص عبر تلك اللغة الخاصة، وهذا الإيقاع يكون مرجعه التناسب بين الأصوات والمفردات، بعيدًا عن رتابة الوزن، ونمطية القافية، ومن ثم يرى النقاد، ومنهم الدكتور محمد صابر عبيد أن قصيدة النثر بافتقارها عنصر الوزن كأحد عناصر الإيقاع تخلق إيقاعها الخاص بمعزل عن أية معايير سابقة، وهذا الإيقاع لا يخضع

[١٣] انظر: عبد الملك بو منجل: المصطلحات المحورية في النقد العربي بين جاذبية المعنى وإغراء الحداثة، ص ٢٦.

إلا لرؤية الشاعر المتفردة التي تتمثل في (الرؤيا) حيث يصنع الشاعر عالمه بمفرده، ويوظف أدواته وصوره ومعانيه حسبما يتراءى له على جميع مستويات النص، ولذلك فإن الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر "يرتبط بتموجات المعنى لا باهتزازات الصوت، وبمعنى آخر فإنه يمكننا أن نقرر أن الموسيقى الداخلية في نص ما إنما تمثل البنية العميقة للنسق اللغوي لهذا النص على المستويات النحوية، والبلاغية، والدلالية"[١٤].

وقد حملت قصيدة النثر في طياتها مفهومًا جديدًا للإيقاع تمثل في تمردها على الأوزان والقوافي التقليدية، وصنعها إيقاعها بنفسها دون الوقوف عند أشكال معينة، وكذلك "تطوير الإيقاع الشعري العربي وصقله على ضوء المضامين الجديدة، فليس للأوزان التقليدية أية قداسة "[١٥]. إذ إنها تبنت مبدأ الهدم والبناء، وقد أكدت الحركة الشعرية التي تبنتها (مجلة شعر) أن ما أصاب الأوزان الشعرية من خلخلة وتقويض في قصيدة التفعيلة لم يكن كافيًا للتخلص من سلطة الإيقاع التقليدي، ولذا فإن التجربة الشعرية غير قادرة على التمتع بحريتها التامة التي لا توقفها أوزان أو إيقاعات، ومن ثم دعت هذه الحركة إلى مقاطعة الموسيقى التقليدية، على أن يخلق كل شاعر موسيقاه الخاصة، وإيقاعه الفردي الذي يجعله حرًا طليقًا، ولا ينشغل بغير تجربته الخاصة.

فقصيدة النثر تحاول تأسيس رؤيا شعرية قائمة على بنية جديدة ومغايرة في إيقاعها ولغتها، وكذلك تصورها للعالم والوجود، وما الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر إلا انعكاسًا لتموجات النفس وحركيتها الدائمة، وتظهر تلك التموجات من خلال الهندسة الصوتية للقصيدة عبر بنيتها الداخلية، ذلك أن حالة التوحد بين انفعال الشاعر وبين بنيته اللغوية التي يقوم بإنشائها هي التي توفر له الإيقاع الداخلي في القصيدة، فكل كلمة وكل عبارة لها هندستها الصوتية بعيدًا عن الأوزان، "ويعرف قراء الشعر أن لكل قصيدة وقعًا على قارئها يختلف عما سواها من قصائد حتى وإن تماثل وزنهن العروضي.....والسبب في ذلك أن لكل كلمة لغوية وزنًا عروضيًا،

---

[١٤] عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٤م، ص٢٩٤.

[١٥] يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٨م، ص٨٠.

ولها وزن صرفي، كما أن لها نظامًا مقطعيًا وفيها نظام نبري"[١٦]. ومن ثم فالإيقاع ما هو إلا جزء من التجربة الشعرية، وكل شاعر عليه أن يخلق إيقاعه الخاص من خلال تجربته.

وإذا كانت قصيدة النثر قد استطاعت أن تتخلى عن الوزن والقافية، وأن تهدم البناء الموسيقي للعروض الخليلي، فإنها لم تتخل عن الموسيقى بشكلها العام، إذ إن الشعر مرتبط بالموسيقى في جميع أشكاله وأنواعه، ولذلك فإن قصيدة النثر حافظت على بعض أشكال الموسيقى التي تنبع من داخلها، وتتشكل عبر نسيجها الداخلي من خلال التراكيب والبنى المكونة لها، فالشعر يحمل بحكم شعريته إيقاعًا داخليًا متمركزًا في لغته وأساليبه، وكذلك في العلاقات التي تنشأ بين الكلمات والعبارات، ومن ثم فإن قصيدة النثر رفضت الموسيقى التقليدية، ولكنها لم ترفض ما يشكل إيقاعها الداخلي من موسيقى "إن قصيدة النثر التي خسرت الموسيقى الخارجية، الوزن والقافية، أو خسرت أهمية النظم في تقديم تواليات موسيقية، وتكرارات زمنية تحتاج إلى التعويض 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 " [١٧]. ومن ثم فإننا سوف نتبين أبرز أنواع الإيقاع في قصيدة النثر- عبر التطبيق على قصيدة (البعث والرماد) لأدونيس- خلال العناصر التالية:

**أ- إيقاع التكثيف الصوتي:**

ثمة قطيعة – كما ذكرنا- قامت بها قصيدة النثر تجاه الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية، واستبدلت ذلك بالبحث في الهندسة الداخلية لبنية اللغة، ولهذا قاطع رواد قصيدة النثر الإيقاع التقليدي، وأعلنوا إخلاصهم لذلك الإيقاع الداخلي من أجل تحقيق مبدأ (الهدم والبناء) الذي جعلوه من أهم ركائز الحداثة في قصيدة النثر"إذ كان التحول في مفهوم الإيقاع مظهرًا من مظاهر الحداثة العربية في النقد

---

[١٦] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط١، ١٩٨٥م، ص٣١١.

[١٧] أحمد بزون: قصيدة النثر العربية، الإطار النظري، دار الفكر الجديد، الإمارات العربية المتحدة، ب.ت، ص١٣٨.

الأدبي"[١٨]. وقد نظر أنصار قصيدة النثر إلى بنية القصيدة، وأولوها اهتمامًا خاصًا، وبحثوا في جماليات الأصوات والكلمات بما يحقق التناغم والتوافق داخل القصيدة، ويعمل على انتاج موسيقى مغايرة غير تلك التي تعودنا عليه في القصيدة التقليدية، "إن علائق الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الإيحائية، والذيول التي تجرها الإيحاءات ورائها من الأصداء المتلونة المتعددة، هذه كلها موسيقى"[١٩]. فالإيقاع الداخلي بحث في جماليات اللغة وما يصاحبها من أفكار وأساليب مرتبطة بتجربة الشاعر وخياله الخاص، إذ إنه ينشأ من توترات الأصوات وتشكلاتها، ووضعها في نسق معين، كما ينشأ من التشاكل والتباين بين الكلمات والعبارات، وكذلك الترتيب الخاص للجمل والتراكيب، كما أنه يظهر في السياقات الفكرية للشاعر من خلال نسق أفكاره، وبنية معانيه.

وفي البحث داخل قصيدة **(البعث والرماد)** لأدونيس، فإننا نجد تعدد صور الإيقاع الداخلي، والتي من بينها إيقاع الصوت المعزول عن دالته، كالترديد الصوتي للحروف، وكذلك إيقاع الصوت المحصور في دالته كتكرار الألفاظ، وكذلك الجناس، وغيرها من العناصر الأخرى، وجميع هذه العناصر عملت على ظهور جرس موسيقي مثل إيقاعًا ظاهرًا داخل القصيدة، وهذا الإيقاع أثّر في تماثل الدلالة أيضًا، وعند البحث عن **إيقاع الصوت المعزول عن دالته** في القصيدة، فإننا نقف على بعض الأصوات التي كثف الشاعر من وجودها داخل النص، وجعلها بؤرة مركزية تسهم في بناء الدلالة العامة للقصيدة، فعندما ننظر إلى المقطع الأول من القصيدة والذي عنونه الشاعر بلفظة (الحلم) نجد أن هذا المقطع تكرر فيه صوت الراء بشكل ملحوظ، إذ نراه يظهر في ثنايا الألفاظ تارة، وفي أواخر السطور الشعرية كقافية مرة أخرى، ويظهر ذلك في قول الشاعر:

**أحلم أن في يدي جمرة**
**آتية على جناح طائر**
**من أفق مغامر**
**أشم فيها- قرطاجة العصور**

---

[١٨] خليل أبو جهجه: الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٥، ص٣٨.

[١٩] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٧٩م، ص١١٦.

**ألمح فيها امرأة**
**يقال صار شعرها سفينة**
**ألمح فيها امرأة- ذبيحة المصير.**
**أحلم أن رئتى جمرة**
**يخطفني بخورها، يطير بي لبعلبك**
**بعلبك مذبح**
**يقال فيه طائر موله بموته**
**وقيل باسم غده الجديد، باسم بعثه**
**يحترق**
**والشمس من حصاده والأفق** [٢٠].

ففي هذا المقطع السابق من القصيدة نلاحظ أن صوت (الراء) يتكرر ست عشرة (١٦) مرة، وهذا التكرار عمل على تكثيف الموسيقى التي تصدر عن هذا الصوت، وحقق انتشارًا إيقاعيًا على طول المقطع بترددداته المعروفة، وجهريته العالية، إذ إن صوت الراء " يتكون باندفاع الهواء من الرئتين مارًا بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه في الحلق والفم حتى يصل إلى مخرجه وهو طرف اللسان ملتقيًا بحافة الحنك الأعلى فيضيق هناك مجرى الهواء، والصفة المميزة للراء هي تكرار طرق اللسان للحنك عند النطق بها" [٢١]. وهذا الطرق يشارك - بشكل إضافي- في تحقيق الإيقاع، ويعمل على تكثيفه، حيث أراد الشاعر من خلاله أن يثري موسيقاه الداخلية من جانب، وأن يؤكد على دلالاته من جانب آخر، فعند النظر إلى صوت الراء في الكلمات (جمرة، ومغامر، والمصير، ويحترق) نجدها تحاكي دلالات التضحية والاحتراق، وهذه الدلالات تتساوق مع المضامين والأفكار التي يريد الشاعر أن يبثها في هذا المقطع، إذ إنه يحلم بالخلاص والتضحية من أجل إنقاذ البشرية من ثباتها ورجعيتها وعدم محاولتها التغيير والتجديد.

---

[٢٠] أدونيس: قصيدة البعث والرماد، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، ديوان هذا هو اسمي وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ١٩٩٦م، ص ٦٧.

[٢١] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٦، ١٩٨٤م،ص٤٨.

وعلى طول المقطع السابق نجد صوت الراء يتكرر في أواخر الأسطر الشعرية كـ (قافية) لها إن جاز لنا القول بأن قصيدة النثر (تحتوي على قافية داخلية يمكن أن يتوقف عندها الشاعر)، فإذا ما توقفنا عند السطر الشعري الأول، والثاني، والثالث، والرابع، والسابع في المقطع السابق نجد أن الشاعر أنهى تلك السطور بصوت الراء الذي أحدث توترًا صوتيًا ملحوظًا، مما عمل على تكثيف الإيقاع في هذا المقطع.

وتكرار صوت الراء لا يتوقف عند المقطع الأول فقط بل يتكرر بشكل ملحوظ ومكثف على طول القصيدة، وعلى جميع مقاطعها مما يحدث نغمًا إيقاعيًا مكررًا باستمرار، والشاعر يوظف هذا التكرار عن قصد من أجل شحن قصيدته بتلك الموسيقي التي يولدها التكرار، وكذلك من أجل أغراض دلالية يكشف عنها السياق، إذ إن تكرار هذا الصوت يحاكي بعض الدلالات المتعلقة بالمعني الذي ترد فيه كما ذكرنا، وظهور ذلك الجرس الموسيقي يحدث توترًا إيقاعيًا ملحوظًا على طول القصيدة.

ومن أشكال التكثيف الصوتي التي حققت حضورًا كبيرًا على مستوى الإيقاع في القصيدة تلك **الأصوات المحصورة في دالتها**، كالتكرار على مستوى الكلمة، وهذا التكرار جاء بمثابة شفرة سيميائية بارزة، فقد وظفه الشاعر بشكل كبير، وعمل على إظهاره بوسائل شتى، مما ساعد على تكثيف الإيقاع داخل القصيدة، فإذا نظرنا – على سبيل المثال- إلى كلمة (فينيق) نجد أن الشاعر يكررها اثنتين وثلاثين (٣٢) مرة على طول القصيدة، ذلك أن تلك اللفظة تمثل النقطة المركزية العامة التي تدور حولها مجمل المضامين والأفكار في القصيدة، إذ إن الشاعر يتخذ هذا الفينيق رمزًا للتضحية، ويستدعي معه قصة الفينيق التي يرمز من خلالها إلى حصار رومانيا القديم لقرطاجة الفينيقية، ودفاع أهل قرطاجة عن بلدهم، عام ١٤٦ قبل الميلاد؛ إذ قامت زوجة القائد القرطاجي (صدر بعل برقا) برمي نفسها هي وأطفالها في النار من أجل الدفاع عن المدينة لئلا يستسلم زوجها للأعداء، وبهذا فإن هذا الرمز يشير إلى فكرة الانبعاث الذي يتطلب تضحية من قبل ذلك الفينيق، وهذا التكرار بهذا الشكل الكبير أحدث تكثيفًا إيقاعيًا من خلال ذلك التكثيف الصوتي لتلك اللفظة التي ما ينفك الشاعر يكررها في كل مقطع من القصيدة، فنراه يقول في أحد المقاطع:

**فينيق خلِّ بصري عليك، خلِّ بصري**
**فينيق مت، فينيق مت**
**فينيق تلك لحظة انبعاثك الجديد:**
**صار شبه الرماد، صار شررًا.**

فمن خلال ثلاثة أسطر شعرية فقط داخل القصيدة يكرر الشاعر لفظة (فينيق) أربع مرات، ويكثف كذلك حضورها البصري في توزيعها داخل القصيدة من أجل التركيز عليها.

ونلتقي داخل القصيدة كذلك بالعديد من أشكال ذلك التكرار الصوتي على مستوى الكلمة، والذي يؤكد من جرس الإيقاع داخل القصيدة ويزيد من كثافته، فنرى الشاعر يقول في مقطع آخر من القصيدة:

**غربتك التي تميت، غربتي**
**غربتك التي تحب، تنتشي**
**غربتك التي تموت هلعًا لغيرها**
**غربتك التي تموت ولعًا بغيرها**
**غربتك التي تميت – لا أم فوق صدرك الموثق باختناقه**
**لا أب يحييك حنوّ قلبه**
**غربتك، الوحيد فيها، غربتي**
**غربة كل خالق يحترق**
**يولد فيه الأفق.**

فتكرار لفظة (الغربة) وكذلك لفظة (الموت) في المقطع السابق عمل على تكرار جرس إيقاعي ملحوظ، وكثف من قوة هذا الإيقاع، كما أنه عمل – في كل مرة- على إنتاج دلالة جديدة يقصدها الشاعر داخل السياق، إذ إن التكرار يعمل على توليد دلالة جديدة في كل مرة، وكما يقول ج. فندريس " المرء لا يكرر مطلقًا جملًا واحدة بعينها مرتين، ولا يستعمل كلمة واحدة بعينها مرتين بنفس القيمة، لأنه لا يوجد مطلقًا واقعتان لغويتان متماثلتان تماثلًا تامًا"[٢٢]. فعندما ننظر إلى لفظة غربة نجدها تحمل في كل مرة مدلولًا مغايرًا، إما عن الموت، أو عن الضياع، أو عن

[٢٢] ج. فندريس: اللغة، تعريب: عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، ب. ت، ص٢٠٢.

التضحية، أو حتى عن الإسقاط والتماثل، كما أن لفظة الموت تتباين فيها الدلالات كذلك حسب سياقها، وفي جميع الأحوال فإن هذا التكرار عزز من القيمة الموسيقية داخل الص، وفرض جرسًا إيقاعيًا على طول القصيدة، كما يوجد هناك العديد من أشكال التكرار التي استعان بها الشاعر، حتى إننا نجده ينتقل من تكرار الكلمات إلى تكرار جملة بعينها وذلك كما ورد في المقطع الرابع من القصيدة **(خلّني لمرة أخيرة)** وجملة **(فينيق مت)**.

ويعد الجناس/ حضور الدال وغياب المدلول من العناصر الصوتية التي ساعدت كذلك على تكثيف الإيقاع في قصيدة أدونيس، إذ إنه فرض نفسه على إيقاع القصيدة، ووظفه الشاعر بشكل كبير من أجل إحداث خلخلة صوتية عبر تغاير المدلولات في كل لفظة، وهذ الخلخلة أدت إلى زيادة الجرس الموسيقي عن طريق اصطدام القارئ بها في كل لفظة من اللفظتين المتجانستين، فنرى الشاعر يقول:

**فينيق، يا فينيق**
**يا طائر الحنين والحريق**
**يا ريشة**
**ساحبة وراءها الظلام والبريق.**

فالذي ينظر إلى النص السابق يجد تلك المجانسة بين الألفاظ (فينيق، الحريق، البريق) ولا يخفى على المتلقي ذلك الجرس الموسيقي الذي أحدثه تجانس تلك الألفاظ وتكرارها في القصيدة، إذ يتوافق صوتا الياء والقاف في كل الكلمات مع تغاير دلالة كل لفظة، وهذا التكرار ساعد في تكثيف الإيقاع الداخلي على طول ألأسطر الشعرية.

**ب- إيقاع النزعة الدرامية/ تعدد الأصوات:**

تمثل النزعة الدرامية منطلقًا لخلق بعض التوترات الإيقاعية داخل النص الشعري، فهي تأتي كأبرز التقنيات الفنية التي تتوجه ناحية شعرية قصيدة النثر، إذ يعمد فيها الشاعر إلى الحديث بلسان بعض الشخوص، وكذلك حديثه الشخصي؛ ليخلق جوًا دراميًا ملحوظًا على طول القصيدة، ويمكن القول إن النزعة الدرامية اكتسبت حضورها داخل القصيدة الحداثية بشكل عام كركيزة رئيسة من ركائزها التي تعتمد عليها في تقديم أفكارها، كما تجسد رؤية الذات الشاعرة ووعيها بفكرة

الصراع التي تهيمن على مضامين الشعر الحديث، وتعد مبدءًا من مبادئ الدراما، كما أن شعر الحداثة – لاسيما قصيدة النثر- يدعو إلى الابتعاد عن الغنائية التي هي أساس الشعر العمودي، وتتأتى الدراما داخل النص لتحد من تلك النزعة الغنائية عبر التحول من الذاتي إلى الموضوعي، ولذا فإن "النزعة الدرامية في شعرنا المعاصر كانت تجاوبًا فنيًا من الشعراء – بشكل واعٍ أو غير واعٍ – مع طبيعة العصر، ومحاولة للتأثير بموضوعية عوضًا عن التأثير الانفعالي المسترسل ذي العاطفة الحادة والصوت الواحد، والمشاعر الفردية الخالصة من الغنائية الصرف"[٢٣]. وبهذا استطاعت النزعة الدرامية في الشعر المعاصر أن تجسد بعض أفكار الحداثة، وتمثلها بشكل فعلي داخل النص الشعري، كما أن حضورها داخل القصيدة يستدعي بعض الإيقاعات الحاصلة من تباين الأصوات وتكرارها، فكل صوت إنما يخلق معه إيقاعه الخاص المتمثل في حضوره داخل القصيدة، ويعمل على الدفع بحركية جديدة.

ويمكن البحث داخل قصيدة **(البعث والرماد)** عن تلك النزعة في تقنية تعدد الأصوات التي وظفها الشاعر لتصنع حركية وديناميةً، وهذه الحركية لها إيقاعها الخاص، وفي القصيدة نجد صوت الشاعر الذي يقحم نفسه كأحد الشخوص المشاركة في الحوار داخل القصيدة، مرةً عن طريق الحوار الخارجي، ومرة أخرى عن طريق المونولوج، فنراه عبر مونولوجه الداخلي يمني نفسه بفكرة البعث/ التجديد، قائلاً في المقطع الثالث من القصيدة:

**ما أروع الحريق، ما أجله**
**ما أعظم العراك، أي بطل سينتهي**
**لمن يكون الزمن الذي يجيء**
**والعراك هل يموت، هل يخف، هل يظل قائمًا؟**

فالمقطع السابق يشير إلى مونولوج داخلي بين الشاعر وذاته، يحاول فيه أن يهيئ نفسه لفكرة الاحتراق التي يعقبها البعث/ التجديد، وإن كانت هذه الفكرة تحمل كثيرًا من التضحيات، إلا أن الشاعر يرددها دائمًا في نفسه – ومع الآخرين كذلك- من أجل الوصول إلى حلمه المنشود، لتظل في النهاية تلك الأسئلة المصيرية التي

[٢٣] أحمد كريم بلال: النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر، دار النابغة للنشر والتوزيع، طنطا، مصر، ط١، ٢٠١٤م، ص ٢٣.

تتعلق بالصراع بين القدم والحداثة، ومن منهم سوف ينصره المستقبل. أم أن هذا الصراع لن ينتهي أبدًا؟

ويظهر صوت الشاعر كذلك في حواره الخارجي مع طائر الفينيق الذي يظل يحاوره على طول القصيدة من أجل الوصول إلى أجوبة مقنعة لأسئلته، فهو لا يعرف كيف الخلاص من ذلك المأزق الحضاري الذي ظهر بين ثقافة وثقافة أخرى، بين نسق ونسق آخر، وكيف يمكنه إقناع الجميع بمحاولة التضحية من أجل المستقبل، وهذه المحاورة بينه وبين الفينيق ما هي إلا نمط خاص من الإيقاع الذي ظهر داخل القصيدة، فنراه يقول:

**للموت يا فينيق في شبابنا**
**للموت في حياتنا**
**منابع، بيادر**
**ليس رياح وحدة**
**ولا صدى القبور في خطورة**
**وأمس مات واحد**
**خبا وعاد وهجه**
**كان يرى بحيرة من كرز.**

والشاعر عبر صوته المناضل يحاول أن يعكس صورة تلك الحياة من حوله، والتي امتلأت بالموت، وهو يقصد به موت الطموح والمغامرة، فلا أحد يريد الحراك، ولا أحد يريد أن يضحي من أجل أفكاره ومبادئه.

أما الصوت الثاني داخل القصيدة فهو صوت (عائشة) التي تمثل الجمود والرجعية من وجهة نظر الشاعر، وبالرغم من ذلك يترك الشاعر هذا الصوت ليعبر عن آرائه داخل القصيدة في حرية تامة، وهذا الصوت يشير إلى نسق إيقاعي تكتمل معه بنية الإيقاع العامة في القصيدة، ويظهر صوت عائشة في المقطع الثالث قائلة على لسان الشاعر:

**رباه كم تزلزل الجدار في عظامنا**
**وانطفأ السراج والصباح في عيوننا**
**وجمدت صلاتنا على اسمك القديم**
**ونسيت قلوبنا الخطايا**

**آملة بوعدك الكريم.**

ونجد أن تعدد الأصوات داخل القصيدة منحها بعدًا حركيًا/ دراميًا أخرجها من الثبات والجمود الذي يكتنف القصيدة الغنائية، كما أنه نقل للمتلقي ذلك الصراع القائم بين هذه الأصوات، وجعله مشاركًا إما بالاختيار أو التفضيل أو حتى الوقوف بحيادية تجاه كل صوت.

ثمة عناصر أخرى متعددة تجسد النظرة الدرامية داخل هذا النص الشعري منها الصراع، والحوار، وتعدد الأصوات، والحدث، وكذلك الحبكة، ولذلك تعكس تلك القصيدة – كما ذكرنا- أفكار الحداثة بما تمثله من صراع وحركية دائمة.

**ج- السرد والحوار كعلامات إيقاعية:**

يعمل التناوب بين السرد والحوار داخل القصيدة على ظهور نوع من الإيقاع الذي يرتبط بمكانة كل منهما ومدى طغيان أحدهما على الآخر في المساحة الممنوحة له داخل سياق القصيدة، ويخضع هذا الإيقاع إلى حركية كل منهما، إذ يتسم الحوار بحركية أبرز من السرد المعتمد على الوصف، وذلك كما يذكر الدكتور محمد صابر عبيد، إذ نراه يقول: "إن إيقاع السرد ينبع من ذات الفرد الكاتب وهو يسترسل بالوصف أو الحدث تبعاً لرغباته الخاصة، بينما يتألف إيقاع الحوار من المشاركة مع الآخر، أي أنه ليس ذاتياً محضاً وثابتاً بل متغير لأنه لا ينبع من ذات واحدة، وهنا لا بد أن نشير إلى أن الحوار أسرع من السرد إذا كان الأسلوبان على درجة واحدة من الحالة النفسية، كأن يكون أسلوب السرد هادئاً وكذلك الحوار"[٢٤].

وكل منهما يحدث داخل القصيدة إيقاعًا ملحوظًا قوامه التباين بين الأسلوبين.

وفي قصيدة البعث والرماد نلحظ ذلك التناوب منذ بداية القصيدة، إذ يبدأها الشاعر بسرعة إيقاعية تعتمد على أسلوب الحوار، وهذه السرعة تحتل جزءًا كبيرًا من القصيدة، إذ تأتي معظم القصيدة من خلال أسلوب الحوار الذي تتخلله بعض المقاطع السردية القليلة، وهذا يشير إلى أن الشاعر في هذه القصيدة مشغول بتقديم شكواه وهو في عجلة من أمره، ذلك أن مداخلاته لا تهدأ، وحواره لا ينقطع إلا في

[٢٤] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠١م، ص٤٥.

بعض الفقرات القليلة من القصيدة التي تنقله إلى الهدوء الإيقاعي عبر السرد، ومن ثم نراه يقول في المقطع الأخير من القصيدة:

**فينيق مت، فينيق مت**
**فينيق، ولتبدأ بك الحرائق**
**لتبدأ الشقائق،**
**لتبدأ الحياة**
**فينيق، يا رماد يا صلاة**
**نيراننا جامحة الأوار كي يولد فينا بطل**
**مدينة جديدة،**
**نيراننا الخفية الحدود في جذورنا**
**تمجد الهنيهة التي بها**
**يحترق العالم كي يصير عالمًا مثل**
**اسمك- الرماد والتجدد.**

فالشاعر في هذا المقطع السابق يبدأه بالحوار بينه وبين الفينيق، وهذا الحوار خلق سرعة إيقاعية حاول الشاعر من خلالها أن يحرض ذلك الفينيق على الثورة، وعلى التحرك من أجل إنقاذ تلك الأجيال التي لا تؤمن بالتجدد والتغير، وبعد ذلك الإخبار بدأ يظهر إيقاع السرد الهادئ الذي يصف فيه الشاعر تلك النيران التي بداخله، وذلك الاحتراق من أجل انتظار تلك اللحظة التي يخلص فيها الفينيق العالم.

ويظهر إيقاع الحوار في القصيدة ليجسد الرؤيا لدى الشاعر بشكل ملحوظ؛ إذ نجد أن معظم مقاطع القصيدة اعتمدت على تقنية الحوار، والخارجي منه بشكل خاص، ولكننا نلحظ أن الحوار هنا جاء من طرف واحد فقط على لسان الشاعر، وهو ليس حوارًا داخليًا ينزع فيه الشاعر إلى ذاته، لكنه حوار خارجي صمت فيه طرف على طول القصيدة ليتحدث الآخر، ويدل على ذلك أن الشاعر يجعل طائر الفينيق حاضرًا معه في كل كلامه؛ إذ يوجه إليه الخطاب، ويحكي له عن همومه، ويقص له حكايات عائشة، وفي كل هذا يظل هذا الطائر صامتًا، كما نلاحظ في أكثر من موضع بالقصيدة أن الشاعر يخرج بنا من الحوار إلى التماهي مع الفينيق ليصير- فجأة- هو الفينيق الذي سوف يضحي بروحه، ويحترق من أجل البعث،

ولكن في النهاية تظل تقنية الحوار الخارجي هي المهيمنة على معظم مقاطع القصيدة، فنجد الشاعر يقول على سبيل المثال في المقطع الرابع:

**فينيق خل جبهتي أسيرة لديك في علوك البعيد عن جفوننا**
**البعيد عن أكفنا**
**وخلني لمرة أخيرة ألامس التراب في جناحك الرميم- خلني لمرة أخيرة**
**أعلم أن رئتي جمرة**
**آتية على جناح طائر**
**من أفق مغامر.**

وهذا الحوار الخارجي – من جانب الشاعر فقط – يظهر مرة أخرى كذلك في حديثه مع عائشة داخل هذا المقطع الرابع أيضًا.

**د- الدفقة الشعورية وإيقاع البياض:**

تتوازي مساحات السواد والبياض داخل القصيدة الحداثية مع كمية الدفقات الشعورية التي ينتجها الشاعر داخل قصيدته، فكلما كان نفسه طويلًا كلما ازدادت مساحة السواد، وفي المقابل تقلصت مساحة البياض، إذ إن العلاقة بينهما عكسية، وهذه العلاقة تنتج – بلا شك- إيقاعًا خاصًا تظهر تفاصيله في التوتر الحاصل بين المساحتين، "ويمكن النظر إلى كل القصائد المعاصرة على هذا الأساس إذ إنها تتشكل جميعًا على تفاصيل اللعبة القائمة بين البياض والسواد، فطالما أن المساحة المكانية للكتابة غير محدد بإطار مسبق كما هو الحال في القصيدة العمودية فللشاعر الحرية المطلقة في اختيار حجم السواد والبياض لقصيدته، ويخضع هذا ضرورة لطبيعة التجربة وخواصها، وما يترتب على ذلك من تدفق أو إحجام في المشاعر ومن احتدام أو هدوء في الحالة الشعرية "(٢٥). ويخضع هذا الإيقاع لمدى استغراق الشاعر في معانيه واستمراره في البوح بها، أو التوقف عند دفقة شعورية محددة.

ويظهر إيقاع السواد والبياض بشكل كبير في القصيدة الحرة بنوعيها: التفعيلة والنثر، إذ يتخذ توزيع التفعيلات والجمل الشعرية مساحات خاصة على الصفحة،

(٢٥) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،ص٥٠.

وتمتد هذه الجمل طولًا وقصرًا حسب رؤية الشاعر، وإحساسه بالتوقف أو الاستمرارية، وذلك كما نجد في قصيدة **(البعث والرماد)** إذ توزعت فيها الجمل الشعرية بين قصيرة وطويلة، متخذة فيها مساحات خاصة للبياض، وأخرى للسواد، وما بين هذا وذاك يظهر ذلك الإيقاع الخاص المرتبط بحركة كل منهما، وذلك كما نجده في المقطع التالي من القصيدة:

**فينق، تلك لحظة انبعاثك الجديد،**
**صار شبه الرماد، صار شررًا ولهبًا كوكبيًا**
**والربيع دب في الجذور، وفي الثرى**
**أزاح رمل أمسنا- العجوز والثلاثة:**
**الركام والفراغ والدجى،**
**فينيق خل جبهتي أسيرة لديك في علوك البعيد عن جفوننا،**
**البعيد عن أكفنا**
**وخلني لمرة أخيرة ألامس التراب في جناحك الرميم- خلني**
**لمرة أخيرة**
**أحلم أن رئتي جمرة**
**آتية على جناح طائر**
**من أفق مغامر**
**وخلني أشم فيها اللهب الهياكلي- ربما لصور فيها سمة**
**وربما تجسدت قرطاجة**
**دقائق الغبار فيها لهب.**

فالذي ينظر إلى المقطع السابق من القصيدة يجد أن الأسطر الشعرية/ مساحات السواد توزعت بين طويلة وقصيرة، لتشغل حضور معين داخل البياض، فالقصيدة لا تسير على وتيرة منتظمة في توزيعها بل إن مساحات السواد والبياض تتباين فيما بينها، وهذا التباين – لا شك- وظفه الشاعر بقصد من أجل مناسبة دلالاته الشعرية، وتوافقها مع مقصدية الشاعر، فالذي ينظر إلى السطر الشعري الرابع من القصيدة يجد أن الشاعر كان من الممكن أن يكمل تفصيله بعد إجماله من أجل انتظام سياقه الشعري، وذلك في جملة: (العجوز والثلاثة: الركام والفراغ والدجى) لكن الشاعر فصل بينهما من أجل دلالة خاصة يقصدها، ربما للتركيز على دلالات الكلمات

الثلاث: الركام والفراغ والدجى، وبهذا التوزيع نجد مساحات البياض من السواد متباينة ومختلفة مما يحدث معها إيقاعًا ملحوظا في هذا التباين.

والقصيدة لا تسير وفق منطق منتظم من بدايتها حتى النهاية ولكن لعبة السواد والبياض تؤثر في تشكيلها، وتخلق في كل مرة إيقاعًا مغايرًا يختلف عما سبقه وعما يليه، فالجملة الطويلة تحتل مكانًا أكبر من الجملة القصيرة في مساحة البياض، ففي المقطع السابق مثلًا يختلف إيقاع السطر الأخير عما سبقه من أسطر:

**وخلني أشم فيها اللهب الهياكلي- ربما لصور فيها سمة**
**وربما تجسدت قرطاجة**
**دقائق الغبار فيها لهب.**

فالسطر الشعري الأخير يأتي تكملة في الدلالة للسطر الذي قبله، ولكنه بالرغم من ذلك ينفصل عنه في مساحة البياض الممنوحة له، وذلك من أجل التركيز على دلالة السطر الأخير التي تشير إلى الاحتراق والاشتعال من أجل خلاص قرطاجة رمز التضحية، ويمكن القول إن إيقاع البياض والسواد داخل القصيدة الحداثية إنما يخضع فقط لمقصدية الشاعر، وإحساسه الخاص الذي يرى بأن توزيع الأسطر الشعرية بهذه الطريقة، واحتلالها مساحة معينة من البياض أو السواد إنما يتناسب مع مدلولاته الشعرية التي يريد البوح عنها.

وفي الأخير فإن الإيقاع داخل قصيدة النثر تنوع بتنوع العناصر اللغوية والتركيبية التي وظفها الشاعر عبر تجربته الخاصة والمتفردة، وهذا الإيقاع عمل كعلامات ثقافية تعبر عن خصوصية القصيدة في نسق الحداثة، الذي رفض الإيقاع الخارجي، وأكد على حضور عناصر البنية الداخلية للقصيدة من أجل إنتاج الإيقاع الداخلي.

**ثانيًا: اللغة وثنائية الرؤيا والكشف في قصيدة النثر:**

يمثل التحول الذي حققته (قصيدة النثر) في الانتقال بالقصيدة من الرؤية إلى الرؤيا أبرز ملامح الشعرية التي ارتكز عليها هذا اللون من الشعر، فلم يعد الشاعر مرتبطًا بتقديم رؤية محددة داخل قصيدته، تخضع لحدود المنطق والمعقول، بل أصبح همه نقل (رؤيا) خاصة لا تتقيد بأية قاعدة، وتنطلق من اللامعقول والفوضوي، كما أنها تقف عند حدود التجربة الإنسانية عبر لغة رمزية أشبه باللغة

التي يعتمدها المتصوفة في تجلياتهم الصوفية؛ " فالفرق بين رؤية الشيء بعين الحس ورؤيته بعين القلب، هو أن الرائي بالرؤية الأولى إذا نظر إلى الشيء الخارجي يراه ثابتًا على صورة واحدة لا يتغير، أما الرؤيا بالرؤية الثانية فإذا نظر إليه لا يراه مستقلًا على حاله وإنما يتغير مظهره وإن بقي جوهره ثابتًا" [٢٦]. وقصيدة النثر يجب أن تحمل رؤيا تجاه العالم، بل يجب أن تنقل العالم نفسه في تناقضاته ومثاليته واختلافاته وتعدديته، تنقله كما هو لا كما يريد أن يصوره البعض عبر (رؤيته) له، ومن ثم فالشاعر تجاه قصيدة النثر يرتبط بالآنية، فيصور اللحظة التي يعيشها، وينقل لنا ما يختلج شعوره في هذه اللحظة، حتى إنه لا يجب أن يفكر في صوغ معانيه عبر جمل أو عبارات شعرية معينة، بل يعتمد على ما أطلق عليه الشاعر الفرنسي أرتو رامبو (التداعي الحر)، فيجعل لغته تنطق مباشرة دون الرجوع إلى التنسيق والترتيب والقواعد والقوانين، ومن ثم كانت الفوضوية من مرتكزات أنصار قصيدة النثر، كما أن رفض التراث والاحتكام إلى معاييره من أبرز مطالبهم.

وقد أصبحت اللغة مع قصيدة النثر تتجه إلى الكشف والخلق بعدما كانت لغة تصوير ونقل، فإذا كان الشعر من وجهة نظر أنصار قصيدة النثر عبارة عن رؤيا تكشف لنا عن هذا الوجود بمنظور جديد وبشكل مغاير، فلا بد إذن من تقديم هذه الرؤيا بلغة مغايرة وأسلوب جديد، والمبدع هو الذي يستطيع أن يستخدم اللغة بشكل غير معهود عما كانت عليه من قبل؛ حيث يمنحها إيحاءات ووظائف غير عادية، وينظمها في أشكال وتراكيب جديدة، وبهذا تستطيع اللغة أن تمنح النص ما يحتاج إليه الشعر من تآلف وتجانس وبعد عن المألوف والعادي، وتتحول هذه اللغة من المعجمية والنمطية إلى الإيحاء والكشف، وهذا يعني على صعيد الممارسة الشعرية "الانتقال من لغة التعبير إلى لغة الخلق، ومن لغة التقرير أو الإيضاح إلى لغة الإشارة، ومن التجزيئية إلى الكلية، ومن النموذجية إلى الجديد، ومن الانفعال بالعالم إلى الكشف عنه، ومن المنطق إلى اللاوعي، ومن الشكلية القبلية إلى أشكال

[٢٦] أدونيس: الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، لبنان، ١٩٨٦م، ط١، ص١٦٨.

خاصة يفرزها تنامي الرؤيا، ومن هنا فإن كل رؤيا هي تغير لنظام الأشياء، وقفز خارج منطقها يفرز لغته الخاصة، لغة التغيير والتحول" [٢٧].

وعندما تكون اللغة قادرة على التفاعل مع هذا العالم والكشف عنه، فإنها – لا شك – تتجاوز دلالاتها المباشرة البسيطة، لتحمل- من خلال وعي الشاعر ومخيلته- مدلولات جديدة مغايرة، والمخيلة هذه المرة تستقل عن عالمها الخارجي، وعن رؤيتها، ومن ثم دعا أصحاب قصيدة النثر إلى تعطيل الحواس في العملية الإبداعية، وجعلها تصدر من وعي المبدع، وحلمه الداخلي الخاص دون قيد أو قاعدة، "فقد اشتهر أدونيس والسياب والبياتي – كأمثلة بمفاتيح رؤيوية تعبر عن تجاربهم الشعرية، ومواقفهم الشعورية تتمثل أكثرها في استدعاءات تراثية ورموز واقعية (كمهيار والصقر) عند أدونيس، و(وفيقة وجيكور) عند السياب، و(عائشة) عند البياتي، موظفين تقنيات متعددة للوصول إلى آفاق التعبير عن تجاربهم الشعرية منها من مثل: تقنية القناع، أو استدعاء الشخصيات التاريخية، وتوظيف الأسطورة وأساليب التناص، والنزعة الدرامية، وعنصر الحكاية، والسيرة، والسرد، وتوظيف الأمثال والأغاني الشعبية، والموروث الديني" [٢٨]. وتلك التقنيات تجعل لغة النص – عن طريق رؤيا الشاعر – ذات كشف يتجاوز ما وراء العادي والمألوف، ومن ثم يمكننا النظر إلى أبرز تمظهرات الشعرية الخاصة بالبنية اللغوية في قصيدة النثر عبر العناصر التالية:

**أ- بنية المفارقة:**

تظهر المفارقة كأحد أبرز السمات الفنية لبنية اللغة داخل قصيدة النثر، ذلك أنها – قبل أن تكون تقنية لغوية يستخدمها الشعراء- تدل على التناقضات المتعددة التي أصبحت موجودة في حياتنا اليومية بشكل عام، والتي حاول نسق الحداثة أن يكرس لها في خطاباته.

وتظهر المفارقة في قصيدة (البعث والرماد) لأدونيس بوصفها تقنية لغوية رئيسة اعتمد عليها الخطاب الشعري في تأثره بالحداثة، وقد وظفها أدونيس توظيفًا

---

[٢٧] محمد جمال باروت: الشعر يكتب اسمه، دراسة في القصيدة النثرية في سورية، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ١٩٨١م.ص ٥٣.

[٢٨] ابتسام على رويجح: تشكلات الصقر الأدونيسي، بحث في أبعاد الرؤيا في القصيدة الجديدة، مجلة بحوث التربية النوعية، جامعة المنصورة، مصر، عدد ٢٠، فبراير ٢٠١١م، ص ٢٦١.

فنيًا لتعبر عن صورة من صور بناء الخطاب الشعري في نسق الحداثة الذي يعتمد على المفارقة بشكل كبير في خطاباته "إن الحداثة قائمة على ثنائية ضدية في كافة مستوياتها لأنها نتاج صراع بين الثابت والمتحول، وهي تعرية لتناقضات كثيرة علمية وثورية واجتماعية واقتصادية وسياسية وفنية"[٢٩]. وقد ظهرت المفارقة بشكل كبير في قصيدة البعث والرماد، وعملت كتقنية فنية وظفها الشاعر من أجل إحداث تحولات متنوعة داخل قصيدته.

وتأتي بنية المفارقة داخل القصيدة من خلال الثنائيات الضدية، ومن خلال مفارقات التحول، وكذلك مفارقات الإنكار، وهي تدل في جميع الأحوال على محاولة التجديد في بنية اللغة، وشحنها بطاقات إيحائية مستحدثة، فنجد أدونيس يقول في أحد مقاطع قصيدته:

**فينيق في طريقك التفت لنا**
**فينيق حن واتئد**
**فينيق مت، فينيق مت**
**فينيق، ولتبدأ بك الحرائق**
**لتبدأ الشقائق**
**لتبدأ الحياة**
**فينيق يا رماد يا صلاة.**

في هذا المقطع السابق تظهر المفارقة على المستوى الدلالي بين ثنائية الحياة والموت، وهي ثنائية ضدية تظهر في (فينيق مت، لتبدأ بك الحياة) فالشاعر يدعو على هذا الطائر بالموت من أجل الحياة وهى مفارقة تبعث على التأمل والتفكير، لكن حقيقتها تتكشف إذا ما توصل المتلقي إلى حقيقة أسطورة ذلك الطائر الذي يموت ويبعث من جديد عبر رمادة ليهب الحياة، فالشاعر يريد من هذا الفينيق أن يموت من أجل التضحية لبعث الحياة من جديد في القضية التي يؤمن بها وهي قضية التجديد، وتلك التضحية ستجعل أولئك الذين لا يرغبون في التجديد والحداثة يبدأون في التغيير والتحول عبر تلك التضحية التي يقوم بها هذا الفينيق.

[٢٩] جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦م، ص١١٣.

وهذه المفارقة تمثل الدلالة الرئيسة التي ارتكزت عليها فكرة القصيدة، فما الموت إلا نوع من التضحية من أجل انبعاث الحياة من جديد، وما موت هذا الطائر إلا محاولة من الشاعر لتغيير تلك الأفكار القديمة في الهوية العربية، ومحاولة إحراقها لتبدأ هناك أفكار جديدة تؤمن بالحداثة، وتؤمن بالتجديد.

وفي موضع آخر من القصيدة يوظف الشاعر مفارقة التحول ليثير فكر المتلقي عبر تلك المغايرة في السمات والصفات، وذلك عندما يقول عن (عائشة) رمز التأخر والجمود عنده:

**عائشة جارتنا العجوز، يا فينيق، مثل قفص معلق**
**تؤمن بالركام والفراغ والطرر**
**وبالقضاء والقدر**
**.....**
**.....**
**عائشة جارتنا، فينيقنا الجديد في حياتنا**
**كبيرة فارغة القوام تأخذ البصر.**

فالشاعر هنا يعتمد على مفارقة التحول في وصفه لعائشة، حيث يبدأ بذكر سمات عائشة التي ترمز –من وجهة نظره- إلى التخلف والرجعية، ويذكر بأنها تؤمن بكل ما هو قديم وتقليدي وثابت، ولا تريد أن تتحرر من رجعيتها وسكونها، ولكن الشاعر في نهاية هذا المقطع يصفها بـ (فينيقنا الجديد) الذي يرمز إلى التضحية والتحرر والنظر إلى المستقبل، فتحول الوصف هنا من الجمود إلى التحرر، وكأن الشاعر يأمل من خلال تضحياته التي يقدمها أن تتغير تلك الأمة وتخرج من رقادها باحثة عن التقدم والتغيير.

**ب- شعرية الغموض:**

اتسم الخطاب الشعري في شعر الحداثة بالغموض كظاهرة فنية سيطرت على معظم التجارب الشعرية داخل ذلك النسق لا سيما قصيدة النثر التي راح شعراؤها يعتمدون على تلك الخصيصة في معظم أشعارهم، بل جعلوها ركيزة رئيسة من ركائز خطابهم الشعري، إذ يرون أن الغموض سمة ملازمة للنفس البشرية بشكل عام، ولطبيعة الشعر بشكل خاص، حيث يقول نذير العظمة: "إن الغموض من

طبيعة التجربة الشعرية سواء أكانت قديمة أو حديثة، فالمبدع يتحرك بجيوشه الشعرية من غموض النفس الإنسانية إلى بيان اللغة في أنساقها اللغوية والبيانية والتصويرية"[٣٠]، ومن ثم فالغموض من أبرز مظاهر البنية اللغوية داخل النص الشعري الحداثي، ولا تكاد تجد شاعرًا حداثيًا من كتاب قصيدة النثر إلا واعتمد على تلك الخصيصة ووظفها داخل أشعاره.

وفي قصيدة (البعث والرماد) كان الغموض سببًا في الكشف عن الدلالات الخفية وراء المعنى، إذ يرى أدونيس أن الغموض في النص الشعري لا يوظف لذاته، ولكن لبحث المتلقي حول الدلالات العميقة والخفية داخل النص، وفي هذه القصيدة جعل الشاعر الغموض ركيزة أساسية للدلالة فالبحث وراء المعنى هو ما يجلى المعنى، ويظهر ذلك منذ بداية القصيدة في لفظة(الفينيق) التي يجعلها الشاعر تشير إلى الموت، حيث يقول أدونيس:

**أحلم أن رئتي جمرة**
**يخطفني بخورها، يطير بي لبعلبك**
**بعلبك مذبح**
**يقال فيه طائر موله بموته**
**وقيل باسم غده الجديد، باسم بعثه**
**يحترق**

فالذي لا يعرف أسطورة هذا الطائر فإنه حتما لن يستطيع تأويل دلالات القصيدة تأويلًا سليمًا، فإذا ما توصل المتلقي إلى أن هذا الطائر يرمز للانبعاث وإعادة الحياة فإنه سوف يضع يده على معاني ودلالات النص إذ تكون الصورة قد اكتملت لديه، أو بالأحرى لابد للمتلقي أن يكون صاحب ثقافة واعية، وأن يتعرف تلك الأسطورة القديمة عن ذلك الطائر.

ويرمز الشاعر كذلك في أحد مقاطع القصيدة للجمود والرجعية بالرمز(عائشة)، ولكنه يتأتى في سياق غامض، وإذا لم يبحث المتلقي وراء المعني

---

[٣٠] نذير العظمة: قضايا وإشكالات في الشعر العربي الحديث، الشعر السعودي أنموذجًا، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ٢٠٠١م. ص٢٣.

فإنه لن يصل إلى التأويل الصحيح، حيث يسيطر الغموض على ذلك المقطع الذي يقول فيه أدونيس:

**عائشة جارتنا تقية**
**يحبها القريب والبعيد**
**والمدن الكثيرة والشوارع المزينات بالطرر**
**يحبها الحاضر في بلادنا، الكامن فيها ورمًا**
**ولافتات زينة**
**وقفصًا من الذباب أخضرًا**
**عائشة جارتنا تقية.**

فالذي ينظر إلى المقطع الشعري السابق يشعر أن أدونيس يتحدث عن فتاة تعرف بعائشة، ولكنه مع البحث والتأمل يجد أنها رمز للرجعية والجمود، وقد قصد الشاعر أن يقدمها في شكل غامض من أجل أن يجبر المتلقي على البحث في الدلالات الكامنة خلف الألفاظ كما يذكر أدونيس دائمًا في أحاديثه النقدية عن الغموض في الشعر.

وقصيدة البعث والرماد بشكل عام تتصف بالغموض في جميع مقاطعها الشعرية، فالشاعر لا يترك مقطعًا ولا فكرة شعرية إلا وغلفه بالغموض، حتى إن المتلقي في النهاية قد لا يصل إلى تأويل ذلك الغموض في القصيدة، فعندما ننظر مثلًا إلى المقطع الثالث (رماد عائشة) نجد أن الشاعر يتحدث فيه عن تلك الفتاة، ولكنه بشكل مفاجئ نجده يتحول من الصوت الأنثوي المتمثل في عائشة إلى صوت ذكوري لا نعرف ماهيته داخل القصيدة، ويظهر ذلك في قول الشاعر:

**ربي هيئ موضعًا مباركًا لعبدك الذليل**
**هبني مقعدًا منعمًا أكوابه من ذهب**
**وفضة، ولدانه مخلدون-**
**هبني الخلود في جوارك الحبيب، يا إلهي".**

فذلك الصوت الذكوري يقحم نفسه على ذلك الصوت الأنثوي – صوت عائشة- دون أن نعرف من هو، ولما وظفه الكاتب في القصيدة، ومن ثم جاء الغموض في القصيدة من أجل تحقيق إضافات فنية قصد إليها الشاعر.

**ج- التناص كعلامة ثقافية:**

التناص من التقنيات اللغوية التي اعتمد عليها أدونيس داخل قصيدته، والتي وظفها كذلك توظيفًا مغايرًا تجاوز به المباشرة والسطحية، والتناص في قصيدة (البعث والرماد) يأتي تمثيلاً لصوت عائشة داخل القصيدة، وانعكاسًا لرؤيتها الأيديولوجية التي تنغلق حول الإيمان والجنة والنار والعذاب والخوف والتذلل، وفي المقابل لا تسعى لمعايشة هذه الحياة، وإثبات وجودها، وتأثيرها فيها، فهي لا تفعل شيئًا سوى انتظار القضاء والقدر، وسوى الدعاء لنيل الآخرة دون عمل شيء في هذه الدنيا، ومن ثم نراه يقول في المقطع الثالث (رماد عائشة):

**ربي هيئ موضعًا مباركًا لعبدك الذليل**
**هبني مقعدًا منعمًا أكوابه من ذهب**
**وفضة، ولدانه مخلدون**
**هبني الخلد في جوارك الحبيب يا إلهي.**

فالشاعر في هذا المقطع الشعري يتناص مع الآيات الكريمة من سورة الواقعة ﴿ يَطُوفُ عَلَيْهِمْ وِلْدَانٌ مُخَلَّدُونَ * بِأَكْوَابٍ وَأَبَارِيقَ وَكَأْسٍ مِنْ مَعِينٍ ﴾ [٣١]. وهذا التناص يجعله يخدم فكرته حول ما تتصف به (عائشة) رمز الواقع العربي، كما تجعل المتلقي متأملاً وباحثًا عن تلك العلاقة التي يحاول الشاعر إظهارها بين النص والتناص، ذلك أن التناص كما تقول جوليا كريستيفا: "يحيل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية مغايرة بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري، هكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري" [٣٢]. ومن ثم يتسع مجال الرؤية أمام المتلقي، كما يتفرد مجال الرؤيا لدى الشاعر.

وفي النهاية فإن قصيدة النثر استطاعت من خلال انفتاحها وحريتها أن تمنح الشاعر حرية مطلقة في بث رؤياه تجاه موضوعاته المتعددة، كما استطاعت أن تركز على تآلف البنية اللغوية للنص، وتماسك عناصرها.

---

[٣١] القرآن الكريم، سورة الواقعة، آية ١٧، ١٨.

[٣٢] جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للطباعة والنشر، المغرب، ط٢، ١٩٩٧م، ص ٧٨.

**ثالثًا: شفرات البنية التصويرية في قصيدة النثر:**

لم تعد الصورة في قصيدة النثر مجرد أداة تزيينية داخل الخطاب الشعري، بل أصبحت تكشف عن تجربة الشاعر، وتشكل رؤيته الخاصة من خلال نقل عالمه الداخلي والبوح عنه، إذ تتشكل الصورة الحداثية من واقع التجربة لا من خلال القوالب التصويرية الجاهزة التي عكف الشعراء على استخدامها من قبل زمنًا طويلًا.

والصورة في الشعر الحديث لا يمكنها أن تخرج عن واقع التجربة الشعرية أو تتخطاها؛ لأنها دائمًا تأتي مقترنة بها، وكاشفة عنها بما يكشف عن رؤية الشاعر للوجود وللعالم من حوله عبر ما يعتمد عليه من تجسيم وتشخيص، وهي بذلك "تجسد تجربة الفنان وتبلور رؤاه، وتعمق إحساسه بالأشياء وتساعده على تمثيل موضوعه تمثيلًا حسيًا، كما تساعده على التواصل مع العالم الخارجي والاتحاد به"[٣٣].

إن الصورة في الشعر الحداثي أصبحت تكشف عن موقف الشاعر من الوجود حوله، وعن رؤيته لعالمه الذي يتصوره، وهو عالم مغاير عما هو قائم وخارجي، بل يتشكل عبر رؤية الشاعر وتجربته الفردية، ومن ثم فقد اختلفت الصورة في الشعر الحديث عنها في الشعر التقليدي القديم الذي كان يوظف الصورة بشكل تقريري من أجل الشرح والتوضيح، ومن أجل الزينة اللفظية، ولكنها في الشعر الحديث أصبحت تعبر عن حالة شعرية وتكشف عنها.

لقد كانت الصورة قديمًا تخضع للواقع الخارجي في عملية الإدراك ولكنها في الشعر الحداثي أصبحت تتشكل فقط من خيال الشاعر عبر رؤيته الذاتية للعالم من حوله، وكيفية تصوره لهذا العالم، وقد كانت الصورة في القديم تجمع بين أشياء وأطراف متشابهة بينها علاقات منطقية، أما في الشعر الحداثي لا سيما قصيدة النثر أصبحت الصورة تتشكل من أطراف متناقضة لا يجمع بينها رابط منطقي، بل تتوقف قدرة الشاعر وموهبته على مدى المزج بين العناصر المتناقضة في نموذج تصويري متآلف، ويمكننا النظر إلى الصورة في قصيدة النثر عبر العناصر التالية:

---

[٣٣] عبد الله عساف: الصورة الفنية في قصيدة الرؤى، دار دجلة، دمشق، سوريا، ١٩٩٦م، ص٢١.

**أ- الرمز والأسطورة وبناء الصورة:**

يكشف الرمز في القصيدة الحداثية/ قصيدة النثر عن لغة جديدة تعبر عن النسق المجتمعي الذي أصبح يسيطر على الشاعر ويحدد رؤاه المختلفة، ذلك أن الرمز يستحضر صورة قديمة ويسقطها على الواقع الجديد بشكل يبعث على الكشف والتجلي، فالرمز كما يقول أدونيس هو: "اللغة التي تبدأ عندما تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح لوعى أن يستشف عالمًا لا حدود له " [٣٤]. كما أنه يشير إلى دلالات إيحائية أرحب وأوسع مما تشير إليه الكلمات.

ويعد الرمز الأسطوري أكثر الرموز التي اعتمد عليها شعراء قصيدة النثر – بشكل عام- في أشعارهم مقارنة بأنواع الرموز الأخرى، ذلك أن الرمز الأسطوري لدى الشاعر الحداثي هو الباعث للتجدد والحياة، وهو المحرك للأحداث عبر استدعاء جو الأسطورة وظروفها، والشاعر من خلال ذلك يعالج بعض الموضوعات الواقعية التي ربما لا تعبر التجربة المباشرة عنها، فعندما ننظر إلى الأسطورة (تموز) في الشعر العربي نجد أن تلك الأسطورة "ترسخت دلالاتها في الانتقال الحضاري للعالم العربي من يبابه إلى خصوبته، أي الانتقال من تخلفه إلى تقدمه، هذا هو المفهوم المحوري للحداثة العربية، منذ التقليدية إلى الشعر المعاصر، فلا يكون التقدم هنا عودة الماضي أو عودة إليه، ولكنه سعي لمستقبل فيه يتجدد البعث الحضاري"[٣٥]، فالشاعر يأتي بالأسطورة من أجل إسقاط أحداثها على هذا الواقع، إذ لا يرتبط استدعائها بالأسطورة في حد ذاتها، وإنما فيما تقيمه من علائق مع الواقع الذي يريد أن يعبر عنه الشاعر.

وعندما ننظر إلى الأسطورة في (قصيدة البعث والرماد) لأدونيس نجدها تظهر بشكل يوحي بخصوصية فنية تعبر عن تجربة خاصة، إذ يعد أدونيس من أكثر شعراء قصيدة النثر الذين وظفوا الأسطورة وأكثروا من استخدامها، فنراه يوظف أسطورة الفينيق، وعشتار، وتموز، وكذلك أسطورة أدونيس "وتوظيف أدونيس للأسطورة هو مرحلة جديدة لتجربة شعرية لا تستدعي الرموز والأسطورة في

---

[٣٤] أدونيس: زمن الشعر، ص ١٦٠.

١- [٣٥] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الجزء الثالث، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط٣، ٢٠٠١م، ص٢١٦.

القصيدة فقط من أجل التعبير عن معنى رمزي وحسب، وإنما استدعاؤها هو دلالة جمالية موحية، وعلاقة تناصية بين الشاعر والأسطورة حيث يحاول الشاعر أن يتوحد مع الأسطورة كليًا، فهي علاقة توحد وليست استعارة، ومن هذه الناحية انطلق أدونيس في شعره متوحدًا بالأسطورة، حيث يتصور عالمًا خاصًا به، إذ ينشد الخلاص من جهة، والتغيير من جهة أخرى" [٣٦]. ويأتي الرمز الأسطوري الذي وظفه أدونيس داخل القصيدة كشفرة سيميائية يقف من خلالها على حدود فكرته ويقدمها للمتلقي في شكل غير مباشر، ولا بد من استدعاء القصة المتعلقة بالرمز أولاً حتى يقدر المتلقي على الربط بين الأفكار داخل القصيدة.

ويمثل رمز (الفينيق) في القصيدة – وفي أشعار أدونيس بشكل عام – وجهًا آخر لمرتكزات الحداثة، يتجلى في الاعتماد على البعد الأسطوري الذي لا تقف عنده الثقافة العربية كثيرًا على عكس الثقافات الغربية، وكما يقول الدكتور إحسان عباس: "ويعد استغلال الأسطورة في الشعر الحديث من أجرأ المواقف الثورية فيه، وأبعدها آثارًا حتى اليوم؛ لأن ذلك استعادة للرموز الوثنية، واستخدام لها في التعبير عن أوضاع الإنسان العربي في هذا العصر" [٣٧]. وكما أن الأسطورة لا يحدها زمان أو مكان خاص، فإن توظيفها داخل النص الشعري يمنحه الرحابة، والانفتاح على المجهول الذي لا يمكن الإمساك بحدوده، ومن ثم نجد أدونيس -على سبيل المثال - يذكر في المقطع الرابع (ترتيلة البعث) من القصيدة:

**فينيق تلك لحظة انبعاثك الجديد**
**صار شبه الرماد شررًا ولهبًا كواكبيًا**
**والربيع دب في الجذور في الثرى**
**أزاح رمل أمسنا- العجوز والثلاثة:**
**الركام والفراغ والدجى.**

فالشاعر يكرر ذلك الرمز الأسطوري (الفينيق) وما ارتبط به من ميثولوجيا يونانية في فكرة الاحتراق والبعث كما ذكرنا سابقًا، إذ يجعله رمزًا للتغيير

[٣٦] حورية كريدات: الأسطورة عند أدونيس، دكتوراه، كلية الآداب والفنون، جامعة أحمد بن بلة، الجزائر، ٢٠١٥م، ص٩٣.
[٣٧] إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ١٩٧٨م، ص ١٢٩.

والتجديد، ف(الفينيق) هو طائر طويل العمر، يحترق ويصبح رمادًا ثم يولد من جديد بشكل دائم ومستم، والشاعر على طول القصيدة ينتظر لحظة الإحتراق التي يعقبها الانبعاث، حتى تعود الحياة إلى ربيعها، وهو يقصد بذلك ربيع الحداثة الذي أزاح ركام الماضي المتمثل في كل ما يجعل المجتمع رجعيًا متجمدًا.

وقد كرر أدونيس لفظة (فينيق) داخل القصيدة (٣١) إحدى وثلاثين مرة بشكلها المباشر، وكأنه على طول القصيدة لا يشغله غير هذا الفينيق الذي سيخلصه من ذلك الماضي، ومن ذلك التراث الذي يبحث عن قطيعته، وتتجلى سمة الكشف والتجاوز في تلك الشفرة السيميائية في أن الشاعر جعلها تتشكل في مدلولات متنوعة، فمرة هي رمز الموت، ومرة هي رمز الخلاص، ومرة تشير إلى الألم والتضحية، ومرة تشير إلى الذات الشاعرة والتماهي مع فكرة البعث، ومن ثم فإن تلك الشفرة لم تقف عند مدلول واحد، ومضمون محدد، بل تجاوزت ذلك إلى مدلولات ومضامين عدة شكلتها تلك الرؤيا الخاصة لدى الشاعر.

وقد انطلق أدونيس داخل قصيدة (البعث والرماد) من مبدأ التماهي مع ذلك الرمز الأسطوري، إذ لم تقتصر رؤاه على توظيف الأسطورة لدلالتها المباشرة، وإنما لتوحده معها، وتعبيرها عن همه الذاتي، وهذا الهم الذاتي يتحول إلى هم اجتماعي عام يحاول أدونيس التعبير عنه باستمرار داخل القصيدة، ولذلك نراه يكرر في أكثر من موضع داخل القصيدة جملة (غربتك التي تميت غربتي)، فما يشعر به هذا الطائر الأسطوري حتمًا ينطبق على ذات الشاعر، ومن هنا تتجلى أيضًا فكرة الكشف داخل نصوص أدونيس، إذ جعل هذا (الرمز) معادلًا موضوعيًا لذاته المقهورة، وفي الوقت نفسه طريقًا للخلاص والنجاة، حتى إننا نرى داخل السياق الواحد الغموض، والإسقاط، والتقابل، والتماهي، وجميعها تقنيات تعبر عن ذاتية الرؤيا داخل القصيدة.

ومن الرموز الأسطورية التي استدعاها أدونيس في قصيدته هو الرمز **(تموز)** وهو إله الخصب والإنبات عند اليونان، وهو الذي يموت كل شتاء ويولد في كل ربيع من أجل الدلالة على التجدد والانبعاث، وقد وظفه الشاعر كبؤرة دلالية تتحول من خلالها الدلالة لتشير إلى الثورة والتحول من أجل الخلاص والابتعاد عن كل ما هو قديم ورجعي، ومن ثم نجد أدونيس يقول في أحد مقاطع قصيدته:

**تموز نهر شررٍ تغوص في قراره**
**السماء. تموز غصن كرمةٍ**
**تخبئه الطيور في أعشاشها، تموز كالإله.**
**البطل استدار صوب خصمهِ**
**تموز يستدير نحو نحو خصمه:**
**أحشاؤه نابعة شقائقًا**
**ووجهه غمائم، حدائق من المطر.**
**ودمه، ها دمه جرى.**

إن الرمز هنا يستدعي معه فكرة الخلاص عبر الثورة التي يعلنها الشاعر في المقطع الشعري السابق، فهو يحاول أن يصور هذا الإله وهو يستدير نحو خصمه من أجل إعادة البناء، وإعادة الحياة مرة أخرى بعد عملية الاحتراق، فما توحي به دلالة لفظة (شقائق) في هذا السياق من إعادة الإنبات والإخصاب، ومن ثم ظهور تلك الشقائق، يشير إلى تأكيد الشاعر على فكرة الثورة، ومن ثم التجديد والتغيير، فأسطورة تموز أفاد الشعراء من توظيفها كثيرًا في الدلالة على التغيير، وقد جعلوها في قصائدهم " تؤدي أغراضًا دلالية وفنية متعددة، ورأوا فيها رمزًا لثورة عارمة تعيد الحياة الكريمة للشعوب المضطهدة التي تقارع الظلم والطغيان، وانبعاثًا شاملًا لهذه الأمة من غفوتها وانحطاطها"[٣٨]. وهو ما فعله أدونيس في هذه القصيدة، حيث جعل توظيف الأسطورة قائم على إنتاج دلالات تؤكد على فكرة الثورة على كل ما هو تقليدي في مقابل التغيير والتجديد.

ويستدعي أدونيس المسمى الآخر للرمز (تموز) داخل قصيدة البعث والرماد، ويجعله معبرًا عن نفس التيمة التي يريد إظهارها في قصيدته للإشارة إلى الثورة والتجديد، وهذا المسمى هو (أدونيس) الذي يشير إلى إله الإنبات والإخصاب عند الإغريق كذلك، وتتمثل أسطورة هذا الإله في أن خنزيرًا بريًا قام بقتله، فأصبحت قطرات دمه التي تتساقط منه تنبت (شقائق النعمان) دلالة على إعادة الإنبات والإخصاب، وقد وظفه الشاعر داخل القصيدة من أجل استدعاء نفس الدلالة، إذ جعله الشاعر يدل على الثورة كذلك، فنراه في أحد مقاطع قصيدته يقول:

---

[٣٨] كاملي بلحاج: أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، قراءة في المكونات والأصول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠٤م، ص٧٩ .

**فينيق، ولتبدأ بك الحرائق**
**لتبدأ الشقائق**
**لتبدأ الحياة**
**فينيق، يا رماد، يا صلاة.**

ففي هذا المقطع ترمز كلمة (الشقائق) إلى أسطورة أدونيس، ومن خلالها يريد الشاعر أن يؤكد على فكرة الانبعاث فنراه يتحدث عن الحرائق التي تعمل على إعادة الحياة من جديد عبر تلك الشقائق التي تنبت بعد عملية الاحتراق، وبعد الموت، وهذه الحياة تصبح مقدسة كالصلاة إذ قامت على التضحية ومحاولات التغيير والتجديد.

ولم يقف أدونيس داخل هذه القصيدة عند الرمز الأسطوري فقط، لكنه صنع رمزًا ذاتيًا خاص به وحده دون غيره، يتقابل مع جميع تلك الرموز الأسطورية السابقة، وهذا الرمز تجلى في لفظة (عائشة)، تلك الكلمة التي جعلها شفرة سيميائية تحيل إلى دلالات الرجعية والتأخر، والتمسك بكل ما هو قديم، فهي رمز للتراث، ورمز للتمسك به من قبل المجتمع، وهذا الرمز يتقابل في مدلولاته مع رمز طائر (الفينيق). فإذا كان هذا الأخير يشير إلى الانفتاح والحداثة، فإن (عائشة) تشير إلى الماضي بكل ما يحمل، ومن ثم يحملها الشاعر على طول القصيدة صفات الثبات، والتأخر، والركود، ويجعل أيضًا تمسكها بالإيمان والغيب دلالة على رجعيتها، فنراه يقول:

**سيدتي يا كتف الأسمنت، يا خواصر الحديد، يا تكية تهدمت**
**ولا تزال حية عامرة**
**سيدتي، أنا اسمي التجدد.**

فالشاعر هنا ينعتها بالأسمنت والحديد دلالة على جمودها وثباتها، وهي صورة يستدعي من خلالها حال المجتمع العربي الذي لا يرضى بتلك الحداثة، والتي يحاول الشاعر على طول القصيدة إحراق نفسه من أجلها.

وأدونيس في توظيفه الرموز الأسطورية داخل قصيدته استطاع أن يخلق صوره الخاصة التي نبعت دلالاتها من خلال تجربته الخاصة، حيث حاول من خلال تلك الرموز أن يستدعي الأسطورة وأحداثها، وأن يسقط تلك الأحداث على واقعه الذي يحاول تغييره قدر ما أمكن، وقد ابتعد أدونيس في رسم ملامح صوره

عن صور الواقع المباشر وقام بصنع عالم غرائبي تتجلى فيه الصورة بأبعادها الخيالية/ الغرائبية عبر ما تستدعيه من رموز أسطورية متنوعة.

**ح- الصورة وتقنية القناع:**

تقنية القناع هي تقنية فنية يتميز بها شعر الحداثة عن غيره من الاتجاهات الشعرية الأخرى، ويجعلها من أبرز ركائز بناء الصورة الفنية لدية، وتظهر تلك التقنية بأن يلبس صاحبها قناع شخصية معينة واقعية أو خرافية أو تاريخية من أجل أن يطرح أفكاره ورؤاه عبر تلك الشخصية "فالقناع رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة تنأى به عن التدفق المباشر للذات، ولكن بما يشف عن رؤية عالم محددة" [٣٩]. فالشاعر يقدم رؤيته الخاصة، ويطرح تجربته الشخصية عبر شخصية معينة يقوم باختيارها من اجل أداء تلك الوظيفة، وهو في هذا يقف موقفًا محايدًا ينأى به عن إشراك نفسه داخل النص بصورة مباشرة.

وتأتي أهمية القناع في كونه يقوم بتشكيل رؤية الشاعر عبر صورة ترميزية عامة لها دلالاتها الفنية داخل النص الشعري "وهكذا يتحول الرمز في صلته بالقناع إلى شحنة كلية تضج بالمغزى، ويتحول معها النص كله إلى محصلة رمزية كبرى تشتمل على تفاصيل الرموز الجزئية لتحولها إلى أثر رمزي شامل، عامر بالدلالة" [٤٠]. فما ينتجه القناع من دلالات يتساوق بشكل كبير مع رؤية الشاعر الخاصة، وينقل تجربته.

وقد تتحول تلك التقنية من قناع شخصية واقعية إلى القناع الأسطوري، فيلجأ الشاعر إلى التماهي مع شخصيات أسطورية قديمة لها أثرها الترميزي الخاص في تشكيل الصورة، وهذا ما فعله أدونيس في قصيدته (البعث والرماد) ذلك أنه لجأ إلى الرموز الأسطورية كقناع لشخصيته بدلًا من الاعتماد على الشخصيات الواقعية، وهذه الشخصيات الأسطورية رأي فيها الشاعر الخلاص والثورة والتضحية، ومن

---

[٣٩] جابر عصفور: رؤى العالم، عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٨م، ص٢١٥ .

[٤٠] علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٣م، ص٦٦.

ثم عبر عن مكنونات نفسه عبر تلك الشخصيات، فنراه يستخدم كل من (الفينيق، وأدونيس، وتموز) كقناع لشخصيته التي تحاول التجديد والتضحية من أجل التغيير، ويظهر ذلك بشكل جلي في قصيدته، إذ يقول في أحد مقاطعها:

**البطل استدار نحو خصمه**
**تموز يستدير نحو خصمه:**
**أحشاؤه نابعة شقائقًا**
**ووجهه غمائم، حدائق من المطر.**
**ودمه، ها دمه جرى**
**سواقيًا صغيرة تجمعت وكبرت**
**وأصبحت نهرًا.**
**.....**
**.....**
**البطل اهتدى، مضى لموته**
**لا لن أرى جبينه الغريق في غيومه**
**الغريق في بذوره**

فالشاعر في المقطع السابق يصور لنا تضحية (الإله تموز) الذي بدأ في الثورة على الرجعية والتخلف ليحاول التجديد والتغيير، وهذه الثورة تحتاج منه إلى التضحية، وإلى الاحتراق والموت من أجل الانبعاث من جديد، وجميع هذه الدلالات إنما تشير إلى ما يريد أن يقوم به الشاعر تجاه المجتمع العربي، والواقع القومي، ولكنه يعتمد تقنية القناع في تقديم ذلك من أجل ألا يفرض صوته على المتلقي، ويجعل صورته تعبيرًا مباشرًا عن شخصيته.

وأدونيس في بداية قصيدته يعلن أن رؤاه وأفكاره يحاول تقديمها عن طريق ذلك الطائر الأسطوري (الفينيق) إذ يرتبط هذا الطائر بفكرة الاحتراق من أجل التغيير، وكذلك يريد أن يفعل الشاعر من أجل وطنه، فنراه يقول في بداية القصيدة عبر تقنية الحلم:

**أحلم أن في يدي جمرة**
**آتية على جناح طائر**
**من أفق مغامر**

وهذ الطائر الذي يقصده الشاعر هو الفينيق، وهو رمز الاحتراق والبعث، ومن ثم يريد الشاعر من خلاله أن ينقل حالته النفسية ومعاناته تجاه ذلك الواقع المرير، وأن يعبر عن تضحيته الشخصية من أجل محاولة تغيير ذلك الواقع، ويأتي هذا الفينيق كقناع يحاول أن يلبسه الشاعر للتعبير عن تلك المعاناة، بل نجد الشاعر يتماهى مع ذلك الطائر ويجعل قضيتهما واحده، ومعاناتهما واحدة كذلك، كما أنهما يتفقان في نفس الهدف، حيث يقول أدونيس داخل القصيدة:

**غربتك التي تميت، غربتي**
**غربتك التي تحب، تنتشي**
**.....**
**.....**
**غربتك الوحيد فيها غربتي**
**غربة كل خالق يحترق**
**يولد فيه الأفق.**

فالهدف الذي ينشده كل من الشاعر وطائر الفينيق هو التجديد، وكلاهما يشعر بالاغتراب تجاه ذلك الواقع المرير، ومن ثم عليهما أن يقوما بالتضحية، وإذا كان هذا الطائر يشير إلى التضحية فإن الشاعر يحاول أن يستدعي هذه الدلالة لنفسه عبر ذلك القناع الذ يمثله طائر الفنيق وبقية الرموز الأسطورية الأخرى في القصيدة.

والشاعر في هذه القصيدة عبر تقنية القناع أراد أن يجسد صوره المتنوعة، وأن يضفي عليها بعدًا خياليًا تولده غرائبية الأسطورة، كما أنه استدعى عبر ذلك القناع دلالات متعددة حاول من خلالها نقل التجربة الذاتية والكشف عنها.

**رابعًا: الوحدة الموضوعية وشعرية الرؤيا في قصيدة النثر:**

إذا كانت الحداثة تدعو إلى سلطة العقل، وعدم تبعيته لأية أفكار أو تقاليد مسبقة، فإن قصيدة النثر عبر دعوتها لمبدأ (الرؤيا) داخل القصيدة تجسد تلك السلطة، وتتبناها كأيديولوجية تخضع التجربة الإبداعية إلى المبدع وحده دون أية تقيدات أخرى، فرؤياه المتمثلة في النص ما هي إلا نوع من الحرية والتفرد، فلا قواعد، ولا حدود، ولا أعراف، ومن ثم يجب أن تنفرد كل قصيدة برؤيتها الخاصة، وهذه الرؤيا إنما تكشف الأشياء على حقيقتها كما هي داخل العالم، وتكشف عن

موقف خاص للعالم والوجود، وبهذا تصبح وظيفة الشعر ليست محاكاة الواقع وتصويره، بل إعادة تعيينه، والكشف عنه من جديد، ومن ثم تصبح القصيدة "ذات شكل قبل كل شيء، ذات وحدة مغلقة، هي دائرة أو شبه دائرة لا خط مستقيم، هي مجموعة علائق تنظم في شبكة كثيفة ذات تقنية محددة وبناء تركيبي موحد، منظم الأجزاء، متوازن، تهيمن عليه إرادة الوعي التي تراقب التجربة الشعرية وتقود توجيهها" [٤١]. ويتحقق ذلك – لدى أصحاب مجلة شعر- داخل قصيدة النثر؛ لأنها الوحيدة التي استطاعت أن تتحرر من كل القيود والقواعد.

وإذا كانت قصيدة النثر تقف عند الوحدة العضوية وتعتمد الإيجاز والتوهج والمجانية كما دعا لذلك أنسي الحاج في مقدمة ديوانه (لن) ١٩٥٧م، فإن الرؤيا تختلف باختلاف كل قصيدة عن الأخرى، حسب فلسفة الشاعر الخاصة، ومن ثم تخضع قصيدة النثر في مرتكزاتها إلى النسق الثقافي (الحداثة) ومبادئها التي تدعو إلى التمرد على القديم في مقابل الدعوة لكل ما هو جديد ومغاير ومختلف.

وينطلق أدونيس في قصيدته (البعث والرماد) من رؤية نفسية/ فلسفية تتحول بدورها – لدى الشاعر – إلى رؤيا خاصة تمعن في الغرابة والتناقض والتآلف في الوقت نفسه، فمرة يتحدث عن الاحتراق، ومرة يستدعي صورة طائر الفينيق الذي يشير إلى البعث بعد عملية الاحتراق، ومرة أخرى إلى امرأة تسمى عائشة- تظهر في المقطع الثالث- وهذه المرأة يتخذ منها الشاعر موقفًا معاديًا رغم وصفها بالتقى والتدين، فالقصيدة تومئ إلى نص مشتت متعدد الأطياف والألوان، فأية (رؤيا) هذه التي تجعل الموت سببًا للحياة، والاحتراق سببًا للنجاة، إن الشاعر هنا يكسر جميع حدود التوقع، وينطلق من ذاتية متفردة تجعل اللامعقول متحققًا، والغريب منطقًا، ويخالف ما يعرف، إنها قصيدة النثر وما تنبني عليه من تحقيق للحلم/ الرؤيا.

ونجد أنفسنا هنا نقف أمام نص يحمل – وهي أول سماته – وحدة موضوعية تشير في مجملها إلى الاغتراب، وهذا الاغتراب نفسي واجتماعي وثقافي في الوقت نفسه؛ لأنه يصدر من خلال نظرة محدقة محلقة لواقع القومية العربية، والوطن العربي، من تمسكه بالجمود والثبات في مقابل البحث عن التقدم والتجديد، نلحظ كذلك أن فكرة الاحتراق التي يشدد عليها الشاعر على طول قصيدته تشير إلى ما

[٤١] عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص ١٢٢.

تضمنه العنوان من مدلول متمثلاً في كلمة (البعث)، ويقصد به الشاعر التخلص من الجمود العربي المتمثل في كل ما هو قديم في مقابل بعث روح الحداثة والتطور والتغيير، وإن كان الشاعر في النهاية لا يجد أملاً في ذلك نتيجة تمسك المجتمع العربي بعاداته وتقاليده، وتمركزه حول فكرة النموذج الذي يصعب التخلص منه بسهولة، وهذا النموذج عبر عنه خلال شخصية عائشة داخل القصيدة.

وبحثًا وراء البنية الدلالية داخل القصيدة، فإننا سوف نحاول النظر إلى أفكارها ومضامينها مع ما توسل به الشاعر من عناصر فنية يستطيع أن يوظف من خلالها رؤياه، فالقصيدة تنقسم إلى أربعة مقاطع، يحمل كل مقطع منها عنوانًا، فالأول يعنون بالحلم، والثاني بنشيد الغربة، والثالث برماد عائشة، أما الأخير فيعنون بترتيلة البعث، ونلاحظ هنا أن الشاعر بدأ قصيدته بالحلم وهذه اللفظة تحيل المتلقي مباشرة إلى دلالة شيء ما لم يتحقق، ويحاول الشاعر أو يأمل في تحقيقه، ومن ثم فهو يأمل ويحلم علَّ هذا الحلم (التغيير والتجديد) يتحقق، ومن ثم نراه يقول في بداية المقطع الأول:

**أحلم أن في يدي جمرة**
**آتية على جناح طائر**
**من أفق مغامر**
**أشم فيها لهبًا – قرطاجة العصور**
**ألمح فيها امرأة**
**يقال صار شعرها سفينة**
**ألمح فيها امرأة – ذبيحة المصير**

ففي هذا المقطع يؤكد الشاعر على فكرة الحلم، إنه حلم البعث المتحقق في طائر النار (الفينيق) الذي يشير إليه ضمنيًا من خلال كلمة (طائر)، وكذلك (لهب قرطاجة)، وهذا الطائر في الأساطير الإغريقية يولد من جديد كل مرة عندما يحترق، فهو يبعث من رماد جسده، والشاعر هنا يشير من خلاله إلى فكرة (البعث القومية)، بعث التجديد، وهذا البعث لن يتم إلا بإحراق كل ما هو قديم وتقليدي.

والبعث الذي ينشده الشاعر لن يكون بالأمر الهين، وإنما يتأتى عن طريق التضحية، ويشير إلى هذا المدلول جملة (لهبًا قرطاجة العصور)؛ حيث يرمز من خلالها إلى حصار رومانيا القديم لقرطاجة الفينيقية، ودفاع أهل قرطاجة عن بلدهم،

عام ١٤٦ قبل الميلاد؛ إذ قامت زوجة القائد القرطاجي (صدر بعل برقا) برمي نفسها هي وأطفالها في النار من أجل الدفاع عن المدينة لئلا يستسلم زوجها للأعداء، وبهذا فإن هذا الرمز كذلك يشير إلى فكرة الانبعاث الذي يتطلب تضحية، وكأن هذا الحلم الذي ينشده الشاعر ليس بالأمر السهل الذي يستطيع تحقيقه.

وبعد أن يقدم الشاعر رؤياه حول المصير العربي يبدأ بعد ذلك في التماهي مع ذلك المصير، وكأنه يعلن أن التغيير، وأن البعث سيبدأ من عنده، ومن محاولاته وأحلامه التي لن تتوقف أبدًا، فنراه يقول في الجزء الثاني من المقطع الأول:

**أحلم أن رئتي جمرة**
**يخطفني بخورها، يطير بي لبعلبك**
**بعلبك مذبح**
**يقال فيه طائر موله بموته**
**وقيل باسم غده الجديد، باسم بعثه**
**يحترق**
**والشمس من حصاده والأفق.**

فالشاعر هنا يضع نفسه مكان ذلك الطائر، وأن رئته هي التي سوف تنفث النار ليحترق، ومن ثم يعيد بعثه من جديد، وهذا البعث يحمل معه التغيير والتجديد، ونلحظ كذلك أن الشاعر هنا يربط بين الموت والبعث وبين الغد الجديد بشكل صريح، ولكن هذا الغد من أجل أن يأتي فلا بد لتضحيات كبرى أن تحدث لعل أبرزها احتراق الشاعر، وكذلك الشمس والأفق، وكأن التجديد لن يحدث إلا بانتباه الجميع وتضحياتهم من أجل ذلك.

والتضحيات التي يحاول الشاعر تقديمها – على طول المقطع الأول- من أجل تحقيق التغيير يجد أنها لا تؤتي ثمارها، فالمجتمع ما زال متحجرًا لا يريد التحرك، ومن ثم فإنه يعلن في المقطع الثاني عن غربته، تلك الغربة النفسية التي تحاوطه في كل مكان، في المجتمع، وفي الأعراف، وفي الخوف من التغيير، وفي كل أشكال الحياة (العربية) من حوله، وكأن الشاعر يريد أن يؤكد غربته، فنراه يقول:

**فينيق إذ يحضنك اللهيب، أي أفق تروده؟**
**والزغب الضائع كيف تهتدي لمثله؟**
**وحينما يغمرك أي عالم تحسه؟**

وبعد توجيه عدة أسئلة لهذا الطائر، والتي يحاول الشاعر من خلالها أن يوجه نظر المتلقي إلى معاناته الذاتية جراء تلك الغربة، فكل استفهام يحمل خلفة همًا وحزنًا عميقًا، وكأن الاستفهام هنا شفرة سيميائية تحيل لا إلى الاستفهام، وإنما ما وراء هذا الاستفهام من أجوبة، فكل جواب يكشف عن معاناة الشاعر، وينقل للمتلقي حيرته وغربته، بعدها يصرح الشاعر عن ذلك الاغتراب قائلاً:

**غربتك التي تميت غربتي**

**غربتك التي تحب تنتشي**

**غربتك التي تموت هلعًا لغيرها**

**غربتك التي تموت ولعًا بغيرها**

**غربتك التي تميت، غربتي – لا أم فوق صدرك الموثق باختناقه.**

فإذا ما وقعنا على كلمة غربة في المقطع السابق، وقمنا بتفسيرها كشفرة سيميائية، فإننا نستطيع من خلالها أن ننفذ إلى مضمون النص، ونتوصل إلى دلالات الاغتراب التي يشتكي منها الشاعر – بشكل صريح- على طول ذلك المقطع من القصيدة، وهو يؤكد أكثر من مرة بأن هذه الغربة مميتة، ربما مميتة كنوع من القهر والألم والنهاية المحزنة، وربما مميتة لأجل البعث وإنقاذ هذا المجتمع مما هو فيه، ويبدو أن المدلول الأول هو الذي يقصده الشاعر هنا.

وفي المقطع الثالث من القصيدة يرمز الشاعر لهذا الوطن بـ (عائشة) التي تشير إلى الجمود والتصلب والرجعية، حتى وإن كانت متدينة تخالف الله وتخشاه، ويقدر كل الناس فيها تدينها، إلا أن الشاعر يرى ذلك من باب الجمود، فقد آن لعائشة أن تحترق لتبعث من جديد بعيدًا عن تلك الأفكار التي تسمرها في مكانها،

وعلى طول هذا المقطع الثالث يعدد الشاعر من صفات عائشة فمرة يذكر مزاياها، ومرة ينعتها بالجمود، وكأنه في حيرة من أمره تجاه الهم القومي، وتجاه المجتمع، ولا يعرف كيف يحرره من ذلك الجمود. ومن ثم يبدأ الشاعر في إنشاد (ترتيلة البعث) التي أخذت عنوان المقطع الرابع من قصيدته، وخلالها يحاول – بكافة الطرق التوسل إلى ذلك الفينيق بأن يحترق حتى يبعث من جديد، كما يأمل في أن تحترق عائشة؛ لتبعث كذلك من جديد، قائلاً:

**فينيق مت فدى لنا**

**فينيق ولتبدأ بك الحرائق**

**لتبدأ الشقائق**
**لتبدأ الحياة.**

في النهاية فإن هذه القصيدة ترتبط بحمولات ثقافية أسس لها الشاعر تنظيريًا مع أنصار الحداثة –لا سيما أصحاب قصيدة النثر – متأثرين بمبادئها في الثورة على كل ما هو قديم وتقليدي، خاصة القطيعة مع التراث بكل ما يحمل من مواقف وأشكال، وقيم ومفهومات، وقد أعلن أدونيس في كتابه (زمن الشعر) عن هذا الموقف في أكثر من مرة، ذلك أن الحداثة – في الأساس – إنما تنشأ على أنقاض التراث والتخلص منه، ولا يمكن تفعيل عملية البناء إلا أن يسبقها هدم، بكل ما تعني الكلمة من معنى، لأنه – التراث – من وجهة نظرهم لا يمتلك أية قداسة حتى نتمسك به، وكما يقول أدونيس: "لا قداسة للتراث، ليس كاملاً، ولا مقياسًا مطلقًا، ولا حاكمًا ، ولا ملزمًا، إنه حقل ثقافي عمل فيه بشر، وأنتجه بشر مثلنا يصيبون ويخطئون" [٤٢]. ولذلك نجد أن أدونيس يتحد وعيه التنظيري مع رؤاه الشعرية داخل هذه القصيدة التي تتضمن في مجملها – شكلاً ومضمونًا- ركائز الحداثة وأفكارها، حتى إن مضمونها في النهاية ما هو إلا دعوة للحداثة.

## الخاتمة وأبرز النتائج:

بعد دراسة موضوع (العلامة وتشكلات النسق في قصيدة النثر، دراسة سيميو-ثقافية لتجليات الشعرية في قصيدة (البعث والرماد) لأدونيس) توصلت الدراسة إلى بعض النتائج التي من أهمها:

١- لم يقصر النقاد موضوع الشعرية على الشعر فقط بل جعلوه يتصل بكافة القوانين التي تحكم الخطاب الأدبي بشكل عام، إذ تتصل الشعرية بالخطاب الشعري وغير الشعري على حد سواء.
٢- كان للنسق الثقافي الذي أنتج قصيدة النثر أثره الكبير في تشكيل عناصرها، وإنتاج علاماتها التي تميزها عن غيرها من الأنواع الأخرى، إذ نشأت هذه القصيدة في أحضان نسق الحداثة، وتأثرت بمبادئه وأفكاره.

[٤٢] أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ٢٠٠٥م، ص ٧٥.

٣- تجلت الشعرية داخل قصيدة النثر من خلال بعض العلامات التي ظهرت عبر عناصر بنائها المتعددة كالإيقاع، واللغة، والتصوير، وكذلك البعد الدلالي.

٤- لجأ خطاب الحداثة في قصيدة النثر إلى الإيقاع الداخلي - المثمثل في التكثيف الصوتي، وتقنية تعدد الأصوات، وما يمكن أن تحدثه البنية الدرامية داخل الخطاب من تشكلات إيقاعية – بديلًا عن الإيقاع الخارجي الذي اتسمت به أنواع القصائد الأخرى كالعمودية، وقصيدة التفعيلة، وقد تتعددت عناصر البنية الإيقاعية داخل هذا الخطاب، وأحدثت خلخلة وتوترًا داخل النص الشعري، الأمر الذي جعل شعراء قصيدة النثر – ومنهم أدونيس – يقومون بتكثيف الأصوات، ويوظفون مساحات السواد والبياض، ويعمدون إلى (تفجير اللغة) من أجل إنتاج أشكال إيقاعية متعددة داخل الخطاب الشعري الحداثي.

٥- تجلت الشعرية داخل قصيدة النثر من خلال بعض العلامات اللغوية التي تتصل بلغة الحياة اليومية، وتقترب في كثير من أشكالها بالغموض والمفارقة، وهذا الغموض يرجع إلى طبيعة النسق القافي الذي نشأت في ظله قصيدة النثر.

٦- تميزت البنية التصويرية لخطاب الحداثة في قصيدة النثر باعتمادها المفرط على الرمز وكذلك الأسطورة، واستخدام التقنيات الترميزية كتقنية القناع.

٧- واتسمت قصيدة النثر بالوحدة الموضوعية والعضوية، وتشابك الدلالة وترابطها على طول النص الشعري، واتجهت نحو الغموض والتكثيف، والبحث عن بدائل دلالية جديدة ومستحدثة.

## قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

**أولًا: المصادر:**

١- أدونيس: قصيدة البعث والرماد، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، ديوان هذا هو اسمي وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ١٩٩٦م.

٢- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م.

٣- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

**ثانيًا: المراجع:**

٤- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٦، ١٩٨٤م.

٥- إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ١٩٧٨م.

٦- أحمد بزون: قصيدة النثر العربية، الإطار النظري، دار الفكر الجديد، الإمارات العربية المتحدة، ب.ت.

٧- أحمد كريم بلال: النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر، دار النابغة للنشر والتوزيع، طنطا، مصر، ط١، ٢٠١٤م.

٨- أدونيس: الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، لبنان، ١٩٨٦م، ط١.

٩- أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ٢٠٠٥م.

١٠- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٧٩م.

١١- جابر عصفور: رؤى العالم، عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٨م.

١٢- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٤م.

١٣- خليل أبو جهجه: الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٥.

١٤- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٥م.
١٥- عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٤م.
١٦- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط١، ١٩٨٥م.
١٧- عبد الله عساف: الصورة الفنية في قصيدة الرؤى، دار دجلة، دمشق، سوريا، ١٩٩٦م.
١٨- عبد الملك بو منجل: المصطلحات المحورية في النقد العربي بين جاذبية المعنى وإغراء الحداثة، منشورات مخبر المثاقفة العربية في الأدب ونقده، الجزائر، ط١، ٢٠١٥م.
١٩- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٣م.
٢٠- كاملي بلحاج: أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، قراءة في المكونات والأصول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠٤م.
٢١- كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٠م.
٢٢- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الجزء الثالث، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط٣، ٢٠٠١م.
٢٣- محمد جمال باروت: الشعر يكتب اسمه، دراسة في القصيدة النثرية في سورية، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ١٩٨١م.
٢٤- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠١م.
٢٥- محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب، ١٩٩٢م.
٢٦- نذير العظمة: قضايا وإشكالات في الشعر العربي الحديث، الشعر السعودي أنموذجًا، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ٢٠٠١م

٢٧- يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٨م.

**ثالثًا: الكتب الأجنبية المترجمة:**

٢٨- أرسطوطاليس: كتاب أرسطو في الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: د. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (ب.ت).

٢٩- تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢، ١٩٩٠م.

٣٠- جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومبارك جنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٨م.

٣١- ج. فندريس: اللغة، تعريب: عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، ب. ت.

٣٢- جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للطباعة والنشر، المغرب، ط٢، ١٩٩٧م.

٣٣- جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦م.

٣٤- رولان بارت، جيرار جينيت: من البنيوية إلى الشعرية، ترجمة: غسان السيد، دار نينوى، سوريا، ط١، ٢٠٠١م.

**رابعًا: الرسائل العلمية:**

٣٥- حورية كريدات: الأسطورة عند أدونيس، دكتوراه، كلية الآداب والفنون، جامعة أحمد بن بلة، الجزائر، ٢٠١٥م.

**خامسًا: الدوريات والمجلات:**

٣٦- ابتسام على رويجح: تشكلات الصقر الأدونيسي، بحث في أبعاد الرؤيا في القصيدة الجديدة، مجلة بحوث التربية النوعية، جامعة المنصورة، مصر، عدد ٢٠، فبراير ٢٠١١م.

٣٧- سعيد الغانمي: الشعرية والخطاب الشعري في النقد العربي الحديث، مجلة نزوى، العدد الثالث، يونيه، ١٩٩٥م.